

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

**THOMAS MANN'IN 'VENEDİK'TE ÖLÜM' ADLI
ESERİNDE SANATÇI KAVRAMI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Batuhan ASUTAY

Enstitü Anabilim Dalı : Alman Dili ve Edebiyatı

Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Nurhan ULUÇ

NİSAN – 2018

T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

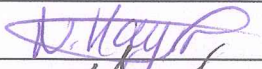
THOMAS MANN'IN 'VENEDİK'TE ÖLÜM' ADLI
ESERİNDE SANATÇI KAVRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Batuhan ASUTAY

Enstitü Anabilim Dalı : Alman Dili ve Edebiyatı

“Bu tez 25/04/2018 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Oybirliği ile kabul edilmiştir.”

JÜRİ ÜYESİ	KANAATİ	İMZA
Dr. Öğr. Üyesi Nurhan Uluğ	Basarılı	
Doç. Dr. Cengiz Arslan	Basarılı	
Dr. Öğr. Üyesi Ayşe AKIÖ	BAFARILIL	



T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TEZ SAVUNULABİLİRLİK VE ORJİNALLİK BEYAN FORMU

Sayfa : 1/1

Öğrencinin

Adı Soyadı	:	BATUHAN ASUTAY
Öğrenci Numarası	:	1600Y14005
Enstitü Anabilim Dalı	:	ALMAN DİLİ VE EDEBİYATI
Enstitü Bilim Dalı	:	
Programı	:	☒ YÜKSEK LİSANS ☐ DOKTORA
Tezin Başlığı	:	THOMAS MANN'IN 'VENEDİK'TE ÖLÜM' ADLI ESERİNDE SANATÇI KAVRAMI
Benzerlik Oranı	:	%12

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE,

☒ Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Lisansüstü Tez Çalışması Benzerlik Raporu Uygulama Esaslarını inceledim. Enstitünüz tarafından Uygulama Esasları çerçevesinde alınan Benzerlik Raporuna göre yukarıda bilgileri verilen tez çalışmasının benzerlik oranının herhangi bir intihâl içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi beyan ederim.

04/04/2018
İmza

☐ Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Lisansüstü Tez Çalışması Benzerlik Raporu Uygulama Esaslarını inceledim. Enstitünüz tarafından Uygulama Esasları çerçevesinde alınan Benzerlik Raporuna göre yukarıda bilgileri verilen öğrenciye ait tez çalışması ile ilgili gerekli düzenleme tarafımda yapılmış olup, yeniden değerlendirilmek üzere sbtezler@sakarya.edu.tr adresine yüklenmiştir.

Bilgilerinize arz ederim.

04/04/2018
İmza

Uygundur

Danışman
Unvanı / Adı-Soyadı: Dr. Öğr. Üyesi Nurhan ULUÇ

Tarih: 04/04/2018

İmza:

☒ KABUL EDİLMİŞTİR

☐ REDDEDİLMİŞTİR

EYK Tarih ve No:

Enstitü Birim Sorumlusu Onayı

ÖNSÖZ

Tez çalışması süresince bütün destek ve yardımları için Dr. Öğr. Üyesi Sayın Nurhan ULUÇ'a ve Doç. Dr. Sayın Cüneyt ARSLAN'a teşekkürlerimi sunmayı bir borç bilirim.

Batuhan ASUTAY

25/04/2018



İÇİNDEKİLER

KISALTMALAR	iii
ÖZET.....	iv
SUMMARY	v
GİRİŞ	1
BÖLÜM 1: SANAT VE SANATÇI: KAVRAMSAL ÇERÇEVE	7
1.1. Sanat ve Sanatçı Kavramlarının Tanımlanması	7
1.2. Sanat ve Sanatçı Kavramlarının Tarihsel Dönüşümü	12
BÖLÜM 2: VENEDİK'TE ÖLÜM ADLI ESERDE SANATÇI KAVRAMI	19
2.1. Yabancılaşma Kavramının Tanımlanması ve Sanatçının Yabancılaşma Süreci.....	19
2.2. Sanatçının Fiziki Özellikleri	26
2.3. Apollon - Dionysos Dikotomisi ve Sanatçının Kökleri	29
2.3.1. Sanatçının 'Dahi' Olarak Ele Alınması ve Apollonik Açından Çözümlemesi	31
BÖLÜM 3: MİTOLOJİK ÖGELER BAKIMINDAN SANATÇI KAVRAMININ İŞLENMESİ	34
3.1. Hermes Benzetmesi ve Biletçinin Hermetik Özellikleri	34
3.2. Ölüm Metaforu Olarak Styx ve Kharon.....	35
3.3. Tadzio ve Jaschu'nun Karşılıkları Olarak Spinario Heykeli ve Kritobulos Benzetmesi	37
3.4. Helios ve Quadriga.....	40
3.5. Nympheler ve Acheloos.....	41
3.6. Aschenbach ve Tadzio Figürlerinin Sokrates ve Phaidros Şeklinde Benzetimi	41
3.7. Semele ve Zeus Mitolojik Ögeleri Bakımından Estetiğin Alınlanması	43
3.8. Sanatçı İçin Ahlâki Meşrulaştırma Aracı Olarak Eros.....	44
3.9. İlâhi Dil ve Mitsel Anlatım	48
3.10. Tadzio ve Aschenbach Figürlerinin Narcissos ve Echo Benzetimi	50
3.11. Persephone ve Ölüm Meyvesi Nar.....	53

BÖLÜM 4: SANATÇININ DEKADANLAŞMASI	55
4.1. Dekadan Kavramının Tanımlanması.....	55
4.2. Sanatçı İçin İlham Kaynağı Olarak Tadzio	56
4.3. Sanatçının Burjuvadan Dekadana Dönüşümü.....	64
4.4. Ahlâki Değerlerin Çöküşü.....	70
4.5. Dilenci Virtüöz Figürü Üzerinden Oksimoron Şema.....	72
4.6. Sanatçının Dekadanlaşma Sürecinin Adımları: Peripetie (Baht Dönüşü), Anagnorisis (Tanınma), Pathos (Acılı Eylemler) ve Hamartia (Hata).....	75
4.7. Apollonik Özelliklerin Yitimi ve Dionysostik Kabullenme	80
4.8. Protagonist'in Sanatçı Anlayışı.....	82
SONUÇ.....	86
KAYNAKÇA	88
ÖZGEÇMİŞ.....	92

KISALTMALAR

Alm. : Almanca
Lat. : Latince
Tr. : Türkçe



Tezin Başlığı: Thomas Mann'ın 'Venedik'te Ölüm' Adlı Eserinde Sanatçı Kavramı	
Tezin Yazarı: Batuhan ASUTAY	Danışman: Dr.Öğr.Üyesi Nurhan ULUÇ
Kabul Tarihi: 25 Nisan 2018	Sayfa Sayısı: v (önkısım) + 92 (tez)
Anabilimdalı: Alman Dili ve Edebiyatı Bilimdalı: Alman Dili ve Edebiyatı	
Bu çalışmada, Nobel Edebiyat Ödülü sahibi Thomas Mann'ın eseri olan 'Venedik'te Ölüm'de sanatçı kavramının incelenmesi hedeflenmiştir. Novelin protagonisti olan ellili yaşlarındaki yazar Gustav von Aschenbach'ın İtalya'ya yaptığı bir seyahat ile birlikte ortaya çıkan değişim olgusu, eserin olay örgüsünün başından sonuna açık bir biçimde etki ederek, sanatçı kavramının söz konusu eser için yeniden ele alınması gerektiğini göstermiştir. Novel kahramanının farklılaşmasıyla birlikte ortaya çıkan yabancılaşma faktörünün, kökleri Antik Yunan Kültürü'ne uzanan Apollon ve Dionysos ikileminin, hem estetik alegorisi hem de ilham kaynağı olarak Tadzio'nun, sanatçı açısından oynadığı rolün ve bunlara bağlı olarak gelişen dekadanzaşma durumunun, sanatçının değişimini vurgulamak için kronolojik bir şekilde, öncelikle sanat ve sanatçı kavramı, kuramsal açıdan ele alınmıştır. Mitolojik öğeler bakımından oldukça zengin bir içeriğe sahip 'Venedik'te Ölüm' adlı eser, aynı zamanda sanat ve sanatçı kavramının Antik Yunan Kültürü'ndeki büyük temsilcileri Platon ve Aristoteles'in görüşlerinin ardından, eser açısından sanatçı kavramının beslendiği bir özelliğe sahiptir. Gustav von Aschenbach'ın yabancılaşmasının ardından dekadanzaşmaya doğru bir ivme kazanması, mitolojik öğelerin yardımıyla oluşmuştur. Protagonist için bir 'meşrulaştırma' zemini oluşturan 'Hermes, Styx, Kharon, Spinario Heykeli, Kritobulos, Helios, Quadriga, Nympe'ler, Acheloos, Semele, Zeus, Eros, Echo, Narcissos, Persephone' gibi birçok öğe, sanatçı kavramını da etkilemektedir. Yalnızca Antik Yunan mirasından değil, aynı zamanda Aydınlanma döneminin en önemli düşünürü Kant'tan, novelde etkileri sıkça görülen Nietzsche'den ve farklı dönemlerin anlayışını yansıtan akım ve temsilcilerinin görüşlerinden yararlanan bu çalışmada, edebiyatbilimsel açıdan da sanatçı kavramının ve hatta 'Kunstlerroman' türünün özellikleri incelenmiştir. Tez çalışmasının ele aldığı konunun nesnel ve bilimsel olarak metodolojik incelenmesi için kullanılan esere bağlı inceleme yöntemi (Alm. Werkimmanent) ile birlikte, söz konusu değişime ait bilgilerin, çalışmanın planına uygun bir biçimde düzenlenmesi ve elde edilen çıkarımların analitik açıdan sonuca götürmesi adına, son bölümde sanatçının dekadanzaşması ele alınmıştır. Bir çöküş hikâyesi olan 'Venedik'te Ölüm'de, protagonist, olay örgüsü içerisinde değişimini tamamlayarak ereksel nedenini gerçekleştirir. Sanatçının öncelikle yabancılaşması, ardından bu yabancılaşmanın önüne geçemeyerek, arzuladığı şeyi meşrulaştırması ile birlikte dekadanzaşma evresi başlar. Arzuladığı şey adına hem kendi benliğinin hem de yazarlık faaliyetlerinin çöküşe uğraması, yazarın da aynı şekilde bu çöküntü altında yaşamını kaybetmesi, eserin öngörülebilir fakat trajik sonunu oluşturmaktadır.	
Anahtar Kelimeler: Thomas Mann, Venedik'te Ölüm, Sanatçı Kavramı, Yabancılaşma, Dekadan.	

Title of the Thesis: The Concept 'Artist' In The Work Of Thomas Mann's 'Death in Venice'	
Author: Batuhan ASUTAY	Supervisor: Assist. Prof. Nurhan ULUÇ
Date: 25 April 2018	Nu.ofpages: v (Prep.) + 92 (mainbody)
Department: German Language and Literature Subfield: German Language and Literature	
In this study, it was aimed to examine the concept of the artist in 'Death in Venice', the work of the Nobel Prize-winning author Thomas Mann. The phenomenon of change that emerged with a trip to Italy by the elaborate author, quinquagenarian Gustav von Aschenbach, who was the protagonist of the novel, showed that the concept of the artist had to be reconsidered for the work in question, apparently influencing it from the very beginning until the end of the plot. The alienation factor that emerged with the differentiation of the Novel hero, the role of Tadzio for the artist both as aesthetic allegory and as an inspiration, as well as the role of Apollon and Dionysos, whose roots go back to the Ancient Greek Culture and the circumstance of being decadent developed depending on them, primarily, the concept of art and artist is taken chronological from the theoretical point of view. The work 'Death in Venice', which has a rich content in terms of mythological components, also has a characteristic that the concept of art and artist is fed by the concept of artist in terms of work, following the views of Plato and Aristotle, the great representatives of Ancient Greek Culture. Gustav von Aschenbach's strangeness has gained momentum following the alienation, with the help of mythological components. Many components such as Hermes, Styx, Kharon, Spinario, Kritobulos, Helios, Quadriga, Nymphees, Acheloos, Semele, Zeus, Eros, Echo, Narcissos, Persephone which constitute a 'legitimization' ground for the protagonist also influence the concept of the artist . In this work, not only from the Ancient Greek heritage but also from Kant, the most important thinker of the Enlightenment period, Nietzsche, whose influences in the novel are frequent, and the views of the currents and representatives reflecting the understanding of the different periods, the characteristics of the artist concept and even "Künstlerroman" . In order to bring the information of the mentioned change in accordance with the plan of the study and to bring the conclusions from the analytical point of view in the final chapter, together with the analysis method (Ger.Werkimmanent) which is used for objective and scientific methodological examination of the subject which the thesis study deals with the decadent problematic. In Death in Venice, the collapsing protagonist completes the change as a focal cause in the event chain. The artist's first alienation, not to fall in front of what he wants to legitimize the at beginning of the decline. In the name of what he desires, both his own self and his authorship activities collapse, and the writer's loss of life under the same collapse creates a tragic but predictable ending to the work.	
Keywords: Thomas Mann, Death in Venice, Concept 'Artist', Alienation, Decadent	

GİRİŞ

Çalışmanın Amacı

Düşünce dünyasında insan zihnini oldukça meşgul etmiş olan değişim olgusu, gerek sözlü gerek yazılı örnekleriyle geçmişten günümüze ulaşmayı başarmıştır. Felsefe Tarihinde ‘Presokratik Evre’ olarak tabir edilen dönemde yer alan Herakleitos’un ‘panta rei –her şey akar/değişir-’ deyişi, değişim olgusu üzerine söylenmiş en eski örneklerden biridir. Bu deyişle birlikte ‘değişim olgusu’ nirengi noktası olarak kabul edildiğinde, her yeni günle birlikte değişen, farklılaşan bireyin fiziki ve ruhani dinamiklerinin yol açtığı bir ‘çöküş’ hikâyesi olan Thomas Mann’ın kaleme almış olduğu ‘Venedik’te Ölüm’ adlı eserinde(Alm. Künstlerroman/Novelle), işlenen sanatçı kavramına ve değişimine felsefi, edebiyatbilimsel ve estetik açıdan büyüteç tutmak amaçlanmaktadır.

Thomas Mann’ın kendi hayatıyla paralellikler gösterdiği düşünülen ‘Venedik’te Ölüm’ adlı eserinde, elli yaşlarında bir yazar ile Venedik’te gördüğü bir genç arasında geçen olaylar anlatılmaktadır. Başlangıçta burjuva özellikleri gözlenen Gustav von Aschenbach’ın, hikâyenin ilerleyen kısımlarında kademeli bir değişime uğraması ve dekadandan özelliği kazanmasıyla birlikte, novel kahramanı farklı bir kişiliğe bürünmeye başlar. Yabancılaşma faktörü, Apollon ve Dionysos ikilemi, estetik alegorisi olarak Tadzio’nun sanatçı için önemi ve yine onun ilham kaynağı ve Narcissus benzetimi, bunlara bağlı olarak sanatçı kavramında dekadandanlaşma, hikâyenin parçalarını oluşturarak kuramsal düzlemde okuyucuya bilgi sağlayacaktır.

Çalışmada kullanılacak yazılı materyallerin nesnel ve sistematik bir biçimde incelenmesi sonucu oluşturulacak bilimsel verilerle birlikte çözümleme sürecine geçilecektir. Sosyopolitik olarak novel kahramanı Aschenbach’ın sosyal ilişkileri, ekonomik açıdan toplum içindeki sınıf aidiyeti ve sınıfın özellikleri, psikolojik açıdan ise kahramanın ruhsal dinamikleri yöntemin ana hatlarını oluşturacaktır. “[...]Metin, yazardan daha çok bilir”(Ganter, 2008: 404) sözünden hareketle, edebî metin içerisinde yapısal açıdan zaman, yer, karakterler, olay örgüsü, metin içi örtülü veya açık söylemler, dil yapısı ve anlatım, kavrama ve yorumlama, metin ve yazar açısından özelliklerin yanı sıra 'sanatçı' kavramı, kavramın tarihsel dönüşümü ve sosyokültürel çeşitliliği de incelenecektir. Bu incelemenin hedeflediği nihai sonuç ise edebiyat

alanında söz konusu eser üzerine farklı bir bakış açısı getirerek literatüre yeni bir araştırma kazandırmaktır.

Çalışmanın Hedefleri

Bu çalışma kuramsal amaçlar üzerine kurulmuştur. T. Mann'ın eserindeki sanat, sanatçı imgesi sıklıkla irdelenmektedir. Hikâyenin kendi gelişimi göz önüne alındığında ise, sanatçının burjuva özellikleri giderek yabancılaşmakta ve bu yabancılaşmanın ardından dekadanzaşma görölmektedir. Bu değişimin arkasında yatan sebeplerin incelenmesiyle birlikte elde edilecek çıkarımların, eserin genelini kapsayan sanatçı kavramının yapısına dair kilit noktalara ulaştıracakı öngörülmektedir. Tüm bu çıkarımların ışığında, çalışmanın amacı T. Mann'ın 'Venedik'te Ölüm' adlı eserinde işlenen sanatçı kavramının incelenmesidir.

Tez çalışması içerisindeki bütün ana ve alt başlıkların nesnel ve bilimsel olarak metodolojik incelenmesi, bu başlıklara ait bilgilerin tez çalışmasının planına uygun bir biçimde düzenlenmesi ve elde edilen çıkarımların analitik açıdan sonuca götürmesi, çalışmanın hedeflerini oluşturmaktadır. Yapılan çalışma açısından ulaşılması beklenen hedefler ile ayrıca;

- Sanat ve sanatçı kavramının literatürdeki (Künstlerroman) açısından önemini vurgulamak,
- Sanatçı kavramının tarihsel dönüşümünü ve sosyokültürel çeşitliliğini Künstlerroman türündeki yerini göstermek,
- Felsefi ve edebiyatbilimsel açıdan yabancılaşmanın eser açısından önemini vurgulamak,
- Dekadanzaşma sorunsalını metnin evrimi açısından analitik bir biçimde çözümleyebilmek,

Çalışmanın Konusu

Çalışmanın genel bağlamı değişim olgusu üzerinden sanatçı kavramının incelenmesidir. Temel hareket sorusu olarak en yalın biçimde "T. Mann'ın 'Venedik'te Ölüm' adlı eserinde sanatçı niçin değişmiş, dekadanzaşmıştır?" olarak belirlenmiştir. Bu sorudan hareketle, çalışmanın işleyiş mekanizması oluşturulmuştur. Değişim olgusundan hareketle öncelikle sanat ve sanatçı kavramlarının tanımlanması, kavramın tarihsel

dönüşümü ve sosyokültürel çeşitliliği incelenecektir. Bunu takiben çalışmanın ilerleyen bölümlerinde Apollon ve Dionysos ikilemi, estetik alegorisi olarak Tadzio'nun sanatçı için önemi, sanatçı için ilham kaynağı olarak görülen Tadzio'nun betimlenmesi, Tadzio'nun Narcissus'a benzetimi, Tadzio'nun Narcissus'a benzetimi, Dekadan motifi ve son olarak içerik analizi için metnin yapısal özelliklerinin anlatım teknikleriyle incelenecektir. Yukarıda verilen söz konusu başlıklar, bu sorunun mekanizmasını oluşturan, birbirine bağlı parçalarıdır. Ancak bu başlıkların altı doldurulduğunda söz konusu çalışmanın temel hareket sorusuna yanıt bulunabilir.

Konunun geniş bir kapsamda ele alınması literatür açısından zenginlik yaratmaktadır. Sadece söz konusu eserde yabancılaşma veya dekadanzaşma başlıkları seçilmiş olsaydı, konuya mikro düzlemde odaklanıldığı düşünölebilirdi. Fakat bu varsayımın, konunun sadece belirli bir kısmını içerdiğinden dolayı bir yanılgı oluşturduğu öngörölebilir. Künstlerroman ya da Novelle'de ana odak noktası sanatçıdır. Böylelikle sanatçı kavramının kendisinden ziyade sanatçı kavramının bir bölümüne işaret etmekten kaçınılmış olur. Bu sebepten hareketle, odaklanılan nokta sanatçı kavramının bir parçası değil, sanatçı kavramının kendisi olmuştur. İndüktif açıdan belirtildiğinde, bu çalışmanın kendisi tümeli oluşturmakta olup, yukarıda verilmiş olan başlıklar da tikelleri oluşturmaktadır. Bu yönüyle hâlihazırda literatürdeki diğer çalışmaların ışık tutmaya çalıştığı 'dekadanzaşma' sorununa daha geniş bir perspektiften bakmak mümkün olacaktır.

Çalışmanın Önemi

Çalışmanın arka planı, başlıkla birlikte bildirilen ve ele alınan konu hakkındaki verilecek bilgiler çalışmanın tek mesaj ilkesini karşılamaktadır. Değişim olgusu üzerinden başlayarak bu değişimin temellerini ve sanatçı kavramı ile ilgili bağlantısı ortaya konulmaktadır. Metin içi tartışma ve akıl yürütmelerin ortaya koyduğu hipotezin desteklenmesi açısından, ele alınan özelliklerin yine sanatçı kavramı bağlamında çözüme kavuşturulacağı öngörülmektedir. Yukarıda belirtildiği gibi, ele alınan hipotezin daha genel bir çerçevede nasıl konumlandırılabilceği de önem arz etmektedir.

Bugüne kadar aynı veya benzer konuya bağlı çalışmalar alandaki eksikliğin sadece tek bir boyutuna odaklanmıştır. Daniela Thiel'in yaptığı 'Motive der Dekadenz in Thomas

Manns „Venedik’te Ölüm“ adlı çalışma yukarıda da belirtildiği gibi sadece dekadanzaşma problemine odaklanarak, sanatçı kavramındaki değişimin sadece bir yönünü açıklamaya çalışmaktadır. Bir diğer çalışma olan Yrd. Doç. Dr. Hüseyin Arak’a ait ‘Thomas Mann’ın Venedik’te Ölüm Başlıklı Eserinde Sanatçı İmajı’ adlı çalışmada ise değişim, yabancılaşma, dekadanzaşma ve estetik alanına değinilmemiştir. Bunun yanı sıra Ulusal Tez Merkezi’nde Thomas Mann’ın ‘Venedik’te Ölüm’ eseri üzerine, bu tezin teslim edildiği tarihe kadarki süreçte herhangi bir çalışma bulunmamaktadır.

Yapılacak olan çalışmadaki bilimsel incelemeler sırasında söz konusu çalışmaya ait hipotezin bilimsel verilerle desteklenmesi, sınanabilmesi, çalışma yazarının kendi yaklaşımını koruyabilmesi ve bu konudaki diğer çalışmaların dikkate alınmasıyla birlikte, çalışmanın alan ile ilgili açıkları doldurabilmesi açısından yeni ve önemli bir adım olduğu düşünölmektedir.

Çalışmanın Sınırları

Thomas Mann’ın ‘Venedik’te Ölüm’ Adlı Eserinde Sanatçı Kavramı başlığını taşıyan bu çalışmada verilmek istenen mesaj, değişim olgusu üzerinden novelin başından sonunda sanatçı kavramının burjuva özelliklerini geride bırakarak dekadanzaştığını gözler önüne sermeyi amaçlar. Başlangıçta burjuva özellikleri gözlenen G. von Aschenbach’ın hikâyesinin sonlarına doğru nasıl dekadanzaştığı ve bu dekadanzaşmanın sanatçı kavramını nasıl etkilediği gösterilecektir.

Konu ile ilgili önceki çalışmalarda odaklanılan noktanın sadece dekadanzaşma ve sadece sanatçı imajı olduğu belirtilmiştir. Sorunun sadece bir bölümünü ele almak, sorunsala verilecek tatmin edici bir çözüm getirmemektedir. Özber Can’ın yazdığı ‘Materyal Unsurlarıyla Venedik’te Ölüm’ adlı makalede tüm mekânlar ve figürler, dekadanzaşma çerçevesine entegre edilmeye çalışılmıştır. Çalışmadaki gerek yer gerek figür tasvirleri sıklıkla karanlık bir atmosfere işaret ettiğinden dolayı, bütün dekadanzaşma motiflerinin, sonunda Aschenbach’ın kişiliğinin ani çöküşüyle ve bu çöküşe çare bulunamamasıyla ifade edilmiştir. Oysaki bu dekadanzaşma, yani çöküş, ani sayılamamakla birlikte, bu çöküşe dair çare bulunmaması ifadesi eksiktir. Çünkü eserin protagonist Gustav von Aschenbach, Eros’u önder edinerek, içinde bulunduğu durumu meşrulaştırmaya çalışarak kendi içerisindeki süreci kontrol altına almaya çalışmaktadır.

Künstlerroman türü, Sanatçı ve Novel sözcüklerinin bir araya gelmesi ile oluşan, protagonist olarak bir sanatçının gelişim sürecini konu alan bir roman türüdür. Alman yazın dünyasında etkin bir yere sahip Künstlerroman türü, 18. Yüzyılın sonları ve 19. Yüzyılın başlangıçlarında kendini sıklıkla göstermiştir. Daha sonraları ‘Sturm und Drang’ dönemi ile önemini arttıran ‘Dahi’ kavramı, Künstlerroman türünde yer edinmiştir. Goethe’nin, her ne kadar 1910 yılında bulunmuş olsa da, 18. Yüzyılın sonlarına doğru kaleme aldığı ‘Wilhelm Meisters theatralische Sendung’ eseri Künstlerroman türünün ilk örneklerinden biridir. 20. Yüzyılın Künstlerroman’ında ise Thomas Mann ve Herman Hesse başta olmak üzere, sanatçının dekadanaşması ve burjuvazi anlamında  k ş sorunlarının konu edildiği halihazırda bilinen bir gerçektir. Dolayısı ile, Künstlerroman türünün özelliklerini kapsayacak bir inceleme, yalnızca dekadanaşma sorununa indirgenmemelidir. Bu yüzden, bir önceki bölümde ifade edildiği gibi,  zber Can’ın çalışması tikel olarak sorunun sadece belli bir kısmını ele aldığı ve bu kısmın halihazırda ortaya konulmuş bir bilgi olmasından dolayı alandaki etkisi gözler önündedir.

Yrd. Doç. Dr. Hüseyin Arak’a ait ‘Thomas Mann’ın Venedik’te  l m Başlıklı Eserinde Sanatçı İmajı’ adlı çalışmada ise sanatçı kavramına değinilmiş fakat estetik, değişim, yabancılaşma ve dekadanaşma probleminden ziyade eser analizi yöntemiyle Thomas Mann’ın şahsi sanat anlayışına uyarlanmaya çalışılmıştır. Arak’ın makalesinde Mann’ın sanatı toplum için yapmakta olduğu yargısına ulaşılabilir, böylece eserdeki sanatçı kavramının ötesinde Thomas Mann’ın sanat anlayışı ortaya çıkmaktadır. Bu sebepten dolayı, daha önce ifade edildiği gibi, ‘Metin, yazardan daha çok bilir.’ sözünden hareketle, söz konusu metnin daha ayrıntılı ve hipotezin sanatçı kavramına daha sağlam etki etmesi gerekmektedir. Sorunsalın  z m ne ulaşmak için tikellerin ötesinde bir anlayışla yaklaşmak gerekmektedir. Örneğin her iki çalışmanın kaynakçası incelendiğinde, değişim, yabancılaşma, dekadanaşma, estetik gibi çalışmalardaki hipotezi kuvvetlendirebilecek felsefi ve edebiyatbilimsel kuramların eksikliği görülmektedir.

Ayrıca Ulusal Tez Merkezi’nde Thomas Mann’ın ‘Venedik’te ölüm’ eseri üzerine bir çalışma bulunmaması da ayrı bir etkidir. Felsefi ve edebiyatbilimsel açıdan da doldurulması gereken boşlukları gidermek amacıyla yararlanılacak kuramların

yapılacak olan bu tez çalışmasında yer alacağını belirterek, çalışmanın özgünlüğü ve hipotezin soruya bağlı olarak kendi özel bağlamında değerlendirileceği öngörülmektedir.

Çalışmanın Yöntemi

Çalışmanın yöntemi esere bağlı inceleme yöntemi (Alm. Werkimmanent) ve edebiyatbilimsel açıdan içerik analizi (Alm. Inhaltsanalyse) üzerine kuruludur. Bir edebiyat metninin nasıl okunacağı, hangi kriterler ve bilgiler ışığında analiz edileceği önemli bir rol oynamaktadır. Çünkü edebiyat metinleri aracılığıyla ulaşılması amaçlanan hedeflere şans eseri değil, belli bir yönteme dayalı bir metin analizi yapılarak ulaşılabilir. Yapılacak incelemeye nesnellik ve bilimsellik katabilmek adına, metne belli kuramlar ve yöntemler ışığında yaklaşmak gerekmektedir. Okur açısından bakıldığında, metinde geçenlerle gerçek yaşam arasında bir köprü kurma eğilimi bulunmaktadır. Bu köprünün getirdiği bir diğer özellik de, gerçek hayat ve metin arasındaki kavramsal ilişkilerdir. Bu kavramsal ilişkileri ortaya çıkartmak için öncelikle metnin analizi ile sağlanabilir.

Thomas Mann'ın sanat ve sanatçıya dair görüşlerinin yapılan bu çalışmaya dahil edilmemesinin sebebi, çalışmanın ana yöntemi olan esere bağlı inceleme yöntemi (Alm. Werkimmanent) olmasıdır. Genel olarak içkin bir biçimde eserin kendisine yönelmenin bir gereklilik olduğu bu yöntemde, eserin yazarının edilgen bir rol oynaması, bir diğer deyişle, çalışmaya dahil edilmemesinin bir gereklilik oluşturduğuna kanaat getirilmiştir. Ayrıca, novelin yazarı olan Thomas Mann'ın çalışmaya dahil edilmesi, çalışmanın sınırları ve yöntemi açısından zorunluluk getirmemektedir.

Biçimsel özellikler ele alındığında, metindeki olayların gelişimindeki düzen, anlatımın olaya etkisi ya da hikaye ediş tarzı (Alm. Narration), zaman ve mekan öğeleri, olay örgüsü ve figürlerin karakteristik özellikleri ve bu özellikler arasındaki nedensellik ilişkisi, sözü edilen öğelerin metindeki işlevi, metin üslubu gibi özelliklerle karşılaşılmaktadır.

BÖLÜM 1: SANAT VE SANATÇI: KAVRAMSAL ÇERÇEVE

1.1. Sanat ve Sanatçı Kavramlarının Tanımlanması

Sanat'ın kesin bir tanımını ortaya koymak her ne kadar zor olsa da, tarih boyunca sanatçılar ve düşünürler konu ile ilgili düşüncelerini aktarmayı sağlamışlardır. Sanat kavramının tanımlanması için öncelikle kelimenin tanımı ve hangi anlamlarda kullanıldığı açıklanmalıdır.

Arapça 'san'a'(yapmak, üretmek) kökenli 'san'at' sözcüğü, 'ustalık, hüner, mârifet' anlamlarını taşımakla birlikte Türkçe'ye olduğu gibi geçmiş, Batı dillerinde İngilizce ve Fransızca 'Art', Almanca'da ise 'Kunst' sözcüğü ile ifade edilmiştir. Etimolojik olarak sanat sözcüğünün Batı dillerindeki kökenine bakıldığında, Eski Yunanca 'τέχνη' (tékhne) ve Latince 'ars'(ars) sözcükleri karşımıza çıkmaktadır. Her iki sözcüğün anlamları incelendiğinde ise, beceri ve zanaatkârlık anlamları görülmektedir. Endüstri devrimine gelene kadar İlkçağ ve Ortaçağ boyunca sanat ve zanaatkârlık, birbiri içine geçmiş iki kavramdı. Bu süre zarfında üretilmiş herhangi bir malzeme/ürün/eser, pratik bir çerçevede zanaat alanına girmektedir. Aynı zamanda sanatçı ile zanaatkâr arasında keskin bir farkın bulunmayışı, sanatsal açıdan yaratıcı düşünce ve teknik bilgi arasında da ayırım oluşturmamıştır. İmgesel olarak yaratımın ya da diğer bir deyişle entelektüel tasarımın, deneyimle birlikte öğrenilmiş tekniğin ötesine geçmemesi de, sadece doğal bir üretim oluşturmaktaydı. Immanuel Kant bu durumu 'Kritik der Urteilkraft' adlı eserinde şu şekilde yorumlamıştır:

"Tekniğin teoriden(örneğin geometrideki arazi ölçüm sanatı), uygulamanın kuramsal yetenekten ayrıldığı gibi, insanın beceresi olarak sanat da bilgiden ayrılmalıdır(bilgiden gelen yetkinlik). Burada ne yapılabileceği ile neyin yapılması gerektiği bilinir ve yalnızca kendince beklenen etki görülebilir, hemen sanat değil"(Kant, 1963: 43).

Kant'a göre bir diğer ayırım ise amaç ilişkisidir. Sanat ve Zanaat arasındaki amaç ilişkisi, sanatın kendine has özgür bir amacı, zanaatın ise maddi kazanımla ilgili bir amacı olduğunu vurgular:

"Sanat, zanaatten farklıdır. Çünkü ilki bağımsız iken, ikincisi maddi bir amaç güder. İlki bir oyunmuş gibi görülebilir. Oysaki bu, kendisini tamamlayabilme amacı güden hoş bir uğraştır. İkincisi ise, meslekîdir; yalnızca maddi bir karşılık yönüyle cezbedici olan, kendisi için zorunlu bir uğraştır"(1963: 43).

Böylelikle Kant'ın ortaya koyduğu ayrımla sanat ve zanaat birbirinden ayrılmış, aralarındaki sınır çizilmiştir.

Immanuel Kant'ın sanat ve zanaat arasında yaptığı bu ayrımın öncesinde durum nasıldı? Bu sorunun cevabı için antik metinlere göz atılması gerekmektedir. Platon'un on bölümden oluşan 'Devlet' adlı eserinde, söz konusu sanat olduğunda çizilen genel tablo, sanatın ve zanaatın birbiri içine geçmiş iki kavram olduğu keskin bir biçimde görülmektedir. Bunun için 'Devlet'te geçen örneklerin incelenmesi yeterlidir. Bu örneklerden bazıları:

“Şifa Sanatı, Aşçılık Sanatı, Üzümcülük(Bağ) Sanatı, Eskrim Sanatı, Ses Sanatı, Binicilik Sanatı, Çobanlık Sanatı, Dümencilik Sanatı, İnşâ Sanatı, Beste Sanatı, Savaş Sanatı, Eczacılık Sanatı, Ölçüm Sanatı, Aritmetik Sanatı, Gölgeleme Sanatı, Hokkabazlık Sanatı” (Platon, 1985: 8, 10, 12, 27, 28, 29, 91, 96, 110, 245, 261, 362, 362).

Kant'ın 'Kritik der Urteilskraft'ta yaptığı ayrımın öncesinde görüleceği gibi, Platon'un 'Devlet' adlı eserinde sanat ve zanaat bir tutulmuş, ayrıca Kant'ın da ifade ettiği gibi, zanaatın maddi bir yarar hedeflediği Platon tarafından şu şekilde aktarılmıştır: “Ve öncesinde her sanatın kendine yönelik bir fayda sağladığı konusunda hem fikiriz, değil mi?” (Platon, 1985: 28).

Yukarıda, Kant'ın sanat ve zanaat arasında yaptığı ayrımlardan ilki olan kuram-uygulama sorununa getirdiği açıklamaya yer verilmişti. Kuram-uygulama sorununa Platon'un görüşüyle bakıldığında ise, 'Devlet' eserinde aşağıdaki tanımlamaya ulaşmak mümkündür: “Ve elbette bizler, harflerin şekillerini bilmeden, onların sudaki ya da aynadaki yansımalarını tanımlayamayız. Bilakis her ikisi de aynı sanata ve beceriye bağlıdır” (Platon, 1985: 102).

Sanatın günümüzdeki tanımına bakıldığında, Ahmet Cevizci bunu beş maddede açıklamıştır(1999: 748):

- “Bir etkinliğin gerçekleştirilmesi veya belli bir işin yapılmasıyla ilgili yöntem, bilgi ve kuralların tümü
- Bir işi belli bir estetik duyguyu yansıtacak bir biçimde gerçekleştirme tarzı. Doğada olmayan bir şeyi yaratma amacına yönelmiş rasyonel faaliyet

- Sanat eserlerinin yaratılmasını mümkün kılan doğal yeteneğe dayalı ya da tecrübe yoluyla kazanılmış beceri ya da ustalık. Bir takım fiziki araçları, arzu edilen sonuçlara ulaşmak üzere, sezgi ya da bilgi yoluyla öğrenilen estetik ilkelere göre, amaçlı ve sistematik bir biçimde kullanma yeteneği
- Bir duygu, düşünce, tasarım ya da güzelliğin ifadesinde kullanılan yöntemlerle, bu yöntemlere bağlı olarak sergilenen üstün yaratıcılık. Temel işlevi güzeli meydana getirmek, güzellik yaratmak olan öznel faaliyet
- Sergilediği estetik özellikleriyle bir sanatçının elinden çıktığını belli eden nesneler, yani resim, heykel, oyun, film benzeri eserler bütünü”

Bunun dışında sanat üç genel anlamda açıklanabilir. İlki, sanatçıların estetik amaçlarla hareket ettiği eylemlerin sürdürülmesi ve buna bağlı olarak estetik nesnelerin yaratılmasıdır. Buradaki önemli bir nokta ise, bu eserlerin sadece insan elinden çıkmış olmaları değil, aynı zamanda güzel olma veya güzel olanı çağrıştıрма amaçlarından dolayı herhangi bir diğer nesneden ereksel olarak farklıdır. Bir sonraki anlama gelindiğinde, doğada varolan herhangi bir nesnenin taklidi ile birlikte yapay olarak nesne üretilmesidir. Doğaya karşı bir meydan okuma hedefiyle, kendi içerisinde doğal olan bir nesneyi aşarak, sanatçının kendi varlığını kanıtlamasıdır. Son olarak, sanatsal veya estetik olması gereken imgesel düşünce yapısıdır; neyin güzel ya da güzel değil yargısına varılan durum.

Güzel Sanatlar(Alm. bildende Künste), en basit tanımıyla, güzelliğin kavranmasını hedefler. Bu kavramaya hâkim olunan durumlarda, güzel olanın fikri, yapısı ve şekli, ortaya çıkacak nesne için bir yaratım şeması oluşturmaktadır. Diğer bir deyişle, Güzel İde’si, sanatçı için yaratım esnasında bir iskelet görevi görmektedir. Bu ide’nin olmayışı da elbette sanatçı için hem düşünsel hem de teknik açıdan yoksunluklar ortaya çıkartacaktır. Güzel İde’si tüm estetik amaçlar için, bir başlangıç ve erek noktadır. Buradan hareketle, sanatın kavramsal, uygulamalı ve son olarak duygusal yönü ortaya çıkmaktadır.

Sanatçı zihninin yaratmak istediği herhangi bir nesneye dair kimi zaman belirli kimi zaman belirsiz bir düşüncesi vardır; yaratmak için üzerine düşünülen bu nesne, diğer

herhangi bir nesneden farklıdır. Bu nesnenin insan yaşamında, çevresinde bulunan bir nesneden farklı olması gerekir. Çünkü farklı olmadığı durumlarda, sanat yaratıcılığı sadece taklide indirgenebilir. Bu sebeple sanatçı, düşünce alanında imgesel olarak yenilik ve farklılık ortaya koymalıdır. Sanatın uygulamalı yönüne gelindiğinde; sanatçının yaratmak için üzerine düşündüğü nesnenin yaratım alanına girmesi, söz konusu nesneye somut bir varlık kazandırması eylemidir. Sanatın duygusal yönü, sanatçının kendi zihninde tasarladığı ve yaratım esnasına geldiği durumda, ortaya çıkacak eserin ya da nesnenin, öncelikle sanatçının öngörüp aktarmak istediği duygusal özellikleri ve ortaya çıkmış nesneyi alımlayan bir izleyicinin, yani nesneye doğrudan bakan herhangi bir kişinin benliğinde oluşan duygusal dinamikleri açıklar. Sanatçı, bir nesneyi tasarlarken, üretirken veya ürettikten sonra hüznün, mutluluk, sevinç vb. bir duygu vereceğini düşünmektedir. Bu duygular birbirine zıt olabilir veya kimi zaman birbiri içinde karışan duygular da olabilir. Her ne olursa olsun, sanatçı için erek nokta estetik olmalıdır. Aksi takdirde sanatçının, başka bir alandan olan kişi karşısındaki durumu anlamını kaybedebilir.

Sanatta özne ile nesne ve tasarlayan ile tasarlanan arasında bir bağıntı bulunmaktadır. Sanatçının etki alanı, tasarlanan nesnenin özelliklerini belirler. Burada sanatçının yaptığı şey imgelemektir. Ortaya çıkacak söz konusu nesne, henüz tasarım aşamasındadır. Bu nesne bir şiir, bir tablo, bir heykel olabilir. Sanatçı, bilgi ve deneyimini birleştirerek nesneyi oluşturur. Tüm bu süreç, özne ile nesne ve tasarlayan ile tasarlanan arasındaki bağıntıdır.

R. G. Collingwood, sanatın hayattaki yerini bir bütün olarak saptama girişimi için bu olgu çok büyük önem taşımakta olduğunu söylemiştir. Aynı zamanda, düşünme tahayyül etmeyi gerektirdiğinden, kuramsal yanı düşünce biçimini alan tüm bu etkinliklerin sanatı gerektirdiklerini ifade etmiştir. Ona göre sanat, bilimin, tarihin, ‘sağduyu’nun ve benzerlerinin temelidir. Sanat, zihnin asli ve temel bir etkinliğidir; bünyesinde tüm diğer etkinliklerin filizlendiği kendine özgü bir topraktır. Sanat, dinin veya bilimin veyahut felsefenin ilkel bir şekli değildir; sanat, bunlardan çok daha temel bir şey olup bunların altında yattığını ve bunları olanaklı kıldığını belirtmiştir (Collingwood, 2011: 16).

Sanat alanında oldukça önemli bir yer tutan ve sanat ile ilgili ya da ilgisiz olsun, çoğu kişinin üzerinde durduğu bir nokta da ilhamdır. Sanat eserinin yaratım evrelerinde ve sanatçının yaratım sürecindeki düşünme ve tasarlaması, doğal olarak sanatçı için bir bilinçli olma durumudur. Bu durumda sanatçı için önemli olan farkındalık evresi, neyi, nasıl tasarladığını bilmektir. Böyle bilinçli bir süreçte sanatçının aktif rolü, üretimin sağlam basamaklarını oluşturmaktadır. Bu aktif rol içerisinde sanatçının, nesneye dair zihninde belirli imgeleri vardır. Bu imgeleri tetikleyecek, dışsal bir nesnenin varlığı ve bu nesnenin etkilerine ilham denmektedir.

"Bir sanat eserinin "konu"sü, eserin kendisinden eserin ortaya konmasını sağlayan estetik tecrübeler zincirine dek uzanan benzer bir referanstır. İnsanlar bir sanat eserinin "ne hakkında" olduğunu sorduklarında eser üzerinde düşünmek için bir yönelim ve bakış açısı elde etmeye çalışırlar. Kendine özgü bakış açısından yaratıcı sanat eseri bir şey "hakkında" değildir ve bir konuya istemli bir şekilde atıfta bulunan doğaya uygun bir sanat eseridir sadece; gelgelelim, refleksiyonlu bakış açısına göre kendisinden başka belli bazı tecrübelerin bir bileşkesi olduğu ölçüde her sanat eserinin bir konusu olduğu söylenebilir"(Collingwood, 2011: 84).

11

Düşüncenin, imgelemin, tasarlamanın bir diğer süreci ise, estetik bakışın ve sanatçının nesneye dair aktardıkları bakımından diyalektik bir süreçtir. Sanat eserinin ortaya çıkmasını sağlayan en önemli özellik, hayal etmek olduğu sürece, sanatçı için yani hayal eden ve nesne için ise hayal edilen tanımları kullanıldığında, sanatın gelişimi açısından bu diyalektik süreç, sınırsız yaratımı oluşturmaktadır. Sanatçı için hayal etmek, algısal olarak herhangi bir duyu organıyla edinilecek bilgi de hayal süzgecinden geçer. Bir sanat eserine olduğu gibi yaklaşılmasından ziyade, alımlayacak birey için hayalgücü etkin bir rol oynar. Bu rol ise, karşısında duran sanat eserine, duyu organları yoluyla bakan izleyicinin, hayalgücüyle sanatçının o nesneyi yaratırken aktarmak istediği duyguyu ya da düşünceyi görebilme özelliğidir. Ancak bu uygunluk sağlandığında, sanatçının anlaşılma beklentisi hedefini karşılar.

Sanat kavramı tanımının tarihselliği söz konusu olduğunda, dünden bugüne gelen sanat eserlerinin yüksek niceliği, estetik sorunsalı için de farklı bir bakış açısı getirmiştir. R. G. Collingwood, sanat eserinin, sadece estetik bakış açısından bir sanat eseri olarak görüneceğini vurgulamıştır. Ona göre, sanat eserine hayalgücüyle bakmanın bırakıldığı an, o eserin, sanat eseri olmaktan çıkacağını ifade etmiştir. Estetik bakış açısı ile bir esere bakılmadığında, o eserin sadece tarihsel bir olgu olacağını vurgular. İşte bu aşamada, estetik edim ortaya çıkar. Bu edimin ortaya çıktığı refleksiyonlu ve tarihsel bilgi, edimin kendisinden farklı bir bilinç edimidir ve bu iki edimin nesneleri, edimlerin kendilerinden daha az degillerdir(Collingwood, 2011: 28, 29).

1.2. Sanat ve Sanatçı Kavramlarının Tarihsel Dönüşümü

İnsan yaşamına zamansal olarak paralellik gösteren sanat etkinliği, öncelikle tasarımsal olarak düşüncenin önemi ile birlikte, yetenek ve kimi zaman deneyimlerden oluşan bir olgu şeklinde özetlenebilir. Yukarıdaki bölümlerde görüldüğü üzere, temel işlevi güzeli meydana getirmek olan bu üstün yaratıcılık, doğal olarak üreten bir özneye ihtiyaç duyar. Bu yaratan öznenin de sanatçı olduğu görülmektedir. Zaman içerisinde bir takım kuramsal ve uygulamalı alanda değişim göstermiş olsa da, sanatçı için günümüz tanımı ile estetik kaygıları olan bu yaratıcının da tanımı değişikliğe uğramıştır. Önceki bölümde, sanayii devrimine kadar sanatçı ve zanaatkâr arasında belirgin bir farkın olmadığı örneklerle gösterilmiştir. Kant'ın ayırımına gelindiğinde ise, sanatçının zanaatkârdan farkı ortaya konulmuş, sanatçının estetik kaygılar güden, özgür bir yaratıcı

olduğu görülmüştür. Sanat ve sanatçı kavramı da zaman içerisinde, toplumlar ve kültürler arasında farklı açılardan ele alınıp değerlendirilmiş, buna rağmen günümüzde önemli bir yer tutan olgu haline dönüşmüştür.

Sanatçı kavramının tarihsel dönüşümünü açıklayabilmek için, öncelikle doğadaki nesnelere bakılması gerekir. Doğada her ne kadar görmeye alışık olunan sayısız harikalar bulunurken, inceleyici bir gözle bakılmadığında, bu oluşumlar sadece ‘güzel’ olarak nitelendirilmektedir. Doğal süreçler içerisinde meydana gelmiş doğal nesnelerin, elbette ki sanattan ve sanatçının yapıtından farklı olmalıdır. Kartaneleri, bal petekleri, örümcek ağı gibi doğal nesneler, her ne kadar şaşırtıcı güzellik ve sırlar ortaya koysa da, sanat eseri olarak ele alınamazlar. Çünkü sanatın nihai görevi, estetik bir nesne ortaya koymaktır. Sanatçı da bu estetik nesneyi ortaya çıkartacak yaratıcı kişi olmalıdır. Günümüzde doğal nesneleri, sanat eseri olarak yorumlayabilecek kişileri görmek mümkündür. Bu romantik tanım, ne yazık ki analitik olarak gerçeği karşılamamaktadır. Nitekim doğal nesneler, kendi varlıkları itibarıyla oldukları gibidirler. Oysaki bir sanatçı, ürettiği nesnesini birçok süzgeçten geçirmek zorundadırlar. Doğal nesnelerin estetik bir yanı olduğu yadsınamaz bir gerçektir. Fakat bu nesnelerin sanat eseri olarak kabul görmesi söz konusu değildir. Bir örümcek ağı, hayvan için yaşamsal bir nesne ve hepsinden önce, bir ihtiyaçtır. Fakat insan için bir sanat eseri, yaşamsal bir nesne olma durumunda değildir.

Önceki başlıkta, Eski Yunanca ‘τέχνη’(tékhne) ve Latince ‘ars’(ars) sözcükleri ile sanatın sadece teknik bölümünü karşıladığını ve Platon ve Aristoteles gibi düşünürlerin, sanatçı sözcüğünü zanaatkâr ile birbirine yakın tanımladığı gösterilmiştir. Belirgin bir ayrımın olmayışı, özellikle gelir aracı olarak zanaati ön planda tutmaktaydı. Elbette ki, sanat ve zanaat arasındaki ayrımın tanımlanmaması, güzel sanatların ya da sanatın olmadığı anlamına gelmemektedir. Nitekim sanatla ilgili bir takım eserler yazılmış, sanat konusuna yönelilmiştir(Örneğin Aristoteles’in Poetika adlı eseri).

Kant’ın da belirttiği gibi, ‘sanatın özgür bir alan oluşu’ ilkesiyle birlikte, estetik kaygılar amacıyla üretilen nesnelerin ortaya çıkışı, Güzel Sanatlar’ı meydana getirmiştir. Bu terimin ortaya çıkması, 17-18. ve 19. Yüzyıllarda sanayi devrimiyle gelen yenilikler, sosyal ve fen bilimlerindeki sıçrama ile birlikte, sanata dair görüşlerin de yeniden ele alınmasını sağlamıştır. Güzel sanatlar terimi bu dönemde beş ana ve iki ek grubu

içerisinde barındırmaktaydı: ‘mimari, heykeltraş, resim, müzik, şiir’ olarak ana grup, ‘dans ve drama’ olarak da ek grupları ifade etmekteydi(Encyclopaedia Britannica, 2011: 355). Böylece eski çağlardaki sanat ve zanaat birlikteliği ortadan kalkmıştır. Fakat o dönemde sanat, henüz bilimselleşmiş bir alan olarak kabul görmemektedir ki, Hegel’in 1817 ve 1829 tarihleri arasında verdiği estetik derslerinden elde edilen bilgilere bakıldığında, güzel sanatların, dönemin şartlarında henüz bilimsel bir kimlik kazanmadığı görülmektedir. Kendisinden önceki düşünürleri de konuya dâhil eden Hegel, Kant’ın düşüncelerini de yorumlayarak(Sanatsal faaliyetin oyuna benzetilmesi), sanatın bilimsel açıdan ele alınabilmesi durumunu şu şekilde yorumlar:

“Bu açılardan bakıldığında, güzel sanatın bilimsel bir incelemeye değmeyecek olduğu görünebilir. Çünkü güzel sanat, yalnızca hoş bir oyun olarak kalmakta ve daha ciddi ereklere izlediğinde bile, bu ereklere doğasıyla çelişmektedir. Fakat eninde sonunda, yalnızca o oyunun olduğu gibi bu ciddiliğin de hizmetinde durur ve kendi varoluş ögesi için olduğu gibi aldatma ve görünüş etkilerinin aracına hizmet etmektedir” (Hegel, 2007: 5).

Doğadaki güzel nesnelerle, sanatsal güzel nesnelerin arasındaki ayrımı bir önceki bölümde ele almıştık. Hegel’e göre de sanatın güzel bir nesnesi, doğanın güzel bir nesnesinden ayrılmaktadır. Hegel, “Sanatın Güzeli Doğanın Güzeliinden daha yüksekte durduğunu” belirtmiştir. Çünkü ona göre “sanatın Güzelliği Tinden doğan ve yeniden doğan Güzelliktir ve Tin ve ürünleri Doğadan ve fenomenlerinden ne kadar yüksekte duruyorsa, Sanatın Güzeli de Doğanın Güzeliinden o kadar yüksekte durur” (Hegel, 2007: 2).

Friedrich Nietzsche, 1872 yılında kaleme aldığı ‘die Geburt der Tragödie adlı eserinde, Antik Yunan kültüründen aktardığı Apollon ve Dionysos tanrılarının kişiselleştirilip bir özelliğe indirgenmiş haliyle, sanata dair fikirlerini ortaya koyar. Her ne kadar, Apollon ve Dionysos benzetmeleri Nietzsche’den önce kullanılmış olsa da(bkz. Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung), sanat ile ilgili ele alınışından dolayı Nietzsche’nin eserinde daha baskındır. Apollon ve Dionysos’un eserde temsil ettiği özellikleri açıklamak gerekirse, Apollon, şekli ve düzeni, Dionysos ise coşkunluğu ve yaratma arzusunu ifade eder. Bu şekilde sanatçı, kendi zihninde hem Apollon’dan hem de Dionysos’tan pay alan ve bu diyalektik dikotomiye özümseyerek eserlerine aktaran kişi konumundadır. Bu ikililiğin çatışımından meydana gelen yaratıcılık da sanatçının hangi taraftan daha çok pay aldığına göre değişkenlik ve çeşitlilik gösterir. Sanata dair bu

ikililiği ise Friedrich Nietzsche, ‘Die Geburt der Tragödie’ adlı eserinde şöyle ifade etmiştir: “bizler, yalnızca mantıksal bir içgörüyle değil de, aynı zamanda sanatın gelişiminin Apollon ve Dionysos ikililiğine bağlı olduğuna dair bir görüşün kesinliğiyle yaklaştığımızda, estetik bilimi için çok şey elde etmiş olacağız” (1967: 1).

Hegel’le birlikte, sanatın bilimsel bir kimliğe sahip olmayışının yanı sıra, kendisi ile aynı yüzyılda yaşamış olan düşünür Alexander Gottlieb Baumgarten, sanatın bir parçası ve felsefenin bir inceleme alanı olan estetik’in bilimsel bir alan olması yolunda pay sahibidir. “Estetik(Serbest Sanatlar Teorisi, Alt Bilgi Kuramı, Güzel Düşünme Sanatı, Aklın Benzeşim Sanatı), duyusal bilginin bilimidir” (Baumgarten, 2007: 11).

‘Estetik’ kelimesi Eski Yunanca αἰσθησις(aísthēsis – Tr. Duyum, Algı, Alm. Wahrnehmung) isminden türemiş olan “duyular aracılığıyla algılama” anlamına gelen αἰσθάνομαι(aisthanomai) kelimesinden gelmektedir. Eski Yunan dünyasında bu kelime, bilgi felsefesi alanına konabilecek bir durumdadır. Örneğin Platon’un ‘Phaidon’ eserinde dikotomik bir anlam taşır ve metinde ruh-beden ilişkisi olarak aynı zamanda görünen nesnelerin akıl yoluyla ve görünmeyen nesnelerin de düşünme yoluyla ulaşılabilen bir bütünlük üzerine işaret edilmiştir.

“Böyle nesnelere dokunabilir, görebilir ve diğer duyularla algılayabilirsin. Fakat o kendisinde aynı olan şeylere hiçbir surette başka türlü ulaşamazsın, tıpkı ruhun kendisini düşünmek gibi. Çünkü bu şeyler aksine görünmezdir ve görülemezler” (Platon, 1987:19).

Sanatçı kavramının tarihsel dönüşümü üzerine yoğunlaşıldığında, tarih boyunca sanat etkinliği üzerinde çeşitli gruplamalar oluşmuştur. Sanatçı, kimi zaman doğayı taklit eden bir taklitçi ya da kimi zaman doğadaki nesneleri kaynak alarak o nesnelerden öykünen kişi olmuş, bazen biçimci ya da duygucu, sezgici veya iradeci olarak tanımlanan bir özne olmuştur. Söz konusu sanatçıların ortaya koyduğu nesnelerden yola çıkarak da sanata dair bir takım tanımlar ortaya konulmuştur. Sanata dair yapılan bu tanımlar her ne olursa olsun, sanatçı bu eserleri ortaya koyan ve sanat tanımını belirleyecek olan asıl öznedir. Diğer bir deyişle sanat, sanatçıya bağlı ele alınmaktadır. Çünkü herhangi bir sanat eserini kategorize ederken, o nesnenin biçimine ve diğer özelliklerine bakıldığında, o sanatçının gerek estetik tasarım süreci, tekniği, yapım

aşamasındaki dokunuşları, eserin sonucunu ve ait olduğu tanım grubunu belirlemektedir.

Mimetik sanat anlayışı Antik Yunan'da başlayıp, 18. Yüzyıla kadar geçerliliğini sürdürmüştür. Eski Yunanca 'μίμησις' sözcüğü (mímēsis; Tr. Taklit, Alm. Nachahmung), en genel tanımıyla, doğadaki herhangi bir nesnenin kaynak olarak kullanımıyla, o nesneden esinlenerek, bir çeşit taklitçilik veya öykünmecilik ile kaynak alınan nesnenin yansımaları taklit esere aktarmaktır. Bu durumda sanatçı, doğadaki herhangi bir nesneyi, kendisine örnek alarak, o nesneden bir çeşit temsil eser çıkartan kişi durumundadır. Mimetik sanat anlayışını açıklamak üzere Platon, karyola örneğini verir. Ona göre karyola ideası ilk yaratıcı(tanrı) tarafından ortaya konulmuştur. Bir marangoz bu ideadan biçimsel olarak pay alarak bir karyola imal eder. Ressam(sanatçı) ise, marangozun ortaya koyduğu bu nesnenin bir benzerini/görüngüsünü meydana getirir. Platon'a göre bir karyola, kendisi gibi olan bir nesne olmasına rağmen, değişik açılardan bakıldığında, karyolanın görüntüsü değişmektedir. Bu sebepten ötürü, ressamın da bir görüngü üzerinden yola çıkarak, gerçeği yansıtmadığını, ancak ve ancak görüngünün görüntüsünü verdiğini söyler(Platon, 1985: 356).

Mimetik sanat anlayışının diğer ve en önemli düşünürü Aristoteles'tir. Aristoteles, Eğitimci Platon'dan farklı olarak, idealar kuramındaki güzel idea'sından pay alan[μῆθεξις (méthexis)] sanat eylemlerini bir taklit unsuru olarak değil, gerçek bir nesnenin ya da bir diğer deyişle doğal nesnenin taklidini kavramsal açıdan ele almıştır. Aristoteles'e göre mimetik araçlar aynı zamanda ereksel nedenlerle birlikte kavramsal bir işleve sahiptir. Bu kavramsal işlevin en bilinen örneği tragedya sanatının psikolojik ereği olan 'Katharsis'tir[κάθαρσις (kátharsis); Tr. Arınma, Alm. Reinigung]. Aristoteles, Poetika adlı eserinde şiirin, epos'un, tragedya'nın, komedyanın, dithambos şiiri ile flüt'ün, kitara sanatlarının büyük bir kısmını taklit(mimesis) açısından aynı kategoride tutmuş, fakat bu sanatların taklit etmede kullanılan araçlar, taklit edilen nesneler ve son olarak da taklit tarzı bakımından ayrıştığını ileri sürmüştür(Aristoteles, 1987: 11).

Mimetik sanat anlayışında Platon ve Aristoteles arasındaki tanımsal bir diğer ayrım ise, Aristoteles Öykünmeciliği'nin, Platon'a kıyasla daha rasyonel ve metafizikten uzak oluşudur. Platon'un İdealar Kuramı ile birlikte karşılaşılan metafizik tanımın ötesinde,

Aristoteles, mimarlığı örnek göstererek, “sanatsal beceri ile tasarım gücü, rasyonel ve gerçeğe örtüşen düşünceyle aynı amaçta” olduğunu ileri sürerek, yeteneğin ve bilginin birleşiminin rasyonel bir ikililik olduğunu göstermiştir(Aristoteles, 1911: 73).

Clive Bell’in ortaya koyduğu biçimci sanat anlayışı 20. Yüzyılın ilk çeyreğinde yer almaktadır. Bir nesneyi, sanat nesnesine dönüştürebilecek en önemli etkenin, nesnenin biçimi olması gerektiğini ifade eden bu anlayışa göre, sanatçının ve nesnenin türünün rolü en aza indirgenmiştir. Bir eserin tarihsel özellikleri veya sanatçının stilinin ötesinde olan şey ise, sanatçının içerisindeki hareket noktası olan estetik bir duygudur. Bu duygudan sonra ortaya çıkan eserin, nitelik ve niceliksel özellikleri (örneğin: malzeme, renk, şekil, boyut) ‘Anlamlı Biçim’ özelliğini ortaya koyar. İşte bu anlamlı biçim, sanat eserini oluşturan, yukarıdaki özelliklerin birlikteliğinden doğar ve sanatı oluşturur. Bir sanatçıyı ve yaptığı eseri de ‘başarılı’ kılan, ‘Anlamlı Biçim’i ne ölçüde yakalayabildiğiyle ilintilidir. Clive Bell’e göre “ Estetiğin tüm sistemlerinin başlangıç noktası, kendine özgü bir duygunun bireysel deneyimi olmalıdır. Bu duyguyu çağrıştıran nesnelere, sanat eserleri denmelidir”(Bell, 1913: 6). Bireydeki estetik duyguları uyandıran bütün nesnelerdeki niteliğin ne olduğu sorusuna gelindiğinde ise Bell’in yanıtı:

“Uygun olabilecek tek cevap ‘Anlamlı Biçim’ olarak görülüyor. Her birinde, çizgiler ve renkler özel bir şekilde birleştirildiğinde, belirli biçimler ve biçimlerin ilişkileri, estetik duygularımızı harekete geçirir. Estetik açıdan hareket eden bu ilişkilere, çizgi ve renk birleşimine "Anlamlı Biçim" diyorum ve "Anlamlı Biçim", görsel sanat eserlerinin tümünde ortak olan bir niteliktir” (1913: 8).

Bu perspektifle bakıldığında, sanatçının eserinde çizgi, renk ve diğer özellikleri yakalayabilmesi beklenmektedir.

Sanat ve sanatçı kavramının tarihsel dönüşümüne dair bir diğer bakış açısı olan duyguculuk, duygunun sanatta en ön önemli etken olduğunu savunan görüştür. Sanatta biçime odaklanıldığında, eseri alımlayan kişinin elde ettiği duygular arka planda kalmaktadır. Oysaki sanat, birey ve nesne arasındaki köprü konumundadır. Bu köprüyü oluşturan temel taşı ise, duygu olmalıdır. Duyguculuk görüşünün en önemli ismi Leo Tolstoy’dur. Maude, Tolstoy’un sanat görüşleri üzerine, “sanat etkinliğinin, bir insanın duyma ya da görme duyuları aracılığıyla bir başka insanın duygu ifadesini, o aktaran kişiyi etkilediği şekliyle alımlayabilmesi temeline dayandığını” ifade eder(2006: 171).

Bu durumda sanatçı, eserinden elde ettiği duyguyu, bir başkasının da o eseri alımlarken elde etmesini amaçlar. Bir diğer deyişle, izleyici, sanatçının vermek istediği duyguyu alımladığında, o sanat eseri ereğine ulaşmış olur. Duygunun aktarımında ise biçime yer veren Maude, sanatın bir insanın sahip olduğu bir duyguyu, hareketler, çizgiler, renkler, sesler ve sözcükler' gibi 'belirli dışsal işaretler aracılığıyla bilinçli olarak diğerlerine aktarması ve diğerlerinin de bu duyguları aynı biçimde elde etmesi olduğunu söylemektedir (2006: 173).



BÖLÜM 2: VENEDİK’TE ÖLÜM ADLI ESERDE SANATÇI KAVRAMI

2.1. Yabancılaşma Kavramının Tanımlanması ve Sanatçının Yabancılaşma Süreci

‘Yabancılaşma Kavramının Tanımlanması ve Sanatçının Yabancılaşma Süreci’ başlığını taşıyan çalışmanın ilk bölümünde Gustav von Aschenbach’ın yabancılaşma olgusuna ışık tutulmaya çalışılacaktır. Yabancılaşma (Lat. Alienatio), geçmişten günümüze birçok düşünürün ilgisini çekmiş ve yine felsefe, ruhbilim ve toplumbilim gibi alanlarda da geniş bir yer edinmiştir. Günlük yaşantımızda da karşımıza çıkan yabancılaşma kavramı, söz konusu gerek birey gerek topluluklar olduğunda da sıkça duyulan bir niteleme sözcüğü olmuştur. Yabancılaşma olgusu, Ahmet Cevizci tarafından şu şekilde açıklanmıştır: “Özgün anlamı içinde, bir şeyi ya da kimseyi başka bir şeyden ya da kimseden uzaklaştıran, başka bir şeye ya da kimseye yabancı hâle getiren eylem ya da gelişme” (1999: 906).

Ahmet Cevizci’nin yabancılaşma tanımı esas alındığında, Novel’in protagonisti Aschenbach’ın bir yabancıyı gördükten sonraki ani değişimi çok hızlıca gerçekleşmiş bir ‘kendine yabancılaşma’dır. Baskılanamayan içgüdüleri, tutkuları ve yerleşmiş alışkanlıklarıyla karşı karşıya kalan Aschenbach’ın seyahat isteği, onun kendisine yabancılaşmasının göstergesidir. Bireyin kendi varlıksal özelliklerine ve kendi özüne dair belirgin niteliklerin yabancılaşması da kendisinin dışındaki diğer kişiler veya nesnelere karşı otonom bir iletişim hali alır. Yabancılaşma faktörü saf dışı bırakıldığında, hikâyedeki anlamlandırma süreci de sekteye uğrayabilir; tıpkı bir yansıtıcıdan elde edilen görüntünün değişiminin sadece bir açı kaydırmaya bağlı olacağı gibi. Yabancılaşma faktörü ana karakterin dekadan özelliği kazanımındaki ilk evresi ve değişimin başlangıç noktasıdır.

Thomas Mann, beş bölümden oluşan eserine Gustav Aschenbach’ın ellinci doğum gününde aldığı asalet ünvanıyla giriş yapar. Gustav von Aschenbach, öğle saatlerinde azalmış olan çalışma isteğini yeniden kazanmak için yürüyüş yapmak amacıyla Münih’deki Prinz-Regenten Caddesi’nde bulunan evinden çıkarak yola koyulur. İngiliz Bahçesi’nden geçerek Aumeister önünde bir süre oyalandıktan sonra, fırtına kopacağını sezdiğinden kendisini doğruca şehre götürecek tramvaya ulaşmak için Kuzey Mezarlığı’na doğru yönelir. Eserin başlangıcıyla birlikte, ilk paragrafta ağır bir hipotaks

ve betimlemelerle karşılaşılır. Aschenbach civar binaların, tramvayların ve mezar taşı yapım evlerinin önlerinden geçer. Burada Kutsal Kitap'tan alınma, ahiretle ilgili, "Tanrı evine girerler!", "Ebedi nur onlara yol gösterebilir!" cümlelerini okur. Eserin henüz başında bu dünya ve öte dünya üzerinden, 'mezar taşları, kilise, Rumi haçlar, mezar kitabeleri' gibi kelimelerle yaşam süresinin kısıtlı olduğunu hatırlatan ölüm metaforu gerçekleştirilir(Mann, 2015: 14). Ayrıca 'Bizans yapısı, cenaze merasim binası', 'Rumi Haçlar', Apokaliptik hayvan heykelleri' de tarih sahnesindeki varlığını kaybetmiş fakat kalıntılarının günümüze kadar ulaştığı Bizans kültürünün, tıpkı bir ölüden geriye kalanlarda olduğu gibi aktararak 'ölüm metaforu' işlenmiştir. Yaşam süresinin kısıtlı olmasına rağmen, kaçınılmaz sonun kabullenilmesi de varolmanın bir şartıdır. Yazar, 'gönül gözünü saydam mistisizme daldırmak' kelimeleriyle bir anlığına da olsa, açıkça varolmanın bir parçası olan ölüm olgusunu mistik bir olay olarak tanımlayarak, – metafiziksel açıdan - somutun dışına çekmek istemiştir. Çünkü diyalektik olarak yaşamın ya da varoluşun "içinde durmaya katlanmayı(kaygıyı) ve en uç olana dayanmayı(ölüme varolmayı) birlikte ve Varoluşun tam özü olarak düşünmek zorundayız"(Heidegger, 2009: 16).

Aschenbach, düşüncelerini başka bir yöne evrilten, sıradan sayılmayacak bir görünüşte, boyu oldukça uzun olan, zayıf, sakalsız, bıyiksız, ilginç şapkalı bir adam görür. Bu yabancıda bilge, yukarıdan bakan bir duruş görülmektedir. Yabancı'nın tasvirinin ardından beklenmedik bir şekilde, Aschenbach'ta seyahat arzusu ortaya çıkar. "Seyahat arzusuydu bu, başka bir şey değil; fakat bir nöbet gibi bastırılmış, bir tutkuya dönüşmüş, adeta bir sanrı haline gelmişti"(Mann, 2015: 16).

Fakat Aschenbach bu durumu "delikanlılara özgü uzaklara susamış bir özlem; o kadar canlı, o kadar yeni ama yine de çoktan terk edilmiş, unutulmuş bir duygu" şeklinde yorumlamaktadır(Mann, 2015: 16).

Yabancı'nın görülmesinin ardından Aschenbach'ta uyandırdığı, yukarıda belirtilen hisler ve gözlemler, ana karakterin bu süreci aslında çoktan beri içselleştirmiş olduğunun göstegesidir. Şöyle ki, Aschenbach'ın içinde bulunduğu kültürün de etkileri unutulmamalıdır. Burjuva özellikleri sergileyen Aschenbach için yabancı'nın görünümü; giyimi ve fiziksel özellikleri alışlagelmişin ötesinde, az rastlanan bir seviyede olabilir. Dış görünümü egzotik bir yapı içeren herhangi biri Aschenbach'ın dışında farklı bir karakter tarafından görülseydi, seyahat isteği şeklinde algılanmayabilirdi.

Aschenbach'ın hem ilgisini çeken hem de onu 'delikanlılara özgü' ve 'çoktan terk edilmiş, unutulmuş bir duygu' sözleri ile bastırmaya çalışması, kendisi için kültürel ve estetiksel açıdan farklı bir yorumlamayla birlikte bir ikilem oluşturmuştur. Soyluluk ünvanı almış Aschenbach gibi aristokrat-burjuva bir karakter için metindeki 'yabancı' kelimesinin karşılığı, bu şekilde bir ikilemle anlamlandırılabilir. Sınıfsal ve estetik açıdan bu farklılığın izleri iki farklı karakter aracılığıyla okuyucuya sunulmuştur; aristokrat(Aschenbach) – avam(yabancı). Georg Lukacs bu ikilemi şu cümlelerle açıklamıştır: “egemen sınıf içinde estetik, ahlâksal ve kültürel incelik, “yabancı öğeye” yani, bastırılana ve bastırmak istediklerine yönelik vahşilik, acımasızlık, barbarlık görürüz” (Lukacs, 2006: 347).

Aschenbach'ın yüreğini dehşet ve esrar dolu arzularla çırpındıran bu isteğin tasviriyle birlikte bir anda Aschenbach hayal dünyasından çıkarak yürüyüşüne devam eder. Bu noktada Aschenbach'ın zihninden Thomas Mann'ın düşünceleri okuyucuya yansır:

“Benliğinin ve bütün Avrupa'yı benimsemiş ruhunun kendisine yüklediği ödevlerle –alacalı bulacalı dış dünyanın meraklısı olmayacak kadar- fazlasıyla meşgul, yaratma sorumluluğuyla çok yüklü, eğlenceden yana çok gönülsüz, yeryüzü hakkında herkesin çevresinden pek ayrılmaksızın edinebileceği görüşle yetinmiş, Avrupa'dan dışarı çıkmak şöyle dursun, hiçbir zaman böyle bir arzu bile duymamıştı” (2015: 17).

Ana karakterin kendi içindeki münzevi duruşunun aktarıldığı bu bölümde, yabancı figürünün içselleştirmesi büyük önem taşımaktadır. Aschenbach'ın dekadanzaşmasının ilk sinyalleri burada gözlemlenmektedir. Her ne kadar kendine has aristokratik bir çerçeve içinde işlense de, ana karakterin değişimi yabancı figürü ile karşılaşmasından sonra ayrı bir özellik kazanacaktır. İlerleyen bölümlerde bu değişimin üzerine mercek tutulacaktır. Fakat bu bölümdeki münzevi duruş da ana karakterin kendini toplumdan bir çeşit soyutlaması olarak değerlendirilebilir. Bu tarz bir tutum, tarihsel farklılıklarla birlikte birçok eleştirmen tarafından gündeme getirilmiş, sanatın ve sanatçının özellikleri açısından da sınıfsal bir düzlemde Georg Lukacs tarafından şu şekilde işlenmiştir:

“Kendi-içine-dönmüşlük nesnel toplumsal sorunlardan kaçış anlamına gelir aslında. Bu kaçış [uzaklaşma] -çok ender olarak açıkça söylenen- bir uzlaşmayla, bu temel üzerinde sanatçı ile (kapitalistin aracılığı sayesinde) izleyicisi arasında gerçekleşen bir uzlaşmayla daha da artar. (Öte yandan sanatçı tarafından öznel iyimserlikle desteklenen, en yaygın kaçıştır bu)” (1978: 114).

Belirtilen ölüm metaforunun üzerine bu kez de geç kalınmışlık eklenir. Thomas Mann, Gustav von Aschenbach'ın ağızından düşüncelerini okuyucuya aktarır:

“Çok sürmedi, bu kadar geç kalmış, bu kadar ani bir esintiyle gelen arzu, hemen az sonra mantığı ve gençliğinden bu yana alışageldiği nefesine hâkim olma duygusu sayesinde derli toplu ve akla uygun bir çerçeveye alındı. Kendisini işinden aylarca uzakta tutacak olan dünyayı dolaşma düşüncesi; ona alabildiğine temelsiz, planlarına çok ama çok aykırı geliyordu, böyle bir şeyden cidden söz konusu bile olamazdı. Bununla beraber böyle bir ayartılışın hangi nedenlerden ileri geldiğini de çok iyi biliyordu”(Mann, 2015: 17).

Böylece ana karakter kendine itirafta bulunur; ‘Kaçma arzusu’

Aschenbach'ın benliğiyle veya düşünsel süreçleri arasındaki duygusal aralığın göz önüne serildiği, protagonistin bir tür iç muhakeme yaptığı bu süreçte içsel ilişkisini kaybetmek üzere olduğu anlaşılmaktadır. Yabancılaşmanın bir adımı olan kendinden kopma evresinde yukarıdaki pasajda görüldüğü gibi, Aschenbach duygu ve düşünce gelgitlerini analiz etmeye çalışmaktadır. Buradaki düşünsel iktidar savaşının, kişinin kendi varlığı dışında bir etkiye maruz kalmasının sonucu olarak bir çeşit kaderin denetiminin altında oluşu durumundan sıyrılmasının çözümü de bu analizden geçmektedir. Aschenbach'ın varlığının dışında gelişmiş bu olay, bir diğer deyişle ‘Geç kalmış, ani bir esintiyle gelen’ bu arzu, ona temelsiz ve planlarına çok aykırı gelmektedir. Yukarıda da belirtildiği gibi ‘ruhunun kendisine yüklediği ödevler’ ve ‘fazlasıyla meşgul’ oluşu durumu, olay örgüsünün bir ateşleyici rolüdür. ‘Ruhunun kendisine yüklediği ödevler’ antonomazi olarak okuyucuya aktarılmıştır. Bu antonomazinin ‘kader’ kelimesine karşılık gelebileceği güçlü bir olasılıktır. Çünkü olay örgüsünün devamlılığı için bu tarz bir dokunuş gerekmektedir. Söz konusu bu dokunuşun veya Deus Ex Machina'nın(Lat. Makine ile [gökten inen]) olayın rasyonel gelişimi dışında değil de, beklenmedik bir anda sarsıcı bir şekilde çözümlenmeye başlayışıyla anlamlandırılmaktadır. Ödevlerin ya da kaderin rolü hakkında Martin Heidegger'in sözleri olay devamlılığına ışık tutmaktadır:

“Gündelik oradaki - Varlık her gün "gelip geçen" şeylerin çeşitliliğine dağılmıştır. Tasanın "taktik olarak" önceden beklemede tuttuğu fırsatlar, durumlar sonuçları olarak "yazgı"yı getirirler. Asılsız olarak varolan oradaki Varlık tarihini ilkin tasa edilen şeyden hesaplar. Ve "işleri" tarafından güdüldüğü bu durumda kendine gelebilmek için kendini ilkin tam olarak "olup bitenlerin" dağınkılık ve bağıntısızlığından çekip toparlamak zorunda olduğundan, ancak o zaman genel

olarak asılsız tarihselliğin anlayış çevreninden oradaki -Varlığın bir "bağlantısının," ama öznenin "ayrıca" elönünde- bulunan yaşantıları anlamında bir bağlantısının kurulmasına ilişkin soru gelişir. Bu soru çevreninin egemenliğinin olanağı 'Kendi'nin süreksizliğinin özünü oluşturan kararsızlıkta temellenir" (2004: 548).

Aschenbach'ın varlığının kültür ve alışkanlıkları sınırları içerisinde oluşu da ruhu tarafından kendisine yüklenen ödevler, dış dünyanın meraklısı olmayacak kadar fazlasıyla meşgul oluşu, eğlenceden yana gönülsüzlüğü, kendi çevresinden ileri sıçrayamamış bir görüşün geçmişine sahip olması gibi sözcükler, öte yandan bu seyahat kararını mantıksal bir çerçevede gözden geçiriş kararsızlık halini ortaya koymaktadır. Bu seyahat isteğinin değerlendirilmesinin ardından gelen kabulleniş de yukarıda dile getirilmiş, Aschenbach'ı zincirleyen etkenlerden uzaklaşma, onun yabancılaştığının göstergesidir. Yine yabancılaşma tanımına dönmek gerekirse, Ahmet Cevizci bu durumu şu şekilde açıklar:

"Buna göre, yabancılaşma, kişinin kendi beniyile ya da zihin halleriyle, kendisi arasına duygusal bakımdan mesafe bırakması durumunu, kişinin gerçek beniyile olan içsel temasını yitirdiğini anlamasının sonucu olan kendinden kopma halini ifade eder. Yabancılaşmanın 'güçsüzlük' ya da 'iktidarsızlık' boyutu, insanların toplumsal çevrelerini etkileyememeleriyle ilgili duygularını, kaderlerinin kendi denetimleri altında olmayıp, dış güçler, başkaları ya da kurumsal düzenlemeler tarafından belirlendiği hislerini ifade ederken, 'anlamsızlık', değerli sayılan hedeflere ulaşabilmek için, meşru olmayan yollara gerek olduğu duygusunu, genel olarak yaşamda, özel olarak da belirli bir eylem alanında, örneğin kişisel ilişkilerde anlam ya da amaçlılık bulamama halini ortaya koyar. Yine, yabancılaşmanın yalıtılma ile ilgili boyutu, insanların toplumun norm ve değerlerinden uzaklaşmış ya da kopmuş oldukları hissine kapıldıkları, toplumsal ilişkilerde dışlanmışlık ya da yalnızlık duydukları zaman ortaya çıkar. Öte yandan, yabancılaşmanın 'normsuzluk'la ilgili boyutu, kabul görmüş ve gelenekselleşmiş davranış kalıplarına uyamama ya da bağlanamamayı ifade ederken; yabancılaşmada, kendinden uzaklaşma, kişinin psikolojik bakımdan ödüllendirici olan etkinlikler bulamamasıyla ilgilidir" (1999: 906).

Bu arzunun yanında uzaklara, yeniliklere, kurtulmaya, yüklerden sıyrılmaya, unutmaya duyduğu özlem ortaya çıkar. Hikâyenin ilerleyebilmesi için böyle bir terk ediş planı oldukça mantıklıdır. Okuyucu tabanında bu biçimde bir huzur verebilecek terk edişin veya bir diğer deyişle kahramanın zincirlerinden kurtulmasını sağlayacak bu itirafın sürükleyiciliği hikâyenin gelişimi için kolayca anlaşılır. Esere dönersek, 'uzaklara, yeniliklere, kurtulmaya, yüklerden sıyrılmaya, unutmaya ve hummalı bir ödevle sınırlanmış her günlük yerlerden uzaklaşmak' kelimeleri incelendiğinde, Mann'ın

eserinin sürükleyiciliği için böylesi bir çözülmenin seçilmiş olması oldukça yerindedir. Aksi takdirde, eserde ulaşılmak istenen sona bağlanmak için tam tersi bir olay – ya da yukarıdaki örnekteki gibi bir itiraf – gerekebilirdi. Böyle bir kurtuluşa ulaşmak için yazarın kullanabileceği mantıklı ve yerinde bir karar olan bu teknik Lukacs tarafından şu şekilde açıklanmıştır:

“Yazar, kahramanlarının zor kazanılmış mutluluğunun, üstesinden gelemeyip yalnızca kaçışları her an fazlasıyla mevcut bir sefaletle korkakça sırt çeviren kişilerin değersiz kayıtsızlığına indirgenmemesini sağlamak ve aynı zamanda, hayattaki tehlikelerin ve bütünsellik bozulmasının cılız bir tasan haline gelerek kurtuluşun zaferini sıradan bir farsa indirgemesini önlemek için bazı zorunlu uzaklıkları kendi eliyle yaratmak zorundadır burada”(Lukacs, 2003: 60).

Metindeki olayın okuyucunun zihninde karşılık bulan psikolojik yapısı da gözardı edilmemelidir. Yukarıda irdelenmiş bu kurtuluşun okuyucu zihnindeki etkisi de bir Katharsis olarak nitelendirilebilir. Böylesi bir kurtuluşa büyük bir ihtimal dâhilinde çoğu okuyucu olumlu geridönüş verebilir ve aynı zamanda bu kurtuluş, okuyucu için metnin sürükleyiciliğine uzanan bir koridor oluşturmudur. Eserin bu bölümünde boğuk ve karanlık yapısı, yalnızlık, mezarlık, ölüm metaforu gibi araçlarla süslenmiştir. Bu tarz bir salt çekicilik örneği, kurtuluşun aynı zamanda Katharsis olarak okuyucunun zihninde yankı bulmasını sağlar. Olay örgüsünün hedeflenen kısmına ulaşmak için yapılmış bu hamle oldukça yerindedir. Şayet bu Katharsis’in eser ve okuyucu arasındaki bağı görülmek istenirse, Lukacs’ın açıklamalarına bakmak yerinde olacaktır:

“Yapıtın etkisi, yaratma sürecinin yolununkine ters düşen bir yönü izler. Yaratma süreci, estetik açıdan arındırılmış ve bağdaşık bir konuma getirilmiş yaşam içeriklerini biçimsel yetkinliğe, içerik ile biçimin özdeşleşmesine, içeriğin yapıtın somut biçimi içersinde doruklaşmasına götürür. Yapıtın etkisi ise alımlayıcıyı, biçim dizgesine temel olan ve bu dizgeyi olanaklı kılan bağdaşık ortamın yardımıyla yapıtın dünyasına sokar. Bu noktada biçim, içeriğe dönüşür. Alımlamaya ilişkin bu en yalın ve dolaysız bağıntının düşünce düzeyinde doğru kavranabilmesi, bu bağıntının iki ayrı yönünün göz önünde tutulması koşuluna bağlıdır. Bu yönlerden biri, yaşantının (Erlebnis) tümüyle içeriksel nitelik taşıyan ya da içeriksel yanı ağır basan öz yapısıdır” (Lukacs, 1988: 11).

Metin ve okuyucu arasındaki bu ilişkinin biçimsel niteliği yukarıda açıklandığı gibi içeriğe doğru bir evrilme göstermektedir. İlk bölümdeki bu boğuk atmosferin yaratımı

okuyucu için kurtuluş ile birlikte doruğa ulaştıracak ilk basamaktır. Öncül ve ardıl bu ilişki şüphesiz ki eserin estetik yanını kuvvetlendirecek klasik bir karşıtlık yöntemidir.

Eserin bu kısmı monolog şeklinde işlenmiştir ve iç dünyaya fazlasıyla yer verilmiştir. Mezarlıkta yabancıyla karşılaşmanın ardından kitabın ilk bölümünde, eserin devamındaki haritayı oluşturacak iskelet yapısı karşımıza çıkar. Eğer bunu bir şema ile açıklamak gerekseydi, Aschenbach'ın değişimi şu şekilde ortaya konabilirdi:

Aschenbach < Yabancı < Münih < Uzaklar/Gidilecek Yerler < Toplumsal Düzen < Bireysellik < Hisler

Thomas Mann'ın hayatına göz atıldığında, genç yaşta babasını kaybetmesinin ardından, Lübeck'ten Münih'e taşınması, bu olayla ilişkilendirilebilir. Şöyle ki; birey bağlı olduğu kültür odaklarının dışına çıktığında yeniliklere açılmış olur.

Eserin ana karakteri Aschenbach, henüz karşılaştığı bu yabancının ardından farklı düşüncelere sürüklenir ve bu sürüklenişin sonu, bir seyahat isteğine, bir kaçış arzusuyla sonuçlanır. Her yenilik bir yabancılaşmadır. Eserin ilk bölümünde çizilen Aschenbach imajı, çalışkan, erdemli ve bağlarına sadık oluşudur. “Aschenbach'ın elini kolunu bağlayan şey, artık hiçbir şey ile giderilemeyecek bir yetersizlik görünüşündeki isteksizlikten doğma kuruntulardır. Gençken yetersizliğe yeteneğin özü ve iç doğası gözüyle bakmış ve duygunun iyimser bir gelişigüzellik ve yarım bir olgunlaşmayla yetinmekten yana olduğunu bildiği için, yetenek uğruna duyguları dizginleyerek soğutmaya çalışmıştı” (Mann, 2015: 18). Böylece Aschenbach'ın geçmişinden bugüne gelinerek, yaşayacağı değişimin sinyalleri verilmiş olur.

Aschenbach'ın bugüne kadar toplumda iyi bir yazar olarak kabul edilmesi, hürmet görmesi, bütün bir ulusun onun ustalığından hoşnutluğu ve yaşlılığında yazın kır evinde, bir hizmetçisiyle ve uşağıyla yaşamanın onu tatmin etmeyeceğine inanır. Hali hazırdaki hoşnutsuzluğuyla birlikte, gelecek hayatına dair bu hayalleri ve fantezileri Aschenbach'ı boğar. Böylece ana karakter Aschenbach kendini yeni bir yolculuk üzerine zihni tarafından ikna edilmiş halde bulur. Güneyde her milletten insanla dolu, yataklı bir vagonda seyahat edeceği üç veya dört hafta sürecek bir ‘siesta’ onu heyecanlandırmaktadır.

Yürüyüşünü bitirir ve tramvayla Ungerer caddesinden geri dönerken ona bu kararları vermeye sebep olan yabancıyı düşünür. Böylelikle eserin ilk bölümü sonlanmış olur.

Genel itibariyle ilk bölümde çizilen tablo, eserin ana karakteri hakkında fiziksel tasvire çok az yer verirken, Aschenbach'ın zihin dünyasındaki gel-gitleri ele alır. En başta ellinci doğum günüyle gelen asalet ünvanı, onun sanat hayatını ortaya koyar. Yer yer işlenen sanatçı kavramı ve burjuva/soylu kökeni, günlük çalışmaların sonrasında gelen yürüyüşler, Aschenbach hakkında okuyucuya bilgiler vermektedir. Düşünce dünyası açısından Aschenbach içe dönük, yeniliklere çok açık olmayan, köklerine bağlı bir kişi, bir diğer söylemle yabancılaşmaya karşı kendini savunan bir karakterdir.

Yabancıyla karşılaşmanın ardından Aschenbach'ın bağları çözülür ve bu esnada 'Yabancı' figürü bir kurtarıcı, bir uyandırıcı rolünü üstlenir. Üstelik bunun için sadece merdivenlerde Aschenbach'ın gözlerine bakması ve kendi kıyafetleri yeterli olmuştur. Ana karakterin içinde bulunduğu bu çatışma durumu dışarıdan bir müdahaleyle son bulur. Kısa bir sürede hayallerini kurduğu yolculuğa başlama kararı alır ve bunu planlamaya koyar. Böylelikle 'yabancı' figürüyle bu çatışma da ortadan kalkar.

2.2. Sanatçının Fiziki Özellikleri

Eserin ikinci bölümü Gustav von Aschenbach'ın hayatına ve köklerine dair bir geri dönüş niteliği taşıyarak, okuyucuya onun yazarlık hayatını ve geçmişini aktaran bölümdür. Aschenbach'ın Prusya Kralı Friedrich'in hayatı üzerine yazdığı 'Maja' adlı romanının tanıtılmasıyla başlar. 'Bir Sefil' başlıklı bu hikâye onu olgunluk çağında ünlendirmiş ve doğrudan doğruya Schiller'in saf ve hisli edebiyat üzerine görüşleriyle eşdeğerde tutulan "Ruh ve Sanat"a dair makalesiyle kaliteli bir yazar olduğunu kanıtlamış ve Mann'ın söylemi ile 'sanatçı' ünvanını elde etmiştir. Eserin bu bölümünde protagonist Gustav von Aschenbach'ın doğumu, doğduğu şehir, ailesi, akrabaları ve onun fiziki özellikleri anlatılmaktadır.

Aschenbach, Silezya eyaleti kasabalarından L.'de, bir adliye memurunun oğlu olarak dünyaya gelmiştir. "Ataları subay, yargıç, idareci sıfatıyla, yani kralın, devletin hizmetinde düzenli, gösterişsiz fakat namuslu bir hayat sürmüşlerdi" (Mann, 2015: 20). Aschenbach'ın kökleri aynı zamanda Bohemyalı bir orkestra şefinin kızı olan annesiyle gelmişti. Thomas Mann'a göre bu sanatçı kişiliğin kökleri de ana karakterin annesinin

soyundan gelmekteydi. Yazar burada anneliğin ya da doğurganlığın bir yaratma olayı olduğunu simgelemektedir. Sanatla doğurganlık arasındaki bağ eserde bu şekilde sembolize edilmiştir.

Aschenbach henüz daha lise yıllarındayken kendisine bir isim yapmış, çevresinin dikkatini çeken biri olmuştu. Lise dönemünden on yıl sonra yazı masasına oturarak mevkiinin bilincine varmış, ününü kullanmayı ve yönetmeyi öğrenmiş, her ülkeden gelen mektupları ayırmayı iş haline getirmiştir.

Eserin ana karakteri Gustav von Aschenbach da bu noktada Thomas Mann gibi bir yazardır. Thomas Mann'ın bu eserde kendisini karakterize ettiği Gustav von Aschenbach ile birebir örtüşmekten kaçınır. Her ne kadar Mann bu eserinde otobiyografik özellikler aktarsa da, tamamen aynılıktan kaçınmaktadır. Sanatçı olarak disiplinle birlikte yaratıcılığını okurlarına aktarmaktadır. Aschenbach'ın yazar olarak toplum tarafından tanınmasında Mann onun fiziki özelliklerini aktarır. Bu esnada okuyucunun zihninde Aschenbach'ın fiziki yapısı canlanır. Aschenbach'ın fiziki yapısı incelendiğinde:

“Gustav von Aschenbach, ortadan az kısa boyda, koyu kumral saçlı, sakalsız ve bıyıksızdı. Çelimsiz denebilecek gövdesine göre başı, biraz büyük görünüyordu. Tepede seyrekleşen, yanlarda gürleşip ağaran alabros saçları; yarık yarık, adeta yara izleriyle kaplı, yüksek bir alını çerçeveleyordu. Camları çembersiz altın gözlüğün köprüsü, güçlü ve soylu bir kartal burnu köküne gömülmüştü. Ağzı büyüktü; kah gevşiyor kah birden darlaşıp geriliyordu; avurtları çökük ve çizgi çizgiydi, düzgünce çenesi hafif çukura batıyordu” (Mann, 2015: 27).

Çocukluğundan bu yana zayıf bünyeli ve güçsüzdür. Doktorlar, çocuğun okula gitmesini doğru bulmazlar ve Aschenbach evde eğitim görür. Thomas Mann bunu eserde şöyle dile getirir; “En sevdiği söz, dayanmaktı” (Mann, 2015: 22). Buradan hareketle anlatıcı disiplin konusuna giriş yapar. Disiplinin ona baba tarafından bir miras olduğunu söyler. Başkaları, vakitlerini boşa harcayıp, hayallere dalarken, Aschenbach sabahın erken saatlerinde uyanır, yazı masasına oturur. İşte bu noktada yazar, kişiyi başarıya ulaştıracak yolun disiplin olduğunu gösterir. Aschenbach'ın eseri Maja bu şekilde, disiplinle adım adım işlenmiş ve sonunda büyük bir etki yaratan eser olmuştur.

Buradaki karşıtlık sorunsalına bakıldığında, Aschenbach'ın babasından aldığı mantık ve disiplin unsurlarıyla birlikte, maddi olarak zengin de olsa gösterişsiz bir hayat yaşaması

da aile kökleriyle ilişkilendirilebilir. Tanınmış bir adliye memurunun oğlu olması, atalarının subay, yargıç gibi görevlerde bulunması tipik burjuvazi özellikleri taşımaktadır. Bu açıklamaların ardından tekrar Aschenbach'ın düşünce dünyasında yaşadığı gel-gitlere geri dönülür. “Çok sürmedi; bu kadar geç kalmış, bu kadar ani esen arzu, hemen az sonra muhakemesi ve gençliğinden beri alışageldiği nefse hâkimiyeti sayesinde derli toplu ve akla uygun bir çerçeveye alındı” (Mann, 2015: 17).

Tüm bunların ardından, eserin ikinci bölümünde Aschenbach'ın tasvirine devam edilir. Kendisi evlidir, eşi genç yaşta ölmüştür ve kızıyla kalmıştır. Erkek çocuğu da olmamıştır. Ayrıca Aschenbach Yedi Yıl Savaşları'na da katılmıştır. İkinci bölümün sonunda Aschenbach'ın sanat tanımı karşımıza çıkar: sanatçının kişisel hayatı bakımından da sanat, hayatın üst dereceye çıkarılmış olduğunu, verdiği mutluluğun daha derin, eritip bitirişinin daha çabuk olduğunu, kölesinin çehresine hayali ve ruhsal serüvenlerin izlerini nakşettiğini; dış hayat bakımından bir manastır yalnızlığı yaşayanlarda bile zamanla çılgın tutku ve hazlarla dolu bir hayatın kolay kolay yaratamayacağı bir yumuşama, aşırı duyarlık, sinir gevşekliği ve bir sinir merakı meydana getirdiğini ifade etmiştir (Mann, 2015: 28). Her ne kadar sosyallik bakımından üst seviyelerde bir yalnızlık olsa dahi, zaman zaman sanatçıyı üretmek için körükleyen tutku, son bulmamaktadır.

Bir başka detay ise Aschenbach'ın uluslararası bir üne sahip olmasıdır: “Kendi asıl işinin yorgunluk ve çeşitli olaylarıyla bitkin, kırk yaşındaki yazar, her gün ayrıca yetmiş iki ulusun pullarını taşıyan bir mektup tomarıyla da başa çıkmak zorunda kalıyordu” (Mann, 2015: 21). Aschenbach'ın bütün çabası edebi üretkenliğini canlı tutmaktır. Bu canlılığı korumak için farklı farklı uğraşlar bulur. Onu korkutan şey, yazmak için bir şeyler bulamamaktır, yani zihin duraksamasıdır. Eserin hemen başında ikinci cümlede buna dair örnekler verilmektedir: “Öğleye kadarki saatleri dolduran zorlu, çetin, hele o sıralarda son derece temkin, tedbir, derinleşme ve dikkatli, irade isteyen çalışmalardan sinirleri gerilmiş yazar, kafasındaki yaratıcı mekanizmanın kesilmeyen işleyişini, yani Cicero'ya göre belagatin ta kendisi demek olan “*motus animi continuus*” (Ruhun daima hareketi)’u öğle yemeğinden sonra bile önleyememişti”(Mann, 2015: 13). Yazarın hayatındaki değişim bir bahar günü, yorgunluğunu gidermek umuduyla çıktığı bir yürüyüş sırasında kuzey mezarlığında gördüğü yabancı sayesinde gerçekleşecektir.

Aschenbach'ın fiziki yapısının tasviri ardından onun Avrupalı özellikleri de vurgulanmaktadır. “Benliğin ve bütün Avrupa’yı benimsemiş ruhunun kendisine yüklediği ödevlerle –alacalı bulacalı dış dünyanın meraklısı olmayacak kadar- fazlasıyla meşgul, yaratma sorumluluğuyla çok yüklü, eğlenceden yana çok gönülsüz, yeryüzü hakkında herkesin çevresinden pek ayrılmaksızın edinebileceği görüşle yetinmiş, Avrupa’dan dışarı çıkmak şöyle dursun, hiçbir zaman böyle bir arzu bile duymamıştı” (Mann, 2015: 17). Gustav von Aschenbach, sanatçı kavramı içinde incelendiğinde, özellikle ikinci bölümde başlayan protagonist tasviriyle birlikte, onun bireysellikten sosyalleşmeye doğru evrildiği görülür. Bu konuyla ilgili eserden bir alıntı yapıldığında, Aschenbach'ın eserlerinden okul kitaplarına alıntılar yapılmıştır. “O sıralarda eğitim örgütleri, okullar için yazdırılan okuma kitaplarına ondan seçme parçalar almışlardı” (Mann, 2015: 27).

Gördüğü o yabancı onda seyahat etme duygusu uyandırır, bunu da şöyle dile getirmektedir: “Seyahat arzusuydu bu, başka bir şey değil; fakat bir nöbet gibi bastırmış, bir tutkuya dönüşmüş, adeta bir sanrı haline gelmişti” (Mann, 2015: 16). Böylece Aschenbach yolculuk kararını alır ve yola koyulmak için hazılanır.

2.3. Apollon - Dionysos Dikotomisi ve Sanatçının Kökleri

Metinde geçen sanatçı ve sanatçının yaratımı konusunda karşılaşılan en önemli kısım ikinci bölümdür. Apollon ve Dionysos dikotomisinin belirgin bir biçimde görüldüğü “Titiz, kuru bir görevine düşkünlük ile karanlık, ateşli iç dürtülerin birleşmesinden bir sanatçı, bu özel sanatçı doğmuştu” cümlesidir (Mann, 2015: 20, 21). Açıkça görüldüğü üzere, Friedrich Nietzsche'nin sanata dair görüşlerinden yola çıkılarak, sanatçının ‘titiz, kuru bir görevine düşkünlük’ sözleriyle Apollonik özellikleri tasvir edilmiş, ‘karanlık, ateşli iç dürtülerin birleşmesinden’ doğan sanatçı sözleri ile de, eserdeki Dionysostik özellik gözler önüne serilmiştir.

Aynı zamanda antik yunan’a dönüldüğünde, Apollon ve Dionisos dikotomisi çerçevesinde Aschenbach'ın bu kökleri incelendiğinde, aile köklerinin karakterin sanatçı kişiliğine doğrudan bir etki bıraktığı görülür. Friedrich Nietzsche'nin ‘Die Geburt der Tragödie’ eseri incelendiğinde, bu durumu şöyle açıklar: “Bizler, yalnızca mantıksal bir içgörüyle değil de, aynı zamanda sanatın gelişiminin Apollon ve Dionysos ikililiğine bağlı olduğuna dair bir görüşün kesinliğiyle yaklaştığımızda, estetik bilimi

için çok şey elde etmiş olacağız”(1967: 1) görüşleri baz alındığında, Apollon ve Dionysos’un anlamsal bağlamda Thomas Mann tarafından, Gustav von Aschenbach karakteri üzerinden ele alındığında, protagonistin disiplinli ve dayanıklı tarafını Apollon’dan, sanatçı ve coşkun kişiliğini de Dionysos’tan aldığı görülmektedir. Eserde protagonistin özellikleri verilirken bu tematiğin üzerinde durulduğu açıkça görülmektedir.

Apollon ve Dionysos dikotomisi ile birlikte işlenen bu tematiğe dair bir diğer örnek ise disiplindir. “Şu halde, 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 mirastı ona”(Mann, 2015: 22). Yukarıda da belirtildiği gibi, sanatçının Apollonik öğelere sahip olmasının sebebi, sanatçının baba tarafına bağlanmıştır. Metne göre Aschenbach, bu disiplinle titizce çalışarak yapıtlarını ‘sanat sunağı’na sunmaktadır.

Bu çalışmanın ‘Sanatçı Kavramının Tarihsel Dönüşümü’ başlığında belirtildiği gibi, Apollon, sanatta şekli ve düzeni ifade etmektedir. ‘Venedik’te Ölüm’ adlı eserde, Apollonik bir öğe olarak sunulan Aschenbach’ın ‘Maja’ eserinde olduğu söylenen “tek tek yüzlerce esinin üst üste dizilmesi”, “baştanbaşa her noktasıyla mükemmel oluşları”(Mann, 2015: 22) ifadeleri de yer almaktadır. Sanatta şekil ve düzen ilkelerinin aktarıldığı ifadelerle yoğunlaştığında, “bu yazarın tercih ettiği, bu yeni ve çeşitli kılıklarda tekrarlanan kahraman tipi”(Mann, 2015: 23) cümlesi görülmektedir. Yine aynı şekilde metinde geçen ‘Sebastian figürü’ sözcüğü de, Aschenbach’ın eserinin anlatımında Thomas Mann’ın işlediği Apollonik öğedir.

Eserde biçim konusu ele alınırken bilgi ve ahlak karşıtlığı ortaya konulmuştur. “Fakat bilmenin, insanı eriten ve engel olan bilginin ötesinde ahlak azmi, yine aynı şekilde bir sadeleştirme, dünyanın ve ruhun ahlakça basitleştirilmesi, buna göre kötülüğün, yasak olanın, ahlak bakımından yapılmaması gerekenin yapılmasını teşvik anlamına da gelmiyor muydu? Biçimin iki yönü yok muydu? Biçim hem ahlaki hem de ahlak dışı değil miydi? Biçimin ahlakiliği, nefse hâkimiyetin ifade ve sonucu oluşu yüzünden, fakat doğası gereği de ahlaka karşı bir kayıtsızlık anlamını kapsadığı, hatta ahlaki mağrur ve mutlak egemenliği altına almaya çalıştığı için ahlak dışı, hatta büsbütün ahlaka aykırı değil miydi?”(Mann, 2015: 26) sözleri incelendiğinde, Thomas Mann’ın, Friedrich Nietzsche’den oldukça etkilenmiş olduğu görülmektedir. Bu etkilenmeyi

ortaya koymak için Nietzsche'nin 'Morgenröthe' adlı eserindeki şu sözlere bakılmalıdır: "Düşündürücü. Yalnızca gelenek olduğu için bir inanca sahip olmak, namussuz, korkak ve tembel olmaktır! Ve böylece ahlaklılığın önkoşulu namussuzluk, korkaklık ve aptallık olmuyor mu?"(Nietzsche, 1967: 101).

2.3.1. Sanatçının 'Dahi' Olarak Ele Alınması ve Apollonik Açidan Çözümlemesi

Apollonik ve Dionysostik öğeleri takiben, biçim konusu üzerinden eserde 'Dahi' kavramına varılmaktadır. Sanatçının eserlerindeki biçimsel konuyla birlikte ikinci bölümde oldukça sıkı bir özellik anlatımı görülmektedir. 'Dahi' benzetmesindeki çıkış noktası 'Sturm und Drang' dönemindeki gibi estetik algıdan ziyade, daha çok biçimsel olma durumundadır. Elbette ki buradaki zıtlık, 'Sturm und Drang' dönemi Goethe'sinden de edebiyatta biçimsel olarak farklı olmak durumundadır. 'Venedik'te Ölüm'ün ikinci bölümünde Gustav von Aschenbach'a dair ayrıntılı bilgilerin başında 'dahi' kavramı gelmektedir. Aschenbach'ın gelişim süreci aktarılırken ilk önce 'yetenekli bir yetenek' oluşu, ardından da 'dahi' olduğu belirtilmiştir. Bunun en belirgin işlendiği bölümleri vermek gerekirse: "Fakat kendi iddiasına göre, her büyük yeteneğin doğal bir içtepi ve dürtü duyduğu, doğuştan vakaları kazanmıştı, ..." (Mann, 2015: 24).

Bir diğer yeteneğe dair cümle ise:

"Büyük bir yeteneğin, başıboş bir haylazlıktan kurtulup gelişmesini, zekânın vakarını anlamlı hareketlerle gözetmeye alışarak, yardımsız, bir başına katlandığı çetin acılar ve savaşlarla dolu olan ve insanlar arasında nüfuz, şeref sağlayan bir yalnızlığın kural ve gereklerini kabullenmesini, sadece iflah olmaz bir avarelik sıkıntılı bulur ve alaya alma eğilimi taşır" (Mann, 2015: 26).

'Sturm und Drang' döneminden de hatırlanabileceği gibi 'begabter Mensch' ögesinin işlendiği yukarıdaki alıntıdan da anlaşıldığı üzere, Aschenbach'ın gençlik dönemi henüz 'Genie' ögesinin ilk evresini oluşturmaktadır.

Yukarıdaki alıntıyı takiben bir sonraki cümlede ise Mann, Aschenbach'ı dahi olarak nitelendirmiştir: "Dehanın kendi kendini yetiştirmesinde oyunun, dayatışın, hoşlanışın payı ne kadar büyük!" (Mann, 2015: 26).

Deha benzetmesine dair bir diğer örnek ise:

"Kararsızlık içinde geçen birkaç yıldan, orada burada yerleşme denemelerinden sonra hayli zamandır Münih'e yerleşmiş, orada dehaya binde bir nasip olan itibarlı bir burjuva hayatı yaşamaya başlamıştı" (Mann, 2015: 27).

Ayrıca yine ‘Sturm und Drang’ döneminin en önemli temsilcilerinden bir olan Schiller’in ‘Über naive und sentimentalische Dichtung’ adlı eserinde deha üzerine ortaya koyduğu naiflik kavramı, ‘Venedik’te Ölüm’de de karşılık bulmuştur. Schiller’e göre “her gerçek dahi, naif olmalıdır” ve Schiller’e göre “dehayı oluşturan tek şey naifliktir”, “ve bu entelektüel ve estetik olan şey, ahlaken yadsınamaz” (Schiller, 1962: 703). Gustav von Aschenbach’ın naifliğine dair, onun bedensel zayıflıkları ve bu zayıflıklara rağmen gösterdiği disiplinli çalışma iradesi de gözler önüne serilmiştir.

Disiplinin Apollonik bir öge olduğu konusu yukarıda ele alınmıştı. Bu kez disiplinin içerdiği ‘irade’ konusuna yönelindiğinde, ‘Venedik’te Ölüm’ün ikinci bölümünde karşılaşılan “En sevdiği söz “dayanmak”tı.”, “Aschenbach’ın manevi gücünün zaferiydi”(Mann, 2015: 22) ve “... benzer bir irade ve azimle yıllar yılı hep bir ve aynı eserin heyecanı içinde dayanmalarından, bizzat bu yaratışa sadece en kuvvetli ve en ciddi saatlerini harcamış olmalarından doğuyordu”(Mann, 2015: 23) cümleleri ile Aschenbach’ın iradesi ve ahlâki yönü anlatılmıştır. Buradan hareketle Friedrich Nietzsche’nin ‘Die Geburt der Tragödie’ adlı eserinde “Yunanlılarda irade, kendisini dâhinin ve sanat dünyasının yüceltilmesi olarak görmek istedi.” sözleri ile “‘Naiflik’, yalnızca Apollonik İlüzyonun kusursuz zaferi olarak kavranmalıdır”(Nietzsche, 1967: 3) ifadesi, Aschenbach’ın apollonik öğelerle işlendiğini kanıtlar niteliktedir.

Eserdeki dahi kavramının açılmasından sonra, sıra Aschenbach’ın biçimi ve üslubu değişmeye başlaması incelenmelidir. Tıpkı Goethe’nin İtalya seyahati ve Schiller’in Kant felsefesine odaklanmasıyla birlikte ‘Sturm und Drang’ döneminin yerini ‘Klasik’e bırakması gibi, Aschenbach’ın da biçimi ve üslubu değişime uğrar.

“Geniş burjuva tabakaları edebiyatta canlı ve zihni yormayan bir realizmden hoşlanır; fakat görüşlerinde tutku derecesinde hoşgörüsüz olan gençliği ancak problemlili şeyler çeker: Aschenbach da problemliydi, herhangi bir delikanlı gibi problemlili ve hoşgörüsüz olmuştu”(Mann, 2015: 25).

Sturm und Drang döneminin özelliklerinden dâhilik ve duygululuk göz önüne alındığında, Aschenbach’ın gençliğinde bu ilkeri karşıladığı görülmektedir. Aynı şekilde, ilerleyen zamanlarda Aschenbach’ın biçimi ve üslubunun, kendisi ile birlikte olgunlaşması ile birlikte, bu duygululuk ve hoşgörüsüzlük yerini, tıpkı Alman Edebiyatı’nda ‘Sturm und Drang’ ve ‘Klasik’ dönemlerindeki ayrımların görülebileceği gibi bir resmiliği ve toleransa bırakmıştır.

“Zamanla Aschenbach’ın eserlerinde resmî ve didaktik bir eda belirmiş, üslubu daha sonraki dönemlerde o uluorta ataklıklardan, ince ve orijinal nüanslardan yoksun kalmaya başlamış, model olacak bir kesinliğe, işlenmiş bir klasikliğe, tutuculuğa, biçimciliğe, hatta basmakalıplığa dönüşmüş, ...”(Mann, 2015: 26, 27).



BÖLÜM 3: MİTOLOJİK ÖĞELER BAKIMINDAN SANATÇI KAVRAMININ İŞLENMESİ

Eserin üçüncü bölümünde Protagonist'in Venedik'e yaptığı yolculuk anlatılmaktadır. Mitolojik öğeler bakımından zengin olan bu bölümde, Aschenbach'ın seyahatinden önce iki hafta daha Münih'te zaman geçirmesi ile başlanılarak, yolculuk hakkında bilgi verilmektedir. Münih'te geçirdiği sürenin ardından, Aschenbach gece treniyle Trieste'ye geçer. Trieste'de yirmi dört saat kalır ve ardından vapurla Pola'ya hareket eder. Aschenbach bu yerdeki ortamı ve kişileri beğenmez. Burada bir buçuk hafta kaldıktan sonra, süratli bir motorla askeri bir limana geçer. Bu limandan da Venedik seferine hazırlanan bir geminin güvertesine ayak basar. Bu İtalyan bandıralı gemide, Venedik'e doğru yol alırlar.

3.1. Hermes Benzetmesi ve Biletçinin Hermetik Özellikleri

Aschenbach'ın biletçi ile kısa konuşması esnasında, biletçinin “Geziniz için orasını seçtiniz, ne mutlu size!”, “Ah, Venedik! Şahane şehir! Hem tarihi hem de bugünkü şirinliğiyle aydınlar için dayanılmaz cazibesi vardır bu şehrin!”(Mann, 2015: 30) sözlerinden, onun ‘Hermes’ ile sembolize edildiği görülmektedir. Hermes, Antik Yunan Mitolojisinde aldatici, kandırıcı, hilebaz ve hırsız olarak tasvir edilmiştir. Örneğin;

“İlk olarak, gittiği Pieria'da Apollon'a ait sürüleri görür görmez onları çalmaya karar verdi. Çaldığı hayvanların izlerinin takip edilerek bulunabileceğinden korktuğu için hemen yerde bulduğu dışbudak ağacı kabuklarından her birine pabuçlar yaptı ve onları kamışlarla ineklerin ayaklarına bağlayıp giydirdi. Karanlık bastığında da çaldığı hayvanlarla yola çıktı” (Graves, 2010: 76).

Metinde ise biletçinin tasvirine bakıldığında, ‘şapkalı, kaş göz oynatarak hoppa bir işgüzarlıkla yolcuların kimliklerini tespit eden, pürüssüzce çabukluğa sahip, geveze, uyuşturucu ve oyalıyıcı bir eda taşıyan’ özellikleri görülmektedir. Metindeki ‘geveze’, ‘uyuşturucu’ ve ‘oyalayıcı’ sözcüklerinden hareketle, biletçinin bu özellikleri Hermetik yönden ele alındığı açıktır. Ayrıca Graves, Hermes’in çaldığı hayvanların hesabını vermek üzere iken, birden kaplumbağa kabuğundan yaptığı liri çalarak, Apollon’a methiyeler düzerek onu büyülediğini söyler(2010: 77). Biletçinin bu gevezeliği de yine Hermes’i çağrıştırmaktadır. Ayrıca metindeki Biletçi-Hermes benzetmesini ortaya koymak için bir diğer örnek ise:

“ “Bundan sonra senin görevin anlaşmalar yapmak, ticaret yapanlara kılavuzluk etmek ve dünyanın neresinde olursa olsun yolcuların özgür haklarını korumaktır.” dedi. Hermes bunları kabul ettikten sonra, Zeus ona herkesin saygı duymasını emrettiği beyaz şeritli bir haberci değneği, yağmurdan korunması için başlığı ve rüzgârların yardımıyla çabuk hareket edebilmesi için de altından kanatlı sandaletler verdi”(Graves, 2010: 78).

Açıkça görüldüğü gibi, biletçinin ve Hermes’in görevleri ve özellikleri oldukça benzerdir; biletçi, Aschenbach’ın başvurusunu alarak onu birinci mevkiye yerleştirmiş ve ona yukarıda belirtilen şehrin güzelliğine ve şehre dair açıklamalar yaparak ona kılavuzluk etmiştir. Aynı şekilde bilet ödemesi de ticaret ile ilgili özelliğe uymaktadır. Biletçi ve Hermes de şapka ile tasvir edilmiş, çabukluğu ve hızları da birbirine benzer biçimde aktarılmıştır.

Güvertede Aschenbach gözlemci konumundadır ve yaptığı yolculuk hakkında düşünmektedir. Eserin bu kısmında fazlasıyla tasvire başvurulmuştur; Aschenbach’ın güvertedeki kişileri izlemesi ve onlar hakkındaki yorumları bulunmaktadır. Limana vardıklarında onları Venedik’e ulaştıracak ufak motorlara binerler. Oradan da gondollarla Venedik’e ulaşacaklardır.

3.2. Ölüm Metaforu Olarak Styx ve Kharon

Eserin bu bölümünde, mitolojik öğeler tekrar okuyucunun karşısına çıkmaktadır. Önceki başlıklarda da gösterildiği üzere, ‘Venedik’te Ölüm’ adlı eserde Antik Yunan kültürü ile bağlantının kuvvetli olduğu görülmektedir. Aschenbach’ın gemisi Lido’ya varmıştır. Aschenbach, deniz kenarında vakit geçirmek istediği için, kendisini ve eşyasını, şehirle San Marco arasında işleyen vaporetto’ların iskelesine götürecek bir gondol ister. Aschenbach’ın San Marco’ya gidişi için kullanacağı gondolun tanımına bakıldığında, Aschenbach’ın da ifadesi ile açık şekilde ölüm metaforu verilmiştir:

“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 altlığını, gamlı cenaze alayını, o son ve sessiz yolculuğu hatırlatır” (Mann, 2015: 36).

Bu durumda Aschenbach’ın ölümler diyarına doğru giden kişi konumundadır ve bir diğer mitolojik öge olan ‘Styx ve Kharon’ izleri görülmektedir. Eserin isminden de anlaşılacağı gibi, Aschenbach, kendi ölümüne doğru yelken açmaktadır. Eserin bu

bölümünde, ayrıca Aschenbach'ın kaderinin ölümle sonuçlanacağı 'tahtaları tabut karası cıralı' gondola binişi ile birlikte daha da anlaşılır bir hale ulaşmaktadır. Bu çalışmanın 'Sanatçının Yabancılaşması' başlığında ortaya konulduğu üzere, mezarlık alanındaki yaptığı yürüyüşte karşılaştığı öğelerle, ölüm metaforunun sıkça işlendiği belirtilmişti.

Eserin protagonisti gondol ile yolculuk yaparken birden gondolcunun açık denize yöneldiğini farkeder. Bunun üzerine, vaporetto iskelesine gitmek istediğini iki kez belirtir fakat gondolcudan beklediği nezaketi bulamayarak, Lido'ya gideceği cevabını alır. Aschenbach, San Marco'ya geçmek üzere bindiğini belirtir ve Venedik'e vaporetto ile gitmek istediğini söyler. Bunun üzerine vaporetto ile gidemeyeceğini, çünkü vaporettoların eşya almadığını öğrenir. Yeni bir çözüm bulmak için gondolcuya ödeme yapmamakla tehdit eder. Bunun üzerine Lido'ya ulaştığında ne kadar ödeyeceğini sorar ve "Neyse vereceksiniz!" cevabını alır(Mann, 2015: 38). Bu cümleye kadar, Aschenbach'ın kesinlikle ölüme doğru gittiği düşünülmektedir fakat hikâyenin devamı için Aschenbach'ın kaçınılmaz sonu, başka bir zamana ertelenir ve ölümden şimdilik kurtulur.

Açık denizin 'Styx'e, gondolcunun da 'Kharon'a benzetildiğini görmek için, gondolcunun alacağı parayı gözardı ederek, bedelinin ne olursa olsun ödeneceği cümlesinden yola çıkıldığında, Aschenbach'ın aşağıdaki sözlerine odaklanmak gerekir; "Hatta parama göz dikmiş olsan, arkadan bir kürek darbesiyle, beni Hades'in dünyasına yollasan bile, beni yine güzelce götürmüş olacaksın!" (Mann, 2015: 38, 39).

Antik Yunan Mitolojisi'nde 'Hades', Ölüm ve Yeraltı Dünyası'nın Tanrısı'dır(Graves, 2010: 721). Mitolojiye göre, ölüleri 'Styx' nehri üzerinden ölüler diyarına götüren cine de 'Kharon' denmektedir. "Yakınları tarafından dillerinin altına konulan parayı, kendilerini Styx Nehri'nin karşısına taşıması için Yeraltı dünyasının en cimri cini olan Kharon'a verirlerdi"(Graves, 2010: 148).

Lido'ya vardıklarında Aschenbach, gondolcuya para ödemek için yanında bozuk parasının olmaması sebebiyle vaporetto iskelesinin bitişiğindeki otele para bozdurmaya gider. Burada gözden kaçırılmaması gereken bir husus ise, gondolcunun 'kendi değer biçişine bıraktığı ücret' ibaresi görülmektedir(Mann, 2015: 39). Yukarıdaki alıntıya bakıldığında, ölülerin dillerinin altına konulan para ifadesi, Aschenbach'ın otele niçin para bozdurmak için gittiğini açıklamaktadır. Gondolcunun kendi biçtiği değer ufak bir tutar olduğu açıktır ki, Aschenbach para bozdurmaya giderek, dilin altına

konabilecek kadar ufak bir para elde etmeye çalışmaktadır. Bu şekilde ‘Kharon’ benzetmesi daha anlamlı bir hale gelmektedir.

Protagonist, ücretini ödemek için geri döndüğünde, limanda gondolcuyu bulamaz. Limandaki bir ihtiyardan, gondolcunun kaçmış olduğunu öğrenir. Eşyalarını da kenarda bulan Aschenbach, bu durumu önemsememektedir. Fakat olayın bu şekilde ilerlemesi, Aschenbach’ın ölümünün ertelenmiş olduğunu göstermektedir.

3.3. Tadzio ve Jaschu’nun Karşılıkları Olarak Spinario Heykeli ve Kritobulos Benzetmesi

Gondolcuyla girdiği konuşmada vaporetto iskelesine gitmek istediğini iletir ve red cevabı alır. Çünkü vaporettolar eşya taşımamaktadır. Daha sonraları eşyalarının kaybolması hikâyenin yol ayrımında önemli bir rol oynayacaktır. Venedik’e varınca, Aschenbach eşyalarının otele götürülmesini ister. Fakat daha sonra eşyaları kaybolacak ve başka yere gitmeyi düşünürken, eşyalarının olmaması yüzünden Tadzio’nun kaldığı otelde tatiline devam edecektir. Kaldığı bu otelin ismi ‘Excelsior’dur. Akşam yemeğine indiği sırada, çocukluk ve gençlik çağı arasındaki bir grup, bir mürebbiye ya da bir dame d’honneur’ün gözetimi altında olan kişileri görür.

Aschenbach’ın Tadzio’yu ilk görüşünün anlatıldığı aşağıdaki cümlelerde, Antik Yunan izlerine rastlanmaktadır.

“on beş on yedi yaşlarında gösteren üç kızla, aşağı yukarı on dördünde uzun saçlı bir erkek çocuğu. Aschenbach hayretle, oğlanın eşsiz bir güzellikte olduğunu gördü. Bal sarısı saçlarla çerçevelenmiş, 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” (Mann, 2015: 41, 42).

Görüldüğü üzere, ‘eşsiz bir güzellik’ tanımıyla birlikte, Antik Yunan heykellerine benzetilen Tadzio, saf estetik özelliğiyle ne doğada ne de güzel sanatlarda karşılık bulamayan bir şekilde ele alınmıştır. Aschenbach’a göre Tadzio, güzelliğin tanımı şeklinde ifade edilebilir. Güzelliğine dair vurgular ele alındığında, ‘bal sarısı saçları’,

‘çekme burnu’, ‘fildişi beyazlığındaki yüz teni’ ibareleri, Tadzio’nun ‘Spinario’ heykeline benzetildiğini açıkça göstermektedir.*

Metindeki bir diğer Antik Yunan ögesi ise, Tadzio’nun arkadaşı Jaschu’nun Tadzio’yu öpmesidir. “Sana da tavsiyem şudur, Kritobulos![...] Bir yıllığına gezilere çık! İyileşmen için en az bu kadar zamana ihtiyacın var çünkü!”(Mann, 2015: 50).

Kritobulos hikâyesi ise Xenophon’un ‘Erinnerungen an Sokrates’ adlı eserinde geçmektedir. Sokrates’in öğrencisi olan Kritobulos, Alkibiades’in güzel oğlunu öperek bir cahillik ve gereksiz gösterişte bulunmuştur. Dikkafalılığıyla bilinen Kritobulos aynı zamanda aşk muziplikleri ile de tanınmaktadır. Xenophon bu öpücüğü, zehirli bir örümceğin sadece ağzıyla dokunuşunda bile verdiği acıyı öne sürerek ele alır. Bunun üzerine Sokrates, Kritobulos’a, onun bir yıllığına sürgün edilmesi gerektiğini ve ancak böyle iyileşebileceğini söyler(Xenophon, 2015: 26). Alkibiades’in oğlunun Kritobulos tarafından öpülmesi ise ‘Venedik’te Ölüm’ eserinde de kullanılmıştır ve bu kez karakterler Jaschu ve Tadzio’dur. Böylelikle, bilge tavırlarıyla Aschenbach, Sokrates’e, Jaschu Kritobulos’a, Tadzio da Alkibiades’in oğluna benzetilmiştir.

Bu benzetmenin ardından Tadzio’nun isminin söylenişi hakkında bilgi verilmektedir. Hangi ismin ‘Adgio’ya yakın bir söylenişi olduğunu araştırmak ister. Polonya diline dair bazı hatırlamalardan sonra, Aschenbach bu ismin ‘Tadeusz’ olduğunu öğrenir ve bu ismin kısaltılmışı ise ‘Tadzio’dur. Hitap edilirken de ‘Tadziu’ olarak söylenmektedir. Aschenbach, denizde yüzmekte olan Tadzio’yu izlemektedir. Metin içerisinde Tadzio, oldukça popüler ve ilgi gören biri olarak tasvir edilmiştir. Bunun sebebinin çocuğun saf güzelliği olduğu açıktır. “Ama şimdiden onun için telaşa düşenler oluyor, şimdiden kabinlerden kendisine bağırان kadınların sesleri duyuluyor, plaja hemen hemen bir parola gibi hâkim, yumuşak sessiz harfleriyle ve sonunda uzatılan –u seslisiyle hem tatlı hem de vahşi bir eda taşıyan bu isim tekrarlanıyordu; “Tadziu! Tadziu!””(Mann, 2015: 51). Tadzio’nun gözdelik durumu anlatıldıktan sonra Aschenbach’ın Tadzio’ya dair hislerinin kuvvetlendiği görülmektedir. Bu kuvvetlenme metinde şu şekilde verilmiştir:

“Çocuk geri göndü, karşı koyan suları ayaklarıyla çırpıp köpürterek, geriye atılmış başıyla koşa koşa dalgaları geçti; bu canlı varlığın, buluş çağının edası ve burukluğu içinde, gökle denizin derinlerinden gelen narin bir tanrı kadar güzel,

* Bkz. http://viamus.uni-goettingen.de/fr/sammlung/ab_rundgang/q/09/02 ya da http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=460414&partId=1&searchText=spinario&page=1

sular sızan perçemleriyle dalgalardan çıkışını, sıyrılışını seyretmek, insana mitolojik düşünceler esinliyordu. Dünyanın kuruluş dönemlerine, biçimin kökenine ve tanrıların doğuşuna ait şiirleri andırıyordu bu manzara. Aschenbach, gözleri kapalı, gönlünde başlayan bu şarkıyı dinliyor, yine buradan memnun olduğunu, ayrılmak istemediğini düşünüyordu”(Mann, 2015: 51).

Mitolojik öğelerin sıklıkla işlenmiş olduğu ‘Venedik’te Ölüm’de Aschenbach, bu çekime direnmeye çalışmaktadır. Tanrısal güzelliğin karşısında, hatta bu güzelliğe maruz kalan Aschenbach, ilk önceleri bu güzelliğe karşı babacan bir tavırla yaklaşmaktadır. Fakat ilerleyen bölümlerde de ele alınacağı gibi, bu tavır yerini ahlâki çöküntüye bırakacaktır. Protagonistin babacan yaklaşımına ve aynı zamanda ahlâki çöküntüye uğramasının ilk evresine dair bir örnek verildiğinde;

“Aschenbach ona bakmaksızın kitabından birkaç sayfa okurken bile onun orada yattığı ve hayran olunası bu çocuğu görmek için başını hafifçe sağa çevirmesinin yeteceği neredeyse hiç aklından çıkmıyordu. Dinlenen Tadzio’ya göz kulak olmak için burada oturuyordu sanki. Hem kendi işleriyle meşgul oluyor hem de az ilerisinde, orada, sağda oturan soylu insan modeline karşı devamlı bir kollayış içinde bulunuyordu. Gönlü bir baba muhabbetiyle, güzelliği, kendini feda ederek zekâdan yaratanın, bizzat güzel olana karşı hissettiği o duyarlı yakınlıkla doluyor, heyecanlanıyordu”(Mann, 2015: 51).

Babacan bu yaklaşımın ardından, plajdan ayrıldıktan sonra Aschenbach odasına gider. Ayna karşısında kendisini inceleyen Aschenbach, yaşlılıktan dolayı kendini kötü hissetmektedir.

“Odada uzun zaman ayna karşısında kalarak ağarmış saçlarını, yorgun, hatları sert yüzünü seyretti. O anda şöhretini düşündü; sokakta birçoklarının kendisini tanıdığını, hedefini şaşmaz ve çekiciliğiyle ünlü kalemi dolayısıyla saygıyla seyrettiklerini düşündü; dehasının görünüşteki bütün başarılarını hatırlayabildiği kadar gözünün önüne getirdi; hatta aldığı asalet ünvanını düşündü”(Mann, 2015: 52).

Yaşlanmanın birlikte getirdiği fiziksel yıpranmanın farkında olan Aschenbach, daha sonraları Tadzio’ya kendini beğendirebilmek için yüz derisini gerdirtecek ve saçlarını boyatacaktır. Sanatçının ahlâki çöküntüsünün, yani dekadanlaşmanın özelliklerinden olan bu eylemler, sanatçı için ilham kaynağı olan Tadzio’nun yerini sanat dışı olan başka bir yaklaşıma bırakacaktır. Bu başkalaşma ve dekadanlaşmayı ilerleyen bölümlerde ele alınacaktır.

Aschenbach öğle yemeğini yedikten sonra asansöre doğru yönelir. Asansörde Tadzio ve diğer çocuklarla karşılaşan Aschenbach, Tadzio'ya ilk kez bu kadar yakındır ve onu yakından inceleme fırsatı bulmuştur. Tadzio, asansörden çıkarken geri geri ve utangaç bir vaziyettedir. Güzelliğin utangaçlığa sebep olduğunu düşünen Aschenbach, Tadzio'nun dişlerinden yola çıkarak onun sağlıksız ve kısa ömürlü olacağı kanısına varır.

Tüm bunların ardından, Aschenbach Venedik'e doğru gezinti için yol alır. Vaporetto ile San Marco'ya gider. Bu gezintiyle birlikte Aschenbach'ın başkalaşımına ulaşılmaktadır; "Ruh halini, kararlarını baştan başa değiştiren de bu gezinti oldu"(Mann, 2015: 52).

3.4. Helios ve Quadriga

Eserin dördüncü bölümünde karşılaşılan Helios ve Quadriga benzetmesi, Venedik'te günün nasıl doğduğunu ve aynı zamanda nasıl battığıyla ilişkilendirilmiştir. Dördüncü bölümün ilk paragrafında yer alan bu paragraf incelendiğinde, Helios ve onun sürdüğü dört atlı araba(Quadriga) ile karşılaşılmaktadır.

"Yanakları alev alev tanrı, kızgın soluklu dört atın çektiği arabasını şimdi her gün gökyüzü boşluklarında çırılçıplak koşturuyor, sarı perçemleri ise alabildiğine esmeye başlamış doğu rüzgârında dalgalanıyordu. [...] karanlıklara gömülmüş denizden ruhlara doğru hafifçe yükselen mırıltılarıyla geceler de keyifli oluyor, böyle bir gece hafifçe düzene sokulmuş bir avarelikle dolu, hoş rastlantıların sayısız ve yan yana imkânlarıyla süslü, güneşli yeni bir günün sevinçli müjdesini taşıyordu"(Mann, 2015: 61).

Açıkça görüldüğü üzere, Thomas Mann, 'yanaklarının alev alev' olması ve 'dört atın çektiği' arabasıyla(Quadriga), Helios'u anlatmaktadır. Tasvir ettiği Helios'u, günün doğumunu betimlemek için kullanmıştır. Diğer yandan Helios Metopları(bir çeşit sanatsal tepe taşı) incelendiğinde, Helios'un başının üstünde işlenmiş güneş ışınları ve dört atla çekilen bir araba, yani 'Quadriga' olduğu görülmektedir.** Ayrıca Ludwig Preller, 'Griechische Mythologie: Theogonie und Götter' adlı eserinde Helios'un güneşin doğumundan ve batımından sorumlu olduğunu söylemiştir(1860: 33). Venedik'te Ölüm'de geçen ibarelerden yola çıkarak, dördüncü bölümün ilk paragrafı kesinlikle Helios'u anlatmaktadır.

** Berlin Devlet Müzesi'nde bulunan Helios Metopu örneği; <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=726392&viewType=detailView>

3.5. Nympheler ve Acheloos

Tadzio'nun üzerine düşündükten sonra içini bir tür coşku kaplayan Aschenbach'ın, bir Nymphe gören birinin içine düştüğü ümit verici ve aynı zamanda çaresiz bir âşık olma durumu anlatılmaktadır. Nymphe, antik yunan mitolojisinde, evlilik çağında, çekici bir genç kızı temsil eder. Kendisini görenleri âşık eden bu büyüleyici güzellikteki varlıklarla Tadzio eş tutulmuştur. Aynı şekilde Tadzio karşısında, çaresiz fakat ümitli olan Aschenbach'ın durumu bu mitolojik olayla resmedilmiştir.

“İşte Tanrı da manevi olanı gözle görülür hale getirmek için, bir gencin şeklini ve rengini kullanıyor, genci belleğe alet olsun diye güzelliğin bütün parıltısıyla süslüyor, onu seyrederken bizi ıstırap ve ümitlere tutuşturacak bir görünüş veriyordu”(Mann, 2015: 66).

Acheloos ise Antik Yunan Mitolojisi'nde ırmakların, derelerin tanrısıdır. Thomas Mann burada, yalnızca anlatımı güçlendirmek için ufak bir mitolojik öğeye başvurmuştur.

“Coşkuyla dolan Aschenbach böyle düşünüyor, böyle hissedebilme kudretini gösteriyordu. Deniz sarhoşluğuyla güneş yalazı, gözlerinin önünde çekici bir tablo yaratıyordu[...]Geniş dallı ağacın dibindeki dere, yuvarlak çakıltaşlarının üzerinden berrak berrak akıyor[...]”(Mann, 2015: 66).

3.6. Aschenbach ve Tadzio Figürlerinin Sokrates ve Phaidros Şeklinde Benzetimi

Dördüncü bölümün en önemli evresinin Aschenbach'ın Tadzio'ya karşı babacan yaklaşımının yerini ahlâk dışı bir aşka dönüşmesi olduğu belirtilmişti. Metin içi incelemelerde, olay örgüsü dâhilinde bu değişimin izleri sık sık görülmektedir. Bu çalışmanın ikinci bölümünde, Aschenbach'ın öncelikle kendisine yabancılaşması ile birlikte, Venedik'te Tadzio'yu görmesi onu daha da yabancılaştırmıştır. Bu yabancılaşma zamanla yerini dekadanzaşmaya bırakır. Bu dekadanzaşma sorunsalını ilerleyen bölümlerde tümünden ele alınacaktır. Fakat Aschenbach'ın aşkını kendi içerisinde kabullenme, bir diğer deyişle, bu ahlak dışılığı meşrulaştırma çabası görülmektedir. Bu çabalardan biri de Aschenbach ve Tadzio arasındaki ilişkinin, Sokrates ve Phaidros arasındaki ilişkiye benzetilmesidir. Platon'un yazmış olduğu Phaidros eseri, Sokrates ve onun öğrencisi Phaidros arasında geçen diyalogu anlatmaktadır.

Aschenbach, artık Tadzio'ya âşıktır. Önceleri estetik açıdan bir saflığa ve ilham kaynağına benzetilen Tadzio, şimdi ise Aschenbach için bir sevgi kaynağıdır. Tıpkı

Sokrates gibi, Aschenbach da bir gence karşı duygular beslemektedir. Bu yüzden ki, yukarıdaki alıntıda da görüldüğü gibi, Aschenbach ve Sokrates yaşlı ve çirkindir. Tadzio ve Phaidros ise genç ve güzeldir. Önceki bölümde Aschenbach'ın yemek sonrası odasına çıktığında, ayna karşısında kendisini yaşlı ve çirkin bulmasıyla birlikte, bu bölümde güzel-çirkin, yaşlı-genç, bilge-toy ayrımı açıkça verilmiştir. Tıpkı Phaidros metninde olduğu gibi, yaşlıdan gence doğru yönelen aşk da hiyerarşik bir özellik taşımaktadır. Fakat burada önemli olan, duyular yoluyla güzelliğe, yani görme ile güzelliğe ulaşılma çabasıdır.

“Yere uzanınca başı yüksekte bırakacak kadar hafif meyilli çimenliğin üstünde, gün ışığının sıcaklığından buraya sığınmış iki kişi yatıyordu: biri yaşlıca, öteki genç; biri çirkin, öteki güzel; sevimlinin yanında bilge! Nükteli iltifatlar, gönül çelen şakalar arasında Sokrates, Phaidros'a özlem ve erdem üzerine ders veriyordu. Ona, gözü ebedi güzelliğin bir simgesine iliştiğinde hassas insanın duyduğu sıcak ırkilişten, suretini gördüğü zaman güzelliği tasavvur edemeyen, önünde gereken saygıyı gösteremeyenlerin, kötü kişilerin tutkularından, karşısına tanrı benzeri bir çehre, mükemmel bir vücut çıktığında mert bir insanı saran kutsal korkudan bahsediyor, o insanın bu manzara karşısında nasıl heyecanlanacağını, kendinden geçeceğini, bakmaya bile cesaret edemeyeceğini, güzelliğin sahibine hayranlık duyacağını, hatta insanlara bir deliymiş gibi görünmekten korkmasa, bir puta kurban keser gibi ona tapınacağını anlatıyordu” (Mann, 2015: 66, 67).

Öte yandan, güzel olanın alımlanma sürecine dair, platonik yani ideasal bir yaklaşımla karşılaşılmaktadır. Aschenbach'a göre güzelliğin, yani güzel ideasının duyular yoluyla kavranması gerekmektedir.

“Çünkü güzellik, sevgili Phaidrosçuğum yalnızca güzellik, hem sevmeye değer hem de göze görünür bir şeydir; güzellik, bunu iyice belle, tinsel olanın duyularla kavrayıp duyularla katlanabileceğimiz tek biçimdir. Yoksa öteki tanrısal kavramlar da, akıl, erdem, hakikat de bize duyularımızla görünseydi halimiz nice olurdu?” (Mann, 2015: 67).

Böylesine hayranlık uyandıran bir gencin güzelliğinin estetik ayrıcalığının, bir yaşlı ve çirkin tarafından alımlanması da sokratik bir zihinsel niteliktir. Herşeye rağmen bilge konumundaki Aschenbach için sevilenin güzelliği aracılığıyla elde edilen aşk, şehvet ya da sevdalanmaya dair duygular, güzel ve gerçek olanın elde etmeye ulaştıracak için aklı araçlarıdır. Aşağıdaki alıntıya dikkat edilirse;

“Güneşin dikkatimizi entelektüel şeylerde duyuşal olanlara çektiğini okumamış mıydı? Güneş ruha kendi asıl halini tamamen unutturacak ve ruhu şaşkın bir hayranlıkla, ışıkların değdiği en güzel cisme bağlayacak derecede zihni ve belleği

uyuşturup 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 olanı gözle görülür hale getirmek için, bir gencin şeklini ve rengini kullanıyor, genci belleğe alet olsun diye güzelliğin bütün parıltısıyla süslüyor, onu seyrederken bizi ıstırap ve ümitlere tutuşturacak bir görünüş veriyordu”(Mann, 2015: 65, 66).

Tıpkı platonik metinde olduğu gibi, gencin güzelliğinden meydana gelen bir kopyanın işlevsel olarak insanı güzellik ideasına ulaştırmaktadır. Bu durumda Tadzio'nun güzelliği Aschenbach'ı güzel kavramına ulaştıracak olan bir araç konumundadır.

Aynı zamanda Platon'un Phaidros eserinde Sokrates'in, “aşkın bir tür delilik olduğunu” öne sürmesi”, aynı zamanda “bu deliliğin birisinin insani hastalıklardan, diğerinin de sıradan normal durumların ilahi bir şekilde değişiminden kaynaklanan iki tür” olduğunu söyler. Dört farklı tanrıdan kaynaklanan dört farklı özellikte birlikte, Thomas Mann yalnızca Eros'tan kaynaklanan değişim üzerinde, yani delilik üzerinde durur. “Eros'tan kaynaklanan erotik deliliğin doğruya en yakın delilik olduğunu” ve “Eros'un genç erkeklerin gözcüsü olduğunu” söyler(Platon, 1940: 460). Fakat bu deliliğin de Thomas Mann tarafından ele alınması, buradaki mitolojik öğelerle uyushmaktadır: “[...] güzelliğin sahibine hayranlık duyacağını, hatta insanlara bir deliymiş gibi görünmekten korkmasa, bir puta kurban keser gibi ona tapacağını anlatıyordu”(Mann, 2015: 67).

Güzellikten aşka, aşktan da deliliğe varan Sokrates karşısında Aschenbach daha farklı bir pozisyonda durmaktadır. Protagonist için aşkı oluşturan güzellik kavramı önemlidir. Aşkın bir tür delilik olduğuna dair söyleme de farklı bir açıdan, yani Eros'un erotik etkisinden değil, yalnızca tanrısal güzelin varlığından dolayıdır. “Vaktiyle Zeus karşısında Semele gibi aşktan eriyip bitmez, yanıp kül olmaz mıydık? Şu halde güzellik, duyan bir insanı tane götüren yoldur; sadece yol, sadece bir araç, Phaidrosçuğum...”(Mann, 2015: 67).

3.7. Semele ve Zeus Mitolojik Öğeleri Bakımından Estetiğin Alınlanması

Semele ve Zeus ögesi ise, Venedik'te Ölüm'de işlenmiş olan kararsız kalmışlığın, iki arada sıkışmışlığın sembolü olarak işlenmiştir. Aşkın delilik olduğu üzerine yapılan açıklamalardan sonra, Semele ve Zeus arasındaki mitolojik bağa ulaşılmaktadır. Aschenbach, Tadzio'ya âşıktır ve bunu kendisine ilerleyen bölümlerde gösterileceği gibi

itiraf edecek, daha doğru bir tanımla, meşrulaştıracaktır. Çünkü genç bir çocuğa âşık olmak ve kendi aşkına karşılık beklemek her ne kadar ahlâkdışı ve yanlış bir istek olsa da, Aschenbach'ı saplantıya sokacak durum olacaktır.

“Bir ölümlü kılığına giren Zeus, Thebes Kralı Kadmos'un kızı Semele (Ay) ile gizli bir aşk yaşıyordu. Kıskanç Hera, yaşlı bir komşu kılığına girerek, o zaman altı aylık hamile olan Semele'ye, Zeus'un başka kadınlarla kendisini aldatmamasını istiyorsa, tanrılar tanrısını bütün parlaklığı ve ihtişamı ile görmesi gerektiğini ve onun gerçekten Zeus mu yoksa bir canavar mı olduğunu da ancak bu şekilde anlayabileceğini söyledi. Semele bu öğüde uydu ve Zeus onun ricasını geri çevirdiğinde de artık yatağına gelmemesini istedi. Buna kızan Zeus ona yıldırım ve şimşek olarak göründü ve Semele yok oldu. Ama Hermes onun altı aylık oğlunu kurtardı; onu Zeus'un baldırının iç kısmına dikti. Dionysos üç ay sonra bir yetişkin olarak doğdu dikildiği yerden. Dionysos'un "iki kez doğan" ya da "iki kapının çocuğu" olarak adlandırılması bu yüzdendir”(Graves, 2010: 66).

Böylelikle güzellik ve aşka dair protagonistin kendi yorumu okuyucuya verilmiştir. Protagonistin güzellik algısı ile birlikte bu delilik, kendini yazma isteği olarak metne aktarır. Güzelliğin bir yaratma aracı olarak içselleştirilmesi Aschenbach'a özgüdür fakat henüz bu güzelliğin sadece yazma aracı olarak kalmayışı da merak uyandırmaktadır. Güzelliğin, yaratmayı amaçlayan estetik bir araç olarak tasviri şu şekilde verilmiştir;

“Gerçi Eros aylaklığı sever derler, aylaklık için yaratılmıştır Eros. Fakat buhranın bu noktasında buhran geçirenin heyecanı yaratışa yönelmişti. Vesile önemsizdi deyiş yerindeyse. Kültürün ve beğenin büyük ve önemli bir sorunu hakkındaki düşüncelerini açıklayarak sesini duyurmasını isteyen bir öneri, bir soru, fikir âlemine yayılmış ve seyahatteki Aschenbach'a burada yetişmişti. Konuyu iyi biliyordu, yaşantılamıştı. Bu konuyu kendi kaleminin ışığında aydınlatma arzusu, birdenbire dayanılmaz dereceye varmıştı”(Mann, 2015: 67).

3.8. Sanatçı İçin Ahlâki Meşrulaştırma Aracı Olarak Eros

Venedik'te Ölüm adlı eserde birçok kez karşılaşılan bir diğer mitolojik unsur ise aşk, şehvet ve cinsel tutkunun tanrısı Eros'tur. Yunanca'da sevgiye dair dört farklı kelime bulunmaktadır. Eros, bunlardan yalnızca biridir. Öncelikle, Eros'un anlamsal olarak hangi konumda bulunduğu Antik Yunan Mitolojisi açısından bakılmalıdır.

“Eros ("cinsel tutku") Hesiodos için basit bir soyutlamadır. Eski Yunanlılar onu, kontrol altına alınamayan cinsel arzuların düzenli bir topluma zarar getirmesinden korktuklarından dolayı, Yaşlılık ve Veba gibi, Ker ya da kanatlı "Bela" şeklinde resmettiler. Bununla beraber daha sonra bazı şairler onun maskaralıklarından sapık bir haz almış ve tanrı, Praksiteles zamanına kadar çok yakışıklı bir delikanlı olarak düşünülür hale gelmişti”(Graves, 2010: 69).

Yukarıda da görüldüğü gibi, Eros, kontrol altına alınamayan cinsel arzuların, sapık arzulardan doğan haz alma ile ilişkilendirmişlerdir. Venedik'te Ölüm ile bağlantısı açısından da büyük önem sarfeden Eros, Aschenbach'ın Tadzio'ya karşı hissettiklerini ve arzuladıklarını aktarmak için bir araç olarak ele alınmıştır. Eros'un metindeki karşılıklarına bakıldığında, metnin gelişimi açısından ilk başlarda Aschenbach, Tadzio'yu güzelliğin saf hali olarak görmekte ve onu incelemektedir.

“Seyirci Aschenbach, böyle güzel bir zemin önünde kendini bu kadar sereserpe sergileyen bu vücudun her çizgisini, her davranışını çoktan öğrenmişti; artık aşinası olduğu bu vücudun ayrı ayrı güzelliklerini her görüşte sevinçle karşılıyor, hayranlığının, duyduğu ince hazların sonunu getiremiyordu” (Mann, 2015: 64).

Yunanca'daki dört farklı sevgi kelimesi olduğu yukarıda söylenmişti. Hjalmar Frisk'in 'Griechisches Etymologisches Wörterbuch'undaki bu kelimeler ise, coşkulu arzu anlamına gelen *ἔραμαι* (éramai) (1960: 547), arkadaşça, dosthane sevgiyi karşılayan *philos* (φίλος) (1960: 1018), ağırlayıcı bir sevgi olarak *agapáō* (ἀγαπάω) (1960: 7), sadakat gösterme ve aile sevgisini anlatan *stérgō*(στέργω) (1960: 790) kelimeleridir.

Bunun yanı sıra Karl Matthäus Woschitz, 'Die Macht der Liebe; Eros, Philia, Agape' adlı makalesinde Eros'u tatmine, mutluluğa ve bilgiye dair bir arama, Philia'yi erdemlerin öğrenilmesi ve hayatın tacı olarak dostane sevgi olarak, Agape'yi de genel insan sevgisi olarak ele almıştır(2011: 118-119).

Sevgi tanımlamaları bakımından *stérgō*(στέργω) olarak ele alınabilecek bir bölüm olan Aschenbach'ın Tadzio'ya gösterdiği babacan tavır bulunmaktadır. Aschenbach, Tadzio'ya babacan bir şekilde yaklaşarak, onu uzaktan gözlemleyen ve kendince kollayan bir durumda tasvir edilmiştir;

“Aschenbach ona bakmaksızın kitabından birkaç sayfa okurken bile onun orada yattığı ve hayran olunası bu çocuğu görmek için başını hafifçe sağa çevirmesinin yeteceği neredeyse hiç aklından çıkmıyordu. Dinlenen Tadzio'ya göz kulak olmak için burada oturuyordu sanki. Hem kendi işleriyle meşgul oluyor hem de az ilerisinde, orada, sağda oturan soylu insan modeline karşı devamlı bir kollarış içinde bulunuyordu. Gönlü bir baba muhabbetiyle, güzelliği, kendini feda ederek zekâdan yaratanın, bizzat güzel olana karşı hissettiği o duyarlı yakınlıkla doluyor, heyecanlanıyordu”(Mann, 2015: 51).

Fakat Sokrates ve Phaidros benzetmesinden sonra Tadzio, Aschenbach için yukarıdaki iki özelliğini kaybederek, âşık olunan bir kişi ile Aschenbach'a ilham kaynağı

olabilecek estetik bir unsur haline gelmektedir ki; dördüncü bölümün sonunda Aschenbach, Tadzio'ya onu sevdiğini itiraf edecektir ve bu itiraftan önce son olarak ahlâki bir çerçevede, onun estetik özelliklerinden faydalanarak bir ilham kaynağı olarak kullanacaktır. İtiraftan önce Aschenbach, Tadzio'yu ilham kaynağı olarak ele alıp, estetik değerleri işleyerek onu insanlığa aktarmak istemektedir. Bu istem ise Karl Matthäus Woschitz'in Eros tanımlaması baz alındığında, 'aydınlatma arzusu'nun öncülü olarak Aschenbach'ta görülmektedir.

“Gerçi Eros aylaklığı sever derler, aylaklık için yaratılmıştır Eros. Fakat buhranın bu noktasında buhran geçirenin heyecanı yaratışa yönelmişti. Vesile önemsizdi deyiş yerindeyse. Kültürün ve beğenin büyük ve önemli bir sorunu hakkındaki düşüncelerini açıklayarak sesini duyurmasını isteyen bir öneri, bir soru, fikir âlemine yayılmış ve seyahatteki Aschenbach'a burada yetişmişti. Konuyu iyi biliyordu, yaşantılamıştı. Bu konuyu kendi kaleminin ışığında aydınlatma arzusu, birdenbire dayanılmaz dereceye varmıştı” (Mann, 2015: 67).

Bu aydınlatma arzusu ile birlikte, sevginin Agape - Agapáō tanımı oluşmaktadır. Aydınlatma arzusu, bir adım daha ilerleyerek, kendisini insanlığı sevmeye ulaştırmaktadır.

“Tadzio'nun karşısında çalışmak, yazısını yazarken çocuğun endamını model edinmek, üslubunu tanrısal gözüyle baktığı bu vücudun çizgilerine uydurmak ve vaktiyle kartalın Troyalı çobanı göklere çıkarışı gibi çocuğun güzelliğini fikir semalarına çıkarmak istiyordu. Tentenin altında, basit masanın başında, tapındığıyla karşı karşıya, kulaklarında onun ahenkli sesi, berraklığı, asaleti ve titreşen duygu dolgunluğuyla az zamanda birçoklarının hayranlığını uyandıracak olan o bir buçuk sayfalık ufak kitabın seçkin nesrini, Tadzio'nun güzelliğini örnek alarak şekillendirmekle geçen tehlikeli, tatlı saatlerdeki kadar sözden hiçbir zaman zevk almamış, Eros'un sözün içinde yaşandığını bundan daha kesin anladığı olmamıştı” (Mann, 2015: 68).

Bu alıntıyla birlikte, açıkça görülmektedir ki, Aschenbach, Tadzio'yu aşk duyduğu bir özne ile ilham kaynağı oluşturan estetik bir nesne olarak içselleştirmektedir. Eros'un sözün içinde yaşamasından kasıt, bu bölümde okuyucuyunun Tadzio'yu estetik bir ilham kaynağı olarak görmesini amaçlamaktadır. Ertesi sabah Aschenbach, otelden çıkarken, denize giden Tadzio'yu görür ve onunla yüzyüze tanışmak niyetindedir. Bu olası tanışma Aschenbach'ı oldukça heyecanlandırmakta, bu neşeli tanışma, onunla konuşma, cevaplarından, bakışlarından zevk duyma arzusu ile doldurmaktadır. Kendi başına oynamakta olan Tadzio ile tanışmak için, adımlarını sıklaştıran Aschenbach, kabinlerin arkasındaki tahta yolda çocuğa yetişir ve içinden ellerini onun başına ve

omzuna koyup, Fransızca samimi bir cümle söylemek geçmektedir. O an hızlı hareket etmeye çalıştığından dolayı kalbi hızla çarpmakta, nefes nefese ve zorlanmış bir durumda, titreyen bir sesle kendini bulmaktadır. Böylesi bir durumda Tadzio ile tanışmanın iyi bir izlenim yaratmayacağını, Tadzio'nun Aschenbach'ı bu vaziyette görmekten utanacağını düşündüğünden dolayı, çocuğun yanından geçip gider. Artık Aschenbach için iş işten geçmiştir. Kaçırıldığı bu fırsatın kendisini aslında rahatlatılabileceğini, tanışmadaki iyi izlenim verme yükümlülüğünü sonlandırabilirdi. Fakat Aschenbach kendi deyimiyle “ayılmayı arzulamıyor, sarhoşluktan geçmek istiyordu”(Mann, 2015: 69).

Bu kendinden geçme durumunu sanatçıyı oluşturan özellikler açısından ele alınmıştır. Fakat unutulmaması gereken nokta, Aschenbach'ın Tadzio'yu estetik bir ilham kaynağı olarak nitelendirmesinin yanı sıra, bu durum, aynı zamanda yaşlı bir adamın genç bir çocuğa karşı hisler beslemesinin meşrulaştırma çabalarıdır. Bu noktadan itibaren Tadzio, yazar için ilham kaynağı olmaktan çıkıp, bir aşk öznesi olma durumuna doğru ilerleyecektir. Bu durumu Aschenbach bu şekilde anlatmaktadır:

“Sanatçının sırrını kim çözer? Sanatçıyı oluşturan azgınlıkla disiplin içgüdülerinin sınırsız kaynaşmasını kim kavrar? Çünkü insana şifa veren o ayıklığı isteyememek, azgınlıktır. Aschenbach özeleştiriden usanmıştı artık; beğenileri, yaşının getirdiği ruh hali, onuru, olgunluğu ve geç eriştiği yalnlık, davranışlarının nedenlerini çözümlemekten ve bunları bir sonuca bağlamaktan onu alıkoyanın vicdanı mı, yoksa ihmalkârlık ve güçsüzlüğü mü olduğunu saptamaktan usanmıştı” (Mann, 2015: 69).

Açıkça görüldüğü üzere Aschenbach, sanatçıyı oluşturan öğeler ile bir gence âşık olmanın verdiği ağır vicdani baskının arasında sıkışmaktadır. Bu durum, Aschenbach'ın Tadzio'ya olan aşkının vicdani ağırlığını bastırmak için, sanatçının ya da sanatçıya özgü bir eylemi olarak da ifade edilebilir. Yukarıdaki sevgi tanımlamalarından yola çıkarak Aschenbach'ın başlangıçta Tadzio'ya koruyucu kollayıcı bir baba edasıyla yaklaşması, sonrasında onun güzelliğine kapılıp takıntılaşmasının ve bu takıntının ahlaki meşrulaştırılması aşamasında Tadzio'ya estetik bir ilham kaynağı kisvesi verilmesi ve son olarak Aschenbach'ın Tadzio'ya aşkını ilan etmesinin sebebi Thomas Mann'ın sevgi tanımlamaları arasından Eros'a daha meyilli olduğu görülmektedir. Tanışamamanın ardından Aschenbach şaşkına dönmüştür. Tadzio ile tanışma amacındaki hareketlerinin sonucu olarak bir başkası tarafından küçük görülmesi

olasılığından oldukça çekinmektedir. Fakat kendi içerisinde âşık olmasını hâlâ meşrulaştırmaya çabalamaktadır. Hatta bu tatil sürecinin geçip gitmesine aldırmamakta, evine dönmeyi aklına bile getirmemektedir. Protagonist için önemli olan tek şey, Tadzio'nun yakınında olabilmektir.

3.9. İlahi Dil ve Mitsel Anlatım

Venedik'te Ölüm'ün dördüncü bölümünde bulunan, mitolojik öğeler ile birlikte verilen anlatımın olduğu bu bölümde, Aschenbach bir gece uykusundan uyanır ve sabahın yeni ağardığı saatlerde Tadzio'yu düşünmektedir. Metindeki ilahi dile(Alm. hymnische Sprache) bakıldığında, birçok mitolojik öğeyi içerdiği görülmektedir. Eos, Kleitos, Kephalos, Orion, Poseidon, Hyakinthos, Apollon ve Zephyros gibi mitolojik öğeler, ilahi dili ve mitolojik anlatımı kuvvetlendirmek için verilmiştir. İlahi dilin ve mitolojik anlatımın kökenine bakıldığında, Homeros'un Ilias ve Odyssee'si ile karşılaşılır. Aynı zamanda retorik sanatının da bir parçası sayılabilecek bu anlatım, Platon'un eserlerinde de görülmektedir. Örneğin Lucius Hartmann, ilahi dilin görülebileceği bir metin olarak Platon'un 'Timaios' metnini ileri sürerek, mitsel anlatımın ve ilahi dilin derece derece yükseldiğini, bununla birlikte yavan bir bilimsel ifadenin ortaya çıktığını ve neredeyse dinî bir unsur içerdiğini ileri sürmüştür(Hartmann, 2017: 490). Platon'un Timaios eseri incelendiğinde, evrenin ortaya çıkışı ve özelliklerine dair bilgiler bulunmaktadır. Thomas Mann ise, Platon'un Timaios eserinden yola çıkarak, yaratımı mitolojik öğeler üzerinden ele alarak ilahi dille eserine yerleştirmiştir.

“Gök, kara ve deniz; henüz şafağın esrarlı saydamlığı içinde solgun, yatıyor, henüz sönmekte bir yıldız “Belirsiz”de yüzüyordu. Bir rüzgâr, erişilmez beldelerden Eos'un kocasının koynundan çıktığına dair kanatlı bir haber geliyor, yaratılışın somutlaşmasına işaret, en uzak gök ve deniz tabakalarının o ilk ve tatlı kızarıışı başlıyordu”(Mann, 2015: 70).

Açıkça görüldüğü üzere, yukarıdaki alıntı ile birlikte Thomas Mann'ın 'belirsiz' sözcüğüyle birlikte evrenin yaratım sürecine değindiği görülmektedir. Platon'un Timaios eserinde de yaratım sürecinde kural ve düzenden yoksun olarak tesadüfî bir süreç olduğuna işaret etmiştir(Platon, 1940: 129).

İlahi dile ve mitolojik öğelere bakıldığında, oldukça yoğun örnekler bulunmaktadır. Dördüncü bölümün yukarıda sözü edilen bu kısmına bakıldığında ise, eserin tamamında kullanılan anlatım üslubu, yerini bu kez daha farklı, mitik bir metin okunuyormuş gibi

bir üsluba geçilmiştir. Yalnızca mitolojik kahramanların isimleri değil, aynı zamanda metindeki kelime seçimi ve heceler de farklılaşmaktadır.

“Tanrıça, Kleitos’la Kephalos’u kaçıran ve Olympos tanrılarının kıskançlığına meydan okuyarak güzel Orion’la aşkın sefasını süren o delikanlılar ayartıcısı yaklaşıyordu. İşte dünyanın kenarında güller saçılmaya başlıyor, tarifsiz şirin bir parlama, bir kızarma oluyor, yavru bulutlar ağarmış, saydamlaşmış, hizmet eden aşk tanrıları gibi pembemsi, mavimsi sislerde yüzüyor, denize erguvan kızılı vuruyor, deniz onu dalga dalga ilrlere sürüyor, altın mızraklar aşağılardan göğün üst katlarına şimşekler gibi çıkıyor, kızartılar yangıl olup çıkıyor, korlar, yalazlar, yangınlar tanrısal bir üsünlükle sessiz sessiz yukarılara sokuluyor, tanrı ağabeyin kutsal koşum atları yol tutan ayaklarıyla ufku aşıyorlardı” (Mann, 2015: 70, 71).

Metnin genel akışının, anlatım üslubunun dışında kalan bu anlatım aynı zamanda Aschenbach’ın Tadzio’ya karşı hissettiği duyguların kendi içerisine nasıl ele alındığına dair de ipuçları vermektedir. Bu üslup, Aschenbach’ın genç bir çocuk olan Tadzio’ya karşı duyduğu aşkın içselleştirilmesi ve hatta bu sürecin tamamiyle meşrulaştırılmasını göstermektedir ki, böylesine duygu dolu bir coşkunluğun sonucu olarak ilahi bir dil içerisinde aktarılmıştır. Bilimsel olarak da anlatımı güçlendirmek için bu tarz mitolojik öğelerin kullanılması, okuyucu için sağlıklı olacaktır. İçinde bulunulan durumun ve bu duruma ait duyguların okuyucuya yansıtılması esnasında mitolojik öğeler oldukça önemlidir.

Gustav von Aschenbach’ın apollonik öğeler bakımından disiplini önceki bölümlerde ele alınmıştı. Eserin bu bölümünde geçmişe bir vurgu yapılarak, sanatçının değiştiğinin, başkalaştığının sinyallerine devam edilmektedir. Aschenbach’ın içinde duyduğu bu tatlı heyecanın, eski günlerindeki o kuru disiplinli zamanlara karşı bir yergi bulunmaktadır.

“Hayatının disiplinli görevleri arasında ölmüşken şimdi garip bir şekilde değişmiş, tekrar dönüp gelen bir zamanki duygulara, yüreğin o eski ve tatlı ezalarına Aschenbach, şaşkınlık ve hayret dolu gülümseyişleriyle aşına çıkıyordu. Düşünüyor, hayal kuruyor, dudaklarında yavaştan bir isim beliriyor; hep gülümseyerek, çehresi yukarı kalkık, elleri kucağında, koltuğunda tekrar uykuya dalıyordu” (Mann, 2015: 71).

Bu olayın ardından, ilahi dil ve mitolojik öğelerle anlatım devam etmektedir.

“Poseidon’un atları şahlanarak geliyor, perçemleri mavimsi tanrının boğaları böğürerek ileri fırlıyor, plajın ta uzaklarındaki yıkıntı kayalar arasında dalgalar, sıçrayan keçiler gibi zıplıyordu. Pan’ın taşkın diriliğiyle dolu ve değişerek kutsallaşmış bir âlem büyülenmiş sarıyor, Aschenbach’ın yüreği ince efsanelerin

hayalini yaşıyordu. Çok defa, güneş Venedik'in ardında batarken Aschenbach, Tadzio'yu seyretmek için parkta bir kanepeye oturuyor, beyazlar giyinmiş, belinde renkli bir kemer, taş kırığı döşeli meydanda top oynayan, eğlenen Tadzio'yu seyrediyor, ona baktıkça iki tanrı tarafından sevildiği için ölmeye mahkûm Hyakinthos'u gördüğünü sanıyordu. Hatta hep güzel çocukla oynayabilmek için fahiş, yayı ve kitaryı unutan rakibi Apollon'a Zephyros'un duyduğu ıstıraplı çekemezliği o da hissediyor, zalim bir kıskançlıkla yolu değişen diskin o güzel başa isabet ettiğini görüyor, Aschenbach da onun gibi sararak kırılmış vücudu kollarına alıyor ve akan tatlı kandan açan çiçek, sonsuz yasının damgasını taşıyordu..."(Mann, 2015: 72).

Eserin Antik Yunan kültürü ile yoğunlaşması karşısında ele alınabilecek bir diğer özellik de, sorular karşısında yanıt niceliğinin üstünlüğüdür. Eserde genel itibariyle herhangi bir konunun irdelenmesinin ardından gelen cevaplamalar, Antik Yunan felsefe mirasının parçalarından oluşmaktadır. Çünkü bir eserde Antik Yunan kültürü öğelerinin bulunması, estetiğin bilinçli bir biçimde metafiziksel açıdan uknum(asıl, hipostaz) oluşturmaktır. Sanatın estetiksel açıdan esere yansması sonucu karşılaşılan Antik kültüre dönüş, bir diğer açıdan eserin tözünü oluşturmaktadır. Gerçek dünyanın ya da eser dışı gerçekliğin ötesinde, bütünlüğünü koruyamayan ve kaybeden birey için sanatın ilk adımları başlamaktadır. Bir taklit veya yansıtma nesnesi olarak ele alınabilecek sanat eserleri, biçim alanında kendisini oldukça yoğunlaşmış şekilde bulmaktadır. Aschenbach'ın sorulardan ziyade yanıtlara karşı gösterdiği eğilim de, biçimsellikten kaynaklanmaktadır. Çünkü sanatçının malzemesi, kendisinin haricindeki dış dünyada bulunan bireyler ve olaylar olmuştur. Aschenbach, elindeki malzemeyi şekillendirip, eserine bu malzemedan imal etme zorundadır. Bir diğer deyişle, Aschenbach'ın a priori gerçeklikleri eserde ortaya çıkmadan önce, yanıtlara ulaştıracak olan bir nesne ve onun çevresi, yalnızca Aschenbach tarafından ele alınabilmektedir. Eserin vücut bulabilmesi için sanatçının elinden geçmesi, biçimsel açıdan büyük bir odaklanma gerektirmektedir. Venedik'te Ölüm'de sıklıkla karşılaşılan Tadzio'yu sanatçının kendi iç dünyasına, isteklerine, algısına göre şekillendirme çabası, eserin varlıksal sürecini oluşturur.

3.10. Tadzio ve Aschenbach Figürlerinin Narcissos ve Echo Benzetimi

Eserin dördüncü bölümünün son kısımlarında karşılaşılan Narcissos ve Echo benzetimi, metnin mitolojik öğeler bakımından ne kadar zengin olduğunu gösteren bir diğer özelliktir. Aschenbach'ın bir akşam yemeğinde Polonyalı ailenin salonda olmadığını görür ve endişeye kapılarak onları otelin önünde aramaya koyulur. Vaporetto

iskelesinden dönen kız kardeşlerin ve onları arkalarından takip eden Tadzio'nun geldiğini gören Aschenbach, Tadzio'yu gözlemlemeye başlar. Tadzio ile karşılaşacağını düşünmeyen Aschenbach'ın yüz ifadesi ciddi olacakken, o'nu görmenin verdiği sevinçle yüzünde sevinç, hayret ve hayranlık ifadeleri oluşur. İşte bu anda Tadzio, Aschenbach'a gülümser.

“Tadzio gülümsedi, Aschenbach'a gülümsedi, tebessümün yavaş yavaş açtığı dudaklarla, konuşur gibi, samimi, şirin ve açık, gülümsedi. Görüntüsünü yansıtan suyun üzerine eğilmiş Narcissus'un gülümsemesiydi bu; kollarını kendi güzelliğinin sudaki aksine doğru uzatırken biraz çarpık, bakışının yakınlığından kaynaklanan çarpık bir gülümseme, yansımasının tatlı dudaklarını öpmek için eğilen işveli, meraklı, hafif tedirgin, başı dönmüş ve baş döndürücü” (Mann, 2015: 74).

Bilindiği üzere bu hikâye Antik Roma'lı şair Ovidius'un 'Dönüşümler (Alm. Metamorphosen)' eserinde ele aldığı, sudaki yansımasını gören ve ona âşık olarak hayatını kaybeden Narcissos'tan gelmektedir. Dönüşümler adlı esere bakıldığında, Narcissos'un anlatımına dair dizeleri Venedik'te Ölüm metninde serpiştirilmiş olarak görmek mümkündür.

“Paros mermerinden bir yontu gibiydi, oynamazdı yüzünde bir çizgi bile. Uzanmış fildişi gibi ak boynuna, güzel ağzına, göreni şaşırtan kızıl saçlarına. Kendi kendini çekiyordu bilmeden içi, seven de sevilen de kendisi. Kendini yakan yalındı tutuşmak istediği yine. Kaç kez öpmüş bu yanıltıcı suyu, daldırmış kollarını gördüğü boynu tutmak, ona dolanmak için, boşuna” (Ovidius, 1994: 82).

Paros mermerlerinden yontulma bir heykel ve fildişi beyazlığındaki boynuna vurgu yapılan Narcissos'un, aynı şekilde tasvir edilmiş Tadzio figüründe görülmesi mümkündür. Narcissos ve Tadzio'nun tasvirlerine dair benzerlikler her iki metinde de karşılaştırmalı olarak incelendiğinde, benzerliğin oldukça yoğun bir biçimde nüfuz ettiği görülmektedir. “Çünkü yüzünün teni, bu yüzü çerçeveleyen saç kıvrımlarının, altın karanlığına karşılık fildişi beyazlığıyla bir çelişki yaratıyordu” (Mann, 2015: 43).

“[...] yüzünde Paros mermerlerinin sarımtırak parlaklığı, kaşları ince ve ciddi, şakağı, kulağı dik açı halinde fıskırmış zülüflerle koyu ve yumuşak örtülü bir Eros başı gibi bütün körpeliğiyle eşsiz bir çekicilik içinde duruyordu” (Mann, 2015: 46).

Açıkça görülmektedir ki, Narcissos ile Tadzio figürlerinin tasvirleri açısından benzer kelime ve nesnelerin bulunması rastlandı değildir. Venedik'te Ölüm adlı eserin mitolojik öğeler bakımından oldukça zengin olduğu önceki bölümlerde ortaya konulmuştur. İki metin arasındaki benzerlikler bu iki alıntı ile sınırlı değildir. Aynı

zamanda, Narcissos karşısında aşkından eriyerek yok olan Echo da, Aschenbach ile paralel bir özelliğe sahiptir. Çünkü Aschenbach, başlangıçta Tadzio'nun güzelliğinden estetik bir çıkarım sağlamak istemekte, fakat sonraları Tadzio'ya olan duygularının ağır basması sebebiyle, estetik ilham kaynağı yerini sevilen bir kişiye bırakmaktadır. Aschenbach'ın Tadzio'ya olan saplantısı, Venedik'te Ölüm'de sıklıkla yer almaktadır. Yukarıda ifade edilen paralel özelliklerden bir örnek verildiğinde bu durum daha anlaşılır olacaktır. "Ne açlık, ne yorgunluk duymuş, oradan ayrılmamış, Uzanmış yere, bıkmadan bakar dururmuş görüntüye, bu boş nesneye. Kendi gözlerinden olacaktı yıkımı[...]" (Ovidius, 1994: 82, 83).

"Seyirci Aschenbach, böyle güzel bir zemin önünde kendini bu kadar sereserpe sergileyen bu vücudun her çizgisini, her davranışını çoktan öğrenmişti; artık aşınası olduğu bu vücudun ayrı ayrı güzelliklerini her görüşte sevinçle karşılıyor, hayranlığının, duyduğu ince hazların sonunu getiremiyordu" (Mann, 2015: 64).

Tadzio, kendi güzelliğinin farkındadır. Fakat bu kez benzetme Narcissos ve Tadzio arasında değil, Tadzio'nun güzelliğine kapılan Aschenbach'ın Echo ile benzetimidir. Aschenbach ve Echo'nun sonları birbirlerinin aynısı olacaktır. İkisinin de ölümü, âşık oldukları kişiler yüzünden meydana gelmektedir. Ovidius'un metninde Echo, aşkına karşılık bulamayınca giderek eriyen, yalnızca sesleri yankılandırabilen sese dönüşür. Yapabildiği ancak ve ancak sesleri yankılandırabilmektir, fakat hiçbir zaman seslere cevap veremeyecek, yalnızca yankılandırabilecektir. Aschenbach ile Tadzio arasındaki ilişki de bu şekildedir. Aschenbach, her ne kadar Tadzio ile iletişim kurmak istese de bunu başaramaz; onu yalnızca uzaktan izleyen bir hâlde kalmaktadır.

"Kendisine bilmeden bunca esriklik ve heyecan verenle, fırsattan faydalanarak hafif, neşeli, neşeli bir şekilde tanışma, onunla konuşma, cevaplarından, bakışlarından zevk duyma arzusu, bu basit düşünce, öyle doğaldı ki, kendini adeta kabul ettiriyordu" (Mann, 2015: 68).

Bu isteğin ardından Aschenbach, konuşma planını gerçekleştiremez. Böylelikle Aschenbach ve Echo arasında benzeşim kurulmuştur. Aynı şekilde Tadzio ve Narcissos arasındaki benzeşimi de görmek mümkündür. Narcissos, kendi görüntüsünü izleyerek tükenmektedir. Bunun sonucunda ise yaşamı sonlanacaktır. Ovidius'un Dönüşümler metni incelendiğinde, bu durum aşağıdaki gibi aktarılmıştır.

"Ne sağlık ne güç kalmış, bozulmuş Echo'nun gönlünü çeken görünüm, Acımış ona Echo kızmasına karşın, unutmış hıncı böyle görünce. Kaç kez "yazık" bağırılmışsa"

bu mutsuz delikanlı, "yazık" deye. "Kal sağlıcakla" dedi, "kal sağlıcakla" dedi Echo da" (Ovidius, 1994: 84).

Venedik'te Ölüm'e yönelindiği ise, Aschenbach, Tadzio'nun dişlerinden yola çıkarak onun kısa ömürlü olacağı yargısına varmaktadır. Venedik'te Ölüm'deki bu olay ise şöyle açıklanmıştır:

"Tadzio'nun dişlerinin pek öyle düzgün olmadığını görmüştü: Sağlığın verdiği parlaklıktan yoksun ve çoğunlarda kansızlarda görüldüğü gibi o kendine özgü, sırçamsı saydamlıkta renksiz ve çentikliydi dişleri. "Pek narin, hastalıklı gibi!" diye düşündü Aschenbach. "Herhalde kısa ömürlü olacak!" (Mann, 2015: 52).

3.11. Persephone ve Ölüm Meyvesi Nar

Bir diğer mitolojik öge olan ve Venedik'te Ölüm adlı eserde sembolize edilmiş nar, Aschenbach'ın beşinci bölümde, virtüöz gösteri ekibinin performansı sırasında gösterilmiştir. "Aschenbach, taraçanın korkuluğu yanında oturuyor, arada bir önündeki bardakta yakut kıvılcı rengiyle parlayan, soda karıştırılmış nar şerbetiyle dudaklarını serinletiyordu" (Mann, 2015: 83).

Antik Yunan Mitolojisinde, nar ile ilgili bir hikâye yer almaktadır. Robert Graves'in aktardığı hikâyeye göre Demeter'in kızı Persephone, Hades tarafından kaçırılarak yeraltına götürülmüştür. Arabulucuk yapacak olan Zeus ise, Hades'e ve Demeter'e elçisi Hermes yoluyla mesaj göndermektedir. Demeter'e, kızının ancak ölüm meyvesini(nar) yememiş olması şartı ile yeraltından çıkabileceğini ilettiren Zeus, aynı zamanda Hades'e de Persephone'yi(bir diğer ismi ile Kore) serbest bırakmaz ise hepsinin sonunun geleceğini belirtmiştir. Bu haberin ardından Persephone, Hades'in arabasına binecek ve geri dönecektir. Fakat Hades'in bahçıvanlarından biri olan Askalaphos, Persephone'nin ölüm yiyeceğini tattığını gördüğünü ve şahitlik edeceğini belirtir(Graves, 2010: 110, 111).

Venedik'in veba salgını ile yüzyüze oluşunun, Antik Yunan Mitolojisindeki yeraltı dünyası ile karşılaştırıldığında, sembolik bir anlam taşıdığı görülmektedir. Vebanın sebep olacağı ölümler arasında, hikâyenin gelişimine uygun olarak Gustav von Aschenbach da bulunmaktadır. Metindeki benzetmeden yola çıkarak kolaylıkla söylenebilir ki Aschenbach, nar içeceğini içerek, tıpkı Persephone'nin ölüm meyvesi

olan narı yiyerek yeraltı dünyasında hapis kalacağı gibi, Venedik'te hapis kalacak ve ölümü burada gerçekleşecektir.

Her ne kadar iki hikâye birbirine yakın paralellikler gösterse de, sonunda farklı olaylarla bitmektedir. Persephone, yılın dokuz ayını yeryüzünde, üç ayını da yeraltında geçirecektir. Buradaki en önemli nokta ise, nar meyvesinin sembolik anlamıdır. Çünkü Venedik'te Ölüm'de nar meyvesi, ölüm meyvesi olarak sembolize edilmiş, bunun sonucunda Aschenbach, Venedik'te hayatını kaybedecektir.



BÖLÜM 4: SANATÇININ DEKADANLAŞMASI

4.1. Dekadan Kavramının Tanımlanması

‘Dekadan’ kelimesinin tam anlamıyla bir karşılığını bulmak zor da olsa, genel anlamıyla Türkçe’deki ‘çöküş’ kelimesini karşılamaktadır. Bu çalışmada ‘Dekadan’ kelimesi, sanatsal anlamı ile ele alınacaktır.

Dekadan kelimesinin ortaya çıkışı ele alındığında, ‘Fin de siècle’ kelimesi önemli bir yer tutmaktadır. ‘Fin de siècle’ kelimesi Türkçe’de ‘bir devrin/çağın sonu’ anlamına gelmekle birlikte, Fransa’da XIX. Yüzyılın sonunu ifade etmek için kullanılmıştır. Aynı zamanda bu kelimeye farklı anlamlar da yüklenmiştir. Wolfdietrich Rasch, bu kelimenin “genç olmayanı, naif olmayanı ve geleneksel olmayanı da tanımladığını, aynı zamanda bazen tek taraflı olarak yorulma, sinir zayıflığı ve şüpheciliği de” tanımladığını ileri sürmüştür(1977: 31).

Yukarıda ifade edildiği gibi, bu kelime bir çağın sonunu belirtirken, aynı zamanda bu çağın niteliklerini de kasteder. ‘Fin de siècle’ kelimesinin arka planında toplumsal değişimlerin adımları yer almaktadır. Simone Winko’ya göre, “1900’lü yıllara doğru, naturalistlerin değerlendirdiği modernleşme süreçlerinin yeni bir niteliği meydana gelmiştir. Bu durum umutla dolu hızlandırılmış bir sosyal değişimle birlikte aynı zamanda güvenlik kaygısı ve çabucak değişen gelenekle başlamıştır”(Mix, 2000: 340). Elbette ki bu değişim, beraberinde bir takım sorunları ve çöküntüleri de meydana getirmiştir. İşte bu değişim ve çöküşle birlikte Dekadan kavramı ortaya çıkar. “Dekadan, sanatçıların, yazarların ya da burjuvaların duygu durumu olarak gösterilmelidir”(Rongen, 2014: 30).

Aynı zamanda Eckhart von Sydow, bu duygu durumuna ilişkin bir diğer görüş olarak can sıkıcı duyguların kasvetli bir bulutu benzetmesi ile birlikte, varolmanın aşağılık kompleksi bilincinin ve tüm varoluş olasılıklarının bir bütünü olarak ele alır(Sydow, 1922: 19). Buna göre varoluşun değersizliği duygusu ile birlikte, acının dünyası, saçmalık ve bir boşluk üzerine kurulur. Acının dünyası yine de saçmalığı ve sıkıntıyı da içinde barındırarak bu çöküşü oluşturur; bir bakıma dekadana, kendi varoluşu açısından bir külfettir.

Sanatsal açıdan ele alındığında, yukarıda ifade edildiği gibi, XIX. Yüzyılın sonlarında çöküş terimi, edebiyat alanına yansiyacak şekilde, çöküntünün sebeplerini arttıran bir sanatsal yaratım sürecine işaret etmiştir. Aynı zamanda ‘Fin de siècle’, yani devrin sonu ifadesi, XIX. Yüzyılın çöküntü atmosferini de vurgulamak için bir takım belirleyici yazarlar tarafından kullanılmıştır. Melankoli, sona gelinmişlik ve varoluş acısı gibi bir takım anahtar kelimeler meydana gelmiştir. Estetik alanında ise bir nesnenin sanatsal yönü üzerinde güçlü bir vurgu ile karakterize edilme süreci de hem sanatsal üretim amacını hem de sanatçının yaratım krizlerini göstermiştir.

4.2. Sanatçı İçin İlham Kaynağı Olarak Tadzio

Önceki başlıklarda Antik Yunan Mitolojisi ve eserdeki mitolojik bağlantılar incelenmiştir. Bu bölümde ise, sanatçı için ilhâm kaynağı haline gelen, daha sonraları ise Aschenbach’ın, yani sanatçının başlarda burjuva karakterinden uzaklaşarak yabancılaşmasına, son olarak da dekadanzaşmasına sebep olacak Tadzio figürü incelenecektir. Önceki başlıklarda da ortaya konulduğu gibi, Tadzio, güzelliğiyle Aschenbach’ı büyülemektedir. Protagonist açısından güzelin alımlanması ve bir sanat eseri gibi işlenmesi süreci oldukça büyük rol oynamaktadır.

Kısa bir özetle söylenebilir ki, Aschenbach’ın Tadzio’yu görmesi ve Venedik’te kalmasının ardından, karakteri değişime, başkalaşıma uğramıştır. Okuyucuya aktarılan bu değişimin bir örneği ile başlandığında, mekânsal olarak değişime yol açan Venedik’e dair aşağıdaki cümlelere dikkat edilmelidir:

“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 kuruluğuyla kutsal ödevlerine itildiğini hissedirdi. Fakat bir burası onu büyülemiş, iradesini gevşetmiş, onu mutlu etmişti” (Mann, 2015: 62).

Görüldüğü üzere Venedik, Aschenbach’ı oldukça etkilemiştir. Fakat burada gözardı edilmemesi gereken ana unsur Tadzio’dur. Tadzio’nun olmadığı bir Venedik, elbette ki hikâyenin gelişimi için olumsuz bir role sahip olacaktır.

Sanatçı için Tadzio’nun önemini vurgulamak adına düşünce ve duygu arasında diyalektik bir ilişki kurulmuştur. Yani, sanatçı duygu ve düşüncelerini bir araya

getirerek estetik amacını vurgular. “Tamamen duygu olabilen düşünce, tamamen düşünce olabilen duygu, yazar için mutluluktur” (Mann, 2015: 67).

Duygu ve düşüncenin cisimselleştirilmesinden yola çıkıldığında, estetik amaçlarla karşılaşmaktadır. Sanatçının en nihai amacının estetik bir nesne ortaya çıkartmak olduğu önceki bölümlerde ifade edilmiştir. Buradan hareketle, Aschenbach’ın Tadzio’yu estetik bir nesne konumuna ulaştırabilmesi için öncelikle onu ikonlaştırma yolunu tercih etmiştir. Bu ikonlaştırma, tanrısal nitelikler taşıyan bir karakter ve son olarak da metinde heykel olarak tasvir edilmiştir.

“on beş on yedi yaşlarında gösteren üç kızla, aşağı yukarı on dördünde uzun saçlı bir erkek çocuğu. Aschenbach hayretle, oğlanın eşsiz bir güzellikte olduğunu gördü. Bal sarısı saçlarla çerçevenilmiş, 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” (Mann, 2015: 41, 42).

Bu tanrısal özelliklere sahip estetik varlığın, Aschenbach’ın ifadesi ile hiçbir güzel sanatta bulunmaması, oldukça güçlü bir özelliktir. Oysaki bu güçler veya güçlü nitelikler, sanatsal açıdan insanın tarih boyunca bir cisimselleştirme ihtiyacına yol açmıştır. Venedik’te Ölüm’de de açıkça resmedilen bu tablo, Tadzio’nun tanrısallaştırılmasını gözler önüne sermiştir. Çünkü Tadzio, Aschenbach açısından büyük bir güç durumundadır. İlkel insanın doğa güçlerini tanrısallaştırması ve daha sonraları bu güçleri kişiselleştirmeleri ile birlikte, sanatın da varoluş amaçlarından birini doğurmuştur. Lukacs’a göre insanoğlu, tüm uygar kavimlerin geçirdikleri bir evrede bu güçleri cisimleştirme yoluyla kendisine benzettiğini ve özümsemiğini ifade etmiştir. Ayrıca Lukacs’a göre bu cisimselleştirme güdüsü, her yerde tanrıları yaratmıştır(Lukacs, 1978: 88). Böylelikle Thomas Mann, Venedik’te Ölüm adlı eserinde aynı süreçten geçerek, Tadzio karakterini tanrısal vasıflarla, bilhassa güzellikle kaleme almıştır. Aschenbach ise Tadzio figürü karşısında, doğanın karşısında duran ve onu hem tanrısallaştırmaya hem de cisimselleştirmeye çalışan kişi konumundadır. Bu yüzden ki, eserin birçok yerinde Tadzio ilhâm kaynağı olarak tasvir edilmiştir. Sanatçının bu güç karşısındaki tutumu da yukarıda açıklandığı gibi estetik amaçlarla cisimselleştirme süreci olmak zorundadır. Öncelik olarak sanatsal bir nesnenin

yaratılması için, bu çalışmanın ‘Sanat Nedir?’ başlığında tartışmaya konulan ilhâm’ın gerekçelerine odaklanmak gerekir. İlhâm, sanat eserini oluşturan tözdür. Venedik’te Ölüm’deki tözsel alana ulaşıldığında ise, bu töz kesinlikle Tadzio’dan meydana gelmektedir. Bir diğer deyişle Tadzio, sanatçı için ilhâm kaynağıdır.

Metindeki ilham kaynağı ve tanrısal özelliklerin sanatçı tarafından cisimselleştirilme süreçlerine bakıldığında, birçok ayrıntı ile karşı karşıya kalınmaktadır. Örneğin; “Aschenbach, sanatçıların çoğu zaman bir şaheser karşısında hayranlık ve coşkunluklarını gizlemelerine yarayan, uzmanlara özgü o soğukkanlı onaylamayla, “Güzel, güzel!” diye düşündü” (Mann, 2015: 46).

Yukarıdaki alıntı incelendiğinde, Aschenbach’ın doğanın karşısındaki birey olduğu görülmektedir. Doğanın saf estetiğini alımlamaya çalışan bir sanatçının hareket noktası, elbette ki güzelliştir. Güzelliğin taklit süreci öncelikle gözlem gerektirdiğinden dolayı, Aschenbach, Tadzio’nun saf güzelliği karşısında inceleyen ve bunun sonucunda bir yargıya varan otorite konumundadır. Otoritenin karar süreci ise birçok farklılık göstermektedir. Yukarıda açıklanmış olan cisimselleştirme ve tanrısallaştırma özellikleri, estetik alegorisi ve ilham kaynağı oluşturulması açısından Tadzio’nun dış görünüşünün abartılarak ve niteliklerinin yüceltilerek verilmesiyle birlikte tüm dikkatin ona yöneltilmesini gerektirmektedir. Ancak bu şekilde anlatımın tanrısal niteliklere bürünmesi sağlanmaktadır.

“Kendi halinde hayat sahnesine karşı bu çocukça bağınazlık, boş tanrısalılığı insani ilişkilerle doldurmuş, sadece gözlere ziyafet bir kıymetli doğa eserini daha derin bir dikkate değer kılmış ve zaten güzelliğin yüceltilmiş olduğu bu delikanlıya yaşıyla denk olmayan bir paye vermişti” (Mann, 2015: 49).

Tadzio’ya dair abartılmış ve yüceltilmiş niteliklerin sanatsal açıdan cisimselleştirilmesi ve buna bağlı estetik yargıların hikâyeleştirme sistemi içerisindeki hiyerarşik öğeleri, bütünlük oluşturması adına, Tadzio’nun tüm özelliklerinin sanki bir tanrıymışçasına verilmesiyle sağlanmıştır. Estetik biçimselleştirmenin aynı zamanda eserin tematiğini oluşturacak öğelerden biri olması, eser için ilerlemenin kısmen somut kavramlar üzerinden verilmesi de estetik açıdan önemlidir. Şayet Aschenbach, Tadzio’nun özelliklerini tanrısal bir biçimde görüp, onu kendi kalemiyle işleme arzusundan yoksun olsaydı, eserin ilerlemesi için başka bir alternatif bulunması gerekmektedir. Ayrıca eserde Tadzio’ya dair yapılan tasvirler incelendiğinde, Tadzio’ya ait birçok hareketin,

eylemin estetik bir biçimde alımlanmasını amaçlamış, son olarak da bu hareket ve eylemlerin tanrısal niteliklerle pekiştirilmesi sağlanmıştır. Gayet insani eylemler olan yüzmek, yürümek gibi hareketlerin bile tanrısal nitelik oluşturacak eylemlermiş gibi yazılması da estetik bakış açısının oluşturulmasının amaçlandığının göstergesidir. Sıradan eylemlerin estetik amaçlar güdülerek tanrısallaştırılmasına dair örneklerden birine bakıldığında, cisimselleştirme yeniden açıkça görülmektedir;

“Çocuk geri göndü, karşı koyan suları ayaklarıyla çırpıp köpürterek, geriye atılmış başıyla koşa koşa dalgaları geçti; 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. Dünyanın kuruluş dönemlerine, biçimin kökenine ve tanrıların doğuşuna ait şiirleri andırıyordu bu manzara. Aschenbach, gözleri kapalı, gönlünde başlayan bu şarkıyı dinliyor, yine buradan memnun olduğunu, ayrılmak istemediğini düşünüyordu” (Mann, 2015: 51).

Öte yandan, estetik alegorisi olarak tasarlanmış Tadzio’nun aynı şekilde sanata yansıtılması açısından Aschenbach’ın kalemi ile yaratılması, uyumsuzluğa yol açarak farklı bir hareket noktası oluşturmaktadır. Herşeyden önce Aschenbach, Tadzio’ya karşı derin estetik yaklaşımlar göstermektedir. Fakat eserin devamlılığı açısından ilk önceleri babacan bir tavırla tasvir edilen Aschenbach, daha sonra dekadanslaşarak, Tadzio’nun sanatsal bir öğeye dönüştürülmesinden çok, onun duygusal bağlarla içselleştirilmesine yol açacaktır. Bu noktada uyumsuzluk başlamaktadır. Çünkü Tadzio, estetik alegorisi olarak tasarlanmıştır. Söz konusu bölümde bu şekilde ele alınan Tadzio, dördüncü bölümün sonunda, Aschenbach’a sevgisini itiraf ettirecek bir saplantıya dönüşmektedir. Estetik alegorisi ve yaratım süreci açısından oluşturulmuş bu uyumsuzluk, biçim verme ve cisimselleştirme ihtiyacından önce gelmektedir. Çünkü Tadzio, her ne kadar estetik bir kaynak olarak gösterilse de, bu sadece protagonistin anlamlandırma ve tanımlama sürecinin sekteye uğrayarak yanlış yargılara ulaşmasına bir örnektir. Bu uyumsuzluğun eserin devamlılığını sağladığı ifade edilmişti. Metnin ortaya çıkma sürecindeki hem ahlâki hem de estetik süreçlerin birbiri arasındaki ilişki novel türünün biçimsel bir özelliği olarak görülebilir. Çatışmaların, anlaşmazlıkların ayrı bir ilerleme metodu oluşturduğu göz önüne alındığında, bu elbette ki bir rastlantı değildir. Tanrısal özelliklerin bir insana aktarılması ya da metinde sıkça karşılaşılan antropomorfik özellikler, kendi içerisinde bir zıtlık oluşturmaktadır. Bu zıtlığının devamlılığı incelendiğinde, geniş bir estetik alımlama sürecinin basamakları ortaya çıkmaktadır.

Tadzio güzeldir, çünkü güzelliği tanrısalıdır. Tadzio tanrısal niteliklere sahiptir, çünkü güzeldir. Her iki önerme de Venedik'te Ölüm için geçerli durumdadır. Böylesine ahlâki ve estetik derinliğin oluşturduğu biçimsellik, yukarıda sözü edilmiş olan bileşenlerin ortaya konulma şeklidir.

Estetik bir amaçla yaratılan herhangi bir nesnenin, aşağıdaki alıntıya paralel olarak, aynı zamanda bir tanrının yaratımından çıkma gibi olabileceği de görülmektedir. Antropomorfik bir özellik olan insana dair bir özelliğin tanrıya aktarılması ya da tanrısallaştırılmasıyla oluşan bu durum, Venedik'te Ölüm'de sıkça görülmektedir. Antropomorfik özelliklerin görüldüğü bir diğer cümle ise şu şekildedir: “[...]ince işçilikle yontulmuş kolunu kuma dayar[...]” (Mann, 2015: 64).

Tanrının bir usta gibi tasvir edilmesi ile esere konulan usta benzetmesi, Antik Yunan Kültüründe bilhassâ Platon ve Plotinus'ta karşılaşılan evrene biçim kazandıran tanrı kavramı ‘Demiourgos’ ile bağdaştırılmıştır. Antik Yunan Dünyasında yoktan var eden bir tanrı anlayışının henüz bulunmaması ve yoktan yaratan tanrı kavramının Hristiyanlık ile birlikte yaygınlaşmasından önce tanrılar, birer usta olarak kabul görmüşlerdir. Yukarıdaki alıntıda görüleceği gibi bedenin bir uzvunun, bir ustanın elinden çıkmış olduğu gibi aktarılması alışılmış antropomorfik bir özelliktir.

Antik Yunan Kültürü ile bu biçimde oluşturulmuş estetik bir hiyerarşik bileşen, metnin tematiği açısından da büyük önem taşımaktadır. Aschenbach'ın ilkel dinsel yaratımlara yönelmesindeki amaç, estetik kaygısının sebep olduğu bir durumdur. Antik Kültüre dair bir unsurun Tadzio'nun tasvirinde kullanılması ile birlikte yöntemsel olarak ‘güzel’ kelimesinin karşılığını olabildiğince başarılı şekilde aktarabilmek, gerekli olan düşünsel temellerin de sağlam olmasına yol açmıştır. En yalın ifade ile Antik olanın değerinin daha fazla olabileceği ihtimali de göz önüne alınmalıdır.

“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, tapınılmak için önüne dikilmiş yalnızca düşüncede yaşayan o tek ve arı mükemmelliği kavradığına inanıyordu. Sarhoşluktan bu; yaşlanmakta olan sanatçı düşünmeksizin, hatta hırsıyla karşıyordu bunu” (Mann, 2015: 65).

Sanatçının doğa karşısındaki cisimselleştirme ve taklit unsurlarına değin yapılan incelemelerden çıkarılabilecek noktalara değinildiğinde, estetik kaygı ve ilhâm kaynağı

unsurları, kendi otonom yapısının öğeleri ve gelişim sürecini, insanlık tarihinin bazı evrelerinde kendini göstermeye ve vücut bulmaya çalışmıştır. Hem içerik hem de biçimsel olarak sanatçının özgün duruşunu kapsayan bu durum, aşağıdaki alıntıda Aschenbach'ın entelektüel şeylerde dahi duyuların önemine vurgu yaptığı görülmektedir. Elbette sanatçı için duyuların önemi yadsınamaz. Estetik amaçlarla paralel bir doğrultuda ilerleyen sanatsal eylemlerde, bazı teknik özelliklerle birlikte, düşünsel ve duysal yaratma sürecindeki gücün etkisiyle kendi ereğine uygun bir şekilde uygulanmasının, düşünsel ve duysal işbirliğinin ortaya çıkarttığı önemli etki, cisimselleştirmenin bu kez de kendi zıttıyla ortaya çıkmış olmasıdır. Aschenbach'a göre bu durum, ruhun başka bir cisim karşısında daha yüksek fikirlere ulaşabileceği gerçeğidir. Aşağıdaki alıntıda bu durum Aschenbach'ın söylemi ile aktarılmıştır.

“Güneşin dikkatimizi entelektüel şeylerde duysal olanlara çektiğini okumamış mıydı? Güneş ruha kendi asıl halini tamamen unutturacak ve ruhu şaşkın bir hayranlıkla, ışıkların değdiği en güzel cisme bağlayacak derecede zihni ve belleği uyuşturup büyüler, hatta o zaman ruh ancak bir cisim yardımıyla daha yüksek fikirlere yükelebilir, dememişler miydi?” (Mann, 2015: 65, 66)

Aschenbach'ın Tadzio'dan kaynaklanan ilhâmı ile birlikte yazma istencinin oluşması ve Tadzio'yu bir estetik alegorisi olarak alımlaması sonucu ulaşılan nokta, Aschenbach'ın eserinin etkisi olacaktır. Eserin etkisi, eserin yaratma sürecinin aksine farklı bir yön izlemektedir. Çünkü yaratma süreci, estetik açıdan bakıldığında daha saf halde bulunan yaşamsal içeriklerin biçimsel doygunluğa, içeriğin de biçim ile birleşmesi, içeriğin eserin somutlaşmasına sebebiyet vermektedir. Tadzio'ya estetik alegori ve ilham kaynağı olarak bakıldığında, Aschenbach için Tadzio biçimsel olduğundan dolayı içeriğe dönüştürülmelidir. Tadzio'nun protagonist tarafından alımlanmasına ilişkin bu süreç, düşünce seviyesinde bulunan Tadzio'nun doğru alımlanabilmesi ile birlikte iki farklı durum ortaya çıkarmaktadır. Bu farklardan ilki, yaşantının tamamıyla içeriksel özellikler taşıyan veya içerik açısından öne çıkan özyapıdır. Aschenbach'ın Tadzio'yu alımlarken karşı karşıya kaldığı bu süreçle birlikte, Tadzio'nun genel yapısı ve özellikleri içeriği oluşturan özyapılardır. Sanatçı için daha önceleri içselleştirilmiş Tadzio, elbette ki ilk görüldüğünde verilen tepki ile içselleştirilmiş tepki arasında farklılık olmak zorundadır. İlk başlarda Tadzio, Aschenbach açısından estetik bir nesnedir. Fakat sonraları hikâyenin devamı ile birlikte Tadzio, tıpkı doğanın karşısındaki sanatçı gibi, bir ilham ve taklit kaynağına dönüşmektedir. Her türlü sanatta

alımlayıcı kişi yani sanatçı, kendisi açısından yeni olan bir nesneye yabancılık çekmektedir. Zamanla bu yabancılığın yerini tanımaya yani alımlamaya bırakmasıyla bu yabancılık durumu ortadan kalkmaktadır. Eserin tözü ile böylesi bir yakınlık oluşturulmadığında, doğal olarak estetik etkinin de oluşması beklenemez. Estetik alımlama gerektiren ögeye dair yalnızca bu ögenin çekici ve cezbedici bulunması içerik olarak önemli derecede olan düşünce ile birlikte yüksek bir bağıntının oluşturulmasını ve teknik açıdan hâkimiyetin de ele alınmasını gerektirmektedir. Örneğin aşağıdaki alıntıda Aschenbach'ın konuyu iyi bildiğine dair bir ibare bulunmaktadır. Bu durumda sanatçı hâlihazırda yukarıda açıklanmış olan içeriğin düşünsel ve biçimsel bağıntısını karşılamaktadır.

“Fikir, güzelliğin önünde tapınarak eğildiğinde, doğanın hazla titrediği düşüncesi idi bu! Birdenbire yazma arzusu duydu. [...] Konuyu iyi biliyordu, yaşantılamıştı. Bu konuyu kendi kaleminin ışığında aydınlatma arzusu, birdenbire dayanılmaz dereceye varmıştı. Tazio'nun karşısında çalışmak, yazısını yazarken çocuğun endamını model edinmek, üslubunu tanrısal gözüyle baktığı bu vücudun çizgilerine uydurmak ve vaktiyle kartalın Troyalı çobanı göklere çıkartışı gibi çocuğun güzelliği fikir semalarına çıkarmak istiyordu” (Mann, 2015: 67, 68).

Öte yandan yeni bir estetik nesneye dair düşünsel ve biçimsel ilişki, eserin ana içeriği söz konusu olduğunda, estetik düzeye ulaşmak için ayrıca duygu yoğunlu ile birlikte içeriğin salt bir biçimde iletilme, aktarılma durumu, biçimin işlevi ve alımlandırıcı görevi bazı yoğun duygu ifadeleri ve coşkuya varan düşüncelerin uyandırılmasını sağlamaktadır. Sanat eserlerinin alımlayıcı karşısındaki konumu, alımlayıcı ve tözün arasındaki karşılaştırmayı oluşturan bu ögeler, sanatçının yani Aschenbach'ın duygu ve düşünce coşkunluklarını ulaştırmaktadır. Yukarıdaki alıntılar incelendiğinde, yoğun bir biçimde bu durum görülmektedir.

Aynı zamanda estetik nesnenin yaratılması sürecindeki biçim ve içerik birlikteliği, eserin ontolojik bağlamda kendini gerçekleştirme aşamasında nitelikle birlikte içeriği oluşturan dışsal etkenler, eserin estetik açıdan oluşturulmasına somut bir biçimde katkıda bulunduğundan, eserin yaratılma sürecini doğrudan etkiler. “Sanatçının sırrını kim çözer? Sanatçıyı oluşturan azgınlıkla disiplin içgüdülerinin sımsıkı kaynaşmasını kim kavrar? Çünkü insana şifa veren o ayıklığı isteyememek, azgınlıktır” (Mann, 2015: 69).

Yukarıdaki alıntıdan yola çıkıldığında, sanatsal amacın, estetik istencin tamamlanması açısından yukarıdaki çıkarımların her zaman içerik açısından yetkin bir bağdaşıklık sağlamadığı görülmektedir. Aschenbach için sanatçının hareket noktası estetik nesneyi yaratmaktan ziyade onu tüketmektir. Açıkça görülmektedir ki bu söylem ile birlikte Aschenbach dekadanaşmaya başlamıştır. Buraya kadarki süreçte yalnızca estetik bir benzetme ile ilhâm kaynağı arasında gidip gelen protagonist, artık kendi sanatsal bakış açısını da kaybetmeye başlar. Çünkü böylesine bir tanımın ardından konumu saptanamayan bu yaşantı bakımından bakıldığında, önceleri ele alınmış sorunlardan biri olan günlük yaşamdaki insanın nesnelleşmeye yönelik tutumu ile karşılaşmaktadır. Bu tutumun sanatçı için içeriğin, bu dünyadan kaynaklanan ve bu dünyaya dair belirli bir anlayış doğrultusunda bakmasına yol açan, aynı zamanda somutluğa ve soyutluğa dair bir birleşimin gözlemlenmesi açısından kendisini gerçekçi bir konumda bulmaya başlar. Çünkü Tadzio, Aschenbach için estetik önemini sanatsal açıdan kaybederek, yalnızca duygusal açıdan koruyabilmektedir. Bu da sanatçının dekadanaşmasına yol açmaktadır. Dekadanaşmaya dair bilgiler bir sonraki başlıkta detaylı biçimde ele alınacaktır.

Niteliksel açıdan estetik algı, sanatçının kendisinin varlığında olan ereksel nedenlerin somut bir biçimde ele alınarak ortaya koyması ile birlikte, yukarıdaki alıntıda kendisini erteleme ihtiyacı göstermektedir. Azgınlık ve disiplin içgüdülerinin kaynaşması elbette ki metin odaklı düşünüldüğünde, Aschenbach'ın arada kalmışlığını ifade etmektedir. Aschenbach'ın sanatsal eylemlerden ziyade duygusal saplantılara boğulduğu yukarıda ifade edilmişti. Sanatsal ereğin ertelenmesi konusunda György Lukacs'ın söylediklerine bakıldığında ise;

“Farkı ortaya koyan ikinci nokta, yaşam içersinde somut etkinliklerin ertelenmesinin, gösterilen nedenlerden ötürü, etkin olmaya ilişkin yönelimi ortadan kaldırmamasıdır. Başka deyişle bu erteleme, daha iyi bir sıçrayış için geri geri gitmekten başkaca bir anlam taşımaz. Böylece de özne, yani günlük insan, gerek erteleme süreci içersinde, gerekse ertelemenin öncesinde ve sonrasında bir değişime uğramaksızın aynı insan olarak kalır. Estetik alımlama açısından ise etkinliğin ertelenmesi ile erek saptama işinin aynı zamanda hem bilinçli olarak geçici nitelikte olması, hem de mutlak bir anlam taşıması, günlük insanın nesnelleşmeye yönelik insana dönüşmesi zorunluluğunu doğurur” (Lukacs, 1988: 14).

şeklinde açıklanmıştır. Elbette ki buradaki nesnelleşme ifadesi, Venedik'te Ölüm açısından, Aschenbach'ın kendine bu âşık olma durumunu meşrulaştırma çabalarıyla

anlaşılmalıdır. Çünkü daha önce de ifade edildiği gibi, sanatçının dekadanzaşmasını meydana getiren olay, Aschenbach'ın Tadzio'yu artık daha fazla estetik bir nesne ve ilhâm kaynağı olarak görememesinden kaynaklanmaktadır. Ayrıca bu nesnelleşme, Aschenbach'ın Tadzio'ya onu sevdiğini itiraf etmesiyle gerçekleşmektedir. Fakat burada asıl olgu Lukacs'ın ifade ettiğı ertelemenin sanatsal sebeplerinden değil, protagonistin daha fazla bu sürece karşı sanatçı konumunu koruyamamasından kaynaklanmaktadır. Buradan hareketle açıkça görölmektedir ki, protagonist Aschenbach, burjuva özelliklerini kaybederek bir sanatçı olarak dekadana dönüşmektedir.

Aschenbach'ın Tadzio'nun gülümsemesini Narcissos ile bağdaştırmasından sonra, bu gülüşün etkisi ile altüst olmuştur.

“ “Böyle gülmen doğru değil, Tadzio! Dinle beni, hiç kimseye bu şekilde gülmek doğru değil!” Kendini parktaki kanepelerden birine attı, bitkilerin gecedeki 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!” ” (Mann, 2015: 74)

Aschenbach'ın Tadzio'ya olan aşk itirafı ile birlikte, sanatçı duygularına yenik düşerek dekadanzlığa adım atmaktadır. Yukarıdaki alıntıda da gösterildiğı gibi Aschenbach, yenik düşme ifadesi ile sanatçıdaki ahlâki çöküşün belirtisi olan ‘çöküş’ süreci yani dekadanzaşma, itiraf ile birlikte meşrulaştırılmıştır. Ayrıca Tadzio'nun gülümsemesine dair sanatçının yorumu da pedantik öğeler barındırmaktadır.

4.3. Sanatçının Burjuvadan Dekadana Dönüşümü

Eserin beşinci bölümü olay örgüsünün çözüldüğü bölümdür. Aschenbach, otelde kalan müşterilerin mevsimsel olarak sayısının artacağına, aksine azaldığını gördüğünde, şüphelenmeye başlamıştır. Venedik'te geçirdiğı süre boyunca her zaman gittiğı berberde, Venedik'te bir afet olduğunu duyar. Üstelemesine rağmen, berberden bu afetin ne olduğunu öğrenemez. Dışarı çıkıp kalabalık arasına karıştığında, havada ağır bir kimyasal kokusu alır. Bunlar, halkın aşırı derecede temizlik yaptığı için ortaya çıkan temizlik malzemelerinin kokularıdır. Bir takıcı dükkânının yanına yaslanmış yaşlı bir adama bu önlemlerin sebebini sorar. Bu önlem, emrini polisin verdiğini öğrenir. Fakat neden böyle bir eylemin gerçekleştiğini anlayamaz. Alman ve Avusturya'lı turistlerin bölgeyi terketmesi, Aschenbach'ı iyice meraklandırır. Ama onu asıl meraklandıran,

Tadzio'nun şehri terk edip, etmeyeceğidir. "Çünkü âşık, Tadzio'nun gitmesinden endişeleniyor, böyle bir şey olursa artk yaşayamayacağını dehşetle anlıyordu" (Mann, 2015: 77).

Şayet Tadzio, Aschenbach'tan uzaklaşırsa, bu protagonist için yaşamı dayanılmaz kılacaktır. Venedik'te geçirdiği son günlerde güzel çocuğun yanında bulunmayı gündelik hayatın gidişine bırakmıyor, aksine onu gözetliyor ve kolluyordu. Polonyalıların San Marco Kilisesi'ne gittiğini düşünür ve oraya doğru yol alır. Ayinde Tadzio'yu görür. Bir süre bekledikten sonra, ayin bitişinde Tadzio'nun meraklı gözlerle onu aradığını görür. Metindeki dekadan motiflerinden biri de Venedik'tir. Venedik'in dekadan motiflerini incelemeyden önce, protagonistin, dekadanlığa dönüşümü, bu durumu kabullenışı incelenmelidir.

"Gazeteleri masaya fırlatarak, heyecan içinde, "Susmak lazım!" diye düşündü Aschenbach. "Bu işi gizli tutmak lazım!" Ama bununla beraber etrafındaki çevreyi sarmak üzere olan bu serüvenden dolayı yüreği memnuniyet duygusuyla doldu. Çünkü bir suçlu gibi ihtirash bir kimse de günlük hayatın güvenlik altındaki düzen ve refahından hoşlanmaz, bu yüzden burjuva düzenindeki her gevşeyiş, dünyadaki her bozuluş ve çöküş sevindirir onu, bunlardan yararlanabileceğini hayal meyal ümit edebilir çünkü. İşte Aschenbach da resmî makamların örtbas etmeye çalıştığı, Venedik'in o pis daracık sokaklarındaki olaylardan, içindeki sırla kaynaşıp birleşen şehrin bu kötü sırrından dolayı bulanık bir haz duyuyordu" (Mann, 2015: 77).

Yukarıdaki alıntı baz alındığında, protagonistin, çocuk sayılan bir erkeğe âşık olmasının yarattığı suçluluk duygusu ve bunun ortaya çıkmamasına dair isteği, onun dekadanlaştığını gözler önüne sermektedir. Bu yasak ve gayrî ahlakî sevgi duygusunun gizli tutulması gereği, çevredeki bir takım sorunlardan dolayı da ortaya çıkma zorluğunu arttırdığından, Aschenbach için durum elverişli vaziyettir. Bir suçlu olduğunu kendince kabullenen ve bu durumun ortaya çıkmamasını isteyen Aschenbach, dekadan özelliklerini gizleyememektedir. Aynı şekilde Venedik ve Aschenbach da süreç içerisinde benzerlik göstermektedir.

Şehirdeki veba salgının gizlenmesi için yerel yönetimin yaptığı çalışmalar inandırıcılıktan uzaktır. Aschenbach'ın başlangıçta Tadzio'ya dair düşüncelerini babacan bir tavırla, ardından saf estetik güzellik ve ilham kaynağı olarak nitelendirmesinin ardından, sonunda Tadzio'ya âşık olması ve bunu kendine itirafıyla birlikte, bu olay Aschenbach ve Venedik arasındaki bağlantıyı güçlendirir. Tadzio'ya

olan sevgisinin dış unsurlar tarafından fark edilmesinden çekinen Aschenbach'ın tepkileri, tıpkı Venedik'teki salgının gizlenmesi için yapılan yerel yönetimin önlemlerini andırmaktadır.

“Daracık sokakta koku keskinleşmişti. Belediye, kent halkına, bu havalarda olağan bazı sindirim sistemi hastalıklarına karşı istiridye ve midye yemekten, kanal sularını kullanmaktan sakınmalarını ihtar eden basılı ilanları sokak köşelerine asmıştı. Bildirinin, tehlikeyi azımsamak istediği açıkça görülmüyordu. Halk köprülerde, meydanlarda küme küme birikmiş, konuşmadan bekliyor, yabancı olan Aschenbach da bir şeyler sezinleyerek, düşünerek aralarında duruyordu” (Mann, 2015: 76).

Bu durumda Venedik iki açıdan Aschenbach ile benzerlik göstermektedir. Bunlardan ilki, Venedik'in hasta olarak nitelendirilmesidir. Çünkü metinde Aschenbach üzerinden şehrin hastalıklı olduğu okuyucuya aktarılmıştır. Bunun en açık biçimde görülebileceği örneklerden birini vermek gerekirse; “[...] hasta kentin kokusu!” (Mann, 2015: 77).

Çöküşün yarattığı olumsuz özellikler bakımından ahlâki süreç, yukarıdaki alıntı ile özleştirilebilir. Çünkü Aschenbach'ın Tadzio'ya olan aşkı, onu ahlâki yönden çürütmektedir. Sanatsal faaliyetleri sıfıra inen Aschenbach için Venedik, sembolleşmiş bir anlatım taşımaktadır.

“Bir yerde oyalanacak olsalar, o da durmak zorunda kalır, geri dönseler geçip gitmelerini beklemek üzere aşevlerine, avlulara sığınır. Bazen onları gözden kaybeder, soluk soluğa ve bitkin, köprülerde, pis çıkmaz sokaklarda onları arar, saklanacak bir yeri olmayan dar sokaklarda ansızın onlarla karşılaştı mı, dakikalarca süren ölüm korkuları yaşardı. Yine de ıstırap çektiği söylenemez. Kafası ve yüreği bir sarhoşluk içinde olur, insandaki mantık ve onuru ayaklar altına almaktan hoşlanan şeytanın emirleri yönetirdi adımlarını” (Mann, 2015: 78).

Ahlaki ve rasyonel düşüncesini kaybeden protagonist, saplantılı bir hâlde, Tadzio'nun peşinde koşmaktadır. Böylesine bir saplantının aynı zamanda onu kötülüğe ve ahlak karşıtlığına sürüklediğinin farkında olan Aschenbach, bu gayrı ahlaki durumu kendi içerisinde içselleştirmiş ve meşrulaştırmıştır. Yukarıdaki ‘şeytanın emirleri’ ifadesi ile bu durum açıklanmaktadır.

Ayin bitişi ile birlikte Aschenbach, Polonyalı aileyi takip eder. Tadzio ve ailesi, gondolla otele geri dönmektedir. Aschenbach ise gondolcuya ilerideki aileyi, onlara sezdirmeden takip etmesi için fazladan bahşiş vereceğini söylemektedir. Bu esnada olay

örgüsüne uygun olarak, Venedik'in geçmişinden söz edilir. Yukarıda söylenmiş olan Aschenbach ve Venedik'in paralellik gösteren özellikleri açısından da önemlidir.

“İşte Venedik, o yüze gülen ama şüpheli dilber – yarı masal, yarı yabancı tuzağı olan bu kent ağır, pis havasıyla bir zamanlar zevk ve sefalı bir bolluk içinde sanatı geliştirmiş, müzisyenlere yalpalı ve âşıkane ninniler gibi nağmeler ilham etmişti. Serüveni yaşayan Aschenbach, gözlerine o çağların zenginliği doluyormuş, kulaklarına o devirlerdeki benzer melodiler sokuluyormuş gibi olurdu; kentin hasta olduğunu, kazanç hırsıyla kendindeki bu hastalığı gizlediğini de düşünür, gözlerini, önü sıra kayıp giden gondole artık hiç çekinmeden dikerdi” (Mann, 2015: 79).

Yukarıdaki alıntıya dikkat edildiğinde, Venedik'in aldatıcı özellikleri verilmiştir. Protagonistin de aynı biçimde aldatıcı oluşu, şehrin ve karakterin paralelliği açısından oldukça önemlidir. ‘Bir zamanlar zevk ve sefalı bir bolluk içinde sanatını geliştirmiş’ ifadesi Aschenbach’ı tanımlamaktadır. Şüphesiz ki Aschenbach, bilhassa metnin birinci ve ikinci bölümünde karşılaşılan burjuva özellikleri, sanattaki ve yazın dünyasındaki başarısı ve bilinirliği, yazdıklarından dolayı aldığı asalet ünvanı ile birlikte Venedik’le benzer özellikleri taşır. Tadzio’nun görülmesi ve buna bağlı süreçlerin sonucunda, Aschenbach’ın çocuğa duyduğu ihtiras göz önüne alındığında hem ahlâki hem de sanatsal üretkenlik açısından çöküntü başlamıştır. ‘O çağların zengiliği’ ifadesinden yola çıkarak, Aschenbach’ın sanatsal üretkenliği incelendiğinde, Tadzio figürü Aschenbach için çöküntü yaratan nesne konumuna gelmiştir. Çünkü protagonistin, Tadzio ile tanışmasının ardından başlayan saplantı, Aschenbach’ın sanatsal etkinliklerini sıfıra indirgemektedir. Bu süreç boyunca ele alınan Aschenbach’ın apollonik özellikleri kaynak alınarak, babasından ona miras kalan disiplin ve çalışkanlık, Tadzio ile tanışmadan sonra kaybolmuş, yerini Eros’un aylaklığına bırakmıştır. “Gerçi Eros aylaklığı sever derler, aylaklık için yaratılmıştır Eros” (Mann, 2015: 67).

Böylesine bir meşrulaştırmanın ardından, açıkça görülmektedir ki, saplantı, Aschenbach’ın çöküşüne neden olmuştur. Bu çöküntü ile birlikte, Aschenbach’ın sanatsal üretkenliği sona ererek ‘kazanç hırsı’ ile Tadzio’yu elde etmeye çalışmaktadır. Aynı zamanda Venedik’in ‘hasta’ olarak nitelendirilmesi de bu sebepten kaynaklanmaktadır. Sanatsal üretkenliğin bitimi, ahlâki yozlaşmanın belirtileri, hastalığın habercisi olarak nitelendirilebilir.

Dolayısı ile Venedik, Aschenbach'ın sanatsal geçmişini, yaşamındaki dönüm noktalarını ve varoluşunun şimdiki özelliklerini nitelemektedir. 'Bir zamanlar bolluk içinde' oluşu sanatsal geçmişini, 'hasta oluşu ve bu hastalığı kazanç uğruna gizlemesi' Aschenbach'ın yaşamındaki dönüm noktasını, şehirdeki kolera salgınının gizlenmesi için yapılan çalışmalar da, Aschenbach'ın bu ahlâksızlığı ve çöküntüsünü gizlemesi açısından varoluşunun şimdiki özelliklerini taşımaktadır.

Venedik'te Ölüm metninde yer yer karşılaşılan iyi-kötü, doğru-yanlış şeklindeki eylemlerin ahlâki çözümlemesi, bu kez de okuyucuya sunulmaktadır. Aschenbach'ın Tazio'ya olan aşkı bastırılamamaktadır. Bu ahlâki gelgitlerden birine örnek vermek gerekirse;

“İşte kafası karışık bu adam, kendisini tutuşturan nesneyi aralıksız izlemekten, gözden kaybettikçe hayaliyle yaşamaktan ve tıpkı âşıklar gibi gölgesine aşk sözleri söylemekten başka bir şey bilmiyor, bir şey istemiyordu. Yalnızlık, gurbet ve gecikmiş, derin bir sarhoşluktan duyduğu mutluluk ürkmeden, yüzü kızarmadan, en olmayacak şeylere bile kalkışmaktan yana onu cesaretlendirip teşvik ediyordu. Nitekim gece geç vakit Venedik'ten dönüp gelince, otelin birinci katında güzel çocuğun odası önünde durduğu, tam anlamıyla kendinden geçerek alnını kapının rezesine dayadığı ve böyle çılgın bir durumda yakalanmayı göze alarak uzun zaman oradan ayrılamadığı olmuştu” (Mann, 2015: 79, 80).

Bu açıklamanın ardından, Aschenbach'ın apollonik özelliklerini içeren, baba tarafından ona miras kaldığını ifade ettiği disiplin öğelerine ek olarak, kendi içerisinde bulunduğu durumu göz önüne alarak, yaptığı eylemlerin ataları tarafından hoş karşılanıp karşılanmayacağını düşünmektedir. Metnin bu bölümünde oldukça sık karşılaşılan bir durum da, Aschenbach'ın eylemlerini meşrulaştırma çabalarıdır. Gondolla Polonyalı aileyi takip ederken, Aschenbach kendi içinde doğru olup olmadığını bilmediği eylemlerini sorgular. Yaptığı her işte atalarının rızasını aldığını düşünür ve buna göre hareket etmeye çalıştığını ifade eder. Fakat protagonistin, Tazio ile ilişkisinden bu yana, artık durum böylesine olmaktan çıkmıştır ve Aschenbach bu yaptıklarını kendi içerisinde meşrulaştırma çabalarına dönmektedir. Bu meşrulaştırmaya odaklanıldığında ise aşağıdaki açıklama oldukça önem taşımaktadır. Aynı zamanda dekadancılığın göstergesi olarak kabul edilebilecek bu meşrulaştırma çabası, Aschenbach figürünün metin içindeki gelişimini de gözler önüne sermektedir.

“Onların şimdi, bu kadar yakışksız bir sergüzeşte saplanıp kalmış, duygunun bu kadar egzotik safhalarına dalmış bu durumda burada da hatırlıyor, onlardaki vakur disiplini, mazbut mertliği düşünüyor, mahzun gülümsüyordu. Ne derlerdi? Hiç kuşkusuz sanatın büyüüne geçen bu hayata, kendilerinininkinden soyunu inkâr derecesine ayrılmış olan bütün bu hayata ne diyebilirlerdi? Bir zamanlar kendisi de bu hayat için atalarının kökleşmiş zihniyetine uyarak ne alaycı gençlik cevherleri yumurtlamış, aslına bakılırsa, bu hayat onlarınkinden ne kadar çok benzemişti! O da görevini yapmış, o da onların pek çoğu gibi bir asker ve savaşçı olmuştı. Çünkü sanat da bir savaş değil miydi?” (Mann, 2015: 80)

Yukarıdaki meşrulaştırmaya ek olarak, Tadzio’ya olan duygularına saplanıp kalan, kendini bu şekilde hakladıktan sonra, Eros’u da büyük milletler tarafından övüldüğünü düşünür ve bu yasak aşkın peşinden koşmaya devam eder. Bu meşrulaştırma süreci, protagonistin dekadanzaştığının göstergesidir. Eros’un cesur milletlerce özellikle itibar gördüğünü vurgulayan cümle ile birlikte, bu çöküntünün ve ahlâksızlığın ‘cesaret’ erdemi ile bağdaştırılması da metnin çöküntüleştirme sürecinin bir parçasıdır. Aschenbach için cesaret, bu çöküntünün ahlâki sınırlarını aşmasına yarayan bir özellik konumuna getirilmiştir. Bu konum, eski toplumların kahramanları ile özleştirilerek, Aschenbach’ın savı güçlendirilmiştir. Öte yandan, metnin edebiyatbilimsel açıdan anlatıcının olaya dâhil olma noktasında farklı bir gözlem meydana gelmektedir. “Aşktan başı dönen Aschenbach, işte böyle düşünüyor, böylece kendine bir destek arıyor, onurunu korumaya çalışıyordu” (Mann, 2015: 81).

Bu olaylardan sonra Aschenbach’ın büyük yemek salonuna inmesi ile birlikte, şehirdeki gizlenmeye çalışan hastalığın izini sürmeye devam eder. Venedik’te bir süredir görülen dezenfeksiyon çalışmalarının sebebini bir başkasından öğrenmek için, büyük yemek salonundaki metrdoteli sorguya çeker. Fakat bu sorgu da gerçeği aktarmamakta, şehrin hasta olduğunu gizlemek adına sıcakların önüne geçmek için yapılan bir çalışma olduğu cevabını alır.

Aynı günün gecesinde, akşam yemeğinden sonra otele bir grup sokak sanatçısı gelmiştir. Metindeki dekadanz motifler bakımından oldukça önemli iki unsur ortaya çıkmaktadır. Bunlardan birincisi, Aschenbach’ın gemi ile seyahati sırasında, kendisinden yaşça küçük bir takım gence ayak uydurmaya çalışan sarhoş ihtiyardır. İkincisi ise eserin beşinci bölümünde ortaya çıkan dilenci virtüözlerdir. İlk olarak aşağıdaki başlıkta, sarhoş ihtiyarın metindeki protagonist ile benzeşimi ele alınacaktır.

4.4. Ahlâki Değerlerin Çöküşü

Venedik'te Ölüm'ün beşinci bölümünde, protagonistin ahlâki değerlerinin çöküşe uğradığı, farkındalığa rağmen işlenen yanlışlıkların meşrulaştırıldığı görülmektedir. Sanatsal faaliyetin, estetik ilhâm kaynağının yerini bir âşk nesnesine bırakarak sıfıra indirgendiği, bu başlığın bir önceki bölümünde ele alınmıştı. Olay örgüsüne ve hikâyenin devamına uygun bir biçimde çizilen tablo, okuyucuyu Aschenbach'ın çöküntüsü ile karşı karşıya bırakmaktadır.

Venedik'te Ölüm'ün ikinci bölümünde, Venedik'e gitmekte olan bir gemiye binen Aschenbach, çevresindekilerden farklı bir durumda olan fakat yine de o gruba mensup olan bir ihtiyarı gözlemlemektedir. İtalya'ya bir gezinti için bir araya gelmiş Polalı tüccar yardımcıları olacak taşkın neşeli bir gençler grubu, birinci mevki güvertesindeki kalabalığı oluşturmaktadır. Şahıslarıyla, girişimleriyle böbürleniyor, çene yarıştıp gülüşüyor, kendilerini beğenerek kendi jestlerinden zevk alıyor, küpeşteden sarkarak diğer insanlarla iletişim kuran bu genç topluluğun arasında kendini gizleyen bu kişi ise metinde şu şekilde tasvir edilmiştir:

“Açık sarı, son moda yazlık elbiseli, kırmızı kravatlı, kenarları fiyakayla yukarı kıvrık Panama şapkalı biri, cırlak sesiyle taşkınlıktan yana hepsini bastırıyordu. Aschenbach ona dikkatle bakar bakmaz, bir dehşet duygusuyla, bu delikanlılığın sahte olduğunu anladı. Yaşlıydı bu adam, şüphe edilemezdi bundan. Gözlerini, ağzını kırıksıklar çevreliyordu. Yanaklarındaki soluk kırmızılık, allıktı; alacalı bir bezle sarılmış hasır şapkanın altındaki kestane rengi saçlarıysa peruk! Boynu göçmüş, sinirleri meydana çıkmış, üst dudağına konmuş bıyıkla çenesindeki bantelleri boyanmıştı; gülerek gösterdiği sarı ve eksiksiz dişleri ucuz cinsinden takma, her iki işaret parmağında birer mühür yüzük takılı elleri, sanki ihtiyar eliydi. Aschenbach ona ve arkadaşlarıyla olan yakınlığına ürpertiyle baktı” (Mann, 2015: 31).

Yapılan detaylı tasvirin ardından Aschenbach kendini iyi hissetmemektedir. Çünkü burada ele alınma şekli itibari ile yaşın önemi vurgulanmıştır. Gizlenmeye çalışılan fiziksel belirtiler, bu yaşlı adamı, Aschenbach'ın gözünde utanılası hâle getirmektedir. Fakat hikâyenin ilerleyen kısımlarında Aschenbach da benzer müdahalelerde bulunmuş, kendi yaşını, fiziki durumunu gizlemeye çalışmıştır. Yukarıdaki uyumsuzluğun meydana getirdiği bu tiksinti durumu, metnin dekadan motifleri arasında yer almaktadır. Çünkü yukarıdaki alıntıya dikkat edildiğinde, Aschenbach'ın bu olaya ürperti ile baktığı gösterilmiştir. Oysaki Aschenbach, yalnızca Tadzio ile tanışmadan önce bu duruma

ürperti ile yaklaşmıştır. Kendisinin yaşadığı süreç içerisinde, ahlâki yanlışlığını birçok kez, birçok denemeyle meşrulaştırmaya çalışmıştır. Bu açıdan bakıldığında, dekadanzaşma unsuru olarak tekrar bir gizleme hamlesi görölmektedir. Mevcut özelliklerin değıştirilmesi adına farklı bir çaba ve gayret ile durumun örtbas edilmesi, aynı şekilde Venedik'in dezenfeksiyon çalışmaları hatırlandığında, dekadanzaş özellikleri açısından oldukça tutarlıdır.

Dönüşüm süreci açısından zaman etkeni oldukça önemlidir. Önceki bölümlerde ifade edildiğı gibi, Aschenbach'ın Tadzio'ya yaklaşımı sıralı bir farklılık göstermektedir. Kısaca özetlemek gerekirse, Aschenbach ilk başta Tadzio'ya karşı babacan bir tavır takınmakta, ardından Tadzio'yu estetik yaratım için bir ilhâm kaynağı olarak görmekte, son olarak da ona âşık olarak sanatçı kimliğini kaybederek tamamiyle dekadante dönüşmektedir. Bu süreçlerin gelişimi açısından zaman kavramı ele alındığında, Venedik'te Ölüm'de aşğıdaki sembolik bir özellik taşıyan açıklamaya erişilmektedir:

“Gece ilerliyor, zaman parça parça akıyordu. Baba evinde yıllarca önce bir kum saati vardı. Sanki önüne gelmiş gibi, o narin ve anlamlı aleti şimdi tekrar görüyordu. Demir pası rengine boyanmış kum, ince ve sessiz, cam boğazdan akıyor, üst boşlukta tükenmeye başlayınca orada küçük ve şiddetli bir anafor peyda oluyordu” (Mann, 2015: 89).

Bu sembolik anlatımı daha iyi kavramak açısından, edebi semboller sözlüğünde yer alan bir sonraki bilgiye gözetilmalıdır. “Öte yandan kum saati, açıkça tanımlanmış bir başlangıç ve bitiş ile mevcut bir miktarda zamanı maddi olarak ifade eder; bu nedenle genellikle geçicilik ve ölüm sembolizmi bağlamında kullanılmıştır” (Butzer ve Jacob, 2008: 397).

Protagonistin zamansal süreçteki hem fiziksel hem de manevi değışimini açıklamak için başvuru lan yukarıdaki alıntılar, sanatçının genel yapısı itibarı ile burjuvadan dekadante nasıl dönüştüğünü ve aynı zamanda Venedik'te Ölüm'ün ikinci bölümünde karşılaşılan sarhoş ihtiyarın gençlerle olan ilişkisinin Aschenbach tarafından anlamlandırılmamasının ardından, sonunda o figüre nasıl benzediğini göstermektedir.

“Gençlerle yakışık almaz dostluğunun, züppe ihtiyarı ne hallere soktuğunu seyretmek ilginç kaçıyordu. İhtiyar beyni, şaraba dinç gençlerinki gibi dayanamamış, körkütük sarhoş olmuştu. [...] Aschenbach, kaşları çatık, ona bakıyordu; üzerine tekrar bir bunalma duygusu geldi, sanki dünya tuhaflığa ve karikatürleşmişliğe doğru hafif, ama önü alınmaz bir kayma göstermişti” (Mann, 2015: 34).

Açıkça görüldüğü üzere, Aschenbach, bu yaşlı sarhoşun eylemlerini yadsımakta ve garipsemektedir. Oysaki kendisi de hikâyenin beşinci bölümünde, tam da eleştirdiği o yaşlı sarhoş figüre benzeyecektir. İki bölüm arasındaki köprünün kurulması ile birlikte, sanatçının da dekadente dönüşümünün nasıl ele alındığı görülecektir.

“Her âşık gibi beğenilmek istiyor, bunun imkânsızlığı 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 merak içinde geliyordu. Kendisini hayran eden bu taze gençlik karşısında yaşlanmış vücudundan iğreniyordu; ağaran saçlarının, keskinleşmiş yüz çizgilerinin görünümü onu utanca, ümitsizliğe uğratiyordu. Vücutça dinçleşmek isteği duyuyor, ikide bir otelin berberine uğruyordu” (Mann, 2015: 96).

Bunun üzerine protagonist, kendisini gençleştirmesi için berberin yaptıklarını izlemektedir. Berber, Aschenbach’ın kaşlarını, gözkapağını, saçlarını boyar, yüz derisinin rengini çeşitli kremlerle canlandırır. Böylelikle Aschenbach artık genç görünmektedir. Hikâyenin ikinci bölümündeki o eleştirdiği figüre dönüşen Aschenbach için artık durum, tam anlamıyla çöküş, yani dekadantlık olmuştur. Eleştirdiği figüre benzemesini anlatıcı aktarmaktadır: “Zihni perişan Aschenbach, oradan bir rüya hazzı içinde, şaşkın ve ürkek, ayrıldı. Kırmızıydı kravatı, geniş gölge yapan hasır şapkası alacalı bir şeritle sarılı!” (Mann, 2015: 97).

Dekadana dönüşümün kanıtlanması adına, sarhoş yaşlı figürünün betimlenmesindeki benzerliklere geri dönüldüğünde, geçerli ifadeler bulunmaktadır. Örneğin, kırmızı kravat, alacalı bir bezle sarılmış hasır şapka, yanaklardaki allıktan meydana gelen kırmızılık ifadeleri hem yaşlı sarhoş hem de Aschenbach figürü için kullanılmıştır. Ayrıca her iki figürün de tasvir edilme biçimleri birbirine benzerdir. Hem yaşlı sarhoş hem Aschenbach içinde bulundukları durumdan yola çıkılarak, çevresine uyum sağlayamamıştır ve eylemleri yadsınmaktadır.

4.5. Dilenci Virtüöz Figürü Üzerinden Oksimoron Şema

Aschenbach ve Tadzio’nun kaldığı otele bir akşam küçük bir grup sokak şarkıcısı performans sergilemek için gelmiştir. Bu grup iki erkek ile iki kadından oluşmaktadır. Bu gruba otelin çalışanları dâhil, herkes büyük bir ilgi göstermektedir. Anlatıcı, bu

grubu dilenci virtüözler olarak isimlendirmiştir. Grubun as elemanı ise kitara çalan, bariton sesli bir virtüözdür.

Protagonist, onların gösterisini itici bulmaktadır. Fakat yine de gösterilerine sahte bir gülümseme ile eşlik etmekten çekinmemektedir. Tadzio da aynı şekilde tepkisini korumakta, gösteriye Aschenbach gibi yaklaşmaktadır. Dilenci Virtüözün tasvirinde kullanılan oksimoron ifadeler oldukça yoğundur. Anlatıcının ifadesi ile dilenci ve virtüöz yan yana getirililerek çarpık bir ortam aktarılmaktadır. Bir dilencinin, dilenmekten başka yapabileceği hiçbir şey olmadığı düşünüldüğünde, virtüöz ifadesi anlamı çarpıklaştırmaktadır. Aynı zamanda, sahne sanatlarında ya da herhangi bir çalgı dalında virtüöz seviyesinde bulunan kişinin de dilencilikle bağdaştırılması oksimoron bir yapı oluşturmaktadır. Öte yandan bu bölümdeki diğer oksimoron şemayı oluşturan ifadeler bakıldığında ‘cinas’ ve ‘belirsizlik’ ifadelerinin kullanıldığı görülmektedir. Ayrıca ‘saçma’ ve ‘anamlı’ ifadeleri de yer bulmaktadır.

“Sözleri baştanbaşa saçma olan şarkı, onun ağzında, yüzündeki mimikler, vücudundaki hareketlerle, anlamlı göz kırpsıları, dilini dudaklarının kenarında müstehcen bir şekilde gezdirişleriyle cinaslı ve belirsiz bir şekilde edepsiz bir anlam kazanıyordu” (Mann, 2015: 85).

Buna ek olarak ‘kaba ve küstah’ kelimeleri ile ‘alçak gönüllü’ ifadeleri yanyana getirilmiştir. “Numarasını yaparken ne kadar küstah hareket etmişse, şimdi de yukarıda o kadar alçak gönüllü görünüyordu” (Mann, 2015: 85).

Oksimoron şemaya bir diğer örnek de “zayıf boynun göze batacak kadar büyük olması”, “Sinsi bir kul köle gülümsemesi ve kaşlarındaki tehditli ayrıklık”(2015: 85), “izleyicilerin gösteriyi beğenmesine rağmen yaşadıkları sıkıntının üstesinden gelmek adına dilenci virtüözün affettirme çabaları’, sorguya çekilen dilenci virtüözün yalan söylemediğine dair güvence verme çabası ve ettiği yeminler”(2015: 86), “ritmik bir düzene sokulmuş fakat yine de serbestliğini koruyan bir şarkı”(2015: 87), oksimoron şemayı oluşturmaktadır.

Buradaki oksimoron şemanın oluşturulmasındaki sebep, zıtlıkların göz önüne serilerek, dekadanlaşmış sanatçının durumunun anlatılması içindir. İçinde bulunulan durumun her ne kadar eğlenceli imiş gibi gözükse de, içten içe hüznü bir yapısı bulunmaktadır.

Gizlenmek istenen duyguların başkaları tarafından algılanması sonucu duyulan utanç ve pişmanlık, metinde karşılık bulmuştur. Örneğin:

“Tadzio’ya göz kulak olan kadınlar, taraçanın arka tarafında oturuyorlardı; iş o dereceye gelmişti ki, tutkun adamın göze bakmaktan, şüphe uyandırmaktan çekinmesi gerekiyordu. Hatta birçok defa plajda, otelin lobisinde, San Marco Meydanı’nda yakınında duran Tadzio’yu yanlarına çağırdıkları, çocuğun kendisinden uzakta bulunmasına dikkat ettiklerini görmüş, adeta donup kalmış, bundan korkunç bir hakaret anlamı çıkarmaya zorlanmış, bu duygunun etkisi altında gururu o zamana kadar tanımadığı acılar içinde kıvranmış, bu hakareti reddetmesine vicdanı elvermemiştir” (Mann, 2015: 84).

Metnin bu bölümünün oksimoron şema ile kurulmasının ardındaki amaç, sevilen, saygı gören, asalet ünvanı kazanan ve yazdıklarının, bir kral tarafından ders kitapları arasına konulması uygun görülen sanatçının, zamanla hem fiziki hem manevi çöküşünün etkisini göstermektir. Sanatçının duygu, düşünce ve eylemleri doğrultusunda sanatsal üretkenliği sıfıra inmiş, fakat yaşının aksine duygusal beklentileri gittikçe artmıştır. Duygu beslediği çocuğun karşısında dilenci durumuna eşdeğer bir rol kazanan Aschenbach, kendi acizliğini yok edecek bir çözüm bulmalıdır. Oksimoron şemaya paralel olarak, Tadzio tarafından ılımlı karşılanan Aschenbach, her ne kadar kendi eylemlerini meşrulaştırma yolunu benimsese de, diğer dış karakterler tarafından bu olay yadsınmaktadır. Yukarıdaki ayıplayıcı alıntı da bunun göstergesidir.

Dilenci Virtüöz üzerinden işlenmiş olan bu oksimoron şema, aynı zamanda Aschenbach’ın beğenilmek için yaptığı girişimlerin ironik bir göstergesidir. Aschenbach da dilenci virtüöz gibi bütün yeteneklerini sergilemekte, kendini Tadzio’ya beğendirmeye çalışmaktadır. Bu olaya ek olarak metinde işlenen bir bölümü incelemek gerekmektedir. Aschenbach, dilenci virtüöze, şehirdeki dezenfeksiyon çalışmalarının nedenini sorar. Scirocco’dan kaynaklandığı cevabını alan Aschenbach bu duruma inanmaz. Bir afet olup olmadığına dair yönelttiği soruya doğru cevabı alamayan Aschenbach, ayrıca bu durumun yalanlanması ile karşı karşıya kalmaktadır. Venedik’teki salgının gizlenmesi, daha önce de belirtildiği gibi, Aschenbach’ın Tadzio’ya olan yasak aşkını simgelemektedir. Dilenci Virtüöz figürünün metinde yer almasının sebebi elbette ki betimleme sanatının bir parçasıdır. Çünkü olayın geçtiği bölümde, Aschenbach eylemlerini gizlemekte, öğrenilmesinden korkmaktadır. Tıpkı Dilenci Virtüözün şehirdeki salgını bilmesine rağmen doğruyu söylememesi gibidir. Çünkü dilenci virtüöz,

Aschenbach'ın ona soru sorduğu anda ona yakınlaşmış, Aschenbach da dilenci virtüözden yayılan fenol kokusunu almıştır. Hastalığa karşı bir çeşit koruma yolu olarak gözüken bu eylem, dilencinin salgından haberdar olduğunun göstergesidir.

Tüm eylemleri ile birlikte gösterilen dilenci virtüöz, Aschenbach'ın içinde bulunduğu durumun gösterilmesi adına, oksimoron bir yapı oluşturulması ile birlikte, okuyucuya ironik bir biçimde sunulmuştur. Saklanan şeylerin gizlenmesi adına yapılan bütün eylemler, aslında olayı daha da trajikomik hale sokmaktadır. Bu sebepten yola çıkılarak, otel müşterilerinin dilenci virtüözün gösterine fazlasıyla gülerek tepki göstermeleri, olayın etkisini kuvvetlendirmek için oldukça iyi bir çözümdür.

“Dizlerini kırıyor, kalçalarını dövüyor, kasıklarını tutuyor, içindikileri dışarı dökmek istiyor, artık gülmüyor, böğürüyordu; gülen topluluktan daha komik bir şey olamazmışçasına parmağıyla yukarısını gösteriyor, sonunda bahçede, taraçada bulunan herkes, kapı aralarındaki garsonlara, asansörcü çocuklara otel uşaklarına varana kadar herkes gülüyordu” (Mann, 2015: 87).

Yukarıdaki tüm eylemler, Aschenbach'ın çöküşünü ve bu çöküşe rağmen kendisini beğendirme çabasının göstergeleridir. Dilenci Virtüöz figürünün seçilmesi ayrıca önemlidir. Çünkü sanatın gereksinimlerinin dışında gerçekleştirilen bu eylemler, sanatçının yeteneklerinden, yani virtüözitesinden kaynaklanmakta, fakat beğendirme veya beğenilme arzusu, sanatçıyı dış figürlere bağlı bırakarak, başka bir varlığın beğeni yargısına hapsetmektedir. Beğenilme arzusuna yenik düşen Protagonist de, sanatçı özelliklerini yitirerek dilenci durumuna düşmektedir. Tüm bunlar sanatçının dekadanzaşmasının bir göstergesi olarak metinde yer almaktadır.

4.6. Sanatçının Dekadanzaşma Sürecinin Adımları: Peripetie (Baht Dönüşü), Anagnorisis (Tanınma), Pathos (Acılı Eylemler) ve Hamartia (Hata)

Metinsel açıdan olay örgüsünün sebep-sonuç ilişkisine bağlanması açısından, sanatçı kavramının evrimsel süreci incelendiğinde, Venedik'te Ölüm adlı eserin protagonist Gustav von Aschenbach'ın eylemlerinin bir sonuca götürmesi öngörülmektedir. Metinde işlenen sanatçı kavramının evrimleşme sürecine bakıldığında, önceki bölümlerde, sanatçının dekadanzaştığı ifade edilmişti. Fakat bu dekadanzaşmanın sebep-sonuç ilişkisinin açıklanması açısından, Aristoteles'in Poetika adlı eserinde, tragedyanın nitel öğelerinin, yani iç öğelerinin kavranması adına ortaya koyduğu kurallara bakıldığında, başlıktan da görülebileceği üzere, bazı kriterler bulunmaktadır. Bu

kriterler sağlandığında, olay örgüsünün sebep-sonuç ilişkisi ortaya çıkmaktadır. Bu kriterler ise, kahramanın eylemlerinin mutluluktan felakete dönüşmesini anlatan Peripetie(Baht Dönüşü) (1987: 37), kahramanın kendini bulması ya da eylemlerinin anlamlarının farkına vardığı bir tanınma hali olarak Anagnorisis(1987: 34), maddi acı halleri, yaralanmalar ve ölümlerin bulunduğu acı veren eylemler olarak Pathos(1987: 35), son olarak da, onura sahip, iyi bir kişinin eylemlerinin bir sonucu olarak trajik yönüyle hataya sebebiyet veren ve bir suç ile suçlanmış kişiyi gösteren Hamartia’dır(1987: 37, 38).

Protagonist, Venedik’te bir salgın olduğu düşüncesi ile birlikte bu olayı öğrenmek adına birkaç girişimde bulunmuştur. Önceki bölümlerde de ifade edildiği gibi, Venedik sokaklarında yaşlı bir seyyar satıcıya, dilenci virtüöze bu dezenfeksiyonun sebebini sormuştur. Bu kez San Marco Meydanı’ndaki bir İngiliz turizm acentesine para bozdurmak amacıyla gittiği sırada, İngiliz memurdan şehirdeki dezenfeksiyon çalışmalarının kolera salgının önüne geçilmesi için yapıldığını öğrenir. Bu salgın, Hint kolerası adında birkaç yıldır yayılma eğilimi göstermiş, Ganj Deltası’nın bataklıklarında doğmuş, Hindistan’ı, Çin’i, Afganistan’ı ve İran’ı sarmış, ayrıca Astrahan’ndan Moskova’ya ulaşmış, aynı zamanda Suriyeli tüccarlarla denizler üzerinden Akdeniz’in birçok limanında gözükmüş, Toulon, Malaga, Palermo ve Napoli’ye, yani İtalya’nın Calabria ve Puglia bölgesine bulaşmıştır. Kısa bir zamanda yayılma oranı büyüyen bu salgın, İtalya’da başlangıçta iki kişinin ölümüne yol açmış, ardından Almanca gazetelerde Venedik’te bir afetin oluştuğuna dair ilk haberler yapılmış, bunun sonucunda turizmin çöküşünü engellemek için yerel yönetimlerin bu kolera salgınına gizleme çabasına girdiği görülmüştür. Tüm bunlarla birlikte, Venedik’te yöneticilerin bu düzenbazlığı halkı ahlaksızlığa itmiş, cinayetlerin, hayâsızlıkların, fuhuşun gittikçe arttığı görülmüştür. Turizm acentesindeki İngiliz, tüm bunları Aschenbach’a aktararak, protagoniste, şehri terketmesini tavsiye etmiştir.

Venedik’teki salgının ortaya çıktığının kesinleşmesi ile birlikte, metin açısından sebep-sonuç ilişkisi üzerinden, sanatçının dekadanzaşmasının bir diğer örneği incelenebilir. Metinden bir alıntı ile başlanıldığında; “Zihninde, vicdanını temize çıkaracak dürüst bir hareketi ölçüp biçiyordu” (Mann, 2015: 92).

Protagonist, zihninde, Polonyalı aileye şehri terketmelerini söylemesi gerektiğini düşünmektedir. Bunu yaparken, menfaat düşüncesinden yoksun olduğunu kendi zihninde tasarlamaktadır. Fakat bu tasarı, Aristoteles'in belirttiği Peripetie ilkesini oluşturacak, protagonist bu eylemle, beklenilenin zıttını yaparak, düşüncesini Polonyalı aileye aktarmayacaktır. Öncelikle Peripetie'nin Poetika'daki tanımına bakıldığında, "Peripetie, eylemlerin düşünülenin tam tersine dönmesidir"(1987: 34) ibaresi görülmektedir. Peripetie'nin Venedik'te Ölüm'deki karşılığına bakıldığında ise, kendi zihninde Polonyalı aile itirafta bulunduğunu düşlerken, bu plandan vazgeçen protagonist, anlatıcının yorumu ile Peripetie ilkesini sağlamaktadır. "Ama öte yandan, böyle bir atılım yapmayı kesin olarak istemekten fersahlarca uzakta bulunduğunu hissediyordu" (Mann, 2015: 92).

Beklenilenin aksine protagonistin Polonyalı aileyi uyarmaması Peripetie ilkesini karşılayarak, sanatçının dekadanzaşması açısından ahlâki yanlışlığa sürüklenmesine, erdem kaybına yol açmıştır.

Öte yandan, ikinci özellik olan Anagnorisis ilkesi incelendiğinde; "Anagnorisis(tanınma), adının da anlattığı gibi, bilgisizlikten bilgiye geçiştir." (Aristoteles, 1987: 34) tanımı görülmektedir. Bu tanımdan yola çıkıldığında ise Aschenbach'ın yeni hali veya bir diğer deyişle, dekadana dönüşümü, kendisini tanımına sebep olmuştur. Bu farkındalık sanatçıyı sanat hayatından uzaklaştırarak, gayriahlaki, yasak ilişkiler peşine sürüklemiştir. Sanatçının yeni kimliğine dair bir itiraf niteliği taşıyan alıntı incelendiğinde; "Bu atılım onu gerisin geri götürecektir, onu asıl kişiliğine iade edecekti; şu da var ki kendinden uzaklaşmış bir kimse için, tekrar kendini bulmaktan daha sıkıntılı bir şey olur muydu?"(Mann, 2015: 92) cümlesi ile karşılaşmaktadır.

Sanatçının, önceki bölümlerde ifade edildiği gibi, eylemlerini meşrulaştırma çabası(Eros'un yolundan gitme, gençleşme ve kendini Tadzio'ya beğendirme) ile birlikte yeni kimliğini hala gözardı ettiği, kabullenmediği görülmektedir. Fakat olay örgüsü açısından sanatçının dekadanzaştığı kesin bir şekilde görülmektedir. Aynı zamanda bu sürecin, Anagnorisis ilkesini karşıladığı doğrulanmaktadır. Çünkü sanatçı için, yeni kimliği bir Anagnorisis oluşturmaktadır. Anagnorisis ilkesinin vücut bulduğu diğer örneklerin görülmesi adına, aşağıdaki alıntı incelenmelidir.

“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 ortaklığının bilinci azıcık şarabın yorgun bir beyni döndürüşü gibi, onu sarhoş ediyordu” (Mann, 2015: 93).

Sanatçının ülkesine geri dönmesi, disiplinle eserini hazırlama düşüncesi ile birlikte oluşan sıkıntı, üzgünlük duygusu, onun yeni kimliğine bağlandığını ve eski hayatına geri dönüş yapmak istememesini göstererek Anagnorisis ilkesini gerçekleştirerek, sanatçının artık sanatsal açıdan ele alınamayacak bir hâle girdiğini göstermektedir.

“Salgına uğramış ve bakımsız kentin hayali, gözlerinin önünden perişan geçişiyle ruhunda ümitler uyandırıyor: anlaşılmas, 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, erdemin sözü mü olurdu? Aschenbach susmayı ve kalmayı kabul etti” (Mann, 2015: 93).

Yukarıdaki iki alıntı incelendiğinde, protagonistin ahlâki eylemler açısından bir tür hata veya bir diğer deyişle suç işlemesi, metindeki Hamartia ilkesini meydana getirmektedir. Yukarıdaki ilk alıntıda, suç ortaklığı ibaresi ile birlikte daha da anlaşılır hale gelen bu özellik, aynı zamanda ikinci alıntıda susma ve Venedik’te kalma ibareleri ile desteklenmiştir. Her ne kadar ahlâk değerlerinin yazılı ya da kesin çerçeveleri olmasa da, toplumsal açıdan bazı eylemler bazı erdemleri oluşturmaktadır. Kolera salgınının olduğu bir şehirde, bu salgından haberdar kişilerin farkındalığını, henüz salgının farkında olmayan kişilerle paylaşması gerektiği düşünüldüğünde, ahlâki açıdan bir iyilik eğilimi olarak görülmektedir. Bu eğilimin doğruluğu veya yanlışlığı, kişiden kişiye farklılık gösterse bile, salgının yerel yönetimler tarafından gizlenmek istemesi bir suç oluşturmaktadır. Ayrıca yukarıdaki birinci alıntıda, anlatıcının ‘suç ortaklığı’ ifadesi hatırlanmalıdır. ‘Suç’ sözcüğü baz alındığında ise, bilginin farkındalığının paylaşılmaması suç olarak görülmektedir. Bu açıdan bakıldığında, sanatçının kendi menfaatleri adına suça ortak olması, metindeki Hamartia ilkesini gerçekleştirmiş olur.

Öte yandan, başka insanların hayatını kurtarabilecek bir bilginin paylaşılmaması suçu, Hamartia ilkesinin yalnızca birinci basamağıdır. Aynı zamanda sanatçının, sanata dair ödevlerinin, eylemlerinin, üretkenliğinin unutulması da bir çeşit hata ve suç olarak kabul edilmelidir. Venedik’te Ölüm’ün birinci bölümünde geçen aşağıdaki ifadelerin incelenmesi, bu duruma aydınlık kazandıracaktır.

“Benliğinin ve bütün Avrupa’yı benimsemiş ruhunun kendisine yüklediği ödevlerle –alacalı bulacalı dış dünyanın meraklısı olmayacak kadar- fazlasıyla meşgul, yaratma sorumluluğuyla çok yüklü, eğlenceden yana çok gönülsüz, yeryüzü hakkında herkesin çevresinden pek ayrılmaksızın edinebileceği görüşle yetinmiş, Avrupa’dan dışarı çıkmak şöyle dursun, hiçbir zaman böyle bir arzu bile duymamıştı” (Mann, 2015: 17).

Açıkça görüldüğü üzere, Aschenbach, sanat alanındaki gerekliliklere oldukça sadık bir biçimde tasvir edilmiştir. Sanatçı, sanatın ödevlerine ve sorumluluklarına tamı tamına bağlıdır. Ayrıca sanatçının, sanatsal eylemlerinin bir sonucu olarak eserlerinin seçme parçalarının, eğitim örgütleri tarafından okuma kitaplarına yerleştirilmesi ve hatta ellinci doğumgününde verilen soyluluk ünvanını bile sanat adına reddetmesi, onun sanata üstün bir bağlılık gösterdiğini kanıtlamaktadır.

Ayrıca sanatçının, tüm bu kazanımlarına rağmen, kendi hedeflerine ulaşamama korkusu da, onun sanatsal açıdan yetinmezliğini ve kendini adanmışlığını göstermektedir.

“Üstelik hayatı bitişe doğru gittiğinden, sanatçıların duyduğu o bitirememe korkusunu – işlerini tamamlayamadan ve kendini tam anlamıyla teslim etmeye hazır olmadan saatin durabileceği yönündeki o kaygıyı artık sadece bir kuruntu olarak öteleyemediği için, dışarıdaki varoluşu kendisi için bir vatan haline gelen bu güzel kentle, dağlarda kurduğu ve yağmurlu yaz aylarını geçirdiği kaba saba kır eviyle yetiniyordu neredeyse” (Mann, 2015: 17).

Böylesine bir bağlılığın ardından sanatçının eski kimliğine karşı yeni ve tamamiyle zıt bir kimliğe kavuşması da sanatsal açıdan bir hata ve suç niteliği taşıyarak Hamartia ilkesini oluşturmaktadır.

Tüm bu veriler irdelendiğinde ortaya çıkan sonucun bir özeti ortaya konulmalıdır. Öncelikle Aschenbach’ın ilk evrede çizdiği sanatçı profilinin tam tersi bir şekilde değişmesi, yani dekadanzaşması, eserin genel çerçevesi itibarıyla bir Peripetie’dir. Çünkü eylemler, Aristoteles’ten yapılan alıntı ile birlikte, düşünülenin tam tersine bir ivme kazanmıştır. Buna ek olarak, sanatçının ilk bölümdeki yabancı ile karşılaşması ile başlayan değişim ile birlikte, zaman içerisinde olay örgüsüne paralel olarak yeni kimliğine ulaşması da Anagnorisis’tir. Çünkü sanatçı, kendi deyimiyle, Eros’un peşinden koşarak aşk ve şehvetin peşinden gitmektedir. Başlangıçta Tadzio’ya babacan bir tavırla yaklaşması, ardından onu saf bir estetik nesne olarak görmesi, onu eserini oluşturacak bir ilham kaynağı olarak görmesi, fakat tüm bunların ardından çocuğa aşık

olması, onun yeni kimliğini oluşturmuştur. Açıkça görüldüğü üzere sanatçının evrimi, iyiden kötüye doğru ilerlemektedir.

“Kimilerine göre, iyi örülmüş bir öykünün çift yanlı sonuçtan çok, tek yanlı bir sonucu olmalıdır; baht dönüşü de felaketten mutluluğa değil, tersine mutluluktan felakete dönmelidir. Bu da ahlaksal kötülükten ötürü değil de, yukarda bildirilen özellikten, yani kötüden çok, iyi olan bir kişinin işlediği ağır bir suçtan ötürü olur” (Aristoteles, 1987: 37, 38).

Aristoteles’in Poetika’sında ele aldığı tragedya özelliklerinin sağlanması konusunda saydığı bu kurallara ek olarak Pathos ilkesi hatırlanmalıdır. “Peripetie ve tanınma, böylece öykünün iki ögesidir. Üçüncü öge ise, acı veren eylem'dir(Pathos)” (1987: 35).

Sanatçının tüm eylemlerinin karşılığı olarak bir sebep-sonuç ilişkisi kurulmaktadır. Elbette ki bu eylemlerin sonucu, bu çalışmanın kaynağı olan, isminden de anlaşılacağı gibi ‘Venedik’te Ölüm’dür. Sonuç olarak Pathos ilkesi, Gustav von Aschenbach’ın ölümü ile sonuçlanacaktır.

4.7. Apollonik Özelliklerin Yitimi ve Dionysostik Kabullenme

Venedik’te Ölüm’ün beşinci bölümünde bulunan, sanatçının önceki bölümlerde ayrıntılı bir biçimde belirtilen Apollonik özelliklerini kaybederek tamamıyla Dionysostik özelliklere kendini teslim etmesini anlatan bu bölüm, Aschenbach’ın bir rüya görmesi ile başlamaktadır.

“O gece korkunç bir rüya gördü – varlığını en derin uykuda yakalamış, tam bir bağımsızlık, tam bir gerçeklik içinde olup bitmekle beraber, kendini olayların dışında bir yerde yürüyor ya da duruyor bir halde görmeksizin yaşadığı, bu hem bedensel hem de ruhsal serüvene rüya demek mümkünse. Bu oluşların sahnesi kendi ruhu olmuş, hayaller dışarıdan içeri yüklenmiş, direnişini – özlü ve ruhsal bir direnişi – zorla çiğneyerek yanığını hayatının kültürünü bir yıkıntı, bir enkaz halinde arkada bırakarak geçip gitmişlerdi” (Mann, 2015, 93).

Yukarıdaki alıntı incelendiğinde, sanatçının ruhunda varlık bulduğu söylenen bu rüyada, dışsal etkenlerin öncü rolü karşısında, kendi hayatının kültürünün bir yıkıntıya dönüştüğü görülmektedir. Bu yıkıntının Apollonik öğeler olduğu açık bir biçimde anlaşılmaktadır. Anlatıcının kullandığı kelimeler bakımından coşkunluk seviyesinin yüksekliği, boğuk ve mistik ortam tasvirleri ile birlikte Dionysos Kültü canlandırılmaktadır. Bir ritüel içerisinde bulunan Aschenbach’ın, rüyanın etken figürü ‘Yabancı Tanrı’yı görmesi akıllara Dionysos’u getirmektedir. Bu çalışmanın ikinci

bölümünde Apollonik ve Dionysostik öğeler bakımından ele alınan Aschenbach'ın bu rüya içerisinde karşılaştığı 'Yabancı Tanrı' ile Dionysos Kültü'ne dâhil olmuş olur. Bu kulte dair bazı özellikler sıralandığında, kadınlar grubunu oluşturan 'Maenad'lar ve erkekler grubunu oluşturan 'Satyr'ler görülmektedir. Metinde işlenen ritüel ve Dionysos Kültü arasındaki benzerlikler incelendiğinde;

“Kesik kopuk aydınlıkta, ormanlı tepelerden, ağaç gövdeleri, yosun tutmuş kayalarla yuvarlanan, döne döne aşağı kayan bir çığ gibi: insan, hayvan, mahşer, kudurmuş bir sürü ve vücutlarla, alevler, üste alta gelişler ve sarhoş tekerlenişlerle örtülü bir yamaç” (Mann, 2015: 94).

Walter F. Otto'nun belirttiği özelliklere göre, Dionysos'un takipçileri ritüellerini gerçekleştirmek ve bundan zevk almak için insanların yaşadığı ve çalıştığı yerleri terkedip, dağ ormanlarına ve yüksek dağların tepe noktalarına gitmişlerdir(1933: 118).

Venedik'te Ölüm'deki anlatımda ritüele dâhil olan kadın ve erkeklerin tasvirleri, Dionysos Kültü'ne paralel olarak benzerlik göstermektedir. Ayrıca Otto'ya göre ruhların uyanmasını kışkırtmak için bağırışlar, danslar, koşuşturmalar ve meşalelerin savrulması yer almaktadır(1933: 118). Kadınlar, yani Maenadlar, kaba bir şekilde meşaleler ve yılanlar tutmaktadır(1933: 161).

Venedik'te Ölüm'de ise kadınlar ellerinde meşale ve yılanla tasvir edilmiş, erkeklerin ise tunç darbukalar çaldığı ifade edilmiştir(Mann: 2015: 94). Otto'nun açıklamalarına bakıldığında, çalgıların kullanımında benzerlikler devam ederek, çeşitli yerlerde flütler, davulların zillerin çalındığı söylenmiştir(1965: 93).

Bir diğer benzerlik ise Kült'ün içerisindeki Phallus(Erkek Üreme Organı) tasviridir. Ernst L. Abel, devasa Phallus objesinin Dionysos'un betimlenmesindeki bir özellik olduğunu vurgulamıştır(2006: 54). Venedik'te Ölüm'de de işlenmiş olan bu özellik yer almaktadır: “Devasa ve tahtadan şehvet sembolünün üzerindeki örtü indirildi, sembol yukarı kaldırıldı: Hepsi birden daha pervasızca ve ulurcasına parolayı haykırdılar” (Mann, 2015: 95).

Anlatıcının yönlendirmesi ile birlikte, rüyanın sonuna doğru Aschenbach tamamiyle Dionysostik özellikler kazanmıştır. Tüm bu olayın içerisinde yer almış, hatta rüyanın diğer karakterlerini kendi ile özleştirmiştir.

“Rüyayı 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, kudurganlığı tadıyordu” (Mann, 2015: 95).

Rüyanın sona ermesi ile birlikte, sanatçı artık yeni kimliğini kabullenmiştir. İnsanların gözetleyici bakışları onu yıldırmamaktadır. Ona göre Venedik giderek insanların terketmesiyle boşalmakta, kendisi Tadzio ile birlikte yalnız kalacağına inanmaktadır. Sanatçı için artık yalnızca önemli olan, Tadzio’ya yakınlığıdır. Onu açıkça gözlemekten ve bu gözlemin diğerleri tarafından görülmesini umursamaz. Tadzio’yu takip etmesinin yakışksızca oluşunu bir kenara bırakarak, ahlâki ilkelerden de ayrıldığını ifade eder. “[...] bu akla sığmaz şey, kendisine mümkün, ahlak yasası ise boş görünüyordu” (Mann, 2015: 96).

Böylelikle Aschenbach’ın Apollonik özellikleri son bularak, yerini tamamiyle Dionysostik özelliklere bırakmaktadır.

4.8. Protagonist’in Sanatçı Anlayışı

Gustav von Aschenbach, genç Tadzio ve onun güzelliği karşısında kendi fiziki görünüşünden iğrenmektedir. Bu yüzden sıklıkla otelin berberine uğramakta ve bakım yaptırmaktadır. Daha önceki başlıklarda ayrıntılı olarak incelenen bu gençleşme girişiminin ardından Aschenbach, halen Tadzio’yu takip etmektedir. Şehrin sokaklarında, Polonyalı ailenin peşindedir. Obsesif olarak nitelendirilmesine yol açacak bu eylemlerle sanatçı, sanata dair görüşlerini aktarmaktadır.

İlk olarak ‘Sanatçının Dekadanlaşma Sürecinin Adımları’ başlığında ele alındığı gibi, Aschenbach, anlatıcının betimlemeleriyle eski sanat hayatından örneklerle anlatılmaktadır.

“Orada oturuyordu; üstat, olgunlaşmış sanatçı –arı biçime o denli örnek olmasıyla derbederliği ve dumanlı derinlikleri mahkûm eden, uçuruma duyulan sempatiyi göz ardı eden, reddedilesi olanı reddeden, yukarılara çıkan, kendi bilgisini aşan ve her türlü ironiden uzak, ortak güvenin borç saydığı görevlerine alışkın, ünü resmî kayıtlara, adı asalete geçen, üslubu delikanlılara örnek olan “Bir Sefil”in yazarı-orada oturuyordu[...].” (Mann, 2015: 99).

Yukarıdaki alıntıda sanatçının dekadandanlaşmadan önceki hâli okuyucuya sunulmuştur. Bir evrenin basamağı olarak görülebilecek bu açıklamanın ardından sanatçı, güzellik

kavramı üzerinden sanatçının tanımını yapmaktadır. Bunun için tekrardan güzel-çirkin, genç-yaşlı ayırımına vurgu olarak Platon'un Phaidros metnine göndermede bulunulur. Ontolojik açıdan güzelliğin kavranması, sanatçıya göre duysal açıdan sağlanabilmektedir. Maddî bir varlık üzerinden tinsel olana ulaşma çabası da açıkça Platon'un İdealar Kuramı'nı akıllara getirmektedir. 'Sanat ve Sanatçı Kavramlarının Tanımlanması' başlığında belirtildiği gibi, bir sanat eserine olduğu gibi yaklaşılmışından ziyade, alımlayacak birey için hayalgücü etkin bir rol oynamaktadır. Bu rol ise, karşısında duran sanat eserine, duyu organları yoluyla bakan izleyicinin, hayalgücüyle sanatçının o nesneyi yaratırken aktarmak istediği duyguyu ya da düşünceyi görebilme özelliğidir. Ancak bu uygunluk sağlandığında, sanatçının anlaşılma beklentisi hedefini karşılar. Aschenbach ise, bu yönüyle Tadzio'nun güzelliğine, yani kendi deyimiyle saf estetik bir esere bakmasıyla, alımlayıcı rolünü kazanır. Fakat güzellik kavramının irdelenmesi ile birlikte, alımlama süreci esnasındaki duyuların rolü, sanatçıyı farklı bir yola sürükleyebilmektedir. Aschenbach'ın düşüncesine göre bu olay açıklandığında ise, sanatçının alımlama sürecindeki bu yol tehlikeli ve insanı yanlışla götüren bir sapma, günah yoludur(Mann, 2015: 99).

Sanatçıya göre Eros, sanatçıların yanında olup, onlara önderlik etmediği sürece güzellik kavramının anlaşılması güçtür. Kendisini bir kahraman ve nefsi kuvvetli bir sanatçı olarak görse de sanatçı, kadın gibidir. Öte yandan Aschenbach'a göre sanatçının özlemi aşktır. Fakat bu yargı incelendiğinde, özleme dair tanımlama farklılık kazanmıştır. Aschenbach'a göre özlemin tanımı daha önce yapılmıştır ve aşağıdaki gibidir: "[...] özlem, eksik tanımanın bir sonucudur"(Mann, 2015: 72).

Bu durumda ortaya çıkacak iki sonuç vardır. Bunlardan birincisi, Aschenbach'ın 'aşk' kavramının ne olduğunu tam olarak belirlememesidir. İkincisi ise Aschenbach'ın Tadzio'yu tam olarak tanıyamaması, yani sanatçının onu etkileyen estetik nesneyi tam olarak inceleyememesidir. Bunun üzerine Aschenbach, kendi için sanatçı tanımını ortaya koyar. Ona göre sanatçı, zevk ve eğlenceye düşkün, ne bilge ne de onurludur. Sanatçının üslubunda usta tavır yalan ve çılgınlıktır. İzleyici karşısında sanatçının durumu ve gördüğü saygı, komedyalar olarak ele alınmıştır. Öte yandan gençliğin sanatla eğitilmesini son derece gülünç bulmaktadır. İşte bu noktada Platon'un Devlet eserine bir gönderme bulunmaktadır. Platon'un Devlet adlı eserinde müzik ve beden eğitimi

oldukça büyük rol oynamaktadır. Maddi ve manevi gelişim açısından ele alınan bu söyleme karşın, her ne kadar Aschenbach genel bir tanımlama ile sanatı kastetmiş olsa da, önemli olan ‘gelişim’dir. Fakat bu gelişimin sanatla yapılması, gençleri, Aschenbach’ın da belirttiği gibi doğru yoldan ayıracak nitelikteki tehlikeli bir girişimdir. Çünkü uçuruma doğru doğuştan bir eğilimi olan kimse, eğitimeci rolünü benimseyemez. Eğitim konusunda da Aschenbach’ın aile köklerinin bir takım semboller üzerine kurulduğu ifade edilmişti. Aschenbach, Dionysostik yönünü annesinden, Apollonik yönünü babasından almıştır. Aschenbach’ın annesi Bohemyalı bir orkestra şefinin kızıdır. Babası ise bir yüksek adliye memurudur. Apollonik ve Dionysostik öğelerin birleşimi açısından aşağıdaki alıntı gözönüne getirilirise; “Titiz, kuru bir görevine düşkünlük ile karanlık, ateşli iç dürtülerin birleşmesinden bir sanatçı, bu özel sanatçı doğmuştu” (Mann, 2015: 21).

Aschenbach için sanatçıyı meydana getiren iki öge ortaya çıkmış olur. Bunun üzerine sanatçının tanımına devam eden Aschenbach, Apollonik özellikleri yermeye başlamaktadır. Zekâ, onur ve disiplinden yoksundur. Açıkça görülmektedir ki bu ifadeler Aschenbach’ın dönüşümünü tamamladıktan ve yeni kimliğini benimsedikten sonra ortaya koyduğu ifadelerdir. Güzellik konusuna gelindiğinde ise, Aschenbach’a göre sanatçının amacı güzellik olmalıdır. Güzellik kelimesi ile birlikte ortaya konulan alt tanımlamalar ise sadelik, büyüklük, yeni bir ahlâk ve ikinci olarak biçim ve masumluktur. Fakat Aschenbach’a göre biçim ve masumluk, insanı sarhoşluğa ve ihtirasa sevk etmektedir. Aynı zamanda bu biçim ve masumluk, kişiyi duygu cinayetlerine varacak kadar etkileyebilmektedir. Çünkü sanatçı, bu biçim ve masumluk karşısında ‘yüceltici görevler üstleneceğine, bu iki özellikten azgınlık duymaktadır’(Mann, 2015: 100). Böylelikle Aschenbach, sanatçıyı dekadın özellikleriyle betimlemiş, sanatçı tanımını ortaya koymuştur. Bir diğer önemli nokta ise, sanatçının her tür inanç, değer ve erdemin bir biçimde sanat eseri yaratabilecek bir meta olarak kullanılabilmesi açısından gayriahlaki yönünün ele alınabilmesidir. Bu metalden oluşturulabilecek bir eserin etkisi ise, sanatçının tıpkı Aschenbach’ta olduğu gibi yalnızca güzellik kavramının ve bu kavram ile bağıntılı tüm tanımlamaların içerdiği özelliklerin, sanatçı tarafından ele alınması ile ortaya çıkacak bilinçtir. Hermann Kurzke, bu bilince dair, ‘sanatçının etki bilincinin nesnel ve gayriahlaki olarak tanınabileceğini, çünkü sanatçının kendisinin bir Nihilist oluşunun, tüm inançların, tüm

umutların ve her çeşit sevginin yalnızca estetik tekniklerle sağlanılabilecek etkilerini bilmekte olduğunu' ifade etmiştir(1997:117).

Münih'te geçirdiği yaşamı boyunca burjuva özelliklerini koruyan bir karakter çizmiştir. Fakat hikâyenin devamında Esther K. Bauer'in de belirttiği gibi, "Gustav von Aschenbach değişir ve toplum tarafından yasaklı bulunan erotik ilişkiler içine girmek için, görünüşte iyi ayarlanmış hayatımızdan, burjuva düzeninin ötesindeki anlamsal ve entelektüel, duygusal ve fiziksel memnuniyeti aramak için yola koyulur"(2015: 22).

Sadece düşünce ve sanat alanı da değil, aynı zamanda bilim dünyası için de aynı şeyleri söylemek mümkündür. Elizabeth Boa'nın da makalesinde belirttiği gibi "Der Tod in Venedig vatanını geride bırakmaktadır, her nasılsa, novel kahramanının başka bir yere doğru yolculuğa çıkması ve Avrupa'nın uygarlaşması hakkında kafa yorması gibi. Aschenbach'ın yansımaları ya süregelmektedir ya da kendi düşüncesini hor görmektedir, tıpkı dünyaya coğrafi bir düzen empoze etmeye çalışıldığı gibi. Fakat bağlılıklar, bu düşüncüyü kanıtlamaktadır, kontrol etme ise, çöküşe mecbur kalmış kimliklerle bağlanmış göstergelerin kayıp gitmesidir" şeklinde açıklamıştır(2006: 21).

Gustav von Aschenbach, bir dekadent figürdür. Ellis Shookman'ın tabiriyle ifade edilirse, "özellikle estetik bir varoluş içerisindeki bir sanatçıdır" şeklinde tanımlanmıştır(2003: 144).

SONUÇ

Bir çöküş hikâyesi olan ‘Venedik’te Ölüm’ün protagonistisi Gustav von Aschenbach, sürecin başından sonuna dek, değişim olgusunun odak noktası olmuştur. Eserin gelişimi içerisinde üç sanatçı kavramı görülmektedir:

- Kant’ın ‘Kritik der Urteilkraft’ eserinde ele aldığı ‘**Bağımsız Sanatçı**’,
- Platon ve Aristoteles’in görüşlerinin etkin olduğu ‘**Mimetik Sanatçı**’,
- ‘Fin de Siecle’(Yüzyıl Sonu) döneminin anlayışlarından olan ‘**Dekadan Sanatçı**’

Başlangıçta burjuva özellikleri gösteren Aschenbach, giderek kendi benliğine yabancılaşmış ve bu yabancılaşmanın sonunda dekadanaşarak farklı bir sanatçı imajı ortaya koymuştur. Eserdeki sanatçı kavramına göz atıldığında ise, değişkenliklerin oynadığı rol oldukça önemlidir. Hikâyenin başlangıç bölümlerinde kendini yazarlığa, yani protagonistin kendi tanımlaması ile ‘sanat’a adayan Aschenbach, Kant’ın sanatçının ‘bağımsız nedenlerle’ sanatını icra ettiği söylemiyle paralellik gösterir. Şüphesiz Aschenbach, sanatını bir tür görev ahlâkı ile icra etmektedir. 4.6. Sanatçının Dekadanlaşma Sürecinin Adımları: Peripetie (Baht Dönüşü), Anagnorisis (Tanınma), Pathos (Acılı Eylemler) ve Hamartia (Hata) başlığında belirtilen, protagonistin kendisini sanata adanmışlığıyla ilgili verilen örnekte de görüldüğü gibi, Aschenbach sanatını ne maddi ne de şöhret kaygıları ile sürdürmektedir. O’nun için önemli olan yalnızca eserini meydana getirebilmektir. Bir tür Kant’çı ödev ahlâkının getirmiş olduğu sorumluluk bilince o’nun omuzlarındadır. Öyle ki, kimi zaman Aschenbach’ı korkutan şey, yazmak için bir şeyler bulamaması ve zihin duraksamasıdır. Böyle bir sanatçı imajının meydana getirdiği kavramsallık açıkça ‘Bağımsız Sanatçı’ ilkesini gün yüzüne çıkarmaktadır.

Venedik’e yaptığı seyahatin ardından, Tadzio’nun gözlemlenmesi ile birlikte, eserdeki sanatçı kavramı mimetik bir özellik kazanır. Hikâyenin orta kısımlarında oldukça etkin bir biçimde görülen mimetik özellik, Tadzio’nun Aschenbach tarafından ‘saf bir estetik unsur’ olarak tanımlanması, hatta bu unsurun tanrısal bir güzellik olabileceği düşüncesi, sanatçı tarafından sıklıkla dile getirilmiştir. Bu ‘saf estetik unsurun’ ya da ‘tanrısal güzelliğin’ kaleme alınması amacıyla, mimetik sanat anlayışı eser içerisinde güç kazanır. Tadzio’nun alımı kimi zaman Antik Yunan Mitolojisi’nden tanrılar ile kimi zaman ise Antik Yunan Kültürü’nden bir heykel(Spinario) veya antik metinlerden

seçilen bazı karakterlerden elde edilerek mimetik sanat anlayışının temsilcisi olan sanatçı oluşturulur. Bu çalışmanın üçüncü bölümünde sıkça ele alınmış olan Tadzio'nun kimi zaman doğal kimi zaman doğaüstü estetik unsur olarak işlenmesi, Aschenbach'ın bu estetik unsuru alımlayarak ondan bir eser ortaya çıkartma çabaları okuyucuya sunulmuştur. Bu eylemlerin sonucu olarak 'Mimetik Sanatçı' ilkesi ortaya çıkmış ve eserde önemli bir rol oynamıştır.

'Bağımsız' ve 'Mimetik Sanatçı' ilkelerinin ardından olay örgüsünü takiben, hikâyenin son kısımlarında sanatçının ahlâkî açıdan yozlaşarak, sanatına ilhâm kaynağı olacak bir nesne karşısında duruşunu kaybederek onun büyüüne kapılır. Tadzio'nun elde edilmesi için türlü uğraşlar veren protagonist, yeri geldiğinde yaşlı cildini gerdirir, saçlarını boyatır. Arzuladığı kişi için ahlâkî değerlerini yitiren 'bilinçli' sanatçı, bu değişimini meşrulaştırma uğraşları ile tamamen dekadanaşır. Bu takıntı sanatçı açısından öyle ileri bir seviyeye ulaşır ki, sanatçı artık sanatsal faaliyetleri adına hiçbir çaba gösterememektedir. Dekadan sanatçı kavramının hâkim olduğu bu bölümlerde sanatçının çöküşü, engellenemez bir boyuta ulaşır. Çalışmanın dördüncü bölümünde ele alınan dekadanaşma durumuna dair tanımlamaların sıkça görüldüğü son bölümde, sanatçı için kendi varlığı adeta bir külfet haline gelmektedir. Duygu yoğunluklarının oldukça belirgin olduğu bu bölümde, sanatçının yaratım krizleri de gösterilerek dekadanaşma kavramı yerini sağlamlaştırır. Dekadan sanatçı kavramı açısından ele alınan yaratım krizleri ilgili bir ilginç nokta da protagonistin son eserini tamamlayamama korkusudur. Eros'un önder edinilmesi, protagonistin kendi ahlâkî değerlerini kaybetmesi ve son olarak sanatsal faaliyetlerinin bitme durumuna gelmesi gibi örnekler dekadanaşmanın göstergesi olmuştur. Birden çok insanın hayatını kurtarabilecek veba sırrının açıklanması gerekirken, yalnızca kendi isteklerini karşılamak adına protagonistin bu gereğı bir sır olarak saklamaya devam etmesi de oldukça ilginç bir örnektir. İçinde bulunduğu melankolik ve platonik durumun, 'Dekadan Sanatçı' ilkesine de katkısı oldukça büyük olmuştur.

Tüm bu çıkarımların yanı sıra, dekadanaşmanın insanî bir durum olduğu unutulmamalıdır. Bu durumun aynı zamanda farklı çalışma alanlarında da etkili olabileceğı düşünölmektedir. Örneğın 'Venedik'te Ölüm' adlı eserin marksist edebiyat eleştiri çatısı altında sosyoköltürel, ekonomik ve siyasi açıdan da ele alınması ile birlikte ilginç verilerin ortaya ıkabileceğı beklenmektedir.

KAYNAKÇA

Kitaplar

- Abel, E. (2006). *Intoxication in Mythology: A Worldwide Dictionary of Gods, Rites, Intoxicants, and Place*. 1. Baskı. North Carolina: Mcfarland Company.
- Aristoteles(1911). *Nikomachische Ethik*, Rolfes, E. (çev.). 2. Baskı, 5. Band, Leipzig: Felix Meiner Verlag.
- Aristoteles(1987). *Poetika*, Tunalı, İ. (çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- Baumgarten, A. (2007). *Ästhetik*, Mirbach, D. (çev.). Band 1, Hamburg: Felix Meiner Verlag.
- Bell, C. (1913). *Art*. Great Britain: New York Frederic A. Stokes Company Publishers.
- Butzer, G. ve Jacob, J.(2008). *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. 1. Baskı. Stuttgart- Weimar: Verlag J.B. Metzler.
- Cevizci, A. (1999). *Paradigma Felsefe Sözlüğü*. 3. Baskı. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Collinwood, R. G. (2011). *Kısaca Sanat Felsefesi*, T. Kabadayı (çev.). 1. Baskı. Ankara: BilgeSu Yayınları.
- Frisk, H. (1960). *Griechisches Etymologisches Wörterbuch*. Band 1 A- Ko. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag
- Ganter, T. M. (2008). *Searching for a New German Identity: Heiner Müller and the Geschichtsdrama*. 1. Baskı. Bern: Peter Lang AG International Academic Publishers.
- Graves, Robert(2010), *Yunan Mitleri*, 2. Baskı İstanbul: Say Yayınları.
- Hartmann, L. (2017). *Die grosse Rede des Timaios - ein Beispiel wahrer Rhetorik? Zu Theorie und Praxis philosophischer Retorik in Platons Dialogen Gorgias, Phaidros und Timaios*. 1. Baskı. Basel: Schwabe Verlag.
- Hegel, G. (2007). *Vorlesungen über die Ästhetik I*, Werke in 20 Bänden und Register, Band.13, Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag. <https://www.lernhelfer.de/sites/default/files/lexicon/pdf/BWS-DEU2-0170-04.pdf> (24 Nisan 2018)
- Heidegger, M. (2004). *Varlık ve Zaman*. Yardımlı, A. (çev.). 1. Baskı. İstanbul: İdea Yayınevi.
- Heidegger, M.(2009). *Metafizik Nedir? Was ist Metaphysik?*, Örnek, Y.(çev.) Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu.

- Kant, I.(1963). *Die Kritik der Urteilstkraft*. Stuttgart: Philipp Reclam jun.
<http://gutenberg.spiegel.de/buch/kritik-der-urteilstkraft-3507/53> (24 Nisan 2018)
- Kurzke, H. (1997). *Thomas Mann: Epoche – Werke – Wirkung*. 3. Baskı. München: C.H. Beck Verlag
- Lukacs, G. (1978). *Estetik I*. Ahmet, C. (çev.). 1. Baskı. İstanbul: Payel Yayınevi
- Lukacs, G. (1978). *Birey ve Toplum*. Atayman, V. (çev.). İstanbul: Günebakan Yayınları.
- Lukacs, G. (1988). *Estetik III*. Cemal, A. (çev.). 1. Baskı. İstanbul: Payel Yayınevi.
- Lukacs, G. (2003). *Roman Kuramı*. Soydemir, C. (çev.). 1. Baskı. İstanbul: Metis Yayınları.
- Lukacs, G. (2006). *Aklın Yıkımı* Cilt I. Kapkın, A. (çev.). 1. Baskı. İstanbul: Payel Yayınları.
- Mann, T. (2015). *Venedik'te Ölüm*. Necatigil, B. (çev.). 19. Baskı, İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- Maude, A. (1924). *Tolstoy On Art*. London: Oxford University Press.
<https://ia802205.us.archive.org/23/items/tolstoyonart00tolsuoft/tolstoyonart00tolsuoft.pdf> (24 Nisan 2018)
- Nietzsche, F. (1967). *Die Geburt der Tragödie. Oder: Griechenthum und Pessimismus. Neue Ausgabe mit dem Versuch einer Selbstkritik*. Digitale Kritische Gesamtausgabe Werke und Briefe. Berlin/New York: De Gruyter
<http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/GT-1>,
<http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/GT-3> (24 Nisan 2018)
- Nietzsche, F. (1967). *Morgenröthe*. Gedanken über die moralischen Vorurtheile. Digitale Kritische Gesamtausgabe Werke und Briefe. Berlin/New York: De Gruyter. <http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/M-101> (24 Nisan 2018)
- Otto, W. (1933). *Dionysos: Mythos Und Kultus*. 2. Baskı. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann Verlag.
- Ovidius(1994). *Dönüşümler*. Eyuboğlu, İ. (çev.). 1. Basım. İstanbul: Payel Yayınevi.
- Platon(1940). *Phaidros*. Sämtliche Werke. Band 2, Berlin.
<http://www.zeno.org/nid/20009262660> (24 Nisan 2018)
- Platon(1940). *Timaios*. Sämtliche Werke. Band 2, Berlin.
<http://www.zeno.org/nid/20009262717> (24 Nisan 2018)
- Platon(1985). *Der Staat(Politeia)*. Platons Werke von Friedrich Schleiermacher. 2. Baskı. Berlin: Akademie Verlag.

- Preller, L. (1860). *Griechische Mythologie I - Theogonie und Götter*. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung. <http://gutenberg.spiegel.de/buch/-4906/33> (24 Nisan 2018)
- Rasch, W. (1977). "Fin de Siècle als Ende und Neubeginn", *Fin de Siècle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*. R. Bauer (drl.). Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur. Frankfurt am. M.: Vittorio Klostermann Verlag.
- Rongen, S. (2014): *Die Ästhetik des Ekels in der Literatur: Von der Antike bis zu Gottfried Benn*. 1. Baskı. Hamburg: Diplomica Verlag GmbH.
- Schiller, F. (1962). *Über naive und sentimentalische Dichtung*. Sämtliche Werke, Band 5, München: Hanser. <http://www.zeno.org/nid/2000561015X> (24 Nisan 2018)
- Shookman, E. (2003). *Thomas Mann's Death in Venice: A Novella and Its Critics*. 1. Baskı. New York: Camden House.
- Sydow, Eckhart von(1922). *Die Kultur der Dekadenz*, 2. Baskı. Dresden: Sibyllen Verlag O. M. B. H.
- The Project Gutenberg EBook of Encyclopaedia Britannica(2011), *A Dictionary Of Arts, Sciences, Literature And General Information*, 11. Baskı, Volume 10, Slice 3. <http://www.gutenberg.org/files/35561/35561-h/35561-h.htm> (24 Nisan 2018)
- Winko, S.(2000). "Novellistik und Kurzprosa des Fin de Siècle", *Naturalismus, Fin de Siècle, Expressionismus, 1890-1918*. Y. Mix (drl.). Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur. Münih/Viyana: Deutsche Taschenbuch Verlag.
- Xenophon. (2015). *Erinnerungen an Sokrates*. Güthling, O. (çev.). Berlin: Hofenberg Verlag der Contumax GmbH & Co, KG.

Sürelî Yayınlar

- Bauer, E. (2015). Masculinity in Crisis: Aging Men in Thomas Mann's "Der Tod in Venedig" and Max Frisch's Homo Faber. *German Quarterly*. 88.1: 22 – 42. <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/gequ.10224/epdf> (24 Nisan 2018)
- Boa, E.(2006). Global Intimations: Cultural Geography in Buddenbrooks, Tonio Kröger, and Der Tod in Venedig, *Oxford German Studies*, 35.1, 21-33 <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1179/007871906x108922> (24 Nisan 2018)
- Woschitz, K. (2011). Die Macht der Liebe Eros, Philia, Agape. *Disputatio Philosophica: International Journal On Philosophy And Religion*. 13.1: 117, 131. <http://hrcak.srce.hr/file/148440> (24 Nisan 2018)



ÖZGEÇMİŞ

1991 yılında İstanbul'da doğmuştur. İlk, Orta ve Lise eğitimini aynı şehirde tamamlamış, 2011 yılında Sakarya Üniversitesi, Alman Dili ve Edebiyatı bölümüne başlamıştır. 2014-15 yılları arasında Erasmus Öğrenci Değişim Programı ile Almanya, Westphaelische Wilhelms Universitaet Münster'de iki sömestir geçirmiştir. 2016 yılında derece ile lisans eğitimini tamamlamış ve aynı yıl Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Alman Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı'nda yüksek lisans programına başlamıştır.

