İSTANBUL UNIVERSITY PRESS

Litera: Dil, Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Dergisi
Litera: Journal of Language, Literature and Culture Studies,
LITERA 2025, 35 (2): 490–510

https://doi.org/10.26650/LITERA2025-1694215

Litera: Dil, Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Dergisi
Litera: Journal of Language, Literature and Culture Studies

Başvuru | Submitted 09.05.2025
Revizyon Talebi | Revision Requested 17.11.2025
Son Revizyon | Last Revision Received 24.11.2025
Kabul | Accepted 01.12.2025

Araştırma Makalesi | Research Article

Açık Erişim | Open Access

Resimli Dünya ve *Venedik'te Ölüm*'de Arzunun Diyalektik Mekânı Olarak Kent İmgesi

The Urban Image as a Dialectical Space of Desire in *Resimli Dünya* and *Death in Venice*

Gizem Kunduracı [1]

[1] Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü, Eskişehir-Türkiye

Öz

Sanatçı anlatıları (Alm.: Künstlerroman; İng.: Artist's Novel), estetik bağlamda üretici olarak tasarlanan başkarakterin tasarım ve üretim süreçlerinin işlendiği oluşum/gelişim anlatılarıdır. Birer sanatçı anlatısı olarak tasarlandıkları anlaşılan Nedim Gürsel romanı *Resimli Dünya* (2000) ve Thomas Mann'a ait uzun öykü *Venedik'te Ölüm* (1913) adlı kurgusal metinler, sanatçı ve yazar olarak kurgulanmış başkarakterlerin Venedik kentinde gerçekleştirdikleri edimler doğrultusunda sanat, sanat tarihi, estetik vb. dolayımlar ekseninde kenti içsellik ya da düş mekânları olarak bireysel algı ve deneyimleri temelinde yeniden kurgulamaları biçiminde örüntülenmektedir. Kentin bir içsellik mekânı olarak sanatçı karakterlerin algı ve deneyim evreninde inşası ve yeniden inşası, sanatçı nitelikli başkarakterlerin arzu öznelerine dönüştürdükleri kurgusal ve estetik figürler aracılığıyla gerçekleştirilmektedir. Kurgusal mekânın estetik bağlamda temsil ve ifade biçimlerini sınıflandırmış ve değerlendirmiş olan kuramcılar Gaston Bachelard ve Henri Lefebvre tarafından tespit edilen kurgusal düzlemde uzam üretimi, René Girard tarafından belirlenen romansal kurguda arzunun açığa çıkarımına yönelik kavramlardan yararlanılarak metinlerde tespit edilmektedir. Kurgusal bir uzam olarak Venedik kentinin ve kentte bulunan içsel ve dışsal uzamın kurmaca bağlamda inşası ve yeniden inşası, başkarakterlerin algıları ve deneyimleri doğrultusunda diyalektik bir eksende gerçekleşmektedir. Uzamın diyalektik görünümü ve yorumu, başkarakterlerin geliştirdikleri yüceltilmiş, sıradanlaştırılmış çeşitli arzu ve düşleme biçimlerine bağlı olarak gerçekleşmektedir. İnceleme, *Resimli Dünya* ve romanın belirli ölçüde söyleşim ilişkileri sergilediği *Venedik'te Ölüm*'de uzamın sanatçı karakterlerin sıradan ve idealleştirilmiş arzu özneleri aracılığıyla algılanma ve yeniden kurgulanma süreçlerinin arzunun diyalektik görünümleri doğrultusunda gerçekleştirilme olanaklarını ortaya koymayı amaçlamaktadır. Metinlerin karşılaştırmalı okuma yöntemiyle ele alındığı incelemenin ana bulguları, her iki metinde Venedik kentinin yüceltilmiş ve sıradan arzunun diyalektik mekânı olarak kurulduğu; ölüm olgusunun bu arzu biçimlerinin birer sonucu olarak ortaya çıktığı; bu doğrultuda duyusal uzam olarak kentin hastalık ve ölüm mekânı olarak karnavalesk ve grotesk ögelerle birlikte kurgulandığı yönündedir.

Abstract

Artist's narratives (Germ.: Künstlerroman) are narratives of formation/development in which the design and production processes of the protagonist, who is conceived as a producer in the aesthetic context, are processed. The fictional texts, Nedim Gürsel's novel *Resimli Dünya* (2000) and Thomas Mann's long story *Death in Venice* (1913), which are understood to be designed as artist's narratives, are organised in a way that the protagonists, who are fictionalized as artists and writers, reconstruct the city as a space of interiority or dream on the basis of their individual perceptions and experiences along the axes of art, art history and aesthetics in line with their actions in the city of Venice. The construction and reconstruction of the city as a space of interiority in the universe of perception and experience of the artist characters is realised through fictional and aesthetic figures that the artist

Atıf | Citation: Kunduracı, G. (2025). *Resimli Dünya* ve *Venedik'te Ölüm*'de Arzunun Diyalektik Mekânı Olarak Kent İmgesi. *Litera: Dil, Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Dergisi–Litera: Journal of Language, Literature and Culture Studies*, (2), 490-510. https://doi.org/10.26650/LITERA2025-1694215

This work is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

© 2025. Kunduracı, G.

Sorumlu Yazar | Corresponding author: Gizem Kunduracı gkunduraci@ogu.edu.tr; gizemkunduraci@gmail.com

protagonists transform into subjects of desire. The production of space on the fictional plane, as identified by the theorists Gaston Bachelard and Henri Lefebvre, who classified and evaluated the forms of representation and expression of fictional space in the aesthetic context, is identified in the texts by utilising the concepts for the disclosure of desire in fictional fiction, as identified by René Girard. The construction and reconstruction of the city of Venice as a fictional space, as well as the internal and external spaces in the city in a fictional context, takes place on a dialectical axis in line with the perceptions and experiences of the protagonists. The dialectical appearance and interpretation of space occurs in relation to the various exalted and trivialised forms of desire and imagination developed by the main characters. The present analysis aims to reveal the possibilities of the perception and reconstruction of space through the ordinary and idealised desire subjects of the artist characters in *Resimli Dünya* and *Death in Venice*, in which the novel exhibits a certain degree of conversational relations in line with the dialectical views of desire. The primary conclusions of the study, which employs a comparative reading method in its analysis of the texts, reveal that both texts construct the city of Venice as a dialectical space of exalted and ordinary desire, with the phenomenon of death emerging as a result of these forms of desire. In this sense, the city is constructed as a sensory space, a place of illness and death, incorporating carnivalesque and grotesque elements.

Anahtar Kelimeler Nedim Gürsel · Thomas Mann · Sanatçı Romanı · Mekân Üretimi · Uzam

Keywords Nedim Gürsel · Thomas Mann · Artist Novel · Production of Space · Space

Extended Summary

Nedim Gürsel (b. 1951) is a prominent figure in contemporary Turkish literature, known for his experimental and avant-garde approach to fiction. A significant aspect of Gürsel's literary oeuvre is his use of artist narratives, mythic and historical fiction, and the construction of journey and quest stories in the context of religious mythology and art history. In addressing the social ramifications of the war on the individual level, Thomas Mann (1875-1955) explored the impact of Nazi Germany and the war on German society. Mann's literary works, characterized by their use of mythic narratives within the framework of historiographical metafiction, engage with profound questions concerning identity and existence. The objective of this analysis is to elucidate the manifestations of desire-based space production by examining the manner in which the city is depicted as a fictional space in the production of space. This analysis utilizes a case study approach, focusing on the protagonists who are depicted as artist figures in *Resimli Dünya* (2000) and *Death in Venice* (1913).

The production of space in accordance with the qualities inherent in the quality of desire is evaluated by expanding the poetic/literary and philosophical-sociological space theories developed by Gaston Bachelard (1884-1962) and Henri Lefebvre (1901-1991) at the level of novels and long stories. The present study focuses on *Resimli Dünya* (2000), an artist's novel produced through themes and images related to various masterpieces of the literary and artistic canon, notably *Death in Venice* (1913). The objective of this study is to elucidate the potential of the novel in depicting the space-city image as a fictional space within the dialectical representation of desire.

As the study's primary focus lies in the modes of production and reproduction of the sensory space, which is constructed as a fictional space through the agency of fictional artist characters, as a space of interiority or dream, the modes of design/realization of desire in terms of subject and other, subject and object, and mediator are not classified separately. In categorical designations such as "desire", "subject", desiring subject, "object", desired subject and "mediator", the classification developed by René Girard (1923-2025) on the production of fictional desire in fictional fiction has been utilized to a certain extent. Since the object of desire in the texts under consideration emerges based on another fictional figure, this category is mostly referred to as the desired subject, which differs from Girard's designation.

The *Death in Venice* (1913) exemplifies this approach, employing canonical texts from literature and art history to ground its discussion of art's value and qualities. In *Resimli Dünya* (2000), Kâmil Uzman employs a synthesis of fiction and subjective reality informed by his expertise in art history, particularly the realm of painting. The aesthetic, historical, cultural, and touristic qualities of Venice in the fictional context are effective elements in realizing the production and reproduction of sensory space by designing it in physical, social and imaginary forms.

In the context of literary analysis, the works of Nedim Gürsel's novel *Resimli Dünya* (2000) and Thomas Mann's long story *Death in Venice* (1913) are noteworthy for their depictions of travel experiences. The protagonists in both narratives are depicted as individuals who have turned their interest in painting into an academic pursuit. Specifically, the novel's protagonist, Kâmil Uzman, a professor of art history, and the protagonist of the short story, Gustav von Aschenbach, a writer, are portrayed as artist figures. These characters navigate their journeys to Venice, weaving around the axes of dream and desire, art and aesthetics, life and death.

During their travels in Venice, the protagonists find themselves captivated by figures that are perceived as representations of art and embody glorification methods associated with beauty and aesthetics, particularly in relation to their role as artistic figures. Aschenbach conceptualizes Tadzio, a young man with long hair estimated to be approximately fourteen years of age, as one of the guests at the hotel where he is residing. In contrast, Kâmil Uzman perceives Lucia, a bookstore employee, as a significant allure.

The dialectic between sublimated and ordinary desires, in conjunction with the dialectic between life and death, which is evident in both texts, appears to serve as the primary point of departure for the production of sensory/sensory space as a space of interiority/dreaming.

The protagonists' reproduction of the sensory/sensuous space as spaces of dream/introversion through the objects of desire (the desired subject) they encounter in the city of Venice makes it possible to reveal the mutual and dialectical views of desire and space on the axis of the life-death dialectic through sublimated or ordinary forms of desire.

The spaces of representation, which consist of internal and external sensory/sensory spaces such as parks, beaches, museums, libraries, galleries, dining halls, coffee shops, hotel rooms, and apartments, are produced in a fictional context with the city of Venice as the primary space. These spaces are reproduced as spaces of interiority on the axis of mediations such as dreams, desire, pleasure, and death, in line with acts such as designing and developing desire through artistic figures and the sublimation of desired subjects in a dreamlike environment.

A multitude of barriers and distances, predominantly spatial, linguistic, and cultural, exist between the desired subject (object) and the desirer. Within the confines of fiction, the approach of the desiring subject to the object brings redemption through the eventual termination of life, whether by epidemic or attack. The layers of desire, which are understood to have been produced mostly through art and aesthetics, can be associated with the phenomena of life; the set of acts for the realization of desire and the redemption brought at the end can be associated with the phenomena of death. In both texts, death is the result of sublimated and practiced forms of ordinary desire.

Venice, as the space of desire that is dialectically imagined, designed, and developed to consist of layers such as noble and sublime, ordinary and vulgar, and so on, contains various spaces of interiority/dreaming where the relationship of desire between the subject and the other is sublimated on the axis of the life-death dialectic. For the artist figures who construct and reconstruct the city and the social spaces it contains, Venice is a space of interiority in both texts. The city, which manifests a dialectical relationship between aesthetics and consumption, is characterized by its cultural and historical essence. It can be regarded as a "cultural artifact" in terms of history, culture, architecture, and other disciplines. The city is home to numerous masterpieces of art and aesthetics, encompassing a wide range of fictional works. The city is a site of vitality, characterized by its abundance of artistic and aesthetic masterpieces, as well as its embodiment of a "work of art" in the context of history, culture, architecture, and related disciplines. Conversely, it is also a locale of mortality, marked by "decline and collapse" within an environment replete with grotesque and carnival-like imagery, aligning with its "non-sublime" or quotidian sensibility, catering to the needs and desires of its denizens. The city is also the setting for the protagonists' demise, often resulting from illness or violence.

A production relationship exists between the space of social representation and the space of interiority/dream, analogous to the opposition between life and death, and the manifestation of the reciprocal and dialectical forms of desire, which are frequently conceptualized or cultivated through characters. The dialectical relationship between necessity and desire, as well as the practical and the ideal, serves as the primary determinate in the experience of the space represented on the fictional plane as a sensory/sensorial space and its production as a space of interiority/dream.

Giriş

Nedim Gürsel (d. 1951) romanı *Resimli Dünya* (2000) ve Thomas Mann'a (1875-1955) ait uzun öykü *Venedik'te Ölüm* (1913), başkarakterler olarak sanatçı figürlerin kurgusal bağlamda mekân üretiminde etkin olduğu sanatçı anlatılarıdır. Her iki metinde kurgusal mekân (uzam)[1], çoğunlukla İtalya'nın Venedik kenti olarak belirlenmiştir. Anlatıların Venedik kentine seyahat eden sanatçı karakterleri, düş ve arzu ekseninde kentsel uzamı içsellik ve düş mekânları olarak üretmekte/yeniden üretmektedirler. Kurgusal uzam olarak kent ve kent belleği, sanatçı figürlerin düş ve arzu, yaşam ve ölüm; sanat ve estetik bağlamlarında karşılıklı ve diyalektik görünümlerle uzamın içsellik/düş mekânı olarak üretilmesinde aracı olmaktadır. Simgesel ve yüceltilmiş estetiğe yönelik arzu, mekânın üretilmesinde başat öge durumundadır. Uzamın düş/içsellik mekânı olarak üretiminin gerçekleşme olanağı, Venedik kentinde geçirilen süreyle ve burada elde edilen deneyimlerle ilişkilidir. Metinlerde konu estetik deha, ilham ve üretim ekseninde arzulanan özneler aracılığıyla şekillenirken arzunun geliştirilmesi, arzulanan öznenin tasarlanması ve düşlenmesi; uzamın algılanması, kurgulanması ve yeniden kurgulanmasıyla karşılıklı etki içerisindedir. Bu sayede uzam-kent, hem içsel hem dışsal, hem fiziksel hem zihinsel boyutlarıyla işlevsel ve temsili katmanları içeren çok katmanlı bir içsellik/düş mekânı olarak kurgulanmaktadır. Mekânın üretimi ve yeniden üretimi, sanatçı figürlerin arzuyu kavrayış ve tasarlama biçimlerinin çoğunlukla diyalektik görünümlü niteliğiyle bağıntılı durumdadır.

Çalışmada "yüceltilmiş", "sıradan" vb. arzu biçimleri olarak sınıflandırılmış olan düşleme, tasarlama ve üretim biçimleri, René Girard (1923-2015) tarafından geliştirilmiş olan özne (ben) ile öteki arasında tespit edilen arzu kuramında geliştirilen terminoloji esasında değerlendirilmiştir. Arzulayan (özne), arzulanan (nesne, arzulanan özne), arzu eksenindeki etkinlik, mekânın üretiminde yer yer çelişkili ve diyalektik görünümler sergilemektedir. İçsellik ya da düş uzamı olarak kurgulanan uzam, karakterlerin deneyimleri doğrultusunda sıradan, işlevsel bir duyusal/duyumsal uzam durumunda algılanabilmektedir. Öte yandan kent mekânları karakterlerin edimleri ya da düşleri doğrultusunda toplumsal, fiziksel vb. temsil niteliklerinden ayrılarak karakterlere özgü evrende kendilik uzamları durumunda kurgulanabilmektedir. Buna göre metinlerde uzam-mekân-kent (Venedik), düşe ve arzuya bağlı katmanlarda üretilmektedir. Geliştirilen arzu ise sanatsal/estetik/eleştirel vb. görünümler kazanan çoğunlukla simgesel bir arzu görünümündedir.

Uzamın arzunun niteliğine içkin nitelikler doğrultusunda üretimi, Gaston Bachelard (1884-1962) ve Henri Lefebvre (1901-1991) tarafından geliştirilen poetik/yazınsal ve felsefi-sosyolojik mekân kuramları ekseninde roman ve uzun öykü düzlemlerinde genişletilerek değerlendirilmiştir. Çalışmanın odağında *Venedik'te Ölüm* (1913) başta olmak üzere, yazın ve sanat kanonunun çeşitli başyapıtlarına ilişkin konu ve imgeler aracılığıyla üretilmiş bir sanatçı romanı olan *Resimli Dünya* (2000) bulunmaktadır. Romanın arzunun diyalektik temsili bağlamında mekân-kent imgesinin kurgusal bir uzam olarak üretilmesi bakımından olanaklarının ortaya konması amaçlanmıştır. Bu sayede Bachelard ve Lefebvre tarafından belirlenmiş olan uzam-mekân kuramlarının yazınsal bağlamda arzu ya da düş mekânı olarak algılanan uzamın üretilmesinde arzunun etkinliğinin belirlenmesi hedeflenmektedir. Girard tarafından geliştirilmiş olan arzulanan ve arzulayan özne arasındaki arzunun etkinliği ve farklı görünümleri, üç kuramcının öne sürdüğü görüngülerin yazınsal bağlamda bir arada ele alınarak fiziksel mekânın düş ya da içsellik mekânı olarak üretiminde bir hareket noktası olarak belirlenmesine zemin oluşturmaktadır.

[1] İncelemede, kavramsal birliğin sağlanması amacıyla "yer, alan" anlamını karşılayacak biçimde kullanılan mekânı ifade etmek üzere "uzam" sözcüğü kullanılmış; "mekân üretimi", "içsellik mekânı", "düş mekânı" vb. kuramsal terminolojiye yönelik kavramların ifadesinde mekân sözcüğü ile ilintili söz birliklerinin kullanımına yönelinmiştir.

Mekânın Yazınsal Düzlemde Temsili ve Üretimi

Algılanan, tasarlanan, keşfedilen, üretilen, yaratılan bir düzlem olarak uzam (mekân), zihinsel, toplumsal ve tarihsel düzeylerin birbiriyle bağlanmasını sağlayan bir ortam olarak zamanın üretilmesinde etkin olan ve zaman tarafından üretilen bir alandır. Kurgusal uzam, kurmaca figürler ve edebi anlam üreticileri olarak yazar ve okur gibi katılımcıların poetik tutum ve tasavvurunun bir tezahürü durumundadır. Uzamı zihinsel, fiziksel ve toplumsal kategoriler doğrultusunda sınıflandıran Lefebvre, kurgusal uzamın aralarında yer aldığı uzam türlerini edebi mekân, ideolojik mekânlar, düş mekânı gibi görünümleriyle duyusal ve duyumsal olan fiziksel mekân ile içerisinde bulunan ve sahip olunan toplumsal mekânı da kapsadığını belirttiği "zihinsel mekân" (Lefebvre, 2023, ss. 35-37) kavramı temelinde değerlendirir. Ona göre "zihinsel alan", mantığın ve biçimsel soyutlamanın dâhil olduğu (Lefebvre, 2023, s. 42) bir uzam düzeyidir. Toplumsal ilişkilerin gerçekleştiği ve bu ilişkileri içeren "toplumsal mekân", fiziksel mekânla örtüşmediğinde kendi özgüllüğünü ortaya koyan bir uzam olarak (Lefebvre, 2023, s. 57) belirlenmekte; "temsil mekânları" ise, "toplumsal yaşamın yasadışı ve yeraltı tarafına bağlı", mekân kodu yerine, "temsil mekânlarının kodu olarak tanımlanabilecek sanata da bağlı karmaşık sembolizmleri temsil eden mekânlar" (Lefebvre, 2023, s. 63) olarak tanıtılmaktadır. Mekâna eşlik eden imgeler ve semboller aracılığıyla yaşanan (Lefebvre, 2023, s. 68) temsil mekânları, ikamete ve kullanıma yönelik olma niteliklerinin yanında o mekânı tarif eden, kurgusal ya da poetik bağlamda bir şekilde üreten öznelerin, sanatçıların da ilgili bulunduğu uzamlar durumundadır. Estetik düzlemde içsellik ya düş mekânı olarak üretilen uzam, temsil mekânının Lefebvre tarafından "mahrem ve mutlak mekân" (Lefebvre, 2023, s. 143) olarak ifade edilen öznel/bireysel algılayışın ve deneyimin ürettiği uzama bağlanmasını sağlamaktadır. Lefebvre tarafından ortaya koyulan görüş doğrultusunda temsil mekânı içerisinde üretilen toplumsal uzamın işlevsel bir veçheye sahip olduğunun ifadesi olanaklı görünmektedir. Bu doğrultuda incelemede kurgusal bağlamda temsil mekânı olarak üretildiği tespit edilen ve işlevsel uzam olarak belirlenen kimi toplumsal ve fiziksel mekân kategorilerine başvurulmaktadır.

Kurmaca düzlemde üretilen uzam, anlam üreticileri olarak etkin öznelerin duygusal, ruhsal vb. varlıklarının alımlama düzeyleriyle bağıntılı olarak kurgulanmaktadır. Kurgusal metinde düşlenen uzam, metnin üreticisinin yönlendirmesiyle ya da kurgusal figürler aracılığıyla okur tarafından düşlenerek belirli bir duygusal/zihinsel anlam ekseninde üretilmekte ya da yeniden üretilmektedir. Düş gücüne dayalı olarak üretilen kurgusal uzam, okur, yazar ya da kurgusal figür olmak üzere, bilinç, zihin, duygu gibi veçheleriyle insana özgü biçimde tasarlanmaktadır. Uzamın yeniden kurgulanması ya da üretilmesi, incelemeye konu kurgusal uzam olan Venedik kentinin kültürel, tarihi vb. bakımlardan içerdiği bellek ortamının yanı sıra kurmaca metinde yüklendiği poetik nitelikle ilişkilidir.

Ev, yuva gibi benliğin özgün temsillerini olanaklı kılan içsellik mekânları temelinde Bachelard (2023, ss. 34-37), kurgusal uzam aracılığıyla hafızayla hayal gücünün birbirinden ayrılamaz bir anlam bütünlüğünün temsil ve inşa edildiğini ifade eder. Yalnızlık duygusuna ya da tutumuna ilişkin deneyim mekânları üzerine ise, yalnızlık acısı çekilen, yalnızlığın arandığı; yalnızlıkla uzaklaşılan mekânların yalnızlıkla inşa edildiğini; bu uzamların duygusal ya da zihinsel evrende silinmeden muhafaza edildiğini (Bachelard, 2023, ss. 41-42) belirtir. Buradan hareketle, olumlu ya da olumsuz duygu, deneyim, hatıra ya da düşlerin gerçekleştikleri/gerçekleşecekleri/gerçekleşebilecekleri uzamlarla doğrudan simgesel bir bütünlük gerçekleştirdiği anlaşılabilmektedir. Bachelard'ın (2023) poetik uzam evreninde tespit ettiği ev, kulübe, mahzen, tavan arası, çatı, kovuk, kabuk, kuytu vb. deneyim ya da düşleme alanlarından meydana gelen içsellik mekânları çeşitli poetik ya da kurgusal metinlerde üretilen öteki uzamlar bağlamında genişletilebilir niteliktedir. Bachelard, mahzen ile tavan arası ekseninde bir karşıtlık tespit eder. Çatıya doğru yükseldikçe düşüncelerin açıklık kazandığını; tavan arasındayken, çatı iskeletinin sağlam yapısını görmenin çatının sağlam geometrisine katılmayı sağlayan hoşa gider bir durum olduğunu belirtir. Buna karşılık mahzenin, yeraltı güçleriyle ilişkili, evin en karanlık

varlığı olduğunu; mahzenin düşü kurulduğunda derinliklerin akıldışılığıyla uzlaşıldığını ifade eder. Ona göre ikamet etme işlevi, inşa etme işlevinin hayalî karşılığıdır ve "[d]üşleyen kişi, üst katları ve tavan arasını, bunlar sağlam birer yapıya bürünene dek, tekrar tekrar 'inşa e[tmektedir]'" (Bachelard, 2023, ss. 50-51).

Değerlendirilen metinlerde arzunun tasarımı, düşlenmesi; benliğin temsil edilmesi ya da gerçekleştirilmesi uzam aracılığıyla ortaya konmaktadır. *Resimli Dünya* (2000) ve *Venedik'te Ölüm*'de (1913) arzu, çoğunlukla toplumsal, işlevsel ya da içsellikle ilintili bireysel deneyim doğrultusunda üretilen mekânlarda, arzu edilen bir diğer özne dolayımında tasarlanmaktadır. Her iki metinde Venedik, hikâyelerin geliştiği kurgusal uzam olarak yer almaktadır. Bachelard tarafından içsellik mekânı olarak sınıflandırılan karakterlerin benlik ve kimlik oluşumuna/temsiline aracı olan uzamlar Venedik kentinde yer alan oteller, plaj, meydan gibi fiziksel ve toplumsal alanlar, sanat galerileri, daire gibi alanlardan meydana getirilmektedir. Bachelard, bir ruh hâlini içerdiğini ve bu yönüyle bir içselliği dile getirdiğini belirttiği ev ile evrenin; kulübe ile sarayın ya da şatonun diyalektik durumlarına (Bachelard, 2023, ss. 75-110) dikkat çekmektedir. Bu dikkat, bireysel deneyime dayalı olarak üretilen düşsel değere sahip uzamla toplumsal deneyime ilişkin işlevsel uzam arasında diyalektik durumun anlaşılmasına zemin oluşturmaktadır. Nitekim Bachelard, hayran olunacak bir açıklıkla kaleme alınmış bir yazının, içsellik mekânlarının yer analizinin gerçek bir teoremini sunarak kanıtlayacak nitelikte olduğunu (Bachelard, 2023, s. 126); üstünlük derecesinin alanına girebilmenin müspet olanın bırakılıp hayali olanı ele almakla gerçekleşebileceğini belirtir. Bu doğrultuda kurmaca düzlemlerin içerdikleri simgesel ifadeler, uzamın yazınsal bağlamda ve estetik bakış açısıyla temsil ettiği anlamın ya da duygunun belirlenmesinde çoğunlukla okurluk sezgisiyle ortaya koyulabilecek bağlamlardır. Nedim Gürsel ve Thomas Mann metinlerinde, temel kurmaca uzam olarak Venedik kenti ekseninde üretilmiş içsellik ve düş mekânları öne çıkmaktadır. Kentte bulunan açık ya da kapalı; iç ya da dış mekânlar; duygusal, duyusal, duyumsal ve deneyimsel işlevleriyle birlikte işlevsel alanlar olarak da tasarlanır. Bu uzamlar, hem kurmaca karakterlerin hem de bu uzamları üreten yazarların hangi düşsel ve bilişsel yönelimler ve deneyimler ekseninde kenti kurguladıklarına dair işaretler sunmaktadır.

Venedik kentinin sosyo-kültürel ve tarihsel kimliği, incelemeye konu metinlerde önemli ölçüde muhafaza edilmektedir. İncelemenin izleyen bölümleri, *Resimli Dünya* (2000) ve *Venedik'te Ölüm*'de (1913) uzamı içsellik/düş mekânı olarak tasarlayan, algılayan ve üreten figürlerin arzuladıkları özneyle yakınlık-uzaklık, düş-deneyim, yücelik-sıradanlık/bayağılık gibi karşılıklı ve diyalektik ilişkileri ekseninde metinlerde temsili mekân, içsellik ve düş mekânı, haz mekânı gibi uzam türlerinin hangi biçim ve katmanlarda üretildiğini; bu üretimde arzunun nasıl etkin olduğunu değerlendirmektedir.

Kurgusal Mekânın "Arzu"ya Yönelik Düş ve İçsellik Mekânı Olarak Üretimi

Öykünmeci doğası temelinde arzu, Girard (2020) tarafından arzulanan nesne, arzulayan özne ve arzunun dolayımlayıcısı olarak belirlenen üçgen bir model ekseninde değerlendirilmektedir. Buna göre mimetik doğasıyla işaretli *metafizik* ya da *taklitçi arzu*, yazınsal yapıtlarda "yansıtma, açığa çıkarma" (Koçak, 2020, s. 10) ekseninde derecelendirmeyi olanaklı kılmaktadır. Bu sınıflandırmaya göre arzulanan nesne müstakil bir değere sahiptir; bununla birlikte, (arzulayan) özne ve arzunun bizatihi kendisi, nesnesini arayıp bulmakta ya da tasarlayıp yaratmaktadır. Kurgusal uzamın düşsel değeri, temelde kurgusal uzamın üreticisinin tasarımı ve tutumuyla ilişkilidir. Düş, ele alınan metinlerde arzu ögesiyle ikame edilmektedir. Düşsel, yüceltilmiş birer özne, metinlerde mekânın arzunun tasarlandığı uzam olarak inşasına aracı olmaktadır. Dolayımlayıcı, arzulayan ile arzulanan (nesne, arzulanan özne) arasında çoğunlukla bir engel durumundadır; dolayımlayıcı ile arzulanan özne arasında yalnızca fiziksel alana bağlı olmayan ruhsal ya da duygusal nitelikli uzaklık, mesafe bulunmaktadır (Girard, 2020, ss. 28-29). Uzaklık ya da mesafe, coğrafi bir uzaklık, uzama dayalı bir mesafe olabileceği gibi dilsel, kültürel, sosyal bir ayrılık ya da yabancılık biçiminde gerçekleşebilmektedir. *Resimli Dünya* (2000) ve *Venedik'te Ölüm*'de (1913) dolayımlayıcı, çoğunlukla uzamla bağıntılı biçimde deneyimlenen

olumlu-olumsuz durumlar, salgın hastalık, iklim gibi veçhelerle ortaya çıkmaktadır. Uzaklık ya da mesafe ise dilsel-kültürel farklılıklar ya da fiziksel uzamda ulaşılmazlık gibi engelleyiciler ve aynı zamanda arzunun güçlendirilmesini sağlayan dolayımlayıcılar aracılığıyla ortaya çıkmaktadır. Girard, arzunun nesneden yola çıkılarak ya da arzulayan öznenin kendisinden yola çıkarak meydana getirildiğini (2020, s. 34) tespit etmektedir. Bu doğrultuda arzu, öteki ya da dolayımlayıcı gibi herhangi bir dışsal ögeden kaynaklanmamakta; özne tarafından üretilmektedir.

İnceleme, kurgusal sanatçı karakterler aracılığıyla kurgusal uzam olarak inşa edilen duyusal mekânın içsellik ya da düş mekânı olarak üretim ve yeniden üretim biçimlerine odaklanmaktadır. Bu nedenle arzunun özne ile öteki, özne ile nesne ve dolayımlayıcı açısından tasarlanma ve gerçekleşme biçimleri ayrıntılı bir tipoloji biçiminde sınıflandırılmamıştır. "Arzu", "özne", arzulayan özne, "nesne", arzulanan özne, "dolayımlayıcı" gibi kategorik adlandırmalarda Girard'ın sınıflandırmasından belirli ölçüde yararlanılmıştır. Ele alınan metinlerde arzunun nesnesi çoğunlukla bir başka kurmaca figüre dayandığından, Girard'ın "nesne" kategorisinden belirli ölçüde ayrılarak, bu figürlerden "arzulanan özne" olarak olarak söz edilmektedir.

Kurgusal Düş-İçsellik Mekânı Olarak Kent İmgesi: Venedik

İtalya'nın kuzeydoğusunda bulunan, çok sayıda adadan meydana gelen Venedik kenti, İtalyanca Venezia, Latince Venetia olarak anılan, Adriya/Adriyatik denizinin en uç noktasında bir lagünün üzerine kurulu bölgeyi kapsamaktadır. Adalar arasında ulaşım, sayıları 160 civarında olan ve şehre karakteristik nitelik kazandıran kanallar aracılığıyla sağlanmaktadır. Altı kısımdan meydana gelen tarihî Venedik şehrinin önemli merkezleri San Marko Meydanı, Rialto Meydan ve Köprüsü; San Giorgio Maggiore, Murano, Burano ve Torcello adalarıdır. Lido adı verilen bölge ise şehri ve lagünü koruyan bir dalgakıran niteliği taşımaktadır (Pedani, 2013, s. 44). Arkeoloji çalışmaları doğrultusunda, Venedik'te yerleşime ilişkin ilk izler Torcello adasında ortaya çıkarılmış; şehrin tarihî izleri altıncı yüzyıla tarihlendirilmiştir. Güçlü donanması ve deniz ticaretiyle öne çıkan Venedik, Doğu Roma İmparatorluğu'na bağlı olarak gelişmesi sebebiyle "Doğu'nun en batıdaki ve Batı'nın en doğudaki şehri" (Pedani, 2013, s. 44) olarak anılmış; Akdeniz'den Karadeniz'e uzanan kesimlerde koloniler kurmuş; Avrupa'nın Atlantik kıyılarına uzanan hareketli bir ticaret ağı oluşturmuş; 1797 yılında Napolyon tarafından işgaline kadar 1000 yıldan uzun süre varlığını korumuş; on dokuzuncu yüzyılda Avusturya İmparatorluğu'nun; 1866'da İtalya Krallığı'nın bir parçası hâline gelmiştir (Pedani, 2013, s. 44).

İtalyanca "soylu hükümdar ve soylu prenslere verilen san" (Öncel, 2017, s. 1721) anlamında sıfat olarak kullanılan "serenissimo" sözcüğünden türetildiği anlaşılan, "ebedî kent" anlamındaki *"la Serenissima"* ibaresi, Avrupa kaynaklarında "Venedik Cumhuriyeti"ni (Öncel, 2017, s. 1721) ifade etmek üzere kullanılmıştır. "Açıklık, berraklık" anlamında hava koşullarını nitelendirmede ve "eski Venedik, Cenova, cumhuriyetlerinin başında bulunan, kendilerine *'doge'* denilen yöneticilere ve prenseslere verilen san" (Öncel, 2017, s. 1721) olarak kullanılan; "huzur, sakinlik; acılardan, kaygılardan uzak olma" (Öncel, 2017, s. 1721) anlamındaki "serenità" sözcüğü ve "açık, berrak, bulutsuz" (Öncel, 2017, s. 1721) hava, "acılardan, kaygılardan uzak, huzurlu" (Öncel, 2017, s. 1721), anlamlarına sahip olan "seréno" sözcüğü ile köken bakımından ilintili olarak adlandırıldığı anlaşılan Serenissima, 7-18. yüzyıllar arasında İtalya Yarımadası'nda bugünkü Venedik kenti civarlarında hüküm sürmüş olan bir kent-devlet olmuştur.

Osmanlı İmparatorluğu ile on beşinci yüzyılın ikinci yarısından itibaren ticari ilişkilerde bulunan Venedik, on beşinci yüzyıldan itibaren Osmanlı donanmasıyla çeşitli askeri mücadelelerde bulunmuştur. Fâtih Sultan Mehmed'in bir ressam göndermeleri talebi üzerine sanatçı bir aile olan Bellini ailesine mensup İtalyan sanatçı Gentile Bellini, Osmanlı İmparatorluğu'na gönderilmiştir. Bu ziyareti sırasında Bellini, bir madalyon, ortadan kaybolmuş oldukları belirtilen saray hamamı için freskler yapmış ve Fâtih Sultan Mehmed'in meşhur bir portresini resmetmiştir (Pedani, 2013, ss. 45-46). İtalya'nın bir parçası durumuna gelmesiyle siyasi ilişkileri durmuş; Osmanlı Devleti ile ekonomik ve kültürel ilişkileri sürdürmeye belirli ölçüde devam etmiştir. Bugün,

hâlen, Türklerle ilişkileri simgeleyen kimi yer adları, müzeler, ritüel ve etkinliklere sahip olan kent, İtalya'nın önde gelen turizm merkezleri arasındadır (Pedani, 2013, ss. 46-47). Bu tarihsel ve kültürel arka plan, *Resimli Dünya* (2000) ve *Venedik'te Ölüm*'de (1913) Venedik'in hem tarihsel bir kent hem de düş mekânı olarak nasıl temsil edildiğinin anlaşılması açısından önem taşımaktadır.

Tarihsel ve kültürel bağlamda gelişen mimari ve tabii nitelikleriyle Venedik kentinin şehir manzarasının kendisini bir yapıt olarak dayattığını (Lefebvre, 2023, s. 205) ifade eden Lefebvre, kenti üretilmiş bir uzam olarak "ürün" olmaktan çok "yapıt" olarak değerlendirir. Kentin gerçekliğiyle pratik, sembolik ve imgesel idealliği arasında ortaya çıkan girift görünümde mekânın temsilinin "zarif kavisler, incelikli haz, her türlü imkânla biriktirilmiş servetin israfı ve acımasızca harcanışı" (Lefebvre, 2023, s. 100) ile ilintili temsil mekânı arasında karşılıklı üretim ilişkisi tespit eder. Önceden tasarlanmış bir plan doğrultusunda meydana getirilmeyerek sulardan doğduğunu belirttiği Venedik'in bataklıkların, denizin sığ yerlerinin, açık denizlere uzanan alanların kullanılmasıyla lagün üzerinde iskân edilen pratik gereksinime yönelik olarak inşa edilmiş ve bununla birlikte yüceltilmiş bir yapıt olan, fakat sanat yapıtı olmayan bir uzam olduğu (Lefebvre, 2023, s. 102) görüşündedir. Buna göre doğal ve kültürel belleğiyle Venedik, haz ile estetiğin; mimari ile işlevselliğin; mimari görünümüyle estetik üretimin ve dünya turizmi bakımından popüler niteliğiyle tüketmenin kompleks mekânı durumundadır. Lefebvre'in bu değerlendirmesi, Venedik'in yalnızca tarihsel bir kent değil, aynı zamanda haz, estetik ve tüketim ekseninde diyalektik biçimde kurulan bir temsil mekânı olduğunu gösterir. Bu durum da her iki metinde kentin arzu ve düş mekânı olarak kurgulanmasının arka planını oluşturmaktadır.

Kurgusal uzam olarak kentin mekân üretiminde hangi olanaklarla ele alındığı problemine dayanan inceleme, *Resimli Dünya* (2000) ve *Venedik'te Ölüm* (1913) adlı metinlerde birer sanatçı figür olarak tasarlanan başkarakterler aracılığıyla arzuya dayalı mekân üretiminin görünümlerini ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Nedim Gürsel romanı *Resimli Dünya* (2000), "İstanbul'a: yazmaya orada başladığım için [;] Venedik'e: orada öleyazdığım için" (Gürsel, 2018, s. 9), ibarelerinden oluşan sunuş nitelikli bir epigrafla başlamaktadır. Bu epigrafı, İtalyan sanatçı Dante Alighieri (1265-1321) ve Yahya Kemal Beyatlı'ya (1884-1958) ait metinlerden alınmış ölüm ve yaşam konularına ilişkin iki epigraf izlemektedir. Beyatlı'ya ait "Mehlika Sultan" (Beyatlı, 2012, s. 70) adlı, yolculuk, yaşam, ölüm izlekleriyle aşk, vuslat, özlem gibi konular ekseninde kurulu şiirden alıntılanan "Ömrü oldukça yürür her yolcu / Varmadan menzile bir yerde ölür" (Gürsel, 2018, s. 13), dizeleri, epigrafın yer aldığı metin içerisinde konu, izlek gibi bakımlardan işleviyle ilintili olarak, metnin ölüm ve yaşam konularıyla ilgisini ortaya koymaktadır. Uzam olarak Venedik kentinin belirlenmesi ve ölüm olgusu, romanın sanat, estetik, yaşam ve ölüm; arzunun ve estetiğin diyalektiği gibi konularla salgın ve ölüm izlekleri ekseninde kurulu sanatçı anlatısı olarak *Venedik'te Ölüm* (1913)'le kimi söyleşim ilişkileri içerisinde bulunduğu izlenimini meydana getirmektedir.

Sanat tarihi profesörü Kâmil Uzman'ın Santa Lucia istasyonunda trenden inerek Venedik'e ulaşmasıyla başlayan hikâyesi, romanın sanatçı-romanı kurgusuna sahip olmasını sağlamaktadır. Kâmil Uzman, Venedik'i bir kez olsun görmemiş olmakla birlikte, kanallarını, köprülerini, meydanlarını ve sanat galerilerini önceden ziyaret etmişçesine zihninde imgelemekte; uzamı içsellik ve düş mekânı olarak inşa etmektedir. "Gentile Bellini'nin kenti" (Gürsel, 2018, s. 26) olarak algıladığı Venedik'i ziyareti sırasında Batı resminde Türk etkisi, bir süre İtalya'da yaşamış olan Cem Sultan'ın portreleri gibi konular ekseninde İtalyan ressam Gentile Bellini üzerinde çalıştığı hikâyeden öğrenilen karakter, kentte konaklamak üzere bir stüdyo daire kiralamıştır. Hotel Bellini'yi gördüğünde burada konaklama arzusuna kapılan Kâmil, uzamlar arasında yer değiştirmeleri sırasında bu uzamların yer aldığı kanonik resimleri zihninde canlandırır. Anlatı zamanından bilhassa Gentile Bellini'ye ait çoğunlukla tarihsel gerçekliğin estetik düzlemde yansıtılması doğrultusunda meydana getirilmiş kanonik resimler aracılığıyla 15.-16. yüzyıl Venedik görünümlerine zihinsel transpozis-

yonlar gerçekleştirir. Bellini'ye ait bir dizi tablosunun en küçüğü olduğunu ifade ettiği resmi Venedik'e ulaşıp tren garından kente doğru yöneldiğinde karşılaştığı manzarayla birlikte yeniden üretir:

> Gentile Bellini'nin Scuola di San Giovanni Evangelista'nın duvarlarını süslemek için yaptığı bir dizi tablonun en küçüğü, o dönemin deyimiyle *telero*'su tüm ayrıntılarıyla belleğinde canlandı. Önce kanalın zümrüt yeşili suyunu görür gibi oldu. Öyle durgun; Murano'da insan soluğunun biçim verdiği kristalin bardaklar, vazolar, kuğu boyunlu cam sürahiler kadar saydam. Kanala düşüp de nasılsa batmamış Kutsal Haç'ın mahfazasını çıkarmak için yarışanların beyaz giysileri nilüferler gibi açılmıştı suda. Ön planda Scuola'nın koruyucusu Andrea Vendramin'i tanıdı. Sağ eliyle mahfazayı tutup havaya kaldırmış, sol eliyle yüzüyordu. Hayır yüzmüyor, uçuyordu. Vendramini tanıdı, çünkü dökülmüş beyaz saçları, kendinden emin duruşu, düzgün profiliyle Gentile ustanın bir başka tablosunda çizdiği Doge Andrea Vendramin'e benziyordu. (Gürsel, 2018, s. 20)

Alıntılanan bölümde, sanatçı Bellini'nin tabloları arasında kurulan göstergelerarası ilişkiler, başkarakterin sanat tarihine ilişkin bilgi ve deneyimiyle bağlantılı olarak gerçekleştirilmektedir. Başkarakterin zihinsel ve entelektüel evreninde yeniden canlandırılan ekfrastik bölümler, önemli ölçüde okurun da görsel sanat kanonuyla ilgili deneyimine bağlı olarak mekân temsili bakımından işlerlik kazanmaktadır.

Bachelard tarafından düş kurmayı sağlayan düzlemler olarak "minyatür" kategorisinde değerlendirilen görsel temsiller, hayal gücü ile temsil arasında düşsellikten yana bir egemenliğin söz konusu olduğu kovuk niteliğinde uzamlar olarak değerlendirilmektedir. Ona göre sınırsız değerler, boyutu küçültülmüş bu temsil düzlemlerinin içerisine dolmaktadır (Bachelard, 2023, ss. 198-205). Evrenin ya da içerdiği bağlamın temsil edildiği resim düzlemi, bu doğrultuda kurmaca figürler aracılığıyla düşselliğin temsil edildiği ve arzunun geliştirildiği uzamlar arasında değerlendirilebilir niteliktedir.

Kâmil Uzman'ın Venedik'te konakladığı kanal yoluyla ulaşılan, basık tavanlı ve karanlık, orta büyüklükteki stüdyo daire, kendisini rıhtımdan ulaşılan giriş kapısını diz boyuna kadar örttüğü ifade edilen, su basmasını önleyen bir tahta perde ile karşılamaktadır. İçeriye girebilecek suyun tahliyesini sağlamak üzere dairenin banyosunda bir motor bulunmaktadır (Gürsel, 2018, ss. 27-29). Başkarakterin konakladığı stüdyonun "basık tavanlı, tuhaf"; "dar, karanlık bir mekân" (Gürsel, 2018, s. 67) olduğu doğrultusundaki düşüncesi, Bachelard tarafından içsellik mekânları arasında tespit edilen kuytu köşe tanımlamasını anımsatmaktadır: "Bu basık tavanlı, karanlık stüdyoda kalacağına bir otele çıkmalı ya da karşıdaki evin benzeri gerçek bir Venedik sarayında oturmalıydı. Bu kuytu köşedeki köstebek yuvasından farksız stüdyoda yaşamayı kendine yakıştıramıyordu" (Gürsel, 2018, s. 29).

Her kuytunun hayal gücü için bir yalnızlık olduğunu ifade eden Bachelard, "hareketsizliği sağlayan bir sığınak" (2023, s. 183) olarak nitelendirdiği ve içeri ile dışarının diyalektiği bakımından değerlendirdiği köşeye ya da kuytu köşeye çekilen ruhlarda sığınma figürünün bulunduğuna değinir. Genellikle gün boyu süren kent gezintilerinin sonunda, "kanal seviyesinin altındaki stüdyosunda bir yeraltı adamı gibi tek başına" (Gürsel, 2018, s. 186) olan Kâmil, Fyodor M. Dostoyevski (1821-1881) romanı *Yeraltından Notlar* (1864)'da ayrıksı ve yabancılaşmış karakteristiğiyle varoluşçu yazının arketipleşmiş figürü "yeraltı adamı" ile arasında özdeşlik kurmaktadır. Bununla birlikte, "bir süre kalıp günlük yaşama karışmak için" (Gürsel, 2018, s. 29) geldiği bu kentte sabahtan akşama dek kitaplıkta araştırma yapmak ya da orada oturup izlenimlerini yazmak için gelmiş olmadığını anımsamakta; konaklama mekânının kent ziyaretinde asıl içsellik/düş mekânı olarak belirlenmiş olmadığını algılamaktadır. Nitekim seyahatinin ilk gününde ulaştığı Marciana Kitaplığı'nda bulunan eski, taş duvarlarla çevrili salonda kuytu bir masaya otururak Gentile Bellini üzerine yaptığı araştırmaya ilişkin notlarını gözden geçiren ve o günün akşamına dek kitaplıkta incelemelerde bulunan (Gürsel, 2018,

ss. 33-34); burayı içsellik mekânı olarak ürettiği anlaşılan başkarakterin kendiliğini sergilediği mekânların birçoğu toplumsal nitelikli temsili mekânlardır.

Venedik'te bulunan Accademia Müzesi bir diğer içsellik mekânıdır. Müzeye gittiği andan itibaren burada sergilenen eserler aracılığıyla gerçeklik zamanından tarihsel-mitik zamana transpoze olmaktadır. Gördüğü resimler aracılığıyla bunlara konu olan tarihi-mitik olayların hikâyelerini aktarmakta; böylece, tarihsel zaman ve uzam, kurgusal zamanda yeniden üretilmektedir. Müzede sergilenen, arzulanan öznenin görünümleri olan Madonna resimleri, uzamın içsellik mekânı olarak üretimini sağlayan imgeleri meydana getirmektedir. Kent gezintileri sırasında işittiği müzikal parçalar da İsa-Meryem çiftini anımsatan çeşitli besteler olarak romanda arzuya ilişkin imgelemin işaretleyicileri durumundadır. İsa'nın çarmıha gerilmesi sırasında annesi Meryem'in çektiği acıyı anlatan Hıristiyan ilahisi *Stabat Mater*, Accademia Müzesi'nden çıkışının ardından onu duygusal bir acıya yaklaştırmaktadır:

> Kenti kül rengi bir örtü sarmıştı. Sudan çıkmış boz bir heyulaydı Venedik. Giovanni'nin [Bellini] Madonnaları yumuşak tatlı bakışlarıyla Kâmil'in zihninde devinip duruyorlardı artık; bir haykırışa, bitmek bilmeyen bir çığlığa dönüşmüş, barok ezginin titreşimiyle inleyip ağlıyorlardı. Beklenmedik bir allegrodan sonra 'amen' sözcüğüyle ansızın sona erdi *Stabat Mater*. Aynı anda, müzikle sözbirliği etmişçesine yağmur da dindi. Başı yana düştü İsa'nın. Kâmil onun çarmıhta son nefesini verdiğini görür gibi oldu. Acıyla buruştu yüzü. Bir an önce bu karanlık avludan kurtulmak istedi. (Gürsel, 2018, s. 63)

Meydanlar, sokaklar, köprüler gibi dışsal ögeleri içeren duyusal ve toplumsal mekâna yayılan müzik, içsellik/düş mekânından uzaklaşmayı sağlamaktadır. İçsellik mekânları olarak kurgulandıkları anlaşılan müze, galeri vb. uzamlardan uzaklaşıldığında, genellikle su seviyesinin yükselmesini ifade eden "aqua alta", şiddetli yağmur vb. tabiat olaylarıyla karşılaşılmaktadır.

Kentteki nem ve küfün eklem ağrılarına yol açtığını düşünen başkarakter, kimi sabahlar sağ dizinde başlayıp tüm eklemlerine yayılan bir ağrıyla uyanmaktadır (Gürsel, 2018, s. 48). Hissettiği fiziksel farkındalık, genellikle estetik olmayan gerçeklikle bağlantılıdır. Bilhassa uzamı içsellik mekânı olarak algılamadığı durumlarda bu ağrıyı hissetmektedir.

Yirminci yüzyıl Alman yazın kanonunun önde gelen temsilcileri arasında yer alan Thomas Mann'a ait *Venedik'te Ölüm* (1913), ellinci yaşından itibaren "asalet" ünvanı elde etmiş olan sanatçı figür Gustav von Aschenbach'ın Münih'te gezintiye çıktığı yağışlı bir günde bir yabancıyla karşılaşmasının ardından seyahat ve uzaklaşma arzusuna kapılıp Adriyatik Denizi'nde bulunan bir adaya; oradan Venedik'e seyahatiyle örüntülenmektedir. Bu seyahatte içsellik mekânı olarak üretilecek olan Venedik, Aschenbach'ı oraya ulaştıracak vapur görevlisi tarafından tarihi ve bugünkü şirinliğiyle aydınlar için dayanılmaz cazibesi bulunan bir şehir olarak (Mann, 2023, s. 30) değerlendirilmektedir. Kurmaca-yazarın zihinsel ve duygusal evreninde ise Venedik, orada elde ettiği izlenim ve deneyime bağlı olarak olumlu ve olumsuz biçimlerde algılanacaktır. Venedik'te Aschenbach, iltifatla karşılandığı, çoğunlukla Slav kökenli konukların bulunduğunu gözlemlediği otelinde "keskin kokulu çiçeklerle süslenmiş, yüksek pencereleri engin denize bakan, kiraz ağacı mobilyalarla döşeli, hoş bir oda[da]" (Mann, 2023, s. 40) konaklamaktadır. Metinde içsellik mekânları plaj, otel lobisi vb. iç ve dış uzamlar arasında kurgulanmaktadır. Ne var ki uzamın düş mekânına dönüşmesi, karşılaştığı bir insan güzelliğiyle birlikte onu arzu nesnesine dönüştürmesine ve geliştirdiği arzunun derinliğine bağlı olarak gerçekleşmektedir.

"Arzu"nun İçsellik/Düş Mekânı Ekseninde Tasarımı ve Üretimi

Resimli Dünya (2000) ve *Venedik'te Ölüm*'de (1913) başkarakterler, Venedik kentinde gerçekleştirdikleri seyahat deneyimleri sırasında sanatçı figürler olmalarıyla bağlantılı olarak güzellik ve estetik gibi sanata,

yüceltilmiş üretim usullerine dayalı imgeler olarak kurgulandıkları anlaşılan figürlere ilgi duyarlar. Aschenbach, konakladığı otelde bulunan misafirlerden biri olan "aşağı yukarı on dördünde" (Mann, 2023, s. 41) olduğunu tahmin ettiği uzun saçlı bir erkek çocuğu olan Tadzio'yu; Kâmil Uzman Lucia adlı kitaplık görevlisi kadını arzulanan özneler olarak düşlemektedirler. Her iki metinde arzunun imgeleri belirli kategoriler etrafında işlenmektedir.

Resimli Dünya'da Arzunun Dişil İmgeleri: Lucia, Azize Caterina, Anne.

Nedim Gürsel romanında görünen "arzu", Correr Müzesi'nde bulunan kütüphanede görevli olduğu öğrenilen Lucia adlı kadınla temsil edilir. Görüntüsü kendisine tanıdık gelen kadını Giovanni Bellini'ye ait bir resimde gördüğü azize figürüne benzeten Kâmil Uzman, onu zamanla arzu nesnesine dönüştürür. Göz göze geldikleri an belleğinde "Giovanni Bellini'nin *Kutsal Söyleşi*'sindeki Azize Caterina'nın figürü" (Gürsel, 2018, s. 74) canlanmıştır[2]. Kadın, tabloda Meryem'in sağında duran azizeye tıpa tıp benzemektedir. Ona göre böylesine yumuşak ve hüzünlü olan Madonna betimlemeleri, gerçeklikte resme konu olan modellerin hüzünlü hikâyeleriyle ilgilidir. Evlilik dışı bir ilişkiden dünyaya gelen Giovanni Bellini'nin annesine duyduğu özlemi bu bağlamda anlamlı bulmaktadır. Meryem ve azize betimlemelerinde mahzun kadın figürlerin varlığını sezinleyen başkarakter, azize figürüne benzettiği bu kadına ilişkin olarak da trajik sayılabilecek duygu ve deneyimler geliştirir. Başkarakterin tasarladığı arzusunun görünümü olan ve yüzeyde arzu nesnesi durumundaki bu kadın, yüceltilmiş/kutsallaştırılmış arzu nesnesi olarak estetik idealin temsili durumundadır. Nitekim Correr Kitaplığı'nda ikinci karşılaşmalarında bir gün önceki kadın parfümünün kokusunu alan Kâmil, "çocukluğundan anımsadığı, belki de annesinin sürdüğü, yalnızca bir Akdenizli kadının kullanmaya cesaret edebileceği" (Gürsel, 2018, s. 91), "baygın" lavanta kokusunda yüceltilmiş arzunun nesnesi olan bir kadın imgesi olarak annesini anımsamaktadır. Bu bağlamda arzu, azize-anne-kütüphaneci kadın ekseninde ikame figürlerle temsil edilmektedir.

Tanıştıklarında adının Lucia olduğunu öğrenmesine rağmen bu kadına Caterina adıyla hitap etmek ister ve bir kahvede gerçekleştirecekleri randevuda bunun haklı bulduğu gerekçesini sanat tarihine ilişkin bilgi ve deneyimiyle aktarmaya yönelir. Giovanni Bellini'nin Madonnalarına bakarken *Kutsal Söyleşi* adlı tablonun Cem Sultan'ın tasvirini içeriyor olabileceği sebebiyle dikkatini çektiğinden söz eden Uzman, kendisini ilgiyle dinleyen kadının da resme meraklı olduğunu anlayarak sevinir; onun tablodaki Azize Caterina'ya tıpatıp benzediğini, oysa Caterina'nın Vatikan'daki freskte büyük bir olasılıkla Lucrezia Borgia'nın gerçek yüzüyle resmedildiği; Giovanni'nin modelinin on beşinci yüzyılda yaşamış Venedikli bir kadın olması gerektiği gibi (Gürsel, 2018, ss. 124-125) ifadelerle açıklar. Lucia, sözü edilen resmi hiç görmemiştir. Metnin isim sembolizmi göz önüne alındığında arzulanan özne Lucia ile kadın, anne gibi dişil kimliklere ilişkin deneyime (anne ve kadın özlemi) yönelik arzusunu harekete geçiren Azize tasvirine konu figür olarak sözü geçen Lucrezia Borgia arasında ilgi bağıntısı dikkati çekmektedir. Arzuyu temsil eden özne öncelikle Azize Caterina ve ardından Lucia ile temsil edilir.

Arzunun geliştirildiği bir diğer düş mekânı olarak Correr Kitaplığı ortaya çıkmaktadır. Kısa süreli randevularının ardından Kâmil, genellikle pantolon giydiğini, saçlarını sıkıca arkadan topladığını gözlemlediği kadını günlük kıyafetlerinden farklı görünümlerde düşler ve onun herhangi bir eşyasına sahip olma arzusuna kapılır. Lucia ile aralarında çeşitli diyalogların gerçekleştiğini; galeri ve müzelerde randevular gerçekleştirdiklerini düşler. Lavanta kokan bir fulara ya da bir mendile sahip olmaya razıdır. Lucia'nın yokluğunda gün boyu mendili koklayıp kendini bir lavanta tarlasında hayal ederek teselli bulduğunu düşleyen Kâmil için kadının kokusuyla ilgili çağrışımın kaynağı "Akdeniz güneşinde dalga dalga yayılan mor lavanta tarlaları[dır]" (Gürsel, 2018, s. 146). Kadının kokusu ile başkarakterin zihnindeki çağrışım arasında egzotik, güneşli, sıcak iklimlere

[2] Romanda *"Kutsal Söyleşi"* olarak bahsi geçen resim, İtalyan ressam Giovanni Bellini'ye (1430-1516) ait İtalyanca "Sacra Conversazione" adlı, 1505 yılında oluşturulmuş, San Zaccaria Kisisesi'nde muhafaza edilen yağlıboya kanvas tablo olarak belirlenmektedir.

yönelik bir özlem ilgisinin varlığı anlaşılmaktadır. Nitekim tanıştıkları sıralarda sıralarda Venedik'te hava, yağmurlu, karlı, sisli ve puslu görünümlerdedir.

Kâmil ile Lucia'nın ev gibi bir içsellik/düş uzamı yerine işlevsel bir uzamda bir araya gelmeleri içsel bir deneyimden çok pratik gerçeklikte sınırlı kalması bakımından dikkate değerdir. Nitekim Venedik de dâhil olmakla birlikte İtalya'da bulunan birçok eğlence/tüketim mekânı, yağmur, güneş, nem vb. iklim koşullarının ikamet sırasında deyimlenebildiği; yapı ile dış çevrenin ve doğa uzamının bir araya geldiği, dışarıya açılan birer düzen doğrultusunda tasarlanmış alanlardır. İçerisi ile dışarısı arasındaki diyalektik ilişki, iç ile dış arasında bir tür eşik görünümüne sahip olan kahve ya da müze, kitaplık gibi uzamların üretimiyle önemli ölçüde ortadan kaldırılmaktadır. Romanda mekânı üreten başkarakter, işlevsel nitelikli uzamı düş/içsellik uzamı olarak yeniden kurgulamaktadır.

Arzu nesnesinin idealleştirilmesi bağlamında *Resimli Dünya* (2000) romanı, görsel estetik düzlemin idealleştirildiği bir düzlemdir. *Kutsal Söyleşi*'nin sergilendiği salon düş mekânı olarak üretilen Accademia Müzesi'nde yer almaktadır. Azize Caterina'nın da yer aldığı Meryem ve İsa tasvirlerinden görebildiği diğerleri, Kâmil'in dikkatini ve beğenisini Giovanni Bellini'nin *Kutsal Söyleşi* resmi kadar canlandırmamaktadır. Figürleri birbiriyle mukayaese eden Kâmil *Kutsal Söyleşi*'de tasvir edilen Azize figürünü estetik bakımdan ölçüt kabul etmektedir. San Zaccaria Kilisesi'nde gördüğü yine Giovanni Bellini'ye ait, ressamın yaşlılık döneminde gerçekleştirilmiş olduğunu anladığı bir başka tabloda Azize Caterina'yı değerlendirir:

> Tahtın solundaki uzun boyunlu, zayıf kadın ile cepheden görülen saçları dökülmüş adam İskenderiyeli Azize Caterina ile Aziz Pietro olmalıydılar. Giovanni'nin *Kutsal Söyleşi*'sindeki Caterina'yla hiçbir benzerliği yoktu bu kadının. Yüzü solgun, ağzı küçüktü. Alnıysa daracık. [...] Caterina bakışlarını öne eğmişti. Çokbilmiş bir kadın hâli yoktu üzerinde. Hafif öne doğru çıkmış narin gövdesi, solgun yüzü, uzun beyaz boynuyla yine çok güzeldi, ama Accademia'daki Caterina'ya hiç mi hiç benzemiyordu. (Gürsel, 2018, s. 175)

Bir tabloda bir modelden hareketle betimlenmiş olan Azize Caterina figürü, başkarakter için arzulanan özneyi (anne-kadın) temsil eden bir imaj durumunda belirginleştirilmektedir. Lucia ise Azize Caterina ya da herhangi bir azize ya da dişil figürle değil; *Kutsal Söyleşi*'de yer alan Azize Caterina tasviriyle özdeş kılınarak arzulanan özneye dönüştürülmektedir.

Kutsal Söyleşi'de tasvir edilen Azize Caterina, güzellik ve estetik kavramlarının başkarakter için anlamını temsil etmektedir. Giovanni Bellini'ye ait başka yapıtlarda da tasvir edilen aynı figür, sanatçının üretim süreci içerisinde dönüşüme uğrayan üslup çizgisinde dahi aynı estetik nitelikte temsil edilmiş değildir. Sanatçıya ait San Zaccaria Kilisesi'nde gördüğü tabloya ait monografiler ve röprodüksiyonlar arasında figürlere ilişkin bir bilgiye ulaşmaya çalışan Kâmil Uzman, soğuk ve rutubetli olarak değerlendirdiği kenti, konukseverlikten nasibini almamış ruhsuz insanları, "tortusu dibe çöken yıllanmış suyu, eski saraylar ile çok eski kiliseleri, o kiliselerin karanlık duvarlarında kumbaraya bozuk para attıkça aydınlanan tabloları", "paraya dönüşen tüm sanat yapıtlarını" (Gürsel, 2018, s. 180) geride bırakıp gitmek gerektiği düşüncesine girer. Öte yandan, Azize Caterina figürüne ikame ettiği Lucia'da yüksek bir estetik tavrı algılayarak, sanat, estetik ve arzulanan özne arasında bir tür bağıntı kurmaktadır:

> Ve Lucia'yı unutmalı. Ama ışığı unutmak mümkün mü, ışığın resmi yapılamaz belki, yine de denemeli, ışığın resmini yapabilir misin, Lucia'nınkini Giovanni Usta yapmış işte, *Kutsal Söyleşi*'de onun saçlarını, onun yüzünü, onun çıplak boynunu, sessizliğini, çocuk İsa'ya bakışından doğan, giderek tablonun tüm yüzeyini, Accademia'nın salonlarını, hatta tüm kenti, evet en uzak mahallelerine, alanlarına, o alanların ortasındaki kuyuların dibine varıncaya dek tüm Venedik'i kaplayan sessizliği çizmekle yetinmeyip ışığın da resmini yapmış, belirsiz bir yerden fışkıran ışığın resmini. O tabloda Lucia bakıyor, çocuk İsa ile Meryem değil. Ne var ki adı nedense Caterina olmuş Lucia'nın. [...] Kâmil elbette resmini yapamazdı bu yüzün, o güzel beyazlığını, yumuşaklığını, dua fısıldarken dudaklarının sessizce açılıp kapanışını çizemezdi. Gidip de bir daha dönmeyenin, bir yaşam boyu süren bekleyişin resmini kim yapabilmiş ki! (Gürsel, 2018, ss. 180-181)

Başkarakter için *Kutsal Söyleşi*, yüksek estetik dehanın ve pratiğin, güzelliğin ve estetiğin temsili durumundadır. İçerdiği iç ve dış uzamlarla dini mitolojinin aslî figürlerini ve hikâyelerini konu alan resim, sanat tarihçisinin içsellik mekânlarının göründüğü temsilî mekâna dönüşmektedir. İçsellik bakımından niteliği, sergileme mekânlarında yer alması ve bu mekânları görsel düzlemde içermesi; arzulanan özneye ilişkin temsili bir figür içermesi ve figürün Lucia adlı kadınla benzerliğiyle ilgilidir. *Kutsal Söyleşi* aracılığıyla Kâmil, azize-kadın-anne ekseninde birden fazla katmanlı arzu geliştirmektedir. Arzulanan esas özne anne-azize figür ekseninde tasarlanırken Lucia ile bu özne ikame edilmektedir. Resimde elinde kâse tutan kadın figürüne ilişkin bir broşürde ulaştığı bir detay ise, Lucia'nın kurmacadaki ikinci katmanda yer alan gerçekliğinin ilk katmana ulaşmasıyla ilgilidir: "'*San Hieronymus ve Azize Lucia*'" (Gürsel, 2018, s. 181) ibaresiyle görsel kurguda yer alan Azize Lucia adlı figüre ilişkin bilgi, tablonun ve tabloda elinde kâse tutarak yer alan kadın figürün yaşamında rolünün olacağını sezinlediğini fark etmesine yol açmıştır. *Kutsal Söyleşi*'de elinde kâse tutan kadın figürü, aynı tabloda yer alan Azize Caterina ile arasında bağdaşlık kurduğu arzulanan özne Lucia'nın adını taşımaktadır.

Givanni Bellini'nin Caterina'da resmettiği Lucrezia Borgia'yı gizliden gizliye sevdiği tespitini aktaran başkarakter, Lucia'yı resimlerde yer alan dişil figürlerden tasavvur ettiği bir estetik figüre dönüştürerek arzulanan özneye dönüştürmektedir:

> Öyle ya kim âşık olmazdı üstadın duvara olanca güzelliğiyle nakşettiği bu sarışın, ince yüzlü, narin kadına? Correr'de gördüğü, görür görmez de çekim gücüne kapıldığı kütüphaneci kız tıpa tıp Accademia'daki Caterina'ya benziyordu, Vatikan'dakine değil. Ama Vatikan'dakinin karakter özelliklerini taşıyordu belki de. Ve Lucia'ydı adı, gözlerini bir cam kâse içinde körlere, daha doğrusu bakıp da görmeyi bilmeyenlere sunan Azize Lucia. Her neyse, adları değişse de, resimlerde çoğalsalar da, bir tek onu, Lucia'yı seviyordu, yani cam kâseli kadını, yan, Caterina'yı, yani babasıyla Vatikan'ın balkonundan atların çiftleşmesine bakan şehvet düşkünü Lucrezia'yı, evet bir tek onu seviyordu. (Gürsel, 2018, s. 183)

Kurmaca ve kurmaca-dışı hikâyelerden çıkardığı dişil figürleri kütüphane görevlisi Lucia'da birleştiren Kâmil, sanat tarihinden aşina olduğu dişil figürleri duygu dünyasında özlenen ve arzulanan kutsal figür olarak annesiyle özdeşleştirmekte; ona ikame ettiği Lucia aracılığıyla estetik özneler olarak arzu edilen öznelere dönüştürmektedir.

Venedik'te Ölüm'de Tadzio: Eros, Narkissos ve Estetik Arzu.

Yazı yazdığı, çalıştığı sırada endamını model edinmek, üslubunu Tanrısal gözüyle baktığı vücudun çizgilerine uydurmak, "vaktiyle kartalın Troyalı çobanı göklere çıkarışı gibi" güzelliğini fikir semalarına çıkar-

mak" (Mann, 2023, s. 68) yöneliminde olan Aschenbach için ise Tadzio, "[b]al 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" (Mann, 2023, ss. 41-42) anımsatmaktadır. "Biçimin en pürüzsüz bir şekilde kendini açığa vurduğu bu yüzde, öyle özgün ve kişisel bir çekicilik vardı[r] ki, bunu seyreden Aschenbach ne doğada ne de güzel sanatlarda buna benzer bir başarıya rastladığına hiç ihtimal vermiyordu[r]" (Mann, 2023, s. 42). Aschenbach, Tadzio'yu yazın ve sanat kanonu içerisinde görüp tanımış olduğu çeşitli figürlerle aralarında benzerlik ilgisi kurarak gözlemlemektedir. Onu yemek salonunda gördüğü bir sırada, göğsü kırmızı ipek fiyonklu, boynu beyaz sade dik bir yakayla kapalı, mavi-beyaz çizgili bürümcük kumaştan bluzuyla ve elbisenin tipine uygun bulmadığı yakasıyla Tadzio'nun başı, "yüzünde Paros mermerlerinin sarımtırak parlaklığı, kaşları ince ve ciddi, şakağı, kulağı, dik açı hâlinde fışkırmış zülüflerle koyu ve yumuşak örtülü bir Eros başı gibi bütün körpeliğiyle eşsiz bir çekicilik içinde duruyordu[r]" (Mann, 1923, s. 46). Çoğunlukla Tadzio ile karşılaşmaları, Aschenbach'ın sanat ve estetik üzerine tasarı ve düşüncelerine aracı olmaktadır. İnsan güzelliğinin ve bu bağlamda tabii güzelliğin temsili olarak değerlendirilen Tadzio, çocuk güzelliğiyle, alnına ve kulaklarına kıvrım kıvrım dökülen saçlarıyla, "diken çıkaran çocuk heykeli"nin (Mann, 2023, s. 42) görüntüsünden elde edilen estetik deneyim doğrultusunda sanatçı için "esin akıtan kaynaklar" (Mann, 2023, s. 68) niteliğinde algılanmaktadır. Tadzio ile gerçekleştirmeyi tasarladığı iletişim düşüncesi, Aschenbach üzerinde *estetik heyecan* olarak adlandırılabilecek bir tür sanatçı duyuşu meydana getirmektedir. Onun için arzulanan özneye ulaşmaktan çok arzunun kendisi ön plandadır. Güzellik karşısında cesaretin kırılmasını ve baş eğmeyi sağlayan Tanrı'dır (Mann, 2023, s. 69). Yüceltilmiş güzelliğin, Tanrısal varlığın ve yaratımın tezahürü olarak algılandığı anlaşılmaktadır. Tadzio'nun görünümünden hareketle Eros temsilleriyle birlikte anımsanmış olan heykelin *Fedelino* ya da *Spiniario* [*Dikenli Çocuk*] adlarıyla anılan, ayağına batmış olan dikeni çıkarmakta olan bir erkek çocuk temsilinden oluşan heykel ve bu heykelin çeşitli malzemelerden meydana getirilmiş, çeşitli dönem ve çevrelere ait versiyonları olduğu anlaşılmaktadır. Türlerin devamını ve Kozmoz'un iç birliğini sağlayan (Grimal, 2012, s. 178) Tanrı Eros, edebiyatın etkisiyle, çoğu kez kanatlı, bazen kanatsız, "yüreklere endişe ve heyecan vermekten hoşlanan bir çocuk olarak" (Grimal, 2012, s. 179) tasvir edilmekte; yürekleri meşalesiyle yakan ya da oklarıyla yaralayan; aşkla ilişkilendirilen bir mitik figür olarak yazında ve görsel sanat düzlemlerinde çeşitli biçimlerde işlenmektedir. Tadzio ile Eros arasında da aşk ve duygusal deneyimle ilişkilendirilen çocuk görünümü bakımından estetik ilgi kurulduğu anlaşılmaktadır.

Tadzio'yu uzaktan izlediği sıralarda gönlünün "bir baba muhabbetiyle, güzelliği kendini feda ederek zekâda yaratanın, bizzat güzel olana karşı hissetttiği" (Mann, 2023, s. 51) duyarlı yakınlıkla dolduğunu ve kendisinin heyecanlandığını belirten Aschenbach, Tadzio'ya ilgisinde estetik üretimin/yaratımın bir başka tezahürü olarak tanrısal yaratım ve yaratıcının ortaya koyduğu esere/yaratıya yönelik merhametli duygulanımının izlerini bulmaktadır. Buna göre dünyevi güzelliğin ve estetiğin simgesi durumundaki Tadzio, başka bir bakımdan onu izleyenin/görenin tasarladığı bir estetik biçim durumundadır. Ne var ki Aschenbach, estetiğin bir insan bedeninde temsili olarak algıladığı Tadzio'ya olan ilgisini kimi durumlarda sanatın büyüsünde geçmiş bir yaşam sürmüş olan kendisini duygunun egzotik safahatlarında yakışıksız bir macera içerisinde (Mann, 2023, s. 80) görmekte; arzuya dayalı diyalektik durumu zihin ve duygu evreninde değerlendirmektedir. Venedik kentinin sahne olduğu kuşkulu ve karışık olaylar, eğlence ve sefahate yönelik serüveni, aynı sırada kurgusal uzamın Aschenbach üzerinde diyalektik etkisi bakımından vurgulanmaktadır.

Aschenbach için arzunun Tadzio üzerinden temsil edildiği içsellik mekânları, onu uzaktan izleyebildiği çeşitli uzamlardan meydana gelmektedir. Bunlar, oteldeki odasının balkonu; toplumsal mekânlar olarak otelin yemek salonu, lobisi ve daha geniş ve sınırlandırılmamış tabiata yakın uzamlar olarak kumsal ya da plaj; onu seyredebildiği bir kanepenin bulunduğu park vb. uzamlar ekseninde kurgulanmaktadır. Sanatçı Aschenbach, "güneşten, dinlenme ve deniz havasından aldığı günlük güçleri, cömertçe ve verim gözetmek-

sizin esrikliklere, heyecanlara" (Mann, 2023, s. 70) saçmaktadır. Kozmik uzam, kurmaca üretici olarak sanatçı tarafından güzellik ve estetiğin fiziksel ve entelektüel bağlamlarda deneyimlendiği içsellik mekânı olarak üretilmektedir. Venedik kentine ulaşan kolera salgınından haberdar olduğu sırada Aschenbach, "durgun bir hava ve güneşin ağır sıcaklığı altında" (Mann, 2023, s. 75) Lido'dan Venedik'e ulaşmış; Tadzio'yu izlemek üzere San Marco Meydanı ve çevresinde onu aramıştır. Ağır bir havanın (Mann, 2023, s. 76) bulunduğu iklim ortamında toplumsal ve işlevsel uzamlar arasında bulunmaktadır.

Aschenbach'ın Venedik'ten ayrılacağı sırada kapıldığı ıstırap ve geri dönüşüyle ortaya çıkan sevinç duyguları, Tadzio'ya yönelik ilgisine bağlıdır. Arzulanan özne olarak Tadzio, uzamın başkarakter/sanatçı/mekân üreticisi olarak Aschenbach'ın toplumsal/fiziksel uzamı iyimserlikle algılamasına ve içsellik uzamına dönüştürmesine yol açmaktadır. Farklı bir odada konaklamak üzere yeniden ulaştığı otelde Aschenbach, izlediği doğal mekânlar karşısında "hoş rastlantıların sayısız ve yan yana imkânlarıyla süslü, güneşli yeni bir günün sevinçli müjdesini" (Mann, 2023, s. 61) sezinlemektedir. Bulunduğu uzam onu büyülemiş, iradesini gevşetmiş, mutlu etmiştir. "[E]n kolay hayat insanlara burada bağışlanıyor, günler karsız, kışsız, fırtınasız, yağmursuz, hep okyanusun tatlı, serin soluğu altında keyifli bir tembellik içinde geçiyor; zahmetsiz, mücadelesiz, yalnız güneşe, güneş bayramlarına bağlı bulunuyordu[r]" (Mann, 2023, s. 62). Tadzio'yu bilhassa plajda sabah saatlerinde izleme imkânı bulmaktadır. Sözlerinden hiçbir şey anlamadığı Tadzio, Aschenbach için yabancı bir kimliktir. Bu yönüyle arzulanan özne ile arzulayan özne arasında Girard tarafından belirlenmiş olan mesafe gerçekleşmektedir. Nitekim metinde "insan insanı, hakkında bir yargıda bulunamadığı sürece sever, yüceltir; özlem, eksik tanımanın bir sonucudur" (Mann, 2023, s. 72), ifadesiyle, arzulayan özne ile arzulanan özne arasındaki uzaklığın arzunun ve yüceltmenin ortaya çıkışında etkinliği; arzulanan özne Tadzio üzerinde söz konusu arzunun tesiri vurgulanmaktadır. Kendisine yönelik arzusunun Tadzio'da karşılık bulduğunu düşleyen Aschenbach, onun gülümsemesinde bir pınarın suyunda kendi yansımasını görüp ümitsizce âşık olan (Grimal, 2023, ss. 515-516) güzellik simgesi Narkissos'un gülümsemesini bulur:

> [T]ebessümün 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, 2023, s. 74)

Başkarakterin Narkissos temsillerini içeren görsel estetik düzlemlerinden anımsadığı anlaşılan ve Tadzio'nun görüntüsüyle eşleştirilen ekfrastik ifade, sanatçı figürün düş evreninde arzulanan öznenin yüksek bir estetik üretime ilişkin bir simge durumunda düşlendiğini ortaya koyar niteliktedir.

Deniz, çöl, ova vb. izlenim açısından sonsuzluk, engin kavramlarıyla ilişkilendirilen uzamlar, Bachelard'a göre "temaşa etmeyle" uçsuz bucaksızlık bakımından genişlemektedir (Bachelard, 2023, s. 266). Bilhassa *Venedik'te Ölüm*'de (1913) sanatçı başkarakter ve yazar Thomas Mann tarafından düş mekânı olarak üretilmiş olan sahil ve plaj, temelde Tadzio'nun izlendiği ancak duyusal bağlamda temaşa edilen uzam durumundadır. Nitekim plaj, Lefebvre tarafından da doğada keşfedilmiş tek haz yeri; güneş altında denizi seyretme bakımından pasifliğe dayalı bir doğal mekân (Lefebvre, 2023, ss. 383-384) olarak belirlenir.

Karnavalesk Uzam, Yitirilen Kadın İmgesi ve Ölüm.

Küresel turizm açısından tarihi ve estetik ögeleriyle popüler bir merkez olan Venedik, Aschenbach tarafından kötü kokuların yayıldığı kanalları, sıtmalı buharların yayılmasına neden olan denizkulağı, sağlığa zararı dokunacak iklimiyle olumsuz yönleriyle algılanmaktadır. Venedik'ten ayrılmaya karar verdiğinde bindiği gondol, "bulanık kanal labirentlerinden, yanları aslan heykelleriyle süslü zarif, mermer balkon altlarından geçirerek, kaygan duvar diplerinden dolaştırarak, üzerlerindeki kocaman ticarethane levhalarının görüntüsü,

çöpler yüzen sulara vurmuş, yas tutan eski konak cephelerinin önünden çekerek" (Mann, 2023, ss. 53-54) onu San Marco'ya götürür. Kent içerisindeki su yolculuğunun büyüsü göründükçe, "düşmüş kraliçe kentin insanı soyarcasına ticaret anlayışı" (Mann, 2023, s. 54) insanın keyfini bozmaktadır. İki seferdir kendisini hasta ettiğine inandığı kenti bundan böyle "oturulması imkânsız, yasak, bir daha gelinmesi saçma bir yer" olarak değerlendirmesi gerektiğini; "utanç ve gururun, vücudunun ikidir dayanamadığı bu sevgili kente, tekrar gelmekten kendisini alıkoyacağını" (Mann, 2023, s. 57) düşünmektedir. Aschenbach için Venedik, hastalık, utanç gibi olumsuz deneyimlerin gerçekleştiği duyusal/duyumsal uzam olarak anlaşılmaktadır. Kentten ayrılacağı sırada eşyasının otelden yanlış yönde yola çıkarıldığını öğrendikten sonra başkarakter, karşı koyamadığı bir tür neşeyle bu yolculuğundan vazgeçer. Böylece, hastalık, utanç, yozlaşma vb. olumsuz nitelikleriyle gözlemlediği kentte bireysel ve içsel deneyimi doğrultusunda ürettiği içsellik mekânlarına geri döner; Hint kolerası salgınının kenti etkisi altına aldığını öğrendiği anda dahi, bu içsellik mekânında iyimserlikle kentin yaşamına son verecek kozmik akışına teslim olur. Bu sırada kent, su kanalları ve ağır havasıyla hastalığın uzamına dönüşmektedir:

> 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 devirlerdekine 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, 2023, s. 79)

Venedik'in hasta ve ihtiraslı görünümü, salgın hastalığın yanı sıra yüceltilmiş, sıradan ve yer yer bayağı arzulara sürüklenen başkaraktere göre yozlaşmış niteliğiyle de ilgilidir. Gustav von Aschenbach'ın olumsuz algılayışına rağmen kent ve kentte ürettiği içsellik mekânları, onu arzuladığı özneye yönelten, arzuyu geliştirmeye teşvik eden uzamlar olarak yine kendisi tarafından yeniden üretilmektedir.

Hastalığın yayılmasıyla beraber Aschenbach, kenti karnavalesk bir görünümle gördüğü rüyadan aktarmaktadır:

> Geceydi, tetikteydi kulakları, çünkü uzaklardan bir patırtı, bir gümbürtü, bir ses kargaşalığı yaklaşıyordu: şakırtılar, şangırtılar, boğuk gürleyişler, cırtlak sevinç çığlıkları, [...] ulur gibi seslenişler; hepsi birbirine karışarak, hepsini azgın bir tatlılıkla bastırarak hayasızca sokulgan, insanın iliklerine işleyen pesten gürültülü, yüzsüzce inatçı bir ney sesi. [...] 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 yamaç. (Mann, 2023, ss. 93-94)

Mahşerî ortamla karnavallara özgü görünümleriyle dişil ve eril figürlerin çeşitli ilkel sesler çıkararak kendilerinden geçercesine eğlendikleri bir sahne, ellerinde meşale ve hançer bulunan, ney sesi eşliğinde kendilerinden geçen grotesk görünümlü, boynuzlu insanlar; kekremsi kokuları hissedilen tekeler, soluyan vücutların kokuları, yaraları ve kol gezen hastalığı hatırlatan aşina bir başka koku gibi, çeşitli duyulara yönelik bir tür kıyamet görünümü oluşturulmaktadır. Bayağı arzulara yönelik deneyimler aracılığıyla insani düşüşü simgeleyen mahşerî ortamda Aschenbach, kendisinin de bulunduğunu aktarmaktadır. Rüya atmosferinde aktarılan ortam, karnaval geleneğine sahip kentin kültürel, tarihi ve popüler veçhelerinin yozlaşmayı ve sefaleti; sanatı ve estetiği bir arada barındırmasıyla ilintili olarak felaket ve ölüme sahne olacağının habercisi durumundadır. Karnaval, belirli dönemlerde gerçekleştirilmesi veçhesiyle zamanın, uzamı kısıtlı bir süreç içerisinde olmakla birlikte oyun, haz ve eğlence mekânı olarak üretmesine olanak sağlamaktadır.

Salgın sırasında kentten ayrılacağı yerde teslim olduğu arzuya ilişkin olarak kendisine kozmetik bakım yaptıran Aschenbach, Tadzio ve ailesinin kentten ayrılacaklarını öğrendiği gün, son defa, içsellik uzamı olarak inşa ettiği plajda Tadzio'yu seyrederek sanat, estetik; felsefe ve sanat tarihine ilişkin çeşitli çağrışım ve düşünceler eşliğinde oturmakta olduğu sandalyede yana doğru yıkılarak yaşama veda eder. Salgın hastalık nedeniyle ölümüne neden olan Venedik, aynı zamanda karakterin soylu ve yüce, sıradan ve bayağı diyalektiği ekseninde üretmiş olduğu düş/içsellik uzamı olarak son anlarına dek kendisini misafir eder.

Resimli Dünya (2000) romanında Kâmil Uzman Venedik'ten, çiftlerin mutluluklarını paylaşmak ya da mutlu oldukları yılları anımsamak üzere geldikleri bir kent olarak söz eder. Kente bu amaçlarla gelen çiftler, "[b]ir gondolda mutlu olmak zorundadırlar" (Gürsel, 2018, s. 173). Venedik'in eğlence/tüketim mekânı olarak değerlendirildiği bölümde, kent; küresel turizm yönelimlerinin popülerleştirdiği yozlaşmaya bırakılmış veçhesiyle algılanmaktadır. Genç bir çiftin "İç Çekişler Köprüsü" olarak adlandırılan toplumsal uzamda gondol gezintisine tanık olan başkarakter, Lucia'ya âşık olduğunu burada algılayarak içini çeker; yalnızca mahkumların değil, âşıkların da iç çekebileceğini düşünür. Böylece, işlevselliğe yönelik toplumsal uzam, arzunun üretildiği içsellik mekânına dönüştürülür. Burada, Venedik kentinin küresel kültürde turistik bir merkez oluşu etkendir. Nitekim, çeşitli ekol ve dönemlere ait birçok sanat eserini özel sergileme mekânları içerisinde barındıran kent, turizm endüstrisi bakımından tüketici sayılabilecek ziyaretçilerin birçoğu tarafından genellikle dışsal-toplumsal alanlarıyla deneyimlenmektedir.

Turistlerin egemenliğine terk edildiğini düşündüğü kentte gezileri sırasında rastladığı manav, gazete bayii gibi kolektif uzamlar sayesinde Venedik'te gerçek bir yaşamın sürüp gittiğini, insanların akşamları evlerine yiyecek götürebildiklerini gözlemleyen Uzman, bu duruma sevinmektedir (Gürsel, 2018, s. 183). Başkarakterin öznel deneyimine içkin içsellik mekânlarına karşılık olarak algıladığı kolektif pratiklere yönelik toplumsal mekânlar kurgusal düzlemde temsil edilen, sanata ve sanatçıya içkin temel problemler olarak gerçeklikle estetik ve sanat arasında metnin kurgusal tematiğini ortaya koyar niteliktedir.

Venedik'te Ölüm'de (1913) de *Resimli Dünya* (2000) romanında olduğu gibi kente ulaşmada temel vasıtalar arasında vaporetto olarak adlandırılan bir buharlı küçük vapur aracılığıyla ulaşan başkarakter, kente yaklaştığı sırada Republica, Ahlar Köprüsü, aslan heykelleri, "masal tapınağının büyük bir gösterişle yükselen yan cephesi; takın altından geçen yol, büyük saat" (Mann, 2023, ss. 34-35) gibi ögeleriyle tanıttığı San Marco Bazilikası ve San Marco Meydanı gibi tarihi veçheleriyle turistik nitelikler yüklenmiş mekânları gözlemlemektedir.

Sanat kanonunun çeşitli başyapıtlarının sergilendiği ve muhafaza edildiği müze, galeri, kitaplık gibi mekânlar, yüce ve yüksek estetik, sanat, güzellik gibi kavramların temsil edildiği yazınsal uzamlar olarak dikkat çekmektedir. Bireyin gündelik, sıradan ve primitif gereksinimlerini içeren çeşitli beden imgeleri ve grotesk temsiller ise genellikle küresel tüketimin turizm açısından popüler uzamları olarak Venedik'te yer alan istasyon, park, meydan, köprüler; bu mekânlarda yer alan baraka, kabin, kulübe vb. çeşitli gereksinim mekânları gibi işlevsel ve toplumsal uzamlarda gerçekleşmektedir. Beden işçiliği yapan, Kâmil için yüce olmayan arzuyu simgeleyen bir kadınla bir araya geldiği duyusal/duyumsal uzam, bu sıradan mekânlar arasındadır. Haz mekânı olarak ürettiği uzamda, Lucia'yı düşleyerek bulunduğu uzamı birden fazla düzeye çoğaltarak sırayla arzu ve içsellik/düş mekânına dönüştürmeye yönelmektedir.

Kâmil'in konakladığı stüdyo, toplumsal mekânla düş mekânı arasında bir tür ara-uzam olarak ortaya çıkmaktadır. Ev, yuva vb. içsellik/düş mekânlarından farklı biçimde, geçmiş ya da gelecek bağlamında sürekli ikamete aracı olmayarak geçici bir süre barınma gereksinimini karşılayan daire, düş, tasarım gibi edimlerin gerçekleştirildiği duyusal ve işlevsel bir uzam durumundadır. Kanal suyu tarafından işgal edilebilen uzam, aynı zamanda yeraltı ve ölümle ilişkilendirilebilir niteliktedir. Nitekim Kâmil Uzman'ın yaşamına burada son verilmektedir.

Kâmil Uzman'ın seyahatinin üçüncü gününde bulunduğu sırada bir azizeye benzettiği kadına duyduğu ilgi, onun *Venedik'te Ölüm*'de (1913) başkarakterin Tanrısal bir güzellik bulduğu Tadzio'ya ilgisini anımsatmaktadır. O da çocuk yaştaki bu genç erkekle ilgilenerek yüce sayılmayacak bu arzunun nesnesini belirlemektedir. Bu arzunun gerçekleştiği uzam ise toplumsal mekânlarıyla Venedik'tir. Sanatçı karakterler tarafından birey-insan düzleminde deneyimlenen arzu, temelde yüce olan ideale-estetiğe ve bireysel deneyime-gündelik pratiklere yönelik "yüce olmayan" imgelemin diyalektik temsili görünümündedir. İçsellik mekânları, her iki metinde düşe dayalı arzunun geliştirildiği uzamlardır. Venedik'in sakinliği ve huzur veren tabiatı, başkarakterlerin yüce olmayan arzuları sebebiyle deneyimledikleri yolculukla diyalektik bir görünüm sergilemektedir. Temelde estetik algılayışa ve üretime yönelik birer arzunun metinleri olarak okunabilecek anlatılar, sanata ve sanatçıya içkin huzuru simgelemenin yanımda arzunun yüce olmayan görünümleriyle huzursuz birer algı ve zihin dünyasını temsil etmektedir.

"Sanatın yalnızlık gerektirdiğini" (Gürsel, 2018, s. 100) düşünen, içindeki ressam Kâmil'i öldürmüş olan Profesör Uzman (Gürsel, 2018, s. 362), *Venedik'te Ölüm*'de (1913) kolera salgınının getireceği ölümü sakinlikle karşılayan Aschenbach ile ortak duyuş içerisindedir.

Karnaval zamanı geldiğinde Lucia ile kahve, kütüphane gibi toplumsal nitelikli pratiğe yönelik uzamlar dışında bir randevu planlayan Kâmil bu buluşma için kendisine bir "patlıcan burunlu, mor bir şeytan"; Lucia için "iki beyaz eldiven ile yine beyaz, yuvarlak bir melek maskesi" (Gürsel, 2018, s. 375) satın alır. Lucia genellikle dişil bedene ikame edilmiş yüce bir estetiği, sanatsal yaratımı temsil ederken bu maskeler aracılığıyla karnaval kültürüne uyumlu biçimde, beden ve kimlik imgelerinin dönüştürülmesi hedeflenmiş görünmektedir.

Metnin son bölümlerinde Kâmil Uzman'ın Giovanni Bellini tablosunda tasvir ettiği Azize Caterina figürünün modeli kurmaca düzlemde yeni bir kimlik kazanmaktadır. Lucrezia Borgia, Kâmil'in on sekiz yaşında iken sahnelediği Victor Hugo'ya (1802-1885) ait *Lucrèce Borgia* (1833) adlı trajedinin karakterlerinden biridir. Karakteri canlandıran Ayşe, Kâmil'i ansızın terk etmiş kadın olarak kurmaca bağlamda ortaya çıkar. Yitirilmiş dişil imge, Lucrezia Borgia rolünü üstlenmiş olan Ayşe aracılığıyla yeni bir katmana ulaşmaktadır. Gennaro adlı, başlangıçta gerçek annesinin ve babasının kimliğini bilmeyen; Lucrezia Borgia'nın oğlu olduğunu öğrenen genci canlandıran Kâmil, Ayşe'yle birlikte bu oyunun kendisi için etkileyici olan final sahnesini canlandırmaya hazırlanır: En korkunç cinayetleri işlemiş ve meşru olmayan birçok davranış gerçekleştirmiş olan kadın, Lucrezia Borgia, Kâmil'e göre oğlunu canından çok seven bir annedir ve "Anneler her zaman melek olamazdı[r]lar" (Gürsel, 2018, s. 378). Trajedinin sahnelenmesi için Lucrezia karakterini canlandırmak üzere seçilen Ayşe, bukleli sarı saçları, çivit mavisi gözleri, küçük burnu ve geniş ağzıyla, Kâmil'in yıllar sonra Vatikan'ın duvarında göreceği Pinturicchio'nun freskinde betimlenen Lucrezia'ya benziyordur (Gürsel, 2018, s. 379). Ayşe, anne ve arzulanan dişil kimlik diyalektiğinin bir arada bulunduğu arzu nesnesidir. Trajedide olay, Venedik'te karnaval sırasında geçmekte; Gennaro ile Lucrezia maskeli baloda karşılaşmaktadır. Gizi çevresindekiler tarafından çözülemeyen Lucrezia, kendisinin Gennaro'nun annesi olduğunu bilen tek karakterdir. Gennaro tarafından hançerlenerek ölümüne yol açıldığında bu gizi ortaya çıkaracaktır. Rolü üslenen Ayşe'nin diyalektik tavrı, isim sembolizminden yararlanılarak aktarılmaktadır:

> Gennaro rolünde kendini oldukça rahat hissediyordu Kâmil. Asıl Lucrezia'ydı sorun çıkartan. Ayşe -kızın adı Ayşe'ydi, peygamberin çok sevdiği eşinin adını taşıyordu, on sekizinde dul kalan Hazreti Ayşe'nin adını- yeterince ikiyüzlü, şehvet düşkünü ve acımasız olamıyordu. Bir kere görünüşü engeldi buna, sonra karakteri. Melek kadar saf, tertemiz bir kızdı. Hani ne derler, 'pirüpak' mı, öyle bir şeydi işte. Ama yeteneği sayesinde aşmıştı tüm güçlükleri, giderek entrikacı kadın rolünü benimsemişti. İçinde kötülük ile iyiliğin savaştığı ve her defasında -oğul sevgisi hariç- kötülüğün galip geldiği cani ruha ısınmıştı. (Gürsel, 2018, s. 380)

Ayşe, bir tür ikizlik izleği ekseninde iyicil ve kötücül kadın kimliklerini yer değiştirme-dönüşüm edimiyle temsil etmektedir. Temsil çalışmaları sırasında birbirlerini sevmeye başlayan Kâmil ile Ayşe'nin "bahar yağmuru kadar kısa süren" (Gürsel, 2018, s. 383) bir ilişkileri olur. Oyunun galasına üç gün kala başka biriyle görüşmeye başlayan Ayşe Kâmil'i terk eder; hastalandığı gerekçesiyle oyunun temsili ertelenir. Böylece, Kâmil ve oyuncu Kâmil (Gennaro) için hem Ayşe -arzulanan kadın- hem Ayşe'nin temsiliyle hayat bulan Lucrezia Borgia -kutsallaştırılmış/yüceltilmiş kadın, anne- yitirilmiş olur. Yitirilen kadın imgesine dayalı deneyim, Kâmil ile Lucia arasındaki bağlantıda yinelenir. Ayşe'nin Kâmil tarafından anımsanması, onun çocuk yaşta annesini kaybetmiş olması ve üvey annesi tarafından annesinin adının anmasının yasaklanmasına ilişkin anımsamasıyla birleşmektedir. Anne ve Ayşe olmak üzere iki dişil imge yitirilmiştir. Yaşamı boyunca tanıdığı kadınlarda Ayşe'yle yaşadığı duygusal deneyimi arayan Kâmil, yitirilmiş dişil imgeye ilişkin varlığı Lucia ile bulduğunu düşünür. Lucia, Lucrezia Borgia, Ayşe ve art planda anneye ilişkin arzunun kimlik bulmuş hâlidir. Aynı bölümde, Kâmil'in Venedik'le ilgili ilk araştırmalarını da oyunun sahnelenmesinde gerekli "Giudecca Kanalı, gondollar, karnaval ve maskeler" (Gürsel, 2018, s. 387) gibi ögeleri içeren dekorun oluşturulması için gerçekleştirdiği öğrenilir. Kentte bulunduğu sırada Venedik Karnavalı'nın gerçekleşmesi, Kâmil'in geçmişteki deneyimini yeniden kurgulamasına yol açmaktadır. Aynı zamanda kurmaca ve üst kurmaca bağlamda yinelenerek katmanlaştırılan deneyim, romanın anlatı zamanında kurgusal gerçeklik düzleminde gerçekleşmektedir. Öte yandan Kâmil'in Lucia'ya yönelik arzusu, karnavalesk-grotesk imgelerle ifade edilmektedir. Lucia karşısında Kâmil'in ve karnaval kalabalığının coşkusu eğlenceyle özdeşleştirilen "bağ, şarap ve mistik vecd tanrısı" (Grimal, 2012, s. 153) Dionysos'un maiyetinin ayrılmaz parçası olan doğa daimonları olarak tanıtılan vücutlarının alt kısmı at, belden yukarısı insan; belden yukarısı insan, alt kısmı teke olmak üzere, "at kuyruğuna benzeyen uzun, geniş ve çok tüylü kuyrukları" (Grimal, 2012, s. 708) ile eril beden fizyolojisiyle ilişkilendirilmek üzere çeşitli biçimlerde tasvir edilen; Dionysos'la birlikte şarap içip şehvet duygusuna kapılarak dişil mitik figürler olan Mainadları ya da Nymphaları kovalar hâlde ve tasvir edilmiş (Grimal, 2012, s. 708) olan mitik figür Satir ["Satyros/Satyroi" (Grimal, 2012, s. 708)] ile özdeşleştirilerek aktarılır:

> Satirlerinki gibi bu şuh kalabalığın da yüzleri insan, belden aşağıları hayvan olmalıydı. Bazılarıysa palyaço gibi giyinmiş, yüzlerini bin bir renge boyamıştı. Ayaklarında ponponlu, ucu sivri, kayık kadar kocaman kunduralar vardı... *Aqua alta* alanı kapladığında suyun üzerinde rahatça yürüyebileceklerdi. İsa gibi. Her biri, gecenin geç saatlerinde, kendi çarmıhına gerilmeyi bekleyen birer İsa'ydı zaten; boyası akmış yüzlerinde acı, bakışlarında keder. [...] Arkalarından hiçbir kadın ağlamayacaktı, anneleri bile. Dünyanın bütün öksüzleri palyaço kılığına girmişti. Hem çocuktular, hem onları güldüren palyaçoydular. Kâmil de yüzünü boyayıp patlıcan burunlu şeytan maskesini takarak pekâlâ aralarına katılabilirdi. Ama Lucia'yla randevusu vardı onun. (Gürsel, 2018, s. 389)

Lucia'nın arayacağı saatte dairesine dönen Kâmil, uzun süre ondan haber bekler ve gecenin ilerleyen saatlerinde tekrar dışsal karnaval uzamına çıkar; daha önce karşılaştığı beden işçiliği yapan kadını bulur. Adını bilmediği, Lucia, Maria Magdelena gibi simgesel adlara ilişkin tahminlerde bulunduğu kadınla stüdyosuna gider. Lucia için almış olduğu eldivenlerle maskeyi ona giydirir. Kadına eşlik eden adamlar tarafından takip edilmekte olan Kâmil, bu dairede yakalanır; çarmıha gerilir gibi kollarından tutulur; parasının yerini öğrenmek isteyen bu insanlar tarafından bıçaklanarak öldürülür. Yaralı olduğu sırada telefonla yardım çağırmak isteyen Kâmil, dairenin telefonunu açtırmamış olduğunu anımsar; Lucia'nın kendisine ulaşamadığını düşünür. Efsane aşkların kenti olduğunu düşündüğü ve kendisinin de bir efsane aşk yaşadığına inandığı Venedik'te işittiği müzikal parçalarla izlediği resimleri zihninde anımsayarak son anlarını yaşar. Arzu edilen kutsal kadın imgesi ve aşk, idealize edilmiş arzu; elde edilen kadın imgesi ve sıradan arzu, bu arzu biçimlerinin düş mekânı olarak kurgulanmış kentte bir tür kefaret olarak ölümle birlikte deneyimlenmektedir. Karnavala özgü kimlik değiştirme olgusu, Kâmil'in belleğinde karnavalesk bir imge olarak palyaço ile bir

bakıma mukaddes acıyı temsil eden Hazreti İsa figürüyle birleşmektedir. Arzunun nesnesi-arzulanan özne olarak kadın imgesi ise bu bağlamda yeniden Lucrezia Borgia-Lucia ve Hazreti Meryem-anne arasında konumlanmaktadır.

Değerlendirilen metinlerde ölüm olarak işlenen arzu uğruna feragat ya da çilecilik, Girard'a göre üçgen arzunun kaçınılmaz sonucudur (Girard, 2020, s. 143). Girard tarafından çifte dolayım olarak belirlenen cinsel alandaki arzu üçgeni, başka alanlarda olduğu gibi, "*Ben* ile *Öteki* arasındaki herhangi bir karşılıklılığı reddetmektedir" (Girard, 2020, s. 144). Bu arzuda "sevilen kişi nesne ve özne olarak ikiye bölünür"; dolayımlayıcı yerine üçüncü öge, genellikle arzulanan öznenin bedeni olarak (Girard, 2020, ss. 101-102) tespit edilmektedir. Aynı zamanda arzu, elde ediyormuş gibi olduğu anda nesnesini yitirmektedir (Girard, 2020, s. 149). Arzulayan öznenin arzu yolunda feragat ettiği, yaşamıdır; salgın hastalık, ontolojik hastalık vb. aracılar beraberinde ölümü getirmektedir. Arzulanan öznenin yitirilme eşiğiyle ölüm birbirini izleyen örüntüler durumundadır.

Yüceltilmiş/sıradan arzu diyalektiği; her iki metinde yaşam/ölüm diyalektiğiyle bir arada duyusal/duyumsal uzamın içsellik/düş mekânı olarak üretiminin başlıca hareket noktası görünümündedir.

Sonuç

Nedim Gürsel romanı *Resimli Dünya* (2000) ve Thomas Mann'a ait uzun öykü *Venedik'te Ölüm* (1913), biri resim sanatına ilgisini akademik deneyime yönlendirmiş olan sanat tarihi profesörü Kâmil Uzman; diğeri yazar Gustav von Aschenbach olmak üzere, sanatçı figürler olarak tasarlanmış başkarakterlerin Venedik seyahatlerinde gerçekleştirdikleri düş ve arzu, sanat ve estetik, yaşam ve ölüm ekseninde örüntülenen seyahat deneyimlerini içermektedir.

Başkarakterlerin Venedik kentinde karşılaştıkları arzu nesneleri (arzulanan özne) aracılığıyla duyusal/duyumsal uzamı düş/içsellik mekânları olarak yeniden üretmeleri; yüceltilmiş ya da sıradan arzu biçimleri aracılığıyla yaşam-ölüm diyalektiği ekseninde arzunun ve uzamın karşılıklı ve diyalektik görünümlerinin ortaya konmasını olanaklı kılmaktadır.

Temel uzamın Venedik kenti olmak üzere, kurgusal bağlamda üretilen, park, plaj, müze, kitaplık, galeri, yemek salonu, kahve, otel odası, daire gibi içsel ve dışsal nitelikli duyusal/duyumsal uzamlardan meydana gelen temsil mekânları, sanatçı figürler aracılığıyla arzunun tasarlanması ve geliştirilmesi; arzulanan öznelerin düşsel ortamda yüceltilmesi vb. edimler doğrultusunda düş, arzu, haz, ölüm vb. dolayımlar ekseninde içsellik mekânları olarak yeniden üretilmektedir.

Arzulanan özne (nesne) ile arzulayan arasında çoğunlukla uzamsal, dilsel, kültürel veçheleriyle çeşitli engelleyiciler ve mesafeler bulunmaktadır. Arzulayan öznenin nesneye yaklaşması; kurgusal bağlamda salgın hastalık ya da saldırı sonucu yaşamın son bulmasıyla bir tür kefaret getirmektedir. Çoğunlukla sanat ve estetik dolayımında üretilmiş oldukları anlaşılan arzu katmanları yaşam; arzunun gerçekleştirilmesine yönelik edimler bütünü ve sonunda getirilen kefaret, ölüm olgularıyla ilişkilendirilebilmektedir. Her iki metinde ölüm, yüceltilmiş ve pratiğe yönelik sıradan arzu biçimlerinin sonucu durumundadır.

Soylu ve yüce, sıradan ve bayağı vb. katmanlardan meydana gelmek üzere, diyalektik biçimde düşlenen/tasarlanan/geliştirilen arzunun uzamı olarak Venedik, her iki metinde kenti ve kentin içerdiği toplumsal uzamları birer içsellik uzamı olarak inşa ve yeniden inşa eden sanatçı figürler için yaşam-ölüm diyalektiği ekseninde özne ile öteki arasında arzu ilişkisinin yüceltildiği; çeşitli içsellik/düş mekânlarını içermektedir. Kültürel ve tarihsel niteliğiyle estetik ve tüketim ekseninde diyalektik bir görünüm sergileyen Venedik, bir yandan sanatın ve estetiğin çeşitli başyapılarının bulunması, tarihî, kültürel ve mimari özellikleriyle bir tür "yapıt" kent görünümü kazanır. Öte yandan gündelik gereksinim ve tüketime yönelik "yüce olmayan" duyumsallığın grotesk ve karnavalesk imgelerle birleştiği, hastalık ve cinayetlerin sahnelendiği bir "düşüş ve çöküş" mekânı olarak başkarakterlerin yaşamlarının son bulduğu ölüm uzamına dönüşür.

Toplumsal temsil mekânı ile içsellik/düş mekânı arasında, yaşam ve ölüm karşıtlığında olduğu gibi, çoğunlukla karakterler aracılığıyla tasarlanan ya da geliştirilen arzunun karşılıklı ve diyalektik biçimlerinin görünümüne benzer bir üretim ilişkisi bulunmaktadır. İhtiyaç ile arzunun; pratik ile idealin ortaya koyduğu diyalektik bağ, kurmaca düzlemde temsil edilen uzamın duyusal/duyumsal mekân olarak deneyimlenmesinde ve içsellik/düş mekânı olarak üretilmesinde temel belirleyici durumundadır. Bu çalışma, *Resimli Dünya* (2000) ve *Venedik'te Ölüm*'ü (1913) Girard-Bachelard-Lefebvre üçgeniyle okuyan özgün bir karşılaştırmalı mekân ve arzu analizi sunmaktadır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.
Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer Review: Externally peer-reviewed.
Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.
Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Yazar Bilgileri / Author Details
Gizem Kunduracı (Dr., Öğretim Görevlisi)
[1] Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü, Eskişehir-Türkiye
0000-0001-8448-9322 gkunduraci@ogu.edu.tr; gizemkunduraci@gmail.com

Kaynakça | References

Bachelard, G. (2023). *Mekânın poetikası* (A.Tümertekin, Çev.). İstanbul: Minotor Kitap, İthaki Yayınları. (Orijinal eserin basım tarihi, 1957, 1. Baskı)

Bellini, G. (1505). Sacra conversazione [Resim]. Gallerie dell'Accademia, Venedik, İtalya.

Beyatlı, Y. K. (2012). *Kendi gök kubbemiz*, (35. bs). İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları.

Girard, R. (2020). *Romantik yalan ve romansal hakikat: Edebi yapıda ben ve öteki* (A. Etensel İldem, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları. (Orijinal eserin basım tarihi, 1977, 3. Baskı)

Grimal, P. (2012). *Mitoloji sözlüğü: Yunan ve Roma* (S. Tamgüç, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi. (Orijinal eserin basım tarihi, 1951, p. 1). Baskı)

Gürsel, N. (2018). *Resimli dünya*, (1. bs). İstanbul: Doğan Kitap Yayınları.

Koçak, O. (2020). Sunuş. René Girard, *Romantik yalan ve romansal hakikat: Edebi yapıda ben ve öteki* (A. Etensel İldem, Çev.) içinde (s. 9-19). Metis Yayınları.

Lefebvre, H. (2023). *Mekânın üretimi* (I. Ergüden, Çev.). İstanbul: Sel Yayınları. (Orijinal eserin basım tarihi, 2000, 7. Baskı)

Mann, T. (2023). *Venedik'te ölüm* (B. Necatigil, Çev.). İstanbul: Can Yayınları. (Orijinal eserin basım tarihi, 1913, 32. Baskı)

Öncel, S. (Ed.). (2017). *İtalyanca Türkçe sözlük, dizionario Italiano – Turco*, (1. bs, 2. Cilt) Ankara: Yetkin Yayınları.

Pedani, M. P. (2013). Venedik. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. (Cilt 43, ss. 44-47). Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. https://islamansiklopedisi.org.tr/venedik. (Erişim tarihi: 10 Şubat 2025).