



**PETER STAMM'IN ROMANLARINDA
HETEROTOPYALAR**

Kadir ALBAYRAK

**Doktora Tezi
Alman Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı
Prof. Dr. Turgut GÖĞEBAKAN
2017
Her Hakkı Saklıdır**

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

Kadir ALBAYRAK

PETER STAMM'IN ROMANLARINDA HETEROTOPYALAR

DOKTORA TEZİ

TEZ YÖNTECİSİ
Prof. Dr. Turgut GÖĞEBAKAN

ERZURUM - 2017



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TEZ BEYAN FORMU



...../...../20....

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddelerine göre hazırlamış olduğum "**PETER STAMM'IN ROMANLARINDA HETEROTOPYALAR**" adlı tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kâğıt ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim.

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

[Tarih ve İmza]

25.04.2017

[Öğrencinin Adı Soyadı]

Kadir Albayrak



**T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**



TEZ KABUL TUTANAĞI

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Prof. Dr. Turgut GÖĞEBAKAN danışmanlığında, Kadir ALBAYRAK tarafından hazırlanan bu çalışma 25 / 04 / 2017 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından. Alman Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı'nda Doktora Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Prof. Dr. Turgut GÖĞEBAKAN

İmza:

Jüri Üyesi : Prof. Dr. Gürsel UYANIK

İmza:

Jüri Üyesi : Prof. Dr. Mehmet AYGÜN

İmza:

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

İmza:

Jüri Üyesi : Yrd. Doç Dr. Mehmet ÖZTÜRK

İmza:

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. 25 / 04/ 2017

Prof. Dr. Mehmet TÖRENEK
Enstitü Müdürü

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	III
ABSTRACT	IV
KISALTMALAR DİZİNİ	V
ÖNSÖZ.....	VI
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

KURAMSAL ÇERÇEVE

1.1. MİCHEL FOUCAULT: HETEROTOPYA	15
1.2. GASTON BACHELARD: MEKÂN POETİKASI	21
1.3. MİCHEL FOUCAULT: ÜTOPIK BEDEN.....	22
1.4. MARKUS SCHROER: MEKÂNLAR, YERLER, SINIRLAR.....	26
1.5. MİCHEL FOUCAULT: EDEBİYAT NEDİR?.....	27

İKİNCİ BÖLÜM

PETER STAMM ROMANLARINDA HETEROTOPYALAR

2.1. BÖYLESİ BİR GÜNDE	34
2.1.1. “Sınır Tanımayan Aşk” ve Film.....	38
2.1.2. Paris Örneğinde Mekân	42
2.1.3. Zaman ve Mekân	52
2.1.4. Edebi Mekân olarak İsviçre.....	61
2.1.5. İsviçre ve Atlantik Kıyısı	64
2.1.6. Okyanus.....	70
2.2. NACHT IST DER TAG.....	76
2.2.1. Sanat ve Beden	78
2.2.2. Kültür Merkezi	84
2.2.3. Ayna ve Beden	86
2.2.4. Hatıra ve Beden	92
2.2.5. Beden ve Mekân.....	93

2.2.6. Kutsal Bir Mekân olarak Dağ.....	96
2.3. AGNES	105
2.3.1. Aşk.....	114
2.3.2. Modern Heterotopyalar: Gökdelenler	119
2.3.3. Doğa Alanları	136
 SONUÇ.....	 145
EKLER.....	163
EK 1. ALINTILARIN ASLI	163
EK 2. RESİMLER.....	195
ÖZGEÇMİŞ.....	204

ÖZET

DOKTORA TEZİ

PETER STAMM'IN ROMANLARINDA HETEROTOPYALAR

Kadir ALBAYRAK

Danışman: Prof. Dr. Turgut GÖĞEBAKAN

2017, 204 sayfa

Jüri: Prof. Dr. Turgut GÖĞEBAKAN

Prof. Dr. Gürsel UYANIK

Prof. Dr. Mehmet AYGÜN

Yrd. Doç. Dr. Mehmet Fikret ARARGÜÇ

Yrd. Doç. Dr. Mehmet ÖZTÜRK

Bu çalışmada günümüz İsviçre edebiyatının önemli yazarlarından olan Peter Stamm'ın "Böylesi Bir Günde", "Agnes" ve "Nacht ist der Tag" romanları, mekân merkezli bir bakış açısı ile incelenmiştir.

Giriş bölümünde mekân üzerine ortaya konmuş temel bakış açıları ve İsviçre edebiyatında mekânın yeri hakkında bilgi verilmiştir. Ayrıca mekân üzerine edebiyat bilimi alanında ve Stamm hakkında yapılmış çalışmalara değinilmiştir. İki bölümden oluşan çalışmanın birinci bölümünde, mekân ve beden alanında yapılmış kuramsal çalışmalardan yararlanılmıştır. Tezin merkezini oluşturan Michel Foucault'nun "Öteki Mekânlar" çalışmasının dışında Foucault'nun "Ütopik Beden", Markus Schroer'in "Räume, Orte, Grenzen" ve son olarak Gaston Bachelard'ın "Mekânın Poetikası" çalışmaları ele alınmıştır. İkinci bölümde yazarın "Agnes", "Nacht ist der Tag" ve "Böylesi Bir Günde" romanları kuramsal çerçevede oluşturulmaya çalışılan bakış açısı bağlamında irdelenmiştir.

Sonuç bölümünde ise Peter Stamm'ın incelenen eserlerinde farklı öyküler anlatılsa da figürlerin memleketlerinden ya da yaşadıkları yerlerden farklı mekânlarda bulunmaları ve mekân içindeki hareketleri, figürlerin İsviçreli oldukları düşünüldüğünde ülkenin sahip olduğu konumdan kaynaklanan darlık duygusunun edebi alanda figürler üzerinde de etkili olduğu tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Peter Stamm, İsviçre Yazını, Heterotopya, Mekân.

ABSTRACT

Ph. D. DISSERTATION

HETEROTOPIAS IN THE NOVELS OF PETER STAMM

Kadir ALBAYRAK

Advisor: Prof. Dr. Turgut GÖĞEBAKAN

2017, 204 pages

Jury: Prof. Dr. Turgut GÖĞEBAKAN

Prof. Dr. Gürsel UYANIK

Prof. Dr. Mehmet AYGÜN

Assist. Prof. Dr. Mehmet Fikret ARARGÜÇ

Assist. Prof. Dr. Mehmet ÖZTÜRK

In this study, the novels “On a Day like This”, “Agnes” and “All days are night” by Peter Stamm, one of the important authors of the contemporary Swiss literature, are analyzed in a space-oriented perspective.

In the introductory chapter, information about main perspectives put forward upon space and the role of space in the Swiss literature are given. Moreover, the studies upon space in the field of literary science and about Stamm are mentioned. In the first chapter of the study which consists of two chapters, it’s benefited from the theoretical studies about the space and body. Also “Utopian Body” by Foucault, “Räume, Orte, Grenzen” by Markus Schroer and finally “Poetics of Space” by Gaston Bachelard beside “Of Other Spaces” by Michel Foucault, which centralize the thesis, are handled. In the second chapter, “Agnes”, “All days are night” and “On a Day like This” the novels of the author are examined within the context of the perspective which is tried to be constructed in the theoretical framework.

In the final chapter, it’s determined that the sense of the narrowness of the country arising from the geographical location, when it’s considered that the figures are in the different spaces than their homeland and the places where they live, their movements in the space and that characters are Swiss, despite different plots are discussed in the novels by Peter Stamm.

Keywords: Peter Stamm, Swiss Literature, Heterotopia, Space.

KISALTMALAR DİZİNİ

çev. : Çeviren.

yay. : Yayın.

s. : Sayfa.

ss. : Devam eden sayfa.

NDT. : Nacht ist der Tag.

AG. : Agnes.

BBG. : Böylesi Bir Günde.

BV. : Die Vertreibung aus dem Paradies. Bamberger Vorlesungen und verstreute Texte.

SRS. : Sprechen am Rande des Schweigens. Annäherungen an das Werk Peter Stamms.

ÖNSÖZ

Modern çağda gerçekleşen değişimler ve yenilikler mekâna farklı açılardan incelenebilecek bir yapı kazandırmış ve bu, mekânın edebi alanda da yeni bakış açıları ile ele alınma imkânı yaratmıştır. Yazarın kendi poetikasıdan, yazarla ilgili daha önce yapılmış çalışmalardan ve mekân teorilerinden yararlanarak Peter Stamm edebiyatını okuyuculara tanıtmayı hedefledik.

Bu çalışmanın her aşamasında beni destekleyen, danışmanım Prof. Dr. Turgut GÖĞEBAKAN'a, Atatürk Üniversitesi ve Cumhuriyet Üniversitesi bölüm hocalarıma teşekkür ederim.

Erzurum-2017

Kadir ALBAYRAK

GİRİŞ

Yaratılışının başlangıcından itibaren insanoğlunun mekânlara olan bağlılığı ve onlarla olan ilişkisi tarihsel süreç içinde gelişmiş ve değişmiştir. Bu mekânların, mağaralardan günümüzdeki modern yapılara hatta başka gezegenlerde kurulması planlanan kolonilere kadar olan gelişimi düşünüldüğünde bu değişim süreci daha iyi anlaşılabilir. Gelişen bilgisayar teknolojileri mekân çeşitliliğini, etrafı duvarlarla çevrili bir odadan ya da sınırları belirlenmiş coğrafyalardan sanal gerçeklik içinde tasarlanan alanlara taşımıştır. Teknolojik gelişmeler ve yeni keşifler ile mekân ile olan ilişkisini dönüştüren ve yeni mekânlar üreten insan, mekânı ve bu kavramın sahip olduğu anlamları değiştirirken, onu sadece fen bilimleri alanında değil bunun yanında sosyal bilimlerde de önemli bir çalışma alanı haline getirmiştir. Edebiyat bilimi alanında yapılacak bu çalışma için de mekân kavramı ve bu kavram üzerine yapılmış olan çalışmalar önemli bir yere sahiptir.

Mekân kavramı, “*yer, bulunan yer, ev, yurt, gök, uzay*”¹ gibi anlamlar içerir. Mekân kavramı kültür tarihsel gelişim süreci içinde farklı anlamlar kazandığı gibi disiplinler arası bir öneme de sahip olmuştur. Bu alandaki önemli isimlerden biri olan Michel de Certeau’ya göre, yapılan eylemler bir yeri/alanı mekân haline getirir. Örneğin; bir alan olarak sokak, içinden geçen insanlarla bir mekâna dönüştürülebilir.² Gertrud Lehnert ise, mekânların sadece kullanım ihtiyaçlarına göre değil, ortaya çıkardıkları farklı atmosfer, estetik ve duygusal özelliklere göre de sınıflandırılabileceğini savunmuştur. Ona göre yerler/alanlar kim tarafından, ne zaman ve nasıl yapılandırıldığına göre çoklu mekânlara dönüştürülebilir. Bir kilise bir balo salonuna ya da bir otel odası özel bir tiyatro sahnesine veya soyunma odası bir deney alanına dönüşebilir.³ Bachmann-Medick, etnolog Marc Augé’nin küreselleşmenin bir sonucu olan ve kimliksiz olmayı ifade eden “transit mekân” kavramını ele aldığını vurgular. Otobanları, havaalanlarını, tren istasyonlarını bu mekânlara dâhil eder.⁴ Lehnert’e göre Augé ortaya attığı “antropolojik yer” (anthropologische Ort) kavramı ile

¹ Türkçe Sözlük, Türk Dil Kurumu Yayınları, 11. Baskı, 2011 Ankara, s.1645.

² Aktaran Gertrud Lehnert, “*Raum und Gefühl*”, *Raum und Gefühl, Der Spatial Turn und die neue Emotionsforschung* içinde Ed. Lehnert, Gertrud, Transcript Verlag, Bielefeld 2011, s.12.

³ Lehnert, s.12.

⁴ Aktaran Doris Bachmann-Medick, *Cultural Turns, Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Rowohlt Verlag, Hamburg 2006, s.288.

bir yere bağlanmayı ve ötekine karşı kendi alanını belirlemeyi ifade eder ve böylelikle Augé, Gaston Bachelard'ın da ifade ettiği gibi “yuva” kavramını dünyadaki en eski mekân olarak tanımlar ve duyguyu işin içine sokar. Çünkü yuva mekân olarak emniyet, esenlik, güven, huzur ve mutluluk duyguları ile bağdaştırılır.⁵

Hernandez'e göre son dönemde yaşanan iletişim ve ulaşım teknolojilerindeki gelişmeler ile mekân yeniden ele alınması gereken bir kavram haline gelir.⁶ Hernandez, Spatial Turn'nun, 1989 yılında Amerikalı coğrafyacı Edward B. Soja tarafından ortaya atıldığını ifade eder. Soja'ya göre, Aleida Assmann'ın da ifade ettiği gibi bugünkü çevre artık tarihin ürünü değil, coğrafi alanların şekillendirilmesinin ve mekânın sosyal yapımının bir ürünüdür. Hernandez, Spatial Turn alanında mekânın artık yurt veya anavatan gibi coğrafi bir topografya olarak görülmediğinin altını çizer. Bunun aksine yalnız insanların ya da grupların sosyal ilişkilerinin, ilgilerinin ve tutumlarının bir sonucu olarak da tanımlanır. Hernandez, mekânın sadece topografik olarak değil aynı zamanda sosyal ve kültürel olarak şekillendiğini ve ekonominin, politikanın, kültürel ve görsel iletişim araçlarının dâhil edildiği yeni edebi mekânların oluştuğunu dile getirir.⁷ Hernandez'e göre mekân kavramı postmodern ve küresel dünyanın koşulları altında düşünülür ve objektif bakan bir coğrafya tarafından değil sübjektif algılanan bir mekân anlayışı yani insanın dünyayı nasıl algıladığı ön planda yer alır.⁸ Bu noktada Hernández, edebiyat bilimi açısından düşünüldüğünde mekânı nasıl algıladığımızı ve mekânın nasıl konu edinildiği sorusunu sorar ve küresel dünyada yaşayan bireyin bakış açısıyla düşünüldüğünde aynı anda yaşanan birçok mekânın varlığından dolayı mekânın çok yönlü bir bakış açısı ile ele alınması gerektiğini düşünür. Hernandez'e göre mekân, kültürel olarak üretilir ve kültürel olarak üreticidir. Çünkü mekân, edebi metinlerde sadece olayın geçtiği yer değil aynı zamanda farklı anlamlar da içerebilir.⁹ Spatial Turn'de mekân analizinde Gaston Bachelard ve Mihail Bahtin'in edebi mekânı, kültürel, sosyal ve toplumsal unsurlar üzerinde yapılandırdıkları mekân analizleri de unutulmamalıdır.¹⁰ Hernandez, içinde hareket edilen mekânın, modern ulaşım ve

⁵ Bkz. Aktaran Gertrud Lehnert, “*Raum und Gefühl*”, *Raum und Gefühl, Der Spatial Turn und die neue Emotionsforschung* içinde Ed. Lehnert, Gertrud, Transcript Verlag, Bielefeld 2011, s.12.

⁶ SRS. S.123.

⁷ SRS. s.124.

⁸ SRS. s.124.

⁹ SRS. s.124.

¹⁰ SRS. s.124.

iletişim araçlarının doğuşundan ve gelişiminden itibaren farklılaştığını yazar. Mekân artık homojen değildir (Foucault'nun düşüncesine gönderme yapar), parçalanmış, yer değiştirmiş ve dağılmıştır.¹¹ Hernandez, bu dağılımı, mekâna artık bölgesel olarak bulunamayacak farklı bir boyut kazandırdığını belirtir. Mekânın coğrafi öneminden ziyade, sosyal olarak yapılandırılmış mekânlar, farklı yerlerdeki insanların bir arada yaşamlarının biçimlendirilmesi önemli hale gelmiştir. Spatial Turn, küresel çağda mekânın yeniden keşfedildiğini ve bu keşfin kültür dışı ve metinsel gerçeklik katmanlarının yeniden keşfini beraberinde getirdiğini ifade eder. Hernández'e göre mekân bu katmanlara aslında her zaman sahipti ancak bunlar spatial turn ortaya çıkana kadar gözden kaçmıştır. Küresel dünyada mekânın çeşitliliği edebi alanda mekânı önemli kılar ve onu farklı açılardan ele alınma imkânı sunar.¹²

Bu bakış açısıyla mekân, edebi eser içinde vazgeçilmez unsurlardan biri haline gelir. Bunun önemini Buket Uzuner şöyle açıklar:

“Mekân bir romancının asıl karakteridir. Klasik romandan postmoderne, tek odadan ütöpik adaya, küçük bir köyden milyonluk bir metropole kadar romanın (ve hikayenin) mekanı daima asıl karakteri olmuştur ve olacaktır. Çünkü mekân tıpkı zaman gibi romanın omurgası, iskeleti, kaidesidir. Mekân bir edebiyat eserinin hem dekoru hem de kostümüdür. Bu yüzden mekânı yanlış ve/veya zayıf çatılan roman ölü doğar.”¹³

Fatih Tepebaşılı da mekânın edebi eserdeki önemini örnekleriyle göstermeye çalışır.

“Mekân öylesine ihtiyaç duyulan bir çerçeve veya bir süs değildir, o daha derin şeylere gönderimde bulunur. Bu ise semboldür. Bununla ilgili zengin bir imkân alanı vardır. ‘Jürg Jenatsch’ romanının girişindeki manzara büyüklüğü ve burukluğu ciddiyetin, olayın ve vahametinin sembolüdür. Manzara türü semboldür, ovalar ve koruluklardan başka bir insanlığı sembolleştirir. Th. Storm’un hikâyelerinde deniz kendisine mahsus tarzda yavaş yavaş cesaretin, insanüstünün, gücün, felaketin, sembolü haline gelir. Bu anlayış ‘Beyaz Atlı’ [Schmmeleiter] novella’sında da zirveye ulaşır. Ev, kendini güven ve huzurda hissetmenin mekânıdır. Bu daha çok W. Raabe’nin ‘Stopfkuchen’ de hâkimdir. Kahramanın kendi iç dünyasını yaşayabildiği güven ortamıdır. Şehre bakış, değersiz olana bakış, açık

¹¹ SRS. ss.124-125.

¹² SRS. ss.125-126.

¹³ Buket Uzuner, “Edebiyatta Kadın ve Mekân Ankara, Ütopik Ada ve Rio: Üç Roman ve Üç Mekân”, Ayşen Akpınar, Gönül Bakay, Handan Dedehayır (Ed.), *Kadın ve Mekân Tutsaklık mı Sultanlık mı?* (1. Baskı), Turkuvaz Yayınları, İstanbul 2010, s.350 ss.350-360.

alanlara bakış yücedir ve aynı zamanda uzaklıktır.”¹⁴

Tezde mekân çalışmaları bağlamında eserleri ele alınacak olan Peter Stamm içinde mekân önemli bir yere sahiptir.

Peter Stamm, Bamberger Poetikvorlesungen kitabında her zaman için yazılan eserde, metinde, mekânın çok önemli bir yere sahip olduğunu belirtir. O metin için önemli olsun olmasın her metnin bir mekâna sahip olması gerektiğini düşünür. Mekân içinde metin saydamlaşır ve görünür hale gelir.¹⁵ Stamm, “Passion” adlı hikâyesinin oluşumunda bulunduğu mekânın önemli bir role sahip olduğunu belirtir. Yaz tatilini geçirdiği Marina di Castagnetto’daki bir bahçede otururken hissettiği yalnızlık duygusunu kaleme alır. Birkaç ay sonra bu metni “Passion” adındaki hikâyesinin temelini oluşturur. Böylelikle Stamm için bu yer hikâyesinin çıkış noktasını oluşturur ve merkezi haline gelir. Bu bahçe onun için hatıralarında bir yerden ya da zihinsel haritasındaki bir koordinattan daha fazlasıdır. Bir zamana, meteorolojik duruma, sosyal ve psikolojik şartlara bağlıdır.¹⁶ O kasaba da eğer kışın bulunsaydı ya da yeni âşık olmuş olsaydı, o bahçe bambaşka bir öykünün merkezini oluşturabilirdi. Metinlerindeki mekânlar, tıpkı bu bahçe de olduğu gibi algısının yoğunlaştığı anlarda eserlerinin çıkış noktasını oluşturur.¹⁷

Stamm’a göre kitabın mekânları, hayatın mekânları gibi birbiri ile bağlantılıdır.¹⁸ Edebiyatın mekânı homojen değildir diyen Stamm belki de bu yüzden gece ve sisi her zaman sevdiğini yazar, çünkü bu iki durumda mesafeler belli olmaz, yakın ve uzak birbirine karışır. Stamm, dünyanın bir ucundan öteki ucunun görüldüğü yazlık mavi gökyüzünde kendini sınırlandırılmış hisseder. Ona göre, sisin beyazında ya da gecenin siyahında her dünya kendini gösterebilir. Karanlık ya da sisli bir gecede karşı tarafta gördüğünüz ışıklar sizin hayalini gördüğünüz şehre, mekâna aitken açık, her şeyin belli olduğu bir havada hayal kurmak imkânsızdır. Bu yüzden Stamm her şeyin birbirine karıştığı, tam olarak belli olmadığı sisi ya da karanlığı sever.¹⁹ Onun için belirsizlik ya da bu heterojenlik hayallerinin ve yazdıklarının mekânı haline gelir. Yazdığı eserlerde

¹⁴ Fatih Tepebaşılı, *Edebiyat Notları*, Palet Yayınları, Konya 2014, s.76.

¹⁵ BV. s.11.

¹⁶ BV. s.225.

¹⁷ BV. s.226.

¹⁸ BV. s.228.

¹⁹ BV. s.229.

figürlerin içinde bulunduğu durum bu belirsizliği yansıtır. Stamm'ın geceye olan bu sempatisi onu yazarken de daha çok gece çalışmaya itmiştir. Sonrasında gündüzleri de yazmaya başlayan Stamm, özellikle tren seyahatlerinde de yazmaya başlar. Çünkü ona göre mekânsal hareket zamanın ilerleyişini durdurur. Bunu dünyadan ışık hızıyla uzaklaşmaya benzetir. Stamm tren seyahatlerinde yazarken, başka ülkeler ve metinler içinde seyahat ettiğini düşünür. Winterthur'dan Zürih'e olan yolculuğunda trenden indiğinde Amerika'dan ve ya Norveçten, gelmiş gibi hisseder.²⁰ Hayalindeki zengin ve derin dünyadan daha küçük evine döner.²¹ Romanlarında da tren yolculuğu yapan figürler kendi dünyalarından uzaklaşmış olurlar. Stamm nasıl farklı bir yerden gelmiş gibi hissediyorsa figürlerde belirli noktalara gitseler de kafalarında ya da iç dünyalarından yaptıkları seyahatin anlamı farklıdır.

Hernandez'e göre Stamm figürlerinin seyahat etmeleri ve seyahatleri sırasında bulundukları mekânlar onları küresel dünyaya uyumlu figürlere dönüştürür. Kısa ve öz sadece önemli olanın anlatıldığı cümleler Stamm'ın dilsel üslubunun karakteristiğini oluşturur. Dili etkileyici ve yoğunlaştırılmıştır. Dilsel üslubunun bu özelliği her şeyin hızlıca üretildiği ve tüketildiği teknolojik çağa uyum sağlar.²² Manzara tasvirleri küresel toplumla ve içindeki yaşam şekliyle uyumlu anlık görüntülerden oluşur. Bunlar dilsel anlatımda kendini gösterir. Hernandez, Stamm yazınında yan yana konulmuş farklı anlık görüntülerin (Momentaufnahme) eseri oluşturduğunu ifade eder. Ona göre, Stamm'ın üslubu, mantıklı bağlantıların ve boşlukların okuyucunun kendisi tarafından oluşturulmasına izin verir. Bu aynı zamanda hem tasvirlerin hem de diyalogların duygusuz, soğuk bir etkiye sahip olmasını sağlar. Zaman ve mekânın teknoloji ve ulaşım araçları ile birlikte iç içe geçmiş bir şekilde sunulması, Stamm'ın eserlerinde kullanılan dili sade olmasına rağmen yoğun bir hale getirir.²³ Yine de yazarın eserlerindeki mekânlar teknoloji ile yok olmamış, değişmiş ve farklılaşmıştır. Bu teknolojik gelişmeler ve ulaşım olanakları mekânı yok etmemiştir. Küreselleşen mekân da farklı hareket imkânlarını ortaya çıkarmıştır.²⁴ Hernández bu noktada hem Kurt Rogers'ın hem de Julia Schröder'in fikirlerine yer verir. Kurt Rogers'a göre, böylelikle insan bir yeri terk etmeden başka bir yerde bulunabilir. Hem göçebe hem de yerleşik

²⁰ BV. s.229.

²¹ BV. s.230.

²² SRS. s.128.

²³ SRS. s.128.

²⁴ SRS. s.129.

olunabilir. Julia Schröder, Stamm'ın figürlerini göçebe olarak tanımlar. Yolda olmak için yoldadırlar ve gurbete yerleşmiş de olsalar gurbet onlar için her zaman gurbet olarak kalır.²⁵ Hernández bu konuya dair Stamm'ın düşüncelerine de yer verir; Stamm bir röportajında, dünyayı kopyalamak yerine, metinlerinde dünya içindeki hareketi tasvir etmeye çalıştığını belirtir. Stamm'ın tasvirleri aceleci bir seyyah'ın tasvirleri gibi yüzeyseldir. Metinlerinde manzara sunmaz, kendini ve okuyucuları da manzara içinde hareket ettirir. Manzara tasvir edilmez, okuyucunun kendisi tarafından yolculuk sırasında olduğu gibi deneyimlenir. Mekân ve hareket edebi olayı anlatır.²⁶ Mekân içinde hareket eden figür ile olay başlar, başka bir deyişle içinde hareketin gerçekleşmediği bir mekân düşünülemez. Hernández, Stamm'ın romanlarında ve anlatılarında her zaman hareketin var olduğunu söyler. Çünkü hareket günümüzde yaşamın esas teşkil eden bir parçası olmuştur. Hernández'e göre Stamm'ın figürlerinin hareket etmeleri onları göçebe yapmaz. Göçebenin aksine onların geri dönebilecekleri ya da dönmeyi istedikleri bir yurdu, mekânı, yeri vardır.²⁷ Figürler daha iyi ve mutlu bir hayat sahibi olma ümidiyle yer değiştirirler, ancak seyahatlerinden sonra sahip oldukları daha iyi ve mutlu bir hayat olmaz, kendilerini bulurlar. Mekân içindeki hareket ya da hareketsizlik ana figürlerin varoluşsal durumunu belirler.²⁸

İsviçreli bir yazar olarak Peter Stamm'ın eserlerinde görülen figürlerin kendilerini toplumdan soyutlamaları, izole etmeleri ve farklı mekân arayışları, İsviçre yazınının genel karakterini oluşturduğu söylenebilir.

İsviçre yazarlarının, ülkelerinin coğrafi yapısından kaynaklanan ve yazdıkları romanların kimyasını oluşturan “darlık duygusu”, bu çalışmada Peter Stamm romanlarını mekân teorileri bağlamında incelenebilmesi için bir çıkış noktası oluşturur. “Das Land ohne Eigenschaften” adlı yazısında Stamm, İsviçre'nin sınırlarının dağlar, nehirler ve göller ile belirlendiği kapalı bir ülke olarak tanımlar. Ancak bu kapalılık ve sınırlar insanları ne birbirlerinden ayırmış ne de insanlardaki doğuştan gelen hareket etme dürtüsünü engellemiştir. İsviçre'nin içindeki her şeyi sınırlarından dışarıya ittiği garip bir yapısının olduğunu belirten Stamm, Avrupa'nın en önemli ırmaklarından olan Ren'in ve Rhone'nin İsviçre'den doğup en kısa sürede ülkeyi terk etmelerini bu duruma

²⁵ SRS. s.129.

²⁶ SRS. s.130.

²⁷ SRS. s.130.

²⁸ SRS. ss.134-135.

örnek olarak gösterir.²⁹ Ülkenin içinde bulunan her şeyi dışarı atması, Stamm figürlerinin çoğunun başka ülkelerde yaşaması ile benzerlik gösterir.

“Darlık duygusu” ve “kaçma” motifleri İsviçre edebiyatı için tipiktir. İsviçreli yazarların bu motifleri işleme eğilimlerini Yıldız Ecevit şöyle açıklar.

“41.000 km2 alanı olan, dağlarla kaplı bu küçük ülkede, dağlar ve yüksek tepelerle sınırlanmamış bir görüş alanı yok gibidir. Bu coğrafi darlığa, büyük denizlere uzaklık ve önemli kültür metropollerinin bulunmaması gibi özelliklerin de eklenmesi, bölge insanında edebiyatta da yankısını bulan iki değişik karakter ögesinin ortaya çıkmasına yol açmıştır: İçer dönüklük ve kendi kendine yetme eğilimi ile kaçma ve uzaklara gitme özlemi.”³⁰

Peter Stamm’ın romanlarında da, İsviçreli olmalarına rağmen ülkelerinin sahip olduğu bu coğrafi sınırlılıktan kaynaklı başka yerlerde, ülkelerde çalışan ve yaşayan figürler olduğu görülür. Onlar İsviçre de yaşasalar da ülkenin bu durumundan dolayı “içer dönük” ve topluma karşı mesafeli olan, kendi hayatlarında sınırlı ilişkiler yürüten figürler olarak “kendi kendine yetme eğilimi” gösterdiklerini ve bunun yanında yaşadıkları bu yerlerden “kaçma ve uzaklara gitme” özlemi ile seyahat ettikleri saptanabilir.³¹

Hernandez’e göre de bütün figürler sanki hayatlarını değiştirecek bir şey bekliyormuş gibidirler. Bu şey her zaman figürlerin hayatını sekteye uğratar, rutinlerini bozar ve bu kırılma Stamm’ın eserlerinin ana unsurlarından birini oluşturan mekân içinde hareketi beraberinde getirir.³²

Yıldız Ecevit’in bahsettiği kaçma ve uzaklara gitme özlemi Stamm’ın romanlarının ortak noktasıdır. Figürlerin aslında oldukça sıradan sayılabilecek yaşamları varken, farklı kırılma noktaları ile –“Nacht ist der Tag” romanında Gillian’ın geçirdiği trafik kazası, “Agnes” te ana figürlerin beraber olduğu Agnes adındaki genç kızın hamile kalması ve “Böylesi Bir Günde” adlı eserinde ise Andreas’ın kanser olma riskini öğrenmesi- hayatlarının bambaşka bir şekle bürünmesidir. Figürlerin başlarına

²⁹ BV. ss.316-317.

³⁰ Yıldız Ecevit, *İsviçre-Alman Edebiyatı*, Ara Yayıncılık, İstanbul 1991, s.163.

³¹ Bkz. Ecevit, s.163.

³² SRS. s.130.

gelen bu olaylar adeta “*mitolojik bir yolculuğun*”³³ başlangıcı gibi “*kahramanı çağıran ve onu toplumun sınırlarından bilinmeyen bir bölgeye çekmiş olan kaderi belirtir*”.³⁴ Bu çağrı ile hepsi yaşadıkları yerlerden farklı yerlere yerleşir ya da yeni bir hayata başlamaya karar verirler. Bu konuda Gürsel Uyanık şunları dile getirir:

“Stamm’ın kahramanları genelde yolculuğa çıkar; bu yolculukları, kendi iletişim yeteneklerini, bağımsızlıklarını ve yalnızlıklarını deneyimleyebilecekleri uzak yerlere yaparlar. Yapıtlarında Stamm’ı yolculuklardan daha çok, yolculuğu yapan kişilerin kendilerinin ilgilendirdikleri saptanır. İsviçreli yazarın asıl ulaşmak istediği nokta, kişilerin alışık oldukları yaşamın dışına çıktıklarında nasıl davrandıklarını, ne türden tepkiler geliştirdiklerini gözlemlemektir.”³⁵

Roman figürlerinin kırılma noktaları ile kendi alanlarından farklı yerlere yerleşmeleri ve farklı mekânlarda yaşamlarına devam etmeleri mekân çalışmaları ile adı geçen romanları inceleme fırsatı sunar. Romantik dönem geleneğinin izlerini taşıyan başka diyarlara, mekânlara duyulan “özlem”i (Sehnsucht) hatırlatan roman figürlerinin hayatlarında gerçekleşen değişiklikler ile sahip oldukları mekân bağlılıklarını kaybetmeleri veya bu alandan uzaklaşmaları bu üç romanı ortak bir paydada buluşturur. Bu açıdan tezde, figürlerin yaşamlarında gerçekleşen kırılma noktaları ile ortaya çıkan mekân deneyimleri ve roman dünyası içindeki gezintileri üzerinde de durulacaktır.

Romantik dönem edebiyatında gezgin, sık kullanılan bir figürdür³⁶ ve seyahat önemli bir yere sahiptir. Romanlarda ve hikâyelerdeki birçok figür yoldadır. Bu figürlerin uzaklara duyulan özlem ile doğada ve kırsal da yaptıkları seyahat kendi iç dünyalarına yapılan bir yolculuğa dönüşür.³⁷ Edith Glatz’ın seyahat sınıflandırması düşünüldüğünde, Stamm figürlerinin yaşadıkları sorunlardan kurtulmak için yaptıkları seyahatler *kaçış seyahati* olarak sınıflandırılabilir.³⁸

Heterotopya kavramına dair Alman edebiyatı alanında yapılmış çalışmalar sınırlıdır. Bunların en önemlilerinden birisi olan “*Heterotopien im poetischen*

³³ Bkz. Joseph Campbell, *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*, (1949), (1. Baskı), (Çev.: Sabri Gürses), Kabalcı Yayıncılık, İstanbul 2010, s.72.

³⁴ Campbell, s.72.

³⁵ Gürsel Uyanık, *Peter Stamm’ın Agnes Adlı Romanında Üstkurmaca ve Metinlerarası İlişkiler*, (1. Baskı), Salkım Söğüt Yayınları, Konya 2011, s.26.

³⁶ Bkz. Edith Glatz, *Wandern im Poetischen Texten*, Könighausen und Neumann Verlag, Würzburg 2011, s.16.

³⁷ Glatz, s.56.

³⁸ Glatz, s.81.

Realismus, Andere Räume, Andere Texte”³⁹ adlı çalışmada Brahim Moussa Wilhelm Raabe ve Adalbert Stifter’in eserlerini heterotopya kavramı bağlamında ele alır.

“*Döblins Vision einer Dialektik von Mythos und Moderne: Eine interdisziplinäre Studie zu Alfred Döblins Amazonas-Trilogie*”⁴⁰ adlı çalışmada Johanna Büchel Heterotopya kavramını Max Weber, Theodor W. Adorno ve Jürgen Habermas’ın teorileri bağlamında ele almış ve bu bakış açısıyla Alfred Döblin’in eserlerini inceler.

Judith Leiss, heterotopya kavramını ütopyanın alt tipi olarak sınıflandırır.⁴¹ Ayrıca Foucault çalışmasında heterotopya ve ütopyayı birbirine zıt kavramlar olarak ele alırken Leiss edebi heterotopyayı ütopyanın özel bir biçimi olarak tanımlar.⁴²

Rainer Warning “Heterotopien als Räume ästhetische Erfahrung” adlı çalışması heterotopya bağlamında yapılmış önemli çalışmalardandır. Warning, kavramı Fransız edebiyatından örnekler bağlamında inceler. Warning, Foucault’nun aynadaki görüntünün hem ütöpik hem de heterotopik olarak tanımladığı açıklamayı edebi bağlamda yorumlar ve aynadaki görüntüyü kurmaca, kurgu, hayal olarak yorumlar.⁴³ Bir hipotez olarak edebiyatın kendisinin de öteki mekânı oluşturan bir heterotop olabileceğini ileri sürer.⁴⁴

“*Inszenierungen des Widerstreits, Die Heterotopie als postmodernistisches Subgenre der Utopie*”⁴⁵ adlı çalışmada Judith Leiß, heterotopya, ütopya ve postmodernizm gibi kavramlar üzerinde durur.

³⁹ Brahim Moussa, *Heterotopien im poetischen Realismus, Andere Räume, Andere Texte*, Münstersche Arbeiten zur Internationalen Literatur Bd. 5 Aisthesis Verlag, Bielefeld 2012.

⁴⁰ Johanna Büchel, *Döblins Vision einer Dialektik von Mythos und Moderne. Eine interdisziplinäre Studie zu Alfred Döblins Amazonas-Trilogie*. Kunst und Gesellschaft. Studien zur Kultur im 20. und 21. Jahrhundert Band 8. Röhrig Universitätsverlag, 2012.

⁴¹ bkz. Judith Leiss, “Gattungsgeschichte als Spirale Die Heterotopie als Möglichkeit utopischen Schreibens in der Gegenwart”, Wilhelm Vosskamp, Günter Blamberger ve Martin Roussel (Ed.), *Möglichkeitsdenken Utopie und Dystopie in der Gegenwart*, Wilhelm Fink Verlag, München 2013, s.210. ss.207-221).

⁴² bkz. Leiss, “Gattungsgeschichte als Spirale Die Heterotopie als Möglichkeit utopischen Schreibens in der Gegenwart, 212.

⁴³ Bkz. Rainer Warning, *Heterotopien als Räume ästhetische Erfahrung*, Wilhelm Fink Verlag, München 2009, s.14.

⁴⁴ Warning, *Heterotopien als Räume ästhetische Erfahrung*, 17.

⁴⁵ Judith Leiß, *Inszenierungen des Widerstreits: Die Heterotopie als postmodernistisches Subgenre der Utopie*, Aisthesis Verlag, Bielefeld 2010.

Mekân teorileri bağlamında Peter Stamm'ın eserleri üzerine hem Türkiye hem de Almanya ve diğer almanca konuşulan ülkelerde yapılmış çalışmalar sınırlıdır. Bunun nedeni kanımca yazarın henüz edebiyat eleştirisinin gündemine tam olarak gelmemiş olmasıdır. Stamm üzerine yapılan çalışmalar arasında daha çok “*Agnes*” romanı üzerine olan ve metin inceleme derslerinde kullanılabilecek yardımcı ders kaynaklarına rastlanır. Marget Möckel'e ait “*Textanalyse und Interpretation zu Peter Stamm, Agnes*”⁴⁶ ve Wolfgang Pütz'e ait olan “*Peter Stamm, Agnes*”⁴⁷ adlı çalışmalarda yazarın Agnes romanı daha çok tematik açıdan incelenir.

Bahsi geçen bu çalışmalar dışında Stamm'ın romanları hakkında çeşitli dergilerde yazılmış inceleme yazılarına rastlanır.

Felicitas von Lovenberg'in FAZ gazetesinde yayınlanan yazısında, eserlerinde sıradan figürlerin hayatlarında yaşadığı krizleri ele alan Peter Stamm'ın “*Nacht ist der Tag*” adlı romanında bir aşk hikâyesinden ziyade yeni bir hayatı anlattığı ifade edilir.⁴⁸

Sabine Doering ise “*Agnes*” romanını edebiyatın gücü üzerine yayınlanmış bir parabol olarak tanımlamaktadır. Ona göre romanın kurmaca gerçekliği içinde ben anlatıcı tarafından kaleme alınan hikâye gerçek ve hayal arasındaki çizgiyi kaldırmıştır. Doering'in yazısının devamında İsviçreli olan ben anlatıcı ile Chicago'lu genç bir kızın yaşadığı ilişkiyi, Eski ve Yenidünya'nın yüzleşmesi olarak yorumlar. Stamm böylelikle hem Amerika'nın ben merkezli yapısını hem de Amerika hakkındaki Avrupalı önyargıları göz önüne sermeyi başarır.⁴⁹

Stamm'ın eserleri üzerine yapılmış olan önemli kaynaklardan birisi de editörlüğünü Andrea Bartl ve Kathrin Wimmer'in yaptığı “*Sprechen Am Rande des Schweigens*” adlı çalışmadır. Eserin içinde yer alan farklı makalelerde Stamm'ın eserleri değişik açılardan incelenmiştir. Bu eserde “*Nusshandel mit Eichhörnchen. Zu Peter Stamms und Jutta Bauers viel rezipiertem Bilderbuch Warum wir vor der Stadt wohnen*” başlıklı çalışmada Denis Dumschat-Rehfeldt, Stamm'ın “*Warum wir vor der Stadt wohnen*” isimli çocuk kitabını inceler. Bu eserde baba, anne, üç çocuk,

⁴⁶ Marget Möckel, *Agnes. Textanalyse und Interpretation zu Peter Stamm: Alle erforderlichen Infos für Abitur, Matura, Klausur und Referat plus Prüfungsaufgaben mit Lösungen*, C. Bange Verlag; Auflage: 4., Aufl., 2014.

⁴⁷ Wolfgang Pütz, *Lektüreschlüssel zu Peter Stamm: Agnes*, Reclam Verlag, Stuttgart 2011.

⁴⁸ Felicitas von Lovenberg, „Es ist alles noch da, nur ich bin weg“, Frankfurter Allgemeine Zeitung, (19.03.2013).

⁴⁹ Sabina Doering, „Eiswinde in Chicago“, Frankfurter Allgemeine Zeitung, (23.04.1999), s.42.

büyükanne, büyükbabadan oluşan yedi kişilik bir ailenin 17 kez taşınma hikâyesi anlatılır. Taşınılan evler, otel, üç telefonlu ev, köprü altı, sinema, trolley, orman, bir kilisenin çatısı, ya da karda beyaz bir çadırda ya da denizde, ay'da, amcanın şapkasında, teyzenin kemanında ya da rüyada yaşanan yerler kimi zaman gerçek kimi zaman da gerçek üstüdür.⁵⁰ Bu açıdan kitap hem gerçek hem de gerçek üstü unsurları iç içe geçirmiştir. Rehfeldt tarafından Odyssee olarak tanımlanan bu hikâye ailenin çocuğu tarafından ben anlatıcı olarak anlatılır.⁵¹ Mavi lambalı evden kenar mahalledeki eve giden taşınma macerası zorlu ve problemli olur. Aile, eş krizi, evsizlik, açlık, sosyal güvence, sosyal izolasyon, hastalık ve büyük babanın ölümü gibi bir çok sorunla başa çıkmak zorunda kalmıştır. Aile, son olarak taşındıkları kenar mahalle evinde düzenli bir yaşama kavuşurlar. İlk yaşadıkları mavi lambalı ev ile romantik dönemde özlemi simgeleyen mavi renge bir gönderme yapılır. Çocukluğa uymayan bu melankoli bu seyahatin/odyssee'nin başında kendini gösterir.⁵²

Yine aynı eserde Gudrun Heidemann, “Gefälschte Erinnerungen an ein Leben, das nicht stattgefunden hatte. Peter Stamms Sieben Jahre” isimli çalışmasında, Alex, Iwona ve Sonja arasında geçen aşk üçgeni, ayrılık ve Rahmenerzählung (çerçeve anlatım) romana novelistik özellikler kazandırdığını ifade eder. Romanda Alex, Iwona ile yaşadığı ilişkiye fotoğraf albümüne baktığı sırada tesadüfen üniversite yıllarına ait bir fotoğrafta Iwona'yı fark etmesi ile yaşadığı ilişkiyi hatırlaması eserde fotoğrafın anıları kayıt altına alması ile ilişkilendirilir.⁵³ Albümler ve fotoğraflar romanda Binnen ve Rahmenerzählung oluşturduğu, geçmişe döndürdüğü ve anıları harekete geçirdiği için romanın kronolojisinde önemli bir rol oynar.⁵⁴ Heidemann albümdeki resimleri kendi içinde bir kronotop olarak tanımlar.⁵⁵

Prof. Dr. Gürsel Uyanık “*Peter Stamm'ın Agnes Adlı Romanında Üstkurmaca ve Metinlerarası İlişkiler*”⁵⁶ adlı çalışması, Türkiye’de Stamm hakkında yapılmış en geniş kapsamlı çalışmadır. Uyanık, yapıtın barındırdığı motifleri ve üst kurmaca öğeleri

⁵⁰ SRS. s.317.

⁵¹ SRS. s.317.

⁵² SRS s.339.

⁵³ SRS. s.306.

⁵⁴ SRS. s.311.

⁵⁵ SRS. s.310.

⁵⁶ Gürsel Uyanık, *Peter Stamm'ın Agnes Adlı Romanında Üstkurmaca ve Metinlerarası İlişkiler*, (1. Baskı), Salkım Söğüt Yayınları, Konya 2011.

inceler. Ayrıca “Peter Stamm’ın ‘Der Besuch’ Adlı Öyküsüne Tematik-Teknik Bir Yaklaşım” adlı bir makalesi daha vardır.

Bu çalışmanın ağırlık noktasını oluşturacak olan heterotopya kavramını (gr. Heteros topos anderer Ort) Michel Foucault “Başka Mekânlara Dair”⁵⁷ isimli çalışmasında ortaya atmıştır. Bu kavram, genel itibarıyla toplum tarafından ya da toplumsal düzen tarafından dışlanmış kişilerin belirli bir sistemde organize edilmiş, düzenlenmiş, yapılandırılmış mekânlar içinde muhafaza edilmesi, tecrit altına alınması olarak tanımlanabilir.

Michel Foucault ilk olarak 1966 yılında bir radyo programında sunduğu heterotopya⁵⁸ çalışmasının girişinde ütopyaların karşıtı olarak heterotopyalar şu şekilde açıklanır:

“Kronolojisi olmayan tarihler olduğu gibi yersiz diyarlar da vardır. Gökyüzünde hiçbir yerde ve hiçbir haritada bulunamayacak şehirler, gezegenler, kıtalar, evrenler vardır. Çünkü onlar hiçbir yere ait değildirler. Tabii ki de bu şehirler, kıtalar ve gezegenler tabiri caizse insanların kafasında, kelimelerinin arasındaki boşluklarda, öykülerinin derin katmanlarında ya da onların rüyalarının yersiz diyarlarında, kalplerinin boşluklarında kısaca ütopyaların güvenli topraklarında oluşmuştur. Bununla birlikte bütün toplumlarda haritada bulunabilir bir yere sahip, tam olarak belirlenebilir ve aynı zamanda gündelik takvimde de yeri tespit edilebilir, ölçülebilir kesin bir zamana sahip olan ütopyalarında mevcut olduğunu düşünüyorum. Muhtemelen her insan topluluğu sahip olduğu, içinde gerçekten yaşadığı ve çalıştığı mekanlardan ütöpk diyarlar ve içinde faaliyetlerini gerçekleştirdiği zamandan da alternatif ukronik anlar ortaya çıkarabilir.”⁵⁹

Çalışmamızda Foucault’nun bu çalışmasının dışında Gaston Bachelard’ın *Mekânın Poetikası* adlı çalışması da kullanılacaktır. Bachelard evin bir kale gibi bizi dışardan gelen tehlikelere karşı koruyan manevi bir değere sahip olduğunu dile getirir, ev bu açıdan ruhsal dünyamızın ve hatta bedenimizin koruyucusudur.⁶⁰ Evin bizi dış dünyadan gelen tehlikelere karşı koruyan kapalı ve korunaklı bir alan oluşturduğunu söyleyen bu bakış açısı Foucault’nun çalışmasında bahsettiği heterotopyaların da kapalı

⁵⁷ Michel Foucault, *Özne ve İktidar, Seçme Yazılar 2*, (1994), (Çev.: Işık Ergüden, Osman Akınhay), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2014, s.298.

⁵⁸ Michel Foucault, *Die Heterotopien, Der utopische Körper, Zwei Radiovortrüge*, (1. Baskı), (Çev.: Michael Bischoff), Suhrkamp Verlag, Berlin 2013.

⁵⁹ Foucault, *Die Heterotopien, Der utopische Körper, Zwei Radiovortrüge*, s.9.

⁶⁰ Bkz. Gaston Bachelard, *Mekânın Poetikası*, (1957), (Çev.: Alp Tümetekin), İthaki Yayınları, İstanbul 2013, s.64.

bir mekân olmaları ile benzerlik gösterir.

Çalışmamızda kullandığımız önemli teorik çalışmalardan biri de Michel Foucault'nun "Ütopik Beden" çalışmasıdır. Foucault, bedeni içine hapsediğimiz bir ütopya karşıtlığı olarak tanımlar.⁶¹ Bu çalışma incelenecek romanlarda bedeni, mekân kavramı açısından yorumlanmasına olanak sağlayacaktır. Bedeni bir mekân olarak yorumlayan Markus Schroer'in söyledikleri de Foucault'nun "Ütopik Beden" çalışması ile benzerlikler göstermektedir. Markus Schroer'e göre beden, mekân içinde varlık gösteren bir nesne değil, tam tersi mekânsal sınıflandırma deneyimlerimiz için gerekli en önemli koşullardan biridir.⁶²

David Harvey'de, Foucault'nun çalışması bağlamında bedenin mekân ile olan ilişkisi üzerine şunları söyler:

"Foucault, bedenin mekânını toplumsal düzenimizdeki indirgenemez unsur olarak ele alır çünkü baskı, toplumsallaşma, disiplin altına alma ve cezalandırma güçleri bu mekân üzerinde uygulanır. Beden mekân içinde vardır ve, ya otoriteye boyun eğmek (örneğin organize bir mekânda hapsedilerek ya da göz altında tutularak), ya da başka alanları baskıcı olan bir dünyada özgül direniş ve özgürlük mekânlarını (heterotopia) mücadeleyle yaratmak zorundadır."⁶³

Foucault'nun heterotopya kavramı ve diğer mekân teorileri bağlamında Peter Stamm'ın romanlarını inceleyeceğimiz bu çalışmada, aşağıdaki soru yumağı üzerinde yoğunlaşılacaktır: Romanların kurmaca gerçekliğinde yapılandırılmış olan mekânlar ve figürlerin yaşamları birer heterotopya olarak yorumlanabilir mi? Yazar'ın romanlarındaki bu figürlerin bedenleri de kendi içinde bir heterotopya ya da heterotopik bedenler oluşturduğu düşünülebilir mi? Roman figürleri kendilerini sınırlayan mekânlardan kurtulmak için nasıl bir mücadele içine girerler? Peter Stamm'ın eserlerindeki modern şehirler ve doğanın ilkel mekânları arasındaki ilişki nasıl bir öneme sahiptir?

Çalışmamızın birinci bölümünü daha önce de bahsi geçen mekân kavramına ve

⁶¹ Michel Foucault, *Die Heterotopien, Der utopische Körper, Zwei Radiovorträge*, (1. Baskı), (Çev.: Michael Bischoff), Suhrkamp Verlag, Berlin 2013, s.25.

⁶² Markus Schroer, *Räume, Orte, Grenzen Auf dem Weg zu einer Soziologie des Raums*, (4. Baskı), Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2012, s.277.

⁶³ David Harvey, *Postmodernliğin Durumu Kültürel Değişimin Kökenleri*, (1990), (7. Baskı), (Çev.: Sungur Savran), Metis Yayınları, İstanbul 2014, s.239.

bu kavramla bağdaştırılabilecek çalışmalara ilişkin teoriler oluşturacaktır. Diğer bölümlerde sırasıyla adı geçen romanlar, üzerinde durulan teoriler ile birlikte teorik ve tematik açıdan incelenecektir.

Kullanılan yöntem, ağırlıklı olarak metin içi (werkimmanent) ğelerden ve sorulardan yola çıkarak metin dışı öğeler aracılığı ile desteklenir. Bu alışma hem yazarın kendi poetikasının hem de önemli mekân teorilerinin oluşturduğu bir temele dayanır. Kuramsal çerçevenin somutlaştırılması açısından metne bağlı ve metni aşkın yöntemler bir arada kullanılacaktır.



BİRİNCİ BÖLÜM

KURAMSAL ÇERÇEVE

1.1. MİCHEL FOUCAULT: HETEROTOPYA

Michel Foucault “Öteki Mekânlar” adlı makalesinde yaşadığımız çağı mekân dönemi olarak tanımlar. Foucault’ya göre mekân birbirine bağlı ilişkiler bütünüdür ve bu bütünlüğü her bir parçasının birbiriyle kesiştiği bir ağ olarak tanımlar.⁶⁴ Foucault bu durumu şöyle anlatır:

“İçinde bulunduğumuz dönem, belki de, daha ziyade, mekân dönemidir. Eşzamanlının dönemindeyiz, yan yana koyma dönemindeyiz, yakın ve uzak döneminde, yan yananın, kopuk kopuğun dönemindeyiz. Bence, dünyanın kendini zaman boyunca gelişen uzun bir ömürden ziyade, noktaları birbirine bağlayan ve kendi yumağını ören bir ağ gibi hissettiği bir dönemdeyiz.”⁶⁵

Kültür tarihsel olarak Foucault mekânı üç döneme ayırır. İlk olarak ortaçağ döneminin hiyerarşik yapılanmasını anlatır.⁶⁶

“Mekanın bu tarihini kabaca belirtirsek, ortaçağda, hiyerarşik bir yerler bütünü olduğunu söyleyebiliriz: kutsal ve dünyevi yerler, korunaklı yerler ve tersine açık ve korunmasız yerler, kentsel yerler ve köylük yerler (İşte, bunlar insanların gerçek yaşamı içindir); kozmolojik teoriye göre, göksel yerlerin karşısında üst-göksel yerler vardı; ve göksel yerler dünyevi yerlere karşıtı; şiddetli bir şekilde yer değiştirmiş şeylerin yerleşmiş bulundukları yerler olduğu gibi, tersine, şeylerin doğal mevkilerini ve dinginliklerini buldukları yerler de vardı. Çok kabaca ortaçağ mekânı denebilecek şey –bir yere yerleştirilmenin mekânı-, tüm bu hiyerarşi, tüm bu karşıtlık, tüm bu kesişmedir.”⁶⁷

⁶⁴ Michel Foucault, *Andere Räume* in: Barck, Karlheinz u.a. (Hg.), *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Aesthetik*, Leipzig 1992, s.34.

⁶⁵ Michel, Foucault, *Özne ve İktidar, Seçme Yazılar 2*, (1994), (Çev.: Işık Ergüden, Osman Akınhay), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2014. ss.291-292.

⁶⁶ Michel Foucault, *Andere Räume* in: Barck, Karlheinz u.a. (Hg.), *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Aesthetik*, Leipzig 1992, s.34.

⁶⁷ Michel Foucault, *Özne ve İktidar, Seçme Yazılar 2*, (1994), (Çev.: Işık Ergüden, Osman Akınhay), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2014. s.293.

Mekân ile ilgili ikinci dönem ise Galileo’nun keşfi ile başlar. Galileo’nun eseri dolayısıyla keşfi sonu gelmeyen sonsuz, ucu açık bir mekânın, yani evrenin varlığını ortaya koyar ve böylelikle bu *yerleştirilme mekânı* ortadan kalkar.⁶⁸

Üçüncü dönemi Foucault, “Depolama” kavramı ile özdeşleştirmiştir. Bu kavramla çağımız tekniğinin depolama olanağı açıklanmaya çalışılır. Buna örnek olarak bilgilerin makine hafızasında sınıflandırılması ve kayıt edilmesi ya da telefon hatlarındaki sesler verilebilir. Bu bilgiler bulundukları yerlere mevkilendirilmiştir.⁶⁹

Foucault, Galileo’nun keşfi ve teknolojik gelişmelere rağmen mekânın hala daha tam olarak kutsallığını yitirmediğini açıklar. Kişisel mekânla toplumsal mekân ayrımı, aile ve toplumsal mekân ayrımlarının hala geçerli olmasını bunu kanıtlar nitelikte olduğunu iddia eder.⁷⁰

Mekân kutsallığını yitirmemiş olsa da, Foucault, yaşadığımız mekânın boş bir mekân olmadığının altını çizer. Bu durum şöyle açıklanır:

“Bachelard’ın –engin- eseri ve fenomenologların tanımları, homojen ve boş bir mekânda, değil; tersine tamamen niteliklerle dolu bir mekânda, belki fantazmaların musallat olduğu bir mekânda yaşadığımızı bize öğretiler; temel algımızın mekânı, düşlerimizin, tutkularımızın mekânı bazı içkin niteliklere kendilerinde sahiptir; bu ya hafif, uçucu, şeffaf bir mekândır, dorukların mekânıdır ya da tersine, aşağıdan bir mekândır, çamur mekânıdır, su gibi akabilen bir mekândır ya da taş gibi, kristal gibi sabitlenebilen, dondurulabilen bir mekândır.”⁷¹

Foucault, içinde yaşadığımız, hareket ettiğimiz, hayatımızın, zamanımızın ve tarihimizin kayıplarını, dönüm noktalarının vuku bulduğu mekânı heterojen olarak tanımlamaktadır. Yani içi boş tek tür bir mekân içinde yaşamıyoruzdur. En başında da bahsedildiği gibi mekân bir ilişkiler bütünüdür. Birbirinden farklı mevkiler oluşturan bu ilişkiler ağı Foucault tarafından şöyle örneklendirir:

⁶⁸ Michel Foucault, *Andere Räume* in: Barck, Karlheinz u.a. (Hg.), *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Aesthetik*, Leipzig 1992, s.36.

⁶⁹ Bkz. Michel Foucault, *Andere Räume* in: Barck, Karlheinz u.a. (Hg.), *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Aesthetik*, Leipzig 1992, s.36.

⁷⁰ Foucault, *Andere Räume*, s.37.

⁷¹ Michel, Foucault, *Özne ve İktidar, Seçme Yazılar 2*, (1994), (Çev.: Işık Ergüden, Osman Akınhay), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2014. s.294.

“Örneğin, pasajların, sokakların, trenlerin mevkilerini tanımlayan ilişkiler bütünü betimlemek (Bir tren, içinden geçilen bir şey olduğu için, aynı zamanda bir noktadan diğerine geçmek için kullanılan ve dahası kendi de geçen bir şey olduğundan olağanüstü bir ilişkiler ağıdır). Geçici, ara mevkiler olan cafe’ler, sinemalar, plajlar, bu mevkileri tanımlamayı sağlayan ilişkiler ağı dolayısıyla betimlenebilir. Ev, oda, yatak, vs.’nin oluşturduğu kapalı ya da yarı açık dinlenme mevkisi de, ilişkiler ağı dolayısıyla betimlenebilir.”⁷²

Foucault, birbiriyle bağlantı içinde bulunan ama öte yandan birbiriyle çelişen bu mekânları ikiye ayırır. İlki ütopya⁷³ kavramıdır. Ütopyalar gerçekte var olmayan mekânlardır ve toplumun ya da toplum tarafından oluşturulan mekânların mükemmelleştirilmesidir (idealleştirilmesidir). Heterotopyalar⁷⁴ ise toplumda, ya da toplumsal mekânlar içinde gerçekleştirilmiş ütopyalar olarak tanımlanır.⁷⁵ Bunlar, *“bizzat toplumun kurumlaşmasında yer alan ve karşı-mevki türleri olan, fiilen gerçekleşmiş ütopya türleri olan yerler[dir] [...] kültürün içinde bulunabilecek tüm diğer gerçek mevkiler bunların içinde hem temsil edilir hem de tartışılır ve tersine çevrilir [...] bütün yerlerin dışında olan yer çeşitleridir.”*⁷⁶

Foucault, heterotopya ve ütopya farkını bir ayna örneği ile açıklar. Ona göre ayna bir ütopyadır. Çünkü gerçekte var olmayan mekânlar üretir:

“Ayna, sonuçta bir ütopyadır; çünkü yeri olmayan yerdir. Aynada kendimi olmadığım yerde görürüm, yüzeyin ardında sanal olarak açılan gerçekte bir mekânda görürüm, yüzeyin ardında sanal olarak açılan gerçekte bir mekânda görürüm, oradayımdır, olmadığım yerde, kendime bakmamı sağlayan bir tür gölge: Ayna ütopyası. Fakat, gerçekten var olduğu ölçüde ve benim bulunduğum yerde bir tür geri dönüş etkisine sahip olduğu ölçüde, ayna aynı zamanda bir heterotopyadır; kendimi orada gördüğümden, bulunduğum yerde olmadığımı aynadan yola çıkarak keşfederim. Aynanın öte yüzünde olan bu sanal mekânın dibinde, bir anlamda bana yönelen bu bakış dolayısıyla kendime geri dönerim ve gözlerimi kendime doğru

⁷² Michel, Foucault, *Özne ve İktidar, Seçme Yazılar 2*, (1994), (Çev.: Işık Ergüden, Osman Akınhay), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2014. ss.294-295.

⁷³ Werner Jung, ütopya sözcüğünün olmayan yer (Nicht-Ort) anlamına geldiğini belirtir. Haritalarda bulunmayan ütopyalar, kurgunun dünyasında kendine yer edinmiştir. (Werner Jung, *Raumphantasien und Phantasieräume Essays über Literatur und Raum*, Aisthesis Verlag, Bielefeld 2013, s.52)

⁷⁴ Foucault, heterotopya kavramını “Kelimeler ve Şeyler” adlı kitabında da “türdeş olmayan yerler” olarak tanımlar. (Michel Foucault, *Kelimeler ve Şeyler İnsan Bilimlerinin Bir Arkeolojisi*, (4. Baskı), (Çev.: Mehmet Ali Kılıçbay) İmge Kitabevi, Ankara 2013, s.15)

⁷⁵ Bkz. Michel Foucault, *Andere Räume* in: Barck, Karlheinz u.a. (Hg.), *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Aesthetik*, Leipzig 1992, s.39.

⁷⁶ Michel, Foucault, *Özne ve İktidar, Seçme Yazılar 2*, (1994), (Çev.: Işık Ergüden, Osman Akınhay), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2014. s.295.

yöneltmeye ve yeniden kendimi bulduğum yerde oluşturmaya yeniden başlarım; ayna aynaya baktığım anda işgal ettiğim bu yeri hem kesinlikle gerçek –çevreleyen bütün uzamla ilişki içinde- hem de kesinlikle gerçekdışı kıldığı anlamda –çünkü algılanmak için oradaki bu sanal noktadan geçmek zorundadır- bir heterotopya gibi işler.”⁷⁷

Aynaya baktığımızda kendimizi gördüğümüz yer aslında var olmayan bir mekândır ve bizi aslında var olmadığımız bir mekânda gösterdiği için bir ütopyadır. Ama öte yandan ayna, bizi gördüğümüz ve kapladığımız mekânla bağladığı için gerçektir, bir heterotopyadır.⁷⁸

Foucault, heterotopyalar ile ilgili belirli özellikler sıralar. Bunlardan en önemlisi de evrensel olarak geçerli olabilecek tek bir heterotopya türü olmadığıdır. Farklı toplumlarda dolayısıyla da farklı kültürlerde farklı heterotopyalar oluşmuş olabilir.⁷⁹

Foucault, heterotopyaları iki büyük gruba ayırır. Bunlardan birincisi kriz heterotopyalarıdır:

“‘İlkel’ denen toplumlarda kriz heterotopyaları diye adlandırdığım belli bir heterotopya biçimi vardır, yani toplum karşısında ve insanların içinde yaşadıkları insani ortamda kriz durumunda bulunan bireylere –yeni yetmeler, âdet dönemindeki kadınlar, hamile kadınlar, yaşlılar, vs.- ayrılmış ayrıcalıklı, kutsal ya da yasak yerler vardır. Bizim toplumumuzda, bu kriz heterotopyaları, hâlâ bazı kalıntılarına rastlansa da kayboluyorlar. Örneğin, erkek cinselliğinin ilk belirtilerinin özellikle aileden ‘başka yerde’ vuku bulmuş olması gerektiğinden, on dokuzuncu yüzyıldaki biçimiyle yatılı okul ya da erkek çocuklar için askerlik hizmeti kesinlikle böyle bir rol oynamaktadır.”⁸⁰

Foucault’ya göre artık kriz heterotopyaları yok olurken yerini *sapma* olarak adlandırdığı heterotopyalara bırakır. Sapma heterotopyaları şu şekilde açıklanır:

“Davranışı, ortalamaya ya da istenen norma göre sapma olan insanların içine yerleştirildiği heterotopya. Bunlar dinlenme evleri, psikiyatri klinikleridir; bunlar, elbette, hapishanelerdir de ve kuşkusuz, kriz heterotopyasının ve sapma heterotopyasının bir anlamda sınırında olan –çünkü ne de olsa yaşlılık bir krizdir fakat aynı zamanda bir

⁷⁷ Foucault, *Özne ve İktidar, Seçme Yazılar 2*, ss.295-296.

⁷⁸ Bkz. Michel Foucault, *Andere Räume* in: Barck, Karlheinz u.a. (Hg.), *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Aesthetik*, Leipzig 1992, s.39.

⁷⁹ Foucault, *Andere Räume*, s.40.

⁸⁰ Michel, Foucault, *Özne ve İktidar, Seçme Yazılar 2*, (1994), (Çev.: Işık Ergüden, Osman Akınhay), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2014. s.296.

sapmadır, çünkü boş zamanın bir kural olduğu toplumumuzda aylıklık bir tür sapmadır- huzurevlerini de ekleyebiliriz.”⁸¹

Foucault makalesinde heteroropyaların zaman içinde işlevinin değişebileceğinden bahseder. Örneğin, Mezarlar 18. yüzyıla kadar şehir merkezinde yer alırken, bu dönemden itibaren ölümlerin hastalık getirecekleri inancı ile mezarlar şehir dışına taşınır.⁸² O döneme kadar ölümden sonra bedenın dirilişine ve ruhın ölümsüz olduğuna inanıldığından ölümlerin nerede olduğunun çok büyük bir önemi yoktur. Ancak öteki dünyaya olan inancın zayıflamaya başlaması ile mezarların nerede olması gerektiği daha önemli olmaya başlar.⁸³

“Her halükarda, on dokuzuncu yüzyıldan itibaren herkesin kendi kişisel kalıntısı için küçük bir kutuya sahip olma hakkı oldu; fakat, diğer yandan, ancak on dokuzuncu yüzyıldan itibaren mezarlıklar şehirlerin dış sınırını konmaya başladı. Ölümün bu bireyselleştirilmesi ve mezarlığın burjuvazi tarafından sahiplenilmesiyle birlikte, ‘hastalık’ olarak ölüm takıntısı doğdu. Yaşayanlara hastalık getirenlerin ölümleri olduğu varsayıldı ve ölümlerin evlerin hemen yakınındaki, kilisenin hemen yakınındaki, neredeyse sokağın ortasındaki varlığı ve yakınlığının ölümü yayan şey olduğu varsayıldı. Mezarlıklardan salgın yoluyla yayılan hastalık teması, bu büyük tema on sekizinci yüzyıl sonunda da varlığını sürdürdü; ve mezarlıkların kenar mahallelere doğru taşınmasına ancak on dokuzuncu yüzyıl içinde başladı. Bu dönemde mezarlıklar kentin kutsal ve ölümsüz rüzgârını değil, her ailenin kendi karanlık ikametına sahip olduğu ‘öteki şehir’i meydana getirir.”⁸⁴

Foucault çalışmasında iki önemli heterotopyadan bahseder. Bunlar bahçe ve müze heterotopyalarıdır. Bahçe kendi içinde küçük bir evreni ve bütün doğanın döngüsünün temsil edildiği bir mekân olarak önemlidir. Bahçe doğanın sınıflandırıldığı ve bir anlamda evcilleştirildiği bir heterotopya iken, müze ve kütüphaneler geçmişin kayıtlıldığı bir anlamda arşive edildiği yerlerdir. Bu bağlamda zamanı durdurma, zamanın akışını değiştirme ve saklama özelliği ile müze ve kütüphaneleri *heterokroni*

⁸¹ Foucault, *Özne ve İktidar*, Seçme Yazılar 2, s.297.

⁸² Michel Foucault, *Andere Räume* in: Barck, Karlheinz u.a. (Hg.), *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Aesthetik*, Leipzig 1992, s.41.

⁸³ Michel, Foucault, *Özne ve İktidar*, Seçme Yazılar 2, (1994), (Çev.: Işık Ergüden, Osman Akınhay), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2014. ss.297-298.

⁸⁴ Foucault, *Özne ve İktidar*, Seçme Yazılar 2, s.298.

olarak da tanımlar.⁸⁵ Heterokroni özelliği gösteren diğer bir mekân olarak mezar örneği verilir. Buna göre de kişi öldüğünde hayatı sonlanır ama diğer taraftan sonsuz yaşamı için yeni bir başlangıç yapmış olur.⁸⁶

Michel Foucault, müze ve kütüphaneler gibi zamanı hapseden ve bir anlamda sabit kılan heterotopyaların yanında zamanın akıp gittiği durağanlığını yitirdiği ama öte yandan bu mekânlarda yaşananların tekrarlandığı kronik heterotopyaların da varlığından söz eder. Bunlar şehrin dışındaki kutlama alanlarıdır. Jimnastikçi kızlar, falcılar tarafından işgal edilen zamanın akıp gittiği ama belli dönemlerde her şeyin tekrar yaşandığı mekânlardır. Ayrıca Foucault tatil köylerini de bu doğrultuda örnek gösterebileceğimiz heterotopyalar olarak tanımlar. Bu mekânlarda sabit olan ve süregelen heterotopya özellikleri bir araya gelir ve kütüphane ve müzelerin sahip olduğu benzer heterokroni özelliğini gösterirler. Çünkü bu kamplarda bir yandan zaman akıp gider, diğer taraftan yaşananlar kendini belli dönemlerde tekrar eder.⁸⁷

Heterotopya, izole eden bir açılma ve kapanma sistemidir. Yani dışardan birinin girmesine karşı korunaklıdır, dışarıya kapalıdır ya da kolayca girilebilir sistemler değildir. Heterotopyalar, *“hem tecrit eder hem de nüfuz edilebilir kılar. Genel olarak, heterotopik bir mevkîye bir değirmene girilir gibi girilmez. Ya orda zorla kalınır; kışlanın, hapishanenin durumu budur ya da kurallara ve arınmalara boyun eğmek gerekir. Oraya ancak belli bir izinle ve belirli davranışları yerine getirdikten sonra girilebilir.”*⁸⁸

Bunlardan farklı bir heterotopya olarak Foucault, 17. yüzyılda kurulan kolonilerden bahseder. Bu kolonilerde yaşanan düzenli hayat ütöpik düzenin gerçekleştirilmiş hali yani birer heterotopyadır. Düzenli evler, meydandaki kilise, okul, hapisane, sabah beşte düzenli çalan kilise çanı işin başladığının işaretini verir ve akşam saat altıda beraberce yemek yenir. Koloni yaşamında olan şey aslında kendi toplum yaşamımızda kötü olan her şeyi çıkarıp ütöpik bir yaşam düzeni yaratmaktır. Yani

⁸⁵ Michel Foucault, *Andere Räume* in: Barck, Karlheinz u.a. (Hg.), *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Aesthetik*, Leipzig 1992, s.43.

⁸⁶ Michel Foucault, *Andere Räume* in: Barck, Karlheinz u.a. (Hg.), *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Aesthetik*, Leipzig 1992, s.41.

⁸⁷ Foucault, *Andere Räume*, s.44.

⁸⁸ Michel, Foucault, *Özne ve İktidar, Seçme Yazılar 2*, (1994), (Çev.: Işık Ergüden, Osman Akınhay), Ayrintı Yayınları, İstanbul 2014. s.300.

gerçekte var olan kötülükleri, düzensizlikleri yok edip, mükemmel, kusursuz düzenlenmiş bir yaşam biçimi oluşturur.⁸⁹

1.2. GASTON BACHELARD: MEKÂN POETİKASI

Mekân üzerine yapılmış önemli çalışmalardan birisi de Gaston Bachelard'ın “Mekânın Poetikası” adlı eseridir. Bachelard, bu eserde mekânı ve bireyin mekânla olan ilişkisini poetik düzlemde işler. Burada “poetik” kavramı şairin ya da yazarın mekânı alımıyla sürecindeki estetik bakış açısı olarak yorumlanabilir. Eserde yazarın (Şairin) mekân ile olan ilişkisinde dış dünyanın “uçsuz bucaksızlığı” ve “içsel derinlik” arasındaki karşılıklı iletişim irdelenir.⁹⁰

Kitabın başlığına dair yapılan bu açıklamadan sonra Bachelard'ın farklı bölümler içinde incelediği mekân kavramını “Mahzenden Tavanarasına Ev, Kulübenin Anlamı” adlı bölümünde nasıl ele aldığı açıklanmaya çalışılacaktır.

Gaston Bachelard bu bölümde evi *dünyadaki köşemiz* olarak tanımlar ve evin insanın *ilk evreni* olduğu savını ortaya atar.⁹¹ Bachelard, bu noktada doğup yaşanılan ilk evi anı ile ilişkilendirir. Ona göre, yaşadığımız yeni evlerde, doğup büyüdüğümüz ilk evimize ya da daha önce yaşadığımız evimize dair anıları hatırladığımızda, “*çocukluk ülkesine*”, “*hareketsiz duran o ülkeye*”⁹² dönülür. Anılarımızla bu ilk evren arasındaki ilişkiyi Bachelard şöyle açıklar:

“Koru(n)maya dair anıları yeniden yaşayarak kendimizi avuturuz. Kapalı bir şeyin, sahip oldukları hayal değerine dokunmadan anıları muhafaza etmesi gerekir. Dış dünyanın anıları, eve özgü anılarla asla aynı tınıya sahip olmayacaktır.”⁹³

⁸⁹ Bkz. Michel Foucault, *Andere Räume* in: Barck, Karlheinz u.a. (Hg.), *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Aesthetik*, Leipzig 1992, s.45.

⁹⁰ Bkz. Gaston, Bachelard, *Mekânın Poetikası*, (1957), (Çev.: Alp Tümertekin), İthaki Yayınları, İstanbul 2013, ss.245-247.

⁹¹ Bachelard s.34.

⁹² Bachelard s.36.

⁹³ Bachelard s.36.

Bachelard, burada söyledikleri bağlamında eskiden yaşanılan konutların anılarla ve yeniden düşlemeyle kendi içimizde hep sağlam kaldığını ifade eder.⁹⁴ Ona göre ev, “kurduğumuz düşlerdeki büyük bir beşik” ve “insanın düşünceleri, anıları ve düşleri için en büyük bütünleştirici güçlerden biri”dir.⁹⁵ Bachelard bu konuyla ilgili olarak şunları söyler:

“Ev olmasa, insan dağılmış bir varlık olurdu. Ev, insanı gökten inen fırtınalara karşı koruduğu gibi, yaşamdaki fırtınalara karşı da ayakta tutar. Ev hem beden hem de ruhtur.”⁹⁶

Bachelard’ın bu söylemlerinden yola çıkarak evin, kapalı, korunaklı ve korunmuş bir alan olarak yaşadığımız ilk heterotopya olduğunu söylenebilir. Bu büyük “beşik”, sadece bedensel bütünlüğümüzü değil aynı zamanda içsel dünyamıza dair var olan bütün her şeyimizi, düşlerimizi, anılarımızı da dış dünyaya karşı koruyan, muhafaza eden izole bir mekân (heterotopya) olarak tanımlanabilir.

1.3. MİCHEL FOUCAULT: ÜTOPIK BEDEN

Michel Foucault, içine hapsedüğümüz bir mekân olarak bedenimizi bir ütopyanın karşıtlığı olarak tanımlar. Sahip olduğumuz bedenimiz adeta lanetlendiğimiz ve içinden kaçışımızın mümkün olmadığı bir hapisane gibidir.

“Dünyanın bir ucuna da gitsem, sabah vakti örtülerin altında büzüşüp, küçülebildiğim kadar küçülsem, veya sahilde kendimi güneşin altında erimeye de bıraksam, ben neredeysem o da orada olacak. Umarsızca burada, asla başka yerde değil. Bedenim, ütopyanın aksidir, asla başka bir gökyüzü altında erimeye de bıraksam, ben neredeysem o da orada olacak. Umarsızca burada, asla başka yerde değil. Bedenim, ütopyanın aksidir, asla başka bir gökyüzü altında olmayan şey; tam anlamıyla sayesinde vücut bulduğum mutlak yer, küçük uzam parçası.”⁹⁷

Ona göre, bedenimizin sınırlarından kurtulduğumuz bir dünya bizim için bir ütopya olabilir. Örneğin Perilerin, ruhların yâda büyücülerin olduğu bir ütopya ki orada

⁹⁴ Bachelard s.36.

⁹⁵ Bachelard s.37.

⁹⁶ Gaston, Bachelard, *Mekânın Poetikası*, (1957), (Çev.: Alp Tümertekin), İthaki Yayınları, İstanbul 2013, s.37.

⁹⁷ Michel, Foucault, *Ütopik Beden*, (Çev.: Sibel Yardımcı), Sibel Yardımcı, Sanem Güvenc Salgırlı, (Ed.) Teorik Bakış 4 Aylık Toplum Bilim Dergisi (Sayı: 3 - Ocak 2014), Sel Yayıncılık, İstanbul, 2014, s.39.

ışık hızıyla hareket edebildiğimiz, yaraların bir sihirli dokunuşla iyileştiği, isteğimiz zaman görünür istediğimiz zaman görünmez olduğumuz imkânlar dünyasında, bedenimizin bizi sınırladığı, engel koyduğu tüm imkânsızlıklardan kurtulmuş oluruz.⁹⁸

“Bedenim, umarsızca mahkûm olduğum o yer. Bütün o ütopyaları yaratmamıza neden olan şeyin son kertede ona karşı (sanki onu silmek için) olduğunu düşünüyorum. Ütopyanın itibarı, güzelliği, ona duyulan hayranlık, hepsi nereden gelir? Ütopya, her yerin dışında bir yerdir, ama bedensiz bir bedene sahip olacağım bir yer: güzel, duru, şeffaf, ıııklı çevik, dev gibi güçlü, süresi sonsuz, incelikli, görünmez, korunan, daima [aslında] olduğundan farklı [transfiguré] bir bedene.”⁹⁹

Foucault, bedenlerin ütopylaştırıldığı yerler olarak mezarları örnek göstermektedir. Mısır kültürünün ardında bıraktığı mezarlarda, bedenler binlerce yıl boyunca çürümemesi için mumyalanmıştır. Bu açıdan bir mumya, ütopik bir beden olarak tanımlanabilir. Miken kültüründe de ölen kralın yüzüne güçlü ve güneş gibi parıldayan bedenini ve onun ölümsüzlüğünü simgeleyen altın bir maske yerleştirilir. Ortaçağda ise, ölen kişinin bedeninin heykeli mezarın üstüne yerleştirilir. Böylelikle beden bir heykelin altında sonsuza kadar ütopylaştırılmış olur. Bunun gibi mekânlarda bedenimiz sabitleştirilmiş ve hareketsiz hale getirilmiş geometrik mekânlar içinde dayanıklılık ve tanrının sonsuz bekasını kazanmış olur.¹⁰⁰

Foucault’ya göre ütopyalar arasında en güçlüsü, bedenın mekânsallığını yok eden ruhtur. Ruh, bedenimizin içinde var olan ama aynı zamanda içinde bulunduğ bedenden çıkabilen en güçlü ütopyadır. En önemlisi de bedenlerimizle onu kirlitsek de her seferin de tekrar kendini yenileyen, temizleyen, saflaştıran kutsal bir güce sahiptir ve bedenimizin parlayan, temiz, hareketli ve ölümsüz bir parçasıdır.¹⁰¹

“Ama bir de bedenleri silmek için yaratılmış bir ütopya vardır. Bu ölümler ülkesidir, Mısır uygarlıklarının bize bıraktığı büyük ütopik kentler. Mumya nedir ki son kertede? Yadsınmış ve dönüştürölmüş

⁹⁸ Bkz. Michel, Foucault, *Die Heterotopien, Der utopische Körper, Zwei Radiovorträge*, (1. Baskı), (Çev.: Michael Bischoff), Suhrkamp Verlag, Berlin 2013, ss.25-26.

⁹⁹ Michel Foucault, *Ütopik Beden*, (Çev.: Sibel Yardımcı), Sibel Yardımcı, Sanem Güvenc Salgırlı, (Ed.) Teorik Bakış 4 Aylık Toplumbilim Dergisi (Sayı: 3 - Ocak 2014), Sel Yayıncılık, İstanbul, 2014, s.40.

¹⁰⁰ Michel Foucault, *Die Heterotopien, Der utopische Körper, Zwei Radiovorträge*, (1. Baskı), (Çev.: Michael Bischoff), Suhrkamp Verlag, Berlin 2013, s.27.

¹⁰¹ Foucault, *Die Heterotopien, Der utopische Körper, Zwei Radiovorträge*, s.28.

[transfiguré] bir bedenin ütopyası. Zamanın ötesinde daim kalan büyük ütopik beden. Bir de Mikene uygarlığın defnedilen kralların yüzüne koyduğu altın masklar vardı: muzaffer, güçlü, güneşe benzeyen, korku salarken silahsız kalmış kral bedenlerinin ütopyası. Sonra mezarlardaki resimler ve heykeller, mezar taşlarında yatan insan heykelleri karşımıza çıktı; böylece bitmeyecek bir gençlik, kımıldamazlık içinde uzandı Ortaçağ'dan beri. Ve şimdi, günümüzde, basit mermer küpler, taş tarafından geometrikleştirilmiş bedenler, mezarlıkların büyük siyah tablosu üzerinde beyaz ve düzenli figürler var. Ve işte ölümlere has bu ütopik kentte, bedenim bir şey gibi katı, bir Tanrı gibi ölümsüz hale geliyor.”¹⁰²

Bu bilgiler ışığında Foucault şu soruyu ortaya atar. Bedenimiz gerçekten bir ütopya olmak için büyüye, ölüme, ruha yâda görünmez olmaya ihtiyaç duyar mı?

“Ama belki de bedenin hüznünlü topolojisini silmemize yarayan bu ütopyaların en inatçı, en güçlü olanı, Batı tarihinin başından beri, bize bu topolojiyi tedarik eden büyük ‘ruh’ mitidir. Ruh, bedenimde, pek harika bir şekilde işler. Onda ikamet eder, elbette, fakat ondan kaçmasını da bilir: gözlerimin pencerelerinden dünyayı görmek için kaçır ondan – ben uyurken düş görmek, ben ölürken hayatta kalmak için. Ruhum güzeldir, saftır, bembeyazdır; ve çamurlu –her durumda pek de temiz olmayan- bedenim onu kirletmeye kalkarsa, onu ilksel saflığına yeniden kavuşturacak bir erdem, bir güç, kutsal bin bir jest bulunacaktır. Yaşlı bedenim çürürken, ruhum uzun yaşayacaktır, uzundan da çok.”¹⁰³

Çalışmasının devamında bedenin ütopyaya dönüşebilmesi için gerçekten perilere büyüye, ruha ve ölüme ihtiyacı olup olmadığını sorgulayan Foucault, aslında ütopya olmak için tek başına bedenin yeterli olduğuna inanır. Çünkü ütopyanın temelleri bedenimizde yer alır ve ütopyalar *bedenin kendisinden doğmuştur*.¹⁰⁴ Ona göre, bütün bu ütopyaların kaynağı ve kullanım alanlarının temeli bedenimizde yatar bu yüzden o bütün ütopyaların temel unsurudur. En nihayetinde beden, Prometheus’dan Gulliver’e kadar insanların birbirlerine anlattığı efsanelerde dünyaya hâkim olan ve mekânları yutan en eski ütopyadır.¹⁰⁵

¹⁰² Michel, Foucault, *Ütopik Beden*, (Çev.: Sibel Yardımcı), Sibel Yardımcı, Sanem Güvenc Salgırlı, (Ed.) Teorik Bakış 4 Aylık Toplumbilim Dergisi (Sayı: 3 - Ocak 2014), Sel Yayıncılık, İstanbul, 2014, s.41.

¹⁰³ Foucault, *Ütopik Beden* s.41.

¹⁰⁴ Foucault, *Ütopik Beden* s.43.

¹⁰⁵ Michel, Foucault, *Die Heterotopien, Der utopische Körper, Zwei Radiovorträge*, (1. Baskı), (Çev.: Michael Bischoff), Suhrkamp Verlag, Berlin 2013, s.31

Beden, dünyanın merkezinde bir çekirdek olarak mekânların kesiştiği sıfır noktasında yer alır. O hiçbir yere sahip değildir ama bütün mümkün olan gerçek ve ütöpik mekanlar için başlangıç noktasını oluşturur.¹⁰⁶ Foucault bu durumu çalışmasında tam olarak söyle aktarır:

“Bedenim aslında, her zaman başka yerdedir. Dünyanın tüm başka yerlerine bağlıdır ve doğrusunu söylemek gerekirse, dünyadan başka yerdedir. Çünkü şeyler onun etrafında düzenlenmiştir; ve üst, alt, sağ, sol, ön, arka, yakın ve uzak ona göre, tıpkı bir egemene göre olacağı gibi. Beden dünyanın sıfır noktasıdır; yolların ve uzamların gelip kesiştikleri yer, beden hiçbir yerde değildir: dünyanın yüreğindedir o; ondan itibaren ki düşlerim, konuşurum, ilerlerim, tahayyül ederim; ondan itibaren şeyleri ve yerlerini algılar ve yine, hayal ettiğim ütopyaların belirsiz kuvvetiyle onları birbirine bağlarım. Bedenim Güneş Şehri gibidir, yeri yoktur ama –gerçek veya ütöpik- mümkün tüm yerler ondan çıkar ve [ışık gibi] yayılırlar.”¹⁰⁷

Alıntıdan da anlaşılacağı üzere beden, mekân deneyimlerimiz söz konusu olduğunda büyük bir etkiye sahiptir.

Foucault çalışmasının devamında, maske takmak, makyaj yapmak ve dövme yaptırmak söz konusu olduğunda da bedenin en büyük ütöpik aktörlerden biri olduğunu söyler. Dövme, makyaj ve maske ile şifreli, esrarengiz ve kutsal bir dile bürünen beden gizli ve görünmez güçlerle iletişime geçer. Bu eylemler bedeni bu dünyaya ait olmayan bir mekâna yerleştirir ve onu tanrıların ya da ötekilerin dünyası ile bağlantı kuran hayali bir mekânın parçası haline getirir.¹⁰⁸

“Dövme yaptırmak, boyanmak, maske takmak kuşkusuz başka bir şeydir. Beden gizli ve görünmez güçlerle iletişime geçirmek demektir. Maske, dövmedeki im, bedene sürülen boya, tümüyle bir dildir: bilmece, şifrelenmiş, gizli, kutsal tüm bir dil; Tanrının gazabını da, kutsalın sağır kudretini veya arzusunun canlılığını da aynı bedene çağıran bir dil. Maske, dövme, boya bedeni başka bir uzama yerleştirir, onun dünyada doğrudan yeri olmayan bir yere girmesini sağlar, ondan tanrısal veya yabancı bir evrenle iletişime geçecek bir uzam parçası yaratırlar. Ya Tanrılar tarafından yakalınırsanız burada, ya da baştan çıkardığımız kişi tarafından. Her durumda maske, dövme,

¹⁰⁶ Foucault, *Die Heterotopien, Der utopische Körper, Zwei Radiovorträge* s.34.

¹⁰⁷ Michel, Foucault, *Ütöpik Beden*, (Çev.: Sibel Yardımcı), Sibel Yardımcı, Sanem Güvenc Salgırlı, (Ed.) Teorik Bakış 4 Aylık Toplumbilim Dergisi (Sayı: 3 - Ocak 2014), Sel Yayıncılık, İstanbul, 2014, s.45.

¹⁰⁸ Michel, Foucault, *Die Heterotopien, Der utopische Körper, Zwei Radiovorträge*, (1. Baskı), (Çev.: Michael Bischoff), Suhrkamp Verlag, Berlin 2013, s.31-32.

boya bedeninin kendine has uzamından koparılıp başka bir uzama fırlatıldığı yansıtıldığı [projeter] işlemlerdir.”¹⁰⁹

Foucault’nun heterotopya ve ütopya kavramlarını açıkladığı ayna örneği ütopik beden çalışmasında da aynanın bedenimizin bir yere sahip olduğunu öğretmesi açısından önemli bir yere sahiptir. Ayna’nın bedeninin ütopyasının algılanması konusunda Foucault şunları söyler:

“Bize (yani, zamanında Yunanlılara ve şimdi çocuklara) bir bedenimiz olduğunu, bu bedeninin bir formu, bu formun bir çeperi, bu çeperin bir kalınlığı, bir ağırlığı olduğunu, kısacası bedeninin bir yer kapladığını öğreten bu kadavra ve dolayısıyla, kadavra ve aynadır. Bedenin ilksel ve derinlikli bir şekilde ütopik olan deneyimine bir uzam atayan ayna ve kadavradır; onu susturan, yatıştıran ve bedenimizi her an harap edip buharlaştıran o ütopik taşkınlığı – bizim için artık mühürlenmiş-bir çitle kapatan onlardır. Onlar sayesinde bedenimiz saf ve basit bir ütopya olmaktan çıkar. Çünkü, aynadaki imgenin bizim açımızdan erişilmez bir uzamda ikamet ettiğini ve kadavramızın olduğu yerde asla olamayacağımızı düşünürsek eğer, bizzat aynayla kadavranın da alt edilemez bir başka yer’de [ailleurs] bulunduklarını düşünürsek, o zaman, yalnızca ütopyaların kendi üzerlerine kapanabildiklerini ve bedenimizin derin ve egemen ütopyasını bir anlığına saklayabildiklerini keşfederiz.”¹¹⁰

Foucault’nun bu çalışmasında söyledikleri, Markus Schroer’in kitabında mekân ve beden bağlamında ifade ettikleri ile benzerlikler göstermektedir. Bu bağlamda Peter Stamm’ın romanlarını yorumlarken Schroer’in kitabında söylediklerine yer vermek eseri mekân ve beden bağlamında yorumlamak adına daha sağlam bir zemine oturtmamıza yardımcı olacaktır.

1.4. MARKUS SCHROER: MEKÂNLAR, YERLER, SINIRLAR

Markus Schroer’e göre beden, mekân içinde varlık gösteren bir nesne değil, tam tersi mekânsal sınıflandırma deneyimlerimiz için gerekli en önemi koşullardan biridir. Her durumda beden dünyada ki koordinasyon merkezi işlevini görür. Böylelikle bireyin

¹⁰⁹ Michel, Foucault, *Ütopik Beden*, (Çev.: Sibel Yardımcı), Sibel Yardımcı, Sanem Güvenc Salgırlı, (Ed.) Teorik Bakış 4 Aylık Toplumbilim Dergisi (Sayı: 3 - Ocak 2014), Sel Yayıncılık, İstanbul, 2014, s.44.

¹¹⁰ Michel, Foucault, *Ütopik Beden*, (Çev.: Sibel Yardımcı), Sibel Yardımcı, Sanem Güvenc Salgırlı, (Ed.) Teorik Bakış 4 Aylık Toplumbilim Dergisi (Sayı: 3 - Ocak 2014), Sel Yayıncılık, İstanbul, 2014, s.46.

mekân içinde ki oryantasyonu için başlangıç noktasını oluşturur. Beden merkezli görüş açısına sahip bu düşünceye göre, mekân nesnel değil tam tersi o mekânı algılayan beden tarafından öznel bir şekilde sınıflandırılır.¹¹¹ Bu noktada Schroer'in söyledikleri Foucault'nun bedenin mekânın algılanmasında sıfır noktasını oluşturduğunu söylediği düşüncesiyle benzerlik gösterir.

Markus Schroer çalışmasının yer değiştiren sınırlar bölümünde insan bedenini bir mekân olarak yorumlar.

Bu yazıda, hem beden hem de mekân, içinde yaşamın vuku bulduğu muhafaza alanları olarak tanımlanmaktadır. Beden hem geçiş noktalarına, hem de sağlam sınırlara sahip olduğu için bir mekân olarak tanımlanabilir. Deri bütün organları kasları kemikleri saran bir mahfaza gibidir ve dışarıyla, içerisinin sınırlarını birbirinden ayırır. Bu açıdan dış dünyayla iletişim içinde olan sınırı da oluşturur. Markus Schroer yazısının devamında tıpkı mekân gibi bedenin bölünüp, parçalara ayrılarak sınırlarını kaybettiğini ifade eder. Organ nakilleri ile ya da protezlerle bedenin işlevlerinin artırılması gibi yeniliklerle beden bir anlamda sınırlarını kaybeder.¹¹²

Markus Schroer'in bedenin sınırlara sahip olması ama öte yandan bu sınırların çözülmesi konusundaki düşünceleri, Foucault'nun heterotopya kavramı bağlamında söylediği heterotopyaların da bir açma ve kapatma sistemi olması ile benzer özellikler gösterir. Tıpkı örneğin bir heterotopya olarak hapisanede olduğu gibi; korunaklı, sınırları kapalı ama mutlak bir geçirgenliğe sahip olmayan bir mekân olarak, beden de sınırları belirlenmiş, korunaklı ama mutlak bir bütünlüğe sahip olmayan, parçalanarak ya da bölünerek sınırlarını kaybedebilen bir mekân olarak düşündüğümüzde heterotopyalarla benzer özellikler gösterir.

1.5. MİCHEL FOUCAULT: EDEBİYAT NEDİR?

Michel Foucault 1964 yılında Brüksel'de "*Edebiyat ve Dil*" başlıklı bir konferansında dil, eser ve edebiyat arasındaki ilişkiyi analiz eder.¹¹³

¹¹¹ Markus Schroer, *Räume, Orte, Grenzen Auf dem Weg zu einer Soziologie des Raums*, (4. Baskı), Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2012, s.277.

¹¹² Schroer, s.290-291.

¹¹³ Michel Foucault, *Büyük Yabancı, Dil, Delilik ve Edebiyat Üstüne Konuşmalar*, (2013), (1. Baskı), (Çev: Savaş Kılıç), Metis Yayınları, İstanbul 2015, s.59.

Konferansın birinci oturumuna “*Edebiyat nedir?*” sorusu ile başlayan Foucault, bu sorunun bir eleştirmenin, tarihçinin ya da sosyoloğun sorusu olmadığını söyler. Bu sorunu gerekliliğini kendi içinde açılmış olan ve edebiyatın bunun içinde barınmak zorunda kalacağı bir oyuk olarak tanımlar. Ama bu noktada bu sorunun kendi içinde bir kararsızlık muhafaza ettiğini ifade eder. “Edebiyat nedir?” sorusunun tarihi henüz çok eski değilken, edebiyatın tarihi insan dilinin tarihi kadar eskidir der Foucault. Yine de konuşmasında edebiyatın sandığımız kadar eski olmadığını ancak bin yıllarca eski eserleri geriye dönüp edebiyat olarak adlandırdığımızı söyler.¹¹⁴

Foucault bu ifadesinin ardından, Dante, Cervantes veya Euripides’in edebiyat olup olmadığını sorgular. Bunların eserlerini “*kendi edebiyatlarının*” değil, “*edebiyatımızın*” bir parçası olduğunu ifade eder. Foucault, Euripides’in eserinin Fransızca ile olan ilişkisini edebiyat olarak tanımlar, ancak eserin Yunan dili ile olan ilişkisinin edebiyat olmadığını düşünür.¹¹⁵ Bu noktada üç şeyi birbirinden ayırır.

Foucault ilk sırada ele aldığı dil kavramını, konuştuğumuz da iletişim kurmamızı sağlayan “*şeffaf bir sistem*” olarak tanımlar. Ona göre dil (langage); “*hem tarihte birikmiş tüm sözlerin meydana getirdiği olgu hem de [Fransızca, Yunanca gibi bir dil] dilin (langue) bizzat sistemidir.*”¹¹⁶

İkinci olarak eseri ele alan Foucault; eseri dili hareketsizleştiren, ona ait bir alan üreten “*göstergeler ve kelimelerin şeffaflığını yoğunlaştıran*” ve “*gizemli bir hacim meydana getiren tuhaf bir şey, bir dil biçimlemi*” olduğunu ortaya koyar.¹¹⁷

Üçüncü unsur ise edebiyattır. Edebiyat, dil eserinin kendine yer edindiği bir *mekân* olarak tanımlanmaz. Aksine, “*dilin eserler ve eserin dille ilişkisinin bulunduğu bir üçgenin tepe noktasıdır.*”¹¹⁸ Bu bakış açısı ile Foucault, 17. yüzyıldan 19. yüzyıl başına kadar olan süreçte edebiyatın dil ve eser ile olan ilişkisinin değiştiğini ifade eder. 17. yüzyıl da edebiyat kelimesi birinin dil eserlerine karşı olan yakınlığını belirten pasif

¹¹⁴ Foucault, *Büyük Yabancı, Dil, Delilik ve Edebiyat Üstüne Konuşmalar* s.61.

¹¹⁵ Foucault, *Büyük Yabancı, Dil, Delilik ve Edebiyat Üstüne Konuşmalar* s.62.

¹¹⁶ Foucault, *Büyük Yabancı, Dil, Delilik ve Edebiyat Üstüne Konuşmalar* s.62.

¹¹⁷ Foucault, *Büyük Yabancı, Dil, Delilik ve Edebiyat Üstüne Konuşmalar* s.62.

¹¹⁸ Michel Foucault, *Büyük Yabancı, Dil, Delilik ve Edebiyat Üstüne Konuşmalar*, (2013), (1. Baskı), (Çev: Savaş Kılıç), Metis Yayınları, İstanbul 2015, s.62.

bir öge iken, 19. yüzyıl başlarından itibaren eserin *oluşma anındaki* hali ile dil ile ilişkiye geçtiği andaki *dönüşümünü* belirten aktif bir unsur haline gelmiştir.¹¹⁹

Edebiyatın dil ve eser arasındaki ilişki de bir üçgenin tepe noktasını oluşturmamasını Foucault şu şekilde açıklar:

“Doğrusu, bana öyle geliyor ki edebiyatın kendisiyle ilişkisi, ne olduğu meselesi, en başından beri, doğuştan gelen aşk üçgeninin bir parçasıydı. Bir dil için edebiyat, esere dönüşme işi değil, eserin içinde dille üretilme işi de değildir; edebiyat üçüncü noktadır; dilden de eserden de farklı olan ve aralarındaki düz çizginin dışında olan, hatta bundan dolayı boş bir alan, ‘Edebiyat nedir?’ sorusunun doğduğu özsel bir boşluk, bu sorunun ta kendisi olan özsel bir boşluk çizen üçüncü noktadır. Bunun sonucunda da söz konusu soru edebiyatla üst üste binmez, örtüşmez, tamamlayıcı bir eleştirel bilinç tarafından edebiyata eklenmez, edebiyatın –en baştan beri çatlak ve kopuk-varlığıdır bizzat.”¹²⁰

Foucault’ya göre edebiyat, “*söylenecek ve söylenebilecek bir şeyden yapılır*”¹²¹ ve eser ve edebiyat arasındaki ilişki eserin hareketsiz varlığında saklanır. Boş sayfalara yazılan her kelime edebiyatın “*kutsal özünü ihlal eder.*”¹²² Bu durumu Foucault şu örnekle açıklar:

“‘Uzun zaman, geceleri erkenden yattım.’ Kayıp Zamanın İzinde’nin ilk cümlesi budur. Bir anlamda pekâlâ edebiyata bir giriştir bu cümle, ama içindeki kelimelerden tekinin bile edebiyata ait olmadığı ortadır; bu cümle ile göstergeler, armalar ve edebiyat damgalarıyla donanmış bir dil sahneye girdiği için değil, sadece dil bomboş bir sayfaya fişkırdığı için edebiyata bir giriştir. Göstergesiz, donanmamış bir dilin hiçbir zaman somut olarak göremeyeceğimiz bir şeyin tam olarak eşliğinde fişkırmasıdır bu; söz konusu kelimeler bizi edebiyata dönüşecek bir sürekli namevcudiyetin eşğine götürür.”¹²³

Burada Foucault’nun söylediklerinden hareketle kelimelerin boş sayfaya aktarılmasıyla birlikte edebiyatın başladığı söylenebilir. Sayfaya yazılmasından itibaren

¹¹⁹ Foucault, *Büyük Yabancı, Dil, Delilik ve Edebiyat Üstüne Konuşmalar* ss.62-63.

¹²⁰ Foucault, *Büyük Yabancı, Dil, Delilik ve Edebiyat Üstüne Konuşmalar* s.63.

¹²¹ Foucault, *Büyük Yabancı, Dil, Delilik ve Edebiyat Üstüne Konuşmalar* s.64.

¹²² Foucault, *Büyük Yabancı, Dil, Delilik ve Edebiyat Üstüne Konuşmalar* s.65.

¹²³ Michel Foucault, *Büyük Yabancı, Dil, Delilik ve Edebiyat Üstüne Konuşmalar*, (2013), (1. Baskı), (Çev: Savaş Kılıç), Metis Yayınları, İstanbul 2015, s.65-66.

artık kelimeler *gerçek dile*¹²⁴ ait değildir. “*Gündelik dilin gerçekliğinden*” ayrılmış başka bir mekânda edebiyatın boyunduruğu altına girmiştir.¹²⁵

Ancak yine de edebiyat tam olarak somut bir varlık haline dönüşmez. Sadece Barthes’in söylemi ile bir simulakrumuna dönüşür. Yani eser, dil ve edebiyat arasındaki *ikiye bölünme mekânı, ayna mekânıdır*.¹²⁶ Foucault bunu konuşmasının devamında şöyle açıklar:

“Edebiyatın varlığı yoktur; sadece bir simulakrum vardır, edebiyatın bütün bir varlığı olan bir simulakrum. Yine bana öyle geliyor ki Proust’un eseri edebiyatın hangi bakımdan ve nasıl simulakrum olduğunu çok güzel gösteriyor bize. Kayıp Zamanın İzinde, bilindiği üzere, Proust’un hayatından çıkıp eserine giden bir yolculuğun değil, Proust’un hayatının –gerçek, dünyevi, vb. hayatının- askıya alındığı, kesintiye uğradığı, kendi üzerine kapandığı ve tam da hayatın kendi üzerine kıvrılması sayesinde eserin başlayabilme ve kendi mekânını açabilme gücünü bulduğu bir andan çıkan yolculuğun anlatısıdır.”¹²⁷

Foucault, Prost’un eserinin gerçek dilini hakkında şunları söyler:

“Aslında Proust’un gerçek dili, şu anda okuduğumuz ve eseri dedikimiz, bizim için değil de kendi içinde ne olduğunu sordüğümüzde edebiyat olduğunu söylediğimiz bu dilin, bir eser olmadığı gibi edebiyat da olmadığını, bir tür ara mekân olduğunu, aynalardaki görebildiğimiz ama dokunamadığımız mekân gibi gücül bir mekân olduğunu fark ediyoruz; Proust’un eserine asıl hacmini kazandıran işte bu simulakrum mekânıdır.”¹²⁸

Herder ve Heidegger’in dilin zamanla olan ilişkisini vurgulayan düşüncelerinin tersine Foucault, dilin zamana dair değil de tam tersi mekâna dair bir şey olduğu söyler. Ona göre “*dilin işlevi zaman olmaksızın, varlığı mekân olmaktır*.”¹²⁹ Dil mekana dair bir olgudur çünkü kelimelerin anlamsal değeri bir değerler dizisinin [*paradigma*] ayrıştırılıp başka bir yere yerleştirilmesi ile tanımlanır. Daha açık söylemek gerekirse kelimelerin dizimi, dilbilgisi kuralları belirli bir mekânsal düzende bir araya gelirler.¹³⁰

¹²⁴ Foucault, *Büyük Yabancı, Dil, Delilik ve Edebiyat Üstüne Konuşmalar* s.67.

¹²⁵ Foucault, *Büyük Yabancı, Dil, Delilik ve Edebiyat Üstüne Konuşmalar* s.67.

¹²⁶ Foucault, *Büyük Yabancı, Dil, Delilik ve Edebiyat Üstüne Konuşmalar* s.71.

¹²⁷ Foucault, *Büyük Yabancı, Dil, Delilik ve Edebiyat Üstüne Konuşmalar* ss.71-72.

¹²⁸ Foucault, *Büyük Yabancı, Dil, Delilik ve Edebiyat Üstüne Konuşmalar* s.73.

¹²⁹ Michel Foucault, *Büyük Yabancı, Dil, Delilik ve Edebiyat Üstüne Konuşmalar*, (2013), (1. Baskı), (Çev: Savaş Kılıç), Metis Yayınları, İstanbul 2015, s.97.

¹³⁰ Foucault, *Büyük Yabancı, Dil, Delilik ve Edebiyat Üstüne Konuşmalar* s.97.

Diller ve kültürler belli bir mekânsal değer ile mekânsallaşırlar. Örnek olarak 15. yüzyıldan 17. Yüzyıla kadar olan süreçte küre, kubbe, hem mimaride hem de edebiyatta önemli bir yere sahipti. Küre ve Kubbe o dönemdeki toplumun kültürüne dair bütün unsurların [figürlerin] temsil edildiği mekânlardı.¹³¹ Bu iki mekânın bu alanlarda sahip olduğu önemde dünyanın yuvarlak olduğunun ve gökkubbenin dünyanın üzerini örttüğü bilgisinin keşfedilmesinin etkili olup olmadığı sorusundan ziyade önemli olan şeyin o dönemde “*temsil[in], imge[nin], görünüş[ün], hakikat[in], analogi[nin] hep kürenin temel mekânında sunulmuş*” olması gerçeğidir.¹³²

Bu temsili küre mekânının özellikle 15. ve 16. Yüzyılda sanat eserlerinde dilin “*döngüsel biçimler yaratmak, başlangıç noktasına dönmek*”¹³³ gibi imkânları ona sunması açısından da önemli bir rol oynamaktadır. Foucault, edebiyatta bu durumu François Rabelais’in eseri bağlamında şöyle açıklar:

“Örnek olarak Pantagruel’in fantastik yolculuğuna bakalım: Yolculuk muğlak başlangıç noktasında tamamlanır, arada Olimpos’u andıran tatlı bir ülke, Tesalya, Mısır, Libya’dan ve, Rabelais ekliyor, Yahudi denizinde Hiperborea Adası’ndan geçer; ama işte adalardan sonra gezdiğimiz bu ülke, yolculuğun en uzak noktasına vardığımızda, tam anlamıyla kaybolduğumuzda, yine Rabelais diyor ki, işte bu ülke en az Touraine kadar güzeldir ve kuşkusuz yol arkadaşlarının başlangıç noktalarını, adalara ulaşmak için yola çıktıkları noktayı bulacakları ülkedir tam da; ülkelerine dönmek için bütün bu yolculuğu yapmalarına gerek yoktu aslında, çünkü zaten hep oradaydılar; belki ayrılmak için, şimdi yeniden yola çıkacakları zaman zaten Touraine ülkesindeyseler, belki de yeni bir yolculuğa çıkacakları için oradalar. Her halükarda döngü durmadan yeniden başlar.”¹³⁴

Bu alıntıda eserlerde yansıtılan döneme ait kültürel figürler (ör: barok dönemi ayna figürleri, ya da kıyafetler) “*dilin kültürel mekânsallığını*” ortaya koyar.¹³⁵

Foucault’ya göre eserlerde üzerine analizi yapılabilecek mekân bağlamında ele alınması gereken bir diğer konu da “*iç mekânsallaktır*”¹³⁶. Bu mekân eserde figürlerin

¹³¹ Foucault, *Büyük Yabancı, Dil, Delilik ve Edebiyat Üstüne Konuşmalar* s.98-99.

¹³² Foucault, *Büyük Yabancı, Dil, Delilik ve Edebiyat Üstüne Konuşmalar* s.99.

¹³³ Foucault, *Büyük Yabancı, Dil, Delilik ve Edebiyat Üstüne Konuşmalar* s.99.

¹³⁴ Foucault, *Büyük Yabancı, Dil, Delilik ve Edebiyat Üstüne Konuşmalar* s.99.

¹³⁵ Michel Foucault, *Büyük Yabancı, Dil, Delilik ve Edebiyat Üstüne Konuşmalar*, (2013), (1. Baskı), (Çev: Savaş Kılıç), Metis Yayınları, İstanbul 2015, s.100.

¹³⁶ Foucault, *Büyük Yabancı, Dil, Delilik ve Edebiyat Üstüne Konuşmalar* s.100.

“içinden çıktığı” ve eser içinde hareket halinde oldukları “*derin mekândır.*”¹³⁷ Buna örnek olarak Jean Rousset’in, Pierre Corneilla’nın tiyatro eserleri üzerine yaptığı analiz açıklanır. *Le Cid* ve *Polyeucte* eserlerinde Rodrigue ve Chimène (Le Cid) Polyeucte ve Pauline (Polyeucte) bir araya gelmeleri ve tekrar ayrılmaları üzerine kurulan sarmal yapı “*doruk noktası Tanrı olan dikey bir yapı*” üzerine kuruludur. Burada bu “*sarmal*” dönemin barok heykellerinde de görülen hareketin benzeridir.¹³⁸

Eserdeki mekânsallığın çözümlenmesinde işlenebilecek üçüncü bir yolda eserde kullanılan dilin mekânsallığını ele almaktır.¹³⁹

Dili, eserin içine yazıldığı anda yeni bir mekân oluşturması, Mallermé’nin eseri bağlamında şöyle açıklanır:

“Masumiyetin, el değmemişliğin, beyazlığın bu mekânı, aynı zamanda soğğun, karın, kuşun hapsediği buzun mekânı olan camın mekânı hem gergin hem de kaygan olan, aynı zamanda kapalı ve kendi üzerine katlanmış bir mekândır, bütün meşruiyetiyle açılır, kendisini katedebilecek bakışın mutlak nüfuzuna kendisini açar, ama bakış aslında üzerinde kayıp gitmekten başka bir şey yapamaz, bu açık mekân aynı zamanda tamamen kapalı bir mekândır, katedebileceğimiz bu mekân adeta donmuş ve tamamen kapalı bir mekândır. Bu Mallerméci nesnelerin mekânı, bu Mallerméci gölün mekânı aynı zamanda kelimelerin mekânıdır. Örneğin Jean-Pierre Richard’ın çok güzel analiz etmiş olduğu değerleri, yelpaze ve kanadın Mallarmé’de kazandığı değerleri ele alalım. Açık olduğunda yelpaze ve kanadın gözden saklamak gibi bir özellikleri vardır: Kuşun kanadı kuşu gözden saklar, o kadar büyüktür, yelpaze yüzü örter. Kanat ve yelpaze gözden saklar, kaçırır, uzağa erişilemeyecek bir yere koyar, ama bunlar ancak göz önüne serdikleri ölçüde saklarlar, yani kanadın alacalı zenginliği veya yelpazenin üzerindeki desen sergilendiği ölçüde. Kapalı olduklarıdaysa, tam tersi, kanat kuşun, yelpaze de yüzün görülmesine izin verir; dolayısıyla yaklaşmaya izin verirler, biraz önce açık olduklarında sakladıkları şeyleri şimdi bakışın veya elin yakalamasına açık bırakırlar, ama yeniden açıldıkları anda yine saklamaya başlar, açık oldukları anda göz önünde olan her şeyi gizlerler.”¹⁴⁰

Bu alıntıda anlattıklarından yola çıkarak Foucault, Mallermé’nin anlatısında “*nesnelerin muğlak mekânı*” olarak ortaya çıkan şeyin aslında “*kelimenin mekânı*”¹⁴¹ olduğunu söyler. Yani tasvir edilen mekânlar kelimeler tarafından kurulur ve onlara

¹³⁷ Foucault, *Büyük Yabancı, Dil, Delilik ve Edebiyat Üstüne Konuşmalar* s.100.

¹³⁸ Foucault, *Büyük Yabancı, Dil, Delilik ve Edebiyat Üstüne Konuşmalar* s.101.

¹³⁹ Foucault, *Büyük Yabancı, Dil, Delilik ve Edebiyat Üstüne Konuşmalar* s.101.

¹⁴⁰ Michel Foucault, *Büyük Yabancı, Dil, Delilik ve Edebiyat Üstüne Konuşmalar*, (2013), (1. Baskı), (Çev: Savaş Kılıç), Metis Yayınları, İstanbul 2015, s.101-102.

¹⁴¹ Foucault, *Büyük Yabancı, Dil, Delilik ve Edebiyat Üstüne Konuşmalar* s.102.

bağlı ve bağımlıdır, zira mekânları görünür ya da görünmez kılmak yine kelimelerin elindedir.¹⁴²

Buraya kadar yaptığı yorumlarda Foucault, eserlerin ya da edebiyatın analizinde temelde iki tür sınıflandırma yapmış olur. Birincisi gösterge katmanlarının analizi, ikincisi mekânsallaşma biçimlerinin çözümlemesidir.¹⁴³

Foucault'nun burada ortaya koyduğu ikinci sınıflandırma olan mekânsallaşma biçimlerinin çözümlemesi dâhilinde anlattıkları, yapılacak olan çalışmamızda Peter Stamm'ın eserleri bağlamında mekân teorilerinin ne şekilde kullanılacağına dair bir çıkış noktası oluşturacaktır.



¹⁴² Foucault, *Büyük Yabancı, Dil, Delilik ve Edebiyat Üstüne Konuşmalar* s.103.

¹⁴³ Foucault, *Büyük Yabancı, Dil, Delilik ve Edebiyat Üstüne Konuşmalar* s.103.

İKİNCİ BÖLÜM

PETER STAMM ROMANLARINDA HETEROTOPYALAR

2.1. BÖYLESİ BİR GÜNDE

Paris, Stamm'ın yazarlığa başladığı, şehir olması açısından oldukça önemlidir. Bir akşam Paris'te arkadaşına ziyarete gittiğinde, kusursuz bir sessizliğin hâkim olduğu kapalı bir avlu aylardır süren gürültü ve heyecandan sonra Stamm üzerinde bir şok etkisi yaratır. Bu şok onda ani bir uyanışı tetikler. Paris'e ayak uydurmuş olsa da bu sessizlik ve onu artık kalabalığı ve gürültüsü ile zorlayan bu şehirden bir anlığına kurtulmak ona iyi gelir. O andan itibaren artık çok fazla dışarı çıkmaz, arkadaşlarından uzak durur, daha fazla okur ve yalnız başına dolaşır. Bütün yaşamışlıkları bir biçime sokma ihtiyacı gittikçe güçlenir. Kendi içine kapanması yazım denemelerine başlamışına yol açar. Böylelikle bürodaki eski hermes daktilosunda ilk metinlerini yazmaya başlar. Burada yaşadığı hatıraları, İsviçre'ye dönüşünden sonra yazmaya başladığı ilk romanında yerini bulur.¹⁴⁴

Peter Stamm, "Zeit" dergisinde yayınlanan "Die Reise meines Lebens" başlıklı yazısında Paris'te kaldığı yılları anlatır. Bu yazısı, "Böylesi Bir Günde" romanının Paris'te kaldığı yıllardan izler taşıdığını ve bu dönemin, romanı yazmasında etkili olduğunu gösterir. Yazısında Paris'te bulunduğu ilk yıl küçük bir odada kaldığını ve bu odanın darlığında kendini güvende hissettiğini yazan Stamm, Paris'i çatılardan oluşan bir ülke olarak tanımlar.¹⁴⁵ (Dächerlandschaft) Kaldığı dar odada hissettiği güven duygusu, memleketinin coğrafi yapısından kaynaklı, güven duygusu ile benzerlik gösterir.

Kendi yaşadığı köyü ve Paris'i karşılaştıran Stamm için göze çarpan ilk farklılık kalabalıktır. Paris'te işe giderken kullandığı metro da sıkışık bir vaziyette giderken, kendi ülkesinde sadece birkaç kişinin trende olması onun için büyük farklılıktır. Bunun haricinde kendi şehrinde iki tane sinema salonu varken, Paris'te 400'den fazla sinema salonu olması da bu farklardan biridir. Stamm, Paris'te bulunduğu ilk zamanlarda geri dönmek istese de belirli bir süre sonra şehrin ritmine ayak uydurur ve Paris'i

¹⁴⁴ BV. ss.31-32.

¹⁴⁵ BV. ss.26-27.

keşfetmeye başlar. Özellikle şehrin bilinmeyen yerlerini ve kuzey bölgesindeki tehlikeli semtleri keşfeder.¹⁴⁶

Paris'te kaldığı yıllarda çalıştığı büronun duvarlarında asılı olan İsviçre'nin doğa fotoğraflarında ülkesini özler ancak buna karşılık İsviçre'de eksik olan birçok şeye de Paris'te sahiptir.¹⁴⁷ Paris'te bulunduğu sırada birçok ünlü ismin yanında Chet Baker'ı da dinleme şansı yakalar. Hatta bu konseri “Böylesi Bir Günde” romanında anlatır¹⁴⁸:

“Paris'te yeniyen New Morning'de Chet Baker'ı gördüm. İnandırılmaz zayıftı ve çökük avurtları vardı. Çökmüş halde, trompeti bacaklarının arasında bir bar taburesine tünemişti. Sonra şarkı söylemeye başladı, kısık ve çatalı bir sesle. Parçanın ne olduğunu anımsayamıyorum, The Touch of Your Lips ya da She was Too Good to Me, ama sesi zihnimde hala çok canlı. Birkaç ölçü sonra ansızın şarkıyı yarıda kesti ve memnuniyetsizliğini gösteren bir el hareketi yaptı ve müzisyenler baştan çalmaya başladı. Bir yankının yankısı gibiydi. Kısa süre sonra da öldü.” (BBG. s.102)

Ergenlik dönemini ya da yetişkinliğinin ilk yıllarını geçirdiği ve bir yetişkin olarak ilk deneyimlerini yaşadığı şehir olması açısından Paris, Stamm için önemli bir yere sahiptir.¹⁴⁹

Paris'i keşfettikçe şehrin onun düşündüğünden daha büyük olduğunu fark eder. Paris'te birkaç kez trene binip İsviçre'ye gittiği tren garında paralı asker ilanını gördüğünde Stamm'ın düşündüğü şey, Dünyanın daha büyük olduğunu, o garın sadece İsviçre'ye gitmek için değil daha uzaklara, güneye, Arabistan'a, Afrika'ya gitmek için de bir başlangıç noktası olduğunu düşünür. Paris'in kendini olgunlaştırdığını ifade eden Stamm, büyük şehirde küçük bir oda içinde ya da kalabalıklar içinde ki yalnızlıkta kaybolunabileceğini düşünür. Bunun belki de okuduğu birçok kitaptan daha fazla yazarlığını etkilediğini ifade eder. Çoğunlukla yalnız, mutsuz ve akli karışmış hissettiği bu şehirde edebiyat onun için hayatta kalma aracı haline gelir.¹⁵⁰ Paris'in büyük ve kalabalık bir şehir olmasına rağmen yaşadığı yalnızlık duygusu, “Böylesi Bir Günde” romanında hissettirilir.

¹⁴⁶ BV. s.28.

¹⁴⁷ BV. s.29.

¹⁴⁸ BV. s.30.

¹⁴⁹ BV. s.30.

¹⁵⁰ BV. s.31.

Peter Stamm, “Böylesi Bir Günde” adlı romanında doğup büyüdüğü İsviçre’den ayrırlıp Paris’te öğretmenlik yapan Andreas’ın hayatını anlatır. Yazar, Andreas figürü ile yalnız olmayı seçmiş, hiçbir zaman aile kurmayı düşünmeyen hatta bunun için de beraber olduğu kadınlarla sadece yüzeysel ilişkiler kuran bir adamın dünyasını ortaya koyar.

Abraham’a göre de Stamm’ın eserlerinde genellikle konu edinilen insanlar arasındaki iletişimsizlik¹⁵¹ ya da iletişim sorunu sadece yetişkinler arasında yaşanmaz, eserlerinde ortaya çıkan çocuk figürleri ve yetişkinler arasında da bu iletişim sorunu ya da daha genel ifadeyle mesafe hissedilirdir. Hatta bu yetişkin çocuk ilişkisinde Stamm’ın pedagojik olarak bu iletişimde eğitilmiş olması gereken figürleri dahi başarısızdır.¹⁵²

Abraham’ın bu yetişkin çocuk arasındaki mesafeyi ele aldığı eserlerden birisi “Böylesi Bir Günde” romanıdır. Andreas figürü de gençlere ve çocuklara karşı bir öğretmen olarak profesyonel davranmaya çalışır.¹⁵³ Bu düşüncesiyle ilgili olarak Abraham romandan şu kısmı alıntılar:

“Andreas, Nadja ve Sylvie ile buluştu, alışveriş yaptı, evini temizledi, sinemaya gitti. Öğrenciler zorluydu ve Andreas hayatında ilk kez mesleğinden keyif almaz oldu. Sınıfı bir kez daha sınavlar yüzünden sızlandığında onlara fırça attı. Bütün bunları, onlara eziyet olsun diye yaptığını mı düşünüyorlardı? Ne yapıyorsa onlar içindi. Bir amacı vardı, bir hedefi. Bu mesleği öylesine seçmemişti, inandığı için öğretmen olmuştu. Eğitimin bir insanı yücelttiğini düşünüyordu. Ve herkes aptalca işlere mahkûmken, onlar bir şeyler öğrenme fırsatına sahipti. Almanca bilmek, dedi, düşünce dünyasının kapılarını açacaktı onlara, özellikle bu dile hâkim olmadan anlaşılmayacak felsefenin. Felsefenin asıl dili Almancaydı, başka hiçbir dilin sahip olmadığı bir bereklilik ve duruluğa sahipti ama öte yandan...” (BBG. s.36)

Öğrencilerin davranışı sebebiyle Andreas pedagojik anlayışını yitirir. Ve onlar üzerinde herhangi bir etki kurmayı hayal etmekten vazgeçer.

¹⁵¹ Bartl ve Wimmer de Stamm’ın eserlerinde çoğunlukla iki ya da daha fazla figür arasında aşılmaya çalışılan uzaklık veya yakınlaşma mücadelesindeki ilişkilerin konu edildiğini ifade ederler. Eserlerde bu ilişkiler, aşktan, (“Agnes”, “Ungefähre Landschaft”, “Sieben Jahre”, “Nacht ist der Tag” romanları) çocuk ve yetişkin arasındaki nesil ilişkisine, (“An einem Tag wie diesem”, “Wir fliegen”) hatta şaşırtıcı ve öfkeliendiren arkadaşlık ilişkilerine (“Treibgut” hikâyesi Blitzeis) kadar çeşitlilik gösterir. (bkz. SRS. ss.10-11.)

¹⁵² SRS. s.154.

¹⁵³ SRS. s.155.

“Girdiği sınıflara o günden itibaren farklı bir gözle baktı. Çocuklar üzerinde herhangi bir etkisi olduğu sanrısına kapılmadı. İyi öğrenciler, çalışanlar, ödevlerini hakkıyla yapan ve derse katılanlar bile canını sıkıyordu artık. Dönüştüğü şeyi anımsatıyorlardı Andreas’a.” (BBG. s.37)

Bu yetişkin ve çocuk arasındaki sorunu Stamm’ın hem diğer romanlarında hem de “Böylesi Bir Günde” eserinde yaşanan aşk ilişkilerinde hissedilirdir. Andreas’ın Paris’teki yaşamı, zaman zaman beraber olduğu kadınlar haricinde yalnızdır. Aslında bu durumdan da şikâyetçi değildir. Hayatında yalnız olmayı seçmiştir. Ailesinden uzaklaşıp Paris’te yalnız yaşaması, tanıştığı ve beraber olduğu kadınlara asla âşık olmaması ya da olmamaya çalışması bu durumun bir ispatıdır. Romanda, Andreas’ın Paris’teki hayatı bir boşluk olarak tanımlanır:

“Boşluk hayatıydı, hiçbir şeyin değişmesini istemediği, bu kentte geçirilmiş on sekiz yıldır.” (BBG. s.10)

Yaşadığı bu boşluk içinde kendi hayatını kurmuş ve her ne kadar dış dünyayla bağlantı halindeymiş gibi gözükse de, aslında hapsediği bu boşluk içinde kendini toplumdan, insanlardan soyutlamıştır. Bu boşluk bir anlamda romanda diğer insanların, toplumun dışarıda bırakıldığı bir *heterotopya* olarak tanımlanabilir.

Andreas, akciğer kanseri olma riskini öğrendiğinde gençliğinde İsviçre’de âşık olduğu Fabienne ile tekrar görüşmek için yine aynı dönemde tanıştığı ve beraber olduğu genç öğretmen Delphine’i de yanına alarak İsviçre’ye döner. Burada geçmişi ve anılarıyla yüzleşirken, Fabienne ile yarım kalan ilişkisini de bir şekilde tamamlamak ister. Fabienne ile hiçbir şeyin eskisi gibi olmadığını anladığında kendisinden önce Paris’e dönen Delphin’in peşinden Fransa’ya dönmek üzere yola çıkar. Geri dönüş yolunda Delphine’in bahsettiği ve onun çocukluk yıllarında her yıl gittiği Atlantik kıyısındaki kampa gider. Roman kampta Delphine’i arayan Andreas’ın onu gördüğü ve sonunda ona sarıldığı bir hayal ve gerçek arasındaki ikilemde okyanus kenarında sonlanır.

2.1.1. “Sınır Tanımayan Aşk” ve Film

Stamm, aşktaki özgürlüğün ya da aşta özgürlük dendiğinde bunun çoğunlukla çok eşlilik ya da birine bağlanmama ile bir tutulan bir kavram olarak algılandığını belirtir. Ona göre kitaplardaki çok eşli kahraman da zaten okuyucunun kafasında kötü adam tanımına uyan yoldan çıkmış ve ahlaksız biridir. Hatta bu adamın hikâyesinin mutsuz ve yalnız bitmesi içten içe insanı mutlu eder.¹⁵⁴ Stamm’a göre âşık olan her şeyden önce özgürlüğünü kaydedir. İnsan yaşlandıkça aşkın daha karmaşık hale geldiğini ve karşılanması gereken ihtiyaçların da arttığını ifade eden Stamm, ilişkilerde özgürlük isteği ve bağlanma arasında sürekli değişen bir dengesizliğin mevcut olduğunu belirtir. Âşık olan diğerinin özgürlüğünü kısıtlayarak, kendi bağlılığının acısını çıkarır.¹⁵⁵ Stamm’ın eserlerinde, çok eşli olan ve aşta bağlanmaktan korkan, âşık olduklarında özgürlüklerini kaybedeceklerini düşünen bu durum belli edilmese de bundan korkan figürler anlatılır. Bu noktada Kaul’un, Stamm’ın “Sieben Jahre” romanı için yaptığı analize yer vermek faydalı olacaktır.

Kaul’a göre, bu romanda ki iki aşk da ana figürün hayatının aşkları olarak tanımlanamaz. Diğer romanlardan farklı olarak Alexander için Iwona figürü bir saplantıya dönüşse de gerçek aşk değildir, Sonja ile olan evlilik de sadece toplumsal hayatın varlığını gösterir. Her iki ilişkide de mutluluk anları ve yabancılaşmalar yaşanır. Alexander’ın Iwona ile olan ilişkisi cinsel bir takıntı halidir. Iwona, asimetrik, fiziksel olarak mükemmel olmayan bir kadın da olsa Alexander ona karşı kontrolünü yitirmiş ve onun çekimine kapılmıştır.¹⁵⁶ Iwona’nın ona karşı olan karşılıksız sevgisi ve Sonja’nın sürekli hayatı bir bina inşa edermiş gibi planlaması ve proje yaklaşımı Alexander’ı bir şekilde Iwona’ya yakınlaştırır. Çünkü Alexander Iwona’nın yanında kendini planlardan ve hedeflerden kurtulmuş hisseder.¹⁵⁷

Kaul’a göre bu romanı Peter Stamm’ın diğer romanlarına bağlayan en önemli özelliği “onu seviyor musun?” sorusuna tam olarak cevap verilmeyişidir. Alexander bu soruya tam olarak ne Iwona ne de Sonja için cevap verebilir. Iwona’nın çirkinliği ve sıkıcı şeylerden konuşması Alexander’a itici gelir. Onun varlığını sadece cinsel ilişki

¹⁵⁴ BV. s.307.

¹⁵⁵ BV. s.308.

¹⁵⁶ SRS. s.179.

¹⁵⁷ SRS. s.180.

sırasında kaldırabilir. İki kadına tam anlamıyla âşık olmasa da Iwona ile mutlu, özgür ve emniyetli hissettiği zamanlar, Sonja ile de Marsilya da olduğu dönemde bir sevgili gibi hissettiği zamanlar olur. Burada aşk dağılmış, belirsiz ve git gelleri olan bir duygu olarak yaşanır.¹⁵⁸

Stamm, aşkın başlangıcında hissedilen duygunun belli bir süre sonra kaybolduğunu ve heyecanını yitirdiğini düşünür. Bu bağlamda aşk, başlangıcında da bitişinde de benzer duyguların yaşandığı bir tekrardan ibarettir. Stamm, bunu kitabın başını okuyup 10-20 sayfa sonra figürleri tanıdığımız için kitabı okumayı bırakmaya benzetir. Yazarlar için aşkın konu olarak çekici olmasının nedenini onun özgürlük gibi bir durumdan ziyade bir süreç olmasından kaynaklandığını ileri süren Stamm, aşkın sadece hikâye olarak varlığını sürdürebileceğini belirtir.¹⁵⁹

Stamm, Cesare Pavese'in de günlüklerinde ilgilendiği iki şeyden bahseder.¹⁶⁰ Bunlar, aşkın ve sanatın tekniğidir. Aşk hikâyeleri ve sanat eserleri, en nihayetinde arzu edilen sınırsız özgürlüğe ulaşması gereken bir biçime sahiptir. Her ikisi de önemsiz kararların, karmaşık yapıların, sürekli tehlikeye atılmaların sonu gelmeyen silsilesidir ve bu yüzden cezbedicidir. Onların güzelliği heyecan verici başlangıcında ya da mutlu sonunda değil bütününde saklıdır. Bu güzelliğin bir kısmı çekicilik ve iticiliğin arasındaki kısa anlarda yer alır. Diğer kısmı ise ilişkilerin temelini oluşturan ve birlikte yaşananlara dair olan hatıralardır.¹⁶¹

Bu hatıraların peşinden giden Andreas'ın hayatının aşkı olarak düşündüğü gençlik aşkı Fabienne'i tekrar bulma ve onla beraber olma isteği de mutlu bir sonla bitmez. Andreas hayatı boyunca başka ilişkiler yaşasa da Fabienne her zaman aklındadır. Bu durum roman da şöyle anlatılır:

“Beatrice’le çıktığı dönemde Fabienne’e mektuplar yazmaya başladı. Kız köyden ayrıldığından bu yana sık sık onu düşünmüştü ve bazen yanında Beatrice olduğu halde çıplak yatakta yatarken gözlerini kapar ve Fabienne’in yanında yattığını düşlerdi. O günden itibaren Fabienne her ilişkisinde Andreas’a eşlik etmişti. Her zaman orada olmuştu Fabienne, tıpkı giderek silikleşen ama asla kaybolmayan bir gölge gibi.” (BBG. s.24)

¹⁵⁸ SRS. s.180.

¹⁵⁹ BV. s.309.

¹⁶⁰ BV. s.309.

¹⁶¹ BV. s.309.

Ancak en sonunda Fabienne’i bulup aşkını itiraf ettiğinde ve onunla beraber olduğunda bir rüya gerçek olmaz ya da yaşam hedefine ulaşılmaz, tam tersi Andreas, Fabienne’nin de onu gerçekten sevip sevmediği düşüncesinin verdiği huzursuzluktan kurtulur.¹⁶² Andreas’ın yaşadığı bu rahatlama şöyle anlatılır:

“Andreas kulübeye döndü ve verandada duran sıraya oturdu. Kendini zayıf hissediyordu ama zihni aylardır olmadığı kadar berraktı. Tek hissettiği bir tür neşeli umarsızlıktı. Onsekiz yıldır omuzlarında taşıdığı bir yükten kurtulmuş gibiydi.” (BBG. s.149)

Fabienne’nin sadece her şeyin mümkün olduğu, yoğun duyguların yaşandığı çocukluğunun bir bağlantısını oluşturduğu için önemlidir.¹⁶³ Onu yıllarca görmemesi ve ona aşkını itiraf edememesi Andreas’ın içinde bir özlem yaratır.¹⁶⁴ Kaul’a göre Andreas’ta Stamm’ın diğer figürleri gibi sonsuz aşka inanmaz, Fabienne’e yıllar sonra geri dönüp onunla beraber olması sadece onunla kalan hikâyesini sonlandırmış ve yaşayacağı yeni ilişkiler için bir başlangıç yapmasını sağlayacak son olmuştur.¹⁶⁵ Fabienne ile yaşadığı bu durum Andreas’ı Delphine ile yeni bir aşk yaşamaya yönlendirir.¹⁶⁶

Romanda Andreas’ın bir kitapçada bulduğu “*Sınır Tanımayan Aşk*” adlı roman Andreas ve Fabienne’nin İsviçre’de yaşadıkları, yarım kalan ilişkilerini de bir anlamda farklı bir kurgu mekânı içine taşıması *heterotopik* bir unsur olarak tanımlanabilir. Andreas’ın kitabı okuduğunda ki şaşkınlığı romanda şöyle yansıtılır.

“Elini elime aldım ve öptüm. Az sonra kanal boyunda yan yana yatıyorduk. ‘Sen tuhaf birisin. Nasıl anlayacağım seni?’ ‘Beni anlamam gerekmiyor, kelebeğim,’ diye yanıt verdim ve yüzüne baktım. ‘Ben de kendimi anlamıyorum. Çoğu zaman ne istediğimi bile bilmiyorum, baksana.’ ‘Yazık,’ dedi kadın kısık sesle. ‘Şimdi benim ne istediğimi bilsen güzel olurdu.’ Bunu izleyen yirmi dakika boyunca pek konuşmadık. Ayağa kalktığımızda Angélique pantolonuna yapışmış çimenleri silkeledi. ‘Çok nazıksın.’ ‘Sen de çok tatlısın.’

Andreas kitaba bakakaldı. Kelebeğim, bazen Fabienne’e böyle seslenirdi ya da kızın Almancası o zamanlar, kendi Fransızcası kadar kötü olduğu için İngilizce konuştuklarında Butterfly derdi. Üstelik

¹⁶² SRS. s.177.

¹⁶³ SRS. ss.177-178.

¹⁶⁴ SRS. s.178.

¹⁶⁵ SRS. s.178.

¹⁶⁶ SRS. s.179.

Fabienne, Andreas'ın ne istediğini bilmediğini üzerine basa basa telaffuz ettiği şu sözcüklerle söylemişti: You do not know what you want.” (BBG. s.19)

Bu noktada bu durumu Foucault'nun makalesindeki ayna örneği ile karşılaştırmak yerinde olur. Tıpkı ayna da oluşan görüntünün hem ütöpik hem de heterotopik olması gibi eserde adı geçen diğer romanda, Andreas'ın İsviçre'de Fabienne ile yaşadığı yarım kalan aşkın mutlu sonla bitmesiyle ütöpik bir hal alır.

Romanda bahsi geçen kitaptaki hikâyenin mutlu sonla bitmesi, Andreas'ın Fabienne ile olan gerçekte ki ilişkisini farklı bir boyutta gerçekleştirmiş bir ütopya/heterotopya içerisinde bize sunar. Bu bağlamda da aslında roman kurgusu içinde farklı bir kurmaca dünya vasıtasıyla yansıtılan bu kitabın da romanda farklı bir heterotopya oluşturduğu söylenebilir. Gerçektekinin aksine, eserdeki ilişkinin mutlu sonu şöyle anlatılır:

“Ancak bundan sonra Jens, Paris'te bir üniversiteye yazılmayı başarır. İlkbaharda Angelique'in peşinden Paris'e gider ve aradan geçen birkaç günün ardından, Champs-Elyees'de yürürken tüyleri diken diken edici bir tesadüf sonucu ona rastlar. Bahar ışıkları altında mutlu bir son, talihin heyecanlı bir el yazısı. Hikaye inandırıcılıktan uzaktı ve kötü yazılmıştı ama Andreas'ın kendi hikayesiyle arasında şaşırtıcı benzerlikler vardı. O da Fabienne'i takip etmişti, ne var ki ancak iki yıl gecikmeyle. Bu süre boyunca sürekli mektuplaşmışlardı. Andreas göldeki öpücüğü hiçbir zaman dile getirememişti ama mektupları o olaya yapılan anıştırmalarla doluydu. Fabienne ona karşı hissettiklerini anlamış olmalıydı.” (BBG. s.25)

Peter Stamm'ın bu romanında heterotopik bağlamda yorumlanabilecek başka bir konu da Andreas'ın yaşadığı mahallede çekilen filmidir. Bu film Andreas'ın yaşadığı mahalleyi ve daha geniş kapsamıyla şehrinde gerçekleştirilmiş bir ütopya/heterotopya olarak tanımlanmasını sağlar.

“Cumartesi gününü her zamanki gibi evi temizlemek ve haftalık alışverişi yapmakla geçirdi. Birkaç yıl önce bu mahallede çekilen bir film kısa sürede kült statüsüne kavuşmuştu; o günden bu yana o düşsel imgelerin gerçekliğini kontrol etmek üzere tüm dünyadan ziyaretçiler akın ediyordu buraya. Andreas, DVD'sini satın aldığı filmi ara sıra izlediğinde gördüğü görüntüler ona kapısının önündeki sokaktan daha hakikiymiş, gerçek hayat sinemanın altın dünyasının bir kopyası, ucuz bir kulisiymiş gibi gelirdi. Müziği dinlemek, resimleri görebilmek için

gözleri kapatmak gerekirdi. O zaman Paris tam hayal ettiği gibi olurdu.

Andreas bu kulisin bir parçası olmaktan hoşnuttu. Bir kafede oturmuş gazetesini okuyan, bagnet ekmek bir kolunun altında, atmadan önce bir hafta buzdolabında bekleteceği sebzelerle dolu poşetler ise diğer elinde sokakta yürüyen imgesini seviyordu. Turistler ona filmin çekildiği yerleri sorduklarında seve seve bilgi veriyordu. Onlarla Fransızca konuşuyordu, kimi zaman karşısındakilerin Alman ya da İsviçreli olduklarını ve kendisini anlamakta güçlük çektiklerini bilse de.

Hayali bir filmin hem figüranı hem de izleyicisi, gitmek istediği yere varamadan neredeyse yirmi yıldır kentte dolaşan bir turistti. Bu rolden hoşlanıyordu, hiçbir zaman aksini istememişti. Büyük atılımlar, değişimler hep onu korkutmuştu. St. Michel ya da St. Germain sokaklarında dolaşır, Eiffel kulesi'ne çıkar ya da Notre-Dame Kilisesi'ni, Louvre Müzesi'ni izlerdi. Pont Neuf üzerinden geçer ve fiyatlar manasızca fahiş olsa da büyük mağazalardan alışveriş ederdi. Kimi zaman rastgele birilerini takip eder, onları alışveriş eder ya da kafelerde bir şeyler içerken gözler, sonra da peşlerini bırakırdı.” (BBG. ss.15-16)

Andreas'ın yaşadığı mahalle kurgu içinde dış dünyadan ayrıştırılmış gerçekleşmiş bir heterotopya özelliği gösterir. Kitapta bu bağlamda iki farklı Paris tasvir edilir. Birincisi kitap içinde daha önce açıkladığımız tren sahnesinde de göze çarpan, sanayileşmenin soğuk yüzünün, hissedildiği Paris, diğeri ise romanda bahsi geçen filmdeki Paris'tir. Burada ki Paris daha fazla ütöpik ve olumlu yanları ile yansıtılır. Aslında Andreas'ın hayallerinde yaşamaktan mutlu olduğu Paris'te aslında bu Paris'tir. Foucault nun heterotopik bakış açısı ile yaklaşırsak burada romanda anlatılan filmin yansıttığı Paris yani kurgu içinde olan Paris, gerçekleştirilmiş bir ütopya ve bu yüzden heterotopya olarak yorumlanabilir.

2.1.2. Paris Örneğinde Mekân

Alexa Rupert, “*Sweet Dreams* und böses Erwachen in der Realität. Ein neues Konzept der Liebe. Fiktion, Emotion und Raum in Peter Stamms Kurzgeschichte“ adlı çalışmasında mekânın, figürlerin duyguları hem de onların diğerleriyle olan ilişkileri ve figürlerin gelişimi için önemli bir işleve sahip olduğunu belirtir.¹⁶⁷ Rupert, Stamm'ın,

¹⁶⁷ SRS. s.187.

mekânı figürlerin duygu dünyasını sergilemek amacıyla bir edebi iletişim aracı olarak kullandığını ifade eder.¹⁶⁸

Rupert'e göre Stamm'ın eserlerinde figürlerin genellikle yaşadığı yüzeysel duygular nadiren farklı yerlerde, mekânlarda derinleşebilir. Bunun gerçekleştiği anlarda duyguların yaşandığı mekânlar, yerler ya da *yer-olmayanlar* önemli bir role sahiptir.¹⁶⁹

Tren istasyonları ve havaalanları bir yer-olmayan olarak tanımlanır.¹⁷⁰ Honold, Stamm'ın eserlerinde böyle farklı mekânların seçilmesini, farklı olma ve başka bir hayata sahip olma çabası ile bağdaştırır.¹⁷¹

Bartl ve Wimmer, Stamm metinlerinin merkezini oluşturan, kimlik ve mutluluk arayışı, yabancılaşma ve yersiz-yurtsuzluk gibi kavramlar ele alındığında, seyahatin ve küreselleşmiş mekânların eserlerin yapısını oluşturan baskın motifler arasında yer aldığını düşünürler. Figürlerin birçoğu Avrupalı, hatta İsviçrelidir. Yurtdışında özellikle Avrupa dışındaki büyük şehirlerde yaşarlar. Eserlerde önemli rol oynayan yerler, transit mekânlar (transiträume) ve heterotopik mekânlardır.¹⁷² Bartl ve Wimmer'e göre otel, havaalanı, liman, araç, hastane gibi mekânlar, figürlerin uzun süre kalmadıkları ve onlar için bir anlamda geçici bir yurt işlevi gören eşik/geçiş mekânları olarak tanımlanabilir. Figürlerin, bir ev, daire alarak ya da çocukluğunu geçirdiği köye dönerek bir anlamda yerleşik düzene geçme çabaları başarısızlıkla sonuçlanır. Çünkü figürlerin kendi ya da aile evleri onlarda yabancılaşma duygusunu harekete geçirir.¹⁷³

Bartl ve Wimmer'e göre belirsiz ve müphem çevre, protagonistin yaşam duygusu ile örtüşür.¹⁷⁴ Bu çeşit bir belirsizliğin varlığı kimliksiz bırakan ve eşik/transit yerlerdeki karşılaşmalar tarafından şekillenen kimliksiz, ilişkisiz ve tarihsiz bir yer-olmayandan başka bir yerle daha iyi bağdaşamaz. Onlara göre Stamm'ın metinleri istisnasız bu çeşit “yer-olmayan” mekânlara sahiptir.¹⁷⁵

Bartl ve Wimmer, Stamm'ın protagonistlerinin yalnızca kaybolduklarında, kaçışlarında bir çeşit emniyet hissettiklerini ifade ederler. Yazarın yer-olmayan

¹⁶⁸ SRS s.188.

¹⁶⁹ SRS ss.202-203.

¹⁷⁰ SRS s.106.

¹⁷¹ SRS. s.107.

¹⁷² SRS. s.15.

¹⁷³ SRS.. s.15.

¹⁷⁴ SRS s.16.

¹⁷⁵ SRS. s.16.

mekânları, Stamm tarafından hayat mültecileri (lebensflüchtlinge) olarak tanımlanan figürleri için çekicidir. Çünkü bu yer-olmayan mekânlar onlara anonim olma ve mesafe vaat eder. Bu yer-olmayanlar eserde hiçbir şekilde olumsuz olarak görülmez aksine figürler için kimliği güvende tutan yerler olarak değerlendirilir.¹⁷⁶

Peter Stamm'ın, yukarıda bahsi geçen mekânlar düşünüldüğünde “Böylesi Bir Günde” romanın merkezine Paris'i yerleştirmesi şehrin bir metropol olarak kurgu alanında da çok çeşitli mekânlar sunabilme potansiyeline sahip olması ile ilgilidir. David Harvey, Paris'in 19. yüzyıldan itibaren yaşadığı büyük değişimin edebi mekân içinde de yansımaları bulunduğunu ifade eder. Hatta bu yansıma içinde kentin bu kaotik yapısı çözülmeye çalışılır.

“19. yüzyıl başlarında Paris kentinin hızlı ve karmaşık görünen büyümesi kent yaşamının anlamını çözmeyi, okumayı ve onu temsil etmeyi zorlaştırıyordu. Dönemin pek çok romancısı bu kentin neye dair olduğu konusunda yüzleşmeye çalışıyordu. Bunu tam olarak nasıl yaptıkları yoğun bir incelemenin konusu olmuştur. Çevrelerindeki maddi dünyayı ve cereyan eden toplumsal süreçlerin çoğunu kaydettiler. Bu dünyayı sunmanın farklı yönlerini araştırdılar, kentin ne olduğu ve ne olabileceği konusunda genel hayal gücünü biçimlendirmeye katkıda bulundular. Alternatifleri ve olasılıkları değerlendirdiler; bazen didaktik bir biçimde (Eugène Sue'nun ünlü romanı *Les Mystères de Paris*'de yaptığı gibi) ama daha çok insan arzularının toplumsal yapılar, kurumlar ve geleneklerle oynadığı oyuna dair yaptıkları çağrışımlar aracılığıyla. Kenti çözdüler, onu okunur hale getirdiler, böylece kentsel değişimin görünüşte tam oluşmamış yıkıcı süreçlerini kavramanın, göstermenin ve biçimlendirmenin yollarını sundular.”¹⁷⁷

Walter Benjamin, Paris'i, 19. yüzyılın başkenti olarak tanımlar. Rainer Warning'e göre Benjamin bu düşüncesiyle dünyanın başka hiçbir büyük şehrinde 19. yüzyılda yaşanan sosya- tarihsel değişimlerin Paris'teki kadar yoğun gözlemlenemeyeceğini ifade etmek ister. Hızlı gerçekleşen değişimlerin tarihsel süreci aynı zamanda mekânsal olarak da gözlemlenebilir. Bu bağlamda Warning, Benjamin'in Paris'ini, 19. yüzyılın Kronotop'u olarak tanımlanabileceğini düşünür.¹⁷⁸

¹⁷⁶ SRS. s.16-17.

¹⁷⁷ David Harvey, *Paris, Modernitenin Başkenti*, (2006), (2. Baskı), (Çev.: Berna Kılınçer), Sel Yayıncılık, İstanbul 2013, s.37.

¹⁷⁸ Rainer Warning, “Der Chronotopos Paris bei Émile Zola”, Roland Galle ve Johannes Klingenberg-Protti (Ed.), *Städte der Literatur*, Universitätsverlag Winter, Heidelberg 2005, s.145 ss.145-160.

Bu noktada kısaca Bahtin'in Kronotop kavramını tanımlamak faydalı olacaktır:

“Edebiyatta sanatsal olarak ifade edilen zamansal ve uzamsal ilişkilerin içkin bağlantılılığına kronotop (harfiyen anlamıyla ‘zaman-uzam’) adını vereceğiz. (...) Bizim açımızdan taşıdığı önemse, uzam ve (uzamın dördüncü boyutu olarak) zamanın birbirinden ayrılamazlığını ifade ediyor olması. Kısacası, zaman-uzama edebiyatın biçimsel olarak kurucu kategorisi anlamını atfediyoruz; kültürün diğer alanlarındaki zaman-uzamla ise hiçbir ilgimiz yok.”¹⁷⁹

Bu açıdan Andreas'ın yaşadığı şehir Paris, modern zamanların ilk büyük şehirlerinden biri olarak roman da mekân teorileri bağlamında yorumlanabilir. Mekânların farklılaşmasını ve yeni bir önem kazanmasını sanayileşme ile birlikte ele alan Henri Lefebvre'nin çalışması “Mekânın Üretimi” romandaki Paris metropolünün analizinde bakış açısını destekleyecek ve dolayısıyla da eser içinde daha doğru yorumların yapılmasında yardımcı olacaktır. Lefebvre, eserinin giriş bölümünde mekânı “toplumsal bir ürün”¹⁸⁰ olarak tanımlamaktadır. Bu bakış açısıyla ele aldığı mekânın işlevini şu şekilde açıklar:

“Mekân, pasif, boş bir şey olarak ya da ‘ürün’ gibi, karşılıklı mübadelede bulunmaktan, tükenmekten ve yok olmaktan başka anlamı olmayan bir şey olarak düşünülemez. Bir ürün olan mekân, etki ya da tepki yoluyla bizzat üretime müdahale eder: Üretken emeğin örgütlenmesi, ulaşım, hammadde ve enerji akışı, ürün paylaşım ağları... Kendince üretken ve üretici olan mekân, üretim ilişkilerine ve (iyi kötü örgütlenmiş) üretici güçlere dâhildir. Mekân kavramı tek başına bırakılamaz ve statik kalamaz; diyalektikleşir: Ürün-üretici olan mekân, ekonomik ve toplumsal ilişkilerin dayanağıdır.”¹⁸¹

Henri Lefebvre, çalışmasının devamında toplumsal mekânın marksist düşünce sistemi içinde bir “üstyapı” olarak tanımlandığını ifade eder. Ve bu düşünceye göre toplumsal mekân “hem üretici güçlerin hem de yapıların, mülkiyet ilişkilerinin sonucu olarak kabul edilir”.¹⁸² Ancak Lefebvre mekânın zaten “üretici güçlere” ve

¹⁷⁹ Mihail Bahtin, *Karnaval'dan Romana Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*, (2. Baskı), Çev.: Cem Soydemir, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2014, s.296.

¹⁸⁰ Henri Lefebvre, *Mekânın Üretimi*, (2000), (2. Baskı), (Çev.: Işık Ergüden), Sel Yayıncılık, İstanbul 2014, s.23.

¹⁸¹ Lefebvre, *Mekânın Üretimi*. s.24.

¹⁸² Henri Lefebvre, *Mekânın Üretimi*, (2000), (2. Baskı), (Çev.: Işık Ergüden), Sel Yayıncılık, İstanbul 2014, s.24.

“işbölümüne dâhil” olduğunu düşünür ve onu “mülkiyetle”, “mübadeleye”, “kurumlarla”, “kültürle” ve “bilgiyle” ilişkilendirir.¹⁸³ Lefebvre bu bakış açısıyla “toplumsal mekân kavramı ile mekânın kendisi[ni], ‘temel-yapı-üstyapı’ sınıflandırmasının dışında” bırakır.¹⁸⁴ Mekânın, bütünleştirici bir güç olduğunu ifade eden Lefebvre bu durumu şöyle açıklar:

“Mekân kavramı zihinsel olanla kültürel olanı, toplumsalla tarihseli birbirine bağlar. Karmaşık bir süreç oluşturur: (yeni, meçhul mekânların, kıtaların ya da evrenin) keşfi; (her topluma özgü mekânsal örgütlenmenin) üretimi; (yapıtların: manzaranın, anıtsallığı ve dekoruyla birlikte şehrin) yaratılması. Bu, evrimsel ve (doğuyla birlikte) genetik olarak işlese de bir mantığı vardır: aynı-zamanlılığın genel formudur bu mantık; çünkü her mekânsal düzenleme, zekânın üst üste binmesine ve eşzamanlılığı üreten öğelerin maddi olarak bir araya gelişine dayanır.”¹⁸⁵

Henri Lefebvre, mekânı ve mekânın üretimini sanayileşme ile birlikte gelişen ve hızlanan ekonomik dönüşüm ile bağdaştırır. Yani ona göre ekonomik gelişme sağlandıkça mekân da dönüşüme uğramıştır.¹⁸⁶ Dönüşüme uğrayan ve modernleşen mekânın özelliklerini Lefebvre şu şekilde sıralar:

“‘Modernite’ mekânının belirgin özellikleri vardır: homojenlik – parçalılık – hiyerarşiklik. Bu mekân çeşitli nedenlerle homojenliğe yönelir: Elementlerin ve malzemenin imalatı; müdahillerin benzeşen gereklilikleri; yönetim ve denetim, gözetim ve iletişim yöntemleri. Plansız, projesiz homojenlik. Sahte ‘toplu’ konutlar, ki aslında bunlar toplumsal izolasyondur. Çünkü (yine) paradoksal olarak, bu homojen olması için planlanan mekân parçalanır: paylara, parsellere ayrılır. Kırıntılara dönüşür. Bu da gettolar, yalıtılmış alanlar, mahalle grupları, etrafla ve çeşitli merkezlerle doğru düzgün birleşmiş sözde-topluluklar üretir. Katı bir hiyerarşileşme söz konusudur: konut mekânları, ticari mekânlar, boş zaman mekânları, marjinaler için mekânlar, vb. Bu mekânın tuhaf bir mantığı hüküm sürer ve bu da, yanıltıcı bir şekilde, bilgisayarlaşmaya bağlanır ve homojenliğinin altında ‘gerçek’ ilişki ve çatışmaları gizler. Ayrıca, bu yasa ya da kendi mantığıyla (homojenlik – parçalılık – hiyerarşiklik) birlikte bu mekân şeması, benzer etkilerle, bilgi ve kültürün içinde, bütün olarak

¹⁸³ Lefebvre, *Mekânın Üretimi* s.24.

¹⁸⁴ Lefebvre, *Mekânın Üretimi* s.25.

¹⁸⁵ Lefebvre, *Mekânın Üretimi* s.25.

¹⁸⁶ Lefebvre, *Mekânın Üretimi* s.26.

toplumun içinde daha büyük bir kapsam edinmiş ve bir tür genellemeye erişmiş gözükmetedir.”¹⁸⁷

Bu alıntıdan hareketle, Lefebvre’nin mekânın, üretimin artışı ile gerçekleşen dönüşümü üzerine olan bu tespitleri, Foucault’nun “Öteki Mekânlar” adlı çalışmasında yazdıkları ile benzerlik gösterdiği tespiti yapılabilir. Modernleşme, kendi içinde *yalıtılmış alanlar* oluşturmuş ve hiyerarşik bir düzende mekânları sınıflandırmıştır. Tıpkı Foucault’nun söylediği gibi, mekânın kutsallığı bozulamamış, farklı mekân tipleri, sınıflandırmalarla birbirinden ayrılmıştır.¹⁸⁸

Lefebvre’nin bu bağlamda ortaya koyduğu bakış açısından hareketle romanda anlatılan Paris’in de sanayileşmenin getirdiği mekânsal değişimleri gösteren bir şehir haline geldiği görülmektedir.

Romanda, Andreas’ın onsekiz yıl boyunca yaşadığı Paris, ütöpik/idilik bir şehir imgesi çizmemektedir. Sanayileşmenin soğukluğu ve mekanikliği tüm şehre olduğu gibi Andreas’ın hayatına da nüfuz etmiştir. Bu durum romanda tasvir edilen bir sahnede şöyle sezdirilir:

“Her gün kullandığı trendi bu. Yolcuların suratlarına baktı, ulaşılmaz ifadeli suratlar. Karşısında oturan yaşlıca bir adam boş bakışlarla onu izliyordu. Andreas pencereden dışarı baktı. Raylar, sanayi tesisleri, depolar, bazen tek bir ağaç, lamba ya da anten direkleri, grafiti ile kaplı tuğla ve beton duvarlar görölüyordu. Andreas sanki sadece renkleri, açık kahve, sarı, beyaz, gümüş, mat kırmızı ve gökyüzünün soluk mavisini görüyordu.” (BBG. s.12)

Romanın bu kısmında betimlendiği üzere Paris şehir olarak “*rayları, sanayi tesisleri, depoları ve grafiti ile kaplı tuğla ve beton duvarları*” ile kendi içinde bir heterotopya oluşturmaktadır. Romanda seyahatin anlatıldığı bu sahneyi Augé’nin Yer-olmayanlar kavramı bağlamında açıklamak eseri mekân bağlamında yorumlamak adına farklı bir bakış açısı kazandıracaktır. Yer-olmayanlar(Nicht-Orte) kavramı Augé’nin çalışmasında şöyle tanımlanır:

¹⁸⁷ Henri Lefebvre, *Mekânın Üretimi*, (2000), (2. Baskı), (Çev.: Işık Ergüden), Sel Yayıncılık, İstanbul 2014, s.26-27.

¹⁸⁸ Bkz. Michael Foucault, *Andere Räume* in: Barck, Karlheinz u.a. (Hg.), *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Aesthetik*, Leipzig 1992. s.37.

“Yer-olmayanlar, insanların ve malların hızlandırılmış dolaşımı için zorunlu döşemler (ekspres yollar, bankamatikler, hava alanları) olabildikleri kadar da taşıma araçlarının kendileridir, ya da büyük alış-veriş merkezleridir, ya da yine, gezegenin sığınmacılarının beklemeye geldikleri uzatmalı transit kamplarıdır.”¹⁸⁹

Augé'nin çalışması bağlamında tren ve raylar bir yer-olmayan(nicht-ort) Andreas'ın seyahat ederken algıladığı dış dünya ise transitraum olarak tanımlanabilir.¹⁹⁰ Yer-olmayanların bir kimliği yoktur ve bireyin yalnızlığını ve izole durumunu yansıtır.¹⁹¹

Marc Augé'nin “Yer-olmayanlar” ve Paul Connerton'ın “Modernite nasıl unutturur” adlı eserlerinde belirtildiği üzere, gelişen teknoloji ile birlikte yapılan seyahatlerde kullanılan demir yolları, kara yolları, hava yolları ile daha önce sahip olunan durağan mekân anlayışı yanında yeni bir mekân anlayışı da doğurmuştur. Marc Augé bu durumu eserinde şöyle dile getirmektedir:

“Yer-olmayanlar, kat edildikleri içindir ki, zaman biriminde ölçülürler. Zaman göstergeleri, muhtemel gecikmelere her zaman bir yer ayıran geliş ve gidiş tabloları olmadan güzergâhlar da olmaz. Yer-olmayanlar şimdiki zamanın içinde yaşanır. Bu, mesafelerin, bugün uzun-mesafe uçuşlarında ve uçağın kat ettiği yolun dakika dakika kaydedildiği bir ekran üzerinde maddeleşen şimdiki zamanıdır.”¹⁹²

Paul Connerton da “Modernite Nasıl Unutturur” adlı çalışmasında, teknolojik gelişmelerle değişen yeni mekân anlayışı ile ilgili şunları ifade eder:

“On dokuzuncu yüzyılda yürümenin yerini mekanik hareket biçimlerinin alması hem trafiğin, hem ticari malların, hem de vücuttaki kanın hareketine gönderme yapması bakımından sirkülasyon metaforuyla ifade bulmuştu; bu yüzyılda icat edilmiş birçok ritüel de hızla alakalı ritüellerdi. Demiryolu bağlantılarının açılış törenlerinden Süveyş Kanalı'nın açılışına kadar mesafenin tahakkümüne karşı elde edilen her zafer gösterişli kutlamalar için bir fırsattı. On dokuzuncu yüzyılın sonuna gelinceye kadar kapitalist dünyanın modern trafik üzerinden yeniden düzenleniş biçimi tamamen olmasa da kısmen ortaya çıkmıştı. Tren, buharlı vapur, bisiklet, asansör, yürüyen

¹⁸⁹ Marc Augé, *Yer-olmayanlar Üstmodernliğin Antropolojisine Giriş*, (1992), (1.Baskı), (Çev.: Turhan Ilgaz), Kesit Yayıncılık, İstanbul 1997, s.41.

¹⁹⁰ SRS. s.200.

¹⁹¹ SRS. s.202.

¹⁹² Marc Augé, *Yer-olmayanlar Üstmodernliğin Antropolojisine Giriş*, (1992), (1.Baskı), (Çev.: Turhan Ilgaz), Kesit Yayıncılık, İstanbul 1997, s.112.

merdiven, otomobil, uçak gibi hareket kabiliyeti sağlayan makineler görüş mesafesi ile beden hareket kabiliyeti arasındaki ilişkiyi dönüştürdü. Mekanik araçlarla yapılan seyahatler bakışımıza da hareketlilik kazandırdı.”¹⁹³

Hem Augé’nin hem de Connerton’nın söyledikleri bağlamında artık içinde bulunduğumuz mekânların yanında otobanda giderken yanından geçtiğimiz ya da uçakta yukarıdan seyrettiğimiz şehirler ve alanlar ile birlikte hareketli bir mekân algısının oluştuğu sonucuna varılabilir.

Romanda sanayileşme döneminin bir icadı olan tren de önemli bir rol oynar. Foucault’nun da makalesinde bahsettiği gibi tren kendi içinde birbirine bağlı olan vagonları ile birbiri ile kesişen bir ağ olarak heterotopya özelliği göstermektedir. İçinden geçtiğimiz ve bir noktadan diğer bir noktaya vardığımız bir mekânlar bütünüdür. Yine aynı sahnenin devamında Andreas’ın kafasından geçenler de bu bağlamda önemlidir:

“Etrafındaki diğer yolculara baktı; kapının önünde öpüşen âşık çift, aralarında fısıldaşan iki çocuk, yorgun suratlı yaşlı kadınlar, büyük bir ciddiyetle gazetelerin ekonomi sayfalarını okuyan, basit sentetik takımlar giymiş işadamları. Yüzyıl sonra hepiniz ölmüş olacaksınız, diye düşündü. Güneş yine açacak, trenler yine çalışacak, çocuklar okula gidecek ama o ve onunla beraber trende bulunan herkes ölmüş olacaktı, onlarla beraber bu an da öyle, sanki hiç gerçekleşmemiş gibi.” (BBG. s.13)

Tren içindeki insanları tasvir ettiği ve o anda bulunan herkesin yüzyıl sonra ölmüş olacağı gerçeği vagonu da farklı bir mekân sınıflandırmasına taşır. Aslında burada tren vagonunun, Foucault’nun makalesinde bahsettiği müze ve kütüphaneler gibi mekânların zamanı ve yaşanan anı kayıt altına alma özelliği ile benzerlik gösterdiği ortaya çıkmaktadır. Bu mekânda gündelik hayata dair olan bir anın vagon içinde resmedilmesi dolayısıyla da kayıt altına alması önemli bir ayrıntıdır. Bu bağlamda vagonun *heterochronie* özelliği gösterdiğini savunabiliriz. Bu noktada dikkat edilmesi gereken bir özellik de vagonun, müze ve kütüphanelerdeki gibi zamanın durduğu ama öte yandan zamanın ve içinde yaşananların kendini tekrar ettiği yaz kampları ile

¹⁹³ Paul Connerton, *Modernite Nasıl Unutturur*, (2009), (2. Baskı), (Çev: Kübra Kelebekoğlu), Sel Yayıncılık, İstanbul 2014 s.108.

benzerlik göstermesidir.¹⁹⁴ Buradaki benzerlik bu yaz kamplarında ki yaşanan anın hem sabit olması yani o mekân içinde saklı olması ama öte yandan ilerleyen bir döngü de yaşananların tekrar edilmesidir. Bu açıdan, “*Güneş yine açacak, trenler yine çalışacak, çocuklar okula gidecek ama o ve onunla beraber trende bulunan herkes ölmüş olacaktı, onlarla beraber bu an da öyle, sanki hiç gerçekleşmemiş gibi.*” cümlesi tren vagonunu hareket eden bir mekân olarak içinde bulunan ve içine aldığı her şeyi de hareketli hale getiren dolayısıyla da içinde yaşanan anı bir yandan sabit kılan ama diğer yandan zamanın sürekliliğini ve döngüsünü betimleyen bir imge özelliği taşır. Andreas’ın tren yolculuğu sırasında aklından geçen bu cümleler ona bir anlamda flaneur’ün gezerken fikir üreten özelliği ile örtüşür.

“Flaneur’ün en belirleyici özelliği çevresini izlemek, gözlemlemektir. Ama bu gözleyiş boş bir bakınma değildir, flaneur gezip bakınırken düşünür, düşünce üretir.”¹⁹⁵

Paris’e dair yorumlayabileceğimiz diğer bir durum da romanda anlatılan seks kulüpleri kendi içinde hayat kadınlarının tecrit edildiği farklı bir *heterotopya* oluşturmaktadır. Foucault’nun makalesinde de bahsedildiği üzere genelevler uç bir heterotopya örneği teşkil eder.¹⁹⁶

“Kulislerin ardında, seks kulüplerinin, barların ve erotik eşya satan dükkânların buzlu cam kapılarının ardında katı, pis bir hayat var olmalıydı. Bu hayatların kendi yaşadığından daha gerçek olduğu düşüncesi Andreas’ı huzursuz etti.” (BBG. s.16)

Andreas, kontrol için gittiği hastaneyi bir hapisaneye benzetiyor. Foucault’nun makalesinde açıkladığı kriz heterotopyaları bağlamında burada bahsi geçen hastaneyi de Andreas için bir kriz heterotopyası olarak yorumlanabilir. Hastanenin heterotopik yani izole eden ve bireyi toplumdan dışlayan özellikleri eserde şöyle sezdirilir:

¹⁹⁴ Michel Foucault, *Andere Räume* in: Barck, Karlheinz u.a. (Hg.), *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Aesthetik*, Leipzig, 1992. S.44.

¹⁹⁵ Tuğba Doğan, “Walter Benjamin’de ve Yusuf Atılgan’da Flaneur İmgesi Üzerine Bir Deneme”, (4. Baskı) *Cogito Walter Benjamin Üç Aylık Düşünce Dergisi* (sayı 52, Güz 2007), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2015, s.103 ss.101-112.

¹⁹⁶ Michel Foucault, *Andere Räume* in: Barck, Karlheinz u.a. (Hg.), *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Aesthetik*, Leipzig, 1992. s.46.

“Açık renk taştan örülmüş üç katlı binaların arasında kalan büyük avluya çıktı. Hastane kompleksi bir garnizonu ya da hapishaneyi andırıyordu. Avlunun ortasına alçak çalılıkların çevrelediği küçük bir çim alan vardı. Saat dört buçuktu. Avluda kimse yoktu, ara sıra bir doktor ya da hastabakıcılardan biri aceleci adımlarla yanından geçti. Şaşırtıcı biçimde sessizdi etraf, kentin işleliğinden eser yoktu.

Andreas burada haftalar ya da aylar geçirmenin, bir ameliyat ya da tedaviden bitkin düşmüş halde pencerelerden birinin arkasında yatmanın nasıl bir şey olacağını düşledi. Birkaç adım uzaktaki pencereye ya da koridora kadar yürümezdi. Gücü, yatağa, günlerini ve gecelerini geçirdiği o tavşan uykusuna dönmekten fazlasını yetmeyecek olurdu. Sonra ansızın uyanırdı, gecenin bir yarısı. Etrafı dinlerdi. Dışarı da yağmur olurdu ve yağmurun sesi odasını paylaştığı hastanın soluğuna karışırdı. Ayağa kalkar ve odadan çıkardı. Karanlık koridor ve geniş merdivenleri geçip aşağı, çıkış kapısına giderdi. Kapıdaki görevlinin yanından gizlice geçip kentte yürürdü, yalınayak ve üzerinde sadece pijamalarıyla. Soğuk algınlığı diye düşündü, ölmek. Şu tuhaf cümleler. Bir polis devriyesi onu durdurmaya kalkardı ama bir alt geçide dalıp onlardan kurtulurdu.” (BBG. s.48)

Andreas’ın kanser olma riskini öğrendikten sonra yaşadığı mahalleden ve hatta şehirden ayrılma ve onu hapseden durağanlaştıran bu mekândan kaçma isteği önemlidir. Burada bir anlamda onu hasta eden şeyin de yaşadığı bu yer olduğunu söyleyebiliriz. Onu hasta ettiğini düşündüğü bu mekândan kaçma isteği şu şekilde anlatılmıştır:

“Andreas dümdüz yürüdü. Herhangi bir hedefi yoktu, sadece mahalleden uzaklaşmak istiyordu. Hayatı olan, mesleği, evi, arkadaş ya da sevgili dediği insanların ta kendisi olan hastalıktan kaçıyordu. Bu sokaklarda kimse onu tanımıyordu, karşıdan gelen ya da yanından geçen binlercesiyle karşılaştığı yayalardan biriydi. Burada geçmişi ve geleceği yoktu, sadece uçucu bir şimdiki zaman. Yürümeye devam etmeliydi, durmamalıydı, yerinde kalmamalıydı, o zaman başına bir şey gelmezdi. “Gökyüzü kapalı ama hava ılıktı. Andreas terledi. Vücudu ona yabancı geldi, hissiz. Sanki kendisi bir şey yapmadan yürüyor gibiydi. Devam, sürekli devam. Sen’e geldi ve nehri batı yönünde izledi. Karşısına Eyfel Kulesi çıktı, onu da ardında bıraktı. Dar kuğu adasında küçük Özgürlük Abidesi’ne, Fransa’nın, bağımsızlığı döneminde Amerikalılara hediye ettiği heykelin küçük modeline yaklaştı. Paris’teki ilk zamanlarında sık sık buraya gelirdi. Kendini yalnız ve üzgün hissettiğinde. Fabienne İsviçre’ye döndüğünde ve sonrasında, karısı Andreas’ı terk ettiğinde buraya gelmiş, uzun süre salkım söğütlerin altında durmuş, ve yük gemilerinin yanı sıra güney kıyısındaki çirkin ofis binalarını izlemişti. Paris’in güzel olmayan, neşesi yerinde olduğunda Andreas’ın çok sevdiği ama böyle zamanlarda tahammül edemediği o gümüş ışıltı görülmeyen sayılı yerlerden biriydi burası.” (BBG. ss.61-62)

Buradaki ilerleme ve onu hapseden şeylerden kaçması, onu saran ve sınırlandıran mekânlardan kurtulma isteğinden kaynaklanır. Foucault'nun melankolikler için sıraladığı tedavi yöntemlerinden biri olarak yolcuğun kullanılması, Andreas'ın hareket ederek bu hastalığından uzaklaşma ve kurtulma isteğini bu bağlamda yorumlanabilir kılar. Foucault, *Hareketin düzenlenmesi* başlığı altında melankoliklerin tedavisi için şunları ifade eder:

“Yolcuğun düşünce akımı üzerinde doğrudan etki etme gibi ek bir yararı da vardır. Manzaranın çeşitliliği melankoliğin inadını kırmaktadır. (...) Kır manzaralarının tatlılığı ve çeşitliliğiyle melankolikleri acılarının anısını depreştirecek yerlerden uzaklaştırarak, onları tek kaygılarından kopartmaktadır.”¹⁹⁷

Stamm'ın figürleri de yaşadıkları krizden sonra farklı yerlere yerleşir ya da yolculuk yaparlar. Foucault'nun burada söyledikleri bağlamında onların krizleri için de yolculuk yapmak ya da en genel haliyle hareket halinde olmak bir nevi onları bu krizden kurtaran ve onları iyileştiren bir işleve sahip olur.

Honold, Stamm eserlerinde varoluşsal krizlerin, figürlerin hayatlarında bir dönüm noktası oluşturduğunu düşünür. Figürlerin hayatlarındaki bu köklü değişimleri de yaşandığı anlar, kaza ya da hastalıkla ilgili durumlar ya da yabancılaşma, bir yabancı ile karşılaşma, büyük ya da küçük seyahatler olabilmektedir. Bu yüzden bu eserlerin temelini mekânlar ve bunlar arasındaki değişimler belirler.¹⁹⁸

2.1.3. Zaman ve Mekân

Stamm, bir gün şehirde dolaşırken kilise çanını duyduğunda kendini bir anda evinde hisseder. Bunun sebebini de dindar bir insan olmasa da evinde bulunan radyoda çalan kilise çanı ile bağdaştırır. Bu ses ona evini hatırlatıp, onda evindeymiş hissini yaratır. Stamm'a göre, tat ve koku da hatıralar için önemli rol oynar. Tıpkı yıldırımların karanlığı bir anlığına aydınlatması gibi kokularda saniyelik geçmişi aydınlatır. Bu

¹⁹⁷ Michel Foucault, *Klasik Çağda Deliliğin Tarihi Akıl ve Akıl Bozukluğu* (5. Baskı), (Çev.: Mehmet Ali Kılıçbay) İmge Kitabevi, Ankara 2013, s.466.

¹⁹⁸ SRS. s.107.

açından kokular zamansızdır. Stamm, sesleri ise zaman alanları olarak tanımlar. Bunların içinde insanlar farklı mekânlarda hissedebilir.¹⁹⁹

Metinlerde geçen seslere yoğunlaşan Stamm, metinlerinin, içinde günaydın dileyen bir kahve makinesinin, ICE’de içten bir karşılaşmanın ve bir sonraki fırsatı kaçırmamız için bize ricada bulunan navigasyon aletinin ya da telefonda kalite güvenliği açısından konuşmanın kaydedildiğini söyleyen bütün bu seslerin gerçek olmayan bir dünyaya ait olduğunu ifade eder. Bu seslerde kendini çeken şeyin ne olduğunu tam olarak bilmesi de, Stamm bunu bu seslerdeki sakin ve değişmez, değiştirilemez mutluluğa, ya da sadece ölümsüz ve aynı zamanda hiç yaşamamış olmalarına bağlar. Çünkü ona göre bu sesler zamanın dışında varlıklarını sürdürürler.²⁰⁰

Stamm, 11 yıl önce Solothurn sanat müzesinde, sanatçı Daniela Keiser’in “Röschenhof” ismini taşıyan sergisinde beraber çalışır. Daniela Keiser’in sergisinde farklı dinlere ait terkedilmiş/insansız kutsal yapıların görüldüğü sararmış slaytlar gösterilir.²⁰¹ Stamm bu görüntülere ek dil kurslarından cümlelerin, kapalı olan firmaların telesekreterlerinden oluşan bir arka plan yerleştirir.²⁰² Bu sergiye dair yazdığı bir metinde Mircea Eliade’nin çalışmasını ele alan yazar bu bölümü poetikasında da alıntılar. Bu alıntıda Mircea Eliade’nin “Kutsal ve Dindışı” adlı kitabında dinsel ve dünyevi toplumların farklı zaman ve mekân algılarına sahip olduğu belirtilir. Dinsel olan toplumlar hiyerarşik bir mekânda ve tarihsel ya da kronolojik olmayan bir zamanda yaşarken, dünyevi toplumlarda hiyerarşi ya da bir merkezin söz konusu olmadığı mekân ve zaman homojendir. Bu durum Foucault’nun çalışmasının başında yaptığı ortaçağ mekân sınıflandırmasında da mekânların belli bir hiyerarşiye göre yani korunaklı/korunaksız, kutsal olan/olmayan, açık-kapalı sınıflandırmasını akla getirir. Bu bağlamda Foucault’nun yaptığı çalışmada ifade edilenler, Eliade’nin dinsel merkezli de olsa yaptığı çalışmadaki mekân sınıflandırmasından çok uzağa düşmemektedir. Stamm’ın Eliade’nin eserinden yararlandığı görüldüğünden, Stamm’ın eserlerine dair yapılan heterotopolojik merkezli bir çalışma, eserlerin incelenmesinde izlenen yolu ve çıkış noktasını doğrular niteliktedir. Alıntısının devamında Stamm şunları dile getirir. Artık kilise dünyamızın merkezinde yer almaz. Her yıl tekrarlanan dinsel bayramların manevi

¹⁹⁹ BV. s.250.

²⁰⁰ BV. ss.38-39.

²⁰¹ BV. s.39.

²⁰² BV. s.40.

niteliği büyük ölçüde kaybolmuştur. Sadece formalite olarak tekrarlanır. Yıldönümleri doğrusal bir zaman algısına dönüşür. Toplumsal gelişime ek olarak teknoloji, zaman ve mekân algısını değiştirir. Modern yeniden üretim ve kayıt teknolojileri bizi optik ve akustik olarak ölümsüz yaparak, zamanı hükümsüz kılar. Mekânsal mesafe telefonun icadından sonra radyo televizyon önemini yitirir.²⁰³ Aynı anda farklı yerlerde olabiliriz. Telefonlar ilk çıktıklarında konuşan kişiler kablolar ile doğrudan fiziksel bir bağlantı sağlarken artık telefon ağı kelimelerimizin dijitalleştirildiği veri paketleri içinde hava ile parçalanıp ve tekrar kablolar ile gönderilen bir labirente dönüştü. Telesekreter ile birlikte, ses kaydı da zamanı ve mekânı aynı şekilde ortadan kaldırdı. Konuşan kişinin kayıt altına alınan sesi, varlığı belirsiz aynı zamanda ölümsüz bir veriye dönüştürülür.²⁰⁴ Özellikle büyük şirketlerin telesekreter sistemlerinde gerçek kişiye ulaşana kadar bilgisayar sistemine kayıtlı ses ile görüşme yapılır. Bu makine için söylenenlerin yani konuşan kişinin sinirli, mutlu ya da mutsuz olmasının hiçbir önemi yoktur. Stamm'a göre insanlar için de arka planını, geçmişini bilmediği bir durum hiçbir şey ifade etmez ve bu duruma karşı onlarda aynı bu makineler gibi tepkisiz kalabilir. Bu ifade, Stamm'ın Daniela Keiser'in sergisinde bu kutsal yapıların gösterildiği diaların arka planına neden daha önce bahsi geçen bu sesleri yerleştirdiğini açıklar. Sergiyi gezen insanlar için o dönemde inşa edilmiş yapıların sahip olduğu önem yapıyı gerçekten bilen ve yaşayan dönem insanı ile aynı değildir.²⁰⁵ Çünkü fotoğraflar içinde yer alan kutsal yapılar bir zamanlar sahip olduğu önemini yitirmiş ve sergi ziyaretçileri için sadece ilgi çekici bir resme dönüşmüştür. Stamm'ın Daniela Keiser'in sergisi için yaptığı ses kolajında zamanın ve mekânın akustik olarak bertaraf edilmesinin temsilini gerçekleştirmeye çalışmıştır.²⁰⁶ Stamm burada resimlere eklediği bu sesler ile yapılar için zamanı ve mekânı hükümsüz kılmıştır. Ancak bu yapıların dialar vasıtasıyla yeniden üretimi onları gerçek yapılar olmaktan çıkarıp, anlamını ve önemini yitirmiş birer kopyaya dönüştürür.²⁰⁷

Stamm, 2000 yılında yazdığı ve yayınlanmayan tiyatro eseri “Das Lied des Lammes” içinde Hanspeter adlı figürün söylediklerini alıntılar. Onun düşünceleri de

²⁰³ BV. s.41.

²⁰⁴ BV. s.42.

²⁰⁵ BV. s.44.

²⁰⁶ BV. s.45.

²⁰⁷ BV. s.46.

tıpkı telesekreter kayıtlarında verdiği örnek gibi gelişen teknoloji ile yeniden üretilen kopyaların ölümsüzleştirilmesine örnek olarak gösterilebilir:

“Biz burada stüdyoda bedenlerimize, kokan, acı çeken bedenlerimize bağlıyız. Ama sizin gördüğünüz şey, sevgili izleyiciler, sadece saniyede 25 defa elektron dalgaları tarafından çizilen, resmedilen bir nefes ya da sigaranızın dumanından daha hızlı bir şekilde dağılan ama hiç kaybolmayan bir resim. İnsanlar doğarlar ve ölürlər, ortaya çıkarlar ve kaybolurlar ama program hiç bitmez.”²⁰⁸

Stamm bu seslerin gerçekliğin yeniden üretildiği bir dünyada ölümsüzlüğün yanında sıradan gündelik hayatın devam eden sonsuz düzenini de yansıtmaı açısından önemli olduğunu düşünür. “Böylesi Bir Günde” eserinde gündelik hayatın tekrar eden sıradan yapısı da Andreas’ın arabasında dinlediği Almanca ders konularının olduğu kasetler de yansımasını bulur. Paris’te bir lisede Almanca öğretmeni olan Andreas kanser olma riskini öğrendikten sonra kesin sonuçlara bakmadan hayatını değiştirmeye karar verir ve Delphine ile gençlik aşkını bulmaya gider. Arabada Reflexive Pronomen konusunun anlatıldığı bir ders kasetinde konuşulan günlük rutin, romanda şöyle ifade edilir:²⁰⁹

“Andreas kaseti çıkarmaya yeltendi ama Delphine onun elini tuttu ve kadının yavaş yavaş ve vurgulayarak örnek cümleler okumasını dinlediler.

Sabah sizi yine görecekim. Sabah beni yine göreceksiniz. Sabah sizleri yeniden görecekiz. Sabah bizi yeniden göreceksiniz. Ebeveynleri çocuklarını yine görecek. Çocuklar ebeveynlerini yine görecek.

Ardından aynı derecede seıpatik bir erkek sesi devam etti.

Günüm nasıl geçiyor. Sabah saat beş buçukta kalkarım. Hep böyle erken kalkarım, çünkü saat sekizde şirkette olmam gerekir. Cumartesi ve pazar günleri daha uzun uyuyabilirim. Kalktıktan sonra banyaya gider, dişlerimi fırçalayıp duş alırım, önce sıcak, çıkmadan önceden soğuk suyla. Böylece iyice ayılmış olur ve kendimi iyi hissederim. Sonra giyinip saçlarımı tararım. Bunun ardından mutfakta kahvaltı

²⁰⁸ BV. s.48.

²⁰⁹ Stamm, çocukluğunda her ne kadar iyi bir kitap okuyucusu olsa da ilk yazma deneyimlerinin okuduğu kitaplarla alakalı olmadığını ifade eder. Sekiz yaşındayken yaz tatilini anlattığı günlüklere baktığında onların soruları ve harekete geçirici güçleri olmadıkları için yazma konusunda çok başarılı olmadığını düşünür.²⁰⁹ (poetika s.14) Her ne kadar çocukken yazar olmak gibi bir hayali olmasa da, çocukluğunda yazdığı günlüğünden yola çıkarak “Böylesi Bir Günde” romanı arasında bağlantı kurar ve günlüğünde çok kısa yazdığı gündelik hayatının rutini (Almanca kasetindeki gramer konusunda geçen konuşma günlüğünde yazdığı yazısına yakındır) bu romanın da yansımasını bulur.²⁰⁹ (poetika s.14-15-16)

ederim. Kahve hazırlarım, reçelli ya da sosisli peynirli bir dilim ekmek yerim...” (BBG. s.104)

Romanın sonuna doğru, İsviçre’den Paris’e dönüş yolunda da kasetteki adam yine gündelik hayatını anlatmaya devam eder.²¹⁰ “Böylesi Bir Günde” romanında Andreas kaseti dinlediği sırada ağlar.

“Andreas, kasetçalar üzerinde duran kaseti yuvasına itti. Geliş yolunda Delphine ile beraber dinledikleri yabancı dil dersi veren, salam ve peynirle kahvaltı ettiğini ve işe otobüsle gittiğini, öğlenleri, üç leziz yemek arasında seçim yapabildiği kantinde yediğini ve işten sonra nasıl eve döndüğünü anlatan sempatik adamın sesi işitildi.

Akşam yemeğinden sonra televizyonun karşısına geçip haberleri izlerim. Akşam programları pek ilgimi çekmez, asıl ilginç olanlarsa genellikle ancak geç saatte yayınlanır. Gece çabucak geçer. Sabah erken saatte çalar saatim çaldığındaysa her zaman uykumu almış olmam. Ertesi gün de aynı şekilde tekrar eder.

Andreas mola yerinde durmuştu. Otomobilden inmeden teypteki adamın hayatını anlatmasını dinledi. Son cümlelere geldiğinde Andreas’ın bedeni kasıldı ve titreme nöbetlerine kapıldı. Önce öğürdü, ardından iç çekmeye başladı, önce kuru, ardından kesik kesik şekilde. Göz yaşları nihayet akmaya başladığında titremesi hafifledi ve sakinleşmeye başladı. Başını direksiyonun üzerine yerleştirdi ve doğru dürüst sebebini bilmeden uzun uzun ağladı.” (BBG. s.159)

Stamm, bu durumu eleştirmenlerin şu şekilde yorumladığını anlatır. Andreas, kasetteki figürün monoton hayatını kendi hayatına benzettiği için ağlar. Stamm’a göre ise Andreas’ın üzüntüsünün sebebi hastalığın tehdit ettiği gündelik hayatının düzenin bozulacak olmasıdır. Bu romanın ilk cümlesinde kendini belli eder.²¹¹

“Andreas, bir elinde bir fincan kahve, diğerinde sigara pencerenin önünde durmuş vaziyette, küçük, derli toplu avluya bakıp gördükleri dışında hiçbir şey düşünmediği sabah sakinliğini seviyordu.” (BBG. s.7)

Romanın sonuna doğru arabada radyoda bir yazarla yapılan söyleşiyi dinledikten sonra düşündükleri de Andreas’ın neden ağladığının cevabını verir:

²¹⁰ BV. s.17.

²¹¹ BV. s.18.

“Yazar uzun, Andreas’ın otomobil penceresini kapattığında dahi ancak yarısını anlayabildiği cümleler kuruyordu. Eskiden inançlı biri olduğundan bahsediyordu adam, hatta rahip bile olmak istemiş, ne var ki kendisi de yaratmaya başladığında, yani yazar olduğunda Tanrı’yı sorgulamaya başlamış. Şimdiyse sadece Ben’in gücüne inanıyordu, tüm çabalardan, bütün acılardan ve herkesin mecbur olduğu ölümden bile üstün olan yaşam gücüne. Her bireyin yaşam gücü, nihayetinde mutlak olandan güçlüydü, bunu kırılğan kılıyor, siliyor, kendi içine çökmesine neden oluyordu. Büyük harfle yazılan Ben, dedi. Andreas adamın özgüvenine gıpta etti. Benliği hakkında hiçbir zaman net bir imgeye sahip olamamıştı. Belki de bu sebeple fazla düzenli bir hayat sürmüştü. Günlerinin hep aynı şekilde geçmesi, tutunduğu tek dal olmuştu. İşi, evi, ders programı, sevgili ve dostlarıyla düzenli görüşmeleri olmadan, tehdit edici boşlukta bir coğrafyada küçücük bir noktaydı sadece.” (BBG. ss.160-161)

Kayıt altına alınan bu kasetteki sesler ya da fotoğraflarda olduğu gibi görüntüler ile gündelik hayatın sıradanlığı ve tekrarı Stamm’ın eserlerinde yansıtılır. Mekân içine kayıtlanan bu sesler ve görüntüler heterotopik açıdan müze ve kütüphanelerin arşivleme özelliğine sahip olmasını sağlayan yardımcı unsurlardır ve bunlar, yaşanılan anı, hatıraları ve buna dâhil olan duyguları da kayıt altına alır. Ayrıca zamanın çizgisinin kırıldığı bu alanlar heterokronik özellik de gösterirler.

Stamm’a göre anılarımız, bütün duygularımızı içinde barındıran hareketsiz resimler, anlık kayıtlar gibidir. Örneğin tatil resimlerine baktığımızda bu resimlerin sakladığı duygular güçlerini hiçbir zaman kaybetmez ve hiçbir zaman eskimezler. Ona göre, hatıralarımız, hayat deneyimlerimizi saklar ve karanlıktan korkan insanları birleştirmek için karanlık bir arazide birbirinden uzakta yakılan ateş gibidir.²¹²

Peter Stamm’ın *Böylesi Bir Günde* romanında da Andreas’ın geçmişini hatırladığı anıları ve bu anıların saklandığı nesneler ve bunların içinde bulunduğu mekânlar önemli bir yere sahiptir. Eserde, mekânın anılarla bağlantısı yorumlanırken yararlanılacak önemli çalışmalardan birisi de Gaston Bachelard’ın *“Mekânın Poetikası”* adlı eseridir.

Gaston Bachelard, eserinde mekânın zamanla olan ilişkisi üzerine şunu söyler:

²¹² BV. s.286.

“Mekân, peteklerinin binlerce gözünde, zamanı sıkıştırılmış olarak tutar. Mekân buna yarar.”²¹³

Bu alıntıdan hareketle Bachelard ve Foucault’nun mekânın, anıları ve zamanı saklama özelliği konusunda aynı görüşe sahip olduklarını ortaya koyabiliriz. Foucault’nun mekânın zamanı hapsetme özelliğini vurgulaması ve Bachelard’ın bu alıntısında açıkladığı durum benzerlik gösterir. Bachelard’a göre “*anılar hareketsizdir; mekânsallaştırıldıkları ölçüde sağlamlaşırlar.*”²¹⁴ Bachelard’ın bu konuda söyledikleri ve heterotopya kavramı doğrultusunda Andreas’ın Paris’te yaşadığı dairesinin figür için nasıl bir yere sahip olduğu yorumlanabilir. Ancak bunu açıklamadan önce Bachelard’ın Paul Claudel bağlamında Paris hakkında söylediklerini alıntılanmak faydalı olacaktır.

“Paris’te ev yoktur. Büyük kentte oturanlar, üst üste konmuş kutularda yaşarlar: ‘Paris’teki odamız,’ der Paul Claudel, ‘dört duvar arasındaki bir tür geometrik yerdir, resimlerle, biblolarla ve dolabı andıran bu yerin içine koyduğumuz dolaplarla döşediğimiz yapay bir deliktir.’ Sokak numarası, kat numarası, bize ait bu ‘yapay deliğin’ yerini belirler; ancak konutumuzun çevresinde ne bir mekân vardır, ne de kendi içinde bir dikeylik. ‘Evler, toprağa gömülmesin diye asfaltla yere sabitlenir.’ Evin Kökü yoktur. Gökdelenlerin mahzeni yoktur: ev üstüne düş kuran biri için, hayal edilebilir bir şey değildir bu. Odalar, kaldırımdan çatıya kadar üst üste yığılır; ufuksuz bir gökyüzü, çadır bezi gibi örter tüm kenti. Kentteki yapıların yalnızca dış yüksekliği vardır. Asansörler, merdivenin kahramanlıklarını yok eder. Gökyüzüne yakın oturmanın artık pek de övünülecek bir yanı yoktur. Evim denen yer de, basit bir yataylıktan başka bir şey değildir. Dolayısıyla bir kata sıkışmış konutun farklı odaları, içsellik değerlerini ayırt edecek ve sınıflandıracak temel ilkelerini birinden yoksundur.

Büyük kentlerdeki evler içsel dikeylik değerlerinden yoksun olduğu gibi, kozmiklikten de yoksundur. Evler, bu kentlerde artık doğanın içinde değildir. Konutla mekân arasındaki ilişkiler artık yapaylaşmıştır. Her şeyin makine olduğu bu yerlerden içsel yaşam kaçıp gider.”²¹⁵

Tıpkı bu alıntıda söylendiği gibi Andreas’ın Paris’teki evi de içsel derinlikten yoksun bir konuttur. Andreas’ın hayatına ve ruhsal dünyasına dair önemli bir ayrıntı barındırmaz. Tek önemli ayrıntı onu geçmişle bağlayan dolaptaki not defterleri, kasetlerdir. Andreas’ın hastalığını öğrendikten sonra Paris’teki dairesini terk ettiği sırada gardırobun içinden çıkan notlar, belgeler, mektup taslakları onun geçmiş

²¹³ Gaston Bachelard, *Mekânın Poetikası*, (1957), (Çev.: Alp Tümertekin), İthaki Yayınları, İstanbul 2013, s.39.

²¹⁴ Bachelard, *Mekânın Poetikası*. s.39.

²¹⁵ Bachelard, *Mekânın Poetikası* ss.58-59.

yaşamına dair önemli izler taşır. Bachelard da bu tür dolapların içinde bireyin *içsel dünyasına* ve *gizli psikolojik yaşamına* dair nesneler barındırdığını şöyle açıklar:

“Dolap ve dolap rafları, çalışma masası ve çekmeceleri, sandık ve sandığın ikili zemini, gizli psikolojik yaşamın gerçek organlarıdır. Bu nesneler ve bunlar kadar değerli kılınmış bazı başka nesneler olmasaydı, içsel yaşamımız içsellik modelinden yoksun kalırdı. Bunlar karma nesnelerdir, nesne-öznelerdir. Bizim gibi, bizimle, bizim için bir içsellığe sahiptirler.”²¹⁶

Zamanı ve anı kayıt altına alan bütün nesnelerin muhafaza edildiği bir mekân olarak gardırop bu noktada önemli bir heterotopya örneği sunar.

“Andreas koridordaki gardırobu boşalttı. Çoktan unutmuş olduğu ne kadar çok şeyi olduğuna şaşırdı. Notlar, mektup taslakları ve belgelerle dolu kutular. Kâğıtları karıştırdı, bazılarını aradan çıkarıp okudu, sonra hepsini tereddütsüzce attı.” (BBG. s.89)

Friedhelm Marx da, “Spuren. Kunst und Künstler bei Peter Stamm” adlı çalışmasında, Andreas’ın belirsiz geleceği ve açık olmayan aşk geçmişi karşısında, hayatının son izleri olarak silinmiş görünen notlarını, mektuplarını, belgelerini ve listelerini gözden geçirdiği yorumunu yapar. Ona göre, Andreas’ın hayatı, birbirinden alakasız olayların bir araya geldiği bir listeden farklı değildir. Bir anda bütün hayatına bir biçim vermeyi ya da onun içinde bir biçim aramayı bırakmıştır. Kendi geçmişini (notlarını, belgelerini) gözden geçirirken bir iz bulma, toplama, kendi hayatının anlamını bulma ihtiyacı boşuna bir çabaya dönüşür.²¹⁷ Andreas’ın kendi geçmişinde bir iz bulma adına yaptığı bu gözden geçirme sırasında yaşadığı memnuniyetsizlik duygusu, Stamm’ın bütün figürlerinde mevcuttur.²¹⁸

“Bir liste daha, diye düşündü. Tüm hayatı, birbirini izleyen ders saatleri, sigara ve öğünler, sinema matineleri, ona bir şey ifade etmeyen âşıkları ve arkadaşlarıyla buluşmalarından oluşan bir diziler toplamı, küçük olayları birbirleriyle ilintisiz listeleriydi. Günün birinde bu olanlara bir biçim vermekten, içlerinde biçim aramaktan vazgeçmişti. Hayatındaki olaylar kendi aralarında ne kadar ilintisiz

²¹⁶ Gaston Bachelard, *Mekânın Poetikası*, (1957), (Çev.: Alp Tümertekin), İthaki Yayınları, İstanbul 2013, s.110.

²¹⁷ SRS. s.205.

²¹⁸ SRS. s.205.

olursa, yerlerine bir başkasını koymak o kadar kolaylaşmıştı. Zaman zaman adını bile bilmediği bir kentte, bir turistik mekândan diğerine koşturan biri gibi hissetmişti kendini. Bunlar, vakti geldiğinde, vadesi nihayet dolduğundan başka bir anlamı olmayacak ölümüyle hiçbir ilgisi olmayan başlangıçlardı sadece.” (BBG. s.91)

Şömine üzerinde duran babasının onu İsviçre’deki evlerinin önünde çektiği fotoğraf da anılarını saklı tutması açısından önemlidir. Assmann, fotoğrafın da hatıralar için önemli bir araç olduğunu belirtir. Çünkü fotoğraf artık var olmayan geçmişin en güvenli delili, geçmiş anın devam eden mevcudiyetinin izidir. Assmann, fotoğrafı geçmiş aktaran bir “Gedächtnismedium” (Anı aracı) olarak tanımlar.²¹⁹ Bu noktada mekânın doğrudan olarak bir kayıt etme özelliği görülmesi de nesnenin geçmiş konutla ilişkisi ve ona dair anıları içinde muhafaza etmesi bu bağlamda önemlidir. Fotoğrafı gördüğünde Andreas’ın düşündükleri romanda şöyle aktarılır:

“Oturma odasına döndü. Şöminenin önünde durduğunda bakışları, küçük çerçeve içindeki fotoğrafa rastladı. Bu resmi Andreas Paris’e taşınmadan önce babası çekmişti. Babası öldüğünde almak istediği sayılı eşyadan biriydi. Fotoğrafı eline alıp baktı, ardından şöminenin üzerindeki aynada kendini izledi. Ne kadar az değiştiğine şaşırdı. Hatları sertleşmişti biraz ama yüz ifadesi hep aynıydı, umarsız bir samimiyet. (...) Babasının bu fotoğrafı çekişini hatırlıyordu. Beraber bahçeye çıkmışlardı. Babası Andreas’ı sumak ağacının altına, gölgeye yerleştirmiş ve mahcup biçimde birkaç kez deklanşöre basmıştı. Oğlunu elinde tutmanın nafil çabasıydı bu. Andreas bunu düşünmüş olmalıydı, bu yüzden gülümsemişti, yarı merhametli, yarı alaycı. Aradan ancak uzun süre geçtikten sonra babasının bu hareketinin ne kadar şefkatli ama aynı zamanda çaresiz olduğunu anladı.” (BBG. s.55)

Fotoğraflara bakıldığında o ana geri dönülmesi ve fotoğraf içinde kayıt altına alınan hatıralar ve bu fotoğraflara baktıklarında hatırlanan anılar, zamanın kronolojisini değiştirmesi açısından heterokronik olarak yorumlanabilir. Fotoğrafların sahip olduğu hatıraları saklama işlevi ise müze ve kütüphanelerin sahip olduğu düzenleme ve kayıt altına alma işlevi ile benzerlik gösterir.

²¹⁹ Aleida Assmann, *Erinnerungsräume, Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, (5. Baskı), C.H. Beck Verlag, München 2010, s.221.

Burada Andreas'ın ilk evine dair anıları anlatıldığında aslında Paris'teki dairesinin aksine İsviçre'de yaşadığı evin içsel bir derinliği olduğu görülür. Bu bağlamda da Andreas'ın İsviçre'de yaşadığı ev ve köy burada anlatılan şehir ve ev imgesinin tam tersi durumunda yer alır.

2.1.4. Edebi Mekân olarak İsviçre

Mekân yapılandırılması İsviçre'nin Almanca konuşulan bölümünde önemli bir yere sahiptir. Hernández bunun sebebini İsviçre'nin çevresindeki ülkelerin dışında farklı bölgelerin bir araya geldiği coğrafi bir mekân olmasına ve bunun yanında gerçekte var olan bir topografyadan ziyade efsanelerin kolektif olarak içselleştirildiği hayali bir ülke olmasına da bağlar.²²⁰

Hernández, İsviçre'nin diğer ülkelere karşı olan politik tavrının, kuruluş amacının ve bunun beraberinde getirdiği vatanseverliğin mekân kavramını farklı edebi dönemlerde İsviçre edebiyatının önemli bir konusu haline getirdiğini yazar.²²¹

Hernández'e göre, 19. y.y.'dan 20. Y.y.'a geçişteki yurt romanları (Heimatomane) ve hikâyeleri, idilik manzaraları tasvir eden eserler olarak İsviçre imajına uymuştur. Çocuk ve gençlik edebiyatında da Johanna Spyri'nin "Heidi" eserindeki gibi İsviçre dağları mekân olarak tercih edilmiştir. O dönemde fabrikalar, gelişen şehirler edebi ilginin dışında kalmıştır. Yüzyıl başında eserlerinde sosyo-politik durumu ele alan ve bununla coğrafi/manzara idilini kıran, bozan yazarlar mutlaka mücadele edilmeliydi. Hernández, bunların en başında yani bu imajı bozan yazarlardan birinin de Robert Walser olduğunu ifade eder. Bunlar "epischen Dekade" yazarları olarak adlandırılır.²²²

Bunun sebebi I. Dünya savaşı sırasında fiziki olarak korunması gereken ülkenin edebi alanda da sahip olduğu değerleri imajı yitirmemesi gerektiğidir. Aynı şey II. Dünya savaşı içinde geçerli olur. Ülkenin hem politik hem de kültürel bağımsızlığını savunan yazarlar, yabancı etkilerin reddedildiği ve yine öncesinde olduğu gibi İsviçre'nin idilik idealine uyan Heimat (yurt) edebiyatının dışına çıkmadılar. Hernández'e göre yazarlar ülkedeki birliğin korunması ve özellikle 1933 sonrası Nazi

²²⁰ SRS. s.119.

²²¹ SRS. s.119.

²²² SRS. s.120.

tehdidinden korunmak ve bağımsızlığın sürdürülmesi için vatansever bir bakış açısıyla ülkenin idilik manzaralarının ön planda olduğu eserler verme eğilimini gösterdiler.²²³

II. Dünya savaşı sonrası ülkenin savunmasına gerek olmadığı dönemde dahi İsviçre yine de yazarlar için bir mekân olarak tercih edildi.²²⁴

Bu dönemde, Walter Matthias Diggelmann ülkenin genç geçmişine ışık tutmaya çalışan ilk isimler arasında yer alır.²²⁵ Ayrıca Max Frisch ve Friedrich Dürrenmatt savaş boyunca İsviçre'nin bu tutumunu eleştirirler. Hem figürler hem de yazarlar İsviçre'yi terk etse de ülke edebi anlatılarda tercih edilen konumunu korur. Hernández, Frisch ve Dürrenmatt İsviçre'yi bir mekân olarak Heimat romanlarındaki idealleştirilmiş hatta ütöpikleştirilmiş konumundan çıkardığını ve ülkeyi genç yazarlar içinde o romanlarda tasvir edilen imajın dışında yeni bir İsviçre olarak edebi metinlerin merkezine tekrar yerleştirdiklerini ifade eder. İsviçre'nin bu konumuyla edebi eserlerde kullanılması 90'lı yıllara kadar sürmüştür.²²⁶

Hernández, bu durumun 90'lı yıllardaki genç yazar kuşağı ve sonrası ile birlikte değişime uğradığını belirtir. Onlar için artık önemli olan kendi ülkeleri değildi, yazarlıklarını deneyimleyebilecekleri alanlar onlar için daha önemli olduğundan yaşam mekânlarını, yaşam biçimlerini ele almayı tercih etmişlerdir. Bireyin özel alanına ilgi duyulmuştur.²²⁷

Savaş sırasında etrafındaki ülkelerde ölen insanları ve savaşı düşünmeden Heidi romanları yazılır. Bir anlamda ülkelerinin manzaralarını edebi alanda idealleştirerek kendilerini ve ülkelerini savaştan korumuşlardır. Heterotopik olarak düşünüldüğünde, kurgunun güvenli topraklarında korunaklı, izole, etrafındaki zamandan (savaş dönemidir söylenmek istenen ve bu bağlamda heterokroniktir) ve mekândan bağımsız bir öteki mekân, heterotopya yaratılmıştır.

Peter Stamm, “Das Land ohne Eigenschaft” adlı yazısında, büyük milletler arasında tampon bölge olarak İsviçre ezelden beri kimlik savaşıdan ziyade var olma savaşı verir. Ve Stamm'a göre niteliksiz bir ülke olan İsviçre bunu saklamak için her

²²³ SRS. S.120.

²²⁴ SRS. s.120.

²²⁵ SRS. s.121.

²²⁶ SRS. s.121.

²²⁷ SRS. s.122.

şeyi yapmaktadır.²²⁸ Bir sergide levha üzerinde yazılan “Die Schweiz existiert nicht. İsviçre yok” cümlesinin bulunduğu sanat eseri ülke içinde büyük tartışmalara neden olur. Stamm, bu cümlenin aslında içten içe herkes tarafından kabul edilmiş bir gerçek olduğunu söyler.²²⁹

İsviçre her ne kadar vatandaşlarına pasaport veren, kendi parasını basan, hükümeti, ordusu ve bir futbol takımı olan sınırları belli ulusal bir devlet olsa da aslında bir zamanlar buraya gelmiş ve bir daha terk etmemiş bir araya toplanmış insanlardan oluşan bir ülkeden fazlası değildir. İsviçre bir geçiş ülkesidir.²³⁰

Bir ülkenin kendine münhasır olması o ülkenin dili ile alakalıdır.²³¹ Stamm, İsviçre’nin çok dilli bir ülke olarak kendine ait bir dili olmadığını belirtir. Coğrafi olarak dağlık, kendi içinde kapalı bir ülke olsa da geçiş ülkesi olan İsviçre, farklı yerlerden gelen insanların toplandığı ve birden fazla dilin kullanıldığı bir ülke olarak bu anlamda da özel bir yere sahiptir.

Stamm’a göre, büyük bölümü gezen, göç eden bir millet olarak İsviçreliler, kendi ülkelerinde çok az seyahat ederler. Her birkaç kilometre de farklı bir vergi ve okul sistemi hâkim olan ülke de, buna bağlı olarak memleket duygusu yerel değil ulusaldır. Yani insan kendini yurtdışında İsviçreli olarak hisseder, ancak ülkede ise Basel’li, Zürih’li, Tessin’li olarak değişiklik gösterir.²³²

İsviçre, dilleri ve başka yönleriyle etrafındaki ülkelere benzememek adına kendi imajını yaratmak için daha fazla çaba sarf etmesi gerekmiştir. Çünkü ne halk ne de ülkenin coğrafyası bir birliktelik oluşturmaz. Bu yüzden ülkeyi bir arada tutmak için bir efsaneye ihtiyaç duyulur. Bu savaşçı ama tarafsız, çalışkan ama kanaatkâr, peynir, çikolata ve pahalı saatler yapan Alplerin yamaçlarında yaşayan yerli insanların efsanesidir. Stamm, bu imaja karşı çıkıldığında İsviçrelilerin hemen tepki gösterdiğini yazar. Bunun dışında ülkeler arasındaki tarafsız tutumu da İsviçre’ye kendini diğer ülkelerden ayıran farklı bir konum kazandırır.²³³

²²⁸ BV. s.317.

²²⁹ BV. s.317.

²³⁰ BV. s.317.

²³¹ BV. s.317.

²³² BV. s.318.

²³³ BV. s.319.

Stamm, İsviçrelilerin, Rousseau, Pestalozzi, Le Corbusier ya da Godard yerine hiç yaşamamış olan Heidi ve Wilhelm Tell ile gurur duyduğunu yazar. Önemli kişiler yerine orta sınıf ikonlar gurur kaynağı olurlar. Ayrıca İsviçreliler ülkelerini modern ve sanayi ülkesi olarak değil dağlık yüksek demokrasi ülkesi olarak görmeyi tercih ederler. Alpler ülke için bir sembol olsa da halkın büyük çoğunluğu şehirde yaşar. İsviçre için gerçek ve yaratılmış imaj arasında bir fark vardır. İsviçre de her zaman yaratılmaya çalışılan huzurlu, mutlu dağ ülkesi efsanesi desteklenir.²³⁴ Düzenli bir hayatın yaşandığı hiç savaş yaşanmamış güzel bir coğrafyaya sahip bir ülke olarak İsviçre ütöpik bir ülke imajı ortaya koyar.

İsviçrenin sahip olduğu korunaklı, küçük ve ütöpik bu imaj Stamm'ın "Böylesi Bir Günde" romanında devam ettirilir.

Hernández'e göre, Peter Stamm'ın eserlerinde, İsviçre'nin küreselleşmesi, başka coğrafyalara açılması ve kapsamı yeni İsviçre edebiyatı için tipik özellikler oluşturur. O, çok farklı imkânlarla gerçekleştirilen hareketin beraberinde getirdiği bu küreselleşmenin, dilsel bariyerlerin ve ülke sınırlarının tamamen kaybolduğu bir dünya anlayışı sunduğunu düşünür. Her hâlükârda İsviçre, Stamm'ın eserlerinde her zaman varlığını sürdürür, birçok durumda anlatıcı İsviçrelidir. İsviçre, Stamm metinlerinde birçok protagonistin memleketidir. Stamm'ın eserleri, mekânlar ve manzaralar belirsiz tasvir edilse de ki şimdiye kadar olan mekân tasviri kurallarına uymaz ve 21. Yüzyılda zaten mekân karmaşıklaşmıştır, topografik bir kurulumla sahiptir yani coğrafi olarak konumu tespit edilebilir ve böylelikle haritalandırılabilir.²³⁵

2.1.5. İsviçre ve Atlantik Kıyısı

Cesare Pavese'in "Junger Mond" adlı eserinden örnek veren Stamm insanın ne olursa olsun bir köye ihtiyacı olduğunu belirtir. Kitapta Anguilla'nın genç bir adam olarak kasabayı terk edişi ve yıllar sonra zengin olarak tekrar köyüne dönüşü anlatılır. Tıpkı onun arkadaşı olan Nuto'nun kalma fikrinin onun hayatını belirlediği gibi Anguilla'nın hayatını da gitme kararı değiştirir. O vadide yaşayabilmek için zaten hiç terk edilmemesi gerekir der Stamm. Anguilla çocukluğunda dünyanın sadece kendi

²³⁴ BV. s.320.

²³⁵ SRS. s.133.

köyünden ibaret olduğunu düşünür. Dünyayı gördükten sonra ise dünyanın küçük köylerden oluştuğunu öğrenir.²³⁶

Stamm'ın kendisi de doğduğu Weinfeldten'i (ilk 19 yılını yaşadığı yer) belli nedenlerle terk eder ve geri dönmeme kararı alır. Ama yine de kendini orada bulunduğu, ziyaret ettiği zamanlarda mutlu hisseder.²³⁷ Bu bağlamda insan kendi memleketini sevmese de ve belli sebeplerle terk etmek zorunda dahi olsa yine de içinde bir şeylerin o köye, yere bağlı olduğunu bilir. Orada kendini mutlu hisseder. Burada Anguilla'nın söyledikleri de bu duygunun kaynağı olarak görülebilir. Bu bağlamda bakıldığında özellikle “Böylesi Bir Günde” romanında Andreas'ın memleketine geri dönme isteği de önemlidir. Bu açıdan yani Anguilla'nın söyledikleri bağlamında düşünülmesi gerekir.

Peter Stamm, eserlerinde çocukluğu hakkında çok fazla yazdığı şey olmasa da onun kayıp bir cennet olarak bütün kitaplarında var olduğunu belirtir. Burada bu cennetin sadece mutluluk bahçesi olarak algılanmaması gerektiğini de belirtir. Zira metinlerinde var olan birçok cennet aynı şekilde korkunun da mekânı olabilir. Hepsinin ön plana çıkardığı şey, zamanın durması ve böylelikle şimdinin yoğun duygusudur.²³⁸

Romanda, İsviçre bir ütopya gibi tasvir edilmektedir. Bu bağlamda aslında Fransa ve İsviçre iki farklı konuma yerleştirilmiştir. Paris daha soğuk ve mekanik bir şehir olarak betimlenirken İsviçre ya da Andreas'ın doğduğu şehir doğa içinde düzenli ve temiz bir mekân olarak yansıtılır. Bu durum Delphine tarafından şöyle tanımlanır:

“Burası o kadar mükemmel ki, tertemiz ve derli toplu.” (BBG. s.114.)

Bir başka sayfada Delphine İsviçre hakkında şunları söyler:

“Bir oyuncak dünyaya benziyor, dedi Delphine. Küçük otomobillerin içinde seyahat eden küçük insanlar. Küçük evler, küçük bir kilise, her şey var.” (BBG. s.131)

Andreas'ın memleketinde evlerin bu düzenli yapısı Thomas More'un Utopia adlı eserinde bahsettiği şehirdeki evlerin yapısı ile benzerlik gösterir.

²³⁶ BV. s.343.

²³⁷ BV. s.342.

²³⁸ BV. s.20.

“Evlerin rahatlığına diyecek yoktur, hepsi temiz ve güzeldir. Sokaklar boyunca, karşılıklı ve yan yana uzanırlar. Evlerin arkasında geniş bahçeler vardır. Her evin bir kapısı sokağa, bir kapısı bahçeye açılır.”²³⁹

Andreas çocukluğunda yaşadığı anları hatırladığında da ülkesine ait olan bu ütöpik imgelem değişmez. Andreas’ın İsviçre’ye geri dönüşü çocukluğuna dair anılarını canlandırır.²⁴⁰ Çocukluğunda yaşadığı yer de yaptığı turları hatırladığında da İsviçre cennetvari bir ülke olarak tasvir edilir.

“Andreas çocukluğunda yaşadığı yazları düşündü. Baba evinin bahçesinde, önünde bir kitapla ağaçların gölgesi altında yatışı canlandı gözünün önünde. Bisikletiyle ırmağa gidişi. Neredeyse kurumuş ırmak yatağı da taştan taşa atlayışı, düşüp ardından yine kalkışı. Sonra ormanın kıyısında bulunan tepenin üzerinde, yüksek otların arasında uzanmıştı, oraya nasıl geldiğini bilmiyordu. Neredeyse görünmez, güneş ışınlarının gizlediği bir ateş yanıyordu. Keskin bir kurum kokusu ve ormanın ses ve kokuları. Tek başına ya da ailesiyle beraber çıktığı yürüyüşler ve ancak akşam olduğunda hafifleyen yorgunluk ve ağırlık hissi. Bahçe lokantalarında, yine orman ya da göl kıyısındaki uzun akşamlar. Hava serinleyene kadar süren şenlikler, geceleri tepeden aşağı bisiklet sürmesi. Ardından baba evinin kapısında, aşk, hayat, Tanrı ve dünya hakkında bitmek bilmez sohbetler. Yaptıkları planlar. Dünya o zamanlar çok büyüktü ve sonsuz olasılıklara gebeydi.” (BBG. ss.114-115)

Andreas’ın İsviçre’ye geri döndüğünde çocukluk yıllarına tekrar dönmesi, mekân içinde zamanı görünür kılar. Yani Bahtin’in *kronotop* bağlamında yaptığı tanıma göre, Andreas’ın geçmişi memleketine geri döndüğünde “anlatısal olarak görünür zaman” haline dönüşür.²⁴¹

Anıların, mekân ile olan bağlantısı üzerine “Erinnerungsräume” isimli çalışmasında Assmann, mekânın içine konumlandırılmış anıları açıklarken, Cicero ve Goethe’nin düşüncelerinde yola çıkar. Cicero’nun düşüncesine göre resim ve mekânlar anı sanatının yapı taşlarını oluşturur. Resimler belli bir bilgi içeriğinin etkili bir biçimde iz bırakmasını sağlarken yerlerde bilginin düzenlenmesini ve yeniden bulunabilir

²³⁹ Thomas More, *Utopia* (16. Baskı), (Çev.: Sabahattin Eyüboğlu, Vedat Günyol, Mina Urgan), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2013, s.43

²⁴⁰ Jennifer M. Groh, *Mekân Yaratmak Beyin Neyin Nerede Olduğunu Nasıl Biliyor?* (2014), (1.Baskı), (Çev.: Gürol Koca), Metis Yayınları, İstanbul 2016, s.194.

²⁴¹ Bkz. Mihail Bahtin, *Karnavaldan Romana Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*, (2. Baskı), (Çev.: Cem Soydemir), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2014, s.300.

olmasını mümkün kılar.²⁴² Assmann, mekânlar içindeki nesnelerde somutlaşan kültürlerin, dönemlerin ve bireylerin, hatıralarının oluştuğunu ifade eder.²⁴³ Bu düşüncesini, Goethe'nin Schiller'e yazdığı bir mektubunda hareketle ortaya koyar. Bu mektubunda Goethe, iki sembolik nesneden bahseder. Aslında bunlar nesne değil iki yerdir oturduğu mekân ve büyükbabasının evi ve bahçesidir. Assmann'a göre Goethe'nin bu yerlere yüklediği sembolik anlam anılarıyla ilgilidir. Her iki yerde onun anılarını canlandıran ve onların temsilini oluşturan mekânlar olarak önemli bir rol üstlenir.²⁴⁴ Assmann'ın çalışmasında bahsettiği bu fikirler, mekânın anıları kaydetmesi bağlamında heterotopyalardaki müze ve kütüphanelerin sahip olduğu arşivleme işlevi ile benzerlik gösterir.

Romanda Assmann'ın bu düşüncesi bağlamında yorumlanması gereken önemli kısımlardan biri de Andreas'ın İsviçre'ye geri döndüğünde ziyaret ettiği anne ve babasının mezarıdır. Burada Andreas'ın düşündükleri mekânın anı ile bağlantısını gösterir:

“Andreas, Delphine'in çocukken sürekli taşınmasını düşündü. Kızın çocukluk anıları tek bir yere bağlı değildi. İstese kendini her yerde evinde hissedebileceğini söylemişti. Andreas bunu onu eksik mi yoksa güçlü mü kıldığını düşündü. Belki de insanın köklerinin olmaması daha kolaydı. Ölülerin küllerinin rüzgara savrulması gibiydi. O zaman hem her yerde hem de hiçbir yerde olurlardı. Andreas'ın çocukluğu, tıpkı anne babası gibi bu köyde gömülüydü ama mezarın önünde dururken, üzerinde bir ad ve tarihler yazan bir taşın fazlası yoktu. Anıları başka yerde olduğundan daha güçlü değildi. Bir tek kayıp duygusu daha kuvvetliydi. Belki de dönmemeliydi buraya ya da ağabeyi gibi buradan hiç ayrılmamalıydı. O zaman tüm bu değişikliklere yavaşça alışır, tıpkı insanın kendi bedeninin çocukluktan ilerleyen yaşına kadar geçirdiği değişiklikleri fark edememesi gibi.” (BBG. ss.157-158)

Andreas, çocukluğuna dair mekânların yıllar sonra geri döndüğünde aynı kalmadığını da görür. Foucault'nun da bahsettiği gibi mekânların zamanla işlevlerini yitirmesi ya da coğrafi açıdan yer değiştirmesi roman da görülmektedir. Michel Foucault'nun makalesinde 18. yüzyıla kadar şehir merkezinde yer alan mezarların, 19.

²⁴² Aleida Assmann, *Erinnerungsräume, Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, (5. Baskı), C.H. Beck Verlag, München 2010. S.298.

²⁴³ Assmann, *Erinnerungsräume, Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses* s.299.

²⁴⁴ Assmann, *Erinnerungsräume, Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses* s.299.

yüzyıldan itibaren toplumun ölülere ve ölüme olan bakış açısının değişmesi ile şehir dışına çıkarıldığından bahsedilir. Andreas’da doğup büyüdüğü köye döndüğünde çocukluğunda hatırladığı mekânların farklı amaçlar için kullanıldığına şahit olur. Romanda şu kısım bu duruma örnek verebiliriz:

“Diğer tarafta ormanlık bir bayır ve eskiden gümrük binası olarak işlev gören terk edilmiş bir pansiyon vardı. Köprü trafiğe kapatıldıktan sonra küçük bir sirk kışlık mekânlarını buraya taşımıştı.” (BBG. s.112)

Romanda ki bu alıntıdan hareketle Foucault’nun açıkladığı mekânın zamanla işlevini yitirdiği ya da kullanım amacının değiştiği gözlemlenmektedir.

Stamm’ın romanında Andreas’ın memleketine döndüğünde hissettiği yabancılaşma duygusu önemli bir ol oynar. Bu konuda Hernández, Stamm figürlerinin küresel toplum bireyinin yaşadığı gibi kendilerine bir dayanak noktası aradığını düşünür. Bölgesel ve yerel olan Stamm’ın metinlerinde farklı şekillerde yer alır. Yerelden uzak ve küresel dünyaya gidilir. Ve yerel olan insana bağlılık sağlar. Figürlerin bulunduğu yer, onların varoluşsal durumlarını doğrudan etkiler ve içinde bulundukları yabancılaşmayı belirler. Öte yandan figürler bu yabancılaşma durumunu sadece gurbette yaşamazlar, bu yabancılaşma duygusunu gündelik hayatlarının temel vaziyetidir.²⁴⁵ Evde, tanıdıkları arasında, kendi teninde ve yerinde de yabancı hissederler.²⁴⁶ Bu bağlamda Andreas’ın köyüne döndüğünde hiçbir şeyin eskisi gibi olmadığını hissettiği yabancılaşma yani doğup büyüdüğü yerde yıllar sonra bir yabancı gibi hissetmesi önemli bir noktadır. Bu durum kitapta şöyle anlatılır:

“Otelden çıktı. Hava hala ağır ve sıcaktı. Pazar yerini kat etti. Köy merkezi neredeyse hiç değişmemiş, sadece birkaç dükkân kapanıp yerine yenileri açılmıştı. Eskiden kasabın olduğu yerde şimdi bir hobi dükkânı vardı, eski mandıraya çocuk giysileri satan bir butik olmuştu. Ortalıkta çok az insan vardı, Andreas hiçbirini tanıımıyordu. Hepsı figüran gibi geliyordu Andreas’a, köyünü ele geçirmiş suratı olmayan, köpeklerini gezdiriyor, vitrinlere bakıyor, evlerine ya da dernek lokaline gidiyor gibi davranan figürler. Kendilerini memleketlerinde hissediyor, yollarını tereddütsüz buluyor gibiydiler, yabancı olan kendileri değil de oymuş gibi merakla, kuşkuyla

²⁴⁵ SRS. ss.132-133.

²⁴⁶ SRS. s.113.

Andreas'ın ardından bakıyorlardı. (...) Evleri, sokak ve ağaçları, eski hayatından izler taşımaları gerekiyormuşçasına izledi. Tek görebildiğiysse suskun, umarsız yüzeyler oldu. Pazar yerindeki yaşlı kestane ağaçlarından birinin gövdesine yaslandı, elini kirli ve gri kabuğuna sürdü. Çocuk halinin buradan geçtiğini gördü, okul yolundaydı, müzik dersine gidiyordu, evin yolunu tutmuştu. Pazar yeri boştu ve etraf sessizdi ama hava capcanlıydı sanki. Andreas tuhaf biçimde mutluydu, belki de insan dikkat kesildiğinde ellerinden kayıp giden uçarı mutluluk anıydı hissettiği.” (BBG. s.115-116)

Daha önce ortaya koyulan Andreas'ın çocukluğuna dair hatırladıklarını yani anılarını ve buradaki yabancılaşma hissini, Gaston Bachelard'ın ilk evrenimiz olduğunu ifade ettiği “ev” bağlamında yorumlamak faydalı olacaktır. Bachelard'ın tanımladığı üzere, “*ev insanı gökten inen fırtınalardan koruduğu gibi, yaşamdaki fırtınalara karşı da ayakta tutar. Ev hem beden hem de ruhtur.*”²⁴⁷

Bu söylenenler Andreas'ın yaşamı bağlamında değerlendirilirse ona ait olan korunaklı alan yani Bachelard'ın deyiimiyle ilk beşiği olarak evi ya da geniş anlamıyla köyü ve ülkesi yitip gitmiştir. Andreas'ın ülkesine döndüğünde hissettikleri ve yaşadıkları hem hastalığı sebebiyle sağlığını hem de “büyük beşiğine” dair her şeyin elinden kayıp gitmesi ile ilgilidir. Romanda İsviçre’de yaşamaya devam etseydi belki de hiç bu hastalığa yakalanmayacağına da kendini inandırmıştır. Andreas'ın bu konudaki düşünceleri şu şekilde aktarılmıştır:

“Belki o zaman hasta da olmazdım, diye düşündü Andreas, en azından bu kadar erken ortaya çıkmazdı. Ağır ağır yaşlanır, aşık olur, evlenir, çocuk sahibi olurdu. Ailesiyle beraber ulusal bayrama katılır, ağır adımlarla tepeyi tırmanır, sağda solda insanlara selam verirdi. Sonra çocukları yanlarında getirdikleri fişek ve maytapları tutuştururdu. Andreas onlara dikkatli olmalarını salık verirdi. Karısıyla beraber yetişkinlerin yanında durur, şimdi ateşin etrafında dönerken bir yandan ormandan getirdikleri dalları alevlere atan çocukları izlerdi.” (BBG. s.132)

Eğer evini, ülkesini terk etmeseydi hayatının nasıl olabileceğini düşündüğü kısmı da Bachelard'ın söyledikleri bağlamında benzerlik gösterir. İlk beşiğini bırakıp

²⁴⁷ Gaston Bachelard, *Mekânın Poetikası*, (1957), (Çev.: Alp Tümertekin), İthaki Yayınları, İstanbul 2013, s.37.

gitmesiyle onu koruyan varlık yok olmuş dolayısıyla da *hem bedenini hem de ruhunu* kaybetmiştir.

Andreas'ın dışında, çocukluğun kayıp cenneti olarak tanımlanabilecek bir başka mekân da Delphine'nin çocukluğuna dair bahsettiği Atlantik kıyısında ki kamp alanıdır.

Atlantik kıyısında Delphin'in ailesiyle beraber çocukluğunda kaldığı kamp ütöpik bir mekan olarak tanımlanır. Burada Foucault'nun açıkladığı Feriendörfer (kamp köyleri) olarak hem zamanın hapsedildiği hem de zamanın akıp geçtiği mekânlar olarak bu kampı da bir *heterotopya* olarak tanımlayabiliriz. Bu kampı Delphine şöyle anlatır:

“Tam bir cennetti. Hep aynı insanlarla karşılaştın. Bir yıl boyunca hiçbirinden haber alamazdın ama gittiğinde herkes orada olurdu. Kardeş gibiydik, denize girer, kumsalda beraber oynardık. Yazlar hiç bitmezdi sanki. Akşamları şenlikler olurdu, dans edilir, yemek yenir, içilirdi. Hep beraber. Bazen havai fişek gösterileri de olurdu. Bir defasında orman yangını çıkmış, o sırada herhalde on yaşlarındaymış. Yangın kamp alanların birkaç kilometre yakınına kadar gelmiş ama hiç korkmamış. Kundaklama olduğu sanılıyordu. Günlerce konuşulan yegâne konuydu. Ama şöyle düşündüğümü hatırlıyorum; bize hiçbir şey olmaz. Kimse bizi burada bulamaz.” (BBG. s.109.)

Atlantik kıyısındaki bu kamp bir ütopya gibi Foucault'nun sömürge döneminde kurulan adalarda ki düzenli koloni yaşamları ile paralellik gösterir. Adanın yakınında çıkan orman yangınında Delphin'nin söyledikleri, “*bize hiçbir şey olmaz, kimse bizi burada bulamaz*” cümleleri de kampı korunaklı ve dış dünyadan izole bir *heterotopya* olarak göstermektedir.

2.1.6. Okyanus

Peter Stamm'ın “Böylesi Bir Günde” adlı romanını incelerken yararlanılan Gaston Bachelard'ın kitabında önemli bir yer teşkil eden “İçsel Uçsuz Bucaksızlık” bölümünü Andreas figürü ve onun içsel derinliği bağlamında ele almak romanı daha derinlemesine yorumlamak adına önemlidir.

Bachelard, “Uçsuz Bucaksızlık” kavramını şöyle açıklar.

“Uçsuz bucaksızlık bizim içimizdedir. Yaşamın yavaşlattığı, tedbirli olmanın durdurduğu ama yalnız kaldığımızda yeniden işe koyulan bir

tür varlık genişlemesine bağlıdır. Hareketsiz kalır kalmaz, başka bir yerde oluruz: uçsuz bucaksız bir dünyada düş kurarız. Uçsuz bucaksızlık, hareketsiz insanın hareketidir. Uçsuz bucaksızlık, dingin düşlemenin dinamik özelliklerinden biridir”²⁴⁸

Bu alıntıdaki “varlık genişmesi” önemli bir kavramdır. Kavram insanın kendini saran, onu hapseden toplum mekânlarından kaçması olarak tanımlanabilir. Aslında modern dünya içinde oluşturulan mekânların birer heterotopya olduğu düşünülürse, kişileri saran bu mekânlardan içsel derinlik, ya da uçsuz bucaksızlık ile kendini kurtarabilir. Peter Stamm’ın “Böylesi Bir Günde” adlı romanında, Andreas figürünün hapsediği mekânlardan kurtulmak için içsel derinliğine ulaşmaya çalıştığı yorumu yapılabilir. Örneğin İsviçre’de yaşarken, arkadaşlarıyla ormana ya da göl kenarına yaptığı geziler ya da Paris’e taşınması, burada kendini şehrin mekanikliğinden kurtarmak istediğinde arkadaşlarını ziyaret etmesi, hastanede hastalık riskini öğrendikten sonra bu mekândan kaçış isteği ve Paris’te yaptığı sokak turları bunların hepsi Andreas’ın yaşadığı ya da figürün harekete geçirdiği bir “varlık genişlemesidir”. İzole olduğunu hissettiği heterotopyalarda kendini kurtarmaya çalıştığı, sırtını dayadığı çözümü kendi içindeki bu uçsuz bucaksızlıktır. Aslında durma eylemi de Andreas için bir anlamda heterotopik bir tecrit durumu olarak yorumlanabilir. Bu yüzden de roman boyunca hareket halinde bir figür olarak kendini saran bu sınırlılıktan da kaçmaya çalışır. Ancak bu noktada Andreas’ın kendi uçsuz bucaksızlığını keşfetmek konusunda başarılı bir figür olduğunu söylemek yerinde bir tespit olmaz. Çünkü içindeki bu uçsuz bucaksızlığı doğru bir şekilde kullansaydı belki de roman içinde bu kadar hareket eden bir varlık göstermezdi. Kendi uçsuz bucaksızlığını ya da içsel derinliğini tam anlamıyla yaşadığı mekân aslında Delphine’i bulmak için gittiği Atlantik kıyısındaki kamp yeridir. Burada Andreas, Delphin’i ararken okyanusa doğru izlediği yol ve en sonunda okyanusla buluşması kendi içsel derinliğini bulduğu dış dünyada okyanus metaforu ile simgelenen *uçsuz bucaksızlık* ile Andreas’ın içsel derinliğinin birbiriyle etkileşime geçtiği, buluştuğu en önemli an’dır. Andreas’ın romanda okyanus kenarındaki durumu şöyle anlatılır:

“Yalnızlık hissi, plajdaki son insandan ne kadar uzaklaşırsa o kadar zayıflamıştı. Şimdiyse tamamen kaybolmuştu. Artık kendisi de insan

²⁴⁸ Gaston Bachelard, *Mekânın Poetikası*, (1957), (Çev.: Alp Tümertekin), İthaki Yayınları, İstanbul 2013, s.224.

değildi sanki. Sırtüstü yattı ve arkasındaki karanlığın, uzayın boşluğunun neredeyse görülmesine izin verecek kadar şeffaf bir mavinin hâkim olduğu gökyüzüne dikti bakışlarını. Rüzgar hafiflemedi ve kumsalı döven suyun sesi sürekli bir sese dönüştü, dalgaların münferit sesleri ayırt edilemiyordu. İnsan haftalarca kalmalı burada, diye düşündü, her gün güneşe, rüzgara maruz kalıp bronzlaşmalı, tuzlu rüzgarda kösele gibi olmalı, kıyıya vurmuş bir ağaç parçası gibi tuzla aşınmalı, dirençli, yıpranmaz olmalıydı. Ancak o zaman başına bir şey gelmezdi. Uykuya daldı ve yeniden uyandı. Doğrulup oturduğu yerden suyu izledi. Güneş alçalmıştı. Deniz gerilemiş, dalgaların boyu azalmıştı ama rüzgar daha da şiddetlenmiş, Andreas'ı itiyordu, onu buradan uzaklaştırıyordu. Gözlerini kapadı. Kendini Delphine ile Champs-Élysées üzerinde bir sokak kafesinde otururken gördü. Ne tesadüf, dediğini işitti, Delphine, neden tren garına gelmedin, diye sordu. Otomobilim bozuktu, dedi Andreas. Adresini kaybettim. Uzun süre önce bir kitapta okuduğu cümleler.” (BBG. ss.165-166)

Bachelard'ın söyledikleri bağlamında Andreas'ın, romanın sonunda okyanus kenarındaki bu hali “sonsuzluk düşlemeleri” olarak yorumlanabilir. Bachelard bunu şöyle açıklar:

“Tefekkür halindeki insanı saran bu tür düşlemelerde ayrıntılar silinir, pitoresk olan rengini yitirir, saatler artık ilerlemez ve mekan sınırsızca yayılır. Bu tür düşlemelere, sonsuzluk düşlemeleri adını verebiliriz pekâlâ.”²⁴⁹

Bachelard, bu bölümde tefekkür halindeki insanı açıklarken şunları da ekler:

“Tefekküre dalan ve düş kuran gevşemiş ruhta, uçsuz bucaksızlık, uçsuz bucaksızlık hayallerini bekler gibidir. Zihin, nesneleri tekrar ve tekrar görür. Ruh, bir nesnede kendine uçsuz bucaksızlık yuvası bulur.”²⁵⁰

Okyanus manzarası karşısında Andreas'ın içsel derinliği büyür ve genişler.²⁵¹ Manzara karşısında düşlemenin, içsel derinliğin gelişmesindeki rolü oldukça önemlidir. Bu düşlemenin en üst noktasında dış dünyanın bir anlamda yitip gittiği anı Bachelard, Baudelaire'in yazdıklarından yola çıkarak şöyle açıklar:

²⁴⁹ Gaston Bachelard, *Mekânın Poetikası*, (1957), (Çev.: Alp Tümertekin), İthaki Yayınları, İstanbul 2013, s.229.

²⁵⁰ Gaston Bachelard, *Mekânın Poetikası*, (1957), (Çev.: Alp Tümertekin), İthaki Yayınları, İstanbul 2013, s.231.

²⁵¹ Bachelard, *Mekânın Poetikası* s.233.

“Kutsal alay yaklaşır, Tanrı’nın seçilmiş kulunun yüreği yavaş yavaş yükselir, genişler, genişler; tarifsiz özlemler doğar içinde; kendini büyüyen ahiret mutluluğuna bırakır ve ışıklar içindeki bu belirşe giderek daha çok yaklaştığını görür, sonunda Saint-Graal’ın ta kendisi kutsal alayın ortasında tamamen belirdiğinde, sanki dünya birdenbire tümüyle yok olmuş gibi, esrimeyle dolu bir hayranlığa düşer.”²⁵²

Baudelaire’e ait olan bu açıklamaları Gaston Bachelard şöyle yorumlar:

“Bu alıntıdaki vurgulamalar Baudelaire’e aittir. Düşlemenin git gide artarak en üst noktasına kadar genişlediğini, bu noktada, esrime duygusu içinde doğan uçsuz bucaksızlığın bir şekilde duyulur dünyayı erittiğini, soğurduğunu açıkça hissedebiliriz.”²⁵³

Bachelard’ın burada yazdıklarından yola çıkarak Andreas’ın da son sahnede düşlemenin en üst noktasında içsel uçsuz bucaksızlığına ulaştığı anda dış dünyanın eridiği fark edilir. Burada figürün ulaştığı uçsuz bucaksızlık kendi “*içselliliğinin fethidir*”²⁵⁴. Bu noktada Andreas artık “*kendi varlığının tutsağı değildir*”²⁵⁵.

Bachelard, Baudelaire’in “engin” sözcüğünden yola çıkarak, bu kelimenin insan üzerinde rahatlatıcı bir etkisi olduğunu ifade eder ve “*içimize sıkıntı veren düşsel hapisanelerden*” kurtardığını düşünmektedir.²⁵⁶ Andreas’ta kendi içinde bulunduğu *düşsel hapisanesinden* bu son sahnede Atlantik kıyısında ulaştığı *enginlikle* kurtulur.

Bachelard’ın *içsel uçsuz bucaksızlık* konusunda ele aldığı önemli bir konuda yalnızlıktır. Bunu şu şekilde açıklar:

“Bu durumda öyle görünüyor ki bu iki mekân, yani içsellik mekânı ile dünya mekânı ‘uçsuz bucaksızlıkları’ sayesinde birbiriyle uyumlu hale geliyor. İnsanın büyük yalnızlığı derinleştğinde, iki uçsuz bucaksızlık birbirine dokunur, birbiriyle kaynaşır. Rilke, bir mektubunda, ‘yaşanan her günü ayrı bir yaşama dönüştüren bu sınırsız yalnızlığa, evrenle birleşmeye, tek sözcükle mekâna, görünmeyen, buna karşın

²⁵² Bachelard, *Mekânın Poetikası*. s.235.

²⁵³ Bachelard, *Mekânın Poetikası* s.235.

²⁵⁴ Bachelard, *Mekânın Poetikası* s.236.

²⁵⁵ Bachelard, *Mekânın Poetikası* s.237.

²⁵⁶ Bachelard, *Mekânın Poetikası*. s.238.

insanın içine yerleşebileceği ve çevresini sayısız varlıkla donatan mekâna' tüm ruhuyla yönelir.”²⁵⁷

Bu alıntıda “iki uçsuz bucaksızlıkla” kastedilen insanın iç dünyası ya da içsel derinliği ile dış dünyanın uçsuz bucaksızlığı kastedilmiştir. Andreas’ın yalnızlığının derinleştiği noktada yani okyanus kenarında bu iki uçsuz bucaksızlık birbiri ile iletişime geçer.

“Plajda hala çok sayıda insan vardı, suda pek kimse kalmamıştı. Güneş deniz üzerinden batmaya yüz tutmuştu, denizdeki insanlar ters ışıktaki sadece birer silüet olarak görülüyordu. Buna rağmen Delphine’i hemen tanıdı. Sırtı Andreas’a dönük halde suda duruyordu. Ona seslendi ama sesi gürültüde kayboldu. Yanına gitti. Su soğuk ve dipten kalkan kum nedeniyle bulanıktı. Delphine’in birkaç metre yakınına gelince durdu ve kadının mekanik hareketlerle dalgaların içine atlayışını, sonra çıkıp birkaç adım geriledikten sonra aynını tekrarlayışını izledi, sürekli, hiçbir anlamı ve sonu olmaksızın. Bazen diz çöküp tamamen suyun içine giriyor ve yeniden ayağa kalkıyordu. Nihayet arkasına döndü ve hızlı, güçlü adımlarla Andreas’ın olduğu tarafa doğru yürüdü. Üzerinde çiçekli bir bikini vardı ve ıslak bedeni parlıyordu. Başını eğmiş suya bakıyordu. Ancak Andreas’ın işitemediği bir şey söyledi, sonra gülerek onu dudaklarından öptü. Sarıldılar, canlarını acıtacak kadar sıkı sarıldılar birbirlerine. Delphine’in bedeni serindi. Andreas kadının omzu üzerinde fazla uzakta durmayan birbirine sarılmış başka bir çifti fark etti ve sanki Delphine ile kendini çok uzaklardan izliyormuş gibi hissetti. Bir tek dalgaların hisirtisi yakınındaydı ve onu çevreliyordu.” (BBG. ss.167-168)

Andreas hem İsviçre’de hem de Paris’te kendini saran sınırlanmış mekânlardan kamptaki okyanusta kurtuluyor. Kendisini sınırlayan mekânlardan içsel derinliği ile özgürlüğe kavuşur. Bu noktada bir metafor olarak suyun sınırları kaldıran özelliğini Bachelard şu şekilde açıklar:

“Ve karadan, karadaki yaşamdan o kadar uzaktayız ki suyun bu boyutu da artık sınırlanmamışlığın izini taşır.”²⁵⁸

²⁵⁷ Gaston Bachelard, *Mekânın Poetikası*, (1957), (Çev.: Alp Tümertekin), İthaki Yayınları, İstanbul 2013, s.245.

²⁵⁸ Gaston Bachelard, *Mekânın Poetikası*, (1957), (Çev.: Alp Tümertekin), İthaki Yayınları, İstanbul 2013, s.248.

Bachelard çalışmasında mekân değiştirmenin öneminden bahseder. Bu durumu şöyle açıklar:

“Sınırlanmamış sudan sonsuz kumlara, hangi acımasız diyalektikle geçmek istiyor? Diolé bu sorulara şair kişiliğiyle cevap veriyor. Her yeni kozmikliğin iç varlığını yenilediğini ve eski bir duyarlığın bağlarından kendimizi kurtardığımızda önümüzde yeni bir kozmoz açıldığını biliyor.(...)Suyun derinliklerine inmek ya da çölde başıboş dolaşmak mekân değiştirmektir ve mekân değiştirdiğimizde, alışılmış duyarlıkların mekânını terk ettiğimizde, psişik açıdan yenileştirici bir mekânla iletişim kurarız.”²⁵⁹

Bu alıntılar, Andreas’ın roman boyunca hareketini ve yaptığı seyahatleri daha anlamlı hale getirir. Andreas roman boyunca bakıldığında duyguları olmayan ki kadınlarla olan ilişkilerinde –Fabienne hariç- cinsellikten öteye gitmemesi göz önüne alındığında derinliği olmayan bir figür çizmektedir. Yaşamı boyunca bu sürekli hareket halinde olma durumu, kendine yeni mekânlar keşfetme arzusu aslında bu noktada Bachelard’ın söyledikleri ile benzerlik gösterir. Bu arayışı romantik bir figür özelliği gösterirken, kendi varlığının en sonunda sınırlarını yitirdiği mekân, suya kavuştuğu okyanus kenarındaki kamp alanıdır.

Andreas’ın çocukluk aşkını bulmak için tekrar memleketine dönmesi ya da onun Atlantik kıyısında Delphine’in hayalini kurması Simmel’in bahsettiği metropol hayatından uzaklaşan insan zihninin daha duygusal düşündükleri görüşü ile benzerlik gösterir. Stamm’ın figürü şehir hayatında daha çok mantığıyla hareket ederken, şehirden uzaklaştığında daha çok duyguları ile hareket eden figürlere dönüşürler:

“Metropol farklılıklara bağımlı bir mahluk olarak insanı taşra hayatının gerektirdiğinden daha çok bilinçliliğe mecbur eder. Taşrada hayatın ve duygusal zihinsel imgelerin ritmi daha yavaş, daha alışılmış ve daha düzenli şekilde akar. Kasabalardaki duygulara ve duygusal ilişkilere dayalı ruhsal hayatın tersine, metropoldeki hayatın esasen düşünsel (*intellectualistic*) olduğunu görürüz. Kasabadaki ilişkiler ruhun daha bilinçsiz katmanlarına kök salmışlardır ve en rahat, kesintisiz alışkanlıkların düzenli ritmi içinde serpilirler. Hâlbuki zekânın, düşünselliğin yeri ruhun saydam, bilinçli üst katmanlarıdır; iç güçlerimiz arasında uyarılma yeteneği en yüksek olan zekâdır. (...) Nitekim –şüphesiz binlerce bireysel varyantı olan- metropol tipi insan, dış ortamındaki onu köklerinden koparacak tehditkar akıntılara ve uyumsuzluklara karşı kendisini koruyacak bir organ geliştirir.

²⁵⁹ Bachelard, *Mekânın Poetikası* s.248.

Tepkilerini kalbiyle değil kafasıyla verir. Burada ruhsal ayrıcalığı artan bir farkındalık üstlenir. Yani metropol insanındaki artan farkındalığın ve zeka/düşünsellik egemenliğinin temelinde metropol hayatı vardır.”²⁶⁰

Stamm’ın özellikle “Böylesi Bir Günde” ve “Agnes” romanında kullanılan mekan olarak Paris ve Şikago gibi metropollerde yaşayan ana figürlerin toplum içinde ve özel ilişkilerinde takındıkları mesafeli yaklaşım, çeşitli ve farklı mekanlar sunan metropol yaşantısından sağ çıkmanın bir ön koşulu olarak da görülebilir. John Urry, Simmel’in metropol yaşamındaki insanın hayata karşı bir savunma mekanizması olarak geliştirdiği tavrı şöyle açıklar:

“‘Metropolis ve Kent’ te Simmel, mekân ve kente ilişkin daha özgül argümanlar geliştirir. Birincisi, metropolisteki uyaran zenginliği nedeniyle, insanlar çekingenlik ve duygular karşısında kayıtsızlık tavrı geliştirmek zorundadır. İnsanlar, bu tür bir tavrı geliştirmeselerdi, yüksek nüfus yoğunluğunun yarattığı deneyimlerle başa edemezlerdi. Kent kişiliği çekingen, mesafeli ve bıkkındır.”²⁶¹

Aslında “Böylesi Bir Günde” eserinde Andreas, “Agnes” romanında da Anlatıcı, bu mesafeli yaklaşımları ile metropol yaşamının kendiliğinden oluşturduğu yabancılaşma duygusu ile başa çıkmaya çalışırlar. Bu mücadelede gerçekleştirdikleri gezintiler, seyahatler onları Benjamin’in Flaneur kişiliğine yakınlaştırır.²⁶²

2.2. NACHT IST DER TAG

Peter Stamm, 2013 yılına ait “Nacht ist der Tag” adlı romanında, televizyon moderatörü olan Gillian’ın geçirdiği kaza sonrası değişen hayatını kaleme almıştır. Gillian, hazırladığı televizyon programı için Hubert adında bir ressam ile tanışır. Bu tanışıklıktan sonra Gillian’ın resmini yapmak isteyen ressam onu atölyesine davet eder, ama resmini yapmayı bir türlü başaramaz. Daha sonra Hubert’in atölyesinde tekrar

²⁶⁰ George Simmel, *Bireysellik ve Kültür*, (1. Baskı), (Çev.: Tuncay Birkan), Metis Yayınları, İstanbul 2009, s.318.

²⁶¹ John Urry, *Mekânları Tüketmek*, (1995), (2. Baskı), (Çev.: Rahmi G. Ögdül), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2015, s.22.

²⁶² bkz. Matthias Keidel, *Die Wiederkehr der Flaneure Literarische Flaniere und flanierendes Denken zwischen Wahrnehmung und Reflexion*, Verlag Königshausen und Neumann, Würzburg 2006, s.195.

buluştuklarında Gillian çıplak olarak poz vermek ister. Onun bir türlü resmini yapamayan Hubert, Gillian'ı bu şekilde fotoğraflar. Bu fotoğraflardan haberdar olan eşi ile bir partiden eve dönerken tartıştılar. Yolda geçirdikleri kazada eşi Matthias hayatını kaybeder. Romanda tam bu noktada Gillian'ın kazadan sonra hastanede kendine gelmesiyle başlar.

Hastanede kaldığı süre içinde yüzü neredeyse tamamen tahrip olan Gillian geçirdiği ameliyatlara yeni bir yüze kavuşur. Hastaneden çıktıktan sonra artık bir anlamda yeni bir hayata adım atan Gillian televizyon programcılığını bırakır ve İsviçre'de bir dağ kasabasında bulunan bir otel de çalışmaya başlar. Yıllar sonra çalıştığı bu yerde, o bölgedeki bir kültür merkezinde sergi açmak isteyen Hubert ile tekrar karşılaşır. Hubert ayrılık noktasına gelmiş sorunlu bir evlilik yaşarken tekrar karşılaştığı Gillian ile bir ilişki yaşamaya başlar. Romanın sonuna doğru bir süre boyunca Hubert'den haber alamayan Gillian'ın kazadan sonra yerleştiği dağ kasabасыndaki hayatını ardında bırakmaya karar vermesiyle roman sonlanır.

Bartl ve Wimmer'e göre insanlar arasındaki birebir iletişimi ortadan kaldıran teknolojik iletişim; telefon konuşmaları, telesekreter kayıtları, sessiz video görüntüleri veya kamuya açık alanlarda yapılan anonslar Stamm'ın eserlerinde insanlar arasındaki iletişim sorununu, mesafeyi ve sınırlandırılmış ilişkileri belirginleştiren unsurlardır. Bu iletişim sorunlarının üstesinden gelmeye çalışan figürler bir arayış içindedirler ve bu arayış duyguların çözülmesi ve yerinden edilme ile başlar. Bu duruma "Nacht ist der Tag" romanındaki Gillian figürü örnek olarak gösterilebilir. Gillian bir trafik kazası sonrası yüzünü kaybeder.²⁶³ Yeni bir kimlik edinmek ve hayat kurmak için, adını Jill olarak değiştirir, dairesini ve eski yaşamını terk eder.²⁶⁴ Bu noktada Bartl ve Wimmer'in belirttiği gibi Stamm figürlerinin yaşadıkları bir olay hayatlarının dönüm noktasını oluşturur ve bunun sonucunda yeni bir hayat kurma çabasına girerler. Bartl ve Wimmer'e göre, insan ilişkilerindeki kopukluk, iletişimsizlik, figürlerin yeni bir hayat ve benlik arayışı Stamm'ın metinlerinde ele alınan konular arasında yer alır.²⁶⁵

²⁶³ SRS. s.11.

²⁶⁴ SRS. s.12.

²⁶⁵ SRS. s.12.

2.2.1. Sanat ve Beden

Marx, “Spuren. Kunst und Künstler bei Peter Stamm” adlı yazısında, Stamm’ın eserlerinde aralarında yazarların, sanatçıların (görsel sanatlar) ve mimarlarında bulunduğu birçok sanatçı figürünün yer aldığını belirtir. Bunların çoğu olayın merkezinde yer alırlar ve anlatıcı figür olarak konumlandırılmışlardır. Marx’a göre bu şekilde sanat çalışmalarını ve onun etkilerini yansıtmak, romantik dönemden beri edebi metinlerin poetolojik stratejileri arasında yer alır.²⁶⁶ Marx, Stamm’ın sanatçı anlatılarını iki farklı bakış açısıyla ele alır. Birincisi; Stamm’ın sanatçı figürleri dahi, sıra dışı, tuhaf ve sınırlarda yaşayan figürler değildir. Onun diğer bütün ana figürleri gibi çaresiz ve başarısızlığa yakın figürlerdir. Peter Stamm’ın sanatçı figürleri dâhilik ve delilik, dâhilik ve suç arasında romantik ya da post romantik bir bağ göstermezler. Figürlerin peşinde olduğu şey, tamamen insani bir gereksinim olan, izleri takip etme, iz bırakma, doğru yolda ilerlemedir.²⁶⁷

Marx’ın, Stamm’ın eserlerinde ki sanatçı figürleri için yazdığı bir diğer bakış açısı da şöyledir. Ona göre, Peter Stamm, sanatçı figürlerini başkalarının hayatlarından izole bir figür olarak oluşturmaz, aksine onları başkalarıyla ilişki yaşama konusunda fazlasıyla takıntılı figürler olarak sunar. Bunun sonucu olarak da sanat aracılığıyla bıraktıkları izler diğer figürler tarafından gözlemlenebilir. Çünkü bu sanatçı figürlerinin eserleri, etraflarındaki insanları hedef alır. Onlar kendi hikâyelerinden çok başkalarının resimlerini ve hikâyelerini anlatmaya çalışırlar.²⁶⁸ Marx, ortak izler taşıyan resim ve hikâyelerin bulunduğu “Agnes” ve “Nacht ist der Tag” adlı romanlarını bu duruma örnek olarak gösterir. İki romanda, iki kişi arasındaki aşkın, aşk hikâyesinin sanatsal bir biçime dönüştürülme çabasına tanıklık ettikleri için birbirlerine benzerler.²⁶⁹ Âşık olan figürler için bu sanatsal biçim, bir oyuna, deney alanına ve hayal kırıklığına dönüşür. Her iki romanı da farklı bir biçimde sonuçlandıran bir iz bulma ihtiyacı, hareketli ve açıklanamayan aşkı sabit bir biçime taşır.²⁷⁰

²⁶⁶ SRS. s.205.

²⁶⁷ SRS. s.205.

²⁶⁸ SRS. s.206.

²⁶⁹ SRS. s.206.

²⁷⁰ SRS. s.206.

Marx'a göre sevilen ya da âşık olunan biri tarafından yazılan bir hikâye tıpkı Agnes romanında olduğu gibi ölümcül olabilir.²⁷¹ Sanatın gücü ve etkisi "Nacht ist der Tag" romanında da ele alınır. Gillian, bir röportaj vesilesiyle tanıştığı sanatçı Hubert tarafından resminin yapılmasını ister. Burada ki asıl amaç, Hubert'in Gillian'ı, Gillian'ın da kendini tanıma isteğidir.²⁷² Marx romanda bu konuyla ilgili olarak şu bölümü alıntılar:

„Gillian'ın vücudu da kabataslak çizilmişti buna rağmen şaşırtıcı şekilde canlı görünüyordu. Yine de Gillian mutlu değildi. Resimde ona tanıdık olmayan bir şeyleri görmeyi ummuştu. „Ben de neyi ortaya çıkaracağını merak ediyorum“ dedi Gillian, cezveyi doldurup ocağa yerleştiren Hubert'e.“ (NDT. s.100)

Marx'a göre bu ilişkinin başında da kendini tanıma isteği ve böylelikle kendi kimliğini güvence altına alma düşüncesi yatar. Gillian da resimlerinde kendi hakkında bir şeyleri öğrenmeyi umar. Bu noktada sanat yine kendini tanımayı ve kendini görmeyi sağlayacak bir araç haline gelmiştir. "Agnes" romanında olduğu gibi bu eserde de kendini tanıma ve tanınmış olma erotik olarak kodlanmıştır.²⁷³

Gillian'ın çıplak fotoğraflarını gören eşi Matthias, bir trafik kazası sonucu hayatını kaybeder ve Gillan'ın yüzü tanınmaz hale gelir. Kazadan sonra 6 yıl boyunca hiç görüşmeyen Gillian ve Hubert bir sergi vasıtasıyla tekrar bir araya gelirler. Marx'a göre bu eserde de "Agnes" romanında üst kurmacadaki hikâyenin Agnes'in sonunu getirmesi gibi bu eserde de Hubert'in çektiği resimler, Matthias'ı kızdırmış ve ettikleri kavga sonucu kazada Matthias ölmüş, Gillian ise yüzünü kaybetmiştir. Sanatın bu romanda da yok edici bir güce sahip olduğu görülür. Matthias'ın ölümüne ve Gillian'ın yüzünü kaybedip yeni bir hayata başlamasına sebep olan sanatçının çalışması yani Hubert'in fotoğraflarıdır.²⁷⁴ Marx, eserden şu kısmı alıntılar:

„Sanatınla bir insanı öldürülebilecek olman seni korkuturdu değil mi dedi.“ (NDT. s.187)

²⁷¹ SRS. s.208.

²⁷² SRS. s.211.

²⁷³ SRS. s.211.

²⁷⁴ SRS.. s.212.

Gillian'ın bu sözleri ile sanatın yok edici gücünün etkisi açıkça ifade edilmiştir. Altı yıllık karşılaşmalarından sonra Gillian/Jill, Hubert'in onun yeniden resmini yapmasını ister. Ama eskisinden farklı olarak artık Gillian'ın kendisi hakkında bir şeyler öğrenmek gibi bir beklentisi kalmamıştır. Bu resimlerde ne iz kalırsa kalsın zaten siliniyordur. Marx bu durumun, Hubert'in cismin ve anlamın her türlü biçimini silen ve ortadan kaldıran sergi konseptinde kendini gösterdiğini belirtir.²⁷⁵

„Aniden önünde yapmak istediği sergiyi gördü: Beyaz taşlar odada dağılmış, üzerlerinde buna benzer çalışmaların kalıntıları, yığınla iplikler, bitki lifleri, taçyaprakları. Ya da daha iyisi: taşları boş bırakıp, malzemeyi zeminde sanki fırlatılmış gibi ya da nesneler kendiliğinden kendi parçalarına ayrılmış gibi yerleştirmesi daha iyi olurdu.“ (NDT. s.193)

Hubert'in "langsamer Zerstörungswerk" konsepti ile zaman dondurulmaz, tam tersi o eserin bir parçası haline gelir. Bu durum Hubert'in çizimleri içinde geçerlidir. Zira eserleri de zamanla anlamını, üzerindeki izleri kaybeder.²⁷⁶

„Bir kaç sayfayı durmaksızın kurşun kalemle içinde tek bir çizginin dahi fark edilemeyeceği monokrom, siyah parlak bir yüzey oluşuncaya kadar taraklamaya başladı.“ (NDT. ss.202-203)

Bu alıntıdan da anlaşıldığı üzere Hubert çizimlerinin üstünü taraklar ve hiçbir şey belli olmaz. Çalışmasında hiçbir iz bırakmaz.

„Hubert hiç bir iz bırakmadı [...]“ (NDT. s.238)

Bunun aynısını Gillian da Hubert'in resimlerinden birini çalışma odasında fark ettiğinde aynı şeyi kendi resmi için yapar.²⁷⁷ Resmin üstünü kalemle tamamen çizer ve kendini tablonun üzerinde yok eder.

“Sayfaları karıştırmaya devam ettiğinde, ilk defa burada geceledikten sonra Hubert'in onun çıplak çizimlerini yaptığı bloknot olduğunu gördü. Muhtemelen onları çizerken hiçbir şey düşünmemiştir, sadece hızlı taslak çizimleriydi. Hiç biri zarar görmemiştir, sanki Hubert taramaya başlamadan önce hepsinin üstünü karalamış gibi

²⁷⁵ SRS. s.212.

²⁷⁶ SRS. ss.212-213.

²⁷⁷ SRS. s.213.

görünüyordu. Jill aniden onun geri dönmeyeceğinden kesin olarak emin oldu. Çizimlerden biri olan sanki bağlanmış gibi ellerini arkasına aldığı ve yatağın üzerinde diz çöktüğü resmi, çizgilerle örtmeye başladı. Kurşun kalem çok sertti, başka bir tane aldı. Sanki korumasız bedenini kimsenin hiçbir zaman keşfedemeyeceği bir fosilin, karbon tabakasının altında ebedi istirahatgahına defnedercesine resmi sildi.” (NDT. ss.238-239)

Marx, bu davranışı hem kendi kendini gömme eylemi olarak hem de kendini resmin içindeki tutsaklıktan kurtarma olarak yorumlar. Roman içinde ne aşkın ne de sanatın bitişinin altı çizilir, yapılan şey, sanatın yıkıcı etkisini, gücünü ön plana taşımaktır. Sanat bu haliyle fotografik olarak sabitlemez, aksine zamanın ilerleyişi esere dâhil edilir.²⁷⁸

Romandaki protagonistler aşk hikâyesinin başında fark edilme, kendini tanıma ve bir iz bırakma arzusuna sahiptirler. Bu erotik kodlanmış süreç figürler için hayati tehlikeye kadar gidebilir.²⁷⁹ “Agnes” romanında üst kurmacada ben anlatıcının yazdığı hikâye, “Nacht ist der Tag” eserinde ise Hubert’in yaptığı Jill’in resmi, her iki romanın da ortak bir aşk söylemine sahip olduğunu gösterir.²⁸⁰ Marx, her iki roman da da sanatın, gerçeklik üzerinde tehdit edici bir işleve sahip olduğunu ve başlangıçta figürlerin iz bırakma istekleri ile kullandıkları sanatın, hikâyenin gelişiminde onların hayatlarını tehdit eden ve en sonunda bırakmak istedikleri izleri tamamen silen bir araç haline geldiğini ifade eder. Stamm’ın bu iki metni romantik dönem sanatçı romanları gibi sanatı dâhilik projesi olarak algılamaz, tam tersi öznel arası gerçekliğe yoğunlaşır. Marx’a göre “Agnes” ve “Nacht ist der Tag” romanlarında sanatın yok edici ve tehlikeli tarafını ele aldığından, içlerinde birbirlerinin izini taşır ve bu açıdan birbirlerine benzerler.²⁸¹

“Nacht ist der Tag” adlı romanda Hubert, Gillian’ın derinliği olmayan bir figür olduğu için Gillian’ı göremediğini ve onu çizemediğini belirtir. Hubert’in aslında gördüğünü çizememesi sadece Gillian için geçerli değildir bu durumu daha sonrasında kendine dağa yaptığı bir yolculukta itiraf eder.²⁸² Bu kısmı Vollmer şöyle alıntılar:

²⁷⁸ SRS. s.213.

²⁷⁹ SRS. s.214.

²⁸⁰ SRS. s.214.

²⁸¹ SRS. ss.214-215.

²⁸² SRS. s.293.

“Hava buz gibiydi, kar ve gübre kokuyordu. Hubert, son karın, rutubetli soğuk havanın, kar tanelerinin oluşturduğu sisin ardında hem görünür hem de görünmez olan dağ yamaçlarının ve tünel girişinin ve beton rampanın acımasızlığının oluşturduğu bu manzarayı bir resimde sabit kılmanın ne kadar boş bir çaba olabileceğini düşündü.” (NDT. s.154)

Vollmer, Stamm’ın figürü Hubert’e çevreyi kabataslak olarak tasvir ettirerek okuyucunun kendi kafasındaki resmi oluşturmaya izin verdiğini düşünür.²⁸³

Stamm, yazılarının gerçek köklerinin çocukluğundaki can sıkıntılara, gündüz rüyalarına ve anlamsız işlere dayandığını yazar. Kendi çocukluğunda yaşadığı bu durumun benzerini “Nacht ist der Tag” adlı romanında yaratım krizi yaşayan sanatçı Hubert figürünün haftalar sonra yeniden bir projeye başladığı anda figürü çocukluğuna döndürerek hayatına benzer bir durumu romanın içine taşır.²⁸⁴

“Hubert girişin yanında istiflenmiş odunlardan birini aldı, granit masaya oturdu ve cep çakısıyla odunu biçmeye başladı. Belli bir şekil çıkarmaya çalışmıyordu, aksine önce ağacın kabuğunu soydu ve sonra odunu ince talaşlar haline getirdi. Çocukluğunda da bu tarz uğraşlarla zaman geçirdiği olmuştu. Kalın bir kumaşı iplik iplik soyar, bir halatı ince tek bir iplik olana kadar açar, bir çiçeği veya bir çam dalını en ufak parçasına kadar söker, kâğıdı kurşun kalemle tamamını kaplayacak düzgün bir yüzey oluşana kadar taraklardı.”²⁸⁵

“Nacht ist der Tag” adlı romanında Hubert figürüne dair anlatılan bu kısım Stamm’ın çocukluğuna dair benzerlikler barındırır. Stamm, Hubert’in yaptığı bu şeylerin bir yok etme işi gibi görülse de aslında yapılmış olanı parçalarına ayırarak bir anlamda zamanı ve yapılmış olanı geri alma ve her canlıyı ve nesneyi tehdit eden ölümü hükümsüz kılma çabası olarak yorumlar.²⁸⁶ Hubert zamanı durduramasa da etkisini geri almaya çalışır. Cennette de hiçbir şey ölmez. Bu anlamda bu da yine Hubert’in kendi cennetine, çocukluğunda yaptıklarını tekrarlayarak geri dönme çabası olarak yorumlanabilir.²⁸⁷

²⁸³ SRS. s.294.

²⁸⁴ BV. s.68.

²⁸⁵ BV. S.68.

²⁸⁶ BV. s.68.

²⁸⁷ BV. s.68.

Hartmut Vollmer'e göre Hubert, bu projesini yavaş bir yok etme, yıkım eseri olarak nitelendirir ve bunu önceki çalışmalarının bir devamı olarak görür. Zamanı dondurmaya çalışırken şimdi onu, eserinin bir parçası yapar. Kendini, nesnelerin, şeylerin, doğa elementlerinin ve insanların yok oluşunda gösteren zamanın geçişi artık sanatsal olarak gözlenip yansıtılmaz, uygulamalı olarak gösterilir.²⁸⁸ Vollmer, zamanın kendisin bir yok etme aracı olarak sanat eserinde gösterildiğini ve pointilistik sanat eserinde olduğu gibi eseri alımlayanın eserin yapım sürecine üretici bir katkısı olduğunu düşünür. Hubert'in resimlerinin üstünü karalayarak çizimleri üzerinde yeni alanlar oluşturarak kendi eserini yok eder ve bunu yaparken aslında yeni bir sanatsal üretim için, yeni alanlar, hayal gücü mekânları oluşturur. Bu noktada sanatsal yapıcılık ve yapı bozum arasındaki ilişkiye dikkat çekilir.²⁸⁹ Gillian'ın Hubert'in yaptığı bu çalışmaları bulduğu sahneyi Vollmer çalışmasında alıntılar:

“Bloknot sayfaları, kurşun kalem karalamalarıyla doldurulmuştu. Bu karalamaların bazıları içindeki çizgileri neredeyse hiç fark edilmeyecek ve parlak yüzeyler oluşturacak kadar yoğundu, yine de mekânsal bir etkiye sahiptiler. Diğer kâğıtlar daha bitmemiş gibiydi, hayali manzaralar, haritalar, farklı yönlere dağılan ve birbirleri arasındaki geçişler içinde anlaşılmaz desenler oluşturan küçük karalama alanlarının yan yana sıralanması gibi görünüyordu.” (NDT, s.238)

Bartl ve Wimmer'e göre Stamm'ın eserlerinde ön plana çıkan önemli bir unsorda, sanatçı figürleri ile ortaya konmaya çalışılan modern insanın antropolojik ve psikolojik temelli teşhisidir. Eserlerindeki ana figürler genelde sanatçıdır ve ortak bir tipoloji oluştururlar.²⁹⁰ “Nacht ist der Tag” romanındaki fotoğrafçı Hubert her ne kadar başta sanat akademisinde ders verse de kendini ilham kaynağından yoksun ve hevesiz hisseder. Bartl ve Wimmer, sergisinin açılışından kısa bir süre önce Hubert'in aniden doğal malzemeleri küçük parçalara ayırmasını onun içinde bulunduğu parçalama ve çözülme sürecine işaret ettiğini düşünürler.²⁹¹ Stamm'ın poetikasında Hubert hakkında yaptığı yorumu, Bartl ve Wimmer şöyle alıntılar:

²⁸⁸ SRS. s.295.

²⁸⁹ SRS. s.295.

²⁹⁰ SRS. s.13.

²⁹¹ SRS. s.13.

“Hubert’in burada yaptığının saf bir yıkım eseri olduğu düşünülebilir, ama durum bunun tam tersi: Hubert, yapılmış ve oluşmuş olanı bozarak, kendi parçalarına ayırarak, zamanı geri alıyor, zamanı ve itiraf edilmiş bir beceriksizlik içinde her şeyi ve her varlığı tehdit eden ölümü etkisiz kılıyor. İngilizce de “To undo”, sadece bir şeyleri çözmek anlamına gelmez, ayrıca bir şeyleri gerçekleşmemiş hale getirme anlamını da içerir. Hubert zamanı durduramaz, ama onun etkilerini geri alır.”²⁹²

Bartl ve Wimmer, Stamm’ın eserlerinde sanatçı figürlerine yer vererek, metinlerini üslup açısından güzel sanatlara yakınlığının ve sanatçı figürlerinin içinde bulunduğu yaratım krizinin, onların diğer figürlerle olan iletişim sorununa da kaynak oluşturduğunu ifade ederler.²⁹³

“Nacht ist der Tag” romanında Gillian’ın/Jill’in Hubert’ e duyduğu aşk ve bağıllık romanın sonunda Gillian’ın kendini özgür hissetmesi ile sonlanır. Gillian, Hubert’e yakınlaşmak için onun çıplak resmini çizmesine izin verir ancak bu bile Hubert’in gerçekten Jill’e yakınlaşmasına yardımcı olmaz. Çünkü Hubert’in düşündüğü tek şey sanattır. Susanne Kaul’a göre aşk Stamm yazınında, yıkılınca bütün hayatı yok eden ve trajedi yaşatan bir kule değildir. Aşk daha çok anlık mutluluklar içinde hissedilebilir. Bu bağlamda bu romanda da aşk belirsiz ve yönetilemezdir.²⁹⁴

“Hubert bazen kendi kendine sanatsal yaratım krizinin ne zaman başladığını sorardı. Bu aniden olmamıştı, belli bir süre içinde artık resim yapmanın eğlenceli olmadığını ve aylardan beri yeni bir şeye başlamadığını fark etmişti. Belki de Lukas ile alakalıydı. O ve Astrid çocuk sahibi olmayı planlamamışlardı ve hamileliğini öğrendiğinde ilk kişisel sergisi için hazırlıklar yapıyordu.” (NDT. s.145)

2.2.2. Kültür Merkezi

Hubert’in sergisini açmak istediği kültür merkezi hem bulunduğu coğrafya olarak hem de ortaklaşa bir yaşamın düzenlendiği ve sistemleştirildiği bir alan olarak tıpkı bir garnizon, hapishane ya da koloni de görüldüğü üzere ortaklaşa bir hayat düzeninin gerçekleştirildiği bir heterotopya olarak yorumlanabilir.

²⁹² SRS. s.14.

²⁹³ SRS. s.14.

²⁹⁴ SRS.. ss.181.

“Hubert binaya girdi. Koridorun sol ve sağı tarafında yer alan birçok kapı Arno’nun ona daha önceden gösterdiği odalara aitti. Küçük bir odada tuvaletler ve üç duş kabini vardı. Koridorun en sonunda ortasında uzun ahşap bir masanın ve etrafında birbirlerinden farklı birkaç sandalyenin yer aldığı bir mutfak bulunuyordu.” (NDT. s.159)

Dağda bulunan kültür merkezi şehirden uzakta olması ve kolay ulaşılabilir bir konumda olmaması sebebiyle bir heterotopya özelliğı göstermektedir. Romanda bu kültür merkezinin bulunduğu konum şöyle tanıtılmaktadır:

“Hubert zorlukla kocaman iki katlı kültür merkezini hatırlayabildi. Inn nehrinin açtığı oldukça dar bir boğazda yer alıyordu. Esasında bina hemen yanında duran eski kaplıcaya aitti. Tatil kulübüne ait otelin önünde misafirleri selamlayan büyük bir levha vardı.” (NDT. ss.154-155)

Kültür merkezinin daha önce aynı yerde bulunan kaplıcaya ait olması Foucault’nun makalesinde bahsedilen mekânların kullanım amaçlarının zamanla değişmesini buradaki kültür merkezinde de görmekteyiz.

Mekânların zamanla işlevlerini değişmesine örnek olarak romanda ayrıca Hubert’in atölyesini de örnek verebiliriz. Foucault’nun da bahsettiğı gibi mekânların zamanla işlevlerini yitirmesi ya da işlevlerinin değişmesi Stamm’ın romanın da görülmektedir. Michel Foucault’nun makalesinde 18. yüzyıla kadar şehir merkezinde yer alan mezarların, 19. yüzyıldan itibaren toplumun ölümlere ve ölüme olan bakış açısının değişmesi ile şehir dışına çıkarıldığından bahsedilir. “Nacht ist der Tag” adlı romanda Hubert’in atölyesi de şehrin dışında bir sanayi alanında eskiden bir dokuma fabrikasında yer alması heterotopyalarda ifade edildiğı üzere mekânların zamanla işlevlerinin değişmesi açısından benzerlik göstermektedir.

“Yolculuk on beş dakikadan daha az sürdü. Hubert’in atölyesi, şehrin dışında eskiden iplikhane olan bir bina da yer alıyordu. Güneyde karanlık görünen ormanlık tepeler sıralanmıştı, güneydeki yamaç daha alçaktı. Vadi burada dardı ve çirkin sanayi binaları ile kaplıydı. İplikhanenin ana binası sadece bir yıkıntıydı, çatısı çökmüş, pencereleri tahtalarla çivilenmişti. Yıkılmasını önlemek için duvarlar kalın çelik taşıyıcılardan oluşan bir iskele ile desteklenmişti.” (NDT. s.71)

2.2.3. Ayna ve Beden

Foucault “Ütopik Beden” isimli çalışmasında maske takmayı, makyaj ve dövme yaptırmayı bedeni ütopik hale getirme çabaları olarak tanımlar. Dövme, makyaj ve maske ile şifreli, esrarengiz ve kutsal bir dile bürünen beden gizli ve görünmez güçlerle iletişime geçer. Bu eylemler bedeni bu dünyaya ait olmayan bir mekâna yerleştirir ve onu tanrıların ya da ötekilerin dünyası ile bağlantı kuran hayali bir mekânın parçası haline getirir.²⁹⁵ Gillian’ın kaza sonrası yüzünü tekrar onarmak için yapılan ameliyatlarda Foucault’nun söyledikleri bağlamında onun bedeninin bir anlamda ütopiyalaştırılması olarak yorumlanabilir. Romanda Gillian’ın bu ameliyatlara ve ameliyatlardan sonra geçirdiği değişim şu şekilde aktarılır:

“Kulağı kolaylıkla yeniden dikebiliriz dedi doktor, ama burun çok hassas damarlara sahip. Size yeni bir tane yapacağız.” (NDT. s.12)

Gillian’ın kazada yüzünü kaybetmesi yaptığı işi için yaşanabilecek en büyük trajedilerden biridir. Hem yaşadığı dönem hem de yaptığı iş onun için yüzü önemli kıl原因. Yüzün modern dönemdeki önemi Kesim ve Kar tarafından şöyle açıklanır:

“Modernizm bedenin bütün bölümleri arasında ‘yüzü’ öne çıkarmıştır. Yüz, vücudun en fazla bireyselleşmiş bölümü olarak algılanmaya başlamıştır.”²⁹⁶

Stamm’ın “Nacht ist der Tag” adlı romanında Gillian’ın, trafik kazasından sonra yüzünü kaybetmesi ve geçirdiği operasyonlarla yeni bir yüze kavuşması Gillian’ın bedenini grotesk bir imgeye dönüştürür. Bahtin’e göre “İnsanın yüzünün bütün uzuvları arasında, bedenin grotesk imgesinde en önemli rolü oynayanlar burun ile ağızdır” çünkü bu organlar, bedenin dış dünya ile ilişkisinde “sınır bölgeleri” olarak tanımlanır.²⁹⁷

²⁹⁵ Michel Foucault, *Die Heterotopien, Der utopische Körper, Zwei Radiovorträge*, (1. Baskı), (Çev.: Michael Bischoff), Suhrkamp Verlag, Berlin 2013 S.31-32.

²⁹⁶ Dr. Sevgi Kesim, Yar. Doç. Dr. Altan Kar, “Plastik Cerrahi, ‘Tanrım Beni Baştan Yarat!’ Metaforunu Mümkün Kılabilir Mi?” Yasemin İnceoğlu, Altan Kar (Ed.) *Dişilik, Güzellik ve Şiddet Sarmalında Kadın ve Bedeni*, (1. Baskı), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2010, s.182 ss.173-196.

²⁹⁷ Mihail Bahtin, *Rabelais ve Dünyası*, (1984), (1. Baskı), (Çev.: Çiçek Öztekin), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2005, s.346-347.

Gillian'ın kazadan sonra geçirdiği estetik ameliyatlar her ne kadar onun eskisi gibi görünmesi için yapılmış olsa da gerçekte yüzü tamamen değişime uğramıştır. Bu değişiklik romanda şöyle anlatılır:

“Gillian eskisi gibi görünmüyordu. Şimdi yüz hatlarını yeniden tanıdığı anda daha çok ne kadar çok değişmiş olduğunu ve bir daha asla kazadan önceki gibi görünemeyeceğini fark etmişti.” (NDT. s.119)

Romanda Hubert'in kendi atölyesinde Gillian'ı resmetmesi ve onun çıplak fotoğraflarını çekmesi bedenin ütopylaştırılmasına örnek olarak gösterilebilir. Her iki eylemde bedeni sabitleştirir ve hareketsiz kılan mekânlar içine taşır. Bu bağlamda Hubert'in çektiği fotoğraflar Gillian'ın kaza geçirirmeden önceki bedenini bir anlamda ütopylaştırmıştır. Fotoğraftaki beden tıpkı eski mısırdaki mumyalanmış bedenler gibi zamanın durduğu bedenin sonsuza kadar aynı şekilde kalacağı bir mekâna hapsedilmiştir. Ayrıca Foucault, çalışmasının sonunda aşkın da bedeni ütopylaştırdığından bahseder. Bir başkasının ellerinde ya da bedenin üzerinde hareket eden başkasına ait parmaklar onu bir başka dünyanın ütopyasında var eder. Çünkü insan bedenin bir yere sahip olduğunu bize öğreten ve ona başka dünyalarda yer açan ayna ve ölüm gibi aşk da beden ütopyasını hafifletir, onu bir sandığın içine kapatır.²⁹⁸

Foucault'nun çalışmasında söyledikleri, Markus Schroer'in kitabında mekân ve beden bağlamında ifade ettikleri ile benzerlikler gösterir. Bu bağlamda Peter Stamm'ın romanını yorumlarken Schroer'in kitabında söylediklerine yer vermek eseri mekân ve beden bağlamında yorumlamak adına daha sağlam bir zemine yerleştirilmesine yardımcı olacaktır.

Schroer'in çalışmasında, hem beden hem de mekân, içinde yaşamın vuku bulduğu muhafaza alanları olarak tanımlanır. Beden hem geçiş noktalarına, hem de sağlam sınırlara sahip olduğu için bir mekân olarak tanımlanabilir. Deri bütün organları kasları kemikleri saran bir mahfaza gibidir ve dışarıyla, içerisinin sınırlarını birbirinden ayırır. Bu açıdan dış dünyayla iletişim içinde olan sınırı da oluşturur. Markus Schroer yazısının devamında tıpkı mekân gibi bedenin bölünüp, parçalara

²⁹⁸ Michel Foucault, *Die Heterotopien, Der utopische Körper, Zwei Radiovorträge*, (1. Baskı), (Çev.: Michael Bischoff), Suhrkamp Verlag, Berlin 2013, ss.35-36.

ayrılarak sınırlarını kaybettiğini ifade eder. Organ nakilleri ile ya da protezlerle bedenin işlevlerinin artırılması gibi yeniliklerle beden bir anlamda sınırlarını kaybeder.²⁹⁹

Peter Stamm'ın roman figürü Gillian için de kaza geçirdikten sonra kendi bedeninde gerçekleşen tahribatı Schroer'in anlattıkları bağlamında yorumlanabilir. Gillian'ın kaza sonrası geçirdiği ameliyatlar ile beden sınırları değişmiştir. Foucault bağlamında düşünüldüğünde de bedeni özellikle estetik ameliyatlara bir anlamda ütopyaştırılmıştır.

Ayrıca Gillian'ın yüzünün bozulması ve bu bağlamda bedenin sınırlarını kaybetmesi, kendi figürlerinde ve hayatında var olan sınırsızlıklar ve ölçüsüzlük ile uyum gösterir. Onun hayatındaki sınırsızlıklar romanda şöyle anlatılmaktadır:

“Bazen sadece yaşam stilini merak ettiği ya da erkek arkadaşını aldatmanın nasıl bir duygu olduğunu bilmek için bir erkekle yatarı.”
(NDT. s. 112)

Kazadan önceki hayatında sınırlara sahip olmaması ve kendi hayatına dair olması gereken mahremiyeti umursamaması evin bulunduğu konumdan da anlaşılmaktadır:

“Daireyi üç yıl önce satın almışlardı. Odalar büyüktü, açık renkte parkelere ve zemine kadar inen pencerelere sahipti. Oturma odasının balkona açılan cam bir cephesi vardı. Oradan bütün şehir ve göl seyredilebilirdi. Evin önünde durulduğunda oturma odasının yarısı görülebilirdi, ama bu Gillian'ı hiçbir zaman rahatsız etmedi aksine şeffaflığı seviyordu ve arkadaşları onun bir vitrin de, bir akvaryumda yaşadığını söylediklerinde gülüyordu.” (NDT. ss.41-42)

Gillian'ın bedensel değişimi zaten evinin sahip olduğu geçirgen, görünür yapısıyla benzerlik kazanır. Trafik kazasından sonra geçirdiği ameliyatlara Gillian'ın sadece bedensel olarak değil hayatına dair sınırlar da baştan çizilmiş olur.

Markus Schroer'in bedenin sınırlara sahip olması ama öte yandan bu sınırların çözülmesi konusundaki düşünceleri, Foucault'nun heterotopya kavramı bağlamında

²⁹⁹ Markus Schroer, *Räume, Orte, Grenzen Auf dem Weg zu einer Soziologie des Raums*, (4. Baskı), Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2012 s.291.

söylediği heterotopyaların da bir açma ve kapatma sistemi (System von Öffnungen und Schliessen)³⁰⁰ olması ile benzer özellikler gösterir. Tıpkı örneğin bir heterotopya olarak hapisanede olduğu gibi; korunaklı, sınırları kapalı ama mutlak bir geçirgenliğe sahip olmayan bir mekân olarak, beden de sınırları belirlenmiş, korunaklı ama mutlak bir bütünlüğe sahip olmayan, parçalanarak ya da bölünerek sınırlarını kaybedebilen bir mekân olarak düşünüldüğünde heterotopyalarla benzer özellikler gösterir.

Öteki Mekânlar makalesinde ayna örneği bağlamında Heterotopya ve Ütopya kavramlarını açıklayan Foucault, ütöpik beden çalışmasında da aynanın insanın kendi bedenini algılamasında önemli bir rol oynadığını belirtir.³⁰¹

Foucault, ceset ve aynanın bizim bir bedene, beden de bir yere sahip olduğunu öğrettiğini ifade eder.³⁰² Foucault'nun ayna örneği bağlamında romanda yorumlanabilecek önemli bir bölüm olarak Gillian'ın kaza geçirdikten sonra kaldığı ve estetik ameliyatları geçirdiği bir heterotopya olarak hastane de iken yanında duran aynayı eline alıp kaza sonrası yüzünü ilk kez gördüğü anda düşündükleri söylenebilir. Romanda onun yüzünü gördüğü andaki düşünceleri şöyle yansıtılmaktadır:

“Ayna komodinin üzerindeydi. Gillian, yüzünü değil aynayı düşünüyordu. Ayna kendine bakabileceği yüzü olmuştu. Elini uzattı, tereddütle biraz bekledi, sonra da aynayı aldı. Onunla oynadı, gözlerinin önünde ters bir şekilde tuttu ve daha iyi görünebileceği hissi ile parlak arka tarafına, yüzünün zayıf yansımasına baktı. Şimdi ona biri baksa, yüzü onun yüzü olurdu. Sonra aynayı çevirdi, uzunca bir süre kendine baktı. Eskiden bazen evde aynanın önünde durur ve gözlerinin derinliklerine bakardı. Ama gözleri camı bir cisme, göz bebekleri de ardında beden aşılamaz karanlığının saklandığı gediklere dönüşmüştü. Bütün gücüyle bu etin içinde kendini yeniden tanımaya çalıştı. Gözlerini, kaşlarını, ağzını tanıdı, ama bir bütün oluşturmuyorlardı.” (NDT. s.18)

Bu kısımda ki “*Der Spiegel war das Gesicht, das sie vor sich halten konnte.*” cümlesi Foucault'nun ayna örneği bağlamında söyledikleri ile benzerlik göstermektedir. İlk başta kendi yüzüne bakmaya cesaret edemez ve aynanın tersini çevirir. Daha sonra

³⁰⁰ Michel Foucault, *Özne ve İktidar, Seçme Yazılar 2*, (1994), (Çev.: Işık Ergüden, Osman Akınhay), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2014 s.300.

³⁰¹ Michel Foucault, *Die Heterotopien, Der utopische Körper, Zwei Radiovorträge*, (1. Baskı), (Çev.: Michael Bischoff), Suhrkamp Verlag, Berlin 2013 s.35.

³⁰² Foucault, *Die Heterotopien, Der utopische Körper, Zwei Radiovorträge*, s.35.

baktığında aynada gözlerinde bedeninin aşılabilir karanlığını görmesi (*die undurchdringliche Dunkelheit ihres Körpers verborgen lag*), bedeni bir mekân olarak kendi içinde bir heterotopyaya dönüştürmektedir. Zira beden tıpkı heterotopyalarda ve Markus Schroer'in çalışmasında da anlatıldığı üzere dış dünyaya sınırları olan ve içinde ruhu barındıran koruyucu bir alan olarak bir açma ve kapama sistemidir ve kolay erişilebilir değildir. Burada Gillian'ın kendi bedeninin aşılabilirliği üzerine düşündüklerinin yanı sıra bedeninin kazadan sonra sınırlarını kaybetmesi, estetik ameliyatlara yeniden sınırlarının çizilmesi, Foucault'nun ve Markus Schroer'in çalışmaları bağlamında bedenin bir mekân olarak tanımlanabilmesine olanak sağlar. Gillian'ın yaşadığı beden değişikliği onun dış dünyaya karşı olan algısını da değiştirir.

“Bütün duygular, rahatlamalar, kızgınlıklar, matemler sadece gerçekleştirilemeyen olasılıklardı. Başkalarının, hemşirelerin ve gazetelerde gördüğü yüzler bile biçimsiz ve anlamlandırılmaz görünüyordu.” (NDT. s.34)

Gillian'ın geçirdiği bu bedensel değişim sonucunda bedenin, uzamın ve onun içinde bulunan nesnelerin algılanmasında ne kadar önemli bir role sahip olduğu görülür. Bedenin uzam için sahip olduğu önem konusunda Merleau-Ponty ise şunları söyler:

“Geometride olduğu gibi psikolojide de vücutsuz bir zihnin önünde uzanan yekpare, homojen bir uzam düşüncesinin yerini, vücudumuzun özellikleriyle ve dünyaya fırlatılmış varlıklar olarak bizim durumumuzla ilişki kuran, ayrıcalıklı doğrultuları olan heterojen bir uzam aldı. İnsan bir vücut ve bir ruh değil, bir vücut ile bir ruhtur. İnsan vücudu adeta şeylere çakılı olduğu içindir ki onların hakikatine erebiliyoruz – bunlar yeni yeni aklımıza geliyor bizim. Bir sonraki sohbetimizde göreceğimiz gibi bu yalnızca uzam için geçerli değil, dışımızdaki her varlığa ancak ve ancak vücudumuz üzerinden erişebiliyoruz; dışımızdaki her varlık da böylelikle insan özelliklerine bürünüp bir ruh ve vücut karışımı haline geliyor.”³⁰³

Gillian hastaneden çıktıktan sonra bedeninin bütünlüğünü kaybetmesi onu öylesine etkilemiştir ki rüyalarında dahi bedeninin parçalandığı sahneler görmektedir. Buna dair olan bir rüyası romanda şöyle anlatılır:

³⁰³ Maurice Merleau-Ponty, *Algılanan Dünya*, (1948), (4. Baskı), (Çev.: Ömer Aygün), Metis Yayınları, İstanbul 2014, s.26.

“Geceleri Gillian rüyalarında üzerine atılan, ona tecavüz eden ve onu parçalayan erkekleri görüyordu. Bedeni patlıyor, eti parça parça dairenin içine dağılıyor, duvarlar kanla kaplanıyordu. Odalar karanlık olmasına rağmen her şey belirgin bir şekilde görünüyordu.” (NDT. ss.86-87)

Gillian’ın kazadan sonra gördüğü bu rüyalar onun ruhsal, psikolojik durumunun iyi olmadığını göstergeleridir. Figürlerin bu durumunu Didier Anzieu’nun Deri-Ben kavramı bağlamında yorumlamak onun psikolojisini çözümlemek adına yararlı bir adım olacaktır. Pierre Ancet, Deri-Ben’in ruhsal dengeyi sağladığını şöyle açıklar:

”Deri-ben tarafından tanımlanan iç ve dış deri, şekli bozulabilen elastik bir örtü değildir. Bireyin bedensel ve ruhsal dengesini şekillendirir ve destekler: İçeren bir yapı kafesi gibi sabit ve sağlamdır.”³⁰⁴

Kazadan sonra Gillian’ın bedeni onu tümüyle sınırlayan bir heteorotopyaya dönüşür. Öyle ki bedeni tamamen iyileşene kadar onun yaşamındaki sınırları belirler. Bu durum romanda şöyle aktarılır:

“Bütün gün boyunca yatakta uzandı ve artık daha fazla katlanamadığı noktada bütün yemekleri mutfığa ve tuvalete boşalttı. Ağrıları azalmıştı, ama bu işini kolaylaştırmıyordu, ağrıları bedenini zorluyor, sınırları daha belirgin kılıyordu.” (NDT. s.82)

Gillian’ın hastaneden sonra kaldığı evi onun için bir heterotopyaya dönüşürken aynı zaman da mekânı beden ya da bedeni mekân olarak³⁰⁵ yorumlayan Schroer’in düşünceleri bağlamında Gillian’ın evinin aynı zamanda onun bedenine dönüştüğünü söylenebilir.

“Sanki daire kendisinin uzanmış, ayağa kaldırılması çok zor bedeniymiş gibi odalar arasında dolaştı.” (NDT. ss.89-90)

Gillian evinde kaldığı dönemde bedensel olarak da değişmeye başlar:

³⁰⁴ Pierre Ancet, *Ucube Bedenlerin Fenomenolojisi*, (2006), (1. Baskı), (Çev.: Ersel Topraktepe), Yapı Kredi Yayınları 2010 s.133.

³⁰⁵ Markus Schroer, *Räume, Orte, Grenzen Auf dem Weg zu einer Soziologie des Raums*, (4. Baskı), Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2012 ss.276-283.

“Günlerden beri aynı pijamayı giyyordu, duş almıyor, yıkanmıyor ve sadece abur cubur yiyordu. Bedeninin nasıl değiştiğini görüyordu, kilo almış, sırtında ve çenesinde sivilceler çıkmıştı.” (NDT. ss. 87-88)

2.2.4. Hatıra ve Beden

Foucault’nun öteki mekânlar çalışmasında müze ve kütüphanelerin kayıt altına alma özelliği ile bir topluma ait kültürel verilerin kayıtladığı mekânlar olarak heterotopya özelliği gösterdiği ifade edilir.³⁰⁶ Assmann da “Erinnerungsräume” adlı çalışmasında, antik dönemdeki eserlerden yola çıkarak bedendeki yara ve izlerin unutmayı engellediğini ve bedenin bu izlerde hatıralar barındırdığını ifade eder. Ona göre bedendeki yaralar ve ağrılar bedensel anıları güçlendirir.³⁰⁷ Assmann’ın bedeni anı ile ilişkilendiren bu düşüncesinden ve Markus Schroer’in ve Foucault’nun bedeni bir mekân olarak yorumlayan düşüncelerinden yola çıkarak sadece mekânların yanında bedenlerin de arşivleme işlevine sahip olabileceği sonucuna varılabilir. Peter Stamm’ın incelenen bu romanında bedenin hatıralarla olan ilişkisine dair anlatılan şu sahne önemlidir:

“Doktor, ona hatıralarını sorduğunda kafasını salladı. Hayır, anlamına gelmiyordu bu, beyaz duvarlarda hatıralarını arıyordu. Ama gördüğü resimler onunla alakalı değildi. Mesleği, ebeveynleri, Matthias başka bir yaşama aitti. Her şey hala yerinde, dedi Gillian, sadece ben yokum.” (NDT. ss.16-17)

Bu noktada nasıl mekânlar adeta bir müze gibi anıları kaydetme özelliğine sahip olabiliyorsa romandan alıntılanan bu kısım bağlamında da bedenin hatıralar için ne kadar önemli olduğu ortaya çıkmaktadır. Kaza ile birlikte Gillian’ın bedeninde meydana gelen tahribat ile kazadan önceki sahip olduğu bütün hatıraları başka bir yaşama aitmiş gibi gelir. Kazadan önceki bedenine ait hatıralar ameliyatlardan sonraki yeni bedenine yabancılaşmıştır. Bilinci bedenini terk etmiş gibidir.

³⁰⁶ Michel Foucault, *Özne ve İktidar, Seçme Yazılar 2*, (1994), (Çev.: Işık Ergüden, Osman Akınhay), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2014 s.299.

³⁰⁷ Aleida Assmann, *Erinnerungsräume, Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, (5. Baskı), C.H. Beck Verlag, München 2010 ss.245-246.

“Aniden zamanın tek yönlü ilerlediğinin, geri alınamaz olduğunun bilincine vardı. İlk anısı, daha fazla bir şey yapılamayacağı, bütün gücünü, ağırlığını kaybettiği duygusuydu. Bilinci, havada süzülen ve büyük bir hızla odanın içinde hareket eden bir şeye çarpan ve geri dönen ve tuhaf bir hareket içinde tekrar şiddetle çarpan bedenini çoktan terk etmiş gibiydi.” (NDT. s.16)

Gillian’ın kazadan sonra bedeni ile ilgili yaşadığı bu sorunlar onun durumunu Didier Anzieu’nun Deri-Ben kavramı bağlamında yorumlanabilir kılar. Anzieu, Deri-Ben’in işlevlerine şöyle açıklar:

“Her ruhsal etkinlik biyolojik bir işleve yaslanır. Deri-ben desteğini derinin çeşitli işlevlerinde bulur. Bu işlevlerin sistematik bir incelemesini daha ileriye bırakırken, burada kısaca üçüne işaret edeceğim (1974’teki ilk makalemden kendimi sınırladığım işlevler). Derinin ilk işlevi: Emzirmenin, bakımların, söz banyosunun biriktirdiği iyi ve doluyu içeren ve içeride tutan kese. Derinin ikinci işlevi: Dışarıyla sınırı işaret eden ve dışarıyı dışarıda bırakan arayüz, varlık ya da nesne, ötekilerden gelen açgözlülük ve saldırıların içeriye sızmasından koruyan engel. Nihayet, derinin üçüncü işlevi: Ağızla birlikte ve en az onun kadar, ötekilerle iletişimin, anlamlı ilişkilerin kurulduğu bir yer ve bunun birincil aracı; üstelik, bu ilişkilerin bıraktığı izlerin kaydedildiği yüzey.”³⁰⁸

Anzieu’nun söyledikleri bağlamında ameliyatlara birlikte yeni bir yüze kavuşan Gillian’ın onu dış dünyaya karşı koruyan ve ilişkilerin kaydedildiği yüzeyi kaybetmesi ile ilişkilendirilebilir. Bu bağlamda hatıralarının ve bilincinin bedenini terk etmiş gibi hisseden ve bu bağlamda kendine ve dış dünyaya karşı bir yabancılaşma yaşayan Gillian’ın, yapısal olarak bozulan bedeni ile birlikte deri-ben’in işlevlerini yerine getiremediği görülür.

2.2.5. Beden ve Mekân

Peter Stamm, eserlerinde birçok figürün, büyükşehirlerde, alışveriş merkezlerinde, havaalanlarında, insansız sanayi bölgelerinde ve katlı otoparklarda, bir çeşit çocukluklarının kayıp cennetini bulduklarını yazar. Bu yerler, insanların içinde kaybolabildikleri, tarihsiz ve bir merkezi olmayan yerlerdir.³⁰⁹ Bu bağlamda Stamm’ın

³⁰⁸ Didier Anzieu, *Deri-Ben*, (1995), (1. Baskı), (Çev.: Nesrin Tura Demiryontan), Metis Yayınları, İstanbul 2008 s.79.

³⁰⁹ BV. s.48.

bahsettiği mekânların, Augé'nin Yer-olmayanlar çalışması altında bahsettiği mekânlar ile benzer özellikler gösterdiği ifade edilebilir. Stamm, "Im Wald" hikâyesindeki Anja'nın alışveriş merkezinde dolaşmasını bu mekânlara örnek olarak gösterir.³¹⁰

"Burası onun bölgesidir. Her köşesini bilir. Oranın çalışanı gibi mağazalar arasında dolaşır. (...) Birkaç on yıldan sonra yıkılan ve yerine yenisinin yapıldığı sanayi bölgesindeki binaların geçiciliğini sever. Plastik folyoya sarılmış ruhsuz nesneleri ve istif edilmiş eşyaları sever. Saatlerce dükkânların içinde gezebilir ve sergilenmiş şeylere dokunabilir. Kıyafetlerin kumaşını kontrol eder, onları koklar, üstünde dener. Gıda bölümünde paketleri açar ve ağzını hızlıca yiyeceklerle doldurur."³¹¹

Stamm, başarısız bir mimar olan Alexander'ın hikâyesini anlattığı "Sieben Jahre" eserinde ise Alexander için Münih Havaalanının bir çeşit korunaklı alanmış gibi görüldüğünü düşünür.³¹²

"Lobinin seyredilebildiği bir kafeye oturdum. Yan masada deri kaplı bankın üzerinde zıplayan küçük çocuklarına kek veren iki genç anne oturuyorlardı. Bayanların konuşmalarını dinledim. Belli ki düzenli olarak burada buluşuyorlardı, dünyanın herhangi bir yerinde olabilecek bu steril yerde kendilerini güvende hissediyorlarmış gibi görünüyorlardı. Belki de burada onlara hiçbir şey olmayacağını düşünüyorlardı."³¹³

Bu alıntıda havaalanı bir yer-olmayan olarak korunaklı, kapalı ve güvenli bir alan oluşturur. Bu açıdan bakıldığında bu mekân heterotopik olarak da yorumlanabilir. Figürlerin kalabalıklar içinde kaybolma isteği, ıssız mekân arayışları Stamm romanlarının ortak karakteristik özelliği olarak yorumlanabilir. Bu bağlamda "İçe dönüklük", "geri çekilmişlik", "narsisizm", "duygulanım kaybı", "yalnızlık" ve "kendine yabancılaşma" gibi temel özellikleri düşünüldüğünde, Stamm figürlerinin şizoid kişilik tipi sergiledikleri yorumu yapılabilir.³¹⁴ Şizoid kişilerin "çelişkili duyguları ve "düşünceleri" Stamm'ın eserlerinde ki figürlerin kişilik yapılarında

³¹⁰ BV. s.48.

³¹¹ BV. ss.48-49.

³¹² BV. s.49.

³¹³ BV. s.50.

³¹⁴ Harry Guntrip, *Şizoid Görüngü Nesne İlişkileri ve Kendilik*, (1968), (2. Baskı), (Çev.: İpek Babacan), Metis Yayınları, İstanbul 2013, ss. 38-43.

görülür.³¹⁵ Yılmaz Özbek, “Post-modernizm ve Alımlama Estetiği” adlı çalışmasında şizoid kişiliği şöyle açıklar:

“Şizoid kişilikli insanlar içe dönük bir yaşam sürdürürler; kendileri için inşaa ettikleri şatonun dışına çıkma denemeleri sonuçsuz kalır. Başkalarının bu şatoya girmesi ise olanaksızdır; her kapıda onları bekleyen büyük engeller vardır; zaman zaman dışarı çıkmayı deneseler de panik içinde tekrar oraya sığınır. Bu tipler duygusal açıdan tutarsızdırlar. Bir ilişkide derinleşme onların doğasında yoktur. Çünkü bu üzerinde durduğu zeminin sallanması ve yıkılması anlamına gelmektedir. Eylem yapmaktan çok düşünmeye eğilimlidir bu tipler; kendileri ile hesaplaşmak, boğuşmak, mutsuz, karamsar olmak onların kaderidir. Bir sosyal etkinliğe katılma sıkıntı verir onlara; her şeyi en ince ayrıntısına kadar düşündüklerinden, olayın en olumsuz yönlerine saplanıp kalırlar ve girişim yeteneklerini kaybederler. Bu tiplerin başarıya ulaşması hemen hemen olanaksızdır.”³¹⁶

Stamm, “Nacht ist der Tag” romanında Gillian figürünün kazadan sonra amaçsızca şehirde dolaşmasını eserlerindeki figürlerin, yalnız kalabilecekleri bir mekân arayışına örnek olarak gösterir.³¹⁷

“Başka bir sefer katlı otoparkın son katına sürdü. Sabahları kuru olurdu, ama öğleden itibaren yeniden yağmur yağmıştı. Otoparkın duvarları betonarmeydi ve arasından güçlü rüzgârın estiği geniş boşlukları vardı. Gillian arabasından indi ve birkaç aracın arasından geçti. Kendi etrafında döndü, konservatuvardaki eskrim derslerinde olduğu gibi uzun saldırı adımları attı, öne ve arkaya doğru sıçradı. Heyecanlıydı, nedenini bilmiyordu. Kısa adımlarla aralıklardan birine doğru koştu ve sanayi yapılarına budanmış kavaklar bulunan yoğun bir trafiğin olduğu çok şeritli yollara, şiddetli yağmur yüzünden belli belirsiz görünen uzaklardaki dağı seyretti.”³¹⁸

Hartmut Vollmer, romanda, Gillian’ın topluma karşı mesafeli yaklaşımının görüldüğü bir başka yerle ilgili olarak şu alıntıyı örnek gösterir:

“Güneşli bir günde gezinti yapmaya karar verdi. Şimdi, öğleden sonra geç bir vakitte, gün ışığı sonbaharda olduğu gibi altın sarıydı. Asansör ile bodruma indi ve oradan bir koridorun içinden binanın

³¹⁵ Prof. Dr. Engin Geçtan, *Psikodinamik Psikiyatri ve Normaldışı Davranışlar*, (15. Basım), Remzi Kitabevi, İstanbul 2000, s.263.

³¹⁶ Prof. Dr. Yılmaz Özbek, *Post-Modernizm ve Alımlama Estetiği*, (1. Baskı), Çizgi Kitabevi, Konya, 2005, s.58.

³¹⁷ BV. s.49.

³¹⁸ BV. s.49.

altındaki garaja indi. Sürekli duraksıyor ve dikkatlice etrafı dinliyordu, ama dinlenecek kimse yoktu. Onun koyu yeşil Mini'si her zaman durduğu yerdeydi. Şehrin dışında bir ormana gitti ve bir geri dönüşüm istasyonunun yanına aracını park etti. Otopark alanında ormandan çıkan bir adam köpeğiyle ona doğru geliyordu. Gillian başını eğdi ve bekledi. Adam onunkinin birkaç araç yanında duran otomobilinin bagaj kapısını açtı ve köpek içeri atladı. Araba ayrıldığında ve görünürde kimse yokken, Gillian arabadan indi ve yürümeye başladı. Yürüyüş yolu ormanın kıyısı boyunca ilerliyordu. İç kısımlarda hala son kar kalıntıları vardı. Bir süre sonra Gillian gezinti bastonu ile ona yaklaşan bir çift gördü. İkisi de belki iki yüz metre uzaklıktaydı. Durdu ve etrafına bakındı. Arkadan pusetli bir kadın yaklaşıyordu. Ormanın kıyısında yer alan fundalık oldukça gürdü ve içinden geçmek güçlü. Yüzünü korur bir şekilde kolunu kaldırdı, dallar ellerini çizdi. Buradan sonra ilerlemek daha kolaydı. Taban yoğun bir şekilde adımlarının altında çöken nemli yapraklarla kaplıydı. Gillian, sesler duydu ve bodur çalılıkların arasından çiftin ve pusetli kadının yollarının nasıl kesiştiğini izledi. Bir dakika bekledi ve sonra ormanın içine doğru ilerledi. Güneş ışığı eğimli bir şekilde geliyor ve gölgeleri daha uzun yapıyordu. Bazen Gillian bekliyor ve bir hayvanın postu gibi görünen ya da hava şartları tarafından oldukça pürüzsüz bir şekilde cilalanmış kök gövdesi gibi olan ağaçların gümüş rengi kabuklarına bakıyordu. Serin ağacın üstüne elini koyuyor, minik pürüzleri hissediyordu. Arazi daha da düzleşmişti. Hava çoktan kararmaya başlamış, yakınlardaki hayvanat bahçesinden hayvanların bağırışları duyuluyordu. Otopark alanına geldiğinde hava kararmış ve sokak lambaları yanmıştı.” (NDT. ss.88-89)

Vollmer, bu alıntıda Gillian'ın karşılaştığı kişilerin, ormanın ve çevrenin çok yüzeysel tasvir edildiğini ifade eder. Gillian'ın mesafeli gözlemi okuyucuya orman atmosferini hissetmesini sağlar. Kişilerin hiçbir ayrıntıya girmeden sadece o sahnenin içine yerleştirilmeleri, hiçbir dış görünüş özelliklerinin tasvir edilmemesi Gillian'ın kaybettiği yüzüne bir gönderme yapar.³¹⁹ Peter Stamm'ın anlatım üslubu okuyucunun hayal gücünü hareket geçirir ve gerçekliğin yeniden üretilmesinin sağlar. Ayrıca Gillian'ın ameliyat sonrası toplumla olan mesafesine ve insanlardan uzak durmasına da bir gönderme yapılmış olur.³²⁰

2.2.6. Kutsal Bir Mekân olarak Dağ

Stamm, ıssız mekânlar arayan, insanlardan ve kalabalıklardan kaçan figürlerini hayat sığınmacıları (Lebensflüchtling) olarak tanımlar. Stamm, poetikasında belirttiği üzere insanın çocukluğundaki kendi cennetine dönüşünü hemen hemen bütün

³¹⁹ SRS. s.289.

³²⁰ SRS. ss.298-299.

eserlerinde ele alır. Stamm “Alles, was fehlt” adlı eserinde İsviçre’den Londra’ya atanan bir bankacı olan David adlı figürü için de bu tanımlamayı kullanır. David’i havaalanından alan sekreter Rosemary, onu yeni evine götürür.³²¹ David, elindeki broşür ile evdeki her şeyi kontrol eder:

“[...] Oturma odasında halının kalitesini kontrol etmek için dizleri üzerinde çöktü. Çocukluğunda kilisede nasıl diz çöktüğünü hatırladı. Hiçlik ve Bağışlanma duygusu. Bu bir çeşit mutluluk olmuştu.”³²²

Bu sahnede Stamm’ın eserlerinde sıklıkla işlediği bir konu olan kaybolan cennete yeniden kavuşma ve mutluluğu bulma, David figürünün yeni evinde diz çöktüğü anda çocukluğuna dönmesi ve mutlu olması olarak yansıtılmıştır.

Stamm, David’in yeni evindeki bu mutluluğun zamanla korkutucu bir duruma dönüştüğünü ifade eder. Sessiz japon bayan komşu ve civarda canice işlenen bir çocuk cinayeti onu sakın ve sadece konforunu gözettiği tavrından koparır.³²³

Aynı şekilde “Im Wald” hikâyesindeki Anja figürü de bir çeşit cennete geri dönüş yapar. Üç yıl boyunca yalnız başına ormanda yaşar ve orada Stamm’ın daha önce bahsettiği zamansızlığı yaşar, bu zamansızlık metinde de şimdiki zaman da hali hazırda görünürdür.

“Birşeyler değişmişti. Anja ilk defa ormanı bilinçli olarak algılıyor gibiydi, sanki orman ona yüzünü dönmüştü. Düşünceleri susmuş, onlarla birlikte zaman ve her şey ona bağlanmış gibiydi, ışık, kokular, ani sessizliği daha da yoğunlaştıran tek tük sesler benzersiz harika bir duygu haline dönüşmüştü. Orada durdu ve ağaç tepelerinden nüfuz eden ışık oyunlarını izledi. Bir gürgenin gövdesine, onun soğuk gümüş rengi kabuklarına dokundu. Daha sonrasında vazgeçmeye ve ailesinin evine dönmeye çalıştığında hep bu anı hatırladı. Ve sonra zaman tekrar durdu ve her şey önemsiz oldu ve gecenin, haftanın ve yılın sonuna kadar dayandı.”

Buradaki alıntıda zamanın durması ve şimdinin yoğun bir duyguya dönüşmesi birebir verilmiştir. Stamm, Anja için kayıp cennetinde yani ormanda geçirdiği zamanın uzun sürmediğini belirtir. Bir gündüz rüyasında avcı Anja’yı vurur ve bir anlığına

³²¹ BV. s.50.

³²² BV s.51.

³²³ BV. s.51.

cennetini geri kazanır.³²⁴ Rüyada vurulması ile bunun Anja için bir yeniden diriliş ve yeni bir başlangıç olduğu düşünüldüğünde de kendi cennetine kavuşması olarak yorumlanabilir.

“Im Wald” hikâyesinde orman, heterotopik ve heterokronik özellikleri barındıran bir mekân olarak yorumlanabilir. Ayrıca orman, kayıp cennet olarak önemli bir role sahiptir.

“Ormanda zaman yoktur. İnsanın daldığı bir uyku gibidir. Ve tekrar uyandığınızda 3 dakika ya da 300 yıl geçmiş olsa da bu bir şey değiştirmez. Dallar zamanı filtreler. Ormanın zemininde anlar ışık gibi parıldar.”³²⁵

Ormandaki zaman farklı bir kroniye sahiptir. Bu açıdan heterotopik bir özellik gösterirken aynı zamanda yine Foucault’nun çalışmasında bahsi geçen bahçenin cennet tasviri ile cennette yaşanacak zamanın farklı bir işleyişe sahip olması düşüncesi burada yapılan tasvirleri bu bağlamda yorumlanabilir kılar. Cennetin ebedi bir hayatı içinde barındırması açısından düşünüldüğünde eserde de orman için aynı durumun geçerli olduğu görülür.³²⁶

“Orman ayakta oldukça içindeki hiçbir şey ölmez.”³²⁷

Ormanda yetişen meyveler, farklı zaman işleyişi ve kendi içinde kapalı, korunaklı bir mekân olarak ormana hem heterotopik hem de kayıp cennete dair özellikler kazandırır.

„Nacht ist der Tag“ ve „Im Wald“ eserlerinde figürlerin dağa ya da ormana yerleşmeleri kendi kayıp cennetlerine dönme isteği olarak yorumlanabilir. Figürlerin bu yerlerdeki zamanla ilgili deneyimleri de önemlidir. Cennetteki zamansızlık kavramının bu bağlamda iki eserde de ele alındığı görülür. Dağda yapılan gezinti sırasında Hubert’in ormanda kendi çocukluğuna dönmesi de onun kaybettiği cennetine geri dönüş olarak yorumlanabilir:

³²⁴ BV. s.22.

³²⁵ BV s.121.

³²⁶ BV. s.122.

³²⁷ BV. s.122.

“Hubert, kültür merkezine gitmeyi ve rahatsız edilmeyi istemedi, bunun yerine duş aldı ve yukarıya çıktıkları yol boyunca yürüyüş yaptı. Biraz daha yukarı doğru, üzerlerinde büyük kaya parçalarının bulunduğu çayırların arasından ilerleyen yolun bitiminde Hubert aydınlık bir ormana vardı. Nemli ve serin hava, reçine ve çok az is kokuyordu. Ağaçların arasından aşağıya inen güneş ışıkları, orman tabanında hareketli desenler oluşturuyordu. Hubert, yol kenarında duran kalın bir ağaç gövdesinin üzerine oturdu ve kuşları dinledi. Derinlerden Inn nehrinin çağıldaması duyuluyordu. Çocukken ailesiyle birlikte yaptığı gezintileri, dağdaki tatil haftalarını, geçirdikleri bitmeyen uzun günleri, derelerde yaptıkları barajları, ormanda oynadıkları saklambaç oyununu ve ateş yakıp sosis kızartmalarını hatırladı.” (NDT. ss.190-191)

Yeni bir başlangıcın konu edinildiği “Nacht ist der Tag” romanında Gillian’ın hayatına yeniden başlama mücadelesi anlatılır. Yüzünün tahrif olduğu ve kocasının öldüğü ağır bir trafik kazasından sonra yeni bir başlangıç yapmak üzere dağlardaki bir otelde çalışmaya başlayan Gillian için bu otel ve bulunduğu dağ bir Zufluchtsort (Kaçış mekânı) olarak onun kazadan sonra sığındığı ve kendine korunaklı bir alan bulduğu bir heterotopya³²⁸ olarak yorumlanabilir.³²⁹ Robinson-Club’teki insanların tatil yaptığı bu basit yaşam Gillian için bir anlamda tam pansiyon bir çeşit cennet’tir. Stamm’ın yaptığı bu cennet benzetmesi otelin ve bulunduğu yerin kendi içinde heterotopik bir mekân olarak yorumlanmasına olanak sağlar. Kendisinin otel için yaptığı cennet benzetmesini bazı eleştirmenlerin anlamadığını belirten Stamm, bunun sebebini zaten İsviçre’nin bazen kendisinin de cennetin bir tür parodisi gibi görünmesine bağlar.³³⁰ Metnin daha önceki versiyonun da Gillian’ın oteli dini dergilerdeki cennet resimlerine benzettiğini yazan Peter Stamm, bu versiyona ait kısmı Poetika dersinde şöyle alıntılar:

“Jill büronun penceresinin yanında durdu ve otelin arkasındaki parka doğru baktı. Parlak güzel bir gündü, neredeyse bütün şezlonglar doluydu, çocuklar çimlerin üstünde oynuyordu ve arka planda nehir kıyısında yer alan heybetli ağaçların gölgesi altında bir düzine misafir daire biçiminde oturuyorlardı. Çoğu çıplak ayakta, bir kaç sadece şort ya da tişört giymişti. Dizlerinin üzerinde yer alan resim defterleri ile ortalarında duran ve konuşan Hubert’i dikkatlice dinliyorlardı. Yanında hasır koltukta çıplak genç bir bayan oturuyordu. Hubert belirgin el hareketleri yapıyor, sanki havaya resim çiziyor gibiydi, sonra çemberin içinden çıktı ve misafirler, çizmeye başladı. Bu sahne, Jill’e yehova şahitlerinin dini broşürlerinde gösterilen idilik dağ

³²⁸ Honold’a göre “Nacht ist der Tag” romanında Gillian’ın çalıştığı otelde tekrar Hubert ile karşılaşması oteli yakınlık ilişkisi kurulan ve anonim bir mekân olarak özel bir heterotopyaya çevirir. Gillian çekildiği mekân olarak dağ olması da bu anlamda önemlidir. (bkz. SRS. s.106)

³²⁹ BV. s.21.

³³⁰ BV. s.21.

manzaraları üzerinde yaşlı ve genç insanların yırtıcı ve av hayvanları ile birlikte barışçıl bir düzende bir arada oldukları renkli resimleri hatırlattı.”³³¹

Yazar, şehirden uzakta korunaklı, kapalı bir heterotopya olarak konumlandığı otelin ve diğer kutsal alanların bulunduğu dağ romanına yerleştirerek, İsviçre’nin bir cennet parodisi olarak yansıtılabileceği uygun alanı oluşturur ve ülkesinin sahip olduğu ideal imajı da korur. Stamm’a göre hiç bir şey dağlar kadar güvenli, sağlam ve güçlü görünmez. Gökyüzüne ulaştıklarından sonsuz oldukları ve hatta eski çağlarda tanrıların burada yaşadıklarına inanılırdı.³³² Dağlar belirsiz ve kesinlik içermeyen doğal oluşumlardır. İnsanoğlu dağların deniz seviyesinden olan yüksekliklerini hesaplayarak onların belirsizliklerine karşı kendine bir güven alanı yaratmaya çalışır. Dağcıların zirvede kayaları kendi elleriyle üst üste koyarak bu yüksekliği artırmaya çalışmalarını Stamm, insanoğlunun içinde var olan çevreye, doğaya hükmetme çabası olarak yorumlar.³³³ Çünkü insan doğaya bir şeyler ekleyerek ona hükmettiğine inanır. İnsanın içinde doğaya karşı kendi ürettiği araçlarla var olma güdüsüne sahip bir varlık olarak kendinden bir şey ekleyerek doğaya müdahale eder ve böylece doğaya karşı olan korkusunu yener ve çevresi üzerinde güç sahibi olur.³³⁴ Stamm’a göre dağlar sonsuz değildir. Belli bir zamanda oluşmuş ve günün birinde tekrar yok olacaklardır. Zirve ise bir sayıdan ya da bir referans noktasından daha fazlasıdır. İsviçrede yaşayan bir Danimarkalının söylediklerine yer veren Stamm şunları aktarır. Danimarka’da deniz ne ise İsviçre’de de dağ odur. Gerçekte dağ gökyüzünün kenarındaki bir kıyıdır. İki elementin buluşma noktasıdır. Denizin üstünde olduğu gibi gökyüzünde durulabilir dağlarda. Sudan ya da havadan ebediyet seyredilebilir. Gökyüzüne olan bu yakınlık en güçlü haliyle dağın zirvesinde hissedilir. Orada insan kendini uçuyormuş gibi hissedebilir.³³⁵ Stamm’ın dağ kutsal bir alan olarak tanımladığı bu tespitler, “Nacht ist der Tag” romanında Gillian’ın altı yıl boyunca yaşadığı bir alan olarak dağ mekân açısından önemli kılar ve Gillian’ın yaşadıklarını mekânın farklı bir boyutu ile yani mekânlara atfedilen kutsallık bağlamında değerlendirilmesini mümkün kılar. Yazar, dağ alanına (kırsal alana) yerleştirdiği kutsal mekânlar ile dağa atfedilen kutsal önemi/imajı

³³¹ BV. ss.21-22.

³³² BV s.324.

³³³ BV. s.326.

³³⁴ BV s.326.

³³⁵ BV. s.327.

destekler. Gillian'ın kazadan ve geçirdiği ameliyatlardan sonra bir kaçış mekânı olarak saklandığı dağı ve o bölgede bulunan eski çağlardan kalma kutsal alanları roman ve Gillian için önemli bir rol oynar. Mekâna atfedilen kutsallık, Aleida Assmann'ın "Erinnerungsräume" çalışmasında da ele alınır.

Aleida Assmann'a göre kutsal mekânlar, tanrının varlığının hissedildiği, tanrı ve insan arasında iletişim kurulduğu alanlardır. Özellikle tek tanrılı inanışlardaki yaratıcının mekân üstülüğünün tersine çok tanrılı inanışlarda tanrının varlığı mekânlar ile daha çok bağlantılıydı.³³⁶ Assmann bu durumu çalışmasında şöyle açıklar:

"Tanrı kendini kitaplarda bildirmeden önce, tanrılar kendini dünyada gösterdi. İkametgâhı sadece gökyüzü değildi, ayrıca dağda, mağarada, koruda, kaynak sularında da tapınakları inşa edilmişti. Pagan dinlerinin tanrıları ziyaret edilip, saygı görmek isterlerdi. Tanrıların sabit ikametgâhları olduğundan insanlar bu kutsal yerlere seyahat etmeliydi."³³⁷

Foucault da Heterotopya çalışması içinde kutsal mekânları korunaklı alanlar olarak mekân sınıflandırmasına dâhil etmiştir. Gillian'ın festival alanında ruhsal ve bedensel çözülmesini yaşaması önemlidir. Bu alandaki konser sırasında anlatılan sahne adeta kutsal bir alanda toplanmış insanların kendilerinden geçmiş hali olarak yorumlanabilir. Romanda konserdeki insanların bu hali şöyle aktarılmaktadır:

"Sesler o kadar yüksekti ki Jill bütün vücudunda hissediyordu ve seslere karşı koymak zorunda kalıyordu. Dinleyiciler emir almış gibi zıplamaya başlamış, kalabalık bir beden topluluğu senkronize bir şekilde hareket ediyordu. Bazıları sanki katı bir cismin içinde yüzüyormuşçasına kolları ile kürek çekiyor gibi yapıyor, diğerleri de hareketsiz duruyorlardı ve omuzlarını hızlıca hareket ettiriyorlar ya da kafalarını bir oraya bir buraya evirip çeviriyorlardı. Jill de ritme kendini kaptırdı ve kararsız bir şekilde dans etmeye başladı." (NDT. s.244)

Festival alanındaki insanların durumunu kutsal bir alandaki insanlar olarak yorumlanabilmesini sağlayan bir diğer durum romanda anlatılan Gillian'ın bulunduğu

³³⁶ Aleida Assmann, *Erinnerungsräume, Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, (5. Baskı), C.H. Beck Verlag, München 2010, s.303.

³³⁷ Assmann, s.303.

dağdaki kasabanın yakınlarında eski devirlere ait birçok “Kraftort” yani insanların çok tanrılı inanışlarda tanrıya ve onun bekasına yakın hissettikleri mekânların bulunmasıdır. Romanda Kraftort’un bulunduğu yer şu şekilde anlatılmaktadır.

“Yol boyunca biraz daha ilerlediler, sonunda dar bir patika üzerinden küçük derin bir ovaya doğru yamaç yukarıya tırmandılar. Orada tahta çitlerle çevrili bir alanda içinde çok sayıda oyuk bulunan büyük taş bir plaka yer alıyordu. Bu bir kurban taşı dedi Rolf, bunlar Avrupa’nın her yerinde bulunur. Muhtemelen Bronz çağındaki insanlar tarafından tapınma amacıyla yapılmıştır. Bak burada da bir güneş tekeri bulunuyor.” (NDT. s.228)

Mekân olarak bölgedeki yer şekillerinin bir tanrıçanın bedenine benzetilmesi de beden bir mekân olarak ya da mekânın beden olarak ele alan Schroer’in ifade ettikleri ile benzerlik gösterir ve bu bakış açısına farklı bir boyut kazandırır.

“Burada bulunan birkaç parça kutsal sütunun ve kurban taşlarının bronz çağına ait olabileceği düşünülüyor, ama civarda dolaşan ve karbon ölçümü yapan ve buradaki manyetizmanın Chartres katedralindeki kadar güçlü olduğunu söyleyen sarkaçlı tipler bence saçmıyorlar. Tamara, kendini toprak söylenbilimci olarak tanımlayan bir etnoloğun civarda her yerde toprak tanrıçası Ana’nın izlerini gördüğünden bahsetti. Tepeler göğüsleri, vadiler ve su kaynakları ise bu tanrıçanın kucağıydı. Hubert, çıplak bir kadının bedeni gibi görünen Georgia O’Keeffe’nin manzara resimlerinde ki tepeleri düşündü.” (NDT. s.170)

Bu noktada bu bölgede böyle bir tanrıçanın varlığına inanılması da buranın bir kraftort olmasını eski zamanlardaki insanlar için bir kutsallığın olduğunu göstermektedir.

Bartl ve Wimmer’e göre Stamm’ın eserlerinde kullanılan bir motif de rüya ve uyanıklık/hayal ve uyanıklık arasındaki sınır aşımı ya da bu sınırların birbirine geçmesidir. Bartl ve Wimmer, “Nacht ist der Tag” romanını buna örnek olarak gösterir.³³⁸ Gillian’ın konser alanında kendinden geçişi bir çeşit bilinç aşan bir hali yaşaması burada verilen duruma örnek olarak verilebilir. Gillian kendini saran sınırlanmış mekânlardan festival alanında kurtuluyor. Kendisini sınırlayan mekânlardan

³³⁸ SRS. s.17.

*içsel derinliği*³³⁹ ile özgürlüğe kavuşur. Gillian'ın konserdeki bu hali romanda şu şekilde aktarılır:

“Jill dans etmeye devam etti. Bazen neredeyse tamamen hareketsiz kaldı ve sadece kafasını ve omuzlarını hareket ettirdi. Ya da arazi üzerinde kanat çırpmadan uçtu. Üzerinden hızlandırılmış bir şekilde bulutlar geçip gitti. Mavi bir denize daldı, su altını, inanılmaz bir hızda hareket eden balık sürülerini ve tabii ki bir bedenin renkli mercan kayalıkları arasında nasıl bir oraya bir buraya fırladığını seyretti. O anda müzik sanki hep yarım saniye önce ilerliyordu, hareketleri müziği yönlendiriyor, onun makamını değiştiriyordu. Ritimler mekânı şekillendiriyor, ona doğru uçan ve ondan tekrar geri fırlayan kocaman görünmez hava kabarcıkları gibi hissettiriyordu. Dansçılar kollarını kaldırmış, hava kabarcıklarını tekrar havaya itiyorlardı, daha yükseğe havalanan kabarcıklar karanlık vadinin üzerinde süzülüyorlardı. Uzaklarda aşağıda orman, tren yolu ve caddeler görünüyordu. Müzik daha sessizleşiyor ve en sonunda rüzgârın tekdüze uğultusunu yumuşatıyordu. Jill, karla kaplı zirveleri sonra da birbiri ardına sıralanmış dağları ve aralarındaki yeşil vadileri, uyuyan şehirleri ile Po ovasını ve uzaklarda sahil bölgelerindeki ışıkları ve denizin siyah yüzeyini gördü. Artık dağların ağırlığını ve verdiği güveni hissetmiyordu, tam tersi kendini hiç korkmadan teslim ettiği bir yerçekimsizlik duygusuna sahipti.” (NDT. ss.247-248)

Gillian, Gregor'ın verdiği hapi aldıktan sonra ruhsal sınırlarını kaldırıyor. Onu Bachelard'ın yazdığı içsel derinliğine ulaştırır. Ayrıca Gillian'ın mekânın sınırlarından kopup kendini tamamen farklı boyutta hissetmesi adeta ruhsal bir yolculuğa çıkmış gibi yükselip her şeyi havadan görmesi onun hem bedensel hem de mekânsal sınırlarından kurtulduğunu göstermektedir. Ayrıca bu noktada tıpkı “Böylesi Bir Günde” romanının figürü gibi sonunda içsel bir derinliğe ulaşması Gillian'ı Andreas figürüne yakınlaştırır. İçsel derinlikle daha çok kendini saran sınırlayan dünyadan kurtulması her şeyin hem bedeninin hem mekânsal sınırların ortadan kalkması ifade edilir. Gillian'ın burada yukarıya doğru yükselmesi Connerton'ın bahsettiği bedensel pratikler bağlamında düşünülebilir.

“Yerçekimine karşı yukarıya yönelme, içinde yaşadığımız mekân, kendisine yüksek-alçak, yükseliş-batış, tırmanış-düşüş, üstün-aşağı, yıkarda aşağıda gibi zıtlıklarla ikili (dikotomik) anlamlar yükleyeceğimiz bir temel oluşturur. Toplumsal varlığımızın, özündeki

³³⁹ Gaston Bachelard, *Poetik des Raumes*, (1957), (Çev: Kurt Leonhard), S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 2014, s.186.

bedenleşmiş doğası ve bu bedenleşmelere dayanan bedenleştirme pratiklerimiz yoluyla ki, bu zıt terimlerin oluşturduğu metaforlar aracılığıyla düşünüp yaşarız. Kültürel bakımdan belli duruş uygulamaları, bize bir beden belleği sağlar.”³⁴⁰

Gillian’ın yaşadığı bilinçsizlik durumundan sonra tekrar uyanması onun çocukken oynadığı saklambaç oyunu oynadıktan sonraki haline benzetilmektedir. Hatta bu saklambaç oyunu onun için kazadan sonra dağda yaşadığı hayatı ile de kıyaslanmaktadır. Dağda geçirdiği altı yıl boyunca aslında hiç kimse tarafından fark edilmemek ve saklanmak için oraya taşınmıştır. Bu açıdan oradaki hayatı onun için eski yaşamına karşı bir koruma alanı oluşturan bir heterotopya olarak yorumlanabilir.

“Jill sanki uzun süren bir komadan uyanmış gibi kendini oldukça ayık ve ölçülü hissediyordu. Tren garında otomattan kendini bir kahve aldı ve güneşli peronda oturdu. Kirli ayaklarına baktı. Eteğinde de lekeler vardı. Tren de Ursina’nın söylediği şeyi düşündü. Çocukluğunda saklambaç oyununda yakalanmış gibi hissediyordu. Saklandığı yerdeki nefessiz dakikalardan sonra bu bir kurtuluş gibiydi, yeniden özgürce hareket edebilirdi, her şey bir oyundan ibaretti. Altı yıl boyunca burada yukarıda saklanmış ve kimsenin onu aradığını fark etmemişti. Zamanla saklandığı yere o kadar iyi yerleşmişti ki bu hayatı ona gerçekmiş gibi geldi. Sadece baharda, kar erimek bilmediğinde, bazen tekrar ovaya taşınmayı düşünmüştü. Belki de kendinin olmayan bu hayattan kurtarması için Hubert’i kültür merkezinde ki sergiye davet etmek istemişti.” (NDT. ss.250-251)

Gillian’ın düşüncelerinin yansıtıldığı bu alıntıdan da anlaşılacağı üzere, dağda yaşadığı bu altı yıl onun için kazadan sonra ki yeni hayatında bir saklambaç oyunu gibidir. Ama artık bu oyun onun için bitmiştir. Dağdaki altı yıllık yaşamının ardından artık yeni başlangıçlar yapmak üzere olduğunu hissettiren içindeki özgürlük duygusu romanda şu şekilde aktarılır:

“Jill düşün altında durdu, ayaklarındaki kirleri yıkadı ve aniden işinden istifa etmeyi ve buradan gitmeyi düşündü. Hemen değil, acelesi yoktu. Belki de herhangi bir yerde beraber yeniden başlamak için Hubert de onunla gelirdi, ama kararı onunkine bağlı olmayacaktı. Oyun bitmişti, özgürdü ve nereye istiyorsa oraya gidebilirdi.” (NDT. ss.252-253)

³⁴⁰ Paul Connerton, *Toplular Nasıl Anımsar?*, (1992), (2. Baskı), (Çev.: Alâeddin Şenel), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2014, s.127.

Foucault'nun mekânların işlevlerinin değişiklik gösterebileceği olgusundan yola çıkarak romanda anlatılan festival alanının hem toplumun durumu hem de Gillian'ın kendi sınırlarını aştığı ve kendini yenilediği bir alan olarak bir festival yeri olmaktan çıkıp kutsal bir alana dönüştüğü söylenebilir. Gillian festival alanında yaşadığı kırılma noktasından sonra yeni bir hayata başlamak üzere altı yıl boyunca yaşadığı yeri terk etmeye karar vermesi festival alanında kendi içsel uçsuz bucaksızlığına ulaşması ile mümkün olmuştur. Bu açıdan Gillian için bu yer sadece bir festival alanı olmaktan çıkmış ona kendini yenileyerek yeni bir başlangıç yapmasına imkân veren kutsal bir mekâna dönüşmüştür.

2.3. AGNES

Stamm'a göre kelimelerle bir çeşit gerçeklik yaratmak, figürleri oluşturmak, onları gözlemlemek, yönetmek, başlarına dertler açmak sonra onları bu dertlerden kurtarmak ya da cezalandırmak, yani meslektaş Chrigel Fisch'in de ifade ettiği gibi tanrıyı oynamak bağımlılık yapar.³⁴¹

Çocukluğundan itibaren içinde olan yabancı dünyalar keşfetme ve oluşturma isteği Stamm'ı yazmaya itmiştir. Yazmak ve hayal kurmak, dünyayı ve insanları benimsemek, tecrübelerini aktarmak ve kendi yolunu bulmak bir anlamda ihtiyaç haline gelir. Yazmak ve hayal kurmak çalışacağı bol malzemeyi anlaşılır ve hatırlanabilir bir biçime dönüştürmek demektir. Stamm, dünyayı anlamak için onu hikâyelere dönüştürür.³⁴² Yazma ve hayal kurma sürecini rüya görmeye yakın olarak yorumlayan Stamm, bu durumu resmini görmediği ve neden yapıldığını bilmediği gerçek dışı bir dünyanın içinde olmaya benzetir. Ona göre görsel olmayan bu dünya onun iradesinin uzağındadır ve ona yapacağı müdahaleler sınırlıdır. Kurduğu hayallerini kâğıda dökmemek, yazmaya başlayana kadar onu sıkan bir durum olmuştur.³⁴³ Kendi olaysız hayatını yazmayı hiçbir zaman aklından geçirmeyen yazar, yazdıklarında kendinden uzaklaşmak ve yeni şeyler keşfetmek ister. Stamm'ın kafasındaki dünya gerçekte içinde

³⁴¹ BV. s.53.

³⁴² BV. ss.226-227.

³⁴³ BV.s.227.

yaşadığından çok daha büyük ve ilginçtir. Bu dünyanın gerçek olmayışı ya da duyularıyla algılamıyor olması onun için önemli değildir.³⁴⁴

Peter Stamm'ın, Poetika kitabında yazdıkları okunduğunda üst kurmaca uygulamaya çalıştığı ilk eserin “Agnes” olmadığı görülür. Poetika çalışmasında bir bölümünü alıntılardığı yayınlanmamış eseri olan “Faule Blüten” “Agnes” ‘e dair benzerlikler barındırır.³⁴⁵ Kitabın 1990 yılının Mayısına ait bir notta Ogden figürü neden yazar olmak istediğini açıklar:

“O gece yazar olmam gerektiğinin farkına vardım. K’nın ölmesini diledim ve sanki benim tarafımdan yaratılmış, benim irademin kölesi olmuş figürlerimden birinin ölmesi gibiydi ve K. ölmüştü. Eğer arzularıma boyun eğecek bir dünya varsa, gelecekteki dünyamın da gerçekten benim zihninden çıkması gerekmekteydi.”³⁴⁶

Stamm'ın figürünün yazar olma isteğini konuşturduğu bu alıntıda iki şey yorumlanabilir. Birincisi Stamm'ın da kendi yazar olma isteğinin nedenlerinden birinin buna benzer bir istek olabileceği, ikincisi ise Ogden figürünün yazar olma isteğinin Stamm'ın başka bir kitabında “Agnes” romanında ki figürün yazar olma isteği ile benzerlik göstermesidir. Burada “Agnes” romanının içeriği düşünüldüğünde Anlatıcı, Agnes ile olan ilişkisini farklı bir düzleme taşır. Yazdığı eserinde ilişkilerini poetize eder. Daha mutlu bir tablo çizer. Üst kurmacada her şey ben anlatıcının istediği gibi olur. Ben anlatıcının üst kurmaca da yarattığı Agnes figürünü öldürmesi de burada Ogden'in duyguları ile bağdaşır.

Stamm, tarihlenmemiş notlarından birinde, ilk romanını yazmak üzere New York'a gelen bir yazarın üzerinde çalıştığı eserinde yaşadığı ve hikâye ettiği gerçeklik arasındaki benzerlikleri ele aldığını yazar³⁴⁷:

“Gerçekte ismi Olympia değil ama kitapta gerçek ismini kullanmamı yasaklamasından sonra burada gerçekte de onun kurgu ismini kullanmak istiyorum. Böylelikle herkes için aynı kişinin söz konusu olduğu anlaşılır olacak.”³⁴⁸

³⁴⁴ BV. s.228.

³⁴⁵ BV. s.62.

³⁴⁶ BV. s.63.

³⁴⁷ BV. s.63.

³⁴⁸ BV. s.63.

Bu bilgilerden yola çıkarak Stamm'ın üst kurmacayı sadece “Agnes” romanının da değil diğer yayınlanmamış çalışmalarında da üst kurmaca yerleştirmeye çalıştığı görülür.

Stamm'ın ilk romanı olan “Agnes” e dair ilk fikirleri 1993 yılında Danimarka'da kız arkadaşının yanında kaldığı sırada ortaya çıkar. Yazar, Kopenhag'da kız arkadaşının sahip olduğu küçük dairenin önünde beklerken yazdığı bir bölümü, poetika kitabında şöyle alıntılar³⁴⁹:

“Bir yazar, kendi karakterinden şikâyetçi olan bir kızla tanışır. Yazar bunun problem olmadığını söyler. Yazarın kendisi de kitaplarında karakterini değiştirir. Kız, yazardan bunu kendisi içinde yapmasını rica eder. Yazar tereddüt etse de, kızın bitmeyen ricaları karşısında pes eder. Ama şöyle der yazar: ‘O zaman hikâyende yaşayacaklarına katlanacaksın.’ Kız buna razı olur. Bunun üzerine düzenli olarak buluşurlar ve yazar ona her defasında ne yaşayacağını söyler. Yavaş yavaş yazar kızdan faydalanmaya başlar, başlangıçta bunu yaparken çekingen (örneğin soğuk havada hangi kıyafetleri giyeceği gibi ve vs.) davranırsa da sonraları çekinmeden a) onu bir suça veya b) bir ilişkiye zorlar. En sonunda kız yazarın hikâyesini yok eder, ama buna rağmen kız yine de kurmaca karakterinden kaçamadığını fark eder. (?)”³⁵⁰

Buradaki alıntıdan yola çıkarak Stamm'ın üst kurmaca ve kurgunun gerçeğe etkisi konusunu “Agnes” romanının oluşumu aşamasında da ele aldığı anlaşılır. Stamm o dönemde kız arkadaşı ile yaptığı bir gezintinin “Agnes” romanı için bir başka ilham kaynağını oluşturduğunu belirtir. Stamm, Fribourg (İsviçre) daki Saane nehri kıyısında kız arkadaşıyla oturduğu sırada kız arkadaşına baktığında birden onu tanıımıyormuş gibi hisseder. O anda bir yabancıymış gibi gelen kız arkadaşına baktığında kendi aklında oluşmuş resme değil de ilk kez gerçek anlamıyla kız arkadaşına baktığını fark eder.³⁵¹ Benzer yabancılaşma hissi, Anlatıcının Agnes'i uyurken seyrettiği sırada Agnes romanında da yansıtılır:

“Ona bakıyordum, ancak onu tanıyamadım. Yüzü bana bilinmeyen bir yer gibi görünüyordu. Kapalı gözleri, göz çukurlarının kraterlerinde

³⁴⁹ BV. s.74.

³⁵⁰ BV. s.74.

³⁵¹ BV. s.75.

kubbeleşen iki tepeciğe dönüşmüştü, burnu ağza doğru ilerleyen ince bir dağ sırtı gibiydi. İlk kez gözlerinin yanındaki ince çizgileri, çenenin ve yanaklarının yuvarlaklığını ayırımsadım. Yüzün tamamı bana yabancı ve sıkıntılı, sanki önceki halinden daha gerçekçi görünüyordu.”³⁵²

Stamm, “Agnes” romanının ilk versiyonun yaklaşık 80 sayfalık haliyle bir roman olmaktan ziyade uzun bir hikâye olduğunu belirtir. Stamm, Ernest Hemingway’in bir metin ancak yazarını utandırmıyorsa iyidir sözünden hareketle “Agnes” romanının çekinmeden sahip olduğu ilk eseri olduğunu ifade eder. Agnes ve diğer hikâyelerini “Agnes – Geschichten aus der neuen Welt” başlığı altında birkaç yayınevine gönderir. Özdeyiş olarak da Thomas Bernhard’ın bir alıntısını kullanır.³⁵³

“Ne bu şehri ne başka şehirleri, ne bu dünyayı, ne başka dünyaları, ne yarını ne de sonraki günü, ne olanı ne de olmayan her şeyi, ikimizden başka hiçbir şey anlatmıyor bu hikâye”³⁵⁴

Stamm, eserini gönderdiği bütün yayınevlerinden olumsuz cevap alır. Bu eserinde yer alan öğeleri “Agnes” romanında tekrar işler. Bu dönemde yayınlamayı istediği “Das reine Land” ve “Treibgut” adlı iki hikâye ise 1999 yılında yayınlanan “Blitzeis” adlı hikâye derlemesinde yerini alır.³⁵⁵

Peter Stamm için radyo oyunlarının önemli olmasının bir sebebi de 1997 yılında Radyo Bremen de radyo oyunu olarak yayınlanan “Agnes”’in, bu hikâyeyi bir romana dönüştürme kararında etkili olmasıdır. Bu oyun, Stamm’a “Agnes”’i romana çevirmesi için ilham kaynağı olmuştur.³⁵⁶ Öncelikle hikâyedeki yorum kısımlarını ve ben anlatıcısının yazım, aşk ve ölüm hakkındaki fikirlerini çıkarır. Kalan kısımları özenle düzenler. Trendeki şişman kadını, Agnes’in yazdığı metni, Hoosier ulusal parkındaki gezintiyi ve Agnes’in ölü çocuğu için kıyafet aldığı sahneleri ekler.³⁵⁷ 14.04.1998

³⁵² Gürsel Uyanık, *Peter Stamm’in Agnes Adlı Romanında Üstkurmaca ve Metinlerarası İlişkiler*, (1. Baskı), Salkımsöğüt Yayınları, Konya 2011, s.71.

³⁵³ BV. s.75.

³⁵⁴ BV. s.75.

³⁵⁵ BV. s.76.

³⁵⁶ BV. s.101.

³⁵⁷ BV. ss.101-102.

tarihinde Elisabeth Raabe (Arche Verlag) Stamm'ı arar ve kitabını basmak istediklerini söyler. Aynı yıl “Agnes” romanı yayınlanır.³⁵⁸

Peter Stamm'ın 1998 yılına ait olan “Agnes” romanında inceleme kitapları yazarı olan Anlatıcı ile genç bir doktora öğrencisi olan Agnes arasındaki ilişki anlatılır.

Agnes ve Anlatıcı ilk kez Chicago halk kütüphanesinde karşılaşırlar. Bu ilk karşılaşmadan sonra aralarında bir ilişki başlar. Agnes 25 yaşında, Ben-Anlatıcı ise 40 yaşlarındadır. Kütüphanedeki düzenli görüşmelerinden sonra aralarında bir yaklaşma gerçekleşir. Birkaç hafta sonra Anlatıcı, Agnes'i yemeğe davet eder ve gece birliktelik ile sonlanır. Agnes, anlatıcıdan kendi ilişkilerini anlatan bir öykü yazmasını ister. Anlatıcı'nın yazmaya başlamasıyla birlikte Agnes'e karşı olan hisleri değişmeye başlar ve Agnes'e bağlanır. Bu bağlılık romanda şöyle açıklanır:

“Agnes'e karşı olan sevgim değişmişti, bu sanki daha önce bildiğim her şeyden farklıydı. Neredeyse bedensel bir bağımlılık hissediyor, yanımda olmadığında yarım insan olmanın alçaltıcı duygusunu yaşıyordum. Daha önceki ilişkilerimde her zaman kendim için daha fazla zaman ayırırken, şimdi Agnes'i yeterince fazla göremediğimi düşünüyordum. Parkta yaptığımız yürüyüşten beri sürekli aklımdaydı ve sadece yanımdayken ona bakıp, dokunabildiğimde tam olarak sakinleşiyordum. Ama yanımda olduğunda kendimi sarhoş gibi hissediyordum, sanki bütün çevrem, hava, ışık belirgin ve yakın bir şekilde acı veriyordu, zamanın kendisi bile akışında somut ve hissedilir oluyordu. Hayatımda ilk defa, yabancı, anlaşılmaz bir şeylerin dışardan içime doğru girmeye çalıştığı duygusunu yaşıyordum.” (AG. s.61)

Romanın sonraki bölümlerinde, Agnes'in hamile kaldığı ama anlatıcının çocuğu istemediği anlatılır. Bu yüzden ilişkileri sorunlu bir hal alır. Agnes düşük yapıp ve depresyona girdikten sonra Anlatıcı'nın yanına taşınır. Agnes, Anlatıcıya hikâyelerini yazmaya devam etmesini ister. Anlatıcı onun dileğini yerine getirir ve hikâyede onun bebek eşyaları satın aldığını kurgular.

İlişkileri sorunlu olduğundan Anlatıcı yazdığı hikâyenin de son bulması gerektiğini düşünür. Üst kurmacada ki hikâye ve aynı zamanda roman da, Agnes'in kar üstünde intiharı (ölümü) ile sonlanır. Sanayileşmeden önceki zamanlarda, dinlenmenin, geri çekilmenin, açlığın ve ölümün mevsimi olarak tanımlanan kış, Stamm'ın bu

³⁵⁸ BV. s.102.

romanında soğuk ve kar tasvirlerinde kendini belli eder.³⁵⁹ Bartl ve Wimmer’e göre su, soğuk, kar³⁶⁰ ve buz gibi sürekli kullanılan motifler figür ve mekân tasvirlerini, insanlar arasındaki iletişimsizliği, mesafeyi, yabancılaşmayı ve kültürel ve doğal alanların sertliğini ve figürlerin yersiz-yurtsuzluğunu belirginleştirir. Ayrıca motifler (su, soğuk, kar) belirsiz, müphem bir coğrafya oluşturulmasında katkı sağlar ve Stamm eserlerinde sıklıkla kullanılan temel unsurlar arasında yer alır.³⁶¹ Gürsel Uyanık’ın çalışmasında da belirttiği gibi soğuk ve kar romanda önemli bir rol oynar. Soğuğun ve karın beraberinde getirdiği donukluk, romanda sadece mekân ve zaman içinde değil, insan ilişkilerinde ve figürlerin duygularında da hissedilir.³⁶² “Agnes” romanında Agnes’in öldüğü bu sahne şöyledir:

“Eldivenlerini çıkardı ve ellerini buz gibi olan ağaç gövdelerinin üzerinde gezdirdi. Soğuğu hissetmiyordu, ama neredeyse hissizleşmiş parmak uçlarında ağaçların kabuklarını fark etti. Sonra diz çöktü, uzandı ve yüzünü toz haline gelmiş karın üstüne bastırdı. Yavaş yavaş hislerini yeniden kazanıyordu, önce ayak ve ellerine sonra bacaklarına ve kollarına yayılıyordu. Bütün vücuduna yayılana kadar omuz ve karnının alt kısmından kalbine doğru ilerledi. Sanki karın içinde kor gibi yatıyordu, sanki altındaki kar erimek zorundaymış gibi uzanmıştı.” (AG. ss.151-152)

Anlatıcının yazdığı bu sonu Agnes’ten saklamasına rağmen Agnes metni okur ve ortadan kaybolur. Romanın sonunda Agnes’in gerçekten intihar edip etmediği bir soru işaretidir.

Bartl ve Wimmer, romanda sık kullanan motifleri benlik arayışı ve benliğin parçalanışı/yok oluşu ile ilişkilendirirler. Onlara göre figürlerin karda, kumda, denizde bıraktıkları geçici izlerin motif olarak kabul edilebileceği gibi benliğin ve onun geçiciliğinin kaydedildiği fotoğraf ve video kayıtları da Stamm’ın eserlerinde kullanılan motifler arasında yer alır. Figürlerin, fotoğraf, video ve internet gibi medya araçları ile

³⁵⁹ BV. s.306.

³⁶⁰ Kar sadece huzuru değil kışın karanlık günlerine aydınlığı da getirir, yeryüzünü gökyüzünden daha fazla aydınlatır. Bütün manzarayı göz kamaştırıcı bir yüzeye dönüştürür. Siyah beyaz fotoğraflarda olduğu gibi yapıları ön plana çıkarır. Stamm, kışı, karı ve karın oluşturduğu manzarayı sever. Karı, Agnes romanında kullanır. (bkz. BV. s.306)

³⁶¹ SRS. s.17.

³⁶² bkz. Gürsel Uyanık, *Peter Stamm’ın Agnes Adlı Romanında Üstkurmaca ve Metinlerarası İlişkiler*, (1. Baskı), Salkım Söğüt Yayınları, Konya 2011, s.137.

anılarını saklamaları, ölümsüzlüğe ulaşma çabası olarak yorumlanır.³⁶³ Ama Stamm'ın eserlerinde bu çaba başarısızlıkla sonuçlanır. Bartl ve Wimmer “Agnes” romanında video kaydının bozulmasını buna örnek olarak gösterirler. Hatırlama/Anı araçları çelişkili bir şekilde hatırlama ve ölümsüzlüğe ulaşma işlevinin tersine unutulmayı ve ölümü beraberinde getirir.³⁶⁴

“Agnes” romanın anlatımında ki lakonik üslubu ele alan Iris Herrmann'a göre romandaki kısa cümleler, gündelik hayatın kısa bir tasvirini yaparken, bu tasvirler okuyucunun fiziksel olarak gördüğünden daha fazlasını ihtiva eden bir güce sahiptir. Stamm'ın bu üslubu, Agnes figürünü belirsizleştirir, onu soluk, özellikleri olmayan bir figüre dönüştürür. Hermann, kısa ve özlü ifadelerin kullanıldığı “Agnes” romanını lakonik bir roman olarak tanımlar.³⁶⁵ Lakonik³⁶⁶ ifade sadece romanın poetolojik imzasını oluşturmakla kalmaz aynı zamanda figürlerin şekillendirilmesi için de bir araç olarak kullanılır.³⁶⁷

Peter Stamm yazını, açık ve anlaşılır anlatımın tercih edildiği lakonik üslubun post modern bir alternatifi olarak tanımlanır. Metindeki boşluklar ve bu boşlukların bilinçli üretimi, eksik cümleler, metni gizemli ve tahmin edilemez kılar. Hiçbir şey kesin ve net değildir.³⁶⁸ Hermann, çalışmasında, metnin yazımını ve figürlerin konuşmalarını lakonie nasıl etkiler? Ve bu lakonienin temelinde ne yatar? Hangi poetolojik bakış açısı lakonie ile bağlantılıdır gibi sorulara yanıt aramaya çalışır. Bu sorulara yanıt bulmaya çalıştığı ilk eser “Ungefähre Landschaft”'tır. Romanda anlatılan yerler de belirsiz, muğlak bir şekilde tasvir edilir. Bu yüzden daha başlıktan ve içindeki detay verilmeden yapılan ve taslak bir görüntü sunan tasvirlerde lakonik bir üslup kullanılmış olur.³⁶⁹

³⁶³ SRS. s.17.

³⁶⁴ SRS. s.17.

³⁶⁵ SRS. s.69.

³⁶⁶ Hermann tarafından lakonie, bir konunun bütününe olabildiğince az kelime ile anlatmak olarak tanımlanır. Lakonie'nin antik dönemdeki yazılarda ve askeri terimlerde kullanımının haricinde alman edebiyatında kullanıldığı dönemlerden birisi de 2. Dünya savaşı sonrası Trümmerliteratur olduğu ve Brecht ve Frisch'in de günlüklerini yazarken bu üslubu kullandığı belirtilir. (bkz. SRS. ss.70-71)

³⁶⁷ SRS. s.69.

³⁶⁸ SRS. s.72.

³⁶⁹ SRS. s.72.

“Agnes” romanında da aynı şekilde, belirsiz, bir tasvirin tercih edildiği belirtilir.³⁷⁰ Bunun haricinde anlatımda figürlerin aileleri hakkında bilgiler de ayrıntılı olarak anlatılmaz. Buna örnek olarak Agnes’in ben anlatıcısına olan ricası hatırlatılır:

“Mutlaka çocukluğumdan bahsetmen gerekli mi? En nihayetinde sadece bir hikâye. Birden kütüphanede ortaya çıkamaz mıyım olduğum gibi? Şimdi olduğum gibi?” (AG. s.55)

Hermann, Stamm romanlarında figürlerin çocukluktan yetişkinliğe kadar olan süreçte hayatları hakkında ayrıntılı bir bilgi sunulmadığını, sadece onların güncel bilgilerini, romanda anlatılan zamanda bulundukları yaş ve döneme odaklanıldığını ifade eder. Okuyucu olarak figürler hakkında çok fazla bilgi edinilmez.³⁷¹ Hermann’a göre, kesin bilgiden vazgeçiş ve anlatılanların ayrıntıya girilmeden ifade edilmesi “Agnes” romanının belirsiz, müphem figürünü ortaya çıkarır. Verilen bilgilerin ve anlatılanların doğruluğundan figürlerin kendisi de şüphe duyar.³⁷² Bu duruma örnek olarak Hermann “Agnes” romanından şu alıntıyı yapar:

“Hiç merdivenleri yürüyerek çıktın mı diye sordu Agnes. Hayır, dedim. Neden bunu yapmam gerektiğini sordum. “Öyleyse gerçekten 27. katta oturduğunu nereden biliyorsun?” dedi. (AG. s.49)

Hermann, Stamm’ın romanlarında ki birçok şeyin yani olayların, çevrenin, figürlerin, kavramların tasvirinde görülen belirsizliğin bu alıntıdan da anlaşıldığı üzere aşk duygusu içinde geçerli olduğunu ifade eder. Burada lakonie belli bir noktaya bağlanmaktan vazgeçilmesi anlamına gelir. İçeriği karşılayan belli bir kavram kullanılmaz.³⁷³ Hermann, herhangi bir duyguyu ya da kavramı karşılayacak tanımlama mücadelesi olamayan “Agnes” romanında neden birçok şeyin tanımsız, ayrıntısız ve belirsiz olduğunu ifade eder. Hermann romanda mutluluk tanımlanırken, Seurat’ın

³⁷⁰ SRS. s.72.

³⁷¹ SRS. s.72.

³⁷² SRS. s.73.

³⁷³ SRS. s.74.

resimlerini yaparken kullandığı noktacılık tekniğine değinir.³⁷⁴ Eserde bu ressama yapılan göndermeyi Hermann şöyle alıntılar:

“Mutluluk noktalarla resmedilir, mutsuzluksa çizgilerle, dedi. Eğer mutluluğumuzu anlatmak istiyorsan Seurat gibi çok küçük noktalar yapmalısın. Ve bunun mutluluk olduğu ancak uzaktan bakıldığında anlaşılmalı.” (AG. s.69)

Bu resim tekniğinde resmin belli bir mesafeden anlaşılır olması burada söylenilenler ile benzerlik gösterir.³⁷⁵

Hermann, “Agnes” romanında anlatım tutumunda çekim merkezini oluşturan kısmın mutlaka söylenmesi gereken şeyin ifade edilmemesinde saklı olduğunu yazar. Bu anlatılmayan kısım ya da anlatımda boşlukların oluşturulması okuyucunun hayal gücünü harekete geçirir ve aslında okuyucunun hayali ile hikâyenin başka bir şekilde tamamlanmasına yol açar. Belirsizlik, “Agnes” romanında kendine has bir atmosfer yaratır. Stamm’ın eserlerindeki yapı, görünmeyen bir düzlemi takip eder. Agnes ve ben anlatıcı arasında olduğu gibi figürler arasındaki karşılıklı duygular dahi tam olarak söylenmez ve belirsiz kalır.³⁷⁶

Hermann’a göre metindeki lakonizm sadece kısa, açık, anlaşılır, etkili ve tasarruflu anlatım demek değildir, bunun yanında anlatım konumlarının da (Erzählsituation) lakonie ile uyuşması gerekmektedir. Lakonik anlatım, çarçabuk yapılan saptamalardan uzak durur ve bilinmeyene ve söylenmeyene saygı duyar.³⁷⁷

Peter Stamm’ın eserlerinde figürlerin gizli bir aurası vardır ve bu okuyucuda onlar hakkında daha fazlasını öğrenme isteği uyandırır da haklarındaki birçok şey gizli ve belirsiz kalır. Hermann, bu boşlukların okuyucu için bir mücadeleye dönüştüğünü ve onun hayal gücünü harekete geçirmeye teşvik ettiğini belirtir.³⁷⁸ Figürleri betimleyecek yeterli sıfat kullanılmadığında, onların dış görünüş özelliklerini belirlemek okuyucunun hayal gücüne kalır. Figürlerin özellikleri ve betimlemeleri sabit olmadığı için her

³⁷⁴ SRS. s.75.

³⁷⁵ SRS. s.75.

³⁷⁶ SRS. s.76.

³⁷⁷ SRS. s.77.

³⁷⁸ SRS. s.79.

seferinde bunların yeniden tasavvur edilmesini mümkün kılar. Peter Stamm'ın kısa cümleleri arasında, ifade edilmeyen de gizli kalmış ara bir dünya, mekân vardır.³⁷⁹

2.3.1. Aşk

Susanne Kaul, sona eren bir yaz mevsimi başarısız bir yaz olarak tanımlanmıyorsa bir aşk ilişkisinin sonlanmasını da bir başarısızlık olarak yorumlamamak gerektiğini düşünür.³⁸⁰ Bu bakış açısı ile “Agnes” romanında da ne güçlü bir aşk ne de başarısız bir aşk hikâyesi aksine bir aşk hikâyesinin başlangıcının ve bitişinin anlatıldığını belirtir. En başından itibaren “Agnes” romanındaki aşk ilişkisi figürleri hayatlarının büyük aşkı gibi efsaneleştirmez. Birbirini tanıma ve birbirine alışma süreci anlatılır.³⁸¹ Kaul bu bağlamda eserden şu alıntıyı yapar:

“Çoğu zaman merdivenlerde sigara ve kahve içerdik. İnsanın giymeye cesaret etmeden önce bir süre elbise dolabında asılı kalan yeni bir giysiye alışması gibi yavaş yavaş birbirimize alıştık.” (AG. s.22)

Kaul, Stamm'ın hiçbir ana figürünün ki burada Goethe'den farklılaştığını belirtir, hayatını tek bir aşk hikâyesiyle kısıtlamadığını ifade eder.³⁸²

Ben anlatıcının Agnes'e olan aşkı ne çok yoğun ne de çok duygusuz tasvir edilir.³⁸³ Kaul romandan şu alıntıyı yapar:

“Seviştik, ve sonra dışarıda hava karardı.” (AG. s.45)

Kaul, burada büyük duygulardan bahsedilmediği için aşkın sıradan bir şeymiş gibi okunmaması gerektiğini düşünür. Stamm'ın yaptığı şey sadece bu sahneye hayatın doğal döngüsünü dâhil etmektir. Kaul'a göre bu cümle Peter Stamm yazının sadeliğine ve lakonikliğine dair iyi bir örnek oluşturur.³⁸⁴ Soğukluk, iletişim kopukluğu ve gündelik hayat romanın temel ruh halini oluşturur. Ben anlatıcının, Agnes ile olan

³⁷⁹ SRS. s.79.

³⁸⁰ SRS. s.171.

³⁸¹ SRS. s.172.

³⁸² SRS. s.172.

³⁸³ SRS. s.173.

³⁸⁴ SRS. s.173.

ilişkisi hem bir yabancılaşma hem de yakınlaşma duygusu ile şekillenir. Diyaloglar zaman zaman sıradan zaman zaman da varoluşsaldır.³⁸⁵ Ben anlatıcı yaşadığı yabancılaşma duygusunu ön plana çıkarmaz. Kaul romandan şu bölümü alıntılar:

“Hayatımız sakindi, günlerimiz birbirine benziyordu ve mutluyduk.”
(AG. s.67)

Peter Hamm’ın düşüncelerine de yer veren Kaul, Agnes ve ben anlatıcı arasındaki aşkı yok eden şeyin anlatıcının gerçektekine uymayan Agnes’in ideal bir kopyasını yaratmış olmasına bağlar. Kaul, bu bağlamda romandaki aşkın başarısızlığa uğramasıyla ilgili olarak ortaya atılan iki tezi sıralar. Birincisi; ben anlatıcının umursamazlığı ve bağlanma problemi ikincisi ise anlatıcının kurgudaki Agnes ile gerçek Agnes’i yok etmesidir. Üst kurmacada oluşturulan ideal Agnes gerçektekine uymaz ve aşk ilişkisi zarar görür.³⁸⁶ Kaul’a göre ise aşk ilişkisi sadece doğal sürecini tamamlamış ve sonlanmış, çünkü Agnes hamile kalır ve ben anlatıcı çocuk sahibi olmak istemez.³⁸⁷

Kaul, Agnes’in düşük yaptığında ruhsal ve bedensel olarak çöktüğünü ifade eder. Roman içinde ben anlatıcının yazdığı hikâye Agnes’in gerçekteki hamileliğini etkiler ve düşüğe sebep olur.³⁸⁸ Üst kurmaca da Agnes’in isteği üzerine ilişkilerinin mutlu bir yansıması sahnelenir ve bu da Agnes’in kaybettiği ya da ben anlatıcı ile sahip olamadığı aile mutluluğunun bir karşılığı olarak yorumlanabilir. Ancak bu hayal yine de kayıp çocuğu geri getirmez ve ilişkileri mutlu bir şekilde sonlanmaz. Bu açıdan roman Kaul’a göre edebiyatın gücü üzerine bir parabol değildir, aksine edebiyatın gerçek dünyaya sıkı sıkıya bağlılığı ve mutsuz insanları kurtarmadaki güçsüzlüğü anlatılır.³⁸⁹

Friedhelm Marx, romanın oluşumunu, ilerleyişini ve değişimini kontrol eden üst kurmacadaki³⁹⁰ hikâyenin, Agnes ve ben anlatıcının ilişkisinin nasıl bir değişim gösterdiğine dair bir resim oluşturduğunu düşünür.³⁹¹

³⁸⁵ SRS. ss.173-174.

³⁸⁶ SRS. s.174.

³⁸⁷ SRS. s.174.

³⁸⁸ SRS. s.175.

³⁸⁹ SRS. s.175.

³⁹⁰ Kathrin Wimmer’e göre romanda sanatın yaratıcı ve yok edici gücü ele alınan konulardan biridir. Bkz. SRS. s.268.

Marx’a göre kitabın başında “Agnes öldü, bana ondan geriye bu hikâyeden başka hiçbir şey kalmadı.” “Agnes ist tot. Eine Geschichte hat sie getötet. Nichts ist mir von ihr geblieben als diese Geschichte” cümlesi, Agnes’in başlangıçta, Anlatıcıdan yazmasını istediği hikâye ile ben anlatıcıya kendinden bir şeyler kalması ve hayatta bir iz bırakma isteğinin gerçekleştiğini gösterir. Romanın başında yer alan bu cümle aynı zamanda eserin mutlu son ile bitmediğinin de göstergesidir.³⁹² Kaybedilen çocuğun travmasını atlatmak ve bu durumu daha katlanır hale getirmek adına üst kurmacadaki hikâyede bebek hala yaşıyormuş ve Agnes ve anlatıcı arasında mutlu bir ilişki varmış gibi anlatılması hikâyeyi heterotopik açıdan önemli kılar.³⁹³ Üst kurmacada ki hikâyenin ikisi arasındaki ilişki üzerindeki gücü Marx’ın romandan yaptığı şu alıntıda kendini gösterir:

“Bir kitabı bitirdiğimde her zaman üzölmüşümdür, dedi Agnes. Sanki kitabın bir kişisiymişim gibi gelmiştir. Hikâye ile bu kişinin hayatı da sona erer. Ama bazen de mutlu olurum. Çünkü son, kötü bir rüyadan kurtulmak gibidir ve kendimi yeni doğmuş gibi oldukça rahatlamış ve özgür hissedirim. Bazen yazarların bizle ne yaptığını bize nasıl bir sorumluluk yüklediklerini bilip bilmediklerini kendi kendime sorarım. Agnes’i öptüm. Öyleyse seninleyim. Dünya edebiyatının karakterlerinin yarısının kafanda olduğunu bilmezdim. Artık çok fazla okumuyorum dedi Agnes, belki de bu yüzden. Çünkü kitapların üzerimde etki kurmasını artık istemiyorum. Bu zehir gibi. Hep bağışıklık kazandığımı sanırdım, ama tam tersine öyle olmadığını görüyorum.” (AG. s.120)

Bu alıntı, Agnes’in hikâyenin sonunu okuyup ortadan kaybolma nedenine dair bir açıklık getirir. Agnes’in ortadan kayboluşu, bir hikâyenin özellikle âşık biri tarafından yazılan bir hikâyenin ölümcül olabileceğinin göstergesidir. Marx, anlatıcının, başlangıçta hikâye üzerindeki kontrolünü kaybetmekten korktuğu için hikâyeyi yazmak istemediğini, hatta Agnes’in hikâye ile ilgili isteklerini yerine getirerek başlangıçta bu kontrolü kaybettiğini ancak sonrasında hikâyeyi tanışma anlarından itibaren yazmaya

³⁹¹ SRS. s.208.

³⁹² SRS. s.209.

³⁹³ Roman içinde Anlatıcının yazdığı onun ve Agnes arasındaki aşk ilişkisinde Foucault’nun makalesindeki ayna metaforu bağlamında yorumlanabilir. Aynadaki görüntünün hem heterotopik hem de ütöfik olması gibi Agnes’in de isteği üzerine anlatıcının yazdığı hikâyede gerçekte kaybettiği çocuğunun hala yaşadığının anlatılması Ayna’nın bu özelliğiyle örtüşmektedir. Agnes ve Anlatıcı aynadaki heterotopya da (ütopyada) ideal olanı yaşarlar.

Agnes ve Anlatıcının gerçekte çok mutlu bir hayatları, mutlu bir ilişkileri yok hatta dünyaya gelecek çocuklarını da kaybediyorlar. Bu bağlamda romanın üst kurmacasında geçen hikâyede daha mutlu bir ilişkileri var ve bebekleri de hala yaşıyor yani Foucault bağlamında ayna daki heterotopyalarında ya da ütopyalarında ideal olanı yaşıyorlar.

başlayarak kontrolü sağladığını belirtir.³⁹⁴ Agnes'in hamile kalması, ben anlatıcı ve Agnes arasında ki ilişkiyi bir süreliğine dondursa da düşükten sonra bebeğin kaybı onları yeniden bir araya getirir. Ben anlatıcı üst kurmacada ki hikâye de çocuk hala hayattaymış gibi mutlu bir gelecek kurgular ama Marx'a göre bu durum çocuğun kaybında yaşanan acıyı daha da belirgin hale getirir.³⁹⁵

Bartl ve Wimmer, ilişkilerin, kişiler arasında varlığı belirsiz bir mesafe ve yabancılaşma duygusu ile şekillendiğini belirtir. Kişiler arasındaki yabancılaşma duygusu ve iletişim kopukluğu kimi zaman "Agnes" romanında olduğu gibi üst kurmaca bir gerçeklik ile aşılmaya çalışılır.³⁹⁶

Vollmer'e göre mesafe, Stamm'ın anlatım biçiminin yapılandırılmasında önemli bir rol oynamasının yanında insanlar arası ilişkilerde kendini gösteren ve protagonistlerin aşması gereken bir sorun olarak yazarın eserlerinin merkezinde yer alır. Kadın ve erkek ilişkilerinde figürlerin duygusal yakınlaşma çabaları sırasında aşmaları gereken bu "mesafe", ilişkileri çoğunlukla başarısızlığa sürükler.³⁹⁷ Vollmer, Stamm'ın, üst kurmacaya, sanatçı figürlerine ya da sanat eserlerine yer vererek eserlerini güzel sanatlarla ilişkilendirdiğini düşünür.³⁹⁸

Vollmer çalışmasında, yazarın görsel sanatlar ile bağlantılı anlatı görselliğini (erzaehlerische Visualitaet) ele alır. Vollmer, Stamm'ın bir röportajında hikâyelerini yazarken resimlerden yola çıktığını ve hikâye yazmayı resim yapmaya benzettiğini ifade eder. Bu düşünceden yola çıkarak, duysal ve daha da önemlisi görsel algının, Stamm'ın anlatılarının temel unsuru olduğunu belirtir.³⁹⁹ Vollmer'e göre kısa, öz, kabataslak bir anlatım tarzı ile Stamm okuyucunun hayal gücü için geniş mekânlar ve resimler çizer. Böylelikle alıcının hayal dünyasında kendi resimlerini üretmesini sağlar. Başka bir deyişle yazar, tıpkı resim sanatından olduğu gibi önce bir eskiz hazırlar, okuyucu istediği gibi ya da kendi hayal dünyasında bu eskizi tamamlar, son şeklini verir.⁴⁰⁰

³⁹⁴ SRS. s.290.

³⁹⁵ SRS. ss.209-210.

³⁹⁶ SRS. s.11.

³⁹⁷ SRS. s.285.

³⁹⁸ SRS. s.286.

³⁹⁹ SRS. s.286.

⁴⁰⁰ SRS. s.286.

“Agnes” romanında üst kurmaca kullanarak yeniden yazılmaya çalışılan aşk ilişkisinin yanında Sanat müzesinde figürlerin Georges Seurat’ın eseri karşısında düşündükleri de bu bağlamda önemlidir. Vollmer’e göre, Seurat’ın resmi statik ve dinamik arasında bir ikilemi içinde barındırır. Ben anlatıcı ve Agnes için aradıkları bir sakinliği ve durgunluğu yansıtan resim uzaktan bakıldığında idilik bir yaz gezintisinin anlık kaydını tasvir eder. Öte yandan resme yakından bakıldığında resimdeki noktalar farklı bir optik deneyim sunar.⁴⁰¹ Vollmer, bunu anlatmak için romandan şu kısmı alıntılar:

“Yaklaştığımızda resim, gözlerimizin önünde küçük noktalardan oluşan bir denizin içinde dağıldı. Kenar çizgileri belirsizleşti, yüzeyler birbiri içine aktı. Resimdeki renkler karıştırılmamıştı, tam tersine bir goblen halısındaki gibi yan yana getirilmişti. Saf beyaz veya siyah yoktu. Her yüzey bütün renkleri içeriyordu ve ancak uzaktan bütünüyle anlaşılması mümkündü.” (AG. ss. 68-69)

Vollmer’e göre ressam tarafından yan yana dizilmiş renk noktaları resme bakan tarafından bütün bir resme dönüşür. Bu görsel tamamlama ve resmin bir bütüne dönüşmesi Stamm’ın yazını içinde geçerlidir. Ama resimdeki tersine anlatıda bu hemen gerçekleşmez, yazıda olan ardışık, dereceli bir eylemdir. Bu noktada önemli olan Agnes’in tespitidir, yani mutluluğun zaman ve mekânsal bir uzaklıktan fark edilebileceği tespitidir. Vollmer, anlatma ve yazma sürecinin de bu mesafeden düzenlendiğini düşünür. “Agnes” romanında yaşamın ve yazmanın aynı anda ilerlediği ve birbirine yaklaştığı noktalarda ya edebiyatın ya da yaşamın kilitlendiği güç çatışmalar yaşanır.⁴⁰² Retrospektif bir bakış açısı ile ancak belli bir süreden sonra Anlatıcı Agnes’e olan aşkına bir gelişim süreci olarak bakabilir, gözden geçirebilir ve bu aşkını bir romana çevirebilir. Nasıl ki pointilistik (noktacı) teknikte resme bakan kişinin gözünde tamamlanıyorsa, eserde de alımlama estetiği açısından aşkın ve yaşamın küçük anlatı noktalarının ve sahnelerinin bir bütüne dönüşmesi, hem yazarın hem de okuyucunun sorumluluğundadır.⁴⁰³ Vollmer’e göre Stamm’ın, “Agnes” romanının üslubunu belirleyen kısa ve öz anlatımı, mutluluğun noktalarla, mutsuzluğunda çizgilerle anlatılması gibi indirgemeci ve kabataslak bir çizim ve geniş

⁴⁰¹ SRS. s.287.

⁴⁰² SRS. s.288.

⁴⁰³ SRS. s.288.

renklendirilmiş bir resim arasında değişim gösterir.⁴⁰⁴ Stamm'ın lakonik, tasarruflu anlatım biçimi eserde ele alınan konunun estetik sonucu olarak anlaşılabilir. Vollmer, hiçbir zaman sürekliliği sağlanamayan ve sadece kısa anlarda yaşanabilen figürlerin mutluluğunun, renkli mutluluk noktaları içinde yok olabileceğini ifade eder.⁴⁰⁵

Üst kurmaca da anlatılan hikâye ve bunun figürler açısından deneyimlenmesi psikanalitik bir çözümlemeyi de gerekli kılar. Freud içbende bulunan içgüdüler üzerine yoğunlaştığında cinsiyet içgüdüleri ile birlikte yaşama içgüdüleri (Eros) ve yıkıcılık, kendi deyimiyle ölüm içgüdüleri (Thanatos) de olduğunu saptar. Yıkıcı içgüdüler insanın hem kendisine hem de dış dünyaya ve etrafındaki insanlara yönelmiş olabilir.⁴⁰⁶ Bununla bağlantılı olarak Menninger intihar ile ilgili araştırmasında üç farklı unsur belirler. Bunlar ölme, öldürme ve öldürülme isteğidir.⁴⁰⁷ Bu bağlamda “Agnes” romanında da Anlatıcının, Agnes'i üst kurmacadaki hikâyede hayatının son bulduğunu yazması Freud'un ölüm içgüdülerine, Menninger'in de öldürme isteği ile benzerlik gösterir. Anlatıcı kendisi için olmasa da Agnes için bir ölüm düşler. Freud, Psikanaliz çalışması altında ortaya koyduğu “arzuların tatmini” kavramı ile rüyanın bir anlamda isteklerin gerçekleşmesi ya da gerçekleştirilmesi işlevine sahip olduğunu belirtir.⁴⁰⁸ Bu bakış açısı ile Agnes'in Anlatıcı'dan kendi hikâyelerini yazma isteği ve üst kurmaca da oluşturulan ve aslında gerçekte öyle olmayan ideal ilişkileri arzuların tatminin rüyada gerçekleşmesi durumu ile benzerlik gösterir. Bu açıdan üst kurmacadaki hikâye, Agnes'in hayalinin, rüyasının gerçekleştirildiği bir bilinçaltı mekânı sunar.

2.3.2. Modern Heterotopyalar: Gökdelenler

Telesekreterlerde, fotoğraflarda ya da videolarda gerçeğin yeniden üretildiği bir dünyada yaşanıldığını düşünen Stamm, bu durumu olumsuz olarak görmez ve bunun kendi üstünde farklı bir çekiciliğinin olduğunu ifade eder. Dünyevi bir toplum için zaman ve mekânın homojenleştirilmesi medeniyet karşıtlığı olarak tanımlanır. Stamm'a

⁴⁰⁴ SRS. ss.288-289.

⁴⁰⁵ SRS. s.289.

⁴⁰⁶ Bkz. Dr. Nezahat Arkun, İntiharın Psikodinamikleri, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul, 1963, ss.126-127.

⁴⁰⁷ Arkun, ss.136.

⁴⁰⁸ Bkz. Sigmund Freud, Psikanalize Giriş, Rüya (1. Baskı), (Çev.: A. Can İdemen), Cem Yayınevi, İstanbul 2014, ss.151-152.

göre en yapay dünya tekrar doğal olana yaklaşır.⁴⁰⁹ Modern şehirler gittikçe tek amacın kendini korumak olduğu ve herkesin gereksinimin karşılandığı bir arı kovanına benzer. Kurulan modern şehirler ile en başta gerçek olan doğal olan dünyadan ya da doğadan uzaklaşılsada artık bu şehirler gittikçe doğaya, gerçek alanına benzemeye başlar. Yani burada da bir yeniden üretim söz konusu olur.⁴¹⁰

Le Corbusier, kentlerin yalnızca insanın doğaya karşı durdukları ve kendi güvenleri alanlarını yarattıkları mimari⁴¹¹ bir savunma aygıtı olmadığını, aynı zamanda kentlerin birçok edebi anlatının mekânı içinde önemli bir esin kaynağı oluşturduğunu ifade eder:

“Bir şehir! İnsanın doğaya egemen oluşudur. Doğaya karşı insana özgü bir eylemdir, korunma ve çalışmanın insana özgü bir örgütüdür. Şehir bir yaratıdır. Şiir insan eylemidir, algılanabilir imgeler arasında tasarlanan ilişkilerdir. Doğanın şiiri tamamen aklın bir inşasından ibarettir. Şehir, aklımızı eyleme geçiren güçlü bir imgedir. Neden şehir bugün de bir şiir kaynağı olmasın?”⁴¹²

Modern şehirler ve doğa arasındaki ikilemi eserlerinde sıklıkla ele alan Stamm, tiyatro eseri “Das Lied des Lammes”’den yaptığı bir alıntısında bir televizyon programında moderatorlük yapan Sabine figürünün Berlin’deki gökdelenlerden birinde şehri seyrederken aklından geçenleri yansıtır. Modern şehir ve insan eli değmemiş doğa arasındaki benzerlikleri fark eden Sabine gökdelenlerden şehri izlediği sırada aklından şunları geçirir:

“Sıcak bir günde, bu boğucu sıcak günlerde pencereden dışarı baktığımda, gökyüzü de bu sıcaktan puslu bir hal aldığı ve bu sıcak hava şehri buharlaşıyormuş gibi gösterdiğinde, işte o zaman burayı Afrika’ya benzetirim. Hayvan belgesellerinde olduğu gibi. İşte o zaman... Demek istediğim tam olarak anlaşılabilir mi bilmiyorum. Ama Afrika gibi yani. Bozkır gibi. Sonra hayal ederim, burada yukardan stüdyodan çok uzaklar seyredilebilir. Aniden bir fil sürüsü, hayır bir ceylan sürüsü geniş caddeler boyunca dörtlüye koşarcasına gelseler şaşırmam. Bu ... bu inanılmaz güzel. O anda bana öyle geliyor ki... sanki artık hiç insan yokmuş gibi gelir. Bir kum tanesi. Bir çölde, bir bozkırda sadece bir kum tanesi. Ve

⁴⁰⁹ BV. s.46.

⁴¹⁰ BV. s.46.

⁴¹¹ “Mimari bir eser gibi, kent de uzamdaki bir yapıdır.” (Kevin Lynch, Kent İmgesi, (7. Baskı), (Çev.: İrem Başaran), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2015, s.1.

⁴¹² Le Corbusier, *Şehircilik* (1. Baskı), (Çev.: Pelin Kotas), Daimon Yayınları, İstanbul 2014, s. ix.

ceylanlar geçip gider ve sisin içinde kaybolurlar. Ve toz çöker ve her şey yeniden tamamen sakinleşir, tamamen sessizleşir. Bir başlangıç. Bir kez daha başlamak. Bu televizyondur. Her yerdedir. Afrika gibi. Havadadır.”⁴¹³

Hernandez, Stamm’ın eserlerinde genellikle merkez Avrupa dışında farklı sahnelerin seçildiğini yazar.⁴¹⁴ Bu alanlar genellikle figürlerin kendi alışkın oldukları yerlerden farklıdır ve figürlerin kendini bulmayı umdukları yerlerdir.⁴¹⁵ Ona göre Stamm eserlerinde farklı milletlerden insanlar farklı yerlerde yaşar ve farklı mekânlar konu edilir. Bu açıdan onun eserlerinde mekân açık bir kültür aracıdır.⁴¹⁶ Stamm eserlerindeki mekânlar insanca tecrübe edilen, sadece mekânsal durumların değil, bunun haricinde kültürel durumların ve bireysel deneyimlerin bir araya geldiği mekânlardır. Edebi mekân olarak sadece coğrafi mekânlar değil sanal mekânlar da akla gelmelidir. Stamm’ın romanları ve anlatıları mümkün olan bütün farklı kültürel mekânlarda, Avrupa’da, Amerika’da, büyük şehirlerde, küçük köylerde, açık arazilerde, evlerde, ormanlarda, kaplıcalarda, havaalanlarında ve tren istasyonlarında gerçekleşir. Küresel dünyada bütün mekânlar aynı görünür.⁴¹⁷ Bu açıdan birkaç istisna dışında bütün figürler için yaşadıkları yerlerin - Avrupa, Amerika, şehir, kırsal- olmasının hiçbir önemi olmadığını belirtir. Hernandez. Yaşam biçimleri birbirlerinden çok farklı değildir ve temelde figürler kendilerini hem memleketlerinde hem de gurbette eşit derecede mutlu ya da mutsuz hissederler. Bu mekânlarda sosyal farklılıklar yoktur. Etnik, cinsiyet, sosyal köken ya da tabiiyetini düşünmeden herkes kendi kimliğini koruyabilir.⁴¹⁸ Hernandez’in yaptığı bu tespitler yazarın hemen hemen bütün eserlerinde görülür.

Yazar tahminine göre 1990 yılında başladığı “Geometrie der Liebe” adlı ikinci uzun eserinde Öklid geometrisini, bir aşk hikâyesinin içine yerleştirmeye çalışır. Bunu başaramayınca bu konseptinden vazgeçer, ancak romanını yine de bitirir. Bu romanın ilk romanında çok daha kötü olduğunu düşünen yazar aynı dönemde “Faule Blüten” adındaki bir başka romanı üzerine notlar alır. Kitap için aldığı bir notta şöyle yazar. “Kitap cennetten kovulma ile başlar.” “Buch beginnt mit Vertreibung aus dem

⁴¹³ BV. ss.47-48.

⁴¹⁴ SRS. s.105.

⁴¹⁵ SRS. s.106.

⁴¹⁶ SRS. s.126.

⁴¹⁷ SRS.s.127.

⁴¹⁸ SRS.s.127.

Paradies.”⁴¹⁹ Stamm bu kitabının ilk romanın bir devamı niteliğinde olduğunu yazar. Ana figür Aşçı Andreas evlenmiş, kendine New York’ta bir iş bulmuştur. Mekân olarak tercih ettiği büyük şehir tasvirleri ve figürlerin memleketlerinden koparılmış olmaları Stamm’ın bu eserinde de görülürdür⁴²⁰:

“İlk zamanlar West End bulvarında 90. Caddedeki haftalık tarifi olan Empire Otelde kaldık. Ben 52. Caddedeki Four Seasons’da, Olympia ise şehir merkezinde New Morning adında ki bir jazz barında garson olarak çalışıyordu. Empire Oteldeki odamız minicikti. Yatak hemen kapının yanında duruyordu, onun yanında gardrop ve pencerenin önünde sallanan bir masanın üzerinde iki ocaklı bir gaz ocağı bulunuyordu.

Odamız 4. kattaydı. Asansör sürekli meşguldü. Yan odada güney carolina’dan kedisi Fritz ile Charlie oturuyordu. Bazen gün ortasında kirli bornozunun içinde duş almaya giderken ya da kedisini ararken karşılaştığımız olurdu. Kitkat-Club’de çalışırdı ve bize hiç kullanmadığımız bedava giriş biletleri verirdi. Olympia haftanın altı akşamı çalışırdı ve çalışmadığım günlerde onu New Morning’de ziyaret eder, bir tur otobüsü dolusu Japon’un ortasında klasik jazz dinler ve barda güney eyaletlerinden gelme viski içerdim.⁴²¹

Stamm, yayınlanmamış bu romanında tercih ettiği mekân metropol New York’tan sonra “Agnes” romanı için Şikago şehrini seçer. “Agnes” romanında mekân olarak tercih edilen Şikago Auguste Perret’in *Kule-Kent* tanımına uyar. Le Corbusier bu tür kenti şöyle tanımlar:

“Amerikan gökdeleni hayati öneme sahip bir olgudur. Bu olgudan yola çıkarsak, aşırı insan yoğunluğunu birkaç belirli noktada toplamak ve oralara 60 katlı çok büyük yapılar dikmek yeterli olacaktır. Betonarme ve çelik hem böylesine bir yürekliliğe izin verir, hem de tüm pencerelerin gökyüzüne bakmasını sağlayan yapı yüzeylerinin kesin bir şekilde geliştirilmesi için elverişlidir; böylece avlular ortadan kalkacak, on dördüncü kattan sonra mutlak sessizliğe ve temiz havaya kavuşulacaktır. Önceden sıkışık semtlerde ve tıkalı yollarda boğulan çalışma yaşamı, başarılı Amerikan deneyimine göre, hem verimi artıran, hem de zamandan ve güçten tasarruf edilmesini sağlayan tüm hizmetlerin bir araya toplanacağı, dolayısıyla son derece gerekli bir dinginliğin hüküm süreceği bu kulelerde gerçekleşecektir. Birbirlerinden uzak mesafelerle ayrılan bu kuleler, bugüne kadar zemine yayılmış olanı artık dikine toparlar; gürültülü ve daha hızlı bir taşıt dolaşımıyla yüklü olan anayolları uzağa atarak kendi aralarında geniş alanlar bırakırlar. Parklar kulelerin hemen ayaklarının dibinde

⁴¹⁹ BV. s.61.

⁴²⁰ BV. s.62.

⁴²¹ BV. s.62.

başlar; yeşillik tüm kenti kaplar. Kulelerin yerleşimi görkemli bulvarlar oluşturur; işte çağımıza gerçekten yakışan bir mimarlık.”⁴²²

Alıntıda bahsedilen kent yapıları insanın doğaya karşı oluşturmaya çalıştığı ütöpik denemeler olarak gerçeğe dönüştürülmesi açısından da heterotopik olarak tanımlanabilir. Bu konuda Lefebvre şunları söyler:

“Bir bütün olarak kentsel mekân, Avrupa’da 16. yüzyılda başlayıp kırların kent dokusu tarafından işgal edilmesiyle sona eren alt üst oluşa kadar, kırsal mekâna göre heterotopik bir karaktere sahip olmuştur.”⁴²³

Fredric Jameson da şehri ve buna dahil olan binaları da ütöpik imgenin uzamları olarak tanımlar:

“Dahası şehrin kendisini de (keza kozmosu yansıtan köyün şeklini de) Ütopyacı imgenin temel bir biçimi olarak tanımladığımızdan, belki de Ütopyacı özelliğin bir uzamı olarak tek bina –bütün olamayan ama yine de onu ifade etmeye çalışan o abidevi parça- için de bir yer açmalıyız.”⁴²⁴

David Harvey “Umut Mekânları” adlı eserinde, şehir oluşturma planlarını ütopyacılık denemeleri olarak tanımlar.⁴²⁵ Bu noktada Foucault’nun; “heterotopyalar gerçekleştirilmiş ütopyalardır” tanımı Harvey’nin düşünceleri ile örtüşür. Harvey’e göre şehircilik bir anlamda uzam üretimi çabasıdır. Harvey’e göre şehir “*bilinmeyen yabancıların, alt sınıfın, anlaşılamayan ötekiliğin mekânıdır. Hem ahlaki, hem fiziki kirliliğin, korkunç yozlaşmanın kapatılması ve denetim altında tutulması gereken lanetlilerin yeridir.*”⁴²⁶ Foucault’nun düşüncesinden hareketle şehirlerin bize ötekilik ve başkalıkların keşfedilebileceği alternatifler sunduğunu ifade eder.⁴²⁷ Harvey’e göre de şehir sunduğu alanlarda bir anlamda heterotopiktir.

⁴²² Le Corbusier, *Bir Mimarlığa Doğru* (9. Baskı), (Çev.: Serpil Merzi), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2015, s.86.

⁴²³ Henri Lefebvre, *Kentsel Devrim*, (1970), (1. Baskı), (Çev.: Selim Sezer), Sel Yayıncılık, İstanbul 2013, s.123.

⁴²⁴ Fredric Jameson, *Ütopya Denen Arzu*, (2005), (1. Baskı), (Çev.: Ferit Burak Aydar), Metis Yayınları, İstanbul 2009, ss.20-21.

⁴²⁵ Bkz. David Harvey, *Umut Mekânları*, (2. Baskı), (2002), (Çev: Zeynep Gambetti), Metis Yayınları, İstanbul 2011, s.193.

⁴²⁶ Harvey, *Umut Mekânları*, s.194.

⁴²⁷ Harvey, *Umut Mekânları*, s.227.

“Kentsel uzamlarda normları saptırıp ihlal eden çeşitli davranış ve siyaset biçimlerine, kentin farklı alanlarını değişik bir imgeye göre şekillendirme hakkının geçerli ve potansiyel olarak anlamlı bir ifadesi olarak bakmamızı sağlar. (İlginç bir şekilde Foucault heterotopik uzamlar listesine mezarlık, sömürge, genelev ve hapishane gibi yerleri de ekler.) Yaşamın farklı deneyimlenebileceği yerlerin (caz kulübü, dans salonu, belediye parkı gibi) varlığının ne denli önemli olduğunu fark etmemize yol açar. Foucault bize hayal ürünü olarak değil, halihazırda var olan toplumsal süreçlerle temas içindeyken ‘ötekilik’, başkalık ve dolayısıyla alternatiflerin keşfedileceği bol bol uzam olduğunu gösterir. Alternatifler bu uzamlarda şekillenir; var olan norm ve süreçlerin etkin bir eleştirisi yine bu uzamlardan hareketle oluşturulur.”⁴²⁸

Harvey, Robert Park’ı alıntıladığı kent insanın kendi yarattığı ve içinde yaşamaya mahkûm olduğu bir dünyadır. Ve insan şehri inşa ederken kendini de inşa eder. Bu düşünceden hareketle şehri yaratmanın insanın içinde var olan kendi ütopyasını yaratması ile özdeşleştirir.⁴²⁹

Romanda, Büyükşehir imgesi olarak Şikago önemli bir yer teşkil etmektedir. Özellikle anlatıcının gözünden aktarıldığı kadarıyla şehirde bahsi geçen gökdelenler bu büyük şehir görüntüsünü kanıtlar niteliktedir. Romanda şehrin bu görüntüsü şöyle aktarılır:

“Kalktığımızda ve geri dönerken, artık hava kararmaya başlamıştı. Şehir merkezinde ki gökdelenler arkadan vuran ışıktaki iç içe geçmiş ve sanki karanlık bir kale gibi tek başına duran kocaman bir bina olarak görünüyordu.” (AG. s.48)

Bu alıntıdan hareketle romanda anlatılan Şikago şehrinin sahip olduğu gökdelen yapılarıyla büyük şehir imajı çizerken Giddens’in düşünceleri bağlamında yorumlanabilir öğelere sahip olduğu görülmektedir. Romanda, Büyükşehir imgesi olarak Şikago önemli bir yer teşkil etmektedir. Özellikle anlatıcının gözünden aktarıldığı kadarıyla şehirde bahsi geçen gökdelenlerinde, kendi içinde adeta “**karanlık bir kaleye**” benzetilen tasvirinde farklı bir heterotopya oluşturduğunu görmekteyiz. Romanda tanımlanan bu karanlık kale imgelemi ile Stamm’ın “Agnes” romanında

⁴²⁸ David Harvey, *Umut Mekânları*, (2. Baskı), (2002), (Çev: Zeynep Gambetti), Metis Yayınları, İstanbul 2011, s.227.

⁴²⁹ Harvey, *Umut Mekânları*, s.195.

gökdelenlerin görüntüsü, Foucault'nun "Hapishanenin Doğuşu" adlı eserinde bahsettiği Panopticon'u hatırlatır. Foucault bu yapıyı şöyle açıklar:

"Çevrede halka halinde bir bina, merkezde bir kule; bu kulenin halkanın iç cephesine bakan geniş pencereleri vardır; çevre bina hücrelere bölünmüştür, bunlardan her biri binanın tüm kalınlığını katetmektedir; bunların, biri içeri bakan ve kuleninkilere karşı gelen, diğeri de dışarı bakan ve dışarı bakan ve kuleninkilere karşı gelen, diğeri de dışarı bakan ve ışığın hücreye girmesine olanak veren ikişer pencereleri vardır. Bu durumda merkezi kuleye tek bir gözetmen ve her bir hücreye tek bir deli, bir hasta, bir mahkûm, bir işçi veya bir okul çocuğu kapatmak yeterlidir."⁴³⁰

Teknolojinin en son noktasına ulaştığı ve en çok kullanıldığı metropellerde sürekli gözetlenen insanın mekânı olarak camdan ve çelikten yapılma büyük gökdelenlerden daha iyi bir gözetim sistemi düşünülemez.

"Bentham'ın panoptikon tasarımına ışık tutan Foucault'ya göre, öz-disiplinli modern toplumların doğuşunu anlamak için panoptikon modeli çok büyük bir önem taşır."⁴³¹

Gelişen teknoloji ile birlikte büyükşehirlerdeki gökdelenlerin ve binaların kendi içinde birer heterotopyaya dönüştüğü görülmektedir. Richard Sennett'e göre merkezi ısıtma, iç mekân aydınlatması ve havalandırma alanlarında sağlanan ilerlemeler, Aydınlanmanın sağlıklı bir ortam hayalini gerçekleştiren binalar yarattı ve bu gelişmeler binaları kent ortamından tecrit etti.⁴³²

Romanda Chicago içinde oluşturulan mekânlar yalnızlığı ve izole olmuşluğu tasvir eder. Foucault'nun makalesinde bahsettiği heterotopyalarda olduğu gibi Doral plazada yaşayan Anlatıcının dairesi şehirden ayrıştırılmış, kendi içinde bir heterotopya olarak ortaya çıkar. Dairesinin yüksek bir gökdelende yer alması ve pencerenin açılmaması heterotopyalarda ki dışarıya kapalı olma ve kolay ulaşılabilir olmama gibi özelliklerle örtüşür.

⁴³⁰ Michel Foucault, *Hapishanenin Doğuşu Gözetim Altında Tutmak ve Cezalandırmak* (4. Baskı), (Çev.: Mehmet Ali Kılıçbay) İmge Kitabevi, Ankara 2013, s.295.

⁴³¹ Zygmunt Bauman ve David Lyon, *Akışkan Gözetim*, (1. Baskı), (Çev.: Elçin Yılmaz) Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2013, s.58.

⁴³² Richard Sennett, *Ten ve Taş. Batı Uygarlığında Beden ve Şehir* (1996), (5. Baskı), (Çev.: Tuncay Birkan) Metis Yayınları, İstanbul 2014, s.312.

“Agnes öldü. Bir hikâye onu öldürdü. Ondan geriye elimde bu hikâyeden başka hiçbir şey kalmadı. Hikâye, dokuz ay önce bir gün Şikago halk kütüphanesinde tanıştığımızda başlar. Tanıştığımızda hava soğuktu. Bu şehirde neredeyse her zaman olduğu gibi soğuktu. Ama şimdi daha da soğuk ve kar yağıyor. Michigan gölü üzerinden kar ve büyük pencerelerin yalıtımlı camlarından bile duyulan şiddetli bir rüzgâr geliyor. Kar yağıyor, ama tutmuyor, esmeye devam ediyor ve rüzgârın ulaşamadığı yerde kalıyor. Işığı kapatıyorum ve dışarıda bir projektörün ışığında Amerikan bayrağının rüzgârdan dalgalandığı gökdelenlerin ışıklandırılmış tepelerine, uzakta aşağıda sanki hiçbir şey olmamış, olmuyormuş gibi şimdi gecenin ortasında trafik lambalarının kendiliğinden yeşilden kırmızıya, kırmızıdan yeşile döndüğü boş meydanlara bakıyorum.

Burada Agnes ile yaşadım, bu dairede, kısa bir süreliğine. Burası evimizdi, ama şimdi Agnes gittiğinden beri bu daire bana yabancı ve katlanılamaz geliyor. Sadece bir santimetrelilik cam, beni Agnes’ten ayırıyor, sadece bir adım. Ama pencereler açılmıyor.” (AG. s.9)

Romandaki bu alıntıdan hareketle Anlatıcının şehrin birçok noktasını görebilen bir konuma sahip dairede yaşadığı görülür. Büyük pencerelerin camları daireyi dışarıdaki dünyadan korunaklı bir alan haline getirmektedir. Son cümlede belirtilen pencerelerin açılmaması ise Anlatıcının kaldığı gökdelendeki bu daireyi bir heterotopya gibi dışarıya kapalı bir mekâna dönüştürmektedir. Bu noktada Joseph Vogl’un mekânın en önemli ögesi olarak saydığı kapı için söyledikleri okunduğunda bir evin iki önemli unsuru olarak kapı ve pencerenin heterotopik bağlamda benzer işlevlere sahip olduğu saptanır:

“Bu mekânsal düzenin en önemli mobilyası belki de bu yüzden kapıdır: mekânları kapatan ve açan, bağlantıları sağlayan ve kesintiye uğratan, birbirine uygun parçaları ayıran, uygun olmayanları ise bağlayan yapı kurucu ve yapı bozucu bir öğedir kapı.”⁴³³

Bir başka sayfada ben anlatıcı oturduğu yeri şöyle ifade eder:

“Şehir merkezinin ortasında bir gökdelenin, Doral plaza’nın yirmiyedinci katında oturuyorum.” (AG. s.25)

“Agnes” romanında önemli sahnelerden birisi de, merdivenlerden çıkarak dairenin bulunduğu 27. katın doğruluğunun figürler tarafından teyit edildikten sonra 34. kata yani binanın çatısına çıkmalarıdır. Hermann, burada hikâyenin gelişiminde

⁴³³ Joseph Vogl, *Tereddüt Üzerine*, (2008), (1. Baskı), (Çev.: Çağlar Tanyeri), Metis Yayınları, İstanbul 2011, s.81.

mekânsal olarak da vurgulanan bir tepe noktasının yaşandığını belirtir. Bu çatıda Agnes ben anlatıcıdan hikâyelerini yazmasını ister.⁴³⁴ Hermann, ben anlatıcının cevabını şu şekilde alıntılar:

“Bunu yaptığında neyin ortaya çıkacağını hiç bilmiyorum, dedim. Hikâye üzerinde hiçbir kontrolüm yok. Belki ikimizde hayal kırıklığı yaşayacağız.” (AG. s.50)

Hermann’a göre ben anlatıcının hikâyeyi değil hikâyenin ben anlatıcısı kontrol ettiği görülür. Bu bağlamda hikâyedeki hiçbir şeyin öngörülebilir olmadığı anlaşılır.⁴³⁵ Ayrıca bu mekânda gerçekleşen bu şey Agnes ve Anlatıcı için bir eşik kronotopu⁴³⁶ oluşturur. Mihail Bachtin bu kavramı şöyle açıklar:

“Büyük ölçüde duygu ve değer yüklü bir zaman-uzamdan daha söz edeceğiz: *eşik* krotonotopu. Bu zaman-uzam karşılaşma motifiyle ilişkilendirilebilir ama en temel örneğine, yaşamdaki bir *dönüm noktası* ve *kopuş* kronotopu olarak rastlarız. ‘Eşik’ sözcüğünün kendisi de (harfiyen anlamıyla birlikte) gündelik kullanımda zaten eğretilmeli bir anlam barındırır ve yaşamın bir kopuş noktasıyla, krizle, dönüm anıyla, bir yaşamı değiştiren kararlar (ya da bir yaşamı değiştirmede başarısızlığa uğrayan kararsızlıkla, eşğin ötesine adım atma korkusuyla) bağlantılıdır. Edebiyatta eşik kronotopu bazen açıkça ama genellikle de örtük biçimde hep eğretilmeli ve simgeseldir. Örneğin, Dostoyevski’de eşik ve ilgili kronotoplar – merdiven, ön hol ve koridor kronotopları kadar bu uzamları açık havaya taşıyan sokak ve meydan kronotopları da- ana eylem mahalleridir; kriz olaylarının, bir insanın tüm yaşamını belirleyen düşüşlerin, dirilişlerin, yenilenmelerin, tecellilerinin, kararların gerçekleştiği yerlerdir. Bu kronotopta zaman temelde ansaldır; sanki hiç süresi (duration) yokmuş ve biyografik zamanın normal seyrinin dışına çıkmış gibidir.”⁴³⁷

Bahtin’in burada bahsettiği üzere bu yerde Agnes’in Anlatıcıdan kendi hikâyelerini yazma isteği her iki figürün hem hayatlarında hem de ilişkilerinde bir dönüm noktası oluşturur.

⁴³⁴ SRS. s.74.

⁴³⁵ SRS. s.74.

⁴³⁶ Ines Lauffer, Bachtin’in Kronotop kavramını zamana dair olan özelliklerin mekân içinde kendini göstermesi olarak tanımlar. Yani, mekânlar ve evler içinde bulunanların yorumlanmasına yardımcı olan zamanın cisme bürünmüş halleridir. (Ines Lauffer, *Poetik des Privatraums Der architektonische Wohndiskurs in den Romanen der Neuen Sachlichkeit* Transcript Verlag, Bielefeld 2011, s.57) Katharina Chrostek’e göre de heterotopya, ütopya ve distopya kavramları felsefî bir anlam içerirken, krotonotop ise naratolojik (anlatı bilimsel) bir anlamı içerir. (bkz. Katharina Chrostek, *Utopie und Dystopie bei Michel Houellebecq*, Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main 2011, s.42.)

⁴³⁷ Mihail Bahtin, *Karnaval dan Romana Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*, (2. Baskı), (Çev.: Cem Soydemir), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2014, s.302.

Anlatıcı'nın, Doral Plazada kaldığı dairesi'nin ve binanın dış dünyadan izole olmuş bir anlamda yükseklik olarak bakıldığında şehirden uzaklaştırılmış ve ayrıştırılmış bir mekân olduğu göze çarpmaktadır. Binanın 34. katından şehri izleyen Agnes ve Anlatıcı'nın bu noktada şehri oldukça yüksekte seyrettikleri, yani şehre ve aşağıda bulunan mekânlara uzaklaştırıldıkları hatta bir anlamda yabancılaştırıldıkları yorumlanabilir. Romanda bu sahne şöyle aktarılmaktadır:

“Asansör 34. kata kadar çıktı, oradan dar bir merdivenle çatıya çıkılıyordu. Zemin güneşten ve yağmurdan neredeyse tamamen siyahlaşmış ahşap ızgaralarla kaplıydı. Korkulukların kenarına gittik ve aşağıya baktık. Çok aşağıda geçip giden arabaları ve minicik görünen akşam trafiğinde hareket eden insanları seyrettik. Gölü de, bir düzine ateşin yandığı Grant Park'ı da buradan görebiliyorduk.” (AG. s.51)

Anlatıcının dairesi dışında Agnes'in yaşadığı dairesi de bir heterotopya olarak tanımlanabilir. Hiç arkadaşı olmayan ve ailesinden ayrı, şehrin dışındaki semtlerden birinde yaşayan Agnes'in dairesi de bir heterotopyadır. Bu durum romanda şu şekilde açıklanır:

“Şikago'da büyümüştü. Babası birkaç yıl önce emekliye ayrıldıktan sonra annesi ile birlikte Florida'ya taşınmış ve onu yalnız bırakmışlardı. Agnes, şehrin dışındaki bir semtte yer alan bir stüdyo dairede oturuyordu. Neredeyse hiç kız ya da erkek arkadaşı yoktu, sadece her hafta buluştuğu ve birlikte kuartet çaldığı üç bayan kemancıyı tanıyordu. ‘Çok da sosyal bir insan değilim’ dedi Agnes.” (AG. s.20)

Buradaki alıntıdan da anlaşıldığı üzere, ailesi Florida'ya taşındıktan sonra yalnız kalmış, şehrin dışında yaşayan ve hiç arkadaşı olmayan biri olarak Agnes yalnız ve izole bir yaşam sürmektedir. Bütün bu bilgiler Agnes'in hayattaki yalnızlığının kendi içinde bir heterotopya oluşturduğunu gösterir niteliktedir.

Bartl ve Wimmer'e göre de Stamm'ın eserlerindeki figürlere bakıldığında, onların yönünü kaybetmiş ve güven duygusundan yoksun kişilerdir. Eserlerinde yaşanan duygular, anlık ve kısa sürelidir. Bu bağlamda yazarın bazı metinleri, kaybı önceden belirlenmiş geçici ve empresyonist mutluluk anlarını ortaya koyar. Bartl ve Wimmer, Stamm figürlerin ruhsal dünyalarının ayrıntılı iç monologlar içinde kendini

açık etmediğini, eserlerdeki figürlerin her zaman flu ve belirsiz bir şekilde tasvir edildiğini ifade ederler.⁴³⁸ Stamm'ın metinleri, müphem ruh manzaralarını anlatır. (ungefähre Seelenlandschaften) Figürler edilgen ve sınırları belirsizdir. Okuyucu figürlerin iç dünyasını ancak onların tavırlarındaki ve dış görünüşlerinden yola çıkarak kavrayabilir. Ben anlatıcıda dahi figürlerin iç dünyalarına, psikolojilerine doğrudan bir bakış sunulmaz. Bu anlamda Bartl ve Wimmer, boşlukların okuyucu tarafından doldurulması gerektiğini düşünürler.⁴³⁹ Bu açıdan Anlatıcının Agnes'in dairesine dair yaptığı yorum onun hayatında ki yalnızlığı bir kez daha ortaya koyar:

“Her yerde saksı bitkileri vardı, buna rağmen oda sanki yıllardır hiçbir insan adım atmamış gibi cansız görünüyordu. İlk olarak Agnes'in hiç kitabı olmaması dikkatimi çekti. Alt rafta düzenli bir şekilde dizilmiş duran ders kitapları ve bilgisayar kitapçığı dizisinden başka sadece Norton Şiir Antolojisini gördüm.” (AG. s.39)

Bu alıntıdan da anlaşıldığı üzere Agnes'in dairesinin sanki yıllardır başka kimse tarafından ziyaret edilmemiş gibi görünmesi, daireyi bir heterotopya gibi herkesin giremediği kapalı bir alana dönüştürür.

Romanda Agnes ve Anlatıcının sadece yaşadıkları mekân açısından değil aynı zamanda diğer insanlarla olan ilişkilerinde de oldukça izole oldukları görülmektedir. Bu noktada özellikle anlatıcının Agnes hakkında söyledikleri önemlidir:

“Yabancı insanlara hiç dokunmazdı ve onlar tarafından dokunulmaktan da kaçınırdı. Ancak eşyalara bıkmadan dokunurdu. Yanından geçtiği mobilyalara ve binalara eliyle dokunurdu.” (AG. s.62)

Bu alıntıdan da anlaşılabacağı üzere Agnes, diğer insanlarla ilişkilerinde kapalı bir tutum sergilerken, nesnelerle daha yakın bir ilişki içinde olduğu anlaşılır. Bu bağlamda Agnes'in nesnelere dokunma isteğinin, insanlara karşı olan bu mesafeli tutumundan kaynaklandığı söylenebilir. Başka bir deyişle insanlarla olan ilişkilerindeki bu eksikliği nesnelerle gidermeye çalışmaktadır. Agnes'in insanlara karşı koyduğu bu mesafe metropol insanın figürüne uygun düşer. Metropol insanı sürekli bir “duyu

⁴³⁸ SRS. s.12.

⁴³⁹ SRS. s.12.

bombardımanına” maruz kaldığından kendini korumak için toplumla arasına bir *“ruhsal mesafe”* koyar. Böylelikle kendini şehrin karmaşasından korur. Simmel’in bahsettiği metropol insanının, topluma karşı koyduğu bu *“içsel engel”*, Stamm’ın figürlerinde de görülür.⁴⁴⁰

Bachelard ve Foucault bağlamında mekânların kayıt altına alma işlevi düşünüldüğünde, Anlatıcının hayatına, geçmişine ve ruhsal dünyasına dair önemli bir ayrıntı barındırmayan Doral Plazadaki dairesinin aksine, Agnes’in dairesinin kendi geçmişine dair anılar barındırdığını söyleyebiliriz. Agnes’in dairesinde şöminenin üzerindeki fotoğraf mekânın bu işlevini doğrular niteliktedir:

“Tuğla ile kapatılmış eski şöminenin pervazı üzerinde aile fotoğrafları ve üniversite mezuniyet kutlamasında çekildiği belli olan Agnes’in cüppeli bir fotoğrafı duruyordu. Doğrudan kameraya bakmıştı, ama gülümsemesine rağmen yüzünde soğuk ve çekingen bir ifade takınmış gibiydi.” (AG. s.38)

Şömine üzerinde duran aile fotoğrafları ve diploma töreninde çekilmiş Agnes’in fotoğrafı anılarını saklı tutmaktadır. Bu noktada mekânın kayıt etme özelliğini yani anıların bir mekânın içinde bir nesne üzerinde muhafaza edilmesi bu bağlamda önemlidir.

Mekânın zamanla olan ilişkisi bağlamında yorumlanabilecek önemli bir yer de Anlatıcının New York’a yaptığı tren yolculuğudur. Foucault’nun da makalesinde bahsettiği gibi tren kendi içinde birbirine bağlı olan vagonları ile birbiri ile kesişen bir ağ olarak heterotopya özelliği göstermektedir.⁴⁴¹ İçinden geçtiğimiz ve bir noktadan diğer bir noktaya vardığımız bir mekânlar bütünüdür. Peter Stamm’ın “Agnes” romanında tren bu bağlamda önemli bir yere sahiptir:

“İçinde yolculuk yaptığımız arazi belirsiz, müphem görünüyordu. Ormanın içinden giderken, Agnes’in bu ormanlarda iz bırakmadan kaybolunabileceğini söylediğinde ne demek istediğini anlayabildim. Ara sıra yalnız olmayan ama bir köy de meydana getirmeyen evlerin

⁴⁴⁰ bkz. Georg Simmel, *Modern Kültürde Çatışma*, (9. Baskı), (Çev.: Tanıl Bora, Nazile Kalaycı, Elçin Gen), İletişim Yayınları, İstanbul 2013, ss.22-23.

⁴⁴¹ Michel Foucault, *Özne ve İktidar, Seçme Yazılar 2*, (1994), (Çev.: Işık Ergüden, Osman Akınhay), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2014, s.294.

yanından geçtik. Burada da insanın hiçbir zaman bulunmadan kaybolunabileceğini düşündüm.” (AG. ss.34-35)

Ayrıca tren vagonunun yaşanılan zamanı kayıt altına alma özelliğini de görmekteyiz:

“Gece treni neredeyse tamamen doluydu ve yanımdaki koltuğun boş kalmasından mutluydum. Ama daha ikinci durak olan South Bend’de yanıma biçimsiz şişko bir kadın oturdu. Üzerinde Nikolas desenli bir örgü kazak vardı ve bayat ekşi ter kokuyordu. Yumuşak eti aramızdaki dirseklige taşmıştı, kendimi ne kadar çok vagonun yan duvarına doğru çeksemde, onun dokunmalarından sakınmak mümkün değildi. Ayağa kalktım ve trenin ön tarafındaki bar vagonuna gittim.” (AG. s.34)

Burada tren vagonunun, Foucault’nun makalesinde bahsettiği müze ve kütüphaneler gibi mekânların zamanı ve yaşanılan anı kayıt altına alma özelliği ile benzerlik gösterdiği ortaya çıkmaktadır.⁴⁴² Bu mekânda gündelik hayata dair olan bir anın vagon içinde kayıt altına alınması önemli bir ayrıntıdır. Bu bağlamda vagonun *heterokroni*⁴⁴³ özelliği gösterdiği söylenebilir.

Kaul’a göre ben anlatıcının yolculuğu sırasında karşılaştığı kadın, Anlatıcının karşıt figürü olarak romanın bu sahnesine yerleştirilmiştir. Kadın, ona mektuplar yazan adamı bulmak ve ortak bir gelecek kurmak için New York’a gelmiştir. Kadının aşkı için New York’a gelmesi onu, Anlatıcının oluşturduğu figürün karşısına yerleştirir. Çünkü Anlatıcı aşkı için bir yere taşınmaz, sadece bir yerlere gider ve orada aşk hikâyesini yaşar. “Agnes” romanında anlatıcı için sonsuz aşk diye bir şey olmadığı gibi Agnes ile yaşayacağı da tek aşkı değildir. Bu yüzden aşkları onun hayatını yönlendirmemiştir.⁴⁴⁴ Kaul’un burada dikkat çektiği bir noktada şudur, ben anlatıcının karşısına yerleştirilen bu kadın figürü, aşkının peşinden giden naif ve romantik bir figür olsa da trendeki sahnede dış görünüş olarak ideal bir kadın figürü çizmez. Şişman ve kokan bir kadın tasviri onun naif romantik figürünün kazandırdığı sempatiyi bozar. Kadına dair yapılan bu tasvirleri onu Anlatıcının yaşam ve aşk anlayışının pozitif bir karşıt modeli olmasını

⁴⁴² Michel Foucault, *Özne ve İktidar, Seçme Yazılar 2*, (1994), (Çev.: Işık Ergüden, Osman Akınhay), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2014, s.299.

⁴⁴³ Foucault, *Özne ve İktidar, Seçme Yazılar 2*s.299.

⁴⁴⁴ SRS. ss.172-173.

engeller.⁴⁴⁵ Anlatıcının kendi ruhsal zıttı ile karşılaştığı yer olarak tren yolculuğu Bahtin’in yol kronotopu kavramı bağlamında yorumlanabilir. Bu kavramı Bahtin şöyle açıklar:

“Bir romanda karşılaşmalar genellikle ‘yolda’ cereyan eder. Yol rastlantısal karşılaşmalar için özellikle iyi bir yerdir. Yolda (‘anayol’) –tüm toplumsal sınıfların, zümrelerin, dinlerin, milliyetlerin, çağların temsilcileri olan- çok değişik insanların izledikleri uzamsal ve zamansal patikalar, tek bir uzamsal ve zamansal noktada kesişir. Olağan koşullarda toplumsal ve uzamsal mesafeyle birbirinden ayrılan insanlar rastlantısal olarak bir araya gelebilir; herhangi bir zıtlık boy gösterebilir, en farklı yazgılar çarpışıp iç içe geçebilir. Yolda, insanların yazgılarını ve yaşamlarını tanımlayan uzamsal ve zamansal diziler, bir yandan *toplumsal mesafelerin* kaybolmasıyla giderek daha karmaşık ve daha somut bir hal alırken, aynı zamanda birbirleriyle farklı şekillerde bileşirler. Yol kronotopu hem yeni başlangıçların hareket noktası hem de olayların sonuçlandığı yerdir. Zaman adeta uzamla kaynaşarak uzamın içine akar (ve yolu şekillendirir); bu, bir seyir, bir akış olarak yol imgesindeki zengin eğretilen genişlemesinin kaynağıdır: ‘Bir yaşamın seyri, akışı’, ‘yeni bir seyirde yola koyulmak’, ‘tarihin seyri’ vb; ana ekseninin zamanın akışı olarak kalması koşuluyla yolun bir eğretilmeye dönüşme şekilleri çeşitli ve çok-katmanlıdır.”⁴⁴⁶

Anlatıcının yolu burada kendinden çok farklı bir bakış açısına sahip bir kadınla kesişir. Bu bağlamda tren yolculuğunu bir yol kronotopuna çevirir.

Anlatıcının ve Agnes’in ikamet ettikleri yerler haricinde de bulundukları ortamlar, kütüphane ve kafelerde de hep kendi yalnızlıkları içindedirler. Anlatıcının içinde bulunduğu yalnızlık onu figür olarak Benjamin’in flanörüne⁴⁴⁷ yakınlştırır.

“Benjamin’e göre yalnızlık, insana uygun tek durum gibi görünür. Benjamin, odada tek başına otururken çekilen yalnızlıktan bahsetmiyordur burada, onun sözünü ettiği yalnızlık, büyük kentlerdeki yalnızlık, aylak aylak dolaşan, hayal kurmakta,

⁴⁴⁵ SRS. s.173.

⁴⁴⁶ Mihail Bahtin, *Karnavaldan Romana Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*, (2. Baskı), (Çev.: Cem Soydemir), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2014, s.297.

⁴⁴⁷ Ali Artun Flâneur kavramını Baudelaire’in “Modern Hayatın Ressamı” adlı eserini sunuş yazısında şöyle açıklar: “Flâneur bir kent gezginidir. En ücra köşelerine kadar metropolü arşınlar ve modern hayatın bütün görünümelerini müthiş bir aşkla gözlemler, ayıklar ve hafızasının arşivine kaydeder. Kalabalıklarda barınır, kalabalıklarla nefes alıp verir, kalabalıklarla mest olur. Tebdil-i kıyafet gezer. Kimse onu fark etmez; o ise herkesi fark eder. İnsan sarrafıdır.” (bkz. Charles Baudelaire, *Modern Hayatın Ressamı*, (8. Baskı) (Çev.: Ali Berktaş), İletişim Yayınları, İstanbul 2014, s.33)

gözmekte, düşünmekte ve zevk peşinde koşmakta olan hür bir adamın yaptıklarındaki yalnızlıktır.”⁴⁴⁸

Örneğin romanda Anlatıcının sürekli gittiği bir kafe’yi sevmesinin nedeni olarak kafe de hiçbir çalışanın onu tanımaması olduğunu söyler:

“Ama lokali seviyordum, çünkü garsonlardan hiç biri beni tanıyor görünmüyordu ve benimle çene çalmaya çalışmıyordu, çünkü en sevdiğim masa boş bırakılmıyor ya da hep aynısı olmasına rağmen her sabah ne içmek istediğim soruluyordu.” (AG. ss.19-20)

Heterotopya bağlamında yorumlayabilecek diğer bir mekân da Anlatıcının göl kenarında gittiği kafedir:

“Uzun bir süre göl boyunca yürüdüm. Grant Park’ın sonunda bir kafe buldum. İçerde kimse yok gibi görünüyordu ama içeri adım attığımda arka odadan bir bayan garson geldi. Işığı açtı ve ne istediğimi sordu. Bir kahve getirdi ve tezgâhın arkasında ki kapıdan tekrar kayboldu.

Dışarıda hava kararmıştı. Büyük camların arkasında ki manzara yavaş yavaş görünmez oldu ve biraz sonra camda sadece kendi yansımanı gördüm.” (AG. s.92)

Bu alıntıda anlatılan kafe, içinde kimsenin olmadığı, dış dünyadan izole bir mekân olarak tasvir edilmektedir. Alıntının devamında havanın kararmasıyla dışarıda görülen manzaranın tamamen yok olması ve kafe’nin camlarında sadece kendi yansımasını görmesi, anlatıcının içine hapsedildiği kafe’yi bir heterotopyaya dönüştürür.

Romanın sonuna doğru, Agnes düşük yaptıktan sonra hastalandığında bir süre Anlatıcının evinde kalır. Bu süreç, Foucault’nun heterotopya kavramı bağlamında düşünüldüğünde, anlatıcının evini bir kriz heterotopyasına dönüştürür. Çünkü ev burada bir anlamda bir hastane gibi Agnes’in rahatsızlığı döneminde kaldığı bir heterotopya

⁴⁴⁸ Tuğba Doğan, “Walter Benjamin’de ve Yusuf Atılgan’da Flaneur İmgesi Üzerine Bir Deneme”, Şeyda Öztürk (Ed.), *Cogito Walter Benjamin Üç Aylık Düşünce Dergisi* (sayı 52, Güz 2007), (4. Baskı) Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2015, s.102 ss.101-112

olarak yorumlanabilir. Kriz heterotopyalarına örnek olarak okullar, hastaneler ve huzur evleri söylenebilir.⁴⁴⁹

Anlatıcı, Doral Plazada kaldığı dairesinde kendi yalnız ve izole dünyasında yaşamaktadır. Dairesi yaşadığı binada dış dünyaya kısmen kapalı olan bir heterotopya olarak yorumlanabilir. Kendi yalnızlığı sadece dairesinin bu konumundan değil, aynı zamanda anlatıcının diğer insanlarla olan ilişkilerinden de kaynaklanmaktadır. Kaldığı bu dairesindeki yalnızlığı anlatıcı tarafından şöyle aktarılır:

“Doral Plaza’da oturduğum yıldan beri kimseyle tanışmadım⁴⁵⁰, sadece aşağıdaki dükkânda çalışan tezgâhtarı tanıyordum. Onun hakkında da sanki sürekli dükkânda duruyormuş gibi olmasından, müstehcen esprileri ve iğnelemeleri sevmesinden başka çok fazla bir şey bilmiyordum.” (AG. s.148)

Bu alıntıdan hareketle romanda hem anlatıcının hem de Agnes’in insan ilişkilerinde benzer bir tutum sergiledikleri görülmektedir. İkisi de sadece yaşadıkları mekânlarda değil aynı zamanda insan ilişkilerinde de toplumdan kendilerini izole ettikleri heterotopyaları içinde yaşarlar.

Honold’a göre Agnes ve ben anlatıcının karşılaştığı yer olan kütüphane heterotopik anlamda önemlidir.⁴⁵¹ En başında ikisinin de kütüphanede karşılaşması şöyle anlatılır:

“Agnes’i ilk kez gördüğümde halk kütüphanesinde oturmuş, günlerden beri olduğu gibi *Chicago Tribune*’nin eski ciltleri üzerinde çalışıyordum. (...) Çalışmamdan kafamı kaldırdığımda bakışlarımız buluştu. (AG. s.13)

Hernandez’e göre kitapların kurmaca dünyası⁴⁵² onların yaşadıkları aşkın filizlendiği ve idealleştirildiği kurgusal alana göndermede bulunur.⁴⁵³ Stamm’ın

⁴⁴⁹ Bkz. Michel Foucault, *Andere Räume* in: Barck, Karlheinz u.a. (Hg.), *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen, Aesthetik*, Leipzig 1992, s.40.

⁴⁵⁰ Alıntıda Anlatıcının yaşadığı yerde kimseyi tanımadığını söylemesi “Böylesi Bir Günde” romanında Andreas’ın durumuyla benzerlik gösterir. Andreas’ta romanda “Komşularımın hiçbirini tanımıyorum.” der. Bu bağlamda Stamm romanlarındaki figürlerin çevrelerine karşı kapalı ve izole bir hayat sürdükleri tespiti yapılabilir. (bkz. Peter Stamm, *Böylesi Bir Günde*, (2006), (1. Baskı), (Çev.: Ogün Duman), İthaki Yayınları, İstanbul 2009, s.29.)

⁴⁵¹ SRS. s.104.

eserlerinde olaylar her zaman gerçek, haritada bulunabilir bir yerde başlar ve gelişir. Hernandez, bu mekânların edebiyatta yer aldıkları anda gerçek ve kurgu arasında sürekli bir değişim etkisine sahip olduğunu belirtir. Kurgu ve gerçeklik arasındaki sınırı geçirgen kılmak edebiyatta mekânları, şehirleri gerçek kılmak için gerekli bir unsurdur.⁴⁵⁴

Kendini kopyalarak büyüyen binaların üzerinde yükselen büyük Amerikan şehirlerinden Şikago, romandaki Anlatıcının soğuk ve mesafeli tavrı için mimari anlamda uygun bir alan yaratır. Gottdiener'in bu mimari anlayış ile ilgili yaptığı yorum şöyledir:

“İnsan bina ilişkisine bağlı olarak, kent yabancılaşmanın ve insansızlaşmanın yeni bir anlamıyla uyumlandı, -bu modernist tasarımın temel kalıtını, onun içkin eleştirisini ve başarısızlığını kuran bir sonuç oldu- kent yaşamının ölümü gerçekleşti. Jean Baudrillard ikiz Ticaret Merkezi Kulelerini modernizmin en uç noktası olarak değerlendirmesinde haklıdır. Bu kuleler, modernist mimarinin kendine gönderme yapan kopyalama özelliği süreciyle bütün anlamın ortadan silinmesidir.”⁴⁵⁵

Gottdiener'in ifade ettiği gibi büyük şehir içindeki yabancılaşmanın ve anlam yitiminin kaynağı kentin üzerine kurulu olduğu mimari anlayışta yatar. Bu anlayışa bağlı olarak Agnes romanında da Anlatıcının şehrin bu karakterine uygun bir tavır geliştirdiği görülür. Kendini kopyalama özelliğine sahip mimari anlayışın hâkim olduğu bir şehir olarak Şikago, yaşanan aşkın kopyalanarak kurgu alanında yeniden idealleştirildiği bir hikâye oluşturmak için uygun bir uzamdır. Zaten şehrin üzerinde yer aldığı kıta Amerika, keşfinden önce batı dünyası için *kurgusal* bir düzlemde bulunan bir

⁴⁵² Stamm, kitapsız bir daireyi, penceresi ve kapısı olmayan bir mekân olarak tanımlar. Her kitap ne tür olursa olsun, başka bir dünyaya, başka bir zamana, başka bir hayata açılan bir kapıdır. Kitapları özel kılan bir durumda, onların anlamadığımız ve tehdit dolu bu dünya da insan eliyle yapılmış küçük dünyalar sunmalarıdır. Onları okumasak da sayfaları sararsa da her zaman içlerinde bu dünyaları barındırır ve onlara sahip olmak istememizin sebebi de içlerinde barındırdıkları bu dünyalardır. Kitapların içlerinde barındırdığı dünyalar, özellikle üst kurmaca örnekleri düşünüldüğünde Stamm figürleri içinde kaçış alanları oluşturur. Kitapların dışında figürlerin seyahat etmeleri de buna benzer bir işleve sahiptir. (bkz. SRS. s.234.)

⁴⁵³ SRS. s.135.

⁴⁵⁴ SRS. s.135.

⁴⁵⁵ Mark Gottdiener, *Postmodern Göstergeler Maddi Kültür ve Postmodern Yaşam Biçimleri*, (1995), (1. Baskı), (Çev.: Erdal Cengiz, Hakan Gür, Arhan Nur), İmge Kitabevi Yayınları, Ankara 2005, s.201.

yer olarak romanda ortaya konan üst kurmacanın konumlandırılabilceği uygun bir alan oluşturur.⁴⁵⁶

2.3.3. Doğa Alanları

Bartl ve Wimmer, Stamm eserlerinde kültür tarafından şekillenen mekânların genellikle girilmesi zor ormanlarla ya da nüfusun şok olmadığı dağlık alanların oluşturduğu doğa tasvirleriyle karşı karşıya getirildiğini ifade ederler. Hem kültürel hem de doğa alanları, Stamm'ın metinlerinde ki figürlerin yaptığı gibi iz bırakmadan kaybolmaya uygundur. Stamm'ın eserlerindeki bütün mekânlar ve yerler genel itibariyle fazla detaylandırılmadan ve belirsiz bir şekilde betimlenir.⁴⁵⁷ Bartl ve Wimmer'e göre, yazarın eserlerinde somut, aŗık, yeri belirlenebilir detaylı tasvir edilen yerlerden ziyade belirsiz coğrafyalar anlatılır.⁴⁵⁸

Stamm, büyük şehirlerden farklı olarak kırsaldaki yaşamın daha derin, şok yönlü ve geręekçi olduğuna inanır ve kırsal bu tarafı ile onu her zaman cezbetmiştir.⁴⁵⁹ Ona göre bu aŗıdan merkez yani şehir merkezlerinin iŗi boştur, asıl zenginlik, bolluk hazinelerin gömüldüğü, kendi iŗlerine dönen insanların kendi kendine yettiği kırsaldadır.⁴⁶⁰ Doğanın iŗinde barındırdığı daha saf varoluşa dair Walter Benjamin'in söyledikleri de Stamm'ın bu konuda düşündükleri ile benzerlik gösterir.

“İnsanın mevcut varoluşundan daha saf, daha suŗsuz ve daha tinsel bir varoluşa dair özleminin karşılığını doğada aradığı kabul ediliyorsa, bunu bitkiler veya hayvanlar leminde bir varlıkta bulduğu söylenebilir.”⁴⁶¹

⁴⁵⁶ Bkz. Ulrich Meuer, *Topographien Raumkonzepte in Literatur und Film der Postmoderne*, Wilhelm Fink Verlag, München 2007, s.39.

⁴⁵⁷ SRS. ss.15-16.

⁴⁵⁸ SRS. S.16.

⁴⁵⁹ BV. s.344.

⁴⁶⁰ BV. s.345.

⁴⁶¹ Walter Benjamin, “Zentralpark”, şeyda ztrk (Ed.) *Cogito Walter Benjamin ŗ Aylık Düşünce Dergisi* (sayı 52, Gz 2007), (4. Baskı), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2015, s.192 ss.183-199.

2004 yılına ait “Der Kuss des Kohaku” adlı oyununda Stamm, doğa ve kültür, yapay olan ile doğal olan arasındaki ikilemi konu edinmiştir.⁴⁶² İki farklı figürün ağzından doğa ve şehre dair iki farklı bakış açısı sunulur:

“Günter: Hiçbir şartta burada yaşamak istemiyorum. Bu eski karanlık evlerden, kırsaldan nefret ediyorum. Nasıl koktuğunu tam olarak tahmin edebiliyorum. Yağmurun yıkadığı dökülmüş yapraklar ve çayırın üzerinde nasıl çürüdüklerini. Çürümüş elmaların, dökülmüş yaprakların ve çimenin o buruk kokusu. Şehirde bunların hepsi ortadan kaldırılmıştır.”

Sandra: Şehirde, herkesin sanki ölümsüzmüş gibi davranması beni hep rahatsız etmiştir. (...) Kırsalda... tam olarak ifade edemiyorum. Burada bizden daha büyük olan bir şey var. Bu ağaçlarla ilgili ya da şeyle... Tasvir edilemez. Hissedersiniz ya da hissetmezsiniz. Belki de kırsalı özlemem bu yüzden bu kadar uzun sürdü. Özlediğimi fark edene kadar. Şehirde her şey tasvir edilebilirdir, her şey yapaydır. Kırsalda... Eğer hiç insan olmazsa, şehirlerde yok olur gider. Ama kırsalda her şey her zaman olduğu gibi kalır. Sadece daha sessiz olur.”⁴⁶³

Kaul, Stamm romanlarının yatay bir boyutta ilerlediğini düşünür. Merkezde yer alan şey aşk değildir. Stamm’ın eserlerinde karşılaşmalar ve aşklar düz, yatay ve ölçülemez alanlarda gerçekleşir.⁴⁶⁴ Bu belirsiz alanlar “Agnes” romanında ki alanların belirsizliği ve müphemliği figürlerin hayatındaki belirsizliğe bir gönderme yapar. Yani bu belirsizliğin coğrafi bir tasviridir. Kaul’a göre “Ungefähre Landschaft” romanında da alan tasvirlerinin hayat hikâyeleri üzerine olan etkisi daha belirgindir. Norveç’in geniş, beyaz arazileri, plansız, merkezi ve hedefi olmayan bir hayata karşılık gelir.⁴⁶⁵

“Agnes” romanında ise “belirsizliğin coğrafyası”, Agnes ve Ben anlatıcının beraber bulundukları Grant Park ve Ulusal park üzerine yerleştirilmiştir.

Agnes ve Anlatıcı yaşadıkları yalnızlık içinde kendi hayatlarını kurmuş ve her ne kadar dış dünyayla bağlantı halindeymiş gibi gözükseler de kendilerini toplumdan ve insanlardan soyutlamışlardır. Bu soyutlanmışlık kendini hem şehir hem de kırsal/doğa alanlarında da ve özellikle ıssız ve topluma uzak yerlerde kendini gösterir. Bu yalnızlık bir anlamda romanda diğer insanların, toplumun dışarıda bırakıldığı bir *heterotopya*

⁴⁶² BV. s.71.

⁴⁶³ BV. ss.71-72.

⁴⁶⁴ SRS. s.176.

⁴⁶⁵ SRS. s.176.

olarak tanımlanabilir. Anlatıcı ve Agnes'in parkta yaptıkları gezinti de bu duruma örnek olarak gösterilebilir:

“Üç Temmuz akşamıydı, Michigan gölü kıyısı boyunca gezdik. Şikago'da Bağımsızlık gününün daha önceki akşamından havai fişek ve müzikle kutlama başlamıştı. Grant Park insanlarla doluydu. Ama burada biraz daha uzakta kuzeyde kordon boyu neredeyse boştu. Rıhtım duvarına oturduk ve aşağıdaki gölü seyrettik.” (AG. s. 47)

Ben anlatıcı ve Agnes figürlerinin aslında kendi içlerinde de sürekli başka insanlardan uzak olmayı seçtikleri, kendi heterotopyalarına kapandıklarını buradaki alıntıda da görülür. Bu bağlamda sadece gittikleri parkta değil aynı zaman da yaşamlarında da özellikle insanların daha az olduğu hatta bazen tamamen yalnız olabilecekleri yerleri tercih ettiklerini söyleyebiliriz.

Agnes romanında heterotopya bağlamında yorumlanabileceği önemli bir bölümde Agnes ve Anlatıcının, Ulusal Parkta yaptıkları kamptır. Burada tasvir edilen mekânlar heterotopya bağlamında incelenebilir örnekler sunmaktadır.

“Ekimin ikinci pazartesi günü Columbus günüydü ve uzayan hafta sonunu şehirden uzaklaşmak için değerlendirdik. (...) Pastırma yazı için erken geldiğimizi söyleyen ulusal parkın girişindeki bekçi, elli yıldan beri el değmemiş bir bölgeyi bize yürüyüşümüz için önerdi. Yüzyıl başında orada hala çiftçiler yaşıyordu dedi. Ama otuzlu yıllarda ki ekonomik kriz sırasında birçoğu göç etmiş ve devlet bölgeyi satın alıp, doğa koruma alanı olarak ilan etmiş.

Bu nasıl yapılabilir diye sordu Agnes.

Kendi haline bırakırız dedi bekçi. Birkaç yıl içinde doğa her şeyi geri aldı. Medeniyet bakımını yapmadığınızda hemen yırtılan çok ince bir zar gibidir.” (AG. ss. 70-71)

Burada anlatılan park içindeki bu alan zamanında çiftçiler tarafından kullanılmış ama sonrasında devlet tarafından koruma alanı olarak ilan edilmiştir. Bu nedenle alan dış dünyadan izole edilmiş tamamen doğanın kendi haline bırakıldığı bir heterotopya örneği sergilemektedir. Foucault'ya göre, bahçe kendi içinde küçük bir evreni ve bütün doğanın döngüsünün temsil edildiği bir mekân olarak önemlidir. Bahçe doğanın

sınıflandırıldığı ve bir anlamda evcilleştirildiği bir heterotopyadır.⁴⁶⁶ Bu açıdan parkın bu bölgesi, Foucault'nun makalesinde bahsettiği doğanın ya da evrenin temsili olan bir heterotopya olarak tanımladığı bahçe örneği ile benzerlik gösterir.

“Sonra dikkatli olmamız gerektiğini söyledi ve zehirli bitkiler ve vahşi hayvanlar hakkında bir broşür verdi. Birçok insan tehlikeleri küçümsüyor dedi, doğa şakadan anlamaz.” (AG. s.71)

Doğanın döngüsünün temsil edildiği bir alan olarak bahçe, romandaki ulusal park örneği ile benzerlik gösterir. Romanda ulusalparkın, sadece güzel yanlarıyla değil aynı zamanda içinde bulunan zehirli bitkileri ve vahşi hayvanlarıyla tehlikeli tarafı da resmedilmektedir.

Zehirli bitkilerin ve vahşi hayvanların içinde yaşadığı ulusalpark, Foucault'nun bahçe kavramı bağlamında doğanın vahşi tarafını yansıtan bir heterotopya olarak yorumlanabilir. Agnes ve Anlatıcının bulundukları kamp bu özellikleri ile bir *locus terribilis* mekânı olarak da tanımlanabilir. Klaus Gerber'in eserinde, idilik anlatılar da görülen ve “*locus amoenus*” olarak adlandırılan kavram cennet bahçesine benzer özellikleri ile âşıkların ve sevgililerin buluştuğu, mutlu kırsal yaşamın hüküm sürdüğü ve aetas-aurea-altın çağın⁴⁶⁷ yaşandığı yerler olarak tanımlanır. Bu kavramın karşısında ise medeniyetten uzakta, vahşi ve karanlık olarak tanımlanan “*locus terribilis*” yer alır.⁴⁶⁸ *Locus terribilis*'in temel unsurları arasında belirtilen “çorak”, “sessiz”, “tehlikeli”, “karanlık” ve “tekinsiz”⁴⁶⁹ oluşu, Agnes ve Ben-Anlatıcı'nın gittikleri park ile benzerlikler gösterir. Bu özelliklere ek olarak bu yerin medeniyetten, toplumdan uzak oluşu ve aşığın çektiği acıyı arttırması da parkı ve kamp alanını bir *locus terribilis*'e çevirir. Agnes'in parkta hastalanması onun çektiği aşk acısının bir *locus terribilis* içinde artırılmış ve fiziksel hale dönüşmüş şekli olarak yorumlanabilir.⁴⁷⁰

Ulusal parkta ilerledikleri yolda tasvir edilen manzaralar anlatıcı tarafından şu şekilde aktarılmaktadır:

⁴⁶⁶ Michel Foucault, *Özne ve İktidar, Seçme Yazılar 2*, (1994), (Çev.: Işık Ergüden, Osman Akınhay), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2014, s.298.

⁴⁶⁷ bkz. Klaus Garber, *Der Locus Amoenus und Der Locus Terribilis. Bild und Funktion der Natur in der deutschen Schäfer- und Landlebendichtung des 17. Jahrhunderts*, Böhlau-Verlag, Köln 1974, ss.173-214.

⁴⁶⁸ Garber, ss.242-243.

⁴⁶⁹ Garber, ss.240-258.

⁴⁷⁰ Garber, s.290.

“Zaman zaman, çiftlik yıkıntılarından, ağaçların daha genç görüldüğü ve daha az sık bir arada bulundukları yerlerden geçtik. Hava karardığında bir tepeye vardık ve aşağıda kamp yapmak istediğimiz gölü gördük. Ama kıyıya varmamız neredeyse bir saat sürdü. Güneş batmış ve hava serinlemişti. Göl yakınında toprak kumluydu ve orada çadırımızı kurduk. Sonra ormanın zemininde her yerde bulunan odunları topladık. Birkaç dakika içinde büyük bir yığını bir araya getirmiştik.” (AG. s.72)

Agnes ve Anlatıcı, parkta ilerledikçe dış dünyadan uzaklaşmış, erişimi kolay olmayan bir heterotopya olarak kamp yaptıkları ormanın içinde bir anlamda tutuklu kalmışlardır. Agnes kamp alanında hastalığında ne yapacağını bilemeyen Anlatıcının medeniyetten uzak olmalarının verdiği çaresizlik romanda şöyle anlatılır:

“En yakın evden saatlerce uzakta olmalıydık ve şimdi gece ormanda yolu bulmak imkânsız olurdu.” (AG. s.73)

Doğa betimlemelerinde parkın ulaşılması kolay olmayan bir mekân olduğu söylenebilir. Bu açıdan da park zor ulaşılabilir bir alan olarak heterotopya özelliği göstermektedir.

Agnes ve Ben-Anlatıcısının içinde bulunduğu ulusalpark kendi içinde bir açık hava hapishanesine de benzetilebilir. Çünkü tıpkı hapishanelerde olduğu gibi kısmen dışarıya kapalı olan bu alandan ayrılıp tekrar şehre dönmek yani dışarı çıkmak da kolay değildir.

Kamp yaptıkları parkta ertesi gün geçtikleri alandaki terk edilmiş mekânlar, Foucault’nun makalesinde anlatılan mekânların zamanla değişimine⁴⁷¹ dair örnekler sergilemektedir:

“Gölü terk ettik ve ormanın içinden yürümeye devam ettik. Eski paslı demir yolu raylarına tosladığımız dar bir vadiye geldik. Eski demir yolu seddi üzerinde rahatça ilerledik. Vadi genişliyordu ve rayların solunda ve sağında eski ahşap evlerin yıkıntıları duruyordu. Evlerin arasından dolaştık. ‘Sence hiçbir iz görünmemesi daha ne kadar sürer diye sordu Agnes. Bilmiyorum. Raylar her yeri sarmış, ama bunun

⁴⁷¹ Michel Foucault, *Özne ve İktidar, Seçme Yazılar 2*, (1994), (Çev.: Işık Ergüden, Osman Akınhay), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2014, s.297.

altında hala bir şeyler var. Kırık parçalar. Demir kablolar. Evlerin, üzerlerinde girmeden önce levhaların uyardığı kapılar tahtalarla çivilenmişti. Duvarı yıkılmış küçük bir ambara girdiğimizde, büyük bir kuş önümüzde çılgık çılgıca havalandı. Yerde çökmüş duvarın çürük ahşap döşemeleri duruyordu. Ambarın arkasında, evin arka duvarının yıkıldığı yerde yığınla kurumuş yapraklar bulunuyordu. Yanında isli taşlardan bir alan, küçük bir ocak vardı.” (AG. s.76)

Michel Foucault’nun makalesinde, 18. yüzyıla kadar şehir merkezinde yer alan mezarların, 19. yüzyıldan itibaren toplumun ölümlere ve ölüme olan bakış açısının değişmesi ile şehir dışına çıkarıldığından bahsedilir.⁴⁷² Mekânların zamanla işlevlerini yitirmesi ya da coğrafi açıdan yer değiştirmesi roman da ulusal park içinde yer alan terk edilmiş mezarlıktaki durum ile benzerlik gösterir. Korunaklı doğanın içindeki özellikle bir zamanlar mesken edilmiş ama sonrasında terk edilmiş alanlarda, zaman olarak da farklı bir işleyişe sahiptir. Zamanın akmadığı, ya da önemini yitirdiği bir mekân olarak ulusal park, dış dünyadaki yaşanan değişimlerin ve gelişmelerin dışında, gündelik hayattan uzak korunaklı bir alan olarak tanımlanabilir. Yani bu özellikleri ile ulusal park dış dünyadan ayrılmış ve ayrıştırılmıştır.

“Terk edilmiş alanın kenarında yıkık bir kilise bulduk. Arkasında küçük bir mezarlık vardı. Burada ki ağaçlar mezarlığın arkasından tepeye kadar yayılan ormandaki gibi gürdü. Çoğu mezar taşları düzensiz bir şekilde ormanlık araziye yığılmıştı. Birkaç ismi, doğum ve ölüm tarihlerini okuduk.” (AG. s.77)

Ulusal park medeniyetten uzak ve kolay ulaşılabilir olmaması gibi özellikleriyle, Şikago gibi bir şehrin modern yapılarının uzağında farklı bir heterotopya örneği oluşturmaktadır. Bu açıdan büyükşehir olarak Şikago ve Ulusalpark birbirlerine zıt iki farklı heterotopya olarak yorumlanabilir. Bu noktada Anthony Giddens’in “*Modernite ve Bireysel Kimlik*” adlı eserinde dış doğanın tecridi başlıklı bölümü, Şikago ve Ulusalpark’ı heterotopya kavramı bağlamında yorumlanması adına önemli bilgiler sunmaktadır.

Giddens’e göre, modern dünyada insanlar çift anlamda yapay ortamlarda yaşarlar. Bu yapay ortamların ilki, nüfusun artması ve insanların mesken alanlarının

⁴⁷² Michel Foucault, *Özne ve İktidar, Seçme Yazılar 2*, (1994), (Çev.: Işık Ergüden, Osman Akınhay), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2014, s.297.

genişlemesi ile büyük şehir örneklerinde olduğu gibi; bundan yüzyıl önce sakin kendi halinde bir sahil kasabasının gelişen ticaret, iş alanları ve artan nüfus ile birlikte büyük şehre dönüşmelerinde doğadan ayrılmaya başlar. Bu ilk örnek Hartmut Böhme'ye göre kültürel topografya⁴⁷³ olarak da tanımlanabilir. İkinci olarak doğa, geniş anlamda, gerçekleşen ve değişen toplumsal olaylar ile birlikte belirli sistemlerin içine dâhil olurken, kelimenin gerçek anlamıyla varlığını yitirir.⁴⁷⁴

Bu çift anlamdaki yapay ortamları ayrıntılı olarak Giddens şu şekilde açıklar:

“Bunlardan ilkinde, insan hayatının (insanlar tarafından yaratılan mekânlar içinde geliştiği sürece) doğadan tecrit edildiğini söyleyebiliriz. Kentte, ‘doğa’ halen dikkatle korunan yeşil alanlarda sürse bile, çoğunlukla parklar, dinlenme alanları vb. biçiminde yapay olarak inşa edilmiştir. Bahçeler hazırlanır, ağaçlar dikilir ve süs bitkileri yetiştirilir; ancak bunlar açıkçası yaratılmış çevrenin parçalarıdır ve sadece insan ürünü olmaktan ziyade organik süreçlere tabi oldukları sürece ‘doğal’ şeylerdir. Modern kent, tarihte şimdiye kadar karşılaşılan en yoğun ve en yapay insani etkinliklerin gerçekleştirildiği ortamlardan oluşur.”⁴⁷⁵

Anthony Giddens, modernite etkileriyle büyüyen şehirlerin doğadan ayrılmasını açıkladığı bölümün devamında büyük şehirlerin gelişmesiyle birlikte buralarda yaşayan insanların “*doğaya yakın olma arzusunun*” sahip olduklarını ifade eder. Giddens bu durumu şöyle açıklar:

“Kırlara veya ıssız bölgelere gitmek ‘doğa’ya yakın olma arzusunun karşılayabilir, fakat burada da ‘doğa’ toplumsal olarak koordine edilir ve ehlileştirilir. ‘Kır’ fikri modern toplumsal gelişmenin ilk döneminde ortaya çıkan bir kavramdır. Kır bir zamanlar özellikle modern Batı’daki insanlar tarafından henüz keşfedilmemiş ve bilinmeyen bir doğal dünya alanı anlamına gelmekteydi. Bununla beraber, günümüzde kırsal bölge çoğunlukla, farklı nedenlerle, basitçe fiilen hayatın sürdürülemeyeceği bir toprak parçası veya yerleşim yeri ya da doğrudan yeniden yapılanma amacıyla dikkate alınmayan yer anlamına gelmektedir.”⁴⁷⁶

⁴⁷³ Hartmut Böhme, kültürel topografyaları kaosun ve vahşi doğanın uygarlaştırıldığı mekân düzenleri olarak tanımlar. (Hartmut Böhme, “Einleitung: Raum – Bewegung – Topographie”, Hartmut Böhme (Ed.), *Topographien der Literatur Deutsche Literatur im transnationalen Kontext*, Verlag J.B. Metzler, Stuttgart ve Weimar 2005, s.xx ss. ix-xxiii)

⁴⁷⁴ Bkz. Anthony Giddens, *Modernite ve Bireysel-Kimlik, Geç Modern Çağda Benlik ve Toplum*, (1991), (Çev.: Ümit Tatlıcan), Say Yayınları, İstanbul, 2014, s.210.

⁴⁷⁵ Giddens, s.211.

⁴⁷⁶ Giddens, s.211.

Bu alıntıda ifade edilen doğanın toplumsal olarak koordine edilmesi ve ehlileştirilmesi durumu Agnes romanında da görülmektedir. Romanda Agnes ve Anlatıcının kamp yaptıkları ulusal park aslında yine toplum ya da burada dışardan bir kontrol gücü olarak devletin eliyle ulusal park alanı ilan edilmiştir. Bu açıdan ulusal park toplumsal olarak koordine edilmiş bir heterotopya örneği sunar. Giddens'in söyledikleri bağlamında düşündüğümüzde de doğanın yani romandaki ulusalparkın aslında yine insan eliyle tecrit edildiğini bu doğal alanın sınırlarının yine devlet müdahalesiyle çizildiğini görmekteyiz.

Park içinde bir zamanlar kullanılan alanların ekonomik kriz sırasında kullanım özelliğini yitirmesi yani mesken edilir olma durumundan alıkonulması ve bir anlamda var olma durumunu yitirmesi söz konusudur. Romanda doğanın insan eliyle toplumsallaştırılması ve yine sonrasında toplumun müdahalesi ile yerleşim alanı özelliğini kaybetmesi ve doğanın kendi içinde bir tecrit alanına dönüşmesi, Giddens'in söyledikleri ile benzerlik gösterir.

Romanda karşılıklı konumlandırılmış iki farklı mekân olarak kent ve özellikle Agnes ve Anlatıcının beraber bulundukları gökdelen ve bunun karşısında yer alan kırsal alan üzerine Gürsel Uyanık'ın yorumunu burada paylaşmak iki mekânın romanda sahip olduğu önemi göstermek adına yararlı olacaktır:

“Ayrıca yalnızlık veya soyutlanmışlık duyguları romanda uzam metaforları yardımıyla anlatılmaya çalışılır. Açılmayan pencereler, bu pencerelerin izole eden camları, yirmi yedinci kata çıkan asansör ve gökdelenin kendisi ayırıcı, soyutlayıcı özellikler taşır. Agnes, anlatıcının oturduğu gökdelen gibi bir yerde oturmak istemez. Yükseklik ve asansör, onun ayakları altındaki toprakla, yerle ilişkisini koparmaktadır. Romanda terasıyla betimlenen otuz dört katlı gökdelen ayrı bir öneme sahiptir. Agnes ve anlatıcı sıklıkla anlatıcının dairesi, bir bakıma aşkın yaşandığı yer olarak da betimlenir. Sevgililer burada zamandan, uzamdan ve toplumsal ortamdan uzak dururlar. Onları bu soyutlanmışlığa, yalnızca eksik sosyal yaşamları ve yetersiz arkadaş çevreleri itmez, aynı zamanda anlatıcının yazdığı öyküde onların yalnızlıklarının belgesi gibidir. Sevgililerin sürekli çıktıkları otuz dördüncü katın üstündeki teras, gündelik ve toplumsal yaşamdan onları ayıran bir uzamdır. Terastan bakıldığında aşağıdaki her şey; insanlar, binalar, yollar, arabalar küçük görünürler. Terasta birlikte oldukları zaman, onlar için özel anlam taşıyan anlardır. Bu özel anlar, aşağıdaki büyük şehrin gürültüsünden kaçmak ve küçük insanları reddetmek anlamlarını da taşır. Bu yaklaşımlarını Stamm, çiftin parka yaptığı geziyle daha da belirgin kılar. Burada çift küçük bir kulübededir ve doğayla iç içedir. Doğa, çiftin insanlardan ve şehrin gürültüsünden kaçarak baş başa kaldıkları, aşklarını yaşayabildikleri

bir ortam olarak öne çıkar. Hem gökdelen ve hem de insan varlığının olmadığı doğa birbirlerine karşıt iki yer olarak görülmelerine karşın, ortak noktaları her iki yerinde çifti insanlardan uzak tutuyor olmalarıdır. Gökdelen insanlardan dikey bir biçimde uzak durmayı anlatırken, doğanın da yatay olarak uzaklığı sembolize ettiği ileri sürülebilir.⁴⁷⁷

Ulusalpark, tıpkı Foucault'nun makalesinde bahsettiği heterotopyalarında (Hastane, tımarhane gibi) olduğu gibi sistemin müdahalesiyle kendi içinde bir tecrit alanı haline getirilmiştir. Giddens'in doğanın tecridi bölümünde açıkladığı üzere doğa burada toplum ya da devlet tarafından sınırları belirlenmiş bir tecrit alanı haline getirilmiştir. Bu açıdan farklı bir düzenin ya da daha açık haliyle doğanın kurallarının geçerli olduğu bir alan olarak ulusal park Şikago gibi büyük bir şehrin karşısında duran bir heterotopya olarak yorumlanabilir.

⁴⁷⁷ Gürsel Uyanık, *Peter Stamm'ın Agnes Adlı Romanında Üstkurmaca ve Metinlerarası İlişkiler*, (1. Baskı), Salkım Söğüt Yayınları, Konya 2011, ss.139-140.

SONUÇ

Stamm'ın üç romanının, mekân bağlamında değerlendirildiği bu çalışmanın merkezinde Foucault'nun heterotopya kavramı vardır. Öteki mekân anlamına gelen heterotopya kavramını, Foucault ütopyanın karşısına yerleştirir ve heterotopyaları gerçekleştirilmiş ütopyalar olarak tanımlar. En temel haliyle heterotopyalar, toplum içinde yaşayan ötekilerin (hasta, yaşlı, suçlu, deli) mekânıdır. Bachelard'ın "Mekânın Poetikası" eserinde ise ev insanın ilk evreni olarak tanımlanır. Bu ilk evren içinde barındırdığı anıların bütünleştirici gücü sayesinde insanı dış dünyadan korur.⁴⁷⁸ Foucault'nun "Ütopik Beden" ve Schroer'in "Räume, Orte, Grenzen" eserlerinde ise beden bir mekân olarak tanımlanır. Beden mekânsal algımızın merkez noktasını oluşturur. Bu eserlerin temel alındığı bir bakış açısı ile Stamm'ın "Böylesi Bir Günde", "Nacht ist der Tag" ve "Agnes" romanları bu çalışmada incelenmiştir.

"Böylesi Bir Günde" eserinde tercih edilen Paris, Stamm'ın bir dönem yaşadığı, çalıştığı ve yetişkinlik döneminde edindiği birçok tecrübenin mekânı ve ilk yazma denemelerine başladığı şehir olması açısından yazar için önemli bir yere sahiptir. Eserin figürü Andreas'ın İsviçreli olması, onu ve yazarı birbirine yaklaştırır. Metropol Paris ile Andreas'ın küçük köyü mekânsal olarak iki farklı yapının karşılaştırılmasını mümkün kılar. Yazarın poetikasında belirttiği üzere Paris'in kalabalık bir şehir olmasına rağmen onun içine düştüğü yalnızlık, bu romanında Andreas figürü için de farklı değildir. Andreas'ın kendini içine kapattığı ve böylelikle diğer insanlardan ve toplumdan izole olarak hayatını sürdürdüğü "boşluğun" bir heterotopya olduğu düşünülebilir. Heterotopya, Lefebvre'nin "Mekânın Üretimi", Marc Augé'nin "Yer-Olmayanlar" ve Paul Connerton'ın "Modernite Nasıl Unutturur" çalışmaları bağlamında değerlendirilen sanayi şehri Paris'in mekânsal yapısı, Stamm'ın ana figürü için uygun yerlere sahiptir. Sanayileşme ve buna bağlı olarak modernleşme izole olmuş heterotopik alanlar yaratırken, kentsel düzlemde geliştirilen ulaşım araçları ve bunun parçası olan öğeler, şehre farklı yer-olmayan mekânlar kazandırmıştır. Andreas'ın mutlu ve kendini güvende hissedeceği, toplumla arasına mesafe koyacağı, yer-olmayan ve heterotopik mekânlara (hastaneler, tren istasyonları, demir yolları trenler, otobanlar) sahip Paris, Stamm'ın figürü için en uygun yaşam alanını oluşturur.

⁴⁷⁸ Gaston, Bachelard, *Mekânın Poetikası*, (1957), (Çev.: Alp Tümertekin), İthaki Yayınları, İstanbul 2013, s.34.

Gündelik hayatın sıradanlığı ve sonsuz tekrarı “Böylesi Bir Günde” eserinde kayıt altına alınan sesler ve görüntüler ile yansıtılmıştır. Teknolojik bir cihaz içinde yine bir mekânın içine kaydedilmiş bu veriler heterotopik açıdan mekâna kayıt altına alma özelliği kazandırır. Almanca öğretmeni olan Andreas’ın gündelik hayatın rutinine olan bağlılığı, gündelik bir rutinin anlatıldığı Almanca kasetini dinlediği sırada kendini gösterir. Stamm’a göre de hastalığının rutinini bozacak olmasına üzülen Andreas kaseti dinlediği sırada ağlar.

Gaston Bachelard’ın mekânın zaman ile olan ilişkisi üzerine söyledikleri bağlamında⁴⁷⁹ Andreas’ın Paris’teki dairesinin içsel derinliği olmayan bir konut olduğu düşünülebilir. Bu dairede onu geçmişe bağlayan şeyler, yine oradaki hayatına dair belgeler ve notlardır. Andreas’ın elindeki notlar, mektuplar ve belgeler, onun Paris’teki önemsiz ve derinliği olmayan yaşamının art arda sıralanmış parçalarıdır. Paris’teki dairesinde onun için farklı olan ya da daireyi kendi geçmişindeki anılarıyla bağlayan tek şey, oturma odasında şöminenin üzerinde babasının Paris’e taşınmadan önce çektiği fotoğraftır. Bu fotoğraf, Andreas’a o anı hatırlatarak anıları kayıt altına almış ve zamanın kronolojisini değiştirmiştir. Bu işlev, fotoğrafa heterotopik, heterokronik ve kronotopik özellikler kazandırmıştır. Fotoğrafların sahip olduğu hatıraları saklama işlevi müze ve kütüphanelerin kayıt altına alma işlevi ile benzerlik gösterir. Mekân doğrudan olmasa da nesnenin romanda fotoğrafın geçmiş konutla bağlantısını ve ona dair anıları muhafaza eder.

Andreas’ın Fabienne ile yarım kalan aşk hikâyesinin farklı bir kurgu mekânının içine taşındığı roman içindeki “Sınır Tanımayan Aşk” isimli kitap, ikisi arasındaki ilişkinin mutlu sonla biten bir versiyonudur. Bu açıdan aralarındaki ilişkinin farklı bir kurgu mekânı içine taşınması Foucault’nun ayna örneği bağlamında heterotopik bir unsur olarak tanımlanabilir. Tıpkı aynada oluşan görüntünün hem ütöpik hem de heterotopik olması gibi “Böylesi Bir Günde” romanı içinde adı geçen “Sınır Tanımayan Aşk” eserinin mutlu sonu, Andreas’ın İsviçre’de Fabienne ile yaşadığı yarım kalan aşkın mutlu sonla biten ütöpik bir yansımasıdır. Bu durum “Agnes” romanındaki durumla da benzerlik gösterir. Tıpkı Agnes’in, yolunda gitmeyen ilişkileri için Anlatıcıdan mutlu ilişkilerinin anlatıldığı bir hikâye yazmasını istemesi gibi burada da

⁴⁷⁹ Gaston Bachelard, *Mekânın Poetikası*, (1957), (Çev.: Alp Tümertekin), İthaki Yayınları, İstanbul 2013, s.39.

aslında mutlu son ile noktalanmayan bir ilişki, kitap içine yerleştirilen farklı bir eserde yani aynanın ütopyasında mutlu bir ilişkiye dönüştürülmüştür. Mutlu son ile biten “Sınır Tanımayan Aşk” isimli kitap, Andreas’ın Fabienne ile olan ilişkisini farklı bir boyutta gerçekleştirmiş bir ütopya yani heterotopya içerisinde sunar. Bu açıdan roman kurgusu içinde farklı bir kurmaca dünya vasıtasıyla yansıtılan bu kitapta roman içinde farklı bir heterotopya oluşturur.

“Böylesi Bir Günde” romanı içinde tasvir edilen Paris’in soğuk ve mekanik yüzü, Andreas’ın yaşadığı mahallede çekilen filmde de farklıdır. Filmdeki Paris, Andreas’ın mutlu olduğu ve hatta kendini o filmin içinde düşlediği bir kurgu mekânı olarak gerçekleştirilmiş bir ütopyadır.

Andreas’ın hastalığını öğrendikten sonra memleketine dönme isteği Bachelard’ın ifade ettiği evin insanı koruyucu özelliği ile benzerlik gösterir. Andreas da hasta olmasının sebebini memleketini terk etmesine bağlar ve evini hiç terk etmeseydi belki de hiç hasta olmazdı diye düşünür. Andreas, ilk beşiğini terk ederek hem bedenini hem de ruhunu kaybeder. Onun İsviçre’deki ilk evi, Bachelard’ın insanın evinin ilk evreni, kozmosu olması açısından önemlidir.⁴⁸⁰

Peter Stamm’ın bu eseri, Michel Foucault’nun ve Bachelard’ın çalışmalarından hareketle incelendiğinde, roman boyunca bir *heterotopya* ve *uçsuz bucaksızlık*⁴⁸¹ ikileminin sürekli etkileşim halinde olduğu tespit edilebilir. Heterotopya kavramı mekân bağlamında ele alınsa da bu kavramın izole eden, ayırıştırıcı, ötekileştiren ya da olayları romandaki farklı bir gerçeklik düzleminde yansıtması (Ayna örneği) açısından bazı durumlar heterotopik birer öge olarak tanımlanabilir. Birbirini tetikleyen, harekete geçiren durumlar ve mekânlar hem *heterotopik* hem de *uçsuz bucaksızlık* kavramı bağlamında şu tablo ile gösterilebilir.

⁴⁸⁰ Gaston Bachelard, *Mekânın Poetikası*, (1957), (Çev.: Alp Tümertekin), İthaki Yayınları, İstanbul 2013, s.36.

⁴⁸¹ Bachelard, s.224.

Heterotopik

Gerçek Paris

Yerleşik

Kara

Paris

Uçsuz Bucaksızlık

Filmdeki Paris

Seyahat

Su (Okyanus)

İsviçre/Atlantik kıyısı

“Böylesi Bir Günde” romanında Paris’te Almanca öğretmenliği yapan Andreas’ın kanser olma riskini öğrenmesi, Stamm’ın diğer eserlerinde görülen figürün yaşadığı kırılma noktasına karşılık gelir. Bu kırılma noktası ile Andreas İsviçre’ye, memleketine seyahat etme kararı alır. Mekânsal olarak roman içinde ki en dikkat çekici durum, 19. yüzyılın başkenti olarak kabul edilen Paris’in soğuk ve mekanik ruhunun, idilik ideal Alpler ülkesi İsviçre ile karşı karşıya getirilmesidir. İsviçre’nin tarihte savaş dönemlerinde ve sonrasında korunmaya çalışılan, idilik coğrafyası, Stamm’ın üslubunca bu romanda da yansıtılır. İsviçre’nin bu özelliğine bağlı olarak romandaki önemli bir rolü de Andreas için yaşadığı çocukluğun kayıp cenneti olarak ülkesinin, hastalığını öğrendikten sonra bedensel ve ruhsal olarak onu korumasını ümit ettiği güvenli bir liman olmasıdır. Ancak Stamm’ın birçok eserinde mekânsal değişimin, hareketin ve kaçışın bir çözüm olacağına inanan diğer figürlerde olduğu gibi ne kayıp cennetine dönüşü ne de seyahati Andreas için bir çözüm sunmaz. Kendini ruhsal ve bedensel olarak sınırlandırdığı hapisanesinden kurtulduğu, içsel uçsuz bucaksızlığa ulaştığı mekân romanın sonundaki Atlantik kıyısıdır. Suyun metaforik olarak sınırları kaldıran özelliği⁴⁸² Andreas için bir rahatlama ve çözümü beraberinde getirir. Roman tam bu kıyıda Andreas’ın hayal ve gerçek arasında gördüğü bir gündüz rüyasıyla sonlanır.

Peter Stamm’ın, “Nacht ist der Tag” romanında ana figür, İsviçre’de yaşar ve kırılma noktası ile mekân değişikliğini yine İsviçre içinde gerçekleştirir. Bu açıdan roman, çalışmada incelenen diğer iki eserden farklılık gösterir. Gillian trafik kazası sonucu kocasını ve yüzünü kaybeder. Yaşadığı bu trajedi sonrası televizyon moderatörlüğü işinden ayrılır ve dağdaki bir otelde çalışmaya başlar. Gillian’ın kazadan

⁴⁸² Gaston Bachelard, *Mekânın Poetikası*, (1957), (Çev.: Alp Tümertekin), İthaki Yayınları, İstanbul 2013, s.248.

sonra geçirdiği bedensel değişim ile insanın mekân algısında bedeninin, bir referans merkezi olduğu görülür. Gillian'ın hayatında yeni bir başlangıç yapmasını sağlayan bir kaçış ve saklanma mekânı olarak kaza sonrası yerleştiği dağ korunaklı, insanın kendi cennetine geri dönüş yaptığı, kutsal bir mekân olarak romanda önemli bir rol oynar.

Foucault “Ütopik Beden” çalışmasında maske takmayı, makyaj ve dövme yaptırmayı bedeni ütopikleştiren unsurlar olarak tanımlar.⁴⁸³ Bu tanıma “Nacht ist der Tag” romanında Gillian figürünün kaza sonrası geçirdiği yüz ameliyatları sonucu bedeninin ütopikleştirilmesi oldukça uygundur. Foucault aynı çalışmasında ayna ve ölüm gibi aşkın da beden ütopyasını hafiflettiğini ve ona başka dünyalarda yer açarak bedeni sabitleştirdiğini ifade eder.⁴⁸⁴ Bedenin sabitleştirilip, hareketsiz kılan mekânlar içine taşınması, romanda Hubert'in, Gillian'ın bedenini resmetmesini bu bağlamda bedeninin ütopyalştırılması olarak yorumlanabilir kılar. Bedeni bir mekân olarak tanımlayan Schroer'in çalışması, Foucault'nun Ütopik Beden başlığı altında öne sürdüğü fikirlerini destekler niteliktedir. Bu açıdan beden ve mekân ekseninde ele alınan roman bu iki teorik çalışmanın oluşturduğu ortak bir bakış açısı ile değerlendirilmiştir. Schroer'e göre beden geçiş noktalarına, sağlam sınırlara sahip, bölünüp parçalara ayrılarak sınırlarını kaybedebilen bir mekân olarak tanımlanabilir. Organ nakilleri ile protezler bedeninin işlevlerini artıran cerrahi müdahalelerdir.⁴⁸⁵ Bu bağlamda estetik ameliyatlarda bu duruma örnek olarak gösterilebilir. Romanda ameliyatlarda Gillian'ın bedensel işlevleri geliştirilirken/ütopyalştırılırken bedeninin sınırları da geçirgen bir hale gelmiş olur. Bahtin, dış dünya ile sınır oluşturan ağız ve burun gibi organları grotesk olarak tanımlar.⁴⁸⁶ Bu tanım, Schroer'in bedeni dış dünya ile hem bağlayan hem de ona karşı kapatan bir aygıt olarak tanımladığı düşüncesiyle benzerlik gösterir. Bu bağlamda Gillian'ın kaza sonrası bedeninde ve özellikle yüzünde gerçekleşen değişimlerin onun yüzünü grotesk bir imgeye de dönüştürmüştür.

⁴⁸³ Michel, Foucault, *Die Heterotopien, Der utopische Körper, Zwei Radiovorträge*, (1. Baskı), (Çev.: Michael Bischoff), Suhrkamp Verlag, Berlin 2013, s.31-32.

⁴⁸⁴ Michel, Foucault, *Ütopik Beden*, (Çev.: Sibel Yardımcı), Sibel Yardımcı, Sanem Güvenc Salgırlı, (Ed.) Teorik Bakış 4 Aylık Toplumbilim Dergisi (Sayı: 3 - Ocak 2014), Sel Yayıncılık, İstanbul, 2014, s.46.

⁴⁸⁵ Markus, Schroer, *Räume, Orte, Grenzen Auf dem Weg zu einer Soziologie des Raums*, (4. Baskı), Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2012, s.291.

⁴⁸⁶ Mihail Bahtin, *Rabelais ve Dünyası*, (1984), (1. Baskı), (Çev.: Çiçek Öztekin), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2005, s.346-347.

Foucault'nun heterotopyaları kolay girilebilir ya da çıkılabilir olmayan bir açılma ve kapanma sistemi olarak tanımlaması⁴⁸⁷ Schoer'in bedeninin geçirgen ve sağlam sınırları konusunda söyledikleri ile aynı eksene oturtulabilir.⁴⁸⁸ Beden kendi içinde kapalı ve açık sınırlarıyla ruhu barındıran koruyucu bir mekândır. Bu açıdan heterotopyaların açma ve kapama sistemine sahip özelliği ile benzerlik gösterir. Romanda, Gillian'ın bedeni, geçirdiği kaza ile sınırlarını kaybeder. Ameliyatlar ile onun bedeni yeniden işlevsel hale getirilir ve bedensel sınırları yeniden belirlenir. Gillian'ın bu durumu onun bedenini Foucault ve Schroer'in çalışmaları doğrultusunda değerlendirilebilir kılar.

Gillian'ın yaşadığı bedensel değişimler onun ruhsal dünyasını etkilemiş ve onun dış dünyaya karşı olan algısını da değiştirmiştir. Anzieu'nun, bedensel ve ruhsal dengeyi sağladığını söylediği Deri-ben'in, bedensel sınırları değişen Gillian'da da işlevini yerine getiremediği tespit edilmiştir. Anzieu'ya göre deri-ben insanı dış dünyaya karşı korurken yaşanan ilişkilerin izlerini de üzerine kayıt eder.⁴⁸⁹ Anzieu'nun bu fikrinden ve bedeni bir mekân olarak tanımlayan Foucault ve Schroer'in düşüncelerinden hareketle bedenin de mekân gibi hatıraları kaydeden bir alan olabileceği sonucuna varılmıştır. Gillian'ın kaza sonucu bedeninde gerçekleşen değişimler onda geçmiş yaşantısını ve hatıralarını başka bir yaşama, başka bir kişiye aitmiş etkisi yaratır. Gillian'ın kaza sonrası bedeninde gerçekleşen değişimler, geçmişe dair izlerin olduğu yüzeyi, alanı yapısal olarak bozmuştur. Bu durum Gillian'da dış dünyaya ve kendine karşı bir yabancılaşmaya neden olur.

Stamm, eserlerinde ki figürlerin toplumdan uzaklaşabilecekleri ve yalnız kalabilecekleri mekân arayışlarını, onların çocukluklarının kayıp cennetini bulma çabası olarak yorumlar.⁴⁹⁰ “Nacht ist der Tag” romanında, Gillian'ın kayıp cenneti bulma arayışı kaza sonrası yerleştiği ve çalışmaya başladığı otel ve daha geniş anlamıyla otelin bulunduğu dağ üzerinde konumlandırılmıştır. Romanda şehirden uzakta yer alan otelin ve kutsal alanların bulunduğu dağ, İsviçre'nin idilik coğrafya imajına uyar ve

⁴⁸⁷ Michel, Foucault, *Özne ve İktidar, Seçme Yazılar 2*, (1994), (Çev.: Işık Ergüden, Osman Akınhay), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2014. s.300.

⁴⁸⁸ Markus, Schroer, *Räume, Orte, Grenzen Auf dem Weg zu einer Soziologie des Raums*, (4. Baskı), Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2012, s.290-291.

⁴⁸⁹ Didier Anzieu, *Deri-Ben*, (1995), (1. Baskı), (Çev.: Nesrin Tura Demiryontan), Metis Yayınları, İstanbul 2008 s.79.

⁴⁹⁰ BV. s.48.

heterotopik özellikler taşır. Stamm poetikasında dağların kutsal bir öneme sahip olduğunu belirtir. Romanda, Gillian'ın yerleştiği bölgenin yakınlarında bulunan kutsal alanlar, dağlara atfedilen bu kutsallığı destekler. Gillian'ın yaşadığı kriz sonrası kendini koruyabileceği, altı yıl sonra yeni bir başlangıç yapabileceği kayıp cenneti bu dağda yer alır. Gillian özellikle dağda konsere gittiği festival alanında, kutsal mekânların bulunduğu bir yerde bedensel ve mekânsal sınırlardan kurtulur ve bu alanda içsel uçsuz bucaksızlığına ulaşır. Bu durum dağa atfedilen kutsal rolü destekler. Bu festival alanındaki çözülmeden sonra Gillian dağdaki saklambaç oyununun bittiğini düşünür ve yeni bir başlangıç yapmaya karar verir. Dağ, Gillian için yeni bir başlangıç yapmasına imkân veren kutsal bir mekân haline gelir.

“Agnes” romanı, Stamm'ın yayınlanan ilk romanı olması açısından önemlidir. Poetika eseri okunduğunda, Stamm'ın üst kurmacayı yayınlanmamış romanlarında da ele aldığı görülür. Agnes ve Anlatıcı figürlerinin, gerçekte çocuklarını kaybeden ve mutlu olmayan bir çift olarak üst kurmacada anlatılan hikayede daha mutlu olmaları, Foucault bağlamında ilişkilerinin aynadaki ütöpk görüntüsü olarak yorumlanmıştır.

Sanatın üretici gücünden yararlanarak ilişkideki sorunlarını aşmaya çalışan Agnes ve Anlatıcının öyküsünün anlatıldığı Stamm'ın “Agnes” romanında gerçekliğin yeniden üretildiği üst kurmacada ki öykü, her iki figür içinde mutlu son ile bitmez. Sanatın üretici gücü yok edici bir güce dönüşür ve aralarındaki ilişki sona erer.⁴⁹¹

Simmel'in tanımladığı metropol insanın kendini dış dünyaya karşı korumak için koyduğu ruhsal mesafe'nin ya da içsel engel'in⁴⁹², Stamm'ın hem Agnes hem de Anlatıcı figürü için var olduğu kabul edilebilir. Bu durum figürlerin hayatlarında ve insan ilişkilerinde kendini gösterir. Romanda, Şikago şehri ve içinde barındırdığı cam ve çelikten yapılmış büyük gözetleme kuleleri ve modern panoptikonları andıran gökdelenler, figürlerin yalnızlığının ve toplumdan izole yaşamlarının mekânsal karşılıklarını yansıtabilecek en iyi alanları oluştururlar. İnsanın doğaya karşı verdiği mücadelenin ütöpk aygıtları olarak kurulan kentler, gerçekleştirilen heterotopyalardır.⁴⁹³ Bu şehir heterotopyası, romanda Şikago metropolü ile

⁴⁹¹ SRS. s.212.

⁴⁹² Georg Simmel, *Modern Kültürde Çatışma*, (9. Baskı), (Çev.: Tanıl Bora, Nazile Kalaycı, Elçin Gen), İletişim Yayınları, İstanbul 2013, ss.22-23.

⁴⁹³ Henri Lefebvre, *Kentsel Devrim*, (1970), (1. Baskı), (Çev.: Selim Sezer), Sel Yayıncılık, İstanbul 2013, s.123.

yansıtılmıştır. Ulusal park ise şehrin karşısına yerleştirilmiş öteki mekân olarak doğal bir heterotopya oluşturur. Klaus Garber'in locus terribilis⁴⁹⁴ mekânı için belirlediği vahşi, sessiz, karanlık, tekinsiz gibi özellikler⁴⁹⁵, Agnes ve Anlatıcının gittikleri kamp alanını bir locus terribilis olarak tanımlanabilir kılar. Agnes ve Anlatıcının bulunduğu kentten bu alanlara yaptıkları geziler kendilerini sınırlandıran ve kapatan mekânlardan uzaklaşma çabası olarak yorumlanabilir. Ancak yine de doğal görünen ama devletin müdahalesiyle doğanın tecrit edildiği başka bir izole mekâna sıkışırılar. Bu yüzden bu mekânda onların hayatlarında içten içe gerçekleştirmek istedikleri çözümleri yaşatmaz ya da bir kırılma noktasına sebep olmaz.

Sonuç olarak, İsviçre'nin sahip olduğu coğrafi heterotopik konumun insanlar üzerindeki etkisi Stamm'ın eserlerinde ki figürlerin yaşamında da fark edilir. Bu etki “Agnes” ve “Böylesi Bir Günde” romanlarında İsviçre'den farklı yerlerde bulunan figürlerin hayatlarında, “Nacht ist der Tag” romanında ise figürün İsviçre'de şehirden uzaklaşıp kırsala yerleştiği hayatında varlığını hissettirir. İçine düştükleri anlam boşluğunu doldurmak ve hayatlarında yaşadıkları krizleri atlatmak için sürekli hareket eden figürler bu üç romanı ortak bir noktada buluşturur. Bu açıdan bakıldığında; yazarın eserlerinde benzer bir edebiyat anlayışının hâkim olduğu görülür. Bu benzer edebiyat anlayışı, İsviçre için ezelden beri hem gerçek hem de kurgu alanında oluşturulmaya çalışılan korunaklı ve idilik dağ ülkesi imgeleminden kaynaklanır. Stamm, figürlerini başka ülkelerde konumlandırarak ya da onları kendi ülkesi içinde hareketli kılarak bundan kendini kurtarmaya çalışıyormuş gibi görünür. Hareket halindeki figürlerin mekân içinde gerçekleştirdikleri devinimleri ve kırsala, doğaya dönme çabaları düşünüldüğünde, Stamm'ın ülkesinin sahip olduğu imajından ve coğrafi konumun beraberinde getirdiği baskın özelliğinden kaçamadığı ve bu durumun onun yazını etkilediği düşünülebilir.

⁴⁹⁴ Bkz. Brahim Moussa, *Heterotopien im poetischen Realismus, Andere Räume, Andere Texte*, Münstersche Arbeiten zur Internationalen Literatur Bd. 5 Aisthesis Verlag, Bielefeld 2012.

⁴⁹⁵ Klaus Garber, *Der Locus Amoenus und Der Locus Terribilis. Bild und Funktion der Natur in der deutschen Schäfer- und Landlebendichtung des 17. Jahrhunderts*, Böhlau-Verlag, Köln 1974, ss.240-258.

KAYNAKÇA

Birincil Kaynaklar

Stamm, Peter, *Agnes*, (22. Baskı) S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 2015.

Stamm, Peter, *An Einem Tag Wie Diesem* (7. Baskı), S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 2013.

Stamm, Peter, *Blitzeis*, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 2011.

Stamm, Peter, *Böylesi Bir Günde* (2006), (Çev.: Ogün Duman), İthaki Yayınları, İstanbul 2009.

Stamm, Peter, *Nacht ist der Tag*, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 2013.

Stamm, Peter, *Seerücken*, (2. Baskı), S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 2013.

Stamm, Peter, *Sieben Jahre*, (3. Baskı), S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 2012.

Stamm, Peter, *Uçuyoruz* (2008), (Çev.: Ogün Duman), İthaki Yayınları, İstanbul 2010.

Stamm, Peter, *Ungefähre Landschaft*, (4. Baskı), S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 2013.

Stamm, Peter, *Weit Über Das Land*, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 2016.

İkincil Kaynaklar

Abensour, Miguel, *Ütopya, Thomas More'dan Walter Benjamin'e*, (Çev.: Aziz Ufuk Kılıç) Versus Kitap, İstanbul 2009.

Ancet, Pierre, *Ucube Bedenlerin Fenomenolojisi*, (2006), (1. Baskı), (Çev.: Ersel Topraktepe), Yapı Kredi Yayınları 2010.

Anzieu, Didier, *Deri-Ben*, (1995), (1. Baskı), (Çev.: Nesrin Tura Demiryontan), Metis Yayınları, İstanbul 2008.

Assmann, Aleida, *Erinnerungsräume, Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, (5. Baskı), C.H. Beck Verlag, München 2010.

Augé, Marc, *Nicht-Orte*, (1992), (Çev.: Michael Bischoff), C.H. Beck Verlag, München 2012.

- Augé, Marc, *Yer-olmayanlar Üstmodernliğin Antropolojisine Giriş*, (1992), (1.Baskı), (Çev.: Turhan Ilgaz), Kesit Yayıncılık, İstanbul 1997.
- Bachelard, Gaston, *Düşlemenin Poetikası*, (1960), (Çev.: Alp Tümertekin), İthaki Yayınları, İstanbul 2012.
- Bachelard, Gaston, *Mekânın Poetikası*, (1957), (Çev.: Alp Tümertekin), İthaki Yayınları, İstanbul 2013.
- Bachelard, Gaston, *Poetik des Raumes*, (1957), (Çev: Kurt Leonhard), S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 2014.
- Bachmann-Medick, Doris, *Cultural Turns, Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Rowohlt Verlag, Hamburg 2006.
- Bachtin, Michail M., *Chrontopos*, (1975), (Çev.: Michael Dewey), Suhrkamp Verlag, Berlin 2008.
- Bahtin, Mihail, *Karnaval'dan Romana Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*, (2. Baskı), (Çev.: Cem Soydemir), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2014.
- Bahtin, Mihail, *Rabelais ve Dünyası*, (1984), (1. Baskı), (Çev.: Çiçek Öztekin), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2005.
- Barthes, Roland, *Göstergeler İmparatorluğu*, (1993), (1. Baskı), (Çev.: Tahsin Yücel), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1996.
- Bartl, Andrea ve Wimmer, Kathrin (Ed.), *Sprechen Am Rande des Schweigens. Annäherungen an das Werk Peter Stamms*, [Elektronik Sürüm] Wallstein Verlag, Göttingen 2016.
- Baudelaire, Charles, *Modern Hayatın Ressamı*, (8. Baskı) (Çev.: Ali Berktaş), İletişim Yayınları, İstanbul 2014.
- Baudrillard, Jean, *Foucault'yu Unutmak*, (1977), (Çev.: Oğuz Adanır), Doğu Batı Yayınları, Ankara 2013.
- Baudrillard, Jean, *Simülakrlar ve Simülasyon*, (1982), (Çev.: Oğuz Adanır), Doğu Batı Yayınları, Ankara 2016.
- Bauman, Zygmunt ve Lyon, David, *Akışkan Gözetim*, (1. Baskı), (Çev.: Elçin Yılmaz), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2013.

- Baumann, Zygmunt, *Parçalanmış Hayat, Postmodern Ahlak Denemeleri*, (1995), (Çev.:İsmail Türkmen), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2014.
- Becker, Sabina, *Literatur und Kulturwissenschaften, Ihre Methoden und Theorien*, Rowohlt Verlag, Hamburg 2007.
- Benjamin, Walter “Zentralpark”, (4. Baskı) *Cogito Walter Benjamin Üç Aylık Düşünce Dergisi* (sayı 52, Güz 2007), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2015, s.192 ss.183-199.
- Boudon, Philippe, *Mimari Mekan Üzerine, Mimarlık Epistemolojisi Üzerine Deneme*, (2003), (Çev.: Alp Tümertekin), Janus Yayıncılık, İstanbul 2015.
- Böhme, Hartmut, “Einleitung: Raum – Bewegung – Topographie”,Hartmut Böhme (Ed.), *Topographien der Literatur Deutsche Literatur im transnationalen Kontext*, Verlag J.B. Metzler, Stuttgart ve Weimar 2005.
- Büchel, Johanna, *Döblins Vision einer Dialektik von Mythos und Moderne. Eine interdisziplinäre Studie zu Alfred Döblins Amazonas-Trilogie. Kunst und Gesellschaft. Studien zur Kultur im 20. und 21. Jahrhundert Band 8*. Röhrig Universitätsverlag, 2012.
- Campbell, Joseph, *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*, (1949), (1. Baskı), (Çev.: Sabri Gürses), Kabalcı Yayıncılık, İstanbul 2010.
- Chrostek, Katharina, *Utopie und Dystopie bei Michel Houellebecq*, Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main 2011.
- Cioran, E. M., *Tarih ve Ütopya*, (1990), (Çev: Haldun Bayrı), Metis Yayınları, İstanbul 2015.
- Colomina, Beatriz, *Mahremiyet ve Kamusalılık, Kitle İletişim Aracı Olarak Modern Mimari*, (1994), (Çev.: Aziz Ufuk Kılıç), Metis Yayınları, İstanbul 2011.
- Connerton, Paul, *Modernite Nasıl Unutturur*, (2009), (2. Baskı), (Çev: Kübra Kelebekoğlu), Sel Yayıncılık, İstanbul 2014.
- Connerton, Paul, *Toplumlar Nasıl Anımsar?*, (1992), (2. Baskı), (Çev.: Alâeddin Şenel), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2014.

- Doering, Sabina, „Eiswinde in Chicago“, Frankfurter Allgemeine Zeitung, (23.04.1999).
- Doğan, Tuğba, “Walter Benjamin’de ve Yusuf Atılgan’da Flaneur İmgesi Üzerine Bir Deneme”, (4. Baskı) *Cogito Walter Benjamin Üç Aylık Düşünce Dergisi* (sayı 52, Güz 2007), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2015 ss.101-112
- Dr. Arkun, Nezahat, *İntiharın Psikodinamikleri*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul, 1963.
- Dr. Kesim, Sevgi, Yar. Doç. Dr. Kar, Altan, “Plastik Cerrahi, ‘Tanrım Beni Baştan Yarat!..’ Metaforunu Mümkün Kılabilir Mi?” Yasemin Inceoğlu, Altan Kar (Ed.) *Dişilik, Güzellik ve Şiddet Sarmalında Kadın ve Bedeni*, (1. Baskı), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2010, ss.173-196
- Dünne, Jörg ve Günzel, Stephan (Ed.), *Raumtheorie, Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, (7. Baskı), Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2012.
- Ecevit, Yıldız, *İsviçre-Alman Edebiyatı*, Ara Yayıncılık, İstanbul 1991.
- Foucault, Michel, *Akıl Hastalığı ve Psikoloji*, (1954), (2. Baskı), (Çev.: Emre Bayoğlu), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2014.
- Foucault, Michel, *Andere Räume* in: Barck, Karlheinz u.a. (Hg.), *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Aesthetik*, Leipzig 1992.
- Foucault, Michel, *Büyük Yabancı, Dil, Delilik ve Edebiyat Üstüne Konuşmalar*, (2013), (1. Baskı), (Çev: Savaş Kılıç), Metis Yayınları, İstanbul 2015.
- Foucault, Michel, *Die Heterotopien, Der utopische Körper, Zwei Radiovorträge*, (1. Baskı), (Çev.: Michael Bischoff), Suhrkamp Verlag, Berlin 2013.
- Foucault, Michel, *Hapishanenin Doğuşu, Gözetim Altında Tutmak ve Cezalandırmak* (4. Baskı), (Çev.: Mehmet Ali Kılıçbay) İmge Kitabevi, Ankara 2013.
- Foucault, Michel, *Kelimeler ve Şeyler İnsan Bilimlerinin Bir Arkeolojisi*, (4. Baskı), (Çev.: Mehmet Ali Kılıçbay) İmge Kitabevi, Ankara 2013.
- Foucault, Michel, *Klasik Çağda Deliliğin Tarihi Akıl ve Akıl Bozukluğu* (5. Baskı), (Çev.: Mehmet Ali Kılıçbay) İmge Kitabevi, Ankara 2013.

- Foucault, Michel, *Özne ve İktidar, Seçme Yazılar 2*, (1994), (Çev.: Işık Ergüden, Osman Akınhay), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2014.
- Foucault, Michel, *Raymond Roussel: Ölüm ve Labirent*, (Çev.: Savaş Kılıç), Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2012.
- Foucault, Michel, *Überwachen und Strafen, Die Geburt des Gefängnisses*, (1977), (Çev.: Walter Seitter), Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2013.
- Foucault, Michel, *Ütopik Beden*, (Çev.: Sibel Yardımcı), Sibel Yardımcı, Sanem Güvenc Salgırlı, (Ed.) Teorik Bakış 4 Aylık Toplumbilim Dergisi (Sayı: 3 - Ocak 2014), Sel Yayıncılık, İstanbul, 2014. ss. 39-47.
- Foucault, Michel, *Wahnsinn und Gesellschaft, Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*, (1973), (Çev.: Ulrich Köppen), Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2013.
- Freud, Sigmund, *Psikanalize Giriş, Rüya* (1. Baskı), (Çev.: A. Can İdemen), Cem Yayınevi, İstanbul 2014.
- Garber, Klaus, *Der Locus Amoenus und Der Locus Terribilis. Bild und Funktion der Natur in der deutschen Schäfer- und Landlebendichtung des 17. Jahrhunderts*, Böhlau-Verlag, Köln 1974.
- Geçtan, Engin, *Psikodinamik Psikiyatri ve Normaldışı Davranışlar*, (15. Baskı), Remzi Kitabevi, İstanbul 2000.
- Gertrud Lehnert, “*Raum und Gefühl*”, *Raum und Gefühl, Der Spatial Turn und die neue Emotionsforschung* içinde Ed. Lehnert, Gertrud, Transcript Verlag, Bielefeld 2011.
- Giddens, Anthony, *Modernite ve Bireysel-Kimlik, Geç Modern Çağda Benlik ve Toplum*, (1991), (Çev.: Ümit Tatlıcan), Say Yayınları, İstanbul, 2014.
- Giddens, Anthony, *Modernliğin Sonuçları*, (1990), (Çev.: Ersin Kuşdil), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2014.
- Glatz, Edith, *Wandern im Poetischen Texten*, Köninghausen und Neumann Verlag, Würzburg 2011.

- Gottdiener, Mark, *Postmodern Göstergeler, Maddi Kültür ve Postmodern Yaşam Biçimleri*, (1995), (1. Baskı), (Çev.: Erdal Cengiz, Hakan Gür, Arhan Nur), İmge Kitabevi Yayınları, Ankara 2005.
- Guntrip, Harry, *Şizoid Görüngü Nesne İlişkileri ve Kendilik*, (2. Baskı) (1968), , (Çev.: İpek Babacan), Metis Yayınları, İstanbul 2013.
- Harvey, David, *Asi Şehirler, Şehir Hakkından Kentsel Devrime Doğru*, (2012), (Çev: Ayşe Deniz Temiz), Metis Yayınları, İstanbul 2015.
- Harvey, David, *Paris, Modernitenin Başkenti*, (2006), (Çev.: Berna Kılınçer), Sel Yayıncılık, İstanbul 2013.
- Harvey, David, *Postmodernliğin Durumu Kültürel Değişimin Kökenleri*, (1990), (Çev.: Sungur Savran), Metis Yayınları, İstanbul 2014.
- Harvey, David, *Sermayenin Mekânları, Eleştirel Bir Coğrafyaya Doğru*, (2001), (Çev.: Başak Kıcı, Deniz Koç, Kıvanç Tanrıyar, Seda Yüksel), Sel Yayıncılık, İstanbul 2012.
- Harvey, David, *Umut Mekânları*, (2. Baskı), (2002), (Çev: Zeynep Gambetti), Metis Yayınları, İstanbul 2011.
- Jacobs, Jane, *Büyük Amerikan Şehirlerinin Ölümü ve Yaşamı*, (1993), (Çev.: Bülent Doğan), Metis Yayınları, İstanbul 2011.
- Jameson, Fredric, *Ütopya Denen Arzu*, (2005), (Çev.: Ferit Burak Aydar), Metis Yayınları, İstanbul 2009.
- Jung, Werner, *Raumphantasien und Phantasieräume Essays über Literatur und Raum*, Aisthesis Verlag, Bielefeld 2013.
- Keidel, Matthias, *Die Wiederkehr der Flaneure Literarische Flaniere und flanierendes Denken zwischen Wahrnehmung und Reflexion*, Verlag Königshausen und Neumann, Würzburg 2006.
- Lauffer, Ines, *Poetik des Privatraums, Der architektonische Wohndiskurs in den Romanen der Neuen Sachlichkeit*, Transcript Verlag, Bielefeld 2011.
- Le Corbusier, *Bir Mimarlığa Doğru* (9. Baskı), (Çev.: Serpil Merzi), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2015.

- Le Corbusier, *Şehircilik* (1. Baskı), (Çev.: Pelin Kotas), Daimon Yayınları, İstanbul 2014.
- Lefebvre, Henri, *Gündelik Hayatın Eleştirisi II, Gündelik Hayat Sosyolojisinin Temelleri*, (1961), (Çev: Işık Ergüden), Sel Yayıncılık, İstanbul 2013.
- Lefebvre, Henri, *Gündelik Hayatın Eleştirisi III, Moderniteden Modernizme, Gündelik Hayatın Meta-Felsefesi*, (1981), (Çev: Işık Ergüden), Sel Yayıncılık, İstanbul 2015.
- Lefebvre, Henri, *Kentsel Devrim*, (1970), (1. Baskı), (Çev.: Selim Sezer), Sel Yayıncılık, İstanbul 2013.
- Lefebvre, Henri, *Mekânın Üretimi*, (2000), (2. Baskı), (Çev.: Işık Ergüden), Sel Yayıncılık, İstanbul 2014.
- Leiss, Judith, “Gattungsgeschichte als Spirale Die Heterotopie als Möglichkeit utopischen Schreibens in der Gegenwart”, Wilhelm Vosskamp, Günter Blamberger ve Martin Roussel (Ed.), *Möglichkeitsdenken Utopie und Dystopie in der Gegenwart*, Wilhelm Fink Verlag, München 2013, ss.207-221
- Leiß, Judith, *Inszenierungen des Widerstreits: Die Heterotopie als postmodernistisches Subgenre der Utopie*, Aisthesis Verlag, 2010.
- Lynch, Kevin, *Kent İmgesi*, (1960), (7. Baskı), (Çev.: İrem Başaran), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2015.
- M. Groh, Jennifer, *Mekân Yaratmak Beyin Neyin Nerede Olduğunu Nasıl Biliyor?* (2014), (1.Baskı), (Çev.: Gürol Koca), Metis Yayınları, İstanbul 2016.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Algılanan Dünya*, (1948), (Çev.: Ömer Aygün), Metis Yayınları, İstanbul 2014.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Göz ve Tin*, (1964), (Çev.: Ahmet Soysal), Metis Yayınları, İstanbul 2012.
- Meuer, Ulrich, *Topographien Raumkonzepte in Literatur und Film der Postmoderne*, Wilhelm Fink Verlag, München 2007.
- More, Thomas, *Utopia* (16. Baskı), (Çev.: Sabahattin Eyüboğlu, Vedat Günyol, Mina Urgan), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2013.

- Morley, David ve Robins, Kevin, *Kimlik Mekanları, Küresel Medya, Elektronik Ortamlar ve Kültürel Sınırlar*, (1995), (Çev.: Emrehan Zeybekoğlu), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2011.
- Moussa, Brahim, *Heterotopien im poetischen Realismus, Andere Räume, Andere Texte*, Münstersche Arbeiten zur Internationalen Literatur Bd. 5 Aisthesis Verlag, 2012.
- Möckel, Marget, Agnes. *Textanalyse und Interpretation zu Peter Stamm: Alle erforderlichen Infos für Abitur, Matura, Klausur und Referat plus Prüfungsaufgaben mit Lösungen*, C. Bange Verlag; Auflage: 4., Aufl., 2014.
- Mumford, Lewis, *Tarih Boyunca Kent, Kökenleri, Geçirdiği Değişimler ve Geleceği*, (1991), (Çev.: Gürol Koca ve Tamer Tosun), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2013.
- N. Erzen, Jale, *Üç Habitus Yeryüzü, Kent, Yapı*, (1. Baskı), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2015.
- Özbek, Yılmaz, *Post-Modernizm ve Alımlama Estetiği*, (1. Baskı), Çizgi Kitabevi, Konya, 2005.
- Paquot, Thierry, *Şehinsel Bedenler, Beton ile asfalt arası(nda) hassasiyetler*, (2015), (1. Baskı), (Çev.: Zeynep Bengü), Everest Yayınları, İstanbul 2011.
- Pütz, Wolfgang, *Lektüreschlüssel zu Peter Stamm: Agnes*, Reclam Verlag, 2011.
- Revel, Judith, *Foucault Sözlüğü*, (2002), (Çev.: Veli Urhan), Say Yayınları, İstanbul 2012.
- Schmitz, Hermann, *Der Leib, der Raum und die Gefühle*, (2. Baskı), Edition Sirius, Bielefeld ve Basel 2009.
- Schroer, Markus, *Räume, Orte, Grenzen Auf dem Weg zu einer Soziologie des Raums*, (4. Baskı), Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2012.
- Sennett, Richard, *Gözün Vicdanı, Kentin Tasarımı ve Toplumsal Yaşam*, (1992), (Çev.: Süha Sertabiboğlu ve Can Kurultay), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2013.
- Sennett, Richard, *Kamusal İnsanın Çöküşü*, (1992), (Çev.: Serpil Durak ve Abdullah Yılmaz), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2013.

- Sennett, Richard, *Ten ve Taş. Batı Uygarlığında Beden ve Şehir* (1996), (5. Baskı), (Çev.: Tuncay Birkan) Metis Yayınları, İstanbul 2014.
- Simmel, Georg, *Die Großstädte und das Geistesleben*, (1. Baskı), Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2006.
- Simmel, Georg, *Modern Kültürde Çatışma*, (9. Baskı), (Çev.: Tanıl Bora, Nazile Kalaycı, Elçin Gen), İletişim Yayınları, İstanbul 2013.
- Simmel, George, *Bireysellik ve Kültür*, (1. Baskı), (Çev.: Tuncay Birkan), Metis Yayınları, İstanbul 2009.
- Stamm, Peter, *Die Vertreibung aus dem Paradies, Bamberger Vorlesungen und verstreute Texte*, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 2014.
- Tepebaşı, Fatih, *Edebiyat Notları*, Palet Yayınları, Konya 2014.
- Türkçe Sözlük, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 11. Baskı, 2011.
- Urry, John, *Mekânları Tüketmek*, (1995), (2. Baskı), (Çev.: Rahmi G. Ögdül), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2015
- Uyanık, Gürsel, *Peter Stamm'ın 'Der Besuch' Adlı Öyküsüne Tematik-Teknik Bir Yaklaşım*, Kafkas Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi (6 Sonbahar), 2010, ss. 149-156.
- Uyanık, Gürsel, *Peter Stamm'ın Agnes Adlı Romanında Üstkurmaca ve Metinlerarası İlişkiler*, (1. Baskı), Salkım Söğüt Yayınları, Konya 2011.
- Uzuner, Buket, "Edebiyatta Kadın ve Mekân Ankara, Ütopik Ada ve Rio: Üç Roman ve Üç Mekân", Ayşen Akpınar, Gönül Bakay, Handan Dedehayır (Ed.), *Kadın ve Mekân Tutsaklık mı Sultanlık mı?* (1. Baskı), Turkuvaz Yayınları, İstanbul 2010, ss.350-360
- Vogl, Joseph, *Tereddüt Üzerine*, (2008), (1. Baskı), (Çev.: Çağlar Tanyeri), Metis Yayınları, İstanbul 2011.
- von Lovenberg, Felicitas, „Es ist alles noch da, nur ich bin weg“, Frankfurter Allgemeine Zeitung, (19.03.2013).

Warning, Rainer, “Der Chronotopos Paris bei Émile Zola”, Roland Galle ve Johannes Klingen-Protti (Ed.), *Städte der Literatur*, (ss.145-160) Universitätsverlag Winter, Heidelberg 2005.

Warning, Rainer, *Heterotopien als Räume ästhetische Erfahrung*, Wilhelm Fink Verlag, München 2009.



EKLER

EK 1. ALINTILARIN ASLI

Giriş

“Es gibt also Länder ohne Ort und Geschichten ohne Chronologie. Es gibt Städte, Planeten, Kontinente, Universen, die man auf keiner Karte und auch nirgendwo am Himmel finden könnte, und zwar einfach deshalb, weil sie keinem Raum angehören. Diese Städte, Kontinente und Planeten sind natürlich, wie man so sagt, im Kopf der Menschen entstanden oder eigentlich im Zwischenraum zwischen ihren Worten, in den Tiefenschichten ihrer Erzählungen oder auch am ortlosen Ort ihrer Träume, in der Leere ihrer Herzen, kurz gesagt, in den angenehmen Gefilden der Utopien. Dennoch glaube ich, dass es – in allen Gesellschaften – Utopien gibt, die einen genau bestimmbaren, realen, auf der Karte zu findenden Ort besitzen und auch eine genau bestimmbare Zeit, die sich nach dem alltäglichen Kalender festlegen und messen lässt. Wahrscheinlich schneidet jede menschliche Gruppe aus dem Raum, den sie besetzt hält, in dem sie wirklich lebt und arbeitet, utopische Orte aus und aus der Zeit, in der sie ihre Aktivitäten entwickelt, uchronische Augenblicke.”⁴⁹⁶

⁴⁹⁶ Michel, Foucault, *Die Heterotopien, Der utopische Körper, Zwei Radiovorträge*, (1. Baskı), (Çev.: Michael Bischoff), Suhrkamp Verlag, Berlin 2013, s.9.

Böylesi Bir Günde

“Wir hier im Studio sind an unsere Körper gebunden, an unsere riechenden, schmerzenden Körper. Aber das, was Sie sehen, liebe Zuschauerin, lieber Zuschauer, das ist nur ein Hauch von uns, hingezeichnet von einem Elektronenstrahl, fünfundzwanzigmal in der Sekunde, ein Bild, das schneller verweht als der Rauch Ihrer Zigarette und das doch nie vergehen kann. Die Menschen werden geboren und sterben, sie tauchen auf und verschwinden wieder, aber das Programm hört nie auf.”⁴⁹⁷

Nacht ist der Tag

„Auch Gillians Körper war grob skizziert, aber er wirkte erstaunlich lebendig. Trotzdem war sie nicht zufrieden. Sie hatte gehofft, irgendetwas auf dem Bild zu sehen, was ihr unbekannt war. ›Ich bin gespannt, was du in mir entdecken wirst‹, sagte sie zu Hubert, der den Kocher gefüllt und auf die Herdplatte gestellt hatte.“ (NDT. s.100)

“Das würde dir Angst machen, nicht wahr, sagte sie, dass du mit deiner Kunst einen Menschen töten könntest.“ (NDT. s.187)

⁴⁹⁷ BV. s.48.

“Plötzlich sah er die Ausstellung vor sich, die er machen wollte: weiße Stelen im Raum verteilt, darauf die Überreste solcher Arbeiten, ein Häufchen Fäden, Hanffasern, Blütenblätter. Oder besser: er würde die Stelen leer lassen und das Material daneben auf den Boden legen, als wäre es weggeworfen worden, oder als hätten sich die Gegenstände von selbst in ihre Bestandteile aufgelöst. (NDT. s.193)

„Er begann einige Blätter Papier mit Bleistift immer und immer wieder zu schraffieren, bis monochrome, schwarz glänzende Flächen entstanden, in denen die einzelnen Linien nicht mehr zu erkennen waren.“
(NDT. ss.202-203)

“Hubert hatte kaum Spuren hinterlassen [...]“ (NDT. s.238)

“Als sie weiterblätterte, sah sie, dass es der Block mit den Aktzeichnungen war, die Hubert von ihr gemacht hatte, nachdem er zum ersten Mal hier übernachtet hatte. Vermutlich hatte er sich nichts dabei gedacht, es waren nur schnelle Skizzen gewesen. Keine einzige war unversehrt, es sah aus, als habe Hubert zuerst alle durchgestrichen, bevor er mit den Schraffuren begonnen hatte. Jill war plötzlich fest überzeugt, dass er nicht zurückkommen würde. Sie begann, eine der Zeichnungen mit Schraffuren zu bedecken, jene, auf der sie auf dem Bett kniete und die Hände hinter dem Rücken hielt, als wären sie gefesselt. Der

Bleistift war zu hart, sie wählte einen anderen. Sie löschte das Bild aus, so als bettete sie ihren schutzlosen Körper zur Ruhe unter einer Schicht von Graphit, ein Fossil, das niemand je entdecken würde.“ (NDT. s.238-239)

„Die Luft war eiskalt, es roch nach Schnee und nach Kuhmist. Er überlegte, wie vergeblich der Versuch sein müsste, diese Landschaft in einem Bild festzuhalten, den späten Schnee, die nasskalte Luft, die Berghänge, die hinter dem Schleier der Flocken zugleich sichtbar und unsichtbar waren, die Brutalität der Betonrampe und des Tunnelleingangs.“ (NDT. s.154)

„Hubert nahm ein Scheit von einem Stapel neben dem Eingang, setzte sich an den Granittisch und fing an, mit seinem Taschenmesser am Holz herumzuschneiden. Er schnitzte keine Figur, sondern entfernte erst die Rinde und schnitt das Scheit dann geduldig in dünne Späne. Als Kind hatte er sich oft mit solchen Betätigungen die Zeit vertrieben, hatte Faden für Faden aus einem groben Stoff gezogen, ein Seil immer weiter aufgedröselt, bis nur noch dünne Fasern übrig blieben, eine Blüte oder einen Tannenzweig in ihre Einzelteile zerlegt, Papier mit dem Bleistift immer dichter schraffiert, bis eine ebenmäßige Fläche entstand.“⁴⁹⁸

„Die Seiten des Blocks waren angefüllt mit Bleistiftschraffuren. Einige waren so dicht, dass sie

⁴⁹⁸ BV. s.68.

glänzende Flächen bildeten und die einzelnen Linien kaum noch zu erkennen waren, trotzdem hatten sie eine räumliche Wirkung. Andere Blätter schienen noch nicht fertig zu sein, sie sahen aus wie Traumlandschaften, wie Landkarten, eine Aneinanderreihung kleiner Felder von Schraffuren, die in unterschiedliche Richtungen verliefen und in ihren Überlagerungen undurchschaubare Muster bildeten.“ (NDT. s.238)

„Man könnte meinen, es sei ein reines Zerstörungswerk, das Hubert hier betreibt, aber es ist auch das Gegenteil: indem er das Gemachte und das Gewachsene auseinandernimmt, in seine Bestandteile zerlegt, dreht er die Zeit zurück, entzieht sie – auf zugegeben unbeholfene Weise – dem Tod, der jedem Ding und jedem Wesen droht. ›To undo‹ kann im Englischen nicht nur etwas auftrennen bedeuten, sondern auch, etwas ungeschehen machen. Hubert kann die Zeit nicht anhalten, aber er macht ihr Wirken rückgängig.“⁴⁹⁹ (s.68) (sprechen s.14)

„Manchmal fragte sich Hubert, wann seine Schaffenskrise angefangen hatte. Es war nicht plötzlich geschehen, irgendwann hatte er bemerkt, dass ihm das Malen keinen Spass mehr machte und dass er seit Monaten nichts Neues angefangen hatte. Vielleicht hatte es mit Lukas zu tun. Er und Astrid hatten kein Kind geplant, und er war mitten in den

⁴⁹⁹ SRS. s.14.

Vorbereitungen für seine erste Einzelausstellung gewesen, als er von der Schwanger erfuhr.“ (NDT. s.145.)

„Hubert ging durch das Gebäude. Die meisten Türen, die links und rechts vom Flur abgingen, gehörten zu den Zimmern, die Arno ihm bereits gezeigt hatte. In einem kleinen Raum waren die Toiletten und drei Duschkabinen untergebracht. Ganz am Ende des Flurs gab es eine Küche, in deren Mitte ein langer Holztisch stand, und darum herum ein paar Stühle, von denen keine zwei einander glichen.“ (NDT. s.159)

„Hubert konnte sich nur vage an das mächtige zweigeschossige Kulturzentrum erinnern. Es stand in einer ziemlich engen Schlucht, die der Inn in das Hochtal eingegraben hatte. Ursprünglich musste das Gebäude zum alten Kurhaus gehört haben, das gleich daneben stand. Vor dem Hotel, das zu einer Ferienclubs gehörte, war ein großes Schild, das die Gäste begrüßte.“ (NDT. ss.154-155)

„Die Fahrt dauerte keine Viertelstunde. Hubert hatte sein Atelier in einer ehemaligen Spinnerei am Rand der Stadt. Im Süden lag dunkel eine bewaldete Hügelkette, der Hang im Norden war weniger hoch. Das Tal war eng hier und bebaut mit hässlichen Industriegebäuden. Der Haupttrakt der Spinnerei war nur noch eine Ruine, das Dach eingestürzt, die Fenster mit Brettern vernagelt. Die Mauern wurden

von einem Gerüst aus dicken Stahlträgern gestützt, um sie am Einstürzen zu hindern.“ (NDT. s.71)

“Ein Ohr können wir leicht replantieren, sagte der Arzt, aber die Nase hat zu viele feine Gefäße. Wir werden ihnen eine neue machen.” (NDT. s.12)

„Gillian sah nicht wie früher aus. Jetzt wo sie ihre Züge wiedererkannte, sah sie umso mehr, wie sehr sie sich verändert hatten, und dass sie nie wieder so aussehen würde wie vor dem Unfall.“ (NDT. s.119)

„Manchmal hatte sie nur mit einem Mann geschlafen, weil ihr sein Lebensstil gefiel oder weil sie wissen wollte, wie es sich anfühlte, ihren Freund zu betrügen.“ (NDT. s.112)

„Sie hatten die Wohnung vor drei Jahren gekauft. Die Räume waren groß, hatten helle Parkettböden und Fenster, die bis zum Boden gingen. Im Wohnzimmer gab es eine Glasfront, die auf einen Balkon hinausführte. Von dort sah man über die ganze Stadt und den See. Stand man vor dem Haus, konnte man das halbe Wohnzimmer überblicken, aber das hatte Gillian nie gestört, im Gegenteil. Sie liebte die Transparenz und lachte, wenn ihre Freunde sagten, sie lebe in einem Schaufenster, in einem Aquarium.“ (NDT. ss.41-42)

„Auf dem Nachttisch lag der Spiegel. Gillian dachte an den Spiegel, nicht an das Gesicht. Der Spiegel war das Gesicht, das sie vor sich halten konnte. Sie

streckte die Hand aus, zögerte, wartete noch ein wenig, nahm ihn dann doch. Sie spielte damit, hielt ihn sich umgekehrt vor die Augen und betrachtete die glänzende Rückseite, den schwachen Reflex ihres Gesichts, eine Ahnung von Intaktheit. Wenn jemand sie jetzt betrachtet hätte, wäre sein Gesicht zu ihrem geworden. Dann drehte sie den Spiegel um, schaute sich lange an. Früher hatte sie sich manchmal zu Hause vor den Spiegel gestellt und sich tief in die Augen geschaut. Aber die Augen waren wie Glaskörper gewesen, die Pupillen Löcher, hinter denen die undurchdringliche Dunkelheit ihres Körpers verborgen lag. Sie versuchte mit aller Kraft, sich in diesem Fleisch wiederzuerkennen. Sie erkannte die Augen, die Augenbrauen, den Mund, aber sie bildeten kein Ganzes.“ (NDT. s18)

“Alle Empfindungen, Erleichterung, Wut, Trauer, waren nur Möglichkeiten, die sich nicht realisieren ließen. Selbst die Gesichter der anderen, jene der Krankenschwestern und die Gesichter, die sie in Zeitschriften sah, wirkten fratzenhaft und unlesbar.” (NDT. s.34)

„Nachts träumte Gillian von Männern, die über sie herfielen, sie vergewaltigten und verstümmelten. Ihr Körper explodierte, ihr Fleisch flog in Fetzen durch die Wohnung, die Wände waren voller Blut. Es war dunkel in den Räumen, trotzdem war alles deutlich zu erkennen.“ (NDT. ss.86-87)

„Den ganzen Tag über lag sie im Bett und schob jeden Gang in die Küche oder zur Toilette hinaus, bis sie es kaum mehr aushielt. Die Schmerzen hatten nachgelassen, aber das machte es nicht leichter, sie hatten sie in ihren Körper gezwungen, hatten die Grenzen deutlich gemacht.“ (NDT. s.82)

„Sie ging durch die Räume, als wäre die Wohnung ihr Körper, ein großer liegender Körper, zu schwer, um sich erheben.“ (NDT. ss.89-90)

„Seit Tagen trug sie denselben Pyjama, sie duschte und wusch sich nicht und ass nur Junkfood. Sie beobachtete, wie ihr Körper sich veränderte, sie nahm zu und bekam Pickel am Rücken und am Kinn.“ (NDT. ss.87-88)

„Als der Arzt sie nach ihren Erinnerungen gefragt hatte, hatte sie nur langsam den Kopf hin und her bewegt. Es war kein Kopfschütteln, sie suchte an den weißen Wänden nach ihren Erinnerungen. Aber die Bilder, die sie sah, hatten nichts mit ihr zu tun. Ihr Job, ihre Eltern, Matthias gehörten zu einem anderen Leben. Es ist alles noch da, sagte sie, nur ich bin weg.“ (NDT. s.17)

„Plötzlich war ihr bewusst geworden, dass die Zeit eine Richtung hatte, dass sie unumkehrbar war. Ihre erste Erinnerung war dieses Gefühl, nichts mehr tun zu können, alle Kraft, alles Gewicht zu verlieren. Es war, als habe das Bewusstsein den Körper schon verlassen, der sich schwebend und mit großer

Geschwindigkeit durch den Raum bewegte, gegen etwas prallte, zurückgeworfen wurde, wieder aufprallte in einem lächerlichen Hin und Her.“ (NDT. s.16)

“Es ist ihr Revier, sie kennt inzwischen jede Ecke. Wie eine Angestellte bewegt sie sich durch die Läden. (...) Sie mag das Provisorische der Gebäude im Gewerbegebiet, die nach wenigen Jahrzehnten abgerissen und durch neue ersetzt werden. Sie mag die aufgehäuften Waren, die seelenlosen in Plastikfolie eingeschweißten Gegenstände. Stundenlang kann sie durch die Geschäfte gehen und die ausgestellten Dinge anfassen. Sie prüft den Stoff von Kleidern, riecht an ihnen, probiert sie an. In der Lebensmittelabteilung öffnet sie Verpackungen und stopft sich schnell etwas vom Inhalt in den Mund.“⁵⁰⁰

“Ich setzte mich in ein Café, von dem aus man in die Halle hinunterschauen konnte. Am Nebentisch saßen zwei junge Frauen mit kleinen Kindern, die auf der lederbezogenen Bank herumhüpften und von ihren Müttern mit Keksen gefüttert wurden. Ich hörte dem Gespräch der Frauen zu. Sie trafen sich offenbar regelmäßig hier, sie schienen sich an diesem sterilen Ort, der irgendwo auf der Welt sein könnte, wohl zu fühlen. Vielleicht dachten sie, hier könne ihnen nichts passieren.“⁵⁰¹

⁵⁰⁰ BV. ss.48-49.

⁵⁰¹ BV. s.50.

“Ein andermal fuhr sie ins oberste Stockwerk eines Parkhauses. Am Morgen war es trocken gewesen, aber seit dem Mittag regnete es wieder. Die Wände des Parkhauses bestanden aus Betonelementen und hatten weite Lücken, durch die ein kräftiger Wind wehte. Gillian stieg aus und ging zwischen den wenigen Autos hindurch. Sie drehte sich um sich selbst, machte weite Ausfallschritte wie im Fechtunterricht an der Schauspielschule, Sprünge nach vorn und nach hinten. Sie war erregt, sie wusste nicht, weshalb. Mit kurzen Schritten rannte sie zu einer der Öffnungen und schaute hinaus auf die Industriebauten, die dichtbefahrenen mehrspurigen Straßen, an denen gestutzte Pappeln standen, auf den Berg in der Ferne, der durch den dicht fallenden Regen nur verschwommen zu sehen war.“⁵⁰²

„An einem sonnigen Tag entschloss sie sich, einen Ausflug zu machen. Jetzt, spät am Nachmittag, war das Licht golden wie im Herbst. Sie fuhr mit dem Aufzug in den Keller und ging von dort durch einen Gang in die Tiefgarage. Immer wieder blieb sie stehen und lauschte, aber es war niemand zu hören. Ihr dunkelgrüner Mini stand da, wo er immer gestanden hatte. Sie fuhr zu einem Wald am Rand der Stadt und parkte den Wagen bei einer Recyclingstation. Vom Wald her kam ein Mann mit einem Hund auf den Parkplatz zu. Gillian duckte sich und wartete. Der Mann öffnete die Heckklappe eines Autos, das ein paar Parkplätze neben ihrem

⁵⁰² BV. s.49.

stand, und der Hund sprang hinein. Als das Auto weggefahren war und niemand sonst zu sehen, stieg sie aus und ging los. Der Spazierweg führte am Waldrand entlang. Im Inneren lagen noch letzte Reste Schnee. Nach einer Weile sah Gillian ein Paar mit Wanderstöcken auf sich zukommen. Die beiden waren vielleicht zweihundert Meter entfernt. Sie hielt an, schaute sich um. Von hinten näherte sich eine Frau mit einem Kinderwagen. Das Gebüsch am Waldrand war ziemlich dicht, und es war mühsam, hindurchzukommen. Sie hob die Arme schützend vor ihr Gesicht, Äste zerkratzten ihre Hände. Dann ging es leichter. Der Boden war dick mit feuchtem Laub bedeckt, das unter ihren Schritten nachgab. Gillian hörte Stimmen und sah durch das Unterholz, wie das Paar und die Frau mit dem Kinderwagen sich kreuzten. Sie wartete einen Moment und ging dann weiter durch den Wald. Das Licht fiel schräg ein und machte die Schatten lang. Manchmal blieb Gillian stehen und betrachtete die silbergraue Rinde eines Baumes, die wie die Haut eines Tieres wirkte, oder einen Wurzelstock, der von der Witterung ganz glatt geschliffen war. Sie legte die Hand auf das kühle Holz, spürte winzige Unebenheiten. Das Gelände war flacher geworden. Es dämmerte schon, aus dem nahen Zoo hörte sie Schreie von Tieren. Als sie zum Parkplatz kam, war es dunkel und die Straßenlaternen brannten.“ (NDT. ss.88-89)

“Im Wohnzimmer kniete er sich hin, um die Qualität des Teppichbodens zu prüfen. Er dachte daran, wie er als Kind in der Kirche gekniet hatte. Dieses

Gefühl von Nichtigkeit und Vergebung. Es war eine Art Glück gewesen.“⁵⁰³

„Etwas hat sich verändert. Es kommt Anja vor, als nähme sie den Wald zum ersten Mal bewusst wahr, als wendete der Wald sich ihr zu. Ihre Gedanken scheinen stillzustehen und mit ihnen die Zeit, und alles verbindet sich mit ihr, wird zu einem einzigen wunderschönen Gefühl, das Licht, die Gerüche, die vereinzelt Geräusche, die die plötzliche Stille noch intensiver machen. Sie steht da und beobachtet das Spiel des Lichts, das durch die Baumkronen dringt. Sie berührt den Stamm einer Buche, ihre kühle silberne Rinde. Später ruft sie sich diesen Moment immer wieder in Erinnerung, wenn sie versucht ist, aufzugeben und zurückzukehren in die Wohnung der Eltern. Und dann steht die Zeit wieder still, und alles wird gleichgültig, und sie hält die Nacht durch, die Woche, das Jahr.“⁵⁰⁴

“Im Wald gibt es keine Zeit. Er ist wie der Schlaf, in den man versinkt. Und wenn man wieder auftaucht, sind drei Minuten vergangen oder dreihundert Jahre, es macht keinen Unterschied. Die Äste filtern die Zeit. Auf dem Waldboden flirren die Augenblicke wie das Licht.“⁵⁰⁵

“Solange er steht, stirbt nichts in ihm.“⁵⁰⁶

⁵⁰³ BV. s.51.

⁵⁰⁴ BV. s.22.

⁵⁰⁵ BV. s.121.

⁵⁰⁶ BV. s.122.

„Hubert hatte keine Lust, ins Kulturzentrum zu gehen und sich bedrängen zu lassen, stattdessen duschte er und wanderte dann weiter die Straße entlang, auf der sie heraufgefahren waren. Sie stieg noch ein wenig an und führte zwischen Wiesen hindurch, auf denen große Felsbrocken lagen, dann fiel sie ab, und er gelangte in einen lichten Wald. Die Luft war feucht und kühl und roch nach Harz und ganz schwach nach Rauch. Durch die Bäume hindurch fielen Sonnenstrahlen und warfen bewegte Muster auf den Waldboden. Er setzte sich auf einen dicken Baumstamm, der am Straßenrand lag und hörte den Vögeln zu. Aus der Tiefe war das Rauschen des Inns zu hören. Er musste an die Wanderungen denken, die er als Kind mit seinen Eltern gemacht hatte, an Ferienwochen in den Bergen, unendlich lange Tage, die sie damit verbrachten, in Bergbächen Staudämme zu bauen, im Wald Verstecken zu spielen, Feuer zu machen und Würste zu braten.“ (NDT. ss.190-191)

Jill war ans Fenster ihres Büros getreten und schaute hinaus in den Park hinter dem Hotel. Es war strahlend schöner Tag, fast alle Liegestühle waren besetzt, Kinder spielten auf der Wiese, und im Hintergrund, im Schatten einiger mächtiger Bäume, die am Flussufer standen, saß ein Dutzend Gäste im Kreis. Die meisten waren barfuß, einige trugen nur Shorts und ein T-Shirt. Sie hatten Zeichenblöcke auf den Knien und schauten aufmerksam zu Hubert, der in ihrer Mitte stand und redete. Neben ihm saß auf einem Korbstuhl eine nackte junge Frau. Hubert

machte ausladende Handbewegungen, es sah aus, als zeichnet er ein Bild in die Luft, dann trat er aus dem Kreis, und die Gäste fingen an zu zeichnen. Die Szene erinnerte Jill an die bunten Bilder in den Traktätchen der Zeugen Jehovas, die idyllische Gebirgslandschaften zeigten, in denen sich alte und junge Menschen, Raub- und Beutetiere in friedlicher Eintracht begegneten.⁵⁰⁷

„Bevor sich Gott in Büchern offenbarte, offenbarten sich die Götter in der Welt. Ihr Wohnsitz war nicht nur der Himmel, sondern auch der Berg, die Grotte, der Hain, die Quelle, wo auch ihre Kultorte errichtet wurden. Die Götter polytheistischen Religionen wollten an ihrem Ort aufgesucht und verehrt werden. Die Menschen mussten zu den heiligen Orten pilgern, die Götter hatten ihre festen Wohnsitze.“⁵⁰⁸

„Die Töne waren so tief, dass Jill sie am ganzen Körper spürte und sich dagegenstemmen musste. Das Publikum begann wie auf Kommando zu hüpfen, ein Gewimmel von Körpern, die sich synchron bewegten. Einige ruderten mit den Armen, als schwammen sie durch eine zähe Masse, andere standen fast still und zuckten nur mit den Schultern oder drehten den Kopf hin und her. Auch Jill konnte sich dem Rhythmus nicht entziehen und begann zögernd zu tanzen.“ (NDT. s.244)

⁵⁰⁷ BV. ss.21-22.

⁵⁰⁸ Assmann, Aleida: Erinnerungsräume, Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, C.H. Beck Verlag, München, 2010, s.303.

„Sie gingen ein Stück weit die Strasse entlang, dann auf einem schmalen Fussweg in eine kleine Mulde und einen Abhang hinauf. Dort lag, von einem hölzernen Zaun umgeben, eine große Steinplatte, in der viele Vertiefungen waren. Das ist ein Schalenstein, sagte Rolf, die gibt es überall in Europa. Vermutlich sind sie von den Menschen der Bronzezeit für kultische Zwecke geschaffen worden. Schau, hier ist ein Sonnenrad.“ (NDT. s.228)

„Es gibt ein paar Menhire und Schalensteine aus der Bronzezeit, mag ja sein, aber die Typen, die mit Pendeln in der Gegend herumrennen und Bovis-Einheiten messen und behaupten, der Magnetismus hier sei so stark wie in der Kathedrale von Chartres sind in meinen Augen Spinner. Sie erzählte von einem Ethnologen, der sich als Landschaftsmythologe bezeichne und überall in der Gegend die Spuren einer Landschaftsgöttin Ana sehe. Die Hügel seien ihre Brüste, die Täler und Quellen ihr Schoss. Hubert musste an Landschaften von Georgia O’Keeffe denken, auf denen Hügel aussahen wie die Körper nackter Frauen.“ (NDT. s.170)

„Jill tanzte weiter. Manchmal stand sie fast still dabei und bewegte nur noch den Kopf und die Achseln. Oder sie flog über die Landschaft, ohne mit den Flügeln zu schlagen. Über ihr sausten Wolken vorbei im Zeitraffer. Sie tauchte in ein blaues Meer, sah Unterwasserlandschaften, Fischeschwärme, die in unglaublicher Geschwindigkeit und doch wie ein Körper zwischen bunten Korallenriffen hin und her

schossen. Dabei schien sie der Musik immer um den Bruchteil einer Sekunde voraus zu sein, ihre Bewegungen riefen die Musik erst hervor, modulierten sie. Die Beats verformten den Raum, sie fühlten sich an wie riesige unsichtbare Blasen, die auf sie zufliegen und dann von ihr abprallten. Die Tänzer hatten die Arme gehoben und schubsten die Blasen immer wieder in die Luft, sie flogen höher und höher, schwebten über dem dunklen Tal. Weit unten war der Wald zu sehen, die Eisenbahnlinie und die Strasse. Die Musik wurde leiser und wich schließlich dem monotonen Rauschen des Winds. Jill sah schneebedeckte Gipfel, dann Bergketten, eine hinter der anderen und dazwischen grüne Täler, die Poebene mit ihren schlafenden Städten, und in der Ferne die Lichter der Küstenorte und die schwarze Fläche des Meeres. Sie empfand nicht mehr das Gewicht und die Geborgenheit der Berge, sondern hatte ein Gefühl der Schwerelosigkeit, dem sie sich hingab ohne Angst.“ (NDT. ss.247-248)

„Jill fühlte sich sehr nüchtern und klar, als wäre sie aufgewacht nach einer langen Bewusstlosigkeit. Am Bahnhof zog sie sich einen Kaffee an einem Automaten und setzte sich auf dem Bahnsteig in die Sonne. Sie betrachtete ihre schmutzige Füße. Auch auf ihrem Rock waren Flecken. Im Zug dachte sie an das, was Ursina gesagt hatte. Sie fühlte sich wie als Kind, wenn sie beim Versteckspiel entdeckt worden war. Nach den atemlosen Minuten im Verborgenen war es wie eine Erlösung, sie konnte sich wieder frei bewegen, es war alles nur ein Spiel gewesen. Sechs

Jahre lang hatte sie sich hier oben versteckt und gar nicht gemerkt, dass niemand sie suchte. Mit der Zeit hatte sie sich so gut in ihrem Versteck eingerichtet, dass es ihr vorkam wie ein wirkliches Leben. Nur im Frühling, wenn der Schnee nicht schmelzen wollte, hatte sie manchmal daran gedacht, wieder ins Unterland zu ziehen. Vielleicht hatte sie Hubert zu der Ausstellung im Kulturzentrum einladen wollen, damit er sie aus diesem Leben herausholen würde, das nicht ihres war.“ (NDT. ss.250-251)

„Jill stand unter der Dusche, wusch sich den Dreck von den Füßen und wusste plötzlich, sie würde ihre Stelle kündigen und weggehen von hier. Nicht gleich, sie hatte keine Eile. Vielleicht würde Hubert mit ihr kommen, um gemeinsam irgendwo neu anzufangen, aber ihre Entscheidung hatte nichts mit seiner zu tun. Das Spiel war zu Ende, sie war frei und konnte gehen, wohin sie wollte.“ (NDT. ss.252-253)

Agnes

“In dieser Nacht merkte ich, dass ich Schriftsteller werden musste. Ich hatte mir K.s Tod gewünscht, und K. war gestorben, als sei sie eine meiner Figuren, von mir erschaffen und meinem Willen Sklave. Wenn die Welt also so war, dass sie meinen Wünschen gehorchte, so musste meine Welt in Zukunft eine sein, die auch wirklich meinem Geist entsprang.“⁵⁰⁹

⁵⁰⁹ BV. s.63.

„Sie heißt nicht wirklich Olympia, aber nachdem sie mir verboten hat, im Buch ihren wirklichen Namen zu gebrauchen, so will ich hier in der Wirklichkeit ihren fiktiven nennen, damit gleich jedem und jeder klar ist, dass es sich um ein und dieselbe Person handelt.“⁵¹⁰

“Ein Schriftsteller trifft ein Maedchen, das sich über seinen (eigenen) Charakter beklagt. Der Schriftsteller sagt, das sei kein Problem. Er selbst ändere seinen Charakter in seinen Büchern. Das Mädchen bittet ihn, das auch für sie zu tun. Der Schriftsteller zögert, aber auf fortgesetztes Bitten gibt er schließlich nach. Aber er sagt: ‘Dann musst du aber auch deine Geschichte nehmen, wie sie kommt.’ Das Mädchen ist einverstanden. Sie treffen sich nun regelmäßig, und der Schriftsteller sagt dem Mädchen jeweils, wie es mit ihr weitergeht. Langsam fängt er an, sie auszunutzen, erst nur zögernd (welche Kleider sie z. B. sogar bei kaltem Wetter anzieht etc.), dann immer mehr, bis er sie zu a) einem Verbrechen, b) einer Beziehung zwingt. Schließlich zerstört das Mädchen seine Geschichte, aber merkt, dass sie trotzdem nicht von der fiktiven Figur wegkommt. (?)”⁵¹¹

“es geht nicht um diese Stadt und nicht um andere Städte, es geht nicht um diese Erde und nicht um

⁵¹⁰ BV. s.63.

⁵¹¹ BV. s.74.

eine andere Erde, es geht nicht um Morgen und nicht um Übermorgen, es geht nicht um alles was es gibt und was es nicht gibt, es geht um nichts als um uns beide...⁵¹²

“Meine Liebe zu Agnes hatte sich verändert, war nun anders als alles, was ich früher gekannt hatte. Ich fühlte eine fast körperliche Abhängigkeit, hatte das demütigende Gefühl, nur ein halber Mensch zu sein, wenn sie nicht da war. Während ich in früheren Beziehungen immer viel Zeit für mich alleine beansprucht hatte, konnte ich Agnes nicht oft genug sehen. Seit unserer Wanderung im Park dachte ich dauernd an sie und kam nur noch wirklich zur Ruhe, wenn sie bei mir war und ich sie anschauen, sie berühren konnte. Wenn sie aber bei mir war, fühlte ich mich wie berauscht, und meine ganze Umgebung, die Luft, das Licht, schienen mir schmerzhaft deutlich und nah, und selbst die Zeit wurde konkret und spürbar in ihrem Vergehen. Ich hatte zum ersten Mal in meinem Leben das Gefühl, etwas dringe von außen in mich ein, etwas Fremdes, Unverständliches.” (AG. s.61)

“Sie zog ihre Handschuhe aus und fuhr mit den Händen über die eiskalten Stämme der Bäume. Sie fühlte nicht die Kälte, aber sie spürte die schorfige Rinde an ihren fast tauben Fingerkuppen. Dann kniete sie nieder; legte sich hin und drückte ihr Gesicht in den pulvrigen Schnee. Langsam gewann

⁵¹² BV. s.75.

sie das Gefühl zurück, erst in den Füßen, in den Händen, dann in den Beinen und Armen, es breitete sich aus, wanderte durch ihre Schultern und ihren Unterleib zu ihrem Herzen, bis es ihren ganzen Körper durchdrang und es ihr schien, als liege sie glühend im Schnee, als müsse der Schnee unter ihr schmelzen.” (AG. ss.151-152)

“Ist es unbedingt nötig, dass du von meiner Kindheit schreibst? Es ist doch nur eine Geschichte. Kann ich nicht einfach in der Bibliothek auftauchen, wie ich bin? So wie ich jetzt bin?“ (AG. S.55)

“Bist du jemals die Treppe hinaufgegangen?“ fragte Agnes. „Nein“, sagte ich. Warum sollte ich?“ „Woher weißt du dann, dass du wirklich in der siebenundzwanzigsten Etage wohnst?““ (AG. S.49)

“Glück malt man mit Punkten, Unglück mit Strichen,“ sagte sie. „Du musst, wenn du unser Glück beschreiben willst, ganz viele kleine Punkte machen wie Seurat. Und dass es Glück war, wird man erst aus der Distanz sehen.“⁵¹³ (AG. S.69)

“Oft rauchten wir zusammen auf der Treppe oder tranken Kaffee, und langsam gewöhnten wir uns aneinander, wie man sich an ein neues Kleidungsstück gewöhnt, das man erst für einige

⁵¹³ SRS. s.75.

Zeit in den Schrank hängt, bevor man wagt, es anzuziehen.“ (AG. s.22)

“Wir liebten uns, und dann war es draußen dunkel geworden.“ (AG. s.45)

“Unser Leben war ruhig, unsere Tage glichen einander, und wir waren zufrieden.“ (AG. s.67)

„Ich bin immer traurig, wenn ich ein Buch zu Ende gelesen habe“, sagte Agnes. „Es ist, als sei ich zu einer Person des Buches geworden. Und mit der Geschichte endet auch das Leben dieser Person. Aber manchmal bin ich auch froh. Dann ist das Ende wie die Befreiung aus einem bösen Traum, und ich fühle mich ganz leicht und frei, wie neugeboren. Ich frage mich manchmal, ob die Schriftsteller wissen, was sie tun, was sie mit uns anstellen.“ Ich küsste Agnes. Da bin ich mit dir zusammen und weiß gar nicht, dass in deinem Kopf das halbe Personal der Weltliteratur steckt. „Ich lese nicht mehr viel“, sagte Agnes, „vielleicht deshalb. Weil ich nicht mehr wollte, daß Bücher Gewalt über mich haben. Es ist wie ein Gift. Ich habe mir immer eingebildet, ich sei jetzt immun. Aber man wird nicht immun. Im Gegenteil.“ (AG. s.120.)

“Als wir näher traten, zerfiel das Bild vor unseren Augen in ein Meer von kleinen Punkten. Die Konturen verschwammen, die Flächen flossen

ineinander. Die Farben auf dem Bild waren nicht gemischt, sondern zusammengesetzt wie auf einem Gobelin. Es gab kein reines Weiß und Schwarz. Jede Fläche enthielt alle Farben und wirkte erst aus der Distanz als Ganzes.“ (AG. ss.68-69)

“Wenn ich an einem heißen Tag... wenn ich an einem dieser heißen, schwülen Tage aus dem Fenster schaue... wenn der Himmel dunstig ist von der Hitze, wenn die Luft flimmert über der Stadt, dann ist das ... dann ist das wie Afrika hier. Wie in diesen Tierfilmen. Dann ist das ... ich weiß nicht, ob man das verstehen kann. Aber das ist wie Afrika. Wie eine Steppe. Und dann stelle ich mir immer vor... man sieht weit von hier oben, vom Studio ... dann würde es mich nicht wundern, wenn plötzlich eine Herde Elefanten, nein... eine Herde Gazellen die Alle entlanggaloppiert käme. Das ist ... das ist unglaublich schön. Da komme ich mir vor... da kommt man sich vor, als sei man kein Mensch mehr. Ein Sandkorn. Nur noch ein Sandkorn in einer Wüste, in einer Steppe. Und die Gazellen ziehen vorbei und verschwinden im Dunst. Und der Staub setzt sich, und alles ist wieder ganz ruhig, ganz still. Ein Anfang. Noch einmal anfangen. Das ist Fernsehen. Es ist überall. Wie Afrika. Es ist in der Luft.“⁵¹⁴

“Die erste Zeit wohnten wir im Empire Hotel an der West End Avenue und 90th Street, einem Hotel mit

⁵¹⁴ BV. s.47-48.

Wochentarifen. Ich arbeitete im Four Seasons, an der zweiundfünfzigsten, Olympia downtown im New Morning, einem Jazz-Lokal, als Kellnerin. Unser Zimmer im Empire Hotel war winzig. Das Bett stand gleich neben der Tür, daneben gab es einen Kleiderschrank, und vorne am Fenster, auf einem wackligen Tisch, stand ein kleiner Gaskocher mit zwei Flammen. Unser Zimmer war im vierten Stock. Der Aufzug war dauernd besetzt. Neben uns wohnte Charlie aus South Carolina mit seiner Katze Fritz. Manchmal trafen wir ihn mitten am Tag in einem schmutzigen Bademantel, wenn er zur Dusche ging oder die Katze suchte. Er arbeitete im Kitkat-Club und gab uns Freikarten, die wir nie benutzten. Olympia arbeitete sechs Abende die Woche, und wenn ich einmal frei hatte, besuchte ich sie im New Morning und hörte mir inmitten von Busladungen von Japanern klassischen Jazz an und trank Südstaaten-Whisky an der Bar.⁵¹⁵

“Als wir aufstanden und zurückgingen, hatte es schon zu dämmern begonnen. Die Wolkenkratzer der Innenstadt verschmolzen im Gegenlicht miteinander und wirkten wie ein einziges riesiges Gebäude, wie eine dunkle Burg.” (AG. s.48)

“Agnes ist tot. Eine Geschichte hat sie getötet. Nichts ist mir von ihr geblieben als diese Geschichte. Sie beginnt an jenem Tag vor neun Monaten, als wir uns in der Chicago Public Library

⁵¹⁵ BV. S.62.

zum ersten Mal trafen. Es war kalt, als wir uns kennenlernten. Kalt wie fast immer in dieser Stadt. Aber jetzt ist es kälter, und es schneit. Über den Michigansee kommt der Schnee und kommt der böige Wind, der selbst durch das Isolierglas der grossen Fenster noch zu hören ist. Es schneit, aber der Schnee setzt sich nicht, er wird weitergeweht und bleibt nur liegen, wo der Wind nicht hingelangt. Ich habe das Licht gelöscht und schaue hinaus auf die beleuchteten Spitzen der Wolkenkratzer, auf die amerikanische Flagge, die der Wind irgendwo im Licht eines Scheinwerfers hin und her schlägt, und weit hinunter auf die leeren Plätze, wo selbst jetzt, mitten in der Nacht, die Ampeln von Grün zu Rot und von Rot zu Grün wechseln, als sei nichts geschehen, als geschehe nichts.

Hier habe ich mit Agnes gewohnt, in dieser Wohnung, für kurze Zeit. Wir waren hier zu Hause, aber jetzt, wo Agnes gegangen ist, ist mir die Wohnung fremd und unerträglich geworden. Nur ein zentimeter Glas trennt mich von Agnes, nur ein Schritt. Aber die Fenster lassen sich nicht öffnen.”
(AG. s.9)

“Ich wohne im siebenundzwanzigsten Stockwerk des Doral Plaza, eines Wolkenkratzers mitten in der Innenstadt.” (AG. s.25)

“Ich weiß nie, was dabei herauskommt“, sagte ich, „ich habe keine Kontrolle darüber. Vielleicht wären wir beide enttäuscht.““ (AG. s.50)

“Der Lift fuhr bis ins vierunddreissigste Stockwerk, von da aus führte eine schmale Treppe aufs Dach. Der Boden war mit Holzrosten belegt, die von der Sonne und vom Regen fast schwarz geworden waren. Wir gingen an die Brüstung und schauten hinunter. Tief unten sahen wir Autos vorüberfahren und winzige Menschen, die sich durch den Abendverkehr bewegten. Auch den See konnten wir von hier aus sehen und den Grant Park, wo Dutzende von Feuern brannten.” (AG. s.51)

“Sie sei in Chicago aufgewachsen. Ihr Vater war vor einigen Jahren in Pension gegangen, und ihre Eltern waren nach Florida gezogen und hatten sie alleine zurückgelassen. Agnes bewohnte ein Studio in einem der Außenviertel der Stadt. Sie hatte kaum Freunde oder Freundinnen, nur drei Streicherinnen, die sie jede Woche traf und mit denen sie Quartett spielte. Ich bin kein sehr sozialer Mensch, sagte sie.” (AG. s.20)

“Überall standen Topfpflanzen, dennoch wirkte das Zimmer unbelebt, als sei es seit Jahren von keinem Menschen betreten worden. Erst jetzt fiel mir auf, das Agnes kaum Bücher besaß. Außer einer Reihe

von Fachbüchern und Computermanuals, die ordentlich aufgereiht in einem niedrigen Regal standen, sah ich nur die *Norton Anthology of Poetry*.” (AG. s.39)

“Sie berührte nie fremde Menschen und vermied es, von ihnen berührt zu werden. Gegenstände jedoch berührte sie unentwegt. Sie streifte mit der Hand Möbelstücke und Gebäude, an denen sie vorüberging.” (AG. s.62)

“Auf dem Sims eines alten, zugemauerten Kamins standen Familienfotos und ein Bild von Agnes selbst im Talar, das wohl während der Abschlussfeier an ihrer Universität aufgenommen worden war. Sie blickte direkt in die Kamera, aber obwohl sie lächelte, wirkte ihr Gesicht abweisend und verschlossen.” (AG. s.38)

“Die Landschaft, durch die wir fuhren, hatte etwas Ungeföhres, Ungenaues. Als wir durch einen Wald kamen, konnte ich mir vorstellen, was Agnes gemeint hatte, als sie sagte, man könne in diesen Wäldern spurlos verschwinden. Dann und wann kamen wir an Häusern vorbei, die nicht allein standen und doch kein Dorf bildeten. Auch hier, dachte ich, könnte man verschwinden, ohne jemals wiedergefunden zu werden.” (AG. ss.34-35)

“Der Nachtzug war fast voll, und ich war froh, dass der Platz neben mir leer blieb. Aber schon beim zweiten Halt, in South Bend, setzte sich eine unförmig dicke Frau neben mich. Sie trug einen dünnen Strickpullover mit aufgestricktem Nikolaus und roch nach altem saurem Schweiß. Ihr weiches Fleisch quoll über die Armlehne zwischen uns, und so sehr ich mich auch gegen die Seitenwand des Wagens drückte, es war mir nicht möglich, ihrer Berührung auszuweichen. Ich stand auf und ging in den Barwagen weiter vorn im Zug.” (AG. s.34)

“aber ich mochte das Lokal, weil mich noch immer keine der Kellnerinnen zu erkennen schien und mit mir zu plaudern versuchte, weil mir kein Lieblingstisch frei gehalten wurde und weil ich jeden Morgen gefragt wurde, was ich wünsche, obwohl es immer dasselbe war. (AG. ss.19-20)

“Lange wanderte ich am See entlang. Am Ende des Grant Park fand ich ein Cafe. Es war niemand darin zu sehen, aber als ich eintrat, kam die Kellnerin aus dem Hinterzimmer. Sie machte das Licht an und fragte mich, was ich wünsche. Sie brachte mir einen Kaffee und verschwand wieder durch die Tür hinter der Theke.

Draußen wurde es dunkler. Die Landschaft hinter den großen Scheiben wurde langsam unsichtbar, und bald sah ich nur noch mein eigenes Spiegelbild im Glas.” (AG. s.92)

“Ich hatte in dem Jahr, seitdem ich im Doral Plaza wohnte, niemanden kennengelernt, nur den Verkäufer unten im Laden. Und auch von ihm wusste ich nichts, außer dass er immer da zu sein schien und dass er eine Vorliebe für schmutzige Witze und Anzüglichkeiten hatte.” (AG. s.148)

“Ich sass in der Public Library und studierte, wie schon seit Tagen, alte Bände der *Chicago Tribune*, als ich Agnes zum erstenmal sah. (...) Als ich von meiner Arbeit aufschaute, trafen sich unsere Blicke.” (AG. s.13)

„Günter: Ich möchte um keinen Preis hier wohnen. Ich hasse das Land, diese alten dunklen Häuser. Ich weiß noch genau, wie das riecht. Das Laub, das der Regen von den Bäumen gewaschen hat. Wie das daliegt auf den Wiesen und verfault. Dieser säuerliche Geruch von faulen Äpfeln und Laub und Gras. In der Stadt wird das weggemacht.

Sandra: Das hat mich immer gestört in der Stadt. Dass alle so tun, als seien sie unsterblich. Auf dem Land ... ich kann das nicht erklären. Hier gibt es etwas, was größer ist als wir. Es hat mit den Bäumen zu tun und mit ... Man kann es nicht beschreiben. Man spürt es oder man spürt es nicht. Vielleicht hat es deshalb so lange gedauert, bis ich es vermisst habe. Bis ich wusste, dass ich es vermisse. In der

Stadt kann man alles beschreiben, alles ist gemacht. Auf dem Land ... wenn es einmal keine Menschen mehr gibt, dann werden die Städte verschwinden. Aber auf dem Land wird es sein wie immer. Nur etwas stiller.“⁵¹⁶

“Es war der Abend des dritten Juli, und wir spazierten am Ufer des Lake Michigan entlang. In Chicago beginnt die Feier zum Unabhängigkeitstag bereits am Vorabend mit Feuerwerk und Musik. Im Grant Park hatte es von Menschen gewimmelt, aber hier, etwas nördlich war die Uferpromenade fast leer. Wir setzten uns auf die Kaimauer und schauten hinaus auf den See.” (AG. s.47)

“Der zweite Montag im Oktober war Columbus Day, und wir nutzten das verlängerte Wochenende, um aus der Stadt herauszukommen. (...) Wir seien zu früh für den Indian Summer, sagte der Aufseher am Eingang des Nationalparks und empfahl uns für unsere Wanderung ein Gebiet, das seit fünfzig Jahren Wildnis war. Anfang des Jahrhunderts hätten dort noch Bauern gelebt, sagte er, aber während der Wirtschaftskrise in den dreißiger Jahren seien sie in Massen emigriert, und der Staat habe das Gebiet aufgekauft und zur Wildnis erklärt. Wie kann man

⁵¹⁶ BV. ss.71-72.

das? fragte Agnes. Wir überlassen es sich selbst, sagte der Aufseher, in wenigen Jahren hat die Natur sich alles zurückgeholt. Die Zivilisation ist nur eine dünne Haut, die sich sofort reißt, wenn man sie nicht mehr pflegt.” (AG. ss.70-71)

“Dann sagte er, wir sollten vorsichtig sein, und gab uns eine Broschüre über giftige Pflanzen und wilde Tiere. Viele Leute unterschätzten die Gefahren, sagte er, die Natur verstehe keinen Spaß.” (AG. s.71)

“Von Zeit zu Zeit kamen wir an Ruinen von Farmen vorbei, an Orten, wo die Bäume jünger schienen und weniger dicht beieinander standen. Als es dämmerte, kamen wir über einen Hügel und sahen unter uns den See, an dem wir kampieren wollten. Aber es dauerte noch fast eine Stunde, bis wir endlich das Ufer erreichten. Die Sonne war untergegangen, und es war kühl geworden. Dicht am See war der Boden sandig, und dort stellten wir das Zelt auf. Dann sammelten wir Fallholz, das im Wald überall auf dem Boden lag. In Wenigen Minuten hatten wir einen großen Stoß beisammen.” (AG. s.72)

“Wir mussten Stunden vom nächsten bewohnten Haus entfernt sein, und jetzt, in der Nacht, wäre es unmöglich gewesen, im Wald den Weg zu finden.” (AG. s.73)

“Wir verließen den See und gingen weiter durch den Wald. Wir kamen in ein langgezogenes Tal, wo wir auf alte, verrostete Eisenbahngleise stießen. Auf dem ehemaligen Bahndamm kamen wir gut voran. Das Tal weitete sich, und links und rechts des Gleises standen die Ruinen einiger Holzhäuser. Wir liefen zwischen den Häusern herum. ‘Wie lange, glaubst du, dauert es, bis man keine Spuren mehr sieht?’ fragte Agnes. ‘Ich weiß es nicht. Es wird alles überwuchert, aber darunter bleibt immer etwas. Scherben, Draht.’ Die Türen der Häuser waren mit Brettern vernagelt, an denen Schilder vor dem Betreten warnten. Als wir in einen kleinen Schuppen traten, dessen eine Wand eingestürzt war, flatterte ein grosser Vogel laut zeternd an uns vorbei ins Freie. Auf dem Boden lagen die morschen Bretter der eingestürzten Wand. Hinten im Schuppen, dort wo er an die Rückwand eines Hauses stieß, lag ein Haufen trockenes Laub. Daneben ein Kreis von rußigen Steinen, eine kleine Feuerstelle.” (AG. s.76)

“Am Rande der verlassenen Siedlung fanden wir eine zerfallene Kirche. Dahinter lag ein kleiner Friedhof. Hier standen die Bäume schon fast wieder so dicht wie im Wald, der sich gleich hinter dem Friedhof den Hügel hinaufzog. Die meisten Grabsteine lagen ohne Ordnung umgekippt auf dem waldigen Boden. Wir entzifferten einige Namen und Lebensdaten.” (AG. s.77)

EK 2. RESİMLER

1. BÖYLESİ BİR GÜNDE

LE GRAND CROHOT

Resim 1. Le Grand Crohot plajı



<http://www.lege-capferret.com/info-pratique/plages/oceanes>

Resim 2. Le Grand Crohot plajı



Resim 3. Le Grand Crohot plajı

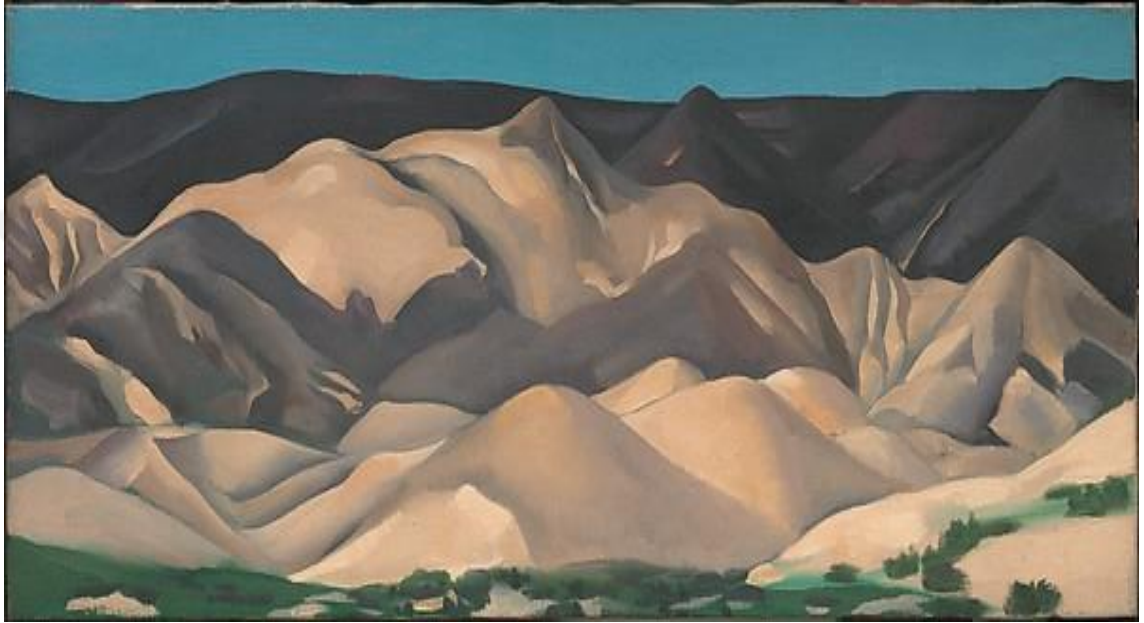


Resim 2 ve 3: <http://en.plages.tv/detail/grand-crohot-beach-lege-cap-ferret-33950>

2. NACHT IST DER TAG

Georgia O'Keeffe Tabloları

Resim 1. Near Abiquiu, New Mexico



<http://www.metmuseum.org/art/collection/search/489281>

Resim 2. Black Mesa painting: Georgia O'Keefe and Abiquiu New Mexico



<https://karengillistaylor.wordpress.com/2012/11/09/black-mesa-painting-georgia-okeefe-and-abiquiu-new-mexico/>

Schalenstein ve Menhir

Resim 1. Schalenstein



© Archiv Waldviertel Tourismus/Reinhard Mandl

www.waldviertel.at



<http://www.alpelino.com/bilder/waldviertel/Schalenstein.jpg>

Resim 2. Menhir

<http://www.tagesanzeiger.ch/leben/reisen/Das-helvetische-Stonehenge/story/27628340>

3. AGNES

Resim 1 Doral Plaza



https://lehrerfortbildung.bw.de/u_sprachlit/deutsch/gym/bp2004/fb2/03_agnes/11_bilder/

Resim 2. Doral Plaza

https://lehrerfortbildung.bw.de/u_sprachlit/deutsch/gym/bp2004/fb2/03_agnes/11_bilder/

Resim 3. Chicago Public Library

<https://chipublib.bibliocommons.com/locations/uploads/images/full/6314ef45d17ac782240765bc7e5489b8/harold-washington-library-center.jpg>

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Kadir ALBAYRAK
Doğum Yeri ve Tarihi	İzmir/16.06.1985
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	Ege Üniversitesi Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü
Y. Lisans Öğrenimi	Ege Üniversitesi Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü
Bildiği Yabancı Diller	Almanca/İngilizce
Bilimsel Faaliyetler	-
İş Deneyimi	
Stajlar	-
Projeler	-
Çalıştığı Kurumlar	Cumhuriyet Üniversitesi Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü
İletişim	
E-Posta Adresi	albayrak1182@hotmail.com
Tarih	11.04.2017