T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
FELSEFE ANABİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

THOMAS MANN'IN SANATÇI KAHRAMANLARININ DÜŞÜNSEL KRİZLERİ VE FELSEFİ DÖNÜŞÜMLERİ

Dilara ALTUN

2501210175

TEZ DANIŞMANI

Prof. Dr. Uğur EKREN

İSTANBUL – 2025

ÖZ

THOMAS MANN'IN SANATÇI KAHRAMANLARININ DÜŞÜNSEL KRİZLERİ VE FELSEFİ DÖNÜŞÜMLERİ

DİLARA ALTUN

Bu tez, Thomas Mann'ın eserlerinde sanatçı figürü, güzellik kavramı ve varoluşsal temalar arasındaki ilişkinin, sanatçının toplumsal yabancılaşmasından kültürel bir yıkım alegorisine nasıl dönüştüğünü ortaya koymaktadır. Mann'ın düşünsel arka planını, özellikle Arthur Schopenhauer'in irrasyonalite ve "İsteme" (der Wille) kavramları şekillendirmiştir. Çalışma, sanatçı figürü ile burjuva değerleri arasındaki çatışmanın, Mann'ın anlatılarında demonizm ve hümanizm arasındaki temel gerilim olarak belirdiğini savunmaktadır. Ayrıca, güzellik kavramının Mann'ın eserlerinde yalnızca estetik bir unsur olarak değil, varoluşun geçiciliği ve ölümle yüzleşmenin bir yolu olarak konumlandığını göstermektedir. Mann, sanatın doğasını Nietzscheci bir perspektifle, Apolloncu ve Dionizyak unsurlar arasındaki sürekli mücadele bağlamında yeniden yorumlar. Bu çalışma, *Tonio Kröger*, *Tristan*, *Venedik'te Ölüm* ve *Doktor Faustus* eserleri temel alınarak, Thomas Mann'ın estetik ve varoluşsal dünyasını kapsamlı biçimde çözümlemektedir.

Anahtar Kelimeler

Thomas Mann, demonizm, hümanizm, güzellik, varoluşsal kriz, Apollon-Dionysos gerilimi, Schopenhauer, Nietzsche, sanat ve ölüm.

ABSTRACT

THE INTELLECTUAL CRISES AND PHILOSOPHICAL TRANSFORMATIONS OF THOMAS MANN'S ARTIST HEROES

DILARA ALTUN

This thesis demonstrates that the relationship between the artist figure, the concept of beauty, and existential themes in the works of Thomas Mann evolves from social alienation into a cultural allegory of destruction. Arthur Schopenhauer's notions of irrationality and the "Will" (der Wille) significantly influenced Mann's intellectual background. The study argues that the conflict between the artist figure and bourgeois values emerges in Mann's narratives as a fundamental tension between demonism and humanism. Moreover, it establishes that the concept of beauty is not merely an aesthetic element in Mann's works but also a means of confronting the transience of existence and the reality of death. Mann interprets the nature of art through a Nietzschean lens, particularly within the continuous struggle between Apollonian and Dionysian elements. This thesis offers a comprehensive analysis of Thomas Mann's aesthetic and existential world, focusing on the works *Tonio Kröger*, *Tristan*, *Death in Venice*, and *Doctor Faustus*.

Keywords

Thomas Mann, demonism, humanism, beauty, existential crisis, Apollonian-Dionysian conflict, Schopenhauer, Nietzsche, art and death.

ÖNSÖZ

Sanat, insanlık tarihinin en eski dönemlerinden bu yana yalnızca bir estetik faaliyet ya da yaratıcı edim olarak değil, aynı zamanda insanın kendini ifade etme, anlamlandırma ve dünyayla ilişki kurma biçimi olarak varlığını sürdürmektedir. Özellikle modernitenin yükselişiyle birlikte sanatçının toplum içindeki konumu ve rolü radikal bir dönüşüm geçirmiştir. Sanatçının yalnızca biçimsel güzellik üreticisi olmaktan çıkıp, zamanın ruhunu sorgulayan, bireyin iç dünyasını ve tarihsel krizleri estetik düzleme taşıyan bir düşünür figürüne dönüşmesi, 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren belirginlik kazanır. Bu bağlamda Thomas Mann'ın sanatçı karakterleri, yalnızca kurmaca kişilikler değil; aynı zamanda felsefi birer problem olarak karşımıza çıkar.

Mann, özellikle Tonio Kröger, Tristan, Venedik'te Ölüm ve Doktor Faustus gibi eserlerinde sanatçı figürünü modern bireyin kriziyle, kültürel çöküşle ve estetik duyarlılığın etik sorumlulukla çatışmasıyla ilişkilendirerek ele alır. Bu karakterler aracılığıyla sanatın doğasına, sanatçının toplumla olan ilişkisine ve yaratıcı sürecin psikolojik ve metafizik boyutlarına yönelik yoğun bir sorgulama gerçekleştirir. Mann'ın anlatı evreninde sanatçı, toplumun dışında, normların ötesinde, arzularla ve ideallerle çatışan bir figür olarak konumlanır. Bu figür, sıklıkla yalnızlık, içsel bölünmüşlük ve ahlaki çözülme gibi modern insanın temel trajedilerini taşır.

Bu bağlamda Thomas Mann'ın sanatçı figürleri yalnızca bireysel düzlemde değil; aynı zamanda felsefi ve kültürel düzlemde de anlamlandırılmalıdır. Schopenhauer'in isteme kavramı, Mann'ın karakterlerinin içsel çatışmalarını anlamada temel bir başvuru noktasıdır. Schopenhauer'e göre "isteme", evrensel ve kör bir yaşam arzusudur; doyumsuz, sürekli eksik ve acı doğuran bir güç olarak varlıkta tezahür eder. Sanat ise bu istemeden geçici olarak uzaklaşmanın, onu nesneleştirmenin ve ona biçim kazandırarak estetik haz yoluyla bir mesafe kurmanın imkânıdır. Mann'ın karakterlerinde bu isteme, bastırılmış arzular, yaratıcı tutkular ve içsel gerilimler olarak belirir. Ancak bu bastırılmışlık, sanatçının kişisel çöküşüne yol açacak denli güçlüdür.

Diğer yandan Nietzsche'nin Apolloncu–Dionysosçu sanat anlayışı, Mann'ın estetik düşüncesinde bir başka açıklayıcı çerçeve sunar. Apollon, ölçü, düzen, biçim ve aklı; Dionysos ise coşku, taşkınlık, biçimsizlik ve arzunun sınırsız doğasını temsil eder. Mann'ın sanatçı figürleri, bu iki kutup arasında salınan, kendini biçimle sınırlamaya çalışan ama içten içe taşkınlığa özlem duyan karakterlerdir. Bu ikilik, onların yaratıcı süreçlerini olduğu kadar, etik tavırlarını ve varoluşsal yönelimlerini de belirler.

Bu tez, Thomas Mann'ın söz konusu metinleri üzerinden sanatçı figürünün nasıl bir düşünsel, etik ve felsefi dönüşüm geçirdiğini analiz etmeyi amaçlamaktadır. Bu bağlamda çalışma, sanatçının yalnızlığı, yaratıcı arzusu, etik sorumluluğu, bastırılmış tutkuları ve toplumla kurduğu sorunlu ilişkiler gibi temalar etrafında şekillenecek; Mann'ın karakterleri aracılığıyla sunduğu modernlik eleştirisi, kültürel çözülme ve bireysel yabancılaşma olguları derinlemesine tartışılacaktır.

Bu çalışmanın ortaya çıkışında, her zaman yanımda olan ve varlıklarıyla bana güç katan sevgili aileme; özellikle de sabrıyla, sevgisiyle ve sarsılmaz inancıyla bana daima ilham veren canım annem Zekiye Erşahin'e minnet ve şükran duygularımı en derin hislerimle sunarım. Akademik yolculuğum boyunca bilgisini, tecrübesini ve rehberliğini cömertçe paylaşarak çalışmamın yönünü ve niteliğini şekillendiren saygıdeğer tez danışmanım Prof. Dr. Uğur Ekren'e en içten teşekkürlerimi iletirim. Ve nihayet bu zorlu sürecin her anında yanımda duran, kendi tezini kaleme alırken gösterdiği azim ve kararlılıkla bana yoldaşlık eden, paylaştığımız sessiz çalışma saatleriyle, karşılıklı anlayışımız ve desteğimizle bu yolculuğu daha anlamlı kılan sevgili dostum Defne Selin Lütfüoğlu Aksoy'a gönülden teşekkür ederim.

DİLARA ALTUN

İSTANBUL, 2025

İÇİNDEKİLER

ÖZ ..... **ii**

ABSTRACT ..... **iii**

ÖNSÖZ ..... **iv**

İÇİNDEKİLER ..... **vi**

KISALTMALAR LİSTESİ ..... **viii**

GİRİŞ **1**

BİRİNCİ BÖLÜM İLK ÇATIŞMA: KİMLİK, ÖZLEM VE SANATÇI – BURJUVA AYRIMI **9**

1.1 “Sıradanlığın Hazzı”na Duyulan Özlem 13

1.2 Yalnızlık ve Yabancılık Hissi 18

1.3 Sanatçının “Burjuva Vicdanı” ve Öz Kuşku 23

1.4 Sanat, Ölüm ve Demonik Güç Arasındaki Gerilim 28

1.5 Sanatçının Dönüşümü ve İnsanlık İdeali 32

1.6 Schopenhauer ve Thomas Mann 38

1.6.1 Thomas Mann’ın Sunuş Yazısı 39

1.6.2 İsteme ve Tasavvur Olarak Dünya’dan Seçkiler 41

İKİNCİ BÖLÜM DİSİPLİN VE ARZU KRİZİ: SANATSAL MESAFE İLE YAŞAMIN TUTKULARI ARASINDAKİ GERİLİM **46**

2.1. Thomas Mann ve “Venedik’te Ölüm”ün Modernist Bağlamı 46

2.2. Sanat, Arzu ve Ölüm: Eserdeki Tematik Üçgen 47

2.3. Gustav von Aschenbach: Yücelik Tutkusundan Çöküşe 49

2.4. Homoerotik Arzu ve Estetikle Maskelenen Tutkular 51

2.5. Apollon-Dionysos Gerilimi: Düzen ile Taşkınlığın Dansı 53

2.6. Yozlaşma, Güzellik ve Ölüm Estetiği 56

2.7. Salgın ve Metafor: Fiziksel Çürümenin Anlamı 58

2.8. Anlatıcı, Biçem ve Sessizliğin Retoriği 60

2.9. Thomas Mann'ın Estetik Anlayışı ve Kültürel Eleştiri 62
2.10. Modern İnsan, Sanat ve Ölümün Sessiz Yüzleşmesi 64
2.11. Phaidros ve Erotik İroni..... 66
2.12. Schiller Etkisi 68
2.13. Wagner ve Mann 70
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM ŞEYTANİ ANLAŞMA VE RADİKAL ELEŞTİRİ: SANAT, ACI VE KÜLTÜRÜN KADERİ 74
3.1. Dehanın Doğası ve Demonik Sanat..... 74
3.1.1. Faust'un Etiği: Yaratım Uğruna Sevginin Kaybı 76
3.1.2. Hastalık ve İnisiyasyon: Lanetli Dehanın Ontolojisi 77
3.1.3. Yaratıcılıkta Özgürlüğün Reddi: Adorno'nun Soğuk Estetiği 78
3.1.4. Parodik Çözülme ve Yalıtılmışlık: Kültürel Krizin Estetize Edilmesi 79
3.2. Müzikal Biçim, Atonalite ve Yapıcı Müzik..... 80
3.3. Adrian Leverkühn'ün Şeytanla Anlaşması ve Deliliği 82
3.4. Modern Sanatın Krizi ve Estetik Tehlikeler 85
3.5. Almanya'nın Kaderi – Faşizm ve Kültürel Çöküş 87
3.6. Anlatı Yapısı, Zaman ve İroni – Zeitblom'un Gözünden Hakikate Bakmak..... 90
3.7. Faust Mitinin Dönüşümü – Modern Bir Tragedya 92
SONUÇ 96
KAYNAKÇA 106

KISALTMALAR LİSTESİ

A.e. : Aynı eseri izleyen referans

A.g.e. : Araya başka referanslar girdiğinde aynı eseri belirten referans.

Bkz. : Bakınız

Çev. : Çeviren

Der. : Derleyen

Karş. : Karşılaştırınız

Yay. : Yayınevi

GİRİŞ

Alman edebiyatının 20. yüzyıldaki en özgün seslerinden biri olan Thomas Mann, eserlerinde yalnızca bireyin iç dünyasını değil, aynı zamanda çağının kültürel, ahlaki ve felsefi çöküşlerini de edebi bir titizlikle ele almıştır. Onun edebi üretimi, bireysel ruh çözümlemeleriyle tarihsel-toplumsal dönüşümleri eş zamanlı olarak kavrayan bir derinlik taşır. Bu bağlamda sanatçı karakterleri, Mann'ın düşünsel evreninde merkezî bir yer tutar. Tonio Kröger, Tristan, Venedik'te Ölüm ve Doktor Faustus gibi yapıtlarında yer alan sanatçı figürleri, yalnızca bireysel temsil öğeleri değil; aynı zamanda Mann'ın estetik, etik ve felsefi sorgulamalarının somutlaştığı simgesel yapılardır.

Bu figürler, bir yandan sanatın anlamı, amacı ve ahlaki sorumluluğuna dair soruların taşıyıcısıyken; diğer yandan da varoluşsal çatışmalar, bastırılmış arzular, toplumsal yabancılaşma ve düşünsel kopuşların sahnesi hâline gelirler. Thomas Mann'ın sanatçı karakterleri, çoğunlukla toplumla uyumsuz, içsel gerilimlerle boğuşan, kimlik bölünmeleri yaşayan ve sıklıkla yalnızlıkla çevrelenmiş bireylerdir. Ancak onların trajedileri sadece bireysel değil; daha geniş bir bağlamda, modernitenin kültürel ve ahlaki bunalımlarına dair felsefi birer alegoridir.

Mann'ın edebi ve düşünsel evreni, Alman entelektüel mirasının iki önemli filozofu olan Arthur Schopenhauer ve Friedrich Nietzsche ile derin bağlar taşır.[1] Schopenhauer'in isteme kuramı ve sanat aracılığıyla istemeden geçici de olsa kurtulma düşüncesi[2], Mann'ın özellikle Doktor Faustus ve Venedik'te Ölüm'deki karakterlerinin yazgılarında belirleyici bir yer edinir. Nietzsche'nin Apollon-Dionysos karşıtlığı ise Mann'ın sanat ile arzu, disiplin ile taşkınlık, ölçü ile coşku arasındaki gerilimleri anlamlandırmasında kurucu bir düşünsel çerçeve sunar.[3] Bu filozoflar,

[1] Caroline Joan Picart, ***Thomas Mann and Friedrich Nietzsche: Eroticism, Death, Music, and Laughter***, Value Inquiry Book Series, vol. 85 (Amsterdam: Rodopi, 1999), 1.
[2] Thomas Mann, ***Living Thought of Schopenhauer*** (London: Cassel and Company Limited, 1942), 6-10.
[3] Friedrich Nietzsche, ***Tragedyanın Doğuşu***, çev. Mustafa Tüzel (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2013), 23. Ayrıca bknz. Caroline Joan Picart, ***Thomas Mann and Friedrich Nietzsche: Eroticism, Death, Music, and Laughter***, Value Inquiry Book Series, vol. 85 (Amsterdam: Rodopi, 1999), 14.

yalnızca Mann'ın okuma listesindeki isimler değil; aynı zamanda onun sanat anlayışının felsefi omurgasını oluşturan temel referanslardır.

Sanatçı karakterlerinin yaşadığı düşünsel krizler, yalnızca estetik düzlemde kalmaz; etik, psikolojik ve kültürel açılardan da derinleşir. Tonio Kröger, burjuva yaşamıyla sanatçı duyarlılığı arasında sıkışmış bir kimliğin dramını taşırken; Tristan'da hastalık ve sanat arasındaki bağ, ironik bir biçimde yüceltilir. Venedik'te Ölüm, güzelliğin baştan çıkarıcılığı ve estetik saplantının ölümcül boyutu üzerinden sanatçının etik ve arzusal çöküşünü işler. Doktor Faustus ise Alman kültürünün büyük bir trajedisi olarak, deha ile şeytani olan arasındaki ince çizgide ilerleyen bir sanatçının felsefi ve ahlaki yıkımını dile getirir. Tüm bu figürlerde ortak olan şey, yalnızca "sanatçı olmak" değildir; asıl ortak payda, sanatçı olmanın yükü, bedeli ve krizidir.

Bu çalışmanın amacı, Thomas Mann'ın sanatçı karakterlerinde ortaya çıkan düşünsel çatışmaları ve felsefi dönüşümleri analiz etmektir. Sanatçının toplumla kurduğu ilişki, içsel benliğiyle yaşadığı mücadele, arzu ve ölüm karşısındaki konumu, bu çözümlemenin temel eksenlerini oluşturacaktır. Bu bağlamda yalnızca edebi metinlerin yapısal özellikleri değil; aynı zamanda onların dayandığı felsefi kavramlar da tartışmaya açılacaktır. Sanatçı figürlerinin düşünsel krizleri, yalnızca karakter çözümlemesiyle değil, aynı zamanda bu karakterlerin temsil ettiği kültürel ve felsefi kodlar üzerinden okunacaktır.

Thomas Mann'ın sanatçı karakterlerinin yaşadığı dönüşümler, genellikle bir "çöküş" olarak görünse de, bu çöküş, aynı zamanda bir içgörü, bir yüzleşme ve kimi zaman da bir aydınlanma anı taşır. Mann, estetiği yalnızca bir yüceltme aracı olarak değil; aynı zamanda insan doğasının en karanlık, en bastırılmış yönlerini görünür kılma biçimi olarak işler. Sanat, Mann'ın dünyasında hem bir çıkış hem bir felakettir. Sanatçının duyarlılığı, onu topluma yabancılaştırırken; topluma uyum sağlama çabası da onun sanatsal varoluşunu tehlikeye atar. Bu iki uç arasında sıkışan sanatçı figür, tıpkı Mann'ın metinlerinde olduğu gibi, modern insanın yalnızlığını ve parçalanmış benliğini temsil eder.

Thomas Mann'ın geniş ve derin edebi külliyatı, sanatsal, felsefi, toplumsal ve siyasal meselelerle ömür boyu süren bir hesaplaşmanın izlerini taşır ve onun

potansiyelinin dikkate değer bir gelişimiyle karakterize edilir. Eserlerinde sıkça rastlanan temel temalardan biri, sanatçının içsel gerilimi ile sanatçının burjuva—ya da Mann'ın deyimiyle *Bürger* dünyasıyla olan ilişkisi arasındaki gerilimdir. Mann'ın yaklaşımı çoğunlukla diyalektiktir; karşıt eğilimleri gözlemler, sergiler ve hem insanlarda hem olaylarda kutupsallığın özsel bir gerçeklik olduğunu kabul eder[4].

Mann'ın yapıtlarında merkezi bir diğer leitmotif, şeytani olanla hümanizm arasındaki gerilimdir. Romantizm ile hümanizmi sentezleme arayışında olan Mann; Schopenhauerci bir ölüm kavrayışını insan sevgisiyle, büyüyü akılla, mitolojik olanı psikolojik olanla birleştirmeye çalışmıştır. Bir zamanlar kuşkuyla yaklaşılan *ölçülülük* kavramı, zamanla Mann'ın gözünde büyük bir değer kazanmıştır. Bu sentez, yollarını "Hermes'in izinden gidenler" olarak çizen figürlerde temsil bulmaktadır; bu figürler, çok yönlü bu tanrının hem olumlu hem de bazı olumsuz yönlerini bünyelerinde taşımaktadır. Kutsal Kitap'tan Yusuf ve Goethe'nin *The Beloved Returns*'teki hâli, diplomasi, cazibe ve şeytani olanı insani olana dönüştürme gücüyle bu figürlere örnek gösterilebilir.[5]

Mann'ın düşünsel gelişimi, dönemin büyük düşünürlerinden etkilenerek şekillenmiştir. Schopenhauer ve Nietzsche'nin sistemleri ve yöntemleriyle derinlemesine hesaplaştı ve onları modern burjuvazinin sorunlarını anlamada vazgeçilmez gördü.[6] Schopenhauer'i en önde gelen Alman filozof olarak gördüğü dönemde yazdığı ilk önemli eseri *Buddenbrook Ailesi*, bu etkiyi taşır; burada bir karakter, acılarını Schopenhauer'in felsefesiyle gerekçelendirmeye çalışır. [7] Kaynaklar, Mann'ın Alman entelektüel geleneğine dair erken görüşlerini Goethe'den Schopenhauer ve Wagner aracılığıyla Nietzsche'ye uzanan bir çizgiye bağlar. Başlangıçta Nietzsche'ye merkezi bir figür olarak yer veren Mann, sonraları ona daha eleştirel yaklaşmaya başlar.

---

[4] Peter Heller, **"Thomas Mann's Conception of the Creative Writer**", *PMLA* 69 (September 1954): 772.

[5] Siegfried Marck, **"Thomas Mann as a Thinker"**, *Ethics* 67, no. 1 (October 1956): 56-57.

[6] Picart, ***Thomas Mann and Friedrich Nietzsche***, 1-5.

[7] Klaus Schröter, ***Thomas Mann***, çev. Özden Saatçi-Karadana (İstanbul: Kavram Yayınları, 1999), 48.

Richard Wagner de Mann için önemli bir figürdür ve özellikle *Doktor Faustus*'ta etkisi hissedilir. Bu romanda müzik üzerine yapılan genellemelerin Wagner'i ima ettiği söylenir. Mann, bir muhatabını Wagner'in "Hitler'in habercisi olan tarif edilemez kibri"ni yeterince vurgulamadığı için eleştirir.[8] Karmaşık görüşlerine rağmen, 1948'deki plak koleksiyonunda *Parsifal* ve *Die Walküre*'den bölümler yer alırken, *Tristan ve Isolde*'den hiçbir şey bulunmaz. Wagner'in geç dönem yaratıcı yöntemi—gerçekçi unsurları da içeren—Mann'ın gözünde önemliydi, ancak Lukács, onun bu yöntemi uygulayışında tutarsızlıklar olduğunu belirtir. Mann, Wagner'i Zola ve Ibsen ile kıyaslar ve onların zayıflıklarını temel alarak eleştirir. Wagner ve Goethe, Nazi edebiyat mitolojisinde merkezi figürler olduğundan, Mann'ın bu figürler üzerine yazdığı anti-faşist denemeleri özel bir önem taşır.[9]

Goethe ve Schiller de Mann'ın düşünsel gelişiminde hayati rol oynamıştır. *Venedik'te Ölüm*, Goethe'den çok Schiller'e referans verir. Mann, Schiller üzerine bir deneme yazmayı planlamış ve bu novella da aslında on sekizinci yüzyıl unsurlarını içerecek şekilde tasarlanmıştı. Aschenbach'ın "Geist ve Sanat" (Geist und Kunst) başlıklı incelemesi, Schiller'in "Naif ve Duygusal Şiir Üzerine" (Über naive und sentimentalische Dichtung) adlı yapıtıyla karşılaştırılır.[10] *Schwere Stunde* adlı taslağında Schiller'in çalışma odasını, ona özgü mumlarla betimler; *Venedik'te Ölüm*'de yer alan, "zorluklara rağmen ulaşılan büyüklük" teması da Schiller'in çabalarını yansıtır. Mann, Schiller'in hitabet sanatına, denemelerine, eğitim ve estetik üzerine fikirlerine ilgi duymuştur. Goethe'nin hümanizmini tipik bir Alman yaklaşımı, Schiller'inkini ise daha çok Fransız bir nitelik olarak görmüş, ancak zamanla bir Weltbürger olarak nitelendirdiği Goethe'ye karşı daha büyük bir yakınlık geliştirmiştir.[11] Mann ile Goethe arasındaki karmaşık bir paralelliği ve karşıtlığı incelenir ve sonuçta ikisinin de dünyayı dönüştüren krizlerle yüzleşerek evrenselliğe ulaştığı vurgulanır.

---

[8] Georg Lukács, ***Essays on Thomas Mann***, çev. Stanley Mitchell (London: Merlin Press, 1979), 18.
[9] **a.e.,** 144.
[10] Schröter, ***Thomas Mann***, 110.
[11] Lukács, ***Essays on Thomas Mann***, 145.

Mann'ın erken dönem yapıtları, sanatçı ile burjuva arasındaki çatışmayı sıklıkla işler; özellikle "sükûnet" ile duygusal anarşi arasındaki ikilem dikkat çeker.[12] Bu tema, *Tonio Kröger* ve *Venedik'te Ölüm* gibi Birinci Dünya Savaşı öncesi yazılarında merkezidir. Bu "sükûnet" etiği, II. Wilhelm dönemi Almanya'sındaki entelektüellerin manevi yaşamlarıyla yakından ilişkili görülür ve Mann'ın gelişiminde, Prusyacılığa varan bir mantıksal sürecin parçası olarak değerlendirilir. *Venedik'te Ölüm*, sanatçı-burjuva çatışmasını uç noktaya taşıyarak burjuva toplumunda sanatın paradoksal işlevini ifşa eder ve *Doktor Faustus*'a bir ön hazırlık olarak okunabilir.[13]

Yaşam ve ölüm teması, özellikle erken dönem eserlerinde baskındır; bu yapıtlar adeta tek renkli bir ölüm bestesidir: *Tristan* ya da *The Bajazzo* gibi öykülerde ölüm galip gelir. Ancak sonraki eserlerinde ölüm ilkesi, hastalık, çürüme ve uçurum imgelerine dönüşür. Bununla birlikte, geç dönem eserlerinin temel gelişimi; yozlaşmayı, hastalığı ve ölümü aşarak sağlığa ve hayata topluluk ve toplumsal faaliyet aracılığıyla ulaşma arzusudur.[14]

Mann'ın yapıtları, tarihsel değişimlere ve onun değişen bakış açılarına paralel olarak evrilmiştir. Erken dönem eserleri, imparatorluk Almanya'sındaki "güç koruması altındaki içe kapanıklığın boğucu havası" tarafından şekillendirilmiştir. Ancak olgunluk dönemi, dünya krizinin etkisiyle ve gençlik yıllarının perspektifinden kopuşla belirlenir. Savaş sonrası dönemde demokrasiye yönelmesi, önemli bir dönüm noktasıdır—ancak bu durum, önceki yolculuğunun içsel diyalektiğinden doğmuştur. Mann, zamanla demokratik akımlarla özdeşleşmiş, Alman yaşamı ve kültürünün yeniden doğuşu için işçi sınıfıyla ittifak aramaya başlamış ve burjuvaziye sosyalizmi önererek gelecekteki görevini işaret etmiştir.[15] Anti-faşizm, barış ve Almanya'nın demokratik birleşimi, onun edebi çalışmalarının ayrılmaz parçaları haline gelmiştir.

Mario ve Sihirbaz, Mann'ın ilk "politik edebiyat yapıtı" olarak öne çıkar; burada bir gericinin eylem içindeki psikolojik çözümlemesi yapılır ve halk ile gericilik

---

[12] Christa Kamenetsky, **"Thomas Mann's Concept of the 'Bürger',"** *CLA Journal* 5, no. 3 (March 1962): 202.
[13] Michael Minden, ***Modern German Literature*** (Cambridge: Polity Press, 2011), 65.
[14] Bknz Lukács, ***Essays on Thomas Mann***, 52-53.
[15] Schröter, **Thomas Mann**, 145.; Lukács, ***Essays on Thomas Mann***, 40.

arasındaki mücadele anlatılır. *Büyülü Dağ*, "toplumsal eylemin öncüllerinin destanı" olarak nitelendirilir ve çağdaş dünyada bireylerin karşılaştığı seçimleri araştırır.[16]

Yusuf ve Kardeşleri ve *Doktor Faustus*, onun yaratıcı kariyerinin dorukları sayılır. *Yusuf ve Kardeşleri*, mitolojik derinlikleri keşfederken gerçekliğin üstünlüğünü pekiştirir, tecritten insanî ve toplumsal bir topluluğa giden yolu gösterir ve sağlığın ve yaşamın yozlaşmayı ancak toplumsal faaliyetle aşabileceğini dile getirir. Bu romanlardaki mit, geleceğe yönelik bir bakış açısı geliştirmek ve insanî imkânları desteklemek için gerçekçi bir zemin sağlar. Öte yandan *Doktor Faustus*, çöküşteki bir dünyanın trajedisidir; "saf ruhun küçük dünyasını" "ölümcül ve şeytani bir hücre" olarak betimler.[17]

Mann, uygarlık ile kültür arasında bir ayrım yapar ve edebiyatı uygarlığın altına yerleştirirken sanatçıyı kültürün bir temsilcisi olarak görür.[18] Ancak kendi yaratıcı yapıtlarının, çağdaş toplumun çöküşünü betimleyerek aslında karşı çıktığı uygarlığı güçlendirmiş olabileceğini sorgular. Zamanla, muhafazakâr kültür fikriyle devrimci toplumsal düşünce arasında bir ittifak arayışına yönelmiştir.[19]

Thomas Mann, büyüklüğü "dünyanın aynası" oluşunda yatan bir yazardır; yüksek bir entelektüel kültüre sahiptir ve felsefi düşünceyi sanatsal yaratımına derinlemesine entegre eder. Karakterlerinin, olaylarının ve anlatılarının mantığı, çoğu zaman gerici ya da hatalı düşünceleri çürütmeye hizmet eder. Onun sanatsal gelişimi, "organik bir büyüme" olarak tanımlanır; bu yavaş büyüme bazen tarihsel değişimlere ayak uydurmakta gecikmesine neden olsa da.[20] Geç dönem eserleri, savaş ile barış, insanlık ile insanlıksızlık, kapitalizm ile sosyalizm arasında seçim yapmak zorunda kalan orta sınıf insanlara sorular yöneltir ve yollar önerir. Kaynaklar, onun yaratıcı çalışmasının felsefi ve politik mücadeleleriyle birleşmesini, gelişiminin "taç noktası" ve eserlerinin gücünün kaynağı olarak tanımlar. Mann, çağının en büyük burjuva yazarı ve ayrılmaz bir biçimde toplumun büyük bir eğiticisi olarak kabul edilir.

---

[16] Bknz. Lukács, ***Essays on Thomas Mann,*** 118-119.
[17] **a.e.,** 95.
[18] Minden, ***Modern German Literature,*** 18.
[19] Bknz. Lukács, ***Essays on Thomas Mann,*** 42.
[20] **a.e.,** 156

Bu tez çalışması, Thomas Mann'ın sanatçı kahramanlarının düşünsel krizlerini, metinler arası alegorik analiz yöntemini merkeze alarak incelemektedir. Mann'ın edebi metinleri, basit kurgular olarak değil, felsefi alegoriler olarak ele alınmıştır. Yöntem, metinlerarası ilişkileri (Mann'ın romanları ile Schopenhauer, Nietzsche ve Wagner'in eserleri arasındaki organik bağı) çözümlerken, sanatçı figürlerinin bireysel çöküşünü (Tonio Kröger'in yabancılaşması, Aschenbach'ın ahlaki düşüşü) çağın kültürel ve metafizik çöküşünün bir alegorisi olarak okumaya odaklanır.

Analiz, bir felsefi kod çözümleme süreci izler. Bu süreçte, eserlerde tekrarlanan "İsteme", "Apollon-Dionysos Gerilimi" ve "Leitmotiv" gibi felsefi ve estetik kavramlar, karakterlerin ruhsal haritalarını ve eylemlerini belirleyen kilit kodlar olarak tanımlanır. Sanat felsefesi bakış açısıyla, sanatçının eser yaratma sürecinin etik sonuçları ve güzelliğin nihilizme kayma riski araştırılır.

Tezin metodolojisinin en kritik tercihi, Mann'ın Schopenhauer ve Wagner'i kendi edebi projesi için nasıl filtrelediğine odaklanmaktır. Bu nedenle, çalışmada Schopenhauer'in veya Wagner'in genel teorilerinin didaktik bir özeti sunulmamış; aksine Thomas Mann'ın kendi seçkisi ve yorumuyla sunduğu metinler (özellikle *The Living Thoughts of Schopenhauer* gibi) birincil düşünsel kaynaklar olarak değerlendirilmiştir. Bu yaklaşım, sanatçının felsefi düşünceyi alımlayışının bilişsel bir kabulden çok, yaratıcı bir dönüştürme eylemi olduğunu gösterme zorunluluğundan doğan, çalışmanın özgün ve bilinçli bir metodolojik kararıdır.

Bu doğrultuda çalışma, Thomas Mann'ın sanatçı kurgusunu kronolojik ve tematik bir izlek üzerinden üç ana bölümde ele almaktadır. Birinci Bölüm, yazarın erken dönem yapıtları olan *Tonio Kröger* ve *Tristan*'a odaklanmaktadır. Bu bölümde, sanatçının "burjuva vicdanı" ile "sanatsal içgüdü" arasında yaşadığı ontolojik bölünme, Nietzsche'nin Apollon-Dionysos karşıtlığı ve Schopenhauer'in irade felsefesi ekseninde tartışılacaktır. Özellikle Tonio Kröger'in yaşama duyduğu etik sorumluluk ile Detlev Spinell'in estetik yozlaşması arasındaki karşıtlık üzerinden, Mann'ın sanatçıyı salt bir estetik figür olmaktan çıkarıp nasıl bir ahlaki özneye dönüştürdüğü incelenecektir.

İkinci Bölüm, Mann'ın estetik teorisinin zirvesi sayılan *Venedik'te Ölüm* eserini merkeze almaktadır. Gustav von Aschenbach figürü üzerinden, estetik disiplinle bastırılan dürtülerin (Dionysosçu sarhoşluğun) nasıl yıkıcı bir geri dönüşle sanatçıyı ölüme sürüklediği analiz edilecektir. Bu bölümde ayrıca, Richard Wagner'in müzikal estetiğinin ve *Tristan* akorunun çözümsüzlük temasının, Aschenbach'ın çöküşündeki belirleyici rolü üzerinde durulacak; güzellik, erotizm ve ölüm arasındaki trajik bağ, Platoncu ve Nietzscheci referanslarla sorunsallaştırılacaktır.

Üçüncü Bölüm ise yazarın geç dönem başyapıtı *Doktor Faustus*'a ayrılmıştır. Adrian Leverkühn'ün trajik kaderi üzerinden, sanatçının "demonik" (şeytani) güçlerle yaptığı anlaşma ve bu anlaşmanın bedeli olarak insani olandan mutlak kopuşu irdelenecektir. Bu bölümde, sanatçının bireysel krizi, Almanya'nın nasyonal sosyalizm sürecindeki kültürel ve politik çöküşüyle bir alegori olarak okunacak; sanatın özerkliği, dahilik ve barbarlık arasındaki geçirgen sınırlar, Theodor W. Adorno'nun modern müzik felsefesi ışığında değerlendirilecektir. Sonuç bölümünde ise, Mann'ın tüm bu krizlere bir yanıt olarak geliştirdiği "Yeni Hümanizm" ideali ve sanatçının modern dünyadaki etik konumu üzerine genel bir senteze ulaşılması hedeflenmektedir.

BİRİNCİ BÖLÜM
İLK ÇATIŞMA: KİMLİK, ÖZLEM VE SANATÇI – BURJUVA AYRIMI

Thomas Mann'ın erken dönem anlatıları, özellikle Tonio Kröger (1903) ve Tristan (1903) [21], yazarın bütün edebiyatında merkezi konumda olacak sanatçı figürünün doğuşuna sahne olur. Bu iki novella, sanatçının kimlik arayışını, ahlaki sınırlarla yaratıcı özgürlük arasındaki gerilimi ve burjuva düzeniyle sanatsal duyarlılık arasındaki uzlaşmaz karşıtlığı en saf hâliyle ortaya koyar. Mann'ın sanatı, burada yalnızca estetik bir üretim biçimi değil, aynı zamanda varoluşsal bir sorgulama, etik bir yük ve felsefi bir hesaplaşma alanıdır. Sanatçı, hem içinde doğduğu burjuva dünyanın ahlaki kalıplarına hem de yaratıcı doğasının sınırsızlığına ait olamamanın ikili sıkışmasını yaşar. Bu sıkışma, onun hem içsel kimliğini hem de dış dünyayla kurduğu bağı belirler.

Thomas Mann'ın kendi yaşamı da bu ikili yapıdan doğmuştur. Lübeck'li bir tüccar ailesinin oğlu olan Mann, baba tarafından disiplinli, düzenli, Protestan bir burjuva kültürünün mirasçısıyken, annesi aracılığıyla "güneyli", sanatsal ve duygusal bir doğaya bağlanır. Bu çift kutuplu miras, onun sanatında sürekli geri dönen bir temayı, yani "burjuva vicdanı ile sanatsal içgüdü" arasındaki karşıtlığı biçimlendirir. Tonio Kröger'de bu ikilik açıkça kişiselleşir: Tonio, babasından gelen ölçülülük ve toplumsal sorumluluk duygusunu, annesinden gelen sanat tutkusu ve içsel taşkınlıkla bir arada taşır. Bu iki yön, karakterin kimliğinde çözümlenemez bir gerilim yaratır. Burjuva düzeni, ahlakın ve toplumsal onurun temsili olarak varlığını sürdürürken, sanat, bu düzenin sınırlarını aşmak isteyen yaratıcı arzunun alanıdır. Mann'ın sanatçı figürü tam da bu sınırın üzerinde, iki dünya arasında konumlanır. [22]

Bu ikili yapı, Nietzsche'nin Apolloncu–Dionysosçu sanat anlayışıyla birlikte düşünüldüğünde daha belirgin hâle gelir. Apollon düzeni, ölçüyü ve biçimi temsil ederken, Dionysos tutkuyu, taşkınlığı ve biçim sınırlarının aşılmasını simgeler.

[21] Thomas Mann, ***Tonio Kröger - Tristan***, çev. Fatih Özgüven (İstanbul: Birikim Yayınları, 1983).
[22] Christa Kamenetsky, **"Thomas Mann's Concept of the 'Bürger'**," *CLA Journal* 5, no. 3 (March 1962): 204.

Mann'ın eserlerindeki tüm kahramanlar bu iki yön arasındaki salınımın bedenleşmiş hâlidir. Tonio Kröger, Apolloncu bir disiplinle yaşamak ister; düzeni, ölçülülüğü ve toplumsal saygınlığı idealleştirir. Ancak iç dünyasında sürekli olarak Dionysos'un çağrısını duyar; bu çağrı, bastırılmış arzuların, tutkunun ve sanatsal özgürlüğün sesidir. Bu karşıtlık, yalnızca estetik bir tercih değil, aynı zamanda etik bir gerilimdir: Tonio, arzularını bastırarak "onurlu" kalmaya çalışırken, yaratıcı gücünün kaynağını da bastırmış olur. Mann burada sanatın yalnızca güzellik üretmediğini, aynı zamanda bir bedel talep ettiğini gösterir: sanatçı, estetik yaratım uğruna toplumsal uyumdan, hatta ahlaki netlikten vazgeçmek zorundadır.[23]

Tristan'daki Detlev Spinell karakteri ise bu gerilimi farklı bir biçimde yaşar. Spinell, arzuyu bastırmak yerine estetize ederek etkisizleştirmeyi seçer. Onun dünyasında sanat, arzunun kendisini değil, onun temsiline dönüşmüştür. Baudrillard'ın "simülasyon" kavramıyla açıklanabilecek bu durum, Spinell'in yaşamı gerçeklikle değil, imgelerle deneyimlemesine yol açar.[24] O, sanatın içinde kaybolmuş, estetiği etik bir derinlikten yoksun bir gösteriye dönüştürmüştür. Mann bu karakter aracılığıyla modern sanatın tehlikesine işaret eder: estetik duyarlılığın içeriği tükettiği, formun hakikatin yerini aldığı bir dünyada sanat, dönüştürücü bir güç olmaktan çıkar; yalnızca yüzeysel bir haz nesnesine dönüşür. Spinell'in sanat anlayışı, yaşamla bağını koparmış, arzuyu temsile indirgeyen, etik derinliği kaybolmuş bir estetizmin karikatürüdür.[25]

Bu karşıtlık, Tonio Kröger ile Tristan arasındaki temel farkı oluşturur. Tonio, içsel gerilimiyle hesaplaşan, ahlaki bir bilinç geliştiren ve kendi eksikliğinin farkında olan bir karakterdir. Spinell ise içe kapanmış, arzunun yerine temsili koymuş ve bu sayede kendini sahte bir denge içinde tutan bir figürdür. Mann'ın sanata dair görüşü bu iki karakterin karşıtlığıyla somutlaşır: sanat, ancak arzuyla yüzleşildiğinde ve etik bir farkındalıkla dönüştürüldüğünde anlam kazanır. Bastırılmış, inkâr edilmiş ya da estetize edilerek etkisizleştirilmiş arzu, sanatın yaratıcı potansiyelini kurutur. Bu

[23] Thomas Mann, ***Essays of Three Decades*****,** çev. H. T. Lowe-Porter (New York: Alfred A. Knopf, 1947), 142.
[24] Jean Baudrillard, ***Simülakrlar ve Simülasyon*****,** çev. Oğuz Adanır (Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2011), 14.
[25] Axel Nesme, **"A Tomopoetic Reading of Tristan and The Waste Land,"** *Revue TIES* 2 (2018): 69.

bağlamda Tonio Kröger, sanatın trajik ama onurlu yüzünü; Spinell ise onun parodileşmiş, içi boşalmış biçimini temsil eder.

Thomas Mann'ın "Bürgerlichkeit" (burjuvalık) kavramına yüklediği anlam da bu bağlamda önemlidir. Mann için burjuva olmak yalnızca ekonomik veya toplumsal bir sınıfa ait olmak değildir; aynı zamanda bir "insanlık ideali", bir ölçülülük ve sorumluluk bilincidir.[26] Ancak sanatçının yaratıcı doğası bu bilinci sürekli ihlal eder. Burjuva vicdanı düzen ister; sanatçı ise düzensizlikten doğar. Bu nedenle Mann'ın sanatçısı, hem burjuva kökenine bağlı hem de ondan kaçan bir figürdür. Tonio Kröger, kendini "yoldan sapmış bir burjuva" olarak tanımlar.[27] Bu tanım, onun hem burjuva ahlakına duyduğu bağlılığı hem de bu bağlılığın içinde boğulma korkusunu ifade eder. Mann, bu figür aracılığıyla sanatçının içinde taşıdığı "çifte vicdanı" anlatır: biri, topluma ve ölçüye ait; diğeri, özgürlüğe ve yaratıcı yıkıma ait bir vicdandır.[28]

Bu içsel çatışma, Schopenhauer'in estetik felsefesiyle de ilişkilidir. Schopenhauer'e göre sanat, bireyi "istencin acısından" kurtaran bir estetik mesafelenme biçimidir. Ancak bu mesafe, aynı zamanda yaşamın sıcaklığından, doğrudanlığından kopuş anlamına gelir. Tonio Kröger'in biçim ve üslup yeteneği, "insana karşı belirli bir soğuklukla" bağlantılıdır[29]; onun sanatı, bir mesafe sanatıdır. Bu mesafe, onu hayattan korurken aynı zamanda yaşamdan yoksun bırakır. Tonio'nun duyduğu "sıradanlığın saadetine özlem", işte bu yoksunluğun sonucudur. O, sıradan insanların yaşadığı bütünleşik hayatı imrenir, ama o hayata geri dönemeyeceğini de bilir. Sanatçı olmak, bir anlamda, insan olmanın sıcaklığını feda etmektir.

Mann'ın bu erken dönem figürleri, sanatçı kimliğini "demonik" bir güçle ilişkilendirir. Sanatçının dehası, şeytani bir sapmayla yan yanadır; yaratıcılık, norm dışılıktan, hatta bir tür içsel bozulmadan doğar. Bu "demonizm", yalnızca estetik bir kavram değil, aynı zamanda ahlaki bir sınama biçimidir. Sanatçının içindeki şeytan, toplumsal düzenin koruduğu sınırları ihlal eder. Bu ihlalin sonucu yalnızlıktır: sanatçı,

---

[26] Kamenetsky, **Thomas Mann's Concept of the 'Bürger',** 201.
[27] Tonio'nun bu tanımı romanda geçer (Mann, **Tonio Kröger - Tristan**, 45.), ancak Lukács ***Essays on Thomas Mann*** eserinin 53. sayfasında bu cümleyi analiz ederek, Tonio'nun "sanata sapmış bir burjuva" (a bourgeois who has lost his way into art) olduğunu vurgular.
[28] Georg Lukács, ***Essays on Thomas Mann***, çev. Stanley Mitchell (London: Merlin Press, 1979), 28.
[29] Thomas Mann, ***Tonio Kröger - Tristan***, 32.

hem topluma hem de kendine yabancılaşır. Mann'ın karakterleri bu yalnızlığı kabullenir, çünkü yaratıcı özgürlüğün bedeli budur. Tonio Kröger'deki "cinler, hortlaklar ve hayaletler" metaforu, sanatçının bu dışlanmış varoluşunun alegorisidir. Sanatçılar, yaşayanlar arasında ama onlara ait olmayan figürlerdir.[30]

Bu bağlamda Mann'ın sanatçı anlayışı, yalnızca bireysel bir psikolojik çözümleme değil, aynı zamanda modernitenin kültürel ve felsefi krizine bir yanıttır.

Yirminci yüzyıl başında birey, geleneksel ahlaki kodların çözülmesiyle birlikte yeni bir etik arayışa yönelir. Sanat bu arayışın hem aracı hem de kurbanıdır. Tonio Kröger'in yaşadığı kimlik bölünmesi, modern sanatçının etik bir varlık olarak taşıdığı sorumluluğun ifadesidir. O, yalnızca yaratmakla değil, yarattığı şeyin anlamıyla da ilgilenir. Spinell ise bu sorumluluğu yitirmiştir; onun estetiği, hakikatin değil, biçimin zaferidir.[31] Bu nedenle Mann'ın bakışında, etik derinlikten yoksun estetik, yozlaşmış bir sanattır.

Tonio Kröger ve Tristan'ın ortak zemini, sanatın yalnızlıkla, özlemle ve ahlaki bir sorgulamayla iç içe geçtiği gerçeğidir. Her iki eserde de sanat, insan olmanın sınırlarında bir deneyimdir. Mann'ın sanatçıları, sıradanlığa duydukları özlemle sanatsal yükümlülükleri arasında sıkışır. Onlar için "hayat" cazip ama erişilmezdir; "sanat" ise yüce ama soğuktur. Bu ikilik, Thomas Mann'ın sanat anlayışının temelini oluşturur. Sanatçı, bu iki dünyanın hiçbirinde tam anlamıyla barınamaz; çünkü biri insanî sıcaklıktan, diğeri yaratıcı soğukkanlılıktan ibarettir. Mann'ın eserlerinde sanatçı figürü, bu iki uç arasında trajik bir denge arayışının sembolüdür.

Sonuç olarak Tonio Kröger ve Tristan, Thomas Mann'ın sanat, ahlak ve kimlik temalarını birbiriyle ördüğü, erken döneminin en belirleyici yapıtlarıdır. Tonio, sanatın etiğiyle yüzleşen, arzularını bastırsa da onlarla dürüstçe hesaplaşan bir figürdür; Spinell ise arzuyu estetize edip anlamı kaybeden bir parodiye dönüşür. Bu iki figür arasındaki fark, Mann'ın sanatın doğasına ilişkin temel yargısını açıklar:[32] gerçek

[30] Mann, **Essays of Three Decades**'te "Goethe and Tolstoy" denemesinde (bknz. 93.) sanatın "karanlık, irrasyonel ve demonik kökenlerini" bizzat tartışır.
[31] Lukács, ***Essays on Thomas Mann,*** 18.
[32] Bknz. Lukács, ***Essays on Thomas Mann*****,** 18.

sanat, ahlaki bir yüzleşmeden, içsel bir çatışmadan doğar; yüzeysel estetik, yalnızca boş bir yankıdır. Sanatçı, hem burjuva vicdanının hem de yaratıcı arzunun taşıyıcısıdır; onun kaderi, bu iki karşıt dünyanın kesiştiği yerde belirlenir.

1.1 "Sıradanlığın Hazzı"na Duyulan Özlem

Thomas Mann'ın sanatçı kahramanlarını trajik kılan temel unsur, onların sanatı bir ayrıcalık olarak değil, yaşamdan kopuşun bir bedeli olarak deneyimlemeleridir. Tonio Kröger ve *Tristan*'daki Detlev Spinell, bu kopuş karşısında iki farklı kutbu temsil eder. Biri yaşamın "sarışın ve mavi gözlü" sıradanlığına imrenerek bakarken, diğeri onu küçümseyerek kendi steril dünyasına hapsolur. Bu bölümde, Mann'ın "sıradanlığın hazzı" olarak adlandırdığı o yaşamsal enerjiye duyulan özlemin, sanatçının kimliğini nasıl inşa ettiği ve Tonio Kröger'i Spinell'den ayıran o ince çizginin nerede durduğu incelenecektir.

Thomas Mann'ın erken dönem novellaları Tonio Kröger ve Tristan, sanatçının iç dünyasında kök salmış olan özlem duygusunu merkezine alır. Bu özlem, yalnızca kişisel bir nostalji değil; sanatsal yaratımın, etik arayışın ve varoluşsal kırılmanın kaynağıdır. Mann'ın sanatçı karakterleri, yaşadıkları kimlik çatışması nedeniyle "sıradan" olana, yani bölünmemiş, doğal bir yaşama duyulan yoğun bir özlemin pençesindedirler. Ancak bu özlem, paradoksal biçimde, ulaşılmaz bir ideale dönüşür. Sanatçının yolu onu, tam da arzuladığı bu bütünlükten koparır. Bu durum, Mann'ın sanat–yaşam diyalektiğini belirleyen temel çelişkilerden biridir.

Tonio Kröger, Nietzscheci bir düalizmin vücut bulmuş halidir: Babasından kuzeyin disiplinli ve ahlakçı yapısını, annesinden ise güneyin sanatsal duyarlılığını miras almıştır. Bu melezlik, onu her iki dünyaya da yabancılaştırır.[33] Bu ikili miras, onun ruhunda bitmek bilmeyen bir çatışma yaratır. Bir yanda "hayatın sıcaklığına" duyulan arzu, diğer yanda sanatın getirdiği soğuk mesafe. Tonio'nun özlemi, yalnızca çocukluk yıllarına değil, aynı zamanda o çocuklukta sembolleşen bir bütünlük

[33] Caroline Joan Picart, ***Thomas Mann and Friedrich Nietzsche: Eroticism, Death, Music, and Laughter***, Value Inquiry Book Series, vol. 85 (Amsterdam: Rodopi, 1999), 86.

duygusuna yöneliktir. Bu bütünlük, Schopenhauer'in "istencin dinginliği" kavramını hatırlatır: acıdan, bölünmüşlükten ve doyumsuzluktan uzak bir varoluş hali. Fakat sanat, tam da bu dinginliği bozan bir eylemdir. Sanatçının yaratıcı çabası, sürekli bir eksiklik bilinciyle, yani özlemin hiç bitmeyen ateşiyle beslenir.

Tonio, bu özlemini somutlaştırmak için çocukluk arkadaşları Hans Hansen ve Ingeborg Holm figürlerini idealize eder. Onlar, Tonio'nun gözünde "doğal hayatın, saf mutluluğun ve burjuva huzurunun" sembolleridir. Hans'ın neşeli sıradanlığı ve Ingeborg'un sade güzelliği, sanatçının ulaşamadığı bir varoluş biçimini temsil eder. Bu figürler, Mann'ın anlatı dünyasında "yaşamın kaybedilmiş merkezi"nin simgeleridir. Tonio'nun bu kişilere duyduğu sevgi, erotik bir arzu kadar metafizik bir özlemdir: ait olamadığı bir dünyanın sıcaklığına, bir topluluk hissine ve doğallığa duyulan özlem. Fakat bu özlem, hiçbir zaman gerçek bir birleşmeye dönüşmez; hep bir mesafeyle, bir "karşıdan bakış"la sınırlı kalır. Sanatçının doğası, onu arzuladığı bütünlüğe yaklaşmaktan alıkoyar.

Bu özlemin bir yönü etik, diğer yönü estetik niteliklidir. Etik düzeyde, sanatçının "insan" olma isteğini yansıtır; estetik düzeyde ise yaratıcılığın kaynağı hâline gelir. Tonio Kröger'in "sıradanlığın saadeti"ni arzulaması, sıradanlığı küçümsemesi anlamına gelmez. Aksine, bu arzuda derin bir hayranlık vardır. Tonio, burjuva insanının düzenli, tahmin edilebilir yaşamını bir tür "kutsal bütünlük" olarak görür. Ancak bu bütünlük, sanatçının doğasıyla bağdaşmaz. Çünkü yaratıcı deha, düzenin değil, düzensizliğin çocuğudur. Mann burada klasik bir ikilemi yeniden kurar: sanat, insanı kurtarırken aynı zamanda ondan koparır. Tonio Kröger'in özlemi, bu kopuşun bilincinde yaşanan bir varoluşsal sızıdır.

Tristan'da bu tema daha ironik ve hicivsel biçimde ele alınır. Buradaki Detlev Spinell karakteri, Tonio'nun aksine, bu özlemi estetize eder. O, sıradanlığa değil, sıradanlığın temsil ettiği bütünlüğün estetik bir taklidine yönelir. Spinell'in dünyasında yaşamın kendisi değil, yaşamın temsili değerlidir. [34] Bu durum, Nietzsche'nin "Apolloncu yanılsama" kavramıyla açıklanabilir. Apollon, biçim ve

[34] Nesme, **Tristan and The Waste Land,** 69.

düzen aracılığıyla yaşamın kaotik doğasını dizginler. Spinell de bu yanılsamanın içinde yaşar: düzenli, biçimsel, "yüksek sanat"la çevrili bir dünya kurar, ama bu dünya cansızdır. Gerçek yaşamdan kopmuş, yalnızca görüntülerin yankılandığı bir estetik simülasyondur. [35] Spinell'in "sıradanlık" karşısındaki tiksintisi, aslında kendi eksikliğinin yansımasıdır. Çünkü sıradanlık, onun hiç ulaşamayacağı bir bütünlüğü temsil eder.

Bu bağlamda, Tristan'daki sanatoryum mekânı da sembolik bir rol oynar. Sanatoryum, hem fiziksel hem ruhsal bir "ara alan"dır; tıpkı sanatçının toplumsal konumu gibi. Hastalık burada yalnızca bedensel bir durum değil, estetik bir durumdur. Spinell için hastalık, duyarlılığın yüceltilmiş biçimidir.[36] Ancak bu yüceltme, yaşamın doğallığına ve sıcaklığına karşı bir savunma mekanizmasıdır. Spinell, "yaşayan insanın sıcaklığından" korkar. Onun sanat anlayışı, yaşamı idealize ederken aynı zamanda ondan kaçar. Böylece Mann, sanatın bir tür "soğuma süreci"ne dönüşebileceğini, aşırı estetik duyarlılığın yaşamla bağları koparabileceğini gösterir.[37]

Tonio Kröger ve Detlev Spinell arasındaki bu fark, Thomas Mann'ın sanat–yaşam diyalektiğini açıklamak açısından belirleyicidir. Tonio'nun özlemi içten, sahici ve ahlaki bir temele dayanır; Spinell'in özlemi ise yüzeysel, taklitçi ve estetiktir. Tonio, sıradan hayatı "özlemimizin krallığı" olarak adlandırırken,[38] aslında bu yaşam biçimini sanatın alternatifi olarak değil, sanatın özünde kaybedilmiş bir değer olarak görür. Spinell ise bu değeri anlamaz; onun için güzellik, yalnızca biçimin alanında var olabilir. Bu fark, Mann'ın sanata dair temel eleştirisini görünür kılar: sanat, eğer yalnızca biçim üretir ve etik temelden koparsa, içi boş bir estetik oyuna dönüşür.

Bu özlem duygusu, yalnızca bireysel bir nostalji değil; modern kültürün genel bir belirtisidir. Mann, modern bireyin yaşadığı bölünmeyi, sanatçı figürleri aracılığıyla felsefi bir düzleme taşır. Schopenhauer'in irade felsefesi burada belirleyici bir etkendir: yaşama arzusu doyurulamaz, çünkü arzu tatmin edildiği anda yeni bir eksiklik doğurur. Bu yüzden gerçek huzur, istemenin askıya alındığı estetik deneyimde

[35] Baudrillard, ***Simülakrlar ve Simülasyon,*** 15.
[36] Nesme, **Tristan and The Waste Land,** 75.
[37] Michael Minden, ***Modern German Literature*** (Cambridge: Polity Press, 2011), 42.
[38] Mann, **Tonio Kröger - Tristan**, 73.

aranır. Ancak Mann'ın kahramanları bu huzura tam anlamıyla ulaşamazlar. Çünkü sanat, iradeden kurtulma değil, iradeyle sürekli bir mücadeledir. Tonio'nun sanatı, arzusunu bastırmak yerine biçimlendirmenin bir yoludur. Bu biçimlendirme, geçici bir kurtuluş sağlar; ama özlemin kökünü ortadan kaldırmaz. Sanat, bu anlamda, arzunun sonsuz döngüsünde bir duraklama anıdır.

Nietzsche'nin perspektifinden bakıldığında, bu özlem Apolloncu biçimcilikle Dionysosçu taşkınlık arasındaki gerilimin sonucu olarak da okunabilir. Tonio'nun yaşamı Apolloncu bir denetim altındadır; o, düzeni ve ölçüyü korumak ister. Ancak iç dünyasında bastırılmış bir Dionysosçu enerji kaynar.[39] Bu enerji, bastırıldıkça daha güçlü bir özleme dönüşür. Dionysos'un çağrısı, burada yalnızca tutkuyu değil, yaşamla bütünleşme arzusunu da temsil eder. Mann'ın sanatçıları için Dionysos, yıkıcı olduğu kadar birleştiricidir de. Ancak bu birleşme, artık mümkün değildir; çünkü modern birey bölünmüştür. Sanat, bu bölünmeyi tedavi edemez; yalnızca ifade edebilir.

Bu nedenle "sıradanlığın hazzına duyulan özlem", Mann'ın eserlerinde her zaman bir melankoliyle çevrilidir. Bu melankoli, kaybedilmiş bir insanlık duygusunun yankısıdır. Sanatçı, bu duyguyu eserlerinde yaşatır ama bizzat kendisi yaşayamaz. Tonio Kröger'in Lisaweta Ivanovna'ya yazdığı mektuptaki sözleri bu gerilimi açıklar: "Bazen hayatı, tüm ayartıcı sıradanlığıyla arzuluyorum."[40] Bu cümle, sanatçının kendi mesafesinin farkında olduğunu gösterir. Tonio, "hayata karşı duyulan olağanüstü bir özlemin" sanatın temelini oluşturduğunu bilir; ancak bu özlem hiçbir zaman tatmin olmaz. Sanatçı, yaşamı temsiller aracılığıyla yeniden kurar; ama temsilin kendisi, hayatın yerini tutamaz.

Bu durum, Freud'un bastırma kuramı açısından da yorumlanabilir. [41] Sanatçının arzuları bastırıldıkça, bilinçdışında güçlenir ve estetik üretime dönüşür. Tonio'nun yazma edimi, bir tür süblimasyon sürecidir: yasaklı arzular, sanat yoluyla yüceltilir.[42] Ancak bu yüceltilme, arzunun özünü yok etmez; yalnızca biçim değiştirir.

---

[39] Picart, ***Thomas Mann and Friedrich Nietzsche,*** 22.
[40] Mann, **Tonio Kröger - Tristan**, 74.
[41] Daniel T. O'Hara**, "Of Love and Death in Modern Culture: Rereading 'Doctor Faustus' with Freud in Mind,"** *An Interdisciplinary Journal* 93, no. 1/2 (Spring/Summer 2010): 122.
[42] Thomas Mann, ***Essays of Three Decades***, çev. H. T. Lowe-Porter (New York: Alfred A. Knopf, 1947), 418.

Bu yüzden Mann'ın sanatçıları, ne arzudan ne de suçluluktan tamamen kurtulabilirler. Onların sanatı, etik bir çabanın olduğu kadar, bastırılmış bir arzunun da ürünüdür. Tristan'daki Spinell karakteri ise bu süblimasyonu gerçekleştiremez; onun estetiği, bastırmayı değil, inkârı temsil eder. Arzunun inkârı, estetikte bir boşluk yaratır; sanat anlamını yitirir.

Mann'ın "sıradanlığa özlem" temasını işlerken ortaya koyduğu paradoks, modern sanatın da temel açmazını yansıtır: sanatçı hem yaşamak ister hem de yaşamı aşmak. Bu ikilik, yaratıcı sürecin hem itici gücü hem de yıkıcı sınavıdır. Tonio Kröger'de bu sınav, melankoliyle, özlemle ve içsel dürüstlükle yaşanır; Tristan'da ise bu dürüstlük yerini estetik bir maskeye bırakır. Mann, bu iki figür aracılığıyla sanatı, bir "ahlaki deneyim" olarak tanımlar: sanat, insanın kendi eksikliğini fark ettiği ve bu farkındalığı biçime dönüştürdüğü bir süreçtir. Sanatçının özlemi, aslında insana ve hayata duyulan özlemdir.

Sonuç olarak, "sıradanlığın hazzına duyulan özlem" Thomas Mann'ın erken dönem anlatılarında yalnızca bireysel bir duygulanım değil, insan olmanın trajik bilincidir. Tonio Kröger, burjuva dünyasının sıcaklığına dönebilme arzusunu hiç kaybetmez; ama oraya dönmek onun için artık mümkün değildir. Spinell ise bu arzudan tümüyle vazgeçmiştir; onun sanatında özlem değil, boşluk vardır. Mann'ın bu iki karakter aracılığıyla ortaya koyduğu tablo, modern sanatçının etik ve varoluşsal yalnızlığını derinlemesine gösterir. Sanat, bu yalnızlığın hem sebebi hem de telafisidir. Ancak sanatçı bilir ki, en büyük yaratıcı ilham, geri dönülmez biçimde yitirilmiş bir yaşamın özleminden doğar.

Ancak bu özlem, sanatçıyı sıradan yaşama geri döndürmeye yetmez; aksine, onun "karşı kıyıda" olduğunu daha sert bir biçimde yüzüne vurur. Tonio Kröger'in yaşama duyduğu bu tutkulu aşk, karşılıksız kalmaya mahkûmdur çünkü sanatın doğası, sanatçıyı yaşamın sıcaklığından ayırıp gözlemcinin soğukluğuna iter. İşte bu zorunlu mesafe, sanatçının varoluşsal kaderini belirleyen ikinci büyük temayı, yani derin ve onulmaz bir yalnızlığı doğurur.

1.2 Yalnızlık ve Yabancılık Hissi

Sıradanlığa duyulan özlemin tatmin edilemediği noktada, sanatçı için mutlak bir yabancılık başlar. Mann'ın evreninde yalnızlık, sosyal bir dışlanma değil, ontolojik bir zorunluluktur. Sanatçı, yalnızca toplumun dışına itildiği için değil, dünyayı "gören" kişi olduğu için yalnızdır. Tonio Kröger'in kalabalıklar içindeki sessizliği ile Detlev Spinell'in sanatoryumdaki seçkinci izolasyonu, bu yalnızlığın iki farklı yüzünü gösterir. Bu bölümde, Mann'ın yalnızlığı nasıl hem bir lanet hem de bir yaratıcı ayrıcalık olarak kurguladığı, bu iki karakterin mekânsal ve ruhsal konumlanışları üzerinden tartışılacaktır.

Thomas Mann'ın sanatçı figürleri, insan ruhunun bölünmüş doğasını ve bu bölünmenin yarattığı yalnızlık duygusunu temsil eder. Tonio Kröger ve Tristan'da yalnızlık, hem varoluşsal bir zorunluluk hem de etik bir bilinç biçimidir. Mann'ın sanatçısı, yalnızlığı bir talihsizlik olarak değil, kaderinin kaçınılmaz koşulu olarak yaşar. Çünkü yaratıcı zihin, toplumsal normlara ve sıradan yaşamın ritmine uyum sağlayamaz; onun duyarlılığı, diğer insanlarla arasına görünmez bir mesafe koyar. Bu mesafe, sanatçının hem laneti hem de varoluş koşuludur.

Tonio Kröger'in yalnızlığı, kimlik bölünmesinin doğrudan sonucudur. O, ne tam anlamıyla burjuva dünyasına aittir ne de kendini bütünüyle sanata teslim edebilir. Bu iki kutup arasında sürekli bir gerilim yaşar. Burjuva çevresi, onun duygusal taşkınlığını, melankolik eğilimini ve "sanatsal tuhaflıklarını" anlayamaz. Sanat çevresi ise onun içinde hâlâ yaşayan ölçülülük ve ahlak duygusunu küçümser. Tonio, her iki dünyanın da "yarım" bir üyesidir. Bu nedenle, onun yalnızlığı basit bir sosyal dışlanma değil, ontolojik bir yabancılıktır.[43] Kendi benliğine bile tam olarak ait değildir; "kim olduğunu" bilebilmek için sürekli kendine dışarıdan bakmak zorundadır.

Bu yabancılaşmanın en derin ifadesi, Mann'ın dilinde "soğukluk" olarak belirir.[44] Tonio Kröger'in sanat anlayışı, bu soğuklukla doğrudan ilişkilidir. Onun yazısı, tutkudan değil, tutkuyu biçimlendirme arzusundan doğar. Mann burada Schopenhauerci bir estetik tavrı yeniden yorumlar: sanat, acının üstesinden gelmenin

[43] Kamenetsky, **Thomas Mann's Concept of the 'Bürger',** 204.
[44] Picart, ***Thomas Mann and Friedrich Nietzsche***,27.

bir yolu olarak, yaşamın acı verici dolaysızlığından uzaklaşmayı gerektirir. Bu mesafe, sanatçıya bir tür dinginlik kazandırır; ama bu dinginlik aynı zamanda duygusal bir donukluk, bir yabancılaşmadır. Tonio, sanat yoluyla kendi duygularını dondurur, onları biçime dönüştürür. Böylece kendini korur ama aynı zamanda insani sıcaklığını yitirir. Bu "soğuk duyarlılık", Mann'ın sanatçı etiğinin merkezinde yer alır: sanatsal nesnellik, insanî sıcaklıkla bağını kopardığında bir tür trajik yalnızlık doğurur.

Bu yalnızlık, Tristan'da daha ironik bir biçimde ele alınır. Detlev Spinell'in yalnızlığı, Tonio'nunkinden farklı olarak, içten gelen bir çatışmadan değil, bilinçli bir seçkinlik tutumundan kaynaklanır. Spinell, çevresindeki insanlara karşı mesafesini korumakla övünür. Kendini, "duyarlılığın aristokratı" olarak görür.[45] Ancak bu tavır, sahici bir duyarlılığın değil, duygusal korkunun ürünüdür. Spinell, başkalarının gerçekliğinden, canlılığından ve hatta sıradanlığından korkar. Onun için yaşamın doğallığı tehditkârdır; çünkü kendi estetik dünyasını sarsar. Bu nedenle çevresindeki insanlarla arasına kalın bir estetik duvar örer. Onun yalnızlığı, bir korunma biçimidir - ama aynı zamanda bir çürüme belirtisidir.[46] Mann, Spinell'in karakterinde modern sanatçının hastalıklı biçimini gösterir: aşırı estetik duyarlılığın, yaşamdan kopuk bir narsisizme dönüşmesi.

Tristan'daki sanatoryum atmosferi, bu yabancılaşmanın mekânsal simgesidir. Burada insanlar "yaşayanlar" ve "hastalar" olarak ikiye ayrılmıştır. Spinell'in konumu bu iki uç arasında, bir "ölü canlı" hâlindedir. O, ne tamamen yaşamın içindedir ne de ölümün huzuruna ulaşmıştır. Sanatoryum, modern sanatçının mekânıdır: steril, denetimli, yaşamın sıcaklığından arındırılmış bir estetik laboratuvar.[47] Bu mekânda duygular estetize edilir, ama yaşanmaz. Spinell'in etrafındaki her şey "güzel", "uyumlu" ve "ölü"dür. Mann, bu ironik düzen aracılığıyla estetik soyutlamanın insani deneyimi nasıl kuruttuğunu gösterir. Sanatın bedeli, insanî sıcaklıktan vazgeçmektir.

Tonio Kröger'in yalnızlığı ise daha derin ve trajik bir nitelik taşır. Onun yabancılaşması, bir tür vicdanın ifadesidir. Tonio, topluma tam olarak ait olamadığı

[45] Mann, **Tonio Kröger - Tristan,** 98.
[46] **a.e.,** 78.
[47] Nesme, **Tristan and The Waste Land,** 75.

gibi, bu ait olamayıştan haz da duymaz. Yalnızlığının bilincindedir ve onu bir "erdem"e dönüştürmez. Aksine, bu yalnızlık onda sürekli bir suçluluk duygusu yaratır. Çünkü o, sıradan insanlara karşı duyduğu özlemi bastıramaz. Bu özlem, yabancılaşmayı bir kader olmaktan çıkarıp ahlaki bir sınava dönüştürür. Mann'ın anlatısında sanatçı, yalnızlığı sayesinde değil, yalnızlığıyla mücadelesi sayesinde olgunlaşır. Bu mücadele, sanatın içkin bir parçasıdır: yaratıcı eylem, dünyadan kopuşun değil, kopuşun bilinciyle yüzleşmenin ürünüdür.

Nietzscheci anlamda bu yalnızlık, "Dionysosçu taşkınlığa karşı Apolloncu mesafe"nin bedelidir. Sanatçı, biçim yaratmak için yaşamın doğrudanlığına mesafe koymak zorundadır. Ancak bu mesafe büyüdükçe, yaşamla bağ zayıflar ve yabancılaşma artar. Tonio Kröger, bu gerilimi sezgisel olarak fark eder: ne kadar "iyi yazar" olursa, o kadar "insandan uzaklaştığını" hisseder.[48] Mann burada sanatın etik boyutunu vurgular: yaratıcılık, yalnızca yetenek değil, aynı zamanda bir vicdan meselesidir. Sanatçı, biçim yaratırken insanlığını kaybetme riskini taşır. Bu risk, Mann'ın sanatçısının temel trajedisidir.

Bu bağlamda Mann'ın "soğuk deha" kavramı önemlidir. Sanatçı, duygularını aşırı biçimde yaşamaktan değil, onları biçimsel disipline sokabilme gücünden beslenir. Ancak bu disiplin, duygusal bir donma tehlikesini beraberinde getirir. Tonio Kröger'de bu durum, sanatçının kendi duygularını "gözlem nesnesi" hâline getirmesiyle somutlaşır. Tonio, hissettiği duyguları doğrudan yaşamaz; onları gözlemler, analiz eder ve sonunda yazıya dönüştürür. Bu estetik mesafe, onun hem yaratıcı hem de yabancılaşmış olmasının nedenidir. Sanat, burada bir "korunma stratejisi"dir: hayatın karmaşasından uzak durmak için inşa edilen bir biçimsel evren.

Bu yabancılaşmanın psikanalitik düzlemdeki karşılığı "bastırma"dır. Sanatçının duygusal enerjisi bastırıldıkça estetik üretime dönüşür. Ancak bu bastırma süreci, sanatçının kişisel yaşamında derin bir yalnızlık yaratır. Mann'ın sanatçısı, bastırılmış arzularının biçimsel izdüşümlerini yaratır ama bu arzuların özünü hiçbir zaman tatmin edemez. Tonio Kröger'in yazarlığı, bu tatminsizliğin biçime dönüşmüş

[48] Mann, **Tonio Kröger – Tristan,** 34.

hâlidir. Yazmak, onun için yaşamın yerini tutan bir ikamedir. Fakat bu ikame gerçekliği tamamen geri getirmez, yalnızca özlemin yankısını sürdürür. Bu nedenle Tonio'nun sanatı, her zaman bir "mesafe sanatı" olarak kalır.[49]

Mann'ın eserlerinde yalnızlık, aynı zamanda ahlaki bir arınma biçimi olarak da görülür. Yalnız kalan sanatçı, toplumun beklentilerinden özgürleşir; bu özgürlük ona içsel bir hakikat alanı açar. Ancak bu hakikat, mutluluk getirmez. Mann'ın estetik anlayışında hakikat, huzur değil, farkındalık üretir. Sanatçının yalnızlığı, aydınlanmanın bedelidir. Tonio Kröger, yalnızlığının farkındalığıyla "öteki insanlara" karşı hem şefkat hem de mesafe geliştirir. Bu ikili tavır, onun etik olgunluğunu gösterir. Artık o, sıradan insanlara tepeden bakmaz; onların mutluluğunu imrenir. Ancak geri dönemeyeceğini de bilir. Bu farkındalık, onu trajik ama bilge bir figür hâline getirir.

Tristan'da ise Mann, bu olgunluğun zıddını resmeder. Spinell'in yalnızlığı, aydınlanma değil, kaçıştır.[50] O, insanlarla bağ kurmamak için sanatın arkasına saklanır. Bu durum, Nietzsche'nin "çürüme estetiği" dediği olguya benzer: sanat, yaşamı aşmak yerine ondan uzaklaşmanın bahanesine dönüşür.[51] Spinell, insan ilişkilerini estetik temsillere indirger; gerçek duyarlılık yerine biçimsel duyarlılık üretir. Bu yüzden onun yalnızlığı, yaratıcı değil, kısırdır. Mann, Spinell aracılığıyla modern estetik bireyciliğin karikatürünü çizer. Gerçek sanatçı, yalnızlığı üretken bir içsel mücadeleye dönüştürürken; sahte sanatçı, onu bir sığınak olarak kullanır.

Bu noktada Mann'ın "demonik sanatçı" kavramı tekrar önem kazanır. Demonik güç, hem yaratıcı hem yıkıcıdır; yalnızlık, bu gücün alanıdır. Sanatçı, toplumdan koparak kendi içindeki demonik sesi dinlemeye başlar. Ancak bu ses, her zaman aydınlatıcı değildir; kimi zaman sanatçıyı deliliğe, yıkıma ya da nihilizme sürükler. Tonio Kröger'de bu demonizm, estetik disiplinle denetlenir; Spinell'de ise serbest kalır ve yozlaşmaya dönüşür. Mann, bu iki örnek üzerinden sanatın hem

[49] Mann, **Tonio Kröger – Tristan,** 34.
[50] Nesme, **Tristan and The Waste Land,** 78.
[51] Picart, ***Thomas Mann and Friedrich Nietzsche***, 35.

kurtarıcı hem de tehlikeli doğasını gösterir: sanat, yalnızlığın içinden doğar ama yalnızlığı da büyütür.

Yalnızlık temasının kültürel boyutuna bakıldığında, Mann'ın çağdaş Alman toplumunu da eleştirdiği görülür. Yirminci yüzyılın başındaki burjuva ahlakı, sanatçıyı "faydasız" ve "anlamsız" bir figür olarak görür. Bu dışlanma, sanatçının yalnızlığını derinleştirir.[52] Ancak Mann, bu dışlanmayı bir mağduriyet değil, bilinç kaynağı olarak ele alır. Sanatçının toplumla kurduğu mesafe, ona eleştirel bir bakış kazandırır. Tonio Kröger'in yabancılaşması, bu anlamda bir "görme biçimi"dir: o, ait olamadığı dünyayı daha iyi anlar. Mann'ın gözünde yalnızlık, hem bilgi hem de acı kaynağıdır.

Sonuç olarak Thomas Mann'ın Tonio Kröger ve Tristan eserlerinde yalnızlık, sanatçının hem bedeli hem de varoluş biçimidir. Tonio, yalnızlığını kabullenerek insana dair derin bir anlayış geliştirir; Spinell ise yalnızlığına sığınarak insanlığını yitirir. Bu iki figür, Mann'ın sanat etiğinin iki uç noktasıdır. Gerçek sanat, yabancılaşmanın bilincinden doğar; sahte sanat, yabancılaşmayı estetize eder. Tonio Kröger'in yalnızlığı, onun insan kalma çabasının kanıtıdır; Spinell'in yalnızlığı ise insanlıktan kaçışın göstergesidir. Mann'ın dünyasında sanatçı, bu iki kader arasında, kendi içindeki yabancıyla baş başa kalır - ve belki de o yabancının sesi, sanatın kendisidir.

Fakat Mann, sanatçının bu yalnızlık kulesinde sorumsuz bir estetik oyun oynamasına izin vermez. Yalnızlık, sanatçıya bir özgürlük alanı açsa da, bu özgürlük başıboş değildir. Tonio Kröger'i Spinell'in narsisistik yalnızlığından ve yozlaşmasından koruyan şey, onun içinde taşıdığı, babasından miras kalan o "kuzeyli" sestir. Bu ses, sanatçıyı estetik hazzın sarhoşluğundan uyandıran ve onu sürekli kendine karşı dürüst olmaya çağıran ahlaki bir mekanizmadır: Burjuva Vicdanı.

[52] Michael Minden, ***Modern German Literature*** (Cambridge: Polity Press, 2011), 22.

1.3 Sanatçının "Burjuva Vicdanı" ve Öz Kuşku

Sanatın baştan çıkarıcı özgürlüğü karşısında Mann'ın kahramanlarını nihilizmden koruyan yegâne kalkan, etik bir sorumluluk bilincidir. Mann, sanatçının içine yerleştirdiği "burjuva vicdanı" ile estetiği ahlaki bir zemine çeker. Bu vicdan, Tonio Kröger için yaratıcı sürecin bir denetleyicisiyken, Spinell'de tamamen susmuş bir mekanizmadır. Bu bölümde, sanatçının kendi yeteneğine ve sanatın "şeytani" doğasına karşı duyduğu o derin kuşkunun (öz kuşku), aslında nasıl yapıcı bir etik duruşa dönüştüğü ve Tonio'yu Spinell'in trajik sonundan nasıl kurtardığı ele alınacaktır.

Thomas Mann'ın sanatçı figürleri, yalnızca estetik bir varlık değil, aynı zamanda ahlaki bir bilinç taşıyıcısıdır. Tonio Kröger ve Tristan'da sanat, güzelliğin ötesinde bir vicdan alanı olarak kurgulanır. Mann için sanatın değeri, biçimsel ustalığında değil, insan ruhuna yönelttiği sorularda yatar. Bu nedenle Mann'ın sanatçısı, yalnızca yaratıcı değil, aynı zamanda sorgulayıcıdır. O, sanatın anlamını, etik sınırlarını ve kendi içsel sorumluluğunu sürekli olarak tartışır. "Burjuva vicdanı" bu tartışmanın merkezinde yer alır: sanatçı, burjuva dünyasından kopmak ister ama onun ahlaki kodlarından tamamen kurtulamaz. Bu ikilik, Mann'ın sanat ve ahlak anlayışının temelini oluşturur.

Thomas Mann, burjuva değerlerine karşı eleştirel bir mesafe alırken bile, bu değerleri bütünüyle reddetmez. Onun gözünde burjuva vicdanı, insanın ölçü duygusunu, düzen arayışını ve ahlaki sorumluluğunu temsil eder. Ancak bu vicdan, aynı zamanda sanatçının özgürlüğünü sınırlayan bir güçtür. Tonio Kröger'de kahramanın yaşadığı içsel çatışma, bu iki kutup arasında gerçekleşir. Tonio, ahlaki sorumluluk duygusundan kopamaz; aynı zamanda yaratıcı arzularının peşinden gitmek ister. Bu gerilim, onu sürekli bir "suçluluk bilinci" içinde yaşatır. Sanat, onun için hem bir kurtuluş hem de bir günah alanıdır. Bu ikili yapı, Mann'ın estetik etik anlayışının özüdür: sanatın özgürlüğü, her zaman ahlaki bir bedelle gelir.

Tonio Kröger, burjuva vicdanının temsil ettiği ölçülülük ve sorumluluk duygusunu küçümsemez. Aksine, bu değerleri insan olmanın temeli olarak görür.[53] Ancak sanatçı için bu temelin üzerinde durmak mümkün değildir. Çünkü sanat, kuralları ve sınırları ihlal ederek var olur. Tonio, sanatın doğasında bulunan bu "ihlal gücü"nü kabul eder; fakat bu kabul, onu huzura değil, suçluluk duygusuna götürür. Mann'ın kahramanları, özgürlüğün sorumlulukla dengelenmesi gerektiğini içgüdüsel olarak bilir. Bu nedenle Tonio, hiçbir zaman "ahlaksız bir sanat" anlayışını benimsemez. Onun gözünde sanat, yaşamın karşısında değil, yaşamın içinde bir etik alan açmalıdır. Bu tavır, Mann'ın modernist estetik anlayışını klasik bir ahlaki zemine bağlar.

Bu bağlamda, Tristan'daki Detlev Spinell karakteri, burjuva vicdanının tamamen yitirildiği bir uç örnektir. Spinell'in dünyasında sanat, tüm etik boyutundan arındırılmıştır. O, sanatı bir "gösteri"ye, bir "form fetişizmi"ne dönüştürür.[54] Burjuva düzenini eleştiriyor gibi görünse de, aslında onun boşluğunu estetize eder. Mann, Spinell'in figüründe etik bilincini yitirmiş bir sanatçının karikatürünü çizer. Spinell'in estetik tutumu, Nietzsche'nin "ahlak ötesi" sanatçı idealinin yozlaşmış bir biçimidir. Nietzsche'nin "sanat yaşamı yüceltir" ilkesinin aksine, Spinell'in sanatı yaşamı tüketir. O, sanatın gücünü hakikati dönüştürmekte değil, ondan kaçmakta bulur. Bu nedenle Tristan, sanatın etik temelden koptuğu bir dünyada, güzelliğin nasıl bir hastalığa dönüşebileceğini gösterir. [55]

Tonio Kröger ise bu yozlaşmadan farklı olarak, sanatın ahlaki yükünü taşır. O, "iyi" olmayı özleyen bir sanatçıdır; ama bu iyiliği sıradan ahlaka indirgemez. Onun vicdanı, yaratıcı dürüstlüğün vicdanıdır. Tonio, sanatın toplumsal ahlakın ötesinde bir hakikate hizmet etmesi gerektiğini sezgisel olarak anlar. Bu nedenle Mann'ın gözünde o, "düşünen sanatçı" tipidir. Bu sanatçı tipi, sadece biçim yaratmakla yetinmez; biçimin ardındaki anlamı, insanın varoluşsal durumunu da sorgular.[56] Bu sorgulama, onu geleneksel burjuva ahlakının ötesine taşır, ama tamamen kopmasına da izin

[53] Kamenetsky, **Thomas Mann's Concept of the 'Bürger',** 201.
[54] Nesme, **Tristan and The Waste Land,** 80.
[55] Minden, ***Modern German Literature*** ,42.
[56] Lukács, ***Essays on Thomas Mann***, çev. Stanley Mitchell (London: Merlin Press, 1979), 54.

vermez. Mann'ın etik anlayışı tam da bu sınırda şekillenir: sanatçı, hem düzeni aşar hem de o düzenin değerlerini bilinçli biçimde taşır. Onu nihilizmden koruyan şey, işte bu bilinçtir.

Bu ahlaki bilinç, Mann'ın sanat anlayışında "vicdanın estetiği" olarak adlandırılabilecek bir tavırla somutlaşır. Sanat, yalnızca biçimsel bir beceri değil, bir "insanlık deneyimi"dir. Mann'a göre sanatçı, insan ruhunun karanlık yanlarını ortaya çıkarırken, aynı zamanda onları anlamlandırmakla yükümlüdür. Bu yükümlülük, sanatın etik boyutunu oluşturur. Tonio Kröger'in "kendi içindeki iblislerle" yüzleşmesi, bu anlamda ahlaki bir deneyimdir. Sanat, içsel şeytanların serbest bırakılması değil, biçim altına alınmasıdır.[57] Bu biçim verme süreci, Mann'ın gözünde sanatın etik doğasını belirler. Çünkü biçim, sınır koymaktır; sınır ise sorumluluk bilincinin en somut göstergesidir.

Thomas Mann, sanat ve ahlak ilişkisini ele alırken, Schopenhauer ve Nietzsche arasındaki felsefi gerilimi yeniden yorumlar. Schopenhauer'in sanat anlayışı, iradeden geçici bir kurtuluş, acının aşılması yönündedir. Nietzsche ise sanatı yaşamın yüceltilmesi olarak görür. Mann'ın sanatı, bu iki düşüncenin kesişimindedir: o, sanatı hem acının dönüştürülmesi hem de yaşamın yüceltilmesi olarak tanımlar.[58] Ancak bu yücelme, her zaman bir ahlaki farkındalıkla birlikte gelir. Mann'ın sanatçısı, Dionysos'un coşkusuna kapılmaz; Apollon'un ölçüsünü de bütünüyle terk etmez. Onun trajedisi, iki tanrı arasında kalmış olmaktır. Bu trajedi, modern sanatçının etik durumunu evrensel biçimde temsil eder.

Bu bağlamda "burjuva vicdanı" Mann'ın estetik düşüncesinde iki yönlü bir işleve sahiptir: bir yandan sanatçının özgürlüğünü kısıtlar, öte yandan onu nihilizmden korur. Mann, bu vicdanın koruyucu gücünü, yaratıcı disiplinle ilişkilendirir. Burjuva düzeni, sorumluluk bilinci ve çalışma etiğiyle sanatçıya biçimsel bir temel sağlar. Ancak bu düzen, aynı zamanda ruhsal bir daralma tehlikesi taşır. Mann'ın sanatı, bu ikiliği dengelemeye çalışır: biçimsel ölçüyle içsel taşkınlık arasında bir uyum kurmak. Bu nedenle Tonio Kröger'in hikâyesi, yalnızca bir kimlik arayışı değil, aynı zamanda

[57] Mann, **Essays of Three Decades**, 14.
[58] Picart, ***Thomas Mann and Friedrich Nietzsche,*** 22.

bir etik denge arayışıdır. O, özgürlüğün ancak vicdanla anlam kazanabileceğini sezgisel olarak kavrar.

Tristan'da ise bu denge tamamen bozulmuştur. Detlev Spinell'in burjuva vicdanıyla bağı kopmuştur; bu kopuş, onun sanatını biçimselliğe indirger. Spinell'in sanatı, "etik olmayan bir estetik"tir: duygusuz, yüzeysel, gösterişli. O, sanatın biçimsel disiplini yerine estetik duyumun kendisini yüceltir. Bu durum, Mann'ın gözünde modern sanatın yozlaşma işaretidir. Mann, Spinell karakterinde, burjuva değerlerinin kaybıyla birlikte sanatın da ahlaki merkezini yitirdiğini gösterir. Gerçek sanat, yalnızca biçimsel bir mükemmeliyet değil, ahlaki bir dürüstlük de gerektirir. Bu dürüstlük, insanın kendi sınırlarını bilmesiyle ilgilidir. Spinell, bu sınır bilincini kaybettiği için "ahlaki körlük" içinde yaşar.

Thomas Mann'ın sanatçı karakterleri, bu anlamda "vicdanla lanetlenmiş" figürlerdir. Onlar, sıradan insanlardan daha fazla hisseder, daha derin düşünür ama bu derinlik onları huzura değil, sorumluluğa götürür. Tonio Kröger'in suçluluk duygusu, aslında etik duyarlılığın bir yansımasıdır. O, "yanlış" bir hayat yaşadığını değil, "eksik" bir hayat yaşadığını hisseder. Bu eksiklik bilinci, sanatının kaynağıdır. Mann'ın gözünde, sanatçı vicdanı olmayan bir sanatçı, yalnızca biçim üreten bir teknisyendir. Sanat, insanın içsel çatışmasını, suçluluk duygusunu ve arayışını biçime dönüştürme cesaretidir. Bu cesaret, hem estetik hem ahlaki bir eylemdir.

Bu çerçevede Mann'ın sanat anlayışı, bir tür "ahlaki estetik" olarak okunabilir. Sanat, güzelliğin hizmetinde değil, insanın hakikatle yüzleşmesinin hizmetindedir. Bu yüzden Mann'ın eserlerinde estetik, her zaman etikle sınanır. Güzellik, ancak içsel bir dürüstlüğün ifadesiyse anlam kazanır. Tonio Kröger'de sanatçının güzelliğe olan bağlılığı, ahlaki bir bilinçle dengelenir. Tristan'da ise bu denge yoktur; güzellik, kendi kendini tüketen bir forma dönüşmüştür.[59] Mann bu fark üzerinden modern estetik düşünceye eleştirel bir yanıt verir: Sanat, ahlaktan arındığında, kendi özünü kaybeder. Çünkü ahlak, sanatın içsel ölçüsüdür.

[59] Michael Minden, ***Modern German Literature*** (Cambridge: Polity Press, 2011), 42.

Mann'ın "burjuva vicdanı" kavramı, aynı zamanda tarihsel bir bilinç taşır. Onun romanlarında sanatçı, yalnızca bireysel değil, kültürel bir figürdür. Sanatçının içsel krizi, bir dönemin ruhsal krizinin yansımasıdır. Tonio Kröger'in yaşadığı bölünme, yalnızca kişisel bir dram değil, modern insanın ahlaki merkezini kaybetmesinin simgesidir. Tristan'daki estetik hastalık, kültürel bir hastalıktır. Mann, modernitenin ilerleme tutkusuyla birlikte kaybettiği etik derinliği, sanatçının yalnızlığında ve suçluluk bilincinde görünür kılar. Bu anlamda, Mann'ın "burjuva vicdanı", geçmişin değerlerine nostaljik bir dönüş değil, insanın kendine karşı dürüst kalma çabasıdır.

Sonuç olarak, Thomas Mann'ın Tonio Kröger ve Tristan eserlerinde sanatın ahlaki boyutu, yaratıcı özgürlükle vicdan arasındaki diyalektik bir ilişkide temellenir. Tonio Kröger, sanatın etik sorumluluğunu içselleştiren bir figürdür; onun vicdanı, sanatına derinlik kazandırır. Detlev Spinell ise bu sorumluluğu reddederek sanatı biçimsel bir oyuna dönüştürür. Bu iki karakter, Mann'ın estetik etiğinin kutuplarını temsil eder. Gerçek sanat, yalnızca biçim değil, ahlaki bir farkındalık da gerektirir. Sanatçının görevi, güzelliği üretmek değil, hakikati biçimlendirmektir.[60] Mann'ın sanat anlayışında, güzellik ve vicdan birbirinden ayrılamaz: biri kaybolduğunda, diğeri de anlamını yitirir.

Ne var ki, bu vicdan mekanizması her zaman başarıyla işlemez. Sanatın doğasında gizlenen karanlık güçler, ahlaki sınırları zorladığında ve estetik dürtü yaşamı tehdit etmeye başladığında, sanatçı "tehlikeli bölge"ye girer. Burjuva vicdanının sesinin kısıldığı ve sanatın ölümle flört etmeye başladığı o sınırda, Mann'ın "demonik" (şeytani) dediği o tekinsiz güç sahneye çıkar.

[60] Lukács, ***Essays on Thomas Mann***, 160.

1.4 Sanat, Ölüm ve Demonik Güç Arasındaki Gerilim

Thomas Mann'ın sanat felsefesinde güzellik, yalnızca estetik bir haz değil, aynı zamanda varoluşsal bir tehdittir. Sanatçı, yaratabilmek için yaşamın derinliklerine, yani kaosa ve ölüme inmek zorundadır. Ancak bu iniş, geri dönüşü olmayan bir yıkıma dönüşebilir. Tonio Kröger bu uçurumun kenarında dengede dururken, *Tristan*'daki Spinell uçuruma teslim olur. Bu bölümde, sanatın içindeki o yıkıcı "demonik" çekirdek, Wagner müziğinin ölümcül cazibesi ve Schopenhauer'in iradeyi reddeden felsefesi eşliğinde incelenecektir.

Thomas Mann'ın sanat anlayışında "demonik güç" kavramı, hem yaratıcılığın kaynağı hem de yıkımın işareti olarak belirir. Tonio Kröger ve Tristan'da sanat, yalnızca estetik bir eylem değil, aynı zamanda varoluşsal bir tehlikedir. Mann'ın kahramanları, sanatsal dehanın karanlık yönüyle yüzleşir; güzelliğin içinde ölümün, yaratının içinde yok edici bir dürtünün gizlendiğini sezgisel olarak fark ederler. Bu sezgi, Mann'ın edebiyatını romantik idealizmden ayırır: onun sanatçısı, güzellik uğruna insanî bütünlüğünü feda eden trajik bir figürdür. Sanat, onun için yalnızca kurtuluş değil, aynı zamanda lanetlenmedir.

Mann'ın "demonizm" kavramı, Goethe'nin Faust'undaki Mefisto figürüyle akraba bir anlama sahiptir. Demonik güç, insanın sınırları aşma arzusunun simgesidir; ama bu arzu aynı zamanda yıkımı da beraberinde getirir. Mann, sanatçının içindeki bu "demonik dürtü"yü bastırmaz, aksine yaratıcı sürecin zorunlu bir parçası olarak kabul eder.[61] Ancak bu kabul, etik bir bilinçle dengelenmelidir. Çünkü demonik güç, özgürleştirici olduğu kadar yıkıcıdır da. Tonio Kröger'in iç dünyasında bu güç, estetik tutku ile vicdani sınır arasındaki gerilimde somutlaşır. O, yaratıcı dürtülerinin "şeytani" doğasının farkındadır; yazmak, bir anlamda kendi içindeki iblisi biçim altına alma çabasıdır. Sanat, burada bir tür içsel kefaret işlevi görür.[62]

Bu demonik gerilim, Tristan'da hastalık metaforuyla ifade edilir. Detlev Spinell'in dünyasında sanat, artık iyileştirici değil, hastalıklı bir hâle gelmiştir. Sanatoryumun steril ortamı, estetik duyarlılığın ölümle iç içe geçtiği bir mekân hâline gelir. Spinell'in çevresindeki her şey, hem güzel hem de çürümüş bir görünümdedir.

[61] Bknz. Mann, **Essays of Three Decades**, 14-15.
[62] Picart, ***Thomas Mann and Friedrich Nietzsche,*** 3.

Mann bu ortamda, sanatın "yaşamı donduran" niteliğini eleştirir. Aşırı estetik bilinç, yaşamın doğal devinimini kesintiye uğratır. Böylece Tristan, sanatın bir ölüm biçimine dönüşebileceğini gösterir. Güzellik canlılığı değil, donmuş bir mükemmeliyeti temsil eder.[63] Bu mükemmellik arayışı, tıpkı sanatoryumun steril düzeni gibi yaşamı dışlar. Mann burada sanatın "ölümle kurduğu gizli ittifak"ı görünür kılar.

Tonio Kröger'in sanat anlayışı ise bu ölümcül eğilime karşı bir direnç taşır. O, sanatın ölümle flört ettiğini bilir ama yaşamı bütünüyle terk etmez. Mann, Tonio'da "yaşama karşı sorumluluk duyan sanatçı" figürünü yaratır. Tonio, güzelliğin çekiciliğine kapılır; ama bu çekiciliği ölümcül bir tutkuya dönüştürmez. Onun sanatı, yaşamla ölüm arasındaki sınırda durur. Bu sınır, aynı zamanda etik bir sınırdır. Sanatçı, yaratıcı eyleminde yaşamın anlamını yok etmeden, onu dönüştürmelidir. Bu yüzden Mann'ın demonizmi, saf bir kötülük değil, yaratıcı enerjinin denetim altına alınmış biçimidir. Sanatçı, bu enerjiyi biçime dönüştürdüğü sürece insan kalabilir; aksi hâlde kendini yıkıma sürükler.

Bu noktada Schopenhauer'in "isteme ve tasavvur" kuramı yeniden anlam kazanır. Schopenhauer'e göre sanat, "isteme"den (yani yaşama arzusundan) geçici bir kurtuluş sağlar. Ancak bu kurtuluş, yaşamın kendisinden uzaklaşma tehlikesini taşır. Mann'ın kahramanları, bu felsefi paradoksu psikolojik düzeyde yaşarlar. Tonio Kröger, sanat sayesinde acıdan kurtulmak ister; ama sanatın kendisi, acının biçimsel bir yeniden üretimidir.[64] Acıyı ortadan kaldırmaz, onu estetikleştirir. Bu estetikleştirme, geçici bir huzur sağlar ama kalıcı bir boşluk bırakır. Bu nedenle Mann'ın sanatı, asla teselli edici değildir; her zaman bir "bilinç" üretir, ama bu bilinç mutluluk getirmez. Spinell'in dünyasında ise bu estetikleşme süreci aşırıya kaçmış, ölümü kutsayan bir forma dönüşmüştür.

Mann'ın "ölüm estetiği", romantik idealizmin tersine, güzelliğin içindeki çürümenin farkında olan bir estetik anlayıştır.[65] Tristan'da müzik metaforu bu düşüncenin merkezindedir. Wagner'in Tristan und Isolde operası, aşkın ölümle özdeşleştiği bir anlatıdır. Mann, bu müzikteki "ölüm yoluyla birleşme" temasını ironik

[63] Nesme, **Tristan and The Waste Land,** 72.
[64] Lukács, ***Essays on Thomas Mann***, 65.
[65] Minden, ***Modern German Literature,*** 22.

bir biçimde yeniden yorumlar. Spinell için müzik, yaşama ait son bağların çözülmesidir; güzellik, ölümle aynı çizgide buluşur. Oysa Mann için gerçek sanat, yaşamın acısını biçimlendirerek aşmalıdır; ölümü estetize etmek, yaşamdan kaçışın bir biçimidir. İşte bu yüzden Tristan'daki güzellik, bir tür "ölüm maskesi"dir: biçim mükemmeldir, ama içi boşalmıştır.[66] Sanat, yaşamı yüceltmek yerine, onun yerini almıştır. Mann'ın ironisi tam da buradadır: sanatı yücelten estetik bilinç, sonunda yaşamı yok eder.

Tonio Kröger'in dünyasında bu yıkım eğilimi daha ölçülü, daha bilinçli biçimde denetlenir. Tonio, demonik arzularını bastırmaz ama onları biçimle dizginler. Bu, Mann'ın "biçim etiği"nin en temel ifadesidir. Biçim, yaratıcı tutkuyu dizginleyen bir sınırdır; sanatın ahlaki doğası, bu sınır koyma eyleminde yatar. Tonio'nun yazma süreci, bir tür ruhsal arınmadır. O, yazarken kendi içindeki karanlık dürtülerle yüzleşir ama onlara teslim olmaz. Bu tavır, Nietzsche'nin "sanatçı bir ip cambazıdır" benzetmesini çağrıştırır: sanatçı, uçurumun kenarında dengede durmayı öğrenmelidir.[67] Mann'ın sanatçısı da aynı konumdadır; demonik güçle ahlaki bilinç arasında salınır, ama hiçbirine tamamen teslim olmaz.

Bu "demonik bilinç"in psikanalitik karşılığı, bastırılmış arzunun estetik dönüşümüdür. [68] Mann'ın sanatçı figürü, yaratma sürecinde kendi bilinçdışını biçimlendirir. Sanat, burada bir süblimasyon alanıdır: ilkel dürtüler, estetik ifadeye dönüştürülür. Ancak bu süreç her zaman risklidir. Bastırılmış olan, biçim aracılığıyla geri döner. Bu yüzden Mann'ın sanat anlayışı, her zaman bir "sınır bilinci" içerir. Sanatçının görevi, kendi karanlığıyla baş etmek, onu güzelliğe dönüştürmek ama onun tarafından yutulmaktan kaçınmaktır. Tonio Kröger bunu başarır; Spinell başaramaz. Spinell, bastırılmış demonik enerjiyi biçime dönüştürmek yerine onun içinde kaybolur. Bu yüzden onun sanatı, bir yaratım değil, bir çöküştür.

Thomas Mann'ın "demonizm"i, yalnızca bireysel bir iç çatışma değil, aynı zamanda kültürel bir hastalığın simgesidir. Modern çağın ilerleme ve rasyonellik tutkusu, insanın içsel dünyasındaki karanlık güçleri bastırmış, ama yok edememiştir.

---

[66] Nesme, **Tristan and The Waste Land,** 80.

[67] Friedrich Nietzsche, ***Böyle Buyurdu Zerdüşt***, çev. Mustafa Tüzel (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2014), 16.

[68] Daniel T. O'Hara**, "Of Love and Death in Modern Culture: Rereading 'Doctor Faustus' with Freud in Mind,"** *An Interdisciplinary Journal* 93, no. 1/2 (Spring/Summer 2010): 122.

Mann, bu bastırılmış güçlerin sanat yoluyla geri döndüğünü gösterir. Tristan'daki hastalık atmosferi, bu bastırmanın alegorisidir: bedensel zayıflık, ruhsal aşırılığın belirtisidir. Spinell'in çevresindeki kadın karakterlerin "hassasiyet" ve "hastalık" arasında gidip gelmeleri, sanatın kadınsı bir "duyarlılık"la özdeşleştirildiği bir dönemin eleştirisidir. Mann, bu duyarlılığı idealize etmez; aksine, onun içinde gizlenen ölüm dürtüsünü açığa çıkarır. Güzellik, burada bir tür çürüme biçimidir; form, içerikten daha önemlidir. Bu durum, modern kültürün yüzeysel estetik takıntısının bir parodisi hâline gelir.

Tonio Kröger'in dünyasında ise Mann, bu hastalıklı duyarlılığa karşı bir ahlaki bilinç geliştirir. Tonio'nun "soğukluğu", bir tür özdisiplinin göstergesidir. O, demonik arzularını yüceleştirir ama onlara boyun eğmez. Bu tavır, Mann'ın estetik etiğinin temelini oluşturur: yaratıcı tutku, biçimle dizginlenmediğinde yok edici bir güce dönüşür. Sanat, yalnızca özgürlük değil, aynı zamanda ölçü demektir. Bu ölçü duygusu, "burjuva vicdanı"nın estetik düzlemdeki karşılığıdır. Mann'ın gözünde gerçek sanatçı, kendi demonik doğasının bilincinde olan ama onun tarafından yönetilmeyen kişidir.

Bu çerçevede Mann'ın sanatçıları, Nietzsche'nin "dionysosçu kahraman"ından farklı bir konumda dururlar. Nietzsche için Dionysos, yaşamın taşkın gücünü simgeler; sınırları yıkmak, yaratıcı eylemin koşuludur. Mann ise sınırın kendisini yaratıcı kılar. Onun sanatçısı, Dionysos'un enerjisini Apollon'un biçimiyle dengeler. Bu denge kırıldığında sanat, demonik bir yıkıma dönüşür. Bu yüzden Tonio Kröger, "düşünen Dionysos"tur: tutkularını inkâr etmeden onları biçimle kontrol eder. Spinell ise "deliren Apollon"dur: biçimi mutlaklaştırarak içeriği öldürür. Mann'ın bu karşıtlık üzerinden kurduğu estetik felsefe, yaratıcı enerjinin hem etik hem ölümcül doğasını kavrar.

Mann'ın "ölüm estetiği"ni yalnızca bir tema olarak değil, bir yazı biçimi olarak da görmek mümkündür. Onun üslubu, kontrollü bir soğukkanlılıkla tutkulu bir iç gerilimi birleştirir. Bu biçimsel özellik, demonik içeriğin biçimle ehlileştirilişinin edebi karşılığıdır. Tonio Kröger'in dili sade ama derin, Tristan'ın dili ise gösterişli ama soğuktur. Bu dil farkı, iki farklı estetik tavrı yansıtır: biri ölçüyle içtenliği, diğeri aşırılıkla boşluğu birleştirir. Mann'ın kendi üslubunda bile demonik bir denge vardır: biçim tutkusu, içsel kaosun önüne set çeker. Böylece yazı, kendi içinde bir ahlak biçimine dönüşür.

Sonuç olarak, Thomas Mann'ın Tonio Kröger ve Tristan eserlerinde sanat, yaşam ve ölüm arasında salınan demonik bir güç olarak belirir. Bu güç, hem yaratıcı enerjinin hem de yıkım dürtüsünün kaynağıdır. Tonio Kröger, bu gücü biçimle dizginleyerek sanatın etik potansiyelini açığa çıkarır; Detlev Spinell ise bu güç tarafından yutularak sanatın yozlaşmasını temsil eder. Mann'ın gözünde sanat, şeytani bir gücü insanî bir anlam alanına dönüştürme çabasıdır. Gerçek sanatçı, içindeki demonla barışmaz ama onu biçime dönüştürerek ehlileştirir. Bu ehlileştirme süreci, hem estetik hem ahlaki bir eylemdir. Mann'ın sanat anlayışı bu nedenle trajiktir: çünkü yaratıcı ruh, güzelliğe ulaşmak için kendi içindeki karanlıktan geçmek zorundadır - ama o karanlık, her zaman yeniden çağıran bir güç olarak kalır.[69]

Demonik gücün ve ölümün bu kuşatması altında, sanatçının önünde iki yol belirir: Ya Spinell gibi estetik bir yozlaşmayla yok olmak ya da bu karanlık gücü dönüştürerek yaşama hizmet eden yeni bir senteze ulaşmak. Mann, Tonio Kröger'de ikinci yolu seçer. Sanatçının bu cehennemden çıkışı, ne sanatı terk etmekle ne de burjuva olmaya çalışmakla mümkündür; çıkış, ancak her iki dünyayı da kapsayan daha yüksek bir sevgi ve insanlık idealine (Hümanizm) ulaşmakla gerçekleşecektir.

1.5 Sanatçının Dönüşümü ve İnsanlık İdeali

Birinci Bölümün sonunda, Mann'ın sanatçısı için kurtuluşun formülü belirginleşir: Sentez. Tonio Kröger'in yaşadığı tüm çatışmalar, yalnızlıklar ve vicdan azapları, onu sonunda olgun bir bilgeliğe taşır. Bu bilgelik, sanatın soğukluğunu insan sevgisiyle ısıtan "Yeni Hümanizm"dir. Bu bölümde, Tonio'nun Lisaweta'ya yazdığı o ünlü mektupta kristalize olan dönüşümü ve Mann'ın sanatçıyı salt bir estetik figür olmaktan çıkarıp, kültürün ve insanlığın taşıyıcısı olarak nasıl yeniden konumlandırdığı tartışılacaktır.

Thomas Mann'ın Tonio Kröger ve Tristan eserleri, yalnızca bir sanatçı psikolojisinin değil, aynı zamanda insanlık bilincinin derin bir sorgulamasını içerir. Bu iki novella, sanatçının estetik duyarlılıktan etik olgunluğa geçişinin eserleridir. Mann'ın sanatçı figürü, yalnızca yaratıcı bir zihin değil, aynı zamanda bir ahlak

[69] Lukács, ***Essays on Thomas Mann***, 19.

öznesidir. Sanatın, insanın kendi iç karanlığıyla yüzleşmesini mümkün kılan bir alan olduğuna inanan yazar, sanatçının dönüşümünü hem ruhsal hem de ahlaki bir sürece dönüştürür. Bu dönüşüm, güzelliğin ötesine geçip "insan olmanın" anlamına yönelir. Mann'ın hümanizmi, işte bu noktada biçim kazanır: sanat, yalnızca estetik bir değer değil, insanın kendini ve başkasını anlamasının yolu hâline gelir.[70]

Tonio Kröger'in dönüşümü, bu hümanist bilincin doğuşunu temsil eder. Eserin başında Tonio, iki dünya arasında kalmıştır: burjuva düzeninin ahlaki sınırları ile sanatın özgür ama yalnızlaştırıcı alanı. Ancak hikâyenin sonunda bu iki dünyanın birbirini dışlayan kutuplar olmadığını, aksine insanın doğasında birlikte var olduğunu kavrar. Sanatçı olmak, insan olmaktan vazgeçmek değildir; tam tersine, insanın karmaşıklığını biçimle anlamlandırma çabasıdır. Tonio, sonunda kendi yabancılığını kabul ederek insanlığa geri döner. Bu dönüş, dramatik bir uzlaşma değil, trajik bir bilgeliktir. O, hem toplumun hem de sanatın dışında kalmıştır; ama bu dışarıdanlık ona derin bir görme gücü kazandırır. Tonio'nun insanlık ideali, saf uyumda değil, bilinçli çelişkide yatar.[71]

Mann'ın hümanizmi, klasik anlamda bir "erdem öğretisi" değildir. O, insanın kusurlarıyla birlikte anlamlı olduğunu, mükemmelliğin değil farkındalığın değerli olduğunu savunur. Tonio Kröger'in hikâyesi, kusurlu insanın öyküsüdür. Onun yabancılaşması, ahlaki bir başarısızlık değil, insana dair derin bir içgörüdür. Tonio, sıradan insanları - Hans Hansen ve Ingeborg Holm'u - özlemle anarken, onların doğallığının içinde gizli bir mutluluğu fark eder. Fakat aynı zamanda bilir ki, o doğallığa dönüş mümkün değildir. Bu farkındalık, Mann'ın "melankolik hümanizmi"nin temelidir: insan, yitirdiklerinin bilincinde olmalı ama bu bilinci yıkıma değil, anlam üretmeye dönüştürmelidir. Sanatçı, bu anlam üretiminin aracıdır.

Tristan'daki Detlev Spinell ise bu dönüşümü gerçekleştiremeyen figürdür. Onun sanatı, insana değil, biçime yönelmiştir. Spinell, insan ilişkilerinin karmaşasını ve kusurluluğunu estetize ederek yok eder. Onun için duyarlılık, bir iletişim biçimi değil, bir savunma mekanizmasıdır. Bu nedenle Tristan'da insanlık ideali yerini boş

[70] Kamenetsky, **Thomas Mann's Concept of the 'Bürger',** 205.
[71] Lukács, ***Essays on Thomas Mann***, 54.

bir estetik mükemmeliyet arzusuna bırakır. Mann, bu figür aracılığıyla modern estetiğin insandan uzaklaşma tehlikesini gösterir. Spinell'in dünyasında güzellik, anlamın yerini almıştır; sanat, ahlaki sorumluluğunu yitirmiştir. Bu durum, yalnızca bireysel bir yozlaşma değil, modern kültürün genel bir belirtisidir: biçim, özün yerine geçmiştir; görünüş, varoluşun yerini almıştır.[72]

Tonio Kröger ise tam tersine, biçimi özün hizmetine verir. Onun sanat anlayışı, insanın kırılganlığına, çelişkilerine ve suçluluk duygusuna dayanır. Mann'ın gözünde gerçek sanat, bu kusurluluğu inkâr etmez; onu biçim aracılığıyla dönüştürür. Bu nedenle Tonio'nun yazma süreci, yalnızca estetik bir eylem değil, etik bir çabadır. O, sanatla insan arasında bir köprü kurar. Bu köprü, mükemmel uyumun değil, karşıtlıkların bilinçli dengesidir. Mann'ın hümanist sanat anlayışı, insanın hem yaratıcı hem de düşkün bir varlık olduğu gerçeğini kabul eder. Bu kabul, romantik bir idealleştirme değil, derin bir anlayıştır. Mann'ın hümanizmi, insanın içindeki kötülüğü bile anlamaya çalışan bir düşüncedir.

Mann'ın "insanlık ideali", burjuva vicdanıyla sanatçı özgürlüğü arasındaki gerilimin çözüldüğü bir uzlaşma değil, bu gerilimin bilincidir. Tonio Kröger, iki dünyanın kesişiminde kalmayı bir kader olarak değil, bir sorumluluk olarak görür. O, artık ne yalnızca bir burjuvadır ne de saf bir sanatçıdır. Onun kimliği, bu iki alanın çelişkili sentezinde oluşur. Bu durum, Mann'ın düşünsel dünyasında büyük bir önem taşır: sanatçı, toplumdan koparak değil, onunla eleştirel bir bağ kurarak insan kalabilir. Bu bağ, sanatçının vicdanıdır. Mann'ın sanatçısı, estetik duyarlılığını ahlaki bir bilinçle birleştirir; güzelliği, hakikatin bir biçimi hâline getirir.[73]

Bu dönüşüm süreci, aynı zamanda "demonik güç"ün ehlileştirilmesi anlamına gelir. Tonio Kröger'in içindeki demonik dürtü, artık yıkıcı bir güç değildir; biçim altında dönüştürülmüş bir yaratıcılığa evrilmiştir. Bu dönüşüm, Mann'ın sanat felsefesindeki etik olgunluğun göstergesidir. Gerçek sanatçı, kendi iç karanlığını bastırmaz ama onun tarafından da yönetilmez. Onu biçime, anlamlı bir düzene

[72] Minden, ***Modern German Literature,*** 42.
[73] Kamenetsky, **Thomas Mann's Concept of the 'Bürger',** 204.

dönüştürür. [74] Mann'ın hümanizmi tam da bu dönüşümde yatar: insan, kendi karanlığını tanıdığında ve onunla yaşamayı öğrendiğinde olgunlaşır. Sanat, bu olgunlaşmanın sembolik biçimidir. Bu nedenle Mann'ın estetik anlayışı, klasik hümanizmin modern biçimidir - kusurlu, kırılgan ama bilinçli bir insanlık fikrine dayanır.

Bu dönüşümün psikanalitik düzeydeki karşılığı, bastırmanın yerine "entegrasyon"un geçmesidir. Tonio Kröger, bastırdığı arzularıyla yüzleşmeyi öğrenir. Sanatı, bu arzuların biçim değiştirmiş hâlidir. Bastırma, yerini bilinçli bir kabul edişe bırakır.[75] Bu kabul, hem sanatsal hem etik bir olgunluktur. Spinell ise bu entegrasyonu gerçekleştiremez; arzularını inkâr eder ve bu inkâr, estetik bir sahtecilik doğurur. Mann'ın gözünde, sanatsal dürüstlük ile ahlaki dürüstlük birbirine denktir. Gerçek sanatçı, kendi iç gerçeğinden kaçmayan kişidir. Bu yüzden Tonio Kröger'in dönüşümü, yalnızca bir bilinç değişimi değil, bir karakter olgunlaşmasıdır. O, sonunda kendi sınırlarını ve kusurlarını kabullenerek insan olmanın trajik ama yüce anlamını kavrar.

Bu noktada Thomas Mann'ın hümanizmi, Nietzscheci bir "üstinsan" idealiyle değil, etik bir "insan kalma" arzusuyla tanımlanır.[76] Mann için sanat, insanın sınırlarını aşmasının değil, bu sınırlarla barışmasının aracıdır. Sanatçı, tanrısal bir yaratıcı değil, insanın kırılganlığını temsil eden bir figürdür. Bu anlayış, modernist bireyci estetikten farklı olarak, insanın etik merkezine geri döner. Tonio Kröger'in sonunda ulaştığı bilgelik, yüceltilmiş bir deha bilinci değil, sade bir insanlık farkındalığıdır. O, "insanları sevdiğini ama onlara ait olamadığını" söyler. Bu cümle, Mann'ın hümanizmini en özlü biçimde ifade eder: insan, ait olamadıklarını bile anlayabilendir. Anlamak, sevmekten önce gelir - ve bu anlayış, sanatın da özüdür.

Mann'ın hümanist sanatçısı, bu nedenle yalnızca yaratıcı değil, aynı zamanda tanıyan bir varlıktır. Sanat, başkalarını anlamanın bir biçimi hâline gelir. Tonio Kröger'in dönüşümü, "ben"den "öteki"ye uzanan bir bilinç değişimini temsil eder. O,

[74] Mann, Thomas. ***Essays of Three Decades***, 14.
[75] . O'Hara**, Of Love and Death in Modern Culture,** 122.
[76] Picart, ***Thomas Mann and Friedrich Nietzsche,*** 98.

sonunda insanlara tepeden bakan bir sanatçı değil, insan olmanın paylaşılan acısını görebilen bir bilgeye dönüşür. Bu dönüşüm, yalnızca kişisel değil, kültürel bir anlam taşır. Mann, modern çağın bireyci estetik anlayışına karşı, insanın toplumsal ve ahlaki bağlarını yeniden düşünmeye çağırır.[77] Sanat, bu bağların yeniden kurulabileceği tek alandır. Çünkü sanat, insanın hem kendini hem başkasını temsil etme yetisidir. Bu temsil, empatiye ve sorumluluğa dayanır.

Tristan'daki Spinell figürü bu sorumluluktan yoksundur. Onun estetiği, başkalarını anlamak değil, onlardan kaçmaktır. Mann, Spinell aracılığıyla sanatın insanî özünden uzaklaştığında nasıl bir soyutlanma hastalığına kapıldığını gösterir. Spinell'in estetiği, bir tür "duygusal aristokrasi"dir; seçkinlik adına empatiden vazgeçer.[78] Bu yüzden onun sanatı, yalnızca biçimsel bir mükemmellik arayışıdır, ama içi boştur. Mann'ın hümanizmi, bu tür bir soyutlanmaya karşı ahlaki bir direniştir. Sanat, ancak insanla bağını koruduğu sürece anlamlıdır. Mann'ın bütün eserlerinde bu ilke tekrar eder: biçim insan içindir; insan biçimin kölesi olamaz.

Bu noktada, Mann'ın düşüncesinde sanatçı figürü bir tür "ahlaki aracı"ya dönüşür. Sanatçı, insanlıkla estetik arasındaki bağı canlı tutan kişidir. Onun görevi, yaşamın karmaşasını güzelliğe dönüştürmek, ama bu dönüşümün bedelini unutmamaktır. Tonio Kröger bu bilinci taşır: o, güzelliği bir yücelik değil, bir sorumluluk olarak görür. Spinell ise güzelliği bir sığınak hâline getirir ve bu sığınak onu insanlıktan uzaklaştırır. Mann, bu iki figür aracılığıyla, sanatçının etik sorumluluğunu tanımlar. Gerçek sanatçı, güzelliği anlamın hizmetine verir; anlamın yerine değil.

Thomas Mann'ın insanlık ideali, böylece klasik hümanizmin modern bir yeniden yorumuna dönüşür. Bu hümanizm, kusursuzluğa değil, farkındalığa dayanır. Mann'ın sanatçısı, insanın düşüşünü estetize etmez; o düşüşü anlamlandırır. Yalnızlık, suçluluk, özlem, ölüm korkusu — tüm bu duygular Mann'ın hümanizminin yapıtaşlarıdır. Çünkü insanı derinleştiren şey, acının bilincidir. Sanat, bu bilinci biçimlendirir. Tonio Kröger'in dönüşümü, acının inkârından değil, onunla yaşamayı

[77] Lukács, ***Essays on Thomas Mann***, 40.
[78] Nesme, **Tristan and The Waste Land,** 80.

öğrenmekten geçer. Mann'ın gözünde sanatın en yüksek biçimi, bu bilincin estetik ifadesidir: güzellik, hakikatin biçimidir; ama hakikat, her zaman acının içinden geçer.

Sonuç olarak Thomas Mann'ın Tonio Kröger ve Tristan'da kurduğu sanatçı tipolojisi, insanlık idealiyle iç içe geçmiş bir dönüşüm sürecidir. Tonio Kröger, sanatçının etik olgunluğa ulaşan biçimidir; Detlev Spinell ise bu süreci yarıda bırakan, biçimde donup kalan figürdür. Mann, bu iki karakter aracılığıyla sanatın hem yüceliğini hem tehlikesini gösterir. Gerçek sanat, yaşamı biçimle anlamlandırma cesaretidir; sahte sanat ise yaşamı biçim uğruna yadsımaktır. Mann'ın hümanizmi, bu ayrımın bilincinde doğar: insan, ancak kendi çelişkilerini tanıyarak olgunlaşır. Sanatçı da, ancak insanın trajedisini paylaşabildiği ölçüde gerçekten sanatçıdır.[79] Thomas Mann'ın dünyasında sanat, insanın kendine dönme biçimidir - ve bu dönüş, aynı zamanda bir etik uyanıştır.

Tonio Kröger'in ulaştığı bu hümanist sentez, Mann'ın sanatçıyı kurtarma çabasının edebi zaferidir. Ancak bu edebi zaferin ardında, Mann'ın düşünce dünyasını derinden şekillendiren felsefi bir temel yatar. Tonio'nun yaşadığı acı, yalnızlık ve dönüşüm süreçleri, aslında Arthur Schopenhauer'in metafizik sisteminin birer yankısıdır. Dolayısıyla, Mann'ın sanatçı kurgusunu tam olarak kavrayabilmek için, bu kurgunun mimari planını çizen Schopenhauer felsefesine ve Mann'ın bu felsefeyi nasıl yorumladığına odaklanmak gerekmektedir.

[79] Mann, ***Tonio Kröger - Tristan***, 75.

1.6 Schopenhauer ve Thomas Mann[80]

Thomas Mann, entelektüel biyografisinde Schopenhauer'in düşüncelerine merkezi bir yer ayırır. Filozofun etkisi, *Tonio Kröger* ve *Tristan* gibi erken dönem öykülerinden başlayarak, yazarın tüm sanatçı karakterlerinin ruhsal gelişiminde belirleyici bir unsur olarak karşımıza çıkar. Mann'ın *The Living Thoughts of Schopenhauer* (Schopenhauer'in Yaşayan Düşüncesi) edisyonu için kaleme aldığı kapsamlı sunuş yazısı ve *İsteme ve Tasavvur Olarak Dünya*'dan yaptığı seçkiler incelendiğinde, söz konusu karakterlerin yaşadığı krizlerin ve dönüşümlerin teorik kökenleri somutluk kazanmaktadır.

Thomas Mann'ın *Tonio Kröger* ve *Tristan*'da işlediği tüm temalar -isteme, acı, estetik kurtuluş ve merhamet- köklerini Arthur Schopenhauer'in *İsteme ve Tasavvur Olarak Dünya* eserinden alır. Mann için Schopenhauer sadece bir felsefi kaynak değil, modern sanatçının ruhsal krizini açıklayan bir rehberdir. Bu son bölümde, Mann'ın Schopenhauer okumalarından damıttığı ve sanatçı kahramanlarının kaderini belirleyen temel felsefi argümanlar, yazarın kendi seçkisi ve yorumları ışığında özetlenecektir. Zira Schopenhauer'in Mann üzerindeki dönüştürücü etkisini, bizzat Mann'ın kendi entelektüel süzgecinden ve kaleminden daha yetkin bir tanıklıkla ortaya koymak mümkün değildir. Bu bağlamda, henüz Türkçeye kazandırılmamış olan *The Living Thoughts of Schopenhauer* eserindeki Mann'a ait giriş metni ve seçkiler, onun felsefeyi edebi kurgusuna hangi noktalardan eklemlediğini gösteren birincil bir kaynak niteliği taşımaktadır. Aşağıda sunulan çerçeve, Mann'ın felsefi tercihleri ve vurgularını görünür kılarak, *Tonio Kröger*'den *Doktor Faustus*'a uzanan sanatçı sorunsalının teorik zeminini yazarın kendi perspektifinden aydınlatmayı amaçlamaktadır.

[80] Bu bölümdeki felsefi analizler ve Schopenhauer okumaları, Thomas Mann'ın Arthur Schopenhauer'in felsefesini yorumladığı ve eserlerinden seçkiler sunduğu çalışmasından derlenmiştir. Mann'ın Schopenhauer yorumu ve seçkileri için bkz. Thomas Mann, ***The Living Thought of Schopenhauer*** (London: Cassell and Company, 1942), 1-26 (Giriş) ve 29-137 (Seçkiler).

1.6.1 Thomas Mann'ın Sunuş Yazısı[81]

Thomas Mann, yazısına felsefi bir sistemden alınan zevkin estetik bir doğası olduğunu belirterek başlar. Güzellik ve hakikatin birbirine bağlı olduğunu, birinin diğeri olmadan dalgalı bir değerde kalacağını savunur. Mann, Schopenhauer düşüncesinin kökenlerini Platon'a dayandırır. Platon'a göre bu dünyadaki şeyler gerçek bir varoluşa sahip değildir; sürekli oluş halindedirler, asla "var" olmazlar. Onlar, asıl gerçekliğe sahip olan ebedi İdeaların gölgeleridir. Zaman, Platon'un güzel bir deyişiyle "ebediyetin hareketli imgesidir". Bu felsefe, sanatçının rolünü de tanımlar: Sanatçı, görünüşü şeffaf kılıp İdeanın ve ruhun parlamasını sağlayan bir aracıdır.

Immanuel Kant içinse, felsefeyi spekülasyondan kurtarıp insan aklının sınırlarını çizdiğini belirtmiştir. Kant'a göre tüm deneyimlerimiz üç yasaya tabidir: zaman, uzay ve nedensellik. Ancak bu yasalar, dünyanın "kendinde nasıl olduğu" (Ding an sich) hakkında değil, yalnızca bizim onu algılayış biçimimiz olan görünüşü hakkında bilgi verir. Schopenhauer, Platon ve Kant'tan aldığı "İdea" ve "kendinde şey" kavramlarını kendi felsefesine temel yapmıştır. Kant'ın bilinemez dediği "kendinde şey"i cüretkar bir şekilde tanımlamış ve ona İsteme[82] (der Wille) adını vermiştir. Bu isteme, varlığın nihai, indirgenemez, kör bir dürtü olan ilkel prensibidir. Bu, temelinde bir "yaşama istemesidir". Akıl, istemeyi doğurmamıştır; tam tersine, isteme aklı doğurmuştur. Akıl, istemenin bir hizmetkarı ve aracıdır.

Mann'a göre Schopenhauer'in irade filozofu olması, onun aynı zamanda bir kötümser (pesimist) olması anlamına gelir. Çünkü istenç, doğası gereği bir eksiklik, arayış ve dolayısıyla ıstıraptır. İrade, principium individuationis (bireyleşme ilkesi) aracılığıyla kendini nesneleştirdiğinde, sayısız parçaya bölünür ve kendi özgün birliğini unutarak kendine karşı döner. Bu durum, doğadaki sürekli mücadeleyi açıklar: Bitki hayvanın, hayvan bir diğerinin yemi olur ve "yaşama istenci" sürekli kendini yer. İnsan dünyasında bu, homo homini lupus (insan insanın kurdudur)

[81] Mann, **The Living Thought of Schopenhauer**, 1-26.

[82] Türkçe'de birden fazla kelime ile tanımlanabilmesine rağmen Almanca "der Wille" kavramının Schopenhauer bağlamında "isteme" olarak çevrilmesi daha uygun olacaktır. İsteme; bilinçdışı, amaçsız ve irrasyonel bir yaşam itkisini, yani varoluşun özünü temsil eder. Schopenhauer'e göre tüm doğa olaylarının ve insan davranışlarının ardında rasyonel olmayan bir kör isteme gücü vardır. Bu güç arzu, içgüdü, dürtü gibi şekillerde tezahür eder. Dolayısıyla "İsteme" kavramı, daha pasif, daha kapsayıcı, daha evrensel ve metafiziksel bir yön taşır.

şeklinde ifade bulur. İnsan hayatı, acı ve can sıkıntısı (sıkıntı/ennui) arasında sallanan bir sarkaçtır.

Bu ıstırap dolu varoluştan bir kurtuluş vardır ve bu kurtuluşun aracısı, beklenmedik bir şekilde, istemenin hizmetkarı olan akıldır. Akıl, istemenin hizmetinden kurtulduğunda, özne artık bireysel olmaktan çıkıp "saf, isteme dışı bir bilgi öznesi" haline gelir. Bu, estetik durumdur. Bu durumda, Platoncu İdealar'ın, yani ebediyetin imgelerinin, saf ve nesnel bir şekilde temaşa edilmesiyle geçici bir huzura ulaşılır. Schopenhauer bu durumu "İxion'un tekerleği durur" diyerek betimler. Estetik durum geçicidir. Nihai kurtuluş, sanatçılığın daha da yüce bir aşaması olan azizliktir. Bu aşamada bilgi, istenci tamamen gölgede bırakır ve onu yok eder. Kurtuluş, "Maya'nın Peçesi"ni, yani bireyleşme ilkesinin yarattığı yanılsamayı yırtıp atmakla başlar. Bu, ben ve sen ayrımının aldatıcı olduğunu, aslında tek bir istencin tüm varlıklarda tezahür ettiğini anlamaktır. Bu bilgi, sempatiye (merhamete) ve sevgiye yol açar. Kişi, tüm canlıların acısını kendi acısı olarak görmeye başlar.

Bu durum, feragate ve çileciliğe (asketizm) götürür. Çileci, cinsel tatminleri reddeder; bekaret, yaşama istencinin kendini iptal ettiğinin bir işaretidir. Eğer bu evrensel bir pratik olsaydı, insan nesli ve onunla birlikte hayvanlar alemi de yok olur, bilgi ortadan kalkar ve dünya çözülürdü. İnsan, doğanın potansiyel kurtarıcısıdır.

Mann için Schopenhauer'in önemi, kötümserlik ile hümanizmi birleştirmesindedir. Schopenhauer, insanın yaratılışın tacı olduğunu, çünkü ıstırabıyla sanatı ve kutsallığı, yani kurtuluş imkanını barındırdığını düşünür. Ona göre Schopenhauer, modern psikolojinin babasıdır; ondan gelen çizgi Nietzsche üzerinden Freud'a uzanır. Mann, Schopenhauer'i "fütürist" olarak adlandırır ve onun felsefesinin, 20. yüzyılın akılcılığa karşı duruşu ve içgüdüyü yüceltmesi karşısında dengeleyici bir düzeltme sunabileceğini düşünür.

1.6.2 İsteme ve Tasavvur Olarak Dünya'dan Seçkiler

1.6.2.1 Birinci Kitap: Tasavvur Olarak Dünya[83]

Schopenhauer'in epistemolojisinin temeli, "Dünya benim tasavvurumdur" (The world is my idea) ilkesine dayanır. Bu, felsefi düşüncenin en kesin ve sarsılmaz başlangıç noktasıdır. İnsan, dış dünyayı doğrudan, olduğu gibi (kendinde şey olarak) bilemez; bildiği tek şey, zihnindeki algılardır. Güneşi değil, güneşi gören gözü; yeryüzünü değil, ona dokunan eli bilir. Dolayısıyla dünya, özne ve nesne olmak üzere, birbirini zorunlu kılan ve birbirinden ayrılamayan iki yarıdan oluşur. Özne olmadan nesne, nesne olmadan özne düşünülemez. Nesneler dünyası, zaman, mekan ve nedensellik (yeter sebep ilkesi) formları içinde var olurken, özne bu formların dışındadır ve onları algılayan "bilen" taraftır.

Bu bölümde Schopenhauer, gerçeklik ve rüya arasındaki ilişkiyi de derinlemesine analiz eder. Ona göre, hayatın uzun bir rüya olup olmadığı sorusu sadece metaforik değil, felsefi bir sorundur. Rüya ile uyanıklık arasındaki tek kesin ampirik fark "uyanma" eylemidir. Kant'ın, rüyaların nedensellik yasasına uymadığı iddiasını eleştiren Schopenhauer, rüyaların da kendi içinde tutarlı bir nedensellik zinciri olduğunu, ancak bu zincirin uyanık hayatın gerçekliğiyle örtüşmediğini belirtir. Bu bağlamda, hayat ve rüyalar aynı kitabın sayfaları gibidir; sistematik ve tutarlı bir okuma gerçek hayatı, rastgele açılan ve bağlamından kopuk sayfalar ise rüyaları temsil eder.

Ayrıca Schopenhauer, insan zihninin işleyişini "anlama yetisi" (understanding) ve "akıl" (reason) ayrımı üzerinden detaylandırır. Anlama yetisi, neden-sonuç ilişkilerini doğrudan sezme kabiliyetidir ve bu yetenek hayvanlarda da mevcuttur. Bir hayvan da, fiziksel bir etkinin nedenini (örneğin bir sesin kaynağını) anında kavrayabilir. Ancak "akıl", sadece insana özgü olan, soyut kavramlar (concepts) türetme ve bunlar arasında mantıksal bağlar kurma yetisidir. İnsan, bu sayede geçmişi ve geleceği düşünebilir, plan yapabilir ve bilimi oluşturabilir. Ancak nihayetinde tüm

[83] Mann, **The Living Thought of Schopenhauer**, 29-36.

bu zihinsel yetiler, görünen dünyayı, yani "tasavvur" dünyasını inşa etmeye yarar ve bu dünya, özünde bir "fenomen" (görüngü) olmaktan öteye gidemez.

1.6.2.2 İkinci Kitap: İsteme Olarak Dünya[84]

Schopenhauer, görünen dünyanın (tasavvurun) arkasındaki perdeyi araladığında, orada rasyonel bir ilke veya tanrısal bir plan değil, kör ve doyumsuz bir "İsteme" (Will) bulur. Bilim, doğadaki olayları neden-sonuç ilişkileriyle açıklar, ancak bu kuvvetlerin (yerçekimi, manyetizma, elektrik) "içsel doğasının" ne olduğu sorusu karşısında çaresiz kalır. Schopenhauer, bu kilidi açacak anahtarın insanın kendi bedeninde olduğunu söyler. Bedenimiz, bize iki farklı yolla verilen tek nesnedir: Dışarıdan bakıldığında bir "tasavvur" (bir nesne), içeriden hissedildiğinde ise "isteme" (arzular, hareketler, acılar). Bedensel her hareket, istemenin bir eylemidir; beden, "nesneleşmiş isteme"dir.

Filozof, bu içgörüyü tüm evrene yayar. Doğadaki en basit fiziksel kuvvetlerden, bitkilerin büyümesine ve hayvanların karmaşık içgüdülerine kadar her şey, aynı "İsteme"nin farklı derecelerdeki tezahürleridir. İsteme, zaman ve mekanın (bireyleşme ilkesinin) dışında olduğu için "Bir"dir ve bölünemez. Ancak, zaman ve mekan içinde tezahür ettiğinde (nesneleştiğinde), sayısız parçaya bölünür. Bu durum, doğada trajik bir çelişkiye yol açar: Tek olan İsteme, fenomenler dünyasında kendine yabancılaşır ve varlığını sürdürebilmek için kendi parçalarıyla savaşmak zorunda kalır.

Bu içsel çatışma, doğanın her kademesinde gözlemlenir. Schopenhauer, Avustralya'daki bulldog karıncası örneğini verir: Bu karınca ikiye bölündüğünde, baş ve kuyruk kısmı birbirine düşman kesilir ve birbirini yok etmeye çalışır. Benzer şekilde, dev bir meşe ağacını sarıp onu boğan sarmaşık da, aynı istemenin farklı görünümlerinin madde ve alan için verdiği savaşı temsil eder. Hayvanlar aleminde bu durum, her canlının hayatta kalmak için başka bir canlıyı öldürmesi zorunluluğuyla ("yaşama istemesinin kendi etiyle beslenmesi") en vahşi halini alır. İnsan dünyasında

[84] Mann, **The Living Thought of Schopenhauer,** 37-64.

ise bu, egoizm ve savaşlar biçiminde, "homo homini lupus" (insan insanın kurdudur) gerçeğiyle tezahür eder. İsteme, doğası gereği doyumsuzdur; hedefsizce ister ve bu da varoluşun temelindeki ızdırabın kaynağıdır.

1.6.2.3 Üçüncü Kitap: Tasavvur Olarak Dünya (İkinci Görüş) Sanatın Nesnesi[85]

İstemenin bu bitmek bilmez baskısından ve hayatın ızdırabından geçici bir kaçış yolu olarak "Sanat" devreye girer. Bilimsel bilgi, neden-sonuç zincirini takip ederek nesneler arasındaki ilişkileri inceler ve bu süreç sonsuzdur, asla nihai bir huzura varmaz. Sanat ise, nesneyi bu akışın içinden çekip çıkarır, onu izole eder ve onun "İdea"sını (Platonik özünü) görünür kılar. Sanat, fırtınalı bir denizin ortasında asılı duran sakin bir gökkuşağı gibidir; dünyanın kargaşası içinde değişmeyen formu yansıtır.

Estetik deneyimin öznesi "Deha"dır. Deha, gündelik hayatın çıkarlarından, arzularından ve kişisel iradesinden tamamen sıyrılarak "saf bilen özne" (pure knowing subject) haline gelebilen kişidir. Sıradan insan, bir nesneye baktığında "bu benim ne işime yarar?" diye sorarken (irade odaklı), deha "bu nedir?" diye sorar (temaşa odaklı). Bu "çıkarsız temaşa" anında, arzuların sonsuz döngüsü (İxion'un çarkı) durur, acı diner ve insan zamanın dışına çıkarak derin bir huzur bulur.

Schopenhauer, sanat dallarını iradeyi objektifleştirme derecelerine göre hiyerarşik bir düzende ele alır. En alt basamakta mimari (maddenin direnci ve ağırlığı) varken, zirvede tragedya yer alır. Tragedya, insan kaderinin korkunçluğunu, şansın ve hatanın egemenliğini, iradenin kendi kendisiyle çatışmasını en üst düzeyde sergiler ve izleyicide "yaşama istemesinin reddine" (rezignasyon) zemin hazırlar . Ancak müzik, bu hiyerarşinin tamamen dışındadır ve en üstün sanattır. Diğer sanatlar İdeaların (yani iradenin gölgelerinin) kopyası iken, müzik doğrudan doğruya İstemenin kendisinin bir kopyasıdır. Müzik, dünya hiç var olmasa bile var olabilecek kadar özerk bir yapıya sahiptir. Melodi, iradenin tatmin ve tatminsizlik arasındaki hareketini, arzunun iniş ve

[85] Mann, **The Living Thought of Schopenhauer**, 65-81.

çıkışlarını evrensel bir dille anlatır; bu yüzden müziğin etkisi diğer sanatlardan çok daha derin ve nüfuz edicidir.

1.6.2.4 Dördüncü Kitap: İsteme Olarak Dünya (İkinci Görüş) Yaşama İstemesinin Onaylanması ve Reddedilmesi[86]

Eserin son bölümü, teorik felsefenin pratik hayata ve ahlaka yansımasını içerir. Schopenhauer burada hayatın özünün ızdırap olduğu gerçeğini en çarpıcı şekilde ortaya koyar. İsteme doyumsuzdur; bir arzu tatmin edildiğinde hemen yenisi doğar, tatmin edilmediğinde acı verir, tatmin süreklilik kazandığında ise can sıkıntısı (ennui) baş gösterir. Hayat, acı ile can sıkıntısı arasında gidip gelen bir sarkaçtır. Mutluluk dediğimiz şey, "negatif" bir durumdur; yani sadece bir acının dinmesi veya bir eksikliğin giderilmesidir, kendi başına pozitif bir varlığı yoktur.

Schopenhauer, dünyadaki kötülüğün kaynağını "bireyleşme ilkesi"nin (zaman ve mekan) yarattığı yanılsamada, yani egoizmde bulur. Her birey, kendini evrenin merkezi, diğerlerini ise "öteki" olarak görür. Ancak gerçek ahlak ve erdem, bu yanılsama perdesinin (Maya peçesi) yırtılmasıyla mümkündür. Gerçek iyilik ve adalet, başkasının acısını kendi acısı gibi doğrudan hissetmekten, yani "merhamet"ten (sympathy/Mitleid) doğar. Bu, Hinduizm'deki "Tat twam asi" (O sensin) ilkesinin idrak edilmesidir: "Sana acı veren cellat ile acı çeken kurban, özünde aynı İstemenin tezahürleridir".

Nihai kurtuluş ise ahlaki eylemlerin ötesine geçerek "Yaşama İstemesi"nin tamamen reddedilmesinde (inkarında) yatar. Dünyanın özünün acı olduğunu gören ve bireysellik yanılsamasını aşan kişi, artık hayatı onaylamaz; onu reddeder ve çileci (asketik) bir yaşamı seçer. Bu, "kutsallık" (saintliness) durumudur. İstemenin en güçlü onayı olan cinsel dürtünün reddi (iffet), bu sürecin ilk adımıdır. Schopenhauer, intiharı bir kurtuluş olarak kesinlikle reddeder. İntihar eden kişi, hayatı değil, acıyı reddetmektedir; hayatı hala delicesine istemekte, ancak koşullardan memnun değildir. Oysa gerçek kurtuluş, hayatı istememektir. İstemeyi tamamen susturan kişi için dünya,

[86] Mann, **The Living Thought of Schopenhauer**, 82-137.

tüm güneşleri ve galaksileriyle birlikte "Hiç"liğe dönüşür. Ancak bu hiçlik (Nirvana), iradenin köleleri için korkutucu bir boşluk olsa da, istemeyi aşmış azizler için derin, sarsılmaz bir huzur okyanusudur.

Mann'ın kaleminden Schopenhauer değerlendirmesi ile birlikte elimizdeki tüm verilere baktığımızda, Thomas Mann'ın *Tonio Kröger* ve *Tristan*'da ortaya koyduğu sanatsal ve varoluşsal izlek, bir "uzlaşma arayışı" ile "yozlaşma tehdidi" arasındaki gerilimde şekillenir. Tonio Kröger, sanatın getirdiği yalnızlığı ve "bilmenin" yarattığı tiksintiyi, burjuva yaşamına duyduğu etik bir sevgiyle dengelemeyi başarır. Onun ulaştığı "Yeni Hümanizm", sanatçıyı toplumsal ve insani bağlardan koparmayan, aksine bu bağları derinleştiren bir sorumluluk bilincidir. Buna karşılık Detlev Spinell, sanatın insanı yaşamdan koparan ve salt estetik bir hazza hapseden yıkıcı potansiyelini temsil eder. Mann, bu ilk dönem eserlerinde Schopenhauer'in karamsar "İsteme" metafiziğini ve Nietzsche'nin sanatçı-düşmanlığını, Tonio Kröger'in şahsında bir tür "ironik sentez" ile aşmayı dener.

Ancak Tonio Kröger'in ulaştığı bu denge, nihai bir zaferden ziyade, genç bir sanatçının temenni ettiği bir ateşkes niteliğindedir. Mann'ın sanatçı sorunsalı, Tonio'nun bulduğu bu orta yolda durmaz; aksine, sanatçının yaşı ilerledikçe ve ustalığı arttıkça bu dengenin nasıl daha kırılgan ve tehlikeli bir hal aldığı sorusuna evrilir. Tonio Kröger, yaşamın sarışın ve mavi gözlü sıradanlığına duyduğu sevgiyle kendini korurken; bu sevginin yerini katı bir disiplin ve iradenin aldığı noktada sanatçıyı bekleyen kader nedir?

İkinci bölümde ele alacağımız *Venedik'te Ölüm*, tam da bu sorunun trajik cevabını verir. Gustav von Aschenbach, Tonio Kröger'in hayal ettiği "Usta"nın (Meister) gerçekleşmiş halidir: Başarılı, saygın, iradeli ve "burjuva vicdanını" estetik bir forma dönüştürmüş bir sanatçı. Ancak Aschenbach'ın hikâyesi, Tonio'nun umut ettiği gibi bir hümanist sentezle değil, mutlak bir çöküşle son bulur. Disiplinle bastırılan Dionysosçu dürtülerin, Venedik'in hastalıklı atmosferinde ve Tadzio'nun ölümcül güzelliğinde nasıl geri döndüğü; sanatın "yaşamı yücelten" bir güç olmaktan çıkıp, "yaşamı tüketen" bir uçuruma nasıl dönüştüğü, bu bölümün temel izleğini oluşturacaktır.

İKİNCİ BÖLÜM
DİSİPLİN VE ARZU KRİZİ: SANATSAL MESAFE İLE YAŞAMIN TUTKULARI ARASINDAKİ GERİLİM

2.1. Thomas Mann ve "Venedik'te Ölüm"ün Modernist Bağlamı

Thomas Mann'ın 1912 yılında yayımlanan kısa romanı[87] Venedik'te Ölüm (Der Tod in Venedig)[88], yalnızca bireysel bir çöküşün anlatısı değil; modern insanın sanat, arzu ve ölüm karşısındaki kırılganlığının derin bir alegorisidir.[89] Mann'ın bu eseri, modernizmin estetik ve düşünsel iklimini taşıyan, çok katmanlı ve felsefi olarak yoğun bir metin olarak okunmalıdır. Eserin merkezinde yer alan Gustav von Aschenbach karakteri; disiplinli, saygın, üretken bir sanatçının, estetik bir saplantı nedeniyle yavaş yavaş çözülmesini, ahlaki olarak çürümesini ve nihayetinde ölümüyle sonuçlanan bir içsel yolculuğu temsil eder.[90]

Bu novella, yüzeyde Venedik şehrinde geçen sade bir hikâyeymiş gibi görünse de, aslında 19. yüzyılın idealist sanat anlayışından 20. yüzyılın krizli, kararsız ve çoğu zaman karanlık estetik zeminine geçişin anlatısıdır. Sanatçının bireyselliği, arzunun etik sınırları, güzelliğin yozlaştırıcı gücü ve ölümle olan kaçınılmaz yüzleşmesi gibi temalar, metnin arka planını oluşturan felsefi meselelerle iç içe geçer.

Eserdeki anlatı yapısı, karakter gelişimi ve özellikle kullanılan semboller – Venedik, sıcaklık, hastalık, sessizlik, simgesel rüyalar– modernist edebiyatın belirleyici unsurlarıdır. Mann, bu anlatısında yalnızca bireyin içsel krizine değil, aynı zamanda sanatın doğasına ve toplumla olan ilişkisine dair radikal sorular yöneltir. Özellikle anlatı boyunca hissedilen Nietzscheci ikilik, yani Apollon ile Dionysos arasındaki karşıtlık, Mann'ın Aschenbach karakteri üzerinden kurduğu çatışmanın temelini oluşturur: Akıl ile içgüdü, disiplin ile arzu, biçim ile taşkınlık, yaşam ile ölüm.

---

[87] Venedikte Ölüm eseri, Tristan ve Tonio Kröger gibi novella veya Almanca tabiriyle Erzählung kategorisine girmektedir.
[88] Thomas Mann, ***Venedik'te Ölüm***, çev. Behçet Necatigil (İstanbul: Can Sanat Yayınları, 2018).
[89] Wolfgang Leppmann, **"Time and Place in Death in Venice,"** *The German Quarterly* 48, no. 1 (January 1975): 74.
[90] Lucy Beckett, **"Aschenbach, Mann and Music,"** *The Musical Times* 114, no. 1564 (June 1973): 579.

Bu bağlamda Venedik'te Ölüm, yalnızca Mann'ın bireysel estetik anlayışının değil; Alman kültürünün, hümanizminin ve modernizminin de trajik bir alegorisi hâline gelir. Karakterin çöküşü, yalnızca psikolojik değil; aynı zamanda felsefi ve kültürel bir yıkımı temsil eder. Bu eser, sanatın ve insanın sınırlarını keşfetmeye çalışan bir metin olduğu kadar, bu sınırların ihlal edilmesiyle yaşanan yitimin de sessiz bir ağıtıdır.

2.2. Sanat, Arzu ve Ölüm: Eserdeki Tematik Üçgen

Venedik'te Ölüm, üç temel kavram etrafında yapılandırılmıştır: sanat, arzu ve ölüm. Bu üç öğe, metnin yalnızca yüzeydeki olay örgüsünü değil, aynı zamanda derin yapısını, anlatı ritmini ve karakterin içsel dönüşümünü belirleyen ana eksenlerdir. Gustav von Aschenbach'ın estetik ideallerle örülmüş yaşamı, Venedik'te karşılaştığı güzellik karşısında çözülmeye başlar. Bu çözülme yalnızca ahlaki değil, aynı zamanda varoluşsal bir çöküşü de beraberinde getirir.

Aschenbach bir sanatçıdır, ama sıradan bir sanatçı değil: disiplinli, biçimci, ölçülü ve 'yüksek' kültürün temsilcisidir. Hayatı boyunca tutkularına set çekmiş, üretkenliği ve kamuya sunduğu saygın imajıyla örnek bir burjuva entelektüel portresi çizmiştir. Onun sanat anlayışı, Nietzsche'nin tanımıyla tamamen Apolloncu'dur: düzenli, oranlı, ölçülü ve akılsal. Ancak bu denge, içsel bir baskılanmanın ürünüdür. Arzular bastırılmış, dürtüler şekle dönüştürülmüş, yaşam doğrudan değil sanat aracılığıyla deneyimlenmiştir.

Fakat bu yapay denge, Tadzio'nun bedeninde somutlaşan güzellik karşısında sarsılır. Aschenbach'ın gördüğü şey, yalnızca genç bir erkek değil; antik bir idealin, kusursuz formun, "güzelliğin ta kendisinin" bedenleşmiş hâlidir.[91] Bu andan itibaren sanat ve arzu arasında kurduğu mesafe çöker. Aschenbach artık yaratıcı değil, edilgendir. Gözlemleyen değil, bakan birine dönüşür. Estetik bir izleyici konumundan, erotik bir bakışa geçiş yapar. Bu dönüşüm, Mann'ın sanat ve arzu ilişkisine dair kritik

[91] Siegfried Marck, **"Thomas Mann as a Thinker,"** *Ethics* 67, no. 1 (October 1956): 54.

sorularından birini oluşturur: Sanat, arzunun yüceltilmiş biçimi midir; yoksa arzu, sanatın bastırılmış doğasının özü müdür?

Bu noktada arzu, yalnızca bireysel bir yönelim olarak değil; aynı zamanda yıkıcı bir kuvvet olarak da ortaya çıkar. Aschenbach'ın arzusu, yalnızca Tadzio'ya yönelik değildir; aynı zamanda kendi yaşına, bedenine, toplumsal statüsüne ve zamanın geçiciliğine karşı bir isyandır. Tadzio'nun gençliği, Aschenbach'ın ölümünü hızlandırır. Arzu ettikçe çürür, bakarken kendini yitirir. Bu bakış, onun yaşamla olan bağını koparır. Arzunun nesnesi ne kadar yüceyse, ölüm o kadar yakındır. İşte bu bağlamda Mann'ın tematik üçgeni kurulur: Arzu, estetikle biçimlenir, ama sonunda ölüme götürür.

Sanat da bu sürecin dışına çıkamaz. Aschenbach'ın yaşamı boyunca inşa ettiği sanat ideali, çöküşe uğrar. Önceleri güzellik bir düzendir, biçimdir, anlamdır. Fakat Venedik'te güzellik artık yok edici, baştan çıkarıcı, tehlikeli bir form hâline gelir. Mann, burada estetikle ahlak arasındaki gergin ilişkiyi görünür kılar. Güzellik, etik olarak tarafsızdır; ancak insanı sürüklediği noktada ahlaki sonuçlar doğurur. Aschenbach'ın yaşadığı dönüşüm, sanatın etik sınırlarını sorgulayan bir olaylar zinciridir.

Arzunun simgesel sonucu ölümdür. Venedik, zaten başlı başına bir çürüme ve ölüm kentidir. Kanalların ağır kokusu, salgının gizli varlığı, boğucu sıcak, sürekli tekrar eden düşler ve rüyalar – hepsi bu çürümenin metaforlarıdır.[92] Mann, ölüm temasını yalnızca anlatının sonunda değil, metnin başından itibaren atmosferin derin katmanlarına yerleştirir. Aschenbach'ın sanat yaşamı ölümle sona ermez; zaten o sanat, ölümün yavaş yavaş ördüğü bir kapanın içindedir. Sanatın biçime, arzunun güzelliğe, güzelliğin ise çürümeye dönüşmesiyle Mann, modern bireyin ontolojik krizini dramatik biçimde temsil eder.

Bu noktada Mann'ın ironik dili belirleyicidir. Aschenbach'ın çöküşü, hem trajik hem grotesktir. Güzelliği yücelten adam, sonunda saçını boyayan, makyaj yapan,

[92] Bknz. Georg Lukács, ***Essays on Thomas Mann*****,** çev. Stanley Mitchell (London: Merlin Press, 1979), 93-95.

genç görünmeye çalışan bir maskaraya dönüşür.[93] Bu dönüşüm, sanatçının yüceliğinden düşüşüdür. Ama bu düşüş, yalnızca bireysel bir aşağılanma değil; aynı zamanda modern sanatın krizidir. Mann, burada yalnızca bir adamı değil, bir dönemi, bir kültürü ve bir estetik anlayışı sorgular.

2.3. Gustav von Aschenbach: Yücelik Tutkusundan Çöküşe

Gustav von Aschenbach karakteri, yalnızca bireysel bir roman figürü değil; Mann'ın çağdaş sanatçı kimliğine yönelttiği bir eleştirinin somutlaşmış hâlidir. Yazar, bu karakter aracılığıyla hem 19. yüzyılın idealleştirilmiş sanatçı tipini sorgular hem de 20. yüzyılın başındaki modern bireyin krizini temsil eder. Aschenbach, yaşamı boyunca disiplinli, ahlaki ve kamusal faydayı önceleyen bir sanat üretimi içinde olmuştur. Onun adı, devlet tarafından tanınan, eserleriyle halkı eğiten ve kendi hayatını kamusal sorumluluklara göre şekillendiren bir "örnek kişi" olarak anılır. Ancak bu dış görüntü, içsel bir bastırılmışlığın ve doyurulmamış arzuların üzerini örter.

Mann, Aschenbach'ın geçmişini çok dikkatli bir biçimde işler. Babası yargıç, annesi ise sanatçı kökenlidir.[94] Bu iki zıt karakterin bileşimi, onun yaşamına da yansımıştır: bir yanda düzen, yasa, görev; öte yanda sezgi, güzellik, yaratım. Aschenbach, yaşamı boyunca ilk eğilimi yani disiplinli ve katı olanı tercih etmiş görünür. Ancak içsel olarak hep ikinci eğilimin gerilimini taşır. Bu nedenle onun yıkımı yalnızca bir estetik sapma değil; kökleri çocukluğa ve kişilik yapısına kadar inen bir çatışmanın açığa çıkmasıdır.

Aschenbach'ın yazarlık yaşamı boyunca oluşturduğu kamu imajı, içsel gerçekliğinden giderek uzaklaşmıştır. Özellikle orta yaş sonrası eserlerinde, sanatsal üretimindeki içtenliğin yerini biçimsel ustalık almıştır.[95] Mann burada sanatçının tükenme sürecine, üretim ile anlam arasındaki kopuşa dikkat çeker. Yaratıcılığın içten

[93] Bknz. Lukács, ***Essays on Thomas Mann*****,** 23.
[94] Mann, **Venedikte Ölüm**, 20.
[95] **a.e**., 26-27

gelen dürtüsü yerini artık zanaatkarca bir mekanizmaya bırakmıştır. Bu, hem bireysel bir yaratım krizidir hem de dönemin sanat anlayışına yöneltilmiş bir eleştiridir.

Aschenbach, Tadzio'yu gördüğü an, bu katı düzenden sapar. Ancak bu sapma bir özgürleşme değil, bir çöküşün başlangıcıdır. Mann burada arzuyu kurtarıcı bir güç olarak değil, aklı zayıflatan ve insanı estetik saplantıya sürükleyen bir tehlike olarak resmeder. Aschenbach'ın Tadzio'ya duyduğu tutku, kişisel bir yönelim olmanın ötesinde; onun tüm yaşam ilkelerine, tüm etik prensiplerine ve tüm estetik anlayışına bir başkaldırıdır. Tadzio, yalnızca genç ve güzel bir çocuk değil; Aschenbach'ın bastırdığı doğallığın, duyusallığın ve yaşama içgüdüsünün temsilidir. Onun varlığı, Aschenbach'ın "güvenli sanatçı benliğini" tehdit eder.

Bu tehdit karşısında Aschenbach'ın verdiği tepkiler, grotesk bir trajediye dönüşür. O, yaşlı bedenini genç göstermeye çalışır, saçını boyatır, makyaj yapar. Bu dışsal dönüşüm, içsel çözülmenin aynasıdır. Artık o, kendi yaşamının karikatürüne dönüşmüştür. Bu durum Mann'ın gözünde yalnızca bir düşkünlük değil; aynı zamanda yüksek sanatın ve etik burjuva değerlerinin altının boşaltılmasıdır.[96] Çünkü bu değerler, gerçeklikle değil; bastırmayla, inkârla ve rol yapmayla kuruludur. Aschenbach'ın maskesi, Tadzio'nun gözleri önünde düşer.

Aschenbach'ın çöküşünün en önemli aşaması, kendi estetik ilkelerine ihanet etmesidir. O, sanat yaşamı boyunca düzen, ahenk ve anlamı yüceltmiş; insanı bu değerlerle eğitmeyi amaçlamıştır. Oysa şimdi güzelliğin peşinden sürüklenirken kendi aklını, sağlığını, onurunu ve nihayet yaşamını yitirmektedir. Bu süreç, onun estetikle kurduğu bağın yalnızca zihinsel değil, aynı zamanda bedensel ve ölümcül bir düzeye evrildiğini gösterir. Artık sanat, bir ideal değil; bir takıntıdır. Güzellik, yüceltici değil; yozlaştırıcıdır. Mann burada sanatın özünde barındırdığı çelişkiye işaret eder: Sanat yüceltirken de yok edebilir.[97]

---

[96] Bknz. T Graham Good, **"The Death of Language in 'Death in Venice',"** *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal* 5, no. 3 (Spring 1972): 45

[97] Joan Picart, ***Thomas Mann and Friedrich Nietzsche: Eroticism, Death, Music, and Laughter***, Value Inquiry Book Series, vol. 85 (Amsterdam: Rodopi, 1999), 27.

Sonuçta Aschenbach'ın yıkımı, bir tutkuyla açıklanamaz. Bu, bütün bir yaşam biçiminin, ahlaki sistemin, estetik anlayışın ve kültürel kodların çökmesidir. Tadzio'nun her bakışı, ona yalnızca gençliği değil; ölümün estetik formunu da getirir. Aschenbach, bu çağrıya direnemez. Direnişsizliği, yalnızca bireysel zaaf değil; tümüyle insanın arzu karşısındaki savunmasızlığının göstergesidir. Mann, bu noktada sanatçının iç dünyasını trajik bir sahneye çevirir. Yalnızlık, sessizlik, ikilik, bastırılmışlık ve ölüm; modern sanatçının kaçınılmaz kaderi hâline gelir.

2.4. Homoerotik Arzu ve Estetikle Maskelenen Tutkular

Venedik'te Ölüm'de en dikkat çekici ve çokça tartışılan temalardan biri, Gustav von Aschenbach'ın Tadzio'ya duyduğu homoerotik arzudur. Bu arzu, açıkça ifade edilmemiş olsa da, eserin satır aralarına, bakışlara, rüyalara ve sessizliklere özenle yerleştirilmiştir. Mann, arzunun doğrudan ifadesini sansürler; fakat bu sansür, metnin gerilimini artırır. Estetikle örtülen, edebi biçimle yumuşatılan bu duygu, eserin derinliklerinde giderek büyür ve nihayet kahramanın psikolojik ve fiziksel yıkımının merkezine yerleşir. Arzu, yalnızca tematik değil, anlatının biçimini ve ritmini de belirleyen temel bir güç hâline gelir.

Aschenbach, Tadzio'ya duyduğu arzuyu hiçbir zaman doğrudan dillendirmez. Bunun yerine onun güzelliğinden, bedeninin uyumundan, yüzünün tanrısal oranlarından söz eder. Bu dil, antik Yunan'dan gelen idealize edilmiş güzellik anlayışının devamıdır. Mann, burada özellikle Platon'un Şölen diyaloğundaki "güzelliğin aşk aracılığıyla idraki" fikrini esere yerleştirir. Ancak burada söz konusu olan şey sadece felsefi bir aşk değildir; arzunun erotik doğası metnin derinliklerinde kendini gösterir. Aschenbach'ın bakışları giderek daha uzun, daha saplantılı, daha müdahaleci hâle gelir. Sanatçının gözlemci konumu artık gözlemin nesnesine dönüşmüştür.

Mann'ın bu konudaki yazınsal stratejisi, estetik kisvesi altında arzuyu dile getirmek üzerine kuruludur. Tadzio'nun fiziksel güzelliği, Aschenbach tarafından neredeyse kutsallaştırılır. Onun saçının rüzgârda savruluşu, gülümsemesi, yürüyüşü,

yüzünün ifadesi; tüm bunlar Aschenbach'ın iç dünyasında yalnızca görsel değil, erotik bir rezonansa dönüşür. Ancak bu erotizm bastırılmıştır; doğrudan ifade edilemediği için estetik bir söyleme bürünür. Bu da metnin en önemli gerilimlerinden birini oluşturur: arzu ile temsil arasındaki uçurum.[98]

Eserin gerilimli yapısı, Aschenbach'ın içsel çelişkilerinden beslenir. O, bir yandan Tadzio'yu yalnızca "sanat eseri" gibi görmek ister; öte yandan onu takip eder, izler, onunla göz teması kurmaya çalışır. Bu takibin dozu giderek artar, öyle ki Aschenbach bazen Tadzio'nun peşinden gittiğini fark ettiğinde kendinden utanç duyar, ama ertesi gün aynı davranışı tekrarlar. Mann burada yalnızca bir bireyin içsel çalkantısını değil; aynı zamanda modern ahlakın bastırma mekanizmalarını da eleştirir. Aschenbach'ın içsel çatışması, modern bireyin arzuyu hem estetikleştirme hem de inkâr etme çabasının sembolüdür.

Tadzio karakteri ise neredeyse hiç konuşmaz. O, metin boyunca mutlak bir sessizlik içinde hareket eder. Bu sessizlik, onun yalnızca bir karakter değil, aynı zamanda bir yansıtma yüzeyi olmasına yol açar. Aschenbach, ona bakarken aslında kendine, geçmişine, kayıplarına, bastırdığı arzularına ve yaşlanmakta olan bedenine bakmaktadır. Tadzio'nun güzelliği bu anlamda saf ve nötr değildir; aksine, Aschenbach'ın içsel arzularını harekete geçiren bir ayna görevi görür. Böylece Mann, arzu ile estetik temsil arasındaki sınırı tamamen bulanıklaştırır.

Bu homoerotik gerilim yalnızca bireysel değil, aynı zamanda tarihsel ve kültürel bir bağlamda da değerlidir. 20. yüzyılın başında, özellikle Alman burjuvazisinin ahlaki normları bağlamında düşünüldüğünde, Aschenbach'ın yaşadığı arzu yalnızca kişisel bir tabu değil; aynı zamanda kültürel ve sınıfsal bir tehdit olarak görülür. Mann, bu noktada arzu ile düzen arasındaki çatışmayı görünür kılar. Aschenbach'ın saplantısı yalnızca onun kendini yitirmesine yol açmaz; aynı zamanda içinde yer aldığı kültürel yapının da çöküşünü imler. Bu nedenle, eser yalnızca bireysel

[98] Bknz. Daniel T. O'Hara, **"Of Love and Death in Modern Culture: Rereading 'Doctor Faustus' with Freud in Mind,"** *An Interdisciplinary Journal* 93, no. 1/2 (Spring/Summer 2010): 121.

bir tutkuyu değil; bastırılmış bir kolektif arzunun estetik ifadeye dönüşümünü de temsil eder.

Eser boyunca kullanılan mitolojik referanslar, bu homoerotik arzunun meşrulaştırılmasında önemli bir rol oynar. Özellikle Apollon ve Dionysos figürleri, Aschenbach'ın iç dünyasındaki ikiliği temsil ederken, aynı zamanda estetik ile arzu arasındaki geçişin simgesel düzeyini de belirler. Apollon, formun, ölçünün ve ışığın tanrısıdır; Aschenbach da bu değerlere bağlıdır. Ancak Tadzio'nun varlığıyla birlikte Dionysosçu kaos, taşkınlık, tutkular ve bedenin çağrısı baskın hâle gelir. Bu mitolojik ikilik, Mann'ın arzuyu evrenselleştirme ve meşrulaştırma yöntemlerinden biridir.

Sonuç olarak, Venedik'te Ölüm, estetikle maskelenmiş homoerotik arzunun en zarif ve en sarsıcı anlatılarından biridir. Mann, arzunun yalnızca bireysel bir yönelim olmadığını; aynı zamanda estetik, kültürel ve ahlaki sistemleri de sorgulayan bir güç olduğunu gösterir. Arzunun doğrudan ifadesi sansürlense de, metin bu arzuyu görsellikle, rüyalarla, bakışlarla ve sessizlikle öyle güçlü bir biçimde işler ki, ifade edilmeyen dile dönüşür. Bu anlamda, Aschenbach'ın sessiz tutkusu, yalnızca bir çöküşün değil; aynı zamanda modern bireyin duyusal, ahlaki ve kültürel sınırlarla örülmüş dünyasında duyumsamanın kendisinin bir suç hâline geldiği trajik bir düzlemi temsil eder.

2.5. Apollon-Dionysos Gerilimi: Düzen ile Taşkınlığın Dansı

Venedik'te Ölüm, yalnızca bireysel bir trajediyi değil; aynı zamanda kültürel ve felsefi karşıtlıkların edebi düzlemde nasıl işlendiğini gösteren bir metindir. Bu karşıtlıkların başında ise Apollon ile Dionysos arasındaki gerilim yer alır. Thomas Mann, Friedrich Nietzsche'nin Tragedyanın Doğuşu adlı eserinde formüle ettiği bu ikiliği, eserinin temeline yerleştirir. Apollon ile Dionysos, yalnızca mitolojik figürler değil; aynı zamanda iki farklı dünya görüşünü, sanat anlayışını ve insan deneyimini temsil ederler.

Apollon, ölçü, düzen, ışık, rasyonalite ve biçim tanrısıdır. Dionysos ise kaos, taşkınlık, tutku, sarhoşluk, beden, içgüdü ve karanlıkla ilişkilidir. Nietzsche'ye göre

büyük sanat eserleri, bu iki güç arasında kurulan dengenin ürünüdür.[99] Ancak Venedik'te Ölüm'de bu denge yavaş yavaş bozulur. Aschenbach başlangıçta bütünüyle Apolloncu bir figürdür: disiplinli, kontrollü, biçimci ve akılcı. Ancak Venedik'te geçirdiği süreç boyunca, Dionysos'un çağrısına kapılır. Bu geçiş yalnızca içsel bir dönüşüm değil, aynı zamanda varoluşsal bir çözülme sürecidir.

Eserin başından itibaren Aschenbach'ın iç dünyasında bir tür sarsıntı hissedilir. Yıllar boyunca bastırdığı arzular, görmezden geldiği içgüdüler ve duyular, Tadzio'nun varlığıyla birlikte uyanır. Bu uyanış, bir yeniden doğuş değil; tam tersine, ölümle sonuçlanacak bir çöküşün başlangıcıdır.[100] Aschenbach, Dionysos'un temsil ettiği bedensel ve taşkın dünyanın içine çekilirken, Apolloncu benliğini kaybeder. Giderek daha da kontrolden çıkar; rüyaları, arzuları ve korkuları onu yönlendirmeye başlar. Artık sanatçı değil, içgüdülerin oyuncağıdır.

Mann, bu dönüşümü yalnızca karakterin davranışlarıyla değil; aynı zamanda metnin diliyle, atmosferiyle ve sembolleriyle de inşa eder. Özellikle Aschenbach'ın rüyasında gördüğü orgiastik dans, bu geçişin sembolik doruk noktasıdır. Bu sahnede, tanrılarla birlikte çırılçıplak insanlar çığlıklar içinde dans eder, çamura bulanır, vahşileşir. Aschenbach bu rüyada kendini hem korkuyla hem de hazla karışık duygular içinde bulur.[101] Bu imgeler, Dionysos'un dünyasına yapılan bir bilinçaltı yolculuğun göstergesidir. Mann, bu sahnede yalnızca bir düş görüsü sunmaz; aynı zamanda karakterin bastırılmış benliğini açığa vurur.

Venedik şehri de bu gerilimi temsil eden mekânsal bir metafordur. Şehir bir yandan güzelliği, tarihi ve sanatı temsil ederken; öte yandan boğucu havası, salgını, çürümüşlüğü ve sessiz tehdidiyle bir çöküş alanıdır. Gündüzleri Apollon'un ışığında parlayan Venedik, geceleri Dionysos'un karanlığında kıvranır. Bu atmosferik karşıtlık, Aschenbach'ın iç dünyasını da yansıtır. Dışarıdan hâlâ görkemli bir sanatçı gibi görünse de, içsel dünyasında yavaş yavaş çözülmektedir.

---

[99] Bknz. Friedrich Nietzsche, ***Tragedyanın Doğuşu***, çev. Mustafa Tüzel (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2013), 22-26.
[100] Bknz. Picart,**Thomas Mann and Friedrich Nietzsche,** 36.
[101] Mann, **Venedikte Ölüm**, 93-95.

Apollon–Dionysos ikiliği, aynı zamanda estetikle etik arasında kurulan ilişkinin de temelini oluşturur. Apolloncu sanat etik, öğretici ve biçimsel olarak kusursuzdur. Dionysosçu sanat ise taşkın, içgüdüsel, bazen grotesk ve sınırlara meydan okuyandır. Aschenbach'ın sanatı başlangıçta Apolloncudur. Ancak Venedik'te geçirdiği dönüşümle birlikte bu anlayış çöker. Artık sanat bir anlam taşımaz; onun yerini tutku alır.[102] Estetik artık etikle bağlantılı değildir; aksine etiği yıkan bir deneyim alanına dönüşmüştür. Mann, bu geçişi eleştirel ama aynı zamanda anlayışlı bir dille işler. Aschenbach'ı yargılamaz; fakat onun trajedisine tanıklık etmemizi sağlar.

Nietzsche, Dionysos'un yalnızca bir yıkım değil; aynı zamanda bir yaratım gücü olduğuna inanır.[103] Ancak Mann'ın Venedik'te Ölüm'ünde bu yaratım gücü yerini tamamen yıkıma bırakır. Dionysos burada doğurgan bir tanrı değil; bedenin çürüyüşünü, aklın dağılmasını ve benliğin çözülmesini temsil eder. Aschenbach'ın Dionysosçu sürece kapılması, onu ne özgürleştirir ne de sanatını yeniler. Aksine onu sessizce ölüme taşır. Bu da Mann'ın Nietzsche'ye yönelik mesafeli ama bilinçli bir yaklaşımını gösterir: Dionysos'un vaat ettiği özgürlük, bazen yalnızca bir yanılsamadır.

Sonuç olarak, Venedik'te Ölüm, Apollon ve Dionysos'un yalnızca kültürel semboller olarak değil; aynı zamanda bir insanın içsel çatışmasının dinamikleri olarak nasıl işlendiğini gösteren eşsiz bir anlatıdır. Mann, bu iki arketipi yalnızca kullanmakla kalmaz; onları modern bireyin etik, estetik ve varoluşsal açmazlarının temsiline dönüştürür. Aschenbach'ın düşüşü, yalnızca bir arzunun değil; aynı zamanda Apolloncu düzenin Dionysosçu kaosa teslim oluşunun da trajik bir örneğidir. Ve bu teslimiyet, sanatçıyı yaratımdan çok yok oluşa götürür.

[102] Mann, **Venedikte Ölüm**, 73.
[103] Nietzsche, **Tragedyaların Doğuşu,** 67-68.

2.6. Yozlaşma, Güzellik ve Ölüm Estetiği

Thomas Mann'ın Venedik'te Ölüm adlı eseri, güzelliğin yalnızca yüce ve yüceltici değil, aynı zamanda yozlaştırıcı ve ölümcül bir kuvvet olduğunu da gösteren modern edebiyatın en etkileyici anlatılarından biridir. Mann, bu kısa romanda güzelliğin yalnızca estetik bir ideal değil; aynı zamanda etik ve varoluşsal bir sınav olduğunu ortaya koyar. Güzellik, Aschenbach'ın gözünde önce bir arınma, ardından bir sapkınlık, nihayetinde ise bir yok oluşun aracı hâline gelir. Bu süreçte güzelliğin temsil ettiği şey, yalnızca Tanrısal olan değil; aynı zamanda çürümeye, yozlaşmaya ve ölüme açılan bir kapıdır.

Aschenbach için güzellik, Tadzio'nun bedeninde somutlaşır. Onun genç, kusursuz, neredeyse heykelsi varlığı, sanatçının tüm düşünsel ve ahlaki yapısını alt üst eder. Ancak bu güzellik pasif bir görüntüden ibaret değildir. O, Aschenbach'ın iç dünyasında devinime neden olan aktif bir güçtür. Tadzio'ya bakmak, yalnızca estetik bir haz değil; aynı zamanda bastırılmış arzuların, bilinçaltı korkuların ve ölüm çağrısının tetiklenmesidir. Bu anlamda güzellik, başlı başına bir metafor hâline gelir: hem kurtarıcı hem yıkıcı, hem kutsal hem lanetli.

Eserin ilerleyen bölümlerinde güzellik ve yozlaşma arasındaki ilişki daha da belirginleşir. Venedik şehrinin kendisi bu ilişkinin mekânsal bir alegorisidir. Şehir bir yandan tarih, sanat ve zarafetin simgesidir; diğer yandan salgın, nem, çürüme ve ölümün yayıldığı bir yerdir. Sokaklar sessizce ölen insanlarla doludur; ama yetkililer bu gerçeği gizler.[104] Bu durum yalnızca fiziksel bir çöküşü değil; aynı zamanda ahlaki ve politik bir yozlaşmayı da temsil eder. Venedik, görsel olarak büyüleyicidir, ama içten içe tıpkı Aschenbach gibi çökmektedir. Aschenbach'ın Tadzio'ya duyduğu estetik hayranlık, giderek daha kontrolsüz bir izlemeye, ardından saplantılı bir gözetlemeye dönüşür. Artık o güzelliği temaşa eden bir sanatçı değil; güzelliğin tutsağı olmuş bir gözlemcidir. Onun bakışı etik kontrolünü kaybeder. Burada Mann'ın ustalığı, güzelliğin sunumunda değil; bu güzelliğe yönelen bakışın yozlaşmasında yatar. Aschenbach'ın trajedisi, güzelliğin kendisinde değil; o güzelliği anlamlandırma

[104] Mann, **Venedikte Ölüm**, 90.

biçiminde gizlidir. Güzellik, artık bir estetik ideal değil; tutkuların, bastırılmış arzuların ve çöküşün kamuflajı olur.

Güzelliğin bu ölümcül gücü, metnin birçok katmanında sezdirilir. Özellikle sıcaklık, salgın ve sessizlik gibi semboller, hem fiziksel hem metafizik bir çözülmeyi temsil eder. Aschenbach, Tadzio'ya olan hayranlığı derinleştikçe, Venedik de çürümeye başlar. Bu çürüme, yalnızca dışsal değil; aynı zamanda içseldir. Güzelliğe duyulan hayranlık bir noktadan sonra yozlaşmış bir estetik hazza dönüşür. Mann burada "ölüm estetiği" diyebileceğimiz bir anlatı kurar: Güzellik artık yücelik değil, çürümenin en zarif biçimidir.[105]

Bu anlamda Aschenbach'ın sonu, estetikle kurduğu ilişkiye içkindir. Tadzio'ya bakarken gözlerinden yaş gelir; ama bu gözyaşı ne mutluluktan ne de sevinçtendir. Bu, sanatçının hem estetik ideale ulaştığı hem de tam anlamıyla yok olduğu andır. Güzelliğin doruğu, yok oluşun da zirvesidir. Mann, burada sanatçının güzellik karşısında çaresizliğini ve güzelliğin yozlaştırıcı potansiyelini bir arada sunar. Bu durum, yalnızca bireysel bir çöküş değil; yüksek sanatın ve burjuva kültürünün trajik akıbeti olarak da yorumlanabilir.

Estetikle ölüm arasındaki bu bağ yalnızca Mann'a özgü değildir. 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başındaki birçok modernist sanatçı, güzellik ile ölüm arasında gizemli bir yakınlık olduğunu sezmiştir. Oscar Wilde, Stefan George, Rilke, Baudelaire gibi isimler de bu estetik hissiyatın peşinden gitmiştir.[106] Ancak Mann, bu hissiyatı yalnızca duyumsamakla kalmaz; onu eserin yapısal omurgası hâline getirir. Venedik'te Ölüm, güzelliğin yalnızca bir hayranlık nesnesi değil; aynı zamanda ölümün kendisini davet eden bir güç olduğunu ilan eder.

Sonuç olarak, Venedik'te Ölüm, güzellik, yozlaşma ve ölüm arasında kurduğu tematik üçgenle, yalnızca bireysel bir düşüşü değil; modern estetik düşüncesinin içsel paradokslarını da açığa çıkarır. Sanatçı, güzelliğe yaklaştıkça insanlıktan uzaklaşır; estetik ideallere sarıldıkça ölüme yaklaşır. Mann, bu paradoksu sade bir anlatımla ama

[105] Josep E. Corbí, **"Gustav von Aschenbach's Inner Impulse and the Value of His Life,"** *Revista Internacional de Filosofía* 35, no. 2 (2016): 68.
[106] Michael Minden, ***Modern German Literature*** (Cambridge: Polity Press, 2011), 204.

derin bir düşünsel arka planla işler. Ve sonunda şu soruyu bırakır: Güzellik gerçekten kurtarır mı, yoksa yalnızca en güzel biçimiyle yok eder mi?

2.7. Salgın ve Metafor: Fiziksel Çürümenin Anlamı

Thomas Mann'ın Venedik'te Ölüm'ü, yalnızca bir aşkın, arzunun ya da estetik saplantının hikâyesi değildir. Aynı zamanda çürüme, bozulma ve ölümün fiziksel düzlemde de temsil edildiği çok katmanlı bir metindir. Bu fiziksel temsilin en belirgin metaforu ise salgındır. Eser boyunca Venedik'i yavaş yavaş ele geçiren, ama şehir yetkilileri tarafından örtbas edilen bu ölümcül hastalık, yalnızca tıbbi ya da toplumsal bir vaka değildir; aynı zamanda Aschenbach'ın ruhsal çöküşünün ve etik erozyonunun bedensel ve toplumsal karşılığıdır.

Mann, bu salgını doğrudan isimlendirmez. Ancak belirtiler, okuyucuya hastalığın kolera olduğunu hissettirir. Ağır koku, sıcak, boğucu hava, gizemli ölümler, yasaklanmış gazeteler, turistlere yapılan üstü kapalı uyarılar... Tüm bu atmosfer, kentin yüzeydeki estetik görkemine karşı yer altından gelen ölümcül bir tehdidin mevcudiyetini sezdirir. Bu tehdit, aynı zamanda eserin alt metninde işleyen etik çözülmenin fiziksel yansımasıdır.[107]

Salgının kente gelişi, Aschenbach'ın Tadzio'ya olan ilgisinin yoğunlaşmasıyla paralel ilerler. Eserin başlarında, Venedik hâlâ romantik bir kaçış mekânı, estetik bir sığınak gibidir. Ancak Aschenbach, bu şehre adım attıktan sonra, hem kendi içinde hem de mekânda bir şeyler değişmeye başlar. Başlangıçta gözle görülmeyen, sonra giderek yoğunlaşan bu salgın atmosferi, aslında sanatçının içindeki yozlaşmanın ve kontrol kaybının dış dünyada yankılanmasıdır. Venedik'in çürüyen bedeninde, Aschenbach'ın çözülen benliği yankılanır.

Salgının toplumdan gizlenmesi ise Mann'ın özellikle altını çizdiği bir başka ironidir. Yetkililer, hastalığın varlığını kabul etmez. Turistlerin panik yapmasını ve şehrin itibarını yitirmesini önlemek için sessiz kalınır. Bu durum, yalnızca politik bir

[107] Wolfgang Leppmann, **"Time and Place in Death in Venice**," *The German Quarterly* 48, no. 1 (January 1975):66-67

sorumsuzluk olarak değil; aynı zamanda gerçekle yüzleşmekten kaçınmanın simgesi olarak da okunabilir. Aschenbach da tıpkı şehir yetkilileri gibi, hem fiziksel hem ruhsal çöküşünün farkındadır, ama bunu açıkça kabul etmez. O da gerçeği bastırır, güzellik kisvesi altında süren bir yok oluşun içinde kaybolur.[108]

Mann burada yalnızca bireysel değil, kolektif bir sorgulama yapar. Salgın, bastırılmış olanın geri dönüşüdür. Şehir, kendi çürümüşlüğünü yadsıdıkça, bu çürüme daha da derinleşir. Aschenbach da kendi arzularını bastırdıkça, bu arzular saplantıya, sapkınlığa ve nihayet fiziksel yok oluşa dönüşür. Böylece salgın, bireysel ve toplumsal bastırmanın metafizik bedelidir.

Bu bağlamda salgın, Freud'un bastırma ve geri dönüş teorisiyle de ilişkilendirilebilir. Freud'a göre bastırılan her dürtü, daha güçlü ve sapkın biçimlerde geri döner. Venedik'te bastırılan hastalık, sonunda kontrol edilemeyecek boyutlara ulaşır. Aschenbach'ın bastırdığı duygular da sonunda onu fiziksel olarak yok edecek bir takıntıya dönüşür. Mann, bu çifte yapıyı ustalıkla işler: Salgın hem Venedik'in hem Aschenbach'ın içini kemiren bir görünmez yılandır.

Salgının alegorik gücü yalnızca çürümeye değil; aynı zamanda ölümün kaçınılmazlığına da işaret eder. Tıpkı salgının yayılması gibi, Aschenbach'ın da kaçınılmaz bir sona doğru sürüklendiği bellidir. Güzelliğe ve gençliğe duyduğu tutku, onu direncini kaybetmiş bir beden hâline getirir. Bilerek ve isteyerek hastalığın kol gezdiği bir şehirde kalmaya devam eder. Gitmek, kurtuluşu seçmek olurdu. Ama o, kalır. Çünkü kalmak, arzuyu seyretmek, güzelliğe biraz daha yaklaşmak ve sonuçta ölümle yüzleşmektir.

Bu noktada ölümün kendisi, yalnızca son değil; bir tür estetik çözülme olarak sunulur. Aschenbach'ın ölümü, çığlıklar içinde değil; sessizlik, kabulleniş ve bir bakış eşliğinde gerçekleşir. Tadzio'nun dalgaya doğru yürüyüşü, ölümle yaşam arasındaki sınırın silikleştiği bir ânı temsil eder. Mann burada fiziksel ölüm ile ruhsal çözülmeyi

[108] Graham Good, **"The Death of Language in 'Death in Venice',"** *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal* 5, no. 3 (Spring 1972): 46.

aynı düzleme getirir. Salgın, yalnızca bedeni değil, ruhu da kemirmiştir. Sanatçı artık yalnızca hasta değil; tükenmiştir.[109]

Venedik'teki salgın yalnızca bir fon değil, anlatının temel metaforlarından biridir. Çürüme, hem kentin hem de sanatçının varlığını yavaş yavaş ele geçirir. Mann, güzelliğin ardında gizlenen bu sessiz tehlikeyi gözler önüne sererken, bizlere şu soruyu da düşündürür: Bir toplum (ve bir birey) ne kadar süreyle kendi yozlaşmasını inkâr edebilir? Ve bu inkârın bedeli ne olur?

2.8. Anlatıcı, Biçem ve Sessizliğin Retoriği

Venedik'te Ölüm, yalnızca tematik yoğunluğu ve karakter çözümlemeleriyle değil; aynı zamanda anlatı yapısı ve diliyle de edebi gücünü kurar. Thomas Mann'ın bu kısa romanı, çok katmanlı bir anlatıcı sesi, ironik bir mesafe, mitolojik göndermelerle örülü bir dil ve en önemlisi sessizliğin bilinçli kullanımı ile örülüdür. Bu yönüyle eser, yalnızca ne anlattığıyla değil, nasıl anlattığıyla da derinlik kazanır.

Eserin anlatıcısı, klasik anlamda her şeyi bilen bir "üçüncü tekil şahıs anlatıcı" gibi görünür; ancak bu anlatıcı, olaylara her zaman dışsal bir mesafeden yaklaşmaz. Özellikle Aschenbach'ın iç dünyasına dair pasajlarda, anlatıcının sesi zaman zaman karakterin iç sesiyle bütünleşir. Bu geçişler, okuyucunun karakterle özdeşimini artırırken, aynı zamanda anlatıcının güvenilirliğini de kırılgan hâle getirir. Böylece Mann, modernist bir anlatı stratejisi olan "odak kayması"nı ustaca kullanır.[110]

Bu anlatı biçimi, okuru sürekli bir ikilik içinde bırakır: anlatıcı mı konuşuyor, yoksa Aschenbach'ın iç sesi mi? Bu ikilik, yalnızca teknik bir tercih değil; aynı zamanda tematik bir yansıma olarak da okunabilir. Tıpkı Apollon ile Dionysos arasında salınan anlatı dünyası gibi, anlatıcının dili de bazen ölçülü ve nesnel, bazen ise tutkulu ve içe dönüktür. Bu stilistik kırılmalar, eserin karakterinin psikolojik çözülmesine paralel olarak yoğunlaşır. Biçem, içeriğin ruhunu yansıtır.

[109] Mann, **Venedikte Ölüm**, 100-102.
[110] Lucy Beckett, **"Aschenbach, Mann and Music,"** *The Musical Times* 114, no. 1564 (June 1973): 580.

Mann'ın dilinde belirgin olan bir başka unsur da ironidir. Anlatıcının Aschenbach'ın davranışlarını betimlerken kullandığı ifadeler, çoğu zaman doğrudan eleştiriden kaçınır; ama aynı zamanda okuyucunun gözünden kaçmayacak bir mesafeyi korur. Örneğin, Aschenbach'ın saçını boyatması, makyaj yapması, genç bir adam gibi giyinmeye başlaması gibi detaylar, aleni bir anlatımla değil; hafif bir alay ve dramatik zarafetle sunulur. Bu ironi, karakteri aşağılamak için değil; trajedisini daha derinden hissettirmek için tercih edilir.[111]

Mann'ın biçemi, oldukça yoğun, simgesel ve referanslarla doludur. Cümleler yer yer uzun, düşünsel ve betimleyicidir. Bu yapı, eserin genel havasına uygun biçimde bir içsel yavaşlık ve çözülme hissi yaratır. Venedik'in havası, Aschenbach'ın düşünceleri ve Tadzio'nun görüntüsü arasında kurulan ritmik geçişler, eserin müzikal bir dil kazanmasını sağlar. Mann, burada estetiği yalnızca içerikte değil, biçimde de kurar.

Ve elbette Venedikte Ölüm'ün en dikkat çekici anlatı araçlarından biri de sessizliktir. Tadzio karakteri neredeyse hiç konuşmaz. Aralarındaki ilişki asla sözlü bir diyaloga dönüşmez. Bu sessizlik, anlatının merkezinde yer alır. Bu yalnızca fiziksel bir sessizlik değil; aynı zamanda toplumsal bir tabunun, bastırılmış arzunun ve ifade edilemeyen duyguların da sessizliğidir. Mann, bu sessizliği bir tür retorik araç olarak kullanır. Konuşulmayan, anlatılan kadar güçlüdür.[112]

Sessizlik, aynı zamanda Aschenbach'ın çözülmesinin bir yansımasıdır. O, ne hissettiğini ifade edemez, ne de ifade etmesine izin verilir. Bu noktada sessizlik, estetikle maskelenmiş bir arzunun dışavurum biçimine dönüşür. Bakışların, rüyaların, iç monologların içinde süzülen bu sessizlik, metnin ritmini belirleyen görünmez bir koro gibi işlev görür. Mann, dilin sınırlarını bu şekilde aşar: Sözcüklerin bittiği yerde, sessizlik konuşur.

Eser boyunca anlatıcı, Aschenbach'ın arzularını doğrudan dile getirmez. Onun yerine dolaylı ifadeler, simgesel anlatımlar ve felsefi yorumlar kullanılır. Bu anlatım

[111] Beckett, **Aschenbach, Mann and Music,** 581.
[112] Good, **The Death of Language,** 45-47.

biçimi, eserin hem dönemine hem de konusunun hassasiyetine uygundur. Ancak bu dolaylılık, metni daha az güçlü kılmaz; aksine daha derin bir katman sunar. Okuyucu, her kelimenin ardındaki suskunluğu, her betimlemenin altındaki arzuyu hisseder.

Venedik'te Ölüm'ün anlatıcı yapısı ve biçemi, eserin tematik derinliğiyle doğrudan ilişkilidir. Thomas Mann, yalnızca bir hikâye anlatmaz; aynı zamanda anlatmanın sınırlarını da sorgular. Sessizlik, ironi, iç monolog ve mitolojik referanslar; tümü, bir sanatçının düşüşünü anlatan bu zarif ve karanlık anlatının yapı taşlarıdır. Eser, yalnızca içeriğiyle değil, diliyle de modern bireyin karmaşık ruh hâlini yansıtan bir aynadır.

2.9. Thomas Mann'ın Estetik Anlayışı ve Kültürel Eleştiri

Thomas Mann, yalnızca bireysel psikolojiyi değil; aynı zamanda Alman kültürünü, burjuva değerlerini, sanat anlayışını ve modern insanın krizlerini sorgulayan bir yazardır. Venedik'te Ölüm, bu çok katmanlı eleştirinin en rafine hâllerinden biridir. Bu eser, görünüşte bireysel bir düşüş hikâyesi anlatır; ama arka planda, Mann'ın kendi dönemine, özellikle de yüksek burjuvaziye ve idealist sanat kavrayışına yönelttiği derin bir eleştiri barındırır.[113]

Gustav von Aschenbach karakteri, yalnızca bir birey değil; aynı zamanda bir dönemin kültürel sembolüdür. Disiplinli, ölçülü, görev duygusuyla hareket eden bir sanatçıdır. Mann, bu karakterle 19. yüzyılın sonlarındaki "yüksek sanat" anlayışını, yani ahlaki sorumlulukla yoğrulmuş, biçimsel olarak kusursuz ve kamusal fayda güden sanat fikrini temsil ettirir.[114] Ancak eser boyunca bu anlayışın ne kadar kırılgan ve yüzeysel olduğunu ortaya koyar. Aschenbach, arzularıyla yüzleştiğinde bu estetik anlayış bir anda parçalanır; çünkü onun disiplini doğuştan gelen bir sağlamlık değil, iradeyle sürdürülen bir "dayanma" (Durchhalten) çabasıdır.[115]

---

[113] Leppmann, **Time and Place**, 66.
[114] Beckett, **Aschenbach, Mann and Music,** 579.
[115] Lida Kirchberger, **"Death in Venice and the Eighteenth Century**," *Monatshefte* 58, no. 4 (Winter 1966): 324.

Mann'ın bu tutumu, sanatın biçimsel ve ahlaki ideal olarak sunulmasına yönelik bir eleştiridir. Ona göre sanat, yalnızca "yüksek" duygularla değil; aynı zamanda içgüdülerle, çatışmalarla ve bastırılmış arzularla da ilgilidir. Venedik'te Ölüm, bu bastırılmış olanın geri dönüşünü ve onun yaratıcı potansiyelini değil, yıkıcı yönünü gösterir. Mann, bu noktada modern sanatın temel bir sorusuna parmak basar: Sanat bizi arındırır mı, yoksa çözülüşe mi sürükler? Biçimsel kaygılar ve mesafe, en soylu zihinleri bile "duygusal aşırılıklara" ve nihayetinde "uçuruma" (abyss) sürükleyebilir.[116]

Thomas Mann'ın estetik anlayışı, Friedrich Nietzsche, Arthur Schopenhauer ve Freud gibi düşünürlerden etkilenmiştir. Nietzscheci anlamda sanat, yaşamı estetikle meşrulaştıran bir güçtür; Schopenhauer'da ise sanat, geçici bir kurtuluş sunar. Ancak Mann, bu iki görüşe de mesafeli yaklaşır. O, sanatın yüceliği ile yozlaşması arasındaki sınırın ne kadar geçirgen olduğunu gösterir. Venedik'te Ölüm, bu sınırın nasıl aşılabileceğini değil; aşıldığında neler olabileceğini anlatır.[117]

Mann'ın kültürel eleştirisi yalnızca sanatla sınırlı değildir. Aynı zamanda burjuva değerlerinin yüzeyselliğine, ikiyüzlülüğüne ve bastırıcılığına da yöneliktir. Venedik'te geçen hikâye boyunca şehrin yetkilileri salgını saklar, gerçeklerden kaçar, görünüşü korumaya çalışır.[118] Bu tavır, bireysel değil; sistemik bir bastırmadır. Aschenbach da aynı kültürel yapının bir ürünüdür. O da kendi arzularını inkâr eder, disiplinle bastırır, sonra bu bastırmanın bedelini saplantı ve ölümle öder. Böylece Mann, bireyin düşüşü ile kültürel çöküşü aynı metaforik düzlemde işler.

Venedik'te Ölüm, aynı zamanda Alman hümanizmine bir ağıttır. Aschenbach karakteri, klasik eğitimi, disiplinli yaşamı, yüce sanat idealiyle bir tür hümanist mirası taşır. Ancak bu miras, arzunun karşısında tutunamaz. Tadzio'nun bakışı, bu büyük geleneğin altını oyar. Mann burada, Alman kültürünün temel taşlarını, özellikle de Goethe ve Schiller gibi figürlerin temsil ettiği idealleri sorgular. Yıkım, yalnızca bireysel değil; kültüreldir.

---

[116] Beckett, **Aschenbach, Mann and Music**, 579.
[117] Picart, ***Thomas Mann and Friedrich Nietzsche,*** 14.
[118] Leppmann, **Time and Place**, 68.

Yine de Mann'ın yaklaşımı bütünüyle karamsar değildir. O, sanatın gücüne inanır; ancak bu gücün ancak dürüstlükle, içsel yüzleşmeyle ve bastırılmayan ifadeyle var olabileceğini savunur. Aschenbach'ın trajedisi, bastırılanın değil; ifade edilemeyenin trajedisidir.[119] Dolayısıyla Mann için estetik, ahlaki bir yücelik değil; bir sorgulama alanıdır. Güzellik, yalnızca haz değil; aynı zamanda bir sınavdır. Sanat, ancak bu sınavdan geçenin elinde dönüştürücü olabilir.

Thomas Mann'ın Venedik'te Ölüm aracılığıyla sunduğu estetik anlayış, yüzeydeki biçimsel güzelliğin altında yatan karanlığı açığa çıkaran bir bakış açısıdır. Eser, yalnızca bir bireyin değil; bir kültürün, bir sanat anlayışının ve bir çağın çöküşüne tanıklık eder. Ve bu tanıklık, estetik bir zarafet içinde, ama içeriksel bir acı ve sorgulamayla yapılır. Mann'ın kültürel eleştirisi, yalnızca eleştirmekle kalmaz; aynı zamanda daha dürüst ve derin bir sanat arayışının yolunu açar.

2.10. Modern İnsan, Sanat ve Ölümün Sessiz Yüzleşmesi

Thomas Mann'ın Venedik'te Ölüm adlı eseri, görünüşte basit bir olay örgüsüne sahip olsa da, içerdiği çok katmanlı temalar, derinlemesine karakter çözümlemesi ve yoğun felsefi göndermeleriyle modern edebiyatın en etkileyici anlatılarından biri olarak kabul edilir. Bu kısa roman, yalnızca bireysel bir sanatçının düşüşünü değil; aynı zamanda modern insanın estetik, arzu ve ölüm karşısındaki kırılganlığını açığa çıkarır.[120] Gustav von Aschenbach'ın öyküsü, bireysel olduğu kadar kolektif bir krizin de metaforudur.

Eser boyunca işlenen temalar, Aschenbach'ın içsel çatışmalarıyla örülüdür. Güzellik karşısında duyulan hayranlık zamanla saplantıya dönüşür. Disiplinli yaşam tarzı, bastırılmış duyguların karşısında çözülmeye başlar. Lucy Beckett'in belirttiği gibi, Aschenbach'ın "özdenetim ve süblimasyon" üzerine kurulu hayatı, "acı, yoksulluk ve tutku" karşısında savunmasız kalır ve o, reddettiği uçuruma (abyss) düşer.[121] Sanatçının etik ve estetik idealleri, gençliğin ve bedenin temsil ettiği doğal

[119] Good, **The Death of Language,** 51.
[120] Leppmann, **Time and Place**, 66.
[121] Beckett, **Aschenbach, Mann and Music**, 579.

çekimle yerinden oynar. Bu süreç, yalnızca Aschenbach'ın düşüşünü anlatmaz; aynı zamanda modern bireyin arzuyla yüzleşememe hâlini de gözler önüne serer. Arzu, bastırıldıkça daha güçlü ve kontrol edilemez hâle gelir. Bu bağlamda Venedik'te Ölüm, Freudcu anlamda bastırmanın bedelini, Nietzscheci anlamda Apollon–Dionysos ikiliğini ve Schopenhauer'ci bir dünya acısını aynı anda işler. Mann, farklı felsefi gelenekleri estetik düzlemde birleştirerek, eserin hem bireysel hem de kültürel düzlemde okunmasına olanak sağlar. Salgın, çürüme, sessizlik ve rüya gibi motifler, yalnızca anlatının atmosferini oluşturmaz; aynı zamanda içsel çözülmenin dışsal işaretleri olarak eserin yapısına derinlik katar.

Venedikte Ölüm'ün merkezindeki sessizlik, ifade edilemeyen arzularla doludur. Tadzio'nun konuşmaması, Aschenbach'ın hislerini itiraf edememesi, Venedik'in salgını gizlemesi... Graham Good'un analiziyle, tüm bu sessizlikler, dilin ve iletişimin ölümünü simgeler; Aschenbach, gerçeği söylemek yerine "sessiz kalmayı" seçer ve bu ahlaki sessizlik onu ölüme götürür.[122] Bastırmak, inkâr etmek, yok saymak; Mann, bu reflekslerin bireysel çöküşe nasıl zemin hazırladığını gözler önüne serer. Bu yönüyle *Venedik'te Ölüm*, modern yaşamın estetikle maskelenmiş trajedisini anlatır.

Thomas Mann, bu kısa ama yoğun anlatıda bir tür "estetik ölüm" kavramı inşa eder. Güzellik, Tadzio'nun simasında cisimleşir; ama bu güzellik aynı zamanda bir ölüm çağrısıdır. Aschenbach, bu çağrıya direnemez. Çünkü o, yalnızca güzelliğe hayran bir sanatçı değil; aynı zamanda güzelliği yüceltirken, onun yıkıcı potansiyelini görmezden gelen bir figürdür. Lida Kirchberger'in vurguladığı gibi, güzellik -ister Hıristiyan ister pagan kökenli olsun- yaşamın düşmanı olan Şeytan/Ölüm ile işbirliği halindedir ve cazibesi ölümcüldür.[123] Bu durum, Mann'ın sanat anlayışına yönelik ince bir eleştiridir: Estetik ideal, eğer etik sorgulamayla birleşmezse, sanatçıyı körleştirir ve sonunda yok eder.

Venedik'te Ölüm, modernizmin temel ikilemlerini içinde barındırır: Sanatın birey üzerindeki etkisi, güzelliğin kurtarıcı mı yok edici mi olduğu, arzu ve etik arasındaki

[122] Good, **The Death of Language,** 51.
[123] Kirchberger, **Death in Venice and the Eighteenth Century**, 331.

çatışma, bedenin ve ruhun çözülüşü... Bu soruların hiçbiri metin içinde doğrudan yanıtlanmaz. Mann, okuyucuyu cevaplardan çok çelişkilerle baş başa bırakır. Çünkü modern insanın trajedisi, belki de cevaplardan çok bu çelişkilerin kendisidir.

Venedik'te Ölüm modern bireyin arzularıyla, estetik idealleriyle ve ölüm gerçeğiyle olan imtihanını anlatan bir başyapıttır. Gustav von Aschenbach'ın ölümü, yalnızca bir sanatçının sonu değildir; aynı zamanda bir dönemin, bir estetik anlayışının, bir kültürel paradigmanın da çöküşüdür.[124] Bu eser, güzelliğin sessizce öldürdüğü bir dünyayı anlatırken, okuyucusuna şu soruyu bırakır: Yücelttiğimiz şeyler, sonunda bizi yok etme gücüne sahip olabilir mi? Bu soru, Mann'ın sanatçısının "uçurumla" (abyss) yaptığı anlaşmanın nihai bedelidir.[125]

2.11. Phaidros ve Erotik İroni

Thomas Mann'ın *Venedik'te Ölüm* adlı novellasında Platon'un *Phaidros* (Phaedrus) diyaloğuna yaptığı göndermeler, eserin güzellik, duyusallık, acı ve sanatsal yücelik temalarını anlamada merkezi bir öneme sahiptir. Mann'ın Platoncu felsefeyi – özellikle yeryüzü güzelliğini daha yüksek ideallere açılan bir kapı olarak gören anlayışı – Gustav von Aschenbach'ın trajik çöküşünü anlamak için kullandığı ifade edilebilir.

Venedik'te Ölüm'de Thomas Mann, Platon'un *Phaidros*'undan doğrudan alıntı yaparak bu felsefi metnin önemini vurgular. Novella, yeryüzü güzelliğini "daha yüksek, mutlak güzelliğin bir yansıması" olarak sunar. Bu Platoncu düşünceye göre, ideal beden formu, insanı ideaya – yani sonsuz güzelliğe – yönlendiren bir kıvılcım olabilir.[126]

Gustav Aschenbach'ın genç Polonyalı delikanlı Tadzio'ya duyduğu yoğun çekim, bu bağlamda doğrudan Platoncu bir çerçevede değerlendirilir. Saygın bir yazar olan Aschenbach, Sokrates'in güzel bir delikanlıyı felsefeye yönlendirmek için erosun

[124] Leppmann, **Time and Place**, 74.
[125] Beckett, **Aschenbach, Mann and Music**, 582.
[126] Platon, ***Phaidros*****,** çev. Ari Çokona (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2021), 58-61.

gücünden yararlanmasını hatırlayarak, şu düşünceye varır: “Tuhaf biçimde verimli bir etkileşim – bir beden ile başka bir zihnin birleşmesi!”[127] Bu, fiziksel güzelliğin entelektüel ve sanatsal yaratıma ilham verdiği fikrini temsil eder.

Bu duyusal ve düşünsel/ruhsal karşılaşma, Mann tarafından "erotik ironi" olarak adlandırılır. Tadzio’nun güzelliği başta Aschenbach’ı esinlendirerek ona güzelliğe övgü dolu satırlar yazdırır; ancak bu yasak aşk, zamanla onun “hayati kuvvetlerini tüketir.” Metinde ideal beden formuyla karşılaşmanın, insanı “Zeus’un kollarında yanan Semele gibi tutuşturup yok edebileceği” vurgulanır.[128]

Tadzio’nun mitolojik çağrışımları onun ölüme ve yazgıya bağlılığını derinleştirir. O, “ölmekte olan şairi Acheron Nehri’nden geçiren Hermes’in habercisi” ya da “bizzat Eros’un güzelliğine sahip bir genç” olarak tanımlanır. Ancak burada güzellik – ister Hristiyan ister pagan biçiminde olsun – “hayatın düşmanı olarak Şeytan’la işbirliği içinde” sunulur; ve bu cazibe nihayetinde ölümcüldür.

Platon’un felsefesi, fenomenlerin geçici doğası ile idealların sonsuzluğu arasında kesin bir ayrım yapar. Bu ayrım, duyuların değerinin düşürülmesi ve ruhun yüceltilmesiyle sonuçlanır. Bu düşünce, “asketik ahlak”[129] anlayışıyla örtüşür.

Ancak sanat, yani "estetik durum", bu ebedi idealarla temas kurmanın özgün bir yoludur. Estetik durumda, "fenomenler – sonsuzluğun imgeleri – zihne şeffaf hale gelir" ve sanatçı "saf, güneşli, nesnel bir tefekkür" seviyesine ulaşabilir.

Ne var ki bu yüce potansiyelin karanlık bir yanı da vardır. “Güzellik ve form ilkesinin” hayatın içinden değil, ona karşı bir “katı ve hüzünlü eleştiri” olarak ortaya çıktığı vurgulanmaktadır. Bu nedenle, “güzelliğin şövalyeleri” aynı zamanda “ölümün şövalyeleri” haline gelir. Aschenbach’ın sanatsal dilinde zamanla ortaya çıkan “ölü katılığı” (rigor mortis), onun “dilsel saflık” arzusunun ulaştığı ölümcül noktayı temsil eder.[130]

---

[127] Mann, **Venedikte Ölüm**, 67.
[128] **a.e.,** 67.
[129] Asketizm, çilecilik olarak tanımlanabilir.
[130] Good, **The Death of Language,** 45.

Platoncu ideallere ulaşmak isteyen sanatçının yolu çoğu zaman acı, hastalıklı bir beden, ve ateşli bir çalışma ile karakterize edilir. Aschenbach'ın "rasyonalizmden irrasyonel kaosa çöküşü", bu ideallere aşırı bağlılığın ve duygu dünyasından kopmuş "saf kültür" anlayışının bir sonucudur.

Thomas Mann, Platon'un *Phaidros* diyaloğunu yalnızca edebi bir gönderme olarak değil, aynı zamanda estetik, felsefi ve etik bir mercek olarak kullanır. Bu mercek, sanatçının zihni ile yeryüzü güzelliğinin tehlikeli cazibesi arasındaki ilişkideki yüceliği ve yıkımı anlamamıza yardımcı olur. Aschenbach'ın düşüşü, sanatsal mükemmellik arayışının nasıl hem yaratıcı esin hem de trajik öz-yıkım getirebileceğini gösteren bir örnektir. Bu çözümleme, Mann'ın sıkça işlediği "sanatçının acısı ve büyüklüğü" temasına derinlik katar.

2.12. Schiller Etkisi

Schiller'in Der Geisterseher adlı romanı, doğrudan Thomas Mann'ın Venedik'te Ölüm eseri için bir anlatı modeli olarak değerlendirilir. Bu romanda, bir Alman prensinin "aldatma" yoluyla ve "Verirrungen des Prinzen" (prensin sapmaları) sonucu çöküşü anlatılır. Mann'ın psikolojik amacını ifade edebilmesi için bu anlatının yapısı ideal bir örnek oluşturur. Der Geisterseher, okült ögelerle, "ölülerin sahte ruhlarıyla iletişim, kehanet ve gözbağcılığı" gibi unsurlarla doludur. Prensin düşüşü, içinde Ermeni, Sicilyalı, Yunan gibi "yabancı" ajanların bulunduğu gizli bir toplum tarafından hazırlanır. Bu figürler "ölümün elçileri" olarak tanımlanır. Venedik'in, "maskeli şövalyeler, sessiz gondolcular, hayat kadınları, kumarbazlar, entrika ve ani ölümle dolu" atmosferi, Schiller'in metninden ödünç alınmış ve Mann tarafından yeniden canlandırılmıştır.[131]

Der Verbrecher aus verlorener Ehre (Yitirilmiş Onurdan Gelen Suçlu) ve Der Geisterseher'de, "kişilik çözülmesi" (Verirrung veya Verwirrung) ana temadır. Kimi

[131] Kirchberger, **Death in Venice and the Eighteenth Century**, 333.

zaman dış müdahaleler, kimi zaman da içsel sapmalarla oluşan bu çözülme, insan doğasının derin çatışmalarını açığa çıkarır.

Schiller'in Mann üzerindeki etkisi, mücadele ve ısrar kavramlarına kadar uzanır. Aschenbach'ın, "nelerin büyük olduğu neredeyse her zaman bir 'yine de' sayesinde gerçekleşmiştir" düşüncesi, hem Mann'ın Über den Alkohol adlı denemesinde, hem de Schiller'in Wallenstein eseriyle olan bağlantılarında kendini gösterir. Bu, sanatsal ve bireysel yüceliğin zorlukların üstesinden gelinerek kazanıldığı ortak bir anlayışı yansıtır.

Thomas Mann, sık sık Schiller'i "Fransız tipi" olarak Goethe'nin "Alman" idealizmine karşı konumlandırır. Schiller'in hümanizmi, "insanlığa inanç ve bireysel insana dair acı alaycı kötümserlik" arasında yer alan devrimci ve insancıl bir tutumu içerir. O, "soyut, politik-hümaniter tutkunun" temsilcisidir ve Goethe'den farklı olarak "duyusal gerçekçiliğin" karşısına "ilkesel idealizmi" koyar. Schiller bu bağlamda, "politik ve demokratik anlamda burjuva ideali"ni temsil eder.[132]

Don Carlos'taki Posa ile Philip arasındaki sahne, Alman kültüründe "yukarıdan devrim" anlayışını temsil eder. Bu sahne, demokratik eylemin tabandan örgütlenmesinin mümkün görülmediği bir düşünsel atmosferi yansıtır. Mann da kendi döneminin tarihsel değerlendirmelerinde bu düşünsel-politik sıkışmışlığı sorgular.[133]

Schiller'in Die Räuber (Haydutlar) oyunu, tüm "isyankâr" ve "politik aciliyeti"ne rağmen, saray tiyatrolarında sahnelenebilmesi için "depolitikleştirilmiş" ve uyarlanmıştır. Schiller'in sanatsal ve ahlaki otorite olma çabası, ekonomik baskılar ve "soylu patronaj" ihtiyacı nedeniyle sınırlanmıştır. Bu da sanatçının yapısal mücadelelerini ve estetik tavizlerini ortaya koyar.

Schiller, Goethe ve Moritz ile birlikte, burjuva kültürünün ticarileşmesine karşı daha idealist bir sanat anlayışı geliştirmeye çalışmıştır. İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Mektuplar adlı eseri, devrim sonrası Avrupa'nın toplumsal "makineleşmesi" ve

[132] Thomas Mann, ***Essays of Three Decades***, çev. H. T. Lowe-Porter (New York: Alfred A. Knopf, 1947), 112.
[133] Lukács, ***Essays on Thomas Mann*****,** 71.

hayvansı anarşisi arasında sıkışmışlığını konu edinir. Sanatı, bireyin "parçalanmış fakültelerini" yeniden bütünleyici bir araç olarak görür. Bu, felsefi ve sosyal çatışmalara estetik bir çözüm önerisidir.[134]

Schiller'in etkisi durağan değildir. Georg Büchner gibi sonraki yazarlar, onu "dramatik pratikte klasik formu savunduğu" için "gerici" olmakla eleştirir. Schiller'in tiyatro anlayışı, zamanla eleştirilmiş ve "gerçeklikten kopuklukla" suçlanmıştır. Goethe bile, Schiller'de bir tür "endişe ve yabancılık" hisseder. Onun "odak eksikliği" ve "tehlikeli fikir özgürlüğü"nü not eder. Bu da, ikisi arasında sanat ve hayata dair yaklaşım farklılıklarının varlığını gösterir.[135]

Schiller'in özellikle Der Geisterseher ve politik felsefesi aracılığıyla ortaya koyduğu etkiler, Thomas Mann'ın eserlerinde entrika, psikolojik çözülme, toplumsal manipülasyon ve bireysel irade ile tarihsel güçler arasındaki karmaşık ilişkiyi irdelemesi açısından güçlü bir kaynak sunmuştur. Schiller'in siyasi, kişisel ve estetik düzeydeki "mücadele"ye olan ilgisi, Mann'ın anlatı dünyasının entelektüel ve yapısal dokusunu doğrudan etkilemiş; onu kendi içsel çelişkileri ve dışsal krizleriyle yüzleşen bir edebiyat geleneğinin parçası haline getirmiştir.

2.13. Wagner ve Mann

Thomas Mann'ın 10 Şubat 1933'te Münih Üniversitesi'nde (ve daha sonra Amsterdam, Brüksel ve Paris'te) sunduğu "Richard Wagner'in Acıları ve Büyüklüğü" başlıklı konuşması, onun *"Denemeler ve Konuşmalar"* külliyatı içinde özel bir yere sahiptir. Bu konuşma, Wagner'in ölümünün ellinci yılı anısına kaleme alınmış ve 1935'te yayımlanan *Leiden und Größe der Meister* başlıklı derlemede aynı adla yer almıştır. Konuşmanın Nazi döneminin hemen başında yapılmış olması, içeriğine ayrıca tarihsel ve siyasi bir ağırlık kazandırmaktadır.

Thomas Mann, bu tür denemelerini ve konuşmalarını bir tür "barbarlığa karşı hümanizmin savunusu" olarak görmüştür. Goethe ve Wagner gibi figürlerin, Nazi

[134]Bknz. Minden, **Modern German Literature**, 59-60.
[135]Bknz. Mann, **Essays of Three Decades**, 77-78.

ideolojisinin Alman edebiyatı mitolojisinde merkezi yer edinmesi, Mann için onların gerçek karakterlerini faşist olmayan bir perspektifle analiz etmenin tarihsel bir görev haline gelmesi anlamına geliyordu. Bu bağlamda, *Richard Wagner'in Acıları ve Büyüklüğü*, Wagner'in imajını "yüceltici aziz biyografilerden" ve "şovenist yorumlardan" kurtarma amacı taşır.[136]

Mann, Wagner'i yüzyılının tüm çelişkileriyle yoğrulmuş bir figür olarak betimler: "Sinirsel bir rahatsızlık", "soyutlanamaz bir hastalık" olarak tarif ettiği durum, Wagner'in yaşamını bir tür sanatsal şehitliğe dönüştürür. Bu, Mann'ın *Venedik'te Ölüm*'de Aschenbach'a atfettiği, "neler büyük olduysa, hepsi acıya rağmen, bir 'yine de' ile oldu" anlayışıyla örtüşür. Mann, Wagner'in "sağlıklı biçimde hasta olmayı" ve "hastalıklı biçimde kahraman olmayı" bir arada barındıran doğasını vurgular.

Mann, Schopenhauer'in *İsteme ve Tasavvur Olarak Dünya* adlı eserini Wagner'in hayatındaki en büyük dönüm noktası olarak görür: "gökyüzünden gelen bir armağan", "kurtuluş" ve "esin" kaynağıdır. Wagner, bu felsefede hayatın acımasız, gaddar ve alaycı doğasına yönelik bir "meşruiyet ve haklılık" bulur. Schopenhauer'e göre müzik, doğrudan "isteme"yi – varoluşun özünü – temsil eder; bu düşünce Wagner'in özellikle *Tristan ve Isolde* ile *Parsifal*'deki müzikal yaklaşımını derinden şekillendirmiştir.

Wagner'in "bütünsel sanat yapıtı" (Gesamtkunstwerk) anlayışı, Mann tarafından eleştirel bir mesafeyle ama aynı zamanda hayranlıkla değerlendirilir. Her sanat dalının tiyatral birliğe geri dönmesi gerektiği teorisine kuşku duysa da, Mann Wagner'in "mit ve psikolojiyi müzikle birleştirme" becerisini sanatsal bir başarı olarak görür. *Tristan*'daki aşk iksirinin psikolojik bir tetikleyici olarak ele alınması, Mann'a göre Wagner'in mit yaratımındaki ustalığını gösterir.[137]

Mann, Wagner'in milliyetçiliğine dair derinlemesine bir sorgulama sunar. Wagner için "Alman Ruhu her şeydi, Alman Devleti hiçbir şey" ifadesi, onun devletle ilişkili politik tavrını özetler. 1849'daki Dresden ayaklanmasına katılmış, sürgüne gitmiş ve zamanla "romantik saflıktaki" milliyetçilik anlayışı, siyasi uzlaşmalarla

[136] Mann, **Essays of Three Decades**, 307.
[137] **a.e.**, 331-332.

gölgelenmiştir. Mann, Wagner'in sanatının Avrupa üzerindeki egemenliğini, Bismarck'ın siyasi hegemonyasına paralel bir "kültürel emperyalizm" olarak tanımlar. Bu tutum, Lukács gibi düşünürlerce "tarihin yanlış okunması" olarak eleştirilmiştir.[138]

Mann, Wagner'in müziğini "salt müzik değil; psikoloji, sembolizm, mitoloji, vurgu ve her şeyin birleşimi" olarak tanımlar.[139] *Nibelung Yüzüğü* (Ring) için, hikâyenin dramatik zirvesinden geriye doğru inşa edildiğini ve bu müziksel anlatının da kendi "geçmişi" olması gerektiğini belirtir. Bu epik müzik tiyatrosu, başta eleştirmenlerce "soğuk", "biçimsiz" ve "matematiksel" olarak nitelense de, sonunda büyük bir kitle zaferine ulaşmıştır.[140]

Mann, Wagner'in sanatını "diletantizm, ama deha mertebesine yüceltilmiş bir diletantizm" olarak niteler. Wagner'in "lüks deliliği" (Narr an Luxus) – ipek sabahlıklar, saten yatak örtüleri – Mann'a göre, onun yaratıcı atmosferinin vazgeçilmez bir parçasıydı. Mann bunu, Schiller'in "çürümüş elmalarla beyin çalıştırması"yla kıyaslar ve şu soruyu sorar: "Acaba Wagner'in sanatının kendisi de saten sabahlıkları andırıyor muydu?"[141]

Thomas Mann'ın *Richard Wagner'in Acıları ve Büyüklüğü* adlı konuşması ve genel olarak denemeleri, onun bir yazar ve insan olarak yaratıcı benliğini politik ve kültürel mücadelelerle bütünleştirdiği metinlerdir. Mann, bu çalışmasında Wagner'in sanatsal dehasını ve özellikle Schopenhauer etkisi altındaki düşünsel derinliğini kabul ederken; politik tutarsızlıklarını, sanatın metalaşmasıyla kurduğu tehlikeli ilişkiyi ve "burjuva entelektüel dünyası"yla olan bağı da eleştirel bir bakışla inceler.

Bu deneme, Wagner'i tek boyutlu bir figür olmaktan kurtarıp, hem döneminin ürünü hem de onu dönüştüren bir figür olarak, karmaşıklığı içinde sunar. Mann, böylece hem Wagner'e hem de Alman kültür mirasına yönelik faşist-olmayan bir sahiplenme ve eleştirel yeniden yorum geliştirmiş olur.

---

[138] Lukács, ***Essays on Thomas Mann*****,** 150.
[139] Mann, **Essays of Three Decades,** 328.
[140] **a.e.,** 383-384.
[141] **a.e.,** 342.

Gustav von Aschenbach'ın Venedik sahilindeki ölümü, Thomas Mann'ın sanatçı sorunsalında bir dönemin kapanışını işaret eder. Aschenbach ile birlikte, 19. yüzyılın "bireyci estetizmi" ve sanatçının kendi içine kapanarak (sırça köşkünde) yarattığı o izole dünya da ölmüştür. Mann, Aschenbach'ta sanatın, yaşamdan ve ahlaktan koparıldığında nasıl bir "şeytani" (demonik) güce dönüştüğünü göstermiştir. Ancak bu demonik güç, *Venedik'te Ölüm*'de henüz bireysel bir trajediyle sınırlıdır.

Sanatçının şeytanla yaptığı anlaşmanın bireysel bir vakadan çıkıp bütün bir ulusun (Almanya'nın) felaketine dönüştüğü asıl büyük hesaplaşma Mann'ın son dönem başyapıtı *Doktor Faustus*'ta gerçekleşecektir. Adrian Leverkühn, Aschenbach'ın bıraktığı yerden bayrağı devralacaktır; ancak bu kez sahne Venedik değil, Nazi Almanyası'nın gölgesindeki Avrupa'dır. Üçüncü bölümde, sanatçının "soğukluk" ve "biçim" uğruna ruhunu nasıl sattığı, müziğin ve dehanın nasıl barbarlıkla kol kola girdiği, *Doktor Faustus* ve Adorno'nun modern müzik felsefesi ekseninde incelenecektir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
ŞEYTANİ ANLAŞMA VE RADİKAL ELEŞTİRİ: SANAT, ACI VE KÜLTÜRÜN KADERİ

3.1. Dehanın Doğası ve Demonik Sanat

Thomas Mann'ın Doktor Faustus romanı, klasik Faust anlatısını modernleştirirken, bir sanatçının yaratıcı süreci ve bunun bedeli üzerine metafizik ve psikolojik düzeyde düşündürür. Romanın ana karakteri Adrian Leverkühn, sıradışı bir müzikal deha olarak tanıtılır; fakat bu deha doğuştan gelmez – şeytani bir pazarlığın sonucudur. Bu bağlamda roman, deha ile kötülük, estetik ile etik, yaratıcı güç ile yıkım arasındaki bağıntıyı irdeler. Sanatın kaynağını yalnızca ilahi ilhamda değil, aynı zamanda şeytani dürtüde, akıldışılığın ve hastalığın sınırlarında arar. Bu, Mann'ın sadece sanatı değil, 20. yüzyılın tamamını karakterize eden ruhsal bozulmayı ve entelektüel çözülmeyi de eleştirmesine olanak tanır.[142]

Doktor Faustus romanı, yalnızca estetik ve tarihsel değil, aynı zamanda derin bir felsefi arka plana sahip olan bir eserdir. Thomas Mann, bu yapıtında özellikle Arthur Schopenhauer ve Friedrich Nietzsche'nin düşüncelerini doğrudan ya da dolaylı biçimde romanın yapısına, karakterlerine ve genel atmosferine yansıtmaktadır. Adrian Leverkühn'ün ruhsal dünyası ve sanat anlayışı – tüm sanatçı karakterlerinde olduğu gibi - bu iki filozofun temel fikirlerinden beslenir. Schopenhauer'ın isteme kavramı ve sanatın kurtarıcı rolü; Nietzsche'nin güç istenci, Dionysosçu yaratım ve trajedi anlayışı; romanın estetik-felsefi boyutunu şekillendiren temel referans noktalarıdır.

Schopenhauer'a göre dünya, temelde bir "isteme"den ibarettir. Bu isteme, kör, amaçsız, doyumsuz bir yaşam itkisi olarak tanımlanır ve insanın acı çekmesinin kaynağı da bu doymak bilmeyen istemedir. Ona göre, sanat bu istemeyi geçici olarak durdurabilen, insanı nesnel bir bakışla dünyadan uzaklaştırabilen bir araçtır. Mann, bu fikri özellikle Leverkühn'ün müziğinde işler. Adrian'ın müziği, dünyadan kopmak isteyen bir bilincin ürünüdür. O, tıpkı Schopenhauer'ın sanatçısı gibi, istemenin dünyasına ait olmak istemez; onun yerine estetik bir düzen kurar, ama bu düzen neşeyi

[142] Siegfried Marck, **"Thomas Mann as a Thinker,"** *Ethics* 67, no. 1 (October 1956): 54-55.

değil, mutlak bir soğukluğu temsil eder. Burada Schopenhauer'ın sanat anlayışı ironik biçimde tersine çevrilir: Sanat artık kurtuluş değil, kopuşun, yalıtılmışlığın ve nihayetinde çöküşün simgesidir.

Nietzsche'nin etkisi ise çok daha derin ve çok katmanlıdır. Mann, Nietzsche'nin trajedi anlayışını, sanatın doğayla, kaosla ve akıldışılıkla ilişkisini romanın merkezine yerleştirir. Nietzsche, özellikle Tragedyanın Doğuşu adlı eserinde, Apolloncu düzenle Dionysosçu taşkınlık arasında bir gerilim olduğunu, gerçek sanatın bu iki gücün çatışmasından doğduğunu öne sürer. Leverkühn'ün sanatı, tam da bu çatışmanın, hatta Dionysos'un zaferinin ifadesidir. Onun müziğinde biçimsel katılık olsa da, içerik olarak insanî olan tüm duygular dışlanmış, yerini metafizik bir çığlığa bırakmıştır. Bu çığlık, Dionysos'un aklı yıkan sarhoşluğunu değil, hiçliğin mutlak sessizliğini dile getirir.

Nietzsche'nin etkisi yalnızca estetik düzeyde değil, karakterin yaşam felsefesinde de kendini gösterir. Adrian Leverkühn, kendi varlığını yeniden inşa etmek için insanî olanı bilinçli biçimde terk eder. Bu, Nietzsche'nin Übermensch (üstinsan) idealinin patolojik bir yorumudur. Leverkühn, ahlaki değerlerin ötesine geçmeye çalışırken, insanî değerleri de yitirir. Sevme yetisini kaybetmesi, bu dönüşümün en çarpıcı göstergesidir. Mann burada Nietzscheci etik dışılığı, ironik biçimde dramatize eder. Üstinsan olmaya çalışan birey, sonunda insansızlıkla baş başa kalır.

Nietzsche'nin geç dönem düşüncelerinde yer alan ebedi dönüş (ewige Wiederkehr) ve nihilizm kavramları da romana içkin şekilde yerleştirilmiştir. Leverkühn'ün müziği, tarihsiz, tekrara dayalı, lineer olmayan bir yapıya sahiptir. Bu yapı, zamanın anlamını iptal eder; çünkü artık bir ilerleme ya da gelişim değil, sonsuz varyasyonlar vardır. Bu anlayış, müzikte olduğu kadar, romanın anlatı yapısında da kendini gösterir. Zaman sürekli geri döner, motifler tekrar eder, anlam sabitlenemez. Bu estetik, Nietzsche'nin "Tanrı öldü" dediği, değerlerin çözüldüğü, hakikatin sabitleşemediği bir dünyaya aittir.

Mann'ın Nietzsche'ye bakışı karşıtlık içindedir. Bir yandan onun estetik özgürlük arayışına ve insanı sınırlayan değerleri aşma çabasına hayranlık duyar; öte yandan bu çabanın bir yıkıma, bir çöküşe, bir deliliğe götürebileceğini de gösterir.

Nietzsche'nin kendi hayatı bu yıkımın en trajik örneğidir. Romanın sonunda Leverkühn'ün akıl sağlığını yitirerek sessizliğe gömülmesi, Nietzsche'nin zihinsel çöküşüyle bire bir örtüşür. Mann, bu benzerliği bilinçli biçimde kullanır. Sanatçının yükselişi, aynı zamanda onun parçalanışıdır. Bu trajedi, yalnızca bireysel değil; modernitenin, rasyonalitenin ve hümanist değerlerin genel bir krizi olarak kurgulanır.

Doktor Faustus yalnızca felsefi referanslarla dolu bir roman değildir, aynı zamanda felsefenin roman aracılığıyla sorgulanmasıdır. Mann, Schopenhauer ve Nietzsche'nin fikirlerini edebi bir düzlemde yeniden işler, onları karakterler ve olaylar aracılığıyla dramatize eder. Ancak bu dramatizasyon salt bir alıntılama değil; bir eleştiri, sorgulama ve yeniden kurma biçimidir. Felsefe, romanda yaşanır, duyulur ve hissedilir hâle gelir. Leverkühn'ün trajedisi bu anlamda yalnızca bireysel bir yıkım değil; bir düşünce geleneğinin sınırlarının da açığa çıkarılmasıdır. Bu bağlamda roman, hem bir sanatçının hem de bir çağın varoluşsal krizini felsefi derinliğiyle birlikte sunar.

3.1.1. Faust'un Etiği: Yaratım Uğruna Sevginin Kaybı

Adrian Leverkühn'ün karakteri açıkça Faust mitinden esinlenmiştir. Ancak Goethe'nin Faust'u bilgi ve deneyim peşinde koşarken, Mann'ın Faust'u sanatsal dehayı, özellikle müzikal başarıyı arzulamaktadır. Bu arzunun bedeli, yalnızca ruhun değil, insanlığın temel erdemlerinden biri olan sevme yetisinin kaybıdır.[143] Böylece Mann, klasik Faust anlatısına şeytani bir yaratıcılık boyutu ekler; artık bilgi değil, sanat ve estetik başarı şeytanla yapılan pazarlığın nesnesidir.

Mann'ın şeytanı klasik Mephistopheles'ten farklıdır. O, 20. yüzyılın hastalıklı, soğuk, ironik figürüdür. Adrian'la yaptığı konuşmalar, yalnızca alay değil, aynı zamanda estetik ve felsefi tartışmalarla doludur. Bu şeytan, yaratıcı dürtünün kaynağı olarak görünür. Leverkühn'ün sanatına yön veren, ona yol gösteren bu figür, yaratıcı

[143] Thomas Mann, ***Doktor Faustus***, çev. Zehra Kurttekin (İstanbul: Can Sanat Yayınları, 2018), 332.

gücün "öteki" yüzünü, karanlık yönünü temsil eder. Deha burada ilahi değil, hastalıklı ve lanetli bir armağandır.[144]

3.1.2. Hastalık ve İnisiyasyon: Lanetli Dehanın Ontolojisi

Adrian'ın dehasının kaynağı fiziksel bir hastalıktır: frengi. Leverkühn, bu hastalığı bilinçli olarak kapar.[145] Bu seçim, onun yalnızca fiziksel değil, ontolojik bir dönüşümünü başlatır. Frengi, yalnızca bedensel değil, zihinsel bir parçalanmaya neden olur ve bu süreçte sanatçının ilhama erişimi şeytani bir niteliğe bürünür. Mann burada, Nietzsche'nin yaşamından da esinlenerek, dâhinin deliliğe giden yolunu inşa eder.

Mann, Essays of Three Decades metninde özellikle "Nietzsche's Philosophy in the Light of Recent History" denemesinde, Nietzsche'nin hastalığının (frengi) zihinsel üretim sürecini nasıl "kışkırttığını" ve dehasını nasıl trajik bir uçuruma sürüklediğini analiz etmektedir; bu da *Doktor Faustus*'taki Adrian Leverkühn karakterinin kurgusal temelini oluşturur.[146] Leverkühn'ün şeytanla yaptığı anlaşma, Nietzsche'nin yazgısını estetik ve varoluşsal bir düzleme taşır. Sanatçı, bireysel sınırlarını aşmak, mutlak bir yaratım düzeyine erişmek için insanlığından, duyarlılığından, hatta sevgi kapasitesinden vazgeçer. Bu, Mann'a göre modern sanatçının trajedisidir: dünyadan kopuş, toplumdan yalıtılma ve nihayetinde delilik.[147]

---

[144] Daniel T. O'Hara, **"Of Love and Death in Modern Culture: Rereading 'Doctor Faustus' with Freud in Mind,"** *An Interdisciplinary Journal* 93, no. 1/2 (Spring/Summer 2010): 132.
[145] Mann, ***Doktor Faustus***, 208.
[146] Bknz. Thomas Mann, ***Essays of Three Decades***, çev. H. T. Lowe-Porter (New York: Alfred A. Knopf, 1947), 442.
[147] Bknz. O'Hara, **"Of Love and Death in Modern Culture,** 129.

3.1.3. Yaratıcılıkta Özgürlüğün Reddi: Adorno'nun Soğuk Estetiği

Thomas Mann, sanatın doğasına dair derin bir kötümserlik taşır. Ona göre modern sanat, yalnızca güzelliği ve hakikati değil, aynı zamanda yıkımı, kaosu ve düzensizliği de içerir. Leverkühn'ün eserlerinde geleneksel harmonilerin bozulması, atonaliteye yöneliş, müziğin matematiksel bir katılık kazanması – hepsi bu "şeytani" sürecin parçalarıdır. Bu müzikte artık ruh yoktur; yalnızca entelektüel yapı, neredeyse mekanik bir düzen vardır.

Theodor Adorno'nun "hiçbir notanın özgür olmadığı" yapıcı müzik anlayışı, Leverkühn'ün sanatıyla örtüşür. Müziğin her unsuru, bir diğerine bağımlıdır; özgürlük değil, sıkı bir determinasyon hâkimdir.[148] Nitekim eserde Adrian, Zeitblom'a "artık hiçbir notanın özgür olamayacağı" ve her şeyin katı bir matematiksel düzene (on iki ton tekniği) bağlanacağı bir sistemden bahseder.[149] Bu yapı, estetik olduğu kadar ahlaki olarak da sorgulanmalıdır: özgürlüğün olmadığı bir sanat, insaniliğini yitirmiş midir?

Şeytan, Adrian'a bu sistematik müziği armağan ederken, ona bir yandan da insanlıktan çıkmanın, duygudan arınmanın yolunu sunar. Yaratıcılık artık bir ilham değil, bir lanet biçimindedir. Leverkühn'ün yaratıcılığı, "suçlunun ve delinin kardeşi" olan sanatçının yaratımıdır.[150] Bu nedenle de sanat, yalnızca toplumun aynası değil onun günahlarının, bastırılmış arzularının ve tarihsel kabuslarının ifadesi haline gelir.

---

[148] George W. Reinhardt, **"Thomas Mann's Doctor Faustus: A Wagnerian Novel,"** *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal* 18, no. 4 (Fall 1985): 116.
[149] Mann, ***Doktor Faustus***, 256.
[150] **a.e.,** 256.

3.1.4. Parodik Çözülme ve Yalıtılmışlık: Kültürel Krizin Estetize Edilmesi

Adrian'ın müziği, geleneksel Batı müziğinin biçimlerine bir parodidir. 18. yüzyıl uyumuna dayalı armoniler, onun kompozisyonlarında ya alaycı biçimde kullanılır ya da bilinçli olarak yıkılır. Bu durum, yalnızca estetik bir tercih değil; Mann'ın sanatın geleneksel işlevine olan güvenini yitirişinin işaretidir. Sanat artık kutsal değildir; hatta belki de kutsalın parodisidir.[151]

Bu parodistik eğilim, yalnızca bireysel bir sanat anlayışı değil, aynı zamanda Almanya'nın kültürel ve entelektüel çöküşünün göstergesidir. Leverkühn'ün müziği, Almanya'nın 20. yüzyılda içine düştüğü etik ve entelektüel krizle paralel ilerler.[152] Sanat, artık ulvi olanı değil, aşağılanmış ve yozlaşmış olanı temsil eder.

Leverkühn'ün şeytanla yaptığı anlaşma yalnızca metaforik değil, romanın iç mantığında gerçek bir olay olarak sunulur. Bu anlaşma, yalnızca müzikal değil, etik bir dönüşümün de başlangıcıdır. Adrian artık yalnızdır. Sevemez, bağlanamaz. Yalnızca yaratabilir. Şeytanın ona biçtiği kader budur: "Senin yaşamın soğukluk olacak; sevmene izin yok, hiçbir canlıya... Buz gibi bir yaşamın olacak senin."[153] Bu yaratım ise başkaları için değil, Tanrı'dan arındırılmış bir evrende kendini doğrulamak içindir.Bu yalnızlık, Mann'a göre estetik dehanın nihai kaderidir. Faust'un artık "dış dünya" ile işi yoktur. Goethe'nin Faust'u "büyük dünya"ya açılırken, Mann'ın Faust'u, "küçük dünya"ya kapanır. Oda, yalıtım, yalnızlık ve nihayetinde delilik – modern sanatçının yoludur.

Leverkühn'ün sanatsal yöntemini oluşturan bu etik ve ontolojik çöküş, nihayetinde müzikal biçimde somutlaşır. Yaratıcılığın demonik kaynakları, geleneksel uyumu reddeden ve duygusal sıcaklıktan arınmış bir yapıya evrilir. Mann'ın asıl sorusu, bu tecrit edilmiş ve lanetli dehanın yarattığı müziğin estetik olarak neyi temsil ettiğidir. Bu noktada, Leverkühn'ün kişisel çözülüşünün müzikteki karşılığını, tonalitenin ve biçimin çöküşü üzerinden incelemek gerekmektedir.

---

[151] Bknz. Georg Lukács, ***Essays on Thomas Mann*****,** çev. Stanley Mitchell (London: Merlin Press, 1979), 67.

[152] Lucy Beckett, **"Aschenbach, Mann and Music,"** *The Musical Times* 114, no. 1564 (Haziran 1973): 579.

[153] Mann, **Doktor Faustus**, 332.

3.2. Müzikal Biçim, Atonalite ve Yapıcı Müzik

Thomas Mann'ın Doktor Faustus adlı eseri, yalnızca bir roman olarak değil, aynı zamanda 20. yüzyıl müziğine ve sanat felsefesine dair sofistike bir sorgulama metni olarak okunmalıdır. Bu romanın başkahramanı Adrian Leverkühn, yalnızca Faust mitinin modern bir varyasyonu değil, aynı zamanda çağdaş müzik anlayışının en radikal, en tartışmalı boyutlarını bedeninde taşıyan bir karakterdir. Mann, onun besteciliğinde yalnızca yaratıcı güçleri değil, aynı zamanda yıkıcı ve insanlık dışı unsurları da estetize eder. Leverkühn'ün müzikal dünyası, geleneksel tonal armoniden koparak atonaliteye yönelmiş, katı yapısal kurallarla örülmüş, tüm estetik değerleri yeniden sorgulayan bir alana dönüşmüştür. Onun sanatı, "hiçbir notanın özgür olmadığı" bir sistemin içindedir. Bu ifade, Theodor W. Adorno'nun Philosophie der neuen Musik adlı eserinde formüle ettiği ve Leverkühn'ün müziğini tanımlamak için de kullanılan bir kavramdır.[154] Atonaliteyle birlikte, klasik armoni yapısı, özgür tematik gelişim ve duygusal rezonans yerini soğuk, hesaplanmış ve yapısal bütünlüğe dayalı bir kompozisyon anlayışına bırakır.[155]

Leverkühn'ün müziği, bu bağlamda, yalnızca bir estetik duruşu değil, aynı zamanda bir varoluşsal yabancılaşmayı da temsil eder. Duygudan arınmış, insani olanla bağını kesmiş bu müzik, bir yandan entelektüel yücelik taşırken, diğer yandan şeytani bir soğuklukla tanımlanır. Şeytanın Adrian'a vadettiği gibi, bu sanat "sıcacık bir inek ahırı" değil, buz gibi bir entelektüel zirvedir.[156] Bu müziğin amacı yalnızca güzel olmak değil; bazen kasıtlı olarak rahatsız edici, hatta aşağılayıcı olmaktır. Uyumsuzluk, yani disonans, burada yüce ve ruhani olanın ifadesi haline gelirken; konsonans, yani uyum, cehennemî olanın, sıradanlığın ve bayağılığın simgesine dönüşür. Leverkühn'ün müziği insan sesini mekanikleştirir, enstrümanlara ise insanvari özellikler yükler. Bu tür bir yaratım, insani olanla teknik olanın yer değiştirmesiyle, müziği adeta insandan arındırır.

---

[154] Theodor W. Adorno, ***Philosophy of Modern Music***, çev. Anne G. Mitchell ve Wesley V. Blomster (New York: Seabury Press, 1973), 52.
[155] Reinhardt, **Thomas Mann's Doctor Faustus**,116.
[156] Mann, **Doktor Faustus**, 332.

Bu yaklaşım, Adrian'ın son eseri olan Doktor Faustus'un Ağıtı adlı oratoryoda doruk noktasına ulaşır. Bu eser, Beethoven'ın Dokuzuncu Senfoni'sindeki "Neşeye Övgü" temasının radikal biçimde reddedilmesidir. Mann burada bir "geri alma" (Zurücknahme) hareketini estetik bir strateji olarak kullanır. Adrian, Zeitblom'a "Dokuzuncu Senfoni'yi geri alacağını" söyler; bu, insanlığın iyiliğine ve neşesine duyulan inancın iptalidir.[157] Burada söz konusu olan şey yalnızca bir melodik tema değil, bir dönemin, bir uygarlığın temel değerlerinin iptalidir. Neşe, umut ve insanlık inancı yerini karanlık, tesellisiz bir boşluğa bırakır. Bu, Mann'ın Alman uygarlığının 1945'te yaşadığı çöküşle hesaplaşmasının müzikal yansımasıdır. Burjuva hümanizminin tüm vaatleri geçersiz kılınır; sanat artık kurtarıcı değil, ifşa edici, hatta teşhir edici bir güçtür.

Leverkühn'ün müzikal estetiği hem Wagnerci hem de Schönbergci unsurlar taşır. Wagner'in leitmotif tekniği, mitolojik göndermeleri ve dramatik yapısı romanın anlatısında hissedilirken, Schoenberg'in yapısalcı, ton merkezsiz ve katı dizisel müziği Leverkühn'ün bestelerinde doğrudan karşılık bulur. Fakat Mann bu iki yaklaşımı birebir sentezlemez; onları çarpıştırır. Çünkü ona göre modern sanat artık sentez değil, çatışma üzerine kuruludur. Bu çatışma, sanatın arınmış bir alan değil, tarihsel ve ideolojik yüklerle yüklü bir savaş alanı haline geldiğini gösterir.[158]

Romanın kendisi de biçimsel olarak bu müzikal ilkelerle yapılandırılmıştır. Mann, romanını bir müzikal kompozisyon gibi kurar: leitmotifler, tekrarlar, varyasyonlar, karşıt temalar ve zaman düzlemlerinin kontrpuantal örgütlenişiyle. Böylece Doktor Faustus, yalnızca Leverkühn'ün sanatsal öyküsünü anlatmakla kalmaz, aynı zamanda bu öykünün biçimsel karşılığını edebi düzeyde üretir. Sonuç olarak roman, yapıcı müzik anlayışının yalnızca temsilcisi değil, onun bir örneği haline gelir.[159]

Bu çerçevede değerlendirildiğinde, Adrian Leverkühn'ün müziği yalnızca sanatsal bir ifade biçimi değil, aynı zamanda bir çağın trajedisinin müzikal suretidir.

[157] Mann, **Doktor Faustus,** 660.
[158] Bknz. Reinhardt, **Thomas Mann's Doctor Faustus**,120.
[159] Beckett, **Aschenbach, Mann and Music,** 581.

Tonalite, yalnızca müzikal bir kategori değil; bir değer sistemi, bir ahlaki yapı ve bir dünya görüşüdür. Onun reddi, aynı zamanda bu değerlerin ve yapıların reddidir. Atonalite, yalnızca bir teknik değil; bir ruh halidir, bir uygarlık krizinin yankısıdır. Thomas Mann'ın romanı bu krizi teşhir eder; güzellik yerine boşluk, anlam yerine ironi, umut yerine trajedi koyar. Doktor Faustus, bu yönüyle yalnızca bir roman değil, kültürel ve estetik bir ağıttır.[160]

Leverkühn'ün sanatsal üretimini domine eden atonalite ve on iki ton tekniği, onun ruhsal durumunun ve şeytanla yaptığı anlaşmanın estetik bir yansımasıdır. Bu sistematik soğukluk, sadece müziğin teknik bir tercihi değil aynı zamanda sanatçının Tanrı'dan ve insani duygulardan mutlak kopuşunun imzasıdır. Bu estetik kodların kaynağını ve sanatçıya yüklediği etik bedeli daha derinlemesine anlamak için Faust mitinin modern dönüşümünün çekirdeğini oluşturan demonik pazarlığın doğasına eğilmek elzemdir.

3.3. Adrian Leverkühn'ün Şeytanla Anlaşması ve Deliliği

Thomas Mann'ın Doktor Faustus adlı eserinde, Adrian Leverkühn'ün şeytanla yaptığı anlaşma, yalnızca bir mitolojik gönderme değil, aynı zamanda bireysel yaratıcı sürecin, insan doğasının ve modern sanatın sınırlarının sorgulanmasıdır. Leverkühn'ün deha yolculuğu, bilinçli olarak insanî olandan, ahlaki duyarlılıktan ve duygusal bağ kurma kapasitesinden uzaklaşmasıyla başlar. Onun Faustçu pazarlığı, Goethe'nin Faust'undaki gibi bilgi veya haz peşinde değil; yaratıcı kudretin mutlak formuna erişme arzusu üzerine kuruludur.[161] Ancak bu yaratıcı kudret, ona Tanrısal bir ilhamla değil, şeytani bir vesileyle ulaşır. Bu bağlamda sanatın kaynağına ilişkin temel bir sorunsallaşma ortaya çıkar: Sanat yaratımı ilahi bir yücelikten mi doğar, yoksa bir tür içsel lanet, bir düşüş, bir çöküş üzerinden mi mümkün olur?[162]

Leverkühn'ün şeytanla teması, romanın anlatısal düzleminde gerçek bir olay gibi sunulur. Ancak bu sahneye dair anlatım, bilinçli olarak muğlak bırakılmıştır.

[160] Bknz. Lukács, ***Essays on Thomas Mann***, 84.
[161] Bknz. **a.e.**, 96
[162] O'Hara, **Of Love and Death in Modern Culture**, 129.

Zeitblom'un anlatımı, bu karşılaşmanın gerçekliğinden ziyade onun psikolojik ve sembolik boyutuna odaklanır. Şeytan burada yalnızca klasik bir figür değil; ironik, kültürel referanslarla dolu, entelektüel ve acımasız bir varlıktır. Adrian ile yaptığı konuşmalar, felsefi ironinin, estetik nihilizmin ve etik kararsızlığın adeta bir bileşkesidir. Bu şeytan, Adrian'a yalnızca dehayı vaat etmez; aynı zamanda onun duygusal kapasitesini, özellikle de sevme yetisini elinden alır. Bu şart, Adrian'ın yalnızca sanatçı kimliğini değil, insan kimliğini de dönüşüme uğratır.[163]

Adrian Leverkühn'ün bilinçli biçimde frengi hastalığına yakalanması da bu dönüşümün simgesel bir parçasıdır. Hastalık, yalnızca fiziksel bir zayıflık değil, varoluşsal bir kırılma noktasıdır. Frengi, burada bir tür inisiyasyon aracı gibi işler; Adrian'ın ruhunu dönüştüren, onu duygudan, toplumsallıktan ve sevgi bağlarından koparan bir geçiş nesnesidir. Bu noktada Mann, açıkça Nietzsche'nin hayatına gönderme yapar. Mann, "Nietzsche'nin Felsefesi" üzerine denemesinde, hastalığın deha üzerindeki kışkırtıcı etkisini ve zihni nasıl "şeytani ve büyüleyici" bir yaratıcılığa sürüklediğini ve nihayetinde trajik bir çöküşe sürüklendiğini bizzat tartışır. [164] Nietzsche de gençliğinde frengi kaptıktan sonra zihinsel ve duygusal bir çözülme yaşamış, son yıllarını sessizlik içinde geçirmiştir. Mann, Nietzsche'nin trajedisini sanatçı figüründe yeniden kurar; fakat bu kez bu çöküşü yaratıcı bir sürecin parçası haline getirerek, sanatsal üretimin bedelini trajik bir düzleme çeker.

Adrian'ın şeytanla yaptığı anlaşmanın sonucu olarak giderek yalnızlaşması, roman boyunca yoğunlaşan bir temadır. Bu yalnızlık, sadece fiziksel bir çekilme değil, insanlık durumundan ruhsal bir yabancılaşmadır. Adrian, artık dostluk kuramaz, sevilmez, sevemez. Onun etrafındaki insanlarla ilişkisi, soğuk bir mesafe ve entelektüel bir ilgisizlikle sınırlıdır. Tek tutkusu besteleridir ve bu besteler, insanlığa bir armağan değil; tam tersine, insanlığın trajedisini dile getiren estetik yapılar haline gelir. Bu nedenle Leverkühn'ün sanat anlayışı, etik olandan kopmuş bir sanatın, yani l'art pour l'art ilkesinin nihilist doruğudur.[165]

---

[163] Bknz. O'Hara, **Of Love and Death in Modern Culture**, 134.
[164] Mann, **Essays of Three Decades**, 442.
[165] O'Hara, **Of Love and Death in Modern Culture**, 133.

Mann, bu süreçte delilik temasını giderek daha belirgin bir şekilde işler. Adrian, yaratıcı sürecinde ilerledikçe içsel bütünlüğünü yitirir. Sanatı büyüdükçe, kişiliği çözülmeye başlar. Bu çöküş, onun bestelerinde kendini gösterdiği kadar, davranışlarında, ilişkilerinde ve giderek artan izolasyonunda da görünür. En nihayetinde Adrian, akıl sağlığını yitirir ve sessizliğe gömülür. Mann, burada sanatçı dehasının kaçınılmaz kaderini Nietzsche ile paralel olarak inşa eder: Sanatçı, şeytanla temas kurduğunda, bu yalnızca kısa süreli bir yükseliş değil; aynı zamanda derin bir çöküşün başlangıcıdır.[166]

Leverkühn'ün son eserinde ulaştığı sanatsal doruk, onun deliliğinin ve insanlıktan kopuşunun da zirvesidir. Bu eser, yalnızca müzikal bir başarı değil; aynı zamanda bir ağıt, bir inkâr, bir nihilist bildiridir. Onun estetik yapısı, Adrian'ın dünyayla tüm bağlarını koparmasının somutlaşmış biçimidir. Bu eserle birlikte Adrian artık bir figür değil, bir sembole dönüşür: Modern insanın yalnızlaşmış, kutsaldan kopmuş, akıldan uzaklaşmış, sanatın mutlak ama acımasız boyutunda kendini kaybetmiş hâli.

Sonuç olarak, Doktor Faustus'ta Leverkühn'ün şeytanla yaptığı anlaşma, yalnızca bir anlatı öğesi değil; Thomas Mann'ın modern sanat ve sanatçının ruhsal yapısı üzerine yürüttüğü bir felsefi eleştiridir. Sanatın yaratıcı gücü ile yıkıcı potansiyeli arasındaki sınırların silindiği bu anlatıda, sanatçı figürü hem yüceltilir hem lanetlenir. Deha, bir armağan değil; bir lanet olarak görünür. Mann, bu romanda, modern sanatçının Faustçu kaderini yeniden yazar: Bilgi yerine yaratım, kurtuluş yerine delilik, sonsuzluk yerine hiçlik…[167]

Leverkühn'ün ruhunu satma eylemi ve bunun kaçınılmaz sonucu olan delilik, sadece bir bireyin trajedisi olmanın ötesine geçer. Bu anlaşma, modern çağın sanat anlayışının karşılaştığı büyük krizi simgeler: Yaratıcılık için etik sınırları aşmak meşru mudur? Adrian'ın trajedisi, Mann'ın modern sanatın özerkleşme ideali ile barbarlık riski arasındaki hassas dengeye dair kaygılarını somutlaştırır. Bu bağlamda,

[166] Mann, **Doktor Faustus**, 330.
[167] Beckett, **Aschenbach, Mann and Music,** 582.

Leverkühn'ün sanatı üzerinden modernizmin hangi etik tehlikeleri barındırdığını incelemek gerekmektedir.

3.4. Modern Sanatın Krizi ve Estetik Tehlikeler

Thomas Mann'ın Doktor Faustus romanı, yalnızca bireysel bir sanatçının trajedisini değil, aynı zamanda modern sanatın genel krizini ve estetik düşüncenin etik sınırlarını eleştirel biçimde tartışır. Roman boyunca, sanatın artık sadece bir güzellik ve anlam üretme aracı olmaktan çıkıp, boşluk, yabancılaşma, hatta ahlaki tehlike taşıyan bir alana dönüştüğü fikri işlenir. Adrian Leverkühn'ün sanatı bu bağlamda hem bireysel hem de tarihsel bir simgedir. O, yalnızca bir sanatçı değil, aynı zamanda estetik modernizmin temsilcisidir. Ancak Mann, bu modernizmi yalnızca bir yenilik arayışı olarak değil, aynı zamanda kültürel çöküşün bir belirtisi olarak da görür.[168]

20. yüzyılın ilk yarısında, Avrupa uygarlığı büyük bir kırılma yaşar. Sanatta, edebiyatta ve müzikte geleneksel formlar terk edilmiş; deneysel, parçalanmış, yapısal olarak soğuk ve bireyi yalnızlaştıran bir dil ortaya çıkmıştır. Mann, bu dönüşümün estetik gerekçelerini anlar; ancak ahlaki sonuçlarından derin bir kaygı duyar. Leverkühn'ün müziği bu kaygının vücut bulmuş halidir. Onun besteleri teknik olarak kusursuz olsa da, ruhsuzlukları ve duygudan arınmış yapılarıyla dinleyicide bir boşluk hissi yaratır. Bu noktada Mann'ın estetikle olan ilişkisi, klasik Alman hümanizmi ile modern nihilizm arasında gerilmiş bir ip gibi titrer.[169]

Leverkühn'ün müziği yalnızca bireysel bir yaratı değil; içinde bulunduğu çağın ruhunu da taşır. Sanat, artık anlam inşa eden bir yapı değil, anlamın olanaksızlığını dile getiren bir çığlık hâline gelmiştir. Özellikle Doktor Faustus'un Ağıtı adlı son eseri, yalnızca bir kompozisyon değil, kültürel bir intihardır. Bu eserde Adrian, Beethoven'ın temsil ettiği bütün iyimserliği, ilerlemeci düşünceyi ve evrensel kardeşlik idealini alır ve onu karanlık bir suskunlukla geri çevirir. Bu geri çevirme

[168] Bknz. Lukács, ***Essays on Thomas Mann***, 78.
[169] Beckett, **Aschenbach, Mann and Music,** 581.

estetik bir tercih değil, etik bir reddiyedir. Doktor Faustus'ta modern sanat, Tanrı'nın değil, adeta hiçliğin hizmetinde çalışan bir sistem hâline gelmiştir.[170]

Bu noktada sanatın tehlikeli bir hale gelebileceği düşüncesi öne çıkar. Leverkühn'ün sanatı neşeyi değil hüznü, umudu değil kederi, inancı değil boşluğu yüceltir. Onun sanatı, dinleyiciyi dönüştürmez; onu bir çıkmaza, bir yalnızlığa hapseder. Bu da estetik olanla etik olan arasındaki kadim ilişkinin kopmuş olduğuna işaret eder. Mann'ın sanat anlayışı, bu kopuşun verdiği rahatsızlığı yüksek sesle dile getirir. Sanat, ona göre yalnızca biçimsel mükemmellik değil; aynı zamanda insanî sorumluluk taşıması gereken bir alandır. Ancak Leverkühn'ün müziğinde bu sorumluluk artık yoktur. Sanat, özerkleştikçe vicdanından da kopmuş, kendi içine kapanmış ve yalnızca kendi kurallarıyla var olan bir yapı hâline gelmiştir.

Estetik tehlike, burada yalnızca bireysel düzlemde değil, siyasal düzlemde de karşılık bulur. Mann, roman boyunca sanattaki deformasyonla Almanya'nın tarihsel deformasyonu arasında açık bir paralellik kurar. Leverkühn'ün bireysel yozlaşması, Almanya'nın kolektif yozlaşmasının bir alegorisi gibidir. Sanatçının etik bağlardan arınmış estetik anlayışı, toplumun faşist totaliterliğe kayışıyla koşuttur.[171] Mann'a göre, duyarlılıktan kopmuş bir sanat anlayışı, siyasi faşizmin kültürel zeminini hazırlar. Bu bağlamda roman, yalnızca bir sanat felsefesi değil, aynı zamanda bir uygarlık eleştirisidir.

Leverkühn'ün sanatı, aynı zamanda izleyiciyle olan ilişkiyi de bozar. Onun eserleri, yalnızca teknik olarak çözülmesi gereken yapılar hâline gelir. Dinleyici artık estetik haz ya da katarsis yaşamaz; onun yerine zihinsel bir çaba harcar, anlamı çözmekle uğraşır. Bu ilişki bozulması, estetik tehlikenin başka bir yönünü oluşturur: Sanat, elitist ve dışlayıcı bir alana dönüşür. Herkesin anlayabileceği bir ifade biçimi değil, yalnızca "inisiye olanlar" tarafından kavranabilecek gizli bir dile bürünür.[172] Bu da sanatın toplumsal işlevini yitirerek bireysel bir narsisizm aracına dönüşmesine neden olur.

---

[170] Bknz. Lukács, ***Essays on Thomas Mann***, 120.
[171] Bknz. Beckett, **Aschenbach, Mann and Music,** 579.
[172] Adorno, ***Philosophy of Modern Music***, 52.

Tüm bu unsurlar bir araya geldiğinde, Thomas Mann'ın estetik krize dair tavrı belirginleşir: O, sanatın özgürleşmesini yadsımaz; ancak bu özgürlüğün etik ve toplumsal bağlamdan kopmasını büyük bir tehlike olarak görür. Sanatın anlam üretme işlevi yitirildiğinde, geriye yalnızca biçimsel oyunlar kalır. Leverkühn'ün sanatı işte bu biçimsel oyunun en saf ve en boş örneğidir. Mann, bu boşluğu görünür kılarak, okuyucuyu yalnızca hayranlık duymaya değil; sorgulamaya, etik olarak konum almaya çağırır.

Sanatın demonikleşmesi ve dahinin etik vicdanını kaybetmesi, Thomas Mann için yalnızca bireysel bir dram değil, kolektif bir yazgının da metaforudur. Leverkühn'ün çöküşü, yaratıcılığın ve entelektüel gururun nihayetinde bir deliliğe ve yıkıma yol açmasını temsil ederken, bu süreç romanın yayımlandığı dönemin tarihsel gerçekliğiyle, yani Almanya'nın Nasyonal Sosyalizm dönemindeki kültürel ve siyasal felaketiyle çarpıcı bir paralellik taşır.[173] Bu iki trajedinin alegorik bağı, Mann'ın en büyük etik kaygısını ortaya koymaktadır.

3.5. Almanya'nın Kaderi – Faşizm ve Kültürel Çöküş

Thomas Mann'ın Doktor Faustus romanı yalnızca bireysel bir sanatçının etik ve estetik serüvenini değil, aynı zamanda Almanya'nın tarihsel kaderini, özellikle de Nazi dönemine giden süreci ve bu sürecin kültürel dinamiklerini ele alan bir uygarlık alegorisidir. Romanın anlatıcısı Serenus Zeitblom'un gözünden sunulan anlatı, Leverkühn'ün yükselişiyle Almanya'nın karanlığa doğru sürüklenişi arasında açık ve sistemli bir paralellik kurar. Bu paralellik, estetik olanla tarihsel olan, bireysel olanla ulusal olan arasında gidip gelen karmaşık bir yapının habercisidir. Mann, sanatın yozlaşmasını bir milletin yozlaşmasıyla birlikte ele alır ve bu iki çöküşü aynı nedensellik çizgisine yerleştirir.

Adrian Leverkühn'ün ruhunu şeytana satması, kişisel bir lanet olduğu kadar, Almanya'nın kolektif bir günahının sembolü hâline gelir. Bu anlaşma, sadece yaratıcı gücün elde edilmesini değil, aynı zamanda ahlaki duyarlılığın, insanî bağların ve etik

[173] Lukács, ***Essays on Thomas Mann***, 95.

sorumluluğun kaybedilmesini de içerir. Mann'a göre, bu bireysel çözülme süreci ile Almanya'nın 1930'lu ve 1940'lı yıllarda içine düştüğü faşist rejim arasında doğrudan bir bağ vardır. Leverkühn'ün duygusuzluğu, acımasız yaratıcılığı, yapısalcı estetiği ve yalnızlığı; Nazi ideolojisinin akıl dışı, katı, totaliter doğasına benzer bir zihinsel iklimin ürünüdür. Bu nedenle Mann, roman boyunca estetik olanla siyasal olanı birbirinden ayırmaz; tam tersine, sanatın ve siyasetin aynı yozlaşmış zihnin iki farklı yüzü olduğunu öne sürer.

Zeitblom'un anlatıcı olarak seçilmiş olması da bu tarihsel çerçeveyi derinleştiren önemli bir tercihtir. Zeitblom, geleneksel bir hümanist, Latin ve Yunan klasikleriyle yetişmiş bir aydın, kibar bir akademisyendir. Ancak onun bu hümanist kimliği, Almanya'daki siyasi gelişmeleri durdurmakta yetersiz kalır. O sadece izler, yorumlar ama müdahale edemez. Bu edilgenlik, Mann'ın Weimar Almanyası'nın aydınlarına yönelttiği açık bir eleştiridir. Klasik kültüre, felsefeye, ahlaka bağlı olan bu aydınlar, kendi ellerinin altındaki toplumsal değişimleri fark etmekte gecikmiş; faşizmin yükselişini yalnızca izlemekle yetinmişlerdir. Bu yönüyle Doktor Faustus, bir sanatçının değil, bir milletin kendi karanlığına nasıl boyun eğdiğinin hikâyesi hâline gelir.

Roman boyunca yapılan kültürel göndermeler, Almanya'nın tarihsel belleğini ve kimliğini sorgulayan simgelerle doludur. Lutherci Protestan geleneğin katılığı, romantik idealizmin irrasyonelliğe evrilmesi, Alman müziğinde tanrısal olanla şeytani olanın iç içe geçmesi – tüm bunlar, Almanya'nın tarihsel ruhsal çatışmalarını işaret eder. Bu kültürel tarih, sonunda bir siyasal trajediye, yani Hitler döneminin kıyımlarına ve entelektüel çöküşüne yol açar. Mann'a göre, bu trajedi bir sapma değil; uzun zamandır biriken kültürel, ahlaki ve estetik yanlışların sonucudur.

Adrian Leverkühn'ün sonunda içine düştüğü delilik, yalnızca bireysel bir tükeniş değil; Almanya'nın da bir tür tarihsel delilik sürecine girdiğinin alegorisidir. Leverkühn'ün şeytanla yaptığı anlaşma gibi, Almanya da Hitler'le, yani karizmatik ama yıkıcı bir figürle kaderini birleştirmiştir. Bu birliktelik kısa vadede bir güç, bir ivme, bir yükseliş gibi görünse de; uzun vadede kaçınılmaz bir çöküşe yol açar. Tıpkı Leverkühn'ün frengiye yakalanarak bedelini ödediği gibi, Almanya da İkinci Dünya

Savaşı'nın yıkımıyla bu seçimin bedelini öder. Bu paralellik, romanın tüm yapısını boydan boya kuşatır ve onu yalnızca edebi bir anlatı değil, bir tarihsel vicdan muhasebesi haline getirir.[174]

Ayrıca Mann, Almanya'nın 19. yüzyıl kültüründen gelen yüksek idealizmin, nasıl olur da 20. yüzyılda bir soykırım makinesine evrilebildiğini tartışır. Goethe, Schiller, Beethoven gibi isimlerle övünen bir medeniyetin, nasıl olur da Hitler gibi bir figürü doğurduğu sorusu, romanın temelindeki tarihsel ve etik sorudur. Mann'a göre, sorun bu büyük kültürel figürlerde değil, onların yarım yamalak, araçsallaştırılmış ve duygudan yoksun biçimde miras alınmasındadır. Leverkühn'ün Beethoven'a gönderme yapan ama o referansı geri çeviren müziği de bu bağlamda değerlendirilmelidir: Büyük geçmişin içi boşaltılmış, şekilsel olarak tekrarlanmış ama ruhu kaybedilmiştir. Bu da faşizmin kültürel zemininin sanat aracılığıyla nasıl inşa edilebildiğini gösterir.

Tüm bu unsurlar dikkate alındığında Doktor Faustus, bir sanatçı romanı olmanın ötesine geçer ve bir milletin kolektif bilincine dair radikal bir eleştiri sunar. Mann, bir Alman aydını olarak yalnızca geçmişi anmakla kalmaz; kendi milletine, kendi kültürüne karşı da ahlaki bir hesaplaşma içine girer. Bu hesaplaşmada en büyük suç ise, kültürün, sanatın ve entelektüel geleneğin siyasetten kopmuş, dünyadan uzaklaşmış bir hale getirilmesidir. Oysa Mann'a göre gerçek kültür, yalnızca geçmişin anısı değil, bugünün karşısında alınan etik bir tutumdur. Doktor Faustus, bu etik tutumu hatırlatmak ve yeniden kurmak için yazılmış bir romandır.

Leverkühn'ün trajedisi, Almanya'nın kültürel çöküşünün bir alegorisi olarak okunurken, bu alegorinin bize kimin sesiyle ulaştığı da önem kazanır. Mann, bu kültürel felaket ve demonik deha hikayesini, anlatıcı Serenus Zeitblom'un hümanist, ahlaki ve ironik sesi üzerinden aktarır. Zeitblom'un varlığı, Leverkühn'ün aşırı demonizmini dengeleyen kritik bir ahlaki kontrpuandır. Bu anlatı tercihi, romanın yapısını, zaman algısını ve ironisini incelemeyi zorunlu kılar.

[174] O'Hara, **Of Love and Death in Modern Culture**, 129.

3.6. Anlatı Yapısı, Zaman ve İroni – Zeitblom'un Gözünden Hakikate Bakmak

Thomas Mann'ın Doktor Faustus romanı, biçimsel düzeyde de son derece karmaşık ve katmanlı bir yapı sunar. Roman yalnızca içeriksel olarak değil, anlatı kurgusu ve zaman yapısı açısından da bir entelektüel inşadır. Bu yapı, romandaki olayları doğrudan yaşamayan, fakat onlara tanıklık eden bir figür olan Serenus Zeitblom tarafından aktarılır. Mann, romanın baş karakteri olan Adrian Leverkühn'ü kendi iç dünyasından anlatmak yerine, onun yakın çevresinden, yani dışarıdan bir gözle sunmayı tercih eder. Bu tercihin ardında yatan temel sebep, hem anlatısal güvenilirlik duygusunu kurmak, hem de romanın merkezindeki karanlık karakterle okur arasında doğrudan bir özdeşlik kurulmasını önlemektir.[175]

Zeitblom, klasik eğitim almış, Protestan terbiyesiyle yoğrulmuş, Latin ve Yunan klasiklerine hâkim bir hümanisttir. Ancak bu entelektüel ve etik donanımına rağmen, romanda oldukça pasif bir figür olarak karşımıza çıkar. Adrian Leverkühn'ün yükselişine, çöküşüne ve nihayet aklını yitirip sessizliğe gömülmesine baştan sona tanıklık eder, fakat hiçbir zaman bu gidişata müdahale edemez. Bu pasiflik, yalnızca bir karakter özelliği değil; Mann'ın, Weimar Cumhuriyeti dönemindeki Alman aydınlarına yönelttiği tarihsel bir eleştirinin kişiselleştirilmiş biçimidir. Zeitblom'un her şeyi görüp hiçbir şeye karşı duramayan yapısı, dönemin entelektüel kesiminin Nazi rejimi karşısındaki sessizliğini simgeler.[176]

Anlatının zaman yapısı da bu temayı derinleştirir. Romanın anlatıcısı Zeitblom, metni 1943-1945 yılları arasında yazdığını belirtir ve bu dönem, Almanya'nın savaşta ağır yenilgiler aldığı ve kültürel olarak çöküş yaşadığı yıllardır. Zeitblom, geçmişte yaşanmış olayları bu tarihsel arka plandan yazıya döker. Bu sayede romandaki anlatı, iki farklı zaman katmanında ilerler: geçmişin olayları ile bugünün felaketi. Bu zaman geçişleri, romanın yapısına kontrpuan bir yapı kazandırır. Müziğin çok sesliliğine benzer şekilde, farklı zaman düzlemleri birbiriyle çakışır, kesişir ve yankılanır.[177]

[175] Marck, **Thomas Mann as a Thinker,** 55.
[176] Beckett, **Aschenbach, Mann and Music,** 581.
[177] Mann, **Doktor Faustus**, 256.

Böylece Mann, yalnızca olayları anlatmakla kalmaz; aynı zamanda bu olayların tarihselliğini ve bellekteki yankısını da görünür kılar.

Romanın anlatı dili, yoğun biçimde ironik bir yapıya sahiptir. Zeitblom'un dili, incelikli, ölçülü, hatta çoğu zaman kendi anlatısını eleştiren bir tutumla biçimlenmiştir. Bu ironi, romanın temel anlatı stratejilerinden biridir. Özellikle Adrian'ın bazı fikirlerine ya da müzikal yaklaşımlarına karşı duyulan mesafe, Zeitblom'un satır aralarına yerleştirdiği düşünsel şüpheyle ifade edilir. Fakat bu ironi, doğrudan bir eleştiri ya da alay biçiminde değil; çoğu zaman sezdirilen, ima edilen, kendini geri çeken bir üsluptadır. Mann, bu anlatım tarzıyla romanın estetik yapısını bir tür yapıbozum alanına dönüştürür. Hakikat hiçbir zaman doğrudan sunulmaz; hep dolaylı, gecikmeli ve çoğunlukla eksik biçimde iletilir.

Zeitblom'un anlatısı aynı zamanda Leverkühn'ün hayatına dair yazılı bir tanıklıktır. Bu tanıklık, bir anlamda ahlaki bir kefaret işlevi görür. Zeitblom, Adrian'a karşı yeterince müdahaleci olamamanın vicdan azabını, onun hayat hikâyesini yazıya dökerek telafi etmeye çalışır. Bu da romanın otobiyografik boyutunu derinleştirir: Mann, belki de kendi kuşağının entelektüelleri adına bir tür hesaplaşma metni yazmaktadır. Zeitblom, bu hesaplaşmanın yazarıdır; ama aynı zamanda onun mahcubiyetini de taşır.

Romanın sonunda Zeitblom'un dile getirdiği umut ya da dua, eserin en çarpıcı ironilerinden birini içerir.[178] Çünkü bu dua, artık neredeyse imkânsız bir beklentiye dönüşmüştür. Hem Leverkühn hem de Almanya çökmüştür; geriye yalnızca anlatı kalmıştır. Mann, bu anlatıyı hem bir ağıt hem de bir uyarı olarak kurgular. Zeitblom'un anlatımı aracılığıyla roman, yalnızca geçmişi anlamaya değil, geleceği sorumlulukla kurmaya yönelik etik bir çağrıya dönüşür.

Doktor Faustus yalnızca ne anlattığıyla değil, nasıl anlattığıyla da büyük bir roman olarak öne çıkar. Serenus Zeitblom'un anlatıcı olarak seçilmesi, hem estetik hem felsefi hem de tarihsel nedenlere dayanır. Onun ironik, mesafeli, acılı dili sayesinde roman, Adrian Leverkühn'ün hikâyesini yalnızca bir sanatçının biyografisi

[178] Bknz. Mann, **Doktor Faustus**, 675.

olarak değil; bir çağın, bir kültürün ve bir milletin çöküşünü belgeleyen tarihsel bir vesika olarak kurar. Bu anlatı yapısı, romanın çok katmanlı felsefi derinliğini tamamlar ve onu yalnızca edebî değil, aynı zamanda epistemolojik bir yapı hâline getirir.

Zeitblom'un hümanist, rasyonel ve ironik anlatımı, Leverkühn'ün trajik, irrasyonel ve demonik kaderiyle birleşerek, *Doktor Faustus*'u klasik Faust mitinden kesin olarak ayırır. Bu iki karşıt sesin bir arada var olması, Mann'ın modern çağa dair nihai yargısını oluşturur. Tüm bu analizin son aşamasında, Mann'ın bu kadim miti nasıl yeniden şekillendirdiği, kurtuluşu reddedip yerine mutlak hiçliği koyarak modern trajediyi nasıl tanımladığı sorusuna cevap aranmalıdır.

3.7. Faust Mitinin Dönüşümü – Modern Bir Tragedya

Doktor Faustus, adından da açıkça anlaşıldığı üzere, Batı edebiyatının en köklü anlatılarından biri olan Faust mitinin modern bir yeniden yazımıdır. Thomas Mann, bu arketipsel miti yalnızca yeniden üretmekle kalmaz; onun bütün yapısını, anlam çerçevesini ve ahlaki boyutunu radikal biçimde dönüştürerek, 20. yüzyılın karanlık gerçekliğine uygun bir yapı hâline getirir. Faust miti geleneksel olarak, bilgiye duyulan tutku, sınırların aşılması, insanın Tanrı'yla yarışma arzusu ve sonunda bir kurtuluş ihtimali üzerine kuruludur. Goethe'nin Faust'unda kahraman, her şeye rağmen Tanrı tarafından affedilir. Mann ise bu anlatıyı tersine çevirir: Onun Faust'u, yani Adrian Leverkühn, affedilmez; hatta belki de affedilemez bir noktaya kadar düşer.

Adrian Leverkühn'ün şeytanla yaptığı anlaşma, yalnızca bilgiye ulaşmak için değil, sanatçı dehasına erişebilmek için yapılır. Bu tercihin ardında yatan motivasyon, modern çağın Tanrı'dan uzaklaşmış, sekülerleşmiş yapısıyla ilgilidir. Mann'a göre artık bilgi değil, yaratıcılık esastır. Ancak bu yaratıcılık, kendiliğinden gelen bir ilham değil; bedeli olan, hatta şeytani bir kaynaktan beslenen bir güce dönüşmüştür. Bu bağlamda Mann'ın Faust'u, kurtuluşu aramayan, tam tersine yıkımı göze alarak yüceliğe ulaşmak isteyen bir figürdür. Sanatın bedeli olarak insanlıktan vazgeçmek, modern Faust'un temel çelişkisidir.

Goethe'nin Faust'u yaşamak ister; deneyimlerin peşinden koşar, aşkı, bilimi, siyaseti ve doğayı dener. Leverkühn ise tam aksine kendini dışlar, duygusal bağ kurmaz, hazlardan uzak durur. Onun arzusu deneyim değil, mutlak formdur. Bu fark, iki karakter arasındaki en temel ayrımdır. Faust bir varoluşçu arayıcıdır; Leverkühn bir biçimsel mutlakiyetçidir. Bu yönüyle Leverkühn, yalnızca bir Faust değil; aynı zamanda modern sanatçının alegorik temsilidir. Onun trajedisi bireysel bir başarısızlık değil; bütün bir çağın kültürel çöküşünü temsil eden kolektif bir felakettir.

Mann'ın şeytan tasviri de klasik Faust anlatılarından farklıdır. Goethe'nin Mephisto'su hicivci, oyuncu, hatta eğlenceli bir figürken; Mann'ın şeytanı entelektüel, iğneleyici, kültürel referanslarla donanmış, adeta bir eleştirmen gibidir. Bu figür, Leverkühn'ün en karanlık arzularını görünür kılar ve onun içindeki insanî unsurları adım adım yok eder. Bu şeytan dışsal bir varlık olmaktan çok, Leverkühn'ün içindeki çatışmanın somutlaşmış hâlidir. Mann burada mitolojik olanı psikolojik ve kültürel düzleme çeker. Böylece Faust miti, bireyin kendi içindeki şeytanla yüzleşme sürecine dönüşür.

Mann'ın en radikal müdahalelerinden biri, mitin sonunda kurtuluş fikrini dışlamasıdır. Leverkühn ne ilahi bir af bulur, ne de yeniden doğar. Onun sonu, mutlak bir sessizliktir. Bu sessizlik, yalnızca bireysel bir çöküşü değil; insanlığın, sanatın ve kültürel mirasın çözümsüzlüğünü dile getirir. Mann, modern çağın Faust'una hiçbir kurtuluş ihtimali tanımaz; çünkü çağın kendisi, kurtuluşu mümkün kılacak değerlerden artık yoksundur. Bu açıdan Doktor Faustus, yalnızca modern değil, modernliğin trajedisini anlatan bir Faust versiyonudur.

Leverkühn'ün son eseri olan Doktor Faustus'un Ağıtı, bu trajedinin hem tematik hem de biçimsel özetidir. Beethoven'ın evrensel kardeşlik hayalini temsil eden Neşeye Övgü temasını reddeden bu oratoryo, müziğin kendi içinde geri çekilmesidir. Tematik olarak bu eser, Goethe'nin Faust'undaki cennete yükseliş sahnesinin karşıtıdır: Yükselmek yerine aşağıya çekilme, yücelik yerine suskunluk, umut yerine boşluk. Bu müzik, Faust'un günahlarından arınmasını değil; günahın kendisinin yüceltilmesini temsil eder. Böylece Mann, Faust mitine radikal bir müdahale yapar: Modern Faust'un yüceliği, onun lanetinde saklıdır.

Sonuç olarak Doktor Faustus Faust mitinin hem devamı hem de eleştirisidir. Mann bu mitin yapısal öğelerini korur, fakat onların anlam çerçevesini bütünüyle dönüştürür. Bilgi, güç ve sanat tutkusu; artık yalnızca bireysel bir yükselişin değil, aynı zamanda bireyin çöküşünün de zemini hâline gelmiştir. Modern sanatçının Faustçu arzusu onu yalnızlaştırır, insandan koparır ve sonunda deliliğe sürükler. Bu trajedi Mann'ın gözünde modern çağın temel yapısını oluşturur: Tanrı'nın sessiz kaldığı, sanatın boşluğa dönüştüğü, insanın etik pusulasını yitirdiği bir çağ… Ve bu çağda Faust, artık kurtulamaz.

Adrian Leverkühn'ün kurtuluşsuz sonu, Thomas Mann'ın sanatçı kurgusundaki nihai ve en karanlık duraktır. Birinci bölümde ele aldığımız Tonio Kröger, burjuva yaşamı ile sanat arasında bir "sentez" ve "sevgi" yoluyla yaşama tutunurken; ikinci bölümdeki Gustav von Aschenbach, estetik disiplinin kırılmasıyla bireysel bir "çöküşe" sürüklenmiştir. Ancak üçüncü bölümdeki Leverkühn ile birlikte, sanatçının krizi artık bireysel bir vaka olmaktan çıkıp, teolojik, politik ve kültürel bir kıyamete dönüşmüştür.

Lucy Beckett'in ifade ettiği gibi, Mann'ın erken dönem eserlerinde müzik ve ölümle kurduğu romantik ve ironik ilişki, *Doktor Faustus*'ta yerini tarihsel bir hesaplaşmaya ve mutlak bir ciddiyete bırakmıştır. Aschenbach uçuruma (abyss) düşmüş, Leverkühn ise uçurumun kendisi olmuştur. Sanatın özerkleşmesi (otonomi) ve ahlaktan arınması süreci, Leverkühn'de insanlık dışı bir soğuklukla tamamlanmış; deha, barbarlıkla ittifak kurmuştur.

Bu noktada *Doktor Faustus*, Mann'ın sanatçı sorunsalına verdiği en radikal cevaptır: Eğer sanat, insanlık (Humanität) idealinden kopar ve yalnızca estetik mükemmelliği hedeflerse, varacağı yer özgürlük değil, şeytani bir köleliktir. Georg Lukács'ın belirttiği üzere, bu roman "burjuva çağının ve onun sanat anlayışının trajik sonunu" belgeler. Leverkühn'ün sessizliğe gömülmesiyle birlikte, Thomas Mann'ın estetik yolculuğu da tamamlanmış olur.

Çalışmanın nihai durağı olan “Sonuç” bölümünde, Tonio Kröger’den Adrian Leverkühn’e uzanan bu hattın (sentez – çöküş – lanetlenme) genel bir muhasebesi yapılacak; Mann’ın yeni hümanizm arayışının ve sanatçıyı ahlaki bir özne olarak yeniden kurma çabasının modern düşünce tarihindeki yeri tartışılacaktır.

SONUÇ

Thomas Mann'ın edebiyatında sanatçı figürü, yalnızca bireysel bir yaratıcılık örneği ya da psikolojik portre değildir; aynı zamanda modernliğin felsefi, kültürel ve ahlaki sorunlarının somut bir yansımasıdır. 20. yüzyılın başında Avrupa kültürünün yaşadığı dönüşüm yalnızca siyasi ve toplumsal yapıda değil, bireyin kimlik algısında da köklü kırılmalara yol açmıştır. Endüstrileşme, kentleşme, ulus-devletlerin güç kazanması, geleneksel değerlerin çözülmesi ve I. Dünya Savaşı'nın yarattığı sarsıntılar, sanatçının hem toplumdaki hem de kendi iç dünyasındaki konumunu kökten değiştirmiştir.

Mann'ın sanatçı karakterleri, bu dönüşümün tam merkezinde yer alır. Onlar, bir yandan modern bireyin özgürleşme ve kendini gerçekleştirme arzusunu taşırken, diğer yandan bu arzunun beraberinde getirdiği yabancılaşma, yalnızlık ve etik bunalımla yüzleşirler. Modernlik, sanatçıya daha önce olmadığı kadar geniş bir ifade alanı sunarken, aynı zamanda onun toplumsal köklerini zayıflatmış, geleneksel bağlarını koparmıştır. Böylece sanatçı, hem bir "özgür birey" hem de "köksüz bir yabancı" olarak var olur.

Mann'ın metinlerinde bu durum, sürekli bir ikilik ve gerilim olarak karşımıza çıkar. Sanatçı figürleri, hem estetik ideallerin peşinde koşar hem de bu ideallerin yaşamın sıradan gerçekliğinden kopardığı bir yabancılıkla yaşar. Burada söz konusu olan yalnızca bireysel bir melankoli değil; sanatın toplumsal işlevinin dönüşmesi, estetiğin etikle bağının zayıflaması ve yaratıcılığın "insani olan"dan kopma tehlikesidir.

Bu bağlamda Mann'ın sanatçıları, hem "çağın ruhu"nun (Zeitgeist) taşıyıcıları hem de bu ruhun krizini gözler önüne seren figürlerdir. Onlar, sanat ile hayat arasındaki sınırların bulanıklaştığı, estetik deneyimin ahlaki zemininin sorgulandığı, modern bireyin varoluşsal sıkışmışlığının görünür olduğu noktalarda konumlanırlar. Bu nedenle Mann'ın sanatçı karakterleri, edebi bir portreden çok, felsefi bir problematiğin somutlaştırılmış hâlidir.

Mann'ın eserleri incelendiğinde, bu figürlerin ortak özelliği, sürekli bir içsel çatışma hâlinde olmalarıdır. Bu çatışma çoğu zaman iki düzlemde işler. Bireysel düzlemde

sanatçı, kendi arzuları, tutkuları ve yaratıcı dürtüleri ile toplumsal roller, ahlaki normlar ve yaşamın sıradan düzeni arasında sıkışır. Kültürel düzlemde ise sanat, modern dünyada hem yüceltilen hem de toplumsal işlevi sorgulanan bir alan olarak ortaya çıkar. Bu alanın sunduğu özgürlük, aynı zamanda ahlaki bağların gevşemesine ve bireysel sorumluluk bilincinin zayıflamasına yol açabilir.

Bu iki düzlemde yaşanan gerilim, Mann'ın sanatçı figürlerinin hem yaratıcı gücünü besler hem de onları yıkıma sürükler. Bu noktada Schopenhauer ve Nietzsche'nin felsefeleri, Mann'ın kurgusunda kritik bir rol oynar. Schopenhauer, sanatın istemeyi (der Wille) geçici olarak askıya alan kurtarıcı yönünü vurgularken; Nietzsche, Apolloncu form ile Dionysosçu taşkınlık arasındaki yaratıcı gerilime dikkat çeker. Mann'ın sanatçıları bu iki felsefi perspektifin çatışmalı kesişiminde var olurlar: Sanat, hem yaşamı aşma imkânı hem de bu aşmanın bedeli olarak ruhsal çözülme riskidir.

Dolayısıyla, Thomas Mann'ın sanatçı figürleri, modernlik çağında sanatın ne olduğuna, ne olması gerektiğine ve ne olabileceğine dair derin bir sorgulamanın merkezinde dururlar. Onlar, bir çağın vicdanı oldukları kadar, bu vicdanın kırılganlığının da tanıklarıdır. Ve bu bağlamda, her bir karakter, modern bireyin kendi kendisiyle ve çağının ruhuyla yaptığı bitmeyen bir mücadelenin edebi simgesine dönüşür.

Tonio Kröger, Thomas Mann'ın sanatçı figürüne ilişkin en kişisel ve en otobiyografik eserlerinden biridir. Tonio, bir yandan burjuva düzenine ait olma arzusunu, diğer yandan bu düzenden dışlanmış sanatçı kaderini taşıyan bir karakterdir. Onun yaşadığı içsel çatışma, modern sanatçının toplumsal aidiyet ile bireysel özgünlük arasındaki gerilimin edebi bir örneğidir.

Tonio'nun hikâyesinde belirleyici olan, burjuva yaşamına duyduğu hem özlem hem de eleştirel mesafedir. Çocukluk yıllarında gözlemlediği "sarı saçlı, mavi gözlü" sağlıklı ve neşeli tipler, onun gözünde hem bir saflık hem de ulaşılmaz bir bütünlük sembolüdür. Tonio, bu dünyayı içtenlikle sever; düzeni, sadeliği ve normalliği onu çeker. Fakat sanatçı olma süreci, onu bu dünyanın dışında bir yere konumlandırır.

Böylece Tonio, hem sevdiği hem de yabancılaştığı bir yaşam biçimiyle karşı karşıya kalır.

Bu çatışmanın felsefi kökenleri, Nietzsche'nin Apollon–Dionysos ikiliğinde okunabilir. Tonio'nun burjuva yaşamına duyduğu özlem, Apolloncu düzen, ölçü ve form sevgisini temsil eder. Bu yaşam, bireysel kimliğin sınırlarını koruyan, hayatı düzenleyen bir estetik ilkedir. Ancak Tonio'nun sanatçı doğası, onu Dionysosçu bilgiye —yani tutku, acı, taşkınlık ve bireyselliğin eridiği yaratıcı sarhoşluk hâline— mahkûm eder. Burada trajedi, bu iki dünya arasında bir senteze ulaşamamasıdır. Tonio, ne bütünüyle burjuva olabilmekte ne de sanatçı olmanın getirdiği yalnızlığı kabullenebilmektedir.

Schopenhauer'in isteme kavramı da Tonio'nun içsel krizini anlamada önemlidir. Schopenhauer'e göre yaşam, doyurulamaz bir istemenin sürekli devinimidir ve sanat, bu istemeyi geçici olarak askıya alabilen nadir etkinliklerden biridir. Tonio için burjuva yaşamı, istemenin daha dingin, daha belirgin kurallara bağlı bir biçimde yaşanabileceği bir alan gibidir. Ancak sanatçı kimliği, onu istemeyi bastırmaya değil, onunla yüzleşmeye zorlar. Bu yüzleşme, Tonio'yu hem yaratıcı kılar hem de ruhsal olarak yıpratır.

Tonio'nun trajedisi, yalnızca toplumsal bir "yabancılık" değil; aynı zamanda ontolojik bir sıkışmışlıktır. O, "sevdiklerinden kopmuş" ve "ait olduğu yere yabancı" bir figürdür. Burjuva yaşamı, onun gözünde kaybedilmiş bir cennet gibidir; ancak bu cennet, sanatın yarattığı bilinçle artık geri dönülmez şekilde uzaklaşmıştır. Tonio, kendisini bu ikili durumun ortasında, ne tam anlamıyla dahil ne de tamamen dışarıda bir konumda bulur.

Bu nedenle Tonio Kröger, yalnızca bir bireyin hikâyesi değil; modern sanatçının toplumla kurduğu sorunlu ilişkinin alegorisidir. Burjuva dünyası, sanatçıya hem ihtiyaç duyar hem de ondan rahatsız olur; sanatçı ise hem o dünyaya ait olmak ister hem de onun sınırlarını aşmak zorunda hisseder. Tonio'nun bitmeyen özlemi ve hiçbir yere tam olarak ait olamama hâli, bu ikilemin en dokunaklı edebi yansımalarından biridir.

Tristan adlı uzun öyküde karşımıza çıkan **Detlev Spinell**, Thomas Mann'ın sanatçı figürüne yönelik ironik ve eleştirel yaklaşımının belirgin bir örneğidir. Spinell, yalnızca sanatçı kimliğinin toplumsal konumunu değil, aynı zamanda estetiğin hayatla bağının kopması hâlinde nasıl bir kısırlığa sürüklendiğini de temsil eder. Onun karakteri, Mann'ın sanat–hayat ilişkisine dair en keskin uyarılarından biridir.

Spinell, fiziksel olarak zayıf, çelimsiz, hasta görünümlü bir adamdır; bedensel güçten yoksun, hayata doğrudan temas etmekten kaçınan biridir. O, neredeyse tüm varoluşunu kelimeler, estetik biçimler ve sanatsal hayaller üzerine kurar. Yaşamın kendisini deneyimlemek yerine, onun temsilini üretmeye yönelmiştir. Bu anlamda Spinell, Nietzsche'nin "kuramsal insan" tipinin estetik bir uyarlamasıdır: Gerçekliği olduğu gibi yaşamak yerine, onu estetik formlara dönüştürerek "düzeltmeye" çalışan bir figür.

Mann'ın Spinell üzerinden işaret ettiği temel sorun, estetik formun yaşam enerjisinden kopmasıdır. Spinell'in sanatsal uğraşı, Schopenhauer'in "istemenin askıya alınması" olarak tanımladığı estetik deneyimden çok, istemeden kaçmanın, yaşamın temel itkilerini bastırmanın bir yolu hâline gelmiştir. Bu bastırma, onun sanatını derinlikten yoksun, içi boş bir güzellik anlayışına mahkûm eder. Burada Mann, "sanat için sanat" anlayışının aşırı biçimlerdeki çoraklığını hicveder.

Spinell'in yaşamdan kopukluğu, Tristan'ın dramatik merkezinde yer alır. Hikâyede, tüberküloz sanatoryumunda tanıştığı Gabriele Klöterjahn'a duyduğu estetik hayranlık, onun için bir tür sanat eseri karşısında duyulan hayranlıktan farksızdır. Ancak bu hayranlık, gerçek bir insana, onun ihtiyaçlarına, acılarına veya yaşam gerçekliğine yönelmez; tamamen formun idealize edilmiş bir yansımasına odaklanır. Bu nedenle Spinell'in ilgisi, Gabriele'nin sağlığını korumak ya da iyileşmesine katkı sağlamak gibi insani bir çaba içermez.

Buradaki ironi, Spinell'in Wagner'in Tristan und Isolde operasına duyduğu hayranlığın, gerçek hayata uygulanmaya kalkışıldığında trajik sonuçlar doğurmasıdır. O, sanatsal bir eserdeki tutkunun yüceliğini, doğrudan yaşamın içine taşımaya çalışır. Fakat bu girişim, Gabriele'nin sağlığını tehlikeye atar ve sonunda onun ölümüne yol

açar. Böylece Mann, estetiğin hayatla bağının kopmasının yalnızca sanatsal bir kısırlık değil, aynı zamanda etik bir felaket doğurabileceğini gösterir.

Felsefi açıdan bakıldığında Spinell, Apolloncu formun Dionysosçu yaşam gücünden tamamen yoksun bir versiyonudur. Nietzsche'ye göre gerçek sanat, bu iki ilkenin yaratıcı bir sentezinden doğar; oysa Spinell, yalnızca formun peşinde koşar. Bu durum, onun sanatını yapay, kanı çekilmiş, yalnızca görünüşten ibaret bir hâle getirir. Dionysosçu içgüdülerin yokluğu, sanatı hayattan koparır ve onu steril bir estetik fetişe dönüştürür.

Spinell'in trajedisi, Tonio Kröger'inkinden farklıdır. Tonio, en azından hayatla bağını korur; özlem duyar, aidiyet arar. Spinell ise bu bağı tamamen koparmış, kendini yalnızca biçimsel estetiğin dar çerçevesine hapsetmiştir. Bu açıdan Spinell, Mann'ın sanatçı figürüne yönelttiği en güçlü eleştirilerden birinin somutlaşmış hâlidir: Sanat, yaşamdan beslendiği sürece anlamlıdır; hayatla bağını kopardığında ise hem estetik hem etik olarak çöker.

Venedik'te Ölüm, Thomas Mann'ın sanatçı figürünü en trajik biçimde işlediği eserlerden biridir. **Gustav von Aschenbach**, yaşamını mutlak disiplin, irade ve biçim anlayışı üzerine kurmuş, üretkenliği ve ciddiyetiyle ün kazanmış bir yazardır. Onun sanatı, Apolloncu düzenin —ölçülülük, netlik, kontrol— kusursuz bir örneği gibidir. Ancak bu titizlikle örülmüş yapı, bir anlık estetik karşılaşmayla çatırdar ve yerini bastırılmış arzuların, içgüdülerin, tutkuların baş döndürücü etkisine bırakır.

Aschenbach'ın krizini anlamak için Nietzsche'nin Apollon–Dionysos ikiliği belirleyici bir çerçeve sunar. Apollon, bireysel formu, sınırları, düzeni ve bilinçli kontrolü temsil eder; Dionysos ise formun çözülüşünü, coşku, sarhoşluk, tutku ve ölümle iç içe geçmiş bir yaşam taşkınlığını. Aschenbach, hayatı boyunca Apolloncu disiplini benimsemiş, eserlerini bu ölçülülük ve kontrollü estetik ilkelerle üretmiştir. Ancak Tadzio ile karşılaştığında, onda cisimleşen mutlak güzellik, Aschenbach'ın bastırdığı Dionysosçu güçleri serbest bırakır.

Tadzio'nun varlığı, Aschenbach'ta yalnızca estetik bir hayranlık uyandırmaz; aynı zamanda onun yaşamla kurduğu tüm ahlaki ve sanatsal dengeleri bozar. Burada

Mann, Schopenhauer'in isteme kavramını da devreye sokar. Schopenhauer'e göre güzellik deneyimi, istemeyi geçici olarak askıya alır. Aschenbach'ın Tadzio'yu izlerken hissettiği hayranlık, başlangıçta böylesi "saf" bir estetik deneyim gibi görünür. Ancak bu deneyim, kısa sürede bastırılmış arzuların yüzeye çıkmasına yol açar ve artık isteme askıya alınmaz, tam tersine yoğunlaşır.

Venedik'in kendisi, bu içsel dönüşümün mekânsal bir alegorisidir. Şehir, görkemli geçmişiyle Apolloncu bir estetik güzellik taşırken, kolera salgını ve ahlaki çürüme ile Dionysosçu kaosun sahnesine dönüşür. Aschenbach, bu kentin ikili doğası içinde kendi ruhsal çözülüşünü yaşar. Burada Thomas Mann, mekân ile ruh hâlini ustaca paralel kurar: Tadzio'nun saf güzelliği ile şehrin gizli çürümesi, Aschenbach'ın hem estetik yükselişini hem de ahlaki çöküşünü aynı anda besler.

Aschenbach'ın trajedisi, sanatçının kendi yaratıcı disiplinine ihanet etmesiyle başlar. Hayatı boyunca kendini sanatına adamış, kişisel arzularını disipline etmiş, topluma örnek teşkil eden bir ahlaki tutum sergilemiştir. Fakat Tadzio'nun yarattığı estetik sarhoşluk, bu kontrolü yıkar. Aschenbach, sanatçının yalnızca "formun efendisi" değil, aynı zamanda kendi içgüdülerinin kölesi olabileceğini gösterir.

Nietzsche'nin perspektifinden bakıldığında Aschenbach, trajik bir senteze ulaşamaz. Gerçek tragedya, Apolloncu ve Dionysosçu öğelerin yaratıcı bir birlikteliğinde doğar; oysa Aschenbach, Dionysosçu olan tarafından tamamen yutulur. Bu yutuluş, yalnızca sanatsal üretimini değil, etik kimliğini de yok eder. Onun ölümü, fiziksel bir sona ermekten ziyade, sanatçının kendi ilkelerine yenik düşmesinin simgesidir.

Aschenbach'ın hikâyesi, Thomas Mann'ın sanatçı figürüne dair temel uyarılarından biridir: Sanat, insanı yüceltebilir, onu kendi sınırlarının ötesine taşıyabilir; ancak estetik tutkular etik bağdan koparsa, bu yükseliş kaçınılmaz olarak bir çöküşe dönüşür. Venedik'te Ölüm, bu çöküşün en incelikli ve en sarsıcı tasvirlerinden biridir.

Doktor Faustus, Thomas Mann'ın hem bireysel hem de toplumsal düzeyde en yoğun felsefi tartışmayı yürüttüğü eseridir. **Adrian Leverkühn**, yalnızca bir sanatçı

portresi değil; aynı zamanda modern Alman kültürünün, sanat anlayışının ve 20. yüzyılın başındaki krizlerin alegorisidir. Mann, bu karakter aracılığıyla yaratıcı dehanın sınırlarını, etik sorumluluğunu ve şeytani güçlerle kurduğu tehlikeli ilişkileri sorgular.

Leverkühn, olağanüstü yetenekli bir bestecidir; ancak yaşadığı çağda geleneksel sanat formlarının tükendiğini, müziğin ifade gücünün artık eski etkisini kaybettiğini hisseder. Bu durum, onun yaratıcı ilhamı yeniden canlandıracak radikal bir yol aramasına yol açar. Mann, burada modernizmin krizini, yani hem form hem de içerik düzeyinde tükenmişlik hissini işler.

Leverkühn'ün kırılma noktası, bilinçli bir seçimle "şeytanla anlaşma" metaforu üzerinden gelir. Bu anlaşma, doğrudan Faust efsanesine göndermedir; ancak Mann, Goethe'nin Faust'undaki gibi bilgiye ulaşma arzusunu değil, modern sanatın yeni ifade yollarını bulma ihtiyacını merkeze alır. Leverkühn, şeytani ilham karşılığında insani bağlarını, dostluk ve aşk yetisini feda eder. Bu, Schopenhauer'in isteme kavramı açısından bakıldığında, istemeyi tamamen sanatsal yaratımın hizmetine sokmak, ama insani olanı tümüyle askıya almak anlamına gelir.

Leverkühn'ün sanatı, Nietzsche'nin Apollon–Dionysos ikiliği bağlamında da okunabilir. On iki ton tekniğiyle bestelediği müzik, son derece disiplinli, matematiksel ve yapısal (Apolloncu) bir formdadır. Ancak bu formun içine hapsettiği müzikal içerik, en karanlık, kaotik, ilkel (Dionysosçu) duyguları taşır. Böylece Leverkühn'ün eserleri, biçimsel ustalıkla yıkıcı bir içerik arasındaki gerilimin vücut bulduğu örnekler hâline gelir. Burada yaratıcı süreç, iki ilkenin doğal bir birlikteliği değil; zorla bir araya getirilmiş, yapay ve tehlikeli bir sentezdir.

Mann'ın asıl eleştirisi, bu yapay sentezin hem sanatçıyı hem de temsil ettiği kültürü yozlaştırmasıdır. Leverkühn'ün kişisel çöküşü —deliliğe sürüklenmesi, yalnızlık ve çaresizlik içinde ölmesi— yalnızca bireysel bir trajedi değildir; aynı zamanda Almanya'nın İkinci Dünya Savaşı'na giden yolda kendi "şeytani anlaşmasını" yapmasının alegorisidir. Leverkühn'ün sanatsal dehası, tıpkı savaş öncesi Alman kültürünün yüksek entelektüel birikimi gibi, şeytani bir ideolojiye hizmet eden bir araç hâline gelir.

Leverkühn'ün yaşamı boyunca yakın dostu olan anlatıcı Serenus Zeitblom, bu hikayeyi hem tanık hem de ahlaki bir yargıç olarak aktarır. Zeitblom'un sesi, Mann'ın kendi kuşağına yönelik vicdani sorgulamasının da sesi olur. Burada Mann, sanatçının yalnızca yaratıcı bir dahi değil, aynı zamanda etik bir sorumluluk taşıyan bir insan olduğunu vurgular. Sanat, şeytani ilhamla beslendiğinde, estetik açıdan çarpıcı olsa bile, ahlaki olarak yıkıcıdır.

Leverkühn'ün trajedisi, yaratıcı dehanın insani bağlardan kopmasının nihai bedelini gösterir. Sanat uğruna yapılan fedakarlık, burada neredeyse mutlak bir kendini feda etme haline dönüşmüştür. Ancak bu fedakarlık, insanı "yüceltici" değil, "yok edici" bir sonuca götürür. Mann'ın mesajı açıktır: Sanat, insani olanla bağını koruduğu sürece hakiki bir yaratım alanıdır; bu bağ koptuğunda ise şeytani bir güce dönüşebilir.

Thomas Mann'ın edebiyatında sanatçı figürü, yalnızca bireysel bir kimlik veya biyografik yansıma olarak değil; aynı zamanda modernliğin ahlaki, kültürel ve felsefi kırılma noktalarının temsili olarak ortaya çıkar. Tonio Kröger, Tristan, Venedik'te Ölüm ve Doktor Faustus'taki sanatçı karakterler, farklı toplumsal ve psikolojik koşullar içinde var olsalar da, ortak bir varoluşsal sorunun farklı yüzlerini yansıtırlar: Sanat ile hayat arasındaki gerilim.

Bu figürlerin tümünde, sanatçının kendine özgü bir yalnızlığı vardır. Bu yalnızlık, ne bütünüyle toplumsal dışlanmanın sonucu ne de sadece seçkin bir ayrıcalığın getirdiği bir tecrit hâlidir. Daha çok, sanatçının kendi içsel dünyasıyla yaşadığı çatışmanın, Schopenhauer'in "isteme" kavramıyla açıklanabilecek derin bir gerilimin sonucudur. Schopenhauer'e göre estetik deneyim, istemeyi —yani hayatın kör itkilerini— geçici olarak askıya alır. Ancak Mann'ın karakterlerinde bu askıya alma, çoğu zaman bastırma biçiminde gerçekleşir ve bastırılan, er ya da geç yıkıcı biçimlerde geri döner.

Nietzsche'nin Apollon–Dionysos ikiliği de bu karakterlerin çözümlenmesinde merkezi bir rol oynar. Apollon, form, düzen, ölçü ve bilinçli kontrolü temsil ederken; Dionysos, taşkınlık, kaos, içgüdü ve ölümle iç içe geçmiş yaşam gücünü ifade eder. Mann'ın sanatçıları, bu iki ilke arasındaki dengeyi bulmakta zorlanır. Tonio Kröger,

Apolloncu düzen sevgisi ile Dionysosçu deneyime duyduğu özlem arasında gidip gelir; Spinell, Apolloncu formun Dionysosçu yaşam gücünden tamamen kopmasının yarattığı kısırlığın örneğidir; Aschenbach, Apolloncu disiplinin bastırdığı Dionysosçu arzular tarafından yutulur; Leverkühn ise bu iki gücü yapay bir biçimde birleştirmeye çalışırken hem kişisel hem de kültürel bir felakete sürüklenir.

Mann'ın bu karakterlerle yaptığı en önemli vurgu, sanatçının etik sorumluluğudur. Sanat, yalnızca estetik bir yaratım alanı değil; aynı zamanda insani olanla bağını korumak zorunda olan bir etkinliktir. Estetik ile etik arasındaki bağ koptuğunda, sanatçı figürü tehlikeli bir uçuruma sürüklenir. Venedik'te Ölüm'de bu kopuş, bastırılmış arzunun felakete dönüşmesiyle; Doktor Faustus'ta ise şeytani ilhamın kültürel bir yozlaşmaya hizmet etmesiyle görünür hâle gelir.

Modernlik bağlamında Mann'ın sanatçı figürleri, bireysel psikoloji ile toplumsal tarih arasındaki kesişim noktasında durur. Onlar, hem kendi ruhsal krizlerinin kurbanıdır hem de çağlarının ahlaki ve estetik bunalımının birer aynasıdır. Bu açıdan bakıldığında Tonio, Spinell, Aschenbach ve Leverkühn yalnızca birer edebi karakter değil; modern bireyin anlam arayışını, aidiyet sorununu, ahlaki sorumlulukla yaratıcı özgürlük arasındaki gerilimi temsil eden figürlerdir.

Mann'ın bu figürler aracılığıyla sunduğu felsefi mesaj, sanatın doğasına ilişkin derin bir ikiliğe işaret eder: Sanat, insanı yüceltebilir, ona kendini aşma imkânı verebilir; ancak insani bağlardan koptuğunda, etik sorumlulukla bağını yitirdiğinde, şeytani bir güce dönüşebilir. Bu nedenle Mann'ın edebiyatında sanatçı, hem tanık hem mahkûm hem de anlatıcıdır; hem çağının vicdanıdır hem de kendi iç çöküşünün mimarıdır.

Sonuç olarak, Thomas Mann'ın sanatçı figürleri, modern bireyin varoluşsal sıkışmışlığını ve sanatın ikili doğasını anlamak için güçlü birer felsefi laboratuvar işlevi görür. Onların hikâyeleri, yalnızca bireysel trajediler değil; modern kültürün kendi üzerine düşünen, kendi ahlaki ve estetik sınırlarını sorgulayan anlatılardır. Mann, bu figürler aracılığıyla sanatın yalnızca estetik bir uğraş değil, aynı zamanda insan olmanın en kırılgan ve en tehlikeli alanlarından biri olduğunu hatırlatır.

Bu tez, Thomas Mann'ın sanatçı figürleri üzerine yapılan çalışmaları, geleneksel edebiyat eleştirisinin ötesine taşıyarak, modernliğin kökenlerine dair disiplinlerarası bir sanat felsefesi analizi sunmuştur. Çalışmanın en önemli katkısı, Mann'ın sanatçı krizini Etik-Estetik-Kültür sacayağının bir bileşkesi olarak ele alması ve bu bileşkede Estetik boyutu kurucu unsur olarak konumlandırmasıdır. Tonio Kröger'de toplumsal bir ikilem olarak başlayan yabancılaşma, Leverkühn'ün müziğinde Schopenhauer ve Nietzsche'nin fikirleri üzerinden modern estetiğin temel çıkmazına dönüşmüştür. Leverkühn'ün insani olandan kopuşu (Etik) ve bu kopuşun Alman kültürel yıkımına (Kültür) alegori oluşturması, estetik eylemin sonuçları olarak incelenmiştir. Dolayısıyla bu tez, Mann'ın edebiyatını, modern estetiğin yüceltme (Apollon) ve yıkım (Dionysos) potansiyelini sergileyen bir felsefi laboratuvar olarak yeniden okumayı teklif etmektedir.

Gelecekteki çalışmalar bu analizin devamı niteliğinde Mann'ın eserlerindeki hümanist karşıt seslere odaklanabilir. Leverkühn'ün demonizmine karşı Mann'ın vicdanı olarak konumlandırılan anlatıcı Serenus Zeitblom veya *Büyülü Dağ*'daki Hümanizm teması, estetik nihilist eğilimlere karşı etik direnişin nasıl kurgulandığını inceleyebilir. Bu gibi çalışmalar, sanatçı krizinin getirdiği yıkıma karşı Mann'ın felsefi bir kurtuluş imkânını nerede aradığını ortaya çıkararak, bu tezin sonuçlarını tamamlayıcı bir çerçeve sunacaktır.

KAYNAKÇA

Adorno, Theodor W.: ***Philosophy of Modern Music***. Çev. Anne G. Mitchell ve Wesley V. Blomster. New York: Seabury Press, 1973.

Baudrillard, Jean: ***Simülakrlar ve Simülasyon*.** Çev. Oğuz Adanır. 6. Baskı. Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2011.

Beckett, Lucy: **"Aschenbach, Mann and Music."** *The Musical Times* 114, no. 1564 (June 1973): 579–582. Published by Musical Times Publications Ltd.

Corbí, Josep E.: **"Gustav von Aschenbach's Inner Impulse and the Value of His Life."** *Revista Internacional de Filosofía* 35, no. 2 (2016): 67–82.

Engelberg, Edward.: **"Thomas Mann's *Faust* and Beethoven."** *Monatshefte* 47, no. 2 (February 1955): 112–116.

Genschmer, Fred.: **"Thomas Mann: From Subjectivism to Realism."** *Monatshefte für Deutschen Unterricht* 31, no. 7 (November 1939).

Good, Graham.: **"The Death of Language in 'Death in Venice'."** *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal,* Vol 5, No 3.New Views of THE EUROPEAN NOVEL (Spring, 1972) 43-52.

Hatfield, Henry.: **Thomas Mann.** New York: Oxford University Press, 1951.

Heller, Peter. : **"Thomas Mann's Conception of the Creative Writer."** *PMLA* 69 (September 1954).

Kamenetsky, Christa.: **"Thomas Mann's Concept of the 'Bürger'."** *CLA Journal* 5, no. 3 (March 1962).

Kirchberger, Lida.: **"Death in Venice and the Eighteenth Century."** *Monatshefte* 58, no. 4 (Winter 1966): 321–334. Published by University of Wisconsin Press.

Leppman, Wolfgang.: **"Time and Place in *Death in Venice*."** *The German Quarterly* 48, no. 1 (January 1975): 66–75.

Lindsay, J. M.: **Thomas Mann.** Oxford: Oxford University Press, 1954

Lukács, Georg.: ***Essays on Thomas Mann.*** Translated by Stanley Mitchell. London: Merlin Press, 1979.

Mann, Thomas.: **Doktor. Faustus.** Almancadan çev. Zehra Kurttekin. 4th ed. İstanbul: Can Sanat Yayınları, 2018.

Mann, Thomas.: ***Essays of Three Decades*.** Çeviren H. T. Lowe-Porter. New York: Alfred A. Knopf, 1947.

Mann, Thomas.: **Living Thought of Schopenhauer.** London, Toronto, Melbourne, and Sydney: Cassel and Company Limited, 1942.

Mann, Thomas.: **Venedikte Ölüm.** Almancadan çev. Behçet Necatigil. 24th ed.İstanbul: Can Sanat Yayınları, 2018.

Mann, Thomas.: **Tonio Kröger - Tristan.** Almancadan çev. Fatih Özgüven. İstanbul: Birikim Yayınları, 1983

Marck, Siegfried.: **"Thomas Mann as a Thinker."** *Ethics* 67, no. 1 (October 1956): 53–57. Published by The University of Chicago Press.

Minden, Michael.: **Modern German Literature.** Cambridge: Polity Press, 2011.

Nesme, Axel.: **A Tomopoetic Reading of Tristan and The Waste Land".** Revue TIES, Vol 2 (2018) 68-82.

Nietzsche, Friedrich.: **Böyle Buyurdu Zerdüşt**. Çeviren Mustafa Tüzel. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2014.

Nietzsche, Friedrich.: **Tragedyanın Doğuşu.** Almancadan çev. Mustafa Tüzel. 3.basım. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2013.

O'Hara, Daniel T.: **"Of Love and Death in Modern Culture: Rereading 'Doctor Faustus' with Freud in Mind".** An Interdiciplinary Journal, Vol 93 No:1/2 (Spring/Summer 2010) 117-140.

Pascal, Roy.: **The German Novel.** Toronto University of Toronto Press, 1956.

Picart, Caroline Joan.: **Thomas Mann and Friedrich Nietzsche: Eroticism, Death, Music, and Laughter.** Value Inquiry Book Series, vol. 85. Amsterdam: Rodopi, 1999.

Platon.: ***Phaidros*.** Çev. Ari Çokona. 4.basım. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2021.

Reinhardt, George W.: **Thomas Mann's *Doctor Faustus*: A Wagnerian Novel."** *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal* 18, no. 4 (Fall 1985): 109–123. Published by University of Manitoba.

Schröter,Klaus.: **Thomas Mann.** Çev. Özden Saatçi-Karadana. 1.basım. İstanbul: Kavram Yayınları,1999

Toibin, Colm.: **Sihirbaz: Bir Thomas Mann Biyografisi.** Çev. İlknur Özdemir. 1. basım. İstanbul: Sia, 2023.