

T.C.
İstanbul Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

**KORKU EDEBİYATI (GOTİK EDEBİYAT) VE
TÜRK ROMANINDAKİ ÖRNEKLERİ**

V. Özge YÜCESOY
2501020005

Tez Danışmanı
Prof. Dr. M. Fatih ANDI

İSTANBUL – 2007

KORKU EDEBİYATI (GOTİK EDEBİYAT) VE TÜRK ROMANINDAKİ ÖRNEKLERİ

Özge YÜCESOY

ÖZ

Bu tezde, gotik edebiyat ve Türk romanındaki örnekleri ele alınmıştır.

Batı edebiyatında on sekizinci yüzyıl sonunda Aydınlanma Hareketi'nin rasyonalist ortamına bir tepki olarak ortaya çıkan gotik edebiyat; cin, peri, vampir, hortlak gibi doğüstü unsurlardan beslenerek okurda korku hissi uyandırmayı hedefleyen edebi bir türdür. Gotik edebiyat bilhassa roman ve hikâye türleri çerçevesinde Batı edebiyatlarında giderek gelişmiş ve günümüze başarılı örnekleri ile gelmiştir.

Türk edebiyatında birçok romanda korku motifi yer almakla birlikte, korku temasının gotik bir amaç doğrultusunda kullanıldığı sınırlı sayıda örnek vardır. Bu çalışmaların ortaya çıkışı yirminci yüzyıla rastlar. Türk edebiyatındaki varlığını uzun aralıklarla ortaya konan gotik roman örnekleri ile sürdüren türe duyulan ilgi 1980 sonrası artmaya başlar.

Tezin amacı gotik ve gotikimsi öğeler barındıran Türk romanları ekseninde Türk edebiyatında gotik türünün serüvenini ortaya koymaktır.

GOTHIC LITERATURE AND ITS EXAMPLES IN TURKISH NOVEL

Ozge YUCESoy

ABSTRACT

In this thesis, gothic literature and its examples in Turkish novels are handled.

Gothic literature, appeared as a reaction in western literature to the rationalist aspect of Enlightenment Movement in the latest years of the 18th century, is a literal genre of which target is to make the reader feel scared by the means of metaphysics elements such as fairy, jinn, vampire, fearsome ghost. Gothic literature has been improved gradually in western literatures especially in the frame of novel and story genres and has reached today with successful examples.

In Turkish literature, although there are figures of fear in many novels, the number of examples in which the theme of fear is used for a gothic purpose are few. The appearance of those studies corresponds to the 20 th century. The interest for the genre mentioned here which survives by the means of gothic novel examples produced at long intervals, started to rise after 1980.

The aim of the thesis is to put forth the adventure of the genre of gothic for consideration in the frame of Turkish novels bearing gothic and gothic-like elements.

ÖNSÖZ

Türk edebiyatında gotik unsurların anlatının ana eksenini oluşturduğu romanların yayınlanması Batı edebiyatında türün ortaya çıkışından yaklaşık iki yüzyıl sonrasına rastlar. Şüphesiz, bu tarihten önce de edebiyatı besleyen canlı bir damar olan korku kavramı; sosyolojik, psikolojik ve felsefi boyutları ile Türk romanında konu edilmiştir. Ancak, bu romanların hiç birinde korku, gotik bir amaca hizmet etmemiş; bu eserler, açıklanması imkansız görünen doğüstü unsurları ve gizemli konuları okuru dehşet hissi ile baş başa bırakmak için bir araç olarak kullanmamıştır.

Gotik romanları meraklıları için ilgi çekici kılan unsur uyandırdığı dehşet hissidir. Korkunç bir olay karşısında duyulan büyük korku olarak tanımlayabileceğimiz dehşet hissi, insan zihnini çarpıcı imgelerle harekete geçirmekte ve bu durum hayal gücü ile birlikte aklı da sınırlarını zorlama noktasına getirmektedir.

Biz bu çalışmamıza, “gotik” edebiyatın “korku” ile bire bir ilişkisini göz önünde bulundurarak korku kavramı açıklamakla ve gotik’in hayal gücü ile olan bağına ortaya koymakla başladık. Korku kavramının açıklık kazanmasının ardından gotiğin sanatsal bir terim olarak ne anlama geldiği, edebî bir tür olarak ne zaman ortaya çıktığı gibi sorulara cevap aranmıştır. Dünya edebiyatına İngiliz edebiyatının bir armağanı olan gotiğin tarih içerisinde gösterdiği değişim ve gelişim, İngiliz ve kısmen Amerikan gotik romanları ile birlikte ele alınarak incelenmiştir. Bu bölümün ardından türün Türk edebiyatındaki serüvenine değinilmiş ve Türk romanındaki gotik örnekler değerlendirilmiştir.

Tezin hazırlık aşamasında karşılaştığımız en önemli sorun, daha önce Türk edebiyatında gotik türünü ele alan kapsamlı bir çalışmanın yapılmamış olmasından kaynaklanmıştır. Bu durum Türk edebiyatında gotik kavramını oturtmak, inceleyeceğimiz romanları belirlemek gibi hususlarda zorlanmamıza neden olmuştur. Türk edebiyatı sahasında yapılan bir çalışmada yabancı kaynaklara bu yoğunlukta

yönelinmesinin sebebi de aynı gerekçeye bağlıdır. Türün ortaya çıkışı ve gelişimi ele alınırken yararlanabileceğimiz kaynakların sınırlı sayıda olmasının bir eksiklik doğurabileceği endişesi ile, ayrıntılı bir yabancı literatür taraması bizim için bir gereklilik olarak belirdi ve biz yukarıda da söylediğimiz gibi, önce korku ve gotik kavramları ve sonra da gotik edebiyatın Batı'daki gelişim süreci üzerine, bu literatür doğrultusunda "Gotike Genel Bir Bakış" başlığıyla bir zemin oluşturmaya çalıştık. Bu tezimizin birinci bölümü oldu.

"Türk Edebiyatında Gotik" başlığını taşıyan ikinci bölüm ise, bu türün bizim edebiyatımızda ortaya çıkışını ve gelişme macerasını iki alt başlık altında ele alıyor. Bu bölümde önce Türk edebiyatında gotik türün görülmesini geciktiren sebeplerin ne olduğu üzerine eğildik ve bu sebepleri tartıştık. Ardından ise, 1980 sonrasında niçin gotik türde romanların yavaş yavaş, daha önceki dönemlere kıyasla artan bir tempoda Türk edebiyatına doğduğunun üzerinde durduk.

Üçüncü bölüm ise, bu türün ilk örnekleri olarak tespit ettiğimiz romanlardan başlayarak bugüne kadar Türk edebiyatında gotik romanların tek tek ele alınıp, bu konu açısından değerlendirilmesinden oluştu.

Bu çalışma konusunu bana vererek, çalışmam esnasında karşılaştığım zorlukların giderilmesinde anlayış ve desteğini esirgemeyen değerli hocam Prof. Dr. M. Fatih Andi'ya ve her aşamada yardımları bulunan arkadaşlarım Burcu Güven ve Mehmet Samsakçı'ya teşekkürü bir borç bilirim.

İÇİNDEKİLER

ÖZ	iii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ	v
İÇİNDEKİLER	vii
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1. GOTİK'E GENEL BİR BAKIŞ	4
1.1. MİMARİDE GOTİK	5
1.2. RESİMDE GOTİK	7
1.3. EDEBİYATTA GOTİK	10
1.3.1. Tarihi Gelişim	10
1.3.2. Konular	14
1.3.3. Değişmeyen Gotik Nitelikler	21
1.3.4. Şahıs Kadrosu	26
1.3.5. Mekân	33
1.3.6. Gotik Edebiyatın Kaynakları	36

İKİNCİ BÖLÜM

2. TÜRK EDEBİYATINDA GOTİK	39
2.1. TÜRK EDEBİYATINDA GOTİK TÜRÜNÜN ORTAYA ÇIKIŞINI GECİKTİREN NEDENLER	39
2.1.1. Dinî İnançlar	40
2.1.2. Toplumsal Şartlar	44
2.1.3. Sanatsal Kabuller ve Beğeniler	46
2.2. 1980 SONRASI TÜRK EDEBİYATINDA GOTİK TÜRÜNDE GÖRÜLEN CANLANMANIN NEDENLERİ	52
2.2.1. Sanatsal Nedenler	52
2.2.2. Toplumsal Nedenler	54

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. TÜRK EDEBİYATINDA GOTİK ROMAN ÖRNEKLERİ.....	58
3.1. 1980 ÖNCESİ DÖNEM.....	58
3.1.1. Hüseyin Rahmi Gürpınar	58
3.1.1.1. Gulyabani	59
3.1.1.2. Cadı	63
3.1.1.3. Mezarından Kalkan Şehit.....	68
3.1.2. Ali Rıza Seyfi.....	71
3.1.2.1. Drakula İstanbul’da.....	71
3.1.3. Kerime Nadir.....	76
3.1.3.1. Dehşet Gecesi.....	76
3.2. 1980 SONRASI DÖNEM.....	82
3.2.1. Farah Yurdözü.....	82
3.2.1.1. Madrid’te Metafizik Aşk.....	82
3.2.1.2. Yaşam Bir Korku Filmidir	87
3.2.2. Elif Karakaş.....	92
3.2.2.1. Lanetli Genler	92
3.2.2.2. Ve Sonra Bir Gün.....	94
3.2.3. Sadık Yemni.....	96
3.2.3.1. Muska.....	97
SONUÇ	102
KAYNAKLAR	104

GİRİŞ

“Gerçek bir tehlikenin veya bir tehlike düşüncesinin uyandırdığı endişe duygusu”¹ veya “Algılanan bir tehlike, tehdit anında hissedilen ve nahoş bir gerilim, güçlü bir kaçma veya kavga etme dürtüsü, hızlı kalp atışları, kaslarda gerginlik, vb. belirtilerle yaşanan yoğun bir duygusal uyarılma”² şeklinde tanımlanan korku; insanın en temel duygularından birisi olmasının göz ardı edilemez etkisiyle; değişik disiplinlerde, inançlarda, kültürlerde farklı boyutlarıyla ele alınmıştır. Bu sebeple, korku kavramı ile ilgili genel bir tanım vermek mümkün olsa da kavramın işaret ettiği şeyler noktasında tek bir tavır ve yöneliş olduğunu söylemek mümkün değildir. Kavramın içeriği, kullanıldığı bağlama ve tanımlandığı çerçeveye bağlı olarak değişiklik gösterir. Bireyin ruhsal yapısına bağlı psikolojik korkular olduğu gibi, değişen sosyo-kültürel yapı ile çeşitlilik kazanan toplumsal korkular ve dine dayalı korkular da vardır.

İslamiyette korku kavramını ele alırken, ‘havf’ ve ‘haşyet’ terimlerinin anlamına göz atmamız gerekir. “Hoşlanılmayan bir durumun başa gelmesinden veya arzulanan bir şeyin elde edilememesinden duyulan kaygı ve korku”³ olarak tanımlanan ‘havf’ ile somut bir obje ya da durum karşısında duyulan dünyevî korkular ifade edilebileceği gibi; yüce bir makama, otoriteye duyulan korkular da ifade edilebilir.⁴ Kur’an’ı Kerim’de ‘havf’ ile karşılanan korkunun, kulun aczini bilmesinin bir sonucu olarak ve genellikle Allah’ın azabının korku nesnesi olarak belirlendiği durumlarda ortaya çıktığı görülür.⁵ Bu korku biçiminde kişi kendini bilmektedir. Ancak, korku nesnesine yönelik net bir bilgi söz konusu değildir.

Korku nesnesine yönelik bilginin daha bilinçli hale gelmesi ‘haşyet’ ile ifade edilir. Saygı ve sevgi ile karışık bir korku olan ‘haşyet’, Allah’ın azabından değil

¹ “Korku”, **Meydan Larousse**, C.VII., İstanbul, Meydan Yayınevi, 1986, s.495.

² Selçuk Budak, **Psikoloji Sözlüğü**; Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları, 1999, s.465.

³ “Havf”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C.XVI, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1997, s.528-529.

⁴ Turgay Gündüz, **Kur’an’da Korku Motifi: İnzar Kavramına Eğitimbilimsel Yaklaşım**, İstanbul, Düşünce Kitabevi, 2004, s.25.

⁵ **a.e.**, s.26.

bizzat kendi varlığından korkmaktır.⁶ Korku öznesi, korku nesnesinden uzaklaşma ihtiyacı içerisinde olmadığı için psikolojik anlamdaki korkuyla bir tutmanın mümkün olmadığı ‘haşyet’, kişiyi Allah’a yaklaştırır. Tasavvufi anlayışta geniş yeri olan ve tasavvuf ehlinin düşünce sisteminde yeniden şekillenen bu yaklaşım, Allah korkusunu “korkuyorum ama cehenneminden değil” şeklinde bir yapıya büründürür.⁷

Gerek ‘havf’, gerek ‘haşyet’ ile karşılaşınsın; İslam inancında korku, kişiyi kendisini bilmeye ve korku nesnesini tanımaya yönelttiği için makbuldür. Bu noktada, korku nesnesinin sadece Allah olabileceği, gerçek bir müminin Allah dışında hiçbir varlıktan korkmaması gerektiği belirtilmelidir.⁸

Hıristiyanlıkta ilk günah inancı ve şeytanın yeryüzündeki hakim gücüne bağlı olarak şekillenen korku, bu inanç sisteminde kavramın İslam inancındakinden farklı bir yoruma tabi tutulmasına neden olur. Gotik edebiyatın ortaya çıkmasına ve gelişmesine kaynaklık eden bu korku tezimizin İkinci Bölüm’ünde ele alınmıştır.

Yukarıda kısaca değindiğimiz dini inançlara dayalı korkuların dışında, toplumların yaşayış biçimlerine bağlı olarak çeşitlilik kazanan korkular da vardır. İnsanlığın ilk dönemlerinde doğa ile iç içe yaşayan insan; gök gürültüsü, ateş, şimşek gibi doğa olaylarından korkup, bu olayları geliştirecek dehşetli olayların habercisi sayarken; bilimsel gelişmeler sonucunda getirilen rasyonel açıklamalar, bu olayların doğaüstü güçlerin dünyaya yönelik tehditleri olmadığını ortaya koymuştur. Tezimizin Birinci Bölümü’nde belirtildiği gibi, bir süre sonra hayatın sadece rasyonel kodlamalarla çözülmesi insanlığın hayal gücüne yönelik dürtülerini harekete geçirmiş ve bu durum gotiğin edebiyatta bir tür olarak ortaya çıkışına zemin hazırlamıştır.

Rasyonalitenin hayatın merkezine oturması korkunun içeriğinin de değişmesine neden olur. On sekizinci ve özellikle on dokuzuncu yüzyılda insanoğlunun problemlerini çözecek gücün ‘akıl’ ve onun ürettiği bilgi ve bilim

⁶ Gündüz, a.g.e., s.27.

⁷ a.e., s.28.

⁸ a.e., s.27.

olduğuna dair genel bir anlayış söz konusudur. Yirminci yüzyıl ise bilimsel gelişmelerin pratik alandaki sonuçları olan teknolojik gelişmelerin, hayal gücünün sınırlarını zorlar boyutlara ulaştığı bir döneme işaret eder. Ancak, rasyonalite ve buna bağlı olarak ortaya çıkan gelişmeler insanın yaşam standardını yükseltirken toplumdaki bireylerin insani ilişkilerini olumsuz anlamda etkiler. Birey yalnızlaşma ve yabancılaşma hissi içindedir.

Modern ama yalnız insanın korkusu kendi eliyle ürettiği teknoloji, yabancılaştığı insan ve tekileştirdiği kendisidir. Buna bağlı olarak, belli şartlar altında ortaya çıkan korku yerini nesnesi olmayan bir ruhsal durum olan kaygıya bırakmaya başlar.⁹ Bu noktada, Oğuz Atay'ın *Korkuyu Beklerken* isimli eserinin başlığının dikkate değer ve manidar olduğu belirtilmelidir. Modern dünya, psikolojik, sosyolojik veya dini korkuların yaşandığı bir dünya değil; korkunun üretildiği, ve en geniş manasıyla 'beklendiği' bir dünyadır.

Oğuz Atay örneğinin dışında, birçok ismin eserinde psikolojik, sosyolojik yahut felsefi boyutları ile korku kavramı ele alınmıştır. Malzemesinin tümünü insandan ve onun hislerinden, yaşadığı hayattan alan edebiyatın bu evrensel duyguya yabancı kalması veya onu yok sayması düşünülemez. Ancak, eserlerde karşımıza çıkan her korku gotik edebiyatın malzemesi olan korku değerdir. Roman kahramanlarının ruhsal durumunu veren, ana temanın çok uzağında kalan, hikâyenin gerilimini arttırmak için yer yer başvurulan korkular gotik bir amaca hizmet etmez. Çalışmamızın esasını doğauşt unsurlara başvurarak okuru dehşet içinde bırakmayı hedefleyen gotik edebiyat ve Türk romanındaki örnekleri oluşturmuştur.

Hemen belirtilmelidir ki bu çalışmada kesin ve tam manasıyla bir gotik edebiyatın varlığı değer, ne derece var olduğu sorgulanmaya ve söz konusu edilmeye çalışılmıştır. Daha önce bu yönde yapılmış herhangi bir çalışmanın olmaması çalışmamızın işleyişine, hızına ve kapsayıcılığına etki etse de bu yeniliğin ortaya ıkarılmasınının Türk edebiyatı için bir kazanç olacağı düşünülmüştür.

⁹ etin Veysal, "Korku zerine", **Felsefe Logos**, İstanbul, Bulut Yayınları, Sayı: 20, Nisan 2003, s.39.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. GOTİK'E GENEL BİR BAKIŞ

Batı kültüründe gotik; tarih, politika ve sanat gibi birbirinden farklı bağlamlarda, zaman zaman birbiriyle çelişen değişik anlamlar içerir. Gotik, etimolojik olarak Got'lara dair anlamına gelir. İskandinavya ve Doğu Avrupa kökenli olup beşinci yüzyılda Avrupa'da bir istila başlatarak Roma imparatorluğu'nun çöküşünde etkili olan kabilelere Got'lar denilmiştir.¹⁰ Yağmacılığa olan düşkünlükleri sebebi ile savaşa bağlantılı barbarlıkla eşanlı hale gelen Got'ların tarih sahnesinde istilacı ve yıkıcı olarak anılmalarında kendilerine ait hiçbir sanat ve edebiyat eseri bırakmayışları da etkili olmuştur.¹¹

Zamanla sözcüğün ifade ettiği anlam genişlemiş ve gotik sadece bir kavim olan Got'ları değil Vizigot istilasından ve Roma İmparatorluğu'nun çöküşünden Rönesans'a kadar geçen çağı belirtmek için kullanılmıştır.¹² Hatta İngiltere'de gotik çağın sonu olarak kabul edilen dönem on altıncı yüzyıldaki Reformasyon hareketine ve Katolik geçmişle bağların koparılışına dek uzanmaktadır.¹³

Ortaçağ'ı kapsayan bu zaman dilimi, gotiği Ortaçağ'ı ve Ortaçağ denildiğinde zihinde uyanan kimi pejoratif sıfatları karşılayan genel ve aşağılayıcı bir terime dönüştürmüştür.¹⁴ Zaman içinde kimi yazarlar geçmişteki bu primitifliğin ve barbarlığın kültürel birlik için gereksinim duyulan kuvvet ve görkemi taşıdığını öne sürmüş ve 'gotik' tarihle yeniden ilişki kurulması gerektiğini savunmuşlardır.¹⁵

Gerek küçümsendiği, gerek önemsendiği anlarda sözcüğü ilkel ve kaba bir feodal geçmiş tasavvuru ile olan bağından ayrı düşünmek mümkün değildir. Bir terim olarak ilk kez kullanıldığı andan bugüne dek gotik: *moderne karşı eski moda*;

¹ "Gotlar", **Meydan Larousse**, C.IV, İstanbul, Meydan Yayınevi, 1986, s.244.

¹¹ Robin Sowerby, "The Goths in History and Pre-Gothic Gothic", **A Companion To The Gothic**, Ed. by. David Punter, UK-USA, Blackwell Publishers, 2000, s.16.

¹² Kaya Özkaracalar, **Gotik**, İstanbul, L&M Yayınları, 2005, s.8.

¹³ E. J. Clery, "The Genesis of "Gothic" Fiction", **The Cambridge Companion To Gothic Fiction**, Ed. by. Jerrold E. Hogle, United Kingdom, Cambridge University Press, 2002, s.21.

¹⁴ Fred Botting, **Gothic**, London, Routledge, 1996, s.22.

¹⁵ David Punter, Glennis Byron, **The Gothic**, United Kingdom, Blackwell Publishing, 2004, s.8.

*medeniye karşı barbar; zerafete karşı kaba; kosmopolitan kibar tabakaya karşı kadim; Avrupai ya da Fransızvari olana karşı daha çok İngiliz ya da taşralı; empoze edilmiş bir kültüre karşı yerli kültür demektir.*¹⁶

Sanatsal bir terim olarak ise ilk kez 12. ile 16. yüzyıl arasında Fransa, Almanya ve Kuzeybatı Avrupa’da gelişen mimari üslubu tanımlamak için kullanılan gotik, mimariden resme ve gotik mimariye ilgi duyan yazarlar vasıtasıyla edebiyata geçmiştir. Aşağıdaki bölümlerde asıl konumuz olan gotik edebiyat başlığı ele alınmadan önce, daha çok edebiyata yaptıkları etki göz önünde bulundurularak, ana hatlarıyla mimaride ve resimde gotik unsurlara değinilmiştir.

1.1. MİMARİDE GOTİK

Gotiğin mimari bir akım olarak ortaya çıkışı on ikinci yüzyıl ortalarında rastlar ve Rönesans dönemine kadar sürer. Gotik mimarlığın 1122’de Abbot Suger tarafından tasarılan, Paris yakınındaki St. Denis Manastır Kilisesi ile başladığı kabul edilir. Gotik denildiğinde akla sivri çatı ve kuleleriyle göğe doğru yükselen, dev boyutlu katedral yapıları gelir. Fransa’nın Ile de France bölgesinde, yapımlarına on üçüncü yüzyılda başlanan Laon, Chartes, Reims, Amiens ile Paris Notre-Dame Katedralleri akımın özelliklerini başarı ile yansıtan önemli örneklerdir.¹⁷

Mimarlıkta gotik akım dört büyük dönemde gelişir: XII. yy.ın büyük bir bölümünü kapsayan ve Romanesk akımla Gotik akım arasında bir geçiş dönemi teşkil eden birinci dönemi klasik, ışıltılı ve alevli gotik dönemleri izler.¹⁸

Akımın genel özelliği olan sivri kemerler ve tonozlar sayesinde duvarların taşıyıcı özelliği ortadan kalkmış ve sütunların arasında oluşan ara bölümlerdeki geniş açıklıklı pencereler vitrayla süslenmiştir. Paris Notre-Dame Katedrali cephesindeki “gül pencere”, dönemin vitray sanatının başarılı örneklerindedir. Gotik

¹⁶ a.e., s.8.

¹⁷ Ünsal Yücel, Ersan Yılmaz, Batı Sanatı: Ortaçağ Sanatı, (Çevrimiçi) www.istanbul.edu.tr/Bolumler/guzelsanat/ortacag.htm, 5 Şubat 2006.

⁹ (Çevrimiçi) <http://www.sanatsayfam.com/genel/gotik-sanat.html>, 5 Şubat 2006.

katedrallerdeki vitray süslemeleri, gün ışığının aydınlatıcı etkisinin azalmasına ve bu şekilde iç mekânın dini bir atmosfere bürünmesine yardımcı olur.¹⁹

Rönesans'ın ardından gotik mimari Got'larla bağından dolayı 'barbar' olanla bir tutularak kötülenmiştir. Bir süre sonra etkisini kaybeden bu iddianın ardından gotik mimariye duyulan ilgi yeniden canlanmıştır. Neogotik yapılara esin kaynağı olan şey ortaçağ sembolizmidir.

Ortaçağ'da binalar sadece yapısal özellikleri ile değil güce yönelik çağrışımları ile de dikkat çekerler. Görkemli bir şekilde inşa edilen şatolar ve kaleler sahiplerinin güç ve iktidar sembolleridir. Giovanni Scognamillo'nun ifadesiyle:

“Ortaçağ derebeyi şatosunu, kalesini, hisarını bir tepede ya da bir geçidin başında kurduğunda yerleşmenin ve savunmanın ötesinde başka şeylerin, uyandırılacak başka duyguların da peşindedir. (...) 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 doğururlar.”²⁰

Gotiğin yeniden canlanışının ardından bu sembolizm asiller tarafından taklit edilmiş; ancak mimari yapıların yeni ekonomik ve politik güçlere karşı koyma noktasında yetersiz kaldığı anlaşılmıştır.²¹

Bunun üzerine, gotik yapılar sahiplerinin güce yönelik teatral öykünmelerine hizmet eden, tersyüz edilmiş gotik-güç ilişkisini gözler önüne seren²² ve yapısal özelliklerinden çok dramatik vurguları ile önem kazanan sahne dekorlarına dönüşmüştür.²³ İlk gotik roman *The Castle of Otranto*'nun yazarı Sir Horace

¹⁹ Yücel, Yılmaz, **a.g.e.**

²⁰ Giovanni Scognamillo, **Korkunun Sanatları**, İstanbul, İnkılâp Kitabevi, 1996, s.150-151.

²¹ Richard Davenport-Hines, **Gotik: Aşırılık, Dehşet, Kötülük ve Yıkımın Dört Yüz Yılı**, çev. Hakan Gür, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 2005, s.15.

¹³ **a.e.**, s.25.

¹⁴ Punter, Byron, **a.g.e.**, s.34.

¹⁵ Davenport-Hines, **a.g.e.**, s.162.

Wallpole'un gotik tarzda inşa edilmiş konutu Strawbweey Hill'i 'zamanımızın bir kukla gösterisi' sözleri ile tanımlaması bu teatral öykünmeyi örneklendirmektedir.²⁴

Gotik mimari ürkütücü formları ile gotik edebiyatın mekân kurgusuna malzeme sunmuş, geçmişe dönüklüğü ve tersyüz edilmiş güç ilişkisine yönelik çağrışımları bu ürkütücü atmosferin edebi açılımlarını oluşturmuştur. Mimariden resme geçen gotik, ressamların fırça darbelerden çıkan çarpıcı imajları ile edebiyatçıları etkilemiş ve bu imajlar yazarların kaleminden romanlara yansımıştır. Aşağıdaki bölümde imajları ile edebiyatçıların görsel hayal gücünü etkilediğini tespit ettiğimiz ressamların çalışmaları ön plana çıkarılarak resim sanatında gotik konusu ele alınmıştır.

1.2. RESİMDE GOTİK

Fransa ve onun karşısında Kutsal Roma İmparatorluğu, İngiltere, İspanya ve Hollanda arasında 1689'dan beri süren savaşı sona erdiren 1697 Ryswick Antlaşması'nın ardından on yedinci yüzyılda İngiltere'de yaygınlaşan Avrupa seyahatleri merakı İngilizlerin görsel hayal gücünü zenginleştirir. On yedinci yüzyılda İtalya'ya giden İngilizler gelişmiş bir manzara zevkiyle dönerler. Bu seyahatler neticesinde yabancı sanat eserlerinin akışı gerçekleşir, kusursuz manzara formlarından hoşlanan İngiliz sanatçılar yeni bir estetik anlayış kazanır.

Bu süreçte öncü konumundaki isim Salvator Rosa'dır. (1615-1673) Napolili bir ressam olan ve Barok bir sanatçı olarak öncelikle portreler ve kutsal ve tarihsel mekân resimleri çizen Rosa'nın fikirleri Anthony Ashley Cooper (1671-1713) tarafından entelektüel düzeyde dile getirilmiş, şair Alexander Pope ise Cooper'ın fikirlerini yaygınlaştırmıştır.²⁵

1631 yılında patlayan Vezüv yanardağı, ardında bıraktığı ıssız ve vahşi manzara görüntüleri ile Salvator Rosa'ya yeni bir manzara anlayışı kazandırır. Salvator'un bu yeni anlayışın ilk örnekleri olarak resmettiği uçurumlar, harabe kaleler, karanlık mağaralar, kuytu ormanlar, vahşi kayalıklar ve çarpık ağaçlar

¹⁶ a.e., s.29.

gotiğin görsel şemasını belirler. Rosa, vahşi manzara resimleri ve akıldışı, karamsar, korkutucu ve esrarengiz imajları ile “içinde bulunduğu bin yılın sonuna kadar gelen her gotik yeniden uyanışın öncüsü”dür.²⁶

Bu imajların yansıdığı çalışmalarından biri Londra’daki National Gallery’de sergilenen, *Witches at Their Incantations* adlı tablodur. Tablo karanlık ve kasvetli fonu, merkezde yer alan kupkuru ağaç gövdesi, ağacın dalından sarkan bir ceset, kaburgaları seçilen olağanüstü boyutta bir kuş, büyü yapmaya hazırlanan kocakarı ve büyücü figürleri ile gotik imajın bir örneğidir.

Salvator’un imajları edebi çevreleri de etkilemiştir. Ann Radcliffe’in *Superstition* (Batıl İnanç) adlı ağıtı, Salvator tarzı peyzajı ruhsal korkularla bağdaştırmaktadır:

“Vahşi, yakın kayalıklar arasında başında tacı,
Bulutlar arasında, geleceğin kederlerini tasarlayarak,
Şeytani batıl inanç sarsıyor doğayı,
Hayalini aşağılardaki dünyaya sallayarak.
Tahtının çevresinde, karışık hüznler arasında,
Görülüyor vahşi, sinsi şekillerin usulca gezindiği,
Uçun, diyor onlara, gölge edin dünyanın en parlak tomurcuklarına,
Ve yalnızlığın esintisi yayılsın dört bir yana.”²⁷

Çalışmaları ile gotik hayal gücünü beslediğini tespit ettiğimiz bir diğer ressam İspanyol Francisco José Goya y Lucientes’dir (1746-1828). Goya’nın gotik görüşleri Salvator’un manzaraya yönelik yenilikçi yaklaşımına kıyasla daha gerçekçi ve hayata dairdir. Goya, eserlerinde devrinin batıl inançlarını, korkularını ve endişelerini yansıtır.²⁸

¹⁷ a.e., s.34.

²⁷ Ann Radcliffe, *A Sicilian Romance*, (Çevrimiçi)
<http://etext.library.adelaide.edu.au/r/radcliffe/ann/sicilian /chapter9.html>

²⁸ Scognamillo, a.g.e., s.136.

1820-23'te yaptığı *Saturn Devouring One of His Children* (Satürn Çocuklarından Birini Yiyor) adlı tablosunda Goya, gotik aşırılığın Fransız Devrimi'nin ardından izlediği yönü belirler. Eserde bir dev, avucunda sıkıca tuttuğu bir çocuğu ağzı ile parçalamak üzeredir. Bu tablo, modern zamanlarda insanın durumunu görsel olarak betimleyen çarpıcı bir imajdır. Ne niyetle yola çıkılırsa çıkılsın Devrim, sonu despotluğa varan bir harekete dönüşmüş ve kendi çocuklarını yiyen *Satürn*'ü ortaya çıkarmıştır. İmaj, yirminci yüzyılda Çin ve Rusya'da yaşanan komünist devrimler, Almanya'daki Nazi darbesi ve bazı Afrika kabilelerinin despotluklarında da yansımaları bulmuştur.²⁹

Goya'nın aristokratlara saldırdığı *The Chinchilla Rats* adlı eseri ise yirminci yüzyıl ikonografisine yaptığı katkıyla dikkat çeker: Goya'nın resmettiği aristokratlar, film yapımcılarının *Frankenstein*'in canavarı için uyarladıkları çarpıcı bir imajdır.³⁰

Son olarak ele alacağımız ressam ise tablolarında psikolojik öğelerin ağırlıkta olduğu Henry Fuseli'dir (1741-1825). Zihnin işleyişini yansıtabilmek için formları abartan ve çarpıtıran Fuseli, birçok çalışması olmasına karşın, ilk kez 1782'de sergilenen ve gotik hayal gücü açısından en kayda değer çalışması olan *The Nightmare* (Karabasan) adlı tablosu ile hatırlanır.³¹ Tabloda yatağın üzerine uzanmış bir kadın, kadının gövdesinin üzerine çömelmiş bir erkek şeytan ve arka planda siyah perdelerin arkasından bakmakta olan bir atın kafası resmedilmiştir.

Bir karabasanda yaşanan korkuyu yansıtan bu tablo ile Fuseli, insan ruhunun derinliklerine yönelir. İnsan ruhu davetsiz hayalî varlıklarla dolu bir çeşit doğaüstü mekândır. Korkuyu doğuran dışarıdan gelen herhangi bir uyaran değil bizzat insanın kendi benliğidir. Daha sonraları Freud'un kuramlarının etkisiyle gotik edebiyatın içine iyice nüfuz edecek bu yaklaşıma öncülük eden tabloda dikkati çeken bir başka unsur ise kadının gövdesinin üzerine çömelmiş erkek şeytanın ifadesindeki erotik

²⁹ Davenport-Hines, **a.g.e.**, s.200.

³⁰ **a.e.**, s.196.

³¹ Punter, Byron, **a.g.e.**, s.36.

imadır. Fuseli'nin erkek şeytani gotik hayal gücünde sıkça yer alan canavarların, kötü ruhların ve vampirlerin vahşi bir cinsellikle bir tutulduğu ilk örnektir.³²

Ele aldığımız bu örnek, edebiyata yönelik yansımalarını göz önünde bulundurarak çalışmamıza konu ettiğimiz, kapsamlı ve sahamız dışında bir inceleme konusu olan 'Resimde Gotik' başlığı altında incelediğimiz son çalışmadır. Mimaride ve resimde gotik unsurları ana hatları ile belirlemeye çalıştığımız yukarıdaki iki bölümün ardından aşağıda 'Edebiyatta Gotik' başlığı altında çalışmamız esas meselesine yönelmiş ve gotik edebiyatın ortaya çıkışı ve gelişimi, türü dünya edebiyatına kazandıran İngiliz gotik romanları merceğe alınarak incelenmiştir.

1.3. EDEBİYATTA GOTİK

1.3.1. Tarihi Gelişim

Hiçbir sanat akımının ortaya çıkışı tesadüfî değildir. Kendisini hazırlayan birtakım sosyal şartlara bağlıdır. Gotik'in edebiyatta bir tür olarak ortaya çıkışı yaşanan kültürel değişimlere bağlı olarak on sekizinci yüzyılda gerçekleşmiştir. Gotik türde yayımlanan ilk eser Sir Horace Walpole'nin 1764 tarihli *The Castle Of Otranto* adlı çalışmasıdır.

Bilindiği gibi on sekizinci yüzyıl Aydınlanma Çağı'dır. Kurucu ilkesi 'akıl' olan Aydınlanma Çağı'nda öne sürülen temel görüş doğru bilgiye akıl aracılığıyla ulaşılabileceği, insan doğası ve toplumsal yaşamın bu bilgi ile düzenlenebileceğidir. Deney ve gözlem yolu ile doğrulanabilir bilginin esas alınması, dinî inanca olan güveni sarsmış, Rönesans ve Reform ile zayıflamaya başlayan dinsel düşünce toplum yaşamındaki hâkim gücünü Aydınlanma Çağı ile birlikte yitirmeye başlamıştır.

Ortaçağ'ın kabullerini yıkıp, her şeyi akla dayanarak yeniden inşa etmeyi ilke edinen, akılcılığın insanın, toplumsal yaşamın ve düşünüşün başat ögesi olduğunu ileri süren bu dönemde akıl dışılık, düş gücü ve batıl inançlarla beslenen; doğaüstü unsurlar içeren; barbarlık, düzensizlik, kaos, korku ve dehşete yönelik çağrışımları

³² Davenport-Hines, a.g.e, s.284.

olan gotik edebiyata ilginin uyanması dikkat çekicidir. Bu durumun ardında yatan temel gerekçe Aydınlanma Hareketine ve on sekizinci yüzyılın ilk yarısına egemen olan klasisizmin kurallara uygun, dengeli ve ölçülü yapısına duyulan tepkidir. Başka bir ifadeyle gotik edebiyat, “*aydınlanma Çağı’nın, sınıfsal bir boşalma olduğu gibi kurgunun, düş gücünün, bastırılmış duyguların ve arzuların sığınağı ve ürünlerinden biridir*”.³³

Aydınlanma dönemi felsefecileri, batıl inançları ve korkuları insanın doğası ve topluma ilişkin akılcı kuramlar ile aşmayı hedeflemiş; ancak, bu kuramlar korkunun ve acının da bir haz duygusu oluşturabileceğine inananlara “*berbat ve iç karartıcı*”³⁴ görünmüştür. Zira bu kimseler için korku insan zihnini çarpıcı imgelerle sarsan ve bu sebeple sanatçının yaratıcılığı arttıran bir duygudur.

Gotik uyanışın ilk kuramsal metni olan Edmund Burke’nin *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757) adlı çalışması bu görüşü destekler niteliktedir. Burke, ‘sublime’ kavramı ile –Türkçe’ye yüce olarak çevirebiliriz–acıyı, tehlikeyi ve dehşet veren nesnelere, insan zihninin hissedebileceği en güçlü duygu olduğu gerekçesiyle muhteşemliğin ve dolayısıyla yüksek düzeydeki etik güçlerin kaynakları olarak yüceltir. Hayal gücünün bu tarz imgelerle canlandırılması gerektiğini öne sürer.³⁵

Hayal gücünü beslemeye yönelik bu argümanlara karşın Walpole’nin eserini yayımlamasının ardından gelen süreçte türde önemli bir sıçrayış yaşanmaz. Bu tarihlerde oldukça sınırlı sayıda gotik roman örneği ile karşılaşırız. 1777’de yayımlanan Clara Reeve’in *The Champion of Virtue: A Gothic Story* (Erdemin Savunucusu: Gotik Bir Öykü) adlı romanını (1778 tarihli baskısında kitabın adı *The Old English Baron* (Yaşlı İngiliz Soylusu) olarak değiştirilmiştir.), 1786 tarihli William Beckford’un *Vathek* ve 1788 tarihli Charlotte Smith’in *Emmeline, The*

³³ Scognamillo, a.g.e, s.48.

³⁴ Davenport-Hines, a.g.e., s.13.

³⁵ Edmund Burke, **A Philosophical Inquiry Into The Origin Of Our Ideas Of The Sublime And Beautiful**, (Çevrimiçi) <http://www.bartleby.com/24/2/>

Orphan Of The Castle (Emmeline, Şatodaki Yetim) adlı çalışmaları izler. Tür esas gelişimini 1790'larda gösterir.

E.J. Clery, bu yükselişin ardında tüm kültürel sebeplerin yanında ekonomik nedenlerin de olduğunu ileri sürer. İngiltere'de 1771 yılında basılan roman sayısı altmışken 1776-1779 yılları arasında bu rakam yılda ortalama on yediye düşer. Amerikan sömürgelerindeki savaş, telif yasasındaki değişiklikler gibi çeşitli faktörlerin etkisi tartışılmaz olsa da Clery'ye göre esas sorun romanlarda yeni ve orijinal fikirlerin ortaya atılmamasıdır.³⁶

Okuyucular ve yayımcılar için, Horace Walpole'un *The Castle of Otranto* (1764) ve Clara Reeve'in *The Old English Baron* (1777) adlı çalışmalarının yeni bir soluk getirdiği ve romanın piyasada inişe geçtiği yıllarda türe yönelik ilginin ardında yayımcıların ticari kaygılarının da etkisi olduğunu düşünmek olasıdır.

1790'lardaki bu yükselişin nedenlerinden biri de Fransız Devrimi'dir. Gotik roman ile Fransız devrimi arasında bir ilişki olduğu görüşünü ilk ortaya koyan “*bu janr, bütün Avrupa'yı sarsan devrimci şokların kaçınılmaz ürünüdür.*” diyen Marquis de Sade'dir.³⁷ Bu düşüncenin arkasında devrimin ardından yaşanan aşırılıkların rolü vardır.

Bilindiği gibi, Fransa'da devrimin olumsuz sonuçları olur. Bastille'in düşüşünü izleyen uzun süreçte, hem sıradan insanlar hem de aristokratlar katledilir. Devrimin siyasî ve sosyal aşırılıkları gotik hayal gücünü besler ve bu tarihten itibaren gotik, burjuva uygarlığının korkularını ele alır. Richard Davenport-Hines bu durumu şu şekilde ifade eder:

“Hiddetli intikam peşindeki bir gruhun yok edici dehşetini temsil edecek yeni sözcük dağarcıklarına ve imajlara gereksinim vardı. İnsan deneyiminin anlaşılabilirliğin sınırlarına eriştiği anlarda gotik özellikle uygundur ve 1789

³⁶ Clery, **a.g.e.**, s.32-33.

³⁷ Neil Cornwell, “European Gothic”, **A Companion To The Gothic**, Ed. by. David Punter, UK-USA, Blackwell Publishers, 2000, s.27.

sonrasında Fransızların düzensizlikleri de böyle bir andı. Güruhun aşırılıkları gotiğin aşırılıkları tarafından örneklenmiş görünür: Her ikisi de ele avuca sığmayan ihtirasların denetlenemeyişini içermektedir.”³⁸

Ancak, Gotiği salt Fransız Devrimi'nin bir ürünü olarak değerlendirmek mümkün değildir. Gotik edebiyat her türden aşırılığı (excess) merkezine alan bir edebi tür olduğu için toplumsal değişimlerin yaşandığı anlarda parlamaktadır. Fransız Devrimi'nin ardından yaşanan yükselişin temel sebebi budur. Ayrıca, Fransız Devrimi ve gotik edebiyat arasında birebir ilişki kurmak tarihî bakımdan da mümkün değildir. Bilindiği gibi gotik edebiyatın ortaya çıkışı 1764 tarihine yani Fransız Devrimi'nden yirmi beş yıl öncesine dayanmaktadır.

Fransız Devrimi'nin bir sonucu da Romantizm'in yükselişidir. Devrimin toplum düzeninde yaptığı değişikliği, Romantizm yerleşmiş kurallara, biçimlere, kalıplaşmış dile ve anlatılara karşı çıkararak edebiyat alanında yaptığına göre, Romantik akımla Fransız Devrimi'ni birbirinden ayırmanın yolu yoktur.³⁹

Edebî bir akım olarak insanın yaratma özgürlüğü önündeki her şeye karşı duran Romantizm, doğduğu çağın akılcılığı ve maddeciliğine tepki olarak bireye, akıl dışılığa, düş gücüne ve aşkınlığa, yani sınırları zorlayıp geçmeye önem verir.

On sekizinci yüzyılda yaşayanların, insanın ve evrenin herhangi bir gizinin kalmadığını iddia etmelerine karşın hayal gücünü her şeyden üstün tutan Romantik şairler, insan yaşamında aklın açıklayamayacağı şeyler olduğunu savunurlar, geçmişe ve Ortaçağ anlatılarına duydukları ilgiden hareketle gizemli doğüstü olayları ve kişileri ele alan birçok şiirler yazarlar.⁴⁰ William Blake, Samuel Taylor Coleridge, Percy Bysshe Shelley, Lord Byron ve John Keats doğüstü unsurlara yer veren romantik şairlerdendir.

Görüldüğü gibi, gotik romanlar ile pre-romantik dönem arasında gerek temalar gerek söyleyiş bakımından sıkı bir bağ vardır. Mina Urgan'a göre gotik

³⁸ Davenport-Hines, **a.g.e.**, s.188.

³⁹ Mina Urgan, **İngiliz Edebiyatı Tarihi**, C.II, İstanbul, Altın Kitaplar Yayınevi, 1989, s.170-171.

⁴⁰ Urgan, **a.g.e.**, s.172.

romanlar; eski dönemlere özellikle Ortaçağ'a yönelmeleri, doğaüstü imgeler kullanmaları, doğa betimlemelerinde çoğunlukla ıssız ve yabansı olanı seçmeleri ve ahlak kurallarına, yasalara başkaldıran kişileri ile pre-romantik eğilimlerin roman türüne yansımından ibarettir.⁴¹

On sekizinci yüzyılın sonlarında İngiltere'de zirvede olan gotik roman on dokuzuncu yüzyılın başlarında inişe geçer. Ancak, 1837-1901 yılları arasında kapsayan Victoria çağında da varlığını sürdürür. Gotik etkiler, türe doğrudan dahil edilmeyen *Uğultulu Tepeler* ya da *Jane Eyre* gibi eserlerde de karşımıza çıkar.

Yirminci yüzyılda gotik; edebiyatın dışında sinema, çizgi romanlar, bilgisayar oyunları, televizyon şovları, tiyatro oyunları ve hatta rock müziğine uzanan geniş bir yelpazede varlığını sürdürür. Kanımızca bu genişlemenin sebebi pazar endüstrisinin korkuyu çok satan bir meta haline getirmesi ve pazar payı sahiplerinin tüketiciye ulaşmak için, sinema başta olmak üzere, yeni aktarım kanalları edinmesidir.

1.3.2. Konular

Gotik romanın başlıca amacı “*gerektiğinde hayaletlerin görülmesi ya da kehanetlerin duyurulması gibi doğaüstü durumlardan yararlanıp; korkulu, gizemli ve gerilimli bir ortam yaratarak okuyucularda yoğun heyecanlar uyandırmak, onları dehşete düşürmektir.*”⁴² Enstet, cinsel aşırılıklar, geçmişten gelen ve tüm aile fertlerini etkileyen lanet, şeytana satılmış ruhlar on sekizinci yüzyıl gotiğinin belli başlı temalarıdır. İlk ortaya çıktığı dönemde gotik tüketiciler *The Castle of Otranto*'da olduğu gibi canlanıp çerçevesinden çıkan portrelerden, Ann Radcliffe'in *The Mysteries of Udolpho*'sunda olduğu gibi kasvetli şatolardan, karanlık ormanlardan oluşan kasvetli doğa betimlerinden ürkmekte ve gotik roman okurlarını bu yolla hedeflediği gibi dehşete düşürebilmektedir.

Ancak, on sekizinci yüzyıl sonlarından itibaren hayatı tanımlamaya yönelik geleneksel, metafizik ve dinsel yaklaşımların yerini seküler ve materyalist buluşlar

⁴¹ Mina Urgan, **İngiliz Edebiyatı Tarihi**, C.III, İstanbul, Altın Kitaplar Yayınevi, 1991, s.109.

⁴² a.e., s.109.

alınca gotiğin temaları sosyolojik, politik ve kültürel değişimler ışığında farklı bakış açıları ile yeniden değerlendirilmeye ve çeşitlenmeye başlar.

On dokuzuncu yüzyılla birlikte İngiltere tarım toplumu olmaktan endüstri toplumu olmaya doğru yönelir. Gelişmekte olan kapitalizm yabancılaşma ve yalnızlaşmayı beraberinde getirir. Makineleşme işçileri işlerinden, kent yaşamı ise tümüyle insanı doğadan koparır. Bilimin, feodal dönem sonrası ortaya çıkan burjuva-kapitalist toplumun bireyi için anlamı, insan doğasını yorumlamak ve anlamlandırmak, hayatı bütünüyle kavrayabilmek ve bu idrakten hareketle sadece kendi dürtülerini değil modern toplumun bütün alanlarını sınıfsal çıkarlarını gözetecek biçimde denetleyebilmektir. Bu arzunun altında burjuva sınıfının hızla gelişen kapitalist dünyada, kaybetmekten korktuğu iktidarını elinde tutma arzusu vardır. Dolayısıyla bu dönem gotiğinde bilimin insan yaşamındaki yeri, endüstrileşmenin etkileri, burjuva sınıfının bastırılmış sosyal ve sınıfsal endişeleri ele alınır. *Frankenstein*, bu yönelimin ilk örneğidir.⁴³

Düşünür William Godwin ve radikal feminist Mary Wollstonecraft'ın kızları ve şair Percy Shelley'in eşi Mary Shelley tarafından kaleme alınan *Frankenstein*, Cenevre'de yaşayan genç bir bilim adamı olan Dr. Frankenstein'in farklı cesetlerden kemikler ve organlar toplayarak yapay bir insan yaratma teşebbüsünü ve başarıya ulaşan bu teşebbüs sonunda gerçekleşen dehşet verici olayları anlatır. Korku ve dehşet duygusunu, daha önceki gotik roman örneklerinden farklı olarak bilime yaslanarak uyandıran *Frankenstein* romanında, burjuva toplumunun yeni doğan işçi sınıfının karşısına bir güç olarak çıkması ve devrim yapması ihtimaline yönelik duyduğu politik endişeler Dr. Frankenstein'in canavarının özellikleri ile gözler önüne serilir. Genç bilim adamı bir araya getirerek yeni bir canlı yaratacağı ceset parçalarını kadavralardan ve mezbahalardan toplar. Kadavra olarak kullanılan cesetler, *feodal ilişkilerin çözülmesiyle suça, yoksulluğa ve ölüme sürüklenenlerin, yani "yoksulların" vücutlarının parçalarıdır.*⁴⁴

⁴³ Punter, Byron, **a.g.e.**, s.21.

⁴⁴ Franco Moretti, **Mucizevi Göstergeler: Edebi Biçimlerin Sosyolojisi Üzerine**, çev.Zeynep Altok, İstanbul, Metis Yayınları, 2004, s.108.

Bu parçaları bir araya getirerek ‘canlandıran’ modern düşünce, canavar hayat bulunca yarattığı şeyin korkunçluğunun ve kendisine yönelebilecek dehşetli gücünün farkına varır ve onu bir an önce yok etmek ister.

“Ona tamamlanmadan önce de bakmıştım, o zaman da çirkindi; fakat o kasların ve eklemelerin hareket yeteneği kazanması ile, Dante’nin bile tahammül edemeyeceği bir şeye dönüşmüştü.”⁴⁵

Proleter canavar, burjuvazinin sundukları ile yetinmeyip, kendi adına bir şeyler talep etmeye başladığında ise sonunu hazırlamış olur. Aslında, canavarın taleplerinde korkunç bir taraf yoktur. Canavar yaratıcısından birlikte yaşayabileceği, kendisine benzeyen, kendisiyle aynı kusurları taşıyan bir eş yaratmasını ister. Bu arzusunun gerçekleşmesi halinde uzaklara gideceğine ve gittiği yerde ebediyen kalıp, bir daha kimseyi rahatsız etmeden yaşamını sürdüreceğine söz verir. Ancak, bu burjuvazinin kabul edebileceği bir talep değildir. Moretti’nin de işaret ettiği gibi proletaryanın çoğalmasına ve buna bağlı olarak var olan gücünü daha da arttırmasına hiçbir şekilde imkân verilmemelidir.⁴⁶ Romanda Dr. Frankenstein’in canavar kendisinden bir eş yaratmasını talep ettiğinde verdiği cevap ve bu talebi karşılamaktan vazgeçtiği andaki düşünceleri bu görüşü ifadelendirmektedir:

“Benim için bir kadın yaratacaksın, ihtiyaç duyduğum yakınlığı verecek, benimle bir hayat süreceksin bir kadın. Bunu sadece sen yapabilirsin ve benden esirgeyemeyeceğin bir hak olarak bunu senden talep ediyorum.

...

‘Esirgiyorum’ dedim. Ve bana işkence dahi etsen onayımı alamayacaksın. Beni insanların en sefili yapabilirsin, fakat kendi gözümde alçalmamı asla sağlayamayacaksın. Fesatlığımız birleşip dünyaya uğursuzluk saçsın diye mi senin gibi bir tane daha yaratacağım?’⁴⁷

⁴⁵ Mary Shelley, **Frankenstein**, çev.Elif Özsayar, İstanbul, Arion Yayınevi, 2002, s.61.

⁴⁶ Moretti, **a.g.e.**, s.109.

⁴⁷ Shelley, **a.g.e.**, s.177.

“...Avrupa’yı terk edip yeni dünyanın sahralarında yaşayacak olsalar bile, iblisin açlığını çektiği yakınlık duygularının ilk sonuçlarından biri çocuklar olacak ve dünya üzerinde, insanoğlunun yaşamını müthiş korkularla dolu tehlikeli bir varoluşa dönüştürmesi mümkün şeytanî bir ırk türeyecekti.”⁴⁸

Giovanni Scognamillo’ya göre *Frankenstein*’in yayımlanışı ve ardından gelen örneklerde gotik türü kendini bir değişimin eşiğinde bulur: “Rönesans etkilerini taşıyan, romantik Latin kahramanlarından ve lanetlerden kurtulamayan ilk örneklerinden sonra (...) yeni, hatta çağdaş, daha anlamlı ve karmaşık yönlere sapar.”⁴⁹ *Frankenstein*’in canavarını ortaya çıkaran şey on sekizinci yüzyıl gotiğinde olduğu gibi geçmişten gelen bir lanet ya da açıklanamayan doğüstü bir oluşum değil, doğrudan on dokuzuncu yüzyıl burjuva kültürüdür. Canavar, dönemin bilimsel gelişmeleri ışığında insanoğlunun kendi yapay benzerini yaratma teşebbüsünün ve burjuva uygarlığının korku ve endişelerinin ürünüdür.

Bu ürünün bir diğer örneği ise Bram Stoker tarafından kaleme alınan *Dracula*’dır. Romanda genç avukat yardımcısı Jonathan Harker’ın başından geçenler anlatılır. Jonathan Harker, Londra’da bir mülkün satın alımını açıklamak üzere müşterisi Kont Dracula ile görüşmeye Kontun Karpat dağlarındaki şatosuna gider. Yolculuğu esnasında karşılaştığı kişiler ona Kontun lanetli bir şeytan olduğunu söylese de Harker kentsoylu ve eğitilmiş bir genç olarak bu sözlere inanmaz, safсата olduklarını düşünerek önemsemez. Oysa ortaya atılan iddia doğrudur. Dracula gerçekten aynalarda yansımaları gözükmeyen, şatosunun duvarlarından aşağıya sürünerek inen, sadece hava karardığında ortaya çıkan, gündüzleri tabutunda yatan, kan içerek beslenen bir vampirdir.

Harker durumu anladığında şatodan uzaklaşmak ister ancak bir çıkış yolu bulamaz. Şatodan kurtuluşu Dracula’nın onu bırakıp, İngiltere’de satın aldığı malikâneye gitmesiyle gerçekleşir. Ancak bu yolculuk başka dehşetlerin habercisidir. Dracula, İngiltere’de bir vampir olarak varlığını sürdürecektir ve çevresindekiler için

⁴⁸ a.e., s.207.

⁴⁹ Scognamillo, a.g.e., s.49.

bir tehdit unsuru oluşturacaktır. Bu kişilerden biri de Jonathan Harker'ın güzel nişanlısı Mina'dır.

Harker İngiltere'ye ulaştığında Dracula'yı ortadan kaldırmak için Lord Godalming, Doktor Seward, Amerikalı Quincey P. Morris ve vampir avcısı Doktor Abraham van Helsing ile bir araya gelir. Yaşanan dehşet verici olayların ardından köşeye sıkışan Kont kalbine kazık çakılarak yok edilir.

Kısa bir özetini verdiğimiz roman daha önce de ifade ettiğimiz gibi burjuva kültürünün korku ve endişelerini yansıtır. *Frankenstein* romanından farklı olarak *Dracula*'da yansıtılan korku, proletarya'ya değil egemenlik alanını genişletmek isteyen tekeli sermayeye yöneliktir.

Franco Moretti, *Mucizevî Göstergeler-Edebî Biçimlerin Sosyolojisi Üzerine* isimli kitabının 'Korkunun Diyalektiği' başlıklı bölümünde *Dracula* ve tekeli sermaye arasındaki birlikteliği şu sözlerle ifade eder:

“Yalnızlığı tercih etmesi, despotluğu ve rekabete tahammülsüzlüğü ile Dracula tam bir tekeldir. Tekeli sermaye gibi o da liberalizm döneminin son kalıntılarını ezmeye ve ekonomik bağımsızlığın her türlüünü yok etmeye karardır. Artık kurbanlarının fizikî ve manevî kuvvetini (kelimenin sözlük anlamıyla)”iç” etmekle yetinmez. Ebediyen ona ait olsunlar ister. Burjuva zihniyeti için korkunçluğu bundan ileri gelir.

(...)

Çünkü on dokuzuncu yüzyıl burjuvası serbest ticarete inanır, kendi varlığını serbest rekabetin feodal tekelin saltanatını yıkmasına borçlu olduğunu bilir. Bir başka deyişle, onun için serbest rekabet ile tekel uzlaşmaz kavramlardır. Tekel, rekabetin mazisidir, ortaçağdır. Tekelin rekabetin geleceği olabileceğine, rekabetin kendisinin yeni tekel biçimleri üretebileceğine inanmak istemez.”⁵⁰

⁵⁰ Moretti, a.g.e., s.117.

Bu durumda “*O kadar uzun zamandır efendiyim ki, yine efendi olmalıyım – ya da en azından, başka hiç kimse benim efendim olmamalı*”⁵¹ diyen Dracula, burjuva kültürü için açık bir tehdittir. Romanın sonunda Dracula’nın yok edilişi ile tehdit unsuru ortadan kaldırılmış olur.

Görüldüğü gibi gotik, kültürel gerilimin arttığı anlarda ortaya çıkan ve psikolojik ve sosyolojik endişelerin biçimini dönüştürerek açığa vuran bir türdür. Dehşet verici durumların anlamları ve simgeleri kültürel birikimlere bağlı olarak hızla değişir. Yirminci yüzyılda, Freud’un ileri sürdüğü savlar değişik disiplinlerde farklı yönleri ile irdelenir; teknolojik gelişmeler, Nazi ölüm kamplarında yaşananlar, Hiroşima’da patlayan atom bombasının ardında bıraktığı görüntüler ve nükleer silah tehdidi dehşete yönelik hayal gücünü zorlar.

Toplumun sanayileşmenin bir sonucu olarak giderek yoğun makineleşmenin ve insanlıktan uzak şehir merkezlerinin kuşatması altında kalması modern kent kültürüne yönelik endişeleri arttırır.

Bu gelişmelere bağlı olarak yirminci yüzyıl gotiğinde irdelenen temel konulardan biri kent yaşamının sadece fert bazında değil, modern sanayi ve kent toplumlarındaki fiziksel ve ruhsal bozuklukların toplumsal etkileşim neticesinde hızla yayılabileceğini ve hatta şiddetlenebileceğini ileri süren dejenerasyon teorisinden hareketle, toplum genelindeki etkileridir.⁵² Biz yakın bir gelecekte, gotik romanlarda internetin de korku unsuru olarak ele alınacağını öngörüyoruz. İnternet bilgi paylaşım sistemi “www-world wide web”i bulan Tim Berners Lee’nin BBC’ye verdiği demeç bu öngörümüzü doğrular niteliktedir. Tim Berners Lee, internetin getirdiği özgürlükçü ortamın, demokratik fikirler kadar anti-demokratik, faşizan söylemlerin dolaşımına da ortam sağladığını ve bu sebeple gelecekte internet kullanımına bağlı kötü şeyler olabileceğinden ‘korktuğunu’ ifade etmiştir.⁵³

⁵¹ Bram Stoker, **Dracula**, çev.Niran Elçi, İstanbul, İthaki Yayınları, 2003, s.26-27.

⁵² Kelly Hurley, “British Gothic Fiction, 1885-1930, **The Cambridge Companion To Gothic Fiction**, Ed. by. Jerrold E. Hogle, United Kingdom, Cambridge University Press, 2002, s.196.

⁵³ (Çevrimiçi) <http://news.bbc.co.uk/1/hi/technology>.

İnternet henüz doğrudan bir korku unsuru olarak gotik edebiyatın içinde kendine yer bulmamış olsa da onu ortaya çıkaran teknolojik gelişmeler yirminci yüzyıl gotiğinin temel temalarındandır. Dilek Oktay, Virgül dergisinin Gotik Edebiyat dosya konulu sayısında yer alan makalesinde bu duruma dikkat çeker:

“20. yy.’da ise korkutucu gelen artık doğüstü güçler değil, teknolojinin insanın ruh-beden bütünlüğü üzerindeki etkisi. Teknoloji, sağladığı düzen, denetim ve otoriteyle esas tehdit kaynağı halini almış durumda. Artık öbür dünyadan gelen ne idüğü belirsiz yaratıklardan değil, kendi elimizle yarattığımız ve beslediğimiz dünya düzeninin baskısından, her an her yerde izlenmekten korkuyoruz.”⁵⁴

Yirminci yüzyıl gotiğinde belirleyici rolü olan unsurlardan biri de Freud’un çalışmalarıdır. Freud, gotik dehşetin tüm gereçlerini bireyin içine yerleştirmiş, iyi ve kötüyü şeytanî ve ilahî olana değil arzuları kontrol edilemeyen açgözlü id ve kontrol altına alan süper ego ile ilişkilendirerek açıklamıştır. Günah nevrozla bir tutulmuştur.⁵⁵

Tekinsizlik (Uncanny) kavramı 1919 tarihinde Freud tarafından korkunun kaynağı olarak gösterildiğinden beri Gotik yazının korkuyu ele alış biçimi değişmiştir. Freud, ‘tekinsizlik’ kavramını tanımlarken Schelling’in ‘unheimlich’ tanımından faydalanmıştır. ‘Sır olarak kalması gerektiği halde açığa çıkmış her şey’ anlamına gelen ‘unheimlich’i kendi terminolojisi içinde değerlendiren ve ‘bastırılmış olanın geri dönüşü’ biçiminde formüle eden Freud’a göre hangi türden olursa olsun bastırılan duygular korkuya dönüşür. Fertler, çatışma halindeki iki duygudan toplum nezdinde meşru olanına yönelir ve diğerini bastırır. Bastırılmış duygular herhangi bir sebeple geri dönüp kendini zihne dayattığında korku ortaya çıkar. Freud’un kendi ifadesi ile söylersek: *“Tekinsiz bir deneyim, ya bastırılmış bir çocukluk kompleksi*

⁵⁴ Dilek Oktay, “Sapık Arzular, Günahlar Ve Yalnız Canavarlar Değişen Düzene Karşı”, **Virgül**, sayı 21, Temmuz-Ağustos 1999, s.17.

⁵⁵ Davenport-Hines, **a.g.e.**, s.361-362

*herhangi bir etkiyle yeniden canlandığında ya da aşıldı sanılan ilkel inançlar yeniden doğrulanmış gibi görüldüğünde ortaya çıkar.*⁵⁶

Dolayısıyla, yirminci yüzyıl gotiğinde korkunun kaynağı ne herhangi bir doğüstü oluşum, ne geçmişten gelen bir lanet, ne de toplumdur. Yirminci yüzyıl gotik sanatçıların betimlediği gibi korkunun kaynağı bizzat insanın kendisidir. Korkuyu ve kaotik oluşumu ortadan kaldırmak için savaşmamız, denetlememiz, kontrol altına almamız ve hatta gerekirse hapsedmemiz gereken şey hayaletler, vampirler ya da canavarlar değil, kendi egolarımızdır. Kendisi ile mücadele eden insan, korkmadan yaşayabilmek için her şeyden önce geçmişindeki olumsuz etkilerden kurtulmalıdır. Buna bağlı olarak şeytan çıkarma ayinlerinin yerini psikanalitik çözümler alır. Davenport-Hines'in ifadesi ile söylersek:

*“Freud, her insanı kendi travmalarının yapılandığını, tanımladığını ve denetlediğini savunmaktaydı; ona göre, erken dönemlere ait travmalar o kadar derine yerleşmiş durumdaydı ki, insanlar psikanalizin şeytan çıkarma ayinine katılmadıkları sürece geçmişleri onları rahat bırakmıyordu.”*⁵⁷

Yirminci yüzyıl gotiğini on sekiz ve on dokuzuncu yüzyıl gotiğinden ayıran en önemli fark Freudyen yaklaşımın anlatıyı oluşturan temel tema halini almasıdır. Her ne kadar gotik edebiyatın konuları devrin sosyolojik, teknolojik ve bilimsel gelişmelerine bağlı olarak değişiklik gösterse de ortaya çıkışından günümüze değişmeyen gotik nitelikler de vardır.

1.3.3. Değişmeyen Gotik Nitelikler

Gotik edebiyat, başlangıcından bugüne yazıldığı çağın egemen kültürel değerlerine yabancılaşan, hâkim otoriteye karşı çıkan ya da onunla çarpışan muhalif bir türdür. Anlattıkları ile okuyucusunu dehşete düşürerek muhalif tavrını daha belirgin ve etkileyici kılmayı ilke edinir. İnsanı dehşete düşürmek için her zaman korkutucu olanı seçer. Gelişimi içerisinde ele alış ve yorumlayış biçimlerini

⁵⁶ Sigmund Freud, **The Uncanny**, (Çevrimiçi) <http://people.emich.edu/acoykenda/uncanny3.htm>

⁵⁷ Davenport-Hines, **a.g.e.**, s.383.

değiştirse de değişmeyen temel nitelikleri güç, karşı koyma, yıkım ve ölüm içgüdü, egemenliğin kötüye kullanımı, bozulmuş görkem, çaresizlik, insanlığın kokuşmuşluğu, her türden çöküntü ve en önemlisi insanın bilinmeyene ve doğaüstü sayılana beslediği ilgi ve bundan aldığı hazzı her türden duyguyu abartarak ortaya çıkarma arzusudur.

Gotik'in temeli bu duyguları uyandırabilmek için gerekli olan atmosferi kurgulamaktır. Ürpertici mekânlar, iskeletler, hayaletler, şeytanlar, vampirler, batıl inançlar, lanetler, cinayetler, kötü ruhlar, intikamlar ve ırza geçmeler gotik yazının malzemesini oluşturur ve gotik olabilmenin koşullarını belirler.⁵⁸

Psikanalitik bir okuma ile gotik edebiyat bilinçaltında bastırılan duygularımızı korkutucu imgeler biçiminde dışarı vurur. Okur tehdit edici durumların uzağında olduğu için güvencededir. Bastırdığı cinsellik ve saldırganlık dürtülerini gotik kahramanla özdeşim kurarak tatmin etmiştir. Bu durum gotiğin, tıpkı antiklerin tragedyası gibi, tatmin edici bir 'arınma' (catharsis) yaşatmasına sebep olur. Aristo'nun 'catharsis' kuramına göre dehşet öykülerini izleyen seyirci, gördükleri sayesinde arınmakta; içindeki saldırganlığı ve korkuyu başka bir yöne kanalize etmekte ve bu tür eylemlere girmekten ve kötülük yapmaktan vazgeçmektedir.⁵⁹

Ancak, gotik yazında korkutucu imgeler sadece okurların bastırdıkları duyguları yansıtmaya hizmet etmez. Gotik yazarlar değişmeyen bir biçimde kendi çağlarında etkin olan çöküntü türüyle ilgilenmişlerdir: Ann Radcliffe ve Matthew Lewis'in kötü kalpli keşişlerinin sembolleştirdiği ahlaksal çöküntüyle; Goya'nın çizimlerinde olduğu gibi fiziksel çöküntüyle; Poe'da olduğu gibi kalıtsal duygusal çöküntüyle; Frankenstein'in canavarının ya da Edward Hyde'in temsil ettiği türden sosyo-politik çöküntüyle.⁶⁰

⁵⁸ Giovanni Scognamillo, **Dehşetin Kapıları**, İstanbul, Kamer Yayınları, 1997, s.27.

⁵⁹ Scognamillo, **Korkunun Sanatları**, s.11-12.

⁶⁰ Davenport-Hines, **a.g.e.**, s.14.

Bunun ötesinde, her bir çağın egemen kültürel değerlerine yabancılaşarak muhalif tavrını belirginleştiren gotik sembolizmde doğal güçlerin; otokratların, kitlelerin, bilim adamlarının ve teknolojik gelişmelerin güç imajları önemli yer tutar. Egemenlik ve astlık -üsttekiler ve alttakilerin birbirine bağımlılığı - ve bu ilişkideki güç sembolleri değişmeyen gotik temalardandır. Gotik-güç ilişkileri Hegel'in köle-efendi diyalektiğini anımsatır. Hegel'e göre Efendinin üstünlüğü yüzeyseldir çünkü konumu için Köleye gereksinim duymaktadır. Köle konumunun farkına vardığı anda aralarındaki güç ilişkisi tersyüz olur. Başka bir ifadeyle:

“...Hegel'in Efendi İle Köle arasındaki güç ilişkisine yönelik paradigması Efendi'nin saltıkçılığının yalnızca kurumsal olduğunu ve Köle'ye olan bağımlılığın kendisinin köleliğine yol açtığını kabul etmekteydi.”⁶¹

Türün ilk örneği olan *The Castle of Otranto* (Otranto Şatosu)'da yazar Horace Walpole, erk sahibi şato sahiplerinin yararsızlığını, çaresizliğini ve buna bağlı olarak içinde buldukları komik durumu gözler önüne sermiştir.

Roman, Prens Manfred'in, tek oğlu Conrad'ın evleneceği günün arifesinde gökten düşen devasa bir miğferin altında kalarak can vermesi ile başlar. Oğlunun ölümüne üzülmeyen ancak vârissiz kalma endişesine kapılan Prens Manfred, eşi Hippolita'dan ayrılıp, gelini olacak Isabella ile kendisi evlenmeye ve böylece soyunun devamını sağlamaya karar verir. Bunu öğrenen Isabella bir dehlize sığınır ve Theodore adlı köylü bir delikanlının yardımıyla kaçır. Theodore köylü kıyafetleri içinde olmasına karşın bir asil gibi hareket etmekte ve Manfred'in öldürttüğü Otranto şatosunun asıl hükümdarı Alfonso'ya şaşkıncu bir şekilde benzemektedir. Yaşanılanların ardından Otranto Şatosunda esrarengiz olaylar baş gösterir. Tablolardaki portreler konuşmaya ve ortalıklarda dolaşmaya başlar, şatoya düşen dev yıldırım binayı yerle bir eder. Romanın sonunda şatonun gerçek sahibi Alfonso'nun dev hayaleti belirir ve Theodore'un Alfonso'nun asıl vârisi olduğu söyleyerek

⁶¹ a.e., s.143.

gökyüzüne doğru yükselir. Theodore hükümdar olur, pişman olan Manfred ise yaptıklarını itiraf ederek manastıra çekilir.

Otranto Şatosu'nun kötü kahramanı Prens Manfred'in görünüşte kararlı, hükmedici ve inatçı tavırları, gizli tutmayı amaçladığı bilgilerin hizmetkârları tarafından aniden ortaya dökülmesi ve kendisinin buna hükmedemeyişi yüzünden sekteye uğrar. Efendi konumunda olan Manfred kendi çabasıyla hiçbir sonuca ulaşamaz, bir şeyler öğrenebilmek ve olayların gidişine yön verebilmek için hizmetkârlarına adeta boyun eğer. Aşağıda yer verdiğimiz bölüm bu durumu örneklemektedir:

“... açıkça söyle; Isabella'nın kalbi kimin için çarpıyor?’ ‘Peki, tarzınız bu demek ki, emin olmak için-ama sır saklayabilir misiniz? Ağzınızdan kaçırarak olursanız...’ ‘Kaçırmam, kaçırmam!’ diye haykırdı Manfred. ‘Yoo, ama yemin edin haşmetmâap.’⁶²

Manfred'in Isabella ve Theodore arasındaki ilişki hakkında bilgi edinebilmek için hizmetçi Bianca ile konuşurken sarf ettiği bu sözler efendi konumundakilerin çaresizliğini gözler önüne serer. Horace Walpole'un yarattığı Manfred karakteri ile gotiği sahte güce dönüştürür.⁶³

Ayrıca, *Frankenstein*'in canavarının yaratıcısına söylediği şu sözler:

“Dinle köle, daha önce seninle uzlaşmaya çalıştım, ama bu lütfuma layık olmadığını kanıtladın. Unutma ki güçlüyüm; kendini perişan sayıyorsun, ama istersem seni öyle sefil ederim ki üzerine doğan günden nefret edersin. Sen yaratıcısın, ama ben efendim; itaat et!”⁶⁴

⁶² Horace Walpole, *Otranto Şatosu*, çev. Kaan Çaydamalı, Banu Irmak, Kadıköy, Altıkırkbeş Yayın, 2002, s.114.

⁶³ Botting, a.g.e., s.51.

⁶⁴ Shelley, a.g.e., s.209.

ve *Dr. Jekyll ve Mr. Hyde*'da romanında her insanın içinde var olan iyi ve kötü kişiliği bilimsel çalışmaları neticesinde birbirinden ayırmayı ve ayrı bedenlerde varlıklarını sürdürmelerini amaçlayan ve bu amacını gerçekleştiren romanın baş karakteri Henry Jekyll'ın "*Elimdeki bu güç, kölesi olana kadar beni kışkırtmayı sürdürdü.*"⁶⁵ sözleri de tersyüz olmuş gotik güç ilişkisini örnekleemektedir.

Yukarıda farklı romanlardan alıntıladığımız bölümlerin de gösterdiği gibi her türden aşırılığın (excess) ifadesi olan gotik edebiyat anlatıda 'defamiliarization' yöntemine başvurur. Rus Biçimcileri'nin kullandıkları ve Türkçeye 'alışkanlığı kırma' şeklinde çevirebileceğimiz bu kavrama göre edebiyat eserinin yaptığı, gerçeği yansıtmak değil onu farklı bir ifade ile değişik bir biçimde algılatmaktır. 'Alışkanlığı kırmak' için sıklıkla ironik bir üslup benimsenir.⁶⁶

Gotik edebiyatın değişmeyen özelliklerinden biri de cinsel metaforlar taşımasıdır. Ahlakçılığın ve katı kuralların hüküm sürdüğü Victoria çağı gibi bir dönemde kaleme alınan *Dracula* romanında bile erotik olarak adlandırabileceğimiz pasajlar yer almaktadır. Mina'nın arkadaşı Lucy'nin vampirleştiği için nişanlısı Arthur tarafından kalbine kazık saplanarak öldürüldüğü bölüm bakire bir kızın ilk cinsel deneyimini çağrıştıracak şekilde betimlenmiştir:

"Arthur kazığın ucunu yüreğin üzerine yerleştirdi; ben bakarken, beyaz ette yaptığı girintiyi görebiliyordum. Sonra tüm gücüyle vurdu.

Tabuttaki Şey kıvrandı ve açık, kırmızı dudaklardan iğrenç, kanı donduran bir çığlık geldi. Beden titredi ve sarsıldı, vahşi şekiller yaratarak büküldü; keskin, beyaz dişler birbirine çarptı, ta ki dudaklar kesilene, ağız kırmızı bir köpükle sıvanana kadar. Ama Arthur hiç tereddüt etmedi. Titremeyen kolu kalkıp inerken, merhamet getiren kazığı gittikçe derine çakarken, yarılan kalpten kan fışkırdıkça, Thor figürüne benziyordu. ... Derken beden titreyip sarsılması azaldı, dişlerin birbirine çarpılması ve yüzün titremesi kesildi. Sonunda beden

⁶⁵ Robert Louis Stevenson, *Dr. Jekyll ve Mr. Hyde*, çev. Z.Gülümser Ağırer Çuhadar, İstanbul, Arion Yayınevi, 2002, s.81.

⁶⁶ Berna Moran, *Edebiyat Kuramları Ve Eleştiri*, İstanbul, Cem Yayınevi, 1991, s.162.

kıptırsız kaldı. ... Arthur'un alnından iri ter damlaları fişkıyordu ve nefesi kesik kesik geliyordu."⁶⁷

Ele aldığı konular itibarıyla gotik, "salt marazi ya da dehşet verici bir kaçış edebiyatı değildir, kişisel ve giderek sınıfsal sancuları fantastik imgelerle, metafizik yaklaşım ve savlarla ortaya koyan bir başka büyülü ayna'dır."⁶⁸

1.3.4. Şahıs Kadrosu

On sekizinci yüzyılın ikinci yarısında ilk örneğini veren gotik roman, yüzyılın sonuna dek Horace Walpole'un eserinde getirdiği karakter ve mekân şablonuna bağlı kalır.⁶⁹

Hayaletler, canavarlar, kötü ruhlar, cesetler, iskeletler, günahkâr aristokratlar, din adamları, güçsüz kadın kahramanlar, mal varlığı elinden alınmış vârisler ve haydutlar on sekizinci yüzyılda gotik romanın şahıs kadrosunu oluşturur.⁷⁰

1819 yılında John William Polidori tarafından yazılan *The Vampyr* (Vampir) adlı öykü ile bu kadroya gotik esintiler taşıyan ilk vampir figürü eklenir.⁷¹

Şüphesiz gotik edebiyat var olmadan önce de destanlar ve folklorik inanışlarda vampir figürü yer almıştır. Ancak, Polidori'nin, arkadaşı ve özel doktoru olduğu için yakından tanıdığı, ünlü İngiliz şair Lord Byron'u karikatürize ederek yarattığı ve "kokuşmuş gücün bir metaforu"⁷² olan Lord Ruthven adlı vampir ile batıl bir inancı çağrışım alanı zengin bir vampir imajına dönüştürme yolundaki ilk adım atılmış olur. Öykünün baş kahramanı zengin ve uçarı bir delikanlı olan Lord Ruthven'dir. Lord'un garip tavırları vardır. Bu tavırlar Aubrey adlı gencin ilgisini çeker ve çıkacağı Avrupa turunda Lord'un yanında yer almaya karar verir. Seyahatleri esnasında Yunanistan'da haydutlar tarafından ağır bir şekilde yaralanan Lord hayatını kaybeder. Ölmeden önce arkadaşı Aubrey'e bir konuda söz verir:

⁶⁷ Stoker, a.g.e., s.242-243.

⁶⁸ Scognamillo, *Dehşetin Kapıları*, s.40.

⁶⁹ Scognamillo, *Korkunun Sanatları*, s.48-49.

⁷⁰ Botting, a.g.e., s.2.

⁷¹ Scognamillo, *Dehşetin Kapıları*, s.88.

⁷² Davenport-Hines, a.g.e., s.293.

Her ne olursa olsun bir yıl süresince Aubrey, Lord'un ölümüne dair bildiklerini hiçbir şekilde hiçbir canlıya anlatmayacaktır.

Londra'ya döndüğünde Aubrey, Lord Ruthven'i canlı bir şekilde karşısında görünce şaşkına döner. Yaşadığı şokun etkisiyle hastalanır ve verdiği söz gereği bildiklerini açıklayamaması durumunun her geçen gün daha da ağırlaşmasına neden olur. Bu zaman zarfında, vampir Lord Ruthven ile Aubrey'in kızkardeşi arasında duygusal bir ilişki başlamıştır ve çift evlenme arifesindedir. Aubrey, ölüm döşeğindeyken konuşmama sözü verdiği bir yıllık süre dolar ve ölmeden hemen önce Lord'un gerçek kimliğini açıklar. Ne var ki geç kalmıştır. Lord Ruthven, Miss. Aubrey ile evlenmiş ve genç kız “*bir vampirin susuzluğunu gidermiştir.*”⁷³

Gotik etkiler taşıyan bu ilk vampir figüründen önce batı kültüründe vampirler intiharla ve Hıristiyanlığa yakışmayan eylemlerle bir tutulmuştur. İntihar, Hıristiyanlık ve paganizm karışımı ritüeller tarafından kabul edilebilir bir eylem olmadığı için intihar eden kişi kutsallıktan uzak sayılmış ve kutsallıktan uzak bir cenaze töreni ile yolların kesiştiği bir noktaya kalbine kazık çakılarak gömülmüştür. Gömmek için yolların kesiştiği bir noktanın seçilmesi, bu şekilde oluşan haç işaretinin şeytanın kötülük yapmasını önleyeceği varsayımdır. Kalbe kazık çakılması ise intihar eden kişiyi yeniden dirilişten uzak tutmaya yarayan bir araçtır.⁷⁴

Lord Ruthven örneğinin ardından gelişen süreçte giderek finansal sömürüyü ve gücün kötüye kullanımını temsil etmeye başlayan vampirler, ekonomik ve siyasal bozuklukların metaforu olurlar. Ayrıca resim başlığı altında ele aldığımız Fuseli'nin *The Nightmare* tablosunun erotik erkek şeytanından itibaren etkileyici ve vahşi cinsel çekicilikle bir tutulurlar.⁷⁵

Bu noktada Joseph Thomas Sheridan le Fanu (1814-1873) tarafından 1872 tarihinde kaleme alınan *Carmilla* adlı uzun öyküyü anmak gerekir. Öykünün

⁷³ John William Polidori, **The Vampyre**, (Çevrimiçi)
http://www.gutenberg.org/catalog/workd/readfile?fk_files=13423&pageno=17

⁷⁴ Davenport-Hines, **a.g.e.**, s.272-273.

⁷⁵ **a.e.**, s.284.

kahramanı bayan vampirin kurbanları ile ilişkisindeki lezbiyen çağrışımlar dikkat çekicidir.

Olaylar Avusturya'nın ıssız bir bölgesindeki şatosunda babası ve hizmetçileri ile beraber yaşamakta olan Laura'nın çevresinde geçer. Bir gün Laura'ların şatosunun yakınında atlı bir araba devrilir. Kazada yaralanan Carmilla adlı genç ve güzel bayan yolcu sağlığına kavuşması için şatoya getirilir. Öykünün sonunda kendini Carmilla olarak tanıtan kişinin, yıllar önce öldüğü sanılan Kontes Mircalla'nın vampirleşmiş hali olduğu anlaşılır. Mezarı açılarak kalbine kazık çakılan Mircalla'nın kafası da kesilir. Böylece, Laura vampirin saldırılarından kurtulur.

Vampir Carmilla'nın kurbanı Laura ile ilişkisindeki cinsel imalar aşağıda alıntıladığımız bölümde de görülebileceği gibi açıktır:

“Güzel kollarını boynuma dolar, beni kendine çeker, yanağımı yanağıma dayayarak kulağımın dibinde hissettiğim dudakları ile mırıldanırdı. ... beni titreyen bedenine daha sıkı yaslayarak yaklaştırır, dudakları ile yanağıma yumuşak öpücükler kondururdu.”⁷⁶

“‘Daha önce hiç kimseye âşık olmadım ve olmayacağım’ diye fısıldadı; o kişi sen olmadığın müddetçe.

Ay ışığında ne kadar güzel görünüyordu.”⁷⁷

Finansal sömürüyü temsil eden vampirlerin en tipik örneklerinden biri ise Dracula'dır. Daha önce de gördüğümüz gibi yazar Bram Stoker, *“güncelliğini yitirmeyen, her çağa uygun, her kültürde var olan, giderek kitle kültürlerinde yerini bulan, bulabilen bir çeşit evrensel vampir imgesi”⁷⁸* yarattığı romanı ile burjuvazinin feodalizm ve tekelci kapitalizm karşısındaki korkularını simgeleştirir.

⁷⁶ J.Sheridan LeFanu, **Carmilla**, (Çevrimiçi)
http://www.sff.net/people/DoyleMacDonald/l_carmil.htm

⁷⁷ **a.e.**

⁷⁸ Scognamillo, **Dehşetin Kapıları**, s.86.

Vampirlerin dışında gotik edebiyatın şahıs kadrosunda insanlığı etkileyen çalışmaları ile bilim adamları; suçlular; psikolojileri bozuk, tuhaf davranışlar sergileyen bireyler; ikiyüzlülüğe ve kötülüğe gönderme yapan canavar eş kimlikler yer alır.

Frankenstein'in canavarı ve *Dr. Jekyll ve Mr. Hyde* romanında Mr. Hyde, zihinlerde insan kimliğinin bütünlüğüne yönelik soru işaretlerinin oluştuğu on dokuzuncu yüzyıl sonu ve yirminci yüzyıl başında gotik yazının ana karakterlerinden birini oluşturan canavar eş kimliklere örnek teşkil etmektedir. Bu dönem gotiğinde insan-hayvan, kadın-erkek, medenî-ilkel arasında kalan ve kimliği net olarak tanımlanamayan insan-canavarlar ile karşılaşırız. Empirik bir bilginin psişik durumlar oluşturmak üzere kullanılması modern çağda yaygındır. Bu durum, Darwin'in teorileri ile bağlantılıdır. Darwin, 1859'da yayımladığı *Türlerin Kökeni* (*The Origin of Species*) adlı çalışması ile insan kimliğinin kutsal bir birliği ifade ettiğine dair inancı sarsar. Evrim teorisinde insan vücudu ilahî bir bütünlük ve yücelik taşımaz. Tarihî süreç boyunca başkalaşım geçiren birçok hayvanın özelliklerini taşıyan insan, sadece çevre şartlarına en iyi uyum gösteren ve bu yüzden varlığını sürdüren bir 'türdür'. İnsan, ilahî bir kudretin tasarısı olmadığına ve adeta şans eseri ortaya çıktığına göre yeniden ve her an insan dışı bir bedene dönüşme ihtimalini taşımaktadır. Evrim teorisi uygar olan ile vahşî olan arasında kaçınılmaz bağlar olduğunu düşündürür.

Bu yaklaşımın ilk örneklerinden biri Robert Louis Stevenson'un Freud'un çalışmalarını önceleyen, 'ben'i tanımaya ve tanımlamaya yönelik eseri *Dr. Jekyll ve Mr. Hyde*'dir (1886).

Romanın kahramanı Henry Jekyll, tıp ve hukuk alanlarında uzman entelektüel bir kişidir. İnsan karakterinin ikiye ayrılabilen iyi ve kötü yanları uzun süre zihnini meşgul eden Dr. Jekyll, yaptığı kimyasal deneyler neticesinde bir iksir geliştirir. İksiri içtikten sonra Dr. Jekyll'in seçkin ruhu ve bedeni saldırgan ve vahşî bir kimse olan Edward Hyde'a dönüşmektedir. Dr. Jekyll'in bilinçaltını temsil eden Edward Hyde sahip olduğu etkiyi arttırdıkça Dr. Jekyll gayriihtiyarî bir şekilde Edward

Hyde'a dönüşmeye başlar. Olmadık anlarda ortaya çıkan Hyde vahşî bir cinayet işler. Bu durum Dr. Jekyll'ı son derece rahatsız etse de önüne geçilmez bir hızla ilerleyen olayları durduramaz. Romanın sonunda Edward Hyde'a dönüşmeyi engellemeyi başaramayacağını anlayan Dr. Jekyll bozulan düzeni yeniden kurmak için geriye kalan tek yolu seçer ve yaşamını kendi elleriyle sonlandırır.

Dr. Jekyll, romanda uygar ve vahşî olan arasında bir birliktelik ilişkisi olduğunu ve insanın bölünmüş 'benler'den oluştuğuna dair inancını şu sözlerle açıklar:

“İnsan aslında tek bir varlık değil, içinde iki ayrı kişilik barındıran bir varlıktır. İki diyorum çünkü sahip olduğum bilgi daha fazlasını açıklamıyor. Başkalarının beni açacağı, aynı çizgi üzerinde benim bu fikrimi çürütecekleri ve sonunda insanın içinde çeşit çeşit uygunsuz ve bağımsız kişilikler yaşatan tek başına bir devlet olduğunu ortaya çıkaracağı fikrini ortaya atmaktan çekinmiyorum. Ben kendi adıma kişiliğim nedeniyle, yalnızca bir yönde, tek bir yönde yanılmadan ilerledim. Bu ahlakî yöndü ve kendi benliğimde, insanın ezeli çift kişiliğini görmeyi öğrendim... Bu iki yönün birbirinden ayrılması fikrinden harika bir rüyaymışçasına zevk almaya başladım Kendi kendime, eğer her biri ayrı bedenlerde yaşatılabilirse, insan bu dayanılmaz durumdan kurtulur, kötü olan dürüst olanın istekleri ve vicdan azabından kurtulmuş olarak kendi yoluna gider ve dürüst olan da kötü ikizinin neden olduğu utanç ve pişmanlığa daha fazla maruz kalmadan, zevk aldığı iyi işleri yaparak, azimle ve güvenle istediği yolda yürüyebilir, dedim. Bu aykırı iki kardeşin birlikte bulunması insanoğlu için bir lanetti çünkü bilincin acılar içinde kıvranan rahminde bu tam zıt ikizler durmadan savaşacaklardı.”⁷⁹

Laneti kendi içinde taşıyan insanoğlu, şeytana olan inancını kaybetmesinin ardından kabahatlerini onun kışkırtması ile açıklayamaz. Modern insan özgür iradeye sahip bireydir, dolayısıyla kendi eylemlerinin bütün ağırlığını taşımaktadır. Bu fikri değişim, gotik yazına yeni bir nitelik kazandırır. Doğaüstü özellikleri olan hortlaklar,

⁷⁹ Stevenson, a.g.e., s.76-77.

şeytanlar, vampirler, her tür ikiliğin temsilcisi olan canavar eş kimlikler dışında yeni bir gotik karakter ortaya çıkar: Suçlu.⁸⁰

Çoğunlukla seri katil olarak formüle edilen suçlu karakterinin değişmeyen nitelikleri vardır:

“Filmlerde ve romanlarda, seri katiller modern bireylerin her birinde mevcut olduğu varsayılan kötü ikiliğin amblemi halini aldı: Seri katiller bütün içsel endişelerin somut biçimi, çağın suçu ve başkaldırılarıdır (...) Yirminci yüzyılda seri katillerin anormalliği çoğunlukla cinsel sapkınlıkla bir tutulmuştur.

„81

Gotik, bir toplumun sadece baskılanan eğilimlerini açığa çıkarmaz. Kötü olarak etiketlenmiş ‘özneler’ yani ‘öteki’ de gotik kurgunun içinde kendine yer bulur.⁸² On dokuzuncu yüzyılın son yarısından itibaren ‘öteki’nin en önemli temsilcisi aykırı seksüel tercihleri olan karakterlerdir. Robin Wood, insanların belirlenmiş kimlikleri üstlenmek durumunda olduğunu ve bu durumu kabul etmeyenlerin toplum tarafından dışlanacağını, tercihlerinin denetleneceğini belirtir.⁸³ Gotik dışlanan bu özneleri şahıs kadrosuna katarak toplumsal bir amaca da hizmet eder: Bu özneler gotik söyleme yaslanan bir kitle hareketi sonucunda toplum nezdinde kabul görmeye başlayabilirler. İngiltere’de Victoria döneminde yaşananlar bu bakımdan dikkat çekicidir.

Kraliçe Victoria’nın 1837’de tahta çıkmasıyla başlayan Victoria çağı 1901’e kadar sürer. Victoria dönemi burjuvazinin İngiltere’ye tümüyle egemen olduğu; her türlü cinsel imanın yasaklandığı; kadın bacağına çağrıştırdığı gerekçesiyle piyano ayaklarının pahalı kumaştan yapılmış kılıflarla kaplandığı; kadınların ev işi yapan, çocuk büyüten, cinsel arzularını asla açığa vurmeyen, hatta ve hatta cinsel arzu bile duymayan kimseler olması gerektiğinin ifadesi olan “evdeki melekler” “angel in the house” tamlamasıyla yüceltildiği; bu tamlamanın dışına çıkan kadınların ‘canavar’

⁸⁰ Punter, Byron, **a.g.e.**, s.22.

⁸¹ Davenport-Hines, **a.g.e.**, s.370.

⁸² Hurley, **a.g.e.**, s.198.

⁸³ **a.e.**

olarak adlandırıldığı; eşcinselliğin söz konusu bile edilemeyeceği bir zaman dilimidir.⁸⁴

Bu dönemde yazılmış gotik eserlere göz attığımızda eşcinsel karakterlerin açıkça öne çıkarıldığını görürüz. 1872 tarihli *Carmilla* romanında baş karakter, kurban olarak genç kızları seçen Carmilla adlı lezbiyen bir dişi vampirdir. 1886 tarihli *Dr. Jekyll ve Mr Hyde* romanında Mr. Hyde'ın kişiliğinde sembolleşmiş unsurlardan biri de homoseksüelliktir. Günümüzde İngiltere'nin, eşcinsel evliliklerine hak tanıyan yasal düzenlemeleri kabul etmiş birkaç ülkeden biri olduğunu düşündüğümüzde, gotik edebiyatın eşcinselliği görünür kılarak toplum nezdinde kabul edilmesi noktasında ilk dayanak noktalarından birini oluşturduğunu, bu durumu sadece gotik imalara dayandırarak açıklamanın anlamsız olacağını belirterek, söyleyebiliriz.

Görüldüğü gibi yirminci yüzyılda gotik kahramanlar tutkularının aşırılığı yüzünden yıkıma uğrayan, dışlanan, kötü olarak etiketlenen karakterler değildir. Okur, artık eskisi gibi iğrenç ve toplum dışı bulmadığı kahramanla adeta özdeşim kurar. Hatta korku güldürüsü tarzında bir çizgi roman olan ve gördüğü ilgi neticesinde sinema ve dizi filme çekilen, bilgisayar oyunları yapılan *Addams Family* (Addams Ailesi) örneğinde olduğu gibi, gotik karakterlerle bir arada bir yaşam sürer ve onlarla dalga geçerek kendini eğlendirir.

Bunun da ötesinde, *Addams Family* örneğinden de anlaşılacağı gibi, yirminci yüzyılda gotik karakterler kitle tüketimi için bir araç halini alır. Kitle tüketimine yönelik gotiğin en tutarlı alt türü vampirliktir. Daha önceki dönemlerde kalbine kazık çakılarak dünyamızdan uzaklaştırılmaya çalışılan vampirler dükkânlara, barlara ve diğer iş alanlarına mâlî destek sağlarlar. Örneğin, 1995 yılında New York'ta kurulan Sabretooth Şirketi değişik renkte kontak lensler, dişetine yapıştırılabilecek köpek dişleri gibi çeşitlerini artırabileceğimiz vampir aksesuarları pazarlamakta, bir dergi çıkarmakta ve böylelikle pazar piyasasında yerini almaktadır.⁸⁵

⁸⁴ Urgan, **a.g.e.**, C.III, s.191.

⁸⁵ Davenport-Hines, **a.g.e.**, s.415.

Son olarak, yirminci yüzyıl gotiğinde sadece geçmişe ait olan, geçmiş zamanların lanetini taşıyan gotik karakterler yer almaz. Freud'un kuramlarının etkisiyle çocukluk deneyimlerinin şekillendirdiği gotik karakterde geçmiş, bugün, gelecek iç içedir.⁸⁶

1.3.5. Mekân

Tezimizin “Mimaride Gotik” başlıklı bölümünde, gotiğin bir sanat akımı olarak ilk kez mimari bir üslubu ifade etmek için kullanıldığını belirtmiştik. Gotiğin edebiyatta bir tür olarak ortaya çıkışı gotik mimariye ilgi duyan yazarlar vasıtasıyla gerçekleşir. Anlatıları ile okurlarında korku ve dehşet duygusu uyandırmayı ilke edinen yazarlar, ihtiyaç duydukları ürkütücü atmosferi güce yönelik çağrışımları olan, feodal gücün ve hurafelerin hüküm sürdüğü bir çağın izlerini taşıyan, görkemli formlu gotik yapılarda bulurlar. Mimariye ve mekânlara dayalı ürpertici atmosfer türün geleneksel alt yapısını oluşturur.

Gotik edebiyatta mekân işlevsel özelliğe sahiptir. Mekân unsuru, olayların geçtiği çevreyi tanıtmının ötesinde roman kahramanlarının hal ve hareketlerini etkilemek, mimari elemanları kullanarak korkutucu bir atmosfer yaratmak, gerçekleşecek olayların habercisi olmak amacına hizmet eder. Mekân, sadece anlatı ve anlatıyı oluşturan öğeler açısından değil okur açısından da işlevseldir. Öykünün geçtiği mekânın ürkütücülüğü okurun düşünce dünyasını harekete geçirir ve o yönde bir beklenti içine girmesine neden olur.

Büyük şatolar, tuhaf ve ıssız dehlizler, yeraltı geçitleri, kimsenin yaşamadığı sanılan ancak hayaletlerle dolu odalar, medeniyetten uzak eski malikâneler, loş salonlar, gizli geçitler öykünün daha gizemli olmasına, korkutucu öğelerinin ön plana çıkmasına zemin hazırlar. İlk dönem gotik edebiyat okurlarını heyecanlandırmak, etkilemek ve dehşete düşürmek için kabul edilen, kullanılan bir mimari tarzın mekânlarını kendi melodramatik kurgularının bir dekoru olarak kullanır.⁸⁷ Aşağıda

⁸⁶ Steven Bruhm, “The Contemporary Gothic: Why We Need It”, **The Cambridge Companion To Gothic Fiction**, Ed. By. Jerold E.Hogle, United Kingdom, Cambridge University Press, 2002, s.267.

⁸⁷ Scognamillo, **Korkunun Sanatları**, s.150.

Otranto Şatosu'ndan alıntıladığımız bölümde hükümdar Manfred'den kaçmaya çalışan Isabella'yı ve onun macerasını okuyan okurları korkuya salan gotik mimari özellikleri taşıyan şatonun özellikleridir:

“Şatonun dipteki kısmı karmakarışık tonozlu geçitlerle kaplanmıştı; ve çok fazla korkmuş olan biri için geçide açılan kapıyı bulmak hiç de kolay değildi. Bu yer altı bölgesinin tamamında korkunç bir sessizlik hüküm sürüyordu, yalnızca ara sıra Isabella'nın geçtiği kapılardan biri rüzgârın esmesiyle sallanıyor ve paslı menteşelerden gelen kulak tırmalayan ses uzun ve karanlık labirentte yankılanıyordu. En ufak bir çatırtı bile onu korkuya boğmaya yetiyordu...”⁸⁸

Gotik edebiyatta mekân unsurundan bahsederken, Amerikan Gotiğinin önemli temsilcilerinden olan Edgar Allan Poe'nun (1809-1849) *The Fall of The House of Usher* (Usher Evi'nin Çöküşü) adlı öyküsünü anmak gerekir. Öyküde mimari yapılar ile gotik edebiyat arasındaki ilişki net bir biçimde kurulmuştur. Öykünün kahramanı, görünüşüyle sahiplerinin ruh durumlarının birbirine kusursuzca uyduğu, aileyle evi aynı isimde birleştiren ürpertici atmosfere sahip eski bir evdir. İlk dönem gotik eserlerde şato sıklıkla karşımıza çıkan bir gotik mekânken sonraki çalışmalarda yerini korku ve kaygıların yeni merkezi olan eski evlere bırakmıştır.⁸⁹

Öykü, anlatıcının uzun zamandır görmediği arkadaşı Roderick Usher'dan bir mektup almasıyla başlar. Mektubunda aileden gelen kalıtsal bir hastalığın pençesinde olduğunu açıklayan Roderick Usher arkadaşını görerek moral bulmayı umduğunu ifade eder. Anlatıcı garip bulmakla beraber bu ricayı kırmaz ve Usher evine doğru yola çıkar.

Usher'ların evi sadece bir yerleşim merkezi değil gotik-mekân kurgusundan hareketle içinde yaşayanlara hükmeden etkileyici atmosfere sahip bir binadır.

⁸⁸ Walpole, **a.g.e.**, s.42.

⁸⁹ Botting, **a.g.e.**, s.3.

“İçinde oturduğu ve yıllardır dışına çıkmadığı bu mekâna ve gücünden burada tekrarlayamayacağı kadar üstü kapalı bir şekilde bahsettiği bir etkiye ilişkin birtakım batıl inançları vardı. Bu etkiyi, aile konağının biçim ve yapısındaki bazı tuhaflıkların yarattığını, uzun süren acılar sonunda bu etkiyi ruhunda hissettiğini söyledi. O gri duvarların ve kulelerin ve hepsinin içine baktıkları o karanlık gölün fiziksel varlığının, kendi varoluşunun tinsel yönünde yarattığı bir etkiydi bu.”⁹⁰

Anlatıcı da eve vardığında ortamın etkisiyle ürktüğünü ve kederlendiğini ifade eder:

“Kasvetli, karanlık, sessiz bir sonbahar gününü, iç karartıcı bir arazide at sırtında geçirmiştim. Gökteki bulutların alçaklığı boğucuydu. Sonunda, akşamın gölgeleri uzarken, karşıma hüznü görünümlü Usher Evi belirdi. Nedendir bilmiyorum-ama binayı görür görmez ruhuma dayanılmaz bir keder çöktü. (...) Önümde uzanan manzaraya –eve ve arazinin sade ayrıntılarına-çıplak duvarlara-gözleri andıran boş pencerele-yer yer bitmiş bataklık otlarına-beyaz gövdeli, çürümüş birkaç ağaca bakarken ruhumda öyle bir sıkıntı vardı ki bunu sadece afyon kullananların düşlerinden uyandıkları sonra-gündelik yaşama acı bir şekilde döndüklerinde-maske korkunç bir şekilde indiğinde hissettikleriyle kıyaslayabilirim.”⁹¹

“Kendimi içinde bulduğum oda oldukça geniş ve yüksek tavanlıydı. Pencerele öylesine ince uzun ve etkileyiciydiler, siyah meşe döşemeden öyle yüksekteydiler ki erişilmez görünüyorlardı. Parmaklı camlardan kızıl bir ışık giriyor ve odadaki belli başlı nesnelere ancak aydınlatıyor, odanın ya da kubbeli, oymalı tavanın uzak köşelerini karanlıkta bırakıyordu. Duvarlar koyu renk kumaşlarla kaplıydı. Sayıları epeyce fazla olan mobilyalar rahatlık verici olmaktan uzak, antika ve eskiydi. Ortalığa çok sayıda kitap ve müzik aleti saçılmıştı ama bunlar da odayı canlandırmaya yetmiyordu. Kederli bir ortamda bulunduğumu hissettim.”⁹²

⁹⁰ Edgar Allan Poe, **Seçme Hikayeler**, yay. haz. Ahmet Öz, İstanbul, İthaki Yayınları, 2002, s.78-79.

⁹¹ a.e., s.71-72.

⁹² a.e., s.76.

Bu ortamda yaşamını sürdüren Roderick Usher gerek kendi rahatsızlığı, gerek uzun zamandır hasta olduğunu açıkladığı kız kardeşi Lady Madeline'nin ölümcül durumu dolayısıyla oldukça kederlidir. Anlatıcı eve varduktan kısa bir zaman sonra beklenen olay gerçekleşir ve Madeline hayatını kaybeder. Roderick, gömülmeden önce kardeşini binanın içindeki bir yeraltı mezarında saklamaya karar verir. Aslında Madeline ölmemiş, kataleptik bir trans durumuna geçen genç kız diri diri mezara kapatılmıştır.

Öykünün finalinde, tabuttan çıkmayı başaran Madeline kardeşinin yanına gelir. Bu korkunç manzara karşısında dehşete kapılan Roderick, üstüne yığılan Madeline ile birlikte can verir. Gördükleri karşısında çok korkan anlatıcı ise kendini dışarı atarak kaçmaya başlar. Geriye dönüp baktığında evin cephesinde zaten var olan zikzak biçimli bir çatlağın daha da genişlediğini ve ikiye ayrılan Usher Evi'nin çöktüğünü görür. Öykünün kahramanları hayatlarını kaybedince onları simgeleyen gotik bina da yıkılmıştır.

Günümüzde gotik mimari tarzının benimsenmemesi mekân–gotik ilişkisinin zedelendiği anlamına gelmez. Sadece korku uyandıran mekânlar değişmiş; şatolar ve kulelerin yerini caddeler, kenar mahalleler, büyük kentlerin arka sokakları, metrolar, uyuşturucu merkezleri almıştır.⁹³

1.3.6. Gotik Edebiyatın Kaynakları

Tezimizin “Gotik’e Genel Bir Bakış” ve “Edebiyatta Gotik” başlıklı bölümlerinde, gotik sözcüğünün bir kavim olan Gotları değil Ortaçağ’a ait birçok şeyi niteleyen bir terim olduğunu ve klasisizmin egemen olduğu bir çağda Aydınlanma Hareketine duyulan tepkinin bir neticesi olarak kendini gotik olarak tanımlayan bir edebiyat akımının ortaya çıktığını belirtmiştik. Ancak, sosyolojik ve tarihsel arka planın ötesinde gotik türün ortaya çıkışı, roman türüne getirdiği yenilikler bakımından da dikkat çekicidir. Her çağın kendine özgü bir mimari anlayışı olmasına karşın roman modernitenin bir ürünüdür. Dolayısıyla, geçmişe

⁹³ Punter, Byron, **a.g.e.**, s.21-22.

dönerek ortaçağ anlatılarından beslenen ve kendini “*klasik ve modern iki roman türünü bir potada buluşturma girişimi*”⁹⁴ sözleri ile tanımlayan bir edebiyat akımının ortaya çıkışı yadırgatıcıdır.⁹⁵

Burada ses benzerliğinin yapabileceği yanlış bir çağrışımın önüne geçmek isteriz. Her ne kadar “romance” sözcüğü Türkçedeki “roman” sözcüğünü karşılar gibi görünse de romance’ları yani ortaçağ anlatılarını tanımlamaktadır. Roman (novel) ise kökü itibarıyla yeni’den (new) gelen ve romance’dan başkalığı belirten bir sözcüktür. Kendini romance’ların karşısında konumlandırın ve yeniliğini ‘gerçekçi’ bir bakış açısına sahip olmasından alan roman (novel) türünün düşgücünün tüm olanaklarından faydalanan, doğaüstüne yönelen özgür ve coşkulu bir yazım tarzını benimsenmesi önemlidir.

İlk gotik roman olan *The Castle of Otranto*’nun yayımlanmasından önce ortaçağ anlatılarının farklı bir bakış açısıyla yeniden değerlendirilmesi gerektiğini savunan iki önemli inceleme çalışması yayımlanmıştır. Walpole’un eseri, Thomas Warton’ın *Observations on the Faerie Oueene of Spenser* (1754) ve Richard Hurd’ün *Letters on Chivalry and Romance* (1762) adlı çalışmalarının takipçisidir.⁹⁶ Thomas Warton ve Richard Hurd’e göre “Karanlık Çağ” olarak tanımlanan Ortaçağ, en çok da bu “karanlığı” sebebiyle, hayalgücünü zenginleştiren bir dönemdir. Modernite ise her şeyi akılla temellendirerek insan zihninin sanatsal yaratıcılığı besleyen bu damarını adeta kurutmaktadır.

Bu sebeple, gotik edebiyat modern romanda yadsınan Ortaçağ romanslarının özelliklerini yeniden içine alarak gün ışığına çıkarır. 1066 Norman istilası ile başlayıp Rönesans’a kadar süren ve İngiliz edebiyatı tarihinde Orta İngilizce Dönemi olarak adlandırılan bir dönemin ürünü olan romance’lar gotik edebiyatın kaynaklarındadır. Çoğu metrical romance’lar Fransızcadan yapılmış çevirilerdir. “Minstrel” denilen gezgin ozanların söylediği bu şiirlerin büyük bir kısmının kaydedilmedikleri için kaybolduğu varsayılabilir. Gerçeklerden kopuk bir düş

⁹⁴ Walpole, **a.g.e.**, s.27.

⁹⁵ Özkaracalar, **a.g.e.**, s.9.

⁹⁶ Clery, **a.g.e.**, s.25.

dünyasını ele alan, doğaüstü olayların ve gizemli kişilerin rol oynadığı, Ortaçağ'ın gizemli havasında geçen bu serüvenlerde işlenen başlıca konu serüven ve aşktır.⁹⁷

Günümüze ulaşan romance'lardan biri olan *Sir Gawain And The Green Knight* (Sir Gawain ve Yeşilli Şövalye) korkunç ve kasvetli orman, büyük ve görkemli şato, bu şatoda yaşayan doğaüstü güçlere sahip Yeşilli Şövalye gibi figürleri ile daha sonra gotik romanlarda sıkça karşılaşacağımız özellikleri içinde barındırır.

Gotik akımın temelleriyle köklerini romance'lar dışında başka kaynaklardan da çıkarabiliriz. Bu akımın temelinde en eski kaynaklar olarak mitoloji, destanlar ve masallar yer alır. İlk yazılı şekli 1000 yılına ait olan İngiliz destanı *Beowulf*'ta kahraman Beowulf, doğaüstü özelliklere sahip korkunç ve dehşet verici canavarlarla mücadele eder. Bütünüyle doğaüstüne dayanan mitoloji dışında masallarda da gotik unsurlara rastlanır: *Binbir Gece Masalları*'nda yer alan cinler, periler; *Rapunzel* masalında Rapunzel'in hapsedildiği kule ve onu kuleye hapseden kötü kalpli cadı; *Kırmızı Başlıklı Kız* masalındaki kuytu ormanlar; kâtil, sadist ve fetişist derebeyi Mavi Sakal'ın gotik eserlerde sıkça karşılaştığımız ürkütücü atmosfere sahip şatosu, masallarda karşılaştığımız gotik unsurlardan sadece birkaçıdır.

Bazı kaynaklara göre ise gotik öykü ve romanlarının kaynağı 'Mezarlık Şairleri' (Graveyard Poets) denilen bir grup şairdir. 1720'lerde ortaya çıkan ve 1740'larda yaygınlaşan mezarlık şairleri "öbür dünyanın karanlık ve cezalandırıcı hayatını, aklın sınırını zorlayarak iletmeye çalışan insanlardır."⁹⁸ Akıl yerine insanın duygularına ağırlık veren mezarlık şairlerinin şiirlerinde harabeler, mezarlıklar, ölümler ve hayaletler gibi gotik unsurlara sıkça rastlanır. En önemli temsilcileri Edward Young, Robert Blair ve James Hervey olan bu şairler, tıpkı gotik yazarların yapmış olduğu gibi Aydınlanma Çağı'nın her şeyi akılla temellendiren katı tutumuna karşı çıkmışlardır.⁹⁹

⁹⁷ Mina Urgan, *İngiliz Edebiyatı Tarihi*, C.I, İstanbul, Altın Kitaplar Yayınevi, 1986, s.55-56.

⁹⁸ İbrahim Yıldırım, "Korku Temrinleri", *Kitap-lık*, sayı 66, kasım 2003, s.54.

⁹⁹ Botting, *a.g.e.*, s.32.

İKİNCİ BÖLÜM

2. TÜRK EDEBİYATINDA GOTİK

2.1. TÜRK EDEBİYATINDA GOTİK TÜRÜNÜN ORTAYA ÇIKIŞINI GECİKTİREN NEDENLER

Tezimizin birinci bölümünde ele aldığımız gibi gotik edebiyat cadılar, cinler, periler, hortlaklar, vampirler gibi doğaüstü yaratıklardan ve rasyonel-irrasyonel çatışmasının ortaya konulmasında etkili bir araç olan spiritüalizm gibi akımlardan beslenerek okurda korku hissi uyandıran; olayları, olguları ve bastırılmış ruh hallerini biçimini dönüştürerek açığa vuran edebî bir türdür. Batı edebiyatına on sekizinci yüzyılda İngiliz gotik romanlarıyla yerleşen tür, bu kültürde edebî saha ile sınırlandırılmayacak bir gelişim göstermiş ve pazar piyasasınca bir meta haline getirilerek kullanılması korku endüstrisini doğurmuştur. Gotik sinema başta olmak üzere moda, müzik gibi çeşitli sektörler içinde kendine yeni aktarım kanalları edinerek varlığını sürdürmüştür.

Anglo-Sakson kültürdeki bu geniş yelpazeye karşın tür Türk kültüründe oldukça farklı bir serüven geçirmiştir. Ömer Türkeş'in "*Korkuyu Çok Sevdik Ama Az Ürettik*" başlıklı yazısında ifade ettiği gibi¹⁰⁰ türün beslendiği ana kaynak olan doğaüstü yaratıklar ve mistik inançlar Anadolu ve İslam kültüründe de var olmakla birlikte bu unsurlar zihinlerimizde dilden dile aktarılan cin, peri hikâyeleri olarak kalmış ve Batıdaki anlamıyla bir gotik edebiyat doğurmamıştır.

Her ne kadar Giovanni Scognamillo, korkuların uyuğu olmamasından hareketle, gotik eserler oluşturmak için Anglo-Sakson kültürden gelmenin şart olmadığını iddia etse de¹⁰¹ kanımızca bu durum gotik eserlerin meydana getirilebilmesi için belli bir kültürel yapının gerekli olduğunu ortaya koymuştur. Aşağıda, türün ortaya çıktığı yıllar içerisinde Batı kültüründeki ve Türk kültüründeki toplumsal yapı, bu yapının oluşumunda etkili olan dinî inançlar ve edebiyat özelinde

¹⁰⁰ Ömer Türkeş, "Korkuyu Çok Sevdik Ama Az Ürettik", **Radikal**, (Çevrimiçi) http://radikal.com.tr/ek_haber.php?ek=tkp&haberno=4558, 18.11.2005.

¹⁰¹ Giovanni Scognamillo, **Korkunun Sanatları**, İstanbul, İnkılâp Kitabevi, 1996, s.47.

ele aldığımızda karşımıza çıkan sanatsal kabuller karşılaştırmalı olarak incelenerek Türk edebiyatında gotiğin ortaya çıkışını geciktiren nedenlerin neler olduğu sorusuna yanıt aranmıştır.

2.1.1. Dinî İnançlar

Hıristiyanlık ve bu inancın doğaüstü yaratıklar, şeytan ve kötülük inancını ele alış noktasında İslam çizgiden farklı olan yaklaşımları ve Hıristiyanlıkta var olan ve korkuyu sürekli diri tutan ‘İlk Günah’ inancı gotik edebiyatın bu kültürün ürünü olmasında en önemli paya sahip unsurlardandır. Hıristiyan inancında insan doğuştan iyi, yüce ve günahsız bir varlık değildir. Hz. Âdem yasak ağacın meyvesinden yiyerek sadece kendini değil tüm insanlığı günaha sokmuş, işlediği bu ‘İlk Günah’ nedeniyle insan doğası hasar görmüş, kutsal varlığı adeta kirli bir kılıfla örtülmüştür. Kitab-ı Mukaddes’in birçok yerinde olduğu gibi Romalılara Mektup bölümünde de “*Bir tek insan yüzünden günah nasıl dünyaya girdiyse, günah yüzünden de ölüm dünyaya girdi. Böylece bütün insanları ölüm sardı. Çünkü tümü günah işledi.*”¹⁰² sözleri ile tüm insanlığın günahkâr olduğuna yönelik anlayış vurgulanmıştır. Kilise babası Augustinus’un “*O halde kötülük içinde ana karnına düştüysem ve annem de beni günahlarımla karnımda beslediysen Tanrım, ben sana bunu soruyorum, senin hizmetkârın olan ben, Efendi, nerede ve ne zaman masumdum?*”¹⁰³ sorusunda da insanın doğduğu andan itibaren, şahsî hiçbir günah işlememiş bile olsa masum olmadığı kabulü açıkça kendini göstermiştir.

Yeni doğan bebeklerin vaftiz edilmelerinin sebebi de budur. Bilindiği gibi vaftiz, “*yeni bir inanca girmek, iman tazelemek, bir günahı arınmak, herhangi bir dinsel davranışa ya da âyine hazırlanmak ve benzeri nedenlerle ya tamamıyla suya dalmak ya da vücudun yalnız belirli kısımlarını yıkamak suretiyle yapılan âyin; Hıristiyanlıkta bir kişinin kiliseye kabulünü sağlayan sakrament*”tir.¹⁰⁴ Hıristiyan inancına bağlı olan kimseler her insanın doğduğu andan itibaren içinde taşıdığı ‘kir’den ancak Hz. İsa’nın, Tanrı’nın affedici lütfuna erişebilmek için insanlık adına

¹⁰² İncil, Romalılara Mektup: Günahın Sonucu; Tanrı’nın Armağanı.

¹⁰³ Betül Çotuksöken, Saffet Babür, **Ortaçağ’da Felsefe**, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 1993, s.63.

¹⁰⁴ Şinasi Gündüz, **Din Ve İnanç Sözlüğü**, Ankara, Vadi Yayınları, 1998, s.379.

açtığı ve ilk adımı vaftiz ile atılan dönüş yolunu takip ederek arınabileceklerine inanırlar.¹⁰⁵

Kuran-ı Kerim ise ortak sorumluluk fikrini aşağıda alıntıladığımız ayetlerde de görülebileceği gibi kesin bir ifade ile reddetmiştir:

“164. Allah her şeyin Rabbi iken ben O’ndan başka bir Rab mi arayacağım! Herkesin kazanacağı yalnız kendisine aittir. Hiçbir suçlu başkasının suçunu yüklenmez. Sonunda dönüşünüz Rabbinizedir ve O, hakkında anlaşmazlığa düştüğünüz gerçeği size haber verecektir.”¹⁰⁶

“15. Kim doğru yolu seçerse kendi iyiliği için seçmiştir, kim de saparsa kendi zararına sapmış olur. Hiç kimse başkasının günah yükünü üstüne almaz. Biz bir Resûl göndermedikçe azap edecek değiliz.”¹⁰⁷

“7. Eğer inkâr ederseniz bilesiniz ki Allah’ın size ihtiyacı yoktur; ama O, kullarının nankörlüğüne razı olmaz, şükrederseniz bu tutumunuzdan memnun olur. Hiç kimse başkasının günah yükünü üstüne almaz; sonunda dönüşünüz Rabbinize olacak, ardından O, neler yapıp ettiğinizi size bildirecektir. O, kalplerin derinliklerini bilmektedir.”¹⁰⁸

“21. İman eden, soylarından gelenlerin de aynı iman ile kendilerini izledikleri kimselerin yanlarına bu zürriyetlerini katacağız; bununla birlikte kendi amellerinden de bir şey eksiltmeyeceğiz. Herkes kendi yapıp ettiğinin hesabı karşılığında bir rehindir.”¹⁰⁹

“36-37. Yoksa Mûsâ’nın ve ahde vefa örneği İbrâhim’in sahifelerinde bulunan şu hususlardan haberi yok mu? 38. Hiçbir günah sahibi başkasının günahını taşımaz.”¹¹⁰

¹⁰⁵ Ekrem Sarıkçıoğlu, **Dinler Tarihi**, Isparta, Fakülte Kitabevi, 2004, s.334.

¹⁰⁶ Kur’an-ı Kerim, EN’AM 164.

¹⁰⁷ Kur’an-ı Kerim, İSRÂ, 15.

¹⁰⁸ Kur’an-ı Kerim, ZÜMER 7.

¹⁰⁹ Kur’an-ı Kerim, TÛR 21.

¹¹⁰ Kur’an-ı Kerim, NECM 36-38.

“7. Kim zerre miktarı hayır yapmışsa onun karşılığını görür. 8.Kim de zerre miktarı şer işlemişse onun karşılığını görür.”¹¹¹

Alıntıladığımız ayetlerde de görülebileceği gibi İslam inancında her insan yaptıklarından kendisi sorumludur ve onlardan dolayı ödüllendirilir ya da cezalandırılır. Yahudi, Hıristiyan yahut ateist bir aileye dahi mensup olsa annesinden doğan her bebek İslam fitratı üzerine doğmuştur ve doğduğu anda bütünüyle günahsızdır.¹¹² Bu sebeple, ilahî bir yaratıcının eseri olduğu için kutsal bir varlık olduğuna inanan ve dünyaya gelişinde kutsallığını zedeleyecek herhangi bir günahı taşımayan İslamî anlayışın şekillendirdiği ‘insan’ın kendi içerisinde çatışma doğuracak bir varoluş problemini yaşamadığı için Mr. Hyde ya da kendisi genç kaldıkça portresi çirkinleşen Dorian Gray gibi gotik figürler yaratma ihtimali; günahın davranış şekli içerisindeki yeri et ve kemik birliği gibi olan, iyi ve kötü çatışmasını bağlı olduğu inanç sistemi gereği doğduğu andan itibaren içinde taşıyan Anglo-Sakson kültürün insanına göre daha azdır. Anglo-Sakson kültürün insanı bir dışavurum gereği olarak bu ikiliği edebiyatına yansıtmış ve kanımızca vazgeçilmez gotik temalardan biri olan ‘bölünmüş benler’ bu ikilikten doğmuştur. *Dr. Jekyll ve Mr. Hyde* romanında Dr. Jekyll’ın insanın içindeki iyilik ve kötülüğü “ *bu aykırı iki kardeşin birlikte bulunması insanoğlu için bir lanetti çünkü bilincin acılar içinde kıvranan rahminde bu tam zıt ikizler durmadan savaşacaklardı. Öyleyse nasıl ayrılabilirlerdi?*”¹¹³ sorusundan hareketle ayırma teşebbüsü görüşümüzü doğrular niteliktedir.

Hz. İsa’nın sağaltıcı yoluna girene dek sancılı bir varoluş problemini içinde barındıran ‘insan’ın yanı sıra Hıristiyanlıkta gotik hayal gücünü besleyen bir diğer önemli faktör şeytan’dır. Hıristiyan inancına göre şeytan, Tanrı’nın hükmü altında olmakla birlikte, Tanrı’ya karşıt bir güce ve etki alanına sahiptir; adeta anti-tanrı

¹¹¹ Kur’an-ı Kerim, ZİLZAL 7-8.

¹¹² Bayraktar Bayraklı, **İslam’da Eğitim**, İstanbul, Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları, 1989, s.134.

¹¹³ Robert Louis Stevenson, **Dr. Jekyll ve Mr. Hyde**, Çev. Z. Gülümser Ağırer Çuhadar, İstanbul, Arion Yayınevi, 2002, s.77.

formundadır.¹¹⁴ Şeytanın etki alanı, içinde yaşadığımız dünyaya yani yeryüzüne yöneliktir. Yeryüzü ontolojik olarak Tanrı'nın iradesince yaratılmış bir varlık alanı olmakla birlikte Şeytan'ın ilk günahla başlayan etkinlik gücü dolayısıyla ikinci sınıf bir varlık alanıdır. Öyle ki şeytan tarafından ele geçirilen yeryüzü "*Civitas Terrana*" (*Dünya Devleti*) veya "*Civitas Diaboli*" (*Şeytan Devleti*) olarak adlandırılır.¹¹⁵

İslamî inanca göre ise yeryüzü imtihan dünyası olmasından kaynaklanan birtakım olumsuzlukları içinde barındırmakla birlikte şeytanın hükümdarlığında bir varlık alanı değildir. İlahî olarak görevlendirilmiş bir yol göstericinin izinden gidenler için dünyada korkuya yer yoktur. İslam inancında Allah'a içtenlikle inanıp ibadet eden, yasaklarını çiğnemeyen kullar üzerinde şeytan'ın hiçbir etki ve hâkimiyetinin olmayacağı belirtilir:

"38.Onlara şöyle dedik: «Oradan hepiniz inin! Benden size muhakkak bir yol gösterici gelecektir.» Kim benim gönderdiğim rehberine uyarsa artık onlara ne korku vardır ne de üzüleceklerdir.»¹¹⁶

"İmdi, Kur'an'ı okuyacağın zaman o kovulmuş olan şeytandan hemen Allah'a sığın. Muhakkak ki, imân etmiş olanların ve Rablerine tevekkülde bulunanların üzerine O'nun için bir hakimiyet yoktur."¹¹⁷

Hıristiyan inancında şeytanın gotik bir figür olarak algılanmasına yol açan hâkim gücü, Anglo-Sakson kültürde gotik edebiyatın doğmasına ve kendini şekillendirmesine önemli bir kaynak teşkil ederken; alıntıladığımız ayetlerde de görüldüğü gibi, İslam inancında yeryüzünün şeytanın hâkimiyetinde bir varlık alanı olarak kabul edilmemesi ve bu sebeple içinde yaşayanlar için mutlak korkutucu bir niteliği olmaması Anglo-Sakson kültürde gotiği besleyen damarlardan birinin daha İslamî anlayışın etkisi ile şekillenen kültürel yapımız söz konusu olduğunda kurumasına yol açmıştır.

¹¹⁴ Durmuş Hoccoğlu, "Korku Edebiyatı Üzerine 2: Korku Edebiyatı, Ölüm Mistisizmi ve Şeytan", **Yağmur Dergisi**, sayı 11, Nisan Mayıs Haziran 2001.

¹¹⁵ a.e.

¹¹⁶ Kur'an-ı Kerim, BAKARA 38.

¹¹⁷ Kur'an-ı Kerim, NAHL 98-99.

Durmuş Hocaoğlu'nun *Korku Edebiyatı Üzerine2: Korku Edebiyatı, Ölüm Mistisizmi ve Şeytan* başlıklı makalesinde bu durumu şu şekilde ifade edilir:

“İblis; karanlıklar dünyasının prensi “Lucifer”dir ve binaenaleyh, O'nun hüküm-fermâ olduğu bir kültür havzasında, O'nun şanına yakışır san'at eserleri üretilmesini tabîi karşılamak îcap etmektedir.¹¹⁸”

Dinî boyutun ötesinde toplumsal şartlar bakımından da Türk kültürü ile Anglo-Sakson kültür arasında gotik hayal gücünü besleyen ciddi farklar vardır.

2.1.2. Toplumsal Şartlar

Bu farkların en önemlisi gotiğin edebî bir tür olarak ortaya çıktığı on sekizinci yüzyılda Batı düşüncesini şekillendiren Aydınlanma Hareketine bağlı olarak ortaya çıkar. Batı kültüründe dine düşmanlıkla bir arada yürüyen bir akla iman, aklın her şeyi yapabileceğine, insanın kendisiyle ve toplumla olan ilişkisini değiştirebileceğine duyulan bir güvenden ibaret olan Aydınlanma, hem yıkıcı hem de inşa edici bir reform programıdır.

Batıda bu reform programının etkinlik gösterdiği yıllarda çeşitli savaşlarda yenilgiye uğrayan Osmanlı, askerî ve teknik bakımdan Batıdan geri kaldığını fark etmiş ve on sekizinci yüzyılda öncelikle askerî alanda Batıdaki gelişmeleri takip etmeye yöneltmiştir. Bu yöneliş, zamanla Osmanlı aydınının Batıdaki düşünce akımları ile tanışmasına sebep olmuş ve Osmanlı aydını sadece askerî gelişmelerle ilgilenmekle kalmayıp Batı ile karşılaştırıldığında kendi toplumunun çeşitli alanlarda geri kalmışlığını görerek Batıdaki toplumsal yapıyı incelemeye yönelmiştir. Batı düşüncesi ile yaşama tarzının yavaş yavaş Osmanlı aydını arasında yaygınlık kazanmaya başlaması, toplumdaki aksaklıkların ancak Batılı yaşama tarzı ve düşünce biçimiyle giderilebileceğine yönelik inancı kuvvetlendirmiş ve Osmanlı aydını düşünce alanında modernleşmenin nasıl olabileceğine cevap bulmaya çalışmıştır. Bir kısım Osmanlı aydını bu cevabı Batı ile etkileşime geçildiği dönemde Batıda hâkim düşünce olan Aydınlanmacı düşünce biçiminde bulmuştur.

¹¹⁸ Hocaoğlu, a.g.e.

Ancak, tepeden inme bir anlayışla benimsetilmeye çalışılan ve toplumda yaşanan fikrî hareketlerin doğal bir sonucu olmayan Aydınlanma süreci Türk düşünce dünyasında Batıdaki anlamı ile yaşanmamıştır. Hilmi Ziya Ülken *Türkiye’de Düşünce Tarihi* adlı yapıtında bu duruma işaret etmiştir:

“Türkiye’de ‘Aydınlanma’ devri diye bir devir olduğunu söylemek güçtür. Çünkü Fransa’da Lumière, Almanya’da Aufklärung denen bu fikir cereyanının kendi bünyemizden doğabilmesi için, ondan önce bu fikirleri hazırlayan tecrübecilik ve akılcılık çığırlarının, Renaissance ile başlayan Descartes ve Locke ile gelişen bütün modern felsefenin Türkiye’de yaşanmış olması gerekirdi. Halbuki bu fikir gelişmelerinin olduğu 16-18. yüzyıllarda Türkiye Avrupa ile hemen hiçbir fikir temasına girmeden kendi içine kapanmış bulunuyordu. Öyle ise burada sözünü ettiğimiz ‘Aydınlanma’, tabii bir fikir evriminin neticesi olacak yerde, 19. yüzyılı ortasında birdenbire dışarıdan gelen bir fikir aşısının ürünü olarak doğmuştur.”¹¹⁹

Dolayısıyla, tezimizin edebiyatta gotik başlıklı bölümünde de gördüğümüz gibi, Aydınlanmanın bütün doktrinlerinin toplum bazında karşılık bulduğu Batı kültüründe bu reform programının yeryüzünü cennete çevirmek gibi inandırıcı olmayan bir vaatte bulunduğu; duygulara yeteri kadar önem vermediği; insanlığa karşı işlenmiş büyük suç ve cinayetlere sebep olduğu; totaliteryen hareketleri doğurduğu; akli gelenek, inanç ve deneyimden bağımsız kılmak suretiyle insanları birbirinden bağımsız atomize bireyler haline getirip içinde buldukları toplumu unutturduğu gerekçesi ile eleştirilmesi ve bu eleştiri ortamında bir tepki ürünü olarak doğaüstünün sanatsal yaratıcılıktaki önemini vurgulayan gotik edebiyatın ortaya çıkması şaşırtıcı değildir. Aydınlanmayı toplum bazında tam olarak yaşamayan Türk toplumunda ise sanatsal bir oluşuma neden olacak şiddetli bir tepkinin doğması ve Batı edebiyatı ile eşzamanlı olarak gotik eserlerin üretilmemesini beklemek anlamsızdır.

¹¹⁹ Hilmi Ziya Ülken, **Türkiye’de Çağdaş Düşünce Tarihi**, İstanbul, Ülken Yayınları, 2001, s.64.

Aydınlanma sürecinin gotik edebiyat üzerine etkisi başka bir tarihsel dönem göz önüne alınarak incelendiğinde türün oluşmasına yönelik olumsuzlayıcı etkinin değişmediği ancak bu kez etkinin farklı bir gerekçe ile ortaya çıktığı görülür. On dokuzuncu yüzyıl boyunca toplum bazında yaşanmayan Aydınlanma süreci cumhuriyet sonrası dönemde büyük bir kısım Türk aydını için pozitivist akımların katı bir anlayışla benimsendiği bir döneme işaret eder. Pozitivizmin başat öge olduğu bu yıllarda gotik unsurlar Türk aydını tarafından, bilinçaltında küçümseneceği beklentisi ile net bir biçimde dışlanmıştı. Oysa akla aşırı vurgu yapan rasyonalistlere bir tepki olarak gotiğin baş gösterdiği Batıda, bir süre sonra akla sınır çizen ve akli dışlayan akımların etkisiyle aklın her tonu yaşanmış ve bu durum gotiğin bir tepki ürünü olarak ortaya çıkıp zamanla yok olmasını önlemiştir.

Gotik eserlerin üretilmesini geciktiren bir diğer neden ise Türk edebiyatçısının sanatsal kabulleri ve beğenileri ile Batı edebiyatçısının sanatsal kabulleri ve beğenileri arasındaki farklılıktır.

2.1.3. Sanatsal Kabuller ve Beğeniler

Gotik edebiyatın ortaya çıktığı on sekizinci yüzyıldan çok önce de sözlü geleneğimizde yaşayan masalarda, halk hikâyelerinde, âşık hikâyelerinde, divan şiirinde cinler, periler gibi doğüstü varlıklara ve harikulade tesadüflere ve olaylara sıkça rastlanmakla birlikte bunlar gotik kapsamının dışındadır çünkü eser verenler bu unsurları kullanırken okurda korku hissi uyandırma amacı gütmeyizler.

Saim Sakaoğlu'nun "*Türk Masalında Devler ve Periler*" makalesinde de görüldüğü gibi masallarımızda yer alan cin, peri, yedi başlı ejderha, bir dudağı yerde bir dudağı gökte dev gibi doğüstü varlıklar masal kahramanının gücünü ve yiğitliğini göstermesini mümkün kılmak, masalın akışına yön vermek, anlatıyı heyecanlı ve sürükleyici kılmak için ortaya çıkarlar.¹²⁰

¹²⁰ Saim Sakaoğlu, "Türk Masalında Devler ve Periler", **kitap-lık**, sayı 80, Şubat 2005, s.90-93.

Divan şiirinde de cin, peri, şeytan gibi mistik varlıklar korkutucu bir bağlam içinde sunulmamıştır. Divan şiirinde cin daha çok ins kelimesi ile birlikte kullanılmıştır:

Eger Belkîsvâr anunla ârâm
İdersen, ola ins ü cin sana râm
Şeyhî

Ben Süleymân-ı hayâlim Âsafımdır akl-ı kül
İns ü cini hâtem-i nazmımla teshîr eylerim
Âsaf

Iyd-ı ekberdir deyû eyler niyâzı ins ü cân
Eylese nâgeh tecellî hüsrev-i hâkân-ı ıyd
Aşkî

Cinlerin dişileri oldukları varsayılan ve çok güzel ve çekici olduklarına inanılan periler ise güzellikleri, insanları kendilerine âşık etmeleri, bir görünüp bir kaybolmaları gibi özellikleri esas alınarak sevgiliye benzetilmiştir.¹²¹ Peri imajının divan şiirindeki kullanılış şekillerine aşağıdaki örnekler verilebilir:

Ey perî hüsn-ile çûn germ oldı bâzârın senün
Âftâb u mâh oldılar hârîdârın senün
Avnî

Ey mâh-ı perîpeyker, vey hûr-i melekmanzar
Ey la'l-i lebi şeker, dîdârına müştâkam
Nesîmî

¹²¹ İskender Pala, **Ansiklopedik Divân Şiiri Sözlüğü**, İstanbul, L&M Yayıncılık, Ekim 2003, s.103.

Ne perîsin ki dili hüsnüne pervâne kılıp
Etdin ol şekl ü şemâyille giriftâr beni

Ahmed Paşa

Yok bu şehir içre senin vâsf ettiğın dilber Nedîm
Bir perî-sûret görünmüş bir hayâl olmuş sana

Nedîm

Öğdün murabba ile perî-şân güzelleri
Aşkî çıkar beyaza perîşân gazelleri

Aşkî

Okuduk da'vet edip uğramadı dâiremize
O perî-çehre kabûl eylemedi dâvetimizi

Lâedrî

Perî ise niçün gözden tulinmaz?
Ferişteyse niçün gökde bulunmaz?

Şeyhî

Perî gözden nîhan olmak ne mümkindür zamânında
Cihânı şöyle nûrânî kılupdur rûy-i rahşânı

Bâkî

Divan şiirinde, Batı edebiyatında 'karanlıklar prensi Lucifer' olarak tanımlanan ve çoğu kez gotik bir figür olarak ele alınan şeytan, böylesi bir ürperticilikten uzak tutularak rakibe benzetilmiş ve meleklerle bir arada bulunamayışı, dua edilince kaçışı, pis yerleri mesken tutması, sevgilinin nurunu çalmaya çalışması gibi yönlerden söz konusu edilmiştir.¹²² Aşağıdaki beyitler Divan

¹²² a.e., s.115.

şiiirinde şeytan imajının gotik çağrışım alanının dışında kalan kullanım çeşitlerini örneklemektedir

Çün tülû etti kaşın ayı rakîbi eyle bend
Lâ-cerem görünse mâh-ı rûze şeytân bağlanır
Ahmed Paşa

Aldı sûfînin karârın gösterip yüzün rakîb
Sanki şeytân hastaya su gösterip îmân alır
Necâti

Mir-i hûbân demeziz hâsılı Abdullâh'a
Şeyh-i Necdî'yi götürmez ise işretgâha
Lâedrf

Nefsini İslâm'a getir kılma şeytândan gile
Yağı uş mülkün içinde ne kayu câsûsdan
Kadı Burhaneddin

Türk romanının başlaması ile birlikte masallarımızda ve divan şiirinde bir şekilde varlığını sürdüren doğaüstü unsurların kullanımında ciddi bir kırılma yaşanır. İnsanın çevresiyle ve kendi benliğiyle girdiği çatışmadan doğan ve böylesi bir çatışmayı doğuracak sosyal çevrenin var olmadığı Türk kültüründe, kendine 'yabancı', 'ithal' ve 'aykırı' bir türü köklendirmeye çalışan ilk dönem romancılarımız ilk olarak anlatılardaki doğaüstü unsurları ortadan kaldırmayı hedefler. Handan İnci'ye göre bu açıdan "*Türk romanının, daha geniş bir çerçeveyeyle Yeni Türk edebiyatının tarihini, edebiyattan cin/peri kovma savaşının tarihi olarak da okuyabiliriz.*"¹²³

¹²³ Handan İnci, "Aziz Efendi'nin Reddedilen Mirası Türk Romancısının Gerçeklikle Savaşı", **kitaplık**, sayı 80, Şubat 2005, s.73.

Bu ‘savaşta’ boy hedefi, ilk romanımızdan yaklaşık yüzyıl kadar önce 1796-1797 tarihinde Giritli Ali Aziz Efendi tarafından yazılan *Muhayyelat* adlı eserdir. ‘Hayaller’ başlığı altında üç hikâyeden oluşan bu eserde gotik bir amaca hizmet etmemekle birlikte cinler, periler, tılsım ve büyüler gibi gotik unsurlar sıkça kullanılmıştır.¹²⁴

Aslında edebiyatçılarımızın takındıkları bu tutum yadırgatıcı değildir. Dönemin sosyal şartları içerisinde topluma Batı’nın rasyonel düşünce biçimini kazandırmayı ilke edinen ve çeviri eserler vasıtasıyla Batı’nın gerçekçi edebiyat örnekleri ile tanışan ilk dönem romancılarımız, ister Ahmet Mithat’ın çizgisinde Batılı hikâye ve romanla Türk halk hikâyelerini kaynaştırmaya çalışsın, ister Namık Kemal’in çizgisinde yerli hikâye ve roman örneklerini dikkate almadan Batılı hikâye ve roman tarzını benimsesin, roman anlayışlarını gerçekçilik zemini üzerine kurmuşlardır. Ancak, burada kastedilen bir yöntem olarak gerçekçilik değil; hayatın içinde karşılaşılabilecek olanı, mümkün olanı anlatmaktır. Bu sebeple, okuru gerçekleri bütünüyle yansıtan bir eserle karşı karşıya olduğu kabulünden uzaklaştıran her unsur, ki insan aklının kabul edemeyeceği doğüstü bu unsurların başındadır, yazarlarımızca edebiyattan uzak tutulmaya çalışılmıştır.

Bu çaba ortaya çıktığı ilk dönemde, romanı Ortaçağ romanslarının karşısında yeni bir tür olarak konumlandırmaya çalışan Batılı edebiyatçıların yaptığından farksızdır. Bilindiği gibi Cervantes ünlü *Don Quixote* adlı eserinde Ortaçağ romanslarının parodisini yapmıştır. Bu bakımdan, Ahmet Midhat’ın *Çengi* adlı romanında *Muhayyelat*’ı ironik bir yaklaşımla ele alması; Şemseddin Sami, Mizancı Murad, Samipaşazade Sezai, Nabizade Nazım gibi romancılarımız için anlatılardaki doğüstü unsurların “*kurtulunması gereken bir hastalık*”¹²⁵ gibi görülmesi şaşırtıcı değildir.

¹²⁴ Giritli Ali Aziz Efendi, *Muhayyelat*, İstanbul, Beyaz Balina Yayınları, 2005.

¹²⁵ Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, C.III, İstanbul, İletişim Yayınları, 1998, s.64.

Namık Kemal, *Celâl Mukaddimesi*'nde romanlarda doğüstü unsurların kullanılmasına yönelik tavrını ortaya koymuş ve *Muhayyelat* gibi hikâyelerin roman olamayacağını, 'kocakarı masalı' olarak adlandırılabilceğini ifade etmiştir:

“Roman kısmını da millete nev-zuhûr addettiğimize taaccüb olunmasın? Âsâr-ı kadîmde İbret-nümâ gibi, Muhayyelât gibi, Aslı ile Kerem gibi, Ferhad ile Şîrin gibi birtakım hikâyeler vardı. Fakat kitabhâne-i âdâbımızda mevcûd olan birkaç tercümeden anlaşılacağı vechile romandan maksad güzerân etmemişse bile güzerânı imkân dâhilinde olan bir vak'ayı ahlâk ve adâd ve hissiyât ve ihtimâlâta müte'allik her türlü tafsilâtıyla berâber tasvîr etmektir.

Romanlara nâdiren mevcûdât-ı rûhâniyye karıştırıldığı da vardır. Lâkin o türlü hayâllere ne fikir ile mürâcaât olunduğu mes'elenin sûret-i tasvîrinden bedâheten meydâna çıkar.

Halbuki bizim hikâyeler tılsım ile defîne bulmak, bir yerde denize batıp sonra müellifin hokkasından çıkmak, âh ile yanmak, külünk ile dağ yarmak gibi bütün bütün tabîat ve hakikatın hâricinde birer mevzû'a müstenid ve sûret-i tasvîr-i ahlâk ve tafsil-i âdât ve teşrîh-i hissiyât gibi şerâit-i âdâbın kâffesinden mahrum olduğu için roman değil kocakarı masalı nev'indedir.”¹²⁶

Tanzimat yazarlarının anlatılardan doğüstü unsurları uzak tutmaya yönelik sistematik çabası, Tanzimat'tan itibaren sürekli bir yeniden inşa seferberliği içerisinde olan toplumun ve bu inşa seferberliği içerisinde Aydınlanmacı ideallere yapığı vurguyu koruyan sanat ve ilim adamlarının görüşlerinin bir yansıması olarak sonraki yıllarda da sürmüş; bu durum irrasyonel kaynaklardan beslenen gotik edebiyatın temel dayanak noktası olan doğüstünü ortadan kaldırdığı için gotik edebiyat, Türk edebiyatçısının romanla tanıştığı on dokuzuncu yüzyılda bu tarz bir hesaplaşmayı çoktan geride bırakan ve romanda yeni oluşumlara giderek doğüstüne tekrar kucak açan Batı edebiyatıyla eş zamanlı olarak ve benzer bir verimlilik göstererek ortaya çıkmamıştır.

¹²⁶ Kâzım Yetiş, **Namık Kemal'in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları**, İstanbul, Alfa Basın Yayın Dağıtım, 1996, s.349.

Gotik roman örnekleri olarak adlandırabileceğimiz ve Hüseyin Rahmi Gürpınar, Ali Rıza Seyfi ve Kerime Nadir isimlerinin öne çıktığı sınırlı sayıdaki çalışmanın ardından Türk edebiyatında gotik türü derin bir sessizliğe bürünmüştür. Hiç şüphesiz Ahmet Hamdi Tanpınar, Peyami Safa, Erhan Bener, Oğuz Atay, Bilge Karasu gibi isimlerini çoğaltabileceğimiz birçok yazarımızın eserlerinde kimi zaman sosyolojik kimi zaman psikolojik boyutları ile korkuya yer verilmiş; Nazlı Eray, Latife Tekin, Orhan Pamuk gibi bazı yazarlarımızın eserlerinde ise doğaüstü unsurlara rastlanmıştır. Ancak, doğaüstü-korku ilişkisi gotik ekseninde kurulmadığı için ya da böylesi bir ilişki eserin bütününde etkili olmadığı için ismini andığımız yazarlarımızın çalışmalarını gotik edebiyat kapsamı içinde değerlendirmek mümkün değildir. 1960 sonrasında yaşanan ve 1980 sonrasına dek süren bu kıpırtısız dönemin ardından her geçen gün artan bir ilgi ile gotik roman türünde çalışmalar yayınlanmaya başlamış ve bu yıllarda gotik türü edebiyatımız içinde yeniden kendini göstermiştir.

2.2. 1980 SONRASI TÜRK EDEBİYATINDA GOTİK TÜRÜNDE GÖRÜLEN CANLANMANIN NEDENLERİ

2.2.1. Sanatsal Nedenler

Yukarıda belirttiğimiz gibi, 1980 sonrası 1960'tan sonra gelen derin sessizliğin ardından Türk edebiyatında gotik roman örnekleri için bir kırılma noktasıdır. Peki ne olmuştur da bu tarihlerde gotiğe böylesi bir ilgi uyanmıştır? Kanımızca, bu durumu doğru değerlendirebilmek için 1960-1980 arasındaki derin sessizliğe göz atılmalı ve 1980 sonrası canlanmanın nedenleri bu hazırlayıcı dönemde arınmalıdır.

Bilindiği gibi 1960-1980 arası, ihtilaller dönemidir. 1960'la birlikte Türkiye'de siyasal yapı ile birlikte kültürel yapıda da değişimler olur. Türk düşünce hayatında kendini gösteren Türkçülük, İslamcılık, Komünizm, Atatürkçülük gibi ideolojiler bu dönemde mecralarını bulur. Toplum bazında yoğun ideolojik kamplaşmaların yaşanması edebiyatımızın hâkim renginin politize olmasına yol açar. Bu dönem Türk edebiyatında roman, adeta edebiyatçılarımızın ideolojilerini

yansıtmak adına kullandıkları bir propaganda aracıdır. Öyle ki bazı örnekler göz önüne alındığında ideoloji uğruna edebiyatın ikinci plana itildiği bile söylenilebilir. Sosyal roman ekseninde kutuplaşmaların yaşandığı bu politik ortamda yazarlar doğaüstüne yer vererek ideolojilerini yansıtamayacakları için 1980'lere kadar bu tarz çalışmalar kaleme alınmaz.

Yoğun kamplaşmaların yaşandığı bu dönemin ardından gelen ve kamplaşmaların geri plana itildiği, toplumun her kesiminde etkili olan bir depolitizasyon sürecinin yaşandığı 1980'li yıllar sadece içerik bakımından değil roman anlayışı bakımından da radikal değişimlerin yaşandığı yıllar olur¹²⁷ ve ideolojik olana yaklaşmama eğilimi kendini gösterir.

Politik bir tavrı olsa da eserlerinde toplumsal fikirlere yer vermeyi ilgi çekici bulmayan edebiyatçılar; toplumsal konuları bir tarafa bırakarak, yeni şeyler söylemek arzusu içinde doğaüstüne yönelirler.¹²⁸ Doğaüstüne yönelen bu çalışmalar gotiğe kapı aralanmasına yol açar. Bu noktada, bu arzunun sadece yoğun politik bir ortamın ardından gelen bir dönemin doğal sonucu olmamasının ve Türk romancısının Batıda örneklerini gördüğü yenilikçi roman türlerini uygulamak istemesinin de önemli payı olduğu belirtilmelidir.¹²⁹

1990'lara doğru sosyal konulara yeniden bir yöneliş olsa da edebiyatçılarımızın bunu kuru bir gerçekçilik zemininde yapmayıp, çoğu kez kodlamalara başvurmayı tercih ettikleri için doğaüstüne yönelik bu ilgi zedelenmez, aksine artar. Düşüncelerini ifade edebilmek için gerçeklik düzlemlerini farklı bir zemine taşıyan edebiyatçılarımız için doğaüstü kodlamaları zengin bir sahadır.

Bunların da ötesinde özellikle 1990'lardan itibaren roman, Türkiye'de holdinglerce pazarlanan ve piyasa ekonomisinin içinde kendine yer bulan 'çok satan bir üründür'. Bu durum televizyon ekranlarında yayınlandığında ilgi çektiği belirlenen cinler ve perilerle ilgili metafizik hikâyelerin, gençler arasında

¹²⁷ Moran, **a.g.e.**, s.49.

¹²⁸ **a.e.**, s.51.

¹²⁹ **a.e.**, s.53.

yaygınlaşan giyim tarzı ile modada ve müzikte kendine yer bulan gotik unsurların hayal gücünü kışkırtacağı ve pazar piyasasının içinde ‘tüketicisine’ ulaşacağı öngörüsü ile edebiyata yansımaya ve bu tarz romanların bir talep karşılığı ‘tüketim aracı’ olarak okura sunulmasına yol açar.

Doğaüstü unsurların korkutucu bir bağlam içinde verilmesine neden olan şey ise korkunun başlı başına bir ‘çok satan’ olmasının yanında toplumda gotik hayal gücünü şekillendiren birtakım değişimler ve gelişmelerin yaşanmasıdır.

2.2.2. Toplumsal Nedenler

1980’lerden itibaren Türkiye bir suç toplumu olmaya başlar. Özellikle 1990’larla beraber yaşanan göçlerin ve buna bağlı olarak her geçen gün çoğalan işsizliğin olumsuzlayıcı etkisi ile büyük şehirler ve özelde İstanbul kapkaç, tecavüz gibi suçların her gün yaşandığı ve insanların sokağa çıkarken belirgin bir tedirginlik duydukları merkezler olur. Tezimizin birinci bölümünde ele aldığımız gibi toplumda yaşanan bu tarz aşırılıklar gotik hayal gücünü besler. Sokağa çıkarken ürperen ve her an güvenlik alanına yönelecek bir tehditle burun buruna yaşayan insanlar için gotik roman bütünüyle ilgi çekicidir.

Yaşanan teknolojik ve bilimsel gelişmeler de insanoğlunun hayal gücünü sarsmakta ve güvenlik alanına yönelen tehdit unsurlarını çoğaltmaktadır. Her geçen gün daha da küçülen video kameralar insanda her an, her yerde izlenebileceği fikrini uyandırmakta; bir önceki modelin ne olduğu tam olarak kavranmadan piyasaya sürülen cep telefonu, bilgisayar, müzik çalar gibi teknolojik âletler insanın yaşadığı dünyayı tanımlamasını güçleştirerek sorularını çoğaltmakta ve hayat karşısında söz sahibi etkin bir ‘özne’ olmaktan, edilgin bir ‘nesne’ olmaya yöneltmektedir.

Bu durumun ürperticiliği gerçekleşmesi mümkün görülmeyen ve yazarların geniş hayal gücünün uç noktadaki örnekleri olarak kabul gören bazı gotik düşüncelerin bilimsel gelişmeler neticesinde akla yakın hale gelmesi ile daha da artar. Bu düşünceler içinde en öne çıkanı *Frankenstein* romanından beri gotik yazarların ilgisini çeken yeni bir canlı yaratma düşüncesidir

Bilindiği gibi, İskoçya Roslin Enstitüsü'nde Ian Wilmut başkanlığında yürütülen çalışmalar sonucunda 1996 tarihinde klonlanmış ilk hayvanın dünyaya gelmesi sağlanmış ve bir süre sonra insan klonlamanın etik olup olmayacağı tartışılmaya başlanmıştır. Tüm tartışmalara karşın İngiliz hükümeti tedavi amacı ile insan embriyonunun kopyalanmasına izin vermiş ve koyun kopyalamayı başaran bilim adamları, bir gün insan kopyalamanın da mümkün olabileceğini öne sürmüştür. Bu öngörü, kötü niyetli kişilerce bir gün 'insan-canavarların' yaratılabileceği endişesini doğurmuş ve modern zamanların insanı gerçekleşmesi mümkün görülmeyen bir hayal karşısında değil, her an hayata geçebileceğini düşündüğü bir gerçek karşısında dehşete düşmüştür. Yaşanan gelişmelerin ürkütücü boyutu gotiği içinde yaşadığımız dünyanın bir parçası haline getirmiştir.

Bu parçalardan biri de Türkiye'de ortaya çıkışı 1980'lerden sonraya yansıyan birtakım sapkın akımlardır. Bu akımlar arasında gotik hayal gücü açısından en dikkate değer olanı satanizm'dir.

Satanizm en genel tanımı ile "*felsefede ve edebiyatta şeytana ve kötülüğe bağlılık, bunları yüceltme*"¹³⁰ anlamına gelen; özelde Hıristiyanlığa, genelde tüm dinlere bir alternatif oluşturabileceği varsayılan bir akımdır.¹³¹ Şinasi Gündüz tarafından hazırlanan *Din ve İnanç Sözlüğü* başlıklı çalışmada akım şu şekilde tanımlanmıştır:

*"Şeytan tapıcılığı: Tüm kötülüklerin efendisi olarak görülen şeytana tazimde bulunmayı ve ona kanlı kurban sunmayı ön plana çıkaran bu akım özellikle Avrupa ve Amerika'da sıradan dini şeklinde örgütlenmiş olan bir dinsel akımdır. Yaptıkları gizli âyinlerde kurban törenlerine yer veririler."*¹³²

Satanist düşünceyi benimseyen kişilerin esas amacı güç timsali olarak sembolize ettikleri şeytana yakın olmaktır. Şeytana yakın olurlarsa cehennemde acı çekmeyeceklerine inanan satanistler her tür kötü davranış biçiminin içine girmeyi

¹³⁰ 'Satanizm', **Meydan Larousse**, Cilt XI, İstanbul, Meydan Yayınevi, 1986, s.25.

¹³¹ Said Vakkas Gözlügül, Musa Çağlar, **Topluma Yönelen Tehdit Satanizm**, Ankara, T.C. İçişleri Bakanlığı Strateji Merkez Başkanlığı, 2004, s.11.

¹³² Şinasi Gündüz, **Din Ve İnanç Sözlüğü**, Ankara, Vadi Yayınları, 1998, s.333.

anlamli sayar; toplum tarafından kabul gören tüm ahlakî, hukukî kabulleri reddeder; cinsellik, saldırganlık gibi zaman zaman bastırılması gereken duyguları herhangi bir sınırlamaya tâbi tutmadan özgürce yaşamak gerektiğini; aksi takdirde hem kendilerine hem de bu hissi besledikleri kişiye karşı dürüst davranmamış olacaklarını ileri sürerler.¹³³

Kötülüğe karşı hiçbir sınırlama getirmeyen satanist faaliyetlerin geçmişi Batıda Ortaçağ'a kadar uzanmakla birlikte modern satanizm hareketi Amerika'da 1966 tarihinde Anton Szandor La Vey tarafından Şeytan Kilise'sinin (The Church of Satan) kurulması ile başlamıştır.¹³⁴ Türkiye'de ise ilk olarak 1987'de ortaya çıkan 'T Grubu'nun faaliyetleri ile kendini gösteren satanistik faaliyetler, 21. Haziran. 1998'de Aslı Yardımcı ve Alp Cenân Yuğaç adlı iki gencin "We don't belong here" (Biz buraya ait değiliz) yazılı bir not bırakarak intihar etmeleri; 13 Eylül 1999 tarihinde Şehriban Coşkunfırat adlı gencin şeytandan kendilerine emir geldiğini iddia eden Ömer Çelik, Engin Arslan ve Gülşah Dinçer adlı gençler tarafından bir mezarlıkta vahşice öldürülerek tecavüze uğradığının belirlenmesi ile tüm toplumun ilgisini yönelttiği bir konu halini almıştır. Yaşanılanlar şeytanı gotik bir figür olarak günlük yaşantımıza taşımakta ve içinde barındırdığı dehşet ile toplumsal korkuyu tetiklemektedir.

Aynı zaman diliminde şeytan dışında cinler de gotik bir figür olarak günlük yaşantımızın içine 'sokulmaya' başlar. Elbette bu tarihten önce de halk geleneğimizde cinlerle ilgili korkutucu hikâyeler dilden dile aktarılmıştır. Ancak, bu dönemde cinler gazete sütunlarında, televizyon programlarında, konu ile ilgili kaleme alınmış kitaplarda İslamî anlayışta olmadığı şekilde korkutucu, zarar verici gotik figürler olarak betimlenerek halka sunulur. İslam inancında böyle anlayışlara yer olmadığını aşağıda alıntıladığımız bölüm açıkça göstermektedir:

¹³³ Gözlügöl, Çağlar, a.g.e., s.11.

¹³⁴ a.e., s.13.

“Bazı durumlarda cinlerin insanlara zarar vermesi söz konusu olabilirse de, Müslüman bir kimsenin cinlerden korkmaması ve Allah’ın izni olmadan, bir varlığın başka bir varlığa zarar veremeyeceğine gönülden inanması gerekir.”¹³⁵

Yukarıda sınırlarını çizdiğimiz toplum bazında meydana gelen tüm bu değişimler ve gelişmeler, sanatsal boyut ile birlikte ele alındığında 1980 sonrasında gotiğe yönelen ilgiyi anlaşılır kılmaktadır.

¹³⁵ “Cinler”, **İlmihal I: İman ve İbadetler**, Ankara, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2006, s. 96.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. TÜRK EDEBİYATINDA GOTİK ROMAN ÖRNEKLERİ

3.1. 1980 ÖNCESİ DÖNEM

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Garâ'ib Faturası* başlığı altında yayımladığı *Gulyabani* ve *Cadı* isimli romanları ile bu serinin dışında bir çalışma olan *Mezarından Kalkan Şehit*, Ali Rıza Seyfi tarafından kaleme alınan ve Bram Stoker'ın *Dracula* romanının uyarlaması olan *Dracula İstanbul'da*, aşk romanlarının yazarı Kerime Nadir'in bilinen çizgisinin dışına çıkarak kaleme aldığı *Dehşet Gecesi* 1980 öncesi Türk edebiyatında gotik türe dahil edebileceğimiz çalışmalardır.

3.1.1. Hüseyin Rahmi Gürpınar

1864-1944 yılları arasında yaşamış olan Hüseyin Rahmi Gürpınar, sosyal eleştiriye açık olması bakımından natüralistlerden ayrılmakla birlikte natüralist edebiyat akımı ile bunun dayandığı materyalist felsefenin etkisinde eser verir. Birbirinin zıddı kişileri eserlerinde karikatürize ederek bir arada vermek suretiyle sosyal eleştiri yapan, mizahi üslubunun temelini batıl inançlar ve cehaletle alayın teşkil ettiği Hüseyin Rahmi Gürpınar, İnci Enginün'ün ifadesiyle “ *avam için edebiyat yapmayı hedeflemiş bir popüler romancıdır.*”¹³⁶

Sanatı halkı eğitmek ve bilinç düzeyini yükseltmek için bir araç olarak gören Hüseyin Rahmi, geleneksel inançların yerine Batı'nın pozitivist felsefesini yerleştirmek arzusundadır. Bu arzusunu, “*Garâ'ib Faturası*” başlığı altında yayınlanan ve cin, peri, gulyabani gibi gotik unsurların anlatı eksenini oluşturduğu *Gulyabani* ve *Cadı* adlı romanlarına da yansıtmıştır. Hüseyin Rahmi Gürpınar, bu romanlarında gotik edebiyata ideolojik kaygılarla yaklaşmış ve her iki eserinin sonunda açıklanması mümkün görülmeven korkutucu olayların izah edilebilir mantıklı nedenleri olduğunu okura göstermiştir. Bu yönüyle, Gürpınar'ın gotik olayları rasyonel açıklamalarla çözüme götüren Ann Radcliffe'in çizgisine yakın

¹³⁶ İnci Enginün, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2001, s.274.

olduğu söylenebilir. Ancak hemen belirtilmelidir ki Batı edebiyatında bu çizgi eserin korkutucu yanını ve buna bağlı olarak okurda uyandırmak istediği etkiyi zedelediği gerekçesi ile fazla tercih edilmemiştir.

3.1.1.1. Gulyabani

Gulyabani, romancıya yaşlı bir hanım okuyucusu tarafından cinlerle, perilerle ilgili giz dolu şaşkırtıcı serüvenler anlatması ricasıyla gönderilmiş bir mektup ile başlar. Yazar bu mektuba o güne değin ne dev, ne gulyabani, ne çarşambakarısı gördüğünü, böyle şeylerle karşılaştığını ileri sürenlereyse, yalan söylemeyecek kimseler de olsalar, inanmadığını söyleyerek cevap verir ve ekler:

“teknik ve ciddi bilim adamlarının tenkitlerini ve azarlamalarını çekmeksizin sizi manevi alemin kendimce olan sırlarında dolaştırdıktan sonra gene madde dünyasına döneceğiz. Roman, bir gariplik toplamı olmakla birlikte yirminci medeniyet yüzyılının zihinler için seçtiği akla uygun sınırlar içinde son bulacak. (...) Bazı sayfalarda eğer çarpıntınızın şiddetinden tandır mangalını devirmez, ya da bozayı üstünüze dökmezseniz her türlü paylamanıza razıyım.”¹³⁷

Hüseyin Rahmi Gürpınar, kurgunun bir parçası olarak esere dahil ettiği bu mektuplaşma ile boş inançlara karşı yapıtında hangi tutumu takınacağını belli eder. Böylece eserin telif sebebini de belirtmiş olur.

Mektuplaşmada dikkati çeken bir diğer önemli nokta ise; ilk gotik roman örneğini veren Horace Walpole’un, *Otranto Şatosu* adlı eserinin önsözünde ortaçağ romansları ve romanın sentezi olacak yeni bir türün peşinde olduğunu belirtmesini anımsatırcasına, Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın “ *masalı şimdiki romanlar derecesine çıkarmaya, yahut romanı – özünü değiştirmeksizin – masal derecesinde sadeleştirmeye uğraştım. Meydana şu eser geldi.*” demesidir.¹³⁸

¹³⁷ Hüseyin Rahmi Gürpınar, **Gulyabani**, İstanbul, Özgür Yayınları, 2005, s.26.

¹³⁸ a.e., s.25.

Roman günümüzden geçmişe dönerek Muhsine isimli yaşlı ve hoşsohbet bir hanımın ağzından anlatılır. Berna Moran'a göre *Gulyabani* "okuru meraktan kıvrandırmak, korkuyla titretmek amacıyla yazılmıştır. Onun için roman, korkularını, heyecanlarını canlı bir şekilde anlatan ve okuru da kendisiyle birlikte ürperten *Muhsine Hanım*'ın ağzından anlatılmıştır."¹³⁹

Birinci tekil şahsın ağzından anlatılan romanda kendini kahramanla özdeşleştiren okur etkin konumda olduğu için eserin korkutuculuğunun ve bunun yanında ironik gücünün arttığı gerçektir.

Mektuplaşma kısmının ardından *Gulyabani*'nin gotik unsurlarla bezeli hayal dünyasına girilir. Kocasının ölümü üzerine genç yaşında dul kalan Muhsine Hanım, geçimini sağlamak için aile dostu bir hanımın önyak olmasıyla İstanbul'un oldukça uzağında, ıssız bir yerde kurulmuş olan Yedi Çobanlar Çiftliği adındaki konağa hizmetçi olarak gider. Muhsine Hanım'ı oraya götüren arabacıya göre konak, çiftliğin sahibi Hanımefendi'nin perilere karışıp çıldırdığı; cinlerin, perilerin cirit attığı; eski mezarlığından *Gulyabani*'nin çıktığı, çalışmaya giden hizmetçilerden hiçbirinin sağ çıkmadığı esrarengiz olayların yaşandığı bir yerdir.¹⁴⁰ Bilindiği gibi, gotik edebiyatın en belirleyici özelliklerinden biri mekana dayalı olarak oluşturduğu ürpertici atmosferdir. *Gulyabani*'nin henüz başında anlatıya dahil edilen esrarengiz mekan, okura gotik bir eserle karşı karşıya olduğunu gösterir. Ancak, dikkatler bu noktaya toplanıp, gotik merkezli bir okuma yapıldığında mekan unsurunun yeterince işlenmediği görülür. Gürpınar, olayın gerilimini arttırmak için iç ve dış mekan tasvirlerine başvurmuşsa da korkuyu besleyen özellik mekandan çok olay örgüsü olmuştur.

Konağa vardıklarında Muhsine, Çeşmifelek Kalfa ve Ruşen Kadın'la tanışır. Konağın bu emektar hizmetlileri Muhsine'ye ağzını sıkı tutmasını, fazla meraklı olmamasını, konakta yaşayan Hanımefendi dahil olmak üzere hiçbir konuda fazla soru sormamasını ve kendisine verilen görevleri harfiyen yerine getirmesini tembih

¹³⁹ Berna Moran, **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış**, C. III., İstanbul, 1998, İletişim Yayınları, s.65.

¹⁴⁰ Gürpınar, **a.g.e.**, s.35-36.

ederler. Çeşmifelek ve Ruşen sürekli cinlerden, perilerden bahseden, onların verecekleri zararlardan korkarak batıl çareler uyduran kişilerdir. Hüseyin Rahmi, bu kişileri kurgularken halkın batıl inançlarından ustaca faydalanmıştır. Ruşen'in Muhsine'ye cinler ve perilerden korunması için yapması gerekenleri öğütlediği bölümde bu durum açıkça görülür:

“Mavili esvap giyme. Uçkurunu Kible'ye karşı bağlama. Kuşağını kördüğüm etme. Yatağını duvar kenarına yapma. Akşamları saç örgülerini çöz. Gözlerini birbiri üstüne yedi defadan fazla kırpma. Seni korkuttukları vakit ayak başparmaklarının turnaklarını birbirinin üstüne sürt. İki elinle kulaklarının memelerini tut. Bir demir bulabilirsen üzerine bas. “Emret ey Cin! Hazırım” diye bağır.”¹⁴¹

Muhsine konakta kaldığı ilk gece ve sonraki gecelerde yüksek sesle söylenen saçma sapan sözler işitir, karanlık bahçede dolaşan garip yaratıklar görür. Bir gece merakını yenemez ve tüm korkusuna karşın gelen seslerin ne olduğunu anlamak için köşkün iki dairesini birbirine bağlayan geçide gider. Bu bölüm gotik eserlerdeki mekan-korku ilişkisini örneklemektedir:

“Düşündüm, düşündüm... Bütün damarlarımda kaynayan o kuvvetli merak duygusunu yenemedim. Köşkün iki dairesini birbirine bağlayan bir geçit vardı. Elimde şamdanla oraya yürüdüm. Her adımında belki on desturla sonuna kadar gittim. En sonunda önüme bir kapı çıktı. Yokladım, sımsıkı kilitliydi. Kulak verdim. Bir şey duymadım. Geri döndüm. Demin gördüğüm odanın yanında bir oda daha vardı. Odanın kapısını karıştırdım, açıldı. Ama bana edilen tembihlere göre buraya girmek kesinlikle yasaktı. Şamdanı içeriye tutarak başımı uzattım: Bomboş, tozlu koca bir oda... Bir “Tur-u kuşiyye” duası daha okuyarak bütün cesaretimi topladım. Zaten ben bu cinler evinde ya çıldıracaktım ya da bir gün perilerin kızgınlıklarına uğrayarak geberecektim. Kokulu otlarımı serpe serpe içeriye girdim. Ne peri vardı, ne cin... Besbelli bana oyunlarını sonradan oynamak için ses çıkarmıyorlardı. Bütün gücümü kulaklarıma topladım. O ses

¹⁴¹ a.e., s.47.

işitiliyor, şimdi daha açık ve yakından geliyordu. Dinledim. Hep önceden işittiğim saçmalara benzer şeyler. Bu ses, köşkün hangi derinliklerinden geliyordu? Cesaretimi biraz daha ileriye götürerek bir pencereye yaklaştım, mumu yere bıraktım. Camın kanadını açtım, bahçeye baktım. Bahçeyi ortadan ayıran yüksek duvarın üstüne bakan bir odada olduğunu anladım. Ortalık yeni ayın ışığıyla şıkr şıkr. İri ağaçlar heybetli. Adeta korkulu görünüyorlardı. Orta katta bulunuyordum. Görebildiğim kadar, köşkün ön tarafına bir göz gezdirdim. Şimdiye kadar içini görmemiş olduğum bu bölme bahçe pek esrarlı bir yer.”¹⁴²

Yukarıdaki bölüm dışında Muhsine'nin konağa geldiği gün “*Taşlığın kapısına doğru koştum. Sımsıkı kilitli buldum. Alt katta her tarafın pencereleri kalın, sık demir parmaklıklarla örtülüydü. Kaçmanın olanağı olmadığını gördüm. (...) Artık akşam oluyordu. Dört duvarlarla çevrili bahçeye baktım. Rüzgarla oynayan ağaçların gölgeleri bile esrarlı birer hayalet gibi bana korku veriyordu. Oda loşlaştıkça çevremi kuşatan bütün eşyalardan, her şeyden, minder üzerinde yatan kara kediden bile korkuyordum.*”¹⁴³ sözleri ile betimlediği ürperticilik ve

“(...) benim o zamana kadar girmemiş olduğum o gizli iç bahçeye çıktık. Ay, yüzyıllar görmüş ağaçlara bol bol ışık dökmüş, içinde bir kurbağa vaklaması işitilen büyük havuzun yeşil suları ay ışığına karşı bir ayna gibi parlıyor, duvar kenarlarını tümüyle gözlerden gizleyen ağaçların korkutucu gizlilik dolu gölgeleri yüreklere korku salıyordu.”¹⁴⁴

paragrafı, eserde mekan-korku ilişkisini örnekleyen bölümlerendir.

Gulyabani'de düğüm cinlerin ve perilerin varlığından şüphe etmeyen Muhsine Hanım'ın konakta yaşananların gerçekliğinden kuşkulanan ve işin iç yüzünü ortaya çıkarmaya karar veren Hasan adlı gençle tanışmasıyla çözülmeye başlar. Görülür ki, vuku bulan esrarengiz olayların kaynağı cin, peri, gulyabani gibi varlıklar değil; konağın sahibi Hanımefendi'nin aklının yerinde olmadığını kanıtlayarak bütün malının üstüne konmaya çalışan yeğenleri ve onlara yardım eden

¹⁴² a.e., s.58.

¹⁴³ a.e., 42-43.

¹⁴⁴ a.e., s.105.

köşkün çalışanlarıdır. Bütün köyün gözü önünde aydınlığa kavuşan bu meselenin arından köşkte her şey normale döner, suçlular hükümete teslim edilir. Hasan ve Muhsine konakta yapılan bir düğünle evlenirler. Hanımefendi ölene kadar Muhsine ve Hasan'ın yanında kalır.

Romanın sonlanış şekli Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın telif amacına uygundur. Yazar, doğaüstü gibi görünen olayları açıklığa kavuşturarak yaşananların aldatmacadan başka bir şey olmadığını gözler önüne sermiştir. Daha önce de ifade ettiğimiz gibi okuru etkilemek ve belli bir dünya görüşünü savunmak için yazan Gürpınar, Berna Moran'ın yorumuyla, halk bazında boş inançların hüküm sürdüğü yıllarda böyle bir roman yazmakla “*Batı'nın maddeci pozitif düşüncesini ülkesine aktarmaya, halkın gözünü açmaya ve cinlere, periler, fala, bakıcılığa olan inançların kırmaya*” ve “*Osmanlı/İslam ideolojisindeki dinsel öge yerine Batı düşüncesindeki maddeci ve pozitivist ögeyi*” yerleştirmeye çalışmıştır.¹⁴⁵

Gulyabani'de kullanılan korkuya dair ögeler, doğaüstü varlıklara olan inancın alaya alınması için birer araçtır. İronik yanı ağır basan romanın, korkudan çok mizaha yakın durduğu söylenebilir.

3.1.1.2. Cadı

Garâ'ib Faturası serisinin ikinci kitabı *Cadı*, tıpkı serinin ilk örneği *Gulyabani* gibi, doğaüstü unsurlardan kaynaklandığı varsayılan birtakım korkutucu olayları açıklığa kavuşturur.

Romanın konusu kısaca şöyledir:

Genç bir dul olan Fikriye Hanım eşinin ölümünden sonra çocuğu ile birlikte dayısı Hasan Efendi'nin evine sığınır. Evine yerleşen bu misafirden hoşnut olmayan yenge Emine Hanım, Fikriye Hanım'ı başından uzaklaştırmak ister. Bu sebeple görücü gelen Naşit Nefi Bey'in evlenme teklifini kabul etmesi için ısrarcı davranır. Ancak, Naşit Nefi Bey'le ilgili ortalıkta dolaşan bir söylenti vardır. Konuşulanlara

¹⁴⁵ Moran, a.g.e., s.68.

bakılırsa Naşit Nefi Bey'in vefat eden ilk eşi Binnaz Hanım, cenazesinin üzerinden kedi atlaması suretiyle cadı olmuştur ve kocasının yeni evlendiği eşlerini boğmak için geceleri mezarından çıkarak evini ziyarete gelmektedir. Kulaklarına gelen bu söylenti Fikriye Hanım ve yengesi Emine Hanım'ın işin aslını öğrenmek için Naşit Nefi Bey'in eski eşlerinden Şükriye Hanım ile görüşmeye gitmelerine neden olur.

Bu noktadan sonra roman, eski eş Şükriye Hanım'ın ağzından ve tıpkı *Gulyabani*'de olduğu gibi bugünden geçmişe dönerek anlatılır. Şükriye evlenme çağına geldiğinde birçok talibi çıkar, ancak annesi taliplerin hiç birini beğenmez. Bir süre sonra görücüler kapıyı çalmaz olur. Şükriye'nin evlenemeyeceğinden endişe edilmeye başlandığı sırada Naşit Nefi Bey genç kızla evlenmek istediğini haber eder. O günlerde, tıpkı Fikriye Hanım'a olduğu gibi, Şükriye'nin kulağına Naşit Nefi Bey'in ilk eşinin cadı olduğuna dair söylentiler ulaşır. Duyduklarından etkilenen ve kafası karışan Şükriye, müspet fikirli bir adam olan ve böyle inançları safсата olarak değerlendiren babasının etkisi ile evlenmeyi kabul eder.

Evlendikten bir süre sonra Şükriye'nin gelin gittiği yalıda birtakım esrarengiz olaylar baş göstermeye başlar. Binnaz Hanım'ın öksüz kalan çocuklarının elindeki şekerlemeler alınması yasak edilmesine rağmen azalmaz, kilitli bir sandığın içinde saklanan mücevherler esrarengiz bir şekilde kaybolur ve sandığın içinden *“öksüzlerimin mirasından olan bu mücevherleri gerektiği için alıyorum. Bir süre sonra geri getireceğim. Ruhların gövdelenmesine inanmayanları bu ders uyarmaya yetmez mi?”*¹⁴⁶ bir not çıkar. Hatta iş o derece ilerler ki Şükriye Hanım ve Naşit Nefi Bey cadının isteği doğrultusunda ayrı yataklarda yatmaya başlarlar. Yaşanan olaylar klasik gotik metinlerdeki dehşeti aratmayacak niteliktedir.

Naşit Nefi Bey ve ailesi bu duruma daha fazla katlanamayacaklarını anlayınca bir isprizma derneği ile iletişime geçerek evlerinde bir ruh çağırma seansı düzenlerler. Şükriye Hanım'ın babası, kızının bütün yaşadıklarına ve ruh çağırma seansında ruhun geldiğini belli eden türlü işaretlere rağmen cadının varlığına inanmamayı sürdürür ve kızı ile anlaşarak bu olaylara sebep olan kişiyi yakalamaya

¹⁴⁶ Hüseyin Rahmi Gürpınar, **Cadı**, İstanbul, Atlas Kitabevi, 1981, s.63.

karar verir. Ancak, teşebbüs kafalarda soru işaretleri bırakan bir boğuşma ile sonuçlanır. Kendilerinden geçen Şükriye ve babasının önceden doldurdukları tabancalar ateş almaz. Şükriye Hanım, yaşadığı bu esrarengiz olayın ardından Naşit Nefi Bey'den boşandığını söyleyerek sözlerini noktalar.

Duydukları Fikriye'nin, evlenmekten vazgeçmesine neden olur. Bu Naşit Nefi Bey'in duyacağı son olumsuz cevap değildir. Talihsiz adam kimle evlenmek istese aynı gerekçe ile reddedilir. Ömrünün sonuna doğru bitişik yalı komşusu Aram-ı Dil Hanım'ın büyük oğlu Kadir'den bir mektup alır. Bu mektup başlangıcından bugüne sırlar altında kalan cadı mevzusunu aydınlatmaktadır.

Aram-ı Dil Hanım ve Binnaz Hanım birbirini çok seven iki arkadaştır. Herhangi bir şekilde hayatını kaybetmesi durumunda eşinin başka biri ile yeni bir evlilik yapmasını önlemek isteyen Binnaz Hanım, Aram-ı Dil Hanım'la anlaşmış ve çok sevdiği arkadaşının değindiğimiz tuzakları düzenlemesini sağlamıştır. Aram-ı Dil Hanım'ın istediği gibi yalıya girip çıkabilmesi için kendi yalısından Naşit Nefi Bey'in yalısına menteşeli kapak konmuş bir geçit açılmış ayrıca iki yalının mahzenleri arasına tünel gibi bir yol yapılmıştır. Aram-ı Dil Hanım'ın insanlara Binnaz Hanım'a benzer şekilde görünmesini sağlayan ise heykeltıraş olan küçük oğlu Nadir'in yaptığı maskedir. Olay aydınlığa kavuştuktan sonra gazetelere ilan vererek kadınların gözünde itimat tazelemeye çalışan Naşit Nefi Bey'in çabaları boşa çıkar. Talihsiz adam hayatının sonuna dek eşinin kıskançlığının kurbanı olur ve yalnız kalır.

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın, açıklanması imkânsız görünen olayları mantıklı gerekçelerle açıkladığı romanında Şükriye Hanım'ın gelin gittiği ve esrarengiz olayların yaşandığı Rumeli Hisarı ile Baltalimanı arasındaki yıkıkça yalı tipik bir gotik mekândır:

“Buradaki insanlara biraz alıştım. Fakat yalıya bir türlü ısınamadım. Büyük büyük loş sofalar, karanlık geçitler... Aşağıdaki geniş taşlık, ev altından daha çok bir ayazmayı andırır. Gamlı bir loşluk içindeki duvarlarından şıpır şıpır

rutubet damlar. Bir kenarda duran üstü örtülü sandal, iç sıkın görüntüsüyle burasını cami tabutluklarına benzetir... Oynak dalgalar üzerinde oynayan ışınlar, denize bakan pencereden güherçileli duvarlarda yansidikça kumaş kumaş titreşimler yaparak insanın etrafında görünmez varlıklar dolaşıyor gibi yüreklere bir ürküntü verir. Yalının arkasındaki dar sokağın öbür yanı dağdır. Duvar dikliğinde sarp kayaların üzerinde yetişmiş bodur ormanlık loş ve esrarlı gölgeleriyle yüreklere kuruntu doldurur. Yalının penceresinden başımı kaldırıp, insanın üzerine yıkılacak sanılan bu koruluğa bir göz atınca ormanın bütün yılanı, çiyani, ifriti, perisi yukarıdan bana bakıyorlar sanırım.”¹⁴⁷

“Yalnız geniş loş sofaları, karanlık koridorları; hele geniş bir ayazmaya benzeyen taşlığı; ortaçağın kanlı, perili kalelerini andıran arkada yalçın kaya üzerindeki o korku... Hep bu sıkıntılı (dekor), bu cadı faciasına ne kadar uygun bir sahne oluyordu. Bu çekilmez yürek üzüntüsünden kurtulmak için ev değiştirmeyi eşime söyledim.”¹⁴⁸

Ancak, tıpkı Gulyabani de olduğu gibi, mekân unsuruna bağlı olarak ortaya çıkan ürperticilik romanın bütününü etkileyen genel bir unsur halini almamış, olayın üzerine giden Hüseyin Rahmi Gürpınar mekanın ürpertici fonksiyonunu bir tarafa bırakmıştır.

Dikkati çeken bir başka nokta ise romanın insanın kokuşmuşluğu, dünyanın birbirini aldatan insanların bir arada yaşadığı maskeli bir baloya benzerliği üzerine görüşleri olan klasik gotik metinlerle birleşmesidir. Naşit Nefi Bey’in Şükriye Hanım’la konuşurken sarf ettiği şu sözler:

“–Bugünkü uygarlığı öyle anlatıyor, öyle nitelendiriyorsunuz ki bana ortaçağa dönmüşüz sanısı geliyor.

–Bence iki çağ arasında pek de büyük bir ayrılık yok gibidir.

–Aman ne diyorsunuz!..

¹⁴⁷ a.e., s.34.

¹⁴⁸ a.e., s.49.

-Hanım, bu zaman prangaları, kelepçeleri, zincirleri, giyotinleri, darağaçları bir müzeye konduğu vakit, ortaçağ işkence araçlarıyla bunları ölçümleyecek başka bir çağın insanoğulları, aralarında pek büyük ayrılık bulamayacaktır, sanırım. Şimdiki en uygar şehirlerde kimsesiz yurtlarından, yoksul barınaklarından çok hapishanelere rastlanıyor...

-Efendi, bu korkunç şeylerin hepsi ne vakit dünyadan büsbütün kalkacak?..

-Genel olarak bütün insanların gerçek eğitime tam olarak erdikleri vakit...

-Bu neyle anlaşılır? Ve ne zaman olacak?

-Bu dereceye yücelebilmiş henüz yeryüzünde bir ülke, bir ulus yok ki onu örnek gösterebileyim... Söyleyeceğim varsayış, geleceğin insanlığı için belki bir hayal, belki hiç olmayacak bir dilektir. (...) Fakat bilmem ki ilerleyişin, yücelişin en sonu denilen ereğe varmakla insanoğlunun mayasındaki vahşilikle hayvanlığı gidermek kabil olabilecek midir?''¹⁴⁹

ve Aram-ı Dil Hanım'ın oğlu Kadir'in yolladığı mektup insanlığın kokuşmuşluğu iddiasında olan gotik anlayışa yaklaşmaktadır:

“Bu cinayet olayında kullanılan örtü bulundu. Ruhlara edilen iftira anlaşıldı. Fakat bu bin türlü kötülükler, yüzüzlükler dünyasında örtü altında işlenen cinayetlerin, her şeyi altüst eden yalan ve dolanların maskesi bulunabiliyor mu? Bunun en korkuncu, doğal yüzlük'lerle yaratılışını gizlemeyi başararak, kötülük edenlerdir. Efendi, emin olunuz, gördüğünüz her yüz, göstermek istediği nurlu bir vicdanın gerçek aynası değildir. İyilikseverlik izleriyle parıldar bulduğunuz yüzlerden çoğunu bir an o ikiyüzlülük peçelerinden sıyrılmış görseniz dehşetinizden Hakka sığınırsınız. Tatlı görünen ne kadar gülücükler vardır ki her biri gizli bir iğrençliğin, alçakça bir isteğin aldatıcı yaldızı demektir.”¹⁵⁰

Bilindiği gibi, gotik metinlerin özelliklerinden biri de ironik bir üslupla kaleme alınmalarıdır. *Cadı* romanında bu üslubu yakalayan Hüseyin Rahmi

¹⁴⁹ a.e., s.94-95.

¹⁵⁰ a.e., s.179.

Gürpınar, en ürkütücü anlarda dahi mizahi üslubunu koruyarak cehaletin gülünçlüğünü, bu tarz inançlara sahip olmanın anlamsızlığını gözler önüne sermiş ve romandaki sosyal eleştiri dozunu arttırmıştır. Aşağıdaki bölüm bu durumu örneklemektedir:

“Naşit Nefî Efendi, sevgili karısından gönderilmiş bu ahret mektubunun yine aramıza saçacağı dehşetleri düşünmekten doğan bir titremeye elini cebine soktu. İç içe katlanmış, kenarı yaldızlı, en iyi cinsten beş tabaka İngiliz takrirliği çıkardı. Cadı madı ama karının etikete bu derece saygı göstermesi doğrusu şaşmamı gerektirdi. Bu en iyi cins kağıtları nereden bulmuş? Öbür dünyada kırtasiye malzemeleri mi var? İngiliz ticareti orada da mı geçerlikteymiş?

Eşim, elinde patlayacak bir bomba varmış türkeklği ve hemen o özenle kağıtların katlarını açtı. Ben de omzundan sarkarak yüreğimi ve bütün benliğimi kemiren bir merakla gözlerimi diktim.”¹⁵¹

Romandaki esrarengizliğin tepe noktası, Şükriye'nin “ *Şeytan'ı görse karnaval maskarası sayardı. Olmayacak şeylere inanıp da cin, peri gibi öte beriden korktukça o, bizi sertçe azarlar, zihinlerimizi bu gibi hurafelerden arındırmaya uğraşırdı.*”¹⁵² sözleri ile tanımladığı babası ile cadı arasında geçen ve pozitif ilimlere olan inancını hiçbir şartta kaybetmeyen babanın dahi açıklayamadığı boğuşma sahnesidir. Gürpınar, romanı bu noktada kesip okuru belirsizliklerin kuşattığı bir dehşet duygusu içerisinde bırakmak yerine, belli bir amaç için yazmayı ilke edindiğinden, romanına devam etmiş ve gotik yaratıcılığı zedelemiştir.

3.1.1.3. Mezarından Kalkan Şehit

Ele alacağımız son Hüseyin Rahmi Gürpınar romanı *Mezarından Kalkan Şehit*'tir. Roman, kendini her türden inancı sorgulayan ve tuhafliklara tapan bir genç olarak tanımlayan Şevki Bey'in eski dostlarından Kadri Bey'le karşılaşması ile başlar. Ayaküstü yaptıkları sohbette Kadri Bey, şehir hayatından sıkıldığını ve yorulan ruhunu, bedenini dinlendirmek istediğini söyleyen arkadaşını Kartal ile

¹⁵¹ a.e., s.109.

¹⁵² a.e., s.31-32.

Soğanlık arasındaki evine davet eder. Daveti kabul eden Şevki Bey, kendisine özel bir oda ayrılmış bu evde şehir karmaşasından uzak günler geçirmeye başlar. Kırılarda yalnız başına gezinti yapmak için dışarı çıktığı bir akşam kulağına piyano nağmeleri çalınır. Müziğin nereden geldiğini merak eden Şevki Bey, sesin geldiği yöne doğru ilerlemeye başladığında kâgir bir köşk görür. Büyük bir zevkle köşkten gelen müziği dinleyen ve havanın kararmasına aldırmaz etmeyen Şevki Bey, piyano sesinin kesilmesinin ardından aniden başlayan tekbirsiz ezan sesiyle irkilir. Kadri Bey'in evine döndüğünde başından geçenleri anlatır ve arkadaşından köşkün "Cinli Ev" diye anıldığını ve uğursuz bir yer olarak kabul edildiğini öğrenir. Söylentilere bakılırsa bir ara Katolik rahiplerine kiraya verilen köşk, isprizmacı ve kuvvetli bir medyum olan papazın şeytanın ruhunu çağırmasından sonra lanetli bir mekan halini almıştır. Romanda bu bölüm şu şekilde anlatılır:

"Sarhoş papazları kolayca azdırarak günaha sokmak için İblis, koşa koşa gelmiş; önce akıllı uslu konuşurlarken bağıın şarabından ona da mı içirmişler? İşte nasıl olmuşsa olmuş. Köşkün insan bulunan ve bulunmayan odalarında bir curcunadır başlamış... Çatır çatır yapı temelinden sarsılıyor. Tavanlardan tozlar dökülüyor, kapılar açılıp kapanıyor, camlar kırılıyor, mahzende şarap şişeleri birbirine giriyor. Fazla içmiş birkaç papazın ruhsuz gövdeleri yerlerde yuvarlanıyor. Bir patırtı, bir altüst oluş ki, küçük kıyamet!.. Bu azdırıcı bilgini davet eden papaz, medyumlukta ne denli gücü ve ustalığı varsa şimdi lanetliyi kovmak için harcıyor. Ama ne mümkün... Şeytanlar odalardan sofalara, sofalardan merdivenlere saldırıp geçtikleri yerlerde insan, eşya neye rastlarsa devirerek cirit oynuyorlar...

Papazlar, böyle birkaç hafta uğraşıyorlar. Şeytanlardan boşaltmayı başaramadıkları köşkü, en sonunda kendileri bırakmak zorunda kalarak çıkıp gidiyorlar."¹⁵³

Hem içindekilere hem dışındakilere uğursuzluk getirmeye başlayan bu gotik mekanın yakınından geçenlerin mallarının çalındığı, korkudan dillerinin tutulduğu hatta çarpıldıkları söylentileri dilden dile yayılır.

¹⁵³ Hüseyin Rahmi Gürpınar, **Mezarından Kalkan Şehit**, İstanbul, Özgür Yayınları, 1995, s.43.

Bilimsel gerçekleri esas alan Şevki Bey, “ *Böyle söylenti çeşidinden olan şeylere inanmakta çok sakınmak gerekir. Ne kadar temelsiz, bozuk, çürük düşünceler varsa, hep böyle söylenti yoluyla halkın kafasında yer tutar. Biz bu yüzyılın çocukları bu çeşit inanışları kuvvetlendirmeye değil; köklerinden söküp atmaya uğraşmalıyız...*”¹⁵⁴ diyerek söylenenlere inanmaz ve bir kez daha köşkü ziyaret etmeye karar verir. Bu ziyaretinde görür görmez aşık olduğu Şahika Hanım’la tanışır ve kısa bir süre içinde evlenir. Böylece ailenin bir parçası olan Şevki Bey, ezanın Şahika Hanım’ın anneannesi tarafından Sarıkamış’ta şehit düşen torunu Şevket’i çağırarak için okunduğunu, bu çağrıyı işiten torunun da anneanneyi ziyarete geldiğini öğrenir. Kendi gözleri ile tanık olduğu bu olay karşısında şaşkına dönen Şevki Bey, pozitif ilimlere bağlı bir genç olarak son derece rahatsızlık duyar ve esrareniz olayın sırrını çözmeye karar verir.

Bu kararın ardından ziyarete gelen kişinin kimliğini tespit etmek için çalışmalara başlayan Şevki Bey, sonuca ulaşamayacağını düşünmeye başladığı esnada, uzun yıllardır saklanan bir sırrı açıklayan ve yaşanan esrareniz olayları açığa kavuşturan bir mektup alır. Mektupta açıklandığı üzere şehit subay Şevket Bey’in kendisine ikizi kadar benzeyen arkadaşı Muzaffer Bey, şehit düşen torununun kendini ziyaret ettiğini düşünerek gönlünü avutması ümidi ile muhtelif aralıklarla anneanneyi ziyaret etmektedir.

Mezarından Kalkan Şehit, Şevki Bey’in anneanneyi ziyarete gelen kişinin kim olduğu sorusuna cevap aramaya başlaması ile birlikte macera türüne yaklaşır. Ancak roman, tekinsiz köşk betimlemesi ve bu köşkün etrafında gelişen esrareniz olaylar nedeniyle gotik roman örneği olarak kabul edilmiş ve tezimize dahil edilmiştir. Aşağıda, *Gotik Mekanlar Üzerine* başlıklı yazısından yaptığımız alıntıda görüleceği gibi Tanseli Polikar da *Mezarından Kalkan Şehit* romanını bu özelliği dolayısıyla gotik türe dahil etmiştir.

¹⁵⁴ a.e., s.39.

“Hüseyin Rahmi'nin burada yarattığı Gotik atmosferin Batılı benzerlerinden pek aşağı kalır yanı yok. Başrolde yine gizemli bir ev var. Söylentilere göre perili bir köşk. Şimdi İstanbul'un tanınamayacak hale gelen Soğanlık semti yakınlarında, panjurlu, ahşap bir yazlık köşk. Tavuklar, horozlar, sebze bostanları arasında tam bir nostaljik yaşam ve Doğu mimarisinin eski İstanbul'a özgü mekânlarından biri. Öykünün konusu ve köşkün içinde yaşayanlar da dekoru tam anlamıyla tamamlıyor. Torunu, Osmanlı diyarlarının bitmez tükenmez savaşlarının birinde şehit düşmüş büyükanne, 'mübarek' cuma akşamları onun hayaletiyle buluşur köşkün bahçesindeki kameriyede. Ev halkı, biraz erenlere karıştığına inanılan büyükhanımı bu kutsal konuğuyla baş başa bırakmaktadır. Öykü, eve şehidin kız kardeşinin kocası olarak içgüveyi giren kahramanımızın araştırmaları sonucunda mantıklı bir finale kavuşur. Ancak okuyucuyu kâh korkutan, kâh hüznülendiren üslûp kitabın son sayfalarına kadar devam eder. Hüseyin Rahmi kaç tane Gotik kitap karıştırmıştır bilinmez ama bu roman, Türk edebiyatında bu misyona soyunan yapıt olarak yazın tarihine geçecektir.”¹⁵⁵

3.1.2. Ali Rıza Seyfi

3.1.2.1. Drakula İstanbul'da

1997 yılında Giovanni Scognamillo tarafından gözden geçirilerek yayına hazırlanan *Drakula İstanbul'da*, okurla ilk buluşmasını 1930'lu yılların başında yaşar. Bu ilk baskıda eserin adı *Kazıklı Voyvoda*'dır. Eseri yayına hazırlayan Scognamillo, yeni baskıda *Drakula İstanbul'da* adını tercih etmesinin nedenini 'bir kaynağı belirtmek' ve 'romanın özelliğini vurgulamak' olarak belirler.¹⁵⁶ Roman, Bram Stoker'ın ünlü gotik çalışması *Dracula*'nın uyarlamasıdır. Ali Rıza Seyfi tarafından kaleme alınan çalışmada; mekân Transilvanya'dan İstanbul'a taşınmış, karakterler ve olaylar Türk kültürüne uygun olarak yeniden kurgulanmıştır. Scognamillo'ya göre bu özellik eseri dikkate değer kılmaktadır. Aşağıdaki bölüm, yazarın yayına hazırladığı çalışma ile ilgili görüşlerini belirtmesi bakımından önemlidir. Scognamillo'ya göre:

¹⁵⁵ Tanseli Polikar, “Gotik Mekanlar Üzerine”, *Virgöl*, sayı 21, Temmuz Ağustos 1999, s.12.

¹⁵⁶ Ali Rıza Seyfi, *Drakula İstanbul'da*, İstanbul, Kamer Yayınları, 1997, s.5.

“Uyarlama yöntemi burada çeviriyi, özeti ve uyarlamayı aşan boyutlar taşımaktadır. Bram Stroker’ın tarihsel bir kişilikten (Vlad Drakul’dan) yola çıkarak yarattığı Vampir Kont ve simgelediği tüm şeytani kötülükler, Gotik ve melodramatik bir çerçeve içinde, Batı’ya özgün bir iyilik-kötülük mücadelesinin imgesidir, bilimle (Van Helsing) hurafenin, inançla inançsızlığın ezeli savaşıdır. (...) Kont’u en çok korkutan, iten, durdurabilen şey ise haçtır yani inançtır. Seyfi uyarlamasında, doğal olarak haç yerine Kuran-ı Kerim’i kullanıyor ve bunu yapmakla, uyarlamanın ve mahallileşmenin ötesinde, çatışmaya başka bir boyut ve çözüm de ekliyor.”¹⁵⁷

Scogmamillo’nun işaret ettiği gibi, *Drakula İstanbul’da*’nın başarısı Batı kültürüne ait kodlamaları Türk kültürüne ustalıkla adapte etmesinden kaynaklanmaktadır.

Tezimizin Birinci Bölüm’ünde ele aldığımız gibi, Batı kültüründe vampirleri ürküten önemli silahlardan biri Hıristiyanlığın kutsal kitabı İncil’dir. Müslümanların kullanımına uygun düşmeyen bu silahın yerine *Drakula İstanbul’da* romanda Kur’an-ı Kerim kullanılmıştır. Romanda Kur’an-ı Kerim’in ve buna bağlı olarak İslam inancının vampir saldırılarını önleme noktasında tek başına yeterli olduğu pek çok örnek vardır.

Bazı bölümlerde ise herhangi bir ayırımı gidilmeyerek iki dini inancın sembolleri bir arada verilmiştir. Bir örnek teşkil etmesi açısından tezimize dahil ettiğimiz aşağıdaki alıntıya geçmeden hemen önce belirtilmelidir ki orijinal *Dracula* romanında böyle bir anlayış söz konusu değildir.

“Sözlerimi dikkatle dinleyen ihtiyar kadın, önlüğü ile yaşlı gözlerini sildi. Sonra birdenbire bir şey hatırlamış gibi boynundan çıkardığı küçük bir haçı bana uzattı.

Ben bu durum karşısında şaşırıp kalmıştım. Durumum gerçekten nazik idi. Kadın, bana acaba haçı öpmemi mi teklif ediyordu, yahut onu, ileride görülebilecek kötülüklerle karşı bir siper olmak üzere bana mı veriyordu?

¹⁵⁷ a.e., s.6.

Doğrusu hatta saf, iyi kalpli bu kadıncağızı memnun etmek için bile, bu tahta parçasını öpmeğe yüreğimi razı edemezdim. Bu durum bir Müslüman için güç ve gülünç olduktan başka aydın bir insan için de hoş olmazdı.

(...)

Haçın boynuma geçtiği anda aklıma bir şey geldi: Kadının “annenizin hatırası için” sözü de bende çoktanberi uyuyan bir duyguyu uyandırmaya yardım etmişti... Annem çok dindar, çok inançlı bir kadındı: çocukluğumda birkaç defa bayılmışım; çok sinirliymişim. Anneciğimin beni “Baba Cafer”e, “Aynî Ali Hazretleri”ne “Merkez Efendi”ye her cuma dolaştırdığını hatırlıyorum. Ta o zamandan kalma, el yazısıyla ve şaşılacak ustalıkla yazılmış bir “Enâm-ı Şerif” annemin eliyle sağlam ve zarif korumasının içinde boynuma takılmıştı.

(...)

Kadın, haçı boynuma o etkileyici ve candan sözleriyle taktığı zaman işte bu küçük gümüş muhafaza içindeki Enam hatırıma gelmişti. Elimi boynumdaki yün atkının altına sokarak fanilam ile gömleğim arasından ancak büyücek bir muska şekli gösteren Enam muhafazasını çıkardım, tatlı bir tavırla kadına dedim ki:

-Madam, merak etmeyin, bakınız boynumdaki bizim dinin kitabı, Yüce Tanrının sözü de var... Bu da beni korur.

İhtiyar kadın cevap verdi:

-Çok iyi, çok iyi; fakat haç da zarar vermez... O da dursun. Sonra beklenmedik bir ağırbaşlılık saygı ve inanç ile etti. Hep bir, hep bir! Allah bir, her şey, herkes bir...¹⁵⁸

Dracula romanında aynı bölüm şu şekilde geçer:

“O zaman kalktı ve gözlerini sildi, boynunda bir haç çıkararak bana uzattı. Ne yapacağımı bilemedim, çünkü İngiliz kilisesine bağlı biri olarak, bu tür şeyleri putperestlik olarak görmem öğretilmişti ama bu kadar iyi niyetli, böyle bir ruh halindeki yaşlı bir hanımı reddetmek bana çok sevimsiz geliyordu. Sanırım

¹⁵⁸ a.e., s.16-18.

yüzümdeki kararsızlığı gördü; çünkü, 'Annenizin hatırı için' diyerek haçı boynuma taktı ve odadan çıktı."¹⁵⁹

Görüldüğü gibi, Bram Stoker Hıristiyanlık ve İslam dini arasında herhangi bir birlikten söz etmemiştir. Aynı inanç sisteminin içindeki bir bölünmeye dikkatini yönelten Stoker, bu noktada Ali Rıza Seyfi kadar 'cesur' davranmamış, Jonathan Harker'ın haçı boynuna takmayı kabul etmesiyle yetinerek aynı din sistemi içerisinde bile olsa yaşanan ayrılığı 'hepsi bir' diyerek ifadelendirmemiştir.

Kültürel farklılık yüzünden Ali Rıza Seyfi'nin değişik anlayışla yaklaştığı kodlamalardan biri de vampir figürüdür. *Dracula* romanında, tekelci sermayeyi sembolize eden vampirin etki gücünü çoğaltmasından ve yarı-iblisler çemberi yaratmasından korkulmaktadır:

*"Sonra durup Kont'a baktım. Şişmiş yüzünde beni deliye döndüren alaycı bir gülümseme vardı. Londra'ya nakledilmesine yardım edeceğim varlık buydu, belki gelecek yüzyıllar boyunca, milyonların içinde, kan arzusunu tatmin edecek, savunmasızları sarmalayacak yeni, gittikçe büyüyen bir yarı-iblisler çemberi yaratacaktı. Bu düşünce beni deliye döndürdü."*¹⁶⁰

1939 tarihli *Drakula İstanbul'da* romanında böyle bir korkunun işlenmesi anlamsızdır. Ali Rıza Seyfi, vatan bütünlüğünü korumak için yapılan savaşın ve bu uğurda dökülen kanların toplum belleğinden silinmediği bir zaman diliminde kaleme aldığı çalışmasında toplum psikolojisini dikkate almış ve aşağıdaki alıntıda da görüleceği gibi vatan topraklarına yabancıların sahip olması, vampirin Türk kanı emmesi gibi toplumsal korkuları yansıtmıştır.

¹⁵⁹ Bram Stoker, **Dracula**, Çev. Niran Elçi, İstanbul, İthaki Yayınları, 2003, s.9-10.

¹⁶⁰ Stoker, **a.g.e.**, s.60.

“Ben böyle düşünülmesi bile korkunç bir canavarın İstanbul’a, sevgili vatanıma girmesine alet oluyordum!.. Orada bu melun, belki asırlarca önce yaşamış lanetli Kazıklı Voyvoda gibi, doya doya Türk kanı içecek, etrafına bir lanet ve felaket muhiti yaratacaktı.”¹⁶¹

Buna bağlı olarak romandaki kahramanların amacı *“Türk kanına doymamış bir canavarın bugün İstanbul’da yine Türk kanı içmesini engelleyip orduların, devletlerin mahvedemediğini yok etmektir.”¹⁶²* Drakula’nın şatosuna giden ve onun bir vampir olduğunu öğrenen Azmi Bey, yıllar önce bir Türk sipahisi olarak doğmadığına lanetler yağdırır. Drakula’nın kalbine kazık saplayan Turan Bey ise Türk milletinin öcünü aldığını söyler.

Drakula’nın İstanbul’da mülk edinme arzusu da simgesel bir nitelik taşımaktadır. Vampir haritasında Bakırköy, Sarıyer, Şişli gibi yabancı uyruklu vatandaşlarımızın ikamet etmek için daha çok tercih ettiği bölgeleri işaretlemiş, böylece saldırılarını güçlendirmeyi hedeflemiştir. Ancak, satın aldığı binanın Eyüp semtinde yer alması ve eski bir subaydan kalmış olması bile Drakula’nın amacına ulaşamayacağına işarettir. Romanda Drakula’nın mülk edinme arzusu şu sözlerle aktarılmıştır:

“Kont Drakula’ya İstanbul’da aldığımız konak kendisi tarafından belirtilen özelliklere uygun bir semtte, yine onun istediği tarzda bir konaktı. Kont Drakula gerçekten Türklük kokan bir semtte, etrafı sakin, büyük bahçeli bir bina istemiş, paradan hiç çekinilmemesini yazmıştı. O galiba, meşhur Fransız yazarı ve eski İstanbul hayranı Piyer Loti gibi şehrimizin eski yaşantı ve şiir ile dolu, tarihi olaylarla bilinen bir yerinde oturmak istiyordu. Aldığımız konak Eyüp semtinin dış bölgesinde eski bir subaydan kalmış bina, halkın deyimiyle neredeyse yıkılmak üzereydi. Büyük bahçesinin uzak köşesinde ahır, selamlık gibi birtakım binalar, bir de üstü ve etrafı kapalı bir aile mezarlığı vardı.

¹⁶¹ Seyfi, a.g.e., s.70

¹⁶² a.e., s.169

Kont bu açıklamadan çok memnun olmuştu. Kont Drakula bir ara bir iş bahanesiyle kütüphaneden çıktı, ben önümdeki büyük İstanbul haritasına bakarken bunun üzerinde bazı semtlere konulmuş daire şeklinde işaretler gördüm; kurşun kalem ile çizilmiş olan bu dairelerden biri tam Eyüp'ün üzerinde, bizim aldığımız konağın bölgesini işaret eder bir yerde idi. Bundan başka Bakırköy, Sarıyer, Şişli üzerinde de böyle başka daire biçimindeki işaretler vardı. Acaba bu adam oralarda da mı yer almak istemiş yahut almıştı?¹⁶³

Drakula İstanbul'da toplumumuzdaki sosyo-kültürel yapı gözetilerek değiştirilen kodlamalarıyla gotik dehşeti Türk topraklarına taşımaktadır.

3.1.3. Kerime Nadir

5 Şubat 1917'de İstanbul'da doğan Kerime Nadir (Azrak) 1935 yılında Saint Joseph Lisesi'ni bitirmiştir. Yazı hayatına dönemin edebiyat dergilerinde şiir ve öykü çalışmalarını yayımlayarak başlayan Nadir, sayıları kırka yaklaşan ve çoğunluğu senaryolaştırılarak filme çekilen dramatik aşk romanları yazmış ve bu özelliğiyle bir dönem Türk okurunun çok sevdiği ve eserlerini ilgiyle takip ettiği popüler bir yazar olmuştur. Öyle ki, kaleme aldığı romanlar tefrika edildiği gazetelerin tirajlarını arttırmıştır. *Hıçkırık*, *Samanyolu*, *Seven Ne Yapmaz* en bilinen eserlerindedir. Toplumsal meselelere değinmeyip sadece aşk romanları yazan ve bu yönüyle eleştirilen Nadir'i geniş kitlelere okuma alışkanlığı kazandırdığı ve okurun edebiyatla tanışmasında bir ilk basamak görevi gördüğü için dikkate değer bulanlar da olmuştur.

3.1.3.1. Dehşet Gecesi

Kerime Nadir, *Dracula* romanından esinlenerek kaleme aldığı *Dehşet Gecesi*'nde bilinen çizgisinin dışına çıkarak gotik türde bir eser oluşturur. Roman, gazeteci Mümtaz Evren'in Iraklı ünlü petrol kralı El-Hüdaî tarafından Cilo dağında yaptırılan turistik otelin açılış töreninde bulunmak üzere trenle Hakkâri'ye gitmekte olduğunu belirtmesi ile başlar. Gotik romanların çoğunda olduğu gibi havanın bozduğu ve bunun geliştirecek dehşetli olayların habercisi olduğu fırtınalı bir gecede

¹⁶³ a.e., s.44.

Mümtaz Evren, güzeller güzeli bir bayanın kompartımanında olduğunu fark ederek irkilir. Güzel bayan tekrar karşılaşacaklarını söyleyerek geldiği gibi esrarengiz bir şekilde kompartımandan ayrılır.

Bu noktadan sonra *Dehşet Gecesi*, Mümtaz'ın okumaya başladığı *Kızıl Puhu* romanı ile bir koldan ilerler. Roman, Cengiz isimli meçhul yazarı tarafından bir tanıtım yazısı yazılması ricasıyla Mümtaz'ın çalıştığı gazeteye gönderilmiştir. *Kızıl Puhu* akşam karanlığında bastıran şiddetli tipide tek başına yürüyerek Kürt Halo'nun işlettiği Haydutlar Hanına gitmeye çalışan genç yolcunun hikâyesini anlatmak suretiyle tipik bir gotik giriş yapar.

Zor şartlarda yola devam eden bu genç *Kızıl Puhu* romanının yazarı ve kahramanı Cengiz'dir. Selmin adlı fakir bir kızla nişanlı olan Cengiz, bu yolculuğa kendini Selmin'in büyük halası olarak tanıtan Prens Ruzihayal adlı bir bayan tarafından gönderilmiş mektup yüzünden çıkmıştır.

Selmin ve Cengiz'in daha önce ismini dahi duymadıkları Prens Ruzihayal, gönderdiği mektupta evlenmek üzere olduğunu haber aldığı yeğenine düğün hediyesi olarak servetinin dörtte birini vermek istediğini bildirmektedir. Prens Ruzihayal'in kim olduğunu öğrenmek isteyen nişanlıların yaptıkları araştırma sonucunda ortaya çıkan bilgi gotik hayal gücünü uyaracak niteliktedir:

*“Prens Ruzihayal – Bağdat'ta 1720'de doğmuş, 1738'de Prens Affan Ferhad ile evlenmiştir. 1743'de, kocası aleviler tarafından katledildikten sonra, Cilo dağındaki malikânesine çekilmiştir. Ölüm tarihi meçhuldür.”*¹⁶⁴

Bu bilgi karşısında akılları karışmakla beraber, para faktörünü göz ardı edemeyen nişanlılar, Cengiz'in Prens'i ziyaret etmesine karar verirler. Yolculuğun ilk durağı Prens'in yardımcılarını göndererek Cengiz'i aldıracağını söylediği ve buluşma noktası olarak belirlediği Kürt Halo'nun hanıdır. Handa bir gece geçiren Cengiz, Prens'in gönderdiği arabayla Kızıl Puhu malikânesine ulaşır.

¹⁶⁴ Kerime Nadir, *Dehşet Gecesi*, İnkılâp ve Aka Kitabevleri, 1984, s.22.

Bilindiği gibi gotik edebiyatta hikâyenin yarattığı dehşet duygusunun ardında gotik mekânların ürpertici atmosferi vardır. Kerime Nadir, romanını gotik edebiyatın bu özelliğine bağlı kalarak kurgulamıştır. Cengiz’in Kızıl Puhu malikânesi ile karşılaştığı an eserde şu cümlelerle verilmiştir:

“Bir aralık kar dindi; ay bulutlar arasından göründü. Bu suretle etrafta daha iyi seçmek imkanı doğdu.

Aman Allahım!.. Öyle korkunç uçurumlar arasında yol alıyorduk ki, gözlerim karardı. Dehşetten tüylerim diken diken oldu. Böyle bir manzarayı hayatta tasavvur bile etmemiştim.

Derken tam zirvede, ilk söylentileri doğrular şekilde, sivri kuleleri bulutları delen ve üzerinden gökyüzüne doğru kızıl bir ışık hüzmeleri yükselen muazzam bir yapının kapkara hayali göründü.

Derinliği seçilmeyen müthiş iki yar arasındaki dar ve uzun bir köprüden geçtik.

(...)

“Birçok yüksek kemerli koridorlardan geçtik. Ayak seslerimiz bu koridorların derinliklerinde binbir boğuk yankı ile uğulduyordu. Birtakım merdivenlerden çıktık. Mumların titrek ışığı, bazı sahanlıklardaki eski devir şövalyelerini, cengaverlerini temsil eden büyük heykelleri aydınlatıyordu. Havada yapışkan bir rutubet vardı. Aynı zamanda genzimi, uzun zaman kapalı kalmış eşyanın toz ve küf kokusu tikiyordu. Burada çok garip bir hayat olduğu muhakkaktı.”¹⁶⁵

Bu gotik mekânda esrarengiz günler geçirmeye başlayan Cengiz, uyuyamadığı bir gece malikânedede dolaşırken türün ilk örneği *Otranto Şatosu*’nu anımsatan bir olay başına gelir. Prenses’in, ruhu ve bedeniyle Cengiz’de hayat bulduğuna inandığı iki yüz sene önce vefat etmiş sevgilisi Prens Mahi’nin duvarda asılı portresi dile gelir. Prens, Cengiz’e Prenses’in iki yüz seneden beri insan kanı emen bir hortlak olduğunu, onu koruyabilecek tek şeyin üzerinde taşıdığı En’am-ı Şerif olduğunu söyler. Ayrıca, hortlağın elinden kurtulabilmesi ve tılsımını bozabilmesi için yapması gerekenleri

¹⁶⁵ a.e., s.69-70.

öğütler. Cengiz yaşadığı bu olayın ardından kendini yatağında bulunca gördüklerinin rüya olduğuna hükmeder. Ancak, rüyasında konuşan resmin bir hakikatin sırrını verip vermediğini merak eden Cengiz, Prens Mahi'nin verdiği öğütleri uygulamaya ve hortlakların hareketsiz bir şekilde yatarak güneşin batmasını bekledikleri lahitlerin yer aldığı en derin mahzeni bulmaya karar verir.

Mahzen kalın sütunlarla desteklenmiş yüksek tavanı, rutubetli havası, loş ve kasvetli atmosferi ile tipik bir gotik mekândır. Cengiz burada kendisine öğütlediği gibi hortlakların kalbine hançer saplayıp onları yok eder. Bu esnada kendinden geçen Cengiz, gözlerini açtığı anda Kızıl Puhu malikânesinin yok olduğunu görür. *“Bütün bu başıma gelenler, hale kanaat etmeyip milyonlar peşine düşmenin cezası idi. İnsan hayatta hiçbir vakit büyük hayallere kapılmamalıdır.”*¹⁶⁶ diyerek Kızıl Puhu romanını sonlandırır.

Mümtaz okuduklarının hasta bir zihnin saçma düşünceleri olduğunu düşünmeye çalışsa da kompartımanına gelen kadının kitabın kapağındaki resme tıpatıp benzemesi zihninin karışmasına neden olur. Mümtaz, düşünceleri ile boğuşurken tren durdurulur. Kendini bu dağların kralı meşhur Yedibela Hamza olarak tanıtan haydutların reisi, Cilo dağındaki otelin açılışına giden yolcuları esir alır. Mümtaz, haydutların elinden Ruzihayal'e benzettiği Kezban adlı bayan sayesinde kurtulur. İnsanın tüylerini diken diken edecek derecede korkunç bir yolculuk yapan Mümtaz, jandarmanın yanına geldiğinde bir an önce İstanbul'a dönmesi için gereğinin yapılmasını rica eder. Ancak, jandarmalar bunun mümkün olmadığını, Iraklı petrol şeyhi El-Hüdai'nin emriyle her yerde aranan Mümtaz'ın derhal otelin açılışına gitmesi gerektiğini söylerler. Bütün itirazlarına rağmen jandarmaları ikna edemeyen Mümtaz otele vardığında Yedibela Hamza'nın yanında ve trende yaptığı yolculuk esnasında karşısına çıkan bayanla bir kez daha karşılaşır.

Otele varıncaya dek hortlağın cinsel çelimine karşı kendini kontrol etmeyi başaran Mümtaz, burada kendine hâkim olamaz ve onunla birlikte olur. Kızıl Puhu romanının kahramanı Cengiz'in aksine hortlağa karşı koymayı başaramayan Mümtaz

¹⁶⁶ a.e., s.113.

gözlerini açtığında kendini kendi yatağında bulur. Başucunda bekleyen arkadaşı Münir Yalçın, Mümtaz'a tren kazasında başından yaralandığını ve Kızıl Puhu kitabının yazarı Cengiz ve eşi Selmin'in kendisini ziyaret etmek istediğini söyler. Mümtaz, kulaklarına inanamaz ve çok sinirlenir çünkü yaşadıklarının rüya değil gerçek olduğuna tüm kalbiyle inanmaktadır.

Okura Kerime Nadir romanı okuduğunu hatırlatacak bir üslupla noktalan romanda Mümtaz, sarf ettiği şu sözlerin de gösterdiği gibi aşkı ve cinselliği öne çıkarmaktadır: “*Bir hortlak da olsa, tekrar vuslata erebilmek için yeni baştan o dehşet gecesini göze almaya hazırım... Bana yaşattığı emsalsiz aşk ruhumu bir zemzem gibi yıkıyor. Mutlu olmak için yeniden o rüyaya dalmak istiyorum*”¹⁶⁷

1980 öncesi yazılmış gotik romanlar içinde türün özelliklerini bünyesinde en çok barındıran roman olan *Dehşet Gecesi*'nde Kerime Nadir, kendi yazarlık serüveninden beklenmeyecek bir tutumun içine girmiş ve 1950-1960 Türkiye'sinin korku ve endişelerini eserinde gotik sembollerle yansıtmış gibidir.

Bilindiği gibi 1950, Türk siyasi ve sosyal hayatında bir dönüm noktasıdır. Bu dönemde köylülükten orta sınıflaşmaya geçiş yaşanır. “Söz milletindir” diyen bir parti liderinin önderliğinde, Osmanlı ve Cumhuriyet geleneğinde egemen güç olan bürokratik elitlerin yerine, halk sınıfı yönetimde söz sahibi olur. Büyük çapta bir kalkınma hareketi olması hedeflenen bu dönemde Türk toplumu yabancı sermaye olgusu ile tanışır.

1958 yılında kaleme alınan *Dehşet Gecesi*'nde, bu hızlı değişim sürecindeki tüm korku ve endişelerin romandaki karakterler ve olaylar ile sembolleştirildiği düşünülebilir. Bu bağlamda mekân olarak Hakkâri'nin seçilmesi tesadüfî değildir. Burjuva toplumu yeterince tanımadığı Anadolu hayatından ürkmektedir. Yukarıda romanı incelerken gördüğümüz gibi Hakkari'deki otel Iraklı petrol şeyhi tarafından yaptırılmıştır. Bu, 1951 tarihinde kabul edilen ancak yabancı yatırımcıların ilgisini çekmemesi üzerine 1954 yılında yapılan değişikliklerle yabancı sermaye sahiplerine,

¹⁶⁷ a.e., s.166.

yerli sermaye sahiplerine tanınan hak ve imtiyazlardan yararlanma fırsatı veren 6224 sayılı “Yabancı Sermaye Yatırım Teşvik Kanunu”¹⁶⁸ ve Batman’da ilk petrol yataklarının bulunmasının ardından çıkarılan 7 Mart 1954 tarih ve 6326 sayılı “Petrol Kanunu”nun¹⁶⁹ ardından, toplumun tedirgin olma halidir. Burjuva toplumu için tam olarak tanımadığı bu topraklarda söz sahibi olmaya başlayan yabancı yatırımcılar tehdit unsuru oluşturmaktadır.

Bu öyle büyük bir güçtür ki Türkiye’nin Osmanlı’nın bölünme sürecinden başlayan dinî ve etnik kökenli ayrılıklarından kaynaklanan sorunları bile bu gücün karşısında önem arz etmez. Kürt Yedibela Hamza ve arkadaşlarının hiçbir şeyin farkına varamadan Iraklı petrol şeyhinin su sandıkları petrol havuzunda can vermeleri bu durumu sembolize eder.

Amaçları ‘otelin içine girdikten’ sonra kralı ve beraberindekileri ‘yok etmek’ olan Yedibela Hamza ve arkadaşları ‘yüzlerine maskeler takarak’ akrobat kılığına girerler. Ancak, oyunlarını sergilemek için içine girdikleri havuz aslında su ile değil petrolle doludur. Olanları seyreden El-Hüdaî kahkahalar atarak ‘petrollerinin zaferini’ kutlar. Tüm yaşananlar esnasında burjuva toplumunun bir ferdi olan Mümtaz sadece pasif konumda bir seyircidir. İki tarafın yaptıklarının da farkında olan Mümtaz hiçbir şekilde olaya müdahale etme gücünü kendinde bulamaz.¹⁷⁰

Mümtaz’ı almak için gönderilen Cadillac marka otomobil ve Hakkârî’nin Cilo dağlarında asfaltlanmış yollar bir kez daha zihnimize Menderes döneminin çağrışım yapmasına neden olur. Bilindiği gibi, bu tarihlerde Amerika ‘Marshall yardımları’ adı altında hazırladığı bir programla, II. Dünya Savaşı’nın sonunda yıkıma uğrayan Avrupa ülkelerine borç verir. Programı Türkiye özelinde ele aldığımızda 1950’lerde yapılan yardımlarla karayolu çalışmalarına ağırlık verildiğini görürüz. Karayollarının genişlemesinin doğal bir sonucu olan araç ihtiyacı, ülkemize satılan Amerikan otomobilleri ile karşılanmıştır. Dolayısıyla, otomobilin markası bu

¹⁶⁸ Aysel Çelikel, Günseli (Öztekin) Gelgel, **Yabancılar Hukuku**, İstanbul. Beta Basım Yayım, 2005, s.149.

¹⁶⁹ **a.e.**, s.171.

¹⁷⁰ Nadir, **a.g.e.**, s.160.

büyük gücün kimin iradesinde olduğunun ve asıl tehdidin nereden kaynaklandığının yani pastadaki esas payın kime ait olduğunun ipucunu verir. Tüm roman boyunca karşılaştığı tehlikeleri alt etmeyi başaran kahramanımız bu büyük gücün karşısında etkisiz kalır ve “çekiciliğine dayanamayarak” “teslim olur”. Ancak, Kerime Nadir’in romanı burada kesmeyişi ve Mümtaz’ı hasta yatağında kendinden geçmiş bir halde tasvir edişi hala ümitli olduğunu göstermektedir. Her ne kadar Mümtaz, “*Mutlu olmak için yeniden o rüyaya dalmak istiyorum.*” dese de...¹⁷¹

3.2. 1980 SONRASI DÖNEM

1980 sonrası dönemde Farah Yurdözü’nün *Madrid’te Metafizik Aşk*, ve *Yaşam Bir Korku Filmidir*; Elif Karakaş’ın *Lanetli Genler* ve *Ve Sonra Bir Gün* ve Sadık Yemli’nin *Muska* adlı çalışmaları Türk edebiyatında gotik roman örnekleri olarak incelenmiştir. Bu romanların belirlenmesinde kategori başlıkları esas alınmıştır.

3.2.1. Farah Yurdözü

İstanbul Üniversitesi İspanyol Dili ve Edebiyatı Bölümü mezunu olan Farah Yurdözü, yayın hayatına çeşitli gazete ve dergilerde ilgi alanı olan spiritüalizm ve parapsikoloji konularında yazılar yayımlayarak başlamıştır. *Madrid’te Metafizik Aşk*, yazarın ilk romanıdır.

3.2.1.1. Madrid’te Metafizik Aşk

Romanın başkahramanı İspanyol Dili ve Edebiyatı Bölüm Başkanı Profesör Erdem Neptün’dür. Parapsikoloji, spiritüalizm, ruh çağırma seansları gibi gizemli konularla yakından ilgilenen Neptün, ‘öğretim üyesi kişiliği’ ve ‘bedeniyle değil ruhuyla varlığını sürdüren ikinci kişiliği’ arasında, önemli gotik temalardan biri olan ‘bölünmüş benler’i çağrıştıran bir kişilik çatışması yaşamaktadır. Neptün’e göre bu çatışmanın nedeni kişiliğinin fizik dünya ile metafizik dünya arasında gidip gelmesi ve iki boyut arasında sıkışıp kalmasıdır.¹⁷²

¹⁷¹ a.e., s.166.

¹⁷² Farah Yurdözü, *Madrid’te Metafizik Aşk*, Yayınevi Yayıncılık, İstanbul, 1995, s.9.

Bu açıklamadan da anlaşılacağı gibi, *Madrid'te Metafizik Aşk* romanında, Erdem Neptün'ün kişiliğinde mercek altına alınan bölünmüşlük, klasik gotik eserlerde iyi-kötü çatışmasına bağlı olarak ortaya çıkan bölünmüşlikle bir tutulamaz. Neptün'ün yaşadığı ikiliğin ardında reenkarnasyon inancı, yani kişinin geçmiş yaşamlarının şimdiki yaşamı üzerine yaptığı etki yatmaktadır. Bölünmüşlüğü ortadan kaldıracak yolun; insanın zihni faaliyetleri ile sonuçlandıracağı bir çatışmadan değil spiritüalizmden geçmesi, *Madrid'te Metafizik Aşk* romanının uyandırdığı gotik kaynaklı endişenin felsefi ve sosyolojik bir boyuta ulaşmamasına neden olur. Romanda Neptün'ün kişiliğinde yaşadığı bölünmüşlük şu sözlerle ifade edilmektedir:

“Dışarıdan bakılınca, belki tek kişi gibi görünüyorum. Ama aslında ben, biz iki kişiyiz. Birbirine zıt; siyah ve beyaz, iyi ve kötü, aydınlık ve karanlık. Aydınlık Erdem kendini spiritüalizme verdi. Doğruyu bulmak için çıktı yola. Dünyadan elini eteğini çekti. Karanlık Erdem, o daha dünyevi bir adam. Belki sandığım kadar da karanlık değildir. Ama biraz duygusuz, maddeyi düşünen, sıradan... Dünya adamı. Öğretim üyesi, yani profesör. Katı. Her sabah içine girip çalıştığı kocaman, gri, taş bina kadar katı. Edebiyat fakültesinin merdivenlerine benzetiyorum onu. Gri, katı ve yorgun.

(...)

Bu bir çatışma Ömer Bey. Sanki evrensel güçlerin kobayı oldum ben. Nasıl ki evrende Aydınlık ve Karanlık güçler hep yan yana, hep karşı karşıyadır diyoruz; evet, sanki o güçlerin birer parçasını içimde taşıyorum.”¹⁷³

Endişeyi felsefi ve sosyolojik boyuta taşımayan bir diğer etken ise Neptün'ün yaşadığı bölünmüşlüğün sadece kendi şahsı ile sınırlı kalan bir etki alanı yaratması ve duyulan tedirginliği evrensel bir boyuta taşınamamasıdır. Neptün, iki boyut arasında sıkışıp kalmaktan kaynaklanan bölünmüşlük duygusu yüzünden obsesif bir ruh hali içine girmiştir, birtakım saplantıları vardır. Neptün'ün saplantılarını tüm insanlığa yönelik bir tehdit unsuru olarak algılamak mümkün değildir. Oysa, tezimizin Birinci Bölüm'ünde incelediğimiz *Dr.Jekyll ve Mr. Hyde* romanında, Mr.Hyde tüm

¹⁷³ a.e., s.41.

insanların içinde var olan kötülüğe işaret etmek suretiyle tedirginliği evrensel boyuta taşımaktadır. Aşağıda romandan yaptığımız alıntı Erdem Neptün'ün obsesif ruh halini yansıtmaktadır:

“Dışarı çıkıp daire kapısını dikkatle kilitledi. İçeriden hırsız alarmı, zincir, iki de emniyet kilidi vardı kapısında. Tedbiri severdi. Nevrozun saldırıya geçtiği kriz dönemlerinde, kapı kontrollerinde aşırıya kaçardı. O zaman merdivenlerden inerken şüpheye düşer, geri dönüp kilitleri yeniden kontrol ederdi. En kötüsü seyahatlere çıkarken oluyordu. Taksi gelir, valizler indirilir, kapıcı bahşiş beklerken Erdem sırasıyla alarmı, zinciri ve kilitleri sağlama alır, sonra da taksiye binerdi. Ama daha zavallı şoför iki adım gitmeye fırsat bulamadan, “Acaba unuttuğu bir şey var mı?” kuşkusuyla adamı bekletip bir kez daha yukarı çıkardı.¹⁷⁴

Roman, Erdem Neptün'ün kişiliğini tanımamıza yardımcı olan birkaç izahın ardından ilerleyeceği esas yönü belirleyen bir olayla hareketlenir. Yukarıda değindiğimiz gibi gizemli konulara meraklı olan ve uluslararası yayınlarda bu konularla ilgili çalışmaları yayımlanan İstanbul'daki Spiritüel Araştırmalar Merkezi'nin etkin üyesi Profesör Erdem Neptün, Madrid Parapsikoloji Merkezi'nin davetlisi olarak Madrid'e gider. Uzun yıllardan beri üniversitede öğrencilerine edebiyatını anlattığı İspanya'nın bu güzel şehrine garip bir bağlılık duyan, bir yanı kendini defalarca ziyaret ettiği bu şehre ait hisseden Neptün'ün böyle hissetmesinin nedeni son gerçekleştirdiği ziyarette ortaya çıkar. Neptün, önceki yaşamında İspanya'da yaşamıştır ve aşık olduğu ruh eşi yeni bir bedenle bedenlenmiş olarak Madrid'te yaşamını sürdürmektedir. Yaşanan çeşitli gizemli olayların ardından açığa çıkan bu gerçek ile Erdem Neptün yıllardır aradığı huzura kavuşur. Gördüğü ilk an etki alanının içine girdiği ve ruh eşi olduğunu sonradan anladığı genç ve güzel İspanyol dansçı Esperanza ile evlenir.

Romanda pek çok kez ruhlarla iletişime geçilmesi ve ruhların yeniden bedenlenmesi gibi gotik konular üzerinde durulur. Ancak, bu bölümler çoğu kez bir

¹⁷⁴ a.e., s.34.

öğretici edasıyla aktarıldığı için gotik bir amaca hizmet etmez ve korkutucu bir etki uyandırmaz. Kanımızca bu durum yazarın romanını kaleme alırken spiritüalist felsefeyi okura tanıtmak istemesi ile ilgilidir. Öyle ki, yazar bu uğurda romanın işleyişini zedelemiş, yer yer olayların akışını keserek ‘rasyonel’ açıklamalara girmiş, okuru anlattıklarının gerçek olduğuna inandırmaya çalışmıştır. Romanın genel yapısında benimsediği bu tutum, yazarı, herhangi bir açıklama gerektirecek doğaüstü bir durum yaşanmadığında bile spiritüalist felsefe ve özelde reenkarnasyon inancını anlatmak için uzun ve açıklayıcı bölümler kaleme almaya itmiştir. Aşağıda romandan yaptığımız alıntı yazarın, okuru spiritüalizmi anlatan bir broşür okuduğu hissi ile başa bırakan ve roman işleyişine olumsuz etki eden tutumunu göstermektedir.

“Ama spiritüalizm uzun ve zor bir yolculuktur. Bu yolda amaç, medyum olmak değildir. Hele medyumluktan para kazanmak hiç değildir. Ruhsal tedaviler, yardımlar karşısında para alınmaz. Yoksa o güç, o enerji kaynağından alınan yardım bir daha verilmemek üzere kesilir. Medyum bir araçtır. Kimi zaman kendinden kaynaklanan gücü kullandığı gibi, esas olarak evrensel, Tanrısal gücü insanlara yöneltir. Medyum, iki boyut arasında bağlantı kurabilen kişidir. Yani, fizik ve fizikötesi boyutlar arasında.

Medyumluğun türleri vardır. Yazıcı medyum, duru görü, duru işiti medyumu, fizik medyum, şifacı medyum... Bütün bunları uygulamak içinse yaradılışla gelen kozmik yeteneğe Bilgi'nin de eşlik etmesi gerekir.¹⁷⁵

Bazı bölümlerde yazar, bu tutumunu bir tarafa bırakır. Bu bölümler *Madrid'te Metafizik Aşk* romanının kitapçı raflarında yerini bulduğu gotik kategoriye yaklaştığı bölümlerdir. Bir ruh çağırma seansı esnasında hipnozun etkisine giren bir dernek üyesinin ağzından ruh çıkması bu durumu örneklemektedir.

“Bağlantı kuruluncaya kadar geçen birkaç dakikalık sürede benzer cümlelerin tekrarlanması gerekiyordu. Sonunda Nevbahar Hanım'ın yüz

¹⁷⁵ a.e., s.35-36.

hatlarında kıpırdanmalar, değişimler fark edilmeye başladı. Soluk alıp verişleri sıklaştı. Yaklaştığı yeni enerjinin yoğunluğu insan bedenini yorar gibiydi.

Ama artık ne sesi, ne de bedeni kendinin değildi. İç içe yaşadığımız, yine de beş duyumuzla farkına bile varmadan geçip gittiğimiz “o boyut”un aracısı olmuştu. İki boyut arasındaki iletişim köprüsüydü.

Nevbahar Hanım yoktu. Yarım saat öncesine kadar onun olan ağzından bir erkek sesi de çıkabilirdi, küçük bir çocuğunki de. Boğazının derinlerinden, hırıltıyla karışık boğuk bir ses yükselmeye başladı.

-“Geldim, dedi boğuk ses, burada, yanınızdayım, sevgiyle selamlıyorum.”

(...)

-“Biz de sizi selamlıyoruz efendim. Sizi tanıyabilir miyiz?”

Medyum cevap vermeden önce derin bir nefes aldı. Bu bekleyiş, deneyimli de olsa her celse katılımcısını heyecanlandırırdı. Odanın havası giderek ağırlaşıyordu.

Nevbahar Hanım’ın ağzı yeniden açıldı. Açıldı... Ama konuşmuyordu. Tek bir hece bile duyulmuyordu. Beklediler.

Az sonra, medyumun dudakları arasından dumanımsı, beyaz, tül gibi hafif bir nesne uzamaya, çıkmaya başladı. Önce sigara dumanı şeffaflığında, yumuşak görünümdeyken giderek matlaşıyor, somut bir katılık kazanıyordu.

(...)

Tül perdelere benzeyen, dumanımsı madde çoğalıyor ve giderek fizik, katı görünüm alıyordu. Neydi bu, kesinlikle insan formuna giriyordu, evet, ruh bedenleniyordu.¹⁷⁶

Romanda ele alınan gotik temalardan biri de dünyanın kötülüğüdür. Ancak bu tema da gotik anlayışın uzağında, spiritüalist felsefeye yakın bir anlayışla yorumlanmıştır. Bilindiği gibi, klasik gotik metinlerde dünya bütünüyle korkunç bir yerdir. *Frankenstein* romanından hatırlayabileceğimiz gibi doğanın göbeğinde,

¹⁷⁶ a.e., s.55-56.

modern hayatın sorunlarından uzakta yaşamını sürdüren köy insanları bile beklenmedik kötü davranışlar içine girebilmektedir. Oysa, *Madrid'te Metafizik Aşk* romanında kötülöklere gebe olan dünya modern dünyadır. Bu dünyayı kötölöklere gebe bırakan ise spiritüel yönünün yıpratılmış olmasıdır. Aşağıda romandan yaptığımız alıntının gösterdiği gibi, Hindistan'a gidip bir manastıra kapanan insan için böylesi olumsuz bir etkiden söz edilemez.

“Kimi zaman Hindistan'a gidip, bir manastıra kapanmayı düşünmüştü. Tüm gürültülerden uzak hayat ne kadar güzel olabilirdi. 'Medeni' adını verdiğimiz günlük şehir yaşantısı çekilmezdi. Oysa, kimsenin yerini bilmediği bir tapınakta, bir Aşram'da dilediği kadar meditasyon yapar, düşünür ve Nirvana'ya erişirdi belki.”¹⁷⁷

Madrid'te Metafizik Aşk, türün özelliklerini yansıtan başarılı bir örnek olarak gösterilemez. Her ne kadar eserde doğaüstü unsurların kullanımından kaynaklanan korkutuculuğa yer verilmişse de en belirleyici gotik unsurlardan biri olan mekâna bağlı ürpertici atmosfer kullanımı eserde karşımıza çıkmaz. Bunun da ötesinde, yukarıdaki paragraflarda da ele aldığımız gibi korkuyu doğurabilecek bölümler reenkarnasyon inancını anlatmak ve hatta belki ispatlamak için kaleme alındığından gotik bir amaca hizmet etmemiştir. Psişik durumlara inanan yazarın bu bölümleri korkutmaktan çok, okuru anlattıklarının gerçek olduğuna ikna etmeyi hedefleyerek yazdığı fark edilir. Önsözünde *“Türk romanı için müjdeler içeriyor.”¹⁷⁸* denen roman, bu cümlenin doğurduğu beklentiyi karşılamaz.

3.2.1.2. Yaşam Bir Korku Filmidir

Yaşam Bir Korku Filmidir, Farah Yurdözü'nün *Madrid'te Metafizik Aşk* romanından sonra yayımladığı ikinci romanıdır. Romanın başkahramanı, yaşamı kocası tarafından gelen evlenme ve boşanma teklifleri ile şekillenen, edilgin konumdaki Kadın'dır. Bu noktada, romanda hiçbir kahramanın isminin olmadığı belirtilmelidir. Kanımızca yazar, roman kahramanlarını kadın, koca, sevgili, kardeş, yeğen gibi kimlikler altında kurgulayarak, sıkıntıları hayatın içine taşımaya ve

¹⁷⁷ a.e., s.33.

¹⁷⁸ a.e., s.5.

sorunları fertler değil kimlikler bazında ele almaya çalışmıştır. Bu açıdan ele alındığında tüm kadınların prototipi olan kadın kahramanın boşanmanın ardından gelen kendine dönük yaşamı, eşinde bulamadığı sevgiyi kendisine vereceğine inandığı İkinci Adam'la tanışması ile bir ölçüde hareketlenir. Bu ilişkide de aradığını bulamayan Kadın, karşı cinse ve aşka olan inancını tamamen kaybeder.

Ancak, İkinci Adam'la yaşadığı ilişki, Kadın'ın yaşamını farklı bir şekilde yönlendirecek gotik olayların başlangıç noktasını teşkil eder. Kadın, ilişkileri esnasında İkinci Adam'a benzerliği dolayısıyla ünlü bir aktöre hayranlık duymaya başlar. Çiftin ayrılmasının ardından aktör, benzerlik yüzünden hayranlık duyulan biri olmaktan çıkar ve Kadın'ın hayatının merkezine taşınır. Romanda aktörün ismi geçmemekle birlikte sinema ile ilgilenenler aktörün kimliğini kolaylıkla tespit edebilirler. Aktör, çağımızın vampiri Dr. Hannibal Lecter'ı canlandıran Anthony Hopkins'dir. Aktörle yakın ilişki kurmak isteyen Kadın, doğum gününde ona bir armağan yollar. Bu armağan ikilinin mektuplaşma sürecini başlatır ve bu süreç aktörün Malta'da yapacağı tatile Kadın'ı davet etmesiyle sonuçlanır. Kadın, Malta'ya yolculuğu esnasında gotik kurgunun bir parçası olarak esere dahil edilen ve adada yaşanacak dehşetli olayların habercisi olan bir gazete haberi okur. Haberde şunlar yazmaktadır:

“Yerli halk, rahiplerle birleşmiş 6 Haziran sabah 6:00'da bir tür Şeytan kovma ayinine çıkıyordu. Ne demekti bu? Okudum... Şeytan'ın simgesi 666'ydı. Yan yana sıralanan üç adet 6. Yani bugün... biraz sonra... ben de, 6 Haziran sabah 6:00'da Valetta'ya inmiş olacaktım.”¹⁷⁹

Malta tatili, Kadın'ı aktörün sadece beyaz perdede değil gerçek yaşamında da bir vampir olduğunu gerçeği ile yüzyüze getirir. Aşağıdaki bölüm, Kadın'ın bu durumu fark ettiği anı vermektedir. Bölümü tezimize dahil etmemizin nedeni sadece gotik kaynaklı korkuları beslemesi değildir. Bu bölüm, vampirin gotik edebiyatta karşımıza çıkan vampirlerden farkını ortaya koymaktadır.

¹⁷⁹ a.e., s.55.

“Sırtım ürperdi önce, sonra o üşümeyle ters orantılı ter damlaları kapladı bedenimi. Tüm cesaretimi toplayıp banyoya girmeliydim, ışık yanıyordu. Yaklaşıp aralık kapıdan içeriyi görmeye çalıştım.

Evet, oradaydı. Tekrar seslendim. Garip bir homurtu, iniltiyle cevap verdi arkadaşım. Ne dediği belli değildi, ama sanki yanında olmamı istemiyordu. Ellerim titreyerek banyo kapısını ittim ve oraya hiç gelmemiş olmayı istedim.

Asla düşünmediğim bir görüntü vardı karşımda, iğrençti.

Aktör yere diz çökmüş, eğilmiş, hayır, yığılmıştı ve tanıdığım çekici adam olmaktan çok uzaktı. Nesi olduğunu anlamam mümkün değildi, çünkü ağzı, gömleği, elleri hatta yer kan içindeydi. Banyonun seramik zemininde taze kan lekelerini gördüm.

(...)

Ben olası tüm kaza çeşitleri ile ilgili kısa senaryolar yazarken biraz daha yaklaştım ve aman Tanrım, Aktör'ün büyük bir susuzlukla kendi kanını emdiğini gördüm. Dudaklarını elindeki kesige yapıştırmış, damarlarını içiyordu homurtular çıkararak. Tıpkı bir vampir, yamyam gibi. Ama kurbanın değil, kendi kanydı içtiği.

Korkudan bağırmaya başladım.”¹⁸⁰

Alıntıladığımız bölümde de görüleceği gibi; kendi kanını emen aktör, gotik edebiyatta alışageldiğimiz vampirlerin aksine hem kurban, hem vampir konumundadır. Vampir rolünü oynadığı filmin hazırlık sürecinde iyi bir oyun çıkarabilmek için bir vampir gibi düşünmeye ve davranmaya başladığını ancak film bittikten sonra bu durumdan kurtulamadığını açıklayan aktör, bu duruma sebep olarak yalnızlığını ve sevgisizliğini gösterir. *“Aslında benimkiler kan krizi değil. Yalnızlık krizi... sevilmemenin verdiği çılgınlık.”¹⁸¹* der. Bu, yirmi birinci yüzyıl insanının genel sorunudur. Romanın kahramanı Kadın'ı aktöre yönelten de yaşadığı sevgisizliktir. Bu noktada, aktörün kendi kanını emmesi anlam kazanmaktadır.

¹⁸⁰ a.e., s.101-102.

¹⁸¹ a.e., s.127.

Modern insanın içine düştüğü yabancılaşma ve yalnızlaşma, kendi kendini yok etmesine kapı aralamaktadır.

Aktörün, gotik edebiyattaki vampirlerden bir farkı da karşı cins üzerinde bıraktığı etkidir. Gotik romanlarda vampirlerin cinsel çekiciliklerinden kaynaklanan karşı konulmaz bir çekim güçleri vardır. Karşılarındaki kurbanlar çoğu kez bu çekim gücüne karşı koyamayarak vampir saldırılarına boyun eğler. *Yaşam Bir Korku Filmidir* romanındaki Kadın ise vampirle kalmayı cinsel çekiciliği yüzünden değil ona beslediği sevgi yüzünden seçmektedir.

Farah Yurdözü, *Yaşam Bir Korku Filmidir* adlı romanında vampir figürünü alegorik bir motif olarak da ele almıştır. Yazara göre aşk, kadınları sömüren bir vampirdir. Romanda bu görüş şu sözlerle yansıtılmıştır:

*“Belki de gerçekte, bütün erkekler birer vampirdi. Kadınların bedenini, sevgisini, enerjisini, ruhunu emip, onları cesede dönüştürünceye kadar vampirlik yapmıyorlar mıydı?”*¹⁸²

*“Belki de vampirlerin en tehlikelisi kadınların erkeklere duyduğu aşktı. Evet aşk, başlı başına bir vampirdi. Kaçınılıp uzak durulması gereken bir canavar. Kadının ruhunu ve bedenini sömüren, yok etmeye çalışan kana doymak bilmez bir vampirdi aşk.”*¹⁸³

Yirmi birinci yüzyıl insanının sorunlarını ele alan romanda, vampir-aşk ilişkisinin bir benzeri sinema-büyük arasında kurulmuştur. Sinema kimi güçlerin, kitleleri etki altına almak için kullandıkları güçlü bir araçtır. Aktör, *“Büyücülük de bu değil miydi zaten? İnsanları ve olayları etkilemek, yönlendirmek. Kaderi yönlendirmek”*¹⁸⁴ diye sorar ve ekler *“Sinemadan çıkan kötülük, şiddet, savaşlar, kan çabucak gerçeğe dönüşüyor.”*¹⁸⁵ Bu yorum, daha önce de ele alındığı gibi gotik

¹⁸² a.e., s.111.

¹⁸³ a.e., s.145.

¹⁸⁴ a.e., s.188.

¹⁸⁵ a.e., s.190.

dehşetin hayatın merkezine taşındığına işaret eder. Sinema filmleri ile evlerin içine kadar giren ‘büyü’ ve ‘büyücüler’, zihinleri etki altına almaktadır.

Romanda vampir figürü dışında geçmişi, şimdiki ve geleceği yansıtan ayna¹⁸⁶, beden bir yerde kalırken ruhu hareket eden ve bu şekilde ikiye bölünen insan¹⁸⁷, lanetlenmiş ruh, fal ve büyü gibi gotik motifler yer almaktadır. Ancak bu motifler, yukarıda konu ettiğimiz *Madrid’te Metafizik Aşk* romanında olduğu gibi, yazarın anlatının akışını kesen uzun ve gereksiz açıklamaları ve gotik olmanın belirleyici özelliklerinden olan mekân unsurunun iyi işleyemeyişi dolayısıyla gotik bir etki uyandırmaz.

Yukarıda belirttiğimiz aksayan yönler sebebi ile kuvvetli bir gotik etki uyandırmayan romanın, kısmen başarılı tarafı gotiğin yazıldığı dönemin tarihi ve sosyolojik koşullarını ironik bir dille aktarmak ve yaşanılan dünyanın sahteliğini ortaya koymak özelliklerini içinde barındırmasıdır. Aşağıda, romandan yaptığımız alıntı bu durumu örneklemektedir:

“Trafik kazaları, ölümler, cesetler program mı oluyordu şimdi? Hemen kanalı değiştirip başka yere baktım... yani zapping yaptım. Ah, yakınımızdaki son savaşımlardan birini gösteriyordu bu defa haberler. Daha doğrusu savaş sonrasında topluca katledilen insanlarda geriye kalan manzaraları... kemik yığınlarını. Yüzlerce kafatası, insan kemiği üst üste yığılmıştı.

Hey, Tanrım, bunlara bakmaya devam edersem korkulu rüya göreceğim diye düşündüm. Dışarıdaki dünya bu muydu?

(...)

Doksanlı yılların sonunda nereye koşuyorduk acaba? Lanetli bir dünyaya mı?”¹⁸⁸

“Durup çevremdeki insanlara baktığımda, bütün bunların tümüyle sahte, uydurma ve bir tiyatro dekoru kadar yanıltıcı olduğunu düşünüyordum. Çünkü

¹⁸⁶ a.e., s.175.

¹⁸⁷ a.e., s.131.

¹⁸⁸ a.e., s.10,11.

*benim hayatıma gerçek insanlar girmiyordu. Gerçek bir evlilik, gerçek bir ilişki, gerçek bir ben yoktu. Hepsi sahteydi.*¹⁸⁹

Roman, kadının ve aktörün evlerine dönmeleri ile son bulur. Bu iki yalnız insan arkadaşlıklarını sürdürmeye devam ederler.

3.2.2. Elif Karakaş

Elif Karakaş, Boğaziçi Üniversitesi'nde sürdürdüğü eğitimini, Amerika'da Texas Üniversitesi'nde tamamlamış ve İşletme Bölümü'nden mezun olmuştur.

İlk romanı *Sevgi'ye Çok Zaman Var*'la çok satan yazarlar arasına giren Elif Karakaş'ın ikinci romanı gotik türde yazdığı *Lanetli Genler*'dir.

3.2.2.1. Lanetli Genler

Romanda olaylar üç ayrı koldan ilerler. Olayları birbirine bağlayan Elisabethe adlı gotik kahramandır. Genç kadını gotik bir kahraman yapan katil ruhlu dedesi Theodore'un genlerini taşımasıdır. Babaannesi tarafından kendisine açıklan bu durum, Elisabethe'i içinde taşıdığı lanetten kurtulmak için yoğun bir çaba ve irade gücü göstermeye iter. Yaşamını sürdürdüğü Paris'ten uzaklaşmanın kendisini kötülükten uzak tutacağına dair inancı; Elisabethe'i, üniversitede tanıştığı Türk genci Ahmet ile evlenmek üzere İstanbul'a gitmeye yöneltir. Ancak, laneti içinde taşıması tüm çabalarını anlamsız kılar. İstanbul'a geldikten bir süre sonra Ahmet'in, Elisabethe'e evlenmekten vazgeçtiğini açıklaması gotik lanetin ortaya çıkmasına neden olur. Yaşadığı düş kırıklığı Elisabethe'i genlerinin harekete geçebileceği gerçeği ile yüzleştirir. Bir süre sonra katil ruhlu dedesi Theodore'u görmeye başlayan Elisabethe; onun yönlendirmeleri ile Ahmet'i, Ahmet'i dünyaya getirdiği için suçlu olduğuna inandığı annesini ve Ahmet'in çiçeği burnunda eşini öldürür. Yaşadıklarının ardından birileri ile konuşma ihtiyacı duyan, ancak çok yalnız olması sebebiyle konuşacak kimsesi bulunmayan Elisabethe, psikologa gitmeye karar verir. Daha önce de ifade ettiğimiz gibi modern dünyada şeytan çıkarma ayinlerinin yerini psikoterapi seansları almıştır. Bu seanslardan birinde işlediği cinayetleri itiraf eden

¹⁸⁹ a.e., s.39.

Elisabthe, psikologunun durumu polislere bildirmesi neticesinde tutuklanır. Çıkarıldığı mahkemede suçlu bulunan Elisabthe idam edilir. Olayın dikkat çekici boyutu Elisabthe'in hayatının filme çekilmesine yol açar.

Romanın işlediği ikinci kol film çekimlerin yapıldığı setler ve filmin başrol oyuncusu Selma'nın yaşamıdır. Selma, Elisabthe'nin işlediği cinayetlerin ortaya çıkmasında önemli rolü olan psikolog Naz Hanım'a kin duymakta, özdeşim kurduğu Elisabthe'in öcünü almak için farklı bir kimliğe bürünerek psikologu ofisinde ziyaret etmektedir.

Romanın işlediği üçüncü kol Naz Hanım'ın hayatıdır. Kocasını ve oğlunu mutlu bir yaşam süren Naz'ın düzenli hayatı, Selma tarafından oğlunun kaçırılmasıyla altüst olur. Romanın sonunda ele geçirilen Selma, başına dayadığı bir silahla intihar ederken, Naz'ın oğlu Can kurtarılır. Yaşadıkları Naz'ın çalışma hayatına son vermesine ve vaktini sadece oğluna ayırmaya karar vermesine neden olur. Aradan geçen altı yıllık sürenin sonunda her şeyin yerine oturduğunu düşündüren bir finale ilerleyen roman, son anda gotik hayal gücünü kışkırtır ve zihinlerde soru işaretleri bırakan bir finalle noktalanır:

“Naz, kapıyı kilitletken cebinden çıkardığı sararmış bir kağıdı annesine uzattı ve “Az kalsın unuttuyordum!” dedi. Eski bir arkadaşın bu notu sana vermeme istedi. Naz, asansöre binerken Can'ın uzattığı sararmış kağıdı merakla aldı ve; “Burada bir şey yazmıyor ki oğlum!” dedi. Can ısrarla; “Yazmaz olur mu anne?!” diye söylendi. Sonra “Sahi...” diye ekledi, “eskiden senin ne kadar acayip arkadaşların varmış. Adam öyle tuhaf giyinmişti ki!” Naz, kekeleyerek; “Nasıl?” diye sordu, “adam nasıl giyinmişti Can?” Can; “siyah bir simokin ve siyah silindir bir şapka” diye cevapladı. Elinde bir baston vardı. Yanıma geldi ve bu notu sana vermeme istedi. O gittikten sonra Alper'e döndüm ve; “Adamın kıyafeti ne acayıptı” dedim; “ama ne yazık ki Alper onu görmemiş; çok garip anne; oysa Alper, benim hemen yanıbaşımdaydı.” Naz, bayılacak gibiydi. Boş kağıdı Can'a uzattı ve “burada ne yazıyorsa bana oku” dedi. Can, şaşkın bir tavırla sararmış kağıdı aldı ve okumaya başladı. “Birlikte bir geleceğe sevgilim... Unutma, gerçek gibi gözükken hiçbir şey gerçek değildir. Gerçek olan

senin beyninin içindeki. Gerçek olan sadece ve sadece Benim; Senin yarattığın Ben!... ”¹⁹⁰

Lanetli Genler romanında dikkate değer olan; romanın, modern dünyanın gotik hayal gücü üzerine etkisini gözler önüne sermesidir. Gen haritaları çıkarılarak insanın biyolojik bütünlüğüne müdahale edilebileceğinin konuşulduğu bir dönemde, gotik laneti taşıyan unsur mekân ya da herhangi bir eşya değil, genler olur. Romandaki kahramanları gotik kimliklere dönüştüren olgunun da modern dünyanın insanı içine düşürdüğü yalnızlık duygusu olduğu gözlenir. Aşağıdaki bölümler bu durumu örneklemektedir.

“İçine garip bir acı oturmuştu. Sanki sokaktaki herkes mutluydu, herkes seviliyordu, herkesin dostları, arkadaşları vardı! Oysa kendisi yapayalnızdı!... Yapayalnız, çaresiz, atılmış, itilmiş, sömürülmüş, kullanılmış... Yalnızlıktan nefret ediyor, hatta korkuyordu. Hiçbir zaman, Ahmet tarafından aldatılıp bir kenara atılacağını düşünmemişti. Onu sevmiş, çocukları olsun istemişti. O da bir aile sahibi olmayı arzulamıştı. Oysa şimdi yapayalnızdı. Ahmet, sadece onu aldatmamış, aynı zamanda tüm hayallerini yıkmış, yaşama sevincini, gücünü, kendine güvenini de almıştı. Artık hayatta hiçbir şeyin önemi yoktu. Her şey olabilirdi.”¹⁹¹

Belki de bu nefret her gece yaşadığı, ucu bucağı olmayan sonsuz yalnızlıktan kaynaklanıyordu. Gündüz ne yaşarsa yaşasın, kim ona nasıl davranırsa davranırsın, o, her gece yine yalnızlığına dönüyordu. Bundan nefret ediyordu. Eskiden kendisine acırdı; şimdi bu acınma, nefrete ve şiddete dönüşmüş, mutsuzluğunu diğer insanlardan alacağı intikamla yok edebileceğine inanmıştı.”¹⁹²

3.2.2.2. Ve Sonra Bir Gün

Ve Sonra Bir Gün, Elif Karakaş’ın gotik türde kaleme aldığı ikinci romanıdır. Romanın ana eksenini reenkarnasyon inancı oluşturur. Farah Yurdözü’nün

¹⁹⁰ Elif Karakaş, *Lanetli Genler*, İstanbul, İnkılâp Kitabevi, 1996, s.226-227.

¹⁹¹ a.e., s.57-58.

¹⁹² a.e., s.68.

romanlarında konu edildiği şeklin aksine, Elif Karakaş romanında reenkarnasyon inancına yönelik ayrıntılı bir bilgilendirme çabasına girmez. Bu durum eseri daha çabuk okunan ve gotik özellikleri daha belirleyici olan bir duruma sokar.

Roman, genç ve güzel bir manken olan Ece'nin her gece gördüğü, uykularını bölen esrarengiz rüyalarını anlatmasıyla başlar. Can adlı genç ve başarılı bir işadamı ile evlenen Ece, balayı için gittikleri Hawaii'de, uzun yıllar Virginia Üniversitesinde reenkarnasyon konusunda yapılan tüm çalışmalara katılan, teorik bilgisinin yanında sezgileri de oldukça güçlü, dünyaca ünlü Irine adlı medyumla tanışır. Bu tanışma, Ece'nin kabuslarının nedenini ortaya koyar. Ece, önceki hayatında bıçaklanarak öldürülmüştür. Bu sebeple, ruhu hala aynı vahşeti yaşamaktadır. Korkutucu olansa, bilinmeyen bir nedenden ötürü reenkarnasyonun hep aynı çevrede, yani aynı kişilerle oluşacak olmasıdır. Bu durum, gotik bir laneti beraberinde getirir. Reenkarne olan kişiler aynı durumu tekrar yaşayabilme ihtimalini taşımaktadır. Ece, Ece'nin kocası Can ve Can'ın kardeşi Levent bu lanetin etkisindedir. 5 Şubat 2001 ise lanetin ortaya çıkacağı varsayılan tarihtir. Bu günün, önceden alınan önlemlerle, herhangi bir olaya sebep vermeden sonuçlanması gotik laneti sonlandırır.

Romanda, pozitif düşüncenin korkuyu sonlandıracağı görüşü ortaya konur. Bu görüşü vermesi sebebiyle aşağıdaki bölüm tezimize dahil edilmiştir. Alıntıladığımız bölümde dikkati çeken bir başka nokta, eserdeki korku ve gerilim dozuna yönelik ipuçlarını içinde barındırmasıdır.

“Kollarını göğsünün üstünde birleştirip sıkıntılı bir tonla, “Banim Can ve Ece'ye yardım etmemi istemiyor” diye söylendi, “O beni durdurmak istiyor”.

Atağa kalktı. Kendinden emin, güçlü ve inatçı bir ses tonuyla, “Beni asla yıldıramayacak” diye söylenmesine devam etti. Kapıya doğru yürüdü. Tam odadan çıkacaktı ki, o anda çalışma masasının üstündeki kompüter kendi kendine çalışmaya başladı. Bir anda oda sıcaklığı sıfırın altına düşmüştü. Tüm vücudunu soğuk bir rüzgâr yalayıp geçti.

Üstünde büyük bir ağırlık hissetti. Sakin olmaya çalışarak çalışma masasına doğru yürüdü. Makine fişte değildi. Ekranda kendi adını gördü. Kompüterün düğmesine basıp kapatmaya çalıştı; olmadı. Bu sabah Peder Andrews'a göndermiş olduğu kâğıt ekranda belirmişti, ürpererek bir adım geriledi.

Sonra ani bir kararla eski yerine, kompüterün önüne gitti. Peder Andrews'un kendisine verdiği öğütleri hatırladı. "Korkulacak tek şey korkunun kendisidir" diye mırıldandı, "inancıma sığınıp şüpheye düşmezsem her türlü kötülükten korunurum". Büyük bir metanet ve irade gücüyle dimdik kompüterün önünde dikiliyor, ekrana ürkmeksizin bakıyordu. Her geçen saniyede da ha da güçlendiğini hissetmeye başladı. Ekrandaki yazılar kana bulanmıştı. Odadaki ağırlık dayanılmazdı. Irine hâlâ aynı pozisyondaydı. Kötülüğün karşısında büyük bir cesaretle dikiliyordu. Hiçbir şey olmayacağından emin bir hali vardı. İçinde korkunun kırıntısı bile kalmamıştı. Kendini çok güçlü hissediyordu. Bir iki saniye geçmiş ya da geçmemişti ki ekran karanlığa gömüldü. Odadaki ağırlık da yok olmuş, oda ısısı normale dönmüştü. Irine sevinçel topuklarının üstünde döndü. Mutlulukla, "Başardım" dedi, "başardım."¹⁹³

İçinde hiçbir yerel motif barındırmayan *Ve Sonra Bir Gün*, gotik hayal gücüne herhangi bir yeni bakış açısı getirmez.

3.2.3. Sadık Yemni

1951 yılında İstanbul'da doğan Sadık Yemni, çocukluk ve gençlik yıllarını İzmir'de geçirir. Ege Üniversitesi Kimya Mühendisliği Bölümü'ndeki öğrenimini yarıda bırakarak Hollanda'ya giden yazar, o tarihten bugüne yaşamını Amsterdam'da sürdürmektedir. Çeşitli iş kollarında çalışan yazarın son işi devlet demiryollarında köprücülüktür. Yazar, özellikle kış aylarında kimsenin uğramadığı bir yerde geçirdiği vakitleri okumak, yazmak ve düşünmek için kullandığını belirtmektedir. *Muska*, yayınlanmış öykü ve romanları olan Sadık Yemni'nin gotik türde ya da kendi ifadesiyle söylersek "gizemkâr dehşet tirildemesi" türünde kaleme aldığı ilk çalışmasıdır. Çalışma, Hollanda'da en önemli edebiyat ödülüne aday gösterilmiştir.

¹⁹³ Elif Karakaş, *Ve Sonra Bir Gün*, İstanbul, İnkılâp Kitabevi, 2000, s.205.

Yazarın roman ve öykülerinin yanı sıra tiyatro oyunları ve senaryo çalışmaları da vardır.

3.2.3.1. Muska

Roman sinematografik bir yapıya sahiptir. Bir vizyon aracı olarak işlev kazanmanın ötesinde roman kahramanlarının kendileri ile yüzleşmelerine aracılık eden ayna metaforu kurguda önemli yer tutar. Yirmi beş yıl lise öğrencilerine fizik dersi vermiş, fiziği yaşam şekli olarak benimsemiş Halit Duman'ın evinden; 60'lı yıllara, oradan İzmir'in işgal altında olduğu dönemlere keskin olmayan geçişler yapılmasına olanak sağlayan ayna; bir sahneden diğer sahneye geçişler yapan bir sinema kamerasını anımsatır. Sahnelerde, yönelinen zaman sürekli olarak değişmekle birlikte mekân hep aynı kalır. Mekânın değişmemesi, okurun zihninde her an esrarengiz olayların baş gösterebileceği düşüncesinin yerleşmesine yol açar. Bu durum, eserdeki ürpertici atmosferi arttırmaktadır.

Sokağın 60'lı yıllardaki ziyaretçilerini iki kısımda ele almak gerekir. İlk öbekte o sokakta oyunlar oynayan ve romanın dilini 'renklendiren' çocuklar durur. Bu çocukların içinde Sarp ismi öne çıkar. Gerçekliğin algı ile ilgili bir mesele olduğunu gösteren *Muska* romanının başkahramanı Sarp, kimsenin göremediği varlıkları görebilen ve bu durumu kötülükleri doğuran bir lanet olarak değil, ayrıcalık olarak gören bir çocuktur. Ayrıca, Sarp ikinci öbekteki şahıslarla birebir ilişki içerisindedir.

İkinci öbekte sokağın yetişkinleri vardır. Sokağın bıçkın delikanlısı, manav, bahçıvan, bakkal çırağı gibi 'figüranları' bir yana bıraktığımızda karşımıza fal, büyü, kurşun dökme gibi geleneksel kültürümüzde yeri olan gizemli konulara meraklı 'başrol oyuncularını' çıkar. Ayzıt, Seher ve Cemile adlı kahramanlar, kendisine yapılan 'sabun büyü'sü' nedeni ile ölmek üzere olan Necla adlı genç kadına yine büyü, fal gibi gizemli araçları kullanarak yardım etme çabası içindedir.

Necla'ya yapılan büyü 'ayna kameranın' neden işgal altındaki İzmir'e geçişler yaptığının cevabını taşır. Sokakta yaşayan insanları, değişen tarihi zamanlar

içinde etkilemeye devam eden kötülüğün nedeni o yıllara dayanmaktadır. “*O evde bir iş var*”¹⁹⁴ sözü ile vurgulanan neden, küçük bir kız çocuğuna tecavüz eden askerlerin cesetlerinin Necla’nın evinin bahçesindeki kuyuda yatmasıdır. Bu durum, gotik edebiyatın en belirgin özelliklerinden biri olan ve tezimizin Birinci Bölümü’nde Edgar Allan Poe’nun *Usher Evi’nin Çöküşü* adlı öyküsü ile örnekleyerek incelediğimiz mekânın taşıdığı lanet ve bu lanetin fertler üzerindeki etkisini göstermektedir. Mekânda oluşan kötü enerji, romanda kötülüklerin kaynağı olan Kara Nesne’nin harekete geçmesini kolaylaştırmakta ve Kara Nesne insanların içine, olumsuz durumlara teşvik eden bir iç ses olarak girmektedir. Romanın sonunda; fal, büyü gibi geleneksel unsurlar ve Sarp’ın açık algı gücünden faydalanılarak Kara Nesne’nin zararlı etkisi yok edilir.

Kötülükle iyilik arasındaki savaşta iyiliğin galip geldiği romanda şahıs kadrosunun çok kalabalık olduğu gözlenir. Tespit edebildiğimiz kadarıyla romanda otuz beş ismin adı geçmektedir. Romanda; fal, muska, büyü, kurşun dökmek gibi geleneksel unsurlar gotik durumlarının ortaya çıkışında yahut engellenişinde birer araçtır. Yazar, bu bölümleri kaleme alırken ayrıntılara yer vermiş, genel ifadelerle konuyu geçiştirmemiştir. Aşağıdaki bölüm, bu özenli tutumu örneklemektedir:

*“Cemile kalkarak mutfağa gitti. Ocağı yaktı. Kurşun dökmekte kullandıkları paslı bir cezveyi kurşun parçalarıyla doldurup ateşin üzerine yerleştirdi. Kurşunu içine dökcekleri enli cam kaba üçte iki nispetinde su doldurdu ve dışarıya götürüp sehpanın üzerine koydu. Üç kadın gerilim içinde konuşmadan beklediler.”*¹⁹⁵

Yukarıda romanın kısa bir özetini verirken kötülüklerin kaynağı olan Kara Nesne’nin insanların içine, kendilerini kötülüğe yönlendiren bir iç-ses olarak girdiğini söylemiştik. Bu bölümler okura, gotik bir eserle karşı karşıya olduğunu hissettirmekte ve okur türün yapısında olduğu şekilde dehşete düşmektedir. Aşağıdaki alıntı bu durumu örneklemektedir:

¹⁹⁴ Sadık Yemni, **Muska**, İstanbul, Metis Yayınları, 1996, s.126.

¹⁹⁵ a.e., s.43.

“Kanatlarını unutma Halloş. Onlar da hiç durmazlar.”

Mecnun irkilerek etrafına bakındı. Bulunduğu yer, iki evin penceresiz yan duvarları arasında kalmış daracık bir geçitti. Bir kimsenin camdan seslenmesi olanaksızdı. Titreyen dizlerle zorlukla doğruldu. Sigarasının ağzından düştüğünün farkında değildi.

“Korktun mu bok çuvalı? Biraz sabret, sana da gerekli ilgiyi göstereceğim. “

Mecnun gözlerini hızlı hızlı kırptırarak bakındı. Ses bu kez deniz kenarından gelmiş gibiydi. Sarsak adımlarla su kenarına gitti. (...) Bu kez de ses ayaklarının dibindeki taşlardan gelmiş gibiydi. Az kalsın olanca gücüyle “Kim var orada?” diye bağıracaktı, kendini güçlkle engelledi.”¹⁹⁶

Bu bölümlerin dışında, gotik bir eserle karşı karşıya olunduğunu belli eden unsurlardan biri de roman kahramanlarının doğüstü durumlar yaşamasıdır. Roman kahramanlarından Cemile'nin fizik yaşamı sona ermiş bir genç kızla konuştuğu bölüm bu duruma örnek olarak gösterilebilir:

“Cemile Cemile önlerindeki iki-üç günün getireceği şeyleri düşünmemeye çalışarak kendisini uykuya hazırlarken ensesinin civarında tanıdık bir titreyimin başladığını hissetti. Bir ziyaretçisi vara benziyordu.

Gelen beyaz gelinlik giymiş genç bir kadındı. Yaşlı kadının ayak ucunda durdu. Yüzünde beyaz tüller olduğu için Cemile onu tanıyıp tanımadığını bilemiyordu. Cemile'yi geceleri birçok kimse ziyarete gelirdi. Ona konuşur, dertlerini anlatır ve giderlerdi. Bunların hemen hepsi de fizik yaşamı terk etmiş kimseler olurdu.

(...)

Ziyarete gelenlerin bazılarında olduğu gibi kız öldüğünü bilmiyordu henüz. Bir türlü evinin yolunu bulamamaktan şaşkındı. Evlerin kapılarının örtük, ışıklarının sönük olduğu sokaklarda gezip durmuştu. Sonunda bu evin ışıklarının yanık ve kapısının aralık olduğunu görünce sevinçle içeri dalıvermişti.

¹⁹⁶ a.e., s.108.

Cemile durumu uygun bir dille kıza anlattı. Sonra kapılarının her biri başka bir âleme açılan, sonsuz odaları olan büyük bir evden söz etti. O evi nerede bulacağını iyice tarif etti. Kızın az önceki elemli hali tamamiyle yok olmuştu. Sevinçle Cemile'nin elini öptü ve kabarık eteklerini uçuşturarak koşar adımlarla sözü edilen yere doğru yola koyuldu.

*Kız gidince Cemile elinin tersiyle gözyaşlarını silerek kendi ölüm denen başkalaşıma geçişinin nasıl olacağını düşünmeye başladı.*¹⁹⁷

Sembol ve metaforlarla örülü bir kitap olan *Muska*'da Türk sıfatı içeren çok fazla unsur vardır. Geleneksel gizemler ve büyülere geniş yer veren romanda, çevre ve tipler tamamen bize, bizim kültürümüze aittir. Gerçekliğin algı ile ilgili bir mesele olduğunu ortaya koyan roman, gotik olmanın koşullarını belirleyen unsurlarla, yerel motifleri bir araya getirerek işlemiş özgün ve başarılı bir çalışmadır.

Romanda gerçekliğin algı ile ilgili bir mesele olduğunun vurgulanması, Batı'da gotik edebiyatın edebi bir tür olarak ortaya çıkma nedeni olan aşırı akılcı ortama tepki durumuna farklı bir anlayışla yaklaşır. Bilindiği gibi, bu tepki hayal gücünün serbestliğine zemin hazırlamıştır. Ancak, belli başlı gotik roman örneklerinin hiç birinde bu serbest ortamın ürünü olan doğaüstü olaylar ve durumların gerçeklikle bağı üzerine gidilmemiştir. *Muska*'da bu soru üzerine giden Sadık Yemni, kanımızca cevap arama kaygısından çok zihinlerdeki soru işaretlerini belirginleştirmek gayesi içindedir. Aşağıdaki bölüm bu duruma işaret eder:

“Sarp iki değişik gerçekliğin tam göbeğinde yaşıyordu. Birinde düşsel yolculuklar, başka âlemlere uzanan sezgiler ve çeşit çeşit yaratıklar vardı. Diğerindeyse hemen her şey açık seçikti. Bir üçgenin iç açıları toplamı hep 180 derecedi. Su hep 100 derecede kaynıyor ve pi sayısı değişmeden kalıyordu. Harika bir şeydi bu. İnsana sıcak bir güven duygusu veriyordu. Onun çabası diğer âlemi de böyle elle tutulan, her defasında değişmeyen sembollerle tanımlamaya yönelmişti.

¹⁹⁷ a.e., s.147-148.

Düşsel gezilerini bir harita üzerinde işaretlemesi ve merkez noktalarını bulmaya çalışması hep bu istekten kaynaklanıyordu. Bunların o muazzam derinlik ve çeşitlilikteki âlemi bilinirliğe çıkartmak için sade suya tirit çabalar olduğunun farkındaydı. Yalnız haritalar yapmak hiçbir şey yapmaktan daha iyiydi.”¹⁹⁸

¹⁹⁸ a.e., s.165.

SONUÇ

Batı'da on sekizinci yüzyıl sonlarında Aydınlanma Hareketi'nin aşırı akılcı ortamına duyulan tepkinin bir ürünü olarak ortaya çıkan gotik türü, Türk edebiyatında yirminci yüzyıla denk gelen bir zaman diliminde kendini gösterir. Gotik edebiyatın kendini beslediği ana kaynak olan cin, peri, hortlak, gulyabani gibi doğaüstü unsurlara Divân Şiiri ve Halk Edebiyatı geleneğinde rastlanmakla birlikte bu unsurlar gotik bir amaca hizmet etmediği için, gotik edebiyatı örnekleri olarak değerlendirilemez.

Bir eserin gotik olmasını belirleyen ön koşul yukarıda saydığımız doğaüstü unsurlardan ve durumlardan beslenmesi ve ana eksenini korku zemini üzerine oturtmasıdır. Ayrıca, gotik türde mekân unsurunun belirleyici rolü vardır. Edebiyat çevrelerinde başarılı oldukları kabul edilen gotik roman örneklerinin çoğunda, mekâna dayalı olarak oluşturulan ve hikâyenin gerilim dozunu arttıran ürpertici atmosfer oluşturma gayesi güdülmüştür.

Aklın katı tonlarına duyulan tepkinin ürünü olan gotik eserlerde, zaman zaman toplumsal korku ve endişeler biçimleri değiştirilerek doğaüstü kodlamalarla verilmiştir. Tezimizin Birinci Bölümü'nde ele aldığımız *Frankestein* ve *Dracula* bu yönelimin en tipik örnekleridir.

Toplumdaki aşırılıkların gotik hayal gücünü kışkırtması, biçimi değiştirilerek verilen korkuların içeriğinin de değişmesine yol açar. Batı'da ilk ortaya çıktığı dönemde aristokratların can sıkıntısına, burjuvazinin kendine yönelik kaygılarına işaret eden gotik, yaşanan sosyo-kültürel değişmeler neticesinde bilimsel ve teknolojik gelişmelerin insanın ruh ve beden bütünlüğüne yapacağı etkinin boyutları üzerinde durmaya başlar.

Batı'da yaklaşık iki yüzyıllık bir geleneği olan bir tür, daha önce de ifade ettiğimiz gibi Türk Edebiyatında kendini yirminci yüzyıl içerisinde gösterir. 80 öncesi dönemde kimi yazarların bazı çalışmalarında gotik türe yaslandığı görülse de bu dönemde başlı başına gotik türde eser veren bir isimden söz edilemez. Bu dönemde gotik unsurlara yer veren romanlarda iki ayrı çizgi olduğu görülür. Bu çizgilerden ilki Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın eserlerindeki gotik tavırda kendini gösterir. Hüseyin Rahmi Gürpınar, eserlerinde gotik unsurlara

ideolojisini yansıtmak için yer verse de kanımızca esas önemli olan yazarın bu unsurları Türk Kültüründe var olan bir yapıya büründürerek ele almasıdır. Hüseyin Rahmi Gürpınar; gulyabani, cin, peri, hortlak gibi geleneksel yapımızda var olan öğelere dayanarak gotik türe yaklaşır.

İkinci çizgide ise Batı edebiyatındaki gotik roman örneklerinin uyarlama çalışmaları yer alır. Bu çalışmalar, Ali Rıza Seyfi'nin *Drakula İstanbul'da* çalışmasında olduğu gibi, konuya Türk kültürüne ait unsurlar adapte etmekle birlikte, uyarlanan eserin konusuna birebir sadık kalarak yapıldığı gibi; Kerime Nadir'in *Dehşet Gecesi* örneğinde olduğu gibi sadece bir hareket noktası da teşkil edebilir.

80 sonrasında ise gotik türü, edebiyatımızda zaman zaman kendini gösteren münferit çalışmalardan öteye gideceğini işaret eden bir canlanmanın içine girer. Bu dönemde birçok çalışmada gotik unsurlara rastlandığı gibi, özel olarak bu türde yazmayı tercih eden yazarlar da ortaya çıkar.

Tıpkı 80 öncesi dönemde olduğu gibi, 80 sonrasında da iki ayrı çizginin varlığından söz edilebilir. Elif Karakaş ve gotiği spiritüalist felsefeyi yansıtmak için bir araç olarak kullanan Farah Yurdözü türe herhangi bir yerel motif eklemeyen yazarlar olarak belleğimizde yer ederken Sadık Yemni, türe toplumsal yaşayış, kimlik ve anlayışımızı dahil eder. Yemni'nin bu tavrı onu 80 öncesi dönemde eserlerinde gotik unsurlarla yerel motifleri birleştiren Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın çizgisine yaklaştırır. Ancak, Hüseyin Rahmi Gürpınar gotiği ideolojik kaygılarla yoklarken, Sadık Yemni'de böyle bir yaklaşım görülmez. Kanımızca 80 sonrası Türk edebiyatında gotik roman örneklerinde en dikkate değer çalışmayı Sadık Yemni kaleme almıştır.

Batı edebiyatındaki anlamıyla, şablonları tam olarak oturan öğeleri yerli yerinde ve aynı belirginlikte kullanılan, gotik edebiyatın varlığından söz etmek mümkün olmasa da türe yönelik ilginin canlanması; gotiğin, edebiyatımızda yeni ve başarılı örneklerle serüvenini sürdüreceğine dair inancımızı kuvvetlendirmektedir.

KAYNAKÇA

- Bayraklı, Bayraktar: **İslamda Eğitim**, İstanbul, Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları, 1989.
- Botting, Fred: **Gothic**, London, Routledge Publishing, 1996.
- Budak, Selçuk: **Psikoloji Sözlüğü**; Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları, 1999.
- Burke, Edmund: **A Philosophical Inquiry Into The Origin Of Our Ideas Of The Sublime And Beautiful**, (Çevrimiçi) <http://www.bartleby.com/24/2/>
- Çelikel, Aysel;
- Gelgel, (Öztekin) Günseli: **Yabancılar Hukuku**, İstanbul. Beta Basım Yayım, 2005.
- Çotuksöken, Betül, Babür Saffet: **Ortaçağda Felsefe**, İstanbul, Kabalıcı Yayınevi, 1993.
- Davenport, Hines Richard: **Gotik: Aşırılık, Dehşet, Kötülük ve Yıkımın Dört Yüz Yılı**, Çev: Hakan Gül, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 2005.
- E. Hogle, Jerrold: **The Cambridge Companion to Gothic Fiction**, United Kingdom, Cambridge University Press, 2002.
- Enginün, İnci: **Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı**, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2001.
- Freud, Sigmund: **The Uncanny**, (Çevrimiçi) <http://people.emich.edu./acoykenda/uncanny3.htm>

- Giritli Ali Aziz Efendi: **Muhayyelat**, İstanbul, Beyaz Balina Yayınları, 2005.
- Gündüz, Şinasi: **Din ve İnanç Sözlüğü**, Ankara, Vadi Yayınları, 1998.
- Gündüz, Turgay: **Kur'an'da Korku Motifi: İnzar Kavramına Eğitimbilimsel Yaklaşım**, İstanbul, Düşünce Kitabevi, 2004.
- Gürpınar, Hüseyin, R.: **Cadı**, İstanbul, Atlas Kitabevi, 1981.
- Gürpınar, Hüseyin, R.: **Gulyabani**, İstanbul, Özgür Yayınları, 2005.
- Gürpınar, Hüseyin, R.: **Mezarından Kalkan Şehit**, İstanbul, Özgür Yayınları, 1995.
- Hocaoğlu, Durmuş: “Korku Edebiyatı Üzerine 2: Korku Edebiyatı, Ölüm Mistisizmi ve Şeytan”, **Yağmur Dergisi**, sayı 11, Nisan Mayıs Haziran 2001.
- İlmihal I: İman ve İbadetler:** Ankara, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2006.
- İnci, Handan: “Aziz Efendi'nin Reddedilen Mirası, Türk Romancısının Gerçeklikle Savaşı”, **kitap-lık**, Sayı: 80, Şubat, 2005.
- İncil İstanbul, Kitabı Mukaddes Şirketi, 1997.
- Karakaş, Elif: **Lanetli Genler**, İstanbul, İnkılâp Kitabevi, 1996.
- Karakaş, Elif: **Ve Sonra Bir Gün**, İstanbul, İnkılâp Kitabevi, 2000.
- Kur'an Yolu**
- Türkçe Meâl ve Tefsir (I-V):** Ankara, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 2003.

- LeFanu, J.Sheridan: **Carmilla**, (Çevrimiçi)
http://www.sff.net/people/DoyleMacDonald/l_carmil.htm
- Meydan Larousse:** İstanbul, Meydan Yayınevi, 1986.
- Moran, Berna: **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, İstanbul, Cem Yayınevi, 1991.
- Moran, Berna: **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış III**, İstanbul, İletişim Yayınları, 1998.
- Moretti, Franco: **Mucizevi Göstergeler: Edebi Biçimlerin Sosyolojisi Üzerine**, Çev: Zeynep Altok, İstanbul, Metis Yayınları, 2005.
- Nadir, Kerime: **Dehşet Gecesi**, İstanbul, İnkılâp ve Aka Kitabevleri, 1984.
- Özkaracalar, Kaya: **Gotik**, İstanbul, L&M Yayıncılık, 2005.
- Pala, İskender: **Ansiklopedik Divân Şiiri Sözlüğü**, İstanbul, L&M Yayıncılık, 2003.
- Poe, Edgar A.: **Seçme Hikayeler**, Çev: Ahmet Öz, İstanbul, İthaki Yayınları, 2002.
- Polidori, John W.: **The Vampyre**, (Çevrimiçi)
http://www.gutenberg.org/catalog/workd/readfile?fk_files=13423&pageno=17
- Polikar, Tanseli: “Gotik Mekanlar Üzerine”, **Virgül**, Sayı: 21, Temmuz-Ağustos 1999.
- Punter, David, Byron, Glennis: **The Gothic**, United Kingdom, Blackwell Publishing, 2004.

- Punter, David: **A Companion to the Gothic**, United Kingdom, Blackwell Publishing, 2000.
- Sakaoğlu, Saim: “Türk Masalında Devler ve Periler”, **kitap-lık**, Sayı: 80, Şubat, 2005.
- Sarıkcıoğlu, Ekrem: **Dinler Tarihi**, Isparta, Fakülte Kitabevi, 2004.
- Scognamillo, Giovanni: **Dehşetin Kapıları**, İstanbul, Kamer Yayınları, 1997.
- Scognamillo, Giovanni: **Korkunun Sanatları**, İstanbul, İnkılâp Kitabevi, 1996.
- Seyfi, Ali, R.: **Drakula İstanbul’da**, İstanbul, Kamer Yayınları, 1997.
- Shelley, Mary: **Frankenstein**, Çev: Elif Özsayar, İstanbul, Arion Yayınevi, 2002.
- Stevenson, Robert L.: **Dr. Jekyll ve Mr. Hyde**, Çev: Z. Gülümser Ağırer Çuhadar, İstanbul, Arion Yayınevi, İstanbul, 2002.
- Stoker, Bram: **Dracula**, Çev: Niran Elçi, İstanbul, İthaki Yayınları, 2003.
- Türkeş, Ömer: “Korkuyu Çok Sevdik Ama Az Ürettik”, **Radikal**, 18.11.2005.
- Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**: İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1997.
- Urgan, Mina: **İngiliz Edebiyatı Tarihi I**, İstanbul, Altın Kitaplar Yayınevi, 1986.
- Urgan, Mina: **İngiliz Edebiyatı Tarihi II**, İstanbul, Altın Kitaplar Yayınevi, 1989.

- Urgan, Mina: **İngiliz Edebiyatı Tarihi III**, İstanbul, Altın Kitaplar Yayınevi, 1991.
- Ülken, Hilmi, Z.: **Türkiye’de Çağdaş Düşünce Tarihi**, İstanbul, Ülken Yayınları, 2001.
- Veysal, Çetin: “Korku Üzerine”, **Felsefe Logos**, İstanbul, Bulut Yayınları, Sayı: 20, Nisan 2003.
- Walpole, Horace: **Otranto Şatosu**, Çev: Kaan Çaydamı, Banu Irmak, İstanbul, Altıkırkbeş Yayın, 2002.
- Yemni, Sadık: **Muska**, İstanbul, Metis Yayınları, 1997.
- Yetiş, Kâzım: **Namık Kemal’in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları**, İstanbul, Alfa Basın Yayım Dağıtım, 1996.
- Yıldırım, İbrahim: “Korku Temrinleri”, **Kitap-lık**, sayı 66, Kasım 2003.
- Yurdözü, Farah: **Madrid’te Metafizik Aşk**, İstanbul, Yayınevi Yayıncılık, 1995.
- Yurdözü, Farah: **Yaşam Bir Korku Filmidir**, İstanbul, Altın Kitaplar, 1999.