

**MİTİK BİR TOPOGRAFYA OLARAK VenedİK:
KÜLTÜREL EKOLOJİK BİR YAKLAŞIM**

Berrin DEMİR
(Doktora Tezi)

Eskişehir, 2020

**MİTİK BİR TOPOGRAFYA OLARAK VENEDİK:
KÜLTÜREL EKOLOJİK BİR YAKLAŞIM**

Berrin DEMİR

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

Berrin DEMİR tarafından hazırlanan Mitik Bir Topografya Olarak Venedik: Kültürel Ekolojik Bir Yaklaşım başlıklı bu çalışma, .../.../ 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

Akademik Ünvanı ve Adı Soyadı

Üye

Akademik Ünvanı ve Adı Soyadı (Danışman)

Üye

Akademik Ünvanı ve Adı Soyadı

Üye

Akademik Ünvanı ve Adı Soyadı

Üye

Akademik Ünvanı ve Adı Soyadı

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

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.

Berrin DEMİR

.....

ÖZET

MİTİK BİR TOPOGRAFYA OLARAK VENEDİK: KÜLTÜREL EKOLOJİK BİR YAKLAŞIM

DEMİR, Berrin

Doktora–2020

Karşılaştırmalı Edebiyat Anabilim Dalı

Danışman: Prof. Dr. Nevzat KAYA

Doğa ve kültür, arkaik zamanlardan beri edebiyata konu olmuş kavramlardır. Aralarındaki dikotomik ilişki, felsefenin de ilgisini çekmiş, dönemin önde gelen filozofları tarafından çalışmalarda yer verilmiştir. Çalışmanın kuramsal çerçevesini oluşturan Kültürel Ekoloji Olarak Edebiyat, sistemin hegemonik güçleri ile toplumun marjinalize edilmiş konuları arasında dengeyi sağlayan bir mekanizma gibi çalışmaktadır. Hayatın ikilemlerden ibaret olduğunu söylemek ya da bu durumu kabullenmek yeterli değildir. Önemli olan dikotomik ilişkiler içerisindeki sistematik olgular ile bastırılanlar arasında bir ilişki oluşturmak, homojen bir birliktelikten ziyade bir arada olmalarını sağlamaktır. Bu kuram, içinde barındırdığı alt metinlerle felsefi, sosyolojik ve antropolojik bir edebiyat sentezi ortaya çıkarmaktadır.

Çalışmanın amacı, toplumda var olan baskın güçlerin çıkmazlarının ve tek yanlılıklarının ortaya çıkarılmasını, kültürel olarak bastırılanın dil aracılığıyla etkinleştirilmesini ve bu iki kutbun entegrasyonunu gözler önüne sererek edebiyatın kurmaca düzlemde sürdürdüğü kültürel yaratıcılığın okur tarafından nasıl yapılandırıcı bir deneyime dönüştürüldüğünü göstermektir. Bu bağlamda Thomas Mann'ın *Venedik'te Ölüm*, Ian McEwan'ın *Yabancı Kucak* ve Nedim Gürsel'in *Resimli Dünya* isimli eserleri, Hubert Zapf'ın *Kültürel Ekoloji Olarak Edebiyat* kuramı kapsamında geliştirdiği 'Üçlü İşlev Modeli' aracılığıyla karşılaştırmalı bir şekilde incelenecektir. *Kültür Eleştirel Üstsöylem*, *Kurmaca Karşıt Söylem* ve *Uzlaştırıcı Söylemlerarasılık*

basamaklarından oluşan bu model, Nietzsche'nin *Tragedya'nın Doğuşu*, Adorno ve Horkheimer'in *Aydınlanmanın Diyalektiği* ve Bahtin'in *Rabelais ve Dünyası* isimli eserlerinin alt metin olarak ele alınmasıyla daha da anamlanacaktır.

Kültürel-ekolojik bir yaklaşımla ele alınan Venedik, birincil kaynakça olarak incelenen eserlerde ortak uzam olarak yer almakta ve 'Kurmaca Karşıt Söylem' olarak ortaya çıkmaktadır. Venedik'in katastrofik ve liminal gücü sayesinde aydınlanmacı toplumlarda bireyleri ve olayları Diyonizyaklaştırdığı ve resmi söylemlerin çözüldüğü görülmüştür. Eserlerinde sonunda görülen sembolik ölümler, doğa ile kültürün karşı karşıya gelmesinden kaynaklanmaktadır. Bu çalışma, Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi alanında yapılmış çalışmaları destekler niteliktedir, özellikle Türk ve İngiliz edebiyatı bağlamında alanyazına yeni bir soluk getireceği düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Kültürel Ekoloji olarak Edebiyat, 'Üçlü İşlev Modeli', Venedik.

ABSTRACT

VENICE AS A MYTHICAL TOPOGRAPHY: A CULTURAL ECOLOGICAL APPROACH

DEMİR, Berrin

PhD Degree–2020

Department of Comparative Literature

Supervisor: Prof. Dr. Nevzat KAYA

Nature and Culture are the terms discussed in literature since archaic periods. The dichotomic relation between them has drawn attention of philosophy, and it has been used by the prominent philosophers in the related studies. *Literature as Cultural Ecology*, which is the theoretical framework of the study, works as a mechanism balancing between hegemonic powers of the system and the marginalized matters of the society. That is not decent to say that life is made up of those dilemmas or to accept it. What is the significant one is to interrelate between systematical phenomenons within the dichotomical relations and restrained ones, and to provide them to coexist even they are not homogenous. This theory brings out a philosophical, sociological and anthropological literature synthesis containing subtexts within itself.

The aim of the study is to provide the dilemmas and unilateralism of the dominant powers in the society, to activate the culturally repressed one via language and to display the integration of those two opposite sides, so literature will enable the cultural creativity to be converted by the reader into a constructing and transforming experience in the fictional atmosphere. The works named as *Death in Venice* by Thomas Mann, *Comfort of Strangers* by Ian McEwan and *The Turbans of Venice* by Nedim Gürsel is examined comparatively through *Triadic Function Model* developed within the scope of Hubert Zapf's Theory *Literature as Cultural Ecology*. This model including

the stages named as “Culture-Critical Metadiscourse”, “Imaginative Counter-Discourse” and “Reintegrative Interdiscourse” will be much more meaningful through analyzing subtexts like *The Birth of Tragedy* by Nietzsche, *Dialectic of Enlightenment* by Adorno and Horkheimer and *Rabelais and His World* by Bahtin.

Venice, within the Cultural-Ecological Approach, is the common setting in three novels to be used in the study as a first reference, and it is evaluated as ‘Imaginative Counter Discourse’. It is observed that Venice make the individuals and events Dionysiac in the enlightened societies via its catastrophic and liminal power, and official discourses are dissolved in Venice. Symbolic deaths observed at the end of the novels are based on the confrontation of nature and culture. This study supports the other studies in the field of Comparative Literature and it is considered as a new lease in both English and Turkish Language and Literature.

Key Words: Literature as Cultural Ecology, Triadic Function Model, Venice

İÇİNDEKİLER

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

1. BÖLÜM

KURAMSAL ÇERÇEVE

1.1. KÜLTÜREL EKOLOJİ OLARAK EDEBİYAT.....	5
1.1.1 Kuramsal Alt Metinler	15
1.1.1.1. Nietzsche: <i>Tragedyanın Doğuşu</i>	15
1.1.1.2. Adorno ve Horkheimer: <i>Aydınlanmanın Diyalektiği</i>	23
1.1.1.3. Bahtin: <i>Rabelais ve Dünyası</i>	26

2. BÖLÜM

YÖNTEMSSEL ÇERÇEVE

2.1. HUBERT ZAPF'IN 'ÜÇLÜ İŞLEV MODELİ'.....	35
2.1.1. Kültür Eleştirel Üstsöylem	38
2.1.2. Kurmaca Karşıt Söylem	39
2.1.3. Uzlaştıracı Söylemlerarasılık	40

3. BÖLÜM

DEKADAN BİR TOPOS: VENEDİK	43
----------------------------------	----

4. BÖLÜM

KARŞILAŞTIRMALI METİN ANALİZİ

4.1. İDEAL OLANIN GÖSTERİMİ/RASYONALİTENİN VÜCUT BULMUŞ HALİ: <i>VENEDİK'TE ÖLÜM</i>	58
---	----

4.2. ‘GÜZEL OĞLAN’IN HAZİN SONU: <i>YABANCI KUCAK</i>	74
4.3. KARNAVALESK BİR SON: <i>RESİMLİ DÜNYA</i>	90
SONUÇ.....	117
KAYNAKÇA	124
TABLolar LİSTESİ.....	129
RESİMLER LİSTESİ	129

ÖNSÖZ

Venedik'in kültürel-ekolojik bir yaklaşımla mitik bir topografya olarak ele alındığı bu çalışmada Thomas Mann'ın *Venedik'te Ölüm*, Ian McEwan'ın *Yabancı Kucak* ve Nedim Gürsel'in *Resimli Dünya* isimli eserleri Hubert Zapf'ın *Kültürel Ekoloji Olarak Edebiyat* kuramı bağlamında geliştirdiği 'Üçlü İşlev Modeli' yöntemiyle incelenecektir.

Bu doktora tezinin Kültürel Ekoloji Olarak Edebiyat kuramı kapsamında yapılmış olan hem ulusal hem de uluslararası alan çalışmalarına katkı sağlayacağı düşünülmektedir. 2012 yılında başlayan bu uzun yolculukta daha ilk günden itibaren alan yazın bağlamında beni besleyen, önemli yönlendirmeler yapan ve Kültürel Ekoloji Olarak Edebiyat kuramının sahibi Prof. Dr. Hubert ZAPF ile bir araya gelmeme vesile olan danışmanım Prof. Dr. Nevzat KAYA'ya, metinlerarası çalışmalardan sunduğu örneklerle farklı bakış açıları kazanmama yardımcı olan Prof. Dr. Medine SİVRİ'ye, çalışmanın dilbilimsel bağlamda zenginleşmesine yardımcı olan Prof. Dr. Asuman AĞAÇSAPAN'a, çalışmaya dair şekilsel ve içeriksel katkılarından dolayı Doç Dr. Ferzane DEVLETABADİ ve Doç. Dr. Fesun KOŞMAK'a teşekkürü bir borç bilirim. Ayrıca doktora eğitimim boyunca desteğini hiçbir zaman esirgemeyen aileme, sonsuz bir sabırla yanımda olan ve beni bu süreç içinde her daim destekleyen eşime, son olarak bitmek tükenmek bilmeyen enerjisiyle hayatıma neşe ve güç katan, hep "iyi ki" dediğim CAN oğluma canı gönülden teşekkür ederim.

GİRİŞ

“Mitik Bir Topografya Olarak Venedik: Kültürel Ekolojik Bir Yaklaşım” isimli bu çalışmada Alman Edebiyatı’ndan Thomas Mann’ın *Venedik’te Ölüm*, İngiliz Edebiyatı’ndan Ian McEwan’ın *Yabancı Kucak* ve Türk Edebiyatı’ndan Nedim Gürsel’in *Resimli Dünya* isimli eserleri, Hubert Zapf’ın *Kültürel Ekoloji Olarak Edebiyat* kuramı kapsamında geliştirdiği ‘Üçlü İşlev Modeli’ ile incelenecektir. Çalışmanın amacı, toplumda var olan hegemonik güçlerin çıkmazlarının ve tek taraflılıklarının ortaya çıkarılması ve eleştirilmesi, kültürel olarak bastırılmış olanın dil aracılığıyla etkinleştirilmesi ve en nihayetinde bu iki kutbun aralarında tam bir harmanizasyon olmasa da entegrasyonunu gözler önüne sererek edebiyatın kurmaca düzlemde sürdürdüğü kültürel yaratıcılığın okur tarafından yapılandırıcı bir deneyime dönüştürülmesini sağlamaktır. Hem kuramın daha iyi anlaşılması hem de model basamaklarındaki ifadelerin tam karşılığını bulabilmek adına çalışmada üç adet alt metin bu bağlamda destek sağlayacaktır. Friedrich Nietzsche’nin *Tragedyanın Doğuşu*, Theodor W. Adorno ve Max Horkheimer’in *Aydınlanmanın Diyalektiği* ve Mihail Bahtin’in *Rabelais ve Dünyası* çalışma için aydınlatıcı olacaktır. Bu alt metinlerle felsefi, sosyolojik ve antropolojik bir edebiyat sentezi ortaya çıkarmak hedeflenmektedir.

Metin incelemesi yapılacak olan eserlerin ortak uzamı Venedik’tir. Bu kent, çalışma bağlamında kültür ile doğanın, Apollon ile Dionisos’un, rasyonalite ile mitin, resmi söylem (yüksek kültür) ile resmi olmayan söylemin (halk kültürü) entegre olduğu bir yerdir. Dikotomik bir dokuya sahip olan Venedik, Doğu’ya Adriyatik Denizi ile bağlıdır, zamanla Doğu’nun en önemli ticari bölgesi haline gelmiştir. Şehrin bu ekonomik, istikrarlı ve güven oluşturan gücü, dönemin en yetenekli sanatçılarını bölgeye çekmiş, Venedik’i Rönesans’ın en önemli kentlerinden biri haline getirmiştir. Pek çok küçük adadan oluşan Venedik, bu topografik yapısını yabancı saldırılar karşısında avantaja çevirmeyi bilmiştir. Göreceli ulaşılmazlığı ve jeopolitik konumu, onu dünyanın en güçlü şehir cumhuriyetlerinin arasına sokmuştur, 17. yüzyılın ortalarında ortaya çıkan vebaya kadar huzur dolu kent olmaya devam etmiştir. Venedik’in düşüşünü hazırlayan bu felaket, kentin dünya edebiyatında tekinsiz bir imaj çizmesine sebep olmuştur.

Çalışmanın en temelini doğa ve kültür kavramları oluşturmaktadır. Doğa, en başından beri hep var olan, kültür ise bireylerin toplumsal süreçler içinde sonradan

oluşturdukları bir kavramdır. Yaşamdaki dualiteyi simgeleyen bu iki sözcük, birbirinin rakibi gibi görünse de hep birlikte ve birbirilerine rağmen var olmuşlar, var olmaya da devam etmektedirler. Önemli olan bu ikilinin arasındaki entegrasyondur. Özellikle edebiyat, sinema ve diğer sanat dalları bu uzlaşıda kullanılan araçlardır.

Kültürel Ekoloji Olarak Edebiyat kuramı, insan ile doğa ilişkisini temel almaktadır. Toplumdaki kemikleşmiş/kalıplaşmış sosyal yapıları ve ideolojik görüşleri yerle bir eden, sembolik olarak bastırılmış/marjinal olanın sesini duyuran bir kuramdır. Merkezine toplumu değil de doğayı alan bu kuramın organik bir yapısı mevcuttur. Bu kuramda insanın kendisi ya da doğayla girdiği ilişkide nasıl bir tavır takındığına değinilmekte, özellikle metin incelemesi yapılacak olan eserlerde bu karşılaşma, karakterlerin baht dönüşlerinin olduğu noktalar oluşturmakta ve büyük önem arz etmektedir. Birey, kendi içindeki kutuplar içinde de seyreleyebilir ya da bir doğa unsuru ile de temas edebilmektedir. Önemli olan bu ilişkinin yeniden adlandırılması ya da tarafların birbirine entegre olmasıdır. Bu entegrasyon; krizlere, gelgitlere, doğumlara, ölümlere ya da dönüşümlere sebep olabilmektedir. Her iki kutup için de yapılandırıcı bir deneyimdir. Karşıtlıkların bir araya gelmesi ve hayatın bu enerjilerin varlığı ile yenilenmesi, değişmesi ya da krizlerle altüst olması temel alınmaktadır. Bu bağlamda edebiyat, kültür sisteminin içinde ekolojik bir güç görevi görmekte, ayrıca insan yaşamını araçsallaştıran ekonomik, politik ya da pragmatik yapıların gücünü etkisiz hale getirmektedir. Karşıt kutba da söz hakkı verdiği için tek boyutludan çoğulcu bir bakış açısına geçiş yapmaktadır. Dolayısıyla edebiyat, kültür ve doğa arasındaki bu triyalog, içerdiği disiplinlerin disiplinlerarası zenginleşmesine katkıda bulunmaktadır. Çok boyutluluğa kapılarını aralayan, devingen bir bakış açısı sağlamaktadır.

Çalışmanın ilk bölümü, kuramsal çerçeveyi oluşturmaktadır. Çalışmanın belkemiği niteliğinde olan *Kültürel Ekoloji Olarak Edebiyat* kuramı, tarihsel bir silsile içinde ele alınacaktır. Sırasıyla ekoloji, kültürel ekoloji ve kültürel ekoloji olarak edebiyat kavramlarının detaylarına değinilecektir. Bu durumun kavramsal olarak kuramın net bir şekilde alımlanmasına yardımcı olacağı düşünülmektedir. *Kültürel Ekoloji Olarak Edebiyat* kuramı, Hubert Zapf tarafından ortaya konmuş, bu alanda biri Almanca diğeri İngilizce olmak üzere iki teorik kitap üzerinden açıklanmaktadır. Dolayısıyla kuramın detaylandırılması Hubert Zapf'ın 2016 yılında İngilizce olarak yayınladığı *Literature as Cultural Ecology: Sustainable Texts* isimli kitap üzerinden

olacaktır. Kuramın birincil kaynakçası olarak kullanılacak olan bu esere, birinci bölümün yanı sıra eserlerin incelenme aşamasında da yapılacak alıntılarla yer verilmesi, çalışmanın kuramsal çerçevesini oluşturan *Kültürel Ekoloji Olarak Edebiyat* kuramının net bir şekilde ifade edilmesine ve anlaşılmasına yardımcı olacaktır.

Birinci bölümün diğer bir başlığı ise çalışmanın kuramsal boyutunu desteklemek için kullanılacak olan alt metinlerdir. Nietzsche'nin *Tragedyanın Doğuşu*, Adorno ve Horkheimer'in *Aydınlanmanın Diyalektiği* ve Bahtin'in *Rabelais ve Dünyası* isimli eserler, hem kuramın hem de kullanılacak olan yöntemin aktarılmasında kavramsal unsurların açıklanmasında fayda sağlayacaktır. Bahsi geçen her bir eser, metnin içeriğine sadık kalınarak verilmeye çalışılacaktır. Her alt metin sonrasında eserlerde yer alan kavramlar ve onların nasıl kategorileştirileceğine dair ipucu veren bir tablo paylaşılacaktır.

Çalışmanın ikinci bölümünde yöntemsel çerçeve sunulacaktır. Hubert Zapf tarafından geliştirilen 'Üçlü İşlev Modeli', *Kültürel Ekoloji Olarak Edebiyat* kuramının şematize edilmiş halidir. *Kültür Eleştirel Üstsöylem*, *Kurmaca Karşıt Söylem* ve *Uzlaştırıcı Söylemlerarasılık* isimli üç basamaktan oluşan modelin açıklanmasında yine *Literature as Cultural Ecology: Sustainable Texts* isimli kaynakçadan yararlanılacaktır. Her bir basamak Nietzsche, Adorno ve Horkheimer ve Bahtin'in eserleriyle desteklenecektir. Üçlü saç ayağına benzetilen bu yöntem, üç alt metinle birlikte katmerleşip derinleşecektir.

Çalışmanın üçüncü bölümünü, eserlerin ortak uzamı olan Venedik oluşturmaktadır. *Kurmaca Karşıt Söylem* bağlamında karşımıza çıkan bu şehrin tarihsel geçmişinden başlanarak edebiyattaki duruşu, mitik topografik yapısı ve bir doğa unsuru olarak eserlerde yer alış biçimi gibi konular başta Hubert Zapf ve ekoeleştirici alanında çalışan Serenella Iovino'nun çalışmaları olmak üzere diğer alanında uzman kişilerin referansları aracılığıyla pek çok farklı yönden ele alınacaktır.

Çalışmanın son bölümünde karşılaştırmalı metin analizine yer verilecektir. Sırasıyla *Venedik'te Ölüm*, *Yabancı Kucak* ve *Resimli Dünya* isimli eserleri kültürel ekolojik bir yaklaşımla 'Üçlü İşlev Modeli' kullanılarak incelenecektir. Eserlerdeki ana temanın kurgusuna göre başlıklandırılan çalışmalar, Alman, İngiliz ve Türk edebiyatlarını bir araya getirerek bu konunun hem ortak paydalarda nasıl birleştiği hem

de benzerliklerin içinde aslında birbirlerinden nasıl farklılaştığını gösterecektir. Her metin analizinin sonunda bir tablo eşliğinde hem edebi unsurlar hem de model ve altmetinler bağlamında kuramsal terimlere karşılık gelen kavramlar verilecek olup anlatılanların somutlaştırılması sağlanacaktır.

Sonuç bölümünde ise hem çalışmanın genel bir değerlendirilmesi yapılacak hem de metinlerde yer alan kültür öğeleri, marjinalize edilmiş unsurlar ve bu kutbun entegrasyonunun nasıl sağlandığına dair kesitler alt metinlerle desteklenerek karşılaştırmalı olarak yer verilecektir. Belirli kategoriler halinde yapılacak olan değerlendirme, toplumda baskın olan ve baskılanan kavramların yazarların yaşadıkları zamana ve mekâna göre nasıl şekillendiğini gösterecektir. Dolayısıyla bu çalışmanın ileride yapılacak olan Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi çalışmalarına bu minvalde sağlayacağı katkı oldukça önemlidir.

1. BÖLÜM:

KURAMSAL ÇERÇEVE

Kültürel Ekoloji olarak Edebiyat, toplumda var olan ikilikler üzerine kurulmuş doğa merkezli bir kuram olmakla birlikte olguları ‘doğa’ ve ‘kültür’ kavramları nezdinde temellendiren ve süreç içerisinde aralarındaki ilişkiyi edebiyat ile ortaya koyan bir kuramdır. Toplumdaki baskın ve baskılanan güçler arasındaki homojenik olmayan bir entegrasyon süreci ile ilgilenmektedir. Sistematize edilmiş kültürel olguların eksik yanları su üstüne çıkarılırken susturulan ya da bir şekilde söze kavuşmamış ancak bu kuramsal bakış açısıyla sesini duyurabilen olgular, okur tarafından alınırken hem yapılandırıcı hem de öz-değerlendirici bir özelliğe kavuşmaktadır.

Çalışmanın kuramsal çerçevesini *Kültürel Ekoloji Olarak Edebiyat* kuramını oluşturmakla birlikte ele alınacak eserler, bu kuram bağlamında halen Almanya’da Augsburg Üniversitesi Amerikan Edebiyatı kürsüsünde görev yapan Prof. Dr. Hubert Zapf tarafından geliştirilen ‘Üçlü İşlev Modeli’ ile incelenecektir. Aslında bu alanla ilgili özellikle Alman dilinde daha önceden kendisi tarafından kuramsal eserler ortaya konmuştur ancak alan yazın hâkimiyeti sebebiyle kuramsal alt yapı, yazarın kapsamlı ve uygulamalı örnekleri de içeren ve 2016 yılında basılan *Literature as Cultural Ecology: Sustainable Texts* isimli kitabı, temel metin olarak ele alınacak olup çalışma bu kitaptan referanslar verilerek açıklanmaya çalışılacaktır.

1.1. KÜLTÜREL EKOLOJİ OLARAK EDEBİYAT

Kültürel Ekoloji olarak Edebiyat kuramının detayına inilmeden önce çekirdek terim olan ekolojinin üzerinde durulması, kavramsal silsilenin daha net bir şekilde anlaşılması açısından önemlidir. Fen bilimleri açısından ele alındığında bu kavram, Alman zoolog Ernst Haeckel’e göre, ekoloji, çevre ve organizmalar arasındaki ilişkiyi içeren bir bilim dalıdır (bkz. Akt. Nennen, 1991: 72). Amerikalı biyolog Barry Commoner ise eserinde ekolojinin ilk kuralının her şeyin diğer her şeyle ilişkili olduğunu belirtmektedir (bkz. Commoner, 2020: 29). Sosyal bilimlerin ışığında ise; Glotfelty’e göre ekoloji, edebi çalışmaların dünya merkezli bir bakış açısıyla

destekleyen, edebiyat ve çevre arasındaki ilişkiyi inceleyen bir disiplindir (bkz. Glotfelty, 1996: xviii).

Sosyal bilimlerin özelinde bu terim edebiyat ile ilişkilendirilecek olunursa, edebi metinler toplumda var olan baskın sistemlerin temel varsayımlarının eleştirel bir biçimde ele alındığı, bireyin kendi kendini keşfettiği bir laboratuvardır. Aynı zamanda bu sistemler tarafından göz ardı edilmiş yaşam enerjilerinin ve boyutlarının kendilerini ifade etmek ve geliştirmek için kullanıldığı sembolik yaratıcı yaşam alanlardır (bkz. Zapf, 2016: 92). Bu yaşam alanlarında yani edebi eserlerde hem baskın hem de çekinik kalmış taraflar bir aradadır. Herhangi bir sebeple toplumda dile getirilemeyenlerin açıklanmasını sağlamak için sonsuz bir fırsat sunulmaktadır, aynı zamanda bireyler üzerinde belirli bir üstünlük kuran sistemler de okur tarafından mercek altına alınmaktadır. Okur için bu durum, var olanın gizil kalmış olanla karşılaştırılmasını mümkün kılmakla birlikte kendisi için de sorgulayıcı ve yapılandırıcı bir deneyimdir.

Bilişsel ve evrimsel araştırmayı geleneksel yöntemlerle birleştiren, teori ve eleştiride biyokültürel bakış açısının edebi çevirilerde/yorumlamalarda nasıl yeni ufuklar açtığını anlatan Easterlin, eserinde tam da bu noktaya parmak basmaktadır; sanatsal çalışmaların, daha önceden bir şekilde gizli kalmış benlik, beden ve davranışları tekrardan gün yüzüne çıkarma gibi olağan dışı bir kapasitesi olduğunu ileri sürmektedir (bkz. Easterlin, 2012: 5). Dolayısıyla kültürel unsurların izlerinin sürülebildiği bir sanat dalı olan edebiyat, toplumda var olan baskın ve marjinalize edilmiş yapıların söze döküldüğü, kimi zaman yerleşik algının gedik yanlarının ortaya çıkarıldığı, kökleri sağlam hiyerarşilerin sorgulandığı, kimi zaman da resesif formların/alanların söz sahibi olduğu, bastırılmış duyguların sınırları aştığı bir disiplin olarak doğaya da içkindir.

Ekoloji ile ilgili verilen tanımlamaların sayısının arttırılabileceği gibi, hangi açıdan ele alınırsa alınsın, bu kavram temelde ortak bir perspektif sunmaktadır: Doğada var olan her canlı, doğanın kendi içindeki unsurlar bile birbiri ile ilişki içerisindedir. Bu bağlamda, ekolojik düşüncenin önemli bir aksiyomunun¹ da, birbirinden farklı yaşam ve kültür biçimlerinin eşzamanlı varlığını kabul etmek olduğunu belirten Zapf, ilgili kavrama antropolojik bir boyut katmıştır. Doğa ve içinde barındırdığı tüm varlıklar, hem kendileri ile/arasında hem de kendilerinin ötesindeki

¹Doğruluğu ispatsız olarak kabul edilen önerme, belit (http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5c197e5d2df744.49626465. Erişim: 19.12.2018)

biyolojik, kültürel ve tarihsel bir bağıntının yer aldığı bir evrende yer almaktadır ve aralarındaki bu ilişki ve etkileşim, onlar var oldukça da sürecektir (bkz. Zapf, 2016: 11).

Ekoloji kavramı doğayla olduğu kadar kültür ile de iç içedir çünkü birbirinden etkilenen ve birbirini etkileyen kavramlardır. Bu bağlamda aralarındaki ilişkinin dillendirilmesi adına alanda çalışmalar yapan kilit bilim insanlarının görüşleri önem arz etmektedir. Doğanın ve içinde barındırdığı unsurların kültürel öğeler tarafından dejenere edilmesini Zapf, Şebnem Toplu ile editör olarak düzenlediği kitaptaki “Cultural Ecology, Postmodernism ve Literary Knowledge” isimli bölümde ekolojinin Aydınlanmanın Diyalektikine² neden bir tepki olduğunu net bir şekilde ifade etmektedir:

Ekoloji, küresel ekosistemin yanı sıra insanlığın hayatta kalması için gerekli olan kültür ve doğa arasındaki yaşamsal ilişki adına aydınlanmanın diyalektikine ve teknolojik anlamda modern uygarlığın ekonomik ilerlemesine/büyümesine, özellikle çevresel tahribata bir tepki niteliğindedir (Zapf, 2010: 7).

Ekoloji kavramının farklı disiplinlerdeki karşılığına yer verildikten sonra ele alınacak olan *Kültürel Ekoloji* kuramı Julian Steward tarafından türetilen ve ilk kez kültür gelişimi için doğal çevrenin öneminin belirtilerek antropoloji ve etnoloji bağlamında kullanılan bir kuramdır. *Kültürel Ekoloji*; iklim, toprak, bölge, su kaynakları, hayvan nüfusu ve bitki türleri gibi çevresel şartların üretim teknolojileri ve şekillerinin yanı sıra kültürel değerlerin ve mitolojilerin üzerindeki somut etkisini incelemektedir (bkz. Zapf, 2016: 77). Tekilden ziyade daha bütüncül bir bakış açısıyla ele alınan bu kavram, doğa ile insanı, doğa ile toplumu, doğa ile kültürü bir araya getirmektedir. Temelde var olan ilişki zincirinin genişlediği, toplumu ilgilendiren her öğenin bu alana dâhil edildiği görülmektedir. En tabandan zirveye kadar insan hayatını

² Aydınlanma'nın Diyalektik Frankfurt Okulu'nun en etkili olmuş yayınıdır. II. Dünya Savaşı sırasında yazılmış ve bir süre gizlice çoğaltıldıktan sonra 1947'de Hollanda'da kitap olarak basılmıştır. Yazarlar Önsöz'de niyetlerini şöyle açıklarlar: "Aslında amacımız, insanlığın gerçekten insani bir duruma ulaşmak yerine neden yeni bir tür barbarlığa battığını anlamaktan fazlası değildi." Ama kitap bütün bunların da ötesine geçer. Batı tarihinin doğuşunu ve öznelüğün, mitlerde temsil edildiği üzere, doğaya karşı mücadelede kendisini tanımlamasını, günümüzün en tehdit edici deneyimleriyle bağlantılandırır. Pratik hayattan koparılmış bilim, biçimselleştirilmiş bir ahlak, eğlence kültürünün güdümlenici doğası ve paranoit davranış yapısı, saldırgan bir antisemitizmin Aydınlanmanın sınırlarını belirlediğini iddia eder. Yazarlara göre bu öz-yıkımsal eğilim en baştan beri Aydınlanmada içkin olarak vardı; yani Nasyonal Sosyalist dehşet modern tarihten bir sapma olmayıp, Batı uygarlığının en temel özelliklerinin ifadesiydi. Adorno-Horkheimer'e göre Batı aklının bu öz-yıkımı, toplum ile doğaya egemen olmanın tarihsel diyalektikinden kaynaklanmaktadır. Bu ayrımı ideoloji haline getiren Aydınlanma'nın izini söyleyencesel kökenlerine kadar sürerler. "Mit zaten Aydınlanmadır ve Aydınlanma mitolojiye geri dönmektedir." Bu paradoks Aydınlanmanın Diyalektik'i'nin temel tezidir (Adorno ve Horkheimer, 2010: Arka Kapak Yazısı).

şekillendiren ve birbiriyle iç içe olan tüm unsurları toplum bilimleri ışında bir araya getirmektedir.

Steward'dan sonra 1970'lerde Gregory Bateson da kültürel ekoloji kavramına değinmiş olmasına rağmen birlikte ancak son yıllarda ekolojik bilgi alanında önemli görünürlük kazanmıştır. Bateson, kültürü ve insan zihnini kapalı varlıklar olarak değil, zihin ile dünya arasındaki canlı ilişkilere dayanan açık, dinamik sistemler olarak düşünmektedir (bkz. Gersdorf-Mayer 2005: 9). Ancak bu durum doğa ile kıyaslandığında sonsuzluk ve devingenlik kavramlarının göreceli olduğu anlaşılmaktadır. Çünkü belirli bir bölge/düşünce biçimine ait kültür ve aklın her ne kadar kendi içinde bir hareketlilik barındırdığı belirtilse de, doğanın engel tanımazlığının yanında usa ait değişkenliğin çok sınırlı olduğu aşikârdır.

Benzer minvalde Zapf da eserinde *Kültürel Ekoloji'nin* kültür ve doğa arasındaki etkileşim ve organik ilişki ile ilgili olduğuna, birini diğerinden ayırmamak gerektiğine değinmektedir. Ona göre edebiyat, içinde bahsi geçen organik ilişkinin belirli bir biçimde üretken yollarla araştırıldığı, modern toplumun eleştirel öz-yansımalarının olduğu kadar yaratıcı ve kültürel öz-yenilenmenin kaynağı olarak da alan sağlayan kültürel bir formdur (bkz. Zapf, 2016: 3). Dolayısıyla hem yaratma hem de okuma süreci, birey için bahsi geçen dönemin/zamanın sorunsallarını ve olgularını şartsız kabul etmek yerine, kendi ussal ve duygusal süzgecinden geçirdikten sonra belirli bir noktaya gelmek ve aslında bu süreçte de tüm değerlendirme parametrelerini, kanıksanan ve gizil kalmış değerlerini bir kez daha gözden geçirme olanağına sahip olmaktadır. Bu sebeple *Kültürel Ekoloji* kuramının çift taraflı ve yapılandırıcı bir yönü olduğu söylenebilmektedir.

Kültürel ekoloji, doğa merkezli teorileri evrenselleştirmek yerine, bağlantılılık, çeşitlilik, ilişkililik ve farklılık gibi öğeleri içinde barındıran ekolojik bilgi kuramının iki belitsel (axiomatic) öncülü üzerine odaklanmaktadır. O, kültür ve doğa arasındaki birbirine indirgenemeyen ancak birbirinden de ayrılmayan bir türdeki ilişkililik ile ilgilenmektedir (bkz. a.g.e: 82). Toplumda var olan bu iki olgu, kültür ve doğa, çalışmada yararlanılacak olan kuramın en temelini oluşturmaktadır. Kültürel ekolojinin sadece doğadaki canlılar arasındaki türden bir ilişkililik barındırmadığı, toplumbilimsel süreçlerin de bu durumu yönlendirdiği görülmektedir. Doğa ve kültür, her ne kadar taban tabana zıt kavramlar olarak karşımıza çıksa da, aralarındaki dikotomik ilişki sayesinde edebi eserlerdeki toplumsal süreçler çözümlenebilmektedir.

Edebiyat, daha büyük kültürel söylemler içerisinde ekolojik bir güç olarak hareket etmektedir. Edebi metinler, her yeni senaryoda kültür ve doğa arasındaki karmaşık etkileşimleri araştırmakta ve sahneye koymaktadır. Kültürel yenilenmelerini ve iyileşmelerinin gücünü bu sınırdaki yaratıcı incelemeden almaktadır. Mitsel anlatılar ve sözlü metinlerdeki arkaik başlangıçlardan beri efsane ve peri masallarında, pastoral doğayla ilgili şiir türlerinin yanı sıra gotik, komik ve grotesk türlerinde de edebiyat sembolik olarak doğa ve kültür arasındaki birbirine bağlılığı açıklamaktadır (bkz. a.g.e.: 90). Tarihçesi çok eskiye dayanan bu iki kavram, aslında her zaman okurların yaşamında olan, edebi eserlerle görünür hale gelen yapılardır. Kültüre ve doğaya ait unsurların edebi metinler aracılığıyla farklı kılıklarda kendini gösterdiği, okurun bu süreci takip ederek kendindeki yapılandırıcı döngüsellikçe olanak tanıdığı ve dolayısıyla bu normların daha sonraki çağlarda da sürdürülebilirliğin mümkün olacağı çıkarımını yapılabilmektedir.

Doğa ve kültür arasındaki temel ilişki mitlere, ritlere, efsanelere, peri masallarına, pastoral edebiyata ve doğa şiirlerine konu olmakla birlikte tarih boyunca farklı kültürlerde çok etkin bir edebi ürün olarak bilinen Ovidius'un *Dönüşümler* isimli eserindeki insan ve insandışı yaşam arasındaki karşılıklı dönüşüm öykülerindeki arkaik başlangıçlardan itibaren edebiyat kültürünün önemli bir odak noktası haline gelmiştir. Kültür ve doğa arasındaki ilişkiye bu denli yönelim, özellikle romantik dönemde kendini göstermektedir ancak günümüze kadar da insan deneyiminin edebi platformda sahnelenmesinin de en temel özelliği olarak etkinliğini ve varlığını sürdürmektedir. Aslında holistik ancak radikal bir biçimde çoğulcu bir yolla insan ve insandışı yaşam, akıl ve beden, kültür ve doğa arasındaki karşılıklı açılma ve sembolik ilişki, edebi bilginin üretildiği ve edebiyatın işlevsellik kazandığı önemli bir nokta olarak görünmektedir (bkz. Zapf, 2010: 10-11).

Kültür; Türk Dil Kurumu'na göre "tarihsel, toplumsal gelişme süreci içinde yaratılan bütün maddi ve manevi değerler ile bunları yaratmada, sonraki nesillere iletmede kullanılan, insanın doğal ve toplumsal çevresine egemenliğinin ölçüsünü gösteren araçların bütünüdür" (http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&kelime=K%C3%9CLT%C3%9CR, erişim- 01.12.2018). Tanımlamada da görüldüğü gibi kültür, sonradan oluşturulmakta ve edinilmektedir, kendiliğinden var olamamaktadır. Toplumlar üzerinde etki gücü yüksektir. "Kültür paylaşılır, öğrenilir, sembollere bağlıdır,

bütünleştiricidir" (Haviland, 2002: 63). Toplumlar sahip oldukları kültürel değerler (örf, âdet, din, dil, batıl inançlar, sanat, siyaset vb.) sayesinde bir aradadırlar ve sonraki nesillere aktarıldıkça da devamlılıklarını korumaya, yüzyıllar içerisinde iz bırakmaya devam etmektedirler. Bireyler üzerinde yarattıkları aidiyet duygusu ile kitleleri harekete geçirebilmektedirler.

İnsanoğlu sahip olduğu kültürel değerleri yazılı ve sözlü olarak aktarmaktadır, bu değerler işaretlerle var olur ve kapsayıcıdır. Kültür, toplumun baskın gücüdür ve ideolojiktir. "Kültür, doğanın yarattıklarına karşılık insanoğlunun yarattığı her şeydir" (Güvenç, 1979: 97). İnsanoğlu doğayı kontrol altında tutmak, onun yıkıcılığını bertaraf etmek için kültürü icat etmiştir, zamanın gereği bilimsel gelişmelerle de doğanın sebep olduklarına açıklamalar yapmaya ve çareler bulmaya çalışmıştır. Dolayısıyla kültür, "doğanın insanlaştırılma biçimi, bu insanlaştırmaya özgü süreç ve verimdir" (Uygur, 1996: 17). Doğa ne kadar 'insan-yapımı' olursa, bilinmezliği o kadar azalmakta, hareketleri tahmin edilebilir ve ölçülebilir olmaktadır. Bu sayede gizemi ortadan kalkan doğayı manipüle etmek ve gerektiğinde de kontrol altına almak oldukça kolaylaşmaktadır. Bilinmezlik bireyde korku ve endişe yarattığından dolayı aslında önce kendini savunmak ve korumak, korkularından arınmak, görmek ve bilmek istediği için insanoğlu doğayı hâkimiyeti altına almak istemektedir, aklını kullanarak rasyonel bir bakış açısıyla her şeyi öngörebilmeyi arzulayan bireyin en trajikomik sorunsalı, doğanın sınırsız ve ölçülebilir bir sınırının olmadığı bilgisini bilinçli ya da bilinçsiz olarak göz ardı etmesidir.

Karşılaştırmalı mitoloji aracılığıyla eski öyküleri ve inanışları anlatan Fiske, kültürün topluma ve dolayısıyla bireye içkin olduğunu eserinde kültür-toplum-birey üçgeninde ortaya koymaktadır:

Kültür bir anlam yaratma sürecidir ve yalnızca dışsal doğayı ya da gerçekliği değil, onun bir parçası olan toplumsal sistemi ve bu sistem içindeki insanların toplumsal kimliklerini ve gündelik etkinliklerini de anlamlandırır. Kendimiz, algılamalarımız aynı kültürel süreçlerce üretilmektedir (Fiske, 2002: 158).

Bireyler, sahip oldukları kültürden etiketlenmekte ve bir gruba, millete, ülkeye, dine, mezhebe dâhil edilmektedirler. Kimliklerini de bu sayede oluşturmakta ve geliştirmektedirler. Bir süre sonra toplumun değerleri kendi değerleri olmakta, toplumdaki varoluşluklarının bir kanıtı olarak kültürlenmeye devam etmektedirler. Dolayısıyla kültür, toplumların oluşmasını sağlayan, her bir unsuru ve o unsurları da

meydana getiren çekirdek öğeleri bünyesinde barındırmaktadır. Bu sebeple kültür dendiğinde toplumsal özellikler kendiliğinden akla gelmektedir.

Doğa ise evrenin yaratılışından beri var olan, evreni ve içindeki her şeyi kapsayan en geniş halkadır. “Doğa, monolitik (yekpare, tek parça) ve ideolojik bir fabrikasyon asla değildir” (Zapf, 2016: 83). Kültürün aksine insan-yapımı değildir, belirli bir dünya görüşü sonucu oluşmamıştır, dolayısıyla çeşitliliği bünyesinde barındırmaktadır. Doğa, kendi içinde dengesiz ve dalgalıdır (bkz. Zizek, 1992: 38). Sosyal ve kültürel faktörlere bağlı değildir çünkü yapısındaki sonsuzlukla onu sınırlandırmak, formüle etmek imkânsızdır, bu sebeple aksiyonları tahmin edilebilir ve tutarlı değildir. Kültür tanımlanırken doğanın kendiliğinden anılması, aslında kapsamının ve niteliğinin de ortaya konulmasına sebep olmaktadır. İnsan yapımı olmadığı için doğanın kuralları yoktur, doğa öngörülemez ve yıkıcıdır. Belirli bir plan ve program dâhilinde hareket etmediği için sürprizlerle doludur.

Doğa kavramını toplumsal ekoloji bağlamında ele alan Bookchin’in görüşüne göre, onu kavramak ve dile getirmek belirli bir düşünce biçimini gerektirmektedir ve bu düşünce şekli yaygın olarak ‘doğrusal düşünme’ dediğimiz tarzın tam zıddıdır. Bu ‘doğrusal olmayan’ ya da organik düşünme biçimi analitik olmak yerine gelişimcidir ya da daha teknik terimlerle ifade edecek olursak, araçsal olmak yerine diyalektiktir. Bu düşünce biçimi doğal dünyayı bir dağın tepesinden görülen güzel bir manzara ya da kartpostalların üzerindeki resimler olarak değil, bir *gelişim süreci* olarak algılamaktadır. Bu insan dışı doğa manzaralar ya da resimler temelde durağan ve hareketsizdir. Ancak insan dışı doğa bir manzara görüntüsünden daha fazlasıdır, dikkatli bir biçimde incelendiğinde onun temelde sürekli gelişen ve serpilken bir fenomen-hiç durmadan değişen zengin, bereketli ve hatta dramatik bir gelişim-olduğunu ortaya çıkmaktadır (bkz. Bookchin, 2013b: 13-14). Doğanın kendi içindeki devingenliği, onu linear olmaktan çıkarırken diğer bir yandan hedef odaklı olmaktan ziyade süreç odaklı bir hale de getirmektedir. Doğanın kendi içinde barındırdığı olaylar (bir tohumun yeşermesi, bir canlının büyümesi, doğal afetlerin bir anda ortaya çıkmaması vb.), onun bahsi geçen duruma gelmesini açıklar niteliktedir, yani doğa telos odaklı değil süreç odaklı bir kavramdır.

Birey, ekolojik ortama sadece fiziksel özelliklerinden dolayı diğer organizmalarla ilişkilendirildiği için ‘başka bir canlı’ olarak girmez. O, yaşamın tüm evrelerini etkileyen ve onlardan da etkilenen oldukça organik bir kültürü tanıtır (bkz.

Steward, 1955: 31). İnsanın aslında bir kültür ögesi ve doğayı şekillendirme çabasında olduğu görülmektedir. Doğadaki diğer canlılardan da bu yönüyle ayrılmaktadır. “Edebi metinlerin yaratıcı bir matrisi olan doğa” (Zapf, 2010: 34), kurmaca edebiyatta da yazarların çıkış noktası olabilmektedir. Bu metinlerde istem dışı kültürde kendini göstermekte, doğa ve kültür yan yana örneklendirilmektedir. Aralarındaki dikotomik ilişki de buradan kaynaklanmaktadır. Doğa kavramı aktarılırken aslında kültür de kendi özelliklerini ortaya çıkarmış olmaktadır.

Eserinin ön sözünde Birinci Dünya Savaşı öncesi dönemden bu yana bağnaz inançlardan ilham alanların aksine Batı kültürünün bütünlüğü ve kesintisizliğini ispatlama çabasında olan ve kutsal kitaptaki kurallarla belirlenen Batı geleneğini kabul etmekte olan, kültürün anlamsız parçalara ayrılarak çöktüğünü ifade eden ve modernist fikri reddeden Paglia’nın dediği gibi başlangıçta doğa vardı, kültür sonradan kazanıldı (bkz. Paglia, 2004). Bu söylem, doğa ve kültürün yukarıda bahsi geçen tüm özelliklerini içinde barındıran, kısa ama yoğun bir anlama sahip olup doğanın tüm evren üzerindeki baskın gücünü gözler önüne sermektedir. Kültürün evrenin oyununa sonradan eklenmesi sebebiyle doğanın bu etkisinin önüne geçmesi asla mümkün değildir. Tam doğayı kontrolü altına aldığını sanarken, kültür bir bakar ki hiç tahmin etmediği bir eylem ya da bir etkiyle karşılaşmıştır.

Kültürel Ekoloji, bu bağlamda, kültür ve doğa, us ve madde, metin ve yaşam arasındaki çözümlenemez ilintilik ve dinamik ilişkiyi vurgularken, kültürel evrimin uzun ve hızlı akan tarihinde bahsi geçen ikilikler arasında ve içinde ortaya çıkan gerçek farklılıkların ve sınırların da bilincindedir. Hem eleştirel teori hem de edebiyat geleneğinin bir özelliği olarak Kültürel Ekoloji, var olan dil ve söylem kategorilerinin içerisine dâhil edilemez. Bunun aksine, sabit kavramları akışkanlaştıran, usun ve yaratıcılığın kapalı uçlarını aşan dönüştürücü metin-söylemsel bir ilke olarak bahsi geçen sınıflandırmalar arasında ve ötesinde hareket etmektedir (bkz. Zapf, 2016: 86-123). Kültürel ekoloji kuramı, bu özellikleri itibariyle mevcut edebi yaklaşımlara devingen bir boyut katarak sınırları aşmayı bilmiş, kültür tarihinde yer alan ve içinde dualite barındıran kavramların var olma çabalarını belirgin hale getirerek alan yazımına önemli katkı sağlamıştır. Kapsamı ve etkisi diğer kuramlara göre daha geniştir. Kavramların farklı açılardan düşünülmesini sağlayarak onları kabuğundan çıkarmakta, çoğulcu bir bakış açısı sağlamaktadır.

İnsanlığın var oluşundan bu yana, evren dualite üzerine kurulmuştur: gündüz/gece, aydınlık/karanlık, siyah/beyaz, kadın/erkek vb. Kültür ve doğa da, tıpkı bu kavramlar gibi, eşzamanlı ve yan yana birbirlerine rağmen varlıklarını sürdürmektedir. Kültürel ekoloji, toplumda var olan bu uç kavramların/olayların/karşıtlıkların bir araya gelmesi ve hayatın bu enerjilerin varlığı ile yenilenmesi, değişmesi ya da krizlerle altüst olmasını temel almaktadır. Mevcut kavramları dinamikleştiren ve sınırların diğer tarafına geçen bir kavramdır.

Kültürel Ekoloji olarak Edebiyat ise, edebi metinlere disiplinler ötesi bir bakış açısı sunmakta, kültür ile edebiyat arasındaki etkileşim ve birbirine bağlılığa, edebi üretim ve yaratıcılığa önemli bir boyut katmaktadır. Bu kuram, kurgusal edebiyat, kültür ve kültürel söylemler içerisinde ekolojik bir güç gibi hareket etmektedir (bkz. a.g.e.: 3-27). Edebi metinler, sürekli yenilenebilir yaratıcı bir enerji kaynağı, sürdürülebilir bir metinsellik biçimidir. Akıl ve beden, kültür ve edebiyat arasındaki yansıtıcı etkileşim, edebi yaratıcılığın en karakteristik kaynaklarından biridir. Edebiyat, zenginliği ve çeşitliliği ile bir bütün olarak kültürün evrimsel potansiyelini sürdürmesi için hayati öneme sahip bir işlevi yerine getirmektedir (bkz. a.g.e.: 121-161). Edebiyat kültürün taşıyıcısıdır, edebiyatın ekolojik bir güç gibi hareket etmesi, doğa ve kültür arasındaki etkileşimi okura yansıtması, okur için de bu süreci yaratıcı bir alımlama sürecine dönüştürmesindedir. Edebi eserlerin yüzyıllar boyunca kendinden söz ettirmesi, kültürlerin de canlı kalmasına olanak vermektedir. Eseri kaleme alan yazar için de bahsi geçen ve dualite barındıran kavramlar arasındaki iletişim ve etkileşim, bir yazma dürtüsü olarak ortaya çıkmaktadır. Bu çok yönlülük multidisipliner çalışmaların da önünü açmaktadır.

Kültürel ekolojinin bir aracı olarak edebiyat, edebi metinlerde yerini alan us ve yaşam arasındaki etkileşime odaklanmaktadır. Bu bağlamda edebiyat, bir toplumda yanlış giden olayların ve modern dünyanın tek taraflı yanlarının yaşamı baltalayan çıkarımları için hem bir algı merkezi hem de sürekli devam eden kültürel yenilenmenin aracıdır. *Kültürel Ekoloji Olarak Edebiyat*, direkt verilen ideolojik mesajlara direnmekte olup estetik metinlerin karakteristiği olan çokanlamlı süreçler, boşluklar ve belirsizliklerle ilgilenmektedir. *Kültürel Ekoloji Olarak Edebiyat* kuramının amacı hem metinsel süreçte okuyucunun katılımı hem de gösterilmeyenin temsili açısından ötekiliğin yaratıcı alanını ortaya koymaya yardımcı olmaktır (bkz. a.g.e.: 91-92). İçinde barındırdığı gizliliği açığa çıkarma potansiyeli, konuların çok yönlü ele

alınmasını sağlamaktadır, ayrıca didaktik olmaktan kaçınıp hem baskın olanın gösterimi hem de bastırılanın söze kavuşmasını sağlayarak bireylerin okuma ve yaratma süreçlerinde yapılandırıcı ve öz-değerlendirici bir etkiye sahiptir.

Bu bağlamda edebiyat, daha büyük kültür söylemlerinin hem içinde hem de dışında faaliyet gösteren bir tür söylemsel heterotopyaya³ dönüşerek, insan yaşamındaki baskın gelişmelerin, inançların, yerleşik doğruların eleştirel olarak yansıtıldığı ve karşıt söylemlerde egemen olan modernleşme ve küreselleşmenin ekonomik ve teknobilimsel yapılarının simgesel olarak sınırlarının ihlal edildiği kurgusal bir alan açmaktadır (bkz. a.g.e.: 27-28). Heterotopik olması edebiyata çoğulcu bir yapı kazandırmakta, toplumdaki eylemlerin sığ bir bakış açısından ziyade farklı perspektiflerden yapılan değerlendirmeleri mümkün kılmaktadır.

Kültürel ekolojik bir yaklaşımla bakıldığında sanat ve edebiyatın sadece bir resimleme olmadığını, aynı zamanda kültürel bilgi ve yaratıcılığının sorgulayıcı şekilleri olduğunu düşünmek önemlidir. Sanat ve edebiyat kültürel enerjinin harekete geçirildiği, yoğun ve üretken şekillerde ifade edildiği bir araç olarak karşımıza çıkmaktadır. Müzik, film, edebiyat vb. potansiyel olarak kültürel yaratımın güçlü formlarıdır. Sanat eseri, rasyonel modern toplumlardaki bireylerin farkındalığı ve varlığını hem altüst eden hem de arttıran dönüştürücü enerjilerin güç alanıdır. Yaratıcı metinlerin gücü, sadece yazarlardan değil, metinlerin ve kültür farklılıklarının ötesine giden, yaratıcı eylem açısından bakıldığında, okurların gücünden de kaynaklanmaktadır (bkz. a.g.e.: 12-164). Sanat ve edebiyat sadece var olanı yansıtmakla kalmaz, hem okuru hem de yazarı düşündürücü bir ruh haline sokmaktadır. Bunun yanı sıra sanatsal ve edebi çalışmalar kültürel bilgi aktarımının sürdürülebilirliğini ve devingenliğini sağlamaktadır.

Sonuç olarak, doğa-kültür etkileşimi, edebiyat ve kültür tarihinin başlangıcından bu yana ele alınan eserlerde kendini göstermektedir. *Kültürel Ekoloji Olarak Edebiyat*, var olanı olduğu gibi yansıtmakla yetinmeyip olayları bu iki temel kavram bağlamında ele almaktadır. Toplumdaki baskın süreçlerin kurdukları etki ağından kaynaklı görünmeyen/bilinmeyen eksik yanlarının ortaya çıkarılması, bastırılan güçlerin de gizil kalmış yanlarının söze dökülmesi, tüm bunlar olurken hem

³ Foucault'un "Of Other Spaces" (1986) isimli kitabında geçen bir kavramdır. Bir tek gerçek mekânın içinde birden çok zamanın ve mekanın barınması anlamına gelmektedir. İlerleyen bölümlerde kavramla ilgili daha detaylı bilgi mevcuttur. İlerleyen bölümlerde kavramla ilgili daha detaylı bilgi mevcuttur.

yazar hem de okurun yapılandırıcı bir süreçten geçmesi, dolayısıyla hem kendi içsel süreçlerini hem de buldukları dönemi devingenleştirdikleri görülmektedir.

1.1.1. KURAMSAL ALT METİNLER

Çalışmanın kuramsal boyutunu oluşturan *Kültürel Ekoloji Olarak Edebiyat* kapsamında Hubert Zapf tarafından geliştirilen 'Üçlü İşlev Modeli'nin daha iyi anlamlandırılabilmesi için kavramsal olarak bazı alt metinlerin incelenmeye tabi tutulması önem arz etmektedir. Modelde geçen kavramlar, bu alt metinlere göndermeler yapılarak tanımlanmaya çalışılacaktır. İkincil kaynakçalarla da desteklenecek olan bu bölüm, 'Üçlü İşlev Modeli'nin üçlü sacayağıdır.

1.1.1.1. Nietzsche: *Tragedyanın Doğuşu*

Friedrich Nietzsche'nin 1872 yılında kaleme aldığı *Tragedya'nın Doğuşu* isimli eser, çalışmada kullanılacak olan *Kültürel Ekoloji Olarak Edebiyat* kuramının alt metinlerinden ilkidir. Aydınlanma felsefesinin rasyonalist dünya görüşüne en etkili eleştiriyi getiren filozoflardan biri olan ve modern sanatın kendisine köken olarak seçtiği Antik Çağ sanatının akla dayalı bir tutumla değerlendirildiğini düşünen Nietzsche, bu eserle okurlara bir alternatif yaratmıştır (bkz. Ülker, 2014: 27). Tragedyanın kaynağı neydi? Gülmeyi kutsayan Menadca⁴ bir ruh muydu yoksa büyük yontucunun ölçülülük yönergeleri miydi? Ya da hem esriklikten hem de düştü mi ibaretti? Bu soruların cevapları eserde başta mitolojik figürler olmak üzere Apollon ve Dionisos, Yunan ve Dor sanatı, lirik ve epik şiir/şair vb. ile karşılaştırmalı olarak, ama her defasında bahsi geçen tanrılarla ilişkilendirilerek verilmektedir.

Eserin ilk satırlarında sanat gelişiminin, Apolloncu olanla, Dionisosçu olanın ikiliğine bağlı olduğu belirtilmektedir. Sanat görüşlerinin en gizil öğretilerinin Yunanlılar tarafından bu tanrısal figürlerle algılanabilir kılındıklarına değinilmektedir. Tüm yaratıcı güçlerin tanrısı olarak Apollon, aynı zamanda kâhin tanrıdır. Kökleri gereği *ışıldayan*, ışık tanrısı, düşlem dünyasının güzel görünüşüne de hükmetmektedir. Apollon'un imgesinde eksik olamaz, üzerinde sanatçı tanrının o bilgelik dolu dinginliği ve ölçülü sınırlandırması hâkimdir. Gözü, güneş gibi olmalıdır;

⁴ Menadlar (Bakkhalar), tanrı Dionysos'a eşlik ederler, coşup taşarak tanrıya ve doğaya karışırlar, diğer insanlara çıldırmış görünürler (Nietzsche, 2011: 5).

öfkelenildiğinde bile güzel görünüşün halesi üzerinde olmalıdır (bkz. Nietzsche, 2011: 19-20). Hem bedenem hem de ruhen bünyesinde hiçbir eksikliği/çarpıklığı barındırmayı kabul etmeyen, geçmişe ve geleceğe hâkim olan Apollon düşüncesi sanatın ‘mükemmellik’ boyutuna karşılık gelmektedir. Bireyin mental olarak en zorlandığı anlarda bile sınırlılıklarının ötesine geçmeyen, tıpkı bir sanat eseri gibi hep güzel, eksiksiz ve tamdır.

Apollon düşüncesi, Delphi Tapınağı’nın hemen üst kısmına kazınmış mottosu ile insanları karşılamaktadır: Nosce te ipsum!⁵. Etik bir tanrı olarak Apollon, kendisi gibi olanlardan ölçülü olmalarını ve bunu koruyabilmek için de kendilerini bilmelerini ister” (a.g.e.: 32). Bireyin ahlaki kurallar dışında hareket etmemesi, her daim hareketlerinin ve söylemlerinin bilincinde olup herhangi bir taşkınlığa mahal vermeden yaşamını sürdürmesi beklenmektedir. Nietzsche, kendini sınırların içine bu kadar hapsetmiş bir bireyin Apollonik bakış açısıyla nasıl davranması gerektiğini de bir örnekle açıklamıştır:

Dağlar gibi dalgaların dört bir yana doğru, uğultuyla yükseldiği ve indiği azgın bir denizde, bir gemici, bir sandalın içinde, güçsüz teknesine güvenerek nasıl oturursa; yalnız insan da böylece sakince oturur, bir acılar dünyasının ortasında, principium individuationis⁶e dayanarak ve güvenerek (a.g.e.: 20).

Birey, toplumda Apollon ile ilişkilendirilen kavramlar sayesinde Dionysos’a ait kitonyen güçlerin etkilerinden kısmen de olsa kurtulmaya, en azından nüfuzlarını azaltma boyutunda çaba sarf etmektedir. “Estetik ya da Apollonik olan, bizi insan varoluşunun Dionizyak dehşetinden koruyan muhteşem bir yanılsamadır. Ödevi, hakikati bünyesinde barındırmaktan ziyade perdelemektir” (Eagleton, 2014: 212). Duyguların ve tutkuların mantık ve kontrol mekanizması ile bastırılması/ötelenmesi, doğanın yıkıcı tarafının bertaraf edilmesinde önemli rol oynamaktadır. Ancak üzeri örtülmeye çalışıldıkça gizil tarafların belirgin bir şekilde görünür hale gelmesi de kaçınılmazdır.

Buna karşılık Dionysos, vahşi doğanın tanrısı, bereketli güçlerin efendisi, gösterişli yaşam tarzının, şarabın, dinsel vecdin, anlamsızlığın, duyguların, tutkunun, yaşam gücünün, içgüdülerin ve mantıksızlığın sembolüdür. Özdenetim, denge ve ölçünün şekillendirdiği Apolloncu ruhun karşıtı olan Dionysosçu ruh, insandaki

⁵ Kendini bil!

⁶ Bireyselleşme ilkesi (https://en.oxforddictionaries.com/definition/principium_individuationis). Schopenhauer’a ait bir kavram olarak detaylı bir şekilde incelenmek istenirse bkz. Arthur Schopenhauer. İsteme ve Tasarım Olarak Dünya. Biblos Yayınevi. İstanbul, 2005.

yaşama isteği ve gücün dinamik ve tutkulu dışavurumu, insanın esrime ya da sarhoşluk hali içinde kendisini içtepi ve atılımlarına bırakmasını sağlamaktadır. Dionysosçuluk, yaşamdaki doğurganlık ve bolluğun benimsenmesini, düşlerin ve düşlere kapılmanın reddedilerek en derin acımasızlığıyla ve insanı çaresiz bırakışıyla hayatın olduğu gibi kabul edilmesini savunmaktadır (bkz. Cevizci, 1999: 248).

“Sanatın hamisi Dionysos, tek bedende hem ıstırap hem esrimerdir; hem müstehcen zevklerin ama hem de neşe ve tazelenmenin tanrısıdır” (Eagleton, 2104: 229). Dionysos’un bünyesinde barındırdığı bu ikircikli durum, doğanın hem yok hem var eden, hem yıkan hem yeşerten yönü ile onu aynı safa çekmektedir. Ortak özelliklerinden biri her nasıl bir duygu yaşatırlarsa yaşatsınlar hep zirvede bir haz ya da dehşet hissedilmektedir. Bu yüzden doğanın yasalarının hüküm sürdüğü yerde Dionysos’un meşalesi yolları aydınlatmaktadır.

Tragedyanın Doğuşu isimli eserde değinildiği gibi Dionysos’un büyüyle yalnızca insanla insan arasındaki bağ yeniden kurulmuş olmaz; yabancılaşmış, düşman ya da boyunduruk altına alınmış doğa da, kaybolmuş oğluyla, insanla barışma şenliğini yeniden kutlamaktadır. Yeryüzü gönüllü olarak armağanlarını sunmakta; kayalar, çöller, yırtıcı hayvanlar barış içinde birbirlerine yakınlaşmaktadır. Dionysos’un arabası çiçekler ve çelenklerle dolup taşmıştır. Panterler ve kaplanlar onun boyunduruğu altında ilerlemektedir. Artık köle özgür bir adam olmuştur, zorunluluğun, keyfiliğin ya da *küstah modanın* insanların arasına soktuğu tüm donuk, düşmanca sınırlar yıkılmıştır (bkz. Nietzsche, 2011: 21-22). Başka bir deyişle; kültür tarafından bastırılmış/dışlanmış olan dile gelmiştir. Dünya, artık hegemonik güçlerin etrafında dönmez; kemikleşmiş ideolojiler kırılmıştır; tüm hiyerarşik düzenler yerle bir olmuş ve maskeler düşmüştür.

Nietzsche’nin de belirttiği gibi bu iki tanrı, bir madalyonun iki yüzü gibidir. Rasyonaliteden uzak birey tamamen Dionizyalaşabilir; başka bir deyişle, pre-Homeric olabilir ve yabani, acımasız, tanrısız bir canavara dönüşebilir (bkz. Kaufman, 1976: 39). Tam tersi düşünüldüğünde; sadece kitonyen güçlerin başat olduğu yeraltından çıkmamız için de “Apollon’un, bir buluta gizlenerek yanımıza inmiş olması gerekir” (a.g.e.: 146). Bireyin salt tek bir unsurla yoğrulması yani yüzünü sadece ya güneşe ya da şaraba dönmesi, onun felaketi olabilmektedir. Bu sebeple bu iki kuvvetin hayatın devingen kılınabilmesi için birbirlerinin içine nüfuz etmesi gerekmektedir. Nietzsche’ye göre sanat yapıtı sadece ‘ergon’ değil aynı zamanda

'energeie' dir, sadece içe dönük oluşumlar değil aynı zamanda dinamik bir güç alanı, karşıt söylemsel enerjilerin ve yaşamı güçlendiren yaratıcı üretkenliğin kaynağıdır (bkz. Zapf, 2016: 139). Zapf'ın bu söylemi, Nietzsche'nin *Tragedyanın Doğuşu* isimli eserde bir sanat yapıtının nasıl olması gerektiği ile ilgili yer alan soruya verdiği cevapla birebir örtüşmektedir. Gerçek bir sanat eseri, Apollonik ve Dionizyak güçleri tek bir vücutta barındırabilendir.

Campbell'ın eserinde, benzer minvalde, yer verilen Herakleitos'un ifadesindeki gibi, "benzemeyenler bir araya gelir ve farklardan en güzel uyum doğar ve her şey çatışmayla ortaya çıkar" (Campbell, 2017: 48). Eserde bahsi geçen ve birbirine taban tabana zıt tanrısal öğelerin bir arada bulunmasıyla gerçek bir sanat eserinin sanatçı tarafından icra edilebileceği Nietzsche tarafından açık bir şekilde söze dökülmektedir. Farklılıklarından ödün vermeyerek bu yanyana geliş, eşsiz bir arada duruştur. Kavramlar arasındaki bu dikotomik ilişki, Nietzsche'nin *Deniz Aşığı* isimli eserinde Luce Irigaray tarafından kendilerine has özellikleri söze dökülerek aktarılmıştır:

Apollon Dionysos'u dışlamaz. Zeus'ta bütünler kendilerini, ama asla onun birliğini oluşturmazlar. Apollon kehanetin, ışığın, ölçünün, adaletin, sitenin örgütlenmesinin göksel kalıtını aktarır. Dionysos babasından yıldırımın aşırılığını, kadınları sarhoşluk ve coşkuyla baştan çıkarmayı, suya düşkünlüğü, mülkiyetçi ve tahrip edici gececi tutkuyu almıştır (Irigaray, 2000: 215).

Tragedyanın Doğuşu'nda bahsi geçen mitolojik figürlerin nitelikleri aktarılırken, Apollon'a ait olanlar, Dor⁷ mimarisi ile özdeşleştirilmiştir. Vitruvius'un aktardığına göre; Dor düzeninde bir tapınak inşa etmek isteyen mimarlar, henüz bakışım⁸ kurallarının belirlenmediği bu dönemde, sütunların hem etkin birer taşıyıcı, hem de görünüm açısından uygun güzelliğe sahip olmaları için arayış içine girmişler, insanoğlunun ayak izini ölçerek boyu ile karşılaştırmışlar ve insan ayağının boyunun altıda biri olduğunu görmüşler, aynı ilkeleri sütuna uygulamışlardır. Bu nedenle başlık dâhil sütun yüksekliği, sütun alt çapının altı katı olarak belirlenmiştir (bkz. Vitruvius, 1998: IV. I.). Apollon'un ölçülük, orantılılık, numerik olma, nizam, göze güzel görünme gibi özellikleri bu mimaride vücut bulmuştur. Dor mimarisinin en temel

⁷ Dor, İyon ve Korrent sütunlarının en eskisi Dor biçimidir. Çünkü Hellen ile nimf Phthia'nın oğlu ve tüm Peloponnes ile Akhaia'nın kralı Dorus, çok eski bir kent olan Argolis'teki tanrıça Juno'nun kutsal alanında bir rastlantı olarak bir tapınak inşa etti; bunun ardından Akhaia'nın diğer kentlerinde de, bakışım kurallarının henüz oluşmadığı bir dönemde, başka mabetler yaptı.

⁸ İki veya daha çok şey arasında konum, biçim ve belirli bir eksene göre ölçü uygunluğu, simetri

mimari mantığı ile tanrısal vasıflar arasındaki bu ilişki, bahsi geçen tanımlamaları karşılar niteliktedir.

Belirli kurallar çerçevesinde inşa edilen, ince matematiksel oranların kullanıldığı Dor mimarisinin en güzel örneği Atina'daki Parthenon Tapınağı'dır. Sade, düz ve simetrik sütunlarıyla yüzyıllardır ayakta kalan bu eşsiz şaheserde, plastik süsler önemli bir yer alıyordu. Bu anıtın ön yüzündeki çatı üçgeninin içine, mermerlere oyularak bazı olaylar grup halinde birer tablo güzelliğinde işlenmiştir. Bunlar Athena'nın doğumunu, Athena şehrinin kurucusunun kim olacağını, tanrıça Athena'nın Poseidon ile mücadele törenini canlandıran simgelerdir. Kabartmalarda kıyafetler, insan ve hayvanların duruş ve hareketleri kusursuz bir güzellikte ve eşsiz bir harmoni ile işlenmiştir. Dor düzeninde başlık dört taraftan da aynı görünmektedir (bkz. Atalay, 2010: 43). Alıntıda da görüldüğü gibi, tapınağın öne çıkan en temel iki özelliği kusursuz güzellik ve harmonidir. Göze hoş görünmeyen ve simetrik olmayan yerinin olmadığı bu tablo, Apollonik kavramların bir kez daha altının çizilmesini sağlamaktadır.



Resim1: Atina'da bulunan Parthenon Tapınağı⁹

Akropol'ün altındaki Hephaistos Tapınağı, Parthenon Tapınağı ile karşılaştırıldığında ise çok daha gelenekseldir. Hephaistos Tapınağı'nın sütunlarla orantılı sütun pervazları, tam olarak çağdaşı ve komşusu Parthenon'dan göreceli olarak daha yüksektir. Atina'nın Pers zaferine katkıda bulunan tanrılara (Hephaistos, Ares, Poseidon ve Nemesis) bir şükran ifadesi görevi görmektedir. Atina agorasına tepeden bakan Hephaistos Tapınağı yüzeysel olarak eksiksiz görünmektedir. Tapınak, 13,708 x 31,709 m. ve 6 x 13 sütunluk ölçülere sahiptir. Tavanlar ve kirişler mermerden yapılmıştır (bkz. Tomlinson, 2003: 42-59). Tapınağın özelliklerine bakılacak olursa,

⁹ <https://worldarkeoloji.blogspot.com/2016/03/parthenon-tapnag.html> (Erişim tarihi: 01.12.2019)

mimari olarak bir uyum ve bütünlük göze çarpmaktadır. Pürüzsüz bir iç yüzey, herhangi bir aşınmışlığa ya da engebeye izin vermez. Emsallerine göre daha yüksek bir pozisyona inşa edilmesi, her şeyi gören ve bilen olimpik dünyanın edasına sahip olduğunu göstermektedir.



Resim2: Atina'da bulunan Hephaistos Tapınağı¹⁰

Apollon'un göze ve kulağa hitap eden özelliklerinden simetri ve armoni, Nietzsche'nin de belirttiği gibi Dor mimarisine yansımıştır: "Dionysosçu müzik, korku ve dehşet uyandırmıştı bu dünyada. Müzik açıkça daha o zamandan Apolloncu bir sanat olarak biliniyordu [...] Apollon'un müziği, seslerle kurulan bir Dor mimarisiydi: ancak kitaraya¹¹ özgü, işaret edilmiş seslerle" (Nietzsche, 2011: 25). Dor mimarisinde nasıl göze hoş gelen ve simetrik olan ön plandaysa, notalar arasındaki uyumluluk ve ahenk de Dor müziğini tanınır hale getirmektedir.

Apollon'un müzikle haşır neşirliği ve lirdeki mahareti Marsyas Efsanesi'nde de görülmektedir. Apollon ve Marsyas arasındaki düello mitolojik figürlerle Grimal'ın Mitoloji Sözlüğü'nde aktarılmaktadır:

Tanrıça (Athena), tanrılar katında bir şölen sırasında geyik kemiğinden yapmıştı ilk flütü. Fakat Hera ve Aphrodite, ona flütü üflerken bakıp, yüzünün aldığı şekille alay etmişlerdi. Bunun üzerine, Athena hemen Phrigia'ya giderek, bir ırmakta kendi yüzüne bakmıştı. Bakınca da iki tanrıçanın haklı olduklarını anlayarak, flütü fırlatıp atmış ve atarken de, onu bulup alacak olanı en korkunç cezalarla cezalandıracağı tehdidini savurmuştu. Gerçekten de, Marsyas flütü bulup aldı ve Apollon tarafından çarpıtıldı. İcadından gurur duyan ve flüt müziğinin, dünyanın en güzel müziği olduğu kanısına kapılan Marsyas, Apollon'a meydan okuyup, gücü yetiyorsa liriyle böylesi bir müzik yapmasını söyledi. Apollon, mukabil bir meydan okumada bulunarak, kendisinin liriyle yaptığı gibi, hasmının da aletini ters taraftan çalmasını istedi. Lirin bu mükemmelliği karşısında, Marsyas yenik ilan edildi. Bunun üzerine, Apollon, Marsyas'ı bir çam ağacına (Plinius, bir çınar ağacına diyor) asarak, onun derisini

¹⁰ <https://worldarkeoloji.blogspot.com/2017/08/hephaistos.html> (Erişim tarihi: 01.12.2019)

¹¹ Gitar

yüzdü. Ama sonra kapıldığı öfkeden pişmanlık duyarak lirini kırdı ve Marsyas'ı bir ırmağa çevirdi (Grimal, 1997: 473-474).

Bunun yanı sıra istilacı kimlikleriyle tanınan Dorların sanat anlayışları ve yönetim yapısı ile ilgili ayrıntılar da eserde mevcuttur. Dionysosçu güçleri bertaraf etmek için kurgulanan bir askeri yapının da yine Apollonik özellikleri içinde barındırdığı görülmektedir:

Dor devletini ve Dor sanatını, ancak Apolloncu güçlerin uzatmalı bir ordugâhı olarak açıklayabiliyorum kendime: böyle inatçı-katı, korungalarla çevrilmiş bir sanat, böyle savaşa uygun ve sert bir eğitim, böyle gaddar ve acımasız bir devlet yapısı, ancak Dionysosçu olanın titanca-barbarca özüne karşı aralıksız bir direnme içinde uzun ömürlü olabilirdi (a.g.e.: 33).

Tragedyanın kökeninin sorgulandığı ve bu aşamada karşılaştırmaya tabi tutulan *lirik* ve *epik şair* kavramları, genel edebiyat tarihinde bilinmekte olan tanımlamalarının dışına çıkılarak mitoslardan yapılan alıntılar aracılığıyla aktarılmaktadır. Yunanlıların ilk lirik şairi Arkhilokhos, Lykambes'in kızlarına duyduğu azgın sevgi ve aynı zamanda aşağılanmayı dile getirdiğinde, orji sarhoşluğuyla dans eden onun tutkusu değil, aslında Dionysos ve Menadlar'dır, çünkü esrik şair, yere yığılıp uyuyakalmıştır. Euripides'in *Bakkhalar*'da¹² betimlediği gibi öğlen güneşinde, dağlardaki otlaklarda uyuyan Dionysosçu büyülenişi, çevresine imge kıvılcımlar saçmaktadır. Bunlar en üst açınımlarında tragedya ve dramatik dithyramboslar¹³ adını alan lirik şairlerdir (bkz. a.g.e.: 36).

Heykeltraş ve aynı zamanda onunla akraba olan epik şair ise imgelerin en katıksız seyredilişine dalmıştır. Lirik deha, mistik kendinden geçme durumundan, epik şairin dünyasından bambaşka bir renge, nedenselliğe ve hıza sahip imgeler ve benzetmeler dünyasının göverdiğini duyumsamaktadır. Epik şair, bu imgelerde ve yalnızca onlarda sevinçli bir keyif içinde yaşarken onları en küçük ayrıntılarına dek sevecenlikle seyretmektedir (bkz. a.g.e.: 36-37). Bu durumda lirik ve epik şair karşılaştırıldığında, lirik şairin Dionysosçu, epik şairin ise Apolloncu ilkelerle yoğrulduğu görülmektedir. Duyguların ifade edilişindeki dinginliğe karşı, coşkunun arzu ve dış vurum ön plandadır.

Çalışmanın ilk alt metni olarak ele alınan bu eser kapsamında aktarılanlar göz önünde bulundurulduğunda, sanat ve sanatçının oluşumunda etki sahibi olan Apollon

¹² bkz. Euripides, *Bakkhalar* / Eski Yunan Tragedyaları 2. Mitos Boyut. İstanbul, 2012.

¹³ Antik Yunan'da Dionysos adına yapılan şenliklerde söylenen şarkı. <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/34/922/11501.pdf>, 11.08.2020

ve Dionysos'a ait özelliklere, ileriki bölümlerde de atıf olarak yer verebilmek için aşağıdaki gibi bir tablo ile özetlemek mümkündür:

APOLLON	DIONYSOS
Işık/Güneş	Şarap
Göze hoş görünen	Olduğu gibi görünenin kabulü
Uyum/Ahenk	Uyumsuzluk
Simetri	Asimetri
Dinginlik	Çoşkunluk
Mükemmellik	Eksiklik/Çarpıklık/Amorf olma
Dor mimarisi	İon mimarisi
Epik şiir	Lirik şiir
Düzen	Karmaşa
Akıl/Us	Tutku/Dürtü/Duygu
Kültür	Doğa
Klasik	Romantik
Bireysellik	Çoğulluk
Durağanlık (Katı)	Akışkanlık (Sıvı)
Erillik	Dişillik
Batı	Doğu
Rasyonalite	Mit

Tablo 1: Apollon-Dionysos Karşılaştırması

Sonuç olarak, Nietzsche'ye göre sanatçı, kısıtlamaların ve ahlaki düzenin ötesinde durmalı, ideallerine sığınma arzusundan kaçınmalı ve kendisini hayatın gücüne ve dinamiklerine açmalıdır. Aksi takdirde zaten “kültür, yetişim, uygarlık dediğimiz her şey, günün birinde aldanmaz yargıç Dionysos'un karşısına çıkacaktır” (a.g.e.: 119). Nietzsche için sanatçı, hayatın güçlü yanlarını takip ederek sıradanlığın üzerinde yükselen biri olduğu kadar, armoni ve güzellik fikirlerinden de yararlanan

biridir. Her ne kadar Nietzsche, Dionysos tavrına özellikle değer veriyor ve onu güçlü ve yaratıcı olan her şeyin kaynağı olarak görse de, ona göre toplumun en yüksek ürünü, Dionysos ve Apollon değerlerini birleştiren yaratıcı dehadır. Ortaya çıkan sanat eseri de Dionysos esrikliğiyle yoğrulan bilgilerin Apolloncu us tarafından somutlaştırılmasıdır (bkz. a.g.e.: 54). Her nasıl çalışmanın temel dokusunda yer alan doğa ve kültür kavramları birbirlerine rağmen bir arada bulunabiliyorsa, birbirine zıt özelliklere sahip bu iki kavram da sanat ve sanatının oluşumunda yer almalı, ortaya çıkacak olan sanat eserinin de niteliğini ve kapsamını genişletmelidir.

1.1.1.2. Adorno ve Horkheimer: *Aydınlanmanın Diyalektiği*

Theodor W. Adorno ve Max Horkheimer tarafından İkinci Dünya Savaşı'nın bitiminden sonra kaleme alınan *Aydınlanmanın Diyalektiği* isimli eserin detaylarının paylaşılmasının çalışmamızda özellikle 'kültür' kavramının incelenmesinde ve anlaşılmasında açılımlar sağlayacağı aşikârdır, şöyle ki bu eser, 'aydınlanma' kavramı ile "gerçekliği ve onun çelişmelerini incelemeye yarayan ve bu çelişmeleri aşmayı sağlayan yolları aramayı öngören akıl yürütme yöntemi, eytişim" (<https://sozluk.gov.tr/>, erişim tarihi: 14.12.2019) anlamına gelen 'diyalektik'i yan yana koyarak onun sorgulanmasını, derin anlamlarının su yüzüne çıkmasına yardımcı olmaktadır. Ayrıca kültür tarihi ve mitoloji bağlamında verilen örneklerle aydınlanma kavramının aktarılması daha net bir biçimde gerçekleşmiştir.

Eser, "modern, çare bulucu, karanlıkları aydınlatan" anlamlarını çağrıştıran aydınlanmanın aslında hiç de görüldüğü gibi olmadığını sorgulamakla başlamaktadır. Yazarlar, amaçlarının "insanlığın gerçekten insani bir duruma ulaşmak yerine neden yeni bir tür barbarlığa battığını anlamak" (Adorno-Horkheimer, 2000: 10) olduğunu daha ilk satırlarda okurla paylaşmaktadırlar. Walter Benjamin de benzer bağlamda barbarlık belgesi olmayan hiçbir kültür ürünü olmadığını ileri sürmektedir (bkz. Benjamin, 1970: 359). Kültür ögesi barındıran herhangi bir gelişme, icat ya da ilerleme eninde sonunda masumiyetini kaybedecek ve insanlığı eninde sonunda mutlak hezimete uğratacak kadar etki gücüne sahiptir. İnsanlığı içinde bulunduğu sıkıntılı durumlardan kurtarmak ya da insanların korkulu rüyalarına son vermek için çıkılan yolda faydadan çok zarar görüldüğü vurgulanmaktadır.

İlerlemeci bir düşünce olarak Aydınlanmanın ortaya çıkışından beri hedefi, insanları korkudan arındırmak ve efendi konumuna getirmek, insanların sahip olduğu batıl inançlardan, eski törelerden, kuşkudan ve mitostan akıl ve bilgi yoluyla kurtulmaya çalışmaktı. Ancak, “kuşkuya karşı tahammülsüzlük, cüretkar yanıtlar, bilgiyle böbürlenme, ters düşme endişesi, çıkar gütmeye” gibi sebeplerden insan zihni içleri boş kavramlarla doldu (bkz. Adorno-Horkeimer, 2000: 19). Akıl ve bilgiye tamahkârlık, insanı doğasından uzaklaştırmakla kalmadı, köklerinden kopardı, kendisine de yabancılaştırdı. Duygulardan ve maneviyattan uzaklaşarak usa tapınmanın bedelini insanlık epey ağır ödemiştir. Teknoloji ve bilgi çağının ekseninde, “kesin bilgilerin ve allanıp pullanmış eğlencelerin selinde insanlar bir yandan akıllanırken diğer yandan aptallaşmaktadırlar” (a.g.e.: 14-15). Çünkü insanlar yeniliğe doğru evrilirken nosyonların içleri doldurulmamakta, sadece hazır bilgiye odaklanılmakta ve işin özü kaybedilmektedir.

Eserde de belirtildiği gibi bilgi, güçtür, erktir, bir şeyleri yapabilme ve başarabilme yetisine sahip olmaktır. “Bilimin gerçek amacı ve görevi, icra etmek, çalışmak ve yaşamı daha donanımlı ve kolay hale getirecek önceden bilinmeyen ayrıntıları keşfetmektir. Ne gizem olmalıdır ne gizemin açıklığa kavuşmasına duyulan arzu” (a.g.e.: 21). Çünkü tutkunun olduğu yerde mantık çözülmektedir. Belirsizlik ise bilginin sorgulanmaya kapalı olan *kesin/net* olma durumunun karşısında yer almaktadır. Dolayısıyla gizem, esrime, huşu ve duygulanmalar bu doğrusallığı içinde barındırmamaktadır. Erkin insanlar üzerindeki etkisi, bilim insanları ve diktatör yöneticiler arasındaki bu minvaldeki benzer ilişkisi ile açıklanmaktadır:

İnsanlar erklerinin artmasının bedelini, bu erki uyguladıkları nesnelere yabancılaşmakla öderler. Aydınlanmanın nesnelere karşı tutumu, diktatörün insanlara karşı tutumuyla aynıdır. Diktatör insanları güdümlenebildiği ölçüde tanır. Bilim adamı da nesnelere, onları yapabildiği ölçüde tanır. Böylece nesnelere “kendileri için” var olmaktan çıkar, “bilim adamı için” var olurlar (a.g.e: 26).

Ayşem Mert, “Bilimsel Düşüncenin Sınırları ve Ekolojik Kriz” isimli yazısında rasyonalist (akılcı) geleneği, bilgi/bilmek kavramlarıyla ilişkilendirerek vermektedir:

Deneyimlerin oluşturduğu izlenimler bilgiyi oluşturmak için doğru kaynak değildir, çünkü izlenimler yanıltıcı olabilir. Bu yüzden deneyimler sorgulanmalı ve aklın süzgecinden geçirilmelidir. Dünya üzerindeki her şey açıklanabilir, yeter ki akılcı bir analize tabi tutulsun. Dolayısıyla bilgiye ulaşmanın yolu olarak matematiksel mantık ve tümdengelimcilik gereklidir. Rasyonalizme göre tek bir dünya vardır ve bu dünyanın gerçekliğini aktaran bilginin akıldan başka hiçbir kaynağı olamaz (Mert, 2006: 31).

Aydınlanma; ilerleme, akıl yürütme, objektiflik, güç, kültür gibi kavramlara içkinen, matematiksel açıdan bakıldığında “bir” ile ilginç bir bağı vardır. Her şey sayısal, istatistiksel ve ölçülebilir olmalıdır, aksi takdirde şüphe, bu düzeni bozma kapasitesine sahiptir. “Sayı Aydınlanmanın kanonu olmuştur. [...] Aydınlanma açısından sayılara nihai olarak bir’e bağlanmayan her şey yanılısamadır. Modern pozitivizm de bu kurala uymayan her şeyi edebiyat diye bir kenara iter. Parmenides’ten Russell’a ortak parola birliktir” (Adorno-Horkheimer, 2000: 24). Çünkü edebiyat, yorumdur, öngörüdür, bilinç akışıdır, duygudur; yeri geldiğinde geçmişle hesaplaşmadır, ancak akıl tek ve stabildir. Russel, *Batı Felsefesi Tarihi* isimli kitabında birbiriyle zıt fikirlere sahip iki yazarı varlık felsefesi bağlamında karşılaştırmaktadır: “Herakleitos her şeyin değiştiğini savunmuştu. Parmenides, karşılık olarak hiçbir şeyin değişmediğini ileri sürdü” (Russel, 2002: 176). Bu bağlamda ilkini doğa, ikincisini de ise kültür ile ilişkilendirebiliriz. Devingenliğe karşı durağanlık, değişikliğe karşı statiklik eski çağlardan beri tartışma konusu olmuştur.

Aydınlanma, Kant’ın ifadesiyle, “insanın kendi suçuyla düşmüş olduğu bir ergin olmama durumundan kurtulmasıdır. Bu ergin olmama durumu ise, insanın kendi anlama yetisini bir başkasının kılavuzluğuna başvurmaksızın kullanamayışıdır” (Adorno-Horkheimer, 2000: 115). Bu satırlarda Adem’in yasak elmayı yemesiyle başlayan yaşam mücadelesinden bireyin ancak akıllı sayesinde galip çıkabileceğinin izdüşümü okunmaktadır. Akıl kurallarının yol göstericiliği sayesinde tutkularından arınarak ‘doğru yol’ bulunmalıdır. Aksi takdirde Platonik klasisizmin ışığı olmaksızın bu dehlizde kaybolunup gidilir.

Adorno ve Horkheimer, eseri aydınlanma kavramı ile mitosunu ilişkilendirerek sonlandırmaktadır. Geçmişin tüm deneyimlerini, söylencelerini, gelenekleri içinde barındıran mitosunu bertaraf etmek için aklın öncülüğünde çıkılan yolda yine kendini onun ellerinde bulmaktadır; şöyle ki, aydınlanma ve mitos arasındaki temel karşıtlık, akılsal olan ve olmayanın arasındaki aynısıdır. Mitolojinin gözünde, dışarıdaki güçler gibi içerideki devinimler, canlı erklerdir. Aydınlanma içsel dalgalanmaları yok sayarken, mitos hem doğanın gücünü hem de bu hareketlenmeleri birbirinden ayıramaz. Doğanın sebep olabileceği tüm etkilerden kendini korumak için akıl, tüm sistematikliği ve değişmezliği ile doğanın karşısında dimdik durmaktadır (bkz. a.g.e.: 125). Aydınlanma onu alt etmek için bilgiyi, teknolojiyi, sağduyuyu kullanmaktadır, ancak “en yeni ideolojiler en eski ideolojilerin yeni baskısından başka bir şey değildir” (a.g.e.: 80-81). Çünkü “vuku bulan her şey, bir zamanlar bir şekilde vuku bulmuştur;

çünkü mit döngüseldir” (Eagleton, 2014: 88). Mitin kültür tarihi içindeki farklı görünürlüklerle tekrar edilebilirliği aslında her şeyin geçmişe içkin olduğunu göstermektedir. İnsan gizem, korku, bastırılmış dürtülerden arınmak için ne kadar ileriye gitmeye, geçmişe bir sünger çekmeye çalışsa da, bir o kadar geçmişe sürüklenmekte ve regresifliğin dehlizlerine gömülmektedir. Çünkü ürettiği kavramlar, kurallar, sistemler bir süre sonra anlamdan yoksun, işlevselliğini kaybetmiş birer metaya dönüşmektedir.

Eserde anlatılan tüm kavramsal yapıları aydınlanma ve mitos karşılaştırarak verecek olursak karşımıza aşağıdaki gibi bir tablo çıkmaktadır:

aydınlanma	mitos
gelecek	geçmiş
us/rasyonalite	duygu
logos	pathos
Parmenides	Herakleitos
teknolojik gelişmeler	arkaik söylenceler/gelenekler
kesinlik	şüphe/olasılık/müphemlik
koordinasyon	dağınıklık
matematik	edebiyat
hesaplanabilirlik/ölçülebilirlik	gelişigüzel/rastgele olma

Tablo 2: Aydınlanma ve mitos kavramlarının karşılaştırılması

Çalışmada kullanılacak ‘Üçlü İşlev Modeli’ çerçevesinde Aydınlanma kavramı, kültürü simgeleyen olgulardan biridir ve eserlerde karakterler ve olay örgüsü ile okura aktarılanlar bağlamında da *Kültür Eleştirel Üstsöylem* başlığında eksik ve yanlış tarafları eleştirel bir boyutta aktarılmaya çalışılacaktır.

1.1.1.3. Bahtin: *Rabelais ve Dünyası*

Çalışmanın bu bölümünde Sovyet edebiyatının önde gelen yazarlarından olan Mihail Bahtin’in Fransız edebiyatında çok sonraları tanınır hale gelen François Rabelais ve eserleri üzerine yazdığı doktora tezinin kitaplaştırılmış hali olan ve eserlerdeki ‘karşıt söylem’in anlatımına ışık tutacak *Rabelais ve Dünyası* isimli incelenecektir. Eser yedi ana bölümden oluşmakla birlikte her bir bölüm aslında karnaval, kahkaha ve grotesk kavramlarıyla ilintili bir şekilde ele alınmıştır. Eser,

Gülmenin Tarihinde Rabelais, Rabelais 'de Pazar Meydan Dili, Rabelais 'de Popüler Şenlikli Biçim ve İmgeler, Rabelais 'de Şölen İmge Dokusu, Bedenin Grotesk İmgesi ve Bunun Kökenleri, Maddi Bedensel Bölgelere Ait İmgeler ve Rabelais 'nin İmgeleri adlı bölümlerden oluşmaktadır. Başlıklardan da anlaşılacağı gibi bu kavramların tarihsel, dilsel ve kültürel gelişimleri detaylı bir şekilde verilmiştir.

Karnaval, kahkaha ve grotesk kavramlarının detaylandırılmasına geçmeden önce ilk olarak eserin ortaya çıkış noktasına değinilmesi yerinde olacaktır. Farklı dönemler yaşayıp farklı edebiyatlarda eserler vermiş olsalar da Bahtin ve Rabelais 'nin mensubu oldukları toplumlarda zıt kutupların birbirlerine karşı aldıkları tavırlar benzerlik göstermektedir. Dönemsel rejimlerin ideolojilerinin var olan ve işleyen süreçleri kısıtlaması, yazarların hem bu durumu eserlerinde kaleme almalarına hem de buna karşı aksiyon geçmelerine sebep olmuştur. Bahtin 'in Rabelais üzerine neden bir çalışma yaptığı, her iki edebiyatçı arasındaki benzer düşünce biçimleri ve yaşam deneyimleri eserin hem Kristina Pomorska hem de Michael Holquist tarafından yazılan önsözlerinde vurgulanmıştır:

Nasıl ki Rabelais zamanındaki Montepellier Okulu, çeşitli gülme kuramları geliştirmiş, gülmenin önemine dikkat çekmişse, 1920'li yılların başında, Zelenin, Trubetkoy, Jakopson, Bogatyrev ve Propp'un da aralarında bulunduğu Rus düşünürler de bir örnek, resmi "yüksek kültür"e karşıt olarak ve var olan "aşağı" kültür tabakalarının önemini vurgulamıştır. Gülmenin ve komik olanın, Rönesans öncesi devirde yasaklanması, II. Dünya Savaşı öncesinde "altkültürlerin" yasaklanmasıyla koşutluk gösterir (Bahtin, 2005: 12).

Tek bir yönetim sistemi ve tek bir düşünce yapısıyla toplumu ve kültürü şekillendiren rejimler, sanat ve edebiyatın başkaldırısıyla karşı karşıya gelmeye mahkûmdur. Baskılanan altkültürün özelliklerini görünür kılmak için çaba sarf eden her iki yazar da yazdıkları ve eleştirdikleri metinlerle hem sansürlenmişler hem de dönem dönem yasaklanmışlardır, ancak bu durum onların sahip oldukları fikirleri dile getirmekten alıkoymaz, bilakis onları daha perçinlemiştir.

Devrimden sonra Rus yazarların gülme, ironi ve yerginin belirli türlerinde eser vermeleri yasaklandı. 1930'lu yıllarda, Aydınlanma komiseri Anatolia Lunaçarski'nin kendisinin bu konu hakkında yazması ve yergisel türleri incelemek üzere bir hükümet komisyonu kurması dokunaklıdır. Gogol ve Dostoyevski geleneklerinin önde gelen takipçileri olan Mayakovski, Bugakov ve Zoşçenko'nun yazgıları, Sovyet devletinin özgür yergiyi reddine ve ulusal ironiye dair endişesine tanklık ederler, ki bu, Reformasyon sırasında hâkim olan durumla benzerlik göstermektedir. Bu yasağa meydan okuyan Rabelais ve Bahtin, gülmenin tıpkı dil gibi, insan türünün en özgün özelliği olduğunun farkındaydılar. Onlar, içinde buldukları koşullarda gülmeyi yeşerttiler (a.g.e.: 14).

Bahtin 'in bu eserde en öne çıkan kavramı şüphesiz karnavaldır. Bu kavram, yönetimlerin çıkarlarına hizmet eden şenliklerden değildir. Karnaval, devletin ya da

kilisenin daha önceden planlamış olduğu bir zaman çizelgesinde bulunmamaktadır, yani planlı ve programlı değildir. Dönemin yöneticileri karnavalı kendi uhdelerinde planlanıyormuş gibi düşünceler de, O, gücünü arkaik zamanlardan almaktadır (bkz. a.g.e.: 21). Temellerinin çok eski zamanlara, Dionysos şenliklerine dayandığı bu kavram, dönemin baskın siyasi kimliklerine bir isyan, bir başkaldırı niteliğindedir. Toplumda sağlanması arzulanan düzen, gülmenin ve şenliğin başrol oynadığı bu ortam ile alaşağı edilmektedir.

Mihail Bahtin, *Karnavaldan Romana* isimli eserinde karnaval kavramının dört ögeye içkin olduğundan bahsetmektedir. İlki *insanlar arasında özgür ve içli dışlı, teklifsiz, samimi, sıcak bir temas* olma durumudur. Bu, karnavala özgü dünyanın belki de en belirgin özelliğidir, çünkü toplumdaki tüm rütbelerin alındığı ve tabuların ortadan kalktığı bu şenlikli alanda resmi kültürden resmi olmayan kültüre geçildiği için kişiler arasındaki iletişim kanalının da sınırları aştığı, sözlü ve beden dilinin bilinenin ve beklenenin aksine kullanıldığı görülmektedir. Eserden direkt bir alıntıya bu durumu desteklemek gerekirse; “Hayatta geçirgen olmayan hiyerarşik engellerle birbirinden ayrılan insanlar karnaval meydanında özgür ve teklifsiz bir temasa girerler. Sıcak, samimi temas kategorisi keza, kitlesel eylemlerin özel örgütlenme şekline, özgür karnaval jestlerinden ve sakınmasız karnavalesk sözden de sorumludur” (Bahtin, 2001: 238).

İnsan doğasının kültürel normlar ve us tarafından baskılanması sebebiyle gün yüzüne çıkamayan gizil yönleri, karnaval ortamında tek tek kendini göstermektedir. Dolayısıyla hep bir kısıkaç altında tutulup birden zincirinden kurtulunca söylem ve davranışlar, dışarıdan bakıldığında *tuhaf* karşılanmaktadır. Bu özellik karnaval kavramıyla ilintili olan ikinci öge olarak eserde karşımıza çıkmaktadır. Daha terimsel ifadelerle;

Karnaval, karnavalesk-olmayan yaşamın tüm güçlü sosyo-hiyerarşik ilişkilerine karşı somut olarak bedensel zevkleri çağrıştıran, yarı-gerçek yarı-oyunsu bir biçimde *bireyler arasında yeni bir karşılıklı ilişki tarzının* sahnelenme yeridir. Kişinin davranışı, jesti ve söylemi, karnavalesk olmayan yaşamda kendilerini tümüyle tanımlayan tüm hiyerarşik konumların (toplumsal zümre, tabaka, yaş, mülk) otoritesinden kurtarılmakta ve böylece, karnavalesk olmayan yaşamın bulunduğu noktadan bakıldığında tuhaf ve yakışsız hale gelmektedir (a.g.e.: 238).

Üçüncü öge, *karnavalesk mésalliances* diye adlandırılan uygunsuz birleşmelerdir. Kültürel değerlerle var olan yapısı köklendirilmiş bir toplumda, her şey bir uyum/harmoni ve düzen halindedir. Karnavala ait dünya görüşünde ise, bu kavramlar tersine işler, uyum uyumsuzluğa/tuhafliğe, düzen ise kaosa dönüşür.

Karnavalda bireylerin tüm rütbeleri alındığından, bir hükümet yöneticisini bahçedeki otları yolarken, bir felsefe profesörünü söküğünü dikerken ya da bir rahibeyi hayat kadını olarak görebilirsiniz. Bahsi geçen örneklemi Bahtinesk kavramlarla desteklemek gerekirse;

Özgür ve teklifsiz bir tutum her şeyi kaplamaya başlar: tüm değerleri, düşünceleri, fenomenleri ve şeyleri. Daha önce kendi içine kapalı, bütünlüksüz olan ve karnavalesk olmayan hiyerarşik bir dünya görüşüyle birbirleri arasında mesafe konulmuş olan her şey, karnavalesk temaslara ve bileşimlere çekilmektedir. Karnaval, kutsal cismani olanla, yüceyi aşağı olanla, önemliyi önemsizle, bilgeliği aptallıkla bir araya getirir, bileştirir, ilişkilendirir ve bütünlüştür (a.g.e.: 238).

Karnaval kavramına ait son öge *saygısızlıktır*. “Karnavalesk küfürler, tüm bir karnavalesk küçük düşürme ve yeryüzüne indirme sistemi, yeryüzü ve bedenin üretken gücüyle bağlantılı karnavalesk müstehcenlikler, kutsal metinlere ve deyişlere ilişkin karnavalesk parodiler” (a.g.e.: 238) bahsi geçen duruma verilebilecek örneklerdir. Daha çok dilsel anlamda ele alınan bu kavram, toplumda saygın bir kimliğe bürünmüş bireylerin ya da önünde el pençe durulan neslerin/olayların söylemsel olarak alaşağı edilmesi, gülünç duruma düşürmesi ile ilgilidir.

Gülmek, karnavalı oluşturan en temel öğelerden biridir. Onun sayesinde dinsel dogmalar sınırlarından kurtulmaktadır. Gülmek, dünyevileştirir. Her ne kadar gösteri sanatlarıyla benzerlik gösterse de, karnavalı onlardan ayıran insanlar seyirci konumunda değildir, bizzat onun içinde yaşamakta, herkesin katılımı ile daha da coşkun bir hal almaktadır. Evrensel olma özelliği tüm katılımcıları kapsamaktadır. Kültürel normlara ait bir yapının kurallarından ziyade kendi kurallarına sahiptir. Şenlikli bir hayattır. Tüm hiyerarşik rütbelere, ayrıcalıklar, normlar ve yasaklar askıya alınmıştır. Her şey birbirine eşit kabul edilmektedir. Oluşumun, değişimin ve yenilenmenin bayramıdır. Dolayısıyla devingen yapısı sebebiyle sonu olan her şeye karşıdır. Karnavalda insanların kullandığı dil de aralarındaki mesafeleri ortadan kaldırmaktadır. İnsanlar nezaket kurallarını bir kenara bırakıp gündelik kullanmaya başlarlar. Gündelik dil ‘aşağı’dakinin dilidir, pazar meydanı jargonudur. Bu, yönetici sınıfların diline hiç benzememekte, kurallara uymayı reddetmektedir. Normlardan, hiyerarşilerden, dilin var olan sınırlamalarından kendini kurtarmıştır (bkz. a.g.e.: 33-38). Karnaval, varolan sistemin, resmi söylemin aksine halkın, ezilenlerin ya da susturulanların sisteme karşı direnç gösterdiği ve bunu yaparken de Dionizyak bir biçimde gülmekten kendini alamadığı bir kavramdır.

Gülmenin karnaval ortamındaki yerine değinmişken keyif ve gülme arasındaki ilişkiye vurgu yapan Adorno ve Horkheimer'a bu minvalde yer vermek yerinde olacaktır:

Keyif sanki doğanın intikamıdır. İnsan keyif alırken düşünmekten ve uygarlıktan yakasını kurtarır. Bu türden geri dönüşler en eski toplumlarda şenliklerle sağlanırdı. Keyfin kolektif kökeni ilkel orjilerdir [...] dünyanın düzeninin askıya alındığı an gibi görünür. Bundan dolayı şenlikte bütün aşırılıklara izin verilir. Davranışlar kurallara aykırı olmalı, her şey altüst edilmelidir (Adorno ve Horkheimer, 2000: 144).

Grotesk kavramına geçmeden önce Bahtin'in eserinde işlediği pazar yeri, halk kültürü ve gündelik dil üzerinde durmak yerinde olacaktır. Pazar yerleri, halk kültürünün yaşandığı ve bununla paralel olarak da gündelik dilin kullanıldığı yerlerdir. Kendi içinde ayrı bir dünya barındırmaktadır, yerel halkın hiçbir yapıdan ya da kimseden çekinmeden özgürce davrandığı bir alandır. İnsanlar özgür olunca kullandıkları dil, davranışları da özgür kılınmaktadır. "Bu dil hayatın diliydi, gündelik işlerin, törelerin, "aşağıda olanın" diliydi, en çok mizahi türlere aitti (faliaux¹⁴, cris¹⁵ de Paris, farslar gibi), Pazar meydanının özgür konuşmasıydı" (Bahtin, 2005: 500).

Pazar yerlerinde kullanılan dilin birbirine zıt söylemleri içerdiği, mitolojik bir öge ile aktarılmaktadır:

Pazar meydanının popüler şenlikli dili, överken söver, söverken över. Bu, iki yüze sahip Roma Tanrısı Janus gibidir. İkili bedene sahip dünyaya hitap eder (zira bu dil her zaman evrenseldir); aynı anda hem ölmekte hem de yeniden hayat bulmakta olana, geleceği doğurmakta olan geçmişe yönelir. Belki övgü belki sövgü baskın çıkar, ama biri her zaman ötekinin eşğine geçme eğilimindedir. Övgü gizlice sövgü içerir; sövgüye gebedir ve bunun tam tersi de doğrudur, sövgü de övgüye gebedir (a.g.e.: 448).

Antikiteden beri halk kültürü, yüksek kültürün dayatmalarına karşı bol kahkaha/gülme ile içiçedir. İnsan güldüğünde hem evrenle birleşmiş hem de bir karşı duruş, bir meydan okuma sergilemiş olmaktadır. Bahtin, bu durumu şu şekilde detaylandırmaktadır:

Halk kültürü binlerce yıl boyunca, gelişimin her evresinde, resmi kültürlerin bütün merkezi fikirlerini, imgelerini ve simgelerini, gülmeyi kullanarak alt etmeye, bunları bir dengede tutmaya ve maddi bedensel alt bölgelerin dilinde (müphem anlamda) ifade etmeye çabalamıştır. [...] Karnavalesk facialar ve parodik kehanetler, insanı korkularından özgürleştiriyor, dünyayı ona yaklaştırıyor, zamanın üzerine yüklediği yükü hafifletiyor, onu bir dizi neşeli dönüşüme, yenilenmeye maruz bırakıyordu (a.g.e.: 426-427).

¹⁴ 12. ve 13. yüzyılda Fransa'da popüler olan dörtlüklerden oluşan kaba ve küfürlü sözler içeren komik bir öykü türüdür. <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/fabliaux> (Erişim tarihi: 27.11.2019)

¹⁵ Paris'in çılgınlıkları

Karnaval ve gülme kavramlarından sonra çalışmamızın alt metnini oluşturan *Rabelais ve Dünyası* isimli eserde en çok geçen kavramlardan biri de grotesktir. Grotesk terimi, ilk defa 15. yüzyılın sonunda, önceden bilinmeyen bir Roma süslemesinin Titus hamamları kazısında bulunmasıyla ortaya çıkmıştır ve sadece sanat bağlamında kullanılmıştır. İtalyanca “grottesca” kelimesinden türemiştir. Bu süslemelerin ortak özelliği, sanki gerçek değillermiş izlenimi vermeleridir; hayvanlar, bitkiler ve insanlar bilindik formlarının dışındadır. Biçimler, sanki birbirini doğuruyormuşçasına iç içe geçmiş gibi birbirine örülüdürler (bkz. Bahtin, 2005: 59). Grotesk şekiller, amorf durumlarından ötürü tam olarak isimlendirilemezler, tanımlanamazlar, ikircikli bir yapıya sahiptirler. Bu sebepten bireyde illüzyon etkisi yaratmaktadır.

L.E. Pinsky'nin *Rönesans Dönemi Gerçekçiliği* isimli eserinde groteskte hayatın en aşağı, hareketsiz ve ilkel olandan en üst, en hareketli ve ruhanileşmişe kadar tüm derecelerden geçtiğinden bahsetmektedir. Birbirinden ayrı düşen şeyler bir araya gelmekle birlikte birbirini dışlayan unsurlar da birleşmektedir, geçerli olan tüm kavramlar çelişkiye düşmekte ve sorgulanmaktadır. Bu kavram paradoks ile ilintilidir. İlk bakışta grotesk sadece, nükteli ve eğlenceli gibi görünmekte, hâlbuki çok büyük potansiyeller barındırmaktadır (bkz. Pinsky, 1961: 119-120; Akt. Bahtin, 2005: 60). Yazarın görüşüyle paralel olarak, bu kavram ironiye içkindir. Hiçbir şeyin görüldüğü gibi olmadığı bu grotesk hayat, insanlara sadece hoş vakit geçirmenin ve güldürmenin yanı sıra yerleşmiş platonik statikliğinin karşısında durarak içinde bir toplum eleştirisi de barındırmaktadır. Bireylerin, kavramların, olayların belirli kalıpları içinde yer almadığı, birbirleriyle etkileşim ve iletişim halinde oldukları, dolayısıyla kendi içlerinde bir devingen durumun söz konusu olduğu anlaşılmaktadır.

Grotesk, yapısı gereği bedenden dışarı pörtleyen, beden sınırlarının ötesine geçmeye çalışan şeyleri aramaktadır. Groteskte filizlere, dallara, bedeni uzatan, onu başka bedenlere, dışarıdaki dünyaya bağlayan şeylere özel bir ilgi mevcuttur. İnsan yüzünün bütün uzuvları arasında, beden grotesk imgesinde en önemli rolü oynayanlar burun ve ağızdır. Hayvani ya da cansız nesnelere biçimine büründüklerinde kafa ve kulaklar da grotesk bir nitelik kazanmaktadırlar. Gözlerin bu komik imgelerde yeri yoktur. Grotesk sadece pörtleyen gözlerle ilgilenmektedir (bkz. Bahtin, 2005: 347). Groteskin en yaygın biçimde görülebileceği yerler karnavallardır. Çünkü karnavallarda tüm aşırılıklar, abartılar, uygunsuz birleşmelerle karşılaşmak

mümkündür. Çalışmada ele alınacak eserlerden olan *Resimli Dünya*'da yer alan ve karnaval zamanı giyilen 'büyük burunlu mor bir maske' bu durumu örnekler niteliktedir. Burun fallusu nitelemektedir.

Grotesk beden, oluş halindeki bir bedendir, yani asla bitmez, tamamlanmaz; sürekli inşa ve yaratılma halindedir. Sürekli başka bir beden inşa etmekte ve yaratmaktadır. Bağırsaklar ve fallus, grotesk imgede önemli bir rol üstlenmektedir. Bu kısımlar, kendilerini bedenden koparıp bağımsız bir hayat dahi sürebilmektedirler. Grotesk beden kozmik ve evrenseldir, yani tüm kozmosta ortak olan öğelerin altını çizmektedir: Toprak, su, ateş, hava. Bu beden, çeşitli doğal fenomenler, dağlar, nehirler, denizler, adalar ve kıtalarla kaynaşabilme, tüm evreni doldurabilme gücüne sahiptir (bkz. Bahtin, 2005: 346-349). Yani bu beden evrendeki her bir öğeyi ve yaratılmışlığı kendi bünyesinde barındırabilme yetisine sahiptir. Sonsuz ve bitmeyen yapısıyla hep bir yenilenme, değişim ve dönüşüm içindedir.

Rabelais ve Dünyası'nda Grotesk bedendeki birden fazla görünüşün ve çokanlamlılığın kaynağının nereden geldiği ve uzuvların bedende buldukları yerlere göre anlam kazandığı, alıntıda mizah ile ilişkilendirilerek aktarılmıştır:

[...] Bedenin grotesk hareketlerinin mantığının tamamı [...] topografik bir doğaya sahiptir. Bu hareketlerin sistemi, alt ve üst bölgelerle ilişkilerine göre düzenlenir; bu, alt bölgelerdeki derinliklerden sıçrayışlar ve o derinliklere inişlerden oluşan bir sistemdir. Bu sistem en basit ifadesini, popüler mizahın ilk örneklerinden birinde bulur: El yardımı ile yanlamasına atılan takla. Bu taklada sürekli dönen bedenin üst ve alt kısımları, dünya ile gökyüzünün dönüşünü hatırlatır. Bu, soytarının başka hareketlerinde de kendini gösterir: Kalçalar sürekli kafanın yerini almak ister, kafa da kalçanın (Bahtin, 2005: 384).

Groteskin bedensel topografyası, Nietzsche bağlamında ele alındığında Apollon Dionysos'un doğum hikâyelerinde ortaya çıkmaktadır. Zeus, Tanrıların kralıydı, ancak şehvetli yaklaşımları her zaman hoş karşılanmıyordu. Bir anlatımda Asteria, Zeus'tan kaçmak için bıldırcın şekline girerek kendisini denize atmış ve sonradan da Delos adasına dönüşmüştür. Delos, Apollon ve Artemis'in doğum yeridir. Asteria'nın kız kardeşi Leto, Zeus ile gizlice seviştikten sonra Apollon ve Artemis adını verdiği ikizlere hamile kalmıştır. Bu durumu çok kıskanan Hera, Leto'nun başını sokabileceği herhangi bir yere gitmesini yasaklamıştı. Leto, çocuklarını doğurabileceği bir yer aramış, ancak ayaklarında derman kalmamıştır. Apollon, annesinin rahminden konuşmaya başlamıştır. Küçük bir adada şimdiye kadar annesinin onu taşıdığını ve doğumunu kutlama isteğini dile getirmiştir. Bu nedenle kutlamalıyız gelişimizi". Sonrasında Leto doğum yapmıştır. Önce Artemis sonra Apollon doğmuştur. Leto doğum yapabilsin diye, yüzen adaya demir atabilmek için

dünyanın dibinden nalları olan dört sütun fırlamıştır. Güneş Tanrısı Apollon'un orada doğmasından dolayı, o ana kadar "gösterişsiz" lakaplı *A-delos* olarak bilinen Asteria adası, 'muhteşem' lakabıyla 'Delos' olarak yeniden adlandırılmıştır (bkz. Kershaw, 2018: 70-71). Ada, diğer kara parçalarından bağımsız bir şekilde konumlanmışken, artık sabit ancak göz alıcı bir hale bürünmüştür. Nietzsche perspektifinden bakıldığında Apollonik olanın statikliği, göze hoş görünmesi ve dinginliği güneş tanrısının doğum hikâyesi ile de örtüşmektedir.

Dionysos ise (ya da Bakkhos), en büyük Grek tanrısı Zeus ile Tebai kentinin kurucusu Kadmos'un kızı Semele'nin birleşmesinden dünyaya gelmiştir. Semele ölümlerinde Dionysos'u doğurmuştur. Öteki tanrılar gibi Dionysos da mitolojik bir şekilde öldürülmüştür, ancak Zeus ona yeniden can verip onu bacağından/kalçasından tekrar doğurmuştur. Böylece, Dionysos, "iki kez doğan" anlamına gelen *dithyrambos* niteliğini kazanmıştır (bkz. Yücel, 2015: 151). Bedensel açıdan bakıldığında bedenin alt kısımları ve yeraltı (cehennem) ile Dionizyak güçlerin bağlantısı, şarap tanrısının doğum hikâyesiyle ilişkilendirilebilmektedir. Tüm tutkular, kötücül hisler, ölüm vb. hep aşağı doğru bir hareketle barınmaktadır.

Bahtin'in eserinde geçen başlıca terimleri ve onlarla ilgili kavramları özet halinde bir tablo şeklinde vermek mümkündür. Ancak dikkat çekilmesi gereken durum, kavramlar arasında diğer iki alt metinde olduğu gibi bir karşılaştırma söz konusu değildir. Bunlar, Bahtin'in eserinden geçen dört ana ögenin ilintili olduğu kavramlar olarak okunmalıdır, dolayısıyla yatay bir mukayeseden çok dikey bir kavram-içerik bağıntısı söz konusudur:

KARNAVAL	GÜLMEK	RESMİ OLMAYAN DİSKUR	GROTESK
Şenlikli hayat	Keyif	Pazar meydanı jargonu	Amorf
Samimi, sıcak temas	Dünyevileşme	Günlük dil	İkircikli yapı
Tuhaflik	Evrensellik	Argo kelime kullanımı	Paradoks
Uygunsuz birleşmeler		Halk kültürü	İroni

Saygısızlık		“Aşağıda olan”ın dili	İllüzyon
Eşitlik			Çıkıntılı uzuvlar
Yenilenme			Oluş halinde olma
Değişkenlik			Tamamlanamama
Oluşum			Çokanlamlılık

Tablo 3: Bahtinesk kavramlar

Bu bağlamda karnaval, gülme ve grotesk farklı unsurların birleşmelerine ve uzlaşmalarına izin vermek, toplumdaki baskın ve statik gerçekçiliklerden, rütbelere kurtulmaya ve sınırların ortadan kaybolmasına ve bireyin özgürleşmesine olanak sağlamaktadır. Şenlikli hayatta tüm kısıtlılıklarından kurtulan birey, tüm yerleşik düzene karşıdır, artık onun kuralları geçerlidir, ayrıştırıcı bir üslubun dışına çıkılarak birinin diğerinden farkının olmadığı bu ortamda tüm Platonik ve klasisizme ait kavramlar donup kalmaktadır, onların yerini çok yönlü, enerji ve tutku dolu, ötekileştirmeyen bir bakış açısı kazandırılmaktadır.

2. BÖLÜM:

YÖNTEMSEL ÇERÇEVE

Çalışmadaki eserlerin incelenmesinde kullanılacak olan yöntem, *Kültürel Ekoloji Olarak Edebiyat* kuramı bağlamında Hubert Zapf tarafından geliştirilen ‘Üçlü İşlev Modeli’dir. Modelin *Kültür Eleştirel Üstsöylem, Kurmaca Karşıt Söylem* ve *Uzlaştırıcı Söylemlerarasılık* isimli her bir basamağı, daha önceki başlıklarda detayları verilen alt metinlerde (*Tragedyanın Doğuşu, Aydınlanmanın Diyalektiği, Rabelais ve Dünyası*) yer alan kavramsal öğelere atıf yapılarak ele alınacaktır. Bahsi geçen kavramlar, her bölüm sonunda tablo şeklinde bir araya getirilmiştir, bu durum modelin basamaklarını aktarırken kullanılacak terminolojiyi de kolaylaştıracaktır.

2.1. HUBERT ZAPF’IN ‘ÜÇLÜ İŞLEV MODELİ’

Sanat ve edebiyat, kültürel enerjinin harekete geçirildiği, yoğun ve üretken şekillerde ifade edildiği bir araç olarak karşımıza çıkmaktadır. Müzik, film, edebi eserler vb. potansiyel olarak kültürel yaratımın güçlü formlarıdır (bkz. Zapf, 2016: 164). *Kültürel Ekoloji Olarak Edebiyat* ise birbiriyle ilintili olmak üzere iki aşamada işlevsellik göstermektedir: İlki, fonksiyonel bir edebiyat modeli olarak, metinlerde performe edilen işlevsel dinamiklere ve kültürel çalışmaya atıf yapmak, ikincisi ise, akademik bir proje olarak, ekoeleştirel teori ve uygulama için kaynak ve ilham olarak kültürel çalışmanın ve işlevsel dinamiklerin analizine ve teorileştirmesine göndermede bulunmaktadır (bkz. a.g.e.: 30). Bu minvalde *Kültürel Ekoloji Olarak Edebiyat* kuramı, edebiyatın topluma yön veren öğelerini görünür hale getirirken diğer yandan eleştirel bir gözle gediklerinin ortaya çıkarılmasına yardımcı olmaktadır. Kendi içindeki bu devingenlikle alan yazında yapılacak edebi ve akademik çalışmalara da ışık tutarak onların ekoeleştiri ve kültür incelemelerine kuramsal olarak katkı sağlamayı da hedeflemektedir.

Ruckert’e göre, edebi metinler, sürdürülebilir bir metinsellik biçimidir çünkü bunlar sürekli yenilenebilir yaratıcı enerji kaynaklarıdır. Edebiyat burada, diğer söylem biçimleriyle aynı şekilde gerçekleştirilemeyen ancak yine de zenginliği, çeşitliliği ve bir bütün olarak kültürün evrimsel potansiyelini sürdürmesi için hayati öneme sahip bir işlevi yerine getirmektedir. Bu anlamda, edebiyat ve sanat, kültürel söylemler içinde, her zaman yeni estetik uygulamalara çevrilen ve okuyucuların

tarihsel dönemler ve kültürler arasında her zaman yeni yollarla yaratıcı bir şekilde algılamasını gerçekleştirilebilen ekolojik bir güçtür (bkz. a.g.e.: 121). Bu minvalde edebiyat, kültür ve tarihle birarada tazelenerek ve yeniliklere evrilerek okura disiplinlerarası bir bakış sunarken okur için de okuma ve anlamdırma süreci yapılandırıcı bir boyut kazanmaktadır.

Kültürel Ekoloji Olarak Edebiyat kuramı yüzyıllar boyunca süre gelen kültürel süreçleri ve alımlamaları, kurgusal metinlerde yer alan ve uzam ya da zaman olarak okura sunulan kurmaca unsurlar aracılığıyla mercek altına alıp, tarih çizelgesindeki gelişimlerine de odaklanarak gedik yanlarını ortaya çıkarmayı, eş zamanlı olarak bu süreçler içinde baskılanan öğelerin de görünürlüğünü sağlamayı amaçlamaktadır, bunu yaparken de hayatın sadece bir tarafta yoğunlaşmadığını, mutlaka bu iki kuvvetin biraraya geleceğini ve en sonunda sembolik bir sona erme, yeniden başlama ya da sınırlar arasında geçiş ve dönüşüm olacağını okura göstermektedir. Bu durum, okurdaki alımlama sürecinin eskiye oranla farklılaşmasına ve zenginleşmesine neden olurken sonraki okumalar için de sürdürülebilir etkiyle yeniden şekillenmesini sağlayacaktır.

Kültürel Ekoloji Olarak Edebiyat bağlamında geliştirilen ‘Üçlü İşlev Modeli’ ise, yaratıcı metinlerin kültürel sistemler ve söylemler bağlamında dönüştürücü rolünü anlatmaktadır. Edebiyat, ekolojik göstergebilimsel karmaşıklığın uzun vadeli, öz-yansıma modellerinin yaratımı için dil, kurgu ve söylemin kaynaklarını kullanmaktadır (bkz. a.g.e.: 47). Bu sayede edebi metinlerin sürdürülebilirliği sağlanarak eserlere eleştirel bir boyut kazandırılmaktadır. Doğa ve kültüre ait öğelerin kendi özellerinde önce sunulması, sonrasında sorgulanması ve nihayetinde taban tabana zıt görünen kavramların nasıl uzlaştıklarını gözler önüne sermektedir. Tabiki her metinde bahsi geçen basamaklar sırasıyla kendini göstermeyecektir; yazarın bakış açısı ve eserin kaleme alındığı dönem bu konuda değişkenliğe sebep olabilmektedir. Metinlerdeki olay örgüsü ve karakterlerin modelin birinci basamağına mı yoksa ikinci basamağına mı doğru evrildiği, son bölümdeki uzlaşmanın seyrini de değiştirmektedir. Kültürel unsurların baskın olduğu bir eserdeki çözünme ile doğanın kurallarına göre şekillenmiş bir eser için de kültürleşme süreci farklı olacaktır, ibrenin yönü ne yönde olursa olsun önemli olan, nihai uzlaşma ve dengelenme sürecidir.

Zapf'ın *Cultural Ecology, Postmodernism and Literary Knowledge* başlıklı yazısında belirttiği gibi; edebiyat; insan hayatının ekonomik, politik ya da pragmatik olarak yorumlanma ve araçsallaştırma biçimlerine karşı çıkmakta, dünyanın tek

boyutlu görüşlerini ve bastırılmış/dışlanmış ötekilere karşı kendini açmaktadır. Edebiyat, böylece, bir yandan, toplumda neyin yanlış gittiğini, tek taraflı bilinç ve medeni tekdüzelik biçimlerinin biyofobik, cansız etkilerini gösteren bir algı merkezidir; öte yandan, ihmal edilen biyofilik¹⁶ enerjilerin sembolik bir ifade alanı ve kültürel söylemlerin ekolojiye entegrasyonunu sağlayan ve kültürel açıdan sürekli kendini yenileyen bir araçtır (bkz. Toplu-Zapf, 2010: 10). Zapf'ın bu görüşleri, aslında metinlerin karşılaştırmalı olarak incelenme safhasında modelin üç aşamasını özetler niteliktedir. Kuramla modelin birbirini destekler nitelikte olduğu net bir şekilde görülebilmektedir. Model basamaklarındaki kavramların somutlaştırılması için ihtiyaç duyulan alt metinler, Zapf'ın tanımlamalarındaki terimlere karşılık gelmektedir: Toplumun ekonomik, siyasi, pragmatik unsurları Nietzsche'de Apollonik unsurlarla, Adorno ve Horkheimer'da aydınlanma ve rasyonalite kavramlarıyla, Bahtin'de ise resmi söylem ve yüksek kültür kavramları ile karşılanmaktadır. Toplumun göz ardı edilen doğa unsurları da Nietzsche'de Dionizyak unsurlar, Adorno ve Horkheimer'da mitler ve Bahtin'de ise halk kültürü, resmi olmayan söylemler, grotesk ve karnaval ile kendini göstermektedir. En son uzlaşma basamağında ise tüm bu kavramlar sembolik olarak karşı karşıya gelmekte ve sancılı bir süreci de beraberinde getirmektedir.

Bahsi geçen detayların terminolojik olarak da edebiyatımızda yer etmesi ve sonraki çalışmalarda da kuramsal yapının bozulmaması amacıyla modelin basamakları alt başlıklar halinde aşağıdaki tabloda paylaşılmaktadır. Tüm bu anlatılar, alt metinlerle birlikte tek bir şema halinde verilmek istenirse;

	Kültür-Eleştirel Üstsöylem	Kurmaca-Karşıt Söylem	Uzlaştırıcı Söylemlerarasılık
<i>Tragedyanın Doğuşu</i> (Nietzsche)	Apollonik güçler	Dionizyak güçler	Apollonik güçler+ Dionizyak güçler
<i>Aydınlanmanın Diyalektiği</i> (Adorno ve Horkheimer)	Akıl, mantık, bilgi, bilim ve teknoloji	Mitler, batıl ve dini inançlar	Bilgi, us+ tinsellik

¹⁶ Doğaya yakınlık

<i>Rabelais</i> <i>Dünyası</i> (Bahtin)	ve	Resmi dil	Grotesk, kahkaha, halk kültürü ve karnaval	Grotesk, kahkaha ve karnaval+ Resmi dil
---	----	-----------	--	--

Tablo 4: 'Üçlü İşlev Modeli'nin Alt Metinlerdeki Kavramlarla Aktarımı

2.1.1. Kültür Eleştirel Üstsöylem

'Üçlü İşlev Modeli'nin ilk basamağı olan *Kültür Eleştirel Üstsöylem*, "medeniyet gücünün baskın siyasi, ekonomik, ideolojik veya pragmatik-faydacı sistemlerinin tipik eksikliklerinin, tek yanlılıklarının, kör noktalarının ve çelişkilerinin temsilidir" (Zapf, 2002: 64). İsminden de çıkarımda bulunulabileceği gibi kültür diye adlandırılan toplumda sözü geçen ve etkisi yadsınamayan güçlerin ve yerleşmiş hiyerarşilerin sorgulanmasıdır. Bahsi geçen bu güçler din, dil, ahlak, felsefe, yönetim biçimleri, ideolojiler, teknoloji, bilim, aydınlanma vb. örneklerle çoğaltılabileceği gibi kurgusal metinlerde karşımıza bu özellikleri bünyesinde barındıran bir kahraman silüetinde de çıkabilmektedir.

Kültür Eleştirel Üstsöylem, çoğunlukla doğrudan ve muhalif bir eleştiri biçimi değil, toplumdaki baskın kültürel sistemlerin kendilerini radikal bir öz-değerlendirmeden geçirmesi için onları hareket geçiren, dolaylı bir eleştirel söylemsel enerji biçimidir. Bu eleştirel boyut, kalıplaşmış yapıları ve söylemsel rejimler tarafından güçlendirilen yerleşik toplumsal gerçeklik sistemlerinin zorlayıcı baskılarını ortaya çıkararak başat söylemsel rejimlere yanıt vermektedir (bkz. Zapf, 2016: 102-104). Bunu yaparken de açıkça ve didaktik bir biçimde bir davranış sergilememektedir. Daha çok sistemlerin okur tarafından içsel bir değerlendirmeye alınma sürecidir. Toplumdaki hegemonik güçlerin aba altındaki eksik yanlarının gün ışığına çıkarılarak tüm çıplaklığıyla herkes tarafından görünmesini sağlamaktadır. Okur tam da bu noktada sorgulayıcı ve yapılandırıcı bir deneyim yaşamaktadır. Daha önceleri olduğu ve öğretildiği şekliyle kabul edilip benimsen toplumsal normların masaya yatırılıp iyi ya da kötü özelliklerinin ayyuka çıktığı andır.

Çalışmada kültür simgesi olarak metin analizi yapılacak olan eserlerin ana kahramanları *Kültür Eleştirel Üstsöylem* bağlamında ele alınacaktır. İstisnasız her üçü de Apollon'un hamuruyla yoğrulmuş, aydınlanmanın gücüyle yekpare bir hal almış ve adabı muaşeret kurallarıyla şekillenmiş söylemleriyle okurun karşısına çıkmaktadır. Ancak öğretici bir şekilde bu karakterlere odaklanılması ve davranışlarının

sorgulanması yazarlar tarafından asla dile getirilmemektedir, okur kendi içsel deneyimiyle okuma sürecinde onları mercek altına almaya başlamaktadır ve bu karakterlerin sadece birer sembol olduğunu ve kültürel imgelere karşılık geldiğini zaman içinde anlamlandırmaktadır.

Bu başlıkta alt metinler özelinde konuya bakılacak olunursa; Nietzsche'nin *Tragedyanın Doğuşu* eserinde yer verilen Apollon-Dionysos karşıtlığı bağlamında Dionizyak güçlerden yoksun, güneş ve sanat tanrısı olan ve klasisizmin temsilcisi Apollon eleştirilirken, Adorno ve Horkheimer'ın *Aydınlanmanın Diyalektiği* isimli çalışmasının perspektifinde kültür öğeleri olan akıl, mantık, bilgi, bilim ve teknolojinin bir eleştiri süzgecinden geçirildiği görülmektedir. Bahtin'in *Rabelais ve Dünyası* adlı eserinde yer alan resmi ve gayri resmi söylemler ışığındaki kavramsal düşünceler bağlamında ise kültür ögesi, karnaval ve groteskin hüküm sürdüğü halk kültürünün dışında kalan kültüre ait resmi dil unsurları ile bağdaştırmaktadır.

2.1.2. Kurmaca Karşıt Söylem

'Üçlü İşlev Modeli'nin ikinci basamağı olan *Kurmaca Karşıt Söylem*, kültürel gerçeklik sisteminde marjinalleşmiş, ihmal edilmiş veya bastırılmış olanın mizansenidir. Edebiyat, kurmaca karşıt dünyalarda kültürel öz yorumun mevcut kategorilerinde temsil edilmeyeni ancak insanın uygun ölçüde karmaşık kaderi/görevi/amacı ve dünyası içerisindeki yeri açısından vazgeçilmez görüneni sunmaktadır (bkz. Zapf, 2002: 64). *Kurmaca Karşıt Söylem*in tam aksi safta yer alan bu alan, varlığını söylemsel olarak görünür kılamamış noktaların bu vesileyle yeniden vücut bulması anlamına gelmektedir.

Modelin bu aşamasında kültürel olarak dışlanan, yaratıcılığın kaynağı olarak söz dökülmektedir. Kültürel gerçeklik sistemi içerisinde bir çeşit "büyülü/hayali" bir karşıt güç inşa eden ekosemiyotik bir yöntemle ilişkilendirilmektedir. Radikal farklılıkları, değişkenlikleri ve direnişi sahneye koyan *Kurmaca Karşıt Söylem*, eş zamanlı olarak doğa, beden, düşler, akışkanlık, değişim, iletişim, açıklık, hayal gücü, büyü/sihir, çokşekillilik ve biyofilik yoğunluk gibi imgelerle bağdaştırılmaktadır (bkz. Zapf, 2016: 108-109). Bu minvalde düşünüldüğünde çalışmada *Kültürel Ekoloji Olarak Edebiyat* bağlamında incelenecek eserlerde *Kurmaca Karşıt Söylem*in Venedik olduğu görülmektedir. Apollonik ve aydınlanmacı kimlikleriyle Venedik'e gelen erkek karakterler, eserlerin sonunda Venedik'te çözünmektedir. Bir doğa unsuru olan

Venedik, aynı zamanda bir kadın bedenidir, suların üzerine kurulu bir şehir olduğu için statikliği içinde barındırmayan akışkan bir yapıya sahiptir. Kahramanların şehre vardıklarındaki regresif davranışları, kurdukları düşler, gördükleri rüyalar ve annelerini anımsamaları Venedik'in mitik yapısından kaynaklanmaktadır. Venedik'in yanı sıra bazı kahramanlar da karşıt söylem olarak eserlerde karşımıza çıkmakta ve karakterlerin Sokratik usçu yapılarını sonlandırmaktadır.

Kurmaca Karşıt Söylem, bağlamında okura, Venedik'in sahip olduğu topografik özelliklerden ya da edebiyattaki imgesel duruşundan bahsedilmez, ancak okur kültürel normların baskın gücünü hissettiğinde, ezilenin ya da sesi duyulmayanın de çığılığını bir yerlerde aramaktadır. Karşıt söylemin işlevsel olarak kültür karşısındaki duruşunu sorgulamaya başlamakta ve gayet olağan bir biçimde kendini bir karşılaştırma içinde bulmaktadır. Okuma ve alımlama sürecini bu sayede durağan bir halden çıkarıp yapılandırıcı bir duruma dönüştürmektedir.

Kurmaca Karşıt Söylem,, kültürün tek yönlü oluşu karşısında çoğulluğun, çok sesliliğin, çeşitliliğin dile getirildiği alandır. *Tragedyanın Doğuşu*'na göre bu aşama, Dionizyak etkiye; *Aydınlanmanın Diyalektiği*'ne göre, usa ve rasyonaliteye zıt olan ve insanların bilginin meyvelerinden yararlanmak için göz ardı ettiği mitlere, batıl ve dini inançlara; *Rableais ve Dünyası*'na göre ise grotesk, kahkaha ve karnavalı kucaklayan resmi olmayan dilin unsurlarına karşılık gelmektedir.

2.1.3. Uzlaştırıcı Söylemlerarasılık

Uzlaştırıcı Söylemlerarasılık, 'Üçlü İşlev Modeli'nin son basamağıdır. Bu aşama, bastırılmış olanın kültürel gerçeklik sistemine reentegrasyonudur. Edebiyat bu sistem sayesinde kültürel merkezin sınırlarından başlayarak süreçlerin devamlı olarak yenilenmesine katkıda bulunmaktadır. Bu reentegrasyon kesinlikle yüzeysel bir harmoni kazandırmak (dengeleme) anlamına gelmez aksine daha çok özellikle kültürel olarak ayrılmış olanı birleştirmek usulüyle çatışmacı süreçleri ve kriz dolu gelgitleri meydana getirmektedir. Edebi karşıt dünyalar, özel bilişsel ve duygusal güçlerini gelenek ve kültürel uygulamalar ile birbirinden ayrılmış olanların etkileşiminden almaktadırlar, bunlar sınırları belirlenmiş dil düzeyleri ve anlam kalıpları ama aynı zamanda da işbölümcü, kurumsal olarak ayrılmış bir toplumun çeşitli alanları, sosyal roller ve özel ben, kamu ve mahremiyet, akıl ve tutku, bilinçli olan ve bilinç dışı olan

ve bunların hepsini aşan kültür ve doğanın ekolojik temel boyutudur. (bkz. Zapf, 2002: 65-66).

Bu aşama *Kültür Eleştirel Üstsöylem* ile *Kurmaca Karşıt Söylem* bağlamında ele alınan unsurların karşı karşıya geldiği bölümdür. Eserlerde daha çok Apollonik ve rasyonel yapıdaki erkek karakterlerin sahip oldukları ussal yapıdan kurtulup çözünmeye başladıkları ve karşıt söylem tarafına adım attıkları görülmektedir, bunun tam tersi de mümkündür, her ne kadar çalışmanın metin analizi yapılan eserlerinde görülmesi de Dionysos'un esrikliği içinde boğulmuş bir bireyin dizginlerinin Aydınlanma ve rasyonalite tarafından alınması da mümkündür. Bahsi geçen bu biraraya geliş, bir entegrasyon sürecini içinde barındırmaktadır, ancak bu, pürüzsüz ve bir harmoni içinde sonlanmaz. Venedik'in topografik yapısından kaynaklı olarak bu süreç ölümle sonuçlanmaktadır, ancak farklı çalışmalarda yeni doğumlar ya da dönüşümlerle de sonlanabilmektedir. Önemli olan, sancılı, ve kriz dolu bir period olduğunun unutulmamasıdır.

Zapf, edebiyatın toplumsal sistemi ve 'öteki'lerini hem çatışmacı hem de dönüştürücü yeni yollarla bir araya getirdiğini düşünmektedir, böylece kültür merkezinin marjlarının sürekli yenilenmesine katkıda bulunmaktadır. Açıkçası, toplumun kültürel sisteme bu sembolik yeniden entegrasyonu, çatışmaların yüzeysel bir şekilde uyumlulaştırılması anlamına gelmez, daha ziyade, kültürel olarak ayrılmış olanın yeniden bağlanma eylemi ile çatışmacı süreçlerin ve kriz anlarının durumlarını belirler. Kültürel açıdan güçlü metinler genellikle anlatımın travma sonrası biçimleridir; burada 'anlatılamaz, kullanılamaz ve temsil edilemez' izlerin, geçmişini yeniden inşa etmek ve geleceği yeniden kısılandırmak için tüm girişimlerde bulunması gerekmektedir (bkz. Zapf, 2016: 114-120).

Uzlaştırıcı Söylemlerarasılık, kültür tarihi içerisinde edebiyatın işlevini yerini tam olarak yerine getirdiği noktadır. Nietzsche'nin perspektifine göre; bu aşama sanatta eşsizliğe ulaşmak için Apollonik ve Dionizyak güçlerin birleşmesidir ancak bu *eşsizlik* her zaman mükemmelliği temsil etmemektedir. Tıpkı edebiyatın bizlere aktardığı harmoninin kaotik eğilimi gibidir. Adorno ve Horkheimer, bu durumu kültür tarihi içerisinde insanın bilgi, us ve tinsellik arasında dengeyi yakalama çabası olarak görmektedir. Son olarak Bahtinesk terimlerle ifade etmek gerekirse; kahkaha, grotesk ve karnavalın resmi dile doğru hareket etmesi ve böylelikle sınırların ortadan kalkmasıdır. Alt metinler bağlamında ele alındığında kutuplar arasındaki dönüşüm çok

net bir şekilde görülmektedir. Bu durum, eserlerde örneklemlendirileceği gibi gelgitlerle doludur. Saflar arasındaki geçiş tam bir kararlılıkla yapılamaz, kültürün doğaya doğanın kültüre müdahalesi epey olmaktadır, bu sebeple uzlaşım süreci sembolik katastroflarla sonuçlanmaktadır.

3. BÖLÜM:

DEKADAN¹⁷ BİR TOPOS¹⁸: VENEDİK

“Ölüm bir yolculuktur ve yolculuk da bir ölümdür. Gitmek, ölmektir biraz. Ölmek gerçekten de gitmektir ve insan en iyi, en cesur biçimde suyun akışını, geniş ırmağın akıntısını izleyerek gider”.

Gaston BACHELARD-Su ve Düşler

Topografya sözcüğü, Yunanca *topos* (yer) ve *graphein* (yazı) sözcüklerinin bir araya gelmesinden oluşmakta ve köken bilimsel olarak *yer hakkında yazmak* anlamındadır (bkz. Miller, 1995: 3). Çalışmada mitik bir topografya olarak ele alınacak olan Venedik’in stratejik anlamda önem taşıyan coğrafi özellikleri, tarih sahnesindeki duruşuna katkı sağlamakla birlikte edebiyat geleneği boyunca konu olduğu eserlerdeki karakterlerin kaderlerini belirlemede de önemli rol oynamaktadır. *Gustav von Aschenbach* (Venedik’te Ölüm), *Colin ve Mary* (Yabancı Kucak), *Kâmil Uzman* (Resimli Dünya), *John ve Laura* (Don’t Look Now), *Othello* (Othello), *Shylock* (Venedik Taciri) gibi öne çıkan kahramanlar yaşamlarındaki baht dönümlerini (peripeteia) Venedik’te deneyimlemişlerdir.

Moretti, coğrafyanın sadece etkisiz, kapsayıcı bir kavram ve içerisinde kültürel tarihin gerçekleştiği bir kutu olmadığını, bilakis edebi alana yayılan ve derinliklerinde edebiyatı şekillendiren aktif bir güç olduğunu savunmaktadır. Coğrafya ve edebiyatı birbiriyle ilişkilendirmek ve bu bağı görünür kılmak, gözden kaçan bazı önemli detayların su üzerine çıkmasını sağlamaktadır (bkz. Moretti, 1999: 3). Bu bağlamda yazarların olayların meydana geldiği, karakterlerin yaşamlarını şekillendirdiği uzamları gelişigüzel seçmedikleri ortadadır; çalışmadaki eserlerin ana karakterlerinin neden Paris, Viyana ya da Londra değil de Venedik’te öldükleri oldukça manidardır. Bu bağlamda Funda Civelekoğlu’nun da belirttiği gibi;

Antik Roma dininde mekânların koruyucu ruhu anlamına “genius loci” kavramı, kurmaca metinlerdeki topografik özelliklerin etkinliğini, karakterler ve olay örgüsü üzerindeki etkisini dile döken bir etken olarak karşımıza çıkar. Diğer bir söyleyişle, kentlerin kültürel geçmişleriyle ilişkilendirilebilecek birer ruhu olduğu düşünülür ve bu ruh bir şekilde kurmaca metnin özüne nüfuz etmiştir (Civelekoğlu, 2016: 104).

¹⁷ Çürümüş, çökmüş, batmış, yozlaşmış

¹⁸ Yer

Şehirler, tarihsel ve kültürel geçmişleriyle var olmaktadır. Eserlerinde şehirleri uzam olarak mesken tutan yazarlar da bu dokuyu hem karakterlere hem de olay örgüsüne yansıtmaktadır. Bahsi geçen çalışmalarda Venedik'in topografik özelliklerinin izlerini sürmek mümkündür.

Avrupa'da dar sokakları, gondolları, *vaporettaları* ile bilinen ve çalışmada ele alınacak eserlerin ortak uzamı-edebi topografyası olan Venedik, İtalya'nın Akdeniz'de isminden fazlasıyla söz ettirmiş bir kentidir. Yüz onsekiz ada, yüz seksen kanal ve dört yüz köprüden oluşan bu kent, Erken Orta Çağ dönemlerinin başında Doğu ile yapılan ticaretin odak noktası haline gelmiştir. 17. yüzyılda Kuzey Avrupa'dan Doğu'ya gitmek için bir köprü görevi gören ve *La Serenissima*¹⁹ olarak da bilinen Venedik, aynı zamanda sanatın başkenti olarak tarihte yerini almıştır (bkz. Öztekin, 2007: 57). Tek bir bütün karaparçanın üzerine kurulmadığı ve parçalı bir yapısının olduğu ve her ne kadar 17. yüzyıla kadar istikrarlı bir ekonomik, siyasi ve sanatsal gelişme gösterse de en görkemli dönemini bu yüzyılda yaşamıştır.

Adriyatik Kraliçesi olarak anılan bu kentten Montaigne, Berlioz, Dostoyevski ve Stendhal gibi büyük kişiler gelip geçmiştir. 1453'teki Osmanlı kuşatması sırasında İstanbul'a gemi ve asker gönderen Venedikliler, yenilgi sonrası geri dönerken, Bizans'ın sanatçıları da yanlarında götürmüşlerdir. Venedik, Floransa gibi Doğu ve Batı ekinlerinin kesiştiği bir kent olmuştur (bkz. Tilbe-Civelek, 2006: 147). Görüldüğü üzere, Venedik, sahip olduğu fiziki alt yapıyla bölgeler arasında oldukça geçişken bir yapıya sahiptir. Bulduğu konum itibarıyla hem ticaret hem de sanatta Avrupa'da dönemin en uğrak ve tercih edilen noktası haline gelmiştir. İtalyanlar, savaş sonrasındaki mağlubiyeti kültürel ve sanatsal bir kazanıma dönüştürmeyi bilmişlerdir. Bu sebeple Venedik'in ticaretin yanı sıra bu alanlarda da isminden söz ettirmesi tesadüfi değildir. Bünyesinde barındırdığı farklı kültürlerin yardımıyla mozaik bir yapı oluşturmuş, çeşitliliği zenginliğe dönüştürmüştür.

17. yüzyıl İtalya'sı, *Kara Ölüm* olarak nitelendirilen ve ortadan kalkması yaklaşık yüz yıl alan demografik bir felaketle karşı karşıya kalmıştır. 16. yüzyılda görülen ve Avrupa'nın diğer bölümlerini de etkileyen vebadan çok daha fazla sayıda ölüme sebep olmuştur. Yüz kırk binlik nüfusun kırk altı nin beş yüzünün hayatını kaybetmesiyle sonuçlanan bu salgın hastalık, İtalya'nın neredeyse tüm kentlerine

¹⁹ Huzur dolu

sıçramıştır. Ülke, ekonomik, askeri ve diplomatik gücünü uluslararası platformda kaybetmiştir (bkz. Alfani, 2013: 408-430). Kuruluşundan itibaren yaklaşık on iki yüzyıldır Batı'nın göz bebeği konumunda olan Venedik, bu hastalık yüzünden, sahip olduğu tüm ünü kaybetmiştir. 18. yüzyılın sonunda kentin Napolyon tarafından alınması da, var olan tüm dengelerin değişmesine, bilinenlerin unutulmasına, şehrin artık ölümle birlikte anılmasına sebebiyet vermiştir.

Yaşanan bu felaket ile Venedik, artık ölüm ve çürümenin toposudur. Sanat kokan sokaklarında barok müziğin esintileri yerine çöküşün melodisi duyulmaktadır. Huzur dolu yer kâbusa dönüşmüştür. Tanner'ın de belirttiği gibi "sanat şehri hastadır, klasik yazar da hastadır- sanatın kendisi artık bir hastalık biçimi olmuştur, bu yüzden mesele çok da Venedik'te ölüm değildir; mesele ölümün Venedik olmasıdır" (Tanner, 1992: 358; Akt. Pfister-Schaff, 1999: 211). Venedik'in ölüm temasıyla ilişkilendirilmesi, eski dönemlere dayanmakla birlikte bölgesel olarak yaşanan felaketlerin aslında bu algıyı yarattığı görülmektedir ve bu durum hem edebi yazında hem de görsel sanatlarda ortaya konan eserlerde kendini göstermektedir. Topografik olarak Venedik'in suyun üstüne kurulmuş olması ve yarattığı tekinsizlik hissi de bu benzetimi güçlendirmektedir.

Romantik dönemin en önemli isimlerinden biri olan William Wordsworth, *Venedik Cumhuriyeti'nin Yok Olması Üzerine* isimli şiirinin dizelerinde Venedik'in dünya sahnesinde siyasi ve ekonomik olarak zirvede olduğu dönemden çöküşüne kadar olan tarihsel gelişimini aşağıdaki mısralarda özetler niteliktedir:

Bir zamanlar mağrur Şark'ı susta durdurmuştu;/Bekçiliğini yaparken Garb'ın;
hiçbir zaman değeri/Doğuştan gelme soyluluğunun gerisine düşmedi,/Venedik,
sen, Özgürlüğün dünyadaki ilk çocuğu,/Bakire bir kentti ilkin, özgür ve
özgün;/Yoldan çıkmamış, güce de mağlup olmamıştı;/Sonsuz denizden daha
yakışanını bulmamıştı/Kendine bir eş seçmesi gerekince bir gün./O eski
debdebenin çürümesini mi seyredecek, /Hiçleşen unvanlara bakarak, kudretin
solmasına?/Sonunda başka yol yok, kederin bedeli ödenecek,/Erişince uzun ömrü
günlerinin sonuncusuna;/İnsanız biz, insanoğlu elbette üzülecek/Bir zaman büyük
olanın, bir gün yok olmasına (Belge, 2011: 89).

Birinci Dünya Savaşı, Orta ve Doğu Avrupa'da yer alan dünyanın önde gelen lider ülkelerinin çöküş ve yok oluşları için zemin hazırlamıştır. Yaşanan bu toplumsal olayın ülke edebiyatlarında ses bulması, oldukça doğal bir durumdur. Edebiyat tarihi açısından bakıldığında Fransız şair Charles Baudelaire, edebiyatların bu denli derinliklerine kadar ilerlemiş olan *yok oluşun* okurla buluşmasını sağlamıştır. Söz konusu edebiyat tarihi dönemine 'dekadans' ya da 'fin de siècle' denilmektedir.

'Dekadans', geç Antik Çağ'da Roma İmparatorluğu'nun barbar akınlarına karşı koyamamasına işaret ederken, "fin de siècle" imparatorluğun kavim göçleri baskısı altında yok oluşunu vurgulamaktadır (bkz. Kaya, 2012: 137). Toplumların deneyimlenen tarihsel, siyasi, ekonomik ve kültürel süreçlerden etkilenmeme gibi şansları yoktur. Birey kendini bu tür olaylardan ne kadar soyutlamaya çalışsa da, edebiyat/sanat bu iki kutbu bir araya getirmektedir. Dönemin yazarları da mevcut durumu gerçek/kurgusal düzlemde eserlerine yansıtmaktadırlar.

19. yüzyılın sonu ile 20. yüzyılın başlarını kapsayan dönemde, hiçbir şey, sabit olarak durmaz ve hiçbir şeyin de belirli bir merkezi yoktur. Bu zaman diliminde sadece asırlar arasında değil; inanç, düşünce, kültür ve sanat alanlarında da bir geçiş söz konusudur (bkz. Singh-Gyanabati, 2012: 82). Fin de siècle döneminin kültür ve düşünce sistemleri üzerine yapılan son çalışmalara bakılacak olunursa; bir yandan eşi benzeri görülmemiş bilimsel başarılarla (1890'da Tuberkulin'in, 1892'de difteri serumunun, 1895'te Röntgen tarafından X ışınlarının bulunması vb.) imza atılmıştır; diğer taraftan da kilise, devlet yönetimi, toplum ve sanatın stabil sistemlerinde ardı ardına gelen çözümler gözlenmiştir (bkz. Krobb, 2004: 550). Yaşanan bilimsel gelişmeler, toplum tarafından kanıksanmış kültür öğelerinin içini boşaltmış olup bireylerin kendilerini sorgulamalarına zemin hazırlamıştır. Bahsi geçen dönemde, Avrupa, Asya ve Amerika'da yaşanan siyasi, ekonomik süreçlerle bilimsel genişlemeler tüm dünyadaki dengelerin değişmesine neden olmuştur. Var olan tabuların, kanıksanmış yargıların yıkılması, yerini dolduracak olguların da hemen oluşmaması toplumu kaosa sürüklemiştir. Bireyler hem kendilerini hem de mensubu oldukları toplulukları/grupları sorgular hale gelmişlerdir.

Yüzyıl Sonu ile ilgili olarak akla ilk gelen *Dekadans* (çöküş, düşüş) kavramı, 'ilerleme'nin zıttı olarak ele alındığında *gerileme*, *çöküş*, *antik* ve *yok olmuş medeniyetlere saplantı derecesinde bağlı kalma* anlamına gelmektedir. Bu bağlamda dekadansın, gelecek ve onun habercileri (bilim, teknoloji, endüstri) ile yüzleşince geçmişe gömülmesi gerekmektedir (bkz. Weir, 1983: 24). Dönemde yaşanan gelişmeler rasyonalitenin ışığında meydana gelmekle birlikte dekadandan olanın romantizmle de iç içe olması hasebiyle arkaik olana ve geçmişe duyulan özlembu kavramın belirgin özellikleri arasındadır.

Analitik us, bireylerin dış dünyaya karşı güvensiz bir tutum sergilemesine, geleceğe dair olan umutların ve güven duygularının sarsılmasına sebep olmuştur. Bu

dönemdeki insanlar kendilerini öyle bir ortamda bulmuşlardır ki; ne ibadet edecek bir ilah, ne önünde saygı ile eğilebilecek bir gerçek ne de sevilecek bir güzellik vardır (bkz. Rukalski, 1967: 125-127). Bilinen ve güvenilen her şey yerle bir olmuştur. Bu fiziksel ve ruhsal çöküşle bireyler, bilim ve sanatla donanmış yeni bir yüzyıla girmektedir ancak ilkel arzu ve tutkularına hiç dokunulmamıştır (bkz. Laqueur, 1996: 20). Çünkü bilimselliğin getirdiği rasyonalite, tüm soru(n)ları bir nedenselliğe indirgemiş, dolayısıyla dürtüler ya baskılanmış ya da törpülenmiştir. Bilinçaltında hep var olan ancak her daim yüzeye çıkması bir sebeple engellenen duygular, hiç beklenmedik bir anda ortaya çıkıp modern kimliği alaşağı etmeyi bilmiştir.

‘Yüzyıl Sonu’ Dönemi’nin tematik içerikleri nihilizm, yorgunluk (fiziksel bitkinlik), hayal kırıklığı, çürüme, ölüm, kopukluk ve enerji yoksunluğudur. Çoğu zaman mevsim, çürümenin simgesi olan sonbahardır, ana karakter zarif ancak güçsüz ve kendi halindedir ve konu da genellikle kahramana hayat dolu bir cinsel ilişki sunmak yerine kendi kendine zarar veren bir erotizm ile cezbeden bir *femme fatale*²⁰ ile karşılaşması üzerine kuruludur (bkz. Krobb, 2004: 556). Kültürlenmiş kahramanın böyle diyonizyak bir güçle karşılaşması sonucunda sembolik ölümler ya da yeniden birleşmelerle karşılaşılabilir. Çalışmada kullanılacak olan ve Türk edebiyatından örneklem olarak seçilen eserde bu durumun izleri net bir şekilde görülebilmektedir.

Paglia’nın *Cinsel Kimlikler - Nefertiti'den Emily Dickinson'a Sanat ve Çöküş* isimli eserinde belirttiği üzere;

Femme fatale cinsel personalar içinde en büyüleyici olandır. Femme fatale, bir kurgu değil kadınlarda her zaman varlığını sürdüren biyolojik gerçekliklere dair bir çıkarımdır. Kuzey Amerika Yerlileri’nin dişli vajina (vagina dentata) miti kadının gücü ile erkeğin korkusunun dehşet verici dolaysız uyarlamasıdır. Mecazi anlamda her vajinanın gizli bir dişi olduğu varsayılır, bu nedenle erkek içine girdiği her seferinde eksilerek dışarı çıkar (Paglia, 2004: 25).

Bu kavram mitolojide ilk karşılığını Lilith arketipi ile bulmaktadır. Lilith, Adem’in Havva’dan önceki ilk karısıdır. Havva’nın aksine, kıskanç ve ataerkil düzene karşı bir kimlik olarak ortaya çıkmaktadır. Adem ile eşitlik mücadelesinin haklı arayışını cinsel ilişkideki pozisyonlar üzerinden yapmaktadır:

Tanrı ilk insanı yarattığında şöyle konuştu: "İnsanın yalnız olması iyi bir şey değil." Ve ona topraktan bir eş yarattı -ona benzeyen- adı Lilith olan. Kısa süre sonra birbirleriyle kavga etmeye başladılar: Kadın erkeğe şöyle dedi: "Ben senin altında yatmak istemiyorum." Ve ilk erkek karşılık verdi: "Ben senin altında değil, üstünde yatmak istiyorum; çünkü sen altta kalan olmayı hak ediyorsun ve ben

²⁰ Baştan çıkarılan ölümcül kadın

üstün olmayı hak ediyorum." Kadın karşılık verdi: "İkimiz de eşitiz; çünkü ikimiz de topraktan yaratıldık." Ve her ikisi de birbirlerini anlamayı reddettiler" (Zingsem, 2007, s. 36).

Adem ve Lilith arasında yaşanan problemin cinsiyet eşitsizliğinden kaynaklandığı ve kadının bu duruma karşı çıktığı görülmektedir. Kadın ve erkeğin toplumsal cinsiyet bağlamında yer ve gökkültü ile ilişkilendirilmesi, Hans Joachim Maaz tarafından yapılmıştır:

Lilith kadındır ve toprak doğurganlığı simgelediği için toprak anayla eşdeğerdedir, bu yüzden sırtı toprağa gelmelidir. Kendi sırtı ise gökyüzüne dönük olmalı, çünkü gökyüzü toprağın üzerindedir. Adem'in bu talebi kabul etmemesi üzerine Lilith Adem'i terk ederek birlikte yaşadıkları cennetten kaçır. Lilith'in bu başkaldırısı 'kadın ile erkek arasındaki cinsiyet savaşımının başlangıcı olarak görülmüş ve feministlere öncülük' etmiştir (Maaz, 2011: 14; Akt. Akyıldız Ercan, 2013: 94).

Başka bir inanışa göre de Lilith, Havva'nın sebep olduğu ilk günahın sonra kendine cinsel perhiz uygulayan Âdem'i, terk ettikten sonra da rahat bırakmamış; geri dönerek o uyurken dikenli telle çevirdiği bedenine abanıp ondan ileride insanlığın başına dert açacak kötü yaratıklara hamile kalmış ve onları doğurmuştur (bkz. Zingsem, 2007: 55). Bu özelliği ile de femme fatale yapıda bir karakter olduğu bir kez daha gözler önüne serilmiştir.

Praz ise dekadansı romantizmin ek bir ögesi olarak görür: yani en iyi Sade tarafından tipikleştirilmiş olan erotik duyarlılık. Böyle bir duyarlılığı Sade, *Medusa'nın Güzelliği* olarak adlandırır. Bu benzetme ile ölüm ve korkuya olan çekim kastedilmektedir. Öyle bir durumda *Güzellik* ve *Ölüm*, Romantikler tarafından "kız kardeşler "olarak görülmektedir, bir sütunun iki yüzü gibi tadı ne kadar acı olursa, bir o kadar zevk ve sefa vermektedir (bkz. Praz, 1933: 31). Femme fatale kimliğindeki karakterlerin karşı cinsi sürüklediği hazin sonun yanı sıra güzellikleri ile de isimlerinden söz ettirdikleri göz önünde bulundurulacak olunursa, aralarında gerçek bir 'eros' tan söz edilebilir. Erkek karakter, kastrasyona uğrayacağını bile bile bu çekim ağından çıkamamakta ve yer altı dünyasının kapısını bir nevi kendi elleriyle aralamaktadır.

Venedik ve ölüm çağrışımlarının bir kaynağı da sudur. Suyun her ne kadar *arındırıcı* bir özelliği olsa da, bireyde gizemli bir atmosfer yaratarak tekinsizlik ve ölüm hissi uyandıran bu kent, içinde hayali bir özellik de barındırmaktadır. Calvino'nun *Invisible Cities* isimli eserinde de değindiği gibi "rüya gibi olan şehirler, arzuların ve korkulardan oluşur. Her ne kadar söylemleri arasındaki bağ gizli, kuralları absürd, perspektifleri aldaticı olsa da ve her şey başka bir şeyi saklasa da"

(Calvino, 1979: 36). Yapısı gereği güven/emniyet kavramlarıyla çelişen bu akışkan yüzey, çevrelediği uzamı hem algıda hem de gerçekte “hiç olmamış/var olmayan” kategorisine sokabilmektedir. Belirli bir oranda sınırlandırılmaması ve geçişkenlik özelliği sebebiyle üst üste gelmeler (overlapping), dolayısıyla gerçeğin tam olarak görünürlüğe kavuşamaması bireyi tedirgin etmektedir. Bilinmeyen/gözle görülmeyen korkuyu içinde barındırmaktadır. Birey bu duyguyu bastırmak amacıyla kendince ussal mantık silsilesi içinde hareket etmek istese de, doğa oyunu kendi kuralları ile oynamakta ve bu durumu bertaraf etmeyi bilmektedir.

McEwan’ın, *Yabancı Kucak* adlı eserinde şehrin isminden tam söz edilmediği için hedef kitlede düşsel bir unsur, ulaşılmaz mitik bir masal kent algısı yaratmaktadır. Bu bağlamda, Roma’nın düşüşünden bir kalıntı olan ve bünyesinde barındırdığı *dekadans* ile ölüm tanrısı Thanatos’un şehri haline gelen, doğal olarak akıllarda Avrupa kültüründe ölüme karşı duyulan romantik bir özlem olarak iz bırakan Venedik’in (bkz. Kaya, 2005: 169-176) çalışmada kullanılacak eserlerdeki ilk yansımalarına bakılacak olunursa, Mann, Gustav von Aschebach’ın gondola bindiği andaki duygularını geçmişini anımsayarak dile getirmektedir:

İlk defa ya da uzun bir aradan sonra tekrar bir Venedik gondoluna binip de geçici bir ürpermeyi, gizli bir korku ve duraksamayı yenmeye çalışmamış kimse var mıdır? Baladlar devrinden hiçbir değişikliğe uğramadan bize kadar gelmiş ve başka eşyalar içinde yalnız tabutlarda görülen siyahlığıyla bu acayip taşıt, şıprıtılı gecelerin suskun ve suçlu serüvenlerini hatırlatır, dahası ölümün kendisini, tabut altılığını, gamlı cenaze alayını, o son ve sessiz yolculuğu hatırlatır (Mann, 2012: 36).

Siyah gondolları tabuta benzeterek ölüm kavramının ve gecenin gizleme içkinliğinin altını çizen Mann ile benzer şekilde Venedik’i işleyen ve “İstanbul’a: yazmaya orada başladığım için/Venedik’e: orada öleyazdığım için” (Gürsel, 2004: 7) okuru karşılayan Nedim Gürsel, suyun başkahramanı Kâmil Uzman’da yarattığı tekinsizlik hissine vurgu yapmaktadır:

Hafif sağa yatmış gondolun doge takkesini andıran burnu sisi delip geçerken suyun hışırtısına kapıldı bir an. Elini kanala uzatınca bedeni ürperdi. Sis in iyice pekiştirdiği bir belirsizlik anının içinde buldu kendini [...] Ne kötü, Gentile Bellini’nin kentine ayak basar basmaz cilalanıp parlatılmış, siyah meşin koltuğu yenilenmiş bir gondolun içine dar atmıştı kendini (a.g.e.: 20 - 21).

Satırlarını okuyan bireye bizzat o ‘güvensizlik’ duygusunu geçiren Gürsel’in aksine kurgunun gerçekleştiği kentin adını zikretmeyen McEwan, eserine Pavese’nin sözleriyle başlarken, yolculuğun ve yer değiştirmenin psikolojik olarak bireyde yarattığı hissiyat üzerinde durmaktadır:

Yolculuk bir yabancıdır. Sizi yabancılara güvenmeye, evinizde ve dostlarınızın yanındayken duyumsadığınız bütün o alışılmış huzurdan uzaklaşmaya zorlar. Sürekli olarak başınız döner. Temel şeyler dışında- yani hava, uyku, düşler, deniz ve gök dışında- hiçbir şey size ait değildir, her şey sonsuza ya da bizim sonsuz diye düşlediğimiz şeye yönelir (McEwan, 2004: 8).

McEwan'ın bahsettiği gibi birey yaşamaya alışkın olduğunuz bir hayattan başka bir diyara seyahat ettiğinde, kendisiyle baş başa kaldıkça benliğini yeniden bulmaktadır. Sır dolu patikaları kat ettikçe ruhundaki dehlizleri de keşfetmektedir. Gizil yanları ortaya çıkmakta, baskın sandığı özellikleri toz olup uçmaktadır. Eserlerdeki başkahramanlar da lagün şehrine yolları düştüğünde yeni benlikleriyle tanışıp çözülmeye başlamaktadır. “Venedik'teki düzen eksikliği kendini hem ana karakterlerde göstermekte hem de onlara hayatlarındaki düzeni sorgulatmaktadır. Venedik şehir haritasının yıkıcı parçalanmışlığı, özellikle şehrin uzamsal karakterinin bir göstergesidir” (Van Blitterswijk, 2012: 31).



Resim 3: Venedik şehir haritası²¹

Haritada da görüldüğü üzere kanallar, sokakları birbirinden ayırarak resmin bütünselliğini bozmaktadır. Şehrin bu parçalı yapısı, eserlerdeki kurmaca karakterlerin psikolojilerine, ruh hallerine de yansımaktadır. Suyun sebep olduğu bu parçalılık durumu, eserlerde olay örgüsünün zaman ve uzam silsilesine tam uygun olarak gelişmediğinin göstergesidir. Şehrin yapısı, bu iki unsurla da örtüşmektedir.

²¹ <https://www.lonelyplanet.com/maps/europe/italy/venice/> (Erişim: 15.11.2019)

Eserinde Venedik'in sokaklarının “şemsiye açılmayacak kadar dar” (Gürsel, 2004: 7) olduğunu belirten Gürsel, bizlere kentin topografik yapısının ana karakterinde regresif ve içe dönük bir ruh hali yarattığının örneklerini sunmaktadır. Çünkü Venedik, romantik döneme içkindir. Uzman İstanbul’u, anasonu, çocukluğunu ama en çok da annesini özlemektedir. “Daha ilk günden Venedik ele geçirmişti Kâmil Uzman’ı, bilincini işgal etmiş, güzelliğiyle büyülerken kanal ve köprülerden, rıhtımlar ile dar sokaklardan ördüğü bir ağla boğmaya kalkışmıştı” (a.g.e.: 25-26). Kültür temsili olarak eserin ilk satırlarında okurun karşısına çıkan bu karakter, doğanın sınırları içine girmiş ve etki gücü sayesinde tüm hücrelerine kadar baskılanmaya başlamıştır. Dolayısıyla kültür, doğanın her şeyi kontrol altına alan yapısı ile sarsılmıştır.

Ula ise *Venedik’te Ölüm*’ün başkahramanı olan ve ani bir seyahat arzusu ile Münih’ten Venedik’e gitmeye karar veren tarih profesörünün ruhundaki devinimleri zıt kutuplarla örnelemektedir. Aschenbach’ın alanlar arasındaki geçişkenliği karakterin yapısının parçalanmışlığını da göstermektedir:

Aschenbach Batı Avrupa’dan Akdeniz Avrupa’sına hareket ederken, aynı zamanda Hristiyanlıktan Helenizme, usçuluktan duyusala, düşünselden fiziksele, ve tabii ki heteroseksüel âlemden homeseksüel olana geçer. Egzotik bir yerde tek başına kalır kalmaz, geldiği yerdeki hegomonik güçler tarafından artık zor durumda bırakılmaz (Ula, 2012: 36).

Karakterin su ile bezenmiş bir kara parçasına hareket etmesi, yaşamını şekillendirmesine ve sürdürmesine yardımcı olan akılcı mentaliteden sıyrılıp daha içsel, içinde sınırlar barındırmayan bir alana geçmesini sağlamıştır. Artık kültürün değil, doğanın kuralları geçerlidir, bahsi geçen güçlerin çözünmeye ve etkisini yitirmeye başladığı görünmektedir.

Toplumdaki baskın normlardan kurtulan karakterler, artık Doğa’nın tarafındadır, kurallar değişkenlik göstermeye başlamış, rasyonalitenin sınırları ihlal edilmiştir. Kültüre ait kazanımlar/öğretiler artık geçerliliğini yitirmiştir. Bir yandan cezbederken diğer taraftan Hades’in karanlık dünyasına doğru çeken ve tüm ussal öğelerin yerle bir olduğu bu kentte karakterlerin yaşadığı geçişlerin, inişlerin ve çıkışların aslında Venedik’in bizzat kendi içinde barındırdığı dikotomik yapıdan kaynaklandığının çıkarımının yapılmasını sağlamaktadır. Serenella Iovino’nun kavramla ilgili söylemleri aşağıdaki gibidir:

Lagün²², eşzamanlı iki gücün birleşmiş eyleminden kaynaklanan amfibi²³ bir ekosistemdir: nehir suları ve gel-git. Nehir suları, katı maddelerin (tortuların) denize taşınmasından sorumludur. Eğer bu güç üstün gelirse, lagünün kaderi, uzun vadede, karadır. Eğer gel-git baskın çıkarsa, lagün koy ya da körfez olur (Iovino, 2014: 352).

Venedik, topografik olarak su ve kara arasında kalmış bir yapıdır. Ufak geçitler, evler ve köprüler dışında neredeyse her yeri su olan bir şehirdir. Hubert Zapf'a göre, bu tür uzamlar; hem suyun hem de karanın bir bölümünü kapsamaktadır; onlar ne karadır ne de sudur. Ancak her ikisinin de özelliğini taşımaktadır. Hem stabil bir durumu vardır hem de sürekli devinim halindedir. Deniz ile kara arasındaki geçiş bölgesidir. Sürekli tekrar eden ritimlerin, düzensiz morfodinamik²⁴ değişimlerin ve dönüşümlerin alanıdır. İnsanlık tarihi açısından ana karanın/kıyı şeridinin ulaşılabilir bir parçası olarak görülmektedir. Kültür ve doğa arasındaki hayati bir etkileşim alanıdır (bkz. Zapf, 2016: 189). Dolayısıyla bunların büyük başlangıçla sonu, yaşama ölümü, geçmiş ile geleceği dönüştürücü bir bellek ile birbirine bağlayan gizil enerji bölgeleri olduğu söylenebilmektedir (bkz. Zapf, 2016: 33-34).

Yazar tarafından bünyesinde barındırdığı dualite, olumlanarak aktarılan Venedik, doğanın özelliklerini etkisi hissedilir bir biçimde içermekle birlikte kültürel öğeleri de barındırmaktadır. İki gücün etkisiyle şekillenen bu kara parçası, coğrafik süreçlerin zaman zaman baskın gelmesiyle değişime maruz kalmaktadır. Karakterlerde görülen ruhsal ve bilişsel dalgalanmalar da bundan dolayıdır. Duyusallık ve rasyonelite bir aradadır. Hangisinin baskın olduğu zaman zaman değişebilmektedir.

Venedik'i hibrid bir bölge olarak ele alan Iovino ise şehrin doğa ve kültür arasındaki ahenksiz bir uyumu sembolize ettiğini belirtmektedir. Her şeyden önce, Venedik böyle bir uyumun ihtimaline bile meydan okumaktadır. Lagün'e bağlı bir şehir yaratmak, sadece suyu ve karayı yeni bir element kombinasyonunda karıştırdığı için değil, aynı zamanda bir hibridleşme eylemi ve ontolojik paktların²⁵ ihlali söz konusu olduğu için de önem arz etmektedir. Ancak su, kara, hava ve ateş arasındaki değişken dengeye bağlı maddelerin riskli hali, tehlikeli bir ortamı zaruri kılmaktadır (bkz. Iovino, 2014: 3). Bu dört öğe, doğa-kültür ilişkisinin söylemsel alanları

²² Açık denizden bir kum setiyle ayrılan veya kıyı dilinin gelişmesiyle göl biçimini alan sığ koy veya körfez

²³ Hem karaya hem suya ait

²⁴ Erozyon ve çökmeye bağlı yeryüzü değişimleri ile ilgili olan

²⁵ Varlık bilimine ait antlaşmalar

içerisinde yaratıcı üretkenlik ve bilişsel bağlamda sürdürülebilir bir matris ve tarih boyunca da bir süreklilik kaynağı olmuştur. Edebiyatta elementlerin kullanımı sadece fiziksel ve maddesel değil aynı zamanda içsel ve psiko-kültürel gerçeklikleri de kapsamaktadır. Kültürel-ekolojik yaklaşım, özel bir ilgiyle dış ve iç ekosistemler arasındaki karşılıklı çevrimleri incelemektedir. Hem kültür özelinde hem de kültürler ötesi bakış açısıyla kültür ve tarihin anahtar konularına işaret etmektedir (bkz. Zapf, 2016: 178-180).

Farklı elementlerin varlığı bir yandan ortamda çeşitlilik yaratırken diğer yandan kavram/olay/zaman/mekanlar arasındaki uyumu ortadan kaldırmaktadır. Çalışmadaki eserler *Kültürel Ekoloji Olarak Edebiyat* kuramı bağlamında ‘Üçlü İşlev Modeli’ne göre ele alınırken de görülecektir ki, karşı karşıya gelen iki güç arasında tam bir harmoni beklenmez, görünen sadece onların birbirine olan entegrasyon sürecidir. Bu bir araya geliş de sancısız olmaz.

Doğa-kültür ilişkisi açısından bakıldığında, Venedik, doğa gibi hem var eden hem yok edendir. Tırtılın kelebek olmasını sağlayan da doğadır, tufanlarla toplumları tarihten silen de. Doğanın yasaları karşısında çaresiz kalan insan, kültürün ve bilimin ışığında edindiği ussal yeti ile onları alt etmeye çalışsa da, çemberin içinde dönüp durmaktadır. Görerek, sınıflandırarak ve tanımlayarak doğayı kontrol altına almak istedikçe, doğa karşısındaki acizliğini bir kez daha anlamaktadır. Paglia’nın eserinde de bahsedildiği gibi:

Kaza diye bir şey yoktur, yalnızca doğa gücünü gösterir. Bombalar bir doğadaki enerjiyi dışa vurur. Nükleer savaş uzayın derinliklerinde yalnızca bir kıvılcım olacaktır. Ne de radyasyon doğayı “değiştirebilir”: Doğa bütün o radyasyonu emecektir. Bombadan sonra, doğa, bizim kazara düşürdüğümüz kartları yerden alıp karacak ve yeniden dağıtıp, kaldığı yerden devam edecektir. Doğa sonsuza dek tek kişilik bir oyun oynamaya devam edecektir (Paglia, 2004: 49).

Düzenin kurallarını koyan aslında doğadır. Sadece zaman zaman ipin ucu el değiştirmektedir. Ama koca yün topağını elinde tutan toprak anadır ve oyun hep onun gözetiminde sürüp gitmektedir. Ne zaman us bazlı gelişmeler doğayı boyunduruğu altına almak istese, doğa tüm gücünü kullanarak onları alaşağı etmektedir. Bu bağlamda, çalışmadaki eserlerde yer alan, rasyonellikten ayrılmak istemeyen, hem coğrafik hem de bilişsel olarak kaybolmuş erkek karakterlerin katastrofik sonu, hiç de şaşılacak değildir. Batı’ya göre Venedik, Aydınlanma’nın prensiplerine sahip olsa da, karşıt söylem olarak anaerkinin güçleri, Batı düşüncesini yansıtan erkek kahramanların önüne geçerek onlar için Bahktinesk bir son hazırlayarak Us’çu

erilliğin, batı tarzı kişiliğin ve hiyerarşik yapının nasıl çözüldüğünü gözler önüne sermektedir.

Kaostan düzene geçilen süreçte Aydınlanma'nın prensipleriyle yaşamını şekillendiren birey, gece olduğunda kitonyen gizil güçlerin ortaya çıkmasına engel olamaz. Dionysos'un çanları çalmaya başlamaktadır; kültürden doğaya, bilinenden bilinmeyene, logostan erosa, rasyonaliten mite geçiş söz konusudur; her şey karnavallaşmaktadır:

Gündüzleri toplumsal varlıklar olsak da, hava karardığında uyanışa geçen doğanın içindeki hayal alemine dalarız; o dünyada kanunlar değil, cinsellik, şiddet ve metaformoz vardır. Fakat deamonik gece, gündüzü de istila eder. İmgelemede, erotizmde gece an be an kıpraşır; erdem ve düzen çabalarımızı yoldan saptırır, nesnelere ve kişilere esrarengiz bir aura verir ve nihayet bize sanatçının bakışından yansır (a.g.e.: 16).

Sanat eserinin yaratım aşaması, günlük yaşamın idamı için gerekli olan planlamalar, bilinçli ve sınırlı davranışlar dahilinden gerçekleşemez. Bu durum sanatçının toplumsal gereklilikler/zorunluluklardan kendisini sıyrıp kendi iç dünyasının dehlizlerinde kaybolmasını, tüm maskelerini atmasını gerektirmektedir. Aksi takdirde ortaya çıkan eserler, yapılması gereken bir iş gibi görünüp tüm cazibesini kaybedecektir ve diğer prototipleri gibi raflarda tozlanmaya mahkûm olacaktır.

İnsanın rasyonaliteyi, pragmatizmi, bilgi ve teknolojiyi olması gerekenden çok farklı yorumladığı, Aydınlanma kavramını düzgün bir şekilde alımlamadığı için logosun spiritüel değerleri küçümsediği bir dünyaya yöneltildiği, her ne kadar mitleri ortadan kaldırmaya çalışsa da mitolojiden kaçamayacağını anlatan Adorno ve Horkheimer'in *Aydınlanmanın Diyalektiği* isimli eserde yer alan doğa-karnaval ilişkisi, benzer açıdan dile getirilmiştir:

Keyif sanki doğanın intikamıdır. İnsan keyif alırken düşünmekten ve uygarlıktan yakasını kurtarır. Bu türden geri dönüşler en eski toplumlarda şenliklerle sağlanırdı. Keyfin kolektif kökeni ilkel orjilerdir [...] dünyanın düzeninin askıya alındığı an gibi görünür. Bundan dolayı şenlikte bütün aşırılıklara izin verilir. Davranışlar kurallara aykırı olmalı, her şey altüst edilmelidir (Adorno-Horkheimer, 2000: 144).

Çalışmanın ilerleyen bölümlerinde detaylı bir şekilde yer verilecek olan Bahtin'in 'karnaval' kavramıyla da örtüşen bu ilişki, Murray Bookchin'in *Özgürlüğün Ekolojisi-Hiyerarşinin Ortaya Çıkışı ve Çözülüşü* eserinde geçen "hiyerarşik bir zihniyet, hayatın hazlarından vazgeçilmesini teşvik eder" (Bookchin, 2013a: 77) ifadesiyle birebir örtüşmektedir. Belirli bir mantık silsilesi ile oluşturulmuş yapılar ve

kültürel/toplumsal öğelerle yoğrulmuş bireyler, boyunduruğu altına girdiği normlardan ancak keyif ve hazzın doruk noktasına ulaşarak kurtulabilmektedirler.

Venedik, birbirinden hiçbir şekilde ayrılmayan iki psikoanalitik değişme için kullanılan bir figürdür: ölüm ve dişil beden. Venedik'in baştan çıkarıcı dekoratif güzelliği, dikotomik yapısı ile ün salmış hali, topografyası, suyla çevrelenişi ve karanın içine nüfuz etmesi, ona kadın bedeninde içkin olan ikircikli bir görünüm vermektedir (bkz. Seaboyer, 1999: 485). O halde Venedik'in doğayı; doğanın da kadını sembolize ettiği söylenebilmektedir. Su, Venedik'i feminen kılarak dişilleştirmektedir. Bunun en büyük kanıtı, kadın bedenindeki döngüsel sıvıların (menstruasyon ve gebelikle ilgili sıvılar vb.) benzer örneklerine doğada rastlanabilir olmasıdır. Kaynaklardan çıkararak filizlere can veren su, anne karnındaki bebeğin hayatta kalmasını da sağlamaktadır.

Gaston Bachelard, eserinde *doğa-anne-su* üçgeninde Madame Bonaparte'nin sözlerine yer vermektedir: "Doğa büyümüş insan için, alabildiğine genişlemiş, sonsuzlukta yansımış ebedi bir annedir. Duygusal olarak doğa annenin yansımasıdır. Deniz bütün insanlar için en büyük, en değişmez anne simgelerinden biridir" (bkz. Bachelard, 2006: 131). Çünkü doğa, var edip kucaklayan, sonsuz bir sevgiyle sarıp sarmalayandır; Diyonizyak yaşamsal enerjiyle yeniden doğuran, kronolojiyi, harmoniyi ve sıradanlığı altüst eden, mekan ve sınır tanımayan; asla süblimleştirilemeyen amorf bir yapıdadır.

Edebiyatta dört elementin kullanımı (ateş, su, toprak ve hava), *Kültürel Ekoloji Olarak Edebiyat* için önemli odak noktalarından birini işaret etmektedir, çünkü edebi yaratıcılık formlarının nasıl akıl ve madde, ekokültürel ve biyosemiyotik süreçler arasındaki dönüşümlü etkileşimden türediğini örnekler niteliktedir (bkz. Zapf, 2016: 180).

Thales'e göre *her şeyin başlangıcında olan suyun* dişil öge olmasını, mitolojik açıdan örnekleyecek olursak;

Şüphesiz ki, kudretli denizin maskülen bir hükümdarı, büyük bir güçle akan nehirlerin erkek tanrıları vardır. Ancak okyanusun derinliklerinde ve yüzeyinde deniz kızları ve deniz tanrıçaları, maskülen ruhlardan daha önemlidir ve Nereus²⁶un etrafı oğullarıyla değil kızlarıyla çevrelenmiştir. Su kaynakları, göller ve bataklık ovaları sadece dişil ruhlara aittir (Otto, 1965: 171).

²⁶ Gaia'nın Pontos'la yani Toprak'ın Deniz'le birleşmesinden doğmuştur. Nereus, Okeanos kızı Doris'le evlenir, Doris de, "ekin vermeyen denizin ortasında" tam elli kız doğurur Nereus'a. Bunlara Nereus kızları denir ve Homeros da, Hesiodos da ballandıra ballandıra sayarlar adlarını, çünkü denizin köpüklü dalgalarını, renklerini ve çeşitli hallerini simgeledikleri gibi bu kızlar, efsanelerde önemli yer tutup rol oynayan kişiler de çıkmıştır aralarından: Akhi Ueus'un anası Thetis bir Nereus kızı, Poseidon tanrının

Venedik bazen net bir şekilde söze dökülen, güneş ışığında parıldayan metaforik bir sahne, bazen de bir labirent, ana rahmi gibi karmakarışık ve sinsidir. Foucault'a göre ise Venedik bir heterotopya, yani ötekiliğin alanıdır. Bir tek gerçek mekanın içinde birden çok zamanın ve mekanın barınması anlamına gelen bu kavram, *Of Other Spaces* adlı eserinde ütopya ile karşılaştırmalı bir şekilde ele alınmıştır. Bir bahçe de heterotopya olabilir, farklı dönemlerden eserler barındırıyorsa içinde bir müze de olabilir. Ütopyalar homojendir, heterotopyalar ise heterojendir. Yaşadığımız kültürlerin içinde var olan ve olabilecek sayısız alternatifin, yaşam-mekan biçimlerinin birbirini dışlamadan bir arada ve eş zamanlı birlikteliği mevcuttur. Ütopyalar teselli vermektedir. Heterotopyalar, rahatsız edicidir, bunu-şunu anlamlandırmayı olanaksız kılmakta, adları karmakarışık ve paramparça etmekte, dilin altına gizlice girip oymakta, söylemi kurutmakta, cümlelerin lirizmini kısırlaştırmaktadır.

Venedik'in heterotopik özelliklerine bakıldığında, tıpkı doğa gibi Venedik her şeyi kendi kurallarına göre yönetmektedir, karşı kutuptur, yani ötekini düşünmemizi sağlamaktadır. Sosyal ve kültürel faktörlere bağlı değildir çünkü içinde barındırdığı belirsizlikle onu sınırlandırmak, formüle etmek çok zordur. İzole bir şehirdir, sadece tren ya da botla ulaşılabilir, arabayla gelmişse arabayı dışarıda bırakıp yürüyerek gidilmelidir. Hem bilindik kentler gibi taş-tuğladan evler mevcuttur hem de diğerlerinden çok farklı olarak evlerin temelleri toprak yerine suyun üzerindedir (fata morgana) (bkz. Foucault, 1986: 22-27). Venedik'i heterotopya kavramı üzerinden ele alırken bir yandan da topografik özelliklerine değinen yazar, aslında kentin 'bilinen ve alışılan' dan farklı olduğunu, belirli tabu ya da normlarla kontrol altına alınamayacağına vurgu yapmaktadır. Bunun sebebi, Venedik'in akışkan bir zemine sahip olmasıdır. Her yere nüfuz edebilir, dolayısıyla ardından peşine düşmek kolay değildir. Su, aynı zamanda mistik bir zaman algısı yarattığı için tek bir zamanda başka zaman dilimlerinin de izleri sürülebilir, bu da heterotopik özelliğini desteklemektedir.

Sonuç olarak, *Kültürel Ekoloji Olarak Edebiyat* kuramı çerçevesinde ele alınacak olan ve Adriyatik'in kraliçesi olarak bilinen, eşsiz tarihi dokusuyla insanları mest eden Venedik, ana karakterlerin teker teker Charon'un kayığıyla kitonyen dünyaya açıldığı bir dünyadır. Karşıt söylem olarak ortaya çıkan bu kentte Diyonizyak

eşi Amphitrite de bir denizkızıdır. Nereus kızları, babalarıyla birlikte denizin dibindeki bir sarayda yaşarlar. Bu sarayın da Ege denizinde, Knidos, yani Tekirburnu açıklarındaki bir mağarada olduğuna inanılmaktadır (bkz. Erhat, 2002:215-216).

güçlerin çekim alanında kalan ancak o kadar da Delphi Tapınağı ilkelerinden ayrılmak istemeyen başkahramanların karnavalesk sonlarına şahit oluruz. Toplumda baskın olmayan olguların dile getirilmesi, hegemonik olanların da noksanlıklarının ortaya çıkarılması ve en sonunda bu iki sürecin birbirine nasıl entegre olduğunun gözler önüne serilmesi ile yaşamdaki içsel devinimler harekete geçirilerek bireylerin yapılandırıcı bir deneyim kazanması sağlanmış olur.

4. BÖLÜM:

KARŞILAŞTIRMALI METİN ANALİZİ

Çalışmanın bu bölümünde son olarak *Kültürel Ekoloji Olarak Edebiyat* kuramı bağlamında 'Üçlü İşlev Modeli' yöntemiyle Alman edebiyatından Thomas Mann'ın *Venedik'te Ölüm*, İngiliz edebiyatından Ian McEwan'ın *Yabancı Kucak* ve Türk edebiyatından Nedim Gürsel'in *Resimli Dünya* isimli eserleri karşılaştırılacaktır. Olayların mitik bir topografya olan Venedik'te kurgulandığı bu üç eser, önceki bölümlerde detayları paylaşılmış olan *Tragedyanın Doğuşu*, *Aydınlanmanın Diyalektiği* ve *Rabelais ve Dünyası* isimli alt metinlerde geçen kavramlarla desteklenecektir. Sahip olduğu toplumsal, kültürel ve topografik yapısının etkisiyle Venedik, bir doğa unsuru olarak toplumun hegemonik, aydınlanmacı ve yüksek kültürü ile yetişmiş 'erkek' başkahramanların son nefeslerini neden Venedik'te verdikleri detaylandırılacaktır.

4.1. İDEAL OLANIN GÖSTERİMİ/RASYONALİTENİN VÜCUT BULMUŞ HALİ: *VENEDİK'TE ÖLÜM*

Çalışmada incelenecek eserlerden ilki, Alman edebiyatının ünlü yazarı Thomas Mann'ın 1911 yılında uzun öykü olarak kaleme aldığı *Venedik'te Ölüm* adlı eserdir. 1971'de Luchino Visconti tarafından çekilen filmi ile de beyaz perdede izleyenlerle buluşmuştur. Roman kahramanı, bozulan sağlığına kavuşmak umuduyla aniden Venedik'e gitme kararı alan ünlü bir yazardır. Yazar Venedik'te karşılaştığı on beş yaşlarında Polonyalı bir erkek çocuğa karşı dayanılmaz bir tutku beslemeye başlamaktadır. Anakahraman Gustav von Aschenbach'ın sağlığı konusundaki titiz tavırları, düzenli ve uyumlu giyimi ile kültürün ve sistemin ideal insan profilinin yansıması gibidir. Disiplinli bir şekilde, deniz kenarında bile elinde not kâğıtları ile çalışması, plajdaki diğer insanların aksine takım elbiselerini hiçbir zaman çıkarmaması, yemek alışkanlığının alabildiğine biçimci ve tekdüze olması ile rasyonalitenin ve usun beden bulmuş halidir.

Aschenbach, otele geldiğinde dört çocuklu bir Polonyalı ailenin en büyük oğlu olan Tadzio ile karşılaşmaktadır. Sarı saçları, androjen bir anlam taşıyan suratı ve büyüleyici aurası, Aschenbach'ın dikkatini çekmesini sağlamaktadır. Aschenbach, Yunan tanrılarını andıran bu sarışın çocuğa hayran olmaktadır. Onun Tadzio'ya olan

hayranlığı ve ilgisi kesinlikle cinsel bir çekimden beslenmemektedir. Aksine, izleme dürtüsü ve izlemenin verdiği hazdan kaynaklanmaktadır.

Seyahatinin ortasında Aschenbach, Venedik'te bir salgın hastalık olduğu haberinin gerçek olduğunu öğrenmektedir. Bu durum sağlık ve düzen konusundaki saplantılı düşüncelere sahip kahramanı oldukça rahatsız etmekte, şehirde özellikle su ile bulaşan bir hastalığın olması, onun panik halinde bir an önce otelden ayrılmak istemesine yol açmaktadır. Ancak hem yanlış trene yüklenen bavullar, Tazio'yu bulma ve ailesini salgınla ilgili uyarma durumu onda bir karar değişikliğe neden olmaktadır.

Aschenbach'ın sadece ruhu ve iradesi Tazio ile birlikte gevşemekle kalmamakta, bu değişim ve rahatlama hali dış görünüşüne de yansımaktadır. Sürekli gittiği otelin berberi onu bakımsız, renksiz ve sıkıcı bulduğunu söyleyip, saçlarını ve dudaklarını boyamakta, yüzünü pudralamaktadır. Salgından dolayı Tazio ve ailesinin otelden ayrılacaklarını duyan Aschenbach, onu son bir kez görebilmek için deniz kıyısına gitmekte, deniz kıyısında Tazio'yu izlerken sandalyesi yana devrilmekte ve ölmektedir.

Eserin konusuna kısaca değinildikten sonra, bu bölümde *Venedik'te Ölüm* isimli eser, Hubert Zapf'ın *Kültürel Ekoloji Olarak Edebiyat* kuramı bağlamında geliştirdiği 'Üçlü İşlev Modeli' ile ele alınmaya çalışılacaktır. Thomas Mann, eserinin başkahramanı olan Gustav Aschenbach'ı "ya da ellinci doğum gününden beri resmen taşıdığı asalet ünvanıyla Gustav von Aschenbach" (Mann, 2012: 13)'ı okura öncelikle kariyerindeki başarılarından söz ederek tanıtmaya başlamakta, sonrasında ailesiyle ilgili detayları vermektedir. Baba tarafının toplumun önde gelen meslek gruplarına ait olduğu, annesinin ise daha çok öteki dünya unsurları ile betimlendiği görülmektedir. Her iki zıt kutbun bir araya gelmesinden Aschenbach gibi hibrid bir karakter ortaya çıkmaktadır ve soyuna ait tüm genleri kendi bünyesinde harmanlamaktadır:

Prusya Kralı Friedrich'in hayatı üzerine o aydınlık ve güçlü, düzyazı destanının yazarı, bir fikrin gölgesinde türlü türlü insan kaderlerini toplayan o bol şahıslı *Maja* adlı roman halısını sürekli bir çabayla dokumuş, sabırlı sanatçı, minnetle dolu bütün bir gençliğe en derin anlayışın ötesinde ahlak prensiplerine göre yaşama azmini mümkün kılan "Bir Sefil" başlıklı o kuvvetli hikayenin yaratıcısı, [...] düzenleyici kuvveti ve antitezli belagati dolayısıyla birçok ciddi eleştirmen tarafından doğrudan doğruya Schiller'in saf ve hisli edebiyat üzerine görüşleriyle eşdeğerde tutulan "Ruh ve Sanat" a dair o coşkun makalenin sahibi, yani Gustav Aschenbach, Silezya eyaleti kasabalarından L.'de, yüksekçe bir adliye

memurunun oğlu olarak dünyaya geldi. Ataları subay, yargıç, idareci sıfatıyla, yani kralın, devletin hizmetinde düzenli, gösterişsiz ama fakat namuslu bir hayat sürmüşlerdi. Bu ailede daha derin bir ruh zenginliği, bir kere bir vaizin şahsında kendini göstermiş, daha hızlı, daha ateşli kan, bu soya bundan önceki kuşakta, yazarın Bohemyalı bir orkestra şefinin kızı olan annesiyle gelmişti. Görünüşündeki yabancı ırk özellikleri, annesinden geliyordu. Titiz, kuru bir görevine düşkünlük ile karanlık, ateşli, iç dürtülerinin birleşmesinden bir sanatçı, bu özel sanatçı doğmuştu (a.g.e.: 20).

Her ne kadar bedeninde bir Bohemyalı'nın kanı dolaşsa da o, babasının oğludur ve tüm hayatı boyunca ait olduğu toplumun sosyo-kültürel yapısının gerektirdiği gibi yaşamış bulunmaktadır, kendisini baş koyduğu yoldan çıkartacak tüm diğer unsurlardan kendini soyutlamayı bilmektedir. Bu bağlamda takındığı tavırlar, çevresi tarafından onay görmekte ve belirli ortamlarda da iyi örnek olarak sunulmakta, övünçle katılımcılarla paylaşılmaktadır. Çok genç yaşlardan itibaren hep ölçülü, çalışkan ve usçu bir profil çizmektedir, gençliğin bahsettiği hoyratlık, başına buyruklu, müşkülpesentlik gibi huylara hiç sahip olmamış, her davranışı ölçülü, hesaplanabilir, belirli bir düzen içinde ve toplumda parmakla gösterilir niteliktedir, bundan sonraki yaşamını da bu çerçevede devam ettirmektedir. Bunların aksi yönde gelişen hareketleri, aşağılayıcı ve yakışıksız olarak görmektedir:

Dehası, tuhaflıklardan olduğu kadar bayağılıklardan da fersahlarca uzakta, gerek geniş okur kitlesinin güvenini gerek müşkülpesentlerin hayranlık ve istekli ilgisini kazanabilecek gücü gösteriyordu. Böylece daha delikanlıyken herkes tarafından başarıyla –üstelik üstün başarıyla- yükümlü tutulduğu için tembellik nedir, gençliğe vergi o tasasız avarelik nedir, asla bilmemişti. Otuz beş yaşlarındayken, Viyana'da hastalandığı bir sıra, dikkatli bir gözlemci, bir topluluk karşısında Aschenbach hakkında, “Bakınız, Aschenbach öteden beri hep böyle yaşamıştır!” demiş, bunu söylerken de sol elinin parmaklarını sıkarak bir yumruk yapmıştı. “Böyle değil!” Bu sefer de açtığı elini koltuğun arkalığında serbestçe aşağı sarkıtmıştı. Doğruydu bu; yaradılışça hiç de güçlü kuvvetli olmadığı ve sürekli bir didinmeye kendini zorladığı halde, bünyesi doğuştan elverişli olmadığı için, bu cesurca davranış, özellikle övgüye değerdi (a.g.e.: 21).

Elli yıllık ömrünü belirli kurallar çerçevesinde idame ettirmiş ve bundan sonra da bu şekilde devam ettirmeyi kendine düstur edinmiş bir karakter olan Aschenbach, sahip olduğu usçu yapısında belki de en dikkat ettiği şey, davranışlarındaki tutarlılık ve sürekliliktir. Bu iki kavram beraberinde sabırlı ve disiplinli olmayı gerektirmektedir. Sahip olduğu davranışları artık birer alışkanlık haline getirmiş, kanıksamış ve sorguya kapatmıştır. Yazarlık kariyerinde de aynı özdenetimi göstermektedir, eserlerinin yaratım süreci de en az iki aşamalıdır; önce tüm düşüncelerin müsveddeye yazılması sonrasında da kısa bir süre içinde nihai formuna kavuşturulması şeklinde olmaktadır. Özel yaşamındaki tertip, kariyerinde de devam etmektedir:

Şu anda, dehasının kendisine yüklediği ödevleri ince omuzlarında taşımak ve uzun bir yol yürümek istediğine göre, en çok gereksindiği şey disiplindi. Disiplin ise, neyse ki, baba tarafından bir mirastı ona. Başkalarının vakitlerini boşuna harcadıkları, hayallere daldıkları ve büyük planları gerçekleştirmeyi tasasızca sonraya erteledikleri çağlarda olduğu gibi, kırk elli yaşlarında da güne erkenden, göğsüne ve sırtına soğuk su dökmekle başlıyor ve müsveddesinin başucundaki gümüş şamdanlarda bir çift uzun mum, uykusunda topladığı güçleri, heyecanlı bir özenle çalışarak iki üç sabah saatinde sanat sunağına sunuyordu (a.g.e.: 22).

Aschenbach'ın eserlerinde konu ettiği karakterler, toplumda fazlaca bulunan ve zor koşullarda olmalarına rağmen içinde buldukları durumdan rasyonel yapılarıyla çıkmayı bilmiş bireylerden oluşmaktadır. Kitapları okurken kendinden bir parça bulan okurlar da yazarın ününe ün katarak toplum tarafından tanınırlığını ve görünürlüğünü arttırmaktadır. Yazarın icra ettiği edebi sanatta da sınırları aşmadığı, toplumda daha sık rastlanılan karakterler üzerine yoğunlaştığı, marjinalize edilmiş kesimin sesini duyurmadığı, dolayısıyla yazarlık kariyerinin kıvançla ilerlemesini hiçbir koşulda riske atmadığı görülmektedir. Eserlerinde toplum tarafından kabul gören ve onaylanan kişi ve olaylara yer vererek sanatını birey için değil toplum için icra etmiş ve kariyerindeki şans ve şöhreti de bu bağlamda devam ettirmiş olmaktadır:

[...] Gustav Aschenbach, bitkinliğin sınırında çalışan bütün bu insanların yazarıydı işte: ağır yükler altında olanların, yorgunluktan yıpranmış oldukları halde hala ayakta durabilenlerin, zayıf, çelimsiz ve imkanları kıt olduğu halde iradelerinin direnmesi ve kendilerini zekice kollayışları sayesinde hiç değilse bir süre için varlıklarını büyüklük taslamaya zorlayan bütün bu çalışma bağızlarının yazarı! Bu gibiler pek çoktur, bunlar devrin kahramanlarıdır. Bunların hepsi Aschenbach'ın eserinde kendilerini tanıyor, doğrulanmış, yüceltilmiş, terennüm edilmiş olduklarını görüyor, ona minnettar kalarak ismini çevreye yayıyorlardı (a.g.e.: 24).

Mann'ın eserdeki başkahramanı, Gustav von Aschenbach, *Kültürel Ekoloji Olarak Edebiyat* kuramı kapsamında geliştirilen ve 'Üçlü İşlev Modeli'nin ilk basamağını oluşturan *Kültür Eleştirel Üstsöylem* bağlamında kültürü sembolize etmektedir. Aschenbach'ın aile yapısı, çocukluğundan beri sahip olduğu karakteristik özellikleri ve yazarlık kariyeri göz önünde bulundurulduğunda bu unsurların toplumun baskın güçleri tarafından yönlendirildiği çıkarımı yapılabilmektedir. Bahsi geçen unsurlar çalışmanın alt metinleri açısından ele alınacak olunursa, Nietzsche'nin Apollon-Dionysos dikotomisi bağlamında Aschenbach'ın Apollonik bir karaktere sahip olduğu gayet açıktır. Işık, us, düzen, ölçü ve hesaplanabilirliğin tanrısı olan Apollon'un Aschenbach'ın karakterini itinayla santim santim işlediği görülmektedir. Her ne kadar soyunda Bohemya'ya ait bir gen bulunsa da, Dionysos'un esrikliği ve çöşkünü reddetmektedir, anne kanını da kabul etmeyerek dışillikten ziyade eril tarafta bulunduğu söylenebilmektedir. Aschenbach karakterine Aydınlanma perspektifinden

bakılırsa, onun aklın ötesinin varlığını kabullenmekte güçlük çeken ve logoslaşmış bir yapısının olduğu görülmektedir. Koordinasyon ve hesaplanabilirlik gibi özellikler hep hayatının mihenk taşlarından olmuştur. Bahtin açısından ele alındığında ise aileden gelen soylu bir yapılanması, annesine rağmen kendini babasına daha yakın hissetmesi ve ellinci yaşında almayı hak ettiği asalet ünvanı sebebiyle onun yüksek kültüre ait olduğu söylenebilmektedir. 'Yukarı'²⁷, ya ait olan bu kültürel yapı, hiçbir bayağılığı, düzensizliği ve öngörülemezliği bünyesinde barındırmayan, toplumun üst segmentinde yer alan kişilerin oluşturduğu bir meskendir; bir nevi seçilmişlerin yeridir.

Eserin ilk bölümü Aschenbach'ın Münih'te asil kişilerin ikamet ettiği Prinz-Regenten caddesindeki evinden ayrılıp yürüyüşe çıkması ile başlamaktadır. Gezinti esnasında önce bir adamla karşılaşmaktadır. Bavyeralı gibi görünmeyen göçebe ruhlu bu kişi kahramanda bir seyahat arzusu uyandırmakta, Aschenbach, bu duyguyu bir "çeşit serseri bir huzursuzluk, delikanlılara özgü uzaklara susamış bir özlem; o kadar canlı, o kadar yeni ama yine de çoktan terk edilmiş, unutulmuş" (a.g.e.: 16) olarak tanımlamaktadır. Tam da o sırada kendisini derinden etkileyen, hatta titreten bir sanrı görmektedir. Gördüğü manzara; "gök kubbenin altında kesif sisiyle ıslak, gür bitkili, görkemli, tropikal bir bataklık bölge; adacıklardan, bataklıklardan, çamur yüklü ırmak kollarından oluşan, insandan uzak, el değmemiş vahşi bir doğa" (a.g.e.: 16) tasviridir. İlerleyen satırlarda amorf bedenli kuşlar ve ağaçlarla dolu bu görüntü dikkatle incelendiğinde, detayların Venedik'e ait olduğu anlaşılmaktadır. Böyle bir düşünce sarsılan Aschenbach, ruhindaki ikilemeyle yüzleşme noktasına gelmektedir ancak sonunda içinde hissettiği dürtünün adını koymayı bilmektedir:

Çok sürmedi; bu kadar geç kalmış, bu kadar ani bir esintiyle gelen arzu, hemen az sonra mantığın ve gençliğinden bu yana alışageldiği nefsine hakim olma duygusu sayesinde derli toplu ve akla uygun bir çerçeveye alındı. Kır evine göç etmeden önce, hayatını bağladığı eserini bir noktaya kadar götürmeyi aklına koymuştu; kendisini işinden aylarca uzakta tutacak olan dünyayı dolaşma düşüncesi; ona alabildiğince temelsiz, planlarına çok ama çok aykırı geliyordu, böyle bir şey cidden söz konusu bile olamazdı. Bununla beraber böyle ani bir ayartılışın hangi

²⁷ Biz insanlar, bizi hayvanlardan ayıran en önemli özelliklerden birisinin, "yukarıya doğru" evrimleşme sürecinin bir parçası olarak arka ayaklarımız üzerinde "yükselmemiz" olduğunu düşünürüz. Dolayısıyla YUKARI sözcüğü daima olumlu değerlerle yüklüdür [...] YUKARI ayrıca bilinç ve sağlıklı (uykudan "kalkarız", ama uykuya "yatarız" ya da hastalanıp "yatağa düşeriz") ve başat ahlak sistemiyle –"yüksek ahlak"- ilişkilendirilir. Biz bunlara tanrıların "yukarıdaki" semada, şeytanların "aşağıda", yaşamın kendisinin "yukarıda" (İsa öldükten sonra göğe yükselir) ve ölümün "aşağıda" olması kavrayışını eklersek, gündelik bir eğretileninin düşünme biçimimizi nasıl kökten etkilediğini anlamaya başlarız (Fiske, 2002: 125-126).

nedenden ileri geldiğini de çok iyi biliyordu. Kaçmak arzusuydu bu, kendisine itiraf ettiği şey: Uzaklara, yeniliklere, kurtulmaya, yüklerden sıyrılmaya, unutmaya ve hummalı bir ödevle sınırlanmış her günkü yerlerden uzaklaşmak! (a.g.e.: 17-18).

Aschenbach'ın bu kendini yenileştirme/tazeleme isteği, Esther K. Bauer'e göre anlaşılması güç bir şekilde erkek burjuva rolünden kaçışı ve onu Venedik'e sürükleyen libidinal güçlerle ve yüzyıl sonuna doğru geniş bir şekilde ele alınan ve homoseksüel maceraların mekanı olarak desteklenen bir İtalya imgesiyle bağlantılıdır (bkz. Bauer, 2016: 26). Kahraman, Nietzsche bağlamında Apollonik bir figür olmaktan çıkıp sınırlarını yıkmak ve sorumluluklarından kurtulmak istemektedir. Dolayısıyla Dionizyak etkiyle de kendini Venedik'te bulması tesadüfi değildir. Venedik, usçu yapının çözülmesi için sanrılarla kahramanı kendi bölgesine çağırmaktadır. Medeniyetlerdeki arzu/tutkunun yeri, hep problemlidir. Medeniyetler, insanları doğaya karşı korumak ve ikili ilişkileri düzene koymak için hukuk ve kurallar çerçevesinde kurulmaktadır. Bahsi geçen bu düzen yasaları, insanların içgüdülerini ve tutkularını baskılamaları ve gerekirse onlardan vazgeçmeleri ön şartına bağlı olarak varlıklarını sürdürmektedir, aksi halde kitonyen güçler olarak adlandırılacak olan bu duygular yerleşik sistemi yerle bir etme erkine sahiptir (bkz. Freitas-Dart, 2012: 2).

Hissettiği bu duyguyu kendine itiraf etmekle birlikte, “yeryüzü hakkında herkesin çevresinden pek ayrılmaksızın edinebileceği görüşle yetinmiş, Avrupa'dan dışarı çıkmak şöyle dursun, hiçbir zaman böyle bir arzu bile duymamış” (a.g.e.: 17) biri olarak Aschenbach, kendini ancak iki hafta günlük işleriyle meşgul edebilmekte sonrasında önce Trieste'ye, arkasından da yüzyıllardır Avrupa topografyası içerisinde yaratıcılık, güzellik ve ihtişamın yanı sıra hastalık, dekadans ve ölümle ilişkilendirilen aynı zamanda Batı kültürünün müzik, sanat, edebiyat ve filmdeki yaratıcılığının ilhamı olan (bkz. Astrachan, 1990: 63) Venedik'e gitmeye karar vermektedir:

İskeleye varmadan daha *vaporetto*²⁸dayken karşısına çıkan Venedik manzarasının ne kadar ihtişamlı olduğunu fark etmektedir “[...] insanı hayretler içerisinde bırakan rıhtım; Republica'nın, denizden gelenlerin saygılı bakışlarına sunduğu o göz alıcı, fantastik yapılar kompozisyonu; sarayın hafif görkemi; Ahlar köprüsü; kıyıdağ aslanlı, evliyali sütunlar; masal tapınağının büyük bir gösterişle yükselen yan cephesi; takım altından geçen yol; büyük saat!” (a.g.e.: 35). Venedik'in

²⁸ (İt.) Buharlı küçük vapur. (bkz. Mann, Thomas. *Venedik'te Ölüm*. (Çev. Behçet Necatigil). 10. Basım. Can Yayınları. İstanbul, 2012)

bir rüya şehir olarak betimlemesi burada da göze çarpmaktadır, her şey o kadar muhteşem ve gerçekten uzak ki, insanda bir illüzyon izlenimi bırakmaktadır. Venedik'te şehir içi ulaşım aracı olarak vaporettoların yanı sıra gondollar da kullanımdadır, siyah renginde adeta bir tabutu andıran bu taşıtlar, kahramanda da aynı duyguyu yaratmaktadır. “Gondolların üzerinde gittiği Venedik kanalları, Styx ve Acheron nehirlerine dönüşmekte, gondolcu da Aschenbach'ı yeraltına götüren Charon benzeri bir figür olarak karşımıza çıkmaktadır” (Ula, 2012: 35). Her yeri sularla çevrili kentte siyah bir gondolla seyahat etmek insanda tekinsizlikle birlikte bir korku ve endişe yaratmaktadır. Ayrıca insana gececi duyguları/anları da anımsatmaktadır: suçlar, günahlar, cehennem vb. “Suyun yarattığı bu rahatsız edici durum aslında Venedik'in Asya ve Avrupa, Dionizyak olanla Apollonik olan, doğa ve kültür arasında bir eşik olmasından kaynaklanmaktadır, bir cazibe ve korku merkezi olarak şehri ikircikli bir hale getirmektedir” (Rütten, 2009: 283). Aschenbach da gondola bindiğinde ürpermekle birlikte olumlu bir hissiyata da varmaktadır:

İlk defa ya da uzun bir aradan sonra tekrar bir Venedik gondoluna binip de geçici bir ürpermeyi, gizli bir korku ve duraksamayı yenmeye çalışmamış kimse var mıdır? Baladlar devrinden hiçbir değişikliğe uğramadan bize kadar gelmiş ve başka eşyalar içinde yalnız tabutlarda görülen siyahlığıyla bu acayip taşıt, şıprıtılı gecelerin suskun ve suçlu serüvenlerini hatırlatır, dahası ölümün kendisini, tabut altılığını, gamlı cenaze alayını, o son ve sessiz yolculuğu hatırlatır. Böyle bir sandalın kanepesinin, bu tahtaları tabut karası cilalı, minderleri donuk siyah koltuğun dünyanın en yumuşak, en şehvetli, en rahatlı koltuğu olduğu şimdiki kadar bilmem fark edilmiş midir? [...] Sıcaktı liman. Sirokko²⁹nun ılık esişleriyle okşanarak, uysal suların üstünde yastıklara yaslanmış yolcu, hiç alışık olmadığı tatlı bir gevşemenin kendinden geçişi içinde gözlerini yumdu. “ Yolculuk kısa sürecek” diye düşündü. “Keşke hiç bitmese!” (a.g.e.: 36).

Otele vardığında otelde birçok milletten ailenin kaldığı görülmektedir, farklı diller ve aksanlar adeta birbiriyle yarışıyor gibidir, sonrasında Aschenbach bazılarının Lehçe konuştuğunu fark ederek dönüp baktığında nedimelerinin gözetimi altında iki kız ve bir erkek çocuğu görmektedir, özellikle ondört yaşlarında olan sarışın çocuğa gözü takılmaktadır. İsmi Tazio olan bu çocuğun “başı, yüzünde Paros mermerlerinin sarımtırak parlaklığı, kaşlar ince ve ciddi, şakağı, kulağı dik açı halinde fişkırılmış zülüflerle koyu ve yumuşak örtülü bir Eros başı gibi bütün körpeliğiyle eşsiz bir çekicilik içinde duruyordu” (a.g.e.: 46). Çocuğun fiziki görünüşünden o kadar etkilenir ki, duygularını ifade ederken düşünceleri inanılmaz methiyelerle doludur:

²⁹ [Büyük Sahra çölünde](https://tr.wikipedia.org/wiki/Sirokko) oluşan ve [Akdeniz](https://tr.wikipedia.org/wiki/Sirokko)'i geçerek [Güney Avrupa](https://tr.wikipedia.org/wiki/Sirokko)'yı etkileyen sıcak ve kuru rüzgârdır (<https://tr.wikipedia.org/wiki/Sirokko>) (Erişim: 01.05.2020: 03:04).

[...] Aschenbach hayretle, oğlanın eşsiz bir güzellikte olduğunu gördü. Bal sarısı saçlarla çevrelenmiş, şirin bir sessizlikteki solgun yüzü, çekme burnu, sevimli ağzı, tatlı ve tanrısal bir vakar taşıyan edasıyla Grek dünyasının en soylu çağından kalma heykelleri hatırlatıyordu. Biçimin en pürüzsüz bir şekilde kendini açığa vurduğu bu yüzde, öyle özgün ve kişisel bir çekicilik vardı ki, bunu seyreden Aschenbach ne doğada ne de güzel sanatlarda buna benzer bir başarıya rastladığına hiç ihtimal vermiyordu (a.g.e.: 42).

Aschenbach, Polonyalı çocuğu Yunan tanrılarına benzetmektedir. Sanki bir heykeltraş tarafından yontulmuş gibi tüm hatlarının düzgünlüğü ile dikkat çeken çocuk, Yunan mitolojisindeki Adonis ile özdeşleştirilmektedir. Afrodit'in aşık olduğu ölümlü olarak bilinen ve Persophene ile aralarında bu yüzden husumet çıkan Adonis'in heykelinde tüm vücut hatları oldukça muntazam ve orantılıdır ki kendisi 'güzel erkek' denebilecek kadar çekicidir. Aschenbach, Polonyalı çocuğu mitolojik figürlerle karşılaştırmaktan geri kalmaz. Sahilde en şık kıyafetleriyle şezlongda otururken bir yandan da çocuğu izlemektedir: "Bu canlı varlığın, buluş çağının edası ve burukluğu içinde, gökle denizin derinlerinden gelen narin bir tanrı kadar güzel, sular sızan perçemleriyle dalgalardan çıkışını, sıyrılışını seyretmek, insana mitolojik düşünceler esinliyordu" (a.g.e.: 51).

Zapf'a göre mitoloji, edebiyatının başlangıcından beri sahil/kumsal, başlangıç/köken ve oluşum, değişim ve dönüşümle birlikte dört elementin (su, ateş, toprak ve hava) deniz, kara, rüzgar ve güneşle bir arada olmasıdır. Sahilin/Kumsalın liminal alanında heterojen olgular ve güçler bir araya gelmektedir, her biri kültür ve insan yaşamının gerekli ama birbiriyle tezat koşullarını (yaşanabilir/yaşanamayan, kavranabilen/kavranamayan, sınırlı/sınırsız, tarihsel/tarihötesi) simgelemektedir. Burası hem şu anki hem de askıya alınmış tarihsel zamanın hem de arkaik kökenlerle kültürün, baskın sosyal şartlarla birlikte duyusal yakınlığın deneyimlenebildiği; derin zamanla şimdiki zamanın kesiştiği, insan ve insan olmayan yaşamın tarihötesinden beri birlikte varoluşunun farkındalığı ile tarihsel doğrusallığın ve eşsizliğin medeni hissini birleştiren bir yerdir. Bu yüzden sahil/kumsal, insanlık tarihinin mitolojik öykülerinde bu kadar belirgin bir şekilde yer almakta, modern edebiyatta da güçlü bir söylem olmaya devam etmektedir (bkz. Zapf, 2016: 191).

Eserde *Kurmaca Karşıt Söylem* olara karşımıza çıkan Venedik, Aschenbach'ı ikinci kez gelişinde de fiziki olarak sıkıntıya sokmaktadır. Dar ve kalabalık sokakları, bataklık kokusu, hava kirliliği, sıcaklık onun bir kez daha buraya gelmemesi gerektiğini ve oradan derhal ayrılması gerektiğini gösteren emarelerdir, otele varınca

resepsiyondaki görevliye ertesi gün otelden çıkış yapacağını belirtmektedir, otelden ayrılıp vaporettoya binip otelden ayrıldığı esnada yanlış bir karar verdiğini anlayarak aslında Venedik'in o şikâyet ettiği olumsuz özelliklerini daha gitmeden özlediğini fark etmektedir. Tam istasyona vardıklarında Aschenbach'ın valizinin yanlış bir güzergaha gönderildiği ortaya çıktığında, Aschenbach da bu durumu bahane edip kaldığı otele geri dönmek istediğini ve valizini orada bekleyeceğini belirtmektedir. Ayrılmak zorunda kalmadığı ve Tazio'yu tekrar göreceği için kendinin çok mutlu hissetmektedir. "Aschenbach, bu gibi durumlarda doğal karşılanacak biricik tavrı takınmaktan güçlük çekti. Olağanüstü bir sevinç, karşı konulmaz bir neşe, adeta bir seğirme gibi, içten içe göğsünü sarsıyordu" (a.g.e.: 57). Aschenbach'ın rasyonalite bağlamında vermesi gereken tepkiyi vermemesi, aslında farkında olmasa da artık Venedik'i içselleştirdiği anlamına gelmektedir. Usçu karakterinin çözünmeye, Dionysos'un çanlarının uzaktan duyulmaya başlamaktadır. Serenella Iovino, Venedik'in aslında sadece bir uzam ögesi ya da sadece resmedilmeye değer bir arka plan olarak görmemektedir. O, her şeyiyle öyküde kendi başına tam bir karakterdir. Kokusunu duyabileceğiniz, hissedebileceğiniz ve dokunabileceğiniz bedensel bir varlıktır (bkz. Iovino, 2014: 17). Bu sebeple Venedik, kahramanın üzerinde fark edilebilir bir etki gücüne sahiptir, Thomas Mann'ın Aschenbach'ı neden Floransa'ya değil de Venedik'e götürmesi, öyküsünü bu minvalde kurgulaması gayet bilinçlidir.

Hayatı boyunca belirli bir kurallar silsilesi içinde yaşamış, esrik bir biçimde kendinden geçmeyi hiçbir zaman aklına bile getirmemiş biri olarak Aschenbach, Venedik'te manevi olarak bir dönüşüme uğramaktadır. Venedik, kahramanın bütün siperlerini indirmesine, özlediği 'ben'e kavuşmasına yardımcı olmaktadır. Eserin sonunda kendisi fiziken de bir değişim geçirmektedir ancak ruhen geçirdiği transformasyon, daha çok dillendirilmekte, çıplak gözle de görülebilmektedir:

Bu hayatın keyifli ahengi onu çoktan etkisi altına almış, bu yaşayışın yumuşak ve parlak rahatlığı onu çabucak kendine bağlamıştı [...] Aschenbach, zevk ve eğlenceyi sevmezdi. Nerede, ne zaman olursa olsun aylak olmaya, kendini dinlenmeye bırakmaya, gününü gün etmeye gelince, Aschenbach-hele gençlik yıllarında-içinde bir huzursuzluk, bir nefret duyar, yüce didinmelerine, günlük hayatın kuruluşuyla kutsal ödevlerine itildiğini hissedirdi. Fakat bir burası onu büyülemiş, iradesini gevşetmiş, onu mutlu etmişti [...] Burası dünyanın bittiği yerdin sanki; en kolay hayat insanlara burada bağışlanıyor, günler karsız, kıssız, fırtınasız, yağmursuz, hep okyanusun tatlı derin soluğu altında keyifli bir tembellik içinde geçiyor; zahmetsiz, mücadelesiz, yalnız güneşe, güneş bayramlarına bağlı bulunuyordu (a.g.e.: 62).

“O yüze gülen ama şüpheli dilber-yarı masal, yarı yabancı tuzağı olan, [...] ağır, pis havasıyla bir zamanlar zevk ve sefalı bir bolluk içinde sanatını geliştirmiş müzisyenlerle yalpalı ve aşıkane ninniler gibi nağmeler ilham eden” (a.g.e.: 79) Venedik’in yanı sıra Tazio da Aschenbach’ın aklını ve ruhunu bulandırmaktadır. Tanrısal özelliklere sahip bal rengi saçlı çocuğa beslediği duygular, ruhunda inanılmaz bir duygu devingenliğine yol açmaktadır. Özellikle sabah saatlerinde onu gözleme şansını bulmakta, tüm fiziki özelliklerini hafızasına kazımaktadır. Aschenbach, Tazio’nun bir heykel formunda tanrının bir sureti olduğuna ve aslında bir ayna misali tanrıyı yansıttığına inanmaktadır. Bu öyle bir güzelliştir kahramanın bu görüntü karşısında zihni bulanmakta, daha önce varlığını bildiği ancak hiçbir zaman dillendirmediği/hissetmediği duyguları açığa çıkarmaktadır. Ruhundaki hazdan kaynaklı esrimeleri o da hayretle karşılamaktadır. “Yunan Tanrısı Apollon’un karakteristik özelliklerine sahip olan Aschenbach, bir yabancı tarafından baştan çıkarılmakta ve böylece Dionysos’un hakimiyeti altına girmektedir” (a.g.e.: 11):

Heykel ve ayna! Gözleriyle orada, maviliğin kenarındaki asil varlığı kucaklıyor, kabaran bir heyecan içinde, bu bakışlarıyla bizzat güzelliği, Tanrı’nın fikrine ait biçimi, bir insanda kendini açığa vurarak hafif ve mültefit, tapılmak için önüne dikilmiş yalnız düşüncede yaşayan o tek ve arı mükemmelliği kavradığına inanıyordu. Sarhoşlukta bu; yaşlanmakta olan sanatçı düşünmeksizin, hatta hırsla karşılıyordu bunu. Zihni doğum sancularıyla kıvrıyor, zekası kaynamaya başlıyor, belliği gençken öğrendiği, ama şimdiye kadar hiçbir zaman kendi ateşiyle tutuşturmadığı o çok eski fikirleri dışarıya atıyordu. Güneşin dikkatimiz entelektüel şeylerden duysal olanlara çektiğin okumamış mıydı? Güneş ruha kendi asıl halini tamamen unutturacak ve ruhu şaşkın bir hayranlıkla, ışıklarının değdiği en güzel cisme bağlayacak derecede zihni ve belleği uyuşturulup büyüler, hatta o zaman ruh ancak bir cisim yardımıyla daha yüksek fikirlere yükselebilir, dememişler miydi? Amor’un işi, hiç yeteneği olmayan çocuklara arı biçimlerin kavranabilir imgelerini gösteren matematikçilerin işine benziyordu. İşte Tanrı da manevi olan gözle görülür hale getirmek için, bir gencin şeklini ve rengini kullanıyor, genci belleğe alet olsun diye güzelliğin bütün pırlantısıyla süslüyor, onu seyrederken bizi ısıtır ve ümitlerle tutuşturacak bir görünüş veriyordu (a.g.e.: 65-66).

Aschenbach, Tazio ile her akşam yemeğinde aynı ortamda bulunmakta, onun tanrısal güzelliğini seyretmenin keyfini sürmektedir. Daha önceki karşılaşmalarında aralarında herhangi bir iletişim olmamakla birlikte, o akşam ani bir yüzyüze geliş ve karşılıklı gülümseme ile biten bir etkileşim söz konusu olur. Mann, Tazio’nun bu gülümsemesini mitolojik bir figür olan Narkisos’unki ile analogik bir benzetme yapmaktadır:

Bu değerli varlıkla karşılaşacağını ummamıştı. Tazio ansızın ortaya çıkıvermiş, Aschenbach’a yüzünün ifadesine bir sükunet, bir ciddiyet verme fırsatını bırakmamıştı. Bakışı yokluğunu duyduğu varlıkla karşılaşınca, Aschenbach’ın çehresinde sevinç, hayret ve hayranlık çizgileri belirmişti herhalde- işte bu anda oldu: Tazio gülümsedi, Aschenbach’a gülümsedi, tebessümün yavaş yavaş açtığı

duvaklarla konuşur gibi, samimi, şirin ve açık, gülümsedi. Görüntüsünü yansıtan suyun üzerine eğilmiş Narcissus'un gülümsemesiydi bu (a.g.e.: 74).

Gaston Bachelard, *Su ve Düşler* isimli eserinde Narkisos'un kendini suda seyrederken aslında suda yansıyanın sadece kendi olmadığı, ortamdaki her şeyin bir izdüşümünün suda görüldüğü ve güzelliğin sabitlenip kaldığı, dolayısıyla güzelliğin mükemmele ulaştığı anda donup kalması ve hep güzel olarak kalması çıkarımı yapılabilmektedir. Durağanlık ve devingensizlik, güzelliğin ömrünü uzatmaktadır:

Ama Narkisos pınarda yalnızca kendi kendisini seyre dalmaz. Kendi imgesi bir dünyanın merkezidir. Narkissos'la birlikte, Narkissos için, bütün orman yansır suda, bütün gökyüzü görkemli imgesinin bilincine varır [...] "Dünya, kendini düşünmekte olan bir Narkissos'tur". [...] Pınarların billurluğu içinde bir hareket imgeleri bozar, bir dinlenme onları geri getirir. Yansıtılan dünya sakinliğin fethidir. Eylemsizlikten başka bir şey istemeyen, düşü bir tutumdan başka bir şey istemeyen olağanüstü bir yaratım! Ne kadar uzun süre hareketsiz kalınarak düşünürse, dünya o kadar iyi açığa vurur kendini onun üstünde [...] "Ben güzelim çünkü dünya güzel, doğa güzel çünkü ben güzelim" (Bachelard, 2004: 34).

Aschenbach, Tadzio'ya olan duygularının karşılıksız olmadığını ondan gelen karşı bir gülümsemeyle anlamaktadır. Ancak bu his onu dermansız bırakmakta, üşüme, korku, sevinç tüm duyguları aynı anda yaşamaktadır ve kendine sonunda onu sevdiğini itiraf etmektedir:

Bu gülümsemeyi bulan Aschenbach, onu tehlikeli bir armağan gibi alıp yürüdü. O kadar altüst olmuştu ki, taraçanın ve partnerin ışığından kaçmak, hızlı adımlarla arkadaki parkın karanlığına sığınmak zorunda kaldı. Hem garip bir şekilde öfkeli hem de müşfik azarlamaların önüne geçemiyordu: "Böyle gülmen doğru değil, Tadzio! Dinle beni, hiç kimseye bu şekilde gülmek doğru değil!" Kendini parktaki kanepelerden birine attı, bitkilerin gecede kokusunu, kendinden geçmiş, içine çekti. Arkasına yaslanmış, kollarını sarkıtmış, yenik düşmüş ve kat kat ürperişlerle sarılı, özlemin burada yersiz, saçma, ayıp, gülünç ama yine de kutsal, henüz burada da saygıya değer formülünü fısıldadı: "Seni seviyorum!" (a.g.e.: 74).

Alıntıda dikkat çeken nokta, kahramanın duygu ve söylemleri arasında gelgit yaşamasıdır. Tadzio'ya olan duyguları onun marjinalize edilmiş kesime taşımakla birlikte hala Tadzio'nun ona karşılık vermesini tasvip etmemektedir, çünkü kültürel normlar gereği hem tanımadığı hem de kendinden yaşça büyük bir hemcinsine duygusal olarak karşılık vermek uygun değildir. Zaman zaman hissetiklerinde doruk noktasına ulaşmak, bazen de bu durumu kontrol altına almak istemektedir. Geçmişe dönük anıları canlandığında da bir iç hesaplaşmanın derdine düşmektedir, regresif olarak yaptığı işi, söylemlerini ve davranışlarını sorgulamaktadır. Ona göre sanat, insana keyif veren, onu düşler aleminde gezintiye çıkararak bir uğraş değil, bilakis insanı bir cendere içine alan ve kendisi yerine hep başkalarını, toplumu, kültürü düşündüren ve buna göre aksiyon aldırarak bir disiplindir. Vakti zamanında kınanan hareketlerin

şimdilerde kendi tarafından yapılmasının, görevini layıkıyla yerine getiren bir ere verilen bir ödül gibi düşünmektedir:

Bununla beraber sakın kaldığı, aklını başına yarı yarıya topladığı anlar da oluyordu. O zaman dehşet içinde, “Nereye gidiyorum?” diye düşünüyordu. “Nereye?” Yaratılıştaki üstünlükleri kendi soyuna karşı aristokrat bir ilgi aşıl原因an her insan gibi Aschenbach da hayatta yaptığı işlerde, ulaştığı başarılarında atalarını hatırlamaya, hayalinde onların rızalarını, memnuniyetlerini, ister istemez gösterecekleri övgüleri aramaya alışmıştı. Onları şimdi, bu kadar yakışsız bir sergüzeşte saplanıp kalmış, duygunun bu kadar egzotik, safahatlarına dalmış bu durumda burada da hatırlıyor, onlardaki vakur disiplini, mazbut mertliği düşünüyor, mahzun gülümsüyordu.[...] Aschenbach’a öyle geliyordu ki, kendisini şimdi hüküm altına alan Eros, böyle bir hayata bir biçimiyle özellikle uygun ve elverişlidir. Eros, en cesur milletlerce özellikle itibar görmemiş miydi, hatta onların şehirlerinde serpilip gelişmesi, cesaret sayesinde oldu denmemiş miydi? Eski dönemlerin sayısız kahraman savaşçısı onun boyunduruğunu memnun, razı taşımıştı; bu tanrının kadere yüklediği şey hor görülmüyordu çünkü. Başka maksatlarla yapılsa korkaklık hareketi diye kınanacak hareketler, ayaklara kapanmalar, yalvarmalar, yeminler, ricalar, niyazlar, kullukla, kölelikler, bütün bunlar aşka bir aşağılanma düşürmüyor, aksine bunlar yüzünden övgüler alıyordu (a.g.e.: 80-81).

Aschenbach, Venedik’te bir salgın olduğu ve polisin de bunu kontrol altında tutmak için gizlediği haberi ile sarsılmaktadır, ancak Venedikliler böyle bir afet başlarına gelmemiş gibi yaşamlarına kaldıkları yerden devam etmektedirler, otelin lobisinde bir grup sokak şarkıcısının şarkı söylediği ve soyтары maskesindeki birinin de insanları eğlendirmeye çalıştığı ve tüm bunların herkesi de etkisi altına aldığı bir anda ortaya çıkan manzara, Bahtinesk tabirle şenlikli bir hayattır. Adı ’karnaval‘ olmasa da karnavala ait özellikleri içinde barındıran bu enstantane, esrik bir biçimde hem şarkıcının hem de toplumun tüm sınıflarına ait dinleyenleri müziğin ritmiyle kendinden geçirmektedir, kahkahaların bir dalga gibi yayıldığı ortamda dil çıkarmalar, böğürmeler, *falsetto*³⁰lar, uygunsuz espriler, şakalar havada uçmaktadır. Aschenbach da tüm bunları nar şerbeti içerken seyreylemektedir: “Sinirleri bu gıy gıy seslerini, adı ve baygın melodileri hırsla emiyordu çünkü ihtiras, müşkülpesent zevki uyuşturur, salim kafanın ya alayla karşılayacağı ya da öfkeyle reddedeceği eğlentilerden gayet ciddi zevk alır” (a.g.e.: 83). Karnavlesk ortamın yazar tarafından okura aktarımı ise aşağıdaki gibidir:

Hıçkırıyor, sesi titriyor, avucunu ağzına bastırıyor, omuzlarını çırpıyor, vakti gelince içinden o dolu dizgin kahkaha kopuyor, gürlüyor, boşanıyordu ve doğal olarak da bu herkese sirayet ediyor, dinleyicilere de geçiyor, taraçaya da nedensiz, yalnızca kendinden kuvvet alan bir neşe yayıyordu. Bu ise şarkıcının taşkınlığını bir kat daha artırıyordu sanki. Dizlerini kırıyor, kalçalarını dövüyor, kasıklarını tutuyor, içindekileri dışarı dökmek istiyor, artık gülmüyor, böğürüyordu; gülen topluluktan daha komik bir şey olmamışçasına parmağıyla yukarısını gösteriyor,

³⁰ (İt.) Kadın sesinin erkek sesi tarafından taklit edilmesi; erkek sesinde çok ince tını. (Y.N.) (a.g.e.: 83).

sonunda bahçede olan herkes, kapı aralarındaki garsonlara, asansörcü çocuklarla otel uşaklarına varana kadar herkes gülüyordu (a.g.e.: 87).

Bu olayın ertesi günü Aschenbach, San Marco meydanındaki bir İngiliz turizm acentesine salgınla ilgili birkaç soru sormaktadır. Yetkili kişi önce bu durumu bir önlem olarak hükümetin aldığı belirtmekte, sonrasında ise son birkaç yıldır dünyanın birçok yerinde baş gösteren Hint kolerasından bahsetmektedir. Avrupa’da ve özelinde de İtalya’nın güney kesimlerinde rastlanan bu salgının Venedik’te de görüldüğünü beyan etmektedir. Vakalarla ilgili detaylı bilgi veren İngiliz yetkili, sözlerini karantinanın konmasının an meselesi olduğu ve derhal şehirden ayrılması gerektiğini söyleyerek bitirmektedir. Bunun üzerine ne yapacağını bilemeyen ve derin düşüncelere dalan Aschenbach otele geri dönmeye karar vermektedir. Yapacağı iki alternatif bulunmaktadır: ya Polonyalı aileyi salgınla ilgili uyaracak ve otelden derhal ayrılmalarını önerecektir ve Tazio’yu bir daha göremeyecektir ya da tüm yetkililerin yaptığı gibi susacak ve hiçbir şey yokmuş gibi davranacaktır. Yaşadığı ikilem ve sonunda yapmış olduğu tercih, iç monolog halinde verilmektedir:

[...] Bu “Bir yabancı olan bendenize, menfaat düşüncesini sizden esirgediği bir tavsiyede bulunmam için sizden izin rica ederim, Madam! Tazio’yu kızlarınızı alarak derhal Venedik’ten gidiniz! Venedik’te salgın hastalık var.” Sonra da alaycı bir tanrıya vasıta olmuş varlığın başına, elini koyarak veda edebilir, geri dönüp bu bataklıktan kaçabilirdi. Ama öte yandan, böyle bir adım atmaktan fersahlarca uzakta bulunduğunu hissediyordu. Bu adım onu gerisin geriye götürecekti, onu asıl kimliğine de iade edecekti; şu da var ki kendinden uzaklaşmış bir kimse için, tekrar kendini bulmaktan daha sıkıntılı bir şey olur muydu? [...] Yerine yurduna dönmeyi, temkinli ve soğukkanlı olmayı, çaba harcamayı, eserine çalışmayı düşünmek ona öylesine eza veriyordu ki, yüzü fiziksel bir bulantı geçiriyormuş gibi buruştu. Öfkeyle mırıldandı: “Susmamız isteniyor, susacağım!” Sırdaşlığının, suç ortaklığını bilinci azıcık şarabın yorgun bir beyni döndürüşü gibi, onu sarhoş ediyordu. Salgına uğramış ve bakımsız kentin hayali, gözlerinin önünden perişan geçişiyle ruhunsa ümitler uyandırıyor: anlaşılmaz, akli mantığı aşan, sonsuz derecede tatlı ümitler. Önceleri bir an hayal ettiği o narin mutluluk, bu ümitler yanında neydi ki? Kaosun yararları karşısında artık sanatın, erdenin sözü mü olurdu? Aschenbach, susmayı ve kalmayı kabul etti (a.g.e: 92-93).

Aschenbach, hem Venedik’in hem de Eros’un etkisiyle bulunduğu yerdeki ‘esenlikli’ hayatı günden güne benimsemiş görünmektedir. Eski yaşantısına dönmenin düşüncesi bile onu kıvrandırmaya yetmektedir. Venedik’teki birkaç günü elli yıllık yaşamına tercih etmekte ve mazinin sayfasını asla açmak istememektedir. Bu durum, çalışmanın alt metinlerinden olan *Aydınlanmanın Diyalektiği* bağlamında ele alınacak olunursa, Aschenbach’ın rasyonalist karakterinin gerektirdiği gibi resmi bir dille kararını ifşa ettiği görülmektedir. Sırf hayatında daha önce emaresi okunmayan heyecanları deneyimlediği ve o hazlardan vazgeçmek istemediği için gerçeği saklamaktadır, yani pragmatik davranmaktadır. Çoğulcu değil, bireycidir.

Eserin sonlarına yaklaşıldığında, tam da kendi dürtüleri ve güzele olan tutkusundan ötürü aldığı kararın gecesinde, Aschenbach'ın gördüğü bir rüya okurla paylaşılmaktadır. Bu rüya, Tazio'nun gitmesine izin vermemek, daha doğrusu onun otelden ayrılmasına sebep olmamak ve kendi hissetiklerine sahip çıkmak için takındığı davranışı destekler niteliktedir. Alıntıda 'Yabancı Tanrı' olarak adlandırılan, Dionysos'tur, anlatılan olay da Dionysos esrikliğinden bir bölümdür. Euripides'in 'Bakkhalar' isimli eski Yunan tragedyasında Dionysos'un kendi törelerini Thebai kentine kabul ettirmek için gelmesi, ancak Thebai kralı Pentheus'un onun tanrılığını tanımaması ve bunun üzerine de Dionysos'un karşı saldırısı, herkesin bunu çok da acı bir şekilde öğrendiği anlatılmaktadır (bkz. Euripides, 2001: 16). Şehvet ve kanın, arzu ile sevinç naralarının bir arada bulunduğu bu sahnede esrik kadınların nasıl kendinden geçtikleri görülmektedir. Aschenbach da bu örüntüye sonradan dahil edilmiş bir kurban motifi olarak yer almaktadır. Kültür temsili olan kahraman, aldığı kararla artık doğanın safhına geçmektedir, toplumun baskın güçlerinin bir sembolüken, artık çok da dillendirilmeyen ve marjinalize edilmiş kesimin yanındadır. Hem var hem yok etme gücüne ve istencine sahip olan doğa, onu kendi müridlerinin yanına katmaktadır, artık o da bu 'kendinden geçiş' anının bir parçasıdır:

Dehşetti başlangıç, dehşet ve arzu ve sonu neye varacak diye bir merak duygusu. Geceydi, tetikteydi kulakları, çünkü uzaklardan bir patırtı, bir gümbürtü bir ses kargaşalığı yaklaşıyordu: şarkılar, şangırtılar, boğuk gürleyişler, cırtlak sevinç çığlıkları, "-u" sesinin uzatılmasıyla ulur gibi seslenişler; hepsi birbirine karışarak, hepsini azgın bir tatlılıkla bastırarak hayasızca sokulgan, insanın iliklerine işleyen pesten gürültülü, yüzüzce inatçı bir ney sesi. Bununla birlikte belirsiz ama yaklaşanı tarife yarayan bir isim biliyordu: *Yabancı Tanrı!* [...] insan, hayvan mahşer, kudurmuş bir sürü ve vücutlarla, alevler, üste alta gelişler ve sarhoş tekerlenişlerle örülü yamaç. [...] Hepsi de coşmuş, yumuşak sessiz harflerden, sonunda uzatılan "-u" sesinden oluşan, benzeri insan kulağına değmemiş o hem tatlı hem vahşi ünlemi haykırıyorlardı. Bu ünlem bu noktada geyiklerin kızgınlık feryatları gibi çınlıyor, ötede koro halinde doludizgin bir zafer havasıyla tekrarlanıyor, onları kızıştırıp raksa, kollarını bacaklarını fırlatmaya sevk ediyor ve asla kesilmek bilmiyordu. Fakat o derin ve çekici ney sesi, bütün bu sesleri delip geçiyor, hepsine egemen oluyordu. Bu serüveni direnerek yaşayan Aschenbach'ı hayasız bir ısrarla şenliğe, son fedakarlığın çılgınlıklarına çeken de bu ses değil miydi? [...] Rüya gören Aschenbach işte onlarlaydı, onların içindeydi şimdi; bu yabancı tanrıya kurban edilmişti artık. Hatta parçalayarak, boğazlayarak hayvanların üzerlerine atıldıkları sırada eşinilmiş, çiğnenmiş yosunlu toprakta tanrıya ibadet olarak sınırsız birleşmelerin başladığı sırada, onlar bizzat Aschenbach'tılar. Sonra Aschenbach'ın ruhu düşüşün fuhşunu, kudurganlığını tadıyordu (a.g.e.: 93, 94, 95).

Kahraman Aschenbach, Tazio (güzellik) karşısında görünüşü ve duruşuyla ona layık olmak ve görünüşünü değiştirmek için zaman zaman soluğu otelin berberinde almaktadır, ruhundaki devingenliği ve duygularındaki tazelenmeyi cilt ve saç bakımını yaptırarak görünüşünde de sağlamak istiyordu, aslında O da;

Her aşık gibi beğenilmek istiyor, bunun imkansızlığı düşüncesiyle acı üzüntüler geçiriyordu. Elbisesine gençlere özgü iç açıcı ayrıntılar katıyor, değerli taşlar takıyor, parfüm kullanıyor, her gün birkaç kez tuvaletini tazelemeye zaman ayırıyor, yemeklere süslenip heyecan ve meral içinde geliyordu. Kendisini hayran eden bu taze gençlik karşısında yaşlanmış vücudundan öğreniyordu; ağaran saçlarının, keskinleşmiş yüz çizgilerinin görünümü onu utanca, ümitsizliğe uğrattıyordu. Vücutça dinçleşme isteği duyuyor, ikide bir otelin berberine uğruyordu (a.g.e.: 96).

Mann, eserinin birkaç yerinde Soctares ve Phaidros konuşmasına özellikle de aşk, sevgi ve güzellik hakkındaki diyaloglarına rastlanmaktadır, bunları belirli olayların sonrasında yer vererek aslında eserdeki kahramanın iç dünyasına, fikirlerini açığa vurmak/desteklemek amacıyla metinlerarasılık yöntemiyle yapmaktadır. Aschenbach, her ne kadar Dionizyak etkiyle eski yaşamına bir kenara bırakmış olsa da, berberden çıktıktan sonra Venedik sokaklarındaki gezintisinde ruhu ve bedeni yorgun düşüp bir kaldırıma oturduğunda kendinden “üstat, olgunlaşmış sanatçı, -arı biçime o denli örnek olmasıyla derbederliği ve dumanlı derinlikleri mahkum eden, uçuruma duyulan sempatiyi göz ardı eden, reddedilesi olanı reddeden, yukarılara çıkan, kendi bilgisini aşan, [...] üni resmi kayıtlara, adı asaletе geçen, üslubu delikanlılara örnek olan” (a.g.e.: 99) diye bahsetmektedir. Halâ, usçu ve rasyonelist yapısından ödün vermek istememektedir. Güzelliğe teslim olmakla aslında yeni bir ahlak sisteminin içine girileceğini, güzeliğin bedensel değil de ruhani bir üst noktaya ya da Olympos’a ulaşmada bir araç olarak kullanılacağı gösterilmektedir:

“Çünkü güzellik, Phaidros, bunu iyice belle, tanrısal ve göze görünür tek şey güzelliştir sadece; bu nedenle duysal olanın da yolu ondan geçer, Phaidrosçuğum, sanatçının tinsel olana giden yoludur o! Ama sanıyor musun ki, azizim, yolu tinsel olana duysaldan geçen kimse, bilgeliği ve erkeklik onurunu elde edebilecektir? Yoksa bu yol [...] tehlikeli-cazip bir yol mudur; insanı yalnızca götüren bir sapma, bir günah yolu mudur? Çünkü şunu bilmelisin ki biz şairler, EROS yanımıza katılmadığı, önümüze düşmediği sürece, güzellik yolunda yürüyemeyiz! Kendimize göre kahraman, nefis eğitimi geçirmiş savaşçı olsak bile yine de kadın gibiyizdir çünkü esriğimiziz tutkudur, özlemimiz de aşk olarak kalmalıdır- hazzımız da ayıbımız da budur. Görüyorsun ya biz şairler, ne bilge olabiliriz, ne de onurlu! Doğru yoldan sapmamıza, zevk ve eğlenceye düşkün ve duygularının kurbanı birer serüvenci olup çıkmamızın bir zorunluluk olduğunu görüyorsun ya! [...] bundan böyle amacımız sırf güzellik olacak, yani sadelik, büyüklük ve yeni bir ahlak, ikinci olarak ise masumluk ve biçim. Fakat biçim ve masumluk, Phaidros, insanı sarhoşluğa ve ihtirasa götürür. Erdemli kişiyi, kanındaki soylu iffetinin alçakça bulduğu korkunç duygu cinayetlerine bile sevk eder, uçuruma, evet, bunlar da uçuruma sevk eder. Biz şairleri oraya götürürler, diyorum, çünkü kendimizi yüceltmek elimizde değil bizim, biz sadece azmasını biliriz!”(a.g.e.: 99-100).

Zapf'ın ‘Üçlü İşlev Modeli’nin son basamağı olan *Uzlaştırıcı Söylemlerarasılıkta* toplumdaki baskın güçlerle marjinalize edilenlerin karşı karşıya gelmesi söz konusudur, Aschenbach’ın Nietzsche bağlamında Apollonik,

mükemmel, bireyci ve eril yapısı, Adorno ve Horkheimer açısından logosantrik kimliği ve Bahtin perspektifinden ise yüksek kültüre ait olması ile Diyonizyak ve pathosantrik duygular ve dişillik ile karşı karşıya gelmektedir. Bu çatışma yeniden doğum, ölüm ya dönüşüm ile son bulmaktadır. “Karakterlerin geçiş statüleri ve şehrin ikircikli yapısı ile erkek karakterlerin hazin sonları arasında güçlü bir ilişki mevcuttur” (Pfister-Schaff, 1999: 182). Birbirine zıt iki gücün karşılaşmasının böyle kitonyen bir krize yol açtığı söylenebilmektedir. Eserde (yüksek) kültürün ve batının simgesi, bir uyum ve ahenk abidesi olan Aschenbach, alabildiğine Diyonizyak ve kitonyen bir şehir olan, çöküş ve ölümün sembolü olan Venedik’te, bir deniz kenarında tanrısal güzelliğin vücut bulmuş halini izlerken hayatını kaybetmektedir.

Metindeki figürleri tablo halinde özetlemek gerekirse;

Kültür Eleştirel Üstsöylem		GUSTAV Von ASCHENBACH
	Nietzsche	Apollonik unsurlar
	Adorno ve Horkheimer	Us, logos
	Bahtin	Resmi dil, yüksek kültür

Tablo 5: *Venedik’te Ölüm’ün Kültür Eleştirel Üstsöylem Bağlamındaki Formülasyonu*

Kurmaca Karşıt Söylem:		VENEDİK-TADZIO
	Nietzsche	Dionizyak unsurlar, güzel oğlan
	Adorno ve Horkheimer	Tutku, dekadans
	Bahtin	Dünyevileşme, keyif

Tablo 6: *Venedik’te Ölüm’ün Kurmaca Karşıt Söylem Bağlamındaki Formülasyonu*

Uzlaştırıcı Söylemlerarasılık		GUSTAV ASCHENBACH	Von VENEDİK- TADZIO
	Nietzsche	Apollonik unsurlar	Dionizyak unsurlar, güzel oğlan
	Adorno ve Horkheimer	Us, logos	Tutku, dekadans
	Bahtin	Resmi dil, yüksek kültür	Dünyevileşme, keyif

Tablo 7: *Venedik'te Ölüm*'ün *Uzlaştırıcı Söylemlerarasılık* Bağlamındaki Formülasyonu

4.2. 'GÜZEL OĞLAN'IN HAZİN SONU: YABANCI KUCAK

Çalışmada 'Üçlü İşlev Modeli'nin uygulanacağı ikinci eser, İngiliz yazar Ian McEwan'ın *Yabancı Kucak* isimli eseridir. 1981 yılında okurla buluşan, 1990 yılında ise sinemaya uyarlanan roman, bu sayede tanınırlığını bir kez daha artırmış bulunmaktadır. Eser, Colin ve Mary isimli İngiliz bir çiftin Venedik seyahatini anlatmaktadır. Yedi yıldır birlikte olan, ancak evli olmayan bu çift ilişkilerini gözden geçirmek için Venedik'e gelmektedir. Aralarında adını bir türlü koyamadıkları bir soğukluk vardır. İlk yıllarında yaşadıkları tutku ortadan kaybolmuş olup Colin, okura daha ilk sayfalarda görünüşüne önem veren, dingin, gayet ölçülü, özgüven sahibi ve kendini bilen tavırlar içinde olan 'güzel' bir figür olarak yansıtılmaktadır.

Mary ile Colin, Venedik sokaklarında gezinirken mutlaka haritadan yardım almaktadır. Haritasız dışarı çıktıkları bir gece yürüyüşünde kaybolup yollarını bulamamaktadırlar. Otelin yolunu aramaya çalışırken Robert isimli bir adamla karşılaşır onun sahibi olduğu bir gay bara gitmektedirler. Robert, onlara çocukluğu ve ailesi ile bilgiler aktarmaktadır. O gece Mary ve Colin barın kapısında uyuya kaldıktan sonra ertesi gün otelin yolunu bulmaya çalışırken yine Robert ile karşılaşmaktadırlar. Robert, onları evine davet etmektedir, eşi Caroline onları bir odada ağırlamak istemektedir, ancak onlar uyurken kıyafetlerini alarak onları çırılçıplak bırakmaktadır. Sonrasında Caroline ile Mary evliliklerine dair sohbet etmeye koyulmaktadırlar, gün sonunda Colin, hiçbir açıklama yapmadan Robert tarafından karnına bir tekme atıldıktan sonra Robert'ın evinden ayrılmak zorunda kalmaktadırlar. Caroline bir kez daha onları evlerinde misafir etme arzusundadır.

Mary ve Colin'in ilişkisi o günden sonra çok daha tutkulu bir hal almaktadır. Çift, Robert ve Caroline'ın teklifini kabul ettikten sonra Robert, Colin ile birlikte bara gitmektedir. Mary ise Caroline ile evde kalıp çay içmektedir, ancak çay Mary'i uyuşturmaktadır. Eserin sonunda Robert, Colin'i bıçakladığında hiçbir şey yapamaz haldedir, kendine geldiğinde de onu ölmüş bir vaziyette bulmaktadır.

Ian McEwan, eserine İtalyan edebiyatının önde gelen yazarlarından Cesare Pavese'nin sözleriyle başlamaktadır: "Yolculuk bir yabancılıktır. Sizi yabancılara güvenmeye, evinizde ve dostlarınızın yanındayken duyumsadığınız bütün o alışılmış huzurdan uzaklaşmaya zorlar. Sürekli olarak başınız döner. Temel şeyler dışında -yani hava, uyku, düşler, deniz ve gök dışında- hiçbir şey size ait değildir, her şey sonsuza ya da bizim sonsuz diye düşlediğimiz şeye yönelir" (McEwan, 1992: 7). Yazar, bu alıntıyla aslında eserin konusuna dair ipuçlarını da vermiş bulunmaktadır. Payandeh'e göre McEwan'ın romanlarının tipik unsurları; uğursuz bir uzam, cinsellikten sapmış karakterler ve içinde cinayeti barındıran dehşet verici bir doruk noktasıdır (bkz. Payandeh, 2006: 146). Bu eserde de uzun yıllardır birlikte olan Mary ve Colin, Venedik'te turisttirler ve o daracık ve birbirine benzeyen sokaklarda sürekli yollarını kaybetmekte, kendilerini bir türlü Venedikli gibi hissedememekte ve karşılımlarına çıkan 'yerliler' e de güvenmek zorundadırlar çünkü Venedik onlara aittir, "dışarıdan gelen", 'onlardan olmayan' konumundaki çiftimiz kendilerini, hazin sonlarına sebep olan kişiye, Robert'a teslim etmek zorunda kalmaktadırlar.

Metin analizi, *Kültürel Ekoloji Olarak Edebiyat* bağlamında geliştirilen 'Üçlü İşlev Modeli' ışığında yapılacaktır. Modelin ilk basamağı toplumda varlığı güçlü bir şekilde hissedilen normların eleştirildiği *Kültür Eleştirel Üstsöylem*dir. Bu kapsamda yer alan terimler alt metinler açısından ele alınacak olunursa, Nietzsche'nin *Tragedyanın Doğuşu* isimli eserinde işlenen ve sanatın usçu yapısının olimpik tanrılardan olan Apollon ile ifade edildiği yapı, Adorno ve Horkheimer'in *Aydınlanmanın Diyalektiği* adlı çalışmasında geçen aydınlanma kavramının mihenk taşlarından olan rasyonalite ve son olarak Bahtin'in *Rabelais ve Dünyası* eserinde bahsedilen resmi diskur kavramları mercek altına alınmaktadır. Bahsi geçen kavramların ilintili olan terimler de yer yer incelemede kendini gösterecektir. Başat aktör olarak kültürün noksan taraflarının ortaya koyulacağı bir safhadır.

Eserin ana karakterlerinden olan Mary ve Colin, sıradan ve heyecandan yoksun bir ilişki içindedir, hem birbirlerine karşı olan hem de Venedik'teki davranışları bir

durağanlık ve tekdüzelik içermektedir, buna cinsel hayatları da dahildir. Günün belirli saatlerinde oteldeki paylaşımları bir düzen içinde seyretmektedir. Öğle uykusuna yatmadan önceki saatleri bile aynıdır. Bir ritüel havasındaki bu anlar, onları bir nevi güven ortamında tutmaktadır:

Her akşam, lokanta bulmak üzere yola koyulmadan önce balkonda geçirdikleri bir saatte –ki bu bir saat, bir tür törensel nitelik kazanmıştı- birbirlerine düşlerini anlatıyorlardı. Biri, kendi gördüğü düşü anlatma lüksünü elde etmek için ötekinin gördüğü düşü sabırla dinlemek durumundaydı. Colin'in düşleri psikanalistlerin salık verdikleri cinstendi, uçmak, dişlerin dökülmesi, bir yabancıyla karşısında çırılçıplak kalıvermek gibi. Mary'nin uykusu ise, sert döşek, alışılmadık sıcak ve hemen hemen hiç tanımadığı kentin birleşik etkisiyle olacak, karmakarışık, gürültülü, tartışmalı düşlerle sarsılıyordu; bunların, uyanık olduğu saatleri de uyuşuklaştırdığından yakınıyordu Mary [...] En çok çocuklarını görüyordu, sık sık, onların tehlikede olduğunu, kendisinin de onlara yardım edemeyecek kadar beceriksiz ve şaşkın bir biçimde kalakaldığını... Kendi çocukluğu ile onlarınki birbirine karışıyordu [...] Ya da eski kocası onu bir köşeye sıkıştırıp bir vakitler gerçekte yaptığı gibi, sabırla pahalı Japon fotoğraf makinesinin nasıl kullanılacağını anlatıyor, incelikleri anlayıp anlamadığını her aşamada sınıyordu (McEwan, 1992: 10-11).

Bahsi geçen düşler, zaman açısından çok yakın geçmişe ait olsa özellikle Colin için eserin ilerleyen sayfalarında başına gelecekler için progresif bir ön izlem olarak karşımıza çıkmaktadır ve olanlar/olacaklar çok vahşidir. Colin'in, rüyalarında korkularıyla karşı karşıya geldiği, dahası dış görünümü ile ilgili olduğu söylemektedir. Mary'nin Colin'e göre daha regresif ve ailesi ile ilgili düşlere sahip olduğu görülmektedir. Ayrıca Mary'nin rüyalarında zaman kavramını yitirdiği, karıştırdığı ifade edilmektedir. Bu da Venedik'te uzam kadar zamanın da linear olmadığını, Venedik'in kendi ikricikli yapısının hem karakterlere hem de düşlere yansıdığı söylenebilmektedir. Mary'nin usçu yapısının Venedik'te nasıl çözülmeye başladığını destekler nitelikte diğer bir alıntı da aşağıda paylaşılmıştır:

Mary on üç yaşındayken, vicdan sahibi, akıllı uslu, her işi vaktinde yapan, kendi kendisini geliştirmek için binlerce fikirle dolup taşan bir kız çocuğuydu. O sıralar bir defter tutmuş ve her pazar akşamı bu deftere önündeki hafta yapması gereken şeyleri yazmıştı. Bunlar, alçakgönüllü, kolay ulaşılabilecek amaçlardı ve hafta ilerledikçe her yaptığının yanına bir artı işareti koymak onu rahatlatırdı: Viyolonselini çalış, annene daha iyi davran, otobüs parasını biriktirebilmek için okula yürüyerek git. Şimdi de böyle rahatlayabilmek, zamanı ve olayları az çok denetim altında tutabilmek isteğini derinden duyuyordu. Bir andan ötekine uyrgezer gibi geçiyor; aylar, bilincinde en ufak bir iz bırakmadan, belleğinde yer etmeden uçup gidiyordu (a.g.e.: 17-18).

Colin ve Mary, Venedik seyahatleri boyunca dış görünüşlerine de önem vermektedirler. Oysa sadece birbirleri ve otel odasını temizlemeye gelen bayan ile iletişim halindedir. Yemeklerden önceki hazırlık aşamaları, sohbetleri, onları içerikleri hepsi bir nizam tabidir. Temizlikçi bayandan ilk başlarda mahremiyetlerini

paylaştıkları için biraz çekimindedirler ancak sonraları odanın dağınık kalmasına bir gün bile katlanamayan bir çift halini almaktadırlar:

Colin aynanın karşısında durmuş dinlemekteydi ve hiçbir nedeni olmamasına karşın o gün ikinci kez tıraş olmaya koyuldu. Buraya geldiklerinden bu yana, sanki bir törene dönüşen bir uyku düzenine girmişlerdi. Yalnızca bir kez, uyumadan önce sevişmişlerdi. Uykudan sonra ise, şimdiki gibi sakin, her ikisinin de kendine dönük geçirdiği bir süre vardı. Akşam yemeği saatinde kenti dolaşmaya çıkmadan önce dikkatle giyinip süslandıkları süre... Hazırlanırken ağır hareket ediyor ve pek az konuşuyorlardı. Gümrüksüz dükkânlardan aldıkları pahalı kolonya ve pudraları sürünüyorlar, giyeceklerini büyük bir özenle ve birbirlerine danışmadan seçiyorlardı, sanki biraz sonra aralarına katılacakları binlerce kişinin içinde onların görünüşüne çok önem veren biri bekliyormuş gibi (a.g.e.: 12).

Günlük rutinlerinin dışında Venedik’i keşfetme biçimleri de aynı tekdüzelikten ibarettir. Turist gibi davranmaktadırlar, sokağa çıkarken olmazsa olmazları gözlük, para ve haritadır, ancak bunların içinde en önemlisi haritadır çünkü onu unutmuş olmaya tahammüleri yoktur. Tüm bunlara rağmen hala Venedik’in o birbirine çok benzeyen sokaklarında kaybolup durmaktadırlar. Özellikle Colin yön bulmak için farklı alternatifler (güneşin durumuna bakmak gibi) denese de sonuç hiç değişmemektedir:

İşler iyice sarpa sardığında, hele de hava her zamankinden daha bunaltıcı sıcaksa, acımtrak bir alayla birbirlerine “tatilde” olduklarını anımsatıyorlardı. “İdeal” lokantalar aramakla ya da iki gün öncesinin lokantasını bulmaya çalışmakla saatler harcıyorlardı. Genellikle ideal lokantalar ya dolu oluyordu ya da, saat akşam dokuzu geçmişse, kapanmak üzere. Öyle olmayan bir tane buldular mı, kimi kez acıkmadan çok önce yemek yiyorlardı (a.g.e: 12-13).

Eserdeki olaylar çalışmada ele alınan diğer metinlerdeki gibi Venedik’te geçmektedir. Diğerlerinden farklı olarak, *Yabancı Kucak*’ın hiçbir yerinde ‘Venedik’ kelimesi geçmemesine rağmen çok tipik tasvirlerden ya da ikonik eserlerden ve meydanlardan olay örgüsünün uzamının Venedik olduğu anlaşılmaktadır. Pfister ve Schaff’a göre bahsi geçen bu sebeplerden dolayı metinsel topografya ‘hayali’ olarak gösterilmektedir (bkz. Pfister-Schaff, 1999: 182). Bu bilinmezlik, hem bir tekinsizlik hem de mistik bir ortam yaratmaktadır. Tekinsizlik kavramı, Venedik’in uzam olarak nasıl korkuya karşılık geldiğine ve eserdeki şiddeti nasıl gerçeğe dönüştürdüğüne bakarak daha fazla açıklanabilmektedir.

Tekinsizlik; belirsizlik, bilinen ve bilinmeyen birbirine geçişini simgelediği için Venedik, iki amaca hizmet etmektedir: bireyin kendi içindeki mücadelesi ve farklı grupların dışsal uğraş ve çabaları (bkz. Hwang, 2009: 236). Dolayısıyla Venedik, liminal ve ikricikli durumu hem ana karakterleri hem de toplumu yansıtan kitleyi etkisi altına almaktadır. Bunun yanısıra eserin girişindeki minik alıntıda da belirtildiği gibi hep o benimsenen ve hissedilen huzur ve güven ortamı, yolculuklarda ortadan

kalkmaktadır çünkü birey alışık ve hakimi olduğu çevreden çıkıp bir bilinmeze yol almaktadır. Venedik'teki yerel halkın/esnafın belki de Venedik'in esas ruhunu tadamadıklarından, turistlere samimi değil de minimum seviyede bir yardım mekanizmasıyla hareket ettiklerini Colin ve Mary de fark etmektedirler:

Kentin her yanında, büyük caddelerin birleştikleri yerlerde ya da en kalabalık meydanların çeşitli köşelerinde küçük, özenle yapılmış kiosklar vardı. Gündüzleri bunların dört yanı her dilden gazeteler, dergiler ve çok çeşitli kartpostallarla kaplıydı. Kioskun içinde oturan satıcı iyice karanlıkta kalır, küçük pencereden hemen hemen hiç görünmezdi. Böyle bir yerden bir paket sigara alıp, satıcının kadın mı erkek mi olduğunu ayırt edememek bile olasıydı. Müşteri yalnızca bir çift koyu kahverengi göz, soluk bir el görür, ağız içinde söylenmiş bir teşekkür sözü duyardı. Mahallenin her türlü entrikasının döndüğü, dedikoduların yapıldığı merkezlerdi bu kiosklar. Yerliler birbirlerine haber de, paket de bırakırlardı. Ama yol soran turistlere verilen tek yanıt, parlak renkli kapaklı dergilerin arasında ilk bakışta dikkat çekmeyen kent haritalarına doğru yapılan bir el işaretiydi (a.g.e.: 19-20).

Turistlerle yerel halk arasındaki iletişim eksikliği, Hwang'a göre, her birinin bir diğerine bir uyurgezer gibi yaklaşıyor ve birbirini anlamıyor gibi görünmesi anlamına gelmektedir. Turistlerin sürekli hareket halinde olması, ortaya bir çıkıp sonra kaybolan gelgit görüntüsünü ve birbirinden farklı ama aynı zamanda birbirinin aynısı olan zamanın hayaletlerini andırmaktadır. Bu içsel gerilimler, dış dünyaya kadar ulaşmakta ve psisişik bir uzam olarak Venedik, şiddetin sadece bireyin ruhunda değil yerli olanla yabancı olan arasında da yasalaşmasını sağlamaktadır (bkz. Hwang, 2009: 327). Venedikliler ile orayı kısa süreliğine ziyaret etmek için giden turistler arasındaki adı konulmamış ancak her iki tarafça hissedilen bir 'mücadele'ye dönüştüğü çıkarımı yapılabilmektedir. Yabancıların gözünde turistler, Venedik'in ruhunu bozmaya gelen ve istenmeyen birer davetsiz misafirdir, hepsi birbirinin aynıdır ancak ruhlarıyla Venedik'e teslim olmadıkları için 'hayalet' gibi görünmektedirler, bilinçsizce bir sokaktan diğerine savrulmaktadırlar. Aralarındaki bu çekişme de dışarıdan gözlemlenebilir niteliktedir. Tipik bir Venedikli gibi davranmayan turistler, yerlilerin onları bir türlü içselleştirememesine mahkumdur.

Venedik, sadece Batı kültür ve tarihinde değil modern ve postmodern anlayış için de metaforik bir sahnedir. Aynı zamanda eski anlatılarda yer alan, içine nüfuz edilemeyen, haritaya ya da topografik araştırmalara kafa tutan bir labirenttir. Çürüyen güzelliği, sulu ve dolambaçlı bir topografya olması sebebiyle Venedik, tüm o karşı konulmaz ve baştan çıkarıcı ötekiliği içerisinde, bir ölüm, dişil beden, kahramanın tutkusunun varsanısal bir nesnesi ve onun önündeki liminal bir engeldir. Rönesans'tan beri kurmaca yazında ve kültürde yer alan Venedikli kahramanlara yansıtılan şehrin parçalanmışlığı, bedensel kastrasyonlar ve cinayetlerin yanı sıra sosyal ayrışmalarda

ve çevresel bozulmalarda da kendini gösteren psişik çözümlerde yoğunlaşmaktadır. McEwan'ın Venedik'i, eserdeki tüm tasvirleriyle gerçek bir fantazmadır. Ortaçağ ve Rönesans'ta muhteşem, bütünlüklü ve süreklilik arz eden bir şehir olan Venedik, 'hayali/düşsel' izlenimine rağmen yükselen su seviyesi ve kirlilikten dolayı zaten topografik yapısında mevcut olan gerçek bir lagüne dönüşmektir (bkz. Seabover, 1999: 961). Venedik'in kendi içindeki bölünmüşlüğü, karmaşık şehir yapısı ve bir su kenti olması, kurgusal karakterlerin hem sosyal anlamda yerelden ayrışmasına hem hazin sonlarına zemin hazırlamaktadır. Şehrin kendi içindeki dekadansı, yani yüzyıllar önceki görkemli yapısını pandemiler dolayısıyla kaybeden, dolayısıyla sanatsal ve ticari anlamda güvenilir ve sürdürülebilir şehrin düşüşü, karakterlerin de çöküşüne sebep olmaktadır. Aynı zamanda çevresel faktörler ve kitle turizmi de artık şehrin o muazzam şehir algısını yıkmış bulunmaktadır. Venedik üzerine yazılan eserlerde kahramanların hem ruhen hem de bedensel çözümlerine şahit olunmaktadır.

Mary ve Colin, otelden geç çıktıkları bir akşamüstü, bildikleri tüm lokantaların kapanmış olduğunu gördüklerinde her daim yanlarında bulunan şehir haritalarını bu kez yanlarında olmadığını fark ederler, ilk kez şehrin ortasında haritasız bir şekilde kalakalmaktadırlar. Haritalı oldukları halde yollarını kaybeden Colin ve Mary'nin bu durumda aksini deneyimlemeleri imkânsızdır. Eserin birçok yerinde haritalarını almaları gerektiği ifadesi yer almaktadır. *Aydınlanmanın Diyalektiği* bağlamında ele alınacak olunursa haritalar, özellikle de şehir haritaları, bir yerin sokak sokak tüm ayrıntılarını, önemli noktalarını gösterdiği ve her daim doğru yönü gösterdiği için rasyonalitenin bir unsuru olarak düşünülebilmektedir. Metin analizinin ilk paragraflarında Colin ve Mary'nin *Tragedyanın Doğuşu* perspektifinde Apollonizmin unsurlarını taşıdıkları göz önünde bulundurulduğunda yanlarında bir yol gösterici, ışık misali, bir aparatı taşımaları da tesadüfi değildir.

Yollarını bulmaya çalışırken de sohbet etme fırsatı yakalayan çiftimiz, eserde *Kurmaca Karşıt Söylem* olarak ortaya çıkan Venedik ile ilgili baz tespitlerde bulunmaktadır: "Turistlere kolayca kaybolma özgürlüğünü sağlayan şey, bu kentte hiç mi hiç trafik olmamasıydı. Sokakları iki yana bakmadan geçebiliyorlar, akılları estiğinde daracık yollara -karanlığın ya da kızaran balık kokusunun çekiciliğine kapılarak- dalabiliyorlardı. Sokak işareti diye bir şey yoktu" (McEwan, 1992: 21). Venedik'in su üzerine kurulmuş bir kent olması ve ulaşımın vaporettalarla sağlanması, yayalara sadece kaldırımlarda yürüme imkanı tanımaktadır. Toplum yaşamını düzene sokan kuralların eksikliği, bu şehrin karşıt diskur olarak anılma sebeplerinden sadece

biridir. Sohbet sırasında Mary'nin gördüğü kadınlara yönelik afişlerde şehrin anaerkiye daha yatkın olduğu da söylenebilmektedir. Burada dikkat çeken, konuşma sırasında Colin'in yolu bulabilmek için adeta "çırpınması"dır, erkek karakter usçu yapısından asla vazgeçmemektedir:

Mary, saray yavrusunun ilk birkaç basamağını çıkmış, afişleri okuyordu. "Burada kadınlar daha radikal," dedi omzunun üstünden, "hem de daha iyi örgütlenmişler." Colin bir iki adım gerilemiş, iki sokağı kıyaslıyordu. Her ikisi de epey bir süre dümdüz gittikten sonra ters yönere kıvrılıyorlardı. "Daha çok savaşmak zorundalar da ondan," dedi. "Buradan daha önce de geçtik biz, ama ne yöne gitmiştik, anımsıyor musun?" Mary, uzunca bir beyannameyi, zar zor tercüme etmeye çalışıyordu. "Hangi yöne?" diye daha yüksek bir sesle sordu Colin. Mary, kaşları çatık, parmağını matbu yazının altında gezdirerek okumayı sürdürüyordu. Bitirdiğinde zafer elde etmişçesine haykırdı, dönüp Colin'e gülümsedi. "ırza geçme suçundan hüküm giyenlerin hadım edilmelerini istiyorlar." Colin, sağdaki sokağı daha iyi görmek için yana bir iki adım atmıştı. "Hırsızlarmış? Bak, şu çeşmenin önünden geçtiğimize eminim, geçen sefer o bara giderken." Mary yeniden afişe döndü. "Hayır, bir taktik bu. İnsanların ırza geçme suçunu daha çok ciddiye almalarını sağlamak için." Colin bu kez öte yana geçmiş, soldaki sokağa bakıyordu; orada da bir çeşme vardı. "Böylece," dedi sinirli bir sesle, "insanların feminizmi daha az ciddiye almalarını sağlıyorlar." Mary kollarını kavuşturdu ve bir anlık duraksamadan sonra sağdaki sokaktan aşağı ağır ağır yürümeye koyuldu. "İdam cezasını yeterince ciddiye alıyorlar, ama" dedi. "Cana can" (a.g.e: 23).

Bir sosisli sandiviç bulmak için epey bir yol kateden Colin ve Mary, Robert isimli bir adamla tanışmaktadır. Kaderlerinin değiştiği an, işte bu karşılaşma anıdır, çünkü o saatten sonra başlarına gelecek her şey Robert'ın onlar için hazırladığı hazin sona ulaşmak içindir. Robert, adaya ayak bastıkları andan itibaren onları takip eden ve önce ailesini ve çocukluğunu anlatarak onlarla samimiyet kuran, ama aslında gerçek niyetini en sonunda belli eden eşcinsel bir karakterdir. Eserde tıpkı Venedik gibi karşıt diskur olarak ortaya çıkan ve kendini babasının veliahtı gibi gösterirken aslında 'annesi'nin oğlu olan şahsın fiziksel özellikleri şu şekildedir:

Adamın boyu Colin'den kısaydı, ama kolları aşın uzun ve adaleliydi. Elleri de büyük ve kılıydı. Yarı saydam sentetik kumaştan yapılmış, gövdesine yapışan siyah bir gömlek giymişti. Gömleğin düğmeleri nerdeyse beline dek açıktı. Altın bir zincire asılı, jilet biçiminde altın kaplama bir pandantif³¹, göğsünün sık kılları arasına hafif yamuk sarkmaktaydı. Omzunda bir fotoğraf makinesi vardı. Tatlı, iç bayıltıcı bir tıraş losyonu kokusu doldurmuştu dar sokağı (a.g.e.: 25-26).

Robert, yemek yemek için onları sahibi olduğu gay bara götürmektedir, ancak mekanın ona ait olduğu eserin son sahnelerinde Mary tarafından öğrenilmektedir. Bara girerken elini Colin'in omzuna sevgililisiymiş imajını vermek için koyarken zaman ilerledikçe bireysel hayatlarına dair kesitleri birbirleri ile paylaşmaya başlamaktadırlar. Önce Colin ve Mary kendi hayatlarına dair kesitleri paylaşırken, sonrasında Robert sözü devralmaktadır. Bu durum Nietzsche bağlamında ele alınacak

³¹ İnce bir zincirle boyna takılan değerli takı. (<https://sozluk.gov.tr/>, Erişim Tarihi:13.05.2020; 05:04)

olunursa, Apollonizm ile Dionizyak unsurlar karşı karşıya gelmektedir ve usçu eril yapı yavaş yavaş çözülmeye başlamaktadır:

[...] yemek yememiş olmalarına karşın ve bir ölçüde şarap sayesinde, yalnızca turistlere özgü olan bir keyif yaşamaya başladılar: Başka turistlerden uzak bir yerde bulunmanın, bir keşif yapmanın, gerçek bir mekân bulmanın keyfiydi bu. Rahatladılar, gürültüye ve dumana alıştılar; kendileri de soru sormaya başladılar - sonunda gerçek bir yerliyle karşılaşmış turistlerin ciddi sorularını sıraladılar. Yirmi dakika geçmeden şişeyi boşaltmışlardı (a.g.e.: 29).

Robert, Colin ve Mary'e babasını ve onla ilgili hatıraları tüm çıplaklığıyla anlatmaya koyulurken, oldukça uzun tasvirlerle bezenmiş ve aşağıda durumu desteklemek için verilen alıntı, karşılıklı diyalogları da içerdiği için kesintiye uğratılmamaktadır. Robert, varlıklı bir ailenin tek erkek çocuğu olup babası ataerkil bir yapıya sahip, çevresi tarafından saygıyla/korkuyla karşılanan biridir. Karşısında herkesin el pençe durduğu bu baba figürü, Robert için de örnek teşkil etmiş, ileriki yaşamında cinsel kimliğini saklamak için bir kamuflej görevi görmektedir:

Babam ömrü boyunca diplomattı ve çok uzun yıllar Londra'da, Knightsbridge semtinde yaşadık. [...] "Babam iriyarı bir adamdı. Ben en küçük çocuğu ve tek oğluydum. [...] "Ömrü boyunca şöyle bir bıyığı vardı." Robert burnunun altında iki parmağım birleştirdi. "Bıyıkları ağarmaya başladığında, küçük bir fırçayla, aynı kadınların rimel sürmek için kullandıkları fırçalar gibi bir fırçayla siyaha boyardı. "Herkes korkardı ondan. Annem, dört kız kardeşim, hatta büyükelçi bile babamdan korkardı. Bir kaşını çattı mı, kimse ağzını açamazdı. Sofrada, önce babam hitap etmedikçe kimse konuşamazdı." [...] "Evde davet olduğu, annemin giyinmesi gereken akşamlarda, hepimiz, sırtımız dik oturup babamın okuduğu kitabı dinlemek zorundaydık. "Her sabah saat altıda yataktan kalkar, tıraş olmak üzere banyoya girerdi. O işini bitirene dek bizim yataktan kalkmamız yasaktı. Küçükken, ondan hemen sonra kalkmaya ve hızla banyoya girip ondan kalan kokuyu koklamaya dikkat ederdim. Kusura bakmayın, çok kokuturdu, ama kullandığı tıraş sabununun ve kolonyanın kokusu hep daha ağır basardı. Bugün bile kolonya kokusu benim için babamın kokusudur.

Babası Robert'ı soyun devamını getirecek, aileyi bir arada tutacak kişi gibi yetiştirmiş ve bunu da ailenin diğer bireyleri önünde sık sık dile getirmekten çekinmemektedir. Robert da o yaşlarda, babasının 'varisi' olacağından gururu okşanmakta, ancak bu vekâleti bir lütuf sayıp etrafındakilere terör estirmektedir:

"En sevdiği evladı bendim, tutkuyla severdi beni. Çok iyi anımsarım -herhalde çok kez olmuştur- ablaları Eva ile Maria on dört, on beş yaşlarındaydılar. Akşam yemeği sırasında ona yalvar yakar olurlardı. 'N' olur baba, n' olur!' Ve o her şeye 'Hayır' derdi. Hayır! Okul gezisine gidemezlerdi, çünkü erkek çocuklar da gidecekti. Hayır, beyaz soket çoraptan başka çorap giymelerine izin yoktu. Hayır, öğleden sonra bile olsa annemsiz tiyatroya gitmeleri yasaktı. Arkadaşları bizde kalamazdı, çünkü hiç kiliseye gitmeyen kötü kızlardı. Derken birden babam yerinden kalkar, benim sandalyemin arkasına dikilirdi kahkahalarla gülerken. Kucağındaki peçeteyi alıp boynuma bağlardı. 'Bakın, bakın,' derdi, 'benden sonraki aile reisi bu. Robert'in gözüne girmeniz gerek.' Sonra da, kararları benim vermeme isterdi, ama elini hep şuramda tutar, enseme parmakları arasında sıkıştırırdı. Babam bana sorardı: 'Robert, kızlar annelerinin gibi ipek çorap giysinler mi?' Ve on yaşındaki ben, bas bas bağırdım, 'Olmaz baba.' 'Peki,

yanlarında anneleri olmadan tiyatroya gitseler olur mu?’ ‘Kesinlikle olmaz baba.’
‘Robert, arkadaşları gece bizde kalsın mı?’ ‘Asla baba!’ (a.g.e.: 31-32).

Robert’ın baba figürünün hem ailede hem de sosyal çevrede ne kadar baskın olduğunu gösteren oldukça dikkat çekici bir olgudur. Satır araları okunduğunda ise Robert’ın babasına öykündüğü, öykünmekten de gurur duyduğu bellidir, sürdürdüğü traş kolonyasının kokusunu bile solumanın ve onu yoğun bir şekilde erişkin halinde kullanmanın verdiği zevki hala dillendirmektedir. Kültürel normların bu denli yoğun ve hissedilir olduğu bir ortamda Robert’ın farklı bir şekilde davranması için de olanak tanınmaz, çünkü hem çocukluğunu geçirdiği semt (Londra-Knightsbridge) hem de toplumun en üst kesiminden en alt basamağına kadar herkes tarafından tanınırlılığı olan ve kabul görmüş bir baba emsali önünde onun davranışlarını örnek alması kaçınılmazdır. Alıntıdaki ‘kadın’ figürasyonunun (anne ve dört kız kardeş) baskın toplumsal güçler tarafından nasıl pasifize edildiği de göze çarpmaktadır. Bu betimlemeler Robert’ın eşi Caroline ile olan evliliğinin neden şiddet ve zevk arasındaki o ince çizgiye dayalı olduğunu gerektirmektedir.

Robert, Colin ve Robert ile sohbet ederken ablalarıyla olan ilişkisine de değinmeden geçemez. Bir hafta sonu ablalarının annesine ait neredeyse tüm eşyaları denemeleri, sonrasında anneleri eve dönmeden her şeyi yerli yerinde bırakmaları ve aslında olayın ifşa edilme olayı olmasaydı belki de tamamen acısız bir şekilde kapanacak olan bu mevzu, “Tanrı gibi her şeyi bildiğine inanıyordum. Gerçeği olduğu gibi söyleyecek gücüm olup olmadığını sınıyor sandım. Yani, yalan atmanın hiç anlamı yoktu” (a.g.e.: 33) düşüncesiyle hareket eden Robert tarafından en ince detayına kadar babasına aktarılmaktadır. Kuralların çiğnenmesine asla müsamahası olmayan bir adamın elbette böyle bir davranışı cezasız bırakması beklenmemektedir, ancak burada dikkat çeken nokta babanın kızlara şiddet uygularken Robert’ın da buna şahitlik etmesidir. Eşi Caroline’a olan sadomazoşist hareketlerinin temelini çocukluk dönemlerinde atıldığı çıkarımı yapılabilmektedir.

Robert’ın o soylu, seçkin ve nüfuzlu babası tarafından kendisi için de koyulmuş kurallar bulunmaktadı:

Özellikle tatlı şeyler yemek ya da içmek yasaktı, çikolata yok, limonata yok. Büyükbabam, babamın meyve dışında herhangi bir tatlı yemesine izin vermezmiş. Bunlar insanın midesini bozarmış, ama daha da önemlisi, tatlı şeyler, özellikle de çikolata erkek çocuklarını bozarmış. Erkekleri de kızlar gibi zayıf karakterli yaparmış (a.g.e.: 35).

Cinsiyet farklılaştırılmasının net bir şekilde görüldüğü çikolatanın kimyasında bulunan endorfin ve seratoninin bireyde yarattığı mutluluk, gevşeme ve haz

duygularının kadınlara ait olduğu izlenimi yaratılmaktadır. Bahtin bağlamında yüksek kültüre mensup baba figürü, kadınlarla (aşağıdakilerle) aynı hisleri paylaşamaz, çünkü onlar baba yasaları gereği küçültücü ve aşağılayıcıdır, asla bir üst kesime ait bir gruh tarafından benimsenemez. Babalarının bu denli katı kurallarını bilen kızlar, bir önceki olayın intikamını almak için harekete geçerek Robert'a bir sürü çikolata ve şekerleme ile birlikte bir de sıvı ilaç verdikten sonra bunu da aralarında ateşkes olarak görmesini istemektedirler. Robert hem ilacı içip hem de tüm tatlıları yemiş bulunmaktadır. Sonrasında elleri ablaları tarafından arkadan bağlanarak babasının odasına götürülüp bir de üzerinden kilitlenmektedir. Robert başına gelecekleri o an anlamış olmasına rağmen olayları kontrol edebilecek durumda değildir çünkü bağırsakları bir anda boşalmakta ve her yer dışkıyla bezenmiş bulunmaktadır:

Babam beni öyle yakaladı işte, devlet evrakı ile dizlerimi temizlerken. Çalışma odasının tabanı ise ahır tabanına dönmüştü [...]Üç akşam üst üste dövdü beni ve aylarca bir tek tatlı söz söylemedi. Yıllar boyunca çalışma odasına girmeme izin verilmedi, o günden sonra ilk kez müstakbel karımla girebildim. Ömrümde bir daha ağzıma çikolata koymadım (a.g.e.: 37).

Bu durum Robert'ın babasında büyük bir hayalkırıklığına sebep olmaktadır. Oğlunu tıpkı kendisi gibi yüksek mertebeler için yetiştirirken bir dışkı yatağında bulması; ilişkilerinin sona ermesine zemin hazırlamaktadır. Kadınlara ait o 'zayıflığın' oğluna geçmesini bir türlü kabullenememekte, kendisine bu durumu yakıştıramamaktadır.

Aile fertleri içerisinde Robert'ı tüm zamanlarında yalnız bırakmayan bir kişi vardır: O da annesidir. On yaşına kadar babası her seyahate çıktığında onunla yatan, ona teselli veren, yanında olduğunu hissettiren ve her daim onu kollayan annesine düşkünlüğünü ve anılarını da Colin ve Mary ile paylaşmaktan kendini alamamaktadır:

"Küçükken, sık sık kötü düşler görürdüm, çok kötü düşler. Uykumda yürürdüm de -şimdi bile bazen yaparım bunu. Gece yarısı korkulu bir düşten uyandığım çok olurdu, hemen ona seslenirdim -İngiliz çocukları gibi 'Mom' derdim. Sanki hiç uyumamış, beni beklemiş gibi ta koridorun öteki ucundaki odasından hemen duyardı. Karyolası hemen gıcırdar, elektrik yanar, çıplak ayağında bir kemik çıtlardı. Odama geldiğinde her zaman, 'Nen var, Robert?' diye sorardı. Ben de bir bardak su isterdim. Hiçbir zaman 'Kötü bir düş gördüm' ya da 'Korkuyorum' demezdim. Hep bir bardak su. Suyu banyoda doldurur, getirir, ben içip bitirinceye dek başımda beklerdi. Sonra şakağımdan öperdi, ben de hemen uyurdum. Kimi kez aylarca, her gece olurdu bu, ama suyu akşamdan başucumda bırakmazdı hiç. Gece yarısı onu çağırmak için bir bahaneye ihtiyacım olduğunu bilirdi. Benim açıklamam gerekmiyordu. Birbirimize çok yakındık. Evlendikten sonra bile, kendisi ölünceye dek, her hafta gömleklerimi ona götürürdüm (a.g.e.: 38).

Haritalarını yanlarına almayı unuttukları günün gecesini otelin yolunu bulamayıp sokakta uyuyakalmış olan çift, Robert ile meydana tekrar karşılaşmaktadır, Robert o gece onları geç saate kadar tuttuğu için suçu kendi üstüne alıp hatasını telafi etmeye

kalkarak onları evine davet etmek istemektedir. Colin gitmekte tereddüt etse de Mary tıpkı bir robot gibi Robert'ın gösterdiği yoldan gitmektedir. Taksiyle eve geçeceklerinin bildirilmesi ile biten sahne, Colin ve Mary'nin Robert'ın evinde çırılçıplak uyanmasıyla yeni bir olaylar zincirine evrilmektedir. Mary, Colin'in vücudunu ilk kez görüyormuşçasına dikkatlice incelemektedir ve bedeninin bir heykel gibi pürüzsüz ve orantılı olduğunu fark etmektedir. Apollonik bir beden betimlemesi olduğu detaylı okunduğunda anlaşılmaktadır:

O da kendisi gibi çırılçıplak uzanmıştı çarşafın üzerine. Yüzükoyun yatıyordu, ama belden yukarı biraz rahatsızca kadına doğru dönmüştü. Kollarını ana rahminde bir cenin gibi göğsünde kavuşturmuş, ince, tüysüz bacaklarını iki yana açmıştı; aşırı, bir çocuğunla kadar küçük ayakları içe dönüktü. Omurgasının ince yapılı kemikleri sırtından aşağı narin bir çizgi oluşturuyor, kuyruk sokumunun çukurunda, odanın loş ışığında bile seçilebilen ayva tüylerine dönüşüyordu. Colin'in ince belinin çevresinde diş izlerini andıran don lastiği izleri vardı. Kalçaları, gene bir çocuğunki kadar ufak ve diri idi. Mary, onu okşamak için uzandı, sonra fikrini değiştirdi. Su bardağını masanın üstüne bıraktı, adama yaklaşarak, onun yüzünü, bir heykeli incelercesine incelemeye koyuldu (a.g.e.: 54).

Colin'in kusursuz bedeni ile tasvirler daha da detaylandırılmakta, oluşumunda bir heykeltraşın emeğinin görüldüğü baş kısmının 'güzelliği' okurla paylaşılmaktadır. Adeta ikonik bir biblo gibi tüm hatlar muazzamdır:

Genelgeçer oranlara sanki bilinçle uyulmadan, inceden inceye oyulmuş, işlenmiş bir yüzdü bu. Kulak -o an yalnızca biri görünüyordu- büyük ve hafifçe kepçeydi; derisi o kadar zarımsı ve solgundu ki saydam izlenimi uyandırıyor, içi de normalden çok fazla kıvrımlıydı. Kulak memeleri uzun, dolgun, sivri uçluydu. Colin'in kalın, karakalemle çizilmişçesine düzgün kaşları burun kemiğinin üstünde inceliyor, neredeyse bir noktada birleşiyordu. Gözleri çukur, açık olduklarında kahverengiydi. Kapalıyken, ok gibi dikilmiş gri kirpikleri belirgindi. Yüzünde gülerken bile yok olmayan çatık anlam, uykuda yumuşamış, gevşemiş, iki kaşının arasında zorlukla seçilen hafif bir iz bırakarak yok olmuştu. Burnu da kulakları gibi uzundu, ama böyle yandan görüldüğünde belirgin bir çıkıntı oluşturmuyor, yassı duruyordu, burun delikleri oyulmuş birer minicik virgül gibiydiler. Colin'in ağzı düz ve keskindi, çok hafif aralanmış dudakların arasından dişleri belli belirsiz görülüyordu. Saçları olağandışı bir incelikteydi, bebe tüyleri gibi, ama siyah bukleler halinde kadınsı ensesine dökülüyordu (a.g.e.: 54-55).

Colin bir erkek olarak o kadar 'güzel'dir ki, tasvirlerde ister istemez feminen bir hava esmektedir. Çünkü güzel olana tapılmakta ve güzel olan sevilmektedir. Uyandığında kıyafetlerinin olmadığını fark eden Colin, bir dedektif edasıyla onları bulmaya çalışmaktadır. İçinde bulunduğu durumu, neden orada olduklarını sorgulamaktadır, ancak aynı kaygı Mary'de bulunmamaktadır. O, artık sorgulamayı bırakmış, anın tadını çıkarmaya çalışmaktadır. Usçu yapısından kurtulduğu görülen Mary, Colin'in giydiği bayan geceliğini ona çok yakıştırmaktadır, bu görünüm onu feminen kılmaktadır:

[...] Kollarını bacaklarını en rahat biçimde yerleştirdikten sonra, avuçlarını havaya kaldırdı, gözlerini kapadı, burnundan derin soluklar almaya başladı. Birkaç

dakika sonra, Colin'in banyodan gelen boğuk ve sinirli sesini duydu. "Ben bunu giyemem." Mary gözlerini açtı, tam o anda Colin odaya adımını attı. "Harika," dedi kadın şaşkın şaşkın ona yaklaşırken. "O kadar güzel görünüyorsun ki." Adamın kıvrık saçlarını firfırlı yakadan kurtardı, kumaşın üstünden ellerini gövdesinde gezdirdi. "Bir tanrıya benzemişsin... Seninle hemen sevişmek istiyorum." Adamı kolundan çekiştirdi, ama Colin bir adım geriledi. "Sabahlık falan değil bu zaten, gecelik," dedi. Göğüs bölümüne işlenmiş çiçekleri göstererek. Mary de bir adım gerileyip onu süzdü: "Sana ne kadar yakıştığını anlatamam." Colin, geceliği çıkarmaya çabalıyordu, "Tanımadığım bir adamın evinde," diye başladı geceliğin içinden, "bu kılıkta dolaşacak değilim." "Hele de çükün kalkmışsa," dedi Mary, yogasına devam etmek üzere arkasını dönerken (a.g.e.: 56).

Colin'in Apollonik güzelliği, üzerlerinde Dionizyak bir etkinin görülmesine, aralarındaki çekimin tekrar canlanmasına ve cinsel ilişkilerinde bir hareketlenmeye yol açmaktadır. Pfister ve Schaff'a göre, patriyarki değerlerinin mabedine yani Robert'in Venedik'teki sarayına ziyaret, transgrasif erotik fantazileri tetiklemektedir, birlikte olma süreleri, uzun zamandır hiç olmadığı kadar yoğun bir seviye ulaşmaktadır, sonunda Venedik, kalabalık kitle turizminin merkezi olmak yerine şehvet ve tutkunun kenti haline gelmektedir (bkz. Pfister and Schaff, 1999: 191). Otel odalarına döndüklerinde ilişkilerinde katettikleri ivmeye kendileri de inanmamaktadır. Her ikisinin de regresif bir biçimde geçmişi yad ettiği aşağıdaki satırlarda açıkça görülmektedir:

O gece, Robert'in evinden otele gelirken yol boyunca el ele tutuşmuşlar, sabaha dek aynı yatakta yatmışlar, birbirlerine sarılmış olarak uyandıklarında şaşkınlığa uğramışlardı. Sevişmeleri de şaşırtıcı olmuştu. Büyük, hemen hemen her şeyi kapsayan zevk, keskin, neredeyse acı veren coşkunkuluklar, o akşam balkonda konuşurken birbirlerine açıkladıkları gibi, yedi yıl öncesinin, yani ilk karşılaştıkları dönemin duygulanımlarıydı.- Nasıl unutabilmişlerdi bu kadar kolayca? [...] O gece, geç saatte, yıldızları yok eden neon ışığının altında balkonda oturup şarap içtiler, gene çocukluklarından söz açtılar, bazı olayları belki de ilk kez anımsayarak, geçmiş konusunda, anımsama olayı konusunda kuramlar üreterek uzun uzadıya konuştular. Birbirlerinin sözünü kesmemeyi, kimi kez bir saat boyunca başardılar. Karşılıklı anlayışlarının derinliğini ve birbirlerini bu kadar iyi tanımalarına karşın hâlâ böylesine olağanüstü bir tutku yaşayabilmelerini kutladılar. Kendi kendilerini tebrik ettiler. Yaşadıkları şaşkınlık uyandırıcı tutkuyu birbirlerine tanımladılar. Yedi yıl önce olduğundan çok daha derin anlamlar taşıyordu bu. Dostlarını, evli ya da evli olmaksızın birlikte yaşayan çiftleri gözden geçirdiler: Hiçbiri kendilerinininki kadar başarılı bir aşk yaşamıyordu (McEwan, 1992: 77-78).

Çift, Venedik'e geldiklerinden beri böyle bir gece ve ertesi gün geçirmemiştir. Çünkü hep bir kontrol mekanizması tarafından baskılanmaktadırlar. Tam manasıyla turist bile olamamışlardır, o daracık sokaklarda kaybolmaya, günlük gezi alanlarının seyrinin bozulmasına hiç tahammülleri yoktur. Ancak, ne zaman Robert'in evindeki bedensel çekim gücü kendini göstermiştir, ilişkilerindeki bu değişim ortaya çıkmıştır: "Beklenmedik bir cinsel coşku sonucu kendilerini yeniden doğmuş gibi hissettiklerinden midir, sanki kendilerini baştan yaratmak ya da yeni doğmuş bir çocuk

gibi, romana yeni katılmış bir kişilik gibi adlandırılmak gereksinimi duyuyorlardı” (a.g.e.: 79). Eserin ilk sayfalarında aktarılan ikili ilişki resmi, bundan epey bir farklıdır. Sürekli birbirlerine küs gibi davranmaları, tüm hareketlerinin, cinsel birleşmeleri de dahil, belirli yazısız kurallar tarafından yönetilmesi, karşıt bir söylem olarak Venedik’te son bulmakta, şehrin liminal yapısı sınırları ortadan kaldırmakta ve herşey birbiri içinde girift bir hal almaktadır, geldikleri son noktadan gayet mutlu olan Colin ve Mary, artık birer ’Venedikli’dir. Bu durum, herhangi bir sorgu mekanizmasına mahal vermemekte, durumu olduğu gibi kabullenmektedirler. Rasyonaliteyi hayatlarından çıkarmış bulunmaktadırlar, ilişkilerinde bu inanılmaz ters dönüş, düşlerine de yansımaktadır. Eserin en başındaki rüyalarına dair paylaşımlarla karşılaştırıldığında, şu ankilerin ne kadar erotik ve sadomazoşist olduğu görülmektedir. Bahtin bağlamında yüksek kültüre mensup bu İngiliz çiftin artık o grubun bir üyesi olmadığı, aşağıdakilerin yanında fantezi dünyasında yaşamaya başladıklarına şahit olunmaktadır. Bu dönüşüm, beden topografyası açısından ise dünyevi zevkler ve kitonyen hislerin ifşasıdır. Çift, artık akıllarıyla değil vücutlarının alt bölgeleriyle (anüs ve fallus) düşünmeye başlamaktadır. Kullanılan üslubun da ne kadar sansürsüz olduğu dikkat çekicidir. Söylemleri, halk kültürüne ait insanların pazar meydanlarında ya da arka sokaklarda kullandıkları dil misalidir, aşağıdakilerin dilidir: kontrolsüz ve özgür:

Sevişirken birbirlerinin kulağına öyküler fısıldamak da yeni geliştirdikleri bir şeydi. Öncesi sonrası olmayan, neredeyse karanlığın içinden çıkan bu öykülerle, inlemeler, kıkırdamalarla kendilerinden geçiyorlardı. Öyküleri dinleyen, anlatana bir ömür boyu kölelik etmeye, onun tarafından aşağılanmaya seve seve razı oluyordu. Mary, bir operatörle anlaşmış Colin’in kollarım bacaklarımı kestireceğini mırıldıyordu adamın kulağına. Böylece onu evinin bir odasında tutacak ve yalnızca cinsel hizmetlerde kullanacak, canı istediğinde arkadaşlarına da kiralayacaktı. Colin ise Mary için bir makine icat etti kafasından. Büyük, karmaşık, çelikten yapılma, parlak kırmızı renkli, elektrikle işleyen bu makinenin, pistonları, düğmeleri, kayışları, kadranları olacak, çalıştığında hafif bir vızırtı çıkaracaktı. Colin, Mary’nin kulağına vızıldadı. Mary bu makinenin içine girip, kayışlar sıkıca bağlandıktan, gövdesinin beslenmesini ve boşaltılmasını sağlayacak tüpler de takıldıktan sonra makine çalıştırılacak ve onu öyle saatlerce, haftalarca değil, yıllarca hiç durmadan, kadın ölünceye dek, hatta öldükten sonra bile sikmeye devam edecekti. Taa ki Colin ya da Colin’in avukatı aleti durdurana dek (a.g.e.: 81).

Yaklaşık dört beş gün birbirleriyle yakın temas içinde geçiren Colin ve Mary bir gün sahile indiklerinde, eserde geçen Colin’nin güzelliği ile ilgili benzetmeler

devam etmektedir. Denize girerkenki sahne, güzellik ve aşk tanrıçası olan Afrodit'in doğum sahnesini³² anımsatmaktadır:

Colin suya doğru yürüdü, kıyıda bir köpük kümesini incelemek için eğildi. Minik köpüklerin her birine ışık öyle vurmuştu ki, yüzlerce minik kusursuz gökkuşağı oluşmuştu. O bakarken köpükler kuruyor, her saniye bir sürü gökkuşağı yok oluyordu, ama hiçbiri aynı anda değil. Köpüklerin hepsi söndüğünde Colin ayağa kalktı (a.g.e.: 92).

Sonrasına Colin ve Mary, Robert'ın evine gitmeye karar verdiklerinde iskeledeki tekneye binmek üzere yola koyulmaktadır. Gördükleri tekneler "İagünde genellikle işleyen teknelerden daha küçüktü. Eski püskü bir silindir şapka görünümündeki siyaha boyanmış kaptan köşkü, tekneye özensiz giyinmiş bir cenaze levazımatçısı görünümü kazandırmıştı" (a.g.e.: 96). Venedik'teki gondolların birer tabutu andırdıklarından önceki bölümlerde bahsedilmiştir, burada da teknenin aynı işleve sahip olduğu, Colin ve Mary'i Hades'e, yani ölüme götürdüğü söylenebilmektedir. Colin, Robert ve Caroline'ın evindeki hazin sona doğru habersizce yürümektedir. Eve vardıklarında Robert ve Caraoline'nın hali hazırda onları bekledikleri görülmektedir. Caroline'nın ailesini görmek için evden ayrıldıklarını söyledikten sonra Robert, Colin ile bara gitmek için evden ayrılmaktadır. Bardaki herkese Colin'in sevgilisi olduğunu söylediği için tüm erkekler onlara bakmaktadır. Venedik, bireylerin cinsiyet rollerinden sıyrıldıkları, belki de başka bir yerde olmadıkları kadar özgür oldukları bir şehirdir. Robert kendine güzel bir oğlan bulmuştur ve keyfini çıkarmaktadır:

Bu ülkede, erkeklerin sokakta el ele ya da kol kola yürümeleri olağan sayılıyordu. Robert Colin'in elini sıkıca tutmuş, parmaklarını onunkilere geçirmiş, öyle bir kenetlemişti ki, kurtulmak için iyice çekiştirmek gerekecekti. Bu da belki aşağılayıcı, en azından garip bir davranış sayılabilirdi. Gene hiç aşına görünmeyen yollardan, pek fazla turist ya da hediyelik eşya dükkânı bulunmayan sokaklardan geçiyorlardı. Bu mahallede kadınların gezinmesi de yasaklanmıştı galiba. Çünkü her yerde, adım başı görülen sokak kahvelerinde, köşe başlarında ya da kanal köprülerinde, bir iki langirt salonunda her yaşta erkek vardı da bir tek kadın yoktu. Adamların çoğu ceketsiz, gömlek kolları sıvanmış olarak küçük gruplar halinde gevezelik ediyorlardı. Bir iki yerde, kucağında gazetesıyla uyuyakalmış adamlar da gördüler. Grupların kıyısında kenarında, kollarını babaları ya da ağabeyleri gibi ciddiyetle kavuşturmuş oğlan çocukları bulunuyordu. [...] Colin

³² Dalgalı denize atar atmaz onları
Gittiler engine doğru uzun zaman,
Ak köpükler çıkıyordu tanrısal uzuvdan:
Bir kızk türeyiverdi, bu ak köpükten,
Önce kutsal Kythera'ya uğradı bu kız
Oradan da denizle çevrili Kıbrıs'a gitti,
Orada karaya çıktı güzel güzeli tanrıça,
Yürüdükçe yeşil çimenler fişkırdıyordu
Narin ayaklarını bastığı yerden.
Aphrodite dediler ona tanrılar ve insanlar,
Bir köpükten doğduğu için (Erhat, 2002: 42).

konuşmaları izleyemiyordu, ama kendi adının sık sık yinelendiğini işitiyordu. Bir keresinde, bir langırt salonunun kapısında gürültücü bir grubun yanından ayrılmak üzere döndüklerinde adamın biri Colin'in poposuna bir çimdik attı. Colin öfkeyle adamın üstüne yürüyecekti, ama Robert kolundan çekip uzaklaştırdı. Arkalarından kopan çok yüksek kahkaha, sokağın sonuna dek izledi onları (a.g.e.: 100).

Colin ve Robert bardayken, Mary ve Caroline da evde sohbet etmeye başlamaktadır, bu kez Caroline kendi sırlarını Mary'e açıklamaktadır. Robert ile olan cinsel ilişkilerine de değinen Caroline, onun sadomazoşist tavırlarını da anlatmaktadır. Robert, ilişkilerinde çocuk sahibi olamayınca ve problemin de kendisinden kaynaklandığı ortaya çıkınca sanki öcünü eşinden almışçasına bir birliktelik yaşamaya başlamışlardır. Acı ve zevk arasındaki ince çizginin bu çiftte, cinsel doyumun acıdan kaynaklı bir zevke evrildiğini ortaya çıkarmaktadır. Caroline, asıl hedefinin eşini öldürmek olduğunu itiraf eden Robert'a daha çok bağlanmaktadır:

Robert, sevişirken canımı acıtmaya başladı. Çok değil ama bağırma yol açacak kadar. Bir gece çok kızdım ona, ama o aynı şeyleri yapmayı sürdürdü. Sonunda... aradan çok zaman geçtikten sonra, itiraf etmek zorunda kaldım ki... hoşuma gidiyordu yaptıkları. Siz bunu kolay kolay anlayamazsınız herhalde. Aslolan acı değil, acının yarattığı durum... Acı karşısındaki çaresizlik, acı yüzünden bir hiçe indirgenmek... Çekilen acının bağlamı çok önemli... Ceza çekmek yani ve dolayısıyla suçlu olmak. Olanlar ikimizin de hoşuna gidiyordu. Ben çok utanıyordum, ama çok geçmeden bu utanç da bir zevk kaynağına dönüştü. Sanki yaşamım boyunca içimde saklı kalmış bir şeyi keşfediyordum. Gittikçe daha çok, daha çok istiyordum bunu. Buna gereksinmem vardı. Robert iyice canımı yakmaya başladı. Kırbaç kullanırdı. Sevişirken yumruklardı beni. Korkudan ölüyordum, ama korku ile keyif aynı şeydi. Kulağıma sevgi sözcükleri fısıldayacağına nefret kusardı. Bense, aşağılanmaktan yerin dibine geçerken, zevkten kendimden geçirdim. Robert'ın gerçekten benden nefret ettiğinden kuşku yoktu. Oyun oynamıyordu. Çok derin bir tiksintiyle sevişiyordu benimle ve ben buna karşı koyamıyordum. Cezalandırılmaya bayılıyordum (a.g.e.: 107-108).

Sohbetlerine devam ederken Colin'in çok güzel olduğunu ve daha adaya adım atmaz fotoğraflarını çektiğini itiraf eden Caroline, eşiyile bir sürü planlama yaptıklarını ve planlarının gerçeğe dönüşmesi için de kaderin yardım ettiğini dile getirmektedir. Kurdukları ölüm fantezisi somut bir kimliğe bürünecektir. Robert ve Caroline birini öldürmenin verdiği zevkle birbirlerine iyice yaklaşmaktadır. Robert, eşine uyguladığı şiddet sonucu dudağından akan kanı Colin'in dudaklarına sürüp onu daha da güzelleştirmekte, onu dudaklarından öpmekte, aynı esnada eşi ile de temas halindedir. Sonrasında Colin'in bileğini bir jiletle keserek yavaş yavaş ölmesini izlemektedirler. Mary tüm olan bitene yarı baygın bir şekilde şahit olmaktadır:

Artık yarı yarıya kapanmış olan panjurlardan sızan baklava biçimli ışık parçacıklarının aydınlığında kızıl görünen bir gölcük birikmişti adamın önünde. Gece boyunca süren korkunç düşlerde inlemeler, hıçkırıklar, ani çığlıklar işitti, ayaklarının ucunda birbirine sarılmış yuvarlanan, kızıl gölcüğün içinde çalkalanan, şehvetle haykıran bedenler gördü. Arkasındaki balkonun ötesinden yükselen, cam kapılardan girip ensesini ısıtan güneş uyandırdı onu. Aradan çok uzun zaman geçmiş olmalıydı, çünkü yerdeki izlerin pek çoğu paslanmıştı ve kapının içinde duran bavullar artık yoktu (a.g.e.: 121).

Anlatılan sahneler Euripides'in Bakkhalar'ındaki orji sahnelerini andıran esrimelerle benzetilmektedir. Bu eserde güzelliği temsil eden Colin, Dionizyak etkiyle sarmalanan Robert tarafından katledilmektedir. Çalışmadaki diğer eserlerden farklı olarak başkasının hazin sonuna sebebiyet verilmektense, güzelliğin kendisi telef olmaktadır. Venedik, böyle Tanrısal bir güzelliğin varlığına izin vermemiştir. *Kültürel Ekoloji Olarak Edebiyat Kuramı* kapsamında kullanılan 'Üçlü İşlev Modeli'nin son safhası olan *Uzlaştırıcı Söylemlerarasılıkta* Nietzsche bağlamında Apollonik güzelliğin ve erilliğin simgesi olan, Adorno ve Horkheimer perspektifinden rasyonalist yapısı ile hep bir düzen, plan ve sistematığın içinde bulunan ve Bahtin nezdinde de İngiliz soyundan gelen bir yüksek kültür temsilcisi olan Colin ile çocukluluğunda kültürel olarak İngiltere'de çok baskın bir ataerkil yapıda olan bir ailede yetişen, ancak sonrasında erkeklere duyduğu nefretten ve Venedik'te olmasından ötürü hermafrodit bir yapıya bürünen, dolayısıyla kültürel yapısının çözünerek doğaya yakınlaşan Robert ile karşı karşıya gelmektedir. Bu karşılaşmanın sonunda 'güzel' oğlan, sadomazoşist duygularla yüklü ve doğa unsuru olan Robert tarafından öldürülmektedir. Kuram bağlamında düşünüldüğünde iki karşıt kutbun bir araya gelmesi o kadar 'şiddetli'dir ki ölüm gibi sembolik bir aksiyonla sonuçlanmaktadır. Metindeki figürleri tablo halinde özetlemek gerekirse;

		COLIN-İNGİLTERE
Kültür Eleştirel Üstsöylem:	Nietzsche	Apollonik unsurlar, Batı, kültür, eril
	Adorno ve Horkheimer	Aydınlanma, rasyonalite, logos, hesaplanabilirlik
	Bahtin	'Yukarı'da olan, yüksek kültür, resmi dil

Tablo 8: *Yabancı Kucak*'ın Kültür Eleştirel Üstsöylem Bağlamındaki Formülasyonu

Kurmaca Karşıt Söylem:		VENEDİK ve ROBERT
	Nietzsche	Dionizyak ve afrodisyak unsurlar
	Adorno ve Horkheimer	Pathos, arkaik olan
	Bahtin	'Aşağı'da olan, halk kültürü, günlük dil

Tablo 9: *Yabancı Kucak*'ın *Kurmaca Karşıt Söylem* Bağlamındaki Formülasyonu

Uzlaştırıcı Söylemlerarasılık		COLIN-İNGİLTERE	ROBERT-VENEDİK
	Nietzsche	Apollon, Batı, kültür, eril	Dionizyak ve afrodisyak unsurlar
	Adorno ve Horkheimer	Aydınlanma, rasyonelite, logos, hesaplanabilirlik	Pathos, arkaik olan
	Bahtin	'Yukarı'da olan, yüksek kültür, resmi dil	'Aşağı'da olan, halk kültürü, günlük dil

Tablo 10: *Yabancı Kucak*'ın *Uzlaştırıcı Söylemlerarasılık* Bağlamındaki Formülasyonu

4.3. KARNAVALESK BİR SON: *RESİMLİ DÜNYA*

Çalışma kapsamında *Kültürel Ekoloji Olarak Edebiyat* kuramı bağlamında ele alınacak olan üçüncü eser, Türk edebiyatında romanlarıyla isminden söz ettiren Nedim Gürsel'in ilk olarak 2000 yılında kaleme aldığı eseri *Resimli Dünya*'dır. Yabancı dillere çevirilerle pek çok okurla buluşan bu eser dünya basınında da kendine yer edinmeyi bilmiştir. Eserde Kâmil Uzman isimli kahramanın İstanbul'dan Venedik'e yılın ilk zamanlarında olan seyahati, oraya vardığında zaman zaman yaşadığı manevi olarak geri dönüşleri, İtalya'nın en ünlü ressamlarından olan Bellini ailesinin izleri, tabloları, Osmanlı Devleti dönemindeki İtalyan etkisi ile Bellinilerin İstanbul'daki kalma sürelerinde yaşananlar aktarılmaktadır. Betimlemesi yapılan tablolar sayesinde tarih panoraması gözler önüne serilmektedir. Geçmiş dönemlerde yaşamış ünlü sanatçılarla birlikte hem siyasi hem de edebi kimliklerin yaşam öykülerine ait

detayların verilmesi, okuma sürecini hem keyifli hem de sorgulayıcı bir duruma dönüştürmektedir.

Kâmil Uzman, bir sanat tarihi profesörüdür, mesleği gereği çok derin bir tarih bilgisine sahip olduğundan Venedik'e adımını atar atmaz gördüğü mimari yapıları sanatçıların tablolarında anımsamaya başlamaktadır. Tablolarla birlikte onların yaratılış öyküleriyle de ilgilidir. Uzman, Venedik'te bir arkadaşının evinde kalmaktadır. Venedik'te bulunuşunun daha ilk günlerinde ve sonrasında Correr Kitaplığı'na gitmektedir ve uzmanlık alanı olan "Batı resminde Türk etkisi" ile ilgili araştırmalar yapmaktadır. Orada tanıştığı kütüphaneci kıza ilgi duymaya başlamaktadır. Kızla birkaç kez buluşup kahve içtikten sonra yakınlaşmaktadırlar. Karnaval zamanı geldiğinde, karnavalın ilk gecesini birlikte geçirmek istemektedirler. Kız, Uzman'ın kaldığı stüdyo daireye gelecektir, ancak kahraman adresi vermek istemez, onu en yakındaki rıhtımdan alacağını, gelmeden önce telefon etmesini istemektedir. Ancak eserin daha ilk satırlarında yazar, dairede telefonun çalışmadığı detayını okurla paylaşmaktadır. Lucia'nın bir türlü aramadığını görünce, Uzman karnaval sokaklarında dolaşmaya başlamaktadır. Bu esnada bir hayat kadınıyla tanışmaktadır, üzerinde para olmadığını ama evinde fazlaca parası olduğunu söyleyip kadını evine davet etmektedir. Kadının iki iri cüsseli adam ile birlikte gelebileceğini ve ona tuzak kuracağını aklına bile getirmemektedir. Yaşamının son dakikalarında bile yine zihninde tablolar, çocukluk anıları canlanmaktadır. Eser Uzman'ın Venedik'te bir karnaval gecesini ölmesi ile son bulmaktadır.

Eserde kültür kavramı, ana kahraman Kâmil Uzman tarafından simgelenmektedir. Sanat tarihi profesörü Uzman'ın isminin etimolojik olarak incelendiğinde *yetişkin, erişkin, eksiksiz, ağırbaşlı, mükemmel*³³ anlamlarını taşıdığı görülmektedir. Yazar, "Kâmil Uzman, uzman olduğu konuda konuşur, dışarıdan gazel okumayı sevmezdi" (Gürsel, 2004: 64) sözleriyle kahramanın, isminin anlamının kişiliğine de yansıdığını okura daha ilk satırlarda göstermektedir. Babasının; "yaş kemale erdiğinde seversin adını" (a.g.e.: 35) söylemi, aslında bireyin doğumundan itibaren nasıl bir sorumluluk altına sokulduğunun ipuçlarını vermektedir. Eserde

33

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&kelime=k%C3%A2mil&uid=27145&guid=TDK.GTS.5c201809325ef9.06174049 (erişim: 14.11.2018).

kahramanın kimliği ile ilgili verilen bilgilere bakıldığında, Yunan tanrısı Apollon'a ait öğelerin kendisinde vücut bulduğu görülebilmektedir:

Kâmil Uzman'ın Batı resminde Türk etkisini araştıran merakı yakın çevresinde alay konusu ilan ediliyordu. Arkadaşları ona, "Bakalım sarıklı avını daha ne kadar sürdüreceksin?" diye takılıyorlardı. Oysa Kâmil ülkesi için olumlu bir iş yaptığının bilincindeydi. Batı kültürü almış, İstanbul'un en ünlü yatılı okullarından birinde yabancı dil eğitimi görmüş, Paris'te sanat tarihi doktorası yapmıştı. Daha sonra İtalyan Rönesans resmine ilgi duymuş, araştırmalarının ağırlık noktasını oluşturan bu ülkenin dilini ve insanların sevmiştir. Ne var ki, kendi ülkesinin tarihine yönelmişti sonradan. İslam'ın geleneksel değerleriyle çatışsa da, Osmanlı'da resim sanatının belli bir yeri olduğuna inanıyordu (Gürsel, 2004: 63).

Uzman, Venedik'e Rönesans döneminin ünlü İtalyan ressamlarından Bellini ailesinin, özellikle de Fatih Sultan Mehmet'in portresini yapmak amacıyla İstanbul'a seyahat eden Gentili Bellini'nin tablolarının izini sürmek için gelmektedir. Bu bağlamda kahramanın araştırmacı, sorgulayıcı yapısı ile çalışmalarında takındığı titiz tutum, Aydınlanma dönemindeki bir bilim insanı edasını hatırlatmaktadır. "Kâmil Uzman gördüğü her tablonun yalnızca bir olayı ya da kişileri tasvir etmediğini, aynı zamanda bir dönemin beğenisini de dile getirdiğini biliyordu. Sanat yapılarının kendileri kadar yapılış öyküleriyle de ilgilenmesinin nedeni buydu" (a.g.e.: 68). Eserde anlatılan tablolardaki öykülerin varlığı, onların resmedilmesi ve tarihle bağlantısının detaylıca aktarılması, esas olay örgüsünden daha çok yer tutmaktadır. Bu durumda romanın isminin bu sebeple konulduğu yorumu yapılabilmektedir.

Bir bilim insanı olarak eserde resmedilen kahramanın aydın kimliği, Nietzsche'nin *Ecco Homo* adlı eserinde tanımsal olarak ortaya çıkmaktadır. Bakkhalar nasıl şenliklerde çılgınca kendilerinden geçiyorsa, bu kişiler de bilginin boyunduruğu altında diğer tüm alternatif dünyaları reddedip sadece bu yola yönelmektedir. Dışarıdan gıpta ile bakılsalar da aslında ne kadar trajik bir durumda oldukları ifade edilmektedir. Onlar, çalışmayı hayatlarının merkezine koymuş, var olan tüm enerjilerini bu alana yöneltmeyi tercih etmiş kişilerdir:

Aydın (Gelehrte) demek – decadent kimse demektir- Kendi gözümle gördüm ben: yetenekli, verimli, özgür insanlar daha otuz yaşlarında "okuma yüzünden yıpranmışlar, artık birer kibrit gibidirler, sürtmek gerek onları – bir "düşünce"- kıvılcımı versinler diye. – Sabahın erkeninde, şafak sökerken, tüm dinçliliği yerindeyken tan kızılığı (Morgenröte) içinde bir kitap okumak- utanmazlık derim buna ben!- (Nietzsche, 2017: 43).

Kahraman, tüm akademik hayatını Bellini ailesine adanmış biri olarak Venedik'e vardığında henüz tabloları bir sanat galerisinde ya da bir sergide görmeden tüm detayları anımsamaktadır. Yazar, tabloları öyle ince detayına kadar betimlemektedir ki, eserler gözünüzün önünde canlanmaktadır. Alanına bu denli

hakim olan Kâmil Uzman, “çalışmak dinsel bir ayin değil mi, bir uzun unutuş, anlık hazların panzehiri bir avunma değil mi!” (Gürsel, 2004: 54) sözleri aslında çalışmayı dünyevi zevkleri bertaraf etmek için bir kalkan olarak kullandığını göstermektedir. *Aydınlanmanın Diyalektiği* bağlamında karakter, doğayı kontrol almaya çalışan ve modernitenin gerektirdiği gibi davranan bir profil olarak ortaya çıkmaktadır. Doğanın öngörülmez etkisini ussal bir yöntemle dizginlemeye çalışarak aslında var oluşunun kökeninde yer alan duyguları ve hazları yok saymaktadır.

Kâmil Uzman’a göre sanat, sanatçının büyük bir dinginlik içinde eserini icra etme sürecidir. O, harmoninin hâkim olduğu yaratım aşamasında herhangi bir dışsal gücün bu durumu bozacağını düşünmektedir. Durağanlığın, düzenin ve uyumun resmedildiği doğa resimlerini, sanatçının da aslında hayatın tüm kargaşalığından uzaklaştığı ve sadece huzur bulduğu bir alan olarak görmektedir:

Sanatın bir yalnızlık gerektirdiğini, yaratış sürecinde müdahale kabul etmediğini biliyordu. Ama yazarlar da dâhil, hiçbir sanatçı yeterince yalnız değildi yaratırken. Gece, hiçbir zaman, tümüyle gece olamazdı; dış dünyadan bir ses, bir ışık, bilemediğin bir hışırtı sanatçının iç dünyasına düşüverir, onun tümüyle uzaklaşmasını, kendi hayal gücüyle baş başa kalmasını engellerdi. Manzara resimleri de yapsa Kâmil doğaya öykünmüyordu ki! Çamlıca Tepesi’nden, Moda’dan, Üsküdar İskelesi’nden görülen İstanbul’un silüeti eski kentin kubbeleri ile minarelerinden ibaret değildi yalnızca, onlardaki uyumun kendi yaşamında da olmasını istediği karşılığı, İstanbul’a hayranlığının bir ifadesiydi. Osmanlı’nın yükünü taşıyan kurşun kubbeler, mekâna ustalıklarla yerleştirilmiş kirişler, heybetli minareler belki böylesine hafif, belli belirsizdi yaptığı manzara resimlerinde. Günbatımları, akşam alacasında hep böyle biraz sisliydi. Resim yapmak bir tapınma değildi belki, ama fırtınalı yaşamını, aşk kırgınlıklarını unuttuğu bir liman, huzur arayışıydı (a.g.e.: 80).

Bahsi geçen bu bol ahenkli ortam, Dionizyak güçlerin etkisiyle sanatçının yaratım sürecinde bozulmaktadır. Özellikle karanlık çöktüğünde gizil ve bastırılmış duyguların ortaya çıkmasıyla birlikte sanatçı kendi için özenle hazırladığı izole ortamının dışına çıkmak zorunda kalmaktadır. Kitonyen ve kötücül duyguların ağır bastığı bu zaman diliminde sanatçının odak noktasını kaybettiği ve doğanın boyunduruğu altına girdiği söylenebilmektedir. Doğanın aşkın gücü, belirtilen sanat anlayışının tüm harmonizasyonunu bozmaya yetkindir.

Roman kahramanının aslında doğaya çok da entegre olduğu ve kendi içinde doğa kavramını net bir şekilde içselleştirdiği söylenemez. Doğanın ona sağlayacağı tüm üretkenlik yetisinden tam olarak faydalanamaz çünkü doğayı sadece pastoral bağlamda düşünüp resmini tamamlayınca doğayı da bir kenara bırakmaktadır. Nietzsche’ye göre sanatın ve yaratmanın kaynağı doğadır, insan doğayı bilir ve tanır, kendini de bilecektir. Zaman zaman doğanın içine girmeye çalışsa da insan

olmanın gereği olan sosyalleşmenin etkisiyle topluma karışmaktadır. Bir yandan doğanın bireyin varlığı ile 'var' olduğunu düşünürken, diğer yandan doğadaki hiçbir unsurun bireyin yaşamsal/fiziki duruşuyla bir bağının olmadığı kanısına varmaktadır. Bu durum onun us merkezli düşüncesinin ağır basmasından, belirli aralıklarla doğaya ait güçlerin hücrelerine işlemesine izin verse de, logostan pathosa geçiş tam manasıyla sağlanamamaktadır. Eserde Kâmil Uzman'ın doğaya ait görüşlerindeki belirsizlik, aşağıdaki alıntıyla desteklenmektedir:

Aslında doğaya yabancı sayılırdı. Onunla ancak, resim yaparken haşır neşir olmaya çabalar, sonra da hemen kente, kalabalık caddeler ile uğultulu yapıların arasına dönerdi. Doğa onun için bir manzara parçası ya da tualinde bir yanılısama olmadığı zamanlar, hızlı trenin penceresinden baktığı, hep doğru yöne, yani denize akan ırmaklardan, düz ovanın bittiği yerden başlayan dorukları karlı sıra dağlardan, pervaneli küçük uçaklardan gördüğü ordu ordu mor, beyaz kül rengi bulutlardan, rüzgarda savrulan başaklar ile günebakan tarlalarından ibaretti. İnsansız bir doğaydı sözün kısası, ama kesinlikle ölü değildi. Öğrencilerine gerçekte doğa diye bir şey olmadığını, her şeyin insanoğlunun bakışıyla gerçeklik kazandığını, doğanın tüm gizlerini hiçbir zaman ele vermeyeceğini anlatıyordu. Sonra kimi zaman kuşkuya düşüyordu bu sözlerinden. Doğa, biz olmasak, insanoğlu olmadan da, varlığını sürdürmeyecek miydi yeryüzü dediğimiz şu mavi portakalda? Deniz, yosunlu kayalar, şu Venedik'i içten içe kemiren tuz ve nem insanoğlu yeryüzüne gelmeden de yok muydu? Ama kentler kurulmamışsa, evlerin temeli atılmamışsa, insanlar o evler ile kentlerde değil mağaralarda yaşıyorsa, ancak kayaları kemirebilirdi dalgalar (a.g.e.: 83).

Uzman, daha öncesinde hep kitaplardan, fotoğraflardan gördüğü ve bildiği kenti hayatında ilk kez göreceği için çok heyecanlıdır, yol boyunca gözüne uyku girmemektedir. “Venedik, yıllar sonra kavuşulan eski bir sevgili gibi, sabaha dek direncini sınıadı, bir an olsun rahat bırakmadı onu” (a.g.e.: 15). Çünkü karşıt söylem olarak ortaya çıkan ve bir doğa ögesi olan Venedik, rahatsız edicidir. Trenden indiğinde, kendini yorgun hissetmez ama “zihni bir hayli bulanıktı” (a.g.e.: 15). Dionizyak güçlerin enerjisi kahramana da geçmektedir. Adorno ve Horkheimer'in bakış açısıyla değerlendirildiğinde Venedik sınırlarına girişin daha ilk anlarından itibaren usun çözüldüğü görülmektedir. Rasyonalitenin duvarlarının içten içe yıkılacağı provizyonu yapılmaktadır. Kâmil Uzman'ı tereddüde düşüren ve bildiğini şaşırta sudur. Soğuk ve karanlık su, zihninde “ölüm” izliğini canlandırmaktadır. Ayrıca suyun yarattığı tekinsizlik ve yanılısama da, her şeyin ölçülebilir ve belirli olduğu bir dünyada, güven duygusunu yerle bir etmektedir:

Bir ara rıhtımın taşlarına oturup kanala baktı: yıllanmış, soğuk su. Karanlık bir ormanda yolunu yitirenleri her an derinliğine çekmeye hazır. Yalnızlıktan korkmuyordu, hayır. Tam tersine nice aradığı, peşine düştüğü ender bir şey olmuştu yalnızlık. Kentin hayaletinden de ürkmüyordu. Sudan korkuyordu, suyun çağrısına kapılıp kendini kanala bırakıvermekten. En çok bir köprü'nün üzerinde, aşağıya eğilip suya yansıyan suretini görünce geliyordu bu istek. Rıhtımda otururken de gövdesinin aynı duyguyla ürperdiğini hissediyordu. Su yeşil, bazen

sarı, çoğu kez de kara, kapkaraydı. Evlerin yüzleriyse kırmızı. Portakal rengine çalan bir tuhaf, güzel mi güzel bir kırmızı, Frenklerin deyimiyle “ocre”. Ama gün dönüp ışık azalınca renkler de belirsizleşmiş, her şey silik, gizemli bir havaya bürünmüştü. Sureti ile evlerin yüzü birlikte dalgalanıyordu kanalda, biçimler bir toplanıp bir ayrışıyor, taş ile su yer değiştiriyordu kanalda, rıhtıma oturup ayaklarını kanala sarkıtınca yeni bir yaşamın eşiğinde olduğu sanısına kapıldı. Gökyüzü ayaklarının altından başlıyordu artık. Geçmiş ardında kalmıştı, soğukluğunu yüreğinde hissettiği rıhtım taşları kadar gerçek, ama uzak bir zamanda. Önünde ise belirsiz bir boşluk vardı, kanalın suyu kadar bulanık ve çekici. Ne geçmişi ne de geleceği olan biriydi; Venedik’in bir kenar mahallesinde rıhtıma oturup ayaklarını kanala sarkıtmış, kendi suretine dalıp gitmiş bir ecinni olabilirdi belki ya da bu ayna oyununa kapılıp her şeyin ters yüz olduğunu, gökyüzünün ayaklarının ucundan başladığını hayal eden dalgıcın biri. (a.g.e.: 29 - 30).

Su üzerine kurulu bir şehir olan Venedik, sebep olduğu karanlık ve tekinsiz ortam ile roman kahramanımızı rahatsız etmektedir. Ölümü çağrıştıran gondollar, huzurunu kaçırmaktadır. Nezahat Özcan “Nedim Gürsel’in Resimli Dünya Romanında Görseller” isimli çalışmasında, Kâmil Uzman’ın ruh halini Venedik’teki tüm faktörleri ele alıp özetleyerek dile getirmektedir:

Kâmil Uzman, Venedik’te bulunduğu zaman zarfında ölüm korkusunu büyütüp besler. Pek çok insan için gondollarıyla cazip olan şehir, sanat tarihi profesörü için resimleri dışında aslında çok fazla bir anlam ifade etmez. Şehir soğuk ve rutubetlidir; insanları misafirperver değildir; her yer neredeyse griden ibarettir ve sanat turistik bir metaya dönüştürülmüştür. Bütün bunlar, Uzman’ı karamsar bir ruh haline büründürür (Özcan, 2015: 748).

Toplumda ‘üst kesim’ diye adlandırılan bir meslek grubuna ait bir şahsiyetin suyun ve karanlığın etkisiyle nasıl tüm rütbelerinin alaşağı edildiği alıntıda açıkça görülmektedir. Ayrıca bu durum Bahtin’in karnaval kavramıyla ilintili tanımlamalardan biri olan “uygunsuz birleşmeler” başlığı ile ilişkilendirilebilmektedir. Saygın kimliğine rağmen kendini bir ‘ecinni’ ya da hayalperest bir dalgıç gibi hayal edebilmektedir. İçinde bulunduğu ve sınırları kalın çizgilerle çevrelenmiş biçimin dışına çıkmaktadır. Bununla birlikte kahraman geçmişini, içinde bulunduğu zaman dilimini ve geleceği sorgulamakta olup kesin ve net yargılarıyla bu anları kategorileştirmeye çalışmaktadır. Her ne kadar geçmişini bir örtüyle saklayıp kenara koyduğunu düşünse de, geçmiş bir türlü yakasını bırakmamaktadır; eski yaşantılar, hayatındaki kişilerle olan paylaşımları, ailesiyle ilgili olaylar Venedik’e ayak bastığı andan itibaren hep yanı başındadır. Çünkü arkaik bir yapıya sahip olan Venedik, edebi akımlardan romantizme içkindir ve dolayısıyla regresiftir. Geçmişte yaşananlar, billur bir deniz gibi görünmektedir.

Venedik’in kanallarla dolu olan topografik yapısı ve suların üzerine kurulmuş olması, şehrin sokaklarında gezinirken Kâmil Uzman’ın içinin ürpermesine sebep olmaktadır. Ancak bu durumu kahraman Aydınlanmacı bir düşünce yapısıyla bertaraf

etmeyi bilmektedir. Statikliği hareket halinde olmaya/devingenliğe tercih etmektedir.

Kurduğu mantık silsilesiyle kitonyen duygulardan arınmaktadır:

[...] Kent rehberinde suyu boşaltılmış bir kanalın fotoğrafını görünce iyice şaşırıldı. Kanallar insanın boğulacağı kadar derin değildi demek. Dipteki siyah tortuya çakımlı birkaç kayık elle tutulacak kadar yakındaydı. Evlerin temelinin toprakta olduğunu bir kez daha anımsayıp Venedik'in gerçekte adalar üzerine kurulduğunu, karadan tümüyle uzak da olsa sarhoş bir gemi gibi palamarlarını çözerek alıp başını gidemeyeceğini anladı. Kökü toprakta olmanın getirdiği güven duygusuyla iyice gevşedi sınırları. Onu yatıştıran bu duygu değil, pizzanın eşliğinde yuvarladığı nefis şaraptı belki [...] (a.g.e.: 32).

Bahtin'in *Rableais ve Dünyası* isimli eserinde yer verilen resmi dil kavramı, romanın başlarında kahramanın kullandığı, aslında önceki yaşamında kullandığı demek belki de daha doğru olacaktır, bir üsluptur. Kâmil Uzman, çalışma ortamı dışında arkadaşları ile bir araya geldiğinde bile kendi alanı dışında konuşma konusu seçmeyen bir kişidir. Birlikte dışarıda görüştüğü kişiler bile hep bir titre sahiptir. Dolayısıyla hayatını hep başarılarla taçlandıran biri için onlardan bahsetmek de kaçınılmaz bir hal almıştır. Ancak bu seçkin söylemi kullanmayı bıraktınca, yıllarca emek emek kurduğu çevreyi de kaybetmeye başlamaktadır. 'Üst' bir insan olarak değil de daha yerele inip insani sorunlardan bahsedince ait olunan toplumsal seviyede bir değişiklik meydana gelmektedir:

Hep birileri olurdu çevresinde. Üniversiteden meslektaşları, yazarçizer takımı, gazeteciler... özellikle de kadınlar. Erkeklerle oturup içmeyi sevmezdi pek. Hayatına pek çok kadın girmiş, ne var ki pek azıyla gerçek bir ilişki kurabilmişti [...] Ne ki bir süredir azalmaya başlamıştı çevresindekiler. Belki de yerli yersiz davranışlarıyla insanları sıkımsa başlıyordu artık. Sanattan, edebiyattan söz edecek yerde ağrılarından şikâyet ediyordu artık (a.g.e.: 35 – 36).

Kendi uzmanlık alanı dışında doğa resimleri yapmaya da meraklı olan Uzman'ın, aslında bu çabaya sadece boş bir zaman uğraşı olmaktan çok daha fazla bir anlam yüklediği görülmektedir. Yapmış olduğu eserlerin kendi "aristokrat" çevresi tarafından beğenilmesi, eleştirilmeye değer bulunması onu memnun etmektedir. Dolayısıyla resimlerini birilerine hatıra/hediye olarak vermek yerine onların tüm sanat camiası tarafından görülecek ve takdir edilecek şekilde sergilenmesini arzu etmektedir. Tüm bunları kendi cümleleriyle ifade ederken kullanılan üslup da yine 'resmi dil' unsuru kapsamındadır:

Şimdiye dek hiçbir sergi açmamış olmasına rağmen peyzajları sanat çevrelerinde ilgiyle izleniyor, tartışılıyor, hatta beğeniliyordu. Tabloları elden çıkarmak için sergi açmaya yanaşmıyordu. Bir gün, evdeki tüm duvarları boydan boya kaplayan yapıtları değer kazanacak, o yine de, ölene dek hiçbirini satmayacaktı. Ölümünden sonraysa ... umrunda değildi ondan sonrası. "Benden sonra tufan!" diyen krala özenmiyordu, hayır! Yapıtlarını bir sanat kurumuna ya da, neden olmasın, eğer kabul buyururlarsa, Güzel Sanatlar Müzesi'ne bağışlamayı umuyordu (a.g.e. : 36).

Apollonik Aydınlanma unsurları ile yoğrulmuş olan Kâmil Uzman, Venedik'teki ilk günlerinde İstanbul'daki yaşamını belirli aralıklarla anımsamaktadır. Kendini sürekli bir karşılaştırma içinde bulmaktadır. Bulduğu durumunu anlatmak için kullandığı benzetmeler bile farklıdır. Verilen alıntıda Bram Stoker'in *Dracula*'sı, Mary Shelley'nin *Frankenstein*'i, Robert Louis Stevenson'un *Dr. Jekyll ve Mr. Hyde*'ı ve Oscar Wilde'nin *Dorian Gray'in Portresi*'nin metinlerarası izi sürülmektedir. Venedik, sahip olunan pürü pak tek bir kişiliği çoğaltmakta, dualizme büründürmektedir:

Doğru, eskiden böyle hemen uykusu gelmezdi. Oysa şimdi, bir süredir yalnız yediği akşam yemeklerinde daha şişeyi yarılamadan ya başı dönüyor ya da iyice kafayı bulup sokaklara vuruyordu kendini. Sanat tarihi profesörünün yerini başka biri alıyordu. Gündüz insan gece kurt denilemez, ama öyle bir şey sanki; gecenin kurda ait olduğunu okumuştun bir yerlerde, ışıklı, büyük kentlerin gecesinde kurda dönüşür mü insan, dişleri tırnakları uzar mı o kadarı bilinemezdi elbet; ama korku filmlerini izlemeyeli beri, gece terk edilmiş bir kenti andıran Venedik'in bu kuytu mahallesinde uyumaktan başka bir şey de yoktu (a.g.e.: 36).

Bahsi geçen duruma Pagliaesk perspektiften bakılacak olunursa, insanlar gün içindeki toplumun sosyal gerekliliklerini yerine getirmekle meşgulken, güneş batıp da kendileriyle başbaşa kaldığında tüm zırhlarını düşürmekte ve yükümlülüklerinden sıyrılmaktadır. Artık yalnızdırlar, var olan ambians gececi duyguların kendilerini etkisi altına alması için gerekli zemini hazırlamaktadır:

Gündüzleri toplumsal varlıklar olsak da, hava karardığında uyanışa geçen doğanın içindeki hayal alemine dalarız; o dünyada kanunlar değil, cinsellik, şiddet ve metaformoz vardır. Fakat deamonik gece, gündüzü de istila eder. İmgelemde, erotizmde gece an be an kıpraşır; erdem ve düzen çabalarımızı yoldan saptırır, nesnelere ve kişilere esrarengiz bir aura verir ve nihayet bize sanatçının bakışından yansır (Paglia, 2004: 16).

Kâmil Uzman, Venedik'e adım attığı ilk gün, sağ dizinde bir sızı hissetmektedir. Aslında birkaç zamandır bu durumun farkındadır. Nedeninin pek anlamlandırmasa da dayanak olarak Venedik'i göstermektedir. Nietzschevari bir bakış açısıyla vücudun sağ bölgesi Apollon'u, Aydınlanmacı bir bakış açısıyla usu ve rasyonaliteyi ve Bahtinesk perspektiften ise resmi söylemi simgelemektedir. Kahraman doğaya içkin bir kente ayak basar basmaz çözünmeye başlamaktadır. Aslında bu ağrıyı çok da önemsemek istemez ancak ileriki bölümlerde de görüleceği üzere anlık gelişen bir ağrı değil, sızı şeklinde sürekli hissedilmektedir. Bu durum kahramanın milim milim hazin sonuna yaklaşırken görülen ilk emaredir. Gerek mantık silsilesiyle gerekse de anlamlandıramadığı bir enerjiyle güne başlamayı tercih etmektedir:

Doğru, çok gezmişti yaban ellerde, ama Venedik'e ilk kez geliyordu. Tam yıllardır düşlediği kentte uyanmasının sevinciyle yataktan fırlayacaktı ki sağ dizinde bir

sızı duydu. Oda sıcaktı. Yatak daha sıcaktı ama. İçinden kalkmak gelmedi. Bir süredir sabahları sağ dizinde başlayıp tüm eklemelerine yayılan bir ağrıyla uyandığını düşündü. Nemden olmalı. Gövdesin, böyle külçe gibi ağırlaştırıp yatağa çeken Venedik'in nemi ve küfüdür mutlaka. Eskiden bir sıçrayışta kalkar, çayı demlemeden önce jimnastik yapardı. Eskiden... Ne var şimdi geçmişini anımsayacak, eski, güzel günleri, dinç kalkılan sabahları! Yeni bir kentte, belki yeni bir serüvenin eşliğinde işte. Bu mutlu olmasına, güne sevinçle başlamasına yetmeli (a.g.e. : 37).

Dışarı çıktığında kendisini daha iyi hissetmektedir, hatta kente tüm akademik kimliğinden sıyrılıp girmek istemektedir ancak birden içinden “Türk’üm, mutluyum, çalışkanım” (a.g.e.: 39) sözleri geçmektedir ancak çocukluğunda okula gittiğinde derse başlamadan büyük bir şevk ve huşu içinde söylediği bu dizge, o zamanki ile aynı etkiyi yaratmamıştır. Geçmişe ait bu anı, kahramanı artık çocukluğuna götürmemektedir, yani regresif bir hal almaktadır. Bahsi geçen, modernitenin getirdiği bir söylemdir. Bu söylemde Bahtinesk bakış açısıyla resmi dil eleştirisi yapılmaktadır. Vakti zamanında bazı kavramların oluşması için görev bilinen ve tam anlamıyla içselleştirilemeyen ama söylenmek durumunda kalınan sözlerin içi boşalmakta ve zamanla bırakması gereken etki hissedilememektedir. *Kültürel Ekoloji Olarak Edebiyat* kuramı bağlamında ise toplumdaki baskın güçlerin dayattığı ancak ruhen kanıksanmayan kavramlar/davranışlar, sadece söylenmiş/yapılmış olmak için uygulandığı için bireylerin yaşamında herhangi bir iz bırakmamaktadır. Kültür ögesi olan modernite de “-miş” gibi yaşamların bir panoraması haline gelmiştir.

Accademia Sanat Galerisi’ni dolaşırken Gentini Bellini’nin tablolarını görmek için üst kata çıkıp bir bebek İsa-Meryem Ana tablosunu fark edince geçmiş özlemleri yine aklını meşgul etmeye başlamaktadır. Bu kez iç geçirdiği annesidir. Belli ki kahraman için annesi, yeri doldurulamaz bir boşluktur. Sığınılacak bir liman, bir temasla hep hatırlanasıdır. Eserde ilk kez anılan anne motifi, ileriki bölümlerde daha detaylı bir şekilde ortaya çıkacaktır:

Kâmil, Meryem’in siyah mantosundan sıyrılan ellerine daha dikkatli bakınca, çocuğun annesinin başparmağını tuhaf bir biçimde tuttuğunu gördü. Havada dik duran öbür eliyle kendisine bakanları kutsar gibiydi. Başını hafif sağa eğmiş, annesinden değişik bir yöne bakıyordu. Ayakta durmasına Meryem yardım ediyordu sanki. Belki e başparmağını böyle sıkı, neredeyse erotik bir biçimde tutmasının nedeni buydu. Sıcaklığının duyumsadığı kadını göremiyordu çünkü. Bakışlarıyla anneyi arar gibiydi, bir dokunuş, bir güvence olan anneyi. Anneden çocuğa geçen sıcaklıkla eriyip kaybolmak istedi Kâmil; nice dir yokluğunu yaşadığı, geçmişte kalmış çok hoş, çok güzel bir duyguyla, içine bir uzun çekiş gibi yayılan özlemin tadıyla ürperdi (a.g.e.: 43).

Giovanni Bellini’nin Bakire Meryem ve İsa’nın tablolarına bakarken de annesiyle olan hatıraları canlanmaya devam etmektedir. Tablolarda Meryem, fark

edilebilir derecede gençtir ve İsa ile göz temasından kaçınmaktadır. Elleri hep dua eder pozisyonundadır. Alıntıda annesine olan düşkünlüğü günlük ritüellerle perçinleşirken baba figürünün bir o kadar silik ve olumsuz olduğu görülmektedir. Koruyan, kollayan, çocuğu için endişelenen anne motifine karşılık onu yok sayan ve ilgisiz bir baba ortaya çıkmaktadır. Bakire Meryem ve inançlı annesi arasında bir ilişki kurmaktadır. Vefatının üzerinden yokluğunu bir türlü dolduramayıp hep o anlara geri dönmek istemektedir:

Kâmil çocuğun yerinde olmak için karşı konulmaz bir istek duydu. Akşam, duasını bitirdikten sonra üzerine üfleyen yüzü anımsadı. İstanbul'un yoksul kentlerinden birindeki o nemli, karanlık bodrum katı canlandı belleğinde. Uyumadan önce yavaşça odaya süzülüp üzerine eğilen annesinin yüzünü görür gibi oldu. Küçük ağızdan dökülen sözcüklerin büyüüne bıraktı kendini. Karanlıkta ışıdı yüz, yaklaşıp üzerinde durdu. Sonra eridi boşlukta. Yukarıda, çekil perdelerin ardından gölgeler geçti. Hep böyle olurdu akşamları. Annesi dua okuyup üzerine üfledikten sonra uyku meleklerle iner, derinliğine çekerdi onu [...] Yataktan kalkıp sofraya geçtiğinde babasını tavandan sarkan çıplak ampulün çiğ ışığında kahvaltı yaparken bulurdu. Gecedен kalma, onunla ilgisiz. Annenin çok erken işe gittiğini bilirdi Kâmil. Daha güne başlar başlamaz akşamı özlerdi. Yine karanlık kaplasın odayı, o yataktayken eşyalar birer birer sussun, ilerleyen gecenin belirsizliğinde annesinin yüzü eğilsin üzerine, Arapça bir dua fısıldayıp öpsün alnından, hastaysa, gövdesi ateşten tutuşmuş yanıyorsa şakaklarını sirkeyle ovsun, sabaha dek bırakmasın elini, evet hiç bırakmasın! Sonra, çok değil birkaç yıl sonra, başucuna gelmedi yüz. Bir daha da hiç görünmedi. Çocuk yataкта boşuna bekledi onu. Nasılsa gelir sandı, yine duasını okuyup üfler, çekili perdenin ardından gölgeler kıpırdarken... Gölgelerin kıpırdaması ile annenin yitişi arasında ne gibi bir bağ olabilir ki (a.g.e.: 45).



Resim 4: Bakire Meryem ve Çocuk: <https://www.soylentidergi.com/giovanni-bellini/bakire-meryem-ve-cocuk/> Erişim Tarihi: 18.03.2020: 03:45

Giovanni, resmettiği tablolardaki anne-çocuk figürlerini kendi yaşamındaki deneyimlerden de feyz alarak ortaya koymaktadır. Kendisi yasak bir ilişkinin meyvesi olarak dünyaya gelmiş, yaşamı boyunca hep üvey annesinin yani Gentile'nin öz annesi tarafından örselenmektedir. Kız kardeşinin düğününe bile çağrılmamış, sürekli kendini kanıtlama çabası içinde olmuştur. Bu sebeple hep Venedik'te kendi atölyesinde

kalarak kendi işini icra etmektedir. O da, eserde geçen tüm karakterler gibi anne özleminden muzdariptir. Her gece hep aynı düşü görmektedir:

Siyah mantolu bir kadın ona bakıyordu kanalın karşı rıhtımından. Rüzgar mantonun eteğini savurdukça kırmızı giysisi görünüyordu. Yüzü uzun, ağzı küçük, bakışları kederliydi. Bir meyve tutuyordu elinden, elma ya da armut, belki de bir incir. Ona doğru uzatıyordu meyveyi, ama arada kutsal kanal vardı. Hem meyve değildi onu ilgilendiren, kadının yüzünü daha yakından görmek, uzun ince parmaklı ellerine, alınına, dudaklarına dokunmak istiyordu. Bu isteğe karşılık veremeyeceğini anlayan kadın bakışlarını çeviriyordu ondan ve kanal boyunca yürümeye başlıyordu. Bir sokağa sapıyordu sonra. Sokak boyunca karşılıklı sıralanan evler mukavva kutular gibi yırtılıp açıldıkça sarı ışığa boğulmuş bir gökyüzü çıkıyordu ortaya. Işık lagünden yansıyan o durgun, donuk ışık değildi. Değdiği yeri ateş gibi yakıp kavuruyordu sanki. Sarı göğün altında giderek uzaklaşan kadını yitirdiğini, onu bir daha göremeyeceğini sandığı bir an birden değişiyordu manzara. Uzun ince yüz kanalın dibindeydi bu kez. Yine aynı küçük ağız, kederli bakışlar, siyah mantonun altından görünen kırmızı giysi. Yine bir meyve uzatıyordu ona. Ne var ki şimdi de kavuşmalarına kanalın suyu engeldi. Tam yüzün çağrısına kapılıp kendini saydam, sakın suya bırakacakken uyanıyordu (a.g.e.: 255).

Giovanni, annesinden ayrılışını ve onun ölümünü hiç unutmamaktadır. Kırmızı elbise ve meyve, yasak bir gecenin çocuğu olduğunu anımsatmaktadır. Tam onunla buluşacakken her defasından uyanmaktadır. Ancak yaşamı boyunca unutamadığı tek ölüm, annesininkidir. Annesini Bakire Meryem'e kendisini de İsa'ya benzetmektedir. Belki de bu yüzden aziz ve azizelerin resimlerini yapmaktadır. Zor yaşamıyla ilgili detayları annesiyle bağlantılı olarak vermek gerekirse;

Evet, çok ölüm görmüştü şu dünyada. Ama bir ölüm vardı ki, öbürlerine hiç benzemiyordu. Çok genç, çok güzel bir kadın anımsıyordu, akşam karanlık çöker çökmez üzerine eğilen uzun, ince bir yüz. İlk anısıydı bu yüz, yaşamdaki tek güvencesi. Sonra bir gün ansızın kaybolmuş, bir daha da görünmemişti. Çok küçüktü o zaman. Meryem'in kollarındaki İsa kadar tombul, sevimli, kızıl Salı bir afacandı. Hep o genç kadını istemiş, onu çağırmişti geceler boyu. Sonunda öldüğünü söylemişlerdi. Annesinin ölmeyip evden kovulduğunu çok sonraları öğrenecekti. Ölmeden ölen bir insan, kendi annesi. Hayatta hiçbir ölüm onu gerçekte yaşayan bu genç ölü kadar yaralamamıştı. Anna Riversi'nin davranışları bile. Bu sert kadının gerçek annesi olmadığını seziyordu. Jacopo'ya dış geçiremeyince öcünü-kocasının günahının öcünü- hep ondan almaya kalkışması doğal değildi. Memeye saldırdıkça Anna itiyordu bebeği, bakışlarını kaçırıyordu ondan. Kendisinin kocasına veremediği zevki ona bir başka kadının vermiş olabileceğini düşündükçe çileden çıkıyordu. Giovanni'ye acıyıp gerçek bir anne seveceğinle bağrına bastığı anlarda bile çocuktan öç almanın çarelerini düşünüyordu. Büyüdükçe, Anna onu dışladıkça, daha çok bağlandı bir gün yaşamından ansızın çıkıp giden yüze. Onu hayalinde bir melek, saf ve hala bakire bir azize katına çıkardı (a.g.e.: 263).

Alıntıdaki bazı satırlar, Kâmil'in annesine duyduğu özlemin aktarılmasında kullanılan cümlelerin çok benzeridir. Geçmişte yaşanan tüm olumsuzluklara rağmen hayatta kalmayı başarmaktadır. Ona göre, "yaşamak, resim yapmakla eş anlamlı olduğuna göre doğurgan ve güzeldi. Her tablo yeni bir hayatın habercisiydi, yeşeren bir dalla canlanan doğanın müjdesi" (a.g.e.: 277). Alt karakter olarak Giovanni'yi de

Kurmaca Karşıt Söylem bağlamında ele alınabilmektedir, çünkü toplumun bir parçası olan ailesi tarafından yıllarca bastırılmış/baskılanmış, hor görülmüş ve yok sayılmış bir birey, resim yapmayı doğanın bir unsuru olan yaratma eylemine benzetmekte, dolayısıyla yaşamdaki var oluşunu tablolarıyla sağlamaktadır.

Kurmaca Karşıt Söylem olarak Venedik'te geçmişin izlerini anımsamak, o günlere geri dönme isteği ve en önemlisi de anne özlemi bir hayli manidardır. Venedik ile anne arasındaki bağlantı, şehrin doğanın bir parçası ve kadının da bir doğa unsuru olmasından kaynaklanmaktadır. Venedik, dişil bedendir ve her regresif harekette bu bedene, yani anneye dönmek gayet normaldir. Çünkü anne, sevilen, aranan ama en çok da özlenendir. Annesi ile ilgili her anıda mutlaka babası ile olan ilişkisine değinmektedir. Babasının ilgisizliğine, annesizliğine ve yaşamındaki doldurulamaz boşluğa dem vurmaktadır, zaman zaman da annesine neden vakitsiz gittiğine dair hesap sormaktadır, tek kırgın olduğu kişi de, onu çocukluğunda hayatta olmasına rağmen öksüz hissettiren babası yerine annesidir, çünkü onun zamansız gidişini, onu hayatta yalnız bırakışını bir türlü affedememektedir:

Alkol iyice açmıştı belleğini. Yazdıkça İstanbul'da geçen çocukluğunu anımsadı. O bodrum katındaki mutsuz yılları. Babası, içki sorasında arkadaşlarıyla, kimi zamanda eve getirdiği kadınlarla birlikteyken o yatak odasına sığınır, orada, lambanın çiğ ışığında okurdu. Ta ki babası gelip okumanın yarar ve zararları konusunda nutuk atmaya başlayana kadar. Onu daldığı kitabın dünyasından kopardığı için öfkelenmezdi babasına; annesi öleli beri başka kadınları, çoğu kez mahallenin orospularını aldığı için de gücenmezdi. Ama sofraya kurulan çilingir sofraları, bitip tükenmeyen sark-hoş muhabbetleri, tartışmalar, sonra sabaha karşı herkes gidip ortalık yatışınca eve çöken o iğrenç anason kokusu. Kim derdi ki çocukluğunda nefret ettiği bu koku bir gün onun da yaşamına girecek, babasının deyişimiyle "adına benzeyen" olgunluk yıllarının sadık dostu olacak. O da, sirozdand ölen babası gibi, kırkıktan sonra sarhoş yatağından bir gecelik kadınlarla sabahlayacak. Kâmil, ilkokuldayken bile, odasında ışık hiç sönmese isterdi. Annenin anısı öylesine yakın, o denli gerçektir ki... Lamba söner sönmeye eğilip alınından öpecek onu, hala yaşıyormuş, yıllar önce ölüp biricik oğlunu terk etmemiş gibi kulağına yumuşacık dua sözleri fısıldayacak. "Sahi ne diye öldün bir kış akşamı, beni yatağımda böyle yalnız, çekili perdenin ardında kıpırdayan gölgelerle baş başa bırakarak ne diye öldün sanki! Bak burada, Venedik'teyim işte. Daracık bir odada yapayalnız. Lambayı söndürünce gel eğil üzerime, alınmdan yanaklarımdan öp. Gözlerini kaçırma benden hala çok seviyorum seni, yakınlığımı çok özleyorum. Bakışlarını kaçırma ne olur, doyamadım sana. Ama inan çok darıldım! [...](a.g.e.: 93).

Kâmil'in babası, annesinin vefatından sonra başka bir bayanla evlenmiş olup üvey annesinden pek de iyi bir muamele gördüğü söylenememektedir. Çocukluğu ile ilgili kötü anılarının bir kısmının da sahibi üvey annesidir. Kâmil, annesine olan özlemini her fırsatta dile getirmek isteyip de getiremeyen ancak bunu karşı tarafa hissettirebilen biridir. Çocukluğunun önemli bir bölümünü kurallar ve sınırlandırmalarla geçirdiği söylenebilmektedir:

[...] Yasaklarla büyüdüm zaten. Annemin adını anmak bile yasaktı evde. Üvey annem onu her geçen gün onu biraz daha özlediğimi gördükçe çileden çıkıyordu. Sokağa çıkmam yasaklanmıştı. Sonra, yedi yıl boyunca, cumartesileri öğleden sonraları hariç dışarı çıkmam da yasaklandı. Son sınıfa geçene dek okulda kapalı kaldım. Bir kalebent gibi (a.g.e.: 306).

Annesine bu kadar düşkün olan kahraman, Venedik'te grappa³⁴ içtiğinde meslektaşlarına öykünüp bir yuvası olmasını aklından geçirse de insanların günlük yaşamında sahip olduğu zenginlikleri, oldukça sıradan karşılamaktadır. Bahtinesk perspektiften bakılacak olunursa bir yüksek kültür ögesi olan Kâmil Uzman, halk kültürünü yadırgamaktadır. Zikrettiği üst söylem, yaygın olan alt kültürü ötekileştirmektedir:

Kâmil Uzman başkalarının sahip olup da kendisinin hiç özenmediği birçok şey gibi araba almadığına, hafta sonları karısı ve çocuklarıyla birlikte piknik yapma hayalleri kurmadığına sevindi. Onun hayal dünyasında söğüş yumurtalar ile kuru köfteleri, domates biber salatalıkları, çaydanlık ve kap kacağı çoluk çocukla birlikte bir arabaya doldurup deniz kıyısına ya da Belgrad Ormanları'na gitmenin yeri yoktu (Gürsel, 2004: 56).

Hubert Zapf'ın geliştirdiği 'Üçlü İşlev Modeli' ile incelenen bu eserde verilen alıntılardan da anlaşılacağı gibi kahramanımız *Kurmaca Karşıt Söylem* olarak karşımıza çıkmaktadır. Nietzsche bağlamında Apollonik bir çizgidedir. Hayat felsefesi usçu bir yapıya sahiptir. İsmi gibi hep bir dinginlik içindedir. Adorno ve Horkheimer'in perspektifinden ise Aydınlanmacıdır, modernitenin gereklerini yerine getiren bir bireydir. Bilgiye ulaşmak için bir ömür geçirmiştir ve rasyoneldir. Bahtinesk açıdan ise kişiliğinde üst kültür özellikleri barındıran ve Venedik'e gelene kadar da hayatını bu şekilde idame ettirmiş biridir. Söylemlerinde resmi dil kullanmakta, her türlü bayağılıktan ve argodan kaçınmaktadır. Tam da yüksek kültürün gerektirdiği bir üslup takınmaktadır. Ancak Venedik'e adım atar atmaz, dil kullanımının aksi yönde değiştiği ve çözüldüğü görülmektedir.

Karakteri statik ve rasyonel bir açıyla yoğrulmuş Kâmil Uzman, Venedik'te yavaş yavaş ilerleyen bir değişime maruz kalmıştır. Modele göre *Kurmaca Karşıt Söylem* olarak kategorileştirilen Venedik, kahramanımızın tam aksi yönde bir yapıyla varlığını sürdürmektedir. Bir zamanlar Akdeniz'in en büyük genelevi olan ve nüfusu yüz bine ulaşan bu kentte, 16. yüzyılda yaklaşık on iki bin hayat kadını yaşamaktadır ve eserde Venedik, gece bataklıkta yatan kör bir canavara, pencerelerinden hiç gün ışığı almayan sessiz sedasız bir gemiye benzetilmektedir (bkz. a.g.e: 86-87). Dönemin

³⁴ Üzümden yapılan tipik bir İtalyan içkisi (<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/grappa> Erişim: 20.09.2020)

sanat kentinde aslında her şeyin Batı perspektifi geçmişine sahip olmaması, bu sebeple bir yandan ‘akılcı’ görünenin aslında diğer yandan ne kadar kitonyen ve Dionizyak olduğu satır aralarında okunmaktadır. Kullanılan ‘bataklık’ imgesiyle kahramanı bekleyen hazin sonun ön izlemesi yapılmaktadır. Charon’un kayığıyla Thanatos’un diyarına gidecek olan kahraman, usulca tekinsiz siyah sularda ilerlemektedir.

Venedik’te Bellini ailesi üzerine araştırmalarda bulunmak için Kâmil Uzman, her gün Correr Kitaplığı’na gitmektedir. Kitapların arasında dolaşırken kütüphaneci kız gözüne çarpmakta ve zamanla ona ilgi duymaya başlamaktadır. İsmi Lucia olmasına rağmen her defasında onu ‘Caterina’ diye çağırılmaktadır. Ona neden bu şekilde seslendiğini şu şekilde açıklamaktadır:

“Sahi adı ne olabilirdi ki küçük kütüphaneci kızın? Mutlaka Caterina’dır, Azize Caterina’ya benzediğine göre. Ya da Caterina Cornaro, on altısında dul kalan kraliçe. Ona, Giovanni Bellini’nin resmindeki azizeye tıpatıp benzediğin, ressamın gerçekte Venedikli bir soylu kadını model almış olabileceğini söylemeli. Tanışmak için ne güzel bir fırsat! (a.g.e.: 91-92).

Eserde kütüphaneci kız, Bellini ailesine ait birden fazla tablodaki Azize Caterina’ya benzetilmektedir. Detaylı tasvirlerin bulunduğu bölümde ona karşı hisleriyle ilgili son noktayı, “Her neyse, adları değişse de, resimlerde çoğalsalar da, bir tek onu, Lucia’yı seviyordu, yani cam kaşeli kadını, yani Caterina’yı, yani babasıyla Vatikan’ın balkonundan atların çiftleşmesine bakan şehvet düşkününü Lucrezia’yı, evet bir tek onu seviyordu” (a.g.e.: 145) diyerek koymaktadır. Giovanni Bellini’nin ‘Kutsal Söyleşi’ isimli tablosunda yerde oturan ve yaylı bir çalgı çalan kızın dışında üç kadın motifi mevcuttur: Solda Magdelana (bir hayat kadını), ortada kucağında İsa ile Meryem Ana ve sağda da Azize Caterina. Kahraman, ruhen kaybolmaktadır, çocukluğunda yaşamış olduğu ailevi sıkıntıları, çok baskın bir anne özlemi, günübürlük ilişkileri, güçlü akademik altyapısına rağmen manevi olarak bir türlü dolmayan boşlukları onun köksüz olduğunu göstermektedir ve Lucia’nın anlamından da anlaşılacağı gibi hayatını aydınlatacağını ummaktadır:



Resim 5: Giovanni Bellini'nin "Kutsal Söyleşi" isimli tablosu
(<https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-b/bellini-giovanni/giovanni-bellini-kutsal-sohbet-10292/> Erişim Tarihi: 22.03.2010; 03:34)

Kahraman kendi gibi kökü/temeli olmayan Venedik'te boğulma duygusu yaşaması gayet anlamlıdır. Uzman, sebebini birkaç duruma dayandırmakla birlikte, Venedik'in 17. yüzyıldaki veba salgınından sonra bir ölüm kenti olarak adlandırılmasına, kente atfedilen tekinsizliğe ve belirsizliğe de dolaylı olarak dem vurmaktadır:

Kâmil bu sabah pompa çalışmaya başlayınca hissettiği iç sıkıntısını, o korkunç boğulma hissini İstanbul'da hiç yaşamadığını düşündü. Venedik'in yüzyıllarca karayla bağının kesilmiş olmasından mı kaynaklanıyordu bu duygu, yoksa sokaklarını darlığından mı? Belki de bu izlenime yol açan, bir zamanlar hayaletlerin cirit atması, gece sokaklarında birkaç gölgeden başka hiç kimsenin dolaşmamasıydı (a.g.e.: 159).

Nedim Gürsel, eserin ana kahramanı Kâmil Uzman olsa da, hem Bellini ailesinin fertlerini (baba Jacopo, Meryme Ana ve çocuk İsa tablolarıyla ünlü kardeş Giovanni ve azizler/azizeler ile iktidardakileri resmeden Gentile Bellini) hem de Cem Sultan ve Fikret Mualla'nın yaşamlarına ait detayları paylaşmaktan geri kalmamaktadır. Hepsi de özellikle anne özleminde ortak noktada buluşmaktadırlar. Bu şahsiyetler içinde başkahramandan sonra belki en önemlisi Gentile Bellini'dir, çünkü kendisi İstanbul'un fethinden sonra Gran Turco'nun yani Fatih Sultan Mehmed'in portresini çizmek için İstanbul'a davet edilerek 1479'da Gentile yola çıkmaktadır. Uzun yıllar babasının atölyesinde çalışan, sonrasında kendi atölyesine geçince de kayda değer bir eser ortaya koyamamış bir karakterdir. Gentile, mühürlü zarfı açıp da daveti görünce Fatih hakkında kulağına gelen söylentiler bir kez daha gözünde canlanmaktadır:

Vlad gibi insanları şişe dizip kızartmasa da kazığa oturtmakta pek mahir davranıyordu. Bir vaazında kendisini Deccal'e benzeten papazı eşeğiyle birlikte kazığa oturtmuş, hasbahçede bin bir özenle yetiştirdiği salatalıkların çalındığı vehmine kapılınca da kuşkulandığı saray bekçilerinin karınlarını açtırıp bizzat kendisi bakmıştı. Şehvet düşkünlüğü de dillere destandı. Daha çok tüsüz delikanlıları yeğlediği, ne var ki âşık olup haremine kapattığı Bizanslı bir bakireyi “kafa esenliğine kavuşmak için” kendi eliyle hançerlediği söyleniyordu. Haz düşkününü olduğu kadar tat düşkünyü de. Kuşsütü dahil tatmadığı yemek yok gibiydi. Yiyip içtikçe şişiyor, gövdesi yağ bağlıyor, ata binmekte bile güçlük çekiyordu. Doktorlar fir dönüyorlardı çevresinde, Serenissimo'nun tuttuğu kiralık katiller de (a.g.e.: 167).

Aslında söylentilere kulak asmak istemese de, “Müslüman padişah dinin yasakladığı bir işe niye kalkışsın ki? Niye çiğnesin şeriat hükümlerini?” (a.g.e.: 168) gibi düşünceleri aklından çıkaramamaktadır. “Mehmed'in onu bu kente çağırmasının nedeni, İslam'ın koyduğu resim yasağını çiğnemeyi göze alabildiğine göre, ölümsüzler arasında katılma arzusu olmalıydı” (a.g.e.: 192). Hem döneminde hem de kendisinden sonra tüm halk tarafından bilinmek, ‘görünür’ olmak, yıllar sonra da hatırlanabilmek, daima tablonun çizildiği yaşta kalmak ölümlülerin dünyasından ölümsüzlerinkinde yer edinmek istemesi, Gran Turco'nun göze güzel görünmek, geleceğe ışık olmak, mükemmellikten taviz vermemek gibi Apollonik özellikleri taşıdığı görülmektedir. Erilliğin ve bireyselliğin vücut bulmuş halini gözler önüne sermek istemektedir. Gentile'nin portesini çizeceği hükümdarın karakterini, olumlu olumsuz taraflarını bilmesi gerekmektedir. Hep babasının gölgesinde kalmış olan Gentile için bu durum kendini göstermek ve kanıtlamak için adeta bir fırsattır. Gelen bu teklifle aslında kendi resim kariyerini de sorgulamaya başlamaktadır:

Gentile, Venedik'in doğasını resmedemediği için mutsuz. Ama kentin dört bir yanını çeviren denizin resmini yapmayı bir kez olsun aklının ucundan bile geçirmemişti. [...] Ressamın dünyasında doğa manzaralarına, evinden atölyesine doğru giderken seyrine doyamadığı gökyüzüne, yüksek duvarların ardına gizlenmiş bahçelerdeki ağaçlara yer yoktu [...] Ne tuhaf, İstanbul'a giden bir geminin güvertesinde denize baktığında farkına varmıştı bu gerçeğin. Venedik'in ona benzersiz bir renk şöleni sunduğunu lagünden uzaklaşırken anlamıştı [...] Evet kurtulmalıydı sarayın karanlığından, sanatını sokağa çıkarıp biraz temiz hava aldirmalı, devletin ya da dinin simgesi de olsalar tek tek bireyleri değil kalabalıkları, Venedik'in kendi halinde yaşayan insanlarını tablolarına koymalıydı (a.g.e. 173).

Bahtin bağlamında yüksek kültürden halk kültürüne, Aydınlanma açısından da bireysellikten çoğulculuğa geçişin izlerini sürmek mümkündür. Toplum normları ve kuralları tarafından yaratıcılığın kısıtlanması, dayatılan görevlerin kanıksanması ve normalleşmesi söz konusudur. Bu durumun Gentile tarafından ayırt edilmesi, etrafi denizlerle çevrili bir kente, İstanbul'a, seyahati sırasında meydana gelmektedir. Zapf'ın modelinin ikinci aşaması olan *Kurmaca Karşıt Söylem* perspektifinden ele alınacak olunursa da, toplum tarafından bastırılmış olan bir bireyin içinde bulunduğu

durumu fark edip söze gelmesi açıkça görülmektedir. bireyin baskın toplum unsurlarından kurtulup kabuğunu kırma çabasındadır.

Eserin ilerleyen sayfalarında Gentile'nin yaşamıyla ilgili daha fazla detay verilince Kâmil Uzman'ın hayat deneyimiyle birbirine ne kadar benzeştiği görülmektedir. Nefes aldıkları süre boyunca çalışmayı kendilerine yegâne amaç haline getirip bunun dışında kalan her alana mesafeli duran bireyler olarak aynı potada buluşmaktadırlar:

“Burada dümene yapışacağına yavukluna sarılıp koynuna girsene, senin de bir evin, çocukların olsun, denizle boğuşacağına cama üfle, sanki iş mi yok Murano'da; ama serüven, uzak iklimlerin çağrısı, hep başka limanlar, o limanlarda şarap ve kadın, belki para, sonra açık denizde rüzgarın türküsü, bütün bunlara kapılmış bizim serdümen” diye düşünüyor Gentile, ömründe deniz aşırı bir yolculuğa ilk kez çıktığına hayflanarak. Tüm varlığını sanatına adadı o, ne kadınların peşinden koştu ne servetin. Fırça ve boylarla düşüp kalktı ömür boyu, neft, yağ, tutkal, tuval, kömür kalem ve çerçevelerin arasında yaşadı. Her şeyini yapıtına verdi. [...] Keşke Mehmed'in davetini kabul etmeseydi. Hep daha çok çalışmak, sipariş aldıkça işi büyütme, ortaya sürekli yeni yapıtlar koymak gerek. Şu delikanlıya bak, gen. Yaşında dünyayı dolaştığı belli. Saçına ak düşmüş, dümen tutan elleri yorgun. Ama gözlerinin içi ışıltıyor. Dünyaya doyamadığı belli.[...]Oysa o ellisini bekledi demir almak için, kentlerin en tehlikelisine, en gizemlisine, belki de en işvelisine ulaşabilmek için (a.g.e.:179).

Tragedya'nın Doğuşu bağlamında ele alınacak olunursa, Gentile'nin de tıpkı başkahraman gibi Apollonik bir karakter olduğu, *Aydınlanmanın Diyalektiği* açısından bakıldığında ise gelecek kaygısı taşıyan ilerlemeci bir düsturla hayatına yön verdiği görülmektedir. Babasının kanatları altında başladığı kariyerine hiçbir yasaklı çizgiyi aşmadan devam etmektedir. Usun ve rasyonelitenin yoğurduğu ruhu, hiç deniz aşırı bir yere konmamaktadır. Hiç deneyimlemediği öteki irrasyonel dünyadan o kadar uzaktır ki, içinde yaşadığı kenti bile tanıyamamaktadır. İstanbul'u tanımlarken aslında farkında olmadan Venedik'i de tasvir etmektedir ve kullandığı ortak sıfatlar da tekinsizlik, bilinmezlik ve şehvettir. İstanbul ve Venedik'in kentsel, tarihsel ve kültürel gelişimlerinden kaynaklı böyle bir çıkarımda bulunulmaktadır.

Gentile, Fatih Sultan Mehmed'in portresini yapmak için İstanbul'a yola çıktığı andan itibaren geçmiş ile ilgili anılar hafızasında canlanmaya başlamaktadır. Özellikle babası Jacopo ve kardeşi Giovanni ile ilgili detaylar oldukça ilginçtir. Venedikli olan babası, resimlerini çizerken hayal gücünde de yararlanmayı bilmekte, özellikle hayvan figürlerinin resmedilmesinde çok başarılıdır. Gentile, babasının farklı türlerde ortaya koyduğu eserlerin karşılaştırmasını yaparken, sansürsüz bir üslup kullanmaktadır. Tasvirilere de devam ederken konunun birden kardeşine gelmesi üzerine düşünme şekline çeki düzen verme ihtiyacı hissetmektedir:

Jacopo'nun günlerce San Marco'nun balkonundaki atları incelediğinin anımsadı. Pegasus'u çizerken bu atları rol almıştı kuşkusuz. Defterde Pegasus, Eros ile yaşlı bir satiri sırtına almış, ormanın derinliklerine doğru götürüyordu. Kim bilir nasıl sevişeceklerdi orada, birbirlerini tırmalayıp kovalarken nasıl kendilerinden geçeceklerdi! Sonra bir pınar kenarında çimenlere uzanıp... Eros ile satirin, atın üzerine serilmiş bir aslan postunda çırılçıplak oturduklarını fark etti. Eros, arkadan satire iyice yapışmış, sol eliyle dizginleri, sağ eliyle atın hızından dehşete düşen sevgilisinin kolunu tutmuştu. Kadınları at üstünde dölleyen Türkler gibi iç içeydiler. Babası nasıl gösterebilmişti bu cüreti, atın kuyruğunu şehvetle kavrayan yaşlı satirin cinsel organını da nasıl böyle ucu kıvrık bir boynuz gibi çizebilmişti. Günahsız Bakire ile çocuğu çizen el, bu hayvansı arzuları resmeden el olamazdı. Tanımadığı bir genç kadınla aynı yatakta görür gibi oldu babasını. Çırılçıplaktılar. Birbirine karışıyordu çıgıllıkları. Giovanni'nin bu çıgıllıkların doruk noktasına ulaştığı anda ana rahmine düştüğünü düşündü. Sonra, tiksinererek, bu uygunsuz düşünceyi kovmaya çalıştı zihninden. Giovanni sevgili kardeşiydi onun, bir günah çocuğu olsa da (a.g.e. 185).

Günlük dil, Bahtin'in *Rabelais ve Dünyası* isimli çalışmasında kullandığı bir kavramdır. Eserde halk kültüründen olan ve pazar meydanlarında kullanılan bir üslup olarak karşımıza çıkmaktadır. Yüksek kültüre ait bireylerin ya da bireysellikten kendini uzaklaştıramayan toplulukların kullanmadığı, titizlikle uzak durduğu ve kendilerince bir sınıf farkının ortaya konduğu bir söylemdir. Aynı zamanda karnavalın da dilidir. İnsanların tüm maskelerinden kurtulduğu bu şenlikli zamanlarda, üslup da tüm sınırlılıklarını bir kenara bırakmakta, dil özgürleşmektedir. Bu bağlamda ellili yaşlarında oldukça düzgün ve mutaassıp bir yaşamı olan Gentile'nin böyle karşıt söylemle olayları ifade etmesi oldukça dikkat çekicidir. Çünkü bu şartlarda yetişmiş ve kendini yetiştirmiş bir kişinin yüksek kültüre ait bir jargon ve daha düzgün kelimelerle kendini ifade etmesi beklenmektedir. Ancak Diyonizyak ve afrodiyak izlerin görüldüğü bu anlatıda, söylemin çok da bu yönde olması mümkün görünmemektedir, çünkü Bakkhalar hâkimiyeti çoktan ele geçirmiştir.

Eserde hem başkahramanın hem de yardımcı karakterlerin anılarına, yaşamlarındaki can alıcı detaylara, özellikle anneleri ve sevgilileri/eşleri ile olan ilişkilerine yoğun bir biçimde yer verilmektedir. Kâmil Uzman, kendi çocukluğunu, gençliğini ve yetişkin dönemini anımsarken olaylarla ilgili Fikret Mualla, Cem Sultan, Edgar Allan Poe ve Baudelaire gibi şahsiyetlerin yaşam öykülerine, özellikle de ölüm sahnelerine değinmektedir. Genellikle de kütüphanede çalışırken bu detaylarla zihni bulanmaktadır. Kütüphaneci kız Lucia'nın yanına gelmesiyle bir anda canlanmakta, biraz sohbet ettikten sonra dışarıda buluşmaya karar vermektedirler. Birbirlerini daha yakından tanımaya başladıkça birbirleri hakkında farklı bilgiler de edinmektedirler. Uzman, gondola hiç binmediğini söyleyip Lucia ile gondola binmeyi teklif etmektedir.

Aslında Venedik'e ilk ayak bastığında gondola binmiştir. O an hissettiklerini bu gezintide bir kez daha anımsamaktadır:

[...] Venedik'e gelir gelmez yapmak zorunda kaldığı gondol gezintisini düşündü Kâmil. Aradan yıllar geçmişti sanki. O zaman, elini suya soktuğunda kanaldan tüm gövdesine yayılan ürpertinin bu geceyi haber verdiğini bilemezdi elbet. Ama o gün, sisin içinde siyah bir tabut gibi ilerleyen gondol bir mahzene götürüyordu onu, şimdiyse karanlık gecede, ölü ışıkların aydınlattığı köprülerin altından geçerek, değişik bir hazzın, belki ölümcül bir tutkunun derinliğine doğru sürükleniyordu (a.g.e.: 231).

Alıntıda Venedik'in tekinsiz suları, ışıkların bile zor aydınlattığı köprüler ve siyah tabutları andıran gondollar ile eserin sonundaki ölüm sahnesinin öz izlemesinin bir kez daha pekiştirildiği görülmektedir. Karşıt söylem olan Venedik, usçu bireyi kendi cehennemine çekmektedir. Lucia'dan evine dönmek için ayrıldığında, Uzman kızı hemen özlemeye başlamaktadır. "Deli kızım benim, gondoldaki sevgilim! Işığım, orospum, bir tanem!" (Gürsel, 2004: 233) diye içinden geçirmektedir. Kahramanın kullandığı dilin halk kültürüne kaydığı, dilin bayağılaştığı, dolayısıyla Bahtinesk perspektifte bireyin çözündüğü görülmektedir. Kızı hayatının ışığı olarak nitelendirmekte, yıllardır onu peşindeymiş de Venedik'te onu bulmuş gibi hissetmektedir, ancak bu ışık ölü bir ışıktır, onun yaşamını aydınlatmaya değil, hazin sona ulaşmasında onun da bir katkısının olduğu eserin sonunda ortaya çıkmaktadır.

Venedik'te geçirdiği gün sayısı arttıkça ölümle ilgili çağrışımlar da fazlalaşmaktadır. Sokaklarda gördüğü heykellerden mutlaka kendine de çıkarımlarda bulunmaktadır. Heykellerin hep sağ eli ya da ayağı kırılmıştır ya da sağa eğilmişlerdir. Karşılaştığı kabartma eserlerden biri ona Hz. Ali'yi anımsatmaktadır. Hz. Ali, ölümünden kısa bir süre önce oğulları Hz. Hasan ve Hz. Hüseyin'e bir vasiyette bulunmaktadır. Vefatından sonra cansız bedenini almak üzere peçeli ve devesi olan bir Arap'ın geleceğini, cenazeyi usulüne uygun defnedeceği ileri sürerek onlardan isteyeceğini, oğullarının da cesedi vermeleri gerektiğini söylemektedir. Vasiyet niteliğinde olan bu arzu, çocukları tarafından kabul edilmektedir. Sonrasında Hz. Ali vefat ettikten sonra gerçekten de bir yüzü örtülü bir kişi gelerek tabutu istemektedir, gerektiği şekilde toprağa gömüleceğini söylenmektedir. Çocuklar tabutu verirler, ancak sonrasında içleri rahat etmeyip Arap'ın peşinden düşmektedirler ve yüzünü illaki göstermesini istemektedirler. Arap, yüzünü açtığında karşılarında gördükleri babaları Hz. Ali'dir. Yani hem tabutun içinde yatan, hem de deveyi güden Hz. Ali'dir (bkz. Gölpınarlı, 1990: 98). Eserde tarihi ve dini içeriği olan bu olayın detayı verilmemekte ancak metinlerarası bir ilişki ile karakterler arasındaki yaşamsal bağ

kurulmaya çalışılmıştır. Kâmil de kabartma resimlerde gördüklerinden etkilenmiş olacak ki; “kendi musalla taşını sırtlayıp İstanbul’dan buraya ölmek için geldiğini düşündü. Ve hemen uzaklaştı oradan. Gün ağarana kadar da rıhtımlara pek yanaşmadı” (a.g.e.: 235).



Resim 6: Hz. Ali'nin cenazesini taşıması. Hz. Ali, Hz. Hasan, Hz. Hüseyin (Günana, 2018: 63).

Bedenin sol kesimi kalbin bulunduğu konum dolayısıyla Nietzsche bağlamında Dionisos, diğer yarısı, yani sol tarafı, ise Apollon tarafından sembolize edilmektedir. Kahramanımız, Venedik'teki ilk gününden beri ilerleyen zamanlar da dahil olmak üzere sağ dizinde bir sancı hissetmektedir. Eserin sonuna doğru bile bu sancının dinmediği, zaman zaman Kâmil'i yokladığı ve kendini unutturmadığı görülmektedir. Hayatının her safhasında usçu bir birey olarak var olma gayreti içinde olan Kâmil'in çözüme aşamasında olduğu söylenebilmektedir. Ancak, kendisi hala başına gelenleri anlamlandıramamakta, olacakları da öngörememektedir. Aslında her şeyin sebebi doğa unsuru olan Venedik'tir, ama kendisi hala bu durumu ciddiye almamaktadır:

Yorgunluk hissetmiyordu. Uykusuz bir gecenin ertesinde notları, düşleri ve düşünceleriyle baş başaydı yine. Lucia'yı biraz unuttur gibi olmuştu. Tam masadan kalkmak üzereyken hain bir bıçak gibi sağ dizine saplanan o sancıyı duydu. Güçlülükle doğrulabildi yerinden. İskeleye doğru sendeleyerek yürüdü. Yoldan geçen bir delikanlı koluna girmeseydi düşecekti. Delikanlı onu iskeleye dek götürüp bıraktı. “Yok bir şeyim” diyordu kendi kendine, “şimdi geçer. Bir ağrı yüzünden ölecek değilim ya!” (a.g.e. : 249).

Şimdiye kadar çalışmada Hubert Zapf tarafından geliştirilen ‘Üçlü İşlev Modeli’nin ilk iki aşaması hem olaylar hem de baş/yardımcı karakterlerle aktarılmaya çalışılmıştır. Şimdi ise bu kapsamda ele alınacak olan modelin son aşaması olan *Uzlaştırıcı Söylemlerarasılıktır*. Bu fazda *Kültür Eleştirel Üstsöylem* unsurları ile

Kurmaca Karşıt Söylemler sembolik olarak karşı karşıya gelecektir. Nietzsche bağlamında Apollon'dan Dionysos'a, Adorno ve Horkheimer perspektifinden logostan pathosa ve Bahtinesk açıdan da yüksek kültürden halk kültürüne, resmi söylemden resmi olmayan söyleme geçiş söz konusudur. Modeldeki aşamaların birbirine olan üstünlüğü olarak değil de daha çok taraflar arasında bir dengelenme olarak gözlemlenecektir. Bu dengelenmenin sancısız bir şekilde meydana gelmesi beklenemez, çünkü her iki kanal da kendi alanında çok güçlüdür, kültürün yoğunluğunun yanında toplumun baskın güçleri varken, yıllarca marjinalize edilmiş/hor görülmüş/yok sayılmış bir tarafın biriken korkunç bir enerjisi bulunmaktadır. Dolayısıyla iki karşıt kutbun karşılaşmasında ölümler, yeniden doğmalar ya da dönüşümler görülebilecektir. Bahsi geçen tüm buluşmalar eserin sonundaki karnaval gecesinde bir araya gelmektedir.

Karnavalın bir gece öncesinde Lucia'nın evini Venedik sokaklarında aramış ama bir türlü bulamamaktadır. Hâlbuki daha bir gece önce onu evine bırakmıştır. Ama "bir karanlık ormandı Venedik. Gece gündüz demeden yürüyor, doğru yolu bulamıyordu" (a.g.e.: 291). Venedik'e ait tüm unsurlar Kâmil'in kafasını karıştırmaktadır, her şey ancak el yordamıyla bulunabilecek kadar bulanık ve sislidir. Evin yolunu tutmak için vaperotta beklerken kendi dünyasına dönmekte ve bir iç hesaplaşmaya girişmektedir. İlgili bölümde Fikret Mualla'nın parası olmadığı kayıkçı teknelerinde bir kışı geçirmek zorunda kaldığından bahsedilmektedir. Kâmil, bu duruma özenmektedir ancak aralarındaki fark ilkinin zaruriyetten o olayı deneyimlemesi, diğerinin ise keyfi olarak aynı koşulları yaşamak istemesidir:

Bazen, çok içtiği gecelerde, profesörlüğü kendine yakıştıramaz, bohem bir ressamın hayatını yaşamak istercesine sokaklarda dolaşır, Fikret Mualla'ya özenip bir kayıkta uyuma hayalleri kurar, sabaha karşı yorgun düşünce de dayalı dōşeli dairesine dönerdi. Böyle gecelerin dönüşlerinde duvardaki resimler olduklarından da kötü görünürdü gözüne. İçinden tümünü kaldırıp atmak, yerlerine Mualla'nın ya da sevdiği başka ressamın yapıtlarını koymak gelirdi. Sanat tarihi profesörü ile sanatçının bir arada olduğu nerde görülmüş! Profesör Uzman'ın, içindeki ressam Kâmil'i öldürdüğünü çok iyi biliyor, ne var ki bu gerçeği bir türlü kabullenemiyordu (a.g.e.: 290).

Alıntıda Kâmil'in var olan baskın usçu yönünün Dionysos'un etkisiyle yatıştırıldığı görülmektedir. Tam olarak istediği, kaygıdan yoksun bir yaşam tarzını benimsemek, akademisyen olarak değil de kimseye hesap verme durumunda olmayan bir sanatçı olarak yaşamak, yüksek kültüre ait yaşam tarzından uzaklaşmaktır, ama bu değişimi sahip olduğu tıtr nedeniyle bir türlü gerçekleştirememektedir. Venedik'e aslında tüm vasıflarından arınmış, üryan bir biçimde girmek istemektedir. Ancak

kendine özgüveni o kadar yüksek ve yaptığı resimlerin her daim takdire şayan olduğunu düşünmektedir ki, evinde eserlerini beğendiği farklı ressamın yapıtlarına bile yer vermemektedir. Her daim onların görünür olması ve başkalarının da beğenisine sunulsun diye sergilenmesi yegâne isteklerindedir. Venedik'teki son günlerinde karakterindeki iki yönün, yani doğa ve kültür unsurlarının karşı karşıya geldiği söylenebilmektedir. Nietzsche bağlamında Kâmil'in Apollonik yanı, hem Venedik'in hem de karnavalın etkisiyle yerini Dionizyak duygulara bırakmaktadır.

Kâmil ve Lucia, en son görüşmelerinde karnavalın ilk gecesini birlikte geçirmek için sözleşmektedirler. Kâmil, kendi elleriyle bir sofraya kuracaktır. Sonra da maskelerini takıp halkın arasına karışacaklardır. Kâmil, "kendisine patlıcan burunlu, mor bir şeytan maskesi, Lucia'ya da iki beyaz eldiven ile yine beyaz, yuvarlak bir melek maskesi" (a.g.e.: 300) seçmektedir. Ancak Kâmil kaldığı stüdyo dairenin adresini kıza vermeyerek evden çıkmadan önce Lucia'nın kendisine telefon etmesini istemektedir. Kâmil'in unuttuğu şey ise, telefonun çalışmadığıdır. Eserin daha ilk sayfalarında yazar, Kâmil'in ev sahibinin masaya bıraktığı kâğıtta yazan notu paylaşmakta ve telefonla ilgili detay da burada belirtmektedir:

Venedik'e hoş geldin. Umarım efsane aşkların kentinde iyi vakit geçirirsin. Kirayı ilişikteki kağıdı doldurduktan sonra hesabıma yatırır lütfen. Telefonu kapattım. Gerekirse postaneye başvurup açtırabilirsin. Giriş kapısındaki perdeyi kaldırmaya çalışma. Kanalın düzeyinde olduğumuz için su basmasına karşı bir önlem. Duşun naylon perdeyle ayrılmış bölümündeki motor da öyle. Kendiliğinden çalışmaya başlarsa sakın şaşırma. Yükselen suyu anında kanala pompalar. [...] (a.g.e.: 22).

Kâmil'in kendisine bırakılan bu notta iki uyarı söz konusudur: Telefon ve perde. Ancak her iki detay da kendisi tarafından göz ardı edilmektedir. Daha eserinde en başında kahramanın başına geleceklerin bir ön izlenimi olarak verilmektedir, okur olarak bu durum kitabın sonuna geldiğinde fark edilmektedir. Uzman, karnaval günü daireyi toparlamak adına her yeri düzenlemekte, hiçbir detayı atlamamaktadır, bahsi geçen perdeyi de kıza zorluk olmasın diye kaldırmaktadır. Kahramanın karnavalın ruhuna aykırı davrandığı, hala Aydınlanma terimleri olan tertip/düzenle meşgul olduğu görülmektedir:

Ortalığa biraz çekidüzen verdi. Masanın üzerinde darmadağın duran kağıtları, kitapları kaldırdı [...] Aklına sokak kapısındaki tahta perde geldi birden. Kendisinin her giriş çıkışta yaptığı gibi kıza da üzerinden atlatmanın bir alemi yoktu. Asma kilidin anahtarını bulup perdeyi kaldırdı. Sokağın ucundan kanal görünüyordu. Su taşların üzerini örtmeye başlamıştı bile. Olsun, Lucia ile birlikte boğulurlardı. Ne güzel, birbirlerine sarmaş dolaş, denizin dibinde anadan doğam, çirilçiplak. Saçları da, düşleri gibi birbirine karışırdı dalga dalga. Toprakta çürümekten daha iyidir [...] Venedik, bir batık gemi artık, boyaları akmış eski bir zaman düşü. Kâmil, ilk kez ölümden korkmuyordu. Suda ölüm ender bir mutluluk,

tatlı bir ezgi gibi geliyordu ona. Lucia ile ölümü düşünmek bile güzeldi (a.g.e.: 299).

Eserin yaklaşık son yirmi sayfasında ölüm kelimesinin sıkça kullanılması dikkat çekmektedir. Ancak ölümün kötü bir olaymış gibi algılanmadığı, ölürken yanındakilerin ve ortamın da kötümser bir edayla anlatılmadığı, ölümün şenlikle ve güzel duygularla karşılanacağı hissedilmektedir. Kâmil'in aklı sürekli Lucia'da ve birlikte geçirecekleri akşamdadır. Venedik'e geldiğinden beri hem geçmiş deneyimlerini hem tablolarındaki öyküleri hem de Lucia ile ilgili duygularını aktarırken kullandığı dil, Bahtinesk bir tabirle halk kültürüne aittir. Günlük bir dil olan bu jargon, zaman zaman argo kelimeleri içermektedir, burası bireylerin sansürsüz kendilerini ifade ettikleri bir alandır. Aşağıdaki alıntı bu durumu örnekler ve destekler niteliktedir:

Stüdyoya döndüğünde keyfine diyecek yoktu. Her şey tamamdı işte. Aslan sütü, çilingir sofrası ve maskeler. Dizindeki ağrı bugün hiç yoklamamış, kanalda suyun seviyesi de biraz azalmıştı. Ya sevişirlerken su basarsa odayı! Motor çalışmaya başlar ve tek pompayla da olsa kanala geri gönderir suyu. Kâmil çıldıracaktı sevinçten. Tek pompayla sabaha kadar... Pompala dur! Birden bayağılaştığının farkına vardı. Yatılı okuldan kalma bir alışkanlıktı, uzun yıllar bir kadının elini dahi tutamamış olmanın verdiği bir aşağılık duygusuyla en romantik hayalleri bile kabalıktan kurtulmuyordu. Kendini işine verip gece olacakların hayalini kurmaktan vazgeçti. Bugün meze hazırlayıp sofraya kurmaktan ibaretti işi. Ve sevgilisini, şu karanlık dünyanın tek ışığı Lucia'yı beklemek (a.g.e.: 300).

Kâmil, karnaval gecesi için tüm hazırlıkları tamamlamaktadır. Tek eksik, Lucia'dır. Onunla buluşma saatine kadar dışarıya çıkmayı, karnaval ortamını teneffüs etmeyi tercih etmektedir. Yüzü maskeli insanların arasında dolaşırken çeşitli gözlemlerde bulunmaktadır. Rengarenk kıyafetlere bürünmüş insanların bir kısmı ürkünçtür, bir kısmı ise beyazların içinde melek görünümündedirler. Caddelerde geçirdiği bu süre zarfında aklı yine Lucia'ya düşmektedir, bu kez düşünceleri oldukça müstehcen ama bir o kadar da karnaval gecesine yakışır mahiyettedir:

Lucia'nın telefon edeceği saate dek sokaklarda dolaştı. Her yer kalabalıktı. Daha şimdiden maskeler takılmaya başlanmıştı [...] Kâmil de, Lucia'yı iskeleden almaya giderken patlıcan burunlu maskesini takmayı düşündü bir an, sonra vazgeçti. Kız korkardı belki. Tam o sırada ağrı sağ dizini yokladı yine. Hiç orali olmadı. Atın ölümü arpadan olsun! Az sonra içki uyuştururdu nasılsa, önemli olan orta bacağın sağlığıydı. Nedense, belki karnaval yıl boyu bastırılmış yasakları, cinsel içgüdüleri dışı vurduğundan, evet nedense hep böyle kaba sözler, yatılı okul argosundan kalma küfürler geliyordu aklına. Ormanda çıplak su perilerini kovalayan satirlerin de kıllı bacakları yok muydu? Ve dünyaya meydan okurcasına dikilmiş, minare gibi sivri, Venedik'in çan kuleleri gibi de biraz eğik, güneşte kıpkırmızı parıldayıp duran "orta bacakları". Aslında üç bacaklı değil miydi erkek milleti! (a.g.e. : 311).

Bahtinesk bağlamda böyle bir üslubun ortaya çıkması gayet normaldir. Her ne kadar eserin daha önceki sayfalarında da kahramanın söylemlerinde bu yönde kaymalar mevcut olsa da karnaval gecesi bu durum doruk noktasına ulaşmıştır. Kâmil,

akademisyen ve araştırmacı kimliğini bir kenara bırakmış, sıradan bir Venedikli gibi davranmaktadır, daha doğrusu tam da o gece olması gerektiği gibi denebilmektedir. ‘Aşağıda olan’ın dili kullanılmaktadır. Venedik’in an kulelerinin fallusa benzetilmesi de, grotesk imge kullanımında dikkat çekicidir. Grotesk beden kozmik ve evrenseldir.

Benzer bir syolem, yine aynı zaman zarfında Kâmil tarafından aktarılmaktadır. İnsanlar, karnaval gecesinde satirlere benzetilmekte, sonrasında da bazı zellikleri İsa ile kıyaslanmaktadır. Karnaval havasının gerektirdiği gibi okanlamlılık ve değişkenlik söz konusudur. İnsanların maskeler aracılığıyla nasıl sahip oldukları kimlikten nasıl kurtuldukları ve o gece maskesini taktıkları kişilerin kılığından nefes aldıklarına şahit olunmaktadır. Bireylerin toplumdaki tüm rütbeleri, sınıflandırmaları, isimlendirmeleri bir kenara koydukları gecede ki manzara da yine bir anne referansı ile ilişkilendirilerek verilmektedir:

Dar sokaklarda yürürken Piazzetta’ya doğru çoğalan kalabalığın maskelerini belden aşağılarına takmalarının daha yerinde olacağını düşündü. Satirlerinki gibi bu şuh kalabalığının da yüzleri insan, belden aşağıları hayvan olmalıydı. Bazılarıysa palyaço gibi giyinmiş, yüzlerini bin bir renge boyamıştı. Ayaklarında ponponlu, ucu sivri, kayak kadar kocaman kunduralar vardı... Aqua alta alanı kapladığında suyun üzerinde rahatça yryebileceklerdi. İsa gibi. Her biri, gecenin geç saatlerinde, kendi armihına gerilmeyi bekleyen İsa’ydı zaten.; boyası akımış yüzlerinde acı, bakışlarında kader. Ve parçalanmış giysilerinin altından görünen çıplak gövdelerinde pıhtılaşmış bir kan lekesi. Arkalarından hiçbir kadın ağlamayacaktı, anneleri bile. Dünyanın bütün kszleri palyaço kılığına girmişti. Hem ocuktular, hem onları güldüren palyaoydular. Kâmil de yüzünü boyayıp patlıcan burunlu şeytan maskesini takarak pekala aralarına katılabilirdi. Ama Lucia ‘yla randevusu vardı onun. nce bin bir özenle hazırladığı ilingir sofrasında yemek yiyecekler, sonra da ...Sonra karnaval kalabalığına karışabilirlerdi, sefih cmbşte karanlık, nemli sokaklara doğru sürüklenerek (a.g.e.: 311).

Kâmil, Lucia’nın arayacağı saatte eve dönmektedir ancak bir süre geçtikten sonra Lucia’nın aramadığı görülmektedir. Kâmil, önce kız hakkında endişelenirken sonrasında da onlar için hazırlamış olduğu sofranın başında içmeye ve bir şeyler atıştırmaya başlamaktadır. Lucia’dan umudu kesip de gece geç saate kadar bekledikten sonra maskesini de alıp evden çıkmaya karar verdiğinde, oldukça sarhoştur. Regresif bir ruh haliyle ilk aşkı Ayşe hatırına gelmektedir, yine argo kelimeler ağzına pelesenk olmaktadır. Ayşe’nin kendisini terk etmesi ile Lucia’nın bu durumunu benzeştirmektedir:

Purosunu yaktı, maskeyi belden aşağı taksam burun boşluğu tam oturur mu şeyime gibisinden bir şeyler geçti zihninden. Başı dönüyordu. En iyisi gidip o kadına danışmak. Ama hangi kadına? Mestre’deki orospuya tabii başka kime olacak! Her zamanki gibi kahkahalarla glmedi bu kez. İçi acıyordu. İçindeki paslı hançer döndükçe yara kanıyordu. İlk terk edilişin yarası o beyaz yüz bodrum katının karanlığında çekip gittiğinde, Ayşe onu okulun yalnızlığına bıraktığında, son terk

edilişin yarası Venedik'te bir karnaval gecesi. Lucia...hani artık Lucia'nın adını anmamaya söz vermişti! Bir *grappa* daha içip kahveden çıktı, taksi durağına doğru yürüdü (a.g.e : 313).

Kâmil, Lucia'dan umudunu kesince Mestre'ye gitmeye karar vermektedir, ancak taksi için yanında yeterince parası yoktur, o da otobüse binmeye karar verdikten sonra yolda Osmanlı padişahı kılığına giren bir dilenci görmektedir. Bahtin'in karnaval kavramına ait öğelerden biri olan *karnavalesk mésalliances (uygunsuz birleşmeler)* ile bu durum ilişkilendirilebilmektedir çünkü bahsi geçen öğede alt kültürden üst kültüre ya da tam tersi bir değişim söz konusudur. Toplumsal sıfatların birbiri için bir şey ifade etmediği karnaval gecesinde tüm ön isimlerin üzeri çizilmekte, hiyerarşi yerine tüm bireylerin eşit olduğu bir ortam yaratılmaktadır:

İndiğinde boğulacak gibiydi. *Aqua alta*'dan korkarken kalabalıkta boğulmak. Tam ona göre bir sondu doğrusu, bir böcek³⁵ gibi ezilmek ayak altında. Kim bilir ne çok zehir çıkardı içinden, kantaron elde eder gibi dövseler, ona da gerek yok aslında, otobüsün içinde ponponlu kocaman kunduralarıyla çiğneyip ezseler Lucrezia'ya gün doğardı. Lucia'ya, hani anımsamak yoktu onu, Lucrezia deyince aklına gelivermişti Lucia'ya da gün doğardı en etkili zehri onun kanıyla yoğuracağı için (a.g.e.: 314).

Eserin en başında usçu bir birey olarak okura tanıtılan Kâmil, metnin ilerleyen bölümlerinde çocukluk anılarından, aile yaşantısından ve özellikle de annesinden oldukça yoğun bir biçimde bahsetmektedir. Hep bir aşağılık duygusunun kişiliğinin en ücra bölümüne saklanmış olduğu, onu bastırmak için belki de Aydınlanmacı tavrından ödün vermemeye çalışmaktadır, bu durum satır aralarından okunmaktadır ve bunun oluşmasında hayatındaki pek çok kişinin rolü olduğu ima edilmektedir. Mestre'ye vardığında “ağaçlı cadde bomboştur. Bir tek orospu bile yoktu görünürde. Onlar da karnavalda eğleniyor demek. Bu akşam müşteri çıkmaz ki, bu akşam tüm kadınlar orospu zaten! Herkes önüne gelenle sevişebilir. Tak maskeyi bitir işi!” (a.g.e.: 314).

Eserin sonunda, Uzman gara doğru yürürken bir büfe görüp içeri girmektedir. Bir hayat kadınıyla karşılaşmaktadır. Kâmil, arabasının olmadığını ama parasının çok olduğunu söyleyerek kadını stüdyo dairesine davet etmektedir. Piazzele Roma'ya yaklaştıklarında adını sormak istemekle birlikte sonrasında bundan vazgeçmektedir. “Anna Maria'dır mutlaka, ya da Cecilia. Lucia bile olabilirdi neden olmasın! Nasıl olsa gerçek adını gizleyecekti. Maria Magdalena diyecekti belki de. Milattan bu yana duacı olmuş tüm orospular azize değiller miydiler?” (a.g.e.: 316). Burada, eserin ortalarında Giovanni Bellini'ye ait olan Bakire Meryem, Maria Magdalena ve Azize

³⁵ Kafkaesk bağlamdaki böcek olgusu, alt metin olarak okunabilmektedir.

Caterina'nın olduğu tabloya bir gönderme söz konusudur. Kâmil, Lucia'yı hep hayatının ışığı olarak gördüğü için 'Caterina' diye çağırılmaktadır ancak bu hayat kadınının isminin 'Maria Magdelana' olduğunu düşünmektedir. Maria Magdelana önceki yaşamında bir hayat kadınıdır, sonrasında kendisinin Hz. İsa ile tanıştıktan sonra dine döndüğü iddia edilmektedir.

Kâmil, kadın ile stüdyo daireye vardığında arkalarında onları takip eden 2 kişiyi fark etmemektedir. Kâmil'in Lucia için yaptığı tüm hazırlıklar öylece oracıkta durmaktadır, odayı kaplayan anason kokusu, çocukluğunda babasının rakı sofralarını anımsamaktadır. Kadınlı birlikte olmaya başladıklarında iki iriyarı adam içeri girerek Kâmil' e saldırılmaktadır, paranın yerini sorup da cevap alamayınca onu bıçaklamaktadır. Her yeri talan ettikten sonra hiçbir yerde para bulamayan iki adam ve hayat kadını, olay yerinden ayrılmaktadır. Kâmil, acil servisi ve polisi aramak istese de ev sahibinin yazdığı notu anımsayıp telefonu hiç açtırmadığı düşünmektedir. Sonra hemen aklına Lucia düşmektedir:

Kim bilir kaç kez aramıştı. Kaç kez çaldırmıştı telefonu. Yanıt alamayınca kim bilir ne düşünmüştü. Onu atlattığını mı, başka biriyle çıktığını mı yoksa? Belki de çekip İstanbul'a gittiğini sanmıştı, kimseye haber vermeden, ani bir kararla. "Bir tanem " diye geçirdi içinden, "gecemin ışığı, tablodaki kadının benim!" (a.g.e.: 317-318).

Uzman'ın yaşamının son dakikalarında üzerine araştırma yaptığı kişiler, ressamlar, çocukluğu gözünün önünden geçmektedir, son kez ayağa kalkmaya çalışsa da beceremez ve resimli dünyasına veda etmek zorunda kalmaktadır.

Kahraman, karnaval gecesinde bile her ne kadar usçu davranıp her şeyi aklına göre organize etmeye çalışsa da, işler yolunda gitmemektedir ve karnaval gecesinin ilk gününde bir hayat kadını vesilesiyle öldürülmektedir. Karnaval, bastırılan ve susturulan halkın nefes aldığı, gülerken sistemin eleştirildiği bir atmosferdir. Bir enerji olarak sistemi zorlayan bir başkaldırı ve dirençtir. Resmi söylemin baş aşağı edildiği ve tüm baskın güçlere gülünen bir şenlik gecesinde yani karnavalda, bir türlü tam anlamıyla çizginin öte yakasına geçememektedir, zaman zaman ruhunda dalgalanmalar, söylemlerinde bu minvalde kaymalar olsa da, karnavalın ruhuna uygun davranmamaktadır. Nietzsche bağlamında Apollon ile Dionysos, Adorno ve Horkheimer perspektifinden Aydınlanma ve mit, Bahtinesk açıdan ise yüksek kültür ile karnavalesk ruh karşı karşıya gelmektedir. Galip gelen kitonyen taraftır. Eserin sonunda güçlü zıt kutupların bir araya gelmesi sonucunda sembolik bir ölümün olması,

‘Üçlü İşlev Modeli’nin son basamağının gereğini yerine getirdiği söylenebilmektedir. Metindeki figürleri tablo halinde özetlemek gerekirse;

Kültür Eleştirel Üstsöylem		KÂMİL UZMAN
	Nietzsche	Apollonik unsurlar, kültür
	Adorno ve Horkheimer	Us, logos
	Bahtin	Resmi dil, yüksek kültür

Tablo 11: *Resimli Dünya’nın Kültür Eleştirel Üstsöylem* Bağlamındaki Formulasyonu

Kurmaca Karşıt Söylem:		VENEDİK
	Nietzsche	Dionizyak ve afrodizyak unsurlar
	Adorno ve Horkheimer	Geçmiş, pathos, dekadans
	Bahtin	Karnaval, ‘aşağı’da olanın dili, paradoks

Tablo 12: *Resimli Dünya’nın Kurmaca Karşıt Söylem* Bağlamındaki Formulasyonu

Uzlaştırıcı Söylemlerarasılık		KÂMİL UZMAN	VENEDİK
	Nietzsche	Apollonik unsurlar, kültür	Dionizyak ve afrodizyak unsurlar
	Adorno ve Horkheimer	Us, logos	Geçmiş, pathos, dekadans
	Bahtin	Resmi dil, yüksek kültür	Karnaval, "Aşağıda" olanın dili, paradoks

Tablo 13: *Resimli Dünya’nın Uzlaştırıcı Söylemlerarasılık* Bağlamındaki Formulasyonu

SONUÇ

“Mitik Bir Topografya Olarak Venedik: Kültürel Ekolojik Bir Yaklaşım” isimli bu çalışmada ortak uzamları Venedik olan ve birbirinden farklı edebiyatlara mensup üç edebi eser, *Kültürel Ekoloji Olarak Edebiyat* kuramı kapsamında Hubert Zapf tarafından geliştirilen ‘Üçlü İşlev Modeli’ ile incelenmiştir. Metin analizi esnasında atıflarla desteklenen alt metinler, eserlerdeki olay örgülerinin ve karakter çözümlemelerinin daha anlaşılır bir biçimde aktarılmasını sağlamıştır. Toplamda dört bölümden oluşan çalışmada Venedik’in *Kurmaca Karşıt Söylem* olarak usçu ve aydınlanmacı bireylerin yaşamlarını Dionizyak bir etkiyle nasıl sonlandırdığı gösterilmiştir.

Birinci bölümde çalışmanın kuramsal alt yapısı detaylı bir şekilde incelenmiştir. Kuramın Türkçe’ye henüz basılı olarak kazandırılmamış olması sebebiyle Hubert Zapf’ın *Literature as Cultural Ecology* isimli kitabından çeviriler tarafından yapılmış olup alan yazınına katkı sağlanmaya çalışılmıştır. Kuramın en çekidek kavramı olan ‘ekoloji’den başlanarak ayırt edici tanımlamalara yer verilmiş, sonrasında ‘kültürel ekoloji’ kavramı kültür ve doğa arasındaki ilişkiye dem vurularak aktarılmış olup kültür ve doğanın özede sahip olduğu nitelikler, aralarındaki diatomik ilişkiyle de desteklenmiştir. *Kültürel Ekoloji Olarak Edebiyat* kavramı ise birincil kaynakçadan yapılan referanslarla açıklanarak çalışmanın neden en önemli kısmını oluşturduğu ve diğer kuramlardan nasıl farklılaştığı, kendine has özelliklerinin de söze dökülmesiyle açıklığa kavuşturulmuştur.

Kültürel Ekoloji Olarak Edebiyat kuramının ve gereklerinin daha net bir biçimde alınması için alt metinlere ihtiyaç duyulduğu ve bunların da *Tragedyanın Doğuşu*, *Aydınlanmanın Diyalektiği* ve *Rabelais ve Dünyası* isimli eserlerin kavramsal açıklamalarda büyük rol oynadığı belirtilmiştir. Birinci bölümün bir diğer başlığında bu üç eser, detaylı bir şekilde ele alınmıştır. Her bir eserde altı çizilen kavramlara metin analizi kısmında yer verilerek Alman, İngiliz ve Türk edebiyatlarından seçilen eserlerde yer alan kurugusal motiflerin neye karşılık geldiği açıkça gösterilmiştir. Ayrıca ana kavramların ilişkili olduğu terimleri yansıtan tablolar da olguların matematiksel düzleme nasıl oturtulduğunu gözler önüne sererek kavramların somutlaştırılmasına olanak sağlamıştır.

Çalışmanın ikinci bölümü yöntemsel çerçeveyi içermektedir. Metin analizinde kullanılacak olan ve Hubert Zapf tarafından geliştirilen ‘Üçlü İşlev Modeli’nin *Kültür*

Eleştirel Üstsöylem, Kurmaca Karşıt Söylem ve Uzlaştırıcı Söylemlerarasılık isimli basamakları, teknik tanımlarıyla birlikte verilmiştir. Zapf'ın 2002 yılında bu kuramı Almanca olarak kaleme aldığı *Literatur als Kulturelle Ökologie* isimli kitabı Doç. Dr. Hülya Kaya tarafından çevrilmiş olup bu bölümde yer yer bu eserden de faydalanılmış, alıntılarla kavramsal unsurlar desteklenmiştir. Bölümün sonunda her bir basamağın alt metinlerdeki karşılıklarına yer verilerek bir formulasyon tablosu oluşturulmuştur. Kuramsal çerçevenin yöntemsel çerçeve ile birlikte verilmesi çalışmanın sağlam bir zemine oturtulmasına yardımcı olmuştur.

Üçüncü bölümde dekadan bir topos olarak Venedik ele alınmıştır. Bu kent, metin analizinde kullanılan eserlerin ortak uzamıdır. Venedik cumhuriyetinin tarihsel süreçteki gelişimi, nasıl huzur dolu bir kentken gizemin, tekinsizliğin ve ölümün kol gezdiği bir imgeye dönüştüğü ikincil kaynakçalarla desteklenerek açıklanmıştır. Karşıt söylem olarak Venedik'in topografik özelliklerinden bahsedilmiştir. Parçalı adacık ve dar sokakları, bir lagün olması sebebiyle hem deniz hem de karanın arasında kaldığı için mevcut hibrid yapısı, ekoeleştirme bağlamında hem Hubert Zapf'ın hem de Serenella Iovino'nun yorumlarıyla desteklenerek aktarılmıştır. Bu bölüme Foucault'nun 'heterotopya' kavramı, Venedik ile ilişkilendirilerek verilmiştir.

Çalışmanın dördüncü ve son bölümünde ise metin analizi yapılmıştır. Sırasıyla Thoman Mann'ın *Venedik'te Ölüm*, Ian McEwan'ın *Yabancı Kucak* ve Nedim Gürsel'in *Resimli Dünya* isimli eserleri bu bölümde Zapf'ın geliştirdiği 'Üçlü İşlev Modeli' kullanılarak üç ayrı başlık halinde incelenmiştir. Eserlerin özetlerine çok kısa bir şekilde değinildikten sonra metin analizine geçilmiştir. Kurguyu kaybetmemek adına olay örgüsündeki silsile takip edilerek alt metinlerin de yardımıyla 'Üçlü İşlev Modeli' basamaklarına göre incelenmiştir.

Modelin ilk basamağı olan *Kültür Eleştirel Üstsöylem*, toplumun baskın güçlerinin (ekonomik, siyasi, dini, pragmatik vb. yapılar) eksik yanlarının gün yüzüne çıkarıldığı bir aşamadır. Bu kapsamında eserlerin ana karakterlerinin kültürel unsurlar taşıdıkları tespit edilmiştir. Thomas Mann'ın Gustav von Aschenbach, Ian McEwan'ın Colin ve Nedim Gürsel'in Kâmil Uzman isimli protogonistleri kültür unsurlarıyla bezenmişlerdir. Eserlerin ilk sayfalarında karakteristik özelliklerine yer verilen bu kahramanlar, Nietzsche bağlamında Apollon'u, Adorno ve Horkheimer bakışıyla aydınlanmayı ve rasyonaliteyi ve Bahtin perspektifiyle de resmi söylem ve yüksek kültürü temsil etmektedirler.

Aschenbach, ellinci yaş gününde asalet ünvanına layık görülmüştür. Belirli bir çalışma disiplinine sahip, eserlerini kurgularken tekdüzelikten kopamayan, hiçbir ‘iniş ve çıkışa’ izin vermeyen, gençliğinde bile hiçbir taşkınlığı olmamış bir yazardır. Colin, Büyük Britanya adasından Venedik’e sevgilisiyle gelmiştir. Bu şehre adım atar atmaz elinden haritasını düşürmeyen, sevgilisi ile monoton ilişkisini değiştirme çabasına girmeyen ve karşıt söylem olarak eserde kendini gösteren Robert ile karşılaştıkları günden itibaren hem davranışları hem de olayları sorgulayan bir anakahramandır. Burada sadece karakter bazında değil topografyalar arasında da kültür ve doğa içkinliği sorgulanmıştır. Yüksek kültüre ait ‘seçilmiş’ insanların ülkesi olan İngiltere ve zamanında bölgenin en büyük genel evine ve on bini aşkın bir sayıda hayat kadını barındıran İtalya karşıtlığı söz konusudur. Bunun yanısıra Robert’ın çocukluğunun geçtiği ve çoğunlukla toplumun üst kesiminin oturduğu Londra’ki Knightsbrigde bölgesi ile tüm ikonik kavramların çözüldüğü yer olan Venedik karşı karşıyadır. Kâmil Uzman ise bir sanat tarihi profesörüdür. İsmi, babası tarafından kerameti ileriki yaşlarında anlaşılacağı ileri sürülerek konan kahramanın, logosantirik, düzenli ve sistematik davranışları oldukça dikkat çekicidir. Bu aydın kimlik, dinginliği seven, doğayı sadece ‘manzara’ olarak değerlendiren, ülkenin aristokrat kesimi tarafından beğenilmeyi ve takdir edilmeyi kendine düstur edinmiştir.

Modelin ikinci basamağı olan *Kurmaca Karşıt Söylem* ise toplumun hegemonik güçleri arasında kendini gösterememiş, varlığını hissettirememiş ve sesini duyuramamış kitleler için bir dışa vurumdur. Bu bağlamda Venedik, ikircikli topografik yapısının sebep olduğu gizemli ve tekinsiz ortamından kaynaklı bireylerde korku hissini oluşturmaktadır. Her üç eserde de sokakların darlığı farklı betimlemelerle kendini göstermekle birlikte gondolların birer tabut görünümünde olması ölüm temasını sağlamlaştırmaktadır. 17. yüzyıla kadar siyaset, ekonomi ve sanat açısından zirve noktayı gören kent, tüm ülkede görülen ve nüfusun büyük bir bölümünün telef olduğu salgınla o şaşalı dönemine veda etmiş, o zamandan sonra Venedik artık bir ölüm kenti olarak tanımlanmaktadır. Uşçu karakterler, hazin sonlarına burada kavuşmaktadır. Venedik, marjinal bir kesim olan eşcinselliğin sıradan bir şekilde karşılandığı bir kenttir, bu sebeple de kültürün karşında yer almaktadır. Tüm bunların yanı sıra sadece Ian McEwan eserinde ‘Venedik’ kelimesi geçmemektedir, okur şehrin ikonik yapılarından uzamın ‘Venedik’ olduğu çıkarımını yapabilmektedir. Diğer iki eserde anakahramanların İtalya seyahati özellikle vurgulanmıştır

Venedik'te Ölüm'de Venedik'in yanı sıra Aschenbach'ın güzelliğine aşık olduğu Tadzio, eşsiz mermerimsi dış görünüşü ile kahramanda Dionizyak duyguların uyanmasına sebep olduğu için karşıt söylem olarak ele alınmıştır. *Yabancı Kucak*'ta ise ikinci karşıt söylem, çok güçlü bir karakter olan ve ataerkil yapının en sert hissedildiği bir ailede büyüyen ancak sonrasında eşcinsel bir eğilim gösteren Robert'tır. Robert, Colin'i sahibi olduğu bardaki herkese sevgilisi olarak tanıtmayı, onu sürekli taciz etmesi, bu durumu destekler niteliktedir. Eşcinselliğini, çocukluğunu şekillendiren ataerkil yapı ile gizlemeye çalışmaktadır. *Resimli Dünya*'da ise Kâmil Uzman'ın karnaval gecesi karşılaştığı hayat kadınının yanındaki iki iriyarı erkek fügürü, gizli bir eşcinsellik temsilidir.

Üç erkek karakterin de Venedik'e geldikleri günden kısa bir süre sonra davranışlarında değişiklikler gözlemlenmiştir. Nietzsche perspektifinden; Aschenbach'ın onbeş yaşındaki bir çocuğa Dionizyak bir ilgi duymuş ve bunu kendine itiraf etmiştir. Hem ruhen hem de bedenen bir değişime maruz kalmıştır. Apollonik bir güzelliğin kendisinde vücut bulmuş hali olan Colin, Dionysos'un simgesi olan Robert ile karşılaştıktan sonra esrikleşmeye başlamıştır. Apollon'un diyarından Dionysos'un kine bir geçiş söz konusudur. Kâmil Uzman'da ise anne özleminin regresif bir hal alması, onun sürekli geçmişi anması Venedik'in karakterler üzerindeki etkisini örnekler niteliktedir.

Adorno ve Horkheimer perspektifinden; logosun bertaraf edilmesi ve duyguların/tutuların ön plana çıkması söz konusudur. Aschenbach'ın salgın zamanında Polonyalı aileye doğruyu söylemeyip duygularıyla hareket etmesi, Colin'in her gün sistematik olarak yaptığı davranışlarından kurtulması ve bir Venedikli gibi davranmaya başlaması, Kâmil Uzman'ın ise gelecekte çok geçmişe takılması, tabloların arasında gezinirken Fikret Mualla'yı, Bellini ailesinin diğer fertlerini anması, dolayısıyla rasyonaliteden kopup manevi duygulara yönelmesi *Kurmaca Karşıt Söylem* bağlamında ele alınmıştır.

Bahtin bağlamında ise karakterlerin kullandıkları üslupta tam ters açıdan bir değişikliğin olduğu tespit edilmiştir. Aschenbach'ın eserin sonlarına doğru rüyasında gördüğü Dionysos şenliklerini andıran bir esrime ile kültür söyleminden uzaklaştığı görülmüştür. Colin'in jargonu ise Robert'ın evinde kendilerini çırılçıplak bulduktan sonra değişmiştir. Otele döndüklerinde Mary ile birbirlerine hayallerini tasvir ederken Colin'in hayalinin hem çok vahşice hem de mazoşistçe olduğu görülmüştür. Kullandığı

dil de bir İngiliz'e 'yakışmayacak' şekildedir. En belirgin üslup sapması sanat tarihi profesörü Kâmil Uzman'da görülmüştür. Hem sevgilisi Lucia ile olan hayallerinin söze dökülmesinde hem de karnaval gecesi hissetiklerinin sansürsüzce dilinden dökülmesi Venedik'in karşıt söylem olarak yer almasından kaynaklanmıştır. Karnavalın kendisi de bir karşıt söylemdir, çünkü insanların tüm ünvanlarından sıyrıldığı, herkesin eşit olduğu halk kültürünün hâkim olduğu şenlikli bir hayattır.

Modelin üçüncü ve son basamağı olan *Uzlaştırıcı Söylemlerarasılıkta* önceki iki basamakta örneklenen güçlerin karşı karşıya gelmesi söz konusudur. Toplumun baskın güçleri ile marjinalize edilmiş olanları arasında bir dengelenme sürecinin gerçekleşmesi beklenmektedir. Eserlere bakılacak olunursa her birindeki kültür ögesi olan Apollonik usçu yapıdaki erkek karakterler, doğa unsuru olan Venedik'te yaşamlarını yitirmiştir. Aschenbach'ın, Tazdio'ya olan Dionizyak duygularının etkisiyle deniz kenarında hayatı son bulmuş; Colin sadomazoşist bir tavırla ve Dionysosçu bir esrimeyle Robert tarafından, Kâmil Uzman da karnaval gecesi bir hayat kadını vesilesiyle iki iriyarı adam tarafından öldürülmüştür. Nietzsche bağlamında Apollon ile Dionysos, Adorno ve Horkheimer açısından logos ile pathos, Bahtin perspektifinden ise resmi ve resmi olmayan söylem ile yüksek kültür ve halk kültürü karşı karşıya gelmiştir. Hubert Zapf'ın kuramın ve modelin tanımlamasında da bahsettiği gibi bu iki zıt kutbun bir araya gelişi kriz dolu olmuş ve sembolik ölümler gerçekleşmiştir. Üç eser de ölüm ile sonlansa da bazı farklılıklar söz konusudur: *Venedik'te Ölüm*'de Aschenbach'ın ölümüne Apollonik güzellik sebep olurken *Yabancı Kucak*'ta tanrısal güzelliğin kendisi yani 'güzel oğlan' kurban edilmiştir. Hep hazin sona sebep olan 'güzel oğlan'ın bu kez kendi telef olmuştur. *Resimli Dünya*'da ise Kâmil Uzman sevgilisi Lucia tarafından değil de hiç tanımadığı bir hayat kadının yanındaki iki adam tarafından öldürülmüş, usçu bedenler dağılmıştır.

Bahsi geçen üç edebi eserin kuramsal ve yöntemsel çerçeve kapsamında karşılaştırılması bir tablo olarak aşağıda yer almaktadır, bu durum çalışmadaki tüm metinlerin ve kavramların birarada görünmesine ve kendi aralarında mukayese edilmesine yardımcı olacaktır:

Kültürel Ekoloji Olarak Edebiyat-’Üçlü İşlev Modeli’			
‘Üçlü İşlev Modeli’ Basamakları	VENEDİK’TE ÖLÜM-Thomas Mann	YABANCI KUCAK-Ian McEwan	RESİMLİ DÜNYA-Nedim Gürsel
Kültür Eleştirel Üstsöylem	GUSTAV von ASCHENBACH	COLIN ve İNGİLTERE	KÂMİL UZMAN
	Nietzsche: Apollonik unsurlar, kültür	Nietzsche: Apollonik unsurlar, Batı, kültür, eril	Nietzsche: Apollonik unsurlar, kültür
	Adorno ve Horkheimer: Us, logos	Adorno ve Horkheimer: Aydınlanma, rasyonalite, logos, hesaplanabilirlik	Adorno ve Horkheimer: Us, logos
	Bahtin: Resmi dil, yüksek kültür	Bahtin: 'Yukarı'da olan, yüksek kültür, resmi dil	Bahtin: Resmi dil, yüksek kültür
Kurmaca Karşıt Söylem	VENEDİK ve TADZIO	VENEDİK ve ROBERT	VENEDİK
	Nietzsche: Dionizyak unsurlar, güzel oğlan	Nietzsche: Dionizyak ve afrodisyak unsurlar	Nietzsche: Dionizyak ve afrodisyak unsurlar
	Adorno ve Horkheimer: Tutku ve dekadans	Adorno ve Horkheimer: Pathos, arkaik olan	Adorno ve Horkheimer: Geçmiş, pathos, dekadans
	Bahtin: Dünyevileşme, keyif	Bahtin: ‘Aşağı’da olan, halk kültürü, günlük dil	Bahtin: Karnaval, ‘aşağı’da olanın dili, paradoks
Uzlaştırıcı Söylemlerarasılık	GUSTAV von ASCHENBACH+ VENEDİK ve TADZIO	COLIN ve İNGİLTERE+ VENEDİK ve ROBERT	KÂMİL UZMAN+VENEDİK
	Nietzsche: Apollonik unsurlar, kültür+Dionizyak unsurlar, güzel oğlan	Nietzsche: Apollonik unsurlar, Batı, kültür, eril+Dionizyak ve afrodisyak unsurlar	Nietzsche: Apollonik unsurlar, kültür+Dionizyak ve afrodisyak unsurlar+
	Adorno ve Horkheimer: Us, logos+Tutku ve dekadans	Adorno ve Horkheimer: Aydınlanma, rasyonalite, logos, hesaplanabilirlik+Pathos, arkaik olan	Adorno ve Horkheimer: Us, logos+Geçmiş, pathos, dekadans
	Bahtin: Resmi dil, yüksek kültür+Dünyevileşme, keyif	Bahtin: 'Yukarı'da olan, yüksek kültür, resmi dil+‘Aşağı’da olan, halk kültürü, günlük dil	Bahtin: Resmi dil, yüksek kültür+Karnaval, ‘aşağı’da olanın dili, paradoks

Tablo 14: *Venedik’te Ölüm, Yabancı Kucak ve Resimli Dünya* isimli eserlerin ‘Üçlü İşlev Modeli’ bağlamında Karşılaştırılması

Kültürel Ekoloji Olarak Edebiyat kuramı çerçevesinde ve Zapf'ın 'Üçlü İşlev Modeli' ile ele alınan bu çalışma, hem birincil kaynakçayı oluşturan edebi eserler hem de kuramsal alt metinler ve yöntemin basamakları açısından çok boyutludur. Dolayısıyla bu kuramın ve modelin Alman, İngiliz ve Türk edebiyatlarında karşılaştırmalı olarak incelenmesinin, benzer minvalde yapılacak ileriki çalışmalara katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Ayrıca çalışma, örneklerin çoğaltılması açısından da önem arz etmektedir. Avrupa'da daha çok İngiliz ve Amerikan edebiyatına ait edebi eserlere uygulanan bu kuram ve yöntemin ilk kez Türk edebiyatından bir eserde kullanılması, çalışmanın orijinalliğine katkı sağlamaktadır.

KAYNAKÇA

Adorno, T. W.- Horkheimer, M. (2000). *Aydınlanmanın Diyalektiği*. (Çev. Nihat Ülner-Elif Öztarhan Karadoğan). Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

“Aksiyom”. (Çevrimiçi) http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5c197c5d2df744.49626465. 19.12.2018.

Akyıldız Ercan, C. (2013). “Mitolojide Çocuk Katili Kadınlar”. *Zeitschrift für die Welt der Türken (Journal of World of Turks)*. Vol. 5, No. 1, 89-103.

Alfani, G. (2013). “Plague in seventeenth-century Europe and the decline of Italy: An Epidemiological Hypothesis”. *European Review of Economic History*, 17 (4), 408-430.

Astrachan, G. (1990). “Dionysos in Thomas Mann’s Novella, ‘Death in Venice’”. *Journal of Analytical Psychology*, (59-78).

Atalay, G. (2010). “Antik Devirde Mimari Kurallar ve İnşaat Teknikleri”. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Klasik Arkeoloji Anabilim Dalı. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi.

“Aydınlanma”. (Çevrimiçi) <https://sozluk.gov.tr/>, 14.12.2019.

Bachelard, G. (2006). *Su ve ve Düşler- Maddenin İmgelemi Üzerine Deneme*. Çev. Olcay Kunal. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Bahtin, M. (2001). *Karnavaldan Romana. Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*. (Çev. Cem Soydemir). Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Bahtin, M. (2005). *Rabelais ve Dünyası*. Çev. Çiçek Öztekin. Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Bauer, E. K. (2016). “Masculinity in Crises: Aging Man in Thomas Mann’s “Der Tod in Venedig” and Max Frisch’s “Homo Faber”. *The German Quarterly* 88.1 Winter, 22-42.

Belge, M. (2011). *Başka Kentler, Başka Denizler-3*. İletişim Yayınları, İstanbul.

Benjamin, W. (1970). *One-Way Street and Other Writings*. (Trans. Edmund Jephcott and Kingsley Shorter). Suhrkamp Verlag, Frankfurt.

Blitterswijk, T. (2012). “Writing Fragmented Venice. Three Case Studies of Heteroic Literature: The Comfort of Strangers, The Nature of Blood and Don’t Look Now”. Utrecht University, Faculty of Humanities, Master Thesis Literary Studies.

Bookchin, M. (2013a). *Özgürlüğün Ekolojisi-Hiyerarşinin Ortaya Çıkışı ve Çözülüşü*. Sümer Yayıncılık, İstanbul.

Bookchin, M. (2013b). *Toplumsal Ekoloji ve Komünalizm*. Sümer Yayıncılık, İstanbul.

Calvino, I. (1979). *Invisible Cities*. Pan MacMillan, London.

- Campell, J. (2017). *Kahramanın Yolculuğu*. İthaki Yayınları, İstanbul.
- Cevizci, A. (1999). *Paradigma Felsefe Sözlüğü*. Paradigma Yayınları, İstanbul.
- Civelekoğlu, F. (2016). “Bir Dönüş Noktası Olarak İstanbul”. *The Journal of Academic Social Science Studies*, Number: 50. Autumn II, 101-115.
- Commoner, B. (2000). *The Closing Circle: Nature, Man and Technology*. Courier Dover Publications, New York.
- “Dithyrambos”. (Çevrimiçi) <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/34/922/11501.pdf>, 11.08.2020
- Eagleton, T. (2014). *Tanrı'nın Ölümü ve Kültür*. (Çev. Selin Dingiloğlu). Yordam Kitap, İstanbul.
- Easterlin, N. (2012). *A Biocultural Approach to Literary Theory and Interpretation*. John Hopkins University Press, Baltimore.
- Erhat, A. (2002). *Mitoloji Sözlüğü*. (11. Basım). Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Euripides. (2001). *Bakkhalar / Eski Yunan Tragedyaları 2*. Mitos Boyut, İstanbul.
- “Faliaux”. (Çevrimiçi) <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/fabliaux>, 27.11.2019.
- Fiske, J. (2002). *Mitler ve Mit Yapanlar*. Öteki Yayınları, İstanbul.
- Foucault, M. (1986). “Of Other Spaces”. *Diacritics* 16 Spring, 22-27.
- Freitas, V. R.- Dart, G. (2012). “The Place of Desire in the Civilization: Death in Venice by Thomas Mann”. *Revista Inventario- 11a edicao-July-Dez*.
- Gersdorf, C.-Mayer, S. (eds.). (2005). *Natur – Kultur – Text: Beiträge zu Ökologie und Literaturwissenschaft*. Universitätsverlag Winter, Heidelberg.
- Gölpınarlı, A. (1990). *Mü'minleri Emri Hz. Ali (A. M.)*. Der Yayınları, İstanbul.
- “Grappa”. (Çevrimiçi) <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/grappa>, 20.09.2020.
- Grimal, P. (1997). *Mitoloji Sözlüğü (Yunan ve Roma)*. (Çev. Sevgi Tamgüç). Sosyal Yayınları, İstanbul.
- Günana, M. (2008). “Yazı-Resim Geleneğinin Alevi-Bektaşî Sanatındaki Örnekleri ve Günümüz Sanatına Yansımaları”. Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Gürsel, N. (2004). *Resimli Dünya*. 8. Baskı. Doğan Kitapçılık, İstanbul.
- Güvenç, B. (1979). *İnsan ve Kültür*. Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Haviland, W. A. (2002). *Kültürel Antropoloji*. Çev: Hüsamettin İnaç, Seda Çiftçi, Kaknüs Yayınları, İstanbul.

“Hephaistos Tapınağı”. (Çevrimiçi)
<https://worldarkeoloji.blogspot.com/2017/08/hephaistos.html>, 01.12.2019.

Hwang, P. I. (2009). “Performing the Ethics and Aesthetics of Violence in Ian McEwan’s *The Comfort of Strangers*”. *EurAmerica* Vo. 39, No. 2, June, 225-251.

Iovino, S. (2014). “Death(s) in Venice: Bodies and the Discourse of Pollution from Thomas Mann to Porto Marghera”. *The James K. Binder Literature*, No. 8, 1-33.

Irigaray, L. (2000). *Nietzsche'nin Deniz Aşığı*. Çev: İsmail Yerguz. Kabalcı Yayınları, İstanbul.

“Kâmil”. (Çevrimiçi)
http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&kelime=k%C3%A2mil&uid=27145&guid=TDK.GTS.5c201809325ef9.06174049, 14.11.2018.

Kaufman, W. (Ed.-Trans.) (1976). *The Portable Nietzsche*. Penguin Books, New York.

Kaya, N. (2004). “The European Centre of Critics of Reason: Venice and Venetian Body Images”. *Ege University Ninth Cultural Studies Symposium Proceedings*, Publication of Ege University, Izmir, 169-176.

Kaya, N. (2012). “Avrupa Fin De Siècle Edebiyatının Türk Edebiyatında Alımlanması”. *Uluslararası Türk ve Dünya Edebiyatında Etkileşimler Sempozyum Bildiriler Kitabı*. UEM, Ankara, 132-143.

Kershaw, S. P. (2018). *Yunan Mitolojisi-Rehber Kitabı*. (Çev. Şefik Turan). Salon Yayınları, İstanbul.

Krobb, F. (2004). “Die Kunst der Vater todtet das Leben der Enkel: Decadence and Crisis in Fin-de-Siecle German and Austrian Discourse. *New Literary History*. Vol. 35, No. 4, Forms and/of Decadence”. The John Hopkins University Press, 547-562.

“Kültür”. (Çevrimiçi)
http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&kelime=K%C3%9CLT%C3%9CR. 01.12.2018.

Laqueur, W. (1996). “Fin-de-siecle: Once More with Feeling Author(s)”. *Journal of Contemporary History*, Vol. 31, No. 1. Sage Publications, Ltd. Stable. 5-47.

Mann, T. (2012). *Venedik'te Ölüm*. (Çev. Behçet Necatigil). 10. Basım. Can Yayınları, İstanbul.

McEwan, I. (2004). *Yabancı Kucak*. (Çev. Pınar Kür). Ayrıntı Yayınları, İstanbul,

Mert, A. (2006). “Bilimsel Düşüncenin Sınırları ve Ekolojik Kriz”. *Varlık Dergisi*, Ağustos, 30-31.

Miller, J. H. (1995). *Topographies*. Standford University Press, U.S.A.

Moretti, F. (1998). *Atlas of the European Novel, 1800-1900*. Verso, U.S.A.

Nennen, H.-U. (1991). *Ökologie im Diskurs. Zu Grundfragen der Anthropologie und Ökologie und zur Ethik der Wissenschaften*, Opladen: Westdeutscher Verlag, Opladen.

Nietzsche, F. (2011). *Tragedyanın Doğuşu* (11. Baskı). İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

Nietzsche, F. (2015). *Ecco Homo*. İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

Otto, W. F. (1965). *Dionysos-Myth and Cult*. (Trans. Robert B. Palmer). Indiana University Press, U.S.A.

Özcan, N. (2015). “Nedim Gürsel’in Resimli Dünya Romanında Görseller”. *Turkish Studies*, Volume 10/4 Winter, 747-772.

Öztekin, T. (2007). “Tarihsel Romana Karşılaştırmalı Bir Bakış: Amin Maalouf, Orhan Pamuk, Nedim Gürsel”. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Batı Dilleri ve Edebiyatı (Fransız Dili ve Edebiyatı) A.B.D. Basılmamış Doktora Tezi.

Paglia, C. (2004). *Cinsel Kimlikler-Nefertiti’den Emily Dickenson’a Sanat ve Dekadans*. (Çev. Didem Atay, Anahid Hazaryan). Epos Yayınları-21, Ankara.

“Parthenon Tapınağı”. (Çevrimiçi) <https://worldarkeoloji.blogspot.com/2016/03/parthenon-tapnag.html>, 01.12.2019.

Payandeh, H. (2006). “Normal Abnormalities: Depiction of Sado-Masochist Violence in Ian McEwan’s *The Comfort of Strangers*”. *Çankaya Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Journal of Arts and Sciences Sayı: 6 / Aralık*, 145-156.

Pfister, M.-Schaff, B. (edt.). (1999). *Venetian Views, Venetian Blinds. English Fantasies of Venice*. Rodopi, Amsterdam.

Pinsky, L.E. (1961). *Realism Epochy Vozrozhedenya [Rönesans Dönemi Gerçekçiliği]*, Goslitzdat, Moskova.

Praz, M. *The Romantic Agony*. (1933). (Trans. Angus Davidson). Oxford University, London.

“Principium individuationis”. (Çevrimiçi) https://en.oxforddictionaries.com/definition/principium_individuationis, 01.09.2020

Rukalski, Z. (1967). “Fin-de-Siecle in France and Russia1”. *Etudes Slaves et Est-Europeennes/Slavic and East-European Studies*, Vol. 12, No. 2/3, Ete-Automne/Summer-Fall.

Russel, B. (2002). *Batı Felsefesi Tarihi, C1*. (çev. Muammer Sencer). Say Yayınları, İstanbul.

Rütten, T. (2009). “Cholera in Thomas Mann’s *Death in Venice*”. *Gesnerus* 66/2, 256-287.

Schopenhauer, A. (2005). *İsteme ve Tasarım Olarak Dünya*. Biblos Yayınevi, İstanbul.

Seaboyer, J. (1997). “Second Death in Venice: Romanticism and the Compulsion to Repeat in Jenaette Winterson’s “The Passion”. *Contemporary Literature*, Vol. 38. No. 3 Autumn, 483-509.

Seaboyer, J. (1999). “Sadism Demands a Story: Ian McEwan’s *The Comfort of Strangers*”. *Modern Fiction Studies* 45.4, 957-986.

- Singh, Y. O.-Gyanabatı, K. (2012). "Aestheticism, Decadence and Symbolism: Movements in Revolt". *Journal of Literature, Culture and Media Studies*. Vol. IV 7&8 Jan.-Dec, 71-84.
- Tilbe, A.-Civelek, K. (2006). "Nedim Gürsel'in Resimli Dünya adlı Romanına Tarihsel Bir Yaklaşım". *Dilbilim*, 141-162.
- Tomlinson, R.A. (2003). *Yunan Mimarlığı*. (Çev. Rifat Akbulut). Homer Yayınları, İstanbul.
- Toplu, Ş.-Zapf, H. (edt.). (2010). *Redefining Modernism and Postmodernism*. Cambridge Scholars Publishing, UK.
- Ula, D. (2012). "Twentieth Century Queer Literature and Orientalism". Sabancı Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kültürel Çalışmalar Anabilim Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Uygur, M. (1996). *Kültür Kuramı*. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Ülker, B. (2014). "Dionysosçu Yaklaşım Açısından Carl Orff'un Catulli Carmina Eseri". Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzikoloji Anabilim Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi.
- "Venedik şehir haritası". (Çevrimiçi) <https://www.lonelyplanet.com/maps/europe/italy/venice/> 15.11.2019.
- Vitruvius. (2005). *Mimarlık Üzerine On Kitap*, Çev: Suna Güven. Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları, İstanbul.
- Weir, D. J. (1983). "Decadence and the Development of the Modern Novel". New York University Department of Comparative Literature Graduate School of Arts and Science, Degree of Philosophy.
- Yücel, Ç. (2015). "Dionysos Bayramları ve Şenlikleri". *SUSBID*. Sayı 4, 151-164.
- Zapf, H. (2002). *Literatur als Kulturelle Ökologie*, (Almancadan Çeviri: Hülya Kaya) Max Niemeyer Verlag GmbH, Tübingen.
- Zapf, H. (2016). *Literature as Cultural Ecology. Sustainable Texts*. Bloomsbury Publishing, Great Britain.
- Zingsem, V. (2007). *Lilith*. İlya Yayınevi, İzmir.
- Zizek, S. (1992). *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*. MIT Press, Cambridge.

TABLolar LİSTESİ

Tablo 1: Apollon-Dionysos Karşılaştırması

Tablo 2: Aydınlanma ve mitos kavramlarının karşılaştırılması

Tablo 3: Bahtinesk kavramlar

Tablo 4: 'Üçlü İşlev Modeli'nin Alt Metinlerdeki Kavramlarla Aktarımı

Tablo 5: *Venedik'te Ölüm'ün* "Kültür Eleştirel Üstsöylem" Bağlamındaki Formülasyonu

Tablo 6: *Venedik'te Ölüm'ün* "Kurmaca Karşıt Söylem" Bağlamındaki Formülasyonu

Tablo 7: *Venedik'te Ölüm'ün* "Uzlaştırıcı Söylemlerarasılık" Bağlamındaki Formülasyonu

Tablo 8: *Yabancı Kucak*'ın "Kültür Eleştirel Üstsöylem" Bağlamındaki Formülasyonu

Tablo 9: *Yabancı Kucak*'ın "Kurmaca Karşıt Söylem" Bağlamındaki Formülasyonu

Tablo 10: *Yabancı Kucak*'ın "Uzlaştırıcı Söylemlerarasılık" Bağlamındaki Formülasyonu.

Tablo 11: *Resimli Dünya'nın* "Kültür Eleştirel Üstsöylem" Bağlamındaki Formülasyonu

Tablo 12: *Resimli Dünya'nın* "Kurmaca Karşıt Söylem" Bağlamındaki Formülasyonu

Tablo 13: *Resimli Dünya'nın* "Uzlaştırıcı Söylemlerarasılık" Bağlamındaki Formülasyonu

Tablo 14: *Venedik'te Ölüm*, *Yabancı Kucak* ve *Resimli Dünya* isimli eserlerin 'Üçlü İşlev Modeli' bağlamında karşılaştırılması

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1: Atina'da bulunan Parthenon Tapınağı

Resim 2: Atina'da bulunan Hephaistos Tapınağı

Resim 3: Venedik şehir haritası

Resim 4: Bakire Meryem ve Çocuk

Resim 5: Giovanni Bellini'nin "Kutsal Söyleşi" isimli tablosu

Resim 6: Hz. Ali'nin cenazesini taşıması. Hz. Ali, Hz. Hasan, Hz. Hüseyin