

Karanlığın Estetiği
Rus Edebiyatında

gotik

Duygu Özakin

Sırasıyla tarihsel bir damga, bir sanat akımı, bir alt kültür ve akademik bir araştırma alanı olarak Gotik, tarihten çıktığı yola mimari ile devam etmiş, oradan edebiyata nüfuz ettikten sonra topluma yönelik dikkatlerin merceğinden geçerek edebî ürünleri sosyolojik bir perspektiften ele alan çağdaş araştırmaların gündemine girmiştir. Adını, Got kabilelerinin M. S. 410 yılında Antik Roma'ya düzenlediği istila ve yağmalardan alan bu terim, ilk kez 1550 yılında İtalyan sanat tarihçisi Giorgio Vasari tarafından "barbar" kavramının ikamesi olarak, bir mimari tarzı betimlemek üzere kullanılmış ve o günden bu yana, uygar olmayı imlemiştir.

Bu çalışma, yeniden doğuşunu 18. yüzyıl sonlarında bir grup edebiyatçı tarafından sahiplenilmesine borçlu olan Gotik geleneğin, Orest Somov'dan Nikolay Polevoy'a, Vsevolod Garşin'den Fyodor Dostoyevski'ye Rus edebiyatındaki uyarlamalarını çağdaş Gotik kuramları doğrultusunda mercek altına alıyor. Bu amaçla Got kavimlerinin, Roma'ya düzenledikleri akınların ardından önce tarih yazımına, daha sonra sanat tarihi terminolojisine sirayet eden "barbar" kimliklerinin izini delilik, intihar gibi Gotik izlekler ve Kent Gotiği, tekinsiz gibi çağdaş sınıflandırmalar yörüngesinde, sosyolojik eleştiri yöntemiyle sürüyor.

nobel
bilimsel

NOBEL BİLİMSEL ESERLER

www.nobelyayin.com

nobelyayin | nobelkitap | nobelcocuk | nobelyasam | nobelcocukyayin



nobel
yayın.com

E-KİTAP
kiralamak için

ISBN 978-625-7363-36-5

9 786257 363365

Karanlığın Estetiği
Rus Edebiyatında

gotik

Duygu Özakin

nobel
bilimsel

Karanlığın Estetiği
Rus Edebiyatında

gotik

Duygu Özakin

nobel
bilimsel

KARANLIĞIN ESTETİĞİ RUS EDEBİYATINDA GOTİK

Duygu Özakın



KARANLIĞIN ESTETİĞİ: RUS EDEBİYATINDA GOTİK

Duygu Özakin

Bilimsel Eserler No. : 615

ISBN : 978-625-7363-36-5

E-ISBN : 978-625-7363-35-8

Basım Sayısı : 1. Basım, Nisan 2021

© Copyright 2021, NOBEL BİLİMSEL ESERLER SERTİFİKA NO.: 20779

Bu baskının bütün hakları Nobel Akademik Yayıncılık Eğitim Danışmanlık Tic. Ltd. Şti.ne aittir. Yayınevinin yazılı izni olmaksızın, kitabın tümünün veya bir kısmının elektronik, mekanik ya da fotokopi yoluyla basımı, yayımı, çoğaltımı ve dağıtımı yapılamaz.

Nobel Yayın Grubu, 1984 yılından itibaren ulusal ve 2011 yılından itibaren ise uluslararası düzeyde düzenli olarak faaliyet yürütmekte ve yayınladığı kitaplar, ulusal ve uluslararası düzeydeki yükseköğretim kurumları kataloglarında yer almaktadır.

"NOBEL BİLİMSEL ESERLER" bir Nobel Akademik Yayıncılık markasıdır.

Genel Yayın Yönetmeni : Nevzat Argun -nargun@nobelyayin.com-

Yayın Koordinatörü : Gülferm Dursun -gulferm@nobelyayin.com-

Redaksiyon : Sergen Öz -sergen@nobelyayin.com-

Sayfa Tasarım : Erhan Bakır -erhan@nobelyayin.com-

Kapak Tasarım : Sezai Özden -sezai@nobelyayin.com-

Baskı Sorumlusu : Yavuz Şahin -yavuz@nobelyayin.com-

Baskı ve Cilt : Atalay Konfeksiyon Matbaacılık ve Rek. İnş. Tur. Oto. San. ve Tic. Ltd. Şti. / Sertifika No.: 47911-
Zübeyde Hanım Mah. Süzgül Cad. No.:7 Altındağ / ANKARA

Kütüphane Bilgi Kartı

Özakin, Duygu.

Karanlığın Estetiği: Rus Edebiyatında Gotik / Duygu Özakin

1. Basım. IV + 252 s. 13,5x21 cm. Kaynakça var, dizin yok.

ISBN: 978-625-7363-36-5

E-ISBN: 978-625-7363-35-8

1. Gotik 2. Estetik 3. Rus Edebiyatı

Genel Dağıtım

ATLAS AKADEMİK BASIM YAYIN DAĞITIM TİC. LTD. ŞTİ.

Adres: Bahçekapı mh. 2465 sk. Oto Sanayi Sitesi No:7 Bodrum Kat Şaşmaz-ANKARA - siparis@nobelyayin.com-

Telefon: +90 312 278 50 77 - **Faks:** 0 312 278 21 65

E-Satış: www.nobelkitap.com - esatis@nobelkitap.com / www.atlaskitap.com - info@atlaskitap.com

Dağıtım ve Satış Noktaları: Alfa Basım Dağıtım, Arasta, Arkadaş Kitabevi, D&R Mağazaları, Dost Dağıtım, Ekip Dağıtım, Kıda Dağıtım, Kitapsan, Nezih Kitabevleri, Pandora, Prefix, Remzi Kitabevleri

İÇİNDEKİLER

Giriş	1
1. Bölüm - Barbarlar Geliyor	11
Barbar Gotlar	14
“Canavarca ve Barbarca”: Gotiğin Bir Sanat Terimi Olarak Tanımlanması	19
Gotik Estetiğin Temel Kavramları Olarak Yüce [Sublime] ve Tekinsiz [Unheimlich].....	26
Edmund Burke Düşüncesinde Estetik Bir Kategori Olarak Yüce.....	27
Freud’un Tekinsiz Kavramı Ekseninde Bilinmeyen Tehlikesi	30
2. Bölüm - İlk Adımlar	35
Gotik Kurgularda Kullanılan Başlıca Edebî Unsurlar	35
Rus Okurun Gotik Edebiyatla Tanışması ve Tür Tartışmaları	45
Rus Edebiyatının İlk Gotik Edebî Kurgusu: Karamzin’in <i>Bornholm Adası</i> ’nda Yüce ve Tekinsiz	51
3. Bölüm - Avrupa Etkilenimleri	61
Avrupa ve Rusya’da Gotik Romantiği Hazırlayan Koşullar	61
Rus Edebiyatında Dolaşan Alman Kanı	71
Hoffmannçılık	73
Hayaletler	77
Turgenyev’in <i>Hayaletler</i> ’i: “Bir Fantezi” İçinde Kölelik ve Toprak Sorunuyla Boğuşan Kahraman	80
Bürger’in <i>Lenore</i> ’sinden Jukovski’nin <i>Svetlana</i> ’sına	88
Şeytanla Sözleşme ve Faustiyen Kahraman	94
Çehov, <i>Kara Keşiş</i>	96

Bestujev-Marlinski, <i>Korkunç Bir Fal</i>	103
4. Bölüm - Slav Gotiği	111
Slavcı Uyanış Hareketiyle Canlanan Gotik Temalar	111
Odoyevski: Bir Rus Aydını ve “Hakiki Rus Gotiğinin” Doğuşu	116
Odoyevski’de Aydınlanma Eleştirisi	119
Piranesi’nin Düşsel Hapishaneleri	122
Odoyevski’nin Gotik Kısa Öyküleri	128
Orest Somov’un Halk Bilimi Faaliyetleri ve Ukrayna Folklorunun Slav Gotiğine Katkıları	132
Rus Gotiğinin Sosyopolitik Boyutları: Tolstoy’un Vampir Hikâyelerinde Osmanlı Cadıları	138
Vampir/Vurdalak İnanışının Türk ve Slav Kökenleri	139
A. K. Tolstoy, <i>Vurdalak Ailesi</i>	143
A. K. Tolstoy, <i>Vampir</i>	146
Siyasal Korku Metaforları Olarak Vampirler, Kan Emiciler, Ölümünden Sonra Dirilenler	148
5. Bölüm - Delilik ve İntihar: Gotik Biyografiler	157
Vsevolod Garşin: Bir Müntehir Yazar ve 19. Yüzyıl Rus Kültüründe Delilik	162
<i>Kırmızı Çiçek ve Bir Delinin Hatıra Defteri</i>	166
Nikolay Polevoy, <i>Deliliğin Saadeti</i>	174
6. Bölüm - Gotik Kente İniyor	179
İskeletler Üzerinde Yükselen Petersburg: Gotik Bir Kent Hikâyesi	179
Kent Gotiği [Urban Gothic] Kavramı ve Toporov’un Petersburg Metni [Петербургский текст] Kategorisinin Gotik Doğası	188
Dostoyevski’nin Kente İnen Şeytanları	198
Dostoyevski’nin Eserlerinde Atmosferik Gotik	202
Kendini Takip Eden Bir Gölge: Doppelgänger	215
Sonuç	221
Kaynakça	229

GİRİŞ

Sanatsal bir akım olan Gotik ve akıncı bir kavim olan Gotlar arasında, ortaya çıkış dönemleri bakımından dolaylı bağlar bulunduğu düşünülür. Oysa Gotların Avrupa halklarının tarihsel belleğinde bıraktığı dehşet verici izlerin, Gotiğin özgün bir tür olarak tanımlanmasına doğrudan tesir ettiği görülür. Söz konusu tür çerçevesinde günümüze dek verilen pek çok eser, Got kabilelerinin korku saldığı toprakların sakinlerini kuşatan tekinsizlik hissi üzerine kuruludur.

Gotlar, M. S. 5. yüzyılda, Roma'ya düzenledikleri istilalarla Antik Çağ'ı sona erdirirler. 410 yılından sonra Roma bir daha birleşmez; güç ve istikrarla biçimlenen siyasal ve estetik düzen paramparça edilir. Bu yıkımdan sonra Got sözcüğü, “barbar”la aynı anlamı taşımaya başlar. *Gotik: Aşırılık, Kötülük ve Yıkımın Dört Yüzyılı* [Gothic: Four Hundred Years of Excess, Horror, Evil and Ruin] adlı eserinde, Gotların yağmacılığa ve intikama olan düşkünlüklerinin karanlık bir çağı beraberinde getirdiğine dikkat çeken Davenport-Hines'a göre Got sözcüğü bugün bile “karanlık güçlerle hâkimiyet kurma ihtirasıyla ve kökleşmiş zalimlikle” ilişkilendirilir (Davenport-Hines, 2005: 12).

Başlangıçlı Got istilalarına tarihlenen Orta Çağ'ın dinî alegorileri yaygınlık kazanırken Antik sanatın kendine has estetik kavrayışı geçmişte kalır. 12. yüzyılın başlarından itibaren Antik mimarinin güçlü sütunları, simetrisi ve sadeliği, yerini devasa boyutlara sahip olan, çoğunlukla bir cepheden iskeleti görülebilen, iç mekânları yoğun süslemelerle donatılmış mimari yapılara terk eder. Bu süreçte,

tanrının yüceliğini halka hissettirmek adına göğe uzanan yapılar inşa edilir (Pala-Mull, 2008: 9). Bu yapıların hayli yüksek çatı ve kuleleri, söz konusu yücelik karşısında acziyetinin bilincine varan insanlığın duygularını pekiştirir. Yüzyıllarca süren katedral inşaatları, özünde, Orta Çağ'ın dinî teslimiyetçiliğinden destek alarak inananların itaatkârlıklarını kamçulamak ve iktidarın gücünü ispat etmek amacıyla gerçekleştirilir. Öte yandan katedrallerin, inşa edildikleri kentlere göç hareketleri başlatarak yerli halka uzun yıllar boyunca geçim kaynağı sağladıkları ve ekonomik hareketlilik açısından da önem arz ettikleri, göz ardı edilemeyecek bir gerçektir.

1500'lerde, Antik sanata duyulan hayranlığın yeniden canlanması, söz konusu mimari tarzın devamlılığını engeller. Bu ihtişamlı, süslemeli ve artık gereğinden fazla yüksek olduğu düşünülen yapılar, bayağı bulunmaya ve zevksizliğin yansıması olarak eleştirilmeye başlar. 1550'de, sanat tarihçisi ve eleştirmeni Giorgio Vasari, bu tarzı pejoratif; başka bir deyişle aşağılayıcı ve küçük düşürücü bir içerikle kullandığı *Gotik* sıfatıyla nitelendirir. Onun lügatinde Gotik, "barbarca, barbarlara ait, barbar gibi" anlamlarını taşımaktadır. Ne de olsa barbar Gotlar, klasik medeniyeti yok etmişlerdir. "Gotik" sözcüğü, bir yandan neredeyse barbarlıkla bir çeşit 'karanlık çağlar' tasavvuruyla, yani batıl inançlarla, baskı, zulüm ve kan ile örülü bir geçmiş tasavvuruyla ilişkili, apaçık aşağılayıcı/kötüleyici (pejoratif)" bir sıfattır (Özkaracalar, 2005: 8). Geçmişe dönüp bakan sanatçılar ve sanat eleştirmenleri için Orta Çağ, salt karanlığın ve batıl inançların kıskacında geçen, yaklaşık bin yıllık bir esaret dönemi gibi görünmektedir. Bu çağın başlamasından barbar Gotları sorumlu tutan sanat dünyası için Orta Çağ'a ait stiller, Gotik; yani barbarca eğilimlerdir.

Aydınlanmacılar, toplumsal ilerlemenin ancak geçmişin boyunduruğundan kurtulmakla mümkün olduğunu düşünürler. Avrupa aydınlanması için geçmiş, Orta Çağ'ın tutucu, mistik ve bilimsel olmayan yöntemlerini ifade eder ve aydınlanmacılar da kendilerini bilinçli biçimde, *karanlığı* aydınlatan kimseler olarak tanımlar. Geçmişle bugün arasına çekmek istedikleri kırmızı çizgi, bilimsel, teknik, tıbbi yenileşmenin olumlu yankılarının ve hızlı sanayileşmenin, süregiden

savaşların, beklentileri tam anlamıyla karşılamadığı düşünölen ihtilal ve reformların yarattığı hayal kırıklığının eş zamanlı ilerleyişi sonucu bulanıklaşmaya başlar. Bilhassa romantik sanat çevreleri, bu çizgiyi gerçeklikten kaçmak, geçmişe özelemlerle dolu yeni kurmaca dünyalar yaratmak ve düpedüz çağın ana akım siyasal vaatleri ile çatışmak üzere ihlal ederler.

Orta Çağ hayal gücünün alegorik çeşitliliği ve bu dünyaya ait olmadığı izlenimi bırakan, üstelik çoğu tekinsiz imgelerle örölü dünyası, devrin atmosferi dolayısıyla derin bir karamsarlığa kapılmış romantikler için biçilmiş kaftandır. Orta Çağ'a özgü nitelikleri küçümseyici ve ötekileştirici bir tutumla tanımlamak üzere ortaya atılan Gotik terimi, romantikler için sanatsal yönelimlerinin karanlık yönüne ve eserlerindeki kasvetli havaya birebir uyum gösterir. Gotik anlatıların muhteva ettiği korku, dehşet, ölüm, kaçış, işkence motifleri ve olayların geçtiği izbe, köhne, tehlikeli, loş mekânlar, romantikler nazarında özgün bir estetiğin; *karanlığın estetiğinin* ilham verici unsurları hâline gelirler.

Rus edebiyatında Gotik üzerine yapılan erken dönem çalışmalar kronolojik olarak değerlendirildiğinde, Rus eleştirmenlerce romantik ve fantastik kategorileri kapsamına girdiği kabul edilen edebî eserlerin, öncelikle Batı dünyasında Gotik türe dâhil edildiği görülecektir. V. İ. Korovin tarafından hazırlanan ve ilk kez 1984 yılında yayımlanan *Rus Novellasının Fantastik Dünyası* [Фантастический мир русской повести] adlı derlemenin İngilizce baskısı, *19. Yüzyıl Rus Gotik Hikâyeleri* [Russian 19th-Century Gothic Tales] başlığıyla yayımlanmıştır. Eserin özgün adı ile İngilizce çevirisi arasındaki ayırım, aynı zamanda edebî eserlerin tür bakımından alımlanması ve sınıflandırılması sürecinde ortaya çıkan bir zihniyet ayırımına da işaret etmiştir. 1980'li yıllarda fantastik, Rusya'da hâlen Gotik ve sentimental romanları da kapsamına alan bir şemsiye terim olarak kullanılırken Avrupa ülkelerinde söz konusu antolojide yer alan eserler Gotik kategorisinde okurlarıyla buluşturulmuştur.

Rus edebiyatında Gotik türün varlığına dikkat çeken akademik düzeydeki ilk çalışmalardan biri Batılı bir araştırmacının kaleminden çıkmıştır. M. S. Simpson'ın *Rus Gotik Romanı ve İngiliz Öncülleri* [The Russian Gothic Novel and Its British Antecedents] adını taşıyan inceleme kitabı, 1986 yılında yayımlanmıştır. Simpson'ın eseri, Rus edebiyatında Gotiğin reddine ve söz konusu direncin gerekçelerine ışık tutan kayda değer ve öncü bir metin olmuştur.

1988 yılında yine V. İ. Korovin tarafından kaleme alınan ve bu kez küçük bir farkla “Rus Romantik Novellasının¹ Fantastik Dünyası” [Фантастический мир русской романтической повести] başlığını taşıyan makale ise *Silfida: Rus Romantiklerinin Fantastik Uzun Öyküleri* [Сильфида: фантастические повести русских романтиков] adlı derlemenin giriş yazısı olarak kullanılmıştır. “Peri” anlamına gelen *Silfida* ise adını Rus Gotik edebiyatına önemli katkılar sunmuş olan V. F. Odoyevski'nin bir öyküsünden almıştır.

1992 yılında Northwestern Üniversitesi Yayınevi, Odoyevski öykülerini *Semender ve Diğer Gotik Hikâyeler* [The Salamander and Other Gothic Tales] adı altında basmıştır. Derlemenin çevir-menliğini, 20. yüzyılın sonundan itibaren edebiyat teorisinde “Rus Gotiği” [Russian Gothic] teriminin dolaşıma girmesini sağlayacak olan ve bugüne dek bu alanda en fazla çalışması bulunan Rus edebiyatı profesörü Neil Cornwell üstlenmiştir.

Rus edebiyatında Gotik geleneğin varlığı üzerine tartışmalar, 20. yüzyılın sonlarına dek ne kapsamlı olarak yürütülmüş ne de tam anlamıyla kabul görmüştür. Ancak editörlüğü N. Cornwell tarafından gerçekleştirilen *19. Yüzyıl Rus Edebiyatında Gotik-Fantastik* [The Gothic-fantastic in Nineteenth-century Russian Literature] adlı inceleme kitabının 1999 yılında yayımlanmasıyla birlikte 21. yüzyıl başları, Rus edebiyatında Gotik geleneğin kendine özgü varoluş biçimini analiz eden bir dizi araştırmanın ortaya çıkışına sahne olmuştur.

¹ Korovin'in makalesinde edebî bir türe işaret eden *povest'* terimi “novella” sözcüğüyle karşılanırken; ilgili kitabın adında kullanılan *povest'* terimi bir dizi eseri ifade ettiği için “uzun öyküler” şeklinde çevrilmesi uygun görülmüştür.

Yine 1999 yılında iki cilt hâlinde yayımlanan *Rus Gotik Nesri* [Русская готическая проза] adlı kitap, N. V. Budur editörlüğünde hazırlanmıştır. N. A. Polevoy, M. P. Pogodin, O. İ. Senkovski, A. Pogorelski, A. S. Puşkin, V. F. Odoyevski, Ye. A. Baratinski, N. V. Gogol, O. M. Somov, M. N. Zagoskin, V. N. Olin, S. T. Aksakov, M. Yu. Lermontov, A. K. Tolstoy, İ. S. Turgenyev, A. İ. Kuprin gibi edebiyatçıların Gotik eğilimli öyküleri bu antolojide yer almıştır. Gotik kavramının Rusça yayımlanan eserlerde de kullanılmaya başlaması, bir olumlama işlevi görmüş ve kavramın daha geniş kitlelerce kabul görmesinin yolunu açmıştır.

1999 yılında, *18. Yüzyıl Rus Sanatsal Kültüründe “Gotik Beğeni”* [“Готический вкус” в русской художественной культуре XVIII века] adlı kitap yayımlanmıştır. S. V. Haçaturov tarafından kaleme alınan eser edebiyat dünyasının yanı sıra güzel sanatların yörüngesine giren Gotik temsiller üzerine odaklanmıştır. Bu eserinde Haçaturov, “güzel” sanatların [изящные искусства] karşı kutbunda “Gotik” sanatların yer aldığını ve eleştirmenler arasında genel bir kanaat hâline gelen bu kutuplaşmanın aydınlanmacı değerlerden ileri geldiğini vurgulamıştır.

Rus Gotik geleneğinin kabulünü sağlayan esas çalışma ise 21. yüzyıla adım atılırken yayımlanmıştır. Rus edebiyatı tarihçisi ve eleştirmeni Vadim Vatsuro'nun (1935-2000) vefatından sonra 2002 yılında basılan *Rusya'da Gotik Roman* [Готический роман в России] adlı inceleme, saygın bir Rus teorisyenin kaleminden çıkması sayesinde, Gotik geleneğe ilişkin kategorik tartışmaları ve ön yargıları yıkma işlevi görmüştür.

2006 yılında edebiyat tarihçisi ve eleştirmeni A. A. Karpov tarafından hazırlanarak yayımlanan *Beyaz Hayalet: Rus Gotiği* [Белое привидение: Русская готика] adlı derlemede, A. Pogorelski, O. M. Somov, A. A. Bestujev-Marlinski, N. A. Melgunov, Ye. A. Baratinski, İ. V. Kireyevski, V. F. Odoyevski, M. N. Zagoskin, O. İ. Senkovski, A. K. Tolstoy gibi yazarların öyküleri bir araya getirilmiştir. Bu derlemenin yayımlanmasından sonra söz konusu yazarların isim ve eserleri, Gotik edebiyat incelemelerinde daha sık anılmaya başlanmıştır;

üstelik bu türün kanon dışı bırakılmasından kaynaklanan çekimser yaklaşımlar da önemli ölçüde giderilmiştir.

Rus Edebiyatında Gotik Gelenek [Готическая традиция в русской литературе] başlığını taşıyan çalışma ise N. D. Tamarçenko tarafından derlenmiş ve 2008 yılında yayımlanmıştır. Derlemede, A. A. Bestujev-Marlinski, A. S. Puşkin, N. V. Gogol, A. K. Tolstoy, F. M. Dostoyevski, İ. S. Turgenyev, A. P. Çehov, V. Ya. Bryusov ve V. V. Nabokov'un, çoğu öykü ve novella türünde olmak üzere Gotik yapıtlarını çözümleyen incelemelere yer verilmiştir.

19. Yüzyıl Rus Gotik Novellası [Русская готическая повесть XIX века], A. E. Butuzov tarafından derlenerek 2008 yılında yayımlanmıştır. Bu antolojide öncüllerinden farklı olarak G. P. Danilevski, A. V. Amfiteatrov, A. Ye. Zarin ve G. A. Maçtet gibi eserleri ilk kez Gotik edebiyatla ilişkilendirilen isimlere de yer verildiği görülmektedir.

İ. A. Pankeyev tarafından hazırlanan *Gümüş Çağ Gotik Nesri* [Готическая проза Серебряного века] 2009 yılında yayımlanmıştır. Rus Edebiyatının Gümüş Çağı olarak anılan 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başlarının, Gotik edebiyatın yeniden doğuş dönemi olduğu kabul edilmektedir. Zira kendi “altın çağını” 19. yüzyılın ilk çeyreğinde, romantizm etkisiyle yaşayan Rus Gotiği, toplumsal duyarlı realist edebiyatın kazandığı güçle geri plana itilmiştir (Gribanov & Kvaşnin, 2014b). Gotiğin yeniden canlanması ancak yüzyıl dönümünün mistik temalara eğilimi dolayısıyla gerçekleşebilmiştir (Gribanov & Kvaşnin, 2015a; 2015b).

Rus Romantizminde Fantastik ve “Gotik” İlişkisi [Соотношение фантастического и “готического” в русском романтизме] adlı inceleme, N. R. Sayenko tarafından kaleme alınmış ve 2012 yılında yayımlanmıştır. Çalışma, Rus Gotik edebiyatının Avrupa ve Slav geleneklerini bir araya getiren özgün yapısını Mihail Zagoskin'in öyküleri özelinde incelemiş ve türün başlıca özelliklerini, fantastik kategorisi ile karşılaştırmıştır.

2012 yılında M. Maguire tarafından kaleme alınan *Stalin'in Hayaletleri: Erken Dönem Sovyet Edebiyatında Gotik Temalar*

[Stalin's Ghosts: Gothic Themes in Early Soviet Literature] adlı inceleme yayımlanmıştır. Bu kitap, yazarın 2009 yılında tamamladığı *Sovyet Gotik-Fantastiği: Erken Dönem Sovyet Edebiyatında Gotik ve Olağanüstü Temalar Üzerine Bir İnceleme* [Soviet Gothic-Fantastic: A Study of Gothic and Supernatural Themes in Early Soviet Literature] başlıklı doktora tez çalışmasına dayanmaktadır. Yazarın ayrıca *Kızıl Hayaletler: 20. Yüzyıl Rus Gotik Öyküleri* [Red Spectres: Russian Gothic Tales from the Twentieth Century] adını taşıyan, çevirmenliğini ve editörlüğünü üstlendiği bir derleme kitabı da bulunmaktadır. Bu derlemede V. Ya. Bryusov, M. A. Bulgakov, A. S. Grin, S. D. Krjijanovski, A. V. Çayanov, G. Peskov ve P. N. Perov'un öykülerine yer verilmiştir. Bu eserde Maguire, devrim ve iç savaş yıllarında doğaüstü unsurlara başvuran edebî türlerin, bir grup yazara makine çağının karanlık yanını ve yeni politik düzeni keşfetme imkânı sağladığını vurgulamaktadır.

Gotik türün Rus edebiyatına tesiri nesirle sınırlı kalmamış, Rus yazar, şair ve gazeteci D. L. Bıkov tarafından hazırlanan ve 2016 yılında yayımlanan *Korkunç Şiirler* [Страшные стихи] adlı antoloji, Gotik türde şiirlerin bir araya getirildiği bir çalışma olarak öne çıkmıştır. Ayrıca korku unsurlarını Gotik bir yaklaşımla büyü, mistik karakterler ve insanların doğaüstü yaratıklara duyduğu aşk temaları etrafında işleyen şiirler, N. A. Yakobson'un *Gotik Şiir* [Готическая поэзия] adlı antolojisinde bir araya getirilerek 2017 yılında okurların dikkatine sunulmuştur.

Rus Gotiği üzerine kapsamlı bir kitap düzeyinde gerçekleştirilen en yeni çalışma, 2020 tarihinde okurla buluşmuştur. V. Sobol tarafından kaleme alınan eser, *Perili İmparatorluk: Gotik ve Rus İmparatorluğu'nun Tekinsizi* [Haunted Empire: Gothic and the Russian Imperial Uncanny] adını taşımaktadır. Sobol bu eserde, Batı akademisinde yaygın biçimde kabul gören bir ilişkiden yola çıkmakta, Gotik edebiyatın çok uluslu imparatorlukların başlıca korku kaynağı olan "öteki" imgesi üzerinden yürüttükleri düşmanca söylemlerin ve politikaların bir aracı hâline getirilme yöntemlerini soruşturmuştur.

Ülkemizde yürütülen araştırmalar çerçevesinde, bugüne dek Rus edebiyatında Gotik temasına eğilen özel bir çalışmanın kaleme

alınmadığı görülmektedir. Rus Gotik edebiyatının gerek Batı literatüründe gerekse Rusya’da yürütülen akademik çalışmalar arasında görece geç bir dönemde kabul gördüğü dikkate alınırca bu mesafeli tutumun tabii bir sonuç olduğu anlaşılacaktır.

Bu kitap, Gotik edebiyata adını veren tarihsel olaylardan yola çıkarak türün Rus edebiyatındaki örneklerini, çağdaş edebiyat kuramcılarının görüşleri doğrultusunda incelemeyi amaçlıyor. Bu amaçla Got kavimlerinin Roma’yı yakıp yıkmalarının ardından önce tarih yazımına, daha sonra sanat tarihi terminolojisine sirayet eden “barbar” kimliklerinin izini sürüyor. Çalışma, pejoratif bir terim olarak ortaya çıkan Gotiğin, gerek içeriği gerekse mimari bir tarza adını vermesi dolayısıyla romantikler tarafından nasıl sahiplenildiğini, -edebiyat biliminde başvurulduğu biçimiyle- sosyolojik eleştiri yöntemiyle mercek altına alıyor.

Çalışmalarına başlanması ve onların sonuçlandırılması arasında doğal olarak uzunca bir süre geçen bu kitabın tamamlanmasından önce, 2018 yılında, kitapla ilişkili iki makalem yayımlandı. Yazılar, “Rus Edebiyatında Gotik Estetiğin Temel Kavramları Olarak Yüce ve Tekinsiz”² ve “Rus Edebiyatında Gotik Kurgunun Sosyopolitik Boyutu: Tolstoy’un Vampir Hikâyelerinde Osmanlı Cadıları”³ başlığını taşıyordu. Söz konusu makaleler, bu çalışmada geliştirilmiş ve yeniden düzenlenmiş biçimleriyle yer aldı. Makalelerin hakemlerine, fikirlerimi olgunlaştırmam yönündeki katkılarından dolayı teşekkürlerimi sunuyorum.

Yaşamın bizi bir araya getirdiği günden bu yana sadece zihnimi değil aynı zamanda ruhumu da aydınlatan ve hayata iyimser bir pencereden bakmamı sağlayan kıymetli hocam Prof. Dr. Hülya Argunşah’a, danışmanlığımı kabul ettiği doktora yıllarımda olduğu gibi bu çalışmanın yürütüldüğü zorlu dönemde de beni hiç yalnız bırakmadığı

² Bkz. Özakın, D. (2018). “Rus Edebiyatında Gotik Estetiğin Temel Kavramları Olarak Yüce (Sublime) ve Tekinsiz (Unheimlich)” *Ulakbilge*, 6 (25), 687-701.

³ Bkz. Özakın, D. (2018). “Rus Edebiyatında Gotik Kurgunun Sosyopolitik Boyutu: Tolstoy’un Vampir Hikâyelerinde Osmanlı Cadıları” *İdil*, 7 (47), 783-792.

için minnettarım. Onun hayatıma girişi, taze fikirlerin öğrenileceği, anlaşılacağı, tartışılacağı, sorgulanacağı, uyuşacağı, eleştirileceği, törpüleneceği, gelişeceği; tüm bunların hep daha iyiye yol almak üzere yineleneyeceği eşsiz bir nefes alma alanı yarattı.

Kıymetli hocam, aynı zamanda akıl hocam ve dostum Dr. Erdem Erinç, Rus edebiyatında Gotik üzerine yürüttüğüm fikirlerin zihnimi karmaşık ve puslu bir ağ gibi sardığı ilk dönemlerden başlayarak kitap taslağının ortaya çıktığı ve düşüncelerimin berraklaştığı sürece dek beni heyecanlandıran tüm keşiflerimi, tüm o primitif Gotik öyküleri sabırla dinleme nezaketinde bulundu. Değerli görüşleriyle okumalarıma katkı sağladı ve yabancı kaynakların temini konusunda yardımlarını esirgemedi. Kendisine teşekkür borçluyum.

Kıymetli arkadaşım ve meslektaşım Dr. Fırat Başbuğ, değerli vaktini ayırarak kitaplarımın son okumasını yaptı, önerileriyle metinlerin nihai şeklini almasını sağladı. Aynı kurumda görev yaptığımız dönemden bu yana, incelikli tavrıyla hesapsızca yanımda olduğunu hissettirdi. Kendisine destekleri için teşekkür ediyorum. Elbette okurun muhtemel eleştirisi ile karşılaşabilecek tüm yorum farklılıkları, yalnızca bana aittir.

Bugüne dek gerçekleştirdiğim tüm çalışmalarımdaya olduğu gibi bu kitap da, varlığını dünya görüşümün şekillendiği ve kültürel meraklarımın yönünü bulduğu yılların asıl mimarı olan annem Meryem Karakoç'un birikimine ve aydın kimliğine borçlu. Onun, kendi kuşağına mensup okurların beğenilerine aykırı geleceği önyargısına kapıldığım Gotik edebiyat konusundaki düşünceleri ve yorumları beni oldukça şaşırtarak zihnimi açtı. Ve en önemlisi o, sonsuz anlayışıyla geride bıraktığımız birkaç sene boyunca dimdik ayakta kalmamı sağladı. Bu naçiz çalışmamı tamamlayacak gücü, sadece onun kızı olmamdan aldım. Her daim olduğu gibi.

BARBARLAR GELİYOR

“Çünkü hava karardı, barbarlar gelmedi.
ve sınır boyundan dönen habercilere göre
barbarlar diye kimseler yokmuş artık.
Peki, biz ne yapacağız şimdi barbarlar olmadan?
Bir çeşit çözümdü onlar sorunlarımıza.”
Konstantinos Kavafis, *Barbarları Beklerken*, 1904.

Tarihe adını altın harflerle yazdıran medeniyetlerin toplumun gereksinimlerine cevap verebilme yetileri, refah seviyeleri, siyasal ve askerî örgütlenmelerindeki disiplinleri, ekonomik güçleri ve sanat mirasları, kendilerini kültürel gelişmişlik düzeyleri bakımından yetersiz kabul ettikleri “diğerleriyle” devamlı kıyaslamalarına ve onlardan üstün görmelerine neden olmuştur. Söz konusu medeniyetler verimli toprakları fethedebilmek için “ötekilerle” mücadele etmişler, ötekilerin barışçıl hamlelerine şüpheyle yaklaşmışlar, genellikle onları hor görmüşler; öte yandan bu yabancılara karşı tarifsiz bir korku beslemişlerdir. Zira her büyük medeniyet, uzun yıllar ve zorlu tecrübeler neticesinde elde edilen zenginliklerin, ötekinin temsilcileri olan “barbarlar” tarafından yağmalanacağı endişesini taşımıştır.

“Orta Çağ Avrupası’nda Barbar İmgesi” [The Image of the Barbarian in Medieval Europe] başlıklı çalışmasında söz konusu gerilime ışık tutan Jones, uygar insanın, kendini çeşitli vesilelerle sosyal ve kültürel gelişmenin daha “düşük” ya da farklı seviyelerinde konumlanan insanlarla yan yana yürürken bulduğuna dikkat

çeker. Büyük medeniyetlerin “barbar” komşularını, kendilerinin lehine sonuçlanacak bir kıyaslamaya tabi tuttuklarına vurgu yapan Jones’a göre uygar insanın kendini üstün görmesine neden olan nitelikler “kentsel kurumları, tarımsal yaşam tarzı, teknolojik ve ekonomik gelişmişliği ve çarpıcı edebî ve görsel sanatkârlığı” olmuştur (Jones, 1971: 376).

Öteki pozisyonuna yerleştirilen halkların daha “alt” düzeyde, daha “geride” ya da yeterince “uygarlaşmamış” olduğu ileri sürülen yaşam biçimi, büyük medeniyetlerin tarih sahnesinde öne çıkmasını sağlamıştır. “Öteki”yi tanımlayan nitelikler, her büyük medeniyetin özgül kıstaslarına göre değişkenlik arz etmiştir. Eski Yunanca “barbaros” sözcüğünden gelen barbar terimi, Yunanca konuşamayan ve uygar olmadığı düşünülen yabancılar için kullanılmıştır. Kendini kültürel ilerlemenin, siyasal gücün merkezinde ve zirvesinde konumlandıran bir devlet için aynı dili paylaşmamak, barbarlığın başlıca göstergelerinden biri olmuştur.

Romalılar için Antik Yunan’ın *polis* (kent) düzeni zamanla yerini fetihçi bir imparatorluk düzenine bıraktıysa da, şehir yaşamının ve kurumların tanınmaması, ötekinin başlıca özelliklerinden biri olarak kabul edilmeyi sürdürmüştür. Başka bir deyişle kenti ve kurallarını tanımamak, ötekinin en büyük noksanlarından biri olarak öne çıkarılmıştır. “Medeniyet” sözcüğünün de Arapça “şehir” anlamına gelen “Medine”den türediği hatırlanacak olursa kentliliğin, medeniyetin farklı kültürlerde yansımaları bulan, evrensel kıstaslarından bir diğeri olduğu görülecektir.

Roma uygarlığının politik düzen anlayışı, bugün bile “Roma Hukuku” adı altında özgün bir araştırma sahası olarak varlığını koruyan hukuk sistemi, siyasal yaptırım gücü, ticari ilişkiler yürütme başarısı, toprağı işleme becerisi, teknik keşiflerde bulunması ve erken dönem mühendislik harikaları olarak kabul edilen devasa yapılar inşa etmesi, imparatorluğun refah düzeyini doğrudan etkilemiştir. Bunların yanı sıra Roma dönemi, güzel sanatlar yönünden köklü, yaratıcı ve zengin bir mirasa sahip olmuştur. Roma’da çağın bilimsel ve teknik icatlarına öncülük eden faaliyetlere imza atılmıştır. Tüm

bu zenginliklere sahip olan Roma İmparatorluğu sosyal, ekonomik, siyasal ve sanatsal sahalarda eriştiği yetkinliğin, komşularının ve rakiplerinin yaşam tarzlarında eksik kaldığını düşünmektedir. Dolayısıyla söz konusu kültürel miras ve siyasal beceriler, Romalıların kendilerini “ötekilerle” kıyaslayarak yüceltmelerine olanak tanıyan yeterlikler arasında sayılmıştır.

M. S. 410’da, Roma Medeniyeti’nin kaderini değiştirecek tarihsel gelişmeler yaşanır. Alaric önderliğindeki Gotlar, Roma’ya hücum eder. Şehrin savunmasız sakinlerini üç gün boyunca yağmalar, onlara işkence eder, cinayetler işlerler. Ve Roma düşer (Craughwell, 2008: 9). Bu yıkımın ardından “barbarın”, salt bir kurgu ya da hayal ürünü olduğunu ileri sürmek mümkün değildir. Bu bağlamda barbar imgesinin, Batılı zihinlerin kendi çıkarları uyarınca yarattıkları bir kavram olduğu savına erkenden sığınmak, istilaların yarattığı yıkım ve dehşeti göz ardı etmek anlamına gelir.

Bu bölümde değinileceği gibi Roma İmparatorluğu ile ona Kuzey’den ve Doğu’dan akın eden Gotlar, Hunlar, Franklar ve Vandal-lar arasında, tarihî sürecin getirilerine göre değişim gösteren çıkar ilişkilerinin şekillendirdiği, değişken bir denge söz konusu olmuştur. Roma, devamlı yayılmacı politika izlediğinden uygarlık düzeyine erişmek için gereken maddi kaynakları, ganimetler yoluyla sağlamış, köle emeğinden iş gücü olarak istifade etmiştir. Üstelik Got istilasından önce Roma, çoktan zayıflamaya başlamıştır. Her imparatorluğun tecrübe ettiği gibi aşırı büyümenin doğal sonuçlarıyla yüz yüze kalmıştır.

Barbar Gotların Roma sınırlarına dayanmasından yaklaşık iki yüz yıl kadar önce, bu müreffeh imparatorluğun gerilemesi başlamıştır. Zira büyüme aşaması son raddesine ulaşmış ve Roma, erişebileceği en uç sınırlarına dek genişlemiştir. Craughwell’e göre “fethedilecek yer kalmayınca” Roma’nın başarısına ilk gölge düşmüş olur. Roma ordusu ve ekonomisi için barış, ironiktir ki pek de iyi gelişmelere gebe değildir. Savaşacak düşman, fethedilecek yeni toprak kalmayınca, Roma lejyonları sınır muhafızı ve yerel savunma kuvveti olarak görev yapmaya devam ederler (Craughwell, 2008: 19). Asker olmak, eski

cazibesini ve avantajlarını yitirmiştir. Askerlik mesleği de, aynı imparatorluk gibi barbarlar gelmeden çok daha evvel saygınlığını yitirmeye yüz tutmuştur. Gerileme dönemine doğru yol almak, düşmanların gözünde bir zayıflık belirtisidir. Roma’da artık suçu üstlenecek ve en müreffeh çağlarında onları yağmalayarak kurulmuş olan bütün değerleri karanlığa gömmekle itham edilecek bir “öteki”ye ihtiyaç duyulur. Hunların Batı’ya doğru hareketiyle başlayan Kavimler Göçü’nün (M. S. 350-800) Roma’ya doğru ittiği Gotlar, tam da bu dönemde sınırlara dayanırlar. Böylece “barbarın” eylemlerindeki vahşet, Roma’nın şöhretini dağılma döneminde bile arttırmasını sağlar. Özünde bu saldırı ve yağma dönemi, iç karışıklıklarla mücadele eden bir imparatorluğun her daim ihtişamla anılmasına ve “mağdurun dilinden” faydalanmasına yol açar. Bu dil, kabaca şunu savlamaktadır: Barbarlar geldi, bir büyük medeniyeti yıktı ve tüm insanlığın, batıl inançların ve zorbalığın kısılcacında debelendiği karanlık çağlar başladı.

Barbar Gotlar

6. yüzyılda yaşamış Doğu Romalı bürokrat ve Got kökenli tarihçi Jordanes’in kısaca *Getica* olarak anılan *Gotların Faaliyetleri ve Kökeni Üzerine* [De origine actibusque Getarum] adlı eseri, sadece Gotların değil aynı zamanda Türk tarihinin bir kaynağı olarak kıymetlidir. Jordanes, bu eserini, M. S. 550 dolaylarında kaleme alır. Jordanes, devlet adamı ve tarihçi Cassiodorus’un kapsamlı ve on iki ciltten oluşan Got tarihi eserinin kaybolması dolayısıyla (De Boor, 1981: 13), özet niteliğindeki bu metni oluşturma gereği duymuştur. Cassiodorus’un amacı, Got ırkını yücelterek Romalıları, barbar olarak gördükleri halkla uzlaştırmak, başlangıcından itibaren Got tarihinin izini sürmek ve Antik Çağ’ın büyük klasik milletleri ile Gotların yakın temas kurmasını sağlamak olmuştur (Jordanes, 1915: 15). *Getica*, tarihçi Prokopius’un kaleme aldığı Got tarihiyle birlikte üzerinde çokça tartışma yürütülen bir eser olsa da günümüzde hâlâ önce Got tarihi, sonra Gotlar dolayısıyla söz ettiği diğer halkların geçmişini aydınlatmaya yönelik sıklıkla başvuru ve en tanınmış tarihî metinlerin başında gelmektedir.

Got tarihinin bütünü Roma-Germen ilişkileri bağlamında başlayıp bittiyse de, Gotların Germen kökenleri üzerine ortaya atılan görüşler, inandırıcı kaynaklara dayanmaktan ziyade, 18. ve 19. yüzyıllarda yükselen Alman milliyetçiliğinin bir sonucu olarak gündeme getirilmiştir (Kozan, 2014a: 86). Gotların Germen mi, yoksa İskandinav kökenli kabileler mi oldukları üzerine yürütülen tartışmalarda, araştırmacılar uzun zaman mutabakata varamamıştır. Alman milliyetçiliğinin yükselişe geçtiği dönemlerde bu iddialar daha gür sesle gündeme getirilmiştir. Ancak Gotların Germen kökleri üzerine ortaya atılan iddialar kendi içinde tutarsızlıklar taşıdığından, tarih araştırmalarında daha ziyade İskandinav kökenini kabul eden görüşlerin hâkim olduğu ve öteki iddiaları zayıflattığı açıktır.

“Gotların kökeniyle ilgili yapılan tartışmalarda İskandinavya fikri tarihî kaynaklara bakarak daha gerçekçi görülmektedir çünkü dönemin kaynakları İskandinavya olgusu üzerinde oldukça fazla durmaktadır.” (Kozan, 2014a: 86). Gotlara ilişkin en eski tarihî kaynaklar da Alman milliyetçiliğinin körüklediği Germen kökenlerinden ziyade İskandinav kökenlerine vurgu yapmaktadır. Kendisi Latinleşmiş bir Got olan ve Gotlar hakkındaki bilgilere geniş ölçüde yer veren Jordanes (De Boor, 1981: 8) *Gotların Faaliyetleri ve Kökeni Üzerine* adlı eserinde “Aynı kudretli denizin kuzeyindeki soğuk bölgede, Scandia (İskandinavya yarım adası) adında bir ada vardır. Hikâyemin kaynağı (Tanrının inayetiyle) olduğunu söylediğim yer burasıdır.” ifadelerini kullanmıştır (Jordanes’ten akt. Üstün, 2007: 39).

Gotlar, Güney İskandinavya’nın Gotland bölgesinde yaşamış; M. S. 3. ve 4. yüzyıllarda Bizans’a akınlar düzenleyerek bu bölgeyi yağmalamış, Vizigotlar (Batı) ve Ostrogotlar (Doğu) olarak ikiye bölünmüş ve 410 yılında Roma’yı istila etmişlerdir. İskandinavya’da bugün bile Got izlerini görmek mümkün olduğundan İsveç’te Gotland, Vestergöteland ve Östergöteland adında üç eyalet bulunmaktadır (Kozan, 2014a: 86).

Alman Orta Çağ uzmanı ve tarihçisi Helmut de Boor’a (1891-1976) göre Jordanes’in naklettiği eski bir Got efsanesi İskandinavya’dan çıkararak Vistül Nehri üzerinden Güney Rusya’ya ve Tuna

ağzına kadar uzanan bir seferden söz eder. İskandinav Gotlarının adı, İsveç eyaletlerinden Götland adında, dil ve kültür ilişkileri bakımından Orta Çağ'a kadar bağımsız bir bölge teşkil eden Gotland adasının adında yaşamaktadır. Vistül Gotlarının bulunduğu devlet ise Anglosakson Widsith Destanı'nın en eski kısımlarında çok daha açık bir biçimde karşımıza çıkmaktadır. Öte yandan bu devletin, İskandinav araştırmacılar tarafından Kuzey'in kahramanlık destanı edebiyatında önemli rol oynayan Reidgotland coğrafi kavramı ile aynı şey olduğu tespit edilmiştir (De Boor, 1981: 37).

Tarihçi Paul the Deacon'un Ortaçağ Avrupası'nın tarih yazımı geleneklerine uygun olarak kaleme aldığı *Lombardların Tarihi* adlı eserinin birinci bölümünde: "Gotlar, Vandallar ve diğer kaba ve barbar halkların" (Genç, 2011: 63) gelişinden söz edilir. Got akınları, Batı Roma İmparatorluğu'nun yıkılmasına yol açan bir felaket süreci olarak kabul edilmiş, gerek tarihî gerekse sosyolojik açıdan Got kabileleri barbar ve vandal olmakla itham edilerek bir tür korku simgesine dönüştürülmüştür. Ancak Roma'nın 4. yüzyılda mücadele verdiği iç karışıklıklar, anayurtlarından ayrılan Türklerin kavimler göçünü başlatmasına denk düşünce, Batı'ya doğru ilerlemek durumunda kalan kavimler Roma'nın iç meselelerine bir de sınır tehdidi ve yağmalanma riskini eklemiştir (Çapan & Güvenç, 2017: 629). Kavimler göçünü başlatan ve Batı'ya doğru hareketlenmeye neden olan Hunlar, Gotları yerinden edip önüne katarak ilerlediğinden, Romalıların gözündeki tehlikeli ve barbar bir başka halk olarak betimlenmiştir.

Bizanslı tarihçi Prokopius'un aktardıklarına göre Hunlar, Bizans'ı defalarca yağmalayıp uyruklarını tutsak alırlar. Ancak Hunlar geri çekilirken onlara saldırmayı planlayan İlliryalı komutanları engelleyen de yine İmparator Justinianus'tan (6. yüzyıl Doğu Roma imparatoru) gelen ve Hunlara saldırılmasını yasaklayan bir mektup olmuştur. Prokopius'a göre Hunlar belki de Gotlara ya da başka düşmanlara karşı Bizans'a müttefik olarak gerekli görülmüşlerdir (Prokopius, 2001: 127).

Hunlar, Balamir önderliğinde 374-375 yıllarında Avrupa'da ilk varlıklarını göstermeye başladılar. Hunların ilerleyişi, bölgedeki

Gotların Batı'ya kaymasına neden olur. Bir anlamda Hunlar, onları önelerine katarak Avrupa'ya yaklaşır, dolayısıyla Gotların Batı'ya doğru ilk hareketi, zorunlu göç nedeniyle başlamış olur. "Kavimler Göçü" adıyla anılan bu olay, Gotların barbar kavim olarak tanınmasının da başlıca nedeni olur. Bu muazzam göç hareketleri neticesinde Büyük Roma İmparatorluğu, çöküş sürecini hazırlayan darbeler almıştır; İmparatorluğun Batı kanadı yok olmaya yüz tutmuş ve birliğini bir daha sağlayamamıştır (Kurat, 2002: 13). Ostrogotlar, Vizigotlar ve Frankların 476 yılındaki yağmadan sonra kendi krallıklarını kurdukları Batı Roma topraklarında imparatorluğun varlığı tehlikeye düşmüştür.

Vizigotların Tuna civarında görülmeleri büyük bir buhranın başlangıcı olmuştur. Batı Gotları devlet arazisini tahribe başlamışlar ve arkalarından gelen Doğu Gotlar (Ostrogotlar) ile Hunlar da onlara katıldığında, bütün Trakya barbarlarla dolup taşmıştır: "Felaketin sonuçları ölçsüz derecede büyüktü. Bu andan itibaren ön plana geçen Germen sorunu ile devletin Doğu yarısı tam bir asır boğuşmak zorunda kalmış, Batı yarısı ise bu yüzden mahvolmuştu" (Ostrogorsky, 2011: 48).

Hun istilası, esasında Roma'dan evvel Got halkının hayatını yerle bir etmiştir. Topraklarını geride bırakmak zorunda kaldıklarından çiftçilik yapamamış, komşularını kaybettikleri için ticari ilişkiler kuramamışlardır ve kıtlıkla mücadele edebilmek adına yağma seferleri düzenleyerek hayatta kalmak onlar için bir zorunluluk hâline gelmiştir (Kozan, 2014b: 231). Hunlar, Karadeniz'in kuzeyinden Gotları Batı'ya iterek Balkan sınırlarına dayandığında, zorunlu göç hareketini gerçekleştiren Gotların istilası, toprakların yağma ve talana uğramasıyla neticelenir. Bu nedenle "Got tarihi, Tarihi Tacitus (M. S. 56-117) döneminden başlayarak 300 yıllık süreç boyunca süre gelen bir devinimdir. Got tarihi Avrupa nezdinde korkunç bir barbarlık ve yıkım sürecinden başka bir şey değildir" (Kozan, 2015: 357).

Bizans tarihçisi Vasiliev, Avrupa'da Gotların tarihine yönelik yükselen ilginin altında yatan gerçekleri Aydınlanma düşüncesi bağlamında ele alır. Rus tarihçi Vasiliev'e göre Aydınlanma Çağı'na

erişen Fransa'nın artık Bizans'a karşı alâka göstermesi mümkün değildir. Zira tüm Orta Çağ tarihi "O devirde 'gotik' ve 'barbar' bir devir ve bir zulmet ve cehalet kaynağı telâkki edil[mektedir]." (Vasiliev, 1943: 5.) 19. yüzyılın ortalarına gelindiğinde ise entelektüellerin Orta Çağ'a bakış açısı değişime uğramıştır. Vasiliev'in sözleriyle "İhtilal devri ve Napolyon harpleri borasından sonra Avrupa orta zamanları başka bir tarzda temaşa ediyor. Bu 'gotik ve barbar' tarihin araştırılmasına ve incelenmesine karşı derin bir ilgi ortaya çıkıyordu." (Vasiliev, 1943: 6). Gotların imparatorluk topraklarını işgali bu araştırmaların en önemli tarihî meseleleri arasında yer almıştır. Öncelikle çeşitli cereyanların etkisiyle meydana gelen dinî kaosun parçaladığı imparatorluğun birliğini tesis etmek; imparatorluğu Germen barbarlarının daimî saldırısından ve bilhassa imparatorluğun mevcudiyetini bile tehlikeye düşüren Gotlardan korumak gerekmiştir (Vasiliev, 1943: 98). Bu nedenle Got meselesi, 5. yüzyıl başlarında hükümet lehine çözümlenmiştir. Müteakip devirlerde Gotların eski mevkiilerini tekrar elde etme teşebbüslerinin artık bir önemi kalmamıştır (Vasiliev, 1943: 118).

Güney İsveç'ten (bugünkü Göteland) çıkıp göç yolları üzerinde Fransa, İspanya ve İtalya'da toprak elde eden Gotlar, 6. yüzyılın sonlarından itibaren tarih sahnesinden silinmeye başladılar. Ancak M. S. 410 yılında Roma'nın Vizigot saldırısına boyun eğmek zorunda kalması, gerek askerî gerekse psikolojik anlamda çöküşe neden olmuş ve etkisi yüzyıllar boyunca devam edecek, sanat dünyasında çeşitli yollarla sembolize edilecek bir hayal kırıklığı ve korku bileşimini yansıtmayı sürdürmüştür. Gotların tarih sahnesinden çekilmesi, bu tekinsiz hislerin sembolik düzeyde yayılımını engelleyememiştir.

4. ve 5. yüzyıllarda, Batı Roma İmparatorluğu, Gotikler, Franklar ve Vandallar gibi Romalı olmayan toplulukların varlığıyla bozulur. Gotlar İtalya'ya ve daha kalıcı bir şekilde İspanya'ya, Franklar bugünkü Fransa topraklarına, Vandallar Kuzey Afrika'ya yerleşirler. Daha sonra, 6. yüzyıl sonlarında, bir başka barbar topluluk olan Lombardlar, Kuzey İtalya'yı işgal ederler. Barbar olarak adlandırılan

halkların savaşçı doğası ve “medeniyet bakımından görece eksik” kabul edilmeleri, Avrupalıların belleğine kazınmıştır (Birns, 2013: 2). Nitekim barbar istilasına ilişkin anılar, tekinsiz bir geçmişi hatırlatmaktadır. Batı Roma İmparatorluğu’nun 5. yüzyılda Gotikler ve Vandallar gibi halklar tarafından istilasına işaret eden hatıralar, geç Orta Çağ ve erken modern dönem edebiyatlarında önemli bir tema hâline gelmiştir. Söz konusu olumsuz hatıralardan beslenen popüler kültür, Gotları, insanları katledip güzel kızları kaçıran yarı çıplak vahşiler olarak yansıtır (Craughwell, 2008: 8). Bu klişe özellikleriyle Got, bir stereotip olarak gerek tarih yazımında gerekse sanat eserlerinde kendine yer bulur.

Gotiğin Gotlarla ilişkili olmadığı, isabetsiz ve bir yönüyle de eksik kalmış bir yorumdur. Gotlar, barbar kavramının taşıyıcısı sayılmaları dolayısıyla Gotiğin asıl sahipleridir. “Biz ve onlar” ayrımına dayanan barbar imgesi ise tarihî ve estetik görüşler neticesinde inşa edilmiştir. Gotiğin siyasal ve sanatsal düzlemde ötekileştirici biçimde tanımlanması sonucu bir kavmin hor görülmesi, Gotik sanatın yeniden, devrimci bir başkaldırıyla canlandırılmasına zemin hazırlamıştır. Otoritelerin Gotik edebiyatı “muzır neşriyat” olarak damgalaması, modern medeniyetin mimarlarının, yabancılara karşı duyulan öfkeyi yeniden alevlendirmesine neden olmuştur.

Bir sonraki bölümde, Got kavimlerinin sanat tarihinde ilk kez ne zaman barbar bir topluluk olarak tanımlandıklarına ve amaçlananın aksine, bu pejoratif adlandırmanın ardından Gotiğin nasıl bir “mania”; bir çılgınlık, bir tür salgın, popüler kültürün sıkı sıkıya sahiplenilen akımı hâline geldiğine kronolojik bir dizge içerisinde değinilecektir.

“Canavarca ve Barbarca”: Gotiğin Bir Sanat Terimi Olarak Tanımlanması

Çalışmanın başında, tarihin büyük medeniyetleri ile “ötekiler” arasındaki güç ilişkilerinin yukarıdan aşağıya doğru kurulan bir ilişki biçimi olduğundan söz etmiştik. Dünyada ilk sanat tarihçisi olarak kabul edilen İtalyan ressam, mimar, yazar ve tarihçi Giorgio

Vasari (1511-1574) de, döneminin yaygın stillerini, kendisini böyle bir hiyerarşinin zirvesinde konumlandırarak değerlendirmiştir. Rönesans sanat terminolojisinin yaratıcısı olarak tipik Roma merkezci bir nostaljinin doruğunda oturduğunu hissetmiş, diğer tüm sanatsal yönelimlere bu kulenin tepesinden bakmıştır. İtalyan kökleri dolayısıyla Roma sanatına karşı derin bir hayranlık beslemiş ve nostaljik bir yaklaşım sergilemiştir. Bu da yeni akımların birer ürünü olan yapıtları küçümsemesine, onları biçimsiz ve değersiz görmesine neden olmuştur. Dünyanın çeşitli yerlerinden gelip Romalılara başkaldıran barbar kavimlerin, dünya çapında büyük imparatorlukların yıkılmasına ve sanatsal sahadaki itibarlarını kaybetmesine neden olduğunu ileri sürmüştür.

Giorgio Vasari, Floransa’da 1527 yılına dek Medicilerin⁴ hamiliğinde çalışmıştır. Roma dönemi sanat ve mimarisine büyük merak duyan Vasari, 1540’lı yıllardan itibaren sanatçıların hayatlarıyla ilgili notlar almaya başlamış ve ilk sanat tarihi metni olarak nitelendirilen *Sanatçıların Hayat Hikâyeleri* [Le vite de’ più eccellenti pittori, scultori, e architettori] adlı kitabını 1550’de tamamlamıştır (Tükel, 2013: 8). Bu kitabın çeşitli bölümlerinde barbar istilalarına ilişkin tespitlerde bulunurken ve Gotiği sanatsal bir tür olarak ilk kez tanımlarken arzu ettiğinin aksine, Orta Çağ sanatına yönelik ilgiyi yeniden canlandıracağını ve yaklaşık iki yüz yıl sonra romantik edebiyatın karanlık bir yorumunun aynı adla anılacağını tahmin etmemiştir.

Vasari’ye göre sanat ancak İlk Çağ’da kusursuzluğun zirvesine ulaşabilmiştir. Orta Çağ ise heykel ve mimarlık alanında kaba bir tarza yenik düşmüştür. Ona göre 13. ve 14. yüzyıllar “canavarca ve barbar Gotik tarzın” boyunduruğu altında kalmıştır. Söz gelimi Vasari, sivri kemer kullanımına şiddetle karşı çıkarak bu ögeyi “hilkat garibesini bir mimarın aptalca uygulaması olarak nitelendirir” (Tükel,

⁴ 13. yüzyıl ortalarından itibaren adını duyuran, Floransa’da siyasi gücü elinde bulunduran, kentin güzel sanatlar bakımından zenginleşmesine vesile olan ve çok sayıda sanatçıyı himayesine alarak İtalyan Rönesansının gerçekleşmesine katkıda bulunan ünlü aile.

2013: 11). Vasari'nin bu ifadelerinden anlaşılacağı gibi sanat tarihinin ilki sayılan ve *Sanatçıların Hayat Hikâyeleri* adını taşıyan bu esere, oldukça öznel değerlendirmeler hâkimdir. Roma'nın yıkımıyla başladığı kabul edilen Orta Çağ boyunca varlık gösteren tüm sanatsal yönelimlere karşı duyduğu hoşnutsuzluk, bu bölümde değinileceği gibi kimi zaman onun tarihî saptamalarındaki tutarsızlıklarla pekişmiştir. Ancak günümüz tarihçiliğinin, teorisyenliğinin ve eleştirmenliğinin yeğlemediği bu köktenci yorumları yaparken “uygar” olanın “barbar” olana öfkesini gün yüzüne çıkarmakta oldukça maharetli olduğunu ve ötekileştirme konusunda derinlemesine incelenmesi gereken “örnek bir metin” kaleme aldığını ayrıca belirtmek gerekir.

Vasari, Constantinus döneminde (M. S. 306-337) Roma'da üretilen resim ve heykel yapıtlarını da zevksiz bulmaktadır. Bu yapıtların İtalya'yla birlikte İtalya'daki güzel sanatları da yıkan Gotların ve diğer barbar istilacıların gelişinden önce yapıldığını kabul eden Vasari, İtalya'nın Gotlar tarafından istilasından uzun zaman önce heykel sanatının gerilemeye başladığına dikkat çeker. Ancak sanatsal karmaşayı kuşkusuz Orta Çağ stilleriyle doğrudan ilişkilendiren Vasari, barbarların medeni devletlere kalıcı siyasal ve sosyal hasarlar vermekle kalmayıp etkisi yüzyıllar boyunca sürecektir sanatsal yozlaşmaya neden olduğunu savunur. Ona göre bu yıkım en büyük sanatçıları, heykeltıraşları, ressamı ve mimarları dahi etkilemiştir. Vasari'ye göre ilk yozlaşan sanat dalları resim ve heykel olurken “mimarlık büsbütün somut yaşam için gerekli olduğundan” varlığını devam ettirmiş ancak başlangıçtaki kusursuzluğuna sahip olamamıştır (Vasari, 2013: 33).

Vasari'ye göre barbarlar ne çektirdikleri zulümle ne de yağma ve talanla elde ettikleri ganimetle yetinmişlerdir. Roma halkını köleleştirip korkunç bir sefaletle sürüklemişlerdir. Barbarların gelişiyile beraber askerî birlikler dahi yozlaşmıştır: “Her gerçek asker ve her askerî erdem aynı anda kaybedilmişti. Yasalar, gelenekler, isimler ve dil, hepsi değiştirilmişti. Bütün bu olaylar güzel karakterli, yüksek zekâ düzeyine sahip insanları vahşileştirip alçaltmıştı.” (Vasari, 2013: 34).

Vasari, özel ve kamusal yapıları; açık hava tiyatrolarını, hammamları, su kemerlerini, tapınakları, dikilitaşları, dev heykelleri ve piramitleri yıkan bu “uygar olmayan” yabancıları tanımlarken o kadar ileri gider ki onlardan “sadece adı ve görünüşü açısından insan olan vahşi ve barbar istilacılar” olarak söz eder. Vasari’ye göre tüm bu acı sürecin sonucunda “Roma, görkemini olmasa da kimliğini ve canlılığını” yitirmiştir (Vasari, 2013: 34).

Vasari’ye göre Gotik mimarinin yükselişi iyi sanatçıların ölmesiyle form ve iyi üslup duygusunun yitirilmesiyle bir mecburiyet olarak ortaya çıkmıştır. Tüm bu estetik yoksunluğa karşın pratik hayatın devamlılığı için binalar inşa edilmek zorundadır: “Mimarlık yapanlar, üslup ve oran açısından zarafetten, tasarımdan, sağduyudan tümüyle yoksun binalar ortaya koydular. Sonra yeni mimarlar geldi ve o dönemin barbarları için Germen üslubu dediğimiz üslupta yapılar meydana getirdiler.” (Vasari, 2013: 36). Vasari’nin ancak kendisinden yüzyıllarca sonra dünyaya gelen sanat eleştirmenlerinin dikkat çekmeye cesaret edebileceği tarihsel yanlışlığı, burada gün yüzüne çıkar. Gotlar, 6. yüzyılın sonlarından itibaren tarih sahnesinden çekilmeye başlamıştır.

“520’lerde, Artık Gotlar göçebe bir halk değil aksine yerleşik hayata geçmiş pek çoğu ya çiftçilikle ya da ticaretle uğraşan zengin insanlara dönüşmüştü. Kurduğu ve yönettiği devletin her kurumu düzenli bir şekilde çalışıyor; adalet duygusunu bütün vatandaşlar hissediyordu. Ancak Theodericus, 30 Ağustos 526 tarihinde öldü. Arkasından kurduğu büyük devlet 50 yıl içinde parçalandı. Vizigotlar, Arap akınlarına kadar varlıklarını İspanya’da sürdürdüler. Gotların yalnızca çok küçük bir kısmı Kırım’ın Osmanlılar tarafından ele geçirilmesine kadar bu bölgede yaşadı ancak bundan sonra Gotlar tarih sahnesinden çekildiler” (Kozan, 2014b: 293).

Karanlık çağların başlangıcını Gotlarla ilişkilendiren argümanların yaygınlaşma nedeni, Sowerby’a göre Rönesans döneminde insanların, bu çağlara ilişkin şimdikinden çok daha az bilgiye sahip

olmalarıdır. Söz konusu yanlış intiba, Rönesans aydınları arasında Giorgio Vasari'nin de etkisiyle yayılmıştır. Sanatçıların hayatlarını kaleme aldığı eserinde Vasari, Roma-sonrası ve Rönesans-öncesi mimari dönemini Gotlarla ilişkilendirmiştir. Onun “Germen” olarak adlandırdığı bu stil, antik stillerden de modern Rönesans stillerinden de farklıdır. “Canavarca ve barbarca; karmaşık ve düzensizdir.” [monstrous and barbarous; confused and disordered] (Sowerby, 2012: 33).

Sanat tarihçisi Panofsky'ye göre hümanist aklın temsilcisi olarak “uyum” olgusunun peşinden giden Vasari, Gotik yapılarda aradığı kusursuz oranları bulamamış (1995: 38); Gotiğin özgün niteliklerini, onu sert eleştirilere tabi tutarken tesadüf eseri tanımamıştır.

“Böylece bir Gotik yapıdaki elemanların boyutlarının ve oranlarının aynı yapı içinde dahi değişebildiği gözlemini yaptıktan sonra Vasari, -kavrama yetisine karşı duyulan düşmanlık tarafından bilenmiş olarak- Gotik mimarlığı Klasik mimarlıktan olduğu gibi Rönesans ve Barok mimarlıklarından da ayıran temel ilkeye tesadüfen ulaşmıştı.” (Panofsky, 1995: 60).

Vasari'ye göre Orta Çağ'ın tipik yapıları, hem antik binaları hem de bu mimarının incelikleriyle yetişmiş mimarları yakıp yok eden Gotlar tarafından inşa edilmişlerdir. Kendinden önceki yazarlar, bu dönem mimarisini, “barbarian style” olarak adlandırmışlardır. Bu tanımlama, hem tarihî-sanatsal bir yargı olarak hem de kelimenin tam anlamıyla barbarlara ait olan, onlar tarafından ortaya konulan eserleri tanımlayan bir sıfat olarak kullanılmıştır. Ancak Vasari, bu stili Gotlarla ilişkilendiren ilk kişidir. İki yüz yılı aşkın bir süre boyunca, alanındaki tek otorite olduğundan, kimse onun bu tespitini ne düzeltmeye ne de eleştirmeye cesaret edebilmiştir ve Gotik böylece Rönesans öncesi dönemi yanlış biçimde niteleyen bir sıfat olarak literatüre bir daha çıkmamak üzere yerleşmiştir (Sowerby, 2012: 34).

Hesaplamasında sayısal bir sapma bulunan Vasari, Gotların tarih sahnesinden çekilmiş olduğunu göz ardı etmişse de, onun sanat tarihi yazımının ilk örneği olarak nitelendirilen bu değerli kitabı sayesinde Gotik terimi dolaşıma girmiştir. Vasari'nin iddialarının aksine Gotların, 12. yüzyılın ortalarında varlık göstermeleri mümkün değildir. Ancak Vasari'yi bu yönden eleştiren metinlerde hak ettiği ilgiyi göremeyen teorik bir yeniliğe dikkat çekilmelidir. Bu metinlerde eleştirilenler, Vasari'nin barbar kavimlere yönelik yakınmalarını ikinci plana iterler. Vasari'nin bariz hatası olarak gördükleri teknik yanlış, Gotların korkuyla özdeşleştirildiği gerçeğini değiştirmemektedir. Tarihsel bakımdan olmasa da, estetik bakımdan önem taşıyan yargı, bu yapıların tamamının Gotlara ait olup olmaması değildir kuşkusuz. Vasari'nin hoşnutsuz yorumları ve sert eleştirileri, Gotların yarattığı yıkımın ve büyük korkunun sanat tarihi alanındaki birer yansımasıdır. Üstelik Got istilasıyla başladığı varsayılan “karanlık çağa” aittir. Bu düşünce dizgesinde “rafine edilmiş” sanat anlayışının etkisini taşıdığı iddia edilen tüm mimari nitelikler, Gotlara atfedilmektedir. Burada dikkat çeken nokta, M. S. 410 yılında, Gotların, medeniyetin beşiği olarak görülen bir uygarlığı paramparça etmesi ve Batı Roma'nın bir daha asla birleşmemesi neticesinde ortaya çıkan dehşetin, kötücül güçler tarafından kuşatılmışlık duygusunun ve devamlı saldırıya uğrama korkusunun “Gotik” adı altında bir sanatsal terime dönüşmesidir. Gotik teriminin içinde barındırdığı çok katmanlı korku ifadesinin yanında bu teknik hata, Gotik teorinin gelişimi açısından telafisi mümkün olmayan bir yanlışlığı gibi görünmemektedir. Orta Çağ'ın bitiminden bu yana, sanatın tüm türlerini kuşatan özgün bir üslubun bu adla anılması, Vasari'nin saptamasının sanat eleştirisi terminolojisinde oldukça güçlü bir etki yarattığını ortaya koymaktadır. Gotik, “ötekinin” ya da “yabancımanın” Avrupalılarda uyandırdığı dehşetin cisimleşmesi ve Batı'nın Kuzey ve Doğu halklarına yönelik ötekileştirici tutumunun ifadesidir.

Vasari, Gotik manastırlar ve katedraller için “bunların hepsi çok maliyetli işlerdi ama en çirkin, en karışık üsluplarda yapılmışlardı” (Vasari, 2013: 37) sözlerini kullanmıştır. Ayrıca eserinde “O dönemin insanları, berbat olsa da müthiş sanat yapıtı olarak görülen bu

kusurlu yapıtlardan daha iyi bir şey görmemişti.” (Vasari, 2013: 41) ifadelerine de yer veren Vasari'nin değerlendirmelerini “çirkin, karışık, vasat, vahşi, canavarca, berbat” gibi öznel sıfatlarla nakletmesi ve keskin yargıları hakkında uzun yıllar, Vasari'nin üstüne söz söylenememiştir. Tüm bunlar, metnin Gotiğe karşı radikal tutumunu ve Gotiğin barbarca bir üslup olduğu inancını daha da yerleşik ve köklü hâle getirmiştir. Vasari'ye göre barbar üslubunda yapılar geniş ve süslüdürler ancak sağlam mimari ilkelerin pek iyi kavranmadığını açıkça ortaya koymaktadırlar. Üslup açısından barbarlara özgü bir şekilde karışık ve saflıktan uzaktırlar (Vasari, 2013: 38). Ona göre ancak son dönem İtalyan sanatçılar, yeniden saf ve bozulmamış formlara; Antik sanatın güzel biçimlerine geri dönebilmişlerdir. Bu geri dönüşün en büyük motivasyonu ise İtalyan hümanistlerinin, kendilerini doğrudan Roma'nın mirasçıları olarak kabul etmeleridir. Rönesans aracılığıyla Roma değerlerine dönüş yaşanmış ve bu dönüş “yeniden doğuş” olarak adlandırılmıştır.

Vasari'nin öznel yorumlarından, “barbarların” üslubundan ne kadar hoşnutsuz olduğu açıkça anlaşılmaktadır. Vasari'nin eser boyunca pek çok kez Gotlarla barbarları özdeşleştirdiği dikkate alınırsa yüce imparatorlukları yerle bir eden barbar kavimlerin, tarihsel çizgisellikte bir kırılmaya neden olduklarını ve sanatsal seçkinliği yerle bir ettiklerini düşündüğü de apaçıktır. Ancak Gotların Roma'nın gücünü dağıtmasına böylesine içerleyen ve söz konusu kavimlerden öcünü bu yolla -sanat eleştirisi yoluyla- alan tek kişi Vasari; tek disiplin de sanat eleştirisi değildir.

18. yüzyılın ortalarından beri Aydınlanma düşüncesine karşı eleştirel bir tutum ortaya koyan sanatçıların malzemelerine, yöntemlerine ve nihayetinde ortaya çıkardıkları sanat eserlerindeki üsluba Gotik adı verilmiştir. Gotiğin temsilcileri de geri kalmış, vandal, barbar gruplar ve medeni değerleri yakıp yıkan kimseler olarak hor görülüşleridir.

Orta Çağ'ın kapanmasıyla beraber bu çağa özgü olan ya da bu çağı sadece anımsatan her türlü düşünsel ve estetik değer, “Gotik” ve “barbarca” olarak aşığılanmaya devam etmiştir. Ne de olsa bazı

toplumların ne kadar medeni olduklarına dair vurgu, mutlaka ötekilerin ne kadar “vahşi” olduğunun doğru biçimde ortaya konulabilmesine bağlıdır. Bu anlayış uyarınca barbarların kimler olduğu ve medeniyetin merkezinin dünyanın hangi kıtasında kaldığı çoktan tespit edilmiştir. Medeniyetin yeni dünya düzenindeki imi olarak modernin “Batıdışı ötekilerin ancak ithal edebilecekleri, benimseyebilecekleri ya da belki direnebilecekleri ama hiçbir zaman içeriden yeniden üretmeyecekleri, sadece Avrupa’ya ait bir kategori olduğu” (Bozdoğan, 2012: 21) varsayılmıştır. Bu nedenle sanatta modern türlerin de ne Batı dışıyla ne de Aydınlanma öncesiyle ilişki içinde olması olağan kabul edilmiştir.

Gotik eserler sayesinde barbarlar, sadece Kuzey’den ve Doğu’dan değil son sayfasının da çoktan kapandığı varsayılan Orta Çağ karanlığının kalbinden gelmeye devam ederler. Bu kez savaşlarda gösterdikleri askerî üstünlükler yerine; “vahşi” kültürlerini yansıtan “tuhaf” estetik algılarıyla medeni değerlerini tüm dünyaya mâl etmiş aydın Avrupa halklarını “yozlaştırmak” üzere geri dönerler.

Gotik Estetiğin Temel Kavramları Olarak Yüce [Sublime] ve Tekinsiz [Unheimlich]

Gotik, İtalyan sanat tarihçisi Giorgio Vasari tarafından Orta Çağ mimarisinin tipik örneklerini tanımlamak üzere olumsuz bir sıfat olarak kullanılmasından itibaren, estetik alanındaki çalışmalara konu olmuştur. İrlandalı düşünür Edmund Burke’ün (1729-1797) estetik görüşlerine ve Alman filozof Immanuel Kant’ın (1724-1804) estetik kavrayışına dayanan yüce [sublime] güzel olmadığı hâlde enginlik, devasalık, belirsizlik gibi nitelikler taşıdığından haz uyandırır. Yüce, psikoloji alanında Sigmund Freud’un (1856-1939) “sır olarak kalması gerektiği hâlde ortaya çıkan” ve “yabancı olduğu için güvenilmez, uğursuz” sayılan şeyleri niteleyen *tekinsiz* [unheimlich] kavramı ile kesişerek günümüzde başvurulduğu biçimiyle Gotik teori ve eleştirinin temelini oluşturmaktadır.

Edmund Burke Düşüncesinde Estetik Bir Kategori Olarak Yüce

İrlandalı düşünür, siyaset kuramcısı ve yazar Edmund Burke (1729-1797), Fransız İhtilali üzerine ortaya koyduğu görece olumsuz yorumları nedeniyle düşünce dünyasında sert eleştirilerle karşılaşmıştır. İhtilalin, Burke'ün öngördüğü gibi orantısız şiddet kullanımını durdurmak yerine, sadece bu sürecin öznelerini değiştirmiş olması dahi onu devrimci siyasetçilerin gazabından kurtaramamıştır. Burke'ün 1757 yılında kaleme aldığı *Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Felsefi Bir Soruşturma* [A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful] adlı eserinde ise geleneksel güzellik kavramının karşısında konumlanan, bununla birlikte estetik değerini farklı değişkenlerle muhafaza eden yücenin haz kaynağı olma potansiyeli ortaya konulmuştur.

Sanatta yüce kavramından ilk kez, M. S. 1. yüzyıla ve Eski Yunan filozofu Longinus'a ait olduğu tahmin edilen *Yücelik Üstüne* [Peri Hypsous] adlı yapıtta söz edilir. David Hume (1711-1776), Immanuel Kant (1724-1804) gibi düşünürlerin çeşitli yönleriyle ele aldığı kavram (Siebert, 1989: 352), evrensel olarak kabul gören güzellik olgusunun sınırlayıcı estetik ilkelerine karşılık, belirsiz unsurlarla örülü bir estetik anlayışının yarattığı hoşnutluğu tanımlayarak 18. ve 19. yüzyıllarda yeniden keşfedilir.

Yüce olana ilişkin korku, yüceliği yaratan nesnenin tanımlanamayışından ileri gelir. Yine de yüce, güzel gibi haz kaynağı olabilir. Yüce, devasa doğal yapıların ve afetlerin korkutuculuğunda gizlenen çekiciliği vurgular. İnsan bu nesnelere karşısında ne kadar derin bir bilinmezliğe sahipse ve acizlik duyuyorsa nesne, kendisi-ne o denli ilgi çekici gelir.

“İnsanın zihinsel aktivitelerini aşan bu olaylar bir anda kendi yaşamı için bir tehlikeyle karşı karşıya kalması nedeniyle korku vericidir. Kaygının ruhsal sarsıntısı da burada kendisini göstermektedir. Dev dalgalar tarafından yutulma

korkusu, bedeninin ortadan kalkması, öznenin zarar görmesi kaygısını tetiklemektedir. Yüce ve tekinsiz, kaygı hâliyle insanda panikleme ve dehşeti bu şekilde yaratmaktadır” (Ümer, 2017: 106).

Burke, acı çekme ve eziyetin beden ve zihin üzerindeki etkisinin hazdan daha güçlü bir zihinsel süreç yarattığını ileri sürmüştür. Haz üzerine fikir yürüten düşünürlerin savları, Fransız yazar Marquis de Sade’in (1740-1814) devrim sonrası terörü üzerine fikirleriyle ve bireysel aşırılıklara varan eylemleriyle uyuşmaktadır. Sade’in, Gotiğin doğuşuna ilişkin yorumları, yüce felsefesi ve devrim sonrası terör ortamından beslenen Gotik karşı duruşu açıklığa kavuşturmuştur. Gotik roman ile Fransız Devrimi arasında ilişki kuran Sade’a göre bu tür, devrimci hareketlerin eşzamanlı yarattığı umut ve dehşetin karmaşasından doğmuş ve verdiği keyif, geleneksel güzelden duyulan estetik hazla yer değiştirmiştir. Sade’a göre “bu janr, bütün Avrupa’yı sarsan devrimci şokların kaçınılmaz ürünüdür.” (Sade’dan akt. Özkaracalar, 2005: 17).

Kant, estetik hazzın, fayda gözetmeksizin gerçekleştiğini öne sürmüştür. Yüce hakkındaki görüşlerinde ise önemli ölçüde Alman filozof Alexander Baumgarten’in (1714-1762) estetik görüşlerinin ve Burke’ün etkisi görülmektedir. Kant’ın, sanat felsefesi alanında bu kadar güçlü bir referans olarak kabul edilmesinde estetik üzerine görüşlerin ilk kez kendisi tarafından 1764’te *Güzellik ve Yücelik Duyguları Üzerine Gözlemler* [Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen] adlı eserinde sistemli bir biçimde ifade edilmesi etkili olmuştur. Bu eserde Kant, haz ve acının duyulmasında bireysel olarak ortaya çıkan değişkenliğin peşine düşer. Başkalarında tiksilmeye neden olan şeylerin hangi nedenlerle ve nasıl diğerlerinin keyif kaynağına dönüşebildiğini sorgular.

Kant estetiğinde yüce, “saygı uyandıran şey”dir. Güzel, uyum duygusuna dayandığı hâlde yüce, daha ziyade uyumsuzluğu sayesinde saygı uyandırmaktadır. Mısır Piramitleri gibi devasa büyüklükteki ve erişilmez görünen yapıların uyandırdığı saygı nedeniyle

temsil ettiği yücelik ve fırtınalar, engin okyanuslar gibi üzerimizde sonsuzluk izlenimi bırakan şeylerin yarattığı hoşlanmadan kaynaklanan yücelik bu estetiğe dâhildir.

“Gece yücedir; gündüz güzeldir. [...] Yücelik duygusuna bazen belli bir korku ya da melankoli, bazı durumlarda asude bir merak ve bazen de yüce bir plana tamamen hâkim olan bir güzellik eşlik eder. İlkine *korkutucu yücelik*, ikincisine *soylu yücelik* ve üçüncüsüne *görmeli yücelik* diyeceğim” (Kant, 2018: 9).

Kant estetiğinde, yücenin karşısında insan, kendini küçük ve hatta bir hiç olarak görmektedir. “Yüce, her zaman büyük olmalıdır; güzel, küçük de olabilir.” (Kant, 2018: 10). Gotik katedrallerin inşa edilmesindeki başlıca hedef olan ve yaratıcı ile kulları arasında kurulmak istenen hegemonik ilişkinin dayanağı, bu noktada açıklığa kavuşmaktadır. Katedral, öyle yüksektir ve sonsuzluğu çağrıştıran imgelerle öyle örülüdür ki iç ve dış yüzeyleri ile genel silüetleri, inananları tanrı karşısında aciz hissettirir. Gotik malikâne sahibi derebeylerinin de halk isyanlarına karşı aynı yöntemden yararlandığı; devasa büyüklükteki görkemli yapıların koruyuculuğu arkasına sığınarak isyancıları muhitlerinden uzak tuttukları, insanların bu meskenlere yaklaşmaya dahi cesaret edemeyecekleri bir ortam yaratmaya çalıştıkları bilinmektedir.

“Orta Çağ derebeyi şatosunu, kalesini, hisarını bir tepede ya da bir geçidin başında kurduğunda yerleşmenin ve savunmanın ötesinde başka şeylerin, uyandırılacak başka duyguların da peşindedir. Şövalyenin, savaşçının süslü zırhı ne denli koruyucu ise aynı şekilde ürkütücüdür de. Şato ve kale de benzer bir paralelde gelişirler; dâhillerinde olanları korurlar, dıştan saldıranları da görkemleri ve içlerinde gizlenen tehlikeleriyle endişeye ve korkuya sürüklerler. [...] Şato ve kale, dış görünüşleri, içlerinde ve etraflarında geçen olayları ile karabasanlar, acılar ve sancılar yaratırlar.

Gerçek işlevleri bunlar değilse bile konumları ve temsil ettikleri düzenle korudukları değerler bu tür sonuçları doğrularlar.” (Scognamillo, 2014: 337-338).

Bugün Gotiğin tanımlanmasında ve tekinsiz kavramıyla açıklanan ilişkilerin temelinde büyük ölçüde Burke’ün yüce üzerine görüşlerinin bulunduğu görülür. Yücenin büyüklüğüne erişemediğinden endişe içinde olan birey, eğer güvenli ve korunaklı bir alanda ise bu kez yüce karşısında şaşkınlık ve korkuyla karışık bir hayranlık beslemeye başlar. Burke’ün ifade ettiği üzere belirsizlik, şeyleri korkunç kılan bir özelliktir. Birey tehlikenin tümüyle farkında olduğunda, gözleri tehlikeye alışır ve duyduğu endişe gücünü kaybeder. Şeyleri görünmez ve belirsiz kılan gece, korkularımızın karanlık kaynağıdır: “Hiç kimsenin açık biçimde kafasında canlandıramadığı hayalet ve cin kavramlarının, bu tür varlıklarla ilgili yaygın hikâyelere inanan zihinleri nasıl etkilediğine” dikkat çeken Burke’ün (2008: 62) ve Kant’ın estetik görüşlerine dayanan yüce, psikoloji alanında Freud’un tekinsiz kavramı ile kesişerek Gotik teorinin temelini oluşturmaktadır.

Freud’un Tekinsiz Kavramı Ekseninde Bilinmeyen Tehlikesi

Korkunun kaynağını belirli bir unsur oluşturur ancak tekinsiz yarattığı kaygının kaynağı belirsizdir. Freud, tekinsizi yaratan temel nedenleri, psikanalitik yöntemlerle açıklar. Freud’a göre sadece bireysel geçmişlerin değil aynı zamanda tüm insanlığın ortak mirası olan bir anılar dizgesinin ürünü olarak tekinsiz, yarattığı güçlü kaygı duygusuyla ve bilinmezlikle bireyleri devamlı endişeli ve tedirgin yaşamaya sürükler. Freud, Alman yazar E.T.A. Hoffmann’ın (1776-1822) *Kum Adam* [Der Sandmann] adlı korku öyküsünü, tekinsiz kuramının açıklanmasında kullanmıştır.

“[A]kşamleyin bir şeyin merdivenden gürültüyle yukarı çıktığını duyduğum anda korku ve dehşet içinde titremeye

başladım. [...] yatak odasına koştum, bütün bir gece boyunca Kum Adam'ın ürkütücü görüntüsü beni rahat bırakmadı. [...] Kum Adam benim için ürkütücü bir hayalet olarak kaldı ve onun merdivenden yukarı çıkmakla kalmayıp babamın odasının kapısını da hızla açıp içeri girdiğini duyduğumda, korku -dehşet sarıyordu beni. Bazen uzun süre ortalıkta görünmüyordu, sonra arka arkaya daha sık geldiği oluyordu. Bu böyle yıllarca sürdü ve ben o tekinsiz hayalete alışamadım.” (Hoffmann, 2017: 5).

Gotik edebiyat eleştirisinde, eserlerde görülen fantastik kurgusal özellikler, tekinsizin gerçeküstü ile olan yakın bağları dolayısıyla Freud'un yöntemle mercek altına alınır. Romantiklerin kasıtlı olarak kullandıkları devamlı endişe hâli, realistlerin fantastik-gerçekçi dünyasında yeniden yaratılır. Bu noktada, romantiklerin, sosyal gerçeklikten uzaklaşarak sanatsal yaratıma sadece sanatın kendi varlığı uğruna, realistlerin ise toplum için dâhil olduğu fikri yeniden tartışılır. Zira apolitik görünen her yaratıcı faaliyet, bazen tam da politik bilinçten uzak ve izole bir dünyaya ait olduğu izlenimini vermeye çalışırken toplumun geleceği ile ilgili mesajlar taşımaktadır. Freud'un, tekinsiz kavramının kolektif bilinçdışındaki kaynaklarından söz etmesi bu bağlamda önemlidir. Freud'a göre tekinsizlik uyandıran yabancı unsurlar, özünde insanlığın bastırılmış korkularıdır.

Literatürde tekinsiz karşılığıyla anılan *unheimlich* “sır olarak ya da gizli kalması gerektiği hâlde açığa çıkmış şey” anlamına gelir. Kavram ilk defa, romantik edebiyatın temsilcileri tarafından yakından takip edilen Alman filozof Friedrich Schelling'in (1775-1854) *Mitolojinin Felsefesi* [Philosophie der Mythologie] metninde yer almıştır. Psikolog Ernest Jentsch (1867-1919) tarafından 1906'da kaleme alınan *Tekinsizin Psikolojisi* [Zur Psychologie des Unheimlichen] adlı makale sayesinde kavram, psikoloji sahasına taşınmıştır. Ancak bugün Gotik teori ve eleştiride başvurulduğu hâliyle ününe kavuşması, psikanalizin kurucusu Sigmund Freud'un (1856-1939) *Tekinsiz* [Das Unheimlich] makalesi sayesinde gerçekleşmiştir. 1919 tarihini taşıyan bu makalede tekinsizlik, korkuların kaynağı olarak ele alınmıştır.

Jentsch'e (1906: 2) göre özgün dili Almanca dışındaki çevirilerde anlam kaybına uğrayan *unheimlich* tanıdık olmayanı ve evinden uzakta, rahatsız olmayı ifade eder. Freud da tekinsizi öncelikle sözcük düzeyinde ele alır. Almancada "heimlich" evle ilgili, tanıdık, yakın anlamlarının yanı sıra bunların tam karşıtı gibi görünen gizli, yasak, töredışı, yasadışı gibi anlamları aynı sözcükte barındırır. *Unheimlich* güvenli olmayan ve uğursuz olandır:

"Almanca bir sözcük olan unheimlich, tanıdık, yerli, eve ait anlamlarına gelen heimlich, heimisch sözcüklerinin zıt anlamlısıdır ve tekinsiz'in bilinmediği ve tanıdık gelmediği için korkutucu olduğu sonucunu çıkarmak bize cazip gelir. Elbette, yeni ve alışılmamış olan her şey korkutucu değildir ancak bu ilişki tersine çevrilemez. Sadece yeni olan şeyin kolayca korkutucu ve tekinsiz hâle gelebileceğini söyleyebiliriz; bazı yeni şeyler korkutucudur ama her anlamda değil. Yeninin ve yabancıнын tekinsiz olması için bunlara bir şeylerin eklenmesi gerekir." (Freud, 1919: 2).

"Heimlich" kavramının içerdiği evde olmak eylemi, güvenli bir mekânda kalmayı ifade ederken *unheimlich* evin dışında olduğu için tekinsiz, uğursuz, korkulması ve uzak durulması gereken anlamlarını taşır. Öte yandan *Tekinsiz ve Temsil*'de Ümer'in de ifade ettiği gibi "evin ruhsal sürecin işleyişindeki varlığı aynı zamanda kişinin evinde kendisini huzursuz hissetmesiyle [...] kişinin kaygılı hâlinin mekana yansmasıyla bozulur." (Ümer, 2018: 346). Literatürde kavramın İngilizce karşılığı olarak "uncanny" sözcüğü kullanılmaktadır. Türkçede "tekinsiz" olarak kullanılan sözcük için Türk Dil Kurumunun verdiği tanımlarda da güvensizlik/uğursuzluk anlamlarının vurgulanması dikkat çekmektedir.

"1. Tekin olmayan, uğursuz. 2. Güvenilir olmayan, muammalı (kişi, yer). 3. Belli davranış veya sözlerin bir toplumca, bir toplumsal grupça tehlikeli sayılması ve olumsuz yaptırımlara bağlanarak yasaklanması, tabu. / Cin, peri olduğu

inanılan yer. / Uğursuz. / 1. Belli davranış ya da sözlerin bir toplumca, bir toplumsal kümece çekinceli sayılması ve olumsuz yaptırımlara bağlanarak yasaklanması. 2. (İnsanbilimde) İlkel topluluklarda kimi büyüsel, dinsel tasarımlara ilişkin olarak belli davranış ya da sözlerin toplumca çekinceli sayılması ve olumsuz toplumsal yaptırımlarla yasaklanması.” (TDK, 2018).

Tekinsizin tanımladığı “bilinmeyenin” tetiklediği korku; sanat felsefesinde güzelliği sadece matematiksel olarak izah edilemeyen ve korku yarattığı için aynı zamanda saygı uyandıran yücenin anlam dünyasıyla örtüşerek Gotik sanat yapıtlarının çözümlenmesinde başvurulan iki temel ve bütünüleyici kavram olarak kullanılagelmiştir. Bu çalışmada incelenecek olan eserlerin önemli bir bölümünde Gotik korku unsurlarının yüce ve tekinsiz kavramları ekseninde işlendiği görülecektir.

2

Bölüm

İLK ADIMLAR

Gotik Kurgularda Kullanılan Başlıca Edebî Unsurlar

Rus okurun Gotik edebiyatla tanışmasına ve Rus edebiyatının ilk Gotik öyküsünün çözümlenmesine yer verilen bu bölüme başlarken türü karakterize eden başlıca temalara, motiflere ve edebî tekniklere ilişkin açıklayıcı bir giriş yapma gerekliliği doğmaktadır. Zira son yirmi yıla dek, Rus edebiyatında bu türün tam anlamıyla temsil edilip edilmediğine ilişkin pek çok soru işareti ortaya çıkmıştır. Ancak söz konusu ikilemler, Gotik edebiyatın kemikleşmiş konu ve sınırlarının ötesine uzanan araştırmacıların ileri sürdüğü yeni bakış açılarının kuramsal bir düzleme oturtulması ve zamanla güçlü birer referans kaynağına dönüşmesi yoluyla ortadan kaldırılmıştır.

Gotik edebî kahramanlar, türün ilk ortaya çıkışından kısa bir süre sonra kimlik değiştirmeye ve sıkıştırıldıkları Gotik şatolardan çıkıp kent hayatına karışmaya başlamışlardır. Bu dönüşüm, beraberinde Gotik stereotiplerin yerini depresyon, delilik, intihar gibi temalar etrafında gelişen olay örgülerine bırakması sayesinde mümkün olmuştur. *Gotik Edebiyat Ansiklopedisi* [Encyclopedia of Gothic Literature] adlı eserinde çağdaş Amerikalı araştırmacı-yazar Mary Ellen Snodgrass, karakterlerin yüzleşmek zorunda kaldıkları zorlu psikolojik durumları ve halüsinasyon görme, delirme, kapatılma, şiddet görme korkusu gibi fobileri Gotik çatısı altında değerlendirmektedir (Snodgrass, 2005: 239). Bezci ise Gotik edebiyatın sadece anlatıların geçtiği mekânlarla tanımlanamayacağına, bu türün “toplumda tabu olarak kabul edilen meseleleri” konu edindiğine dikkat çekmektedir.

“Bu anlamda gotiği belirleyen temel kavramın ‘ihlal’ olduğunu söyleyebiliriz. Gotik, akıl ve rasyonelliği, onur ve erdemi, akliselim ve adabımuaşereti ihlal eden hikâyeler anlatır. Ölüm, intihar, hastalık ve delilik gibi sevilmeyen konuları, nekrofil ve ensest gibi sıra dışı cinsel eylemleri, təciz, tecavüz, şiddet ve işkence gibi ağza alınması sakıncalı insan edimlerini sakınmadan dile getirir, bu konular üzerindeki söze dökülmemiş yasağı ihlal eder.” (Bezci, 2019).

Rus edebiyatında da kendine yer bulan bu tarzdaki örneklerin ayrıntılı birer çözümlemesine, ilerleyen bölümlerde yer verilecektir. Gotik türe ilişkin kalıp yargıların hangi aşamalardan geçerek kırıldığını daha iyi anlamlandırabilmek adına, türün dünya edebiyatında ortaya çıkışına ve ilk örneklerine kısaca değinmek yerinde olacaktır.

Gotik, romantik edebiyatın karanlık bir yorumlaması olarak halk edebiyatı ürünlerinden miras aldığı doğaüstü unsurları ve modern edebiyatın getirdiği yeni anlatım tekniklerini birleştirir. Klasik Gotik edebî kurgularda olaylar sıklıkla Orta Çağ mimarisine duyulan ilginin yeniden canlanmasıyla yaygınlaşan neo-Gotik mimariye göre inşa edilmiş binalarda; Orta Çağ’dan kalma harabeye dönmüş şatolarda; karanlık, ücra ve tekinsiz mekânlarda geçer.

İngiliz romantiklerinin ilk Gotik anlatıları, Fransız ve Alman kökenli korku hikâyelerinden etkilenecek kalem almışlardır. Bunun yanı sıra *Binbir Gece Masalları* gibi Doğu kaynaklarından da ilham almışlardır. Doğum yeri Batı Avrupa olsa da Gotik, dünya edebiyatlarıyla etkileşime açık bir tür olmuştur. Gotik temaların edebiyat dünyasındaki yükselişi, İngiltere’de 1760’larda başlayarak 1850’lere dek sürmüştür. Bu tarih aralığında, İngiltere’de bir çeşit “Gotik salgını” yaşanmıştır. 18. yüzyılın ortalarına gelindiğinde Gotik kültür edebiyat, resim, mimari, peyzaj gibi sanatsal faaliyetlerin neredeyse tüm alanlarını etkisi altına almıştır (Alilova, 2009: 4). 1762-1850 yılları arasında yaklaşık altı yüz Gotik eser yayımlanmış ve büyük hevesle okunan bu kitapların pek çok Avrupa

diline çevirisi yapılmıştır. Gotiğin ticari anlamda başarı elde etmesi ve “Gotik halk kütüphanelerinin” açılması, türe popülerlik kazandırmıştır (Napsok, 2008: 2). 18. yüzyıl İngilteresi’nde ise Orta Çağ’a yönelik artan bir ilgi söz konusu olmuş ve eski devrin modern dönemle uyumlu motifleri yeniden keşfedilmiştir. Sanatçılar, araştırmaları ve keşifleri için geçmişe yönelmişlerdir. Modern zamanlarda Orta Çağ’a duyulan yoğun ilgi neticesinde Gotik terimi yeniden tanımlanmış ve bundan böyle “barbar” sıfatından daha farklı ve onun ötesine geçen bir anlam kazanmıştır.

Dünyada Gotik edebiyatın ilk örneğinin, İngiliz yazar Holace Walpole’un *Otranto Kalesi* [The Castle of Otranto] romanı olduğu kabul edilmektedir. “Gotik Bir Hikâye” [A Gothic Story] alt başlığını taşıyan romanın yayımlanmasıyla birlikte terim, edebiyat dünyasına resmî olarak giriş yapmıştır. 1764 yılında okurla buluşan roman, İngiliz edebiyatının dünya dillerine çevrilmesi yoluyla çağdaşlarını etkisi altına almış ve benzer edebî ürünlerin ardı ardına verilmesini sağlamıştır. Bu eserin kazandığı şöhretin ardından Batı edebiyat dünyasında bir tür “Gotik çılgınlığı” yaşanmıştır. Gotik kurmacanın muhteva ettiği örtük siyasal göndermelerin entelektüel dünyada karşılık bulması, metinlerin merak unsurunu devamlı canlı tutması ve korkunun pazarlanabilir bir tür olduğunun keşfedilmesi türün popülerliğine güç kazandırmış ve adeta bir “Gotik patlaması” yaşanmasına vesile olmuştur.

1789 Fransız İhtilali’ni takip eden süreçte yükselen milliyetçilik hareketlerinin edebiyat dünyasındaki bir yansıması olarak geçmişin ve Orta Çağ’a ait ulusal değerlerin yeniden gündeme getirilmesi, olağanüstünün gündelik olanla bütünleştiği bu mistik anlatıların tamamen özgün bir forma kavuşmasını sağlamıştır. Zamanla bu özgün biçimsel dönüşüm, devrim korkusuyla güdülenerek yeni bir güzergâha girmiştir. Özgürlük arayışlarıyla desteklenen ihtilal sonrası ortaya çıkan yeni düzensizlik atmosferi, Gotik eserlerin yaratılmasına zemin hazırlamıştır. Zira devrim, bir umut ışığından bir korku kaynağına dönüşmüştür. Şüphesiz 1790’lardan 19. yüzyıla dek Gotik kurgunun popülaritesi, kısmen, Fransa’daki kargaşayla

beraber Avrupa’da baş gösteren yaygın endişelerden ve korkulardan kaynaklanmıştır. Karanlık, karmaşa, kan ve dehşet dolu hikâyeler, okurlar için bir tür süblimasyon ya da katarsis⁵ işlevi görmüştür (Paulson, 1981: 536).

Gotik edebiyatın dönüşüme uğramasına neden olan ekonomik ve toplumsal gelişmelerden bir diğeri de Endüstri Devrimi olmuştur. Devrimin etkisiyle kentler kalabalıklaşmış ve gerek gerçek gerekse mecazi anlamda hızla “kirlenmeye” başlamıştır. Tanınmış edebiyat kuramcısı Terry Eagleton’ın da işaret ettiği gibi endüstrileşmenin kırsal ve bakir alanları kuşatması, İngiliz yazarları derinden etkilemiştir. Bu şaşırtıcı ve sancılı süreç, Viktorya Dönemi’nde yaşamış olan ve romanlarında Gotik unsurlara yer veren Brontë Kardeşlerin gözleri önünde vuku bulmuştur. Şöyle yazar Eagleton: “Sanayi Devrimi kapılarının dibinde, neredeyse yaşadıkları rahip evinin penceresinin önünde olmuştu.” (Eagleton, 2017: 13).

Bu dönemde edebiyatçılar, politik ve ekonomik gelişmelerin arzu edilmeyen gölgelerinin hızla üzerlerine çöktüğünü hissetmişler ve bu duygu durumlarını ancak Gotik bir atmosfer yardımıyla ifade edebileceklerini düşünmüşlerdir. Eskisine kıyasla daha çeşitli sosyal sınıflardan gelen insan kalabalıklarına ev sahipliği yapmaya başlayan kentler, Gotik eserlerin başlıca temalarından biri hâline gelecek olan suçun ve suçlunun doğasıyla tanışmıştır.

Snodgrass’a göre Fransa’da Baudelaire’in *Elem Çiçekleri* [Les Fleurs du mal] adlı yapıtı ve Victor Hugo’nun suç hikâyeleri, Amerika’da ise Gotik edebiyatın öncülerinden Edgar Allan Poe’nun polisiye hikâyeleri ile beraber artık kentin içine inen bir Gotikten, “Kent Gotiğinden” [Urban Gothic] söz etmek mümkün olmuştur. Korku, geçmişe ait olduğu kabul edilen gizemli şatolardan çıkıp gerçek ve gündelik hayata sızmıştır. Sadece efsanevi anlatılarda ya da uzak diyarlarda vuku buldukları varsayılan dehşet öyküleri ve korkutucu imgeler, insanların yanı başında yaşanan kriminal olayların bir parçası hâline gelmeye başlamıştır. 19. yüzyılın ikinci

⁵ süblimasyon [sublimation] /katarsis [catharsis]: arınma

yarısında, Avrupa ve Amerikan Gotik edebiyatlarında göç ve suç arasında kurulan ilişkinin yarattığı korku, göçmenlere karşı beslenen korkuya dönüşmüştür (Snodgrass, 2005: xv). Toplumun göç hareketleri ve suç eylemleri arasında kurduğu bağlar, Kent Gotiği imgeleminde canlandırılmıştır. Bu nedenle zenofobi (yabancı korkusu) de Gotik edebî eserlerin önemli temalarından biri hâline gelmiştir. Zira yerleşik düzeni yıkacağı, kültürel dokuyu tahrip edeceği ve topluma zarar vereceği düşünülen “yabancı” imgesi, Gotik kavramının ortaya çıkmasına neden olan ötekileştirme pratiğine maruz bırakılması nedeniyle bu kurgularda yer bulur. Bram Stoker’ın 1897 tarihli *Dracula* adlı romanının, Gotik zenofobiyi [gothic xenophobia] yansıtan en tipik örneklerden biri olduğu düşünülmektedir. Romanda bir yabancıyı temsil eden vampir, İngiltere topraklarını işgal etmek ve buranın nimetlerinden yararlanmak ister. Üstelik onun yabancı olmasından ileri gelen kötücül nitelikleri, aynı zamanda bulaşıcıdır ve İngiliz ırkının asil kanını tehdit etmektedir. *Gotik Ansiklopedisi*’ne [The Encyclopedia of the Gothic] göre tersine kolonizasyon korkusundan kaynaklanan zenofobi, yabancı “öteki”nin kenti istila etmesini konu edinen *Dracula* gibi emperyal Gotik anlatılarda kendine yer bulmuştur (Mandal, 2016: 493).

Görüldüğü gibi Gotik, kalelerden, zindanlardan ve şatolardan çıkmaya başladığında, çeşitli edebî tekniklerin kullanımı yoluyla kendisine yeni boyutlar kazandırmıştır. Söz konusu tekniklerin sınıflandırılması neticesinde, klasik Gotik anlatılardan ayrılan ve onların basmakalıp temalarından ve mekânlarından faydalanmayan yenilikçi Gotik örneklerini analiz etmek mümkün olmuştur. Günümüzde Gotik eleştiri, türün halk biliminden feminizme dek çok çeşitli sahalarda, akademik düzeyde incelenmesinin yolunu açmıştır. Müzik grupları ve yeraltı kültürüyle ilişkilendirilen radikal imgeler, yerini çok katmanlı ve bilimsel kritiklere bırakmıştır -üstelik bu radikal imgelemlerin oluşum süreçlerini de kapsayacak biçimde:

“Son yıllarda popüler anlamıyla gotiğin, bir tür moda akımı olarak değerlendirildiği, yoğun ve ürkütücü makyaj yapan, renkli ve uçuk saç şekillerine sahip, sıra dışı kıyafetler giyip

abartılı takılar takan, bedenlerinin çeşitli yerlerinde piercingler olan, garip dövmele yaptırılan insanlar için kullanılan bir yakıştırma olarak görüldüğü söylenebilir. Ancak söz konusu ‘gotik tarzın’ aslında gotik kavramının düşünsel, sanatsal ve politik arka planının, gotik kavramının tarihsel serüveninin ve gotik temaların taşıyıcısı olduğunu iddia etmek mümkündür.” (Osmanoğulları, 2016: 18).

Sanat yapıtlarının politik yönden beslendiği ana damarları saptamaya çalışan Gotik eleştiri, özünde bir içerik ve üslup sorunundan öte, yazarın toplumsal ve tarihsel tavrına yoğunlaşmaktadır. Bununla birlikte, Gotik eserlerin kurgulanma süreçlerinde olduğu gibi çözümlenme aşamalarında da atmosfer, üslup, ton, mübalağa gibi edebî unsurlara, tekniklere ve söz sanatlarına başvurulmaktadır.

Bir sanat terimi olarak kullanılan atmosfer sözcüğü, dünya dillerine Yunancadan geçmiştir ve “buhar, buğu topu” anlamlarına gelmektedir. Loş bir ortam, mumların solgun ışığı, rüzgârla hışırdayan perdeler, duvara yansıyan gölgeler, açılıp kapandıkça gıcırdayan, gürültüyle çarpan kapılar ve pencereler gibi klasikleşmiş görsel ve işitsel ayrıntılar, korku atmosferinin en bilinen unsurlarıdır.

Gotik kurguda atmosfer yaratma tekniği, okuru bir film sahnesi kadar canlı betimlenen imgeler bütününe içine çeker. Sesler, kokular, eşyalar gibi soyut ve somut göstergeler, anlatının atmosferini oluşturur; aynı zamanda bu göstergeler, kahramanı bekleyen felakete ilişkin ipuçları taşır. Söz gelimi, kuzgunlar ya da kara kargalar uğursuzluğa işaret ederken ay ışığı da vampirlerin uyanıp insanlara karışması için uygun bir gece yaşandığını ima eder. Bu göstergeler, atmosfer yaratımı yoluyla ileriye dönüş tekniği işlevi de görmektedirler. Söz gelimi, bu gecelerden birinde ortaya çıkan soluk benizli, gizemli ve bedeninin ya da giysilerinin bir bölümünde kan lekeleri görülen bir adamın, vampir olduğunun ortaya çıkması kuvvetle muhtemeldir. Onunla karşılaşan sıradan ölümlülerin başına neler geleceği ise aşikârdır. Eserlerde gök gürültüsü, rüzgâr, tipi gibi güçlü meteorolojik olaylara yer verilmesi de, Gotik atmosfer yaratmanın en bilinen yöntemleri arasında yer alır.

Amerikan Gotik edebiyatının öncü yazarı ve kısa hikâye türünün önemli temsilcilerinden Edgar Allan Poe, 1846 yılında kaleme aldığı “Kompozisyon Felsefesi” [The Philosophy of Composition] makalesinde, atmosfer yaratımında “tek etki kuramının” [single effect] önemine işaret etmekte, bir eserin çok uzun olmasının ve birden fazla mesaj verme kaygısıyla kaleme alınmasının, anlatının bütünlüğünü yitirmesine yol açtığını ileri sürmektedir. Poe’ya göre okurun izlenim bütünlüğü uzun ve hacimli eserlerde kolaylıkla kaybolmaktadır. Eser ancak bir oturuşta okunabilecek kadar kısa ancak yoğun bir anlatım gücüne sahip olursa atmosferik değerini muhteva edebilir; aksi hâlde bütünlük, yok olup gidecektir (Poe, 1846: 164). Ayrıca eserde yer verilen tüm bileşenler, söz konusu “tek etkinin” bir parçası olarak işlev kazanmalı, eser gereksiz unsurlardan arındırılmalıdır.

“Poe’ya göre bir hikâye okuyucunun zihninde tek bir etki yaratacak şekilde kurgulanmalıdır. Hikâye metninin tamamındaki kişiler, olaylar ve mekânlar bu tek etkiyi oluşturmak için hizmet etmelidirler. Bu tek etki okuyucuyu derinden sars[malı] ve uzun bir süre etkisinde kalmasını sağlamalıdır. Poe’ya göre tek etkinin sağlanabilmesi için hikâyenin uzunluğu da önemlidir. Ona göre böyle bir hikâye tek bir oturuşta bitirilecek kadar kısa olmalıdır.” (Ünlü, 2016: 321).

Gotik okuma deneyimi boyunca, okurun gerçek dünyadan soyutlanması son derece önemlidir. Poe’nun özgün tekniği aracılığıyla yaratılan atmosferin gücü, olayların birer kurgudan ibaret olduğunun unutulmasını ve okurun, eserin içinde kaybolmasını sağlamaktadır.

Edebiyat eserlerinde yaratılan güçlü korku atmosferinin kitleleri etkilemedeki başarısı, 20. yüzyılın ortalarından itibaren sinema dünyasına da sirayet etmiştir. 1940’lı ve 1950’li yılların gözde sinema akımlarından biri olan Kara Film [Film Noir], kent yaşamının bir parçası hâline gelen suçun doğasını, cinayetin eyleminin

olağanlaşmasını ve yeraltı dünyasının sırlarını konu edinmiş; siyah-beyaz sahnelerin yarattığı kontrastın, ışık-gölge oyunlarının, karanlık ve gizemli atmosferin gücü sayesinde izleyiciyi kurgunun içine çekmiştir. Film Noir, ilk Kara Film dalgasının (1940-1959) bitiminden sonraki dönemde, eleştirmenler ve akademisyenler tarafından geriye dönük olarak oluşturulan söylemsel bir yapı ve aynı zamanda 1940 öncesi sinemasının baskın değerlerine ve biçimsel kalıplarına meydan okuyan kültürel bir olgu olarak tanımlanmıştır (Mayer & McDonnell, 2007: 3). Bu yönüyle de Kara Film, proto-Gotik; diğer bir deyişle henüz kendini Gotik olarak tanımlamayan ancak onun temel izlekleri üzerine inşa edilen yapıtların, neden Gotik edebiyat geleneği çerçevesinde değerlendirmeye alındıklarını açıklayan, örnek bir sanat terimi ve akımı olmuştur. Ancak Film Noir ile Gotik arasındaki en çarpıcı benzerlik, her ikisinin de atmosfer yaratmadaki başarısından ileri gelmiştir.

Atmosfer anlatı mekânı, anlatıcının ve karakterlerin tutumu ve betimlemeler yoluyla yaratılan bir edebî unsurdur. Gotik anlatılarda yazar, atmosfer aracılığıyla genellikle esrarengiz, karmaşık ve karanlık olanı öne çıkarma eğilimindedir. Ancak Gotik atmosfer yaratımında mekânın, türle ilişkilendirilen geleneksel mekânlardan biri olması zorunlu değildir. Mekândan daha önemli olan etken karakterlerin, eylemlerin ve konumların betimlenme tarzıdır. Bu yöntemler genellikle şiirlerde olduğu gibi metaforiktir (Turco, 1999: 50-51).

Gotik eserlerde korku atmosferi yaratmak amacıyla kullanılan araçlar, *tema*, *mekân* ve *anlatı üslubu* olmak üzere üçe; Gotik korku teması ise kendi arasında -bu çalışma için seçilen eserlerin temalarında sıklıkla görüleceği gibi- dört gruba ayrılabilir: *Ölüm*, *delilik*, *şiddet* ve *olağanüstü* (Kasparova, 2014). Dolayısıyla Gotik atmosfer kavramının, buraya kadar sayılan temaların tamamını kapsayan bir şemsiye terim olarak kullanılması mümkündür.

Gotik eserlerin çözümlenmesinde ton, atmosferle en çok karıştırılan edebiyat terimlerinden biri olagelmıştır. Ton, yazarın ya da anlatıcının olaylara yaklaşımını ifade eder (Snodgrass, 2005: 338).

Her ikisi de yazar tarafından seçilen açıklayıcı kelimelere ve detaylara dayanmasına rağmen atmosfer, okurun duygularını ve duyuşsal algılarını uyandırmak amacıyla yaratılan genel havayı ifade ederken ton, yazarın karakterlerine ve ayrıca okuyucusuna karşı tutumunu belirtir (Hall, 2002: 23). Yazarın okura, temaya, olayların temsil ettiği ahlaki değerlere karşı yaklaşımı ciddi, soğuk ve eleştirel olabileceği gibi esprili, alaycı ve samimi de olabilir. Yazarın gizemli, şüpheli, karamsar, kararsız ya da soğukkanlı tonu, antika-haramanı sempatik kılabilir ya da okuyucunun kahramana öfke duymasına neden olabilir. Okurun bir canıye sempati duyup ona hayran kalması, yazarın tonundan kaynaklanır. Yazarın tonu, korku duygusunu harekete geçirmesi beklenen olay örgüsünün gerilimini yumuşatabilir hatta ona güldürücü nitelikler de katabilir. Söz gelimi N. V. Gogol, halk anlatılarından beslenerek kaleme aldığı hayalet öykülerinde “yeniden dirilme” temasına ironik bir tonda; A. K. Tolstoy ise gerçekçi ve korku dozu yüksek bir tonda yaklaşmıştır. İlkinin amacı toplumsal adaletsizliği hicvetmek; ikincisinin hedefi ise en az Batılı örnekleri kadar gerçekçi bir atmosfer yaratabilmek adına yerli vampir (upır) inanışını işleyerek okurun korku hislerini harekete geçirmek ve onu kurgunun içine çekmek olmuştur. Kısaca eserin tonu, yazarın niyetine göre değişkenlik göstermiştir.

Atmosfer ve tonun, bir eserin Gotik karakterini nasıl etkilediğini görebilmek açısından Rus hiciv yazarı Nadejda Teffi’nin (1872-1952) folklordan ilham alan ve cadılara, vampirlere, ruhlara, deniz kızlarına ilişkin halk inanışlarını gündelik yaşama uyarlayan kısa öykülerine daha yakından bakılabilir. Sözcük seçimleri, Gotik atmosferin ve tonun yaratılmasında önemli bir etkidir ancak bu öykülerde yazar, ürpertici ve esrarengiz sözcükler kullanmaz; Öksüz’ün de belirttiği gibi bunlar, sıcak öykülerdir: “Yazar bu öykülerinde tipik gotik tekniklerden kaçınır. Günlük yaşamdan kesitler sunan öyküler fantastik edebiyatın gotik ağırlığından ve belli sınırlarından uzaktır.” (Öksüz, 2009: 104).

Bir eserin Gotik karakter taşıması için sözcük seçimlerinin de, okuyucunun Gotik algısını harekete geçirmesi gerekmektedir.

Söz gelimi İngilizcede odayı tanımlamak için “room” yerine Orta Çağ’a gönderme yapacak şekilde “chamber” sözcüğü tercih edilir. Zira chamber, klasik Gotik eserlerde kale, saray, konak ya da malikâne odası anlamında kullanılır. Bununla birlikte sözcük, çağdaş Gotik teorisinin perspektifinden ele alındığında, Nazi kamplarındaki gaz odalarını (gas chamber) da çağrıştırmaktadır. Benzer biçimde Rus vampir hikâyelerinde, Rusçada içmek fiili için kullanılan *pit’* [пить] yerine, hayvanların bir şey içmesi anlamında kullanılan *lakat’* [лакать] sözcüğünün tercih edilmesi (Çudinov, 2000), sözcük seçiminin Gotik üslup üzerindeki etkisini örneklemektedir.

Son olarak başlıca ve belirleyici tekniklerden biri olmamasına karşın sadık Gotik okurlarının uzak diyarlara ve onların kültürlerine duyduğu merakı göz önünde bulunduran bir unsur olarak arabesk [arabesque] terimine değinilmelidir. Genel anlamıyla arabesk, yazarın üslubunda yer alan egzotik imgelerin bolluğunu ve süslemeciliği ifade etmektedir. Özünde Mağrip mimarisinde kullanılan dekoratif bir motifi ifade eden arabesk terimi, Arap stiline atıfta bulunan İtalyanca “arabesco” sözcüğünden türemiştir. Gotik yazarlar için arabesk, Doğu kültürü ve yaşamı ile ilişkilendirilen bazı egzotik unsurları tanımlar. Bir büyücünün (yılan oynatıcısı) çaldığı flütün sesiyle harekete geçen sürüngenin kıvrımlı figürleri, nargile dumanının kıvrılarak yükselmesi, afyon gibi keyif verici maddelerin kullanımından kaynaklanan düşler görülmesi, arabesk unsurlar arasında sayılabilir. Rönesans dönemine ait edebiyat, müzik, dans, sanat ve mimari yapıtlarına uyarlanan bir sıfat olarak arabesk, aynı zamanda romantik öğelere de işaret etmektedir (Snodgrass, 2005: 12).

Yukarıda saydığımız tüm bu Gotik unsurlar, dönemsel koşulları yansıtmak amacıyla kullanılsalar dahi, özünde, yazarın tekniğine ilişkin farklılıklardır. Oysa edebiyatçıların benimsediği Gotik tavır, dönemin adaletsizliklerine karşı seslerini yükseltmek adına seçtikleri politik ve estetik bir başkaldırı olarak kabul edilmiştir. Bu bağlamda çalışmamızda değerlendirilen kurgusal yapıtlar, sadece edebî bir akıma ait olmaları dolayısıyla değil içinde yaratıldıkları devrin sosyal-siyasal atmosferini yansıtmaları bakımından da Gotik nitelikler

taşımaktadırlar. Az evvel sözünü ettiğimiz Kara Film türünün, 1929 yılında başlayan Büyük Buhran sonrası Amerikan toplumunun içine düştüğü ruhsal karmaşanın, artan suç oranlarının ve tekinsizlik duygusunun farklı bir tezahürü biçiminde ortaya çıkması, bu duruma yerinde bir örnek olacaktır. Kara Film örnekleri de Gotik edebî eserler gibi siyasal ve ekonomik gelişmelerin yarattığı duygu durumunun dolaylı birer yansıması sayılmışlardır. Zira gerek 1929 ekonomik bunalımının sonuçlarından gerekse İkinci Dünya Savaşı sonrasında yükselişe geçen diktatör rejimlerin yarattığı karamsar havadan etkilenmişlerdir. Ayrıca Hitler'in iktidara geçmesinin ardından pek çok Alman yönetmen, Amerika'ya göç etmiş ve Hollywood'da istihdam edilmiştir. Bu nedenle akademik çalışmalarda Gotik ve Film Noir arasındaki yakın ilişki, faşist diktatörlük döneminde gerçekleşen zorunlu göçün, Hollywood sinemasında Kara Film akımının ortaya çıktığı yıllarla kesişmesi ekseninde tartışılmaktadır (Hare, 2012; Crow, 2014). Dolayısıyla buraya kadar yer verilen unsurlar, Gotik kurgunun yazılmasına ve çözümlenmesine sadece teknik bakımdan destek sağlamaktadır. Yazarın politik tutumuna ve eserin yaratıldığı devrin gelişmelerine karanlık ve karamsar bir ayna tutan eleştirel metaforlar ise her daim, teknik öğelerin önüne geçme potansiyeli taşımaktadır.

Rus Okurun Gotik Edebiyatla Tanışması ve Tür Tartışmaları

19. yüzyıl, Avrupa ülkelerinden farklı olarak Rusya'da Gotik edebiyatın "altın çağının" başladığı dönemdir (Gribanov & Kvaşnin, 2014a). Batı'da 18. yüzyılın ikinci yarısı ve 19. yüzyıl başları arasında zirveye yerleşen türün Rusya'da görece geç ortaya çıkmasında, Avrupa kökenli sanatsal ve edebî yönelimlerin Rusya'ya kademeli olarak gelmesi ve edebî gelenek itibarıyla yaygınlaşmasının zaman alması etkili olmuştur. Rus edebiyatında romantizmin ortaya çıkışı, 19. yüzyıl başlarında gerçekleştiğinden (Olçay, 2008: 369), onun karanlık ve karamsar bir yorumlaması olan Gotik de gecikmeli olarak okurla buluşmuştur.

Rusya’da Gotik edebiyat, 1792 yılında, Clara Reeve’in *Yaşlı İngiliz Baronu* [The Old English Baron] adlı eserinin Rusça çevirisinin basılmasıyla beraber yayılmaya başlamıştır (Vatsuro, 2002; Bowers, 2013). Rusçanın yanı sıra dönemde yüksek tabakanın anadili gibi konuştuğu Fransızca çeviriler de Gotik kült roman ve hikâyelerin okunurluğunu artırmıştır. 1820’li ve 1830’lu yıllarda, İngiliz Gotik romanı ve Alman fantastik hikâyelerinin etkisiyle kaleme alınan Rusça özgün eserlerin sayısı giderek artmış ve türü, Rusya’daki doruğuna ulaştırmıştır. 1840’lardan sonra ise gerçekçi edebiyatın toplumsal olaylara dönük duyarlılığı, gerçeküstü anlatıları gölgede bırakmıştır. Eleştirel gerçekçiliğin gelişimiyle beraber, edebiyatta fantastik öğelerin kullanımı, fuzuli bir uğraş sayılarak periferiye itilmiştir. Ancak realist gelenek içinde yeni bir anlatım biçimi yaratma arayışları, yazarları gerçekliğin mimetik ilkeler doğrultusunda yansıtılmasına karşı alternatif yollar üretmeye sevk etmiştir. Figürlerin psikolojik durumlarını yansıtmaya yönelik zaman-uzam kullanımı, düşünle gerçek arasında gidip gelen müphem ve dağınık olay örgüsü, Gotik unsurların realist gelenek içinde eritilerek edebî eserlere yeniden girmesini sağlamıştır. Karakterlerin kimlik bunalımı ya da toplumun yaşamakta olduğu buhran, karanlık ormanların ve kasvetli şehirlerin mekân olarak kullanılması yoluyla aktarılmıştır. *Rus Gotik Romanı ve İngiliz Öncülleri* [The Russian Gothic Novel and Its British Antecedents] adlı çalışmasında Mark S. Simpson, Rus topraklarının Gotik türün ortaya çıkması ve gelişmesi açısından oldukça elverişli olduğuna dikkat çekmiştir. Simpson’a göre gizemli Kuzey Rusya’da yer alan vahşi, kasvetli bölgeler ve karanlık, rüzgârlı kent sokakları, klasik Gotik eserlerin uğursuz mekânlarına karşılık gelmiştir (Simpson, 1986).

İngiliz edebiyatından yapılan çevirilerle Rus edebiyat dünyasına girmeyi başaran Gotik türün eleştirmenlerce kabul görmesi ve -Karamzin örneğinde görüleceği gibi- sentimental romanlardan ayrı bir kategoride tanımlanması kolay olmamıştır. Zira bugün dünya edebiyatı denilince, ona akla ilk gelen yazarları ve sayısız realist klasiği kazandırmış olan edebî gelenek, Rus yazarlar ve eleştirmenler tarafından fantastik hikâyeleri kanon dışında bırakacak kadar

güçlü bir toplumsal bilinçle inşa edilmiştir. Gotik türün Rus yorumunda gerek psikolojik yönü ağır basan kurmaca eserlerde gerekse mizahi yönü ağır basan kısa öykülerde, okuru eğlendirmeye ve şaşırtmaya yönelik yeni keşiflerden ziyade, sosyal farkındalık gözetilerek ve dönemin ruhuna uygun olarak bireyin iç dünyasında meydana gelen parçalanmışlık ve toplumsal çöküş üzerinde durulmuştur.

Türün Batılı örnekleri düşünüldüğünde, yazarların içinde yaşadıkları çağın adaletsizliklerine karşı seslerini yükseltme isteğinin, Gotiğin protest dilini şekillendirdiği görülmektedir. Ancak bu eserler ayrı ayrı ele alındığında, yazarların izledikleri yöntemlerin, farklılıklar taşıdığı da ortaya çıkmaktadır. Batı edebiyatında, okuru sadece kurgunun gizemli unsurları aracılığıyla etkilemeyi amaçlayan ve okuma sürecini gerçeküstü unsurlarla daha eğlenceli hâle getiren eserler kaleme alınmıştır. Oysa Rus edebiyatında, mizahi dille kaleme alınan Gogol hikâyelerinde dahi, mutlaka sosyal bilinci hareketlendirmeye ve siyasal eleştiriye yönelik alt metnin varlığını kolayca tespit etmek mümkün olmuştur. Bilhassa Altın Çağ yazarları, gerçekçi yönü ağır basan ve toplumsal farkındalığa hizmet etmeyi ön plana çıkaran ulusal edebî gelenek çerçevesinde olumsuz bir kategori olarak tanımlanan “tekinsizi” yorumlarken dahi, katarsis etkisi yaratmayı öncelemişlerdir.

Yabancı kökenli Gotik geleneğin -Rusların kültürler arası etkileşim söz konusu olduğunda, dinî inançtan sanatsal üslupların uyarlanmasına dek her alanda yaptıkları gibi- Ruslaştırıldığı açıktır. Böylelikle türün temsilcilerinin Gotiğe Rus imzası attıkları, ona okuyucu kitlesi tarafından yadırganmayacak yerli nitelikler katarak türün benimsenmesini sağladıkları görülmektedir. Bu çabaların önemli bir bölümünü, Batı’ya ait Gotik öğelerin, folklorik imgelem yardımıyla geliştirilmesi ve Slav kimliğine uyarlanması oluşturmuştur.

1840’lara gelindiğinde, Rus okurunun Gotik yapıtlarla tanışmasının üzerinden yaklaşık elli yıllık bir süre geçmiştir. Aynı dönemde fantastik unsurların kullanımına yönelik artan ilgi, bazı terminolojik belirsizliklere neden olmuştur. Gotik ile fantastik arasındaki en

önemli fark, Gotiğin her zaman şaşkınlık ya da kararsızlık gibi hislerden daha fazlasını uyandırmaya çalışması ve okurunu tekinsiz bir atmosferle baş başa bırakmasıdır. Diğer bir deyişle Gotik, örtük ya da açık göstergeleri aracılığıyla korkuya benzeyen ancak aynı zamanda okura keyif de veren tekinsizlik ve müphemlik olguları üzerine kuruludur. Gotik, fantastik unsurlardan yardım almaktadır ancak fantastik edebiyatın tek başına, kendi araçlarıyla açıklayamayacağı bir gerilim atmosferini eserlere hâkim kılmaktadır. Bir eser hem Gotik hem de fantastik nitelikler taşıyabilir. Gotik eserlerin diğer ayırıcı özelliği ise halkın endişelerini tetikleyen siyasal olguların -yaklaşan devrim korkusu gibi- sembolizasyonları yoluyla tekinsiz bir atmosfer yaratmalarıdır.

Peki, her tekinsiz kurgu ya da her kasvetli anlatı Gotik kategorisine dâhil edilebilir mi? Kuşkusuz, edebiyat tarihçelerine göre 18. yüzyıl İngilteresi'nde başladığı kabul edilen Gotik edebiyat geleneğinin öncü ve kült eserleri olan romanların ihtiva ettiği Gotik özellikler, ilerleyen dönemlerde değişimler göstermiş, kimi zaman Gotik türe yakın kabul edilen eserlerde klasik Gotik motiflere hiç rastlanılmazken söz konusu yapıtlar sadece tekinsiz atmosferleri sayesinde Gotik kategorisine alınmışlardır. Ancak her dönemin edebî üretim ve tüketim süreçleri farklılık arz ettiğinden, bazı yapıtlarda çeşitli türlerin iç içe geçtiği, bilim-kurgunun ilk nüveleri ile Gotik unsurların bir araya geldiği ve yazarlara yeni anlatım olanakları sunduğu görülmüştür. Bu etkilenime en uygun örneklerden biri, İngiliz kadın yazar Mary Shelley'nin *Frankenstein*'i olacaktır. 1818 yılında kaleme alınan roman, güçlü bir Gotik atmosfere ve tona sahip olmasına karşın yarım yüzyıl sonra başladığı kabul edilen bilim-kurgu edebiyatının erken dönem örnekleri arasında sayılmış ve ardıllarına ilham kaynağı olmuştur (Stableford, 1995; Laan, 2010).

Klostrofobik öğelerin hâkimiyeti, grotesk betimlemelerin kullanımı ya da kasvetli atmosfer yaratımı, bir kurguya Gotik karakter kazandırabilmektedir. Bu anlatılar, her zaman hayaletlerle ya da eski evlere musallat olan lanetlenmiş merhumların ruhlarıyla dolu

olmayabilir. Kötülük, başka biçimlerde karakterlerin yaşamını kuşatan bir karabasana dönüşebilir. Bu anlatılarda Gotik atmosfer, halüsinasyon yoluyla atmosfer yoluyla ya da kuşaklar boyu ailenin peşini bırakmayan kötücül nitelikler yoluyla yaratılır. Bu eserlerde kötücül motifler, toplumsal ve tarihsel eleştiriye hizmet eder. Bunun yanında söz konusu motiflerin kullanımı, korku ve gerilim dolu bir atmosferde hayatta kalmaya çalışan tuhaf karakterlerin iç dünyalarına ve bireysel trajedilerine de ışık tutar.

Şüphesiz, kurguda yer verilen bütün korku unsurlarının, eseri Gotik olarak adlandırmaya yetmeyeceğini de hatırlamak gerekir. Türü, tipik korku anlatılarından ayırt edebilmek adına, öncelikle Gotiğin alt türlerini tanımak ve hangi kötücül motiflerin Gotikle ilişkilendirilebileceğini saptamak önem taşır. Bu motifleri açıklarken Amerikan edebiyatına özgü bir tür olan Güney Gotiği [Southern Gothic] ele alınabilir.

“Avrupa kökenli olan gotik edebiyat, karanlık koridorlar ve gizli geçitlerle dolu Orta Çağ yapılarında geçen ve okuyanın tüylerini ürperten hikâyelerle imlenir. Bu mekânlar Yeni Dünya’da yaygın olarak bulunmadığından, Amerika kendi gotiğini yaratmıştır. Korkutucu katedrallerin yerini el değmemiş karanlık ormanlar, ıssızlığın ortasında kurulmuş, her tür toplumsal denetimden uzak kasabalar ve hızla değişen, sefalet yuvası şehirler almıştır.” (Bezci, 2019).

Amerikan edebiyatında Güney Gotiği, bir ulusun “ötekilerine”, başka bir deyişle Afro-Amerikalılara karşı duyulan düşmanca duyguların ifadesi hâline gelmiştir. Böylece ırkçılıktan yabancı düşmanlığına, homofobiden gündelik yaşamın boğucu durağanlığına dek çeşitlenen toplumsal ve psikolojik temalar, kırsal yaşantının ve yerli insanın sıkı sıkıya bağlı olduğu önyargıların eleştirilmesinde birer araca dönüşmüştür (Street vd., 2016: 3-4).

Bezci’nin de ifade ettiği gibi Amerika’nın güneyinde yaşayan muhafazakâr toplumda, sıradan halk için bastırılması ve gizlenmesi gereken yazarlar içinse ihlal edilebilecek pek çok konu bulunmaktadır.

“Güney gotiği sadece korkutucu, tekinsiz hikâyeler anlatmaz, toplumun karanlık yüzüyle yüzleşmesini sağlar. Korku ve acıma gibi şiddetli duygular bu yüzleşmede sadece birer araçtır.” (Bezci, 2019). Rus edebiyatında bu türün en dikat çekici varyasyonu, İvan Bunin’in karamsar bir köy nesri yorumlaması olan *Köy* [Деревня] adlı eseridir. *Köy*’ün bir sahnesinde, bir grup kız çocuğu, “çok sevdikleri” bir oyun olan oyuncak bebeklerin gömülmesiyle meşguldür. Bu tuhaf sahnenin kökeni, Gotik anlatıların yerleşik unsurlarından biri olan, korkutucu, gizemli ve yaşlarıyla tezatlık teşkil edecek tuhaf eylemlerde bulunan küçük kız çocuğu figürlerine dayanmaktadır. Söz konusu imgenin Bunin yazınında beliren izdüşümleri, Gotik eğilimli türlerin kaynağını kolektif belleğin birer bileşeni olan tekinsiz halk anlatılarından almaları dolayısıyla ortaya çıkmaktadır. Bunin’i Güney Gotiği yazarlarına yaklaştıran temalar, kırsal yaşam koşullarının ve çarpık insan ilişkilerinin yarattığı toplumsal problemlerin karanlık bir mercekten gözlemlenmesi ve bunların okuru oldukça rahatsız eden grotesk betimlemeler yoluyla yansıtılması olmuştur (Özakın, 2017: 146). Yazarın aynı temayı işlediği *Kurak Vadi* [Суходол] adlı eseri de, Gotik edebiyat tarihine Rus kültüründen bir katkı olarak değerlendirilmektedir (Peterson, 1987: 36).

Bu çalışma boyunca yapılan çözümlenmelerde, yukarıda sözü edilen türsel farklılaşmaların yanı sıra modern Gotik kuramcılarının ve eleştirmenlerinin biçimsel ayrımların ötesine uzanan sosyolojik saptamaları da dikkate alınmıştır. Zira Gotiğin kemikleşmiş motifleri, eser ve dönem bazında değişkenlik göstermektedir. Edebî tekniklerden söz ederken de değinildiği gibi atmosfer yaratımının, Gotik eserlerin kurgulanmasında oldukça önemli bir yere sahip olduğunu yeniden belirtmek gerekir. Zira gerek öykü formunda kısa eserler gerekse daha hacimli roman türevleri, korku unsurları taşımalarına ya da hayalet hikâyeleri olmalarına karşın Gotik kategorisine dâhil edilmeyebilirler. Gotik unsurlar taşıyan bir eser ise bu öğelerden hiçbirine yer vermediği durumlarda dahi, atmosferi ve siyasal alt metni dolayısıyla Gotik yapıtlar arasına girebilmektedir. Rus edebiyatında ise Gotik türün, tematik ve atmosferik gereklilikleri önemli ölçüde karşıladığı görülmektedir.

Rus Edebiyatının İlk Gotik Edebî Kurgusu: Karamzin'in *Bornholm Adası*'nda Yüce ve Tekinsiz

Rusya'da Gotik Roman [Готический роман в России] adlı kitabında edebiyat eleştirmeni ve tarihçisi Vadim E. Vatsuro'nun (1935-2000) ve Rus Gotiği terimini literatüre kazandıran Neil Cornwell'in de belirttiği gibi Rus edebiyatının ilk Gotik edebî kurgusu, tarihçi ve yazar Nikolay Karamzin'in (1766-1826) 1793 tarihli *Bornholm Adası* [Остров Борнгольм] adlı eseri olarak kabul edilmektedir (Vatsuro, 2002: 78; Cornwell, 2012a: 70). Bu bölümde, Karamzin'in *Bornholm Adası* adlı öyküsü, Gotik teorisinin sanat felsefesi ve psikoloji alanındaki iki kuramsal kaynağı olan yüce [sublime] ve tekinsiz [unheimlich] kavramları aracılığıyla çözümlenecektir. Çalışmanın ilk bölümünde ayrıntılı olarak yer verdiğimiz gibi tekinsizin tanımladığı “bilinmeyenin” tetiklediği korku; sanat felsefesinde güzelliği sadece matematiksel olarak izah edilemeyen ve korku yarattığı için aynı zamanda saygı uyandıran yücenin anlam dünyasıyla örtüşerek Gotik sanat yapıtlarının çözümlenmesinde iki temel ve bütünlüyci kavram olarak kullanılmaktadır.

Bornholm Adası'nda yoğun bir biçimde yer verilen korku imgeleri, kâbuslar, Gotik kaleler, gizemli geçmiş, sırlar, harabeler, mezarlıklar, melankoli, ölüm gibi Avrupa romantizmine özgü pek çok unsurun kullanımı, Rusya'da sentimentalizm akımı kapsamında değerlendirilmiştir ancak çağdaş edebiyat eleştirisinde bugün tüm bu nitelikler, Gotik göstergeler olarak yeniden okunmaktadır. Rus tarihçi ve yazar Nikolay Karamzin'in Gotik edebiyata katkısını, bu unsurlar yardımıyla değerlendireceğiz.

Keskin sosyal dönüşümler ve sınıf çatışmalarının yaşandığı 18. yüzyıl, tanıklık ettiği halk ayaklanmalarıyla feodal sistemi yıkmayı amaçlayan devrimci hareketin habercisi olmuştur. Bu dönemde Rusya'da çıkan ayaklanmalar, çarlığı ve toprak köleliği sistemini tamamen ortadan kaldırmasa da, söz konusu kurumların önemli ölçüde yıpranmasıyla sonuçlanmıştır (Kaşoğlu, 2004: 18). Ancak

Rus aydınlanmacıları arasında yer alan⁶ Karamzin'in "Batı edebiyatında 18. yüzyıl sonunda Aydınlanma'nın rasyonalist karakterine bir direnç olarak ortaya çıkan" Gotik edebiyatın (Altan, 2016: 57) Rusya'daki ilk temsilcisi olması, bu bağlamda bir paradoks gibi görünmektedir. Bu durumu anlamlandırmak ancak yazarın Rus edebiyat dünyasında erişmeyi görev edindiği entelektüel hedeflerin mercek altına alınmasıyla mümkün olacaktır.

Rus entelektüelleri arasında kitle edebiyatından ilk söz eden isim olan Karamzin, nitelikli yayınların üretimi ile bu yayınların kolay algılanır olması arasında bir denge gözetmiştir, zira "bir yandan edebiyat Rus toplumunu ahlaki yönde etkilerken diğer yandan da okur kitlesi edebiyatı hissedilir biçimde yönlendirmeye" başlamıştır (Olca, 2003: 33). Dolayısıyla Rus edebiyat dünyasında hatırı sayılır bir okur kitlesi yaratan Karamzin'in okurun nabzını tutması, dünya edebiyatındaki popüler eğilimlerden haberdar olması ve bu türlerden Gotiği, Rus edebiyatına uyarlayan ilk isim olarak kayda geçmesi şaşırtıcı değildir.

"Avrupa'da 18. yüzyılın ikinci yarısında gelişmeye başlayan romantizm öncesi duygusal akım, II. Katerina'nın saltanatının (1762-1796) son yıllarında Rus edebiyatında da etkisini göstermişti. Rus edebiyatında sentimentalizmin gelişmesiyle 18. yüzyılın 'akılcı' dünya görüşü ve Klasisizm akımı büsbütün kaybolmuş değildi. Fakat Karamzin'le birlikte, edebî türlerde ve dil alanında büyük bir değişim gerçekleşmeye başlamıştı." (Aykut, 1990: 1).

Yazarın Gotik türle ilişki kurması, genellikle tarihî ve sentimental eserler kaleme alması dolayısıyla daha kolay gerçekleşmiştir. Eserin geneline yayılan kasvetli ve huzursuz atmosfer, karmaşık, gizemli olay örgüsü, karanlık sırların okuyucuyu merak duygusuna sürüklemesi ve karamsar mekân betimlemeleri, eseri Gotik

⁶ "Karamzin de Dekabristlerden ayrı konumuna karşın, Aydınlanma'nın düşünsel eğilimlerinden oldukça etkilenmişti" (Walicki, 2009: 129).

kılan özelliklerdir. Eserdeki bu güçlü vurgular, çağdaş eleştiride Rus Gotiği olarak adlandırılmış, kendi devrinde sadece sentimentalist yönelimin bir ürünü olarak anılmıştır.

Yazarın çok tanınan eserlerinden *Zavallı Liza* [Бедная Лиза], Gotik bir mekânda açılır; rüzgârın uğuldadığı harap manastır motifi, 1792 tarihli bu öyküde kendine yer bulur. *Bornholm Adası*'nda ise Orta Çağ mimarisi, önemli bir unsur hâline gelmiştir. Gotik kale, uğursuz olayların habercisi olduğu gibi kahramanların psikolojik çöküşlerine de tanıklık eden bir mekândır (Vasilkova, 2011: 182). Eser, tekinsiz bir şatoda geçen gizemli bir hikâyeyi konu edinir. Bir ilk örnek olmasına karşın kemikleşmiş Gotik motifler kurguya başarıyla yerleştirilmiştir. Kullanılan motiflerin yanı sıra Karamzin'in Gotik teoriiyi şekillendiren felsefi tartışmalardan biri olan yüce estetiği üzerine de fikir yürüttüğü görülür.

Eser, Gotik hikâyelerin klasikleşmiş girizgâhıyla açılır. Uzak ülkeleri gezen ve seyahatleri esnasında çok şey görüp türlü efsaneler dinleyen anlatıcı, okuru, anlatacaklarının kurmaca olmadığı, gerçeklere dayandığı yönünde uyarır. Anlatıcı, deniz yolculuğunda ince, soluk, dingin, bir insandan daha çok bir hayalete benzeyen genç bir adamla karşılaşmıştır. Bu nedenle elinde gitarıyla şarkı söyleyen ve ağaçlar arasından denizi sabit gözlerle izleyen “mutsuz genç adamın” kadere kurban gittiğinden söz etmektedir. Ne ismini ne de memleketini bildiği bu adam hakkında emin olduğu tek şey, onun mutsuzluğudur. Dinlediği şarkının sözleri hüznü ve yasıdır; içeriği ise “mezarlık şiiri” [graveyard poetry] geleneğinin tipik temalarına yaslanmıştır.⁷

Bornholm Adası'nda denizin hırçın dalgalarıyla ölüm olgusu arasında kurulan ilişkiye dair pek çok düşünce mevcuttur. Anlatıcı, kendilerini ölümden ayıran tek şeyin ince bir tahta parçası; yani gemi olduğunu hisseder. Romantik dönem eseri olması ve sentimental anlayışın tipik özelliklerini yansıtmaya sebebiyle anlatıcının coşkun

⁷ Mezarlık Ekolü [The Graveyard School], “mezarlık” ve diğer ürkütücü ya da doğaüstü imgeleri içeren melankolik tefekkürün ahlaki, didaktik poetikasına karşı ortak bir ilgi duyan 18. yüzyıl edebiyatçılarından, bilhassa şairlerden oluşur (Volter, 2016: 303).

duyguları süslemeli ifadelerle aktarılmıştır. Anlatıcı adaya ulaştığında, dinlediği şarkının sözleri hâlâ zihninde yankılanmaktadır. Kahraman, denizin ve adadaki dağların uçsuz bucaksızlığı karşısında, insanın ölümlüğü ve güçsüzlüğü üzerine düşüncelere dalar. Anlatıcıya göre tüm ölümlülerin bu yüce doğanın erişilmezliği karşısında ürpermesi beklenir. Öyküdeki tüm bu ifadeler, Burke’ün yüce kavramını açmırlarken kullandığı örneklerle örtüşmektedir.

“Uçsuz bucaksız ve dümdüz bir ova kesinlikle basit bir kavram değildir. Böyle bir ovanın görünüşü bir okyanus kadar engin olabilir ama zihnimizi bizzat okyanus kadar muazzam bir şeyle doldurması hiç mümkün müdür? Bunun çeşitli nedenleri vardır ama en büyük neden, okyanusun çok dehşet verici bir şey olmasıdır. Gerçekten de, ister daha görülür ister daha örtülü biçimde olsun, dehşet bütün durumlarda yücenin temel ilkesidir.” (Burke, 2008: 61-62).

İnsan, yüce şeylerin görkemi karşısında aciz kalmaktadır zira kendi ölçü sistemleri ile yücenin boyutlarını tespit edebilmesi mümkün değildir. Denizdeki fırtına karşısında kendisini tehlikede hissetmesi gereken insan, nasıl olur da bu güvensiz koşullardan keyif alabilir? Güzellik, form olarak varlık gösteren şeylerin insanda yarattığı uyum ve beğeni hissi üzerine şekillenmekte iken yüce formsuz, tehlikeli ve bilinmeyen karşısında heyecan duyularak keyif alınmasına neden olur. Yücenin kavranamaz oluşu, onu çekici kılar.

Anlatıcı ve mürettebat, Gotik imgeleme uygun biçimde “kaba ve vahşi” [грубые и дикие] olarak betimledikleri balıkçılar ve yerliler tarafından karşılanırlar. Kahraman adaya ayak basar basmaz, yabancı ve egzotik diyarlardan ilgi çekici bir hikâye anlatacağını bu yolla temin eder. Bahtin’e göre “kişinin kendi anavatanından deniz veya uzaklıkla ayrılan ‘yabancı bir dünya’” egzotik bir diyara uzanan yol işlevi görebilir (Bakhtin, 2001: 319). *Bornholm Adası*’nda da anlatıcının toplumsal ve tarihsel bütünlük gösteren “kendi” dünyası ile Gotik-egzotik ve geçmişi anımsatan “ötekinin” dünyası, engin denizle birbirinden ayrılmaktadır.

Misafirlere konaklayacakları bir yer gösterilir ve bir mihmandar, anlatıcıya rehberlik eder. Anlatıcı, adada bulunan Gotik kaleyi merak eder ve ısrarla bu kaleye ulaşmak ister. Küçük rehberi ise kimsenin yaklaşmaya cesaret edemediği kaleden uzak durması konusunda onu uyarır: “Tanrı bilir orada neler dönüyor!” (Karamzin, 1964: 666).

Çok geçmeden anlatıcı, derin bir hendek ve yüksek bir duvarla çevrili büyük bir Gotik yapıya yaklaşır. Siyah giysiler içinde bir adam kendisini karşılar ve kaleye götürür. Geriye dönüp baktığında küçük rehberinin ortadan kaybolduğunu fark eder. Yaşadığı tedirginlik ve girdiği ortamın tekinsizliği, anlatıcıya keyif vermiştir. Bu noktada anlatı, Freud’un Gotik kurama kayda değer katkılar sağlayan ve çalışmanın ilk bölümünde ayrıntılı olarak yer verdiğimiz tekinsiz teorisiyle örtüşmektedir.

“Bütün bunlar bende kısmen dehşetle kısmen açıklanması mümkün olmayan gizli bir keyifle; daha doğrusu, olağanüstü şeyler olacağına dair hoş bir beklentiyle tuhaf bir etki bıraktı.” (Karamzin, 1964: 667).

Anlatıcı, etrafı Gotik sütunlarla çevrili kasvetli mekânlardan, iç içe açılan kapılardan geçer. Eski ve çökmek üzere olan sütunlar zayıf, solgun bir ışıkla aydınlanmaktadır. Odanın köşesinde saygın görünümlü, saçları ağarmış yaşlı bir adam, dirseklerini beyaz mumların yandığı bir masaya yaslamış oturmaktadır. Yaşlı adam, bir yabancıya her zaman kapısının açık olduğunu söyleyerek anlatıcıyı misafirperver bir tavırla karşılar.

İki adamın başlattığı sohbet, Aydınlanma’nın vaatleri ve sonuçları arasındaki çelişkinin felsefi bir değerlendirmesine dönüşür. Yaşlı adam uzun süredir münzevi hayat yaşadığını ve dış dünyada neler olup bittiğini merak ettiğini dile getirir. Yabancıнын yanıtı ise tipik bir aydınlanmacının fikirlerini yansıtır. Anlatıcı, bilimin ışık olduğundan ve her geçen gün bilimin ışığının dünyaya yayıldığından söz eder. Ancak kendisi de, anlattıklarının taşıdığı çelişkinin farkındadır: Bu ışığa rağmen hâlâ yeryüzünde “insanların kanı ve talihsizlerin gözyaşları” akmaya devam eder (Karamzin: 1964: 668). Erdemin

yüceltilmesi ve özü hakkındaki tartışmalar, sonuçsuz kalır. Eserin bu bölümü, “bilimin hâkim olduğu çağdaş yaşamda ‘kötülük ögesinin’ varlığına ve etkinliğine” dikkat çeken Gotik edebiyatın (Erden, 2013: 106) eleştirel doğasıyla uyum içindedir.

Aydınlanmacı düşünceye eleştirel yaklaşan ve bir direnç biçiminde ortaya çıkan Gotik türün bu eserde sadece imgelerle değil döneme ilişkin düşünsel tartışmalarla da yansıtıldığı görülmektedir. Bu bağlamda Gotik türe kılavuzluk eden yüce kavramını şekillendiren Edmund Burke’ün de, devrim ve Aydınlanma karşıtı olmakla suçlanması dikkat çekicidir. Oysa düşünürün vurgulamak istediği tek gerçek, kendi deneyimlerine ve dünya görüşüne duyduğu mutlak inançla gözleri kapanan zümrenin, başkalarının kaderini tayin etme konusunda, “eski rejimden” [ancien régime] farksız oluşudur. Bu nedenle düşünür, abartılı ve taşkın gösterilere dönüşen devrimci eylemlere karşı tavrını ortaya koymaktadır. O, devrimin özgürlüğe, eşitliğe ve kardeşliğe yaptığı katkılara değil çalışmanın Fransız Devrimi’nin sonuçlarını ele alan üçüncü bölümünde de değinileceği gibi teröre dönüştüğü aşamaya itiraz etmektedir. Bu nedenlerle Burke, aydınlanmacılar tarafından gericilikle suçlanmıştır. Nitekim tarih, Burke’ü haklı çıkarmış, Karamzin’in sözleriyle “bilimin ışığı her geçen gün daha çok yayıldığı hâlde, hâlâ yeryüzünde insanların kanı ve talihsizlerin gözyaşları” akmaya devam etmiştir (Karamzin: 1964: 668).

Yaşlı adam, anlatıcının Rus olduğunu öğrendikten sonra Slav kökleri üzerine bazı tespit ve yorumlarda bulunur. Anlatının bu bölümüne ve yaşlı adamın Kuzey halklarının tarihi üzerine yaptığı uzun konuşmaya, Karamzin’in tarihçi kimliğinden ileri gelen bilgi birikimi yansır. Gece olduğunda ev sahibi ve konuğu sohbetlerini sona erdirirler ve uyumak üzere odalarına çekilirler. Anlatıcı, siyahlar içindeki adamın yardımıyla sadece elindeki mumla aydınlanan uzun dar geçitten büyük bir odaya götürülür. Eski silahlar, kılıçlar, mızraklar, zırhlarla dolu olan eski odadaki misafir yatağı, oymalar ve kabartmalarla süslenmiştir. Bu detaylar, Orta Çağ romanslarındaki imgeleri modern anlatıya taşımaktadır. Ayrıca büyük Gotik yapılarıdaki gizemli ve loş oda, türün en klişe mekânlarından biri olarak Avrupa edebiyatlarından alınıp Rus yazarın öyküsüne uyarlanmıştır.

Mihail Bahtin, 17. yüzyılın sonlarına doğru İngiltere’de Gotik ya da kara roman diye bilinen eserler için yeni bir alanın oluştuğunu ve pekiştğini; bu alanın şato olduğunu ifade eder ve şato uzamının tarihî olanla kurduğu ilişkiye dikkat çeker. Bahtin’in tanımlaması, Karamzin’in tarihçi kimliğinden kaynaklanan dikkatleri ile örtüştüğü gibi *Bornholm Adası*’nın yukarıda yer verilen konuk odası betimlemesine de birebir uyum göstermektedir:

“Şato, kelimenin dar anlamıyla tarihsel olan bir zamanla yani tarihsel geçmişin zamanıyla doludur. Şato, feodal dönem lordlarının yaşadığı yerdir (dolayısıyla geçmişin tarihsel figürlerinin mekânıdır); yüzyılların ve nesillerin izleri, mimarisinin çeşitli bölümleri olarak mobilyalarda, silahlarda, ataların portrelerinin bulunduğu galerilerde [...] gözle görünür biçimde düzenlenmiştir. [E]fsaneler ve gelenekler, şatonun her köşesini ve civarını geçmiş olayları sürekli hatırlatan nesnelere canlandırmaktadır. Şatolara içkin olan özel anlatı tipini doğuran ve daha sonra Gotik romanlarda işlenen de işte bu özgül nitelikler.” (Bakhtin, 2001: 319).

Rüyasında geçmiş zamanları, bu eski kalenin tanıklık ettiği maceraları, mezarlarındaki merhumları gören anlatıcı korkuyla uyandığında, temiz havaya ihtiyaç duyduğunu hissedip pencereye yaklaşır. Yanında küçük bir kapı görür, dik merdivenlerden bahçeye iner. Olayların geçtiği gece gökyüzünde dolunayın parlaması, bazı demonik yaratıkların ay ışığıyla ilişkilendirildiği Slav mitolojisi dolayısıyla yapılan Gotik bir göndermedir. Kahramanın takip ettiği yol, onu bir mağaraya ulaştırır. Mağarada zemine kıvrılmış bedbaht vaziyetteki bir kadınla karşılaşır. Kadın, siyah elbisesinin içinde solgun bir şekilde uzanmaktadır. Zindana kapatılma motifi, Gotik edebiyata Orta Çağ şövalye hikâyelerinden aktarılmıştır.

“Uyuyakalmıştı, sarı saman çöpleriyle karışmış açık kahverengi saçları zar zor nefes alan göğsünü tamamen kapatıyordu. Bir eli beyaz ve solgun, yerde duruyordu; öteki uyuyan

başına yaslanmıştı. Eğer bir ressam Morpheus'un⁸ gelincikleriyle uykuya dalmış durgun, sonsuz ve daimi bir kederi betimlemek isteseydi, bu kadın onun için mükemmel bir model olabilirdi.” (Karamzin, 1964: 670).

Anlatıcı kim bilir hangi “barbar elin” [варварская рука] kadını gün ışığından mahrum ve buraya mahkûm etmiş olduğunu merak ederken yaşlı adam mağaraya gelir. Bu noktadan sonra anlatılanlar okuyucuya doğrudan aktarılmaz. Kurgu içinde kurgu tekniğiyle kaleme alınmış olan öyküde, anlatıcı da dinleyenlere, o gece duyduklarını paylaşmasının mümkün olmadığını söyler ve hikâyesini yarıda keser.

Yaşlı adamın, kadının zindana kapatılmasına ilişkin öğrenebildiğimiz tek cümlesi: “Öğreneceksin genç adam ve kalbin kan ağlayacak.” (Karamzin: 1964: 673) olur. Anlatıcı adadan ayrılır ve adamın anlattığı hikâye bizimle paylaşılmaz. Okuyucu, mağaradaki kadının gizemiyle baş başa bırakılır. Kadının talihsiz kaderine neyin yol açtığı, adaya varış yolunda genç adamın söylediği şarkının neyi sembolize ettiği ve yaşlı adamın, genç adamlarla kadın arasındaki olası aşkı cezalandırmış olma ihtimali muğlak bırakılmıştır. Gotik gelenekte eş ve baba figürü veya onun ikamesi olan yaşlı adam tiplerini genelde kötü kalplidir. Bu nedenle yaşlı adam, genç kadını tutsak etmektedir. Gotik anlatılarda, yaşlı erkek karakterler, baba veya eş rolündedirler. Aynı zamanda Gotik gelenekte feodalizmi temsil eden kalenin sahibi, tiranın kendisidir. Bu anlatıda ise ihtiyar, erdem peşinde olduğunu iddia eden bir tirandır. Karamzin, klasisizmin katı kuralcılığının dışında bir eser kaleme alırken “erdem” kavramını yeniden tartışmıştır. Tiran, erdem peşinde olduğunu iddia ederken masum bir kadını zindana hapsedmekten çekinmemiştir.

⁸ Yunan mitolojisinde uyku tanrısı Hypnos'un oğlu ve düşler tanrısı olan Morpheus'un gelincikten yapılmış bir taç verdiği kişiler uykuya dalarlar. Morpheus, düşleri dilediği gibi şekillendirirken gelinciklerle dolu bir mağarada uyur.

Eser, 1792-1794 yılları arasında Rusçaya çeviriler yoluyla gelen Gotik klasiklerle aynı imgeleri taşımaktadır. Meraklı anlatıcı, zindanda uyuyan ve “korkunç bir günah” işlemiş olan kadınla karşılaşır. Kadın hapsedilmiş, cezalandırılmıştır ve ölene dek burada kalacaktır. “Korkunç günah” dönemsel koşullar dikkate alındığında, muhtemelen kadının yaşadığı yasak aşkı ya da eşini aldatmasını ima etmektedir. 18. yüzyıl Rus edebiyatında doğrudan söz edilmesi mümkün olmayan, sadece ima edilen bu “korkunç günah”ın iki üvey kardeş arasında geçen bir aşk hikâyesi olduğuna ilişkin iddialar da ortaya atılmıştır (Offord, 1999: 37; Kudrevatih, 2013: 47). Yaşlı adamın, zindana atılan kadının babası mı, yoksa kocası mı olduğu da açıklığa kavuşturulmamıştır. Eser, 18. yüzyıl Batı Gotiğinin pek çok yerleşik imgesini taşımaktadır. Anlatıcının rüyasına giren Orta Çağ savaşçıları ve hayaletler, İngiliz Gotiğinin Orta Çağ romanslarından etkilenecek modern döneme aktardığı temel imgeler arasındadır.

Gotik edebiyatta, korkunun ve acının estetize edilmesiyle izleyicinin güzelin tam karşısında görünen negatif bir kaynaktan, nihayetinde pozitif bir estetik değere ulaşması; haz duyması amaçlanır. Yücenin kaynağı, güzelin aksine matematiksel estetiğe sahip olmadığı gibi en baştan izleyicisine keyif ve hoşnutluk vadetmez. Buna karşılık yüce, tekinsizi tanımlayan korku, endişe, tehlike, bilinmezlik ve acı deneyiminin aşırılığı ile izleyiciyi gerçek dünyadan kopararak kendine çekmekte ve büyülemektedir. Gerçek hayatta okuduklarını ve izlediklerini tecrübe etmesi durumunda bundan hiç de memnuniyet duymayacak olan okur, söz konusu tekinsizlikle kurgusal boyutta karşılaştığında, kendi korunaklı dünyasında, sadece metinle ilişki kurduğu zamanla sınırlı olarak duyduğu korkudan haz almaya başlar. Korku ve endişe, metinle kurulan bağın kesilmesinden sonra devam ediyorsa bile şahit olunan dehşetin kurgusal olduğunu bilmek okuru rahatlatır.

Karamzin, Rus edebiyatında ilk olma özelliğini taşıyan *Bornholm Adası* adlı Gotik öyküsünde, kurgunun gücünü gizem, bilinmezlik ve okuyucunun tahmin yeteneği arasında paylaştırmıştır.

Yazar, mekân açısından açıkça Gotik bir kaleyi tercih eder. Öykü boyunca Gotik sözcüğü kaleyi betimleyen bir sıfat olarak tekrarlanır. Öykü kişileri, Gotik gelenekten alınmış prototiplerden oluşur: Yaşlı adam, masum kadın ve genç âşık. Böylece Karamzin, açıkça Gotik olduğunu ilan eden bir ilk metne imza atar. Gotik mimarinin, anlatı mekânı olarak harabeye dönmüş bir kaleye yansıtıldığı ve Orta Çağ şövalyelik yaşantısına ait unsurların hem konuk odasına hem de rüya sahnesine özenle yerleştirildiği bu eserde, sanatçının tarihçi kimliğinin etkileri görülür. Ayrıca bu etki, tarih üzerine açılan tartışma boyunca yaşlı adamın diline de hâkimdir. Anlatıcı ve yaşlı adam arasındaki diyaloglar, akıl çağına ulaşıldığında bile insanın adalete ve mutluluğa muhtaç bırakılan yaşamının hiçbir şekilde değişmediğinin altını çizer. Teorik anlamda ise eserde, Burke'ün yüce ve Freud'un tekinsiz kuramlarının edebî karşılıklarını bulmak mümkündür.

3

Bölüm

AVRUPA ETKİLENİMLERİ

Avrupa ve Rusya’da Gotik Romantiği Hazırlayan Koşullar

“Zamanların en iyisiydi, zamanların en kötüsüydü, hem akıl çağıydı hem aptallık hem inanç devriydi hem de kuşku, Aydınlık mevsimiydi, Karanlık mevsimiydi, hem umut baharı hem de umutsuzluk kışıydı, hem her şeyimiz vardı, hem hiçbir şeyimiz yoktu.”
Charles Dickens, *İki Şehrin Hikâyesi*, 1859.

Tanınmış İngiliz tarihçi Hobsbawm’a göre Fransız Devrimi, tarihçiler arasında “M. S. 5. yüzyılda Roma İmparatorluğu’nun yıkılışından sonra görülen en önemli tarihsel olay” olarak kabul edilmiştir (Hobsbawm, 2009: 6). Devrimin sonuçları, Gotik türün gelişimi açısından arz ettiği önem dolayısıyla edebiyat tarihçilerini de yakından ilgilendirmiştir. Zira devrimin, Roma’nın yıkılmasına sebep olan Got istilaları ile paylaştığı ortak simgesel güç, tarihte yeni bir çağın başlatılmasıyla sınırlı kalmamış ve bu iki tarihsel gelişmenin neden olduğu toplumsal atmosfer, Gotik edebiyatın seyrine yön vermiştir.

1789 Fransız İhtilali’ni takip eden siyasi hareketlilik döneminde Rusya’nın Avrupa ülkeleri ile hâlihazırda kurmuş olduğu kültürel bağ, yeni edebiyat akımlarının ülkeye girişi sayesinde bir adım daha ileriye taşınmıştır. Napolyon Savaşları sürecinde Rusya’nın sosyo-

politik konumunun Batı ile türlü etkileşimlere imkân sağlaması, ulusal edebiyatların tematik ve türsel alış verişi aracılığıyla Rus topraklarında romantizmin doğuşu için ihtiyaç duyulan kültürel zemini yaratmıştır. Bu nedenlerle Rus edebiyatında Alman etkisini ve Gotik-romantiğin hazırlayıcı koşullarını, Fransız Devrimi sonrası tüm toplumlara sirayet eden “hayal kırıklığı duygusuyla nitelendirilen kolektif zihinsel durum” (Yi, 2015: 304) ve onun neticesinde ortaya çıkan karamsar edebî atmosfer bağlamında ele almak gerekir. Zira despotizme dönüşerek yozlaşmadan önce “hakikat, özgürlük ve sevgi” gibi değerleri savunma niyetiyle yola çıkan Fransız Devrimi’nin başarısızlığı, insanlar arasında “romantik bir hayal kırıklığı” yaratmıştır (Hoffmeister, 1990: 205). Söz konusu hüsrân toplumda yabancılaşmaya, edebiyatçılar arasında ise romantik ilkelerin şekillenmesine ve benimsenmesine yol açmıştır. Öte yandan devrim Avrupa’da gerek ulusçu fikirlerin canlanmasına gerekse bu süreç neticesinde Orta Çağ değerlerine ve kültürel mirasına duyulan entelektüel merakın artmasına neden olmuştur. Fransız Devrimi, Avrupa ülkelerinde ihtilal ve kaos koşullarının süreklilik kazanacağına yönelik korkuları da pekiştirmiştir.

18. yüzyıl sonlarında Fransa’da, ihtilale dek âdeta köle gibi sömürülen köylünün devrim sonrası eşitlikçi haklara kavuşacağı yönünde beklentiler oluşmuştur. Hobsbawm’ın da işaret ettiği gibi bilhassa tarım sorunu, devrim arefesinin temel meseleleri arasında yer almıştır. Devrim öncesinde, “büyüklükleri ve ekonomik olanakları değişen toprak soylusu bir sınıf” köylüleri sömürmektedir. Bu sınıf, bazı ülkelerde orantısız biçimde geniş bir kitle tarafından temsil edildiği için yoksul ve hoşnutsuzdur. Zira bu sınıf, soylu olmayanlardan, siyasal ve toplumsal ayrıcalıkları dolayısıyla “çalışmak gibi soylulara yakışmayan uğraşlarda bulunmaya” karşı isteksizliğiyle ayrılmaktadır (Hobsbawm, 2003: 24). Aristokratların toplumsal statülerine uygun görmedikleri bir eylem olan “çalışarak geçimini sağlama” işinin, bütünüyle köylü sınıfının sırtına yüklenen, işlevsiz ve karşılıksız bir emek sömürüsü hâlini alması, tabanda her an patlamaya hazır bulunan bir öfke birikimine neden olmuştur.

Fransa'nın Avrupa'nın egemen gücü olma isteği neticesinde sayısız savaşa girilmiş ve nihayet devlet kaynakları tüketilmiştir (Öztürk, 2016: 16). Gerek ağır vergi yükü altında ezilmekte olan köylülerin talepleri gerekse aydınlar nezdinde giderek belirginleşen siyasal ve ekonomik memnuniyetsizlik, ihtilalin giderek yaklaştığını haber vermiştir. İhtilal, Paris'te bulunan Bastille Hapishanesi'ne baskın düzenlenmesiyle beraber fikrî ve pasif konumundan sıyrılarak fillî bir aşamaya geçmiştir. Bu gelişmenin ardından insan haklarına, eşitliğe, ulus devlet düşüncesine, hukukun üstünlüğüne, mülkiyet ve güvenlik hakkına, düşünce özgürlüğüne ve güçler ayrılığı ilkesine vurgu yapan on yedi maddeden oluşan *İnsan ve Yurttaş Hakları Bildirisi* [La Déclaration des droits de l'homme et du citoyen] Fransa Ulusal Meclisi'nde kabul edilmiştir. Ancak ülke genelinde giderek tırmanan kaos atmosferi, bildirinin içeriğiyle örtüşmeyen gelişmelerin yaşanmasına neden olmuştur. Fransa Kralı XVI. Louis'nin tahttan indirilmesini takip eden 1793-1794 yıllarında, Terör Dönemi olarak adlandırılan kanlı bir süreç yaşanmıştır. Binlerce yurttaş asilerce katledilmiş, Devrim Mahkemeleri'nde yargılanarak vatana ihanetle suçlanan Kral XVI. Louis ve Kraliçe Marie Antoinette ise giyotinle idam edilmiştir.

Aydınlanma düşüncesinin bilimselliğe verdiği önem uyarınca, idamların daha “modern”, “çağa yakışır” ve “insancıl” yollarla gerçekleştirilmesi adına akılcı bir mekanizma olarak kabul edilen ve gelişen teknolojinin “mükemmel” bir örneği olarak tasarlandığı ileri sürülen giyotin, adını onu icat eden Dr. Joseph-Ignace Guillotin'den almıştır. Giyotin, Terör Dönemi boyunca, vatana ihanet suçundan hüküm giyen binlerce kişinin idamında kullanılan “modern” bir araca dönüşmüştür. Tahmin edileceği gibi giyotin ve giyotinle idam edilme, Gotik edebiyatın önemli simgeleri ve motifleri arasındaki yerini almıştır. İdamların halka açık bir gösteri hâline getirilmesi ve bu tüyler ürpertici eylemin alkışlarla taşkınlıklarla ya da tam aksine kayıtsızlıkla gündelik bir olay gibi karşılanması, Gotik imgelem açısından sıra dışı bir kaynak oluşturmuştur (Smith, 2003: 34-42).

İhtilalle özdeşleşen giyotin, terör yıllarının ardından devrim düşüncesini de Gotik bir korku unsuru hâline getirmiştir. Batı yazınında devrim, “gotikleştirilmiştir” (Davison, 2009: 262) ve tarihçilerle edebiyat eleştirmenlerinin hemfikir olduğu üzere, Thomas Carlyle tarafından kaleme alınan *Fransız Devrimi* [The French Revolution] ve Charles Dickens’ın *İki Şehrin Hikâyesi* [A Tale of Two Cities] adlı eserleri, bu eğilimin önemli birer örneğini teşkil etmiştir (Davison, 2009: 262; Hobsbawm, 2009: 7). Tarihçi Hobsbawm’a göre “*İki Şehrin Hikâyesi* sayesinde, halkın bilincine kazınmış en yakın devrim resmi bu şekildeydi: giyotin bıçaklarının gümlenmesi” ve “karşı-devrimcilerin kafalarının kesilişini oldukları yerde kayıtsızca seyrederken örgü örmeye devam eden *sans-culottes* [ayaktakımı, baldırıçplak] kadınlar” (Hobsbawm, 2009: 7).

19. yüzyıl insanının gözünden devrim “son derece büyük bir olay; büyüklüğü, ölçüğü ve etkisi bakımından benzeri görülmemiş kapsamda bir olay ya da olaylar dizisi” olarak değerlendirilmiştir (Hobsbawm, 2009: 6). Bunun en önemli nedeni, devrimin sonuçlarının, Fransa sınırlarını aşmış ve öteki dünya ülkelerinde devrim kavrayışına simgesel bir nitelik kazandırmış olmasıdır. Ancak devrimin tarihi, aynı zamanda terörün tarihi hâline gelmiştir (Hobsbawm, 2009: 7). Devrimin liderlerinden Fransız hukukçu ve politikacı Maximilien Robespierre, 1793 yılında Fransa Kralı’nın idam edilmesine ön ayak olmuştur. Terör Dönemi’nin başlıca mimarı ve savunucusu olarak nitelendirilen Robespierre’e göre nihai hedefin demokrasi olması, totaliter araçlara ve teröre başvurulmasını meşru kılmıştır (Davison, 2009: 116). Ancak Robespierre, geçici olacağını umduğu terör faaliyetleri neticesinde kendisi de giyotinle idam edilmiştir.

Kardeşlik, özgürlük ve eşitliğe dayalı yeni bir rejimin “eski rejim”in [ancien régime] yerini alacağı düşüncesi başta aydınları peşinden sürüklemişse de, Robespierre’in idamı sonrasında ilk dönemlerdeki umut ve hayranlık, yerini korkuya bırakmıştır. Devrimin kanaat önderleri katledilmeye başladığında, halk arasında devrimci söylemin eski coşkusu hissedilemez hâle gelmiştir. Öztürk’e göre devrim sürecinde “şiddeti ahlaki yenilenmenin enstrümanı hâline

getirecek olan terör dönemi ile terör aracılığıyla toplumu nesneleştiren” hizipler, oldukça önemli bir role sahip olmuşlardır; öte yandan bizatihi devrim, “özgürlükçü içeriğinden arınıp mutlakiyet ve savaşın meşrulaştırıcı ögesi” hâline gelmiştir (Öztürk, 2016: 13).

Aydınlar, başlangıçta devrimi coşkuyla desteklemişler ancak terör yanlısı eylemler kendilerini de tehdit etmeye yüz tuttuğunda gerek bireysel özgürlüklerini gerekse ülke bütünlüğünü koruyamayacakları endişesine kapılmışlardır. Bunun sonucunda devrime yönelik şüpheler ve kaygılar, ağır basmaya başlamıştır. Başta aydınlar olmak üzere devrimin eşitlikçi söylemlerine istinaden beklentilerini yükselten topluluklar, uzaktan bir gösteri gibi izlerken alkışlarla karşıladıkları eylemler kendi sınırlarını ve düzenlerini de tehdit etmeye başladığında, devrim düşüncesinden uzaklaşmışlardır. Aydın kesimin devrime ilişkin umudu ve hayranlığı, Napolyon’un devrimci ideallerini dünyanın geri kalan ülkelerine savaş açarak yaymayı amaçlamasından ötürü yerle bir olmuştur. Bu hayranlığın büyük bir darbe aldığı ve tepkisel bir kimliğe büründüğü milletler arasında Almanlar da bulunmaktadır. “Başlangıçta Fransız İhtilali’ni alkışlarla karşılayan kimi Klasik ve Romantik devrin Alman aydını, daha sonraları Napolyon’un ‘vahşi’ kültür emperyalizmi karşısında ihtilal coşkusunu yitirmiş[tir].” (İnce, 2007: 67). Karamsar ve tekinsiz temalar, ağırlıklı olarak Alman romantizmi etkisiyle Rus millî edebiyatına da tesir etmiştir ancak Rus edebiyatçıları bu etkiye hazır hâle getiren daha özgün ulusal eğilimler, Napolyon Savaşları dolayısıyla hâlihazırda yaşanmaya başlamıştır.

Napolyon’un sürdürdüğü dış politika, tüm Avrupa ülkelerini olduğu gibi Avrasya’da konumlanması ve Batılılaşma hareketleri sayesinde Avrupa’nın kültürel bir parçası hâline gelmesi nedeniyle Rus toplumunu da yakından ilgilendirmiştir. Savaş sonrası sadece askerî alanda değil toplumsal alanda ve edebiyat dünyasında da hareketlenmeler ve düşünsel dönüşümler yaşanmıştır. Napolyon’un kendisini imparator ilan etmesiyle birlikte yaşanan tarihsel gelişmeler, Rus topraklarının müdafaasını zorunlu kılmıştır. 1812 yılın-da Napolyon Bonapart önderliğindeki Fransız ordusu, Borodino

Muharebesi sırasında Moskova yakınlarına kadar girmeyi başarmış ancak uygulanan askerî taktikler neticesinde güçsüz bırakılarak Moskova'dan çekilmek zorunda kalmıştır. Bu süreçte Moskovalılar “yakıp yıkma taktiği” adı verilen bir savaş stratejisine başvurarak kenti, barınma alanlarını ve düşman birliklerinin istifade edebileceği kışlık erzağı yakmıştır. Ordularını geri çekmek zorunda kalan Napolyon, tepkisini şu sözlerle ifade etmiştir: “Bu, bir son verme savaşı değil tarihte hiç örneği görülmeyen korkunç bir strateji. Kendi şehirlerini yakmak! İçlerine şeytan girmiş olmalı! Ne gaddar bir kararlılık! Ve ne insanlar!” (Hosking, 2011: 347).

Napolyon'un Rusya seferi, Rusya tarihinde 1812 Vatan Savaşı olarak adlandırılmıştır. Savaş, Tolstoy'un en tanınmış romanlarından *Savaş ve Barış*'ın [Война и мир] da arka planını teşkil etmiştir. Rusya'nın savaştan galip çıkması, onun Avrupa ülkeleri nezdinde daha güçlü bir pozisyona yükselmesini sağlamıştır. Ancak Rus hükümeti, ülke içi huzuru sağlamakta bu denli başarılı olamamıştır. Hosking'e göre Napolyon'un karşılaştığı güçlü halk direnişini tetikleyen etken. “kıyamet fikrinden, dünyanın sonunun geldiğine dair düşünceden kaynaklanan korku” olmuştur. Ayrıca yurttaşlar, esaretten kurtularak özgürleşecekleri yönünde beklentiye girmişlerdir (Hosking, 2011: 349). Bu gelişmelerle birlikte 1820'lere gelindiğinde Rusya, gizli derneklerin faaliyetlerine ve artık daha yüksek sesle dile getirilmeye başlanan özgürlük taleplerine sahne olan bir imparatorluk hâlini almıştır. Kitlesele hak arayışlarının muhalif bir karaktere bürünerek iktidara karşı tehlike oluşturacağından duyulan endişe, muktedirleri daha sıkı tebdirler almaya teşvik etmiş ve halk üzerindeki baskının artmasına neden olmuştur.

“Çar I. Aleksandr'ın (yön. 1801-1825) gittikçe şiddetlenen rejimi, bir taraftan sosyal ve ekonomik açıdan iyileşme bekleyen köylülerin ayaklanmalar[ın]a neden olurken diğer taraftan da açıkça eylemde bulunamayan aydın kişilerce çarlık rejimini devirmeyi amaçlayan gizli cemiyetler kurulmasına neden olur. Tüm bu etkenler kuşkusuz edebiyati

derinden etkilemiştir. Romantik yazarlarca ülkeleri ile gerçeklerin arasındaki derin uçurumun fark edilmesi sonucunda 1820’li yılları Rus edebiyatında trajik konular giderek ağırlık kazanır. Sanatçılar, köleliğe karşı mücadelede en önde yer almayı görev sayarak değişik yol arayışlarına koyulur. Bu da Rus romantizminin kendi bünyesinde de farklı hatta bazen birbirine tamamen karşıt eğilimlerin doğmasına yol açar.” (Olçay, 2008: 370).

Çar I. Aleksandr’ın vefatının ardından, oğullarından Nikolay’ın mı, yoksa Konstantin’in mi tahta geçeceğine ilişkin görüşmeler beklenenden uzun sürer, bu durum halk arasında tartışmalara neden olur. Rusya’da devlet rejimini devirmek isteyen gizli birlikler, bu durumdan yararlanmaya karar verirler ve Nikolay’ın tahta geçmek amacıyla illegal yöntemlere başvurduğu söylentisini yayarlar. Çar I. Nikolay’ın tahta geçmeye hazırlandığı dönemde aydın subaylar arasında ortaya çıkan hoşnutsuzluk, Aralıkçılar İsyanı olarak da bilinen Dekabrist Ayaklanması’na neden olur. Dekabristler, köleliğin kaldırılmasından ve hukukun üstünlüğü ilkesinden yana bir tutum sergilemişlerdir. Dekabristler’in söz konusu evrensel değerlerle yakınlaşmaları ise Napolyon Savaşları sırasında tanıştıkları, insan haklarını önceleyen ilkeler doğrultusunda gerçekleşmiştir. Hosking’e göre 1812 Savaşı’na katılmış olan genç subaylar, “diğer ülkelerin politik yaşamını gözlemleme” şansı elde etmiş ve “Rusya’nın yoksun olduğu ayrıcalıklardan” etkilenmişlerdir (Hosking, 2011: 359). Ancak Dekabristler tarafından 14 Aralık 1825 tarihinde Çar I. Nikolay’ın yemin töreninde başlatılması planlanan isyanın engellenmesinin ardından, hareketin bazı öncüleri sürgüne gönderilmiş, bazıları ise idam edilmiştir. 1825-1855 yılları arasında tam otuz sene süren Nikolay devrinde Rusya İmparatorluğu otoriter, katı ve baskıcı bir anlayışla yönetilmiştir.

“Rusya tarihinde ilk defa olmak üzere, Çarlık rejimine karşı açık bir demonstrasyon (nümayiş) ve silahlı ayaklanma vuku bulmuştu. Fakat ayaklanmayı idare edenler gevşek davrandı,

askerî kıtaları meydanda toplayarak hemen harekete geçti. [...] halk kitlesi dağıldı, ihtilalci askerler de teslim oldular. Bu ayaklanma aralık (dekabr/décembre) ayında vuku bulduğundan, ihtilale iştirak edenlere Dekabristler adı verildi. I. Nikola'nın hâkimiyeti ele alması, bu suretle kanlı bir ihtilal vakası ile başlamış oluyordu. İhtilalin bastırıldığı günün gecesi hemen takibata başlandı. Çar Nikola bu işle bizzat meşgul oldu. Hükümetin elinde mufassal bir rapor bulunduğundan, ihtilal[cileri] tesbit etmek kolay bir işti. Daha o gece Petersburg'da yüzlerce kişi tevkif edildi.” (Kurat, 1987: 317-318).

Fransız Devrimi'nin gerek kendi içerisindeki sonuçlarından; gerekse Dekabrist Ayaklanması gibi Rus toplumsal yaşamına tezahür eden yönlerinden ne aydınlar ne de köylü sınıfı tam anlamıyla memnun kalmıştır. Sanayi Devrimi sürecine denk gelen bu dönemde kırsaldan kente göç, beraberinde yeni uyum sorunlarını da getirmiştir. Kent hayatı, kırsal yaşantıya alışkın bireyler için yeni ve çetrefilli bir geçiş aşamasını simgelemiştir ve ekonomik sorunlar bu uyum sürecini daha da zorlaştırmıştır. Makineleşmeye bağlı olarak kentlerde giderek daha az işçi istihdam edilmiştir. Bu gelişmeler işsizlik, emek sömürsü, düşük ücretler ve katı disiplinli çalışma anlayışı neticesinde, işçi sınıfı arasında kendi emeğine yabancılaşma gibi bir takım toplumsal problemler yaratmıştır.

Bu dönemde sanatçılar, toplumsal gerçeklikten kaçmak ya da ideallerindeki ütopyik dünyaları ve tiplerini dile getirebilecekleri edebî bir araç yaratmak adına romantizmin temel ilkelerine başvurmuşlardır. Rus romantizminin temelleri de benzer motivasyonlarla atılmıştır. Tarihi, felsefi, ekonomik ve sosyal koşullar her dönemde olduğu gibi romantizmin oluşum sürecini de etkilemiştir. Rus romantizmi Alman, Fransız ve İngiliz romantizmi gibi kendine özgü ulusal değerler etrafında şekillenmiş; bir yönüyle evrensel bir akımın parçası olurken diğer yönüyle de yerli özellikler geliştirerek ayrıcalık kazanmıştır.

Tüm sanat akımları gibi romantizm de, kendinden önceki çağın değerlerine bir tepki olarak şekillenmiştir. Onun bir parçası olan Gotik edebiyat ise özellikle Aydınlanma düşüncesi ve Endüstri Devrimi ile girdiği çatışma ekseninde incelenelmiştir. Romantik edebiyatın bir parçası olarak Gotik, akıl ve mantığı öne çıkaran klasisizmi, bireyi ve onu çevreleyen dünyada yaşanan trajik gelişmeleri yansıtmak konusunda yetersiz bularak aklın yerine hisleri koymuştur. Ayrıca doğa ve kırsal yaşam önemli birer tema olarak idealize edilmiştir. Zira fabrikalarda istihdam edilme ümidiyle kırsalı terk ederek kente yerleşen insan, doğadan koparak kendine yabancılaşmıştır. Yabancılaşan bireyin yüz yüze geldiği bireysel ve toplumsal sorunlar, Gotik edebiyat kapsamında birer kâbus unsuru olarak yorumlanmıştır.

Politik ve endüstriyel devrimler sonrası beklentilerin karşılanmaması nedeniyle aydınların sanatsal yaratıcılık sürecine karamsar bir atmosfer hâkim olmuş, bu atmosfer de edebiyatta yeni akımları ve eserleri şekillendirmiştir. Bu nedenle romantizmin karanlık bir yorumlaması olan Gotik edebiyatın tematik içeriği, akımın düşsel betimlemeleriyle bütünleşerek çeşitli edebiyat ve sanat yapıtlarında gerçeküstü bir atmosfer yaratılmasını mümkün kılmıştır.

Fransız İhtilali'ne uzanan yolun taşlarını döşeyen aydınlanmacılar, kültürel ilerlemenin gerçekleştirilebilmesi adına eski ve faydasız hurafelerden arınmak ve sadece bilimin kılavuzluğundan yararlanmak gerektiğinde hemfikir kalmışlardır. Öte yandan Aydınlanma ilkelerinin ve sanatta klasisizmin, içinden geçmekte oldukları dönemin paradokslarını açıklamakta yetersiz kaldığına inanan romantikler için taze fikirlerini ifade edebilecekleri yeni bir sanatsal iklim doğmuştur.

DeneySEL bilgiyi, bilimi ve analitik düşünmeyi ön planda tutan aydınlanmacıların aksine romantikler imgelemi, duyguyu ve sezgiyi temel almışlardır. Romantikler, hayal gücü ve yaratıcılığı sınırlayan bilimsel çözümlerinin, insan gerçekliğini yansıtabilmek adına yetersiz kaldığına inanmışlardır. Aydınlanma salt akılla

ilgilenirken romantizm bilinçaltına yönelmiştir. Romantikler, eserlerinde atmosfer yaratmaya önem vermiş ve yazılı, görsel ya da işitsel tüm sanat eserlerinde, beş duyuyu harekete geçirmek üzere “sinestezi” gibi bazı stratejiler geliştirmişlerdir.⁹ Alman romantizmini etkileyen başlıca olgu Fransız İhtilali olmuş, ihtilal sonrası Napolyon’a karşı verilen özgürlük mücadeleleri ile Alman toplumunda millet olma bilincini uyandırılmış, halkın müşterek değerlerini canlandırmak adına Orta Çağ’ın “ilkelerine ve ahlâkına özlem duyulmuş, din ve dil milletleri bir arada tutan değerler olarak adetâ yeniden keşfedilmiştir.” (İnce, 2007: 101).

Aydınlanma düşüncesinin tabii bir sonucu olarak meydana gelen Fransız İhtilali’nin ardında bıraktığı olumlu ve olumsuz tüm yankılar, söz konusu tenkitlerin daha gür sesle dile getirilmesine yol açmıştır. Devrim bir yandan dünya halklarını eşitlik, özgürlük ve kardeşlik düşünceleriyle tanıştırmış, aynı uğurda omuz omuza mücadele veren halkla aydın kesim arasında diyalog kurulmasını sağlamıştır. Endüstri Devrimi ise ulaşımın kolaylaşmasından üretimin hız kazanmasına ve ürün bolluğu yaşanmasına dek bir dizi kolaylığı insanlığın hizmetine sunmuştur. Öte yandan her iki devrim, terör ve emek sömürüsü gibi olumsuzlukları da beraberinde getirmiştir.

“Endüstri Devrimi sonrası, üretimde makinanın yoğun olarak kullanımıyla kitle üretimine geçilerek mal bolluğu yaşanmış; böylelikle birim maliyetin azalması, keza mal arzının artmasıyla fiyatlarda önemli derecede düşüşler yaşanmıştır. [...] ‘külfet’ler cephesinde de, kuşkusuz kötü çalışma koşulları, düşük ücretler, dolayısıyla emeğin acımasızca yaklaşık yarım yüzyıl istismar edilmesi/sömürülmesi yer almıştır.” (Mahiroğulları, 2005: 42).

⁹ Yunancada “aynı hissetme, ikili his, çift his” anlamlarına gelen sinestezi, “koku alma, görme, işitme ve dokunma duyularının kaynaştırılmasını” ifade eder (İnce, 2007: 108).

Aydınlanma, Rus kültürüne de bir madalyonun iki yüzü gibi hizmet etmiştir. Rusya'nın Batı edebiyatıyla yakından etkileşime geçmesi, akılcı ilkelere yaslanan Aydınlanma hareketi sayesinde gerçekleşmiştir. Ancak bu gelişmeler neticesinde bilinçlenen aydın kesim, Batı edebiyatının Aydınlanma Çağı'nın prensiplerine yönelik sorgulayıcı ve eleştirel tutumunu da benimsemiştir. Böylelikle Avrupa edebiyatı gibi Rus edebiyatı da, Orta Çağ'ın estetik değerlerine romantizm yoluyla ve onun pesimist bir yorumlaması olan Gotik edebiyat aracılığıyla yakınlaşmıştır. Öte yandan Fransız İhtilali ve Endüstri Devrimi'nin yol açtığı sosyal yarıklar, toplumsal korkuları imleyen Gotik unsurların realist edebiyatçıların yapıtlarına dahi sızmasına yol açmıştır.

Rus Edebiyatında Dolaşan Alman Kanı

Rus edebiyatının köklü bir mirasa dayandığı görüşü, araştırmacıların tartışılmazlığı üzerinde mutabık kaldıkları bir düşünce olagelmıştır. Bununla beraber söz konusu sanatsal zenginliğin temelindeki etkileşimleri ve kültürler arası alışverişi doğru biçimde saptamayı amaçlayan çalışmalar Rus edebiyat tarihinde Fransız ve İngiliz etkilerinin yanı sıra Alman imzasının da izini sürmüştür. Danilova ve diğerlerine göre “Rus edebiyatında Alman kanı dolaşır” (Danilova vd., 2016: 113). Almanların 18. ve 20. yüzyıllar arasında Rus kültürel mirasına kattığı değerleri ve Alman kültürü ile dünya görüşünün Rus edebiyatına nüfuz etmesine öncülük eden isimlerin etkisini, kabaca üç başlık altında incelemek mümkündür. Bunlar, 18. yüzyıldan itibaren Rusya'ya göç eden Almanların katkıları, Rus modernleşmesi sürecinde eğitim, kültür ve bilim dünyasının formasyonuna ve ilerlemesine önderlik eden Alman bilim ve kültür insanlarının katkıları ve Alman kökenli Rusların edebî yaratıcılığa katkıları olarak sıralanabilir (Danilova vd., 2016: 110).

Köklü Rus edebiyatının temellerini sağlamlaştıran kültürel alışverişe daha yakından bakmak ve söz konusu zenginliğin hangi kaynaklardan beslendiğini incelemek, Rus realizmini hazırlayan

dönemsel koşulları anlamak açısından da önem arz etmektedir. Bu anlamda, Rus edebiyat çevrelerinin Batılı ulusların entelektüel temsilcilerinin rehberliğinden ilham aldıkları, siyasal ve kültürel düzlemde evrensel değerlerle yakınlaşmayı ilke edindikleri görülmektedir. Söz konusu yenilenmenin itici gücünü ise 18. yüzyıl başlarında gerçekleştirilen Petro reformları oluşturmuştur.

“Petro 1689’dan 1725 yılına kadar süren çarlığı döneminde Rusya’daki ilk Batılılaşma hareketlerini başlatan düzenlemeleri yapar. Bu yolla günümüzün moda tanımlamasıyla Batı kültürünün Rusya’da serbest dolaşımına izin verilmiştir. Bu da Rus edebiyatının Batı edebiyatlarına entegrasyonu için yapılan ilk çalışmaların kısa sürede olumlu sonuç vermesine olanak sağlar.” (Karaca, 2004: 150).

Rus entelektüellerin kendi millî kimliklerine geri dönme ve öz değerlerini yeniden keşfetme yönündeki arayışları da Alman ekolü sayesinde gerçekleşmiştir. “Rusya’da Folklor Faaliyetleri” başlıklı yazısında Oinas’ın da ifade ettiği gibi Rusya’da folklorik derlemelere ve halk yaşamına ilişkin özgün yayınlara yönelik yoğun ilgi, Alman folklorcuların, özellikle de Grimm Kardeşlerin ve romantik akımın etkisiyle 19. yüzyılın ilk on yılında başlamıştır (Oinas, 1993: 3). Aydınlanmacılar aracılığıyla Rus kültürel dokusunu radikal değişimlere hazırlayan etki, ilerleyen dönemlerde Rus toplumuna millî şuur kazandırmayı amaçlamıştır. Millet olma bilinci, Alman ekolü aracılığıyla Rus romantizmine sirayet etmiş; bu süreçte Alman düşünür J. G. Herder’in düşünceleri, Slavcılara yol göstermiştir. Temel ve ortak Slav değerleri etrafında birleşen bir millet olabilmek adına, bir takım nostaljik unsurlar yeni çağın millî simgeleri hâline getirilmiştir. Eski Rus yaşamının sadeliğine ve halkın manevî bilincine yönelik yeniden keşif süreci de özünde Alman ekolünden etkilenmiştir. Bu etkilenim doğrultusunda Hoffmann romantizmi, Rus edebiyatının genel seyrinde olduğu gibi Rus Gotik-romantik külliyyatının yaratılmasında da önemli rol oynamıştır.

Hoffmanncılık

Nikolay Polevoy'un Rus Gotik edebiyatının kült eserlerinden biri olarak kabul edilen ve 1833 yılında yayımlanan *Deliliğin Saa-deti* [Блаженство безумия] adlı anlatısı, "Hoffmann'ın Meister Floh öyküsünü okuyorduk..." (Polevoy, 1989: 167) sözleriyle başlamaktadır. Bu açılış, sadece bir giriş cümlesi olmanın ötesinde anlamlar içermekte ve 19. yüzyıl Rus edebiyatında Alman etkisine, Gotik edebiyat özelinde ise Hoffman etkisine vurgu yapmaktadır. Delilik olgusu üzerine bir tartışma etrafında gelişen bu Gotik-romantik öykü, türün büyük ustasına daha ilk satırlardan başlayarak bir saygı duruşu niteliği taşımaktadır.

Romantik dönem Alman yazarı, bestecisi ve eleştirmeni Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822), kaleme aldığı gerçeküstü hikâyelerle İngiliz Gotiği etkisini Alman romantizmine taşımış ve Gotiğin geleneksel türlerle kurduğu sıkı bağları ön plana çıkarmıştır. Yazarın kaleme aldığı masallar, genellikle Gotik bir yaklaşımla yorumlanmış korku unsurlarına dayandırılmıştır. Hoffmann, Rus romantikleri kadar realist dönemin önemli yazarlarını da derinden etkilemiştir. Yazar kimliğinin yanı sıra 19. yüzyıl müzik dünyasının önemli eleştirmenlerinden biri olarak öne çıkan Hoffmann'ın Rus kültürü üzerindeki etkisi edebiyat disipliniyle sınırlı kalmamış; yazarın *Fındıkkaran ve Fareler Kralı* [Nussknacker und Mausekönig] adlı masalı, Rus besteci Pyotr İlyiç Çaykovski tarafından bestelenmiş ve *Fındıkkaran* [Щелкунчик] adıyla bale sahnesine uyarlanmıştır.

Hoffmann'ın Rus edebiyat ve sanat dünyasındaki kayda değer etkisi, Alman ekolünün Rus modernleşmesinde temsil ettiği konum dolayısıyla daha derinlikli yaşanmıştır. Hoffmann etkisi, Alman yazarın eserleri ile doğrudan metinler arası ilişkiler tesis eden ve kendi dönemi için deneysel sayılabilecek eserler aracılığıyla açıkça ortaya konulmuştur. Söz konusu etki, edebiyat eleştirisine "Hoffmanncılar" [Hoffmanists] terimini kazandıracak denli güçlü yaşanmıştır.

Charles E. Passage'ın 1963 yılında yayımlanan *Rus Hoffmanncılar* [The Russian Hoffmanists] adlı kitabı, bu konu hakkında yazılmış ilk kapsamlı çalışma olma özelliği taşımaktadır. Yazara göre Hoffmanncılık, Alman yazarın etkisi altında kalan belirli bir dönemi ve eğilimi tanımlayan terim olarak edebiyat dünyasında yer edinmiştir. Fantastik öyküleriyle tanınan Rus yazar Odoyevski, İkinci Hoffmann olarak adlandırılmıştır. Hoffmann'ın yetmiş küsur eseri Rusça ve Fransızca olarak Rus edebiyat okuruna ulaşmış ve Hoffmann külliyyatı entelektüel çevrelerde tanınırlık kazanmıştır. Hoffmann tarzı, kendisini örnek alan yazarlar ve temalarına merak duyan okuyucular sayesinde Rus edebiyat dünyasında giderek yaygınlaşmaya başlamıştır. Hoffmann tarzında kaleme alınan hikâyelerin sayısı ve çeşitliliği sayesinde Hoffmann, Rus kültürel dünyasında bir mihenk taşı olmuştur. Pogorelski, Odoyevski ve Polevoy gibi yazarlar, eserlerinde Hoffmann etkisini açıkça ortaya koymuşlardır. Passage'a göre bu isimler arasında Nikolay Polevoy, bir Hoffmann hayranı olarak öne çıkmıştır (Passage, 1963: 8).

Yine Passage tarafından 1956 yılında kaleme alınan ve konu hakkındaki ilk yazılardan biri olan “Pogorelski, İlk Rus Hoffmanncı” [Pogorel'skiĭ, the First Russian Hoffmannist] başlıklı makaleye göre Pogorelski'nin *İkiz ya da Küçük Rusya Gecelerim* [Двойник, или Мои вечера в Малороссии] adlı eserinde, başta Dostoyevski'nin yaklaşık yirmi yıl sonra işleyeceği kötücül ikiz [doppelgänger] olmak üzere, Alman yazarın tipik temaları yeniden yorumlanmaktadır. Rusya'da Hoffmanncılık geleneği, Polevoy tarafından ya da Schellingciler tarafından başlatılmış olsa da Pogorelski, Hoffmann'ın “cevherinden” yararlanan ilk edebiyatçı olmuştur (Passage, 1956: 264).

1974 yılında yayımlanan *Rusya'da E.T.A. Hoffmann Algısı* [E.T.A. Hoffmann's Reception in Russia] adlı kitabında Ingham, Hoffmann'ın temalarından izler taşıyan bir grup Rus yazarı ve bazı eserlerini mercek altına almıştır. Bunlar arasında *Maça Kızı* [Пиковая дама] öyküsüyle Puşkin, *Ştoss* [Штоц] öyküsüyle Lermontov, bir Hoffmann hayranı olan Polevoy, Rus Hoffmann olarak

tanınan Odoyevski, Hoffmann gibi çok yönlü bir aydın olan N. A. Melgunov ve Hoffman tarzı temaları işleyen Gogol yer almaktadır.

E.T.A. Hoffmann, Rus Romantizminin şekillenmesine doğrudan etki etmiştir. Rusya’da, Hoffmann’ın meşhur ettiği tema ve motifleri eserlerine uyarlayan bir grup edebiyatçının tarzı Hoffmanncılık kategorisine dâhil edilmiştir. Bu eserler, bugün Rus Gotik-romantik edebiyatının ilk ürünleri arasında sayılırlar. Rus edebiyatında kişilik bölünmesinin ve benlik algısına yönelik problemlerin bir göstergesi olan kötücül ikiz (двойник /doppelgänger) Hoffmann’dan ödünç alınmıştır. Bunun yanında edebî eserlerde insan kılığına girmiş hayaletlere, yeniden dirilen ölülere yer verilmesi; kimi örneklerde kurgunun bütünüyle deliliğin sınırları üzerine inşa edilmesi Hoffmann tarzı anlatının etkisiyle; başka bir deyişle Alman ekolü referansıya ve Hoffmann gibi rüşdünü ispat etmiş bir romantik figürün metinlerinden alınan cesaretle Rus edebiyatına geçiş yapmıştır.

E.T.A. Hoffmann ve Rus Edebiyatı (19. Yüzyılın İlk Yarısı) [Э.Т.А. Гофман и русская литература (Первая половина XIX в.)] ve *Alman Romantizmi - Sanatsal Formların Diyaloğu* [Немецкий романтизм - диалог художественных форм] adlı eserlerinde Botnikova’nın da ifade ettiği gibi Hoffmann’ın Rusya’da tanınmaya başlaması ölümünün ardından gerçekleşmiştir. Yazarın Rusçaya çevrilen ilk eseri *Mademoiselle de Scuderi (Bir XIV. Louis Dönemi Hikâyesi)* [Das Fräulein von Scuderi: Eine Erzählung aus dem Zeitalter Ludwigs XIV] adlı romanıdır. Poe’nun ünlü *Morgue Sokağı Cinayeti*’ne de ilham kaynağı olan roman, edebiyat dünyasının ilk polisiye kurgusu sayılmaktadır. 1840’lardan itibaren Rusçada, yazarın altmış iki hikâyesi ile yazar üzerine kaleme alınmış on dört makale yayımlanmıştır. Botnikova’ya göre 1820’li yılların ikinci yarısından itibaren, Rusya’da onun çalışmalarına aşina olmayan belki de tek bir yazar bile kalmamıştır. 19. yüzyıl edebiyatçılarının günlükleri, mektupları, hatıraları bu duruma açıkça tanıklık etmektedir. Hoffman’ın okurları arasında Jukovski, Puşkin, Odoyevski, Gogol, Dostoyevski ve

Aksakov gibi tanınmış yazarlar yer almıştır. Hoffmann'ın bazı tema ve motifleri Pogorelski, Polevoy, Lermontov ve Tolstoy gibi yazarlarca işlenmiştir. Botnikova, Hoffmann'ın sadece Alman Romantizmi ve felsefesi ile yakından ilgilenen çevreler tarafından değil karşıt görüşteki pek çok edebiyatçı tarafından da takip edildiğini belirtir. Stankeviç Çevresi, Dekabristler, Slavofiller ve sürgün edilmiş edebiyatçılar arasında, yazarın temalarına hayranlık duyan ve Hoffmann tarzı öyküler kaleme alan çok sayıda isim yer almıştır (Botnikova, 1977; Botnikova, 2005).

Hoffmann'ın fantastik ögeler ve korku motiflerinin yanı sıra kişilik bölünmesi problemini öykülerinde başarıyla kullanması ve polisiye olay örgüsünü kurgulayan ilk yazar olması, ardında dünya edebiyatına çok yönlü tesir edecek bir edebî miras bırakmasını sağlamıştır. Bugün onun motiflerini anlamadan Gogol ve Dostoyevski gibi dünyaca tanınmış yazarların karanlık hikâyelerini anlamak ya da çok yönlü bir sanatçı olarak bıraktığı ilerici mirasın izini sürmeden, günümüzün popüler türlerini (Gotiği, fantastiği, polisiyeyi, bilim kurguyu, distopyayı ve teknofobiyi) çözümlenememek olanaklı görünmemektedir. Ayrıca Hoffmann, edebiyat tarihi açısından oldukça erken sayılabilecek bir dönemde bugün popüler türlerden biri hâline gelen bilim kurgunun da yolunu açmıştır.

Hoffmann'ın *Otomat* (1814) ve *Kum Adam* (1816) adlı korku öyküleri, Gotik bilimkurgunun temelini oluşturan teknofobik imgelemin erken dönem örneklerini teşkil etmişlerdir. Freud, daha önce değindiğimiz gibi 1919 yılında kaleme aldığı *Tekinsiz* adlı makalesinde, psikanalitik çözümlemesi için Hoffman'ın Gotik türdeki korku hikâyelerinden *Kum Adam*'ı kullanmıştır. Hoffmann, insanın deneysel bilim ve makineleşme karşısında duyduğu korkuyu, henüz 19. yüzyılda, özgün biçimde yansıtmayı başarmıştır. Onun sanatı, 19. yüzyıl başlarında bilimselliğe yönelik duyulan kuşkuları ortaya koyduğu gibi bilim dünyasının insan hayatını keskin sınırlarla kategorize etme isteği önündeki romantik direncin de bir temsili olmuştur.

Hoffmanncı edebiyat anlayışı, Rusya’da, özellikle 19. yüzyılın ilk yarısında etkin olmuştur. 1822’de, *Matmazel Scuderi*’nin ilk çevirisinden sonra Hoffmanncılık, sadece edebiyat dünyasını değil müzik, resim ve tiyatro sahnesini de kapsayacak geniş çaplı bir etkiye dönüşmüştür. “Hoffmann dalgasıyla” beraber Rus edebiyatında yeniden canlanan türlerden biri de, bir sonraki kısımda inceleyeceğimiz hayalet hikâyeleri olmuştur.

Hayaletler

“Hayalet hikâyesi”, gerçeküstü yaratıklar barındıran korku hikâyelerini genelleyen bir edebî terim olarak kullanılır. Halk edebiyatında önemli bir imge olan hayaletin tüm kültürlerde ortak olan genel özellikleri, onun bir hava ruhu olduğuna, yarı saydam görüldüğüne ve sisle bütünleşip çabucak kaybolduğuna işaret eder. Halk inanışlarında hayalet temasına sıklıkla rastlanıldığından, hayaletleri konu edinen folklor ürünlerini tanımlamak üzere *ghostlore* terimi türetilmiştir. *Perili Deneyimler: Çağdaş Folklorunda Hayaletler* [Haunting Experiences: Ghosts in Contemporary Folklore] adlı çalışmalarında Goldstein ve diğerleri, geleneksel hayaletleri, “korkutucu figürler, istenmeyen ve başboş ruhlar ya da canlılarla etkileşime girmek ya da onları rahatsız etmek için geri dönen ölülerin ruhları” olarak tanımlarlar (Goldstein vd., 2007: 113). Ruh, insanın nefesiyle ilişkilendirilen inanışlar dolayısıyla hayaletlerin havayla bağlantılı olduğu düşünülür. Bu inanışlara göre ruh, bedensel varlık dışındaki müstakil varlığımızı teşkil eder ve son nefesle beraber bedenden ayrılır.

Yazılı edebiyatta hayaletler, ölülerin ruhu olarak yer almaktadırlar. Kimi zaman da hayaletler, buhar ya da duman formunda tasvir edilirler. Hayalet imgesi, edebiyat dünyasına “perili ev” gibi simgesel bir Gotik mekân kazandırmıştır. Rus kültüründe doğaüstü olaylara ve kötücül güçlere yer verilen sözlü halk anlatılarının, hayalet hikâyeleriyle benzerlikler taşıdığı kabul edilmektedir. “Noel Hikâyeleri” [Christmas Stories] terimi altında sınıflandırılan ve akşam toplantılarında anlatılan hikâyelerde de hayalet, yaygın

bir imge olarak kullanılmaktadır. Rus edebiyatında Noel hikâyeleri, Jukovski'nin *Svetlana* baladında ve Bestujev-Marlinski'nin *Korkunç Bir Fal* öyküsünde daha ayrıntılı olarak ele alacağımız gibi *svyatoçnyy rasskaz* [святочный рассказ] kategorisine tekabül etmektedir. Rus edebiyatında Gogol, Puşkin, Turgenyev, Bestujev-Marlinski, Polevoy, Jukovski, Pogorelski gibi yazarlar bu türde eserler kaleme almışlardır.

Sullivan'a göre hayalet öykülerinin altın çağı (Batı'da) Gotiğin sonu ile Birinci Dünya Savaşı arasındaki dönemdir. Başka bir deyişle 1830-1914 yılları arasında hayalet hikâyeleri, modern tekniklerle kurgulanmaları, basılmaları ve tüketilmeleri bakımından en parlak dönemini yaşamıştır (Sullivan, 1986: 174). 1770'ler boyunca, hayalet denilen ruhların varlığına ilişkin felsefî tartışmalar da yürütülmüştür. Tüm bilimsel kanıtlar hayaletlerin varlığına karşı çıkarken tüm geleneksel inanışlar da onların varlığını savunmayı sürdürmüştür. Uhrevi karşılaşmaları ve öteki dünyadan gelen yaratıkları konu edinen hayalet hikâyelerinde merhumların ruhlarının, yaşayanları ziyaret ettiğine ilişkin anekdotlar yer almıştır. Hayaletlerin, günahlarını itiraf etmek için geri dönen ölülerin ruhları olduğunu kabul eden bu inanışlara göre hayaletler, insan kılığına girmiş melekler ya da şeytanlar olarak kabul edilmişlerdir. Dolayısıyla bu yaratıkların belirsiz doğaları, onları daha korkutucu ve tehlikeli kılmıştır. Handley'e göre 18. yüzyılda bilimin ilerlemesi ve Aydınlanma düşüncesi, hayaletlerin varlığına meydan okumuştur. "Hayalet hikâyeleri, aklın ışığıyla kutanmamış vahşilerin fantezileri olarak marjinalize edilmiştir." (Handley, 2016: 3). Akıl çağında gizeme ve büyüye yer olmadığı, Aydınlanmayla beraber hayalet inanışlarının yaygınlığında bir daralma söz konusu olduğu ileri sürülmüş; buna karşılık hayalet inanışları varlığını ısrarla sürdürmüştür. Hayalet inanışları, aydınlanmacı "büyük anlatının" engellerini aşarak geniş çaplı sosyal, ekonomik, dinî ve politik değişim dönemlerinde canlılığını korumuştur. Zira Aydınlanma çağında hayalet hikâyeleri, toplumun zihninde oluşan belirli soruları yanıtlamaya yardımcı olmuştur. Hayaletler, insan zihnini kurcalayan problemlerin metaforlarına

dönüşmüştür. Aileden kan bağıyla geçen kötücül mirasın kişinin peşini bırakmaması, ruhların günah çıkarmak üzere geri dönmesi gibi motifler sayesinde hayaletler, çeşitli sosyal sorunların simgesi olmayı sürdürmüştür. 1770'lerden sonra İngiltere'de yaşanan dönemin, Gotik kurguların “altın çağı” olarak tanımlanması dolayısıyla insanların 18. yüzyıldan itibaren hayaletler görmeyi bıraktığı ve Aydınlanma düşüncesinin ilerlemesiyle hayalet inancının “entelektüel olarak imkânsız” hâle getirildiği tezi, zamanla inandırıcılığını yitirmiştir (Handley, 2016: 4-5).

18. yüzyılın son çeyreğinde Gotik kurgularda ani bir yükselişe tanıklık edildiğinden, bu dönem, hayalet hikâyesinin evriminde hayati bir dönüm noktası olarak tanımlanmıştır. Hayalet inanışlarına yönelik azalma, hayaletin, varlığını kurgusal düzlemde sürdürmesini hoş karşılayan görüşlerle yer değiştirmiş ve hayaletler, edebî eserlerde yer almaya devam etmiştir. 18. yüzyılda hayalet hikâyelerinin üretim ve satış oranlarında ciddi bir artış görülmüştür. Bu yükseliş, Aydınlanmanın ve Sanayi Devrimi'nin kalbi olan bir coğrafyada, İngiltere'de ağırlık kazanmıştır. Hayalet hikâyesi furyasının ardında pek çok pragmatik ve politik neden bulunabilir. Akıl çağında hayalet hikâyelerine, sadece bir ticari hareketlenme sahası olarak izin verilmiş olması mümkündür. Bir diğer olasılık ise halkın siyasal gelişmelere ilişkin memnuniyetsizliğini ve tepkisini daha zararsız olduğu varsayılan kurgusal yollarla ifade etmesine izin vererek insanların sokağa dökülmesini engellemektir. Zira Aydınlanma hareketi, Avrupa'yı bir çırpıda dönüştürmeye yetmemiş; bu ikilikler bilhassa sanatsal yaratıcılığı tetiklemiştir. Kendine bilimsel ilkelerin dayandığından daha farklı bir söylem alanı yaratmasına izin verilen bir tür olarak Gotik edebiyat, resmî söylemin dışına rahatlıkla çıkabilmiştir. Hayalet hikâyeleri yaşamın sonsuzluğuna ilişkin arayışları da simgelemiştir. İnsanlar, çeşitli sebeplerle yaşamlarını yitirdiklerinde, her şeyin sona ereceğine inanmak istememişlerdir. Bu arayış hayata doyamamak, intikam almayı ya da ilahi adaletin tecelli etmesini arzu etmek gibi nedenlerden kaynaklanmıştır.

Turgenyev'in *Hayaletler'i*: "Bir Fantezi" İçinde Kölelik ve Toprak Sorunuyla Boğuşan Kahraman

Rusya İmparatorluğu'nda serflik, 1861 yılında gerçekleştirilen toprak reformu neticesinde ilga edilmiştir. Ancak köylülerin iş güvencesine sahip olmaması ve burjuvazinin giderek güçlenmesi, serflerin kazanmayı umdukları özgürlüğün kâğıt üzerinde kalmasına yol açmıştır. Köleliğin kaldırılması ve toprak reformu, gerek bunların hazırlayıcı koşulları gerekse pratikte bir karşılığı olmayan ve hayal kırıklığı yaratan sonuçları dolayısıyla dönemin edebî eğilimlerine uyum göstererek fantastik unsurlara yönelen yazarların dahi gündeminden düşmemiştir. Aydın sorumluluğu, tarihsel ve toplumsal bir dönüm noktası olan kölelik sorununun gerçeküstü unsurlara dayanan eserlere bile sızmasına neden olmuştur.

Rusya'da toprak köleliği ya da köylü serfliği olarak anılan olgu, bu tabakanın "toprağa ve çiftlik sahiplerine bağlı ve tâbi oluşlarını" ifade etmektedir. Serflik, 16. yüzyılda Boris Godunov döneminden itibaren varlık göstermiştir. II. Katerina ve I. Aleksandr gibi Batı düşüncesiyle tanışıklığı bulunan hükümdarlar, serflikin ilgasını hedeflemiş ancak bunu hayata geçirememişlerdir. Aydınların baskısı ve köylü ayaklanmaları neticesinde giderek daha çetrefil bir mesele hâlini alan köylü ve toprak sorunu, 19 Şubat 1861'de II. Aleksandr tarafından çıkarılan manifestoyla çözüme kavuşturulmak istenmiştir. Köylüler hukuken özgürlüklerini kazanmış olsalar bile iktisadi bakımdan durumlarında fazla bir değişiklik olmamıştır (Kurat, 1987: 339).

"Reforma göre köylüler, bahçeleri ve arazisiyle birlikte evlerini, kendi beylerinden satın alacaklardı. Bu gayrimenkulü satın alabilmeleri için hükümet her türlü yardımda bulunacaktı. [...] Fakat kanunun bu şartları, köylülerin ücretsiz toprak sahibi olabileceklerine dair beklentilerini karşılamıyordu. Çünkü kanun, köylünün toprak için eski toprak sahiplerine ya para ya da iş gücü olarak ödeme yapmasını şart koşuyordu." (Gökçül, 2017: 5).

Toprak reformu, ne çiftlik sahiplerini ne de serfleri memnun etmiştir. Bilhassa köylüler, devlete ödemekle yükümlü oldukları vergilere ilaveten, uzun yıllara yayılan toprak taksidi ödemeye mecbur bırakılmıştır. Bu nedenle serfliğin ilgasından sonra, beklentilerin aksine halk ayaklanmalarının sayısında keskin bir artış gözlenmiş, 1861-1863 yılları arasında iki bin kadar ayaklanma gerçekleşmiştir (Kurat, 1987: 340).

Turgenyev'in *Bir Fantezi* alt başlığını taşıyan *Hayaletler* [Призраки: Фантазия] adlı hikâyesi, Gotik-fantastik edebiyatın tüm türsel özelliklerini yansıtmaya karşın toprak reformu ve serfliğin ilgasına ilişkin güncel problemlerin dile getirildiği realist bir pasajla sona erer. Avrupa romantik edebî geleneğinin bir uzantısı olarak tipik özellikleri Hoffmann'ın öykülerinde görülen fantastik unsurlardan yararlanan bu hikâye, kaotik bir dönemden geçmekte olan Rusya İmparatorluğu'nda romantik eğilimlerin sosyo-politik meseleler ile yakın ilişkisini yansıtır.

Turgenyev'in kullandığı “fantezi” alt başlığının, 19. yüzyıl Rus edebiyatındaki işlevlerini inceleyen Polyakova, genel olarak bu kavrama başvuran eserlerin birkaç tematik gruba ayrıldığını ifade eder:

- “- Politik eserler, mevcut iktidara, sisteme, toplumsal düzene yönelik eleştiriler yönelten ve olası bir reform yolu öneren (sosyal değişimin kaçınılmazlığını gösteren) eserler;
- Gotik ve romantik edebiyat gelenekleri ile bağları bulunan mistik eserler;
- Felsefî veya lirik-felsefî eserler;
- Jules Verne tarzında macera romanlarının geleneklerine bağlı bilim-kurgu eserleri” (Polyakova, 2012: 169).

Bu bilgiler ışığında Turgenyev'in *Hayaletler*'i, özellikle ilk iki kategoriye dâhil edilebilir. Karamzin'i takip eden Rus Gotiğinin ilk

örneklerinde gerçek mi, yoksa hayal ürünü mü olduğu muğlak bırakılan olağanüstü öğeler, Rus edebiyatında henüz Gotik unsurların cesaretle işlenemediği bir dönemde ortaya çıkmıştır. Rus edebiyatçıları, dünya edebiyatının kimi Gotik romanlarında ve öykülerinde karşılaşılan bir yöntemden yararlanmışlardır. Erken dönem Gotik yazarları, kurgunun rasyonel açıklamalarla gerçek dünyaya ait gerekçelendirmelerle sonuca bağlanması yöntemini benimsemişlerdir. Bu eserlerde olaylar, “doğüstünün eşliğinde” meydana gelmiş, rasyonelleştirilmiş fantastik kurgulama söz konusu olmuştur. Bu bakımdan *Hayaletler* başta olmak üzere, Gotik-fantastik unsurlar taşıyan anlatılar, Bulgar asıllı Fransız edebiyat kuramcısı Todorov’un fantastik teorisine uygun metinlerdir.

“[T]ümüyle kendimize ait, tanıdığımız, şeytani, vampirleri, perileri olmayan bir dünyada öyle bir olay meydana gelir ki o bildiğimiz dünyanın yasaları bunu açıklamaya yetmez. Olayı algılayan kişi iki olanaklı çözümden birisini benimsemek zorundadır: ya duyulardan kaynaklanan bir yanılsama, düş gücümüzün yarattığı bir şey söz konusudur ve o zaman yasalar olduğu gibi kalır; ya da olay gerçekten oluşmuştur, gerçekliğin bir parçasıdır. İşte o zaman bu gerçekliği bizim bilmediğimiz yasalar yönetir.” (Todorov, 2004: 31).

Turgenyev’in *Hayaletler*’i, öykü kahramanının düşle gerçek arasında karşısına çıkan yarı saydam bir varlıkla yaşadığı maceraları anlatır. “Uzun zamandır uyku tutmuyordu, bir o yana, bir bu yana dönüp duruyordum” (Turgenyev, 2006: 3) sözleriyle başlayan hikâyede, anlatılanların bir rüya ya da sanrı mı, yoksa gerçek mi olduğu konusundaki belirsizlik daha ilk satırlardan okura yansır. Hayalet öykülerinin klasik mekânı olarak ay ışığı altında geçen gecelerden birinde kahraman, sisler arasında beyaz giysili bir kadınla karşılaşır. Kadına kim olduğunu sorduğunda “yaprakların hışırtısına benzeyen bir ses” cevap verir: “-Ben... Ben... Ben... Ben, senin için geldim. -Benim için mi? Peki ama kimsin sen?” (Turgenyev, 2006: 3).

Hayaletin, bir leitmotiv olarak öykü boyunca yinelenen “Ben... Ben... Ben... Ben geldim. Seni seviyorum” sözleri, romantik dönem eserlerinin tipik biçimsel ve işitsel sözcük oyunlarını örnekler. Avrupalı romantik yazarlar gibi Turgenyev de, bu yolla metne dinamizm katmayı ve metin içinde bir tür müzikal dil yaratmayı hedeflemiştir. Bach, Mozart, Beethoven, Chopin, Schubert, Schumann gibi Avrupalı bestecilerin “fantezileri”nden yola çıkan Petrova, fantezi teriminin, edebî metnin müzikle ilişkisine işaret ettiğini belirtir (Petrova, 2013: 138). Romantik fantezi türündeki eserler, geleneksel olarak müzikle yakın bir ilişki içinde kaleme alınırlar. *Hayaletler*’in müzikalitesi de aliterasyon yoluyla sağlanmıştır (Polyakova & Kurilyova, 2017: 114). Sözcük tekrarı çerçevesinde aliterasyon ve ses tekrarı, romantik akımın üslup öğeleri arasında yer almaktadır. Aliterasyon, bir dizi sözcükte aynı baş harfleri kullanarak ses sanatı yaratılması ve bu şekilde ilgili sözcüklerin vurgulanması anlamına gelir. Sözcük içinde benzer seslerin tekrarı da aynı amaca hizmet eder ve dilde bir tür şiirsellik yaratılmasını sağlar. Ünlemlerin kullanımı ve “ah, hey, heyhat” gibi nidaların kullanımı da bu öğeler arasında sayılabilir (İnce, 2007: 107).

İncelenen öyküde Turgenyev’in kahramanı, hayalet kılığında gelen kadına hayranlık beslemeye başlar. İkili, geceleri yaşlı bir meşe ağacının altında buluşur. Kahraman, gizemli kadının yüzüne yakından bakmaya çalıştığında, soğuk nefesini üzerinde hissedip korkuya kapılır. Zira kadın her bakımdan cansız bir insanın hatta insan dışı bir varlığın emarelerini taşımaktadır. Kahraman, ne olduğunu tanımlayamadığı bu fenomene karşı, içgüdüsel bir korku beslemektedir. Beyaz bir figürün ağaçlar arasında onu beklediğini fark ettiğinde tüyleri diken diken olsa da, her defasında cesaretini toplayıp ormana doğru ilerler. “Evet, bu oydu, geceleri gelen konuğum. Ona yaklaşırken ay tekrar parıldı. Yarı saydam, beyaz bir sisten dokunmuş gibiydi.” (Turgenyev, 2006: 5).

Romantizmin tipik bir simgesi olarak gökyüzündeki ay, her buluşmalarında kahramanların üzerinde ıslıl ıslıl parlar. Ay ışığı yerini güneş ışığına bırakmaya hazırlanırken geceleri beliren

hayalet gözden kaybolur, yavaşça öne doğru eğilir, duman gibi hafifçe dalgalanır ve tamamen eriyip gider. Kahraman bu tuhaf yarattığı bir yerlerden tanıdığını düşünür ancak onun kim olduğunu bir türlü çıkaramaz. Sık sık aklını yitirip yitirmediğini sorgular. Hayalet ise kahramanın kendini tamamen ona teslim etmesini talep eder.

“Kendimi sana bırakayım! İyi ama sen bir hayaletsin; bir beden bile yok. [...] Nesin sen? Duman mı, hava mı, buhar mı? Kendimi sana bırakayım, ha! Önce bana cevap ver, kimsin sen? Bu dünyada mı yaşıyordun? Nereden çıktın?”
(Turgenyev, 2006: 5).

Anlatıcı kahraman, başına gelenlerin gerçekliğinden şüphe eder. Bu esnada doğanın sıradan görünüşleri, ormanın olağan sesleri, hışırtıları, gölgeleri bile anlatıcıya gerçeküstü ve ürpertici gelmeye başlar. Hayalet dışında herkes, âdeta ölüm sessizliğine bürünmüştür. Hayalet kadının gözlerinde ne mutluluk ne de üzüntü vardır, dikkat çeken tek şey cansız bakışlarıdır. Zira bakışları, ölümü çağrıştırmaktadır. Anlatıcı kimi zaman, şeytan tarafından ele geçirildiğini düşünür. Kadının ismi bile tanıdık değil yabancıdır: Ellis (ya da Alice). Kadının tekinsizliği, kimliğinin belirsizliğinden ileri gelir. Ellis ne insandır, ne şeytan. Aynı zamanda bir “öteki”dir. Ellis’in “Rus’a benzemeyen” (2006: 7), anlatıcıya bir yerlerden tanıdık gelen ama kim olduğunu tam çıkaramadığı, kirli beyaz, yarı saydam, küçük bir yüzü vardır. Kahraman, kadının bir İngiliz olduğunu düşünür. Hayalet, anlatıcıya devamlı onu sevdiğini söylemekte ve her sorusunu, aralarında geçen diyalogun bağlamından kopuk bir biçimde, “seni seviyorum” sözleriyle yanıtlamaktadır. Anlatıcı, Ellis’in günah işlediği için cezalandırılmış bir merhumun ruhu olduğuna kanaat getirir.

Kahraman ve Ellis, buluştukları gecelerde uçarak yolculuk etmeye başlarlar. “Uçma hissine alışmaya ve hatta bundan keyif duymaya başladım; rüyalarında uçmayı tecrübe etmiş olanlar beni anlayacaklardır.” (Turgenyev, 2006: 7). Her gece dünyanın başka bir kıtasına, başka bir kentine uçarak seyahat ederler. Bir gece Ellis,

kahramana kendisini nereye isterse götürebileceğini söyler; anlatıcı ise Amerika'ya gitmeyi teklif eder. Saat farkından dolayı Amerika kıtasında henüz gece olmamıştır, bu nedenle Ellis, teklifi reddeder.

Ellis, var olabilmek için karanlığa ihtiyaç duymaktadır. Bu nedenle sadece geceleri, ay ışığı altında ortaya çıkmaktadır. Karanlık ihtiyacına yapılan vurguyla yabancı kadının hayalet, vampir gibi yaratıkların ayırıcı niteliklerine sahip olduğu ima edilmektedir. Gezi boyunca üzerinde uçtukları Paris sokaklarının yapay gece ışıkları onu korkutmaz. Ellis'in tek düşmanı, şafağın sökmesiyle her yeri aydınlatan gün ışığıdır. Nitekim sabah olduğunu fark eden Ellis, çığlıklar atarak büyük bir korku içinde kahramanın yanından uzaklaşmaktadır.

Gün ışığından kaçınması dışında, Ellis'in dişi bir vampir olduğunu gösteren diğer emare ise dudaklarının kenarından sızan kandır. Öte yandan anlatıcı kendi evine döndüğünde, yüzü bembeyaz olmuş, âdeta kanı çekilmiştir. Bu solgunluk ve cansızlık, uşağının bile dikkatini çeker. Ve Ellis'le buluşmalarından sonra, neredeyse bir ölü kadar mecalsiz hisseder. Ellis'in her gece kanını emmekte olduğundan şüphelenir. Yine de merakına yenik düşer ve gecenin karanlığı çöktüğünde, kendini meşe ağacının altında bulur.

Öyküde “havaya karışmak” ve “uçmak” ifadeleri sıklıkla kullanılır. Bütün öykü puslu, gizemli varlığın cismi ile iç içe geçen kirliliğe, sisli, dumanlı bir atmosferde gelişir. Kahraman da kendini bir rüya içinde duyumsar. Ellis ise her seferinde, buhar gibi havaya karışıp gider. “Yürüyen bir ruh” ya da “ölen kişinin görünmesi” olarak tanımlanan hayaletler, genellikle tanıdık insanların kılığına girerler. Bazen hayattayken giydikleri kıyafetlerle ya da daha çok gömüldükleri kefenlerle ortaya çıktıklarına inanılır (Handley, 2016: 9). Bu nedenle Turgenyev'in kahramanı, hayaletin onu kandırmak üzere gelen yabancı bir kadın mı, eski bir sevgili mi olduğu konusunda ikileme düşer. Bu kadının, beyazımsı, yarı saydam bir hava ruhu olarak betimlenmesi de, onun bir hayalet olduğuna işaret etmektedir.

Hayalet-vampir Ellis, insani niteliklerle ilahi nitelikleri tek bedende barındırdığı için anlatıcıyı her gece dünyanın farklı bir ülkesine doğru uçarak yolculuğa çıkarır. İçi her an korku ve şüpheyle dolu olmasına karşın anlatıcı, ertesi gece hayaleti yeniden görebilmek ümidiyle bitip tükenmek bilmeyen bir istekle kıvranmakta ve kendini buluşma mekânları olan yaşlı meşe ağacının altında bulmaktadır.

Kahraman, her bölüm sonunda, rüya ile gerçek arasında kaldığını, bilincini kaybetmiş olduğunu vurgular. Bölümler, genellikle “bilincimi kaybettim/bayılmışım” gibi sözlerle biter. Oysa anlatı boyunca olayların, kahramanın bilinci yerindeyken mi, yoksa bilincini kaybettiğinde mi meydana geldiği belirsiz bırakılır. Eserin sonlarına doğru Ellis, dışlerini kahramanın boynuna geçirir, bu kez ikileme mahal vermeyecek denli açık bir biçimde kanını emer. Kahraman ise Gotik bir *femme fatale* olan bu gizemli ve tehlikeli kadına tamamen teslim olmuş, kan kaybetmeye rıza göstermiştir.

Bir süre sonra, kahramanın “benim hayaletim” diye söz ettiği saydam kadın, geceleri görünmemeye başlar. Ellis’in yüzü tamamen yok olmuştur. Kadın, gün ışığı altında sabah sisi gibi eriyip gitmiştir. Anlatıcı, geceler boyu onu bekler ama hayalet bir daha geri dönmez.

“Ellis nihayetinde neydi? Bir hayalet mi, gezgin bir ruh mu, kötücül bir ruh mu, bir peri, bir vampir... Ya da ne? Bazen Ellis’in bir zamanlar tanıdığım başka bir kadın olduğunu düşünüyor ve onu nerede gördüğümü hatırlamak için mütahiş bir çaba sarf ediyordum. Evet, evet bazen tam da o anda hatırlayacak gibi oluyordum... Ve bir anda her şey yine bir rüya gibi dağılıp gidiyordu.” (Turgenyev, 2006: 21).

Sanat hayatının bir döneminde romantik eğilimli eserler de vermiş olan Turgenyev, kuşak çatışması ve nihilizm tartışmaları ekseninde kurguladığı *Babalar ve Oğullar* [Отцы и дети] romanıyla Rus düşüncesinin güncel eğilimlerini yansıtan bir yazar olarak tüm dünyada tanınmıştır. Rusya’da kölelik karşıtı düşüncenin

etkili isimlerinden biri olarak rol alan yazar, romantik motiflere dayanan *Hayaletler* öyküsünü de, köleliğin kaldırılması ve toprak kanunu üzerine bazı düşüncelerle tamamlamıştır.

“Evet, çok düşündüm. Ama her zaman olduğu gibi hiçbir sonuca erişemedim. Başkalarının görüş ya da tavsiyelerine başvurmadım, deli olduğumu düşünmelerinden korktum. Sonunda tüm düşüncelerimi bir kenara bıraktım, doğrusu, buna ayıracak zamanım da yoktu. Bir yandan köleliğin ilgası, toprak yasasını da beraberinde getirmişti; öte yandan sağlığım elden gidiyordu. Göğsüm sancıyordu, uykusuzluk çekiyor ve devamlı öksürüyordum. Kilo kaybediyordum. Yüzüm, ölü gibi sararmıştı. Doktor kansız kaldığımı, Yunanca adıyla ‘anemi’ hastası olduğumu söylüyor ve beni kaplıcaya yolluyor. Arabulucu¹⁰ ise ben yokken köylülerle anlaşmanın imkânı olmadığına yemin ediyor. Ne yapmalı?” (Turgenyev, 2006: 21).

Hayaletler adlı hikâye, Batı Avrupa romantik geleneğinin tüm tipik tekniklerini içermekle beraber, Turgenyev’in gerçekçi yönelimlerinin ağır basması neticesinde realist biçimde sonlanan bir fantezidir. Tematik seçim, işitsel tekrarlar ve olayların puslu bir pencereden aktarılması sayesinde yaratılan Gotik-fantastik atmosfer, öykünün sonuna dek gücünü hissettirmektedir. Öte yandan öykü, Rusya’nın toprak sorunu üzerine düşüncelerle kapanmaktadır. Bilincini kaybeden kahraman, bilincini geri kazandığı andan itibaren devlet meselelerine gömülür ve ruhu, sorumluluklarının ağırlığı altında ezilmeye başlar. Bu keskin geçiş, Batıcı aydınlar arasında yer alan ve Avrupa’nın güncel eğilimlerini yakından takip

¹⁰ Yazar, burada “aracı” anlamına gelen “posrednik” [посредник] sözcüğünü kullanmaktadır. Toprak reformu sonrasında ortaya çıkan hukukî bir olguya işaret etmesi nedeniyle sözcüğü “arabulucu” olarak çevirmeyi uygun gördük. “Hükümet, Kanun hükümlerinin köylülere iyi anlatılabilmesi ve muhtemel karışıklıkların önlenmesi amacıyla köylere ‘barış araçları’ atamıştır. Bunlar köylünün ihtiyacını karşılayacak toprak miktarının belirlenmesinde hakemlik görevini de yerine getirmişlerdir.” (Gökçül, 2017: 5).

eden Turgenyev'in düşünce dünyasında, romantizmin bir "kaçış edebiyatı" olarak görüldüğüne ancak aydın duyarlılığına sahip yazarların her daim gerçek yaşama ve toplumsal problemlere yönelik çözüm arayışlarına geri dönmek durumunda kalacağına yapılan bir vurgu olarak okunabilir.

Bürger'in Lenore'sinden Jukovski'nin Svetlana'sına

Rus romantizminin öncüsü kabul edilen Vasili A. Jukovski, aynı zamanda "romantik fikirlerini Almanya'dan Rusya'ya taşıyan ilk sanatçı" olarak değerlendirilmekte ve yazarın yaşamının sonuna dek bu akıma sadık kaldığı vurgulanmaktadır (Olçay, 2008: 371). Jukovski'nin 1808-1812 yılları arasında kaleme aldığı *Svetlana* [Светлана], Alman şair Gottfried August Bürger'in 1773 yılına ait baladı *Lenore*'nin "serbest uyarlaması"dır ve folklorik romantizmin çok beğenilen bir örneğidir. Bu eserde kehanet ve rüya tabiri, temel kurgu unsurları olarak kullanılır (Ryan & Wigzell, 1992: 647). Eser, *Lenore*'nin Rus kültürüne uyarlanmış bir çeşitlemesidir. Devrin yaratıcı çeviri anlayışı doğrultusunda orijinal metinde yer alan ve Rus okuruna yabancı gelebileceği düşünülen pek çok unsur, Jukovski tarafından millî folklor bileşenleri ile değiştirilmiştir.

Rus folklorunda önemli bir yer teşkil eden kehanet ve falcılık gibi bilim ya da mantıkla açıklanamayan geleneksel pratikler, Gotik eserlerin de gözde motifleri arasında yer alır. Zira salt akılcılığa karşı bir tür olarak yükselen Gotik, batıl inanışların gizemli, yaratıcı ve ilgi çekici özelliklerinden faydalanmak amacıyla halk bilimi unsurları ile yakın temasta bulunur. Falcılığın kilise tarafından yasaklanmış olması, pagan ritüellerin lanet getireceğine ve bu pratiklere başvuran kişinin de kötücül güçlerin etkisi altında kalacağına ilişkin korkular yaratmış, bu nedenle söz konusu geleneksel eğlenceler, içlerinde her zaman Gotik temalara hizmet eden bir tür gizem ve gerilim taşımışlardır.

Bir Epifani gecesi Svetlana, fal bakıp eğlenen arkadaşları arasında sessiz ve hüzünlü oturmaktadır. Sevgilisinden uzakta olan Svetlana, uzun zamandır ondan haber alamamıştır. Gece yarısı

genç kız, arkadaşlarının ısrarı üzerine, nişanlısıyla paylaşacağı kaderi aynada görmek ister. Epifani gecesi olarak da bilinen arefe, Ortodoks Hristiyanların Noel Yortusu ile Vaftiz Bayramı arasında kalan aralık olarak kabul ettikleri *Svyatki*'ye tekabül etmektedir.

“Svyatki noel zamanı kutlamalarının tümünü kapsayan kutsal gün kutlamalarının antik çağlardan beri devam edip günümüze kadar gelen ve Hıristiyanlığa geçiş dönemiyle varlığını devam ettiren kutlamaları içine alan bir zaman dilimine verilen addır (Noel yortusu 24-25 Aralık- Vaftiz Bayramı 6-7 Ocak). Svyatki (святки, святые дни) eski Slavca bir kelime olup (svęťъ, svęťьjъ), kutsal günler, bayram günleri anlamında gelmektedir [...] Bayram döneminin ‘svyatki (kutsal günler)’ adını İsa’nın doğuşuna ithaf edilmesinden dolayı aldığı sanılmaktadır. Diğer bir görüş ise svyatki kelimesinin ‘svyatit’ (святить) kutsamak fillinden geldiğidir. Buna göre kutsal günler zamanı halk ‘kutsamaktadır’, yani İsa’yu ve İsa’nın doğuşunu tesbih etmektedir.” (Dalkılıç, 2014: 83).

Svyatki, çeşitli falcılık ritüelleri için uygun bir zaman dilimi sayılmaktadır. Zira Epifani döneminde ruhların serbestçe gezindiğine ve dileklerin gerçekleşmesine aracılık ettiğine inanılır. Jukovski, eserin başlangıcından Svetlana’nın nişanlısının ortaya çıkışına dek, Epifani arefesinde gerçekleştirilen ritüellerden bir kısmını etnografik bir detaycılıkla yansıtmaktadır. Jukovski’nin yer verdiği tüm batıl inanışlar ve falcılık/kehanet gelenekleri bu geceye özgüdür. Epifani gecesi genç kızlar, evlenecekleri gencin nereden geleceğini öngörmek üzere ayakkabılarını fırlatırlar. Damat adayının, ayakkabıların ucunun gösterdiği istikametten geleceğine inanılır. Eğlencenin kış mevsimine tekabül etmesi dolayısıyla karların saçıldığı yönden gelen ilk köpek havlaması dikkatlice dinlenir. Köpeğin sesinin tok olması olgun, tiz olması ise genç bir erkekle evlenileceğine delalet eder. Müstakbel eşin, pencerenin önünden geçmesine yönelik bir dilek tutulur. Pencereden gelen seslere kulak

kesilen genç kızın işiteceği ses neşeliyse mutlu, kederliyse mutsuz bir yazgının kendisini beklediğine inanılır. Genç kızların her biri için birer tahıl yığını oluşturulur; horoz ya da tavuk ilk kimin tahılına giderse en erken o evlenir. Bu gecenin eğlencelerinden biri de, balmumu dökmektir. Kurşun dökmeyi anımsatan bu ritüelde genç kızlar, balmumunun aldığı şekillerden yola çıkarak kehanette bulunurlar. Bir kâsenin içine yüzükler ve envaiçeşit eşya konulur ve genç kızları bekleyen kısmet tahmin edilmeye çalışılır (Ryan & Wigzell, 1992: 652-660). Bu gece düzenlenen ritüeller, doğrudan Svetlana ve nişanlısını ilgilendirmekte ve o gece yaşanacak kâbusu haber vermektedir.

Sihirli ayna motifine pek çok inanışta rastlanılmaktadır. Ayna ritüeli için öncelikle bir masa kurulur ancak bıçaklar ve çataklar masadan kaldırılır, zira bu metal gereçler ruhları uzak tutacağından, büyü işlemez. Epifani gecesinde Svetlana, aynanın kehanetinden faydalanarak nişanlısından haber almayı ümit eder. Yanan ateşin çıtırdaması ve ocak çekirgesinin sesi, işitsel uğursuzluk emareleri olarak yorumlanır. Svetlana, aynanın karşısına oturur (Görsel 1), mumlar yakılır ve ritüelin tüm gerekleri yerine getirilir. Ancak ayna kapkaranlıktır. Bir müddet bekleyen Svetlana, dileğinin gerçekleşmeyeceğini düşünürken nişanlısı aniden arkasında belirir, kulağına güzel sözler fısıldar ve ellerini tutar. Ancak Svetlana'yı huzursuz eden bir şeyler vardır. Ruhu tekinsiz hislerle doludur. Yine de uzun zamandır yolunu gözlediği genç adama karşı koyamaz. Evlenmek üzere kiliseye doğru, karlar altında, kızaklarla yola çıkarlar.

“ Atlar tümseklerden tümseklere
Dörtnala koşuyorlar karları savurarak...
Yolun تنها bir kıyısında, bir köşede,
Görünüyor yapayalnız bir tapınak.” (Jukovski, 2001: 35).

Halk anlatılarında kuvvetli doğa olayları, yaklaşan felaketlerin habercisi olarak yorumlanır. Bu eserde ise aniden bastıran tipi, Svetlana'nın yüzleşmek zorunda kalacağı korkunç bir sahnenin

alametidir. Ayrıca baladın dizelerinde yer verilen kara kargalar (kuzgunlar) Gotik-romantik edebiyatın en tipik uğursuzluk sembollerindedir.

“Tipi birdenbire bastırıyor
 Kar yağıyor lapa lapa;
 Kızağın üzerinde dönüp duruyor
 Kanatları ıslık çalan kara bir karga
 Havada yüreği ezen bir şey var;
 Benziyor bu gizli bir çağrıya.
 Gözleri karanlık uzaklarda, yeleleri
 duman içinde atlar
 Koşuyorlar soluk soluğa.” (Jukovski, 2001: 35).

Svetlana, puslu ay ışığı altında ilerlerken bir kulübenin açık kapısından içeri bakar, karşısında siyah bir tabut durmaktadır. Genç kız korkuya kapılsa da nişanlısı acımasız, solgun ve donuk bir ifadeyle olanları izler. Kar fırtınası şiddetlenir, kızakların üzerinde kargalar uçmaya devam eder. Ansızın Svetlana'nın nişanlısı kılığına girmiş olan iblis ortadan kaybolur. Yapayalnız kalan Svetlana, kulübeye girmeye karar verir, tabuta yaklaşır. Dua etmeye başlar ve elinde bir haçla ikonanın altına gizlenir. Kar fırtınası şiddetlenmiş ve her şey daha derin bir sessizliğe bürünmüştür. Bu sırada Svetlana, tabuttaki cesedin hareket ettiğini fark eder, yüzü “geceden de karanlık”tır.

Baladın bitiminde beyaz bir güvercin belirir, kâbus sona erer ve Svetlana'nın gördükleri bir rüyadan ibaret olduğu için genç kız, kendi odasında uyanır. Şafak söküp bir horoz öttüğünde ise bütün ayrıntılarıyla yaşam, tanıdık, huzurlu, gündelik düzeni çağrıştırmaya devam eder. Horozun ötüşü, karanlığın bitimini, kötücül güçlerin yerini gün ışığına bırakmasını sembolize eder. Zira kötücül güçler ve büyülü olaylar ancak karanlıkta etkisini sürdürebilir. Pencereden dışarıyı seyretmekte olan Svetlana, evine doğru hızla ilerleyen kızakta sevgilisini görür. Jukovski, baladını kadere ve tanrıya inanmak gerektiğini, mutluluğun inançta yattığını, o vakit talihsizliğin

sadece korkunç bir rüyadan ibaret olacağını öğütleyerek ahlakçı bir tonda tamamlar. Zira “sanatçının yapıtlarında özel bir önem kazanan, dinsel-ahlaksal felsefeye dayalı romantizm gelişmiştir.” (Olcay, 2008: 371). Jukovski, baladın Rus versiyonunda yalnız başlıca Gotik motifleri alarak işlemiş ve korku unsurlarını rüyanın sınırlarına hapsedmiştir. Genç kadınların toplanıp fal baktığı bir sahneyle açılan baladın geneline, Rus halk yaşamından ve kutsal gecelerinden tipik sahneler yerleştirilmiştir.

Bu eser, Alman şair Gottfried August Bürger’e ait Gotik bir 18. yüzyıl baladı olan *Lenore* şiirinin Rus versiyonu olarak kaleme alınmıştır. *Svetlana*’nın ilham kaynağı olan Almanca özgün metinde, Lenore adlı genç kadının nişanlısı William, henüz Yedi Yıl Savaşları’ndan (1756-1763) geri dönmemiştir. William savaşmaya gittiğinden beri, Lenore özlemlerle sevgilisinin dönüşünü bekler. Ancak aradan geçen uzun zaman boyunca ondan tek bir haber alamaz. William’ın silah arkadaşları savaştan bir bir geri döndükçe, Lenore, tanrıya isyan etmeye başlar, onun adaletsizliğinden yakınır. Annesi ise bu isyankâr düşüncelerin tanrıya hakaret sayılacağından ve bu büyük günahı nedeniyle kızının cehenneme mahkûm edileceğinden korkar. Kızını bu isyandan vazgeçirmek için William’ın muhtemelen başka bir kadına âşık olduğunu söyler. Kızını daha fazla günaha girmemesi için bu sözlere inandırmaya, sevgilisini unutmaması için ikna etmeye çalışır.

Bir gece yarısı, gizemli bir yabancı genç kızın kapısını çalar ve ondan, kendisine eşlik etmesini ister. Lenore, yabancıya kara atına sevinçle atlar. İnkilap, ay ışığının altında, ürkütücü manzaralarla dolu bir yol boyunca son sürat ilerler. Korkuya kapılan Lenore, neden bu kadar hızlı gittiklerini merak etmeye başlar. Sabaha karşı yolculukları sona erer ve bir mezarlığın kapısına ulaşırlar. At, mezar taşları arasından geçerken yabancı adamın da görünümünü değiştirir. Lenore, cisimleşen ölümle karşı karşıya gelir. Bir tırpan, bir kum saati ve bir iskelet ortaya çıkar. Hepsisi, ölümün yaklaşmakta olduğunu haber verir. Lenore’nin karşısında, William’ın iskeleti durmaktadır. Üzerine bastığı toprak parçalanmaya başlar ve ay ışığında dans eden

ruhlar korusu, Lenore'ye tanrıya başkaldırılmaması gerektiğini hatırlatır. Ancak, ölümlü cezalandırılan Lenore'nin, affedilmek için hâlâ bir ümidi vardır (Bürger, 1915).

Bürger'in 1773 tarihli *Lenore* baladında bir sevgili kılığında giren hayalet, tanrıya isyan eden genç kadını kaçıtır. At üstündeki hayalet, ölümün ta kendisidir. *Lenore*, romantik, güçlü, coşkulu, baskın bir imgeler dünyası ve korku duygusu üzerine kurulmuş tipik bir Gotik-romantik şiirdir. Oysa baladın Rus versiyonunda, sadece rüya sahnelerinin bir kısmında tansiyon yükselir. Korkunun zirveye eriştiği noktada okuyucu, rüyanın sona ermesi ve Svetlana'nın kendini gündelik yaşamın içinde bulmasıyla rahatlar. Eser, mutlu sonla ve devrin edebî eğilimlerini örnekleyen ahlakçı bir telkinle tamamlanır.

Jukovski'nin baladın kapanışına yerleştirdiği öğüt, Bürger'in *Lenore*'sinde ortaya çıkan bir yanılsamaya gönderme yapar. Lenore için mutluluk ve cennet, William'a kavuşmakla eş anlamlıdır. İskelet ortaya çıktığında ve hayaletler korusu ölmek üzere olan kızın etrafını sardığında balad, insanın kalbi kırılınca sabretmesi, tanrıya inanmayı sürdürmesi ve başına gelenleri sorgulamaması gerektiği yönündeki telkinle sona ermektedir. Lenore, inancını yitirdiği ve lanet okuduğu için cezalandırılmıştır. Jukovski ise Svetlana'nın başına gelenleri bir kâbusla sınırlandırır ve kahramanını da ölümden kurtarır. Ahlakçı bir tonda verilen dinsel içerikli iletiler, dönemin toplumsal beklentilerini karşılayan romantik eğilimlerin ve Rusya'da Noel Hikâyesine tekabül eden ve yukarıda anılan *Svyatki* boyunca anlatılan *svyatoçny rasskaz* kültürünün tabii birer yansımasıdır.

Bürger'in *Lenore* baladına metinler arası göndermeler yapan diğer tanınmış edebiyatçılar arasında Bram Stoker ve Edgar Allan Poe gibi Gotik yazarlar yer alır. Gece yarısı bir hayalet kılığında yeryüzüne geri dönen merhum motifi, pek çok Gotik eserde kullanılır. Jukovski ise bu uyarlamasıyla Rus romantizmini, metinler arası ilişkilerle güçlendirilen Gotik edebiyat ağının içine oldukça erken bir dönemde dâhil etmiştir.

Şeytanla Sözleşme ve Faustiyen Kahraman

Faust, şeytanla anlaşma imzalayan doyumsuz insanın hikâyesidir. Ancak sadece demonik unsurlara dayanması dolayısıyla değil Gotik teorinin temel kavramları arasında andığımız *unheimlich*'e, tekinsize başlı başına bir örnek teşkil etmesiyle de Gotik bir efsanedir. Rivayete göre hep daha fazlasına sahip olmayı arzuladığı için elde ettiği başarılar, Faust'u mutlu hissettirmeye yetmez. Ruhunu şeytana satan Faust, karşılığında "her şeyi bilme" yetisine sahip olmak ister. Oysa anlaşma uyarınca kolaylıkla edineceği bu yeti, onun felaketi olacaktır.

"İnsanoğlunun hakkın yolundan ayrılarak Şeytan'ın emrine girebileceği inancının temelini Aziz Augustinus'un yazıları oluşturur. 9. yüzyıldan itibaren kilise babalarının Pakt Öğretisi üzerine geliştirilen söylemler Latinceye çevrilerek yavaş yavaş tüm Batı Avrupa'da yayılmaya başlar. Şeytanla yapılan işbirliğinde insanların bir sözleşmeyle ruhlarını, kimi kez bedenlerini Şeytanın emrine verdiği ve böylece yeraltının karanlık güçlerinin yeryüzünde büyü yapma imkânı bulduklarına inanılır." (Akın, 2015: 186-187).

Doktor Johann Georg Faust'un 16. yüzyıl dolaylarında Almanya'da yaşadığı, asıl mesleğinin yanı sıra simyacılık ve büyücülükle de ilgilendiği ve nihayetinde şeytanla anlaşma yaptığı rivayet edilir. Efsanenin ortaya çıkışından bu yana, bilim insanının daha fazlasını başarabilmek uğruna ruhunu şeytana satması motifi, gerek edebî eserlerde yeniden kurgulanır gerekse *Faustiyen* metaforlar aracılığıyla çeşitli sanat eserlerinde kendine yer bulur. 18. yüzyıldan itibaren Faust'un rasyonel bilim insanı kimliği, sonsuz bilgiye ulaşma arzusunun ve simyacılık hevesinin ağır basması neticesinde geri planda kalır. Başarıya doymayan ve daha fazlasını arzulayan doktor, büyü yoluyla arzularını tatmin edebileceğine inanır. Ancak sonsuz bilgi, öngördüğü üzere sonsuz mutluluğu beraberinde getirmez.

Birinci bölümde ayrıntılı olarak incelediğimiz gibi *unheimlich*, "sır olarak kalması gerektiği hâlde ortaya çıkmış her şey" anlamını

taşır (Erden, 2013: 107). Bu motif, Aydınlanma Çağı'nda bilim insanlarının içine sürüklendikleri çıkmazın dile getirilmesine aracılık etmiştir. İngiliz yazar Mary Shelley'nin Gotik klasiği *Frankenstein*'de olduğu gibi bilim insanlarının hep daha fazla sırra vâkıf olma hevesi, çeşitli felaketlerle sonuçlanmıştır. Bilim insanının kişisel felaketi, insanlığı da toplumsal boyutta tecelli eden felaketlere sürüklemiştir. İnsan parçalarını bir araya getirip yarattığına can veren Doktor Frankenstein, yarattığı canavarın aynı anda hem bir suç makinesine hem de yapayalnız ve sevgisiz bir varlığa dönüşmesini kaygı, korku ve acı içinde izlemek zorunda kalmıştır. Zira doktor, “sır olarak kalması gereken şeyi”; varoluşun ve yaratılışın sırrını fazla kurcalamıştır. *Unheimlich*, sadece mekân ve olay örgüsü düzeyinde beliren tekinsizliği değil aynı zamanda bilimin sonsuz imkânlarına duyulan inancın tehlikeli yönlerini ortaya koymak üzere, Gotik bir tema olarak kullanılmıştır.

Johann Wolfgang von Goethe'nin *Faust* eserinde canlandığı bu efsane, Aydınlanma'nın öteki yüzünü edebî bir kurgu çerçevesinde tartışır. Goethe'nin eseri, gece vakti “yüksek kubbeli, dar, gotik bir odada” (Goethe, 1983: 41) açılır, bir başına çalışmalarına gömülmüş olan Doktor Faust'un hikâyesini anlatır. Faust, bir zindana benzeyen karanlık, tecrit edilmiş odasında keşiş hayatı sürdürmektedir. Anlatı kişilerinden biri olan öğrencisi Wagner'in de ifade ettiği gibi onun ilmî araştırmalara adanmış yaşamı, aslında gerçek yaşamın çok uzağındadır ve toplumdan kopuktur. Ancak Faust'u Gotik kılan sadece olayların başladığı Gotik mimari tarza göre inşa edilmiş yaşam alanı değildir. Bilim insanının ruhunu şeytana satması ve “sır olarak kalması gerekeni” [*unheimlich*] ortaya çıkarması, var oluşun tüm sınırlarına vâkıf olabilmenin yol açtığı trajediyi ve entelektüel hesaplaşmayı yansıtan tipik bir Gotik tema hâline gelmiştir.

Bu eserde *unheimlich* teması uzam bakımından da işlenmiştir. Dış dünyaya açıldıklarında, Wagner eve, güvenli alana dönmek ister; yani, kitabın ilk bölümünden de hatırlanacağı gibi “heimlich” olana. Faust ise maceraya atılmak hevesiyle *unheimlich* olanın peşinden gider (Güldürmez, 2017: 329). Faust, bilimsel çalışmaları

uğruna yıllarını harcamıştır, bu nedenle geçen zamanı anlamsızca, boşa harcadığı fikri onu rahatsız etmeye başlar. İçsel sorgulamalar ve hesaplaşmalar arasında Mephisto onu baştan çıkarır ve ruhunu satın alır. Mephisto yüzünden manevi ilkelerinden vazgeçtiğini, günaha bulaştığını fark eden doktor bağımsız bir yaşam sürmeyi denese de, pragmatik düşünme tarzının ağır basması, onu tekrar aynı bataklığa sürükler.

Şeytanla imzalanan anlaşma ve bu kötücül paktın getirdiği felaketler silsilesi, Goethe'den sonra pek çok kez yeniden yorumlanmış, bu çeşitlemelerin önemli örnekleri arasında Gotik türdeki edebiyat eserleri de yer almıştır. Bu çalışmada, Rus edebiyatında *Faustiyen* anlaşmadan yola çıkan iki farklı öyküye yer verilecektir. Bunlardan ilki, ruhu rasyonalite ile mistik unsurlar arasında bocalayan tükenmiş bir bilim insanının; ikincisi ise folklorik şeytan tarafından tekinsiz alana doğru sürüklenen bir *dandy* tiplemesinin hikâyesidir.

Çehov, *Kara Keşiş*

Bu bölümde, Rus edebiyatında “sır olarak kalması gerektiği hâlde açığa çıkan şeylere”; terminolojik karşılığı ile *unheimlich* olana erişmenin yarattığı daimî huzursuzluğu örnekleyen iki öyküden söz edeceğiz. Bunlardan ilki, Faust efsanesinin modern Rus aydınının yaşamına nasıl tezahür ettiğini örnekleyen Çehov'un *Kara Keşiş* adlı öyküsüdür. Çeşitli Gotik antolojilerinde yer verilen bu öykünün Gotik karakterine ilişkin görüşler farklı savlar üzerine kuruludur. Bu ayrışmada, aynı zamanda bir tıp doktoru olan Çehov'un, gerçeküstü unsurları realist bakış açısının lehine, Todorov'un “tekinsiz fantastik” olarak tanımladığı yöntemle açıklığa kavuşturması etkili olmuştur.

Günal, Çehov'un bir tıp doktoru, bir bilim insanı olması dolayısıyla “sanatının ayakları sağlam bir gerçekçilik zemini üzerinde yükselmekte olduğunu” vurgular. Bu nedenle yazarın *Kara Keşiş* [Чёрный монах] adlı eserini “Gotik” olarak tanımlamanın yerinde

olmadığını dile getirir. Günal'a göre *Kara Keşiş*, entelektüel insanın yalnızlığı üzerine kurulmuş bir öykü olarak değerlendirilebilir. "Entelektüel insan, 1890'ların Rusya'sında hâlâ yalnızdır ve Rusya için gereksizdir." (2016: 708). Günal, daha ziyade eserin aydın problemine ışık tutan yönüne dikkat çeker ve öyküdeki hayalet imgesinin, söz konusu eseri Gotik kategorisine dâhil etmek için yeterli olmadığını belirtir. Günal, Çehov'un edebî anlamda tam bir realist olduğunu ve öyküdeki keşişin, açıkça bir hayal ürünü olarak tasarlandığını da altını çizer.

"*Kara Keşiş*, Batılı Rus edebiyat araştırmacılarının ileri sürdüğü gibi içinde bir fantomun yer aldığı gotik bir öykü olarak da düşünülmemelidir. Çehov'un sanatında akıl ötesi dünyaya, fantastik kahramanlara yer yoktur. Onun sanatının ayakları sağlam bir gerçekçilik zemini üzerinde yükselmektedir. Çünkü Çehov doktordur. Başka bir deyişle doktorluğu ona pozitif bilimlerde her şeyin mantıklı bir açıklaması olduğunu göstermiştir." (Günal, 2016: 709).

Gotik, zamanla realist edebiyatla benzer kaygılar taşımaya başlamış ve form değiştirmiştir. Bu nedenle *Kara Keşiş*, Rus Gotik-fantastik edebiyat derlemelerinde kendine yer bulmuş ve eserin Gotik bağlamda değerlendirildiği çeşitli makaleler kaleme alınmıştır (Komaromi, 1999; Tamarçenko & Polyakova, 2005; Polyakova & Tamarçenko, 2008; Gulıy, 2005; Polyakova, 2006; Dorojenko, 2012; Çehov, 2012). Bu çalışmalarda eserin, türün izlerini taşıdığı ileri sürülmüştür, zira öykü kahramanlarının yaşamlarında anomalinin, deliliğin, bunalımın yol açtığı sınırların baş göstermesi neticesinde yaşanan aydın trajedisi, Gotiğin başlıca meseleleri arasında sayılmaktadır. Eserin Gotik geleneğin tipik ve klasik bir örneği olduğu savunulamaz. Öte yandan bu öykünün, Gotiğin mesele edindiği bazı toplumsal olguları, Çehovcu bir tarzda ele aldığı söylenebilir. *Kara Keşiş*, Karamzin'in ya da A. K. Tolstoy'un Gotik öykülerinde gözlemlendiği gibi tipik bir Gotik hikâyeye değildir ancak yukarıda anılan çalışmalarda bu eserden, kendi dönemine özgü ve Çehov gerçekçiliğinin sınırları içinde şekillenen, çağın bireysel

ve toplumsal problemleriyle şekillenmiş yeni Gotik temalara da duyarsız kalmayan bir öykü olarak söz edilmiştir.

Kara Keşiş adlı öykünün kahramanı Kovrin, yıpranan sinirlerini onarmak, tedavi olmak, ruhsal ve bedensel iyilik hâline geri dönebilmek amacıyla bir kır malikânesinde dinlenmeye çekilir. İnzivaya çekildiği bu süreçte, cismini tam olarak seçemediği ve *kara keşiş* adını verdiği bir serap görmeye başlar.

“Sözde bundan bin yıl önce, Suriye’de mi, yoksa Arap ülkelerinden birinde mi, karalar giymiş bir keşiş çölden geçiyormuş... Çölden geçen keşişin birkaç mil uzağında, balıkçılar bir gölün üzerinde ağır ağır yürüyen ikinci bir keşiş daha görmüşler. İkinci keşiş bir seraptır; bunu şimdi biz bilime dayanarak açıklayabiliriz. Efsanede şimdi hepimizin bildiği optik yasalarından söz edilmiyor doğallıkla.” (Çehov, 2005: 134).

Çehov, keşiş imgesinin bir serap olduğunu özellikle vurgulamakta ve eser boyunca, bu görsel yanılsamanın ortaya çıkış sürecini bilimsel ilkelerle açıklamaktadır. Yazarın bizzat gördüğü bir rüyadan yola çıkarak kaleme aldığı bu öyküde, fantastik ve gerçekçi ilkelerin birbirleri ile olan savaşımına şahitlik edilir. Doğal ya da doğaüstü olanı gerçek kabul etmeye eğilimli iki farklı yönelim arasındaki bu bütünleşme, Todorov tarafından fantastiğin alt türlerinden biri olarak kategorize edilen “tekinsiz fantastik”in bir örneğini oluşturur.

“Fantastik, bu kararsızlık süresinde yer alır; yanıtlardan herhangi birisini seçtiğimiz anda fantastikten uzaklaşarak komşu bir alana, ya tekinsiz (étrange) ya da doğaüstü (merveilleux) türlerin alanına girmiş oluruz. Fantastik, kendi doğal yasalarından başka yasa tanımayan bir öznenin görünüşte doğaüstü bir olay karşısında yaşadığı kararsızlıktır.” (Todorov, 2004: 31).

“Olağanüstü fantastiğin” aksine “tekinsiz fantastik” kategorisinde, gerçek dışı olayların rasyonel ilkelere açıklığa kavuşturulması söz konusudur. Öykünün kahramanı Kovrin de, hayaleti aklından savuşturmak amacıyla bu yönteme başvurmuştur. Bir gün kollarını göğsünde çaprazlamış, kır saçlı, kaşları kapkara, siyah giysiler içinde bir keşiş, yine kahramanın önünden geçer. Keşiş, romantik edebiyatın tipik hayalet imgeleri gibi havaya karışarak kaybolmakta ve belli belirsiz bir serap gibi gözleyenin aklını karıştırmaktadır. “Killi toprağa ve çam ağaçlarına sanki sessizce çarptıktan sonra, ağaçlar arasından duman gibi dağıldı gitti.” (Çehov, 2005: 136).

Kovrin, şahit olduğu bu sıra dışı olayı müstakbel eşi Tanya ile paylaşmak ister. Ancak insanların ona inanmayacaklarını ya da korkacaklarını düşünerek yaşadıklarını anlatmaktan vazgeçer. Bir yanılsama olduğunu bilmesine karşın kara keşiş, onun için bir sığınak hâline gelmiştir. Kovrin, bu serabı içselleştirmiştir. Zamanla serap, “onun keşişi” olmuş, gerçek dünyadan kaçmak için varlığına sığınabileceği bir hayale dönüşmüştür: “Konuklar gittikten sonra Kovrin odasına çekildi, divana uzandı. Artık rahat rahat keşişini düşünebiliyordu.” (Çehov, 2005: 137). Keşiş, bizatihi bir hayal olduğunun bilincindedir ve bir *doppelgänger* gibi hareket etmektedir.

“Kovrin, ‘Senin bir serap olduğunu biliyorum,’ dedi. ‘Niçin evrende dolaşmıyorsun da burada oturuyorsun? Efsaneye aykırı değil mi senin bu yaptığın?’ Keşiş, hemen karşılık vermedi. Sonra yüzünü ona dönerek alçak sesle ‘Ne fark eder?’ dedi. ‘Efsane, serap ve ben... Bütün bunlar senin yıpranmış hayal gücünün ürünleri. Ben bir hayaletim.’ ‘Yani yaşamıyorsun?’ Keşiş, hafifçe güldü. ‘Nasıl istersen öyle düşün. Ben senin hayalinde yaşıyorum, ayrıca senin hayal etme gücün doğanın bir parçası. Demek ki ben varım ve doğanın içindeyim.’ ‘Ancak buradan ayrılıp gittiğinde gerçekten öyle biri var mıydı? diye sorarak tedirgin olacağım. Sen benim zihnimin yarattığı hayalsin, halüsinasyonsun. Bu durumda hasta ruhlu bir adamım ben, normal sayılmam.’” (Çehov, 2005: 146).

Uzun zaman psikolojik tedavi gördükten sonra intihar eden Rus yazar Vsevolod Garşin’in yaşamı üzerine bir öykü kaleme alan Çehov’un delilik ve ölüm gibi temalara karşı hassasiyeti, *Kara Keşiş* öyküsüne de yansımıştır. Yazarın bu temalara yer vermesi, öyküsünün Gotik edebiyat incelemelerine konu olmasını ve bu türe ayrılan antolojilerde yer almasını sağlamıştır.

“Peki, insanların peşinden koştukları dâhilerin hayal görmediklerini mi sanıyorsun? Bilimadamları, dâhilik ile delilik arasındaki sınırın çok ince olduğunu söylerler. Aziz dostum, yalnızca sıradan insanlarla sürü hâl inde yaşayanlar sağlıklı ve normaldir. ‘Sinir çağı’, ‘aşırı yorgunluk’, ‘bozulup dağılma’ gibi deyimler sizler için kullanılmamalı; yaşamın amacını sürüye katılmak olarak görenler korksunlar böyle sözlerden.” (Çehov, 2005: 147).

Sanat dünyasında delilik, sıradanlıktan kurtulmanın bir yolu olarak kabul edilmiştir. Çağdaşı A. S. Suvorin’e yazdığı bir mektupta Çehov, bu öykünün entelektüel insanın en büyük problemlerinden biri olarak gördüğü “megalomaniyi” [мания величия] ele aldığını ifade etmiştir (Çehov, 1977: 252). Bu bakımdan yazarın çabası, delilik ve deha arasında salındığını düşünen Rus entelektüelinin bir portresini yansıtmaya yönelmiştir. “Haftada bir ya da iki kez Kara Keşiş’le görüşüyor ama bu onu kesinlikle korkutmuyor. Çünkü böyle görüşmelerin, hayal görmelerin kendini yüce düşüncelere adanmış, kalburüstü insanlardan başkasına nasip olmaya çağına inanıyordu.” (Çehov, 2005: 152).

Kovrin yeni dünyasında, kendi hayal âleminde bir tür huzura ermiştir. Ancak etrafındakiler, onun hâl ve hareketleri dolayısıyla endişeye kapılır, ondan korkmaya, onun bir deli olduğunu açıkça dillendirmeye başlarlar: “O sırada Tanya uyanmış, şaşkınlık ve korku içinde kocasına bakıyordu. Adamcağız karşısındaki koltuğa bakarak gülüyor, el kol hareketleri yapıyor, kendi kendine gülüp konuşuyordu.” (Çehov, 2005: 154).

Kara Keşiş, bu yönüyle Rus yazar Vsevolod Garşin'in (çalışmanın beşinci bölümünde ele alacağımız) *Kırmızı Çiçek* öyküsünü anımsatmakta ve bir tıp doktoru olan Çehov'un psikoloji bilimine duyduğu ilgiyi yansıtmaktadır. Varoluş sancıları çeken Kovrin de, Garşin gibi kendisini akıl hastanesinde bulmaktadır. "Ben aklımı kaçırdım, kutlayabilirsiniz, demek istiyor ama yalnızca dudakları kıpırdıyor, acı acı gülümsüyordu. Saat dokuz olunca sırtına ceketini, kürkünü giydirdiler, boynun atkıyla güzelce sardılar, arabaya bindirip doktora götürdüler. O günden sonra tedaviler başladı." (Çehov, 2005: 155).

Çalışma boyunca incelenen ve delilik teması ekseninde kurgulanan öykülerde yer alan bütün deli tiplerinin, aynı dertten muzdarip oldukları görülmektedir. Onlar, kendi hayalî dünyalarında, gerçek hayatın normlarıyla uyumsuzluk içinde olsalar da, özünde sade insanlardır. Bu nedenle tıp doktorlarının ve toplumun kendilerini neden tedavi etmek istediklerini, neden dışladıklarını anlamlandıramaz ve bu anlamsızlık karşısında derinden acı çekerler.

"Mutluydum. Özgün düşünüp ilginç şeyler söylüyordum. Şimdi daha akli başında, tutarlı biri oldum ama başkalarından da bir farkım kalmadı. Birçokları gibi sıradan bir insanım, böyle yaşamak sıkıyor beni. Ah, bana niçin bu kadar acımasız davrandınız? Halüsinasyon görüyorsam bunun kime ne zararı vardı, soruyorum size, kime ne kötülüğüm dokundu?" (Çehov, 2005: 157).

Gotik, sadece klişeleşmiş korku unsurlarından beslenmez; aynı zamanda sıra dışı inanışları dolayısıyla normları alt üst eden ve toplumda korku yaratmasına karşın kendi iç dünyasında bu durumdan haz alan kahramanların hikâyelerine odaklanır. Bu kahramanlar, yaşamın "karanlık" yönleri ile bağdaştırılan akıl dışı ve acı dolu deneyimlerde bile estetik unsurlar keşfedebilen, alışılmadık anlatı kişileridir. Toplumun tektipleştirilmesine karşı isyan içindedirler. Özellikle bilim insanlarının ve sanatçıların trajedilerini merkeze alan

kurgularda ya da “çılgın bilim adamı motifine dayanan Gotik korku eserlerinde.” (Snodgrass, 2005: 219) anlatı kahramanları, zihinsel farklılıklarını zenginlik olarak yorumlamakta, delilik ve deha kavramlarını aynı kefeye koymaktadırlar. “Hekimler ile iyi yürekli yakınlarımız bizlere öyle şeyler yapacak ki sonunda insanlar salaklaşacak, sıradanlık deha sayılmaya başlanacak, ortada uygarlık diye bir şey kalmayacak. Sevgili yakınlarım, size ne kadar minnettarım bilemezsiniz!” (Çehov, 2005: 158).

Gotik kurgularda ya da *Faust* gibi proto-gotik anlatılarda klişe bir tiplere olarak kullanılan bilim insanı, hep daha fazlasını arzuladığı için asla mutluluğu yakalayamaz. Sonunda kendisini ve çevresini de vasat, değersiz ve silik bulmaya başlar. *Kara Keşiş*'in kahramanı Kovrin de, *Faustiyen* bir aydın trajedisiyle karşı karşıya kalmıştır. Ömrünü adadığı tutkusu olan bilim, ona dilediği saadeti getirmemiş hatta her şeyi analitik biçimde ele almaya ve gündelik yaşamın ince ayrıntılarını bile sorgulamaya alışmış zihni, onu derin bir buhrana sürüklemiştir. Kovrin'in elinde sadece, toplum tarafından kendisine uygun bulunan “deli” damgası kalmıştır.

“İnsanoğlunun gereksiz koşturmacaları üzerine düşüncelere daldı. Mutluluk saydığımız şeylerin, sıradan isteklerin peşinde koşarken yaşam bize neler kaybettirmiyordu ki! Örneğin, kırkına merdiven dayadığı bir yaşta, sıradan bir profesör olmuş, ölgün, can sıkıcı, zor anlaşılır bir dille başkalarının düşüncelerini öğrencilerine aktarmak, kısacası orta karar bir bilimadamı sıfatını kazanmak için tam on beş yıl dirsek çürütmüş, gecesini gündüzüne katıp çalışmış, ağır bir ruhsal hastalığa göğüs germiş, başarısız bir evlilik yaşamış, bir sürü haksızlık, saçmalık yaparak yıllarını harcamıştı. Şimdi bunları aklına getirdikçe tüm neşesi kaçıyordu. Yeteneklerinin vasat olduğunu anladığı için yazgısına razıydı artık. Çünkü bundan başka çıkış yolu yoktu; her insan neyse olduğu kadarıyla yetinmek zorundaydı.” (Çehov, 2005: 163).

Kara Keşiş, *Faustiyen* anlaşmanın imzalandığı süreçle değil bu tehlikeli paktın sonuçlarıyla ilgilenmektedir. Her şeye vâkıf olmaya çalışırken yaşamın huzur dolu yanlarını yitiren ve kendi imgesine hayranlık duyan bilim insanı tiplemesi, Rus enteleküelinin çıkmazlarından bir kesit sunmak üzere kurgulanmıştır.

Öykünün sonlarına doğru Kovrin, yeniden kara keşişi görmeye başlar. Gerçeküstü figürün bölümler ilerledikçe bir görünüp bir kaybolması, gerçek ile fantastik arasındaki sürekli savaşımın ifadesidir. Eserin bitiminde keşişin yeniden ortaya çıkması ve kahramanın kendi rızası ile ölüme teslim olması ise fantastiğin Kovrin'in zihnindeki galibiyeti olarak yorumlanır (Whitehead, 2007: 627).

“Ölüme doğru yol aldığını, bedeninin kabuğa, zara benzer kalıntısıyla içindeki dehaya artık hizmet edemeyeceğini kulağına fısıldıyordu. Varvara Nikolayevna uyanıp da paravanın arkasından çıktığında Kovrin, artık bir ölüden başka şey değildi, yüzünde mutlu bir gülümsemeyle donup kalmıştı.” (Çehov, 2005: 164).

Kara Keşiş, bazı eleştirmenlerce fantastik edebiyatın son derece “başarısız” bir örneği olarak yorumlanmıştır. Ancak bu öykünün, 1800’lerin ilk yarısında revaçta olan fantastik eserlerin stiline bir güncelleme getirdiği ve onun yenilenmesi gereken özelliklerini başarıyla ortaya koyduğu da ifade edilmiştir (Whitehead, 2007). Gotik özellikleri bakımından çeşitli incelemelere konu olan ve Gotik antolojilerinde de sıklıkla yer verilen eser, gerçekçi Çehov yazını açısından çizgi dışı bir örnektir. Çehov’un bir rüyasına dayanan bu eserin kurgulanmasında, yazarın psikolojik rahatsızlıkları hastaların gözünden anlama ve yorumlama gayreti de etkili olmuştur.

Bestujev-Marlinski, *Korkunç Bir Fal*

Unheimlich’e vâkıf olmanın trajik sonuçlarına örnek olarak değerlendirilebilecek bir diğer eser de, Rus romantiklerinden Aleksandr Bestujev-Marlinski’nin kötücül ruhlarla ilişkin öyküsü *Korkunç*

Bir Fal'dır [Страшное гаданье]. Biri *Faustiye*n anlaşma, öteki ise Noel Hikâyesi [святочный рассказ] olmak üzere iki farklı edebî kategoriden faydalanan bu eser, her iki eğilimin muhteva ettiği korku unsurlarını bir araya getirerek Gotik bir karaktere bürünmüştür.

“A. A. Bestujev-Marlinski'nin ‘Korkunç Bir Fal’ Hikâyesinde Gotik Gelenek” [Готическая традиция в повести А. А. Бестужева (Марлинского) «Страшное гаданье»] başlıklı makalesinde Malkina, Bestujev-Marlinski'nin nesrinde Gotik geleneğin oldukça güçlü bir biçimde hissedildiğini ve bu eğilimin pek çok araştırmada ele alındığını; buna karşılık yazarın *Korkunç Bir Fal* öyküsünün daha ziyade folklorik motifler bakımından incelendiğini ifade eder. Bu kitabın temel savlarından birine uygun olarak Malkina, eserin -klasik Gotik edebiyatın başlıca mekânları olan- bir kale ya da manastırda geçmemesine karşın Gotik karakter taşıdığını vurgular (Malkina, 2005: 1).

Bilindiği gibi Rus romantikleri arasında ulusal kimliğe ve buna bağlı olarak tarih ve folklorla duyulan ilgi yaygındır (Virolyaynen, 2015: 60). Bu eğilim, halk bilimi ürünleri ile Gotik-romantik edebî eserler arasında metinler arası göndermelere sıklıkla başvurulmasını ve aralarında yakın bağlar kurulmasını sağlamıştır. *Korkunç Bir Fal*'da bu ilişki, kehanet ve büyücülük gibi irrasyonel pratikler yoluyla inşa edilmiştir.

Evli bir kadına âşık olan anlatıcı, bir gece baloya giderken yolunu kaybeder. Sığındığı köyde, toplumun farklı kesimlerinden insanların davranışlarını gözlemler ve eleştirir. Kendisini baloya götüren arabacı, kahramanın yargılarına göre batıl inanışlara sahip bir adam olarak resmedilir. Arabacı, yol boyunca susmaksızın gerçeküstü hikâyeler anlatır durur. Anlatıcının kentli bakış açısı tarafından değersizleştirilen bu hikâyeler, özünde Rus halk inanışlarına dayanmakta ve *rusalka* gibi çeşitli doğaüstü varlıkları konu edinmektedir.

“Benim amcam burada denizkızı görmüştü, duyuyor musun, kütüğün üstünde oturmuş hem de sallanıyormuş, saçlarını tarıyormuş, saçları desen deniz, kendisi de güzel mi güzel, bakmaya doyamazsın. Üstelik çırılçıplak. Avucumun içi gibi.” (Bestujev-Marlinski, 2017: 7).

Anlatıcı ve arabacı, baloya giden güzergâhta soğuk ve ıssız yollardan geçerler, sonunda bir köye sığınır. Bu bölümden itibaren, köyde düzenlenen yeni yıl kutlamalarının folklorik betimlemeleri öyküyü canlandırır. Köylü kadınlar, aralarında yeni yıl falına bakarlar. Fiziksel tasvirler, halk yaşamını betimlemek üzere canlılıkla kullanılır. Bu bölümde, daha önce Jukovski'nin *Svetlana* baladında ayrıntılı olarak incelediğimiz Noel eğlencelerinden söz edilmektedir. Oysa hayatında ilk kez böyle bir eğlenceye karışan kentli misafir, fal bakarken kullanılan geleneksel eşyaların neden bir araya getirildiğine bile anlam verememektedir.

“Hotozlu, boncuk işlemeli boynuz biçimli başlıklarıyla yeni evli kadınlar ve rengârenk tepelikleri ve şerit ya da sırma iplerle süslü üçgen tokalar bezeli upuzun belikleriyle genç kızlar, gönül çelen kötü ruhların aralarına girmemesi için neredeyse birbirine yapışık oturuyorlardı, genç erkekler zaten aralarına sızmıştı. [...] İçinde, anlamını bir türlü öğrenemediğim kömür, okunmuş ekmek ve genç kızların yüzük, kolye gibi takılarının olduğu tas, bir tabakla kapatıldı ve hep birlikte mani söyleyip bu kader piyangosuna ve onun hükmüne kendilerini bıraktılar.” (Bestujev-Marlinski, 2017: 11-12).

Kış gecesi anlatılan kötücül hikâyeler, köylülerin batıl olarak değerlendirilen halk inanışlarını harekete geçirerek gerilmelerine neden olur. Seslerden ürkmeye başlayan misafirler, buzlu camın ardında bir yüz gördükleri sanısına kapılırlar. Anlatılmakta olan gulyabani hikâyesinin tam ortasında, eve bir yabancı gelir. Yabancı, ikonaların önünde haç çıkarmadan içeri girer, tıpkı bir vampir gibi istavroz çıkarmaktan imtina eder.

“Yüzü çok düzgün ama keten gibi bembeyazdı, sönük kara gözleri hareketsizdi.” (Bestujev-Marlinski, 2017: 19). Yabancıнын fiziksel özelliklerine bakılırsa karşılarında duran adam ya bir vampirdir ya da yeniden dirilen kötücül bir yaratıktır. Yabancıнын girdiği evde gittikçe sarhoş olan köylüler arasında kavga, gürültü, kıskançlık ve tartışmalar başlar. Yabancı, alaycı bir gülümsemeyle beşerî zaafların yoksullarla zenginleri eşitleyen tek şey olduğunu söyler. Ortalığın karışması, şeytanın marifetidir; şeytan, insanın aç gözlülüğünü kendisine gösteren bir ayna rolü üstlenmiştir.

Şeytanla anlaşma hikâyesine yapılan vurgu, buradan itibaren belirginleşmeye başlar. Yabancı kılığına girmiş şeytan, anlatıcının falına bakacak ve geleceğe ilişkin kehanetlerde bulunacaktır. Bu amaçla büyü yapmak üzere mezarlığa gitmeleri gerekir. Yapılan büyü işe yaramamış gibi görünse de, anlatıcı kahraman ritüelin etkisine çoktan girmiştir bile. Mezarlıktaki köpeklerin yabancıyı görünce kaçışmaları da, haç çıkarmamak gibi vampirliğin bir belirtisidir. Büyü sahnesinin bu ürkütücü havası, Gotik mezarlık tasviiriyle desteklenmiştir.

“Eski ve karla kaplı kilise yarı yıkılmış çitlerin arasında yükseliyordu, gölgesi sanki ölümler dünyasının yolunu gösterircesine uzaklara kadar uzanıyordu. Altlarında gömülü ahalinin çürüdüğü ve kendileri de çürüyen anıtların sıra sıra haçları uysalca boyun eğmiş duruyorlardı, birkaç çam ağacı rüzgârda titreyerek ve hışırdayarak kara dallarını sallıyordu.” (Bestujev-Marlinski, 2017: 26).

Korkunç Bir Fal, bir yandan halk yaşayışının renklerini, zenginliğini ve keyifli yönlerini yansıtmaktadır. Öte yandan anlatı, yerel motiflerle geliştirilmiş ve yeniden yorumlanmış *Faustiyen* bir hikâye niteliği taşımaktadır. Zira olay örgüsü, kahramanın şeytanla anlaşması ekseninde gelişmektedir. Yazar, köylü ve sosyete yaşantısını aynı anda okura aktarırken *dandy* kahramanın kentte sürdürdüğü erdemsiz yaşamla köy yaşamını da kıyaslamaktadır. Anlatıcı, büyüünün gücünü kabul etmek gibi batıl inanışlara karşı alaycı bir

tutum sergilese de, kent yaşamının insanlara dayattığı ikiyüzlü yaşam tarzındaki samimiyetsizliğin de bilincindedir. Söz gelimi kahraman, köyde bir erkeği istediği kadına bağlamak için kara kedi kaynatıldığını öğrenir ve hemen, böyle bir inanışın kentlere sıçraması durumunda, bu ritüele yoğun bir rağbet gösterileceğini düşünmeye başlar.

Anlatıcının âşık olduğu Polina adlı genç kadının eşi, kendi sözleriyle “Kötü yürekli, alçak ruhlu biridir.” (Bestujev-Marlinski, 2017: 36). Yaşlı koca, *Bornholm Adası* ve *Deliliğin Saadeti* adlı eserlerde de kullanılan Gotik aşk üçgeni klişesinin bir parçası olarak öyküye yerleştirilmiştir. Bu üçgende, içeriği belirsiz “korkunç suç”la ilişkilendirilen sırların kefaretni, daima kadınlar öder. Anlatıcının en büyük arzusu, erkeğe mutsuzluk getirirken kadın kahramanın toplumdaki dışlanmasına ve ahlaksızlıkla damgalanmasına neden olur. Bu nedenle Polina ve anlatıcı, ayrılmaya karar verirler. Yabancı bir konuk kılığında giren şeytan ise onların mutsuzluğunu keyifle izlemektedir.

“Kötü ruhlara inansaydım, onun bakışlarında anlaşılmasız bir albeni bulunduğunu ve onun gerçekten de şeytan olduğunu söyleyebilirdim. Yakın birinin düşmesinden duyulan o kin dolu neşe, o soğuk ve hissiz alay onun solgun şeytan yüzünde belli oluyordu.” (Bestujev-Marlinski, 2017: 41).

Bu öyküde şeytan, bilgece sözler eder ve insanın karanlık yüzünü yansıtan bir ayna işlevi görür, bu nedenle eserde “doğru sözü şeytandan bile olsa dinlemek lazım.” (Bestujev-Marlinski, 2017: 42) ifadelerine yer verilir. Tutkularına yenik düşen anlatıcı, yeniden sevdiği kadının yanına koşar. Polina’nın canlı cenaze gibi görünen kocası ise atına atlayıp âşıkların peşine düşer. Anlatıcı, Polina’yı kaybetmemek uğruna yaşlı adamın ölümüne neden olur. Bu bölümde, eserin Gotik eğiliminin öne çıkarıldığı ürkütücü bir sahne yer alır. “Suyun üstündeki ince buz tabakası çatırdayarak kırıldı ve ölü, kenarlara su sıçratarak yavaş yavaş dibeye çöktü” (Bestujev-Marlinski, 2017: 45). Cinayet sahnesine gelinceye dek kan sözcüğü

sık sık tekrarlanır; anlatıcı kana susadığını söyler, her yer kana bulanır ve nihayetinde elleri kan içinde kalır. Kan, yaklaşan felaketin habercisidir.

Yabancı, olan biteni şeytani bir gülümsemeyle izlemeyi sürdürür. Hikâyenin sonunda anlatıcı, Rus edebiyatının öteki Gotik anlatılarında sıklıkla vurgulandığı gibi “bilincini yitirdiğinden” söz eder. Gotik unsurlarla tasvir edilen bir mezarlıkta, haçlar arasında uyanır. “Yüksek sınıfın ahlakıyla” ya da “erdemsizliğiyle” dolu olduğunu itiraf eden anlatıcı uyandığında, yaşadığı tüm maceraların bir rüyadan ibaret olduğunu anlar. Kahraman, dersini almıştır ve tipik romantikler gibi Gotik motiflerle dolu rüyasındaki acı tecrübelerin sonunda erdemli bir yaşamı seçmiştir.

Anlatıcı kahraman, aydınlanmacı aklın olumlu yönlerini temsil eden bir rasyonalisttir. Tecrübe ettiği fantastik dünyadan geri döndüğünde tutkularına gem vurmaya, aklı ve manevi ilkeleri doğrultusunda yaşamayı seçer. Böylece zincirleme felaketlerin önü alınmış olur. Bir *dandy* olarak betimlenen kahraman, köyde öğrendiği büyülerin, ikiyüzlü ve hedonist kentlilerin hevesle peşinden koşacağı türden pratikler olduğunu da itiraf eder. Bu bağlamda *Korkunç Bir Fal*, sonunda kahramanların ders çıkaramadığı satirik hikâyelerden ayrılır ve “Moral Öyküler” ve “Noel Hikâyeleri” gibi ahlakçı söylemlerle tamamlanır.

“Rus Edebiyatında Noel Hikâyesi Kavramı ve ‘Kibritçi Kız’ Öyküsüne Göre Tasnif Problemi” başlıklı çalışmasında Talianova-Eren, dünya edebiyatlarında Noel hikâyesi olarak bilinen kategorinin, Rus edebiyatındaki karşılığını *svyatoçnıy rasskaz* [святочный рассказ] kavramında bulduğuna dikkat çeker. “Noel hikâyeleri, Noel zamanı gerçekleşen mucizevi olayların anlatıldığı hikâyelerdir. [...] Bu gecede başkahramanın başına olağanüstü şeyler gelir ve en önemlisi bu kahraman iç dünyasında birtakım değişiklikler yaşar. Kahraman, sahte değerlerden vazgeçer ve insanî değerlere sığınarak insanî ideallere döner.” (Talianova-Eren, 2018: 368). İngiliz yazar Charles Dickens’ın Noel hikâyeleriyle birlikte bu türdeki eserler, Avrupa’da olduğu gibi Rus edebiyatında da yayılmaya başlamış, 18.

yüzyıldan itibaren varlık göstermiştir. Rus Noel hikâyeleri, adını *Svyatki* [Святки] olarak bilinen on iki günlük kutsal dönemden almaktadır. Hz. İsa'nın doğum günü olarak kabul edilen 25 Aralık tarihinden vaftiz edildiği 6 Ocak tarihine dek süren on iki günlük zaman dilimine *Svyatki* adı verilmektedir. “Halk geleneğine göre Svyatki, fal, şarkılar, oyunlar ve kıyafet değişiminin eşliğiyle düzenlenir. Halk arasında bu kutsal ve sihirli zaman diliminde özellikle de akşam vakti insanın, olağanüstü güçlerle karşılaşmasıyla ilgili hikâyeler anlatılır.” (Talianova-Eren, 2018: 370). Hikâyenin akılcı kahramanı, özünde mistik pratiklere inanmamasına karşın eğlenmek amacıyla tekensiz bir büyücü ile işbirliği yaparak tutkuyla bağlandığı kadını elde etmeyi başarır. Yapılan büyü sayesinde dâhil olabildiği hayalî dünyada, arzularının acı sonuçlarını tecrübe eder ve gerçek yaşamına geri döndüğünde, gördüklerinden ders çıkarır. Öyküde, Noel hikâyelerinin başlıca ilkesi doğrultusunda, okura ahlaki mesaj verme kaygısı güdülmüştür. Kahraman, farkındalığını artıran çeşitli aşamalardan geçmiş ve ahlaki yönden değişim göstermiştir. Hikâyenin Gotik karakteri, *Svyatki* dönemine özgü hikâye anlatma ve kehanette bulunma geleneğinden beslenmiştir.

4

Bölüm

SLAV GOTİĞİ

Slavcı Uyanış Hareketiyle Canlanan Gotik Temalar

Büyük Petro'nun 18. yüzyılda gerçekleştirdiği Batılılaşma hamleleri, Gotiğe beklenmedik katkılar sağlamıştır. İlk katkısı, tahmin edileceği üzere, Rus edebiyatının Batı kültürel alanıyla temasa geçmesini kolaylaştıran çeviri faaliyetleri sayesinde gerçekleşmiş ve Avrupalı bilim insanlarının Rusya'ya çeşitli eğitim ve kültür kurumlarının hazırlayıcısı olarak davet edilmeleriyle pekiştirilmiştir. İkinci ve beklenmedik katkı ise halkın benimseyemeyeceği ölçüde hızlı gelişen reform hareketlerinin karşılaştığı direncin bir yansıması olarak Gotik edebiyatın yükselişidir.

Söz konusu dönemde, Avrupa dillerinde yayımlanan bilimsel çalışmaların Rusçaya çevrilmesi, Rus alfabesinde reform yapılması, "kilise edebiyatı ile dünyevi edebiyat" arasındaki ayrışmanın ortaya çıkması, dinî nitelikli yayınların yerini bilimsel ve teknik içerikli kitapların alması, Rus dilinin sadeleştirilmesi, kılık-kıyafet reformu, Avrupaî yaşam tarzının ve davranışların benimsenmesi gibi Batılılaşmaya yönelik yenilikler gerçekleştirilmiştir (İnanır, 2008: 60-61).

Modernleşme hareketlerinin Türkler, Ruslar ve Japonlar gibi coğrafi ya da kültürel anlamda Batı dışı toplumlarda, Batı'ya yönelmekle bağdaştırılması, reformların Avrupalılaşma teşebbüsü olarak anlamlandırılmasına yol açmıştır. Bu nedenle modernleşme, reformistler tarafından müspet; muhafazakâr kesimler tarafından menfi bir başkalaşım süreci olarak değerlendirilmiştir. Siyasal ve

toplumsal yenilikler karşısında temkinli bir bakış açısına sahip olan aydınlar, modernleşmenin geleneksel kültürel değerlerden kopuşu da beraberinde getirdiğini ileri sürmüşlerdir. Tanınmış Rus düşünür N. A. Berdyayev'e (1874-1948) göre Slavcılar ve Batıcılar arasındaki anlaşmazlık, Rusya'nın kaderine ve dünyadaki vazifesine ilişkin bir meseledir. Düşünür, "Slavcıların Rusya'yı bir ana gibi; Batıcıların ise bir evlat gibi" (Berdyayev, 2008: 69) sevdiklerini ifade eder. Bu nedenle söz konusu akımlardan ilki, korumacı ve geçmişe bağlı bir tutum benimserken ikincisi, ileri görüşlü ve yenilikçi bir yola girilmesini tavsiye etmektedir. Ancak her iki grup da, ülkenin ilerlemesi ve güçlenmesi niyetiyle çözüm yolları aramaktadır.

İnanır, Slavcılık düşüncesinin kendini öncelikle dil ve kavim yakınlığı arayışları doğrultusunda gösterdiğini ve Rus topraklarında söz konusu bilincin oluşumunun -Nestor Kroniği olarak da bilinen- *Geçmiş Yılların Hikâyesi*'ne [Повесть временных лет] dek dayandığını ifade eder (İnanır, 2004: 121). 19. Yüzyıl Başlarında Rusya'da Batıcılık, Ulusçuluk ve Felsefe'de [La Philosophie et le problème national en Russie au début du XIXe siècle] Koyré ise kökleri daha eskiye dayanan bu arayışların 1830'larda canlanıp 19. yüzyıl ortalarında bir doktrin formuna kavuşturulmak istendiğine dikkat çeker ve Slavcı düşüncüyü, içinde romantik felsefe, dinî milliyetçilik, çok eski tarihlere uzanan düşler ve ülkülerden mürekkep "garip" bir alaşım olarak tanımlar (Koyré, 1994: 9). 1840'lı yıllarda, Rus aydınlarının Slav halklarını bütünlendirerek güçlendirmeye yönelik çabaları sistemli bir düşünce akımı hâline getirilmiştir. Felsefe ve edebiyat gibi siyaset dışı disiplinlerde filizlenmesine karşın Slavcılık, daha sonra politik bir düşünceye dönüştürülmüştür. Tarihi Kurat, Slavcılık düşüncesini geliştiren başlıca önderler arasında Aleksey Homyakov, İvan Kireyevski, Mihail Katkov, İvan Aksakov, Konstantin Aksakov ve Nikolay Danilevski'yi anmaktadır (Kurat 1987: 343).

Slavcılık, 1830'ların sonlarından itibaren Batıcılık düşüncesine karşıt anlamda kullanılmıştır. Öte yandan Slavcılık, yeniden yükselişe geçmesini Batılılaşma hareketlerine borçlu olmuştur. Zira "bu

hareketler neticesinde Avrupa'nın gündeminde olan millî benlik arayışı düşüncesi ile tanışan ve Alman ulusçulardan etkilenen Rus aydınları, hoşnut olmadıkları Batılılaşma sürecine, onun araçlarıyla muhalefet etme imkânı bulmuşlardır.” (Özakın, 2020: 164).

Gündelik yaşamda geleneksel Slav kültürünü öne çıkarmak ve Rus halkının geleceğini, geçmişten ilham alan bir anlayışla yeniden şekillendirmek ideali, Ruslara Batı'ya özgü, akılcı ilkelere dayalı bir bakış açısı kazandırmak ve halkını Avrupaî bir yaşam tarzına yöneltmek isteyen Petro'nun programıyla örtüşmemiştir. Dönemin gelişmekte olan öteki ülkeleri gibi Rusya'da da, modernleşme yolunda Batı'nın rasyonalist ve bilimsel modelinin kılavuz edinilmesi önemsenmiştir. Bununla beraber modernleşme, bilimsel ve teknik reformları kapsayan bir program dâhilinde Batı'nın “iyi yönlerinin” alınmasını ancak bu süreçte millî kültürün muhafaza edilmesini öngören, melez ve temkinli bir yenileşme idealinde somutlaştırmıştır.

Aydın despotizminin, Rusya'yı büyük bir imparatorluğa dönüştürdüğü yadsınamaz bir gerçektir. Bilindiği gibi “müşfik diktatörlük” olarak da anılan bu konumu benimseyen liderler, “halka rağmen halkın yararına” refah seviyesini yükselteceğine inandıkları, devrim niteliğindeki bir takım yenilikleri hayata geçirirler. Bu süreçte Batı kökenli bir tür olan Gotik de, reformlar sayesinde Rus topraklarında tanınmıştır. Ancak ülkenin millî değerlerine bağlı kalınması gerektiğini savunan edebiyatçılar, Petro'yu “kendi silahıyla” vurmuşlardır. Dönemin Rus muhafazakârları, Batı sanat akımlarının imkânlarını çeşitlendirerek eserlerine uyarlamaya karşı çıkmamışlar, kendilerinin “gerici” olarak nitelendirilmesinden de rahatsızlık duymuşlardır.

Koyré'ye göre Slavcı ya da Batıcı doktrinlerin ortaya çıkabilmesi için Batı'dan gelen düşüncelerin etkinliğine ihtiyaç duyulmuştur. Onun sözleriyle “[g]eleceğin Slavcıları, kendilerini hem vatanlarından kopup yüzde yüz Batılı olamayacak kadar Rus hem de Batı uygarlığından vazgeçemeyecek kadar Avrupalı hissetmeden, Batı'yı da Rusya'yı da eleştiren bir tutum içine” girmemiştir (Koyré, 1994: 10). Bu dönemde Alman halk bilimi ekolü aracılığıyla yerleşen

millet olma bilinci ve “ulusun ruhu” düşüncesi, halk anlatılarına yönelik ilgiyi artırmıştır. Sanatçıların önemli bir bölümü, halk temasına yönelmiştir. Sanat ve edebiyat çevrelerindeki öncü isimler, kendilerini çok farklı disiplinlerde uzmanlaştırdığından, halk bilimi araştırmalarına bizzat katkıda bulunmuşlardır. Rus aydınlanmacıları, bir yandan Batılılaşma hareketleri sayesinde Batılı modern akımlardan haberdar olmuş ve bunları eserlerine uyarlamaya başlamış; diğer yandan Rus modernleşmesinin aydınlanmacı idealleri hayata geçirmekteki yeterliği üzerine; daha doğru bir ifadeyle halkın kültürel gelişimine katkı sağlamaktaki başarısı üzerine sorgulayıcı bir tutum benimsemişlerdir.

Slavcılarının edebî eserleri, romantik edebiyat, ulusçuluk ve halk bilimi araştırmalarının kesiştiği bir kavşakta şekillenmiştir. Edebiyatçılar, Rus ulusal kimliğinin, Almanya ve Fransa gibi Avrupa kültürlerinin, başka bir ifadeyle Batı'nın tehdidi altında olduğu endişesine kapılmışlardır. Batılı değerlerin ülkeyi istila ettiğini, sadece yüksek sosyetenin değil halk kültürünün koruyucusu olan sade vatandaşın da yaşamını kökten dönüşüme uğratmaya çalıştığını düşünmüşlerdir. İronik biçimde, halk kavramını ulus kavramına eşdeğer gören millî bilinci, Alman kültürü yoluyla içselleştirmişlerdir. Bu fikir birliğinde, Fransız Devrimi'nin neden olduğu milliyetçi hareketlenmenin de payı olmuştur. Ancak tüm bu etkileimler Slavcılarını, söz konusu değerleri öğrendikleri Batı'ya karşı çekimser bir tutum sergilemeye itmiştir. Petro'nun davet ettiği Batılı bilim insanları tarafından ülkeye yayılan yeni bakış açısı ve değerler, kültürel muhafazakâr Rusları, hem bu değerlerin yaratıcılarıyla hem de onlarla tanışmalarına vesile olan Petro'yla karşı karşıya getirmiştir. Bu yaratıcı direniş, bir yüzyıl sonrasına da tesir edecek şekilde, gerçeküstü temaların yaygınlaşmasını sağlamıştır.

1800'lerin ikinci çeyreğinde, metafizik temalara yönelik artan bir ilgi söz konusu olmuştur. “Otuzlu yıllarda Rus aydınlarıyla soyluları arasında akıl dışı güçlerin varlığına, ruh çağırmaya, rüyalara ve fallara büyük bir ilgi” duyulmuştur (Günel, 1995: 111). Soylu salonlarına ve davetlere konu olan bu temalar, edebî eserlere

de yansımıştır. Rüya, fal, ispartizma, manyetizma, simya, önsezi gibi temalar, halk bilimi unsurlarını da daha cazip hâle getirmiş ve onlarla bütünleştirilmiştir. Günal da Rus aydın kesiminin önemli bir bölümünün 1830'lu ve 1840'lı yıllarda irrasyonalizme yönelik derin bir ilgi duyduğundan söz etmektedir (Günal, 1995: ix). Bu yeni eğilimle beraber Gotik ve folklor arasındaki yakın ilişki daha dikkat çekici hâle gelmiştir.

19. yüzyılda önem kazanan folklor çalışmaları ve etnografik araştırmalar da Gotik edebiyatın Rus topraklarındaki serüvenine katkıda bulunmuştur. Slav mitolojisinden ve halk inanışlarından ödünç alınan tema ve motifler, Rus Gotiğinin özgün kimliğini inşa eden temel unsurlar arasında yer almıştır. Bell'in de ifade ettiği gibi karanlık-fantastik masallara ilgi duyan herkesin bildiği üzere, Gotik ve folklorik anlatılar doğaüstü varlıklara, tehlikeli mekânlara, bunların altında yatan ortak motiflere ve yinelenen tematik gelenekler bakımından ortak kaynaklara sahiptir. Folklorun sözlü doğası, Gotik edebî metinlerin, geçmişi daha eskiye dayanan bu anlatı yapılarını özümsemişliğini düşündürür (Bell, 2020: 2). Aguirre ise Gotik edebiyatın sözlü türlerden efsaneye ve halk masalına, özellikle hayalet ve peri masallarına çok şey borçlu olduğunu, aynı zamanda doğası bakımından mitleri andırıldığını ifade eder (Aguirre, 2013: 3).

Slavcılar, geçmişe yönelik özlem duygusu ile hareket ettiklerinden, bu nostaljik arayış, onları halk edebiyatını ve Rus geleneklerini yeniden keşfetmeye yönlendirmiştir. Slavcı yeniden uyanışın Alman ekolü etkisiyle gerçekleştiği ve Rusların millî kimliğinin peşine, Alman ulusçu ekolünden etkilenerek düştüğü dikkate alındığında, Rus Gotiğinin Hoffmann'dan etkilenmesi doğal bir netice olarak görünmektedir. Rus yazarların Batılı değerlerle yakından tanışması, Gotik edebiyatın Slav folkloruna dayanan özgün bir formunun geliştirilmesini sağlamıştır. Çalışmanın üçüncü bölümünde, Jukovski'nin *Svetlana* ve Bestujev-Marlinski'nin *Korkunç Bir Fal* eserlerinde, Batı etkilenimiyle ortaya çıkan folklorik Gotik eğilimleri inceledik. Bu bölümde yer verdiğimiz eserlerde ise Gotik unsurları, "Slavcı uyanış" döneminin getirilerini dikkate alarak değerlendireceğiz.

Odoyevski: Bir Rus Aydın ve “Hakiki Rus Gotiğinin” Doğuşu

Bu bölümde ilk olarak Rus Gotik-fantastik edebiyatına önemli katkılar sağlayan çok yönlü entelektüel kişiliklerden biri olan V. F. Odoyevski'nin eserlerini ele alıyoruz. Rusya'nın Hoffmann'ı olarak anılan yazarı, Hoffmancılık kategorisine dâhil etmek yerine, Slavcı uyanış bölümünde inceliyoruz. Bu seçim, Odoyevski'nin eserlerinde kullandığı fantastik motiflerin, Batı'nın doğrudan bir uyarlaması olmaktan ziyade, devrin Rus düşüncesine hâkim olan tartışma ortamını yansıtmak amacıyla kullanılmasından kaynaklanıyor. Bu çabalarıyla Odoyevski, Slavcılar tarafından idealize edilen özgün yaşam şeklinin izini sürmekle kalmamış, bir kısmı halk inanışlarına dayanan gerçeküstü unsurları önceleyerek Slavcı uyanışın edebiyat ayağına önemli katkılarda bulunmuştur. Kendisini ne bir Slavcı ne de Batıcı olarak konumlandırmasına karşın Odoyevski, Batı'ya öykünme düzeyinde kalarak toplumsal refaha ve kültürel ilerlemeye hizmet etmeyen her türlü çarpık Aydınlanma idealini müstehzi bir dille eleştirmiştir. Saf tutmamış olmasına rağmen onun düşünceleri, Slavcıların görüşleri ile büyük ölçüde örtüşmüş ve bunların geliştirilmesine öncülük etmiştir. Zira kendisinin de mensubu olduğu *Bilgeseverler*'in [Любомудрие] dünya görüşünün önemli bir ögesini, romantik ulusçuluk teşkil etmiştir (Walicki, 2009: 137).

Odoyevski'nin millî eğilimli sanatsal yaratıcılığı, özgün Rus Gotik geleneğinin kurulmasına aracılık etmiş ve dünyaca tanınmasına katkıda bulunmuştur. 1800'lerden itibaren her Avrupa ülkesi, Gotik edebiyatın çeşitlemelerine yönelik farklı üslupları, korku unsurunun kullanımını, türü şekillendiren yerel inanışları ve toplumsal kabulleri ortaya koyabilmek için kendi terminolojisini oluşturmuştur. Fransa'da, günümüzün dedektif romanlarına karşılık gelen *kara roman* [roman noir], Almanya'da *korku romanı* [schauerroman] terimi kullanılmıştır. Bu ülkelerde özgün Gotik eserler kaleme alınmış ancak bunlar, 20. yüzyıla dek bu terim altında sınıflandırılmamıştır. Rusya'da ise uzun zaman sentimental edebiyata

özgü kabul edilen mistik temaları ve korku hikâyelerindeki gerçeküstü motifleri öne çıkarmak amacıyla *fantastik* [фантастика] kavramı bir şemsiye terim olarak benimsenmiştir. Rus Gotiğinden bağımsız bir akım olarak söz edilmesi ve onun edebî bir tür olarak geriye dönük biçimde tanımlaması ise ancak 20. yüzyılda mümkün olmuştur. Bu nedenle Cornwell, “Rus Gotiği” teriminin oldukça geç kabul gördüğüne, daha önce bu türün Rus romantizmi ya da fantastik kategorilerinde değerlendirildiğine dikkat çekmiştir (Cornwell, 1998; Cornwell, 2002).

Rus Gotiği’nin henüz bir tür olarak tanımlanmadığı ve romantik ya da fantastik edebiyat çerçevesinde incelendiği dönemlerde, çok çeşitli kaynaklardan beslendiği görülmektedir. Bu kaynaklar arasında, Rus folklorunun yanı sıra Avrupa edebiyatı aracılığıyla Rus okura tanıtılan Gotik temalar bulunur. Hoffmann öyküleri, Fransız fantastik ve *frenetik edebiyatı* [la littérature frénétique] bu harmanın unsurları arasında yer alır. Cornwell’e göre özgün ve “hakiki” Rus Gotik yazını [genuine Russian Gothic writing] ancak Odoyevski’nin 1825-1844 yılları arasında kaleme aldığı eserlerinde ortaya çıkmıştır (Cornwell, 1998: 146).

Prens Vladimir Fyodoroviç Odoyevski (1803-1869) 19. yüzyıl Rusyası’nın çok yönlü simalarından biridir. Tam anlamıyla bir hezârfen, başka bir deyişle bir polimat ve bir “Rönesans adamı” olan romantik yazar, aynı zamanda düşünür, müzikolog, eğitimci ve hayırsever kimlikleriyle tanınır. Prens V. F. Odoyevski, kökleri Rurik Hanedanı’na dayanan soylu bir aileye mensup, çok yönlü eğitim almış, donanımlı bir Rus aydınıdır.

V. F. Odoyevski ve Öyküleri adlı çalışmasında Günal, pek çok yazarın sanat yaşamında bir geçiş dönemi olarak görülen romantizm akımının, Odoyevski için daimî bir yönelim olduğunu vurgular. 19. yüzyılın ilk çeyreği geride bırakılırken Rus edebiyatı da yönünü realizme çevirmiştir. Ancak Odoyevski için gerek romantikler tarafından benimsenen Alman düşünür Schelling’in görüşleri gerekse akımın kendisi etkisini sürdürmüştür. Romantik kimliğinin sürekliliği, Odoyevski’yi devrin öteki yazarlarından ayırmıştır (Günal, 1995: i).

Yazar, dinamik bir düşünsel tartışma ortamında yer almış dönemin pek çok ünlü bestecisini evinde konuk etmiştir (Cornwell, 1998: 2). Sadece edebiyatta değil ilgilendiği ve faaliyet yürüttüğü başka alanlarda da, ulusçu sanatçıları desteklemiştir. Rus besteci Mihail Glinka'nın ve onun takipçilerinin ulusal üslubuna hayranlıkla yaklaşmış ve yapıtlarının tanınmasına katkıda bulunmuştur. Ayrıca Rus konservatuvarlarının kurulmasına da destek vermiştir. Bir müzik eleştirmeni olması dolayısıyla Batılı bestecilerin hayat hikâyelerinden etkilenerek öyküler kaleme almıştır. Bazı öykülerinde Bach ve Beethoven gibi müzisyenleri anlatı figürü olarak kullanmıştır. *Rus Geceleri* adlı başyapıtında altıncı gece için Beethoven'ın, sekizinci gece için Bach'ın hayatını öykülemiştir.

Odoyevski'nin birbirinden oldukça uzak disiplinlerdeki başarısını anlayabilmek için öncelikle Cornwell'in (1998: 3) ona atfedildiğine dikkat çektiği "Rönesans adamı" [Renaissance man], başka bir deyişle hezârfen/polimat kavramına daha yakından bakılmalıdır. Avrupalı düşünce ve bilim insanları gibi Rus aydınlanmacıları da, sosyal bilimler ve fen bilimlerinde aynı anda faaliyet göstermiş, öte yandan sanatsal yaratıcılıkla meşgul olmuşlardır. Çok sayıda yabancı dil öğrenmiş, üstelik bu dillerin hepsini yetkin biçimde kullanabilmişlerdir. Bu isimler, kültürel arenadaki çok çeşitli dallarda derinlikli bilgi sahibi olmaları beklenen ve Rus entelijansiya-sını Avrupa ülkelerinde de temsil eden aydınlanmacılardır. Bu nedenle Odoyevski'nin çok yönlülüğü, aldığı eğitimin çeşitliliğinde yatmaktadır. Odoyevski, "felsefe, dil, edebiyat ve çeviri, din, psikoloji ve mantık" (Günel, 1995: v) gibi çok çeşitli alanlarda dersler görerek yetişmiştir. Alman düşüncesi ile tanışıklığı da bu yıllara dayanmaktadır.

Odoyevski, Çarlık Rusyası'nın sosyal problemlerine ışık tutan öyküler kaleme almıştır. Yazar, ilk olarak Schelling felsefesini benimseyen entelektüel çevreler arasında tanınmıştır. Bu merakı, isminin Rusya'nın en ünlü eleştirmenlerinden biri olan Belinski ile birlikte anılmasını sağlamıştır. Belinski ve Odoyevski, birbirlerinin eserlerine aşına olmalarına karşın ilk kez 1839'da Petersburg'da

tanışma fırsatı bulmuştur. Tamamen farklı sosyal çevrelerden gelmelerine, farklı geçmişlere sahip ve düşünsel yönden taban tabana zıt olmalarına karşın Schelling'in felsefesine duydukları ilgi onları bir araya getirmiştir (Cornwell, 1984: 6). Odoyevski, Avrupa roman-tizminin köklerinde yer alan ezoterik ve okült felsefeyle de yakından ilgilenmiştir. Alman ve Fransız mistisizmi etkisiyle eserler yazmış, bazı fantastik öyküleri ve bilhassa *Rus Geceleri* (1844) içinde yer alan öyküleriyle Gotik türe katkıda bulunmuştur.

Odoyevski'nin Fantastik Öykü Sanatı başlıklı çalışmasında Küçük, yazarın sanat yaşamının *Mnemozina* yıllığının yayım çalışmalarına ağırlık verdiği ve *Bilgeseverler* topluluğuna mensup olduğu ilk dönem; 1830'larda başlayan ve *Rus Geceleri* adlı başyapıtına tesir eden felsefi-mistik idealizm dönemi ve 1840'ların ortalarında başlayarak 1960'larda da devam eden, Rus yaşantısına yönelik yoğun bir ilgi ve sorgulama faaliyeti ile belirginleşen bilimsel realizm dönemi olmak üzere üçe ayrıldığını ifade eder (Küçük, 2009: 3).

Odoyevski, öykülerindeki fantastik unsurlar dolayısıyla "Rus Hoffmann", "Rus Goethe" gibi isimlerle anılmıştır. Bu kıyaslamalar da Rus edebiyatının gelişiminde Alman etkisinin bir kez daha vurgulanmasına yol açmıştır. Öte yandan Odoyevski'nin Hoffmanncı türde tipik fantastik hikâyeler yazması ve müzik eleştirisi alanında söz sahibi olması, Hoffmann ile kıyaslanmasına neden olmuştur. Zira Hoffmann, yalnızca Romantik bir edebiyatçı değil aynı zamanda Rus bestecilere ilham kaynağı olan ve eserleri opera sahnesine uyarlanan bir müzik eleştirmeni olarak ün kazanmıştır.

Odoyevski'de Aydınlanma Eleştirisi

Çok yönlü ve donanımlı bir Rus aydını olan Odoyevski, sadece kendi ülkesindeki yenileşme hareketleri üzerine fikir yürütmemiş, aynı zamanda Batı dünyasının kılavuzu hâline gelen bilimsel devrimi, Aydınlanma düşüncesini ve sanayi toplumuna geçişin neticelerini de muhakeme etmiştir. Çağının ötesinde fikirler geliştiren bir düşünür olarak Odoyevski, bir benzerini ancak 1920'lerde

görebileceğimiz derinlikli bir Aydınlanma eleştirisi ortaya koymuştur. Eleştirilerini bilimden teolojiye, tarihten siyasete, felsefeden müzikolojiye, ekonomiden estetiğe uzanan çok perspektifli bir çerçevede dile getirmiştir. Odoyevski düşüncesinde Aydınlanma, diyalektik bir yaklaşımla değerlendirilmiştir.

Hegel düşüncesinin izinden giden Batıcılardan ziyade, Schelling felsefesini benimseyen Slavcılara daha yakın kabul edilmesine karşın Odoyevski, her iki kutbun mensupları tarafından, “bıtaraf” olduğu gerekçesiyle tenkit edilmiştir. Slavyanofil Homyakov’a bir mektubunda: “Tuhaf bir kaderim var; sizin nazarınızda Batıcı ve ilerlemeci iken Petersburg nezdinde düpedüz gerici ve mistik birisiyim. Böyle görünmem hoşuma gitmiyor değil çünkü bu, hakikate götüren tek bir ince yol üzerinde olduğumun bir işaretidir” diye yazar (Odoyevski, 2020). Odoyevski’nin tarafsızlığı, pragmatik bir düşünme biçiminden ileri gelmemiştir; aksine o, devrin salt faydacılığa dayalı yaşam ilkelerine ve sonuçlarına derin bir öfke beslemiştir. Odoyevski düşüncesinde radikalizm, toplumsal ilerlemenin ve özgürlüğün önündeki en büyük engel olarak kabul edilmiştir. Bu nedenle yazar, devrin hâkim görüşlerini sağduyudan yana tavır alarak ince bir süzgeçten geçirme gereği hissetmiştir.

Odoyevski düşüncesinde sert bir dille eleştirilen isimlerin başında İngiliz filozof Jeremy Bentham (1748-1832) ve İngiliz politik iktisat teorisyeni Thomas R. Malthus (1766-1834) gelmektedir. Toplumun rasyonel ve pragmatik ilkeler doğrultusunda denetlenmesi gerektiğini ileri süren Bentham, günümüzde hâlâ en çok incelenen tasarımlardan biri olan “panoptikon”un da yaratıcısıdır. Bu tasarıma göre devamlı izlendiği sanısına kapılan mahkûm, gardiyan tarafından gözetlenmediği durumlarda da otokontrollü davranacaktır. Malthus da Bentham gibi dönemin denetimci ve tahakkümcü görüşlerinden etkilenmiş, geliştirdiği nüfus kuramı ile büyük tartışmalara neden olmuştur.

“Bu nüfusun tamamını beslemeye tabiatın gücünün yeteceğini mi düşünüyorsunuz? [...] Bakın, ben her şeyi önceden

hesapladım: Nüfus artışı, 1, 2, 4, 8 gibi geometrik oranda, tabiatın yükü ise 1, 2, 3, 4 gibi aritmetik oranda gerçekleşecektir. [...] İnsanların ve dünyanın mutluluğunu düşünmeyin; savaşların, salgınların, soğukların, isyanların tabiatın yanlış yasalarını yok etmesine izin verin ancak o zaman her iki ilerleme de birleşebilir ve her bir ferдин suç ve yoksulluğundan toplumun kendi varlığını sürdürebilme ihtimali ortaya çıkar.” (Odoyevski, 2020: 32).

Odoyevski Malthus'tan “toplum için katı, matematiksel forma bürünmüş yasalar” çıkararak, sözümona “tabiatın hatasını” düzelteceğini vadeden bir kimse olarak söz etmektedir. Zira Malthus'a göre nüfus artışı ile besin artışı arasındaki dengeyi sağlamak üzere nüfusun salgın gibi etkenlerle dizginlenmesi doğal bir durumdur. Bu nedenle nüfus artışının olabildiğince, bilhassa yoksul kesimler arasında kısıtlanması gereklidir.

“Bu fikirleri kimse yadırgamıyordu, sıradan bir görüşmüş gibi tartışıyorlardı... [...] kaba bir materyalizme dayanan Malthus'un düşünceleri, erimiş kurşun gibi parlamentonun yüksek makamlarından topluma doğru akıyor, aslı unsurlarını yakıyor ve alt katmanlarda donarak tuhaf şekiller alıyordu. Bu olayda belki de tek teselli, Malthus'un insanlık tarihinin son saçmalığı olmasıydı. Bu yolda daha fazla ilerlemek imkânsızdı.” (Odoyevski, 2020: 32-33).

Odoyevski'nin pozitivistliğe yönelik eleştirisi, Aydınlanma karşıtı bir akım olarak kabul edilen Gotik edebiyatın temel düsturu ile örtüşmüştür. Gerek tema gerekse biçim bakımından Odoyevski'nin eserleri, Aydınlanma düşüncesinin edebiyattaki izdüşümü olan klasisizmin katı ilkelerine taban tabana zıt düşmüştür. “Gotik Romanda Aydınlanma Karşıtlığı” başlıklı çalışmalarında Yavuz ve Geçikli, romantik akım gibi Gotik romanın da, “Aydınlanma ideallerinin sorgulandığı bir platform” oluşturduğuna dikkat çekerler. Gotik edebiyatçılar, Aydınlanma ideallerinin kendisinden ziyade,

bunların hayata geçirilme yöntemlerinden ve savları ile örtüşmeyen yıkıcı sonuçlarından rahatsızlık duymuştur (Yavuz & Geçikli, 2008: 175-176). Pala-Mull, Gotiğin edebiyattaki canlanışının, Aydınlanma'nın akla yaptığı vurguya bir karşı çıkış olarak değerlendirilebileceğini ifade eder. Vampirler, ölümsüzler, canavarlar ve hayaletlerin yaşadığı dünyanın, Akıl Çağı'nın yasalar ve kurallar doğrultusunda açıkladığı bir dünyaya, rasyonel düşünceye ve duyguların reddine karşı estetik ve düşünsel bir başkaldırı olarak ortaya çıktığına dikkat çeker (Pala-Mull, 2008: 10). Botting ise Gotik edebiyatın, aydınlanmacı değerlerin öteki yüzünü açığa çıkardığını ifade etmektedir (Botting, 1995: 1). Bu bağlamda gerek düşünsel arka planı, gerek izlekleri gerekse üslubu bakımından Odoyevski yazını, Aydınlanmaya karşı eleştirel bir bakışa sahip olduğunu açıkça ilan etmekle kalmamış, aynı zamanda politik bir tavır olarak benimsediği Gotik edebiyat aracılığı ile onun toplumlara felakete sürükleyen köktenci kavrayışına karşı çıkmıştır.

Piranesi'nin Düşsel Hapishaneleri

Opere del Cavaliere Giambattista Piranesi (1832) adlı öykü, Odoyevski'nin başyapıtı sayılan *Rus Geceleri*'nde [Русские ночи] yer almaktadır. Kurgu içinde kurgu tekniği ile kaleme alınan eser, dört arkadaşın gece toplantılarında bir araya gelerek okudukları çeşitli el yazmalarından ve bunlardan yola çıkarak yürüttükleri entelektüel tartışmalardan oluşmaktadır. Cornwell, bu grupta yer alan Faust adlı karakterin, Batı'nın burjuva kapitalist sistemine yönelik güçlü ithamlarının, Odoyevski'nin ilerleyen dönemlerde kaleme aldığı yazılarında hemen hemen aynı şekilde yer aldığını ifade eder (Cornwell, 2015: 85), dolayısıyla bu eserde yazarın sesi ni temsil eden kişi Faust'tur. Dokuz gece boyunca süren toplantıların üçüncüsü, Faust'un arkadaşına ait bir el yazmasını okumasıyla başlar.

Müellifin yaşlı ve ağırbaşlı bir tanıdığı, bibliyomaniden muzdariptir. Parasını son kuruşuna dek sahaflarda harcar. Bu hevesi uğruna ülke ülke seyahat eder. İtalya kentlerinde dolaşırken daha

sonra Piranesi olduğunu öğreneceğimiz tuhaf bir adamla karşılaşır. Bibliyoman adamın tesadüf eseri elinde tuttuğu mimari gravürler derlemi, Piranesi'ye aittir. “Tuhaf adam, gravürleri dikkatle inceliyor, boyalı sütunları parmaklarıyla ölçüyor, elini kafasına dayayarak derin düşüncelere dalıyordu.” (Odoyevski, 2020: 47). Piranesi'nin külliyatı “inşası için milyonlarca insan, muazzam servet ve asırlara ihtiyaç duyulan devasa yapıların projeleri”nden; Gotik yapılar gibi yüzyıllarca sürecek, masraflı, zahmetli ve neredeyse imkânsız tasarımlardan oluşmaktadır.

“Beni en çok etkileyen de ciltlerden birisinin bütünüyle farklı türden yeraltı yapılara ayrılmış olmasıydı. İçinde sonsuz kemerler, dipsiz mağaralar, zindanlar, zincirler, sarmaşık kaplı duvarlar ve dahası, suçlu insan imgesinin icat ettiği her türlü infaz ve işkence süslemeleri...” (Odoyevski, 2020: 48).

Karşısında duran kişinin Piranesi olduğunu öğrenen anlatıcı, mimarın 1778 yılında yaşamını kaybettiğini dikkate alarak duyduklarına inanmakta güçlük çeker. Oysa bu tuhaf adam, Piranesi'nin acı çeken ruhunun cisimleşmiş hâlidir. Yapıtlarını bir türlü tamamlayamadığı için azap içinde kıvranan ruhu, huzura kavuşmasına izin vermemiştir.

“Zindanlarımın kitabı, zihnimdekilerin yüzde birinin tasvirini ancak içeriyordur. Deham, bu mağaralarda ıstırap çekiyordu; nankör insanlar tarafından göz ardı edildikçe o zincirlere vuruluyordum... Çektiğim bu zemheri acıların yol açtığı zevkle ruhun ıstıraplarını bedenim ıstıraplarına dönüştüren yeni işkenceler hayal ediyordum; tek teselli kaynağım, duyduğum bu cehennem zevkiydi.” (Odoyevski, 2020: 51).

Mimar Piranesi, gün geçtikçe yaşlandığını hisseder ve birileri çıkıp ona şans verse bile ömrünün inşaatları tamamlamaya vefa

etmeyeceğini düşünür. Piranesi, çağdaşlarını utandırmak ve gelecek nesillere nasıl bir değeri göz ardı ettiklerini kanıtlamak amacıyla projelerini bastırmaya karar verir. Coşkuyla işe koyulur, gece gündüz çalışır böylece projeleri tüm dünyaya yayılır. Ancak bir çıkmaza giren Piranesi, sanatçının yarattığı her yapıtta, işkenceci bir ruhun ortaya çıktığını acı tecrübeleri neticesinde öğrenir. Her bina, her resim, her çizim, bu işkenceci ruhun yuvası hâline gelir. Piranesi'ye göre bu ruhlar kötücül özellikler taşırlar. Yaşamayı, çoğalmayı severler ve yaratıcılarına kapalı kapılar ardında eziyet ederler.

“Gözlerimi ilelebet kapatır kapatmaz, etrafımı saraylar, odalar, evler, kaleler, tonozlar, sütunlar şeklindeki hayaletler sarıverdi. Hep birlikte heybeleriyle beni ezmeye ve korkunç kahkalar atarak benden hayat istemeye başladılar. O andan itibaren huzur nedir bilmiyorum; hayat verdiğim ruhlar peşime takıldı, bir yandan devasa bir kemer bana sarılıyor, öte yandan kuleler kocaman adımlarıyla peşimden koşuyor; bir başka yandan önümde dev çerçeveli camlar sallanıyor. Bazen beni kendi zindanlarıma hapsediyor, dipsiz kuyulara atıyor, kendi zincilerime vuruyor, harabe mahzenlerden üzerime küf kokan soğuk su yağıdırıyorlar; icat ettiğim tüm işkence yöntemlerini denemeye zorluyorlar.” (Odoyevski, 2020: 52).

Odoyevski, Gotik-romantik edebiyatın tipik temalarından biri olan “sanatçının trajik hayat hikâyesini”, İtalyan mimar ve gravür sanatçısı Giovanni Battista Piranesi'ye (1720-1778) ithafen kaleme almıştır. Gotik çizimleriyle ünlene ve yapıtlarındaki karamsar atmosferle ardıllarına ilham kaynağı olan Piranesi, hapishaneler ve mahzenler gibi Gotik hayal gücünü harekete geçirecek mekân tasarımları yapmıştır. *Düşsel Hapishaneler* anlamına gelen *Carceri d'invenzione* adını verdiği on altı eserden oluşan seride, işkence aletleri ve basamakları hiçbir yere ulaşmayan karmaşık merdivenlerle dolu ürkütücü mahzenler betimlemiştir.

Davenport-Hines, Hristiyan düşüncesinin doğal bir sonucu olarak hapishanelerle cehennemin ilişkilendirildiğini ifade eder. Cehennemi simgeleyen mahzenler de, hak edilen cezanın çekileceği klostrufobik bir yalnızlık duygusu uyandırmaktadırlar (Davenport-Hines, 2005: 236). Sanat yaşamını tamamlanması mümkün olmayan muazzam yapı tasarımlarına ve cehennemi imleyen hapishanelerle mahzenlerin çizimine adanmış Piranesi, yalnızlık içinde çalışmış ve “dış dünyayla ancak hayal gücünün kullanışlı hâle getirebileceği şeyler için” ilgilenmiştir (Davenport-Hines, 2005: 239). Piranesi, yabancı turistlere satmak için çizdiği *Roma'dan Manzara-lar* serisinde bile Yunan heykelleri yerine Gotikleştirilmiş figürleri ve grotesk bedenleri betimlemiştir.

“Roma’daki en kangrenli sakatları ve kamburları çizmeye koyuldu. Çarpık bacakları, kırık kolları, çıkık kalçaları resmetmeyi seviyordu ve uyumsuz korku unsurlarından birini bir kilise kapısının yanında bulduğu an, sanki bir Apollon heykeli keşfetmiş gibi hissediyor ve onu çizmek için evine koşuyordu.” (Mayor’dan akt. Davenport-Hines, 2005: 240).

Odoyevski’nin öyküsü, iki bakımdan Gotik özellik taşımaktadır. Eser, sanatçıyı sefaletle sürükleyen sıra dışı tutkuları ve aşırılıkları konu edinmektedir ve eserin gerçeküstü motifleri, doğrudan Gotik üslubu benimsemiş bir sanatçının karanlık tasarımlarına dayanmaktadır. Aşırılık, birer saplantı hâline gelen meraklar, kontrol edilemeyen tutkular, düşsel taşkınlıklar ve hezeyanlar Gotik edebiyatın yaygın konuları arasında yer almaktadır (Botting, 1995: 1; Snodgrass, 2005: 258).

Öyküde işlenen çaresizlik, delirme ve toplumdan dışlanma, hem romantizmin hem de Gotik-romantiğin önemli motiflerindedir. Piranesi’nin çizimlerine aşına olan okurlar, yazarın ne denli korkutucu bir evrenden söz ettiğini çabucak kavrarlar. 18. yüzyılda çağdaşları aydınlığı resmederken karanlığın peşine düşen Piranesi’nin ruh hâli, Odoyevski tarafından olağanüstü güçler sayesinde

hareket kabiliyeti kazanan mimari unsurlarla yansıtılmıştır. Piranesi'nin 1745 yılında başladığı bu seride, insanların kendileri için yarattıkları cehennemler betimlenmiş, kişinin kendi kendisine uyguladığı cezanın ve umutsuzluğunun imgesi hüküm sürmüştür (Davenport-Hines, 2005: 237). Ancak *Rus Geceleri* adlı “felsefi çerçeve hikâyede” (Cornwell, 2015: 67) yer alması nedeniyle eserin Gotik anlatılar için tipik kabul edilen karanlık ve korkutucu bir atmosfere sahip olduğunu söylemek güçtür. Bu yönüyle Odoyevski, Gotiği dilsel bir üslup olarak kullanan yazarlardan ayrılır. Yazar, Gotik unsurları konu, olay örgüsü, motifler ve karakterler düzeyinde alıp devrin felsefi tartışmalarını yansıtma kaygısıyla kurguladığı bir akşam sohbetleri dizisinin içine yerleştirir. Bu öyküde Piranesi'nin peşini bırakmayan karabasanlar, bir grup entelektüelin gözünden yorumlanır. Odoyevski'nin tekniği, öyküdeki korku atmosferinin sürekliliğini engelliyorsa da, dört arkadaşın sohbeti sanatçının trajedisini ve zihnini ele geçiren korkunç tahayyülleri yaratan sosyal koşulları anlama çabasına dönüşmektedir.

Scott'a (1975) göre Piranesi, tasarımlarını Burke'ün *Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Felsefi Bir Soruşturma* eserinin okurlarıyla yaptığı sohbetlerden etkilenerek geliştirmiş olabilir. Çalışmanın ilk bölümünde de değinildiği gibi bu eser, Gotik teorinin form kazanmasında önemli bir tema olan “yüce”nin [sublime] kavramsallaştırıldığı temel metin olarak kabul edilmektedir. Piranesi'nin çizimlerdeki karanlık atmosfer; sonsuzluk ve sıkışma duygusunu aynı çerçevede buluşturan hapisane tasarımlarına hâkim olmuştur. Onun çizimlerinde işkence aletleri, makineler, halatlar sadece işkence uygulamalarına hizmet edecek şekilde, başka hiçbir işlevi olmayan korkutucu nesnelere mahzenlerde bekletilir. Piranesi'nin Gotik zindanlarının zemininde motorlar, makineler, tekerlekler, kablolar, vinçler, kaldıraçlar, halatlar gibi çeşitli aletler bulunur, bu araç gereçlerin hepsi, muazzam ve karşı konulamaz bir cezalandırma erkini sembolize eder ve işkence aletlerini çağırıştırır. Duvarların kenarları boyunca yukarıya ve aşağıya uzanan merdivenler biraz daha ileriye doğru takip edildiğinde, bu sonsuz merdivenlerin aslında hiçbir yere varmadığı, ileriye bir

adım dahi atmanın mümkün olmadığı fark edilir. Bu yanılsama, tasarımları dikkatlice inceleyen birinin, köşeye sıkışmış ve boğulmuş gibi hissetmesine neden olur.

“Bunlar, sanığın daima, az önce geçtiği galerinin ötesindeki merdivenden oluşan binalara açılan galeriler boyunca kör gibi dolaştığı, metrelerce yüksekliğe sahip bir keşmekeş içinde bir manyaklar, mahzenler, hapishaneler, işkence odaları, sonsuz merdivenler karabasanını temsil ediyordu. Üzerindeki figürün sürekli ilerlediği ama hiçbir ilerleme kaydedemediği bu sonu gelmez merdivenlerin verdiği mutsuzluk, resme bakan kişinin canlılığını felç eder gibidir.” (Samuel’den akt. Davenport-Hines, 2005: 240).

Piranesi’nin tasarımları, inşa edilmesi imkânsız geometrik özelliklere sahiptir. Odoyevski de, bir türlü huzur içinde ölmeyi başaramayan mimarın saplantı derecesine varan heveslerinin anlamsızlığını, tasarımlarının “imkânsız nesnelere” üzerine kurulduğunu bu nedenle vurgulamıştır. “İmkânsız nesnelere”, gerçekte bulunmayan, hayata geçirilmesi mümkün olmayan, sadece resmedilebilen ve optik yanılsama yaratan tasarım nesnelere dir. Odoyevski, bu tasarımların gerçekleşmesi için milyonlarca işçi ve yüz yıllarla ölçülebilen vakit gerektiğini belirtir. Gotik katedraller form bakımından “imkânsız nesne” olmasalar da, boyutları, işçiliği ve maliyeti bakımından inşa edilmeleri ve tamamlanmaları, neredeyse olanaksız addedilmiştir. Ancak bu yapıların, içlerinde taşıdıkları imkânsız nesne ruhunun aksine, somut bir biçimde kent meydanlarını işgal etmeleri, başlı başına bir tezat oluşturmuştur.

Odoevski, hem işlediği temalar hem de geçmiş zamanlara yönelik merakı dolayısıyla Gotik imgeleme aşına bir yazardır. Piranesi’nin yaşam öyküsü ve idealleri üzerine bir tartışma yürüten kahramanları, bir yandan akıl çağında karanlığın galip gelemeceğini ileri sürmekte; öte yandan sanatçının trajedisini Gotik-romantik bir duyarlıkla değerlendirmektedirler.

Odoyevski'nin Gotik Kısa Öyküleri

Odoyevski'nin Gotik antolojilerinde yer verilen öyküleri, mesel türünde anlatılardan, yergilerden ve sosyal eleştiri amacıyla kaleme alınmış hayalet hikâyelerinden oluşmaları dolayısıyla teknik ve tematik çeşitlilik gösterirler. Söz konusu öykülerin bir bölümü, satirik tonlarının ağırlığını hissettirmesi dolayısıyla Gotik motiflerden sadece olay örgüsünü geliştirmek amacıyla ve dönemin beğenilen akımlarına gönderme yapmak gayesiyle kullanılmışsa da, Rusçadan dünya dillerine “Geçit Vermeyen Ev” (Günel, 1995; Küçük, 2009), “İssiz Ev” (The Uninhabited House) (Cornwell, 1998), “Unutulmayan Ev” (The Unforgettable House) (Sıtina, 2015) gibi isimlerle çevrilen öykü [Необойдѣнный дом], örneklerinden ayrılarak tekinsiz atmosferiyle öne çıkmaktadır. Öykü, kaybolma, kısır döngü içinde yinelenme ve kötücül ikizle [doppelgänger] karşılaşma gibi Gotik motifleri işlemektedir. Bu öyküdeki tema ve motifler, yazarın Piranesi'nin “düşsel hapishaneler”inde yansıtmaya çalıştığı çıkmaz, labirent, sıkışma gibi imge ve duyguları anımsatmaktadır. Bu nitelikleriyle “geride bırakılmayan ev”, “etraftan dolaşılamayan ev”, “önünden geçip gitmenin mümkün olmadığı ev” anlamlarını da içerimleyen başlık, evin lanetinden kaçınmanın ve ondan kurtulmanın imkânsızlığını ima etmektedir.

1842 yılında okurla buluşan öyküde, dönüp dolaşıp aynı yere varmak ve sınırlandırılmış bir uzamdan kurtulamamak, tekinsiz motifler olarak kullanılır. Ormanın derinliklerinde yolunu kaybeden yaşlı kadın, defalarca aynı evin önüne geldiğini, yolunun hiç değişmediğini fark eder. Kadın yolunu bulmaya çalışırken aradan yıllar geçmiştir. İlk yolculuğunda karşısına evin küçük oğlu, ikincisinde genç bir adam ve üçüncüsünde ise yaşlı bir katil çıkar; oysa üç figür de aynı kişidir. Geçen zaman kadın tarafından birkaç saat gibi algılanırken tekinsiz figürler eve her varışında aradan onlarca yıl geçtiğini ifade ederler. Yaşlı kadınla öteki öykü kişilerinin zaman algısı arasında gerçekliğin sorgulanmasına neden olacak kadar büyük bir fark vardır. İlk karşılaşmalarında bir çocuk olarak tanıdığı tekinsiz karakter, bir sonraki görüşmeye ilişkin ipuçları sunarak

evde bir cinayet işleneceğini haber verir. Nitekim on yıllar sonra (kadının bakış açısına ya da zaman algısına göre birkaç saat sonra) karşısına dikilen ve önceki iki kişinin kötücül ikizi [doppelgänger] olan yaşlı adam, cinayet işlediğini itiraf eder. Yazarın en tekinsiz hikâyelerinden biri olan eser, hiciv öykülerinde yakaladığı ironik tondan ayrışarak bir korku hikâyesi formunda öne çıkar (Odojevski, 1992: 149).

Yazarın Gotik eğilimler gösteren bir başka eseri olan *Tuluatçı* [Импровизатор] öyküsü, çapraşık bir Faust hikâyesidir. İlham perisini kaybeden bir şair olan Kipriyano, hastalarını sihirli şuruplarla tedavi eden ve büyücü olduğu ileri sürülen Dr. Segeliel'in yardımıyla sınırsız bilgiğe sahip olmayı diler. Ancak Kipriyano, doktorun vadettiği mutluluk reçetesinin, kendisini yaşamın keyifli yönleri karşısında önce derin bir sorgulamaya, ardından derin bir uyumsuzluk ve isteksizliğe sevk edeceğinin bilincinde değildir.

“Sana vereceğim yetenek, senin bir parçan olacak; o seni bir an için bile bırakmayacak. Seninle büyüyecek, olgunlaşacak ve seninle ölecek. Anlaştık mı? [...] Her şeyi görecek, her şeyi bilecek, her şeyi anlayacaksın, kabul mü? [...] Gizli büyüden nasibini al; nesirde ve nazımda, soğukta ve sıcakta, gerçekte ve rüyada, masada ve yerde, bıçakla ve kalemle, elle, dille, parmakla güzel ve kolay, gülerak ve ağlayarak her dilde her şeyi anla her şeyi oku, konuş ve yaz, güldür ve ağlat...” (Odojevski, 2020: 170-171).

Kipriyano dileğine kavuşur ancak sonsuz hikmetin yükü altında ezilir. Artık yaşadığı her anı, rasyonel bir gözle sorgulamaya başlamış ve sıradan bir insana yaşama sevinci veren doğal seyirden kopmuştur. Öykünün sonunda Kipriyano, tüm şöhreti ve servetini geride bırakarak meddahlık yapmaya başlar. Bu öykü, hep daha fazlasını bilmenin peşindeyken bir meczuba dönüşen sanatçının hikâyesidir. Meczup, sahip olduğu özel bilme yetisi nedeniyle cezbe kapılmış kişidir ancak bilge olmasına rağmen toplumdaki dışlanır. Odojevski bu öyküsünde, sonsuz bilgiyle deliliğin iç içe

geçtiği bir anlayışı yansıtmış ve Gotiğin başlıca izleklerinden *unheimlich* olana; “sır olarak kalması gerektiği hâlde açığa çıkan şeylere” temas etmenin insana sadece mutsuzluk getireceğini, karamsar bir Faust çeşitlemesiyle ortaya koymuştur.

Yazarın Almanya’nın Orlach bölgesinde yaşayan Enhen’in (ya da Anchen) hikâyesini anlattığı *Orlachlı Köylü Kızı* (Орлахская крестьянка) öyküsünde olaylar, yine bir çerçeve hikâyenin içinde geçer. Sohbet nakledilen öyküye göre köylü kızına hayaletler musallat olur. Bir kadın hayalet, ondan eski evini yıkmasını ister. Bu evde, kaybettiği iki evladının yattığını söyleyen hayaletin anlattığı olaylar, dört yüz yıl önce yaşanmıştır. Yazar bu öyküsünde, hayalet hikâyelerinin tipik biçimsel özelliklerinden faydalanır; Gotik bir atmosfer yaratmak adına, Alman romantiklerinin ve (*Hayaletler* adlı öyküsünde) Turgenyev’in de başvurduğu gibi hayaletin kesik heceler hâlinde duyulan, belirsiz konuşmasını kullanır. Hayalet kırık bir sesle ve kesik cümleler hâlinde, evin yıkılmasını talep eder. O günden itibaren hayalet, sık sık köylü kıza görünmeye başlar. Enhen zamanla bu garip yaratığa alışır, ayrıca kadının neden acı çektiğini, evi neden yıkmak zorunda olduğunu öğrenmek ister. Ancak hayalet tüm soruları belli belirsiz, iç çekerek üzgün ve kısa cümlelerle yanıtlar, bir süre sonra kadın, tamamen gözden kaybolur. Enhen, evi yıkmayı kabul ederek iyicil hayaletin son arzusunu yerine getirmiş olur ve üzerine çöken lanetten kurtulur. Evin temelinden, hayaletin rivayetini doğrulayan insan kemikleri çıkar. Öykünün bitimiyle birlikte, temanın Alman masallarına dayandığına ilişkin bir sohbet yürütülür, daha sonra Gotik-romantik “çerçeve öykü” tekniğine uygun şekilde toplantı sona erer ve misafirler dağılmaya başlar (Odoyevski, 2007: 409).

Kendini belirli bir felsefi ekole ya da yükselen milliyetçilik hareketleri paralelinde yaygınlaşan düşünsel kalıplara körü körüne bağlamayan Odoyevski, Rus ruhunun tahribatından duyduğu hayal kırıklığını öyküleri aracılığıyla yansıtmıştır. Buna karşılık kültürel geçmişlerine sahip çıkmak isteyen düşünür ve sanatçıların, söylemlerine tezat teşkil edecek şekilde sonuçsuz eylemlerle

oyalandıklarını, *Kukla Hikâyeleri* dizisiyle [Цикл «Сказки о кукле»] dile getirmiştir. Cornwell’in Gogol tarzı garip birer kara mizah örneği olarak nitelendirdiği bu öykülerde (1998: 150) dönemde yükselen Slavcı ilkelerin hayata geçirilememesi, ruhuna Batı zihniyeti zerk edilmiş tekinsiz kuklalar ve onların millî vasıflarını etkisiz hâle getiren yabancı bileşenlerden elde edilen demonik iksirler yoluyla eleştirilmiştir.

Rus topraklarında canlanarak ülkenin geleceğini “eski güzel günlerde” arayan, yaşam biçiminde geçmişe yönelik bir özlemi yansıtan Slavcı uyanış, melez bir hareketi ifade etmiştir. Batı taklitçilerine derin bir tepki duyan ve Batıcıların karşı kutbunda yer alan bu akımın taraftarları, millet olma bilincini, Batılı hareketleri gözlemleyerek yaymıştır; bilhassa Alman düşünür ve edebiyatçı Johann Gottfried Herder’in (1744-1803) milliyetçilik kavrayışından etkilenecek millî kimlik arayışını entelektüel çevrelerde tartışmıştır. Bu süreçte “tepeden inmece modernleşmeye” yönelik tepkiler, aydınları Batıcılar ve Slavcılar olarak iki gruba bölecek denli şiddetli yaşanmıştır. Bu nedenle Cornwell, Odoyevski’nin *Rus Geceleri* adlı başyapıtının uzun epilog bölümünün, 1820’li ve 30’lu yıllar Rus düşüncesinin ana hatlarını geniş bir şekilde ele aldığı ve kendi içinde Batıcı/Slavofil tartışmasının bir tür ilk/ön [proto] örneği oluşuna dikkat çekmiştir (Cornwell, 2001: 5).

Romantik bir ideoloji olan Slav milliyetçiliği, edebiyattaki yansımaları da romantizmin bu alana etkisiyle şekillendirmiş, Odoyevski ise kendini açıkça bir Slavsever olarak nitelendirmişti. Ne var ki onun Rusya’nın geçmişini yeniden keşfetmeye ve eserlerine yansıtmaya dönük çabaları Slavcı uyanışa hizmet etmiş ve yazarın, bu hareketin bir parçası gibi algılanmasına neden olmuştur. Dönemde aralarında Odoyevski’nin de yer aldığı Schelling taraftarları Slavyanofilleri; Hegel taraftarları ise daha ziyade Batıcıları desteklemiştir. Günal, 1800’lerin Rus düşünce çevrelerinde Schelling idealizminden Hegel materyalizmine doğru bir eğilim yaşandığını dile getirir. Ancak Odoyevski, Schelling ilkelerine ve

romantizme bağlı kalmıştır (Günel, 1995). Bu bağlılık da, onun Slavyanofil eğilimlerinin bir göstergesi olarak kabul edilmiş olmalıdır. Odoyevski'nin Gotik imge ve motiflerden beslenen öyküleri, memur yaşamından bohem sanatçıların trajedilerine dek çok çeşitli temalar etrafında geliştirilmiştir. Ancak yazarın temel Gotik etkilenimini, halk anlatılarından ilham alan gerçeküstü olay örgüleri belirlemiştir. Odoyevski öykülerinde Slavcı imgeleme hayaletler, kuklalar, büyücüler gibi gizemli figürler aracılığıyla ve Slavcılar ile Batıcılar arasında yaşanmakta olup sonuçsuz kalan çekişmelerin hicvedilmesi yoluyla yer verilmiş, Gotik anlatı unsurları da daha ziyade bu amaca hizmet edecek şekilde kurguya yerleştirilmiştir.

Orest Somov'un Halk Bilimi Faaliyetleri ve Ukrayna Folklorunun Slav Gotiğine Katkıları

Ukrayna asıllı yazar, gazeteci ve edebiyat eleştirmeni Orest Mihayloviç Somov (1793-1833), Rus dilinde kaleme aldığı ve tematik bakımdan Slav folkloruna dayanan fantastik öyküleriyle tanınmıştır. Slav tarihi materyallerini, ulusal kimlik arayışının bir parçası olarak edebiyat dünyasına kazandıran Somov, etnik kimliğine bağlılığı dolayısıyla Ukrayna folkloru ve halk dili unsurlarını bir araya getiren fantastik eserler vermiştir. Pek çok çalışmasında ayrıntılı bir biçimde yansıtmaya özen gösterdiği etnografik öğeleri ön plana çıkarmıştır. Gogol gibi geniş kitlelerce tanınan takipçilerine, yerel renklerle bezeli anlatı üslubu sayesinde ilham kaynağı olmuştur. Somov öykülerinin Gotik türle harmanlanması, kuşkusuz Slav folklorunun fantastik ve tekinsiz motifleri dolayısıyla mümkün olmuştur. Folklorik alt metne dayanan edebî külliyatın ilk ürünlerini veren Somov'un öykülerinde, halk geleneklerinin gündelik hayattaki tezahürleri ile Avrupa romantizmine özgü kurgu teknikleri bir araya getirilmiştir.

Yazar, *Rusalka* [Русалка] adlı öyküsünde, Slav mitolojisinde denizkızına karşılık gelen ve bir tür su perisi olan dişil ruhun hikâyesini, gündelik köy yaşamına uyarlamıştır. İnanışa göre bir ırmak ya

da gölün yakınında ölen genç bir kadının ruhu, can verdiği su kıyısına geri döner. Ölümsüz rusalkalar, tekinsiz yaratıklardır ancak her zaman kötü niyetli değildirler ve ölümlerine sebep olan kişilerden intikam almayı başardıklarında, onun huzur içinde ölmesine izin verebilirler. Ancak asıl amaçları güzel görünüşleri ve büyüleyici sesleriyle baştan çıkardıkları genç erkekleri suyun derinliklerine çekip boğulmalarını sağlamaktır. Bu nedenle Slav mitolojisinde rusalkalar, korku duyulan su ruhları arasında yer almaktadır. “Slav inanışında, halkın rusalkaya yaklaşımı da ikilik arz eder. [B]ir yandan onun tekinsiz güçlerinden korkulur ve lanetlenmiş bir ruh olduğu için zarar getireceğine inanılır; öte yandan çaresiz ve acılı bir varlık olarak kabul gördüğünden, azabını dindirmek amacıyla rusalkaya anlayışlı davranılır. İnsanların ondan korktuğu gibi onun da insanlardan korktuğuna inanılır.” (Özakın, 2019: 34).

Rusalka, Kiev’in Polonya yönetimi altında bulunduğu dönemde, annesiyle yaşayan genç bir kızın gizemli hikâyesini anlatır. Neşeli tabiatıyla tanınan genç kız son dönemlerde öylesine durgunlaşmıştır ki köylüler onun büyülediğine kanaat getirirler. Oysa genç kız, Polonya asıllı Kazimir’e âşık olmuştur. Durgunluğunun asıl sebebi budur. Âşıklar gizlice buluşmaya başlarlar. Annesi, Kazimir’in “Katolik bir kâfir” olduğunu hatta belki de soylu bir adam kılığına girmiş şeytanın ta kendisi olduğunu dile getirerek bu ilişkiye karşı çıkar. Bu sert itirazdan sonra genç kız, ardında hiçbir iz bırakmadan ortadan kaybolur.

Talihsiz olayın üzerinden bir sene geçer. Kimse, genç kızdan haber alamaz. Sadece yaşlı bir adamdan, Dinyeper Nehri’nin kıyısında görüldüğü işitilir. Ve bahar gelir. Rusalkaların suyun yüzeyine çıktığı günler yaklaşmaktadır. Umudunu tamamen kaybeden annenin tek dileği, en azından kızının cenazesini toprağa verebilmektir. Derdine çare bulabilmesi için ormanda yaşayan kötücül bir ihtiyara yollanır. İhtiyar, yeniden kızını görmek istiyorsa söylediklerini harfiyen yerine getirmesini salık verir. Yeşil Hafta; yani deniz kızlarının hareketlenerek karaya çıktığı Rusalka Haftası yaklaşmaktadır. Hâlihazırda Mayıs ayındadırlar ve rusalkaların Haziran başlarında ortaya

çıkacağına inanılır. Kadın, kızını görebilmek için haftanın son günü ormana gitmeli, belirlenen çalılığı bulup oraya bir çember çizmeli, çemberin ortasına da bir mum dikmelidir. Su yüzeyinde beliren rusalkalar içinden kızını seçip ne kadar itiraz ederse etsin onu dinlemeden, kolundan çekip eve götürmelidir. Tüm bunları yaparken bir mum yakıp kızın başında tutmalıdır. Büyücü, anneye, şayet bunları bir keşişe ya da başka tanıdıklarına anlattırsa çok üzüleceğini ve büyüünün kendisi için istenmeyen sonuçlar doğuracağını söyler.

Ormana doğru ilerleyen anne, ritüeli büyücünün anlattığı şekilde başlatır. Rusalkalar, upuzun saçları ve çiçekten kocaman taçlarıyla su yüzeyinde belirirler. İncecik, uçuşan elbiseleriyle rusalkalar, masum peri kızları gibi görünmektedirler. Karaya çıkıp çizilen çemberin etrafında koşmaya başlarlar, büyüünün etkisi altında olduklarından kadını göremezler. Anne, kızını kolundan tutar, çemberin içine çeker ve başının üzerinde bir mum yakar. Bir sene sonra bir rusalka kılığında bulduğu kayıp kızı ise kendisini suya geri bırakması için yalvarmaya başlar. Su altındaki özgürlüğüne yeniden kavuşmak ister. Orada yaşamın çok tasasız ve güzel olduğundan, bazı insanları nehrin dibine çekmelerinin aslında kimseye zararı dokunmadığından söz eder.

“Anne! Bırak ormanda dolaşayım, rusalka haftasında salınayım ve köyümüzün suyuna dalayım. Beni özlediğini, benim için gözyaşı döktüğünü biliyorum. Bizi kim ayırabilir ki? Boş yere endişelenmeyi bırak ve bizimle Dinyeper’in derinliklerine dal. Orası eğlenceli, rahat! Orada herkes gençleşiyor ve akıntılar kadar oyunbaz, genç balıklar gibi şen ve kaygısız oluyor. Bizim orada güneş bir başka ışıltıyor ve sabah meltemi özgürce esiyor. Peki ya sizin dünyanızda?” (Somov, 1984).

Rusalka -Bir Küçük Rusya Hikâyesi, özünde bakir doğada bulunan saf, huzurlu ve mutlu yaşantının hikâyesidir. Doğadan kopan insanın sırtına binen sorumluluklar, ruhen ve bedenen doğayla

bütünleşen rusalkaya anlamsız gelmeye başlamıştır bile. Bu nedenle bir su ruhu olan rusalka, yeryüzünde acı çeker ancak suyun altında huzur bulabilir: “Anne, bırak beni. Benim için çok zor. Canlılarla beraber nefes alamıyorum, boğuluyorum! Bırak beni anne, seviyorsan, bırak...” (Somov, 1984).

Anne, büyücünün tavsiyesi üzerine, kızını zorla eve götürür. Ancak kızını, eskisi gibi canlı ve neşeli değildir. Ölü gibi hareketsizce oturmaktan başka bir şey yapmaz. Günler, haftalar, aylar geçer. Rusalkaya dönüşen kız hâlâ olduğu yerde hareketsiz oturmaktadır. Başını kollarına yaslar, bakışları donuktur, ıslak saçlarıysa hiç kurumaz. Köylüler arasında, genç kızın kötücül güçlerine ilişkin dedikodular dolaşmaya başlar. Zira genç kız, adeta mezarda yatıyor-muşçasına ruhsuz, hareketsiz, sessizdir. Bir yıl daha böylece geçip gider ve yeniden Rusalka Haftası gelir. Genç kız, arkadaşlarını görecektik olmanın heyecanı ile çığlık çığlığa ortadan kaybolur. Zavalı kadın, kızını yeniden kaybetmiştir, manastıra kapanır ve yaşadıklarının acısıyla hayata gözlerini yumar.

Denizkızı evden kaçtıktan sonra, ormanda bir ceset bulunur. Avcı giysileri içinde Polonyalı bir adamın, hiç şüphesiz, Kazimir’in cesedidir bu. Vücudunda ne yara vardır ne de darp izi. Ama yüzü morarmış ve tüm damarları korkunç bir basınca maruz kalmıştır. Tek bir düşmanı olmayan Kazimir’in, aksine, birçok dostu olduğu bilinmektedir. Doktorlar ölüm nedenini teşhis etmeye çalışırken sıradan insanlar, köylüler, konuyu kolayca açıklığa kavuştururlar: Halk inanışına göre Kazimir’in rusalkalar tarafından öldürüldüğü apaçık ortadadır. Somov, rusalka efsanesine getirdiği farklı yorumla halk inanışlarında yaşamın temel ilkelerini ve doğal döngülerini açıklamaya yönelik saf, sade ve dolambaçsız anlayışa vurgu yapmaktadır.

İlk kez 1829 yılında yayımlanan *Rusalka*, 2016 yılında okurla buluşan *Kiev Caduları ve Diğer Gotik Hikâyeler: Orest Somov’un Seçme Eserleri* [The Witches of Kyiv and Other Gothic Tales: Selected Works of Orest Somov] başlıklı derlemede, yazarın Ukrayna Gotiğine katkılarından bir örnek olarak yer almıştır. Güncel

literatürde, yazarın Ukrayna kültürüne özgü Gotik kavrayışının en önemli temsilcilerinden biri olduğuna ilişkin yaygın bir kanaat göze çarpmaktadır. Zira halk anlatılarına dayanan masalsı öykülerin yazarı olarak tanınan Somov'un eserlerinde geleneksel inanışlardan kaynaklanan tekinsiz ve kötücül güçler tabii bir varlık göstermiştir.

Ukrayna'da dünyaya gelen yazar, halk bilimi ve edebiyat çalışmalarını St. Petersburg'da yürütmüş, Ukrayna folkloru derleyicisi ve araştırmacısı Nikolay Tsertelev'le yakınlaşması neticesinde, bu alana yönelik ilgisini derinleştirmiştir. Bu doğrultuda Ukrayna folkloru, Somov'un eserlerinde önemli bir yer teşkil etmiştir. *Rusalka* ve *Kiev Cadıları* [Киевские ведьмы] gibi eserlerinde Ukrayna mitolojisi ile fantastik türü bir araya getirmiştir. Bu öykülerin yaygınlaşmasıyla Küçük Rusya'nın halk gelenekleri yeniden tanınırlık kazanmış, Ukrayna efsaneleri ve masalları Petersburg'da dilden dile yayılmıştır. Böylelikle Orest Somov'un çalışmalarında iki Slav halkının kültürü bir araya getirilmiştir. Eserlerinde Rus ve Ukrayna folklorunun kökleri iç içe geçmiştir. Yazar, Rus folklorundan masalları, kısa öyküleri, destansı hikâyeleri ödünç alırken kahramanlarının kullandığı halk diline ait sözcükler ve kahramanların isimleri aracılığıyla Ukrayna kültürünü yansıtmıştır (Aponenko, 2009: 238-240).

Ukrayna Romantisizminde Gotik: Keşfedilmemiş Bir Tür [The Gothic in Ukrainian Romanticism: An Uncharted Genre] başlıklı çalışmasında Krys, dünya edebiyatlarında Gotik üzerine hatırı sayılır nicelikte çalışma bulunmaktayken Ukrayna Gotiğinin iki nedenle göz ardı edildiğine dikkat çeker. Öncelikle Gotik edebiyat, "mürteci" karakteri dolayısıyla Sovyet kanonundan dışlanan bir tür olmuştur, zira Gotik, muhtevasında doğaüstüne geniş yer vermektedir. Öte yandan Sovyet eleştirisi, daha "gelişmiş" ve çok yönlü Rus edebiyatının aksine Ukrayna edebiyatını, folklor kaynaklı bölgesel bir fenomen olarak yorumlamıştır. Bu nedenle Ukrayna romantik nesrinin bazı unsurlarını Batı Avrupa edebiyatından almış olabileceğine ihtimâl verilmemiştir. 19. yüzyılda Ukrayna Gotiği, İngiliz, Alman ve Fransız Gotik-romantik gelenekleriyle yakın

bağlar kurmuştur. Tematik örtüşmeler ve gerçeküstü korku imgele-
rinin ardında yatan ortak sembollerin kullanımı, Batı Avrupa ülke-
leriyle tesis edilen edebî etkileşimin yönünü belirlemiştir. Ukrayna
kökenli romantik yazarlar Batı edebiyatından Gotik ve *frénétique*
çeşitlemeleri ödünç almışlar; özgün Gotik yaklaşımlarını biçimlen-
dirirken bu öğelerden yararlanmışlardır. Kültürel ve dinî birikimle-
rinin yanı sıra sözlü edebiyat geleneğini, Gotik kurgu çerçevesinde
işlemişlerdir. Batı edebiyatının Gotik temellerini Ukrayna temala-
rıyla harmanlamış ve Ukrayna korku edebiyatı türünün yaratılma-
sını sağlamışlar, öte yandan evrensel Gotik geleneğe Ukrayna'ya
özgü unsurlarla zenginlik kazandırmışlardır (Krys, 2011: i-ii).

Krys'e göre Somov ve Gogol gibi Ukraynalı yazarların, döne-
min ortak yabancı dili (lingua franca) olan Rus dilinde yazmaları
doğal bir seçimdir zira bu yazarlar, kendilerini Rusya İmparatorlu-
ğu'nun bir parçası gibi görmekteydiler, imparatorluğun aydın çevre-
lerine mensupturlar ve sonuç itibarıyla bu toprakların resmî dilini
kullanarak iletişim kurmaktadırlar. Romantizmin artan etkisi altında
Ukraynalı aydınlar, millî aidiyetlerini, köklerini, geçmişlerini keş-
fetmeye ve halk dilini edebiyat dili konumuna yükseltmeye çalışmış-
lardır. Bununla birlikte, Rusya İmparatorluğu, Ukrayna ulusal uyanı-
şına küçümseyeci bir tavırla yaklaşmış ve bu çabaları emperyal
devletin kültürel ve politik birliğine yönelik siyasi bir tehdit olarak
görmüştür. Bu, Ukraynacanın yasaklanmasına ve hem Rusya İmpa-
ratorluğu hem de halefi olan Sovyetler Birliği döneminde Ukray-
na'da kültürel Ruslaştırma girişimlerine yol açmıştır. Sonuç olarak
Ukraynalı bir yazarın Rus dilinde yazdığı her eser, Rusya İmparator-
luğu ve daha sonra Sovyetler Birliği tarafından “ulusal Rus nesri”
külliyyatına mâl edilme potansiyeli taşımıştır (Krys, 2011: 33-34).

Folklor unsurlarıyla Batı Gotiğinin harmanlanması neticesinde
geliştirilmiş olan Ukrayna Gotik edebî geleneği, Krys'in ayrıntılı
olarak açıkladığı gerekçelerle Rus edebiyatı antolojilerinde yer edin-
miş ve bu çalışmaya da Rus dilinde kaleme alınmaları dolayısıyla
ancak daha önemlisi, Slav mitolojisi çatısı altında buluşmaları dolayısı-
yla dâhil olmuştur. Ukrayna folklorundaki Gotik temaları ön plana

çıkaran en etkin ve tanınmış edebiyatçılardan Orest Somov'un yenilikçi ve sentezci yaklaşımı, çağdaşı Nikolay Gogol'un aynı yöntemi benimseyen Gotik-folklorik öykülerine de ilham kaynağı olmuştur.¹¹

Rus Gotiğinin Sosyopolitik Boyutları: Tolstoy'un Vampir Hikâyelerinde Osmanlı Cadıları

Bu bölümde, vampirin ve vampirizmin toplumsal tarih açısından simgelediği değerler, Rus yazar Aleksey Konstantinoviç Tolstoy'un *Vurdalak Ailesi* [Семья вурдалака] ve *Vampir* [Упырь] adlı Gotik hikâyelerinin edebiyat sosyolojisi perspektifinden çözümlenmesi neticesinde ortaya konulacaktır. Gotik kurgunun önemli tiplerinden biri olan vampir, mezarlarından kalkıp insan kanı içerek beslenen mitolojik ve folklorik yaratıkları tanımlar. Bu bölümde vampir/vurdalak inanişının Türk ve Slav kökenlerine ilişkin ortaya atılan etimolojik görüşlere yer verilecek, cadı ve vampir inanişları arasındaki paralelliklere değinilecek, halk bilimi ve tarih odaklı literatür değerlendirmesi sonucu Osmanlı'da cadı inanişının Batı'daki vampire karşılık geldiği ortaya konulacaktır. Ayrıca bu bölümde, Tolstoy'un *Vurdalak Ailesi* öyküsünde Türk kökenli kanun kaçağı Alibek tiplemesi tarafından köylülere bulaştırılan vampirizmin kökenleri ve yazarın vampirle özdeşleştirdiği yeniçerilere eserinde yer vermesinin nedenleri okura sunulacaktır. Osmanlı'da 16. yüzyıl Şeyhülislamı Ebûsûûd Efendi'nin fetvalarına konu olan vampir tipi kan emici yaratıklardan söz edilmiş ve 1826'da Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılmasını meşru kılmak adına yürütülen ve Tırnova Cadıları vakası olarak anılan propaganda sonucu yeniçerilerle vampirler ilişkilendirilmiştir. Söz konusu bilgiler ışığında bu bölümde, vampirizmin kimi zaman sınıf bilinci uyandırmaya yönelik, kimi zaman da ötekileştirici bir toplumsal-siyasal mecaz olarak kullanıldığına ilişkin bir tartışma yürütülecektir.

¹¹ Gogol'un Gotik antolojilerinde yer verilen öykülerini, halkbilimi unsurları açısından geniş kapsamlı olarak inceleyen çalışmalar hâlihazırda kaleme alındığından, bu kitapta yazarın *Bir Delinin Hatıra Defteri* adlı öyküsüne (çalışmanın delilik olgusunu inceleyen bölümünde) yer verilmesi uygun görülmüştür. Söz konusu incelemeler için bkz. (Olçay, 1997; Olçay, 2004; Özberk, 2008).

19. yüzyıl Rus edebiyatı, yeni yüzyıla romantik yönelimlerle başlamıştır ancak devrin ana eğilimini realizm teşkil etmiştir. Realizm, Gotik arayışları bir süreliğine geri planda bırakmışa da varlığını sürdürmesini engellememiştir. Bu arayışın temsilcilerinden Rus şair, yazar, oyun yazarı ve tarihsel kurmaca yazarı Aleksey Konstantinoviç Tolstoy (1817-1875) *Vurdalak Ailesi* ve *Vampir* adlı öykülerini, mezarından çıkıp insanların kanını emen ölümlere ilişkin vampir efsanesinden hareketle kaleme almıştır.

Bu bölümde, öncelikle vampir/vurdalak inancının kökenleri üzerine ileri sürülen görüşlerin genel bir değerlendirmesi sunulacaktır. Böylelikle yazarın vampir hikâyelerinde söz edilen kan emiciliği, kurgu içinde neden Türk kökenli düşman figürleriyle ilişkilendirdiği açıklığa kavuşacaktır.

Vampir/Vurdalak İnanışının Türk ve Slav Kökenleri

Vampir efsanesi, Avrupa kültüründe tanındığı biçimiyle vampirlerin, insanların kanlarını içerek ya da onları boğarak öldüren yaratıklar olduğu Slav folklorundan türemiştir. İnsanların kanını emerek yeniden hayata dönmek üzere, sadece geceleri mezarlarından kalkan mitolojik ve folklorik varlıklar, dünya dillerinde çeşitli biçimlerde adlandırılmıştır. Halk bilimciler ve dil bilimciler arasında bu kan içici yaratıklardan en tanınmış olan vampirin kökeni üzerine çeşitli görüşler öne sürülmüştür. En yaygın kabul gören görüşlerse sözcüğün ve inancın Türk ve Slav kökenlerine vurgu yapmıştır.

Vampir sözcüğünün etimolojik kökeni üzerine yürütülen çalışmalar arasında, terimin sırasıyla Türkçe, Yunanca, İbranice ve Macarca köklerini savunan belli başlı dört ekol söz konusudur. 1985 yılında kaleme aldığı araştırmasında Wilson, “Macaristan ve Transilvanya ormanlarının karanlık ve meşum yarattığı vampirin” kökeni üzerine ortaya atılan iddialar arasında ancak son dönem İngiliz ve Amerikan yazarlarından oluşan bir grubun, sözcüğün Macarca aslı üzerine görüşler ileri sürdüğünü (Wilson, 1985: 577) ifade etmektedir. Bu son grubun yürüttüğü tartışmalar haricinde

araştırmacılar, Macar toprakları dışındaki köklerle ilgilenmiştir. Vampirlerin anavatanı sayılan Macaristan ve Transilvanya’da, vampir terimi sadece bir neolojizm olarak kullanılmış ve Batı’da olduğu kadar popülerliğe ulaşamamıştır (Wilson, 1985: 582). Yaltırık, vampir sözcüğünün kökenine ilişkin görüşlerin şu şekilde sınıflandırıldığını kaydeder:

“İlk görüş, F. Miklosich’in ortaya attığı ‘vampir’ kelimesinin ‘uber’ kelimesinden geldiğini savunan ve vampir inancı üzerine araştırmalarıyla tanınmış Montegue Summers’in savunduğu görüştür. İkinci görüş vampir kelimesinin hiçbir kelimedenden gelmeden orijinal hâlini koruduğunu savunan klasik görüştür ki Summers bunu Yunancadaki ‘içmek’ anlamına gelen ‘pi’ köküne dayandırmıştır. Üçüncü görüş kelimenin Slav asıllı olup Sırpça ‘bamiup’ kökünden türediğini savunmaktadır. Aynı görüşün farklı açıklamalarına göre Sırbo-Hırvatça ‘pirati’ (metinde ‘to blow’ yazılmış muhtemelen ‘darbe’ ya da ‘güçlü esinti’ anlamında) ve Litvanca ‘vempti’ (içmek) kelimesinden gelmektedir. Yine bu görüş içerisinde ‘bamiup’ kelimesinin erken Yunancadan gelme bir kelime olduğunu düşünen de vardır. Dördüncü görüş ise bazı çağdaş Amerikan ve İngiliz yazarlarınca öne sürülen, ‘vampir’ kelimesinin Macarcadan geldiği iddiasıdır. Raymond T. McNally, Macarca ‘vampir’ (metinde de aynı) kelimesinin bilinen ‘vampire’ kelimesinin kökeni olduğunu iddia etmiştir. Bunlar arasından genel olarak en çok Slav kökenli olduğu ön plana çıkmıştır ki Jan Louis Perkowski’ye göre genel tartışma çevreleri bu görüş üzerinde durmaktadır.” (Yaltırık, 2013: 213-214).

Rus vampirizmi üzerine yapılan çalışmalarda, vampir sözcüğünün ‘upır’ biçimine dek geçmişi takip edilmiştir. Şirin-User “erken Slav halklarının tarihleri hakkındaki bilgilerin yetersizliği yüzünden meseleyi daha ileriye taşıyamamış” olduklarını ortaya koyar. Upr’ın 11-12. yüzyıllarda Rusçaya girdiği tespit edilmiş ancak meseleye 10-

11. yüzyıl Slav-Türk (Kuman, Peçenek ve diğer boylar) ilişkileri bağlamında yaklaşılmadığı için çözüme erişilememiştir. Rus-Türk ilişkilerinin başlangıç aşamasını oluşturan bu dönemde kültürler arası etkileşimin başlaması nedeniyle Hristiyanlığı kabul etmeyen Türk boylarının mitolojilerine ait öğelerden biri olan upır'ın, Türk-Slav ilişkilerinin başladığı yıllarda Rusçaya girdiği tahmin edilmektedir. Bu inanış, Kıpçak Türkleri başta olmak üzere, birçok Türk boyunun folklorunda yer almaktadır (Şirin-User, 2010: 124).

Rus kültüründe “Canlı upır, ölü olanı omzunda taşıyarak onu yeryüzünde gezdirir. Upır genelde ölen kişinin kılığında ve onun öldüğü günkü kıyafetleri içinde dolaşır.” (Öksüz, 2014: 189). Türk inanışında da ubırın benzer özellikleri dikkat çekmektedir. *Türk Söylence Sözlüğü*'nde Karakurt (2011), vampir anlamına gelen ubır sözcüğü için “obur, hobur, vupar, opkur, opkan” eşdeğerlerini vermiştir. Ubır, (ub/ob) açgözlülük anlamı içerir. Obruk sözü de aynı kökten gelir ve girdap anlamını taşır:

“Günahkâr kimseler mezarda bir hayvan şekline bürünür. İri başlı, uzun kuyruklu bir varlıktır. Genellikle ölen büyücüler Ubıra dönüşür. Ağzından ateş püskürür. Günlerce hatta aylarca hareketsiz kalabileceği gibi istediğinde uçabilir de. Hiçkimseden korkmaz. Etrafına bulaşıcı hastalık yayar. Ne bulursa yer. Obur olduğu anlaşılan bir ölünün mezarı açılıp çivi çakılır. İstediyinde istediği şekle girebilir. Kurt veya yaban köpeği kılığına girip koyunları parçalar. Bir dağın başında toplanıp kaçırdıkları insanları yerler. Bir ölünün obur olmaması için ateşin altından geçirilmesi gerekir. Daha çok Romanya ve Moldova'da yaşayan Türk topluluklarıncaya Vampir anlamında kullanılır. Fin Ugor kavimlerinde de benzer söyleyişlerle yer alır. Ele geçirdiği insanın içinde yaşayan korkunç bir yaratıktır. İçinde Ubır bulunan kimse ona benzemeye başlar, yemeye doymaz. Ama yese de zayıf kalır. Çünkü onun yediği yemek kendi vücuduna değil Ubır'a sinermiş. Tatar halkında ‘Ubır kendisi doysa da gözü doymaz’ gibi bir deyim de vardır. Ubırlı insanlar

gece kalkıp yemek ararlar, bulamayınca da alev yumağına dönüşüp bacadan çıkarlar ve başka insanların yemeğini çarlarlar. Ubır da tıpkı alev gibi doymak bilmez, azgın, açgözlü, her şeyi yutan bir yaratıktır. Ayrıca leşle beslenir. İsteddiği an kedi, köpek veya güzel bir kız kılığına girebilir. Ubır kadınları ve hayvanları emmeyi de sever.” (Karakurt, 2011: 215).

Cadı anlamına gelen Türkçe ‘uber’ kelimesi, Rusçada kullanılan ‘vampir’ kelimesinin kökeninin muhtemel varyasyonlarından biri olarak kabul edilir (Nikolskiy, 2016: 2). Bununla birlikte, vampirin Slav kültürüne özgü bir çeşitlemesi olan vurdalalara ayrıca yer verildiği görülmektedir. Vurdalak, ay ışığıyla mezarından kalkan ve geceleri kan içmek için evlerde dolaşan ölüdür. Vampir, vurdalak gibi mitolojik kişiliklerin ortak noktası hepsinin insan kanı içmesi ve su ya da ay ışığıyla ilişkilendirilmesidir. Ancak kendi kimlikleriyle gezmek yerine; kurt, hayvan veya bir merhumun ikizi olarak gezerler. Sözcüğün kökeni, hayvanlar için kullanılan *lakat* [лакаты] yani “içmek” fiilinden gelmektedir (Çudinov, 2000).

Dünya kültüründeki kan içici yaratık adlandırmaları arasında, Doğu Avrupa çıkışlı vampir sözcüğü, en yaygın ve ünlü olanıdır. Slav demonolojisinde vampir, yeniden yaşama dönen ve geceleri canlıların kanını emerek beslenen, güçlenen bir cesettir. Bu mitin kökeni belirsizdir ancak popüler kültürdeki vampir kavramını dünyaya nakledenlerin Slavlar olduğu ve bunun da Hristiyanlık dışı pagan inanışlara dek izlenebileceği konusunda araştırmacılar hemfikirlerdir (Perkowski’dan akt. Şirin-User, 2010: 120).

Türk dünyasından halk inançları ve anlatılarında yer alan varlıklardan Obur dışında Yek/Yek İçkek, Yalmavuz, Cadı, Albastı, Dev ve Emegen de çeşitli özellikleriyle vampir tipi yaratıklar olarak karşımıza çıkmaktadır (Sarpkaya, 2016: 20). Türk ve Slav kökenleri üzerine farklı görüşlerin ortaya atıldığı vampir sözcüğünün, kavramsal açıdan her iki kültürün folklorunda canlılığını koruduğu anlaşılmaktadır. Diğer yandan vampirizm, sözlü halk geleneğinden

çıkarak romantik dönem eserleri aracılığıyla dünya edebiyatlarının modern türlerinde kendine yer edinmiştir.

A. K. Tolstoy, *Vurdalak Ailesi*

Aleksey Tolstoy, Vurdalak Ailesi'ni 1839 yılında *La Famille du Vourdalak: Fragment inedit des Memoires d'un inconnu* başlığıyla Fransızca kaleme almıştır. Metin 1884 yılında *Russkiy Vestnik* dergisinde yayınlanmıştır. Boleslav Markeviç tarafından Fransızca aslından Rusçaya *Sem'ya vurdalaka* başlığıyla çevrilmiştir.

Vurdalak Ailesi, Gotik edebiyatta sıklıkla karşılaşıldığı gibi akşamları bir araya gelen entelektüel arkadaşların toplantısında, her bir davetlinin kendi efsanelerinden esinlenen korku hikâyeleri anlatmasıyla başlar. Bu yönüyle öykü, kurgu içinde kurgu tekniğiyle yazılmış bir eserdir. Ana karakter olan Markiz d'Urfé, anlatılan öyküleri ilginç bulmakla beraber, anlatıcıların yaşananlara kendi gözleriyle tanıklık etmediklerini ve hikâyelerinin özgünlükten yoksun kaldığını dile getirdikten sonra kendi başından geçenleri paylaşır.

Marquiz d'Urfé adındaki Fransız diplomatın yolu bir Sırp köyüne düşer. Geceyi geçireceği evin sahibi on gün önce, Türk asıllı kanun kaçağı Alibek'i yakalamak üzere evi terk etmiştir. Alibek'ten, son zamanlarda tüm bölgeyi harap eden bir soyguncu olarak söz edilmektedir. İhtiyar Gorça, giderken oğullarına on gün beklemelerini, bu sürenin ardından şayet eve dönerse kalbine bir kazık saplayarak kendisini öldürmelerini öğütler. Zira on günün ardından sağ çıkıp gelse bile mutlaka bir vurdalak kılığında dönmüş olacaktır:

“Eğer, tanrı korusun, on gün sonra geri dönersem, kendi iyiliğiniz için beni içeri almayın. Size emrediyorum. Ne yaparsam yapayım, ne söylersem söyleyeyim babanız olduğumu unutun! Kalbime kavak dalından bir kazık saplayın; bilin ki sizin kanınızı emmek için geri dönen lanetli bir vurdalağa dönüşmüşümdür.” (Tolstoy, 1884).

Vurdalaklar, mezarlarından kalkıp insanların kanını içmeye gelen ölümlerdir. Vampirler gibi davranırlar ancak ayırt edici bir özellikleri vardır: Vurdalaklar, aile bağı olan kişilerin ve en yakınlarının kanını içmeyi tercih ederler. Aileden geçen vurdalak tipi vampirizm nedeniyle Bosna ve Macaristan'ın tüm köylerinin vurdalaklarla dolu olduğuna inanılır.

Anlatıcı Markiz, tam da onuncu gün köye varmış ve olaylara tanıklık etmiştir. Tipik bir Slav güzeli olarak nitelendirdiği evin kızı Zdenka'dan kısa sürede etkilenir. Birkaç dakika içinde onun büyüüne kapıldığını anlatır. Bu sırada evin babası bir yanı kanlar içinde geri dönüp kapıyı çalar. Bir toz bulutunun ardından gelen adam, köpeğini bile huzursuz eder:

“Bu köpeğin nesi var? dedi yaşlı adam, giderek daha fazla öfkeleniyordu. ‘Bütün bunlar ne anlama geliyor? Kendi evimde bir yabancı mıyım? Dağlarda on gün geçirmek, beni kendi köpeğimin bile tanıyamayacağı kadar çok mu değiştirdi?’” (Tolstoy, 1884).

Georgi, öfkeli babasının isteği üzerine köpeği öldürür. Ancak tam da onuncu günde olmaları nedeniyle babalarına tereddütlü yaklaşmaktadırlar. Kızı, babasından maceralarını anlatmasını ister zira yaşlı adamın en sevdiği şeylerden biri kahramanlık hikâyelerini büyük bir hevesle paylaşmaktır. Böylece onun bir vampire dönüşüp dönüşmediğini anlamaya çalışırlar. Ancak ihtiyar, nihayetinde Alibek'i ortadan kaldırdığını iddia edip olayın ayrıntılarını daha sonra anlatacağını söyleyerek kaçamak cevaplar verir. Alibek'in kellesini ibret-i âlem olsun diye kapıya astırır ve Yeniçerileri soygunculukla itham eder:

“Sırtında asılı duran çuvalı açtı ve içinden -kendi ölü yüzü kadar solgun olmasa da- soluk ve kanlı bir kelle çıkardı. Korkuyla başımızı çevirdik ama Gorça torbayı Pyotr'a verdi: İşte, dedi, kapıya asın da gelip geçen herkes Alibek'in öldüğünü ve yolların soygunculardan -tabii ki Sultan'ın Yeniçerileri dışında!- temizlendiğini öğrensin.” (Tolstoy, 1884).

Dolunaylı gecede herkes yatmaya gittiğinde, anlatıcı Markiz, kendisine yaklaşan ihtiyarın bir kadavra gibi kötü kokan soluğunu ve korkunç gözlerini fark eder ancak adam ona zarar veremez. Gece yarısı uyanan torunu, Türklerle nasıl savaştığını anlatması için ihtiyarı alıkoyar. Büyüdüğüde kendisinin de Türklerle savaşmak istediğini dile getirmesi, dönemin coğrafyasında Türklere duyulan öfkenin esere yansıtılan örneklerinden bir diğeridir.

Büyükbaba, kendisine bir yatağan verme vaadiyle torununu kandırır ve evden uzaklaşırlar. İhtiyar Gorça ortadan kaybolur, torunuysa aile üyeleri tarafından bulunur. Yaşlı adam, bazı geceler evin etrafında görünür. Tuna Nehri donduğu için Markiz, evde bir süre daha konaklamak zorunda kalır ve olaylara günü gününe tanıklık etme fırsatı bulur. Zdenka'dan ayrılmak zorunda kalmadığı için mutlu hisseden Markiz'in betimlemelerinde folklorik unsurların ön plana çıkarıldığı görülür.

Bir gün yaşlı Gorça, geri döner, aile sofrasına oturur. Çocukları, vampir olup olmadığından emin olmak için istavroz çıkarmasını isterler ancak ihtiyar bu talebi de reddeder. Adamın vampire dönüştüğünden emin olan Georgi kalbine saplamak üzere bir kazık ararken yaşlı adam, yaşına göre olağanüstü bir hızla kaçıp gider.

Tuna nehrinin buzları erimiştir. Markiz yola koyulur ve yolda bir kurt görür. Gördüğü kurt, muhtemelen kılık değiştiren bir vurdalaktır. Fransa'ya geri çağrıldığında da aynı yoldan geçer ve Zdenka'yı görebilmek ümidiyle evlerine uğramak ister. Ancak bir keşişten öğrendikleri karşısında şaşkınlığa düşer. Yaşlı Gorça kalbine saplanan bir kazıkla ölmüştür. Ancak ölmeden önce torununun kanını içmiş ve onu da bir vurdalak yapmıştır. Çocuk bir gece eve geri dönüp ağlayarak çok üşüdüğünü söyleyince annesi dayanamayıp oğlunu içeri alır. Çocuk kılığındaki vurdalak ise annesinin kanını son damlasına dek içer ve yaşamını kaybeden kadın toprağa verilir. Ancak mezarından kalkıp küçük oğlunun kanını, sonra kocasının kanını ve en nihayetinde kardeşininkini içmek üzere geri döner. Bütün aile üyeleri öldüğünde Zdenka, yaşadığı acı nedeniyle aklını yitirir.

Markiz duyduklarına karşın merakına yenik düşer ve köye döner. Eve ulaştığında yorgunluktan hemen uykuya dalar. Uyanığında Zdenka'yı görür. Onu terk ettiği için kendini suçlar. Zdenka ise onu bir an önce kaçması gerektiği; aksi takdirde akıbetinin belli olduğu konusunda uyarır. Markiz Zdenka'nın eskisi gibi duygulu ve masum olmadığını, bakışlarının bile değiştiğini anlar. Devamlı boynunda taşıdığı ikonaları artık takmadığını fark ettiğinde şüpheleri artar. Kaçmaya çalışır ancak Zdenka, gitmesine izin vermez. Zdenka'nın büyüünden kurtulamayan Markiz geceyi genç kadınla beraber geçirir. Ancak Zdenka da babası Gorça gibi ceset kokmaktadır. Dışarıdan vahşi çığlıklar duymaya başlayan Markiz, gizlice kapıdan çıkarken evin etrafına toplanan büyük bir vurdalak grubunun, pencere camlarına bastırıldığı korkunç yüzlerini görür. Zdenka kaçmakta olan Markiz'in arkasından koşar ve atına zorla atlayarak adamı boynundan ısırmağa çalışır. Markiz, vurdalakların elinden güçlkle kurtulur. Kurgunun sonuna yaklaştıkça, akşam toplantısındaki dinleyiciler tedirgin olmaya başlar. Ya Markiz de bir vampire dönüştüyse... Ya kurtulduğu bir yalansa?

Hikâye, Markiz'in romantik anlatıları kendi yaşına uygun bulmadığı ve gerçekçilik arayışında olduğu; şayet bir vurdalak olsaydı, bu hikâyeyi anlatmak yerine dinleyicilerin kanına susamış bir adama dönüreceği yönündeki korkutucu sözleriyle sona erer. Gerek kurgusal dinleyici topluluğu gerekse Tolstoy okuru, Markiz d'Urfé'nin bir vurdalak olup olmadığından emin değildir. Anlatı, tekinsiz hisleri harekete geçirecek biçimde sonlanmıştır.

A. K. Tolstoy, *Vampir*

Aleksey Tolstoy'un vampirizm teması üzerine kaleme aldığı kısa öyküsü *Upir*', 1841 yılında yayınlanmıştır. 1839 yılında kaleme aldığı *Vurdalak Ailesi*'nin Rusçada ancak 1884 yılında yayınlandığı dikkate alındığında *Upir*', yazarın vampirizm üzerine basılan ilk eseri olarak değerlendirilebilir.

İngiliz yazar John William Polidori'nin 1828'de Rusçaya çevrilen *The Vampyre* (1819) hikâyesinin etkisiyle kaleme alınan eser Rus edebiyat çevrelerinde ilgiyle karşılanır. Eseri genel anlamda olumlu değerlendiren ünlü Rus edebiyat eleştirmeni Belinski, yazarın kayda değer bir yetenek olarak nitelendirilebileceğini belirtir. Ayrıca kurguyu, korku hikâyeleriyle ünlenen ve Rus romantikleri üzerinde önemli ölçüde etkisi bulunan Alman yazar E.T.A. Hoffmann'ın fantastik eserleri ile kıyaslar (Belinski, 1979).

Hikâyenin ana karakteri Runevski, katıldığı baloda tuhaf bir yabancı ile tanışır. Rıbarenko adındaki yabancı, o akşam baloya çok sayıda vampirin gelmesinden şikâyet etmektedir. Davetlilerden bazılarının cenazesine şahsen katıldığını iddia eden Rıbarenko, daha sonra İtalya'da başından geçen bir hikâyeyi anlatmaya başlar. Hikâye, Tolstoy'un kişisel üslubunun bir yansıması olarak davetlilerin gerçekten vampir olup olmadığına ya da hikâyenin anlatıcının akli dengesinin kaybına delalet edip etmediğine okuyucunun karar vereceği şekilde, müphem ifadelerle sunulur:

“-Hayır, kimseyi aramıyorum. Sadece bu geceki baloda upırlar görmek tuhaf geldi. -Upır mı, nasıl yani?, diye tekrarladı Runevski. -Evet upır, diye soğukkanlılıkla yanıtladı yabancı. Siz onlara nedense vampir diyorsunuz ama sizi temin ederim onlar hakiki Rus upırı. Avrupa'da ve hatta Asya'da bulunsalar da onların adı, tamamen Slav kökenli olduğu için upırdır. Her şeyi Latinceye çevirmeye meraklı Macar rahipleri tarafından isimleri çarpıtılmış ve upırdan vampir yapılmıştır. Vampir, vampir!, diye küçümseyerek tekrarladı, sanki Ruslar hayalet yerine fantom ya da revenant¹² mı diyordu!” (Tolstoy, 1841).

¹² phantom: İng. hayalet. revenant: Fr. kökenli İng. (ölümden sonra) geri dönen, dirilen.

Rıbarenko Runevski'ye kendi torununun kanını emmeyi planlayan yaşlı bir kadını gösterir. Runevski, yabancıların anlattıklarını dinlerken kulaklarına inanamaz. Baloda upır olduğunu düşündüğü kişilerin hikâyelerini tek tek anlatan adamın delirdiğini düşünür. Runevski, baloda dans ettiği Daşa'yı görebilmek için sık sık kızın ailesini ziyaret eder. Bu ziyaretleri dolayısıyla Rıbarenko'nun anlattıklarının kurmacadan ibaret olduğuna giderek daha fazla inanır. Bir gece Daşa görünümünde bir vampirle karşılaştığında bile düşüncelerinde ısrar eder. Başka bir gece, boynundan kan emilen Daşa'nın da aralarında bulunduğu bir vampir ayinine tanıklık eder. Gördüklerinin gerçek olup olmadığından emin değildir ancak Daşa'nın boynunda hâlâ belirgin bir yara izi vardır.

Siyasal Korku Metaforları Olarak Vampirler, Kan Emiciler, Ölümünden Sonra Dirilenler

“Sermaye, tıpkı bir vampir misali,
ancak canlı emeğin kanını emerek yaşayabilen ölü emektir;
ne kadar çok kan emerse ömrünü o kadar uzatır.”

Karl Marx, *Das Kapital*, 1867.

Tarihin her döneminde kendilerini iç veya dış mihrakların saldırısı altında hisseden iktidarlar, bu gruplarla mücadele edebilmenin en etkili yolunun, onları halk nezdinde itibarsızlaştırmak olduğunu keşfetmişlerdir. Bu bağlamda Orta Çağ Avrupası'ndaki cadı avlarına benzeyen vakalar meydana gelmiş ve Osmanlı toplumsal yaşamını etkisi altına almıştır.

Boratav'a göre Türk geleneğindeki “cadı”, Batı inanışlarındaki “vampire”a karşılık gelmektedir. Bu inanışa göre cadılar, mezarlardaki taze ölüleri çıkarıp ciğerlerini yerler (Boratav, 2012: 46). Osmanlı topraklarında vampirizmle ilişkili cadılık vakaları halk arasında öylesine korku salmıştır ki 16. yüzyıl Osmanlı Şeyhülislamı Ebûsuûd Efendi'nin fetvalarında meselenin çözümüne

yer verme zorunluluğu doğmuştur. “Selânik’teki bir köyde Hristiyan taifesinden bir kişinin öldüğü ancak gömüldükten birkaç gün sonra gece yarısında akrabalarının kapısına gelerek onlara beraber bir yerlere gitmeyi teklif ettiği anlatılmaktadır. Kapısına geldiği kişi, kendisiyle beraber giderse birkaç gün sonra o kişinin de öldüğü belirtilmekte ve bunun çaresi sorulmaktadır.” (Doğan, 2013: 232).

Şeyhülislam Ebûssuûd Efendi, konuya ilişkin verdiği fetvada, cadı olduğu kesinleşen şahsın karnına kazık saplanması, başının kesilip ayakların dibine yerleştirilmesine, şayet bunların hiçbirinden sonuç alınmazsa yakılmasına müsaade etmiştir. Ebûssuûd Efendi’nin konuya ilişkin cevabı Yaltırık’ın günümüz Türkçesine aktardığı biçimiyle şöyledir:

“Elcevap: Bu takım işlerin hikmet ve illetini açıklamada dil aciz ve zihinler kusurludur ve araştırmada ehil olanların uzun uzadıya açıklamalarına uygun değildir. Ortadan kaldırılmasına çare şudur: Olayın olduğu gün mezara gidip önce çıplak bir sopayla [uğurlu sayarak] kalbine ulaşacak şekilde yere çaksınlar, beklenendir ki [hortlak/ölü] defedilsin. Eğer olmazsa benzinde kızıllaşma olursa [yani tenine kandan kırmızılaşmışsa] başını kesip ayağının olduğu yere atsunlar. Eğer bozulmayı bırakmışsa [yani ceset çürümemiş ise] başını kesip ölünün ayağının ucuna koysunlar). Olduğu kadar bu aşamalarla ortadan kaldırılamamışsa cesedi çıkarıp ateşte yaksınlar. Selef-i sâlihın zamanlarında [yani İslam’ın ilk yüzyılında yaşayan Müslümanların döneminde] ateşte yakmak pek çok kez olmuştur.” (Yaltırık, 2013: 205).

Osmanlı’da cadı avına ilişkin bir diğer örneği, Tırnova Cadıları vakası olarak anılan ve yeniçerilerin mezarlarından kalkıp halka musallat olduğu yönündeki iddialar teşkil eder. 1324 yılında kurularak Osmanlı Devleti’ne askerî alanda büyük başarılar kazandıran Yeniçeri Ocağı, öz disiplinden uzaklaştığı, bir isyan yuvası hâline geldiği ve halkın canına ve malına kastederek toplumsal karışıklığa

sebebiyet veren bir kuruma dönüştüğü gerekçesiyle zamanla itibarını kaybetmiştir. II. Mahmud döneminde, 1826 yılında yeniçerilerin katledilmesi yoluyla ocak ortadan kaldırılmıştır. Bu süreç tarihe Vaka-i Hayriye (Hayırlı Olay) olarak geçmiştir.

Ortaylı, II. Mahmud'un merkezî otoriteyi restore etmek, 19. yüzyılın gereklerine göre yeniden kurmak için bazı tedbirler ve sert uygulamalara gitmek zorunda kaldığını belirtir. Yeni rejimin Yeniçerileri karalayarak kamuoyunun destek ve sempatisinden uzaklaştırmak için yeni propaganda tekniklerine başvurduğunu kaydeder: "Takvim-i Vekayi'nin Ağustos 1833 yılı nüshalarından birinde; Tırnova'da cadılık (vampir) vakası diye iki yeniçerinin (Abdi Alemdar ve Ali Alemdar) mezarlarının açıldığı, geceleri dirilip vampirlik yaptıklarının anlaşıldığı haberi veriliyordu." (Ortaylı, 1995: 281-2). Bu haber bir yazıyla 1833 yılında Tırnova kadısı Ahmet Şükrü Efendi tarafından hükümet merkezine gönderilmiş ve ilgili gazetenin 69. sayısında yayınlanmıştır.

Tarihçi Reşad Ekrem Koçu'nun ifadelerine göre Abdi Alemdar ve Ali Alemdar, ölmeden evvel halka türlü kötülükler etmiş, cana kıymış, mal yağmalamış, ırza namusa saldırmış; ocakları lağvedildiği zaman her nasılsa yaşlarına riayet olunarak cellada verilmemiş, ecelleriyle ölmüşlerdir. Ölümlerinden sonra, halkın yakasını bırakmadıkları ve insanlara birer cadı kılığında musallat oldukları efsanesi dolaşmaya başlamıştır. Cadıcı Nikola (cadı avcısı) bu kötü ruhları kovmak için mezarlarından çıkarıldıktan sonra cesetlerin göbeğine ağaç kazık çakılmasını ve yüreklerinin kaynar suyla haşlanmasını salık vermiştir:

"1833 yılında o zamanlar Türk idaresinde bulunan Bulgaristan'ın Tırnova kasabası kadısı Ahmet Şükrü Efendi, bu kasabada yaşanan bir olayı 'Tırnova'da cadı türedi, gün battıktan sonra ortaya çıkıyor, un, yağ, bal gibi şeyleri birbirine katıyor, yastık, yorgan ve bohçaları açıp dağıtıyor, insanlara saldırıp tecavüz ediyor. Bunu önlemek için Nikola adlı bir cadıcıyla pazarlık ettik. Mezarlıkta cadıların yerini buldu. Kalplerinin üzerine kazık çakıp kaynar su

dökerek öldürdük' diyerek hükümete resmi bir mektup yazmış, bu yazı devletin o zamanlar resmi gazetesi olan Takvim-i Vekayi'nin 19 Rebiülevvel 1249 tarih ve 68 numaralı nüshasında yayınlanmıştır." (Koçu, 1962).

Yeniçeri ocağının kaldırılmasını takiben halk padişaha tepki duymaya başlamıştır. Halkın gözünde bu katliamı haklı göstermek için propagandaları sürdüren devlet, yeniçerilerin dirileriyle olduğu kadar ölüleriyle de ilgilenmiştir. Tırnova Cadıları vakasının yayılmasının ardından mezarlıklarda yeniçeri kabirlerinin taşları kırılmıştır. "Yeniçeri Ocağının kaldırılmasından yaklaşık yedi yıl sonra bile bu hoşnutsuzluk ve nefret dinmemiş olacak ki Tırnova'da meydana gelen bu 'cadı' olayının, yeniçerileri kasten kötülemek ve şerlerinin neredeyse ölümlerinden sonra bile devam ettiğini vurgulamak için uydurulduğu açıktır." (Doğan, 2013: 232).

Tırnova Cadıları olayında görüldüğü üzere, ölümden sonra dirilenlere ilişkin efsanelerin çoğu kez siyasal dönüşüm süreçlerindeki bastırılmış korkuları yansıtmak üzere halk arasında yeniden canlandırıldığı açıktır. İlgili fetvada meselenin son çözüm yoluna dikkat edilecek olursa Avrupa'daki cadı avlarında kullanılan ateşte yakma yönteminin tavsiye edildiği görülecektir. A. K. Tolstoy'un vurdalak hikâyesi, vampirizmin bulaşıcı olduğunu ve Türk asıllı kanun kaçağı Alibek'in peşine düşen ihtiyar adama Türklerden bulaştığını ima etmektedir. Hikâye mekânı olarak bir Sırp köyü tasvir edilmiş, uzun yıllar Osmanlı hâkimiyeti altında bulunan, efsanenin doğduğu topraklar tercih edilmiştir.

Tolstoy, vampirizmin kurgusal kaynağı olarak Alibek [Ali Bey] adında bir kanun kaçağını işaret etmiş, tipik ve yaygın bir Türk ismi olan Ali'yi tercih etmiştir. Bu seçim, Sırbistan'ın Ibar Valley bölgesinde, Sırp lar arasında anlatılan cadı hikâyesinde yer alan Ali Ağa'yı hatırlatmaktadır. Aycibin'in aktardığına göre bölgenin subaşısı Ali Ağa, kendisine başvuran bir adama, karısını cadılıktan kurtarmakta yardımcı olmuştur. Hikâyedeki Ali Ağa'nın olaya hâkimiyetinden, Türklerin cadılara gayet alışkın olduğu anlaşılmaktadır (Aycibin, 2008: 58). Ayrıca Osmanlı'daki cadı avları

sürecinde Tırnova Cadıları vakasında adları geçen iki yeniçeriden birinin isminin Ali olması, muhtemelen yazarın efsaneyi bu şekliyle işitmesine ve haydut tiplemesine Alibek [Ali Bey] ismini vermesine neden olmuştur. Ayrıca hikâyede, Alibek'in halkı soyan bir haydut, yol kesen bir kanun kaçağı olarak tasvir edilmesi, vampirin insanların kanını emmek dışında yol açtığı bir takım felaketleri yansıtmaktadır, zira “halk inancına göre vampirler kan emmenin yanı sıra açlık, kuraklık gibi zararlara neden olabilirler.” (Uzelli, 2016: 196).

Kont Dracula efsanesi de, Türklerin vampirlerle aynı metinlerde anılmasına etki etmiştir. Acımasız bir Türk düşmanı olarak ün salan Vlado, 1450'de bir gönüllü ordusunun başında Osmanlılara karşı savaşıysa da, Fetih'ten kısa süre sonra saf değiştirerek Osmanlıların tarafına geçmiştir. Eflâk'ı ele geçirmesi karşılığında Voyvoda (Prens) unvanını elde etmiş ve bir kaleye yerleşmiştir: “Sadist ruhlu, kan dökmekten, eline geçeni kazığa çaktırmaktan korkunç bir zevk alan Vlado Dracul (Ejderha) zamanla ipin ucunu iyice kaçırıyor ve 1477'de, Ordea savaşında, Osmanlılar tarafından yok ediliyor. Yıllar geçiyor ve günün birinde mezarı açıldığında içi boş bulunuyor...” (Scognamillo, 1993: 25).

Ortaya çıkışından yüzyıllar sonra vampirizmin, ekonomik ve siyasal bozuklukların metaforu olarak uyarlandığını vurgulayan Davenport-Hines'a göre Kazıklı Vlad'la ilişkilendirilen vampirlik; siyasal yolsuzluk, zimmetine para geçirme, aristokratların parazit yaşam şekli, tekelci kapitalizm, “dış güçlerin” oyunları, duygusal şantaj, cinsel kokuşma, baştan çıkarma ve zührevi hastalıklar gibi yıkıcı aşırılıkları ve davranışları temsil eder. Bu doğrultuda İrlandalı yazar Bram Stoker, British Museum'da araştırma yaparken Kazıklı Voyvoda efsanesiyle karşılaşmış ve edebiyat dünyasının en ünlü vampir romanı olan *Dracula*'yı kurgulamak için ulaştığı bilgilerden ilham almıştır (Davenport-Hines, 2005: 276).

Söz konusu romanda vampirizm paranoyasının sadece Türklere değil Ruslara da yöneltildiği görülür. Söz konusu korku ve düşmanlığın kökleri Kırım Savaşı'na dayanmakta ve I. Dünya Savaşı'na

dek uzanmaktadır. Rus emperyalizminin yayılması, Britanya İmparatorluğu'nun ve Doğu'daki İngiliz emperyalist planlarının sürdürülmesinde çözümsüzlüklere neden olur ve Bram Stoker bu problemlere "hayali bir çözüm yolu" sunar. Dracula, İngiltere'nin, Kırım Savaşı'nda Rusya'ya karşı yürüttüğü şüpheli istiladan dolayı yayılan kötü şöhretini düzeltmeyi ve Rusya'nın, İngiltere'nin Hindistan ve Orta Asya sömürgelerindeki planlarından kaynaklanan endişelerinin ortadan kaldırılmasını başarır. *Kefenli Kadın*'da [Lady of the Shroud] İngiliz emperyalist savaşçılarından oluşan bir grup, Balkanlar'da daimî bir İngiliz kolonisi ve bir Slav sömürge devleti kurar. Bu hamle sadece Rusların bölge üzerindeki emellerini boşa çıkarmakla kalmaz, romanın geçtiği dönemde İngiltere'nin en büyük rakibi olan Almanya ile yüzyıl dönümünde müttefik olan Türkiye'nin, Balkanlarda ilerlemesini önlemek için İngiltere'ye imkân sağlar (Cain, 2006: 3). *Bram Stoker ve Rusofobi: Kont Drakula ve Kefenli Kadın'da Britanya'nın Rusya Korkusunun Kanıtı* [Bram Stoker and Russophobia: Evidence of the British Fear of Russia in Dracula and the Lady of the Shroud] adlı çalışma, 19. yüzyıl İngilteresi'ndeki Rusya karşıtı görüşler ile Stoker'ın sırasıyla 1897 ve 1909 tarihli iki vampir hikâyesi arasında bağlar kurmaktadır. 1800'lerde İngiltere'nin Rus düşmanlığı, halkın ve hükümetin söylemlerine yansımış ve John Howes Gleason'ın 1950 tarihli *Büyük Britanya'da Rusofobi'nin Kökenleri: Politika ve Düşünce Etkileşimi Üzerine Bir Çalışma* [The Genesis of Russophobia in Great Britain: A Study of the Interaction of Policy and Opinion] adlı eserinde ortaya konulmuştur.

Rus yazar Aleksey Konstantinoviç Tolstoy, gerçeküstü unsurların Rus edebiyatında önemli ölçüde yaygınlık kazandığı bir dönemde, 19. yüzyılın ilk yarısında kaleme aldığı *Vurdalak Ailesi* ve *Vampir* öykülerinde vampir inancını işlemiştir. Tolstoy'un vampirleri, ahlaki kaygılar taşımayan, insan kılığında dolaşan şeytani varlıklar olarak sunulurlar. Ruhsal anlamda dönüşmeleri ve iyileşmeleri imkânsızdır. Kurbanlarına kötülük ve ölüm taşırlar (Nikolskiy, 2016: 15). Yazarın vampir temasını işlediği eserlerinde, kan bağının laneti kadar, düello ya da cinayet sonucu kan dökülmesi gibi felaketler,

olay örgüsünde kan motifinin belirleyici etkisini gösterir (Volga, 2016: 88). Dünyada Gotik edebiyatın popülerliği son bulurken ortaya çıkan *Vampir*, bir edebî geleneğin anlaşılması ve yansıtılması olarak yorumlanır. Tolstoy'un vampir hikâyelerinin sınırları içinde, klasik Gotik yazarlarının eserlerinde toplayamadığı kadar çok Gotik motif ve kurgu şemasının bir araya getirilmesinin nedeni budur (Polyakova & Fedunina, 2006: 19).

Aydınlanma'nın ürünü ve ona yönelik bir eleştiri olarak klasik Gotik roman, gelecek kuşakların ilgi odağı ve ilham kaynağı hâline gelir (Razumovskaya, 2014: 52). Modern neo-Gotik edebiyat, klasik Gotik romanda kullanılan geleneksel unsurları taşımakla beraber, postmodernizmin getirdiği melezleşme, montaj, metinler arası-lık gibi teknik imkânlardan faydalanır (Bagauv, 2013: 32). Sarpkaya (2015), folklorik malzemedен beslenen korku sineması gibi modern türlerin “halk bilgisi ürünlerinin sağladığı kültürel kodlardan, birikimden beslenilerek bu alanın sanatçıları tarafından üretilmiş ve izleyici kitlesine zarar vermeyen, gerçek dışı ve soyutlanmış bir korku deneyimi sunan” kurgular olduğunu belirtmektedir. Nitekim Tolstoy'un beyaz perdeye de uyarlanmış olan Gotik öykülerinde olaylar “soyutlanmış bir korku deneyimi” olarak aktarılmaktadır. *Vurdalak Ailesi* öyküsünde, anlatıcı Markiz, özünde anlatacaklarını hatırlamanın kendisine hiç de keyif vermediğini ve bunun korkunç bir hikâye olduğunu; buna karşılık yaşananları onlarla paylaşmaktan mutluluk duyacağını belirtmektedir. Zira tehlikeye geride kalmış ve sadece kurmacanın sınırlarında keyif kaynağı olmaya başlamıştır; böylece korku unsuru, estetik sürece eklenmiştir.

Bu bölümde, folklorik vampir inancının bir siyasal metafor olarak yüklendiği anlam dünyası incelenmiştir. Bu bağlamda Rus yazar A. K. Tolstoy'un döneminin romantik edebî eğilimlerinin yanı sıra popüler bir tür olan Gotik kurguyu örneklediği *Vurdalak Ailesi* ve *Vampir* adlı öyküleri edebiyat sosyolojisi perspektifiyle analiz edilmiştir. Tolstoy'un öykülerinde Balkanlarda Osmanlı hâkimiyetine duyulan tepki nedeniyle yaygınlık kazanan, Türklere

yönelik korku ve düşmanlık söylemini yansıtan vampirizm efsanelerine yer verdiği tespit edilmiştir. İşgalci yabancılar olarak vampirlik suçlamasıyla ötekileştirilenlerin, Türk tiplerleriyle sınırlı kalmaması dikkat çekicidir. 16. yüzyıl Osmanlı Şeyhülislamı Ebüssuûd Efendi'nin -gayrimüslim tebaadan kimselerin mezarlarından kalkıp halka musallat olması konusunda kendisine gelen sorulara cevap olarak- vampirin ortadan kaldırılmasına ilişkin çarelerle uyum gösteren bir fetvası bulunmaktadır; bu durum Müslüman halkın gayrimüslimlere yönelik kaygılarını yansıtmaktadır. Tırnova Cadıları vakası incelendiğinde, Türkler arasında dönemsel koşullar gereği değişime uğrayan kurumların lağvedilmesiyle vampirizm ve cadılık suçlamalarına, aynı milletin ve dinin mensupları arasında bir propaganda aracı olarak başvurulduğu görülmektedir. Slav inanışları aracılığıyla Batı dünyasını etkileyen vampirizm, Batılı ülkelerin Ruslar tarafından mağlup edilme korkusunu da yansıtmıştır. İrlandalı yazar Bram Stoker'ın vampir efsanesine can veren ünlü romanı *Dracula*'da kullanılan simgeler yoluyla İngilizlerin Rus işgali endişeleri vurgulanmıştır. Karl Marx'ın (1967: 224) *Kapital*'inde sermaye emek ilişkisi üzerine görüşlerinde önemli bir mecaz olarak kullanılan vampirizm, tarih boyunca kültürel sahada çok çeşitli güç ve sınıf çatışmalarının, ötekileştirme propagandalarının malzemesi olarak kullanılmış ve birbiriyle pek çok yönden çelişen düşmanlık söylemlerinde etkin bir metafor olmuştur.

5

Bölüm

DELİLİK VE İNTİHAR: GOTİK BİYOGRAFİLER

“Deliliğin kötü bir şey olduğu söylenir,
yanılıyorlar, delilik, bir lütuftur!”
Nikolay Polevoy, *Deliliğin Saadeti*, 1833.

“Bilim adamları, dâhilik ile delilik arasındaki
sınırın çok ince olduğunu söylerler.”
Anton Çehov, *Kara Keşiş*, 1894.

“Sanat ve Delilik” adlı çalışmasında Soygür’ün de ifade ettiği gibi Platon’un sanatçıyı “Tanrılar tarafından kutsal bir çılgınlık verilen kişi” olarak tanımladığı Eski Yunan’dan bu yana dâhilik ve delilik arasındaki muhtemel ilişki, en eski ve süreğen kültürel tartışmalardan biri olagelmıştır (Soygür, 1999: 125). Sanatçıların, “delilikle deha arasındaki o ince çizgide” buldukları klişesine yaslanan söylemin aksine, tedavi sürecinde tecrübe ettikleri zorluklar ise kimi zaman sanatçı intiharlarıyla sonuçlanmıştır.

Hayatlarının bir bölümünde psikolojik destek almaya ihtiyaç duyan sanatçılar, kendilerine acı veren eğilimlerinin teşhis ve tedavi süreçlerini dahi en iyi bildikleri dil olan yaratıcılık yoluyla paylaşmayı seçmişlerdir. Yaratım sürecinden kopmama konusundaki bu ısrar, “deliliğin eşiğindeki sanatçı” kültürünün güçlenmesine ve yaygınlaşmasına yol açmıştır. Bazı sanatçılar, “deliliği” ya da epilepsi gibi sarsıcı nöbetlerle seyreden çeşitli sağlık sorunlarını, “aşkın” süreçler olarak kabul etmiş, bunları yaratı sancılarının doğal

bir sonucu olarak görerek hoşnutlukla karşılamış ve bu döngüye uysallıkla teslim olmuştur. Bunlar arasında akla gelen ilk isimler, Dostoyevski ve *Budala* [Идиот] adlı romanının epilepsi hastası kahramanı Prens Mışkin olacaktır.

“Uyanırken gelen sara nöbetlerinin öyle bir aşaması vardı ki nöbetten hemen önceki anlarda, onca acının, ruhsal karmaşanın, ezikliğin arasında bütün zihninde bir an müthiş bir aydınlanma oluyor, tüm yaşamsal güçleri inanılmaz bir silkinişle ayağa kalkıyor; şimşek çakmasına benzeyen o an içinde yaşama duygusu ve kendini algılayışı kat kat artıyor; aklı, yüreği ışığa boğuluyordu. Heyecanları, kuşkuları, tedirginlikleri bir anda yatışıyor, tam bir dinginlik, umut ve sevinç dolu bir uyum kaplıyordu tüm varlığını.” (Dostoyevski, 2005a: 277).

Knapp, nöbet sırasında yaşanan “atmosfer” bazen mutluluk verici olsa da, Dostoyevski’nin bu hastalık nedeniyle büyük acılar çektiğini ifade eder. Mışkin’in sarası ve ona bağlı “var olma biçimi”, romanda sıklıkla mutluluk verici bir deneyim olarak yansıtılmaktadır. Ancak “Unutulmamalıdır ki sara hastalığı, bir taraftan Dostoyevski’ye cennet tadında gelse de, diğer taraftan yeryüzündeki hayatlarını cehenneme çevirmiştir.” (Knapp, 2005: 11).

Kimi sanatçılar, bu ağır tecrübenin tüm hayatlarını alt üst etmesinden şikâyetçi olmalarına karşın intihara doğru sürüklenirken günlükler, mektuplar ve notlar kaleme almaya devam etmiş; bu yazılar aracılığıyla ölümlerinden sonra birer popüler kültür ikonuna dönüşmüşlerdir. Böylelikle ölümlerinin ardından, “intihar eden sanatçılar” listelerinde tekrar tekrar anılmışlardır. İntihar olgusu etrafında inşa edilen kült imgelerinden kazanç sağlayanlar ise yayıncılar, yazar yakınları hatta kültür turizmi sektörü olmuştur. Söz gelimi, Amsterdam’da bulunan Van Gogh Müzesi, her yıl bir milyonu aşkın ziyaretçi çekmekte ve sanatçının yapıtları kadar sıra dışı yaşam öyküsü de bu yoğun ilgiyi teşvik etmektedir. Sanatçının delilikle depresyonla ya da alkolizmle ilişkilendirilen bir buhran sırasında kestiği kulağı

ise bir popüler kültür imgesine dönüştürülmektedir. “Van Gogh’un kulağının” replikası sanat müzelerinde sergilenmekte ve çağdaş sanat yapıtlarına konu olmaktadır. *Van Gogh’un Kulağı: Yaşanmış Bir Hikâye* [Van Gogh’s Ear: The True Story] adlı araştırmasında Murphy, sanatçının dramatik hikâyesinin efsaneleştirildiğini; delilik olgusunun, onun sanatına ilişkin algımızı uzun zamandır şekillendirdiğini; Van Gogh ve eserlerinin hemen her zaman psikolojik rahatsızlığı üzerinden değerlendirildiğini ifade eder (Murphy, 2016: 251). Van Gogh’un kardeşi Theo’ya yazdığı mektuplar gibi intiharıyla akıl sağlığı arasında bağlar kurulan İngiliz yazar Virginia Woolf’un kaleme aldığı ünlü veda mektupları ve Amerikalı şair Sylvia Plath’ın intiharı öncesinde yazdığı son şiirleri de estetize edilmiş bir ruhsal bunalım sürecinin ve ölüm yolculuğunun en tanınmış yansımaları arasında yer almıştır.

Gotik Edebiyat Ansiklopedisi’ne [Encyclopedia of Gothic Literature] göre delilik, Gotik edebiyatın merkezî temalarından biridir (Snodgrass, 2005: 189). Delilik, aşırılıkların edebiyatı olarak tanımlanan Gotik türe en fazla malzeme veren hastalıklardan, sosyal kabullerden, söylemlerden ya da damgalardandır. Delinin yaşamı, delinin yaşamını sona erdirme yöntemi, delinin etrafındakilerle kurduğu problemleri iletişim biçimi, delinin görünüşü, delinin gündün güne biçim değiştiren bedeni, saldırganlığı, delinin ıslah edilmek üzere kapatılmasıyla ortaya çıkan kloströfobik imgelem, tedavi yöntemlerinin acımasızlığı, delinin toplumdaki dışlanması, bir delinin normal insanlardan daha akıllıca sözler etmesi, zekâsıyla abartılı hareketleri arasındaki tezat, bazen de delinin bakış açısından sunulan ve gerçek mi, yoksa hezeyan mı olduğu belirsiz bırakılan olaylar zinciri, Gotik edebiyatın işlemeyi en sevdiği motifler arasındadır.

Delilik, çeşitli ekoller tarafından bir hastalık ya da sosyal olarak inşa edilmiş bir olgu şeklinde kabul edilmekte; her iki tanımla da Gotik edebiyatın başat temaları arasında yer almaktadır. Aydınlanma düşüncesine karşı bir tepki olarak ortaya çıkan Gotik edebiyat, deliliğin içeriğini tanımlayan ve deliyi toplumdaki soyutlamak amacıyla kapatan mekanizmanın aydınlanmacı akıl olduğu

düşüncesinden hareket etmektedir. *Deliliğin Tarihi*'ne [Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique] yazdığı önsözde Kılıçbay'ın ifade ettiği gibi:

“Aydınlanma insanı kendini ‘akıl’ın işlevinde simgeleştirmekte ve kendi hayalini, idealini bu simgenin doğrultusunda kurmaktadır. O hâlde toplum akıldan, cisimleşmiş akıldan başka bir şey değildir. Akıl bozukluğu ise tanım gereği toplumun zıddı, onun varlık olmayan tersidir; yani akıllı ve dolayısıyla toplumu tehdit eden unsurdur; o hâlde kapatılması ama bunun da hasta statüsü verilerek yapılması gerekir. Çünkü hasta statüsü vermek, delinin ıslah olabilir bir ters varlık olduğu anlamına gelmektedir. Tedavi, deliyi topluma geri vermek için vardır.” (Kılıçbay, 2006: 14).

Deliliğin Tarihi adlı eserinde Fransız düşünür Michel Foucault, deliliği psikiyatrik söylemin bir ürünü olarak değerlendirmektedir. Foucault, Orta Çağ'ın sonunda cüzzam yeryüzünden silinirken yerini kendi anlam dünyasını devredeceği başka olgulara terk ettiğinden söz eder. “Yoksullar, serseriler, ıslaha muhtaçlar ve ‘akıldan zoru olanlar’ cüzzamlının terk ettiği role soyunacaklardır.” (Foucault, 2006: 28). Bunlar arasında delilik, cüzzamın asıl mirasçısı olarak kabul edilmektedir. Dolayısıyla bir deli, cüzzamlı gibi toplumdan soyutlanarak ötekileştirilmekten ziyade tanrının lütfunu bahsettiği sıra dışı bir varlık sayılmaktadır. Nasıl ki cüzzamlı hasta acı çekerek yaratıcıya yaklaşma şansına erişiyorsa akli dengesini kaybeden deli de merhamete mazhar olmaktadır. Aynı zamanda delilik, aklın yanibaşında, onun sınır çizgisinde konumlanmaktadır. Deli ile akıllı, kolayca birbirlerinin yerini alabilmekte; özellikle edebiyat eserlerinde deli bilgiler, sağlıklı insanların akıl danıştığı âkil kimseler olarak yansıtılmaktadır.

17. yüzyıl ortalarında, delinin toplumla kaynaşma olanağı bulunduğu ortam giderek dönüşüme uğramış, bir grup “toplum dışı” ile birlikte kapatılmasında fayda görülmüştür. 1656 yılında Paris'te

kurulan Genel Hastane adlı kurum, delilerin, yoksulların, eşcinsellerin, aylıkların, dilencilerin, işsizlerin toplandığı ve gözetim altında tutulduğu, tıbbi amaçla sınırlı olmayan bir merkeze dönüşmüştür. Foucault'nun (2006: 90-91) "Büyük Kapatılma" olarak adlandırdığı bu süreç, bir yüz yıl sonra kurumsallaşacak hapisanelerin ve akıl hastanelerinin yollarını döşemiştir. Fransız Devrimi yıllarında, meczupların özel olarak yatırıldığı çeşitli hastaneler kurulmaya başlamıştır. 19. yüzyılda psikolojinin müstakil bir bilim dalı olarak bağımsızlık kazanmasından itibaren sanatçıları "sıradan" insanlardan ayıran niteliğin, onların özgün bilişsel yapıları ya da kişisel özellikleri olup olmadığı sorusu, bu disiplinin yeni gündemini oluşturmuştur.

"Yaratıcılık süreci üzerinde ilk ruhbilimsel gözlemler psikanalizin kurucusu Sigmund Freud ve izleyicilerinden gelmiştir. Freud'a göre yaratıcılığın kökeni, bilinç dışındadır. Sanatçıyı yapısı bakımından içe dönük ve nevroza yakın bulan Freud, sanatçının gerçekleşmesi mümkün olmayan güçlü içgüdüsel gereksinimlerini doyuramaması sonucunda gerçeklikten uzaklaşarak tüm ilgisi ve libidosunu kendi fantezi yaşamının dileklerine aktardığını ileri sürer." (Soygür, 1999: 126).

Sanatsal yaratıcılıkla ilişkilendirilen bir olgu olarak deliliğin Rus edebiyatındaki temsilleri, romantizmden realizme, tıbbi söylemden sosyal inşacı görüşe dek farklı akım ve perspektifleri benimseyen yazarlarca ortaya konulmuştur. Bu bölümde, delilik olgusunu Gotik bir yaklaşımla ele alan 19. yüzyıl yazarlarından Vsevolod Garşin, Nikolay Gogol ve Nikolay Polevoy'un Gotik antolojilerine giren öyküleri incelenmiştir. Söz konusu yazarlar arasında Garşin ve Gogol'ün, "akli dengesizlik" dışında göze çarpan başka özelliklere de sahip oldukları; aykırı cinsiyet kimlikleri nedeniyle hem kendilerini toplumdan dışlanmış hissettikleri; hem de aynı marjinalleştirilmiş nitelikleri dolayısıyla tüketim kültürünün bir parçası hâline getirildikleri anlaşılmıştır.

Vsevolod Garşin: Bir Müntehir Yazar ve 19. Yüzyıl Rus Kültüründe Delilik

Rus Kültüründe Delilik ve Deliler [Madness and the Mad in Russian Culture] adlı derlemede yer alan “Vsevolod Garşin, Rus Entelijansiyası ve Hayran Histerisi” [Vsevolod Garshin, the Russian Intelligentsia, and Fan Hysteria] başlıklı çalışmada, 19. yüzyıl Rusyası’nda “deli yazar kültü”ne hayranlık duymanın toplumsal bir mani hâline geldiği ifade edilmektedir. *Kırmızı Çiçek*’in yazarı Vsevolod Garşin’in, manik depresif bozukluktan muzdarip olduğu bu yıllarda yazarın rahatsızlığı, onun kişi kültürünü inşa eden bir odak noktasına dönüşmüştür. Wessling’in aktardığına göre *Kırmızı Çiçek*’in yayımlandığı 1880’li yıllarda, Rus edebiyat dünyasında delilik, “moda” bir kavram hâline gelmiş; hem hayranların tükettiği bir olguya hem de 19. yüzyıl Rus aydınlarını “tüketen” bir hastalığa dönüşmüştür. Yarı deli ya da giderek delirmekte olan sanatçıların görünümü, popüler bir imgeye evrilmiş ve bu imge, 1880’ler boyunca Rus entelektüel çevrelerinde rağbet görmüştür. Delilikle dehanın sınırlarında gezinen sanatçılar, okur kitlesinin hayranlığını kazanmıştır. Bu sanatçılar, anlatılarını kaleme alırken yaşadıkları buhranlardan beslenmiş, eserlerini takip eden okurlarsa özellikle Vsevolod Garşin’in sıra dışı imgesinden etkilenmişlerdir. Wessling’e göre Garşin’in hayran kitlesini ağırlıklı olarak 1880’lerde yetişkinliğe ulaşan entelektüel kuşak oluşturmuştur. Siyasal ve toplumsal gelişmelere karşı çok duyarlı olan bu kuşağın, psikolojik rahatsızlıklardan ve sinir hastalıklarından muzdarip oldukları (kendi çevreleri içinde) genel kabul görmüştür. Bu nesil, psikolojik buhran içinde bulunmayı Rus aydınının kaçınılmaz sonucu olarak görmeye eğilimli olmuş ve Garşin’i de bir idol olarak benimsemiştir (Wessling, 2007: 76). Sadık okur kitlesi tarafından kahramanlaştırılan ve toplumsal meselelere karşı duyarlı bir yazar olan Garşin’in delilik ve delilerin ıslah edilmesi üzerine görüşleri de ünlü öyküsü *Kırmızı Çiçek*’te merkezî bir rol teşkil etmiştir. Rus yazar, manik depresif (bipolar) kişilik bozukluğu tanısıyla bir dönem psikiyatri kliniğinde tedavi görmüştür. 1888 yılında Garşin, doktorunun tüm çabalarına karşın intihar ederek yaşamına son vermiş, henüz otuz üç yaşındayken kendisini merdiven boşluğuna bırakmıştır.

“[S]ağlık durumu gittikçe kötüleşen V. M. Garşin, bir türlü iç huzuru bulamamakta ve büyük bir ümitsizliğe kapılmaktadır. Çok duygusal olan sanatçı yaşarken de, yazarken de öylesine büyük acılar çekmektedir ki hassas yapısının daha fazla dayanması mümkün değildir. Yeniden bunalımda olduğu 1888 yılında intihar ederek hayatına son verir.” (Zafer, 2017: 364).

Vsevolod Garşin’in intiharının ardından, yazarın anısına hazırlanan derlemede [Памяти В. М. Гаршина], aynı zamanda bir tıp doktoru olan Anton Çehov’un, Garşin’in tedavi sürecinden esinlenerek kaleme aldığı *Sinir Krizi* [Припадок] adlı öyküsüne yer verilmiştir (Abramov, 1889: 295). Eserin kahramanı Grigori Vasiljev, Garşin gibi duyarlı ve kırılgan bir karakterdir ancak yazarın aksine, tedaviye yanıt verir ve intihardan vazgeçer.

Ölümünden sonra Garşin, intiharı yörüngesinde inşa edilen kült sayesinde eskisinden daha fazla merak duyulan bir simaya dönüşmüştür. *İntihar ve Roman: İntihar Olgusunun Türk Edebiyatına Yansıması* adlı kitabında Ulutaş, edebiyatta intihar konusu mercek altına alındığında “topluma yabancılaşmanın etkisiyle yalnızlığa itilen insanoğlunun gitgide kendi kaderine terk edildiği, çaresizleştirildiği, depresyona sürüklenerek intiharin kucağına itildiği” (Ulutaş, 2011: 13) sonucunun ortaya çıktığını ifade eder. Ulutaş, intihar eylemi ile psikolojik hastalıklar arasında yakın bir ilişki bulunduğuna da dikkat çeker.

“Konuyla ilgili tüm uzmanların belirttiği gibi intihar psikolojik rahatsızlıktan kaynaklanan bir eylem biçimidir. Araştırmalar gösteriyor ki müntehir, eylemini gerçekleştirmeden önce psikolojik anlamda rahat değildir. Olay çoğunlukla ruh sağlığıyla ilgili bir sorundur. Kişinin psikolojisi bozduktan sonra eylem, fikrî anlamda şekillenir. Bu yüzden intihar üzerine en fazla kafa yoranların başında psikiyatristler ve psikologlar gelmektedir.” (Ulutaş, 2011: 28).

İntihar [Le Suicide] adlı eserinde Durkheim, deliliğin tecrübe edilmişindeki bireyselliğe karşın delilik olgusunu kısmen toplumsal bir mesele olarak yorumlar (Durkheim, 2013: 18). “Denilebilir ki intihar *sui generis* [kendine özgü] bir hastalıktır, özel bir deliliktir [...] İntihara eğilim, doğası gereği başkalarına benzemeyen belirli bir eğilim olduğundan, deliliğin bir çeşidi olsa da ancak kısmi bir deliliktir ve tek bir edimle sınırlı kalır.” (Durkheim, 2013: 19-20).

Garşin vakasında ise bireysel ve toplumsal unsurların etkisi aynı ağırlıkta hissedilmiştir ve yazarın psikolojik problemleri ile intihar arasındaki koşutluk dikkat çekicidir. Bunun temelinde yazarın görünürdeki popülerliğinin aksine manevi yalnızlığının tesiri olmuştur. Deliliğe karşı estetik ve romantik bir yaklaşım sergilemenin “moda” olduğu bu yıllarda, Garşin’in bedensel imgesi ona belirli bir hayran kitlesi kazandırmıştır. Zira androjini (dişil ve eril nitelikleri bir arada taşıma) ile tanrısallık arasında kurulan ilişki doğrultusunda Garşin’in görünümü, bohem çevrenin memnuniyetle sahiplendiği sıra dışı bir imaj yansıtmıştır. Yazarın hasta ve efemine görünüşü dolayısıyla akıl sağlığını giderek yitirmesinin, dış görünüşünün güzelliğini artırdığına yönelik temelsiz ve mitik motivasyonlarla şekillenen düşünceler de ortaya atılmıştır. Okuma gecelerinde kadın hayranları kadar erkeklerin de ilgisini çeken Garşin, Wessler’e göre uzun kirpikleri, çekici yüz hatları, ince yapısı, siyah saçları ve iri koyu renk gözleriyle 19. yüzyılda idealize edilen “erkek güzelliğini” yansıtmakta, her yönden bu standartlara uyum sağlamaktadır. Ayrıca bu dönemde Garşin’in hayranları, onunla aynı ortamda bulduklarında bir takım hastalık belirtileri gösterdiklerini, nefeslerinin kesildiğini, yazarın eşsiz güzelliğinin üzerlerinde felç etkisi yarattığını, onun bir arp kadar uyumlu ses tonunun etkisi altına girdiklerini iddia etmişlerdir (Wessler, 2007: 83).

Vsevolod Garşin’in, ünlü Rus ressam İlya Repin tarafından 1884 yılında tamamlanan portresi incelendiğinde ise bunalımın eşiğine gelmiş bir sanatçı ile karşılaşılmaktadır. Garşin kitap yığınlarının arasında, çalışma masasının başında, omuzları düşmüş, bu denli tanınmanın, arzulanmanın, kültleştirilmenin ruhunu tamir

etmeye yetmediğini hisseden, yorgun bir kahraman gibi bezgin ve tedirgin bir yüz ifadesiyle oturmaktadır (Görsel 3).

Yazarın histeriye kapılmış hayran kitlesinin, Rus edebî geleneğinin acı çekmeye ilişkin bazı temel savlarını içselleştirdiği görülür. Hem romantik hem de realist dönemlerde, acı çekmeden emeklerinin meyvesini alamayacağını düşünen idealist kahramanlar, toplumda böyle bir “mania”nın yaygınlaşmasında etkili olmuştur. Şüphesiz, bu çileci görüşte Ortodoks geleneğin etkisini azımsamamak gerekir. Acı çekmede kutsal ve yararlı bir taraf bulunduğuna yönelik inanış, açıkça dinsel bir referansla yayılmayı sürdürmemişse de, toplumsal bir kod olarak önce edebiyat eserlerine, oradan da okur kitlesinin genel eğilimlerine nüfuz etmiştir. “Asketizm” olarak bilinen çilecilik, insanın sefih doğasını iyiliğe doğru yöneltmek adına münzevi bir yaşam sürmek, dünyevi keyiflerden bütünüyle kaçınmak gerektiğini öne sürer. Bu inanışta ruhsal ve bedensel acıların güzel bir tecrübe olarak kabul edilmesi, çekilen azabın estetize edilmesi söz konusudur. Dostoyevski’nin acı çekmenin gerekliliğine ilişkin önermesi, bu düşünceden hareketle taraftar toplayabilmiştir. Nabokov’a göre “Dostoyevski’nin fiziksel çile ve aşağılanmanın namuslu kişiyi geliştireceğine tutkuyla inanmasının kökeninde, kişisel bir trajedi yatıyor olabilir.” (Nabokov, 2013: 166). Ayrıca Nabokov, Sibiryaya sürgününden döndükten sonra Dostoyevski’nin “günahın içinde kurtuluşa erme, çile çekmenin ve teslimiyetin ahlaki açıdan mücadele ve direnişten üstünlüğü” gibi asli fikirlerinin olgunlaşmaya başladığına dikkat çeker (Nabokov, 2013: 154-155). Öte yandan romantik kültüre göre mani, kutsal bir delilik hâli olarak kabul görmektedir ve onun ancak yaratıcı ilhamla ortaya çıktığına inanılmaktadır.

“Dostoyevski sara hastalığını *Budala*’nın kahramanına geçirmiştir. Mışkin’in ikinci bölümde geçirdiği nöbetin klinik anlamda gerçekçi olduğu ve Dostoyevski’nin kendi tecrübeleriyle paralellik taşıdığı genel olarak kabul görmüştür. [...] Mışkin’e göre hasta sara nöbeti boyunca ‘zamanın olmadığı’ bir tecrübe yaşar. [...] Sara hastası, normalde kendisini

dünyaya bağlayan kurallardan kurtularak Dostoyevski'nin cennet tadında dediği bir 'sentez' yaşar. Eleştirmenlerin belirttiği gibi kutsal hastalık olarak bilinen saradan Hz. İsa'nın da muzdarip olmuş olması muhtemeldir. [...] Dostoyevski saraya karşı içinde 'fantastik' ögesinin bulunduğu, kendi özel realizmini geliştirmiştir." (Knapp, 2005: 10).

Eserde, delilik neticesinde ortaya çıkan sanrılar ile epilepsi nöbetleri esnasında yaşanan "aşkın tecrübe" arasında da bir takım bağlar kurulmuştur. Her iki deneyimde de "normal" insanların görmeye muktedir olmadıkları, ölçülebilen zamandan azade bir gerçekliğe erişme imkânı doğduğu ileri sürülmüştür. *Budala*'da Prens Mışkin'in epilepsi nöbetlerine yüklediği anlam, bu düşüncenin edebiyat dünyasındaki bir tezahürü olarak öne çıkmaktadır.

Kırmızı Çiçek ve Bir Delinin Hatıra Defteri

Gotik [Gothic] adlı kitabında Botting, Gotik edebiyatla aşırılık kavramı arasında yakın bağlar kurmakta ve kavramı türün en belirgin nitelikleri arasında ilk sıraya yerleştirmektedir (Botting, 1995: 1). Bu vurgudan yola çıkan Brewster'a göre şayet Gotik, Botting'in de ifade ettiği gibi aşırılığı yazmak anlamına geliyorsa o hâlde delilik tümüyle Gotik bir meseledir (Brewster, 2012: 482).

Gotik bir edebî eserde yer verilen akıl dışı unsurların ve rahatsızlıkların, çoğu kez kahramanın mı, yoksa yazarın hezeyanları mı olduğu birbirine karışır. Hatta bu müphemlik, Garşin'in yukarıda aktarılan yaşam öyküsünde görüldüğü gibi okuru da saplantılı bir biçimde yazarla ve eserle yakınlaştırmaya başlayabilir. Belirsizlik, yazarların klinik hikâyelerine ve intiharlarına duyulan büyük ve yükselen ilginin kaynağıdır. Delirme ya da aklını kaybetme korkusu, Gotik edebiyatçılar için olduğu gibi okurlar için de tekinsiz bir biçimde çekici bulunan ve merak duygusunu harekete geçiren temalar arasında yer alır.

Vsevolod Garşin'in 1883 yılı öyküsü *Kırmızı Çiçek* [Красный цветок] akli dengesini kaybeden öykü kahramanının akıl hastanesine

giriş sahnesiyle açılır, hasta, kendisini önemli bir zat sanmaktadır: “Majesteleri, İmparator I. Petro’nun adıyla bu akıl hastanesini teftişe geldim!” (Garşin, 2017: 1). Garşin, öykü boyunca yaşanan olayları bir delinin bakış açısıyla duygudaşlık kurarak anlatır. Böylece okuyucu, kahramanın hastaneye ilk girişinden, kırmızı çiçeği giderek daha büyük bir saplantı hâline getirdiği döneme dek her anına şahitlik eder. Delinin saplantısını paylaşabilmemiz adına, mekânın klostrofofik ve ürkütücü ayrıntıları betimlemelere eklenir. Öykünün tamamı, karanlık ve fantastik bir atmosfere sahip olan akıl hastanesinde geçer.

“Yeni hastayı hamama götürdüler. Burası sağlıklı bir insanda bile ağır bir etki bırakıyordu, dağılmış ve uyarılmış bir bünyeye ise haddinden fazla ağır geliyordu. [...] Suyu kaynatmak için kullanılan silindir biçimli, kocaman bakır bir soba, bir yığın bakır boru ve musluk pencerenin karşı köşesine yerleştirilmişti. Bütün bunlar bozuk bir kafa için olağanüstü karanlık ve fantastik bir karakterdeydi, kendi karanlık fizyonomisiyle şişman ve hiç konuşmayan hammamdan sorumlu görevli Hohol bu etkiyi iyice artırıyor-du.” (Garşin, 2017: 3-4).

Kırmızı Çiçek’in serim bölümü, Gogol’ün *Bir Delinin Hatıra Defteri* [Записки сумасшедшего] öyküsünü çağırır. Gogol’ün akli dengesini kaybeden memur tiplmesi, akıl hastanesini ve orada maruz kaldığı sözde tıbbi uygulamaları, engizisyon mahkemesiyle özdeşleştirmektedir. “Baş engizisyoncu, bir sürü cezalandırma tehditleri savurduktan sonra odamdan çıkıp gitti. İngilizlerin elinde bir oyuncaktı bu engizisyoncu (Gogol, 2001: 202). Garşin’in, hastaneye kapatılmasına karşın oldukça gelişkin bir muhakeme yeteneğine sahip olduğu gözlemlenen “delisi” de hastabakıcılar, doktorlar ve tedavi sürecine ilişkin benzer izlenimlere sahiptir. “Kafasından hepsi bir diğerinden müthiş saçma düşünceler geçti. Bu da ne? Engizisyon? Düşmanlarının yok etmek için seçtikleri gizli bir ölüm mü? Belki de cehennemin kendisi? Sonunda bunun bir işkence olduğu fikri aklına geldi. Umutsuzca çabalarına karşın onu soydular.” (Garşin, 2017: 4).

Her iki deli de, engizisyon cezasına çarptırıldıklarını düşünürler ve akıl hastanesini bir tür hapisane olarak kabul ederler. Üstelik toplumsal bir kurum olarak tıbbın, deli olarak damgalanan sıra dışı insanlara dayattığı sözde tedavi yöntemlerini ve akıl hastanelerinin koşul ve uygulamalarını da sert bir dille eleştirirler. “Hayır, artık dayanacak gücüm kalmadı. Tanrım! Neler yapıyorlar bana! Kafama buzlu sular akıtıyorlar. Beni dinlemiyorlar, neler çektiğimi görmüyorlar. Ne yaptım ben onlara? Niçin çektiriyorlar bana bütün bu acıları. [...] Kurtarın beni! Alın beni bunların elinden!” (Gogol, 2001: 202).

Gogol’un “delisi”, Garşin’in karakteri ile kıyaslandığında daha karikatürize bir kahramandır, tam anlamıyla bir tiplleme olarak yaratılmıştır. Ancak bu tiplleme, Rus bürokrasisinin işlevsizliğini eleştirirken oldukça gerçekçi ve rasyonel bir bakış açısı sergilemektedir. “Aslında bizim dairede çalışmanın kime ne yararı var, hiç anlamıyorum! Bana bile yararı yok, diyeyim siz anlayın. [...] Daireye gitmedim... Tükürmüşüm dairesine! Yo, dostlar, artık tuzağımıza düşüremezsiniz beni; o iğrenç kâğıtlarınızı evrak defterine kaydetmesi için başkasını bulun siz!” (Gogol, 2001: 166; 193). Bu tipllemenin deliliği tecrübe etme biçimi de, eserin satirik özelliklerini yansıtacak ölçüde abartılıdır ve derin okumalar yapılmadığında, tutarsız davranışlarının Garşin’in metni kadar trajik bir tablo ortaya koymadığı düşünülebilir. Garşin’in “delisi”, modernite karşısında, onun ikilemelerini doğru saptayıp yorumlayabilecek kadar bilinçlidir. Kendisini gözetim altında tutan doktorun karşısında, akıl hastanesinde yaşanan mezalimin farkında olduğunu ancak insanlara hangi hakla böyle eziyet edildiğine anlam veremediğini açıkça dile getirir.

Garşin’in kahramanına uygulanan tedavi, sağaltıcı bir süreç olmaktan ziyade ona sadece acı çektiren özensiz muamelelerden ibarettir. Öte yandan gecenin karanlığına karşın mırıltılar, sesler, çılgınlıklar ve delilerin şarkıları, kahramanı daha büyük bir bunalıma sürükler. Koşullardan yükselen sesler öyle korkunçtur ki bu akıl hastanesinde sağlıklı bir insan bile deliliğe sürüklenebilir. Bu bölümde Garşin, delililik olgusuna eleştirel bir dille yaklaşır ve atmosferik Gotiği en iyi işleyebileceği mekânlardan biri olarak akıl hastanesini kullanır.

Deli, kendisini zamandan azade görür. İçinde bulunduğu zaman ve mekâna bağlı olmadan yaşayabileceğinin bilincindedir. “Zaman ve mekânın, kurgunun özü olduğu hakkındaki büyük düşüncelere kendi başıma eriştim. Ben bütün çağlarda yaşıyorum, istediğim her yerde ve hiçbir yerde. Bu nedenle beni burada tutmuşsunuz, serbest bırakmışsınız, özgür kalmışım ya da ellerim kollarım bağlı, benim için hiç önemli değil.” (Garşin, 2017: 9).

Aydınlanma sonrası psikiyatri bilimi, deliliğin içeriğini ve sınırlarını tanımlayarak ve çeşitli ıslah mekanizmaları geliştirerek hem kendisine bilimsel zeminde meşruiyet kazandırmış hem de deliliği rasyonelliğin zıt kutbuna yerleştirerek bir tür dışlama düzeneği kurmuştur. Bu süreçte doktorlar en az siyasal iktidar kadar güç ve saygınlık elde etmiş ve en az onun kadar zalim davranmıştır. Garşin’in öyküsünde, tıp ve psikiyatri bilimi lehine gelişen bu dengesizlik, delinin gözünden kaçmamaktadır. “Hastaların çoğu odalarında uzanmış onu bekliyordu. Psikiyatr doktorun delilerinden gördüğü saygıyı, hiçbir amir, kendi altındakilerden görmemiştir (Garşin, 2017: 10).

Psikiyatrik söylemin modernleşme hareketleri doğrultusunda giderek daha güçlü bir konum elde etmesi, sadece Rus kültürüne özgü bir süreç olmamış; benzer bir Batılılaşma sürecinin yürütüldüğü öteki ülkelerde de psikiyatri biliminin lehine ancak çoğu zaman tedaviye ihtiyaç duyan hastaların aleyhine asimetrik bir güç ilişkisinin yaratılmasına yol açmıştır. *Deliler ve Doktorları: Osmanlı’dan Cumhuriyet’e Delilik* adlı kitabında Kılıç’ın ifade ettiği gibi psikiyatrinin gelişme ve ilerleme esası üzerine kurgulanması dolayısıyla doktorların kariyeri birer başarı öyküsü olarak sunulmuş; oysa bu aydınlık yolda ilerlerken çoğu zaman fark edilmeyen “delilerin karanlıkta kalan tarihi” olmuştur (Kılıç, 2013: 5). İşte bu nedenle okurlarına “delilerin karanlıkta kalan tarihinin” ayrıntılarını sunan Garşin’in eseri, delinin saplantısının ortaya çıkışını, çiçek karşısında giderek yükselen heyecanını ve öfkesini derinden hissetmemize kendi tedavi tecrübeleri doğrultusunda yardımcı olur. Bahçeyi izlerken delinin dikkatini cezbeden kıpkırmızı bir gelincik, onun hassas duyuları tarafından farklı anlamlar yüklenerek algılanır.

“Bahçe kapısının camına yüzünü yapıştırmış, dikkatle çiçeklere bakıyordu. Dikkatini gelincik türü, olağanüstü parlak, koyu kırmızı bir çiçek çekmişti [...] Görmüyorsunuz, onu savunacak kadar kör olmuştunuz. Ama ne olursa olsun onun kökünü kazıyacağım. Bugün olmazsa yarın güçlerimiz eşitlenir. Eğer ölürsem, önemsiz... [...] Ezeceğim seni! Boğacağım! dedi sessizce ve hiddetle.” (Garşin, 2017: 15).

Cam kapıdan daha ilk bakışında, çiçeğin koyu kırmızı yaprakları delinin dikkatini çeker. Deli, bu parlak kırmızı çiçeğin, dünyanın bütün kötülüklerini kendisinde topladığına inanır. Psikolojik rahatsızlığı nedeniyle uzun zaman tedavi gördüğünden, hastaların tepkilerini yakından gözlemlene şansı bulan Garşin, öykünün bu bölümünde delinin kırmızı çiçeğe yönlendirdiği saplantılı hislerin altında yatan olasılıkları tartışmaya başlar.

“Haşhaştan afyon yapıldığını biliyordu, belki Bu yüzden bu düşünce büyüyerek ve devasa bir görünüme bürünerek korkunç fantastik bir hayalet yaratmaya zorluyordu onu. Çiçek onun gözünde bütün kötülüklerin kaynağıydı, bütün masum kanları (bu yüzden böyle kıpkırmızıydı), gözyaşlarını ve insanlığın öz suyunu emmişti” (Garşin, 2017: 17-18).

“Sabahleyin, onu ölmüş buldular. [...] avucunu açıp kırmızı çiçeği almak istediler ama yumruğu kenetlenmişti. Ganimecini mezara götürdü.” (Garşin, 2017: 23-24).

Kendi döneminin popüler kültür ikonuna dönüşen Garşin’in eserleri, “delilik modasının” bir parçası olarak tüketilmiştir. Ancak bu abartılı kitlesel hayranlık, psikolojik sorunlarla boğuşmakta olan 19. yüzyıl sanatçılarının yaşamlarını da beraberinde tüketmiş ve araştırmacıların karşısına acımasız bir tablo çıkarmıştır. Yazarlar delilik deneyimlerini sanatsal yaratıcılık için kullandıklarını öne sürseler de, kendi yaşamlarını tükettikleri yadsınamaz bir gerçektir. Oysa yayıncıların ve okurların da dâhil olduğu edebiyat dünyasında, sanatçının deliliğinin bir iyilik hâline dönüşmesi ve sağaltımın

gerçekleşmesi pek de arzu edilmemiştir. Zira yazarın normalleşmesi, okurun ellerinden “oyuncağını” alacaktır. Bizatihi intihar eylemi, müntehiri sona götüren sancılı süreç, buhranlar ve hatta intihar sonrası süreçteki yas ve matem dönemi bile kendi içinde bir tür “şiiressellik” taşıdığından, kimse bu “büyünün” bozulmasından yana tavır takınmamıştır. Yazarın yakınlarının anıları, araştırmacıları bu çıkarıma götürmüştür. Garşin’in psikiyatrik acılarına tanıklık etmekten son derece üzüntü duyan arkadaşları, akrabaları ve yakınlarının aksine onu bir idole dönüştürerek tanrısallaştıran hayranları, yazarın bir takım zayıf yönlerini göklere çıkarmıştır. Onun “zayıf [слабый], mülayim [мягкий], hassas [чувствительный], kadınsı/zarif [женственный] ve gergin [нервный]” nitelikleri, yazarı eleştirmekten ziyade psikiyatrik hastalığın yüce kişiliğini güçlendirdiğini kanıtlayan sıfatlar olarak kullanılmıştır (Wessling, 2007: 80). Wessling’e göre Garşin’in dostları hastalığının iyileşmesi için gösterdikleri özverili istekleriyle öne çıkarken hayranları sırf “kendi bencil arzularını tatmin etmek için yazarın kırılğan sağlığı pahasına, onu sıklıkla kıskırtmışlardır” (Wessling, 2007: 83). Histerik hayranlarının bakış açısına göre yazarın iyileşmesi, deli sanatçı kültürüne zarar verecektir. Bu acımasız döngü, pek tabii Rusya’ya özgü değildir.

İntihar ve delilik olguları arasındaki ilişki, tüm dünya kültürlerinde bir fenomene dönüşmüştür. Son yıllarda sayıları artan “sabun köpüğü” edebiyat dergileri bu kaynaktan beslenmeyi sürdürmektedir. Zira belirli bir okur kitlesi, “kaybetmenin”, yaşama tutunmaktan çok daha saygın olduğunu düşünür. Mağdurun dili hem daha trajik ve etkileyici bulunur hem de kaybeden kültü etrafında belirli kitleleri toplamaya, onlar arasında tanıdık imge ve sözcüklerden kurulu bir etkileşim ağı yaratmaya yarar. Bugün popüler kültürde *Tutunamayanlar* romanının kendisi değil imgesi daha önemlidir. Ya da içine düştüğü çukurdan çıkmayı defalarca deneyen, uzun süre psikolojik sorunlarının üstesinden gelmenin yollarını arayan Tezer Özlü’nün uzun ince silueti ve yazılarından seçilmiş birkaç aforizma, anılarından daha fazla rağbet görür. Bir yazarın deli, müntehir ve kaybeden imgesine tutunan ve onu bu özellikleri nedeniyle “tüketen” kitle,

yazarla duygudaşlık kurarak külliyatını takip eden okurlardan daha kalabalıktır. Nilgün Marmara vakasında olduğu gibi zincirleme intiharlar, Plath ve Marmara arasında kurulan gizemli ilişki, okurun dikkatini bugün bile çekmeyi sürdürür. Özünde Garşin’in hikâyesi, akademik bir tanımı ancak 20. yüzyılda yapılan “tüketim kültürü” kavramının, 19. yüzyılın sonlarında Rus edebiyat dünyasında pratiğe döküldüğünü ortaya koyan bir örnek gibi görünmektedir.

Delilik, Siyaset ve Toplum: Toptaşı Bimarhanesi (1873-1927) adlı kitabında Artvinli’nin işaret ettiği gibi “Foucault ve 1960’ların anti-psikiyatri hareketinden esinlenen sosyal inşacılara (social constructionists) göre delilik, anormalleri ve sapkınları toplumun geri kalanından ayırt etmek ve kontrol etmek üzere, toplumlar tarafından, özellikle de modern toplum tarafından sosyal olarak imal edilmiş bir etiket ya da söylemdir.” (Artvinli, 2013: 18). Bu bağlamda Rus edebiyatında delilik olgusunu ele alan bir yapıtın, trajik ya da satirik, hangi tonda yazılmış olursa olsun Foucaultcu bir bakışa sahip olduğunu söylemek; daha doğru bir ifadeyle bugün 19. yüzyılda kaleme alınan bu eserleri, deliliğin bir sosyal inşa olduğu ve hapisane, akıl hastanesi gibi kurumların “büyük kapatılmaya” hizmet ettiği görüşlerinden yola çıkarak çözümlemek mümkündür.

Öte yandan deliliği sadece sosyal inşacı yaklaşımla açıklamak, hastanın tedavi sürecini ötelemek anlamına gelmektedir. Artvinli’nin, deliliğin salt felsefi bir mesele veya sosyal olarak inşa edilmiş bir durum olamayacağını belirtmesi, bu bakımdan anlamlıdır. Zira Artvinli, psikiyatri klinik bilgisinin ve çalışma deneyiminin kendisine “psikiyatrik hastalıkların çeşitliliğini, dinamiğini, sosyal, ahlaki ve psişik nedenlerin yanı sıra çevresel, kalıtımsal ve organik-biyolojik temellerini” (Artvinli, 2013: 12) öğrettiğine dikkat çekmektedir.

Deliliğin sadece kültürel bir fenomen olma yönüyle ele alınması, buna karşılık klinik yönünün göz ardı edilmesi sanatçı intiharları bağlamında trajik sonuçlara yol açmıştır. Deliliğin tek boyutlu bir bakış açısından yalnızca bir sosyal inşa olarak görülmesi,

Garşin'in intiharında örneklendiği gibi pek çok sanatçının tedavi edilemeden yaşamını kaybetmesine neden olmuştur. Ancak delilik olgusunu yaratan koşulların da sosyal kabuller yoluyla olgunlaşması, edebî bir tema olarak ön plana çıkan deliliği sosyal inşacı görüş yardımıyla anlamayı gerektirmektedir.

Gogol vakasında olduğu gibi deliliğin bir takım “dişil hezeyanlara” atfedilerek aşağılanması ya da Garşin vakasında olduğu gibi androjen kimliğe yönelik bir coşkuyla karşılanması ancak sosyal inşacı yaklaşımın çözümleyebileceği toplumsal süreçlerdir. Zira kadınsı bir anomali olarak kabul edilen delilik, kadınlara özgü hezeyanların bir uzantısı olarak yorumlanmıştır. “Batı düşünce tarihinde ve sanatında delilik ile kadın arasındaki ilişki üzerinde sıklıkla durulur. Kadın ve delilik konusu üzerine yapılmış pek çok çalışmada delilik teşhisi konan kadın sayısının erkek sayısından çok daha fazla olduğu belirtilir.” (Okkalı & Sarıkaya, 2020: 119). Aydın’ın da ifade ettiği gibi kadınlar, ikili bir konuma sıkıştırılırken deliler, hiçbir sosyal konuma yerleştirilemeyen kimselerdir. Erkek egemen düşüncenin ileri sürdüğü ve pekiştirdiği benzerlikler neticesinde kadınlar ve deliler “çifte ötekiliğe” maruz bırakılmaktadır. Bu nedenle Batı düşünce tarihinde ve sanatında delilik ile kadın arasındaki ilişki üzerinde sıklıkla durulmaktadır (Aydın, 2014: 33).

Edebiyat tarihinde Gogol ve Garşin gibi queer kimliklerin ruhsal problemleri, onların ince ve feminen görünüşleriyle, zayıf ve kırılğan doğalarıyla ilişkilendirilmiştir. “Öteki” kimlikler arasına katılan yazarların dışlanma ya da ikonlaştırılma süreci, her iki durumda da “normalin” sınırları dışında kalan bir aşırılığa işaret etmiş; bu klinik vakaları yeniden sosyal bilimlerin inceleme konuları arasına dâhil etmiştir. Rowe ve Chávez, bazı nadir istisnalar dışında, gerek edebiyatta gerekse kurumsal söylemlerde, queer ve feminist bedenlerle ilişkilendirilen delilik olgusunun hemen her zaman olumsuz bir tutumla resmedildiğine dikkat çekerler. Delilik ve heteronormatif olmayan beden ve kimlikler arasında bağ kuran tartışmaların çoğu erkek eşcinselliğinin patolojikleştirilmesiyle; deliliğin söylemsel oluşumunun soyağacı ise muhtemelen eşcinsel

uygulamaların patolojikleştirilmesine ilişkin bakış açılarıyla ilgilidir. Psikanalistler, deliliğin kaynağının cinsellikle ilgili bir tür sorununda bulunduğunu varsayarlar. Diğer tıbbi, psikiyatrik ve psikolojik teoriler de eşcinselliği akıl hastalığı ile ilişkilendirmiş ya da akıl hastalığını bu gruba özgü bir hastalık olarak tarif etmişlerdir. Kurumsal söylemlerin dışında, eşcinsellik ve akıl hastalığı arasındaki bağlantılar, toplumsal imgeleme uzun zamandır nüfuz etmiş durumdadır (Rowe & Chávez, 2011: 276).

Bu bölümde yer verilen eser çözümlerinde, delilik olgusunu hem tıbbi hem de sosyal inşacı perspektiflerden ele alma zorunluluğu doğmuştur. Edebî eser, sosyal inşanın bir sonucu olarak deliliği konu edinmekte; yazarın kişisel trajedisi ise tıp biliminin ortaya koyduğu pozitivist görüşleri yansıtmaktadır. Öte yandan kimi yaşam öykülerinde görüleceği üzere, yazarların bireysel acıları, tıbbi tedavi imkânlarının yetersizliğini de gözler önüne sermektedir. Yazarların hayat hikâyelerini yorumlarken Artvinli'nin değindiği gibi deliliğin söylemsel niteliğinden ziyade tıbbi bir olgu olmasından kaynaklanan hayati önemini göz ardı etmek mümkün değildir. Ancak bu bölümdeki çoğulcu inceleme yöntemi, tıbbi deliliğin popüler kültür tarafından sosyal inşacı deliliğe evrildiğini ve ondan nemalandığını ortaya koymaktadır ki Gotik edebiyat geleneğinde delilik temasına duyulan ilginin temelinde de, “delilerin” toplumca dışlanması ve normlardan sapan bir tehlike kaynağı sayılması önemli rol oynamıştır.

Nikolay Polevoy, *Deliliğin Saadeti*

Rus yazar, oyun yazarı, edebiyat ve tiyatro eleştirmeni, gazeteci, tarihçi ve çevirmen Nikolay Alekseyeviç Polevoy (1796-1846), *Deliliğin Saadeti* [Блаженство безумия] adlı eserini 1883 yılında, kuruculuğunu üstlendiği *Moskovskiy telegraf* dergisinde yayımlar. Öykü, Hoffmanncı edebiyatçılar arasında yer alan Polevoy'un, Alman yazardan derin etkilenimlerini taşır ve “Hoffmann'ın *Meister Floh* öyküsünü okuyorduk...” (Polevoy, 1989: 167) sözleriyle açıklar. *Meister Floh* adlı eser, okuma gecesine katılan her bir konukta farklı

izlenimler yaratmıştır. Hoffmann'ın öyküsü bittiğinde, okunanlar üzerine bir tartışma başlatılır. Bu girizgâhtan sonra Poleyov'un hikâyesi, Gotik edebî geleneğin adım adım ortaya çıktığı sanatsal ortamın bir temsilini sunar. Yazar, kurgu içinde kurgu yöntemini kullanırken İngiliz Gotik hikâyelerinin yaratım sürecini, Rus kültürüne özgü biçimde örnekler.¹³

Gotik-romantik edebiyatta, çerçeve hikâye içinde yer alan ana hikâyeyi aktarmak için anlatıcı kahramanın perspektifinden yararlanılır. Leonid, yakın arkadaşının başından geçen tuhaf olayları anlatmaya koyulur. Anlatıcının, gerçek ismini açıklamak istemediği için Antioh ismiyle söz ettiği memur arkadaşı, Adelheid adında genç bir kadına tutulur. Adelheid'ı ilk görüşünde, onun kendi ruhunun bir parçası olduğunu fark eder ve bir daha da ondan kopamaz. Antioh, bu hislere kendini öylesine kaptırır ki Adelheid onun için bir tutkuya, bir saplantıya dönüşür. Hikâyenin sonunda Antioh, bu saplantısı nedeniyle akıl hastanesine düşecektir. Snodgrass'a göre Gotik kurgularda saplantı, “sorun davranışların” [aberrant behavior] -kişinin yaşamını olumsuz yönde etkileyerek kendine ya da çevresine zarar vermesine neden olabilen davranışların- bir çeşidi olarak yer almaktadır (Snodgrass, 2005: 258). Bu nedenle Poleyov, eserini idealist ve hayalperest kahramanının iç dünyasındaki trajik çatışmayı anlatan romantik bir ruhla ve Gotik-romantik edebiyata özgü mübalağalı [hyperbolic] bir dille kaleme almıştır.

Anlatıcı Leonid, Antioh adını verdiği arkadaşını, soğuk, sessiz, durgun ve az konuşan biri olarak tanımlar. Kendi dünyasında yaşayan, yalnızlığı seven, boş zamanlarında neler yaptığını kimsenin pek bilmediği biridir Antioh. Çok seyahat eder ancak seyahatlerinden söz etmeyi sevmez. Kimi zaman sanat üzerine tutkuyla konuşurken aniden sessizliğe bürünür. Antioh'un coşku hâlini takip eden ani sessizliği, bir önceki kısımda incelediğimiz Vsevolod Garşin'in bipolar

¹³ İngiliz yazar Mary Shelley, başlıca Gotik klasiklerden biri olan *Frankenstein*'a yazdığı önsözde, eserin Lord Byron'ın dört arkadaşına sunduğu hayalet hikâyesi yazma teklifi üzerine tasarlandığını belirtir. Eser, gece sohbetlerinin ardından Shelley'nin gördüğü bir kâbusa dayanmaktadır.

bozukluk öyküsünü anımsatmaktadır. Zira Garşin’in bakışları, bilhassa kendisini çok ilgilendiren bir konu hakkında konuştuğunda canlanmakta, gözleri içsel enerjisine tanıklık eden bir ateşle parlamaktadır. Ancak konuşma sona erip de ortam sessizleştiğinde yazar, melankolik bir havaya bürünerek dalıp gitmektedir” (Reiegardt’dan akt. Wessling, 2007: 77). Öte yandan Polevoy’un bir hayalperest [мечтатель] olarak adlandırdığı Antioh gibi başka kahramanlarının da, dış dünyaya uyum sağlamakta güçlük yaşayan ve bu nedenle kayba uğrayan kimseler oldukları dikkat çekmektedir.

“Yazarın romantik öykülerinin başlıca konusunu hayal ile gerçek arasındaki karşıtlık oluşturur. Yapıtlarında, kendisini çevreleyen koşulları kabullenmeyen insan imgeleri yer tutar. Polevoy, yaşamın acımasız koşulları karşısında hayallerin, yeteneklerin, yaşama sevincinin yok olmasını anlatır.” (Olca, 2003: 41).

Eserde, ikili dünya ilkesinin hâkimiyeti görülür. Antioh aynı anda hem kendi ideal ya da hayalî dünyasında hem de reel dünyada yaşamını sürdürmektedir. Antioh’un ideal dünyası, sıradan insanlar için tedavi edilmesi gerektiği düşünülen zihinsel bir rahatsızlığın yansıması olarak okunur. Oysa Antioh’un bakış açısına göre gerçekliğin daha üstün ve “aşkın” bilgisine erişmiş olan kimseler için delilik, ulaşılabilecek en yüce hakikattir. Dünyayı algılayabilmenin en doğru yolu, deliliktir. Deliler, Antioh’a göre varlığın gizemini keşfetmiş kimselerdir. Leonid de, akli tarafından yönlendirilen bir kişinin kör olduğunu ve Antioh’un kendi deliliğinde “insan yaşamının bilmecesini” çözdüğünü düşünmektedir. Leonid’in delilik üzerine ortaya attığı argümanlar, devrin öne çıkan tıbbi tedavi yöntemlerini ve söylemlerini eleştirmektedir. İlaç tedavisi yoluyla ya da kadavralar üzerinde çalışarak aranan çözüm yollarını eleştiren Leonid, insan zihninin karanlık kuyularını çözmeye, hiçbir bilim insanının gücünün yetmeyeceğini savunmaktadır. Eserin bu bölümünde, Gotik-romantik edebiyatın çıkış noktasını teşkil eden Aydınlanma eleştirisi, pozitif bilimlerin ve delilik söyleminin tenkidi üzerinden açıkça ortaya konulmaktadır.

Leonid'e göre dışarıdan bir deli gibi görünen Antioh, kendisine yeni, fantastik ve muhteşem bir dünyanın kapılarını aralamıştır. Duyumsadığı şeyi denizde yüzerken ya da engin, bulutlu bir dağın tepesinden aşağı bakarken hissedebileceğimiz “açıklanamaz bir tatlılık hissi” (Görsel 5) olarak tanımlar (Polevoy, 1989: 173). Antioh'un ruhunun kendisi için yeni, büyümlü bir dünya olduğu fikrini dile getiren Leonid'in sözlerinde, kuşkusuz, yüce [sublime] estetiğinin edebî yansımaları görülür. Bilinmezin, erişilmez, tanımlanamayan hoşnutluğun bir sonucu olarak erişilen hazzın tarifi, enginlik ve sonsuzluk hissi uyandıran doğal unsurlar aracılığıyla yapılır.

“Adelheid’ı nasıl tarif etsem bilmiyorum: Beethoven’ın vahşi senfonisine, İskandinav ozanlarının şarkılarındaki Valkür bakirelerine benziyor. Orta boylu, bembeyaz bir yüzü var. Ama ne zarif bir Yunan güzeline, ne etkileyici bir Doğu güzeline ne de ateşli cazibesıyla bir İtalyan güzeline benziyor onun güzelliği. Albrecht Dürer’in Madonna’sı gibi düşünceli bir çekiciliği var.” (Polevoy, 1989: 181).

Adelheid, hikâyenin geçtiği dönemde Petersburg’a gelen bir hokkabazın, Leonid’in sözleriyle bir şarlatanın kızıdır. Schreckenfeld adlı bu adamın salonunda gerçekleşen film gösterileri, gölge oyunları, sergilediği makineler ve otomatlar, kentlilerin ilgisini çekmektedir. İnsanlar, ilk kez Schreckenfeld’in salonunda gördükleri ve Antioh’un saplantı hâline getirdiği Adelheid adlı gizemli kadında bir hava ruhunun vücut bulduğunu düşünürler, dağılmasını, hafif bir sis gibi kaybolmasını beklerler; başka bir deyişle genç kadını, bir hayaletle benzetirler. Antioh da, sadece akşamları ortaya çıktıkları için Adelheid ve babasının optik birer yanılsama ya da hayalet olduklarından şüphelenmeye başlar. Bazen de kendi akıl sağlığından şüphe eder ve delirdiğini düşünür. Gerçek olmasa bile Antioh için Adelheid, bir sevgiliden ötedir, ruhunun öteki yarısı olduğuna inandığı bir “varlık”tır: “O, benim ruhum; ruhumun diğer yarısı...” (Polevoy, 1989: 194). Genç kadının babası Schreckenfeld ise Antioh’un gözünde, kötü bir iblisten başka bir şey değildir, bu nedenle genç

adam, Adelheid'in şeytanın etkisinde kaldığına inanır. Antioh, Schreckenfeld'in kızıyla evlenmesi için yaptığı baskılara şiddetle karşı çıkar. Antioh'a göre insan kendi kız kardeşiyle evlenemeyeceği gibi kendi öz ruhuyla da evlenemez. Dolayısıyla bunu talep eden baba, kötü bir ruhtan, bir iblisten başka bir şey olamaz.

Deliliğin Saadeti'nde yazar, Antioh'un ruhsal durumunu akıl hastalığı olarak yansıtmaktan imtina eder. Sevgilisinin ölümünden sonra Antioh, -Leonid tarafından hastalık olarak yorumlanmayan- bir çaresizliğin pençesine düşer. Doktorlar, Antioh'un öyküsünü duyduktan sonra, bunun özel bir tür delilik olduğuna kanaat getirirler ve onu akıl hastanesine yatırır. Antioh'u iyileştirmek için klasik tedavinin işe yaramayacağını söylerler. Alışılmış tedavi yöntemlerinin, onu daha şiddetli bir çılgınlığa sürükleyebileceği gerekçesiyle Antioh'u müzikle tedavi etmeye çalışırlar. Hastanede kaldığı süre boyunca hastalığı iyileşmeyen Antioh, sevgilisinin ölümünden bir yıl sonra yaşamını kaybeder.

Deliliğin Saadeti, kötülük ve güzellik arasında salınan değişken izlenimler üzerine kurulmuş; klasik Gotik kurgunun genç âşık, masum genç kadın ve kötü kalpli yaşlı adam üçlemesine yaslanan; yüce estetiği, delilik, takıntıya dönüşen tutkular gibi Gotik temalardan faydalanan ve "abartıcılık" [hyperbole] tekniğinin güçlü bir şekilde kullanıldığı bir öyküdür. Bu öyküde delilik, bir tür ezoterik bilme biçimi sayılarak ön plana çıkarılmış ve en yüksek iyilik hâli olarak yorumlanmıştır. Öykünün delilik olgusunun lehine ileri sürülen temel savı, anlatının epigrafında şu sözlerle ifade edilmiştir: "Deliliğin kötü bir şey olduğu söylenir, yanılıyorlar, delilik, bir lütuftur!" (Polevoy, 1989: 167).

Deliliği ve onunla ilişkilendirilen intihar eylemini estetize etme eğilimindeki eserler, bireyin kendi elleriyle yaşamını sona erdirmesini romantik bir bakış açısıyla yansıtmışlardır. Karanlıktan ilham alan kahramanlar ise *karanlığın estetiğini* intiharda bulmuşlardır. Aydınlanma'ya karşı bir tepki ve onun bir ürünü olan Gotik edebiyatın temel çıkış noktalarından biri de aynı arayıştan; karanlığın içindeki ve ötesindeki uyumu keşfetme arzusundan doğmuştur.

6

Bölüm

GOTİK KENTE İNİYOR

İskeletler Üzerinde Yükselen Petersburg: Gotik Bir Kent Hikâyesi

Dünya edebiyatının en tanınmış eserleri arasında yer alan çoğu Rus klasiği, “kasvetli” atmosferini Petersburg’a borçludur. Bu kenti kendisine mekân olarak seçen ve kent yaşamının yol açtığı ya da daha görünür hâle getirdiği eşitsizlikleri konu edinen eserlerde göze çarpan Gotik unsurlar, Rus edebiyatına ilişkin stereotiplerin önemli bir bölümünü oluşturur. Gelir adaletsizliği, yoksulluk, sosyal uyumsuzluk, delilik, buhran, cinayet, yalnızlaşma, yabancılaşma gibi temalar, okura kentleşme ve kentlileşme sürecinde yeni bir kimlik edinme savaşımı veren bireyin giderek koyulaşan merceğinden sunulmaktadır. Böylelikle akademik çalışmalardan edebiyat söyleşilerine dek çeşitlilik gösteren pek çok mecrada, klasik Rus edebiyatının depresif bir külliyattan oluştuğu algısı ortaya çıkmaktadır. Öte yandan kentin sadece zorlu sosyal koşulları ve sert iklimi değil inşa sürecinin Gotik anlatılarla kıyas götürmeyecek ölçüde korkunç hikâyesi, 18. yüzyıldan itibaren bu kentin ihtişamla dehşet arasında seyreden ikili bir karaktere bürünmesine yol açmıştır.

Petersburg’un inşası, başlı başına Gotik bir hikâyedir. Rus Gotiğine Slav mitlerinden sonra ve Karamzin’den önce, en gelişkin Gotik anlatıyı miras bırakan kişi kuşkusuz “Deli Petro” olmuştur. Modernleşme hamlelerini oldukça katı bir reform programı ekseninde uygulayan ve Batılılaşma sürecini hızla tamamlayabilmek adına “yukarıdan devrim” stratejisine başvuran Çar I. Petro, tarihe

Rus Çarlığı'nı güçlü bir imparatorluğa dönüştüren ve devletin yönünü Avrupa'ya çeviren aydınlanmacı bir lider olarak geçmiştir.

18. yüzyılın başlarında “Rusların ‘Büyük’ adını verdikleri Çar I. Petro tarafından başlatılan ‘Rusya’yı Avrupalılaştırma’ süreci en yoğun dönemini yaşar.” (İnanır, 2008: 55). Rusya’yı modern bir çehreye kavuşturmak adına çeşitli alanlarda gerçekleştirdiği reformlarını mimariyle taçlandırmayı arzu eden Petro, modernleşmenin simgesi hâline gelecek yeni bir kent inşa etmeye girişir. “Ortaçağ Moskova’sından farklı olarak yeni başkent kurulması, mimari açıdan özel bir anlam taşır. Peterburg’daki kalelerle, hükümet kurumları ve aristokratların saraylarıyla yeni ‘dünyevileşmiş’ Rus mimarisinin temeli atılır” (İnanır, 2008: 61-62).

Neva Nehri kıyısındaki bataklık arazi üzerinde yükselecek olan kentin inşasına 1703 yılında başlanmıştır. 18. yüzyılın başlarında sıfırdan inşa edilerek Petro reformlarının bir simgesine dönüşen St. Petersburg, 1712 yılından itibaren Rusya’nın başkenti olmuştur. Yeni başkent, “Avrupa’ya açılan bir pencere” olarak kabul görmüş ve Rusya’nın, Batı Avrupa ülkeleriyle ekonomik ve kültürel bağlar kurabilmesi için en kestirme ulaşım yolunu sağlayan bir deniz gücüne dönüşümünü sembolize etmiştir (Pavlenko, 2003: 99). İlk kez Fransız hezârfen Francesco Algarotti’nin (1712-1764) kullandığı ve Aleksandr Sergeyeviç Puşkin’in (1799-1837) *Bakır Athı* [Медный всадник] adlı poemasının bir dizesinde de yer verilen “Avrupa’ya açılan pencere”, kentin kuruluş gayesi ve Batılılaşma/Avrupalılaşma yönünde gelişen Petro reformları ile eş anlamlı bir ifadeye dönüşmüştür (İsupov, 2015: 175). Ancak modernleşme projesinin simgesel bir parçası olan St. Petersburg şehrinin inşasında yaşanan ve sayısı yüz binleri bulan can kayıplarının, Batılılaşmanın başarısı karşısında silik bir ayrıntı olarak kalması mümkün olmamıştır. Modernite düşüncesine ve modernleşme hareketlerine dönük eleştirel bir okuma olan *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*’da [All That is Solid Melts Into Air] çağdaş Amerikalı teorisyen Marshall Berman, Petersburg’un inşasını “yukarıdan aşağı, zorbaca yürütülen ve dayatılan dünya modernleşme tarihinin” en dramatik aşaması olarak yorumlar ve kentin kuruluşuna ilişkin bazı çarpıcı bilgiler paylaşır.

“Petro, Rusya İmparatorluğu’nun her yerindeki tüm taş ustalarının yeni inşaat alanına taşınmasını emretti ve başka yerlerde taş inşaatı yasaklandı. Soyluların büyük bir bölümünün yeni başkente taşınmasını ve orada saraylar yaptırmalarını emretti, aksi takdirde unvanları ellerinden alınacaktı. Esirleri soluk almaksızın çalışmaya zorlayarak zeminini temizletti, bataklıkları kuruttu, nehrin suyunu boşalttırdı, kanallar açtırdı, yumuşak toprağa payandalar yerleştirdi ve şehri inanılmaz bir hızla kurdurdu. İnsani kayıplar muazzamdı: Üç yıl içinde yeni şehir, sayısı 150.000’e yaklaşan bir işçi ordusunu yutmuştu -sakat kalan ve ölenlerin sayısındı bu.” (Berman, 2013: 239).

Rivayete göre bataklık araziye kurutmak için savaş esirlerinin ve inşaat sırasında yaşamını yitiren pek çok işçinin cesetleri kentin zeminine dökülür. İnsan kalıntılarını “işlevsel” hâle getirmek, Batılılaşma yoluyla benimsenen rasyonalizmin ve katıksız pragmatizmin kusursuz bir örneğini teşkil eder. İster bir rivayet olsun, ister gerçek, işçi ve esirlerin cesetleri üzerine görkemli bir kent inşa edildiği miti, bir yandan Petro karşıtları, diğer yandan kendilerine politik, karanlık ve çarpıcı bir kent motifi arayan sanatçılar tarafından sıkı sıkıya sahiplenilir.

“Peterburg: Zamanın Sınırları Ötesinde Mitsel ve Metinsel Bir Varoluş” başlıklı çalışmasında Tan-Metreş, kente, bizatihi ortaya çıkış hikâyesini devrinin ötesine taşıyan bir metin gibi yaklaşmaktadır. Kente atfedilen apokaliptik ve eskatolojik göstergeleri ve edebî anlatılara da sızmayı başaran mitik korku öğelerini, kentmetnin birer parçası olarak okumayı önermektedir. Tan-Metreş’e göre “‘insan kemikleri üzerine kurulan kent’ (Город на костях) efsanesiyle anılan Peterburg uğruna ödenen dehşet verici bedel, insan bedenlerinden görkemli anıtlara uzanır. [...] Kentin kuruluş sürecinde yaşamını yitiren insanların kemikleri, çok geçmeden kentin mitolojik ve folklorik zemininin bir parçası olur.” (Tan-Metreş, 2017a: 35).

Tarihçi ve arkeolog Andrey M. Burovskiy (2013), *Kemikler Üzerine İnşa Edilen Başkent. Petersburg'un Yüceliği ve Laneti* [Столица на костях. Величие и проклятие Петербурга] adlı kitabının “Kemikler Üzerine İnşa Edilen Kent Miti” [Миф о городе на костях] bölümünde, bu konuya açıklık getirmektedir. Petersburg’un çok sayıda insanın kemikleri üzerine inşa edildiği söylencesi, zamanla yaygın bir yargı hâline getirilmiştir. Başkent inşası boyunca yaşamını yitirenler arasında, Petro tarafından Rusya’nın dört bir yanından getirilen işçilerin yanı sıra on binlerce İsveçli esir de bulunmaktadır. Petersburg’un tarihi üzerine yazan hemen herkes bu hikâyeden söz etmiştir. Kentin kuruluş aşaması, Petro yanlısı resmî tarih yazımında bile bir felaket tasavvuru olarak yer almıştır. Solovyov gibi en “ciddi” tarihçiler bile kendilerini çok sayıda inşaat işçisinin ölümünden söz etmekle yükümlü hissetmişlerdir. Tarihçi Klyuçevskiy ise St. Petersburg ve Kronştadt kentlerinin inşasında yaşamını yitiren işçilerin sayısını, askerî tarihteki katliamlar ile kıyaslamıştır. Devrim öncesi Rusya’da yayımlanan bazı kitaplarda ise işçilerin korkunç ölümlerinden hiç söz edilmemiş; bu mesele, çarlık dönemi için bir tabu hâline gelmiştir. Uzun zaman boyunca, sürece ilişkin istatistikleri tam anlamıyla yansıtan bir çalışma ortaya çıkarılmamış, -genellikle yapıldığı gibi- yabancı kaynakların abartılı veriler sunduğu ileri sürülmüştür. Ancak Sovyet dönemine gelindiğinde, kayıpların dehşet verici olduğu yönündeki fikirler ders kitaplarına bile girmiş ve yeniden “herkesin bildiği” nesnel bir yargı olarak kabul edilmeye başlamıştır. Ağır çalışma koşulları, sağlıksız iklim şartları ve yetersiz beslenme, Petro’nun “cennetini” inşa edenler arasında yüksek ölüm oranlarına yol açmıştır. İlerleyen dönemde, Petersburg’un “kemikler üzerine” inşa edildiği söylenegelmiştir. Burovskiy’e göre yaşanan can kaybının bilançosu ve ölüm imgesinin sanatsal gücü, özünde bu meseleyi konu edinen müellifin Petro reformlarına ve Petro’ya, özellikle de onun despotça hükmetme tarzına yönelik tutumu doğrultusunda değişkenlik göstermiştir. Petersburg’u inşa etmek uğruna harcanan yaşamların, otokrasinin zulmünü ve zararını canlı bir şekilde gösterdiği düşünülmüştür (Burovskiy, 2013).

Buraya kadar Petersburg mitinin ortaya çıkış sürecini çeşitli boyutlarıyla ele alan Burovskiy'nin söz konusu eseri, tarihinin "kemikler üzerine kurulu kent" mitini, tarihsel gerçeklikten ayırmak amacıyla okura sunduğu verilerle sürdürülmektedir. Burovskiy'nin de bizzat ifade ettiği gibi tarih kitaplarında, eser sahiplerinin Petro ve onun radikal reformlarına yönelik tutumları, yeni başkentin inşasına ilişkin verilerin birbirleriyle çelişkili ve tutarsız hâle gelmesine neden olmuştur. İlgili bölümün devamı, gerçek sayıları gün yüzüne çıkarmak adına bir takım istatistiksel veriler sunmaktadır. Bu çalışmayı ilgilendiren kısım, Rus Gotiğinin seyri-ne de yön veren mitik hikâye ile sınırlıdır.

Rus Kent Gotiğinin içeriğinde belirleyici rol oynayan temel unsur, kuruluşundan itibaren kentle ilişkilendirilen mitik felaket tasavvuru olmuştur. Tarihçi ve yazar N. M. Karamzin, *Eski ve Yeni Rusya Üzerine Bir Not* [Записка о древней и новой России] adlı eserinde Petersburg'un "gözyaşları ve cesetler üzerine" kurulduğunu yazarken (Karamzin, 1991: 37); V. O. Klyuçevskiy ise *Rus Tarihi* [Русская история] adlı eserinde, Petro'nun cenneti diye anılan başkenti "büyük bir halk mezarlığı" olarak nitelendirmiştir. "Petro, yeni başkenti kendi 'cenneti' olarak adlandırdı ancak halk için kent, büyük bir mezarlığa dönüştü." (Klyuçevskiy, 2002: 332).

"Kemikler üzerine inşa edilen kent" efsanesinin genel bir yarıya dönüşmesinin yanı sıra çarlık döneminde bir tabu hâline gelmiş olması, Gotik eğilimli sanatçılar için bu söylenceyi daha da cazip kılmıştır. Zira Gotik edebiyat, toplumsal ve siyasal tabularla da yakından ilgilenmekte ve onları aşındırmak yoluyla sanatsal haz uyandırmayı amaç edinmektedir.

Karanlık edebiyatın seyri-ne istatistiksel veriler değil söylemin gücü belirlemiştir. Bu güç, okurları edebiyat ile tarih biliminin ayrıştığı noktaya götürmektedir. Çalışmanın ilk bölümünden hatırlanacağı gibi Gotik sıfatı da sanat tarihçisi Giorgio Vasari'nin küçük ölçekli bir sapmadan kaynaklanan tarihsel yanılığısı neticesinde ortaya çıkmıştır. Yanlış biçimde Got kavimlerinin mimarisine atfedilen bir sıfat, pejoratif olmasına karşın Gotik sanatçıların gururla

sahiplendikleri bir adlandırmaya dönüşmüştür. İşte Gotik eğilimli edebî eserler de, zihinleri işgal eden bu korkunç tahayyül (insan yutan bataklık ve kemikler üzerinde yükselen başkent) üzerinden dönem eleştirisi yapmışlar ve kentin Gotik göstergelerini kullanmışlardır. Doğaüstü unsurların kullanımı, söz konusu eserlerin toplumsal gerçeklikten uzak anlatılar olduğu anlamına gelmemiştir. Söylencenin dehşet verici ayrıntıları ve onun modern kent yaşamına sirayet eden karamsar atmosferi, kentlileşmeye çalışan küçük insanların duygu durumlarını aktarma yolunda güçlü birer araca dönüştürülmüştür.

Petro döneminde gerçekleştirilen köklü reform hareketleri, Rus liderin kimliğine ilişkin efsaneler ve gerçekler etrafında ortaya çıkan temel bir soruyu gündeme getirmiştir: Petro tipik bir aydınlanmacı despot muydu, yoksa bataklığa gömdüğü cesetlerle yeni bir kent inşa edecek kadar hırslı bir tiran mıydı? Rus tarihçileri ve aydınları açısından onu tek bir yerde tanımlamak ve konumlandırmak hayli zor olmuştur. Batılılaşma hamleleriyle Rusya, Avrasyalı kimliğinde ağır basan ve kendisini dünya ülkelerinin gerisinde bıraktığı düşünülen “Doğulu” niteliklerinden büyük ölçüde sıyrılmış ve Avrupa’ya entegre olabilmiştir. Petro reformlarıyla birlikte Rus insanı, Avrupalı bir kimlik edinmeye başlamıştır. Bu kimlik, eğitilmiş, yabancı dil bilen, okumaya önem veren, insan ilişkilerinde ve davranışlarında ölçülü ve nihayetinde uygarlaşmış, başka bir deyişle “kentli” insan topluluğunu tanımlamıştır.

18. yüzyılın ilk çeyreğinde St. Petersburg’da pek çok yeni bina inşa edilmiş ve şehir hızla büyüme göstermiştir. Ancak Petro öncesi dönemi [допетровское время] idealize eden sanatçılar açısından Petro’nun “cenneti” olarak anılan bu kent, bir cehenneme dönüşmüştür. Şehirde yaşam koşullarının ve ekonomik şartların bir hayli çetin olması, Petro reformlarına karşı çıkan muhafazakâr eğilimli aydınların düşüncelerini destekleyen olgular olarak kabul edilmiştir. Böylece Petersburg’un inşasına ilişkin efsane, yeni yaşam tarzının yarattığı adaletsizlikler ve kentin sıklıkla sel baskınlarına uğraması neticesinde güçlenmiştir. Muhafazakâr aydınlar arasında Petro, bir deccal olarak tahayyül edilmiştir.

Çar I. Petro, “Batıya açılan penceresiyle” modernleşme çabalarını hayata geçirebileceği sağlam temeli, sadece düşünsel ve soyut anlamda değil aynı zamanda fiziksel olarak hazırlamak istemiştir. Manevi değerlerdeki değişim, yeni Batılı kültürel anlayışın üzerine inşa edileceği bir temel olmak için yeterli görülmemiştir. Toplumun modernleşmeyi benimsemesini daha kolay ve olanaklı kılan gözle görülebilir, somut ve kuşatıcı bir simgeye ihtiyaç duyulmuştur. Kent çalışmalarıyla tanınan sosyolog Richard Sennet, 18. yüzyılın kent planlamacılığına giden güzergâhın, bedenler ve mekânlar üzerinde denetim kurmak yoluyla onları sembolik bir muhtevayla donatan Aydınlanma düşüncesi açısından neler ifade ettiğini şu sözlerle dile getirir:

“Aydınlanma planlamacıları şehrin sağlıklı bir beden gibi işlemesini, temiz bir cilde sahip olmanın yanı sıra serbestçe akacak bir şekilde tasarlanmasını istiyorlardı. Barok çağın başlarından itibaren, kent planlamacıları şehirleri insanların şehrin ana caddelerinde rahatça dolaşmalarını sağlama amacını güderek yaratmayı düşünmüşlerdir. Dolaşımın hayat verdiği şeklindeki tıbbi tahayyül hareket üzerindeki Barok vurguya yeni bir vurgu kattı. Aydınlanma planlamacısı, Barok planlamacının yaptığı gibi caddeleri belli bir nesneye ulaşmaya yönelik tören devinimlerini ön plana alarak planlamak yerine devinimin kendisini başlı başına bir amaç hâline getirdi. Barok planlamacı anıtsal bir hedefe doğru ilerlemeyi vurgularken Aydınlanma planlamacısı yolculuğun kendisini vurguluyordu. Bu Aydınlanma anlayışında, ister bir mahalleden geçsin, ister şehrin tören merkezinden, cadde/sokak önemli bir kent mekânıydı.” (Sennet, 2008: 237).

Sennet’in tanımladığı biçimiyle Aydınlanma kenti, Petro’nun “Batı’ya açılan pencere”sinde örneklenmiştir. Şehrin “temiz bir cilde” sahip olması için Batı’nın taş mimarisi tercih edilmiş, geleneksel ahşap mimari terk edilmiştir. Petro’nun cenneti olarak adlandırılan

St. Petersburg, düzenlilik, simetri ve kontrol gibi aydınlanmacı ilkelere bir simgesine dönüşmüştür. Öte yandan kent, farklı sosyal sınıflardan insanları bir araya getiren bir merkez hâlini almıştır. Bu nedenlerle Gogol'un Petersburg öyküleri arasında yer alan *Neva Bulvarı* (Невский проспект) Aydınlanma kentinin yeni sembolik mekânlarından biri olan bulvarın, toplumsal etkileşimdeki rolünü yansıtır.

“Neva Bulvarı’ndan güzel bir yer yoktur. Bu hiç değilse Petersburg için böyledir. Petersburg için her şeydir Neva Bulvarı. [...] Neva Bulvarı kent halkının genel iletişimini de sağlayan bir yerdir. [...] Hiçbir randevu defteri, hiçbir danışma bürosu böylesine güvenceli buluşmalar sağlayamaz. Nelere kadirsin, sen ey Neva Bulvarı!” (Gogol, 2001: 108).

Petersburg, önceleri Aydınlanma toplumunun yeni alışkanlıklarını yapılandıran bir alan işlevi görerek Batılı zihniyete göre biçimlendirilmiş yeni makbul vatandaşın davranışlarını yönlendirmiştir. Ancak Petro'nun yeni başkenti, zamanla zıtlıkları daha görünür hâle getiren bir mekâna dönüşerek farklı anlamlar yüklenmiştir. Toplumsal tabakalaşmanın görünür hâle gelme ve sanat materyaline dönüşme mekânı olarak kentler, “kent metinleri” olarak anılan yeni bir kategorinin doğuşuna zemin hazırlamıştır. “XX. Yüzyıl Rus Edebiyatında Kentleşme ve Toplumsal Dönüşümün İzleri” başlıklı yazısında Tan-Metreş, kentin dokusunu özümseyerek yeni bir yaşam tarzıyla yüzleşmek durumunda kalan insanın kentle girdiği etkileşimin, kent metinlerinin çıkış noktası olduğunu belirtir, zira “Bir değişim alanı olan kentler, toplumsal dönüşümün hızlı dalgalanmasına sahne olan devingen yapılarıdır.” (Tan-Metreş, 2017b: 144). Söz konusu devinimin öngörülemez neticeleri doğrultusunda Aydınlanma projesinde bir gedik açılmış, kentin göz ardı edilmiş yoksul sokaklarının karanlık atmosferi, suçlulara ve aykırı kimliklere ev sahipliği yapmıştır. Yeni başkentte yaşanan bu toplumsal dönüşüm süreci, sadece kent metinlerinin değil Kent Gotiği kategorisinin yerli bir yorumu olan Rus Gotiğinin de özgün içeriğini belirlemiştir.

Bu dönemde çeşitli düşünce cemiyetlerinde yer alan aydınlar faaliyete geçmiş; Rusya'nın siyasal alanda Batılı değerlerle karşılaşması sonucunda, politik hareketlenmeler ve huzursuzluklar baş göstermiştir. Devlet otoriteleri bunları engellemeye çalıştıysa da, devrimin hazırlayıcı ivmelerine kimse karşı koyamamıştır. Modernleşmenin hızı aydın despotizmini faillerin aleyhine çevirmiştir. Ancak hiçbir önlem, devrimci hareketleri kökünden kurutmaya yetmemiştir. Tüm dünyanın içinden geçtiği siyasal dönüşüm sürecinden Rusya da kendi payına düşeni almıştır. *Rus Devriminde Suç ve Ceza: Petrograd'da Ayaktakımı Adaleti ve Polis* [Crime and Punishment in the Russian Revolution: Mob Justice and Police in Petrograd] adlı kitabında Japon asıllı Amerikalı Sovyet dönemi tarihçisi Tsuyoshi Hasegawa, çarlık polisinin tasfiyesi sonrasında yeni teşkilatın kurulamaması nedeniyle suç oranlarının arttığını ifade eder. Bu dönemde suçla mücadelenin linç kültürü [самосуды] gibi yeni suçlara yol açabileceği anlaşılmıştır (Hasegawa, 2017: 46). Ayaktakımı adaletinin, başka bir deyişle linç kültürünün en korkutucu yönlerinden biri, kalabalıkların adi suçlulara karşı zulmü olmuştur (Hasegawa, 2017: 170). Bu karmaşa yıllarında, Gotik edebiyatın haber verdiği eskatolojik felaket senaryoları, devrimle beraber gerçeğe dönüşmüştür. Çalışmanın üçüncü bölümünde, Fransız Devrimi'nin Gotik edebiyata sunduğu yeni manzaralar arasında, insanların ölümünü alkışlar eşliğinde izleyen “ayaktakımının” kayıtsızlığından ve Terör Dönemi boyunca işlenen cinayetlerden söz edilmişti. Ekim Devrimi'nden sonra güvenlik güçlerinin ikamesi kurulmadan tasfiye edilmesi de benzer sonuçlar doğurmuştur. Üstelik güvenlik teşkilatı yeniden kurulduğunda, bu kez sosyalist ütopyayı gerçekleştirmek ve onu korumak adına şiddet, yeniden üretilmiştir. Rusya; gerek atmosferi, gerek mitleri gerekse politik çalkantılarıyla Gotik edebiyat için her devirde bol malzeme sunmuş; teknik ve tematik tüm gerekliliklere yanıt vermiştir. Böylelikle gelişme sürecini Avrupa'yı kuşatan devrim ve terör korkusuna borçlu olan Gotik edebiyat, Rus topraklarında da benzer motivasyonlarla yayılmayı sürdürmüştür.

Kent Gotiği [Urban Gothic] Kavramı ve Toporov'un Petersburg Metni [Петербургский текст] Kategorisinin Gotik Doğası

Romantizm yerini realizme bırakırken Gotik kurmacanın mekânları da dönüşüme uğrar (Snodgrass, 2005: 342). Gotik kaleler ve manastırların yerini kentsel yapılar alır. Bu dönüşümün ardından Gotik eserlerde kontların korunaklı şatolarını, gösterişli yaşamlarını ve kilitli kapılar ardında tutulan esirlerini görmek mümkün olmaz. Zira kentleşmeyle birlikte “küçük insan”, zalim derebeylerini simgeleyen kontların elinden kurtulur; sanayileşmenin ve şehir yaşamının esiri hâline gelir. Böylelikle toplumsal eleştirinin bir metaforu olarak kullanılan klostrofobik atmosfer, kentin üzerine çöker. Kent, bireyin zihninde kendini hapsettiği zindanları ve bir başına kurduğu engizisyon mahkemesini yansıtan bir aracıya dönüşür. Belli başlı kentsel mekânlar, bilhassa kent yoksulluğu ile ilişkili olanlar, anti-kahramanlar ile bütünleşmeye başlar. Cinayet ve şiddet, gündelik tehlikelerin bir parçası hâline gelir, uzak zamanlarda ve uzak diyarlarda, gerçeküstü güçler yardımıyla işlenen suçlar olmaktan çıkar. Gotik, kente iner.

Kent Gotiği, edebiyat biliminin kent sosyolojisi ve endüstri sosyolojisi araştırmalarının birikiminden faydalanarak sistemleştirdiği bir çalışma alanı olarak karşımıza çıkmaktadır. Endüstri kentlerinin kurulması ile sosyoloji disiplininin ortaya çıkışı arasındaki zaman birliği, kent yaşamını sosyolojinin başat araştırma alanlarından biri hâline getirmiştir. Zira endüstriyel merkezlere dönüşmek suretiyle göç almaya başlayan kentlerin yeni yüzü, olumlu ve olumsuz yönleriyle toplumsal yaşama derinden nüfuz etmiştir. Bu süreçle beraber toplumsal meselelerin geçmişi ve geleceği, endüstrileşmenin ve kırsal alandan kentlere doğru yaşanan göç hareketlerinin milat olarak kabul edildiği bir perspektiften ele alınmıştır.

Endüstrileşme, kırsal nüfus arasında istihdam edilme ve daha iyi yaşam koşullarına erişme arzusu yaratmıştır. Endüstri Devrimi neticesinde gerçekleştirilen icatlar ve yenilikler; ulaşım, haberleşme, ürünlere daha kolay erişme gibi faydalı sonuçlar da doğurmuş-

tur. Öte yandan fabrikalarda makineleşmeye bağlı olarak kol kuvvetine duyulan ihtiyaçta bir azalma meydana gelmiş, kırsal nüfus beklenildiği ölçüde istihdama katılamamış ya da çok düşük ücretlerle çalışmak durumunda bırakılmıştır. Feodal dönemde olduğu gibi bu süreçte de kent yaşamına adapte olmaya çalışan kır kökenli yurttaşların emeği, sömürüye açık hâle gelmiştir.

Gotik edebiyatın kent toplumuyla ilgilenen bir alt türü olarak Kent Gotiği, endüstriyel ve post-endüstriyel toplumlarda yaşanan değişim sancılarını konu edinmekte ve bir tür sanayileşme eleştirisi olarak öne çıkmaktadır. Kentlileşmeye çalışan bireyin modern değerlerle çatışmasını dile getiren Kent Gotiği, hem romantik hem de realist yazarların eserlerinde tekinsiz unsurların izini süren bir alan olarak belirginleşmiştir. Bu unsurlar klasik Gotikten kopmuş ve kent yaşamına uyarlanmıştır. Toplumsal yapıdaki değişimlerin izleri, Gotik romanlarda görülmeye başlamıştır. Romantik edebiyatçıların kırsal temaları, saf ve bozulmamış olanla ilişkilendirmesi, endüstrileşmenin yarattığı hızlı dönüşümleri ve bu dönüşümlerin bireylerin yaşamı üzerindeki nispeten olumsuz etkilerini dramatize etmelerine olanak tanımıştır. Romantikler için endüstrileşme, doğaya yönelik bir saldırı olarak kabul görmüştür. Hızla büyüyen endüstri kentlerinin yeni mekanik düzeni ise insan ruhunu çarklarının arasında ezmekte olan gerçeküstü bir yapıya benzetilmiştir. Realist yazarlar kategorisinde anılan edebiyatçıların bir bölümü, bu süreçte kaleme aldıkları eserlerinde gerçeküstü unsurlara başvurmuşlar, böylelikle kent insanının yüzleşmek durumunda kaldığı bireysel ve toplumsal sorunlara Gotik eğilimler taşıyan imgelemlemleri yoluyla ışık tutmaya çalışmışlardır.

Kent nüfusunun farklı sosyal tabakalardan insanları ağırlamaya başlamasıyla şekillenen karmaşık yapısı gerek “yedi göbek kentli” olanları gerekse dalgalar hâlinde endüstri kentlerine yığılan kırsal kökenli insan kalabalıklarını huzursuz etmiştir. Kentlilerin zihinlerinde bir korku imgesi olarak beliren “öteki” ile ötekinin alışkanlıkları, yatkınlıkları ve aykırılıkları; onun suça meyilli ve zarar verici olabileceğine yönelik kaygılara neden olmuştur. Öte yandan kırsal

nüfus arasında endüstri kentine ilişkin başat imgeler olan fabrikalar, makineler, büyük yapılar, dinginliğin yerini alan hız ve sessizliğin yerini alan gürültü, insanları bir anaför gibi içine çekip yutacağına inanılan birer dehşet kaynağı olarak tahayyül edilmiştir.

Endüstri kentlerine göç yoluyla gelerek yerleşen işçi sınıfı, bir yandan yeni toplumsal yapının parçası olup onu dönüşüme uğrattırırken diğer yandan da kendileri için yeni olan bu yapıya uyum göstermeye çalışmışlardır. Bu süreçte kentler, sınıf çatışmalarına sahne olmaları bakımından iki farklı kutbu tek bir uzamda buluşturmışlardır. Zenginler ve yoksullar arasındaki ekonomik uçurum, kentin iki yüzünü dramatik bir biçimde hem karşı karşıya hem de yan yana getirmiştir. Lüks bir semtin “arka sokaklarında” verilen yaşam mücadelesi, korunaklı yaşam alanları ile yoksulluğun ve tekinsizliğin kol gezdiği karanlık ve kasvetli alanlar, sadece bir-iki cadde ile birbirlerinden ayrılmıştır.

Türk Romanında Kentleşme ve Kentlileşme (1950-1980) başlıklı çalışmada Tiken (2011), kentleşmenin beraberinde getirdiği sorunlar arasında kent yoksulluğu, konut ve barınma sorunu, çevre kirliliği, ulaşım sorunu, kentsel altyapı ve hizmetlerin yetersizliği, denetimsiz kentsel büyüme ve kentsel değişme, anomi, yabancılışma, örgütlü suç yapılanması gibi edebî eserlere de yansıyan bir dizi olguyu sıralar. Bu kavramların modern kent yaşamının birey üzerindeki ortak etkileri ve bu etkilerin Rus edebiyatındaki yansımaları dikkate alındığında, kentleşmenin ve kentlileşme çabalarının coğrafya ayırt etmeksizin tüm toplumlarda benzer sonuçlar doğurduğu anlaşılmaktadır. Zira bu yenileşme ve dönüşüm süreci, toplumları “Batılı” kimliği altında buluşturarak evrensel bir anlayışın parçası hâline getirme çabasıyla karakterize olmakta; bu süreçte de benzeşen direnç ve uyumsuzluk problemleriyle karşılaşmaktadır.

Sanayi öncesi, sanayi devri ve sanayi sonrası toplumları, onların yaşam tarzları ve değerleri, Kent Gotiğinin başlıca meselesidir. Kentte yaşam mücadelesi veren sadece kırsal kökenli olan ve emeği sömürülen işçiler değildir; kent, aydın insanların, düşünen insanların, hassas insanların, genç öğrencilerin varoluşsal problemlerine

ve yoksulluğuna da sahne olmaktadır. Ekonomik farklılıklar, uçurumlar ve adaletsizlikler ise anlatı kahramanlarını suça yönlendirmektedir.

Rus topraklarında endüstrileşmenin ve ekonomik kalkınmanın genellikle Sovyet dönemine atfedildiği dikkate alınırsa İmparatorluk Rusyası'nda endüstrileşme faaliyetlerinin niteliğine yönelik bir takım soru işaretleri ortaya çıkacaktır. Zira devrimin, Rusya hâlâ bir tarım toplumu iken gerçekleştiği yaygın bir kanaattir. Buna karşılık “Endüstrileşme sürecine Sanayi Devrimi’ni yaşayan Batı Avrupa ülkelerine göre daha geç giren Rusya’da bu sürece geçiş tarihi olarak kabul edilen zaman, 1861 yılıdır.” (Polat & Tuncel, 2015: 176). Ekonomik anlamda bir dönüm noktası olarak kabul edilen bu tarih, Rusya İmparatorluğu’nda köleliğin kaldırılması ya da serfliğin ilgası olarak da anılan Toprak Reformu’nun yürürlüğe girdiği yıldır. İngiltere, Fransa ve İsviçre gibi erken endüstrileşen ülkelere nazaran sanayileşme hareketlerine daha geç başlamış olan Rusya’da 1861 sonrası endüstriyel gelişim, “planlanmamış piyasa etkisiyle kendiliğinden yaşanan bir süreç” değil “devletin izlediği bilinçli politikaların yarattığı bir süreç” olarak ortaya çıkmıştır.

“Rusya’da devletin izlediği politikalar; demiryolu yapımı uygulamaları, 1861 yılında serflerin özgürlüğünü kazanmalarını sağlayan Azatlık Yasası, gümrük tarife politikaları, zorunlu tasarruf politikaları ve Rusya’nın dünya ekonomisiyle bütünleşmesini sağlayan altın standardına geçiş için izlenen para ve maliye politikalarıdır.” (Polat & Tuncel, 2015: 177).

19. yüzyıldan itibaren Çarlık hükümetinin devletin iktisadi yapısı üzerinde doğrudan kontrol yetkisini ele alması neticesinde Petersburg’un ekonomik ve fiziksel inşası, toplumsal inşa sürecini de beraberinde getirmiştir. Dolayısıyla Kent Gotiği bağlamında Petersburg metinleri, çift yönlü bir inşa sürecinin ürünleri olarak öne çıkmıştır. Kent sakinleri, gündelik yaşam pratiklerinin yapay biçimde, bir müktedirin eliyle inşa edilmesi neticesinde “kentlileşmeye” çalışmışlardır.

Sanayileşme ve kentleşme süreçlerinin doğal bir sonucu olarak ortaya çıkan “karanlık” insanlar, şehrin karanlık imgesinden faydalanılarak kaleme alınan kurmaca eserlerde yer edinmişlerdir. Kente gelen yabancılar “dışarıyı” (*unheimlich* olanı) korkutucu kılmıştır. Bazı metinlerde tehlikeli yabancı, evin içine kadar girmiştir. Tekin bölgeye; diğer bir deyişle “heimlich” olan mekâna dek sızmıştır. Hatta bireyin zihnine dek girmeyi başarmış ve onun tekinsiz ikizi [двойник/doppelgänger] gibi hareket etmeye başlamıştır. Kent Gotiğinde, tekinsiz yabancı imgesi ile benlik arasında engelleme ve koruma işlevi gören tüm duvarlar yıkılmıştır.

Kent Gotiği psikolojik açıdan okuru hapseden bir atmosfer, sanayileşme sonucu kirlenen hava, kent yaşamının yeni yabancı yüzleri olan siyahlara duyulan öfke, göçmenlere yönelik dışlama, korku ve şiddet gibi temaları bünyesinde barındırmış (Snodgrass, 2005: 343); kentleşme ve kalabalık, tekinsizi imleyen yeni göstergeler hâline gelmiştir. Gotik kahramanlar, izole edilmiş yaşamlarından kaynaklanan ve yalnızlık üzerine kurulan tekinsizlik duygusunu yitirmiştir. Yalnızlık gibi kalabalık da, Gotik bir unsurdur artık. Bu kez ıssızlık değil kalabalık, tehlikeli olana işaret etmiş ve psikolojik boğulma metaforu olarak edebiyattaki yerini almıştır.

Birey, kentin hızlı gelişimi ve bilim teknik ilerlemenin baş döndürücü hızı karşısında dehşete düşmüştür. Bu bağlamda kentleşme neticesinde yaşanan göç, aşırı kalabalık, sanayileşmeyle gelen kirlilik hatta ırkçı çevrelerin söylemleriyle kötüklenen yabancı kökenli nüfusa yönelik nefret ve korku, Kent Gotiğinin başlıca temalarını oluşturmuştur. Gotik polisiye hikâyeler, gerçek hayattaki kriminal vakalardan beslenmeye başlamıştır. Rus edebiyatının kentli kahramanları, Dostoyevski’nin karanlık ve karamsar karakterleri bu akımın birer parçası olmuştur. Söz gelimi yazarın *Budala* romanında, 1860’larda gazete haberlerine de konu olan güncel cinayet olaylarına ufak değişikliklerle gönderme yapılmaktadır (Dostoyevski, 2005a: 707). Yazarın yoksul kahramanları, Gotik, karanlık ve kirli mekânlarla özdeşleştirilmiştir. Öte yandan kentleşmeye manevi ve maddi açılardan uyum sağlayamadıkları için suça eğilim göstermişlerdir. Rus edebiyatında

Kent Gotiği, suç olgusu ile yakından ilgilenmiş ve onu sosyolojik bir perspektiften ele almıştır. Bu nedenle Dostoyevski'nin eserlerini sıklıkla suç sosyolojisi ve sosyal adalet kapsamında inceleyen çalışmalarla karşılaşmaktadır.

Petro dönemi kentleşmesinin hızlı, yukarıdan ve Batı yanlısı bir tarzda gerçekleşmesi; öte yandan kentlerin belirli bir kesimi zenginleştirirken diğerlerini yoksullaştırması, ekonomik uçurumları ve suç eğilimini Gotik edebiyata konu olacak denli ön plana çıkarmıştır. Bu nedenle Kent Gotiği metinlerinde, Batılılaşmanın etkisiyle toplumun her kesimine sunulan eğitim imkânı bile kent sakinlerine felaket getirir. Söz gelimi *Suç ve Ceza*'da, Batılılaşmanın olumlu bir neticesi olarak eğitim alma şansı yakalayan yoksul bir genç olan Raskolnikov, ekonomik imkânsızlıklar nedeniyle eğitim giderlerini karşılayamaz ve suça yönelir. Raskolnikov, Sibirya'ya sürülmeden evvel, zihninde kurduğu mahkemede kendi kendini yargılar. Dostoyevski anlatılarında kent, kentleşmenin getirdiği özgürlük olanaklarına ulaşmaya çalışırken yoksullaşan kesimin içine düştüğü ruhsal bunalımın; kentlileşemeyen, ötekileştirilen ve kriminalize edilen grupların mekânı hâline gelmiştir.

Rus Gotik Romanı ve İngiliz Öncülleri [The Russian Gothic Novel and Its British Antecedents] adlı çalışmada Simpson'ın ifade ettiği gibi Rusya'nın karanlık, rüzgârlı kent sokakları, klasik Gotiğin tekinsiz mekânlarına tekabül etmektedir (Simpson, 1986). Erken dönem Gotik kurguların aksine, kent Gotiğinde, kurgusal karakterlerin dünyası ile okuyucunun yaşam alanı arasında hiçbir mesafe kalmamıştır. Gerçek mekân ile kurgusal mekân aynıdır. Bu örtüşme, tüm uzamsal ve zamansal yakınlığı bakımından, Gotik metinleri daha heyecan verici ve aynı zamanda daha korkutucu kılmıştır. Kent Gotiğinde kriminal hikâyeler, okuyucuların evlerinde, yaşam alanlarında gerçekleşmesi mümkün olan, her an maruz kalılabilecek olaylar olarak yansıtılmıştır. Bundan böyle korku teması, egzotik diyarlarda meydana gelen korkunç olaylarla sınırlı kalmaz, sadece dışarıdan gelen bir kötülük unsurundan da beslenmez. Kent Gotiği metinleri, saygın bir kentlinin ruhunun labirentlerinde gizlenen karanlığı ve kötülüğü bile gün yüzüne çıkarabilme gücüne sahiptir.

Kent Gotiği, 19. yüzyıl edebî metinlerinde yer alan gösterişli konutlara odaklanmak yerine, şehrin canlı hayatının taşıdığı karşıtlıkları ve estetik görünümün ötesine geçen toplumsal çelişkileri açığa çıkarmıştır. Şehrin binaları ve sokakları yeni inşa edilmiş büyüleyici bir çehreye sahip olsa da, Kent Gotiği metinleri bunlarla ilgilenmemiş, görkemli kentin ardında sakladığı çelişkilere odaklanmıştır. Bu amaçla kentin izbe köşeleri, edebî kurgularda simgesel birer mekân olarak tercih edilmiştir. “O yıllarda iki Petersburg vardır. Biri, görenleri bugün de büyüleyen mimari anıtlarıyla parkları, bahçeleriyle saray Petersburg’u; öteki, tozlu yolları, pis evleri, atölyeleri, seyyar satıcıları, meyhaneleri, mezeci dükkânlarıyla yoksul Petersburg’u” (Beyhan, 2006: 8).

“Petersburg metni” kavramı, Rus göstergebilimci Vladimir N. Toporov tarafından *Rus Edebiyatında Petersburg Metni* [Петербургский текст русской литературы] adlı çalışmasında en geniş kapsamıyla ortaya konulmuştur. Petersburg metinleri, içeriğinde kentin önemli bir rol oynadığı, alt metninde Petersburg mitinin izlerini taşıyan ve belirli bir anlamsal tutarlılık yörüngesinde bir araya getirilebilecek olan edebî eserleri tanımlar. Bu birlik, türsel kısıtlamaların ötesine geçerek söz konusu kent metinlerini Petersburg’un tarihsel ve kültürel geçmişi etrafında bir araya getirirken kentin iklim özelliklerini de göz ardı etmeyerek bu kategorideki metinlere özgü bir anlamsal katmanın daha ortaya çıkarılmasını sağlar. Dolayısıyla Petersburg metinleri, metinler arası göndermeleri dikkate alarak onları bütünleştiren ve aynı sınıflandırmaya dâhil eden öze; “semantik çekirdeğe” ulaşmayı gerektirir. Poleşçuk’a göre kentsel uzamın kahraman üzerinde bir takım güçlü etkileri vardır, bu kategorideki bir eserin kahramanı Petersburg tarafından “rehin alınmış”, davranışları ve tüm eylemleri Petersburg mahalli tarafından “güdülenmiş” gibidir (Poleşçuk, 2008: 99).

Vladimir Toporov, Petersburg metni yazarları arasında Ahmatova, Annenski, Belinski, Bely, Blok, Dostoyevski, Gippius, Gogol, Gonçarov, Gumilyov, Hodaseviç, İvanov, Kaverin, Krestovski, Mandleştam, Merejkovski, Pilnyak, Puşkin, Remizov, Sollogub,

Vaginov, Zamyatin ve Zoşçenko gibi edebiyatçıların adını anar (Toporov, 2003: 25). Rus edebiyatında Petersburg metinlerinin muhtevasına giriş yaparken Moskova-Petersburg karşıtlığından yola çıkan Toporov, iki farklı kent anlayışını birbirinden ayıran belirli kavramların varlığına ve bunlar arasındaki kutupluluğa dikkat çeker. İki farklı şemada kıyaslanan görüşlerden ilk gruptakiler Petersburg aleyhine; ikinci gruptakiler ise Moskova aleyhine bir takım pejoratif kavramların bir araya gelmesiyle sınıflandırılmaktadır. Tablolar Toporov'un kategorizasyonundan hareketle oluşturulmuş; nicelik bakımından eşitsiz olarak verilen kavramlar benzerleri ile gruplandırıldıktan sonra dikotomi oluşturacak şekilde eşleştirilmiştir.

Tablo 1. Toporov'un, yeni başkent in olumsuz niteliklerini vurguladığı şema.

Petersburg	Moskova
ruhsuz, soğuk	samimi
resmî, bürokratik	yuva gibi sıcak
sahipsiz, mahlûl	eski zamanlara ait
yapay bir biçimde muntazam ¹⁴	doğal
soyut	gerçek, somut, sağlam zeminde ¹⁵
rahatsız, huzursuz, kasvetli	rahat, konforlu
yabancı, Rus olmayan ¹⁶	Rus

¹⁴ Berman'ın ifade ettiği gibi, yeni başkent in modeli "Rönesans'tan beri Avrupa'da geçerli standartlara uygundu; gelgelelim tüm şehirleri Ortaçağ'dan kalma eğri büğrü, dolambaçlı sokaklarla dolu Rusya'nın alışık olmadığı bir tarzda geometrik ve düz hatlıydı" (Berman, 2013: 238).

¹⁵ Bu ifade (почвенно-реальная), Moskova'nın toprak zemine, doğal gelişimi içinde ve zamana yayılarak kurulmasına karşın, Petersburg'un bataklık üzerine, hızla ve yapay bir biçimde inşa edilmiş olmasına vurgu yapmak amacıyla kullanılıyor. Berman da on yıl içinde bu bataklıkların ortasında 35.000 binanın yükseldiğine dikkat çekiyor (Berman, 2013: 238).

¹⁶ "Petersburg'un kuruluşu baştan sona İngiltere, Fransa, Hollanda ve İtalya'dan getirilen yabancı mimar ve mühendislerce planlanıp tasarlandı" (Berman, 2013: 238).

Tablo 2. Toporov'un, Petro taraftarlarının penceresinden yeni başkent in olumlu niteliklerini vurguladığı şema.

Petersburg	Moskova
sistematiik olarak düzenli	düzensiz
mantiken doğru	mantığa aykırı
ahenkli, uyumlu	kaotik, karmaşık
medeni, kültürel, Avrupaî	Yarı-Asya köyü

Bu iki şema kıyaslandığında, Moskova perspektifinden Petersburg imgesinin Rusların otantik kimliğine aykırı, yabancı, öteki ve düşman konumuna yerleştirildiği; Petersburg perspektifinden Moskova imgesinin ise aydınlanmacı ilkelerin gerisinde kalmış, olumsuz anlamıyla geleneksel, muhafazakâr, mürteci ve kapalı olarak tasvir edildiği görülebilir. Kent Gotiği bağlamında incelenen Petersburg metinlerinde bu şemanın Petersburg'a olumsuz özellikler atfeden şemaya daha yakın olduğu; öte yandan aydınlanmacı aklın geleneksel değerleri saf dışı bırakmaya dayalı yıkıcı pratiklerine de olumsuz bir vurguyla yer verdiği anlaşılmaktadır. Petersburg metinlerinden bir kısmının Slavyanofil görüşlü sanatçılar tarafından kaleme alınması ise bilhassa *Gülünç Adamın Düşü* gibi nostaljik milliyetçi düşünceler ekseninde inşa edilen ütopyalarda, yeni başkent in kaotik tasvirlerini daha anlamlı kılmaktadır. Ayrıca "kent in genellikle mezarlıkla (necropolis) ya da çürümekte olan bir cesetle kıyaslanırken cehennemle ilişkilendirilmesi" (Buckler'dan akt. Smirnova, 2012: 2) de Petersburg'u Kent Gotiği'nin ihtiyaç duyduğu başat imgeler ve kasvetli atmosfer açısından daha ilham verici bir uzam hâline getirmektedir.

Rus Göçmen Edebiyatında İstanbul İmgesi (1900-1940) adlı çalışmasında Erinç, imgeyi zihnimizde nesnelere duyularla işlenmiş hâli olarak tanımlar ve şehri, duyularla algılanmaya müsait bir nesnelere bütünü olarak ele alır. Yukarıdaki şemaya dayalı olarak inşa edilen kent metinleri, Erinç'in tanımladığı biçimiyle kent imgesinin bileşenleri tarafından ele geçirilmiş eserlerdir. Petersburg örneğinde bu imge, yabancı ve geleneksel değerlere karşıt olanı simgelemiş, kent in korku dolu kuruluş hikâyesi ile iç içe geçmiş; ondan

beslenerek form kazanmış ve söz konusu içeriği kent metni kahramanlarının hikâyelerine yansıtmıştır.

“Sadece kendinden menkul olmayan, birden fazla bileşeni olan nesnelere de algılanma süreci sonrasında bilince yansımaları bileşenlerle birlikte olur. Şehir, bol bileşenli bir nesnedir. Bileşenleri ile birlikte algılanan nesne, algılama sürecinden sonra zihne bileşenli bir imge olarak yansır. Şehrin sokakları, caddeleri, evleri, simge binaları vs. belli başlı uyaranlar ise imgelemdeki şehir imgesinin bileşenleri, bir bütün olarak şehir imgesini zihinde oluşturacaktır.” (Erinç, 2013: 10-11).

“Petersburg ve Moskova Karşıtlığı: Rus Düşüncesinin Tarihsel İkircikliği” başlıklı yazısında Mehdiyev, 14. yüzyıldan itibaren Moskova’nın Rusların dinî merkezine ve Rus kimliğinin vazgeçilmez unsuruna dönüştüğünü ifade eder, oysa “Petersburg’un ‘Batıya açılan kapı’ olarak Rus İmparatorluğunun başkenti ilan edilmesiyle (1712) birlikte Rus kültürünün tekil yapısı bozulmaya başlar” (Mehdiyev, 2015: 232). Biri Rus kimliğinin doğal bir uzantısı olarak tarihsel süreçte yer edinen; öteki ise Petro’nun Batı yanlısı reformları neticesinde yapay bir biçimde inşa edilen iki kentin temsil ettiği dünya görüşü arasındaki ayrışma, Rus düşüncesini ve sanat dünyasını da etkisi altına alarak muhalif fikirlerin belirginleşmesine neden olmuştur.

“Petersburg-Moskova karşıtlığı şeklindeki mekâna bağlı akıl yürütmeler, felsefede yerini akıl-iman, Batı-Doğu, devlet-halk gibi dikotomilere bırakmıştır. Buna göre Petersburg, akıl, Batı, devlet gibi daha üstün değerleri ifade ederken Moskova, iman, Doğu, halk gibi gerici kavramları ihtiva etmektedir; Rusça’da Petersburg’un eril, Moskova’nın dişil olması ise dilin doğal yapısıyla Rus kültürünün tezahürleri arasındaki benzerliğin sembolik ve fakat yeterli bir örneğini teşkil etmektedir.” (Mehdiyev, 2015: 232).

St. Petersburg, önemli estetik hareketlere ve edebî eğilimlere kaynaklık etmiş, kuruluş hikâyesi ve sakinlerinin yaşam tarzıyla bir efsaneye, mitik bir imgeye dönüşmüştür. Gotik sanat teorisinde gerçeküstü yaratıkların, toplumun bilinçaltını simgelemeleri dolayısıyla korkutucu buldukları kanaati yaygındır. Bu simgesel kentte yaşayan Gotik suçlular da aynı vampirler gibi toplumun kendinde bulunmasından en çok korktuğu şeyleri temsil ederek bu korkuları gün yüzüne çıkarmış; yüksek sosyetenin derin endişelerine aynalık etmiştir. Bu nedenle klasisizmin kuralcı doğası karşısında konumlanan Gotik, yeniden canlanma dönemine geçmiştir. Romantizmin bir alt türü olarak Gotik-fantastiğe ve daha sonra realizme eklenilen Kent Gotiği, Petersburg sakinlerinin yaşamındaki sosyo-ekonomik çelişkileri yansıtmıştır. Bu yönüyle Kent Gotiği, Rus edebiyatının özgün bir kategorisi olan Petersburg Metinleri ile iç içe geçmiştir. “Petersburg’u iç karartıcı ve kasvetli bir şehir olarak yorumlayan 19. yüzyıl edebiyat geleneği” (Beumers, 2005: 108), Rus edebiyatını dünya okurunun ve eleştirmenlerinin zihnine trajik ve karamsar bir örnek olarak nakşetmiştir. Sefalet, ızdırap, üzüntü ve depresyon gibi pesimist olguların alaşımı, dünya okurunun zihninde canlanan genel Rus edebiyatı algısını tema ve üslup yönünden özetleyen bir stereotipe dönüşmüştür. Napolyon Savaşları’ndan Ekim Devrimi’ne uzanan süreçte Rus sosyo-politik tarihi Gotik edebiyatın başlıca tema ve motiflerine; Rusya coğrafyası ve özellikle Petersburg iklimi ise türün vazgeçilmez bir kurucu unsuru olan kasvetli atmosfere ilham vermiştir.

Dostoyevski’nin Kente İnen Şeytanları

Dostoyevski’nin edebî beğenileri, oldukça erken dönemde tanıştığı Gotik kurgunun tekniklerinden, temalarından, olay örgülerinden ve karakterlerinden izler taşır. Dostoyevski, henüz okuma yazma bile bilmediği çocukluk yıllarında kış gecelerini, ebeveynlerinin okuduğu Ann Radcliffe romanlarını dinleyerek geçirmiştir (Lantz, 2004: 168). Bowers da, Dostoyevski’nin çocukluk yıllarından itibaren okumaya başladığı Gotik kurgunun, sanatı üzerinde

önemli etkiler bıraktığından söz eder (2013: 1245). Dostoyevski'nin *Yaz İzlenimleri Üzerine Kış Notları* [Зимние заметки о летних впечатлениях] adlı eseri, yazarın külliyatında Gotik unsurların izini süren araştırmacıların sıklıkla atıf yaptığı bir çocukluk anısı ile başlamaktadır.

“Gezi programımı önceden, daha Petersburg’dayken hazırladığımı anımsarsınız. Yurt dışına ilk çıkışım değildir bu. İlk çıkışım çocukluk yıllarıma rastlar. Uykuya yattığımda annemin ya da babamın bana Radcliffe’in romanlarından parçalar okuduğu zamanlara... Hiç unutmam, bütün gece kâbuslar görmeme neden olurdu bu romanlar. Korkudan zangır zangır titrerdim yatağın içinde. Sonra bir de kırk yaşında çıktım işte yurt dışına.” (Dostoyevski, 2015: 43-44).

Yazar, Radcliffe’in Gotik romanları ile tanıştığı yılları, dünya kültürleri ile ilk teması ve “yurt dışına ilk çıkışı” olarak kabul eder. *Gotik Ansiklopedisi*’ne [The Gothic Encyclopedia] göre Dickens, Hoffmann, Poe, Puşkin ve Schiller gibi yazarlardan etkilenen Dostoyevski’nin eserleri, iyi ile kötünün çatışmasını konu edinirken bireyin iç dünyasında yaşanan psikolojik mücadeleyi canlandırır. Bu mücadele, kimi zaman kahramanın kötücül ikizi olan bir dop-pelgänger aracılığıyla kurgulanır. Dostoyevski romanları “İşkence çeken ruhlar, korkunç kâbuslar, uyku ile uyanıklık arasında görülen rüyalar, vahşi hayaller, ezici yoksulluk, klostrifobik koridorlar, karanlık merdivenler ve sinir bozucu olaylarla doludur.” (Cologne-Brooks, 2016: 188). Bu Gotik tema ve mekânlar, yazarın insan varoluşunun en karanlık yönlerini yansıtmaya yardım eder.

Edebiyatçıların öz yaşam öyküleriyle Gotik özellikler taşıyan eserleri arasındaki benzeşme, araştırmacılar için ilgi çekici bir ilişki olagelmıştır. Zira bilhassa 19. ve 20. yüzyıllarda, sancılı toplumsal dönüşümlerin ortasında yazınsal faaliyetlerini sürdürmeye çalışan pek çok Rus yazarı, eserlerindeki karakterler kadar zorluk çekmiştir. Cologne-Brookes (2016: 188), Dostoyevski’nin psikolojik keşiflerindeki derinliğin, onun açıkça “Gotik bir hayat hikâyesi

olan biyografisine” çok şey borçlu olduğunu belirtir. Altı kardeşin ikincisi olarak dünyaya gelen Dostoyevski, annesini on altı yaşında tüberkülozdan kaybeder. Alkolik babası, aynı zamanda bir doktordur. Kır malikânesinde inzivaya çekildiği dönemde, muhtemelen hizmetindeki serfler tarafından gizemli bir biçimde öldürülür. Çocukluğundan beri epilepsiden muzdarip olan yazar, hayatı boyunca nöbetler geçirir. 1849’da, Avrupa devrimci hareketlerinin bir benzerini gerçekleştirmesinden endişe duyulan Petraşevski Çevresi’ne katılmakla itham edilir ve idam cezasına çarptırılır (Cezası infazın gerçekleştirilmesine yirmi dakika kala kürek mahkûmiyetine çevrilmiştir). 1857’de ilk evliliğini yapar ancak annesi gibi eşini de tüberküloz hastalığı nedeniyle kaybeder. Aynı yıl kardeşi de bu hastalıktan ölür. *Suç ve Ceza*’yı, kumar alışkanlığı yüzünden biriken borçlarını kapatmak ve kardeşinin ailesini geçindirmek üzere kaleme alır. Bu anlamda *Kumarbaz*’ın, kendi tecrübelerinin bir ürünü olduğu söylenebilir. İkinci evliliğinden olan iki bebeğini de kaybeden Dostoyevski, epilepsi nöbetlerinin ağırlaştırdığı amfize-me bağlı ciğer kanaması nedeniyle 1881 yılında yaşamını yitirir (Cologne-Brookes, 2016: 188).

Rus düşünür Berdyayev’in Dostoyevski yazını üzerine değerlendirmelerine göz atıldığında, otobiyografik özelliklerin onun külliyatına sağladığı önemli katkılar konusunda Cologne-Brookes’un savlarını doğrular nitelikte yorumlarla karşılaşmak mümkündür. Berdyayev’e göre Dostoyevski, zihnindeki tüm kuşku ve çelişkileri yapıtları yoluyla dile getirmiştir. “Kahramanlarının yazgısında, kendi yazgısını, onların şüphelerinde kendi şühelerini, kişilik bölünmelerinde kendi parçalanmışlığını, cinayet teşebbüslerinde ise kendi ruhunun gizli suçlarını anlatır.” (Berdyayev, 1923).

Dostoyevski’nin başlıca Gotik kahramanlarını, hayaletler ve yaşayan ölülerin yanı sıra şeytanlar/şeytani karakterler teşkil eder. *Karamazov Kardeşler*’deki şeytan, İvan’ın karanlık öteki benliğidir. İvan’ın emriyle baba katlini gerçekleştiren epilepsi hastası Smerdyakov ise şeytani bir ikiz kişiliktir (doppelgänger). Yazara göre Batıcı devrimciler de şeytani kimselerdir. Diğer eserlerinde

bireysel düzeyde tanrıya ve Ortodoks Kilisesine karşı olan şeytan, *Ecinniler*'de daha genel bir politik anlam taşır ve Rus gelenekleri ile ahlakından kopma eğilimi gösteren devrimci grupları sembolize eder. Dostoyevski'nin şeytanları Gotik geleneğe uygun olarak tasarlanmıştır. Sürgünden döndükten kısa bir süre sonra radikal-ilerici hareketlere karşı giderek daha tahammülsüz bir tutum sergileyen Dostoyevski, Rus geleneklerine karşı ayaklanmaları itibarsızlaştırmak amacıyla Gotik edebiyatın demonik unsurlarından faydalanmıştır (Busch, 1986: 70).

Busch'un da ifade ettiği gibi *Karamazov Kardeşler*'de şeytan, İvan'ın öteki benliğidir ancak bu ilişkide gerçek kişilik, kötücül ikizinin bir sanrı olduğundan emin görünmektedir. İvan ile şeytan arasında geçen uzun tartışma, finale doğru “Şeytan” başlıklı bölümde ayrıntılı olarak işlenir. Şeytan, ateşli hummanın eşiğinde olan İvan'a görüldüğünde, bunun bir halüsinasyon olabileceğine ilişkin uyarı en başından okura sunulur, zira son dönemlerde doktoru da İvan'ın sanrılar görebileceği uyarısında bulunmuştur. Buna karşılık aralarındaki diyalog o kadar gerçekçidir ve Şeytan kendi varlığından o kadar emin konuşmaktadır ki okur doppelgänger'in İvan'ın karşısında oturan başka bir adam olup olmadığı konusunda kısa süreli bir kararsızlığa sürüklenir.

“Çünkü konuşan benim, ben, sen değilsin! Yalnız, geçen sefer uyuyor muydum yoksa seni gerçekten mi gördüm, bilmiyorum [...] Ben seni alt edeceğim. Beni asla bir akıl hastanesine götüremeyecekler!” [...] “Doğruyu söylemek gerekirse yavaş yavaş beni, son defa inatla yaptığın gibi sadece hasta muhayyilenin ürünü olarak değil de, gerçek bir şey gibi kabul etmeye başlıyorsun galiba” [...] “Sen bir yalansın, sen benim hastalığımsın, sen bir hayaletsin. Yalnız seni nasıl geberteceğimi bilmiyorum, bir süre acı çekmem gerektiğini görüyorum. Sen benim halüsinasyonumsun. Sen benim kendi cisimlenmemsin, aslında bir tek parçamın cisimleşmesisin... yalnızca en kötü ve en aptalca düşüncelerimin ve duygularımın cisimleşmesisin. [...] Sen bensin

ama bambaşka bir suratla. Tam da benim daha önce düşündüklerimi dile getiriyorsun...” (Dostoyevski, 1999: 254-256).

Dostoyevski'nin başlıca romanlarında hayaletler, şeytanlar ve yaşayan ölüler geniş ölçüde yer bulur. *İkiz, Ev Sahibesi, Beyaz Geceler, Kumarbaz, Ölümler Evinden Anılar, Yeraltından Notlar, Suç ve Ceza, Budala, Ecinniler ve Karamazov Kardeşler*, yazarın Gotik unsurlar içeren eserleri arasında sayılmaktadır. Dostoyevski'nin zihni, tüm eserlerinde kötülük, intihar, günah, şiddet ve cinsel sapkınlıkla meşgul olur. Başlıca temaları ve üslubu psikolojik gerçekçiliğe dayanır ve zihnin en uç hallerini ve en karanlık girintilerini araştırdığı pasajlarda, eserleri de en Gotik karakterine ulaşır (Cologne-Brooks, 2016: 188-189). Başta *Kumarbaz* olmak üzere tanınmış eserleri, bireyi kolaylıkla esir alabilen tehlikeli aşırılıkları konu edinir. Dostoyevski külliyyatının önemli bir bölümü, Gotik edebiyatın yakın temas hâlinde bulunduğu sanrılar ve halüsinasyonlar üzerine kuruludur.

Dostoyevski'nin Eserlerinde Atmosferik Gotik

“Korkunç bir geceydi, kasım gecesi, ıslak, sisli, yağmurlu, karlı, nezleyle, sıtmaya, hummaya, anjine, her cins ve türden ateşe gebe bir geceydi - tek kelimeyle Petersburg kasımının bütün nimetlerine gebedi.”
Dostoyevski, *İkiz*, 1846.

Dostoyevski, çocukluğundan itibaren Avrupa Gotik geleneğiyle tanışıklık kurmuş ve kahramanlarının iç dünyasındaki çatışmaları yansıtırken bu geleneğin ne kadar işlevsel olabileceğinin ayırına varmıştır. Rus edebiyatı profesörü Robert L. Busch, 1986 yılında yayımlanan “Dostoyevski'nin Başlıca Romanları ve Avrupa Gotik Geleneği” [Dostoevskij's Major Novels and the European Gothic Tradition] başlıklı makalesinde, Dostoyevski'nin Gotik edebiyatla

tanışıklığını ve Batı kökenli bu “yabancı” türün Rus romanlarına nasıl uyarlandığını; yazarın başlıca eserlerindeki Gotik unsurların işlevini ve bunların Gotik geleneğe katkısını ele almıştır. Busch, yazarın eserlerindeki Gotik unsurlara işaret eden eleştirel metinleri ve yazarın *Suç ve Ceza* [Преступление и наказание] (1866), *Budala* [Идиот] (1868), *Ecinniler* [Бесы] (1871), *Delikanlı* [Подросток] (1875) ve *Karamazov Kardeşler* [Братья Карамазовы] (1880) olmak üzere beş büyük romanındaki neo-gotik unsurları ayrı ayrı değerlendirmiştir.

Gotik edebiyatın insan doğasının karanlık tarafından, şiddet, suç ve sapkınlığa yatkınlığından faydalandığını ifade eden Busch, cinayet eyleminin, Dostoyevski'nin *Delikanlı* dışında kalan tüm büyük romanlarında ön plana çıktığını vurgular. Öte yandan intihar teşebbüsü, tüm bu romanlarda belirgin bir şekilde yer almaktadır. Bu eserlerde çeşitli sapkınlık biçimlerine de yer verilir. Yazarın eserlerinde yüksek perdeden dile getirilen duygu ve acılar, bu temaları işlemek için hummalı ve coşkulu bir üsluba sıklıkla başvuran Gotik edebiyatta da öne çıkarlar. Şeytani unsurlar da, Dostoyevski romanı ile Gotik kurgunun kesişim kümesinde yer alır. Zira yazarın kahramanları, olumlu niteliklerle donatılmış Hristiyan kahramanlar ve olumsuz özellikleri ağır basan şeytani kutuplar arasında bölünmüş üçlü karakterlerden oluşur. Busch, söz konusu karakterleri şöyle gruplandırır (Busch, 1986: 58):

Suç ve Ceza'da: Svidrigaylov - Raskolnikov – Sonya
Budala'da: Rogojin - İppolit - Mışkin
Ecinniler'de: Verhovenski - Stavrogin - Şatov
Delikanlı'da: Versilov - Arkadi - Makar
Karamazov Kardeşler'de: Şeytan - İvan - Alyoşa

Dostoyevski romanları, Gotik kurgularda olduğu gibi kasvetli ve kötü şeyler yaşanacağını sezdirenen mekânlarda geçer. Karamsarlık ve kötücül önsezi, Rogojin'in kasvetli konutunun ayrıntılı betimlemelerine yansımıştır. Yazarın *Budala* adlı romanında yer alan bu mekân, Nastasya Filippovna'nın öldürüleceği cinayet

mahallidir. *Suç ve Ceza*'da ve *Ecinniler*'de de karanlık, nemli, boğucu, tiksinti veren pek çok mekân bulunur (Busch, 1986: 59). Bu mekânların betimlenmesinde en sık başvurulan ifadeler, Toporov'un aşağıda yer verilen şemalarından da takip edilebileceği üzere "alacakaranlık, sis, duman, buğu, buhar, tortu, boğucu hava, pis koku, kir, çamur" gibi olumsuz içerikli olanlardır. Bu çerçevede *Budala* romanının açılış paragrafı, Petersburg'un iklim özellikleri aracılığıyla yorgun yolcuların yaşayacakları felaketi sezdiren bir atmosfer yaratmaktadır.

"Kasım sonlarında buzların eridiği nemli ve sisli bir günde Petersburg-Varşova treni var hızıyla Petersburg'a doğru yol alıyordu. Hava öyle nemli ve sisliydi ki saat dokuza geldiği hâlde ortalık tam ağarmamış gibiydi; yoğun sisten vargon pencerelerinin on metre ötesinde bile bir karartı seçebilmek mümkün değildi. [...] Hemen herkes yorgundu, üşümüşü, herkesin gözkapaklarında zorlu gecenin ağırlığı seziliyordu; ve sisin aklığından olacak, herkesin yüzü olduğundan da solgun görünüyordu." (Dostoyevski, 2005a: 29).

Nastasya Filippovna'nın Rogojin tarafından öldürüleceği ev, daha en başından anlatıcı Mışkin üzerinde tatsız bir izlenim bırakmıştır. Ortamın kasvetli havası, kirli renkleriyle pek de misafirperver görünmeyen bu tekinsiz binanın dış cephesi kadar iç mekânına da sirayet etmiştir.

"Evlerden biri dış görünüşündeki özelliğiyle olacak, dikkatini çekti. [...] Kocaman, iç karartıcı, belli bir mimari özelliği olmayan, kirli yeşil renkli, üç katlı bir evdi bu. Geçen yüzyılın sonunda yapılmış olan bu evler, hızla değişen Petersburg'un yalnızca bu caddelerinde kalmıştı ve sayılarının pek de fazla olduğu söylenemezdi. [...] Dışları gibi içleri de soğuktan evlerin, hiç konuksever değillerdi yani ve içlerinde hep bir giz barındırır gibiydiler. Nasıl olup da bir evin dış görünüşünden insanın böylesi duygulara kapılabildiğini açıklamak zor." (Dostoyevski, 2005a: 254).

“Taştan ve oldukça kaba bir işçilikle yapılmış merdivenler karanlıktı; duvarlar ise kırmızıya boyanmıştı. Prens, Rogojin’in annesi ve erkek kardeşiyle birlikte bu iç karartıcı evin bütün bir ikinci katını işgal ettiğini biliyordu.” (Dostoyevski, 2005a: 255).

“‘Demin buraya gelirken yüz adım öteden anladım buranın senin evin olduğunu’ [...] ‘Rogojin ancak böyle bir evde oturabilir diye düşündüm.’ [...] Prens bakışlarını çalışma odasında gezdirerek: ‘Çok karanlık,’ dedi. ‘Kararıp kalır insan burada’”¹⁷ (Dostoyevski, 2005a: 257).

Suç ve Ceza, “Temmuz başlarında, çok sıcak bir akşamüstü” başlar. Raskolnikov’un odası beş katlı bir binanın tavan arasında bulunmakta ve “odadan çok bir dolabı” andırmaktadır. Eser, daha açılış bölümünden başlayarak okurunu Dostoyevski edebiyatına özgü boğucu atmosferin içine çekmektedir. “Delikanlı yoksulluğun ağır pençesi altında ezilmişti” (Dostoyevski, 2005b: 31-32) ifadesi, işlenecek cinayetin gerekçesini haber vermektedir.

“Karabasanlarla dolu bir uykudan sonra, ertesi gün epey geç uyandı. Ama uyku onu dinlendirmemişti. Hırçın, sinirli, somurtkan ve öfkeli kalkmış, tiksine tiksine odasına bakmıştı. Sararmış, tozlu ve boydan boya kabarmış duvar kâğıtlarıyla pek zavallı görünen bu oda, altı adım uzunluğunda bir kafesi andırıyordu. (..) Üzerini kaplayan toz tabakası, bunlara çoktandır insan eli değmediğini gösteriyordu.” (Dostoyevski, 2005b: 62).

Tefeci kadının tertipli evi haricinde, Raskolnikov başta olmak üzere “küçük insanların” yaşadığı ortam pislik içindedir; giysileri

¹⁷ [-Мрак-то какой. Мрачно ты сидишь, -сказал князь, оглядывая кабинет.] “Karanlık, kasvet, sıkıntı” anlamlarına gelen *mрак* kavramının, Toporov tarafından başta Dostoyevski külliyatı olmak üzere Petersburg metinlerinde en sık yinelenen içsel durum ifadelerinden biri olduğu vurgulanır (Toporov, 2003: 60).

eski, kirli, yırtık, yamalı, pis kokulu ve yağdan parlamıştır. Kahramanın uğradığı tüm mekânlar basık, boğucu ve ağır bir kokuyla kaplıdır. Herkes ya sarhoş ya da çakırkeyiftir, küfürler ve bağrışmalar duyulmakta, kimileri de bir soytarı gibi abartılı jestlerle derdini anlatmaktadır. Eserin ilk bölümüne karnavalesk bir atmosfer hâkimdir ancak burada taşkınlık, kötücül bir alt metne dayandırılmıştır.

“Sokakta korkunç bir sıcak ve boğucu bir hava vardı. Sonra da halkın itişip kakışması, ortalığın kireçli hâli, yapı iskeleleri, tuğlalar, toz duman ve yazlığa gitmek olanağı bulamayan her Petersburglunun çok iyi bildiği o özel pis yaz kokusu. Kısacası bütün bunlar delikanlının zaten bozuk olan sınırlarını birdenbire fena hâlde örseledi. Hele şehrin bu bölgesinde sayıları çok olan meyhanelerin dayanılmaz pis kokuları, iş zamanı olduğu hâlde, adım başında rastlanan sarhoşlar, tablonun iğrenç ve gamlı rengini tamamlıyordu. Delikanlının ince yüz çizgilerinde derin bir tikslenme duygusu bir an belirip kayboldu.” (Dostoyevski, 2005b: 32-33).

Bahtin’e göre Dostoyevski edebiyatına karnavala özgü bir dünya bahşeden bu yoksul ve kaotik mekânlar ile sefalet duygusu, onun Menippos yergisi ile paylaştığı ortak unsurlardır. “Yeryüzünde hakikatin serüvenleri anayollarda, genelevlerde, hırsızların batakhanelerinde, meyhanelerde, pazar yerlerinde, hapishanelerde, gizli tarikatların erotik grup seks ayinlerinde vb. gerçekleşmektedir. Buradaki fikir sefaletten korkmamak, yaşamın herhangi bir pisliğinden çekinmemektedir.” (Bahtin, 2001: 228). Bahtin’e göre buradan geçen kişiler dünyevi kötülükle ahlaksızlıkla alçaklıkla ve bayağılıkla yüzleşirler. Dolayısıyla *Suç ve Ceza*’da Raskolnikov’un yaşadığı, gezindiği, suç işlediği, düşüncelere daldığı, sohbetlere katıldığı basık, kirli, kokuşmuş ve karanlık mekânlar hem onun ruhunda kendi kendini yargıladığı içsel hapishaneyi hem de toplumun sosyal eşitsizlik içinde kıvrandığı karamsar St. Petersburg atmosferini yansıtır. Bu karamsarlık, her bölümde okuru da içine

çeker ve eserin genel havası, Rus edebiyatı denildiğinde dünya okurunun zihninde ilk canlanan stereotiplerden biri olan kasvetli atmosferin tanınmış bir örneğini teşkil eder.

“Karanlık, pis bir köşede, yapışkan bir masanın başına geçip oturdu, bir bira getirtti. [...] İşte, çevrenin bütün pisiğine rağmen şimdi bu meyhanede seve seve kaldı. [...] Bütün bunlar pek fena kokuyordu. Hava öylesine bunaltıcıydı ki insan burada oturmaya katlanamazdı” (Dostoyevski, 2005b: 40-41).

Okur, roman kahramanlarının çeşitli sapkınlıklara eğilimli olduğu bu eserlerde, Gotik türe özgü aşırılıklarla karşılaşır. Dostoyevski kahramanlarının dramatik bir tavırla dile getirdikleri arzuları, coşkun duyguları ve uçlarda yaşanan ızdırapları; kısacası, eserlerin karnavalesk havası, Gotik anlatının abartılı doğasıyla uyum içindedir. Dostoyevski yazınının karnavala özgü atmosferi, Menippea ile Gotik edebiyatın abartı (Snodgrass, 2005) aşırılık (Botting, 1995) ve ihlal (Bezci, 2019) olmak üzere üç önemli özelliğini aynı potada eritir. Bahtin ise Dostoyevski yazınındaki Menippos yergisi (Menippea) izlerini şu sözlerle ifade eder:

“İnsanın alışılmadık, anormal ahlaki ve psişik hallerinin bir temsili -her tür delilik, çılgınlık (kaçıklık teması), bölünmüş kişilik [doppelgänger], denetlenemez hayal kurmalar, alışılmadık rüyalar, delilik sınırlarına dayanan tutkular, intiharlar vb. [...] Skandal sahneleri, tuhaf davranışlar, yakışsız konuşmalar ve eylemler, yani olayların genel kabul gören geleneksel akışı ile adaları da dâhil olmak üzere yerleşik davranış ve adabı muaşeret normlarının her türlü ihlali.” (Bakhtin, 2001: 230-231).

Dostoyevski'nin psikolojik çözümlemelerle dolu kurguları oldukça karmaşıktır ve karakterlerinin şüpheleri ya da sanrıları etrafında örülen, onların yazgılarındaki dramatik gerilim ve şiddetten

beslenen bir yapıya sahiptir. Onun sıra dışı karakterleri radikal eylemlere meyillidir, romanlarında, toplum dışına atılmış tuhaf bireylerle karşılaşılır. Bu karakterler arasında zorbalık, tutku, suça eğilim gibi aşırılıklarla şekillenen ilişkilerin yaşandığı mekânlarsa atmosferik düzeyde Gotik eğilimlerin yansıtılmasına olanak tanır. Pis koku, karanlık, izbe mekânlar Dostoyevski anlatılarının başlıca uzamları arasında yer alır. Dostoyevski'nin atmosfer yaratma kabiliyeti, Petersburg'un karmaşık ve karamsar doğasından ilham alır.

“Korkunç bir geceydi, kasım gecesi, ıslak, sisli, yağmurlu, karlı, nezleyle, sıtmaya, hummaya, anjine, her cins ve türden ateşe gebe bir geceydi -tek kelimeyle Petersburg kasımının bütün nimetlerine gebeydi-. Issız sokaklarda, rüzgâr Fontanka'nın kara sularını parmaklıklardan yukarılara kaldırıp kıyıdaki ince fenerleri sinirle dövüyor, buna karşılık fenerler de ona incecik ulumalarla yürek parçalayıcı çığlıklarla karşılık veriyor, bunun sonucunda Petersburg'un her sakininin çok yakından tanıdığı sonu gelmez, gıcırtilı, uyumsuz konser ortaya çıkıyordu. Rüzgârın savurduğu kar sularından seller diklemesine değil vapur bacasından çıkar gibi püskürüyordu ve mutsuz Bay Golyadkin'in yüzünü sanki binlerce dikiş ve şapka iğnesi iğneliyor ve deşiyordu.” (Dostoyevski, 2017: 72).

Rus edebiyatını Gotik teori perspektifinden inceleyen çalışmalar kaleme alan Bowers'a göre Dostoyevski, Gotik nesrin gücünün farkındadır ve *İkiz*'in Gotikle kurduğu bağ da apaçıktır. Eserin, bilhassa yukarıdaki pasajının yer aldığı beşinci bölümü, Gotik geleneğe uygun bir sahne sunar. Kahraman, “tarifsiz bir huzursuzluk” içinde (Dostoyevski, 2017: 74) çevresine bakınır. Golyadkin'in tüm varlığını, yeni bir duygu kaplamıştır: “Kaygı olsa kaygı değil; korku olsa korku değil...” (Dostoyevski, 2017: 75). Başka bir deyişle Bay Golyadkin, tam anlamıyla “tekinsiz” hislere kapılmıştır. Üstelik akıl sağlığından da şüphe etmeye başlamıştır. “[N]e oldu bana, aklımı mı kaybettim bu arada?” (Dostoyevski, 2017: 77).

Eserin kahramanı acı çekmektedir; yalnızlık, yalıtılmışlık hisleri ve “açıklanamaz bir tedirginlik duygusu” içindedir. Gotik geleneğe uygun olarak saatler gece yarısını gösterir, hava ise fırtınalıdır (Bowers, 2015).

Yazarın eserlerine hâkim olan kasvetli Petersburg havasının karakterlerin ruh hâlinde olumsuz değişiklikler meydana getirdiği gözlenir. Edebiyat eleştirisinde ise depresyon ve intihar gibi izleklerin çözümlenmesi amacıyla hava durumu ile psikoloji arasında ilişki kuran araştırmalara başvurulduğu bilinmektedir. İntiharın iklimle ilişkisi bağlamında özyıkım eylemine yol açan koşullar, genellikle kötü havalara atfedilmektedir.

“İntihar kimi zaman İngiliz hastalığı olarak adlandırılır. Bunun nedeni, özellikle Büyük Britanya üzerinde hüküm süren sıkıcı ve insanı melankoliye sürükleyen havadır. Diderot, iklimin intihar nedenlerinden biri olduğu görüşündedir ama iklimsel belirleyiciliğe asıl önem verir görünen Montesquieu’dür.” (Volant’dan akt. Ulutaş, 2011: 43).

İntihar adlı eserinde Émile Durkheim, intiharla herhangi bir iklim arasında bağ bulunduğu varsayımının dayatılmayacağını ifade etmiştir: “Montesquieu puslu ve soğuk ülkeleri intihara çok uygun yerler olarak göstermiş, onun bu düşüncesi de uzun zaman yasa gibi kabul edilmiştir. Bunu mevsimlere uygulayarak intihar sayısının doruğunun sonbahar olduğuna karar verilmiştir.” (Durkheim, 2013: 79). Ancak istatistiklerden hareketle Durkheim, her türlü iklimde intiharla karşılaşıldığını; intiharın iklimin “gizemli niteliklerine” atfedilemeyeceğini vurgulamaktadır (Durkheim, 2013: 77). Rus edebiyatında iklim ile akıl hastalıkları ve intihar arasında kurulan ilişki, bilimsel bir temele dayanmaktan ziyade, imge ve sembollerin iç içe geçişinden kaynaklanmaktadır. Öte yandan Petersburg iklimi, çoğunlukla Gotik imgeleme, delilik ve intihar kavramları açısından hizmet eden havaların hâkim olduğu bir coğrafyada konumlanmaktadır. Söz gelimi, iklimin kent sakinlerinin psikolojisi üzerindeki etkisinden, *Suç ve Ceza* romanında açıkça söz edilmektedir. Raskolnikov ile aralarında

geçen bir diyalogda Svidrigaylov, Petersburg’da yaşayanların yolda yürürken kendi kendilerine konuştuklarına, bu kentten bir deliler diyarı olduğuna inanmaktadır. Üstelik burası devletin başkenti ve idare merkezi olduğundan, kentin karakterinin tüm Rusya’ya sirayet ettiğini düşünmektedir.

“Burası, yarı deliler şehri azizim. Bizde bilim olsaydı, doktorlarımız, hukukçularımız, filozoflarımız, her biri kendi alanında, Petersburg üzerine çok değerli incelemelerde bulunabilirdi. Yeryüzünde insan ruhları üzerinde Petersburg kadar karanlık, keskin ve tuhaf etkiler yapan bir başka şehre çok az rastlanır. Yalnız iklimin etkisini düşünmek yeter!..” (Dostoyevski: 2005b: 256).

Dostoyevski’nin, gerekliliğini Svidrigaylov’un sözleriyle dile getirdiği Petersburg çalışmaları, 20. yüzyılın ortalarında Vladimir Toporov tarafından gerçekleştirilmiştir. Toporov’un Petersburg Metni kategorisinde birleştirici göstergeler olarak tespit ettiği bir takım durum, yer, nitelme, eylem ve değerlerin çoğu Dostoyevski’nin intihara eğilimli depresif karakterlerinin iç dünyası ve karanlık mekân tasvirleri ile örtüşmektedir. Toporov’a göre Petersburg temsillerinde dikkat çeken temel göstergeler aşağıdaki gibi sınıflandırılabilir. Bunların önemli bir bölümü ve en çarpıcı örnekleri, Dostoyevski nesrinde karşımıza çıkmaktadır. Öte yandan bu göstergeler sadece kentin semiyotik yapısını yansıtmakla kalmaz, Toporov’un da ifade ettiği gibi bilhassa Dostoyevski metinlerinin kente farklı bir gözle bakmayı sağladığını ve bu dokuya yeni unsurlar eklediğini ortaya koyar. Toporov, Petersburg metinlerini dilsel ögeler bakımından temel olarak dokuz başlık altında incelemiştir; bazı grupları ise olumlu/olumsuz ifadeler olarak alt başlıklara da ayırmıştır (Toporov, 2003: 60-62):

- İçsel durum
- Ortak ifadeler/operatörler ve kiplik göstergeleri
- Doğa

- Kültür
- Yüklemler (genellikle olumsuz bir çağrışımla kullanılanlar)
- Aşırılık ifade etme yolları
- Ulvî değerler
- Soyadları, adlar
- Metatasvir unsurları

Adlar ve soyadları dışındaki örnekleri temel alan aşağıdaki tablo, Toporov'un sınıflandırmasından hareketle oluşturulmuştur. Burada vurgulanan kavram setleri, Dostoyevski'nin Gotik eğilimli romanlarından seçilen simgesel pasajların içeriğiyle de örtüşmektedir.

Tablo 3. Toporov'un Petersburg metinlerini incelerken en sık karşılaştığı ve gruplandığı sözcüklerin bir bölümü tablo hâline getirilmiş; bunlardan Dostoyevski'nin Gotik eğilimli eserlerinde sık tekrarlananlara yer verilmeye özen gösterilmiştir.

İçsel durum	a) olumsuz	b) olumlu
	acı/ızdırap çekmek, azap vermek, azap, baş dönmesi, bilinçsiz, coşkulu/hummalı bir durum, dağınık ve bağlantısız düşünceler, dehşet, deli gibi duyumsamazlık (apati), endişe, evhamlı, fısıldamak, gerginlik, gerilim, güçsüzlük, hafızasını kaybetmek, hasret, hastalık, hastalıklı, hezeyan, hipokondri (hastalığa yakalanma kaygısı) hüznün, ızdırap, iç sıkıntısı, içine kapanmak, işkence çektirmek, kalbi sıkışmak, karmaşa, keder, keyifsiz, kimsesiz, korku, melankoli, ruh/kafa karışıklığı, sarhoş gibi, sıkıntı, ürkeklik, yalnız, yalnızlık, yarı uyanıklık, zayıflık.	dönüştürmek, güç, güç vermek, hayallere/fantezilere/hoş tasarımlara dalmak, kalbini yumuşatmak, özgürlük, sakin olmak, sükûnet, yenilenmek, yükü omuzlarından atmak.

Ortak ifadeler/operatörler ve kiplik göstergeleri	ansızın, beklenmedik bir şekilde, bir şey, birdenbire, birisi, fantastik, garip, o anda.	
Doğa	a) olumsuz alacakaranlık, bataklık, boğucu hava, boğucu sıcaklık, buğu, buhar, bulanık, çamur, derinlik, dip çamuru, duman, gün Batımı (uğursuz), karanlık, kir, kirli, nem, pis koku, sarı, sel, su baskını, sert rüzgar, sis, soğuk, tortu, uçurum, yağmur.	b) olumlu adalar, deniz, gün ışığı, güneş, ılık, kıyı, Neva Nehri, sahil, şafak, taze, tazelik, temiz hava, temiz/mavi/engin gökyüzü.
Kültür	a) olumsuz ağır kokan, bağırarak, biçimsiz, biçimsiz bir oda, bulantı, bulaşık suyu/çirkef, çamur, çığlık, çirkin, dar, duvar kâğıdı, gülüş, gürültü, haykırmak, ıslık, itişip kakışmak, kahkaha, kalabalık, ketumluk, kilit, kir, kirli, kokmuş, küfür, leş gibi kokan, meyhaneye, mide bulantısı, nemli, pis koku, pislik, rutubetli, sıkışık, sıkıştırmak, sokaklar (kirli, boğucu), şamdan, şarkı söyleme, şüpheli/müphem, tabut gibi bir oda (каморка-гроб), toz, yoksul.	b) olumlu bahçeler, bulvar, fener, kale, kıyı, kiliseler, köprü, kubbe, meydan, saraylar, kent.
Aşırı ifade etme yolları	açıklanamaz, aşırı, olağandışı, tarifsiz, tükenmez.	

Ulvi değerler	anılar, büyümlü rüya, dua, hatıra, hayal, inanç, kehanet, Tanrı.
Metatasvir unsurları	ayna, gölge, hayalet, kötücül ikiz/doppelgänger (двойник), silüet, yansıma.
Yüklemler (genellikle olumsuz bir çağrışımla kullanımlar)	batmak, boğulmak, dağılmak (sis, duman), fısıldamak, gözetlemek, gizlice bakmak, kararmak, kulak misafiri olmak, ortadan kaybolmak, ortaya çıkmak, parıldamak/görünüp kaybolmak, sırta kadem basmak, uçmak.

Toporov, Dostoyevski külliyyatında mekân kullanımı üzerine değerlendirmelerini yukarıdaki tabloda öne çıkarılan öğeler doğrultusunda ortaya koyar. Dostoyevski metinlerinde zaman ve mekâna ilişkin unsurları film sahneleri ile kıyaslar ve gerilim yaratan “ansızın, aniden” [вдруг] zarfının, sadece *Suç ve Ceza* romanında beş yüz altmış (560) defa yinlendiğini ifade eder (Toporov, 1995: 198). Terras’a göre Dostoyevski’nin eserlerine, “insan ruhunun karanlık kovuklarına yönelik sağlıklı bir merak duygusu” hâkimdir (Terras, 1998: ix). Bu hâkimiyet, eserlerini yoğun bir biçimde etkisi altına alan olumsuz çağrışımlı sıfatlarla kurular. Bu yönüyle onun kent metinleri, Kent Gotiği kategorisine atmosferik düzeyde de uyum sağlar.

Dostoyevski’nin çocukluğunda dinlediği Ann Radcliffe romanlarına ilişkin anekdot, Rus edebiyatında Gotiğin izini süren pek çok araştırmanın temel argümanlarından birine dönüşmüştür (Busch, 1986, Lantz, 2004; Bowers, 2013; Bowers, 2015; Cologne-Brooks, 2016; Cornwell, 2012b). Vladimir Nabokov’a göre Gotik unsurlar, Dostoyevski edebiyatına Fransızca ve Rusça çeviriler ve Batı etkisi

aracılığıyla girmiştir. Yazarın Slavofil düşünceleri ile Batı kökenli eğilimlerinin bir karşıtlık içerisinde bir araya geldiğini ileri süren Nabokov, “Batı’dan bunca nefret eden Dostoyevski’nin, Rus yazarlarının en Avrupalısı olduğunu söyleyesimiz geliyor” ifadelerini kullanır (Nabokov, 2013: 154-155). Söz gelimi *Suç ve Ceza*’da, “pis bir katille” Sonya karakteri arasında söylemsel hiçbir bağ kurulamayacağını, tek bağlantının “Gotik romanlarla duygusal romanlar arasındaki basmakalıp bağlantı” olduğunu savunur (Nabokov, 2013: 163). Nabokov’un Dostoyevski yazınındaki Gotik unsurlara yaklaşımı, bu türü “ikinci sınıf edebiyat” olarak yorumlamaya eğilimli ve hoşnutuz görüşlerden oluşmaktadır.

Huzursuz ve karamsar temaları işleyen bir yazar olan Dostoyevski’nin, gelecekte kaleme alacağı eserleri etkileyecek tohumlar çocukluk yıllarında atılmıştır. Hoffmann’ın tüm külliyyatını okuması nedeniyle Gotik kurguların temel izleklerinden “tekinsiz” *Budala* romanını, “doppelgänger” ise *İkiz* öyküsünü şekillendirmiştir. Gerçekler ve kâbuslar arasındaki geçişler, Dostoyevski yapıtlarına Gotik nitelikler kazandırır. Olayların sıklıkla yarı deli ve en iyimser ihtimalle hezeyanlar içinde bir kahramanın penceresinden aktarılması, okurları yaşananların gerçek mi, sanrı mı olduğu konusunda ikilemede bırakır. Pek çok karakter öldürülür, intihar eder ya da delirir. İntiharın eşliğine gelen veya idamın eşliğinden dönen kahramanların hikâyeleri, epilepsi krizinin “yüce bir deneyim” olarak olumlanması, aynı karakterlerin hem şen hem de zorba kişilikler olabilmeleri, Raskolnikov, Nastasya Filipovna, Stavrogin, İvan Karamazov gibi sadomazoşist karakterleri (Praz’dan akt. Busch, 1986: 65) yazarın Gotiğin abartılı havası için ihtiyaç duyduğu karnavalesk dünyanın unsurları arasında değerlendirilir. Ayrıca “Mışkin’in alter egosu Rogojin, belki de Gotik demonizmin Dostoyevski tarafından yaratılan en geleneksel cisimleşmesi” (Leatherbarrow, 2005: 94) olarak yorumlanır.

Dostoyevski, tüm eserlerinde; şeytan, cinayet, günah, şiddet ve cinsel sapkınlıkla meşgul olmuştur. Yoksulları ve ezilenleri her daim konu edinmiş, zihinsel ahlaksızlığı ele almıştır. Cologne-Brookes’a (2016: 189) göre Dostoyevski’nin anlatıları, Nietzsche’den Freud’a,

karanlık modernist Franz Kafka'dan, kasvetli postmodernist Joyce Carol Oates'a dek pek çok yazara ilham vermiştir ancak pek az yazar, Gotik türe böylesi bir derinlik katmakta Dostoyevski kadar başarılı olabilmıştır.

Kendini Takip Eden Bir Gölge: Doppelgänger

Doppelgänger, başka bir ifadeyle kötü ikiz, 19. yüzyıldan itibaren Gotik-fantastiğin temel motiflerinden biri hâline gelmiştir. “Almanca ‘çiftiyürüyen’ anlamına gelen sözcük, insana eşlik ettiğine inanılan bir gölge veya hayaletin adıdır ve sadece kediler, köpekler ve sahipleri tarafından görülebileceğine inanılır.” (Öztürk’ten akt. Nakıboğlu, 2014: 78). Edebî kurgularda ikizinin etkisine giren kişi, kendisini öteki benliğinin tehdidi altında hisseder ve kötü niyetli kopyası tarafından sürekli izlenir. Yüzleşmek zorunda kaldığı kişilik bölünmesi, kahramanı adım adım deliliğe sürüklemeye başlar. Gürle, kötücül ikizini Gotik-romantik edebiyatın genel eğilimlerine uyumlu bir tema olduğuna vurgu yapmaktadır.

“Mitolojik kökenleri açısından eski bir hikâye olan doppelgänger, yani ‘kötü ikiz’ teması, 19. yüzyılda Avrupa’da hâkim olan romantik edebiyat geleneği ile birlikte yeniden ortaya çıkan izleklerden biridir. Romantik dönem ya da bizi ilgilendiren kısmıyla ‘gotik romantik’ edebiyat, sadece aşk ve romansı değil aynı zamanda dünyanın ‘tekinsiz’ bir yer olabileceği meselesini de konu eder. Evet, belki güzel ve dokunaklı olanı anlatır ama bunu her zaman ürkütücü bir bilinmeyenin karşısına koyarak yapar. Kötü ikiz teması, bu iki özelliği de aynı anda barındırdığı için gotik yazarlara mükemmel bir malzeme sağlar.” (Gürle, 2014: 36).

Doppelgänger ile karşılaşan modern kahraman, bastırılmış öteki benliğini bir düşman olarak görmeye başlar. Bu kahraman, ayna ve ikiz temaları aracılığıyla iç dünyasında parçalanarak çoğalan varlığının yansısıyla karşılaşır. Kişilik bölünmesini yansıtan bu beden,

kahramanın karakterine tamamen zıt davranışlarıyla onu devamlı rahatsız eder ve tam anlamıyla ona musallat olur. İkizlerden biri, yaşadıklarının gerçekliğini devamlı sorgulama eğilimindedir zira hem kendisinin tıpatıp aynısı olan hem de ona aslında hiç benzemeyen yansımasının hâkimiyeti altına girer. Hakikatin kendi gerçekliğinde mi, yoksa ikizinin iddia ettiği gerçeklikte mi yattığını karıştırmaya başlar. İnsanın hayali ikizini karşısında görmesinin psikolojik rahatsızlıklarla ilişkilendirilmesi, eser kahramanlarının deliliğin sınırlarında gezinen, sağlıklı muhakeme yeteneğini ve dengesini yitirmiş kişiler olarak algılanmalarına yol açar. Doppelgänger, bireyin kendi özbenliğiyle yaşadığı çatışmanın bir ürünüdür. Bu ikiz, ya kahramanın öteki benliğinin ya da öne çıkarmayı arzu ettiği güçlü yönlerinin bir yansımasıdır.

Nakıboğlu'na göre ikili kahramanlar arasındaki ilişki, felsefi, psikolojik, sosyolojik ve sosyal ilişkilere dayanan farklı okumalara imkân tanıyan cazip bir inceleme konusudur. Zira “İkili kahramanlar arasındaki ilişki, ben-öteki ilişkisini en sarih şekilde örnekler ve özetler.” (Nakıboğlu, 2014: 73). Dostoyevski'nin *Öteki Ben* adıyla da çevrilen *İkiz: Bir Petersburg Poeması* [Двойник: Петербургская поэма] adlı eserinde de ana karakter, kendini toplum içinde güçsüz ve çaresiz hissettiği günlerde öteki benliği ile karşılaşır. Öteki benlik, kahramanın izdüşümü şeklinde beliren ve onun sanrılarının ürünü olan başka bir bedende varlığını sürdürerek sık sık karşısına dikilir. Eseri Türkçeye kazandıran Gürses'e göre *İkiz*'de zihin ya da iç dünya, bedenden ayrılıp karakterleşir. “Kişinin olmadığı ve olamadığı, başkalarında gördüğü şey, hep başkalarını olurken gördüğü şey, bir arzu olmaktan çıkarak cisimleşir; kişinin karşısında yer alır ve içeriden yaptığı eziyeti, bu kez dışarıdan, bir başkası olarak yapmaya başlar onaÇ” (Gürses, 2017: 12).

Terras'a göre *İkiz*, Gotik romanın realizme uyarlanmış bir versiyonudur (Terras, 1998: 190). Eserin ana karakteri ve onun yaşam alanını betimleyen açılış paragrafı incelendiğinde, Dostoyevski'nin başlıca romanlarında olduğu gibi bu eserin de oldukça karamsar bir atmosfer sunduğu görülmektedir. Öte yandan Rus

Gotiğinin klişelerinden biri olarak “uyku ile uyanıklık arasında” belirsiz imgeleri seçmeye çalışan Bay Golyadkin’in, tamamen uyanıktan sonra gerçekliğinden emin olduğu ortamın da bir kâbustan daha farklı ya da daha iyicil olmadığı anlaşılacaktır.

“Dokuzuncu dereceden memur Yakov Petroviç Golyadkin uzun uykusundan uyanıp esnediği, gerindiği ve sonunda gözlerini tamamen açtığı zaman, saat sabahın sekizi olmak üzereydi. Yine de bir iki dakika kadar, yatağında kıpırdamadan, uyanıp uyanmadığına hâlâ karar verememiş, çevresinde olup bitenler yarı uykulu hâli midir, gerçek midir, yoksa karman çorman uykulu düşlerin devamı mıdır, bilemeyen biri gibi yattı. Fakat çok geçmeden, Bay Golyadkin’in hisleri daha açık ve daha belirgin bir şekilde kendi alışılmış, sıradan izlenimleri hâlini aldı. Küçük odasının kirli yeşil, dumanlı, tozlu duvarları, kırmızı ağaçtan komodini, maun sandalyesi, kırmızıya boyanmış masası, kırmızı renkli, küçük yeşil çiçeklerle kaplı ince muşambadan Osmanlı koltuğu ve son olarak dün telaşla çıkarılmış, dertop edilerek koltuğa fırlatılmış giysi ona tanıdık göründü. Sonunda gri, bulanık ve çamurlu sonbahar günü, karanlık pencereden odaya öyle acı acı sırtarak baktı ki Bay Golyadkin’in, bir masal ülkesinde değil de, Petersburg’da, başkentte, Şestilavoçnaya caddesinde, çok büyük, devasa bir evin dördüncü katında, kendi dairesinde olduğu konusunda en ufak bir şüphesi kalmadı.” (Dostoyevski, 2017: 25).

Bu pasajda sıkıntılı rüyalar görmekle uyanıp gerçek yaşama karışmak arasında insanı ferahlatan herhangi bir farka yer verilmemiştir. Gri, bulanık ve çamurlu Petersburg güzü, eserdeki kasvetli atmosferin asıl sorumlusu olarak yansıtılmıştır. Kentin insanlar üzerinde bıraktığı izlenim, onların yaşam alanlarına ve iç mekânlara da sirayet etmiştir. Anlaşıyor ki Dostoyevski’nin metinlerinde mevsimin yaz ya da güz olması, başkentin “bir masal ülkesi” olamayacak kadar karanlık havasına tesir etmemekte, *Suç ve Ceza*’da kahramanı boğucu ve pis kokulu

bir yaz havası ele geçirirken *İkiz*'de ise iç karartıcı ve çamurlu bir güz havası sıkıştırılmaktadır.

Golyadkin'in toplum içinde sergilediği tuhaf davranışlarına şahitlik ettiğimiz ilk mekân, Doktor Rutenspiets'in muayenehanesidir. Akıl sağlığına ilişkin imaları dolayısıyla doktora düşmanca hisler beslemeye başlayan Golyadkin, eski nişanlısı Klara'nın doğum günü partisinden de mutsuz ayrılır. Aynı gece karanlık St. Petersburg sokaklarında yürürken kendi ikiziyle karşılaşır. Golyadkin'in yanından, kimliğini ayırt edemediği ancak oldukça tekinsiz bulunduğu bir yabancı geçer. Kendisine bir yerlerden tanıdık gelen ikizini, önce sadece bir karaltı şeklinde görür. Aynı adam olduğunu düşündüğü ancak kim olduğunu tam kestiremediği kişiyle ikinci kez karşılaşmasının ardından, bu yabancımanın kendisini takip ettiğini fark eder. İkizi bir gölge gibi onu izlerken Golyadkin'in içinde, henüz ikizi olduğunu anlamadığı yabancı adama karşı tanımlanamaz bir endişe belirir. Golyadkin, tamamıyla müphem ve tekinsiz hislerle doludur artık. Yabancımanın varlığından huzursuz olur. Yolun sonunda tekinsiz adamın, kendi yaşadığı binaya girişini izler. Nihayet yabancı, Golyadkin'in dairesine kadar gelir, bir misafir gibi hatta ev sahibi gibi içeri geçip tam karşısına oturur.

“Korkuyla beklediği ve tahmin ettiği her şey şimdi gerçeğe dönüşmüştü. Nefesi tıkanı, başı dönüyordu. Yabancı karşısında duruyordu [...] Bay Golyadkin çılgınlık atmak istedi ama gücü yetmedi. Saçları diken diken olmuştu ve korkudan olduğu yere hissiz bir hâlde oturdu. Fakat korkacak bir şey vardı. Bay Golyadkin gece misafirini kesin olarak tanımıştı. Onun gece misafiri başkası değil kendisiydi, -Bay Golyadkin'in kendisiydi, öteki Bay Golyadkin ama kesinlikle onun gibi olan- kısacası, her açıdan onun ikizi denebilecek biri...” (Dostoyevski, 2017: 81).

Gürle'ye göre kötücül ikiz temasına dayanan eserlerde “Hikâyenin kahramanı, kendisine tıpatıp benzeyen bir kopya-karakterin varlığına maruz kalır. Onu içinde (ya da yanında) taşımaya mahkûm olur. Öteki bir gölge gibi onunla birlikte dolaşır, yavaş yavaş hayatını ele geçirir ve

sonunda yerini alır.” (Gürle, 2014: 36). Golyadkin’in başına gelen sıra dışı ve tekinsiz karşılaşma da doppelgänger temasının geleneksel özellikleri çerçevesinde kurgulanmış ve bunlarla birebir örtüşmüştür. Kötücül ikiz, önce kolaylıkla Golyadkin’in yaşadığı eve girmiş, ardından görev yaptığı dairede yavaş yavaş yerine geçmiştir.

Gotik Edebiyat Ansiklopedisi’ne göre Gotik kurgunun en sık işlenen temalarından biri olan doppelgänger; ikiz, gölge çift, şeytani çift ve bölünmüş kişilik anlamlarına gelir ve tüm dünya folklorunda benzer özellikler gösterir (Snodgrass, 2005: 83). Doppelgänger, anlatı karakterinin aynadaki yansıması, gölgesi ya da kendisini takip eden bir ruhtur. Kahraman, bağımsız bir ikinci kişilik hâline dönüşen ikizi tarafından devamlı takip edilir. Kendisi tarafından kovalanıyor olmak, kahramanı korkunç bir azaba sürükler, doppelgänger “Kökene belirsiz ama varlığı bizimkine bağlı bir gölge gibi bizi takip eder ve hayatımızı cehenneme çevirir” (Gürle 2014: 39).

Yazar, Golyadkin’in kötücül ikizi ile karşılaştığı dönemde içinde bulunduğu ruh hâlini şu sözlerle ifade eder: “Bay Golyadkin artık sadece kendi kendinden kaçmak istemiyor, dahası tümüyle ortadan kalkmak, olmamak, küle dönüşmek istiyordu.” (Dostoyevski, 2017: 74). Golyadkin, kendinden kurtulmak isterken kötücül ikizinin ağma yakalanır; daha sonra doppelgängerden kaçarken aslında kendinden kurtulmaya çalışır. Kötü ikizin ya da öteki benin varlığı, bireyin kendi yaşamına bağlı olduğundan, ondan ayrılmak oldukça güçtür.

Bowers’a göre Dostoyevski’nin kent metinleri dizisi kronolojik olarak takip edildikçe şehir farklı bir forma bürünür, okuyucunun şehir algısını da değiştirerek neredeyse kendi başına bir karakter hâline gelir. Söz konusu kişileşmenin ilk örneklerinden biri, *İkiz*’de ortaya çıkar. Klara’nın doğum günü partisinden sonra pencerelerden izlendiğini fark eden Golyadkin, evdeki davetlileri suçlamak yerine pencereleri suçlar. Hatta binanın gözlerini üzerine diktiğini iddia eder. Golyadkin’in deliliğinin bir tezahürü olarak imgelemindeki tekinsiz Petersburg, yaşayan, kişileştirilmiş ya da insani nitelikler atfedilmiş bir kente dönüşür (Bowers, 2013: 1247). Kentin iklimi de Bay Golyadkin’in iç dünyasını ele geçirmiş gibidir. Doppelgänger ile karşılaştığı Petersburg gecesinin atmosferi, zaten bozuk olan sınırlarını iyice germekte, onu boğmakta ve

nihayet Bay Golyadkin, kente ilişkin tüm olumsuz ayrıntıların huzuruna kastettiğine kanaat getirmektedir.

“Petersburg’un kasım göğü altında kar fırtınası ve sisin ortalığı kaplamasıyla birlikte, kar, yağmur ve adı bile olmayan bütün her şey bir anda, zaten ölmüş olan mutsuz Bay Golyadkin’e saldırsa da, ona en ufak bir merhamet edip nefes aldırmasa da, onun kemiklerine kadar nüfuz etse gözlerini örtse dört bir yandan esse yolunu engellese ve bütün bunlar hep birden onun üzerine, sanki -sabahcığımı, akşamcığımı, gececiğimi böylesine mükemmel kılmak için- bütün düşmanlarıyla kasten görüşüp anlaşmış gibi çullanmış olsa da, bütün bunlara rağmen Bay Golyadkin kaderin zulmünün bu son kanıtına karşı da neredeyse hissiz kaldı.” (Dostoyevski, 2017: 73).

İkiz, Petersburg’un bir bataklık üzerine inşa edilmiş olmasından kaynaklanan tekinsiz imgesine de vurgu yapar. “Uzakta bir yerlerde bir top ateşlendi. Ne hava, diye düşündü kahramanımız, Vay! Sel olmasın? Baksana, su güçlü bir şekilde yükselmiş” (Dostoyevski, 2017: 76). Gürses, eserin bu satırlarına, bataklık üzerine kurulmuş olan Petersburg bazen sel altında kaldığından, halkı uyarmak için top atışları yapıldığını not düşer (Gürses, 2017: 76). İmparatorluğun güçlü ve modern bir başkent inşa ettiği algısını baltalayan ve kent mitine kötücül nitelikler kazandıran bu ayrıntı, huzursuz kent sakinlerini köksüzlük ve akışkanlık gibi duygularla kuşatmakta, onları sağlam bir gerçeklik/zemin hissinden mahrum bırakmaktadır.

Bay Golyadkin’in hikâyesi, Terras’ın vurguladığı gibi “Gotik romanın realizme uyarlanmış bir versiyonuna” (1998: 190) uygun olarak eserin ilk bölümünde tanıştığımız Doktor Rutenspits’in yönlendirmesiyle akıl hastanesinde son bulmaktadır. Bu yönüyle *İkiz*, romantik unsurlardan kaçınma ve realizme yönelme amacıyla Golyadkin’in gerçeklik algısını deliliğin sınırlarına taşımaktadır. Diğer bir deyişle Todorov’un “rasyonel bir açıklamayla sonlanan fantastik” (2004: 31) olarak ifade ettiği yönetime başvurmaktadır.

SONUÇ

Sırasıyla tarihsel bir damga, bir sanat akımı, bir alt kültür ve akademik bir araştırma alanı olarak Gotik, tarihten çıktığı yola mimari ile devam etmiş, oradan edebiyata nüfuz ettikten sonra topluma yönelik dikkatlerin merceğinden geçerek edebî ürünleri sosyolojik bir perspektiften ele alan çağdaş araştırmaların gündemine girmiştir. Adını, Got kabilelerinin M. S. 410 yılında Antik Roma'ya düzenlediği istila ve yağmalardan alan bu kavram, ilk kez 1550 yılında İtalyan sanat tarihçisi Giorgio Vasari tarafından “barbar” sözcüğünün eş anlamlısı olarak bir mimari tarzı betimlemek üzere kullanılmıştır. Böylelikle Gotik terimi, sanat eleştirisinde uzun yıllar boyunca bu hâliyle kabul görmüş ve uygar olmayanı imlemiştir.

Gotik, Vasari tarafından, Orta Çağ mimarisinin tipik örneklerini tanımlamak üzere olumsuz bir sıfat olarak kullanılmasından itibaren, estetik alanındaki çalışmalara konu olur. İrlandalı düşünür Edmund Burke'ün estetik görüşlerine ve Alman filozof Immanuel Kant'ın estetik kavrayışına dayanan *yüce* [sublime] güzel olmadığı hâlde enginlik, devasalık, belirsizlik gibi nitelikler taşıdığından haz uyanırdır. Yüce, psikoloji alanında Sigmund Freud'un “sır olarak kalması gerektiği hâlde ortaya çıkan” ve yabancı olduğu için güvenilmez, uğursuz sayılan şeyleri niteleyen *tekinsiz* [unheimlich] kavramı ile kesişerek günümüzde başvurulduğu biçimiyle Gotik teori ve eleştirinin temelini oluşturur.

Gotik sanat, yeniden doğuşunu 18. yüzyıl sonlarında bir grup edebiyatçı tarafından sahiplenilmesine borçludur. Aydınlanma

düşüncesinin salt akılcılığa dayanan ilkelerine karşı çıkan ve söz konusu tek taraflı bakış açısını sanatsal yaratıcılıkları açısından kısıtlayıcı bulan yazarlar, modernitenin dışladığı Orta Çağ'a ilişkin imge, motif ve mitlerden ilham almaya başlamışlardır. “Akıl çağı”nda irrasyonel ve mistik olana yönelik yoğun ilgi Orta Çağ mimarisini mekân edinen anlatılarla bir araya geldiğinde ortaya çıkan eserler, bu kez edebiyat otoriteleri tarafından kabul görmemiş ve Gotik sıfatı bir kez daha tahkir amaçlı bir terim olarak dolaşıma girmiştir. Ancak modern edebiyatın doğuşuyla aynı yıllarda form kazanan Gotik edebiyata duyulan merak, bir furya hâline gelmiş ve Gotik, İngiltere başta olmak üzere Batı coğrafyasını, daha sonra pek çok dünya ülkesini etkisi altına alan bir “patlama” [boom] dönemine girmiştir. Gotik kurmacanın muhteva ettiği örtük siyasal göndermelerin entelektüel dünyada karşılık bulması, metinlerin merak unsurunu devamlı canlı tutması ve korkunun pazarlanabilir bir tür olduğunun keşfedilmesi türün popülerliğine güç kazandırmış ve âdeta bir “Gotik salgını” yaşanmasına vesile olmuştur.

Klasik Gotik edebiyatın etkin yıllarının, bu türün ilk örneği sayılan ve İngiliz yazar Horace Walpole tarafından kaleme alınan *Ot-ranto Şatosu*'nun yayımlandığı 1764 yılında başlayarak 1800'lerin ortalarına dek sürdüğü genel kabul görmüştür. Ancak Gotik klasikler, kısa süre sonra Orta Çağ'a ait mekân ve temalardan sıyrılarak kent yaşamının içinde yeniden biçimlenmiştir. Öte yandan bu stereotiplerin tema, üslup ve zaman bakımından çeşitlenmesini sağlayan en önemli etken onun Batı dünyasının dışında alınılanma ve yeniden üretilme aşamasında ortaya çıkmıştır.

Büyük Petro'nun 18. yüzyıl başlarında gerçekleştirdiği Batılılaşma hamleleri, Gotiğe beklenmedik katkılar sağlamıştır. İlk katkısı, tahmin edileceği üzere, Rus edebiyatının Batı kültürel alanıyla temasa geçmesini kolaylaştıran çeviri faaliyetleri sayesinde gerçekleşmiş ve Avrupalı bilim insanlarının Rusya'ya çeşitli eğitim ve kültür kurumlarının hazırlayıcısı olarak davet edilmeleriyle pekiştirilmiştir. İkinci ve beklenmedik katkı ise halkın benimseyemeyeceği ölçüde hızlı gelişen reform hareketlerinin karşılaştığı direncin bir

yansıması olarak kanon dışı bir eğilim sayılan Gotik edebiyatın yükselişidir. Rus Gotiği'nin henüz bağımsız bir tür olarak tanımlanmadığı ve romantik ya da fantastik edebiyat kategorilerinde incelendiği dönemlerde, çok çeşitli kaynaklardan beslendiği görülmektedir. Bu kaynaklar arasında, Rus folklorunun yanı sıra Avrupa edebiyatı aracılığıyla Rus okura tanıtılan Gotik temalar bulunur.

Petro reformları neticesinde yönünü “resmî” olarak Batı'ya dönmüş olsa da Rus düşüncesi, kendini genellikle yozlaşmış olduğu ya da insani hakikatlerden uzaklaştığı ileri sürülen Batılı değerlerle çatışmalı bir konumda bulmuştur. Bu nedenle Gotik gibi Batı kaynaklı bir türün gerek Rus edebiyat bilimciler; gerekse bu kültürü inceleyen başka milletlerden uzmanlarca Rus edebiyatına atfedilmesi oldukça zor ve hayli geç gerçekleşmiştir. Öncesinde Rus Gotiği üzerine bir takım çalışmalar kaleme alınmış olsa da, bu terimin edebiyat incelemelerinde yer edinmesini sağlayan ve alanda en fazla eser veren araştırmacı, şüphesiz, Rus edebiyatı profesörü Neil Cornwell olmuştur.

Rus Gotik anlatılarının kabulünü sağlayan esas çalışma ise 21. yüzyıla adım atılırken yayımlanmıştır. Rus edebiyatı tarihçisi ve eleştirmeni Vadim Vatsuro'nun (1935-2000) vefatından sonra 2002 yılında basılan *Rusya'da Gotik Roman* adlı inceleme, saygın bir Rus teorisyenin kaleminden çıkması sayesinde, Gotik geleneğe ilişkin kategorik tartışmaları ve ön yargıları yıkma işlevi görmüştür. Bu kitapta, tarihçi ve yazar Nikolay Karamzin'in 1793 yılında yayımlanan *Bornholm Adası* adlı eseri, Rus Gotik edebiyatının ilk örneği kabul edilmiştir. Rusya'da Gotik edebiyat, 1792 yılında, İngiliz yazar Clara Reeve'in *Yaşlı İngiliz Baronu* adlı eserinin Rusça çevirisinin basılmasıyla beraber yayılmaya başlamıştır (Vatsuro, 2000; Bowers, 2013). Rusçanın yanı sıra dönemde cemiyetin anadili gibi konuştuğu Fransızca çeviriler de Gotik kült roman ve hikâyelerin okunurluğunu artırmıştır.

Son yirmi yıla dek, Rus edebiyatında Gotik türün tam anlamıyla temsil edilip edilmediğine ilişkin pek çok soru işareti ortaya çıkmış ancak söz konusu ikilemler, Gotik edebiyatın kemikleşmiş konu ve

sınırlarının ötesine uzanan araştırmacıların ileri sürdüğü yeni bakış açılarının kuramsal bir düzleme oturtulması ve zamanla güçlü birer referans kaynağına dönüşmesi yoluyla ortadan kaldırılmıştır. Gotik edebî kahramanlar, türün ilk ortaya çıkışından kısa bir süre sonra kimlik değiştirmeye ve sıkıştırıldıkları Gotik şatolardan çıkıp kent hayatına karışmaya başlamışlardır. Bu dönüşüm, beraberinde Gotik stereotiplerin yerini depresyon, delilik, intihar gibi temalar etrafında gelişen olay örgülerine bırakması sayesinde mümkün olmuştur.

Yabancı kökenli Gotik geleneğin -Rusların kültürler arası etkileşim söz konusu olduğunda, dinî inançtan sanatsal üslupların uyarlanmasına dek her alanda yaptıkları gibi- Ruslaştırdığı açıktır. Böylelikle türün temsilcilerinin Gotiğe Rus imzası attıkları, ona okuyucu kitlesi tarafından yadırganmayacak yerli nitelikler katarak türün benimsenmesini sağladıkları görülmektedir. Bu çabaların önemli bir bölümünü, Batı'ya ait Gotik öğelerin, folklorik imgelem yardımıyla geliştirilmesi ve Slav kimliğine uyarlanması oluşturmuştur.

Rus edebiyatında Gotik türün, tematik ve atmosferik gereklilikleri önemli ölçüde karşıladığı görülmektedir. Bu yeterliğin temelinde ise Avrupa coğrafyasındaki tarihsel devinimlerin Rus siyasetine ve aynı ölçüde edebiyat dünyasına tesirleri yatmaktadır. Hobsbawm'a göre Fransız Devrimi, tarihçiler arasında "M. S. 5. yüzyılda Roma İmparatorluğu'nun yıkılışından sonra görülen en önemli tarihsel olay" olarak kabul edilmiştir (Hobsbawm, 2009: 6). Devrimin sonuçları, Gotik türün gelişimi açısından arz ettiği önem dolayısıyla edebiyat tarihçilerini de yakından ilgilendirmiştir. Zira devrimin, Roma'nın yıkılmasına sebep olan Got istilaları ile paylaştığı ortak simgesel güç, tarihte yeni bir çağın başlatılmasıyla sınırlı kalmamış ve bu iki tarihsel gelişmenin neden olduğu toplumsal atmosfer, Gotik edebiyatın seyrine yön vermiştir.

Aydınlanma düşüncesinin bilimselliğe verdiği önem uyarınca, idamların daha modern, çağa yakışır ve "insancıl" yollarla gerçekleştirilmesi adına akılcı bir mekanizma olarak kabul edilen ve ironik biçimde gelişen teknolojinin "mükemmel" bir örneği olarak tasarlanan giyotin, adını onu icat eden Dr. Joseph-Ignace Guillotin'den

almıştır. Giyotin, Terör Dönemi (1793-1794) boyunca, vatana ihanet suçundan hüküm giyen binlerce kişinin idamında kullanılan “modern” bir araca dönüşmüştür. Tahmin edileceği gibi giyotin ve giyotinle idam edilme, Gotik edebiyatın önemli simgeleri ve motifleri arasındaki yerini almıştır. İdamların halka açık bir gösteri hâline getirilmesi ve bu tüyler ürpertici eylemin alkışlarla taşkınlıklarla ya da tam aksine kayıtsızlıkla gündelik bir olay gibi karşılanması, Gotik imgelem açısından sıra dışı bir kaynak oluşturmuştur (Smith, 2003: 34-42). Bu nedenledir ki Dostoyevski’nin otobiyografik izler taşıyan pek çok eserinde idam ve giyotin, yazar üzerindeki kişisel etkilerini aşarak toplumsal bir pencereden, modernite eleştirisi ekseninde değerlendirilmiştir. Söz gelimi *Gülünç Adamın Düşü*’nde giyotin, ütopyik toplumun modern değerlerle tanışması neticesinde keşfettiği bir tür yozlaşma simgesi olarak değerlendirilmiştir.

Gotik edebiyatın haber verdiği eskatolojik felaket senaryoları, devrimle beraber gerçeğe dönüşmüştür. Fransız Devrimi’nin Gotik edebiyata sunduğu yeni manzaralar arasında, insanların ölümünü alkışlar eşliğinde izleyen “ayaktakımının” kayıtsızlığı ve Terör Dönemi boyunca işlenen cinayetler yer almıştır. Ekim Devrimi’nden sonra güvenlik güçlerinin ikamesi kurulmadan tasfiye edilmesi de benzer sonuçlar doğurmuştur. Üstelik güvenlik teşkilatı yeniden kurulduğunda, bu kez sosyalist ütopiyayı gerçekleştirmek ve onu korumak adına şiddet, yeniden üretilmiştir. Rusya gerek atmosferi, gerek mitleri gerekse politik çalkantılarıyla Gotik edebiyat için her devirde bol malzeme sunmuş; teknik ve tematik tüm gerekliliklere yanıt vermiştir. Böylelikle gelişme sürecini Avrupa’yı kuşatan devrim ve terör korkusuna borçlu olan Gotik edebiyat, Rus topraklarında da benzer motivasyonlarla yayılmayı sürdürmüştür.

Dünya edebiyatının en tanınmış eserleri arasında yer alan çoğu Rus klasiği, “kasvetli” atmosferini Petersburg’a borçludur. Bu kenti kendisine mekân olarak seçen ve kent yaşamının yol açtığı ya da daha görünür hâle getirdiği eşitsizlikleri konu edinen eserlerde göze çarpan Gotik unsurlar, Rus edebiyatına ilişkin stereotiplerin önemli bir bölümünü oluşturur. Gelir adaletsizliği, yoksulluk, sosyal uyumsuzluk,

delilik, buhran, cinayet, yalnızlaşma, yabancılaşma gibi temalar, okura kentleşme ve kentlileşme sürecinde yeni bir kimlik edinme savaşımı veren bireyin giderek koyulaşan merceğinden sunulmaktadır. Böylelikle akademik çalışmalardan edebiyat söyleşilerine dek çeşitlilik gösteren pek çok mecrada, klasik Rus edebiyatının depresif bir külliyattan oluştuğu algısı ortaya çıkmaktadır. Öte yandan kentin sadece zorlu sosyal koşulları ve sert iklimi değil inşa sürecinin Gotik anlatılarla kıyas götürmeyecek ölçüde korkunç hikâyesi, 18. yüzyıldan itibaren bu kentin ihtişamlı dehşet arasında seyreden ikili bir karaktere bürünmesine yol açmıştır.

“Kemikler üzerine inşa edilen kent” efsanesinin genel bir yargıya dönüşmesinin yanı sıra çarlık döneminde bir tabu hâline gelmiş olması, Gotik eğilimli sanatçılar için bu söylenceyi daha da cazip kılmıştır. Zira Gotik edebiyat, toplumsal ve siyasal tabularla da yakından ilgilenmekte ve onları aşındırmak yoluyla sanatsal haz uyandırmayı amaç edinmektedir. Bu unsurlar klasik Gotikten kopmuş ve kent yaşamına uyarlanmıştır. Toplumsal yapıdaki değişimlerin izleri, Gotik romanlarda görülmeye başlamıştır. Romantik edebiyatçıların kırsal temaları, saf ve bozulmamış olanla ilişkilendirmesi, endüstrileşmenin yarattığı hızlı dönüşümleri ve bu dönüşümlerin bireylerin yaşamı üzerindeki nispeten olumsuz etkilerini dramatize etmelerine olanak tanımıştır. Dostoyevski’nin başvurduğu hayli karanlık atmosfer ve depresyon, delilik, intihar, cinayet, saplantı gibi Gotik öğeler, Kent Gotiği [Urban Gothic] kategorisinin Petersburg Metni [Петербургский текст] ile kurduğu doğrusal ilişki çerçevesinde ortaya çıkmıştır.

Rus edebiyat bilimci ve teorisyen Vadim Vatsuro’nun 2000’lerin başında açtığı yoldan ilerleyen Gotik incelemelerinin sayısı, her geçen gün artıyor. Çalışmalar yenilendikçe, Gotiğin “sabun köpüğü”, ikinci sınıf ya da gayriciddi değil politik bir tür olduğu kanısı daha geniş kesimlerin desteğini kazanıyor. Gotik edebiyat incelemelerinin geleceğine ilişkin bazı öngörüler takip edildiğinde ortaya çıkan tablo, Gotiğin bir kez daha kimlik değiştireceğini, bunun hızlı teknolojik gelişmelerden duyulan korkular zemininde şekilleneceğini zira türün köklerinde yatan meşum öngörülerin gerçekleşmesine daha elverişli

bir döneme girildiğini gösteriyor. Bugün çağdaş bilim-kurgu eğilimli romanların karamsar tasarımları Gotik edebiyat çerçevesinde inceleniyor. Gotik, araştırmacılar için ilgi çekici bir inceleme sahası olmayı sürdürürken giderek otoriterleşmekte olan rejimlerin, “geçmişin hayaletlerini” yeniden canlandığı ve yaşamın hâlâ dezavantajlı grupları dışlayarak “gotikleşmeyi” sürdürdüğü görülüyor. Pandemi dolayısıyla son bir yılımızı kuşatan numaralandırma ve kısıtlama pratiklerinin, teknolojik gelişmelere eklenildiği ve Gotik distopyaların meşum öngörülerini doğrularcasına, insanları kitlesel bir paranoya hâline sürüklediği de yadsınamaz bir gerçek. Bu gerçeğin beslendiği kaynağı keşfedebilmek için yeniden Gotik imgelemin ilham aldığı Orta Çağ’a dönmek gerekiyor. “Kara Ölüm” olarak adlandırılan ve 14. yüzyıla tarihlenen Orta Çağ veba salgınının ve ardından 17. yüzyıl ortalarında tasarlanan gaga formlu özel giysilerin, Gotik imgeleminde oldukça önemli bir yer teşkil ederek ikonik değer üstlendiği görülüyor. Bu kostüm önce “veba doktoru” olarak adlandırılan hekimlerce, daha sonra *Commedia dell’Arte* maskı olarak tiyatrocular tarafından temsillerde ve ayrıca karnavallarda kullanılıyor ancak zamanla asıl anlamını aşarak kötücül ve baskıcı erkin ürpertici bir simgesine dönüşüyor (Görsel 6). Toplumlar, pandemi dolayısıyla benzer bir evreden geçmekteyken sansür ve cezalandırma mekanizmaları, sisteme yönelik eleştiride hâlâ örtmeceli bir dil kullanımını gerekli kılıyor. Öte yandan toplumun yaşamını kuşatan baskıcı pratiklerin sonuçlarını karanlık metaforlar yoluyla yansıtmak adına önce Orta Çağ şatoları, engizisyon ve vampir gibi sembollerle; ilerleyen dönemde ise endüstrileşme ve kentleşmenin yarattığı toplumsal değişimin kaotik neticeleriyle örülen Gotik imgelem, yönünü dijital gözetleme ve damgalama sistemlerine çevirse de, otoriter ve tek yönlü politikaların eleştirisinde en güçlü araçlardan biri olmayı sürdürüyor.

KAYNAKÇA

- Abramov, Ya. V. (1889). *Pamyati V. M. Garşina: Hudojestvenno-literaturny sbornik*. SPb: Tip. i fototipiya Şteyna.
- Aguirre, M. (2013). "Gothic Fiction and Folk-Narrative Structure: The Case of Mary Shelley's *Frankenstein*" *Gothic Studies*, 15 (2), 1-18.
- Akın, H. (2015). *Ortaçağ Avrupası'nda Cadılar ve Cadı Avı*. Ankara: Phoenix.
- Alilova, D. G. (2009). "Sumerki bogov: mifologema proroçestva v gotičeskih odah Tomasa Greya" *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta*, 1, 3-10.
- Altan, H. Z. (2016). "Karanlıktakiler'de Gotiğin Fısıltıları ve Kadınlığın Negatif Kuruluşu" *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 27, 55-75.
- Aponenko, I. N. (2009). "Russkiy i ukrainkiy fol'klor v skazoçnom tvorçestve Oresta Somova (na materiale sobstvennih imen)" *Leksiko-grammatičeskiye innovatsii v sovremennih slavyanskikh yazıkah*, 1, 238-241.
- Artvinli, F. (2013). *Delilik, Siyaset ve Toplum: Toptaşı Bimarhanesi (1873-1927)*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Aycibin, Z. (2008). "Osmanlı Devleti'nde Cadılar Üzerine Bir Değerlendirme" *Ankara Üniversitesi Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi*, 24, 55-69.
- Aydın, H. (2014). *Toplumsal Cinsiyet ve Estetik Özerklik Bağlamında Türk Edebiyatında Delilik ve Kadın*. (Doktora tezi). Ankara: İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Aykut, A. (1990). "Rus Edebiyatında Karamzin ve Duygusal Hikâyeleri" *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 1 (2), 1-8.

- Bagauv, Yu. D. (2013). “Neogotiçeskiye syujeti v sovremennoy hudojestvennoy kul'ture” *Gumanitarniy vektor*, 36, 30-32.
- Bakhtin, M. M. (2001). *Karnavaldan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*. (Çev. C. Soydemir). İstanbul: Ayrıntı.
- Belinski, V. G. (1979). “Upır”. Soçineniye Krasnorogskogo” *Sobraniye soçineniy v 9 t. T. 4. Stat'i, reitsenzii i zametki*. Moskva: Hudojestvennaya literatura.
- Bell, K. (2020). “Gothicizing Victorian Folklore: Spring-heeled Jack and the Enacted Gothic” *Gothic Studies*, 22 (1), 14-30.
- Berdyaev, N. A. (1923). “Mirosozertsaniye Dostoyevskogo” http://www.vehi.net/berdyaev/dostoevsky/01.html#_ftn1 (E. T. 21.10.2020).
- Berdyaev, N. A. (2008). *Russkaya ideya*. SPb: Azbuka.
- Berman, M. (2013). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*. (Çev. Ü. Altuğ & B. Peker). İstanbul: İletişim.
- Bestujev-Marlinski, A. A. (2017). “Korkunç Bir Fal” *Rus Öyküleri*. (Çev. M. Özgül & U. Büke). İstanbul: Notos. [E-kitap versiyonu].
- Beumers B. (2005). “The Mikhalkov Brothers’ View of Russia” *Russian and Soviet Film Adaptations of Literature, 1900-2001: Screening the Word*. (Eds. S. Hutchings, A.Vernitskaia). New York: Routledge.
- Beyhan, M. (2006). “Yazar ve Roman Üzerine” *Suç ve Ceza*. (Çev. M. Beyhan). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Bezci, Ş. (2019). *Flannery O'Connor'in Gotik Suretleri*. <https://t24.com.tr/k24/yazi/flannery-o-connor-in-gotik-suretleri,2438> (E. T. 06.06.2020)
- Bıkov, D. L. & Ul'yanova, Yu. (2016). *Straşnyye stih*. Moskva: «E».
- Birns, N. (2013). *Barbarian Memory: The Legacy of Early Medieval History in Early Modern Literature*. New York: Palgrave Pivot.
- Boratav, P. N. (2012). *Türk Mitolojisi*. (Çev. R. Özbay). Ankara: BilgeSu.
- Botnikova, A. B. (1977). *E.T.A. Gofman i russkaya literatura (Pervaya polovina XIX veka) K probleme russko-nemetskih literaturnih svyazy*. Voronej: İzdatel'stvo Voronejskogo universiteta.
- Botnikova, A. B. (2005). *Nemetskiy romantizm: dialog hudojestvennih form*. Moskva: Aspekt Press. <http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/botnikova-nemeckij-romantizm/gofman-i-russkaya-literatura.htm> (E. T. 06.06.2020).
- Botting, F. (1995). *Gothic*. London & NY: Routledge.

- Bowers, K. (2013). "The City through a Glass, Darkly: Use of the Gothic in Early Russian Realism" *The Modern Language Review*, 108 (4), 1237-1253.
- Bowers, K. (2015). "Gothic Doubling and The Double, Gothically" *New York University /The Jordan Center for the Advanced Study of Russia*. <https://jordanrussiacenter.org/news/gothic-doubling-double-gothically/#.X4cS3dIzZdj> (E. T. 14.10.2019).
- Bozdoğan, S. (2012). *Modernizm ve Ulusun İnşası: Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde Mimari Kültür*. İstanbul: Metis.
- Brewster, S. (2012). "Seeing Things: Gothic and the Madness of Interpretation" *A New Companion to the Gothic*. (Ed. D. Punter). Chichester: Wiley-Blackwell.
- Budur, N. V. (1999). *Russkaya gotičeskaya proza v 2 t. T. 1-2*. Moskva: Terra Knijny klub.
- Burke, E. (2008). *Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Felsefi Bir Soruşturma*. (Çev. M. B.Gümüüşbaş) Ankara: BilgeSu.
- Burovskiy, A. M. (2013). *Stolitsa na kostyah. Veliçiyeye i proklyatiye Peterburga*. Moskva: Eksmo.
- Busch, R. L. (1986) "Dostoevskij's Major Novels and the European Gothic Tradition" *Russian Language Journal*, XL (136/137), 57-74.
- Butuzov, A. E. (2008). *Russkaya gotičeskaya povest' XIX veka*. Moskva: Tri kvadrata.
- Bürger, G. A. (1915). "Lenore" *The Earliest English Translations of Bürger's Lenore: A Study in English and German Romanticism*. (Ed. O. F. Emerson). Cleveland: Western Reserve University Press.
- Cain, J. E. (2006). *Bram Stoker and Russophobia: Evidence of the British Fear of Russia in Dracula and The Lady of the Shroud*. Jefferson, NC: McFarland.
- Cologne-Brookes, G. (2016). "Dostoevsky, Fyodor" *The Encyclopedia of the Gothic*. (Eds. W. Hughes, D. Punter & A. Smith). Malden, MA, Oxford & Chichester: Wiley-Blackwell.
- Cornwell, N. (1984). "Belinsky and V. F. Odoyevsky" *The Slavonic and East European Review*, 62 (1), 6-24.
- Cornwell, N. (1998). *Vladimir Odoevsky and Romantic Poetics: Collected Essays*. Oxford: Berghahn.

- Cornwell, N. (1999). *The Gothic-fantastic in Nineteenth-century Russian Literature*. Amsterdam & Atlanta, GA: Rodopi.
- Cornwell, N. (2001). "The European 'Nights' Tradition: Potocki and Odoevsky's 'Russian Nights'" *Vestnik Rossiyskogo universiteta drujbi narodov*. Seriya: Literaturovedeniye, jurnalistika, (5), 5-11.
- Cornwell, N. (2002). "European Gothic and Nineteenth-Century Russian Literature" *European Gothic: A Spirited Exchange 1760-1960*. (Ed. Avril Horner). Manchester & New York: Manchester University Press.
- Cornwell, N. (2012a). "European Gothic" *A New Companion to the Gothic*. (Ed. D. Punter). Chichester: Wiley-Blackwell.
- Cornwell, N. (2012b). "Russian Gothic" *The Encyclopedia of the Gothic*. (Ed. W. Hughes & D. Punter). Malden, MA, Oxford & Chichester: Wiley-Blackwell.
- Cornwell, N. (2015). *V. F. Odoevsky: His Life, Times and Milieu*. London & New York: Bloomsbury.
- Craughwell, T. J. (2008). *How the Barbarian Invasions Shaped the Modern World: The Vikings, Vandals, Huns, Mongols, Goths, and Tartars who Razed the Old World and Formed the New*. Beverly, MA: Fair Winds Press.
- Crow, C. L. (2014). *A Companion to American Gothic*. Malden, MA, Oxford & Chichester: Wiley-Blackwell.
- Çapan, F. & Güvenç, B. (2017). "Kavimler Göçü ve Batı Roma İmparatorluğu'nun Çöküşü" *21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum Dergisi*, 18, 629-640.
- Çehov, A. P. (1977). "Pis'mo Suvorinu A. S., 18 dekabrya 1893 g. Moskva" *Pis'ma v 12 t. T. 5*. Moskva: Nauka. <http://chehov-lit.ru/chehov/letters/1892-1894/letter-1365.htm> (E.T. 01.06.2020).
- Çehov, A. P. (2005). *Kara Keşif*. (Çev. M. Özgül). İstanbul: Can.
- Çehov, A. P. (2012). "Çerniy monah" *Russkaya gotika*. Moskva: İzdatel'skiy Dom Riderz Dayjest.
- Çudinov, V. A. (2000). "Slavyanskaya mifologiya i russkiy korneslov" <http://chudinov.ru/slavyanskaya-mifologiya-i-russkiy-korneslov/> (E. T. 01.04.2018).
- Dalkılıç, L. (2014). "Rus Halk Kültüründe Kolyada Bayramı" *Folklor/Edebiyat*, 20 (79), 79-92.

- Danilova, J. J., Salimova, D.A. & Ivygina, A. A. (2016). “‘German Mark’ in the History of Russian Literature: The Role of Russian Germans in Social and Cultural Life of Russia” *International Journal of Humanities and Cultural Studies*, (August/Special Issue), 108-116.
- Davenport-Hines, R. (2005). *Gotik: Aşırılık, Kötülük ve Yıkımın Dört Yüzyılı*. (Çev. H. Gür). Ankara: Dost.
- Davison, C. M. (2009). *History of the Gothic: Gothic Literature (1764-1824)*. Cardiff: University of Wales Press.
- De Boor, H. (1981). *Tarihte Efsanede ve Kahramanlık Destanlarında Attilâ*. (Çev. Y. Önen). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Dickens, C. (1859/2020). *İki Şehrin Hikâyesi*. (Çev. M. Arvas). İstanbul: Can.
- Doğan, C. (2013). “Osmanlı Devleti’nde Cadı Avı Var mıydı? (Karşılaştırmalı Bir İnceleme)” *Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları Dergisi*, 1, 218-240.
- Dorojenko, L. V. (2012). “‘Orlya’ Gi de Mopassana i ‘Çerniy monah’ A. P. Çehova v svete gotičeskoy traditsii” *Noviy filologičeskij vestnik*, 3 (22), 7-17.
- Dostoyevski, F. M. (1999). *Karamazov Kardeşler*. (Çev. N. Altınova). İstanbul: Engin.
- Dostoyevski, F. M. (2005a). *Budala*. (Çev. M. Beyhan). İstanbul: İletişim.
- Dostoyevski, F. M. (2005b). *Suç ve Ceza*. (Çev. H. Â. Ediz). İstanbul: Engin.
- Dostoyevski, F. M. (2015). *Yaz İzlenimleri Üzerine Kış Notları*. (E. Altay). İstanbul: İletişim.
- Dostoyevski, F. M. (2017). *İkiz*. (Çev. S. Gürses). İstanbul: Can.
- Durkheim, E. (2013). *İntihar*. (Çev. Z. Z. İlkelen). İstanbul: Pozitif.
- Eagleton, T. (2017). *Güç Mitleri: Bronte Kardeşlere Marksist Bir Bakış*. (Çev. A. K. Bulut.) İstanbul: Can.
- Erden, A. (2013). “Karanlık Geleceğin Başlangıcı: Gotik Edebiyat, Tekinsiz Deneyimler ve Gotik Anti-Kahramanlar” *Dünyanın Öyküsü (Dosya: Gotik Edebiyat)*, 8, 108-113.
- Eriñç, E. (2013). *Rus Göçmen Edebiyatında İstanbul İmgesi*. (Doktora tezi). Kayseri: Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Foucault, M. (2006). *Deliliğin Tarihi*. (Çev. M. A. Kılıçbay). Ankara: İmge.

- Freud, S. (1919). “The Uncanny” (Tr. A. Strachey). [First published in *Imago*; reprinted in *Sammlung*]. <http://web.mit.edu/allanmc/www/freud1.pdf> (E. T. 01.04.2018).
- Garşın, V. (2017). “Kırmızı Çiçek” *Rus Öyküleri*. (Çev. M. Özgül & U. Büke). İstanbul: Notos. [E-kitap versiyonu].
- Genç, Ö. (2011). “Ortaçağ Avrupası’nda Tarihyazımı Çerçevesinde Paul the Deacon ve Lombardların Tarihi Adlı Eseri” *Tarih Okulu*, 11, 53-73.
- Goethe (1983). *Faust*. (Çev. H. İ. Dinamo). İstanbul: Yazko.
- Gogol, N. (2001). *Burun, Palto, Neva Bulvarı, Delinin Defteri*. (Çev. M. Beyhan). İstanbul: Sosyal Yayınlar.
- Goldstein, D., Grider, S. & Thomas, J. (2007). *Haunting Experiences: Ghosts in Contemporary Folklore*. Logan, Utah: University Press of Colorado.
- Gökül, A. (2017). “1861 Rus Toprak Reformu ve Etkileri” *Kırklareli Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 1, 1-12.
- Gribanov, A. & Kvaşnin, D. (2014a). “Russkaya gotika (I): vek devyatnadsaty. Zolotyie godi” *Darker*, (11), <https://darkermagazine.ru/page/russkaja-gotika-vek-devjatnadcatyj-zolotyie-gody> (E.T. 01.10.2018).
- Gribanov, A. & Kvaşnin, D. (2014b). “Russkaya gotika (II): vek devyatnadsaty. Ratsio torjestvuyet” *Darker*, (45), <https://darkermagazine.ru/page/russkaja-gotika-vek-devjatnadcatyj-racio-torzhestvuet> (E.T. 01.10.2018).
- Gribanov, A. & Kvaşnin, D. (2015a). “Russkaya gotika (III): vek dvadtsaty. Netuskneyuşçeye serebro (1)” *Darker*, (46). <https://darkermagazine.ru/page/russkaja-gotika-vek-dvadcatyj-netusknejushhee-serebro-1> (E.T. 01.10.2018).
- Gribanov, A. & Kvaşnin, D. (2015b). “Russkaya gotika (IV): vek dvadtsaty. Netuskneyuşçeye serebro (2)” *Darker*, (47). <https://darkermagazine.ru/page/russkaja-gotika-vek-dvadcatyj-netusknejushhee-serebro-2> (E.T. 01.10.2018).
- Guly, A. (2005). *Polnoç’, XIX vek*. Moskva: Sombra.
- Güldürmez, S. (2017). “Faust’u Gölgesinden Seyretmek yahut Modernizm Bağlamında Faust’a Dair Bazı Dikkatler” *Turkish Studies* 12, 321-344.
- Günel, Z. (1995). *V. F. Odoyevski ve Öyküleri*. (Doktora tezi). Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Günel, Z. (2016). “Kara Keşiş’te Çehov’un Gerçeği ve Sanat” *Art-Sanat*, 1, 707-711.
- Gürle, M. (2014). “Poe’dan Dostoyevski’ye ‘Kötü İkiz’” *Notos Öykü*, 48, 36-39.
- Gürses, S. (2017). “İkiz ve ‘Öteki’ler” *İkiz*. (Çev. S. Gürses). İstanbul: Can.
- Haçaturov, S. V. (1999). “*Gotiçeskiy vkus*” v *russskoy hudojestvennoy kul’ture XVIII veka*. Moskva: Progress-Traditsiya.
- Hall, S. (2002). *Using Picture Storybooks to Teach Literary Devices*. Westport, Connecticut & London: Oryx Press.
- Handley, S. (2016). *Visions of an Unseen World: Ghost Beliefs and Ghost Stories in 18th Century England*. New York: Routledge.
- Hare, W. (2012). *Pulp Fiction to Film Noir: The Great Depression and the Development of a Genre*. Jefferson, NC: McFarland.
- Hasegawa, T. (2017). *Crime and Punishment in the Russian Revolution: Mob Justice and Police in Petrograd*. London: Belknap Press /Harvard University Press.
- Hobsbawm, E. J. (2003). *Devrim Çağı (1789-1848)*. (Çev. B. S. Şener). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Hobsbawm, E. J. (2009). *Fransız Devrimi’ne Bakış: İki Yüzyıl Sonra Marseil-laise’in Yankıları*. (Çev. O. Akinhay). İstanbul: Agora.
- Hoffmann, E. T. A. (2017). *Kum Adam*. (Çev. E. Kayaoğlu). İstanbul: Can.
- Hoffmeister, G. (1990). *European Romanticism: Literary Cross-currents, Modes, and Models*. Detroit: Wayne State University Press.
- Hosking, G. (2011). *Rusya ve Ruslar: Erken Dönemden 21. Yüzyıla*. (Çev. K. Acar). İstanbul: İletişim.
- Ingham, N. W. (1974). *E.T.A. Hoffmann’s Reception in Russia*. Würzburg: Jal-Verlag.
- İnanır, E. (2004). “Rus Yazımında ‘Slavcılık’ Düşüncesi” *Litera*, 16, 121-134.
- İnanır, E. (2008) *I. Petro ve II. Katerina’nın Kanatları Altında XVIII. Yüzyıl Rus Edebiyatı*. İstanbul: İskenderiye.
- İnce, A. T. (2007). *19. Yü. Alman Romantizminin Türkçeye Aktarımında Üslup Sorunu*. (Doktora tezi). Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- İsupov, K. G. (2015). “Peterburgskiy tezaurus. ‘Okno v Yevropu’” *Obščestvo. Sreda. Razvitiye*, 1, 175-176.
- Jentsch, E. (1906). “On the psychology of the uncanny” [First published in *Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift*; reprinted in *Angelaki*, 2 (1), 7-16.]. http://www.art3idea.psu.edu/locus/Jentsch_uncanny.pdf (E.T. 01.04.2018).
- Jones, W. R. (1971). “The Image of the Barbarian in Medieval Europe” *Comparative Studies in Society and History*, 13 (4), 376-407.
- Jordanes (1915). *The Gothic History of Jordanes*. (Tr. & Ed. C. C. Mierow). Princeton: Princeton University Press.
- Jukovski, S. (2001). “Svetlana” [*Tipi’ye epigraf*] (Çev. A. Behramoğlu). *Byelkin’in Öyküleri*. (A. S. Puşkin). İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kant, I. (2018). *Güzellik ve Yücelik Duyguları Üzerine Gözlemler*. (Çev. A. F. Yıldırım) İstanbul: Hil.
- Karaca, B. (2004). “Rus Edebiyat Tarihinde Öykü Türünün Gelişim Evreleri” *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 44 (1), 149-167.
- Karakurt, D. (2011). *Türk Söylence Sözlüğü: Açıklamalı Ansiklopedik Mitoloji Sözlüğü*. [Elektronik Kitap]. <http://books.google.com.tr> (E. T. 01.04.2018)
- Karamzin, N. M. (1964). “Ostrov Borngol’m” *İzbranniye soçineniya v 2 t*. Moskva: Hudojestvennaya literatura.
- Karamzin, N. M. (1991). *Zapiska o drevney i novoy Rossii v yeyo političeskom i grajdanskom otnoşeniyah*. Moskva: Nauka.
- Karpov, A. A. (2006). *Beloye privedeniye: Russkaya gotika*. SPb: Azbuka.
- Kasparova, T. (2014). *Horror Atmosphere in E. A. Poe’s Stories*. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. https://theses.cz/id/jby5zi/Kaparov_Tereza_A11063-Bakalsk_prce.pdf?lang=en (E. T. 01.08.2018).
- Kaşoğlu, A. (2004). *18. Yüzyıl Rus Aydınlanmacısı Radişçev*. Ankara: Ürün.
- Kavafis, K. (1904/2010). “Barbarları Beklerken” *Kavafis’ten Yüz Şiir*. (Çev. C. Çapan). İstanbul: Helikopter.
- Kılıç, R. (2013). *Deliler ve Doktorları: Osmanlı’dan Cumhuriyet’e Delilik*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

- Kılıçbay, M. A. (2006). “Sunuş” *Deliliğin Tarihi*. (Çev. M. A.Kılıçbay). Ankara: İmge.
- Klyuçevskiy, V. O. (2002). *Russkaya istoriya*. Moskva: Olma Press.
- Knapp, L. (2005). “Budala’nın Yazılışı Üzerine” (Çev. B. Siber). *Budala* (Çev. M. Beyhan). İstanbul: İletişim.
- Koçu, R. E. (1962) “Tırnova Cadıları” *Türk Folklor Araştırmaları*, 154.
- Komaromi, A. (1999). “Unknown Force: Gothic Realism in Chekhov’s The Black Monk” *The Gothic Fantastic in Nineteenth-Century Russian Literature*. Neil Cornwell (Ed.). Amsterdam: Rodopi.
- Korovin, V. İ. (1984a). *Fantastiçeskiy mir russkoy povesti: Pervaya polovina XIX v*. Moskva: Raduga.
- Korovin, V. İ. (1984b). *Russian 19th-Century Gothic Tales*. Moskva: Raduga.
- Korovin, V. İ. (1988). “Fantastiçeskiy mir russkoy romantiçeskiy povesti” *Sil’fida: Fantastiçeskiye povesti russkih romantikov*. Moskva: Sovremennik.
- Koyré, A. (1994). *19. Yüzyıl Başlarında Rusya’da Batıcılık, Ulusçuluk ve Felsefe*. (Çev. İ. Tanju). İstanbul: Belge.
- Kozan, M. (2014a). “Gotların Anayurdu ve Kökeni” *Tarih Araştırmaları Dergisi*, 33 (55), 71-90 .
- Kozan, M. (2014b). *Ostrogotlar ve Büyük Theodericus Dönemi*. (Doktora tezi). Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kozan, M. (2015). “Tarihi Kaynaklar Işığında III. Yüzyılda Gotların Akdeniz’de Gerçekleştirdiği Korsanlık ve Yağma Faaliyetleri” *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 8 (36), 357-363.
- Krys, S. (2011). *The Gothic Imagination in Ukrainian Romanticism*. (Doctoral thesis). Edmonton, Alberta: University of Alberta.
- Kudrevath, A. N. (2013). “Novatorstvo N. M. Karamzina-psihologa v povesti ‘Ostrov Borngol’m’” *Filologiçeskiy klass*, 34, 46-52.
- Kurat, A. N. (1987). *Rusya Tarihi: Başlangıçtan 1917’ye Kadar*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Kurat, A. N. (2002). *IV.-XVIII. Yüzyıllarda Karadeniz Kuzeyindeki Türk Kavimleri ve Devletleri*. Ankara: Murat Kitabevi.

- Küçük, A. (2009). *Prens V. F. Odoyevski'nin Fantastik Öykü Sanatı*. (Yüksek lisans tezi). Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Laan, J. M. (2010). "Frankenstein as Science Fiction and Fact" *Bulletin of Science, Technology & Society*, 30(4), 298-304.
- Lantz, K. A. (2004). *The Dostoevsky Encyclopedia*. Westport, Conn.: Greenwood Press.
- Leatherbarrow, W. J. (2005). *A Devil's Vaudeville: The Demonic in Dostoevsky's Major Fiction*. Evanston, Ill.: Northwestern University Press.
- Maguire, M. (2009). *Soviet Gothic-Fantastic: A Study of Gothic and Supernatural Themes in Early Soviet Literature*. (Doctoral thesis). Cambridge: University of Cambridge.
- Maguire, M. (2012a). *Stalin's Ghosts: Gothic Themes in Early Soviet Literature*. Pieterlen: Peter Lang.
- Maguire, M. (2012b). *Red Spectres: Russian Gothic Tales from the Twentieth Century*. London: Angel Classics.
- Mahiroğulları, A. (2005). "Endüstri Devrimi Sonrasında Emeğin İstismarını Belgeleyen İki Eser: Germinal ve Dokumacılar" *Istanbul Journal of Sociological Studies/Sosyoloji Konferansları*, 32, 41-53.
- Malkina, V. Ya. (2005). "Gotičeskaya traditsiya v russkoy literature kontsa XVIII naçala XIX vv" *Novyy filologičeskiy vestnik*, (1), 156-169.
- Mandal, A. (2016). "Phobia" *The Encyclopedia of the Gothic*. (Eds. W. Hughes, D. Punter & A. Smith). Malden, MA, Oxford & Chichester: Wiley-Blackwell.
- Marx, K. (1867/1967). *Capital: A Critique of Political Economy*. (Tr. S. Moore & E. Aveling) New York: International Publishers.
- Mayer, G. & McDonnell, B. (2007). *Encyclopedia of Film Noir*. London: Greenwood Press.
- Mehdiyev, N. (2015). "Petersburg ve Moskova Karşıtlığı: Rus Düşüncesinin Tarihsel İkirikliği" *International Journal of Russian Studies*, 4 (2), 231-238.
- Murphy, B. (2016). *Van Gogh's Ear: The True Story*. London: Chatto & Windus (Penguin).
- Nabokov, V. (2013). *Rus Edebiyatı Dersleri*. (Çev. Y. Yavuz, F. Özgüven & A. N. Akbulut). İstanbul: İletişim.

- Nakıboğlu, G. (2014). "Türk Roman Kurgusunda İkili Kahramanlar Üzerine Genel Bir Değerlendirme" *İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, 4, 71-89.
- Naptsok, B. R. (2008). "Angliyskiy 'gotičeskiy' roman: k voprosu ob istorii i poetike janra" *Vestnik Adigeyskogo gosudarstvennogo universiteta*, 10, 139-144.
- Nikolskiy, Ye. V. (2016). "Obrazı vampirov v povestyah V. V. Dalya i A. K. Tolstogo v kontekste yevropeyskogo romantizma" *Studia Humanitatis*, 1, 1-16.
- Odoyevski, V. (2020). *Rus Geceleri*. (Çev. N. Mehdiyev). İstanbul: Hayat.
- Odoyevski, V. F. (1992). "Neoboydyonny dom" *Russkaya romantičeskaya povest' pisateley 20-40-h godov XIX veka*. (Sost. V. Saharov). Moskva: Pressa.
- Odoyevski, V. F. (2007). "Orlahskaya krest'yanka" *Russkiye noçi (Avtorskiy sbornik)*. Moskva: Eksmo.
- Odoyevsky, V. F. (1992). *The Salamander and Other Gothic Tales*. (Ed. & Tr. Neil Cornwell). Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
- Offord, D. (1999). "Karamzin's Gothic Tale: The Island of Bornholm" *The Gothic-fantastic in Nineteenth-century Russian Literature*. (Ed. N. Cornwell) Amsterdam and Atlanta, GA: Rodopi.
- Oinas, F. J. (1993). "Rusya'da Folklor Faaliyetleri" (Çev. U. Günay). *Milli Folklor*, 3 (20), 3-12.
- Okkalı, İ. C. & Sarıkaya, D. K. (2020). "Karanlık Suya Batan Kadın İmgesi: Ophelia-Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Resim ve Fotoğraf Sanatında Delilik" *ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi*, 3, 117-134.
- Olçay, T. (1997). *Rus Edebiyatında Romantizm (N. V. Gogol ve Dikanka Akşamları Adlı Yapıtı)*. (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Olçay, T. (2003). *Rus Edebiyatında Doğalacı Okul*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Olçay, T. (2004). "Nikolay Gogol'ün Ukrayna Folkloruna Yaklaşımı" *Milli Folklor*, 8 (61), 172-184.
- Olçay, T. (2008). "19. Yy. Rus Edebiyatında Romantizm Üzerine" *Atatürk Üniversitesi Kâzım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi*, 367-381.

- Ortaylı, İ. (1995). “Tarikatlar ve Tanzimat Dönemi Osmanlı Yönetimi” *Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi*, 6, 281-287.
- Osmanoğulları, F. (2016). “Gotik Film: Bir Çerçeve Oluşturma Denemesi ve House of Usher” *SineFilozofi Dergisi*, 1, 17-37.
- Ostrogorsky, G. (2011). *Bizans Devleti Tarihi*. (Çev. F. Işıltan). Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Öksüz, G. (2009). *Teffi'nin (N. A. Buçinskaya) Öykü Sanatı*. (Doktora tezi). Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Öksüz, G. (2014). *Rus Mitolojisi*. İstanbul: Çeviribilim.
- Özakın, D. (2017). *Rus ve Türk Edebiyatlarında Beden Politikaları (1900-1940)*. (Doktora tezi). Kayseri: Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Özakın, D. (2019). “Abject (İğrenç) Beden Olarak Rusalka: Slav Denizkızlarının Edebî ve Sanatsal Temsilleri” *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 12 (25), 31-49.
- Özakın, D. (2020). “Ömer Seyfettin Düşüncesinde Slav İmgisi ve Slavcılık Hareketine Bir Tepki Olarak Türkçülük” *Sonsuza Uzanan Ses: Ömer Seyfettin*. (Haz. H. Argunşah, A. Şengül & M. Gür). İstanbul: Dergâh.
- Özberk, M. (2008). *N.V. Gogol'ün Hayatında ve Sanatında Halk Gelenekleri ve Mistik Olaylar*. (Yüksek Lisans tezi). Kayseri: Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Özkaracalar, K. (2005). *Gotik*. İstanbul: L & M.
- Öztürk, A. (2016). “Fransız Devrimi'nde Şiddet ve Devlet” *Düşünen Siyaset*, 32, 13-27.
- Pala-Mull, Ç. (2008). *Gotik Romanının Kıtalar Arası Serüveni*. Ankara: Ürün.
- Pankeyev, İ. A. (2009). *Gotiçeskaya proza Serebryanogo veka*. Moskva: Eksmo.
- Panofsky, E. (1995). *Gotik Mimarlık ve Skolastik Felsefe: Ortaçağ'da Sanat, Felsefe ve Din Arasındaki Benzerliklerin İncelenmesi*. (Çev. E. Akyürek). İstanbul: Kabalcı.
- Passage, C. (1956). “Pogorel'skij, the First Russian Hoffmannist” *American Slavic and East European Review*, 15(2), 247-264.
- Passage, C. E. (1963). *The Russian Hoffmannists*. The Hauge: Mouton and Co.

- Paulson, R. (1981). "Gothic Fiction and the French Revolution" *ELH*, 48 (3), 532-554.
- Pavlenko, N. İ. (2003). *Pyotr I. (Jizn' zameçatel'nh lyudey)*, Moskva: Molo-daya gvardiya.
- Peterson, D. (1987). "Russian Gothic: The Deathless Paradoxes of Bunin's Dry Valley" *The Slavic and East European Journal*, 31(1), 36-49.
- Petrova, S. A. (2013). "İntermedial'naya strategiya sozdaniya obraza gero-ya v povesti İ. S. Turgenyeva 'Prizraki'" *Puşkinskiye çteniya*, (XVIII), 135-141.
- Poe, E. A. (1846). "The Philosophy of Composition" *Graham's Magazine*, 28, 163-167. <https://www.epoe.org/works/essays/philcomp.htm> (E. T. 05.06.2020).
- Polat, A. & Tuncel. C. O. (2015). "Geç Endüstrileşme Sürecinde Devletin Rolü: Rusya Örneği" *Uludağ Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fa-kültesi Dergisi*, 34 (1), 175-198.
- Poleşçuk, L. Z. (2008). "'Peterburgskiy tekst'i peterburgskiy mif v kontseptsii V. N. Toporova" *Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta*, 14 (1), 98-101.
- Polevoy, N. A. (1989). 'Blajenstvo bezumiya" *Russkaya romantičeskaya novella*. (Sost. A. Nemzer). Moskva: Hudojestvennaya literatura.
- Polyakova, A. & Tamarçenko, N. (2008). "'Çerniy monah' A. P. Çehova i sud'bi gotičeskoy traditsii" *Gotičeskaya traditsiya v russkoy literature*. (Sost. N. Tamarçenko.) Moskva: İzdatel'skiy tsentr RGGU.
- Polyakova, A. A. & Fedunina O. V. (2006). "Gotičeskaya traditsiya v proze A. K. Tolstogo (Upır)" *Noviy filologičeskij vestnik*, 2, 47-61.
- Polyakova, A. L. (2006). *Gotičeskij kanon i yego transformatsiya v russkoy literature XIX veka: (na materiale proizvedeniy A. K. Tolstogo, I. S. Turgenyeva i A. P. Çehova)*. (Dis. kand. filol. nauk). Moskva: RGGU.
- Polyakova, K. V. & Kurilyova M. V. (2017). "Janrovoye svoeobraziye povesti I. S. Turgenyeva 'Prizraki'" *Uçeniy zapiski Kazanskogo uni-versiteta. Seriya Gumanitarniyey nauki*, 159 (1), 107-120.
- Polyakova, K. V. (2012). "Funktsii podzagolovka 'Fantaziya' v russkoy proze vtoroy polovini XIX - pervoy treti XX vv" *Uçeniy zapiski Or-lovskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Gumanitarniyey i sot-sial'niye nauki*, (2), 169-178.

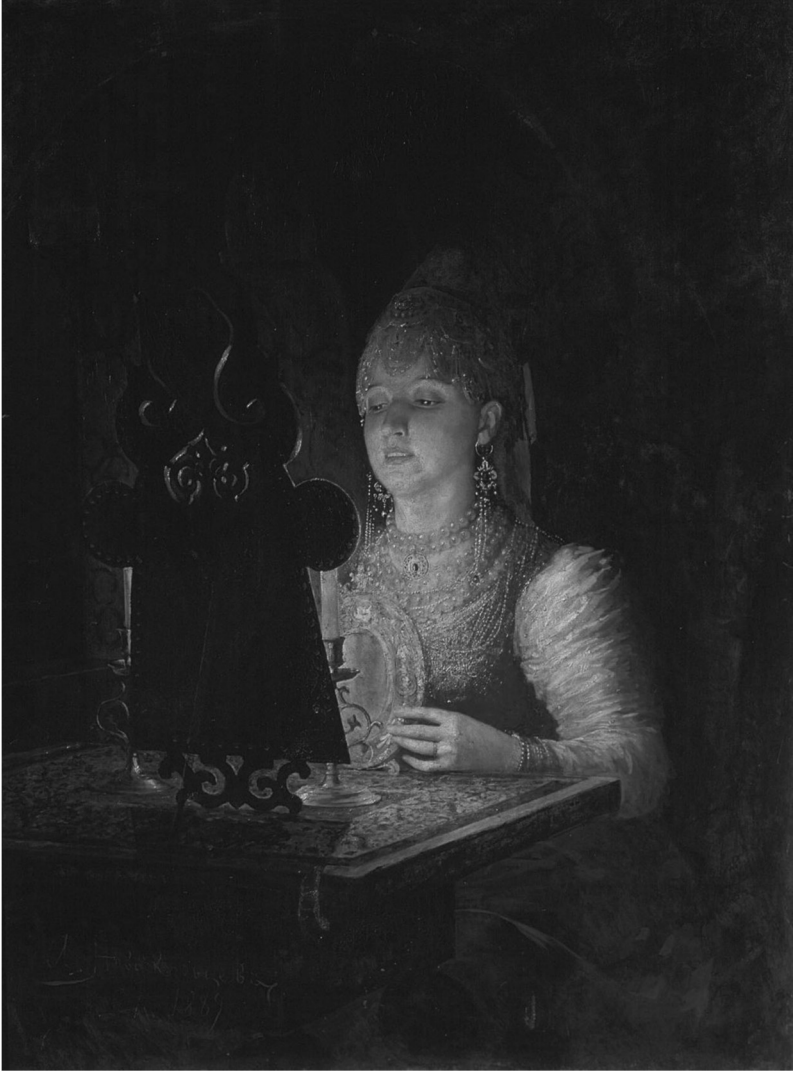
- Prokopius (2001). *Bizans'ın Gizli Tarihi*. (Çev. O. Duru). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Razumovskaya, O. V. (2014). "Ponyatiye o gotičeskom i neogotičeskom stile v kontekste istorii literaturı" *Vestnik RUDN seriya Literaturovedeniye*, 4, 48-53.
- Rowe, D. D., & Chávez, K. R. (2011). "Valerie Solanas and the Queer Performativity of Madness" *Cultural Studies Critical Methodologies*, 11 (3), 274-284.
- Ryan, W. F. & Wigzell, F. (1992). "Gullible Girls and Dreadful Dreams. Zhukovskii, Pushkin and Popular Divination" *The Slavonic and East European Review*, 70 (4), 647-669.
- Sarpkaya, S. (2015). "Batı Mitolojisine On Dakika Ara Beyaz Perdede Türk Mitolojisi: 2004-2014 Arası Türk Korku Filmlerinin Halk Bilimi Açısından İncelenmesi" *II. Genç Akademisyenler Sempozyumu Bildiri Kitabı*. Ankara: Gazi Üniversitesi, 215-231.
- Sarpkaya, S. (2016). "Türk Kültüründe Vampir: Türk Dünyası Anlatıları ve İnançlarından Hareketle Türk Kültüründe Kan İçen Olağanüstü Varlıklar" *III. Genç Akademisyenler Sempozyumu Bildiriler Kitabı*. Ankara: Gazi Üniversitesi, 583-615.
- Sayenko, N. R. (2012). *Sootnoşeniye fantastičeskogo i "gotičeskogo" v russkom romantizme: Učebnoye posobiye na materiale tsikla povestey M. N. Zagoskina "Večer na Hopre"*. Saarbrücken: Palmarium Academic Publishing.
- Scognamillo, G. (1993). *İstanbul'un Gizemleri: Büyüler, Yatırlar, İnançlar*. İstanbul: Altın Kitaplar.
- Scognamillo, G. (2014). *Korkunun ve Dehşetin Kapıları*. İstanbul: Bilge Karınca.
- Scott, J. (1975). *Piranesi*. London: Academy Editions.
- Sennet, R. (2008). *Taş ve Ten: Batı Uygarlığında Beden ve Şehir*. (Çev. T. Birkan). İstanbul: Metis.
- Stina, Yu. N. (2015). "İkona v hudojestvennoy proze V. F. Odoyevskogo" *Problemi istoričeskoy poetiki*, (13), 161-173.
- Siebert, D. T. (1989). "The Sentimental Sublime in Hume's History of England" *Review of English Studies*, 40, 352-372.

- Simpson, M. S. (1986). *The Russian Gothic Novel and Its British Antecedents*. Bloomington: Slavica Publishers.
- Smirnova, D. S. (2012). *The Petersburg Text in Russian Literature of the 1990s*. (M. A. Thesis). Eugene, Oregon: University of Oregon.
- Smith, P. (2003). "Narrating the Guillotine: Punishment Technology as Myth and Symbol" *Theory, Culture & Society*, 20 (5), 27-51.
- Snodgrass, M. (2005). *Encyclopedia of Gothic Literature*. New York: Facts on File.
- Sobol, V. (2020). *Haunted Empire: Gothic and the Russian Imperial Uncanny*. DeKalb, IL: Northern Illinois University Press.
- Somov, O. (2016). *The Witches of Kyiv and other Gothic Tales: Selected Works of Orest Somov*. (Ed. S. Krysz). (Tr. S. Yakovenko). Lidcombe, New South Wales: Sova Books.
- Somov, O. M. (1831/1984). "Rusalka: Malorossiyskoye predaniye" *Malorossiyskiye bili i nebilitsi*. Moskva: Sovetskaya Rossiya. http://az.lib.ru/s/somow_o_m/text_0110.shtml (E. T. 01.12.2018).
- Sowerby, R. (2012). "The Goths in History and Pre-Gothic Gothic" *A New Companion the Gothic*. (Ed. D. Punter). Chichester: Wiley-Blackwell.
- Soygür, H. (1999). "Sanat ve Delilik" *Klinik Psikiyatri*, 2, 124-133.
- Stableford, B. (1995). "Frankenstein and the Origins of Science Fiction" *Anticipations: Essays on Early Science Fiction and its Precursors* (Ed. D. Seed). NY: Syracuse University Press.
- Street, C. & Crow, S. & Charles, R. (2016). *Palgrave Handbook of the Southern Gothic*. London: Palgrave Macmillan.
- Sullivan, J. (1986). "Golden Age of the Ghost Story" *The Penguin Encyclopedia of Horror and the Supernatural*. NY: Viking Press.
- Şirin-User, H. (2010). "Vampir" *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı Belleten*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları 2, 119-130.
- Talianova-Eren, M. (2018). "Rus Edebiyatında Noel Hikâyesi Kavramı ve 'Kibritçi Kız' Öyküsüne Göre Tasnif Problemi" *Karadeniz Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Bilimler Dergisi*, 8 (16), 365-378.

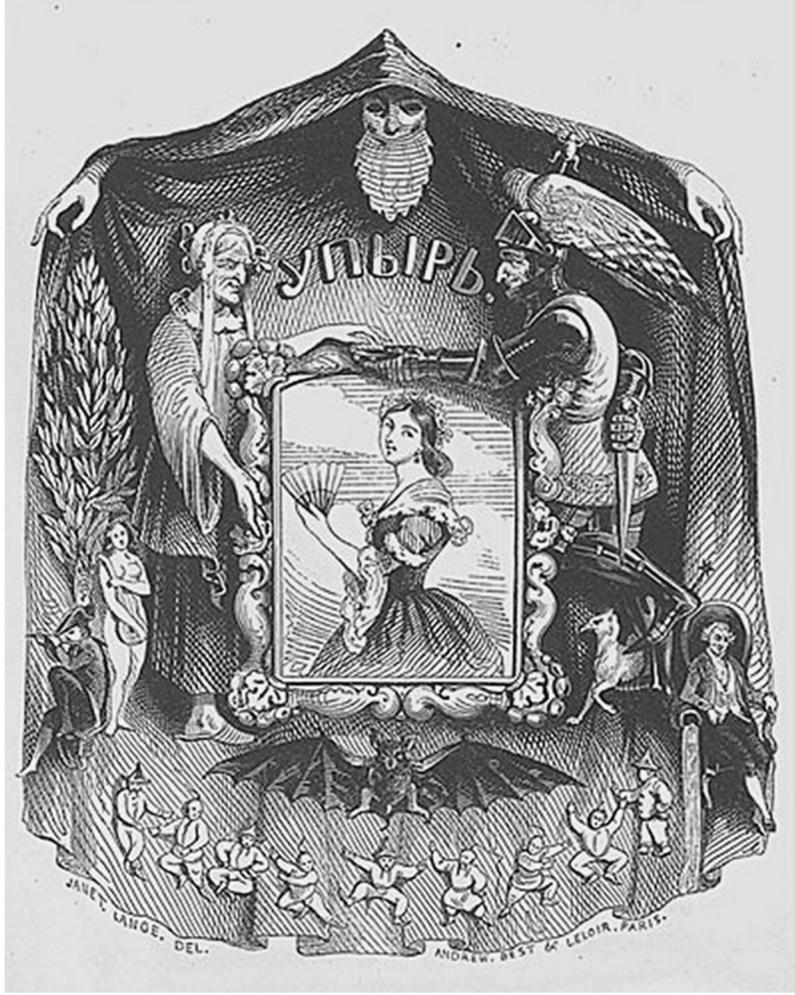
- Tamarçenko N. D. & Polyakova A. L. (2005). “‘Çerniy monah’ A. P. Çehova i gotičeskaya traditsiya” *Diskursivnost’ i hudožestvennost’: K 60-letiyu Valeriya Igoryeviça Tyupı. Sb. naučnih trudov* (Otv. red. M. N. Darvin). Moskva: İzdatel’stvo Ippolitova, 136-146.
- Tamarçenko, N. D. (2008). *Gotičeskaya traditsiya v russkoy literature*. Moskva: RGGU.
- Tan-Metreş, E. H. (2017a). “Peterburg: Zamanın Sınırları Ötesinde Mitsel ve Metinsel Bir Varoluş” *Güneydoğu Avrupa Araştırmaları Dergisi*, (32), 33-48.
- Tan-Metreş, E. H. (2017b). “XX. Yüzyıl Rus Edebiyatında Kentleşme ve Toplumsal Dönüşümün İzleri” *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 10 (50), 143-149.
- TDK (2018). “tekinsiz” *Büyük Türkçe Sözlük*. www.tdk.gov.tr (E. T. 01.04.2018).
- Terras, V. (1998). *Reading Dostoevsky*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Tiken S. (2011). *Türk Romanında Kentleşme ve Kentleşme (1950-1980)*. (Doktora tezi). Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Todorov, T. (2004). *Fantastik: Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım*. (Çev. N. Öztokat). İstanbul: Metis.
- Tolstoy, A. K. (1841). *Upır’*. Biblioteka Maksima Moşkova http://az.lib.ru/t/tolstoj_a_k/text_0170.shtml (E. T. 01.10.2017)
- Tolstoy, A. K. (1884). *Sem’ya vurdalaka*. Biblioteka Maksima Moşkova http://az.lib.ru/t/tolstoj_a_k/text_0180.shtml (E. T. 01.10.2017)
- Toporov V. N. (1995). *Mif. Ritual. Simvol. Obraz: İssledovaniya v oblasti mifopoetiçeskogo: İzbrannoye*. Moskva: Progress.
- Toporov, V. N. (2003). *Peterburgskiy tekst russkoy literaturı: İzbranniye trudi*. SPb: İskusstvo.
- Turco, L. (1999). *The Book of Literary Terms: The Genres of Fiction, Drama, Nonfiction, Literary Criticism, and Scholarship*. Hanover & London: University Press of New England.
- Turgenyev, İ. S. (2006). *Prizraki: Fantaziya*. München: «Im Werden Verlag».
- Tükel, U. (2013) “Bir Sanat Yazarı Olarak Vasari” *Sanatçıların Hayat Hikâyeleri*. (Çev. E. Gökteke). İstanbul: Sel.

- Ulutaş, N. (2011). *İntihar ve Roman: İntihar Olgusunun Türk Romanına Yansımaları*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Uzelli, G. (2016). *Slav Mitolojisi İnanışlar ve Söylenceler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ümer, E. (2017). “Tekinsizin Estetiği ve Sanat Yapıtı” *SDÜ ART-E Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, 10 (19), 96-126.
- Ümer, E. (2018). *Tekinsiz ve Temsil (Romantizmden Postmodernizme)*. İstanbul: Pales.
- Ünlü, O. (2016). “Edgar Allan Poe’nun ‘Tek Etki’ Kuramı ve Klasik Türk Hikayesi: Nev-i-Zâde Âtâyî Örneği” *Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 55, 319-343.
- Üstün, A. (2007). *Türk Tarihinin Bir Kaynağı: De Origine Actibusque Getarum*. (Yüksek lisans tezi). Balıkesir: Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Vasari, G. (2013). *Sanatçıların Hayat Hikâyeleri*. (Çev. E. Gökteke). İstanbul: Sel.
- Vasiliev, A. A. (1943). *Bizans İmparatorluğu Tarihi*. (Çev. A. M. Mansel). Ankara: Maarif Matbaası.
- Vasilkova, M. M. (2011). Gotiçeskiye motivı v russkom iskusstve XVIII v” *Vestnik Buryatskogo gosudarstvennogo universiteta*, 14, 180-184.
- Vatsuro, V. E. (2002). *Gotiçeskiy roman v Rossii*. Moskva: Novoye literaturnoye obozreniye.
- Virolaynen, M. N. (2015). “Russkiy romantizm v proyektssii na yevropeyskiyu romantičeskuyu literaturu” *Mir russkogo slova*, (4), 59-64.
- Volga, A. N. (2016). “Motiv krovi v povesti A. K. Tolstogo ‘Upır’” *Vestnik Bryanskogo universiteta*, 3: 88-90.
- Voller, J. G. (2016). “Graveyard Poetry” *The Encyclopedia of the Gothic*. (Ed. W. Hughes & D. Punter). Malden, MA, Oxford & Chichester: Wiley-Blackwell.
- Walicki, A. (2009). *Rus Düşünce Tarihi: Aydınlanma’dan Marksizme*. (Çev. A. Şenel). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Wessling, R. D. (2007). “Vsevolod Garshin, the Russian Intelligentsia, and Fan Hysteria” *Madness and the Mad in Russian Culture*. (Ed. A. Brintlinger & I. Vinitsky). Toronto, Buffalo & London: University of Toronto Press.

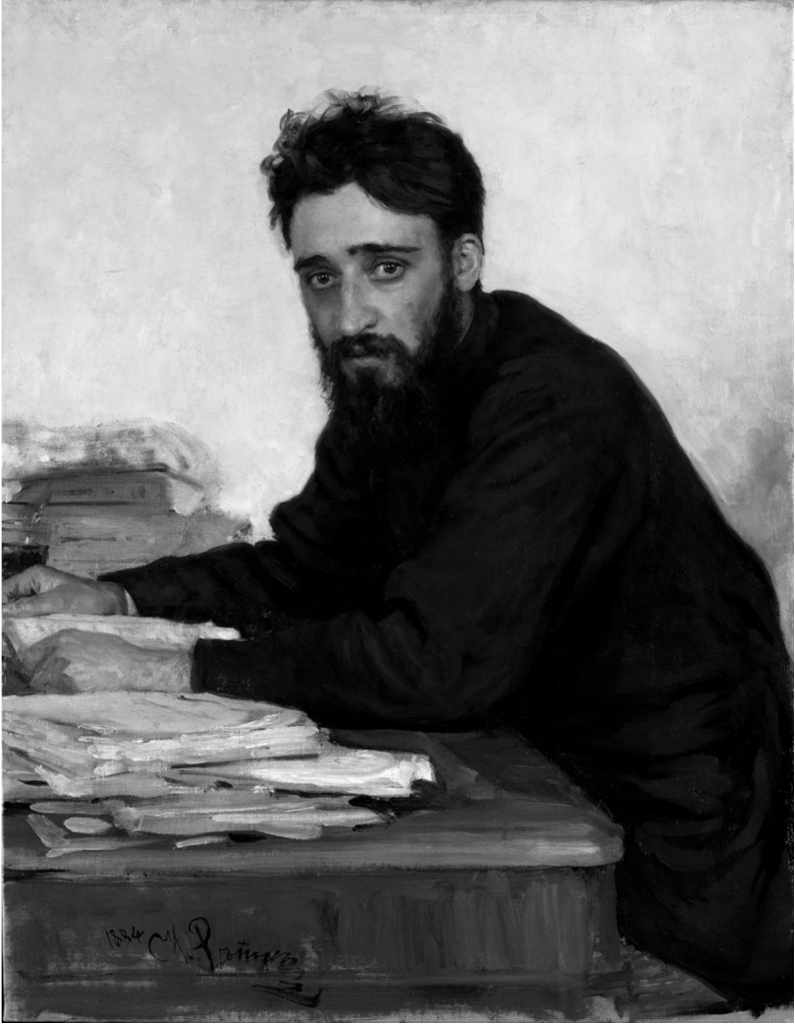
- Whitehead, C. (2007). "Anton Chekhov's 'The Black Monk': An Example of the Fantastic?" *The Slavonic and East European Review*, 85 (4), 601-628.
- Wilson, K. M. (1985). "The History of the Word Vampire" *Journal of the History of Ideas*, 4, 577-583.
- Yakobson, N. A. (2017). *Gotičeskaya poeziya. Sbornik stihov*. Yekaterinburg: İzdatel'skiye reşeniya.
- Yaltrık, M. B. (2013). "Türk Kültüründe Hortlak-Cadı İnanışları" *Tarih Okulu Dergisi*, 16, 187-232.
- Yavuz, M. E. & Geçikli, K. (2008). Gotik Romanda Aydınlanma Karşıtlığı" *Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 32 (1), 171-188.
- Yi, G. (2015). "Revolutionary Violence of the French Type and Its Influence on the Chinese Revolution" *The Routledge Companion to the French Revolution in World History*. (Ed. A. Forrest & M. Middell). NY: Routledge.
- Zafer, Z. (2017). "V. M. Garşin'in Sanat Dünyasında Osmanlı-Rus Savaşı (1877-1878)" *Balkan Araştırma Enstitüsü Dergisi*, 6, (2), 361-379.



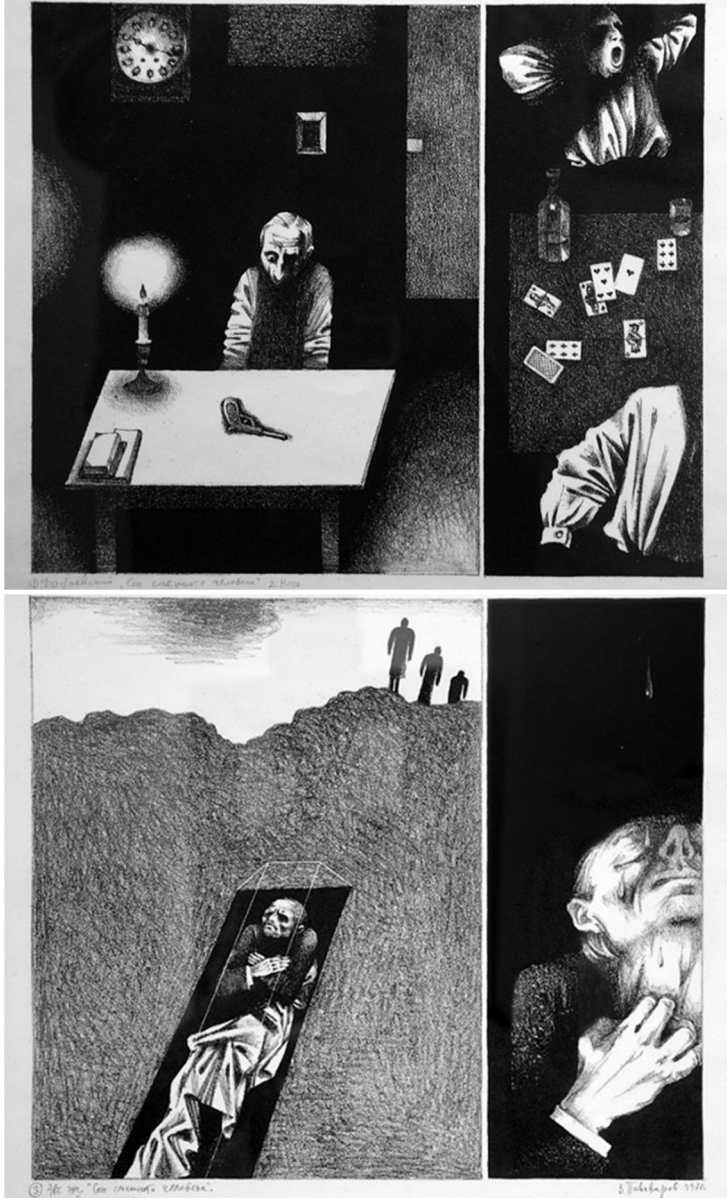
Görsel 1. Vasili Andreyeviç Jukovski'nin *Svetlana* baladına dayanan aynı adlı yarat [Светлана] (1889), Rus ressam Aleksandr Nikanoroviç Novoskoltsev'e ait ve ayna ritüelinin gerçekleştirildiği sahneyi betimliyor.



Görsel 2. Aleksey Konstantinoviç Tolstoy'un *Vampir* [Упырь] adlı öyküsünün ilk baskısı için hazırlanan bir illüstrasyon.



Görsel 3. İlya Yefimoviç Repin, *Vsevolod Mihayloviç Garşin'in Portresi* [Портрет Всеволода Михайловича Гаршина], 1844.



Görsel 4. Viktor Dmitriyevich Pivovarov'un *İllüstrasyon ve Halüsinasyon* [Иллюстрация и галлюцинация] serisi, *Gülünç Adamın Düşü* için hazırladığı Gotik illüstrasyonlardan oluşuyor, 2017.



Görsel 5. Alman romantiklerinden Caspar David Friedrich'in *Sis Denizi Üzerindeki Gezgin* [Der Wanderer über dem Nebelmeer] (1818) adlı yapıtına, yüce [sublime] kavramının çözümlendiği incelemelerde sıklıkla yer veriliyor. Yapıt, gerek Burke'ün yüce tanımıyla; gerekse Karamzin'in *Bornholm Adası*'nda ve Polevoy'un *Deliliğin Saadet*'inde sunduğu izlenimlerle ortak bir dil paylaşıyor.



Görsel 6. Paul Fürst, *Veba Doktoru* [Der Doctor Schnabel von Rom], 1656.