POST-HEROİK ROMANDA KAHRAMAN

Semih YETİM

(Doktora Tezi)

Eskişehir, 2020

POST-HEROİK ROMANDA KAHRAMAN

Semih YETİM

T.C.
Eskişehir Osmangazi Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü

Karşılaştırmalı Edebiyat Anabilim Dalı

DOKTORA TEZİ

Eskişehir, 2020

T.C.
ESKİŞEHİR OSMANGAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Semih YETİM tarafından hazırlanan "Post-Heroik Romanda Kahraman" başlıklı bu çalışma, 11/09/2020 tarihinde Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliğinin ilgili maddesi uyarınca yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak, jürimiz tarafından Karşılaştırmalı Edebiyat Anabilim Dalında Doktora tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan …….

Doç. Dr. Ferzane DEVLETABADİ

Üye …….

Prof. Dr. Nevzat KAYA

(Danışman)

Üye …….

Prof. Dr. Asuman AĞAÇSAPAN

Üye …….

Prof. Dr. Medine SİVRİ

Üye …….

Doç.Dr. Fesun KOŞMAK

ONAY
…/ …/ 2020
Prof Dr. Mesut ERŞAN
Enstitü Müdürü

...../…/2020

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi hükümlerine göre hazırlandığını; bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmanın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Eskişehir Osmangazi Üniversitesi tarafından kullanılan bilimsel intihal tespit programıyla taranmasını kabul ettiğimi ve hiçbir şekilde intihal içermediğini beyan ederim. Yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması halinde ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

Semih YETİM

……..……

ÖZET

POST-HEROİK ROMANDA KAHRAMAN

YETİM, Semih

Doktora–2020

Karşılaştırmalı Edebiyat Anabilim Dalı

Danışman: Prof. Dr. Nevzat KAYA

Heroik çağın en önemli unsuru olan kahraman, post-heroik çağda önemini yitirmiş, bedensel, kişilik ve psikolojik özellikleri bakımından bir düşüş ve çöküş yaşamıştır. Kahramanın dönüşümüyle birlikte edebiyat eserinin yapısının da çözüldüğü görülmektedir. Bu bağlamda kahramanın her yönüyle başkalaşım geçirdiği ve geleneksel önemini yitirdiğine tanık olunmaktadır.

Kahraman kavramının post-heroik dönem edebiyatındaki dönüşümünü ele alan bu çalışmanın amacı, Patrick Süskind'in *Koku* (Das Parfum: Die Geshichte eines Mörders, 1985) ve Chuck Palahniuk'in *Çarpışma Partisi* (Rant: An Oral Biography of Buster Casey, 2007) adlı romanlarında, kahramanın edebi süreçte nasıl bir dönüşüm geçirdiğini edebi ve kültürel göstergelerle ortaya koymaktır. Alman ve Amerikan edebiyatlarından seçilen bu iki roman aracılığı ile Batı edebiyat tarihinin en önemli olgularından olan kahramanlığın kültürel dönüşümü arketipsel eleştiri yönteminin verilerinden yararlanılarak ele alınacaktır.

Çalışmada, *Koku* ve *Çarpışma Partisi* adlı romanlarda kahramanın yolculuğunun, kahraman ile ejderhanın yer değiştirmesiyle çarpıtıldığı, geleneksel kahraman ve yolculuğunun kasıtlı olarak postmodern bir biçimde dönüştürüldüğü görülmüştür. Çalışmada ele alınan eserlerin kahramanları, Apollonik eril Batı medeniyetinin ötekileştirdiği Oedipal ve Dionizyak kahramanın temsilcileri olarak yer almaktadır. Kahraman olgusunun edebi süreçteki dönüşümünü yansıtan Alman ve Amerikan edebiyatından iki post-heroik dönem eserinin karşılaştırmalı olarak ele

alındığı bu çalışmanın, karşılaştırmalı edebiyat araştırmacılarına yeni bir bakış açısı kazandırması ve karşılaştırmalı edebiyat bilimine katkı sağlaması ümit edilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Kahraman, Post-heroik Roman, Patrick Süskind, Chuck Palahniuk, Karşılaştırmalı Edebiyat

ABSTRACT

THE HERO IN THE POST-HEROIC NOVEL

YETİM, Semih

PhD Degree–2020

Department of Comparative Literature

Supervisor: Prof. Dr. Nevzat KAYA

The hero, which is the most important aspect of the heroic age, has lost its importance in post-heroic age and has undergone a decadence in terms of body, personality and psychological traits. Along with the transformation of the hero, it can also be observed that the structure of literary works has disintegrated as well. Thus, one can witness that the hero has metamorphosed with all its aspects and lost its traditional significance.

The aim of this study, which discusses the transformation of the notion of the hero in the literature of the post-heroic period, is to demonstrate via the literary and cultural indicators that how the classical hero has metamorphosed throughout the literary continuum in the novels of Patrick Suskind's *Perfume: The Story of a Murderer* and Chuck Palahniuk's *Rant: An Oral Biography of Buster Casey.* Through these two works which have been selected from the German and American literature, the cultural transformation of the heroism, which is one of the most significant phenomena of the history of Western literature, will be discussed by the application of the archetypal criticism method.

In the study, it has been understood that the concepts of the classical hero and the journey of the hero have deliberately been transformed by means of post-modernist theory. The heroes of the novels discussed in the study are the representatives of the Oedipal and the Dionysiac heroes which have been marginalized by the Apollonian Western civilization. It is hoped that this study which reflects the metamorphosis of the concept of the hero in the literary continuum and focuses on the representations of

the post-heroic period in American and German literature will contribute to the field of Comparative Literature by encouraging new points of view in the studies which will discuss post-heroism and comparative studies.

Key Words: Heroes, post-heroic novel, Patrick Suskind, Chuck Palahniuk, Comparative Literature.

İÇİNDEKİLER

ÖZET…….....v
ABSTRACT …….....vii
ÖNSÖZ ……. ... xi
GİRİŞ …….....1

1. BÖLÜM
KAHRAMANLIK: AKHİLLEUS'TAN BUSTER CASEY'YE

1.1. MİTOLOJİK ÇAĞDAN POSTMODERNİZME KAHRAMAN …….. 6
1.1.1 Trajik Kahraman ……. 9
1.1.2 Trajik Kahramandan Romantik Kahramana ……... 12
1.1.3. Anti-kahramanın Yükselişi ……... 17
1.1.4. Postmodern Kahraman ……... 22
1.2. KAHRAMAN VE YOLCULUĞU ……... 26

2. BÖLÜM
BATI KAHRAMAN ARKETİPLERİ

2.1. KLASİK KAHRAMAN VE ORESTES ……... 35
2.2. ROMANTİK KAHRAMAN VE OEDIPUS ……... 39

3. BÖLÜM
POST-HEROİK ÇAĞIN KAHRAMANLARI

3.1. PATRICK SÜSKIND'İN *KOKU* ROMANI VE DEMAGOG KAHRAMAN JEAN-BAPTISTE GRENOUILLE ……... 57
3.1.1. Grenouille ve Aydınlanma Çağı ……...… 61
3.1.2. Kurbağa Peygamber Grenouille ……...… 67
3.1.3. Grenouille ve Anne Arayışı ……... 70
3.1.4. Bir Seri Katilin Çocukluğu ……...… 72
3.1.4.1. Tabakhane Çırağından Parfüm Ustasına ……... 75
3.1.4.2 Grenouille'nin İnzivası ……... 78

3.1.5. Parfüm Dehası Seri Katil ……... 81
3.2. CHUCK PALAHNIUK'İN *ÇARPIŞMA PARTİSİ* VE PSİKOPAT KAHRAMAN BUSTER CASEY …….. 87
3.2.1. Bir Psikopat Natüropatik Seri Katilin Çocukluğu …… 89
3.2.2. Çarpışma Partisi Peygamberi ……... 96
3.2.3. Süper Bulaştırıcı ……... 99
3.2.4. Zaman Yolcusu ……. 102

4. BÖLÜM

JEAN-BAPTISTE GRENOUILLE VE BUSTER CASEY'NİN SONSUZ YOLCULUĞU

4.1. KAHRAMANIN OLAĞANÜSTÜ DOĞUMU VE ÇOCUKLUĞU …….. 104
4.1.1. Grotesk Kahramanlar, Kötürüm Bedenler ……. 110
4.2. KAHRAMANIN SONSUZ YOLCULUĞU ……. 114
4.2.1. Maceraya Çağrı ……. 115
4.2.2. İlk Eşiğin Aşılması ve Balinanın Karnı ……...…….. 117
4.3. ERGİNLEME …… 121
4.3.1. Sınavlar Yolu …… 121
4.3.2. Tanrıçayla Karşılaşma …… 125
4.3.3. Babanın Gönlünü Alma ……. 131
4.3.4. Tanrılaştırılma …… 135
4.4. DÖNÜŞ …… 142

SONUÇ …… 147
KAYNAKÇA ……153

ÖNSÖZ

Bu çalışma, kahraman kavramının post-heroik dönem edebiyatındaki dönüşümünü ele almaktadır. Çalışmada, Patrick Süskind'in *Koku* (Das Parfum: Die Geshichte eines Mörders, 1985) ve Chuck Palahniuk'in *Çarpışma Partisi* (Rant: An Oral Biography of Buster Casey, 2007) adlı romanlarında, kahramanın edebi süreçte nasıl bir dönüşüm geçirdiği, Batı kahraman arketiplerini teşkil eden Orestes ve Oedipus karşıtlığı bağlamında arketipsel eleştiri yönteminin verilerinden yararlanılarak karşılaştırmalı olarak incelenmiştir.

Alman ve Amerikan edebiyatındaki post-heroik dönem kahraman örneklerinden hareketle, kahramanlığın kültürel dönüşümü çözümlenerek karşılaştırmalı edebiyat bilimine katkı sağlanmasının amaçlandığı çalışmada, bu zorlu süreç boyunca her zaman bilgi ve desteği ile yanımda olan sayın danışmanım Prof. Dr. Nevzat KAYA'ya, eleştiri ve önerileriyle bu çalışmaya katkı sağlayan sayın Prof. Dr. Asuman AĞAÇSAPAN'a ve sayın Prof. Dr. Medine SİVRİ'ye, kıymetli okumaları ve katkılarıyla sayın Doç.Dr. Ferzane Devletabadi ve Doç.Dr. Fesun KOŞMAK'a içten teşekkürlerimi sunarım.

Doktora eğitimim boyunca bana destek olmak adına her türlü fedakârlıkta bulunan sevgili aileme teşekkürü borç bilirim.

GİRİŞ

"Post-heroik Romanda Kahraman" başlıklı bu çalışma, kahraman kavramının post-heroik dönem edebiyatındaki dönüşümünü ele almaktadır. Çalışmanın amacı, Patrick Süskind'in *Koku* (Das Parfum: Die Geshichte eines Mörders, 1985) ve Chuck Palahniuk'in *Çarpışma Partisi* (Rant: An Oral Biography of Buster Casey, 2007) adlı romanlarında, kahramanın edebi süreçte nasıl bir dönüşüm geçirdiğini edebi ve kültürel göstergelerle ortaya koymaktır. Alman ve Amerikan edebiyatlarından seçilen bu iki roman aracılığı ile Batı edebiyat tarihinin en önemli olgularından olan kahramanlığın kültürel dönüşümü arketipsel eleştiri yönteminin verilerinden yararlanılarak ele alınacaktır.

Kahraman kavramının geçirdiği dönüşüm, edebiyat eserinin yapısının da değiştiğinin bir göstergesidir. Kahramanın dönüşümüyle birlikte edebi eserin yapısı çözülmektedir. Bu bağlamda Apollonik kahramanın her yönüyle dönüşüm geçirdiği, groteskleştiği söylenebilir. *Koku* ve *Çarpışma Partisi* adlı romanlarda, mitik dönemden itibaren edebiyat tarihinin en önemli unsurlarından olan "kahraman"ın post-heroik çağda trajik bir biçimde düştüğüne ve geleneksel önemini yitirdiğine tanık olunmaktadır. Çalışmada, kahramanlığın edebiyat tarihindeki gelişimi ve dönüşümü Joseph Campbell'ın "Kahraman ve Yolculuğu" arketipi bağlamında ele alınacak ve bu yapıya artık nasıl uyulmadığı gösterilmeye çalışılacaktır.

Çalışmada ele alınan eserler post-heroik çağda kahraman olgusuna gereksinim kalmadığını, ataerkil Batı kültürünün dayattığı kahramanlık değerlerinin bu çağda geçerliliğini yitirdiğini göstermektedir. Post-heroik çağda kahramanın çağdaş toplum için patolojik bir tehdit teşkil ettiği anlaşılmaktadır. Çalışmada ele alınan eserlerin kahramanları, Apollonik eril Batı medeniyetinin ötekileştirdiği Oedipal ve Dionizyak kahramanın temsilcileri olarak yer almaktadır.

Çalışmanın birinci bölümünde öncelikle kahraman olgusu, ortaya çıkışından postmodernizme kadar tarihsel gelişim süreci içerisinde ele alınacaktır. Edebiyat tarihinde bilinen en eski kahramanlık anlatısının bir Sümer efsanesi olan *Gılgamış Destanı* olduğu kabul edilmektedir. Homeros'a atfedilen *İlyada* destanının ise Batı edebiyatındaki en eski kahramanlık anlatısı olduğu bilinmektedir. Homeros'un, mitik kahramanları ataerkil, sınıflandırmacı aklın süzgecinden geçirerek dönüştürdüğü söylenebilir. Akhilleus karakterinde vücut bulan klasik anlayışa göre kahraman,

onuru için yaşayan ve ölen, toplumun iyiliği için kendini feda etmeye hazır önderlik vasfına sahip kimsedir. Antik Çağ'da büyük bir öneme sahip olan kahramanlar, aynı zamanda edebiyatta yer alan ilk "insan"lardır. Bundan önce edebi anlatılarda yalnızca tanrılara yer verilmiştir. Klasik anlamda kahraman; koruyan, kollayan, savaşta cesaret ve gücüyle öne çıkan, asalet ve yiğitlik gibi özellikleriyle toplum tarafından model alınan ideal insandır. Çalışmanın bu bölümünde klasik kahraman anlayışı açıklandıktan sonra alt başlıklar altında sırasıyla trajik kahraman, romantik kahraman, anti-kahraman ve postmodern kahraman kavramlarına değinilecek, kahramanın tarihsel dönüşümü gösterilmeye çalışılacaktır.

Birinci bölümde ayrıca, çalışmanın kuramsal çerçevesini belirleyen Joseph Campbell'ın 'kahramanın yolculuğu' arketipi irdelenecektir. Kahramanı ve yolculuğunu birer arketip olarak ele alan Campbell, kahramanın eylem şemasını döngüsel bir 'ayrılma- erginlenme- dönüş' formülü ile açıklamaktadır. Campbell'ın döngüsünde, kahramanın yolculuğu ayrılık ya da ölümle noktalanır. Kahramanın ölümü, dünyayla olan bütünleşmeyi temsil eder; onun kendini feda edişi hem kendisi hem de yaşadığı evren içindir. Kahramanın yolculuğu, günümüz edebiyatında varlığını sürdürmekle birlikte, değişen kahraman anlayışı, kahramanı ve yolculuğunu değiştirip dönüştürmüştür. Post-heroik çağda kahramanın yolculuğunun kahramanın kendisi gibi tutarsızlaştığı, amorf ve parçalanmış bir biçim aldığı söylenebilir.

Çalışmanın ikinci bölümünde kahraman olgusu, Orestes'in temsil ettiği klasik kahraman ve Oedipus'un temsil ettiği romantik kahraman bağlamında kültürel yansımaları ile incelenecektir. Orestes, Batı kültüründe kültür kurucu ideal kahramanı temsil ederken, Oedipus, Batı kültürünün bastırmak istediği, anneden kopamamış ve dolayısıyla birey olamamış romantik kahramanı temsil etmektedir. Çalışmanın bu bölümünde, psikanalizin temel konularından biri olan Oedipal karmaşa ekseninde Batı edebiyatının iki kutbunu oluşturan Orestes ve Oedipus'un kahraman olarak özellikleri üzerinde durulacaktır. Arketipsel olarak klasik kahramanın Orestes ile, romantik ve postmodern kahramanın ise Oedipus ile ilişkili olduğu görülmektedir.

Çalışmanın üçüncü bölümünde Patrick Süskind'in *Koku* ve Chuck Palahniuk'in *Çarpışma Partisi* adlı eserleri kahramanlık olgusu bağlamında incelenecektir. Bu bölümde *Koku*'nun başkahramanı Grenouille ile *Çarpışma*

*Partisi'*nin başkarakteri Buster Casey'nin birer post-heroik kahraman olarak klasik kahraman anlayışıyla hangi açıdan örtüşmedikleri ortaya konmaya çalışılacaktır.

Çalışmanın dördüncü ve son bölümünde Patrick Süskind'in *Koku* ve Chuck Palahniuk'in *Çarpışma Partisi* adlı romanları, klasik kahraman olgusunu ne şekilde ve neden ters yüz ettiklerini göstermek üzere karşılaştırmalı olarak incelenecektir. Kahramanlık olgusunun romanlardaki dönüşümü Joseph Campbell'ın "kahraman ve yolculuğu" arketipi bağlamında ele alınacak ve bu yapıya uyulmadığı gösterilmeye çalışılacaktır. Grenouille ve Buster Casey'nin yolculuk döngüsü, arketipsel kahraman ve onun yolculuk döngüsünü parodileştirmektedir.

Sonuç bölümünde, çalışmanın bütününe dair genel bir değerlendirmede bulunulacak; bundan sonra konu ile ilgili yapılacak olan çalışmalar için öneriler sunulacaktır. Kahramanlık olgusu mitolojideki ataerkil dönüşüm sonrası ortaya çıkmıştır. Ataerkil kültürün yarattığı kahraman, kültür koyucu, sınıflandırıcı ve tanımlayıcı, erk sahibi eril unsur olarak ortaya çıkmaktadır. Kahraman kendini gerçekleştirebilmek ve aynı zamanda ataerkil düzenin sürekliliğini sağlayabilmek için anaerkili yok etmek, annesini öldürmek zorundadır. Bu bağlamda, kahramanlık anlatılarında kahramanın öldürmek zorunda olduğu ejderhaların ve canavarların anaerkilin temsilcisi olduğu görülmektedir. Heroik çağın en önemli unsuru olan kahraman, post-heroik çağda önemini yitirmiş, bedensel, kişilik ve psikolojik özellikleri bakımından bir düşüş ve çöküş yaşamıştır. Bu çalışmanın, farklı kültürlere ait edebi eserleri arketipsel bir yaklaşımla irdeleyerek kahraman olgusunun edebiyat tarihi boyunca geçirdiği dönüşümü göstermesi ve post-heroik dönem kahramanını kültürel yansımaları ile ortaya koyması nedeniyle, karşılaştırmalı edebiyat bilimine katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

1. BÖLÜM:
KAHRAMANLIK: AKHİLLEUS'TAN BUSTER CASEY'YE

Kahraman sözcüğünün Batı dillerindeki karşılığı olan heros (Latince), hero (İng.), héros (Fr.) sözcüklerinin kökeni, Yunanca'daki *hērōs* sözcüğüne dayanmaktadır. Etimolojik kökeni kesin olmamakla birlikte heros sözcüğünün Proto-Hint-Avrupa diline ait olan ve "korumak, kollamak" anlamına gelen **ser* kökünden türediği düşünülmektedir (bkz.https://www.etymonline.com/word/hero). Kahraman kavramıyla ilişkili olan bir diğer kavram ise *paredros'*tur. Anaerkil dönemde Ana Tanrıça'nın ölümlü eşlikçisi olan paredros/heros, evrenin düzeninin devam etmesi için tanrıçanın yanında yer alır. Göttner-Abendroth, Ay ile temsil edilen Ana Tanrıça'nın paredrosunun Güneş ile temsil edildiğini ve kutsal kral olarak Ana Tanrıça ile kutsal evliliği gerçekleştirdikten sonra kurban edildiğini dile getirir (bkz. Göttner-Abendroth, 1995: 9-11). Paredros/heros, anaerkil düzenden ataerkile geçiş sürecinde savaşçı Güneş kahramana evrilmiştir, artık Ana Tanrıça'ya değil eril baş tanrıya tabiidir.

Kahraman ve kahramanlık geleneği ile ilgili olan en eski eser, M.Ö. 7. yüzyılda yazıldığı düşünülen ve bir Sümer efsanesi olan *Gılgamış Destanı*'dır (bkz. Hourihan, 1997: 10). Pek çok esere ilham kaynağı olmuş *İlyada* destanı ise Batı edebiyatındaki en eski kahramanlık anlatısıdır (bkz. Miller, 2000: 87). Homeros'un M.Ö. 8. yüzyıla ait destanı, Truva Savaşı'nın elli bir günlük bir bölümünü anlatırken edebiyata Akhilleus, Agamemnon, Ajax, Odysseus ve Hektor gibi kahramanlar kazandırmıştır.

Anaerkilden ataerkile geçiş sürecinde mitlerin dönüştürüldüğüne şahit olunmaktadır. Kaya'nın da belirttiği gibi kahramanlığın en ilksel versiyonu eşitlikçi anaerkili bertaraf etmektir. Kahraman annesini öldürmek zorundadır. Kahramanlık, hiyerarşiyi, proto-devleti ve esasında proto-faşizmi getiren, kendinden olmayanı yok etmeye, dönüştürmeye yönelik bir mefhumdur (bkz. Kaya, 14.10.2019: 06:00-06:54).

Homeros'un *İlyada* ve *Odysseia* destanlarında kurguladığı epik kahramanlarına, Aydınlanma çerçevesinden yaklaşan Adorno ve Horkheimer, *Odysseia*'nın Aydınlanmanın diyalektiğine tanıklık ettiğini savunur. 'Apolloncu Homeros', söylenleri kendisine mâl edip düzenlerken onlarla çelişir. Adorno ve Horkheimer'a göre "Serüvenlerin kahramanı bağdaşık benlik iddiasından

(Selbstbehauptung)[1] türeyen burjuva bireyi kavramının ilk örneği olarak ortaya çıkar. Bu bireyin tarih öncesi örneği de bir yerden diğerine sürüklenendir" (Adorno - Horkheimer, 2010: 68). Diğer bir deyişle Homeros, mitleri Apollonik bir biçimde düzenleyerek Aydınlanmacı bir tavır sergiler ve yarattığı kahraman, burjuva sınıfının yükselişiyle ortaya çıkan roman kahramanının adeta bir arketipidir. Homeros'un "antimitolojik, aydınlanmış karakterinin khtonik mitoloji" ile karşıtlık oluşturduğunu vurgulayan Adorno ve Horkheimer'a göre Odysseia'da, "hayatta kalmaya çabalayan bir Ben ile yazgının çokluğu arasındaki karşıtlıkta, Aydınlanma ile mitos arasındaki karşıtlık ortaya çıkar" (Adorno - Horkheimer, 2010: 70-71). Öyleyse, mitos kahramanının, Homeros'un düzenleyici aklının ve dolayısıyla ideolojinin süzgecinden geçerek, Odysseus'a ya da Akhilleus'a dönüştüğü söylenebilir. Bu durum Frye'ın, romansın her devirde egemen sınıfın ideolojisini yansıtma eğiliminde olduğu görüşünü destekler niteliktedir (bkz. Frye, 2015: 220). Bu bağlamda, Batı edebiyatının ilk kahraman örneği kabul edilen Homeros kahramanlarının, ait oldukları dönemin ideolojisini yansıttığı sonucuna varılabilir.

Homeros'un Akhilleus karakterinde vücut bulan klasik anlayışa göre kahraman, onuru için yaşayan ve ölen, öldürdüğü kişilerin zekâsı ve yetkinliğiyle doğru orantıda yüceltilen savaşçıdır (bkz. Schein, 1984: 58). Furst'a göre, arketipsel kahraman, lider rolünü üstlenir ve toplumun iyiliği için kendini feda etmeye hazırdır (bkz. Furst, 1976: 57). Kaya, ataerkil dönüşüm sonrası mitlerde yer alan kahramanın ait olduğu toplumun dünyasını genişletmeye çalıştığını belirtir. "Kahraman son derece istilacı bir dinamiğe sahiptir. Kahraman olan sınırları aşmak zorundadır" (Kaya, 14.10.2019: 0:55-01:36).

Antik Çağ'da kahramanlar son derece büyük bir öneme sahiptir. İ.Ö. 6. ile 4. yüzyıllar arasındaki Yunan Klasik Dönemi'nden şair Pindaros'a göre üç varlık kategorisi vardır: tanrılar, kahramanlar ve insanlar (bkz. Pindar, 1997: 17). Pindaros, bu sınıflandırmayla kahramanı, tanrılarla insanlar arasına yerleştirmiş olur. İnsanüstü güce sahip kahramanlar genellikle yarı-tanrı olarak yüceltilmiştir. Antik Yunan'daki 'kahraman kültleri', toplumda kahraman olarak görülen savaşçı veya devlet adamlarına ölümünden sonra kutsallık atfedilmesi ve tapınılması üzerine kurulmuştur. Çeşitli törenlerle ve kurbanlarla onurlandırılan kahramanın ruhunun,

[1] Adorno ve Horkheimer'ın dile getirdiği Selbstbehauptung kavramı, eserin İngilizce çevirisinde self-affirmation terimi ile karşılanmıştır (bkz. Adorno ve Horkheimer, 1997: 43). Bu ifade ise Türkçe'ye öz-olumlama olarak çevrilmektedir.

kendisine tapan topluluğu koruyacağına inanılmıştır. Kahraman kültlerinin bilinen ilk örnekleri arasında Menelaus, Agamemnon ve Odysseus için yapılan kültler yer almaktadır.

Kahramanlar edebiyatta yer alan ilk "insan"lardır (bkz. Encyclopedia Britannica, "Hero"). Bowra'ya göre Antik Yunan'dan günümüze her zaman kahraman ve kahramanlık fikri var olmuştur, günümüz insanının kahraman algısı Antik Yunan'a dayanır (bkz. Bowra, 1952: 2; Akt. Kadiroğlu, 2012: 8). Kahramanların, Homeros'un epik şiirlerinde olduğu gibi edebiyatta yer alması, şairlerin ve dinleyicilerin ilgisinin 'ölümsüz tanrı'lardan 'ölümlü insan'a yöneldiğini göstermektedir.

1.1. MİTOLOJİK ÇAĞDAN POSTMODERNİZME KAHRAMAN

'Kahraman' kavramının tanımı zaman içinde değişmiş, tarihsel süreçte kahraman imgesi farklı biçimlere bürünmüştür. Kahraman kavramının ilk görünümü 'savaşçı kahraman'dır. Campbell'a göre 'savaşçı' insan formunda ortaya çıkan ilk kahramandır. İnsanların yerleşik hayata geçmesi ile köylerin büyüyüp dışarıdan gelecek saldırılara karşı korunması gerekince, 'savaşçı' kavramı ortaya çıkmıştır. Kahraman, "yaratıcı yaşamın savunucusudur" (bkz. Campbell, 2013: 369). Homeros, kahramanı "savaşta cesaret gösteren kimse" olarak tanımlar. Kahraman; koruyan, kollayan, savaşta cesaret ve gücüyle öne çıkan, asalet ve yiğitlik gibi özellikleriyle toplum tarafından model alınan ideal insandır. Bu tanıma göre, kahraman kendi çıkarı için değil bağlı olduğu topluluğun refahı için kendini feda eden kişidir. Cicero, kahramanı "akrabalarına, vatanına ve dostlarına fedakârca hizmet eden" olarak tanımlar. Carlyle, kahraman kavramını tarihsel açıdan ele alarak, çağlar boyunca var olan kahraman türlerini sıralamıştır. Carlyle'a göre; savaşçı kahramanın yanında "tanrı kahraman", "peygamber kahraman", "rahip kahraman", "âlim kahraman" ve "kral kahraman", mitik, tarihi ve dini metinlerde karşılaşılan kahraman türleridir (bkz. Margolin, 1999:197).

Bowra'ya göre, kahramanın eylemleri, insanoğlunun sınırlarını aşmak, daha tatmin edici bir hayata ulaşmak azmini simgelemektedir (bkz. Bowra, 1952: 4; Akt. Kadiroğlu, 2012: 11). Kaya'ya göre, "kahramanın görevleri son derece komprime edilmiş ideolojik mitemlerdir. Temelinde yerli kavimleri yok etmek, rasyonalize

etmek, soykırım yapmak ve kendi topluluğunun oraya yerleşmesini sağlamaktır" (Kaya, 14.10.2019: 09:15-09:43).

Kahramanlık olgusu, insanoğlunun kendisini yansıttığı bir imgedir ve kahramanın yaşadığı macera, insan doğasını ve gizemlerini metaforik olarak ortaya koymaktadır (bkz. Brombert, 1999: 2). Joseph Campbell, kahramanın işlevini şöyle açıklar:

> Tek kelimeyle: Kahramanın ilk işi ikincil etkilere ait dünya sahnesinden ruhun, güçlüklerin gerçekten yerleşmiş olduğu şu nedensel bölgelerine geri çekilmek ve orada güçlükleri halletmek, kendi başına onların kökünü kazımak (yani, kendi yerel kültürünün yardımcı demonlarıyla çatışmak) ve bozulmamış dolaysız deneyimi ve C.G. Jung'un "arketipsel imgeler" dediği şeyin asimilasyonunu aşmaktır (Campbell, 2013: 28).

Bu bağlamda Campbell, kahramanın zorlu aşamalardan geçip, kişisel gerçeklikten evrensel gerçekliğe ulaştığında, doğru/yanlış, iyi/kötü gibi ikilikleri aştığını belirtir. Kahramanın asıl sorunu, "(...) Ortaya çıkan hayatı açıklamak ya da suçlamak değil, onunla başa çıkmak"tır (Campbell-Moyers, 2009: 209).

Arsitoteles, *Poetika*'da kahramanı 'sıradan insandan daha iyi olan' olarak tanımlar. Kahramanın karakteri, iyiliğin yanında bazı zaaflar ve zayıflıklar da taşımalıdır. Raglan, kahramanı ahlaki kusursuzluğu bakımından değil ancak işlevselliği bakımından ideal olan olarak tanımlamıştır (bkz. Raglan, 1956: 146). Kahramanlık olgusuna Hıristiyan inancı çerçevesinden bakan Ryken'a göre, kahraman, örnek teşkil eden bir kişidir; başına gelenler tüm insanların kendini özdeşleştirebileceği olaylardır; kahramanlar tüm bir kültürün dile getirmek istediğini özetleyen kimselerdir (bkz. Ryken, 2001: 108).

Hegel'e göre kahramanların, kendi gücünden başka sınırlayıcı bir kuruma boyun eğmeleri söz konusu değildir ve bu nedenle eylemleriyle kişilikleri arasında tutarlılık söz konusudur: "Kahramanlar bir eylemin bütününü üstlenen ve başaran, karakterlerinin ve kaprislerinin bağımsızlığı yoluyla harekete geçirilmiş bireylerdir; ve dolayısıyla, bu kahramanlar haklı ve ahlaki olan şeyi gerçekleştirdikleri zaman, bu, bireysel yaradılışın bir sonucu olarak görünür" (Hegel, 1994: 184).

Kahraman, aynı zamanda eylemlerinden çıkan sonuçların sorumluluğunu üstlenmektedir: "(...) Nasıl ki Kahramanlık Çağı'nda, özne, tam da bütün istemesiyle, eylemesiyle, yapıp etmesiyle doğrudan bağlantılı kalıyorsa, aynı şekilde eylemlerinden hangi sonuçlar çıkarsa çıksın, bunların tüm sorumluluğunu da üstlenir" (a.g.e.: 186). Karakteri, eylemleri ve arzuları tutarlılık içinde birbiriyle

bağlantılı olan kahramanlar, yaptıklarının sonucu her ne olursa olsun pişmanlık duymayacaklardır. Hegel, kahramanı insanlar arasında en üst seviyeye yerleştirir. Hegel'in hiyerarşik ayrımında yalnızca kendi çıkarı ve mutluluğu için çalışan 'kurban'; geleneksel ahlaka ve toplumun istencine bağlı 'yurttaş'; öznel bir ahlak anlayışına sahip olan 'kişi' ve en üst seviyede ise 'kahraman' olmak üzere dört tip insan bulunmaktadır.

> Kahraman, tarihin kesin sonucuna ulaşan bir aktördür, tarihin başarılı bir oyuncusudur. Bütün öteki insanlar gibi özel kazanç ve çıkarları için harekete geçen kahramanın eylemleri aynı zamanda "Dünya Tin"inin istenciyle uyumluluk gösterir. Kendi özel istencinin içine, dünya tarihinin daha büyük sorunlarının da girdiğini görürüz (Hegel, 1986: 106).

Hegel felsefesinde, kendi çıkarları dışında yüksek bir ideale, Dünya Tini (Weltgeist) ile uyumlu bir ideale yönelen kahraman yüceltilmiştir. Hegel'e göre kahraman kendini dünya tini için feda eden kişidir, 'Dünya Tini'nin kurbanıdır (bkz. Hegel, 1986: 107).

Kahramanın kendini feda etmesi düşüncesi daha sonra Nietzsche'de ortaya çıkmaktadır. Nietzsche'ye göre, kahraman kendini topluluğu için harcamak değil, tersine kendini onlardan ayırmak için çabalamaktadır: "Gerçek kahramanlık feda edişin, kendini tam anlamıyla verişin, diğerkamlığın bayrağı altında değil, tersine asla savaşmamaktan ibarettir" (Nietzsche, 2002: 186). Nietzsche'ye göre kahramanın, toplum uğruna olmasa bile, yaşamın yasasıyla özdeşleşip kendini feda edişi, ona tanrısal bir nitelik kazandırmaktadır:

> En yüksek insan (kahraman), kendi yaşamını bir feda ediş olarak onaylayan kişidir; "yarı-tanrı" olan insan, yaşamın bütünlüğüne ulaşan ve varoluşunu bir yazgı parçası olarak arayan kişidir; ve insan, yaşamın mantığıyla, yaşamın yasasıyla özdeşleşmeyi başarıp yaşamın bütünlüğünde eriyip yok olduğunda sonunda "Tanrı" olur (Pearson, 1998: 70).

Yaşamın bütünlüğüyle özdeşleşen kahraman aynı zamanda anonimleşir, insan kimliğinden ayrışır.

Aristoteles'in kahraman anlayışından yola çıkan Northrop Frye, *Eleştirinin Anatomisi* adlı çalışmasında kahramanı beş kategoride inceler: 1. Eğer diğer insanlardan ve onların çevresindekilerden tür bakımından üstünse[2] kahraman ilahi bir varlıktır. 2. Eğer insanlar ve çevresine kıyasla derece bakımından üstünse kahraman tipik bir romans kahramanıdır. 3. Eğer derece bakımından diğer insanlardan üstünse ancak doğal çevresine kıyasla bir üstünlüğü yoksa kahraman bir liderdir. 4. Diğer

[2] Frye, "tür bakımından üstün" ifadesi ile kahramanın tanrı, yarı-tanrı veya tanrı çocuğu olmasını kastetmektedir.

insanlara ya da çevresine üstün değilse; kahraman bizden biridir. 5. Eğer güç ya da zekâ bakımından bizden daha aşağı seviyedeyse, esaret, hayal kırıklığı ya da saçmalık sahnesinde tepeden baktığımız hissini yaşıyorsak: kahraman ironik kipe aittir (bkz. Frye, 2015: 59-61). Frye, bu çerçeveden bakıldığında Avrupa kurmacasının başlangıcından bu yana ağırlık merkezini adım adım beş maddelik listenin aşağılarına taşıdığını vurgular.

Frye'a göre, romans "tüm edebi türler içinde doyuma ulaştıran düşe en yakın tür"dür ve her devirde egemen sınıf ideallerini romans aracılığıyla yansıtma eğiliminde olmuştur. "Ortaçağ şövalye romansının, Rönesans döneminin aristokrat romansının, on sekizinci yüzyıl burjuva romansının ve çağdaş Rusya'daki devrimci romans"ın ortak özelliği olan bu eğilim, iyi ve kötü arasında çatışma içeren bir serüven içerisinde ortaya çıkar (bkz. Frye, 2015: 220). Kahramanın zaferiyle sonuçlanan romansta, dört aşama bulunmaktadır: tehlikeli yolculuk, mücadele, kahraman ve düşman arasında (her ikisinin de ölebildiği) bir savaş ve kahramanın yükselişi. Frye'a göre, "düşman sıradan bir insan olabilir ama romans mite yaklaştıkça ilahi vasıflar kahramana iyice yapışır ve düşman da şeytani mitik nitelikler kazanır" (Frye, 2015: 221). Frye'ın, Campbell'ın 'kahramanın sonsuz yolculuğu' döngüsünü yeniden yorumladığı görülmektedir.

1.1.1. Trajik Kahraman

Edebiyatta epik kahramandan sonra en etkili olmuş kahraman türünün trajik kahraman olduğu söylenebilir. Frye'ın yukarıda alıntılanan listesinde 2. ve 3. maddelere uygun düşen trajik kahraman, "genelde, neredeyse sıra dışı kavrayışa ve çoğunlukla ilahi bir yazgıya sahip olmuştur. Burada trajik kahramanı, görünür ve görünür olmayan iki krallığı kuşatan bir düzene karşılık gelen doğanın dengesini bozan kişi olarak görürüz; doğa önünde sonunda dengesine geri kavuşmalıdır" (a.g.e.: 244). Yunan tragedyasının en eski biçiminde ilk ve tek kahramanın Dionysos olduğunu hatırlatan Nietzsche, "Euripides'e gelinceye kadar, Dionysos'un trajik kahraman olmaya asla son vermediği, Yunan sahnesinin tüm figürlerinin, Prometheus'un, Oidipus'un vb. yalnızca başlangıçtaki kahraman Dionysos'un maskeleri olduklarını" (Nietzsche, 2011: 63) ileri sürmektedir.

Kayhan, epik ve trajik kahraman arasındaki farka değinir. Efsanelerde kahramanlar, tanrıların çizdiği kaderi kabullenir. Yazgılarının gereğini en kahramanca ve onurlu şekilde yerine getirmeleri ise onları ölümsüzlüğe ulaştırır. Odysseus gibi efsane kahramanları "kleos" için; şöhret ve ölümsüzlük için savaşırlar. Oysa trajik kahraman kaderine karşı çıkar. Kaderine karşı çıkmak, yazgısını kabullenmemek tragedyaya özgü konulardır (bkz. Kayhan, 2014: 6-7).

Aristoteles'e göre, trajik kahramanın kişiliğini eylemleri belirlemektedir: "(...) Karakter, sözler ya da eylemler bir seçimi açığa vurduğunda ortaya çıkar. Bu seçim iyiyse karakter de iyi olacaktır" (Aristoteles, 2007: 54). Trajedide "eğer kahraman ayakta tutulmaya elverişli değilse, kip bütünüyle ironiktir; eğer düşme özgürlüğüne sahip değilse, kip bütünüyle romantiktir ve bu, hikâye kendisiyle ilgili olduğu sürece kendi düşmanlarını fethedecek yenilmez bir kahramanın hikâyesidir" (Frye, 2015: 247). Arsitoteles'e göre kahramanlar kendi erdemlerini sergilerken başlarından geçen olaylarla anılır, bu olaylar olmasa trajedi olamaz. "Tragedya kahramanı, taşıdığı moral kimlik gereği, inandığı moral değer için kendini belli bir eylemi seçmeye zorunlu saymış, yıkımını göze almıştır. O da kendi iç zorunluluğunun kıskacında olandır" (Şener, 2007: 90-91).

Kahraman kusursuz bir karaktere sahip olursa, trajedi asıl amacı olan katharsise ulaşamayacak, izleyicide ahlaki ve bilişsel bir arınma yaşanamayacaktır. Katharsis, izleyicide korku ve acıma duygularının uyarılmasıyla gerçekleşmektedir ancak erdemli kişilerin felakete uğramalarıyla bu etki sağlanamamaktadır (bkz. Eksen, 2008: 147). Eksen'in aktardığı gibi Aristoteles'e göre:

> Tragedyanın konusu olan kişi ne erdem ve adalet bakımından öteki insanlardan üstündür ne de kötülüğü ve acımasızlığı yüzünden mutsuzluğa düşmüştür; insanlar arasında bir üne sahip ve mutluluk içinde yaşayan, ama bir hata (hamartia) yüzünden mutsuzluğa yuvarlanmış kişidir tragedyanın konusu (Eksen, 2008: 147).

Özdemir Nutku, trajik kahramanın karakterine dair görüşü şöyle özetlemektedir: "Tragedya kahramanı iyi olmalı ama ondan ders alınacak zaafları ve yanlışları da yapısında barındırmalıdır" (Nutku, 2001: 46). Aristoteles'in çizdiği trajik kahraman portresine göre kahramanın iyilik yanında üç özelliği daha olmalıdır. Kahraman, karakter olarak genel anlayışa uygun olmalıdır, örneğin bir kadının erkeksi tavırlar sergilemesi uygun değildir. İkinci özellik ise gerçekçi olmasıdır, iyi ve uygun olmak gerçekçi olmak için yeterli değildir. Trajik kahramanın taşıması gereken üçüncü özellik ise tutarlı olmaktır, kahraman tutarsızlığında dahi tutarlı

olmalıdır (bkz. Aristoteles, 2007: 55). Frye, Arsitoteles'in trajedi ve trajik kahraman üzerine görüşlerini tek bir tragedyaya dayandırdığını vurgular*:* "Aritoteles'in teorisi büyük ölçüde Kral Oidipus üzerine kuruludur, Hegel'in teorisi de Antigone üzerine" (Frye, 2015: 247).

Frye, trajik kahramanı kader çarkının en tepesine yerleştirmektedir. Ona göre trajik kahraman:

> Bizimle kıyaslandığında muazzamdır ama bir şey daha var, seyircinin tersine ondan yana olan ve kıyaslandığında yanında ufak kaldığı bir şey. Bu şey tanrı, tanrılar, kader, kaza, talih, gereklilik, koşul ya da bunların herhangi bir birleşimi olabilir ama her ne olursa olsun, bizle onun arasındaki arabulucu, trajik kahramanın kendisidir (…) Prometheus, Adem ve İsa, yer ve gök arasında, cennete özgü bir özgürlüğün dünyası ile esaret dünyası arasında asılıdır (a.g.e.: 242).

İster yarı-tanrı, ister soylu bir prens olsun, tüm erdemlerine rağmen trajik kahraman, düşüşünü başlatan bir "hamartia" yaşar. Hamartia, kahramanın trajik duruma düşmesine neden olan hata, gaflet olarak tanımlanabilir. Hamartia'ya genellikle aşırı gurur anlamına gelen "hubris" eşlik eder. Hubris, kahramanın aşırı tutkulu veya özgüvenli olmasının bir sonucudur. Trajik kahramanlar genellikle bir hata yaptıklarının farkında değildirler. Yapılan hatanın farkına varılması trajedide 'anagnorisis' olarak adlandırılır. Aristoteles'e göre anagnorisis cehaletten bilgeliğe ulaşılan andır. Arsitoteles'e göre trajik kahraman, özgür irade sahibi olmalı, kaderine karşı koymaya çalışmalıdır (bkz. Aristoteles, 2007: 60). Böylesi karakterler düşseler bile saygınlığını yitirmezler. Bu bağlamda, trajedi, insanoğlunun içindeki potansiyeli ve başkaldıran yönünü sergilemektedir. Steiner'e göre:

> Trajik karakterin ahlaki özelliği ve kaderi arasında bir uyum vardır (…) Trajik kahraman sorumludur. Onun çöküşü kendi içindeki ahlaki bir zaaf ya da fiili bir günahın varlığıyla ilgilidir. Masum ya da erdemli bir insanın ıstırapları, Aristoteles'in gözlemlediği gibi, acıklıdır fakat trajik değildir (Steiner, 2011: 167).

Aristoteles'in ahlaki bakımdan sorumlu trajik kahraman anlayışı Kleist'a kadar devam etmiştir, "Oysa Kleist bu gelenekten ayrılır. Bir Kleist kahramanı eylem karşısında doğrudan sorumlu değildir" (Steiner, 2011: 167).

Trajik kahramanlar genellikle yazgının kurbanı olarak görülmüştür. René Girard ise trajik kahramanın, yazgı kurbanı olmadığını aslında toplumun kötülüklerinin yüklendiği bir günah keçisi olduğunu savunmaktadır. Girard'a göre kahraman, "tüm topluluğu etkileyen bir şiddeti mıknatıs gibi kendine çekmekte, onun ölmesi ya da zafer kazanması, bu kötücül ve bulaşıcı şiddeti düzene ve güvenliğe

dönüştürmektedir" (Girard, 2019: 127). Girard, trajik kahraman ve kurban/ günah keçisi ilişkisini Oedipus miti üzerinden örneklendirmektedir (bkz. Girard, 2019: 100-128). Frye, tragedyada bir kurban edilme taklidi olduğunu vurgular. Tragedya, 'kahraman düşmeli' ile 'düşmesi çok kötü' duyumunun paradoksal bir birleşimidir (bkz. Frye, 2015: 250). Tragedyada, "dışsal ve değiştirilemez bir düzenin 'Apolloncu' anlamına toslayan, güçlüğe dair tüm düşlerin zehirlediği 'Dionysosca' öfkeli bir arzuyu buluruz. 'Törensel'in bir mimesis'i olarak, trajik kahraman gerçek anlamda öldürülmez ya da yutulmaz" (a.g.e.: 251) ama ölümün bir sureti ortaya çıkar. Bu bağlamda trajik kahramanın, toplumun tanrılara sunduğu kurban olduğu söylenebilir.

1.1.2. Trajik Kahramandan Romantik Kahramana

Orta Çağ'da tiyatro eserleri ve şövalye anlatıları bu dönem edebiyatının dolayısıyla kahraman anlayışının sergilendiği türler olarak ortayaa çıkmaktadır. Kilisenin kontrolü altındaki Orta Çağ tiyatrosunda dini konuların özellikle İsa'nın yaşamının ve öğretilerinin işlendiği görülür. En önde gelen kahraman figürü ise elbette İsa'dır. İsa, Antik Yunan kahramanlarının aksine hiçbir zaman tanrının buyruğunu sorgulamamıştır (bkz. Kayhan, 2014: 13).

Orta Çağ'da dini tiyatro oyunlarının kahramanları ile *Roland Destanı (Chanson de Roland*)'ndaki Roland ve *Sör Gawain ve Yeşil Şövalye* (*Sir Gawain and The Green Knight)'* deki Sör Gawain gibi çağın şövalye kahramanlarının yanında çok sayıda anti-kahramanın olduğu gözlemlenmiştir. Kahramanlığı eleştirip onunla alay eden Geoffrey Chaucer, *Troilus ve Cressida*'daki nazik Diomedes gibi bazı anti-kahramanlar yaratmıştır (Mann, 2002: 80; Akt. Kadiroğlu, 2012: 4).

Rönesans döneminde hümanizma anlayışının etkisiyle birey yeniden önem kazanmış, edebi eserlerin yazımında Antik Yunan eserleri örnek alınmıştır. Rönesans tiyatrosu kaynağını Yunan tragedyalarından alır. Ortaya çıkan yeni tiyatro anlayışına göre trajik pathos, talihsiz bir durumdan değil kahramanın kendi karakterinden kaynaklanır. Marlowe ve Shakespeare tragedyaları bu görüş temelinde oluşmuştur (bkz. Kayhan, 2014: 13). Shakespeare'in Kral III. Richard, Macbeth ve Hamlet gibi trajik kahramanları, Antik Yunan'a özgü kahraman anlayışından uzaklaşarak anti-kahraman özellikleri taşımaktadır. Rus edebiyatçı Khalizev'e göre ilk anti-kahraman Homeros'un *İlyada*'sındaki Thersites'tir. Akhilleus ve Odysseus'un rakibi olan

Thersites, sıradan insanların haklarını korumak adına aristokrasiye karşı çıkan karikatürize edilmiş, trajikomik bir karakterdir (bkz. Januszkiewicz, 2012:167).

Abrams ise, klasik kahraman özellikleri taşımayan başkarakter tipinin 16. yüzyıl pikaresk romanı kadar eskilere dayandığını belirtir (bkz. Abrams, 1999: 11). Pikaresk romanın ilk örneği anonim bir eser olan *Tormesli Lazarillo* (*Lazarillo de Tormes*)'dur. 16. yüzyıl ortalarında, *Don Kişot*'tan yaklaşık elli yıl önce, İspanyol toplumunda maddi ve manevi çöküntünün yaşandığı bir sırada yazılmıştır.

> Pikaresk roman, adını bu türün ana kahramanlarına verilen İspanyolca bir kelime olan pícaro'dan alır, bu kelime düzenbaz, haylaz, hilekâr veya serseri anlamına gelir. Toplumun alt kesiminden gelen pikaresk romanların ana kahramanları şövalye romanlarındaki ya da pastoral romanlardaki ana kahramanlar gibi faziletli davranışlar sergilemezler (Önalp - Aydonat, 2015: 10).

Tormesli Lazarillo, Avrupa edebiyatının ilk roman örneği sayılmakla beraber kahramanı alt tabakaya mensup olan ilk anlatıdır (bkz. Maiorino, 2003: 17; Akt. Kadiroğlu, 2012: 4). Bu bağlamda Lazarillo'nun roman anti-kahramanlarının atası olduğu ve Avrupa romanının kökeninde anti-kahraman mizacının olduğu söylenebilir (a.g.e.: 4). *Don Kişot*, kendi dönemindeki pikaresk edebiyat ve geleneksel romanslardan farklı olarak, karşıt dünya görüşlerinin çarpıştığı bir eser olmuştur. Sanço Panza ve Don Kişot karakterlerinde vücut bulan idealist ve realist karşıtlığının pikaresk ve romans karşıtlığı olarak esere yansıdığı görülür (bkz. Amell ve Virkus, 1999: 194). Don Kişot, Avrupa edebiyatının en ünlü anti-kahramanlarından biri olarak görülmektedir (bkz. Cuddon, 1999: 43).

Geleneksel olmayan kahraman örneklerine rastlanılan 17. yüzyıl edebiyatı gibi 18. yüzyıl pikaresk romanları da birçok anti-kahraman örneği içerir. Asil ve onurlu eski protagonistlerin aksine Defoe'nun *Moll Flanders*'ı, ana karakterinin bir hırsız ve hayat kadını olmasından dolayı geleneksel anlamdaki bir kahramana veya protagoniste karşıt bir örnek teşkil etmektedir (bkz. Abrams, 1999: 11).

Furst, "Romantik kahraman mı yoksa Anti-kahraman mı?" başlıklı makalesinde, romantik dönemin, kahramanlık anlayışı bakımından 18. yüzyılın Fırtına ve Coşku (Sturm und Drang) akımının vârisi olduğuna dikkat çeker. Deha çağı olarak da bilinen bu dönemde, insanın yüceliği yaratıcı deha, düşünür, lider, din önderi savaşçı kahraman gibi tüm tezahürleriyle ilahlaştırılmıştır. Kadiroğlu'na göre; "Erken romantik dönem şairlerinden olan Wordsworth ve Coleridge, kahramanlığa olan inançlarını kaybetmiş, yaşadıkları zamanın siyasi ve sosyal gelişmeleri

tarafından sık sık hayal kırıklığına uğratılmış ve sonuç olarak çağına yabancılaşmış figürlerden ikisiydi"[3] (Kadiroğlu, 2012: 12).

Fransız Devrimi'nin getirdiği özgürlük, kardeşlik, eşitlik kavramları ve Napoléon'un ortaya çıkışı neredeyse Ossian[4]'cı dünya idealinin gerçekleşeceği izlenimi vermiştir. Ancak kahramanın yaşayan bir modeli olan Napoléon, daha sonra birçokları için acı bir düş kırıklığı demek olacaktır (bkz. Furst, 1976: 53). Mulgan ve Davin'in de belirttiği gibi, "Romantikler o kadar çaresizdiler ki artık insanlık dünyaya hiçbir güzellik katamaz" (Mulgan and Davin, 1964: 95; Akt. Kadiroğlu, 2012: 12) diye düşünüyorlardı. Napoléon'un çöküşü ile tüm bu idealler yerle bir olunca, dönemin kahramanlık anlayışı değişmeye başlar. Romantizmi 18. yüzyılın sonlarında ortaya çıkmış büyük *pathos* akımı olarak tanımlayan Steiner'e göre romantizm, "Fransız Devrimi'nin eşitlikçi ilkeleri ve karanlık Gotik dünyası içinde gelişmiştir. Romantik kahraman Hamlet olduğu kadar hem Werther ve hem de Alman baladlarının 'şeytani âşığı'dır" (Steiner, 2011: 115).

Romantizm, emperyalizmin ve sanayileşmenin bir sonucu olan yabancılaşmaya bir tepki olarak doğmuştur. Yerleşik kuralları reddeden ve toplum tarafından reddedilen romantik kahraman ise sürekli olarak yabancılaşma ile mücadele içerisindedir. Bu durum, romantik kahramanı, kimliğini bulmaya çalıştığı bir yolculuğa sürüklemektedir ancak bu yolculuk insanüstü bir başarı ile sonuçlanan, kahramanı ölümsüzleştiren bir kahramanlık yolculuğu olmaktan son derece uzaktır.

Klasik insan imgesi ile romantik dönemdeki insan imgesi arasındaki karşıtlığa değinen Steiner'a göre:

> Klasik insan imgesi, kişiyi değişmez bir adet yapısı, dini ve siyasi gelenek ve sosyal zümre içine yerleştirir. İnsan bireysel kişiliğini, kendi geçici konumunun biçimine uyumlu bir hale getirir. Romantik insan, yüce bir arayış ve benzersiz kimliğini doğrulama peşindeki Narkissos'tur. Çevresindeki dünya, kendi varlığının bir aynası veya yansımasıdır. O, yalnızlığında acı ve gurur duyar (Steiner, 2011:102).

Romantik dönem kahramanı ne klasik anlamda kahraman ne de günümüzde kullanıldığı anlamda anti-kahramandır. Romantik kahraman, çekici dış görünüşü, yüksek sınıfa mensup bir centilmen olmasıyla adeta bir "homme fatal"dır. Öte

---

[3] Tez metininde yer alan İngilizce ve Almanca kaynaklardan yapılan bu ve bundan sonraki çeviriler tarafımdan yapılmıştır.

[4] Ossian: İrlandalı savaşçı şairdir. Ossian'ın ve şiirlerinin tanınmasını ise İskoç şair James Macpherson'un bu şiirleri 1762 yılında yayınlaması ile gerçekleşir. Avrupa edebiyatına esin kaynağı olan Ossian şiirleri, romantizm akımını etkilemiştir (bkz. https://www.britannica.com/topic/Ossian).

yandan çağdaş anti-kahraman, fiziksel kusurları ve gündelik yaşamın grotesk karmaşası içinde kaybolmuş sıradan insandır (bkz. Furst, 1976: 55). Sonuçta romantik dönem hala bir kahraman arayışı içindedir. Thorslev, romantizm dönemini; sosyal, ahlaki ve felsefi açıdan bir başkaldırı dönemi olarak nitelerken dönemin "kahramanlar çağı" olduğunu vurgular (bkz. Thorslev, 1962: 16). Romantik dönem eserlerinin adının genellikle roman kahramanının adı olması tesadüf değildir (örneğin, *Don Juan*, *Eugene Onegin*, *Peter Schlemihl*); bu durum, romantik dönem kahramanının hâlâ eserin merkezinde olduğunu göstermektedir. Furst'a göre; "Bir eserde kahraman aynı zamanda teknik olarak protagonisttir (…). Kahraman, öncelikle bu karakteri tüm yönleriyle ortaya koymak için vardır ve diğer karakterleri neredeyse tümüyle silikleştirerek eserlerin odağında yer alır. Karakterizasyon onun üzerinde toplanmıştır" (Furst, 1976: 55-56). Romantik kahraman, geleneksel kahramanın bu özelliğini korumaktadır. Furst ayrıca, "toplumdaki yeni değerlerin romantik anti-kahramanı kuvvetli bir muhalif olmaya değil de kendi iç âlemine çekilmeye yönelttiği" (a.g.e.: 62) ni ileri sürer.

Steiner, Romantik kahramanının vicdan azabı içinde olduğunu vurgular. Coleridge'den Wagner'e kadar tüm romantik tiyatronun özünde vicdan azabı temasının yankılandığını söyleyen Steiner'a göre:

> Trajik kahraman ya da kahraman-kötü adam feci, belki de meçhul bir suç işlemiştir. Vicdan azabı çeker ve ateşli hali ve parlayan gözlerinde kendisini ele veren bir ruhsal ateşten kaçarak başıboş bir halde dünyada dolaşır. Onu Antik Denizci, Cain, Uçan Hollandalı, Manfred veya Göçebe Yahudi olarak biliriz (…) Öldürücü bir kriz ya da yaklaşan ölüm anında, romantik kahramanın içi, 'üzücü bir acı tarafından burkulur' (Steiner, 2011: 96).

Steiner'in üzerinde durduğu vicdan azabı olgusu Furst'un makalesinde 'Ichschmerz' (Self-pain; Öz-acı) olarak ortaya çıkar. William Rose'un ortaya attığı Ichschmerz kavramına göre, romantik kahramanın içinde bulunduğu sorunun kaynağı ise aşırı bir benmerkezcilikle yalnızca kendisiyle ilgilenmesidir. Romantik kahraman kendinden öncekilerin içine düştüğü 'Weltschmerz' (dünya acısı) ya da 'Mal du siècle' dan (yüzyılın hastalığı) oldukça uzaktır. Romantik kahramanın içine düştüğü bu öz-acı, onun diğer insanlarla olan ilişkisini de belirlemektedir. Klasik kahraman bir kurtarıcı, Mesih olarak görülürken, romantik kahraman etrafındakilere zarar veren, sevdiklerinin yıkımına yol açan bir kişidir (bkz. Furst, 1976: 56-57). Ancak diğer insanlara verdiği zarar benmerkezci romantik kahramanı daha derin bir kedere iter. Böylelikle romantik kahraman hem çevresindekileri hem de kendisini

tüketir. Aristoteles'in, hareketin karakteri belirlediği görüşünün aksine, romantizmde, duygularının ve düşüncelerinin hareketlerinden daha önemli olduğu romantik kahraman ve Byronik kahraman vardır.

Mihail Lermontov'un *Zamanımızın Bir Kahramanı* romanının önsözünde, "Beyler, Zamanımızın Bir Kahramanı gerçekten bir portredir, ama bir tek kişinin portresi değildir; kuşağımızın gittikçe artan kötülüklerinden yaratılmış bir portredir" der (Lermontov, 2009: 8). Lermontov'un portesini çizdiği Peçorin, çevresindeki insanlara zarar veren romantik kahramanın en iyi örneklerinden biridir. İngiliz yazar Lord Byron'dan etkilenen Lermontov'un kahramanı Peçorin, edebiyat eleştirmenleri tarafından Byronik kahraman olarak değerlendirilmektedir. Thorslev'e göre; Byronik kahraman, destansıdır ve "muazzam tutkularını, onurunu, kişiliğine olan inancını kaybettiğinde aynı zamanda geleneksel kahraman olma konumunu da yitirir" (Thorslev, 1962: 187). Thorslev'in belirlediği temel özelliklerine göre Byronik kahraman pek çok açıdan 'asi'dir. Byronik kahraman, bilindik anlamda kahraman özellikleri taşımaz, aksine karanlık yönleri ağır basar, zekidir, özgüven sahibi ve aşırı duyarlıdır, tutkuludur. Genellikle kendi isteğiyle veya dışarıdan gelen baskılarla toplumdan dışlanmıştır ve hep yalnızdır. Byronik kahraman sıradan insandan daha zeki ve daha duyarlıdır. Bu özelliklerinin bilincinde olan Byronik kahraman, kibirli, gururlu, abartılı derecede hassastır ve toplumsal değerleri reddeder (bkz. Thorslev, 1962: 187-198). Frye ise, Byronik kahramanı, doğal adamın toplumdan dışlanmış, yalnız, vahşi doğayla bütünleşme isteğinde olan ve dolayısıyla doğadaki özgürleşme ve yayılma potansiyelini temsil eden romantik versiyonu olarak tanımlar. Byronik kahramanın büyük bir enerjisi, muhteşem bir liderlik kabiliyeti vardır ve kusurlarının bile bir çekiciliği bulunur. Çoğunlukla aristokrattır. Kötüyse bile insanda Byron'un Cain karakterinde olduğu gibi kötülüğünün tamamıyla iyi olduğu, hatta kötülüğünün toplum tarafından dikkate alınması gereken bir güç olduğu hissini uyandırır (bkz. Frye - Salusinszky, 2005: 112).

Byron'un yalnızca romantik dönem edebiyatını etkilemekle kalmadığı, yarattığı kahraman tipinin, modern anti-kahramanın öncüsü olduğu görülmektedir. *Love and Death in the American Novel* (Amerikan Romanında Aşk ve Ölüm, 1960) adlı eserinde Leslie Fiedler, romantizmi, anti-kahramanın popülerleşmesi ve yaygınlaşmasından sorumlu tutar. Fiedler'a göre, romantik akım "daha önce şüphe duyulan, dışlanan ve reddedilenlerin iyilik kaynağı olabileceğini varsayan" başkaldırı

kavramını getirmiştir (bkz. McHale - Platt, 2016: 5). Anti-kahraman kavramını iki türde ele alan Januszkiewicz, genellikle genel kabul görmüş toplumsal ve ahlaki kuralları, Avrupa kültürünün yaşam biçimini reddeden kahramanları, *birinci tür anti-kahraman* olarak değerlendirir. Bu edebi kahramanlar alışılagelmemiş, dikkat çekici özelliklere sahiptir ancak öte yandan küstah ve asidirler. Januszkiewicz, Byron'un Don Juan, Goethe'nin Faust, Lermontov'un Peçorin'i gibi romantik kahramanları bu gruba dâhil eder. *İkinci tür anti-kahraman* ise sıradan adam olarak tanımlanabilecek, ortalama, zayıf, kendini kaybetmiş, edilgen bir karakterdir. Gonçarov'un yalnızca unvandan ibaret bir karakter olan kahramanı Oblomov, bu tür anti-kahramana örnek oluşturmaktadır (bkz. Januszkiewicz, 2012: 168-169). Romantik dönem kahramanı 19. ve 20. yüzyıl romanlarında sıklıkla karşılaşılan anti-kahramanların öncüsü olmuştur.

1.1.3. Anti-kahramanın Yükselişi

19. yüzyıl, yabancılaşmış bireylerin kurgusal idealleştirilmeleriyle 20. yüzyılın yalnız karakterleri için bir zemin oluşturmuştur. 19. yüzyıldaki yabancılaşmış bireyin çelişki ve ikilemleri bu dönemdeki eserlerde sanatsal bir biçimde işlenmiştir. Diğer taraftan Hassan'a göre bu yüzyıl, kendi yaşam koşullarından memnun olmayan yazarlarının sözcüleri olarak görev yapan anti-kahramanların yanında, Charles Dickens'ın anti-kahramanı Mr. Pickwick'e ek olarak (*The Pickwick Papers*, 1936) (Hassan, 1995: 56; Akt. Kadiroğlu, 2012: 6), bir de Emma Bovary gibi (*Madame Bovary*, 1857) kadın anti-kahramanlar yaratmıştır. Raymond Giraud, Stendhal, Balzac ve Flaubert'in 'kahraman olmayan kahraman'larının Proust'un Swann'ı (*Kayıp Zamanın İzinde*) ve Joyce'un Leopold Bloom'u (*Ulysses*) (bkz. Brombert, 1999: 2) gibi eylemsiz kahramanların bir prototipi olduklarını ileri sürer. Bu kahramanlar, Odysseus gibi mitik figürlere ya da Beowulf gibi epik şiir kahramanlarına görünüş, karakter ya da imge açısından hiç benzemezler.

Modern kahraman, doğası gereği kahramanca olmayan eylemler sergiler. Kayhan'ın belirttiği üzere Strindberg gibi yazarlar geleneksel kahraman anlayışına karşı çıkmıştır. Kahraman her zaman, istikrarlı ve değişmez bir kişi olarak betimlenirken, modern insan aklı karışmış, değişken ve genellikle eylemlerinin

sonuçlarının farkında olmayan bir kimsedir (bkz. Kayhan, 2014: 24). Strindberg'e göre, 'ben' bir bütünlük değildir fakat çokluktur, sarsılmaz karakterin yerini iç çatışmalar, bölünmeler, çeşitlilik ve tutarlılıktan yoksunluk almıştır. Kimlik ise verilen bir şey değil aranan bir şeydir. Kişilik ikili değil çoğuldur (bkz. Januszkiewicz, 2012:176).

Klasik romanın kahramanı, bazı belirgin değerlere, hedeflere, amaçlara sahip, zorluklar karşısında eyleme geçebilen, sonunda başarılı olamasa da mücadele etmeye devam eden bir kişidir. 19. yüzyıldan başlayıp 20. yüzyıl boyunca etkili olan edebiyat anlayışında ise roman kahramanları sıklıkla birer anti-kahraman olmuştur. Bu kahramanlar pasif, yenilmiş kimselerdir. Klasik kahramanın tersi olan bu kahraman tipi, eyleme geçebilme yetisinden mahrumdur, onun yerine bir türlü sonu gelmeyen analizlerle meşguldür. Karakterin adeta felç geçirdiği, izole olduğu, insanlarla iletişim kuramadığı görülür (bkz. Margolin, 1999: 199). John Orr, modernist kahramanın geçirdiği değişimi şu şekilde yorumlamaktadır:

> Gelişmiş sanayi çağı asla kahramanca direnişin ya da soylu aşkınlığın çağı olarak idealleştirilemez. O, bölük pörçük, belirsiz, acı dolu, zaman zaman biçimsiz ve üstelik de anti-romantiktir. Tanrıdan ve doğadan kopuk yaşamı, ahlaki yapıları bozulurken bile sürmelidir. Karşı-kahraman (anti-heroic) olan modernist kahraman, genellikle maddi dünyada ayrıcalıklara sahip, ancak ruhunun derinliklerinde yoksul bırakılmış, sorunlarla kuşatılmış bir savaşçıdır (Orr, 1997: 28).

Modernist toplumda ekonomik ve siyasi alandaki değişimler modern kahramanı şekillendiren etmenler olarak önemli role sahiptir. Modern dünyada insan metalaştırılmıştır. Bilinç ise beraberinde edilgenliği getirmektedir (bkz. Januszkiewicz, 2012: 172-175).

20. yüzyılın ilk yarısı anti-kahraman karakterlerin edebiyat dünyasında en yoğun olduğu dönemdir. Franz Kafka'nın "K" karakteri (*Dava*), Albert Camus'nün Meursault'su (*Yabancı*) ve Jean Paul Sartre'ın Antoine Requentin'i (*Bulantı*) gibi anti-kahramanlar, Amerikan edebiyatında Jack Kerouac ve Norman Mainer'ın eserlerinde ortaya çıkmıştır. İngiltere'deki örnekleri ise, '1950'lerin öfkeli genç adamları' denilen orta sınıf oyun ve roman yazarlarının eserlerinde yer alır. Lamont'a göre de 20. yüzyıl, 'anti-kahramanın çağıdır'. Adı ister Meursault, ister Yeraltı Adamı, ister Joseph K. olsun, hangi kılığa girerse girsin anti-kahraman o hoş çocuksuluğundan tanınır. Çelişki gibi görünse de insana kendi benliğini geri kazandırabilecek, yalnız olmadığını gösterebilecek kişi anti-kahramandır (bkz. Lamont, 1976: 22). Kadiroğlu'nun belirttiği gibi, anti-kahraman, kendini ortada

esrarengiz hiçbir şeyin olmadığı bir zamanda gösterir. Bir anti-kahramanın güdüleri ve dürtüleri, onun hareketlerini ve iradesini hâkimiyeti altına alır ve böylece hayat bir anti-kahraman için anlamsız hale gelir. Eylem anlamını yitirir; anti-kahraman, zorlu işlerin kahramanının aksine, daha da etkisiz ve sessiz bir şekilde yeniden doğar (bkz. Kadiroğlu, 2012: 11).

Flaubert'in ifadesiyle "canavarlar yoksa kahramanlar da yoktur" (Brombert, 1999: 1). Çalışmasına Flaubert'in bu sözleriyle başlayan Brombert'e göre:

> 19. ve 20. yüzyıl edebiyatı; zayıf, etkisiz, silik, kendinden şüphe eden, yeteneksiz, genellikle çekingenlik ve felç edici bir hicivden muzdarip, ancak zaman zaman beklenmedik bir direnç ve metanet gösterebilen aciz karakterlerle doludur. Böyle karakterler kahraman figürünün geleneksel örneklerine uymaz, hatta bu modellerin zıttını oluştururlar (a.g.e.: 2).

Brombert'in yukarıda kahramanın zıttı olarak tanımladığı anti-kahraman kavramı, ilk olarak Dostoyevski'nin *Yer Altından Notlar* adlı eserinde kullanılmıştır (Furst, 1976: 55). Yeraltı Adamı, romanın sonunda "Romanın bir kahraman ihtiyacı vardır, burada ise bir anti-kahramanın bütün özellikleri sergilenmiştir" der (Dostoyevski, 1999: 124).

Walker, 'dehümanizasyon çağı' olarak tabir ettiği 20. yüzyılın içinde birçok türde anti-kahraman barındırdığını belirtir: Örneğin genel anlamda bu çağın bir çeşit karşılığı niteliğinde olan Absürd Adam, Görünmez Adam, Kitle Adam ve Varoluşsal Adam gibi (bkz. Walker, 1985: 11). Ionesco'nun tanımına göre insanın tarihi kökeninden koparılması absürdü doğurur. Absürd, amaçtan yoksun olandır, transandantal köklerinden, metafizikten ve dininden koparılmış insan yok olmuştur ve bütün yapıp ettikleri absürd, yararsız ve mantıksız hale gelmiştir (bkz. Slocombe, 2003: 203). Slocombe'ye göre, 20. yüzyıla egemen olan duygu, yıkım ve kıyametin içinde yaşıyor olma duygusudur. Kıyameti yaşadığını hissetmek ise bir distopyanın içinde yaşıyor olduğumuzu, değer verdiğimiz her şeyin çoktan yok olduğunu gösterir. Zulüm 'akıl' kisvesi altında işlendikten sonra, 20. yüzyıl insanı artık 'tarafsızlığa inancını' koruyamaz (bkz. a.g.e.: 202). Absürd tiyatronun anti-kahramanları, Ralph Ellison'ın Görünmez Adamı (*Invisible Man*, 1952), Arthur Miller ve Faulkner'ın izole ve yabancılaşmış karakterleri veya Sartre'ın varoluşsal (anti)kahramanları özellikle kendilerine ve hayata yönelik eylemlerinde geleneksel kahramanlarla benzerlik göstermeyen 'heroik olmayan' protagonistler olarak tanımlanabilir (bkz. Kadiroğlu, 2012: 6).

Romantik dönem kahramanının ortaya çıkışında Napoléon savaşlarının etkisi olduğu gibi, Birinci ve İkinci Dünya Savaşları da 20. yüzyıl kahraman anlayışını şekillendirmiştir. Kingsley Amis'in *Lucky Jim* (1954), Joseph Heller'in *Madde 22*, Kurt Vonnegut'un *Mezbaha 5* (1969) gibi İkinci Dünya Savaşı sonrası eserlerde anti-kahramana sıkça rastlanır olmuştur (Abrams, 1999: 11). Savaş sonrası dönemde, kendi inandıkları tüm değerleri kaybeden yazarlar, topluma yabancılaşmış, soyutlanmış anti-kahramanlar yaratmıştır. Cengiz'e göre, çağdaş anti-kahraman üç temel unsura bağlı olarak gelişmiştir. Bunlardan birincisi Romantik akım ile ortaya çıkan yeni kahraman anlayışıdır. Önceki kahramanlardan pek çok açıdan farklı olan Romantik kahraman, anti-kahramanın öncüsüdür. Diğer bir unsur, "sıradan adam"ın edebiyat sahnesinde boy göstermesidir. Üçüncüsü ise kendi içinde ikiye ayrılır. İlki, kahramanlık olgusunun modernitenin getirdiği bilimselliğe uygun olmamasıdır. İkincisi ise dünya savaşları ve değişen dünya düzeninin kahramanlık ve kahraman hayranlığı gibi olguların sorgulanmasına neden olmasıdır (bkz. Cengiz, 2005: 25).

David Simmons, savaş sonrası anti-kahramanlarının başkaldıran doğasını, insan olarak duyduğu özsaygıyı her şeyin hatta yaşamın dahi üstünde tutmasına bağlamaktadır. Savaş sonrası eserlerdeki kahramanlar insanlıklarını koruyabilmek için sisteme başkaldırır (bkz. Simmons, 2008: 6-7). Geleneksel kahraman toplumun değerlerini savunurken, anti-kahraman bu değerler karşısında kendi benliğini korumaya çalışmaktadır.

İkinci Dünya Savaşı sonrası Batı edebiyatında iki tip anti-kahraman ortaya çıkmaktadır: Eski kahramanlık duygularıyla hareket edip başarısız olanlar ve eylemsiz kalanlar. Dış dünyada yaşanan yıkımla başa çıkamayan kahramanın genellikle eylemsiz kaldığı görülmektedir. Primo Levi'nin İkinci Dünya Savaşı'nın bitiminden kısa süre sonra yazdığı *If This is a Man*'in (Bunlar da mı İnsan?) (1947) kahramanı, bu eylemsiz anti-kahramanlardan biridir. John Osborne'un *Look Back in Anger* (Öfke) (1956) adlı oyunundaki Jimmy Porter gibi anti-kahramanlar ise mücadele etmeye çalışan ancak başaramayan anti-kahraman tipini oluşturur (bkz. Kadiroğlu, 2012: 13). İkinci Dünya Savaşı sonrası edebiyatta, yazarlar toplumun yüzeysel, yozlaşmış değerlerini eleştiren, kitle kültürünün baskısının yarattığı hayal kırıklığını yansıtan eserler vermiştir. Bu nedenle, 1950'li ve 1960'lı yılların edebiyat eserlerindeki kahramanların genellikle anti-kahraman özelliklerine sahip olduğu görülmektedir. Savaş sonrası dönemde değerler yitimine uğrayan toplumlar da bir

kimlik arayışı içerisinde olduklarından 'kahramanın yolculuğu' da içsel bir yolculuk halini almıştır. Kahramanın yolculuğu, toplumun refahını değil kendi özünü bulmayı amaçlamaktadır.

Hegel, modern insanla kahramanı karşılaştırırken, modern insanın kendi çıkarlarını topluluğun çıkarlarından ayırdığını vurgular:

> Kahraman birey, kendisini, ait olduğu etik bütünden ayırmaz; bunun tersine, ancak bu bütünle tözsel bir birlik içerisinde olmakla kendisinin bilincine sahiptir. Öte yandan, günümüzdeki görüşlerimize göre, biz, kendimizi kişisel amaçlara ve ilişkilere sahip kişiler olarak bu tür bir topluluğun amaçlarından ayırırız; birey, açık bir biçimde kendi kişiliği tarafından harekete geçirilen bir kişi olarak yaptığı şeyi yapar ve böylelikle ait olduğu tözsel bütünün yapıp etmelerinden değil, yalnızca kendi eyleminden sorumludur (Hegel, 1994: 187).

Aynı şekilde Hegel, modern insanın kendi özgür iradesiyle davranma olanağından yoksun oluşunun onu yaptıklarının sorumluluğundan kaçmaya ittiği görüşündedir. Modern insanın karakteri ve eylemleri arasında bir uçurum vardır; eylemlerinin sorumluluğunu reddettiği için geleneksel kahramanın aksine eylemleri rastlantısaldır.

Nietzsche'ye göre, kendi çıkarlarını merkeze alan kişilerin egemen olması, toplumsal yapının etik temelini de zayıflatmaktadır. Antik Yunan döneminde bencillik aşağılanıp, soyluluk yüceltildiğinden bu dönemde kendini toplumu için feda eden kahramanlığın önemli bir yere sahip olması şaşırtıcı değildir. Ancak modern toplumda insanlar arasında güvensizlik söz konusudur. "Burada her bir diğer insan ister seçkin olsun ister bayağı, düşman, acımasız, sömürücü, zalim, hilebaz kabul edilir. (...) İyiliğin yardımseverlik, acıma gibi belirtileri, hile, korkunç bir sonun başlangıcı, uyuşturma ve kandırmaca olarak, kısacası incelmiş bir kötülük olarak algılanırlar korkuyla" (Nietzsche, 2007: 66). Böyle bir toplumda kahramanlığın temelini oluşturan iyilik kavramı da doğal olarak değişmiştir. "Anti-kahraman, yeni kahramansız çağ için yeni bir modeldir" (Kadiroğlu, 2012: 15).

Anti-kahraman olgusuna farklı bir bakış açısından yaklaşan Januszkiewicz, anti-kahramanın alelade bir serseri ya da kötü adam olmadığını vurgular. Ona göre, edebi karakterlerdeki kahramanlık yoksunluğu, kahramanlığa duyulan özlemi yansıtır. Anti-kahraman toplumsal düzenin yanılsamalarını, sahteliğini, ikiyüzlülüğünü ortaya çıkarır. Anti-kahraman esasen nihilisttir ancak tam da bu nedenle aynı zamanda bir ahlakçıdır (bkz. Januszkiewicz, 2012: 167). Dolayısıyla,

anti-kahramanın kahramanca davranmaması, kahramanlık olgusunu çürütmemekte aksine doğrulamaktadır.

1.1.4. Postmodern Kahraman

1960'lı yıllarda Fransa'da tartışılmaya başlanıp daha sonra özellikle Amerika Birleşik Devletleri'nde etkili olan ve "akılcı, modernist Batı düşüncesini kökünden sorgulayan, onun insana ve gerçeğe olan inancını yadsıyan" postmodern anlayışa göre "toplum, sanat, dil, politika hatta bilim hem insan gerçeğinden doğar hem de onu oluşturur" (Doltaş, 2003: 23-24). Postmodernizm öncesi sanat ve edebiyat akımları kendinden önceki akımın reddini ve eski kuralların yerine yenilerinin getirilmesini içermektedir. Ancak postmodernizm, modernizmin getirdiği sanat ve edebiyata yönelik kuralları reddetmekle beraber yerine yenilerini önermez, artık kuralların önemi yoktur. Feyerabend, bu özgürlükçü ve çoğulcu anlayışı 'anything goes' (her şey uyar, ne olsa uyar) ifadesiyle özetlemiştir (bkz. Saygın, 2016: 17).

1960'lı ve 70'li yıllarda gerçekleşen politik ve sosyolojik açıdan önemli pek çok olay beraberinde toplumun geneline hâkim olan endişe ve güvensizlik duygularını getirmiştir. Soğuk Savaş Dönemi, siyasi suikastlar, post-Vietnam sendromu, toplumsal konformizm, ekonomik küreselleşme, modernist döneme ait dini ve ideolojik metaöykülerin çöküşü gibi etmenler, geç kapitalist toplumu karamsar bir dünya algısına itmiştir (bkz. Boggs, 2003: 15). Paranoya, korku ve alaycılığın (sinizm) şekillendirdiği postmodern dünya algısı, dönemin sanat ve edebiyat anlayışını belirlemiştir. Postmodern edebiyatta türlerin ve biçimlerin artık kategorilere ayrılamadığını vurgulayan Kayhan, Jameson'ın postmodern edebiyatta belirlediği beş özelliğe dikkat çeker. Jameson'ın postmodern metinlerin kitle kültürü, kapitalizm ve değişen toplumsal normlarla olan çelişkisi çerçevesinde ele aldığı bu beş özellikten ilkine göre, postmodern metinler derinlikten yoksundur ve yüzeyseldir. İkinci olarak, bu metinlerde herhangi bir normatif kural, stil ya da biçem bulunmaz; bu metinler pastiş, kolaj gibi tekniklerle farklı türleri birbirine bağlayabilirler. Üçüncü özellik, postmodern metinlerin parçalı bir yapıya dolayısıyla şizofrenik bir karaktere sahip olmasıdır. Dördüncü özellik ise geçmişe duyulan özlemdir. Postmodern edebiyatta geçmişe duyulan romantik özlem gözlemlenmektedir. Jameson'ın değindiği son özellik ise 'postmodern yüce'dir; Jameson burada çağdaş

kültürel kodlarla temsil edilemeyen deneyimlere işaret etmektedir (bkz. Kayhan, 2014: 31-32).

Doltaş, Amerikalı ve Avrupalı postmodernistlerin insanı algılayışlarının modernistlerden farklı olduğunu vurgular:

> Onlara göre insan sürekli bir oluşum halindedir. O hem her an çevresini yorumlayarak algılarken ondan etkilenir ve bu etki sonucu değişir, hem de çevresini kendi eylem, tavır ve görüşleriyle etkiler ve onu bir ölçüde değiştirir. Bu görüşün ışığında insandan tanımlanabilir, özgün ve özgür bir kişiymiş gibi söz etmek, yaşam gerçeğini çarpıtmak olur. Postmodernistler bu nedenle *kişi* sözcüğü yerine *özne* sözcüğünü kullanırlar (Doltaş, 2003: 24).

Ermarth'a göre postmodernizm, modernizmin evrensel amaçlarına kıyasla daha yerel, daha kolektif ve daha az kahramansı olanaklar sunmaktadır. Postmodernizm, karakteri ve bakış açısını ortadan kaldırır ancak böylelikle bireyselliği ortadan kaldırmaz, dahası bireyselliğin doğallığını bozar ve tutarsızlığını vurgular (bkz. Ermarth, 1998:1035). Birey ve benlik kavramları Aydınlanma düşüncesi tarafından inşa edilmiştir. Postmodern edebiyatta birey ortadan kaybolur, kimlik, benlik ya da bilinç gibi terimler belirsiz, sorunlu ve değişkendir (bkz. a.g.e.: 1034). Gardner, postmodern yazarları toplumsal sorunları eleştirmedikleri, ahlaki sorunlara yer vermedikleri ve etik değerleri kahramansı özellikler taşıyan karakterler aracılığıyla yansıtmadıkları için eleştirmektedir (bkz. Madison, 2004: vi). Murfin ve Ray, postmodern edebiyattaki başkahramanı bir anti-kahraman, kaba, beceriksiz, bazen aptal, bazen güvenilmez ve tamamıyla kahramansı özelliklerden yoksun olarak tanımlamaktadır (bkz. Murfin - Ray, 2003: 360-362).

Mitik dönem toplumu ile modern toplumu karşılaştıran Campbell ise, mitik dönemde anlamın, kendini ifade eden bireyde değil toplulukta olduğunu belirtir:

> O zaman tüm anlam toplulukta, büyük anonim biçimlerdeydi, kendini ifade eden bireyde değil; bugün toplulukta hiçbir anlam yoktur- dünyada hiçbir anlam yoktur: her şey bireydedir. Fakat orada da anlam kesinlikle bilinçdışındadır. Kişi nereye doğru hareket ettiğini bilmez. Kişi ne tarafından çekildiğini bilmez. İnsan ruhunun bilinçli ve bilinçdışı alanları arasındaki iletişim kesilmiştir ve bizler ikiye ayrılmış haldeyiz (Campbell, 2013: 421).

Campbell'ın bu yorumu doğrudan doğruya postmodern dönemde ve dolayısıyla postmodern edebiyatta kişinin parçalanmışlığına işaret etmektedir.

Doltaş'ın belirttiği gibi, Baudrillard'a göre günümüz iletişim araçları gerçek olamayan bir gerçek, bir 'hipergerçek' yaratarak, insanların çevreyle ilişkilerini engellemekte, onların doğal ve sosyal etkileşim ağından kopmalarına ve yabancılaşmalarına neden olmaktadır.

> (…) öznenin bir yandan gerçek yaşamdaki aktif, etkilenen ve etkileyen, öbür yandan teknolojik ortamlarda kendisini içinde bulunduğu pasif ama etkileyemeyen konumu onda önemli bir çelişki oluşturur. Bu çelişki ve değişken durum öznenin özgürlüğünü sınırlar ve iletişim araçlarını kontrol edenlerin politik gücünün artmasına olanak verir (Doltaş, 2003: 26).

Campbell'a göre günümüzde geçmişin büyüsü ve geleneğin bağları parçalanmış, modern insanın bir kelebeğin kozasından çıkışı gibi mitlerin düşsel ağından çıkmıştır. "Konu yalnızca tanrıların artık teleskop ve mikroskoptan kaçacak yerlerinin kalmamış olması değildir; tanrıların bir zamanlar desteklediği toplum da yoktur artık. Toplumsal birim dinsel içeriğin taşıyıcısı değil, ekonomik ve politik bir örgütlenmedir" (Campbell, 2013: 420-421).

Postmodern dönem kuramcılarından Jean-François Lyotard'ın 'postmodern durum' düşüncesi, Jameson'ın postmodernizmi zihinsel 'bozukluk' olarak görmesi ile benzetilmektedir. Ancak Lyotard, Jameson ve Baudrillard'dan farklı olarak, postmodern durumu olumlu ve hatta özgürleştirici görmektedir. 1979'da yayımlanan *La Condition Postmoderne: Rapport sur le Savoir* (Postmodern Durum: Bilme Hakkında Rapor)'da, 18. yüzyılın Aydınlanma felsefecilerine dayanan ve çağdaşı Jürgen Habermas'ın sürdürdüğü Aydınlanmacı geleneğe karşı çıkar. Lyotard'a göre; Aydınlanma düşüncesi, kendisinin 'metaöykü' adını verdiği modern, dini, felsefi, bilimsel ve siyasi söylemi inşa eden büyük anlatılarla ayakta durmaktadır. Metaöyküler, birbirinden farklı olaylara, nesnelere ve eylemlere sahte bir bütünsellik ve evrensellik yükleyerek tekil nesneyi baskılayan ve kontrol eden ideoloji formlarıdır (bkz. Nicol, 2009: 11). Nicol'un da belirttiği gibi Lyotard'a göre postmodernizme karakteristik özelliğini veren unsur metaöykünün meşrulaştıran ve yetkilendiren gücünün zayıflamasıdır. Postmodern birey artık metaöykülere inanmamaktadır. Postmodern birey, öykülemenin retorik işlevini önemser ve aynı olaydan farklı anlatılar çıkabileceği görüşünü benimsemiştir. Lyotard, postmodernizmde kapsayıcı bir gerçeklik sunulmadığını ancak belirli bir durum için sınırlı bir gerçeklik sunan 'küçük öykü'lerin tercih edildiğini belirtir. Lyotard'ın öykülerin asla masum ya da doğal olmadıkları, aksine her zaman seçilmiş, eksik ve retorik oldukları görüşü postmodern yazar ve eleştirmenlerin edebiyat anlayışıyla uyuşmaktadır (bkz. Nicol, 2009: 12).

Kayhan, postmodern edebiyatın tematik olarak genel bir örneklendirmesini yapmaya çalışır. Ona göre; postmodern edebiyat, yaşanmış tarihi olayları konu edinebilir (O'Brian, *Taşıdıkları Şeyler*, Vonnegut, *Mezbaha No: 5*), metinlerarası

göndermeler içerebilir (Eco, *Gülün Adı*), kara mizah ve ironiden beslenir (Pynchon, *49 Numaralı Parçanın Nidası*, Burroughs, *Çıplak Yemek*), büyülü gerçekçiliği benimseyip fantastik öğeler içerebilir (Calvino, *Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu*), hipergerçekliği konu edinebilir (Philip K. Dick, *Android'ler Elektrikli Koyun Düşler mi?*). Paranoya (Vonnegut, *Şampiyonların Kahvaltısı*) ve şiddet (Palahniuk, *Dövüş Kulübü*, Kubrick, *Otomatik Portakal*) postmodern edebiyatın diğer önde gelen temalarındandır (bkz. Kayhan, 2014: 32-33).

Postmodern edebiyat metaöyküleşmeye karşıdır ve bu metalaşmaya neden olan baş unsur olarak 'kahraman'ı görmektedir. Bu nedenle postmodern çağ bir anlamda 'post-heroik' çağdır.

Post-heroik çağın anti-kahramanının ortaya çıkışı romantik dönem ve romantik kahraman ile ilişkilendirilmektedir. Romantik kahraman, değer yargılarını sorgulaması, içine kapanıklığı, kendi kendine zarar vermesi gibi pek çok özelliğiyle modern anti-kahramanın habercisi olmuştur (bkz. Furst, 1976: 67). Postmodern edebiyatın romantizmin devamı olduğu görüşü, bu durumu destekler niteliktedir. Romantik kahramanın ortaya çıkışı, klasik kahraman anlayışının dönüşmesinde etkili olan çeşitli etmenlerin başında görülmektedir. Sıradan insanın edebiyat eserlerinde yer alması, kahramanlık olgusunun modernitenin bilimselliğiyle çelişmesi ve dünya savaşları ile değişen dünya düzeni ve değerler, Apollonik kahramanı grotesk anti-kahramana dönüştüren unsurlar arasında sayılmaktadır.

Tablo.1. Klasik kahraman ve post-heroik kahramanın özellikleri açısından karşılaştırılması

KLASİK KAHRAMAN	POST-HEROİK KAHRAMAN
İnsanüstü özelliklere sahip, yarı-tanrı	Sıradan insan, anti-kahraman, absürt kahraman
Tanrılar ve insanlar arasında arabulucudur	Topluma yabancılaşmıştır
Lider rolünü üstlenir, kurtarıcıdır.	Kurtarıcı olmaktan uzaktır, suça yatkındır
Bedeni estetiktir, fiziksel olarak etkileyicidir	Bedeni grotesktir, amorf ve parçalanmış postmodern bedene sahiptir
Cesaret, dürüstlük, şeref gibi asil duygularla hareket eder.	Cesaret, dürüstlük, onur gibi duygulardan yoksundur
Onuru için yaşar ve ölür	Bencil ve umarsızdır

Eylemlerinin sorumluluğunu alır	Eylemlerinin sorumluluğunu almaz, aklı karışmış ve depresiftir
Toplumun değerlerini savunur	Toplumsal değerler karşısında kendi benliğini korumaya çalışmaktadır.
Konformisttir	Anarşisttir
Toplumun iyiliği için kendini feda eder	Kendi iyiliği için insanları feda etmekten çekinmez
Hedefleri ve amaçları vardır	Genellikle pasif, yenilmiş kimselerdir. İzole ve iletişimsizdir
Başarılı olamasa da mücadele eder	Mücadeleden kaçınır
Kahraman döngüsel bir yolculuğa çıkar, yeni bir insan olarak topluma geri döner	Kahraman fiziki veya psikolojik bir yolculuğa çıkabilir, kimlik arayışı içindedir
Karakteri, eylemleri ve arzuları tutarlılık içindedir	Bölünmüş ve parçalanmış kişilik özelliği gösterir Paranoya, şizofreni, psikopatlık ve sosyopatlık gibi psikolojik bozuklukları vardır
Zaferleri ile yüceltilir, tanrısal bir varlığa dönüşür	Zafer kazanamaz, tanrılaşması ya da peygamberleşmesi ironiktir

Post-heroik çağın kahramanı, klasik kahraman gibi benliğini bulmaya çalıştığı bir yolculuğa sürüklenir ancak bu yolculuk insanüstü bir başarıyla sonuçlanamaz. Klasik kahraman insanüstü özelliklere sahip bir yarı-tanrı iken, post-heroik edebiyatta erdemli kahramanlar ortadan kaybolmuş, onların yerini anti-kahramanlar almıştır.

1.2. KAHRAMAN VE YOLCULUĞU

20. yüzyılda antropoloji ve psikoloji alanında yapılan çalışmalarla birlikte mitlerin, efsanelerin ve masalların incelenmesi, tüm dünyada var olan ortak ve benzer mitleri ortaya koymuştur. Bu durum evrensel bir kahraman algısının varlığını tartışılır kılmıştır. Rus yapısalcılığının kurucularından Vladimir Propp'un 1928 yılında yayımladığı *Masalın Biçimbilimi* (*Morfologia Skazki*) adlı eseri, masalların ve dolayısıyla masal kahramanının belirli bir şablon içinde yer aldığını ve bu şablonun, olaylar ve kişiler değişmekle beraber her masalda ortak olduğunu gösteren bir çalışmadır. Propp, olağanüstü masallar olarak adlandırdığı masal grubunun aynı

biçimsel yapıya sahip olduğunu tespit etmiştir. Olağanüstü masalları ise; "Bir kötülükle (A) ya da bir eksiklikle (a) başlayıp ara işlevlerden geçerek evlenmeye (W) ya da düğümü çözme olarak kullanılan başka işlevlere ulaşan her gelişmeyi biçimbilimsel açıdan olağanüstü masal diye adlandırabiliriz" şeklinde tanımlamaktadır (Propp, 2008: 93).

Propp, masalların biçimsel özelliklerini açıklarken kahramanın temsil ettiği yedi eylem alanı ve masallarda yer alan otuz bir işlev belirlemiştir. Propp'un incelediği masallarda olaylar dizisi bir kötülükle başlar; kötülük toplumda bir eksiklik/ kayıp yaratır, kahraman bu eksikliği gidermekle görevlendirilir. Kahraman, çeşitli sınavlardan geçerek görevini başarır ve sonunda ödüllendirilir. Masallarda olaylar, Saldırgan, Bağışçı, Yardımcı, Prenses, Gönderen, Kahraman ve Düzmece Kahraman olmak üzere yedi kişi çevresinde gerçekleşmektedir (bkz. a.g.e.: 80-81).

Propp'a göre, "Değişen, kişi adları ve aynı zamanda kişilerin özel nitelikleridir; değişmeyen ise, kişilerin eylemleri ya da işlevleridir. Buradan masalın, çoğunlukla, aynı eylemleri değişik kişilere yaptırttığı sonucu çıkarılabilir" (a.g.e.: 23). Propp, masalın temel oluşturucu bölümlerinin işlevler olduğunu vurgulamaktadır (a.g.e.: 24-26). Kahramanların işlevlerinin sayısı sınırlı olmakla birlikte, sıralanışları tüm olağanüstü masallarda benzerlik göstermektedir. Propp'un yapısalcı çözümleme yöntemi sınırlı bir alanı incelemektedir ancak her kültürden bu türde masal üzerinde uygulanabilir olduğu için evrensel bir değer kazanmıştır.

Propp'un çalışmalarından hareketle mitleri inceleyen Joseph Campbell, tüm dünya mitlerinde kahramanın benzer bir döngü yaşadığını belirlemiştir. Propp'un yanı sıra James Frazer'ın antropolojik çalışmalarından, Freud'un psikanaliz, Jung'un kolektif bilinçdışı ve arketip kuramından beslenen Campbell, kahramanı ve yolculuğunu birer arketip olarak ele almıştır. Campbell, ilk kez 1949 yılında yayımlanan *The Hero with a Thousand Faces* (*Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*) adlı çalışmasında tüm kahramanlık mitlerinin esasında aynı 'bin yüzlü kahramanı' anlattığını savunmaktadır. "Monomitin karmaşık kahramanı sıra dışı yetenekleri olan bir kişidir. Sıkça toplumu tarafından ödüllendirilir, sık sık tanınmaz ya da reddedilir" (Campbell, 2003: 49). Campbell, çeşitli mitleri inceleyerek bunların tek bir ana mit altında toplanabileceğini göstermiş ve James Joyce'un *Finneganın Vahı* (*Finnegans Wake*) adlı eserinden aldığını belirttiği 'monomit' sözcüğünü bu tek ana miti ifade etmede kullanmıştır (a.g.e.: 42).

Campbell'a göre, "düş kişiselleştirilmiş mittir, mit kişisellikten çıkarılmış düştür" (a.g.e.: 30); bu nedenle kahraman ve yolculuğu kişisel olarak düşte, evrensel olarak ise mitte ortaya çıkan arketiplerdir. Kahraman, "yerel ve kişisel tarihsel sınırlamalarla çatışarak onları aşmış ve genel geçerliği olan, olağan insani biçimlere ulaşmış olan kadın ya da erkektir" (a.g.e.: 30-31). Kahramanın anlatılarda dış dünyada gerçekleştirdiği yolculuk aslında bir iç yolculuktur:

> Mitolojik kahramanın geçişi şans eseri yer üstünde olabilir; aslında içe doğrudur, belirsiz engellerin aşıldığı ve çoktandır unutulmuş, kayıp güçlerin dünyanın şekil değişimi için hazır kılındığı, canlandırıldığı derinliklere doğrudur. Bu görev başarıldıktan sonra, yaşamın, zaman içinde iyice parçalara ayrılan, boşluğa yayılmış, o sıkça görülen iğrenç felaketin korkunç yıkımları altında umutsuzca acı çekmesi son bulur; fakat korkusu hala gözle görünür, acı çığlıkları şiddetlidir, her şeyi kaplayan, her şeyi destekleyen bir aşkla ve kendi fethedilmemiş gücünün bilgisiyle anlaşılır olur (a.g.e.: 41).

Campbell, kahramanın temel eylem şemasını döngüsel bir 'ayrılma-erginlenme-dönüş' formülü ile açıklamaktadır: "Bir kahraman olağan dünyadan çıkıp doğaüstü tuhaflıklar bölgesine doğru ilerler: burada masalsı güçlerle karşılaşır ve kesin bir zafer kazanılır: kahraman bu gizemli maceradan benzerleri üzerinde üstünlük sağlayan bir güçle geri döner" (a.g.e.: 42). Campbell, kahramanın kimliği ve kökeni ne olursa olsun, "gülünç ya da budala, eski Yunan ya da barbar, kibar ya da Yahudi olsun, yolculuğu temelde çok az değişir" (a.g.e.: 50).

Kahraman 'yolculuğunun' ilk aşamasında, bulunduğu yerden ayrılır; bu ayrılığın ardından sonu bilinmeyen bir serüven için çağrı alır. Ancak kahraman önce bu çağrıya karşı koyar. Campbell'a göre: "Bütün dünyanın mitleri ve halk masalları, bu reddin özde, kişinin kendi çıkarı saydığı şeyden vazgeçmeyi reddetmesi demek olduğunu gösterir" (a.g.e.,74). Aldığı bu serüven çağrısı karşısında ikileme düşen kahramanın karşısına kendisine tılsımlar sağlayan koruyucu bir figür çıkar. Yaşlı kadın, iyi tanrıça, bakire gibi dişi figürler ya da büyücü, keşiş öğretmen, Hermes gibi erkek figürler biçiminde karşılaşılan doğaüstü yardımcı, "kaderin iyi kalpli, koruyucu gücü"nü temsil etmektedir: "Kozmik Anne'nin korumasına giren kahramana bir zarar verilemez. Bu, Dante'nin yapıtında Beatrice ve Bakire dişi figürlerinde ve Goethe'nin Faust'unda başarılı bir biçimde Gretchen, Troialı Helen ve Bakire olarak beliren rehber güçtür" (a.g.e. :86).

Bir sonraki aşamada kahraman ilk eşiktedir. Kahraman burada eşik muhafızıyla karşılaşır. Eşik muhafızı kahramanın yaşam ufkunun sınırlarını belirterek dünyayı dört yönle sınırlar. "Onların ardında karanlık, bilinmeyen tehlike

vardır (..)" (a.g.e., 94). Maceranın yaşanabilmesi, her zaman için bilinmeyene geçme zorunluluğunu beraberinde getirmektedir. Campbell'a göre, olmak ve olmamak, yaşam ile ölüm, güzellik ile çirkinlik, iyi ile kötü gibi karşıtlık çiftleri insanları ezen ancak kahramanın aralarından her zaman geçtiği çarpışan kayalardır. Kahraman dünyanın duvarları arasından egosundan sıyrılıp egosunu orada takılı bırakarak çıkar (bkz. a.g.e.: 106-107).

Campbell, kahramanın bu büyülü eşikten geçişinin dünyanın her yerinde rahim imgesi olan balina karnıyla simgelendiğini belirtmektedir. Eliade ise, balinanın karnı ile erginlenme arasındaki bağlantıyı vurgulamaktadır:

> Çok sayıda mitte şunlar ön plana çıkar: 1. Bir kahramanın, bir deniz canavarı tarafından yutulması ve kendini yutan canavarın karnını zorladıktan sonra oradan başarıyla çıkması; 2. Bir *vagina dentata*'nın *inisiyasyon* gereği aşılıp geçilmesi ya da Toprak Ana'nın ağzıyla ve dölyatağıyla bir tutulan bir mağaraya ya da bir yarıktan aşağıya tehlikeli bir iniş. Bütün bu serüvenler aslında *inisiyasyon*la ilgili sınamaları oluşturur; bunların ardından, başarı kazanmış olan kahraman yeni bir var olma biçimi elde eder (Eliade, 2018: 114).

Kahramanlık mitlerini romans türü içinde ele alan Northrop Frye, balinanın karnı motifinin kahramanlık anlatılarındaki rolünü şöyle örneklendirir:

> (…) eğer ejderhanın içindeysek ve kahraman bize yardım etmeye geliyorsa, o zaman bu resimde kahraman canavarın açık boğazına Yunus peygamber gibi dalar ve kurtardıklarını peşine takıp geri döner (…) canavarın karnı için kullanılan karanlık labirent imgesi, doğal bir imgedir ve kahramanca serüvenlerde, belirgin olarak da Theseus'un serüveninde sıklıkla karşımıza çıkar (Frye, 2015: 224).

Tapınakların balinanın karnı ile aynı işleve sahip olduğunu vurgulayan Campbell'a göre tapınağa ya da balinanın karnına giren kişinin, "dünyevi karakteri dışarıda kalır; onu yılanın derisini attığı gibi atar. İçeri girdikten sonra zamanda ölmüş olduğu ve Dünya Rahmine, Dünya Göbeğine, yeryüzündeki Cennete döndüğü söylenebilir" (Campbell, 2003: 109). Kahraman, balinanın karnında kendi benliği ile bilinçdışı arasında bir uzlaşma yaşamaktadır. "Campbell'ın *balinanın karnı* olarak tanımladığı bu bölüm, Freud'da mağara/anne karnı olarak; Jung'da ise geriye dönüş ve yeniden doğuş arketipi olarak ifade edilmektedir" (Kasımoğlu, 2017: 100). Kahraman ister Yunus peygamber olsun ister Theseus, balinanın karnında derinlere doğru yol almakta, bu yolculuk sürecinde kendi varlığının anlamını kavramaktadır.

Kahraman, bu kavrayış sonunda erginlenme aşamasına ulaşır ve bencil tutkularını geride bırakır. Balinanın karnı, kahramanın dünyevi biri olarak öldüğü ancak evrensel biri olarak yeniden doğduğu anı simgelemektedir. Erginlenme aşamasında kahramanın çeşitli zorlu görevlerden geçtiği görülür (Campbell, 2003:

113-124). Campbell'a göre kahramanın erginlenme aşamasındaki son macerası 'Tanrıçayla karşılaşma'dır:

> Genellikle bütün engeller ve devler aşıldığında gelen en son macera, başarılı kahraman ruhun Dünyanın Kraliçe tanrıçasıyla mistik evliliği (Ιερός γάμος [hieros gamos]) olarak sunulmuştur. Bu en alt noktadaki, zirvedeki ya da dünyanın en ucundaki, kozmosun orta noktasındaki, tapınağın sunak yerindeki ya da kalbin en derin noktasının karanlığındaki krizdir (a.g.e.: 125).

Tanrıça, kahraman için bütün güzelliklerin, iyiliğin, arzuların temsilidir. "Anne, kız kardeş, sevgili, gelindir. Dünyada büyüleyici ne varsa, sevinç vermeyi vaat eden ne varsa, dünyanın şehirlerinde, ormanlarında değilse uykunun derinliklerinde onun varlığının habercisi olmuştur. Çünkü o, kusursuzluk vaadinin vücut bulmuş halidir (…)" (a.g.e.: 127).

Tanrıça, her insanın bilinçaltındaki anne imgesini temsil etmektedir. Bu nedenle, her zaman iyi kalpli bir imge olarak değil 'kötü anne' olarak kahramanın karşısına çıkabilir:

> (1) saldırgan fantezilerin yöneltildiği ve karşı saldırısından ürkülen, burada olmayan, ulaşılamaz anne; (2) engelleyici, yasaklayıcı, cezalandıran anne; (3) uzaklaşmaya çalışan büyüyen çocuğu kendinde tutan anne; ve son olarak (4) varlığı tehlikeli arzu için bir tuzak olan (kastrasyon kompleksi), arzulanan fakat yasak olan anne (Oidipus kompleksi)- yetişkinin çocukluk anılarının gizli toprağında varlığını sürdürür ve bazen daha güçlü olandır (a.g.e.: 127).

Bazı anlatılarda ise doğaüstü dişi güç, kahramanın karşısına tanrıça olarak değil bir baştan çıkarıcı olarak çıkmaktadır. Campbell, kahramanın baştan çıkarıcıyla olan mücadelesini Hıristiyan azizlerinden örnekler vererek açıklar. Kahraman, bu baştan çıkarıcıyı bertaraf ederek görevini başarabilmektedir (bkz. a.g.e: 138-144).

Tüm engelleri aşan kahramanın erginlenme sürecinde geçirdiği son aşama Campbell tarafından 'babanın gönlünü alma' olarak adlandırılmıştır. "Babayla karşılaşacak olan kahramanın sorunu, ruhunu, bu devasa ve acımasız kozmosun bunaltıcı ve akıldışı tragedyalarının Varlığın görkeme tamamen egemen olabileceğini anlayacak kadar korkusuz kılmaktır" (a.g.e.: 167). Kahraman, gerçek babasıyla yüzleşir, kendisinin onun oğlu olduğunu kanıtlar ve böylece hakkı olanı elde eder: "Mystagogos (baba ya da baba yerine geçen kişi), yükümlülük simgelerini ancak uygunsuz çocuksu kateksislerden tamamen sıyrılmış bir oğula verecektir (…) İdeal olarak, öngörülen kişi salt insanlığından sıyrılmış ve kişiliksiz bir kozmik gücün temsilcisi olmuştur" (a.g.e.: 155). Erginlenmenin sonucunda, kahraman kendini kişisel olandan sıyırır ve evrensel olana ulaşmış olur. Campbell'a göre, "Öncelikle

kendimizi ve kendi kendimizi korumayı düşünmekten vazgeçtiğimiz zaman, gerçek ve kahramanca bir bilinç dönüşümü geçiririz" (Campbell - Moyers, 2009: 167).

Erginlenme aşamasından sonra gelen "Dönüş evresi", yeniden ayrılık ya da ölümü ifade etmektedir. "Monomitin ölçütü olan tam çevrim, kahramanın, ödülün, topluluğun, ulusun, gezegenin ya da on bin dünyanın yenilenmesiyle sonlandırabileceği bilgelik tılsımlarını, Altın Post'u ya da uyuyan prensesini insanlar dünyasına geri getirmesi gerekmektedir" (Campbell, 2013: 222). Ancak kahraman genellikle bu dönüşü reddeder. İnsanlar arasına dönmeyi reddedip ölümsüzler arasında kalan pek çok kahraman bulunmaktadır. Görevini başaran kahraman elde ettiği ganimeti tanrıların veya üstün varlıkların rızasıyla yanında götürüyorsa, evine dönerken doğaüstü güçler tarafından desteklenir. Eğer doğaüstü güçler, elde ettiği ganimeti insanlar arasına götürmesine izin vermemişse, kahraman için büyülü bir kaçış söz konusudur. Perseus'un heybesinde Medusa'nın başıyla kaçışı ya da İason'un Altın Post'la kaçışı bu duruma örnek teşkil etmektedir (bkz. a.g.e.: 225-235). Campbell 'dönüş eşiğinin aşılması' olarak adlandırdığı aşamada, kahramanın öte dünyadan bildiğimiz dünyaya dönüşte yaşadığı güçlüklere yer vermiştir. Kahraman, yolculuğu boyunca öğrendiklerini diğer insanlara nasıl anlatacağı konusunda zorlanır: "Geri dönen kahraman, macerasını tamamlamak üzere dünyanın etkisini atlatabilmelidir" (a.g.e.: 253). Campbell'ın döngüsünde, kahramanın yolculuğu ayrılık ya da ölümle noktalanır. Kahramanın ölümü, dünyayla olan bütünleşmeyi temsil eder; onun kendini feda edişi hem kendisi hem de yaşadığı evren içindir. Campbell'a göre tüm dinsel eylemlerin anlamı ortaktır:

> Birey, uzun ruhsal disiplinler yoluyla, kişisel sınırlamalarına, çekişmelerine, umut ve korkularına olan bağlılığını terk eder, doğrunun gerçekleşmesinde yeniden doğuş için gerekli olan öz-kıyımına karşı direnmez ve böylece en sonunda, büyük an için nitelikleri tam olarak gelişmiş olur. Kişisel tutkuları tamamen çözülmüş olarak, artık yaşamaya çalışmaz da, istekle içinde olup bitecek olana bırakır kendini; yani bir isimsiz olur (a.g.e.: 266).

Kahraman "kişisel egosunda ölerek, benlikte dirilen" kişidir (a.g.e.: 272). Campbell, insan kahramanın dönüşümlerini, "savaşçı olarak kahraman", "aşık olarak kahraman", "imparator ve tiran olarak kahraman", "dünya kurtarıcı olarak kahraman" ve "aziz olarak kahraman" şeklinde incelemektedir (a.g.e.: 366-388). Savaşçı, aziz ya da kurtarıcı, kahraman hangi biçime bürünürse bürünsün asıl olan kahramanın yolculuğu sonunda kendisi ile dünyanın özünün bir olduğunu keşfetmesidir.

> Benliğin özü ve dünyanın özü bunlar birdir. Bu yüzden ayrı durmak, içe kapanmak artık gereksizdir. Kahraman nereye giderse gitsin ne yaparsa yapsın, kendi özünün huzurundadır- çünkü görebilen kusursuz göze sahiptir (…) Birey kendini yasada kaybetmiş ve evrenin tüm anlamıyla özdeşlik içinde yeniden doğmuştur. Dünya, Onun için, Onun tarafından yapılmıştı (a.g.e.: 420).

Propp, Raglan ve Campbell'ın gösterdiği şekilde, kahramanın yolculuğu tüm dünyada belirli bir şema ile özetlenebilmektedir. Benzer şekilde kahraman, belirli karakteristik özellikler taşımaktadır. Kahraman genellikle, cesaret, dürüstlük, onur gibi yüce duygularla hareket eden bir erkektir. Kahraman, mitolojide ve edebiyatta, savaşçı, kral, yarı-tanrı, peygamber, aziz gibi çeşitli suretlerde ortaya çıkabilir. Arketipsel kahramana dünyanın her yerinden örnekler bulmak mümkündür. Hourihan'ın vurguladığı gibi kahramanın yolculuğu arketipinin her bir aşaması farklı biçimlerde ve farklı öykülerde ortaya çıkabilmektedir ancak tüm öykülerdeki ortak nokta iyi ve kötü arasındaki savaştır (bkz. Hourihan, 1997: 53).

Kahramanın arayış yolculuğuna çıkışı, düşmanla mücadele gibi eylemleri, kahraman tipolojisinin belirleyici unsurları olarak görülmektedir. David A. Leeming'in *Mitoloji: Kahramanın Yolculuğu* adlı 1973 tarihli kitabında kahraman doğar ve böylece aynı zamanda "zorlu macera"sı başlamış olur. Dışarıdaki güçleri öğrendiği çocukluk süreci ise bir sonraki aşamadır. Daha sonra, arayışına başlar ve fiziksel olarak üstesinden geldiği ölümle yüzleşir. Sonunda, kahraman cennete yükselir ve ruhu kutsanmış olur (bkz. Leeming, 1998: 7-8; Akt. Kadiroğlu, 2012: 10). Arayış yolculuğunun edebi esere göre biçim değiştirebileceğini söyleyen Frye ise, bu yolculuğu "Bir kahraman bir şeyi başarmak, bir ejderhayı öldürmek, bir devin elinden kadın kahramanı kurtarmak, düşmana ait bir şehri yıkmak için yola çıkar (…), arayışın kahramanı her şeyden önce 'uzaklara' gider: yani, yolculuğunun belirli bir yönü olmalıdır (…) eğer arayış başarılı olursa, eve döner" ifadeleriyle açıklamaktadır (Frye, 2007: 213).

Campbell, incelemesinin sonunda bugünün dünyasında kahramanın görevinin ve yolculuğunun değiştiğini vurgulamaktadır. Ona göre, "Yerine getirilecek kahraman-görevi bugün Galileo'nun çağındakiyle aynı değildir. Orada o zaman karanlık olan yerde artık ışık vardır; fakat ışığın olduğu yerde de karanlık. Çağdaş kahraman-görevi, yönelimli ruhun kayıp Atlantis'ini yeniden gün ışığına çıkarmak olmalıdır" (Campbell, 2013: 421). Çağdaş insan için çözülmesi gereken gizem, hayvanların, bitkilerin ya da göğün değil insanın gizemidir. "(…) insan, bencil güçleri ortaya çıkarılması gereken, böylece egoyu çarmıha gerecek ve diriltecek olan

ve imgesinde toplumun yenileneceği o yabancı varlıktır" (a.g.e.. 424). Campbell'ın 'ayrılma- erginlenme-dönüş' formülü ile açıkladığı kahramanın yolculuğu, günümüz edebiyatında varlığını sürdürmekle birlikte, değişen kahraman anlayışı, kahramanı ve yolculuğunu değiştirip dönüştürmüştür. Post-heroik çağda kahramanın yolculuğunun kahramanın kendisi gibi tutarsızlaştığı, amorf ve parçalanmış bir biçim aldığı söylenebilir.

2. BÖLÜM:

BATI KAHRAMAN ARKETİPLERİ

Çalışmanın bu bölümünde Orestes'in temsil ettiği klasik kahraman ve Oedipus'un temsil ettiği romantik kahraman, kültürel yansımaları ile incelenecektir. Orestes'in, Batı kültüründe kültür kurucu, ideal kahramanın; Oedipus'un ise, Batı kültürünün bastırmak istediği anneden kopamamış ve dolayısıyla birey olamamış romantik kahramanın arketipleri olduğunu söylemek mümkündür. Çalışmanın bağlamı gereği, psikanalizin temel konularından biri olan Oedipal karmaşa ekseninde Batı edebiyatının iki kutbunu oluşturan Orestes ve Oedipus'un kahraman olarak özellikleri üzerinde durulacaktır. Aiskhülos'un *Oresteia Üçlemesi* ile Sophokles'in *Kral Oidipus* ve *Oidipus Kolonos'ta* adlı tragedyaları, Orestes ve Oedipus incelemesinde temel alınacaktır.

Helen Deutsch, çalışmasında Apollon ve Dionysos'u 'oğul' olarak psikanalitik açıdan ele alıp karşılaştırmaktadır. Deutsch'un görüşleri, Oedipus ve Orestes karşıtlığı bağlamında değerlendirilebilmektedir. Orestes'in Apollon ile, Oedipus'un ise Dionysos ile ilişkili olduğu görülmektedir. Apollon'un, Aiskhülos'un *Eumenidler*'inde Orestes'in tarafını tutması ve onu anne katli suçundan arındırması, tanrı ve kahraman arasındaki ilişkinin açık bir kanıtını oluşturmaktadır. Orestes davranış ve eylemleriyle Apolloniktir, öte yandan Oedipus Dionizyak bir kahramandır. Bu bağlamda, Deutsch'un Apollon ve Dionysos için yaptığı 'Öldüren Oğul' ve 'Kurtaran Oğul' tanımlamasının Orestes ve Oedipus için geçerli olduğu söylenebilir.

Deutsch'un, Dionysos'u 'Kurtaran Oğul' olarak tanımlamasını, Dionysos'un annesine duyduğu sevgi ve ona kavuşma arzusuyla gerekçelendirmektedir. Deutsch, Dionysos'un annesini ölümsüzlüğe ulaştırma çabasını vurgulamaktadır (bkz. Deutsch, 1969: 52). Dionysos, ölüler dünyasına inerek annesini oradan çıkarmayı başarmıştır. Semele artık 'Thyone' adını almıştır ve bir süre Parnassos Dağı'nda kaldıktan sonra Dionysos onu Olimpos'a götürür (bkz. a.g.e.: 42-43). Böylelikle Semele ölümsüzlüğe ulaşmış, bir tanrıçaya dönüşmüştür. Dionysos'un kendisi de Olimpos'a en son çıkan tanrıdır.

Apollon, Deutsch'un çalışmasında 'Öldüren Oğul' olarak tanımlanmaktadır. Apollon kendi annesini öldürmez ancak Güneş Tanrısı olarak statü kazanması, toprak tanrıçalarını öldürmesiyle gerçekleşmektedir (bkz. a.g.e.: 52). Apollon'un ana katline yönelik güdüleri öz annesine değil genel olarak kadınlara yöneliktir (bkz. a.g.e.: 55). Apollon'un hiç anne sütü içmediğine, doğar doğmaz nektar ve ambrosia ile beslenip genç bir tanrıya dönüştüğüne dikkat çeken Deutsch (bkz. a.g.e.: 59), Apollon'un Delfi'de öldürdüğü ejderhanın (Delphyne) dişi olduğunu hatırlatır. "Delphyne" adı rahim anlamına gelen eski bir sözcük ile bağlantılıdır. Dolayısıyla Apollon bu dişi canavarı öldürerek, rahmi öldürmüş olur (bkz. a.g.e.: 62). Böylece, göksel bir tanrı olarak anaerki ve onun kitonyen unsurları karşısında zafer kazanmıştır. Kaya, kahramanın öldürdüğü ejderhanın, kahraman için korkunç anneye dönüşmüş Oedipal karmaşayı temsil ettiğini vurgulamaktadır (bkz. Kaya, 14.10.2019: 11:29-13:11). Deutsch, Yunan mitolojisinde, kadınlardaki penis kıskançlığından daha fazla erkeklerdeki rahim kıskançlığına rastlandığını belirtir. Erkeklerin kadınsız üreme (partenojenetik) arzusu mitlerde sıklıkla yer almaktadır. Zeus, Dionysos'un doğumunda hem gebelik hem de doğurma işlevini üstlenmiş, Athena'yı kendi başına doğurması ile erkeklerin kadınsız üreme arzusunu gerçekleştirmiştir (bkz. a.g.e.: 73). Babası Zeus gibi Apollon da kadının yaratıcı gücünü ortadan kaldırmaya çalışmaktadır.

Orestes ve Oedipus'un kahraman olarak özelliklerinin ilişkilendirildikleri tanrılar Apollon ve Dionysos'un anneleri ile olan ilişkileri ve dolayısıyla birer oğul olarak çizdikleri portre ile örtüştüğü görülmektedir.

2.1. KLASİK KAHRAMAN VE ORESTES

Yunan mitolojisinde Orestes, Miken kralı Agamemnon ve Klytemnestra'nın oğludur. Orestes'in babası Agamemnon, Truva Savaşı'na katılmak üzere hazırlanır ancak gemileri yola çıkamaz. Bu durumun nedeni ise Agamemnon'un tanrıça Artemis'e ait kutsal bir geyiği öldürmüş olmasıdır. Kâhinler Agamemnon'a, gemilerinin yelken açabilmesi için kızı İphigenia'yı Artemis'e kurban etmesi gerektiğini söylerler. Agamemnon kızını kurban edip[5] kanını denize dökünce

[5] Agamemnon kızını kurban etmeye hazırlanırken Artemis'in bir geyik gönderip İphigenia'yı yanına aldığı ve rahibesi yaptığı yönünde anlatılar bulunmaktadır. Euripides, *İphigenia Tauris'te* adlı tragedyasında, Tauris'teki (Kırım) Artemis tapınağında görevi kurban edilmek üzere tapınağa getirilen

yeniden rüzgâr çıkmış ve gemiler savaşa katılabilmiştir. Truva Savaşı'ndan sonra Agamemnon, savaş ganimeti olarak yanında bulunan Kassandra ile birlikte Argos'a döner. Geleceği görme yeteneğine sahip Kassandra'nın uyarılarına rağmen saraya giren Agamemnon, karısı Klytemnestra tarafından aşığı Aegisthus'un yardımıyla öldürülür. Paglia'ya göre, "Klytemnestra, kadın haklarının, ananın oğula, karının kocaya göre önceliğinin temsilcisidir" (Paglia, 2014: 115). Klytemnestra, cinayeti kızı İphigenia'nın öcünü almak için işlemiştir. O sırada küçük bir çocuk olan Orestes saraydan gönderilir. Orestes, yetişkin olduğunda babasının öcünü almak için geri döner. *Adak Sunucular*'ın başında Orestes, ülkesine geri dönmüştür ve babasının mezarı başında intikam yemini etmektedir: "Ey Zeus, babamın ölümünün hıncını almayı nasip et bana. Çatışmada benden yana ol" (Aiskhülos, 2016: 73). Orestes'in, intikam alma yolunda kız kardeşi Elektra'nın ve tanrı Apollon'un yönlendirmesiyle ilerlediği görülmektedir:

> Güçlü Apollon'un kehaneti, yalnız bırakmayacaktır beni, odur çünkü bana bu cüreti veren, öyle ki; bağırırcasına seslendi bana, kaynayan kanımı birden buz gibi kış soğuğuyla donduracağını söyledi, eğer babamın katillerinin peşine düşüp, onları aynı şekilde öldürerek almazsam öcünü, mal mülk bir yana, ağır cezalarıyla ruhumu mahvedeceğini söyledi, dayanılmaz acılar içinde kıvranarak kendi bedeninde ödersin bedelini, dedi bana (Aiskhülos, 2016: 83).

Orestes'in annesini ve Aegisthus'u öldürmesinin ardından Erinyalar ona musallat olarak onu delirtirler: "Eyvah bu kadınlar da neyin nesi, Gorgon'lar gibi kara giysiler içinde ve saçları yılanlarla sarılı! Hayır… daha fazla kalamam burada!" (a.g.e.: 113). Orestes, Apollon tapınağına oradan da Athena tapınağına sığınır, ancak Erinyalar burada da onun peşini bırakmaz. Athena, bir mahkeme kurarak Orestes'in yargılanmasını sağlar. Mahkemede Orestes'i Erinyalar karşısında Apollon savunur. Mahkemenin sonundaki oylama eşitlikle biter ancak Athena'nın oyunu Orestes'in masumiyetinden yana kullanması ile Orestes beraat eder.

Aiskhülos'un *Agamemnon*, *Adak Sunucular* ve *Eumenidler* tragedyalarından oluşan *Oresteia* üçlemesi, Orestes anlatısı için başlıca kaynağı oluşturmaktadır. Paglia'ya göre, "*Oresteia*, tarihin doğadan topluma, kaostan düzene, duygudan akla, intikamdan adalete ve kadından erkeğe doğru kat ettiği yolu yeniden özetler. Baba kızını, karısı kocasını, oğul anayı katleder" (Paglia, 2014: 114).

---

tutsakları hazırlamak olan İphigenia'nın, kardeşi Orestes ile kavuşmasını ve oradan birlikte kaçışlarını işlemektedir (Bkz. Euripides, 2017: xi).

Deutsch, Apollon mitinin temel gücünü oluşturan anne katlinin, Aiskhülos'un *Eumenidler'*inde katarsis beraberinde getiren bir çözülme yaşadığını dile getirmektedir (bkz. Deutsch, 1969: 74). *Eumenidler* tragedyasında Orestes'in, Apollon ile özdeşleştirildiği görülmektedir. Tragedya boyunca, Orestes'in Apollun'un azmettirmesi ile hareket ettiği vurgulanmaktadır. Oyunda Erinyalar, kendi annesini öldüren Orestes'in peşine düşerler ve onu cezalandırmak için Apollon ile adeta savaşırlar: "Seni Zeus bebesi seni! Halis muhlis hırsızsın sen! İhtiyar tanrıçaları çiğneyip geçmek yakışır mı delikanlı tanrıya?! Kaçak bir suçluyu korumak, ha? Kadıncağızın o hayasız oğlunu! Anne katilini kaçırıyorsun sen bizden, Tanrı olacaksın bir de! Doğru yaptın diyecek bir kişi çıkar mı sanıyorsun?" (Aiskhülos, 2016: 122). Erinyalar, kadim tanrıçalar olarak anaerkil düzenin temsilcileridir, Aiskhülos, *Agamemnon* tragedyasında Erinyalardan "kadından yana o tanrıçalar" diye söz etmektedir (a.g.e.: 44). Öte yandan Apollon ataerkil inancın yeni nesil tanrısıdır. Dolayısıyla Erinyalar'ın ve Apollon'un ahlâk anlayışı çatışmaktadır.

Bachofen, Aiskhülos'un *Eumendiler* tragedyasını "eski Attika'da anaerkinin varlığı konusunda son derece dikkate değer bir anıştırma" olarak değerlendirmektedir. Tragedyada, Erinyalar anaerkinin savunucusu, Apollon ise ataerkinin yandaşıdır (bkz. Bachofen, 1997: 191). Orestes, Erinyalar'a neden Agamemnon'u öldüren Klytemnestra'nın peşine düşmediklerini sorduğunda Erinyalar, Klytemnestra'nın öldürdüğü kişi ile arasında kan bağı olmadığını söylerler. Oysa, Orestes ile öldürdüğü öz annesi arasında inkâr edemeyeceği kan bağı vardır. Erinyalar'ın "Seni yüreğinin altında taşıyıp, karnında neyle besledi, ha, cani herif! O değerli kan bağını inkâr mı ediyorsun?" sözleri, anne ile çocuk arasındaki kan bağını yüceltmekte ve analık hakkını savunmaktadır (Aiskhülos, 2016:140). Bachofen, Erinyaların baba ve koca yasasını tanımadıklarını belirtir: "Onlar yalnız ananın yasasını, ana kanının haklarını bilirler; eski yasa ve töreye uygun olarak, anasının canına kıymanın cezasını çekmesini isterler. Apollon öyle değildir. Babasının öcünü alması için bu işi yapmasını Orestes'e o buyurmuştur; o da kendi buyruklarını göklerin tanrısı Zeus'dan alır" (Bachofen, 1997: 192). Öç tanrıçalarına karşı Orestes'i savunan Apollon'dur. "Orestes'in annesini öldürmesi haklıdır" diyen Apollon, babası Zeus'un da onayıyla Orestes'i öç almaya yönlendirdiğini ima eder. Apollon'un "Babam Zeus'un emretmediği hiçbir şey söylemedim" sözünün, onun babasına ve dolayısıyla baba yasasına bağlılığını ifade ettiği anlaşılmaktadır (bkz.

a.g.e.: 140). Bachofen'in, Apollon'un kendisini Patroos (babaların tanrısı) olarak gösterdiğini ve Atina'nın koruyucu tanrısı olarak ona bu adın takıldığını vurgular (bkz. Bachofen, 1997: 192). 'Babaların tanrısı' Apollon, Orestes'i savunmasında anneyi değersizleştirerek, bir taşıyıcıya indirger. Diğer taraftan baba yüceltilir:

> Anne dediğin kadın, çocuğa hayat veren değildir, anne, babanın döllediğini, koruyup besler yalnızca. Kadın kısmı, erkeğin çocuğunu, geçici bir süre- emanetçi gibi- taşıyandır, çocuğu yapan ise erkek kısmıdır, koç, boğa, her neyse. Anne, babanın hayat verdiği çocuğu, baba için, taşır, doğurur, o kadar. Bu söylediğimin kanıtını da hemen gösteriyorum: Annesi var olmayıp yalnızca babası var olan çocuk bile var. İşte örneği: Olympos tanrılarının kralı Zeus kızı Atena (Aiskhülos, 2016:142).

Apollon'un sözleri, ataerkil kültürün annenin gücünü yok etme ve kadınsız üreme isteğini yansıtmaktadır. Kristeva, söz konusu olguyu arkaik anneden korkma olarak ele alır: "Arkaik anneden korkma, temelde annenin doğurma gücünden duyulan bir korkudur. Bu endişe veren güç, babasoylu akrabalığın alt etmekle yükümlü olduğu güçtür" (Kristeva, 2014: 98). Bu bağlamda, Apollon'un ve onun yönlendirmesiyle hareket eden Orestes'in, annenin doğurma gücünü alt etmeye çalıştıkları görülmektedir. Bu durum, Apollon ve Orestes'i Deutsch'un bakış açısıyla 'öldüren oğul'lar olarak tanımlamamızı sağlamaktadır.

Eumenidler'de Orestes'in yargılanması sonucunda oyların eşit çıkması ve kararı Athena'nın oyunun belirlemesi dikkat çekicidir.

> Son olarak oy atma sırası bende. Ve oyum, Orestes'ten yana. Çünkü bir anne doğurmuş değil beni, hayır, tümüyle babamdan olmuşum, babamın kızıyım ben ve her şeyin erkekçesini severim. Bu nedenle, kocasını, evin efendisini, öldürmüş olan kadından yana ağırlık koyamam, hayır! Demek ki, oylar eşit de olsa; benim oyumla, Orestes kazanır! (Aiskhülos, 2016: 146).

Bir kadın tanrıça olmasına karşın Athena, annelik hukukunu savunmaz. Bu durum Athena'nın babası Zeus'un başından annesiz olarak doğması ile açıklanmaktadır. Athena, babasının kızıdır ve dolayısıyla ataerkili savunan bir tanrıçadır.

Bachofen, Athena'nın sözlerinin, erki evin koruyucusu olan babaya verdiğini ve bu erkin Zeus'tan kaynaklandığını vurgulamaktadır (bkz. Bachofen, 1997: 193). Yargının sonucunda Orestes'in aklanması, annenin değeri azaltılırken evliliğin yüceltilmesi olarak yorumlamaktadır: "Çocukla ana arasındaki kökten ilişki bir yana atılmıştır. Erkek kadından daha üstün tutulur olmuştur. Tensel ilke, tinsel ilkeye bağımlı kılınmıştır. Böylece evlilik ilk kez doruğa ulaşmış olur. Çünkü Apollon'un gözler önüne serdiği gibi, Erinys'ler Hera'nın buyurduğu kutsal evlilik bağına saygı

göstermiyorlardı" (Bachofen, 1997: 194). Bachofen, Pindaros'un *Olimpia Zafer Şarkısı II* adlı eserine gönderme yaparak *Oedipodeia*'nın *Oresteia*'nın yanında yer aldığı görüşündedir. Ona göre; "her ikisinde de Erinys'lerin yersel yasası aşılmış, yüce Apollon yasasına boyun eğilmiştir. Dolayısıyla *Oedipodeia*, *Oresteia*'nın tamamlayıcısı ve devamıdır" (Bachofen, 1997: 219).

Paglia'ya göre kökenini Apolloncu düşünceden alan Batı kültürü, Antik Yunan'dan günümüze doğa ile mücadele içindedir. Batı kültürünün tüm kurum ve kuruluşları doğayı yenmek için çabalamaktadır. *Oresteia* ise bu durumu kanıtlar niteliktedir:

> Oresteia, toplumun doğaya karşı bir savunma olduğunu gösterir. Kavranabilir olan her şey- kurumlar, nesneler, kişiler, fikirler-Apollonca tanımlamanın, yargının ve eylemin sonuçlandır. Batı'nın siyaseti, bilimi, psikolojisi ve sanatı, kibirli Apollon'un yaratımıdır. Batılı zihin, kazansın ya da yenilsin, yüzyıllar boyunca doğayı kendinden uzakta tutmak için mücadele etmiştir (Paglia, 2014: 115).

Aiskhülos, Orestes'in yargılanmasını işlediği tragedyasına *Eumenidler* adını vermiştir. "İyi niyetliler" anlamına gelen Eumenidler, tragedyanın sonunda Erinyalara verilen isimdir. Korkunç kitonyen tanrıçaların, Athena ve Apollon'un temsil ettiği yeni ataerkil inançta pasifleştirildiği görülmektedir. Paglia'nın da belirttiği gibi, "*Oresteia*'nın nihayet kitonyenden arındırılan Furiaları, *Eumenides*'de Atina'nın "şefkatli", hayırsever muhafızlarına dönüşür" (Paglia, 2014:115). Erinyaların adının değişmesi, anaerkiden ataerkiye geçişin tamamlanmasına işaret etmektedir. Anne katli suçundan aklanan Orestes, anaerkiye galip gelen ve kültür inşa eden kahramandır. Orestes, anneden kopmadan kültür kahramanı olunamayacağının göstergesidir. Tüm bu olgular nedeniyle Orestes, Apollonik Batı kültürünün klasik kahraman anlayışının arketipini oluşturmaktadır.

2.2. ROMANTİK KAHRAMAN VE OEDIPUS

Barthes, *Metnin Hazzı*'nda "Her anlatı Oedipus'a çıkmaz mı? Hikâye anlatıcılığı insanın kökenini aramasının, insanın yasa ile çatışmalarını dile getirmesinin, şefkat ve nefret diyalektiğine girişin bir yolu değil midir?" demektedir (Barthes, 1975: 47). Barthes'ın her anlatının bir biçimde bağlantılı olduğunu ifade ettiği Oedipus, mitlerde ve Yunan tragedyasında düşüşe sürüklenen trajik kahramanının en önde gelen örneklerinden biridir. Bachofen'e göre, "Oedipus, yaşamın yukarı evresine ilerleyişi belirler. Çektikleri acı ve eziyetlerle yüce insan

uygarlığına yol açan, bir yandan nesnelerin eski durumuna kök salan, öte yandan bu ortam ve koşulların son büyük kurbanını, aynı zamanda yeni çağın kurucusunu simgeleyen yüce kahramanlardan biridir o" (Bachofen, 1997: 217). Edmunds ve Dundes, Oedipus anlatısının Batı medeniyetindeki en ünlü anlatı olduğunu ve bu ünü Sophokles'in *Kral Oidipus*'una borçlu olduğunu belirtirler (Edmunds ve Dundes, 1995: vii). Azra Erhat, Oedipus'u Yunan mitolojisinin en trajik kahramanı olarak görür. Erhat'a göre; "onun kişiliğinde tragedyanın özü ve trajik kavramının asıl anlamı belirir" (Erhat, 2006: 226). Oedipus'un 'trajikliği' tragedyada Teiresias'ın ağzından dile getirilmektedir: "Kaderi seninki kadar korkunç bir yaratık dünya üzerine gelmemiştir" (Sophokles, 2019a: 16).

Buchanan, Freud'un Oedipus kompleksini ortaya atmasından önce felsefeciler, antropologlar ve romancıların Oedipus'u hümanist söylemin merkezine oturttuklarını ve Oedipus'u hem insanın öz-ayrımsamasının bir sembolü hem de rasyonalitenin uygulanmasındaki kusur ve sınırların bir belirtisi olarak gördüklerini belirtir (bkz. Buchanan, 2010: 4). Oedipus'un hümanistliği ise Sophokles'in *Kral Oidipus*'una dayandırılmaktadır. Knox, Sophokles'in "İnsan her şeyin ölçüsüdür" diyen Protagoras'ın çağdaşı olduğunu hatırlatmakta ve *Kral Oidipus*'un o dönemde pek çok kişi tarafından paylaşılan bir endişeyi; insan zekasının ilahi imtiyazları gasp ettiği endişesini somutlaştırdığını belirtmektedir. Knox'a göre, Oedipus ve Iokaste'nin oyundaki entelektüel ilerlemesi, beşinci yüzyıl rasyonalizminin bir tür sembolik tarihidir (Knox, 1957: 47-48; Akt. Buchanan, 2010: 5). Dolayısıyla tragedyada Oedipus, çağının hümanist düşünce yapısını yansıtır.

Claude Lévi-Strauss, Oedipus mitini yapısalcı çözümlemeyle ele almış ve mitin içerdiği olay ve durumları dört sütundan oluşan bir tabloya dönüştürmüştür (bkz. Şekil 1). Lévi-Strauss, miti anlamak için her sütunun kendi içinde değerlendirilmesi gerektiğini belirtir. Ona göre "aynı kolon içerisinde bulunan bütün ilişkiler, farazi olarak, ortak bir özellik arz eder ve bunu ortaya çıkarmamız gerekir" (Lévi-Strauss, 2012: 309). Birinci kolon abartılmış akrabalık ilişkileriyle, ikinci kolon az abartılı akrabalık ilişkileriyle, üçüncü kolon anormal yaratıkların öldürülmesiyle, dördüncü kolon ise Oedipus'un baba soyundaki özel adların anlamlarıyla ilgilidir. Burada, belirtici bir anlam oluşturan, adların anlamları arasında düzgün yürüme güçlüğünü ifade eden ortak bir özelliğin olmasıdır. Lévi-Strauss, üçüncü kolondaki ilişkinin insanın yerden doğumunu gerçekleştirebilmek için

öldürmesi gereken yaratıkları gösterdiğini, dördüncü kolondaki yürüme güçlüğü ifade eden isimlerin ise insanın yerden doğuş olgusunu gösterdiğini belirtir (bkz. Lévi-Strauss, 2012: 309). Lévi-Strauss, yürüme bozukluğunun yerden doğuşa işaret ettiğini ve bu motifin evrensel oluşunu Kuzey Amerika yerlilerinin mitlerinden örnek vererek açıklamaktadır. Lévi-Strauss'a göre Oedipus miti, "Bir kişiden mi yoksa iki kişiden mi doğarız?" ve "Aynı şey, aynı şeyden mi yoksa başka şeyden mi doğar?" soruları arasında köprü kurmayı sağlayan bir tür mantıksal araç sağlamaktadır (bkz. Lévi-Strauss, 2012: 312).

Cadmos, Zeus tarafından kaçırılan kız kardeşi Europa'yla evlenmek ister			
		Cadmos ejderhayı öldürür	
	Ispartalılar birbirini öldürür		Labdakos (Laios'un babası)= *topal* (?)
	Oedipus babası Laios'u öldürür		Laios (Oedipus'un babası)= *aksak* (?)
Oedipus annesi Jokasta'yla evlenir		Oedipus Sfenksi öldürür	
	Eteocles erkek kardeşi Polyneikes'i öldürür		Oedipus= *ayağı şişkin* (?)
Antigone yasağı çiğneyerek kardeşi Polyneikes'i gömer			

Şekil 1. Oedipus miti şeması (Lévi-Strauss, 2012: 308).

Oedipus mitinin eski anlatımlarında Iokasta'nın intiharı ve Oedipus'un kendini kör etmesi motifleri bulunmamakla birlikte bu motifler, Lévi-Strauss'un şemasına uygulanabilmektedir. Böylece intihar üçüncü kolon, kendini kör etme ise sakatlıkla ilişkili olduğundan dördüncü kolonda yer alacaktır (bkz. Lévi-Strauss, 2012: 312). Lévi-Strauss, Oedipus mitini köken mitleri arasında ele almakta ve insanın kadın ve erkekten doğması sorunsalı bağlamında Freud'un görüşlerini temel almaktadır.

Yunan mitolojisinde Oedipus, Thebai soyundan gelmektedir. Dionysos'un annesi Semele'nin de dâhil olduğu Thebai soyu, felaketlerin yaşandığı bir aile olarak bilinmektedir. Oedipus'un babası Laios, sürgünde olduğu Elis'de Pelops'un oğlu

Chrysippus'a tecavüz eder, bunun üzerine Pelops, Laios'u lanetler. Thebai'ye dönen ve kral olan Laios, bu lanetin sonucu olarak oğlu tarafından öldürüleceği kehanetini öğrenir. Laios, Iokaste ile evlenmiştir ancak çocuğu olmaması için karısından uzak durur. Fakat sarhoşken Iokaste'yi hamile bırakan Laios'un bir oğlu olur. Kehanetin gerçekleşmesinden korkan Laios, ayak bileklerini deldirttiği bebeği ölüme terk edilmek üzere bir çobana teslim eder. Çoban, bebeği öldürmek yerine Korinthos'lu başka bir çobana verir. Böylelikle daha sonra "şiş ayaklı" anlamına gelen Oedipus adını alacak olan bebek, Korinthos kralına götürülür ve çocuğu olmayan kral tarafından büyütülür. Büyüdüğünde evlatlık olduğu söylentisini duyan Oedipus, gerçekte kim olduğunu öğrenmek üzere Delfi'ye gider ve burada kâhin, Oedipus'a babasını öldürüp annesiyle evleneceğini söyler. Kaderinden kaçmak isteyen Oedipus, Korinthos'a dönmez ve Thebai'ye gelir, kentin girişindeki üç yolun kesiştiği yerde kimin önce geçeceği konusunda çıkan bir kavgada yaşlı bir adamı ve yanındakileri öldürür. Thebai'ye vardığında ise kente musallat olmuş Sfenks adlı canavar ile karşılaşır. Sfenks, sorusunu yanıtlayamayan herkesi öldürmektedir. Oedipus, Sfenks'in sorusunu[6] yanıtlar ve Thebai'yi kurtarır. Thebai kralının kısa bir süre önce öldürülmüş olmasından dolayı Oedipus kahramanlığının ödülü olarak kraliçe Iokaste ile evlenmiş ve Thebai kralı olmuştur.

Sophokles'in *Kral Oidipus* tragedyasında, Oidipus, doğumundan önce yapılan kehaneti doğrulayacak biçimde babasını öldürmüş ve annesiyle evlenmiş, Polynikes ve Eteokles adlı iki oğlu ile Antigone ve Ismene adlı iki kızı olmuştur. Ancak ne öldürdüğü kişinin babası olduğunu ne de evlendiği Thebai Kraliçesinin öz annesi olduğunu bilmektedir. Thebai, veba ve kıtlıkla mücadele etmektedir. Vebanın nedeninin, eski kral Laios'un katilinin bulunmaması olduğu söylenmektedir. Oedipus, Laios'un katilini bulmak için kör kâhin Teiresias'a danışır. Tragedyanın sonunda Oedipus, Laios'un katilinin kendisi olduğunu, gerçek anne ve babasının Laios ve Iokaste olduğunu öğrenir. Gerçekleri öğrenen Iokaste ise kendini asar ve Oedipus ise Iokaste'nin elbisesinden çıkardığı iğneyle gözlerini oyarak kendini kör eder.

Oedipus miti ve *Kral Oidipus* tragedyası üzerine yapılan çalışmalarda, Oedipus'un felaketine yazgısının neden olduğu görüşü sıklıkla dile getirilmektedir.

[6] Apollodorus'un aktardığı biçimiyle Sfenks'in sorusu: "Yalnızca tek sesi olduğu halde dört ayaklı, iki ayaklı ve üç ayaklı olan nedir?" (What is four-fotted, two-footed and three-footed though it has but one voice?), Oidipus, bu soruya "İnsan" yanıtını vermiştir (bkz Apollodorus, 2007: xiii).

Nietzsche, Sophokles'in Oedipus mitini, kahramanın başına gelenlerin, yazgının bir sonucu olduğu şeklinde yorumladığını belirtir:

> Sophokles, Yunan sahnesinin en acılı figürü, bahtsız Oidipus'u, bilgeliğine karşın yanılgıya ve sefalete düşmeye yazgılı, ama çektiği korkunç acılar sayesinde ölümünden sonra da etkisini sürdüren büyülü bir uğurlu güce sahip olmuş soylu bir insan olarak anlamıştır. Bu soylu insan günah işlemez demek istiyor bize ince duygulu şair (Nietzsche, 2011: 57).

Oedipus gibi diğer trajik kahramanlar da genellikle "yazgının kurbanı" olarak görülmüştür. Bu görüşe karşı çıkan René Girard, Oedipus'un aslında toplumun kurbanı işlevini gören bir günah keçisi olduğunu savunmaktadır. Girard, Oedipus'un, baba katli ve ensest suçlarından dolayı, Thebai kentinde yaşanan vebadan sorumlu tutulduğuna, vebanın sorumluluğunun kutsal güçler yerine Oedipus'a verildiğine dikkat çekmektedir. Girard'a göre bu durum, Oedipus'un yazgı kurbanı yerine günah keçisi olarak değerlendirilmesini kolaylaştırmaktadır. Girard, Oedipus mitinin, tüm kıyım basmakalıplarını içerdiğine dikkat çeker, ayrıca Oedipus kurbanlık işaretleri taşımaktadır (bkz. Girard, 2018: 38-40). Girard, insan kurbanının toplum dışından seçildiğini belirtmektedir: "İnsanlardan oluşan genel listeye bakarsak, yelpaze hiç de türdeş değil: savaş tutsakları, köleler, çocuklar, evli olmayan ergenler, sakatlar, Yunanlıların *pharmakos*'u gibi toplumun atıkları… Bazı toplumlarda da *kralın* ta kendisi" (Girard, 2019: 22). Girard, kurbanın toplumdan yabancı ya da düşman oluşuyla, yaşıyla ya da sınıfsal durumuyla ayrıldığını belirtir. Kral ise toplumun üstünde oluşuyla toplumdan ayrı tutulmaktadır (a.g.e.: 22-23). Bu çerçeveden bakıldığında Oedipus'un kurban olmaya uygun özelliklerin pek çoğunu bir arada taşıdığı görülmektedir. Girard, Oedipus'un kurbanlık işaretlerini şöyle sıralamaktadır:

> Öncelikle sakatlık vardır: Oidipus topallar. Öte yandan bu kahramanın Thebai'a nereden geldiğini kimse bilmemektedir, hukuken olmasa da fiilen yabancıdır. Son olarak, kralın oğlu ve kralın kendisidir. Laios'un meşru mirasçısıdır. Başka birçok mitsel kişilik gibi Oidipus da, yabancının (dışarıdan gelenin) marjinalliği ile yerlinin (içeridekinin) marjinalliğini kendinde toplamayı becermiştir. *Odysseia*'nın sonundaki Odysseus gibi, kâh bir yabancı ve dilencidir, kâh her şeye kadir hükümdar (Girard, 2018: 39).

Girard'a göre Oedipus, toplumun refahı ve bereketini yeniden kazanmasını sağlamak adına tüm günahların üzerine yüklenmesi için seçilmiştir: "Oidipus modern anlamda suçlu değildir, ama kentin başına gelen her şeyden sorumludur. Oynadığı rol tam anlamıyla bir günah keçisi rolüdür" (Girard, 2019: 114). Tragedya'da Oedipus'un kendisi de bir günah keçisi, bir kurban olduğunu ima etmektedir:

“Öleceğimi ya da Thebai’den zorla, şerefsizce atılacağımı bile bile dediğinizi yapıyorum” (Sophokles, 2019a: 25).

Kristeva, Girard’ın Oedipus’un bir kurban olduğu yönündeki görüşünü paylaşmaktadır. Oedipus, bilmeden işlediği suçlar nedeniyle ‘agos’tur ve Thebai’yi kısırlık, hastalık ve ölümün teslim aldığı bir ‘miyasma’ haline getirmiştir ve Oedipus aynı zamanda kenti içine düştüğü murdarlıktan kurtaracak bir farmakostur: “Oedipus'un iğrençliği, bildiğini sanmasına rağmen farkında olmadan üstlendiği rollerin sürekli muğlaklığına bağlıdır. İşte tam da tersine çevrilmelerin bu dinamiği, Oedipus'u iğrenç bir varlığa, bir farmakos'a ve sürüldüğünde kentin murdarlıktan arınmasına imkân tanıyan bir kurbana dönüştürür” (Kristeva, 2014: 106).

Kral Oidipus’ta, Oedipus’un bilgi arayışı ön plana çıkmaktadır. Oedipus, aradığı kişinin kendisi olduğunu bilmeden Laios’un katilini bulma görevini üstlenir, Sophokles, tragedya kahramanına “Kendi öz babammış gibi onun öcünü almak zorundayım” dedirterek ironik bir biçimde Oidipus’un baba katili oluşunu vurgulamaktadır (Sophokles, 2019a: 10). Teiresias ise aklına ve gözlerine güvenen Oidipus’un kaderini yüzüne vurmaktan çekinmez:

> Körlüğümü yüzüme kaktın; nasıl bir felakete uğradığını, nerede oturduğunu, kimin yanında ömür geçirdiğini görmedikten sonra o gözlerin neye yarar? Kimin oğlu olduğunu biliyor musun? Seni asıl yerine indirecek, seni çocuklarına kardeş edecek daha bir sürü felaketten habersizsin… (Sophokles, 2019a: 16).

Güneşle, aydınlıkla ve bilgiyle özdeşleştirilen tanrı Apollon, *Kral Oidipus*’ta Oedipus’un karşı kutbunda yer almaktadır. Sfenks’in sorusunu doğru yanıtladığı için “fanilerin en akıllısı” (Sophokles, 2019a: 2) olarak adlandırılan Oedipus, aklına ve gözlerine, görerek algıladıklarına güvenmektedir. Bu bağlamda ise Apollonik Batı kültürün görme duyusuna öncelik tanıyan anlayışını yansıtmaktadır. Kristeva’nın vurguladığı gibi “Mantıksal esrarları çözmeyi bilen kişi olan hükümran Oedipus, kendi arzusu hakkında tam bir cahildir” (Kristeva, 2014: 105). Erhat, Oedipus’un adında yer alan ‘oedi’ nin eski Yunancada bilmek anlamına da geldiğini belirtir (bkz. Erhat, 2006: 226-227.) İronik bir biçimde Oedipus’un en güvendiği özelliğinin, görmenin ve görerek bilmenin, aslında en zayıf duyusu olduğu anlaşılmaktadır. Oedipus, Teiresias’a, “sen karanlıkta yaşayan bir insansın; benim gibi, başkaları gibi aydınlığı görenlere kötülük edemezsin” (Sophokles, 2019a: 15) der. Oedipus’un kibirle söylediği bu sözlere Teiresias’ın yanıtı çarpıcı olmuştur. Teiresias, “seni mahvedecek olan ben değilim; sana Apollon yeter” diyerek Apollonik kültüre uygun

aklıyla hareket eden bir insan olduğu yanılgısı içindeki Oedipus'a adeta haddini bildirmektedir. Freydberg, Oedipus'un soylu ruhuna rağmen Teiresias'a yönelik davranışına yansıyan bir trajik kusuru olduğunun altını çizmektedir: "Oidipus'un ruhu, tıpkı kişiliği gibi şüphe götürmeyecek derecede soyludur. Ancak onun bilmesinin uygun olmadığı bir şeyi bilme yönündeki talebi-bunu kendisini o yasak bilgiden uzak tutmak için uyaran haberci Teiresias'a yönelik sürekli kötü muamelesinde görürüz- onun trajik kusurudur" (Freydberg, 2008: 88). Oedipus, Teiresias ile bilginin sahibi olma konusunda bir iddialaşma içine girmiştir. Paglia'ya göre Teiresias, Oedipus'un 'eş-çiftidir':

> Teiresias ve Oedipus, istemeden bir dizi tekinsiz cinsel tecrübeyi başlatırlar. Veba ve sapkınlık gizinin anahtarı başlangıçta Teiresias'tadır. Ödipal aile romansı ile iltihaplanmış çoğul kimliklerini sırrını sadece o bilir: Oedipus, koca ve oğul, baba ve erkek kardeştir. Oedipus oyunun finalinde, ezoterik bilginin pahasını abartmasız kutsal bir kör adam olan Teiresias'a dönüşerek öder (Paglia, 2014: 59).

Paglia'nın, Oedipus'un bilgiye ulaşmasını ve bu aydınlanmanın getirdiği ironik körlüğü eş-çifti Teiresias'a dönüşüm olarak yorumladığı görülmektedir. Tragedyada Oedipus'u bilmemesi gerekeni öğrenmeye teşvik eden, onu aydınlığı ararken körlüğe mahkûm edenin Apollon olması dikkat çekicidir:

> Korobaşı: Ah ne yaptın, nasıl kıydın gözlerine? Hangi tanrı seni kışkırttı böyle?
>
> Oidipus: Apollon dostlarım, Apollon! Bu dayanılmaz acıları o çektiriyor bana. Ama gözlerimi kör eden başka eller değil, kendi ellerim. Hem benim için bu dünyada görmeye değer ne kalmıştı ki? (Sophokles, 2019a: 51).

Orestes gibi Oedipus da kendisini yönlendirenin Apollon olduğunu söylemektedir. Ancak, Orestes'ten farklı olarak Oedipus, Apollon'un savunacağı bir kahraman değildir. Babasını öldürmüş olması, 'babaların tanrısı' Apollon'un nezdinde kabul görmesini imkânsızlaştırmaktadır. Tragedyanın sonunda gerçekleri öğrendiğinde annesi Iokaste'yi cezalandırmak isteğiyle saraya koşar, ancak annesini öldürmeyi istediyse de başaramaz. Iokaste kendisini asmıştır. Oedipus gözlerini Iokaste'nin elbisesinden çıkardığı iğneyle kör eder: "Anasıyla yatarak ışık tanrılarının tertemiz yasasını çiğneyen Oedipus, gözlerini Aphrodite'çi birliği simgeleyen bu tokayla oymuştur" (Bachofen, 1997: 217). Bachofen'e göre bu durum "saf Demeter yasasının yanında yer alarak aştığı herkese açık cinselliğe özgü-yersel analığın kınanışıdır" (a.g.e.: 217-218). Dolayısıyla Bachofen, Oedipus'un ataerkil düzene bağlı olduğunu, Demeter yasasını benimseyerek anaerkil inancı kınadığını savunmaktadır. Öte yandan, Iokaste'nin iğnesi, evlilik bağını temsil ediyor olması

nedeniyle bir anlamda Oedipus'un annesine bağlılığının göstergesi olarak yorumlanabilir.

Oedipus, Kaya'nın da belirttiği gibi hiçbir zaman bağımsız bir birey olamamıştır. Annesine muhtaçtır ve döner. Annesi de ona muhtaçtır (bkz. Kaya, 21.12.2019: 09:50-10:04). O nedenle de Oedipus, baba yasasını temsil eden Apollon'un karşı kutbunda yer almaktadır. Bu bağlamda, Oedipus Dionysos ile özdeşlemektedir. Nietzsche, "Euripides'e gelinceye kadar, Dionysos'un trajik kahraman olmaya asla son vermediği, Yunan sahnesinin tüm figürlerinin, Prometheus'un, Oidipus'un vb. yalnızca başlangıçtaki kahraman Dionysos'un maskeleri olduklarını" ileri sürmektedir (Nietzsche, 2011: 63). Paglia'ya göre Dionysos bir yandan kadını destekleyip kollarken diğer yandan onu üretken dişil bataklığın içinde tutmaktadır: "Dionysoscu bataklık, üretken maddenin bedensel pisliğidir. Burada gözler bulunmadığından görüş de yoktur. Apollo'nun güneş meşalesi söndürülmüştür; yaratılışın yüreği kördür. Doğanın kadınsı rahim-dünyasında ne nesneler ne de sanat vardır" (Paglia, 2014: 107-108). Kitonyen yeraltı dünyasında görüş olmadığından özünde bu dünyaya ait olan Oedipus'un görmeye ihtiyacı yoktur. Bu bağlamda Kaya'nın da belirttiği gibi körlük Oedipus için bir ceza değil, özüne dönüşün bir emaresidir: "Oedipus, gözlerini oymasıyla aslına kavuşuyor diyebiliriz. Çünkü, görme, birey olmuş ve babasının sözünden çıkmayan, teleolojik mefhuma, ideallere, heroik düşüncelere yönelik oğulun en önemli organıdır. Demek ki Oedipus zaferle çıkmaktadır (Kaya, 21.12.2019: 10:18-10:52).

Bachofen, Oedipus mitini Mısır mitolojisi ile ilişki kurarak açıklamaktadır. Bachofen, öncelikle *Kral Oidipus*'ta Oedipus'un kızlarını Mısırlı kadınlara benzetmesinden yola çıkmıştır. Bununla beraber, "Oedipus söylencesinin çok önemli bir bölümü olan Sphinx Mısır'da yaratılmıştır. Ayrıca, Oedipus'la Labdakos'un soyundan geldikleri Kadmos, hem Diadoros'da hem de Pausanias'da belirtildiği üzere, Mısır'la ilişkilidir" (Bachofen, 1997: 214-215). Sfenks'in Mısır ile ilişkisini yineleyen Paglia, bu dişi canavarın ana ile oğulun ensest ilişkisinden doğduğunu belirtmektedir:

> Mısır'da yumuşak başlı erkek Sfenksler bulunur, ama en meşhuru yarı yılan Ekidna'nın köpek donundaki kendi oğlu Orthus ile ensest ilişkisinden doğan dişi Sfenks'tir. Sfenks'in bir kadın başıyla göğsü, ejder kanatları ve aslanpençesi ile bacakları vardır. Adı "Boğan" anlamına gelir (Yunanca sfiggo, "boğmak"). Doğanın bu anlaşılmaz gizemini hiçbir erkek çözemez, bilmeceyi sadece Oedipus çözer, ama en sonunda Oedipus'u da alt edecektir (Paglia, 2014: 64).

Paglia'nın yorumuna göre dişiliği ve ensest sonucu dünyaya gelmiş olması Sfenksi daha korkunç bir canavar haline getirmektedir. "Boğan" Sfenks, doğanın erkek tarafından çözülemeyen gizeminin vücut bulmuş halidir. Delcourt, "Hiç kuşkusuz, arkaik efsanelerde Sfenksler bizzat topraktan doğmaktadır" diyerek Sfenksin kitonyenliğini tescillemektedir (bkz. Delcourt, 1944: 108; Akt. Lévi-Strauss, 2012: 310). Sfenks, erkeğin doğa ve onu temsil eden kadın karşısındaki korkusunun vücut bulmuş halidir. Farklı farklı varlıkların birleşiminden oluşmuş bu dişi ucube, Apollonik bütünlük ve estetik anlayışına uymamaktadır (bkz. Kaya, 27.03.2020: 19:51-20:16). Sfenks, topraktan doğmuştur ve toprak gibi canlıları yutar, boğar. Bachofen'a göre de Sfenks, yersel analığın somutlaştırılmasıdır ve dişil erki, ölüm yasası olarak karanlık yönüyle simgelemektedir. Sfenks'in ait olduğu dinsel evre anaerkinin hâkim olduğu insanlığın anayı tanıyıp babayı bilmediği aşamadır (bkz. Bachofen, 1997: 216). Oedipus'un Spartoi soyundan geliyor oluşu da onun anaerkil yersel düzenle ilişkisini göstermektedir. Spartoi'lerin tanınan bir babaları yoktur, yalnız anneleri vardır. "Çocuk babasını bilmez, babayı öldürmeye izin veren de budur" (Bachofen, 1997: 216).

Oedipus köken itibarıyla anaerkil bir soydan gelmektedir, öte yandan adı erilliği temsil etmektedir. Oedipus'un adının 'ayağı şiş' anlamına geldiğini hatırlatan Bachofen, yersel Poseidoncu görüşte dölleyici eril ilkenin sık sık ayak ya da ayakkabıyla özdeşleştirildiğini belirtir (bkz. Bachofen, 1997: 215). Dolayısıyla Oedipus adıyla fallusu simgelemektedir. Bachofen'in bu görüşlerinden, Oedipus anlatısının arkaik ana tanrıça inancına; ilksel toprak ananın kendinden türemiş erkek unsur tarafından döllendiği döneme işaret ettiği sonucuna varılabilir. Bachofen bu çıkarımı onaylar biçimde dişil öğe ve eril öğe arasındaki ilişkiyi şöyle özetlemektedir:

> Birçok söylencenin gösterdiği gibi, doğa ilkesinin bu evresinde ana hem eştir, hem de kendisini dölleyen adamın kızıdır: erkeklerin her kuşağı sırayla toprağın anayanlı özdeğini döller. Oğul koca ve baba olur, aynı ilk kadın bugün büyükbaba, yarın torun tarafından gebe bırakılır. Böylece Iokaste'yle ilgili bilmece ortaya çıkar: *avia filiorum est, quae mater mariti* (oğullarının büyükanası, kocasının anası) (Bachofen, 1997: 215-6).

Görüldüğü gibi Bachofen, Iokaste'yi Neumann'ın 'Yüce Ana' olarak adlandırdığı ilksel ana tanrıçaya benzetmektedir. Bu bağlamda, Iokaste, erkeğin ezeli kadın korkusunu temsil etmektedir.

Korkunun Güçleri adlı çalışmasında, erkeğin kadın korkusunu ve bunun kökenlerini inceleyen Kristeva, Oedipus mitini iğrenme[7] olgusu çerçevesinde ele alır. Kristeva'ya göre; "Oedipus'un trajik ve soylu yazgısı, öteki cinsin temsil ettiği bu dokunulmaz 'öteki yan'ın saf-olmayışını -arzunun yüzeyi [lamelle]- bedensel sınırda ve özellikle de -doğal bütünlük miti olan anne-kadında konumlandıran mitsel murdarlığı hem özetler hem yerinden eder" (Kristeva, 2014: 104-105). Oedipus'un öldürdüğü kişinin babası, evlendiği kişinin de annesi olduğunu bilmediğini vurgulayan Kristeva, bilmeden işlediği cinayet ve ensest suçlarının Oedipus'u kirlettiğini ima etmektedir. Dolayısıyla, Oedipus kirlidir, murdardır; bunu fark ettiğinde ise iğrenme gerçekleşir: "Oedipus bilme arzusuyla çılgına döndüğü sırada hükümran varlığında ölümü ve arzuyu keşfettiğinde, iğrenme ortaya çıkar. Ayrıca Oedipus ölümü ve arzuyu bütünlüklü, bilen ve sorumlu aynı hükümranlığa atfettiğinde iğrenme patlak verir" (Kristeva, 2014: 105). Murdar olan Oedipus'un arınması gerekmektedir. Kristeva, Oedipus'un 'dışlama' yoluyla arınmaya çalıştığını belirtir, dışlama ise iki şekilde gerçekleşmektedir:

> Önce uzamsal dışlama: Oedipus'un sürgüne gitmesi, hükümranı olduğu temiz yeri terk etmesi, Thebai'de toplumsal sözleşmenin sınırlarının sürekliliğini koruyabilmesi için murdarlığı oradan uzaklaştırması gerekir. İkinci olarak bakışın dışlanması: Oedipus arzusunun ve cinayetinin nesnelerini (karısının, yani annesinin, çocuklarının yüzlerini) görmeye dayanmak zorunda kalmamak için kör olur. İğdiş edilmenin eşdeğerlisi olduğu doğru bile olsa bu körlük, ne erilliğin yitirilmesi ne de ölümdür. Bunlarla karşılaştırıldığında körlük, utançtan uzaklaştıran bir duvar örmeye, bu uzaklığı sağlayan sınırı güçlendirmeye yarayan simgesel bir ikamedir (Kristeva, 2014: 105).

Kristeva, körlüğün erkekliğin yitirilmesi ya da ölümle eş olmadığını söyleyerek Freud'un bu konudaki görüşlerinden ayrılmaktadır. Freud, Oedipus'un kendini kör etmesini kastrasyon ile eş tutmaktadır. Ona göre, Oidipus'un suçunu keşfetmesiyle kendini kör etmesi sembolik bir biçimde kastrasyonun ikamesidir (bkz. Freud, 1963: 92).

Kristeva'ya göre, Oedipus'un körlüğü bölünmeyi, bedende temizin kirliye dönüşmesini temsil etmektedir. Oedipus'un gözlerini oyarak açtığı yara, görülmez bir iğrenmenin yerini tutar (bkz. Kristeva, 2014: 105). Kristeva, Oedipus'un babasının öldürüp annesiyle ensest ilişkiye girerek yeniden üretim zincirini bozduğunun ve bu nedenle de 'agos' (kirli) olduğunun altını çizer. Murdarlık

---

[7] Kristeva, *Korku'nun Güçleri*'nde iğrenmeyi, murdarlık ve kutsallık kavramlarıyla ilişkili olarak ele almaktadır. Ona göre "İğrenç kılan kirlilik ya da hastalık değil, bir kimliği, bir sistemi, bir düzeni rahatsız edendir. İğrenç, sınırlara, konumlara ve kurallara saygı göstermeyen bir şeydir" (Bkz. Kristeva, 2014: 16)

yaşamın durmasıdır (bkz. Kristeva, 2014: 106). Bu bağlamda Oedipus'un bilmeden işlediği akraba katli ve ensest suçları nedeniyle doğanın düzenini bozduğu söylenebilir. Teiresias, Oidipus'a "kentin yüz karası, bu kentin kirleten eli kanlı adam sensin" der (Sophokles, 2019a: 13).

Kristeva, Oedipus'un kadın tarafındaki karşılığı olan Iokaste'nin "bizzat kendisi bir Janus, tek bir varlıktaki, tek bir roldeki ve tek bir işlevdeki muğlaklık ve tersine çevrilme" olduğunu söyler. Iokaste, tüm diğer kadınlar gibi "arınma vaadi olmadan iğrençliği temsil eden"dir, "Iokaste miyasmadır; agostur kuşkusuz. Ama yalnızca Oedipus farmakostur" (Kristeva, 2014:107). Kristeva'ya göre kadın farmakos olamaz. Ancak Oedipus ve dolayısıyla da erkek, iğrençliği tanır ve arındırır:

> Oedipus (cinsel) farklılık sorunuyla oluşmuş ve iki iktidarın (yeniden üretim/üretim, dişil/eril) birbirinden ayrılması kaygısı taşıyan mitsel bir evreni tanır ve kapatır. Oedipus bu evreni her bir bireyin tikelliğine dahil ederek tamamlar. Bu durumda da her birey kaçınılmaz bir şekilde farmaskosa dönüşür ve evrensel olarak trajikleşir. Ama bu içselleştirmenin gerçekleşebilmesi için Thebai'den Kolonos'a geçmek gerekir. Bu geçiş sırasında farklılıkların muğlaklığı ve tersine çevrilmesi sözleşmeye dönüşür (Kristeva, 2014:107).

Kristeva'nın iğrenmenin erkeğin kadın korkusundan kaynaklandığı yönündeki görüşleriyle paralel olarak Paglia, anne korkusunun daha doğrusu anneye karşı istek duyma korkusunun iğrenmeyi getirdiğini belirtmektedir: "Dionysos, annelik tapımının her şeyi kucaklayan bütünselliğidir. Her şeyi içerdiği için hiçbir şey onu iğrendirmez. İğrenme, Apollonca bir tepki, bir estetik yargıdır. İğrenme, daima anneliğe doğru yanlış bir yaklaşmayı ya da ondan saparak uzaklaşmayı imâ eder" (Paglia, 2014: 107).

Oedipus, hem işlediği suçların ona yüklediği murdarlık hem de doğa karşısında bilgisinin gücüne güvenmesi nedeniyle doğaya karşı çıkmış, düzeni bozmuştur. Nietzsche'nin belirttiği gibi doğaya karşı kullanılan bilgi cezasını bulur. Bilgisiyle kitonyen doğanın temsilcisi Sfenks'i öldüren Oedipus'un kendisi de uçurumdan düşmelidir:

> Doğanın-çift türlü Sfenks'in- bilmecesini çözen kimse, babasının katili ve annesinin kocası olarak, en kutsal doğa düzenlerini de yıkmalıdır. Sanki bu mitos kulağımıza, bilgeliğin, özellikle de Dionysosçu bilgeliğin doğaya aykırı bir vahşet olduğunu, bilgisi sayesinde doğayı yok olma uçurumuna itenin, doğanın yok oluşunu kendi üzerinde de deneyimlemesi gerektiğini fısıldıyor gibidir. "Bilgeliğin sivri ucu, bilgeye yönelir: bilgelik doğaya karşı işlenmiş bir suçtur (Nietzsche, 2011: 59).

Görüldüğü üzere Nietzsche'ye göre bilgelik, doğaya karşı işlenmiş ve sonunda insanın kendi kendisini yok etmesine neden olacak bir suçtur. Nietzsche'yi takip eden Goux'ya göre Oedipus'un yazgısı bir ikazdır: insan doğasını yalıtmak ve tanımlamak üzere mantığın kullanılması kendi kendini aldatmaya ve en sonunda da felakete sonuçlanmaya yatkındır (bkz. Goux, 1993: 48; Akt. Buchanan, 2010:7).

Oedipus'un trajik bir kahraman olarak 20. yüzyıla damgasını vurmasını sağlayan etmenlerin başında Sigmund Freud'un psikanaliz alanında yaptığı çalışmaların ve ortaya attığı 'Oedipus kompleksi' kavramının yer aldığı görülmektedir. Eliade, psikanaliz için insanın en eski döneminin çocukluk olduğunu belirtir. Çocuk mitsel ve Cennet'e özgü bir dönemde yaşar. Eliade'ye göre psikanaliz, çocukluktaki büyük mutluluğa son veren ve yaşamımıza yön veren olguyu saptamaya çalışmaktadır (bkz. Eliade, 2018: 109). Kristeva'ya göre "Oedipus ile birlikte Freud, çok-biçimli, sapkın, arzuyu ve ölümü ta baştan taşıyan çocuk cinselliğini" keşfetmiştir (Kristeva, 2014: 56).

Freud, Oedipus kompleksinin, adını Sophokles'in *Kral Oidipus* tragedyasından aldığını belirtir (bkz. Freud, 1963: 88). Freud'a göre, bir çocuğun ilk cinsel objesi, annesinin onu besleyen göğsüdür. Çocuk annesinin göğsünün ve kendi bedeninin bir bütün olduğunu düşünür. Daha sonra annenin tüm bedeni bir cinsel obje olarak algılanır. Anne, çocuğun bedeninin bakımıyla ilgilendiği için aynı zamanda ilk baştan çıkaranıdır. Annenin ilk ve en güçlü sevgi nesnesi olduğuna dikkat çeken Freud, anne sevgisinin her iki cins için de tüm sevgi ilişkilerinin prototipi olduğunu belirtir (bkz. Freud, 1963, 90). Erkek çocuğun annesine karşı duyduğu aşk daha sonra annesini sahiplenme arzusuna dönüşmektedir. Çocuk, babaya ait olan yeri elde etmeye çalışır. Bu nedenle de baba çocuğun gözünde fiziksel güç ve otoritesiyle kıskanılan bir modele, bir rakibe dönüşür (bkz. Freud, 1963: 91). Çocuk, iğdiş edilme korkusu nedeniyle, yenemeyeceğini anladığı baba ile özdeşim kurma yoluna gider. Freud, Oidipus'un kendini kör etmesini iğdiş etme ile eş tutmaktadır. Ona göre, Oidipus'un suçunu keşfetmesiyle kendini kör etmesi sembolik bir biçimde iğdişin ikamesidir (bkz. Freud, 1963: 92). Holland'ın vurguladığı gibi, "Freud'a göre Oedipus karmaşası, (gerçek ya da imalı) iğdişlik tehdidi altında Anne'den ayrılma, Baba'nın yasaklayıcı otoritesini kabul etme ve kendine ait bir eş arayışında aynı cins ebeveynle özdeşleşme hakkında bir aile dramıdır" (Holland, 2013: 100). Freud'a göre, Oedipus'un yaşadıkları, istisnai bir

durum değildir, aksine her insan yaşamının başlangıcında benzer bir öyküyü tecrübe etmek durumundadır ve başka bir şansı yoktur: “Bu belki de hepimizin kaderidir; ilk cinsel içgüdümüzü annemize, ilk nefretimizi ve ilk öldürme isteğimizi ise babalarımıza yöneltmek” (Freud, 1900: 262; Akt. Bowlby, 2007:14). Dolayısıyla Freud, Oedipus kompleksinin evrensel olduğunu savunmaktadır.

Lacan, Freud’un Oedipus kompleksi olgusunu kendi kuramı çerçevesinde dönüştürmüştür. Lacan’ın tanımıyla Oedipus kompleksi, “Öznenin anneye sahip olmanın yasını tutma ve babaya özdeşim kurma yoluyla imgesel düzenden simgesel düzene geçişin temsil edilmesidir” (Clero, 2011: 89). Lacan, Oedipus kompleksine dilbilimsel bir bakış açısıyla yaklaşmaktadır. Dolayısıyla Lacan’ın kuramı dil ve anlamlandırma üzerine kurulmuştur. Holland, Lacan’ın kuramını açıklarken anneden ayrılmanın, yalnızca fiziksel olarak annenin bedeninden ayrılmak olmadığını, kişinin genel olarak maddi çevreden ve kendi bedeninden ayrılarak anlamlandırma yasasını kabul etmek anlamına geldiğini belirtmektedir. “Lacancı deyişte enseste karşı yasaklama ‘non/nom du pere’ haline gelir: Bir ve aynı anda Anne'ye girişi yasaklayan Baba'nın iğdiş edici ‘hayır’ı ve Anne'yi eşi olarak tanımlayan Baba'nın adı, ayrıca oğluna, babasının adını taşıyacak olan, kendine ait ikame bir eş aldığında Simgesel Düzen' de işgal edeceği yeri gösterir (bkz. Holland, 2013: 100-101). Lacan’ın bakış açısında ‘babanın adı’ ile temsil edilen sembolik yasa ve yasaklamalar ön plana çıkmaktadır. Clero’nun belirttiği üzere, Lacan’ın anlayışına göre hem erkek hem kız çocuklar anneye karşı arzu duymakta ve babayı engel olarak görmektedir. Babanın anne ve çocuk arasındaki ikili ilişkiye müdahil olması ile Oedipus kompleksi ortaya çıkmaktadır. Anne, sözleriyle ve davranışlarıyla babaya arzu duyduğunu belli etmekte, böylece çocuğa kendisi dışında arzulanacak imgesel bir varlık sunmaktadır. Baba karşısında güçsüz olduğunu fark eden çocuk, onunla özdeşim kurma ve anneden vazgeçmeyi seçmektedir (bkz. Clero, 2011: 89).

Freud ve onun Oedipus kompleksi tanımını benimseyen psikanalistler, çeşitli eleştiri ve karşı çıkışla karşılaşmıştır. Freud ve psikanaliz çalışmalarının psikoloji ve edebiyat çalışmalarına katkısı yadsınamazken, pek çok araştırmacı Oedipus kompleksinin sorunlu, eksik veya yanlış anlaşılmadan ibaret olduğunu savunmuştur. Jean- Pierre Vernant, 1967 yılında yayımladığı “Komplekssiz Oedipus” (Oedipe sans Complexe) adlı makalesinde, Freud’un Oedipus çözümlemesinde, Oedipus’un evlatlık olduğu gerçeğini göz ardı ettiğini belirtir. Asıl anne babasının kim olduğunu

bilmediğinden Oedipus'un yaptığı şeyleri istemiş olması mümkün değildir. Vernant, Oedipus'un öldürdüğü babası ya da evlendiği annesi ile herhangi bir duygusal geçmişe sahip olmadığının, onlarla karşılaştığında da kendisiyle olan yakınlıklarını bilmediğinin altını çizer. Freud'un teorisinin kan bağıyla herhangi bir ilgisi yoktur, çocuğun hayatındaki yetişkinlerle ilişkisi içerisinde oluşan ilk arzularını ve rekabetini ele almaktadır. Dolayısıyla, Oedipus'un herhangi bir kompleksi yoktur (bkz. Vernant, 1972: 77-98; Akt. Bowlby, 2007: 173-174). Freydberg "Oidipus'un başında 'Oidipal lanet' yoktu. Aslında Labdakos hanedanının lanetin farkına varması, Delfoi'deki kâhine bağlı bir kâhin aracılığıyla gerçekleşti" ifadesiyle Vernant'nın görüşlerini yinelemektedir (Freydberg, 2008: 84).

Girard, Freud'un Oidipus karmaşası olarak adlandırdığı, erkek çocuğun annesine duyduğu ilginin babasını taklit etmesinden (mimesis) kaynaklandığını savunur:

> Kısacası, oğul babanın nesnelerine yöneliyorsa, bunun nedeni, örnek seçtiği kişiyi her konuda kılavuz kabul etmesidir (…) Tilmiz modelin nesnesine yönelirken bütünüyle masumdur; *annesinin nezdinde bile* babanın yerini almak isterken art niyetli değildir. Gerek kültürün gerekse bizzat örnek alınan kişinin durmadan aktardığı komutların gereğini yerine getirmektedir (Girard, 2019: 248-249).

Girard, Oedipus kompleksinde anneye duyulan ilginin temelinde libidonun yatmadığını, taklit etmenin yattığını vurgular. Bu durumda erkek çocuk babasını taklit ederek aslında bir oğuldan bekleneni yapmaktadır: "İyi oğul, Esav değil Yakup'tur; sadık bende değil harika oğuldur, Oidipus'tur… En iyi oğul öyle bir tutkuyla öykünür ki babasıyla ikisi birbirleri için, durmadan çarptıkları birer engel, sıradan oğulun rahatlıkla kaçınabildiği birer ayak bağı durumuna gelirler (Girard, 2019: 255). Baba katli ve ensest Girard'a göre çocuğun fikri olamaz, bu ancak kuzu postundaki kurtlar olarak tanımladığı erişkinlerin çocuğun aklına soktuğu bir olgudur: "Mitte bu fikir, Oidipus'un herhangi bir şey arzulayabilir duruma gelmesinden çok önce, bilici tarafından Laios'un kulağına fısıldanmıştır" (Girard, 2019: 250). Girard kesin bir dille Oedipus kompleksi teriminin yanlış bir ifade olduğunu savunmaktadır: "tükenmez bir hata ve yanlış anlama kaynağı olan 'Oidipus karmaşası' deyiminden kesinlikle vazgeçilmeli, psikanalizin bu karmaşaya bağladığı reel fenomenler, çatışmalı *taklit* kavramı etrafında yeniden gruplandırılmalıdır" (Girard, 2019: 269).

Rudnytsky, Oedipus kompleksinin Batı kültüründe kapanmış bir konu olmadığını belirtir. Aksine Freud'un etkisinden kaçamamaları Deleuze ve Guattari'nin içine düştükleri temel ikileme delalet etmektedir (bkz. Rudnytsky, 1982: 462). Deleuze ve Guattari'nin *Anti-Oedipus*'ta dile getirdikleri Freud'un Oedipus kompleksi ve kapitalizm ilişkisi, anne ve çocuk arasındaki ilişkinin ataerkil toplumun bir ürünü olan aile kurumunun oluşmasından önceye dayandığını hatırlatması açısından dikkat çekmektedir. Deleuze ve Guattari, *Anti-Oedipus*'ta kapitalist toplum düzeninde birbirine karşıt olarak var olduğunu savundukları iki olgudan hareket ederek, arzu, nesne ve toplum ilişkisini ele almaktadırlar. Bu olgular kapitalizme içkin olan paranoya ve onun karşısında yer alan şizofrenidir. Paranoya, inanç merkezli toplumsal örgütlenmeyi temsil ederken, şizofreni kapitalizmin olumlu potansiyelini, özgürlük, yaratıcılık ve sürekli devinimi temsil etmektedir (bkz. Holland, 2013: 23). Deleuze ve Guattari, Freud'un psikanalizine karşı şizoanalizi önermektedirler. Kılıç'ın belirttiği gibi, "Şizoanaliz aşkınsal düşünme biçiminin bir ürünü olan Oedipus kompleksi ve bu kompleks üzerinden kurulan Freudcu psikanalize yönelik bir karşı çıkıştır. Bu karşı çıkışın amacı, Freud'un major psikanalizinin kavramları içerisine sığınmadan arzuyu pozitif ve yaratıcı bir düzlemde anlamayı olanaklı kılmaktır" (Kılıç, 2013: 96). Rudnytsky'e göre Deleuze ve Guattari, anti- Oedipus (L'Anti-Oedipe) ifadesi ile yeni bir kültürel anti-kahraman yaratmaktadırlar ve bu anti-kahraman "şizo"dur (bkz. Rudnytsky, 1982: 462). Deleuze ve Guattari'nin görüşlerine göre Oedipus kompleksi, arzunun doğasını yadsıyan bir dizi hatadan oluşmaktadır. Psikanalizin başlıca hatası, yasaklanan şeyin doğasını ortaya çıkarmaktır: "Yasa bize şunu söyler: Annenle evlenmeyeceksin ve babanı öldürmeyeceksin. Ve biz uysal özneler kendi kendimize şöyle deriz: zaten ben de *bunu* istemiştim!" (Deleuze- Guattari, 2000: 114). Buchanan, *Anti-Oedipus*'ta dile getirildiği üzere otoriter rejimlerin Freud'un kuramından güç aldıklarını belirtir. Zira, siyasi zorbalar, kendi çıkarlarının peşinde koşarken medeni normların bekçiliğini yaptıklarını iddia edebilirler (bkz. Buchanan, 2008: 72).

Freud, Oedipus kompleksini çekirdek aile üzerinden tanımlamakta ve şekillendirmektedir. Oedipus kompleksi, baba, anne ve çocuktan oluşan bir Oedipal üçgen dahilinde oluşmaktadır. Deleuze ve Guattari, Freud'un çekirdek aileyi bir mikro kozmos olarak görmesinin yanılgı olduğu görüşündedir. Holland, şizoanalizin çekirdek aileyi, bir mikro kozmos değil "yalnızca doğası gereği daima toplumsal ve

tarihsel olan gerçek belirleyici faktörlerin bir ileticisi" (Holland, 2013: 90) olarak gördüğünü alıntılar. Deleuze ve Guattari'ye göre aile doğası gereği dış merkezlidir, merkezsizdir:

> Her zaman Amerikalı bir amca vardır; yozlaşan bir erkek kardeş, askerle kaçan bir teyze, işsiz, iflas etmiş, ya da Ekonomik Buhran kurbanı bir kuzen; anarşist bir büyükbaba, hastanede deli ya da bunak bir büyükanne. Aile kendi kopuşlarını oluşturmaz. Aileler boşluklarla doludur ve ailesel olmayan kırılmalarla baştan sona çatlamıştır. Komün, Dreyfus Olayı, din ve ateizm, İspanya İç Savaşı, faşizmin yükselişi, Stalinizm, Vietnam Savaşı, 68 Mayıs'ı -bütün bunlar, ebedi Oedipus'tan daha etkili olan bilinçdışı karmaşalarını oluşturur (Deleuze ve Guattari, 2000: 97).

Deleuze ve Guattari, çocuğun psikolojik gelişiminin aile dışındaki akrabalardan, siyasi ve toplumsal olaylardan etkilendiğini vurgulamaktadır. Freud'un yalıtılmış çekirdek aile düşüncesi geçerliliğini yitirmektedir. Şizoanalizin kuramcılarına göre Oeidpus kompleksi, iki cinsiyete dayanması ve homoseksüelliği dışlaması nedeniyle de sorunludur (bkz. Holland, 2013: 94-97). Deleuze ve Guattari'nin görüşlerinden hareketle çekirdek ailenin kapitalist toplum düzeninin bir ürünü olduğu ve bu düzeni sürdürmeye yönelik bir kurum olduğu söylenebilir. Bu bağlamda çekirdek ailenin oluşumundan önce yalnızca anne ve çocuktan oluşan bir birlik olduğunu hatırlamak yerinde olacaktır. İnsanlık tarihinde, erkeğin doğuma katkısının anlaşılması geç bir döneme tekabül etmektedir. Bu nedenle babalığın icadından önce anne ve çocuk arasındaki birlik gelmektedir. Kaya, Alman psikanalist Otto Rank'ın, doğumu ilk büyük travma olarak tarif ettiğini hatırlatmaktadır. Doğum travması insanın müstakbel korkularının öbeklerinin inşa edildiği bir travmadır. Çocuk yalnızca anne karnındayken değil tüm bebekliği süresince kendisini annesinin bir uzantısı sanmaktadır. Dolayısıyla Freud'un Oedipus kompleksini aile kurumunun icadı sonrasına uygulaması fenomen olarak eksik kalmaktadır (bkz. Kaya, 21.12.2019: 03:33-04:45). Anaerkil düzende, doğum kadına özgü bir yetenek olduğundan, annenin adı ve soyu ön plana çıkmış, babanın kimliği sorgulanmamıştır. Bachofen, "Baba hep bir masal olmuştur" der (Bachofen, 1997: 172). Bachofen'e göre "Baba sevgisi daha geç ortaya çıkar. Bütün ekinlerin her erdemin, varoluşun her soylu yanının kökeninde yatan ilişki, anayla çocuk arasında olandır; bu şiddet dünyasında, sevgi, birlik ve barışın kutsal ilkesi olarak etkisini gösterir" (Bachofen, 1997: 107). Sophokles, Oedipus'u ataerkil Antik Yunan medeniyetinde işlemiş olsa da Oedipus miti arkaik döneme kadar uzanmaktadır. Bu bağlamda Oedipus'u Freud ve ardıllarının bakış açısıyla ele almak onun anaerkil, kitonyen kökenini reddetmeyi

gerektirmektedir. Oysa Oedipus'un ölümü onun kitonyen bir kahraman olduğunu kanıtlamaktadır.

Sophokles, *Oedipus Kolonos'ta* adlı tragedyasında, Oedipus'un Thebai'den ayrılıp sürgüne gidişini, cinayet ve ensest suçlarından arınma ritüellerini işlemiştir. Oedipus'a sürgün yaşamında sadık kızı Antigone eşlik eder. "Kirlilik yüzünden ezilmiş, harap olmuş ve parçalanmış hükümdar Oedipus'un tersine, Oedipus Kolonos'ta'da kral olmayan bir Oedipus, masum olduğunu haykıran basit bir kul Oedipus çıkar karşımıza" (Kristeva, 2014:107). *Oedipus Kolonos'ta*'nın başlangıcında Oedipus, 'yaşlı, kör ve dilenci gibi giyinmiş' olarak tasvir edilir, vardığı yer ise intikam tanrıçaları Erinyslere adanmış sık ağaçlı koruluktur: "Toprak'la Karanlığın kızları korkunç tanrıçalara adanmış, dokunulmaz ve üzerinde yaşanılmaz topraklar"dadır (Sophokles, 2019b: 3). Oedipus, Kolonos'a bir yabancı olarak Atina Kralı Theseus'un himayesinde girer ve ölümü Theseus'un şahitliği altında gerçekleşir.

Oedipus, yıkanıp ibadet eder, tanrı Hermes'in onu çağıran sesinin duyulmasının ardından açılan yarıktan toprağın altına girip kaybolur: "Ya tanrılar birilerini gönderip aldırdı ya da Hades'in acımasız karanlığı şefkatle açılarak içine çekti onu. İnleyerek, acıyla kıvranarak değil, diğer ölümlülerden farklı, başı dimdik geçti karşı tarafa" (Sophokles, 2019b: 66). Oedipus toprağın altına inerek bir anlamda ana rahmine geri dönmüş olur. Paglia'ya göre tragedyada, "Eylem, doğadan kaçışın güzergâhıdır, yine de tüm eylemler bir döngü içinde kökenine, doğanın rahim-mezarına geri döner. Oedipus, annesinden kaçmaya çalışır, fakat kendisini annesinin kollarında bulur. Batılı söylem bir gizem hikâyesi, bir arama ve bulma sürecidir. Fakat, aranıp bulunan çekilmezdir ve her bulma bir başka zapt etmeye yol açar" (Paglia, 2014: 19). Bu bağlamda Oedipus, gerçek kimliğini ararken, aslında kaçmaya çalıştığı annesine ve ölümüyle beraber de toprak ananın rahmine ulaşır.

Bachofen, Eumenidler'in Oedipus'u aralarına kabul ettiğini belirtir: "Kana bulanmış Erinys'ler, Eumenides'lere (iyi niyetliler'e) dönüşmüştü. Aralarında uzlaşıp Oedipus'u kutsal korularına kabul etmişlerdi. Eski günlerin bütün acılarını çekmiş Oedipus da onların yanında erince kavuşmuştu" (Bachofen, 1997: 218). Bachofen'a göre Oedipus, kendisini aralarına kabul eden Erinyslerle birleşmiş ve tapınılacak biri olmuştur (bkz. a.g.e: 218-219). Oedipus'un yeraltı tanrıçaları ile özdeşleştirilmesi onun kitonyenliğini vurgulamaktadır. Oedipus, Sfenks'i öldürmüş olmasına rağmen

Herakles ya da Orestes gibi Apollonik bir kahraman olamamıştır. Dolayısıyla Oedipus, edebiyatın her döneminde, özellikle romantik, modern ve postmodern edebiyatta varlığını sürdüren romantik kahramanın arketipi olarak kabul edilmektedir.

3. BÖLÜM:

POST-HEROİK ÇAĞIN KAHRAMANLARI

3.1. PATRICK SÜSKIND'İN *KOKU* ROMANI VE DEMAGOG KAHRAMAN JEAN-BAPTISTE GRENOUILLE

Başkişisi Jean-Baptiste Grenouille'nin, doğumundan ölümüne kadar yaşam öyküsünün anlatıldığı Patrick Süskind'in *Koku* (*Das Parfum: Die Geschichte eines Mörders*) romanı 1985 yılında yayımlanmıştır. Eserin anlatı zamanı ise, 17 Temmuz 1738'den 29 Haziran 1767'ye kadar olan zaman dilimini kapsamaktadır. Süskind'in farklı sşekillerde yorumlanan romanı, postmodern roman, dedektif romanı, bildungsroman, pikaresk roman, tarihsel roman, felsefî roman, macera romanı ve hatta peri masalı olarak nitelendirilmiştir (bkz. Göncüoğlu, 2016: 220). Süskind'in eseri üzerine inceleme yazan ilk Amerikalı eleştirmenlerden biri olan Douglas Fowler, *Koku*'yu yetişkinler için yazılmış bir peri masalı olarak değerlendirmiştir. Fowler'a göre Süskind'in, canavarın gözünden aktardığı peri masalında, ahlaki yönlendirmeler, insani duygular ya da eğitici bir tutum bulunmamaktadır, romanın bilinçsiz akışı, hayal âleminin sonsuz imkânlarından beslenmektedir (bkz. Fowler, 1988: 83-85). *Koku*, ayrıca faşist aklın alegorisi, Aydınlanma rasyonalitesinin eleştirisi ve alaycı bir postmodern pastiş olarak tanımlanmıştır (bkz. Adams, 2000: 260). Ryan, *Koku*'nun üslup ve kavramsal açıdan olağandışı bir yetenek gösterisi (tour de force) olduğunu belirtir. Ryan'a göre, eğer tek bir roman postmodernizmin örneklemi olacaksa o da *Koku*'dur (bkz. Ryan, 2015: 14).

Süskind'in Adorno ve Horkheimer, Foucault ve Alain Corbin'den etkilendiğini düşünen Gray'e göre *Koku*, postmodern bir pastiş ve popüler bir dedektif romanı olmanın çok ötesinde, Aydınlanma kültürünün eleştirel bir düşünce tarihini oluşturmak üzere popüler ve postmodern edebiyatın yöntemlerini kullanan bir yapıttır (Gray, 1993: 490). Postmodern bir roman olan *Koku*'nun, kendinden önceki pek çok edebî kaynaktan etkilendiği bilinmektedir. Stadelmaier, koku katili Grenouille'nin kadın kokusu damıtma yönetiminin aynı zamanda yazar Süskind'in yazma yöntemi olduğunu söylemiştir. "Grenouille ölü bedenleri yağmalar, Süskind ise ölü şairleri" (Stadelmaier, 1985; Akt. Jacobson, 1992: 201). Süskind'in romanını, metinlerarasılık ve etkilenme açısından inceleyen edebiyat eleştirmenleri, Süskind'in,

Johann Wolfgang von Goethe'nin *Sihirbazın Çırağı*, Thomas Mann'ın *Doktor Faustus*, Adelbert von Chamisso'nun *Peter Schlemihl* gibi Alman edebiyatının önde gelen eserlerinin yanı sıra, Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Ranier Maria Rilke, E.T.A. Hoffmann ve Joris Karl Huysmans'dan, Kurbağa Prens masalından, Prometheus mitinden, İncil'den ve daha pek çok edebi kaynaktan etkilendiğini ortaya koymuştur (bkz. Ryan, 1990: 400, Hamdy, 2010: 5). Jacobson, Süskind'in dâhi sanatçı motifi açısından Thomas Mann'ın *Tonio Kröger* ve E.T.A. Hoffmann'ın *Das Fräulein von Scuderi* adlı yapıtlarından etkilendiğini belirtir (bkz. Jacobson, 1992: 202). *Koku*'nun etkilendiği kaynaklardan biri olan Huysmans'ın *Tersine* (*A Rebours*) romanının kahramanı, Grenouille gibi bir parfüm ustasıdır. *Tersine*'nin kahramanı Jean des Esseintes, güzel sanatlara düşkün bir aristokrattır. Güçlü bir koku alma duyusuna sahip olan Jean des Esseintes, yeni parfümler yaratmaya çalışmaktadır ve bu amaçla seralardan egzotik çiçekler getirttir. Jean des Esseintes'in güzellik anlayışını farklı kılan ise doğa karşısında yapay olanı tercih etmesidir (bkz. Huysmans, 2018). Corbin'e göre, Jean des Esseintes parfüm ustasının sanat dünyasına girişini müjdelemiştir. Bununla birlikte Huysmans'ın eseri yüzyılı aşkın süredir dogma olarak kabul edilmiş kokular hiyerarşisini de yıkmaktadır. Des Esseintes doğal kokuların cazibesini reddeder ve parfüm yapmak üzere sahte gibi görünen çiçekleri toplar. Pantin kasabasını saran endüstriyel kokulardan çok etkilenen des Esseintes, doğayla yeni bir tür ilişkiyi önermekte ve modernitenin kokularını yüceltmektedir (bkz. Corbin, 1986: 209).

Ryan, *Koku*'da yer alan metinlerarası göndermelerin, çoğunlukla Romantizm ve Sembolizm akımlarına ait eserlerden olduğuna dikkat çekmektedir. Edebiyat eleştirmenlerine göre Postmodernizm "geçmişteki tüm üslupların rastgele yamyamca tüketilmesidir, bir rastgele anıştırma oyunudur". Süskind roman boyunca geçmiş üslupları 'yamyamca tükettikten' sonra, *Koku*'nun sonunda, başkahramanın kendisi de yamyamca yenir (bkz. Ryan, 1990: 396). Kaya, Grenouille'in parfüm üretimi ile Süskünd'in roman yazma yöntemi arasında paralellik olduğunu vurgulayarak Süskind'in bir sanatçı olarak yöntemini ifşa ettiğini belirtmektedir. Bu bağlamda "parfümlerin parfümü *Koku* adlı roman"dır. Parfümlerin parfümü bir dehanın değil bir hırsızın eseridir. Kaya, Süskind'in Jean-Baptist Grenouille olduğunu dile getirirken yazarın Alman edebiyat tarihi mezarlığından en iyi unsurları, cümleleri, motifleri ve fikirleri çaldığını vurgulamaktadır (bkz. Kaya, 19.01.2020: 05:05-06:02).

Gray'e göre *Koku*, ters yüz edilmiş, hatta saptırılmış bir 'bildungsroman'dır. Roman, başkişisinin sosyotarihsel ve epistemik çevresine uyumunu anlatmaktadır ancak bu gelişim süreci olumsuz verilmiştir. Grenouille'nin egosantrik bir terör hükümranlığı kurabilmek için akıl yürütmesini ve uygulamasını gösterir (bkz. Gray, 1993: 493). Roman boyunca Grenouille'nin değiştiğini ve önce hayatta kalmak sonra da amacına ulaşmak için nasıl davranması gerektiğini öğrendiği görülür: "… güçlü duygularını kontrol eden bir valf gibi kullandığı, karmaşık yetişkinlere özgü, iki yüzlülük sanatını öğrenmiştir" (Moffatt, 2001: 307). Grenouille'nin kişilik gelişimi klasik bildungsroman örnekleri ile karşılaştırıldığında dikkat çekici farklılıklar göstermektedir. Öncelikle, Grenouille'nin kişiliğini bulma yolculuğu sırasındaki eylemleri insani değerlerle bağdaşmamakta, içsel yolculuğu psikolojik bir bütünlenme ya da olgunlaşma ile sonuçlanmamaktadır. Ünal, *Koku'*yu, *"*yüksek edebiyatla yığın edebiyatının birbirine oyunsu bir biçimde bağlandığı avangard bir eğitim romanı" olarak tanımlamaktadır (Ünal, 2003: 275). Ünal'a göre Grenouille'nin "(…) gelişimi sonucunda toplumla barışmasını sağlayacak olan koşulların yerine getirilmesi, başka insanların öldürülmeleri yoluyla gerçekleşmektedir. Bu durumda toplumla barışıyor olmanın anlamı ve değeri olmayacaktır" (a.g.e.: 240). *Koku*'da, Grenouille'nin kokusuz ve kimliksiz bir kimseden çok kimlikli bir varlığa dönüşümü sergilenmektedir. Grenouille, kimliğini aradığı roman boyunca hayvan, tanrı, sanatçı, deha ya da peygamber olarak nitelendirilmiştir ve ayrıca yarattığı parfümlerle istediği özellikte bir insan kimliğine bürünebilmektedir.

Gray, *Koku* romanının dört bölüme ayrılabileceğini belirtir. Birinci bölüm Grenouille'nin doğumu ve çocukluğu; ikinci bölüm Baldini'nin yanındaki çıraklık dönemi; üçüncü bölüm mağarada geçirdiği inziva dönemi; dördüncü ve son bölüm ise parfüm sanatında kusursuzluğa ulaştığı, genç kızları öldürüp mükemmel parfümü elde ettiği ve ölümüyle sonuçlanan bölümdür. Her bölüm bildungsroman modeline uygun olarak, başkarakterin sosyo-tarihsel çevresinin bir temsilcisi ile yaşadığı eğitici karşılaşmaya göre kurgulanmıştır. Ayrıca bu dört bölüm Batı estetik tarihinin belirli aşamalarına denk gelmektedir. Grenouille'nin parfüm sanatında ustalaşması, klasik sanattan modernist sanata giden süreçle paralellik içindedir (bkz. Gray, 1993: 493-494). Grenouille'nin kendisi de bir nevi edebî dönemler karışımıdır: "18. yy. altsınıfından gayrimeşru bir 'hiç kimse' iken, bir romantik dualizm dönemine girer,

daha sonra estetik çözülme dönemi yaşar ve en sonunda yamyamca tüketilmiş postmodern bir benlik olarak karşımıza çıkar" (Ryan, 1990: 401).

Patrick Süskind'in *Koku* romanının başkahramanı Jean-Baptiste Grenouille, doğumundan itibaren iğrenç birisi olarak betimlenmiştir. "On sekizinci yüzyılda Fransa'da, dâhi ve iğrenç kişiler yönünden hiç de yoksul olmayan bu dönemin en dâhi ve en iğrenç kişilerinden biri sayılması gereken bir adam yaşadı" (Süskind, 2014: 9). Yazar romanın açılış paragrafında, hikâyenin geçtiği Aydınlanma Çağı'nda, dehânın ayrılmaz bir biçimde insan nefreti (misantropi), kötülük ve tarihle iç içe geçtiğini göstermektedir. *Koku*'nun kötü protagonisti Jean-Baptiste Grenouille, Romantik döneme kadar uzanan suçlu dâhi imgesine duyulan kültürel ilgiyi canlandırmak üzere tasarlanmış karmaşık bir karakterdir (bkz. Adams, 2000: 265). Grenouille gibi insani özelliklerden yoksun, umarsızca cinayet işleyebilen bir karakterin, bütün olumsuz özelliklerine rağmen romanda başkahraman olarak yer alması ve okurun kendisine bir biçimde empati duyması, Grenouille karakterini ilginç kılmaktadır.

Adams'a göre bir seri katil olarak Grenouille, psikopat katillerle narsistik kişilik bozukluğu durumunun bağlantılı olduğunu gösteren günümüz klinik araştırmalarında çizilen profile tam anlamıyla uymaktadır. Suçlu patolojisinin en önemli unsurları olarak terk edilme ve istismar gibi erken dönem çocukluk travmalarını gösteren araştırmalara göre, böylesi travmatik olaylar sağlam bir benlik yapısının oluşumunu engellemekte, idealleştirilmiş nesnelerin abartılmış benlikle birleşmesine neden olmaktadır (bkz. Adams, 2000: 265). Grenouille'nin patolojik kişiliğinin temelinde, çocukluğunda yaşadığı duygusal travmaların sağlam ve sağlıklı benlik oluşumunu engellemesinin yattığı söylenebilir. Meloy'a göre, uyumlu bir benlik yapısı olmadığından Grenouille'nin süperegosu da oluşmamıştır. Bilincinde suçluluk duygusuna yer yoktur, yalnızca sanatı için gerekli olan materyali elde etmek için cinayet işler (bkz. Meloy, 1988: 39-59; Akt. Adams, 2000: 265).

Makalesinde Grenouille'yi 'modern bir şizofren' olarak tanımlayan Moffatt'a göre Grenouille, modernite kültürüyle derinlemesine ve ayrılmaz bir biçimde iç içe girmiş akut şizofreniden muzdariptir. Şizofreni ise kendi benliğinden ve dış dünyadan bölünmüş olma durumudur. Şizofrenler başkalarıyla uyum sağlayamaz, kendilerini yalnız ve soyutlanmış hissederler ve bununla birlikte kendi içlerinde de bir bütünlük duygusu yaşayamazlar. Moffatt, Grenouille'nin şizofreninin bu iki temel

özelliğini kişiliğinde barındırdığından şüphe duymadığını vurgulamaktadır. Grenouille'nin doğumundan itibaren karşılaştığı tehlikelere ve hastalıklara rağmen hayatta kalması, akıl hastalarına özgü bir direnci örneklemektedir (bkz. Moffatt, 2001: 298-299).

Grenouille, bir ruh hastası olarak tanımlanmanın yanı sıra, kendisine atfedilen özellikler açısından insan dışı bir varlık olarak ortaya çıkmaktadır. İnsan siluetinde olan ancak ruhu ve bu nedenle aynada yansıması olmayan vampirler gibi Grenouille de kokusu olmayan insan dışı bir varlık, bir canavardır. Liang'a göre Grenouille'yi asıl canavar yapan şey kendisini olduğu gibi kabullenmemesidir. Aydınlanmış bir adam olmaya çabalar, oysa ki bedeni böyle bir insana dönüşmesine imkân vermez. Cinayetleri, insan kokusunun salt esansını, diğer bir deyişle insanlığın salt özünü elde etmek için işler, ancak elde ettiği esans ironik bir biçimde onu tanrı katına çıkarır. Ne kadar çabalarsa çabalasın ya bir hayvan ya da bir tanrı olur, ama asla bir insan olamaz (bkz. Liang, 2009: 1).

Grenouille, bir yandan, küçük düşürülmüş, aşağılanmış, insanlardan kaçan, koku duyusuyla hem doğadaki nesnelerle hem de insanlarla bütünleşebilen aşağılık bir varlıktır. Diğer yandan, görkemli bir biçimde kendisinin bir dâhi olduğunu beyan eder, egosunu somutlaştırmak ve diğer insanlara hükmetmek adına rasyonel bilgiyi kendi çıkarları için kullanır (bkz. Adams, 2000: 268). Moffatt, Grenouille'nin kötücül, insanlardan nefret eden, ikiyüzlü ve şeytani kurnazlığa sahip bir kimseye dönüştüğünü vurgular (bkz. Moffatt, 2001: 301). Bu özellikleri Grenouille'yi insanlıktan uzaklaştırmaktadır.

3.1.1. Grenouille ve Aydınlanma Çağı

Koku romanında, Grenouille, kişiliği ve eylemleri ile Aydınlanma düşüncesinin olumsuz yönünü temsil etmektedir. Grenouille'nin, bencil amacına ulaşmak için soğukkanlılıkla ve mantıklı tasarlamalar yaparak adeta insan hasadı yapması, alegorik bir eylemdir. Adams'a göre, Grenouille'nin cinayetleri, araçsal mantığın analizini yapma uğruna işlediği cinayetlerin bir alegorisi; Almanya'yı Yahudi Soykırımı'na götüren, mantığın saptırılması durumunun bir parabolüdür (bkz. Adams, 2000: 262). Grenouille'yi faşist olarak tanımlayan ve Hitler'e benzeten Butterfield, parti kongreleri ve geçit törenlerinde kitleleri bir araya getirip, onları

anıtsal sanat formları haline sokan Hitler gibi, Grenouille'nin Grasse şehrinin güzellerini tek bir harmonik parfümde birleştirdiğini söyler (bkz. Butterfield, 1995: 414). Bu bağlamda, Grenouille Aydınlanma düşüncesinin kötücül yanının vücut bulmuş şeklidir. Romanda anlatıcı, annesi onu balık artıklarının arasına terk ettikten sonra Grenouille'nin bilerek ağladığını söyler:

> Doğumundan sonraki bağırış, balık doğranan masanın altından yükselen, kendisini hatırlatan, annesini giyotine götüren bağırış, acıma, sevgi arayan bir içgüdü bağırışı değildi. Ölçülü biçili, neredeyse olgun bir insan titizliğiyle tartılmış bir bağırıştı. Bununla vermişti yeni doğan bebek sevgiye *karşı*, ama yine de hayattan *yana* olan kararını (…) Yaşamaya sırf inat, sırf kötülük olsun diye karar vermişti (Süskind, 2014: 27-28).

Gray'e göre Grenouille, Aydınlama Çağı toplumunun karanlık yüzünü abartılı bir biçimde yansıtmaktadır. Grenouille'nin ilk eylemi olan doğduktan sonraki bencil çığlığı, kendi yaşamını kurtarırken annesinin yaşamını sonlandırmıştır. Bu bağlamda bebek Grenouille'nin çığlığı, Aydınlanma rasyonalitesinin habis yönünü simgeler (bkz. Gray, 1993: 495-496).

Süskind'in romanında anlatıcı, hikâyenin alışılmışın dışında olduğunu belirtir ancak bir yandan da Grenouille'nin Aydınlanma Çağı'nın bir temsilcisi olduğunu vurgular. Süskind'in romanını kurgularken büyük oranda romantik kanondan beslenmesi, Aydınlanmacı aklın doğurduğu narsistik egonun, estetik imgelemi bozduğunu ima etmektedir. Süskind, bunu, saptırılmış özerklik mitini sanatsal alana geçirip, 'orijinal deha'nın sapkın halini oluşturarak yapar (bkz. Adams, 2000: 262). Diğer bir deyişle Grenouille, orijinal dehanın sapkın halidir ve Aydınlanmacı aklın doğurduğu narsistik egonun bir sonucudur.

Butterfield'a göre Grenouille, Aydınlanma estetiğinin uygulayıcısıdır. Nietzsche'nin tanımıyla Batı sanatı Dionizyak içeriğe Apollonik biçim verir: Güzellik doğanın sınırlandırılmasıyla ortaya çıkar. Grenouille'nin sanatı yalnızca temsili değil aksine gerçektir, temsil ettiğini içermektedir. Her ne kadar cinayet işlenerek üretilmiş olsa da Grenouille'nin parfümü, adaletsizliğe karşı bir başkaldırı, Stendhal'in sanat tanımında olduğu gibi bir "promesse de bonheur" (mutluluk vaadi) dür. İçeriği açısından incelendiğinde, Grenouille'nin parfümü yalnızca Adorno ve Horkheimer'ın "kültür endüstrisi"nin bir sahte sözünü değil aynı zamanda faşist estetiğin daha ölümcül içeriklerini de temsil eder (bkz. Butterfield, 1995: 407).

Grenouille'nin yaptıkları, çağının önde gelen isimlerinden, diğer 'ünlü alçaklar'dan aşağı değildir ancak yaptıkları, kokularla ilgili olduğundan Aydınlanma tarihine geçmemiştir.

> On sekizinci yüzyılda Fransa'da, dâhi ve iğrenç kişiler yönünden hiç de yoksul olmayan bu dönemin en dâhi ve iğrenç kişilerinden biri sayılması gereken bir adam yaşadı. Burada onun hikâyesi anlatılacak. Adı Jean-Baptiste Grenouille; eğer bu ad, de Sade, Saint-Just, Fouché, Bonaparte vb. mendebur dâhi adlarının tersine bugün unutulmuşsa, bu kesinlikle Grenouille'un, kendini beğenmişlik, insan saymazlık, ahlaksızlık, kısacası allahsızlık bakımından bu ünlü ve karanlık adamlarla boy ölçüşemeyeceğinden değil, dehası ve tek hırsı, tarihte iz bırakmamış bir alanla kısıtlı kaldığı içindir: o, varla yok arası kokular dünyası (Süskind, 2014: 9).

Gray'in vurguladığı gibi kokular dünyası, Aydınlanmanın baskılamaya çalıştığı duyusal bir alandır. Freud'un *Medeniyet ve Hoşnutsuzlukları* adlı çalışmasında, medeniyetin yükselişini koku uyarıcılarının baskılanmasıyla ilişkilendirdiğine değinen Gray, *Koku* romanının bu bağlamda bir karşı-tarih yarattığını vurgular (bkz. Gray, 1993: 491).

Grenouille, "Masumlar Mezarlığı"ndaki kokuşmuş bir balıkçı tezgâhının altında doğar. Süskind, 18.yüzyıl Paris'inin kalbinde yer alan bu bölgeden medeni dünyanın en iğrenç yeri olarak bahseder:

> Sıcak, mezarlığın üstüne kurşun gibi çökmüş, çürük kavunların kokusuyla yanmış boynuzu andıran mezarlık havasından oluşan bir karışımı yan sokaklara doğru bastırıyordu. Grenouille'un annesi sancılar başladığında Rue aux Fers'de bir balıkçı tezgâhının başına oturmuş, daha önce temizlediği alabalıkların pulunu kazımaktaydı. Balıklar sözüm ona daha o sabah Seine'den çıkmışlardı, ama öyle kokuyorlardı ki, ceset kokusu bile duyulmuyordu (Süskind, 2014: 11).

Kaya, Paris'in kokuşmuşluğunu bir toplumsal eleştiri aracı olarak yorumlamaktadır. Kaya'ya göre Paris, Brueghelvari bir koku cehennemi olarak resmedilmektedir ancak aynı zamanda Apollonik şehir devletini temsil etmektedir. Paris'e atfedilen bu özellikler, romandaki medeniyet eleştirisine hizmet etmektedir: Medeniyet kokuşmuştur, Aydınlanmacı Fransız medeniyetinin başkenti, çürümenin ve çözülmenin yaşandığı bir cadı kazanına dönüşmüştür (bkz. Kaya, 2000: 61).

Avrupa aydınlanmasının başkentinin dayanılmaz derecede kötü kokması, Paris'in insani duygular açısından çürümüşlüğünü, sevgisizliğini simgelemektedir. Grenouille'nin annesi dâhil tüm figürler, medeni toplumun kalpsizliğinin birer örneğidir. Roman boyunca sevgi, zalimlik ve ölümle ilişkilendirilmektedir: "Bununla vermişti yeni doğan bebek sevgiye karşı, ama yine de hayattan yana olan kararını. Egemen olan koşullara göre zaten bu ikincisi, ancak birincisi olmadan mümkündü ve çocuk ikisini birden isteseydi kuşkusuz çok geçmeden yoksulluk

içerisinde yitip giderdi" (Süskind, 2014: 27). Gray'in vurguladığı gibi, Aydınlanma'nın bir sonucu olarak sevgi ve yaşam bir arada olamamaktadır. Grenouille, insanların kendisini sevmesini sağlamak için dünyanın en güzel parfümünü yaratır ancak bunu yine insanları katlederek yapar. Aynı şekilde romanın sonunda Grenouille'yi yamyamca yiyen güruh bunu 'aşk' ile yapmıştır (bkz. Gray, 1993: 495).

Corbin'e göre Aydınlanma döneminde kokulardan iğrenme toplumsal bir tür güç üretmiştir. Aydınlanma düşüncesinde pis kokan çöpler toplum düzenini tehdit ederken, temiz ve güzel kokuların güven verici zaferi, toplum istikrarını desteklemektedir (bkz. Corbin, 1986: 5). Corbin, koku almanın şehvet, arzu ve dürtülerin duyusu olarak nefsine düşkünlük ile ilişkilendirildiğine dikkat çekmektedir. Koklama hayvan davranışı ile ilintilidir ve geçici olduklarından koku duyumları asla kalıcı bir düşünce uyaranı sağlayamaz. Dolayısıyla koku duyusunun gelişimi zekâ gelişimi ile tersine doğrultudadır. Platonik önyargının değer verdiği işitme ve görme duyularının aksine koku alma duyusu medeni toplumda işe yaramaz bir duyudur (bkz. Corbin, 1986: 6).

Adorno ve Horkheimer'a göre koku alma, tüm diğer duyulardan daha duyusaldır:

> Koku alma duyusunun belirsiz eğilimlerinde, insanın daha aşağıda olana duyduğu eski özlem yaşamaya devam eder; insanı çevreleyen doğayla, toprak ve çamurla dolaysızca birleşme özlemi. Cisimlendirilmeksizin uyarılan koku alma edimi, kendini ötekinde kaybetme ve onunla aynı olma itkisini tüm diğer duyulardan daha duyusal biçimde ortaya koyar. Bu nedenle koku, algı ve algılanan olarak –edim sırasında ikisi bir olur- diğer duyulardan daha çok şey ifade eder. Görürken insan olduğu gibi kalır; ama koklarken kendisini kaptırır. Bundan ötürü uygarlığın gözünde koku, bir utanç kaynağıdır; toplumun alt katmanlarına, bozuk ırklara ve aşağılık hayvanlara işaret eder (Adorno ve Horkheimer, 2010: 243).

Grenouille, yukarıda sözü edilen üç gruba da dâhil edilebilecek bir karakterdir. Alt tabakadan gelen, dünyayı bir hayvan gibi koklayarak algılayan kokusuzluğu ve hissizliğiyle insan dışı bir varlıktır. Romanda Aydınlanma düşüncesinin koku alma duyusu karşısındaki tutumu Peder Terrier'in düşüncelerinde kendisini açık bir biçimde gösterir:

> O ilkel koklama organıyla, beş duyunun en değersiziyle. Sanki cehennem kükürt, cennetse buhur ve mürağacı kokarmış gibi! En beterinden batıl inanç; tıpkı o, insanların henüz hayvanlar gibi yaşadıkları, gözlerinin keskinleşmemiş olduğu, renkleri bilmedikleri, ama kan kokusunu aldıklarını sandıkları, dostla düşmanı kokularından ayırt edebildiklerine, kendi izleriniyse insan yiyen devlerin, kurt adamların, öç tanrıçalarının koklaya koklaya bulacağına inandıkları, iğrenç

> tanrılarına pis pis kokan, dumanlar çıkaran yakılmış kurbanlar sundukları zifiri karanlık putperestlik çağlarında olduğu gibi. Korkunç! 'Deli burnuyla görür' gözleriyle göreceğine ve anlaşılan Tanrı vergisi aklın ışığının daha binlerce yıl yanması gerekecekti ilkel inancın son kalıntılarının da defedilebilmesi için (Süskind, 2014: 21).

Sütanne Jeanne Bussie, bebek Grenouille'nin ruhunu şeytanın ele geçirdiğinden şüphelenmektedir ve tek delili bebeğin kokusunun olmamasıdır. Koklama duyusunu, ilkel insanla ve hayvanlarla özdeşleştiren Peder Terrier, Hıristiyanlık öncesi pagan inancın ritüellerini çağrıştıran bu duyuyu adeta lanetler. Peder'in öç tanrıçalarını anması, kadim Erinyaların anaerkil inanç ve yeraltı ile özdeşliğini hatırlatması açısından önem taşımaktadır. Dünyayı koku duyusuyla algılayan Grenouille, Orestes'i koklayarak takip eden Erinyalarla aynı dünyaya aittir.

19. yüzyılda akla ve görme duyusuna atfedilen üstünlük nedeniyle, ilkelliğin sembolü olan koku baskılanmaya çalışılmıştır. Kokuların ortadan kaldırılması hem Charles Darwin hem de Sigmund Freud tarafından uygarlaşma sürecinin gerekli bir parçası olarak görülmüştür. Fjellestad, Freud'un koku alma duyusu ve cinsellik arasında doğrudan bir ilişki kurduğuna dikkate çeker. Freud, kokusal uyaranların azalmasını insanın dik duruşuna bağlamaktadır. Koku duyusunun körelmesi, cinsel çekimde görsel uyaranların rolünün artmasıyla paralellik gösterir (bkz. Fjellestad, 2001: 640). Viberg, dünya üzerinde konuşulan elli üç dil üzerine yaptığı araştırmada duyu sözcüklerini çok anlamlılık açısından incelemiş ve duyularla ilgili sözcüklerin görme en üstte, koklama ve tat alma en altta olmak üzere bir hiyerarşi içerisinde olduğunu görmüştür. Bu hiyerarşik yapı, görme, duyma, dokunma, koklama/tat alma şeklindedir (bkz. Viberg, 1984: 136; Akt. Popova, 2003:138).

Olofsson ve Gottfried kokularla ilgili dil unsurlarının nörobilişsel sınırlılıklarını inceledikleri çalışmalarında, koku almayı 'dilsiz duyu' olarak adlandırmaktadırlar (bkz. Olofsson - Gottfried, 2015: 314). 2018 yılında psikolinguistik alanında yapılan bir çalışma ile Aristoteles'in duyular hiyerarşisinin dünya dilleri açısından geçerli olup olmadığı araştırılmıştır. Araştırmada üçü işaret dili olan ve aralarında Türkçe'nin de yer aldığı yirmi dünya dili incelenerek bu dillerde beş duyu ile ilgili sözcükler tespit edilmiştir. Araştırma sonucunda dünya dillerinde evrensel bir duyular hiyerarşisi olmadığı, bununla beraber Aristoteles'in hiyerarşisine en yakın sıralamanın İngilizce'de olduğu tespit edilmiştir. İngilizce'de duyular, ifade edilme oranlarına göre görme en üst sırada olmak üzere, duyma, tat alma, dokunma, koklama şeklinde sıralanmaktadır. Öte yandan, koku duyusunun

incelenen dillerden on üçünde son sırada, dördünde ise sondan ikinci sırada olması dikkat çekicidir. Koku duyusu yalnızca avcı toplayıcı bir topluluk olan Umpila'larda en yüksek seviyede önem arz etmektedir (bkz. Majid vd, 2018: 11372). Dolayısıyla koklama, diğer duyular arasında en önemsiz duyu olma özelliğini korumaktadır.

Grenouille'nin en gelişmiş yanının koku alma duyusu olması, Aydınlanmacı düşünce açısından insandan aşağı derecede bir varlık olduğunun bir göstergesidir. Bu bağlamda, romanda Aydınlanma düşüncesine karşıt bir söylem oluşturulduğu görülmektedir. Grenouille, doğuştan itibaren burnuyla görmektedir:

> Derken çocuk uyandı. Önce burnuyla uyandı. (…) Sonra kırıştı burun ve çocuk gözlerini açtı. Gözlerinin rengi belirsizdi, istiridye grisiyle sütbeyazı krem arası, üstleri sümüksü bir salgıyla örtülü ve belli ki görmeye pek elverişli olmayan gözler. Terrier'e kendisini sanki hiç görmüyorlarmış gibi geldi. Ama burun öyle değildi. (…) Terrier'e öyle geldi ki çocuk kendisini burun delikleriyle görüyor, ona keskin ve sınayan bakışlarla, insanın içini gözlerden daha iyi okuyabilen bakışlarla bakıyor, sanki burnuyla Terrier'in açığa vurduğu, hem de tutamayacağı, saklayamayacağı bir şeyleri yutuyordu… Kokusuz çocuk, utanmak bilmez bir açlıkla kokluyordu onu, evet buydu olan! (Süskind, 2014: 23).

Dünyayı burnuyla algılayan Grenouille'nin, gerçeklik algısı görmeye ve gördüklerine değil aldığı kokulara bağlıdır. İnsanlar gözlerden saklayabildiklerini Grenouille'nin burnundan saklayamazlar. Grenouille, başkalarının düşüncelerini ve duygularını yaydıkları kokulardan anlayabilmektedir. Marino'ya göre, kokunun çeşitliliği ve muğlaklığı, varlığın öznel formlarındaki geçiciliğin doğaüstü gücünü temsil eder. *Koku* romanında çokça rastlanılan kokularla betimlemelerde olduğu kadar karakterlerde ve başkahramanın ölümünde bu anlayış kendini göstermektedir (bkz. Marino, 2010: 170). Koku, doğaüstü ile ilişkilendirilmektedir.

Koku'da anlatı, Oedipus anlatısının görme ve dokunma duyularına bağlı olduğu gibi sıkı sıkıya koku alma duyusuna bağlıdır (bkz. Fjellestad, 2001: 650). Süskind, romanda Grenouille'nin dünyayı algılayışını anlatırken görme ile ilişkili sözcükleri koku almayla ilişkilendirerek kullanır (bkz. Popova, 2003: 144). Böylelikle Aydınlanma mirasını taşıyan okur, kendi algısal deneyiminin kavramları aracılığıyla Grenouille'in insanüstü koku alma deneyimini hissedebilecektir.

Grenouille'nin insanüstü koku alma yetisi, alt tabakadan gelen eğitimsiz biri olmasına rağmen onu diğer insanlardan üstün bir konuma ulaştırır. Göncüoğlu'nun belirttiği gibi, kendi yaptığı farklı insan kokularını kullanarak insanların kendisine karşı tutumunu manipüle edebilmektedir. Böylelikle insanları, kendisinin bir prens, bir dilenci, bir melek ya da bebek kadar saf biri olduğuna inandırır. Kişiliksiz

biriyken çok kişilikli bir varlık konumuna gelir (bkz. Göncüoğlu, 2016: 222). Grenouille, kokuları insanları manipüle etmek için kullanan bir demagogdur.

3.1.2. Kurbağa Peygamber Grenouille

Jean-Baptiste Grenouille, 17 Temmuz 1738'de Paris'te doğar. Grenouille'in doğum tarihi, Fransız Devrimi öncesi toplumsal, siyasi ve kültürel değişimlerin yaşandığı bir tarih olması açısından önem taşımaktadır. 1738 yılında, Fransa Rönesans dönemini yaşamaktadır, Aydınlanma düşüncesi yayılmaya başlamış ve Paris bilimsel ve felsefi açıdan ilerlemenin yaşandığı bir merkez konumuna gelmiştir. Paris'in entelektüel anlamda en ileri dönemini yaşadığı günlerde doğan Grenouille'nin babası belli değildir, annesi ise balık temizleyerek geçinen bir kadındır. Annesi onu balık tezgâhının arkasında gizlice dünyaya getirir ve daha önceki evlilik dışı bebeklerine yaptığı gibi balık artıklarının içinde bırakır: "Nitekim son sancılar gelince, balık temizlediği tezgâhın altına çöküp orada, daha önce beş kez[8] yaptığı gibi, doğurdu, balık bıçağıyla yeni doğmuş nesneyi kendinden ayırdı" (Süskind, 2014: 11). Ancak bebek ağlar ve etraftakiler bebeğin sesini duyunca annesi kendi çocuğunu öldürmeye çalıştığı için tutuklanır. Grenouille'nin çığlığı, annesinin ölüm fermanı olur. Daha önceki dört bebeğini de aynı şekilde ölüme terk ettiğini itiraf eden anne, giyotinle (devrim öncesi Fransa'sında bebek katili annelerin cezası giyotinle idamdır) ölüme mahkûm edilir. Edebiyatta baş, aklı ve rasyonaliteyi temsil etmektedir, bu nedenle bir edebiyat eserinde başın kesilmesi, eserde doğaüstü, fantastik olayların yer alacağına işaret etmektedir. Kaya, başın kesilmesinin Aydınlanmayı çözdüğünü, annenin başının kesilmesinin us eleştirisi olduğunu belirtmektedir. Böylelikle Oedipal oğul Grenouille, anne Iokaste'yi peşinen ölüme göndermiş olur, Grenouille'in iğdiş edilmişliği ise kokusuzluğudur (bkz. Kaya, 19.01.2020: 16:50-16:53). Usu temsil eden başın kesilmesiyle başlayan *Koku*'da, Grenouille'nin kendisi başta olmak üzere pek çok fantastik unsur yer almakta, eser daha önce değinildiği gibi bir peri masalı olarak değerlendirilebilmektedir.

Öksüz ve yetim Grenouille, bakım için Peder Terrier'e teslim edilir. Peder, Grenouille'ye Jean-Baptiste ismini verir. Bu isim dikkat çekici sembolik özellikler

[8] Eserin Tevfik Turan tarafından yapılan Türkçe çevirisinde, Grenouille'nin annesinin daha önce beş kez doğum yapmış olduğu, Grenouille'nin altıncı bebek olduğu ifade edilmektedir (bkz. Süskind, 2014: 11). Ancak eserin orijinalinde Grenouille beşinci çocuktur ve dolayısıyla annesi daha önce dört bebek dünyaya getirip ölüme terk etmiştir (bkz. Süskind, 1994: 8).

taşımaktadır. Jean Baptiste hem İncil'deki 'vaftizci John' hem de İsa'nın havarilerinden biri olan 'John' olarak semboliktir. John, yaşamını evi yurdu olmadan, çöllerde Tanrı kelamını yaymak için dolaşarak geçiren bir kimsedir. Bu nedenle daha romanın başında okur, Grenouille'nin bir münzevi, bir keşiş gibi olağandışı bir yaşam süreceğini tahmin edebilir (bkz. Göncüoğlu, 2016: 224). Jean Baptiste ayrıca, Hıristiyan inancında (John the Baptist-Aziz Yahya) başı kesilerek öldürülmüş bir azizdir. Aziz Yahya gibi Grenouille'nin annesi de başı kesilerek öldürülmüştür. Baş, insanın insan oluşunu belirleyen uzvudur. Bu sebeple 'başsız' bir azizin adını alan Grenouille, eksik, marjinal ve önemsiz biri olur. Etrafındaki insanlar, kendi kokusu olmadığı için onun tam anlamıyla insan olmadığını düşünmektedirler. Yine Hıristiyanlıkta, John, İsa'dan önce gelen ve onun gelişini müjdeleyen bir peygamber olarak da kabul edilmektedir. İslamiyette ise "Kur'an'da adı geçen ve İsrâiloğulları'na gönderilen bir peygamber"dir (https://islamansiklopedisi.org.tr/yahya).

Grenouille'ye verilen isim, bir aziz, bir peygamber adıdır. Romanın sonunda en güzel parfümü yaratıp kullandığında tanrısallaşır, insanları bir peygamber gibi etrafında toplar. Roman boyunca Grenouille'nin yaşamı bir Mesih çağrışımı yapmaktadır; mütevazı bir soydan gelmektedir, kendi zamanı ve ülkesinde kabul görmemiş bir peygamberdir; ıssız bir yerde yalnız başına uzun bir süre kaldıktan sonra değişmiş bir kimse olarak ortaya çıkar; ölümüne de inançsız bir topluluk neden olur (bkz. Moffatt, 2001: 309, Göncüoğlu, 2016: 219). Tüm bu motifler, peygamberlerin yaşamlarına ait hikâyelerde sıklıkla yer alan motiflerdir.

Romanda Grenouille'nin kahraman olarak gelişimi karşıtlıklar içinde yansıtılmıştır; medeni dünya ve doğal dünya; modernite ve premodernite; düzen ve kaos; çürüme ve doğurganlık; hayat ve ölüm; erkek ve kadın, anneden kopuş ve anne arayışı. Jean-Baptiste Grenouille ismi bu dikotomide ele alınabilir. Süskind, kahramanını ilahi bir figür olarak betimler ancak aynı zamanda Grenouille'nin insan dışı özelliklerini tarif etmek için pek çok yöntem kullanır (bkz. Göncüoğlu, 2016: 219).

Daha önce de belirtildiği gibi Tanrı'nın Kanunu'na işaret eden ve ilk adı olan 'Jean', ayrıca tüm ataerkil düzenin güç odağı anlamına da gelmektedir. Buna karşın, isminin ikinci kısmı olan 'Baptiste' ise vaftiz kavramıyla, suyun doğallığıyla, rahimle ve annenin dölyatağında bulunan suyla ilişkilidir. Fransızca'da 'kurbağa'

anlamına gelen soyadı 'Grenouille' ise doğurganlığı simgeler ve hayvanın kaygan, parlak derisini dikkate aldığımızda kahramanın doğduğu ortamın, balık bağırsaklarının ve iç organlarının oluşturduğu kaygan yığının, soyadı ile ilişkili olduğu görülür. Liang, makalesinde Grenouille'nin soyadı ile kişiliği arasındaki ilişkiye detaylı bir biçimde değinmiştir. Genel mitolojide eril bir imge olarak kurbağa, dişil karşılığını, folklorik mitolojilerde ve Freud'un psikanalizinde yer alan ana rahmiyle, anne içinde anne sembolü ile ilişkili olan kara kurbağasında bulur. Kurbağa soğukkanlı bir amfibi olarak hem karada hem de suda yaşar ve dolayısıyla çift yönlü bir yaşantısı vardır. Benzer biçimde Grenouille de soğukkanlı çift kişilikli bir canavardır, hiç kimse olmakla herkes olmak arasında kalmıştır. Grenard'ın kurbağalar üzerine yaptığı araştırmayı alıntılayan Liang, kurbağaların güçlü koku alma duyusuna dikkat çeker. Kurbağalar besin bulma, tehlikeden sakınma, yön bulma gibi amaçlarda koku duyularını kullanmaktadır (bkz. Liang, 2009: 2-3). Kurbağa hem toprakla hem suyla ilişkili olması nedeniyle kitonyen bir hayvandır.

Kristeva'ya göre narsistik açıdan yara almış çocuklar, empati ve sevgi yoksunluğu nedeniyle birer 'sınır amfibi varlık', 'cinsel, öznel veya ahlaki kimlik' ten yoksun birer sınırda (liminal) yaratık olurlar. Regresif sınır kişilik bozukluğunun bu metaforik tanımı, Grenouille'nin isminin psikoanalitik önemini yansıtmaktadır (bkz. Adams, 2000: 270). Ryan'a göre, insan dünyası ve doğa, pis kokulu alt tabaka ve parfüm kokan asilzadeler, gelenek ve yenilik arasında bir amfibi olan Grenouille, tam anlamıyla ismine uygun bir yaşam sürmektedir. Bu nedenle, Grenouille'nin mağaradaki inzivasını sonlandıran rüya sahnesinin toprakla suyun ayrılamayacak kadar iç içe geçtiği sisli bir bataklıkta geçmesi tesadüf değildir (bkz. Ryan, 1990: 399). Grenouille'nin soyadının bir hayvan adı olması, onun insandan çok hayvan olduğunu ima etmektedir. Kurbağalar diğer pek çok hayvandan farklı olarak kuyruksuzdur. Bu da yine Grenouille'nin diğer insanlardan farklı olduğunu vurgulamaktadır. Grenouille'nin kokusuz oluşu, kurbağanın kuyruksuz, Yahya'nın başsız oluşuyla paralellik göstermektedir. Bu eksikliği, onu diğer insanlardan uzaklaştırmaktadır.

Popova, Grenouille'nin kurbağa prens masalında olduğu gibi prense dönüşmeye çalışan bir kurbağa olduğunu söyler. Grenouille'nin en güzel parfümü yaratma çabası, çirkin bir kurbağadan herkesi kendine hayran bırakan yakışıklı prense dönüşme çabası olarak yorumlanabilir (bkz. Popova, 2003, 147).

Grenouille'nin adının yanı sıra doğduğu yer de simgesel özellikler taşımaktadır. Konuşmaya başladığında ilk söylediği kelime olan 'balık', doğum anına bir göndermedir. Hıristiyan sembolizminin önemli unsurlarından biri olan balık, İncil'de sıklıkla yer almaktadır; "İsa, 'Çocuklar balığınız yok mu' diye sordu. 'Yok' dediler. İsa, 'Ağı teknenin sağ yanına yatırın, tutarsınız' dedi. Bunun üzerine ağı attılar. O kadar çok balık tuttular ki artık ağı çekemez olmuşlardı" (Yuhanna 21: 5-6); "Onlara 'Ardımdan gelin' dedi 'sizleri insan tutan balıkçılar yapacağım'" (Matta. 4:19). İlk Hıristiyanlar, Yunanca'da balık anlamına gelen 'ichthys' (İkthus) sözcüğü ile İsa'yı temsil eden bir akrostiş yapmış: I= Iesous (Yeşua), CH= Christos (İsa), TH= Theous (Tanrı), Y= Yios (oğul), S=Soter (Kurtarıcı) ve ichthys işaretini kendi aralarında gizli bir sembol olarak kullanmışlardır. Dini bir sembol olarak balık ve Grenouille'nin doğum yeri olan balık pazarı, ilahi bir kimsenin doğumuna işaret etmektedir.

3.1.3. Grenouille ve Anne Arayışı

Grenouille, önceden mezarlık olan bir pazar yerinde dünyaya gelmiştir; mezarlıkta doğum, dişilikle bağdaştırılan yaşam-ölüm kutuplarını akla getirir (bkz. Krause, 2012: 349). Grenouille'nin doğumunda yaşam ve ölüm, canlı ve ölü bir aradadır. Grenouille, gut hastalığı olan, frengili, saçları ve dişleri dökülmüş ve daha önceki beş gayrimeşru çocuğunu doğumlarından hemen sonra öldüren annesiyle benzer özellikler göstermektedir. Balık temizleyicisi olan bu kadın, deforme olmuş bedeniyle yaşadığı dönemin hastalıklı ruhunu temsil etmektedir. Grenouille'nin annesi adeta sattığı kokuşmuş balık parçaları ile özdeşleştirilmiştir. Artık doğurmaktan usanmıştır fakat bir balık temizleme tezgâhının altında yarı baygın bir şekilde yine doğurur ve böylelikle anne, yalnızca baskılanmış üreme fonksiyonuna indirgenmiş olur. Ayrıca, sefil görünüşünün yanında, yaptığı mide bulandırıcı iş de kadının tarih boyunca yaftalandığı zayıf, ahlaksız, pis ya da çürümüş gibi geleneksel kültür kavramlarını özetler niteliktedir. Onun, "bütün dünyadaki Büyük Ana sembolü" olan balıkla özdeşleştirilmesi, suyun ana rahmi imgesini hatırlatmaktadır (bkz. Krause, 2012: 350). Grenouille'nin kişiliğini belirleyen etmenlerin başında doğumu gelmektedir. Krause'ye göre, 'iğrenç bir şekilde doğan' Grenouille'nin aslında yaşamaması gerekmektedir. Annesinin 'vücudundan çıkan' Grenouille, yerdeki balık artığı yığınından zar zor ayırt edilmektedir ve bu görüntü dışarı çıkmış

bir rahme de benzemektedir. Öte yandan, dışarı çıkmış iğrenç bir rahim hem hayatla ve hem de ölümle ilişkilendirilen korkunç dişiyi anımsatır (bkz. Krause, 2012: 351). Grenouille'nin doğumu, tüm simgeselliğiyle kitonyen bir varlığın doğumudur:

> İşte burada, bütün krallığın en pis kokan yerinde, 17 Temmuz 1738 günü doğdu Jean-Baptiste Grenouille. Yılın en sıcak günlerinden biriydi. Sıcak mezarlığın üstüne kurşun gibi çökmüş, çürük kavunların kokusuyla yanmış boynuzu andıran mezarlık havasından oluşan bir karışımı yan sokaklara doğru bastırıyordu. Grenouille'nin annesi sancılar başladığında Rue aux Fers'de bir balıkçı tezgâhının başına oturmuş, daha önce temizlediği alabalıkların pulunu kazımaktaydı. Balıklar sözüm ona daha o sabah Seine'den çıkmışlardı, ama öyle kokuyorlardı ki, ceset kokusu bile duyulmuyordu. Grenouille'un annesi ise ne balık ne ceset kokusu alacak haldeydi, çünkü kokulara karşı son derece körelmişti burnu. Artık tek istediği, sancının bir an önce bitmesiydi. Altıncı doğumu olacaktı. Beşi de burada, balıkçı tezgâhının yanı başında doğmuştu; doğanların beşi de ya ölü ya yarı ölü doğmuştu, çünkü içinden çıkan o kanlı et parçaları, yerde serili balık artıklarından pek farklı değildi, çok da yaşamazlardı. Akşam olunca yerde ne varsa kürek kürek toplanır, el arabasıyla karşıya, mezarlığa ya da aşağı, ırmağa taşınırdı (…) Grenouille'un annesi, ne olacaksa olsun artık, diyordu. Nitekim son sancılar gelince, balık temizlediği tezgâhın altına çöküp orada, daha önce beş kez yaptığı gibi, doğurdu, balık bıçağıyla yeni doğmuş nesneyi kendinden ayırdı (Süskind, 2014: 11).

Grenouille, balık artıklarının içine doğan, 'kanlı bir et parçası', bir 'nesne'dir. Yeni doğmuş Grenouille, bebek imgesinin taşıdığı tüm klasik olumlu çağrışımlara zıtlık oluşturacak bir biçimde, bir yaratık, bir canavar gibi betimlenmiştir. Doğum ile ölümün, yeni doğan insan ile balık parçalarının iç içe yer aldığı bu antiklasist betimlemede, anne ve bebek birer kitonyen varlığa dönüşmektedir.

Ludden, Grenouille'nin doğum sahnesinin, doğuran bedeni canavar gibi gösterdiğini söyler. Çürüyen cesetlerin kokusu ve balık artıklarıyla ilişkilendirilen doğum anı mide bulandırıcı bir kâbus olarak resmedilmiştir. Paglia'nın aktardığı St. Augustine'nin insanın günahkâr olarak doğumuyla ilgili sözleri, Grenouille'nin doğumunun simgeselliği ile örtüşmektedir: "St. Augustine, 'Hepimiz idrarla dışkının arasından doğduk' der. Bebeğin günahın damgasıyla dünyaya gelişine dair bu kadın düşmanı yaklaşım, kitonyen dünyanın gerçekliğiyle paralellik gösterir" (Paglia, 2014: 30). Ludden'e göre bu doğum sahnesi kadın ve anne imgeleri hakkındaki en uç misojinist düşüncelerin bir pastişi olarak ortaya çıkar. Anne, hayat veren değil bir katil olarak betimlenmiştir. Bu durum, Goethe'nin *Faust*'undaki Gretchen'den beri Alman Edebiyatına yerleşmiş olan, 'çocuk katili anne' temasını devam ettirmektedir. Grenouille'nin doğumunda ölüm, kan ve acı imgeleri hâkimdir; anne ve bebeğin bedenleri tiksindirici kanlı et parçaları olarak tasvir edilir. Erkek imgeleminin ürünü olan bu tasvirde anne ve doğum tam anlamıyla korkunçtur (bkz. Ludden, 2006: 345-346).

Krause'nin vurguladığı gibi, bir çocuğun fiziksel ve duygusal açıdan gelişimini istikrarlı bir hale getirmek için gerekli olan anne şefkatinin yokluğu, Grenouille için doğumundan itibaren bir tehdit unsuru teşkil etmektedir. Terry Eagleton'ın işaret ettiği gibi "anne-baba sevgisinin hafif bir eksikliği bile bizi birer canavara dönüştürmek için yeterli olabilir" (Eagleton, 2003: 216; Akt. Krause, 2012: 352). Anne baba sevgisinden tamamen yoksun olması, Grenouille'nin kişiliğinde onarılmaz yaralar açmıştır. E.T.A. Hoffmann'ın *Das Fräulein von Scuderi* adlı eserindeki Cardillac karakteri ile Grenouille arasındaki ilişkiyi ele alan Whitinger ve Herzog, anne figürlerinin birer katil sanatçı olan Grenouille ve Cardillac'ın kişiliğine etkisini vurgulamaktadır. Whitinger ve Herzog'a göre, rastgele cinsel ilişkide bulundukları ve ölümcül derecede açgözlü oldukları ima edilen bu anneler, oğullarını travmatik sefaletten ibaret olan bir çocukluk dönemine mahkûm etmiştir (bkz. Whitinger- Herzog, 1994: 225). Bu nedenle Cardillac ve Grenouille'nin birer katile dönüşmesinde annelerinin ve çocukluk dönemlerinin belirleyici etkisi bulunmaktadır.

Adams'a göre, Grenouille'nin psikopatolojik durumu, ana rahminden travmatik kopuşunun neden olduğu primer kişilik bozukluğundan kaynaklanmaktadır. Grenouille, biyolojik annesiyle duygusal bir bağ kurma olanağından yoksun kalmıştır ve aynı zamanda koruyucu anneleri de duygusal bağ kurmaktan yoksun narsist kimselerdir (bkz. Adams, 2000: 268). Grenouille, bakımını üstlenen tüm kişilerin kendisine olan soğuk davranışları nedeniyle birkaç kez ana rahminden kopuş travmasını yaşamıştır.

3.1.4. Bir Seri Katilin Çocukluğu

Grenouille'nin çocukluğunda emanet edildiği kişilerin tümü, annesinden başlamak üzere, Peder Terrier, sütanne Jeanne Bussie, Madam Gaillard ve tabakhaneci Grimal, istisnasız olarak Grenouille'yi derhal bertaraf edilmesi gereken bir yük ya da çıkar sağlanabilecek maddi bir eşya olarak görmüştür. Dolayısıyla Grenouille, hiç sevgi görmeden büyür:

> O, dünyanın en pis kokan yerinde kokusuz olarak doğmuş olan, çöpün, çamurun, kokuşmanın içinden gelen, sevgisiz büyümüş, sıcak bir insan ruhu olmadan sırf inatçılığından ve iğrentisinin verdiği güçle yaşayan, ufak, kamburu çıkmış, topallayan, çirkin, herkesin sırt çevirdiği, içi de dışı da mendebur Jean- Baptiste Grenouille (Süskin, 2014: 249).

Bebek Grenouille, Jeanne Bussie adlı bir sütanneye verilir. Jeanne, Grenouille'nin diğer bebeklerden farklı olduğunu, kokusunun olmadığını fark eden ilk kişidir. Sütanne, diğer bebekler gibi kokmadığı için, şeytanın çocuğun ruhunu ele geçirdiğine inanmıştır ve Grenouille'yi Peder Terrier'e geri getirir. Bu şeytani bebek öyle açgözlüdür ki, kadının tüm sütünü tüketmiştir. Bebek Grenouille'nin açgözlülüğü, kendisine roman boyunca atfedilen kene, parazit gibi sıfatları hatırlatmaktadır. Bebek Grenouille bir sülük gibidir ancak kan değil süt emmektedir. Kellum, Orta Çağ'da çocukların parazitik yaratıklar olarak görüldüğünü belirtmektedir. Kellum'a göre bu dönemde anne sütünün, 'beyazlaşmış kan' olduğuna inanılmakta, annenin çocuğunu her emzirdiğinde yaşamsal gücünü kaybettiği düşünülmektedir. Bir Orta Çağ romansı olan *Sir Gowther*'da bebek Gowther'ın dokuz sütannesini öldürdüğüne dair anlatıda olduğu gibi emzirmenin sağlığa zararlı olduğu düşüncesi hâkimdir, bu durum varlıklı annelerin çocuğunu emzirmeyip sütanne tutmasına neden olmuştur (bkz. Kellum, 1974: 380). Jeanne Bussie, kokusuz vampir bebeği Peder Terrier'e zorla bırakır, böylelikle Grenouille ikinci kez terk edilmiştir.

Peder, Jeanne Bussie'nin bebek hakkındaki sözlerine itibar etmez ancak yalnız kaldıklarında Grenouille'de rahatsız edici özellik olduğunu sezer. Peder, bebeğin kendisini tuhaf bir biçimde koklaması üzerine, çocuğu para karşılığı dadılık yapan Madame Gaillard'a götürür. Butterfield'a göre böylelikle, Grenouille'nin ego gelişimini sağlayacak Oedipal üçgenin (anne-baba-erkek çocuk) yerini, Madam Gaillard'ın soğuk, kurumsal disiplini almış olur. Gaillard'ın hasar görmüş duyu organı, aynı zamanda karşı cinsten ebeveynin reddini temsil eder (bkz. Butterfield, 1995: 409). Madam Gaillard, çocukken babası tarafından başına aldığı bir darbe nedeniyle duyularını yitirmiş bir kadındır. Gaillard, Grenouille gibi bakımını üstlendiği çocukların temel ihtiyaçlarını karşılar ancak duygusuz biri olduğu için onlara hiç sevgi göstermez. Madame Gaillard'ın en önemli özelliği 'acımasız bir düzen ve adalet duygusu' olmasıdır. Gray, bu özelliği Aydınlanma Çağı'nın en temel erdemlerinden sayar (bkz. Gray, 1993: 495). McCracken, romanda koklama ve duygu arasında bir bağ olduğunu vurgulamaktadır. Koklama duyusunun zayıflığı, duygulardan yoksunluğu da beraberinde getirmektedir (bkz. McCracken, 2014: 43). Grenouille'nin annesinin burnu "kokulara karşı son derece körelmişti" (Süskind, 2014:11) ve Madame Gaillard ise "gerek koku duyusunu gerek insan sıcaklığına,

insan soğukluğuna olan aşinalığını, hem de her türlü coşkuyu yitirmişti" (Süskind, 2014: 25). Grenouille'nin annesi ve Madame Gaillard'ın duygusuzlukları koku alamamaları ile açıklanmaktadır. Grenouille, Madame Gaillard'ın yanında kaldığı sürede hastalıklara, kötü yiyeceklere ve kendisinden kurtulmaya çalışan diğer yetim çocuklara rağmen hayatta kalır:

> Günlerce cıvık çorba içebiliyor, en sulusundan sütle yetinebiliyor, en çürük sebzeye, bozulmuş ete bana mısın demiyordu. Çocukluğu boyunca kızamıktan, dizanteriden, suçiçeğinden, koleradan, altı metrelik bir kuyuya düşmeden ve kaynar suyun göğsünü haşlamasından sağ salim kurtuldu. Geriye yaralar, sıyrıklar, çıbanlar kaldı gerçi ve onu topallatan hafif sakat bir ayak, ama yaşadı. Dirençli bir bakteri kadar inatçı, sessizce bir ağaçta bekleyip yıllar önce ele geçirdiği küçücük bir damla kanla geçinen kene kadar kanaatkârdı. Bedeni için gereksindiği, en az ölçüde besinle giysiydi. Ruhu içinse hiçbir gereksinimi yoktu. Güven, ilgi, sevecenlik, saygı- ya da işte böyle çocukların sözüm ona gereksindiği her ne varsa- Grenouille çocuk için vazgeçilebilir şeylerdi. Dahası öyle sanıyoruz ki hayatta kalabilmek için kendi kendini vazgeçilir kılmıştı (Süskind, 2014: 27).

Görüldüğü üzere, Grenouille, büyük bir inatla hayatta kalmayı başaran ve bunu, yaşamayı veya insanları sevdiği için değil, aksine bunu insanlardan öç alırcasına yapan bir çocuktur. Çocuk Grenouille sekiz yaşına gelip Peder para göndermeyi bırakınca Madam Gaillard, Grenouille'yi tabakhaneci Grimal'in yanına çırak olarak verir. Grimal, Grenouille'ye evcil bir hayvanmış gibi davranır, onu uyurken dolaba kilitler. Grenouille, tabakhanede şarbon hastalığına yakalanır ancak iyileşir. Şarbona bağışıklık kazanınca Grimal'in gözünde Grenouille'nin değeri artar. Grimal, Grenouille'nin belirli zamanlarda çıkıp Paris'te dolaşmasına izin verir. Bu gezintiler sırasında Grenouille, üstün koku alma yeteneğini keşfeder.

Grenouille, anne şefkatinden mahrum olduğu için duygusal bozuklukları olan, güven duygusundan yoksun, konuşmayıp hiçbir şeye karışmayan ve anlamlandırma yetisi olmayan bir çocuktur (bkz. Krause, 2012: 353). Adams'a göre, anne ile birlikte yaşama olanağını yitirmiş olan Grenouille, anne takıntısına neden olan melankolik bir depresyon durumuna hapsolmuştur (bkz. Adams, 2000: 269). Az gelişmiş dil becerileri, kavramsal duyularının zayıflığına; geçirdiği hastalıkların ve yaralanmaların izlerini taşıyan bozuk cildi, bir insandan çok bir hayvan olduğuna delalet etmektedir. Krause'ye göre, Grenouille fiziksel olarak biçimsizdir; sembolik olarak ciddi derecede konuşma güçlüğü çeker; sonuncusu ve en önemlisi, Kristeva'nın büyük olasılıkla semiyotik olarak nitelendireceği, Grenouille'nin kendine ait bir kokusunun olmaması durumudur (bkz. Krause, 2012: 354).

Grenouille, 'dirençli bir bakteri kadar dayanıklı'dır, uzun süre bir damla kanla yaşayabilen ve sabırla yeni kurbanının üzerine düşmeyi bekleyen bir keneye benzemektedir.

> Ama inatçı, dik kafalı, iğrenç kene, yapışır ağaca, yaşar ve bekler. Bekler en olmayacak rastlantı, kanı bir hayvan biçiminde doğruca ağacın altına sürüsün. İşte ancak o zaman bırakır çekingenliğini, düşer, geçirir tırnaklarını, ısırır, burgu gibi dalar yabancı ete… Böyle bir keneydi işte Grenouille çocuk. İçine kapanmış yaşıyor, daha iyi zamanları bekliyordu (Süskind, 2014: 28).

Grenouille'nin kişiliğini betimlerken defalarca kullanılan hayvan imgesi, Moffatt'a göre Grenouille'nin hastalıklı psikolojisiyle bağlantılıdır. Foucault, hayvansı özelliklerin akıl hastalarını, açlık, sıcak, soğuk, acı gibi insani zayıflıklardan koruduğunu belirtmiştir. Grenouille'nin basit organizmalara benzetilen bedeni, bu bağlamda dış etkenlere karşı oldukça dayanıklıdır. Fiziki basitliğine rağmen Grenouille'nin zihinsel olarak karmaşık ve güçlü bir yapıya sahip olduğu görülmektedir. Moffatt, Grenouille'nin benliğine, zihninin egemen olduğu zamanlarda vücudunun yaralanamaz, yok edilemez olduğunu vurgular (bkz. Moffatt, 2001: 299-300).

Grenouille, roman boyunca sık sık tekrarlandığı gibi bir kurbağa, bir kene, bir canavardır. Liang, makalesinde Grenouille ile ilişkilendirilen hayvanları hiyerarşik bir düzende sıralamıştır: Bakteri, kene, kurtçuk, örümcek, kurbağa, yengeç, ıstakoz, turna balığı, fener balığı, gugukkuşu yumurtası, köpek, kurt, at, ayı, ayrıca avcı kuş, sürüngen, canavar ve mitolojik kimera (bkz. Liang, 2009: 3). Görüldüğü üzere Grenouille, roman boyunca değersiz görülen şeylerle veya yırtıcı hayvanlarla ilişkilendirilmektedir.

3.1.4.1. Tabakhane Çırağından Parfüm Ustasına

Grenouille onbeş yaşına gelene kadar çok zorlu bir çocukluk geçirir. Ancak üstün koku alma yeteneğini keşfetmesiyle bir koku avcısına dönüşür. XV. Louis'nin tahta çıkma töreni kutlamaları sırasında Grenouille, Seine nehrinin kıyısına gelir. Amacı kutlamaları izlemek değil yeni bir koku bulabilmektir. Uzaktan gelen bir kokunun peşine takılır ve tam anlamıyla burnuyla kokunun kaynağını bulur. Genç bir kız, aynabakar eriklerini (orijinalinde mirabellen) çekirdeğinden ayıklamaktadır:

> Bu masada bir kız oturmuş, sarı ve kokulu aynabakar eriği ayıklıyordu. Yemişleri solunda duran bir sepetten alıyor, saplarını koparıp bir bıçakla çekirdeklerini çıkarıyor, sonra bir kovaya atıyordu. On üç on dört yaşlarında olsa

> gerekti. Grenouille durdu. Hemen anlamıştı yarım millik yoldan, ırmağın ta karşı kıyısından duyduğu kokunun kaynağının ne olduğunu; ne bu pis avlu, ne erikler. Kaynak kızdı (Süskind, 2014: 48).

Bu deneyim, Grenouille'nin yücelik (sublime) duygusuyla ilk kez karşılaşmasıdır: "Grenouille acılar içindeydi. İlk olarak açgözlü kişiliği değildi incitilen, gerçekten kalbiyle acı çekiyordu. (..) Heyecandan neredeyse içi bulanacaktı" (a.g.e.: 45). Cokal'a göre yücelik kavramı, mantığın temelinde ne yattığını anlamaya çalışan Aydınlanma Çağı'nda özellikle üzerinde durulan konulardan biridir (bkz. Cokal, 2010: 180).

Ancak Grenouille, kendisinde yücelik duygusu uyandıran 'güzelliği' yok edecektir. Koklamak için kıza yaklaştığında kız onu fark eder fakat birdenbire kızı öldürmeye karar verir. Kızı boğar ve elbiselerini çıkarır, kızın vücudunun kokusunu baştan ayağa içine çeker. Eve döndüğünde mutluluktan başı dönmektedir. "Yeniden doğmuş gibiydi, hayır, yeniden değil, ilk kez doğmuş gibiydi, çünkü şimdiye kadar öz bilinci bulanık kalmış, herhangi bir hayvan gibi yaşamıştı. Ama, bugün gerçekten kim olduğunu sonunda öğrenmiş gibiydi: Düpedüz bir dehaydı" (Süskind, 2014: 51). Artık ulaşılması gereken en muhteşem kokunun ne olduğunu keşfetmiştir. Bu kokuyu elde edebilmek için parfüm yapmayı öğrenmesi gerekmektedir. Grenouille'nin erik ayıklayan genç kızı öldürmesi şaşırtıcıdır çünkü kızı öldürerek şimdiye kadar kokladığı en güzel kokunun kaynağını yok etmiştir. Kızın kokusuyla adeta kendinden geçer ancak bir süre sonra kız öldüğü için kokusu da ölür. Grenouille, birini öldürdüğü için değil ama o güzel kokuyu kaybettiği için üzülür. Tekrar aynı kokuyu duyamayacak olmak onun için dayanılmaz bir acıdır.

Fleming, *Koku* romanında dolayısıyla Grenouille'nin yaşamında üç doruk noktası (climax) olduğuna işaret etmektedir. Bu doruk noktalarından ilki Grenouille'nin 'istemeden' işlediği bu ilk cinayettir (bkz. Fleming, 1991: 79). Bu deneyimle değişmeye başlayan Grenouille, genç kızı öldürdükten sonra kaldığı yere döndüğünde, anılarındaki tüm kokuları sistematik bir düzen içine koyar.

> Milyonlarca koku yapı taşını elden geçirip sistemli bir düzene koydu: Güzeli güzel kokunun yanına, kötüyü kötünün, kabayı kabanın, iğrenci iğrenç, ilahiyi ilahi kokunun yanına dizdi. Ondan sonraki hafta boyunca bu düzen gittikçe gelişti, kokuların dizgesi gittikçe zenginleşti, ayrımlaştı, aşama sırası gittikçe açıklık kazandı. Çok geçmeden de ilk planlı koku yapılarını dikmeye başladı: evler, duvarlar, basamaklar, kuleler, bodrumlar, odalar, gizli odalar… İçinde en şahane koku bileşimlerinden oluşan ve her gün genişleyen, her gün güzelleşen, yetkinleşen bir örgü örülüyordu (Süskind, 2014: 51).

Grenouille'nin kullandığı sözcükler, Aydınlanma mantığı çerçevesinde düşündüğünün bir göstergesidir. Gray, Adorno ve Horkheimer'ın 'aydınlanmacı rasyonellik doğadan soyutlanarak doğaya egemen olur' görüşünü hatırlatır. Gray'e göre, Grenouille'in bu bağlamda, elde etmek istediği esansa ulaşmak için onun doğal kaynağını öldürmesi gerekmektedir (bkz. Gray, 1993: 497).

Hayatta kalma amacını keşfeden Grenouille, 'Herhangi bir koku yaratıcısı da değil; bütün zamanların en büyük parfümcüsü' olmaya karar vermiştir. Kristeva'nın Baudelaire üzerine yaptığı incelemeye değinen Adams, parfümün Baudelaire yaratıcılığındaki yerini psikoanalitik açıdan inceleyen Kristeva'nın değerlendirmelerini, *Koku* romanı için kullanır. Kristeva'ya göre parfüm, anne bedeniyle psikosomatik açıdan ilişkilidir. Kokunun 'anne bedeninin mest eden anısını içeren füzyonel çağrışımları' vardır. Koku, annenin/ ötekinin tanınmasının en eski metaforudur, dolayısıyla arkaik evren için kullanılan en güçlü metafordur. Kristeva'nın bakış açısıyla Grenouille'nin dehası ve en güzel parfümü yaratma takıntısı, patolojik narsizm ve sınır kişilik bozukluğunun bir alegorisidir (bkz. Kristeva, 1987: 329-334; Akt. Adams, 2000: 275).

Parfüm imalatçısı Baldini'nin dükkânına deri teslim etmek üzere giden Grenouille, kendini çırak olarak alması için Baldini'ye hünerlerini sergiler. Baldini'nin kopyalamaya çalıştığı 'Amor ve Psyche' adlı parfümün aynısını yapmayı başarır. Grenouille'nin, Baldini'nin saatlerce uğraşıp taklit edemediği parfümün tıpatıp aynısını yapması, onun kokular konusunda bir dâhi olduğunun göstergesidir. Baldini, Orta Çağ'da geçerli olan usta-çırak ilişkisi ile yetişmiş bir zanaatkârdır. Ancak Aydınlanma Çağı, Baldini'yi eski moda bir zanaatkâr haline getirmiştir. Eski zanaatkârlık geleneğinden gelen biri olarak daha dün sirke satan rakibi Pelissier karşısında geri kalmıştır. Böylesi güç bir durumdayken karşısına çıkan Grenouille'nin yeteneğinden yararlanmak ister. "Baldini ruhunu, Grenouille'nin son derece yaratıcı Mefistofeles dehasının temsil ettiği modernist ilerlemeye satan Faust figürüne bürünür" (Gray, 1993: 498). Gray'in bakış açısıyla Baldini ruhunu şeytan Grenouille'ye satmıştır. Baldini, dehasından yararlanmak istediği Grenouille'yi tabakhaneci Grimal'den satın alır. Grimal, aldığı parayla eğlenirken sarhoş olur ve Seine nehrine düşüp boğulur.

Roman boyunca, Grimal gibi, Grenouille ile bir şekilde ilişki kurmuş insanlar birer birer ölür. Bu sürekli tekrarlanan motif, Grenouille'nin etrafındakilere ölüm

saçan bir musibet olduğunu işaret etmektedir. Grenouille'nin muazzam koku alma yeteneği en güzel parfümleri yaratırken aynı zamanda diğer bazı insanların hayatının sonu anlamına gelmektedir. Dehâsı, Grenouille'yi bir canavar haline getirmiştir. Grenouille, pek çok dehâ gibi topluma uyum sağlayamaz ve bu özelliğinin 'romantik sanatçı'ya bir gönderme olduğu düşünülebilir. Grenouille, toplumdan soyutlanmış bir dâhi olarak romantik bir kahramandır.

Borchardt'a göre, Süskind, en büyük estetik soyutlamanın en ilkel duyu aracılığıyla ulaşılabileceği düşüncesini araştırarak Kant'ın bilginin kökeni ve doğası üzerine olan kuramlarının parodisini yapar. Grenouille'nin işlediği suçlar bir sanatçının ve öznellik yaratmaya çalışan bir çeşit doğal filozofun suç eylemleridir (bkz. Borchardt, 1992: 99; Cokal, 2010: 180).

Ryan'a göre, Grenouille'nin dahi bir parfümcü, aynı zamanda da bir katil olması, sanatın suçun bir biçimi olarak sunulmasıdır (bkz. Ryan, 1990: 401). Fleming, *Koku* romanında vuku bulan olayların iskeletine bakıldığında, eserin romantik dönem sanatçısının bir parabolü olduğunu belirtir (bkz. Fleming, 1991: 74). Fleming, makalesinde Grenouille'yi Thomas Mann'ın *Tonio Kröger* adlı romanındaki Tonio karakteriyle karşılaştırır. Tonio'nun alıntılanan sözleri Grenouille'yi tanımlar niteliktedir: "Sanatçı insandışı, insanüstü olmalıdır; insanlıkla sahte uzak bir ilişki içinde olmalıdır; ancak böylelikle, söylemeliyim ki ancak böylelikle, onu iyi bir biçimde temsil edeceği, sunacağı, tasvir edeceği bir konumda olur" (Mann, 1974: 295; Akt. Fleming 1991: 77). *Tonio Kröger* ve *Koku* arasında karşılaştırma yapan bir diğer araştırmacı Jacobson, sanat ve suç ilişkisine dikkat çekmektedir. Sanatçıda, tıpkı Kabil'in İşareti gibi hemen fark edilen ve onu yabancılaştıran bir unsur vardır. Jacobson, Grenouille'nin kokusuzluğunun onun 'Kabil'in İşareti' olduğunu belirtmektedir (bkz. Jacobson, 1992: 204).

Bu bağlamda Grenouille, üstün koku alma yeteneği ve insan dışı bir varlık olarak tanımlanmasıyla romantik sanatçının taşıması gereken insanüstülük özelliğini karşılamaktadır.

3.1.4.2. Grenouille'nin İnzivası

Baldini'nin yanından ayrıldıktan sonra Grasse'ye gitmek için yola çıkan Grenouille, birdenbire insanlardan çok uzağa gitmek istediğini fark eder. Tek bir

insanın bile kokusuna tahammül edemez ve günlerce yürüdükten sonra volkanik bir tepeye gelir. Fleming'in, Grenouille'nin yaşamındaki ikinci ve en uzun süreli kriz olarak değerlendirdiği inziva süreci böylece başlamış olur (bkz. Fleming, 1991: 80). Grenouille, kendini tanımak, yeteneğini ve bilgisini olgunlaştırmak için yalnızlığa ihtiyaç duymuştur. Kahramanın dağ başına kaçışını, romantizmin bir etkisi olarak gören Ryan, Grenouille'nin Yedi Yıl Savaşları boyunca yattığı kış uykusunu Goethe'nin tiyatrosunda Faust'un yattığı yenileyici uykuya benzetir (bkz. Ryan, 1990: 399-400). Grenouille'nin inzivası, Washington Irving'in "Rip Van Winkle" hikâyesini hatırlatmaktadır. Herkes tarafından sevilen ancak tembel bir adam olan Van Winkle bir gün karısının şikayetlerinden kaçmak için dağa gider. Burada karşılaştığı hayaletlerin sihirli içkisinden içince yaklaşık yirmi yıl süren bir uykuya dalar. Grenouille'nin Yedi Yıl Savaşları'ndan bihaber olması gibi Van Winkle da Amerikan Bağımsızlık Savaşı'ndan habersiz uyur. Uyandığında yaşlanmıştır ve sakalı yere değecek kadar uzamıştır.

Grenouille, dağda bulduğu az miktarda suyu içerek ve yılan, kertenkele gibi hayvanları yiyerek hayatta kalır. Ryan'a göre Grenouille, rasyonel dünyadan kopup romantik dünyada yaşaması, toplumsal ve politik dünyadan soyutlanması gibi özellikleriyle 19. yüzyılda egemen olmaya başlayan yeni prensipleri bünyesinde toplamaktadır (bkz. Ryan, 1990: 401). Tüm insanlardan uzak olduğu bir mağarada zamanını duyduğu tüm kokuları hatırlayarak, hayatında aldığı tüm kokuların arşivini tarayarak geçirir. Annesi de dâhil olmak üzere, çocukluğundan beri tanıdığı insanların iğrenç kokularını kafasından silip atmaya çalışır. Kendisini tanrılaştırdığı bir hayal âlemine dalar. Kendi hayal dünyasında o artık Muhteşem Grenouille'dir.

Göncüoğlu'nun vurguladığı gibi, Grenouille'nin kendi iç dünyasında yarattığı mit, İncil'deki 'Yaratılış' bölümünün tekrarlanması hatta parodisidir (bkz. Göncüoğlu, 2016: 222). Dolayısıyla, Grenouille, Yahudi-Hıristiyan inancındaki tanrının yerine geçer.

> Ve Grenouille- söylediğimiz üzere- yerinden kalktı, silkinip uykuyu attı üstünden. Ayağa kalktı, iç dünyasının büyük Grenouille'u, bir dev gibi, bütün görkemi ve boyuyla ortaya dikildi; bir zevkti seyretmek bu devi- Kimsenin göremeyişine yazık diyeceği geliyor insanın! - sonra gururla, egemence çevresine bakındı. Evet! Burası onun ülkesiydi! Eşi olmayan Grenouillistan! Kendisinin, eşi olmayan Grenouille'un yaratıp yönettiği, canı istediği zaman çöle çevirdiği ve yeniden kurduğu, (…) Burada onun istencinden, büyük, haşmetli, eşsiz Grenouille'un istencinden başka hiçbir şey geçerli değildi (…) ve yaptığı her şeyin iyi olduğunu ve bütün ülkesinin kendi tanrısal Grenouille-tohumunu içtiğini gördüğünde, bir alkol yağmuru bahşetti Büyük Grenouille (…) Ve

> yağmurun durmasını emretti Büyük Grenouille. Ve dediği oldu (…) (Süskind, 2014: 135-136).

Grenouille'nin, 'Grenouillistan' adını verdiği ülkesini yaratması Eski Ahit'teki 'Yaratılış' bölümü ile örtüşmektedir.

> Başlangıçta Tanrı göğü ve yeri yarattı. Yer boştu, yeryüzü şekilleri yoktu; engin karanlıklarla kaplıydı. Tanrı'nın Ruhu suların üzerinde dalgalanıyordu. Tanrı, "Işık olsun" diye buyurdu ve ışık oldu. Tanrı ışığın iyi olduğunu gördü ve onu karanlıktan ayırdı. Işığa "Gündüz," karanlığa "Gece" adını verdi. Akşam oldu, sabah oldu ve ilk gün oluştu. Tanrı, "Suların ortasında bir kubbe olsun, suları birbirinden ayırsın" diye buyurdu. Ve öyle oldu. Tanrı gök kubbeyi yarattı. Kubbenin altındaki suları üstündeki sulardan ayırdı. Tanrı kubbeye "Gök" adını verdi. Akşam oldu, sabah oldu ve ikinci gün oluştu. Tanrı, "Göğün altındaki sular bir yere toplansın ve kuru toprak görünsün" diye buyurdu ve öyle oldu. Kuru alana "Kara," toplanan sulara "Deniz" adını verdi. Tanrı bunun iyi olduğunu gördü (Yaratılış 1: 1-10).

Grenouille'nin ülkesini yarattıktan sonra, hoşnutluk içinde dinlenmeye çekilmesi yine İncil'deki yaratılış hikâyesini çağrıştırmaktadır:

> Ne ki Büyük Grenouille biraz yorulmuştu, esnedi ve dedi ki: "İşte, büyük bir eser yaptım ve güzel oldu. Ama kemale ermiş her şey gibi bu da can sıkıntısı vermeye başladı artık. Biraz çekilip bu çalışmayla dolu geçen günün bitiminde kendime, kalbimin odacıklarında küçük bir şölen vereceğim" (Süskind, 2014: 137).

İncil'de ise, tanrının altı gün boyunca evreni yaratmasının ardından dinlenmesi şöyle aktarılmaktadır: "Gök ve yer bütün öğeleriyle tamamlandı. Tanrı yapmakta olduğu işi yedinci gün bitirdi. O gün işi bırakıp dinlendi. Yedinci günü kutsadı. Onu kutsal bir gün olarak ayırdı. Çünkü Tanrı o gün yaptığı, yarattığı bütün işi bitirip dinlendi" (Yaratılış 2: 1-3). Grenouille, roman boyunca pek çok kez bir peygamber, bir tanrı olarak betimlenmektedir, kendi iç dünyasında yarattığı ülkesinde ise kendini doğrudan Yahudi-Hıristiyan inancındaki tanrının yerine koyduğu görülmektedir.

Yedi yıl boyunca mağarada yaşadıktan sonra, gördüğü bir kâbus mağarayı terk etmesine neden olur. Rüyasında bir ten kokusu vardır ancak bir türlü bu kokuyu alamaz. Grenouille uyandığında kendi kokusunu duymaya çalışır ancak ne giysilerinde ne de vücudunda böyle bir koku alabilir. Kokular, onun için böylesine hayati iken Grenouille'nin kendi kokusu yoktur. Bütün kokuların efendisi, kendi kokusunun olmadığını anlayınca acı acı bağırır ve korkunç bir hayal kırıklığı yaşar. İçinde yıllarca münzevi bir hayat sürdüğü, mitik gücün hayat verdiği mabedi olan sığınağı, şimdi karanlık ve boğucu bir deliktir sadece. Krause'ye göre, psikanalitik açıdan bakıldığında, kendi 'eksik'liğinin farkına varışı, 'kastrasyonun keşfi'nden farklı değildir (Krause, 2012: 361-362).

Perişan bir halde mağaradan çıkan Grenouille, Pierrefort kasabasına varır. Kasabada, görünüşünden dolayı herkes ondan korkar:

> Görünüşü korkunçtu. Saçları dizlerine kadar iniyordu, seyrek sakalı göbeğine. Tırnakları kuş pençesine dönmüştü, paçavraların bedenini örtmeye yetmediği kollarında ve bacaklarındaysa parça parça derisi dökülüyordu. Rastladığı ilk insanlar, Pierrefort şehri yakınında bir tarlada çalışan köylüler, onu gördüklerinde çığlıklar ata ata kaçıştılar (Süskind, 2014: 148).

Uzun süre insanlardan uzak, vahşi bir hayvan gibi yaşayan Grenouille, insanla ayı karışımı fantastik bir yaratığa dönüşmüştür. Adams, Grenouille'nin bu haliyle hem Vaftizci John'u hem de Grimm Kardeşler masallarındaki 'Ayıpostu' (Der Bärenhäuter) karakterini çağrıştırdığına değinir. Faust'a benzeyen bir karakter olan Ayıpostu, ruhunu şeytana satmış ve bu nedenle gölgesini kaybetmiştir. Adams, bu iki peri masalı varlığının sevgisiz yetişmiş olmaları nedeniyle ruhsuz ve kimliksiz olduğunu belirtir. Bu iki figürü birbirine bağlayan ise hayatlarında yaşadıkları travmatik terk edilişlerin bir sonucu olan silikleşmiş kimlikleridir (Adams, 2000: 273-274). Grenouille'nin kendi kokusuzluğunu dolayısıyla kimliksizliğini fark etmesi, iç dünyasında kurduğu haz dolu kokular imparatorluğunun yıkılmasına ve inzivasının sonlanmasına neden olmuştur.

3.1.5. Parfüm Dehası Seri Katil

Grenouille, Marquis'in yanından ayrıldıktan sonra Grasse kentine gider ve burada küçük bir parfüm imalathanesinde çalışmaya başlar. Büyük bir açlıkla yeni damıtma yöntemlerini öğrenmeye ve bulduğu her şeyin esansını yapmaya başlar. Psikolojik olarak bakıldığında, Grenouille'nin, kokusunu damıtarak bedenin ruhunu elde etme tutkusu, onun bilinçaltında yatan bir 'insan özü', bir 'öz kimlik' yaratma arzusuna işaret etmektedir (bkz. Adams, 2000: 270). Ancak yaratmak istediği koku tüm diğer insanların kokusundan daha üstün bir kokudur: "Zaten genel olarak insanın kokusu da umurunda değildi. İnsan kokusunu, yerine geçecek maddeler kullanarak da yeterince taklit edebiliyordu. Onun istediği, *belirli* insanların kokusuydu: o çok seyrek olan, aşk uyandıran insanların kokusu. Böyleleriydi onun kurbanları" (Süskind, 2014: 199).

Grenouille, Grasse'a ilk geldiği gün daha önce hiç duymadığı güzellikte kokusu olan kızıl saçlı bir kızın kokusunu duymuştur. Bu kızın kokusunu elde edebilmek için hayvanlar ve insanlar üzerinde deneyler yapar. Ancak kızı öldürüp

kokusunu damıttıktan sonra, kokunun eninde sonunda yok olacağını bildiğinden kızın kokusunu, başka insanların kokularıyla güçlendirmeye karar verir ve bu yüzden yirmi dört kızı öldürür. Grenouille, genç kızları öldüren bir canavara dönüşmüştür. Eski anlatılarda kahraman, genç kızları canavarın elinde kurtaran kişidir ancak burada romanın başkişisinin canavarın kendisi olması dikkat çekicidir. Grenouille'nin, kendisini hem bir güç ve hem de bir arzu nesnesi haline getirecek parfümü elde edebilmek için öldürüp kokularını damıttığı kızların, onun gözünde hiçbir insani değeri yoktur. Krause'nin işaret ettiği gibi, işlenen cinayetler, anneye duyulan ihtirasın ve nefretin tekrar tekrar sergilenmesi olarak görülebilir (bkz. Krause, 2012: 364). Cesetleri toplayarak kokularını biriktirir. Bu eylemi aslında olmayan kokusunun yerine, asla bir şey koyamayacağını kabullenmesi olarak yorumlanabilir. Fleming'e göre benliğin, yarattığı bir şey aracılığıyla tanımlanması, romantik ve postromantik sanatçının yapmaya çalıştığı bir eylemdir. Bu durum, bir kimsenin gerçek kimliğiyle değil, yarattığı eserlerle kabul görme arzusunun göstergesidir (bkz. Fleming, 1991: 83). Dolayısıyla Grenouille, romantik bir sanatçı gibi eseriyle var olmaya çalışmaktadır.

Grenouille'nin asıl hedefi olan olağanüstü güzellikteki kız, Laure Richis'dir. Grenouille, kokusunun olgunlaşması için sabırla beklediği bu kıza karşı sevgiyle, aşkla ilgili herhangi bir duygu beslememektedir. Laure, onun için zamanı geldiğinde toplanması gereken bir çiçekten farksızdır. Art arda işlenen genç kız cinayetlerinin ardından halkta bir korku ve tedirginlik başlamıştır. Genç kızları öldüren katilin onlara cinsel istismarda bulunmamış olması, katilin amacını anlayamadıkları için halkı daha da endişelendirir. Rindisbacher'e göre cinayetlerin bir 'koku tecavüzü' olabileceği düşüncesi aydınlanmanın sınırlarını aşar (bkz. Rindisbacher, 1995: 311).

Katilin amacını anlamaya en çok yaklaşan kişi ise ironik bir biçimde Laure'un babası Antoine Richis olmuştur. Richis katilin güzelliğin peşinde olduğunu anlar, fakat bunun görsel bir güzellik olduğu yanılgısındadır. Richis, kızının güzelliğinin farkındadır ve katilin asıl hedefinin Laure olduğunu çözümlediğinden Laure'u Grasse'dan kaçırıp bir süre saklayarak kısa süre içinde bir soyluyla evlendirmeyi planlar. Böylelikle evli bir kadın olarak Laure, katilin hedefi olmaktan çıkacaktır. Richis ve Laure'un kentten ayrılışının ardından Grenouille, kızın kokusunu takip ederek onları bir handa bulur ve Laure'u öldürür. Laure'un kokusunu elde etmek için gerekli işlemleri tamamlayıp, cesedin yanında beklerken son derece

mutludur: “Bu bekleyişi seviyordu. Öbür yirmi dört kızda da sevmişti, çünkü belirsiz bir bekleyip durma değildi, özlemle bir şeyin gelivermesini bekleme de değildi, eşlik edici, anlamlı, etkin denebilecek bir beklemeydi” (Süskind, 2014: 228). Kısa sürede yakalanıp tutuklanan Grenouille, idama mahkûm edilir. İdam edileceği yere getirildiği zaman öldürdüğü kızlardan yaptığı ‘melek kokusu’ nu üzerine sürer. Koku, insanları etkisi altına aldığından hiç kimse onun bir seri katil olduğuna inanmamaktadır. Grenouille, kokuları kullanarak insanları istediği gibi etkileyebilmektedir ve bu nedenle insanlardan yalnızca farklı değil aynı zamanda üstündür. Grenouille’nin yaydığı muhteşem kokunun etkisiyle, idamı seyretmeye gelen halk arasında “dünyanın milattan önceki ikinci yüzyıldan bu yana gördüğü en büyük Dionysos ayini” (Süskind, 2014: 248) yaşanırken Grenouille, kendini tanrı gibi hisseder. Olabilecek en kötü şartlar altında doğmuş, kendine ait bir kokusu olmayan bu yaratık, insanların düşüncelerini yarattığı bir kokuyla değiştirebilmekte, onlara istediğini yaptırabilmektedir. Rindisbacher, yarattığı parfümün insanlar üzerinde cinsel dürtülerini uyandırıcı bir etkisi olmasının Grenouille’nin asıl amacıyla uyuşmadığını belirtir. Grenouille’nin ‘Eros’u cinsel eyleme değil üstün kokusal ve estetik sanata yöneliktir (bkz. Rindisbacher, 1995: 311). Grenouille, insanların sevgisini elde ettiği anda içinde tüm insanlığa karşı büyük bir nefret ve tiksinti hisseder. Artık sevilmek Grenouille’yi mutlu etmeyecektir.

> Her zaman özlediği şey, insanların kendisini sevmesi yani, ulaştığı anda dayanılmaz bir şey olup çıkmıştı, çünkü o kendisi sevmiyordu insanları, onlardan nefret ediyordu. Birdenbire doyumu hiçbir zaman sevgide değil, nefrette bulmuş olduğunu anladı, nefrette ve kendinden nefret edilmesinde (…) elinden gelse şimdi hepsini, bu ahmak, pis kokulu, şehvete dalmış yığını, aynı vaktiyle kuzgun karası ruhunun ülkesinde yabancı kokuları yok ettiği gibi yerle bir ederdi (Süskind, 2014: 250).

Romanda duygular, kokuların etkisine indirgenmiştir. Dünya, canlıların yaşamını, düşünce, irade gibi kavramların değil, kimyasal sinyallerin belirlediği tamamen kimyasal bir yerdir. Eğer bir insan başka birini severse bunun tek müsebbibi onun tenindeki kimyasal karışımın kokusudur. Grenouille bunu keşfettiğinde dünyada irade, seçim ya da en önemlisi aşk diye bir şey olmadığını anlar. Fleming’e göre Grenouille’nin yaşadığı üçüncü ve son kriz bu anda gerçekleşir. Richis, Grenouille’yi anlamaya en çok yaklaşan kişidir ancak o bile Grenouille’nin kendisi ile yarattığı sahte kokunun ayrımına varamaz (bkz. Fleming, 1991: 84). Artık bu dünyada Grenouille’nin arzuladığı hiçbir şey kalmamıştır. İstediği herhangi bir şeyi elde etmesi, yalnızca doğru koku karışımını hazırlamasına

bağlıdır. Bu nedenle de hiçbir şey değerli değildir, yaşamasının bir anlamı, bir amacı kalmamıştır. Richis'nin kendisini öldüreceğini sanan ve bu ihtimalle avunan Grenouille, Richis'in boynuna sarılıp af dilemesiyle tam bir yıkıma uğrar: "Kaçmak istiyordu, Tanrı rızası için kaçacak bir yer, ama nereye… Kendi içinde boğulmamak için orta yerinden yarılmak, patlamak istiyordu. Sonunda düşüp bilincini kaybetti" (Süskind, 2014: 252).

Grenouille, Laure'un yatağında uyanır. Antoine Richis, onu oğlu olarak evlat edinmek için yalvarır. Grenouille bu isteği kabul etmiş gibi görünür ancak gece olunca gizlice evden ayrılır ve 'Dionysos ayini'nden sonra bitkin düşmüş uyuyan insanların üstüne basıp geçerek şehri terk eder. Fleming'e göre, Grenouille'nin yaşamındaki üç kriz anı ya da doruk noktası, onu bir şekilde insanlarla ilişki kurmaya yönlendirmiştir. İlk krizin sonunda yani ilk cinayetini işledikten sonra bir ifade biçimi olarak insanlara yönelmiştir. İnziva sürecinde yaşadığı ikinci kriz onu yine insanlara yönlendirir; bu kez insanlar sanatının alımlayıcısı konumundadır. Ancak üçüncü kriz Grenouille'ye insanların sanatını hak etmeyecek kadar değersiz olduğunu göstermiştir. Dağdaki mağarasına yaklaştığında oraya da gitmek istemediğini fark eder (bkz. Fleming, 1991: 84). Artık ne insanlarla ne de insanlardan uzakta yaşamak ister, Paris'e gidip yaşamına son vermeye karar verir.

Grenouille, dehâsı sıradan insanlar tarafından anlaşılamayan, dışlandıkça sanatsal yeteneği doruklara ulaşan 'romantik sanatçının' grotesk bir görünümüdür. İşlediği cinayetler bir sanatçının, bir filozofun saldırgan eylemleri olarak görülebilir. Grenouille, hem bir sanatçı hem de bir teröristtir (bkz. Gray, 1993: 493) ve tüm dâhiler gibi genç yaşta anlaşılamadan ölecektir.

> Hiç kimse bilmiyor bu parfümün aslında ne kadar iyi olduğunu, diye düşündü. Ne kadar iyi *yapılmış* olduğunu kimse bilmiyor. Ötekiler sadece etkisine köle oluyor, hatta kendilerini etkileyip büyüleyen şeyin parfüm olduğunu bilmiyorlardı bile. Gerçek güzelliğini anlayacak tek kişi benim, çünkü ben yarattım onu. Aynı zamanda büyüleyemeyeceği tek kişi de benim. Parfümün kendisi için anlam taşımadığı tek kişi benim (Süskind, 2014: 259).

Popova, Grenouille'nin ölmeye karar vermesini, kendi algısını ve güzellik anlayışını diğer insanların anlamasını sağlamakta başarısız olmasına bağlar ve Grenouille bu başarısızlığın farkındadır (bkz. Popova, 2003: 148).

Grenouille, yaptığı muhteşem parfümden yalnızca bir damla kullanarak insanları olağanüstü bir huşu haline sokmuştur. Şimdi ise yanında bir şişe dolusu parfümle Paris'te yeni Mesih ya da yeni imparator olduğunu ilan edebilecek güce

sahiptir. Grenouille, kendi kokusu olmayan, insanüstü bir koku alma yeteneği, gözlem, idrak ve irade gücüne sahip olarak doğmuş bir canavardır ve sonunda kokuların büyüsünü elinde tutan bir tanrıya dönüşür. Fakat Grenouille, bu gücü artık istemez çünkü başkaları onu sevse bile o kendisini sevemez. Kokusu olmadığı ve kendini koklayamadığı için kendini tanıyamamakta, dolayısıyla da sevememektedir.

29 Haziran 1767'de Paris'e varır. Doğduğu mezarlığa gidip gece olmasını bekler. Gece olunca mezarlığa gelen serseriler bir ateşin başında toplanırlar. İçinde her türlü katil ve suçlunun bulunduğu bu gruba yaklaşan Grenouille, parfüm şişesini üzerine boca eder. Kısa sürede serseriler Grenouille'nin etrafını sarar, herkes bu melek kokulu insandan bir parça almak istemektedir ve sonunda göz açıp kapayıncaya kadar Grenouille'yi parçalayıp yerler. Roman, "İlk kez sevgiyle bir şey yapmışlardı" cümlesiyle biter. Fleming'in belirttiği gibi Grenouille, romanın kendisi gibi parçalanmış ve dünyaya yayılmıştır. Romanın sonu dünyayla bir uzlaşma denemesidir ve tam da bu motif romanı bir (post) romantik sanatçı parabolü olarak anlamlı kılmaktadır (bkz. Fleming, 1991: 85). Grenouille'nin parçalanarak yenmesi, İsa'nın çarmıha gerilmesinin yanı sıra Euripides'in *Bakkhalar*'ında, Pentheus'un Dionysos'un müritleri olan Mainadlar tarafından parçalanmasını hatırlatmaktadır. Tragedyada Pentheus'un ölümü Apollonik egonun Dionysos tarafından yenilmesini temsil eder.

Gray'in görüşüne göre, Grenouille'nin diktatörce bir güce ulaşmasının bedeli olarak ödediği kendi kendini yok etmesi, Adorno ve Horkheimer'ın Aydınlanmacı amaçsal rasyonalitenin sonucu olarak gördüğü, mutlak kendine yabancılaşmayı özetlemektedir (bkz. Gray, 1993: 492). Liang, romanın sonundaki yamyamlık orjisinin asil bir amacı olmadığını, Grenouille'nin büründüğü kimlik Dionysos, Akteon ya da İsa hangisi olursa olsun, asıl amacının kendi vücut kokusu olan bir adam olarak yeniden dünyaya gelmek olduğunu vurgular. Vücudun yok edilmesinin amacı ruhsal saflığa ulaşmaktır (bkz. Liang, 2009: 3). Grenouille'nin yamyamca yenmesi, yeniden doğuşun bir başka simgesi olan, kahramanlık öykülerinde sıkça rastlanan kahramanın balık, ejderha gibi yaratıklar tarafından yutulması motifi ile örtüşmektedir. Canavarın karnı, kahramanın sıradan biri olarak öldüğü ancak evrensel biri olarak yeniden doğduğu anı simgelemektedir. Grenouille, klasik kahramanlardan farklı olarak canavarın midesinden kurtulamaz ancak kendisini yiyen insanların onu kendi vücutlarında yaşatacağı düşünülebilir.

Gray'e göre Süskind, Grenouille'nin hikâyesini Aydınlanma Çağı'nda kurgulayarak bu dönemin geri planda kalmış özelliklerini su yüzüne çıkarmayı amaçlamıştır. Grenouille'nin ve aşırı derecede duyarlı burnunun hikâyesinin altında aydınlanma düşüncesinin önyargı ve saplantılarının eleştirisi yatmaktadır. Genç kızları öldürüp kokularını damıtan bu canavar, Aydınlanma düşüncesinin yıkıcı diyalektiğini temsil eder (bkz. Gray, 1993: 492). Grenouille, elde ettiği sonsuz güçle kendi kendisini yok etmiştir. Tanrısal gücü Grenouille'yi ötekileştirmiş, yabancılaştırmıştır. Adorno ve Horkheimer'a göre böylesi bir yabancılaşma Aydınlanma rasyonalitesinin nihai bir sonucudur. *Koku*, başkarakteri Grenouille aracılığıyla Aydınlanma mantığının ve endüstriyel modernleşmenin alegorik eleştirisini yapar.

Koku'da, Grenouille'nin kokusuz, kimliksiz, öksüz ve yetim bir tabakhane çırağından bir parfüm dehasına, bir seri katile, bir peygambere ve hatta tanrıya dönüşümü sergilenmektedir. Post-heroik çağın bir kahramanı olan Grenouille, bir anti-kahraman, bir karşı-peygamber olarak tanımlanabilir. Klasik kahramanlık öykülerinde kahraman, ejderhayı öldürüp, halkını kurtaran, erdemli bir savaşçıyken, Grenouille ejderhanın kendisidir. Grenouille, fiziksel ve ruhsal özellikleriyle postmodern çağda Apollonik kahramanın grotesk bir varlığa doğru dönüşümünü yansıtmaktadır. Dirençli bir bakteri, sabırlı bir kene gibi hayata tutunan, insanlardan nefret eden, hiçbir pişmanlık duymadan amacına ulaşabilmek için cinayet işleyen bu canavarı insanlardan üstün kılan olağanüstü koku alma özelliğidir. Olabilecek en kötü şartlar altında doğmuş, alt tabakadan gelen, eğitimsiz birinin bir karşıt ilah haline gelmesi, kahramansızlık çağında "kahraman"ın edebi süreçte nasıl yok olup ters düz edildiğini ortaya koymaktadır.

3.2. CHUCK PALAHNIUK'iN *ÇARPIŞMA PARTİSİ* VE PSİKOPAT KAHRAMAN BUSTER CASEY

Chuck Palahniuk'in *Çarpışma Partisi* (*Rant: An Oral Biography of Buster Casey*) adlı romanı, kahramanı Buster 'Öğğk'[9] Casey'nin yaşam öyküsünün farklı

[9] Eserin orijinalinde Buster Casey'nin lakabı olan "Rant" sözcüğünün İngilizce'deki anlamlarından biri, çocukların öğürerek kusarken çıkardıkları sesi ifade etmektedir ve Funda Uncu tarafından yapılan Türkçe çevirisinde "Öğğk" şeklinde verilmiştir.

kişiler tarafından anlatıldığı çok sesli bir biyografi şeklinde kaleme alınmıştır. Palahniuk, romanın karakterlerinden biri olan Vurucu Dunyun'a, "ne kadar tuhaf değil mi? Bu hikâye, biyografi yerine roman olacak. Asla olmamış bir geçmişi belgeleyen olgusal tarihi bir yapıt" dedirterek romanın biçimini tanımlamış olur (Palahniuk, 2013: 342). *Çarpışma Partisi* aynı zamanda, bilimkurgu unsurları barındıran postmodern bir distopya romanı olarak görülmektedir. MacKendrick'e göre sözlü biyografi şeklinde yazılmış bir bilim kurgu romanı olan *Çarpışma Partisi,* Palahniuk'in yazını ile Yeni Gazetecilik (New Journalism) akımı arasındaki ilişkinin en açık göstergesidir (bkz. MacKendrick, 2009: 9). Eduardo Mendieta'ya göre Palahniuk'in anlatıları Bildungsroman özelliği taşımakta, yalın bireyin altında ezildiği geç dönem kapitalizminin totaliter yapılarını ortaya koymaktadır:

> Çok sesli, asenkron, geçici olarak iki yönlü, üst-metinsel ve siber-ansiklopedik bir roman oluşturmak için pek çok roman, pek çok kısa hikâye ve pek çok anekdot gereklidir; her bir roman al aşağı edilmiş bir Amerikan kahramanının Bildungsromanıdır. Sözünü edeceğim bu kahramanlar, özgürlük ve bireyselliğin varlığını hedef alan ve kültür tarafından yapılan en amansız ve acımasız saldırılara dahi direnebilmiş bireylerin büyük gücüne tanıklık etmişlerdir. Palahniuk'in anlattığı hikâyeler sonundan başlayan ve başından biten hikâyelerdir: Bildungsromanlar etrafında dönüp durur bu hikâyeler… Bir başka deyişle bu hikâyeler, gerçek benliklerimizin sosyalleştirildiğimiz normal benliklerimizden sökülmesi, çıkarılması ve kurtarılması hakkındadır (Mendieta, 2005: 395).

Mendieta ayrıca, Palahniuk'in bir nihilist ya da postmodern bir amoralist olarak nitelendirilemeyeceğini, dahası Palahniuk'in yapıtlarının, bireylerin toplumun önlerine koyduğu engelleri aşmadaki engellenemez kapasitesini idealize eden Emerson'cı bir romantizme dayandığını belirtir (bkz. a.g.e.: 405). Poole, *Çarpışma Partisi*'ni, J.G. Ballard'ın 1973 tarihli oto-erotik bilimkurgu romanı *Çarpışma*'ya bir yanıt olarak görmektedir. Poole, Ballard'ın romanında biyolojik ve teknolojik bedenler arasındaki çarpışmanın cinsel uyarılmayla, Palahniuk'te ise absürt mizah ile katastrofik olanı harmanlayarak, çarpışmanın cinsellik yerine ölümle ilişkilendirildiğini belirtir (bkz. Poole, 2011: 19).

Romanda, Buster'ın anne-babası, çocukluk arkadaşları ve kasabadaki tanıdıklarından, şehirdeki 'Çarpışma Partisi' üyelerine, doktorlara, polis memurlarına ve rahiplere kadar toplam elli altı kişi, romanın başkişisi olan Buster Öğğk Casey ile ilgili anılarını ve düşüncelerini anlatmaktadır. Kitabın ilk sayfalarında yer alan yazarın notuna göre; "Bu kitap, çok çeşitli tanıklarla görüşmeyi ve onların ifadelerini derlemeyi gerektiren, sözlü tarih tarzında yazılmıştır. Birden çok kaynağa, paylaşılan bir tecrübeyle ilgili sorular sorulduğunda, kaynakların birbiriyle çelişmesi

kaçınılmazdır" (Palahniuk, 2013: 14). Minárik, Palahniuk'in böyle bir anlatı tekniği kullanarak daha güçlü bir gerçeklik illüzyonu yaratabildiğini vurgular. Yazar yalnızca kurmaca karakterlere değil, tarih, bilim ve hukuk alanından gerçek bilgilere ve gerçek bilim adamlarından alıntılara yer vererek, anlatısını okurun gerçekliğine demirlemiş olur. Bu durum Palahniuk'in, okuru yabancılaştırmadan kişisel gerçeklikler ve zaman dilimleri arasında geçiş yapmasına olanak verir (bkz. Minárik, 2011: 71).

'Kurt Adam Casey', 'hastalık tarihinin en kötü Birinci Hasta'sı', 'Süper Bulaştırıcı', 'Öpen Katil', 'Öğğk Kudurmuş Köpek Casey' gibi adlarla anılan Buster Öğğk Casey, dünyayı saran bir kuduz salgınının başlatıcısı, 'Amerika'nın yürüyen, konuşan Biyolojik Kitle İmha Silahı' dır (a.g.e.: 19). Romanda 'Yeşil Taylor Simms' olarak yer alan ve daha sonra Buster'ın gerçek babası olduğu anlaşılan karakter, Buster'ı bir anti-kahraman olarak tanımlamaktadır:

> Geriye dönüp bakınca bazen Öğğk Casey'i icat ettik diye düşünmekten alamıyorum kendimi (…) belki de kaybolan hayatlarımızı temsil etsin diye vahşi, efsanevi bir karaktere ihtiyacımız vardı. Geriye kalanların yani bizim, yani Bay Dunyun, Bayan Echo ve bendenizin payına düşen ise, göz alıcı bir anti-kahramanın hikayesini anlatmaktı (Palahniuk, 2013: 251).

Buster Casey'nin hikâyesi küçük bir kasaba olan Middleton'da başlar. Buster, kendi hakkındaki gerçekleri öğrenmek için Middleton'dan çıkıp şehre gider ancak bir gün geri döneceğini bilmektedir. Bu bağlamda Buster Casey'nin Campbell'ın 'kahramanın yolculuğu' arketipine uygun düşecek şekilde, bir döngü içinde olduğu görülmektedir. Klasik kahramanlar, yolculuklarında insanlığı türlü belalardan kurtarırken, Buster'ın yolculuğu, yüzlerce insana kuduz hastalığını bulaştırıp ölümlerine sebep olarak toplumda huzursuzluğa ve karmaşaya yol açmasıyla sonuçlanmaktadır. Buster, şehre gerçek babasını bulmak üzere gider. Ninesinin öldüğü gün yanına yaklaşan yaşlı bir adam, Buster'a gerçek babası olduğunu ve gelip kendisini şehirde bulmasını söylemiştir. Buster, Middleton'dan ayrılacağı zaman babası Chester, bu durumu doğrular ve oğluna kehanet niteliğinde sözler söyler. Chester, Buster'a şehirde tanışacağı insanların adlarını sıralamakla kalmaz, dahası geri dönme zamanı geldiğinde annesini öldürülmekten kurtarmak için acele etmesini söyler. Chester ve Buster arasındaki bu konuşma mitolojik öykülerdeki kehanetleri, Oedipus'un kaderini değiştirmek üzere yola çıkışını hatırlatmaktadır. Romanın sonunda, bir Çarpışma Partisi gecesinde kaza geçiren Buster'ın öldüğü düşünülür, ancak cesedi bulunamamıştır. Buster zamanda yolculuk yaparak annesini kurtarmak

için bu kazayı yapar. Eserin sonunda Buster'ın amacına ulaşıp ulaşmadığı, Buster'a ne olduğu bilinmemektedir. Bu nedenle, bir kahraman olarak yolculuğunun tamamlanıp tamamlanmadığı belirsizdir.

Roman, Buster'ın ölümünden sonra başlar. Buster'ı tanımış olan insanların anlattıkları, bu sıra dışı kahramanın yaşam öyküsünün parçalarını oluşturmaktadır. Romanda her karakterin adının yanında parantez içinde mesleği veya Buster'a yakınlığı belirtilirken, güneş ya da ay simgelerinin kullanıldığı dikkat çekmektedir. Bu simgelerin anlamı, roman ilerledikçe belirginleşmektedir ve yorumuna yer verilen kişinin, Gececi veya Gündüzcü olduğunu göstermek için kullanılmıştır. Romanda bir şehir efsanesinin, distopik bir halk kahramanının gelişimi anlatılmaktadır. Romanda yer alan kişilerin anlattıkları genellikle birbiriyle çelişmekle beraber, Buster Casey'nin yaşamından kesitler içermekte ve bu parçaların eser ilerledikçe bir yapboz gibi birbirini tamamladığı görülmektedir.

3.2.1. Bir Psikopat Natüropatik Seri Katilin Çocukluğu

Buster Landru Casey, çocukluğundan itibaren diğer insanlardan farklı, aykırı bir karakter olarak ortaya çıkmaktadır: "Middleton, can sıkıcı, durgun ve tozlu toplumsal tarihinde göze çarpan tek bir ürün çıkardıysa, o da olağandışı Öğğk Casey'dir" (Palahniuk, 2015: 25). Küçük bir kasabada doğan Buster Casey, yaptığı türlü kötülüklerle, mide bulandırıcı eylemleriyle ün salmış, baş belası ancak aynı zamanda kişisel ve cinsel yönden çekici bir 'kötü çocuk'tur. Şehirde ise Gececiler, özellikle Çarpışma Partisi üyeleri arasında bir peygambere dönüşmüştür.

Buster'ın doğumu pek çok kahramanınki gibi esrarengizdir. Buster'ın babası Chester Casey, birdenbire ortaya çıkmış ve henüz on üç yaşındaki Irene, Buster'a hamile kalmıştır. Palahniuk'in, romanında çok güçlü bir İsa peygamber imgesi yarattığı görülmektedir. Buster'ın "yeniden doğuşuna" vurgu yapan Williams, Palahniuk'in pek çok eserinde yer alan İsa imgesinin klasik yazındaki İsa imgesinden farkını, 'kurtarıcı' ve 'kurtarılan' arasındaki ayrımın bulanıklaşması olarak yorumlar. Bu kahramanlar, bir kurtarıcıya duyulan ihtiyaçla, kendi kendimizi kurtarma yeteneğimiz arasındaki sınırı yok etmektedirler (bkz. Williams, 2012: 170). Romanda, Buster'ın babasız doğumu ile başlayan İsa imgesi, annesi Irene'nin, büyükanneleri Bel, Hattie ve Esther'in hamile kaldıklarında Meryem gibi on üç

yaşında olmaları ile güçlenmektedir: "Meryem Ana, Tanrı'nın çocuğu değil miydi? Ve İncil yazılırken kendisi on üç yaşında değil miydi?" (Palahniuk, 2015: 287). Irene'in Noel zamanında tecavüze uğraması ve onu hamile bırakan yabancının donmuş suyun üzerinde yürüyerek yanına yaklaşması yine bir İsa imgesine işaret etmektedir. Ayrıca Irene'in yaşananları anlattığı anekdottaki göksel unsurlar dikkat çekmektedir (bkz. a.g.e.: 304). Yusuf'un İsa'ya babalık etmesi gibi Chester Casey de Buster'a babalık etmiştir. Ayrıca, Buster'ın kız arkadaşı Echo'nun fahişe olarak bilinen ancak fahişe olmayan biri olması ve Buster ile birlikte yeni neslin Âdem ve Havva'sı olarak görülmeleri, Magdalalı Meryem'i akla getirmektedir.

Irene'in Buster'a hamile kalmasının ardından Middletonlıların, Chester ve Irene'nin ilişkileri ve Buster'ın babasının kim olduğu hakkında birtakım şüphelerinin olduğu görülmektedir. Chester Casey birdenbire ortaya çıkan bir yabancı olduğu için kasabalılar, Irene'nin tecavüze uğramadığından ve Chester'ın çocuğun gerçek babası olduğundan emin olmak istemiştir:

> Öyle veya böyle, o, Chet'in çocuğuydu. Çocuğunu büyütmesine yardım edecek bir adam, herhangi bir adam arayan Irene'in yaşı küçüktü ve bir hata daha yapmayacağından emin olmaya çalışıyorduk. Chester on dokuz veya yirmi yaşındaydı. Ona standart babalık testi uyguladık ve bebekteki bütün genetik faktörler *onun* çocuğu olduğunu gösteriyordu. Aslına bakarsak, bebekteki bütün genetik faktörler *o* olduğunu gösteriyordu. Onun ve bebeğin genleri birbirine o kadar yakındı ki, ikisini birbirinden ayırmak imkânsızdı (Palahniuk, 2015: 262).

Buster, annesi için istenmeyen bir bebektir. Henüz on üç yaşında olan Irene, hamileliği yüzünden hayallerinden vazgeçmek zorunda kalmış, bebeği aldırmak istemiştir. Komşuları Ruby Eliot, Irene'in çocuk yaşta hamile kalmasının kendisinde yarattığı bunalıma dikkat çeker:

> Irene Shelby'yle birlikte okula giden bütün kızlar, Yedi Bela Casey'nin neredeyse doğmama durumu olduğunu bilir. Chester, Irene'in peşine düştüğünde Irene en fazla on üç yaşındaydı; bebeği doğurduğunda ise on dört. Dürüst olmak gerekirse dokuzuncu sınıfta çatlak izleri olan ve meme veren tek kız olduğu için çok mutlu değildi (Palahniuk, 2013: 43).

Buster'ın ölümünden sonra yapılan yorumlarda, onu hastalık yayan bir seri katil olarak tanımlayanlar, Buster'ın şeytani karakterinin çocukluğunda, hatta doğumunda kendini gösterdiğini ima etmektedir. Kasabanın papazına göre, "Küçük Öğğk'ün işlemeyeceği bir günah yoktu. Hayır, küçük Buddy günahkâr olarak büyüdü ve günahları bütün ailesine yetecek kadar fazlaydı" (Palahniuk, 2013: 46).

Buster'ın doğduğu yer olan Middleton kasabası, kişiliğiyle paralellik gösterir bir biçimde kötü ve tekinsiz bir yer olarak tasvir edilmiştir. Middleton, kış geldiğinde

sahipsiz köpeklerin sürüler halinde dolaşıp insanlara saldırdığı, bazen diğer hayvanları ve insanları parçalayarak öldürdüğü bir yerdir: "Kışın bir çocuğun en kötü kâbusu, karanlık çöktükten sonra eve dönmek ve köpek sürüsünün yaklaştığını ve karanlıkta daha yüksek sesle uluduğunu duymaktır. Zilyonlarca dişi ve pençesi olan bir şeydir sanki" (Palahniuk, 2015: 31). Bu korkunç kasaba, rüzgârlı havalarda çöplerin etrafa dağılmasıyla berbat bir çöplüğe dönüşmektedir:

> (…) rüzgâr çok sert estiğinde Middleton'daki köpekler daha da vahşileşiyordu. Fırtına çıktığında çöp bidonları devrilir ve köpekler buna bayılır (…) elbette rüzgâr çöp bidonlarını devirdiğinde, mekânın durumuna göre pis Kotex'ler her yere kanat çırparak uçar!.. Fırtınalı o günlerde herkes aybaşı olur (…) sarılı oldukları gazete kâğıdı uçtuktan sonra, üzerinde kum ve buruşuk bir kabuk olan pıhtılaşmış kanı göz önüne sererler (…) Sivri tellerin dikenlerine takılmış ve rüzgârda size doğru kanat çırpan kadın bağları, büyük tamponlar ve yoğun günlerde kullanılan pedler vardır. Pürüzsüz ve damarlı kaputlar vardır (…) Kurumuş kan ve topaklar o kadar karadır ki, adeta yollardaki zifti anımsatır (…) Meniler ise temiz su haline gelmiştir (…) Orada burada kasık kılları bulursunuz. Sarı, kahverengi, gri kıllar (a.g.e., 36-37).

İnsanlara ait en özel eşyaların ortalığa saçıldığı ve kasabadaki herkesin dışarı çıkmaktan çekindiği bu günlerde, çocuk Buster'ın özellikle çöplerin arasında dolaştığı anlatılmaktadır.

> Öğğk bir kaputu takıldığı yerden çıkarıp burnuna götürüyor; köpüklü meni üst dudağına değdi değecek ve Öğğk bunu kokluyor. "Muhterem Dean Curtis Fields" diyor. Gülümsüyor ve "Bu kötü kokuyu her yerde tanırım" diyor. Elindeki çöpü çantasına atıyor. Çitten bir am tıpası çıkarıyor; beyaz yastığın ortasında minnacık bir kırmızı nokta var. Ay ışığında kırmızı renk siyah görünüyor; Öğğk bunu koklayıp kaşlarını çatıyor. Bir kez daha kokluyor ancak bu defa gözleri kapalı ve "Bu LouAnn Perry, orası kesin; ancak o flüorürlü haplara tekrar başlamış olmalı…" diyor (a.g.e., 39).

Üstün bir koku alma yeteneğine sahip olan Buster, koklayarak insanların hangi yemeği yediğini veya kullanılmış bir pedin kasabadaki hangi kadına ait olduğunu söyleyebilmektedir. Bu nedenle rüzgârlı günler onun için adeta bir kokular festivali oluşturur. Koku alma duyusunun bu kadar gelişmiş olması Buster'a hayvani bir özellik kazandırmaktadır. Hayvanlarla ve ilkel insanla özdeşleştirilen koku alma duyusu Aydınlanmacı düşünceye göre en basit, en bayağı duyudur. Adorno ve Horkheimer'a göre koku alma, uygarlığın gözünde bir utanç kaynağıdır (bkz. Adorno - Horkheimer, 2010: 243).

Buster'ı ilginç kılan bir diğer özelliği ise, çöle gidip yeraltındaki hayvan yuvalarına kolunu veya bacağını sokarak zehirli böceklere, örümceklere, yılanlara ve çakal gibi hayvanlara kendini ısırtması ve bundan haz almasıdır. Isırıldıktan sonra duyduğu mutluluğu, "bildiğim kadarıyla, kilise tam da bunu yapmak istiyor olsa gerek" sözleri açık bir biçimde ifade etmektedir (Palahniuk, 2015: 94). Buster, bir

hayvan tarafından ısırılmak üzere çöle gitmesini 'balığa çıkmak' diye adlandırır (a.g.e.: 87). Zirve deneyimlemektense balığa çıkmayı tercih eden Buster, arkadaşı Bodie'ye "hayatım değersiz ve sıkıcı olabilir ama en azından benim hayatım; fabrikada üretilmiş, ikinci el, kalitesiz bir hayat değil" der (a.g.e.: 91). Buster'ın evden çıkıp 'üç ufuk' uzaktaki çöle gidişi, aslında benliğini bulmak için yaptığı yolculuktaki bir eşiktir. Aynı şekilde, Buster'ın çöle; ataerkil toplumu temsil eden evden bilinmeyen doğaya gidişi bir arayış olarak yorumlanabilir. Rant, henüz bir çocukken ataerkil kalıplara uymayı reddederek ataerkil Apollonikten, gizemli, tehlikeli Dionizyak'a doğru bir yolculuğa çıkar.

Buster, hayvan ve böcek ısırıklarını, sıkıcı görevlerine, okuldaki spor dersine ya da korkularına karşı birer aşı olarak görmektedir. "Sıkıntıdan korunma aşı"sı çıngıraklı yılandır, su makoseni yılanı ısırığı ise "angaryadan korunma aşı"sıdır (a.g.e.: 86). Onun için "acı bir ufuk çizgisiydi. Zehir bir sonraki. Hastalık ise bu ikisinden sonra gelen ufuk çizgisinden başka bir şey değildi" (a.g.e.: 88). Hayvan ısırıklarının yan etkilerinden birisi de ereksiyondur. Böylelikle zehir ve haz Buster'ın zihninde birleşmiş olur. Mieszowski, hayvan zehrinin Buster için erotik bir vazgeçilmez koşul (sine qua non) olduğuna dikkat çeker (bkz. Mieszowski, 2011: 68).

Buster'ın bir hayvan tarafından ilk kez ısırılması, bahçelerinde annesinin sakladığı Paskalya yumurtalarını ararken meydana gelmiştir. Kolunu zehirli bir örümceğin ısırmasına ve elinin şişmesine rağmen babası onu umursamadan evde bırakıp kutlamalara gider. Anne ve babasının, Buster'ın yaşadığı korkuya ve acıya karşı duyarsızlığı, onların normal bir aile olmaktan ne kadar uzak olduklarını göstermektedir. Geef'e göre örümcek ısırığı ile gelen değişim Spider-Man çizgi romanına ironik bir göndermedir (bkz. Geef, 2015: 330). Babasından öç almak isteyen Buster, tüm yumurtaları çeşitli özellikteki el bombalarının renklerinde boyayıp bahçeye gömer: "Karbon-sülfür gazlı ABC-M7A2 tipi taarruz bombasına uysun diye yumurtaları gri renge boyadı, üzerlerine de kırmızı çizgiler çekti. AN-M8 tipi sis bombası olsun diye, tepesini beyaz bırakıp, açık yeşil renge boyadı" (Palahniuk, 2015: 60). Chester Casey, bahçedeki çimleri her biçtiğinde çürük yumurta bombalarının kokusu bahçeyi sarar ve düzenli bahçesi giderek bir mezbeleliğe dönüşür.

Buster'ın çocukluğuyla ilgili anılar, onun büyükleri sürekli öfkelendiren, arkadaşları arasında ise hem son derece popüler hem nefret edilen bir çocuk olduğunu göstermektedir. "Cinsel açıdan aykırı, on üç yaşında, çıngıraklı yılan zehri bağımlısı ve kuduz… Bu çocuğun her babanın kâbusu olabileceğini söylemek yerinde olur" (Palahniuk, 2015: 93). Çocuk Buster, akla hayale gelmeyecek eylemleriyle anne ve babasının küçük meleği olmaktan çok uzaktır. Irene'in, oğlunun karakteri ile yüzleşmesi, Buster'ın öğle uykusu saatlerinde uyumak yerine yatağının arkasındaki duvarı burnundan çıkardığı sümük toplarıyla kapladığını fark etmesiyle olur:

> Annesi ayakta durduğu mesafeden aşağıya küçük Öğğk'e baktı ve Öğğk'ün daha önce hiç duymadığı bir ses tonuyla konuştu; hayatının sonuna kadar Öğğk'ün içinde yankılanacak bir sesle şunları söyledi: "Seni iğrenç küçük canavar seni." O gün öğleden sonra Öğğk, annesinin hayatında "Ayı" onun hayatında ne ifade ediyorsa onu ifade etmekten vazgeçti. Onun gerçekten doğduğu an işte o andı. Öğğk'ün gerçek bir birey olmaya başladığı andı. O gün öğleden sonra, yeni hayatının ilk öğle uykusunda Öğğk gerçekten uykuya daldı (a.g.e.,48).

Annesinin iğrenen bakışları ve kızgınlığı Buster'ı üzmek yerine rahatlatmıştır. Buster, bu olayda ve çürük paskalya yumurtalarını sakladığı zaman olduğu gibi tüm çocukluğu boyunca büyüklerin küçükler üzerindeki otoritesini yok etmeye yönelik davranışlar sergiler. Buster Casey, toplumun içselleştirdiği geleneklerin, çocukları kapitalist toplum düzenine uygun şekilde yetiştirilmesinde nasıl kullanıldığını Noel Baba, Paskalya Tavşanı, Diş Perisi gibi örnekler üzerinden göstermeye çalışır. Tüm bu gelenekler, çocukları gerçekdışı bir varlığa inanmaları karşılığında ödüllendirerek manipüle etmektedir:

> Oyuncaklardan şekere, şekerden paraya geçiş. (…) Süreç sütçocukluğu çağında Noel Baba ile başlayıp çocuğun yetişkin dişlerine sahip olacağı Diş Perisi ile sona erer. Veya açıkça söylemek gerekirse süreç, çocukluk döneminin bütün olasılıklarıyla başlayıp ulusal paraya sonsuz güvenle biter (a.g.e., 79).

Buster, beşinci sınıfa gittiği sırada, değeri çok yüksek tarihi paralar bulup bunları, düşen dişleri karşılığında çocuklara dağıtır. Daha sonra Diş Perisi Yazı olarak anılacak bu olayda Buster, toplumun iki yüzlüğünü gözler önüne serer.

> Büyükler Diş Perisi hakkında yalan söylüyordu. Çocuklar yalan söylüyordu. Herkes herkesin yalan söylediğini biliyordu. Derken, büyükler yol yordam bilmeyen çocuklara yüz papele helyumla dolu balon sattılar. Büyükler çocuklardan çalıyordu, tüccarlar da büyüklerden. Aç gözlülükte yarışıyorlardı. Diş Perisi hadisesinin meydana geldiği yaz, Middleton'daki birazcık itibarlı insanların tüm itibarını yitirdiğine yemin edebilirim. O zamandan beri hiç

> kimsenin sözü geçmiyor. Herkes, herkesin yalancı olduğunu biliyor. Buna rağmen millet gülümsemeye ve nazik davranmaya çalışıyor (a.g.e., 70).

Buster'ın dağıttığı bu son derece değerli altın paralar, kasabanın ekonomisini ve yetişkinler ile çocuklar arasındaki ataerkil hiyerarşiyi alt üst edecektir. "Buradaki millet bunu, 'sermayenin fakirden zengine akışıyla' refah kuramı olarak adlandırdı. Bütün çocuklar zengindi. Bütün büyükler de o parayı almak için gülümsüyor, yaltaklanıyor ve kendini sevimli gösteriyordu" (a.g.e., 69). Mieszowski'ye göre bu durumu, serbest piyasa ekonomisi ve Marx'ın tanımladığı kapitalist toplumların merkezinde yer alan emeğe yabancılaşma olgusu üzerine ironik bir yorum olarak değerlendirmek mümkündür (bkz. Mieszowski, 2011: 68).

Sahte olan her şeyden nefret eden Buster, gelenekleri yıkan, otorite ile alay eden, eylemleriyle toplumdaki yozlaşmışlığı su yüzüne çıkaran bir anti-kahramandır. Makalesinde *Çarpışma Partisi*'ni Punk ve Durumculuk **(**Sitüasyonist Enternasyonel) akımlarıyla karşılaştıran Rubin'e göre Buster Casey, bireylerin kitle iletişim araçlarının can sıkıntısı, konformite ve metalaştırmaya dayanan sisteminin içinde hayal güçlerini kullanarak kendi yaşamlarını kurgulayabilecekleri alanlar yaratmaya çalışmaktadır. Buster, tıpkı Punklar ve Durumcular gibi, insanların bakış açılarını değiştirmeye, bireysel eylemlilik ve katılımı kışkırtarak edilgenlik ve can sıkıntısını yenmeye çalışmaktadır (bkz. Rubin, 2012: 136). Romanda Buster'ın görüşlerini dile getiren Simms'e göre, Noel Baba, Paskalya Tavşanı ve Diş Perisi gibi kültürün yarattığı yanılsamayı reddedebilen bir çocuk, "sahip olduğu hayal gücü ve inancın ne denli güçlü olduğunu fark eder. Kendi gerçekliğini yaratma becerisini benimser. Kendi dünyasının tabiatını belirler. Kendi görüş açısının da" (Palahniuk, 2015: 80).

Cojocaru, geç kapitalist kültürün sahteliğinden kaynaklanan iç sıkıntısı ve hüsranın, Buster'ı toplumu sabote etmeye iten etkenler olduğunu vurgulamaktadır (bkz. Cojocaru, 2015: 86). Vurucu Dunyun, Buster'ın yaşadığı hüsranı şöyle açıklar:

> Öğğk'ü rahatsız eden tek şey herkesin can attığı deneyimler değildi. Rezil çocukların asker veya prenses veya cadı olarak paketlenmesiydi. Yapay vanilyayla yapılmış kek yemesiydi. Artık gerçekleşmeyen hasat zamanını kutlamaktı. Bir fabrikadan gelen meyve içkisiydi. İnsanların bilincinde olmadan, hayaletleri yatıştırmak için yaptıkları törenler veya Cadılar Bayramı'nda yapılan lanet olası herhangi bir şeydi. Öğğk'ü rahatsız eden şey, her şeyin yapay saçma sapan tabiatıydı (Palahniuk, 2015: 78).

Buster'ın, Cadılar Bayramı kutlamalarında kullanılan sahte kan ve sakatatları gerçekleriyle değiştirmesi, sahteliğe karşı duyduğu nefreti ifade etmektedir:

> Öğğk Casey çok kötü biri değildi. Daha çok dünyada gerçek bir şeyler bulmaya çalışıyordu. Bugünlerde çocuklar hiçbir şeye bağlanmadan büyüyorlar, bireysel takılıp başka insanların onlar adına deneyimlediği hayatlar yaşıyorlar. İkinci el maceralar. Sanırım Öğğk, herkesin gerçek bir macerayı tecrübe etmesini istedi. Toplum olarak insanları birbirine bağlayacak bir şeyler istedi. (…) Sadece Middleton'a ait bir şey gerçekten meydana gelmişti (Palahniuk, 2015: 77).

Boyalı makarna ve jölenin yerini gerçek beyinlerin, gözlerin ve bağırsakların almasıyla kutlama alanının vahşet alanına dönüştüğü bu olay, Buster'ın "Öğğk" lakabını almasına neden olur. Çocukların üzerlerine bulaşmış kan ve sakatat artıkları nedeniyle saatlerce kusması Buster'a bu lakabı kazandırır. Buster'ın savunmasının en az eylemi kadar etkili olduğu söylenebilir: "Millete, perili köşkün zaten daima o şekilde düzenlendiğini sandığını söyledi. En az izci lideri kadar güvenilir ve onurlu ve saygıdeğer olan, topluluğun baba şahsiyetlerinin, yetişkinlerin çocuklara yalan söyleyebileceğini tahmin etmediğini söyledi" (a.g.e., 77). Görüldüğü gibi Buster'ın sözleri, toplumun sahteliğinin ve bağnazlaşmış kültürün sürdürücüsü olan geleneklerin eleştirisi niteliğindedir. Middletonlılara göre ise "olup bitenler, Casey'lerin oğlunun büyüyünce katil olacağının belirgin işareti" dir (a.g.e., 76). Buster'ın çocukluğuna ait anekdotlar, ölümünden sonra hakkında soruşturma yapan FBI'ı son derece memnun eder, böylelikle Buster'ın psikopat bir seri katil olduğuna dair kendilerince güçlü kanıtlar toplamış olurlar (bkz. a.g.e.: 38, 61, 105).

Buster'ın Middleton'daki son eylemi okulun güvenilirliğini sona erdirmekle kalmamış, olay sonrasında Buster'a sunulan yüksek not ortalamasıyla mezuniyet hakkı, eğitim sistemini tartışmalı hale getirmiştir. Öğretmeni tarafından azarlanınca, sınıfın ortasında aniden ayağa kalkan Buster, hayvan zehri etkisiyle gerçekleşen ereksiyonunu çekinmeden sergiler. Buster'ın sözleri, öğretmeninin sınıf düzenini bozan bu 'serseri' karşısında çaresiz kalmasına neden olur: "Bay Wyland hem hemcinsim hem de olgun bir adam olduğunuz için' derdi Öğğk, 'bu durumun acı verici ve potansiyel olarak zararlı tabiatını takdir edersiniz" (Palahniuk, 2015: 117). Buster'ın fiziksel özrü, öğretmenin otoritesini ve hiyerarşik üstünlüğünü yok etmesinin yanı sıra toplumsal yapının ve kültürün devamlılığının sağlayıcılarından biri olan okulun gerçek rolünü sorgulatan bir olaya dönüşür. Pek çok öğrenci Buster'ı taklit ederek derslerden kaçmaya başlar. Öğrencilerin 'Ereksiyon Devrimi' adını verdiği bu kaos ortamına son vermek isteyen okul yönetimi, Buster'ı 4.0 not ortalamasıyla mezun eder ve dahası bu anarşist öğrenciye yüklü bir çek verir. Bu olay, Buster'a "gerçekliğin nasıl inşa edileceğini" (a.g.e.: 124) öğretmiş olur.

Buster, elinde 'gerçekliği inşa etmek' üzere yeterince parası ve mezuniyet belgesi olduğu için kasabadan ayrılarak şehre gitmeye karar verir. Esther Nine'nin öldüğü gün yaşlı bir adam, Buster ve ninesinin yanına yaklaşarak ona gerçek babası olduğunu, şehre gelip kendisini bulmasını söylemiştir. Middleton'dan ayrıldığı gece babası Chester Casey, bu gerçeği kabul eder ve Buster'a şehirde gerçek babasını ve dedesini bulacağını, kişiliğinin gerçek doğasını keşfettikten sonra Middleton'a döneceğini söyler. Chester Casey'nin son sözleri ise adeta bir kehanettir, oğluna; "gerçeği bul ve hemen geri dön ve belki de anneni ona saldıracak o çılgın-deli akıl hastasından kurtarırsın" der (a.g.e., 132). Böylelikle Buster'ın yaşadığı küçük kasabadan ayrılıp, kendini bulma yolculuğu başlamış olur.

3.2.2. Çarpışma Partisi Peygamberi

Buster'ın babasını aramak üzere şehre gitmesiyle, romanın distopik bir gelecekte geçtiği okur tarafından anlaşılır. Buster, Middleton'dayken, anlatının içinde geçen distopik unsurlar ilk okumada fark edilmemekte, 'zirve deneyimi', 'bağlantı noktası' gibi bilim kurgu öğeleri, Buster'ın büyük şehirdeki yaşantısı ile anlam kazanmaktadır. Zirve deneyimi, insanları sanal gerçekliğe bağımlı hale getirmesi bakımından günümüz medyasına gönderme yapmaktadır. Zirve deneyimi, kurgulanmış deneyimlerin ücret karşılığında sanal olarak yeniden deneyimlenmesi olarak açıklanabilir. Bu deneyimler, kişilerin enselerinde bulunan bağlantı noktaları aracılığıyla beyne aktarılmaktadır. Böylelikle görme ve duymanın yanı sıra dokunma, tat ve koku alma duyuları da harekete geçirilebilmektedir. Geef'e göre, "ulaşılabilir simulakrumun hipergerçekliği romanın merkezi bir motifidir" (Geef, 2015: 329). *Çarpışma Partisi*, bir bilim kurgu romanı olarak ele alındığında içerdiği kültür eleştirisi belirginlik kazanmaktadır. Kaya'nın vurguladığı gibi "bilim kurgu çok başat bir kültür krizinin dışa vurumudur" (Kaya, 17.08.2019: 05:47-06:14). Palahniuk, romanında bilim kurgu öğelerine başvurarak, toplumun içinde bulunduğu kültür krizine işaret etmektedir. Öte yandan romanda bilim kurgu öğelerince yaratılan dünya distopik bir gelecek olduğundan var olan krizden daha iyi bir dünyaya kaçış sunmamaktadır. Roman karakterleri zaman yolculuğu ile 'havanın temiz olduğu', zamanlara dönmeye çalışmaktadırlar. Kaybedilen cennete dönme isteğinin karşılanıp karşılanamadığı bir muamma olarak kalmaktadır.

Büyük şehirde yaşayanlar, trafik sorununa çözüm bulmak amacıyla Gececiler ve Gündüzcüler olarak ayrılmış ve insanlar bağlı oldukları zaman diliminde yaşamak zorunda bırakılmıştır. SENİ-GÖRÜYORUM adlı federal kanunla belirlenen bu ayrım, insanları sadece zamansal olarak değil aynı zamanda sınıfsal olarak ayrıştırmaktadır. İyi bir eğitime ya da yeterli maddi olanaklara sahip kişiler Gündüzcüyken, düşük ücretli işlerde çalışan kimselerle toplumdan izole edilmiş marjinal bireyler Gececi olarak yaşamaktadır. Buster, şehre geldiğinde Gündüzcüler arasında yaşayabilecek kadar parası olmasına rağmen Apollonik gündüzün yerine Dionizyak geceyi seçmiş ve Gececiler arasında yaşamaya başlamıştır. Yeşil Taylor Simms'in yorumu, Gececiler ve Gündüzcüler arasındaki karşıtlığı gözler önüne sermektedir:

> Gececi kültüründeki protest unsurların içinde en sevdiğim, güneşi yasaklamayı düşünen fraksiyondur. Üzerine sloganlarını yazdıkları giysiler ve tampon çıkartmaları pazarladılar. Örneğin, "Güneşi Yasakla". Veya "Ay Işığı Yeterlidir". Ne yazık ki, bunun mevcut güçleri nasıl endişelendireceğini görebiliyordum. Gecenin gündüze karşı dövüştüğü bir iç savaş, bu ulusun en son giymek isteyeceği ateşten gömlekti. Bir diğer yaygın tampon çıkartmasında şu yazıyordu: "Günü geri alın!" (Palahniuk, 2013: 218).

'Güneşi yasakla', 'Ay Işığı Yeterlidir', 'Gecenin gündüze karşı dövüştüğü bir iç savaş' sözleri baskılanan ve ötekileştirilen bir sınıf olan Gececilerin isyanını ifade etmenin yanı sıra mitik anlamda dişil ay ile eril güneş arasındaki çatışmaya işaret etmektedir. Bu bağlamda, Gündüzcüler tarafından ötekileştirilen Gececiler anaerkildir. Oedipal bir kahraman olan Buster'ın Gececiler arasında yaşamayı seçmesi bu açıdan anlamlıdır.

Kanunun adına da yansıdığı şekliyle egemen toplum düzeni görme duyusuyla, Aydınlanmacı Batı kültürünün en önemli gördüğü duyu ile özdeşleştirilmiştir. Öte yandan Buster, en keskin duyularının koku ve tat alma duyuları olmasıyla da düzenin karşısında olandır. Dolayısıyla romanda görme duyusu egemen söylemi temsil ederken koku ve tat alma duyuları karşıt söylemi temsil etmektedir.

Trafik mühendislerinin uygulamaları, toplumu ikiye bölmekle beraber, Buster'ın dâhil olacağı ve Gececiler arasında yapılan 'Çarpışma Partisi'nin doğmasına yol açmıştır. Trafik sıkışıklığına neden olan durumları araştıran bu mühendisler, kazaların trafiğin yavaşlaması üzerindeki etkisini test ederken ilk 'Çarpışma Partisi' örneklerini başlatmış olur:

> Olay Tahrik o kadar heyecanlıydı ki çalışma sona erip trafiği normal akışına döndürmek için memurlar devreye girdiğinde bile bu trajik eblehleri vazgeçiremediler. Gerçekten mühendis olan bu insanlar maaş çeki almadan, üstelik kendi arabalarını da hurdaya döndürerek oyunlarını oynamaya devam ettiler. Doğal olarak yabancılar olayın farkına vardılar (Palahniuk, 2015: 197).

Böylelikle, Çarpışma Partisi, devlet tarafından başlatılmış ve Gececi alt tabakanın kontrol altında tutulması amacıyla kullanılan bir etkinliğe dönüşmüştür:

> Muhtemelen yerel yetkililer Çarpışma Partisi'nin farkında ve devam etmesine izin veriyorlar. Tören, ya katılan insanları bitkin düşürüp sakat bırakmak ya da ölümü kullanarak tamamen ortadan kaldırmak yoluyla ve serbestliğe imkân vererek yönetenlerin güçlerinin katartik bir şekilde serbest kalmasına sebep oluyor. Sonuca bakmaksızın Çarpışma Partisi, mevcut sosyal düzeni korumak için, maliyeti uygun ve etkili bir sosyal program olarak görevini yerine getiriyor (a.g.e., 319).

Dinbilimci Dr. Erin Shea adlı karakterin bu yorumu, bir başka bilim insanı olan Dr. Christopher Bing adlı antropoloğun yorumunu tamamlamaktadır. Görüşlerini gerçek bir antropolog olan Victor Turner'ın 'communitas'[10] kavramına dayandıran Bing'e göre Çarpışma Partisi, "normatif communitas yaratarak statükoya karşı bastırılmış husumeti saptırmak ve mevcut sosyal yapıyı koruyan bir katartik arıtmaya sebep olan bir Zaman Eşiği'nin en yeni tezahüründen ibarettir" (a.g.e.,316). Çarpışma Partisi üyelerine göre ise, arabaların belirli kurallar çerçevesinde birbirini takip edip kasıtlı kazalar yaptığı bu oyun, sanal gerçeklikler yerine gerçek paylaşımlar yaşamak isteyen insanların biraraya geldiği bir sosyalleşme ortamıdır. Tina Bilmemne adlı Çarpışma Partisi üyesine göre, sıkıcı bir Çarpışma Partisi akşamı bile evde oturup deneyim yüklemekten daha iyidir, "en azından müşterek bir sıkıntıdır. Ailede olduğu gibi" (a.g.e., 146). Vurucu Dunyun, "Çarpışma Partisi'nde eğleniriz. Çarpışma Partisi eğlenceli oyun zamanıdır. Lütfen büyük sözler söyleyerek onu öldürmeyin" (a.g.e., 321) derken alt kültüre ait bu eylemin üst kültürü temsil eden bilim insanları tarafından bir meta-anlatıya dönüştürülmesine karşı çıkar.

Romanda, Çarpışma Partisi'ne katılım katı kurallar altında gerçekleşmektedir. Dört kişiden oluşan takımlar, araçlarına Çarpışma Partisi gecesinin temasına uygun 'bayraklar' takmak zorundadır. Bu bayraklar, orta sınıf yaşantısının klişelerini hicveden ve araçların üstüne monte edilen çeşitli objelerdir, örneğin bir 'Balayı Gecesi'nde araçlar plakalarının üzerine 'Yeni Evli' yazmak zorundadır, takım üyeleri gelin, damat, nedime veya sağdıç gibi giyinmelidirler. Bayraklar sayesinde Çarpışma Partisi'ne katılan araçlar diğer araçlardan ayrılır.

---

10 Communitas ve liminalite kavramları, antropolog Victor Turner'ın alt kültürleri analiz etmede kullandığı kavramlardır. Communitas, ruh kardeşliği temeline dayanan hiyerarşisiz topluluklardır. Turner, Orta Çağ'daki bazı dinsel toplulukları ve altmışlardaki karşı kültür komünlerini communitas örnekleri olarak gösterir (bkz. Turner, 2002: 358-373).

Buster'ın büyük şehre taşınmasıyla 'balığa çıkma'nın; hayvan yuvalarına kolunu veya bacağını sokarak ısırılmayı beklemek gibi deneyimlerin yerini Çarpışma Partisi almıştır. Cojocaru'ya göre, kapitalizmin en belirgin sembollerinden biri olan otomobilin, Buster için kapitalizmin yapılandırması dışındaki dünyayla bağlantı kurmada bir araca dönüşmesi ironiktir (bkz. Cojocaru, 2015: 86). Kapitalist simülatif gerçekliğin dışında bir deneyim arayışı Buster'ı Çarpışma Partisi'ne yönlendirmiştir.

3.2.3. Süper Bulaştırıcı

Çarpışma Partisi, Buster'ın Gececiler arasında tanınmasını ve popülerleşmesini sağlar. Çok sayıda insanla fiziksel temas kurması ise taşıdığı kuduz mikrobunun bütün bir şehre yayılmasıyla sonuçlanacaktır. Bununla birlikte Buster'dan bulaşan kuduz mikrobu mutasyona uğramış olduğundan aşısı bulunmamaktadır. Buster'ın arkadaşlarına kasıtlı olarak kuduz bulaştırması dikkat çekicidir. Bu durum, Buster'ın gerçeklik arayışının başka bir boyutunu yansıtmaktadır. Diğer insanlara kuduz bulaştırarak onların sanal dünya ile bağlantısını koparmış olur. Buster, bu bağlamda bir kurtarıcı olarak görülebilir; bulaştırdığı hastalıkla insanları, asıl hastalıkları olan sanal deneyimler bağımlılığından kurtarmaktadır. Böylelikle gerçek duygular hissedemeyen, sanal deneyimlere bağımlı olarak diğerlerinden yalıtılmış bir biçimde yaşayan bu insanlar, edilgen ve uyuşturulmuş izleyici konumundan birey konumuna geri dönebileceklerdir.

Palahniuk'in distopik dünyasında insanlar, sanal deneyimler yaşamalarını sağlayan bağlantı noktalarına sahiptir. İnsanlar, enselerine yerleştirilmiş bu noktaları kullanarak, başkalarına ait çeşitli yaşantıları deneyimlemektedirler. Ancak kuduz olan kişiler, hastalık sinir sitemini etkilediği için bağlantı kuramamaktadır. Böylelikle yapay deneyimlerin yerini gerçek yaşantılar almak zorunda kalır. Kendisi de yapay deneyimler yaratabilen Dunyun, Buster'ın kendisine kuduz bulaştırması sonucu bunu yapamaz hale gelir. Dunyun kendisini kör bir ressama ya da sağır bir müzisyene benzetir.

Romanın başkahramanının, insanlara kuduz bulaştırıyor olması pek çok açıdan dikkat çekicidir. Kuduzun, hayvandan insana bulaşan ve ileri safhasında hayvani davranışlara yol açan bir hastalık olarak, Batı kültürünün medeniyet tarihi

boyunca savaştığı, ehlileştirmeye çalıştığı kitonyen doğayı temsil ettiği düşünülebilir. Buster, vahşi, kitonyen ve gerçek olan doğadan alıp getirdiği bu 'hastalık'la; uygar, Apollonik bir biçimde sınıflara ayrılmış ve sahte olan şehir kültürünü bir bakıma sabote etmiş olmaktadır. Buster'ın başlattığı kuduz salgınıyla Gececiler ve Gündüzcüler olarak ikiye ayrılmış şehir bir kaosa sürüklenir. Romanda Dr. Truffeau, İngilizce'de 'rabies' olan kuduz sözcüğünün kökeninin Sanskritçe'deki 'rabhas' sözcüğüne dayandığını ve anlamının "şiddet göstermek" olduğunu söyler (Palahniuk, 2015: 100). Sözcüğün kökenine uygun olarak, kuduz vakalarının salgın halini almasıyla şehirdeki şiddet olayları engellenemeyecek ölçüde artış gösterir. Hastalığın, Gececiler arasında sınırlı kalması için devlet radikal tedbirler alır. Buna göre 'Salyalılar' denen, hastalığın son aşamasına gelmiş insanlar ve gündüz saatlerinde sokakta olan Gececiler, sokağa çıkma yasağı polisi tarafından vurulmaktadır; "Kuduz salgını başladıktan sonra bu ayrım daha da beter bir hal aldı. (…) gece, öyle veya böyle, bir gettoya dönüştü" (Palahniuk, 2013: 249). Ancak karantina başlamadan önce Gececiler ve Gündüzcüler arasındaki temasın engellenememesi, Salyalılar'ın sayısının artmasına sebep olur. Salyalılar'ın saldırısı sonucu, dansçı bir kızın parmaklarını kaybettiği, gece kulübünün korumasının parçalanarak öldürüldüğü olay, şehirde kuduz nedeniyle artan şiddet olaylarının en vahşi örneklerinden biridir. Salyalılar'ın, Zombi filmlerine bir gönderme olduğu düşünülmektedir (bkz. Geef, 2015: 327). Kuduz salgınıyla birlikte Çarpışma Partisi tehlikeli bir hal almıştır:

> Kuduz hastalığının son safhasına gelmiş, öfkeden köpüren bir insanı hayal edebilir misiniz? Ya da buna rağmen o kişinin araba kullanmaya devam etmesine ve Çarpışma Partisi'ne katılmasına inanabilir misiniz? Çarpışma Partisi'nin ne boktan bir hale dönüştüğünü artık anlayabiliyor musunuz? (Palahniuk, 2013: 244).

Salgının yaygınlaşmasıyla gönüllü olarak kuduza yakalanmak isteyenler çoğalır. Özellikle Gündüzcüler arasında kuduz olmak bir ayrıcalık olarak görülür. "Gececi aptal yeniyetmelerin, kaptıkları kuduz hastalığının orijinal kaynağı anlamına gelen "köken" ile ilgili övündüğünü duyduğumu hatırlıyorum. İstisnasız her çocuk, kuduzu Öğğk Casey veya Talihsiz Echo'dan kaptığını söylüyordu. Herkes kendini özel hissetmek istiyordu" (Palahniuk, 2013: 323). Burgess, insanların kuduza yakalanmak istemesini, hastalığın ve ölümün yüceltilmesini, derin ve umutsuz bir değişim arzusuna bağlamaktadır. Burgess, Bahtin'in *Rabelais ve Dünyası'*nda degradasyon ile ilgili düşüncelerine değinir. Bahtin'e göre degradasyon, yeni bir

doğum için vücut içinde mezar kazmaktır. Öte yandan bu eylemin yalnızca yıkıcı değil aynı zamanda yeniden üretici bir etkisi olmaktadır. Benzer durum bir hastalık kapma saplantısı için geçerlidir; sakat bırakmasına ve ölümcül olmasına rağmen kuduz, bireysel yenilenme imkânı olarak yüceltilmiştir. Bahtin'in degradasyonun yaşamı üreme organlarına ve rahme düşürerek yeni bir doğum yarattığı yönündeki düşüncesini hatırlatan Burgess, romanda kuduz hastalığının böyle görüldüğünü belirtir. Yeni neslin Âdem'i olarak hem Gececiler hem Gündüzcüler arasında bir kahramana dönüşen Buster, aynı zamanda bu 'degradasyon ile yenilenme' durumunun babasıdır (bkz. Burgess, 2010: 129).

Romanda özellikle Epidemiyolojist Dr. Phoebe Truffeau adlı karakterin ağzından kuduz salgınıyla bağlantılı olarak tarihte yaşanmış salgın olaylarından örneklere yer verilmektedir: "Milattan önce birinci asırda, öldürücü çiçek virüsü, Hunları Moğolistan'daki evlerinden çıkarıp batıdaki Roma'ya sürdü. Napolyon'un muhteşem ordusunun en büyük düşmanı *Rickettsi a prowazekii*, yani tifüs olarak bilinen bakteriydi. En büyük medeniyetler daima salgın hastalıklar yüzünden yok olmuştur" (Palahniuk, 2013: 208). Romanda salgın hastalık karşıt söylem olarak yer almaktadır. Kurulu düzeni sarsan ve ne denli güçlü olursa olsun imparatorlukları dahi yıkabilen bir güç olarak hastalık, kültürün sürekli baskılamaya çalıştığı doğanın kültür karşısındaki üstünlüğünü kanıtlamaktadır. Romanda toplumu kesin bir biçimde sınıflara ayırmış ve sanal yaşantılara mahkûm etmiş distopik sistem, Buster Casey'nin başlattığı kuduz salgını ile alaşağı edilmiştir.

Buster, 21 Aralık'ta düzenlenen Ağaç Gecesi'nde, milyonlarca kişinin izlediği canlı yayın sırasında yanan arabasıyla uçuruma atlar. Çarpışma Partisi başlamadan önce takım arkadaşlarını kandırarak arabadan inmelerini sağlar. Buster, benzin almak üzere durdukları sırada arabaya ve üzerindeki ağaca benzin döküp, kurallara aykırı olduğu halde ışıklarını açık bırakarak arabasını kalabalığın içine sürer. Böylelikle diğer Çarpışma Partisi takımlarının onu kovalamasını ve sıkıştırmasını sağlamış olur. Buster'ın nehre düşen yanmış arabası, üç gün sonra sudan çıkarıldığında Buster'ın cesedine rastlanmaz. Giysileri aracın içindedir, aracın tüm kapıları kilitlidir ancak Buster'ın bedenine ait bir iz yoktur. Kitleleri ardından sürükleyen Buster'ın ölümü, onun baş belası bir kasaba çocuğundan, yeni neslin peygamberine dönüşme sürecini tamamlayacak şekilde görkemli olmuştur.

3.2.4. Zaman Yolcusu

Geçirdiği kazanın ardından Buster Casey'nin cesedi bulunamamıştır, bu nedenle ölümünden şüphe edilmektedir. FBI, Buster hakkında yakalama emri çıkartır: "Hükümet bir kötü adama ihtiyacı olduğu için, Öğğk'ün yaşadığını söyledi. Çocuklar da kahramana ihtiyaç duydukları için, yaşadığını söylediler" (Palahniuk, 2013: 324). Buster'ın ortadan kayboluşuyla romanda, zaman yolculuğu olgusu ön plana çıkar ve bu kayboluş bir biçimde Buster'ın liminal zaman ve uzama ulaşmasıyla açıklanmaktadır. Chester Casey ve Yeşil Taylor Simms'in, Buster'ın zamanda geçmişe yolculuk etmiş halleri olduğu, üçünün de aynı kişi olduğu anlaşılmaktadır: "Teslis gibi, öyle değil mi? Öğğk ve Chester ve yaşlı Yeşil Taylor Simms, tıpkı Katolik inancındaki gibi, birbirinden ayrılmış ama aynı üç kişi değil mi?" (Palahniuk, 2013: 313). Cojocaru'ya göre, Buster Casey'nin, kullandığı arabanın hızıyla liminal zamana ulaşması, postmodernitenin tarih dışı olması durumunu yansıtmaktadır. Postmodernizmin şimdiki zamanda tarihi silmesi, geleceği de etkilemektedir. Buster'ın sonsuz şimdiki zamana ulaşması ile takipçileri de fiziksel bedenlerinden kurtulup 'yapay varoluşa' ulaşmaya çalışırlar. Buster'ın kaybolmasının ardından pek çok kişi onu taklit ederek arabalarını uçuruma sürmüştür (bkz. Cojocaru, 2015: 89). Akman, Palahniuk'in kahramanları için asıl olanın kendini gerçekleştirmek değil kendini yok etmek olduğunu vurgular. Palahniuk'in kahramanları, kendilerini parçalamaya, vücutlarının yapısını bozmaya ve hatta yok etmeye yönelirler. Bu görüş Buster'ın fiziksel bedeninden ayrılıp liminal zamana ulaşması ile örtüşmektedir. Akman, Palahniuk'in işaret ettiği beden kurgusunun, Antonin Artaud'nun bedenin üretim karşıtı bir değer kazanmasına, işlev-ötesi boyutta çözülmesine ve fragmanlaşmasına dayanan "organsız beden" kavramını hatırlattığına dikkat çeker (bkz. Akman, 2005: 65).

Buster'ı bir tanrıya dönüştürecek olan zaman yolculuğu, Çarpışma Partisi'nin gizli amacı olarak ortataya çıkmaktadır. Çarpışma Partisi başlamadan önce araştırma yapan trafik mühendislerinden bazıları, arkalarında herhangi bir iz bırakmadan ortadan kaybolmuştur. 'Tarihçiler' adı verilen zaman yolcuları, zamanda geri gitmeyi 'Tersine Öncülük' olarak adlandırırlar: "Çarpışma partisindeki gizli amaçlardan biridir bu. Çoğu insan buna Flaşbek der. Başkaları da buna Tersine Öncülük diyordu. Simms'in yaptığı gibi kendini yeniden üretmeye ise biz Canlandırma diyoruz" (Palahniuk, 2013: 284). Echo'nun trafik mühendisi olan anne ve babasının, 'havanın

temiz olduğu' bir yere yerleşmek için zamanda geri gitmeye çalıştığı ancak geçirdikleri kazada kendileri ölürken diğer arabadaki Chester Casey'nin zamanda geri gittiği anlaşılmaktadır (bkz. Palahniuk, 2013: 276). Simms, zihin teta seviyesindeyken arabanın belirli bir hızla bir yere çarpması sonucu liminal zamana erişildiğini keşfetmiştir. Geçirdiği kaza sonucu kendini geçmişte bulan Simms, büyük büyükannesini hamile bırakır. Daha sonra zamanda defalarca geri giderek büyükannesini ve annesini de hamile bırakacak, kendisinin bedensel ve duyusal anlamda daha gelişmiş gelecek sürümlerini yaratacaktır. Simms, ayrıca zamanda geri dönüp ebeveynlerini, büyükanne ve büyükbabalarını öldürerek kendisini fiziksel olarak başlangıcı ve sonu olmayan bir varlığa, bir tanrıya dönüştürmeye çalışmaktadır. Chester'ın, kasabadan ayrıldığı gece Buster'a söyledikleri ancak romanın sonunda anlam kazanmaktadır. Buster, zamanda geri dönüp annesini, Simms'in kurbanlarından biri olmaktan kurtarmaya çalışmalıdır.

Başkahramanı Buster Casey'nin sözlü biyografisi olan *Çarpışma Partisi*, bir anti-kahramanın yaşam öyküsünü, çoksesli bir yapı içerisinde anlatmaktadır. Buster Casey, insanların, yapay deneyimlerin esiri olduğu bir toplumda gerçeklik arayışı içinde olan marjinal bir anti-kahramandır. Buster'ın, doğayla olan ilişkisi göz önüne alındığında, uygar dünyanın karşısında doğanın gücünü temsil ettiği söylenebilir. Teknolojik olarak son derece gelişmiş, yapay deneyimlere bağımlı tüketici toplumun temellerini, ilkel bir hastalık olan kuduz ile sarsar.

Buster'ın küçük bir kasabanın kötü çocuğuyken, şehirde alt kültürün peygamberi haline dönüşmesi; kuduz salgınını başlatarak toplumu kaosa sürüklemesi ve sonunda zamanın sınırlarını aşarak tanrılaşması söz konusudur. Buster, görünüşü, karakteri ve eylemleriyle klasik kahramanın tam tersi özellikler taşımakta, bu bağlamda kahramansızlık çağını tüm özellikleriyle yansıtmaktadır. Buster Casey gibi bir kahramanın tanrılaşması, postmodern çağda kahramanlık algısının nasıl değiştiğinin bir göstergesi olarak kabul edilebilir.

4. BÖLÜM:

JEAN-BAPTISTE GRENOUILLE VE BUSTER CASEY'NİN SONSUZ YOLCULUĞU

Patrick Süskind'in *Koku* (*Das Parfum: Die Geschichte eines Mörders*) (1985) ve Chuck Palahniuk'in *Çarpışma Partisi (Rant: An Oral Biography of Buster Casey)* (2007) adlı romanlarında, kahramanın klasik anlayıştan sıyrılarak bir dönüşüme uğradığı görülmektedir. Süskind ve Palahniuk'in incelenen romanlarından hareketle, postmodern edebiyatta bir kahramana ihtiyaç duyulmadığı söylenebilir. Kahramanlık olgusu daha ziyade yükseliş ve Klasisizm ile ilintili kadim bir unsur olarak ortaya çıkmaktadır. Öte yandan, postmodern edebiyat metaöyküleşmeye karşıdır ve bu metalaşmaya sebebiyet veren baş unsur olarak 'kahraman'ı görmektedir. Dolayısıyla postmodern edebiyatta klasik anlamda kahramana yer yoktur; postmodern çağ bir anlamda 'post-heroik' çağdır.

Çalışmanın bu bölümünde, Patrick Süskind'in *Koku* ile Chuck Palahniuk'in *Çarpışma Partisi* adlı romanları çerçevesinde, kahramansızlık çağında 'kahramanın' edebi süreçte nasıl bir değişime uğradığı, Joseph Campbell'ın 'kahramanın sonsuz yolculuğu' adını verdiği döngüsel anlatı şablonu bağlamında karşılaştırmalı olarak ortaya konmaya çalışılacaktır.

4.1. KAHRAMANIN OLAĞANÜSTÜ DOĞUMU VE ÖZELLİKLERİ

Joseph Campbell'ın işaret ettiği üzere kahramanın doğumu ve çocukluğu genellikle sıra dışı ya da olağanüstü özellikler göstermektedir. Kahraman, olağandışı ebeveynlerden (kral, tanrı, hayvan ya da bitki), olağandışı bir biçimde (bir ağacın kovuğundan, istiridye kabuğunun içinden), olağandışı bir yerde dünyaya gelebilmektedir ve olağandışı yeteneklere sahiptir. Kahraman sıklıkla öksüz ve yetimdir yahut gerçek anne babasından uzaktadır (bkz. Campbell, 2013: 345-388). *Koku*'nun kahramanı Jean-Baptiste Grenouille ve *Çarpışma Partisi*'nin kahramanı Buster Casey, monomitin kahramanı ile paralel olarak olağandışı koşullarda doğmuş ve onları diğer insanlardan farklı kılan çocukluk dönemleri yaşamışlardır. Bununla beraber, Grenouille ve Buster'ın doğumlarının ya da çocukluklarının, klasik kahramanda olduğu gibi onların üstün birer insan oluşunu müjdeleyen mucizeler

olduğunu söylemek mümkün değildir. Grenouille ve Buster'ın doğumları ve çocukluklarıyla ilgili anlatılarda ilahi imgelerle, şeytani imgelerin iç içe geçtiği görülmektedir. Her iki eserde de kahramanlar betimlenirken güçlü bir İsa imgesi oluşturulmasına rağmen birer katil olan Grenouille ve Buster'ın ölümcül hayvanlarla özdeşleştirildiği, iğrenç varlıklar ve çeşitli yaratıklar olarak tanımlandığı görülmektedir. Grenouille ve Buster'ın bu ikili betimlenişi her iki eserde de romanın başından sonuna değin ve her iki kahramanın doğumundan ölümüne kadar sürmektedir.

Koku romanının henüz ilk satırında, döneminin 'en dahi ve en iğrenç kişilerinden biri' olarak betimlenen Jean-Baptiste Grenouille'nin doğumu hem ilahi bir varlığın hem de kitonyen bir yaratığın doğumunu çağrıştıracak simgelerle betimlenmiştir. Grenouille'in doğum tarihi olan 17 Temmuz 1738, taşıdığı simgesel anlam ile bu durumu belirginleştirmektedir. Edebiyat tarihinde burçların mitolojik anlamlarının önemine dikkat çeken Kaya, 17 Temmuz tarihinin Ay'ın yönettiği Yengeç burcuna tekabül ettiğini belirtir. Doğum tarihi itibarıyla Ay ile ilişkilendirilen Grenouille, Güneş Kralı XV. Louis'nin tahtta olduğu dönemde ona karşıt olarak ortaya çıkmaktadır. Nasıl vaftizci Yahya İsa'yı temsil ediyorsa, Grenouille de deccalvari bir anti-kahramandır ve anti-kahramanlar Oedipaldir (bkz. Kaya, 19.01.2020: 12.44-14.27).

Grenouille'nin balık pazarında balık artıkları arasında doğması, Hıristiyan inancındaki balık sembolizmine işaret etmektedir. Hıristiyan sembolizminin önemli simgelerinden biri olan balık simgesi doğrudan doğruya İsa'yı temsil etmektedir. İkinci yüzyıl teologlarından Tertullian'ın "biz küçük balıklar, İkhtusumuz İsa Mesih'in ardından su içinde doğduk" (*On Baptism*, 1) ifadesi, vaftiz edilme ile gerçekleşen dini doğumun önemini vurgulamaktadır (bkz. Yılmaz, 2015: 128, Symbolism of the fish: https://www.catholic.org/encyclopedia/view.php?id=4695). Hıristiyanlar, İkhtus İsa gibi suda doğan balıklardır. Dolayısıyla, doğduğunda balık artıklarından ayırt edilemeyen Grenouille'nin doğumu, İsa ile özdeşleştirilmiştir. "Grenouille'un annesi, ne olacaksa olsun artık, diyordu. Nitekim son sancılar gelince, balık temizlediği tezgâhın altına çöküp orada, daha önce beş kez yaptığı gibi, doğurdu, balık bıçağıyla yeni doğmuş nesneyi kendinden ayırdı" (Süskind, 2014: 11). Grenouille'nin dört yaşında ilk kez konuştuğunda söylediği ilk sözcük, bu güçlü imgeyi pekiştirir şekilde 'balık' olmuştur (bkz. a.g.e.: 30). Temizliği ve ruhun

inançla arınmasını temsil eden vaftizin, bu denli kötü kokan iğrendirici bir ortam ve doğum sahnesi ile ilişkilendirilmesi ise, romanda tanrısal ve şeytani imgelerin bir arada oluşunu örneklemektedir. Kaya, Jean-Baptiste Grenouille'nin manevi olarak Orestesvari Aydınlanmacı, usçu dünyaya ait olmadığını vurgulayarak Grenouille'nin alt dünyaya, annenin dünyasına, kitonyen dünyaya ait olduğunu belirtmektedir. Grenouille, Orestes'in zıttı olarak annesinin oğludur, bu daha romanın başında doğum anıyla ortaya çıkmaktadır (bkz. Kaya, 19.01.2020: 11:34-12:20).

Krause, Grenouille'nin dünyaya gelişini Kristeva'nın bakış açısıyla değerlendirir. Yuhanna İncil'inde "başlangıçta Söz vardı" denir[11]. Krause, Julia Kristeva'nın bu bilindik cümleyi farklı çerçevelere uyarladığını vurgulamaktadır: *Powers of Horror'*da Celine'in yorumunu "başlangıçta duygu vardı" olarak aktarmış, *Tales of Love'*da Freudian bir yaklaşımla "başlangıçta nefret vardı" demiş ve son olarak da Kristeva, İncil'deki sözü, Proust üzerine yaptığı bir çalışmada "başlangıçta ızdırap vardı" diye uyarlamıştır. Krause'ye göre Jean-Baptiste Grenouille'nin "başlangıcı" tüm bu uyarlamalarla bağdaşmaktadır (bkz. Krause, 2012: 348).

Çarpışma Partisi'nin kahramanı Buster Casey'nin doğumu da aynı şekilde Grenouille'nin doğumuna paralel olarak oldukça zengin bir İsa imgesi barındırmaktadır. Buster'ın doğumu bir yandan Meryem'in İsa'ya hamile kalışına gönderme yaparak ve göksel unsurlarla tasvir edilerek sunulurken, diğer yandan, Irene'nin tecavüz sonucu hamile kalışı ve tecavüzcüsünün kimliği, Buster'ın 'tanrının oğlu' değil 'şeytanın oğlu' olduğunu göstermektedir. Irene'e suyun üstünde yürüyerek yaklaşan ve savunmasız genç kıza tecavüz eden yaşlı adam, mitolojide çeşitli kılıklara girerek ölümlü kadınları hamile bırakan tanrıları hatırlatmaktadır. Zeus, Poseidon ve Apollon gibi tanrıların ölümlü kadınlardan doğan çocuklarının birer kahraman olması gibi Buster'ın da üstün özelliklere sahip bir kişi olacağı sonucu çıkarılabilir. Irene'e saldıran Yeşil Taylor Simms, doğacak çocuğun kaderiyle ilgili bir kehanette bulunur: "Şu an hamile kalacağım çocuğun erkek olacağından emin olduğunu söyledi. O oğlan kral olacaktı. İmparator olacaktı. Beni zengin edecek ve diğer kadınlardan daha yüksek bir mertebeye oturtacak bir dâhi olacaktı" (Palahniuk, 2013: 306). Irene'in, annesi ve anneannesi gibi tecavüze uğrayarak hamile kaldığında on üç yaşında olması, kendisi ve Meryem Ana ile kurulan

[11] "Başlangıçta Söz vardı. Söz Tanrı'yla birlikteydi ve Söz Tanrı'ydı" (Yuhanna 1:1)

paralelliği daha da somutlaştırmaktadır. Irene, aynı zamanda bir Hıristiyan azizesinin ismidir[12].

Babasız doğan Grenouille ve Buster, her ne kadar Buster'ın annesi hayatta olup kendisini büyütmüş olsa da bir aile ortamından uzak bir biçimde yetişmişlerdir. Grenouille, annesinin ölüme terk ettiği evlilik dışı bir bebektir ve bir yetimhanede büyür. Benzer şekilde, Buster da annesi için istenmeyen bir bebektir. Kendisini büyüten babası Chester ile aralarında herhangi bir bağ oluşmamıştır. Grenouille'nin annesi daha önce doğurup ölüme terk ettiği diğer bebekler gibi Grenouille'yi de kendi çocuğu olarak görmemiştir. İstenmeyen bir hamilelik sonucu doğan bir bebeğin varlığı onun gelecek hayallerinin önünde bir engel teşkil etmektedir:

> Grenouille'un annesi, ki genç bir kadındı, henüz yirmilerinin ortalarında, daha enikonu güzel, hemen hemen bütün dişleri henüz yerinde, başında daha biraz saçı bulunan, gut, frengi ve hafif bir ince hastalık dışında bir illeti olmayan, daha uzun yıllar, belki bir beş ya da on yıl yaşamayı uman, hatta günün birinde evlenmeyi, dul bir zanaatçının karısı olup sahici çocuklar doğurmayı düşleyen… (Süskind, 2014: 11)

Grenouille, annesi için 'sahici bir çocuk' değil, kurtulmaya çalıştığı bir atık olarak görülmektedir. Annesi Grenouille'den kurtulamamış, hatta balık artıklarının arasındaki bebeğin ağlaması annesinin idamına yol açmıştır. Bu nedenle Grenouille'nin ilk öldürdüğü kadının annesi olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Buster'ın annesi, çocuk yaşta uğradığı tecavüz sonucu hamile kaldığı bebeği doğurmak istememiş, kürtaj olmayı istemiştir. Irene, Buster'ı, tecavüze uğradığı gün ansızın ortaya çıkan Chester ile birlikte büyütür. Chester, esasen Buster ile aynı kişidir ve annesi ile evlenerek kendi kendisinin babalığını yapmıştır. Roman ilerledikçe bu olağanüstü duruma, distopik bir gelecekte gerçekleşen zaman yolculuğunun neden olduğu anlaşılmaktadır. Middleton sakinlerinden Edna Perry'nin anlattıkları, Buster'ın tüm aile tarafından istenmeyen bir bebek olduğunu göstermektedir:

> Irene resim ve heykelle ilgileniyordu, o bebeği doğurmamak için Doktor Schmidt'e bile gitti. Bebeği aldırmak için izin istemek üzere Middleton Kilisesi'ndeki Muhterem Fields'a gitti. Bunlar bir işe yaramadı: Annesi Esther Shelby ona, bebeğin Şeytan'ın canlı kanlı laneti olarak doğacağını söyledi (…) Sır tutabilirseniz söyleyeyim, manyak Öğğk Casey'nin hayatını altüst ettiği ilk kişi Irene'di. Son verdiği ilk parlak gelecek annesininkiydi (Palahniuk, 2015: 43-44).

[12] Azize Irene, güzelliği nedeniyle babasının yüksek bir kulede koruma altına aldığı, Hıristiyanlıktan uzak tutmaya çalıştığı bir prensestir. Hıristiyanlıkla tanıştıktan sonra kendini İsa'ya adamış, evlenmeyi reddetmiş ve çeşitli mucizeler göstererek binlerce insanın Hıristiyanlığı seçmesini sağlamıştır (bkz. https://www.oca.org/saints/lives/2007/05/05/101297-great-martyr-irene).

Grenouille gibi Buster'ın da ilk kurbanı annesidir. Buster ve Grenouille, doğumlarından itibaren çevresindekilere türlü musibetler saçıp onların ölümüne yol açan lanetli daemonik varlıklar olarak görülmektedir. Yetimhanedeki diğer çocuklar, Grenouille'in tekinsiz bir varlık olduğunu hemen hissetmişlerdir. Grenouille'in varlığı, diğer çocukların odada soğuk bir esinti varmış gibi ürpermesine, korkulu düşler görmesine neden olur. Büyük çocuklar onu birkaç kez uykusunda boğmaya çalışırlar ancak Grenouille bebek öldürülemezdir: "Kendi elleriyle, doğrudan doğruya boğazlamak ya da ağzını burnunu tıkamak daha güvenilir bir yöntemdi ya, cesaretleri yoktu buna. O çocuğa dokunmak istemiyorlardı. Ondan, insanın kendi eliyle ezmek istemeyeceği, kocaman bir örümcekten iğrenir gibi iğreniyorlardı" (Süskind, 2014: 29).

Buster'ın, Cadılar Bayramı kutlamalarında, perili ev tünelinin içindeki sahte kan ve sakatatları gerçekleriyle değiştirmesi, Middleton kasabasında uzun yıllar unutulamayacak bir travma yaratmıştır:

> Öğğk Casey karanlıkta, Hendersen'ların oğlunun elini tutup kâselerin içine daldırıyor. El fenerinin ışığında kâselerdeki kan, puding kadar yoğun. Kâselerin içinde mezbahadan gelmiş ciğerler var. Domuz ve dana ciğeri, gri renkli ve kâselere doldurulmuş. Kâseler dolusu iğrenç gri renkli beyinlerin hepsi bozulmuş ve püreye dönmüş. Bağırsaklar ve böbrekler yere düşmüş (Palahniuk, 2015: 76).

Grenouille ve Buster, tiksindirici birer anti-kahraman olmalarının yanında etrafındakilere ölüm saçan birer musibet olarak da görülebilirler. Jacobson, kene Grenouille'nin azimli bir parazit olarak arkasında kanı emilip kurutulmuş ölüler bıraktığını, kendisinin ise her daim taze kanla dolu olarak yoluna devam ettiğini vurgular. Grenouille, öğrenip gelişirken ve ilerlerken yakınındaki insanların yaşamı olağandışı ölümlerle sonlanmaktadır (bkz. Jacobson, 1992: 205). Grenouille'in sekiz yaşına kadar yetimhanesinde kaldığı Madam Gaillard, sefalet içinde ölüp toplu bir mezara gömülecek kadar kötü bir son yaşamıştır (bkz. Süskind, 2014: 36-37). Madam Gaillard'ın Grenouille'yi çırak olarak verdiği ve çocuğu bir hayvan gibi kilit altında tutarak en ağır şartlarda çalıştıran tabakhaneci Grimal, Grenouille yanından ayrılır ayrılmaz ölür. Parfüm ustası Baldini, Grenouille'yi Grimal'den satın alır. Grimal, aldığı parayla eğlenirken sarhoş olur ve Seine nehrine düşüp boğulur (bkz. a.g.e: 97). Yanında çalıştığı süre boyunca Grenouille'e, "(…) sanki üstüne bir şey geçmesi, sanki kirlenmesi tehlikesi varmış gibi, dindarca denebilecek bir iğrentiyle" dokunmaktan kaçınmış olan (bkz. a.g.e.: 119) Baldini'nin sonu Gaillard'a ve Grimal'e benzemektedir. Grenouille, kalfalık belgesini alıp Grasse'a doğru yola

çıktığı günün gecesi Baldini'nin Pont au Change köprüsü üzerindeki evi çökmüş, Baldini, karısı ve tüm parfüm formülleri ile beraber Seine nehrinin sularına gömülmüştür (bkz. a.g.e.: 122). Grenouille'nin Plomb du Cantal'daki inzivasından sonra vardığı Montpellier kasabasında Marquis de la Taillade-Espinasse onu deneylerinde kullanmak üzere himayesine alır. Grenouille yanından ayrıldıktan sonra topraktan uzaklaşmanın insanı gençleştirdiğine yönelik teorisini kanıtlamak istemiş, bu nedenle çıktığı dağdan bir daha geri dönememiştir (bkz. a.g.e.: 172). Grenouille'nin Grasse'da yanında çalıştığı parfüm ustası Drout, Grenouille'nin dolaylı kurbanlarından sonuncusudur. Grenouille'nin Laure Richis ve yirmi beş kızı öldürmesinin suçu Drout'ya yıkılmış ve onun yerine Drout idam edilmiştir (bkz. a.g.e.: 256-257). Grenouille'nin kasıtlı olarak öldürdüğü yirmi altı kızın yanı sıra, annesi dâhil altı kişinin daha sonunu getirdiği söylenebilir.

Grenouille gibi Buster Casey de üzerinde bir çeşit ölüm laneti taşımaktadır**.** Ailesindeki yaşlıların şüpheli ölümleri, Buster'ın daha bir çocukken planlayarak cinayet işlemiş olabileceği düşüncesini ortaya çıkarır. Buster'ın, annesi Irene bayram yemeklerinde yetişkinlerin masasında oturabilsin diye aile büyüklerini öldürdüğü rivayet edilmektedir.

> Bir sonraki şükran günü Öğğk'ün ninesi Bel, yetişkinlerin masasında yer almak için sıraya girdi. Sonra amcası Clem. Sonra amcası Walt ve yengesi Patty. Öğğk, annesinin orada ayakta durduğunu ve yetişkin gibi yemek yiyebilmesi için ölmesi gereken akrabalarını parmaklarıyla dört, beş, altı diye saydığını söylüyor (Palahniuk, 2015: 71).

Büyükanne Esther, karadul örümceğinin ısırması (bkz. a.g.e.: 34); Hattie Nine, pire ısırması (bkz. a.g.e.: 48); Büyükanne Bel, fare dışkısından bulaşan hanta virüsü nedeniyle (bkz. a.g.e.: 71); Clem amca, Cleatus amca, Wlat amca ve Patty teyze ise arıların saldırısı sonucu (bkz. a.g.e.: 105) ölürler.

> Eski Ahit'te anlatılan olaylardan biri gibi: Katil Arı Pikniği, Fare Boku Saldırısı, Pire Vebası ve Ölümcül Örümcek Avantası. Sonraki Şükran Günü akşam yemeğinde, yedi ihtiyar öldüğü için bir sonraki kuşak evde kaldı. En yaşlı Casey'ler yetişkinler masasını orta yaşlı çocuklara bıraktı. Kuşatma bitti. Asa devredildi (Palahniuk, 2015: 105).

Aile içindeki hiyerarşiyi sonlandıran bu ölümlerin, hayvan zehirleri nedeniyle gerçekleşmesi, hayvanlarla olan ilişkisi nedeniyle Buster'ı şüpheli hale getirmektedir: "Örümcekler, pireler, fareler ve arılara bakarak Öğğk Casey'nin bir çeşit natüropatik seri katil olduğunu düşünmeyin; ancak bu konuda polemiğe girebilirsiniz" (Palahniuk, 2015: 72).

Doğumları ve çocuklukları ile ilgili değinilen hususlar, Grenouille ve Buster'ın post-heroik kahramanlar olarak klasik kahramanın dönüştürülmüş birer hali olduklarını göstermektedir. Grenouille ve Buster'ın olağandışı doğumları ve çocukluklarında yaşadıkları olaylar, sahip oldukları insanüstü koku alma duyusu ve çeşitli ölümcül hastalıklara karşı bağışık olmaları gibi özellikleri, klasik kahramanın insanüstü bir kurtarıcı olduğunu gösteren mucizelerini çağrıştırmaktadır. Ancak, birer katil olan Grenouille ve Buster'ın kurtarıcı olamayacakları anlaşılmaktadır.

4.1.1. Grotesk Kahramanlar, Kötürüm Bedenler

Koku ve *Çarpışma Partisi*, klasik kahramanın postmodern duruma uygun düşen bir biçimde dönüştürüldüğü kahramanları ile birer post-heroik roman olma özelliği taşımaktadır. Grenouille ve Buster Casey ise romanlarda, eylemlerinin yanı sıra grotesk bedenleri ile postmodern ve post-heroik birer başkarakter olarak yer almaktadır. Grenouille ve Buster'ın kötürümleştirilmiş vücutları onları, mitlerin, masalların ve klasik edebiyatın Apollonik güzellik normlarını taşıyan estetik bir bedene sahip, fiziksel olarak güçlü kahramanlarından ayırmaktadır. Grenouille ve Buster, 'yakışıklı prens' olarak değil 'kurbağa' ve 'kuduz köpek' olarak tanımlanırlar ve bu yüzden yakışıklı prensin savaştığı ejderhanın kendisidirler.

Grotesk, temsil edilemeyeni tanımlaması, dilden ve tanımlamadan sıyrılması açısından yüce ile ilişkilendirilmektedir. Cokal'ın belirtiği gibi hem grotesk hem de yüce sınırları aşar; ister bedenin abartılması ister aşırı bir güzellik ile olsun bizleri sıradan deneyimimizin ötesine geçirirler. *Koku*'da deneyimlerimizin ötesini, "melek kokusu" yaratmak için işlenen sistematik cinayetler oluşturur (bkz. Cokal, 2010: 182). *Koku*'ya paralel olarak, *Çarpışma Partisi*'nde Buster Casey grotesk özellikler taşımaktadır. Slade, Buster Casey'nin ve Palahniuk'in diğer eserlerindeki kahramanların grotesk bedenlerini yüce kavramıyla ilişkilendirmektedir (bkz. Slade, 2009: 62-72). Slade, Palahniuk'in eserlerinde kötürümleşmenin, kurtuluşun ve hayatta kalmanın birer uygulaması olarak 'yüceyi' temsil ettiğini belirtmektedir. Slade'e göre, canavarca davranış canavarca eylemlere ve kötürümleştirilmiş bedenlere yol açmaktadır. Palahniuk'in eserlerinde bedenlerin kötürümleştirilmesi, hazzın acı ve korkudan kaynaklandığı yücenin estetiğini yansıtmaktadır (bkz. Slade, 2009: 62). Repphun'a göre geleneksel Hıristiyan anlayışında çile çekme olgusu

önemli bir yere sahiptir ve Azizler, İsa gibi çile çektikleri için yüceltilirler. Palahniuk, eserlerinde böylesi bir acı çekme anlayışını hatırlatan pek çok örnek yaratmaktadır. Palahniuk'in romanlarında sıklıkla yer alan fiziksel acı ve bedene zarar verilmesi, özellikle *Dövüş Kulubü* ve *Çarpışma Partisi*'nde "yabancılaşma ile çağdaş dünyada anlamlı deneyim ve anlatı yoksunluğu" konuları çerçevesinde yer almaktadır (bkz. Repphun, 2012: 142). Palahniuk, kasıtlı acı çekmeyi hem benliğin hem de dünyanın otantik bilgisine ulaştıran bir yol olarak sunar. Böylelikle, genel kabul gören fiziksel sağlık ve esenlik standartlarını güçlü bir şekilde reddeder (bkz. Repphun, 2012: 152). Bu bağlamda, Palahniuk'in Apollonik beden anlayışına karşıt bir beden anlayışı yarattığı düşünülebilir. Apollonik beden, orantılı, kusursuz ve estetiktir. Öte yandan Palahniuk'in eserlerinde beden; kötürümdür, yaralanır, parçalanır ve pornografik bir biçimde teşhir edilebilir; vücut sıvıları, dışkı ve kan beden ile ilgili betimlemelerde sıklıkla ve açık bir biçimde yer alır.

Bahtin'e göre grotesk beden oluş halindeki bir bedendir; asla tamamlanmaz. "Abartı, şişirmecilik ve aşırıya kaçma genelde grotesk biçemin temel özellikleri olarak görülür" (Bahtin, 2005:333). Bahtin'in tanımından hareketle Grenouille ve Buster'ın grotesk birer karakter olduğu görülmektedir. Grenouille, romanda ufak tefek, yara bere içinde, çirkin ve kendi kokusu olmayan bir ucube olarak betimlenmektedir. Çocukluğu boyunca geçirdiği sayısız hastalık ve kazalar, bedenini deforme etmiştir: "Geriye yaralar, sıyrıklar, çıbanlar kaldı gerçi ve onu topallatan hafif sakat bir ayak, ama yaşadı" (Süskind, 2014: 27). Benzer biçimde Buster Casey, hayvan ısırığı izleriyle bezenmiş vücudu ve asfalt çiğnemekten kararmış dişleriyle grotesk bir bedene sahiptir; "Öğğk'le ilk tanıştığınızda önce dişlerini görürsünüz. O ve amele arkadaşları çiklet çiğnemek yerine kasaba yollarındaki katranı koparırlardı" (Palahniuk, 2015: 126).

Liang, Grenouille'nin bedenini postmodern olarak tanımlar. Topallayarak yürüyen, kambur Grenouille, güzel kıyafetler giydiğinde diğer insanlardan hiç de farklı görünmez (bkz. Liang, 2009: 1). Grenouille'nin ayağının topallaması, Lévi-Strauss'un Oedipus miti üzerine yaptığı çözümlemedeki bulguları ile örtüşmektedir. Lévi-Strauss, Oedipus'un baba soyundaki isimlerin anlamına dikkat çeker; Oedipus'un dedesi Labdacos'un adının anlamı 'topal', babası Laios'un 'aksak' tır, kendi ismi ise 'şiş ayaklı' anlamına gelmektedir. Lévi-Strauss, mitolojide topraktan doğan insanların, yeraltından çıktıktan sonra yürüyememelerinin ya da aksayarak

yürümelerinin evrensel bir motif olduğunu belirtmektedir. Pueblo mitolojisindeki Muyingwu ve Shumaikoli gibi yeraltı yaratıklarını bu duruma örnek gösterir. Topallayarak yürüme, insanın yerden doğduğuna dair (otokton) köken mitlerinin ortak bir özelliğidir (bkz. Lévi-Strauss, 2012: 309-311). Bu bağlamda topallayan ayağının, Grenouille'nin kitonyen bir varlık olduğuna işaret ettiği söylenebilir.

Buster'ın grotesk bir karakter oluşu dış görünüşünün yanı sıra, insanüstü koku ve tat alma yeteneği, hayvan zehrine olan tutkusu ve buna bağlı olarak gelişen priapizm (istem dışı ve sürekli erekte olma durumu) ile yansıtılmaktadır. Grenouille'nin groteskliği ise, biçimsiz bedeninin yanı sıra üstün koku alma duyusuyla ve burnuyla vurgulanmaktadır. "Es war **grotesk**: Er, Grenouille, der jeden anderen Menschen meilenweit erschnuppern konnte, war nicht imstande, sein weniger als eine Handspanne entferntes eigenes Geschlecht zu riechen!" (Süskind, 1994: 164) (Acayip bir durumdu bu: O, her insanın millerce öteden kokusunu alabilen Grenouille, kendi, burnunun dibindeki organının kokusunu duymasın! - Süskind, 2014: 145). Cokal'a göre buradaki 'grotesk' çirkinliğe değil, Freud'un tanıdık bir şeyin yabancılaşması, bu nedenle de korkutucu ve itici olması olarak tanımladığı 'tekinsizliğe' işaret eder (bkz. Cokal, 2010: 184). Buster'ın groteskliği de tekinsizlik duygusu uyandırmaktadır. Buster, gelişmiş duyularını kullanarak insanların, yalnızca günler önce yediği bir yemeği, kullandığı bir ilacı değil, aynı zamanda hormonal değişikliklerini, ya da duygu durumunu bir laboratuvar gibi analiz edebilmektedir:

> Öğğk beni bir kez daha yaladı ancak bu defa daha yavaştı; dilini ileri geri hareket ettirdi. Nefesi sıcaktı; yukarıya bana baktı ve ben ona bakana kadar bakmaya devam etti. Yeşil gözlerine baktım. "Üzgünüm" dedi. "bugün işten ayrıldın, değil mi?"(…) Öğğk burnuyla ve tadınızdan her şeyinizi ortaya dökebilirdi. Karşınızdaki Öğğk Casey'ydi. Hep haklıydı (Palahniuk, 2015: 108).

Grenouille ve Buster'ın bedenlerinin, sahip oldukları insanüstü yetenekleri ile Bahtin'in grotesk beden tanımıyla örtüştüğü görülmektedir:

> İnsan yüzünün bütün uzuvları arasında, bedenin grotesk imgesinde en önemli rolü oynayanlar burun ile ağızdır (…) Grotesk bedenden dışarı pörtleyen, bedenin sınırlarının ötesine geçmeye çalışan şeyleri arar. Groteskte, filizlere, dallara, bedeni uzatan onu başka bedenlere, dışarıdaki dünyaya bağlayan şeylere özel bir ilgi vardır (…) Grotesk yüz aslında tamamen açık bir ağza indirgenir; diğer uzuvlar bu tamamen açık bedensel uçurumun etrafını saran bir çerçeve görevi görür (Bahtin, 2005: 346-347).

Grenouille'nin burnu onu 'başka bedenlere, dışarıdaki dünyaya bağlayan' yegâne araçtır. Grotesk, Grenouille'nin burnunda olduğu gibi 'bedenden dışarı pörtleyen, bedenin dışına geçmeye çalışan şeyleri arar'. Buster'ın insanlarla olan

ilişkilerinde, burnu ve ağzı, onu başka bedenlere bağlayan birer aracı işlevi görmektedir. Buster, insanları koklayarak ve tadarak tanımaktadır. Buster Casey ve Jean-Baptiste Grenouille'nin bedenleri bu açıdan grotesk bedenlerdir denebilir.

Bahtin'e göre fallus, bağırsaklar gibi grotesk imgede öncül rol üstlenir (a.g.e., 347). Buster'ın roman boyunca sık sık vurgulanan ereksiyon durumu, bedeni ile ilgili betimlemelerde burnunun ve ağzının yanı sıra cinsel organının ön plana çıkmasına neden olur. Grenouille söz konusu olduğunda ise fallusun yerini burnu alır. Bahtin, burnun her zaman fallusu simgelediğini vurgulamaktadır:

> Biz onun yerine neredeyse bütün dillerde üretilen dünya edebiyatının tamamı boyunca, aynı zamanda sövgü dolu, itibarsızlaştırıcı davranışlarda karşımıza çıkan burun temasının kendisiyle ilgileniyoruz. Schneegans, insani öğenin, hayvani öğeye dönüşümünün grotesk karakterine işaret ederken haklıdır; insani ve hayvani özelliklerin kombinasyonunun, en eski grotesk biçimlerden biri olduğunu biliyoruz. Fakat yazar, burnun grotesk imgesinin anlamını kavramaz: Yani her zaman fallusu simgelediğini. Daha önce gülme kuramından söz ettiğimiz, XVI. yüzyılın ünlü hekimlerinden, Rabelais'nin çağdaşı Laurent Joubert, tıpta popüler batıl inanışlar konulu bir kitap yazmıştı. Bu kitabın VI. Bölümü'nün V. Kısmında, cinsel organların büyüklüğü ve gücünün, burnun büyüklüğü ve şeklinden anlaşıldığı yönündeki popüler inançtan söz eder (Bahtin, 2005: 346).

Burnu, Grenouille'nin adeta cinsel organıdır. Öldürdüğü kızlara asla tecavüze yeltenmemiş, öte yandan onları koklamaktan haz duymuştur. Grenouille, kokulara karşı büyük bir şehvet duymaktadır. Cokal bu şehveti, Rabelais'deki oburluk ya da Boccacio'daki priapizme (istem dışı ve sürekli sertleşme durumu) benzetir (bkz. Cokal, 2010: 184). Grenouille'nin durumunda burun ve fallus birbirinin yerini alarak tüm bedenin yerine geçmektedir. Kaya'ya göre burun, fallusu simgelemektedir ve dolayısıyla yalnızca burundan ibaret olan Grenouille bir fallustan başka bir şey değildir. Grotesk abartı içerir, bu nedenle Grenouille insan biçiminde bir fallustur (bkz. Kaya, 2000: 68).

Buster'ın sevgilisi Echo'nun vücudunun şekli, romandaki grotesk beden imgesini pekiştirmektedir. Buster'ın şehirde tanışıp âşık olduğu Echo, çocukken geçirdiği kaza sonucu sakat kalmış bir kadındır. Buster ve Echo'nun grotesk bedenleri birbirini tamamlarken, Palahniuk'in eserlerinde sıklıkla yer alan postmodern bedene örnek teşkil etmektedir. Slade'e göre Palahniuk'in eserlerinde beden, sahte ile gerçeğin birbirine karıştığı dünyada yazarın gerçeklik arayışının yansımasıdır:

> Chuck Palahniuk'in eserlerinin çoğunda vücutların mutilasyonu söz konusudur. Vücutlar dış unsurlarca parçalanır ve eski haline döndürülüp iyileştirilemeyecek kadar dövülür ve yok edilir. Vücutlar bir cinsiyetten diğerine dönüştürülür. Palahniuk'in eserlerinde insan vücudu, sahte ile gerçek arasındaki farkın artık bir

> anlam ifade etmediği bir dünyada gerçek bir hayat sürme yöntemlerinin araştırıldığı bir yazın alanıdır. Vücutların kesilerek yok edilmesi aynı zamanda onların doğurganlığını da yok etme anlamına gelmektedir. Baba zulmünden ve geçmişinden kurtarılmış bir vücut için artık bir gelecek de söz konusu olamaz (Slade, 2009: 62).

Akman, Palahniuk'in bedeni, iktidara karşı bireysel savaşımların sürdüğü bir alan olarak gördüğünü ve bedenin kendisinin iktidarın bir aygıtı haline gelebileceğini düşündüğünü vurgular. Bu nedenle Palahniuk, iktidara karşı savaşta kendi bedenine saldırmayı ve onu kötürümleştirmeyi önermektedir (bkz. Akman, 2005: 70). Burgess'e göre Buster Casey, uyum sağlayamadığı toplumda yalnızca mutasyona uğramış, hastalıklı, anormal bedeni benimseyerek yaşayabilmektedir (Burgess, 2010: 125). Roman boyunca, Buster'ın sahteliğe karşı duyduğu nefret, tüm eylemlerinin nedeni olarak karşımıza çıkmaktadır. Hayvan ısırıklarıyla yaralanmış bedeni ise toplumun dayattığı sahte ve edilgen yaşama itirazının, kendilik arayışının en büyük göstergesidir. Bahtin'e göre, "Çiftleşme, hamilelik, doğum, büyüme, ihtiyarlık, bedensel çürüme, uzuvların bedenden ayrılması, tüm bunlar grotesk imgeler sisteminin temel unsurunu oluştururlar. Bunlar, tamamlanmış, gelişimi bitmiş insana, doğumun ve büyümenin tüm pisliklerinden arınmış insana ait klasik imgelerin karşıtıdırlar" (Bahtin, 2005: 53). Bu çerçeveden bakıldığında Grenouille ve Buster, klasik imgelerin karşısında yer alan grotesk bedenleriyle birer karşıt kahraman olarak tanımlanabilirler.

4.2. KAHRAMANIN SONSUZ YOLCULUĞU

Grenouille ve Buster'ın kendini bulma yolculuğu karşıtlıklar ve çelişkiler ile verilmiştir. Her ikisi de hem bir peygamber hem de bir katil; hem canavar, hem dâhi ve hem bir kene ya da köpek, hem de tanrı sureti olarak eserlerde yer alırlar. *Koku* ve *Çarpışma Partisi*'nde kahramanın yolculuğu, kahraman ile ejderhanın yer değiştirmesiyle çarpıtılmış, geleneksel kahraman ve yolculuğu kasıtlı olarak postmodern bir biçimde dönüştürülmüştür.

Grenouille'nin anne yoksunluğu, romanda kokusuz, dolayısıyla kimliksiz oluşuyla vurgulanarak anne arayışına dönüşmüştür. Buster'da ise bu arayış gerçek babasını ve "gerçek doğasını" bulma arayışı biçiminde kendini göstermektedir. Bununla beraber Buster'ın, annesini kurtarmak üzere geri dönmek zorunda oluşu, psikolojide insanın ana rahmine dönme isteğini örneklendirmektedir.

4.2.1. Maceraya Çağrı

Klasik kahramanlık anlatılarında, kahramanın yolculuğu bir çağrı ile başlamaktadır. Alışageldiği dünyasında yaşayan kahraman, onu yeni dünyalar keşfetmeye, bir prensesi kurtarmaya, ölümsüzlüğün sırrını aramaya yahut kayıp bir hazinenin peşine düşmeye yöneltecek bir çağrı alır. Campbell, çağrının önemli bir tarihsel olayı, dinsel bir aydınlanmanın şafağını, mistik anlamda benliğin uyanmasını temsil edebileceğini belirtir. Ancak her durumda çağrı, kahraman için eşiği aşma zamanının geldiğini göstermektedir:

> (…) ister büyük ister küçük ve hangi yaşam sahnesinde ya da aşamasında olursa olsun, çağrı, her zaman bir dönüşümün- tamamlandığında bir ölüme ve bir doğuma eşitlenen bir ruhsal geçiş anı ya da ayininin- gizemiyle perdeyi kaldırır. Alışılmış yaşam ufku genişlemiştir; eski kavramlar, idealler ve duygusal kalıplar artık yetmez; bir eşiği aşma zamanı gelmiştir (Campbell, 2013: 65-66).

Campbell'a göre çağrının ifade ettiği ayrılık anı, insanın doğum anında yaşadığı, "hep aynı tehlikeyi, güven kazanımını, sınamayı, geçişi ve doğumun gizemlerinin tuhaf kutsallığını simgeleyen arketipsel imgeleri" harekete geçirir (a.g.e.: 66). Çağrıyı yapan haberci, Kurbağa Prens masalındaki kurbağa gibi tiksindirici, reddedilen bir varlık olabilir. Haberci, reddedilen ve bilinmeyen varoluş öğelerinin biriktiği bilinçdışının temsilcisidir (bkz. a.g.e.: 67). Jung, suyun bilinçdışının en yaygın simgesi olduğunu söyler (bkz. Jung, 2014: 18). Dolayısıyla kahramanlık anlatılarında, bilinçdışını temsil eden ve bilinçdışından gelen bir haberci kahramanı maceraya davet etmektedir. Bu haberci genellikle karanlık, korkunç bir kimse, bilinmeyeni sembolize eden bir canavar olabilir (bkz. Campbell, 2013: 68). Ancak kahraman yine de onu izlemek isteyecektir. Böylelikle kahramanın bilinmeyene, yenmekle yükümlü olduğu dişi, kitonyen dünyaya doğru çekildiği söylenebilir.

Çarpışma Partisi'nde Buster'ı maceraya çağıran habercinin 'karanlık' bir kişi olduğu görülmektedir. Esther Nine'nin öldüğü gün ortaya çıkan yaşlı bir adam, Buster'a gerçek babası olduğunu söyler:

> Büyükannesi Esther yerde ölmek üzereyken, nerden geldiği belli olmayan bir yabancı, arabasıyla yanlarına yanaşmış. Esther'e göz kulak olacağını söyleyip Öğğk'e altını nerede bulacağını anlatmış. Öğğk, adamın uzun boylu, yaşlı biri olduğunu söylüyor. O yaşlı adam Öğğk'ün gerçek, öz babasıymış ve onu ziyaret etmek için şehirden gelmiş. Bu yabancı adam, Chester Casey'nin önemsiz biri olduğunu söylemiş (Palahniuk, 2013: 64)

Esther Nine'nin, önceden tanıdığı anlaşılan bu adamı görünce çığlık atması ve ona 'Şeytan' demesi dikkat çekmektedir (bkz. Palahniuk, 2013: 129). Bu gizemli

yabancı ayrıca, Buster'a maddi değeri yüksek, tarihi paraları nerede bulabileceğini söylemiştir. Böylelikle Buster, şehir yaşantısında ihtiyaç duyacağı parayı fazlasıyla elde etmiş olur. Henüz çocukluğundan itibaren gerçekliğin ve farklı deneyimlerin arayışında olan Buster'ın, macera çağrısını tereddüt etmeksizin kabul ettiği görülmektedir.

Grenouille de *Koku*'da macera çağrısını gönüllü olarak izlemektedir. Jacobson'un da belirttiği gibi Grenouille'nin arayışı 'koklamak' (Alm. riechen) fiili üzerindeki bir kelime oyunu etrafında dönmektedir (bkz. Jacobson, 1992: 207). Grenouille'yi maceraya çağıran bir kimse ya da varlık değil bir kokudur:

> Neredeyse bu can sıkıcı seyri bırakacak, Louvre galerisi boyunca yürüyüp eve dönecekti ki, rüzgâr burnuna bir şey ulaştırdı; ufacık, farkına güç varılır bir kırıntı, bir güzel koku atomu, hayır o bile değil, gerçek bir koku olmaktan çok, bir koku sezintisi- yine de kesinlikle daha hiç koklanmamış bir şey olduğunun sezintisi (…) Tuhaf bir biçimde, bu kokunun bütün öbür kokuların anahtarı olduğu, bu koku anlaşılmazsa bütün öbür kokuların hiçbir anlamı olmayacağı ve kendisinin, Grenouille'un, bu kokuyu ele geçirmeyi başaramazsa boşuna yaşamış olacağı duygusu uyanıyordu içinde. Onu elde etmeliydi, sırf sahibi olmak için değil, yüreğinin dinginliği aşkına" (Süskind, 2014: 45).

Grenouille, 1 Eylül 1753'te kralın tahta çıkışının yıldönümünde yapılan kutlamalar sırasında duyduğu bu güzel kokunun peşinden adeta sürüklenir. Kokunun onu götürdüğü yerde bir genç kız erik ayıklamaktadır: "Grenouille durdu. Hemen anlamıştı yarım millik yoldan, ırmağın ta karşı kıyısından duyduğu kokunun kaynağının ne olduğunu; ne bu pis avlu, ne erikler. Kaynak, kızdı" (Süskind, 2014: 48). Grenouille'nin kokunun kaynağına ulaşması ile onu yok etmesi art arda gelişmiştir. Böylelikle Grenouille, kendi koku alma yeteneğini ve hayatının anlamını keşfeder. Grenouille, "kokular dünyasında devrim yapmak" gibi yüce bir amacı olduğunu anlamıştır; "herhangi bir koku yaratıcısı da değil; tüm zamanların en büyük parfümcüsü" olacaktır (Süskind, 2014: 51). Grenouille'yi klasik kahramanlardan ayıran yanı bu noktada ortaya çıkmaktadır. Her ne kadar maceraya çağrılışı kahramanın yolculuğu şablonuna uysa da bu çağrıyı kabul ederken işlediği cinayet, Grenouille'yi bir anti-kahraman konumuna getirmektedir: "Bu harikanın başında yer alan şeyinse bir cinayet olduğu, ola ki farkında idiyse, umurunda bile değildi. Rue des Marais'deki kızın görüntüsünü, yüzünü, bedenini hatırlamıyordu bile artık. En güzel tarafını, kokusundaki ilkeyi saklamış, kendine mal etmişti ya" (Süskind, 2014: 52). Grenouille, bir insanı öldürmüş olmayı umursamamaktadır; bu durum aynı zamanda onun insani duygulardan yoksunluğunu ve insanlara karşı duyduğu nefreti de örneklemektedir.

Buster için yabancı bir yaşlı adam, Grenouille için ise daha önce hiç duymadığı güzel bir koku biçiminde beliren habercinin, Buster ve Grenouille'nin yaşamlarını değiştiren yolculuğu başlattığı söylenebilir. Campbell'a göre,

> İster düş ister mit olsun, bu maceralarda, yaşamda yeni bir dönemi, aşamayı belirterek birdenbire rehber olmak üzere ortaya çıkan figürün karşı koyulmaz ölçüde büyüleyici bir havası olduğu görülür. Karşılaşılması gereken, ve -bilinmez ve şaşırtıcı olsa, hatta bilinçli kişiye korkutucu gelse bile- her nasılsa bilinçdışına tanıdık gelen şey kendini bildirir; ve daha önce anlam dolu olan şey, tuhaf biçimde değer kaybına uğrayabilir (Campbell, 2013: 70).

Görüldüğü üzere haberci, bilinmeyene yaptığı çağrıyla çekicidir ve bu yolculuk kahramanın yaşamını şüphesiz değiştirecektir. Kahramanın yolculuğunun bu ilk aşaması, "onun ruhsal ağırlık merkezini toplumun sınırlarından bilinmeyen bir bölgeye çekmiş olan kaderi belirtir" (Campbell, 2005: 72). Kahramanın çekildiği, 'bu önemli hazine ve tehlike bölgesi' Buster için büyük şehir iken, Grenouille için en güzel kokuyu yaratacağı bilinmeyen bir yerdir.

4.2.2. İlk Eşiğin Aşılması ve Balinanın Karnı

Kahramanın, kaderinin gereği olan yolculuğuna başlaması için ilk eşiği aşması gerekmektedir. İlk eşiğin ve onu bekleyen muhafızın ardında "karanlık, bilinmeyen tehlike vardır; tıpkı aile gözetiminin dışında kalan çocuğu tehlikelerin beklemesi ve toplumun koruması olmadan kabile üyesinin tehlikeye düşmesi gibi" (Campbell, 2005: 94). Sıradan insan, ailenin ve toplumun güvenli sınırları içinde kalmaktan memnunken, kahraman cesaretiyle bilinmeyene giden kapıyı açmaya isteklidir.

Koku'da Grenouille, parfüm ustası Baldini'nin mağazasına giderek uzun yolculuğuna açılan ilk eşiği aşmış olur. Baldini'den kendisini çırak olarak almasını istemesi, Grenouille için bir cesaret sınavıdır. O güne kadar insanlarla bilinçli bir iletişim kurmamış; bakıcılar, yetimhane sahibi ve tabakhane ustası arasında bir eşya gibi el değiştirmiş olan Grenouille, kendi kaderini belirleme çabasına girer. Grenouille, Baldini'nin dükkânına ayak bastığı an "aklına yerinin burası olduğu, başka hiçbir yer olmadığı ve burada kalacağı, kalıp buradan dünyayı yerinden oynatacağı düşüncesi" gelmiştir (Süskind, 2014: 77-78). Grenouille'nin girişimi, kaybedecek hiçbir şeyi olmayan bir kişinin özgüvenini yansıtmaktadır: "Kene, kan kokusu almıştı. Yıllarca sesiz durmuş, içine kapanmış, beklemişti. Şimdi, ne olursa olsun diye bırakıyor kendini, düşüyordu, bu tamamen umutsuz durumda. Onun için

böylesine büyüktü içindeki güven" (Süskind, 2014: 78). Baldini, Grenouille'nin aşması gereken bu ilk eşikteki muhafızdır. Grenouille, Baldini'yi ikna etmek için sinsiliğini ve üstün koku alma yeteneğini kullanır:

> Grenouille eğri büğrü duruyor, görünüşte ürkekliğini açığa vuran, ama aslında sinip beklemenin uyanıklığından doğan o bakışla Baldini'ye bakıyordu. "Sizinle çalışmak istiyorum Baldini Usta. Sizin yanınızda, sizin işinizde çalışmak istiyorum." Yalvarır gibi değil, bildirir gibi söylenmişti bu sözler, söylenmiş de değildi aslında, püskürtülmüş, yılan hışırtısıyla ortaya fırlatılmıştı (Süskind, 2014: 80).

Grenouille, Baldini'yi olağandışı koku alma yeteneğiyle etkileyerek onun yanında çırak olmayı başarır. Böylece, Baldini'nin bir örümceğe, bir kurbağaya benzettiği "Grenouille bücürü" (a.g.e.: 89) parfüm dünyasına adım atmış olur.

Buster'ın yolculuğunun ilk eşiğini aşması ise yaşadığı küçük kasabayı terk edip şehre gitmek üzere yola çıkmasıyla gerçekleşmektedir.

> Öğğk çocukluğunun son gecesinde katran çiğniyor. Topladığı bavulunu sürükleyerek otobanın banketine götürüyor; baba oğul, kurşun deliklerinden İsviçre peyniri gibi olmuş otobüs durağı tabelasının yanında duruyor (…) paslı deliklerin içinden geçen rüzgârın ıslığıyla birlikte Öğğk, "Bir sırrım var ve anlatmam gerek" diyor. Ve Chester Casey, "Hayır" diyor. "hayır, gerek yok. Bana göre senin bir sırrın yok." (…) Öğğk'ün babası, çizmesinin ucuyla kahverengi bavula vururken, "bana çok fazla bir şey anlatmadın; ama buraya paradan başka bir şey koymadığını biliyorum" diyor (...) Gelecek yarın başlayacak ve Öğğk otobüs gelmeden önce bunu söylemek istiyor. O an babasının bilmek istemediği bir şey bu. Öğğk, burada yeni geleceğin başladığı gerçeğine rağmen diyor. Veya yepyeni geçmişin. Veya ikisinin birden (Palahniuk, 2013: 127-128).

Buster, Middleton'da geçirdiği bu son akşamda Chester Casey'den, gelecekte karşılaşacağı insanlar hakkında yalnızca onları çok yakından tanıyan birinin önerebileceği tavsiyeler alır:

> Chester, Öğğk'e şehirde gerçek babasını ve dedesini bulacağını söylüyor. Öğğk gerçek doğasını keşfedecek. "Öncelikle, daha ilk karşılaşmanızda talihsiz Echo'yu benim için öp" diyor, "Ona kolesterolünün çok yükseldiğini söyle" (…) "Vurucu Dunyun'a ismi Sandy olan miniminnacık buldog köpeğinin heladan su içtiğini söyle" diyor (…) "Gerçek doğanı keşfettikten sonra" diyor Chester Casey oğluna "Middleton'a döneceksin" (Palahniuk, 2013: 131).

Buster'ın şehirde karşılaşacağı Çarpışma Partisi üyeleri ile ilgili bu bilgileri babası Chester'ın biliyor olması, okurun, romanın ilerleyen bölümlerinde çözeceği bir gerçeği ortaya koymaktadır ve bu da Chester Casey ile Buster Casey'nin esasen aynı kişi olmalarıdır.

Kahramanlık anlatılarında, kahramanın ilk eşiği aştıktan sonra bilinmeyenin içinde kayboluşu, balina karnı ile simgelenmektedir. "Büyülü eşikten geçişin bir yeniden doğum alanına geçme olduğu fikri, dünyanın her yerinde rahim imgesi olan

balina karnıyla simgelenmiştir. Kahraman, eşiğin gücünü ele geçirmek ya da onunla uzlaşmak yerine bilinmeyenin içinde kaybolur ve ölmüş gibi görünür" (Campbell, 2005: 107). Bilinmeyen dünyaya giriş, kahramanın bir dönüşümden geçeceğini ifade etmektedir.

Grenouille'nin, Grasse şehrine gitmek üzere yola çıktığında, insanlardan tamamen uzaklaşmak istediğini fark eder: "ve kaçmaya devam ediyordu, çevresinde gittikçe eksilmekte olan insanlık kokusuna gittikçe artan bir duyarlılıkla tepki göstere göstere. Böylece insanlardan hep uzağa, hep olabilecek en büyük yalnızlığın çekim merkezine doğru sürükledi burnu Grenouille'u" (Süskind, 2014: 128). Grenouille'nin sığındığı, bir yanardağın doruk noktası olan Plomb du Cantal'daki mağara, Grenouille'in yolculuğundaki balina karnı aşamasını temsil etmektedir. Romanda Grenouille'nin mağaradaki inzivasının amacının, Tanrı'ya ulaşmak ya da günahlarının kefaretini ödemek için çöllerde inzivaya çekilen peygamberlerden, azizlerden farklı olduğu vurgulanmaktadır.

> Bunlardan hiçbiri Grenouille'a uymuyordu. Tanrı'yla en ufak bir alışverişi yoktu. Günah çıkarmıyor, yüce bir ilham beklemiyordu. Sadece kendi öz, biricik eğlencesi için çekilmişti mağaraya, kendi kendine yakın olmak için sadece. Başka hiçbir şeyin gölgelemediği kendi varlığı içinde yüzüyor ve bu ona harika geliyordu. Kendi cenazesi gibi, neredeyse soluk bile almadan, neredeyse kalbi atmaz olmuş gibi yatıyordu o kaya çukurunda- ama öyle yoğun, öyle taşkınca bir hayat sürüyordu ki, dışarıdaki dünyada benim diyen zevkusefa düşkünü benzerini yaşamamıştır (Süskind, 2014: 133).

Jung, yeniden doğuş arketipi başlığı altında ele aldığı Yedi Uyurlar efsanesinde mağaranın bilinçdışı ile ilişkisini örneklendirmektedir. Kur'an'da yer alan Kehf (Mağara) Suresi'ni inceleyen Jung, 309 yıl bir mağarada uyuyan yedi kişinin efsanesini psikanalitik olarak çözümlemiştir. Jung'a göre:

> Her kim mağaraya, yani herkesin içinde taşıdığı mağaraya ya da bilincin dışındaki karanlığa girerse, kendini önce bilinçdışı bir dönüşüm sürecinin içinde bulur. Bilinçdışına girmesi, bilinci ile bilinçdışının içerikleri arasında bir bağ kurmasını sağlar. Bunun sonucunda, kişiliğinde olumlu ya da olumsuz anlamda kökten bir değişim olabilir. Dönüşüm genellikle, yaşam süresinin uzaması ya da ölümsüzlüğe adaylık olarak yorumlanır (Jung, 2013: 67).

Jung'un mağarayı bilinçdışının bir sembolü olarak gördüğü anlaşılmaktadır. Grenouille'nin mağarada yaşadığı yedi yıllık inziva süreci Jung'un ortaya koyduğu mağara sembolizmini açık bir biçimde yansıtmaktadır.

Grenouille'yi tanrılaştıran bu kutsal inziva, ana rahminin bir simgesi haline gelir. Irigaray'a göre Grenouille'nin mağaraya girmesi onun anneye sahip olma isteğini vurgular. "İlk var olduğu yer olan ana rahmiyle ilişkisinin devamlılığını

yeniden sağlamak, orada neler olup bittiğini görüp bilmek ve belki de kendini orada yeniden yaratmak için annesinin içine girer" (bkz. Irigaray, 1985, 41; Akt. Krause, 2012, 357). Ruhunun derinliklerinde hâlâ anneden kopuşun ilkel travmasıyla pençeleşmektedir.

Topoğrafya ve topos, Plomb du Cantal'da bir araya gelmektedir. Kadınlar ve doğa arasında yakın bir ilişki olduğunu savunan Kristeva'nın düşünce çerçevesinden bakıldığında, maternal bir mağaranın üzerinde yükselen kayalık yapının, "anneyi sembolik boşluğa yerleştiren" somut bir fallus imgesi olduğu görülmektedir (bkz. Kristeva, 1986: 128; Akt. Krause, 2012: 358). Grenouille'nin mağaradan çıkışı bir anlamda ikinci doğumunu simgeler: "Bir süre daha çömeldi orada, çok sakindi, sadece başını sallıyordu yavaş yavaş. Sonra arkasına dönüp yürüdü, önce iki büklüm, sonra, dehlizin yüksekliği elverince dimdik dışarıya, açık havaya çıktı (…) daha o gece Plomb du Cantal'ı güney yönünde terk etti" (Süskind, 2014: 147). Kaya, Grenouille'nin mağaradan ayrılınca güneye yöneldiğine dikkat çekmektedir. Grenouille, dağın kuzeyinde kalan Apollonik Paris'e gitmeyi düşünmemiştir. Przybyszewski'nin *Şeytanın Sinagogu* adlı yapıtını referans gösteren Kaya, güney Fransa'nın kara büyü ve satanizmle ilişkilendirildiğini belirtmektedir. Przybyszewski, güney Fransa'nın sapkınlıkların vaat edilmiş toprağı olduğunu, tüm büyü ve cadılığın buradan Avrupa'ya yayıldığını, kara büyünün beşiği olan bu bölgede örneğin damıtma, şurup ve merhem yapma gibi pek çok sanatın suça alet edildiği bilgisini vermektedir (bkz. Przybyszewski, 1990: 61; Akt. Kaya, 2000: 78-79). Grenouille'nin Güney Fransa'ya gitmek istemesi ve burada şeytani bir sanat olan damıtmayı öğrenecek olması onun diyonizyak bir kahraman olduğuna işaret etmektedir. Dolayısıyla Fransa'nın güneyine giden Grenouille, babanın vatanına değil annenin vatanına gitmiş olur (bkz. Kaya, 2000: 79).

Çarpışma Partisi'nde mağara imgesinin, romanın içerdiği bilim kurgu öğeleri ile bağdaşan bir biçimde otomobil ile temsil edildiği görülmektedir. Buster'ın durumunda, Çarpışma Partisi sırasında kullanılan otomobillerin bir mağara, bir ana rahmi işlevi gördüğü söylenebilir. Bu mekanik rahim, Buster'ın, Gececiler arasına bir peygamber olarak doğacağı postmodern balina karnını oluşturmaktadır. Buster, Çarpışma Partisi geceleri boyunca, otomobillerin içerisindeyken kendini tanıma ve anlamlandırma süreci içine girmiştir. Bununla beraber, Buster'ın ifadeleri Çarpışma Partisi üyeleri arasında benimsenen birer felsefi görüş halini almıştır. "Çarpışma

Partisi bizim için insanların bir araya geldiği bir kilise değil miydi? (…) Öğğk Casey ya da onun gibi bir lider, bizden savaşıp ölmeye hazır bir ordu çıkarsaydı, yenilmez olmaz mıydık?" (Palahniuk, 2015: 252). Buster, Middleton'daki orta sınıf yaşamından çıkıp bilinmeyene adım atmış, kendisi için hem ana rahmi hem de daha sonra mezar olacak olan otomobillerin içerisinde geçirdiği değişim sonucu bir lider kimliği kazanmıştır. Ancak Grenouille ve Buster'ın balina karnından çıkıp aydınlanmış bir biçimde yeniden doğmuş olmaları, klasik kahramanlar oldukları anlamına gelmemektedir. Her iki kahramanın yaşadıkları değişim, diğer insanlara zarar verme ve hatta diğer insanların ölmeleri pahasına kendi çıkarlarına hizmet etmektedir.

4.3. ERGİNLENME

Grenouille ve Buster'ın erginlenme süreçleri klasik kahramanın gelişim süreci ile tezat oluşturacak bir şekilde grotesk öğeler barındırmaktadır. Kendilerini sıradan insanlardan ayıran dehaları, her iki post-heroik kahramanı birer katile dönüştürmüştür. Klasik kahramanlık anlatılarında erginlenme sürecinde, "ejderhalar öldürülmeli ve şaşırtıcı engeller aşılmalı" dır (Campbell, 2013: 125). Oysa *Koku* ve *Çarpışma Partisi*'nin kahramanları ejderhaları öldürüp toplumu kötülüklerden kurtarmazlar. Aştıkları engeller ise onları fedakâr, kendi halkındaki herkesçe sevilip takdir edilen, erdemli birer bireye değil ejderhanın kendisine dönüştürmüştür.

4.3.1. Sınavlar Yolu

Kahramanın aşmak zorunda olduğu zorlu sınavlar motifi, mitlerden ve destanlardan bu yana kahramanlık anlatılarının merkezini oluşturmaktadır. Doğaüstü olayların gerçekleştiği bilinçdışı alanda yolculuğunu sürdüren kahraman, tehlikelerle dolu bu süreci tamamlayabilmek için aklını ve gücünü kullanmalıdır. Bu süreç aynı zamanda bir gelişim, oluşum ve eğitim süreci olarak ifade edilmektedir. Grenouille'nin yolculuğunu eğitim romanı bağlamında ele alan Ünal'a göre "Onun yaşadığı eğitim süreci akılcı ve toplumsal kuralları temel alan idealist bir gelişim süreci değil, kaynağını postmodern bağlamda bir çoğulculuk düşüncesinden alan, içinde tuhaf bir mistik ışığın yanıp söndüğü bir gelişme sürecidir" (Ünal, 2003: 287). Ünal'ın Grenouille hakkında yaptığı bu tespitin Buster Casey ile örtüştüğü

görülmektedir. Buster'ın çocukluktan yetişkinliğe geçişi ve 'gerçek doğasını' bulma süreci klasik idealist gelişim süreci ile uyuşmamaktadır.

Grenouille'nin sınavlar yolu, parfüm üreticisi Baldini'nin çırağı olmasıyla başlamaktadır. Grenouille, Baldini'den parfüm üretimi ile ilgili incelikleri öğrenirken, Baldini ise Grenouille'nin göz kararıyla yarattığı parfümlerin içeriklerini titiz bir şekilde defterine yazar. Böylece Grenouille gitse bile Baldini bu formülleri yeniden üretebilecektir. Baldini, Grenouille'ye damıtma metoduyla esans elde etmeyi öğretir. Bu yeni bilginin heyecanıyla, Grenouille esans bitkisi olsun olmasın her şeyi damıtmaya başlar. Fakat bu tutkusu, ağır bir hastalığa yakalanmasına sebep olur. Baldini, dâhi çırağının öleceğini düşünmektedir ancak Grenouille ölmez. Hâlâ hastayken Baldini'ye damıtmadan daha iyi bir esans elde etme yöntemi olup olmadığını sorar ve Grasse kentinde uygulanan "anfloranj" adında farklı bir yöntem olduğunu öğrenir. Grenouille, iyileşir iyileşmez bu yeni yöntemi öğrenmek için Grasse'a doğru yola çıkar.

Grenouille'nin esans elde etmenin daha gelişmiş yollarını öğrenmek ve böylece yaratılmış en güzel kokuyu yaratmak amacına ulaşmak için çıktığı yolculuk, Plomb du Cantal'daki mağarada geçirdiği yedi yıllık inziva süreci ile fiziki anlamda kesintiye uğramış ancak zihinsel anlamda farklı bir boyut kazanmıştır. İnziva sürecinde, yalnızca kendi zihni içinde yarattığı koku krallığına odaklandığından algısı en üst seviyeye ulaşır. Kendine ait bir kokusu olmadığını fark etmesiyle ise travmatik bir biçimde kendi gerçekliğiyle yüzleşmiş olur. Liang'a göre Grenouille, gelişim sürecinde, duygudan mantığa doğru bir yol izler. Koku imparatorluğunu yerle bir eden farkındalığa ulaşmasıyla mağaradan çıkar ve kendisini Marquis'in bilimsel deneyini gerçekleştirdiği laboratuvarında bulur. Bu olaydan sonra Grenouille, "bir seri katili yakalanmaktan korumak için gerekli olan bilince ve şuura sahip bir adama, bir hayvandan bir insanoğluna evrilmiştir" (Liang, 2009: 5).

Grenouille'nin vardığı kasabada yaşayan Marquis de la Taillade-Espinasse adındaki bir soylu, bilimsel teorisini Grenouille'yi kullanarak ispatlamaya çalışacaktır. Gray'e göre Marquis, "gerçekliğin, hipergerçekliğin simülasyonlarının ardında kaybolduğu dünyanın mükemmel bir temsilcisidir" (Gray, 1993: 501). Marquis'in 'fluidum vitale' ve 'fluidum letale' adını verdiği teoriye göre toprak ölümcül bir gaz çıkarmakta ve tüm canlılar büyüyerek bu gazdan kurtulmaya çalışmaktadırlar. Marquis toprağın ölümcül olduğuna inanmaktadır. Bu bağlamda

Marquis'in gökyüzü ve güneşi, toprağa ve yeraltına göre daha üstün gören ataerkil, Apollonik aydınlanma anlayışını temsil ettiği görülmektedir. Marquis, Grenouille'yi denek olarak kullanır ve onu, maruz kaldığını düşündüğü ölümcül gazdan arındırmaya çalışır. Beş gün özel bir diyetle beslediği Grenouille'yi temizler, yeni giysiler giydirir ve ona bir beyefendi gibi davranmayı öğretir. Marquis, kendi dehasına hayran kalmış, kuramının doğruluğuna bir kez daha inanmıştır. Kendini Tanrıyla bir tutar: "Siz bir hayvandınız, ben insana dönüştürdüm sizi. Düpedüz tanrısal bir eylem" (Süskind, 2014: 154). Marquis, burada Nathaniel Hawthorne'un *Doğum Lekesi* (The Birthmark, 1843) adlı kısa öyküsündeki, doğayı yetersiz gören bilim adamının Tanrı rolüne kalkışmasını hatırlatmaktadır[13]. Hawthorne'un kahramanı Aylmer, Marquis gibi bilimi ilahlaştırırken doğayı dışlayan Apollonik rasyonaliteyi temsil etmektedir.

Marquis'in övündüğü eseri, Grenouille, aynada gördüğü iyi giyimli kimsenin, bu kurmaca, iğreti, pastiş kişinin ne kadar önemli olduğunu fark eder: "Birdenbire anladı ki, onu normal bir insana dönüştüren güvercin çorbası değil, üstündeki birkaç parça giysi, saçının kesimi, bir de o azıcık makyaj maskaralığı olmuştu" (Süskind, 2014:155). Topluma uyum sağlama aşamasında, gerçek kimliğin değil dış görünüşün önemli olduğunun farkına varan Grenouille, farklı karakterleri yansıtan insan kokuları yapıp bunları üzerine sürerek çeşitli kişiliklere bürünür. Böylelikle diğer insanların duygularını manipüle edebilmektedir:

> Anladı ki insanlara gönlü ne dilerse onu anlatabilirdi. Bir kere güvendiler mi – zaten yapma kokusundan çektikleri ilk solukla birlikte güveniyorlardı ona- her söylenene inanırlardı; bunun da ötesinde, insanlarla ilişkilerinde, hiçbir zaman tatmadığı bir güven geldi üstüne (Süskind, 2014: 171).

Grenouille, kasabadaki parfüm atölyesinde kendisi için bir 'insan kokusu' yapar. Artık o da diğer insanlar gibi kokmaktadır. Grenouille'nin 'insan kokusu', onun aslında insan kılığına girmiş insan dışı bir varlık, bir iblis olduğuna işaret eder. Grenouille'nin bu kokuyu yaparken içine kattığı çürümüş yiyecekler, insan doğasının karanlık yönünü sembolize etmektedir.

Gray, Grenouille'nin Marquis'den oldukça kıymetli politik bir ders aldığını belirtir. Grenouille, belirli tepkiler uyandırmak için kurgulanmış simülasyonlar

---

[13] Öyküde Aylmer adındaki filozof ve bilim adamı, çok güzel bir kadın olan Georgiana ile evlenir. Aylmer'ın, karısının yanağındaki el şeklindeki doğum lekesini yok ederek onu kusursuz güzelliğe ulaştırma saplantısı Georgiana'nın ölümüne sebep olur. Aylmer'ın verdiği ilaç ile doğum lekesi yok olurken Georgiana da ölür (bkz. Hawthorne, 2013).

kullanarak insan duygularını kontrol etmenin mümkün olduğunu öğrenmiştir (bkz. Gray, 1993: 501).

*Çarpışma Partisi'*inde Buster'ın öğrenme, çıraklık süreci büyük şehre gelip Gececiler arasına katılmasıyla başlar. Önceleri Buster, Gececiler arasında bir yabancıdır. Henüz bronzluğunu yitirmemiş ten rengi nedeniyle doğuştan Gececi olmadığı anlaşılır ve kendisi için 'dönme', 'saf değiştirmiş' gibi sıfatlar kullanılır (bkz. Palaniuk, 2013: 161, 162). Buster Casy'nin Yeşil Taylor Simms, Echo ve Dunyun'ın bulunduğu araca binerek Çarpışma Partisi'ne ve Gececi yaşama dâhil olma süreci başlamıştır. Buster bir nevi inisiyasyon olarak adlandırılabilecek bu süreçte, bir alt-kültür olan Çarpışma Partisi üyelerine kendini kabul ettirmeli, aynı zamanda da Gececi yaşama uyum sağlamalıdır. Bu nedenle, maddi değeri çok yüksek tarihi paralara sahip olmasına ve çalışmaya ihtiyacı olmamasına rağmen iş bulmaya çalışır. İlk olarak 'gece vardiyası peyzaj bakım uzmanı pozisyonu'nda çalışır ancak işe gelmediği ve beş kez trafik kazasında yaralandığı için işten çıkarılır. Daha sonra iki haftalığına bulaşıkçı olarak çalışır. Buradan kovulmasının nedeni ise müşterilerin yemeklerinden çıkan yabancı maddelerdir (bkz. a.g.e.: 162-163). Buster'ın ölümüne kadar sürdürdüğü işi ise böcek ilaçlama olur. Buster, ilaçlama için gittiği evlerden zehirli örümcekleri ve diğer zehirli haşeratı kendini ısırtmak için toplamaktadır (bkz. a.g.e: 165). Buster, diğer insanların bakmaya dahi cesaret edemediği zehirli ve tehlikeli hayvanlara birer evcil hayvan gibi davranabilmektedir. Dahası çalıştığı iş, bağımlısı olduğu hayvan zehrine kolayca ulaşmasını sağlamaktadır. Bu bağlamda Buster'ın kendine en uygun işi bulduğu söylenebilir.

Buster, zamanla Çarpışma Partisi üyeleri arasında saygın bir yer edinir. Böylelikle topluluğa kabul edilme aşamasını tamamlamıştır. Buster'ın şehirde bulunuş amacı gerçek babasını bulmaktır, Çarpışma Partisi'ne katılmasıyla aslında bu amacına da ulaştığını bilmemektedir. Çarpışma Partisi geceleri ayrıca, Buster'ın insanlara kuduz bulaştırdığı, dolayısıyla onları gerçeklik simülasyonlarına bağlanmaya mecbur birer köle olmaktan kurtardığı bir alan olma özelliği taşımaktadır.

Buster, kuduz salgınını başlatarak yönetimin bir 'emniyet valfi' olarak kullandığı Gececilik kurumunu çökertmiştir. Salgın nedeniyle yönetimin Gececileri kontrol etmesi zorlaşmış, hastalığın her iki gruba yayılmasıyla Gececiler ve Gündüzcüler arasındaki ayrım yerini eşitliğe bırakmıştır.

Buster'ın gelişim süreci klasik kahramanın gelişim sürecinin çarpıtılmış bir görünümünü sunmaktadır. Klasik anlamda bir gelişimden söz etmek mümkün olmamakla birlikte Buster'ın yeni dâhil olduğu Gececiler arasında saygı gören bir kimse olarak yükselmesi parodik bir gelişimi göstermektedir.

4.3.2. Tanrıçayla Karşılaşma

Kahramanın yolculuğunda engelleri aşıp, canavarları öldürdükten sonra vardığı yer Ana Tanrıça'nın yanıdır. Maceralarının sonunda kahraman Yüce Ana'yla birleşerek hieros gamos'u (kutsal evlilik), ilksel dişil unsur ve ondan var olmuş eril unsurun kozmik birlikteliğini gerçekleştirmiş olur. Kahramanın hem kaçmak hem de varmak istediği ilksel anne, kahramanlık anlatılarında çeşitli görünümlerle ortaya çıkar:

> O en mükemmel güzelliklerin en mükemmelidir, bütün arzulara yanıttır, bütün kahramanların dünyevi ve dünyadışı maceralarının göz alıcı hedefidir. Anne, kızkardeş, sevgili, gelindir. Dünyada büyüleyici ne varsa, sevinç vermeyi vaat eden ne varsa, dünyanın şehirlerinde, ormanlarında değilse uykunun derinliklerinde onun varlığının habercisi olmuştur. Çünkü o, kusursuzluk vaadinin bedenlenmiş halidir; ruhun, kurulu yetersizlikler dünyasındaki sürgününün sonunda, bir zamanlar tattığı saadeti yeniden tadacağının güvencesidir: çok uzak bir geçmişte tanıdığımız, hatta sevdiğimiz rahatlatıcı, besleyici, -genç ve güzel- 'iyi' anne (Campbell, 2013: 127).

Koku'da Grenouille, 'en mükemmel güzelliklerin en mükemmeli' olan Ana Tanrıça ile Grasse kentinde karşılaşacaktır. Grenouille, daha kente geldiği ilk gün, kendisine tanıdık gelen fakat bildiği tüm kokulardan farklı olan çok güzel bir koku onu kendine çeker. Bu güzel koku, kentin surları dışındaki bir evden gelmektedir ve kaynağı henüz çocuk yaşta olan bir kızdır:

> Grenouille'un alnı terlemişti. Çocukların pek bir kokusu olmadığını biliyordu, tıpkı yeşil yeşil büyüyen, daha açmamış çiçekler gibi. Ama bu, surun arkasındaki, daha neredeyse kapalı denebilecek konca, daha bir an önce ilk kokulu uçlarını dışarı uzatan ve bu haliyle henüz ondan, Grenouille'dan başka kimsenin farkına varmadığı bu çiçek şimdiden öyle tüyler ürpertircesine harika bir koku yayıyordu ki, bütün görkemiyle gelişince dünyanın dünya olalı koklamadığı bir parfüm olacaktı (Süskind, 2014: 180).

Grenouille, adı Laure Richis olan bu genç kızın kokusunun olgunlaşması için iki yıl beklemesi gerektiğini hissetmektedir. Bu bekleyiş sırasında kızın kokusunu nasıl elde edip saklayabileceğini ve kendi kokusu yapabileceğini öğrenmek için zamanı olacaktır. Böylelikle Grenouille, mükemmelliği elde edebilmek için arzu nesnesi ile kavuşma anını ertelemektedir. Laure'un adının hoş kokulu bir bitki olan 'defne' anlamına gelmesi (Latince *laurus*) sembolik anlamlar içermektedir. Laure,

Grenouille için adını aldığı defne gibi kokusu alınabilecek bir maddedir. Ayrıca, Grenouille'nin kokusuna âşık olduğu kızın adının defne anlamına gelmesi, Yunan mitolojisindeki Apollon ve Daphne anlatısını çağrıştırmaktadır. Apollon'dan kaçan su perisi Daphne, defne ağacına dönüşüp ölümsüzleşirken, Grenouille de Laure'nin kokusunu ölümsüzleştirmek istemektedir. Apollon defne ağacının yapraklarını başına taç yaparken, Grenouille Laure'un kokusunu kendi kokusu yapar.

Grasse'da küçük bir parfüm atölyesinde iş bulan Grenouille, burada kokuları damıtmanın etkili bir yolu olan anfloranj tekniğini öğrenmeye koyulur. Bir yıl sonra, Laure'un evine tekrar gittiğinde içinde belki de ilk defa sevgiyi hisseder.

> Gerçekten Grenouille, tek başına yaşayan kene, iğrenç gulyabani, hiçbir zaman sevgi duymamış, hiçbir zaman sevgi uyandıramamış gayri insan Grenouille, o mart günü Grasse şehrinin suru karşısında dikilmiş seviyordu ve sevgisi ta derinliklerine kadar ulaşan bir mutluluk yayıyordu içine. Tabii, bir insanı, sözgelimi orada sur ardındaki evde yaşayan kızı seviyor değildi. Kokuyu seviyordu. Yalnızca, onu, başka birşeyi değil, üstelik onu da, ilerde kendinin olacak koku olarak seviyordu (Süskind, 2014: 200-201).

Grenouille'nin kavuşmak istediği 'sevgili'sinin bir insan değil de bir koku oluşu ve bu kokuyu kendi kokusu haline getirmek istemesi sevilme ihtiyacıyla açıklanabilir. Her ne kadar hiç kimseyi sevmemiş olsa da Grenouille, sevilmek istemektedir. Bu durum, hiçbir zaman sahip olamadığı anneye duyduğu nefret ile harmanlanmış özlemin bir dışa vurumu olarak algılanabilir. Grenouille, Laure'un kokusunu elde etme konusundaki kararlılığıyla kendini kahraman gibi hisseder: "Pek bir kahraman göründü kendi gözüne, ama bu kaderci ve kahramanca duygu onu uzun zaman doyuracak olsaydı, Grenouille zaten Grenouille olmazdı. Böyle bir duyguyla yetinemeyecek kadar güçlüydü kendini saydırma istenci, ileriydi düzenbazlığı, işlekti zekâsı" (Süskind, 2014: 203). Alıntılanan ifadeler Grenouille'nin asla klasik anlamda bir kahraman olamayacağının, aksine onun bir karşıt kahraman olduğunun kanıtı niteliğindedir.

Grenouille, dünyanın en güzel parfümünü yaparak kendine bir kimlik yaratmaya çalışmaktadır. Madem ki kokusuz ve dolayısıyla kimliksiz doğmuştur, bu kimliksizliğin kendisine kazandırdığı, insanlar tarafından fark edilmeme durumunu kendi amacına uygun olarak kullanacaktır: "Zanaatın bütün kurallarına uygun bir parfüm yapacaktı, bu parfümün can alıcı tonu ise, surun arkasındaki kızın kokusu olacaktı (…) Böyle bir parfüm için, bir insan parfümü için başka hammaddeler gerekliydi" (Süskind, 2014: 204). Grenouille, Laure'un kokusunun olgunlaşmasını

beklerken, muhteşem parfümünü yaratmak için gerekli bileşenleri oluşturacak yirmi dört kızı öldürmüştür.

Grenouille'nin kokusuzluğu onu bir ucube haline getirmektedir, adeta bir hayalet gibi fark edilmeden ve hiç iz bırakmadan hareket edebilmektedir. Bu özelliği sayesinde yakalanmadan defalarca cinayet işleyebilmiştir. Ancak, Laure'un babası Antoine Richis, seri cinayetleri işleyen katilin amacını anlamıştır: katil mükemmelliğin peşindedir.

> Ağustosta, Eylül'de öldürülen kızlardan birkaçını görmüştü Richis. Gördüğü onu dehşete düşürmüş, ama aynı zamanda, kabul etmeliydi ki, hayran bırakmıştı, çünkü kızların hepsi, her biri kendine özgü bir biçimde seçme güzel kızlardı. Grasse'tan bu kadar çok tanınmamış güzel çıkacağı hiç aklına gelmezdi. Katil, gözlerini açmıştı Richis'nin. Olağanüstü zevkli biriydi. Üstelik sistemli çalışan biri. Sadece bütün cinayetler aynı düzgün biçimde işlenmiş olduğu için değil- kurbanların seçimi de neredeyse ekonomik biçimde düşünüp tasarlanmışa benziyordu. Richis gerçi katilin kurbanından aslında *neyi* istediğini bilmiyordu, çünkü en iyi taraflarını, güzelliklerini, gençliklerindeki çekiciliği alıp götürmüş değildi… yoksa öyle miydi? Ne olursa olsun katil ona yıkıcı ruhlu biri değil, özenli bir toplayıcıymış gibi geliyordu. Çünkü- diyordu Richis- bütün kurbanlar tek tek bireyler değil de yüksek bir ilkenin parçaları olarak görülür ve idealist bir yaklaşımla, birey olarak taşıdıkları niteliklerin kaynaşıp tek bir bütün oluşturduğu düşünülürse, bu kızlar gibi mozaik taşlarından ortaya çıkan şey doğrudan doğruya güzelliğin resmi olacaktır, bu resmin yayacağı büyü de insansal değil tanrısal bir büyüdür (213-214).

Richis'nin kızı Laure, Fransa'nın en güzel kadınıdır ve Richis katilin asıl hedefinin kızı olduğunu anlamıştır: "Şimdiye kadarki cinayetlerden ördüğü yapıtın onsuz hiçbir değeri yoktur. Laure, kuracağı yapının son taşı olacaktır (…) Katilin niyeti ve çabası besbelli Laure'a yönelikti, başından beri. Bütün öncekiler bu son, hepsinin tacı olacak cinayeti tamamlayacak, ikinci derecede işlerdi" (Süskind, 2014: 214). Katil o ana kadar yalnızca belirli bir yaş aralığındaki bakire kızları öldürmüştür ve bu yüzden Richis, kızı evlenince katilin artık onunla ilgilenmeyeceğini düşünür. Butterfield'a göre, Richis ve Grenouille temelde benzer bir düşünme biçimine sahiptir. Karşı kutuplar olarak diyalektik bir biçimde birbirlerini oluşturur ve yansıtırlar (bkz. Butterfield, 1995: 411). Her ikisi de ustaca kurgulanmış bir planı çözebilen ve böyle bir planı kurnazlık ve azimle takip edebilen sistematik, metodolojik düşünce yapısına sahip kimselerdir (bkz. Gray, 1993: 501). Richis de Grenouille gibi hastalıklı bir beyne sahiptir (bkz. Liang, 2009: 4-5). Richis, katilin amacını sezmiş fakat katilin görsel güzelliğin peşinde olduğu yanılgısına düşmüştür: "Görüldüğü gibi Richis aydınlanmış kafayla düşünen, düşüncesinin tanrıtanımazca sonuçlara varmasından korkmayan biriydi, üstelik her ne kadar kokusal değil görsel ulamlarla düşünüyorsa da gerçeğe çok yaklaşıyordu" (Süskind, 2014: 214).

Butterfield, Richis'nin bilimsel idealin (ratio) dedektifi olduğunu fakat koku alma duyusuna (içgüdü) değil de görme duyusuna (mantık) güvendiği için Grenouille'yi engelleyemediğini belirtir (bkz. Butterfield, 1995: 403). Richis de diğer insanlar gibi en çok görme duyusunu önemsemektedir. Rindisbacher, Richis'nin aydınlanmış insanın 'doğal' alanı olan görselliğe bağlı kalarak katilin niyetini anlayamadığını belirtir (bkz. Rindisbacher, 1995: 310). Romanda Richis'in gözlerine ve gördüğüne güveni ön plana çıkmaktadır. Richis'nin Laure'u ölmüş olarak bulmak üzere odasına girdiği an, görme ve ışık imgeleriyle tasvir edilmiştir: "Kapı açıldı, girdi, güneş ışığı doluverdi gözlerine. Oda erimiş gümüşle dolmuş gibiydi, her yan ışık içindeydi, yanan gözlerini bir an için kapamadan edemedi" (Süskind, 2014: 231). Göz ve görme ataerkil Batı kültüründe son derece önemli bir yere sahiptir ve beş duyunun içindeki en önemlisi görme duyusudur. Richis'nin bu bağlamda Apollonik Aydınlanmacı Batı kültürünün kusursuz bir temsilcisi olduğu söylenebilir.

Grenouille'nin 'Tanrıça'ya kavuşma anı klasik kahramanlık hikayelerinde olduğu gibi bir 'hieros gamos' temsili değil şeytani bir kurban töreni biçimini almaktadır. Antoine Richis, katili kandıracağını düşündüğü bir plan yapıp kızını Grasse'dan kaçırmıştır. Grenouille, Laure'un kokusunu takip ederek, avının izini süren vahşi bir hayvan gibi Richis ve Laure'un konakladığı Napoule'daki hana ulaşır. Grenouille, en değerli hasadını yapmak üzere titizlikle hazırlanır: "Bu av için küçük bir çömlek dolusu birkaç kat temizlenmiş yağ, en has ketenden bir örtü, yüksek derecede damıtılmış bir damacana alkol hazırdı bile. Çevre titizlikle incelenmişti. Yeniay vardı (Süskind, 2014: 220). Grenouille'nin Laure'u öldürdüğü gece yeniay olması dikkat çekmektedir. Bir yandan ayın yeniay evresinde olması, gecenin tamamen karanlık olması açısından Grenouille'ye bir avantaj sağlamaktadır. Diğer yandan yeniay, tanrıça Hekate'yle ilişkili olması açısından sembolik anlam taşımaktadır. Hekate, ana tanrıçanın üç görünümünden (Persephone-Demeter-Hekate) biridir ve kitonyen bir ay tanrıçası olarak yeraltı dünyasıyla, ölümle, büyüyle, cadılıkla ilişkilendirilmektedir (bkz. Jung, 1976: 369-370, Akt. Abel, 2009: 78). Böylelikle romanda Grenouille'nin doğumundan itibaren oluşturulan ve kendisine verilen isim ile pekiştirilen kitonyen imge bir kez daha vurgulanmış olmaktadır. Grenouille kitonyen bir varlık, adeta Hekate'nin oğlu olarak bir insan kurban etmekte ve bunu Hekate'nin kutsal gecesi olan yeniayda yapmaktadır. "Bu yeniay gecesinde dikkatini çelen hiçbir şey yoktu. Dünya sırf bir kokudan, biraz da

deniz yönünden gelen dalga uğultusundan başka bir şey değildi. Grenouille kendi ortamındaydı" (Süskind, 2014: 225). Görüldüğü gibi yeniay gecesi, bir başka kitonyen imge olan deniz ile bir arada verilerek Grenouille'nin insandan ziyade amfibik bir canlı oluşu ima edilmektedir. Kurbağa Grenouille, annelerin dünyasında, sıvı, akışkan ve kaotik kitonyen dünyada 'kendi ortamında'dır. Laure, Ana Tanrıça'nın üç evresinden genç kıza; Persephone ya da Kore olarak adlandırıldığı evreye tekabül etmektedir. Grenouille, Hades'in Persephone'yi yeraltına kaçırması misali Laure'u öldürüp kokusunu çalarak onu ölüler dünyasına gönderir. Laure, Grenouille'nin Hekate'ye sunduğu insan kurbanlardan biri olarak kabul edilebilir. "Ama kızı ömründe bir kere olsun gözleriyle görmüş olmak için dönüp bakmadı bile. Görünüşü ilgilendirmiyordu onu. Vücut olarak yoktu artık onun için, sadece vücutsuz koku olarak varlığı söz konusuydu" (Süskind, 2014: 230). Grenouille, Ana Tanrıça'yla 'kutsal evlilikle' birleşmez ancak onu içinde hiçbir insani duygu barındırmaksızın öldürür.

*Çarpışma Partisi'*inde Buster'ın Ana Tanrıça'nın bir sureti olarak karşılaştığı kadın Echo Lawrence'dır. İronik olarak Echo, 'kusursuzluk vaadinin bedenlenmiş hali' olmasını imkânsızlaştıran bir vücuda sahiptir. Çocukken ailesiyle birlikte geçirdiği trafik kazasında anne babası ölürken, Echo'nun vücudunun sol tarafı felç geçirmiştir.

> Genç kız evimize geldiğinde bir kolu bana göre bozuktu. Dirseklerinden biri deforme olmuştu, azıcık büküktü ve eli küçük kalmıştı. Parmakları avucunun içinde kıvrıldığından herhangi bir şeyi tutup kaldıramazdı. Aynı taraftaki bacağı da kısaydı ve adımını bacağını kalçasından sallandırarak atıyordu: oturma odamıza bariz bir şekilde topallayarak girdi. Yüzünün sol tarafının sarkık ve hareketsiz olmasına sebebiyet veren inme veya felci geçirmemiş olsaydı çok güzel bir kız olurdu (Palahniuk, 2015:183).

Palahniuk'in eserlerinde bedenin yaralanması, kötürümleştirilmesi ya da parçalanması sıklıkla rastlanan bir motif olarak yer almaktadır. Echo'nun grotesk postmodern bedeni, Apollonik estetik beden kavramıyla ters düşmektedir. Tüm klasik anlatılarda kahramanın karşısına çıkan kadın figürler, eğer Yüce Anne'nin kötü yanını temsil etmiyorlarsa olağanüstü bir güzelliğe sahiptirler. Oysa Echo, küçük bir dal gibi görünen koluyla ve kenarından salya akan ağzıyla kendini bir ucube olarak tanımlamaktadır (bkz. Palahniuk, 2015: 206). Bahtin'e göre grotesk imgeler, "klasik estetik açısından, yani hazır verili, tamamlanmış olanın estetiği açısından bakıldığında çirkindir, canavarsıdır, korkunçtur" (Bahtin, 2005: 53). Echo'nun bedensel durumunun, Bahtin'in alıntılanan grotesk imge tanımıyla

uyuştuğu görülmektedir. Echo aynı zamanda, bedensel özrünü bir ajitasyon aracı olarak kullanmakta ve bu yolla para kazanmaktadır. Echo, bakire olduğu halde sanki bir fahişeymiş ve evli çiftlerle birlikte olarak para kazanıyormuş gibi davranmaktadır: "hiç çekici olmamama rağmen işim sayesinde lanet olası bir yatak sanayisi oluşturdum. Şuh olabileceğimi düşünüyor musunuz? Parmağımı şıklatarak, küçük gösteriler yapan bir ucubeden seksi bir kıza dönüşebileceğimi?" (Palahniuk, 2015: 206). Fahişelik için gittiği yerlerde insanlar, görünüşü nedeniyle Echo'ya acıyarak onunla birlikte olmazlar ve ona para, hediye verirler.

Echo, Buster'ın Gececiler arasındaki yaşama geçişinde belirleyici role sahiptir. Buster'ın Echo'yu sevdiği ve onu mutlu etmeye çalıştığı görülmektedir. Öte yandan Echo, Buster'ın ilgisini sorgular:

> Bir sakatla çıkmak, ilkgençlik başkaldırısının son eylemi miydi? Çiftlik ahalisini çıldırtmak için bulduğu en sağlam yol muydu bu? Veya ona göre ben erotik bir fantezi miydim? Birbiriyle uyumlu kol ve bacakları, öpüşebilen dudakları olan normal insanlarla seks yapmak çok mu sıkıcıydı? Beni becermek, seks hayatının büyük leşçil avının tek seferlik hedefi miydi? Veya bu büyük ve kötü şehride tanıdığı tek kız ben miydim? Ben onun akıl hocası mıydım? Gececi hayatında bir rehber miydim? Seks, bu korkunç dünyada tek başına kalmaktan korktuğundan, bana yapışmak için kullandığı bir yol muydu? (Palahniuk, 2013: 200).

Campbell'a göre, tanrıçayla karşılaşma kahramanın, yaşamın kendisi olan aşk ödülünü kazanmak için vereceği son sınavdır (bkz. Campbell, 2013: 136). Buster'ın bu sınavı vererek Echo'nun vaat ettiği aşkı kazandığı söylenebilir.

Grenouille'den farklı olarak Buster, Tanrıça ile birleşerek kutsal evliliği gerçekleştirmiş olur. Kutsal birleşmenin bir otomobilin arka koltuğunda gerçekleşmesi ise romanda otomobilin simgesel anlamı bakımından değerlendirilebilir. Distopik bir gelecekte geçen romanda otomobiller, Çarpışma Partisi adı verilen alt kültür grubunun yaşantısının merkezini oluşturmaktadır. Arkaik çağlarda bereket ritüellerinde hieros gamos, topluluktan seçilen bir çift tarafından taklit edilmekte ve bu eylem ürünlerin bolluğu için tarlada gerçekleştirilmektedir. *Çarpışma Partisi*'nin distopik geleceğinde ise kutsal çiftin birleşmesi bir otomobilde gerçekleşir. Buster ve Echo'yu ilahi dişil ve eril unsurların temsilcisi haline getiren ise, Gececi ve Gündüzcü gençler arasında birer idol olarak görülmeleri olmuştur. Buster, kuduz salgınını başlatan kişi olarak her iki gruptan gençler arasında ilahlaştırılmıştır: "Genç çocuklar için Öğğk ve Echo dönemlerinin Âdem ve Havva'sı gibiydi (…) Hatırlıyorum da kuduz hastalığının kökenini Öğğk veya Echo'ya dayandıran herkes, kendine "Öğğk'ün Çocuğu" veya "Echo'nun Dölü" demeye

başlamıştı" (Palahniuk, 2013: 324). Buster'ın kahramanlığı gibi Echo'nun tanrıça sureti olarak ortaya çıkması da ironiktir. Deforme olmuş bedeni ve ait olduğu sınıfsal statüsüyle Echo Lawrence'ın, klasik anlayışla bağdaşmayan bir anti-tanrıça modeli oluşturduğu söylenebilir.

4.3.3. Babanın Gönlünü Alma

Kahramanın çıktığı yolculuğun aslında anneden ayrılıp babanın kurallarının geçerli olduğu toplumla bütünleşme çabası olduğu görülmektedir. "Çocuk anne göğsünün yaygın idilinden çıkıp da özelleşmiş yetişkin eylemlerinin dünyasıyla yüzleştiğinde, ruhsal olarak babanın alanına geçer- baba, oğlu için gelecekti görevin işareti ve kızı için de gelecekteki eşi olmuştur" (Campbell, 2013: 154). Bu bağlamda baba, kahramanın, erginlenme aşamasını tamamlayabilmek için mücadele etmesi ve uzlaşması gereken bir unsur olarak yer almaktadır. "Mystagogos (baba ya da baba yerine geçen kişi), yükümlülük simgelerini ancak uygunsuz çocuksu kataksislerden tamamen sıyrılmış bir oğula verecektir" (Campbell, 2013: 155). Kahramanın babası ile uzlaşmış olması ancak erginlenme ritüelini tamamlaması ile mümkün olabilmektedir. Eliade, erginlenme törenlerinin bir 'regressus ad uterum'u (rahme dönüş) içeren çok yönlü simgeler bütünü olduğunu belirtir. Erginlenme sürecindeki çocuk yeniden doğmasını sağlamak amacıyla simgesel olarak embriyon haline getirilir. Erginlenme ikinci bir doğuş demektir (bkz. Eliade, 2018: 112). Kahraman, egosundan kurtularak evrenselleştiğinde yeniden doğumu gerçekleşmektedir: "İdeal olarak, öngörülen kişi salt insanlığından sıyrılmış ve kişiliksiz bir kozmik gücün temsilcisi olmuştur. İki kere doğmuştur: kendi babası olmuştur" (Campbell, 2013: 155). Burada söz konusu olan 'iki kere doğma' durumu, ele alınan her iki romanda da merkezi bir rol oynamaktadır. Grenouille'nin mağarada geçirdiği inzivanın ardından, mağara-mezarından çıkıp yeniden ve aydınlanmış olarak doğduğu görülmektedir. Grenouille'nin 'yeniden doğuşu', İsa'nın dirilişine gönderme yaparak baharda gerçekleşmektedir: "Burnuna nemli, anemon kokulu bahar havasının kokusu geldi. Parmaklarının kokusunu alamadı" (Süskind, 2014: 144). Buster'ın yeniden doğuşu ise Paskalya yumurtası sembolüyle belirginleşmektedir. Bilerek yaptığı otomobil kazasında ortadan kaybolan Buster'ın, sevgilisi Echo'ya bıraktığı Paskalya yumurtasının üzerinde "Öldükten üç gün sonra geri geleceğim" yazmaktadır (Palahniuk, 2013: 309). İsa'nın öldükten sonra Paskalya Günü'nde yeniden dirilmesi

gibi Buster, ölümünden üç gün sonra Chester Casey'e dönüşmüş olarak Echo'nun yanına gelir. Bu bağlamda Buster'ın otomobilinin İsa'nın dirilişinin gerçekleştiği mağarayı temsil ettiği anlaşılmaktadır. Dirilişinden sonra İsa'yı ilk gören kişinin Magdalalı Meryem olmasını anımsatan bir şekilde Buster'ı ilk gören kişinin Echo olması dikkat çekicidir. Echo, daha önce değinildiği üzere romanda Magdalalı Meryem'in bir yansıması olarak yer almakta, Buster'ın İsa imgesini güçlendirmektedir.

Kahramanın yeniden doğup 'kendi babası' olması durumu ise *Çarpışma Partisi*'nde zaman yolculuğu motifi ile imgesel anlamdan çıkarılıp fiziki bir boyut kazanmaktadır. Buster, onu büyüten Chester Casey ve Yeşil Taylor Simms, aynı kişinin farklı zaman boyutlarındaki halleri olduğundan dolayı Buster/Chester zamanda geri giderek kendi kendinin babası olmuştur. Buster'ın arabasını göle sürdüğü tarih ile Chester'ın yıllar önce Middleton'da ortaya çıkıp Irene'e tecavüz ettiği tarih aynıdır: "O gün Chester'ın taktığı hastane bilekliğinin üzerinde, Öğğk'ü nehirden çıkardıkları günün tarihi vardı. Sadece yılı. Öğğk'ün arabasını suya sürdüğü yıldan on dokuz yıl öncesiydi. O bilekliği saklıyorum. Onu bana Chet verdi. Öğğk'ün nehirde kaybolduğu ve Chet'in yıkanıp temizlendiği tarih aynıydı: 21 Aralık" (Palahniuk, 2013: 312). 21 Aralık kış ekinoksu, mitolojide güneş tanrılarının ve daha sonra İsa'nın doğumu ile ilişkisi bakımından anlamlıdır. Neumann'a göre, adı ister Horus, Osiris, Helios, Dionysos ya da Aeon olsun ilahi çocuğun doğumu, kış ekinoksunda yeni ilahi ışığın doğduğu gündür (bkz. Neumann, 2015: 312). Yüce Ana'nın güneşi doğurduğu kış ekinoksu, anaerkil gizem ritüellerinin merkezinde yer almaktadır. Bu tarihte ay dolunaydır ve döngüsünün en üst noktasındadır; güneş ise en aşağı seviyesindedir (bkz. Neumann, 2015: 312). *Koku*'da Grenouille'nin mağaradan çıktığı saat yine güneşin doğuş zamanıdır: "Dışarıda kuşluk zamanıydı, şubat sonunda bir kuşluk. Güneş parlıyordu. Çevre ıslak taş, yosun, su kokuyordu. Rüzgâr hafifi bir anemon kokusu getirmeye başlamıştı bile" (Süskind, 2014:144). Islak, taş, yosun ve su sözcükleri doğrudan doğruya kitonyen ana tanrıçayı simgelerken, güneşin parlaması, güneş oğul Grenouille'nin Yüce Ana'nın rahminden doğmasına işaret etmektedir.

Neumann, dölleyici ışığın Ana tanrıçanın içinde, kendinden doğacak bir oğul biçiminde olduğunu ve anne-oğul arasındaki ensest ilişkinin bu ruhsal deneyimin gizli arka planını oluşturduğunu belirtmektedir. İsa da Meryem'in; Ana Kilise'nin, annesinin güveyidir (bkz. Neumann, 2015: 312). Neumann'ın bu tespiti, Oedipus

kompleksi ve dolayısıyla Grenouille ve Buster'ın Oedipal birer kahraman oluşu ile ilişkilendirilebilir. Grenouille'nin anne özlemi ve anne arayışı tüm eylemlerine yansırken, Buster'ın annesine duyduğu sevgi romanda önemli bir yer tutmaktadır. Buster, annesini kurtarmak üzere geçmişe dönmeye çalıştığı ve ortadan kaybolduğu gece annesinin üzerini gökkuşağı ve çiçeklerle işlemiş olduğu bir gömlek giyer: "Bu gömlek, hep giydiği böcek ilacı kokan mavi renkli iş tulumundan farklıydı (…) Göğüs cebine, yani kalbinin üzerine, beslenmek için sarı bir nergisin etrafında dolanıp duran, zümrüt yeşili bir sinekkuşu işlenmişti" (Palahniuk, 2013: 229). Grenouille ve Buster'ın yolculukları anneye yönelen döngüsel bir yolculuktur. Her iki kahraman da Apollonik anlamda babalarının oğlu olmayı, anneden kopmayı başaramamışlardır. "Anne korunmaydı. Fakat baba geldi. O bilinmeyenin gizleri için rehber ve erginleyendi. Baba, annesiyle yaşadığı cennete dışarıdan giren ilk kişi olarak çocuğun arketipsel düşmanıdır; bu yüzden, yaşam boyunca tüm düşmanlar (bilinçdışında) babanın simgesidir. Öldürülen şey baba olur" (Campbell, 178). Campbell'ın bu yorumu, bilinçaltında yatan baba katli ve babanın yerine geçerek anne ile birleşme arzusunu ifade etmektedir. Orestes benzeri kahramanlar, annelerini öldürerek ataerkil toplumda birey olmayı başarırken, Oedipal kahramanlar babayı öldürürler. Grenouille'nin biyolojik babasının kimliği bilinmemektedir, Peder Terrier ile başlayan, tabakhaneci Grimal ve parfüm ustası Baldini ile devam eden baba figürleri ise romanda birer birer ölür, romanda yer alan son baba figürü ise Antoine Richis'dir. Antoine Richis, Grenouille'yi anlamaya en çok yaklaşan kişidir ve birbirine çok benzeyen karakterleri nedeniyle romanda Grenouille'nin karşıt ikizi olarak yer aldığı düşünülebilir.

Richis'nin kendisini öldüreceğini sanan ve bu ihtimalle avunan Grenouille, Richis'in boynuna sarılıp ondan af dilemesiyle tam bir yıkıma uğrar:

> Ne kurtuluşu getiren bir hançer darbesi ne bir lanet okuyuş, ne de bir nefret çığlığı. Bunun yerine, yanağına Richis'nin gözyaşlarıyla ıslanmış yanağı yapışmış, kulağına tir tir titreyen dudakları uzanmıştı: "Bağışla beni oğlum, sevgili oğlum, bağışla beni! O an da içinde her şeyin gözlerinin önünde bembeyaz kesildiğini hissetti, dış dünya ise kuzgun karasına döndü (…) Kaçmak istiyordu, Tanrı rızası için kaçacak bir yer, ama nereye… Kendi içinde boğulmamak için orta yerinden yarılmak, patlamak istiyordu. Sonunda düşüp bilincini kaybetti (Süskind, 2014: 252).

Richis, üzerinde kızının kokusunu taşıyan Grenouille'yi Laure'un yerine koymuştur ve onu evlat edinmek, babası olmak ister: "Bir kız kaybettim, seni oğlum olarak kazanmak isterim. Ona benziyorsun sen. Güzelsin onun gibi, saçların, ağzın elin… Onca zaman elini tuttum burada elin de onunki gibi. Hele gözlerine bakınca,

onun gözlerine bakmış gibi oluyorum. Sen onun kardeşisin- ben de istiyorum ki benim oğlum olasın, sevincim, gururum, mirasçım benim" (Süskind, 2014: 253). Grenouille, kokusu sayesinde Richis'nin muhakeme yetisini ortadan kaldırmış, onu da diğer insanlar gibi elinde bir kuklaya dönüştürmüştür. Bu nedenle, ne Grenouille erginlenme ritüelinin sonunda babanın rızasını kazanan ideal bir oğuldur, ne de Richis erginleyici babadır. Grenouille, baba yasasına geçişi, dolayısıyla toplumla uzlaşmayı tamamlayamaz, kitonyen bir varlık olarak annelerin dünyasına ait olduğu bir kez daha belirginleşir.

Öte yandan Buster'ın biyolojik babası olan Yeşil Taylor Simms, annesini elinden kurtarmaya çalıştığı, bir anlamda düşmanı pozisyonunda olan kişidir. Kahramanın erginlenme sürecini tamamlayıp babasıyla bir oluşu, *Çarpışma Partisi*'nde, babanın oğul, oğlun baba ve büyükbaba olduğu, kahramanın fiziksel olarak zamanda yer ve kimlik değiştirdiği bir olguya dönüşmektedir. "Kahraman yaşamı kendisine özgü kör noktasından aşar ve bir an için kaynağı görür. Babanın yüzünü görür ve anlar- ikisi bir araya gelmiştir" (Campbell, 2103: 167). Campbell'ın ifadesi, Palahniuk'in romanında aynı kişinin farklı zaman dilimlerindeki hallerinin zaman yolculuğu aracılığıyla bir araya gelebilmesi olarak görülmektedir. "Lafı bile insanı tiksindiriyor olsa da, Öğğk annesiyle evlenmedi mi? Adını Chester Casey olarak değiştirip çocuğunu büyütmek için ortalıkta gezinmedi mi? Kendi kendisini yetiştirmedi mi?" (Palahniuk, 2013: 312). Buster'ın babası ile aynı kişi olduğu farklı anlatıcıların aktardıkları ifadelerle vurgulanmaktadır: "Ve Yeşil Taylor Simms, "Senin neler yapabileceğinin farkındayım ama" dedi. Öğğk'e, "ben, senim" dedi" (Palahniuk, 2013: 287). Palahniuk, Yeşil Taylor Simms aracılığıyla bireyin kendini gerçekleştirme sürecine değinir:

> Yaygın olarak birbirinden farklı olan dinsel inançların ortak öğretilerinden biri, bir bireyin gerçek gücü ancak "babasını öldürerek" kazanabileceğine ilişkin kuraldır. Bu kuralın mecazen söylenmiş olması bir olasılıktır. En temel zorluk ise kişinin doğmadan önceki zamana kendini göndermesidir. Sıradaki zorluk ise elbette, bir kişinin kendi ebeveynini öldürmesini gerektiren, fiziksel açıdan kolay ama duygusal açıdan ustalık isteyen görevdir (Palahniuk, 2013: 295).

Anne ile evlenme ve babayı öldürme motifleri Buster'ın Oedipal bir kahraman olduğu tespitini güçlendirmektedir. Klasik anlamda erginlenme sürecinin tamamlanabilmesi, erkek çocuğun annesinden kopup, babası ile özdeşleşmesi ve onu model alarak topluma dahil olmasını gerektirmektedir. Psikanalitik açıdan bu süreç Oedipal dönemin sağlıklı bir biçimde aşılmasına tekabül etmektedir. Grenouille ve

Buster'ın yaşamlarındaki baba figürleri ile uzlaşamadıkları ve erginlenme sürecini travmatik bir biçimde karşıt birer ilaha dönüşerek tamamladıkları görülmektedir. Grenouille ve Buster Casey, arketipleri Oedipus gibi baba yasasının karşısında yer almaktadırlar.

4.3.4. Tanrılaştırılma

Koku ve *Çarpışma Partisi* romanlarında, grotesk ve Oedipal birer katil olan kahramanların, postmodern çağa uygun düşecek bir biçimde tanrılaştığına tanık olunmaktadır. Apollonik ataerkil Batı kültürünün ötekileştirdiği birer kahraman olan Jean-Baptiste Grenouille ve Buster Casey, yolculuğunun sonunda tanrılaşan, göğe yükselen, ardından kültler kurulan kahraman anlayışını alaşağı etmektedir. Her iki kahraman Batı kültürünün hakir gördüğü, hayvanlara özgü sayılan üstün koku alma yeteneğine sahip olmaları nedeniyle eserlerde hem insanüstü ve hem de insaniyetsiz olarak nitelendirilmektedirler.

Grenouille'nin üstün koku alma yeteneği, onu insanları manipüle edebilen dahi bir parfüm ustasına dönüştürür. Bununla beraber Grenouille, roman boyunca kene, örümcek, köpek, kurt gibi çok çeşitli hayvanlara benzetilmektedir. Aydınlanma Çağı'nda burun ve koku alma ilkel insanlara ve hayvanlara özgü bir duyu olarak değersiz görülmekte, görme duyusu yüceltilmektedir. Bu bakış açısına göre Grenouille dünyayı burnu ile algılayan, diğer bir deyişle burnu ile gören bir kişi olarak ilkel ve hayvansıdır. Buster Casey de Grenouille gibi üstün koku alma yeteneği ile köpeklerle özdeşleştirilir. Romanın ilk bölümlerinden biri 'Köpekler' adını taşımakta ve Buster'ın doğup büyüdüğü Middleton'daki vahşi köpeklerden bahsetmektedir. Kasabada özgürce dolaşan bu yabani köpekler ile Buster arasında benzerlik kurulmaktadır. Arkadaşı Bodie Carlyle, köpeklerin vahşileştiği fırtınalı günlerde Buster'ın da köpekler gibi insanların artıklarının peşine düştüğünü ve kasabadakilere ait kişisel atıkların kime ait olduğunu koklayarak anladığını anlatmaktadır. "Öğğk'te köpeklerdeki koklama yetisi vardı. İnsan tazısı olan Öğğk, her şeyin izini sürebilirdi. Geceleri geç saatte daha iyi koku alabiliyordu" (Palahniuk, 2013: 40). Toplumun büyük bir kesimine kuduz bulaştırdığı düşünülen Buster'ın takma adlarından biri "Kuduz Köpek"tir (Palahniuk, 2013: 19). Kendilerine atfedilen tüm bu özellikler göz önüne alındığında, Buster Casey ve Jean-Baptiste

Grenouille'nin, hayvanlarla ve hayvanlara özgü duyusal özelliklerle özdeşleştirilen grotesk birer kahraman oldukları görülmektedir.

Kahramanın tanrılaştırılması (apotheosis); 'İnsan kahramanın aldırışsızlığın son korkularının ötesine geçerek ulaşacağı tanrısal hal' olarak tanımlanırken, bu mertebe herkesin içinde var olan ve kahramanlık yoluyla ulaşılabilecek bir gizil olduğu vurgulanmaktadır (bkz. Campbell, 2013: 171). Buster ve Grenouille, yolculuklarının sonunda ironik bir biçimde tanrılaştırıldıklarında ortaya çıkan ilahi imge, göksel bir tanrıdan ziyade kitonyen dünyaya ait grotesk bir tanrı imgesidir. Buster ve Grenouille'nin tanrılaştırılmasında karnaval ve karnavalesk kavramları çarpıcı bir ortak nokta olarak ortaya çıkmaktadır. Bahtin, karnavalı halkın "cemaatin, özgürlüğün, eşitliğin ve bolluğun ütopik alanına" (Bahtin, 2005: 35) girdiği bir zaman dilimi olarak tanımlamaktadır. Bahtin'e göre karnaval, "tüm hiyerarşik rütbelerin, ayrıcalıkların, normların ve yasakların askıya alınışının altını çizer" (Bahtin, 2005: 36). Palahniuk'in romanında, Buster'ın ilahlaştığı Çarpışma Partisi geceleri Bahtinesk bir karnaval olarak yer almaktadır. Romanda karnaval kültürü, antropolog Viktor Turner'ın kuramına gönderme yapılarak eşik ve eşiksizlik kavramları ile açıklanmaktadır. Eşik, insan yaşamındaki iki farklı dönem arasındaki geçiş törenlerini, örneğin vaftiz, mezuniyet töreni, düğün gibi törenleri ifade ederken, eşiksizlik sosyal statünün ortadan kalktığı, herkesin eşit olduğu etkinliklerle örneklendirilmektedir (bkz. Palahniuk, 2013: 318). Romanda "Eşiksiz uzama daha mütevazı örnekler vermek gerekirse, bunlar, kutsal yolculuklar, arabayla uzun seyahatler, dövüş kulüpleri ve Çarpışma Partisi etkinlikleridir" denmektedir (a.g.e.: 318). Sınıfsal hiyerarşinin ortadan kalktığı, düzene ait diskurun alt üst edildiği eşiksiz uzam kavramı doğrudan Bahtin'in karnaval kavramına tekabül etmektedir. Çarpışma Partisi'nin, Buster'a göre eşitlikçi bir ortam olması dikkat çekicidir:

> Öğğk, bana yazdığı mektupta arabaların içindeki insanların kadın mı yoksa erkek mi olduğunu anlamıyorsun demişti. Zenci mi yoksa beyaz mı? Ona kalsa, zorlu takımlar daima, sakat insanlardan oluşan takımlardı. Ya da sakat insanlardan ya da ibnelerden oluşan. Onları oyun alanlarının içine oturtursanız, içlerindeki bastırılmış hayal kırıklığını hemen görürdünüz. Hiç kimse ellerini kontrol edemeyen felçli insanlar kadar muazzam araba kullanamazdı. Veya kırkbeş kiloluk zayıf kızlardan (a.g.e.: 222-223).

Çarpışma Partisi etkinliklerinde arabaların içindeki herkes birbiriyle eşittir. Hiyerarşinin olmadığı bu ortamda, benzin almak gibi ihtiyaçlar için bir araya gelindiği ve farklı insanların birbirleriyle tanıştığı, sosyalleştiği görülmektedir. Romanda yer alan, "Eşik ya da eşiksiz uzam, birikmiş endişelerden kurtulmaya ve

haliyle de bütün medeniyeti korumaya yarar" (a.g.e.: 318) ifadesi, Çarpışma Partisi 'karnavalının', Orta Çağ karnaval kültüründe olduğu gibi devlet otoritesinin devamlılığını sağlamada önemli bir rol oynadığını göstermektedir. Çarpışma Partisi, eşiksiz bir uzam olarak toplumsal ve siyasi yapıyı koruyan ve "katartik arıtmaya sebep olan" (a.g.e.: 316) postmodern bir karnavaldır. "Çarpışma Partisi kültürünün doğasında, geleneksel eşik sembollerini alt üst etme eğilimi vardır. Gelinlik giymiş bir kadın aslında gerçek bir gelin değildir. Bahse konu kadın, kadın bile olmayabilir" (a.g.e.: 320). Bahtin'e göre, "Grotesk gerçekçiliğin temel ilkesi itibarsızlaştırmak, yani yüksek, ruhani, ideal, soyut olan her şeyi yukarıdan aşağıya indirmektir; yukarıdakileri maddi düzeye, çözülmez bütünlükleri içinde dünya ve bedenin alanlarına aktarmaktır" (Bahtin, 2005: 47). Çarpışma Partisi kültürü, metaöykülere ve statükoya itirazı temsil edişiyle Bahtin'in bu tanımına bütünüyle uymaktadır. Çarpışma Partisi, içerdiği fiziksel şiddet ve buna bağlı olarak ortaya çıkan haz ile bedeni ön plana çıkaran bir etkinliktir. Dolayısıyla Buster'ın kendi örselenmiş bedeni gibi Çarpışma Partisi eylemi de bedeni bir karşıt söylem aracı olarak kullanmaktadır.

Eserde, Buster'ın arabasını ateşe vererek ortadan kaybolduğu Çarpışma Partisi gecesi için "Ağaç Gecesi işte böyle bir karnavala dönüştü" (Palahniuk, 2013: 230) ifadesi kullanılmaktadır. Dolayısıyla Çarpışma Partisi topluluğunun peygamberi olan Buster bir karnaval peygamberidir. "Peygamberler ve sanatçılar, eşiğe ve marjinalliğe meyillidir; "uçlarda yaşayan kişiler" olarak durumlarının gerektirdiği görevlerin klişelerinden ve rol yapmaktan kendilerini kurtarmak ve tutkulu samimiyetlerini kullanarak düşünceleriyle ve hayal güçleriyle diğer insanlarla hayati ilişkiler kurmak için çaba gösterirler" (Palahniuk, 2013: 316-317). Buster Casey'nin diğer insanlarla hayati ilişkiler kurmak için çabaladığı açıkça görülmektedir. Çocukluğundan itibaren sahte olan her şeyden nefret eden, hiçbir zaman zirve deneyimi yaşamamış, diğer bir deyişle sanal duygu simülasyonuna ihtiyaç duymamış, alışılmışın dışında bir kişidir. Cadılar Bayramı, Diş Perisi, Noel Baba gibi kültürel olguları, insanları sahteliğe ve yalana inanmaya sevk ettikleri için reddetmektedir.

Buster ve Grenouille, resmi diskurun değil karnavalın tanrılarıdır. Grenouille, yarattığı parfüm ile hangi sınıfa ait olursa olsun tüm insanlarda aynı etkiyi yaratmakta, insanları en derinde yatan, en ilkel ve dolayısıyla en hassas noktalarından yakalayabilmektedir. Grenouille'nin melek parfümünün etkisiyle âdeta vecde gelen insanlar, duygularını dizginleyemez ve bir şehvet karnavalı yaşanır.

> Sonuç olarak, zamanın en iğrenmeye değer canisinin idamı olarak hazırlanan olay, dünyanın milattan önceki ikinci yüzyıldan bu yana gördüğü en büyük Dionysos ayinine döndü. İffetli kadınlar bluzlarını parçalayıp isterik çığlıklar atarak göğüslerini açıyor, eteklerini kaldırıp kendilerini yerlere atıyordu. Erkekler deliye dönmüş bakışlarını bu açılmış et tarlasında tökezleye tökezleye gezdirirken titreyen parmaklarıyla, sanki don vurmuş da katılaşmış organlarını pantolonlarından çıkarıp rastgele bir yere düşüyorlar, akıl almaz konuklarda akıl almaz çiftler oluşuyor, pimpirik ihtiyar bakire kızla, gündelikçi avukat karısıyla, karmakarışık, nasıl rastgeldiyse öyle, çiftleşiyordu. Hava hazzın tatlı ter kokusuyla ağırlaşmış, on bin insan hayvanının çığlıkları, hırıltıları, iniltileriyle dolmuştu (Süskind, 2014: 248).

Yaşanan olayın tasvirinde dini öğeler ile erotik unsurların iç içe geçmesi dikkat çekicidir. Bilindiği üzere, semavi dinlerde beden ruha göre ikincil konumdadır. Beden terbiye edilmedikçe ruhun arınması ve kurtuluşu mümkün olamaz. Beden, dünyevi arzuların, dolayısıyla günahın temsilcisidir. Alıntıda yer alan 'Dionysos ayini' benzetmesi, Grenouille'nin Dionysos ile özdeşleştirildiğini ifade etmektedir. Doğumundan itibaren kitonyen bir varlık olarak tasvir edilen Grenouille, tanrılaştırıldığında Dionysos'a benzetilen bir tanrı olur.

Grenouille'nin parfümünün etkisi altındaki topluluk bir yandan Grenouille'yi tanrılaştıran uhrevi bir duygu seli yaşarken diğer yandan kontrol edilmez bir biçimde cinsel dürtülerine teslim olmuştur. Bu durum, Grenouille'nin Dionizyak bir karşı-tanrı olduğunu vurgulamaktadır.

> Ama dudaklarında dolaşan aslında gülümseme değil, çirkin, alaycı, duyduğu zaferi ve aşağılamayı olduğu gibi yansıtan bir sırıtmaydı. O, dünyanın en pis kokan yerinde kokusuz olarak doğmuş olan, çöpün, çamurun, kokuşmanın içinden gelen, sevgisiz büyümüş, sıcak bir insan ruhu olmadan sırf inatçılığından ve iğrentisinin verdiği güçle yaşayan, ufak, kamburu çıkmış, topallayan, çirkin, herkesin sırt çevirdiği, içi de dışı da mendebur Jean-Baptiste Grenouille kendini dünyaya sevdirmeyi başarmıştı. Sevdirmek ne demek! Âşık olmuşlardı ona! Hayrandılar! Tapıyorlardı! Prometheus'a özgü bir işi başarmıştı. Öbür insanların isteyip istemedikleri bile sorulmadan beşiklerine konulduğu halde bir tek kendisinden esirgenmiş tanrısal kıvılcımı, inadı ve eşsiz yeteneğiyle ele geçirmişti (…) Prometheus'tan da büyüktü. Kendisine öyle bir hale yaratmıştı ki, şimdiye kadar hiç kimse de olmadığı kadar parlak ve etkileyiciydi. Bunu da hiç kimseye borçlu değildi- ne bir babaya ne bir anneye, hele gönlü yüce bir Tanrı'ya hiç mi hiç-, yalnızca *kendisine* borçluydu. Gerçekten de kendisi tanrıydı, hem de kiliselerde barınıp pis pis günlük kokan o Tanrı'dan çok daha görkemli bir tanrı. (…) ondan bir işaret gelse, hepsi tanrılarından yüz çevirip ona, Büyük Grenouille'a tapınırdı. Evet, o *Büyük Grenouille'*du! Bu şimdi gün ışığına çıkıyordu. Bir zamanlar kendine âşık hayallerinde olduğu gibi, şimdi de gerçekte şu anda ömrünün en büyük zaferini yaşıyordu (Süskind, 2014: 249).

Grenouille'nin narsistik hayallerinden çıkıp gerçeğe dönüşen tanrılığı, Hıristiyan inancındaki Tanrı'nın ve onu temsil eden kilisenin karşısında yer almaktadır. Grenouille'ye göre Tanrı pis kokan bir düzenbazdır:

> Ne kadar da berbat kokuyordu bu Tanrı! Ne gülünç, ne kötü yapılmıştı Tanrı'nın yaydığı bu koku! Gerçek günlük kokusu bile değildi o buhurluklardan tütüp ortalığı dumana boğan şey. Kötü bir yerinelik kullanmışlardı, ıhlamur ağacı,

> tarçın tozu, güherçile karışımı bir sahtecilikti. Tanrı pis kokuyordu. Tanrı pis kokan, ufak bir zavallıydı. Aldatmışlardı bu Tanrı'yı ya da kendisi düzenbazın tekiydi, tıpkı Grenouille gibi- yalnız kat kat daha beceriksiz bir düzenbaz! (Süskind, 2014: 166).

Grenouille kendini Tanrı'dan daha üstün görürken kendisinin de bir sahtekâr olduğunun farkındadır. Jacobson'a göre, Grenouille, sanatı ile insanları kandıran şarlatan sanatçıyı örneklendirmektedir (bkz. Jacobson, 1992: 209). İronik olan, Grenouille'nin bir şarlatan, bir demagog, ancak aynı zamanda bir tanrı olmasıdır.

Kaya, Grenouille'in bir karşıt peygamber olduğunu vurgulamaktadır. Grenouille, kitonyen tarafın, bu çağa kadar ötekileştirilmiş bütün unsurların peygamberi olarak Fransız Devrimi'nin arifesinde ortaya çıkmaktadır. Son derece hiyerarşik Paris'te ortaya çıkan Grenouille eşitliğin peygamberidir. Romanda biyolojik-pozitivist açıdan bir eşitlik, pis kokma açısından bir sosyalizm söz konusudur. Jean-Baptiste Grenouille, bütün hiyerarşik ulviliğin karşısına biyolojinin eşitlikçiliğini koymaktadır (bkz. Kaya, 19.01.2020: 28:15-29:41). Kaya'nın da konuşmasında aktarmış olduğu aşağıdaki paragraf her tabakaya ait mekânın ve insanın pis kokmak açısından eşit olduklarını gözler önüne serilmektedir:

> Sözünü ettiğimiz dönemde kentlerde, biz çağdaş insanlar için tasarlanması bile güç pis bir koku hüküm sürmekteydi. Caddeler gübre kokardı, avlular sidik, merdivenler çürümüş tahta ve sıçan yağı, havalandırılmayan odalar küflü toz, yatak odaları yağlı çarşaf ve nemli kuştüyü yorgan kokar, lazımlıkların o keskin tatlı rayihasıyla dolardı. Bacalardan kükürt, tabakhanelerden yakıcı soda, mezbahalardan pıhtılaşmış kan kokusu gelirdi. İnsanlar ter ve yıkanmamış elbise kokardı. Ağızları çürük diş, mideleri soğan suyu, gövdeleri, artık pek genç de değillerse, bayat peynir, ekşi süt, urlu hastalık kokuları yayardı. Irmaklar kokar, meydanlar kokar, kiliseler kokar, köprü altları ve saray içleri kokardı. Çiftçi de, rahip de, zanaatçı kalfası da, ustanın karısı da kokar, bütün soylu tabaka, hatta kral bile yırtıcı bir hayvan gibi kokar, kraliçe ihtiyar bir domuz gibi kokardı, yaz olsun, kış olsun. Çünkü bakterilerin çürütücü etkinliğine daha dur diyen olmamıştı on sekizinci yüzyılda; bu yüzden gerek serpilmekte gerekse sönmekte olan hayatta, pis kokuların eşlik etmediği bir görünüm, yapıcı veya yıkıcı bir insan eylemi yoktu (Süskind, 2014: 9-10).

Benzer bir eşitlikçi yaklaşıma *Çarpışma Partisi*'nde şahit olunmaktadır. Bu kez eşitliğin göstergesi koku değil, insana özgü duygulardır. Buster'ın farklı bir zaman dilimindeki 'varyasyonu' olan Yeşil Taylor Simms, Çarpışma Partisi'nin eşitlikçiliğini dile getirir:

> Düşman bir araçta göçük veya çizik olduğunda, arabanın içinden pul koleksiyoncusu, futbol fanatiği, anne, dede, baca temizleyicisi, restoran aşçısı, hukuk memuru, bakan, öğretmen, mübaşir, hendek kazıcısı, Üniteryen, kamyon şoförü, krikette top atıcısı, insanoğlu çıkması, asıl eğlencedir. O dayanıklı parlak boyanın ve camın arkasına saklamış sürücü, en az sizin kadar yumuşak ve korkaktır (Palahniuk, 2013: 226).

Koku'da çiftçinin, rahibin, kral ve kraliçenin aynı derecede kötü kokması gibi *Çarpıma Partisi*'nde aşçı da bakan da öğretmen de kokar. İnsan bedeninin sert olmayışı, insanın kırılganlığına ve zayıflığına vurgu yapar. Otomobillerden söz edilirken kullanılan 'dayanıklı parlak boya' ifadesinin kültürü tanımlamaya oldukça uygun olduğu söylenebilir. Kültür, doğayı baskılayarak, sınırlandırıp, rasyonalize ederek dayanıklı parlak bir boyanın ardına saklamaktadır. Toplumsal normların ardında baskılanan insan ve doğası da tüm ilkel duygu ve dürtülerini aynı boyanın altına gizlemek durumundadır. Dolayısıyla hem *Koku*'da hem de *Çarpışma Partisi*'nde yoğun bir kültür eleştirisi olduğu ve başkahramanların var olan kültürün karşısına birer karşıt peygamber, karşıt tanrı olarak çıkarıldığı görülmektedir.

Koku ve *Çarpışma Partisi* romanlarında Grenouille ve Buster'ın kişiliklerinde oluşturulan İsa imgesi, eserlerin odak noktasında yer alan imgelerden biridir. Grenouille, çalışmanın önceki bölümlerinde değinildiği gibi Jean-Baptiste adıyla doğrudan doğruya İsa ile ilişkilendirilmiştir. Bu bağlamda Grenouille'ye verilen ölüm cezasının çarmıha gerilme oluşu simgeseldir:

> 15 Nisan 1766'da karar verildi ve sanığa hücresinde okundu: "parfümcü kalfası Jean-Baptiste Grenouille", deniyordu, "kırk sekiz saat içinde şehir kapısı önündeki meydana götürülecek, orada yüzü göğe bakmak üzere ahşap bir çarmıha bağlanarak kendisine canlı halde demir bir çubukla, kol, bacak, kalça ve omuz kemiklerini kıracak olan on iki darbe vurulacak, sonra çarmıha sıkıca bağlanarak çarmıhın dikilmesiyle ölümüne kadar orada teşhir edilecektir" (Süskind, 2014: 239).

Çarpışma Partisi'nde ise Buster'ın kendisini yabani hayvanlara ısırtması sonucu oluşan yaralar, stigmata[14] olgusunu çağrıştırır biçimde verilmektedir: "İkimiz de el ve ayaklarımızdaki minik deliklerden kan damlatıyoruz; kızgın güneşte kavrulan kuma düşen kanımızı seyrediyoruz ve Öğğk, 'İşte' diyor, 'bildiğim kadarıyla, kilise tam da bunu yapmak istiyor olsa gerek" (Palahniuk, 2013: 94). Romanda ayrıca, Çarpışma Partisi üyelerinin yaşadıkları deneyimleri, dinsel deneyimle ilişkilendirdikleri görülmektedir: "Öte yandan, Öğğk ne zaman boşalsa veya başka bir ekip bize çarpacak olsa, hemen gözlerini kırpıştırır ve yaşıyor olduğunu idrak etmiş gibi görünürdü; gülümseyip hep aynı şeyi söylerdi. O dakika Öğğk, sersem sersem gülümser ve 'Kilisenin hoşuna gidecek şey tam da bu işte…' derdi" (Palahniuk, 2013: 238). Cinsellik ve fiziksel acıdan doğan hazzın din ile ilişkilendirilmesi daha önce de değinildiği gibi Bahtin'in gözünden grotesk

[14] Stigmata, Hıristiyan inancına mensup kişilerce, eller, bilekler ve ayaklar gibi İsa'nın çarmıha gerilme yaralarına karşılık gelen yerlerde oluşan bedensel izleri, yaraları veya acı hissini tanımlamak için kullanılan bir terimdir (bkz. https://www.catholic.org/saints/stigmata/).

kavramına işaret etmektedir. Grotesk, yüksek, ruhani ve ideal olanı bedenin alanlarına aktarır (bkz. Bahtin, 2005: 47). Buster'ın kendinin zehirli hayvanlara ısırtması, sorumlusu olduğu çocukluk dönemine ait 'Diş Perisi Yazı' ve 'Ereksiyon Devrimi' ile son olarak neden olduğu kuduz salgını, resmi söyleme ait olguları bedenin alanlarına indirerek ataerkil hiyerarşiyi sarsan eylemlerdir.

Çarpışma Partisi'nde, İsa imgesinin bir diğer yansıması da 'kurban' ve 'günah keçisi' kavramıdır. Girard, İsa'nın bir günah keçisi olduğunu vurgular. İncil'de İsa için kullanılan 'Tanrı'nın kuzusu' ifadesi, günah keçisi anlamına gelmektedir:

> Günah keçisi kavramı kullanılmamıştır ama onun yerini daha iyi tutan bir başka deyim vardır İncillerde: *Tanrı'nın kuzusu.* Deyim tıpkı günah keçisi gibi, bir kurbanın tüm diğerlerinin yerine geçmesini ifade eder, ama keçinin tüm tiksinti verici ve kötü kokulu yan anlamlarının yerine kuzunun tümüyle olumlu yan anlamlarını getirerek, bu kurbanın masumiyetini, mahkûmiyetinin adaletsizliğini, hedef olduğu kinin sebepsizliğini daha iyi ifade eder (Girard, 2018: 165-166).

Buster Casey'nin Oedipal bir kahraman olarak Girard'ın günah keçisi tanımına uygun düşecek bir biçimde tasvir edildiği görülmektedir. Buster'ın annesine göre, sistem Buster'ı günah keçisi olarak seçerek kuduz salgınından ve salgının neden olduğu kaotik ortamdan sorumlu tutmuştur: "Ah, Gececi olmak istediği için başvuru yaptığında hükümet onun parmak izini aldı. Onunla ilgili, kurban olduğunu ileri sürecek her türlü detaya sahiptirler. Hiçbir yerden gelen ve bir hiç olan biriydi ve hükümetin hiç kimse olan birine ihtiyacı vardı ve sonuçta olan şey de buydu işte" (Palahniuk, 2013: 218). Girard'ın bakış açısıyla, Thebai'de yaşanan salgından Oeidpus'un sorumlu tutulması ile kuduz salgınından Buster'ın sorumlu tutulması paralellik göstermektedir. Oedipus gibi, Buster da kurbanlık işaretleri taşımaktadır. Toplum dışından gelenin marjinalliğini yansıtmaktadır (bkz. Girard, 2018: 39). Yeşil Taylor Simms'in "Gereğinden fazla ahlakçı gibi konuşmak istemiyorum ama, bazen birinin ölümü, bütün bir kültürün ölümünü aklayabiliyor" (Palahniuk, 2013: 252) ve "Onu bir kurban ve budala olarak betimlesek bile gösterdiğimiz ilgi ve gayretle Casey'yi şehit yaptık" sözleri romanda Buster'a atfedilen kurban olma durumunu göstermektedir (Palahniuk, 2013: 302).

Jean-Baptiste Grenouille ve Buster Casey, grotesk birer katil olarak kendilerinden umulmayacak biçimde kitleleri peşlerinden sürükleyebilecekleri bir noktaya ulaşırlar. Buster Öğğk Casey, kuduzluların Âdem'i, Çarpışma Partisi'nin peygamberidir:

> Çarpışma Partisi bizim için insanların bir araya geldiği bir kilise değil miydi? Örneğin pit-stoplarda birbirine kaynaştığı? Biz her gece neredeyse gerçekleşen… neredeyse gerçekleşen bir devrim değil miydik? Neredeyse bir devrim gerçekleştiriyorduk; ama onun yerine sadece birbirimize çarpmadık mı? Öğğk Casey ya da onun gibi bir lider, bizden savaşıp ölmeye hazır bir ordu çıkarsaydı, yenilmez olmaz mıydık? (Palahniuk, 2015: 252).

Yarattığı parfüm sayesinde tanrılaşan Grenouille'nin elde ettiği güç ise sınırsızdır:

> İstese, Paris'te kendini on değil yüz binlerce insanın ululamasını sağlayabilirdi ya da şöyle bir Versailles'a uzanıp krala ayaklarını öptürebilirdi; papaya parfümlenmiş bir mektup yazıp kendinin yeni Mesih olduğunu açıklayabilirdi; Notre-dame'a kralları, imparatorları toplayıp kendini onların önünde baş imparator olarak kutsayabilir, hatta yere inmiş Tanrı olarak kutsayabilirdi-tabii Tanrı'nın kendi kendini kutsaması saçma gelmezse… istese bunların hepsini yapabilirdi. Yeterli gücü vardı buna (Süskind, 2014: 259).

Grenouille, sahip olduğu gücün, paranın ya da ölümün gücünden daha üstün olan 'insanlarda sevgi uyandırmanın yenilmez gücü'nün farkındadır. Ancak kendisini ölümsüz bir kahraman yapacak bu gücü reddeder. Her iki kahramanın da insanları manipüle etme gücüne sahip olmalarına rağmen kendilerini lider, peygamber ya da tanrı ilan edip insanları herhangi bir amaç doğrultusunda yönlendirme gibi bir istek ve amaçları olmadığı anlaşılmaktadır. Ne Grenouille ne de Buster Casey, toplumla uzlaşmak, topluma dahil olmak niyetindedir. Birer karşıt-peygamber, karşıt-tanrı olarak, var olan düzenin sürekliliğini sağlayacak ya da yeni bir düzen kuracak eylemlerde bulunmaları beklenemez. Grenouille ve Buster gibi kahramanlar klasik kahraman anlayışını tüm içerdiği anlamlarıyla ters yüz etmektedir.

4.4. DÖNÜŞ

Kahramanın döngüsel yolculuğunu tamamlayabilmesi için geri dönmesi gerekmektedir. Kahraman, ait olduğu topluma geri dönerek yaşadığı dönüşümü diğer insanlara aktarmalı, egzotik diyarlarda kazandığı ganimetleri, sihirli iksiri onlara sunmalı, kültür kuruculuk görevini yerine getirmelidir. Kahramanın geri dönmesiyle yaşam yenilenir. "Mitin amacı, bireysel bilinçliliğin evrensel iradeyle uyuşmasını" sağlamaktır (Campbell, 2013: 267).

Koku'da Jean-Baptiste Grenouille, yaşamını ve dolayısıyla yolculuğunu doğduğu yerde sonlandırarak bir döngüyü tamamlamaktadır. 17 Temmuz 1738'de Paris'te Cimetière des Innnocents'te kurulan balık pazarında doğan Grenouille, 25 Haziran 1767'de sabah erken saatte Cimetière des Innnocents'e gelir. Romanda "Grenouille'un doğumundaki gibi bir gündü" (Süskind, 2014: 260) ifadesiyle Grenouille'nin doğum ve ölümünün benzer şartlar altında gerçekleşeceğine işaret

edilmektedir. Grenouille'nin, toplumla yeniden bütünleşmek niyetinde olmadığı anlaşılmaktadır çünkü artık ne insanlar tarafından sevilmek ne de bu sevgi aracılığıyla kendini tanımak istemektedir. Grenouille, klasik kahramanlık anlatılarında görülen biçimiyle bir dönüşü reddetmektedir. İronik olarak 'sihirli iksir'e sahiptir ancak bu iksiri diğer insanların lehine kullanmayacaktır. Grenouille'nin 25 kızı öldürerek yaptığı en üstün parfüm, onun sihirli iksiridir: "Şişecik hemen hemen doluydu daha. Grasse'daki sahne için bir damlacık yetmişti. Geriye kalan, bütün dünyayı büyülemeye yeterdi" (Süskind, 2014: 258). Grenouille, gece olmasını ve 'hırsızlar, katiller, eli bıçaklılar, orospular, asker kaçkınları, yeniyetme serseriler' den oluşan grubun ortaya çıkmasını bekler. Kokusuz olduğu için hiç fark edilmeden haydutlar topluluğunun arasına karışır ve daha sonra sırf bu nedenle onun bir "ruh ya da melek ya da doğaüstü herhangi başka bir şey" (Süskind, 2014: 261) olduğu inancı güçlenecektir.

Grenouille, parfümü üzerine döktüğünde adeta tanrısal bir biçimde ışıldamaya başlar. Bu güzelliğin büyüsüne kapılan haydutlar bu melek insana duydukları karşı konulmaz sevgiyle onu parçalayıp yerler:

> Sonra birdenbire içlerindeki son tutukluk da yok oldu. Meleğin üstüne atladılar, yere indirdiler onu. Herkes ona dokunmak istiyor, herkes ondan bir parçacık, bir tüy parçası, bir kanatçık, o harika ateşinden bir kıvılcım almak istiyordu. Elbiselerini, saçlarını, derisini parça parça yolup aldılar üstünden, pençelerini, dişlerini etine geçirdiler, çakallar gibi üstüne saldırdılar. Ama insan gövdesi denen şey sağlamdır, öyle kolay kolay parçalanmaya gelmez, atlar bile büyük zorluklarla becerirler bu işi. Onun için bir anda hançerler parladı, indi, yardı, baltalar, kasaturalar ayırdı eklemleri, çatır çatır kırdı kemikleri. Göz açıp kapayana kadar otuz parçaya ayrıldı melek, herkes bir parçasını ele geçirdi, bir şehvet açlığı içinde bir kenara çekilip yedi yuttu. Yarım saat sonra Jean-Baptiste Grenouille yeryüzünden, tek lifi bile kalmamacasına kaybolmuştu (Süskind, 261-262).

Grenouille'nin vahşice parçalanıp, canlı canlı yenmesi, doğum anındaki parçalanmış balık artıkları ve pis kokulardan oluşan iğrendirici manzara ile bir bütünlük arz etmektedir. Cokal, Grenouille'nin ölümünün gerçekleştiği 'yamyam karnavalı'nı, Katolik ekmek ve şarap ayininin (Mass/ Eucharist) saptırılmış bir imgesi olarak görür (bkz. Cokal, 2010: 186). Cokal'a göre Tanrının kaderi, Katolik ayininde olduğu gibi, adanmış müritleri tarafından yenmektir (bkz. a.g.e., 195). Cokal ekmeğin İsa'nın bedenini, şarabın ise İsa'nın kanını temsil ettiğini, ayinde ekmek ve şarap yiyen inananların, Tanrının bir parçasını kendi bedenlerine taşımış olduklarını ima etmektedir. Ryan, Grenouille'nin ölümünü grotesk bir sahne olarak tanımlar ve bu sahnenin Orpheus mitinin bir anıştırması olduğunu belirtir (bkz. Ryan,

2015: 14). Grenouille'nin öldürülmesi ayrıca, arkaik toplumlarda yer alan kutsal kralın öldürülmesi ritüelini hatırlatmaktadır. Doğadaki doğum-ölüm-diriliş döngüsünün simgesel bir ifadesi olan bu ritüel, Frazer'ın *Altın Dal*'da incelediği başlıca motiftir. Kralın her yıl öldürülmesi ve ruhunun yeni krala aktarılması, böylelikle yeniden dirilmesi ile "gücünü yitirmiş toprağı yeniden canlandırmak ve ölen yılı diriltmek" (Moran, 2003: 221) amaçlanır. Topluluğun bolluk ve bereket içinde yaşayabilmesi için yapılan bu törenlerde önceleri kral gerçekten öldürülmüş, daha sonra bu eylem sembolik bir hal almıştır. Dolayısıyla Grenouille, İsa, Dionysos, Osiris, Attis gibi ölüp tekrar dirilen ve doğadaki mevsimsel yaşam döngüsünü temsil eden tanrının çarpıtılmış bir görünümünü sunmaktadır.

Bahtin, grotesk bedenin kozmik ve evrensel olduğunu vurgulamaktadır. Bahtin'e göre toprak, su, ateş, hava gibi kozmosta ortak olan öğeleri sembolize eden grotesk beden, "doğrudan güneşle ve yıldızlarla bağlantılıdır. Kendinde burçları barındır. Kozmik hiyerarşiyi yansıtır. Bu beden, çeşitli doğal fenomenlerle, dağlarla, nehirlerle, denizlerle, adalarla ve kıtalarla kaynaşabilir. Tüm evreni doldurabilir" (Bahtin, 2005: 349). Bahtin'in bu tanımı, Grenouille ve Buster'ın anılan diğer özelliklerinin yanı sıra ölümleri ile de grotesk beden imgesini yansıttıklarını göstermektedir. Grenouille'in yamyamca parçalanarak yenilmesi, onun kendisini yiyen insanlarla ve onlardan hareketle kozmosla birleşmesini yansıtmaktadır. Öte yandan Buster'ın araba kazasının ardından bedeni bulunamamıştır. Buster'ın zamanda yolculuk yaparak zamanla ve evrenle bütünleştiği düşünülebilir. Bahtin, grotesk bedende ölümün bir son olmadığını hatırlatmaktadır: "bir sonraki nesilde yenilenen ataların bedeni için bu sonun önemi yoktur" (Bahtin, 2005: 352). Buster'ın, Chester Casey ve Yeşil Taylor Simms ile aynı kişinin farklı zaman boyutlarında vücut bulmuş halleri olması, grotesk bedenin sürekliliğini göstermektedir.

Buster Casey'nin doğumunda olduğu gibi ölümünde de İsa imgesinden söz edilebilir. Arkadaşları, Buster'ın Çarpışma Partisi'nin içine sürüklendiği şiddeti durdurmak için kendini feda ettiğini iddia ederler. Kendi çarmıhını taşıyan İsa gibi, arabasına bağlı yanan bir ağaçla intihar etmesi, bu imgeyi güçlendirmektedir. Buster Casey'nin, öğretileri Gececiler ve aynı zamanda Gündüzcüler arasında yayılan, havarileri gün geçtikçe artan, ölüp dirilmiş postmodern bir peygambere dönüştüğü görülmektedir. Grenouille, yamyamca yenerek sanki hiç var olmamış gibi yok

edilmiştir. Bu başlangıçsızlık ve sonsuzluk durumu tanrısallığa işaret etmektedir. *Çarpışma Partisi*'nde zaman yolculuğunun ve Büyükbaba Paradoks'u olarak adlandırılan olguyu çözmeye çalışmanın amacı ölümsüzlüğe ulaşmaktır. Bu bağlamda, göle düşmüş arabası sudan çıkarıldığında içinde giysilerinden başka hiçbir şey bulunmadan ortadan kaybolan Buster Casey'nin zamanda yolculuk yaptığı varsayılmaktadır. Buster, kendisinin ana rahmine düştüğü zamana dönmeye çalışmaktadır. Grenouille gibi doğduğu yere ve hatta zamana geri dönerek yolculuğunu tam bir döngüsellikle sonuçlandırmış olur. Buster, kasıtlı olarak yaptığı araba kazasıyla 'Büyükbaba Paradoksu'nu çözmek üzere geçmişe yolculuk yapmıştır. Buster'ın hem dedesi hem de babası olan Yeşil Taylor Simms, Büyükbaba paradoksunu şöyle açıklar:

> Tanrı, bir canlıyı dölleyerek kendine beden yaratabiliyorsa, bir ölümlü de zamanda yolculuk yapıp ebeveynlerinden birini veya ikisini öldürerek kendisinin ölümsüz olmasını sağlayabilir. Büyükbaba Paradoksu'nu çözen bu durumda, zamanda yolculuk yapan insan fiziksel özünü aradan çıkararak, kendisini fiziksel açıdan başlangıcı ve haliyle sonu olmayan bir varlık haline dönüştürebilir. Basitçe söylemek gerekirse, bir tanrıya (Palahniuk, 2013: 292-93).

Romanda, arkaik tanrıların zamanda yolculuk etmiş 'Tarihçiler' olabileceği ima edilir: "Apollo, İsis, Şiva ve İsa gibi eski tanrı ve kurtarıcıların, vurucu Torino ve Mustang arabalarıyla Çarpışma Partisi'ne giderek 'özlerini ayırmanın' bir yolunu bulan eziklerden ibaret olduğunu tahmin edemiyor musunuz?" (Palahniuk, 2013: 298-99). Büyükbaba Paradoksu kavramına göre Buster, geçmişe dönüp annesini Yeşil Taylor Simms'in tecavüzünden kurtararak kendi doğumunu engellerse başlangıcı ve sonu olmayan bir varlığa bir tanrıya dönüşecektir. "Öğğk olur da işini hatasız yaparsa-geçmişe gidip annesini, annesi olmaktan kurtarırsa-büyük ihtimalle Öğğk Casey adını hiç duymazsınız. O ve Simms, başı ve sonu olmayan birer Tarihçi olur" (Palahniuk, 2013: 342).

Buster, Simms'in, başka bir deyişle farklı bir zaman dilimindeki kendisinin ölümsüzlük istenci ile mücadele eder. Buster'ın bir anlamda kendi kendisiyle mücadele içinde olduğu söylenebilir. Jung'un arketip kuramı çerçevesinden bakıldığında Simms'in, Buster'ın 'gölge'sini temsil ettiği görülmektedir. Jung'a göre gölge, insan kişiliğinin bilinçdışında karşıtlık yaratan yanıdır. Kişinin tüm zayıflıkları ve dürtüleri kişiliğin bu karanlık yönünü oluşturmaktadır (bkz. Jung, 2014: 21, Jung, 2001: 19). Kendi gölgesiyle mücadele, romanda yer alan zaman yolculuğu motifi sayesinde fiziksel bir gerçeklik kazanmaktadır. Edebiyat eserlerinde gölge arketipi, R. L. Stevenson'ın *Dr. Jeykll ile Bay Hyde* romanı örneğinde olduğu gibi

Doppelgänger[15] terimi ile ifade edilen ikiz motifine yansımaktadır. Buster'ın yenmesi gereken kötü ikizi psikanalitik anlamda gölgesi olan Yeşil Taylor Simms'tir. Romanda Simms, ölümsüz olabilmek için Buster'dan geçmişe gidip annesini, aynı zamanda kendi annesi de olan Irene'i öldürmesini istemiştir (bkz. Palahniuk, 2013: 299). Romanın sonunda Buster'ın ardından Simms'in de araba kazası yapıp ortadan kaybolduğu öğrenilir. Ayrıca, Irene'nin de hayatta olduğu ve Middleton'da varlıklı bir yaşam sürdüğü bilgisi yer almaktadır. Öyleyse, Buster zamanda geri giderek Simms'in Irene'i öldürmesini engellemiş olmalıdır. Simms onun ardından zaman yolculuğu yaparak Irene'i kendisi öldürmeye çalışmaktadır. Buster'ın annesini öldürmeyeceği, aksine onu kurtarmaya çalışacağı anlaşılmaktadır: "Talihsiz Echo, seni seviyorum; ama annemi kurtarmaya çalışmam gerekiyor…" (Palahniuk, 2013: 238). Bu durum, Buster'ın Orestes gibi değil de Oedipus gibi bir kahraman olduğu tezini doğrulamaktadır. Orestes'in arketipini oluşturduğu klasik kahraman için anneyi öldürmek kendini gerçekleştirmenin koşuludur. Buster, annesini öldürmeyi reddederek Deutsch'un tanımıyla Dionysos gibi bir Kurtaran Oğul olduğunu göstermektedir.

Jean-Baptiste Grenouille ve Buster Casey'nin 'kahramanın yolculuğu' döngüsünü çarpıtarak ve parodileştirerek tamamladıkları, eserlerin sonunda parçalanıp yenerek ya da liminal zamana ulaşıp fiziksel bedeninden ayrılarak hiçliğe ulaştıkları görülmektedir. Grenouille ve Buster'ın yolculukları döngüsel bir biçimde annelerine yönelmekte ve doğdukları yerlerde son bulmaktadır. Bu durum her iki kahramanın Oedipal birer kahraman olduğuna işaret etmektedir.

[15] Doppelgänger: "Çift gezen" anlamına gelen Almanca bir terimdir ve bir kimseye tıpatıp benzeyen yabancı bir kimseyi belirtmek için kullanılmaktadır (bkz.https://www.duden.de/suchen/dudenonline/Doppelganger). Doppelgänger ifadesi, ilk kez Jean-Paul Richter tarafından *Siebenkäs* (1886) adlı eserinde kullanılmıştır.

SONUÇ

Dört bölümden oluşan "Post-Heroik Romanda Kahraman" başlıklı çalışmada, kahraman olgusunun post-heroik dönem edebiyatındaki dönüşümü karşılaştırmalı olarak ele alınmıştır. Patrick Süskind'in *Koku* (Das Parfum: Die Geshichte eines Mörders, 1985) ve Chuck Palahniuk'in *Çarpışma Partisi* (Rant: An Oral Biography of Buster Casey, 2007) adlı romanlarında, kahramanın edebi süreçte nasıl bir dönüşüm geçirdiği ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Roman kahramanları Jean-Baptiste Grenouille ve Buster Casey, Joseph Campbell'ın 'Kahramanın Yolculuğu' adını verdiği arketipsel mit döngüsü çerçevesinde ve Batı kahraman arketiplerini teşkil eden Orestes ve Oedipus dikotomisi bağlamında arketipsel eleştiri yöntemiyle ele alınarak analiz edilmiştir.

Çalışmanın birinci bölümünde kahraman ve kahramanlık olguları, ortaya çıkışından postmodernizme kadar tarihsel gelişim süreci içerisinde ele alınmıştır. Klasik kahraman anlayışı açıklandıktan sonra trajik kahraman, romantik kahraman, anti-kahraman ve postmodern kahraman kavramlarına değinilerek, kahramanın tarihsel dönüşümü gösterilmiştir. Klasik kahraman ve post-heroik kahramanın özellikleri açısından karşılaştırıldığı bir tablo oluşturulmuştur. Bu bölümde ayrıca, çalışmanın kuramsal çerçevesini belirleyen Joseph Campbell'ın 'kahramanın yolculuğu' arketipi irdelenmiştir. Kahramanın yolculuğu arketipinin, günümüz edebiyatında varlığını sürdürmekle birlikte, değişen kahraman anlayışının, kahramanı ve yolculuğunu değiştirip dönüştürdüğü görülmüştür. Post-heroik çağın kahramanının yolculuğunun, insanüstü bir başarıyla sonuçlanmadığı tespit edilmiştir. İnsanüstü özelliklere sahip bir yarı-tanrı olan klasik kahraman, Post-heroik edebiyatta anti-kahramana dönüşmüştür. Kahramanın yolculuğunun kahramanın kendisi gibi tutarsızlaştığı, parçalandığı ve amorf bir hal aldığı anlaşılmıştır.

Çalışmanın ikinci bölümünde kahraman olgusu, Orestes'in temsil ettiği klasik kahraman ve Oedipus'un temsil ettiği romantik kahraman bağlamında kültürel yansımaları ile incelenmiştir. Orestes ve Oedipus incelemesinde, Aiskhülos'un *Oresteia Üçlemesi* ile Sophokles'in *Kral Oidipus* ve *Oidipus Kolonos'ta* adlı tragedyaları temel alınmıştır. Çalışmanın bu bölümünde, psikanalizin temel konularından biri olan Oedipal karmaşa ekseninde Batı edebiyatının iki kutbunu oluşturan Orestes ve Oedipus'un kahraman olarak özellikleri üzerinde durulmuştur.

Orestes'in davranış ve eylemleriyle Apollonik bir kahraman, öte yandan Oedipus'un ise Dionizyak bir kahraman olduğu anlaşılmıştır. Bu bağlamda, Deutsch'un Apollon ve Dionysos için yaptığı 'Öldüren Oğul' ve 'Kurtaran Oğul' tanımlamasının Orestes ve Oedipus için geçerli olduğu tespit edilmiştir. Arketipsel olarak klasik kahramanın Orestes ile, romantik ve postmodern kahramanın ise Oedipus ile ilişkili olduğu belirlenmiştir.

Çalışmanın üçüncü bölümünde Patrick Süskind'in *Koku* ve Chuck Palahniuk'in *Çarpışma Partisi* adlı eserleri kahramanlık olgusu bağlamında ele alınmıştır. Bu bölümde *Koku*'nun başkarakteri Grenouille ile *Çarpışma Partisi'*nin başkarakteri Buster Casey'nin birer post-heroik kahraman olarak klasik kahraman anlayışıyla ayrışan yönleri ortaya konmuştur. Jean-Baptiste Grenouille adlı üstün koku alma yeteneğine sahip parfümcü çırağının, bir parfüm dehasına, bir seri katile ve ilahi bir varlığa dönüşümünü hikâyeleştiren *Koku* romanında, Aydınlanma düşüncesi çerçevesinde bir kültür eleştirisi oluşturulduğu görülmüştür. Grenouille, üstün koku alma yetisi ile görme duyusunu üstün tutan Aydınlanma düşüncesine karşıt bir söylem oluşturmaktadır. Romanda Grenouille'nin kahraman olarak gelişiminin medeni dünya ve doğal dünya; modernite ve premodernite; düzen ve kaos; çürüme ve doğurganlık; hayat ve ölüm; erkek ve kadın, anneden kopuş ve anne arayışı gibi karşıtlıklar içinde yansıtıldığı tespit edilmiştir. Grenouille'ye verilen isim, bir aziz, bir peygamber adıdır; öte yandan Grenouille, kokuları insanları manipüle etmek için kullanan bir demagogdur. Grenouille'nin muazzam koku alma yeteneği onun en güzel parfümleri yaratmasını sağlarken aynı zamanda başka insanların hayatının sonunu getirmektedir. Grenouille, toplumdan izole edilmiş bir dâhi olarak romantik bir kahramandır. Roman boyunca kendisinden iğrenilen ve sık sık yırtıcı hayvanlarla ilişkilendirilen Jean-Baptiste Grenouille'nin soyadının Fransızca'da 'kurbağa' anlamına gelmesi, Grenouille'nin kitonyen bir yaratık olduğunu göstermektedir. *Koku* romanında, kokusuz, benliksiz ve doğumundan itibaren herkesin yaklaşmaktan kaçındığı bir katil, bir karşıt ilah haline gelmektedir. Bu durumun 'kahramanın' edebi süreçteki dönüşümünü ortaya koyduğu saptanmıştır.

Chuck Palahniuk'in *Çarpışma Partisi* adlı romanı, kahramanı Buster Casey'nin yaşam öyküsünün farklı kişiler tarafından anlatıldığı çok sesli bir kurgusal biyografi, bilim kurgu öğelerinin yer aldığı bir postmodern distopyadır. Buster'ın, doğayla olan ilişkisi göz önüne alındığında, Buster'ın uygar dünya karşısında

doğanın gücünü temsil ettiği saptanmıştır. Buster Casey'nin, gelenekleri yıkan, otorite ile alay eden, toplumun yozlaşmışlığını her fırsatta aşikâr hale getiren, aykırı bir birey olduğu görülmüştür. Buster, teknolojik olarak son derece gelişmiş, yapay deneyimlere bağımlı tüketici toplumun temellerini, ilkel bir hastalık olan kuduz ile sarsmaktadır. Bu bağlamda, salgın hastalığın romanda karşıt söylem olarak yer aldığı tespit edilmiştir. İncelemede, Buster'ın küçük bir kasabanın kötü çocuğuyken, şehirde alt kültürün peygamberi haline dönüştüğü; kuduz salgını başlatarak toplumu belirsizliğe sürüklediği ve sonunda zamanın sınırlarını aşarak tanrılaştığı belirlenmiştir. Buster, görünüşü, karakteri ve eylemleriyle klasik kahramanın tam tersi özellikler taşımakta ve bu bağlamda kahramansızlık çağını tüm özellikleriyle yansıtmaktadır. Buster Casey gibi bir kahramanın tanrılaşmasının, postmodern çağdaki kahramanlık algısının dramatik bir biçimde değiştiğinin göstergesi olduğu saptanmıştır.

Çalışmanın dördüncü ve son bölümünde Patrick Süskind'in *Koku* ve Chuck Palahniuk'in *Çarpışma Partisi* adlı romanları, kahraman olgusunu post-heroik bağlamda nasıl dönüştürdüklerini göstermek üzere Joseph Campbell'ın 'kahramanın sonsuz yolculuğu' adını verdiği döngüsel anlatı şablonu bağlamında karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. *Koku*'nun kahramanı Jean-Baptiste Grenouille ve *Çarpışma Partisi*'nin kahramanı Buster Casey, monomitin kahramanı ile paralel olarak olağandışı koşullarda doğmuş ve onları diğer insanlardan farklı kılan çocukluk dönemleri yaşamışlardır. Bununla beraber, Grenouille ve Buster'ın doğumlarının ya da çocukluklarının, klasik kahramanda olduğu gibi onların üstün birer insan oluşunu müjdeleyen mucizeler olduğunu söylemek mümkün değildir. Grenouille ve Buster'ın doğumları ve çocukluklarıyla ilgili anlatılarda ilahi imgelerle, şeytani imgelerin iç içe geçtiği görülmektedir. Her iki eserde de kahramanlar betimlenirken güçlü bir İsa imgesi oluşturulmasına rağmen birer katil olan Grenouille ve Buster'ın ölümcül hayvanlarla özdeşleştirildiği, iğrenç varlıklar ve ucubeler olarak tanımlandığı görülmektedir. Grenouille ve Buster'ın bu ikili betimlenişi her iki eserde de romanın başından sonuna değin ve her iki kahramanın doğumundan ölümüne kadar sürmektedir.

Doğumları ve çocuklukları, Grenouille ve Buster'ın post-heroik kahramanlar olarak klasik kahramanın dönüştürülmüş birer hali olduklarını göstermektedir. Her iki kahramanın olağandışı doğumları ve çocukluklarında yaşadıkları olağandışı

olaylar, sahip oldukları insanüstü koku alma duyusu ve çeşitli ölümcül hastalıklara karşı bağışıklık sahibi olmaları gibi olağandışı özellikleri olduğu tespit edilmiştir. Grenouille ve Buster'ın taşıdığı bu ortak özellikler, klasik kahramanın insanüstü bir kurtarıcı olduğunu gösteren mucizelerini çağrıştırmaktadır. Bununla beraber birer katil olan Grenouille ve Buster'ın bir kurtarıcı rolünden çok uzakta oldukları saptanmıştır.

Grenouille ve Buster'ın kötürümleştirilmiş vücutları, onları mitlerin, masalların ve klasik edebiyatın Apollonik estetik normlarını taşıyan güzel bir bedene sahip, fiziksel olarak güçlü kahramanlarından ayırmaktadır. Grenouille ve Buster'ın bedenlerinin, Bahtin'in grotesk beden tanımıyla paralellik gösterdiği belirlenmiştir. Her iki kahraman da klasik imgelerin karşısında yer alan grotesk bedenleriyle birer karşıt söylem aracı olarak tanımlanabilmektedirler.

Grenouille'nin anne yoksunluğu, romanda kokusuz, dolayısıyla kimliksiz oluşuyla vurgulanmaktadır ve bu nedenle yolculuğu bir anlamda anne arayışına dönüşmüştür. Buster'ın arayışı ise gerçek babasını ve gerçek doğasını bulma arayışı biçiminde ortaya çıkmaktadır. Bununla beraber Buster'ın, annesini kurtarmak üzere geri dönmek zorunda oluşu, psikolojide insanın annesine, anne rahmine dönme isteğine işaret etmektedir. Ele alınan eserlerin kahramanları Grenouille ve Buster'ın bir inisiyasyon sürecine girdikleri görülmüştür. Her ne kadar Grenouille ve Buster simgesel anlamda balina karnından çıkıp değişmiş ve gelişmiş bir biçimde yeniden doğmuş olsa da kültür kurucu kahraman olarak değerlendirilmeleri mümkün değildir. Grenouille ve Buster'ın erginlenme süreçleri, klasik kahramanın gelişim sürecine zıtlık oluşturacak bir biçimde grotesk öğeler barındırmakta, parodik bir gelişime işaret etmektedir. Kendilerini sıradan insanlardan ayıran dehaları, her iki post-heroik kahramanı birer katile dönüştürmüştür.

Grenouille ve Buster Casey'nin eserlerde kişileştirilmiş birer prensip olarak yer aldıkları belirlenmiştir. Yaşamı yalnızca burnu ile algılayan Grenouille, burnun fallusu temsil etmesi nedeniyle bir prensibe indirgenmiştir. Benzer bir biçimde Buster Casey de tat ve koku alma duyusunun varlığındaki başat öğe olması nedeniyle kişileşmiş bir fallus olarak yorumlanabilir. Zamanda yolculuk edip, aynı ailenin her kuşağından kadını hamile bırakmasının da bu duruma işaret ettiği söylenebilir. Öte yandan Buster hakkında anlatılanların rivayet oluşu; onun hayatına tanıklık edenlerin sözlerinden ibaret oluşu, Buster'ın varlığını bir muamma haline getirmektedir.

Grenouille, yarattığı kokularla kimlik değiştirirken, Buster zaman yolculuğu ile kimlik değiştirmektedir. Buster'ın hem Chester hem de Yeşil Taylor Simms oluşu onun değişken kimliğinin bir sonucu olan kimliksizliğini göstermektedir. Bu durum Buster'ın bir kişi değil de bir prensip oluşunu belirtmekte ve onu Grenouille ile benzer bir hale getirmektedir. Her iki eser de bir biyografi olarak tanımlanmakta ve kahramanlarının gerçekte yaşamış kişiler olduğunu öne sürmektedir. Romanlarda, Grenouille'nin varlığı kesin tarihler belirtilerek, Buster'ın yaşamış olduğu ise diğer insanların şahitliğine başvurularak varlığı kanıtlanmaya çalışılmaktadır. Her iki romanda da gerçeklikler ve algılar, ikircikli ve güvenilmezdir. Bu nedenle Buster'ın geldiği kasabanın adı simgeseldir; 'Middleton', hiçliğin ortasında herhangi bir yeri ifade etmektedir. Buster ise değişen kimlikleriyle herhangi biri yahut herkes olabilir. Grenouille'nin aksine hangi yılda doğduğu hangi yılda öldüğü bilinmemektedir. Öte yandan Grenouille'nin yaşamının 'gerçek' olduğunu ifade eden yegâne işaretler romanda, gün, ay, yıl olarak verilen kesin tarihler ve sokak adına kadar belirtilen mekânlardır. Grenouille, kesin yer ve zamanlarda bulunduğu iddia edilen fakat kokusu olmadığı için algılanamayan, Buster Casey ise herhangi bir zamanda herhangi bir yerde var olduğu iddia edilen kimselerdir. Romanların sonunda her iki kahramanın da hiç var olmamış gibi kaybolduğu görülmektedir.

Grenouille ve Buster'ın yolculuklarının, Campbell'ın Tanrıçayla karşılaşma olarak adlandırdığı süreci parodileştirdiği saptanmıştır. *Koku*'da Grenouille'nin Tanrıça'ya kavuşma anı klasik kahramanlık hikâyelerinde olduğu gibi bir 'hieros gamos' temsili şeklinde olmaktan uzaktır ve daha çok şeytani bir kurban töreni biçimini almaktadır. Grenouille'nin, eserde Ana Tanrıça'nın bir sureti olarak yer alan kusursuz güzelliğin timsali genç kızla 'kutsal evlilikle' birleşmediği, aksine ona karşı içinde hiçbir insani duygu beslemeksizin onu öldürdüğü görülmüştür. *Çarpışma Partisi*'nde ise kahramanın karşılaştığı Ana Tanrıça suretinin deforme olmuş bedeni ve ait olduğu sınıfsal statüyle, klasik bakış açısına uygun düşmeyen bir anti-tanrıça modeli oluşturduğu gözlemlenmiştir. Grenouille ve Buster'ın yolculuklarının bu aşamasının, ironik bir biçimde çarpıtıldığı hem kahraman hem de tanrıça arketiplerinin postmodern bir dönüşüm geçirdiği saptanmıştır.

Grenouille ve Buster'ın yaşamlarındaki baba figürleri ile uzlaşamadıkları ve erginlenme sürecini travmatik bir biçimde karşıt birer ilaha dönüşerek tamamladıkları görülmektedir. Grenouille ve Buster Casey'nin, arketipleri Oedipus

gibi baba yasasının karşısında yer aldıkları saptanmıştır. *Koku* ve *Çarpışma Partisi* romanlarında, grotesk ve Oedipal birer katil olan kahramanların, postmodern çağa uygun düşecek bir biçimde atomize edildiği tespit edilmiştir.

Apollonik ataerkil Batı kültürünün ötekileştirdiği birer kahraman olan Jean-Baptiste Grenouille ve Buster Casey, yolculuğunun sonunda, göğe yükselen, ardından kültler kurulan kahraman anlayışını al aşağı etmektedir. Buster ve Grenouille, yolculuklarının sonunda ironik bir biçimde tanrılaştırıldıklarında ortaya çıkan ilahi imge, göksel bir tanrıdan ziyade kitonyen dünyaya ait grotesk bir tanrı imgesidir. *Koku* ve *Çarpışma Partisi* romanlarında Grenouille ve Buster'ın kişiliklerinde oluşturulan İsa imgesinin, merkezi bir öneme sahip olduğu gözlemlenmiştir. Yaratılan İsa imgesi ile esasen Buster ve Grenouille'nin birer karşıt İsa figürü oldukları vurgulanmaktadır. Grenouille ve Buster'ın tanrılaştırılmasında karnaval ve karnavalesk kavramlarının çarpıcı bir ortak nokta olduğu tespit edilmiştir. Her iki kahraman da klasik diskurun değil karnavalın tanrılarıdır. Doğumlarından itibaren kitonyen birer varlık olarak tasvir edilen Grenouille ve Buster, tanrılaştıklarında kitonyen bir tanrı imgesi oluşturmaktadır. Eserlerde Grenouille ve Buster'ın grotesk bedenleri gibi eylemleri de bir karşıt söylem aracı olarak yer almaktadır. Bu bağlamda hem *Koku*'da hem de *Çarpışma Partisi*'nde yoğun bir kültür eleştirisi olduğu ve başkahramanların var olan kültürün karşısına birer karşıt peygamber, karşıt tanrı olarak çıkarıldığı saptanmıştır.

Grenouille ve Buster'ın kendilerini bulma yolculukları karşıtlıklar ve çelişkiler ile birlikte verilmiştir. Her ikisinin de hem bir peygamber hem de bir katil; hem bir canavar hem de bir dâhi ve hem bir kene, bir kuduz köpek ve hem de Tanrı'nın sureti olarak eserlerde yer aldıkları görülmüştür. *Koku* ve *Çarpışma Partisi*'nde kahramanın yolculuğu, kahraman ile ejderhanın yer değiştirmesiyle çarpıtılmış, geleneksel kahraman ve yolculuğu postmodern bir biçimde dönüştürülmüştür. Her iki eserde de kahramanlar üzerinden kültür eleştirisi ve kültür tarihinin bir parodisi yapıldığı tespit edilmiştir.

Kahraman olgusunun edebi süreçteki dönüşümünü yansıtan Alman ve Amerikan edebiyatından seçilen iki post-heroik dönem eserinin karşılaştırmalı olarak ele alındığı bu çalışmanın, karşılaştırmalı edebiyat araştırmacılarına yeni bir bakış açısı kazandırması ve karşılaştırmalı edebiyat bilimine katkıda bulunması ümit edilmektedir.

KAYNAKÇA

Abel, E. L. (2009). *Death Gods: An Encyclopedia of the Rulers, Evil Spirits, and Geographies of the Dead*. Greenwood Press, USA.

Abrams, M.H. (1999). *A Glossary of Literary Terms*, Heinle & Heinle, USA.

Adams, J. (2000). "Narcissism and Creativity in the Postmodern Era: The Case of Patrick Süskind's Das Parfum". *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*. 75:4, 259-279.

Adorno, T. W. - Horkheimer, M. (1997). *Dialectic of Enlightenment*, Trans. J. Cumming, Verso, London & New York.

Adorno, T. W. - Horkheimer, M. (2010). *Aydınlanmanın Diyalektiği: Felsefi Fragmanlar*. Çev. N. Ülner-E. Öztarhan Karadoğan. Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

Aiskhülos (2016). *Oresteia: Agamemnon, Adak Sunucular, Eumenidler*, Çev. Y. Onay, Mitos Boyut, İstanbul.

Akman, M. K. (2005). "Chuck Palahniuk'ın Romanlarında Amerikan Tarzı Sosyalliklerin Eleştirisi", Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalı, Basılmamış Doktora Tezi.

Amell, A. - Virkus, A. (1999), "Miguel de Cervantes 1547-1616". *Encyclopedia of the Novel*. Vol.I. Ed. Paul Schellinger. Fitzroy Dearborn Publishers, Chicago& London.

Apollodorus (2007). *Apollodorus' Library and Hyginus' Fabulae: Two Handbooks of Greek Mythology*. Trans. R.S. Smith, S.M. Trzaskoma, Hackett Publishing, Cambridge.

Aristoteles. (2007). *Poetika*. Çev. Samih Rifat. Can Yayınları, İstanbul.

Aydın, M. "Yahya". (10.12.2018). Erişim: https://islamansiklopedisi.org.tr/yahya

Bachofen, J. J. (1997). *Söylence, Din ve Anaerki*. Çev. N. Şarman. Payel Yayınları, İstanbul.

Bahtin, M. (2005). *Rabelais ve Dünyası*. Çev. Ç. Öztek. Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Barthes, R. (1975). *The Pleasure of the Text*, Trans. R. Miller, Hill and Wang Publishing, New York.

Boggs, C., Pollard, T. (2003). *A World in Chaos: Social Crisis and the Rise of Postmodern Cinema*. Rowman & Littlefield Publishers, London.

Bowlby, R. (2007). *Freudian Mythologies: Greek Tragedy and Modern Identities*. Oxford University Press, New York.

Brombert, V. (1999). *In Praise of Antiheroes: Figures and Themes in Modern European Literature 1830-1980*. The University of Chicago Press, Chicago and London.

Buchanan, I. (2008). *Deleuze and Guattari's Anti-Oedipus: A Reader's Guide*, Continuum, New York.

Buchanan, B. W. (2010). *Oedipus against Freud: Myth and the End(s) of Humanism in 20th Century British Literature*, University of Toronto Press, Canada.

Burgess, O. A. (2010). "Utopian Body: Alternative Experiences of Embodiment in 20th Century Utopian Literature", Graduate Studies of Texas A&M University.

Butterfield, B. (1995). "Enlightenment's Other in Patrick Süskind's 'Das Parfum': Adorno and the Ineffable Utopia of Modern Art." *Comparative Literature Studies*, Vol. 32, 3, 1995, 401–418.

Campbell, J. -Moyers, B. (2009). *Mitolojinin Gücü: Kutsal Kitaplardan Hollywood Filmlerine Mitoloji ve Hikayeler*, Çev. Z. Yaman. Mediacat, İstanbul.

Campbell, J. (2013). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*, Çev. S. Gürses. Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

Cengiz, B. N. (2005) "Melancholy and Infinite Sadness: A Comparison of Jim Morrison and Kurt Cobain in Terms of the Romantic Hero and the Modern Anti-Hero". Kadir Has Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Amerikan Kültürü ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi.

Civelekoğlu, F. (2014). "Archaic Structures as Imaginative Counter-Discourse", *Litera*: *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Batı Dilleri ve Edebiyatları Dergisi*, Cilt: 24, Sayı: 1, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, İstanbul, 1-12.

Clero, J. P. (2011). *Lacan Sözlüğü*, Çev. Ö. Soysal, Say Yayınları, İstanbul

Cojocaru, D. (2015). *Violence and Dystopia: Mimesis and Sacrifice in Contemporary Western Dystopian Narratives*. Cambridge Scholars Publishing, UK.

Cokal, S. (2010). "Hot with Rapture and Cold with Fear: Grotesque, Sublime and Postmodern Transformations in Patrick Süskind's Perfume". The Philosophy of Horror. Ed. Thomas Fahy. University Press of Kentucky, USA.

Corbin, A. (1986). *The Foul and the Fragrant: Odor and the French Social Imagination*. Trans. M. L. Kochan, Berg Publishers, USA.

Cuddon, J.A. (1999). *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Penguin Books, England.

Deleuze, G.- Guattari, F. (2000). *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia.* Çev. R. Huxley, M. Seem, H.R. Lane. University of Minnesota Press, Minneapolis.

Deutsch, H. (1969). *A Psychoanalytic Study of ther Myth of Dionysus and Apollo: Two Variants of the Son-Mother Relationship*, International Universities Press, New York.

Doltaş, D. (2003). *Postmodernizm ve Eleştirisi Tartışmalar/Uygulamalar*, İnkılap Kitabevi, İstanbul.

Dostoyevski, F.M. (1999). *Yeraltından Notlar*. Çev. S. Demirci. Öteki Yayınevi, Ankara.

Edmunds, L.- Dundes, A. (Eds.). (1995). *Oedipus: A Folklore Casebook*, The University of Wisconsin Press, USA.

Eksen, K. (2008). "Trajik Hata ve Sessizlik", Cogito, Sayı: 54, Bahar 2008, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Eliade, M. (2018). *Mitlerin Özellikleri*. (Çev. Sema Rifat). 3. Basım, İstanbul, Alfa Yayıncılık.

Erhat, A. (2006). *Mitoloji Sözlüğü*. Remzi Kitabevi, İstanbul.

Ermarth, E.D. (1998). "Postmodernism and the Novel". *Encyclopedia of the Novel*. Vol. 2, Paul Schellinger (Ed.). Fitzroy Dearborn Publishers, Chicago, London.

Euripides. (2017). *İphigenia Tauris'te*. Çev. A. Çokona, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

Fjellestad, C. (2001). "Towards an Aesthetics of Smell, or, the Foul and the Fragrant in Contemporary Literature". *Revista de Filología y su Didáctica*, No: 24, 637-651.

Fleming, B. E. (1991). "The Smell of Success: A Reassessment of Patrick Süskind's 'Das Parfum.'" *South Atlantic Review*, Vol. 56, No. 4, 71–86.

Fowler, D. (1988). "Millhauser, Süskind, and the Postmodern Promise." *Journal of the Fantastic in the Arts*, vol. 1, no. 4 (4), pp.77–86.

Freydberg, B. (2008). "Coriolanus'un Oidipal Laneti ve Trajik Kurtuluş Sorunu", *Cogito*, Sayı: 54, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Freud, S. (1963) *An Outline of Psychoanalysis*. Trans. J. Strachey. Norton Company Inc., New York.

Frye, N. (2007), *Büyük Şifre*. Çev. S. Aygül Baş. İz Yayıncılık, İstanbul.

Frye, N. (2015). *Eleştirinin Anatomisi: Dört Deneme*. Çev. H. Koçak. Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Frye, N.- Salusinszky- I. Denham, R.D. (2005). *Northrop Frye's Writings on the Eighteenth and Nineteenth Centuries*. University of Toronto Press, Canada.

Furst, L. R. (1976). "The Romantic Hero, or Is He an Antihero?". *Studies in the Literary Imagination*. Spring76, Vol. 9, Issue 1, Georgia State University Pres., Georgia, 53-67.

Geef, D. (2015). "Late Capitalism And Its Fictitious Future(S): The Postmodern, Science Fiction, and the Contemporary Dystopia", Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität, Bonn.

Girard, R. (2018). *Günah Keçisi*. Çev. I. Ergüden, Alfa Basım Yayım, İstanbul.

Girard, R. (2019). *Şiddet ve Kutsal*. Çev. N. Alpay, Alfa Basım Yayım, İstanbul.

Göncüoğlu, M. Ö. (2016). "God or Beast: Patrick Süskind's Anti-Hero Jean-Baptiste Grenouille in Perfume: The Story of a Murderer". *Mythmaking Across Boundaries*. Ed. Züleyha Çetiner-Öktem. Cambridge Scholars Publishing, UK, 219-231.

Göttner-Abendroth, H. (1995). *The Goddess and Her Heros*. Trans. L. Friedberg, Anthony Publishing Company, USA.

Gray, R.T. (1993). "The Dialectic of "Enscentment": Patrick Süskind's Das Parfum as Critical History of Enlightenment Culture". *PMLA*, Vol. 108, No. 3, 489–505.

Hamdy, M.M. (2010). "Examining the Metaphorical Sense of Smell & the Problem of Pastiche in Das Parfum," 2010. https://www.academia.edu /4162718/Examining_the_metaphorical_sense_of_smell_and_The_problem_of_Pastiche_in_Das_Parfum.

Hawthorne, N. (2013). *The Birthmark and Five Other Tales*. CreateSpace Independent Publishing Platform, USA.

Hegel, G.W. F. (1986). *Seçilmiş Parçalar*. Çev. N. Bozkurt, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Hegel, G.W. F. (1994). *Estetik*. Çev. T. Altuğ ve H. Hünler, Payel Yayınevi, İstanbul.

"Hero", (10.10.2015). *Online Etymology Dictionary*, Erişim: (https://www.etymonline.com/word/hero).

"Hero", (23.10.2015). *Encyclopaedia Britannica*, Erişim: (http://academic.eb.com/levels /collegiate/article/40188).

Holland, E.W. (2013). *Deleuze ve Guattari'nin Anti-Oedipus'u: Şizoanalize Giriş*, Çev. A. Utku ve M. Erkan, Otonom Yayıncılık, İstanbul.

Hourihan, M. (1997). *Deconstructing the Hero: Literary Theory and Children's Literature*. Routledge, New York.

Huysmans, J.K. (2018). *Tersine*. Çev. T. Yücel, 2. Basım, YKY Yayınları, İstanbul.

Jacobson, M.R. (1992). "Patrick Süskind's Das Parfum: A Postmodern Künstlerroman". *The German Quarterly*. Vol. 65, No.2, 201-211.

Januszkiewicz, M. (2012). "The Horizon of Modernity: the Antihero as a Notion in Literary Anthropology". Benjamin Koschalka (Trans.) *Teksty Drugie,* 2, Special Issue – English Edition, 164-180.

Jung, C.G. (1976). *Collected Works of C.G. Jung, Volume 05: Symbols of Transformation: An Analysis of the Prelude to a Case of Schizophrenia,* Trans. R.F.C. Hull, Routledge, London.

Jung, C. G. (2001). *Anılar, Düşler, Düşünceler,* Çev. İ. Kantemir, Can Yayınları, İstanbul.

Jung, C.G. (2013). *Dört Arketip*, Çev. Z. Aksu Yılmazer, Metis Yayınları, İstanbul.

Jung, C.G. (2014). *Collected Works of C.G. Jung, Volume 09: The Archetypes and the Collective Unconscious,* Trans. R.F.C. Hull, Routledge, London.

Kadiroğlu, M. (2012). "A Genelogy of the Antihero". *DTCF Dergisi*. Ankara Üniversitesi Yayınları, Cilt: 52, Sayı: 2, 1-18.

Kasımoğlu, S. (2017). *Binbir Gece Masalları'nda Kahraman İzleği Şehriyar'ın Farkındalık Yolculuğu*. Ürün Yayınları, Ankara.

Kaya, N. (2000). *Der Gott des Grotesken-Eine literaturanthropologische Studie*. Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İzmir.

Kaya, N. [Culture Club TV]. (17 Ağustos 2019). *Bir dakikalık dipnot 15: Science Fiction/ Yüzyılsonu/ Kültür Krizi* [Video Dosyası]. Alınan Yer https://www.youtube.com/watch?v=8TAGNE8FwAU&list=PLRxPRf7LrGo7hUQG3AYpvtbu_3iejiiU9&index=152&t=2s

Kaya, N. [Culture Club TV]. (14 Ekim 2019). *Bir dakikalık dipnot 73: "Kahraman" ve "Kahramanlık"* [Video Dosyası]. Alınan Yer https://www.youtube.com/watch?v=MZrGvag8Hfo&list=PLRxPRf7LrGo7hUQG3AYpvtbu_3iejiiU9&index=94&t=320s

Kaya, N. [Culture Club TV]. (21 Aralık 2019). *Arada einmal 8: Oidipus ile Orestes Arasında Batı Kahramanı* [Video Dosyası]. Alınan Yer https://www.youtube.com/watch?v=8cgURLz-C_4

Kaya, N. [Culture Club TV]. (19 Ocak 2020). *1 Yazar 1 Eser: Patrick Süskind ve "Koku"* [Video Dosyası]. Alınan Yer https://www.youtube.com/watch?v=-b79l1DVQtw

Kaya, N. [Culture Club TV]. (27 Mart 2020). *Bir dakikalık dipnot 159: Tragedyanın Kaynağı: Kadın ve Doğa Düşmanlığı* [Video Dosyası]. Alınan Yer https://www.youtube.com/watch?v=RvX1cEyK-IE

Kayhan, S. (2014). *Fragments of Tragedy in Postmodern Film*. Cambridge Scholars Publishing, UK.

Kellum, B. (1974). "Infanticide in England in the Later Middle Ages". *History of Childhood Quarterly: The Journal of Psychohistory*, Winter;1(3), 367-88.

Kılıç, S. (2013). "Deleuze-Guattari: Şizoanalitik Ontoloji Düzleminde Oedipal Bilinçdışının Yersizyurtsuzlaştırılması", *Kaygı*: *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*, Sayı: 21 / Güz 2013, ISSN: 1303-4251, 95-110.

Krause, E. H. (2012). "In search of the Maternal: Patrick Süskind's Perfume". *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*. 87:4, 345-364.

Kristeva, J. (2014). *Korkunun Güçleri: İğrençlik Üzerine Bir Deneme*. Çev. N. Tutal, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Lamont, R. L. (1976). "Hero or Anti-Hero". *Studies in the Literary Imagination*. Spring 76, Vol. 9, Issue 1, Georgia State University Press, Georgia, 1-22.

Lévi-Strauss, C. (2012). *Yapısal Antropoloji*, Çev. A. Kahiloğulları, İmge Kitabevi, Ankara.

Lermontov, M. (2009*). Zamanımızın Bir Kahramanı*, Can Yayınları, İstanbul.

Liang, S. (2009). "I die, therefore I am": Grenouille's Monstrous Nature in Süskind's Perfume", Erişim: http://www.inter-disciplinary.net/wp-content/uploads/2009/08/ liang-paper.pdf

Ludden, T. (2006) "Birth and the Mother in Materialist Feminist Philosophy and Contemporary German Texts", *Women: A Cultural Review*, 17: 3, 341-354.

MacKendrick, K. (2009). "Chapter One: Chuck Palahniuk And the New Journalism Revolution", *Sacred and Immoral: On the Writings of Chuck Palahniuk*. Jeffrey A. Sartain (Ed.), Cambridge Scholars Publishing, UK, 1-22.

Madison, E. K. (2004). "The Romantic Hero In a Postmodern World: American Culture and Moral Responsibility in the Fictions of Morrison, Naylor and Pynchon". Dissertation, Purdue University.

Majid, A.(vd.) (2018). "Differential Coding of Perception in the World's Languages", *PNAS*, November 6, Vol. 115, No. 45, 11369-11376.

Margolin, U. (1999). "Character". Encyclopedia of the Novel. Vol.I. Ed. Paul Schellinger. Fitzroy Dearborn Publishers, Chicago& London., 197-201.

Marino, M. (2010). “Murderous Visions of Relativity In the Novels Das Parfum and Oceano Mare”. *Altre Modernita*. Milano University. N. 4 – 10/2010, Italy, 168-177.

McCracken, T. (2014). *Apathy in Literature: A Discourse on Emotionsless Characters and Concepts*. Anchor Academic Publishing, Hamburg.

McHale, B. - L. Platt (2016). *The Cambridge History of Postmodern Literature*. Cambridge UP., USA.

Mendieta, E. (2005). “Surviving American Culture: On Chuck Palahniuk.” *Philosophy and Literature*, 29, 2, 394-408.

Mieszowski, S. (2011). “Bruising Bodies, Crashing Cars: Cultural Inoculations of the ‘Death Drive’ in Ballard and Palahniuk”. *Hard Bodies*. R. J. Poole, F. Sedlmeier, S. Wegener (Ed.). LIT Verlag, Wien.

Miller, D. A. (2000). *The Epic Hero.* The J. Hopkins University, Baltimore.

Minárik, M. (2011). “Writing of Chuck Palahniuk–Development and Popular Aspects”. Masaryk University Faculty of Arts Department of English and American Studies English Language and Literature, Master‘s Diploma Thesis.

Moffatt, E. (2001). “Grenouille: A Modern Schizophrenic in the Enlightening World of Das Parfum”. *Forum for Modern Language Studies*. 37.3 (July 2001), 298-313.

Moran, B. (2003). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Murfin, R. - Ray S.R. (Ed.)(2003). *The Bedford Glossary of Critical and Literary Terms,* 2 ed. Bedford/St. Martin’s Press, Boston.

Neumann, E. (2015). *The Great Mother,* Trans. R. Manheim, Princeton University Press, USA.

Nicol, B. (2009). *The Cambridge Introduction to Postmodern Fiction*. Cambridge UP., USA.

Nietzsche, F. (2002). *Güç İstenci*. Çev. S. Umran, Birey Yayıncılık, Birinci Baskı, İstanbul.

Nietzsche, F. (2007). *İnsanca Pek İnsanca*. Çev. M. Tüzel, İthaki Yayınevi, İstanbul.

Nietzsche, F. (2011). *Tragedyanın Doğuşu*. Çev. M. Tüzel, İkinci Baskı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

Nutku, Ö. (2001). *Dram Sanatı*. Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

Olofsson, J.K. - Gottfried, J.A. (2015). “The Muted Sense: Neurocognitive Limitations of Olfactory Language”. *Trends in Cognitive Science*, 2015 June; 19(6): 314–321. doi: 10.1016/j.tics.2015.04.007.

Orr, J. (1997). *Sinema ve Modernlik*. Çev. A. Bahçıvan, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara.

"Ossian" (03.02.2019). Erişim:https://www.britannica.com/topic/Ossian.

Önalp, E., Aydonat, A. (2015). "Çevirmenlerin Önsözü". *Tormesli Lazarillo*. (Anonim) Çev. E. Önalp, A. Aydonat. Can Yayınları, İstanbul.

Paglia, C. (2014). *Cinsel Kimlikler: Nefertiti'den Emily Dickinson'a Sanat ve Çöküş*. Çev. A. Hazaryan ve F. Demirci, İkinci Basım, Epos Yayınları, Ankara.

Palahniuk, C. (2013). *Çarpışma Partisi*. Çev. F. Uncu. Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Pearson, K. A. (1998). *Kusursuz Nihilist*. Çev. C. Soydemir. Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Pindar. (1997). *Olympian Odes, Pythian Odes*. Ed. and Trans. W. H. Race. Loeb Classical Library 56, Harvard University Press, Cambridge.

Poole, R. J. (2011). "Preface". *Hard Bodies*. R. J. Poole, F. Sedlmeier, S. Wegener (Ed.). LIT Verlag, Wein.

Popova, Y. B. (2003). "The Fool Sees with His Nose': Metaphoric Mappings in the Sense of Smell in Patrick Süskind's Perfume". *Language and Literature*. Vol 12(2): 135–15, SAGE Publications, UK.

Press, N.B. (2009). *The Cambridge Introduction to Postmodern Fiction*. Cambridge UP., USA.

Propp, V. (2008). *Masalın Biçimbilimi*. Çev. M. Rifat – S. Rifat. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

Raglan, L. (1956). *The Hero*. Vintage Books, New York.

Repphun, E. (2012). "Every Story is a Ghost: Chuck Palahniuk and the Reenchantment of Suffering", *Religion and the Body: Modern Science and the Construction of Religious Meaning*, Ed.: D. Cave and R. Sachs Norris, BRILL, Leiden&Boston, 129-153.

Rindisbacher, H. J. (1995). *The Smell of Books: A Cultural-Historical Study of Olfactory Perception in Literature*. The University of Michigan Press, USA.

Rubin, L. (2012). "The Politics of Boredom: Punk the Situationist International and Chuck Palahniuk's Rant". *Reading Chuck Palahniuk: American Monsters and Literary Mayhem*. C. Kuhn, L. Rubin (Ed.) Routledge, New York, 129-143.

Rudnytsky, Peter L. (1982). "Oidipus and Anti-Oidipus", *World Literature Today*, Summer 1982, Vol. 56, NO: 3, Varia Issue, 462-470, University of Oklohoma, USA.

Ryan, J. (1990). “The Problem of Pastiche: Patrick Süskind's Das Parfum”. *The German Quarterly*, Vol. 63, No. 3/4, 396-403.

Ryan, J. (2015). “Schlink’s ‘Vorleser’, Süskind’s ‘Parfum’ and the Concept of Global Literature”, *Colloquia Germanica*, Vol. 48, No. 1/2F grenouil, Themenheft: Berhard Schlinks Der Vorleser, Narr Francke Attempto Publishing, Germany, 13-21.

Ryken, L. (2001). “Hero Stories”. *Words of Delight: A Literary Introduction to the Bible*. 6th ed. Baker Book House Company, Michigan.

Saygın, A. U. (2016) “Paul Karl Feyerabend’in Bilim Anlayışı”. *Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi (AKAR)*, Cilt 1, Sayı 1, 16-24.

Schein, S. (1984). *The Mortal Hero: An Introduction to Homer's Iliad*. University of California Press, California.

Simmons, D. (2008). *The Anti-Hero in the American Novel: From Joseph Heller to Kurt Vonnegut*, Palgrave Macmillan, USA.

Slade, A. (2012). “On Mutilation: The Sublime Body of Chuck Palahniuk's Fiction”. *Reading Chuck Palahniuk: American Monsters and Literary Mayhem*. C. Kuhn, L. Rubin (Ed.) Routledge, New York, 62-72.

Slocombe, W. (2003). “Postmodern Nihilism: Theory and Literature”. The University of Wales, Aberystwyth for the Qualification of PhD in English.

Sophokles (2019a). *Kral Oidipus*. Çev. B. Tuncel, On beşinci Baskı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

Sophokles (2019b). *Oidipus Kolonos’ta*. Çev. A. Çokona, Üçüncü Baskı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

Sondergard S.L. (2012). “Chuck Palahniuk and the Semiotics of Personal Doom: The Novelist as Escape Artist”. *Reading Chuck Palahniuk: American Monsters and Literary Mayhem*. Kuhn, C. Rubin, L. (Ed.) Routledge, New York, ss. 9-23.

Steiner, G. (2011). *Tragedyanın Ölümü*. Çev. B. İ. Dinçel. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

“Stigmata”. (25.12. 2019). Erişim: https://www.catholic.org/saints/stigmata/

Süskind, P. (1994). *Das Parfum: Die Geschichte eines Mörders*. Diogenes Verlag, Zürich.

Süskind, P. (2014). *Koku*. Çev. T. Turan. Can Yayınları, İstanbul.

“Symbolism of the fish”. (03.09.2018). Erişim: https://www.catholic.org/encyclopedia/ view.php?id=4695

Şener, S. (2007). *Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı*. Dost Yayınevi, Ankara.

Thorslev, P.L. (1962). *The Byronic Hero: Types and Prototypes*. University Press, Minnesota.

Turner, V. (2002). "Liminality and Communitas", *A Reader in the Anthropology of Religion*, (Ed. Michael Lambek). USA: Blackwell, 358-373.

Ünal, D. Ç. (2003). "Alman Eğitim Romanında Avangard Dönüşümler", Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Alman Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Basılmamış Doktora Tezi.

Walker, W. (1985). *Dialectics and Passive Resistance: The Comic Antihero in Modern Fiction*. Peter Lang Publication, Berne.

Whitinger, R.G - Herzog, M. (1994). "Hoffmann's Das Fräulein von Scuderi and Süskind's Das Parfum: Elementary Homage in a Postmodernist Parody of Romantic Artist Story". *The German Quarterly*. Vol. 67, No.2, Knitting the Connections: Comparative Approaches in/to German Literature. Spring 1994, Wiley, USA, 222-234.

Williams, G.C. (2012). "Nihilism and Buddhism in a Blender: The Religion of Chuck Palahniuk". *Reading Chuck Palahniuk: American Monsters and Literary Mayhem*. Kuhn, C. Rubin, L. (Ed.) Routledge, New York, 170-180.

"Yahya". (10.05.2019). Erişim: https://islamansiklopedisi.org.tr/yahya.

Yılmaz, N. (2015). "Tertullian'ın Vaftiz Anlayışı". *Sakarya Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Cilt: XVII, Sayı: 31 (Haziran 2015), 121-140.