

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

**SİMÜLASYON KAVRAMI ÇERÇEVESİNDE  
WOLFGANG HİLBİG'İN "ICH" ADLI ROMANI**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Dudu UYSAL**

**Enstitü Anabilim Dalı : Alman Dili ve Edebiyatı**

**Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Dr. Cüneyt ARSLAN**

**NİSAN-2013**

T.C.  
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

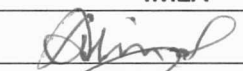
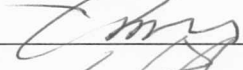

SİMÜLASYON KAVRAMI ÇERÇEVESİNDE  
WOLFGANG HILBIG'İN "ICH" ADLI ROMANI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Dudu UYSAL

Enstitü Anabilim Dalı : Alman Dili ve Edebiyatı

"Bu tez 01/04/2013 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Oybirliği / Oyçokluğu ile kabul edilmiştir."

JÜRİ ÜYESİ	KANAATI	İMZA
Prof. Dr. Arif Ünal	Kabul	
Doc. Dr. Muharrem TOSUN	Kabul	
Yrd. Doç. Dr. Cengiz Polat	Kabul	

## **BEYAN**

Bu tezin yazılmasında bilimsel ahlak kurallarına uyulduğunu, başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunulduğunu, kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapılmadığını, tezin herhangi bir kısmının bu üniversite veya başka bir üniversitedeki başka bir tez çalışması olarak sunulmadığını beyan ederim.

**Dudu UYSAL**

**01.04.2013**

## ÖNSÖZ

Mevcut tez çalışması, simülasyon kuramı ve bu kuramın öncüleri, edebiyat bilimi içerisinde simülasyon kavramının yeri, Demokratik Almanya Cumhuriyeti sınırları içerisinde kurulan istihbarat teşkilatının simüle gerçekliği ve bu devlette yaşayan yazarların böyle bir gerçekliği eserlerinde nasıl yansıttığı seçilmiş bir eser üzerinden gösterilmeye çalışılmıştır.

Bu tez çalışmasının hazırlanmasında benden yardımlarını esirgemeyerek fikirleriyle ufkumu açan danışman hocalarım Yrd. Doç. Dr. Cüneyt ARSLAN'a ve Yrd. Doç. Dr. Funda KIZILER EMER'e, bölümdeki saygıdeğer hocalarıma ve verdiği kaynaklar ile beni destekleyen Mannheim Üniversitesi Alman Dili ve Edebiyatı bölümünde öğretim üyesi olan Doç. Dr. Joachim FRANZ'a teşekkür ederim.

Çalışmanın oluşum esnasında desteğini ve sabrını benden esirgemeyen canım anneme çok teşekkür ediyorum.

**Dudu UYSAL**

**01.04.2013**

## İÇİNDEKİLER

<b>KISALTMALAR</b> .....	<b>iv</b>
<b>TABLO LİSTESİ</b> .....	<b>v</b>
<b>ÖZET</b> .....	<b>vi</b>
<b>SUMMARY</b> .....	<b>vii</b>
<b>GİRİŞ</b> .....	<b>1</b>
<b>BÖLÜM 1: SİMÜLASYON KURAMI</b> .....	<b>5</b>
1.1. Jean Baudrillard'ın Medya Teorisi .....	6
1.2 Simülasyon ve Hipergerçeklik.....	6
1.3 Simülasyon Kuramının Öncüleri .....	7
1.3.1. Walter Benjamin .....	8
1.3.1.1. Film Yoluyla Algılamının Değişmesi .....	8
1.3.1.2. Sanatın Teknik Olarak Yeniden Üretilmesinin Tarihi .....	8
1.3.1.3. İmgelerin Kitle Üzerindeki Etkisi .....	9
1.3.2. Marshall McLuhan .....	10
1.3.2.1 Medyanın Konstruktivizmi .....	10
1.3.3.2 Medya Kavramının Değişimi .....	10
1.3.3 Jacques Derrida .....	11
1.3.3.1. Ayrım (Alm. Differenz) ve Simulakr (Alm. Simulakrum) .....	11
1.3.3.2 Nesnesiz Gösterenler .....	11
<b>BÖLÜM 2: EDEBİYAT BİLİMİNDE SİMÜLASYON KAVRAMININ YERİ ....</b>	<b>13</b>
2.1. Kurgu- ve Simülasyon Kavramlarıyla İlişkisi Bağlamında Mimesis Kavramı.....	13
2.2. Kurgu.....	18
2.2.1. Genel Estetiğin Ögesi Olarak Kurgu .....	18
2.2.2. Edebiyat Kuramı Olarak Kurgu .....	19

2.3. Bilgisayar Biliminin Dışında Bulunan Simülasyon.....	23
2.3.1. İroni Bağlamında Simülasyon ve Disimilasyon.....	26
2.3.2. Simulakr.....	28
2.3.3. Tiyatro Kuramı Olarak Simülasyon .....	31
2.3.4. Hipergerçeklik ve Simgesel Değiş Tokuş.....	34
2.3.5. Simülasyon ve Kurgu Arasındaki İlişki.....	37
2.3.6 Gerçeklik Bağlamında Hayal ve Kurgu Arasındaki İlişki.....	38
<b>BÖLÜM 3: DEMOKRATİK ALMANYA CUMHURİYETİ EDEBİYATI VE İSTİHBARAT TEŞKİLATI.....</b>	<b>40</b>
3.1. Demokratik Almanya Cumhuriyeti Edebiyatının Temeli .....	40
3.2. 80’li Yılların Demokratik Almanya Cumhuriyeti’nin Rejim Muhalifi Edebiyat Çevresi (Alm. Die inoffizielle Literatur-Szene).....	42
3.3. Siyasetin Bir Aracı Olarak Edebiyat.....	44
3.4. Rejim Muhalifi Edebiyat Çevresinin 1980’li Yıllardaki İstihbarat Teşkilatı Aracılığıyla İçeriye Sızması .....	45
<b>BÖLÜM 4: WOLFGANG HİLBİG’İN “ICH” ADLI ROMANINDA SİMÜLE GERÇEKLiĞİN İŞLENİŞİ.....</b>	<b>48</b>
4.1. Wolfgang Hilbig .....	48
4.1.1. Wolfgang Hilbig’in Biyografisi .....	48
4.1.2. Yazar Olarak Wolfgang Hilbig .....	49
4.1.3. Wolfgang Hilbig’in Eserleri.....	52
4.2. Ana Karakter Cambert ve Yazar Wolfgang Hilbig’in Hayatı Arasındaki Bağınıtı..	54
4.3. Romanın İçeriği .....	59
4.4. Anlatım Biçimi .....	64
4.5. Zaman Yapısı.....	72
4.6 Simüle Gerçekliğin Eserdeki Yansımaları .....	76
4.6.1 İç Gerçeklik Olarak Bodrum Katı .....	76
4.6.2. İç Gerçeklik ve Simüle Gerçeklik Arasındaki Cambert .....	87
4.6.3. Muhbir Kimliği ve Yazar Cambert .....	93

4.6.4 Cambert ve İstihbarat Teşkilatı Simülasyonu .....	97
4.6.5 Romanda Sunulan Postyapısalcılık ve Simüle Gerçeklik .....	111
4.6.6 Romanda Simülasyon, Gerçeklik, Kurgu Kavramlarının ve Romantizm Döneminin İzdüşümleri.....	115
<b>SONUÇ</b> .....	<b>120</b>
<b>KAYNAKÇA</b> .....	<b>124</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ</b> .....	<b>129</b>

## KISALTMALAR

**Tr.** :Türkçe

**Alm.** :Almanca



## TABLO LİSTESİ

<b>Tablo 1</b> : “İch” Adlı Romanın Anlatım Düzlemi.....	64
--	----

<b>Tezin Başlığı:</b> Simülasyon Kavramı Çerçevesinde Wolfgang Hilbig'in "Ich" Adlı Romanı	
<b>Tezin Yazarı:</b> Dudu UYSAL	<b>Danışman:</b> Yrd. Doç. Dr. Cüneyt ARSLAN
<b>Kabul Tarihi:</b> 01.04.2013	<b>Sayfa Sayısı:</b> vii (ön kısım) + 129 (Tez)
<b>Anabilim Dalı:</b> Alman Dili ve Edebiyatı	<b>Bilimsel Dalı:</b> Alman Dili ve Edebiyatı
<p>Simülasyon 20. yüzyıl modernizminin bir sonucu olarak günümüze kadar gelen ve çeşitli alanlarda gelişimi devam eden bir olgudur. Simülasyon bilgisayar bilimlerinde çok sık kullanılan bir kavramdır ve yapay olarak oluşturulmuş gerçeklik anlamına gelir. Simülasyon ekonomi alanında, matematiksel hesaplamalarda, bilgisayar bilimlerinde, fizik, kimya, biyoloji ve meteoroloji alanlarında da sıkça kullanılan bir kavramdır. Bütün bu alanlardan sonra da simülasyon edebiyat bilimi içerisinde kullanılmaya başlanmıştır.</p> <p>Bu bağlamda öncelikle simülasyon ile ilgili kuramlar ve bu kuramların öncüleri çalışmamızda önemli bir yer teşkil eder. Buna bağlı olarak da simülasyon kavramının edebiyat bilimi alanındaki yeri incelenmiştir. Böyle bir inceleme sırasında simülasyon kavramı mimesis, kurgu, ironi ve tiyatro kavramları ile ilişkilendirilmiştir. Bu bağlamda hem antik çağda hem de günümüzde ortaya atılan bazı görüşler de ayrıntıyla incelenmiştir. Daha sonra Wolfgang Hilbig'in "Ich" adlı romanında simüle bir gerçekliğin izleri sürüleceğinden yazarın içinde yaşamış olduğu Demokratik Almanya Cumhuriyeti'nin edebiyata ve yazarlara karşı tutumu ayrıntılı bir şekilde incelenmiştir. Ayrıca bu devlette geçerli olan resmi ve gayri resmi edebiyat çevresine de değinilmiştir. Wolfgang Hilbig'in hem yaşamında hem de inceleme fırsatı bulduğumuz "Ich" adlı romanında önemli bir rol oynayan ve simüle bir gerçekliğin hüküm sürdüğü istihbarat teşkilatı da ele alınmıştır. Çalışmamızın son kısmında Demokratik Almanya Cumhuriyeti yazarlarından Wolfgang Hilbig'in hayatı ve "Ich" adlı romanı ele alınıp, ardından da simülasyon olgusunun algılanış biçimine yer verilmektedir.</p> <p>Sonuç olarak postmodern akımın özelliklerini taşıyan bir toplum içerisinde yaşayan birey gerçekliğin bir türü olan simüle bir gerçeklik içerisinde yaşamaya başlar, bu gerçekliğe göre kendini yeniden kurgular, bu kurguya göre kendine yeni bir kimlik edinir, sahip olduğu bu kimlikler de farklı rolleri ortaya çıkarır, yanlısamanın hüküm sürdüğü bir evrene girer, zaman algılamasını yitirir, tek bir kimlik oluşturmaktan mahrum edilir ve 'miş gibi' davrandığı bir dünyaya adım atar. Böyle bir durum Wolfgang Hilbig'in "Ich" adlı romanında nesnel bir biçimde ortaya konulmak istenmektedir.</p>	
<b>Anahtar Kelimeler:</b> Simülasyon, Demokratik Almanya Cumhuriyeti Edebiyatı, İstihbarat Teşkilatı, Wolfgang Hilbig, Ich	

**Sakarya University Institute of Social Sciences      Abstract of Master's Thesis**

<b>Titel of the Thesis:</b> Within the Framework of the Concept of Simulation the Novel of Wolfgang Hilbig "Ich"	
<b>Author:</b> Dudu UYSAL	<b>Supervisor:</b> Assist. Prof. Cüneyt ARSLAN
<b>Date:</b> 01.04.2013	<b>Nu. of pages:</b> vii (pre text) + 129 (main body)
<b>Department:</b> German Literature and Language	<b>Department:</b> German Literature and Language
<p>Simulation is a phenomenon, which came out as a result of modernism in 20. century, comes until today and is developing in the various areas. Simulation is a concept frequently used in the science of computer and means artificially created reality. Simulation is a concept frequently used in the fields of meteorology, economics, mathematical calculations, computer science, physics, chemistry and biology. After all of these areas began simulation to be used in the science of literature.</p> <p>In this context, theory of simulation and antecedents of this theory are an important place in our study. Accordingly, the concept of simulation was explored in the science of literature. During this examination, the concept of simulation was associated with the concepts such a mimesis, fiction, irony and drama. On this context, some of the opinions that were come up with both in ancient times and today, were put forward thoroughly. Then, German Democratic Republic, where this author lived, and the attitudes towards literature of this country, were examined in detail to drive traces of simulated reality in the novel "Ich" of Wolfgang Hilbig. In addition, the formal and informal groups of literature, which was valid in this country, were mentioned. And we found the opportunity to examine the life of Wolfgang Hilbig and his novel "Ich" because the simulated reality plays an important role both in his life and novel. In addition, this simulated reality dominates in this intelligence agency. In the last part of this study, the life of Wolfgang Hilbig, co-author of German Democratic Republic and his novel "Ich" are taken up and then the perception of the phenomenon of simulation is given a place.</p> <p>As a result, the individual, who is living in the postmodern society, starts to live in the simulated reality which is a type of reality, this individual reconstructs himself/herself to this reality, acquires according to this fiction a new identity for himself/herself, these identities that reveal, have different roles, this individual enters a by illusion dominated universe, loses detection of time, shall be deprived of creating a single identity and step into a world that behaves as if. Such a situation is required to be introduced the novel "Ich" of Wolfgang Hilbig objective manner.</p>	
<b>Keywords:</b> Simulation, Literature of the German Democratic Republic, The National Intelligence Organization, Wolfgang Hilbig, Ich	

## GİRİŞ

Kurgunun (Alm. Fiktion), mimesisin (Alm. Nahcahmung; Tr. Taklit) ve simülasyonun (Alm. Simulation; Tr. Benzetim) tek anlamlı bir tanımını yapmaya kalkışırsak, kendimizi farklı öncülere dayanan bir teoriler ağı içinde buluruz. Terim farklı anlam ilişkilerine sokulur ve edebiyat teorilerinin her biri birbirlerini sınırlar. Aslında ortaya çıkan bu kavram kargaşası da kavramın çok anlamlı olmasındandır çünkü bu kavramın edebiyat alanı dışında da birçok kullanım alanı vardır. Bazı önemli görüşleri incelemeden kesin bir ayırım yapmak neredeyse imkânsızdır.

Burada öncelikle kurgunun, mimesisin ve simülasyonun içinde bulunduğu bu üçlü kavram grubunu edebiyat teorilerinin bazı terimlerini karşılaştırarak öğelerin birbirleri arasındaki ilişkiyi göstermeye çalışacağım. Genelde bu kavramlar birbirleri ile ilişkilendirilerek incelenmemiştir. Sadece birkaç edebiyat teorisi kurgu ve simülasyon arasındaki ilişki üzerinde durur. Kavramın anlaşılmasını sağlamak ve bundan yola çıkarak edebiyat teorileri ile olan ilişkisini ortaya koymak için kültür ve medya bilimlerindeki teorileri birbirleri ile ilişkilendirmek gerekir.

Mimesis ve kurgu kavramları antik çağ edebiyatında önemli bir rol oynadığı için her iki kavramı da birbirleri ile ilişkilendirilerek incelemek gerekir. Simülasyonun kategorisi sadece çift bir kavram olan “simulatio” ve “dissimulatio” olarak kullanılır. Bu durum sadece retorik bir düzlemde geçerlidir. Yapısalcılıkta ilk olarak Roland Barthes (1915-1980) simülasyonu edebiyat teorisine dâhil eder. Kavram bilgisayar teknolojilerindeki kullanımıyla estetik bağlamda kendine özgü önemli bir kategori oluşturur. Fransız kuramcının bazı önemli tezleri incelendikten sonra simülasyonun artık yetersiz bir oluşum yöntemi olmadığı anlaşılır ve medyaların gelişimi sayesinde kendi kendini kuran gösterge evresinin bir gücü olarak adlandırılır.

Bu bağlamda simülasyon ve kurgu kavramı birbirlerine ışık tutar. Postmodernizm olarak adlandırılan bir akım içerisinde oluşan farklı bağlamların yardımıyla kurgu ve simülasyon sorunsalını bütünüyle inceleme imkanı buluruz. Simülasyon kavramının edebiyat bilimine girişi bu alan için oldukça karışık bir durum sergiler. Bu nokta ise henüz aydınlatılmamıştır. Çünkü simülasyon metin analizinde nadir olarak kullanılan bir kavramdır. Tiyatro teorilerinde olduğu gibi sosyolojik ve felsefi bağlamlardan da

yola çıkarak edebi metin analizinde simülasyonun nasıl kullanıldığını bulmaya çalışacağım. Gösterek istediğimiz bu bağıntıyı Wolfgang Hilbig'in "Ich" adlı romanı çerçevesinde inceleyeceğiz.

### **Çalışmanın Konusu**

Simülasyon kavramı geniş bir anlam yelpazesine sahiptir ve farklı alanlarda da kullanılır. Bu noktada simülasyonun tek anlamı olarak tanımlamaya ve diğer alanlarda nasıl kullanıldığına dair bilgiler vermeye kalkışırsak kendimizi teoriler ağı içerisinde buluruz. Bundan dolayı çalışmamızın konusunu şu şekilde sınırlandırmaktayız: Çalışmamızın konusunu ilk olarak simülasyon kuramı ve bu kuramın öncüleri oluşturur. İkinci bölümün konusunu ise simülasyon kavramının edebiyat alanındaki yeri oluşturur. Burada simülasyon antik çağın ve güncel teorilerin görüşleri doğrultusunda mimesis, kurgu ve ironi kavramlarıyla ilişkilendirilerek edebiyat bilimi içerisinde kavrama yeni bir anlam yükleniyor. Ele aldığımız "Ich" adlı romanın yazarı Wolfgang Hilbig'in yaşadığı ve yazar olarak tanındığı Demokratik Almanya Cumhuriyeti ve bu devletin sanatla ilgili görüşleri de çalışmamızın diğer bir konusunu oluşturur. Özellikle bu devlet içerisinde kurulan istihbarat teşkilatı da hem Wolfgang Hilbig'in hayatında hem de eserde önemli bir rol oynar. Ele aldığımız eserin olayı da Demokratik Almanya Cumhuriyeti sınırları içerisinde gerçekleşir ve eserdeki ana karakterin istihbarat teşkilatında hüküm süren simüle bir gerçekliğin içerisine girmesiyle hayatında çeşitli değişiklikler meydana gelir. Yukarıda açıkladığım bütün konular çalışmamızın merkezinde bulunur.

### **Çalışmanın Önemi**

Modernizmle birlikte sanat tamamıyla simülatif bir dünya olarak ele alınır. Bu noktada nesnelere kendilerinin yanılsaması olarak işlev görür. Bu durumda insan yanılsama ve gerçeklik arasında gidip gelir ama insana hem yanılsama hem de gerçeklik dayanılmaz gelir. Böyle bir insana göre belki de gerçek daha dayanılmazdır. Gerçeğin, bilimin ve metafiziğin bütün silahları dünyanın yanılsamasına yöneltilmesine rağmen insanoğlu yine de dünyanın yanılsamasını görmekten memnun olur. Böylece simülasyon kavramı bu türlü gelişmeler sayesinde postmodern bir akım içerisinde yerini almış olur. Postmodern bir edebiyatın ortaya çıkmasıyla simülasyon kavramı edebi eserlerde de yerini alarak irdelenmeye başlanmıştır. Özellikle çağımızın başat sorunlarından biri olan

bu kavramın edebiyatta da görülmesi, simüle gerçeklik sorununun gerçekten büyük bir sorun olduğunu ve bilimsel çalışmalarda araştırılması gereken bir olgu olduğunu gösterir.

### **Çalışmanın Amacı**

Öncelikle günümüzde önemli bir sorun olan simülasyon kavramıyla ilgili kuramsal bir araştırma alanı yaratmak çalışmamızın birincil amacını oluşturmaktadır. Simülasyon kavramının anlam yelpazesi geniş olduğundan sadece bazı önemli görüşlere yer vereceğim ve simülasyon kavramına edebiyat bilimi içerisinde bir yer bulmaya çalışacağım. Demokratik Almanya Cumhuriyeti ve bu devlette kurulan istihbarat teşkilatı hem yazar Wolfgang Hilbig'in hayatında hem de bu çalışma sırasında inceleme imkânı bulacağımız romanında önemli bir rol oynadığından bu konulara da ayrıntılı bir şekilde değinmeyi amaçlamaktayım. Son olarak da Wolfgang Hilbig'in romanında simüle gerçekliğin nasıl işlendiğini ve böyle bir gerçekliğin bu eserdeki ana karakterin yaşamı üzerinde ne gibi etkileri olduğunu eserden yapılan alıntılarla tespit etmeyi amaçlamaktayım.

### **Çalışmanın Yöntemi**

Çalışmamızın amacı doğrultusunda, birinci bölümü simülasyon kuramı oluşturmaktadır. Bu bölümde öncelikle Jean Baudrillard'ın (1929-2007) medya teorisine, simülasyon ve hipergerçeklik ile ilgili görüşleri ve simülasyon kuramının öncüleri bulunmaktadır. Bu öncüler Walter Benjamin (1892-1940), Marshal McLuhan (1911-1980) ve Jacques Derrida (1930-2004) gibi kuramcılardır. Walter Benjamin'in film yoluyla algılamının nasıl değiştiğine, sanatın teknik olarak yeniden nasıl üretildiğine ve imgelerin kitle üzerinde ne gibi bir etki gösterdiğine dair görüşleri incelenmektedir. İkinci öncül olan Marshal McLuhan medyanın konstrüktivizmini ve medya kavramının nasıl bir değişim gösterdiğini ele almaktadır. Üçüncü öncül olan Jacques Derrida'nın ise fark ve simulakr kavramlarına ve nesnesi olmayan göstergelerin nasıl bir işlev yüklendiğine dair görüşleri bulunmaktadır.

Çalışmanın ikinci bölümü, edebiyat bilimi içerisinde simülasyon kavramının nasıl bir yer edindiğine dair incelemeler bulunmaktadır. Bu bölümde öncelikle kurgu ve mimesis bağlamında simülasyon kavramı ele alınmaktadır. Daha sonra kurgunun iki türü, yani

genel estetiğin ögesi olarak ve edebiyat kuramı olarak kurgu incelenmektedir. Bu incelemeler doğrultusunda bilgisayar bilimleri dışında bulunan edebiyat bilimi alanında bulunan simülasyon ele alınmaktadır. Burada ironi bağlamında simülasyon ve disimilasyon, Roland Barthes'ın simulakr kavramı, Andreas Kotte'nin incelemeleri doğrultusunda tiyatro kuramı olarak simülasyon, Jean Baudrillard'ın hipergerçeklik ve simgesel değiş tokuş kavramları, simülasyon ve kurgu arasındaki ilişki ve Wolfgang Iser'in incelemeleri doğrultusunda gerçeklik bağlamında hayal ve kurgu arasındaki ilişki incelenmektedir.

Çalışmanın üçüncü bölümünü, Demokratik Almanya Cumhuriyeti Edebiyatı ve burada kurulan istihbarat teşkilatı oluşturmaktadır. Bu bölümde Demokratik Almanya Cumhuriyeti Edebiyatı'nın temelini nasıl oluşturduğuna, bu devlette 80'li yıllarda rejim muhalifi bir edebiyatın ortaya nasıl çıktığına, siyasetin bir aracı olarak edebiyatın nasıl bir işlev gördüğüne ve 80'li yıllarda rejim muhalifi bir edebiyat çevresinin istihbarat teşkilatı içerisine nasıl sızdığına dair bilgiler bulunmaktadır.

Çalışmanın dördüncü ve son bölümünde ise Wolfgang Hilbig'in "Ich" adlı romanı simülasyon kavramı çerçevesinde incelenmektedir. Bu bölümde ilk önce Wolfgang Hilbig'in biyografisi, edebi kişiliği ve önemli eserleri ele alınmaktadır. Daha sonra Wolfgang Hilbig'in yaşamını kurmaca figürler yardımıyla esere nasıl yansıttığı ele alınmaktadır. Bu incelemeler doğrultusunda romanın analizine geçilmektedir. Burada romanın içeriği, zaman yapısı ve anlatım biçimi ön planda bulunmaktadır. Simüle gerçeklik özellikle romanın ana karakteri üzerinde eserden yapılan alıntılarla incelenmektedir.

# I. BÖLÜM

## 1.Simülasyon Kuramı

Medya ve gerçeklik arasındaki ilişki medya ve kültür bilimlerinin asıl konusunu oluşturur. Bu durumda araştırma yöntemleri farklı bakış açılarına göre değişiklik gösterir. Birinci araştırma alanı medyanın gerçeği hangi yöntemlere dayanarak gösterdiğini sorgular. Buna örnek olarak da belgesel filmleri gösterilebilir. İkinci bir araştırma alanı ise toplumsal durumların medyaya nasıl yansıdığını gösterir. Burada medyanın üstlenmiş olduğu elçilik tarihi bir kaynak olarak görülür. Üçüncü araştırma alanı da medyaya ait içeriklerin medya kullanıcıları üzerinde nasıl bir etki bıraktığını inceler. Sonuncu olan dördüncü alan ise medyaya dair içeriklerin gerçeklik algılamamızı nasıl etkilediğini araştırır.

Yukarıda sözügeçen disiplinler aynı görüngüleri (Alm. Phänomen) araştırır. Ama bunların her birinin ortaya çıkardığı sonuçlar birbirine uymaz. Bu sorulardan her biri medya, kültür ve sosyal bilimler alanına sokulur ve başka bir amaca hizmet eder. Medya ve gerçeklik bölümleri hakkında şimdiye kadar ayrıntılı bir görüş ortaya konulmamıştır. Çok yöntemli ve disiplinler ötesi görüşler kültür tarihi bilimleri olarak manevi bilimlerin yeniden belirlenmesiyle ve kültür tarihi kaynaklarının arşivine medyanın girmesiyle oluşur.

Buradaki görüşleri üç soru yardımıyla ayrıştırabiliriz:

1. Medya gerçekliği nasıl simüle ediyor?
2. Böyle bir gösterimde film hangi rollere sahiptir?
3. Medya gerçeklik simülasyonunun imkân verdiği estetikleri nasıl temellendirebilir?

Fransız bir filozof ve sosyolog olan Jean Baudrillard'ın postmodern medya teorisi kuramsal olarak çok büyük bir işleve sahiptir. Baudrillard modern kitlenin ve medya toplumunun teşhisçisidir. Baudrillard'ın düşünceleri çok yönlü zorlukları ortaya çıkarmasına rağmen karşılıklı bir etkileşimle biraraya getirilmiş bir imgeyi gösterir çünkü bu türlü düşünceler medya teorisini sosyal bir bakış açısı gibi kabul etmeye çalışıyor (Blask, 1995:13).



## 1.1 Jean Baudrillard'ın Medya Teorisi

Medya teorisi Jean Baudrillard tarafından tasarlanan örnek bir kuramdır. Böyle bir kuram medya teorisi, sosyoloji ve siyasi ekonomi arasında şekillendirilmiştir. Burada 20. yüzyılın toplumsal dönüşümleri medya yoluyla tanımlanıyor ve Rönesans'tan günümüze kadar olan bir toplumsal değişimden söz ediliyor. Modern simülasyon içerisindeki toplum medyadan etkilenmiş ve onun egemenliği altına girmiştir. Sosyal olaylar medya ile yönetiliyor ve medya tarafından yansıtılıyor. Bütün bunların sonucu ise medyanın öğeleri tarafından üretilen bir hipergerçekliktir. Hipergerçeklikte özerk ve simüle edilmiş olaylar artık birbirinden ayrılmıyor. Medyanın göstergeleri nesnesizdir. Neden ortadan kaldırılıyor ve tarih kendi sonuna geliyor. Baudrillard bunu fiziksel olarak çoğaltıcı etkisiyle karşılaştırıyor:

“[...] in der Geschichte finden wir ihn wieder, wo ein Ereignis und seine Verbreitung in den Medien zu dicht aufeinander folgen, zu nah sind und sich daher unglücklich überlagern. Hier gibt es gleichsam einen Kurzschluß zwischen Ursache und Wirkung oder zwischen Objekt und experimentierendem Subjekt im mikrophysikalischen Versuch [...] All das führt eine Unschärferelation, ein Prinzip radikaler Ungewissheit ein, was die Wahrheit, ja die Realität des Ereignisses betrifft.” (Baudrillard, 1990:16)

Tarihi gerçeklik ve medya arasındaki benzerlik Michael Wetzell'e göre somut bir gerçekliğe girişin tamamen yok olmasıdır:

“Die Welt wird zum Anlaß ihrer photographischen und filmischen Reproduktion, und die Bilder aus aller Welt ersetzen das Weltbild. Man könnte sagen: Das Bildsein gewinnt ontologischen Vorrang vor dem Sein. Neue Medien und Computertechnologien haben uns in diese Zone der Indifferenz von Sein und Schein, Wirklichkeit und Bild kapituliert. Die Welt der Simulakra absorbiert den Schein und liquidiert das Reale.”(Wetzell, 1994:97)

## 1.2 Simülasyon ve Hipergerçeklik

Simülasyon nesnelere birbirleri ile kenetlenildiği karşı konulmaz bir süreçtir. Nesnelere yapay montajlara sahipken ve anlamsızlıkla organize edilirken anlama sahip olmamış gibi davranırlar. Baudrillard tarafından yapılan böyle bir tanım simülasyon kavramı ile ilgili ikili karşıtlıklar oluşturur. Örneğin orijinal ve kopya, yanlış ve doğru, anlamlı ve anlamsız, gerçek ve gerçek olmayan, gerçek ve hayal ya da neden ve etki vb. Simülasyon toplumun ve bireyin algılaması ile ilgili bir kuramdır.

Gerçekliği oluşturan medya onu disimilasyona uğratır ve seyirci bununla oluşturulan Şeyin varlığına inandırılır. Bu noktada gerçek ve simülasyon arasındaki kayıtsızlık en uç noktaya ulaşır. Bizler de böyle bir durumu bilgisayar simülasyonunda kolayca bulabiliriz. Modelin var olduğu bir üst gerçeklik ve model yoluyla tanımlanan gerçek bir olay oluşturulur.

Baudrillard'ın öne sürdüğu simülasyon toplumu da medya toplumunun bir kısmını oluşturur. Bundan geriye de kendi kendini üreten bir gösterge kalır. Burada her Şey tamamen bir ilişki içerisinde bulunur. Ayrıca simülasyon kavramı gerçek etkilere de sahiptir. Gerçekliğin yok olması gerçeklik esasının da yok olmasına neden olur ve böylece gösteren ve gösterilen arasındaki fark ortadan kalkar. Bu türlü Őekillenmiř bir gerçekliği Baudrillard hipergerçeklik olarak adlandırır.

Baudrillard simülasyonun toplum üzerindeki etkisini sosyal bir patlama olarak değerlendirir ve simülasyon kuramı ilişkisini bilimsel bilgi sonuçları ile sosyal bir bölüm olarak açıklar. Ayrıca neden ve sonuç arasındaki farkın yaşam alanına olan etkisini de açıklar. Böyle bir fark makro yapılardan mikro yapılara geçişi de gösterir.

Algılama esasının bir tarafa bırakılmasıyla gerçeklik ve simülasyon artık birbirinden ayırt edilemez duruma gelir. Baudrillard medyalar hakkındaki gerçekliği siyasi bir amaçla bildiren hiçbir yönlendiriciyi kabul etmez. Simülasyon daha çok her yeredir ve böyle bir güç gerçekliği yadsır, iddia eder ve disimilasyona uğratır. Bu güç var olmayan bir Şeyleri gizlemeyi amaçlamaktadır (Baudrillard, 1978:6-51).

### **1.3 Simülasyon Kuramının Öncüleri**

Baudrillard varsayımlarını üç kuramsal düşünceye dayandırır. Bu üç düşünce Walter Benjamin'e ait olan sanatın yeniden üretilmesi (Alm. Die Theorie der Kunst-Reproduktion), Marshal McLuhan'a dayanan medya kuramı (Alm. Die Theorie der Medien) ve Jacques Derrida'ya dayanan nesnesiz bir göstergedir (Alm. Die Theorie der referenzlosen Zeichen). Baudrillard'ın simülasyon kuramında Benjamin ve McLuhan açıkça karşı karşıya getirilir. Ama nesnesiz gösterge kapalı bir Şekilde kabul edilir. Bu da Derrida'nın 'fark' kavramına dayandırılır. Burada nesnesiz gösterge olarak adlandırılan simulakr kavramdır.

### **1.3.1 Walter Benjamin**

Walter Benjamin'in sanat ve film kuramı ile ilgili olan en etkili yazıları Baudrillard'ın metinlerinde ayrıntılı bir şekilde gösterilir. Benjamin sanatın ortaçağdan bugüne kadar nasıl bir değişim gösterdiğini sorgular. Bu noktada yeniden üretim teknikleri (basımcılık, litografya, fotoğrafçılık vb.) önem kazanır. Bir taraftan sanat eserinin aslını alırlar diğer bir taraftan ise sanat eserinin sergi değeri ön plana çıkartılır ve kitlelerin sanatına dönüşür.

Benjamin özel bir kitledeki filme bunu uyarlar çünkü aletler ve dağıtım mekanizmaları ile auranın yıkımına katılır. Teknikler bir taraftan sahnenin montajlarıdır diğer bir taraftan ise kameranın çok boyutlu bir görüntüsüdür. Kamera alet olarak oyuncuyu çekmez bilakis göstereni inceler. Yani burada gösteren olarak geçerli olan optik testlerdir. Bunun ardından da bu testler değerlendirilir ve bu testlerin filme montajı yapılır (Benjamin, 1969:84-88).

#### **1.3.1.1.Film Yoluyla Algılamının Değişmesi**

Benjamin insanın algılama yeteneğini sadece doğal bir şeymiş gibi görmez ve tarihi olarak da koşullandırılmış bir şey gibi ele alır. Film 20. yüzyılın medya kitleleri olarak böyle bir algılama şeklini etkilemiştir. Kitleler üzerinde gerçeğin düzenlenmesi ve gerçek üzerinde de kitlelerin düzenlenmesi hem bakış açısı hem düşünce için önemli bir etki göstermiştir. Burada Benjamin'in Baudrillard'ın simülasyon kavramını etkilediğini açıkça görüyoruz (Benjamin, 1969:85).

#### **1.3.1.2 Sanatın Teknik Olarak Yeniden Üretilmesinin Tarihi**

Baudrillard'da tarihi bir süreci gösteren simulakr düzeni vardır. Yeniden üretimin tarihi Benjamin'in düşüncesine göre temellendirilmiştir. Benjamin teknik olarak üretimin çağı ve yeniden üretimi sanatın bir şekli olarak gören çağ arasında fark olduğunu dile getirir. İlkini antik ve ortaçağ arasına sıkıştırır. İkincisi de Rönesans'ın başlangıcı olarak gösterilir. Üçüncüsü de 19. yüzyılda gerçekleşir. Baudrillard simulakr düzenini üçe böler:

- ❖ Rönesans'tan köklü bir değişikliğe kadar geçen klasik çağın belirli bir özelliği olan taklit

- ❖ Sanayi çağının belirli bir özelliği olarak yeniden üretim
- ❖ Kodların hüküm sürdüğü şimdiki zamanın belirleyici bir özelliği olan simülasyon (Baudrillard, 1991:79)

Baudrillard'ın simülasyon düzeni Benjamin'in yeniden üretim evrelerinin gelişimi olarak görülür. Böyle bir varsayım içerik olarak da uyumludur çünkü taklit olarak adlandırılan şey en başta gerçekleşen bir sonuçtur. Düzenlenmiş olan gösterge özelliğinden ayrılır. Benjamin bu durumu gücün aurası olarak (Alm. Die Aura der Macht) adlandırır. Seri üretim göstergelerin sanayi alanında çoğaltılması anlamına gelir. Bu durumu Benjamin aşağıdaki gibi açıklar:

“Es war Walter Benjamin, der im “Kunstwerk im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit” als erster die wesentlichen Konsequenzen dieses Reproduktionsprinzips entwickelt hat. [...] Er zeigt dies für den Bereich der Kunst, des Kinos und der Fotografie, [...] aber wir wissen heute, daß die gesamte materielle Produktion in diese Sphäre übergeht.” (Baudrillard, 1991:88)

Simülasyonun çağı Benjamin'in kuramının dışına çıkar ve Baudrillard'ın yenilikçi bir kuramsal yeteneğini tarif eder. Benjamin yeniden üretimi sanatın bir biçimi olarak görür. Böyle bir evre Baudrillard için ikinci sıranın (Alm. Die zweite Ordnung) simülasyonudur. Simülasyonun esası gösterge bilimle dikte edilir. Yeniden üretilen sanat eseri artık hiçbir şekilde aslına sahip olamaz ve o bir kopyadır. Yeniden üretilmiş bir sanat eseri hiçbir zaman orjinaline sahip olamaz ve sürekli olarak yanlış bir şeyler rolü yapar. Böyle bir sanat eseri de kendisinin orjinali olduğu rolünü yapar ve kendisinin tek olduğuna işaret eder (Baudrillard, 1991:79-88).

### **1.3.1.3 İmgelerin Kitle Üzerindeki Etkisi**

Sanat eseri Baudrillard'ın eserinde şok etkisi yaratır. Film izleyicisi de böyle bir etki altında bulunur çünkü senaryoların montajıyla algılama süresi kesintiye uğrar. Burada film seyircinin özel bir ihtiyacı ile ilgilenmiş olur. Böylece Benjamin film ve gerçekliğin algılanması arasındaki ilişkiyi konu olarak ele alır. İlki ikincisini sadece yeniden yansıtmakla kalmaz, sirküle bir olayı da gösterir. Film gerçekliğin bir kopyasını oluşturur ve bu da filmin kopyalarının içine girer (Benjamin, 1969:102).

### **1.3.2 Marshall McLuhan**

Marshall McLuhan Kanadalı bir medya kuramcısıdır ve simülasyon kuramının ikinci öncülerindendir. McLuhan “Understanding Media” adlı yazısının “The Medium ist the Message” bölümünde Baudrillard’ın tezini etkileyen üç tane görüş ortaya atar.

- ❖ Medya kavramını teknik yoluyla kişinin yaşadığı bir alan olarak gösterir.
- ❖ Medyanın içeriğini ve elçiliğini ele alır. Medyalar insanlar tarafından böyle algılanır ve onları etkiler. İnsanlar bu türlü medyalara fiziksel ve sosyal çevrelerinde sahip olurlar.
- ❖ Medyanın içeriği tekrardan başka bir medya oluşturur ve şu ana kadar geçerli olan iletişim modelleri gibi bir bilgi değildir. (McLuhan, 1968:14)

#### **1.3.2.1 Medyanın Konstrüktivizmi**

McLuhan’a göre medya insanların birlikte yaşama biçimini düzenler ve yönetir. Her bir yeni medya insanların yeteneğini geliştirir ve algılama şekilleri de yeniden tanımlanır. Böylece medyanın ölçütlerin, zamanların ya da insanların varoluş modellerinin değişimi gibi yeterlikler içerdiği ortaya çıkıyor.

Tekniğin değişimi olarak medyanın yeni bir tanımı ve gerçeklik üzerindeki etkisi McLuhan’ın kuramının merkezinde durur. Benjamin tarafından işaret edilen medyanın yapısalcılığı burada gelişme gösterir ve Baudrillard’ın simülasyon kuramı için önemli bir faktör olarak ortaya çıkar.

Medyalar sürekli olarak birbirlerine eklenir ve medya ile elçilik arasındaki fark ortadan kalkar. Bu da simulakrın üçüncü sırasını oluşturur (McLuhan, 1968:16-18).

#### **1.3.2.2 Medya Kavramının Değişimi**

Burada bilginin taşıyıcısı ve içeriği arasındaki fark ortadan kalkar. McLuhan’ın kullandığı medya kavramı dışarıda bulunan bir gerçeklik olarak anlaşılır. Baudrillard’a göre medya ve sosyal küre arasında farkın olması imkânsızdır çünkü her ikisi de birbirlerini değişim sirkülasyonuna sokar. Buradan da hipergerçeklik McLuhan’ın medya kavramına göre türetilmiş olur. Ayrıca medya ve gerçekliğin karşılıklı olarak koşullandırıldığını açıkça görüyoruz (Baudrillard, 2002:88).

### **1.3.3 Jacques Derrida**

Baudrillard'ın McLuhan ve Benjamin'den etkilendiği açıktır. Yukarıda bahsedilen düşünceleri Jacques Derrida'da buluruz ama Jacques Derrida'nın simülasyon kavramına girişi diğerlerine göre daha kapalı olarak gerçekleşir. Baudrillard'ın göstergebiliminin ön doğrusu Derrida'nın postyapısalcı gösterge modeline dayanır.

#### **1.3.3.1 Fark (Alm. Differenz) ve Simulakr (Alm. Simulakrum) Kavramları**

Her iki gösterge modeli de birbirine oldukça yakındır. Derrida bunu felsefe tarihinde temellendirmiştir ve buradan da Baudrillard'ın gösterge modeli ortaya çıkmıştır.

Yapısalcı gösterge modeli Ferdinand de Saussure'den sonra gelişme göstermiştir. Saussure'e göre dilsel göstergenin anlamı diğer göstergelerden farklı olan bir anlamdan ortaya çıkar. Derrida anlamın sonsuz bir dolanımda olduğuna dikkati çeker (Derrida, 1988:29-52). Bu nedenle de göstergenin anlamı hiçbir zaman sürekli değildir ama gösterenler ağı boyunca kullanılır ve tek anlamlı olarak da sabit kalmaz. Göstergenin genel geçer bir kabulü yanıltıcıdır çünkü sadece fark kavramını tanımlayabilir ve böylece de üst bir değeri talep etmez.

Baudrillard böyle bir düşünceyi simülasyon kavramına aktarır ve hipergerçekliğin felsefi açıdan yerine getirilmesi olarak görür. Baudrillard simülasyon kavramını yapay bir gösterge dünyasının düzeni için kullanır. Derrida'da da gösterge evresinde gösterenin izinin sürülmesi olarak tanımlanabilir. Baudrillard böyle bir buluşu fonetik alandan görsel ve işitsel bir alana aktarır. Bu noktada dönüşümlü gösterge savını disimilasyon üstlenir çünkü böyle bir durum nedeni araştırılamayan bir gerçekliğe işaret eder (Derrida, 1988:29-52).

#### **1.3.3.2 Nesnesiz Gösterenler**

Derrida'ya göre gösteren ve gösterilen arasındaki ilişki hiçbir şekilde yadsınmıyor ama olumlu olarak da gösterilmiyor (Blask, 1995:30). Gösterge pratik kullanım değerini kişilerarası iletişimde kaybetmiyor. Burada sadece genel geçer bir gerçekliğin göstereni olarak anlaşılıyor.

Göstergenin içerisi boşaltılıyor ve anlam artık tek anlamlı olarak belirlenmeye çalışılıyor. Nesnesiz gösterge olarak simulakr varsayımı Derrida'nın fark kavramına dayanır ve medya içerisinde bulunan simülasyon evresine yerleştirilir. Böyle bir varsayım da hipergerçekliğin harekete geçmesini sağlar. Bu durumda teknik medya insanın sosyal gerçekliğini algılamasını etkiliyor. Sonuç olarak da simülasyon kavramı gerçeğin yok olmasıyla kesinlikle ilişkilendirilmiyor (Derrida, 1988:33).

## II. BÖLÜM

### 2. Edebiyat Biliminde Simülasyon Kavramının Yeri

#### 2.1. Kurgu- ve Simülasyon Kavramlarıyla İlişkisi Bağlamında Mimesis Kavramı

Mimesis ve kurgunun kuramsal belirlemeleri antik çağda Platon (Devlet) ve Aristoteles'in (Poetika) edebiyata dair karşıt görüşlerinde kendini gösteren bir problemdir. Bu durumda öncelikle Platon ve Aristoteles'in mimesise dair görüşlerine değinmemiz gerekiyor.

Sokrates öğrencisi Platon'un kaleme aldığı raporları sayesinde mimesis ile ilgili bir genellemede bulunur. Buna da genelden özele doğru bir değerlendirme yaparak ulaşır. Bu durumda bir yıldız nerdeyse bir noktaya dönüşür. Böylece bütün yıldızlar noktaya dönüşür. Platon (2001:410-420) "Devlet" adlı eserinde sanatların görüntülere odaklandığını dile getirir. Bu da sanatların idealara değil de görüntülere odaklandığı anlamına gelir. Duyusal görüntüler ideaların hatalı kopyalarıdır. Başka türlü izah etmek gerekirse bu duyusal görüntüler ideaları kusurlu olarak taklit eder. Sanat duyusal şeyleri konu olarak ele aldığı anda mimetik olarak eksikliklerle karşılaşır ve gerçekte var olan nesnelere ele alırken idealardan uzaklaşır. Bu noktada nesnelere ideaların yansımasını oluşturur ve sanat yansımanın yansımasını üreten bir şeye dönüşür. Böylece Platon sanatın bilgi değerinden şüphelenmeye başlar. Aynı zamanda da sanatın taklitçi özelliğinde bir tehlike görür. Bu tehlike ise taklidin kendine ait sanatsal bir alan kurmasıdır. Ayrıca kendine ait tasvirlerin de ve hayal ürünü düşüncelerin de gerçek nesnelere daha fazla teşvik edici bir özelliği vardır. Bu durumda güzel, alışılmadık ve baştan çıkarıcı görüntü gerçek bir varlıktan daha önemli olmaya başlar. Hayatımızdaki nesnelere aklın gerçekliği ile ilgilenmek yerine görüntülerin dünyasına kaçır. Burada Platon tamamen yansımanın hüküm sürdüğü bir şeye işaret etmez. Çünkü günlük eylemlerimizde ve ürettiğimiz şeylerde mimetik olarak hareket etmekten başka bir şey yapmayız. Onun için mimesisin düşündürücü etkileri vardır. Bu noktada sanatsal hayal gücü mimesis olarak anlaşılabilir. Burada Homeros ve Hesiodos'daki gibi ve Kronos'un babası Üranüsü hadım etmesi gibi işkence sahneleri söz konusu değildir. Güzeli ve iyiyi ele alan edebiyatı ise öğreticiliği bakımından yararlı görür. Platon (1997:25-30) "Phaedrus" adlı diyalogunda sanata karşı tutumunu iki bölüme ayırır. Bu diyalogda



yazarların cinnetleri övülür. Ayrıca Platon'un bu eseri teatral olarak sahnelenmiş diyaloglardan da oluşur. Burada kendisini sadece filozof olarak değil yazar olarak öne çıkarır. Platon (2001:410-420) insan uğraşlarını üreten, kullanan ve taklit eden olarak üç gruba ayırır. Burada Platon en küçük alanı taklit eden gruba verir. Çünkü ona göre bu grup diğer gruplardan daha az yararlıdır. Anlatım biçimi olarak mimesisi değil de diegesisi kullanır. Çünkü bir şeyleri sanatsal bir imgeden ve tiyatro figürlerinden bildiği şekilde taklit etmeyi amaçlamaz.

Aristoteles'in öğretisi ise Platon'un savunduğundan farklıdır. Aristoteles (2011:11-22) "Poetika" adlı eserinde mimesis kavramına saygınlığını geri vermeye çalışır. İnsanın taklit etmediği sürece en küçük bir şeyi dahi öğrenemediğini iddia eder. Sanatsal bir açıdan ise insanları etrafında sürükleyen nesnelere eserde görüntüye dönüştürmeye çalışır. Aristoteles tiyatroyun duyguları alt üst ettiğini ve insanlara katarsis gibi trajik bir olayın yaşanmasını sağladığını göstermeye çalışır. Burada seyirci olay akışına göre sürüklenip gider. Korkuyu, dehşeti ve üzüntüyü figür kadar hisseder. Dramatik olay en üst noktaya ulaşır ve burada Platon'daki gibi düşünce yönünden bir mesafe oluşmaz. Seyirci söz konusu olan trajik bir olayı bütün vücuduyla yaşar ve bunu da aynı duyguları hissetmek için yapar. Platon kurguda sadece çarpıtılmış bir gerçeklik taklidini görmez gerçeklikten kaçan çekim gücüne karşı da uyarılarda bulunur. Aristoteles ise sanat olmadan birçok şeyi ifade edemeyeceğimizi söyler. Gerçek hayatta dayanılmaz olan şey sanat sayesinde katlanılabilir duruma gelir. Ayrıca seyirci olayı kendi içerisinde yaşamaya başlar:

"O halde tragedya, ahlaksal bakımdan ağır başlı, başı ve sonu olan, belli bir uzunluğu bulunan bir eylemin taklididir; sanatça güzelleştirilmiş bir dili vardır; içine aldığı her bölüm için özel araçlar kullanır; eylemde bulunan kişilerce temsil edilir. Bu bakımdan tragedya, salt bir öykü [mythos] değildir. "Tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkularından temizlemektir" (katharsis)." (Aristoteles, 2011:22)

Antik çağdaki mimesis kavramı ile yeniçağdaki kurgu kavramı, edebiyatın varlığının belirlenmesi için tarihsel olarak en önemli kategorilerdir çünkü bunlar edebiyatın dünyayı algılamasının ve tarihsel gerçekliğe olan ontolojik uzaklığının adlandırılmasına imkân sağlar. Mimesis gerçekliği taklit eder ya da gerçekliği göstermeye çalışırken sadece model oluşturur. Kurgu ise edebiyatın kendine özgü bir özelliğini ortaya koyar

ve bu noktada da deneysel gerçekliğe sırt çevirir. Böylece her iki kavram da karşıt bir görüş içerisinde ele alınmaz (Harth, 1982:27).

Problemin önemi yapay bir oluşum ve yapay bir özgürlük sınırları içerisinde kendini gösterir. Platon'un sanata dair eleştirisi sözde aldatma niteliğine karşıdır. Mimesis düşüncelerin değil görüntülerin dünyasına odaklandığından, edebiyat Platon (2001:410-420) için sadece bir görüngüdür. Aristoteles (2011:29-32) kurgu kavramını kullanmaz ama yazarların sınırlandırılmış kurgu anlayışına dikkati çekerek mimesisin onların düşüncelerini edebi olarak kaleme almaları için imkân sağladığına inanır. Taklit ilkesi varlığını sürdürmeye devam eder ve kurgu sadece gerçekliğin değişimi olarak geçerli olur:

“Ozan gücünü ölçüden (vezin) daha çok öyküde göstermelidir. Çünkü ozan, taklit etmesinden ötürü bir ozandır. Taklidin konusuysa, eylemler oluştururlar. Bunun sonucu olarak ozan, gerçekten olanı taklit ederse, bundan ötürü de onun daha az değerli bir ozan olması gerekmez. Çünkü, gerçekten olan şeyler arasında bazılarının olasılık yasasına göre oluşmasına hiçbir şey engel olamaz. İşte bu anlamda ozan onları taklit eder.” (Aristoteles, 2011:32)

Aristoteles (2011:28-31) “Poetika” adlı eserinde yazarın geneli ve bağlamı daha fazla ele aldığı için tarihçiden çok bir filozof gibi çalıştığını dile getirir. Yazar, gerçekleştirebilecek bir olasılığı anlatmakla görevli olduğu için tarih (hikaye) yazarı olarak üstün bir yeteneğe sahip olur. Edebi kurgunun özerklik düşüncesi de Aristoteles'e yabancı gelir. Olasılık normu gerçeklikte olduğu gibidir. Böyle bir yaklaşım Aristoteles'in düşüncesinin merkezinde bulunur. Edebi gerçekliğin deneysel gerçeklik ile sağlanmasını destekler. Bunun için sanatçı geneli sadece olasılıkla doğrularak anlatabilir. Aristoteles için edebi kurgunun olumlu iki anlamı vardır. Bu anlamların her ikisi de retorik geleneğinin göstergesinde bulunur. Birincisi genelde politik konuşmalarda kullanılır. Bir gerçeğin ya da ahlakın anlatısal gelişimi olarak benzerlik anlatısı hem retorikte hem de şiirsel bir geleneğin içinde bulunur. Aristoteles edebi kurgunun diğer bir anlamını da manzum hikaye ve mesellerin konusundan tarih ve mitoloji çıkaran kurgularda ortaya çıkarır. Burada olasılığın ve uygunluğun katı mimesis tutumu yumuşatılır ve sınırlı bir olasılık boyutuna sokulur:

“Ozanın ödevi, gerçekten olan şeyi değil, tersine, olabilir olan şeyi, yani olasılık ya da zorunluluk yasalarına göre olanaklı olan şeyi anlatmaktır.”

[...] Tarihçi daha çok gerçekten olanı, ozansa olabilir olanı anlatır.”  
(Aristoteles, 2011:30).

Doğa antik çağdaki gibi merkezi bir güç olarak değil de genel olarak teolojik yani amaca yönelik ve tamamıyla oluşturulmuş bir doğa olarak anlaşılabilir bile taklit edebiyatı temelde Aristoteles’in (2011:30) ilkelerindeki kuramsal algılamaya sahiptir. Yazar doğanın akla uygun oluşumuna odaklanır ve bu bakış açısı altında aklın erebileceği bir manzum hikaye yazabilir. Edebiyatın görevini ahlak öğretiminin nihai amacı içerisinde inceleme eğilimi kurallarla yönetilen edebiyat alanında giderek artış gösterir. Aydınlanma edebiyatında da ahlaki gerçekliğin iletilmesinde kurgunun meşrutiyeti edebi bir oluşum ile ölçülür. Kurgu kavramının yeniden değerlendirilmesi ilk olarak deha estetiğinde ortaya çıkar. Gottfried Wilhelm Leibniz her şeyden önce yapay kurguyla yeni oyun alanlarının açıldığı farklı dünya güçlerinin çoğunu muhtemel varlığın imgesi olarak ele alır (Harth, 1982:35).

Mimesis kavramı edebiyat tarihinin hümanist alanında ve edebiyat kuramlarında yeniden canlanırken, kurgu kavramı ilk olarak 20. yüzyılın edebiyat kuramlarında mimesisin genel özelliğine karşıt olarak yeniden incelenir. Ingarden (1972:17) kurgu olarak edebiyatı fenomenolojik ve ontolojik bakış açısından haklı göstermeye çalışır. Bunu da edebi eserdeki bildirme cümlesinin değerlendirme cümlesi olduğunu göstererek yapar. Anlatılan olayın açıkça amaca yönelik olarak değil de, kökleşmiş ve gerçekten olan bir olayın değerlendirmeye karşı olan bir oluşum evresinde kavranabileceğine inanır. Gabriel (1975:54) açık ifade cümleleri ve iddia cümleleri arasındaki farkı değil de konuşma olaylarını ya da eylemlerini özdeşleştirmeyi ön planda tutmayı savunur. Bunun sonucunda iletişimsel bağlam metin göstergesinin algılanmasını değiştireceğinden Heinrich Plett (1979:101) ve Wolfgang Iser kurgulamayı yazar özne edimi olarak tek taraflı ele almaz. Assman (1980:12-13) büyük bir bölümü dilbilimsel pragmatik, analitik dil felsefesi ve iletişim teorisinden oluşan kurgu teorisi tartışmasında edebi kurgunun görüntü biçimleri ile ilgili tarihselliğin eksik incelendiğinden yakınır.

Andreas Kahlitz ve Gerhard Neumann’ın (1997:12-20) incelemelerine göre mimetik edebiyatın, gerçeklik ile olan ilişki sorusu kapsamında tarihsel olarak incelendiğinde giderek artan bir özgürlük derecesine kavuştuğunu görürüz ve bu türlü bir edebiyat postmodernizm olarak adlandırılan görüş alanında çağdaş gerçeklik algılamasının

parolasına dönüşen simülasyon kavramının değerlendirilmesi için ifade edilen bir anlamdan oluşur. Simülasyon günümüzde toplumun şimdiki durumunu karakterize etmesi gereken ve yaşamın bütün alanlarını ilgilendiren kült bir kavram olma özelliğini elde eder. Kablitz ve Neumann yokluğun dünyasının gerçeklik tarafından belgelenmesi hakkında bilgi verir. Devreye simulakrların makineleşmiş üretimi girer. Burada gerçek ve yapay dünya arasındaki fark yok olur. Bu noktada Kablitz ve Neumann yok oluşun dünyasının gerçekle onaylandığını ifade eder. Bu bilgi gerçeklikteki artan eksiklik konusunda oldukça büyük bir şaşkınlığa neden olur. Diğerleri simülasyon gelişimini insanın doğa üzerinde yükselmesine ve kendine özgü gerçekliğinin oluşturulmasına dair son adım olarak görürler. Her iki durum da ontolojik düşünce ufkuna yükselir. Bu düşünceyi de mimesis kurar. Taklidin, gerçekliğin açık bir kopyası olmasından ve ikinci dereceden olmasından kuşkulanırlar. Orijinal bir oluşum ile karşılaştırıldığında mimesin değeri düşebilir. Simülasyon, kendisinin geliştirdiği dünyanın görüntüsünü ortaya çıkararak mimesinin mükemmelleşmesi anlamına gelir. Simülasyon yeni bir dünyanın yaratılmasında başarılı olur. Bunu da orijinal ve kopyası arasındaki mesafeyi sıfıra indirerek yapar. Bu durum diğerleri için romantik estetiğin son olarak üstün gelmesi ve gerçeklik üzerindeki kesin zaferidir.

Mimesis kavramının tarihsel profili incelendiğinde, her şeyden önce simülasyon ve mimesis arasında sıkı bir bağ olduğu görülür. Bundan da Aristoteles'in (2011:35-40) Poetika'sı sadece gerçekliğin kendisi ve kopyası arasındaki ontolojik düzenlemeleri sınırlandırmaz. Ama sadece gerçekliği konu olarak ele almayan edebiyatın üstün bir türünü tarih alanında kaleme alınan yazıların karşısına çıkarır. Aristoteles mimesisin etkisini insanların içinde bulunan hareket ettirme gücüne dayandırır. Taklit edilmiş olayları birlikte oynamayı ve onlarla kendisini özdeşleştirmeyi insanların içinde bulunan bu hareket ettirme gücüyle ilişkilendirir. Mimesis ilk olarak gerçekliğin içinde gerçekleşir. Sadece dilin hayali araçlarının birleştirilmesiyle edebi anlatımda insana haz verir.

Bu bakış açısı altında simülasyon kavramı genel tanımından bir şeyler kaybeder ve bu kavrama edebiyat alanında yeni anlamalar yüklenmeye çalışılır. Bu durumda simülasyon gerçek ve gösterge arasındaki bir ilişkiden kaynaklanır. Ayrıca böyle bir durum mimesis için de geçerlidir.

## 2.2 Kurgu

### 2.2.1 Genel Estetiğin Ögesi Olarak Kurgu

Alman edebiyat bilimi alanı içerisinde kurgunun tanımı sadece edebiyatla ilişkili değildir. Bu nedenle bu kavramı çalışmamızın kapsamı çerçevesinde yalnızca edebiyat biliminin bakış açısından tanımlayacağız. Kurgu ve gerçeklik kavramları genellikle birbirine zıt kavramlar olarak incelenir. Böyle bir düşünce gerçekliği, estetik görüntü ve estetik olmayan gerçeklik kavramlarının da birbirlerine zıt olmasından kaynaklanır. Ayrıca böyle bir açıklama gerçekliği uygulamada kurgunun eksik olduğu şeyi de olumsuz olarak belirleyebilir. Kurmaca konuşma hiçbir referansı, gerçekliği ya da doğrulamayı talep etmez. Bu noktada uygun iletişim koşullarının belirlenmesi okuyucuya bırakılır (Gabriel, 1975:594-595).

Bu tanımın da belirttiği gibi kurgu kavramı ile tartışma konusu yaratan başka teoriler ortaya çıkar. Bu ilk olarak felsefe ve edebiyat alanında göze çarpar. Amerikalı bir dil filozofu olan J. R. Searle (1990:87-90) kurguyla ilgili olarak görüntü iddialarından bahseder. Yazar bununla dilin iletişimsel işlevini yerine getirdiğini öne sürer. Yazar bu varsayımın dilsel iletişim eylemini tamamlamadan iddia cümlelerini ifade eder. Searle buradan kurmaca metnin gerçeği talep etmeyen bir anlatı olduğu sonucunu ortaya çıkarır.

Kurgunun felsefi açıdan diğer bir tanımlamasını da Petersen (1996:35) yapar. Bu tanımda da görüngünün her türünden uzak olan bir edebiyattan bahsedilir. Çünkü gerçekliği gerçek olarak iddia etmeyi ya da gerçek ifadeleri taklit etmeyi amaçlamaz. Bunun yerine alıcı tarafından böyle bilinen ve bunun sonucunda da kurgu olarak tanınan belirli bir dil özelliği konulur. Petersen'e göre edebi ifadeler dolaysızlığın bir anını içerirken gerçek ifadeler doğruluk talebi ile karakterize edilir. Edebi ifadelerin gerçekliği gerçek imkânsızlıkları içerir, daha soğrusu böyle bir imkânsızlığın üstesinden gelmeye çalışır ve bunu hem edebi olarak hem de gerçek olarak (dolaysız ve edebi) sunar. Ayrıca kurgu kurmaca ifadelerin yapısal bir ögesi değildir ve bunun sonucunda birbirine karşıt olan gerçek ifadelerin sınırlandırma ölçütü olarak görev yapmayabilir. Petersen çift dil bilincinden, kurmaca ve gerçek bilinçten yola çıkar.

Bu noktada aynı ifadeyi duruma bağılı olarak gerçek ya da kurgu olarak sınıflandırma durumuna gireriz. Bu durumda gerçeklik ifadesi söylenen gerçektir ve söylendiği kadar gerçektir anlamına gelir. Iser “Fiktiven und Imaginären” adlı edebi antropolojisinin tasarlanmasında hayali olanı kullanarak gerçek ve kurgu arasında bir bağ kurmaya çalışır. Bu teorik açıklamaların devamına daha sonra açıkça değineceğiz.

Petersen edebiyat içindeki kurgunun belirlenmesinde yazı dili ve söz sanatı arasında herhangi bir ayırım yapmaktan kaçınır. Burada kelime sanatı açık bir hayaldir. Bu hayal kurgu karşısında algılanamayan bir özelliğe sahiptir. Sadece imgeye dayanan edebi eserler buradakine örnek olarak gösterilebilir. Bunlar rneğin masallar ve efsanelerdir. Hayali olanın kurtmaca konuşmanın özelliklerine ihtiyaı yoktur. Petersen burada dolaysız bir varoluş ve gerçeklik gibi açık bir zamanı ve yeri hesaba katar (Grübel ve Diğerleri, 2001:62).

Kurguyu iletişim teorisi açısından inceleyen Assmann (1980:16) için de kurgu gerçeğin bir sistemini anlatır ve burada iki modelleme düzlemi arasındaki farklılıkları gösterir. İlk modelleme sözlü gerçekliğe ortak ve kapalı bir özellik verir. nk belirli bir tarihsel çağdaki kültür toplumunun sahip olduğu genel Őeylere ve sahip olunan bu genel Şeylerin içselleştirilmiş ve bilinçsiz bir oluşuma sahiptir. İkinci modellemede ise kurgu kişiselliğe dönüşür. Bu da bilinçli ve kişisel olarak yapılır. Ayrıca bu durum çok da açıktır. nk oğulcu söylemlerdeki bilinçsiz dünya görüntüsü işlenir. Açıklanan bu özellikler sayesinde ikinci modelleme birinci modellemeyi etkiler. Bunu da doğrulayarak, yabancılaştırarak, yansıtarak ya da değiştirerek yapar.

Hem Petersen hem de Assmann kurgu ve simülasyonun birbirinden farklı olduğu görüşünü savunur. nk kurguda simülasyondaki gibi yanılıtıcı hiçbir Şey yoktur ve temelinde hiçbir Şekilde yanılığı amaı gütmeyen kurgunun kendi içerisinde tutarlı bir ifade Şekli vardır. Daha açık bir Şekilde ifade etmek gerekirse kurguda yanılısama yoktur ama simülasyonda vardır.

### **2.2.2 Edebiyat Kuramı Olarak Kurgu**

Burada söz konusu olan Şey, farklı edebiyat kuramcıları tarafından kurgunun nasıl işlendiğidir. Bunun yorum bilim odaklı edebiyat teorilerinden farklı yönleri vardır. Yapısalcılığın ve post yapısalcılığın temsilcileri kurgu olarak sadece edebi eserlerin

olaylarını ele almazlar. Burada işlenen konular, düşünceler ve inançlar da önemli bir rol oynar. Bu da bize yazarın aracı bir rol üstlendiğini gösterir.

Rus biçimcisi Jakobson (1993:94) edebi ve edebi olmayan arasına ayırıcı bir çizgi koymaz. Ama edebi olanla dilin diğer işlevleri arasında ayırıcı özellikler olduğunu vurgular. Bu edebi işlev seçim ekseninin eşdeğerliliği esasını uyum eksenine aktarması ile karakterize edilir. Bu belirli motiflerin ve yapı öğelerinin tekrarlanması anlamına gelir. Ayrıca estetik işlevin özerkliğini savunur ve sanatın bölücülüğünü reddeder. Jakobson kelimesi kelimesine konuların açık bir temsilcisi ya da duygu patlaması olarak metnin sanatsal bir özellik taşıdığından söz eder. Çünkü kelimelerin düşündürücü daha doğrusu duygusal işlevi ön plandadır. Kelimeler ve onların oluşumları, anlamı, iç ve dış biçimleri sadece gerçekliğe yapılan kayıtsız bir işarete değil, kendi ağırlığına ve kendine özgü değerlere de ulaşır. Edebi işlev dikkatini iletişimden daha önce göstergenin maddeselliğine yönelir. Buradan da kendine özgü değer nesnesi olarak göstergenin bağımsızlığı sonucu ortaya çıkar. Bunu daha açık olarak ifade etmek gerekirse kelimelerin kendisi bizim görüş alanımızdadır. Hangi durumda, kim tarafından, hangi amaçla ve neyin söylendiği önemli değildir.

Bu görüş Saussure'ün (1967:80) yapmış olduğu etki ile bağdaştırılabilir. Karışık anlam sistemi belirli bir kuralın bilinmesine bağlı olarak incelenir. Bunun yerine getirilmesi bu kurallar sisteminin ihtiyaçlarından ve sistem dışı gerçekliğe motive edilmiş ya da dolaysız bir ilişkiden türer. Bu durumda yapısalcılar Saussure'ün madde ve gösterge arasındaki bağımsızlığını edebiyata aktarmışlardır. Fransız yapısalcılardan birkaçı örneğin Barthes bu modeli çok basit bulur ve bu nedenle de maddeyi gerçekliğin dışında tutar. Bunu düşünce dünyası ile ilişkili olan imgelerin karışımı olarak yorumlar. Gösteren ve gösterilen arasındaki rastlantısal bağı genişletilmiş kurgu kavramına aktarır ve bu görüşe göre rastlantıdan oluşan bu anlamlar edebi metinlerde kurmaca olarak adlandırılabilir. Çünkü gösterge modeli kesin bir oluşum göstermez. Bilakis sadece sesle kışkırtılan sürekli aktif hale getirilen imgedir. Saussure'ün gösterge modelinde nesneyle daha doğrusu dil dışı gerçeklik ile olan ilişki eksik olduğundan birkaç edebiyat kuramcısı bu gerçeği edebi eserlerde kendine özgü bir gösterge dünyasını tanıyarak ve bunların anlamlarını hem dış dünya hem de yazar tarafından çözülmüş bir şekilde oluşturarak kullanır.

Burada gelişmiş bir kurgu kavramından söz edilebilir. Çünkü kavram adım adım ilerleme gösterir ve gösterge ilk defa anlamı ile uyum içinde belirtilir. Buradaki edebi metin çift kurmaca etkisi altında bulunur. Gösterge anlam bağlılığına ulaştığında gerçekliğe işaret eden ve kurmaca olmayan metin kurmaca bir metnin özelliklerine sahip olur. Göstergenin birbiri ile olan uyumunda gerçeklik hiçbir etkiye sahip değildir. Kurmaca olmayan metinlerde kurgunun bir türü oluşturulur.

Derrida (1994:85) edebi bir metine dair birçok yorumlama imkânı olduğu görüşünü temsil eder. Derrida metin dışı bir var oluşu kabul etmez. Bilme arzusu onun düşüncesini metnin kapalılığına yoğunlaştırır. Diğer tüm yapısal yöntemler ontolojik yapısalcılık hariç gerçeklik modeline takılıp kalmışlardır. Bu model ile nesnel gerçeklik arasında hiçbir ilişki yoktur. Gerçeklik modelini ilk olarak Derrida isteğe bağlı kurgu ile ilişkilendirerek anlatır ve Saussure'ün göstergenin rastlantısal olduğu imgesi gösterenin deneyüstü gösterilen ile olan temel ilişiksizliğinin imgesini hiçbir zaman içinde bulundurmeyen görüşe karşı çıkar:

„Das, was ich Text nenne, ist alles, ist praktisch alles. Es ist alles, das heißt, es gibt einen Text, sobald es eine Spur gibt, eine differentielle Verweisung von einer Spur auf die andere. Und diese Verweise bleiben nie stehen. Es gibt keine Grenzen der differentiellen Verweisung einer Spur auf die andere. Eine Spur ist weder eine Anwesenheit noch eine Abwesenheit. Folglich setzt dieser neue Begriff des Textes, der ohne Grenzen ist – ich habe deshalb gesagt, auch als scherzhafte Bemerkung, es gäbe kein Außerhalb des Textes –, folglich setzt dieser neue Begriff des Textes voraus, dass man in keinem Moment etwas außerhalb des Bereichs der differentiellen Verweisung finden kann, das ein Wirkliches, eine Anwesenheit oder eine Abwesenheit wäre [...] Ich habe geglaubt, dass es notwendig wäre, diese Erweiterung, diese strategische Verallgemeinerung des Begriffs des Textes durchzuführen, um der Dekonstruktion ihre Möglichkeit zu geben [...]“ (Engelmann, 2004:20)

Derrida'nın (1994:154) “yazı” (Alm. Schrift) ve “fark” (Alm. Differenz) gibi anahtar kelimeleri vardır. Bu kavramlar dolaylı olarak verilen ve dilde canlandırılan gerçekliğin yanılması, gösteren, gösterilen ve öznenin kendisiyle arasındaki kimlik yanılması doğru yönelir. Metin harici bir ilişkinin kabul edilmemesiyle, metinler ve kurmaca bir dünya modeli yerine gelen nesnel gerçeklik arasındaki mimetik ilişkilerin sonlanmasıyla tek taraflı düşünce sisteminin zorlayıcı yapısından ayrılmaya kadar gider. Bu ayrılma da yayılcı ve çok boyutlu düşünmeye götürür. Bu düşünce sistemi bu noktada rastlantısal sayılabilir. Burada nesnel anlam ilişkileri ya da gerçeklik modelleri



incelenmez bilakis kurgu olarak açıklanmaya çalışılır. Gerçekliğe sırt çevirme metin göstergesinin her zaman sadece başka bir göstergeye işaret ettiği sonucunu doğurur. Birden fazla yorumlama imkânı gerçeklik kavramının hiçbirini kaleme almayan ve parolası açıklık olan çok boyutlu bir düşüncede zirveye ulaşır. Göstergelerde ve metinlerde diğer metinlerin ve göstergelerin izleri her zaman mevcut olduğunda çok boyutlu yorumlama evresinin her zaman aynı zamanlı resimleri ve onların suretlerini ortaya çıkarmak anlamına gelir. Kurgu kavramı Derrida'da edebi metinde simülasyon kavramının yerli yerine konulmasını gereksiz kılan kendine özgü bir gerçeklik statusüne ulaşır.

Derrida (1997:424) Saussure'ün gösteren ve gösterilen arasındaki fark ile ilgili düşüncesinde oyunun sınırlandırılmasına devam etmek için oyunun figürünü kullanır. Deneyüstü bir gösterilenin yokluğu göstergenin alanını ve oyununu sonsuzluğa götürür. Iser (1993:20) alımlama estetiğinin temsilcisi olarak oyun kavramını farklılık üzerine kurar. Iser de edebi metne gerçekliğe dair dolaylı hiçbir ilişki yüklemeyiz. Ama gerçeği söylemin çok boyutluluğu olarak adlandırır. Iser'deki oyun gerçeğin ve hayali olanın birbirini etkilemesiyle oluşur. Burada kurgu kesişim noktası olarak işlev görür. Kurgu gerçekliğin karşısında duran bir kavram değildir. Ama sadece ilişkiler ile kavranabilir.

Kurgu kavramına yönelik olan post yapısalcı inceleme biçiminin önemli işaretlerini edebi metnin çok çeşitli olarak yorumlanmasını destekleyen Paul de Man'da buluruz. Paul de Man (1988:40) edebilik ile bağlantılı kurgu görüşünü özellikle otobiyografi örneklerinde inceler. Kurguyu konuşma statüsü olarak değil de kurmaca konuşmayı edebiyat karışımı olarak ele alır. Çok yönlü yorumlama yöntemleri ile eserlerin retorik ve kurmaca düzlemleri üzerinde anlam farklılıklarını göstermeye çalışır. Onun düşüncesine göre edebiyat günlük dilden sadece retorik ve kurgu yönüyle ayrılır. Dilin özerk potansiyelini ve edebi konuşmalardaki kendine özgü dinamikliğini edebiliğin önemli bir özelliği olarak vurgular.

Ayrıca edebilik okuyucunun metnin arkasında duran anlamı ve özneyi aramaya çalışmasına olan güvenini sarsar. Buradan da otobiyografinin yorumuna ve statusüne dair sonuçlar ortaya çıkar. De Man (1993:133) hayatın otobiyografiyi etkilediğinden bahseder ve bir etkileşimden kesin bir bilgiyi çıkarıp çıkaramayacağımızı sorgular. Ayrıca referans nesnesi hakkında otobiyografik olarak konuşan kişinin mimesisle olan

koşulsuz ilişkisinden de şüphelenilir. Çünkü mimetik ilişki diğerleri arasında figürün sadece olası bir türüdür. Aynı zamanda otobiyografiyi okuma ya da anlama ögesi olarak kavrayabilir ve böylece bütün metinleri sürekli kılar. Ayrıca da yanılısamanın aksini ispat eder. Referans nesnesi kurguyla sınırlandırılmış olabilir. De Man otobiyografik bir yazının nesnesinin bir fotoğrafın ya da modelin gerçek bir tablosu gibi gerçekten referansa bağlı olup olmadığı sorusunu ortaya atar. Burada kurgu ve otobiyografi arasındaki fark aynı zamanda başka bir şeyin olmadığını da ortaya çıkarır. Ama bunlar ayrılmazdır. Otobiyografi problemi kendini dilin retorik yapısına dâhil eder.

### **2.3 Bilgisayar Biliminin Dışında Bulunan Simülasyon**

Simülasyon kavramı olarak farklı anlam düzeylerine sahiptir. Burada simülasyon kavramını tanımlamadan önce Latince kökenli bazı kavramları açıklamamız gerekiyor. Çünkü bunlar simülasyon için belirleyici kavramlardır. Şimdi bu kavramlardan biri olan simulatio kavramını açıklamaya çalışacağım. Simulatio kavramı Latince kökenli bir kavramdır ve ikiyüzlülük, yanılgı, rol yapma, bir olayı bahane gösterme, numara yapma ve hayal anlamına gelir. Diğer bir kavram ise yine Latince kökenli simulacr kavramı imge, kopya, şekil, taklit, heykel, put, hayal ürünü görüntü, gölge ve hayalettir. Yine Latince kökenli similis kavramı da benzer ve aynı anlamlarına gelir. Bu noktada simülasyon kavramı yukarıda tanımlamaya çalıştığım Latince kökenli kavramlardan türetilmiş Fransızca bir kavramdır. Simülasyon kavramının anlamı ise rol yapma ve gerçeğin temsili anlamına gelir. Simülasyon kavramı farklı anlam alanlarına sahiptir. Bu nedenle yürüttüğümüz bu çalışmada bu kavrama dair ayrıntılı bir açıklamayı kültür tarihi çerçevesinde yapmaya çalışacağım. Böylece kavramı kültür tarihi çerçevesinde inceleyerek edebiyat bilimi içerisinde kullanma imkânı bulabiliriz. Simülasyon kavramının içerisinde gözlemcinin yanılgıya uğraması söz konusudur. İmge ya da kopya olmayan bir şeyi ortaya koyar. Bir taraftan imgenin orijinalinin ve kökeninin varlığına işaret edilir diğer bir taraftan ise gözlemci görüntünün kökeni ile olan ilişkisinden emin olamaz. Bu durumda imge tarafından gerçekleştirilen bir yanılısama söz konusudur. Böyle bir durum Platon'un sanat ile ilgili öğretisi ile de yakından ilişkilidir. Platon'a göre sanat nesnelere duyusal bir görüntüsüdür. Bu nesnelere hiçbir şekilde kesin bir bilgi elde edilemez. Bunlar sadece düşünülebilir, zannedilebilir ya da kastedilebilir. Platon'a göre görünen nesnelere ideaların kopyasıdır. İnsanlar tarafından algılanan her şey üstün bir zamansızlığın ürünüdür ve bunlar insanların

duyularında daha önceden oluşan nesnelere ideasıdır. Bir nesnenin algılanması ne duyusal bir görüntü içerisinde ne de kavramın kendisinin içerisinde bulunur. Ama bunlar referanslarında bulunabilir. Bütün kopyalar ideaların bir bölümü içerisinde bulunur. İdeaların dünyası ile duyusal olarak algılanan nesnelere dünyası birbirinden ayrıdır. Bu durumda ortaçağ dönemine yeni Plâtoncu bir imge kuramı hâkimdir. Bütün kopyalar görüntüler dizisi içerisinde tanrının ideasının bir bölümünde bulunur. En üstün ilk örneklerden yeni biçimlere ulaşılabilir. Bunlar tarihin oluşumu ile yetkilendirilir ve ideaların kopyaları gerçeği talep etmeye başlar (Cassirer ve Diğerleri, 2008:15-30). Schuck-Wersig'in (1993:111-173) „Expeditionen zum Bild“ çalışmasında imgenin görüntü olduğu kabul edilmez. Batılı devletlerin akılcılığı artar ve bu durumda imgenin sadece etkisinin artması değil onun çok sık kullanıldığından da bahsedilebilir. İmgeler tarih tarafından üretilir ve kullanılır. Böylece de gerçeğe karşı karşıya gelmek zorunda kalırlar. Aydınlanma döneminde imgeler kelime ile bastırılır. Bu durumda imge gerçeği çok az ifade edebilir. Ama çok iyi bir belirsizlik üretir. İmgenin algılanması metnin algılanmasından daha kötüdür. Duyular direkt olarak tepki verir ve imge ideaların duyusal bir görüntüsü olarak etkili olur. Ama imge algılanamaz ve ifade edilemez. Söz ile ifade etme kopyayı yardımcı bir araç durumuna sokar. İmge hem duyusal bir ana hem de mantıksal ve sosyal olmayan içeriklere sahiptir. Gözlemci imge ile izole edilir. Ama imge mantıksal bir tutarlılık içerisinde okunamaz. Daha sora imge insandan insana taşınır. Ama imge kendi kendini göstermez ve böylece de ilk olarak geldiği kökenini korur.

İmgenin belirlenmesi algılama evresi için uygun değildir. Bu durum geçmişten günümüze kadar varlığını sürdürür. Ortada resmen bir imge seli vardır. İmgenin bu kadar çok olması imge kavramını da simülasyon kavramını da değiştirir. Bu durumda yanılısama görüşü artık değerini yitirmeye başlar. Akılcı bir algılama evresi artık kopya ile yani simülasyonla gerçekleşmeye başlar. İmgenin akılcı kullanımları vardır. İmge daha sonra tüketim nesnesi olarak da yeni kullanım alanlarına sahip olur. Ama böyle bir imge herhangi bir birleşmeyi kabul etmez.

Bu durumda duyuların yanılısaması olarak geçerli olan kopya kavramının yeniden yapılandırılması söz konusudur. Duyusal görüntüler gerçeğin gizlenmesinde etkili olur. Gerçek güç ve üretim ilişkilerinin üzeri bir yığın imge ile örtülür. Elektronik medyalarda herkes imgelere ulaşabilir. Bütün bilgiler kurallarla kontrol edilen tek

tarafllığı gerçeklik içerisinde ortaya koyar. Teknik gelişime bağlı kalınır ve imgeler insanları etkilemeden tekrardan verilir. Bu teknik gelişimden sonra imge yanılıcı bir Şey olarak algılanmaz. Böylece de kopya ve simülasyon kavramı birbirinden ayrılır. Simülasyon kavramı hem teknik hem de kültür tarihi alanına dâhil edilir. Kopya artık mimetik olayların tanımı değildir. Bu kavram farklı yöntemlere dâhil edilir. Bu durumda kopyanın yöntemleri günümüzde geçerli olan değişikliklere uygun hale getirilir. Bu yöntemlerden biri gerçekliği tekrardan vermek istemez. Ama sadece olması gereken Şeyin bir açıklamasını yapar. Kopyanın amacı göz önünde tutulduğunda kendi kendine yeten bir kopya kavramından söz edilebilir. Teknik simülasyon kavramı gözlemlenebilir veriler göstermesi gereken kontrol edilmiş senaryoların deneysel olarak uygulanmasıdır. Bu durumda teknik simülasyonun amacı yanılıtma değil aydınlatmadır. Kültür tarihi söylemine sahip olan bir simülasyon ise Baudrillard'a göre görüntü sorularının tamamı yer değiştirir ve simülasyon problemi ortaya çıkar. Simülasyonun hipergerekliği gerçekliği emer ve bu durumda doğru ya da yanılış, görüntü ya da gerçek soruları önemsizleşir. Tarih "miş" gibi yapma durumuna ve simulakra dönüşür. Burada da simulakr kavramı ortaya çıkar. Ama bu durum benzer bir yanılısama boyutunun söz konusu olduğu anlamına gelmez. Burada olmayan bir Şeyi göstermek söz konusu değildir. Burada referansın tamamen yok olması söz konusudur. Burada simülasyon tarafından türetilen orijinal bir Şey yoktur. Sadece bir simulakr vardır. Bolz (1992:111-120) için referansların olmadığı bir sistem simülasyon tarafından bilgisayarda yönetilen bir savaştır. Modeller artık gerçek olaylara dayandırılmaz. Bunlar diğer modeller tarafından tekrardan türetilen verilerdir. Gerçeklik modellerin düzenlenmesi ile temel veri sisteminden ayrılır.

Simülasyon kavramına kavram ve kültür tarihi çerçevesinde ayrıntılı bir açıklamada bulunduktan sonra edebiyat ve kültür kuramları ile ilgili kaynak eserlerden yararlanarak edebiyat bilimi içerisinde bu kavramı bölümlere ayırmaya çalışacağım. Simülasyonu tanımlamak çok da kolay değildir. Çünkü bu kavram hızla gelişen bir teknoloji içerisinde bulunduğundan dolayı farklı anlam olasılıklarına sahiptir. Özellikle de iletişim medyasında sürekli değişime uğrar. Yararlandığım kaynaklar sayesinde simülasyon kavramını ironinin anlam alanındaki retorik özellik olarak, teknik sistemlerin bilgisayar simülasyonu gibi modele edilmiş evrelerin bir bölümü olarak, yapısal uğraşı alanın parçası olan simulakr olarak, postmodernizm yanılısı bir toplumun

özelliğine ait olan hipergerçeklik olarak, insanların kurgu ihtiyaçlarının tasarlanmasına dair insan bilimi ile ilgili simulakr olarak ayırmayı mantıklı buluyorum. Bu türlü bir ayırım simülasyon kavramını da yeniden yapılandırmış olur. Ayrıca böyle bir yapılandırmanın simülasyon kavramının edebiyat alanına dahil edilmesini de kolaylaştırdığını düşünüyorum. Şimdi de bu özelliklerden yararlanarak simülasyon kavramının edebiyat alanında nasıl kullanıldığını ve hangi kavramlarla ilişkilendirildiğini göstermeye çalışacağım.

### **2.3.1 İroni Bağlamında Simülasyon ve Disimilasyon**

Çalışmamızın bu bölümünde simülasyon kavramına net bir tanımlama getirmeye çalışacağım ve böyle bir çalışmada kökeni antik çağa dayanan ironi kavramıyla da karşılaşacağız. Bu durum gözönünde bulundurulduğunda ironiyi antik çağda geçerli olan düşünce yapılarına göre açıklamamız gerekiyor.

Mecazi ironi ifade edilmek istenen şeyin zıddını kasteder. Yerleştirilen kelime yerini aldığı kelimeyle bir zıtlık içerisinde bulunur. Kelime anlam karşıtı olan başka bir kelimeye aktarılır. Buradaki ironide genel olarak mecazi bir durumdan söz edilir. İroni için yapılan bu genel alışıldık tanım onun retorik kökenini görmezden gelir. Bu retorik kökenin simülasyon ve disimilasyon gibi kavramlarla sıkı bir ilişkisi vardır.

Düşüncenin bir ögesi olan ironi disimilasyon ve simülasyon kavramlarına bölünür. Disimilasyon Latince kökenli Fransızca bir kavramdır. Disimilasyon kavramı benzersiz ve tanınmaz bir biçime sokma, rol yapma, rol yapma sanatı, saklamak ve maskelemek anlamlarına gelir. Disimilasyonun kullanımında konuşan kişi yabancı bir ifadenin anlaşılmadığını ileri sürer ve bilgisini gizli tutar. Burada konuştuğu arkadaşını kandıran ironin pasif bir biçimi kendini kelimelerle ortaya çıkarmaya hazırdır. Simülasyon kullanımı muhalifi ile düşüncesinin uyumlu olduğu numarası yapar. Simülasyon mimetik oyuncu karakterine de uygundur. Muhalifin maskesi kendine özgü amacını açıklamaya ve istediğini yaptırmaya yardımcı olur. Giderek de insanlara ve olaylara inanmamaya neden olur (Plett, 1991:94). Lausberg (1990:141-142)'e göre simülasyon ve disimilasyon retorik ve taktik bir olay olarak birbirinden ayrılır. Retorik ironinin amacı muhalifini karşıt bir kavram ile anlatmaktır. Diğer bir taraftan taktik bir olay ironisinde simülasyon ve disimilasyon yanlış anlama kesinliğini gerçekleştirme için yanılmanın silahı olarak görev yapar. İroninin bu türü hem dilsel sürekliliği örneğin

toplumdaki nezakette hem de edebi mimesisdeki ciddi durumlarda özellikle dramlarda ortaya çıkar.

Antik çağdan modern çağa kadar simülasyon ve disimilasyon kavramları her zaman birbirleri ile bağlantılı olarak incelenir. Çünkü olumlu ve olumsuz bir eylem olarak birbirlerini tamamlar. Her iki kavram da sadece olumlu ve olumsuz olaylar yardımıyla birbirinden ayırt edilebilir. Disimilasyon kavramı olumsuz bir eylem içerir ve bu durumda gerçek olan şeyler saklanır. Böyle bir durum da böyle yaptığı halde böyle yapmamış gibi anlamına gelir. Disimilasyon kavramının karşıtı olan simülasyon ise yanlış bir şeyler rolü yapar. Bu türdeki bir simülasyon da böyle yapmadığı halde böyle yapmış gibi davranır. Buna ek olarak sahnede rol yapan figürlerin güç dereceleri arasındaki ayırım da göze çarpar. Müller (1988:196-215)'e göre sahnedeki rol yapan sanatçı disimilasyondakinden daha heyecan verici gözüktür. Simülasyondaki rol yapmanın kurgulama derecesi aslında disimilasyondakinden daha yüksektir.

Buna rağmen Müller disimilasyonun ve simülasyonun aynı derecede olduğunu iddia eder. Retorik antik çağdan 18. yüzyıla kadar gizlemede kullanılan stratejiler olarak konuşma sanatında önemli bir rol oynar. Her şeyden önce Rönesans'ın saray kültüründe saray insanı bütün toplumsal davranışını sanat eserine uygun bir biçimde biçimlendirir. Saray kültürü içerisinde bulunan böyle bir insan için sadece rol yapan bir sanatçı olmak önemli değildir bilakis saklanmak, "mış" gibi görünmek ve doğallığın görüntüsünü korumak için disimilasyon taktiğini de tekrardan kullanması gerekir.

İroninin farklı anlam ayrımları bağlamında ironi ile ilgili olan yunan görüşünü Roma'nın görüşünden ayırmak gerekir. Antik yunanda ironi temel olarak asıl tadı bastıran olumsuz bir tattır. Bu da rol yapma anlamına gelir. Yunan komedisinde Eiron (Kleintuer) ve Alazon (Großtuer) birbirinden farklıdır. Disimilasyon olarak adlandırılabilen Eiron gerçek düşüncesini ve gerçek karakterini reddeder. Buna karşılık Alazon da olduğundan daha fazla ikiyüzlü olarak görünmek ister. Roma'da ironi olumsuz olarak incelenmez. Ama konuşma tekniği ile ilişkilendirilir ve sadece söylenenin karşıtını ima eder. İroni ortaçağdan beri simülasyon ve disimilasyon kavramlarıyla ilişki içindedir.

Okuyucu ve dinleyici için yanılgı olarak kolayca anlaşılabilir olduğunda simülasyon ve disimilasyon sadece ironiye dayalı olarak adlandırılabilir. Başka türlü de ifade edilebilir.

Onlar ironi ve yalanın bölgesine mensuptur. Buna göre de ironi sinyallerinin var olup olmadığı sorusu ön plandadır.

Simülatif ya da disimülatif karaktere sahip olan bir dizi figür vardır. Gerçek, rol yapılmış ve simülasyona uğramış duyguları kuran etki simülasyonunu da örnek olarak sayabiliriz. Duygu simülasyonu evresinde rol yapma olayından gerçekten kurgulanmış bir duyguya geçiş söz konusudur. Mimesis retorik simülasyon bölgesine aittir. Kişinin belirli konuşma şekillerinin taklidi sıkıcı bir konuşmadır. Gerçek ya da kurgulanmış kişiler kurmaca konuşmayla karakterize edilir ve böylece simülatif olarak etki eder.

### **2.3.2 Simulakr**

Son on yılda simülasyon kavramı her şeyden önce bilgisayar bilimleri yoluyla gündeme gelmiştir. Kavram, sinerji evresinde de edebiyat bilimine girer. Fransız yapısalcılığında yani Barthes (1969:154)'in eserinde simülasyon kavramının ilk olarak edebiyat bilimine uyarlanması girişimi söz konusudur. Simülasyon güdüm bilimdekine benzer bir şekilde taklit etme evresi olarak anlaşılır. Bu evrede metin deneysel değişikliğin egemenliği altına girer. Böylece tamamen yeni bir şey oluşur. Roland Barthes'a göre sadece yapılandırma olayı doğal nesnedeki görünmez olan şeyleri ve istendiğinde anlaşılmaz olan şeyleri gün ışığına çıkarır. Barthes yapısalcı uğraşmayı nesnenin düzenlenmesi ve yeniden kurulması olarak açıklar. Böylece hangi kuralın bunu işleteceği açıklanmış olacaktır. Yapısalcılıkla ilgilenen insan verilen nesneyi parçalara ayırır ve bunları tekrardan birleştirir. Böylece bu nesnenin simulakrını tanımlayan bir yapı oluşur. Bu ikili konular metin ve yapısal uğraşı arasında yeni bir şeyler, simulakr ve nesneye eklenen bellek oluşur. Barthes yapısalcılığı taklit uğraşısı olarak tanımlar. Burada yapısalcılık ve sanat arasında hiçbir ayırım yapılmaz. Her ikisi de işlevlerin benzerliğine dayanan mimesise bağlı kalır:

“Das Ziel jeder strukturalistischen Tätigkeit [...] besteht darin, ein “Objekt” derart zu rekonstituieren, dass in dieser Rekonstitution zutage tritt, nach welchen Regeln es funktioniert (welches seine “Funktionen” sind). Die Struktur ist in Wahrheit also nur ein simulacrum des Objekts, aber ein gezieltes, “interessiertes” Simulacrum, da das imitierende Objekt etwas zum Vorschein bringt, das im natürlichen Objekt unsichtbar oder, wenn man lieber will, unverständlich blieb.” (Barthes, 1969:155)

Neo Marksist Fransız Lefébvre (1975:216-217) bu ifadeleri bir imkân bulabilmiş olmak, felsefi kuramdan tamamen vazgeçebilmek ve bunun yerine uygulamayı yerleştirmek umuduyla ele alır. Mekanik ve elektirikli araçlar insanları nesneye olan bağlılıktan kurtarabilir. Ayrıca nesne ve özne, bilmek ve olmak, gösterge ve gerçeklik ayrımı da ortadan kaldırılabilir. Simülasyonu ve simulakrı gerçeklik kategorisinin nesne ve onun simülasyonu benzerliğinde çözüldüğü felsefenin tarihsel durumunun bir özelliği olarak ele alınır. Lefébvre'nin düşüncesine göre simulakrın kendisi bir nesnedir. Ayrıca olumlu ve hayali olanın bir ürünüdür. Görüntü gerçekliğin bir görüntüsüdür. Burada klasik anlamdaki görüntü söz konusu değildir. Simulakr nesneden ayrılan hayali bir görüntünün yanılmasıdır. Görüntü etkili olarak tamamlanmış simüle etme olayıdır. Bu görüntü nesneye giderek daha da çok yaklaşır. Gerçek ve gerçek olmayan şey olasılık ve olasılıksızlıkla yer değiştirir. Burada olasılık kavramını gerçek ve gerçek olmayan arasındaki üçüncü değer olarak gösteremeyiz. Simulakr veya otomatın yapısıyla ve kuramsal bir gerçekleştirmeyle felsefi bilgi kuramının bilimsel bilgisi iptal edilir. Bunu da fuzuli olarak gerçekleştirerek yapar. Kendisini kendisine ait bir bölümde tarif ettiği bir alanda yani mimesisde kurar.

Baudrillard gerçek ve gerçek olmayan arasındaki iki parçalı bir çözümden bahsettiğinde ve yapay gösterge dünyasını, simulakrı dile getirdiğinde bu problemi genelleştirmeye çalışır. Ayrıca güdübilimsel simülasyon esasını edebi metin analizine aktarma zorluğu ortaya çıkar. Bundan dolayı bunu Barthes'ın yaptığı gibi yapmayı dener. İlk önce edebiyat biliminde metin içindeki oluşumun, yapının ve olay bağlantılarının yeniden kurulması söz konusudur. Ama metin bilgisayar bilimlerindeki gibi değildir. Örneğin gerçek evrelerin modele edilebilmesi için bir parametre oluşturur ya da deney alanı olarak görev yapar. Böylece yeni parametrelerle tamamen yeni bir sistem oluşturabilir.

Hem Barthes'ın yapısal uğraşısında hem de teknik simülasyonlarda yeni işlev mekanizmalarının ortaya çıkarılması söz konusudur. Her iki yöntem de taklit özelliğinden dolayı mimesise takılıp kalır. Bu iki metot arasındaki farklılık da açıkça görülebilir. Bilgisayar simülasyonun simulakrı gerçeklikteki belirli bir teknik evrenin işlev yapıp yapmadığını, daha doğrusu yeni parametrelerin yapılması dâhilinde nasıl işlediğini test etmekte görev alır. Yapısal uğraşının simulakrı metinle dolaylı bir ilişki içerisindedir ve aynı zamanda da onun mimetik özelliğini tamamıyla saklı tutar. Birus



(Kablitz ve Neumann, 1997:145) da bunun aksini düşünmez. Onun düşüncesine göre metin içi olaylar dinamik modeller ile ya da edebi eserin kendisi simülasyon olayı olarak ele alınır. Genel düzenleme ve noktasal hareketlenmeler en farklı bilim dallarındaki güdübilimsel simülasyon kavramı hakkında yapılan güncel tartışmalardan kaynaklanır. Bu durum nerofizyolojiden ulusal ekonomiye kadar kendini gösterir.

Buna rağmen edebiyat biliminde simülasyon kavramından vazgeçilmez. Baudrillard'a göre (1991:114) bu olay postyapısalcıların yaptığı gibi sadece simülasyonun genelleştirilmesi yolunda olmak değildir. Simülasyonun tanımı o kadar genişir ki, modern tüketim toplumunun üst gerçekliğinde nedenin ve etkinin, kökenin ve hedefin, doğrunun ve yanlışın, gerçek ve kurgunun geleneksel karşıtlıklarını erittiğini ifade eder. Genelleştirme ve simülasyonun toplum bilimsel bir durum üzerine aktarılmasıyla Baudrillard bu düşüncenin anlamını daraltır. Çünkü simülasyon kavramının belirlenmesinde ister istemez belirsizliğe doğru gidilir.

Güdübilimsel simülasyon kavramını daha yakından incelediğimizde sahneleme ve rol yapma anlamlarından kaynaklanan bir karışıklık ortaya çıkar. Simülasyon gerçek ya da hayali bir sistemin tasarlanması evresidir. Sistemin gidişatını anlamak için deneyleri bu modellerle yönetmek ya da bunun çalışması için stratejiler geliştirmektir. Varsayımlar bu sistem ve matematiksel algoritmalar hakkında yapılır. Bu varsayımları tanımlayabilmek için yakın akrabalıklar kurulur. Bu da sistemin nasıl çalıştığını açıklayan bir model oluşturur.

Smith (2000:1578) bilgisayar simülasyonuna uyan modern bir özellikten söz eder. Simülasyonun edebiyattaki kullanım zorluğu hem kurmaca hem de gerçek bilgisayar ile simüle edilebilir. Gerçekte var olan şeylerin modelleri tasarlanabilir. Bu modeller kolay açıklama amacı güder ve anlaşılabilirliği daha iyi olmasını sağlar. Bunun sonucunda bu evre simüle edilmiş mimesis olarak adlandırılabilir. Bir modelin gelişiminin bu türünde taklit elemanı yüzeysel olarak ön plana çıkar. Bu arada da simülasyon kısıtlanır. Bilgisayar sayesinde her şeyin modeli hayali olarak üretilir. Mimesisin üzeri örtülürken simülasyon önceki durumuna geri döner. Assmann kurguya model özelliği verdiğinde ve modele etmenin iki düzlemini birbirinden ayırdığında bilgisayar simülasyonun edebi kurgusunu oluşturur. Hatta burada mimesis arka plana atılır. Ama mimesis buna rağmen mevcut olduğu durumda da kalmaya devam eder. Kurgu modele etmenin ikinci düzlemiyle

sözlü gerçeklikle ama dolaysız olarak da gerçeklikle bilinçsiz genel bir iyelik olarak ilişkilendirilir. Edebiyatta kurgu ve simülasyon arasında uygun hiçbir bağ yoktur ama mimesis buna her zaman aracı bir rol üstlenir ve buradan da simülasyon kavramının edebiyatta kullanılması sonucu ortaya çıkar.

Bu teknik sistemlerin simülasyonunun mimesisin antik çağ anlayışı ile olan bağı ile başarı elde edilir. Her iki içerik de birbirlerine algılayıcı bir öge ile bağlıdır çünkü filozoflar bir şeyleri inceleyerek öğrendiklerinden ve herhangi bir şeyin ne olduğuna dair karar verebildiklerinden görüngülerin görünümünden memnun olurlar. Yukarıda da belirtildiği gibi “Poetika”nın dokuzuncu bölümünde trajik mimesis simülasyon olayı olarak algılanır. Bu da tarihsel evrelerin modelinin oluşması anlamına gelir. Çünkü burada olayların sadece tarihsel akışı belirlenmez olabilecek olasılığı da bu ilişkiye dâhil edilmeye çalışılır. Yazarın burada egemenliği altında bulunduğu görüş uydurulmuş “mış” gibi yapma’ durumunu içine alır. Ama simüle edene yanılıyla ulaşır (Aristoteles, 2011:30-33).

### **2.3.3 Tiyatro Kuramı Olarak Simülasyon**

Kotte (1996:33-50) “Simulation als Problem der Theatertheorie” adlı çalışmasında kaynak olarak şimdinin tiyatrosu olarak belirlenen iki tezden yararlanır. Bunlardan birincisi yanılısama tezidir. Bu tez sadece gerçek gerçekliğin folyo kâğıdı üzerinde işlem görmesidir. Diğeri ise tiyatro mecazıdır. Bu olasılık tartışmalıdır ve sadece şu ifade için kullanılır: Hayat bir tiyatrodur. Tiyatro mecazı kaybolan güvenilirliğin ve kurumların gerçekliğinin etkisinde ilerler. Bu tiyatro mecazı Jean Baudrillard’ın simülasyon kavramına çok benzer. Ama Kotte’nin tiyatro kuramı için bu iki tezden birisine karar vermesi gerekir. Her iki yaklaşımda da simülasyonun gerçekliğe olan fiziksel benzerliği söz konusu değildir. Burada söz konusu olan asıl şey fiziksel uğraşı yapısının taklididir. Bu yaklaşıma hem tiyatro mecazında hem de yanılısama tezinde rastlanır.

Kotte yanılısama tezinin incelenmesinde orta çağda dans salgını (Alm. Tanzepidemien) olarak adlandırılan şey hakkındaki yazılardan yararlanır. Özellikle veba zamanında Ren bölgesinde ve Hollanda’da binlerce insan dansçı ya da izleyici olarak toplanmış. Bu dansı da acılarından kurtulmak için yaparlarmış. Dansın iyileştirici etkisiyle sadece yüzeysel olarak ilgilenilmiş. Çünkü bu durum daha çok büyük bir halk bayramı olarak algılanıyormuş. Bu büyük halk bayramı kitleyi ruh karışıklığına kadar götürür. Hiç

kimse gerçekten vebaya yakalanan birinin dansçılar arasında olup olmadığını bilmez. Böylece doktorlar bütün dansçıların soğuk bir banyonun dans öfkesinin sakinleştirilmesinde ve iyileştirilmesinde yardımcı olacağına inanır. Ama bütün bu insanların kitlesel bir duygu karışıklığına girmeleri olanaksızdır. Çünkü bu insanların barınacakları yerler ve imkânlar oldukça cezp edicidir. Hastaların hiçbirinden ayrılmayan ikiyüzlüler böyle bir grubun oldukça büyük bir bölümünü kapsar.

Daha sonra 15. yüzyıldan gelen bir görüngü Apulien'deki tarantula dansları ile bir bağ kurar. Burada hastalar tarafından yapılan danslar söz konusudur. Bu hastalar zehirli bir tarantula tarafından ısırılır. Hastalığa yakalananlar nefes darlığı ve kalp rahatsızlığından acı çekerler. Doktorlar bu hastaların reçetelerine ilaç yerine müzik ve dansı yazar. Böylece hastalar zehri terleyerek vücutlarından atar. Çiftçiler tarantuladan korktuklarından gölgede kırk derece sıcaklık bile olsa yanlarında boyun atkısı ya da başörtüsü taşır. Bu arada onların vücut ısıları biraz daha artar. 18. yüzyılda tarantula sokmasının tamamen tehlikesiz olduğu ortaya çıkar. 20. yüzyılın ortasına doğru bu kişiler bu sefer de güneş çarpmasından dolayı hasta olurlar. Altı gün boyunca süren bu tarantula danslarında da birçok ikiyüzlü vardır. Buradaki ikiyüzlüler bu patırtı ve gürültüyü büyük bir halk bayramı olarak kutlamak ister.

Tek anlamı olmayan teatral bir problem olarak her iki görüngü de Kotte'nin yanılısama tezinin anlamından şüphelenmesi için uygundur. Yapmacıktan hastalık numarası yapan ile bu hastalığı simüle eden arasında ayırım yapılamaz. Burada yanılıgı, rol yapma, aldatma ve yalan da tiyatronun ve teatralitenin belirlenmesinde merkezi bir alana dâhil edilemez.

Kotte simülasyon tanımının ikinci kısmını reddeder. Bu ikinci kısmı tiyatro mecazı olarak ortaya çıkan taklit görüşüdür. Tiyatro olayında dünyanın bir modelinin oluşturulup oluşturulmadığı, aynı zamanda da tiyatro ve gerçeklik arasında bir benzerliğin olup olmadığı bilinmezse simülasyon ikinci anlamında merkezi bir kategoriye de yükselmez. Bu nedenle Kotte "Hayat bir tiyatrodur" ifadesini sistemin farklı büyüklüklerinden dolayı aslında tersine çevrilip çevrilmemesi gerektiğini sorgular. "Tiyatro bir hayattır" tezinde heyecan verici bir paradoks çözüme uğrar ve bu noktada Baudrillard'ın simülasyon kavramı dikkate alınır. Hayat temsilin bir bölümü olarak aynı zamanda simulakr olarak anlaşılır. Çözüme uğramış bu paradoks en azından

yukarıda bahsettiğimiz sokak danslarını açıklayacaktır. Tiyatro ve hayat arasındaki ayrım çözüme uğradığı için bu paradoks tiyatro eserinde yararlı olmaz.

Kotte tiyatro ile ilgili sosyolojik ve edebiyat bilimsel bir yaklaşımın ortak bir formülünü sonuç olarak şöyle özetler: “A B olarak C.’nin önünde hareket eder ya da A izleyen C önünde B’miş gibi hareket eder.” Yani bu formül tiyatro ve hayat arasındaki farka dayanır. İnsanların ve nesnelerin değiş tokuş olabirliği tiyatro için bir varsayım teşkil eder ve aynı zamanda toplum tarafından reddedilir. Tiyatro ve gerçek arasındaki uyumsuzluk postmodernizm yanlısı tartışmalar içerisinde genelleştirilir.

“Mış” gibi yapma tezi felsefi yalan tezleri ve edebi gelenekte tiyatrodaki belirli bir dünyanın kurgulanması teziyle de karşı karşıya getirilir. Gerçekten de “mış” gibi yapma tezi teatral olaylar için özel bir durum sayılır. Çünkü eş aldatmaların ve yalanların çoğu simülasyonun şartını yerine getirir. Simülasyon “Tiyatro bir hayattır” cümlesindeki anlam içerisinde gerçekleşir ve tiyatronun dışında da kanıtlanmaz. Kotte’ye göre “mış” gibi yapma durumu sadece bir araçtır. Tiyatro ve hayat arasındaki değişim ilişkisini işaret etmek için bu araç kullanılır. Tiyatro olayındaki fark yavaş yavaş artarak nesnelerin ve insanların değiş tokuşunun radikalliği ve sıklığı yoluyla açık bir hal alır. Tiyatro kurmaca bir düzlem ile tanımlanmaz ama var olabilir. Tarantula dansları sahnede König Lear olarak bir oyuncuyla aynı değerde teatral olabilir.

Tiyatro kuramı “mış” gibi yapma durumundan vazgeçer ve sonra da tiyatroyu gerçek olarak kaleme alması gerekir. Ama gerçekmiş gibi yapmayı kaleme almaz. Sahnedeki oyuncu aynı göstergelyi günlük dildeki gibi kullanır. Yani tiyatro hayat olur. Günlük hayatın göstergeleri insanların ve nesnelerin değiş tokuşunun radikalliği ile değiştirilir. Antropolojik önem ve tiyatronun sosyal içerikleri kendilerini merkeze daha kuvvetli olarak çeker. Bu durum kapsamlı bir tiyatro tanımı için güvenilirdir. Cambazların, taklitçilerin ve akrobatların bu alana dâhil edilmesi de yararlıdır. Ama bir tiyatro kuramı kendisini sorgulayacaktır. Kotte’ye göre tiyatro ne yalan, ne kurgu ne de “mış” gibi yapma olayıdır. Ama yaşamın kendisi gibidir. Tiyatro sadece yalan, kurgu ve “mış” gibi yapmayı kendi içerisine dâhil eder. Bu gerçek olayın sınırlandırmalara göre aranması gerekir.

Modern tiyatrodaki aksiyonlar gerçekliğin olasılığı olarak giderek daha da ön plana çıkar. Bu da çevreyle açık bir ilişki olmadan yapılır. Bunun yerine çok sert ve düşüncesiz görüngü dili ve belirli hareketler, rol ve olaylar arasındaki fark daha çok ilgilendirir.

Hem tiyatro mecazını hem de yanısama tezini reddetme edebiyata aktarılacaktır ve kurgu kavramının yeni bir problemi anlaması anlamına gelecektir. Bu kurgu kavramı problemi Derrida ve Baudrillard'ın reddettiği bir şeydir. Onlar için gerçek ve kurgu arasındaki uyumsuzluk geçerlidir. Tiyatro kuramı için sonuç buradan kaynaklanır. Tiyatro sadece gerçekliğin bir olasılığını temsil etmez. Buradaki olasılık kurgu olarak değil varoluşun bir türü olarak anlaşılır. Kurgu tam anlamıyla teatral olaylar için tanımlanan bir öge olarak açıklanır. Paul de Man'a göre de metin kurmaca bir özellikle karakterize edilemez ama sadece dilin retorisiyle daha doğrusu kurmaca bir konuşmayla yapılabilir.

Simüle gerçekliğin olasılığı anlamında edebi ya da teatral bir öge olarak kurgu içerisine saklanır ve oyundan alınır. Bu kurgu teorisi Kotte'nin varsayımından yola çıkarak açıklanabilir. Simülasyonun amacı fiziksel uğraşı yapısının taklidinde bulunmaktır ama fiziksel benzerlikte bulunmamaktır. Orta çağdaki dans salgınlarında yanısama tezi kullanılmaz. Çünkü ikiyüzlüler dans tutkunlarının çevresinde ortaya çıkmaz. Her iki koşulda da simülasyon hem fiziksel hem de ruhsal bir benzerlik olarak verilmesi gerekir. Dotzler (1996:12) de bunu aynen bu şekilde belirler. Simülasyon bir şeylerin yeniden üretimini varoluş düzeyinde yapmaz ama algılama düzleminde gerçekleştirir. Fiziksel ya da ruhsal taklitler kendilerini karşılıklı olarak koşullandırır ve birbirlerinden ayrılmaz.

#### **2.3.4 Hipergerçeklik ve Simgesel Değiş Tokuş**

Baudrillard (1991:52-80) postmodernizmin bir temsilcisi olarak kuram tartışmalarında simülasyonu artık kopya olarak adlandırmaz ama teknik medyaların yayılması etkisinde oluşan göstergeler evresinin gücünün adlandırılmasıyla ilgili kendine özgü bir kategori olarak belirler. Artık hiçbir nesneye sahip olmayan bir göstergeler dünyası vardır. Ama böyle bir dünya sadece simülasyonun içerisinde hareket eder ve dünyanın anlam bakımından dolaylı olarak algılanmasını sağlayan girişi kapalı tutar. Baudrillard'ın simülakr olarak adlandırdığı bu yapay göstergeler dünyası kültürel evrimlerdeki belirli yapısal değişiklikler altında bulunur. Baudrillard simülakrları üçe böler: İlk sıranın

simulakrı gerçeğin karşıtını doğrudan ele alır. Diğer bir adımda simulakrı taklidin yerine üretim olayını ve aynısının yeniden üretimini koyar. Baudrillard ikinci sıranın simulakrını sanayi devrimi çağına oturtur. Üçüncü sıranın simulakrı tamamen modelleri ve kodları temsil eder. Her şey simülasyonun bir bölümüdür. Gerçeğin hipergerçeği (Tr.Üstgerçeklik) oluşur. Simülasyon kendini kaynak ve gerçeklik olmadan üretir. Şimdiki zamanın gerçeği kodların hipergerçekliğinden oluşur ve simülasyon tarafından emilir. Eski gerçekliğin yerine simüle gerçeklik konulur. Artık ideoloji diye bir şey yoktur. Bu durumda da sadece simulakrı söz konusu olur. Yani ideoloji artık yalnızca bir nevi tasarlanmış bir hipergerçek halinde varolur.

Gerçek her zaman somut etkilere sahiptir ve hiçbir zaman kaybolmaz. Gerçeğin sadece biçimleri değişir. Gösteren ve gösterilen arasında bir uyumsuzluk oluşur. Farklı sistemler, örneğin siyaset ve ekonomi henüz gösterge olarak, “mış” gibi yaparak var olur ve kendine özgü bir gerçeklik rolü yapar. Buna burada bir itiraz vardır. Çünkü Baudrillard gerçeklik kavramıyla hareket eder ve uzun bir süre onlara kapalı olmasına rağmen böyle hareket etmeyi sürdürür.

Baudrillard simgesel değiş tokuş kuramında kullanım değerinin değiş tokuş edilebilirliğini açıklar. Bu durum kötü ve geçmiş bir dünyanın yanılsamasının ve görüntüsünün ortadan kaldırılmasının Hegel karşıtı bir görüş içerisinde postmodernizm çağında çözüme uğrayan değerlerden dolayı artık mümkün olmaz (Hegel, 1970:22). Baudrillard bu durumu aşağıdaki gibi ifade eder:

„Bu, tarihsel ve toplumsal mutasyonu tüm düzeylerde saptayabilmek mümkündür. Eskiden çelişkili ya da diyalektik anlamda karşıt olan terimlere, her alanda yer değiştirtebilen bir simülasyon çağına girmiş bulunuyoruz. Her yerde birbirine benzeyen „simulakrlara ait bir oluşum düzeniyle“ karşılaşıyoruz. Örneğin, modada güzel ve çirkin, politikada sağ ve sol, tüm medya mesajlarına özgü doğru ve yanlış, nesnel düzeyinde yararlı ve yararsız, tüm anlamlama düzeylerinde doğa ve kültürel birbirlerinin yerini alabildikleri/yerine gecebildikleri bir oluşum düzeniyle. Bir ahlaki, estetik ve pratik değerler uygarlığına ait tüm büyük insani değer ölçütleri bize özgü bir imgeler ve göstergeler sisteminde yok olup gitmişlerdir. Her şey bulanık bir görünüm kazanmıştır. Bu her yerde etkisizleştirme ve duyarsızlık ilkesi üzerine oturtulmuş olan egemen kodun belirgin bir sonucudur. Kapitalin genelleştirdiği genel düzensizlik işte böyle bir şeydir. Bu fuhuş düzenine ait bir düzensizlikten çok, bir yerine koyma (Substitution)ve yer değiştirme düzensizliği şeklindedir.“(Baudrillard, 1991:14-15)

Simulakr Baudrillard için gerçeği önceden veya sonradan parçalayan bir yanılsama olarak değil de gerçekliğin yerini alan ve belirli bir sıra olmadan karşıtı ile değiştirilebilen gerçek olmayan bir şey olarak anlamlandırılır. Bunun temeli ise 1968 yılından sonra siyasetin ve siyasi ideolojinin artık hiçbir rol oynamamasından kaynaklanır. Çünkü gösterge olarak değiş tokuş değeri kendi işini kurar ve bütün kullanım değerlerinin yani gerçekliğin üzerini kapatır. Zima (2001:107-108) bu durumda politikanın ve ideolojinin kendine özgü öğeler olarak ortadan kaybolduğunu dile getirir. Çünkü hem maddesel hem de kültürel kullanım değeri ürünün bulunduğu alanın tamamını kullanım değerine göre ele alır ya da değiş tokuş edilebilirlik esası ile ilişkilendirir.

Baudrillard (2000:23) karşıtlığın kaybolmasını farklı toplum biçimlerinin (komünist, sosyalist ve kapitalist) temsilcilerinin birbirlerine karşı davranışlarını kendi düşüncesine göre bir yakınlaşma olarak açıklar. Onun düşüncesine göre trampa değerinin aracılığı ile kapitalist sonrasının bütün yaşam alanları ele alınır. Böylece kullanım değerinin farkına varmak imkânsız olacaktır. Modern toplum kendine özgü bir gerçekliğe göre oluşturulur. Bu tespit şöyle bir şey ile ilişkilendirilebilir. Kapitalist sonrası ekonomi kullanım ve takas değerinin arasında herhangi bir fark gözetmeden anlaşılabilir. Var olan hipergerçekliğin radikal tezi kullanım ve trampa değerinin sınırlandırılmasına dayanan Marksizm ve sosyalizm arasında ayırım yapılmasına pek de fırsat vermez. Tabii ki burada uygun olmayan bu değer sisteminin yıkıcı stratejiler yoluyla gerçeğe çarparak parçalanmasının neredeyse bütün olasılığı yasaklanır. Buradan çıkarılabilecek mantıksal bir sonuç ise, Baudrillard'ın sadece imkânsız değiş tokuş, daha doğrusu imkansız takas biçiminde kendini doğrulama imkanı bulan düşüncelerinin korkunç gerçekliği kendini gösteriyor. "Tanrının ölümünden" sonra dünyamız için görsel dünyayı doğrulayabilecek hiçbir veri yoktur artık:

„O halde bize verilen dünyayı tasfiye etmemiz gerekecek. Onun yerine, akla gelebilecek çeşitli parçalardan oluşmuş yapay bir dünya koyarak onu yok etmemiz gerekecek; böylelikle, hiç kimseye verilecek hesabımız kalmayacak. Bütün yolları kullanarak doğal dünyayı bertaraf etmeye yönelik bu devasa teknik girişim de işte buradan çıktı. Karşı-lütfü ve imkansız takası kapsayan bu simgesel kural adına, tepeden tırnağa doğal olan ne varsa inkar edilecek.” (Baudrillard, 2000:19)

### 2.3.5 Simülasyon ve Kurgu Arasındaki İlişki

Baudrillard (1978:180)'ın postmodernizme dayalı bir simülasyon kavramının etkisiyle kurgu ve gerçeklik arasındaki yakınlaşmadan kaynaklanan kurgu ve simülasyon arasında bir karşıtlık oluşur. Simülasyon ve kurgu arasında sadece bir boşluk vardır. Bu boşluk temeline simülasyon tarafından oluşturulan kendine özgü gerçeklikte sahip olur. Baudrillard'ın toplumun tamamen simulakr olarak rol yapması hakkındaki düşünceleri içerisinde kurgu kavramına yer yoktur. Çünkü kurgu gereksiz olarak görülür. İkiyüzlülerin durumu buna örnek olarak gösterilebilir. Baudrillard'a göre disimilasyon sahip olunan bir şeye sahip değilmiş gibi davranmaktır. Simülasyon ise sahip olunmayan bir şeye sahipmiş gibi davranmaktır. Bu durumda biri var olan bir şeyi diğeri ise var olmayan şeyi işaret eder. Ama olay giderek daha da karışık hale gelir. Simülasyon rol yapmayla aynı değildir. Hastalık rolünü yapan birisi yatağına yatar ve sözde hasta olmuş görüntüsü sergiler. Hastalığı simüle eden birisi de bu hastalığın çoğu belirtisini kendi üzerinde göstermeye çalışır.

Disimilasyonda gerçeklik esası olduğu gibi kalır. Burada fark oldukça açıktır ve sadece bir maske ile örtülmüştür. Simülasyonda ise gerçek ve hayali olan arasındaki fark sürekli sallanır bir vaziyettedir. Hastalık simülasyonu yeniden üretme ile aynı anlama gelmez. Ama simülasyon algılama düzenini tamamladığında dışarıda duran için hiçbir kuşkuya meyil vermeden tanımlanabildiğinde ancak yeterli olur. Baudrillard simülasyonun ontolojik eksiklikten açıklığa doğru olan bu gelişimi şu tespite dayandırır. Simülasyon gerçeklik içerisindeki karışık bir sanat olarak geçerli olabilir çünkü gerçeğin sorusu arkasına gizlenir. Bu arada disimilasyon da gerçeği işaret eder (Dotzler, 1996:14).

Baudrillard'daki kurgu kavramının kopuşunu açıklamak için Gerhard Härle (1992:62-86) bundan benzetme olarak bahseder. Härle simülasyon evresindeki bedensel, ruhsal ve sinirsel fenomenlerin beraberliğini vurgular. Bunun sonucunda beden ve zihin karşılıklı yansıtma yüzeyleri olarak görülür. İstenmeyen görünen özelliği örneğin hastalık simülasyonunun görüntü özelliğinde istenen bir şey olarak bilinir. Buradan simülasyonun kendisini görüntü olarak oluşturduğu ortaya çıkar. Neredeyse bir sürpriz özelliği vardır. Simülasyonun akla ve isteğe bağlı olmadığı ancak bedensel ve ruhsal durumlarda kurulmuş olduğu da anlaşılabilir.





Iser ile Barthes arasında alımlama estetiği bakımından başka türlü bir ilişki vardır. Barthes “Yazarın Ölümü” adlı denemesinde yazıyı kaydetme ya da temsil etme uğraşısı olarak değil ifadenin eylemini içerik olarak artık kendisi kavrar. Yazı sürekli anlam oluşturur ama bunu sadece onu çözmek için yapar. Çok yönlü yazı sadece çözülebilir ama deşifre edilemez. Yazının alanında dolaşır ama içine girmez. Okuyucular metnin hedefi olur. Edebi bir yapı ilk olarak yazarın kopuşu ile gerçekleşir (Barthes, 2000:191). Iser de metindeki boş yerlerin ortaya çıkması için okuyucuları sorumlu tutar. Buradaki metinden kapalı bir anlam yapısı ortaya çıkar.

Iser’in tiyatro mecazı ile ilişkilendirdiği edebi metin birçok uydurma olaydan oluşur. Uydurulmuş bu olaylar sahneye konulmuş şeylerdir (Iser 1993:18). Kurgu ve gerçeklik arasında hayali olanı ele alır. Bu durumda hayali olan aracı bir rol üstlenmiş olur. Iser gerçekliği hayali olanın rakamlarının toplamı olarak ve kültürün birleştirici hayalinden beslenen, toplumun üyelerinin anlaştığı rol yapma görüntüleri ve göstergeleri olarak algılar. Buradaki her iki kategori de mimetik ilişki içinde birbirine bağlı olarak bulunmaz. Gerçeklik olarak kavranan gösterge sadece insanları etkileyen doğal deneye ve sosyal güçlere karşı bir tepkidir. Gösterge böyle deneyimlere verilen simgesel cevaplar olarak anlaşılabilir. Simgesel modele etmenin özelliği kurgu ve gerçek arasındaki maddesel bir fark ölçütü değildir. Aynı zamanda Iser için karşıt kavram uydurulanın ve kurgunun daha azıdır. Ama hayali olanın böyle değildir. Kurguyu gerçek ve hayal arasında aracılık etme noktasında kesişim yeri olarak tanımlar. Çünkü kurgu hayali üretimin karşısında durur ve araya sınırlar koyar. Hayali kökeninde simgesel üretime sahiptir. Ama bu arada hiçbir referansa da sahip değildir. Böylece de kurgu ve gerçeklik arasındaki sınırlar giderek daha da açılır. Bu da gerçekliğin her zaman referans olarak kaldığı anlamına gelir.

Iser (1994:356) kurguyu çevirinin üretici eylemi olarak vurgular. Kurgu hayal ile gerçeğin bir arada bulunabilmesi için kesişim noktası olarak tanımlanır ve kopya modelinden uzak tutulur. Metin okuma yöntemleri hayali rol yapma anlamına gelir. Burada algılama nesnelere farklı olduğu ortaya çıkar. Edebi metnin algılanmasında nesne özne ilişkisi etkileşim içerisinde bulunur.

### III. BÖLÜM

#### 3. Demokratik Almanya Cumhuriyeti Edebiyatı ve İstihbarat Teşkilatı

##### 3.1 Demokratik Almanya Cumhuriyeti Edebiyatının Temeli

Antifaşist ve demokratik yeniden düzenleme Birinci Dünya Savaşı'ndan sonraki yıllarda gerçekleşen Sovyet işgal bölgesinin yaptığı bir çalışmadır. 7 Ekim 1949 yılında Demokratik Almanya Cumhuriyeti devletinin kurulmasıyla yeni bir devlet öğretisinin altı çizilmiş olur ve 1952 yılının Temmuz ayında gerçekleşen II. Parti toplantısında sosyalizm yapısı temel bir görev olarak kararlaştırılır. Bu görevin de Sosyalist Birlik Partisi'nin (Alm. Sozialistische Einheitspartei Deutschlands) merkezi planlama ve yönetimi altında tutulması gerekir.

Sanat, kültür ve edebiyat bu gelişim evresinde çok önceden, yani Demokratik Almanya Cumhuriyeti kurulmadan önce ele alınır ve sosyalist şeklin değişmesine katkı sağlayan görevler de dağıtılır. Bu görevlerin nasıl bir işlevi olacağını da aşağıdaki alıntı açıkça gösterir:

“Die Tendenz war deutlich: Literatur und andere kulturelle Aktivitäten sollten nicht die menschliche Produktivität im allgemeinen befördern und das Bewusstsein erweitern, sondern sehr konkret die Bereitschaft zur materiellen Arbeit simulieren, um den Sozialismus im Systemvergleich zum Sieg zu verhelfen.” (Emmerich, 2005:114)

Edebiyatın sosyalizmin yapısında temel öğelerden biri olduğu çok açıktır. Bu bağlamda ellili yılların yapı ve üretim edebiyatından söz edilebilir. Sosyalist Birlik Partisi'nin merkezi gücü edebiyata kendi anlayışına göre işlev kazandırmaya çalışır. Bunun yanı sıra da çok kısıtlayıcı tedbirler alır. Bu noktada parti sanattaki ve edebiyattaki biçimciliğe karşı açıkça bir mücadele sergiler. Bu çerçevede devletin kendine özgü estetik ve yenilikçi sanat eğilimlerinde eleştirinin yok olması söz konusudur. Edebiyat kendine özgü gerçek kurallarından ayrılarak uyarlanır. Partinin bu esaslarına karşı gelindiğinde ise sayısız yayın yasağı ortaya çıkar. Ellili yılların edebiyat anlayışına göre sosyalist gerçeklik stratejisi ve öğretisinin acilen edebiyata da uygulanması gerektiğini aşağıdaki alıntıda da görebiliriz:

“[...] der Künstler das Leben kennen, es nicht scholastisch, nicht tot, nicht als, ‘objektive Wirklichkeit’, sondern als die objektive Wirklichkeit in ihrer

revolutionären Entwicklung darstellen [soll]. Dabei muss die wahrheitsgetreue und historisch konkrete künstlerische Darstellung mit der Aufgabe verbunden werden, die werktätigen Menschen im Geiste des Sozialismus ideologisch umzuformen und zu erziehen.” (Emmerich, 2005:120)

Bu da edebiyatın bir krize sürüklenmesine neden olur. İdeolojik içerik ön plana çıktığı için edebiyat alanındaki biçimcilik bir şeyleri olduğundan güzel göstermekle suçlanır. 1956 yılında gerçekleşen IV. yazarlar kongresinde edebiyatın başarısızlığa uğradığından söz edilir (Emmerich, 2005:125). 1957 yılında kültür devriminin ikinci sosyal aşamasının açılmasını sağlayan bir kampanya çerçevesinde Marksist sanat içeriğine göre yeni bir esas dile getirilir. Getirilen bu yeni esasın amacı el işi ve zihinsel çalışma arasındaki çelişkiyi ortadan kaldırmaktır. Özellikle de sanat için meslek ve amatör sanat arasındaki uçurumu ortadan kaldırmayı amaçlar. Bu anlamda 1959 yılında gerçekleşen Bitterfeld konferansının da büyük bir önemi vardır. Burada söz konusu konferans ekseninde sosyalist kültür devriminin edebiyat alanında nasıl ele alındığını anlatmaya çalışacağız. Bu konferansta savunulan düşüncelere göre, yazarların fabrikalara gitmesi ve çalışma koşullarını yerinde görmesi gerekir. Ayrıca işçilerin kendisinin yazar olması da gerekir ve bu şekilde üretim alanında gerçekleşen olayları belgeleyebileceklerdir. Bu edebiyatın içeriği “Bitterfeld Yolu” olarak adlandırılır. Nihayet Demokratik Almanya Cumhuriyeti edebiyatı altmışlı yıllarda köklü bir değişikliğe uğrar. Bu edebiyat kendini öznelliğin ve çok yönlü estetik yöntemlerin vurgulanmasında ifade eder. Ayrıca Demokratik Almanya Cumhuriyeti edebiyatının egemen toplum düzenine sıkı sıkıya bağlı kalması gerekir. Bu durum resmi kültür politikasından da beklenir. Sosyalist Birlik Partisi bunu da 1965 yılının Aralık ayında gerçekleşen merkezi komitenin XI. genel kurulunda gösterir. Erich Honecker burada sosyalizme yabancı ve zararlı eğilimlere karşı tutumunu akılcı bir yolla dile getirir ve bütün sanatçıları da parti ile ilgili görüşleri temsil etmeleri konusunda uyarır. Aslında parti tarafından belirlenen kurallara uygun olmayan eserler yasaklanır (Emmerich, 2005:128-174).

Demokratik Almaya Cumhuriyeti edebiyatı ile ilgili olan ve kısa süren diğer radikal değişimler 1971 yılında devlet başkanı Walter Ulbricht’in Erich Honecker’den ayrılmasıyla gerçekleşir. Aynı yıl gerçekleşen partinin sekizinci genel kurulunda politik, ekonomik ve ideolojik rotaları ayarlama kararı alınır. 1971 yılında gerçekleşen IV. merkezi komite toplantısında olumlu bir işaret belirir. Erich Honecker bu konuda

sosyalizmin dışına çıkıldığında sanat ve edebiyat alanında hiçbir tabuya rastlanmayacağı açıklamasını yapar (Trampe, 1998:300). Sadece kültür politikasının liberalleşmesi dalgası görüntüsü uyandıran bu ifade, kendisini komünist olarak değerlendiren Wolf Biermann'ın vatandaşlıktan çıkarılması ile çoktan dengelenmiş olur. Aslında vatandaşlıktan çıkarılmada devletin istekli olmadığı ifade edilir. Partinin bakış açısına boyun eğen yazarların sabır göstermesi gerekir ve bunun yanı sıra da Demokratik Almanya Cumhuriyeti edebiyat kurumuna girmeyi amaçlar (Emmerich, 2005:255).

Bunun sonucu olarak 1976 yılından sonra sadece çok sıkı sansür tedbirleri alınmaz. Ayrıca edebiyatla ilgili sayısız yasaklamalar gerçekleşir ve partinin görüşünü kabul etmeyen çoğu kişi de ya vatandaşlıktan çıkarılır ya da sürgüne gönderilir. Ama bu durum, ona karşı bir kültürel ortam oluşmasını sağlar. Oluşan bu ortam kendisini resmi söylemden, kurulmuş yapılardan geri çeker ve muhalif, protestocu bir alternatif kültür oluşumu gerçekleştirir (Trampe, 1998:305). Demokratik Almanya Cumhuriyeti edebiyatının yerini devletin edebiyatı alır. Buraya kadar birkaç yazar partinin esasları doğrultusunda yazmaya devam eder ve diğer bir taraftan da yer altı edebiyatı olarak (Alm. Die Untergrundliteratur) adlandırılan ve devletin kısıtlamalarını önemsemeyen yıkıcı eğilimler gerçekleşir.

### **3.2 80'li Yılların Demokratik Almanya Cumhuriyeti'nin Rejim Muhalifi Edebiyat Çevresi (Alm. Die inoffizielle Literatur-Szene)**

Seksenli yılların başında başka bir Demokratik Almanya Cumhuriyeti edebiyatı gelişir. Bu oluşum devletin ve onun ideolojik öğretisini önemsemeyen ve edebi bir metin kaleme almayı zorlayıcı güç kapsamından çıkarmayı amaçlar (Haase 2001:247). Bu türlü bir edebiyatın özelliği o zamanlarda geçerli olan siyasi görüşlerle arasında fark olmasıdır ve bu görüşlerin uygulanmamasıdır. Siyasi bir merkezde örneğin kendilerine özgü yayınları ve basılan yayınların sansürleriyle resmi edebiyat kurumu ile olan bütün bağlarını koparırlar. İdeolojik olmayan bir tutum sergilerler ve kendilerine özgü akılcı bir dil geliştirirler. Bu anlamda sosyalist realizme karşı bir dil ortaya çıkarırlar. Gücün retorikliği ile ilgili olarak olumlu ya da olumsuz bağlantılar kurarlar. Ama daha çok önemsiz tımturaklı sözleri ele alırlar ve böylece kamu dilinin saçmalığını gösterirler (Emmerich, 2005:404).

Bu edebiyat türünün oluşumu eski bir Doğu Alman muhalifi sosyalist, şair ve şarkıcı olan Karl Wolf Biermann'ın yurtdışı edilmesinin bir dışavurumu olarak anlaşılır. Bu noktada Demokratik Almanya Cumhuriyeti'nin kültür politikasının bu devri 1976 yılında başlamış olur. Bu devlet yeni özellikle de kısıtlayıcı bir yayın politikası başlatır ve estetik kural yıkımları politik bir hakaret olarak değerlendirmeye başlar (Michael, 1993:160). Böylece bütün gelişim umutları belirsizleşir ve bu belirsizliği de aşağıdaki alıntı açıkça gösterir:

“[...] die dauerhafte Stagnation der gesellschaftlichen Verhältnisse verdeutlicht, dass die unaufhebbare Diskrepanz zwischen Idee und Praxis zu einer völligen Abwesenheit von Wirklichkeit geführt hat.” (Haase, 2001:248)

Yer altı edebiyat grubuna ait yazarlar gerçekliğin olmadığı bir alanda hiç bir rol oynamaz. Bu durum onların daha çok simüle gerçekliğin dışında bir tutum sergilediklerini gösterir. Böylece özerk bir edebiyat sahnesi devletin edebiyat kurumuna karşı hem paralel hem de zıt bir kutup oluşturmuş olur. Bu gruptan en bilineni Berlin'deki “Prenzlauer Berg” adlı edebiyat grubudur. Burada değişmez bir gruptan bahsedilemez. Bu grup her zaman sadece grup ve rejim muhalifi yapı olarak varlığını sürdürür ve özellikle de belirli yerlere odaklanır. Bu grubun devlet tarafından desteklenen edebiyat esaslarından ayrılmasının en önemli sebebi, metinlerinin resmi olarak yayınlanmasına estetik ve ideolojik bakımdan hiçbir imkân sağlanmamasıdır. Örneğin kendi kendilerine yayınladıkları dergiler ve kitaplar vardır. Ayrıca eserlerini böyle projelerin destekleyicisi olarak ortaya çıkaran kilisenin salonlarında, evlerindeki sergilerde ve kampanyalarda gösterirler (Michael, 1993:161).

Alternatif ve rejim muhalifi bir edebiyat çevresi bugünden yarına oluşmaz. Bu edebiyatın gelişim evresi üç aşamaya bölünür: Bu ilk aşama 1979 yılından 1982 yılına kadar ulaşır. 1982 yılından 1985 yılına kadar olan ikinci aşama alternatif sanat alt yapısının oluşturulmasıyla kendini gösterir. 1986-1989 yılları arasındaki üçüncü ve son aşamada da siyasi, kültürel ve edebi dergiler arasında bir işlev ayrımı yapılır. Resmi ve rejim muhalifi edebiyat arasındaki uçurum aşılmaya çalışılır (Michael, 1993:161).

İstihbarat teşkilatı dosyalarına artık kolayca ulaşılabilir. Çünkü 1989 yılı sonbaharında Berlin duvarı yıkılır ve Demokratik Almanya Cumhuriyeti ile Federal Almanya Cumhuriyeti yeniden bir araya gelir. Böyle bir tarihi olaydan sonra devletin gücü

yıkılmaya başlar ve insanlar devlet tarafından artık susturulamaz. Böylece bir zamanlar devletin koruması altında bulunan gizli dosyalara rahatça ulaşılabilir. İstihbarat teşkilatı merkezi komitenin kültür bölümünden Sosyalist Birlik Partisi'nin talimatlarını alır ve kültür siyaseti görevlerini de giderek üzerine almaya başlar. rejim muhalifi edebiyat çevresi hakkında bugüne kadar bilinenden daha fazla bilgi elde eder. Özellikle "Prenzlauer Berg"ın alternatif edebiyat grubunu yöneten Rainer Schedlinki ve Sasche Anderson gerçekleştirdikleri muhbirlik çalışmaları ile kendi kendilerini manşet yapar. Çünkü bunlar hem istihbarat teşkilatında rejim muhalifi bir muhbir olarak hem de alternatif edebiyat grubunun bir üyesi olarak görev yapar (Böthig ve Klaus, 1993:12).

Bu noktada partinin alternatif edebiyat grubunu neden denetlediği, grupla bağıntısı olanları hangi somut tehlikelerin beklediği ve edebiyatın bu rejim muhalifliği gerçekten devlet için nasıl bir tehlike oluşturabileceği soruları da sorulmaya başlanır.

### **3.3 Siyasetin Bir Aracı Olarak Edebiyat**

Parti Demokratik Almanya Cumhuriyeti'nin ilk dönemlerinde bahsedilen biçimcilik kampanyası çerçevesinde estetik bakımdan yenilik getirmeye çalışan bireylerin sanatsal eğilimlerini değerlendirir. Her şeyden önce ulusal kültür düzlemiyle tam bir kırılma amaçlandığı ortaya çıkar. Ulusal kültürün kökünden sökülmesiyle ulusal bilincin yıkılacağı değerlendirilmeleri yapılır. Bu yıkımı ulusal özelliklerini yitirmiş kimseler de destekler. Partinin gözünde bu, Amerikan yayılcı savaş politikasının doğrudan yıkılması anlamına gelir (Emmerich, 2005:119). Demokratik Almanya Cumhuriyeti'nde edebiyat faktörünün temel görevi devletin sosyal toplum düzeninin geliştirilmesini ve sağlamlaştırılmasını desteklemektir. Partinin bütün üyeleri sanatın hem estetik açıdan hem de ideolojik açıdan ilgili önlemleri buna göre şekillendirmesi kararını alır. Ama yürürlükte olan öteki öğretilerden ayrılan edebiyatı ideolojik ya da estetik olarak neyin korkuttuğu sorusu da sorulur.

Tabii ki insanların ifade özgürlüğü olarak anlaşılan bir edebiyatın politik bir güce sahip olması korkutur. Çünkü böylesi bir edebiyat grubu yavaş yavaş güçlenmeye başlar. Bu durumda böyle bir güçlenme devlet tarafından engellenmeye çalışılır. Örneğin Sosyalist Birlik Partisi diktatörlüğünü insanların ifade özgürlüğünü güçlendiren edebiyat grubu üzerinde diktatörlük kurmak ister ve bu grup içerisindeki bireyleri düşman olarak

nitelendirir çünkü böyle bir grup bünyesinde muhalif olma özelliği taşır. Soğuk savaşın dost düşman şemasına bağlı kalınır. Özellikle Wolf Biermann'ın yurt dışı edilmesinden sonra bu tutum daha da katılaştır. Her kim partinin düşüncesi doğrultusunda hareket etmiyorsa onu karşılarına alırlar. Partinin önlemlerine her kim uymazsa ona tepki gösterirler. Özellikle de 1976 yılından sonra parti tedbirlerine karşı her estetik kural yıkımı politik bir hakaret olarak değerlendirilir. Parti ve tarafından yürütülen Milli Güvenlik Bakanlığı (Alm. Das Ministerium für Staatssicherheit) içerikle daha az, sosyal davranış ile daha çok ilgilenir. Böylece yer altı kavramı hiçbir şekilde sadece politik bir konumu değil, Demokratik Almanya Cumhuriyeti toplumdaki bir yazarın yerini de tanımlar. Örneğin yazarlar düzenlenmiş hiçbir işi yapmadıklarında, bilinen yayın evleri ile hiçbir iletişim kurmadıklarında ya da Demokratik Almanya Cumhuriyeti yazarlar birliğine üye olmadıklarında şüpheli kişiler olarak kayıt altına alınırlar. Rejim muhalifi edebiyat çevresinin, Demokratik Almanya Cumhuriyeti için siyasi bir tehdit olup olmadığı sorusu sorulur (Michael, 1993:163-166).

Özellikle 1980'li yılların Demokratik Almanya Cumhuriyeti için bu soruya hayır cevabı verilir. Bu edebiyat ideolojik ve toplumsal uygulama arasındaki mesafenin sonucu olarak gerçeklik anlamını yitirir. Metinlerde ifade edilen mutlak anlamlar kayba uğrar. Edebiyat yok olan bir gerçeklik üzerinde durur. Ayrıca mutlak anlamların yok olması da edebiyat alanında engel teşkil eder. Bu durumda devletin gücüne ve yok olan gerçekliğe karşı bir tutum sergilenir. Bu noktada Demokratik Almanya Cumhuriyeti'nin alternatif edebiyat grubunun hissettiği şey yılgınlık ve yorgunluktur (Haase, 2001:252-256).

Buna rağmen muhalif olarak adlandırılan edebiyat grubu devletin üst düzey yetkilileri özellikle de istihbarat teşkilatı üyeleri tarafından düşman olarak nitelendirilir ve bu yetkililerin gözleri her zaman muhalif edebiyat grubunun üzerindedir. Bütün bunlar göz önüne alındığında grubun üyeleri aslında istihbarat teşkilatı muhbirleri tarafından gözetlenen bireylere dönüşmüşlerdir.

### **3.4 Rejim Muhalifi Edebiyat Çevresinin 1980'li Yıllardaki İstihbarat Teşkilatı Aracılığıyla İçeriye Sızması**

21. Aralık 1991 tarihinde istihbarat teşkilatı belgeleri kanunu yürürlüğe girer. Bu yasa



istihbarat belgelerinin kullanımını düzenler. Bunun sonucunda istihbarat teşkilatı tarafından yürütülen çalışmaların siyasi, tarihi ve hukuki olarak gözden geçirilmesi amaçlanır. Ayrıca istihbarat teşkilatı içerisindeki belgelerin de incelenmesi hedeflenir. Böylelikle Milli Güvenlik Bakanlığı'nın görevi kültür ve kitle iletişim araçları ile gizli bilgiler elde etmektir. Sosyalist Birlik Partisi merkezi komitesinin kültür bölümü Milli Güvenlik Bakanlığı'nı kitle iletişim araçlarını ve kültürü denetlemekle görevlendirir. Bu durumun da nasıl gerçekleştiğini aşağıdaki alıntı açıkça gösteriyor:

“Mit dem Ziel, die Durchsetzung der sozialistischen Kulturpolitik zuverlässig zu sichern und wirksam zu unterstützen, ist die politisch-operative Arbeit des MfS darauf auszurichten, - die gegnerischen Bestrebungen zur ideologischen Einflussnahme auf kulturpolitischen Gebiet rechtzeitig zu erkennen, sorgfältig zu verfolgen, zu analysieren und ihnen wirksam zu begegnen; -Versuche feindlich-negativer Kräfte, die Beschlüsse und Orientierungen der Partei, des Staates und kulturpolitischer Gremien zu ignorieren, zu unterlaufen bzw. zu verfälschen, aufzudecken und in geeigneter Form zurückzuweisen; -ein Wirksamwerden gegnerischer und feindlich-negativer, oppositioneller Kräfte im kulturpolitischen Bereich konsequent zu unterbinden.”(Trampe, 1998:313)

Adlandırılan bu alanlarda Milli Güvenlik Bakanlığı'nın gözetleme görevini, kültür ve kitle iletişim alanlarındaki siyasi olarak çalışan gruplar düzenlenmektedir. Milli Güvenlik Bakanlığı olumsuz ve düşmanca bir tutum sergileyen kişilerin, yani “Prenzlauer Berg” grubu üyelerinin kontrolü, gözetilmesi ve aydınlatılmasıyla görevlidir. Ayrıca sanatçılar, yazarlar ve başka bir kültür grubu oluşturanlar arasındaki düşmanca ve olumsuz eğilimleri analiz etmek, aydınlatmak ve oluşan politik önlemlere tepki göstermekle de görevlidir. Ayrıca Milli Güvenlik Bakanlığı'nda sayısız çalışan vardır. Bu çalışanlar büyük bir grubu oluşturur ve grup düzenlenmiş olan görevlerin en doğrusunu yapar. Bu özel grubun lideri olan kişiye ise yönetim subayı denir (Braun, 1993:61-67).

Muhbirler asıl çalışanların yani yönetim subaylarının görev alanlarına giremez. Bu kişiler Milli Güvenlik Bakanlığı çalışanları tarafından düzenli olarak aranır ve daha sonra da işe alınır. Bunlar Milli Güvenlik Bakanlığı için çalışırlar. Aslında Milli Güvenlik Bakanlığı ile birlikte çalışmak için yazılı bir görevlendirme beyanı imzalamazlar ve bunu imzalamak için de zorunlu tutulmazlar. Sascha Anderson ve Rainer Schedlinski gibi rejim muhalifi edebiyat çevresinin yazarları Milli Güvenlik Bakanlığı'nın muhbiri olarak işe alınır. İstihbarat teşkilatı, bu yazarların verdikleri

bilgiler aracılığıyla yönetim tarafından konulan yasaklara rağmen alternatif edebiyat üzerinde elde edemedikleri kontrolü ele geçirir. Michael'e göre muhbirin görev alanı edebiyat ile ilgili aktiviteler, kamu odaklı kampanyalar ve Federal Almanya Cumhuriyeti'ni sürekli temsil edenler ile kurulan bağlantılar hakkında bilgi toplama, olumsuz düşmanca birleşmeleri önlemede, alternatif edebiyatın grupları ve yazarları arasındaki gerginliği artırmada, siyaset ile uğraşan yazarların ayrı tutulması ve farklı gösterilmesi için çıkış noktaları belirlemede ve muhalif yazarların ortaya çıkmasını engellemeden oluşur. Aslında muhbir stratejik olayları incelemekle görevlidir ve bununla birlikte hazırlık aşamasında da görev almaya başlar. Düşmanca tutumlar ve cezalandırılabilir eylemler ile ilgili resmi ve rejim muhalifi bilgiler stratejik olaylar için bir ön koşuldur. Stratejik olayların amacı ilgili kişileri disiplin altına almak ve bunların tutuklanmasına zemin hazırlamaktır (Michael, 1993:165-168).

Özellikle 1980'li yıllarda, daha doğrusu 1986 yılından itibaren milli güvenlik çalışanları tehdidin Demokratik Almanya Cumhuriyeti'nin rejim muhalifi bir edebiyat çevresinden çıktığını fark eder. Onlar şimdiye kadar hep bu tehdit altında yaşamışlardır. Böylece Milli Güvenlik Bakanlığı strateji değişikliğine gider. Bu noktada dışarıdaki edebiyatın muhalif gruplarına daha fazla yönelir. Bir şeyleri yavaş yavaş geri çekme programı Demokratik Almanya Cumhuriyeti'nin rejim muhalifi edebiyat çevresi ile ilgilenildiğini gösterir. Bu çerçevede de yazarlara karşı olumsuz davranışlar biraz azalır. Tabii ki bu olay kültür alanı göz önünde tutulduğunda gerçekleşir.

Özetleyecek olursak, aslında edebiyat resmi ve rejim muhalifi olmak üzere iki gruba ayrılır. Bunun ilki Demokratik Almanya Cumhuriyeti'nin resmi edebiyatıdır. Bu edebiyat yolu partinin verdiği emirlere itaat ederek ideolojik ve estetik düşüncelerini destekler. Ayrıca edebiyatın bu türü gerçeğin tekrardan verilmesini istemez. Ama bu gerçeğin sosyal bir bağlamda doğru olarak yorumlanmasını destekler. Edebiyatın diğer bir türü ise rejim muhalifi bir edebiyattır. Edebiyatın bu yolu partinin emirlerini hiç sayar. Bu nedenle de parti tarafından soğuk savaşın dost düşman şeması anlamında düşman, olumsuz ve siyasi açıdan tehlikeli olarak sınıflandırılır. Bunun temelini de Milli Güvenlik Bakanlığı tarafından gerçekleştirilen kontroller oluşturur. Bu kontrollerin amacı da buna alternatif teşkil edebilecek bir edebiyatı engellemektir.

## IV. BÖLÜM

### 4. Wolfgang Hilbig'in "Ich" Adlı Romanında Simüle Gerçekliğin İşlenişi

#### 4.1 Wolfgang Hilbig

##### 4.1.1 Wolfgang Hilbig'in Biyografisi

Wolfgang Hilbig 31 Ağustos 1941 tarihinde Meuselwitz'de doğmuştur. Günümüz alman edebiyatının önemli yazar ve şairlerindedir. 1942 yılında babası ortadan kaybolur. Geriye ise babasız bir aile kalır. Hilbig ailesi onun büyük annesi, büyük babası ve annesinden oluşur.

Büyük babası Kaszimier Starlek birinci dünya savaşından sonra Polonya'dan Thüringen'e göç eder. Hilbig memleketinde geçirdiği sekiz yıllık okul döneminden sonra sondaj alanında meslek eğitimi alır. Askerlik hizmetini tamamladıktan sonra Meuselwitz'de kömür madeni işletmesinde, araç yapımında ve montaj işlerinde çalışır. Çalıştığı firma tarafından 1967 yılında Leipzig'de edebiyatla uğraşan ve eserler kaleme alan işçilerin grubuna delege olarak atanır. Bundan bir yıl sonra da yetenekli yazarlar yetiştirmek için dersler açılır. Ama kendisi bu derslerin verildiği kurstan bir yıl sonra çıkarılır. Çünkü Hilbig'in kaleme aldığı şiirler içinde bulunduğu çevre tarafından tam olarak anlaşılmaz.

"Prag Baharı" olarak adlandırılan Çekoslovakya Komünist Partisi Çekoslovakya halkının karşı koyması sonucu kapatılır. Bu durum Hilbig'i ruhsal bir krize sürükler. Bunun üzerine Hilbig arkadaşı Siegmar Faust ile birlikte Heidenau şehrinde yaşamayı kabul eder. Hilbig ruhsal bir krize girdikten sonra burada arkadaşı ile birlikte yaşamayı tek çare olarak görür. Hilbig 1969 yılı ilkbaharından beri arkadaşı Faust'un ailesiyle yaşamaya başlar. Ama Hilbig bu evde uzun süre ikamet edemez. Çünkü para ve yaşanan mekânın darlığı problem olur. Daha sonra Hilbig belirli bir süre Leipzig'de bulunan arkadaşı Gert Neumann'ın yanında kalmaya karar verir. 1970 yılında büyük anne ve büyük babasının yaşadığı küçük şehir Meuselwitz'e geri döner ve devlete ait bir işletmede kaloriferci olarak çalışır. Hilbig 1978 yılında tutuklanır ve yasal olarak sunulan bir iddianame dilekçesi olmadan serbest bırakılır. Daha sonra Doğu Berlin'e

yerleşir. Burada da yine bir şirkette kaloriferci olarak çalışır. Wolfgang Hilbig 1979 yılında yazar olarak görev yapmaya karar verir. Hilbig bazen Doğu Berlin’de bazen de Leipzig’de ikamet eder.

Hilbig daha sonra 1985 yılında Batı Berlin’e gitmek için seyahat vizesi alır ve Demokratik Almanya Cumhuriyeti’ni terk eder. Hilbig 1990’lı yıllarından itibaren Berlin’de yaşar ve ilk evliliğinden bir kızı vardır. 1994 yılından 2002 yılına kadar yazar Natascha Wodin ile evli kalır. 2 Temmuz 2007 tarihinde kemik kanserinin neden olduğu ağrılara daha fazla dayanamaz ve hayata gözlerini yumar. Berlin’deki Dorothenen şehir mezarlığında toprağa verilir (Lohse, 2008:9-24).

#### **4.1.2 Yazar Olarak Wolfgang Hilbig**

Wolfgang Hilbig çocukluk yıllarında edebiyatla uğraşmaya başlar. Edebiyatla uğraşmak Hilbig’i heyecanlandırır. Diğer bir taraftan da eline geçen her şeyi okumaya çalışır ve bu konuda da çok heveslidir. Hayatı boyunca farklı alanlardan bilgiler edinmeye çalışır. Okul yıllarında casusluk romanları okur. Bu romanlar Demokratik Almanya Cumhuriyeti’nde yasaktır ama Hilbig bir yolunu bulup bu romanlara ulaşır. Bu romanlar Hilbig için farklı dünyadan gelen şeylerdir. Çünkü Hilbig yabancı ve fantastik olan şeylerden çok etkilenir. Hilbig uzaklara ve hiç görülmemiş yerlere yapılan seyahatleri düşündüğünde gözlerinin önünde resmen yeni ve muhteşem bir dünyanın belirdiğini görür. Daha sonra okuduğu kitaplar tarzında eserler kaleme almaya başlar. Hilbig bu eserleri yazdığı sırada daha çocuk denecek yaşadadır. Hilbig’in okul defterleri bu yazılar ile doludur. Daha sonra yazdıklarını okumaları için arkadaşlarına birkaç kuruş karşılığında satar. Hilbig macera hikâyeleri yazmaya başladığında bayağı bir zorlanır ama daha sonra bunlara belirli bir biçim vermeyi başarır. Hilbig edebiyat ve dil alanında yadsınamayacak bir yeteneğe sahiptir ama çevresindeki insanlar onun bu yeteneğinin farkına varmaz ya da varmak istemez

Hilbig bu alandaki uğraşlarını her bakımdan kısıtlı bir alanda sürdürür. Öncelikle yaşadığı alan onun edebiyatla uğraşmasını sınırlandırır. Çünkü Hilbig küçük şehir Meuselwitz’de yaşadığı dönemlerde küçük bir evde oturmaktadır. Burada ailecek yaşadığı için yazı makinesinde yazılarını yazmakta zorlanır. Çünkü annesi hemen yanı başında uyuduğu için yazı makinesinden çıkan sesler annesini rahatsız eder. Bu

durumda Hilbig yazılarını kalemle yazmak zorunda kalır. Bu da onun için bir problemdir. Hilbig'i kısıtlayan diğer bir problem de çevresindeki insanlardır. Bu kişilerin okuma ve yazmadan haberi yoktur. Bu insanlar Hilbig'i asosyal olarak değerlendirir. Küçük şehir olan Meuselwitz'de yaşayan bu insanlar için yazmak işten sayılmaz. Okuma yazma bilmeyen büyük babası da Hilbig'e okuma ve yazmanın büyük bir zaman kaybı olduğunu anlatır. Başka bir problem de içerisinde yaşadığı devletin edebiyata karşı olan tutumudur. Bu devlet Demokratik Almanya Cumhuriyeti'dir ve burada resmi olan bir edebiyat söz konusudur. Edebiyatla ilgili ortaya konulan her şey devletin denetimi altındadır. Bu durum da Hilbig'in eserlerini rahatlıkla kaleme almasına engel teşkil eder. Bu nedenlerden dolayı da Hilbig böyle bir ortam içerisinde yaşamak istemez ve hayatının belirli bir dönemini Federal Almanya Cumhuriyeti'nde ve küçük şehir olan Meuselwitz dışında geçirir ama Meuselwitz'i sürekli memleketi olarak görür ve sık sık da ziyaret eder. Ayrıca kurgu sayesinde bu şehri dünya edebiyatına taşır. Hilbig'in edebiyatla uğraşmasını işçi olması da olumsuz etkiler. Hilbig vardiyalar ile dolu bir hayat içerisinde yaşamaktadır. İşten çıktığında çok yorgun olduğu için edebiyatla uğraşacak vakit bulamaz. Ama kaloriferci olarak çalıştığı dönemlerde kitap okumak ve yazı yazmak için kendine biraz da olsa zaman ayırır.

Hilbig'in romantizm döneminin önemli yazarlarından biri olan E.T.A. Hofmann'a olan ilgisi oldukça büyüktür. Hilbig bu yazarın eserlerinin bütün yayınlarını çıraklık yaptığı dönemde ilk maaşı ile alır. Hilbig diğer bir taraftan da Novalis'in edebi tarzı ile ilişkilendirilir. Çünkü Hilbig de Novalis gibi alışılmışı yani gündelik olayları eserlerinde konu olarak ele alır ve bu durumu da romantizm olarak adlandırır. Hilbig romantizm döneminden oldukça çok etkilenir ve bu alanda kendisine öncülük etmesi için bazı kavramlar seçer. Bu kavramlardan birisi de küldür. Hilbig'in metinlerinde kül hareketsizlikle aynı anlama gelir. Kül kahramanın üzerine bulaşır ve katılaştır. Daha sonra kendine özgü korkutucu bir hayat bedenine ve düşüncelerine girer. Kül Hilbig'in metinlerinde gizemli bir varlığın oyun alanıdır. Hatta bu varlık oluşturulur ya da ona bir elbise giydirilir.

Hilbig eserlerinde ifade etmek istediği bazı şeyleri ironi yardımıyla ortaya koyar. Onun başka bir özelliği ise eserlerinin çoğunu kaleme alırken kendi yaşamından bazı kareleri de bunların içine katmasıdır ve bu nedenle de eserlerindeki çoğu kahramanlar otobiyografik özellikler taşır. Onun edebi yeteneğini olumlu yönde etkileyen diğer bir

özelliği de hangi çevrede bulunursa bulunsun buralara eleştirel bir gözle bakmasıdır. Bu bağlamda da her şeyi rahatlıkla eleştirebilir. Hilbig'in eleştirisine maruz kalan durumlardan bazılarını şöyle sıralayabiliriz. Hilbig en başta yaşadığı devletin edebiyata dair tutumuna, küçük şehir Meuselwitz'de yaşayan okuma ve yazma bilmeyen halka, bu çevrede gerçekleşen sanayileşmeye ve bunun sonucu olan çevre kirliliğine karşı önemli eleştirilerde bulunur.

Hilbig edebiyatla teorik olarak da ilgilenmeye başlar ve bu doğrultuda Marx'ın, Hegel'in ve Kant'ın bu alana dair düşüncelerini okur. Ayrıca Schopenhauer ve Nietzsche okur. Anarşist filozoflar olan Bakunin (1814-1876) ve Max Stirner'in (1806-1869) biyografilerini de çalışır.

Hilbig'in hayatında çift kimlikli bir varoluş söz konusudur. Böyle bir durum onun hayatını önemli ölçüde etkiler. Hilbig hem bir işçi hem de yazardır. Hilbig çalıştığı işlerin çoğundan nefret eder ama çalışmayı para kazanma aracı olarak görür ve yaşamak için buna ihtiyacı olduğunu da farkındadır. Çünkü bu sıralarda yaşadığı devlet onun yazar olarak görev yapmasına ya da para kazanmasına izin vermiyordu. Bu durumda da kaleme aldığı eserlerini rahatlıkla yayımlatamaz. Çünkü bu devlet içerisinde yaşayan sanatçılar sansür, sürgün ve para cezası ile karşı karşıya gelmektedir. Ayrıca Demokratik Almanya Cumhuriyeti sadece işçileri tanır ve bazı alanları da işten saymaz. Bu durumda her kim dışlanan bu alanda bir şeyler yapmaya kalkarsa devletin sıkı kuralları ile karşılaşır. Böyle bir durum özellikle de edebiyat alanı için geçerlidir. Bütün bu durumlar göz önüne alındığında Hilbig yazar olarak görev yapma özgüvenini çok geç edinir çünkü işçi bir aileden geliyordu ve bu durumda da namuslu bir yaşam sürmesi için işçi olması gereği ona sanki daha önceden aşılannmış gibidir. Ama diğer bir taraftan da iş arkadaşları onu güvenlikleri olarak görmeye başlar. Demokratik Almanya Cumhuriyeti'nde serbest yazar olarak var olmasının yolundaki başka bir engel ise metinleridir. Bu metinler karanlık, kasvetli ve modernist, post yapısalcı yazarlara dayanır. Böylece de bunlar hiçbir şekilde sosyal realizm şemasına uymaz.

Hilbig yaşadığı bazı zorluklardan sonra nihayet işinden ayrılır ve yazar olarak görev yapmaya başlar. Ayrıca bu alandan para da kazanabilir. Çünkü Hilbig Fühmann adlı bir arkadaşı sayesinde "Sinn und Form" adlı bir dergide sekiz adet şiirini yayımlatma fırsatı bulur. Bunun sonucunda da geçimini sağlayan bu parayı Frankfurt am Main'da bulunan

S. Fischer yayınevinden alır. Daha sonra Hilbig bütün gününü yazı yazmakla geçirir ve bunu da yapması gerektiğine inanır. Çünkü bu zamana kadar sadece işçi olarak yaşamıştır. Şimdi ise hayatını yazan bir işçi olarak sürdürmek söz konusudur. Hilbig sadece yazarak var olma hakkını elde eder. Ama yazar olarak yaşamak onun için çok da kolay olmaz. Çünkü her an devletin gücü tarafından susturulabilir. Hilbig böyle bir şeyden korktuğu için de Federal Almanya Cumhuriyeti'nde ikamet etme süresini uzatmayı düşünür.

Hilbig metinlerini yavaş yavaş yayınlamaya başlar. Ama onun metinlerine karşı açık bir tepki söz konusudur. Çünkü her yayın Demokratik Almanya Cumhuriyeti kurumlarının direncini kırarak niteliktedir. Bu durumda da ona karşı yapılan saldırılar ile sürekli yüzleşmek zorundadır. O dönemin Demokratik Almanya Cumhuriyeti'nin Milli Güvenlik Bakanlığı egemenliği altında bulunan istihbarat teşkilatı çalışanlarının gözü Wolfgang Hilbig'in eserleri üzerindedir. Bu durumda da Hilbig çeşitli zorluklar ile karşılaşır. Bunlardan bazıları yayına verdiği eserlerin bazı bölümleri devletin yetkilendirdiği kişiler tarafından eserden çıkarılması, Federal Almanya Cumhuriyeti'nde eser yayınlamak istediğinde para cezasına çarptırılması ve herhangi bir ödüle layık görülmediğinde bunu alırken çeşitli zorluklara karşılaşmasıdır (Lohse, 2008:24-92).

#### **4.1.3 Wolfgang Hilbig'in Eserleri**

Wolfgang Hilbig edebiyat alanında oldukça verimli olan bir yazardır ve farklı türlerde eserler kaleme almıştır. Hilbig günümüz Alman edebiyatı alanında yazar, şair ve eleştirmen kimliği ile tanınır. Çalışmamızın bu bölümünde Hilbig'in bilinen eserlerinin birkaçına ve eserlerinde ele aldığı konulara değineceğim.

Hilbig'in eserlerini kaleme alırken otobiyografik oluşumlardan yararlandığını daha önceki bölümümüzde değinmiştik. Eserlerinin birkaçında Demokratik Almanya Cumhuriyeti, bu devletin Milli Güvenlik Bakanlığı tarafından kurulan istihbarat teşkilatı ve bu teşkilatın içinde bulunduğu simüle gerçekliği gibi konular ele alınır. Onun eserlerinde kadınlar, vücutlar ve cinsellik ön plandadır. Bireyin işçi ve yazar olarak çift kimlikli bir varoluş içinde bulunması da kaleme aldığı eserlerin konusunu etkilemiştir. Genelde eserlerindeki figürler işçi, yazar ya da istihbarat teşkilatında bir muhbirdir. Hilbig'in yaşadığı küçük şehir Meuselwitz ve çevresi de eserlerinin konusunu oluşturur.

Berlin’de bulunan bodrum katları ise genelde metinlerindeki figürlerin saklanma alanıdır ya da bu figürler buralarda bir yakını arar. Ayrıca Hilbig Demokratik Almanya Cumhuriyeti’ndeki resmi olan ve olmayan edebiyata da eserlerinde geniş bir yer verir. Eserlerinde bu alanları destekleyen edebiyat gruplarına da değinilir. Eserlerin birçoğunda da alkol tüketen figürlere kolaylıkla rastlanır.

Hilbig’in kaleme aldığı bazı önemli eserlerinden biri “Die Beschreibung” adlı hikâyesi Demokratik Almanya Cumhuriyeti bölgesinde yayımlanan ilk eserdir. S. Fischer yayınevi 1979 yılında “Abwesenheit” isimli şiir kitabını ve 1982 yılında da “Unterm Neomond” adı altında bir hikâye kitabı yayımlandıktan sonra okuyucular Wolfgang Hilbig’in Demokratik Almanya Cumhuriyeti’nin edebiyat alanına girdiğini de açıkça görür. Hilbig “Abwesenheit” ve “Unterm Neomond” eserleri ile de olumlu bir yankı uyandırır. 1988 yılında da “Stimme, Stimme” adlı şiir ve düzyazı kitabı yayınlanır. Onu saran çevrenin yok edilmesini ve yazan bir işçinin hem entelektüellerin hem de kendi sosyal çevresinde bulunduğunu “Übertragung” adlı romanında dile getirir. “Alten Abdeckerei” ve “Die Kunde von den Bäumen” adlı eserlerinde de tamamen farklı bir tutum sergiler. Hilbig’in “Abriss der Kritik” adlı eseri 1995 yılında yayınlanır. Burada da kendi yaşam alanı ve günlük hayatını kaleme alır. Demokratik Almanya Cumhuriyeti edebiyatında ve Batı Almanya edebiyat alanında hiçbir rol üstlenmez. Entelektüel kişi işçi alanına girer ve kişi olduğu gibi davranır. Hilbig 1980 yılında yayınlattığı “Heizer” adlı hikâyesinde de figürün işçi olarak nasıl bir varoluş sergilediğini ve işiyle nasıl bir bütünleşme gösterdiğini ele alır. Buradaki figür işi olmadığı zaman yaşamaya resmen ara verir. Hilbig “Der Brief” adlı eserinde ise geldiği çevreyi ele alır ve parçalanmış bir ilişkiye değinir. Bir tarafta eserin edebi kaynağı durur diğer bir tarafta ise işçi sınıfı ile kendi arasına bir mesafe koymak ister. Hilbig’in “Das Provosorium” adlı 2000 yılında yayınlanmış olan romanın ana karakteri Demokratik Almanya Cumhuriyeti’nde sanayi alanında çalışan işçidir ve bu kişi Batı Almanya’da yazar olarak yaşamaktadır. Ayrıca bu kişi çok da etkili bir karakterdir. Kazan dairelerinden ve eski iş yerlerinden nefret eder. İşçi ve yazar olarak var olma kararı figürün karakterini önemli ölçüde etkiler. Hilbig “Bungalows” adlı hikâyesinde de geçmişin korkusu, tarihin kurbanlarıyla ilgilenme ve şimdiki zamandan onların öcünü almak gibi konuları ele alır. 1979 yılında Fischer’de Gert Neumann tarafından “Die Schuld der Worte” adı altında bir hikâye kitabı da yayınlanır. Metinleri oldukça büyük



yankılar uyandırır. Hilbig'in nerdeyse bütün kitapları Fischer'de yayınlanır. Hilbig hayatı boyunca bu ilk yayın evine yayınladıkları eserlerden dolayı müteşekkirdir ve buraya kendisini duygusal olarak bağlı hisseder (Lohse, 2008:93-94).

## **4.2 Ana Karakter Cambert Ve Yazar Wolfgang Hilbig'in Hayatı Arasındaki Bağını**

Çalışmamızın bu bölümünde elde aldığımız "Ich" adlı romanın yazarı Wolfgang Hilbig'in ve bu romanın ana karakteri olan Cambert'in hayatındaki ortak yönleri bulmaya çalışacağız. Öncelikle bilmemiz gerekir ki, Wolfgang Hilbig eserlerine kendi yaşamını yansıtan bir yazardır. Bu duruma yazarın hayatını incelediğimiz bölümde değinmiştik. Şimdi burada incelememizi biraz daha özele indirgeyerek yapacağız.

Yazar ve eserdeki ana karakter arasında birçok benzerlik bulunmaktadır. Bu benzerliklerden ilki Cambert'in yaşadığı küçük bir şehir olan A.'dır. Wolfgang Hilbig de yaşamının büyük bir kısmını Meuselwitz adında küçük bir kasabada geçirmiştir ve daha sonra bir gün bu kasabayı terk etmek ister. Ama Hilbig kendi içinde bu yeri asla terk etmez ve yeri geldiğinde eserlerinin konusu olarak kaleme alır. Bu kasaba Hilbig'in edebi kişiliğinin gelişmesine yardımcı olur. Ele aldığımız eserdeki Cambert adlı ana karakter de yaşadığı A. adındaki bu küçük kasabada geçmişini, annesini, iç gerçekliğini neredeyse her şeyini burada bırakır. Cambert üsteğmeni olan Feuerbach'a ne yaşadığı bu küçük kasabadan ne de orada yaşayan ve edebi eserler kaleme almasında önemli bir payı olan şefthen bahseder. Çünkü şefin edebi görüşü ile Feuerbach'ın görüşü arasında farklılıklar vardır. Aslında hem Cambert hem de Hilbig yaşamak istedikleri büyük şehir ve daha önce yaşadıkları küçük şehir arasında gidip gelir:

„Gezwungenermaßen war er zuerst einige Male zwischen Berlin und der Kleinstadt A. hin- und hergefahren;“ (Hilbig, 1995:135)

Ayrıca hem Cambert hem de Hilbig yaşadıkları küçük kasabalarını terk etmek zorunda kalır çünkü burada çok göz önündedirler. Her ikisi de yaşadığı yerde özgür olmak ve herhangi bir toplum baskısından kurtulmak ister. Ayrıca Cambert'in yaşadığı A. adlı küçük şehirde düzenli bir zamanı vardır. Onun bu küçük şehri terk etmesinin bir nedeni de budur:

“Nein, es gibt hier in dieser Stadt keinen Ort, wo man sich ungesehen treffen kann, hier bewegt man sich immer vor aller Augen...nein, es müsste ein unterirdischer Platz sein. (Hilbig, 1995:110)

Ana karakter ve yazar arasındaki başka bir ortak yön ise her ikisinin de hem işçi hem de yazar olmasıdır. Cambert işçi bir yazardır ve kalorifer dairesinde veya çamaşırhanede çalışır. Cambert de tıpkı Wolfgang Hilbig gibi para kazanmayı sadece hayatta kalmak ve günlük ihtiyaçlarını karşılamak olarak görür. Wolfgang Hilbig de, hayatını ele aldığımız bölümde de değindiğimiz gibi, hayatının büyük bir bölümünü çalışarak, yani işçi olarak geçirir. Ama eserdeki ana karakter Cambert boş bulduğu zamanlarda da edebiyatla uğraşmayı ve yazma deneyimleri yapmayı ihmal etmez. Hilbig de Cambert gibi çok çalıştığından ve bunun sonucu olarak da zaman darlığından dolayı eserlerini kaleme alamamaktan yakınmaktadır. Her ikisi de edebiyatla ancak iş bitiminde uğraşabilir. Ama iş aralarında da özellikle de her ikisinin de kaloriferci olarak çalıştığı dönemlerde edebiyat için bolca zamanı vardır. Çünkü kazana kömür attıktan sonra belli bir süre beklemeleri gerekir ve onlar bu arada yazılarını kaleme almaya devam eder:

„Es war zu noch keinem Entschluss gekommen während der beiden folgenden Wochen, der im Keller des Kesselhauses zubrachte; ruhig versah er den Dienst als Heizer und nutzte die Zeit des Alleinseins zum Schreiben.“ (Hilbig, 1995:117)

Ayrıca Hilbig’in çalışma hayatında eleman eksikliğinden dolayı başka bir alanda çalışan işçiler söz konusudur. Bu işçiler kendi alanlarından kolaylıkla çıkarılabilir. Cambert’in hayatında da böyle bir olaya rastlamak mümkündür. Genellikle de kış mevsimi geldiğinde kalorifer dairesine görevli olarak atanır:

„[...] matt erinnerte er sich, dass es dabei um das Verständnis gegenüber den Nöten eines Betriebs wie diesem ging, die auf den Mangel von Arbeitskräften zurückzuführen waren; konkret, es wurden seit ein paar Jahren in jedem Winterhalbjahr Leute aus der Montageabteilung in das Kesselhaus abgestellt, wo es an Heizungspersonal fehlte; zu diesem Leute hatte W. seit zwei Wintern gehört, was ihm ganz gut gefiel, unter anderem, weil er in der Heizung wenig unter Aufsicht stand.“ (Hilbig, 1995:114)

Cambert eserde Berlin’in altında bulunan bodrum katlarından ve buralarda dolaştığından bahseder. Birbirine ağ gibi örülmüş bu bodrum katları aslında Wolfgang Hilbig’in de hayatında önemli bir yeri olan maden işletmelerinin arkasında bıraktığı bir izdir. Cambert bu katlarının çıkışlarında ya da girişlerinde pisliklerin olduğunu dile getirir. Bu da yine Hilbig’in kendi yaşamından tanıdığı bir şeydir ve buraların pis

olmasının nedeni, maden işletmeleri tarafından açık bırakılan kanalların içine yağmur suları, çöp ve kanalizasyon atıklarının dolmasıdır.

Ayrıca Cambert ele aldığımız eserde - aşağıdaki alıntının ilk cümlesinde - , “bir çocuğun babası olmalı” ifadesini kullanır. Bu durum da, Hilbig’in hayatı ile eseri arasındaki benzerliklerden biridir. Cambert küçük bir kasaba olan A.’da annesi ile küçük bir evde yaşamaktadır. Hilbig de Meuselwitz adlı küçük bir kasabada büyük babası ve annesi ile birlikte yaşamaktadır. Hilbig’in babası yoktur, daha doğrusu kayıptır ve hiç gelmez. Bunun üzerine Hilbig’in babası olma rolünü büyük babası üstlenir. Bu durum göz önüne alındığında hem Cambert hem de Hilbig kendi içlerinde bir baba özlemi çekmektedirler:

„Ein Kind muss doch einen Vater haben! hatte man ihm gesagt. Diese Feststellung war ihm nicht neu, aber natürlich hatte man gemeint, dass jenes Kind ...ein ganz bestimmtes Kind ...einen Vater brauche, weil kein solcher zur Verfügung stand. Diese Meinung nun teilte er überhaupt nicht, er selber war zeitlebens ein vaterloses Kind gewesen, und das war ihm scheinbar ausgezeichnet bekommen.“ (Hilbig, 1995:65)

Diğer bir ortak özelliğe değinecek olursak; hem Cambert’in hem de Hilbig’in hayatında anneleri önemli bir rol oynar. Ama kendi amaçları uğruna her ikisi de annelerini yaşadığı Meuselwitz ya da A. adlı küçük şehirde bırakıp gider. Yine de başlarına bir şey geldiğinde anneleri üzüleceği için kendi problemlerini onlardan saklarlar. Cambert de yaratıcısı olan Hilbig gibi yazar olma uğruna annesini terk etmek zorunda kalır:

„Seine Mutter, die eine stille bescheidene Frau war, erschrak darüber, dennoch drückte sie ohne Genugtuung ihre Besorgnis darüber aus, dass er Schwierigkeiten haben werde, eine passende Wohnung zu finden, sagte er. Ich habe Unterstützung! –Niemals war er zwischen ihnen zu einem Gespräch über seine Schreibversuche gekommen. Mit der Zurückhaltung, die der alten Frau eigen war- die unabänderlich glaubte niemals etwas von dem Tun ihres Sohnes verstehen zu können -, hatte sie sich stets in einen lautlosen Schatten verwandelt, wenn sie ihn in der für ihn längst typischen Haltung antraf, über seine Hefte gebeugt, die ihn ganz in Anspruch zu nehmen schienen...“ (Hilbig, 1995:112)

Aslında her ikisinin de annelerini terk etme nedeni aynıdır. Eserlerini sessiz bir ortamda kaleme almak isterler ama yaşadıkları dar alan onlara bunu yapmaya imkân vermez. Her ikisi de anneleri tarafından rahatsız edilir ya da onlar annelerini rahatsız ederler:

„Auch im Verhältnis zu seiner Mutter war es zunehmend zu Irritationen gekommen. Er schob es anfangs auf die beengten Räumlichkeiten, die er mit ihr zusammen bewohnte. Da es zu wenig Platz für seine Schreibversuche gab, hatte er sich daran gewöhnt, abzuwarten, bis sie zu Bett gegangen war; es hatte ihm genügt, danach ein bis zwei Stunden seiner Schreibarbeit zu obliegen, bis er selbst von der Müdigkeit eingeholt wurde. „ (Hilbig, 1995:111)

Ele almamız gereken bir başka benzer taraf ise Cambert ve Hilbig'in alkole olan düşkünlükleridir. Her ikisi de işçi olduklarından dolayı buldukları çevrede alkol oldukça çok tüketilir ve özellikle de bira çok içilir:

“dass es in der Republik Kleinstädte gab in denen der Alkohol die einzige Überlebenshoffnung für Bürger jüngerer Jahrgänge darstellte.....oder die Hoffnung auf Flucht. W.'s einzige Gemeinsamkeit mit den jungen Männern bestand in der Neigung zum Alkohol, im häufigen Besuch derselben Lokale, deren Auswahl in der Stadt freilich klein war.” (Hilbig, 1995:82)

Hilbig bu eserde alkolü de konu olarak ele alır. Eserdeki ana karakter Cambert de oldukça çok alkol tüketmektedir ve Cambert bunu da tıpkı Hilbig'in yaşamında olduğu gibi yaratıcılık, bir şeyleri daha kolay açığa çıkarmak ya da özgür davranmak olarak kabul eder:

“[...] da er sich angewöhnt hatte, in der ersten Nachthälfte während seiner Schreibversuche große Mengen von Alkohol zu sich zu nehmen.” (Hilbig, 1995:142)

Hilbig tarihsel açıdan yaşadığı bazı olayları da Cambert ile canlandırmaya çalışır. Örneğin 1 Mayıs günü gösterilerin yapıldığına ve bu günün tatil olduğuna değinir. Yine istihbarat teşkilatının etkin bir rol üstlendiği dönemi de ayrıntılı olarak ele alır. Yayın yasakları, yazarların gözetlenmesi, bir olayın bahane edilerek bireylerin suçlu sayılması ve tutuklanmaları, bunun üzerine onlarla birlikte muhbir olarak çalışmaya zorlanmaları gibi olaylar konu edilir. Ayrıca yukarıda sıraladığımız bu olaylara resmi ve rejim muhalifi edebiyatı da dâhil edebiliriz.

Ama yukarıdaki açıklamalar doğrultusunda Hilbig ve Cambert arasındaki bir fark çalışmamızın merkezinde bulunan simülasyon konusuna vurgu yapar. Çünkü Cambert bir çocuğun babası olduğunu iddia eden celpler üzerine belediye binasına gitmek zorunda kalır ve buradan da istihbarat teşkilatı muhbiri olarak çıkar. Bu noktada istihbarat teşkilatının simüle gerçekliğine girer. Bu olay figürde zaman karışıklığına ve

kimliğinin çözülmesine neden olur. Aslında iddia edilen olay, sadece istihbarat teşkilatı tarafından kurgulanmış bir bahaneden ibarettir ve Cambert bu oyuna gelir. Hilbig ise 1 Mayıs günü ortaya çıkan bir karışıklıktan dolayı özellikle de devletin bayrağının yakıldığından dolayı tutuklanır. Aslında bayrağı yakan Hilbig değildir. Bu durum zamanın istihbarat teşkilatı tarafından muhbir bulmak için uydurulan bir şeydir. Çünkü rejim muhalifi edebiyat çevrelerine sızmak için Hilbig teşkilat için gereklidir. Ama Hilbig, kendini Cambert gibi bu oyuna dâhil etmez, aksine tutuklama süresi bittikten sonra çevresindeki herkese böyle bir oyun oynadıklarını da anlatır.

Hilbig'in hayatını anlatırken kadınlara olan ilgisine değinmiştik. Ele aldığımız bu eserde de ana karakter Cambert takip etmesi gereken bayan öğrenciye âşık olur. Ama bayan öğrenci de başarılı okumalar gerçekleştiren bir yazar olan Reader'ın peşindedir. Ayrıca bayan öğrenci onu Reader'a kolaylıkla ulaştırabilecek tek kişidir. Cambert'in Bayan Falbe ile olan ilişkisi oldukça yüzeyseldir, bu ilişkiyi sadece cinsellik bağlamında sürdürür. Bayan Falbe'in eşi olan Harry Falbe ortada yoktur ve bu arada da Cambert bu boşluğu gidermiş olur. Cambert Bayan Falbe'nin evini kiralar ve daha sonra onun yanına taşınır. Bayan Falbe ile aralarında sürekli maddi bir ilişki söz konusudur. Harry Falbe'nin yokluğunda Bayan Falbe geçimini Cambert'in ödediği kira ile sağlar. Ama Harry Falbe iki haftalığına Bayan Falbe'nin yanına gelir ve Bayan Falbe bu süre içinde Cambert'i yanında istemez. Buna rağmen Cambert bir gün Bayan Falbe'nin çift kişilik yatağında uyanır ve daha sonra birbirlerine siz diye hitap ederken Bayan Falbe, istihbarat teşkilatında üstteğmen olan Feuerbach'ın önünde Cambert'e sen diye hitap eder. Bu durum Cambert'i çok utandırır. Ama Cambert bayan öğrenci ile hiç böyle bir ilişki yaşamaz ve Bayan Falbe ile olan ilişkisinde de aslında hep bayan öğrenciyi hayal eder:

„Während meines letzten Zusammenseins mit Frau Falbe, das zu den intimen zählte – falls einige der ergangenen so genannt werden konnten - , geschah es mir zum wiederholten Mal, dass mir die Vorstellung von der Studentin dazwischenkam; lange drängte sie sich vor den Körper der Frau, die ich vor mir hatte, nur zum Schluß hin setzte sich der reale Anblick durch.“ (Hilbig, 1995:328)

Yukarıda ele aldığımız benzerliklerden de anlaşılıyor ki; Wolfgang Hilbig bu esere hayatının büyük bir bölümünü ve özellikle de önem verdiği çeşitli olayları yansıtır. Bütün bunları da kurgulanmış karakterler ve olaylar yardımıyla verir.

### 4.3 Romanın İÇeriği

Cambert 1985 yılının baharında memleketi olan A. şehrinde dir. Cambert burada arkadaşları olan Cindy, Harry ve Harry'nin arkadaşları ile buluşur. Daha sonra Cindy tutuklanır ve 6-8 ay boyunca hapiste kalır. Bu süre içerisinde Cambert, Harry ve diğerleri ile arada sırada iletişim kurar. Cambert, 1985 yılının yazında Cindy geri dönmeden kısa bir süre önce, Harry'nin A.'nın eski endüstri bölgesinde saklandığını açığa vurur ve bu nedenle arkadaşlarının güvenini kaybeder.

Cindy 1985 yılının sonbaharında geri döner ve bu arada bir çocuk sahibi olur. Cambert kasım ayının sonunda Cindy, Herta ve Harry ile karşılaşır ve bundan birkaç hafta sonra belediyeden bir çocuğun babası olduğuna dair bir celp alır. Cambert Cindy'nin çocuğunun babası olmakla suçlanır. Celp kışı bulur. Cambert akşamları Langen Vorlaur adlı biri tarafından ziyaret edilir. Cambert'in iş arkadaşları onun bir muhbir olduğunu bilirler. Cambert farkında olmadan muhbir olarak işe alınıp istihbarat teşkilatı çalışanı olarak sözleşmeyi imzaladığında, içinde sadece şiir bulunan bir kitap yayınlatır. Bu sırada Cambert'in A.'da ya da Berlin'de olduğu açıkça ifade edilmez. 1985 yılının kışında üzerinde tarihi yazılı olmayan bir celp alır. Böylelikle o kışı da atlatır. Artık çalışmaya da gitmez.

1986 yılının baharında Cambert sanki yeniden doğacağını hayal ettiği Berlin'e, Bayan Falbe'nin yanına taşınır. Feuerbach birkaç defa Cambert'in kapısını çalarak, onu kendi varlığından haberdar eder. Nisan ayının sonundan itibaren Bayan Falbe'yi işe gidiyorum diyerek aldatır. İstihbarat teşkilatında üstegmen olarak görev yapan Feuerbach Cambert'e 1986 yılının bütün yazı boyunca kur yapar. Bu arada Feuerbach homoseksüel eğilimleri olan bir erkektir. Cambert yazın bir çamaşır yıkama işletmesi olan REWATEX'de çalışır. Bu işletme Chausseestr'de bulunan ana şubedir. Cambert iş yoğunluğundan dolayı yazılarını yazamaz duruma gelir. Sabahları Bayan Falbe onu uyandırır ve onun takip ettiği bireyler hakkında rapor yazması gerektiğinden haberdardır. 1986 yılının sonbaharında Cambert REWETAX'daki işini bırakır ve kendisine istihbarat teşkilatı tarafından tahsis edilen lojmana taşınır. Daha sonra bir kafede Feuerbach ile buluşur ve Bayan Falbe hakkında konuşurlar. Buradan ayrıldıktan sonra Cambert, Bayan Falbe'yi ziyarete gider.

1986 yılının kışından 1987 baharına kadar metinde önemli bir olay gerçekleşmez. Cambert'in sonbaharda yayınlanan antolojilerinden altı ay önce, iki adet şiiri Batı Almanya dergilerinin birinde yayınlanır. Daha sonra edebiyat sahnesi (Alm. Die Literatur-Szene) olarak adlandırılan grup tarafından davet edilir. 28 – 30 Nisan tarihleri arasında Rummelsburg'da "Ökologie und Perestroika" adlı üç günlük Protestan atölye haftası düzenlenir. Cambert buraya katılan kişiler hakkında yazılar kaleme alır ve bu raporları da bir gün geç tarihlendirir. İki akşam üst üste üç bölümden oluşan raporlarını teslim etmek için Feuerbach ile bir kafede buluşacaktır. Ama ikinci akşam Feuerbach kafeye gelmez. Cambert raporlarını yazmaya devam etmek için eve gider. Mayısın ortasında Feuerbach nihayet protokolün geri kalanını ister ve Cambert'i akşam ziyaret etmekle tehdit eder. Cambert ise bayan öğrenci hakkında yazdığı raporu saklamak ister ve bodrum katı girişlerini keşfeder. Bir hafta sonra da artık bodrum katına ulaşır. Daha sonra da küçük paskalyada (Alm. Das Pfingsten) kendisini tanıyabilmeleri için istihbarat teşkilatından bir saat alır. Nisan boyunca rapor yazmaya devam eder ama Feuerbach'ın gözü Cambert'in üzerindedir ve Cambert Feuerbach'ın yokluğunda yaptığı gibi artık çelişkili veriler kaleme almaz. Ayrıca Cambert'in çelişkili veriler kaleme alması Feuerbach'ın ortaya çıkmasına ve tekrardan ortadan kaybolmasına bağlıdır.

1987 yılının yaz aylarında, eksik olan Rummelsburg'daki raporlar yüzünden Feuerbach ile Cambert arasında bir anlaşmazlık doğar. 1987 sonbaharında Cambert'in şiirleri, Batı Almanya dergisinde yayınlanmasından bir yıl sonra Doğu Almanya ontolojilerinde de yayınlanır. Eser ilk önce ben anlatıcı ile başladığı için ve bu ben anlatıcı hem M.W. hem de Cambert olarak adlandırıldığı için istihbarat teşkilatı tarafından verilen Cambert takma adı resmen kabul edilir. Kısa bir süre sonra Feuerbach ortadan kaybolur. Daha sonraki hafta geri gelir ve bundan sonraki dört hafta boyunca yine ortadan kaybolur. Nisan ayı boyunca ise Cambert tarafından çelişkili bilgiler verilmeye devam edilir. Kasım ayından itibaren Cambert, Reader hakkında rapor yazar ve 17 Şubat 1988 tarihinde birkaç önemli grup, Berlin'deki Liebknecht-Luxemburg gösterisini dağıtır. Aylardan marttır ve Feuerbach yine dört hafta boyunca ortadan kaybolur. Bu da 29 Mart tarihinden itibaren yanlış veriler kaleme alınacağına işaretler. Çünkü Feuerbach tekrardan ortadan kaybolur ve Cambert'i gözetleyen kimse yoktur. Cambert Bayan Falbe'nin yanına taşınmadan kısa bir süre önce, Harry iki gün boyunca onun yanında

kalır ve Harry Feuerbach tarafından sorguya çekilir. Harry istihbarat teşkilatı tarafından homoseksüel eğilimleri olmakla suçlanır. Ayrıca Feuerbach Harry'e tabancası ile işkence eder. Cambert, Feuerbach'ın olmadığı bu dört haftalık süre içerisinde ait olduğu yazarlar grubu içinde özgürce hareket edebilecektir çünkü raporları için topladığı bilgileri kendi yararına kullanmak ister ve yazar olmayı amaçladığından bu verileri kolaylıkla edebi bir metne dönüştürebilir. Cambert daha sonra Feuerbach'ın yanına taşınmaya karar verir ama onu bulamaz. Üç kere daha buluşma talebinde bulunur ama Feuerbach buluşmaya gelmez. Cambert ilkbaharda ikinci kez Bayan Falbe'nin yanına gider çünkü kadının dairesini tekrardan kiralamak ister. Aylardan nisandır ve Cambert'e göre ilk defa iki yıl önce tanıştığı Bayan Falbe, aradan geçen süre zarfında yaşlanmıştır ama evindeki her şey olduğu gibi kalmıştır. Cambert Bayan Falbe ile birlikte olur.

27 Nisan 1988 tarihinde Bayan Falbe'nin kaldığı yerin yakınlarında bulunan birahaneye gider. Feuerbach'ın tekrardan geleceğini zanneder çünkü bu kış gerçekleşecek Liebknecht-Luxemburg gösterisindeki gibi 1 Mayıs tarihinde de benzer karışıklıların çıkması beklenir. Bu arada Cambert Doğu Almanya'daki edebiyatla ilgilenenlerin adres listesini Bayan Falbe'de bulunan kırmızı koltuğa saklar. Bu arada başarılı okumalar gerçekleştiren S.R. takma adlı yazar Reader'ın başarısı yok olmuştur. Lüksemburg'da gerçekleşecek olan toplantı bir yıl ertelenir. 26.04.1988'de Feuerbach'ın ortadan kaybolmasının tam dördüncü haftası olacaktır. İki gün sonra Cambert Feuerbach ile görüşmek için Bayan Falbe'nin yanından Berlin'e taşınır. Burada Langen'a rastlar. Bu kişi Cambert'e Harry'nin A.'nin endüstri bölgesinde izini kaybettirdiğinden bahseder. Cindy çocuğun babasının Cambert değil de, Harry olduğunu itiraf etmiştir. Çocuğunu öldürmüş olabileceğinden aranan Harry, büyük bir ihtimalle elçilikte mülteci olarak hayatını sürdürmektedir.

Mayıs ayında Cambert kafeye gider ve oradan Feuerbach hakkında bilgi toplar. Dairesinde ona rastlamak istemez çünkü Feuerbach'ın ortadan kaybolduğu zaman dilimi içerisinde hiçbir rapor kaleme almaz. Cambert lojmandaki dairesinin ışığının yandığını görür ve Feuerbach'dan kaçmak için bodrum katına saklanır. Daha sonra da dairesine geri döner ve ertesi gün Bayan Falbe'nin yanına gider ve aynı günün akşamı Berlin'e geri döner. Buraya geldiğinde ise dairesindeki ışığın tekrardan yandığını görür ama Feuerbach orada yoktur. Diğer günlerini ise Bayan Falbe'nin yanına gidip gelerek geçirir. Feuerbach günler boyunca saklambaç oyunu oynar ve Cambert'in dairesindeki



ışığı yaktırır. Bayan Falbe'den dönüşte Langen ile bir bankın üzerinde uzunca bir süre oturan Cambert soğuk algınlığına yakalanır. Ancak mayıs ayında bütün Berlin'e yayılan Hong-Kong gribini atlatır. İyileşince Reader hakkında bir iftira mektubu uydurur. Beş hafta sonra ilk kez Feuerbach ile karşılaşır ve Wagner-Eck adlı cafeye giderler. Feuerbach da soğuk algınlığına yakalanmıştır ve bundan dolayı hiçbir rapor istemez. Bu süre zarfında rütbesi düşürülen Feuerbach, Cambert'in kesin olarak eserden anlaşılacakla birlikte daha önce Cindy'e vermiş olduğu saati daha sonra Cindy'den geri alır ve bulunduğu kafenin garsonuna takar. Feuerbach sarhoştur ve bir taksi çağırır. Cambert de dairesine gider. Bundan sonra Feuerbach birkaç kez daha kendini gösterir. Toplum önünde başarılı okumalar gerçekleştiren Reader artık yavaş yavaş başarısızlığa uğrar ve onun okumaları artık önceki kadar rağbet görmez. Cambert Reader'ın imajına zarar vermek istemez. Daha sonra Cambert Storkower Caddesi'nde bulunan Reader'a gider ve eserde ne olduğu belli olmayan bir dilekçeye atılan imza yüzünden bayan öğrenciyi âşık olan Reader ve bayan öğrenci arasında çıkan kavgayı izler. Cambert bayan öğrenciyi takip eder ve onun gölgesi olma görevini üstlenir. Cambert Feuerbach'a yazdan önce son kez rastlar ve bahardan beri de Feuerbach'ın yolundan ayrılma düşüncesi içerisinde. Cambert yaz gelmeden önce Bayan Falbe'den kırmızı koltuğunu satın alarak bodrum katına götürür. Cambert mayısın sonunda da tesadüfen bayan öğrenci ile karşılaşır ve onu takip eder. O da arkasını döner ve Cambert'i kendi tarafından takip eder. Yeni bir şiir yazmayan Cambert edebiyat grubuna daha az sıklıkta davet edilir. Reader eserlerinin okunduğu ve tartışıldığı alanlarda okumalarının biçimini değiştirse de, okumaları giderek daha az rağbet görmeye başlamıştır. Cambert okumalardan sonra bayan öğrenciyi takip eder ve cep takvimine gözlemlerini kaydeder.

1988 yılının yazında Reader okumalarına ara verir. Edebiyat grubundakilerin buluşma yeri tıpkı Badeseen'deki piknik alanlarına benzer. Bayan öğrenci de bazen buraya gelir. Aylardan ağustostur ve Cambert bayan öğrenci hakkında kaleme aldığı raporlar ile Feuerbach'ı şaşırtmak ister çünkü Batı Almanya'da bayan öğrenciyi bir gölge gibi takip etmek için ondan izin almak ister. Cambert 1988 yılının sonbaharında Feuerbach ile dairesinde buluşur ve ikisi görüşmeyeli yaklaşık bir yıl olmuştur. Daha sonra Feuerbach Cambert'in yazı makinesi üzerinde, zamanında ortadan kaybolan Cindy'e yazılmış bir mektubu görür. Hemen yanında duran saat mektubun doğruluğunu kanıtlar. Cindy kararlaştırılan buluşma noktasına gelir ve burada tutuklanır. Eylül ayının sonunda ise

Cambert'e 25.09.1988 tarihinde Feuerbach'ın bürosuna gelmesi yazılı olarak emredilir. Cambert işinden atılır ve A.'ya geri dönmesi gerekir. Daha sonra da dairesindeki eşyalarını toplar. Feuerbach Cambert ile kafede bir buluşma ayarlar. Ama bu buluşmaya gelmez. Cambert de iddia edildiğine göre geçen sonbahardan kalma açık hesabı olduğundan kafeden gönderilir. Cambert dairesinden taşındıktan kısa bir süre sonra kırmızı koltuğun artık bodrum katında olmadığını farkına varır. Kışa kadar yine Bayan Falbe'nin yanında kalır ancak aralarındaki ilişki eski sıcaklığını yitirir ve sürekli kavga ederler. Bayan Falbe ondan kendisine yeni bir iş bulmasını ister ve daha sonra koltuğun çalındığını da haber alan kadın sert tepki gösterir. Cambert yazı makinesini kendi dairesinden getirmek ister ve orada Reader'ı bulur. Bayan Falbe'nin kendisini ziyarete gelen Feuerbach'ın önünde ona arkadaşça sen diye seslenmesinden utanan Cambert, Kasımın başında A.'ya gitmek ister. Feuerbach'a göre Cambert Doğu Almanya'ya hiç gelmeyen bayan öğrencinin gölgesini saklamaya çalışır. Bu bayan öğrenci Cambert'in eserindeki herhangi bir figürü, zihninde aşık olmak istediği bir bayan ya da böyle bir bayan öğrenci Cambert için gerçekte var. Bayan öğrenci Cambert'in Reader ile ilgili Batı Almanya'da iletişim kurabileceği tek kişidir. Bayan öğrenci Reader'ı dilekçeyi imzalamadığı sıralarda muhbir olarak görür. Reader da Cambert gibi bayan öğrenciye âşık olur ve ona mektup yazar. Şimdi ise Cambert'in Reader'ın gölgesi olması gerekir. Cambert bunun üzerine tekrar Berlin'e gider ve orada genellikle bir kafede oturur. Bayan Falbe'nin kendisiyle konuşmamasına rağmen hala onda kalmaya devam eder.

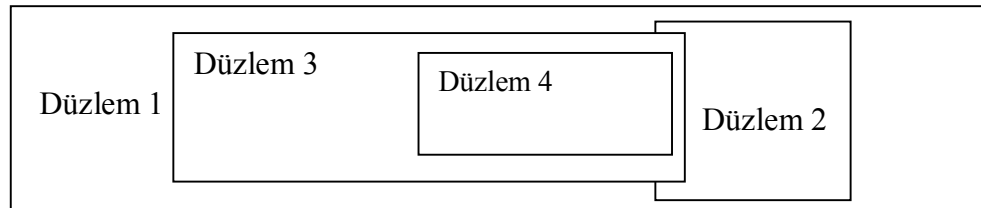
1988 yılının kışında Cambert ilk defa Reader'ın okumasına katılır. Onun ikinci okumasına daha az kişi katılır ve dördüncü okuma ise başarı bakımından hiç sonuç vermez. Günlerden bir gün Cambert Reader'ın homoseksüel olduğunun farkına varır ve Cambert'in bayan öğrenci ile olan ilişkisi düzelir. Cambert bayan öğrenciye bir mektup yazar. Cambert bu mektubunda onunla buluşmak ve Reader'ın homoseksüel olduğunu da ona bildirmek ister. Cambert bu buluşmaya gitmek istediği için Noel'den biraz önce Bayan Falbe ile yolda kavga eder. Cambert buluşma yerine giderken yolda tutuklanır ve birkaç hafta tutuklu kalır. Feuerbach onun tutuklu olduğu ilk Pazar günü ona bir kitap gönderir ve onu iki kez ziyaret eder. İlk ziyareti yılbaşı gecesinden önceki gecedir ve saat on iki ile bir arasındadır. Bu ziyareti ise Feuerbach'ın Cambert'e tecavüz etmesiyle sonlanır. Feuerbach'ın ikinci bir ziyareti ise Cambert'in serbest bırakıldığı güne denk düşer.

Cambert'in A.'ya gitmesi gerekir ve ilk zamanlarda Berlin'e gitme yasağı vardır. Cambert demiryolu ile memleketine gider ve Herta'yı orada ziyaret etmeye karar verir. Herta, Harry ve Cindy'nin çocuğudur. Annesi, ansızın ortaya çıkan Cambert'ten, onun yapabileceğinden daha fazlasını ister, çünkü yıllardan beri Cambert tarafından uydurulmuş ve Batı Almanya'dan geldiğini zannettiği mektuplar alır. Çünkü Cambert Wolfgang Hilbig gibi yaşadığı küçük şehir A.'dan kurtulmak ister ve annesi onun uzakta olduğunu zannetsin ve onu aramasın diye böyle bir oyuna kalkışır. Cambert'in burada kaldığı süre bir haftadan daha uzundur. Cambert yeniden caddeye çıkar. 15-17 Ocak'ta Liebknecht ve Luxemburg onuruna yapılan yıllık gösterilerde yeniden sadece Berlin'dekine değil, Leipzig'de ortaya çıkan ve ne olduğu belirsiz bir karışıklığa da katılır. Sadece Federal Almanya Cumhuriyeti büyükelçiliğindeki oluşumlar değildir, diğer elçiliklerde de aynı oluşumlardan söz edilebilir. Bütün bunlardan sonra Cambert daha önce yaşamını sürdürdüğü A.'ya istihbarat teşkilatı tarafından muhbir olarak atanır ve burada kendine yeni bir şef edinir.

#### 4.4 Anlatım Biçimi

Romanda anlatıcı ve ana karakter aynı kişilerdir. Burada olayı anlatan ve yaşayan ben arasındaki ayrımı zamansal olarak düzenlenmiş bir düzlemde analiz etmek gerekir. Anlatı anlatılan olaydan zamansal olarak belirlenmiş bir düzlemde geniş zamanla başlar. Metindeki olayın geri kalanı ise geçmiş zamanla kaleme alınır. Olayı anlatan benin zamansal uzaklığı giderek azalır ve ikiye bölünür. Metine diğer anlatım tutumları da dâhil edilir. Ben-anlatıcı önceden yaşadığı deneyimleri hatırlar ve bunları yeniden özetlemeye başlar. Böylece metinde ara bir bölüm oluşturulur. Yaşayan ben aynı zamanda ikinci derecedeki anlatıcının görevini üstlenir. Zamansal olarak çok iyi olmasının yanı sıra birinci anlatıcı figür bağlı olduğu diğer üç tane ben anlatıcısını arayıp bulur. Bunlar hatıralarının çıkış noktası olarak kendi zaman düzlemlerini kurar. Bu düzlemleri aşağıdaki tablo açıkça gösterir:

**Tablo 1: "Ich" Adlı Romanın Anlatım Düzlemi**



Birinci düzlem romanın başlangıcında bulunur ve kapalı olarak yeniden düzenlenir. İstisnalar birkaç küçük çıkıntı oluşturur. Bu çıkıntılar birinci düzlemin geniş zamanına dâhil edilir. Olayın sonu bu düzlemden anlatılır çünkü diğer bütün anlatıcılar bu zaman noktasına kadar olayın gidişatına göre yenilenir ve düzenlenir.

İkinci düzlem sadece parantez içine alınmış eklentilerde ve açıklamalarda kendini gösterir. Berlin’de Cambert’in bodrum katında bulunan ve geçmişteki olayları sırayla anlatan diğer bir ben ortaya çıkar. Bu ben çantasını toparlamış ve sebze sandığının üzerinde oturur. Kırmızı koltuk da az önce ortadan kaybolur. Cambert’in memleketi olan A.’ya taşınmasına az bir zaman kaldığı bu türlü cümlelerle daha önceden ima edilir. İkinci düzlem kışın gerçekleşen tutuklamadan sonraki zaman olarak olayın sonunda gruplandırılır. Buraya ikinci dereceden anlatıcıya ulaşan içeriklerin doğrulanmasıyla ulaşılır. İkinci düzlem kronolojik olarak üst düzeyde olan birinci düzleme bağlanır. Olayı anlatan beni, birinci düzlemin daha üstün anlatıcısından ayıran zaman noktası net olarak belirlenmez.

Üçüncü düzlem özellikle iç içe girmiş bir şekilde oluşturulur. Birinci düzlemin ben anlatıcısı bir şeyleri hatırlamaya başlar. Üçüncü düzlemin ben anlatıcısı yaşayan ben olarak şekillendirilir. Bu çerçevede Cambert Reader’ın okumasına katılır ve sonra da bodrum katına geçer. Daha sonra da Frankfurt Caddesi’nde kafe arar. Bu düzlem kışın gerçekleşir. Bu arada bodrum katı çok dağınıktır. Burada söz konusu olan kışın geçtiği yıllar 1988 ve 1989’dur. Bu düzlemin yaşayan beni metinde oturur ve bekler. Daha sonra da dördüncü düzlemin üst düzey ben anlatıcısını hatırlayan ben anlatıcıya dönüşür. Bu düzlem olay akışında buraya dâhil edilir. Üçüncü düzlem bu eklentiye göre kısa zamanda düzenlenir. Cambert üçüncü düzlemin son mekânında Warschauer Caddesi’nde bulunan tren istasyonundaki yer altı trenindedir. Bu düzlemde kahraman sadece kitap sayfalarını çevirir. Bu arada tekrardan ortaya çıkan ikinci düzlemin açıklanmasında uzaklıktan bahsedilebilir. Üçüncü düzlem belirsizce olaydan kaybolur. Dördüncü düzlemde başlayan hatırlama ikinci düzlemin ben anlatıcısı ile devam eder.

Dördüncü düzlem yaşayan ben anlatıcıya odaklanır. Bu ben anlatıcı bodrum katındaki geleneksel yerinde bulunur ve buradan da ben anlatıcı olarak tekrardan hatırlamaya başlar. Bu düzlem net bir şekilde gösterilmez çünkü olay örgüsünün düzenlenmesinde karşıtlıklar söz konusudur. Ben anlatıcı bir taraftan 1988 yılının Mart ayında

Rummelsburg'daki atölye haftasında bulunur diğer taraftan ise 1988 yılının sonbaharında koltuğun çalınması ile ilgili bir şeyler anlatır. Bu koltuk bodrum katından kaybolur. Üçüncü düzlemin net olarak yeniden düzenlenmesi ile dördüncü düzlem de net olarak kapanır.

Geçmişte kendisini hatırlayan ben biçiminde daha üstün bir anlatıcının oluşması ben anlatıcının yıkımını da beraberinde getirir. Bu yöntemler olay sunumları için oldukça etkilidir. Birinci düzlem hariç her düzleme anlatım işlevi verilmiştir. İkinci derecedeki ben anlatıcı ise burada resmen bir bayrak yarısına girmiştir. Böyle bir anlatımın gerçekleşmesi hem geçmişi gözden geçirmek hem de olayın konusu için bir çıkış noktası oluşturur. İkinci dereceden ben anlatıcı anlatan ve yaşayan benin arasında net bir ayırım yapılamamasına neden olur. Buna bağlı olarak olayların arasındaki zaman aralığı azalır. İkinci derece anlatıcının belirsiz durumları olayın zamansal akışında çok önemli bir rol oynar. Bu durumda oldukça tümden gelimli bir yaşam biçimi söz konusudur ve bu koşullar altında normal okuma da giderek daha da imkânsızlaşır. Hava ve mevsim verileri yeniden kurulmuş bir olay ağıyla verilir. Bodrum katı anlatım düzlemlerinin çoğunun çıkış noktası olarak ele alınır.

Anlatılan olayın zamansal oluşumu ve seçimi geriye dönüp bakan benin ilişkilerini takip eder. Olayın akışı kronolojik olarak anlatılmaz aksine birer birer anlatılan kısa olaylardan oluşur. Bunlar metin içindeki düzen eksikliğinden dolayı daha çok anlatılır. Düzenlemeler düzlemler boyunca engellenir. Anlatıcılar her biri parantez içine alınan yorumlar biçiminde olaylara girer ve dolayısıyla da birbirine karışır. Bu olaylar bir anlatıcı tarafından diğerine anlatılır. Bu şekilde kısa olay sürekliliğe ara verir ve anlatım düzlemleri karışır.

Anlatım düzlemlerinin her birini birbirinden ayırmak gerçekten zordur. İkinci derecedeki anlatıcının kendisi yaşayan ben olarak hiçbir şekilde durgun davranmaz. Bunun yerine parantez içerisine alınmış yorumlara ve eklentilere döner. Bunu da genellikle olayları hatırlarken yapar. Örneğin üçüncü düzlemin beni bodrum katındaki, kafedeki, caddedeki, tren istasyonundaki, lojmandaki ve tekrardan bodrum katındaki Reader'ın okumasından hareket eder. Bu romanın algılanma derecesini düşürür çünkü sürekli değişen mekânlar hatırlanan olay ağında doğrudan parantez içine alınır ve böyle olunca da olayın sürekliliğine ara verilir. Buna bağlı olarak da diğer problemler anlatım

düzlemlerinin özdeşleşmesinde ve geçmişe baktığında olaylara bir sınır konulmasında ortaya çıkar. Yani Cambert neredeyse aynı mekânlardaki bütün düzlemlerde bulunur. Örneğin bodrum katında, kafede ve tren istasyonunda bulunur. Cambert yaşayan ben olarak ve bodrum katında yaşayan ben olarak ikinci, üçüncü ve dördüncü düzlem üzerinde bulunur. Cambert üçüncü düzlemi iki kere ziyaret eder. Kafe hem anlatılan olayların hem de anlatım düzlemlerinin bir sahnesidir. Tabii ki böyle bir düzenleme okumayı da zorlaştırır.

Şu ana kadar yaptığımız incelemeler gösteriyor ki, iç içe girmiş anlatım tutumu romanın olay ağını neredeyse içinden çıkılması güç bir duruma dönüştürür. Anlatıma düzlemler eklemek eserin olay örgüsünün algılanmasını kesin olarak düzenlemeyebilir ve sadece okuyucunun okurken fark etmediği bazı öğeleri tespit etmede işe yarar.

İç içe geçmiş olayları anlatma becerisi mikro anlatım dereceleri ile ilişkilendirilir. Burada iki tür anlatım şekli oluşur. Birincisi yaşayan benin geçmişin olayları etrafında dönen düşünceleri anlatılırken kullanılır. Bu şekilde yaşayan ben kendisi tarafından olay ağının bir bölümünden geçer. Yaşayan ben olayın kısa bir bölümü üzerinden atlayabilir. Bunu da geçmişteki olaylarından bir şeyler anlatmak için yapar. Bu durum aşağıdaki alıntıda net bir şekilde gösterilir. Cambert bir gün birahane geçirdiği akşamı yarıda keser çünkü öğleyn gerçekleşecek bakış açısından geçmişi hatırlayarak mükemmelleştirmek ister:

“Sofort nach dem Erwachen spürte er den dumpfen, wie entfernt bohrenden Schmerz im Hinterkopf, jene ihm wohlbekannte Nachwirkung einer Überdosis minderwertigen Alkohols....er war natürlich viel zu lange in der Kneipe sitzen geblieben, und schließlich war das Trinken zu einer bloßen Probe auf sein Durchhaltevermögen geworden.” (Hilbig, 1995:241)

Hatıraların çıkış noktası yeniden oluşturulur. Bu durum bakış açısındaki diğer bir kırılmaya da neden olur ve olayın sürekliliği etrafında dönüşler gerçekleşir. Birbiriyle olan ilişkileri sayesinde bir araya toplanmış kısa olaylar da olay ağına eklenir.

Olayın gidişatını düzenlemedeki diğer bir zorluk ise algılamayı yöneten işaretler ve gerçekten anlatılan olay arasında sık sık ortaya çıkan yanlış anlamalardır. Bu durum doğrudan gerçekleşir. Birinci düzlemin ben anlatıcısı olayların kronolojik anlamını şekillendirir: “Lassen Sie mich zum Anfang zurückkehren” (Hilbig, 1995:8)

Bu anlatıya riayet edilmez ve bunun yerine olayın sonunda bulunan üçüncü düzleme geçilir. Algılayan kişi anlatıcının ifadesinin kabul edilemez olduğunu sonradan öğrenir ve olayın başlangıcında bulunduğuna gerçekten inanır. Buna ilaveten metnin birçok yerinde genel alışkanlıkların anlatımının metinde anlatılan diğer olaylar ile karıştığı göze çarpar. Anlatıcı sekizinci ve dokuzuncu sayfada alışkın olduğu bir davranışı aşağıdaki gibi dile getirir:

“Es gab eine Zeit, da hatte ich die Gewohnheit angenommen, in jedem Hausflur, den ich betrat, zuerst die Tür zum Keller zu suchen und diese nach Möglichkeit aufzuschließen [....] Ich streckte also stets zuerst den Kopf durch die Türöffnung hinein und suchte so die Gesamtatmosphäre des Hausflurs mit allen meinen Sinne aufzunehmen. [...] Gleichzeitig- während ich mit angehaltenem Atem horchte – roch ich in den Hausflur: ich schnüffelte .... es waren da die üblichen Schwelgerüche von Kohle, die kühle salpetrige Ausdünstung alter Wände, die unter abblätternder Ölfarbe hervor kroch: ich sah den Flur schon vor mir, ehe ich Licht machte. Vielleicht witterte ich auch etwas von unappetitlichen Speisegerüchen, die aus den Wohnungen kamen und sich mischten wie in einem Trog [...]” (Hilbig, 1995:8)

İki sayfa sonra da çeşitli işaretler verilir. Bu işaretler sözlü olarak dile getirilir. Bunlar “Gewohnheit”, “stets” ve “vielleicht” gibi işaretlerdir. Ama böyle işaretleri beklerken hayal kırıklığı olur. Anlatım doğrudan somut bir olaya geçer:

“Ich drückte auf den Lichtknopf und sah, dass mich meine Sinne nicht getäuscht hatten. Die mit düsterem Ocker bedeckten Wände ließen überall den Schwamm durch, dicht über dem schmutzigen und zerbröckelnden Fliesenboden war die Farbe förmlich heruntergespült worden; breite bräunliche Zungen von Nässe zogen sich bis zu der ehemals weißen Stuckdecke empor [...]” (Hilbig, 1995:11)

Cambert Reader’ın okuma olayını ziyaret etmek için beşinci katın merdivenlerini çıkar. Burada belirli bir akşam ve belirli koridorların ziyareti söz konusudur. Burada kesinlikle zamansal bir bağ da yoktur. Yukarıda da bahsettiğimiz gibi olaylara örneğin figürün genel alışkanlıkları eklenerek anlatım bölünmelere uğrar. Böyle bir durum da algılayan açısından yanılgıya sebep olur çünkü bu anlatımların arasında zamansal bir bağ yoktur. Somut olaylar ise bu tür bir karışıklığın içine gizlenir ve bu yaşanmışlıkların olayların akışındaki etkisi de kolayca kestirilemez. Bu karışıklığı ise aralarda anlatılan kısa olaylar engeller.

Olayın zaman akışını düzenlemedeki en büyük yanılgı birbirine ters düşen zamansal verilerde oluşur. Bu durum olayın dördüncü düzlemindeki zamansal düzenle ilişki içindedir. Feuerbach'ın tam dört hafta boyunca ortadan kaybolduğu zaman birbirine ters düşen bir şekilde belirlenir. Cambert 28 Nisan gününü kolayca tarihlendirebilir çünkü Feuerbach şehir dışına çıkmalı dört hafta olmuştur. Ama Feuerbach'ın yokluğu sırasında Cambert hakkında yapılan kısa bir konuşmadan sonra kabul edilen takma adın kullanılmaya başlanması gerekir ama bu isim aynı zamanda da 1987 yılının sonbaharında doğu antolojisindeki başarılı bir yayınıyla tanıtılır. Aynı zamanda Feuerbach'ın yokluğu bir yıl boyunca iki farklı zaman noktasında tarihlendirilir. Hilbig'in romanında geçerli olan zaman yapısının düzensizliği romanın olay akışını da etkiler.

Ana karakterin giderek artan kimlik çözülmesi ve anlatıcının dört anlatıcı kişiliğe bölünmesi arasında anlamlı bir bağ kurulabilir. Ben anlatıcının yıkılması figür düzleminde Cambert'in kimlik çözülmesine uygunluğu olarak yorumlanabilir. Cambert kendisi ve yaşayan ben olarak ikiye bölünür. Bundan dolayı da çift kişiliğe sahip olur. Kimliğinin bölümleri anlatım düzleminde de bağımsız olur ve olay sunumuna kendisinin kopyası olarak girer. Bunu da teker teker kelimelere dökerek yapar. Aşağıdaki alıntı bu durumu açıkça gösteriyor:

“Früher .....das war eine Zeit, die vollkommen unwirklich war, die ihm entglitten war wie ein unhaltbares Gespinnst aus überspannten Vorstellungen und Selbsttäuschungen. Fetzen für Fetzen war sie aus seinem Bewusstsein geschwunden, es war eine Unzeit. Die Realität, die eines Tages begonnen hatte, die ihn nach und nach eingenommen und überwältigt hatte, war schließlich allein in ihm zurückgeblieben: und jene abgeschlossene, Stück für Stück ausgelöschte Zeit kam ihm nun wie eine Fiktion vor. Dazu gehörte ein Drittel seines Lebens, viel mehr noch, fast schon die Hälfte ...und es war ihm, als habe er sich diese Zeit verspielt, und er wusste nicht mehr ihren Inhalt. In der Tat, er hatte damals –für sich selbst!- dieses Stück Leben simuliert, er wusste nicht mehr, wie es ihm hatte möglich sein können, es war ein Leben, in dem jeder Befehl ...so musste man es ausdrücken ..... der es antrieb, von seiner eigenen Person gewesen! Nun war es umgekehrt: er empfing alle Befehle von außen, und er war eine Person.....der Beweis dafür war, dass Befehle an ihn ergingen, denen deutlich anzumerken war, dass sie auf bestimmte Eigenheiten seiner Lebensweise zugeschnitten waren.” (Hilbig, 1995:64)

Anlatıcının derecelendirilmesi ana figürün zamansal düzen zayıflığının bir sonucu olarak anlaşılabilir. Böyle bir durumda Cambert düzenli bir zaman oluşturmakta zorluk



çekiyor ve bu türlü bir anlatım da anlatıcının derecelendirilmesi zorlaşır. Bu anlatı tekniğinde anlatıcı ve olay kahramanı olan Cambert'te kesin bir zaman düzeni üretmenin imkânsız olduğu gerçeğinin bir etkisidir. Cambert olayları doğrudan hatırlamak ve düzenlemek yerine geçmişteki hatıralarına geri döner. Böylece Cambert geçmişe dair düşüncelerine ulaşır ve biraz da olsa yaşamındaki hüküm süren zamanı düzene sokmaya çalışır. Onun yaşamış olduğu geçmişin ona dolaylı yoldan ulaşması söz konusudur. Yaşanmışlıkların oluşturduğu sıra kronolojik olarak düzenlenmez ve sadece Cambert'in çağrışımlarını takip eder. Cambert'in herhangi bir şey görmesi ya da duyması onu geçmişine götürüyor. Bu anlam bağlarını da yaşanmışlıkları arasında oluşturabilir. Burada ben anlatıcılar da derecelendirilebilir. Burada ana karakter Cambert tarafından sırayla anlatılan kısa olaylar vardır. Bu olayların sunumu Cambert'in zamanı sorun olarak algıladığını gösterir.

Aynı zamanda romanın tamamı bu dolaylı anlatım biçimiyle belirlenir. Cambert zaman sorununun üstesinden gelemmez. Anlatılan olayın analizi daha çok birinci düzlemin zamansal olarak belirlenmiş en yaşlı anlatıcısı ile yapılır. Cambert'in zaman difüzyonu (Tr. Geçiş) ve kimlik krizi bu düzlemde yer alır. Buna ipucu olacak şey birinci düzlemdeki anlatıcının güçsüzlüğüdür. Bu güçsüzlük hikâyesine tekrardan başlayamamasıdır. Bu anlatıcının anlatısında kısa olayların sıralanmasının yanı sıra zamanının birbirine karıştırılması da söz konusudur. Bu özellikler diğer düzlemlerde ortaya çıkmaz. Burada hem olayın anlatıcısında hem de olayın kahramanında zaman problemi vardır ve böyle bir problemin ortaya çıkması da eserdeki olayın algılanmasında yanılgıya sebep olur. Ama bütün bunlar göz önünde bulundurulduğunda ve diğer anlatıcılar ile karşılaştırıldığında birinci düzlemin anlatıcısının daha baskın olduğu ortaya çıkar. Özellikle birinci düzlemdeki anlatıcının zaman difüzyonu Cambert'in kimliğindeki çözümlenin olayın sonunda zirveye ulaştığını da açıkça gösterir.

Yazarın anlatım tekniği ve kahramanın düşüncesi arasında bir ilişki vardır. Bu ilişki anlatım derecesi ile oluşturulan zamanı, Cambert'in zaman anlayışına bağlar. Cambert'in istihbarat teşkilatı ile iletişime geçmeden önce küçük şehirdeki yaşamı diğer yaşanmışlıkları ile karşılaştırıldığında zaman bakımından düzenlilik gösterir. Cindy ve Harry Falbe'nin çevresi ile olan ilişkisi kronolojik olarak ve başka kısa olaylar

eklenmeden anlatılır. Feuerbach ilk olarak ortaya çıktığında anlam ağında çözümler meydana gelir:

“W. hatte plötzlich daran Denken müssen, dass auch der Chef –unten in der Kleinstadt – immer wieder dieses Thema angeschnitten hatte: Warum soll man auch öffentlich darüber reden? hatte er mir etwas verlegener Miene gesagt” (Hilbig, 1995:152)

Bu eklenti kitabın 152. sayfasından 154. sayfasına kadar devam eder. Buna göre anlatıcının anlatım tutumu zaman noktasındaki Cambert’i kırılmaya uğratır. Bu noktada yaşayan Cambert için düzenli bir zamanın ortadan kalktığını söyleyebiliriz. İstihbarat teşkilatının işleyişi Cambert’in zamansal düzlemde yaşadığı zorlukların nedenidir.

Kahramanın düşünceleri ve anlatım biçiminin zamansal özellikleri arasındaki ilişki belirli olayların birkaç kez anlatılması olarak da kabul edilebilir. İkinci derecedeki anlatıcının çağrışımları yoluyla arka arkaya sıralanan hatıralar kısmen de olsa bazı olayların tekrardan anlatılmasına etki eder. Bir taraftan da anlatım olayı yanılgıya uğratan bir şey olarak ele alınır. Ben anlatıcı olayları birkaç defa hatırlar. Özellikle de esaslı olanları anımsar. Olayların birkaç kez anlatılması ana figür için olan önemini gösterir. Örneğin Cambert’in istihbarat teşkilatı çalışanı olarak sözleşme imzalaması iki kez anlatılır. Bunun önemi ilk olarak Cambert’in zaman algılamasındaki aralığın ilk nedeni olarak ortaya çıkar. Çünkü Cambert istihbarat teşkilatına bağlıdır ve görev kimliğini de muhbir olarak üstlenir.

İncelediğimiz bu eserde ne anlatıcı ne de zaman açısından birlik söz konusudur. Olayda anlatıcı ve zaman açısından bir birlik olmadığı için olayın akışına sürekli ara verilir. Böyle bir ara da ana karakter Cambert’in geçmişi hatırlaması için ya da zamanı düzene sokması için verilmez. Cambert Feuerbach ile karşılaştıktan sonra anlatım biçimi ilginç bir şekilde değişir. Dördüncü düzlemin ben anlatıcısı üçüncü düzlemin anlatıcısının anlatısına karışır. Bu durum olayın akışına ara verir ve kendisini öne çıkarır. Daha sonra da parantez içerisindeki eklentilerde kendi düzleminde yaşayan ben olarak devam eder:

“Er stand auf und machte sich auf den Weg [...]. Sorgfältig in jedem Trakt der Keller das Licht hinter sich auslöschend, bewegte er sich in Richtung Ausgang, hinauf an den Tag”( Hilbig, 1995:165)

Dördüncü düzlemin anlatıcısı üçüncü düzlemin anlatıcısının olay anlatımını böler. Daha sonra da parantez içerisinde açıklamalar yapılır. Bu türlü açıklamalar istihbarat teşkilatının Cambert üzerindeki etkisiyle daha da artar. Cambert istihbarat teşkilatı tarafından rahatsız edilmeden yaşar. Cambert Chef figürüyle A. kentinde iletişime geçer. İlk celbin gelmesinden Feuerbach'ın ortaya çıkmasına kadar olan zaman diliminde gerçekleşen bütün bu olaylarda parantez içi açıklamalar yapılır. Buradan da anlatım biçiminin kahramanın durumuna tepki gösterdiği ortaya çıkar ve zamanla ilgili ortaya çıkan yanlış da giderek daha da artar. Böylece anlatılan olayın akışına sürekli ara verilir.

Anlatım biçimi figürlerin yorumlanmasına da yardımcı olur. Olayların akışı Cambert'in gelişimi ile eş zamanlı olarak gerçekleşir. İstihbarat teşkilatı bu metinde Cambert'in zaman ve kimlik sorunlarının nedeni olarak gösterilebilir. Cambert'in zaman difüzyonunun birincisinde sözleşmenin imzalandığı sahne birkaç kez anlatılır. İkincisinde ise Cambert'in anlatım biçiminin düzeni istihbarat teşkilatı ile bağlantı kurduğunda bozulur. Üçüncüsünde de anlatımda yanlışlar ortaya çıkmaya başlar. Böyle bir zaman difüzyonu da istihbarat teşkilatının Cambert'in yaşamına girmesiyle simüle bir gerçekliğe dönüşür. Böylece biz okuyucular da istihbarat teşkilatının Cambert'in zaman anlayışı üzerindeki etkisini kolayca anlayabiliriz. Bu durumda Cambert'in kendisine olan güvensizliği istihbarat teşkilatı tarafından zaman ve kimlik ilişkisi içinde çözüme uğrattılır.

Anlatımdaki zamanın düzenlenmesi Cambert'in zaman ve kimlik duygusunun niteliğini de olayın sonunda açıkça gösterir. Kahraman çoğul anlatıcılardan oluşur. Olayın sonunda da ana karakter Cambert gelişim romanındaki gibi tam bir kimliğe sahip olamaz. Romanın en eski anlatıcısı büyük bir zamansal yanlışlığa uğramıştır. Böyle bir yanlış Cambert'in zaman difüzyonunun en yüksek noktaya burada ulaşmasıyla gerçekleşir. Bu şekilde "Ich"deki anlatım yöntemi Cambert'in kişisel gelişiminin tamamlanmasında kullanılır.

#### **4.5 Zaman Yapısı**

"Ich"deki zaman incelememize Cambert'in bodrum katında zamanın durmuş olduğuna değinerek başlayacağım. Aşağıdaki alıntı da bu durgun zamanın ana karakter olan

Cambert'in hayatında ne kadar önemli bir rol oynadığını ve onu kendi içerisine nasıl hapsettiğini gösteriyor:

“[...] hier unten, wo die Zeit stagnierte und wie mit einem Summen um ihn kreiste, und es war, als entatme er aus seinen Lungen auch die Zeit.”  
(Hilbig, 1995:71)

Cambert bodrum katını terk ederken dışarıda gece mi gündüz mü olduğu gerçeğini bilmez. Burada Cambert'in zaman sistemlerinin tamamen dışına çıktığı anlaşılır. Burada zaman resmen durur ve bu durgunluk Cambert'in düzenli zamana sahip olmadığını gösterir. Diğer bir taraftan ise bodrum katını yabancı zaman yapılarından kaçma noktası olarak gösterir. Cambert bu zaman yapılarına resmen terk edilmiş durumdadır. Bodrum katı Cambert için hatıralarının sergilendiği bir sahnedir. Cambert burada zaman ve kimlik oluşturan bağılıklardan uzak durmaya ve kendi biyografisine ait zamanı takip etmeye çalışır.

Algılama olarak zamanın kullanılması sadece yerler ile sınırlı değildir. Romanın durumunu, derecesini ve figürlerini de kapsar. Örneğin sözleşme imzalama olayı sadece eserdeki diğer figürler için birkaç defa anlatılmaz. Ayrıca zamanı da işaret eder. Sözleşme imzalama sahnesi olay çerçevesinde açıkça gerçekleşmemesine rağmen Cambert bu olay için gerekli olan süreyi açıkça ifade eder:

“Ich erinnerte mich, es war ein Moment, kaum von der Dauer einer Viertelstunde [...], eine Viertelstunde lang schien der braune, lähmende Rauch aus der Stadt eingedrungen .....eine Viertelstunde lang hatte ich alles getan, was man von mir verlangte.” (Hilbig, 1995:24)

Sözleşme imzalama evresinin kesin olarak tarihlendirilebilmesi ve düzenli bir zamanın içerisinde gerçekleştirilebilmesi, Cambert'in karşısına istihbarat teşkilatında geçerli bir zamanın belirtisi olarak çıkar. Bu sahne zaman ifadelerinin donatıldığı bir türle belirtilir. Bu durum Cambert'in asıl problemlerinin kökenini oluşturur. Burada Cambert'in gelişimi için istihbarat teşkilatının önemi vurgulanır.

İstihbarat teşkilatının anlatımı çok sayıda zaman aralığı ile donatılır. İlk olarak üst düzey istihbarat teşkilatı memurunu tasvir edilmesi göze çarpar. Cambert istihbarat teşkilatı memurunu yazarın yaşını belirtmediği biri olarak tanımlar. Bu kişi diğer memurlar tarafından ise yaklaşık yaşıt olarak adlandırılır. Cambert'in ilk celbi aldığı anda karşısında oturduğu memur belirlenemeyen bir yaşta ya da orta yaşlı biridir. Sonraki

buluşmada konuştuğu kişi ile de neredeyse aynı yaştadır. Böylece ana karakter Cambert bu yaş konusunda sürekli çelişkiye düşer. İstihbarat teşkilatında çalışan memurların yaşlarının olmaması onların kendilerine ait zamanlarının durması olarak yorumlanabilir. Çünkü kişisel olarak yaşanan ve nedensellikte tanımlanabilen zaman hakları istihbarat teşkilatına üye olduktan sonra zaman düzenini istihbarat teşkilatı kurmaya çalışır. Onlar istihbarat teşkilatı simülasyonunun bir parçasıdır, tıpkı Cambert’te de olduğu gibi. Bunların hepsi doğal zaman olaylarının dışına çıkar. Burada algılanan zaman da Cambert’teki gibi kimlik kaybı olarak anlaşılabilir. Bu durumda memurlar yaşıt olarak adlandırılır ve birey olarak birbirlerinden ayırt edilemez. Yukarıdaki gibi düzensiz bir zamanı sürdürmek için istihbarat teşkilatının bir yöntemi vardır. Bu yöntem, sistemin katılımcılarını kendiliğinden belirlenen zaman deneyiminden ve kendine has kimliğinden uzaklaştırır. İstihbarat teşkilatı tarafından kişilere tahsis edilen böyle bir zaman da dolaylı bir anlatımla tekrar edilir.

İstihbarat teşkilatı tarafından Cambert’e bir saat veriliyor ve o bu saati saklamayı düşünüyor çünkü istihbarat teşkilatı bu saati vererek bireyi hem kendi zaman yapısına çekmeye hem de onu toplum içinde bu saatin yardımıyla tanımaya çalışıyor. Böyle bir saat gücü simgeliyor ve bu güç istihbarat teşkilatına aittir. Cambert bu saati saklar çünkü istihbarat teşkilatının bir muhbiri olarak tanınmak istemez ya da zamanı buna göre yönlendirmek istemez. Cambert’in tek amacı zamanını düzene sokabileceği bir araç aramasıdır. Cambert’in zaman duygusunun istihbarat teşkilatının zaman simülasyonu sistemi ile karşı karşıya gelme gerçeği dolaylı olarak Cambert’in ve Feuerbach’ın saatlerinin farklı zamanları bildirdiğini gösterir:

“Wir schauten beide gleichzeitig auf die Uhr, bei mir war es um drei, bei Feuerbach fünf vor Zwölf“ (Hilbig, 1995:306)

Eserin içinde yer yer parantez içinde anlatılan bu kısa olaylar olayın sonuna doğru gerçekleştiğinden Feuerbach’ın saati 1988 baharında Demokratik Almanya Cumhuriyeti sisteminin yıkılışının işaretidir. Cambert tarafından reddedilen istihbarat teşkilatının zaman yapısının değerlendirilmesi istihbarat teşkilatı tarafından verilen dolaylı bir zaman olarak anlaşılabilir. Bu Cambert’in tren istasyonundaki bozuk saate bakarken bağlantı kurduğu dolaylı bir zamandır:

“An der Seite, wo die Züge ein-und ausfahren, befand sich unter der Dachrundung eine große Normaluhr, die entweder stehenblieben war, oder

völlig falsch ging. Sie war schon lange außer Kraft gesetzt, diese Uhr, vielleicht seit jenem 13. August 1961.... seit der Nacht, die auf diesen Sonntag folgte, lief sie nach eigenem Ermessen weiter, ganz und gar ausgerastet aus der MEZ, zu langsam, zu schnell, überhaupt nicht, völlig unbrauchbar für menschliches Ermessen. (Hilbig, 1995:338)

Bu zaman önerisi ona gücü simgeleyen bir şey olarak eserde ana karakter Cambert tarafından bir türlü elde edilemeyen zamanla açıklanan zaman aşaması Doğu Berlin'in bir duvarla çerçeveye alındığı 13.08.1961 tarihidir. İstihbarat teşkilatı metnin bu düzleminde zaman bakımından baskın bir güç olarak görev yapar. Bu güç bireylerin algılayışını bastırır ve onları baskılayan bir sistemden dışarı çıkarmaz.

Bayan Falbe zamanı simgeleyecek hiçbir şey ile donatılmaz. Bayan Falbe ile açıklanan rastlantılar özellikle sabahları örneğin yataktan kalkma vakitlerinde ve öğle vakti cinsellik sahnelerinde gerçekleşir. Bu durum onun istihbarat teşkilatıyla olan muhalifliğini birleştirir. Onun Feuerbach ile buluşması ise genelde akşam vakitlerinde gerçekleşir.

“Küçük adımlar” (Hilbig, 1995:330) (Alm. Die kleinen Schritte) kavramlarıyla da çok ilginç ve bilgilendirici bir zaman işaretlemesi yapılır. Feuerbach'ın zaman temposu küçük adımlar ile verilir. Adımların geri kalanını ise olayı algılamaya çalışan insanlara yani ana karakter Cambert'e devreder ve böyle adımların söz konusu bireyi yönetici bir özelliği vardır. Bu ritmi durdurduğu için mecaz olarak anlaşılır. Bu ritim anlam ilişkilerinden ve istihbarat teşkilatının zaman ve nedensellik yapısı altında bulunmaktan vazgeçtiğini de kapsar. Böyle bir konu Cambert ve bayan öğrenci arasındaki ilişkide ortaya çıkar. Cambert kendisinin seçtiği olayla kendine ait zaman ve kimlik yapısı için bir durak oluşturmak ister. Bunu da adımlarının temposuyla verir:

“Ich hatte schon ihr Schrittmaß angenommen, das fest und sicher war, und dabei schienen Festigkeit und Sicherheit im gleichen Maß auch in mir zusammenzufließen...und so gingen wir im Gleichschritt voran.” (Hilbig, 1995:337)

Zamanın oluşum düzleminde istihbarat teşkilatı ile bir bağ kurulur. Bu da Cambert'in öğrenciyi onun küçük adımlarından tanınmasıyla anlaşılır. Öğrenci ve istihbarat teşkilatı arasındaki diğer bir bağda da Cambert'in öğrenciye takma adını söylediği olayın sözleşme imzalanan sahnedeki gibi on beş dakika sürmesidir. Bu paralellikler Cambert'in kendi seçtiği olayın onun için olası bir bağımsızlıkla bağlı olduğuna ve

aslında öğrenciyi desteklemesinin zaman yapısının emrinin altına girdiği anlamına geldiğine işaret eder. Bu zaman yapısı Cambert için anlaşılmalıdır ve tesadüfler tarafından üretilir. Ayrıca bu durum istihbarat teşkilatındakine benzer. Öğrenci ve istihbarat teşkilatı arasındaki bağ dolaylı olarak anlaşılabilir. Çünkü Cambert istihbarat teşkilatına bağlanmadan önce bayan öğrenciden hiçbir şey gizlemez. Ama bu kuruma dâhil olduktan sonra kendini gizemli bir yapıya büründürür. Burada da Reader ile bir bağlantı oluşturulur.

Küçük adımların zamanıyla Bayan Falbe'ye dair herhangi bir şey ortaya çıkartılamaz. Onun zaman örneği ile bağlı olan koşullar Cambert'teki zaman yanlısını hiçbir şekilde etkilemez ve onun zaman algılamasındaki direncini kırar.

Küçük adımlar mecazı Cambert'in zamanla olan ilişkisi hakkında bilgi verir. Çünkü birinci düzlemde ben anlatıcı adlandırılan bu küçük adımlara olan özel ilgisinin onun varlığına ait olduğunu iddia eder. Cambert hikâyesinin anlatım tarihine hiçbir şekilde net bir zaman düzeni koymaz.

Cambert'in zaman ve kimlik difüzyonunun sebebi olarak istihbarat teşkilatının figürler ve anlatım düzlemi üzerinde tespit edilen önemi istihbarat teşkilatında çalışan memurların eserde yazar tarafından yaşının belirtilmemesi, sözleşmenin imzalanması ve saat hediyesi ile doğrulanır. Cambert istihbarat teşkilatının zamanını kullanılmaz yanlış bir simülasyon olarak tanımlar. Bu düzlemlerde Cambert zaman problemini ve kimlik krizini yenemez. Cambert'in küçük adımları kahramanın olayın sonunda da bir yeteneğe sahip olmadığını ve zamanı çizgisel ya da nedensel bir düzene de sokamadığına işaret eder.

## **4.6 Simüle Gerçekliğin Eserdeki Yansımaları**

Çalışmamızın bu bölümüne kadar edebiyat bilimi açısından incelediğimiz yazar ve eserini şimdi de ikinci bölümdeki simülasyon teorileri ışığı altında inceleyeceğiz.

### **4.6.1 İç Gerçeklik Olarak Bodrum Katı**

Olay (Alm. Der Vorgang) diye adlandırılan ilk bölümde ana figürümüz olan Cambert, artık bulunduğu yer altının karanlığından yeryüzüne yani gün ışığına çıkmak zorunda kalır. Burada yer altı olarak adlandırılan yer, başkent Berlin'de bulunan bir evin bodrum

katıdır. Ayrıca onun yeryüzüne çıkmasını sağlayacak olan şey de yine bu bodrum katıdır. Cambert'in bu çıkışı ancak bu iki olanak ile yani Berlin ve oradaki bodrum katları yoluyla gerçekleştirmesi gerekir. Bu durumu da aşağıdaki alıntı net bir şekilde gösterir:

“[...] dafür sind es immer häufiger die Keller, die mir den gewünschten Zugang verschaffen. Letztere Möglichkeit ergab sich für mich allerdings erst in Berlin.” (Hilbig, 1995:8)

Aşağıda eserden alıntıladığımız bir bölümde Cambert yine bodrum katında bulunur ve buraya yeryüzünden hiçbir şekilde ışık gelmez. Cambert tamamen karanlık bir ortamda yani simülasyona uğramamış iç gerçekliği içerisinde bulunur. Ayrıca yazar burada bizim günlük hayatta da kolaylıkla karşılaşılabileceğimiz olaya bir örnekle açıklık getirir. Yani günlük hayatta karşılaştığımız bir olaydan kastımız yazarın bodrum katına indiği merdivenlerden, bodrum katından, buraya girmek için kullandığı kapıdan ve bodrum katındaki karanlıktan aslında somut bir gerçeklikten bahsedebiliriz. Normal bir gerçeklikte apartmanların altında bodrum katları bulunur ve bu bodrum katlarının kapısı apartmanın girişine ya da merdivenin başladığı yere açılır. Bu nedenle dışarıdan gelen bir ışık huzmesi buraya doğrudan yansımaz ve burayı genelde tamamen karanlığa mahkûm eder. Bu eserde de böyle bir bodrum katı söz konusudur. Ama simgelediği anlam bakımından bu kavramlar gerçek anlamından biraz farklılıklar içerir. Yazar eserinde genelde bodrum katları ve üst katlar, aşağı ve yukarı, karanlık ve aydınlık, uyumak ve uyanık olmak gibi zıtlık bildiren kavramları kullanır. Ayrıca bu durum yazarın bir tarzıdır ve buna yazarın hayatını kaleme aldığımız bölümde değinmiştik. Tabii ki bunlara Cambert'in ruh halini, yapacağı işleri, yaşadığı bölgenin o anki durumunu göz önünde bulundurarak çeşitli anlamlar da yüklenebilir. Bunlardan bazılarını şu şekilde ifade edebiliriz. Bu zıtlık bildiren kavramlara Demokratik Almanya Cumhuriyeti ve Federal Almanya Cumhuriyeti, resmi olan edebiyat çevresi ve rejim muhalifi edebiyat çevresi, ana karakterimizin yazar olmak isteği ve istihbarat teşkilatındaki muhbirlik görevi, iç gerçeklik ve simüle gerçeklik gibi yorumlar yükleyebiliriz. Ama benim burada değineceğim kısım, en çok iç gerçeklik ve simüle gerçeklikle ilgili olacaktır. Tabii ki diğerlerine de değineceğim ama ön planda bu iki kavramın durması gerekir. Çünkü bu kavramlar metin içerisinde diğerlerini kapsar niteliktedir. Bu bölümde bodrum katı kavramını romandaki ana karakterimizin içinde yaşamış olduğu iç gerçeklik olarak yorumlayacağım.



Cambert'i yeryüzünde ateş benzeri bir şey takip eder. Cambert bu durumdan çok korkar ve çok etkilenir. Ama bodrum katına indiğinde yangının yavaşladığını hisseder. Yukarıdaki yangının Feuerbach olduğu yorumunu yapabiliriz. Yukarıdaki ateş kavramı Feuerbach isminin *Feuer* kısmı ile ilişkilendirilir. Bu kişi istihbarat teşkilatında çalışan bir üsteğmendir ve yeryüzünde, yani daha önce sözünü ettiğim simüle bir gerçeklik içerisinde yaşamaktadır. Bu nedenle de Cambert bu gerçekliğin onu içine almasından ve kendi gerçekliğinden koparmasından korkar. Böylece bu figürü onu takip eden bir ateş olarak betimler. Çünkü Cambert'in kendisi istihbarat teşkilatı içerisinde muhbir olarak çalışmaya başlar ve neredeyse iç gerçekliğini yitirmek üzeredir. Bodrum katında ise bu yangın o kadar da hararetle değildir çünkü Cambert henüz yeryüzüne tam olarak çıkmamıştır. Burada kafasında sadece yukarıda olabilecek şeyleri canlandırmaya çalışır.

Cambert'in eserini kaleme alırken takip ettiği yollar binaların altında bulunur. Bunun için belirli bir süre gereklidir ama o bunu istemez. Yukarıda filizlenen dildeki gelişmeleri yerin altında tamamen somut bir şekilde verebilir. Çünkü onun için yukarıda bir sürü olay vardır ama edebiyat yoktur. Yukarıda resmi bir edebiyat söz konusudur. Daha önceki bölümlerde de belirttiğim gibi edebiyat uğraşısı devletin egemenliği altındadır. Cambert burada bir şeyleri kaleme alabilir ama bunu yaparken üst düzey yetkililer tarafından gözetlenir. Onun için aşağıdaki örnekler yeryüzünün tezlerinden daha önemlidir. Yeraltındaki odaların birbirine nasıl bağlandığını görmeyi merak eder. Aynı zamanda burada zorlayıcı ve istatistiksel bir şeyleri de tespit edeceğine inanır. Yer altındaki hücrelerin birbirine ağ gibi dokunmuş durumu onu biçimsel olarak bunu takip etmeye zorlar. Ona göre bu durum bütün daireyi kuşatan bir çizgiden farklı bir şey değildir. Aklına yeryüzünde eline geçen bir kâğıt gelir ve bu kâğıtta cümleler birbirine örülüdür. Bunları anlamak ya da bunlardan bir sonuç çıkartmak için bu yapıyı adım adım takip etmek gerekir. Bu yazının masanın üzerine kasıtlı olarak koyulup koyulmadığını ise bilmez. Bu kâğıt Feuerbach'ın kâğıtlarıdır. Bu kâğıt üzerinde yazılı olan ismin belirten hali ile kurulan cümle aşağıdaki gibidir:

“[...]Festlegung der durchzuführenden Zersetzungsmaßnahmen auf der Grundlage der exakten Einschätzung der erreichten Ergebnisse der Bearbeitung des jeweiligen Operativen Vorgangs [...]” (Hilbig, 1995:23)

Cambert üzerinde yukarıda alıntıladığımız cümlelerin (“[...] ilgili stratejik olayın baskısının ulaşılan sonuçlarının tam tahmininin temeli üzerinde uygulanan yıkım

önlemlerinin tespiti [...]”)\* yazılı olduğu belgeyi düşünür ve bu durum onu zihinsel olarak çok yorar. Bu yorgunluk da onu bodrum katı girişine kadar takip eder. Buradan geri dönmeyi düşünmez ve kaçınılamaz bir dilin kanallarına (Alm. Die Kellersprache) girdiğini düşünür. Bu bodrum katında hüküm süren dil ise Almanca’dır. Bu düşünce dili ancak sessiz bir ortam olan bodrum katında gerçekleşir. Cambert bu dile ulaşmayı sabırsızlıkla bekler. Bütün doğruları ile düşüncelerini adım adım geri çekmeye çaba sarf eder ve bunu yaparken de çok yorulur. Bu yorgunluğun ise bundan kaynaklandığının farkındadır. Buradaki mekâna girmek ve bu yol üzerinde olmak onun için sürekli bir yorgunluk anlamına gelir. Çünkü yeryüzündeki olaylar onu çok yorar. Orada istemediği günlük aktiviteleri, istemediği işi yapmaya ve en önemlisi istemediği bir gerçeklikte, yani simüle bir gerçeklikte yaşamaya zorlanır. Bundan dolayı yorulur. Çünkü yapmak istediği işler ve yaşamak istediği iç gerçekliği burada saklıdır. Ama yeryüzünde yorulduğundan dolayı buradaki işlerine pek fazla zaman ayıramaz. Bu bodrum katında on beş dakikalık bir zaman diliminde bile istediği her şeyi yapabilir. Bu arada kâğıdın üzerinde bulunan imza yok olur ve kâğıt yarı karanlıkta bulunur. Böyle olmasının sebebi ise kâğıdın yeryüzündeki simüle gerçeklikten yeraltına inmiş olmasıdır. Bu durumda da iç gerçeklik içerisinde simüle gerçekliği yok olmuş olur. Kâğıdın yarı karanlıkta bulunmasının sebebi ise yukarıda hüküm süren simüle gerçekliğin ışığını yavaş yavaş bodrum katına yansıtıyor olmasıdır. Yani Cambert bu bodrum katında yukarıdan gelen simülasyon ışığı ile tehdit edilmektedir. Bu imzanın yok oluşu eserde aşağıdaki gibi dile getirilir:

“Es war nicht viel, es war nur der abwesende Zug einer Unterschrift auf ein Papier, das im Halbdunkel lag.....”( Hilbig, 1995:83)

Cambert’in üzerine çullanan bu yorgunluk kendi beninden daha güçlü olmaya başlar. Bunu sessiz bir ortamda düşünür, gölgelerin arasında gezinir ve duvarda meydana gelen çatlaktan içeriye artık ışığın girmeye başladığını fark eder. Bu bodrum katını Cambert’in iç dünyası gibi ele alırsak, bu dünyanın duvarları artık kırılmaya ve yukarıdaki ışık da içeri sızmaya başlar. Yarı karanlık aslında Cambert’in kendi içerisinde de etkili olur. Yarı karanlık kişinin kendisini simülasyona uğramış hissetmesine de açıklık getirir çünkü yarı karanlık ne çok aydınlık ne de çok karanlıktır. Simülasyonun kendisi de ne çok gerçek ne de az bir gerçektir, yani her ikisinin

---

\* Tarafımdan Türkçe’ye çevrilmiştir.

karışımıdır. Cambert'in hiçbir şeye benzetemediği bu yorgunluk da giderek daha da kuvvetlenir ve bu durumu eserden alıntılanan şu cümle açıkça gösterir:

“Sie war stärker, sie war eine Zäsur, für die mir kein Vergleich einfiel: nur unten in den Kellern gab es Momente, welche die Situation notdürftig beschreiben.” (Hilbig, 1995:25 )

Eğer bu yorgunluğu iyileştirici bir şey varsa bunun birkaç dakikalığına da olsa bodrum katında gerçekleşeceğine inanır. Cambert bir şeyleri açıklığa kavuşturmakta bodrum katından sürekli yardım alır. Bu bodrum katı Cambert'in iç gerçekliğini temsil eder. Her şeyin anlamını ve benzerini bu gerçeklik içerisinde aramayı ister. Yukarıda alıntıladığım cümlelerden birinin içerisinde bulunan “an” kavramı Cambert'in bu bodrum katında bir şeyi açıklamada ve bir şeye anlam vermekte ne kadar yetenekli olduğunu belirtir. Burada bir anda her şeyi açıklayabilecek bir seviyeye gelir. Ama bu bodrum katından yavaş yavaş yukarıya çıkmaya başlar ve bahsettiğimiz gerçekliği ise arkasında bıraktığı merdivenlerin ışığının sönmeye başlaması ile karanlıkta kalır ve görünmez olmaya başlar.

Arkasından kapanan bu ışıkları yakmak ise Cambert için kolay olmaz çünkü yorgunluk onu tekrardan burada bulur. Geri dönüp bu ışıkları açmak Cambert için neredeyse imkânsızlaşır ve bu durumda Cambert'in iç gerçekliğinden yavaş yavaş koptuğunu söyleyebiliriz. Aşağıda alıntılanan bölümde bilinmeyen bir evin önünde bulunması onun yukarıda belirli bir amacının olmadığına işaret eder. Kendi içinde iç gerçekliğinden çıkıp çıkmama konusunda bir kararsızlık vardır. Açılmayı bekleyen kapalı kapılar hep Cambert'in bunları açıp açamayacağını bekler. Çünkü burada herhangi bir yola çıkacak olan kapıyı açmak söz konusudur:

“Es geschah, dass ich vor den Gängen eines mir noch unbekanntes Hauses stand und mich fragte, ob ich auch hier noch eindringen sollte. Und vielleicht war es eine Tür, die mir plötzlich den Weg versperrte ...wenn ich mir an ihr zu schaffen machte, war sie meist schon offen, wahrscheinlich hatte ich sie vor einem halben Jahr schon aufgebrochen. Und wenn ich das Licht für das vor mir liegende muffige Gelass- auch dies war mir selbstverständlich längst bekannt – angedreht hatte, und nun noch einmal mehrere Meter zurück musste, um das Licht des Gangstücks auszuschalten, das ich soeben verlassen hatte....dann auf einmal war die Müdigkeit da. “ (Hilbig, 1995:25)

Ama aşağıdaki alıntıda Cambert arkasından sönen ışıkların bodrum katındaki iç gerçekliğinden bir şeyler götürdüğüne ve “mış gibi” olma evrenine girdiğine (simulasyon) kanaat getirmeye başlar:

“Ich ließ den Schalter noch unten kipen, und die zurückgelegte Wegstrecke erlosch hinter mir, als wäre sie nie ein Segment meiner Wirklichkeit gewesen. Und die Erinnerung an meine Schritte durch diese Wirklichkeit erlosch, das Nichts sank hinter mir in den Gang ..... Es sank über diesen kurzen Teil meines Berichtszeitraums, ich konnte ihn vergessen.” (Hilbig, 1995:25)

Kendisinin olan bir şeyleri arkada bırakmaya ve Cambert için hatırlamak ve unutmak eylemleri önemli bir rol oynamaya başlar. Yaşadığı şeyler artık hiç yaşanmamış gibidir ya da ona gerçek değilmiş gibi gelir. Bu karanlık artık Cambert’in hayatına çöreklenmiş bir kara buluttur. Hayatındaki her şey sanki unutulmaya mahkûm olur. Cambert’in “beni” kendisinden kaçmaya başlar. Bodrum katından çıktıktan sonra ışıkların birer birer kapanması onun iç gerçekliğinden geriye hiçbir şey bırakmaz ve attığı her adımda gerçeklik biraz daha yok olmaya başlar. Unutulan bu gerçeklik ve varoluş simülasyonun doğurduğu bir sonuçtur. Bu noktada simülasyon kavramının eserin merkezinde bulunduğu gerçeğini yavaş yavaş okuyucu da kestirmeye başlar. Bunu aşağıdaki alıntıda daha net görebiliriz:

“Das plötzliche Dunkel ließ mich mein gesamtes Wesen vergessen, alles, was ich gesprochen, berichtet hatte, und alle denkbaren Konsequenzen meiner Wörter und Sätze, die ich gesammelt und weitergeleitet hatte.....und so hatte jene Viertelstunde, die ihre Finsternis in ein Amtszimmer gekippt hatte, den gesamten Berichtszeitraum ins Vergessen gestürzt, der davorgelegen hatte.... Über meine Herkunft, über all meine Bindungen aus der Zeit davor war der taube Qualm des Erlöschens gesunken...und aus dem Gang, den ich hinter mir gelassen und ausgeschaltet hatte, war das Ich verflogen, dem ich gedient hatte, seine Wirklichkeit war verflogen wie das Ergebnis eine Simulation.” (Hilbig, 1995:25)

Artık Cambert kendi benini bu ortama göre şekillendirecek ya da kurgulayacaktır. Görünebilir olanın görüntüsünü oluşturmaya ve üzerinde çatlakların bol bulunduğu duvarlardan atlamaya başlar. Bu noktada birey kendi benini “mı” gibi davranacağı bu dünya için kurgular. Bütün bunları gerçekleştirdikten sonra Cambert yukarıda yaşamaya başlar ve aynı zamanda da bütün iğrençliklerin burada olduğunu görür. Bodrum katında kendi benini ve iç gerçekliğini çevreleyen duvarlar vardır. Bu duvarlar yukarıda bahsettiğimiz gibi çatlaklar oluşturmaya ve bu çatlaklardan yukarıdaki bütün iğrençlikler aşağıya sızmaya başlar. Cambert bütün bu oluşumlar sırasında kendisinin de bu iğrençliklere yöneleceğini düşünür. Burada bahsi geçen duvar kavramları, bunların üzerindeki çatlaklar, bu çatlaklardan yukarıda bulunan hayvan ve insan pisliklerinin

toprağın altına sızması ve idrarın toprağı yakarak geçmesinin- bütün bunların simgesel bağlamda bir anlamı vardır. Bu durum iç gerçeklik ve simüle gerçekliğin bireyin kendi benini parçalaması olarak yorumlanabilir. Burada kişinin varlığının ikiye bölünmesi söz konusudur. Ayrıca duvarın çatlak olmayan aşağı kısımlarından ise çok hoş kokular gelmeye devam eder:

“Und vor mir lag eine neue Wegstrecke, in der ich mein „Ich“ wieder aufrichtete an den Erscheinungen des Sichtbaren im altbekannten Licht. Langsam gewann ich mich zurück, wenn ich an den mir längst geläufigen Wänden vorüberstriefte, durch die der Tau sonderbarer Flüssigkeiten ins gelbe Lampenlicht trat; das Gestein schwitzte die beißenden Gerüche der Fäkalien aus, die je und je nach der Stadtgegend zu wechseln schienen, und oft genug glaubte ich mich daran orientieren zu können. Zumeist hielt ich mich im Schoß unterprivilegierter Schichten auf- das heißt, noch darunter- und hier, in den Tiefen unter überalterten, dicht zusammengeballten Häusermassen, unter ausgeplünderten Straßen und Hinterhöfen, war das Grundgemäuer porös und durchlässig, und es sonderte die Restbestände menschlicher Daseinsenergie häufiger und nachhaltiger ab. Der Glitzer, der von den Wänden floß, wies auf brachiale Ernährung hin, die Ballaststoffe, versetzt mit ranzigen Fetten und minderwertigen Spirituosen, schienen sengend und unter düsteren Emanationen aus den Ziegelfugen zu tropfen, und scharfe, säurehaltige Urine brannten sich hier immer tiefer ins Erdreich hinab. „[...] In die wohlhabenderen Regionen geriet ich seltener, vielleicht war ich nur in meiner Vorstellung dort, und vielleicht rochen die Keller der mittleren Kader nach Olivenöl oder Vanille... es waren nur undurchlässige Wände dort, saubere, einander abgeschlossene Räume von beträchtlichem Ausmaß, Abstellkammern, die leer waren und eher Garagen glichen, ab und zu gab es Fahrräder oder Kinderwagen, leere Rattenfallen, die niemals zu schnappten, denn hier gab es keine Ratten.“ (Hilbig, 1995:26)

Cambert Reader'ın okuduğu metinlere çok ilgi duyar. Ama Reader'ın bu metinleri yeryüzünde anlaşılmayan ya da bilinmeyen bir türdür. Cambert Reader'ın yazmış olduğu bütün müsveddeleri ondan çalıp güvenli bir yere saklamak ister. Çünkü Cambert onların yeryüzüne ait olmadığını bilir. Reader her yerde başarı elde edemiyor özellikle de Berlin'de çünkü Berlin ikiye bölünmüş bir durumdadır. Dolayısıyla yazarlar her yerde aynı anda ünlü ya da tanınmış olamıyor. Tabii ki bir de o zamanın edebiyata dair düşünceleri çok önemli bir rol oynuyor. Çünkü şehir ikiye bölünmüştür ve her iki bölümde de edebiyat farklı bir işlev üstlenir. Demokratik Almanya Cumhuriyeti'nde resmi edebiyat söz konusudur ve böylece devletin gözü yazarların eserlerinin üzerindedir. Burada edebiyat üst düzey yetkililer tarafından denetlenir. Bundan dolayı Cambert Reader'ın eserlerini yeryüzünde okuyamaz çünkü onun eseri yeryüzüne ait

değildir ve onun eserlerinin içinde edebiyatın kendisi vardır. Yeryüzünde edebiyat diye bir şey yoktur aslında. Devletin istediği şeyler kaleme alınır ve istemedikleri ise sansür ve yayın yasağı ile karşı karşıya gelir. Böyle eserleri okuyabileceği tek yer ise Cambert için güven teşkil eden bodrum katıdır. Ona göre burası gayet güvenlidir çünkü rejim muhalifi edebiyat ve iç gerçekliği varlığını burada sürdürür. Cambert'in bu durumda neler hissettiği aşağıdaki alıntı ile de kanıtlanabilir:

“Ich malte mir aus, wie ich mit der Beute durch die Keller rannte, um sie in Sicherheit zu bringen? -Hier unten konnte ich sie lesen, auf meinem Platz, wo ich mich sicher fühlte: und wahrscheinlich feststellen, dass diese Texte – beim genauen Nachlesen, Zeile für Zeile – dem Eindruck, den sie beim Vortrag gemacht hatten, nicht eigentlich standhielten.” (Hilbig, 1995:30 )

Bu bodrum katı Cambert'in edebi çalışmaları için sanki bir imparatorluktur. Burada ara sıra ışık yakar. Çünkü yeryüzündeki aydınlık onun için bir engel teşkil eder. Cambert kendi iç gerçekliğinde yaşamak ve edebiyatla uğraşmak ister. Bu bodrum katında fazla ışık yakmamasının sebebi, yeryüzündeki simüle gerçekliğin ve sanatsal bir değeri olmayan resmi bir edebiyatın buraya kadar ulaşmasını istememesidir. Buradaki karanlığı edebiyat olarak ele alırsak, bu karanlık içinde bu bodrum katında edebiyat ve onun iç gerçekliği uğruna kaybolmak istediğini ise şöyle ifade eder:

“[...] nein, ich war verloren für die Literatur, ich hatte mir ihr nichts mehr zu schaffen, oder sie nichts mehr mit mir, ich hatte nurmehr mit der Sicherheit zu schaffen [...]” (Hilbig, 1995:30)

Eserden alıntıladığımız yukarıdaki bölümde Cambert yazar olarak eserlerini bodrum katında kaleme almayı düşünür. Ama burada edebiyatı kendi kendine yapamayacağını da farkına varır. Çünkü istihbarat teşkilatında muhbir olarak görev yapması buna engel olur ve doğal olarak da bu edebiyatı güvenle yapmak isterim derken aslında yavaş yavaş resmi edebiyat alanına istemeyerek de olsa girmek zorunda kalır ya da artık böyle hissetmeye başlar.

Cambert'in Reader'ın metinlerine karşı olan ilgisini yukarıda dile getirmiştik. Ama zamanla Reader'ı kendine rakip görmeye başlar. Ancak bu rekabetin varlığı yeryüzünden saklanır ve yerin alt katmanında adeta karanlıklar tarafından perdelenir. Çünkü Reader ile olan rekabeti edebi açıdan bir rekabettir ama bunu yukarıda gerçekleştiremez. Berlin'in alt kısımlarında ikiye bölünmüş kaydediciler vardır ve edebi uğraşların hepsi burada saklıdır.

Cambert yeraltını kendine dinlenme yeri olarak belirler ve buraya bir defaya mahsus olmak üzere ziyaretlerde bulunur ama son zamanlarda bu ziyaretlerini daha da sıklaştırır. Bu sıklaştırma kavramını hem yeraltı hem de yeryüzü için kullanmamız gerekir. Ben anlatıcının bu ikili davranma şekli bize tekrardan simülasyon kavramını anımsatır. Bu durumu aşağıda yapacağımız alıntı açıkça gösterir:

“[...] dass man meinem Ruheplatz hier unten am Ende der Welt nicht nur einen einmaligen Zufallsbesuch abgestattet hatte, sondern dass er frequentiert war; das war ein Begriff, der nach wenigstens zwei Visiten angewendet werden musste.” (Hilbig, 1995:34)

Cambert yeryüzünde çalıştığı zamanlarda kimliği belirsiz birileri tarafından ziyaret edilir ama yeryüzünde bulunan bedeni iç gerçekliğinde bulunan bedeninin bir gölgesidir. Böylece yeryüzünde Cambert’in simülakrı ziyaret edilmiş olur. Yani bu durumda Cambert’in bilinci o anda oraya ait değildir. Fiziksel açıdan orada bulunur ama kendine ait öz bilinci orada değildir. Yeryüzünde ona oturma ve dinlenme fırsatı verilir ama Cambert yeryüzünde uyanık kalmakta güçlük çeker. Artık yeryüzünden yeraltına doğru kolaylıkla kaybolamaz. Berlin şehrinden geçen karanlık yolları düşünür. Düşüncelerini bir araya getirmek için çaba sarf eder ve önünde duran yolları düşünür. Caddelerin hem aşağısı hem de yukarısı vardır ama yukarıya geçemez çünkü önünde beton bir kütle durur ve bu beton duvara kulağını dayar ama hiçbir ses duyamaz. Böyle bir olay büyük bir ihtimalle Cambert’in uykusunda gerçekleşir. Uyuduğu durumlarda kapalı göz kapaklarının ardında diğer taraftaki yanan ışığı görür. Bu diğer taraf olarak adlandırılan bölge ise Federal Almaya Cumhuriyeti’dir. Artık bodrum katı da kendi içerisinde ikiye bölünür ve Cambert kendi tarafında bulunan bu bodrum katında edebi eserlerini kaleme alamaz duruma gelir. Daha önce de söylediğimiz gibi Demokratik Almanya Cumhuriyeti’nde geçerli olan resmi edebiyat ve simüle gerçeklik buraya da girer:

“[...] fuhr ich aus dem Schlaf hoch. Und in diesem Schlaf hatte ich das Licht hinter der Wand gesehen: ein warmes helles Licht, das hinter meinen geschlossen Lidern war, wenn ich im Schlaf an die Zukunft dachte, -drüben auf der anderen Seite, wo die Innenräume hell gekachelt waren und das Licht noch heller zurückgaben.”( Hilbig, 1995:35)

Cambert duvarlar arasındaki tünellerden geçerken aklına bazı düşünceler gelir. Bu düşüncelerin aydınlatılması gerekir. Diğer taraftaki bodrum katında sıcaklık ve ışığa ihtiyaç duyan bitkiler rahatlıkla yetişir ama Cambert’in bulunduğu yerde gece ve

gecenin ortaya çıkardığı bir karanlık hâkimdir ve o bu karanlığı kendi tarafında bulunan zararlı bir ışıkla da aydınlatmak istemez ve bu nedenle eserde diğer tarafa geçme yolları arar. O bu karanlığı diğer taraftan gelecek bir ışıkla aydınlatmak ister. Biliyor ki orada gerçek bir edebiyat alanı var. Cambert burada Demokratik Almanya Cumhuriyeti tarafında bulunan bodrum katının karanlığını diğer tarafta bulunan Federal Almanya Cumhuriyeti'ndeki aydınlıkla karşılaştırır. Işığın ve sıcaklığın olduğu yer Federal Almanya Cumhuriyeti'dir. Cambert'in bulunduğu karanlık ve soğuk yer ise Demokratik Almanya Cumhuriyeti'dir. Bu noktada daha önce değindiğimiz karanlık ve aydınlık rol değiştirmeye başlar. Cambert daha önceden edebiyat için kendi yaşamını sürdürdüğü bu devletin aydınlık diye adlandırdığı simüle gerçekliğinden kaçarak karanlığa mahkûm eder. Ama biliyordu ki yazar olması için faydalı olan aydınlığa da ihtiyacı vardır. Cambert birbirinden ayrılmış iki devletin bu durumunu şöyle ifade eder:

“[...] es spukte mir der Gedanke an den Tunnel unter der Mauer durch den Schlaf, er spukte durch den Schlaf des ganzen Lands, es war womöglich der Gedanke, den ich aufklären sollte....und es gab dort vielleicht Zimmerpflanzen, dunkelgrüne großblättrige Gewächse südlicher Herkunft, sie gediehen prächtig in der stetigen Wärme und dem strahlenden Licht, denn drüben, in den Kellern auf der anderen Seite, war immer Tag, während hier immer Nacht war.” (Hilbig, 1995:36 )

Yeraltında, yani bodrum katında soğuk hava etkilidir ama buna rağmen Cambert bir gün buraya geldiğinde iki saat uyur ve hiç üşümez. Aslında Cambert burada kendini güven de hissediyor. Yeryüzünde yapmış olduğu muhbirlik görevi ile karşılaştığında yer altındaki görev için kendini oldukça güçlü hissediyor:

“Es war beinahe warm unter der Erde, jedenfalls nicht ausgesprochen kalt, ich froh nicht, wenn ich hier eine oder zwei Stunden verschlief.” (Hilbig, 1995:37 )

Cambert artık duvarın öte tarafından gelen sesleri duymaz ve derin bir sessizliğin içerisinde olduğunun farkına varır. Uykusundan sessizlik içerisinde uyanır. Çevresini kaplayan yarı karanlık ıssızlığa bakar. Karanlığa girişin olduğu yerde tam bir pislik yuvası bulunmaktadır. Bu pislikler Cambert'i korkutur ve tekrar aşağıya inmeyeceğine kendi kendine söz verir. Çıkışta da bir şeyleri ikiye bölmüş olan duvarın yanından geçer. Cambert'in yanından geçtiği bu duvarda bulunan bir delik dikkatini çeker. Bu duvardan yoğun ve zehirli bir karanlığın aktığını fark eder. Bu noktada Cambert'in iç gerçekliğine yabancılaşmış olduğunu görürüz. O artık yukarıdaki simülasyon evrenine



girer ve bir zamanlar içinde bulunmaktan memnun olduğu bodrum katı pislik yuvası ve içindeki karanlık ise zehirli bir şeye dönüşür. Yukarıdaki simüle gerçekliği, artık yeraltındaki iç gerçekliğini tam olarak yıkmaya ve karalamaya başlar:

“Wieder hatte ich ein winziges Geräusch zu hören geglaubt.....unmittelbar hinter der Wand musste etwas erloschen sein, eine Maschine, ein Aggregat von Maschinen, ein Ticken hatte etwas zum Verstummen gebracht, und in der Stille war ich aus dem Schlaf gefahren. Und mich erreichte einer der seltenen Augenblicke, in dem ich mit ganzem Bewusstsein wahrnahm, wo ich mich aufhielt: angewidert stierte ich in die halbdunkle Ödnis, die mich umgab. Wie konnte ich es hier unten überhaupt aushalten? Vor mir verlör sich ein schmutziger Gang in die Finsternis, die Gemäuer, die diesen Stollen einschlossen, schienen schon in Fäulnis übergegangen, üble Flüssigkeiten rannen an ihnen nieder flossen an unsichtbaren Stellen ab; sie sickerten hinunter in die Stadtkloaken, deren bitterer Dunst mich von Zeit zu Zeit überschwemmte. Dies waren die Augenblicke, in denen ich die Flucht ergriff, vom Ekel überwältigt, und mir schwor, nie wieder herabzusteigen.- Und auf meiner Flucht in Richtung Ausgang musste ich an einer Trennwand vorbei, die einen Nebengang zusperrte. [...]und dieses Loch in der Mauer – dahinter war die dickste, giftigste Dunkelheit – war es, das mir besonderes Grauen einflöbte. Ich konnte mir nicht erklären, warum, ich wagte mich dem Mauerstück kaum zu nähern: nur manchmal hatte ich, wenn meine Neugier überhandnahm - unter dem Loch in Deckung liegend, weil ich eine augenblickliche Gasexplosion befürchtete-, ein paar brennende Zeitungen durch die Öffnung geworfen.” (Hilbig, 1995:39)

Daha sonra Cambert tekrardan bodrum katına gelir. Ona göre bu bodrum katı geçmişinin saklı kaldığı mekânlardır ve kendi kendini burada gözlemleyebilir. Burada hiç kimse yoktur ve Cambert kendi yalnızlığına gömülür.

Bu bodrum katındayken randevusunun olduğu aklıma gelir. Burada kendi öz benliğine yoğunlaşır ama bundan vazgeçmek zorunda kalır. Artık bodrum katına önceki gibi rahat bir şekilde girip çıkması mümkün değildir. Yukarıdaki görevi onu bekler. O bir muhbir olarak üsteğmeni Feuerbach tarafından sürekli kontrol edilir. Bu durumda onun iç gerçekliğinden ya da edebi uğraşlarından bahsetmek mümkün değildir. Kaleme almak istediği eserler yerine artık Feuerbach’a sunmak zorunda olduğu raporları yazması gerekir.

Cambert bir gün bu bodrum katında geceler ve buradan çıkmak istediğinde ise çıkışları yanılır. Bu durumda sakinleştirici ilaçlar yutar. Cambert yeryüzüne çıkmak istediğinde tedirgin olur ama bunu yapmak zorunda kalır. Şimdi ise bodrum katının kapısı onun önünde açık durur. Dışarıya çıktığında aydınlık bir ortam karşısında kendini yarasa gibi

hisseder. Daha önceki bölümlerde de bodrum katından dışarıya çıktığında karın verdiği aydınlıktan dolayı şaşkına dönmüştür. Burada söz konusu olan karanlıktan aydınlığa ya da aydınlıktan karanlığa girdiğimizde yoğun bir duyguya kapılırız. Bu kısa geçiş evresi ya çok aydınlık ya da çok karanlıktır ve bu durum insanı ne yapacağını bilemez bir duruma getirir. Bunu da Cambert'in iki farklı gerçeklik arasında bocalaması olarak yorumlayabiliriz çünkü o aslında artık ne aşağıya ne de yukarıya aittir.

Cambert'in yaşamında dış dünyadan özellikle de yukarıda hüküm süren simüle gerçeklikten sakladığı bir gerçekliği vardır. Bunlar onun hatıraları ve iç gerçekliğidir. Bunların hepsi şimdi birbirine karışır. Bu nedenle de bunların kendisi için bir tehlike olup olmayacağı konusunda emin değildir:

„[...] wie imaginär das Leben war, das ich führte...nach außen hin, oder vielleicht auch in meiner vor der Außenwelt verborgenen Wirklichkeit? Immer wieder flossen mir Erinnerung und gegenwärtige Realität zu einem diffusen Zeitgemisch zusammen, und ich überlegte, ob dies nicht zu einer Gefahr für mich werden konnte: wann würde es geschehen, dass es auch meinen Informationen widerfuhr, die ich für meinen Dienstbereich auswählte?“ (Hilbig, 1995:55)

Cambert kendisine ait olan düşünceleri kafasından geçirir. Karanlıkta bıraktığı mekân ile aydınlıkta bulunan mekân arasında camdan bir duvar vardır. Yukarıdaki ışık artık karanlığın içini de aydınlatmaya başlar. Hatıraları ile simülasyonun hüküm sürdüğü gerçekliği ya da yazarlık isteği ile istihbarat teşkilatındaki görevi birbirine karıştır:

“Vielleicht war es mir längst geschehen .....ich musste diesen Gedanken nur denken, um mich überhaupt nicht mehr auszukennen. –Das Licht über der Stadt wurde in der Tat immer schwächer .....die Zeit, in der ich lebte, war verschwommen wie die Stadt selbst, deren Hintergrund sich in den Glaswänden der Schaufenster undeutlich spiegelte; er schien zu verdunsten, dieser Hintergrund voller grauschwarzer Wolkenbänke, die quer über die durchsichtigen Abbilder der Hochhausfassaden hinwegzogen und manchmal waren schon Lampenblitze inmitten der Wolkenabbilder entzündet, und hinter all diesem Schattenwerk ruhten die dunklen unleserlichen Titel der Bücher, durcheinandergewürfelt wie Pflastersteine, die in Aufruhr geraten waren.” (Hilbig, 1995:55)

#### **4.6.2 İç Gerçeklik ve Simüle Gerçeklik Arasındaki Cambert**

Burada öncelikle gerçeğe ve gerçek olmayana değinmeden önce eserdeki ana karakterin zamanı nasıl algıladığını analiz etmemiz gerekir. Bu inceleme sayesinde de iç

gerçekliğin ve simüle gerçekliğin Cambert'in kimliğinin oluşmasını nasıl etkilediğini ortaya çıkarmış olacağız. Zira kahramanın her iki algıya göre kendisine bir kimlik belirlemesi gerekir. Cambert eserin birçok yerinde zamanla olan ilişkisini açıkça belirtir:

“Immer wieder der flossen mir Erinnerung und gegenwärtige Realität zu einem Diffusen Zeitgemisch zusammen, und ich überlegte, ob dies nicht zu einer Gefahr für mich werden konnte.” (Hilbig, 1995:55)

Bunun üzerine Cambert kendisinde herhangi bir zaman kavramının bulunmadığının ve zamanla olan bütün bağlarını kopardığının farkına varır. Burada tam bir mücadele vardır çünkü zaman Cambert'in ellerinden kayıp gidiyor ama Cambert bir şey yapamıyor. Böylece Cambert savaş içerisinde olan bir zaman akışı ile ayakta durur. Bunu da aşağıdaki alıntıda görebiliriz:

„Hier vor diesem Fenster war es ihm zum ersten Mal aufgefallen, wie ihm der Zeitbegriff abhanden kam [...]“ (Hilbig, 1995:189)

İstihbarat teşkilatında görevli olan Cambert için zaman kavramı önemli bir rol oynar. Ama yukarıda da belirttiğimiz gibi Cambert bu zaman kavramını yitirmeye başlar. Bunun nedeni de istihbarat teşkilatının simüle gerçekliğinin egemenliği altında bulunmasıdır. Cambert gerçekliğin her türünü simüle gerçeklik olarak algılamaya başlar. Bu iki gerçeklik arasında herhangi bir ilişki kuramaz ve kendisini bunların içerisinde kaybeder. Raporlarında kaleme almadığı olaylar hafızasından resmen uçup gider. Çünkü kaybolan bu olayları kendisi tarihlendiremez. Bunun sebebi de kendi zaman algısının artık istihbarat teşkilatının algısı doğrultusunda senkronize olmuş olmasındandır. Dolaştığı caddeler üzerinde her zaman av peşindedir ve bunu da bilinçsizce gerçekleştirir. Cambert Feuerbach tarafından av köpeği olarak adlandırılıyor ve muhbir olarak takip etmesi gereken kişiler ise av olarak tanımlanıyor. Cambert aslında ne yaptığının farkında değildir. “İç Gerçeklik Olarak Bodrum Katı” bölümünde de değindiğimiz gibi Cambert iç gerçekliğinden yavaş yavaş sıyrılır ve yeryüzünde hüküm süren istihbarat teşkilatı simülasyonunun içerisinde yaşamaya başlar. Cambert yukarıda av peşinde olmasıyla da daha önce karanlık bodrum katını tehdit eden simüle gerçekliğin ışığını kendi içerisine yansıtmış olur. Yukarıdaki yüzler Cambert'e çok soluk görünür. Çünkü bunlar onun için kabul edilebilir bir figür değildir. Cambert kendisinin böyle bir zaman yanılgısı içerisine girmesinin nedenini bayan öğrenciye ya

da tanımlanamaz olarak nitelendirdiği dişi figürlere bağlar. Bunlar Cambert için bir imge ya da bir şekildir. Ama Cambert kendisinin böyle düşündüğünden üstesini olan Feuerbach'ın haberinin olmadığını zanneder. Buna rağmen yine de kendisinin ondan daha az şey bildiğinden şüphelenir. Burada sonuç olarak Cambert'in gerçekliğin iki dünyası arasında bulunduğunu ve her iki dünyanın simüle gerçekliğe ait olan bölümünde zaman yapısının yok olduğunu gösterebiliriz. Daha sonra da bu tür bir gerçeklik içerisinde bilinçsizce yaşamaya devam eder ve takip etme görevini yerine getirmeye başlar. Ama bu görevi, yapmak zorunda olduğu görevine değil de kendi içerisinde var olan dişi figürlere olan eğilimine bağlar. Böyle bir şeyi de birazcık da olsa iç gerçekliği içerisinde yaşamaya devam etmek için yapar. Böylece de kendini yeryüzünde her bakımdan güçlü kılar. Burada ele aldığımız bütün bu tespitleri aşağıdaki alıntı açıkça gösterir:

„Welch eine Simulation war doch diese Wirklichkeit! Wie lange schon waren mir ihre Zusammenhänge verloren: wie lange schon waren mir gerade die Dinge verlorengegangen, über die ich nicht berichtet hatte. Und es gehörten dazu Ausflüge wie der jetzige: Jagdausflüge oberhalb der Straßendecke, die ich ganz ohne Bewusstsein unternahm, und die vollkommen vergeblich waren: vielleicht nur unternommen, um das Licht dieser Stadt einzusatmen: ein Licht, in dem so bleiche ausdruckslose Gesichter gediehen, dass mir schien sie könnten dem Ausdruck meines Wesens noch zugänglich sein. Und vielleicht unternahm ich nur noch Suchexpedition auf den Spuren der Studentin, oder auch nach anderen weiblichen Erscheinungen, die sich in meiner Vorstellung mit ihrer leichten und unbeschriebenen Gestalt verbanden....es waren Vorstellungen und Gestalten, von denen Feuerbach nichts erfuhr....von diesen meinen Gedanken wussten meine Vorgesetzten nichts! Und dies schien zur Folge zu haben, dass ich selber immer weniger davon wusste.“ (Hilbig, 1995:56)

Cambert'in hayatında çeşitli olaylar gerçekleşir. Bu türlü olaylar onun gözünün önünde gerçekleşir. Cambert bu olayları algılamaya başladığında kendi içerisinde bulunan iki tür gerçeklik ve bunlara ait zaman yapısı sürekli bir çatışma içerisinde. Cambert'in zaman algılaması artık çığrından çıkmıştır ve ele aldığı raporlarına yanlış da olsa bir tarihlendirmede bulunmak ister. Bu da aşağıdaki alıntıda şöyle ele alınır:

„Demonstrationen, ich fand sie ausgezeichnet, ich war sehr dafür, dass man sich zusammensetzte und ganz spontan ihre konkrete Durchführung ins Auge fasste, ich war immer für Organisation, merkte mir in dieser Beziehung jedes Datum, obwohl ich sonst mit allen Zeitabläufen auf Kriegsfuß stand.“ (Hilbig, 1995:314)

Cambert'in zamanı somut durumlarda algıladığını da aşağıdaki alıntı gözler önüne serer:

„Und C. glaubte, das gleiche sei ihm schon gestern gesagt worden, und er hielt es für möglich, dass diese Gestern vor einem Jahr gewesen war.“ (Hilbig, 1995:358)

Cambert'in ifadelerinde doğru olmayan sayısız zaman verileri vardır. Bu durum da onun zaman algılamasının bozulduğunu gösterir:

„Obwohl ich mich schon länger in Berlin aufhielt- waren es zwei Jahre....ich wusste es einfach nicht mehr genau.“ (Hilbig, 1995:54)

Cambert'in davranışları da zaman difüzyonuna uğradığını gösterir ve bu durumun farkına kendisi de varır. Örneğin Feuerbach için raporları yazarken tarihleri hep eksik ya da yanlış belirlenir:

„[...] er hatte die Papiere zweimal mit dem falschen Datum versehen [...] Wie war das möglich: in seiner Wohnung hing ein kleiner quadratischer Tagesabreißkalender, und niemals versäumte er, das überfällige Blatt abzureißen.“ (Hilbig, 1995:240)

Kendisi istihbarat teşkilatı hapisanesine konulduğunda ve burada günlerin akışını düzene soktuğunda da doğru zamanı bulmayı bir türlü başaramaz:

„Erst der Beginn der Silvesterknallerei, deren Explosionen matt herantönten, hatte mich darauf gebracht, dass die letzte Mitternacht des Jahres bevorstand. [...] Ich hatte mich um einen Tag verschätzt und war zuerst erschrocken“ (Hilbig, 1995:136)

Cambert'in zaman bakımından sürekli yanılgıya uğradığı göze çarpar. Onun içinde bulunduğu bu zaman yanılgısı ise dört duraktan oluşur. Tabii ki bunlar aralıklarla gerçekleşir.

Metinde açıkça gösterilen ilk durak Cambert'in istihbarat teşkilatının bir çalışanı olmak için sözleşmeyi imzaladığı andır. Burada birdenbire ortadan kaybolan bir gerçeklik söz konusudur: “das schlagartige Verschwinden der Wirklichkeit aus dem Raum” (Hilbig, 1995:68) İmzayı attıktan sonra ise gerçeklik geri gelir. Ama bu gelişin nasıl olduğunu kendisi de açıklayamaz: “Gleich nach der Unterschrift war die Wirklichkeit zurückgekehrt, er hätte nicht sagen können, in welcher Weise sie verändert war.” (Hilbig, 1995:68) Bu gerçeklik on beş dakika içerisinde kaybolur ve yeniden ortaya

çıkar. Bu durumda gerçek olan şeyin yeniden düzenlenmesi söz konusu olur. Cambert tarafından sözleşmeyi imzalamadan önceki zaman gerçek olarak kurgulanmaz ve o sadece bir simülasyon gibi oluşturulur:

“[...] und so hatte jene Viertelstunde, die ihre Finsternis in ein Amtszimmer gekippt hatte, den gesamten *Berichtszeitraum* ins Vergessen gestürzt, der davorgelegen hatte.....über meine Herkunft, über all meine Bindungen aus der Zeit davor war der taube Qualm des Erlöschens gesunken....und aus dem Gang, den ich hinter mir gelassen und ausgeschaltet hatte, war das Ich verflogen, dem ich gedient hatte, seine Wirklichkeit war verflogen, wie das Ergebnis einer Simulation.” (Hilbig, 1995:26)

Cambert’in zaman algılamasındaki ikinci durak da A.‘daki Chef’in tutuklanmasından sonra Berlin’e kaçması ve Bayan Falbe’ye sığınmasıdır. Cambert Cindy’i rüyasında görmesiyle de bulunduğu yer ve dünyaya gelmiş olması arasında bir bağlantı kurar. Bu durumu yeni bir başlangıç ya da yeniden doğuş olarak açıkça söylemez, sadece ima eder. İlk duraktaki gibi bu durum yeni bir anlayışa bağlanır. Bu anlayış onun hem iç gerçekliği hem de simüle gerçekliği ile ilgili olan bir yaşam alanıdır. Buradaki düzenleme öncekine göre biraz aykırı işler. Böylece istihbarat teşkilatındaki zaman simüle gerçeklik olarak ele alınır:

“Nun hatte er eine wirkliche Entfernung zwischen sich und den Chef gebracht...es war wie ein wirkliches Aufwachen in Berlin [...] hier in Berlin schienen die meisten der Sätze, die er schon vergessen geglaubt hatte, sein Gehirn noch nachträglich zu erreichen ...er begriff plötzlich, dass er sich hatte verwirren lassen. Und es erschien ihm noch möglich, in den Zustand vor dieser Verwirrung zurückzukehren.” (Hilbig, 1995:135)

Burada istihbarat teşkilatındaki zaman sadece gerçek olmayan olarak ayrılmaz Feuerbach’ın Bayan Falbe’nin kapısını çalmasıyla Bayan Falbe’nin yanında geçirdiği şimdiki zamandan da ayrılır. Feuerbach’ın kapıyı çalması ona bundan önceki zamanını hatırlatır: „es war, als ob sein früheres Leben bei ihm anklingelte.“ (Hilbig, 1995:144) Berlin’deki bu yeni başlangıç ile A.‘daki istihbarat teşkilatı için muhbir olarak görev yaptığı zamanı oluşturur. Bu durumda biyografisinden oldukça çok uzaklaşmış olur. Bu durum üçüncü durakta değişir. Feuerbach ortaya çıktığında Cambert yeniden istihbarat teşkilatındaki görevine başlar ve bir şeyler burada çözülür. Bu noktada Cambert şunun farkına varır:

„Feuerbachs Sätze waren unentwirrbar, weil mich der Grund für sie bis in jene Zeit zurückführen musste, die vor dem Beginn meiner Gespräche mir

Feuerbach angesiedelt war. Es war fast, als solle ich an Dinge denken, die vor meiner Geburt lagen. Die Zeit vor Feuerbach lag für mich völlig im Dunkel des Vergessens ... sie war mir ganz entglitten, so weit ins Abseits geraten, dass ich sie meinem wirklichen Leben kaum noch zurechnete [...]“(Hilbig, 1995:96)

Feuerbach’ın olaya girmesi Cambert için yeni bir başlangıçtır. Bu olay doğum mecazı ile de simgeleştirilir. Oluşan bu düzenin içerisinde gerçek ve simülasyon olarak sınırlandırma yaşam evresini sallantıya uğratar:

„[...] es hing über ihr [der Zeit vor Feuerbach] ein graues, hektisch gewebtes Netz von Sprache, das ich tatsächlich als ein undurchdringliches Gewebe von Simulation bezeichnen konnte. Oder es war alles Simulation, was jenseits dieser grauen Lagen war...dahinter war meine Mutter, es war wie bei *Beckett*, ich wusste kaum noch, wie sie ausgesehen hatte [...].(Hilbig, 1995:62)

Kendine özgü hiçbir şeyin sergilenmediği dördüncü durakta ise 1988 yılının baharında Feuerbach dört haftalığına ortadan kaybolur ve Cambert iki yıl sonra tekrardan Bayan Falbe’nin yanına taşınır.

Cambert’in zaman algılaması üzerinde yapılan inceleme bize onun büyük bir zaman düzensizliği içinde bulunduğunu gösterir. Bu zaman difüzyonu kimlik ve zaman arasındaki karşılıklı bir ilişkiyi de gösterir. Böylece bir taraftan da Cambert’in kimliğinin bozuk bir düzen içerisinde bulunduğu gösterilebilir. Ayrıca buradaki zaman difüzyonu kimlik krizinin sebebi olarak anlaşılabilir. Cambert’in zaman akışındaki yanılışı onun olaylar arasında nedensel bir ilişki kurmasını da engeller. Hangi sonuçların ne zaman gerçekleştiğini tespit edemediğinden neden sonuç ilişkisi de kuramaz. Buna göre Cambert deneyimlerine anlam veremeyecek durumdadır. Belli bir kalıba oturtulmadan işlenen bu bilgiler hafızasında kendine göre oluşturduğu hiçbir modeli bulundurmaz ve kimlik de oluşturmaz. Düzeni kaybolan zaman Cambert’in kimliğinin oluşmasını da engeller.

Cambert’in zaman yapısı için bu dört durak çok uygundur. Çünkü bu durum sadece onun bozulmuş zaman algılaması için bir özellik teşkil etmez kendisi de bundan olumsuz etkilenir. Böylece anlaşmazlıklar ortaya çıkar. Her durakta mutlak bir başlangıç vardır. Ama Cambert zaman akışını sürekli kesintiye uğratar ve kendine ait olan zaman yanılışını daha da kuvvetlendirir. Bu nedenle de Cambert kendi biyografisine karşı olan tutumunu değiştirir. Yani her durağın bu tarafını ve öbür

tarafını, geçmiş ve şu anki yaşamının parçalarını iç gerçeklik ya da simüle gerçeklik diye değiştirerek değerlendirir. Geçmişin yeni bir başlangıçla gerçek olmayan alana girmesi hafızasındaki bilgileri kullanılmaz duruma getirir. Kendine özgü bir kimlik oluşturmak için geçmişten gelen bilgiler gereklidir. Ama Cambert bu mekanizmayı temelinden sarsar.

Geçmişten koparak gerçek olmayan alana girmesinin yanı sıra yeni başlangıçlar yaşam alanlarının her birini kısıtlar duruma gelir. Bu durumda Cambert hafızasında bulunan geçmişteki bilgilere ulaşamaz. Bu durumda da kendi modelinin anlamlı ve yapısal olarak işlenmesi de engellenir. Cambert yeni başlangıçları ile kendi kimliğini oluşturma temelinden yıkıma uğratır ve buradan giderek daha da uzaklaşır.

Cambert'in zaman yapısındaki dördüncü durakta istihbarat teşkilatına girmesi, Berlin'e kaçması, Feuerbach'ın ortaya çıkması ve Bayan Falbe'nin yanına geri gitmesi gibi olaylar bulunur ve bu durumlar sürekli istihbarat teşkilatı tarafından bozuma uğratılır. Ayrıca istihbarat teşkilatında geçirdiği zaman hayatındaki bütün yeni değerlendirmeler biyografisinin karşı bir kutbunda bulunur. İstihbarat teşkilatının Cambert'in zaman probleminin oluşmasında önemli bir payı vardır. Bu durum da Cambert'in iç gerçeklik ve simüle gerçeklik arasında bocalamasına neden olur.

#### **4.6.3 Muhbir Kimliği ve Yazar Cambert**

Yazar ve istihbarat teşkilatı muhbiri arasında yapısal olarak sayısız benzerlikler vardır. Ele aldığımız bu romanın anlaşılması için yazar ve muhbir arasındaki paralelliklerin birçoğuna burada değineceğim. Böylece romanın ana karakteri olan Cambert'i hem yazar hem de muhbir olarak analiz etme imkânı bulacağız.

Cambert sürekli edebiyatla meşgul olur. Kalorifer dairesinde işçi olarak çalışır ve burada yazmak için çok vakti olur. Bu kalorifer dairesinde boş zamanlarında sürekli yazma denemeleri yapar. Cambert'in edebiyatla ilgili aklına bir sürü şeyler gelir. Bu durum bize Cambert'in edebiyat alanında yaratıcı olduğunu da gösterir. Ayrıca edebiyatla ilgilenirken görünmezliğe ya da gizliliğe de dikkat eder:

“[...] denn in dieser Zeit immer mit Literatur beschäftigt, auf sie nur hielt er sein augenmerk gerichtet: in seiner freien Zeit- abzüglich seiner Vergnügen – war er andauernd in Schreibversuche verstrickt.....verstrickt, sagte er



...in Unmengen von Entwürfen, die er immer wieder verschieden begann oder variierte und mir denen er sich umgab wie mir einem unsichtbaren Schirm, hinter dem er eine abwesende und starrsinnig-undurchlässige Figur war. Er lebte in einer Art Gedanken-Kaverne, und diese schleppte er immer mit sich herum.” (Hilbig, 1995:65)

Öncelikle Cambert toplumda yazar olarak tanınmayı çok ister ve bunu kendine bir amaç edinir. Bu nedenle edebi sayılabilecek çeşitli eserler yazmaya çalışır ya da bazılarını edebi olarak kaleme almayı başarır. Ayrıca Cambert bu romanda işçi yazardır. Ama yazar olması konusunda da bazı belirsizlikler vardır ve Cambert yazar olup olmayacağını bilemez. Cambert için yazar olmak, onu simülasyonun hüküm sürdüğü zamandan kurtaracak tek çaredir. Hem yazar olmak istediğini hem de yazar olma konusundaki belirsizliği aşağıdaki alıntıda açıkça dile getirir:

“Er dachte daran, sich eines Tages als Schriftsteller in der Öffentlichkeit zu arrangieren: ob er wirklich eine solche Möglichkeit glauben konnte, wusste er selbst nicht. Dennoch schrieb er beinahe ohne Unterlass..ein Teil dieser Versuche waren der einzige Besitz, den er sich aus der Zeit seiner Simulation herüberrettet hatte.” (Hilbig, 1995:65)

Memleketi olan A. şehrindeki iş arkadaşları Cambert’in muhbir olduğundan şüphelenirler. Bunun üzerine Cambert arkadaşlarının güvenini kaybeder. Bu olay istihbarat teşkilatının Cambert’i muhbir olarak işe almadan çok önce gerçekleşir:

“Während des gesamten Sommers hielt er sich hauptsächlich in den Lokalen auf, in denen seine Arbeitskollegen den Feierabend zubrachten [...]. Und er bekam dabei zu spüren, wie weit das Misstrauen gegen ihn schon gediehen war.” (Hilbig, 1995:87)

Bu durum bize yazar ve muhbir olma arasındaki ilişkiyi açıkça gösterir. Öncelikle her iki mesleğin ortak özelliği gizlilik gerektirmesi ve iş sırasında aldığı notları da içeren yazma gereğidir. Örneğin Cambert’in iş arkadaşları tarafından muhbir olarak algılanması romanda aşağıdaki gibi dile getirilir:

“Einmal wurde er gefragt, ob er sich Notizen nur darüber mache, was im Betrieb los sei, oder auch darüber, was sie – seine Kollegen – hier in der Kneipe redeten. [...] Dann war ihm eingefallen, dass er im Betrieb einmal beim Aufschreiben einiger Gedanken, die er nicht vergessen wollte, in sein literarisches Werk einzufügen, beobachtet worden war.” (Hilbig, 1995:87)

Hem istihbarat teşkilatında görevli bir muhbir hem de eserlerini gizlice kaleme alan bir yazar olan Cambert alternatif birahaneleri de ziyaret eder. Burada onun iş arkadaşları

yoktur. Cambert tarafından ziyaret edilen bu mekânlarda genelde entelektüeller bulunur. Bu durumda da iş arkadaşlarının Cambert ile ilgili şüpheleri doğrulanmış olur:

“Es waren nicht die Gaststätten, in denen W.’s Arbeitskollegen verkehrten, sondern eher solche, wo sich das leicht dubiose Publikum traf, dessen Regelmäßigkeiten sich vorzüglich aus Vermeidungsstrategien zusammensetzten: aus der Vermeidung geordneter Alltage und der Abtrift von den Brennpunkten der sozialistischen Produktionsfront.“ (Hilbig, 1995:82)

Yazar ve muhbir Cambert arasında diğer bir ortak yön ise, içinde yaşanan gerçek yaşamdan aşılabilir uzaklıktır. Cambert, yazar ve muhbir olarak dışarıda bulunan bir gözlemci tarafından yeniden kurgulanır.

Ayrıca yazarlık deneyleri daha doğrusu tasarıları ve muhbirin istihbarat teşkilatı raporları arasında da bir benzerlikten söz edebiliriz. Bu noktada Cambert’in kaleme aldığı raporlar üsteğmen Feuerbach tarafından değerlendirilir:

“Ich hatte noch die freundlichen Kommentare im Ohr, mit denen er einige meiner Berichte quittierte: Wenn ich ihre Kunstwerke gegenzeichnen soll, dann müssen Sie sich in Zukunft selber mehr draußen lassen. Er könne zwar begreifen, dass ich, als poetische Natur, einen Hang zum Autobiographischen haben müsse, doch ich solle mir überlegen, dass aus meiner lyrischen Prosa irgendwie amtlich Dokumente angefertigt werden müssten.“ (Hilbig, 1995:38)

İstihbarat teşkilatı muhbirinin raporu ile edebiyat arasında da açık bir sınır söz konusudur. Yazar ve muhbir arasındaki uyum gerçek ve kurgu, iç gerçeklik ve simüle gerçeklik arasında da vardır. Böylelikle istihbarat teşkilatı tarafından göreve alınan birisi romanın bir bölümünde şunları söyler:

“Uns gegenüber werden Sie allerdings manchmal so tun müssen, als wären die Dinge, die nicht existieren, wirklich vorhanden.“ (Hilbig, 1995:101)

Yazar çalışırken gerçekliğin somut olarak aydınlanması ile ilgilenmez. İstihbarat teşkilatı da gerçekliğin bu anlamda aydınlatılmasını istemez. Yazar ve istihbarat teşkilatı için göstergelerden oluşan bir gerçekliğin kurgulanması söz konusudur.

Buna uygun olarak ne muhbir ne de yazar gerçeklik kelimesini asıl ve temel anlamıyla ele almak istemez. Aşağıdaki alıntıda da Feuerbach gerçekliğin kabul edilemeyeceğini ve bunun “çöle dönüşmüş bir hayal” olduğunu ifade eder. Feuerbach’ın biz diye

adlandırdığı istihbarat teşkilatı çalışanları ile yazarlar arasında aslında ortak bir yönün olduğu açıkça vurgulanmaktadır. Ayrıca onlar güç gösterisi ile her şeyi yapabileceklerini düşünürler. Ama bunun onları mutlu edip etmeyeceğini de sorgularlar. Feuerbach'a göre gerçeklik olarak dışarıda duran şey sadece olumsuz düşmanca bir etkiden başka bir şey değildir. Ayrıca bu durumda gerçekliğin nerede olduğunu da sorgulamaya başlar ve hayali bir evrende yaşadıklarını ima eder:

“Ich meinte der schriftliche Bruchteil der Welt, setzte der Oberleutnant seinen Gedanken am nächsten Tag fort [...]. Und das ist doch die Welt der Dichter, nicht wahr? Und die Realität ist für ihn nur ein wüster Traum, ist es nicht so? Freilich nicht nur für den Dichter, gar nicht so selten auch für uns, sagte er (wieder um einige Tage versetzt). Da haben Sie die Gemeinsamkeit, über die Sie immer wieder nachdenken. Besonders wenn wir die Träume der anderen erfüllen müssen. Seit Biermann und Konsorten weg sind, wird die Welt für uns selber zum wüsten Traum. Wir sind systemerhaltend, und was ist das für ein System, das keinen Widerpart mehr hat. Wohin mit der Machtausübung, frage ich Sie. Wir machen uns damit selber alle, sage ich Ihnen. Meinen Sie, es macht Spaß, immer wieder einen neuen Widerpart aufbauen zu müssen? Wieder neue sogenannte feindlich-negative Kräfte, um das System zu erhalten? Ab und zu sehe ich überhaupt keine feindlich-negativen Kräfte mehr, bei uns im Bereich jedenfalls nicht, die Kalkies oben auf höchster Ebene wollen immer wieder welche sehen, sonst stimmt ihr Weltbild nicht mehr. Wir haben das längst nur noch als bloße Formulierung: feindlich –negativ! Aber in der Realität...wo denn, frage ich Sie. Wir leben in einer Welt der Zeichen, mein Freund, ist das etwa keine Gemeinsamkeit?“ (Hilbig, 1995:203)

Hem yazar hem de muhbir ilgi alanlarına hizmet eden bir kurmaca gerçeklik oluşturmayı yeğler. Böylece istihbarat teşkilatı muhbirinin görevi yazarın görevi ile uyumludur. Çünkü her ikisinin de içinde yaratıcı bir potansiyel vardır. İstihbarat teşkilatında simüle gerçekliğin belirli bir edebiyat oluşturduğundan söz edilebilir, aynı şekilde yazarlık mesleğinin de gizli bir görev olduğundan belirli bir derecede bahsedilebilir. Bu durum, Demokratik Almanya Cumhuriyeti'nde yazarın ve edebiyatın içinde bulunduğu şu özel koşullarla ilişkilidir: İstihbarat teşkilatı Demokratik Almanya Cumhuriyeti yazarlarının ortaya çıkmasında yardımcı bir rol üstlenmez. Bu noktada daha çok kurgunun sahibi olarak görülür. İstihbarat teşkilatı Demokratik Almanya Cumhuriyeti yazarlarının resmen tepesinde dikilir ve yazarların eserlerini nasıl yazacakları konusunda etkin bir rol oynar. Sosyal bir dünya ve burada yaşayan bireyler aslında istihbarat teşkilatının kurmaca dünyası içindedir. Yani bu durumda istihbarat teşkilatı nesnel dünya ile hiçbir şekilde ilgilenmez, ama gerçekliği ve bireyleri amacı ve

kendi yararı doğrultusunda anlaşmaya yönlendirir. Burada açıklanmak istenen şey, Demokratik Almanya Cumhuriyeti devletindeki kurgu derecesinin büyüklüğünden başka bir şey değildir. Edebiyat ütopyası istihbarat teşkilatını umulmadık bir gerçekliğe dönüştürmüştür.

#### 4.6.4 Cambert ve İstihbarat Teşkilatı Simülasyonu

Burada istihbarat teşkilatı simülasyonunun Cambert'i nasıl etkilediğini açıklamaya çalışacağız. Simülasyon, Cambert'in hem zaman algılamasını hem de kimlik oluşumunu etkileyen bir kavramdır. Bu durumda Cambert'in istihbarat teşkilatı ile herhangi bir iletişim kurmadan önce zaman ve kimlik bakımından nasıl davranışlar sergilediğini incelememiz gerekir. Cambert memleketi olan A.'da geçirdiği zaman sırasında gerçekliğin kaybolması ile mücadele ettiğini belirtir:

“Während des gesamten Sommers hielt er sich hauptsächlich in den Lokalen auf, in denen seine Arbeitskollegen den Feierabend zubrachten, -als ob ihm auch dies eine Orientierungshilfe in einer Zeit hätte sein können, in der er mit Realitätsverlusten zu kämpfen schien.” (Hilbig, 1995:87)

Burada hangi yaşam alanının gerçekliğe ait olduğu konusunda bir güvensizlik vardır ve Cambert düzenli bir zaman oluşturmak bakımından resmen bir şaşkınlık içerisinde. Ayrıca Cambert bu güvensizliğin üstesinden bir nevi yön bulma yardımıyla geleceğini düşünür. Örneğin Cambert iş arkadaşlarının iş günü içerisinde düzenli aralıklarla uğradığı ve alkol aldığı yerleri ziyaret eder. Böylece projelerini ve edebi yazılarını kaleme almakta direnir ve 1985 yılının baharından sonbaharına kadar olan zaman diliminde kendi içgüdüleri yaşamındaki süreklilik için belli bir dayanıklılık gösterir. Cambert buna göre olayın çıkış noktasında bozuk ve dengesiz bir zaman yapısını elinde bulundurmaktadır. Bu noktada Cambert emir altına girmiş bir kimliğe de sahiptir.

Cambert'in içindeki zaman yapısının durumu değişkenlik gösterir. İstihbarat teşkilatı temsilcisi olarak üsteğmen Feuerbach ve herhangi bir şeyle adlandırılmayan memur A.'daki şef olarak Cambert'in hayatına girer. Bu noktada Cambert kendisinin üzerinde çaba sarf ettiği süreklilik arz eden yol gösterme yardımlarından özellikle de A.'daki şeften vazgeçer:

“Und darin glichen sich die Redereien Feuerbachs und des Chefs, auch wenn sich ihre Aussagen konträr zueinander stellten: im Grunde sagten beide in beleidigend öder Verdrehung dasselbe.” (Hilbig, 1995:159)

Cambert’in bağıını kopardığı kişi nihayetinde şef olur. Cambert’in kafasında hem şef hem de Feuerbach ile konuştuğunda boşluklar oluşur ve bu boşlukları dolduramaz. Bütün bunlara rağmen Cambert yine de Feuerbach’a bağılı kalması gerektiğini düşünür. Bu arada Feuerbach’ın A.’da yaşayan şefe dair herhangi bir bilgisi yoktur:

“[...] schließlich sagte er sich, er müsse das Ende seiner Beziehung zum Chef aus seinem Kopf werfen: dann werde er klarer sehen, und sei es um den Preis, dass er ganz und gar an Feuerbach hängenblieb.” (Hilbig, 1995:160)

Cambert’in A.’daki bu şefi kafasından çıkarması gerekir. Cambert şef hakkında düşündüğünde sinirlenir ve onunla kendi arasına bir mesafe koyması gerekir. Bu durumda şefi görmezden gelmek Cambert için ikna edicidir. Daha sonra A. adlı küçük şehirde yaşayan Cambert burada sanki büyülenir. Cambert’in A.’daki yakındığı şey yaşadığı zaman diliminin içine sıkışıp kalmasıdır. Burada ise böyle bir zaman yapısından vazgeçer. Şefin ona kazandırdığı tek şey yazma yetisidir. Bu konuda şefin önemli bir payı vardır.

Cambert edebiyatla yoğun bir şekilde ilgilenmek ister ve bu noktada da kendisine seçenekler belirlemeye çalışır. Cambert Batı Berlin’de kolaylıkla kaybolamaz çünkü batı toplumunun edebiyatında kullanım değerinin olmadığını düşünür. Ayrıca Cambert ilk olarak postyapısalcıların kitaplarında yazılı olan şeyleri okumakla da olmayacağını belirtir. Burada da görüldüğü gibi Cambert için sadece iki tane seçenek kalır. Yani Cambert ya moda uyacak ve Feuerbach’ın da ona söylediği gibi “burnu keskin olan bir köpek gibi” (Hilbig, 1995:100) yeni olan her şeyin kokusunu alacaktır. Buna ek olarak da kendisine göre yeni olan her şeyi takip edecektir. Ya da herkesten bağımsız kendi başına yazma deneyimlerine girişecektir. Bu ikinci durum onu büyük şehirlerin varoşlarında ve karanlık caddelerinde kolaylıkla kaybettirebilir ve Cambert’in bu durumla hesaplaşması gerekir. Bu noktada Cambert’e gerekli olan şey sadece hiçbir ışığın içeriye yansımadağı ve tekrardan da yansımadağı bir yerdir. Bu durumda Cambert tıpkı simüle gerçekliğin hüküm sürdüğü bodrum katının karanlığı içerisinde kalmak istiyor. Bunun üzerine Cambert bu düşünceleri bir de Feuerbach’a danışmak ister. Feuerbach da eksisi ve artısıyla her şeyi ona anlatır ve bu arada da Cambert’in

aklını çelmeye çalışır. Feuerbach istediğini de başarır. Bu durumda Cambert'in akli bayağı karışır. Bütün bu konuşmalardan sonra Cambert'in zaman kavramı giderek yok olmaya başlar:

“Hier vor diesem Fenster war es ihm zum ersten Mal aufgefallen, wie ihm der Zeitbegriff abhanden kam....[...] beim einem plötzlichen Augenöffnen hinaus in die von schillernden Lichtern durchglühten Nebel hatte er nicht mehr gewusst, wo er sich aufhielt.” (Hilbig, 1995:189)

Cambert artık istihbarat teşkilatının bir üyesidir ve teşkilatın zaman anlayışına göre yaşamını sürdürmektedir. Ancak belleğine kaydettiği fazla bilgilerden dolayı da zamanı karıştırmaya başlar çünkü o bir muhbirdir ve gündelik olayların neredeyse hepsini kafasında tutmak zorundadır. Ama Feuerbach onun böyle yapmasını istemez. Feurbach'a göre Cambert bu bilgileri sadece üst düzey bir yetkiliye aktarana kadar kafasında tutması gerekir ve bunları aktardıktan sonra da hafızasından silebilir. Cambert bu durumu aklının “çölleşmesi ve makineleşmesi” olarak değerlendirir:

“Sein ordnender Verstand war nicht gefragt, er war in diesem Wust zur Nebensache geworden, vielleicht war er nahe daran zu verkümmern, sein Verstand war zu einer Maschine geworden, die Einzelheiten zusammenfügte, praktisch zur Nebensache geworden.”( Hilbig, 1995:190 )

Aslında Cambert'in kendisi de yapay bir nesneye dönüşür. Bu nedenle de Cambert giderek depresyonun eşiğine biraz daha yaklaşır. Bu duygularından Feuerbach'a bahsetmek gereksizdir çünkü onun nasıl bir cevap vereceğini bilir. Feuerbach'ın bu duruma cevabı “başardınız” (Hilbig, 1995:97) olacaktır.

Ele aldığımız bu romanda Feuerbach'ın istihbarat teşkilatının önemli bir temsilcisi olarak Cambert üzerinde her yönden etkileri görülmektedir. Feuerbach Cambert'in resmi ve rejim muhalifi dergilerde yayınlanan eserlerini fark eder ve bu eserlere önemli eleştirilerde bulunur. Cambert'in bu eserleri Batı Almanya'da da yayınlanır. Ama üsteğmen Feuerbach bu eserleri kendisi yazmış gibi davranır ve bazen Cambert'i arka plana atar, bazen de bu eserlere tepki gösterip aşağılar. Ama bazen de Cambert'in hem resmi hem de rejim muhalifi dergilerde eserler yayınlatarak profesyonelce davrandığını ve övgüyü hak ettiğini söyler. Feuerbach'ın bu durumunu iki şekilde ele alabiliriz. Birincisi Feuerbach Cambert'in yazdığı eserleri kolaylıkla inceleme ve gözetleme yetkisine sahiptir. Böylece onun kaleme aldığı eserler üzerinde de istihbarat teşkilatının etkisi olduğu göze çarpıyor. İkincisi ise Feuerbach adının metinde sanatçı adı olduğu

ima edilmiştir ve Feuerbach edebiyat hakkında da yadsınmayacak bir bilgiye sahiptir. Bunları düşündüğümüzde Feuerbach'ın içinde bulunan edebiyat ruhu Cambert sayesinde ortaya çıkmış olur. Aslında bu eserde ikisi de birbirlerini tamamlıyor diyebiliriz. Ayrıca Feuerbach burada yazarlık ve istihbarat teşkilatında muhbir olmanın aynı olduğunu ve ikisinin de iç gerçeklikten uzak olması gerektiğini de dile getirir. Buna Cambert'i yazar ve istihbarat teşkilatı muhbiri olarak ele alacağımız bölümde detaylı olarak değinmiştik.

Cambert'teki zaman yanılgısı ilk olarak ona babalık iddiaları ile ilgili birkaç celbin gelmesiyle ortaya çıkar. Ayrıca Cambert bu celplerin onu çok yorduğunu da söyler ve bu celplerin gerektirdiği buluşmalara artık katlanamaz duruma gelir:

“Danach war es zu noch weiteren Vorladungen gekommen, die Einzelheiten wiederholten sich ermüdend, er hielt die Treffs (diese Bezeichnung für sein Erscheinen im Rathaus hatte sich plötzlich eingeschlichen) längst nicht mehr auseinander, aus nicht dadurch, dass er immer wieder auf einen anderen graugekleideten Herrn traf.....alle waren sie annähernd gleichen Alters ...nein es konnte auch jedes Mal derselbe gewesen sein. Die Treffs verwoben und vernetzten sich, die dort geführten Gespräche wurden immer banaler und unerheblicher ....Ersparen Sie mir die Einzelheiten!”( Hilbig, 1995:105)

Ama Cambert bu buluşmalara katılmaya zorlanır. Çünkü bu istihbarat teşkilatı tarafından ona karşı oynanan bir oyundur. İstihbarat teşkilatı çalışanları Cambert'i ancak böyle bir olayla kendilerine çekebileceklerini düşünürler. Bu celpler Cambert için belirli bir zorunluluğu gösterir. Ama Cambert bu celplerin gerektirdiği buluşmalara gitmek istemez. Buna rağmen onun düşüncesi önemsenmez ve onların her çağırıldığında belediye binasına gelmek zorundadır. Bu durumu da aşağıdaki alıntıda açıkça görebiliriz:

“Es ist Unsinn, sagte er, wenn wir es wollen, dann müssen Sie kommen.....Gut, sagte W., dann zwingen Sie mich, wenn Sie wollen, aber ich komme niemals freiwillig!” (Hilbig, 1995:104)

Ayrıca istihbarat teşkilatı Cambert'i baskı altına alır. Cambert çocuğun babası olmadığı konusunda diretir ve onların bunu kanıtlayamayacaklarını söyler. Ama onlar kendi içlerinde öyle bir oyun kurmuştur ki, böyle bir şey olmasa da onların yine de bunu kanıtlayacaklarını ifade ederler. Bu da istihbarat teşkilatının o dönemki kişiler üzerinde nasıl bir baskı kurduklarını ve onları egemenlikleri altına nasıl aldıklarını gösterir.

Aşağıdaki alıntıda istihbarat teşkilatı üyelerinden birinin Cambert'e verdiği cevap ile bu durum daha net anlaşılır:

“Glauben Sie wirklich, wir könnten Ihnen das Kind nicht beweisen? Das können wir, selbst wenn Sie in ihrem Leben noch nie eine Frau niedergemacht.” (Hilbig, 1995:105)

Cambert istihbarat teşkilatı tarafından gelen bu baskılara daha fazla katlanamaz ve onların egemenliğinin altına girer. Cambert en kısa zamanda belediye binası on yedi numaralı odada olacağını bildirir. Burada ayrıca şunu söylemek gerekir ki, istihbarat teşkilatının adı burada açık bir şekilde söylenmez. Cambert belediyede çalışan yetkililer tarafından çağrılır. Ama bu durumu istihbarat teşkilatı adı altında incelememiz gerekir. Çünkü ancak böyle yorumladığımızda Cambert ve istihbarat teşkilatı arasındaki ilişkiye ve simülasyon olayına ulaşabileceğiz: „Also gut, sagte W., bis in zwei Tagen .....ich werde kommen.“ (Hilbig, 1995:105)

Cambert bu görüşmelere her gelişinde geçmişe dair hatırladığı olayların doğru olup olmadığı konusunda sürekli şüpheye düşer. Bu babalık iddiaları ile ilgili görüşmelerde duyduğu şeyler ona inanılmaz gelir. Bu görüşmeler onun için aydınlatılamaz bir yanılgıdır. Cambert kendisini bu durumda sanki bir kâbusun etkisi altında hisseder. Ama bu hikâyenin sonuçsuz kalacağını ve bunu kısa zamanda unutacağını düşünür. Algıladıklarının gerçeğe kesinlikle uyum içinde olduğuna inanır ama hatıralarının doğruluğu konusunda pek de emin değildir:

„W., der nur sehr bedingt an eine Kongruenz seiner Wahrnehmungen mir der Realität glaubte, zweifelte immer öfter an der Richtigkeit seiner Erinnerungen.“ (Hilbig, 1995:98)

Cambert artık görüşmeler için belediye binasına gelir gider ve bu olay onun karanlıkta giderek daha da kaybolmasına neden olur. Yanından geçen her bir kişi onun için artık sadece bir gölgedir. Bu gölgelerin içinden sadece kendi gölgesini tanır, ama belediye binasına giren gölgenin kime ait olduğunu bilmez:

“Der Nebel der grauen Herbst- und Wintertage, der sich verwaschen dreinsenkte über seine Gänge zum Rathaus und zurück, lag bald für immer über der Stadt...und sie verlor für ihn in diesem Dämmer. In dem drückenden Dunstlicht erkannte er bald nur noch Schatten, die sich begegneten, oder deren Wege sich nur kreuzten, die einander über die Schulter zunickten, die konspirative Handrührungen austauschten, wenn sie



aus den Türen kamen, in die Türen hineingingen, und sich unter schlecht gespielten Hustenanfällen verstohlene Worte zuwarfen. Einer dieser Schatten war er selbst, bald wusste er nicht mehr, welcher Schatten[...]" (Hilbig, 1995:106)

Belediye binasında konuşulan cümlelere, orada bıraktığı gölgelere ve neredeyse her şeye sinirlenir. Bu kişiler Cambert'in kendi kafasında hazırladığı bir imge ya da bir göstergeye dönüşürler. Bunların hepsi Cambert için gerçekliğin bir yansımasıdır. Cambert'in Kafasında bulunmayan, şimdiye kadar gerekli görmediği sinirlenmeler ve yaşamadığı deneyimler bunların hepsi onun için gerçekliğin bir yansımasıdır:

"Dieser Schatten war eine Projektion ....und doch war er vollkommen aus seinem Wesen gemacht." (Hilbig, 1995:106)

Cambert bu noktada aracı bir rol üstlenir ve bu tarafta da diğer tarafta da onların düşüncelerine hizmet eder. Onlar Cambert'in içinde bir yapı kurmuşlardır ve açıkçası onun hayatını tam bir teoriye dönüştürmüşlerdir: "[...] damit verwandelte sich das Leben in eine Theorie." (Hilbig, 1995:107)

Cambert onlar için ilgilenmeyi sevdiği bir göstergedir. Ama bu durum Cambert'i cinnetin içerisinde yaşamaya iter ve onlar bunu giderek daha da artırır. Cambert önceki yaşamından giderek koparılır. Bu durumda kendi yaşamını sadece uzaktan algılayabilir duruma gelir. Cambert artık değiştirilmiş bir sesle konuşmaya başlar. Bu ses ona çocukluğundaki sesi hatırlatır. Bu olaylardan birkaç gün sonra Cambert artık kendisinde bir şeylerin tamamıyla değiştiğinin farkına varır.

İstihbarat teşkilatının Cambert'e göndermiş olduğu celplerin üzerinde tarih verileri de eksiktir ve sanki Cambert için bütün zaman kavramları silinir:

"Vielleicht war dies der Moment, in dem seine Schlafphase eingesetzt hatte; er wusste es nicht, wahrscheinlich war es unerheblich, es war der Augenblick, von dem an alle Zeitbegriffe für ihn verwischt waren." (Hilbig, 1995:119)

İstihbarat teşkilatının ana karakter üzerindeki diğer bir olumsuz etkisi ise Cambert'in Bayan Falbe'nin yanında ikamet ederken Feuerbach tarafından ziyaret edilmesidir. Feuerbach onun tekrardan istihbarat teşkilatında göreve başlamasını istediğinde Cambert bunu zaman algılamasını temelden tekrardan birbirine karıştıran "tuhaf bir olay" olarak adlandırır:

“Fortan wohnte ich in dem Zimmer bei Frau Falbe, und ich hatte es dort ruhig, wenn ich mich selbst in Ruhe ließ, bis in den Winter lebte ich – wenn ich meine Vermieterin nicht rechnete – ohne jeden Kontakt ...bis mich Feuerbach (oder Kesselstein, wie er jetzt genannt werden musste) noch einmal zurückholte, - zurückholen wollte, was eine merkwürdige Episode war, die mir das Zeitempfinden erneut gründlich durcheinanderbrachte. Aber lassen Sie mich die Dinge in ihrer Reihenfolge behandeln.” (Hilbig, 1995:343 )

İstihbarat teşkilatı bilinçli olarak bazı taktikler kullanır ve bunlar da kısmen etkili olur. Bunu da Cambert'in zaman algılamasını kasıtlı olarak temelinden sarsarak yapar. Örneğin Cambert istihbarat teşkilatında çalışan memur tarafından Feuerbach ile üç kez randevuya davet edilir. Ama bu randevulara daha önceden söz verilmez. Çünkü Feuerbach kursta bulunur. Ayrıca Feuerbach istediği zaman istediği yere gelir ve Cambert üzerinde etkili olan bir güce sahiptir. Bunun üzerine Cambert istihbarat teşkilatından gelen celpleri almaya başlar. Bu celpler ufak kâğıt parçaları üzerine yazılıdır. Cambert randevunun kararlaştırıldığı zamandan bir gün sonra mektubu posta kutusunda bulur.

Feuerbach ile yapılan randevular ise genelde kabul edilmezdir. Feuerbach randevulara gelmez. Onun iştirak etmediği randevular ile Cambert birkaç gün içinde yüzleşmek zorunda kalır, yani Feuerbach randevulara neden gelmediğinin gerekçesini açıklamaz ama çağırdığı kişinin oraya neden gelmediğini kolaylıkla sorgular. Cambert Feuerbach'ın konuşma şekline alışkıdır. Feuerbach hem suçlu hem de güçlü olmak istediği için Cambert'in orada neden her gün bulunmadığını sorarak aslında haddini de aşar. Ama Cambert böyle sorulara alışkıdır ve bunlara artık tepki göstermez. Feuerbach randevu saatlerinin birbirine karıştığını ve Cambert'in onu beklemeye devam etmesi gerektiğini söyler. Bu durumda Feuerbach'da da zaman karışıklığına rastlayabiliriz:

”Wenn Feuerbach zu einer Verabredung nicht kam, konnte ich am nächsten Tag oder in drei Tagen mit ihm rechnen. Es war schon oft geschehen, dass er mir durch den Kellner einen Termin hatte ausrichten lassen, und einen Monat später fragte er mich, warum ich an dem oder jenem Tag nicht erschienen sei.” (Hilbig, 1995:50)

Cambert'in kendisi ise bu davranış taktiğinin bir bölümü olarak yorumlar. Çünkü yukarıdaki paragrafta da bahsettiğimiz gibi Feuerbach'ın nasıl davranacağını önceden

kestirebilir. Bütün bu sözler Feuerbach'ın hayatında artık genel bir özellik kazanır. Feuerbach her şeyi istediği gibi planlar ve yönetir:

“In beinahe allen ähnlichen Fällen wartete ich umsonst. Und mir war klar, dass ich umsonst warten sollte .....damit er [Feuerbach] mir bei Gelegenheit vorwerfen konnte, dass ich nicht auf ihn gewartet habe. Auch das schob ich auf die allgemeine Simulations-Praxis, die wir auf alle Bereiche ausdehnten und in der es keine Pause gab.” (Hilbig, 1995:49)

Feuerbach Cambert üzerindeki etkilerini onun evini umulmadık bir zamanda ansızın ziyaret ederek daha da artırır. Cambert'in yazı masası üzerinde duran kâğıtlarını karıştırır ama onları aslında okumaz. Feuerbach normalde sigara içmemesine rağmen ağzında sürekli sigara taşır. Cambert'e sormadan da onun sigarasını kolaylıkla alabilir. Feuerbach bu davranışı ile aslında kendisinin de simülasyon evreninin içinde olduğunu gösterir ve aşağıdaki alıntıda bunu açıkça dile getirir:

“[...] obwohl er normalerweise Nichtraucher war.....wenn er, ohne zu fragen, meiner Packung eine Zigarette entnahm und sie nervös anbrannte, simulierte er wachsende Aufmerksamkeit ....und er paffte den Rauch verachtungsvoll von sich.” (Hilbig, 1995:51)

Cambert ve istihbarat teşkilatı arasındaki ilişki Cambert'in zaman algılamasının inandırıcılığını sarsan mekanizmaların çokluğudur. Gerçekten de istihbarat teşkilatı yeniden kurulan olay akışları ile Cambert'in zaman probleminin sebebi olarak görülür. İstihbarat teşkilatının neden olduğu zaman difüzyonun Cambert'in kimliği için de bir tehdit oluşturur. Cambert deneyimlerini neden sonuç ilişkisi içerisinde açıklama ve kendine ait bir model oluşturma yetkisine sahip değildir. Aynı zamanda da kendi kimliğini devam ettirme fırsatı da elinden alınır. Bunların hepsi ele aldığımız metinde bulunmaktadır. Cambert hem zaman bakımından hem de kimlik bakımından istihbarat teşkilatına bağlıdır.

Cambert'in kendine ait kimliği zamanı düzene koyabilme yetisinin bozulmasıyla sarsılır. Bunun karşılığında ise ona destek veren alternatif bir zaman yapısı, yani istihbarat teşkilatında geçerli olan bir zaman yapısı verilir. Cambert burada olayları gözlemlenerek görevlendirilir. Bu görev Cambert'in zaman yapısını oluşturur ve aynı zamanda hem zamanı hem de buluşma yerlerinin belirlenmesini de sağlar. Bir taraftan gözetlenen nesne ya da olay örneğin Reader'ın okuma olayları diğer bir taraftan ise randevu kabul edilmez olsa bile üst düzey yetkiliyle görüşerek soruşturma sonuçlarının

teslim edilmesi gerekir. Bu görev Cambert'te istihbarat teşkilatına bağlı yedek bir kimlik oluşturur. İstihbarat teşkilatı Cambert'e bu sistem içerisinde muhbirlik görevini verir ve onu bir araca dönüştürür. Cambert artık istihbarat teşkilatına olan bağlılığını ve sistemde üstlenmiş olduğu görevi kolaylıkla tanımlayabilecek duruma gelir. Wolfgang Hilbig'in eserleri üzerinde çeşitli incelemelerde bulunan Cramer de Cambert ve istihbarat teşkilatı arasındaki bu ilişki içerisinde bulunan mekanizmaları bilir ve "Ich" adlı eserdeki devlet kopyasının Cambert'in kimliğinin üzerinde oluşturulduğunu ve bunu da ona muhbirlik görevi vererek yaptığını tespit eder ve Cramer bu mekanizmadan şöyle bir sonuç çıkarır:

"Wenn die Funktion normative Grundlage der Individualisierung ist, geht das Ich in staatlichen Besitz über." (Cramer, 1994:85)

Ayrıca Cramer Cambert'in sadece takipçi rolünde var olmadığına işaret eder. Cramer Cambert'in bayan öğrenciyeye olan aşkı bir göreve dönüştüğü gerçeğinin farkına varır. Ama bu aşk toplum tarafından kabul görmeyen, asosyal ve alışılmadık bir olaydır:

"[...] das Ich in der Funktionärsrolle [...] in allen seinen Äußerungsformen der Legitimierung des Staates [...] seiner selbst entfremdetes Staatsorgan." (Cramer, 1994:85)

Çünkü Cambert ancak böyle bir kadını teorik olarak ortaya koyabilirdi. Kendi gözünde bir kadın figürü canlandırır ve bunu da istihbarat teşkilatının isteklerine göre yapar. İstihbarat teşkilatı kendi insanını kendisi yaratır. Bu insan dışarıdaki milyonlarca insandan biri değildir. Bu insan istihbarat teşkilatının üretmiş olduğu bir insandır. Geçekte istihbarat teşkilatı dışında böyle bir aşka yeltenmek Cambert için neredeyse imkânsızdır ve aşkı da istihbarat teşkilatının simüle gerçekliği içerisinde kurgulaması gerekir:

"Ich kam auf die Idee, dass ich die Studentin auf eine sehr eigentümliche Weise lieben musste und ihr deshalb hinterherlief...bisher hatte ich keine Berichte darüber angefertigt, ich wollte mir erst über die theoretische Sachlage Klarheit verschaffen." (Hilbig, 1995:322)

Bu şekilde ego devletin yasallaştırılmış bütün ifade biçimlerinde görevini yapmaya devam eder ve sonunda da kendisine yabancılaşmış bir devlet organına dönüşür. Cambert gerçekten de istihbarat teşkilatı ile kendisini özdeşleştirmiştir:

“Es war eine Person ....der Beweis dafür war, dass Befehle an ihn ergingen, denen deutlich anzumerken war, dass sie auf die bestimmte Eigenheiten seiner Lebensweise zugeschnitten waren.” (Hilbig, 1995:64)

Cambert’in istihbarat teşkilatına olan bağlılığına kanıt olarak Feuerbach olmadan yalnız bırakılmış ve kökünden koparılmış gibi hissetmesi de gösterilebilir:

„Dies war vor dem Sommer mein letztes Gespräch mit dem Major.....es hatte zur Folge, dass ich mich auf ziemlich krasse Weise losgelassen fühlte .....im Stich gelassen, entwurzelt. Sein früheres zynisches Grinsen hatte ich oft genug als störend empfunden, aber es bezog mich ein, ich war über den Punkt seiner Verachtung informiert; in vielen Fällen teilte ich seine Verachtung nicht, aber sein Hohn suchte meine Zustimmung; wenn ich den Ärger verschluckt hatte, war er mir sogar väterlich vorgekommen ....jetzt vermisse ich sein Grinsen.“ (Hilbig, 1995:318)

„Was hätte ich dem Herrn hinter Feuerbachs Schreibtisch für eine Antwort gegeben müssen? fragte ich mich. – Es macht mir nichts aus, was Sie sagen oder veranlassen! hätte ich ihm entgegen müssen. Die Firma ist meine Heimat, und ich bin mein eigener Spitzel. Und ich kann warten, ich habe Zeit, ich habe viel Zeit.“ (Hilbig, 1995:343)

Cambert bodrum katında kapalı kaldığı ve istihbarat teşkilatından ayrıldığı bölümde de istihbarat teşkilatı olmadan artık yaşamayacağını ifade eder:

“[...] einmal nur, ich dachte mit Schrecken daran, war sie [die Tür vor Camberts Kellerplatz] zu und von aussen verrammelt mit Gerümpel, das man vor ihr abgestellt hatte. Ich hatte keinen Termin, keine Zeit mehr, und ich verlor vollkommen die Orientierung; die halbe Nacht war ich in Panik durch die Gänge geirrt und hatte Beruhigungstabletten geschluckt.” (Hilbig, 1995:41)

Cambert’in hem zaman yapısı hem de görev kimliği istihbarat teşkilatı tarafından kontrol edilir. Tabii ki bu durum Cambert için hem ödemesi gereken bir bedeldir hem de bir dezavantajdır. İstihbarat teşkilatının yapı koruyucu etkisinin yanı sıra zaman ve kimlik düzenini bozucu etkisi de vardır. Çünkü istihbarat teşkilatı Cambert’in gözlemlerinin zamanını belirleme yetkisine sahiptir. Bu durum aşağıda alıntıladığımız Feuerbach’ın Cambert’e verdiği emirlerden kolaylıkla anlaşılabilir:

“[...] werfen Sie es raus aus Ihrer Urne, was Sie uns gegeben haben, ist erledigt, Denken Sie nicht mehr an Dinge, die Sie schon übermittelt haben, machen Sie Platz für das Weitere. Lassen Sie die Kommentare, Einordnungen, Zusammenhänge, dafür haben wir unsere Sachverständige. “ (Hilbig, 1995:190)

Ayrıca Cambert'in kendi başına olayları düzenlemesini de eleştirir. Feuerbach Cambert'ten olayların üzerinde fazla düşünmemesini ve belirli bir aşamadan sonra konuya hâkim bir yetkiliye devretmesini ister. Bu durumu aşağıdaki alıntıda da dile getirir:

“ Sie denken zuviel über Zusammenhänge nach, über die Folgen von dem, was getan werden muss. Es wäre viel einfacher, immer wieder die kleinen Schritte zu tun, die anstehen und den Rest dem Lauf der Dinge zu überlassen, den Leuten, die etwas von den Sachen verstehen [..].” (Hilbig, 1995:156)

Ayrıca Cambert'in bu durumunu okuduğu kitabı anlamayan bir okuyucuya benzetir. Bu okuyucu ne yapar? Kitabı birkaç sayfa okur anlamaz ve sonra tekrar okur. Bu arada Feuerbach iki tür bir kişiliğe sahiptir ve eserde hem sanatı detekleyen hem de edebiyata dair konuşan biri olarak karşımıza çıkar. Burada da edebiyata dair konuşan bir Feuerbach vardır. Böylece Feuerbach bunun yerine bu kitaptaki olaylara Cambert'in kendisinin karar vermesini ister. Yani Cambert bu kitabı yeri geldiğinde parça parça yeniden kuracaktır. Bu durumda da iç gerçekliğini kuracak ve buna da inanacaktır:

“Wissen Sie, Sie sind wie ein Leser, der das beängstigende Gefühl hat, ein Buch nicht verstehen zu können. Andauernd ist dieser Mensch dabei, vor- und zurückblättern, noch mal nachzulesen, weiter vorneweg zu lesen, mehrmals wieder anzufangen...anstatt sich darauf zu verlassen, dass sich die Sache Stück für Stück ganz von selbst erschließt.” (Hilbig, 1995:157)

İstihbarat teşkilatı Cambert'in deneyimlerini işleme yetkisini onun elinden alır. Hilbig'in bu romandaki kahramanı muhbirlik görevinin emri altında bulunur. Bundan dolayı da yalnızca bilgi toplama ve bilgi vermeyle sınırlandırılır. Kendisi bu noktada istihbarat teşkilatı ile herhangi bir anlaşmazlığa girmek istemez. Cambert takip etmesi gereken kişiler hakkında bilgi toplamayı ek bir olay gibi gösterir ve bu yedek olay kendi bilgilerini topladığı ve işlediği alana dâhil değildir. Bundan dolayı kendine özgü bir kimlik oluşturması bu durumda neredeyse imkânsızdır:

“Sein ordnender Verstand war nicht gefragt, er war in diesem Wust zur Nebensache geworden, vielleicht war er nahe daran zu verkümmern, sein Verstand war zu einer Maschine geworden, die Einzelheiten aufnahm und weiterleitete: für das Gesamtbild, das sich aus den Fakten ergab, hatte man Sachverständige.” (Hilbig, 1995:190)

Cambert istihbarat teşkilatının gücünün farkındadır. Çünkü istihbarat teşkilatının zaman ve olaylarla ilgili hile dolu yaklaşımları vardır. Bu durumda da Cambert'in bunları takip etmesi kaçınılmazdır:

“Die Chronologie der Abläufe spielte bei der Firma, in der Feuerbach beschäftigt war, [...] nur eine untergeordnete Rolle, sie hatte nur den Zweck, eine Mitteilung [...] in die brauchbare Reihenfolge zu bringen. (Hilbig, 1995:188)

Cambert istihbarat teşkilatının zaman bağlantılarına takılıp kalır. Bu nedenle yaşamı bir teoriye dönüştür:

“Sie brauchten ihn möglichst verschiedenen Orten zugleich, sie brauchten ihn möglichst zu verschiedenen Zeiten zugleich: dies war nur möglich, wenn den Zusammenhängen ihre Zeitabläufe im Nachhinein ausgestülpt wurden: damit verwandelte sich das Leben in eine Theorie: scheinbar war in seinem Innern Struktur, die damit gut zurechtkam.” (Hilbig, 1995:107)

Diğer bir taraftan da Cambert için simülasyon kavramı sürekli ön plana çıkar. İstihbarat teşkilatı Cambert'in gözlemlerinin zamanla olan bütün bağlarını elinden alır ve Cambert bunları kendi amacına göre belirleyemez duruma gelir. Olayların zamansal ilişkileri değişir. Böylece bu olaylar Cambert'in kendisine göre belirlediği neden sonuç ilişkisi içine girer. Bu da şu anlama gelir ki, bu durum olayların nedenselliğini değiştirir ve anlam bağlarını simülasyona uğratar:

„Die Zeit vor Feuerbach lag für mich im Dunkel des Vergessens .....sie war mir ganz entglitten, so weit ins Abseits geraten, dass ich sie meinem wirklichen Leben kaum noch zurechnete; es hing über ihr ein graues, hektisch gewebtes Netz von Sprache, das ich tatsächlich als ein undurchdringliches Gewebe von Simulation bezeichnen konnte. Oder es war alles Simulation, was jenseits dieser grauen Lagen war ....dahinter war meine Mutter, es war wie bei *Beckett*, ich wusste kaum noch, wie sie ausgesehen hatte....und ich hatte damals einen anderen Namen gehabt, dies war mir natürlich erinnerlich...aber nur, weil er jetzt zu einer Art Decknamen für mich geworden war.” (Hilbig, 1995:62)

Aslında bu anlam ilişkileri gerçekte yoktur. Wehdeking buna göre Cambert'in bilme çabalarının onu öğrenmeye götürdüğünü ve istihbarat teşkilatının istenen gözetleme gerçeklerini kendisinin oluşturduğu aydınlanmanın çekirdeği olduğunu tespit eder:

“[...] dass die Stasi, harter Kern der Aufklärung, die erwünschte Observationswirklichkeit selber schafft.” (Wehdeking, 1995:59)

Jung da genelde Cambert'in roman içerisinde simülasyondan çok sık bahsettiğine değinir ve Cambert'in dünyayı, egoyu kısacası her şeyi sahneleme, oluşturma, gücün net bir şekilde kurgulanması olarak gördüğüne dikkati çeker:

„Die vorerst letzte Stufe markiert dann der Roman „Ich“. Er ist der komplexeste Ausdruck des Entfremdungsdiskurses: Alles, die Welt und das Ich sind Inszenierungen, die Konstruktionen, bloße Erfindungen der Macht, und hier ganz konkret: der Firma Stasi!“ (Jung, 1994:42 )

Daha önceki bölümlerde de söylediğimiz gibi Cambert muhbir olma görevini üstlenir ve böylece zaman ve görev bakımından istihbarat teşkilatına resmen bağlanmış olur. Tabii ki bu sisteme bağlı olma Cambert'in hayatı ile ilgili bazı önemli sonuçların ortaya çıkmasına neden olur. Bu durumda Cambert deneyimlerini belirli bir zaman sırasına oturtamaz ve zaman onun için kolunda taşıdığı değiştirilebilir ciddiye alınmaması gereken bir şeydir:

“Hier war ich noch derjenige, der ich nun seit langem war: der nüchterne Beobachter ohne Zeitempfinden – die Zeit nur als ein spielerisch einsetzbares Signifikat am linken Handgelenk.” (Hilbig, 1995:283)

Ayrıca Cambert hafızasında herhangi bir zamandan kaynaklanan sayısız günlük olayların içerisinde bulunmaktadır. Bu olaylar Cambert'in hafızasında herhangi bir zamana oturtulmaz. Cambert de bu olayların ayrıntılarını ilgili zamana göre düzenlemeyi aklından çıkarır. Böylelikle Cambert olayların zaman düzenini istihbarat teşkilatında geçerli olan zamana göre oluşturması söz konusudur. Zamanın bu şekillerde düzenlenmesi Cambert'in kendine özgü zaman algılamalarının karşısında durur. Bu durumda da Cambert zamanı düzene koyma konusunda yanılgıya düşer. Cambert istihbarat teşkilatı sistemine katılır ve böyle olunca da zaman yapısını ve görev kimliğini kendine göre düzenleyemez duruma gelir. Buna göre istihbarat teşkilatı Cambert'in zaman yapısını yanılgıya uğratar ve kendisini bu zaman dilimi içerisinde gerçekleştirecek ya da yeniden kurgulayacak durumda değildir. Ayrıca Cambert'in kimliği de zamanın parçalandığına kanıt olarak gösterilebilir çünkü bunlar birbirleirni etkileyen kavramlardır. Zamansız bir kimlik ve kimlik olmadan yaşanan bir zaman söz konusu bile olamaz. Belki de Cambert zamanı düzenleyebilseydi kimliğinde çözümler meydana gelmeyecekti.



Cambert'in kendisi içerisinde hüküm süren bir zaman belirsizliği vardır. Cambert romanda istihbarat teşkilatı ile ilk olarak iletişime geçtiğinde bu durum kendisini olay akışı içerisinde açıkça gösterir. Bu olaydan sonra Cambert yabancı bir zamanın egemenliği altına doğrudan girmiş olur. Bu durumu romanda geçiş ve kaçış dönemlerinde görürüz. Daha sonra günlük gidişat çatlaklardan içeriye girer:

“Nur einmal hatte er einen Tag pausieren müssen, er hatte ihn nutzen wollen, sich endlich im Betrieb abzumelden: er war gescheitert, er hatte den ganzen Tag über geschlafen.” (Hilbig, 1995:136)

Cambert ikinci kez istihbarat teşkilatından ve gözetleme görevinden ayrılır. Böylece üst düzey, yani istihbarat teşkilatındaki üsteğmenlerin mevkisinde geçerli olan bir zaman yapısından da kendisini kurtarmış olur. Ayrıca istihbarat teşkilatındaki zaman üst düzey bir zaman olarak gösterilebilir. Bu yeni durum Cambert'in kendi zaman algısını karışık bir duruma sokar:

“An einem folgenden Tage war er erst am späten Nachmittag aufgewacht, dies war ihm seit langem nicht mehr geschehen .....vom Abend zuvor war ihm fast alles aus dem Gedächtnis geschwunden.” (Hilbig, 1995:209)

İstihbarat teşkilatının zaman üzerindeki etkisi sadece Cambert'in zamanı algılarken zorlanmasında değil kimliğinin parçalanmasında da etkin bir rol üstlenir. Cambert ve istihbarat teşkilatı arasındaki ilişki Cambert'in zaman algılamasını etkiler. Böylece aralarındaki bu ilişki çok yönlü olur. Bir taraftan Cambert'in içinde bulunduğu düzenli zamanı bozmaya ve kimliğini parçalamaya dair yöntemler ileri sürülür. Diğer bir taraftan ise Cambert'in alternatif bir zaman yapısı ve görev kimliği de varlığını sürdürür. İstihbarat teşkilatı önce Cambert'in kendi zaman algılamasını ve kendi kimliğine olan güvenini ele geçirir ve daha sonra da ona zaman yapısı ve yedek bir kimlik sunar. Bu durum Cambert'e çok pahalıya patlar. Bu nedenle Cambert algılayış şeklinin bir kısmını simülasyon uygulamalarına dönüştürmek zorunda kalır. Bu da onun istihbarat teşkilatının varlığından vazgeçtiği anlamına gelir ve Cambert bilgileri oluşturma eylemini sınırlandırır. Bu bilgilerin anlam bütünlüğü Cambert'in kendisi tarafından ele alınamaz. Bunu yerine gözetlemelerinin sırasını belirlemesi gerekir ve bunların neden sonuç ilişkisi içinde ele alınmasını da istihbarat teşkilatına devreder. Bunun sonucu olarak Cambert karışık bir zaman yapısı içinde hareket eder. Burada bu zaman yapısı Cambert için belirlenen nedensel bağlar sebebiyle tahmin edilemez derecede tehdit edici ve etkisizdir. İstihbarat teşkilatı Cambert'in her durumda zamansal

belirsizlik yüzünden sınırlanan anlam ilişkisi üretme yetisini tekrardan zayıflatır. Aynı zamanda onun kendine ait bir kimlik oluşturmasını da engeller.

Buna göre her iki mekanizma da Cambert'in kendine özgü bir zaman yapısı ve kimlik oluşturmasını yıkıma uğratmayı ve onu devletin gücüne bağlı kalmaya zorlar. Bu durum Cambert ve istihbarat teşkilatı arasındaki karşıt anlamlılığa da dikkati çeker ve istihbarat teşkilatının oluşturduğu bağlılık biçimini de gözler önüne serer. Cambert hiçbir zaman gerçekten yalnız kalmaz. Ama güçlü koruyuculardan sürekli kaçmak ister. Bu koruyucu onu sürekli bir belirsizliğe yönlendirir ve bunu da Cambert'i sadece destekleyerek yapmaz, aynı zamanda onun kendisine bağlı kalmasını da sağlar.

#### **4.6.5 Romanda Sunulan Postyapısalcılık ve Simüle Gerçeklik**

Fransız yapısalcılar ve postyapısalcılar gibi modern yazıların algılanması romanda anlatılan Doğu Berlin sanatçı grubunda geniş bir yer bulur ve grubun ele aldığı edebi eserlerde kendini gösterir. Bundan dolayı Hilbig'in eserinde yapısalcı ve özellikle de postyapısalcı edebiyatın yazarları ve onların alıntıları bulunmaktadır.

Bu grubun içinde varoluş hakkı Foucault, Derrida ya da Paul de Man gibi yazarların okunmasıyla ilişkilendirilir. Bu durum romanın bir bölümünde Cambert tarafından söz konusu eleştirmenlerin adları da verilerek açıkça belirtilir:

“Es missfiel mir, dass sich in einigen Enklaven, die zur sogenannten Szene zählten, die Daseinsberechtigung darauf gründete, dass man ein begeisterter Leser Foucaults war und dass es in der Folge davon zur Pflicht gerann, auch noch Derrida oder Paul de Man zu lesen, Ich mochte Bücher nicht, die in Fraktur gedruckt waren” (Hilbig, 1995:22)

Milli Güvenlik Bakanlığı ve 20. yüzyılın edebi ve felsefi avantgard akımları arasındaki ilişkide karşıt bir görüş söz konusudur. Milli Güvenlik Bakanlığı bu metinleri reddeder. Bu çerçevede de yanlış anlamalar ortaya çıkar ve Feuerbach Foucault'u „Le Fou“ olarak, yani bir çılgın olarak adlandırır:

“Mit *Le Fou* meinte er, dass wusste ich unterdessen, den Philosophen *Foucault*, welcher, samt seines Anhangs, tatsächlich immer mehr in Mode gekommen war. Der Oberleutnant entflammte sich leicht für alles, was anspielungsreich war, er liebte Verkläuserungen, grammatische Rätsel und Abkürzungen, das heißt, er liebte das Beiwerk seiner Pflicht....zudem hatte er wohl vorübergehend geglaubt, *le fou* sei das französische Wort für

Feuer; es war ein Irrtum, der mir ebenfalls hätte unterlaufen können.”  
(Hilbig, 1995:21)

Cambert aslında yapısalcı ve postyapısalcı metinleri sevmemesine rağmen sürekli olarak bunlarla ilişkilendirilir. Çünkü ancak böyle olursa içerisinde olmak istediği yazar grubunun onu kabul edeceğini düşünür. Cambert bu sayede edebiyatla ilgilenebilecektir. Ama bu grubun üyeleri onu Milli Güvenlik Bakanlığı'nın bir muhbiri olarak kabul etmek istemez ve bu çok yüzeysel gerçekleşir.

Cambert'e metinlerin bazı bölümlerindeki hareketlenmeler tanıdık gelir. Postyapısalcı Jean Baudrillard'ın metnindeki bu türlü hareketlenmeler Cambert'in aklına başkent Berlin'in bodrum katlarında gözüne çarpan anlaşılmaz sembolleri getirir. Bu durumda Jean Baudrillard'ın eserde ifade edilen “Leere Signifikanz” kavramına ayrıntılı olarak değinmemiz gerekiyor. Bu kavram nesnesiz gösterge anlamına gelir. Şimdi burada böyle bir kavramın hangi düşünceler doğrultusunda ortaya çıktığını Jean Baudrillard'ın “Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm” adlı eserindeki düşüncelerini ele alarak göstermeye çalışacağım.

Jean Baudrillard her şeyden önce “Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm” adlı eseri ile tanınır. Bu eserinde modern toplumun simge sistemindeki değişiklikleri ele alır. Baudrillard'ın bu düşüncesi yapısalcı bir gösterge sisteminden kaynaklanır. Yani burada önemli olan gösteren ve gösterilen kavramlarıdır. Jean Baudrillard'ın düşüncesine göre bugünkü gösterge gösterilenden ayrılmıştır. Yani burada nesnesiz bir göstergeden söz edebiliriz. Modern şehirlerin, reklamların ve medyaların gösterge kodlarının şifrelerinin çözüldüğü önceden belirlenmiştir. Gerçekte ise bu kodların kendi amaçları vardır. Bu amaç toplumun bütün sistemleri içerisinde varlığını sürdürür ve bu durumda da herkes yerinde kalır. Jean Baudrillard bu kitapta değer yapısalcı devriminin toplumsal olarak gerekli iş alanında etkisini artırdığına kanıt gösterir ve bundan da üretim evresinin tamamının tüketime devredildiği sonucunu çıkarır. Jean Baudrillard burada Marksist bir değer yasasına odaklanır. Jean Baudrillard'ın görüşüne göre takas değeri kullanım değerine bağlıdır. Kapitalizm döneminin son evresinde takasın değer yasası kullanım değerinden ayrılır ve toplumsal olarak bir araya getirilir. Böylece Jean Baudrillard bunu Ferdinand de Saussure ile ilişkilendirir ve Marx'ın ekonomi kuramlarını eleştirir:

„Aus dem Wertgesetz im Sinne der Ökonomie oder im Sinne von Marx [...] ist das Wertgesetz im Sinne Saussures geworden: jeder Term eines Systems

hat Wert nur durch seine Beziehungen zu den anderen, zu allen anderen Termen; kein Term hat Wert an sich, vielmehr geht der Wert aus der totalen Austauschbarkeit der Elemente hervor.“ (Baudrillard, 1991:20)

Wolfgang Hilbig’in çalışmamızda incelediğimiz “Ich” adlı eserinde anlatıcının ifadesi Jean Baudrillard ile ilişkilidir. Milli Güvenlik Bakanlığı binasının altında bodrum katları vardır. Cambert romanın büyük bir bölümünde burada ikamet eder. Burada da Cambert’i yanıltan betimlemeler açıkça dile getirilir. Bunun üzerine anlatıcı aşağıdaki ifadeyi dile getirir:

“Ich hatte keine Ahnung, was die Skizze hier unten zu suchen hatte; es war mir dazu höchstens ein Begriff von Baudrillard eingefallen: *leere Signifikanz*...” (Hilbig, 1995:34)

Burada Wolfgang Hilbig’in gerçekliği net olarak algıladığından söz edemeyiz. Ama buna rağmen Jean Baudrillard’ın kavramı herhangi bir anlam değişikliğine uğramaz. Betimleme ne doğrudan ne de dolaylı olarak Cambert’in yaşantısı ile ilgilidir. Buradaki betimlemenin bir yazar yarattığından da bahsedilmez. Bu durumda da betimleme nesnesiz bir yapı üretir. Ayrıca Milli Güvenlik Bakanlığı’na yakınlığı ile anlatıcılardan birine simgesel olarak yeni bir anlam yükleyerek yapılır. Bu “Leere Signifikanz” kavramı devletin tamamının gerçeğin dışına çıktığını gösterir. Bu da istihbarat teşkilatının simüle gerçekliği üretmesi ile gerçekleşir. İstihbarat teşkilatının böyle bir geçekliği de romanın asıl konusunu oluşturur.

Ayrıca simülasyon kavramı Demokratik Almanya Cumhuriyeti sosyal devletinin aslında büyük bir kurgu olduğuna dikkati çeker. Buradaki kurgu gerçekliğin tamamen yok olması ile ilişkilendirilir. Çünkü insanların düşünce ve davranışlarını etkileyen istihbarat teşkilatı dünya ve onun içinde yaşayan egonun düzenlenmesinde, oluşturulmasında, romanda “Firma” olarak adlandırılan istihbarat teşkilatının gücünün gösterilmesinde etkin bir rol üstlenir:

“Ich lebte in einer Welt der Vorstellung...immer wieder konnte es geschehen, dass mir die Wirklichkeit phantastisch wurde, irregulär, und von einem Augenblick zum andern bestand die Ruhe für mich nur mehr in einer unwahrscheinlich haltbaren Simulation. Dies war kein Wunder, wir lebten schließlich andauernd unter dem Druck, ein Verhalten in Betracht ziehen müssen, das womöglich gar nicht existierte. Es war ein Zwiespalt, in dem wir lebten: wir betrieben ununterbrochen Aufklärung, inwiefern sich die Wirklichkeit unseren Vorstellungen schon angenähert hatte...aber wir durften nicht glauben, dass unsere Vorstellungen wirklich wahr werden

konnten. Nein, wir glaubten unseren eigenen Vorstellungen nicht, denn wir klärten ununterbrochen auf-für uns selber!-, dass es keinen Grund gab, ihnen Glauben zu schenken, den Vorstellungen. Aber es war schwer, aufzuklären ohne eine Vorstellung davon, was durch Aufklärung sichergestellt und gegebenenfalls verhindert werden sollte, möglichst im Ansatz schon verhindert, wie es unser ausdrückliches Ziel war. Darum war es notwendig, zu simulieren, dass die Wirklichkeit im Ansatz unseren Vorstellungen entsprach.....wann, fragte ich mich, war es soweit, dass wir den Dingen, die wir aufklärten, keine eindeutigen Zuordnungen mehr abgewinnen konnten: ob sie schon noch in den Bereich der Simulation gehörten, ob sie schon im Ansatz Wirklichkeit geworden waren. Die Wörter “noch” und “schon” drückten die Crux aus: konnte aus der Simulation die Wirklichkeit werden, und wo war der Übergang? Konnte, was “noch” Simulation war, “schon” in Wirklichkeit übergegangen sein, bevor wir es aufgeklärt hatten? Konnte Simulation Wirklichkeit werden, konnte uns die Wirklichkeit mit Simulation antworten. Wenn wir dies bejahen mussten, waren wir wahrscheinlich verloren.....also durften wir gar nicht glauben.” (Hilbig, 1995:44)

Demokratik Almanya Cumhuriyeti sosyal devletindeki yaşamın çıkış noktası devlet yönetimi bağlamında gerçekliğin bir göstergesidir. Ama bu gerçeklik deneysel anlamdaki bir geçeklik değildir. Sosyal gerçeklik düşüncesinin uygulanması mümkün olmaz. Bundan dolayı gerçeklik simüle gerçekliğe dönüşür. Bu gerçeklik de devlet yönetiminin göstergelerinden oluşur. Ayrıca gerçeklik deneysel anlamda simülasyonun “henüz” kavramı ve deneysel gerçekliğin “çoktan” kavramı arasında kaybolup gitmekle tehdit edilir. İnsanlar, yani egolar simüle gerçekliği halkasının sonsuzluğuna girmek ve egolarını sadece devletin belirlediği bir şekilde geliştirmekle tehdit edilmektedirler. Bu da şunu gösterir ki; insanlar, yani egolar ancak kurmaca bir gerçeklikle ilişki içerisinde var olabilirler. Devletin gerçekliği ve simüle gerçekliği kurmaca bir gerçeklikte kaybolur ya da bununla tehdit edilir.

Ayrıca bu durum metindeki ana karakterin simülasyon evreninde olduğuna dair de bir kanıttır. Burada ana karakter artık göstergelerin evreninde yaşadığını belirtir. Bu gerçek ona hayali ve düzensiz gelir. Artık onun için çift katmanlı bir evren söz konusudur ve bu çift katmanlı yapı onun bir durumdan bir başka duruma sürekli olarak geçmesini gerektirir. Bu nedenle yaşamı da düzensizleşir. Hayali olan şeyler artık onun gerçekliğine yakındır ve metindeki figür, gerçeğin de artık gerçek olmadığını düşünür. Ayrıca ana karakter dinginliği sadece simülasyon evreninde bulmaya çalışır. Burada sürekli baskı altında yaşar ve bu da ana karakterde var olmayan bir davranışın ortaya çıkmasına sebep olur. Yani birey bu düzlemde yeniden oluşturulur ve bunu bireyin

kendisi de yavaş yavaş anlamaya başlar. Hayali olana inanmamak için bir sebep bulamaz ve bunlar olmadan da bireyin aydınlığa kavuşamayacağını düşünür. Böyle olunca da simülasyon evreni artık vazgeçilmez bir hal alır.

#### **4.6.6 Romanda Simülasyon, Gerçeklik, Kurgu Kavramlarının ve Romantizm Döneminin İzdüşümleri**

Romantizm döneminde sanatçılar kendilerine yeni bir özgürlük alanı kurmak için baskı yaratan ilişkilerden uzak durmak ister. Bu dönemde sanatçılar toplumun kenarına itilir ya da onların sanat alanındaki gelişimi baskılarla engellenir. Dolayısıyla da sanatçıların yaşamış olduğu böyle bir toplumda onlar için gerekli olan bir özgürlükten bahsedilemez. Bu durumda onlar toplumun farklı bir tarafına geçmeye çalışır. Yaşamak istedikleri toplum kurgunun, hayalin, sanatın ve doğanın egemen olduğu bir alandır. Böylece sanatçılar içerisinde yaşadıkları baskıcı bir toplum yapısından kurtulmuş olacaktırlar.

Romantizm döneminin eserlerinde konu olarak ele alınan sanatçı figürlerde olduğu gibi Hilbig'in eserindeki ana karakter Cambert de, kişinin yaratıcılığını önemsemeyen ve bununla dalga geçen bir halkın yaşadığı küçük şehir A.'dan uzaklaşmak ister ve ayrıca onu etki alanına alan istihbarat teşkilatında görevli şefinden de uzaklaşmayı amaçlar. Bunun üzerine başkent Berlin'in yolunu tutar ve buraya yerleştiğinde yazar olarak yaşamaya karar verir. Ama Cambert aslında hedeflediği şehri bulamaz ve Berlin'de geçirdiği bu ilk günde başarısızlığa uğrar. Romantizm dönemi sanatçıları yaşamak istedikleri dünyaya kendi rızaları ile girer. Ama bu durum ele aldığımız eserin kahramanı olan Cambert'in hayatında böyle gerçekleşmez. Cambert Berlin'e taşınmaya karar verir ama bunu istihbarat teşkilatı isteği üzerine yapar ve bu durumda da Joseph von Eichendorff, Heinrich von Ofterdingen vb. romantizm dönemi sanatçıları gibi kendi isteği ile karar veremez. İstihbarat teşkilatı ona bir görev verir. Bu görev ise Berlin'de yaşayan ve takma adı Reader olan genç bir yazarı takip etmektir.

Romantizm dönemi eserlerinde konu edilen sanatçı figürlerin kaçmak istedikleri yer genelde çok uzaklarda bulunan bir yerdir. Cambert'in kaçmak istediği yer ise, Berlin'de bulunan yer altındaki kanallar ya da bodrum katlarıdır. Aslında Cambert'in kaçmak istediği yer, alt kültür grubu alanına aittir. Dış baskılar tarafından engellenen Cambert,

edebi olarak kaleme aldığı müsveddelerinin birçoğunu yer altındaki bu bölümlere saklar. Böyle bir şeyi de devletin gücünden kaçmak için yapar. Aslında yer altında bulunan bu alanlar, romantizm dönemi eserlerinin sanatçılara sağladığı hayali bir dünyadır. Bu türlü bir olay Joseph von Eichendorff tarafından kaleme alınan “Aus dem Leben eines Taugenichts” (1997) adlı novelde işlenmiştir. Bu eserde Taugenichts adlı karakterin hayali olarak tasarlanan hayatından söz edebiliriz. Böyle bir hayat tamamen gerçek dışıdır ve kendine özgü zorlukları da vardır. Bu zorluklar yalnız olmak, sürekli acı çekmek ve hayali bir durumun gerçeğe dönüşme tehlikesidir. Ama burjuva tarzı sürülen bir yaşam böyle bir hayali tasarlamayı gerekli kılar. Bu durumda karakter kendine özgü alternatif bir hayat kurar ve burjuva yaşam tarzından kendini kurtarır. Bu hayali hayat içerisinde tehlike yoktur ve Taugenichts’in rahatlığı da bununla ilişkilidir. Burada söz konusu olan rahatlık doğanın, müziğin ve aşkın güzelliğinden kaynaklanır.

Ayrıca hayali olarak tasarlanan böyle bir dünya herhangi birinin yaşamadığı soğuk bir yerdir ve sanat dış güçlerin baskısından dolayı buraya kaçmış olur. Sanatın özgürce gelişebileceği bir alan yaratma düşüncesi burada henüz tam olarak gerçekleştirilmez.

Cambert’in karşılaştığı yanıltıcı bazı olaylar yüzünden gerçeklik ve hayal, iç gerçeklik ve kurgu kaybolur. Burada ego bir ayna içerisinde kimliğini kaybeder ve hayali bir oyun içerisinde gerçekleşen simüle gerçekliği zincirin bir halkasına dönüşür. Bu durumda Cambert, Wolfgang Hilbig’in eserinde kurmaca bir figür olarak görev yapar. Böyle olunca da ana karakter Cambert birçok kimliğe aynı anda sahip olur. İstihbarat teşkilatının bir çalışanı olan Cambert’in görevi sırasında kaleme aldığı eserler sayısız kitap oluşturur. Bunun üzerine Cambert kendi kendine göstergelerin dünyasında yaşadığını ve gerçekliğin onun için hayalden başka bir şey olmadığını dile getirir. Ona göre buradaki gerçeklik düzensizdir. Ayrıca iki dünya arasında sürekli gidip geldiğini ve simüle gerçekliğin içerisinde artık huzurlu bir yaşam süremediğini de aşağıdaki alıntıda açıkça belirtir:

“Und sich nicht mehr zerstreuten? –Ich lebte in einer Welt der Vorstellung ...immer wieder konnte es geschehen, dass der mir die Wirklichkeit phantastisch wurde, irregulär, und von einem Augenblick zum andern bestand die Ruhe für mich nurmehr in einer unwahrscheinlich haltbaren Simulation.” (Hilbig, 1995:44 )

Daha sonra da Cambert Berlin'in yer altında bulunan kanalları ve bodrum katlarını nasıl gezdiğini anlatır. Bu noktada da boş bodrum katlarının olduğunu ve bunların kapılarının sürekli açık durduğunu ifade eder. Buralara ıvır zıvır şeylerin koyulduğundan ve depolandığından bahseder. Bu durumda Cambert diğer bir bodrum katı girişi sayesinde kurmaca bir dünyaya girdiğini dile getirir:

„[...] doch es gab auch leere Keller, offenstehende, oder solche, in denen alles nur denkbare Gerümpel abgestellt und gehortet war ...er ging weiter wie durch eine ganz andere, ungeahnt phantastische Welt.“ (Hilbig, 1995: 87)

Bu eserde gerçeklik ve hayal arasındaki fark ortadan kalkar. Edebi bir kurguda gerçekliğin ortadan kalkması, romantizm dönemi edebiyatının temel konusudur. Kurgu ve gerçeklik arasında bulunan sınırların ortadan kalkması romanın içinde bulunduğu bir dünyanın belirtisidir. Bu romandaki kahramanlar sürekli hareket halindedir ve bunların ana konu olarak ele alınması gerekir. Wolfgang Hilbig'in ele aldığımız bu romanı da Ludwig Tieck'ten yapılan bir alıntı ile başlar. Aynı zamanda bu alıntı eserin konusuna da bir giriş oluşturur. Bu alıntı aşağıdaki gibidir:

“Wie habe ich mein Leben in einem Traume verloren! sagte er zu sich selbst; Jahre sind verflossen, dass ich von hier herunterstieg [...]”(Hilbig, 1995:115)

Ludwig Tieck'in „Runenberg“ adlı bir masalından alınan bu bölüm, özellikle de yok oluşu temsil eder. Bu yok oluş figürlerin yaşadığı gerçekliğin ve hayali olanın yer değiştirmesidir. Ludwig Tieck'in bu eserindeki ana karakter Christian hayali ve kayıp bir yaşam olarak tanımlanır. Bu karakterin iç gerçekliği içinden çıkılması mümkün olmayan bir paradoksa dönüşür. Buradaki karakterin kendi gerçekliğinden kastımız köyde sürdüğü bir yaşamdır. Gerçeklik onun için gerçek olmayan kurmaca bir dünyaya dönüşür. Böyle bir örneği, ele aldığımız romanın ana karakteri Cambert'in yaşamında da görürüz. Cambert istihbarat teşkilatının karışıklıklarla dolu alanına girmeden önceki zamanı hayali olarak değerlendirir. İstihbarat teşkilatı çalışanı olarak göreve başladığı anı ise gerçeklik olarak değerlendirir:

“Früher .....das war eine Zeit, die vollkommen unwirklich war, die ihm entglitten war wie ein unhaltbares Gespinnst aus überspannten Vorstellungen und Selbsttäuschungen. Fetzen für Fetzen war sie aus seinem Bewusstsein geschwunden, es war eine Unzeit. Die Realität, die eines Tages begonnen hatte, die ihn nach und nach eingenommen und überwältigt hatte, war



schließlich allein in ihm zurückgeblieben: und jene abgeschlossene, Stück für Stück ausgelöschte Zeit kam ihm nun wie eine Fiktion vor. Dazu gehörte ein Drittel seines Lebens, viel mehr noch, fast schon die Hälfte ...und es war ihm, als habe er sich diese Zeit verspielt, und er wusste nicht mehr ihren Inhalt.” (Hilbig, 1995:64)

Romantizm dönemi görüşü doğrultusunda bir yorumda bulunmak gerekirse, Cambert istihbarat teşkilatı çatısı altındaki yaşamını iç gerçeklik olarak değerlendirmektedir:

„Jenes Ich von früher war eine literarische Figur...und es gab die nicht unbegründete Annahme, dass der Chef einer solchen Sichtweise zustimmte! –W.s Erinnerungen waren aufschlussreich genug: „Ich“, der immer wieder Kopf von der Tischplatte hebt [...]“ (Hilbig, 1995:142)

Ayrıca burada çelişkili bir durum vardır. İstihbarat teşkilatı sisteminin gerçekliği aslında iç gerçeklik değildir. Bu gerçeklik istihbarat teşkilatının simüle gerçekliğinden başka bir şey değildir ama Cambert bir yanılgı sonucunda bu türlü bir simüle gerçekliği iç gerçeklik olarak adlandırmaya başlamıştır.

Bu romanda Ludwig Tieck’in eserinden yapılan böyle bir alıntı aslında edebi bir strateji ve romantizm dönemi konusunun yergi dolu bir dönüşümü olarak görülür (Heising, 1996:184). Cambert görevi gereği kaleme aldığı raporları yeniden kurgular. Aynı zamanda bu raporlar ile kaleme aldığı edebi yazılar arasında ilişki kurar. Ona göre her ikisi de kurgu ürünüdür. Çünkü böyle bir ilişkide gerçek ve kurgu birbirine karışır. Daha sonra da ayırt edilemez bir duruma gelir. Ayrıca böyle bir sistem sonsuz yansımalarından oluşur. Cambert, “Prenzlauer Berg” adında bir grubun gözetlenmesi gereken yazarıdır ve aynı zamanda da istihbarat teşkilatının rejim muhalifi bir çalışanıdır. Bu durumda da tekrardan kendisini gözetlemesi gereken birine dönüşür ve gözetlemeleri sonucu ele aldığı raporlarını ise edebi metinlere dönüştürür. Romanda bulunan bütün karakterler karşılıklı olarak birbirlerini gözlemleyen ve tekrardan da gözetleyen olarak gözetlenen istihbarat teşkilatının çalışanlarıdır. Bu durum neredeyse sonsuza kadar böyle gider.

Demokratik Almanya Cumhuriyeti halkı her zaman kendini edebiyata konu eden bireylerden oluşur. Devletin varlığı istihbarat teşkilatı raporlarında kendini gösterir. Bu koşullar altında Demokratik Almanya Cumhuriyeti’ndeki yaşam simüle gerçekliğin hüküm sürdüğü bir dünyaya dönüşür. Devlet simulatif bir sisteme, yani görsel bir gerçekliğe dönüşür. Daha önceki bölümlerde de değindiğimiz gibi Hilbig’in bu

romanında simülasyon kavramına sık sık değinilir. Her şeyden önce de Demokratik Almanya Cumhuriyeti öncü yazarlar arasında moda bir kavram olmuştur.

Simülasyon kavramı Jean Baudrillard tarafından ortaya atılmıştır ve toplumsal bir durumu tanımlar. Böyle bir durumda öne sürülen referanslar ve erekler her zaman takaslanabilir. Her şey kayıt altına alınan yazılarla ve deşifre etmelerle çözüme uğrar. Göstergenin aurası anlamın yapısını parçalar. Toplumsal söylemler simülasyonun hipergerçekliğine dönüşür. Gerçek ikili bir gerçeklik sistemine girer. Aslında bunlar temelden yeniden üretilen medyalardır. Gerçeğin yanılsaması yapay olarak yeniden üretilir. İnsanlar aynada yansıyan görüntülerine göre değerlendirilir. Hilbig'in romanındaki güç simgesi gerçeğin buharlaştığı simülatif bir dünyadır. Devletin düzeni metinler içerisinde yıkıma uğrar. Simüle gerçekliği istihbarat teşkilatının kurmaca raporlarına dönüşür. Bu kurgular da kodların sisteminden oluşur. Bu kodlar içerisinde gerçeklik ve görünen arasında bir ayrım yapmak da anlamsızlaşır. Hilbig'in bu romanı romantizm dönemindeki düşüncenin bir dönüşümüdür (Heising, 1996:185).

## SONUÇ

Simülasyon kavramı postmodern bir akım içerisinde kendisine önemli bir yer edinmiştir. Fransız kuramcı Jean Baudrillard 20. yüzyılın modern toplumunu medya vasıtasıyla tanımlar ve bu toplumun medyadan oldukça çok etkilendiği görüşündedir. Böyle bir toplumun bireyleri de yaşamını simüle bir gerçeklik içerisinde sürdürür. Medya modern birey için hipergerçek bir dünya oluşturur. Böyle bir dünyada simüle edilmiş olaylar artık birbirinden ayrılmaz duruma gelir ve çevrede nesnesi olmayan göstergeler dolaşmaya başlar. Jean Baudrillard postmodern bir toplum içinde gerçeğin yok olduğu görüşünü dile getirir. Dünya gerçeğin yok olmasıyla tehdit edilir ve kaybolan bu gerçekliğin yerine simülakrların seri üretimi girer. Baudrillard'ın simülasyon kuramının öncüleri ise Walter Benjamin, Marshal McLuhan ve Jacques Derrida gibi kuramcılardır. Walter Benjamin sanatın yeniden üretildiği görüşünü savunur. Marshal McLuhan'ın görüşü ise medya kuramı ile ilgilidir. Bu iki kuramcının görüşleri Baudrillard'ın eserlerinde açıkça kabul edilir. Ama Jacques Derrida'nın fark kavramına dayanan nesnesiz göstergelerde kapalı bir şekilde kabul edilir. Bu nesnesiz gösterge de simulakr olarak adlandırılır.

Daha sonra simülasyon kavramına edebiyat bilimi içerisinde bir yer bulmak ve kavramı burada açıklamak gereklidir. Simülasyon bu alan içerisinde kurgu ve mimesis kavramları ile ilişkilendirilir. Burada kurgu ve mimesis taban tabana zıt kavramlar olarak incelenmez. Mimesis gerçekliğin taklidi anlamına gelir ve kurgu da edebiyatın kendine has bir özelliği olarak ele alınır. Aristoteles "Poetika" adlı eserinde gerçekliği ve onun kopyasını ontolojik olarak karşı karşıya getirmek için ısrar etmez bilakis edebiyattaki bir gerçekliğin dönüşümü evresinden söz eder. Sadece simülasyon değil mimesis de gerçeklik ve göstergelerin dünyası arasındaki ilişkiyi problem olarak ele alır.

Simülasyon mimesisin mükemmelleşmesi anlamına gelir. Bu da kendi kendini geliştiren bir dünyanın imgesini yaratarak oluşturur. Böyle bir durumda kopya ve orijinali arasındaki fark kaybolur. Baudrillard ve diğerleri için simulakrların üretimi gerçekliğin üzerinde kazanılmış genel geçer bir zaferdir. Gerhard Neumann ve Andreas Kahlitz geçerliliğini sürdüren bir paradoksun bilgisine sahiptir. Böyle bir paradoks çağımızın simülasyon kavramının dramatik ifade şekli mimesise karşı olan farklardan kaynaklanır.

Buradaki mimesis simülasyonun yenmek istediği geleneksel düşünceyi temsil eden farklardan kaynaklanır.

Kurgu ile ilgili güncel teorilerde (Assmann, Iser, Petersen) kurgu belirli bir konuşma şekli olarak anlaşılır. Böyle bir konuşma şekli yanılısamaya uğrayan görüntü içeriğinin hiçbirini içine almaz. Yanılısamanın eksik ögesi simülasyon ve kurgu arasındaki farkı gösterir. Simülasyon kavramının edebi bir metin içerisine yerleştirilmesi Wolfgang Iser'in "Fiktivem und Imaginären" kuramına dayanır ve bu eser simülasyon kuramının edebi bir metin içerisine yerleştirilmesinde oldukça önemlidir. Iser'e göre gerçeklik simgesel işaretler ağından ve kültürün hayali oluşumlarından beslendiğinden kurgu gerçekliğe zıt bir kavram olarak değerlendirilmez bilakis sadece gerçeklik içerisinde kavranabilir. Kurmaca metinlerdeki gerçekliğin çevirisi rol yapma eylemi olarak tanımlanabilir. Burada metin içerisinde sürekli bir dönüşüme uğrayan gerçeklik gerçek olmayan bir özellik kazanır ve hayal gerçeğe dönüşür.

Böylece simülasyon kavramı farklı alanlarda kullanılmasının yanı sıra edebiyat alanına da girmiş olur. Burada simülasyon asıl anlam bağından ayrılır ve yeni bir anlam üstlenir. Simülasyonun bu yeni anlamı medyaya ait gösterge yapılarında kullanılır ve sadece hipergerçek bir ortamda bulunur. Simülasyon burada örnek bir anlam içeriğini kaybeder ve hatta yanılısama özelliğini de kaybeder. J. Baudrillard'daki simülasyon daha doğrusu simulakr kavramı gerçek ve kurgu arasındaki farkı sifira indiren bir alanda gerçekleşen evreler için kullanılır. Aynı zamanda simülasyon kendine özgü bir gerçeklik oluşturur.

Simülasyona bir yer bulma denemelerinin her birini birbirinden ayırmak o kadar da kolay değildir ama bunlar birbirleri içerisinde kolayca kavranabilir. Yapmış olduğumuz çalışmaların sonucunda simülasyona ait beş farklı tür ortaya çıkardık. Bunlara ironi bağlamında simülasyon ve disimilasyon, güdübilimsel modelleme evrelerinin bir bölümü olarak simülasyon, Roland Barthes'ın yapısal uğraşısının bir bölümü olarak simulakr, Baudrillard'a göre modern sonrası bir toplumun özelliği olan hipergerçeklik olarak simülasyon ve Wolfgang Iser'e göre insanların kurgu ihtiyaçlarının tamamlanmasında antropolojik bir yapı olarak simulakr gibi bir sınıflandırmada bulunabiliriz.

Konuşma sanatında simülasyon ve disimilasyon kavramları arasında fark vardır. Her iki kavram da olumlu ve olumsuz bir eylem olarak birbirlerini tamamlar. Disimilasyon gerçek şeylerin saklanmasıdır ve böyle değilmiş gibi yapmak anlamına gelir. Hastalık numarası yapan bir kimse yanlış bir şeylerin rolünü yapmış olur ve “mış” gibi yapma evrenine girer. Her şeyden önce Rönesans’ın saray kültüründe her iki kavramın birbirine kenetlenmesidir. Bu noktada saraylı bir kimse sadece rol yapan iyi bir sanatçı olmakla kalmaz disimilasyon, yani bir şeyleri yapmış ama yapmamış gibi taktiğini de tekrardan kullanır. Bu da hastalık numarası yapan bir kimseyi gizlemek için yapılır. Simülasyon ve disimilasyon okuyucu için açık olduğunda ironinin alanına kolaylıkla girebilir. Kişilerin karakterize edilmesi gibi konuşma biçimlerinin taklidi kurmaca bir konuşmayla sağlanır.

Wolfgang Hilbig’in “Ich” adlı romanı simülasyon kavramının edebiyat alanındaki etkisini incelemek için oldukça uygundur. Böyle bir incelemeye başlamadan önce Wolfgang Hilbig’in yaşamış olduğu Demokratik Almanya Cumhuriyeti’ne ve bu devletin Milli Güvenlik Bakanlığı tarafından kurulan istihbarat teşkilatına değinmeyi gerekli görüyorum. Çünkü öncelikle yazarın kendisi yaşadığı devlet tarafından simüle bir gerçeklik içerisine itilir. Demokratik Almanya Cumhuriyeti 7 Ekim 1949 yılında kurulur. 1952 yılının Temmuz ayında gerçekleşen II. Parti toplantısında sosyalizm yapısı temel bir misyon olarak kararlaştırılır. Bu görevin de Sosyal Birlik Partisinin merkezi planlama ve yönetimi altında gerçekleşmesi gerekir. Böyle bir misyon özellikle de o günün edebiyat alanında gerçekleştirilmeye çalışılır. Bu parti edebiyatı kendi anlayışına göre yönlendirmek ister. Bunun üzerine edebiyat alanında sınırlayıcı önlemler alınır. Edebiyat eleştirilerden mahrum edilir ve kendine özgü kurallarından arındırılarak yeniden uyarlanır. Parti bazı kurallar ortaya koyar ve bu kurallara uymayan sanatçılar ise sansür, sürgün ve para cezası ile karşılaşır. Bu durumda edebiyat alanındaki bir krizden söz edilebilir. Genel olarak Demokratik Almanya Cumhuriyeti’ndeki edebiyat iki gruba ayrılır. Bu gruplardan biri devletin görüşleri doğrultusunda eserler kaleme alan yazarların bulunduğu resmi edebiyat alanıdır. İkinci bir grup ise sansürlerle, sürgünlerle ve para cezalarıyla karşı karşıya gelen sanatçılardan oluşur. Bu sanatçılar devletin edebiyat alanında ortaya koymuş olduğu kurallardan kendini soyutlar ve protestocu bir tutum sergiler. Bütün bu durumlardan sonra ortaya istihbarat teşkilatı çıkar. Bu noktada istihbarat teşkilatı çalışanları rejim muhalifi

edebiyat çevresinin (Prezlauer Berg) üyesi olan sanatçıların yaptığı her şeyi sanki bir gölge gibi takip eder ve onları çeşitli cezalar ile caydırmaya çalışır.

Wolfgang Hilbig'in "Ich" adlı romanı simüle bir gerçekliğin izlerinin sürülebileceği bir eserdir. Wolfgang Hilbig böyle bir eserde özellikle de Demokratik Almanya Cumhuriyeti'ni, bu devlette kurulan istihbarat teşkilatını ve burada yaşayan kişilerin istihbarat teşkilatı simüle gerçekliğinin egemenliği altında bulduklarını ve bundan dolayı bireylerin benlerinin yeniden kurgulandığını, zaman algılamalarının kaybolduğunu ve kimliklerinin parçalandığını konu olarak ele alır. Böyle bir durumda simülasyon kavramı eserin merkezinde bulunur. Çünkü bu eserdeki bireyi istihbarat teşkilatının simüle gerçekliği önemli oranda etkiler. Bu eserde simüle gerçeklikten etkilenen birey olarak ele alınan Cambert adlı ana karakterdir. Cambert istihbarat teşkilatı tarafından rejim muhalifi bir muhbir olarak göreve alınır. Böyle bir görevlendirmeden sonra ise Cambert'in gerçeklik algılaması değişikliğe uğrar. İncelemem sırasında bu türlü bir değişikliği iç gerçeklik ve simüle gerçeklik olarak sınıflandırdım. Cambert'in yaşadığı bodrum katlarından çıkmış olması onun kendine ait iç gerçekliğini terk etmesi anlamına gelir. Böyle bir bodrum katına yeryüzündeki ışıkların yansımaları ise simüle bir gerçekliğin artık buraya kadar ulaştığını gösterir. Daha sonra Cambert kendi benini yeryüzünde hüküm süren bu simüle gerçekliğe göre kurgulaması gerekir. Tam bu noktada simüle bir gerçekliğin neden olduğu çoklu kimlik sorunu ortaya çıkar. Cambert'in sahip olduğu bu çoklu kimlik yazar, muhbir ve işçi olarak gruplandırılabilir. Cambert aslında yazar olmak ister ama yaşamış olduğu Demokratik Almanya Cumhuriyeti buna izin vermez daha doğrusu sanatı kendi bakış açısına göre ele almak ister. Bu durumda Cambert kendini toplumda yazar olarak tanıtabilmek için istihbarat teşkilatı içerisinde muhbir olmayı, iç gerçekliğini yitirmeyi, parçalanmış bir kimlikle belirsizlikler ve yanılgılarla dolu bir yaşam sürmeyi, zaman algılamasını yitirmeyi ve iç gerçekliğine dair hiçbir şeyi hatırlamamayı göze alır. Artık nesnesi olmayan göstergeler içinde yaşayan Cambert diğerlerinin simulakrına dönüşür. Bütün bunlar göz önüne alındığında Cambert'in kişiliğinin tam olarak geliştiğinden söz edemeyiz ve kendisine hiçbir zaman bir kimlik bulamaz. Ana karakter Cambert'in yaşamış olduğu böyle bir yanılgı eserin okuyucularına da bulaşır ve eser simüle gerçeklik tarafından kurulan bir oyuna dönüşür.

## KAYNAKÇA

- Aristoteles, (2011), Poetika, 20. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Assmann, Aleida (1980), Die Legitimität der Fiktion. Ein Beitrag zur Geschichte der literarischen Kommunikation, Fink, München.
- Blask, Falko (1995), Baudrillard zur Einführung, Junius, Hamburg.
- Barthes, Roland (1969), Die strukturalistische Tätigkeit, Rowohlt, Reinbek.
- Barthes, Roland (2000), Der Tod des Autors, Reclam, Stuttgart.
- Baudrillard, Jean (1990), Das Jahr 2000 findet nicht statt, Merve, Berlin.
- Baudrillard, Jean (1978), Agonie des Realen, Merve, Berlin.
- Baudrillard, Jean (1991), Der symbolische Tausch und der Tod, Matthes/ Seitz, München.
- Baudrillard, Jean (2002), Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul.
- Baudrillard, Jean (2000), İmkânsız Takas, 2. Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, Fransızcadan Çeviren: Ayşegül Sönmezay.
- Benjamin, Walter (1969), Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Bolz, Norbert (1992), Eine kurze Geschichte des Scheins, Fink Verlag, München.
- Braun, Matthias (1993), Führungsoffiziere, Operative Vorgänge, Inoffizielle Mitarbeiter – der Einfluß des MfS auf die Literatur- und Kunstentwicklung in der DDR. İçinde: Heinrich-Böll-Stiftung [Hrsg.]: Stasi, KGB und Literatur. Beiträge und Erfahrungen aus Russland und Deutschland, Heinrich-Böll-Stiftung, Köln.
- Cassirer, Ernst; Panofsky, Erwin; Krois, John Michael (2008), Philo Fine Arts, Hamburg.

- Cramer, Sibylle (1994), Kein Ort. Nirgends. Ein Ort. Irgendwo. Wolfgang Hilbig versus Christa Wolf: Klassizistische und modern Positionen in der Literatur des Sozialismus, Suhrkamp, München.
- Derrida, Jacques (1988), Die Différance, İçinde: Randgänge der Philosophie. Hrsg. Von Peter Engelmann, Passagen, Wien.
- Derrida, Jacques (1994), Grammatologie, 5. Auflage, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Derrida, Jacques (1997), Die Schrift und die Differenz, 7. Auflage, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Dotzler, Bernhard J. (1996), SIMULATION – simulation – simulation. İçinde: Verstärker von Strömungen, Spannungen und überschreibenden Bewegungen. Herausgaben von Markus Krajewski und Harun Maye. Jg.1, Nr.1.
- Eichendorff, Joseph von (1997), Aus dem Leben eines Taugenichts, Deutscher Taschenbuch Verlag, München.
- Emmerich, Wolfgang (2005), Kleine Literaturgeschichte der DDR. Erweiterte Neuasugabe, Aufbau Taschenbuch, Berlin.
- Engelmann, Peter (2004), Postmoderne und Dekonstruktion: Texte französischer Philosophen der Gegenwart, Reclam, Stuttgart.
- Gabriel, Gottfried (1975), Fiktion und Wahrheit. Eine semantische Theorie der Literatur, Frommann Holzboog, Stuttgart.
- Grübel, Rainer, Grüttemeier Ralf ve Lethen Helmut (2001), Orientierung Literaturwissenschaft, Was sie kann, was sie will, Rowohlt, Reinbek.
- Harth, Dietrich (1982), Erkenntnis der Literatur. Theorien, Konzepte, Methoden der Literaturwissenschaft, Metzler, Stuttgart.
- Haase, Michael (2001), Eine Frage der Aufklärung. Literatur und Staatssicherheit in Romanen von Fritz Rudolf, Günter Grass und Wolfgang Hilbig, (=Europäische Aufklärung in Literatur und Sprache, Bd. 13) Lang, Frankfurt am Main.



- Härle, Gerhard (1992), Simulationen der Wahrheit Körpersprache und sexuelle Identität im „Zueberberg“ und „Felix Krull“, Fischer, Frankfurt am Main.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1970), Vorlesungen über die Ästhetik I., Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Heising, Bärbel (1996), „Briefe voller Zitate aus dem Vergessen“. Intertextualität im Werk Wolfgang Hilbigs Lang, Frankfurt am Main.
- Hilbig, Wolfgang (1995), Ich, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main.
- Ingarden, Roman (1972), Das literarische Kunstwerk. 4. Aufl., Niemeyer, Tübingen.
- Iser, Wolfgang (1993), Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Iser, Wolfgang (1994), Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung. 4. Aufl., Fink, München.
- Jakobson, Roman (1993), Poetik: Ausgewählte Aufsätze 1921-1971, 3. Auflage, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Jung, Werner (1994), „Welch eine Simulation war doch diese Wirklichkeit“ Wolfgang Hilbigs literarische Verklärung des Gewöhnlichen, Suhrkamp, Berlin.
- Kablitz, Andreas ve Neumann, Gerhard (1997), Mimesis und Simulation, Rombach, Freiburg.
- Kotte, Andreas (1996), Simulation als Problem der Theatertheorie, Böhlau, Köln.
- Lausberg, Heinrich (1990), Elemente der literarischen Rhetorik: eine Einführung für Studierende der klassischen, romanischen, englischen und deutschen Philologie. 10. Aufl., Hueber, Ismaning.
- Lefévre, Henri (1975), Metaphilosophie: Prolegomena, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Lohse, Karen (2008), Wolfgang Hilbig Eine Motivische Biografie, Plöttner Verlag, Stuttgart.

- Man, Paul de (1988), Allegorien des Lesens, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Man, Paul de (1993), Autobiographie als Maskenspiel, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- McLuhan, Marshall (1968), Die magischen Kanäle . Unterstandig Media, Econ, Dusseldorf.
- Michael, Klaus (1993), Samisdat-Literatur in der DDR und der Einfluss der Staatssicherheit, Heinrich-Boll-Stiftung, Koln.
- Muller, Wolfgang G. (1988), Ironie, Luge, Simulation, Dissimulation und verwandte rhetorische Termini, Metzler, Stuttgart.
- Petersen, Jurgen H. (1996), Fiktionalitat und Asthetik: eine Philosophie der Dichtung, Suhrkamp, Berlin.
- Platon (2001), Der Staat. 3. Aufl., dtv, Munchen.
- Platon (1997), Phaidros, Vandenhoeck und Ruprecht, Gottingen.
- Plett, Heinrich Friedrich (1991), Einfuhrung in die rhetorische Textanalyse. 8. Aufl., Buske, Hamburg.
- Plett, Heinrich Friedrich (1979), Textwissenschaft und Textanalyse. Semiotik, Linguistik, Rhetorik, Quelle und Meyer, Heidelberg.
- Saussure, Ferdinand de (1967), Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft, de Gruyter, Berlin.
- Schuck-Wersig, Petra (1993), Expeditionen zum Bild: Beitrage zur Analyse des kulturellen Stellenwerts von Bildern, P. Lang, Frankfurt am Main.
- Searle, John R. (1990), Ausdruck und Bedeutung. Untersuchungen zur Sprechakttheorie, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Smith, Roger D. (2000), Simulation. In: Encyclopedia of Computer Science. 4. Ed. Hrsg. von Anthony Ralston, Edwin D. Reilly and David Hemmendinger, Nature Publishing Group, New York.

Trampe, Andreas (1998), Kultur und Medien. İçinde: Judt, Matthias, DDR Geschichtein Dokumenten. Beschlüsse, Berichte, interne Materialien und Alltagszeugnisse, Links, Bonn.

Wehdeking, Volker (1995), Die Deutsche Einheit und die Schriftsteller. Literarische Verarbeitung der Wende seit 1989, Kohlhammer, Stuttgart.

Wetzel, Michael (1994), Paradoxe Intervention. Jean Baudrillard und Paul Virilio: Zwei Apokalyptiker der neuen Medien, Suhrkamp, Bohn.

Zima, Peter (2001), Moderne – Postmoderne: Gesellschaft, Philosophie, Francke, Basel.

## ÖZGEÇMİŞ

Dudu UYSAL 06.05.1987 tarihinde Çorum ilinde dünyaya geldi. İlkokul ve lise eğitimini Çorum'da tamamladıktan sonra 2006 yılında Sakarya Üniversitesi Alman Dili ve Edebiyatı bölümünü kazandı ve beş yıllık eğitimi sonrasında 2011 yılında öğretim üyesi yetiştirme programı kapsamında Sakarya Üniversitesi Alman Dili ve Edebiyatı bölümüne Araştırma Görevlisi olarak atandı ve aynı bölümde yüksek lisans eğitimine başladı. Halen aynı bilim dalında Araştırma Görevlisi olarak çalışmaktadır.





