

**T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
ALMAN DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI**

**İNGİLİZ GOTİK ROMANI İLE ALMAN SCHAUERROMANI'NDA
AYDINLANMA KARŞITLIĞI**

Selim ŞİMŞEK

DOKTORA TEZİ

Danışman: Prof. Dr. Funda KIZILER EMER

OCAK - 2024

T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**İNGİLİZ GOTİK ROMANI İLE ALMAN
SCHAUERROMANI'NDA AYDINLANMA KARŞITLIĞI**

DOKTORA TEZİ

Selim ŞİMŞEK

Enstitü Anabilim Dalı: Alman Dili ve Edebiyatı

“Bu tez 30/01/2024 tarihinde online olarak savunulmuş olup aşağıdaki isimleri bulunan jüri üyeleri tarafından oybirliği ile kabul edilmiştir.”

JÜRİ ÜYESİ	KANAATI
Prof. Dr. Funda KIZILER EMER	Başarılı
Prof. Dr. Hüseyin ERSOY	Başarılı
Doç. Dr. Alper KELEŞ	Başarılı
Doç. Dr. İnci ARAS	Başarılı
Doç. Dr. Gökhan Şefik ERKURT	Başarılı

ETİK BEYAN FORMU

Enstitünüz tarafından Uygulama Esasları çerçevesinde alınan Benzerlik Raporuna göre yukarıda bilgileri verilen tez çalışmasının benzerlik oranının herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve Etik Kurul Onayı gerektiği takdirde onay belgesini aldığımı beyan ederim.

Etik kurul onay belgesine ihtiyaç var mıdır?

Evet

Hayır

(Etik Kurul izni gerektiren araştırmalar aşağıdaki gibidir:

- Anket, mülakat, odak grup çalışması, gözlem, deney, görüşme teknikleri kullanılarak katılımcılardan veri toplanmasını gerektiren nitel ya da nicel yaklaşımlarla yürütölen her türlü araştırmalar,
- İnsan ve hayvanların (materyal/veriler dahil) deneysel ya da diğer bilimsel amaçlarla kullanılması,
- İnsanlar üzerinde yapılan klinik araştırmalar,
- Hayvanlar üzerinde yapılan araştırmalar,
- Kişisel verilerin korunması kanunu gereğince retrospektif çalışmaları.)

Selim ŞİMŞEK

30/01/2024

ÖN SÖZ

Bu tezin tamamlanmasında bana sınırsız yardım eden değerli danışmanım Prof. Dr. Funda KIZILER EMER'e sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum. Bir önceki tez danışmanım olup bu süreçte emekli olan saygıdeğer Prof. Dr. Arif ÜNAL'a da katkılarından dolayı teşekkürü bir borç bilirim.

Süreç boyunca çalışmalarımda yanımda olan arkadaşlarım Öğr. Gör. Dr. Öznur Usta TUZCU'ya ve Arş. Gör. Dr. Ahmet KOÇ'a ayrıca teşekkür etmek istiyorum. Son olarak varlıklarıyla her daim bana ilham kaynağı olan anneme, babama ve kardeşlerime sevgilerimi ve şükranlarımı sunuyorum.

Selim ŞİMŞEK

30/01/2024

İÇİNDEKİLER

TABLO LİSTESİ.....	iv
ŞEKİL LİSTESİ	v
ÖZET.....	vi
ABSTRACT	vii
GİRİŞ.....	1
1. BÖLÜM: GENEL VE KARŞILAŞTIRMALI EDEBİYAT BİLİMİ.....	5
1.1. Manevi Bilimler Doğa Bilimleri Ayrımı ve Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi	5
1.2. Genel ve Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi Kavramları.....	7
1.3. Zaman İçinde Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi	10
1.4. “Weltliteratur” Kavramı ve Goethe	11
1.5. Amaç, İşlev ve Yöntem ve Ekleriyle Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi.....	15
1.6. Karşılaştırmalı Edebiyat Biliminin Ekolleri	18
2. BÖLÜM: AYDINLANMANIN HAZIRLAYICILARI.....	23
2.1. Rönesans ve Hümanizma.....	23
2.1.1. Hümanizm	34
2.1.2. Reform.....	36
2.1.3. Martin Luther	39
3. BÖLÜM: AYDINLANMA	42
3.1. Genel Hatlarıyla Aydınlanma	42
3.2. İskoç Aydınlanması	53
3.3. Fransız Aydınlanması	55
3.4. Alman Aydınlanması	57
3.4.1. Kant ve Aydınlanma Nedir?.....	58
3.5. Aydınlanma, Yazarlık ve Okur Çevresi	62
3.6. Aydınlanma Dönemi Edebiyatı	68
3.6.1. Almanya’da Aydınlanma Edebiyatı	69
3.6.2. İngiltere’de Aydınlanma Edebiyatı	71
3.7. Felsefi Temelde Aydınlanma Karşıtlığı	71
3.7.1. Bir Aydınlanma Karşıtı Olarak Edmund Burke	74
3.7.2. Aydınlanma’nın Diyalektiği.....	78

4. BÖLÜM: ROMANTİK VE GOTİK EDEBİYAT	80
4.1. Edebiyatta Aydınlanma Karşıtı Bir Akım: Romantizm	80
4.1.1. İngiliz Edebiyatında Romantik Akım	80
4.1.2. Alman Edebiyatında Romantik Akım.....	83
4.2. Kavramsal Olarak Gotik.....	87
4.3. Gotik Türün Arka Planı	90
4.4. Erken Dönem İngiliz Gotik Romanı.....	96
4.5. Erken Dönem Alman Schauerromanı.....	101
4.6. Gotiğin Yayılmasının Araçları	104
4.7. Gotiğin Bazı Özellikleri ve Yöntemleri.....	105
4.8. Gotiğin Psikolojik ve Estetik Temelleri	109
4.8.1. Tekinsiz / The Uncanny / Das Unheimliche	109
4.8.2. Yüce / Sublime / Das Erhabene	111
5. BÖLÜM: ESER İNCELEMELERİ	116
5.1. The Castle of Otranto (Otranto Kalesi)	116
5.2. Der Geisterseher (Hayaletgören).....	129
5.3. Frankenstein; or, The Modern Prometheus (Frankenstein ya da Modern Prometheus)	141
5.4. Die Elixiere des Teufels (Şeytanın İksirleri)	153
6. BÖLÜM: ESER KARŞILAŞTIRMASI	166
6.1. Eser İncelemesine Teorik Bir Giriş	166
6.2. Romanların Teması	170
6.3. Ana Karakterlerin Karşılaştırması	171
6.4. Ana Olayların Karşılaştırılması	174
6.5. Romanların Kurgusal Stratejileri.....	175
6.6. Eserlerde Aydınlanmanın Yansımaları.....	175
6.7. Mekân Karşılaştırması.....	179
6.8. Eserlerin Gotik Açısından Genel Değerlendirmesi	181
6.8.1. Otranto Şatosu.....	181
6.8.2. Hayaletgören	183
6.8.3. Frankenstein	184
6.8.4. Şeytanın İksirleri	185

SONUÇ	188
KAYNAKÇA.....	193
ÖZ GEÇMİŞ	201

TABLO LİSTESİ

Tablo 1: Aydınlanma ve Romantizmin Kavramsal Karşılaştırması.....	166
--	-----

ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 1: Fransız Komparatistik Ekolü	20
Şekil 2: Amerikan Komparatistik Ekolü	20
Şekil 3: Marksist Komparatistik Ekolü	20

ÖZET

Başlık: İngiliz Gotik Romanı ile Alman Schauerromanı'nda Aydınlanma Karşıtlığı

Yazar: Selim ŞİMŞEK

Danışman: Prof. Dr. Funda KIZILER EMER

Kabul Tarihi: 30/01/2024

Sayfa Sayısı: vii (ön kısım) + 201 (ana kısım)

Gotik romanın kurucu metni olarak kabul edilen Horace Walpole'un (1717-1797) 1764 tarihli *The Castle of Otranto* (Otranto Şatosu) adlı eseri ile türün korku, dehşet ve doğüstü gibi ayırt edici temelleri atılmıştır. Edebiyat tarihinde gotik, genel olarak İngiliz edebiyatına has bir tür olarak görülmektedir. Gotik roman yalnızca İngiliz okuyucu çevresi ile sınırlı kalmamış, çeviri faaliyetleri sayesinde kısa sürede dünya edebiyatında görünürlük kazanmıştır. Aydınlanmanın antitezi olarak görülebilecek romantik edebiyatın içinden aşırılmış bir form olarak yükselen gotik anlatılar, aklın karşısında duyguları yücelten karakterleriyle zamanın ruhuyla çelişmektedirler. Bu noktadan hareketle çalışmada, Aydınlanma döneminde erken dönem örnekleri görülen gotik romanı, İngiliz ve Alman edebiyatından seçilen eserler üzerinden incelenmiştir. Eserlerin seçiminde, gotik roman türünün karakteristik özelliklerini taşımaları temel ölçüt alınmıştır. Çalışmanın araştırma nesnelere; İngiliz edebiyatında gotik türün kurucu metni olarak görülen Horace Walpole'un (1717-1797) *The Castle of Otranto* (Otranto Şatosu [1764]) ve Mary Shelley'in (1797-1851) *Frankenstein; or, The Modern Prometheus* (Frankenstein ya da Modern Prometheus [1818/1831]) ile Alman edebiyatından Friedrich Schiller'in (1759-1805) *Der Geisterseher* (Hayaletgören [1787]) ve E.T.A. Hoffmann'ın (1776-1822) *Die Elixiere des Teufels* (Şeytanın İksirleri [1815]) adlı eserleridir. İngiliz ve Alman edebiyatında, gotiğin erken döneminde kaleme alınan bu eserler, aydınlanma karşıtlığı ekseninde karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. Çalışmanın kuramsal arka planı karşılaştırmalı edebiyat bilimine dayanmaktadır. Bunun için çalışmada ilk olarak karşılaştırmalı edebiyatbilim kavramı açıklanmış, sonra Aydınlanma düşüncesi ile Romantik ve Gotik edebiyat türü ele alınmıştır. Sonraki aşamada, Aydınlanma karşıtlığıyla öne çıkan gotik roman türü kavramsal ve türsel gelişimi içinde irdelenmiş ve çalışmanın kavramsal-kuramsal kısmını somutlaştırmak üzere araştırma nesnesi olarak seçilmiş eserler, karşılaştırmalı edebiyatbilim kuramının ışığında ilk olarak tek tek daha sonra karşılaştırmalı olarak incelenerek analiz edilmiştir. Çalışmada bu şekilde, gotik roman türünün temel özellikleri hem kuramsal hem de uygulamalı olarak ortaya konmuştur.

Anahtar Kelimeler: Alman Edebiyatı, İngiliz Edebiyatı, Gotik Edebiyat, Aydınlanma Karşıtlığı

ABSTRACT

Title: Anti-Enlightenment in the English Gothic Novel and the German Schauerroman

Author: Selim ŞİMŞEK

Supervisor: Prof. Dr. Funda KIZILER EMER

Accepted Date: 30/01/2024

Number of Pages: vii (pre text) + 201 (main body)

Horace Walpole's *The Castle of Otranto* (1764) is recognized as the foundational text of the Gothic novel, establishing elements like fear, horror, and the supernatural. Although initially associated with English literature, the Gothic genre transcended linguistic boundaries through translation activities, gaining global visibility. Gothic narratives, stemming from Romantic literature as a stark contrast to Enlightenment ideals, defy the rationality of the time by glorifying emotions over reason. This study analyzes early examples of the Gothic novel from the Enlightenment period in English and German literature, highlighting its global impact and opposition to Enlightenment principles. We will first give a brief information about the Enlightenment period, then we will examine the gothic, which appears in German literature under the title of *Schauerroman*, in the context of the direct and indirect opposition to the Enlightenment in the works, using the method of comparative literary science. From this point of view, the study examines the gothic novel, of which there are early examples in the Enlightenment period, through works selected from English and German literature. The selection of the works was based on their characteristic features of the gothic novel genre. The research objects of the study are Horace Walpole's (1717-1797) *The Castle of Otranto* (The Castle of Otranto [1764]) and Mary Shelley's (1797-1851) *Frankenstein; or, The Modern Prometheus* (1818/1831), which are seen as the founding texts of the gothic genre in English literature, and Friedrich Schiller's (1759-1805) *Der Geisterseher* (The Haunting [1787]) and E. T.A. Hoffmann's (1776-1822) *Die Elixiere des Teufels* (The Devil's Elixirs [1815]). These works of English and German literature, written in the early gothic period, are analyzed comparatively in the axis of anti-Enlightenment. The theoretical background of the study is based on comparative literature. For this purpose, the concept of comparative literary studies is first explained, and then the Enlightenment thought, and the Romantic and Gothic literature genres are discussed. The theoretical background of the study is based on the science of comparative literature. For this reason, the concept of comparative literary studies is first explained and then the Enlightenment thought, and the Romantic and Gothic literary genres are discussed. In the next stage, the gothic novel genre, which stands out with its opposition to the Enlightenment, is examined in its conceptual and genre development, and the works selected as the object of research in order to concretize the conceptual-theoretical part of the study are analyzed first individually and then comparatively in the light of comparative literary theory. In this way, the basic features of the gothic novel genre are revealed both theoretically and practically.

Keywords: German Literature, English Literature, Gothic Literature, Anti-Enlightenment

GİRİŞ

Edebi bir tür olarak gotik uzunca bir süredir dünya edebiyatında önemli bir yere sahiptir. Günümüzde gotik, bir tür olarak en genel anlamıyla korku ve dehşet öğelerini içeren edebi anlatıları nitelendirmek için kullanılır. Ancak gotik, edebiyatta bir tür olarak yer edinmeden önce bir dizi kavramsal değişikliğe uğramıştır.

Batı Roma'nın çöküşünün en büyük sorumlusu olarak görülen Cermen kökenli istilacı Gotlara atfen siyasi, estetik ve edebi alanda kendisine yer bulan *gotik* nitelendirmesi, tarihsel süreç içerisinde olumlu ve olumsuz arasında mekik dokuyan bir anlam tabanına sahip olagelmiştir. İlk olarak Rönesans döneminde İtalyan sanatçılar tarafından klasik dönemin ölçülerinin ve ölçütlerinin dışında tasarlanıp inşa edilmiş mimari eserleri nitelendirmek için kullanılan gotik nitelendirmesi, İngiltere'de Edmund Burke (1729-1797) gibi muhafazakâr düşünce insanlarının elinde Orta Çağ'ın şanlı mirasının canlandırılmasını temsil eden bir kavram olarak kullanılmaya başlanmıştır. Cesur ve erdemli bir halk olarak Tacitus'un (M.S. 56-120) *Germania* (M.S. 98) adlı eserinde övgüyle bahsedilen Gotlar ve gotik bir kimlik inşa sürecinin parçası haline gelmiştir. Günümüzde ise gotik, müzikten televizyon dizilerine ve filmlere, giyim kuşamdan hayat tarzına kadar geniş yelpazede kendisine yer bulmaktadır.

Korku ve dehşet öğelerini sıklıkla kullanan, aklın karşısında anlık duyguları ve tutkuları öne çıkaran, ahlaki değerleri ve tabuları hiçe sayan ve kendisine mekân olarak genellikle karanlık ve kasvetli yerleri seçen gotiğin bir edebi tür olarak ortaya çıkması ise ironik bir şekilde 18. yüzyılın ortasına, yani Aydınlanma Çağı'na tarihlendirilir. Akli önceleyen aydınlanmacı düşüncelerin felsefi olarak çağın ruhunu ele geçirmeye başladığı bir dönemde anakronik bir tür olarak beliren gotik, ortaya çıkması ile önce İngiliz edebiyatında, sonrasında ise yapılan çeviriler sayesinde dünya edebiyatında oldukça ilgi gören bir tür haline gelmiştir.

Çalışmanın Konusu

Genel olarak İngiliz edebiyatı ile özdeş görülen gotik, özellikle Fransız Devrimi'nin patlak vermesiyle insanların en çok rağbet gösterdiği türlerden biri olmuştur (Botting, 2005: 3). Bu bağlamda, devrimi takip eden toplumsal kargaşa döneminin edebiyat alanındaki yansımalarının gotik anlatılarda vücut bulduğu söylenebilir. Aydınlanmanın

bir antitezi olarak ortaya çıktığı ileri sürülebilecek romantizmin aşırılaştırılmış bir formu olarak gotik anlatılar, aynı zamanda romanın yükselişte olduğu bir dönemde ortaya çıkmıştır. Basım tekniklerindeki gelişmelerin kitap maliyetlerini düşürdüğü ve basılan kitapların sekülerleştiği bu dönemde gotik romanlar, ödünç kitap veren kütüphanelerin sayısının hızla artmasıyla okurların tercihleri arasında ön sıralarda yer almaya başlamıştır. Aydınlanma döneminde çok okunur önemli bir tür haline gelen gotik anlatılar, özellikle de romanlar, çeviri faaliyetleri sonucunda sınırları aşan bir karakter kazanmıştır. Bu noktadan hareketle çalışmada, İngiliz edebiyatına has bir tür olarak görülen gotik edebiyatın Alman edebiyatında da güçlü yansımalarının olduğu ve bunun *Schauerroman* adı altında ele alınabileceği savı öne sürülmüştür. Bu bağlamda, İngiliz edebiyatında gotik türün kurucu metni olarak görülen Horace Walpole'un (1717-1797) *The Castle of Otranto* (Otranto Şatosu [1764]) ve Mary Shelley'in (1797-1851) *Frankenstein; or, The Modern Prometheus* (Frankenstein ya da Modern Prometheus [1818/1831]) ile Alman edebiyatından Friedrich Schiller'in (1759-1805) *Der Geisterseher* (Hayaletgören [1787]) ve E.T.A. Hoffmann'ın (1776-1822) *Die Elixiere des Teufels* (Şeytanın İksirleri [1815]) adlı eserleri, çalışmanın araştırma nesnelere olarak belirlenmiştir. Eserlerin seçiminde, gotik roman türüne ait karakteristik özelliklerin içerilmesi temel ölçüt olarak alınmıştır. Gotiğin erken döneminde ortaya çıkan bu eserler, aydınlanma karşıtlığı merkeze alınarak karşılaştırmalı olarak incelenmiştir.

Bu amaçla tezin ilk bölümünde karşılaştırmalı edebiyat biliminin sosyal bilimler içerisindeki konumu, tarihsel gelişimi, amacı, işlevi, yöntemleri ve ekolleri ele alınmıştır. Daha sonrasında 18. yüzyılda Avrupa'da Aydınlanmanın ortaya çıkmasını sağlayan düşünsel ve entelektüel süreçler, her biri güçlü bir arka plan olan Rönesans, Hümanizm ve Reform hareketleri bağlamında açıklanmıştır. Sonrasında Avrupa'nın çehresini değiştiren Aydınlanma dönemi, temel temsilcileri ve ekolleri içerisinde irdelenmiştir. Aydınlanma felsefesi temelinde gerçekleştirilen bu değerlendirmeyi, edebi bağlamda aydınlanma karşıtı olarak ortaya çıkan romantizmin ve özellikle onun aşırılaşmış bir formu olarak gotiğin, kavramsal ve türsel özellikleri içerisinde ayrıntılı olarak tanımlanması takip etmiştir.

Tezin uygulama bölümünde ise bahsi geçen dört eser önce tekil olarak analiz edilmiş, daha sonrasında bu eserler aydınlanma ve romantizm/gotik arasında kurulacak kavramsal karşıtlıklar üzerinden temaları, ana olayları, kurgusal stratejileri, mekanları ve

aydınlanma konusundaki tutumları bakımından karşılaştırmalı olarak ele alınmıştır. En son olarak ise, eserler benzer ve farklı yönleri dikkate alınarak oluşturulmuş madde başlıkları üzerinden genel olarak karşılaştırılmıştır.

Çalışmanın Önemi

Varlığını hala güçlü bir şekilde sürdüren gotik türün korku edebiyatına yaptığı dolaysız vurgu üzerinden düşünüldüğünde, aslında oldukça geniş olan araştırma konusuna, ilk dönem eserleri üzerine yoğunlaşarak bir sınır getirilmesi, tezin sınırlılığını teşkil etmektedir.

İngiliz edebiyatına has bir tür olarak görülen gotik, türün bu başlık altında adlandırılan ilk eseri olan *Otranto*'dan sonra özellikle çeviri çalışmaları ile dünya edebiyatının önemli bir parçası haline gelmiştir. Ulusal edebiyat çerçevesinde erken dönem ve günümüz gotik eserlerine ilişkin yapılan çalışmaların sayısı oldukça fazladır. Ancak bu çalışmada yapıldığı gibi, İngiliz gotik romanının ve Alman Schauerromani'nin göbek bağına ortaya çıkaran karşılaştırmalı çalışmalar yok denecek kadar azdır. Yapılan literatür taramasında, yurt içinde bu bağlamda yapılan karşılaştırmalı bilimsel çalışmalara rastlanmamıştır. Yurt dışında ise Patrick Bridgwater'ın (2013) *The German Gothic Novel in Anglo-German Perspective* adlı erken dönem İngiliz ve Alman gotik romanını karşılıklı etkileşimleri bakımından ele aldığı çalışmanın dışında bu konuya adanmış geniş kapsamlı karşılaştırmalı bir çalışma göze çarpmamaktadır. Bu açıdan, İngiliz ve Alman edebiyatının erken dönem gotik eserlerinden seçilen eserleri aydınlanma karşıtlığı teması özelinde incelemek, literatürde yer alan önemli bir eksikliğin giderilmesine katkıda bulunacaktır. Çalışmanın durumu açısından bakıldığında, özgün değeri ve önemi kendisini belirgin biçimde ortaya koymaktadır.

Çalışmanın Amacı

Bu çalışmada, İngiliz ve Alman edebiyatının erken dönem gotik eserlerinden seçilmiş eserler aracılığıyla gotiğin karakteristik özelliklerinin ortaya çıkarılması ve aynı zamanda bu eserlerin aydınlanma karşıtlığı bağlamında nerede durduklarının ve birbirleriyle nasıl buluştuklarının gösterilmesi hedeflenmiştir.

Buna göre çalışmanın amacı, söz konusu gotik eserler üzerinden gotik türün her iki edebiyat içinde elde ettiği konumu, öncelikli olarak türsel özellikleri bağlamında tekil olarak ele almak sonrasında ise karşılaştırmalı bir analiz ile dolaylı ya da dolaysız olarak

bu eserlerde ortaya çıkan aydınlanma karşıtlığı temasını açıklığa kavuşturacaktır. Bu şekilde İngiliz gotik romanının ve Alman Schauerromanı'nın göbek bağı da ortaya çıkarılmış olacaktır.

Çalışmanın Yöntemi

Bu doktora tezi, edebiyatlar arası (İngiliz ve Alman edebiyatları) ilişkileri, edebiyat ve felsefe (Aydınlanma felsefesi) ilişkisini eklemleyerek ele alması bakımından, klasik anlamda karşılaştırmalı edebiyat bilim (komparatistik) çalışmasıdır. İngiliz ve Alman edebiyatından seçilen araştırma nesnelere üzerinden gerçekleştirilen çalışma, farklı coğrafya ve edebiyatlara mensup olan eserleri karşılaştırması ve hem edebiyatlar arası hem de disiplinler arası (edebiyat ve felsefe) kulvardaki bağlantıları açığa çıkarması bakımından, kuramsal açıdan karşılaştırmalı edebiyat biliminin inceleme alanına girmektedir (Kızıler Emer, 2023: 183 vd.). Tezin kuramsal arka planı ve genel yönelimi açısından kendiliğinden ortaya çıkan karşılaştırma yöntemine ilaveten, yorumsamacı (hermeneutik) yaklaşım, eserlerin tekil ve karşılaştırmalı incelenmesinde kullanılan bir diğer yöntem olarak seçilmiştir.

1. BÖLÜM: GENEL VE KARŞILAŞTIRMALI EDEBİYAT BİLİMİ

Genel ve karşılaştırmalı edebiyat biliminin ne olduğunu açıklamadan önce, bu bilimlerin dâhil olduğu manevi/sosyal/beşerî bilimlerin hangi ihtiyaç ve süreçlerin sonunda kendine has araştırma alanlarına sahip olduklarına, doğa bilimlerinin yöntemlerinden ayrılarak nasıl bağımsızlıklarını kazandıklarına, özellikle bu alandaki yetkin çalışmaları ile tanınan Wilhelm Dilthey (1833-1911) üzerinden kısaca değinmek istiyoruz.

1.1. Manevi Bilimler Doğa Bilimleri Ayrımı ve Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi

Düşünce tarihinin seyri içerisinde, bilimin özüne ve ne olduğuna dönük olarak çeşitli felsefî ölçütler ışığında farklı tutumlar takınılmış, buna bağlı olarak pek çok düşünce ortaya atılmıştır. Özlem'e (2012: 54) göre, bunların arasında birinci tür yaklaşım; "Bacon'dan başlayıp Locke, Hume ve Comte üzerinden Mach'a ve çağdaş mantıkçı empirizme [...] kadar kendi içinde değişik çizgilerle uzanan pozitivist bilim felsefesidir." Bu tutumda bilimin bir bütünlük oluşturduğu, kısaca "doğa bilimidir" eşitliği düşüncesi anlaşılır. İkinci yaklaşım ise, İbn Haldun ve Giambattista'dan başlamak üzere Herder, Alman Tarih Okulu, kısmen Alman İdealizmi, Dilthey, Heidelberg Okulu ve çağdaş hermeneutik felsefesine (Gadamer) kadar uzanır. Bu yaklaşım bir anlamda, doğa biliminin yanına ikinci türden bir bilim olarak yerleştirilmeye çalışır ve "tarihselci bilim felsefesi" adı ile anılır (a.g.e.: 55).

Tarihselci bilim felsefesinin temsilcilerinden olan Dilthey, genel anlamda beşerî bilimlere yöntemsel bir dayanak noktası sağlamaya çalışmıştır ve F. Schleiermacher (1768-1834) ile birlikte hermeneutiğin sistematikleştirilmesinde öncül rollerden birini üstlenmiştir. Antik dönemden günümüze dek uzanan bir yorum sanatı ve felsefî yönelim olan hermeneutik açıklayıcı bilimler olarak görülen fen/doğa bilimlerinin karşısında insani/manevi bilimlerin anlamacı doğasını ortaya sermek için Dilthey'in başvurduğu yöntemdir. Ona göre, romantizm ve pozitivist yaklaşımının manevi bilimlere olduğu gibi uygulanması yönündeki çabaları, özellikle de pozitivist doğabilimlerinin yöntemlerini beşerî bilimlere uygulama isteği baştan sona yanlıştır (Cevizci, 2017: 126-27). Gözlem ve deney ile yürütülen, farklı zaman ve koşullarda tekrar edildiğinde aynı sonuçları veren, pozitif verilere ulaşmayı amaçlayan doğa/fen bilimlerinin uyguladığı yöntemler tinsel alanın ürünleri olan fenomenleri açıklamakta yeterli olmamaktadır.

Dilthey, bu karşıtlığa ilk dikkat çeken bilim insanlarından birisidir ve “erklären” (açıklamak) ve “verstehen” (anlamak) kavram ikilisinden hareketle bilimsel etkinliklerin farklı zihinsel süreçlere dayandıklarını iddia eder. Buna göre manevi bilimler “açıklamak”tan çok “*anlamak*” ile ilgilenmektedir. Çünkü ona göre doğa açıklanmak, insan ise anlaşılacak için vardır (Cevizci, 2016: 619). Burada dikkat çeken doğa bilimleri ve tin bilimleri arasında ortaya çıkan yaklaşım farkı dikkat çekicidir: “Yani doğa bilimleri belirli kanun ve kurallar temelinde açıklamalar oluşturmaya çalışırken, tin bilimlerinin görevi insanın ruhsal (zihinsel) yaşamını anlamaya, dışa yansıtılmış işaretlerden, içsel olanı anlamaya çalışmaktır” (Toprak, 2016: 86-7).

Dilthey, *Hermeneutiğin Doğuşu* (Die Entstehung der Hermeneutik [1900]) adlı yazısında, tekil insan varoluşunun formlarının bilimsel bilgisinin (dil, din, ekonomi, bilim, hukuk, siyaset, ahlak, sanat, teknik, felsefe gibi kültür unsurlarının) nasıl elde edilebileceği sorununu ele almaktadır. Bilginin neyi ifade ettiği ve onun nasıl elde edildiği konusunda yönelttiği sorulardan hemen sonra eylemlerimizin, diğer insanları anlamayı bir koşul olarak gerektirdiğini söylemektedir: “Filolojik ve tarihsel bilginin tamamı, bu tekil anlamamanın objektiflik düzeyine yükseltilebileceği varsayımına dayanır” (Dilthey, 1999: 83-84) diyerek, tin bilimlerinde yalnızca açıklamanın değil anlama etkinliğinin de önemli olduğuna inandığını belirtmektedir. Yöntemsel yaklaşımının temelinde kişinin bir *iç deneyim* olarak elde ettiği bilgiyi nesnel olarak nasıl kavrayıp işleyeceği önemli bir yer tutmaktadır. Dilthey yine aynı yazısında (*Hermeneutiğin Doğuşu*), anlamamanın çeşitli derecelerinden ve bu derecelerin “ilgi” ile güdülendiğinden, sınırlı ilginin sınırlı anlamaya neden olacağından bahsetmektedir. Yorumlamayı, “[s]ürekli olarak sabitleşmiş yaşam görünüşlerini ustalıkla anlamaya, açıklama veya yorumlama adını veriyoruz” diyerek özlü bir biçimde tanımlamaktadır (a.g.e.: 88).

Tinsellik (Geistigkeit, intellectuality), Dilthey’e göre, insan tarafından yorumlanmayı beklemektedir. Kavramın kendisi kapsam olarak oldukça geniş bir anlam dünyasına sahiptir ve genel hatlarıyla insan duygu ve düşüncesinden kaynaklanarak ortaya çıkmış ve tarihsellik kazanmış tüm insani edimleri bünyesinde barındırır. Doğan Özlem, Dilthey bağlamında *hermeneutik* ile ilgili yayımladığı kitabında sosyal bilimlere ilişkin tartışmaların ana eksini şu şekilde özetlemektedir:

“19. yyden bu yana, tarihe ve topluma yönelen bilgi etkinliklerinin bir “bilim” statüsüne kavuşmaları konusunda bilim felsefesi düzleminde sürdürülegelen tartışmalarda iki ana eğilimin etkili olduğu görülür: 1. Tarihe ve topluma yönelen

bilgi etkinliklerini doğa bilim örneğine göre düzenlemek ve bu düzenlemeye uygun bir *toplumsal bilim* veya daha yaygın adıyla *sosyal bilim* (*science social, Gesellschaftswissenschaft*) geliştirmek. 2. Tarihe ve topluma yönelecek bir bilimin “doğa bilimi” örneğine göre kurulamayacağı belirtilerek, burada hem konu ve hem de yöntem bakımından bir başka bilim tasarımı altında bir *tin bilimi* (*science of mind, Geisteswissenschaft*) oluşturmak” (Özlem, 2012: 54).

Genel bir bakış açısı ile değerlendirdiğinde; bilim olgusal nitelikli, nesnel olma çabasında, eleştirel tutum takınan, genelleyici, seçici bir etkinliktir. Sosyal bilimler doğayı dolaylı yoldan incelemek durumundadır. Ancak, doğa gözlemlerinde kültürel etkilerin varlığı da söz konusudur. Sosyal bilimlerin doğayla ilişkisi doğrudan değildir; çoğunlukla metinler üzerinden araştırmalar yoluyla ve dolaylı olarak gerçekleşir. Buradan anlaşılacağı üzere ister pozitif isterse beşerî bilimlerde olsun, her şeyden yalıtılmış, çıplak bir gözlemin varlığından söz etmek pek de olası değildir:

“Kant’a göre, deneyde bilen özne, tamamen pasif, sadece alıcı bir durumda değildir. Deney yapanın deneyde pasif bir biçimde dışarıdan aldığı şey, yalnızca deneyin malzemesi veya hammaddesidir. O, bu maddeye, kendisinden gelen birtakım düzenleyici, organize edici formları uygulayarak onu belli bir şekil ve yapıya kavuşturur. Bu düzenleyici formlar; örneğin, uzay ve zamandır” (Arslan, 2017: 50).

Bilim tarihine manevi/sosyal/beşerî bilimler özelinde kısaca göz attıktan sonra, bu alanın bünyesinden ortaya çıkan disiplinler olan genel ve karşılaştırmalı edebiyat bilimlerinin ne ifade ettiklerine bakabiliriz.

1.2. Genel ve Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi Kavramları

Genel edebiyat biliminin bir bilim dalı olarak kendini gösterebilmesi doğa bilimlerinin yanında bir de manevi bilimlerin (*Geisteswissenschaften*) var olması gerektiği yolunda ortaya konulan çabaların sonucudur. *Genel* ve *karşılaştırmalı edebiyat* ile ne ifade edilmek istendiği, aralarındaki anlam ayrımları ve inceleme alanları sürekli tartışılan konulardan olmuştur. *Genel edebiyat* (*littérature general*) terimi ilk olarak Fransız edebiyat bilimcileri tarafından kullanılmıştır. Bir bilim dalı olarak sınıflandırılması ise Almanya’da *Genel Edebiyat Bilimi* (*Allgemeine Literaturwissenschaft*) adı altında dolaşıma girmesiyle başlamıştır (Aytaç, 2009b: 9).

Manevi bilimlerin tabiat bilimlerinden ayrılması meselesinde felsefi olarak oldukça fikir yürüten Dilthey’in çabaları Junges Deutschland eleştirmenlerinden Th. Mundt’un

Geschichte der Gegenwart (Günümüz Edebiyat Tarihi) adlı kitabında “Literaturwissenschaft” terimini ilk kez kullanması ile karşılığını vermeye başlamıştır. Bu dönemde henüz pozitivist yaklaşımın etkisinde sürdürülen edebiyat tarihçiliği (Aytaç, 2009b: 11) daha önceden de belirttiğimiz gibi “*anlamak*”tan çok bir neden-sonuç ilişkisi içerisinde gerçekleşen “*açıklama*” odaklı olmuştur. Ancak sosyal bilimlerin bir dalı olan edebiyat biliminde öznellikten bütünüyle yalıtılmış nesnel bir bilgiye ulaşmak sorunludur: “Edebiyat biliminde araştırmacı ile okuyucu özdeşir ve bunun sonucu olarak ‘nesnel’ metin algılaması, okuyanın bilgi donanımı ağına olduğu kadar duyarlılığına ve deneyimine de bağlıdır” (a.g.e.: 11).

Paul Van Tieghem (1871-1948) tarafından 1931 yılında yayımlanan *La littérature Comparée* (1931) karşılaştırmalı edebiyat alanında ana kaynaklardan biri olarak görülür. Van Tieghem *ulusal, karşılaştırmalı ve genel edebiyat bilimi* sınıflandırmasını ortaya atarak karşılaştırmalı edebiyat terimini genel edebiyata karşıt bir anlamda kullanmıştır. Wellek ve Warren da Tieghem’in, “karşılaştırmalı edebiyat”, iki veya daha çok edebiyat arasındaki ilişkileri incelerken “genel edebiyat” milli çizgilerin ötesine geçen edebi akım ve modaları inceler” (2013: 57) sözünden hareketle dolaşımında olan tartışmaların, genel ve karşılaştırmalı edebiyat biliminin (Komparatistik) bütünlük oluşturacak şekilde tek bir ifade altında, ister “dünya edebiyatı” ya da “genel” isterse “evrensel edebiyat” kavramsallaştırması ile aşılabileceğini ileri sürmüştür (a.g.e.: 2013: 56). Çünkü onlara göre kendi içine kapalı bir ulusal edebiyatın varlığı söz konusu değildir (Cuma, 2018: 7). Genel ve karşılaştırmalı edebiyat biliminin kapsam ve ilgi alanları arasındaki farklara dikkat çeken Zemanek ve Nebrig, genel edebiyat biliminin, edebiyat biliminin metodolojik ve teorik temelleri ile ilgilendiğini, karşılaştırmalı edebiyat biliminin ise, özetle; farklı ulusal edebiyatları, edebi dönemleri, kaynak ve motifleri, kültürel etkileşimlerin yanı sıra edebiyat ve diğer medyalar arası ilişkileri incelediğini belirtmiştir (2012: 13). Bu perspektifle değerlendirildiğinde, genel ve karşılaştırmalı edebiyat bilimi birbirini etkileyen ve aynı edebi araçları kullanan ayrılmaz bir yapı ortaya koymaktadır. Edebiyat teorisi, edebiyat tarihi ve edebiyat eleştirisi edebiyat çalışmalarının temelini oluşturur. Rene Wellek ve Austin Warren *Theory of Literature (Edebiyat Teorisi)* adlı kitaplarının beşinci bölümünde *General, Comparative, and National Literatur* (Genel, Karşılaştırmalı ve Ulusal Edebiyat) genel, karşılaştırmalı ve ulusal edebiyatlar arasındaki farklılıkları göstermeyi amaçlamıştır. Onlara göre son dönem araştırmalarında eserlerdeki

tema ve şekilleri araştıran ve bundan dolayı dışa dönük konulara; *basit* “olgular[a]”, “kaynak ve etkilere” önem veren karşılaştırmalı edebiyat anlayışından vazgeçilmeye başlanmıştır (Wellek ve Warren, 2013: 56).

Wellek’in karşılaştırmalı edebiyat biliminin teorik gelişimi konusundaki öncü rolünü Aytaç şu şekilde ifade etmektedir:

“Wellek, edebiyat bilimini, karşılaştırmalı edebiyat çalışmalarının eleştirisini yaparken milliyet sınırlarının üstüne çıkarmış, ona bilimselliğini hatırlatmıştır. Wellek’in getirdiği ikinci yenilik, pozitivist metodun “ölü verileri”nden (*inert facts*) uzaklaşmak, yani etki ve kaynak konusundaki araştırmalara son verip edebiyat eleştirisini, yani değerlendirme ve hükümleri karşılaştırmalı edebiyat araştırmalarının alanına sokmaktır” (2009b: 2009).

Genel ve karşılaştırmalı edebiyat sınıflandırması hakkında fikirlerini açıklayan bir diğer isim Hugo Dyserinck’tir: Genel edebiyat kavramından “[...] ulusal edebiyatlara analog olarak problem tespiti yapan ve çözüm arayışında bulunan, bunun için ise tek bir edebiyatın geçerliliğini aşarak genel olana yönelen, edebiyat teorisi araştırmalarının bir alt alanı anlaşılmalıdır” (Cuma, 2018: 5). Dyserinck’in bu ifadesinden hareketle genel edebiyat biliminin tek bir ulusun edebiyatına bağlı olmadan çalışan ve edebiyatın diğer alanlarla ilişkisini inceleyen aşkın bir karaktere sahip olduğu anlaşılmaktadır. Karşılaştırmalı edebiyat bilimi ise farklı edebiyatlar arasında etkileşimleri ön planda tutarken aradaki benzerlik ve farklılıkları nesnel bir bakış açısı ile irdelemeye çalışmaktadır. Karşılaştırmalı edebiyat biliminin amacını öncelikle ilkesel ve pratik olarak onun tanımında aramak gerekir:

“Karşılaştırmalı edebiyat bilimi alanında yapılan çalışmalar genel hatlarıyla; farklı edebiyatların, dil ve kültürlerin karşılaştırmalı olarak incelenmesi, aradaki benzerlik ve farklılıkların nesnel bir şekilde saptanması ve elde edilen verilerden hareket ederek, bunların birbirleriyle etkileşim ve ilişkilerinin, geçmişten bugüne açılımı çerçevesinde betimlenmesi esasına dayanır” (Kızıler Emer, 2017: 157).

Sınır aşmaları karşılaştırmalı edebiyat biliminin en tartışmalı konuları arasında yer alır (Kızıler Emer, 2023: 250-73). Peter V. Zima, edebiyatın bilinen sınırlarını aşan disiplinlerin her zaman komparatistiğin ilgi alanına girebileceğini belirtmektedir. Zima’ya göre kaçınılmaz olan bu durum edebiyatın; *müzik*, *film* ya da *resim* ile sıkı bir ilişki içinde olmasından kaynaklıdır. Bununla beraber, yine yapılan çalışmaların *karşılaştırmalı edebiyat biliminin sınırları içerisinde kalarak farklı yönlere sapmaması*

gerektiğini de belirterek araştırmaların başka alanların mirasına ortak olmamasını, örneğin; felsefi estetiğin alanına girmemesi gerektiğinin de altını çizmektedir (Zima, 1992: 6). Zima'ya göre, karşılaştırmalı edebiyata ilişkin tartişmalar, “iki ya da daha fazla edebiyatı, edebi akımları ya da sözel olmayan metinleri (resim, film)” incelemeye yönelik değıl, hangi teori ve metodolojilerin incelemelere yol göstermesi gerektiğine yönelik olmalıdır. Zima (1992: 7) bu noktadan hareketle, genel edebiyat biliminin karşılaştırmalı edebiyat biliminin “teorik ve metodolojik repertuarı olarak tanımlanabileceğini” vurgulamaktadır. Bu nedenle, genel edebiyat biliminin inceleme yöntemleri doğrudan karşılaştırmalı edebiyat biliminin de doğal yöntemleri haline gelmektedir ve pozitivist, psikanalitik, Marksist, feminist ya da hermeneutik vb. yaklaşımlar komparatistiğın de bilimsel incelemelerde çatısını oluşturmaktadır.

1.3. Zaman İçinde Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi

İnsanın doğası ve düşünce yapısında yer alan bir değeri bir diğeri ile karşılaştırarak irdeleme isteğinin, yarı bilinçli bir yönelişten bilinçli bir yöntem ve bilim düzeyine erişmesi 18. yüzyılın ortalarına denk gelmiştir (Aytaç, 2009a: 14). Karşılaştırmalı edebiyat bilimi yöntemi ise akademik anlamda değeri kazanmaya 19. yüzyıl itibariyle başlamıştır: “İlk çağlardan günümüze dek seyyah, sanatçı ve filozoflar bir düşünme ve gözlem yöntemi olarak incelemelerinde nesnellik sağılayan bir yöntem olan ‘karşılaştırma’dan yararlanırlar” (Kefeli, 2006: 334). Karşılaştırma yalnızca edebiyat biliminin değıl dilbilim, biyoloji, hukuk, matematik, teoloji vb. bilimlerinde araştırmalarında yol gösterici olmuştur ve olmaya devam etmektedir. Çünkü bu ve benzeri bilimlerin problematiğinin aynı temel soru ve sorunlar oluşturur: “tipolojik ve genetik karşılaştırma, yabancı bir kültür ortamında alımlama, yazın çevirisi veya bilimsel metin çevirileri, yazın tarihi, ortak konu, motif, esin kaynağı” (Baytekin, 2006: 74; Kızıler Emer, 2017: 153). Karşılaştırma yönteminin kendisi bu anlamda belirli bir disiplinin özel uğraş alanı değıldir; oldukça köklü bir geçmişe ve dolayısıyla oldukça geriye uzanan bir tarihçeye sahiptir.

Komparatistiğın ortaya çıkmasında Fransa başı çekişiyor olsa da Johann G. Herder'in (1744-1803) halk ruhu (*Volksgeist/Volksseele*) kavramını kullanmasından dolayı Dyserinck “komparatistiğın asıl kurucusu olarak” Almanya'yı kabul eder (akt. Kızıler Emer, 2017: 153). Voltaire'in denemesi *Essay upon epic poetry* (Epik Şiir Üzerine

Deneme), Juan Andrés'in *Dell' origine, progressi e stato attuale d'ogni letteratura* (1782-1799) başlıklı çalışması ve hiç şüphesiz Madame de Staël'in *De la Littérature* (1800) ve özellikle de *De l'Allemagne* (1810) adlı eserleri karşılaştırmalı edebiyatın tohumlarının atıldığı ilk başarılı örneklerden sayılmalarının yanı sıra sosyolojik birer bakış sunan eserlerdendir.

Erken dönem gelişim aşamasında karşılaştırmalı edebiyat, sözlü edebiyat ürünleri olan halk masallarında süreklilik kazanmış konuların yüksek edebiyat eserlerinde ne şekilde işlendiğini ele alan çalışmalar (Wellek ve Warren, 2013: 46), özellikle Slav ve İskandinav ülkelerinde yapılmışsa da Avrupa genelinde ilgi görmemesi nedeniyle, karşılaştırmalı edebiyatın "sözlü edebiyat inceleme alanı" geniş bir zemin bulamamıştır. (Kefeli, 2006: 333).

1.4. "Weltliteratur" Kavramı ve Goethe

Karşılaştırmalı edebiyat biliminin genel bir değerlendirmesi ve tarihçesini genel sınırları içerisinde öğrenmek isteyenlerin karşısına ilk çıkan isimlerden birisi Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) ve onun "Weltliteratur" (Dünya Edebiyatı) kavramıdır (Kirsch, 2019: 8). İlk olarak Christoph Martin Wieland (1733-1813) tarafından dile getirilmesine karşın gerçek yankısını Goethe'de bulan bu kavram karşılaştırmalı edebiyat biliminin yönünü belirlerken, çalışmacılara sınırlar ve uluslar üstü (supranational) düşünmenin de kapılarını açmıştır. Bu yüzden, ilgili kavram hakkında ayrıntılı bilgi vermek gerekmektedir. Goethe'nin geç döneminde ortaya attığı (1827) bu kavram, yalnızca Almanca konuşulan bölgelerin edebiyatlarında değil, sınırları aşarak tüm dünya edebiyatlarında güçlü bir etki yaratmıştır (Birus, 1995: 1). Goethe burada evrensel bir edebiyat idealinden söz ederken bir bakıma ulusal edebiyat ve karşılaştırmalı edebiyat ayrımı arasındaki sınırları belirsizleştirmiştir:

"Auf diesen interkulturellen Zusammenhang verweist Goethes Konzept einer Weltliteratur- ein Begriff, dem er 1827 mit eigener Prägung zur Geltung verhilft. Er entspringt einem völkerverbindenden, transnationalen Denken, zeugt von Fortschrittsoptimismus und basiert auf Wunschvorstellungen wie Weltbildung und Weltkommunikation" (Zemanek ve Nebrig, 2012: 10).

Bu büyük çaplı ve güçlü etkisiyle *Weltliteratur* karşılaştırmalı edebiyata dair yapılan neredeyse her çalışmada ilk göze çarpan kavramlardan birisi olmuştur. Sözlük anlamına

bakıldığında “tüm ülke edebiyatlarının toplamı[nı]” ve “tüm ülkelerin ve zamanların en önemli ve birçok dilde yaygınlaşmış yapıtları[nı]” (Wahrig, 2011) imleyen bu kavram ile Goethe, nitelikli eserlerin, bir diğer deyişle klasikleşmiş metinlerin ait olduğu millete bakılmaksızın insanlığın ortak değerleri olarak kabul görmesi gerektiğine işaret etmiştir. Şiiri, insanlığın “ortak malı” olarak gören Goethe, yabancı ulusların edebiyatlarını incelemekten hoşlandığını söyleyip bunu herkese önerdikten sonra, Eckermann’la gerçekleştirdiği konuşmasının dünya edebiyatı ilkesinin unsurlarının yer aldığı bölümünde görüşlerini şu şekilde aktarmıştır:

“Şimdilerde ulusal edebiyat sözü pek fazla bir şey ifade etmiyor, çağımız dünya edebiyatı çağı, bu çağı hızlandırmak için de herkes kendine düşeni yapmalı. Ama yabancı ülkelerin edebiyatlarına karşı duyduğumuz böyle bir saygı, biraz özel bir yapıta bağlanıp kalmamızı ve onu örnek yapıt olarak görmemizi gerektiriyor. İster Çin, ister Sırp, ister Calderon, isterse de Nibelungen olsun, işte başyapıt bu diye düşünmemeliyiz; başyapıt gereksinimi duyduğumuz her zaman, hep güzel insanı anlatan antikçağ Yunan yazarlarına dönmemiz gerekir. Onların dışındakileri ise tarihsel açıdan değerlendirmeliyiz ve iyi olandan olabildiğince fazla şey öğrenmeliyiz” (Eckermann, 2007: 219).

Tüm dünya uluslarının birbirlerini sevmeseler bile hoşgörü duygusu içinde yaşamaları gerektiğini savunan Goethe, dünya edebiyatı kavramı altında, hangi ulusa ait olursa olsun yetkin ve örnek bir edebiyat dönemi olan Antik Yunan örneğinde kaleme alınan eserlerin dünya yazınsal varlığının koşulsuz birer parçası olduğunu vurgulamıştır. “Welthaltigkeit” (dünya çapında oluş) ifadesini önceleyen Goethe için “sittlich- ästhetische Übereinstimmung” (ahlaksal-estetik uyum) ilkesi başat öneme sahip olmuştur. Bu yönüyle *Weltliteratur* kavramını aynı zamanda, uluslar arasındaki fiziki ve entelektüel sınırları nitelikli edebiyat eserleri çerçevesinde aşma isteğinin hümanizm yansımaları bir dışavurumu veya kültürleri ve kültürel birer ürün sayılan edebiyat eserlerini aşağı-üstün ikiliği üzerinden okuma eğiliminde olan Batı’nın Avrupa-merkezci dünya görüşünü kırmaya dönük ülkeler üstü ve kozmopolit bir girişim olarak da tanımlamak mümkündür. Nitekim özlenen barışa açılan bir kapı veya bir arabulucu olarak tanımlayabileceğimiz *Weltliteratur*, halkların karşılıklı bir sevgi ilişkisi içinde olmasından ziyade halkların bir başkasının varlığına tahammül etmeyi öğrenmesinin gerekliliği üzerine temellenmiştir (Birus, 1995: 12):

“Yeteneklerimizle doğuyoruz elbette, gelişmemizi, yapabildiğimiz ve bize uygun olan ne varsa hepsini, kendimize mal ettiğimiz büyük bir dünyanın binlerce etkisine borçluyuz. Ben Yunanlılara ve Fransızlara çok şey borçluyum, ben Shakespeare’e, Sterne’e ve Goldsmith’e sonsuz şey borçluyum. Ama sırf bu isimlerle kültürümün kaynağı ortaya koyulmuş olmaz; bunun sınırı yok, sınır koymanın gereği de yok zaten. Esas olan şey, insanın gerçeği seven bir ruha sahip olması ve bu ruhun da bulduğu yerde gerçeği benimsemesidir” (Eckermann, 2007: 289).

Wieland’da dile gelip Goethe’de genel geçer bir görünüme kavuşmaya başlayan *Weltliteratur* ruhu, şarkiyat eğitimi alan Friedrich Rückert’in (1788-1866) “Weltpoesie” (Dünya şiiri) kavramında yeni ufuklara doğru yol almıştır. Bu kapsamda Rückert’in Arap ve Fars şiirinin seçkin örneklerinden Alman diline yaptığı çeviriler, salt iyi yabancı dil bilgisine dayalı bir çeviri etkinliği olmanın da ötesinde, “farklı edebiyatların özgün sesini koruyarak etkileşimsel bir üretime geçtiği bir tür orkestrasyonu andıran” (Kızıler Emer, 2017: 154) ve tüm edebiyatları bir sentezde birleştirmek isteyen *Weltliteratur* idealinin başarılı bir uygulamasıdır ve öteki dünyaların edebiyat aracılığıyla doğrudan tanınmasının yolunu açan önemli atılımlardan biridir.

Aytaç’ın özellikle batı filolojilerinde çalışanların edebi çeviri konusunda etkin olmalarını istemesi (2009b: 20) kültürler arası iletişim ve etkileşimin önemli taşıyıcılarından biri olan çeviri etkinliğinin ne derece gerekli olduğunu göstermektedir. Örneğin Goethe’nin kendisi de yapılan çeviri faaliyetlerinin ufuk açıcı ürünlerinden yararlanmış, özellikle *Doğu-Batı Divanı*’nda (West-Östlicher Divan) Fars poeziğinin etkisinde kalmış, bu edebiyatın hem biçim hem içerik özelliklerini özümseyerek kültürler ve edebiyatlar arası bir deneyimin sonuçları olan etkileyici eserler ortaya koymuştur.

Karşılaştırmalı edebiyat biliminin akademik olarak kurumsallaşması ise Villemain’in 1827/28 yıllarında Sorbonne Üniversitesi’ndeki dersleri ve Jean J. Ampère’nin 1830’da Marsilya’da verdiği karşılaştırmalı edebiyat konferanslarıyla gerçekleşmiştir (Kızıler Emer, 2017: 154). Fransa’da bu alanda örnek çalışmalar yapılmış olmasına karşın ilk komparatistik kürsüsü İtalya’da 1861’de, Fransa’da ise 1897’de kurulmuştur. Yaklaşık olarak aynı dönemlerde Avrupa genelindeki üniversitelerde kültürel çeşitliliği öne çıkartan pek çok edebiyat dersi okutulmaya başlanırken Atlantik’in diğer yakasındaki Harvard (1890) ve Kolombiya Üniversitesi’nde (1899) komparatistik bölümleri kurulmuştur (Corbinau-Hoffmann, 2000: 65-74).

Karşılaştırma yöntemi edebiyat alanına doğa bilimlerinden geçmiştir (Kızıler Emer, 2017: 154). Fransa’da Villemain “littérature comparée” (karşılaştırmalı edebiyat [1827]) terimini G. v. Cuvier’in biyoloji alanındaki “Anatomie comparée” (karşılaştırmalı anatomi) teriminden yola çıkarak kullanmıştır (Wellek ve Warren, 2013: 46; Kefeli, 2006: 332). Bu ifade daha sonra İngiltere’de Matthew Arnold tarafından Ampère *histoire comparative* (karşılaştırmalı tarih) ifadesinden çevrilerek İngilizcede kendine yer bulmuştur. Almandada ise “vergleichende Literaturgeschichte” (karşılaştırmalı edebiyat tarihi) terimiyle bilimsellik kazanmaya başlamıştır.

Komparatistiğin akademik açıdan kurumsallık kazanması Almanya’da daha geç bir tarihte gerçekleşmiştir. Alman Dili ve Edebiyatının görece gecikmeli olarak bilimsellik kazanması ve kendi içine kapalı ulusal edebiyat anlayışının popülerlik kazanması bu gecikmenin olası nedenleri arasındadır. Nitekim erken dönemde başlatılan çalışmalar da Weimar Cumhuriyeti ve özellikle Nazi Almanyası döneminde başarısızlıkla sonuçlanmıştır. Almanya’da karşılaştırmalı edebiyat derslerinin verildiği ilk kurumlar Leipzig (1927) ve Tübingen (1934) üniversiteleri olmuştur. II. Dünya Savaşı’ndan hemen sonra, 1946 yılında Mainz’da ilk karşılaştırmalı edebiyat bilimi enstitüsü kurulmuştur (Kızıler Emer, 2017: 154).

II. Dünya Savaşı’nın ardından genel olarak edebiyat bilimi, özelde ise karşılaştırmalı edebiyat çalışmalarında yeni bir döneme geçilmiştir:

“II. Dünya Savaşı komparatistik çalışmaları için bir dönüm noktasıdır. O döneme kadar genel olarak kaynak ve etki incelemelerinin (Quellen- und Einflussforschung) baskın olduğu, yapılan çalışmaların tek bir boyuta sıkışmalarından dolayı verimsiz olduğu görülmüştür. Dahası, bu çalışmalar milliyetçi bir karakter taşımaktadır. Yine bu sebeple, ortaya konulan teorik yazılarda bu yöntemin artık yeni bir çehreye bürünmesi gereği tartışılmıştır” (Klin, 1982: 419).

Karşılaştırmalı edebiyat incelemeleri uzun süre ulusal edebiyatlar arasındaki karşılıklı ilişkilerin incelenmesi ile sınırlı kalmıştır (Rousseau ve Pichois, 1994: 12). Bunun en önemli sebebi 19. yüzyılda yükselen milliyetçi akımlardır (Kefeli, 2006: 334). Fransa’da ulusalcı bir karaktere bürünen karşılaştırmalı edebiyat bilimi, burada August Comte’un pozitivizmine ve bunun edebiyattaki uygulayıcısı olan Hippolyte Taine’in sosyolojisine kaymıştır (Kızıler Emer, 2017: 154).

Karşılaştırmalı edebiyatın tanımı, özellikle de uygulama alanı konusunda zaman içerisinde birçok kuramsal tartışma ortaya atılmıştır. Örneğin, Fernand Baldensperger

başkanlığında toplanan *Revue de littérature comparée* bünyesindeki Fransız komparatistler (Wellek ve Warren, 2013: 47; Kefeli, 2006: 333) karşılaştırmalı edebiyat bilimini “iki veya daha çok edebiyat arasındaki benzerlik, farklılık, tesir, yakınlık gibi ilişkileri inceleyen alan” olarak tanımlarken Fransız edebiyatçı Carré karşılaştırmalı edebiyat bilimini ulusal üstü edebiyat tarihinin bir dalı olarak görmüştür ve “literature comparée” nin edebiyat karşılaştırması değil, edebiyatların karşılaştırması olduğunu ileri sürmüştür (Aytaç, 2009a: 73).

Greene'nin (2006) de dikkat çektiği gibi Gayatri Chakravorty Spivak'ın 2003 yılında yayımladığı *Death of a Discipline* (Bir Disiplinin Ölümü) adlı eleştirel kitabı günümüz karşılaştırmalı edebiyat bilimcilerinin temel kaynaklarından biri olmaya değerdir. Spivak (2003: 6) bu çalışmasında yeni milenyum ile birlikte özellikle Amerikan akademik çevrelerinin, karşılaştırmalı edebiyat biliminin “worldwide scope”unu (dünya çapında kapsam[ını]) inkâr edencesine Avrupa ve “extracurricular Orient” [müfredat dışı Doğu] yönelimli çalışmalar yaptığını tespit ederek her iki alanı birbirine yaklaştırıp benzerlik sağlayabilmek amacıyla karşılaştırmalı edebiyat ve alan çalışmaları arasında bir iş birliği önermektedir (Greene, 2006: 154).

Özetle, Berlin Duvarı'nın yıkılmasının ve Amerika ve Doğu Bloku arasında süregiden soğuk savaşın sona ermesinin ardından karşılaştırmalı edebiyat bilimi yeni bir sürece girmiş, çokkültürlü ve disiplinler arası çalışmaların iyiden iyiye önem kazandığı bu dönemde kendini yenilemeye çalışmıştır (Spivak, 2003: 1).

1.5. Amaç, İşlev ve Yöntem ve Ekleriyle Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi

Tarihsel gelişim süreci boyunca karşılaştırmalı edebiyat bilimi her zaman bir kendini arayış içerisinde olmuştur (Greene, 2006: 154). Bu yüzden kapsamına giren konular ve uyguladığı yöntemler üzerine aynı sıklıkla düşünülmüş ve tartışılmıştır. Bir bilim dalı olarak gelişerek kabul edilmesinin temellerini oluşturan ve sağlamlaştıran bu yöntemsel ve içeriksel merkezli tartışmalar canlılığını bugün de sürdürmektedir.

Karşılaştırmalı edebiyat biliminin araştırma alanı, yöntemleri ve sınırlılıkları konusu uzun zamandan beri alana dönük tartışmaların odak noktasını oluşturmaktadır. Bu tartışmalar aynı zamanda bu bilim dalının amaç ve işlevlerinin ne olduğunu belirleyen çerçeveyi de çizmektedir. Kimi zaman tüm kültürel fenomenleri içerecek derecede genişletilmek istenen araştırma sınırları, kimi karşıt çevrelerce edebiyat eserleri özelinde sınırlı kalacak

şekilde dar kapsamlı tutulmak istenmiştir. II. Dünya Savaşı'nda yaşanan korkunç deneyimin ardından karşılaştırmalı edebiyat incelemelerinin toplumları birleştirebilecek potansiyele sahip olduğunun düşünülmeğe başlanması (Kızıler Emer, 2019: 161), daha doğrusu bunun yeniden keşfedilmesi ile görülmektedir ki, etkileşim bakımından sınırlar bir daha kapanmamak üzere açılmıştır. İnternet teknolojilerinin, iletişim ve veri akışını hızlandırdığı 20. yüzyılın son çeyreğinde ve bu hızın kontrol edilemeyecek hale geldiği günümüzde ne ülkeler arasındaki etkileşimlerin türü ve çeşitliği, ne de hangi ulusa ait olursa farklı kültür alanlarında ortaya çıkan ürünler arasındaki güçlü bağlar göz ardı edilebilir. Bu yüzden hiçbir kültürel yansıma artık, ister edebiyat, sinema, isterse güzel sanatlar vb. alanlarda ortaya çıkmış olsun, birbirlerinden yalıtılarak ele alınamaz. Temas noktalarının çokluğu zamanın ruhu ile de birleşerek hem toplumsal hem de kültürel ürünler alanında çok kültürlüğü beslemiş, küreselleşen ve kozmopolitleşen dünyanın yeni dinamikleri her bir alandaki disiplinler arası çalışmaları araştırmaların genel dokusu haline getirmiştir.

Rousseau ve Pichois, karşılaştırmalı edebiyatı bir bilim dalı olmadan önce sanat olarak tanımlamaları ile dikkat çekmiştir:

“Karşılaştırmalı edebiyat; analogi, akrabalık ve etkileşim bağlarının araştırılması suretiyle, edebiyatı diğer ifade ve bilgi alanlarına ya da zaman ve mekân içerisinde birbirine uzak veya yakın durumdaki olaylarla edebi metinleri birbirine yaklaştırmayı amaçlayan yöntemsel bir sanattır” (1994: 182).

Karşılaştırmalı edebiyatta ilişki araştırması ve benzerlik tespiti aynı anda yapılır; “bu aynı zamanda etkileme ve çözümlenme” (Aytaç, 2009a: 125) demektir. Yapılan çalışmalarla elde edilen veriler soğuk birer belirlenim olarak sunulmak yerine, kültürel bir düzlemde etkileşimsel olarak değerlendirilmelidir. Aytaç'a göre karşılaştırmalı edebiyatın genel tanımı şöyledir:

“En az iki ürünü gerektiren karşılaştırma, ulusal edebiyatın kendi eserleri üzerine olabildiği gibi farklı ulusların edebiyatları arasında da yapılabilir. Görevi, işlevi, farklı dillerde yazılmış iki eseri konu, düşünce ya da biçim bakımından incelemek, ortak, benzer ve farklı yanlarını tespit etmek, nedenleri üzerine yorumlar getirmek olan karşılaştırmalı edebiyat bilimi, edebiyat eserlerini inceleyen, araştıran edebiyat biliminin bir dalıdır” (2009: 7).

Kefeli (2006), Rousseau-Pichois ikilisinin ortaklaşa yazdığı *La littérature comparée* (1967) kitabında Valery'den aldıkları; “le lion est fait de mouton assimilé” (Aslan yediği

ve sindirdiği koyunlardan oluşur) cümlesinin karşılaştırmalı araştırmacılar için analogik olarak önemini vurgulamaktadır. *Assimilé* (sindirmek) kelimesine özellikle dikkat çeken Kefeli, Van Tieghem'in *décrire un passage* (geçişini betimlemek) ifadesiyle özdeşliğine gönderme yaparak, 1960'lı yıllardaki incelemelerin *source* (kaynak), *influence* (tesir) ve *fortune* (eserin zenginliği) temelinde ilerlediğini belirtmektedir (2006: 337).

Baldensperger'in yaklaşımında ise daha çok "bir yazarın farklı bir kültürde algılanması (reception) problemi" (Kefeli, 2006: 336) üzerinde durulmaktadır. Bu yöntem, Avrupa edebiyatlarının birbiri arasındaki ilişkilerine ve etkileşimlerine dair kuşkusuz oldukça geniş bir bilgi hazinesinin oluşmasını sağlamıştır. Ancak bu yönde yapılan çalışmaların tesir ve kaynak araştırmasının kısır döngüsüne kapılmak gibi olumsuz bir yönü vardır.

Ortak konu ve motif karşılaştırmalı edebiyatın öncelikli olarak ele aldığı iki temel unsurdur. Bu ortak konular uzun bir geçmişe sahiptirler ve gerek ağızdan ağıza dolaşarak "masal, efsane ve destan, atasözü" formunda, gerekse antik çağdan günümüze dek yazarların sürekli kullanarak devamlılık kazandırdıkları konuları ifade etmektedir (Aytaç, 2009a: 87).

Konu Bilim (Thematologie) bu konuları ele alır ve "[e]sinlenen konu ve motif tarihi art süremlili ve kültürler arası karşılaştırmalarda edebi konu, motif ve esinlenen konuların tarihsel değişimleri, meydana gelişleri ve aktarımları üzerinde durur (...)" (Baytekin, 2006: 88). Bununla beraber, Aytaç farklı yazarlarda ortak konuları tespit etmenin yalnızca bir "iz sürme" etkinliğine indirgenmemesi konusunda araştırmacıları uyarılmaktadır. Ona göre amaç bu konuların nasıl ve hangi şekilde ele alındığı olmalıdır (Aytaç, 2009a: 87-88). Yine Wellek, komparatistlerin karşılaştırma yapmakla yetinemeyeceklerini, "yeniden üretmek, analiz etmek, yorumlamak, değerlendirmek ve genellemelerde bulunmak" (Lamping, 2013: 218) zorunda olduklarını belirtir.

Tıpkı antropoloji, politika bilimi ve sosyolojide olduğu gibi karşılaştırmalı edebiyat bilimi incelemelerinde de genetik ve tipolojik benzerlikler temelinde yapılan çalışmalar öne çıkmaktadır (Zima, 1992: 94). *Genetik karşılaştırma* çeşidi doğrudan ya da dolaylı yoldan gerçekleşen etkileşimleri ifade ederken, benzer kültürel, toplumsal ve özellikle ekonomik altyapıların paylaşılmasından doğan benzerlikler ise tipolojik karşılaştırmanın alanına girer (Cuma, 2018: 4). Belirli bir edebiyat ya da sanat akımının başka yazarları ve sanatçıları etkilemesi tipolojik karşılaştırmaya bir örnektir. Yakın politik ve toplumsal yapılar, özellikle de üretim ilişkileri, farklı topluluklarda birbirine benzer dilsel ve edebi

belirlenimlerin ortaya çıkmasına neden olabilir; örneğin feodal dönemde, savaşçıların kahramanlık hikâyelerinin anlatıldığı destanların Azerbaycan'dan Batı Avrupa'ya kadar geniş bir coğrafyada yaygın olması gibi. İtalyan Fütürizminin çeşitli Avrupa edebiyat ve sanat insanlarını etkilemesi ise genetik karşılaştırma çerçevesinde değerlendirilir (Baytekin, 2006: 75). Yine de bu türden bir ayrıma rağmen her iki yöntem birbirini tamamlayıcı niteliktedir. Yine, eserlerde benzerlikler merkeze alınıp inceleme yapılıyorsa *eşdeğer karşılaştırma* (äquivalenter Vergleich), farklılıklar üzerine yoğunlaşıyorsa *karşıt karşılaştırma* (konstrativer Vergleich) söz konusudur. Bununla beraber karşılaştırmalı edebiyat biliminin amacı ele alınan materyali bir *eşitlik* (Gleichheit) çerçevesinde ele almak ya da arada zoraki bir *eşitleme* (Ausgleich) çabasına girmek anlamına gelmemelidir (Cuma, 2018: 3).

1.6. Karşılaştırmalı Edebiyat Biliminin Ekolleri

Karşılaştırmalı edebiyat alanındaki farklı ekollere kısaca değinecek olursak burada temel olarak üç ekolden bahsedildiği görülür. Bunlar: *Fransız* ekolü, *Amerikan* ekolü ve *Marksist* karşılaştırmalı edebiyat ekolüdür.

Savaş sonrası dönemin gelişmelerini metodik tartışmalar üzerinden ele alan Klin (1982), çalışmasında Fransız, Amerikan ve Marksist ekollerin kısaca bir portresini çizmektedir. Jean Marie Carré ve Marius-François Guyard gibi Fransız ekolünün temsilcilerine göre komparatistiğin ilgi alanına yalnızca gerçek uluslararası ilişkilerin (rapports de fait) girdiğini belirten Klin (1982: 419-420), Amerikan Ekolünün temsilcisi René Wellek'in savının eserlerin herhangi bir bağlantı içinde olsun ya da olmasın bütünlük içerisinde incelenmesi üzerinde temellendiğini, Sovyet araştırmacı Viktor Zirmunskij'nin ise Marksist perspektiften hareketle bağımsız analogilerin ülkelerin tarihsel ve kültürel gelişiminin paralelliklerinde aranması gerektiği üzerinde durduğunu vurgulamaktadır.

Amerika Birleşik Devletleri, çok kültürlü, kozmopolit yapısı ve Avrupa'dan kaçıp buraya sığınan edebiyatçıların varlığı sayesinde II. Dünya Savaşı'ndan sonra komparatistik çalışmaların merkezi haline gelmiştir (Aytaç, 2009a: 72). Bu çalışmaların öncülerinden birisi olan René Wellek, özellikle pozitivist anlayış ve edebiyat tarihi ışığında dar bir eksende çalışmalarını yürüten Fransız komparatistiğine getirdiği eleştiriler ile adından söz ettirmiştir. Wellek'in yaklaşımı Rus Biçimciliği ve Amerikan Yeni Eleştirisinden izler taşıyan estetik bir yönetime sahiptir. Daha önce belirttiğimiz gibi Fransız

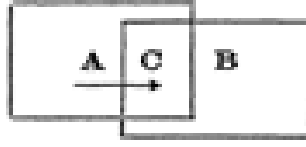
karşılaştırmacılığı, özellikle pozitivist düşünce kalıplarını içerdiği için bu dönemde eleştirilmiştir. Örneğin Jean- Marie Carré'nin *Les écrivains français et le mirage allemand* (Fransız Yazarları ve Alman Düşü) adlı kitabı Wellek tarafından *iz sürme* esaslarına dayandığı gerekçesiyle eleştirilmiştir. Wellek özetle Fransız tipi karşılaştırma ekolünü şu şekilde özetlemektedir: “1) Fransız anlayışına göre, bağımsız, kendi içine kapalı ulusal edebiyatlar vardı, bu, bir yanılgıdır [...] 2) Carre'nin bu kavrama dayalı programı bir yandan fazla dar, öte yandan fazla geniş tutulmuştur [...]” (Aytaç, 2009a: 74). Edebiyat araştırmalarını genel olarak ‘edebiyat’ kavramının bütünlüğü içerisinde görmek isteyen Wellek, bir yandan incelemelerin “rapports de fait” (olgu raporları) temelinde kaldıkları için sınırlı, diğer yandan yine bunların edebiyat ve kültür alımlamasına kayarak bir tür sosyal psikoloji incelemesine döneceği için geniş olduklarını vurgulamaktadır (Aytaç, 2009a: 75). Fransızların edebiyat geleneğinde yer alan toplumsal ve politik öğelerin önemi onların “edebiyat dışı” verilere önem vermesinde önemli bir etkendi ve bu durum metni kendi içinde (*werkimmanent*) edebilik ölçüsüyle değerlendirmek isteyen Amerikan ekolüne aykırılık teşkil etmekteydi.

Marksist edebiyat ekolü ise edebiyatın sosyal olaylara ve ekonomik temellere dayandığı savından hareket etmektedir. Bu ekolün en önemli temsilcisi önce Rus biçimciliğine yakın duran fakat sonradan Marksizme yönelen Viktor Zirmunskiy'dir (Zima, 1992: 43). Ona göre özellikle Avrupa edebiyatları içinde aynı edebiyat akımlarının ve üslupların birbiriyle aynı sırayı takip ederek gelişmesi tesadüf değildir. Bu benzer toplumsal süreçlerin bir getirisidir (Aytaç, 2009a: 71). Bu açıdan, tipolojik karşılaştırma bu yöntem için merkezi önemdedir.

Klin bu üç temel ekolün temel yaklaşımlarını da somut şekilde gözler önüne sermiştir:

1. Fransız komparatistik ekolünü gösteren alttaki grafiğe göre A ve B herhangi birer ulusal edebiyatı temsil etmektedir. Yalnızca somut etkilerin dikkate alındığı bir yaklaşımın söz konusu olduğu bu inceleme yöntemine göre A edebiyatının B edebiyatı üzerindeki etkisi C kısmında ortaya çıkmaktadır.

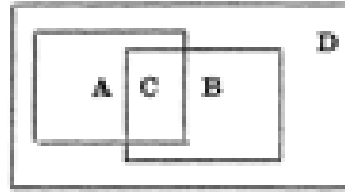
2.



Şekil 1: Fransız Komparatistik Ekolü

Kaynak: Klin, E. (1982). Methodologische Probleme der vergleichenden Literaturwissenschaft der Gegenwart. *Zeitschrift für Germanistik*.

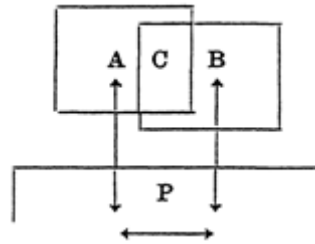
3. Farklı uluslara ait edebi eserler arasındaki bağımsız benzerlikleri ele alan Amerikan ekolüne göre ise D A, B ve C'yi ve bazı edebiyat dışı disiplinleri de kapsamaktadır.



Şekil 2: Amerikan Komparatistik Ekolü

Kaynak: Klin, E. (1982). Methodologische Probleme der vergleichenden Literaturwissenschaft der Gegenwart. *Zeitschrift für Germanistik*.

4. Edebiyatın toplumsal süreçler ve ekonomik ilişkilerin bir sonucu olarak altyapı-üstyapı bağlamında ortaya çıktığını ileri süren Marksist yaklaşıma göre A ve B edebiyatları arasındaki paralellikler toplumsal temelleri temsil eden P düzeyinden kaynaklanmaktadır ve A-P-B arasında gerçekleşen karşılıklı akışın ürünü olarak ortaya çıkmaktadır (Klin, 1982: 420). Diğer yaklaşımlarda etkinin sonucu olarak ortaya çıkan C bölümüne burada ikinci dereceden bir önem atfedilmektedir.



Şekil 3: Marksist Komparatistik Ekolü

Kaynak: Klin, E. (1982). Methodologische Probleme der vergleichenden Literaturwissenschaft der Gegenwart. *Zeitschrift für Germanistik*.

Komparatistiğin sınırları günden güne genişlemektedir. Komparastik incelemelerinin sınırlarının genişlemesini borçlu olduğu isimlerden birisi de Henri H. Remak'tır.

Remak'a göre karşılaştırmalı edebiyat incelemeleri yalnızca edebiyatlar arasında gerçekleşen bir inceleme olmaktan çıkmış ve insanın kültürel üretimlerinin tamamını kapsayacak şekilde bir genişleme göstermiştir. Bu kapsam genişlemesi bu bilim dalının zamanın şartlarına uyum sağlayarak hayatta kalmasını sağlayacak yollardan birisidir:

“Unter Vergleichender Literaturwissenschaft versteht man das Studium der Literatur über die Grenzen eines bestimmten Landes hinaus sowie das Studium der Beziehungen zwischen der Literatur einerseits und anderen Wissens- und Glaubensbereichen andererseits, so etwa der Kunst (z. B. Malerei, Plastik, Architektur, Musik) der Philosophie, der Geschichte, den Sozialwissenschaften (z. B. Politikwissenschaft, Wirtschaftswissenschaften, Soziologie), den Naturwissenschaften, der Religion usw. Kurz, es handelt sich um den Vergleich einer Literatur mit einer oder mehreren anderen und um Vergleich der Literatur mit anderen menschlichen Ausdrucksbereichen” (akt. Kızıler Emer, 2019: 166).

[Karşılaştırmalı edebiyat kavramı ile bir taraftan belirli bir ülkenin sınırlarını aşan edebiyat ve edebiyat arasındaki ilişkilerin incelenmesi, diğer taraftan da sanat (örn. resim, plastik sanatlar, mimari, müzik), felsefe, tarih, sosyal bilimler (örn. politika bilimi, ekonomi bilimi, sosyoloji), doğa bilimleri, din vs. gibi bilim ve inanç alanlarının incelenmesi anlaşılır. Özetle, söz konusu olan bir edebiyatın bir diğeri ya da daha fazlasıyla ve edebiyatın diğer insani ifade alanları ile karşılaştırılmasıdır.]

Karşılaştırmalı edebiyat biliminin en temel yaklaşımlarından birisi uluslararası bir yaklaşımı benimsemiş olmasıdır. Yalnızca günümüzde değil geçmişte de uluslar ve onların kültür taşıyıcısı olan sanatçı ve yazarlar sıkı bir etkileşim içerisinde bulunmuşlardır. En belirgin özelliği uluslar üstülük (supranational) olan komparatistik, diğer disiplinler ile kurduğu ilişki temelinde sınırları aşan bir yapıda karşımıza çıkmaktadır. Klasik kaynak-etki ya da etki-tepki araştırmaları özellikle 20. yüzyılda pozitivizmin bağlarından kendisini kopararak başka alanların bünyesinde de nefes almaya başlamıştır. Geçmişten günümüze komparatistik, *Interliteratizität* (edebiyatlararasılık), *Interdisziplinarität* (disiplinlerarasılık), *Intertextualität* (metinlerarasılık), *Interkulturalität* (kültürlerarasılık) ve *Intermedialität* (medyalararasılık) şeklinde araştırma alanlarını gittikçe genişleterek gelişimine devam etmektedir (Kızıler Emer, 2019: 165, vd.). Bu durum kimilerince edebiyatın sınırlarının aşıldığı ve metne içkin (werkimmanent) incelemeyi imkânsız hale getirdiği için eleştirilse de tüm bunlar, günümüz dünyasında komparatistiğin iş birliği içerisinde olduğu ve kabul gördüğü yeni araştırma alanlarıdır.

Son olarak, ulusal dil – karşılaştırmalı edebiyat ve imgebilim – karşılaştırmalı edebiyat konularına kısaca yer vermek istiyoruz. Ulusal edebiyat ve dil ilişkisi karşılaştırmalı edebiyat bilimi kapsamında ayrı bir başlık açılarak ele alınan konulardan birisidir. “Ulusal edebiyat varlığını salt dile mi yoksa zaman içinde değişmesi olası siyasal sınırlara mı borçludur?” ve “Bir ülkede göçmen olarak bulunanların o ülkenin dilinde kaleme aldıkları eserler hangi ulusun edebiyatına dâhil edilmelidir?” soruları bu bağlamda sıkça dile getirilmektedir. Bir diğer açıdan bakarsak, Almanya, Avusturya ve kısmen İsviçre edebiyatları Alman Dili ve Edebiyatının sınırları içinde mi değerlendirilmelidir? Bu noktada, ulusal edebiyat yerine, Herder, Madame de Staël ve Villemain gibi erken dönem komparatistlerce “edebiyat birimi” (Einzelliteratur) ifadesi tercih edilmiştir. Hugo Dyserinck bu konuda ilk ölçüt olarak dili göstermektedir (Aytaç, 2009a: 127).

Karşılaştırmalı edebiyat biliminde, imgebilim (Imagologie) tartışmalı konuların başında gelir. En yalın anlamıyla bu alanda yapılan çalışmalar bir edebiyatta bir başka ulusun nasıl resmedildiğinin araştırması demektir (Aytaç, 2009a: 118). “Öteki”nin bilimi (Ulağlı, 2018) olarak da adlandırılabilir imgebilimin “Öteki” hakkında ister birey düzeyinde ister ulusal düzeyde olsun hem kurgusal olarak oluşturulan imgeleri hem de bunların yine bir bakıma kurgusal olarak gerçekleşen aktarımını ele aldığını söylemek mümkündür (Kula, 2011: 3). Edebiyat alanından seçilen eserlerde ulusal imgeler inceleniyorsa yapılan çalışmanın bir imgebilim çalışması olduğu, bir sınır genişlemesi söz konusuysa, yani yazılı olan her metni edebi olsun ya da olmasın karşılaştırmak söz konusu olduğunda bunun kültür ya da tarih araştırması sayılması gerektiği iddia edilmektedir (Aytaç, 2009a: 120).

Karşılaştırmalı bir çalışma yapmanın araştırmacılara sağladığı avantajlarından biri de bakış açısının genişlemesidir. Edebiyatlar ya da yazarlar/sanatçılar arasında etkileşim temelinde gerçekleşecek bu ufuk genişlemesi eserleri daha derinlemesine incelemeyi mümkün kılmaktadır. Komparatistiğin etkin olduğu alanlardan bir diğeri, edebi türlerin tarihsel gelişimini takip etmesidir (Aytaç, 2009a: 89). Bu açıdan düşünüldüğünde, çalışmamıza konu olan İngiliz Gotik romanı ve Alman Schauerroman’ı kapsamında incelenecek eserler yalnızca aralarındaki etki, benzerlik ya da farklılık ilişkisi içerisinde incelenmiş olmayacak; ayrıca, bu türlerin erken dönem gelişim evreleri de takip edilebilecektir.

2. BÖLÜM: AYDINLANMANIN HAZIRLAYICILARI

2.1. Rönesans ve Hümanizma

Modern dönemlere ya da moderniteye bir başlangıç noktası belirlemek adına yapılan çalışmaların neredeyse tamamında Rönesans, başka hazırlayıcı ön-aşamalarından söz edilebilecekse de kronolojik olarak kendisine her zaman en ön sıralarda yer bulmaktadır. Batı dünyasının şimdiki zihinsel, kültürel ve toplumsal normlarına hangi aşamalardan geçerek ulaştığı sorusunu yanıtlamaya dönük çabalar Rönesans içinde yeni ya da yeniden belirmeye başlayan ruh hali üzerinden açıklanmaya çalışılır. Zihinlerde silinmez bir yer edinmiş gibi görünen skolastik ve karanlık bir orta çağdan antik dönemin değerlerini ve düşüncelerini yeniden keşfederek aydınlığa kavuşan batı dünyası görüşü bu kanının daima canlı kalmasını sağlar.

Sadece bilim ve sanatlardaki gelişmeler bakımından değil, kapitalizmin yavaş yavaş belirmeye başladığı dönem olmasından dolayı da modernite, İtalyan Rönesansına doğrudan doğruya bağlıdır ve bu süreci başlatanın 14. yüzyılın “ilk ışıkları” olduğu düşüncesi ise kültür hayatında yaygın bir kanı olagelmıştır (Goody, 2020: 11). Aydınlanma döneminin uğrak söylemlerinden biri haline gelen “karanlıktan kurtulup aydınlığa erme” tutkusunun tohumlarının atıldığı dönemin adı, kimi karşıt söylemlerin varlığına rağmen Rönesans olarak kabul edilmektedir. Rönesansın önde gelen figürlerinden biri olan Petrarca, “karanlıktan duyulan nefretten başka hiçbir şey, ışığı böylesine sevmeye değer kılmaz” (akt.: Çörekçioğlu, 2019: 21) diyerek aydınlık-karanlık arasındaki karşıt ilişki üzerinden sonraki dönemlerde sıkça tartışılan bir konuda, yani Rönesans’ın Orta Çağ’dan kesin bir kopuşu ve dünya tarihini değiştiren bir dönemi imlediği konusunda belirgin bir fikir beyan etmiştir.

İtalya’da doğup sonrasında diğer Avrupa ülkelerine yayılan Rönesans’ın, Orta Çağ’dan fikirsel ve eylemsel olarak keskin bir kopuşun ya da en azından buna doğru yol almaya başlayan bir sürecin ilk adımları olduğu iddiası onu zihinlere, sonrasında takip edecek Reform ve Aydınlanma gibi olumlu anlamsal çağrışımlarla yüklü bir dönem olarak kazımıştır.

Rönesans’ın fikir coğrafyası İtalya ve Floransa başta olmak üzere İtalyan şehir devletleridir. Son dönemlerde yapılan çalışmalar daha kapsamlı, deyim yerindeyse küresel bir Rönesans’tan söz etmektedir. Sınırları aşan, “akışkan ve hareketli” bir

karakterde olması nedeniyle “Kuzey Avrupa, İber Yarımadası, İslam dünyası, Güneydoğu Asya ve Afrika’da” da aynı dönemde Rönesans’ın izdüşümleri görmek mümkündür (Brotton, 2012:17).

Rönesans’ın adı anılınca akla ilk olarak genellikle Antik dünyanın ölçütlerinin sanat dünyasında yeniden yorumlanıp canlandırılması gelir. Reform ve Aydınlanma gibi dinsel ve felsefi alanda yenilikçi fikirlerin temelini atıldığı bu dönemden yalnızca sanat hayatında meydana gelen değişiklikleri içeren bir dönem olarak bahsetmek eksik ve yanıltıcı olur. Rönesans yalnızca sanat alanında meydana gelecek değişimlerin habercisi olmanın ötesindedir; devlet yönetimi, bilim, dini yorumlar, ticaret, eğitim gibi toplumu doğrudan ilgilendiren tüm alanlarda etkin bir rol oynamış, ortaya çıkan yeni durumlara pratik cevaplar verebilecek niteliğe ulaşmış, çok yönlü ve hayatla sürekli temas halinde olmuş, canlı ve esnek bir harekettir. Bunları göz önünde bulundurarak Rönesans’ın özellikle Batı dünyası için ne anlama geldiğine, eğitim, kültür, ticaret, din, sanat, felsefe, bilim ve devlet yönetimi gibi konularda hangi açılımlara hayat verdiğine genel hatlarıyla değineceğiz.

Kitlesel etkilerinin büyük olduğu görülen pek çok dönemin, ister doğrudan doğruya tarihin, isterse sanat tarihinin sınırları çerçevesinde değerlendirilsin başlangıç ve bitiş tarihlerini kesin bir şekilde belirleyebilmek sonsuz tartışmaların önünü açmadan mümkün değildir. Buna göre Panofsky (2017: 12), Rönesans ifadesinin bir belirsizlik içerdiğini ve “Rönesans sorunu”nun, yani bu dönemin öz niteliklerinin, başlangıç ve gelişim tarihlerinin hangi zaman aralığında yer aldığının belirlenme meselesinin özellikle son yıllarda tarihçilerin yeniden masasında yer aldığını belirtmektedir.

Rönesans ya da dilimizde “Yeniden Doğuş” olarak ifade edilen, sınırları ve içeriği kimi yönlerden tartışmalı olan bu dönem İngilizce ve Almancada, Fransız dilinde olduğu gibi *Renaissance* kelimesi ile ifade edilmektedir. Dönemin genel olarak İtalya’da 14. yüzyıl ile başladığı ve 15. ve 16. yüzyıllar boyunca da devam ettiği düşünülse de bu konuda birçok itirazın söz konusu olduğu da göz ardı edilmemelidir.

Kabaca adı geçen yüzyıllar arasına tarihlendirilen bu dönemin en belirgin yönü sanatta ve edebiyatta Antik Yunan ve Roma’nın klasik yöntemlerine dönülme isteğidir. Yeniden doğuşa işaret eden dönemin en temel karakteristik özelliği, geçmişte kalıp unutulmuş modellerin ve kalıpların yeniden sanatsal üretimin yaratıcı gücüne dönüştürülmesine ilişkin istek ve coşkudur.

Rönesans adı altında ele alınan bu dönemin söz konusu dönemin sanatçı ya da düşünürlerince bugünkü anlamında nitelendirilmediğine de değinmemiz gerekir. Diğer pek çok etkin kültürel ya da toplumsal akım ya da dönem gibi Rönesans da sonradan yapılan dönemselleştirme çalışmaları sonucunda bugün kullandığımız isim ve anlamsal içeriğine kavuşmuştur. *Sanatçıların Hayat Hikâyeleri* (1550) ile yeniden doğuşa kapı açan sanatçıların yaşamöykülerini kitaplaştıran ve genellikle ilk sanat tarihçisi olarak nitelendirilen Giorgio Vasari (1511-1574), sanatsal yapıtlarda yeni kıpırdanmalar ve değişimler gördüğü için *rinascita* terimini kullanmıştır ve böylelikle sanat tarihi açısından bir bakıma dönemselleştirme yapmıştır (Huizinga, 2017: 27). Böylelikle, 19. yüzyıl tarihçileri tarafından kullanılmaya başlanan Fransızca kökenli *renaissance* (yeniden doğuş) kelimesinden çok önce yine aynı anlama gelecek şekilde Latince *renasci* (yeniden doğmak) fiilinden türetilen *rinastica* terimi Vasari sayesinde kendisine yer bulmuştur. Bununla beraber, *renasci*, *renovatio* ya da *Wiedererwachsung* gibi sözcüklerin de dönemi betimlemek için çağdaşlarınca kullanıldığı bilinmektedir (Çörekçioğlu, 2019: 20).

14. yüzyılda Batı dünyası şiirde, görsel sanatlarda, politika ve tarih anlayışında yeni bir dönemin eşiğine ulaşmıştır. Cassirer'e (2017: 19) göre bu tinsel yenilenme hareketi zamanla kendisinin daha çok farkına varmaya başlasa da bu farkındalık bir anda gerçekleşmemiştir; Erken Rönesans olarak değerlendirilebilecek bu dönem, Orta Çağ'ın genel karakterlerinden biri olan skolastik düşünüş biçimlerinin yükünden hemen silkinip kurtulamamıştır. Nitekim bunu gerçekleştirebilmesi için uzun bir yol kat etmesi gerekmiştir.

16. yüzyıl gelip çatığında ise bu öz-bilinçlilik hali daha da belirginlik kazanmaya başlamıştır: Uygarlığın uyanıp yeniden ayağa kalktığı, kaynaklara dönülerek sanatta belirli normlara kavuşulabileceği fikri iyiden iyiye Avrupa kültür hayatında hissedilir duruma gelmiştir. Rabelais'in edebiyat alanında (*bonnes lettres*) eskiye dönüşün artık geriye döndürülemez olduğunu ilan etmesi de bu yüzdendir (Huizinga, 2017: 25).

Rönesans aydınları yeni gelişmekte olan bir çağın içinde bulduklarının farkında olmuşlardır ve sanat ve edebiyatta gerçekleşen değişimleri basit bir şekilde yenilenme (*renovatio*) olarak değerlendirmekten ziyade Kutsal Kitabın söz varlığından seçtikleri yeniden doğuş, aydınlanma ve uyanış gibi kelimelerde ifade etmeyi tercih etmişlerdir (Panofsky, 2017: 17). Vasari ise şüphesiz bu terimi yalnızca sanat etrafında toplanan

değişimlere işaret etmek için kullanmıştır. Huizinga ise Rönesans kavramı konusunda farklı görüşlere sahip olunabileceğini şöyle ifade etmiştir:

“Öfkeli ve yalnız Michelangelo’yu görüyorum, der birisi. Duygulu ve duyarlı Botticelli’yi görüyorum, der bir başkası. Şu iki kişi Raffaello ile Ariosto mu, yoksa Dürer ile Rabelais mi? Hayır, şu Ronsard, şu da Hooft. Alayın başında Aziz Francesco’yu ortasında Jan van Eyck’i görenler bile vardır. Ve birisi de şöyle der: Bir masa görüyorum, ciltli bir kitap ve bir kilise kulesi. Çünkü o, Rönesans’ı geniş anlamıyla bir kültür kavramı olarak anlamak yerine, dar anlamıyla bir üslup terimi olarak anlamaktadır” (a.g.e.: 24-25).

Bu noktadan başlayarak sanat hayatında meydana gelen değişimleri ön plana alıp Rönesans’ın önceki dönemlerden hangi açılardan farklılaştığını kısaca ele almaya çalışalım. Antik Yunan ve Roma kaynaklarını yeniden keşfetmek ve bunları sanatsal yaratımda ustaca kullanma fikri bize dönemin en genel resmini vermektedir. Köklere dönerek buradaki bilgeliği keşfetmek ve “güzelliğin duru pınarlarında susuzluğu gidermek” (Huizinga, 2017: 26) dönemin sanatsal yaratımında normların artık ne olması gerektiği konusunda sanatçıların yönünü tayin etmiştir.

Giorgio Vasari (1511-1574) sanatın esas ilkesinin doğanın taklit edilmesi olması gerektiğini söyler. Doğaya geri dönüş düşüncesini izlemek ona göre Antik Yunan ve Roma kültürüne ve ölçütlerine geri dönmek anlamına gelmektedir. Vasari’nin Floransalı Cimabue ve Giotto gibi yenilenmede öncü olarak gördüğü 13. yüzyıl sanatçılarının başarıları ona göre doğanın taklit edilmesi ilkesinde yatmaktadır.

İçinde yaşadığı dönemi diğerlerinden ayırarak kavramsal bir bilince ulaşmış gibi görünen ilk sanatçı Petrarca idi. O ve diğer hümanistlerin pek çoğu “altın çağ” olarak niteledikleri Antik Çağ’ın el yazmalarından yalnızca doğru ve güzel Latince kullanmanın inceliklerini öğrenmekle kalmamış; ayrıca yaşadıkları dünyayı zihinsel olarak kavramayı ve onunla bütünlük kurmayı öğrenmişlerdir (Goody, 2020: 13). Petrarca, bu sayede, klasik modelleri örnek olarak Antik Çağ formlarında canlanmayı formüle eden kişi olmuştur. Bu şekilde Rönesans ya da Yeniden Doğuş, Petrarca ile edebiyat alanında başlamış, oradan sanatta kendini göstermiş ve en nihayetinde ise doğa bilimlerine doğru yayılmıştır (Panofsky, 2017:14).

Hıristiyan inancına göre, dünyanın manevi iklimi, kendisini insanların günahları için feda eden İsa’nın yeryüzüne inişi ile değişmiş ve ondan aldığı iman ile insanlık tarihi sürekli bir gelişim çizgisi sergilemiştir. Kendinden önceki Hıristiyan düşünürlerin aksine

Petrarca, İsa'ya katıksız iman ile gelişim yönünde sürekli karanlıktan aydınlığa doğru yol alan çizgisel tarih anlayışından vazgeçerek tarihi “klasik” ve “yeni” diye adlandırmıştır. Yine ona göre İsa'nın adının Roma'da korkusuzca dillendirilmeye başlandığı önceki şanlı dönemler çoktan geride kalmış ve çürüme başlamıştır. Kendisi de inançlı bir Hristiyan olmasına karşın Petrarca, daha sonra yeniden bu kez Aydınlanma döneminde ortaya çıkacak olan karanlık-aydınlık zıtlığını kullanarak zihinsel ve kültürel anlamda Roma paganlarının yollarının aydınlık ve Hristiyanların ise karanlık olduğunu iddia etmiştir. Panofsky ise, İsa'ya mutlak iman ile gerçekleşen dinsel ve kültürel anlamda deterministik bir sürekli iyiye gidiş inancının bu yolla altüst edilmesinin, iki yüzyıl sonra astronomi alanında Copernicus'un yaptığı devrimsel nitelikli yorumlar ile karşılaştırılabilecek ölçüde büyük öneme sahip olduğunu vurgulamıştır (2017: 12-13).

Petrarca'nın “Yeni Çağ”dan beklentileri, dar kapsamda, Latince gramerin sadeleştirilmesi, siyasette ve Yunan dilinde canlanma, Orta Çağ yazarlarından ve mucitlerinden klasik dönemin metinlerine dönülmesi iken mirasçıları tarafından zamanla tüm kültürel alanlarda canlanmaya işaret edecek ölçüde geniş kapsamlı hale getirilmiştir (a.g.e.: 2017: 12).

Görsel sanatlarda gerçekleşen fikrîsel değişim ise ilk başta, Petrarca'da anlamına kavuşan “klasiklere dönüş” mottosundan ziyade Boccaccio ve Villani'nin de savunucusu olduğu ve hümanist anlayışın belirleyici unsuru olan “doğaya dönüş” ilkesi uyarınca gerçekleşmiştir. Petrarca'nın dar kapsamlı tanımından kurtulan Rönesans anlayışı, resim, mimari ve heykel gibi görsel sanatlarındaki yönelimler bağlamında kendisine düşünsel ve sanatsal bir istikamet belirlemeye çalışmıştır: “Doğaya dönüş” ilkesi resimde yankısını bulurken, “klasik antikiteye dönüş” mimari eserler ile yükselmiş, heykel ise ikisi arasında ara bulucu olmuştur (Panofsky, 2017: 15).

Doğayı birebir taklit kaygısı güden sanat anlayışı Alberti'nin “ahenk” kavramını yeniden kullanıma sokması ve başta öğrencileri Leonardo da Vinci ve Albrecht Dürer'in sanatsal kavrayışlarında olmak üzere “estetik seçme” ya da “matematik rasyonalizasyon” ile belirli değişikliklere uğramıştır. Özellikle “altın oran” anlayışı Da Vinci'de önemli bir yer tutmuştur. İnsanın yeniden bir ölçüt haline geldiği bu dönemde, benzer türden bir anlayışın mimari gibi diğer alanlarda da ortaya çıktığından bahsedilmektedir. Rönesans döneminde inşa edilen bir kilisenin sütunları ve kaideleri bir insanın vücut parçaları arasındaki oranı göz önünde bulundurularak tasarlanmıştır. Mimarideki büyük etkisi

Petrarca'nın edebiyatta yaptığıyla karşılaştırılan Filippo Brunelleschi ise İtalya'da, özellikle de Floransa'da klasik tarzda binaların yapılmasının yolunu açan isim olmuştur (Panofsky, 2017: 15-16).

20. yüzyılda Rönesans konusunda en etkin araştırmacılardan biri Johan Huizinga'dır. Bu sebeple Rönesans düşüncesine kısaca onun fikirlerini odak noktasına alarak bakmak gerekir. Huizinga, Kuzey Avrupa'nın Rönesans açısından önemini göz ardı edildiğini gündeme getirmiştir ve Orta Çağ ile Rönesans arasında net bir ayrım yapmaktan kaçınmıştır. Ona göre Rönesans'ın bireycilik ve uygarlık gibi modern dönemlere ait olduğu söylenen değerleri yaratmış olması olası değildir. Bu noktada Huizinga'nın I. Dünya Savaşı sırasında kaleme aldığı düşüncelerine dönemin olumsuz havasının sindiği söylenebilir (Brotton, 2012: 23-24).

Başlangıçta akademik bir tartışma konusu olarak ortaya çıkmayan Rönesans terimi, Aydınlanma ile 18. yüzyılda eleştirel aklın süzgecinden geçirilmiş, bu dönemin bakış açısıyla değerlendirildiği için soğuk bir karakter kazanarak "(...) artık onu savunup yayan kişilerin canlı duyusuyla yüklü olmadığından, tamamen akademik ve resmi, yanlı ve yanlıs" bir hüviyete bürünmüştür (Huizinga: 2017, 28).

Örneğin, Fransız aydınlanmacı Pierre Bayle aydınlanmaya rehber olan *Dictionnaire historique et critique* (Tarihsel ve Eleştirel Sözlük) eserinde İtalyan hümanizminin ve Rönesans'ının gelişmesini Konstantinopolis'in kaybedilmesi sonucunda buradan göçen Yunan bilginlerin getirdikleri fikirlere ve bilgilere bağlar. Ayrıca bu hareket ona göre dindışı bir karakter sergilemektedir. Günümüzde büyük oranda karşılık bulan bu söylem, kısa bir süre sonra Voltaire tarafından reddedilmiştir. Voltaire'e göre, Rönesans ve Hümanizmin kökleri, ticaretle uğraşıp zenginleşen İtalyan şehirlerinin sağladığı özgür düşünce ikliminin insanların yaratıcılıklarını ve cesaretlerini güçlendirilmesinde aranmalıdır:

"Bütün bu buluşları yalnızca Toscanalılara borçluyuz; Osmanlıların fethinden sonra Yunan bilgisinden pek az kalıntı, o dille birlikte İstanbul'dan İtalya'da gelmeden önce, yalnızca dehanın gücüyle bu sanatları yeniden canlandırdı onlar. Floransa o dönemde ikinci bir Atina'ydı... Bundan da belli oluyor ki, edebiyatın eski haline kavuşmasını İstanbul'dan kaçan sığınmacılara borçlu değiliz: O insanların Yunan dili dışında İtalyanlara aktarabilecekleri bir şey yoktu" (akt.: Huizinga, 2017: 29-30).

Rönesans'ın kavramsal anlamının 19. yüzyılın başlangıcı itibarıyla hala büyük oranda Bayle ve Voltaire'in fikirleriyle sınırlı olduğu görülmektedir. Rönesans'ın sahip olduğu

ifade gücü ve anlam kapsamı bu yüzyılda henüz kendi başına koskoca bir kültürel dönemin anlam dünyasının yükünü kaldıracak derecede güçlü olmasa da 19. yüzyılın başlarında kavram, örneğin Fransız yazar Honoré de Balzac tarafından edebiyat eserlerinde bir kültür kavramı olarak kullanılmaya başlanmıştır (Huizinga, 2017: 31-32). Ancak Huizinga, “okul görüşü” olarak adlandırdığı, basmakalıp Rönesans fikrinin, yine aynı yüzyıl içerisinde kök salmaya başladığını ileri sürmüştür ve onu formüle edildiği dönemde dahi geri kalmışlığı yüzünden eleştirmiştir. Bu kanaate göre, İstanbul’dan kaçan bilginler, özellikle İtalya’da, Orta Çağ’ın sonuna doğru sanat ve bilimdeki yenilenmenin tohumlarının ekilmesine önyak olmuştur. Edebiyatta ve sanatta klasik ölçütlerin taklit edilmesinin ve “eskilerin ruhunun” anlaşılmasının Rönesans’ın ortaya çıkmasını sağladığına ilişkin iddia, bu fikri bir adım ileri taşımıştır. Bazı kitaplarda değinildiği kadarıyla Amerika’nın keşfi ve matbaanın icadı da buna ayrıca katkı sağlamıştır (a.g.e.: 32-33). Okul kitaplarında yer almaya başlayan bu indirgemeci görüş, tıpkı Aydınlanma döneminde belirmeye başlayan resmi ve akademik görüş gibi konuyu kendi içinden kavramaya çalışmayan indirgemeci bir yön taşımaktadır.

Rönesans terimini ilk kullanan kişi Fransız Devriminin fikirlerine sıkı sıkıya bağlı olan Fransız tarihçi Jules Michelet’dir. Fransız tarihçi Rönesans’ın sadece tarihsel bir dönem olmadığını, onun aynı zamanda bir ruh halini de temsil ettiğini belirtmiştir (Brotton, 2012: 17-18). Michelet, *Histoire de France au XVIème siècle* (XVI. Yüzyılda Fransa Tarihi) adlı kitabının *Renaissance* alt başlıklı cildinde, Rönesans tabirinden ne anlaşılması gerektiği konusunda Jakob Burckhardt (1818-1897) gibi ünlü kültür tarihçilerini güçlü biçimde etkileyecek görüşler ileri sürmüştür. Buna göre, Rönesansın temel olarak onda “dünyanın ve insanın keşfi” düşüncesi ile güçlü bir şekilde yankısını bulduğunu söylemek mümkündür. Michelet, Rönesans’ı şöyle açıklamıştır:

“Dünyanın keşfi, insanın keşfi.

Büyük ve makul kapsamıyla XVI. yüzyıl, Columbus’tan Copernicus’a, Copernicus’tan Galileo’ya, yeryüzünün keşfinden göklerin keşfine uzanır. İnsan kendini yeniden bulmuştu. İnsan, Vesalius ile Servetius ona yaşamı açıklamadan önce, yaşamın ahlaki gizemine Luther ve Calvin’le, Du Moulin ve Cujas’la, Rabelais, Montaigne, Shakespeare ve Cervantes’le nüfuz etmişti. Yaşamın derin ilkelerini dile getirmişti. Adalet ve Akıl’ı düzene koymaya başlamıştı” (akt.: Huizinga, 2017: 33).

Huizinga'nın dikkat çektiği gibi, Michelet, Aydınlanmanın başlangıcı olarak görülebilecek iki dönem olan Reform ve Rönesans'ı aynı cümlede kullanarak bunları düşüncel düzlemde bir araya getirmiştir (2017: 34). Michelet, büyük bir coşkuyla, kıtanın keşfinden bilime oradan dinde reforma ve edebiyatta yeni kapıların açılmasına vesile olan isimlere atıfta bulunarak Batı'da ortaya çıkan yenilenme hareketlerinin temelini Rönesans'a dayandırmıştır.

Michelet, diğer taraftan, dönemin kökenini 16. yüzyıla tarihlendirmiştir ve Rönesans yorumunda milliyetçi bir tavır takınarak onu Fransa'ya mal etmeye çalışmıştır. Modern bir dünyanın hayali ile yaşayan Michelet, kendi döneminde tam anlamıyla gerçekleşme imkânını bulamayan “özgürlük, akıl ve demokrasi” gibi değerleri Fransız demokrasi anlayışı ile ilişkilendirip 14. ve 15. yüzyıllarda İtalya'da ortaya çıkan ruh halinin Rönesans'ın gerçek yüzü olamayacağını iddia etmiştir (Brotton, 2012: 19-20).

Rönesans'a yönelik incelemeleri ve düşünceleri yorumlayıp zenginleştiren bir başka isim, sanat ve kültür tarihçisi Jakob Burckhardt'tır. Michelet ile kavramsal temelleri atılan Rönesans, Burckhardt ile 15. yüzyılda bir olguya dönüşmüştür (Brotton, 2012: 20). Bu noktada *İtalya'da Rönesans Kültürü* (1860) Burckhardt'ın en ufuk açıcı eseridir. Huizinga (2017: 35), birey kavramının gelişimi, klasik kültürün uyanışı, dünyanın ve insanın keşfi, din ve ahlak gibi konuların yanı sıra bir sanat eseri olarak devlet kavramını da geniş çaplı olarak ele alan bu altı bölümden oluşan eseri bir yandan kültürel ve tarihsel sentezdeki başarısından dolayı bir Rönesans eserine yakışık derecede “sağlam ve ahenkli” olarak nitelendirirken diğer yandan tek bir noktaya odaklanmasından dolayı eleştirmiştir. Eseri Orta Çağ'da İtalya'daki yaşam pratiklerini diğer bölgelere göre çok daha farklı tutması, İtalya dışında filizlenmeye başlayan özgün başka sanatsal ve düşünsel yeniliklerin olabileceği ihtimalini göz ardı etmesi ve İtalya dışında yaşayanları barbar olarak nitelendirmesi noktasında eleştiren Huizinga'nın dikkat çeken en önemli eleştirisi ise Burckhardt'ın bireyciliği, dönemin esas ayırt edici niteliği olarak görmesine ve bu noktadan hareketle Rönesans'ın kökenlerine ulaşma isteğine yöneliktir. Orta Çağ'da birey olma niteliğinden yoksun olan ve kendini geniş toplulukların bir parçası olarak tanımlayan insan, 15. yüzyılın yarattığı “Rönesans İnsanı” ile kendi bireyselliğinin farkına varmaya başlamıştır (Brotton, 2012: 21). Huizinga'ya (2017: 38) göre, yerleşik Orta Çağ algısının dışında hareket edip bireysellik ve öznellik sergileyen hemen herkesin yeni dönemin öncülerinden biri olarak adlandırılması Rönesans algısının

belirsizleşmesine sebep olmuştur. Bu sınırları iyice belirsizleşen ve ölü-sonu olmayan bir Rönesans dönemi düşüncesini ortaya atma durumu, sorunları da beraberinde getirmektedir. Huizinga (2017: 41), “[i]yice incelendiğinde, acaba Ortaçağ diye bir şey olmuş muydu hiç?” diye sorarak Rönesans kavramının zaman içerisinde artık neredeyse hiçbir şey ifade etmeyecek denli genişlemesini eleştirmektedir. Bir hareket ya da dönemin başlangıcı ya da bitişine dair zamansal ve uzamsal belirlemeler tıpkı Rönesans teriminde olduğu gibi kimi zaman bitimsiz bir ilk köken ya da öncüler arama etkinliğine dönüşebilmektedir. Bununla beraber, Burckhardt, Michelet’den aldığı “keşif” ilkesini onun kullandığı gibi dar bir kalıpta kullanmaktan uzak durmuştur. Aydınlanmacı bir bakış içerisinde fikirlerini bir kalıba döküp sloganlanlaşmış ifadelerle kendini ifade etmektense, fikinsel bir esneklik kazanmış, Rönesans’ı kendinden sonra gelecek olan dönemleri müjdeleyen bir aşama olmaktan ziyade daha soğukkanlı bir tutum geliştirmiş ve onu kendinde bir değer olarak görüp değerlendirmiştir (Huizinga, 2017: 34).

Rönesans’ın Antik Yunan-Roma uygarlığının temel ilkelerinden doğduğu fikrinin, sanat ve kültür tarihçilerince yaygın olarak kabul edildiğini gördük. Özellikle, edebiyatta klasik eserleri örnek almanın dönemin yazın hayatının ruhunu şekillendirmede başat unsur olduğu düşünülmektedir. Avrupa kültür tarihi içerisinde insanı ölçüt olarak kabul ederek dünyanın anlamını bu ölçüt üzerinden oluşturma fikrine sahip olan Rönesans’ın, Orta Çağ’dan bütünüyle ayrı bir düşünsel iklime sahip olduğu düşüncesi de genel kabul görmüştür. Bu açıdan değerlendirildiğinde, Rönesans, Avrupa’da kendisini takip eden ve etkileri bugün de derinden hissedilen köklü dinsel, yönetsel, ekonomik ve sosyokültürel değişimlerin hazırlayıcısı olarak görülebilir.

İnsanın bireyselleşme sürecinin ilk adımları sıklıkla Rönesans’ta aranır. Genel olarak bir noktaya dek doğru olarak kabul edilebilecek bu görüş, Rönesans’ın dünyaya dair sabit ve değişmez ölçütler arama arzusu göz önüne alındığında genel geçerliğini kısmen yitirir. Bu konuda, Dürer, Machiavelli, Ariosto ve Rosard gibi sanatçıları örnek olarak gösteren Huizinga (2017: 46), her birinin “sınırları iyice belirlenmiş” kurallar çerçevesinde sanatlarını icra ettiklerini ve bunun, ruhuna kuralcılığın sindiği Rönesans’ın bir neticesi olduğu sonucuna varır: Güzele, devlete ve hakikate dair değişmez kurallara sahip bir dizgenin bildiğimiz anlamdaki modern insana işaret edemeyeceğini vurgulayarak Rönesans ile birlikte, genellikle kabul edildiği gibi geçmişten bir çırpıda keskin ve devrimci bir kopuşun olmadığını, Orta Çağ ile paylaşılan ortak bir mirasın var olduğunu

altını çizer. Ona göre, Rönesans bizim sandığımızdan daha çok Orta Çağ'a benzemektedir.

Rönesans'ın seyrine ve insanın öz-bilinç kazanmasına ilişkin önemli çalışmalardan biri Yeni Tarihselcilik yaklaşımının önemli temsilcilerinden biri olan Stephen Greenblatt'a aittir. *Self-Fashioning From More to Shakespeare* (1980) adlı kitabında Greenblatt, Burckhardtçı modern insan düşüncesinden yola çıkarak psikanaliz, antropoloji ve toplumsal tarih yöntemini kullanarak Edmund Spenser, Christopher Marlowe ve William Shakespeare gibi 16. yüzyıl yazarlarının eserlerini karakterlerin öz-bilinç kazanma serüveni çerçevesinde ele alır. Edebiyat ve tarih arasındaki sıkı ilişkiye vurgu yapan yeni tarihselci kavrayış gereği edebi metni tarihsel bir kanıt olarak kullanan Greenblatt, “erken modern dönem” olarak değerlendirdiği Rönesans'ta yaratılan Faustus ve Hamlet'i birey olarak kendilerinin farkına varmaya başlayan insanlığın birer yansımaları olarak görür (akt. Brotton, 2012: 27).

Diğer taraftan, Reform ile Rönesans yaklaşık aynı dönemlerde etkin olan, birbirinin çağdaşı sayılabilecek yüksek etkili ve dönüştürücü güce sahip hareketlerdir. Reform hareketinin öncüsü Luther, Rönesans'ın pratiklerinden gereğince yararlanmasını bilmiş, dönemin duayenlerinden Erasmus ile sık sık mektuplaşarak fikir alışverişinde bulunmuştur. Bununla beraber, her iki hareket arasında canlı bir ilişki ve Rönesans'tan Reform'a doğru gerçekleşmiş harekete geçirici bir etkinin olduğu iddia edilse de hem farklı mecralarda gerçekleştirmek istedikleri değişiklikler hem de bunu yaparken kullandıkları araçlar yönünden bu iki dönem birbirlerinden ayrılır. Erasmus'un biyografisini yazan Stefan Zweig bu konu hakkında Erasmus'tan hareketle şöyle der: “Gerek Calvin gerekse inançlarına tam bir bağlılıkla sarılan ötekiler, Rönesans'a, içerdiği duygusal coşkunluk yüzünden Reform girişiminin düşmanı gözüyle bakarlarken Erasmus, aynı akımı yalnızca Reform'un daha özgür ruhlu bir kardeşi sayıyordu” (Zweig, 2020: 22-23).

Bu temel düşüncelerden hareketle şimdi Rönesans-Reform ve Rönesans-Aydınlanma arasındaki ilişkiyi kısaca ele alalım. Prensip olarak her zaman Rönesans ile Orta Çağ arasında derin bir boşluk ve keskin bir ayrım olduğu düşünülmüştür (Huizinga, 2017: 43). Orta çağlar ile Rönesans arasında aşılması güç kültürel farklılıklar olduğu, karanlık ve aydınlık imgeleri üzerinden her zaman vurgulanmıştır. Böylece iki dönem arasında büyük bir karşıtlık ve zıtlık ilişkisi olduğu yaklaşımı geniş çaplı olarak kabul edilegelmiştir.

İnsanlığın geçmişin karanlığını ardında bırakıp aydınlığa doğru yol almasında rehber olarak Rönesans, her alanda zihinsel gelişimin ve yeni bakış açılarının kapılarını aralamaya başlamıştır. Rönesans ile Reform'un Yeni Çağın başlangıcı olduğu düşünülmüştür. Aslında onları birleştiren ortak yön Orta Çağ ilahiyatının ve kilisenin kısıtlayıcılığının, özgürlüğü ve hakikati bulma yolunda birer engel olmasıydı. Ruhları özgür kılmak ve zincirlerden kurtulmak bu iki düşünce için kısa süreli bir kader birliği anlamına gelmekteydi. Ne var ki, Protestan inancının sofuluğu, eylemci doğası ile Rönesans'ın ruh dinginliği arayan hali arasındaki zıtlık, Reform'un halkçı tutumu, diğerinin ise aydın ve saraylı karakteri de göz önüne alındığında bu kader birliğinin köklerinin derine inmesini engellemiştir (Huizinga, 2017: 44).

Huizinga (2017: 44), teolog-filozof Ernst Troeltsch'in Reform'un aslında modern kültürün başlangıcı olarak görülmemesi gerektiğine ilişkin düşüncesini aktarmıştır ve reformun, kiliseyi vahyin dolaysız merkezi olarak gördüğünü ve dünya hayatını Katolik öğretisi kadar göz ardı ettiğini belirtmiştir. Hoşgörü, vicdan ve fikir hürriyeti gibi konular Reform'da değil Rönesans hareketi içerisinde filizlenmeye başlamıştır. Böylece, dinde Reformu hazırlayan gelişmelerin insanlığın kültür hayatından daha çok aşkın bir dünyanın teolojik meseleleri ve ruhun kurtuluşu ile ilgilendiği açıktır.

Huizinga, sık tekrarlanan genel bir yanılgıyı gözler önüne sererek şu düşünceyi tartışmaya açmıştır: Bu, geniş ölçüde Burckhardt'ın etkisiyle yayılıp kökleşmeye başlayan, Rönesans'ın bütünüyle din dışı ya da pagan bir karakter taşıdığı düşüncesidir. Goody (2020: 21) Rönesans hümanistlerinin Hristiyan inancında hoş görülmemeyen Antik Çağ yazarlarının eserlerine geri döndüğünü belirtmiştir. Antik Çağ yazarlarının büyük oranda pagan olmasının bu önyargıda payı büyüktür.

Huizinga (2017: 47-48), Rönesans sanatçılarının kilise ya da din adamları hakkındaki eleştirilerinin bir tür kararlı din karşıtlığı olarak algılanmasına karşı çıkmıştır ve onların takındığı bu eleştirel tutumun çok daha önce, skolastik felsefeyle birlikte sağlam bir zemin edinmeye başladığını söylemiştir. İnançsız olan hümanistlerin Rönesans'ı bütünüyle temsil edecek kadar çoğunlukta olmadığından söz ederek Rönesans'ın klasik dönemden ve dindışılıktan beslendiğini belirtmiştir. Ancak, eserlerin konu ve içerik olarak Hristiyanlık unsurlarını her zaman taşıdığını da vurgulamıştır. Söz gelimi, ona göre Petrarca ile Boccaccio'nun klasik kültürü Hristiyanlık için kullanılabilir hale getirme çabaları bunun en somut örneklerindedir.

Yine de Rönesans sekülerleşme yolunda atılan bir adımdır. Klasik çağın kültürel birikimi Hristiyanlık öncesi Avrupası'na, yani bir bakıma pagan ve mitolojik ağırlıklı bir döneme işaret etmekteydi. Her ne kadar, Rönesans'ta geri dönüp kullanılan din dışı kaynaklar dinin toplumsal hayatın bir anda dışına çıkmasına neden olmasa da çoğulculuğa yol vermesi açısından daha sonra yerleşmeye başlayacak sekülerleşmenin kapısını açmış oluyordu (Goody, 2020: 77).

Rönesans'ın fikirsel olarak belirli bir coğrafyaya sıkışıp kalmadığı, klasik anlamda bir Avrupa hareketi olarak görülemeyeceği, dünyanın geri kalan bölgelerinde de benzer düzeyde etkilerin gözlemlendiği söylenebilir. Ticaretin ve mal değişiminin Haçlı Seferlerinin ardından iyice artması ile Doğu ve Batı arasındaki kültürel mesafeler de kısaltmaya başlamıştır. Örneğin, Rönesans döneminin önemli ailesi Belliniler Doğu'nun sahip olduğu ticaret ürünlerinin, biliminin ve sanatının zenginliğin farkındaydı ve Müslüman dünyası ile iyi bir ilişki içerisindeydi.

Son olarak Rönesans döneminin felsefi açıdan sahip olduğu yaklaşıma Cassirer'in konuyla ilgili düşünceleri üzerinden bakalım. Ona göre bu durum bir netlik taşımamaktadır. Bu dönem Platoncu ve Aristotelesçi öğreti ve ilkeler arasında bir uzlaşım varma, senkretik bir bütüne ulaşma çabası ile geçmiştir. Yine Cassirer'e (2017: 20) göre böylesi bir çaba "büyük felsefi sistemleri" birini diğerinden ayıran çizgileri ortadan kaldırarak bulanıklaştırmaktadır. Bu sınır belirsizliği ise dönemin felsefi olarak bir bütünlükten yoksun olduğu çıkarımını doğurmaktadır.

2.1.1. Hümanizm

Hümanizm, en genel anlatımıyla insanı merkeze alan ve ölçüt olarak yine insanı kabul eden bir düşünce akımıdır. Rönesans ile dolaysız bir ilişki içerisinde olan *Studia Humanitatis*, gücünü ve ilhamını doğrudan doğruya hümanist düşünceden alan yeni bir öğretim yöntemidir.

Modern beşerî bilimlerin ön hazırlık aşaması olarak görülen *studia humanitatis* klasik Yunan ve Roma eserlerinin yoğun olarak incelenip örnek alınmasına dayanmaktadır. Bu eğitim, esasen erkekleri mesleki olarak hayata hazırlamak, özellikle bürokratik olarak onlara bir yetkinlik kazandırmak amacına dönük pragmatik nitelikli bir eğitim modelidir. Hümanist eğitim ideali 15. yüzyıl ortalarında yaygınlık kazanmış ve üniversiteler ve

saraylarda öğretilir olmuştur. Bu konuda yol gösterici olan ise yine kitabın günlük hayatta kazanmaya başladığı önemlidir (Brotton, 2012: 58-62).

Bu eğitim müfredatının hümanizm bağlamında nasıl bir gelişim gösterdiğini kısaca şöyle özetleyebiliriz. Günlük hayatta hümanizm her ne kadar, doğrudan doğruya *insancılık* gibi bir anlam kazanmış olsa da Rönesans içerisinde klasik eserlerin incelenmesi ve bu yolla yetkin bir eğitim verilmesi/alınması anlamında kullanılmaktaydı.

Hümanist düşünce kendine hızla etkinlik alanı bulabilmesini özellikle matbaanın icadına borçludur. Geleneksel olarak elle kopyalanıp pahalıya mal olan ve bu yüzden belli başlı büyük kentlerde sınırlı sayıda bilgin ve din adamının elinde toplanan kitaplar, matbaanın hızlı ve zamanla maliyet açısından uygun bir üretim ortamı yaratması sayesinde artık yavaş yavaş sıradan halkın da erişimine uygun hale gelmiştir. Henüz 16. yüzyıla bile varmadan Avrupa’da yaklaşık olarak altı milyona yakın basılı kitap bulunduğu tahmin edilmektedir. Reform için en hareketli zaman aralıklarından biri olan 1518-1524 tarihleri arasında Almanya’da basılan kitapların yedi katına çıktığı belirtilmektedir (Olgun, 2016: 23-24). Bu yeni durum özellikle Rönesans ve onun çağdaşı olarak değerlendirilebilecek olan Reform için kendine ait kültürel bir çevre yaratması, fikirlerini okur-yazar sayısı artan bir ortamda daha hızlı yayabilmesi için oldukça uygun bir fırsat yaratmaktaydı.

İtalyan bilgin Petrarca hümanizmin en önemli isimlerinden biri olarak kabul edilmektedir. Petrarca’yı hümanist açıdan hazırlayan ise Romalı ünlü hatip ve devlet adamı Cicero ve özellikle onun “de studiis humanitatis” konusundaki fikirlerini irdelediği *Pro Archia* (MÖ. 62) adlı konuşmasına ait yazıdır (Brotton, 2012: 60). Cicero’nun retorik ve felsefe arasında kurmaya çalıştığı uzlaştırmacı bakış açısı Rönesans hümanizminde kendisine Petrarca’nın düşünsel dünyasında şu şekilde yer bulmuştur:

“Petrarca’nın hümanizminin şablonu buydu: bireysel gerçekliğin felsefi arayışla, ikna gücünün retorikle birleştirilmesi. Kusursuz dengeyi elde edebilmek için uygar bireyin *studia humanitatis* disiplinlerinde, yani dilbilgisi, retorik, şiir, tarih ve ahlak felsefesi alanlarında çok yoğun eğitimden geçmesi gerekmekteydi” (Brotton, 2012: 61).

Böylelikle, Petrarca’yı hümanist eğitim modeline göre retorik ne geçmişten gelen alışkanlıktan kaynaklandığı üzere yalnızca tartışmacının muhatabını alt etmesine yarayacak bir araç olarak görülmüş oluyor ne de felsefenin kendisi soyut meseleler üzerine fikirlerin üretildiği faydasız bir meşguliyet sayılıyordu. Buna göre yoğun, kaliteli ve çok yönlü bir eğitiminden geçen uygar birey her ikisinin kendisine sağlayacağı

avantajları bilerek davranmalı, bunları yalnızca kendinde bir amaç olarak görmemeliydi. Bir başka deyişle fikir ve eylem aynı potada eritilmeliydi.

Genel olarak hümanist eğitim modelini değerlendirmek gerekirse, klasik eserlerin dikkatli bir biçimde ve derinlemesine incelenmesi neticesinde kişi, yalnızca eğitilmiş ve kültürlü bir birey olarak hayatta yer almayacak aynı zamanda, din, ticaret ve hatta siyaset alanında da aldığı eğitim sayesinde kendine hak edilmiş saygın bir yer edinebilecekti.

Antik Yunan ve Roma kaynaklarının incelenmesi ve onların örneğinde yeni eserlerin ortaya çıkarılması, bunun yoğun çeviri faaliyetleri ile desteklenmesi Rönesans hümanistleri için oldukça önemliydi. Cicero'nun (MÖ. 106-143) insani bilimler adı altında ele aldığı mesele özellikle dikkatlerini çekiyordu. Bunlar, “dilbilim, belagat, şiir, edebiyat ve ahlak felsefesi (etik)” gibi konuları kapsıyordu. Beşerî bilimler- *humanitas*-ona göre insanları medenileştirmenin anahtarını taşıyordu (Zophy, 2019: 101).

Son olarak hümanizm ve siyaset konusuna değinmek yerinde olacaktır. Günümüzde oldukça etkili ve inceleme konusu olmaya devam eden iki eser; Niccolo Machiavelli'nin *Il Principe* (1513) ve Thomas More'un *Utopia* (1516) adlı eserleri hümanizm döneminin siyaset kuramını oluşturması bakımından oldukça önemlidir. Floransa Cumhuriyeti'nin yıkılmasının ardından yeniden hüküm sürmeye başlayan Medici ailesinin başa geçmesinden kısa bir süre sonra kaleme alınan *Il Principe* belki de hümanizmin pragmatist ruhundan aldığı ilhamla, siyasi erk sahiplerinin ne pahasına olursa olsun erkini koruması ve bu yolda gerekirse acımasız, hatta dini kuralları bile hiçe sayacak ölçüde dirayetli olması gerektiğini öğütlemektedir (Brotton, 2012: 77- 78).

Erasmus'un yakın arkadaşlarından olan Thomas More'un *Ütopya* 'sı ise hem “şanslı” hem de “hiçbir yer” anlamına gelen bir kelime oyunudur. Buna göre yaratılan bu var olmayan ortam More'un kendi ulusunda, kamusal alanda, dinde ve siyasette görmek istediği uyumlu bir dünyayı resmetmeye çalışır. Genel bir değerlendirmeye hümanizm, özel olarak ise Rönesans hümanizmi gücü elinde bulunduran iktidar sahiplerinin yaptıklarını haklı çıkarmak için çabalamıştır ve bu yönüyle doğru olana işaret etmekten çok, sıklıkla anlamlı fayda sağlayacak pragmatik bir karakter sergilemiştir (Brotton, 2012: 81).

2.1.2. Reform

Avrupa tarihinde derin izler bırakan ve onun bugünkü çehresinin şekillenmesinde oldukça önemli olan iki hareket, Rönesans ve Reform birbirinin çağdaşdır: Bir yanda klasiklere

ve onun ölçütlerine geri dönerek sanatsal ve aynı zamanda hümanist eğitim ile birleşerek yönetsel alanda da yeniden doğuşu çağıran Rönesans, diğer tarafta ise Katolik Kilisesi'nin köhnemiş ve yerleşik zihniyetine savaş açmış olan 'dinde yenilenme' gerçekleştirmek isteyen Reform. Reform sonuçları itibarıyla öylesine etkili olmuştur ki, Hristiyanlık içerisinde Protestanlık adı altında yeni bir mezhep ortaya çıkmıştır.

Rönesans dönemi düşünürleri hümanist ve evrensel bir din fikriyle hareket etmişlerdir. Ancak Reform bu fikre pek sıcak bakmamıştır. İnanca yeni bir soluk getirmek isteyen bu iki hareketin temel olarak ayrıldıkları nokta ise "ilk günah" dogmasıydı. Diğer taraftan, Reform hareketi bir bütün olarak "dogma"nın kendisini "teolojinin hakiki dayanağı ve özü" (Cassirer, 1951: 139-140) olarak görmekteydi.

Farklı idealler etrafında fikirlerini şekillendiren bu iki hareket, etkin oldukları toplumsal alan, çıkış noktaları ve nihai hedefleri bakımından değerlendirildiğinde birbirleriyle uyumlu görünmemektedir. Ne var ki ikisi de içinde yer aldıkları dünyayı bir şekilde dönüştürmek, ona yeni bir şekil vermek idealinde birleşmektedir. Zweig'a göre:

"Erasmus ile Luther'i ayıran, yalnızca yöntemlerdir. Koydukları teşhis ise aynıydı: Gösterişe ve yüzeyselliğe kaymasından ötürü Kilise, ölüm tehlikesi ile karşı karşıyaydı. Ancak Erasmus, ağır tempolu bir iyileştirme yöntemi ve Kilise'nin mantıkla, ince alaylarla temizlenmesini önerirken, Luther neşter kullanıyordu" (Zweig, 2020: 135).

Rönesans'ta Antik Dünya ve klasikler belirleyici bir istikamet olarak belirirken Reform için Hristiyanlığın ilk çağını temel ölçüt olarak görüp sadeleşme ve yenilenmeye erişilmesi isteği ve amacı kovalanmaktadır. Katolik Kilisesi karşılığın dikilen güçlü bir ortak rakip olarak düşünülebilir. Her ne kadar, kaynakları inceleme, klasik yöntemleri bu yolda örnek alma ya da hümanist eğitimin kimi yöntemlerini kendi eğitim müfredatına uyarlama konusunda istekli olsa da Kilise açısından Rönesans, kimi zaman hiç de olumlu olmayan sonuçlara yol açmış ve Reformun kendisi kadar zorlayıcı sonuçlar doğurmuştur. Bunu somut bir örnek üzerinden anlatarak açıklayabiliriz. Katolik Kilisesi'nin dinin akidelerini belirlemede ve dolayısıyla dini yaşayışı dikte etmekte, yani dini anlamda geçerli söylemi üretmede tek meşru makam kılan Kilisenin kurucu metinlerinden *Constitutum Donatio Constantini* adlı belgenin sahte olduğu hümanist yöntemler kullanılarak ortaya çıkarılmıştır. Kısaca *Donatio* olarak bilinen bu belge yaygın inanışa göre 4. yüzyılda İmparator Konstantin tarafından papalığa bahşedilmiş bir ferman ve papalığı bu fermanla emperyal bir güç olarak ilan etmektedir. Ne var ki, hümanist bilgin

Lorenzo Valla hümanizmin sağladığı inceleme yöntemleri olan dilbilim, retorik ve felsefeyi kullanarak bu *Donatio*'nun anakronik bir metin olduğunu, uyumsuz Latincesinden çıkarsayarak kanıtlamıştır (Brotton: 2012, 83-84). Bu yönüyle hümanizm, Reform'un ortaya çıkmasında akademik ve düşünsel bir temel teşkil etmiş oluyordu.

Katolik Kilisesin itibarı günahları affetme yetkesine sahip olduğunu iddia ederek endüljans adı altında af belgesi dağıtması, arafta kalmış ruhları selamete ulaştırabileceğini iddia etmesi, uhrevi olandan çok dünyevi alan içerisinde hareket etmesi, aşırı zenginlik sahibi olması ve yerel-bölgesel olarak fazlaca güç elde etmesi gibi belli başlı sebepler yüzünden hem yönetici sınıfın hem de sıradan halkın vicdanında yara almıştır. Reform'un siyasi ayağını, Kilise'nin iç işlerine karışmasını, vergi toplamasını ve yönetici bir güç olarak kendi egemenlik alanını tehdit etmesini sakıncalı gören prenslikler oluştururken, kamusal ayağını ise “varlıklı ve dünyevi bir prens” olarak boy gösteren Papa'nın, elini dünyevi zevklerden çekerek insanları kötülükler karşısında koruyacak güçlü ve dürüst bir Kilise kurmasını isteyen sade vatandaşlar oluşturuyordu. Kilise içinde boy veren reformist bir çevre de eklendiğinde Reform toplumun tüm katmanlarında yankısını bulan çok yönlü ve çok boyutlu bir nitelik kazanıyordu (Sander, 2016: 83-84).

Dini açıdan yenilenmeyi ifade eden Reform hareketi, teolojik olduğu kadar siyasi bir temele de dayanmaktaydı (Russell, 2016: 62). Papalar, krallar ve bölgesel birer güç konumunda olan prenslikler arasındaki siyasi çekişmeler Orta Çağ'ın genel siyasi tablosunu oluşturmaktaydı.

Reformist hareketlere kapı aralayan en önemli olaylardan birisi hiç şüphesiz Kilise düzeninde ortaya çıkan hiyerarşik kargaşadır. “Büyük Bölünme” ya da “Avignon Papalığı” diye adlandırılan dönem Reform öncesinde Batı Kilise'nin tarihine damgasını vurmuş ve yaşanan karmaşanın ve bölünmenin ne boyutlara vardığını göstermiştir. Buna göre Roma'da yerleşik olan Katolik Kilisesi, V. Clement (1264-1314)'in papa seçilmesinin ardından artık Fransa'nın Avignon kentinden temsil edilmeye başlanmıştır. Son Avignon Papası XI. Gregorius'un (1329-1378) ölümünün ardından seçilen İtalyan papaya karşıt olan bazı kardinaller, Fransız bir papa seçerler ve böylece hem Roma'da hem de Avignon'da Kilise'yi temsil ettiğini iddia eden iki papa ortaya çıkar. Piza Konsili ile bu soruna bir çözüm getirmek istense de görevlerinden el çektirilmek istenen papalar, siyasi destekçilerinden güç alınca geri adım atmayarak bu de facto durumu bir süre daha çözümsüz bırakmıştır (Olgun, 2016: 25). Ardından Kilise'yi temsil eden üçüncü bir papa

ortaya çıkmıştır. Çözümüne kavuşmak bir yana, her adımda daha da içinden çıkılmaz bir hale dönüşen bu olay neticesinde Papalık, İsa'nın vekili olma görevini yerine getirmekten çok seküler yöneticiler gibi dünyevi hayatın hırs ve ihtiraslarını siyaset ile birleştirerek halkın maneviyatını değil bireylerin çıkarlarını gözetken bir kurum haline gelmiştir.

Bu noktadan hareketle dini alanda yenilenme beklentisine sahip olan Kilise içi harekete göz atmamız gerekmektedir. Reform denildiğinde akla ilk gelen isim Martin Luther (1483-1546)'dir. Ancak dinde yenilenme söz konusu olduğunda Luther başı çeken ilk isim değildir. Hristiyanlık tarihinde Kilise'nin uygulamalarından rahatsız olup bu konuya eleştiri oklarını yönelten birçok din adamı ve düşünür vardır. Ruhban sınıfına karşıt olan ve İncil temelli bir reform gerçekleşmesi gerektiği fikrini savunan İngiliz ilahiyatçı ve filozof John Wycliffe (1328-1384) reformist düşünceleri ile buna en iyi örneklerden biri olarak gösterilebilir. Yine Luther'de yeniden canlanan İncilin anadillere çevrilmesi gerekliliği Wycliffe tarafından daha önce savunulmuş ve uygulamaya dökülmüştür. Wycliffe, *Vulgata İncili*'nden İngilizceye çevirdiği ve *Wycliffe İncili* olarak bilenen kutsal kitap çevirisini 1382 yılında tamamlamıştır (Yıldırım, 2016: 197). Wycliffe'nin kilise eleştirilerinin temelini oluşturan ise sonraki dönemlerde başkalarınınca dillendirilecek olan kilisenin aşırı zenginleşmesi, sahip olduğu siyasi gücü kötüye kullanması ve dini akidelerde (tartışmalı şarap-ekmek dogması gibi) yapılması gereken değişiklikler gibi konulardır.

Hem Çek ulusal hareketinin hem de Reformun öncü isimlerinden biri olan Jan Hus (1369-1415) Wycliffe'nin çizgisini takip etmiş, Prag Üniversitesi'ndeki derslerinde Aristoteles'in yanı sıra onun üzerine de dersler vermiştir. Hus, Kilise karşıtı söylemleri nedeniyle aforoz edilmiş ve muhalif tavrından hiçbir zaman vazgeçmemiştir. Kendisinden sonra gelecek olan Luther gibi o da Kilise'nin endüljans dağıtarak insanların günahlarını bağışladığına dair belgeler düzenlemesini şiddetle eleştirmiştir. (Yıldırım, 2016: 198-199).

2.1.3. Martin Luther

Martin Luther adı Reform hareketi ile özdeşleşmiştir. Bu yönüyle o, yalnızca Kilise tarihinin değil, bir bütün olarak ele alındığında genel Avrupa, hatta dünya tarihinin en önemli figürlerinden biridir. Öncüsü olduğu hareket sadece Katolik Kilisesi'nin kendisine çeki düzen vermesini sağlamamış, ayrıca Protestanlık adı altında kendine has bir dini

mezhebin de doğmasına yol açmıştır. Aynı zamanda, İncili Almancaya çevirerek Alman dil birliğinin oluşmasında da önder olmuştur.

Martin Luther'in kilise eleştirisinin temelinde seleflerinde de görüldüğü gibi esas olarak Kilise'nin aşırı dünyevileşmesi ve asıl misyonundan uzaklaşması yatmaktadır. Luther'in Avrupa ve dünya tarihindeki dönüştürücü etkisine geçmeden önce kısaca onun hayat hikayesine yer vermek gerekir.

Almanya'nın Eisleben kendinde 1483 yılında dünyaya gelen Luther, 1501 yılında Erfurt Üniversitesi'nde eğitim bilimleri, 1505'te ise güzel sanatlar fakültesinden mezun olarak yükseköğrenimini tamamlamıştır. Felsefe öğretmeni olarak görev alırken aynı zamanda hukuk eğitimi de almaya başlamıştır. Ailesi, özellikle babası onun bir din adamı olmasını istememiştir. Onun kendisini dine adanması ise bir doğa olayı sonucunda gerçekleşmiştir. Bir gün ailesini görmek için yola çıkmışken Stotternheim Köyü yakınlarında şiddetli bir fırtınaya yakalanmıştır. Bu zorlu durumdan kurtulması durumunda keşiş olmaya o an yemin eden Luther, bu yeminine sadık kalarak *Augustinusçu Keşisler Tarikatı*'na girmiştir (Olgun, 2016: 34). Kısa bir çömezlik hayatından sonra papazlığa terfi eden Luther, bir süre sonra Wittenberg Üniversitesi'nde felsefe dersleri vermeye başlamıştır, aynı üniversitede ilerleyen yıllarda kendisini siyasi olarak destekleyecek olan Saksonya Prensi III. Frederick'in himayesinde teoloji alanında doktora tezini hazırlamıştır. Sayesinde büyük ün kazanacağı Yeni Ahit konulu "İlk Konferanslar" serisini burada düzenlemiştir.

Luther teolojik düzlemde, tanrının kişiye özgür irade verdiği ve bunun iyi ya da kötü yönde kullanılması neticesinde insanın kendi kaderini tayin ettiği düşüncesiyle hareket eden "Ockhamcı Tanrı İnancı" ile bağlı bulunduğu manastırın dini görüşünü şekillendiren, herkesin kaderinin Tanrı katında baştan belli olduğu Augustinusçu tanrı inancı arasında sıkışıp kalmıştır. Bu durum inancından kimi zaman şüphe duymasına neden olmuştur (a.g.e.: 38).

Luther'in zaman içerisinde keskin eleştiriler yönelteceği endüljans (*indulgentia*, *bağışlama*) uygulaması Kilise için öyle kazançlı bir gelir kapısı haline gelmiştir ki, kişiye ait günahlara ilaveten ruhları arafta kalmış kişiler için bile akrabaları ya da tanıdıkları onlar adına vekaleten bu belgeleri satın alabilir hale gelmiştir. Luther döneminde Kilise, insanların dini konulardaki hisleri ve hassasiyetlerini manipüle etmekte mahir din adamlarını bu uygulamayı yerleştirmekte kullanmaktadır. Örneğin, Sormunen,

Dominiken Tarikatı mensuplarından, resmi endüljans komiseri olan rahip Johann Tetzel'in vaazlarında halka şöyle seslendiğini belirtmiştir:

“Ölen anne ve babalarınızın ve akrabalarınızın sesini işitmiyor musunuz? Onlar, “Tanrı'nın eli bize vuruyor, bize acıyın! Büyük acılarda azap çekiyoruz. Ama siz, birkaç kuruşunuzla bizi buradan kurtarabileceğiniz halde kurtarmak istemiyorsunuz” diye bağıyorlar. Baba oğluna, anne kızına şöyle haykırıyor: “Sanki beni ısırtıyor, etimi yiyorsunuz. Sizi biz doğurduk, ekmeğimizi verdik, sizi eğittik. Mal ve mülkümüzü size bıraktık. Ama siz, bizi bu azaptan kurtarmak istemeyecek kadar katı yürekliyorsunuz” (akt.: Olgun, 2016: 46).

Luther reformun seyrini tayin edecek ünlü 95 tezini 1517 yılının Kasım ayında Wittenberg Şatosu'nun kilisesinin kapısına asmıştır ve endüljans satışının hem İsa Mesih'in hem de Kutsal Kitap'ın vaaz ettiği inanca aykırı olduğunu ilan etmiştir. Tezinin 6. maddesinde: “6. Papa, Tanrı tarafından bağışlandığını ilan edip buna şahadet etmedikçe veya kendi yetkisine bırakılan durumlar haricinde (ki bağışlama hakkı tanınmadığında, suç bağışlanmadan kalacaktır), hiçbir suçu bağışlayamaz” (Luther, 2018: 9) diyerek Papa'nın her türden suçu Tanrı adına bağışlayamayacağını açıkça ilan ederken 86. maddede ise onu sahip olduğu olağanüstü mal varlığı yüzünden kıyasıya eleştirmiştir: “Niçin serveti, zengin Crassus'un servetinden daha büyük olan Papa, biricik Aziz Petrus Bazilikası'nı kendi parasıyla değil de, inançlı fakirlerin parasıyla inşa ediyor?” (Luther, 2018: 23).

Bu tezin geniş çaplı etkisinin olması matbaa sayesinde hızla yayılmasında saklıdır. Reform hareketi bir dizi dini tartışmanın fitilini ateşleyerek Avrupa çapında önü alınamaz değişimlerin yolunu açmıştır. Ayrıca dünyanın dört bir yanında Protestan inancı temelli yeni inanç biçimlerinin filizlenip kök salmasına imkân vermiştir. Feodal yöneticilerin topraklarında neredeyse birer köle olarak çalıştırılan Alman köylüleri, Luther'in vicdan özgürlüğünü övüp toprak köleliğini yermesi gibi fikirlerinden etkilenerek uzun süredir devam eden memnuniyetsizliklerini geniş çaplı bir köylü ayaklanmasına (1524-25) çevirmiştir. Öyle ki, bu isyan köylülerin lideri konumunda olan Münzer'in 1525'teki idamına kadar devam etmiştir.

3. BÖLÜM: AYDINLANMA

Bu bölümde Aydınlanma kavramı genel hatlarıyla ele alındıktan sonra, döneme egemen Weltanschauung'un ve Zeitgeist'in felsefi ve edebi düzlemdeki yansımalarının izi sürülecektir.

3.1. Genel Hatlarıyla Aydınlanma

Avrupa modernleşmesi bir dizi eşik atladıktan sonra Aydınlanma hareketi ile genel hatları iyice belirginleşen bir görüntü kazanmaya başlamıştır. Hümanizma ile beslenen Rönesans ve Katolik Kilisesi karşıtı Reform hareketleri ile dini, siyasi, idari, bilimsel, felsefi, sanatsal düzlemde oldukça canlı, harekete geçirici ve paradigma kırıcı dönemleri geride bırakan Avrupa, 18. yüzyıl itibari ile Aydınlanma Çağı denilen yeni bir döneme girmiştir. Bu çağ Rönesans ve Reform temeli üzerinde yükselmiş ve takip eden yüzyıllarda Avrupa'nın bugün gördüğümüz sosyal, kültürel ve bilimsel çehresinin şekillenmesini sağlamıştır.

Avrupa dillerinde ışık imgesi ile özdeşleşen bu çağ, insan aklını, dünyayı anlama ve ona anlam vermekte bütünüyle yetkin kılmak istemiştir. "Karanlık" ile bir tutulan Orta Çağ'da insanın eylemleri ve ahlakı, Kilise, krallar ya da prensler aracılığı ile belirlenip yine din adamları ya da asker eli ile halka empoze edilmekteydi. Böylelikle, geniş halk kitlelerinin özgüveni sistematik olarak kırılmaktaydı ve birey olma olgusu daha ilk adımda ruhban sınıfı ve yöneticilerin temsil ettiği dini ve dünyevi erk karşısında kırılmış durumdaydı. Buna göre, geniş halk toplulukları, karar alıp-vermede neredeyse hiçbir etkin rollerinin olmadığı sosyal bir düzende, önceden belirlenmiş toplumsal ve dini pratiklerin dışına çıkamadan yaşamlarını sürdürmekteydi.

Özgürlüğü kendi elinde olmayan insanın mutluluğa ulaşabilmesi için siyasi ve dini temsilcilerin ayağına vurduğu prangalardan kurtulması şarttı. İnsanın, aklını bir vekil veya rehber ihtiyacı duymadan kullanması ve bütünüyle kendi iradesi dışında meydana getirilmiş ve baskıcı sosyal düzenden kurtulması arzusu, gerçekçi bir ideal olarak kendisine Fransız Devrimi (1789)'nde uygulama alanı bulmuştur. Fransa'da hüküm süren mutlak monarşik düzeni, yani *ancien régime*'i yıkan, kanlı ve radikal bir dönem olan bu devrim ortaya çıkardığı sonuçlar itibariyle modernleşmenin en önemli dönüm noktalarından biri olmuştur.

Toplumların sınırlanmışlığının ve kuşatılmışlığının geniş çaplı bir isyan hareketi içerisinde aşılabilirliğinin idrak edilmesini sağlayan bu dönem, bir yandan sokaktaki sıradan insan için tam bir gövde gösterisine dönüşürken diğer yandan tüm Avrupa’da çanların dini ve siyasi çevreler için çalmaya başladığını göstermiştir. Büyük ölçüde bu sosyal akım sebebiyle başlangıçta yalnızca Fransa özelinde tartışmaya açılan Aydınlanma düşüncesi (Köktaş, 2019: 37) daha sonra Avrupa ve Amerika fikir hayatında da derin etkileri olan bir dönem olarak kavranır hale gelmiştir. Böylelikle, tek bir düşünsel ve felsefi coğrafya ve entelektüel çevreye ait olmaktan çok daha fazlası olduğu görülmüş, zamanla kapsamı daha geniş ve bütünlüklü bir hareket olduğu takdir edilmiştir.

Aydınlanma yüzyılını siyasi olarak çevreleyen olayların İngiltere’de 1688 yılında gerçekleşen Şanlı Devrim’le (Glorious Revolution) başlayıp Aydınlanma yüzyılının sonunda 1789’da gerçekleşen Fransız İhtilali’yle evrimsel bir sürece girip 1815 Viyana Anlaşması’yla siyasi açıdan bittiğini söyleyebiliriz (Şekerci, 2018: 32).

Kültürel ve siyasi olarak geniş bir arka plana sahip olan Aydınlanma, bu kavramın dolaysız olarak işaret ettiği; insan aklı, özgürlük, eşitlik ve hoşgörü fikri gibi konularda benzer amaçlar güdüyor olsa da felsefi olarak beslendiği kaynaklar ve temsilcileri bakımından özellikle 1970’li yıllardan itibaren yekpare değil, parçalı bir çağ olarak ele alınır olmuştur (Cevizci, 2017: 47). Buna göre, sadece adı ilk anda akla gelen Diderot, d’Alembert, Montesquieu ve Rousseau gibi Fransız filozofların Aydınlanma’nın yegâne öncüleri olduğunu ileri süren ve çağı onlar üzerinden yorumlayan düşünme pratiğinden vazgeçilerek farklı felsefi yansımaların ve tonların görüldüğü İngiltere, İskoçya, Fransa, Almanya ve Rusya’ya has aydınlanmalardan da söz edilmeye ve akademik bir çerçeve içerisinde ele alınmaya başlanmıştır (a.g.e.: 47-48). Böylelikle, Aydınlanma tek bir coğrafi ve düşünsel iklim ortamında değil, uluslarüstü niteliği ve çok boyutluluğu ile ele alınmış, İskoç, Fransız ve Alman Aydınlanması gibi birbirine eklemlenen halkaların tümel bir aydınlanma tablosunu oluşturduğu dillendirilmeye başlanmıştır.

Genel bağlamda düşünüldüğünde, Aydınlanma, düşünürleri entelektüel olarak farklı gruplara bölmüştür:

“Bazıları, Aydınlanma’yı her şeyden önce, kilisenin otoritesini zedelemek için mümkün olan her kaynağı bir araya getiren din karşıtlığı olarak görüyor. Diğerleri ise, liberal demokrasi ile kadın, Yahudi, siyahi ve fakir hakları için hareketlere sebep olan ahlaki ve siyasi öğretiler üzerinden Aydınlanma’yı konumlandırıyor. Ve yine başka bir grup da bu dönemi, öncelikli olarak bilimsel ve teknolojik ilerlemenin

temsil edildiği, modern fizik ve kimyanın metodolojik zemininin geliştirildiği ve birkaç yüzyıldan fazladır Avrupa ülkelerine refah patlaması yaşatan tarım ve sanayideki yeniliklerin üretildiği bir dönem olarak kabul ediyor” (Fleischacker, 2023: 19-20).

İki temel yaklaşım altında ele alındığında Aydınlanma’yı uzun vadede modernliğin kaynağı (örn. Ernst Cassirer) ya da Fransız Devrimi sonrasında ortaya çıkan totaliter hareketlerin tetikleyicisi olarak gören iki ana kol vardır (Çiğdem, 2017: 17). Aydınlanma bu yönüyle, dile getirdiği idealar bütünü ile bir yandan Avrupa’da yerleşik düzenini yerinden ederken diğer taraftan bu harekete geçirici etkisi ile yine aynı coğrafyada toplumsal ve siyasi hayatı huzursuz etmiştir. İnsan aklının yıkıcı ve kurucu unsurlarını merkeze alması, dini ve siyasi idareye ve bunların temsil ettiği metafizik dogmalara ve yönetim biçimlerine karşı durması ya da “[m]odernitenin altyapısını meydana getiren bir fikirler öbeği, modernliğin kaynağını oluşturan bir problemler ve tartışmalar dizisi olarak mı” (Cevizci, 2017: 11) görülmesi gerektiği meselesi Aydınlanmanın onu çepeçevre saran bir tanımına ulaşmasını zorlaştırmaktadır. Bununla beraber, Aydınlanma döneminin çağdaşları tarafından sıklıkla sorulan “Aydınlanma Nedir?” sorusu daha sonra ayrıntılı bir şekilde ele alacağımız üzere Kant’ta en tahmin edici yanıtlarından birine kavuşmuştur. Bu yanıt yazısında Kant “Sapere aude!”, “Aklını kullanma cesareti göster” diyerek dönemin genel karakterini sloganlaştırmıştır ve aydınlanmak isteyen insana genel geçer bir motto sunmuştur. Rousseau ve Diderot gibi öncü aydınlanmacı isimler daha öncesinde toplumda görmek istedikleri yeni çağın fikir adamını şöyle tasvir etmiştir:

“Rousseau, iyi yurttaşın “kendi yargısının düsturlarına göre hareket etmesini” bilen kişi olduğunu yazar. *Encyclopédie*’yle aynı dönemdeki aynı dönemdeki bir makalesinde Diderot, ideal kahramanın portresini şöyle çizer: “Önyargı, gelenek, kıdem, evrensel kabul, otorite, tek kelimeyle zihinleri zapteden her şeyi ayaklar altına alarak kendi adına düşünmeye cesaret eden bir filozoftur” (Todorov, 2019: 35).

Aydınlanma çağını, genel özellikleri, amacı, felsefi arka planı ve farklı ekolleri bağlamında ele almadan önce karakterini açık bir şekilde bünyesinde barındırdığını gördüğümüz “Aydınlanma” kavramı üzerinden değerlendirmek yerinde olacaktır. Daha önce de değinildiği gibi Aydınlanma ışık metaforu ile özdeş kılınmış bir kavramdır. Aydınlanma, Almancada kendisine *açılmak*, *temizlenmek* ya da *aydınlanmak* anlamına gelen *aufklären* fiilinden türetilen *Aufklärung* kavramı ile yer bulur. Kant’ın da kullandığı

haliyle bu terim metaforik olarak “uyku halinden uyanıklık ya da bilinçlilik haline geri dönüş” (Cevizci, 2017: 14) anlamında kullanılmaktadır. Yine, Aydınlanma, İngilizcede *Enlightenment*, Fransızca *Eclaircissement* veya *Le siècle de Lumière*, İtalyancada *Illuminismo* ve son olarak İspanyolcada *Ilustración* kavramlarıyla karşılanır ki, bunların tümü yine *ışık* ile doğrudan ilişkilidir.

Işık metaforu Sokrates öncesi dönemden beri karanlıktan doğrunun aydınlığına çıkışı temsil etmektedir. Işık ayrıca Platon’da iyinin de sembolüdür. Aristoteles’in aklın ışığı kavramı, Cicero’da tanrısal kıvılcımlar taşıyan doğal ışığa dönüşmektedir (*naturae lumen*). Tertullian, imanın ışığından (*lumen fidei*) söz etmekteyken Descartés ile felsefede insan kavrayışı ve doğal ışık bir tutulmaktadır (Bertino, 2015: 201-202).

Yerleşik dini paradigmayı kırıp yeni bir döneme kapı aralayan bu çağın kendisine dini söylem içerisinde çokça yer bulmuş olan *ışık*, *nur* gibi manevi alana ait kavramları simge olarak seçmesi de ilginçtir. Yalnız bu kez büyük bir fark vardır: “Yukarıdan gelen Nur’un (*la Lumière*) kesinliği yerine, kişiden kişiye yayılan ışıkların (*des lumières*) çoğulluğu geçecektir” (Todorov, 2019: 11). Karanlık ve hurafelerle dolu bir Orta Çağ imgesinden kurtuluş “gökyüzünü tutmuş bulutların temizlenerek güneşin nurlu ışıklarını yeryüzüne indirmesi ile mümkün olacaktır fikri” Aydınlanma’nın savunucuları tarafından hararetle savunulmuştur. Önceden mistik bir evren ile özdeş kılınmış *ışık* imgesi artık vahyin, tanrısal gücün ve iradenin yansımından ziyade insanın bizzat kendi aklını ve düşüncesini rehber edinmesi ile elde edebileceği dünyevi bir nitelik kazanmıştır. Tıpkı hümanizm gibi insan- merkezci olan Aydınlanma bireyin özerkleşmesi anlamına da gelmektedir. Nitekim özerkleşen insan bir birey haline gelince onunla beraber toplum, sanat ve bilimler de otonomi kazanmaya başlayacaktır.

Bilimsel gelişmeler açısından Aydınlanma, başta Kopernik (1473-1543) ve Galileo (1564-1642) gibi astronomlar tarafından dünya merkezli evren modeli karşısında güneş merkezli evren modelinin savunulmasına çok şey borçludur. Kutsal Kitap’a dayandırarak dünyayı evrenin merkezi sayan Kilise bu dogmanın gözlem sonucunda elde edilen bilgiler sayesinde sarsılması sonucunda itibar kaybetmiştir. Diğer taraftan Newton (1642-1727)’un fizik alanında oynadığı muazzam rol bilimsel çalışmaların yönünü değiştirecek denli önemlidir. Onun fikirleri insanlığın madde ve enerjiye bakışında köklü değişikliklere neden olmuştur (Yıldırım, 2016: 115). Pozitif ya da doğa bilimleri olarak adlandırılan bilim dallarına olan inanç ve güven yine bu dönemde artmıştır çünkü ancak

bu yolla insan sorunlarına çözüm getirilebilir düşüncesi ağırlık kazanmaya başlamıştır. Toplumsal bir varlık olan insan, akli sayesinde ürettiği pozitif veri ile yolunu aydınlatarak bir arada barış içinde yaşam deneyimini iyileştirebilir. Bu sebeple “Aydınlanma Çağı” olmasının yanı sıra bu dönem ayrıca haklı olarak “Akıl Çağı” diye de adlandırılmaktadır ve “insan türünün evriminde önemli bir kopuş noktasıdır” (Çiğdem, 2017: 20). Fizik alanındaki gelişmeleri, kimya, biyoloji, sosyoloji ve psikoloji gibi bilim dallarındaki gelişmeler takip etmiştir (Todorov, 2019: 12).

Aydınlanma çağı öncesindeki döneme kuşbaşı bakıldığında, asırlardır süregelen yerleşik siyaset ve yönetim biçimini tanımlayan *ancien régime* yüzyıllardır hem taht hem de mihrap sayesinde sarsılması asla öngörülemeyen sağlam ve kuvvetli bir bütünlük arz etmekteydi. İşte Aydınlanma düşünürlerinin gözünü korkutan ve mücadeleye giriştikleri düzen, yıkılmaz gibi görünen bu kadim yapıydı. Kelimenin gerçek anlamıyla birer filozof olarak görülmeyen bu düşünürler grubu, toplumun ve hayatın içinde aktif biçimde yer almaktaydı ve fikri ve eylemi bir araya getirmeye çalışmaktaydı. Bu bakımdan yalnızca entelektüel olarak düşünce üretmekle kalmayan bu grup, bilim sayesinde elde edilecek bilginin insanlığın kaderini köklü olarak değiştirebileceğine de yürekten inanmaktaydı (Eagleton, 2014: 29-30). Aydınlanma filozofları ya da daha isabetli bir deyişle, Aydınlanma düşünürleri her ne kadar farklı türden fikirlere sahip olsalar da üzerinde rahatlıkla uzlaşabilecekleri ortak noktaları vardı: Laik bir idare şekli ve seküler bir toplum, fikir hürriyeti, aklın aracılığıyla kaderini tayin edebilme, Kilise'nin ama özellikle de ruhban sınıfının nüfuzunun kırılması. Todorov'a (2019: 48) göre Rönesans ile başlayıp Aydınlanma'ya kadar devam eden zaman dilimi Avrupa'da devlet kurumları ile dini gelenekler arasındaki ayrımın belirgince vurgulandığı ve bireysel özgürlüklerin talep edildiği bir dönemdir. Fransa'da genel olarak *Les Philosophes*, adı altında isminden söz ettiren Aydınlanmacıların genel ve oldukça kapsamlı bir tablosunu çizen Çiğdem, onların genel özellikleri şöyle dile getirmiştir:

“Alman ve İngiliz Aydınlanması'ndaki birkaç isim dışta tutulursa (örneğin Kant ve Hume), Aydınlanma'yı yaratan gerçekte kurumsal anlamda “filozof” bile olmayan, felsefi bir sistem geliştirme konusunda ne istekli ne de başarılı, söylediklerinin bir cemaat-içi söylem olmasından çok, kamuya ulaşmasından yana, dolayısıyla belli bir felsefi dil kurmak yerine, varolan dili felsefe için araçsallaştıran, ne ateist ne de teist ama bazen deist bazen pagan, esas inanç olarak insanın yeryüzündeki hayatının kusursuzlaştırılması dışında bir inancı olmayan, korku ve miti aşılması gereken

uğraklar olarak görüp, kendileri birer korku ve mit imgesi haline dönüşmüş “aydınlanmış despotlara”, bir tür put kırıcı gözüyle bakan, kimi Diderot gibi ölünceye kadar kendi ilkelerine ve zeminine sadık, kimiye Voltaire gibi her an ve tehlike karşısında ilkelerinden vazgeçmeye, hiç değilse gözden geçirmeye hazır, politik otoriteyle ne barışık ne de büsbütün küs, kah 18. yüzyılın “yaramaz çocukları” kah “akıl imparatorluğunun saygıdeğer üyeleri” *les philosophes*’dur Aydınlanmayı yaratan” (Çiğdem, 20017: 23).

Bir Fransız aydınlanmacısı olarak Montesquieu (1689-1755) aydınlanmacı fikir sahibi düşünürlerin başında gelmekteydi. Bir rejim eleştirisi olarak okunabilecek *İran Mektupları* (Lettres persanes, 1721) ve siyasi anlamda kuvvetler ayrılığı ilkesini dile getirdiği *Kanunların Ruhu Üzerine* (De l’Esprit des lois, 1748) adlı kitapları çağını oldukça etkilemiştir. Tamamlanmış bir düşünce sistematiğine sahip olmasa da kullandığı dil sayesinde düşünceleri ilgi çeken bir diğer isim ise Voltaire (1694-1778)’dir. Bu üçlü içinde en özgün kişiliğe sahip olan ise Rousseau’dur (1712-1778). Çok yönlü ilgi alanlarına sahip bir düşünür olan Rousseau; pedagojik bir kitap sayılan *Émile* (1762), erken romantik bir eser olarak *Yeni Heloise* (Julie ou la Nouvelle Héloïse, 1761), siyasi bakımdan yenilikçi yanlarıyla çağa oldukça etki eden *Toplumsal Sözleşme* (Le Contrat Social, 1762) ile Aydınlanma döneminin entelektüel dünyası için oldukça önemli bir isim olmuştur. Bu üçüne ek olarak, *Ansiklopedi*’nin editörlük görevini üstlenen Diderot (1713-84), Maupertius (1698-1759), Buffon (1707-88) ve Lavoisier (1743-94), matematikçi Condorcet (1743-94), oyun yazarı, yayıncı ve girişimci Beaumarchais (1732-99) ve ekonomist Quesnay (1694-1774) gibi isimler Fransız Aydınlanması özelinde bilim ve kültür hayatının yenilikçileri olmuştur (Munck, 2002: 1-2).

Aydınlanma düşünürleri fikirlerini evrensel hak ve temeller üzerine kurmuştur:

“Şayet bütün insanlar özdeş bir haklar kümesine sahipse bundan hukuken eşit oldukları sonucu çıkar: Eşitlik talebi, evrenselliğin bir sonucudur. Eşitlik talebi, günümüzde de süren mücadelelere katılmaya olanak verir: Kadınlar yasa karşısında erkeklerle eşit olmalıdır; bir insanın özgürlüğünün devredilmesi asla meşru olamayacağı için kölelik ortadan kalkmalıdır; yoksullar, nüfuz sahibi olmayan kişiler, marjinaler onurlu bir şekilde tanınmalı ve çocuklar birey olarak görülmelidir” (Todorov, 2019: 16).

Aydınlanma düşünürleri farklı toplumsal katmanlara dahildir. Belki de düşünsel anlamda farklılıklara sahip olmaları bunun bir sonucuydu. Montesquieu ve Holbach bir barondur,

Condordez markiz, Condillac bir manastır lideri ve yine Voltaire oldukça zengindir, Rousseau ve Diderot gibi isimler daha mütevazî şartlar altında yaşamıştır. Fransız aydınlanma çevresi genel olarak hem maddi gelir hem de sosyal statü olarak toplumun üst kısmına dahildir (Eagleton, 2014: 37-38).

Aydınlanmanın zihinsel mekânları, geleneksel düzenden memnun olmayan aydınların zihinleri iken salonlar, localar ve kafeler özellikle Fransa’da yeni fikirlerin yayılması için fiziksel mekânı yaratmaktaydı (Çiğdem, 2017: 35). Bu yönüyle, “kamusal alan” ve buradan türetilen olan “sivil toplum” fikri de Avrupa toplumlarında kök salmaya başlamıştır. Siyasi bir erke bağı olmadan bireysel inisiyatif ile kurulan bu mekanlarda Aydınlanma düşünürleri fikirlerini özgürce paylaşıp tartışabilmekteydi.

Aydınlanma düşüncesini oluşturan ve ona karakterini veren öğelerin başında ilerleme fikri gelmektedir. İlerleme fikri, toplumsal ve felsefi düşünce tarihinde en üst noktasına Aydınlanma yüzyılında kavuşmuştur. Özellikle Fransız Aydınlanması’nda somutlaşan ilerleme fikrinin kurucusu Turgot’tur. Turgot’un ilerleme fikri, tarihin evrensel tarih olarak kurgulanması ve bu kurgunun içerisinde tekil insan türünün bütün düşünsel ve toplumsal kazanımlarının, çöküş ve yükselişlerinin bilime bağı bir ilerleme fikri etrafında bütünselleştirilmesine dayanmaktadır (Çiğdem, 2017: 49).

Aydınlanma düşüncesinin, Avrupa toplum ve fikir hayatında belirginlik kazanması bir yandan Rönesans ve Reform gibi fikirsel kırılmaların ortaya çıkardığı değişimlerle geçmişin mirasına dayanırken diğere taraftan 18. yüzyılın sosyoekonomik durumu da yeni bir dönemin başlayacağını sinyallerini güçlü şekilde veriyordu. Feodal ya da derebeylik düzeninin görece kendi içine kapanık üretim modeli endüstrileşme ile yerini sınırları aşan, çok yönlü ve hareketli bir ekonomik hayata bırakıyordu. Teknolojik gelişim ile üretim ilişkilerinin farklılaşması bu bağlamda kaçınılmaz bir şekilde toplumsal örgütlenmenin yönünü de değiştirme gücüne sahiptir. Çiğdem, konuyla ilgili olarak şöyle demektedir:

“Bununla birlikte Avrupa Aydınlanması’nın en önemli kaynağı endüstriyel süreçlerden gelmekteydi. Emek gücü ve sermayenin, makinalaşmayla birlikte üretim süreci içerisinde çoğaltılabilir ve tekrarlanabilir örüntüler olarak örgütlenmesi anlamında endüstrileşmenin, Batı medeniyeti ve kültürünün gelişim çizgisi üzerinde önemli bir uğrak olarak değerlendirilmesi yolundaki genel eğilime uyarak, hiç olmazsa 18. yüzyılın kaderine hükmetmesi çerçevesinde büyük oranda teknolojik yenilik ve değişimle simgelenen bir endüstriyel projenin başat hale geldiğini belirtelim” (Çiğdem, 2017: 30).

Aydınlanma, kendi kavramsal bütünlüğü ve anlamı içerisinde tümüyle olumlu ve ilerlemeci fikirler ve yaklaşımlar içeriyor olsa da “tepeden inmece” bir tutum, aydınlanmacı fikirleri savunanlar tarafından kimi zaman Aydınlanmanın genel karakteri içerisine deyim yerindeyse özenle yerleştiriliyordu. Örnek vermek gerekirse; 1760 yılında Diderot “Aydınlanma Despotizmi” kavramını dile getirmeye başlamıştır. Aydınlanmanın siyaseti düzenleyici bir araç olarak kullanılması gereği bu kavram altında gün yüzüne çıkmıştır. Buna göre, Prusya’da Büyük Friedrich, Rusya’da Çariçe Katerina, İspanya’da III. Charles, Avusturya’da Maria Theresa ve oğlu II. Joseph ve son olarak Fransa’da XV. Louis gibi aydınlanma düşüncesine yakın duran ya da doğrudan destekleyen egemen güçlere göre, toplumsal düzeni zorla değiştirmek için bu dönemin fikirleri kullanılmalıdır (Çiğdem, 2017: 32-33). Böylelikle aydınlanmacı fikirler, halkın desteğine sahip olsun ya da olmasın, onları idare eden siyasi egemenler tarafından belirli bir ajandaya göre topluma enjekte edilmelidir:

“Özgürce yürütülen araştırmaların yazarları elde ettikleri sonuçları, siyasetlerini yönlendirmeleri için müşfik hükümdarlara iletmeye çabalar: Berlin’de II. Friedrich’ten, St. Petersburg’da II. Katerina’dan veya Viyana’da II. Joseph’tan beklene budur. Hükümdarda aklın özerkliğini geliştiren, ama halkın itaatini muhafaza eden bu aydınlanmış despotizmin ötesinde, söz konusu talep iki ilkeye yol açar. Birincisi, her ne kadar eski olsa da burada yeni bir içerik kazanan egemenlik ilkesidir: Her türlü iktidarın kaynağı halktır ve hiçbir şey genel iradeden üstün değildir. İkincisi, meşru olsun olmasın her türlü devlet iktidarı karşısında kendine özgü bir sahanın sınırları içindeki bireyin özgürlüğüdür” (Todorov, 2019: 14).

Kutsal dinlerin yani bir anlamda vahyin yeni çağın akılcı yaklaşımında yeri olmadığını savunanların sayısı hiç de az değildi. Örnek vermek gerekirse, Diderot maddenin dinamik ve değişken doğasından yola çıkarak onun aşkın bir varlık tarafından harekete geçirilmesinin gerekli olmadığını savunmuştur. Spinoza’nın tümtanrıci (panteist) yaklaşımdan yola çıkan Diderot Aydınlanma’nın radikal ve keskin yanını temsil edenlerden biridir. Doğada yer alan canlı-cansız tüm varlıkları ortak bir ruhun parçaları olarak gören Spinozacı yaklaşıma göre ise, evrene bütünüyle egemen tanrısal tek bir varlıktan söz etmek söz konusu değildir (Eagleton, 2014: 37).

Bu durum bizi genel bir kabul olarak zihinlerde yer etmiş olan Aydınlanma’nın din konusunda geçerli tek ve sabit bir fikre saplanıp kaldığı önyargısına değinmeye götürmektedir. Din konusunda aydınlanmacıların yaklaşımlarını üç başlık altında

toplamak gerekirse: *Ansiklopedistler*'in ağırlıklı olarak ateist, Voltaire'in deist, Rousseau'nun ise teist olduğu söylenebilir (Goldmann, 1999: 51).

Cassirer, Aydınlanma'nın genel karakterinin geleneksel olarak "dine karşı açık bir eleştiri ve şüphecilik"te dile geldiğini belirtmiştir. Bu konudaki en belirgin görüşü Fransız Aydınlanma felsefesi temsil etmektedir. Yine Cassirer (1951: 134), Voltaire'in her fırsatta bıkip usanmandan tekrar ettiği "Écrasez l'infâme" çağrısı ile imanının ya da inancın kendisi ile değil, Kilise ile mücadele ettiğini belirtmiştir. Çünkü diğer pek çok aydınlanmacı gibi Voltaire de kendine has bir tanrı inancına sahipti. Onun alaya aldığı şey kişilerin imanı değildi; savaş verdiği şey örgütlü ve yerleşik kurumların ve din adamlarının insanları suistimal eden çarpık inançlarının yerle bir edilmesi idi (Gottlieb, 2021: 226-227).

Ancak, Voltaire'i "manevi lider"leri bilip onu takip edenler bu ayrımı muhafaza etmemiştir. Örneğin, Fransız Ansiklopedistleri dine karşı, entelektüel gelişimin önünde "büyük bir engel" ve "sahici bir ahlak, sosyal ve siyasi düzen" kurmakta yetersiz olduğunu iddia ederek amansız bir savaşa girmiştir. Öyle ki, Aydınlanma'nın din ve inançla bir tür uzlaşma kurmak üzere dolaşıma soktuğu deizm bile, "zayıf bir uzlaşma" olduğu için rafa kaldırılmıştır. Cassirer'in Diderot'dan aktardığı şekliyle, Hydra bir düzine başı kesip atmış olsa da geri kalan tek bir baştan diğerleri büyüyebilirdi. Yine Cassirer, Aydınlanma'nın en güçlü entelektüel gücünün inancı reddetmesinde değil ortaya koyduğu yeni inanç şeklinde olduğu iddia etmiştir. Özellikle Aydınlanma'nın Alman temsilcileri için, inanç elden çıkarılması gereken değil, "transandantal olarak gerekçelendirilmesi ve kurulması" (Cassirer, 1951: 136) gereken bir gerçekliktir.

Kendisinden sonra gelen düşünürleri din konusunda oldukça etkilemiş olan Hume hakkında Şekerci şunları dile getirmektedir:

"Locke ve Berkeley'in aksine dini kökensel olarak ele almış ve doğal din hususunda önemli görüşler ortaya koymuştur. O, dini toplumsal bir olgu olarak değerlendirmiştir. Aydınlanmanın dinle olan bu karmaşık ilişkisi onu tamamen ortadan kaldırma yerine onun, formunu değiştirerek doğal din olarak yeniden düşünce sahnesine çıkmasını sağlamıştır. Newton ve Locke'un açıkça ifade etmedikleri deizmi imleyen yaklaşımları, Hume ile beraber popüler bir doğal din söylemine bürünmüştür" (Şekerci, 2018: 24).

Aydınlanma en temelde geniş çaplı toplumsal bir değişiminin yaşanması gereğinden yola çıkmaktadır. İnsan aklını merkeze alarak yaşayışında topyekûn bir iyileşmenin ortaya

çıkabileceği öngörüsüyle hareket ederek akli, bilim ile aydınlatarak, insanı hem türü hem onu kuşatan doğa üzerinde mutlak güç sahibi kılmaya çalışmaktadır. Ancak, “din” üzerinde ısrarla durduğu ve onda öfke uyandıran önemli bir konudur (Eagleton, 2014: 19).

Yine de bu köklü ve büyük güce karşı üstünlük sağlanması hiç de kolay değildir. Aydınlanmacı düşünürlerin yaşadığı ilk yanlış, geniş halk topluluklarının düşünce ile hareket ettiklerini düşünmeleridir. Bir diğeri ise, toplumu ve insanları dinden yalıtabilecek, onları sekülerleştirebilecek türden “toplumsal güçlerin” henüz mevcut olmadığı fark etmemiş olmalarıdır (a.g.e.: 24).

Bilim ve akıl birlikteliğinden doğan Aydınlanma, hakikate ulaşma yolunda aşkın ve mistik bir evrenden geldiği varsayılan verileri göz ardı etme eğilimi sergilemektedir. Bununla beraber, bu çağın düşünürleri din konusunda bir fikir birliği içerisinde değildir. Ancak bazı düşünürlere göre din pratik amaçlar için kullanılabilir: “Eğitilmiş izleyicilere seslenmekte yetersiz kalan din, eğer eğitimsiz, yoksul kitleler denetim altında tutulacaksa hala yararlı, hatta belki gerekli bile olabilir” (Goldmann, 1999: 51).

Hoşgörü fikrinin en önde gelen savunucularından biri olan Gotthold Lessing, bu ve öteki dünyanın bütünüyle birbirinden ayrı olmadığını savlamaktadır. Ona göre biri diğerini kaçınılmaz bir şekilde dışlamak zorunda değildir; bir diğer deyişle, akıl ve vahiy zıtlık değil, birlik oluşturabilir: Önceki kutsal kitaplar, akla dayanacak geleceğin İncil’inin birer ön habercisidir. Böylelikle, inanç, Lessing tarafından, aklın kuru çıkarımları ile kavranmayan, ama daha çok bireylerin vicdanlarında bizzat kendileri tarafından varlık kazanan bir mesele haline gelmiş olur (Eagleton, 2014: 27).

Aydınlanma düşünürlerinin din, insan doğası, bilim ve mutlak gelişim konusundaki yaklaşımları ve düşünceleri homojen bir dağılım göstermemektedir. Örneğin, insanların bilim ile aydınlanmış zihinlerle ahenk içinde yaşayabileceklerine olan güven kimi düşünürlerde oldukça zayıftı. Voltaire’e göre tarih bunun aksinin ortaya çıkacağını umulamayacağı kadar çok vahşilikle doluydu. Yine, Diderot ve D’Holbach gibi düşünürler insanın doğasının gelişmeye kapalı olduğunu varsaymıştır. Bir başka aydınlanmacı yazar Samuel Johnson ise tarihin ilerleme değil, bir çürüme sergilediğini yazmıştır. Romantizm, kültüralizm ve milliyetçilik kavramının önemli isimlerinden biri olan Herder’e göre ise tarihte ilerlemeci bir yön vardır. Ancak ilerleme her ulusta kendine özgü bir seyir izlemektedir (Eagleton, 2014: 33-34). Kant (1922: 17-8) ise geçmişten beri

sanattan şiiire her alanda bir altın çağdan kopuş imgesinin işlendiğini belirtmiştir ve kendi çağında çoğu filozof ve eğitimcinin muhtemelen Seneca ve Rousseau'nun insanda mevcut olan iyinin işlenip yetiştirilmesi iyimserliğinden kaynaklı olarak, tam tersi yönde bir eğilime, yani kötüden iyiye, ilerlemeye doğru bir yönelime sahip olduklarını vurgulamıştır.

Aydınlanma düşünürlerinin tamamı aklın ve bilimin kılavuzluğunda çıkılacak bir yolcuğun, mutlak bir gelişme ya da ilerleme ile sonuçlanacağını düşüncesini paylaşmamıştır:

“Gelgelelim, Hristiyanlığın ahlaki yozlaşma öğretisinin aksine Aydınlanma'nın insanlığın geleceği için evrensel olarak pozitif bir öngörüye sahip olduğu görüşü, militan bir din karşıtı olduğu gibi, efsanedir. [...] Presbiteryen din adamı Francis Hutcheson, insan zihninin “evrensel iyilik, duyarlılık, insalıcılık, cömertlik ve şahsi menfaatleri küçümseme doğrultusunda güçlü bir eğilim sergilediğini iddia ediyordu. [...] En büyük *Aufklärer*, Immanuel Kant, kuşkusuz ilerlemeye inanıyordu; ancak türdeşi yaratıklara baktığında heyecandan gözleri parlamıyordu” (Eagleton, 2014: 30-31).

Din karşısında gösterdikleri farklı yaklaşım ve tutumlar dünyevi egemenler karşısında da kendisini göstermiştir. Aydınlanma düşüncesi, her ne kadar, Fransız Devrimi gibi mutlak siyasi güçler karşısında halkın özerkliğini öngörerek geniş çaplı reformlara önyak olmuş olsa da “Descartés, Leibniz, Newton... hepsi kendi ülkelerindeki egemen kiliselerin -ve aynı zamanda büyük ölçüde monarşinin- savunucularıydı.” (Eagleton, 2014: 37).

Aydınlanmanın en önemli iddialarından biri de aklın rehberliğinde gerçekleşecek çizgisel bir gelişim ve ilerleme idealidir. Ancak Hume, Mendelssohn ve başka birçok düşünür, mükemmelliğe doğru mekanik bir ilerlemeye olan inancı paylaşmamıştır. Ayrıca bu inancın, Tanrı'nın inayetinin yollarına ilişkin Hristiyan doktrininin seküler bir alana aktarılmasından ibaret olduğunu belirterek bunu tarihi bir tasarımın yerine getirilmesi olarak okumayı reddetmiştir. Bu kavrayışa karşı çıkan ise Aydınlanma zamanında Fransız dilinin en derin düşünürü olan Jean-Jacques Rousseau olmuştur. Rousseau'ya (Todorov, 2019: 18-19) göre insan türünün ayırt edici özelliği ilerlemeye doğru bir gidiş değil, yalnızca mükemmelleştirilebilirliktir; yani sonuçları garanti ve tersine çevrilmez olmayan, kendini iyileştirme ve dünyayı geliştirme kapasitesidir.

Aydınlanmacı zihniyet ilerleme sayesinde insanın kendisi ve çevresi ile ilişkisinin olumlu anlamda değişeceğini iddia etmektedir. Bir başka ifadeyle, akıl sayesinde insanın içindeki

iyi taraf uyanacaktır. Berlin, sanılanın aksine ne Fransız Ansiklopedistlerinin ne de Alman rasyonalistlerinin tümünün insan doğasının doğuştan iyi olduğuna inandığını belirtmiştir. Onlar Kilise ve ruhban sınıfını ya da yozlaşmış siyasi kurumları tek bir grup halinde insanlığı zihinsel olarak geri bırakan yegâne unsurlar olarak görmemişlerdir. Montesqueieu ve Helvétius gibi düşünürler, insanın doğuştan ne iyi ne de kötü olduğuna inanmıştır. Çevresel şartlar, eğitim ya da kader onları şekillendiren asıl şeydir. Diğer taraftan, Voltaire ve La Mettrie gibi isimler ise insanı doğuştan şiddete eğilimli olarak görmüştür. Bu sebeple, onların bu eğilimi sıkı önlemler alınarak önlenmelidir (Berlin, 2013: 345).

Aydınlanmaya temel savları açısından baktıktan sonra üç temel Aydınlanma ekolü hakkında kısaca bilgi verelim.

3.2. İskoç Aydınlanması

Aydınlanma döneminde büyük ülkelerin dikkat çekici şehir merkezleri yanında oldukça az nüfuslu olan İskoçya (yaklaşık 1.500.000), Glasgow, Edinburgh ve Aberdeen gibi şehirleriyle fikir ve düşünce hayatında yön tayin edici bir etkiye sahip olmuştur. 1707 yılında yapılan Birlik Yasaları (Acts of Union) adlı anlaşma ile (Murteza, 2020: 15) Büyük Britanya'nın bir parçası haline gelen bu fakir ve küçük ülkenin düşünürleri kendi yerel gerçekliklerinden hareket ederek siyaset, ekonomi, hukuk, eğitim ve dinde evrensel boyutlu düşünceler ve uygulamalar meydana getirmiştir (Köktaş, 2019: 60). Öyle ki, İskoç Aydınlanması'nın en önde gelen isimleri olan Francis Hutcheson ve Thomas Reid'in öğrencileri sonradan Amerika'da büyük üniversitelerin kurulmasına yardım etmiştir (a.g.e.: 61). Yaygın bir şekilde bilindiği üzere ünlü Alman Aydınlanmacısı Immanuel Kant kendisini dogmatik uykusundan uyandıranın İskoç düşünür Hume'dan başkası olmadığını vurgulamıştır.

Bu açıdan değerlendirildiğinde, İskoç Aydınlanması, yalnızca bölgesel bir fikir akımı olarak belirli bir coğrafya ile sınırlı kalmamış ve etkin olmaya çalıştığı düşünsel alanın genişliği sayesinde tüm Avrupa'da ve Amerika'da takip edilir olmuştur. İskoç Aydınlanması, salt düşünürlerin değil, aynı zamanda şairlerden romancılara, tarihçilerden sanatçılara dek farklı alanlardan temsilciler ve yayıncılık alanında faal çalışmaların görünür katkısı ile kendisine çok geniş bir ifade alanı yaratmıştır (a.g.e.: 48).

İnsanı merkeze alan felsefi bir yönelimle hareket eden bu Aydınlanma dönemi için kendini anlama; “[...] hem beden hem zihin, hem birey hem toplumsal ve doğal dünyanın anlaşılmasını içerir” (a.g.e.: 55). Kendi potansiyelini fark eden insan, bu şekilde, sadece kendi varlık bilincine varmış olmayacak, bununla beraber kendisini çevreleyen toplumsal düzenin ve doğal yapının da yeniden düzenlemesine katkıda bulunacaktır. Aydınlanma, İskoçya örneğinde, “insanın kendini anlaması” çabasında anlam bulur: “Bu açıdan, bugün sosyal bilimler olarak isimlendirdiğimiz, antropoloji, etnografi, sosyoloji, psikoloji, tarih ve ekonomi gibi pek çok alanın da modern anlamdaki gerçek mucitlerinin bu Aydınlanma İskoçları olduğunu söylemek belli bir ölçüde mümkündür” (Murteza, 2020: 16).

İskoç Aydınlanması, bu bakımdan felsefesi bir arka plana sahip olmasına karşın ekonomi, edebiyat, hukuk, dil, tarih, matematik, kimya, mühendislik, jeoloji gibi sosyal ve fen bilimlerinin ortak çalışmasının bir ürünüdür (Köktaş, 2019: 52). Bu alanlarda fikirleri etkili olmuş yazar ve düşünürler İskoç aydınlanmasının fikir mimarı Francis Hutcheson, Batı dünyasının en önemli filozoflarından David Hume, modern ekonominin kurucusu Adam Smith, sosyolojinin kurucu isimlerinden Adam Ferguson, modern tarih yazımının kurucularından William Robertson ve yine modern jeolojinin kurucusu olarak nitelenen James Hutton örnek verilebilir.

Avrupa'nın diğer ülkelerine göre daha dar bir entelektüel bir çevrede çalışan ve sürekli birbirleriyle fikir alışverişinde bulunan bu düşünürler İskoçya'da daha homojen bir Aydınlanma düşüncesinin oluşmasını sağlamıştır. Yine bu kişiler, aydınlanmayı teorik bir faaliyet sahası olarak görmemiştir. Onlar için insan ve toplum üzerinde pratik bir etkiye sahip olmak aynı derecede önemlidir (Köktaş, 2019: 56).

Fikir hayatının oldukça aktif ve verimli olmasını belirleyen en önemli sebeplerden birisi ise bu düşünürlerin Avrupa'daki diğer önemli merkezlerin aksine çok daha rahat bir toplumsal düzen içerisinde yaşamış olmalarıdır. Burada düşünürlerin toplandığı kültürel merkezler olan salonlar, topluluklar ve kulüpler herhangi bir otoritenin gücüne ve iradesine bağlı değildi. Bu yüzden fikir özgürlüğü ve bağımsız hareket etme bakımından daha uygun bir ortam söz konusuydu (Murteza, 2020: 17).

Etik ve Hutchesoncu etik ile İskoç topraklarında boy vermeye başlayan Aydınlanma düşüncesi daha sonrasında politik iktisat ve sosyolojide kendisini göstermeye başlamıştır. Genel bağlamda ise, diğer aydınlanma girişimlerinde olduğu gibi ifade özgürlüğü ve hoşgörü ideali bir erdem olarak sosyal yapının bir parçası haline getirilmeye çalışılmıştır.

Aynı zamanda sekülerleşme de bu yaklaşımın temel özelliklerinden biri olarak dikkate alınmalıdır. Belirtmek gerekir ki, Fransız Aydınlanması'nda radikal bir din karşıtlığına dönüşen laikleşme ya da sekülerleşme isteği, İskoçya'da kesin bir din karşıtlığı ekseninde irdelenmemiştir. Bu konularda ılımlı bir tutum sergilemek İskoç Aydınlanması'nın genel karakterlerinden biridir (Köktaş, 2019: 63-66)

3.3. Fransız Aydınlanması

Fransız Aydınlanması, zihinlerde yer eden tipik Aydınlanma düşüncesini tüm genel hatlarıyla içerir. “[B]ilimciliği, ilerlemeciliği, bütüncül din eleştirisi, iyimserliği, reformizmi ya da ütopyizmi” ile bir taraftan entelektüel anlamda oldukça zengin ve yoğun tartışmaların kapısını açarken; diğer taraftan, Fransız Aydınlanmacıları, Aydınlanma'nın entelektüel birikimini yaygınlaştıran *Encyclopédie* ile teorik olarak üretilen fikirleri kamuoyuna sunarak yaygınlaştırmıştır. Fransız Aydınlanması, kendi döneminde egemen olan yerleşik güçlere karşı eleştirel bir tavır sergilemiştir. Nasıl ki, *Encyclopédie* Fransız Aydınlanmasının sembollerinden biri olmuşsa, kendisini *philosophe* olarak adlandıran entelektüeller de zaman içerisinde bu çağın sembolleri olmuştur. Bunlar arasında Montesquieu, Diderot, d'Alembert, Helvétius, Condillac, Voltaire gibi önde gelen düşünürler adı geçen bu çevrenin üretken ve etkin isimleridir (Cevizci, 2017: 171).

Bu isimler yeni bir çağda ya da en azından yeni bir çağın eşliğinde olduklarını biliyordu. Bundan dolayı, insanlığı daha iyi bir yaşam düzeyine ulaştırmak için sıradan bir yazar olmaktan çok birer reformcu ve savundukları fikirlerin birer propagandacısı olarak hareket etmişlerdir. Bu zamanda Avrupa, çok uzun süren karanlık bir dönemi ardında bırakıyordu. Aralanan bu kapıdan içeri girme cesaretini göstermek süreci hızlandırmak anlamına gelmekteydi. Bu amaç doğrultusunda sıkı ve disiplinli çalışma Fransız Aydınlanmacılarının temel özelliklerinden biridir.

Fransız Aydınlanmacılarına yol gösteren bir dizi bilim ve düşünce insanı vardır. Modern felsefenin öncü ismi Descartés, fizik alanında evrenin işleyişine dair daha tutarlı formüller ortaya atan Newton, liberal fikirleriyle zihinleri özgürleştiren Locke ve dinsel hoşgörü idealinin savunucularından Bayle gibi isimlerin görüşleri Fransız Aydınlanmacılarının zihin dünyasını şekillendirerek hayata dair tüm alanlarda yeni yaklaşımlar önermelerini sağlamıştır. Oldukça uzun bir süredir hem dinsel hem de dünyevi hayatın anahtarının elinde bulundurduğu iddiasında olan Kilise'nin artık insanlara vadedecek maddi ve

manevi bir şeyi kalmadığını ileri süren Fransız Aydınlanmacılar Artz'ın deyişle “aklın Tanrı, Newton'un düşüncelerinin İncil ve kendilerinin de birer peygamber olacağı[nı] söyleyerek yeni türden bir din fikrinin peşine düşmüştür (akt.: Cevizci, 2017: 173).

İnsan akli ve bilimsel bilgi ile insanın kaderinin olumlu yönde değişeceği, iyi olana kendi aklının verileri ile ulaşabileceği, aynı zamanda deneyimin de oldukça önemli olduğu, Fransız Aydınlanmacılar tarafından sürekli vurgulanmıştır. Bireysel olan deneyim ve salt akıl yalnızca tek tek insanlara mutluluk getirmekle kalmayacak, daha tümel bir boyutta ele alındığında, insanlar tarafından meydana getirilen toplum ya da onun örgütlenmiş şekli olan devlet de aklın öncülüğünde davrandığında yurttaşlarının iyiliği dışında bir şeyi amaçlamayacaktır. Böylelikle, akıl hem bireye hem de devlete hâkim olduğunda hem mikro hem de makro düzeyde doğruyu yanlıştan ayıran en temel unsur olarak kendini olabildiğince açık şekilde açığa vuracaktır (Cevizci, 2017: 173).

Fransız Aydınlanmacıları için doğal düzen hem insanların hem de devletin uyması gereken kurallar demetini içermekteydi: Doğal bir hukukun, dinin ve hatta ekonominin var olduğunu savunuyorlardı Böylece, özellikle din alanında akıldışı unsurları ve batıl inançları kapı dışarısında bırakan bir fikre ulaşmışlardır (a.g.e.: 174). Ateizm, agnostisizm ve deizm gibi alışlagelmiş inanışların dışına çıkan yaklaşım böylesi bir düşünce ikliminde filizlenmeye ve kök salmaya başlamıştır:

“Geleneksel dine savaş açan bu düşünürlerin gözünde, geleneksel Hristiyan Tanrısı, Newton'un düzenli işleyen dünya makinesinin yaratıcısı olamayacak kadar keyfi ve kaprisliydi. Bu yüzden, kendileri çoğunluk ateizmi benimsemiş olsalar bile, inançsızlığın halk için tehlikeli olacağı düşüncesinden hareketle deist bir Tanrı anlayışı benimsediler. Aydınlanma düşünürleri, Hristiyanlığın Tanrı'nın cennetinden kovulmuş günahkâr insan anlayışını da reddettikleri için, geçmişten bir bütün olarak koştukları gibi, şimdiye de reddederek parlak bir gelecek yaratacak, beşeri kurumları göksel cisimlerin hareketi kadar uyumlu ve dengeli hale getirecek reformların peşinde oldular. Reformların mahiyeti ve ölçüsü konusunda farklılık gösterebilirler bile hümanizmlerin bir parçası olarak bütün kuramların insan için var olduğuna, kuramların varoluşunun yegâne ölçüsünün insana sağlanan yarar olduğuna inandılar” (a.g.e.: 175).

Genel olarak açık fikirli, hoşgörülü ve her alanda özgürlüğü kucaklayan düşünürler olarak değerlendirilen Fransız Aydınlanmacıları umdukları değişim olan aydınlanmış bir dünyaya kavuşma isteği bağlamında kimi zaman despotça bir tutum içerisine girmiştir.

Buna göre, kimi Fransız Aydınlanmacılarına için toplumu aydınlanma yolunda ilerletecek girişimler, kişilerin ve kurumların insafına bırakılmadan devlet eli ile tepeden inmece bir şekilde, despotça uygulamaya konulmalıdır.

3.4. Alman Aydınlanması

Alman Aydınlanması genel kanaate göre iki bölüme ayrılmaktadır. Christian Tomasius'un ilk derslerini vermeye başladığı yıl olan 1688 ile Christian Wolff'un ölüm yılı olan 1754 birinci aşamayı teşkil etmektedir. Bundan sonra başlayan ikinci dönemde Wolff'un felsefesinin etkisi yavaş yavaş ortadan kalmaya başlamış ve gayri resmi olarak Kant'ın *Saf Aklın Eleştirisi* (1781) ile sona ermiştir.

Almanya'da Kant'ın felsefi düşünceleri önceleyen bir düşünür olarak Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716) öne çıkmaktadır. Her bir güç taşıyan birimin bir *monad* olarak kodlandığı ve bu *monad*ların Tanrı tarafından yaratılan ahenkli bir yaşamın taşıyıcısı olduğu öne sürülen *Monadoloji* teorisi ile tanınan Leibniz, daha sonra Aydınlanma çağının temel prensiplerinden biri olacak optimist dünya görüşünü paylaşan ilk düşünürlerden biri olmuştur. Öteden beri filozofların temel tartışma konularından olan kötülük problemi, 1710 yılında yayınlanan *Théodicée* adlı kitabında onun tarafından pratik bir cevaba kavuşturulmuştur. Ona göre, bu dünya düşünebileceğimiz dünyaların en mükemmelidir ve yine dünya “mükemmel bir kralın” yönettiği bir devlet gibidir. İnsan kendisini bu mükemmel düzenin akışına bırakmalıdır. Çünkü tanrı kendi düzenini en kusursuz biçimde kurmuştur. İnsanın varoluş içerisinde gözüne çarpan aksaklıklar, daha doğrusu kötülük anlık yargılarla değerlendirilmemelidir. Tanrı'ya güven duyan insan bunlarda da bir hayır olduğunu bilmelidir (Aytaç, 2005: 61).

Alman Aydınlanması, hatta Aydınlanma denilince akla ilk gelen filozof Immanuel Kant'tır. Kant, kendisinden önce aydınlanma felsefesinde önemli bir yer tutan rasyonalist ve deneyimci ekolleri senteze ulaştırmaya çalışarak hem bilim hem de ahlakta geçerlilikleri olan sağlam ilkelerin temellerini atmıştır. Onun felsefesinde Orta Çağa ait son kalıntılar da modern felsefenin dışına itilmiştir. İnsanın bilgi temelli bir anlayışla kendi kaderini kendi eline alabileceği inancı onunla güç kazanmıştır (Cevizci, 2017: 429-430).

Aydınlanmanın bu en önemli filozofunun felsefe dünyasında geniş yankılar uyandıran pek çok temel metninin yayında *Aydınlanma Nedir? Bir Cevap* (1784) adlı kısa makalesi

aydınlanmanın temellendirilmesi bağlamında kurucu metin olmuştur. Şimdi onun bu yazısına geniş kapsamlı olarak bakalım.

3.4.1. Kant ve Aydınlanma Nedir?

Berlin’de aylık olarak çıkan Alman Aydınlanmacılarının yayın organlarından biri olan *Berlinische Monatsschrift* dergisi 1783 yılının son ayında Johann Friedrich Zöllner adlı bir eğitimci ve ilahiyatçının yazısını yayımlamıştır. Zöllner, ilgili yazısında bu derginin makalelerinde *aufklären*, *aufgeklärte* ve *Aufklärung* gibi kelimelerin kullanıldığını belirtmiştir ve “Aydınlanma nedir?” (Schmidt, 2007: 23) diye sorarak Aydınlanma ile ne kastedildiğini kendisinin de anlamadığını ifade etmiştir. Bu yazı, Mendelssohn’un ve Kant’ın bu soruya ilişkin yazacakları yazıları önceleyen, Aydınlanmaya ilişkin dolaşımda olan fakat yalnızca yazı dilinde kalan kavramların tartışılmaya açılmasını sağlayacak retorik bir sorudur. Bunun üzerine 1784 yılında Almanya’da Aydınlanmanın en önemli simalarından biri olan Moses Mendelssohn bir yazı kaleme alıp bu dergide yayımlatmıştır.

Mendelssohn’un bu soruya verdiği yanıt, ondan sonra aynı soruyu muhatap alarak yanıtlayan Kant’ınki kadar geniş çaplı bir etki yaratsa da etkisi kalıcı olmamıştır. Bununla beraber bu yazı Aydınlanmaya ilişkin kavramların irdelenmesi bakımından oldukça önemlidir. Bu yüzden Kant’ın cevabından önce, kısaca Mendelssohn’un “Aydınlanma Nedir? Sorusu Üzerine” adlı yazısına kısa göz atmak gerekir.

Moses Mendelssohn, *Berlinische Monatsschrift*’in “Aydınlanma nedir?” konulu çağrısına Kant’tan yaklaşık olarak üç ay önce cevap vermiştir. Kant, yazısını kaleme almadan önce Mendelssohn’un yazısını okumamıştır. Aynı şekilde Mendelssohn da Kant’ın yazısı hakkında birkaç satırdan fazlasını yazmamıştır. Yine de verilen her iki yanıtın içerik olarak birbirine oldukça benzemesi şaşırtıcıdır (Schmidt, 2007: 23). Mendelssohn *Aydınlanma, kültür* (Kultur) ve *eğitim* (Bildung) gibi kelimelerin Alman dilinde çok yeni olduğundan bunların henüz kitap dilinde yer bulmadıklarından söz etmiştir (a.g.e.: 13). Mendelssohn, yazısında özellikle eğitim üzerinde durmuştur. Kant’ın aklın kullanımında gittiği ayrıma, Mendelssohn eğitim konusunda gitmiştir. Eğitimi, kültür ve aydınlanma olarak ikiye ayırmıştır. Ona göre, kültür, “el zanaatlarında, sanatlar ve terbiyede kalite, incelik ve güzelliği” ve bunlarda yetenekli ve çalışkan olmakla tarif edilmelidir. Bir halkın kültürlü olması bunlara bağlıdır. Diğer taraftan, aydınlanma ise daha teorik alana

dahildir. O, daha çok akla dayalı düşünme ile ilişkili görünmektedir (Mendelssohn, 2007: 13). Ona göre, insanın eğitimsel gelişimi teori ile pratiğin uyumu sayesinde gerçekleşir: “Aydınlanmanın kültürle olan ilişkisi, teorinin pratikle, bilginin ahlakla, eleştirinin ustalıklarla olan ilişkisi gibidir. Her ne kadar (sübjektif olarak) çoğu zaman ayırık görünseler bile aslına bakılırsa (objektif olarak) birbirine sıkı sıkıya bağlıdırlar” (a.g.e.: 14). Mendelssohn, insanı konumuna göre, insan olarak ve yurttaş olarak iki farklı yapı altında ele almıştır ve sade bir insan olarak, onun yalnızca aydınlanmaya ihtiyaç duyduğunu belirtmiştir. Eyleme dökülmüş kültürel beceriler ise yurttaş olan insanın görevidir. Bu ayrımlar, Kant’ın aklı, genel ve özel kullanım başlıkları altında anlamasına benzerlik göstermektedir. Yine Mendelssohn, erken bir aydınlanma eleştirisinde, daha doğrusu uyarısında bulunmuştur:

“İbrani bir yazarın deyimiyle *bir mükemmelleştiğinde ne kadar asil ise, çürümesinde de o kadar çok çirkindir*. Çürümüş bir odun parçası, çürümüş bir çiçek kadar çirkin değildir; o ise, çürümüş bir hayvan kadar iğrenç değildir; çürümüş hayvan da, çürümeye yüz tutmuş insan kadar tiksindirici değildir. Durum kültür ve aydınlanma yeşerdiğinde ne kadar asil ise, çürümede ve yozlaşmasında da o kadar çok iğrençtir” (a.g.e.: 14).

Kant, daha önce belirtildiği gibi Mendelssohn’dan kısa bir süre sonra aynı konuda bir yazı kaleme alarak Berlinische Monatsschrift’te yayımlatmıştır. “Aydınlanma Nedir? Sorusuna Yanıt” adlı bu yazısı giriş paragrafı ile Aydınlanmayı en geniş ve geçerli anlamıyla tanımlamıştır. Bu tanım, sonraki dönemlerde Aydınlanmaya ilişkin yapılan araştırma ve incelemelerde sıklıkla kullanılan bir hareket noktası olmuştur:

“*Aydınlanma*, insanın kendi suçu ile düşmüş olduğu bir *ergin olmama* durumundan kurtulmasıdır. Bu *ergin olmayış* durumu ise, insanın kendi aklını bir başkasının kılavuzluğuna başvurmaksızın kullanamayışıdır. İşte bu ergin olmayışa *insan kendi suçu* ile düşmüştür; bunun nedenini de aklın kendisinde değil, fakat aklını başkasının kılavuzluğu ve yardımı olmaksızın kullanmak kararlılığını ve yürekliliğini gösteremeyen insanda aramalıdır. *Sapare aude!* Aklını kendin kullanma cesaretin göster! Sözü imdi *Aydınlanma*’nın parolası olmaktadır” (Kant, 2007: 17).

İnsanların kendi suçu ile düşmüş olduğu bu durumu Kant, bir rahatlık olarak tanımlamıştır: “Benim yerime düşünen bir kitabım, vicdanımın yerini tutan bir din adamım, perhizim ile ilgilenerek sağlığım için karar veren bir doktorum oldu mu, zahmete katlanmama hiç gerek kalmaz artık” (a.g.e.: 17).

İnsanların, kendi sorumluluğu altına alması gereken hayatını bir başkasının vesayetinde geçirmesini eleştiren Kant bu vasilerin, gözetim altında tuttuğu insanları ergin olmaktan alıkoymak için elinden geleni yaptıklarını vurgulamıştır ve idaresi altında olanlara her fırsatta bu durumdan kurtulmaya çalışmanın tehlikeli olduğunu hatırlattıklarını belirtmiştir: “Demek oluyor ki, her birey için nerdeyse ikinci bir doğa yerine geçen ve temel bir yapı oluşturan bu ergin olmayıştan kurtulmak çok güçtür” (a.g.e.: 17).

Bununla birlikte, insanların tek tek aydınlanmasından daha çok kitlesel olarak aydınlanmanın daha olası olduğunu iddia eden Kant’a (a.g.e.: 18) göre özgürlük bir kez tadılırsa artık onun önünde kimse duramaz. Buradan hareketle kamuda görev alan vasilerin arasından çıkacak özgür fikirli insanların bu fitili ateşleyebileceğini söylemiştir. Böylece, kendini özgür kılan bu görevliler önce kendilerini fikirsel olarak kurtaracak, sonrasında ise bağımsız düşünmenin herkesin görevi olduğunu çevrelerine yayacaklardır. Buna göre önce kamu yavaş yavaş aydınlığa kavuşacak, sonrasında kamuyu oluşturan bireyler aldıkları ilham ile kendilerini gerçekleştireceklerdir.

Kant’ın “Sapare aude” sözü Aydınlanma’nın sloganlarından biri haline gelmiştir. Bu, aynı zamanda, bağımsız ve özgür düşünmenin de sloganıdır. Aydınlanma zaten özgürlükten başka hiçbir şeye ihtiyaç duymaz. İnsan, ona göre, aklını “kitlenin önünde apaçık” kullanabilmelidir. Onun içinde bulunduğu dönemde bunun böyle olmadığını da dile getirir: “Ne var ki, her yandan: ‘Düşünmeyin! Aklınızı kullanmayın!’ diye bağırıldığını işitiyorum. Subay, ‘Düşünme, eğitimi yap!’, maliyeci: ‘Düşünme, vergini öde’, din adamı: ‘Düşünme, inan!’ diyorlar” (a.g.e.: 18).

İnsan aklına oldukça önem veren Kant, aklın kullanımını, biri *özel (Privatgebrauch)* diğeri ise *kamusal (das öffentliche Gebrauch)* olmak üzere iki başlık altında ele alıp açıklamıştır. İnsan, toplumda hem birey olarak vardır hem de toplumda işleyen bir düzenin parçasıdır. İnsan, fikirlerini kamuya istediği gibi açıklamakta serbesttir. Bununla beraber, aklın kullanımını kimi durumlarda sınırlandırılmış olmalıdır. Örneğin, bir asker kendisine verilen emri sorgusuz sualsiz kabul edip yerine getirmek zorundadır. Ancak, aynı asker, askerlik mesleğine ilişkin düşüncelerini dilediği gibi dile getirebilir. İnsanlar, vatandaş olarak vergilerini tümüyle ödemekle mükelleftir. Bununla beraber, alınan vergilerde bir adaletsizlik olduğunu dile getirebilir ve bu durum bir yurttaş olarak onun konumuna bir zarar getirmez. Yine benzer şekilde, bir papaz bir Kilise mensubu olarak bu kurumun inanç ve değerlerini yükümlülüğünden dolayı hitap ettiği cemaate harfiyen

aktarmalıdır. Ancak dinsel uygulamalarda ve Kilise'yle alakalı konularda uygun görmediği durumlar varsa bunları uygun bir dille kamuya iletmekten geri durmak zorunda değildir. Yani, kamu görevlisi olarak kişi sorumluluğu olan işi hakkıyla yerine getirip aklın özel kullanımını yerine getirmiş; bir düşünce insanı ya da bilgin olarak hizmet verdiği kurumlara dair aksakları eleştirmesi ile de aklın kamusal kullanımını gerçekleştirmiş olur:

“Kendi aklını kamu hizmetinde kullanmaktan [*der öffentliche Gebrauch*] bir kimsenin, örneğin bir bilginin bilgisini ya da düşüncesini, yani aklını, onu izleyenlere, okuyanlara yararlı olacak bir biçimde sunmasını anlıyorum. Aklın özel olarak kullanılmasından da kişinin, kendi işi ve memuriyeti çerçevesinde, kendisine emanet edilen topluma ilişkin bir hizmeti ya da belirli bir görevi yerine getirmesi diye anlıyorum” (a.g.e.: 18).

Bu kısa yazısında Kant, özgürlük, aydınlanma ve aklın kullanımı gibi konuları genel hatları içerisinde ele aldıktan sonra “Şimdi, acaba aydınlanmış bir çağda mı yaşıyoruz?” (a.g.e.: 18) diye sormuştur. Kant, bu soruya doğrudan olumlu bir yanıt vermese de içinde bulunulan çağ umutsuz olmayı gerektirmez. Çünkü bu çağ aydınlanmaya doğru yol alınan bir çağdır. Ancak alınması gereken yol hala çok uzundur. Özellikle, dinsel konularda, insanların, bir başkasının kılavuzluğu gerekmeden kendi özgür iradesi ile karar alabilmesi için zaman gerekmektedir.

Diğer taraftan Kant, Aydınlanmanın gerçekleşebilmesi için aydın yöneticilerin görevde olması gerektiğini de vurgulamıştır. Bu bağlamda, dönemi, hükümdarlık dönemi (1740-1786) “Aydınlanma Dönemi” ya da “Friedrich Dönemi” olarak adlandırılan Prusya Kralı II. Friedrich'e atıfta bulunmuştur:

“Bir prens, din konularında, halkına herhangi bir emir vermemeyi ya da *yükümlülük* yüklememeyi kendi görevi bakımından bir küçüklük ya da bir gerilik olarak görmez ve halkını tüm bir özgürlüğe doğru yöneltirse, hatta bir prens *hoşgörülü* gibi kibirli bir sıfatı kabul ederek bir zayıflık da gösterse, o aydınlanmış bir kimsedir” (a.g.e.: 20).

Kant, yazısına insanın, olgun ya da ergin olmamasına birincil sebep olarak dini konularda kılavuzsuz karar verememesi olduğunu, yöneticilerin asıl görevlerinden birinin bu alanı düzenlemek olduğunu vurgulayarak sonlandırmıştır ve böylece, bir süredir dolaşımda olan ancak cevabı henüz belirginleşmemiş bir soruya organize bir cevap vererek Aydınlanmanın günümüze dek gelen veciz sloganını kurmuştur: “Sapare Aude!”.

3.5. Aydınlanma, Yazarlık ve Okur Çevresi

Aydınlanma ile yayıncılık sektörü çok yönlü değişimler yaşamaya başlamıştır. Gutenberg matbaası Avrupa’da yaygınlaşmaya başladığı ilk dönemlerde genel olarak dini kitapların seri olarak basılması ve yaygınlaştırılması için kullanılmıştır. Bu sayede özellikle dini içerikli elkitapları ve risaleler Protestan ve Katolik reformlarını topluma hızla yaymak için etkili bir araç olarak kullanılmıştır (Melton, 2011: 103). Yine de matbaayı tümüyle kilisenin hizmetine sokulmuş teknik bir yenilik olarak görmek oldukça yanlış olur. Özellikle Rönesans’ın etkisi ile dindışı kitaplar yoğun biçimde talep görür hale gelmiştir. Dini eserlerin baskı sayısındaki düşüşe Latince basılan kitaplarının sayısının azalması eşlik etmiştir. Dini ve bilimsel literatürün dili olan Latince yerel dillerin baskın duruma gelmesiyle yayıncılık sektöründeki yerini 1800’lü yıllara varıncaya kadar kademeli olarak kaybetmiştir (a.g.e.: 105). Reform hareketi ile birlikte matbaa kilise karşıtı metinler halk arasında süratle yayılmıştır.

Matbaa baskı tekniği zaman içinde oldukça önemli atılımlar göstererek gelişmiştir. Bu durum baskısı yapılan kitapların çeşitliliğini artırmıştır. Özellikle 17. ve 18. yüzyıllardaki atılımlar okuma alışkanlıklarını köklü biçimde değiştirmiştir. Böylelikle, farklı alanlara ilgi duyan insanlar yazılı materyallere daha rahat ulaşmaya başlamıştır. Bu adımlar, sekülerleşen bir toplumsal yapının inşa edilme sürecinin hızlanmasına katkı sağlamıştır. Baskı tekniğinin giderek iyileştirilmesi piyasaya çıkan kitap çeşitliliğinin artmasının yanı sıra basılan kitapların maliyetini düşürmüştür. Bu sayede, bugünkü anlamda bir yayıncılık sektörü ve yazar sınıfı, entelektüel ve piyasa şartları açısından yavaş yavaş ortaya çıkabileceği uygun bir ortama kavuşmuştur.

Çok uzun bir zaman boyunca kendisini himaye edecek zengin bir aristokrat ya da güçlü bir yöneticinin himayesinde yazarlık faaliyetlerini yürüten kalem erbabı, yeni gelişen sektörün sunduğu verimli imkânlar ve oluşan pazar ile adım adım bağımsızlıklarını kazanma imkânı bulmuştur. Yazarlar, bundan sonra, bir hami ya da patrona bağlı kalmayarak edebiyat alanında popüler zevklerin peşine düşmüştür (Curran, 2005: 696). Bunun bugünkü manada, kalemi ile geçinen bir yazar sınıfının ortaya çıkmasına vesile olduğunu söylemek mümkündür.

Buradan hareketle modern anlamda yazar kavramının Aydınlanma dönemi ile başladığını söylemek mümkündür. Tepebaşı (2015: 16) bu konuda, Aydınlanma öncesinde de eser sahipliğinin varlığından söz etmekle birlikte, “edebi iletişim unsurları yeterince

şekillenmediği için” Aydınlanma öncesinde yazarlığın kurumsallaşmadığını belirtmektedir. Matbaadaki teknolojik yenilik ve yeni yazar sınıfının ortaya çıkmaya başlaması bir kitap pazarının da doğmasını sağlamıştır. Bu dönemde, yayıncılık sektörü yüzünü dini kitaplardan edebi olanlara çevirmeye başlamıştır. Somut bir örnek vermek gerekirse: Örneğin Almanya’da, 1625 yılında yayınlanan kitapların % 45,8’i dini/teoloji içerikli iken, 1800 yılına gelindiğinde bu oran yalnızca % 6 ile sınırlı kalmıştır (Alt, 2007: 45).

Matbaa, yayıncılık ve yazarlık sektörü, hiç şüphesiz, bu çevrimi tamamlayacak bir okur kitlesine ihtiyaç duymaktadır. Bu çevrimin tamamlanması edebiyatın yerleşik bir sistem olarak tamama ermesi anlamına gelir. Aydınlanma dönemi eğitime verilen önem sayesinde okullaşma oranının artması ile bunu sağlama potansiyeline sahiptir.

Okuryazar sayısını belirlemek zor olsa da Avrupa’da bu konuda veri elde etmek için uygulanan bazı yöntemler söz konusudur. Örneğin, Fransa’da 1686’da gelin ve damadın yerel kilise kayıt kütüğüne imza atma zorunlulukları imza temelli okuryazarlık tespitinin yapılmasını sağlamıştır. Bunun dışında, vaftiz kayıtları, mahkeme kayıtları, dilekçeler vb. resmi evrak üzerindeki imzalar da insanların yüzde kaçının okuma-yazma bildiği konusunda araştırmacılara yön göstermiştir (Melton, 2011: 98).

1770 yılı itibariyle okuma yazma becerisine sahip kişilerin toplam nüfusun yaklaşık % 15’i olduğu Alman topraklarında okuryazar oranı 19. yüzyılda büyük bir artış göstermiştir. Okullaşma ve okuryazar sayısının hızla artış göstermesi, baskı tekniklerindeki gelişim, yayın sektörünün ve pazarının hızla gelişim gösterip genişlemesini sağlamıştır.

Schiller, 1880 yılların başını “mürekkep saçan devir” olarak nitelendirmektedir. Bu dönemde Almanya’da neredeyse bir okuma salgını vardır. Ancak bu durum endişeleri peşi sıra getirmiştir; çünkü kitap okuyan, özellikle romanın sayfaları arasında yolculuk yapan kitle denetimden uzak kalmıştır (Safranski, 2013: 48).

Sayıları hızla artan ve özellikle edebiyat kitaplarına sahip olan kitapçıların ve ödünç kitap veren kütüphanelerin bu gelişimdeki payı büyüktür. Bunların yanı sıra, kitapların ve gazetelerin bolca okuyucu buldukları salonlar ve kafeler de yeni oluşmaya başlayan okur çevresini kendisine çekmiştir. Jürgen Habermas’a göre Fransa, İngiltere ve Almanya özelinde bir değerlendirme yapılacak olursa 18. yüzyılda burjuva eksenli bir kamusal alanın oluşması söz konusudur:

“Habermas, bir çeşit Aydınlanma’nın sosyal tarihi olarak kaleme aldığı ilk eserinin temel kavramı olan “kamusal alan” (Öffentlichkeit) kavramını kültür ve edebiyat alanını özerkleşmesi, ‘mesen’lerin tekeline pazarın çoğulcu yapısına geçişi ve bu arada da siyasallaşması süreci içinde doğan bir alan olarak tanımlamıştı. Bu niteliğiyle “kamusal alan” Batı Avrupa’da Aydınlanma geleneğinin toplumsal temelini ve garantisini oluşturuyordu” (Timur, 2008: 48).

Kamusallığın mekânı artık saraylar değil şehirlerdir. Şehirlerde yer alan bu ortak mekânlar da özgür bireylerin çekinmeden tartışmalara katılabileceği korunaklı alanlardır (Torun, 2020: 227). Kentlerde okur grupları ortaya çıkmaya başlamıştır. Toplam nüfusa oranla sayıları az ve genel olarak soyluları ve entelektüel burjuvaları kabul ediyor olsa da bu okur grupları her şeyden önce sosyal ve kültürel hayat içerisine aktif olarak katılma olanağına kavuşmuş oluyordu. Öncelikle, bir okur-yazar, öğretmen ya da yayıncı olarak toplumda boy gösteren, burjuva ya da entelektüel çevre olarak adlandırılabilir bu yeni beliren halk topluluğu, okuma sayesinde bilinçli hale gelecek ve takip eden yüzyıl ile politik hayata da etki etmeye başlayacaktır (Alt, 2007: 45). Yine İngiltere’de felsefi sosyalleşme üniversiteler, çeşitli cemiyetler ve özel kulüpler sayesinde mümkün oluyordu (Tarbuck, 2021: 11).

Giderek daha geniş kitlelere ulaşmaya başlayan kitaplar sayesinde Aydınlanma dönemi fikirleri hızla yayılabilecekleri bir araca ve ortama kavuşmuş olur. Yalnızca fikir üretip kenara çekilmek istemeyen bir topluluk olan, teori ve pratiği bir araya getirme arzusuna sahip Aydınlanmacılar için bu bulunmaz bir fırsat olmuştur. Aydınlanma döneminde basılan kitapların hangi alanları kapsadığını genel olarak görmek bakımından Tepebaşı’nın (2015: 20) derlediği bazı istatistiklere yer vermekte fayda vardır:

“-Dini olmayan yayınlar: 1750’de %57 ve 1800’de %90

-Güzel Edebiyat: 1750’de %6 ve 1800’de ise %21,5

-Dini ve dua kitapları: 1750’de %39 ve 1800’de ise %13

-18.yy. ortalarında yıllık 1300 kitap yayınlanır, bunun %6’sı (yani 78 adet) güzel edebiyattır.

-19. yy. ortalarında yıllık 8000 kitap yayınlanır, bunun %9 (yani 720 adet) güzel edebiyattır.”

Tepebaşı’nın farklı kaynaklardan derlediğini belirttiği bu sayılar özellikle “güzel edebiyat (Belletristik)”, yani günümüzde kısaca “edebiyat” ile nitelendirilebilecek olan eserlere ilginin giderek arttığını göstermesi bakımından önemlidir.

Okuryazar sayısında gerçekleşen dikkate değer artış okuma alışkanlıklarını değiştirmiştir. Alışlagelen yoğun (intensiv) okuma yerini yaygın (entensiv) okumaya bıraksa da bu bir anda değil, zaman içerisinde doğal bir süreç halinde gerçekleşmiştir. Özellikle yüksek öğrenimde sınırlı sayıda kitabın yoğun okumaya tabi tutularak ezberlenmesi ve alan uzmanlığının belli başlı kitaplar üzerinden elde edilmesi prensibi 19. yüzyılın başına kadar Avrupa'daki üniversitelerde yaygın bir uygulama olmaya devam etmiştir (Melton, 2011: 107).

Bununla beraber, okur sayısının ve kitap çeşitliğinin sınırlı olduğu önceki dönemlerde, okuma bireysel olmaktan çok topluluk halinde yapılan bir faaliyettir. Buna göre, belirli günlerde topluluk içerisinde bir kişi ilgili kitabı sesli bir şekilde okur ve çevresindekiler de dinlerdi. Bir bakıma okuma pek çok kez dinlemeyi etkin olarak içeren toplumsal bir etkinlikti. Okuma merkezde kitabın işlevsel otoritesinin bulunduğu bir süreçti. “Yoğun okuma” olarak adlandırılan bu okuma türü, kitap çeşitliliğinin arttığı Aydınlanma döneminde zamanla yerini yaygın okumaya bırakmaya başlamıştır. Tekil okumanın başat olduğu bu okuma türü, okumanın kendisinin bireysel bir eyleme dönüşmesini sağlamıştır. İlk başta sınırlı bir gruba hitap eden bu tür bir okuma hızla toplumun tüm kesimlerine yayılmaya başlamıştır. Değişen okuma alışkanlığın beraberinde hem kitabın hem de okumanın işlevini değiştirmiştir. Bilgi edinme ve okuyarak eğlenme Aydınlanma ile okumanın yeni yönünü tayin etmiştir. Okuma artık bireysel bir deneyim haline gelmiştir. Okuma alışkanlığını değiştiren en önemli yayınlar gazete ve dergiler olmuştur. Bu yayınlar güncel haberleri hızlı bir şekilde okurla buluşturabildikleri için etkin bir yayın organı olarak toplum hayatı içerisinde hızla kabul görmüşlerdir. Özellikle dergiler sosyal hayata dair oluşturdukları içerikler ile ilgi çekmişlerdir. İngiltere’de yayınlanan *Spectator* bu türden dergilere verebilecek güzel örneklerden birisidir. Siyaset dışında konulara yönelen bu çok tutulan dergi “dinden evliliğe, çocuk yetiştirme, nezaket, giyim kuşamdan ticarete kadar farklı konularda” (Melton, 2011: 113) yazılar yayınlamaya toplumsal hayatın neredeyse her yönüne temas etmeye çalışıyordu. Erkekleri olduğu kadar kadınları da eğitmeye çalışması açısından *Spectator* tarzında yayın yapan dergilerin kadınların okuryazarlık kazanmasına büyük katkı sağladığı söylenebilir.

Bu tür yayınlar kısa sürede bolca okur sayısına ulaşacak romanların yaygınlaşmasını sağlamıştır (Tepebaşılı, 2015: 22-23). Örneğin, Leipzig kitap kataloglarında yer alan kitap sayısı göz önüne alındığında roman sayısı Almanya’da 1750 yılından başlamak

üzere onar yıllık zaman dilimleri içerisinde 1800 yılına kadar oldukça hızlı bir yükseliş göstermiştir:

“1750-60 = 73

1761-70 = 189

1771-80 = 413

1781-90 = 907

1791-1800 = 1.62” (Melton, 2011: 111).

Dergi ve gazeteler Aydınlanma döneminde uç veren aydınlanma kültürünün taşıyıcısı olma görevini üstlenmiştir. Habermas bu yayınlara ilişkin olarak *Kamusalığın Yapısal Dönüşümü* kitabında şunu belirtmiştir:

“Kurumlaşmış sanat eleştirisinin araçları olarak sanat ve kültür eleştirisine yer veren Journals [Dergiler], 18. Yüzyılın tipik ürünleridir. Dredner haklı olarak, “dünyanın binyıllarca onsuz idare etmesinden sonra sanat eleştirisinin 18. Yüzyılda birdenbire gün yüzüne çıkmasının garipliği” karşısında şaşkınlığa kapılır. Bir yandan felsefe artık tamamen eleştirel felsefedir, edebiyat ve sanat da artık ancak edebiyat ve sanat eleştirisiyle birlikte yürüyebilmektedir; bu durum, eserlerin bizzat kendilerinin eleştirisini yaptığı “eleştirel dergi”lerde uç noktaya varır. Öte yandan kamusal topluluk da ilk olarak bu yolla felsefeyi, edebiyatı ve sanatı sahiplenerek aydınlanır, evet, kendisini aydınlanmanın canlı süreci içinde kavrar” (akt. Torun, 2020: 229)

Diğer taraftan daha genel bir yaklaşımla değerlendirmek gerekirse, 17. ve 18. yüzyıl, Asya ve Amerika’dan getirilen kahve, çay, şeker, tütün, baharat ve porselen vb. pek çok ürünün tüketildiği ve yaygınlaştıkça ucuzladığı bir dönem olmuştur. Bu yüzyıllar, aynı zamanda bir tüketim devriminin habercisidir (Erlin, 2007: 147) Kitap değişen tüketim alışkanlıkları çerçevesinde bir tüketim ürünü olarak görülmeye ve kitaplıklardaki yerini almaya başlamıştır. Romana karşı, eğitim seviyesi düşük sınıfların, yani bir diğer deyişle avamın okuma alışkanlığını oluşturduğu önyargısı, tüketim alışkanlık çerçevesinde kısa süre sonra yıkılmaya mahkûm kalmıştır.

Bununla birlikte, romanın yükselişi ve okuma edimlerindeki dönüşüm güçlü eleştirilerden kendisini kurtaramamıştır. Örneğin 1698 yılında Gotthard Heidegger “roman okuyan, yalan okur” (Wer Roman list, der list Lügen) diyerek yeni ortaya çıkan bu türün tehlikelerine dikkat çekmiştir (Wrage, 2010: 7). Aynı şekilde, 18. yüzyılla beraber Fransa’da gittikçe popüler hale gelen romanlar ilahiyatçıların keskin eleştirilerine maruz kalıyordu. Buna göre roman, aşk ve ihtiras gibi duyguları kullanarak dindarca bir hayatı

ve alçakgönüllülüğü yerle bir ediyordu. Monarşik yönetim de aynı fikirde olmalıydı ki bu türden kitapları tümünden yasaklamaktan yana tavır almıştır. İngiltere ve Almanya'da da tıpkı Fransa'da olduğu gibi yakınmalar baş göstermiştir. İngiltere'de Kalvenci gruplar ve Almanya'da ise Pietistler roman konusunda aynı hisleri paylaşmaktaydı (Melton, 2011: 112).

Roman üretimi ve tüketimi, bununla birlikte, Habermasçı kamusal kavramı ile ele alınmalıdır. Roman, hayatın içinde aktif bir rol üstelenerek özellikle belirli sınıflar içerisinde bilgi ve ahlaksal ölçütlerin aktarımını üstlenmiştir. Örneğin Hegel'de, roman "burjuvanın epiği" olurken ve Stendhal'da "yol boyunca taşınan bir ayna" ve Novalis'te ise "yaşamın kitap olmuş biçimi" olarak konumlandırılmıştır (Antakyalıoğlu, 2016: 24). Roman, kendine has, esnek ve diğer türleri bünyesinde toplamaya müsait yapısı ile hızlı tüketim çağının genel ruhu açısından kamusalığın en iyi ifade bulabileceği canlı bir edebi tür olarak kabul görmüştür. Roman, Cervantes'in dünya çapındaki *Don Quijote* (1605) adlı eseri ile özerk bir tür olma yolunda büyük adımlar atmıştır. Bu kapsamda Parla (2012: 18), moderniteyi başlatan düşünürün Descartes, yazarın ise Cervantes olduğu yönündeki kanaate işaret etmiştir.

Tıpkı haftalık yayın yapan ahlak dergileri gibi romanlar da ilk başta feminen bir tür olarak görülmüştür. Bundaki aslı sebep bu dönemde tutulan romanların ev içine dair ayrıntılara oldukça odaklanmış olmasıdır. Özellikle, Richardson'ın *Pamela* (1740-41) ve *Clarissa* (1747-48) adlı romanları, kahramanın yapıp ettiklerinin yanı sıra kadınların hayatının önemli bir kısmının geçtiği ev içi yaşamı aktarması bakımından roman türündeki başat eserler arasında görülmektedir (Melton, 2011: 116).

18. yüzyılda ilgi gören bir diğer önemli roman türü ise mektup romandır. Melton'a (2011: 117) göre, bu roman türü, haftalık ahlak dergilerinde editöre yazılan mektupların üstlendiği türden bir kamusal görev üstlenmiştir. Buna göre, gerçekte olmayan olayları konu edindiği için yalancılık ile suçlanan roman, mektuplu kurgusu sayesinde otantik bir anlatım tarzı kullanarak sahicilik kazanmaya çalışmış oluyordu. Haftalık dergilerde mektup ile sağlanan kamusal iletişim modeli roman kurgusu içerisinde benzer türden bir diyalojik etki bırakmak için kullanılmıştır. 18. yüzyılın mektup romanlarına, "Montesquieu['nün], *İran Mektupları*; Richardson['ın] *Clarissa*['sı]; Rousseau['nun], *Julie yahut Yeni Heloise*['si]; Goethe['nin], *Genç Werther'in Acıları* ve Laclos['un], *Tehlikeli Münasebetler*['i]" örnek verilebilir.

3.6. Aydınlanma Dönemi Edebiyatı

Rönesans ve Reform gibi sınırları yıkan ve aşan hareketlerin etkisi belli başlı kişilerin fikir dünyasında çok daha belirgin olarak görülmektedir. Bu düşünürlerden biri de Descartés (1596-1650)'tir. Modern düşüncenin öncüsü olan Descartés, yöntemli düşünme konusundaki fikirleri ile Batı düşünce tarihini derinden etkilemiştir. *Cogito ergo sum* sözü ile özdeşleşen Descartés, genel anlamda düşünce dünyasına şüpheciliği yerleştirerek bir kırılma yaşanmasını sağlamıştır. O, sağlam ve geçerli bilgi edinme için insanın bildiği her şeyi ilk olarak şüpheci bir yaklaşımla mercek altına alması ve gözlem ve deney ışığında yöntemli bir şekilde inceleme yapması gerektiğini belirtmiştir. Çünkü akıl elverişli bir ortam bulduğunda sezginin de yardımıyla apaçık olan doğruyu yanlıştan hemen ayırt etme potansiyeline sahiptir. Hakikat arayışında Descartés, yöntemin önemi üzerinde ısrar durarak “[d]üzensiz çalışmaların ve karmaşık düşüncelerin doğal aydınlıkları kararttığı[nı] ve aklı körelttiği[ni]” (Descartés, 2016: 18) vurgulamıştır. Bundan dolayı, ona göre, hakikati ya da gerçeği yöntemsiz bir şekilde aramaktansa hiç aramamak daha iyidir. Fransa’da Descartés’in felsefe alanında akılcı temelde attığı adımların takipçileri Voltaire, Montesquieu ve *Ansiklopedistler* olarak bilinen Diderot ve d’Alembert olmuştur.

Diğer taraftan İngiltere’de John Lock (1632-1704) akılcı düşüncenin temellerini duyumcu bir felsefi yaklaşım ile atmaya başlamıştır. Gözlemi bilgi edinmenin temel yolu olarak gören Locke’a göre duyum ve tasarılar daha sonra ortaya çıkmaktaydı. Buna göre metafizik, bir bilgi kaynağı olma iddiasını yitirmeye başlıyordu (Aytaç, 2005: 59). Onda insan zihni boş bir levha *tabula rasa* olarak görülüyordu ve *a priori* bilgilerden uzak, bireysel tecrübeye dayalı bilgi geçerlilik kazanıyordu. Diğer taraftan bir diğer aydınlanma düşünürü olan David Hume felsefi arayışlarını insanın mutluluğu temelinde sürdürmüştür ve temel olarak insanı mutluluğa ulaştıracak yolların aramayı amaçlamıştır (a.g.e.: 59-60).

Bu kısa hatırlatmadan sonra Aydınlanma dönemi edebiyatının Almanya ve İngiltere’deki seyri ve önemli temsilcileri hakkındaki bilgileri, Aydınlanmanın felsefi temeldeki iddiaları üzerinden kısaca değerlendirerek açıklamak yerinde olacaktır. Bilindiği üzere Alman düşüncesinde Immanuel Kant Aydınlanmayı tek başına temsil edecek denli sağlam bir yere sahiptir. Kant, daha önce bahsedilen *Aydınlanma Nedir?* (1784) başlıklı yazısında “Aydınlanma, insanın kendi suçu ile düşmüş olduğu bir ergin olmama

durumundan kurtulmasıdır” diyerek çağın sıkça sorulan ama sistemli ve bütünlüklü bir yanıtı kavuşamamış sorusunu yanıtlamıştır (Kant, 2007: 17). Çağın mottosu haline gelmeye başlayan “Sapere Aude! Aklını kullanmaya cesaret et!” sözleriyle de geçmiş çağların dogmatik yüklerinden aklın sayesinde kurtulabileceğimizi savunmuştur. Böylelikle, akıl sayesinde reşit, özgür ve cesur birer vatandaş haline gelme Aydınlanma ile Kant’ın genel insan durumu için öngördüğü sonuçlar olarak belirlemiştir.

Aydınlanma döneminde edebiyat algısında kırılmalar gerçekleşmiştir. Orta Çağ’dan kalma “edebiyat öğretici olmalıdır” anlayışı Kant estetiğinde yer bulan “çıkarsız beğeni” kavramıyla birlikte sıkıştığı dar kalıplarından kurtularak yalnızca eğitici olma karakterinden, estetik bir beğeni aracı olma rolüne de bürünmeye başlamıştır. Daha önce bünyesinde topladığı din, politika ve eğitim alanlarında öğretici ve yönlendirici olma rolü, edebiyatın daha otonom bir karakter kazanması sonrasında estetik bir ürün olarak kabul edilmesini sağlamıştır (Tepebaşılı, 2015: 13-19).

Şimdi bu felsefe üzerine temellenen dönemin edebiyatına Almanya ve İngiltere özelinde kısaca göz atalım.

3.6.1. Almanya’da Aydınlanma Edebiyatı

Almanya’da aydınlanma edebiyatı *Empfindsamkeit*, *Sturm und Drang* ve *Weimar Klasisizmi* gibi farklı türden akımları kapsamaktadır. Almanya bu dönemde siyasi olarak Kutsal Roma Cermen İmparatorluğu himayesi altındaki bölgesel prenslikler aracılığıyla yönetilmekteydi. Ülke, bilim ve teknikteki gelişmeler sayesinde feodal bir toplum olmaktan yavaş yavaş sıyrılarak kapitalist bir ekonomi olmaya doğru yol almaktaydı ve bunun bir sonucu olarak birey bilincine sahip bir burjuva sınıfı belirlemeye başlamıştı.

Adını Maximilian Klinger’in aynı adlı oyunundan alan *Sturm und Drang*, Herder, Goethe, Lenz gibi genç burjuvaların etrafında şekillenmiştir. Bu akım sanatçının yaratıcı özgürlüğünü ve dehanın orijinalliğini savunmasını açısından Aydınlanmanın aklı mutlaklaştırması karşısında konumlanmış gibi görünmektedir. Ancak bilinçli ve örgütlü bir aydınlanma karşıtlığından söz etmek mümkün görünmemektedir (Jeßing ve Köhnen, 2012: 34). *Sturm und Drang*, edebiyatı sanatçının bağımsız bir özne olarak belirlediği estetik bir düzlemde faal olmayı amaçlamıştır.

Aynı dönemde Schiller ve Goethe’nin etkisinde süren bir Klasisizm söz konusudur. Antik dönemden ilham alan ancak o dönemin kurallarına mutlak şekilde bağlı kalmayan bu

akımın üstünde Immanuel Kant'ın büyük etkisi görünmektedir. Estetik bağımsızlıkla (Autonomieästhetik) ve günlük siyasetten uzaklıkla karakterize olan bu akım klasisizmin modern bir yorumudur. Komşu Fransa'da gerçekleşen devrim onların edebiyat karşısındaki tutumlarını etkileyen bir durumdur. Ancak onlara göre büyük değişimler devrimle değil, kendisi başlı başına bir eğitim olan edebiyat ile gerçekleşebilir (a.g.e.: 35). Herder, Fichte, Lessing, Kant ve dönemin diğer pek çok burjuva entelektüeli gibi onlar da eğitimin toplumu yükselteceğine inanmıştır (Adler, 2005: 408).

Moralischen Wochenschriften Aydınlanma döneminde çok amaçlı bir karaktere sahipti. Öğretici şiirlerden, dini risalelere, didaktik diyaloglardan bulmacalara, gündelik bilgilerden tefrika romanlara kadar farklı türden yazılar bir yandan halkı eğlendirirken diğer yandan “erdem, eğitim, hukuk ve toplumsal konularda” (Jeßing ve Köhnen, 2012: 35) bilgi sahibi olunmasını sağlamıştır.

Aydınlanma döneminde tiyatro önemli bir güce kavuşmuştur. Gottsched'in, tiyatro oyunlarını gezici grupların doğaçlamalarla yürüttüğü temsiller olmaktan çıkarıp metne bağlı ve klasik kostümlerle sergilenen bir yapıya kavuşturma çabası teorik ve pratik temelde karşılık bulmuştur (Adler, 2005: 40). Gottsched'in tiyatro üzerine 1741 yılından itibaren yayınlamaya başladığı *Deutsche Schaubühne*'deki yazıları, sahnelenen trajedilerin tek boyutlu birer saray oyunu olması eleştirisinin ötesinde Fransız tipi oyunların ve operanın da eleştirisidir. Özellikle *Der Sterbende Cato* (1732) ile Almanya'da politik içerikli oyunların yazılmasının önünü açmıştır (Steiger, 2005: 176-177).

Gottsched'in bu yönde kurmaya çalıştığı tiyatronun karşısında Lessing'in *Miss Sara Sampson* (1755) ya da *Emilia Galotti* (1772) gibi yeni gelişen şehir ve aile kültürünü ele alan burjuva trajedileri (Bürgerliches Trauerspiel) yer almaktadır. Lenz'in *Der Hofmeister* (1774) ve Goethe'nin *Götz von Berlichingen* (1773) gibi Shakespearyen oyunları bir yandan antik formları kırarken diğer yandan kendi hikayesi olan karakteri ve zamanını daha gerçekçi bir dil kullanarak gözler önüne sermiştir. Bu türden denemelerle birlikte tiyatro, Goethe ve Schiller'in klasik dramalarını da sahnelemiştir. Bu oyunlar konularını genellikle mitolojiden ve Avrupa tarihinden alıyordu. Aydınlanma dönemi romanı da tıpkı drama gibi büyük bir öneme sahip olmuştur. Johann Goffried Schnabel'in Robinsonade tarzı romanı *Insel Felsenburg* (1731-43) halktan bir protagonist içermesi, feodal yapıyı eleştirmesi ve ütopyik dünya tasavvuru ile erken aydınlanma döneminin tipik

örneklerinden biridir. Goethe'nin mektup formunda yazdığı ve bütünüyle bireysellik içeren *Die Leiden des jungen Werthers* (1774) ve yine Goethe'nin bir örneğini verdiği gelişim romanı (Bildungsroman) dönemin düzyazı formunda ilgi gören eserleri arasındadır (Jeßing ve Köhnen, 2012: 40-42).

3.6.2. İngiltere'de Aydınlanma Edebiyatı

İngiliz edebiyatında Aydınlanma döneminin etkilerinin kabaca Restorasyon döneminden (1660-1700) hemen sonra 18. yüzyılın başında görülmeye başlandığı söylenebilir. Bu dönem edebiyatı aydınlanmacı fikirlerin ışığında gelişim göstermiştir. Eserlerde genel olarak gündelik konular ahlaki değerlere önem verilerek kendilerine yer bulurken insanlara edebiyat aracılığıyla tavsiyelerde bulunarak onları bilgilendirmek de önemli bir amaç olarak görülmüştür. Kurgu dışı yazında dönem üzerinde en önemli etkiye sahip fikir insanları arasında ise Montaigne ve Francis Bacon yer almaktadır (Nayar, 2009: 143).

Felsefi ve fikirsel olarak dönem üzerinde etkisi olanların sayısı da oldukça fazladır. İdealist düşünceleriyle George Berkeley (1685-1753), modern ekonomi teorisini yaratan Adam Smith (1723-90) ile insanlar için önemli bir bilgilenme kaynağı olan deneme türünü popüler hale getiren Joseph Addison (1672-1719) ve Richard Steele (1672-1729) ilk akla gelen isimler olarak dikkat çekmektedir (a.g.e.: 144-45).

18. yüzyılda İngiliz edebiyatında eserlere genel görüntüsünü veren belli başlı özelliklerden söz etmek mümkündür. Ahlaki niteliklerin ve manevi konuların sıkça ele alınması, insanın kötülüklerinin ve aptallıklarının hicvedilmesi, Bildungsroman'ın insanın gelişimine örnek bir tür olarak kullanılması, toplumsal değerler konusunda değerlendirilmelerin yer alması ve özellikle de pikareks ve gotik formun kendisini yer bulması dikkat çekmektedir. Romanın yükselişinin söz konusu olduğu bu dönemde Daniel Defoe'nin (1660-1731) *Robinson Crusoe* (1719) adlı eseri çığır açıcı bir etkiye sahip olmuştur (a.g.e.: 153).

3.7. Felsefi Temelde Aydınlanma Karşıtlığı

Tüm iyi niyetli çabalarına ve samimi temsilcilerine rağmen Aydınlanma, yola çıkarken ajandasında bulundurduğu hedeflere ulaşmakta güçlük çekmiştir. Aklın kılavuzluğunda kurulması beklenen siyasi düzen, Avrupa'da planlanan aksine totaliter rejimler olarak ortaya çıkmıştır. Bu akıldışı ve dizginsiz rejimler Avrupa kaynaklı iki büyük dünya

savaşının patlak vermesine sebep olmuştur. Dünya'ya hoşgörü ve barış getirecek yeni düzen arayışı ile hayata geçirilmeye çalışılan aydınlanma projesi bu yüzden büyük bir hayal kırıklığına sebep olmuştur. Dünyayı dönüştürmek amacıyla harekete geçen insanlık Todorov'a (2019: 17-20) göre bir "büyücü çırağına" benzemektedir. Aydınlanmanın erken sonuçları tahmin edilebilmiş olsa da sonraki yüzyıllarda ortaya ne gibi sonuçların çıkabileceği öngörülememiştir.

Aydınlanma karşıtlığı ya da eleştirisi Aydınlanma'nın kendisi ile yaşıttır. Sosyal ve fikirsel hayat üzerinde bu denli geniş çaplı etkileri olan, Fransız Devrimi'nin tohumlarını atan bir hareketin çağdaşı bir tepkiselliği hemen doğurmamasının zaten tarihsel bir anomali olacağı söylenebilir. Bu yüzden Avrupa düşünce dünyasında karşı-aydınlanmacı tezler felsefi temelde hızla kabul görmüştür. Kıta Avrupası içinde Joseph de Maistre, Louis de Bonald, Barruel ve Chateaubriand gibi reaksiyoner düşünürler ile İskoç/İngiliz Aydınlanması içerisinde Edmund Burke (1729-1797) karşıt tonda fikirler üreten isimlere ilk planda örnek verilebilir (Duman, 2017: 134). Bu dönemde Aydınlanma karşıtlığını dile getiren düşünürler genel olarak benzer argümanları öne sürmüşlerdir. Ancak daha sonra ayrıntılandıracağımız üzere Edmund Burke bu alanda özel bir yere sahiptir.

Aydınlanma karşıtı argümanlara kuş bakışı bakmak genel tabloyu görmek açısından faydalı olacaktır. Bilindiği üzere, özellikle Fransız Aydınlanması geçmişin ve geleneğin mirasını reddederek yeni bir insan ve toplum inşasını hedefliyordu. Buna göre, insan, aklı sayesinde öteden beri kendisine dayatılan toplumsal ve siyasal yapıları yıkacak, dünyada mutlu olmasına engel olan dinsel dogmalardan kurtulacaktır. Bunu sağlayacak olan Rönesans ve Hümanizm temeli üzerinde yükselen, merkezinde insan olan seküler bir dünya görüşü ve dini alanda Reform sayesinde köklenmekte olan tolerans ideasıdır. Bunların sonucu tüm insanlık için fayda sağlayacak devrimleri çağıracaktır. Ancak bu iyi niyetli görüş teoride oldukça güzel görünmesine rağmen pratikte istenen sonuçları vermekten uzak kalmıştır.

Aydınlanma ile gelen yeni düşünce ikliminin mutlak olarak iyiliği, mutluluğu ve eşitliği getireceği düşüncesi, ilk olarak eski rejimi yıkan Fransız Devrimi ve sonrasında gerçekleşen kanlı olaylar neticesinde derinden sorgulanmaya başlanmıştır. Açlık ve ekmek fiyatlarının artması sebebiyle 18. yüzyıl boyunca pek çok isyan dalgasının yükseldiği Fransa (Rudé, 1955: 29) en nihayetinde 1789 yılında büyük ölçekli, devrimsel

bir kalkışmaya sahne olmuştur. Lefebvre, Mathiez ve Jaurés gibi düşünürlerin temsil ettiği klasik görüşe göre bu, burjuvanın feodal düzeni temsil eden *Ancien Régime*'i ortadan kaldırdığı politik bir devrimdir. Bir diğer sav ise Alfred Cobban ve François Furet tarafından temsil edilen grup tarafından ileri sürülmüştür. Onlara göre bu devrim feodalizm karşısı değildir. Çünkü bu yüzyılda Fransa'nın artık feodal bir çehresi kalmamıştır. Bu düşünürler, devrimin despotik bir Fransa'ya karşı gerçekleştirildiğini savunmuştur (Wallerstein, 1989: 33-34). Sebepleri her ne olursa olsun, Fransız devrimi gibi somut bir gelişme Aydınlanma fikrinin sorgulanması ile sonuçlanmıştır. Yapıcı olduğu kadar yıkıcı bir güç olarak da kitleleri harekete geçirebileceği gerçeğini gözler önüne sermiştir.

Aydınlanmanın tepki toplayan ilk karakteri din karşıtlığıdır. Genel olarak Fransız Aydınlanmacıları ve Hume'un başını çektiği filozoflar ve düşünürler dinin insanlara vadettiklerini hiçbir zaman gerçekleştiremediğini öne sürerek onun yeni dünya düzeninden fikirsel ve pratik olarak kapı dışarı edilmesi gerektiğini savunmuştur. Dünyevi hayatı ve insanları keskin bir şekilde sekülerleştirme iddiası olan bu çaba örgütlü dinler tarafından hoş karşılanmamıştır. Yine hatırlamak gerekir ki, Aydınlanma yanlısı düşünürler dinin toplumsal ve bireysel hayattaki yeri hakkında fikir birliği içerisinde değildir. Bu fikir farklılığı, özellikle *deizm* gibi uzlaşmacı teolojik yaklaşımların da ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Fransız Devrimi'nin hemen ardından hüküm sürmeye başlayan terör ortamı ve dinin bu dönemde hor görülmesi daha büyük endişe ve hassasiyetler doğurmuş ve Aydınlanmanın devrim esnasında eleştiri oklarının hedefi haline gelmesine yol açmıştır. Erken dönemin ilk tepkilerinden sonra 19. ve 20. yüzyıllara gelindiğinde ise Aydınlanma daha sistematik bir incelemeye konu olmuştur. Bu yolla yeni bir eleştiri dalgası ortaya çıkmıştır.

Aydınlanma tarafından öngörülen gelecek tasarımı ve vaatler bu yüzyıllar içerisinde gerçekleşmemiştir. Bilimsel bilginin öncülüğünde benzersiz atılımlar gösteren bilim ve teknik, evrensel bir refah düzeni getirmek yerine, hızla gelişen endüstrileşme ve küreselleşme ile birlikte dünyanın önemli bir bölümünü sanayileşmiş Batı'nın sömürge rejimlerinin sultasına mahkûm etmiştir. Evrensel rasyonel akla sahip bağımsız insan kendisini mutlu kılacağı düşünülen teorik araçlarla kuşanmış olmasına rağmen, emsalsiz katliamların ve savaşların sorumlusu olmuştur. Özellikle II. Dünya Savaşı ve Yahudilere

uygulanan sistematik kısımlar, Aydınlanma fikri özelinde Batı'nın ilerlemeci düşünce yapısının kıyasıyla eleştirilmesinin yolu açmıştır.

Özellikle Frankfurt Okulu eleştirel kuramı çerçevesinde Horkheimer ve Adorno Aydınlanma'yı yeni bir mit olarak tanımlayarak eleştirmeye girişmiştir. Kant'ın zirveye taşıdığı Aydınlanma felsefesiyle hesaplaşan postyapısalcı ve postmodern düşünürler Foucault, Lyotard, Guattari, Deleuze, Baudrillard gibi isimler de bu kervana katılmıştır. Ayrıca hermeneutik düşünürler olan Heidegger ve Gadamer de Aydınlanma akılcılığını, onun araçsallaşan aklını masaya yatırmıştır (Kızıler, 2006: 104-110). Buna göre büyük bir anlatı (meta-narrative) olarak tüm büyüklüğü ve yerleşikliğiyle Batı kültür tarihinin ortasında tüm azameti ile dikilen Aydınlanma, post-modern dönemin rölativist yaklaşımı içerisinde yapısöküme uğratılmış, bilimsel nesnellik, akılcılık ve mutlak değerler üreten evrensel bilgi gibi meta anlatılar postmodernist yaklaşım içerisinde görecelileştirilmeye çalışılmıştır.

Böylece Lyotard'ın tanımladığı şekliyle postmodern durum beraberinde meta-anlatıların ölümünü getirmiştir: Bu bağlamda Aydınlanma, bilgi ve doğruları aktarma yolundaki tekeli iddialarından arındırılış ve buna göre “[e]vrensel, tek bir akıl ya da aklın evrensel ortak işleyişi yoksa tek bir gerçek ya da doğru da yoktur. Dolayısıyla farklı bağlamlarda farklı gerçekler, hakikatler inşa edebilecektir” (Duman, 2017: 140) fikri yankı bulmaya başlamıştır.

3.7.1. Bir Aydınlanma Karşıtı Olarak Edmund Burke

Erken dönem Aydınlanma karşıtı düşünceler söz konusu olduğunda akla ilk gelen isimlerden birisi Edmund Burke'tür (1729-1797). Dublin doğumlu Burke, siyaset kuramcısı kimliği ile dikkat çekmektedir. Uzun süre Avam Kamarası'nda görev yapan Burke, muhafazakâr düşüncenin kurucusu olarak bilinmektedir (Cliteur, 1988: 452) ve siyaset felsefesini İngiliz/İskoç Aydınlanması içerisinde ve ondan aldığı örneklerle geliştirmiştir.

Aydınlanmanın yeni bir fikir ve düşünme biçimi olarak güç kazanmaya başladığı dönemde eserler kaleme alması, onun Aydınlanma karşıtlığı konusundaki yaklaşımını daha değerli kılmaktadır. Yine de ilk elden belirtmek gerekir ki, Burke, Aydınlanma'ya genel karakterini veren insan aklına ya da empirizme kökten karşı değildir. Onda anlamını bulan karşıtlık, Aydınlanmacı fikirlerin geleneği, örfü ve kimi zaman dini kapı dışında

bırakan yaklaşımdır. Bir diğer deyişle Burke, Aydınlanma'nın yıkıcı tarafında değil, kurucu tarafında konum almaya çalışmıştır.

Bir "akıl çağı" içerisinde yaşadığının bilincinde olan Burke, bu akıl ile pratiğe dökülecek eylemlerin dünyayı anlama ve şekil vermede yeterli olmayacağını düşünmüştür. Çünkü Aydınlanmacı düşünürler insanı ve doğayı tek yönlü ele alıp anlamaya çalışmamaktadır. Burke göre insan daha kapsamlı ve çok yönlü ele alınmalıdır.

Duman (2017: 96), Burke'e göre bilgiye ulaşmanın ne yalnızca gözlem/deney ne deneyim ne de yalnızca akla indirgenebilecek mekanik bir süreç olduğunu söyler. Burke'ün epistemolojisinde imgelem önemli bir yer tutmaktadır. Ona göre arka plandan arındırılmış "soyut bir akıl" bilgiye uzanan karmaşık yolların hafife alınmasına ve gerçek bilginin ortaya çıkmasına engel olacaktır. Bilgi, aklın ve duyuların yanı sıra imgelemi de içererek ortaya çıkar. Bir diğer deyişle, akıl bu imgelem dünyasını yurt edinmiştir ve bu imgelem içerisinde işler. Ona göre saf akıldan yola çıkanlar bu durumu ıskalar. İmgelem dünyası, Aydınlanmacıların ihmal ettiği gelenek, görenek, adetler, önyargılar, duygular, semboller vb. gibi kavramlardan güç ve ilham alarak ortaya çıkar. Duman, Burke'ün bilgi üretim araçları olarak, duyular (senses), imgelem (imagination), muhakeme yeteneği ya da akıl (reasoning faculty) olarak nitelendirebilecek üç unsuru asli gördüğünü belirtmiştir. Diğer taraftan, Burke, imgelemin bireysel olduğu kadar toplumsal olarak da bilgi üretiminde başat rollerden birisine sahip olduğunu sıklıkla vurgulamaktadır. Ona göre, insan zihni benzerliklerin peşine düşer; farklılıklardan çok benzerliklerin imgelerini üretir. İmgelem dünyasının içi bu sebeple önsel bir bilgi kaynağının varlığı ile ilişkilendirilmiş olur (a.g.e.: 96-99).

Buradan hareketle, deneyimci Locke'un dile getirmiş olduğu *tabula rasa* fikri eleştiriye açılmış olur. Locke'a göre zihin doğuştan gelen *a priori* düşünceler ile dolu değildir, bütünüyle boş bir levhadan ibarettir ve duyu ve deneyimler sayesinde şekillenir (Cevizci, 2017: 411). Ancak Burke, imgelem dünyasının bireysel ve toplumsal işlevselliğine işaret ederek insan zihninin anlamdan yoksun ve ön-verilerin bulunmadığı bir dünyaya değil, aksine gelenek, görenek, adetler vs. gibi unsurlar tarafından tamamen erdirilmiş bir imgeler dünyasına doğduğuna hükmeder. Yinelemek gerekirse Burke, böylelikle soyut ve çıplak aklın olası yıkıcı etkilerini göz önüne alarak ona bir set çekmeye çalışmıştır (Duman, 2017: 100).

İmgelem ile birlikte Burke'ün kavram dünyasında yer alan, klasik aydınlanmacı düşünürlerle ters düştüğü bir diğer kavram ise önyargı'dır. Önyargı kavramı Gadamer'e göre Aydınlanma dönemi ile negatif bir anlam yükü kazanmıştır (Duman, 2017: 146). Gadamer önyargı konusunda şöyle der:

“Önyargılar zorunlu olarak doğrulanmamış ve hatalı değillerdir, bu nedenle hakikati kaçınılmazcasına tahrif etmezler. Aslında varoluşumuzun tarihselliği, kelimenin sözcük anlamıyla önyargılarımızın bütün bir tecrübe kabiliyetimizin ilk yönelimini oluşturmasını şart koşar. Önyargılarımız dünyaya açılmışlığımızın temayülleridir. Basitçe onlar, bir şeyi kendileri aracılığıyla tecrübe ettiğimiz koşullardır –onlar aracılığıyla karşılaştığımız şey bize bir şey söyler. Bu formülasyonu, kesinlikle, bir önyargılar duvarı içine sıkıştığımız ve sadece ‘burada yeni bir şey söylenmeyecek’ koşuluyla dar kapılardan bir geçişe izin verildiği anlamına gelmez. Aksine merakımıza yeni bir şey söyleme vaadinde bulunan misafiri sevinçle kabul ederiz” (akt. İsbir, 2013: 80).

Aydınlanma düşünürleri toplumun geçmiş ile olan bağlarını söküp atmak için otorite figürü olarak görülen argümanları ve dogmaları gözlerden uzak tutmaya çalışmıştır. Ancak, Burke'e göre önyargılar her ne kadar Aydınlanma döneminde özellikle radikal Aydınlanmacılar olan Fransızlar tarafından aklın işleyişini bozdukları gerekçesiyle kapı dışarı edilmeye çalışılsa da önemli birer veri ve bilgi kaynağı olarak oldukları yerde durmaktadır. Burke, bununla, yine çıplak aklın açabileceği tehlikelere dikkat çekerek önyargılara sahip çıkar. Çünkü önyargı diye etiketlenen fikirler yüzyılların mirasını içinde barındırır ve köklü bir geçmişin mirası üzerinde yükselir. Önyargı, düşünce ve eylem arasında bir köprü olma görevi üstlenir, insanın kararsız kalmasını ve aklın keyfiliğe varmasını engeller (Duman, 2017: 104-5). Burke bu konudaki fikirlerini şöyle özetler:

“[...] Önyargı, haklı olarak, akla ve ona sürekliliğini sağlayacak bir temayüle [affection] hareket verecek devindirici bir güce sahiptir. Önyargı, acil durumda çabucak devreye girebilir; daha önceden insan zihnini daimî bir hikmet ve erdem yoluna sokar ve insanı karar anında mütereddit, şüpheli, karışık ve çözümsüz bırakmaz. Önyargı, bir insanın erdemini bağlantısız davranışlar dizisine değil, alışkanlığa dönüştürür. Yalnızca önyargı vasıtasıyla, insanın yükümlüğü doğasının bir parçası haline gelir” (akt. Duman, 2017: 104-105).

Aslında Burke, bunları söyleyerek Aydınlanmanın hor görme alışkanlığı edindiği geçmişin sermayesini kabul etmenin önemini vurgulamış olur. Karar alınması gereken

önemli bir durum ortaya çıktığında, eli kolu bağlı kalmaktansa tanıdık yüzleriyle hemen karşımızda bulunan aşınası olduğumuz fikirlere sarılmanın yanlış olmadığını söyler. Çünkü nasıl ki imgelem tarihsel bir gerçekliğe ve sürekliliğe göndermede bulunuyorsa, önyargı da aynı temele dayanır ve zorunlu olarak kötü değildir. Aksine acil durumlarda ahlaki olanı seçmede yol göstericidir. Ayrıca, bilgelik ve hikmet (wisdom) akıldan çok önyargının içerisinde bulunur (a.g.e.: 105).

İmgeleme ve önyargıdan sonra Burke'ün bilgi edinimi konusunda belirleyici olarak gördüğü kavramlardan bir diğeri de pratik akıl ya da sağduyudur. Yeniden belirtmek gerekirse, Aydınlanma ile ortaya soyut ve çıplak bir akıl düşüncesi çıkmıştır. İşte Burke böylesi bir akıl projesine karşı durur. Ona göre, ancak erdem ve hikmet ile dolu olan insan zihni pratik akıl ile harekete geçerek doğru bilgilere ulaşabilecektir (Duman, 2017: 107). Böylece, formüllere indirgenen mekanik bir düşünüş tarzı karşısında daha geleneksel kalan sezgisel pratik aklın üretimi olan bilginin işlevselliğine vurgu yapılmaktadır.

Sürekli akla ve onun potansiyellerine vurgu yapan klasik ya da radikal aydınlanmacı görüşün karşısına Burke, duyguların önemini öne çıkarmaktadır. Burke, duygu (sentiment, emotion), hissediş (feeling), tutku (passion) gibi kavramlara düşünce dünyasında sıkça yer vermektedir. Ancak yine de bu yer verişin romantik dönem düşünürleri kadar keskin olduğu söylenemez. O, akıl-duygu karşıtlığını uyumlulaştırmaya çalışır. Her ikisinin mutlak bir zıtlık içerisinde ele alınmamasını gerektiğini öngörür. Aydınlanmanın insanı soğukkanlı ve tarafsız olmaktan uzaklaştırdığı düşüncesiyle ihmal ettiği duygu, ona göre epistemolojik temelde belirleyici unsurlardan biridir. Duygular da bilgi üretimi ve aktarımı için kaçınılmaz öneme sahiptirler. İnsan, istese de istemese de duygular karar verme süreci içerisinde dolaysız olarak kendilerine yer bulur (Duman, 2017: 109).

Burke, diğer taraftan, örneğini Hume'da bulan güçlü bir din karşıtlığı fikrini paylaşmaz. Bu aslında genel yaklaşımı göz önüne alındığında kendiliğinden ortaya çıkacak bir sonuç olarak görülmelidir. Çünkü, din ve dogma da en nihayetinde tarihsel bir gelişimi şeması içerisinde kalarak süreklilik kazanmıştır. Bütünüyle seküler bir yaşam sürme düşüncesi bu yüzden Burke'ün düşünce dünyasında yankılanmaz.

Genel bir değerlendirme yaparak Burke'ün kavram dünyası üzerinden Aydınlanma karşılığını özetlemek gerekirse: Burke tarihsel ve geleneksel bağlarından koparılmış kurgusal bir aklın bilgi üretiminde yetersiz kalacağını ısrarla vurgular ve bu bağlamda

tipik aydınlanmacı düşüncelerden uzaklaşarak, bilginin kaynaklarını sadece deneyimde ya da gözlemlerde görmek yerine uzlaşmacı bir tavır takınır. Bunu yaparken de *imgelem*, *önyargı*, *pratik akıl* ve *duygu* gibi gelenekle barışık kavram setlerini iş başına koşar.

3.7.2. Aydınlanma'nın Diyalektiği

1947 yılında *Aydınlanma'nın Diyalektiği* (Dialektik der Aufklärung) yayımlanır. Bu kitap fragmanlardan oluşan bir denemeler toplamıdır ve Theodor W. Adorno ve Max Horkheimer'in çalışmalarının ortak eseridir. Kitap, yayınlandığı günden bu yana sosyal bilimler, politik teori ve kültür felsefesi gibi pek çok alanda yön gösteren canlı ve güncel bir metin olmayı sürdürmektedir. Başlığından anlaşıldığı gibi tarihsel bir dönem olarak Aydınlanmayı ele alır ve onun çift yönlü karakterini göstermeye çalışır (Lavaert ve Schröder, 2018: 1).

Yayımlandığı dönem II. Dünya Savaşı'nın hemen sonrasına denk gelse de *Aydınlanma'nın Diyalektiği*'nin içeriğini oluşturan parçalar savaş henüz devam ederken ortaya çıkmaya başlamıştır. Adorno ve Horkheimer, eleştirilerinin merkezine Aydınlanma ile ortaya çıkması beklenen akılcı düzenin vaatlerini yerine getirememesini yerleştirir. I. Dünya Savaşı ile rasyonel, evrensel bir düzenin toplumlara hâkim olacağı düşüncesi sarsılmış iken II. Dünya Savaşı'nın getirdiği dünya çapındaki sınırsız yıkımlar aydınlanmacı fikirlerin en güçlü biçimde eleştirilmesine neden olmuştur. İşte bu eleştiriler Adorno ve Horkheimer gibi düşünürlerin yaklaşımlarında sistematik bir bütünlüğü kavuşmaya başlar. Onlara göre, büyük anlatılardan olan Aydınlanma düşüncesi bir fiyasko ile sonuçlanmıştır. 20. yüzyılın ilk yarısı faşist ve ultra-milliyetçi yönetimler, iki dünya savaşı, önceki yüzyıllardan enerjisini alan dizginlenemez bir kapitalist sömürü ve atom bombası gibi felaketler ile kabusa dönmüştür.

Aydınlanmanın siyasi yönetim ve idareden toplumsal yaşama, bilime ve kısaca tüm evrensel değerlere ilişkin ortaya attığı tezlerin neredeyse hiçbiri asıl amaçlarına hizmet eder durumda değildir. Örneğin, aklın rehberliğinde özerkleşen bilimin sonuçları silah sanayinin önlenemez yükselişine neden olmuş, II. Dünya Savaşı'nın sona ermesi bile, bilimin icadı olan atom bombasının sırasıyla 6 Ağustos 1945'te Hiroşima'ya, 9 Ağustos'ta ise Nagazaki'ye atılması ile mümkün olmuştur. Saniyeler içerisinde her iki şehir harap olmuş ve yüzbinlerce sakini saniyeler içerisinde deyim yerindeyse buharlaşmıştır.

Hitler idaresindeki Nazi Almanyasında Yahudilerin keyfi olarak toplama kamplarında işkenceye ve soykırıma maruz bırakılması aklın sona erdiğinin ilanı gibidir. Yalnızca Yahudiler değil, Çingenerler, farklı siyasi fikirlere sahip olanlar, sistem için bir şekilde tehdit olarak görülenler, sakat ve engelliler bu kıyıcı rejimin elinden kurtulamamıştır. Aynı şekilde İtalya da faşist fikirler öne çıkartarak agresif bir görüntü sergileyen, özgürlükleri oldukça sınırlayan tek boyutlu bir siyasi hayat tesis edilmiştir. Bireysel özgürlük, hoşgörü, farklı olanın sesinin duyulduğu, uluslar-ötesi ve evrensel bir değerler sisteme yaratacağı öngörülen Aydınlanma, başladığı noktanın çok gerisine düşmüştür. Deyim yerindeyse, insan ve toplum baskıcı rejimlerin diktası altında tek boyutlu olmaya zorlanmıştır. Adorno ve Horkheimer'ı Aydınlanma eleştirisine iten sosyal ve tarihsel koşullar en temel düzeyde böyle çerçevelelenebilir.

Adorno ve Horkheimer'a göre Aydınlanmanın baştan çarpık olan amacı ve temel yaklaşımı şuydu:

“En geniş anlamda ilerlemeci bir düşünme olarak Aydınlanmanın öteden beri hedefi, insanları korkudan arındırmak ve efendi konumuna getirmek olmuştur. Ne ki tamamen aydınlanmış bu yeryüzü muzaffer felaket alametleriyle parlıyor. Aydınlanmanın tasarısı dünyanın büyüsunü bozmaktı. İstenen, söylenceleri dağıtmak, kuruntuları bilgi yoluyla yıkmaktı” (2014: 19).

Oldukça ünlü bu giriş cümleleriyle açılan *Aydınlanmanın Diyalektiği* aydınlanmacı fikirlerinin insanı egemen kılmaya çalıştığı için eleştirir. Buradaki egemenlik güç sahibi olmak ile ilişkilidir. Kendi türü ve doğa üzerinde egemen olan insan, dıştan gelen tehlikelerden ve dolayısı ile bilinmeze dair süregelen korkularından uzaklaşacaktır. İrrasyonel olarak görülen mitsel bir söyleme bağımlı olan dünyadan koparak büyü bozumuna ulaşma ideali de sonuçsuz kalmış gibi görünmektedir. Mitlerden kurtulmak çağlar boyunca, özellikle dinsel yapıların ve söylemlerin kurgusal dünyasını altüst etmek anlamına gelmektedir. Buna göre batıl inançlarla bezeli yapılanmalar egemen ve iyi eğitilmiş bir insan profili ile geride bırakılacaktır. Ne var ki, mitleri dağıtmak isteyen Aydınlanmanın kendisi bir mit olup çıkmıştır. Erk ile bilginin birliği beklenen sonuçları vermemiştir.

Sonuçta, akıl ve bilgi temelli geleceğe güven boşa çıkmıştır. Büyü bozumu ya da gizden arındırma bilim ile birleşerek bir anlam yitimine de neden olmuştur ve bu yüzden “[m]odern bilime giden yolda insan anlamdan vazgeç[miştir]. Formül kavramın, kural ve olasılık da nedenin yerini al[mıştır]” (a.g.e.: 21).

4. BÖLÜM: ROMANTİK VE GOTİK EDEBİYAT

18. yüzyılın sonu ve 19. yüzyılın ilk çeyreği romantik ve gotik edebiyatın ilk dönemi olarak görülmektedir. Tezimizde Aydınlanma karşıtlığı bağlamında inceleyeceğimiz eserler bu ilk döneme aittir. Bu yüzden bu bölümde romantik edebiyattan kısaca söz ettikten sonra ilk dönem gotik edebiyatı, kendisine adını veren gotik kavramının tarihi seyri içerisinde edebi, mimari, politik ve estetik bağlarıyla açıklayacağız.

4.1. Edebiyatta Aydınlanma Karşıtı Bir Akım: Romantizm

Bu bölümde, Aydınlanmanın akıl odaklı dünya görüşüne karşıt bir akım olarak ortaya çıkan ve gotiğin doğumunda da önemli rol oynayan romantiğin İngiliz ve Alman edebiyatındaki izdüşümleri araştırılacaktır.

4.1.1. İngiliz Edebiyatında Romantik Akım

İngiltere’de romantik dönem, 1785 ve 1830 tarihleri arasındaki kısa döneme tarihlenir. Wordsworth, Coleridge, Byron, Percy Shelley, Keats dönemin önde gelen şairlerindedir. Kimilerince bir pre-romantik olarak görülse de William Blake’in de adı, çoğunlukla bu isimler arasında anılır. Döneme katkıda bulunan başka isimlerle listeyi uzatmak mümkünse de romantik dönem edebiyatına genel görünüşünü veren isimler bu altı şairdir denilebilir (Greenblatt ve Abrams, 1999: 1-2).

Avrupa’da çok uzun bir süre bilimin ve dinin dili Latince olmuştur. Bilginleri birleştiren bu üst dilin dışında İngilizcede “romance languages” denen ve Roma egemenliğinde bulunan ülkelerde konuşulan diller (Fransızca, İtalyanca, İspanyolca, Portekizce gibi) vardır. Halkın dilinde yazılan metinler çoğunlukla doğaüstü maceraları ve doğayı konu edindiği için zamanla “romance” kelimesi zamanla romantik edebiyatı kapsayacak şekilde anlam genişlemesine uğramıştır (Urgan, 2010: 502).

Romantizm akımının görülmeye başlandığı yıllarda İngiltere, ekonomik ve bundan kaynaklanan sosyokültürel bir değişim içerisinde bulunuyordu. Ülke, aristokratların mal sahipliğine dayanan feodal bir yapıdan üretimde modern tekniklerin kullanılmaya başlandığı bir sanayi toplumuna doğru evriliyordu. Bu durum kırsaldan kentlere yoğun göç olgusunu ortaya çıkarıyordu. Ancak bilim ve teknikteki gelişmeler- özellikle buhar makinesi- üretimin kas gücünden daha çok makinelerce yapılmasına neden oluyordu. Bu

iki olgu doğdukları yerlerden uzakta, büyük kentlerde kümelenmiş, işsiz ya da emeği karşısında çok düşük ücret alan geniş bir yoksul bir sınıfın doğmasına neden oluyordu. İşçi-işveren, bir diğer deyişle, zengin-yoksul zıtlığı yeni ekonomik düzenin yarattığı bir toplumsal çarpıklık olarak yıkıcı etkilere sahip oluyordu.

Bu toplumsal iklimde Amerikan Bağımsızlık Savaşı (1775-1783) ve Fransız Devrimi'nin (1789) güçlü etkileri de toplumun her kesiminde yankı buluyordu. Almanya'da olduğu gibi İngiltere'de de bu hareketlerin vadettiği, kim olduğu fark etmeksizin herkese eşitlik ve özgürlük coşkusu, yazar ve şairler arasında hemen karşılık bulmuştur. Ancak Fransız Devrimi'nin yolundan çıkıp kendi halkı için bir tehdit halini alması büyük bir hayal kırıklığına sebep olmuştur.

Bu döneme entelektüel planda büyük katkı sağlayan üç kitap vardır: Mary Wollstonecraft *A Vindication of the Rights of Man* (1790) ve Edmund Burke *Reflections on Revolution in France* (1790) ile Fransız Devrimi'nin İngiltere'de iki ayrı kutbunu temsil etmektedir. Wollstonecraft devriminin potansiyel getirilerini överken Burke bu hareketin karşısında yer almıştır. *Rights of Man* (1791-92) kitabı ile Thomas Paine Wollstonecraft'ın çizgisinde yer almaktadır ve demokratik yönetim biçimini savunmaktadır (Greenblatt ve Abrams, 1999: 2).

Dönemin sosyal olarak nasıl görüldüğüne kısaca değindikten sonra edebiyat alanındaki gelişmelere genel hatlarıyla bakabiliriz. Diğer pek çok akımda olduğu gibi dönemin yazar ve şairleri de kendilerini bugün Romantik olarak yerleşmiş olan kavram altında tanımlamıyordu. Romantikler dünya görüşleri açısından bazı farklılıklara sahip olsalar da dünyanın yeni bir ruh halini tecrübe ettiği konusunda birleşiyordu (Greenblatt ve Abrams, 1999: 6).

Romantikler için şiir en geçerli tür olmuştur: Paz'ın (2020: 67) sözleriyle “Orta Çağ'da şiir, dinin hizmetindeydi. Romantik çağda, gerçek dindi, Kutsal Kitap'ın kaynağıydı”. *Lyrical Ballads* (1798-1802) İngiliz romantik şiirinin başlangıç noktası kabul edilmektedir. Wordsworth ve Coleridge'in şiirlerinden oluşan bu koleksiyon yalnızca sayfalarında yer alan şiirleriyle değil Wordsworth'un manifesto niteliğindeki önsüzüyle de poetikada büyük değişikliklerin yolunu açmıştır. Wordsworth, aslında bu önsözle, edebiyatçılar arasında filizlenmeye başlayan fikirleri bir araya getirip düzenlemiş ve geride kalmakta olan yüzyılın şairlerini, şiiri yapay kurallara hapsedtikleri ve onun özgür ve doğal ruhunu elinden aldıkları için eleştirmiştir. Ona göre iyi şiir “the spontaneous

overflow of powerful feelings” [güçlü duyguların apansız taşmasıdır] (Greenblatt ve Abrams, 1999: 9). Bu özlü ifade neoklasik biçim içerisine sıkışıp kalmış şiirsel ifadenin coşku, heyecan ve hayal gücü ile kanatlanıp özgürlüğüne kavuşması istediğinin bir yansımasıdır.

18. yüzyılda ortaya çıkan özgürlük hareketleri bir bakıma bireyselleşme isteğiyle ilişkilidir. Pratikte gerçekleşen devrimlerin dışında Kant’ın başını çektiği Alman felsefesi, şairleri kendini yaratma ve yaratıcı olma konusunda güdülemiştir. Belki de bu yüzden daha önceleri edebiyatta hor görülen birinci tekil- ben- anlatıcı, şairlerin lirik şiirlerinde duygularını aktarmak için kullandıkları bakış açısı olmuştur. Bu “ben”lik örneğin *Childe Harold*, *Manfred* ve *Don Juan* gibi şiirlerde şair ile şiirin kahramanı arasında ruhun derinliklerini keşfetmek için bir aracı olarak kullanılmıştır. Wordsworth ise kendini “seçilmiş evlat” ya da “ozan” olarak görüp aynı “ben”i Milton örneğinde kurduğu şair-peygamber formunda romantik dönemin özlemle andığı efsanevi Karanlık Çağlarda gezdirmiştir (Greenblatt ve Abrams, 1999: 9-10).

Bu dönemde büyük şehirlerin insan hayatında giderek daha çok yer alması olgusu karşısında kır manzaralarını işlemek tercih edilmiştir. Tamamen bilinçli bir “doğaya dönüş” isteği söz konusu olmuştur. Issız ve doğal bir manzaranın eşlik ettiği yalnızlık ve bir başınalığın hayal gücü ile birleşmesi şiirlere bu özlem duygusunun yoğunluğunu vermiştir. Halkın konuştuğu dil ve olağan olayların kullanması ise yaratılmak istenen etkinin sade ve yalın bir çerçevede rahat okunur bir dilde ifade edilmesi sağlamıştır. Burada önemli olan sıradan olanın alışıl gelmişin dışında yöntemlerle ve hayal gücü ile okura aktarılmasıdır.

Bunun dışında doğaüstünü de ustalıkla kullanan şairler vardır. Coleridge, *Rime of the Ancient Mariner*, *Christabel* ve *Kubla Khan* şiirlerinde gizemin kapısını aralamıştır. Folklor, demonoloji ve gotik şiirlerin etkisinde yazılan bu şiirlerin öğeleri genel olarak romans adı altında tanımlanmıştır. Bu türden öğelerle yazılan metinler, örneğin Walpole’un *Otranto* romanı geçmişin mirasına sahip çıkma iddiasındadır. Hayal gücüne sınırsız alan açması açısından Aydınlanma dönemi akılcılığı ile çatışma halindedir (Greenblatt ve Abrams, 1999: 13). Çünkü romantik akım temsilcileri genel olarak “aklın kolayca açıklayamayacağı gizler sezmekteydiler.” (Urgan, 2010: 505).

İngiltere’de aynı dönemde tiyatro oyunları halkın arasında yükselen reform sesleri yöneticileri korkuttuğundan yoğun sansüre maruz kalıyordu. Bu yüzden yazılan oyunlar

genellikle sahnelenmek için değil küçük bir dinleyici grubu önünde okunmak için yazılıyordu: Oyunlar çoğunlukla okuma tiyatrosu (İng. closet drama) formunda kaleme alınıyordu (Greenblatt ve Abrams, 1999: 20).

Roman ise oldukça tutulan bir tür olarak dikkat çekmekteydi. Ancak roman şiir kadar saygı gören bir tür değildi. Temel sebebi ise romanın şiir kadar incelikli ve özenli işlenmiyor olmasıydı. Okurları genel olarak kadınlardan oluşan, konu ve içerik olarak romantik aşk hikayelerini işleyen bu duygusal romanlar bir taraftan kitap pazarının genişlemesini sağlarken diğer taraftan daha rafine bir tür olarak görülen şiirin tahtından inmesine sebep olmuştur.

Walpole'un *Otranto*'su öncülüğünde başlayan gotik roman geleneği ise bu etkiyi daha da güçlendirmiştir. Onu takip eden Clara Reeve, Sophia Lee, Matthew Lewis ve Ann Radcliffe gibi yazarlar kasvetli kaleler ve hayaletlerle dolu korku hikayeleri ile okurlarını büyülemeyi başarmıştır. Bu romanlar da tıpkı aşk hikayelerini konu edinen kitaplar gibi özellikle kadın okurlardan ilgi görmüştür.

Batı Avrupa edebiyatlarında romantik akım geçişkenlik göstermiştir ve bu yüzden benzer konu ve motifler eserlerde yer edinmiştir. Henry Remak (1968: 42) Batı Avrupa'da romantizmin "klasik mitoloji dışına, özellikle Nordik mitolojisine, halk kültürüne, orta çağa, doğa kültlerine, egzotizme, tarihi türlere, milliyetçiliğe, çocukluk kültürüne" ilgi gösterdiğini belirtmektedir.

4.1.2. Alman Edebiyatında Romantik Akım

Alman edebiyatında Romantizm, tıpkı İngiliz edebiyatında olduğu gibi yaklaşık olarak 18. yüzyılın son yılları ile bir sonraki yüzyılın ilk otuz yılını kapsamaktadır. Alman edebiyatında romantik edebiyat *Die ältere Romantik* (Eski Romantizm) ve Frühromantik (Erken Romantizm) olmak üzere iki dönemde incelenmektedir. Fikirsal ve bireysel yönelimler açısından daha yoğun olan Eski Romantizm Jena merkezli olması bakımından aynı zamanda *Jenear Romantik*, sanatsal yönden daha kuvvetli görünen Erken Romantizm ise Heidelberg çıkışlı olduğu için *Heidelberger Romantik* olarak da bilinmektedir (Aytaç, 2005: 233-34).

Erken romantikler August Wilhelm Schlegel ve Friedrich Schlegel kardeşler etrafında toplanmıştır. Bu grup *Das Athenaeum* (1798-1800) adlı dergiyi fikirlerini ifade etmek için kullanmıştır. Schlegel kardeşlerin dışında romantik çevrenin en önemli isimleri Novalis

(1772-1801), Friedrich Schelling (1775-1854), Friedrich Schleiermacher (1768-1834), Caroline Schlegel-Schelling (1763-1809) ve Dorothea Friederike von Schlegel (1764-1839)'dir (Dellaloğlu, 2021: 13).

Her edebi dönemi olduğu gibi Alman Romantizmini de etkileyip yönlendiren felsefi bir arka plan vardır. Bu düşünsel altyapıyı ahlak felsefesinde Johann Gottlieb Fichte (1762-1814), doğa felsefesinde Fr. Wilhelm Schelling (1775-1854) ve din felsefesinde ise Ernst Daniel Schleiermacher (1768-1839) oluşturmuştur. Fichte, *Ich* ve *Nicht-Ich* kavramları ile ben ve ben olmayan arasındaki ayrımı aşmak ve bir senteze ulaşmak ideali ile hareket etmiştir. Schelling doğadaki ikili ilişkileri *Polarität* (kutupluluk) kavramı altında incelemiştir ve beden ve ruh, özgürlük ve zorunluluk gibi ikilikleri bu kavram altında bir senteze ulaştırmak istemiştir. Senteze ulaşma düşüncesinin din felsefesi alanındaki temsilcisi ise Schleiermacher olmuştur ve beden ve ruhu, gerçek ve ideali, mutlak hakikat olan Tanrı'ya yaklaşma hedefinde bir senteze ulaştırmıştır (Aytaç, 2005: 240-43).

Romantizmi Aydınlanmaya karşı reaksiyoner bir tutum olarak görmek gerekirse bunda en büyük paylardan birine *Sturm und Drang* akımının sahip olduğunu söyleyebiliriz. Kendisinden önceki kuşağın başlattığı etkiyi devam ettirme cesaretini gösteren, Safranski'nin (2013: 9) "Almanya'nın Rousseau'su" olarak adlandırdığı Johann Gottfried Herder'dir. Bu akımda dehanın yüceltilmesinin dışında doğa, hayal gücü, duygular ve bireycilik ön plana çıkmıştır. Aydınlanma ile gündeme gelen evrenseli arama ve ona ulaşma ideali *Sturm und Drang* ile belirginleşen Romantizm içerisinde yerini Alman tarihinin, dilinin ve sanatının geçmişte arandığı milliyetçi bir yaklaşıma bırakmıştır (Aytaç, 2005: 234).

Dönemin tohumlarını toplumsal ve siyasal temelde atan ise tıpkı İngiltere'de olduğu gibi Fransız İhtilali'dir. Yine İngiltere'de olduğu gibi Almanya'da da heyecanla karşılanan bu halk devrimi, yazarları ve düşünce insanlarını kısa sürede hayal kırıklığına uğratmıştır. Devrim gerçekleşmesin hemen sonra ortaya çıkan kıyııcı terör düzeni yüzünden, devrimci hareketleri besleyen rasyonel fikirler Alman düşünce dünyasında güçlü tepkilere neden olmuştur.

İkilikleri ortadan kaldırma isteğiyle ön planda olan Romantik dönem anlayışına göre beden ve ruh karşıt iki kutbun ilişkisini temsil etmez. Duygular ve düşünceler iki ayrı dünyaya ait değildir. Bunlar hep beraber bir birlik ve bütünlüğü ortaya çıkarır (Aytaç, 2005: 235-36). Bunun neticesinde edebiyat türlerinin de tek bir bütün olarak görülmesi

gerektiği düşüncesi doğmuştur. *Gesamtkunstwerk* (bütüncül sanat eseri) bu dönemin sanatsal ve edebi olarak neyi amaçladığını göstermektedir (Aytaç, 2005: 240). Şiirden felsefeye oradan edebiyat eleştirisine uzanan geniş bir yazın sahası, romantik yazar ve şairlerce ortak bir noktada buluşturulabilecek bir etniklik alanı olarak görülmüştür. Romantiklere göre şiir ve felsefe eşdeğerdir. Onlara göre mutlak hakikate ulaşmak mümkün görünmese de bu yönde bir çabanın verilmesi gerekir. Bu çaba kendisini estetik planda ortaya çıkarır. Felsefe ile ulaşılması mümkün görünmeyen hakikat, şiirin estetik planında şairin hayal gücü ile kurulmak istenir (Dellaloğlu, 2021: 13-19). Bu yüzden farklı edebi türlerinin, örneğın romanın şiir ya da hikâye ile yoğun bir ilişki içinde olması ve birbiri içinde eriyip gitmesi romantik edebi eserin özlü bir dışavurumudur.

Romantikleri etkileyen en önemli filozof Kant'tır. Kant'ın deyişıyla dünya bir hazır-yapıt değildir. Bu durum romantik yazar ve şairlere, dünyanın yeniden ve bu kez bir sanat eseri formunda kurgulanabileceğini izlenimini verir (Dellaloğlu, 2021: 28). Romantiklere göre hayat oluşup bitmiş, durağan bir karaktere sahip değildir. Hayat tıpkı bir sanat eseri gibi sürekli bir oluşum halindedir.

Şiir, taşıdığı müzikalite ve görsel çağrışımlar sayesinde şairlerin yaratıcılıklarını yansıtılabildikleri en canlı tür olmuştur. Bu yüzden romantik edebiyatın portresini çizen edebi tür şiirdir. Bunun belki de en önemli sebebi, Octavio Paz'ın (2020: 41) değışıyla, romantizmin aklın diliyle değil şiirin diliyle konuşmasıdır. Duyguları önceleyen bir şiir anlayışı ile Aydınlanmanın kuralcı, analitik ve hesapçı tutumu böylece eleştiriye tabi tutulmuştur.

Şiirin bu günkü anlamda lirik özellikler kazanması bu dönemde gerçekleşmiştir. Romantik şair yaratıcılığını dehasına borçludur, yani dâhi'dir (Genie). Öncesi dönemin kurallarından bağımsız, herhangi bir haminin korumasında olmaksızın özgün bir birey olarak şair, ön belirlenimlerden azadedir (Erkman-Akerson, 2019: 132). Artık ona yol gösteren hisleri ve sezgileridir.

Şiirle birlikte Tieck, Brentano ve E.T.A Hoffmann'ın önemli temsilcileri arasında yer aldığı *Kunstmärchen* oldukça rağbet görmüştür. Diğer taraftan bünyesine pek çok diğer türü alıp kaynaştırabilme esnekliğinden dolayı roman verimli bir tür olarak dikkat çekmektedir (Aytaç, 2005: 243).

Romantik dönemin göze çarpan en belirgin yönlerinden biri de temsilcilerinin siyaset teorisiyle içli dışlı ve milliyetçi olmasıdır. Romantikler devlet anlayışı konusunda tutucu

bir tavır takınmıştır. Bu konularda başı çeken isimlerden biri yenilikçi fikirleriyle Novalis'tir:

“Devletin organizmayla mukayese edilmesi, iman ve sevgiye dayanan monarşi fikri, ortaçağların Batı medeniyetinin zirve noktası olduğu inancı, filistinizm ve iktisadi toplum eleştirisi, Alman halkının kültürel misyonunun tasdiki ve monarkın bir ulusun bütün inançlarının, değer ve geleneklerinin simgesi olduğu görüşü” (Beiser, 2021: 416).

Novalis romantikleri doğrudan doğruya etkileyen çok yönlü bakış açısını sahiptir. Bu bağlamda, Grimm Kardeşlerin Alman masallarını derlemeleri ve sözlük çalışması yapmaları Alman kültür mirasına sahip çıkma isteğinin en derinden gelen yansımalarında biridir.

Kısacası, çok yönlü bir edebiyat türü olmasının dışında Romantizm zamanının ruhunu bütünüyle bünyesinde taşıyan kavranması güç bir kavramsal bütünlüğe sahiptir. Konuyla ilgili olarak Copleston şunu belirtmektedir:

“Romantik tını tanımlamak aşırı ölçüde güçtür. Ne de onu tanımlayabilmemiz beklenmelidir. Ama, hiç kuşkusuz belirgin özelliklerinden söz edilebilir. Örneğin, Aydınlanmanın eleştirel, analitik ve bilimsel anlık üzerinde yoğunlaşmasına karşın, romantikler yaratıcı imgelemin gücünü ve duygu ve sezginin rolünü yüceltirler. Sanatsal deha *le philosopheun* yerini alır” (2010: 24).

Aydınlanmanın aklı ön plana alma isteği romantizmin duygusallığı ile yer değiştirmeye başlar. Romantizm, esas itibariyle, çabayı ve sürekli yolda olmayı hedeflemektedir, önüne ulaşması gereken bazı hedefler koymaktadır; ancak, asıl amacın bu hedeflere ulaşmak olmadığına da farkında olacak özbilince sahiptir: Coşkun duygular ve hayal gücü doğada, bilimde ve sanatta mutlak hakikate doğru yönelmek ve hakikatin bilgisine ermek ister ama nasıl ki ufuk çizgisine yapılan hiçbir yolculuk hedefe varmakla sonuçlanmayacaksa romantizm de gösterilen gayretin kendisinden ibaret kalır. Belki de bu yüzden romantizmin edebi ürünlerinin pek çoğu birer fragman olarak kalmıştır.

Safranski (2013: 11), romantizm anlayışının en özlü şekilde Novalis tarafından tanımlandığını belirtmektedir ve ondan şu tanımlamayı alıntılar: “Sıradan şeylere yüksek bir anlam, alışılmışa gizemli bir itibar, bilinene bilinmeyenin onurunu, sonluya sonsuz bir görünüm vererek romantikleştiriyorum”.

4.2. Kavramsal Olarak Gotik

Gotik, kültür hayatında kullanılmaya başlandığı ilk zamanlardan beri bir dizi politik, dini, mimari ve estetik dışı vurumun merkezinde bulunmuştur. Bu yüzden gotik, anlam içeriği ve kapsam olarak her zaman bazı değişimlerden geçmiş, zamanın ruhu ışığında oluşan ihtiyaçlara göre yeniden kurgulanıp şekillendirilmiştir. Gotik, bu sebeple, zamanla farklı kültürel ve politik durumlara uyum sağlamasını bilmiş ve temel karakterlerinden biri olan sürekli değişim halinde olma ve anlam boyutları arasında dinamik hareket etme özelliği kazanmıştır.

Gotik, etimolojik olarak savaşçı Cermen kavmi *Got*lara dayanmaktadır. Gotların erken dönemine ait yeterli kaynak olmasa da arkeolojik buluntular ilk olarak Avrupa'nın kuzeyinde, Baltık Bölgesi'nde yerleşmiş+ olduklarını, göçlerle Karadeniz'in kıyılarına kadar indiklerini göstermektedir. Gotlar, diğer Cermen kavimleri ile birlikte 5. yüzyılın başında Avrupa'nın güneyine kadar akınlar gerçekleştirmiş ve *Karanlık Çağlar* olarak adlandırılan dönemi başlatmışlardır. (Punter ve Byron, 2004: 2).

Gotların kendilerine ait yazılı bir kültür bırakmamış olmaları onlar hakkında doğrudan bilgi edinmenin önünde bir engeldir. Ancak, kesin olarak bilinen şudur ki, Batı Roma İmparatorluğu'nun yıkılışı onların elinden olmuştur. Gotlar yüzünden meydana gelen bu çözümlüş ve yıkılış hikayesi elbette Avrupa'nın zihin tarihinde güçlü ve derin izler bırakmıştır.

Orta Çağ, Avrupa insanının zihninde “kültürel bir çöl, ilkelik ve batıl inanç” dönemidir. Muhtemelen bu sebepten dolayı, hakkında az şey bilinen Orta Çağ ve ona ilişkin neredeyse her şey 17. yüzyıl ortalarına kadar özellikle İngiltere'de *gotik* olarak adlandırılmıştır. Bir kırılmaya sebep vererek tarihin seyrini olumsuz yönde değiştiren kavmi niteleyen *Got* kelimesi, Samuel Johnson'ın 1775 tarihli sözlüğünde (Dictionary) “medeni olmayan, genel kültürü kıt, barbar kişi” olarak tanımlanmıştır (Punter ve Byron, 2004: 2-3).

Gotların kim oldukları konusunda ayrıntılı bilgiler içeren önemli bir erken dönem kaynağı Tacitus'un *Germania*'sıdır (MS. 98). Bir antropolojik eser olarak da okunabilecek bu tarihsel kayıta Tacitus Cermen kavimlerinin cesur ve erdemli insanlardan oluştuğunu ifade eder ve aynı zamanda demokratik temsile dayanan bir yönetim sistemine sahip olduklarını ekler (Punter ve Byron: 2004: 4). Dahası, jüri sistemini de ilk olarak onların

kullandığını dile getirir. Ayrıca ona göre, adalet ve özgürlük onların genel karakteridir. Bu tasvir gotiğin sonraki yüzyıllarda geçireceği anlam değişimlerinin tohumlarını içinde barındırır: Bir zamanlar yağma ve yıkımla özdeş görülen bir kavmin zihinlerde yeni türden bir imge ile yeniden canlanması bu ve benzeri türden övgülere dayanmaktadır.

Sebepleri çeşitli olmakla beraber, Gotiğin sahip olduğu olumsuz anlamlar 18. yüzyılda siyasi temele dayandırılarak kültürel anlamda köklü bir dizi değişimden geçmiş ve Britanya'nın tamamında Avrupa'nın ise belirli bir kısmında olumlu değerlere işaret eden yeni anlamlar kazanmıştır. İşgal ettikleri yerlerdeki yapılara, kurumlara ve geleneklere karşı hoyratça tavır takınan, "ilkel ikonaklastlar" olarak zihinlere kazınmış Gotlar ve Orta Çağ'ın ilkelliğini çağrıştıran *gotik* nasıl olduysa olmuş, modern dünyanın kavramsal ihtiyaçlarına cevap veren bir anlam kazanmaya başlamıştır (a.g.e.: 8).

Gotiğin kültürel ve siyasal hayatta bir kavram olarak kullanılmaya başlanması aslında 17. yüzyılın ortalarına denk gelir. Tıpkı Fransızların kilise ve papalığın otoritesine karşılık olarak Galyalı adlandırmasını benimsemeleri gibi, Britanyalılar da Gotiği, tarihsel kurumların mirasının kendinde anlam bulduğu bir kavram olarak kullanmaya başlamıştır. 17. yüzyıldan ülkelerinin coğrafi tarihine geri bakış atan İngilizler, demokratik birer uygulama olarak gördükleri parlamento ve istikrarlı hukuk sisteminin, Gotların siyasi ve hukuksal uygulamalarının bir parçası olduğu çıkarımında bulunmuşlar ve kendilerini bu ilerici mirasın torunları olarak görmüşlerdir. Siyasi ve milli bir kimlik arayışına cevap vermek açısından kullanışlı görünen bu yorum, düşünürler ve siyasiler cephesinden kendisine fazlaca taraftar bulmuş görünmektedir. Örneğin, 17. ve 18. yüzyıllarda ortak kimlik arayışına giren İngiltere'de Britonlar bu yüzden gotik mimariye sahip çıkmıştır (Davison, 2009: 26).

Gotik, 18. yüzyıl boyunca esnek ve dinamik bir karakter sergilemiştir. Estetik ve politik karakterindeki anlamsal değişiklikler bu dönemde de sürüp gitmiştir. Politik anlamda gerçekleşen kademeli anlamsal değişim İngiliz tarihinin yeniden ele alınıp geliştirilmesi ile ilgilidir ve birtakım milliyetçi yaklaşımları içerir. Gotik teriminin gittikçe farklı bir anlama bürünmesi politik tartışmalarda daha fazla yer almaya başlaması ile mümkün olmuştur. Gotik bu yüzyıla kadar ayırt etmeksizin tüm Cermen kavimlerini içerecek kadar büyük bir anlam genişlemesine uğramıştır. 5. yüzyılda Britanya'yı işgal eden bu kavimler yeni ve alternatif bir İngiliz geçmişini inşa etmekte fikir insanlarının önünde duran kullanışlı bir örnek teşkil etmiştir. Gotik geçmiş, artık kendisinden utanılması gereken bir

zaman dilimine değil, “sahici, demokratik ve uygar” (Punter ve Byron, 2004: 4) bir milli varlığa gönderme yapmaktadır.

“Gothique” ya da zaman zaman “gothick” olarak kullanılan kavram, İngilizler için Avrupa’daki idari ve dini kurumlardan, özellikle de emperyalist Roma’dan ve onun resmi dini Katolisizm’den uzak ve bağımsız olmayı simgeliyordu (Hughes, 2013: 3). Avrupa’nın geri kalanından farklı olma isteğinin bir tür yansıması olarak Gotik, ada sakinlerinin nezdinde Britanyalı ile eşanlamli olarak kullanılmaya başlanmıştır. Genel olarak geri kalmışlığın timsali olan bu kavram, yeni politik yaklaşımlar sırasında, olumsuz anlamları bir noktaya kadar dışlanarak olumlu bir anlama kavuşturulmuş ve neredeyse uygarlık fikrinin ortaya çıkışı ile eşdeğer görülmüştür. Gotlar ve onlara ilişkin olan Gotik kavramı, böylelikle, tarihin akışı içerisinde olumsuzdan olumluya doğru yol alan farklı anlamsal boyutlar kazanmıştır.

Gotik kelimesi ya da kavramı tarih boyunca siyasi olduğu kadar dini düzlemde de ateşli tartışmaların ve anlam karmaşalarının yaşandığı bir mücadele alanı olmuştur. Reform hareketi sonrasında ortaya çıkan Protestan hareketine göre Roma Katolisizmi batıl inançların ve baskının diğer adı ve simgesi olarak görülmüştür (Botting, 2005: 28). Protestan Reformu’nun peşi sıra sürükleyip getirdiği teolojik ve politik gelişmeler gotiğin farklı anlamlarda dolaşıma girmesinin önünü açmıştır. Örneğin Martin Luther o zamana dek aşırı süslü ve çarpık mimari eserlerin ve Latin dilinin bozulmasının sorumlusu olarak görülen Gotların Roma’ya karşı giriştikleri yağma hareketini, kaba ve ilkel türden de olsa, aslında demokratik bir aydınlanma olarak görülüp değerlendirilmesi gerektiğini belirtmiştir (Davison, 2009: 26).

Edmund Burke, *Reflections on the Revolution in France* (1790) adlı eserinde İngiltere’nin gotik mirasına sürekli vurgu yaparak Fransa karşısındaki siyasi üstünlüğünü göstermek istemiştir (Punter ve Byron, 2004: 5). Buna göre, özgürlüklerine ve demokratik uygulamalara gösterdikleri bağlılık nedeniyle Kuzey Avrupa’da mukim kabileler olan Gotlar Burke’ün takdirini kazanmıştır. Burke’ün, geçmişin mirasını dikkate alan fikirleri, geçmişe dönük bir romantizm havası taşır. Burke, düzenli bir toplumun var olması ve varlığını sürdürebilmesi için anayasal monarşi, aristokrasi ve şövalyelik değerlerinin gerekli olduğunu düşünmüştür. Fransız Devrimi’nin yol açtığı sonuçları gören Burke, aynı türden bir kalkışmanın benzer monarşik bir egemenliğin hüküm sürdüğü Britanya’da da uç vermesinden çekinmiş, demokrasi ve özgürlük gibi devrimsel söylemlerin İngiliz

toplum ve siyaset geleneğinde zaten köklü bir yere sahip olduğunu söyleyerek ufukta görünen tehlikeyi bertaraf etmek istemiştir. Ancak diğer taraftan Gotik, beslendiği kaynağa göre bambaşka durumları ifade edecek şekilde yeni anlam içerikleri kazanmıştır. Burke'e göre İngiliz politik düşünce hayatının sürekliliğinin taşıyıcı imgesi olan gotik imgesi, Thomas Paine ve Mary Wollstonecraft gibi yazar ve düşünörlere göre barbar ve feodal bir geçmişin damgasını taşımaktadır (Botting, 2005: 56-7).

Siyasi ve dini olarak Avrupa'nın geri kalanından farklı ve bağımsız olmaya işaret eden gotik ilk olarak mimaride kendisini göstermiştir. 17. yüzyılda Roma tarzı mimari eserlerin dışında kalan eserler, özellikle de kilise ve katedraller gotik olarak nitelendirilmiştir: Sivri kuleleriyle gökyüzüne uzanan, uçan payandaları ile güçlü ve sağlam bir izlenim bırakan, süslü ve özenli dekorasyonlarıyla insanı büyüleyen ihtişamlı gotik kiliseler ve katedraller insanda yüce duygusunu uyandırmaktaydı ve böylece bu dünya ile uhrevi dünya arasında mimarinin olanakları kullanılarak etkileyici bir bağ kurulmuş oluyordu.

Bir kavim olarak Gotların bıraktığı olumsuz etki erken dönem İtalyan sanat tarihçileri arasında da yankı bulmuş ve belirli bir mimari üslup gotiğe atıfla nitelendirilir olmuştur. Aydınlanma Çağı mimarisi, klasik dönemde olduğu gibi ölçeği ve sadeliği ön plana çıkarırken gotik ise, Yunan ve Antik Roma'nın klasik gelenekleri ile taban tabana zıt özellikleri içinde taşımaktadır. Klasik çizgilere zıt formlarda inşa edilmiş "barbarca, düzensiz ve akıldışı" (Punter ve Byron, 2004: 3-4) binaları tasvir etmek için kullanılmıştır. Bu sebeple gotikle ortaya çıkan aşırılıklar ve simetrik kalıpların dışına çıkma eğilimleri sert bir şekilde eleştirilmektedir. Çünkü bu türden değişiklikler, barbar bir mimariye ve dolayısıyla zevksizliğe işaret eden "deformasyonlar" (Botting, 2005: 20) olarak sınıflandırılmaktadır.

4.3. Gotik Türün Arka Planı

Gotik edebiyatın ortaya çıkışı ilginç bir şekilde Aydınlanma dönemine denk gelmiştir. 18. yüzyılın Avrupa'daki genel karakteri akıl, bilim ve ilerleme gibi ilkelerle şekillenirken insan ve doğa yine bu ölçütlere göre açıklanmaya çalışılmıştır. Kavramsal olarak ise Gotik, yine bu dönemde bir hayli değişim ve dönüşüme uğramış ve birbirinden oldukça farklı anlamları içerecek şekilde kullanılmaya devam etmiştir. Gotiğe dair eski alışkanlık devam etmiş, kavram "barbar" olarak nitelendirilen şeyleri dile getirmekte kullanılmıştır.

Buna göre “klasik ölçütlere uygun olan, düzenli, saf ve kurallı şeylerin karşısında olan” “abartılı, karmakarışık ve vahşi” (Punter ve Byron, 2004: 7) şeyler gotiktir.

Gotik edebiyat, 18. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan ve yaklaşık olarak 19. yüzyılın sonuna kadar popülerliğini koruyan bir türdür. Genel olarak doğaüstü, korku ve dehşet, insan doğasının karanlık yönleri, hırs, intikam, her türden aşırılık, denetimsiz cinsellik, erotizm, baskıcı bir toplum, hayaletler, hortlaklar, canavarlar vb. konu ve motifleri ele alan ve gizemli, karanlık kaleleri ve manastırları mekân edinen, okuru gerilim ve merak dolu bir okuma edimi ile tanıştıran bir türdür. Gotik roman ise en basit anlamıyla kişide gizem, korku, dehşet ve gerilim hislerini uyandırmak için yazılan bir türdür. Kaleler, gizli geçitler, karanlık zindanlar, gölgeler, tuhaf sesler bu hisleri artırmak için sürekli kullanılır. Bu klasik motiflerle kurgulanan metnin ana kahramanı genellikle tehlike altında olan genç bir kadındır (Quinn, 2006: 184). Bu genç kadın kendisini çoğunlukla onu arzularının pençesine düşürmek isteyen yaşlı ve kötü niyetli bir adamın tehdidi altında bulur. Yer altı labirentleri ve kırsal bölgelerde onu tehdit eden kişilerden kaçıp kurtulmaya çalışır (bkz. *Otranto*'da Isabella) ve yanında genellikle kendisini onun aşkına adanmak isteyen genç bir adam vardır (Horner, 1998: 115).

Büyük ölçüde İngiliz edebiyatı içerisinde gelişim göstermiş bir tür olan gotik roman Avrupa edebiyatı ve kültürel hayatının besleyici etkilerine oldukça açıktır ve bu yüzden saf bir tür olmaktan uzaktır (Hughes, 2013: 45). Bu etki sayesinde, özellikle ve öncelikle Britanya'ya has bir tür olarak ortaya çıkmış olsa da İngilizce konuşulmayan ülkelerde görünürlük kazanması uzun sürmemiştir, 18. yüzyılın son çeyreğinde Avrupa'nın genelinde yazarların dikkatini ve okurların ilgisini çekmeyi başarmıştır (a.g.e.: 1).

Gotik ilginin ortaya çıkmasında en önemli sebep 1789 Fransız Devrimi öncesinde ve sonrasında yaşanan siyasi ve toplumsal değişiklikler ve onu takip eden kargaşa ve terör dönemi olmuştur. Gotik edebiyata ilgi bu dönemde doruk noktasına ulaşmıştır (Botting, 2005: 3). Öyle ki, 1796 ile 1806 yılları arasında Britanya'da yayımlanan kitapların neredeyse üçte biri az ya da çok gotik öğeler içeren eserlerden ibarettir (Davison, 2009: 2).

1790'lı yıllar bu yüzden gotik edebiyat için hem üretim hem de tüketim bakımından en verimli yıllar olmuştur. Fransız Devrimi'nin vaadi ve sloganı olan *özgürlük, eşitlik ve kardeşlik* ideali gerçekleşmekten oldukça uzak görünmektedir. Devrim çok geçmeden kendi çocuklarını yemeye başlamıştır. Düzen, kısa sürede korku ve dehşetin düzeni olup

çıkıştır. Korku ve endişe yaratan bu ortam, her türden gotik eserin halkın tüm kesiminden okurla kolayca buluşmasını sağlayan zemini yaratmıştır (Botting, 2005: 40). Gotik edebiyat, aklın genel geçer kurallarını ve norm haline gelmiş olanın sınırlarını aşma eğilimindedir: Etik ve ahlaki değerler, toplumun alışageldiğinden geniş ölçüde farklı, hatta çoğu kez bambaşka bir düzeyde sunulur. Gerçekliğin ve ihtimalin sınırlarının ötesine geçmesi, genel geçer halleri ve durumları ihlal etmesi Gotik eserlerin ruhunu yaratan en önemli özelliklerden biridir. Gotiğin aşırılıklar içeren tarzı neoklasisizmin ölçülülüğü ve açık-seçikliği ile çelişmektedir (Botting, 2005: 2-3). Belki de bu yüzden edebiyatta seçkin zevklerin peşinde olan okurlar için Gotik ilgi çekici olmaktan çoğu zaman uzaktır (Hughes, 2013: 1).

Bayağı ve zevksiz olduğu iddiası ile Gotik anlatılar edebiyat sahnesine çıktığı günden beri genel kabul ve takdir gören edebiyat kanonunun dışında konumlandırılmıştır ve edebiyat incelemelerinde bir alt ve ikinci sınıftan bir tür olarak kategorize edilmiştir. Bununla birlikte, muhtemelen gotiğin tam olarak bu özelliği geniş halk kitleleri içinde kendisine tutkulu bir okur çevresi bulabilmesini sağlamıştır. Ancak edebi zevkleri gelişmiş bir kesimin keskin eleştirilerinin konusu olmak gotiğin başarı kazanması önünde bir engel oluşturmamıştır.

Aydınlanma dönemi edebiyatında insanları eğitip yol göstermeye, onlara iyiyi ve kötüyü birbirinden ayırt etme becerisi kazandırmaya ve bunu yaparken uyuma, ölçü ve düzene sıkı sıkıya bağlı kalmaya önem verilmiştir. Hal böyleyken, Gotik metinlerin adı geçen tüm bu özellik ve değerlerden mahrum olması kendisine yöneltilen eleştirilerin tonunun sert olmasına sebep olmuştur.

İlk ortaya çıktıklarında Gotik metinler değersiz görülmüş ve şiddetle eleştirilmiştir. Bu eleştirilerin temelinde gotik metinlerin Antik Yunan ve Roma kültürüne dayanan ve Aydınlanma dönemi edebiyatına pek çok açıdan şekil veren akla yatkınlık ve ölçülülük gibi ideallerle çelişmesi yer almaktadır. Yalnızca edebi metinlerle sınırlı kalmayan bu idealler Aydınlanma döneminde diğer sanatsal, mimari ve estetik yaklaşımları da kapsamakta ve tüm kültürel yaratımlara ideal görünümünü verme iddiasındadır (Botting, 2005: 14).

Gotiğe yöneltilen eleştirilerin gerekçeleri, içeriği ve doğası zaman içerisinde değişimlerden geçerek ahlaki düzlemden estetik ve teknik düzeye doğru kaymıştır (Davison, 2009: 3). Eleştirileri bir kenara bırakacak olursak, akıl çağı olarak nitelendirilen

Aydınlanma döneminde gotik romanın sunduğu akıldışı ve doğaüstü unsurlara dönük doymak bilmez bir iştahın olması ilginçtir (a.g.e.: 18).

Gotik metinler ortaya çıktıkları ilk dönemlerden itibaren uygarlık ve barbarlık, akıl ve tutku, özellikle de ben ve öteki arasındaki ayrımların oluşturulmasında tercih edilmiştir. Gotik, aydınlanmaya evrilen dönemin karşısında, geçmişe ve onun tutkularına sarılan tarafların mücadele ettikleri bir etkinlik alanı olmuştur (Botting, 2005: 13 -15). Diğer taraftan batıl inanç, cehalet ve aşırılık gibi olumsuz niteliklerin tanımı olarak anlaşılan ve eğitimsiz, kültürsüz ve kaba zihinlerin ürünleri olarak görülen gotik metinlerin, 18. yüzyılda değişmeye başlayan estetik yargılarla beraber üretici ve yaratıcı bir potansiyele sahip olduğu da düşünülmüştür. Kimilerine göre arkaik ve pagan nitelikli olsa da gotik “ilkel ve barbar” yönü sayesinde kendisine has kültürel bir enerji barındırıyordu. Bishop Hurd’e göre, İngiltere’de Spenser ve Milton ve İtalya’da Ariosto ve Tasso gibi isimler bu potansiyelin farkındadır ve bunun gücünü kullanmıştır (akt. Punter ve Byron, 2004: 8-9). Bu kapsamda, gotik romanslar, Tasso ve Ariosto’nun manzum destanları ile Edmund Spenser’in epik şiiri *The Faerie Queene* ve Shakespeare’de bireysel yaratıcılığın örneği olarak gördüğü bazı eserlerden esinlenmiştir (Davison, 2009: 27).

Gotik, bir Aydınlanma çağı ürünüdür ve çelişkilerden birisi tam olarak burada ortaya çıkmaktadır. Akla yatkın olanının öncelendiği bir dönemde her şeyden önce anakronistik bir tavır olarak dikkat çekmektedir. “Gothic Novel” nitelendirmesi ise başlı başına oksimorondur: “Novel”, yani İngilizcede “yeni” anlamına gelen bir sözcük, geçmişin tüm arkaik yüklerini taşıyan bir adlandırma olan “gotik” ile nitelendirilmiştir. Bu tamlamada-gothic novel- “geçmiş ile şimdi, eski ve modern ve geleneksel ile orijinal olan” (a.g.e.: 25) arasında görülen çatışmalar ve gerilimler su yüzüne çıkmıştır. Düşünsel boyuttan bakıldığında ise Gotik, çağının en başat ilkesi olan rasyonalizm ile zıt bir istikamette, yani irrasyonel hatlarda yol almasından dolayı oldukça anakronik bir tür olarak görülmektedir (Hughes, 2013: 1).

Bir Aydınlanma dönemi türü olarak Gotik, toplumsal ve felsefi konuları ister bilinçli ister yarı-bilinçli ele alsın Aydınlanma düşüncesinin kendisi ile doğrudan doğruya bağlantılıdır. Bu bağ aynı zamanda onu tarihsel dönemine uyan, etkileşime açık, çağcıl bir tür yapmaktadır. Kültürel ve edebi açıdan ise gotik eski ve yeni ile temas içindedir.

Aydınlanma fikirlerinin yaygınlık kazanması ile doğa, doğaüstü, evren ve bireyin onun içindeki konumuna ilişkin yorumlar değişmeye başlamıştır. İnsan ve çevresi aralarındaki

ilişkileri yorumlamak ve anlamlandırmak için her daim hazır ve nazır din ve mit, yerini olayların insan aklına dayalı rasyonel bakış açısıyla yorumlandığı bir düzene bırakmaya başlamıştır. Ancak bu yeni kavrayış ve yorumlayış şekli hayatın hakiki anlamına varmakta eksik kalmaktadır. Rasyonel akıl insanların zihinlerindeki soru işaretlerini gidermekte ve evrenin gizemlerini açıklamakta henüz başarılı olmuş gibi görünmemektedir. Bu noktada gotik devreye girmekte ve geçmişin birlik ve bütünlük içerisindeki dünyasına gönderme yaparken bir diğer taraftan da eksik kalan açıklamaları kendine has yöntemiyle tamamlamaktadır (Botting, 2005: 16).

İngiltere’de Gotik romanın yükselişte olduğu dönem, aslında bir bakıma, romanın topyekûn ilgi gördüğü ve farklı doğrultularda geliştiği bir zaman aralığını ifade etmektedir. 18. yüzyılın sonu ve 19. yüzyılın başında gerçekleşen bu yükseliş, “Gotik romanlar, romanslar, yöresel ve ulusal romanlar, Jakoben ve anti-Jakoben romanlar, seyahat romanları, duygusal romanlar, kölelik karşıtı romanlar, kadın romanları, yerli ve yabancı görgü kurallarını tanıtan didaktik romanlar” gibi birbiriyle dirsek temasında olan türleri “balad, mit, folklor geleneği” ile canlı tutarak etkili bir dinamizm içinde devindirmesini bilmiştir (Eagleton, 2012: 125-26).

Sanayileşme adımlarının hızla atıldığı bir dönemde Gotik roman da gelişme evresindedir. 18. yüzyılda İngiltere sanayileşme hamlesi ile toplumsal ve iktisadi olarak kabuk değiştirmeye başlamıştır. Neredeyse her toplumda gözlemlendiği gibi sanayileşme, İngiltere’yi bir tarım toplumu olmaktan hızla uzaklaştırmıştır (Punter ve Byron, 2004: 20). Bunun bir sonucu olarak ortaya çıkan hızlı şehirleşme, insanların doğadan kopmasına neden olurken değişmekte olan üretim ilişkileri insanları çevresine ve ürettikleri ürünlere yabancılaştırmıştır. Otomasyon ve makineleşmenin hızlanmasının sonuçlarının yansımaları yalnızca ekonomik çıktısı olan alanlarda değil, sanat ve edebiyatı kapsayan üstyapıda da gerçekleşmiştir. Mary Shelley’nin *Frankenstein* (1818) eserinin sanayileşmenin başladığı dönemde ortaya çıkmış olması tesadüf olarak yorumlanamaz (a.g.e.: 20).

Gotik mimari eserler ve harabeler 18. yüzyılda bir kesim yazar ve sanatçı için olumlu anlamlar ve yaratı güçlerin ilhamı olmuştur. Bunların içlerinde en bilineni Gotik edebiyatın kurucu ismi Horace Walpole’e ait küçük bir gotik kale olarak inşa edilen Strawberry Hill’dır. Bu kale Gotik edebiyatın güçlü ve sarsılmaz bir sembolü olurken

aynı gelenek içinde yer alan William Beckford'a ait Fonthill Manastırı ise kendi ağırlığının altında kalarak çökmüştür (a.g.e.: 10).

Edebiyat esinli bir orta çağ atmosferi ve orta çağ mimarisi, bazıları adına peşinden gidilmesi gereken bir estetik değer halini almıştır. Yeni beliren bu kültürel oluşum, geçmişe ve ona ait nesnelere heves (antiquarianism), Mezarlık şiirleri (Graveyard Poetry) ve yüceye (sublime) dönük ilgi sayesinde gelişim göstermiştir. (Botting, 2005: 21). Bir diğer deyişle, kültür dünyasında gotik bir canlanma (Gothic revival) filizlenmeye başlamıştır.

Gotik türün ortaya çıkışına dair tarihsel bir arka plan oluşturduktan sonra, şimdi konuyu edebiyat içerisinde gotiğin gelişimi açısından ele alalım. 18. yüzyıl Gotik yazarları üzerinde Graveyard Poetry'nin (Mezarlık şiiri) etkileri güçlü şekilde görünür. Mezarlık şiirleri 18. yüzyılın ilk yarısında, ölüm, yas ve sonsuzluk temalarını söze döken şairlerin yazdıklarını içermektedir. Sistematik bir düzene bağlı olmalarından değil, ortak temalar etrafında şiir yazmalarından kaynaklı olarak aynı ekole dahil edilmektedir (Quinn, 2006: 186). Kiliseler, mezarlıklar, harabeler, gece, hayaletler Mezarlık Şairleri (Graveyard Poetry) tarafından ele alınan öge ve motiflerin başında gelmektedir. Bu şairlerin "karanlık, yalnızlık, bir başınalık ve korku" kavramları etrafına ördükleri dil Horace Walpole, William Beckford ve Matthew Lewis gibi anaakım gotik yazarlara örnek olmuştur (Clark, 1998: 107).

Gotiği önceleyen konuları işleyen *Graveyard Poetry* kısa süreli gelişim sürecinin ürünüdür ve bir anda büyük ilgi görmüştür. Bu geleneğe ait en önemli şairler ve eserleri: "*Night Thoughts* (1742-1745) ile Edward Young, *The Grave* (1743) ile Robert Blair, *Meditations among the Tombs* (1745-1747) ile James Harvey, *On the Pleasures of Melancholy* (1747) ile Thomas Warton ve son olarak ünlü *Elegy in a Country Church-Yard* (1751) şiiri ile Thomas Gray'dir. Bu şiir geleneği ile gotik yavaş yavaş kapıyı aralamaya başlamıştır (Punter ve Byron, 2004: 10 -11). Bu şiirlerde akıl, çevresini, yani doğayı anlamak için önemli bir ölçüt olarak görülmemektedir. Duyguların uçlarda yaşanması ve ölüm düşüncesi, yaşamın sahip olduğu sırları görünür kılacak anahtara sahiptir. Akıl ve duygular açık bir karşılıklı ilişkisi içerisinde ele alınmaktadır.

Bu şiirlerdeki konular Aydınlanma çağının akılcı kültürü tarafından genellikle uzak tutulmaya çalışılardan oluşmaktadır (Botting, 2005: 21). Mezarlık şiirleri ele aldıkları kasvetli ve doğaüstü konuları işlemektedir. Yine de ölümün anlatımında mantıksal ve

teskin edici bir tutum takınmaktadır. Ölüm, bu şiirlerde herkesi eşitleyen bir şey olarak görülmektedir ve ondan korkulmaması gerekmektedir. Bu şiirlerin “düşünsel ve ahlaksal arka planı” Hristiyanlığın mabetlerini süsleyen *memento mori* temalı görseller ile aynı doğrultudadır. Aydınlanma döneminde ise, ölümün kendisi giderek doğal bir süreç, herkesin başına gelecek bir tecrübe ve her sınıftan insanı eşitleyici bir durum olarak görülmeye başlanmıştır (Davison, 2009: 36).

Diğer yandan bu türdeki şiirler içlerinde didaktik bir yön barındırmaktadır. Bilimin, ölüme karşı bilinen bir silahı yoktur. Bir gün herkes kendisi için mutlaka gerçeğe dönüşecek ölüm karşısında korkularını bertaraf etmeli, zihnini ele geçirmiş hayalet ve hortlaklardan kurtulmalıdır. Bu şiirlerde mezarlıklar ve sakinleri, yaşayanlar için sonluluğu ve hayatın geçiciliğini hatırlatan birer eğitim merkezi halini almaktadır (Botting, 2005: 22-3).

Graveyard Poetry bıraktığı güçlü etkiden dolayı Gotik türün ortaya çıkışında önemli bir yere sahiptir. Buna rağmen, özellikle erken dönem gotik metinler bağımsız, kendine has özelliklere sahiptir. Denilebilir ki, gotik büyük oranda “orta çağ romanslarına, doğaüstü, Faustian hikayelere ve peri masallarına, Rönesans dramalarına, duygusal, pikaresk ve itiraf anlatılarına”, aynı zamanda, “harabelere, mezarlara ve Graveyard şairlerini mest eden geceye ait imgelere” (Botting, 2005: 9-10) dayanmaktadır.

4.4. Erken Dönem İngiliz Gotik Romanı

Gotik’in klasik dönemi Horace Walpole’un *The Castle of Otranto* (1764) ve James Hogg’un *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner* (1824) arasına tarihlendirilmektedir (Davison, 2009: 15). Gotik edebiyatın ikinci dönemi ise kabaca Victoria Devri’nden 19. yüzyılın sonuna dek götürülmektedir.

İngiliz gotik romanın temel özellikleri, Horace Walpole’un *The Castle of Otranto* (1764) romanı ile formüle edilmeye başlanmıştır. 13. yüzyılda geçen bu romanda, zalim aristokrat, tehlike altındaki genç kız, onu kurtarmak isteyen cesur genç erkek, Orta Çağ anlatıları, karanlık kaleler, ihtişamlı katedraller, gizemli yeraltı mahzenleri, saklı geçitler hayaletler gibi türün sonraki örneklerine yol gösteren karakter ve mekanlar ustalıkla yaratılmıştır.

Kendisini gotik olarak tanımlayan ilk eser olan *Otranto*, Orta Çağ’a karşı uyanan ilgi ve heveslerinin dışavurumunu ifade etmektedir. Feodal gelenekleri ve atmosferi arka plan

olarak ustaca kullanan Walpole, *Otranto* ile eski şövalye romanları temelinde yükselen eğlenceli bir tür inşa etmesini bilmiştir (Watt, 2004: 13).

Otranto'nun yapısal ve bir bakıma kuramsal temel taşları ise ondan iki yıl önce Richard Hurd'ün 1762 yılında yazdığı *Letters on Chivalry and Romance* ile atılmıştır. Hurd, bu eserinde neoklasik sınırları aşan ve onların dışında konumlanan eserlerden övgüyle söz etmiştir (Davison, 2009: 27). 1753 yılında yayımlanan *The Adventures of Ferdinand Count Fathom* adlı Tobias Smollet'e ait eser, *Otranto* ile benzer konuları ele almıştır. Ancak eski şiir ve dramının özelliklerini daha başarılı kullanan Walpole, *Otranto* ile gotik romanın temel edebi kodlarının yerleşmesini sağlamıştır (Watt, 2004: 10).

Walpole eserinde, neoklasik estetik kabullerden bilinçli bir şekilde uzaklaşmayı tercih etmiştir. Kitabının ikinci baskısına yazdığı önsözde Walpole, yazdığı roman türünün amacını “iki tür romansı ; eski ve modern olanı harmanlama girişimi” olarak nitelendirmiştir (akt. Davison, 2009: 43). Walpole, *Otranto* ile realizmin edebiyatı esir almasına ve zulmüne karşı durmaya çalışır, böylece “soğuk sağduyu” olarak adlandırdığı çağın akılcı ve kısıtlayıcı kalıplarının dışında yer almayı amaçlamıştır (a.g.e.: 43).

Böylece Walpole, Orta Çağ yazımının bir parçası olan doğaüstü ve gerçekleşmesi güç olanı konu edinen romans ile onun “modern” diye söz ettiği, var olanı gerçekçi bir gözle betimlemeyi savunan romanı ortak bir noktada buluşturarak verimli bir anlatım dili oluşturmaya çalışmıştır. Ona göre neoklasik zevklerin aşılması ve yazarın yaratıcı özgürlüğünün ve bireyin sanatsal dehasının vurgulanması gerekmektedir. Bu bağlamda Walpole, Shakespeare'in özgün edebi karakterinin kendi yaratım sürecindeki etkilerinden bahsetmektedir (Botting, 2005: 31-32). Shakespeare, bazılarına göre edebiyatta neoklasik yaklaşımın kök salmadan önceki zamanlarından gelen özgün bir sestir. Walpole de onu “İngiliz estetik özgürlüğünün” sembol ismi olarak nitelendirmiştir (Davison, 2009: 28).

Hayaletleri, kaleleri ve ensest hikayeleri ile Shakespeare'in *Hamlet*'i *Otranto*'yu yoğun bir şekilde etkilemiş olsa dahi ondan oldukça farklı yönleri olan bir eserdir ve bulunduğu dönemin, yani tarihsel olarak Aydınlanma edebiyatının bir ürünüdür (a.g.e.: 39). Eserde gotik unsurlar çok geniş bir yelpazede kendilerine yer bulmuştur. Walpole, Radcliffe ve Lewis gibi öncü isimler tarafından standardize edilen olay örgüsü ve kimi mekanizmalar 19. yüzyıla kadar tekrar tekrar kullanılmıştır. Süreç içerisinde gotiğin kullanımı konusundaki değişimler gotiğin, romantik edebiyatın eksenine girdiği şeklinde yorumlanmıştır (Botting, 2005: 59).

Matthew Lewis, 1796 yılında *The Monk* (1796) romanıyla İngiltere’de güçlü eleştiriler ve tepkilerle karşılaşmıştır. Müstehcen içeriği edebe aykırı görülmüştür ve İngiliz edebiyatında kısa sürede kötü şöhretiyle tanınan bir eser haline gelmiştir (Botting, 2005: 49). Abartılı sahneleri, şehvet ve şiddet içeren olayları ile *The Monk*, William Beckford’un *Vathek*’ine oldukça benzemektedir ve tıpkı *Otranto* gibi kullanıldığı yöntem ve motifler ile kendisinden sonra gelecek pek çok gotik esere yol göstermiştir. Eser, Radcliffe’in romanlarına hâkim olan duygusallıktan uzaktır. Lewis, Alman edebiyatını Alman masallarının bazılarını İngilizceye çevirecek kadar yakından takip etmiştir. Almanya’ya yaptığı bir gezi sırasında Goethe ile tanışmıştır (a.g.e.: 49). Bu yüzden kitap, kurgu ve içeriğinde Goethe ve Schiller’in *Sturm und Drang* akımından izler taşımaktadır. Katolisizm karşıtlığı, Kuzey Avrupa Gotik edebiyatından daha belirgindir ve *The Monk* gotik romanın bu klasik Katolisizm karşıtlığını kullanmıştır. Bu eserde Kilisenin yanı sıra aristokrasi ve aile gibi kurumlar da eleştirilerden nasibini almaktadır (a.g.e.: 49-51). Ann Radcliff, hiç şüphesiz, en önde gelen gotik yazarlardan birisiydi. Eleştirmenlerin onayından geçen romanlar yazmış olan Radcliffe, orta sınıftan okur arasında son derece tutuluyordu. Kitapları karşılığında o dönem için oldukça büyük telif ücretleri alıyordu. Gotik içerikli metinler ile yakından ilgilenen *Minerva Press* büyük ölçüde Radcliffe tarzı kitaplar basıyordu. *Udolpho’nun Gizemleri* (1794) ve *İtalyan* (1797) ona dönemi için yüksek bir meblağ olan 500-600 sterlin arasında bir para kazandırmıştır.

Popülerliğinin doğal bir sonucu olarak Radcliffe tarzı kitaplar, teknikleri açısından pek çok yazara esin kaynağı olmuştur. Radcliffe’in eserleri tıpkı Walpole’unkiler gibi mekân olarak Avrupa’nın güneyini, İtalya ve Fransa’yı kullanmaktadır. Harabe haldeki kaleler ve manastırlar, mahzenler, karanlık ormanlar ve haydutların mesken tuttuğu dağlar onda gotiğin özel mekanları olmuştur. Lewis’te olduğu gibi onun eserlerinde de Katolisizm kurguda kendine yer bulmuş, batıl inanç ve keyfi uygulamalar ile özdeş tutularak eleştirilmiştir (Botting, 2005: 41).

Radcliffe’te gotik, doğaüstü nitelikleri bünyesinde barındırmakla beraber ahlaki ve didaktik yönleri de sahip olma amacı gütmüş ve okura doğru yolu göstermek istemiştir (Davison, 2009: 4). Radcliffe tarzını takip eden gotik romanlarda erdem ve aile değerlerinin korunması gerektiği mesajı ön plana çıkmaktadır. Onun tarzını takip eden romanlar benzer türden şahıs kadrosuna ve temalara sahiptir: orta sınıfa mensup kahraman bir dizi talihsiz olayla karşılaşır zulüm ve dehşetle yüzleşmek zorundan

kalmaktadır, sonrasında soylu/aristokrat bir geçmişe sahip olduğunu öğrenmektedir. Bu tarzı ve konuları benimseyenlerden bir diğeri isim Regina Maria Roche'dir. Roche, *The Children Of The Abbey* (1794) adlı romanıyla Radcliffe'in bazı romanlarında elde ettiği popülerliğe ulaşmayı başarmıştır (Botting, 2005: 46).

Mary Shelley'nin *Frankenstein* (1818) romanı, doğaüstü nitelikler yönünden alışıldık bir Gotik romana göre daha az gotik öge taşımaktadır. Ancak bu yönü onun türün klasik eserlerinden biri olmasının önünde bir engel değildir. Bir hayalet hikayesi anlatma yarışmasının ürünü olan bu eser yayıncılardan ilgi görmeden önce bir süre rafta beklemiştir.

Sözcük seçimi ve içerik konusunda Percy Shelly'nin ufak dokunuşlarını taşıyan *Frankenstein* Sir Walter Scott'tan da övgüler toplamıştır. Çeşitli sahne uyarlamaları yapılmıştır. 1831 yılına gelindiğinde Shelley eserin gözden geçirilmiş kapsamlı bir baskını yayımlamıştır. Kitabın alt başlığı – *Frankenstein; or the Modern Prometheus* – aynı zamanda modern zamana ve mitlere ait güçlü anlamlar ve imalar içermektedir: Bu kimilerine göre, Yunan mitolojisinde insanı çamurdan yaratan ya da diğeri bir anlatıya göre Tanrılardan ateşi çalarak insanlara veren Prometheus'un modern dünyada yeniden anlatılmasıdır. Hikâyenin tamamı göz önüne alınca gerçek ve mit arasındaki kesişim daha rahat görülmektedir. Buna göre, bilimsel araştırma ve uygulamalar yoluyla insanlara hizmet etmek isteyen bir araştırmacı ve bilim adamı olan Frankenstein, esas amacından çok uzaklara savrulmuş, hırslarına yenik düşüp bir insan yaratma hevesine kapılmıştır. Ancak bu yaratıcı rol bir insanın psikolojik ve etik açıdan altından kalkamayacağı kadar ağırdır. Bilimin hızla gelişerek tanrısal haklar iddia etmeye başlaması, bir diğeri deyişle, had ve sınır tanımazlığı mitolojide de görüldüğü gibi ağır bir cezayla son bulmaktadır. Victor Frankenstein dünyadaki huzurunu sonsuza dek yitirmektedir (Hughes, 2013: 104-105).

Romantik şair S.T. Coleridge'in psikolojik öğeleri odak noktasına alan ve gotik özellikler taşıyan eserleri dikkat çekmektedir (Punter ve Byron, 2004: 13). *Frankenstein* romanın yazılmasında ve düzenlenmesinde üstlendiği rol göz önünde bulundurulunca Bysshe Shelley'nin romantik dönemde yer alıp Gotik edebiyat ile ilgilenen edebiyatçılar arasında sayılabilir. Shelley de tıpkı Coleridge gibi İngiltere'de bir dönem oldukça revaçta olan Alman gotik eserlerinden, Schiller'den, özellikle de onun *Die Räuber* (1777-80) adlı eserinden (1777-80) etkilenmiştir. Lord Byron'ın şiirlerinin de gotik etkilere oldukça açık

olduğu görülmektedir. Byron'ın gotik öğeler taşıyan eserleri kimi kez, Shelley'de olduğu gibi “politik ve dini baskı[ları]” (a.g.e.: 16-18) eleştirmek için kullanılırken çoğu kez daha belirsiz yönler taşır ama didaktik yönden zayıftır.

Tüm popülerliğine rağmen gotik roman hiçbir zaman eleştirilerden yakasını kurtaramamıştır. Ruh çağırma, her türden entrika, ihanet, cinayet, en önemlisi sağduyu ve aklın temel kurallarının yıkıma uğratılması ve hemen her norm ve tabunun ihlal edilmesi eleştirilmiştir. Gotik romanlarda kontrolsüz cinsel istek ve erotizm kimi zaman enseste kadar varırken malı ve aile unvanı gaspa uğramış olan ailelerin hikayeleri, tabuların ve toplumsal normların şiddetli bir yıkıma uğramasına neden olur ve böylece “erdemlin kötülüğe, aklın arzuya, yasanın zorbalığa” (Botting, 2005: 3-4) yerini bıraktığı tehditkâr bir durum ortaya çıkmaktadır. Belki de bu sebeple gotik edebiyat, Jane Austen'in ünlü Gotik hiciv romanı *Northanger Manastarı*'nda (Northanger Abbey) Isabella Thorpe tarafından “horrid novels” (berbat romanlar) olarak yaftalanmıştır (Hughes, 2013: 112).

Jane Austen'in yazarlık kariyerine başladığı parodik romanı *Northanger Abbey*'de edebi metinlerdeki gotik öğeleri “yabancılara özgü marazlar” olarak nitelendirmiştir ve Austen hayal dünyasında yaşayan kitabının başkahramanı Catherine Morland'ı kapılıp gittiği gotik fantezilerden uyandırmıştır. Austen' göre ise romanın edebi bir tür olarak hak ettiği değeri görmemesinin nedeni “gotik, jakoben, feminist ve duygusal” öğelerin romanlarda çok sık yer alması ve bu öğelerin ayrıca romanın sahip olması gerektiğini varsaydığı ahlaki görevlerine zarar vermesidir (Eagleton, 2012: 139-40).

Bir diğer önemli yazar Virginia Woolf gotiği bir tür parazit olarak görmektedir. Ona göre bu tür tam olarak ciddiye alınamayacak olsa da mevcut düzene karşı gösterilen tepkinin dışı vurumu olması açısından belirli bir öneme sahiptir. Woolf, gotik yazarlar olan Horace Walpole, Clara Reeve ve Ann Radcliffe'in kendi zamanlarından koparak belirsiz bir orta çağın içine daldığını belirtmiştir (Davison, 2009: 22-23). Woolf'un bu eleştirileri karşısında Davison gotik metinlerin, Virginia Woolf'un ima ettiğinin aksine *anakronistik* ya da *escapist* anlatılar olmadığını öne sürmüştür. Aksine, gotik metinler “karmaşık maddi gerçeklikler”e sıkı sıkı bağlıdır ve “aydınlanma ve aydınlanma öncesi değerlerin, fikirlerin ve inanç sistemlerinin arasındaki çatışmayı” (a.g.e.: 37) gözler önüne sermektedir.

Gelişim ve yayılım döneminde romans ve romanlar eleştirilerin hedefi haline gelmiştir. Bunda ahlaki yozlaşmanın tohumunu içinde taşıdıkları endişesi baskındır (Botting, 2005: 17). Romanslar, okurların bilgisizliğini ve saflığını kullanarak hayal gücünü fazlaca etkinleştirmiş, gerçek ile hayali dünyalar arasındaki sınırları oldukça belirsizleştirmiştir. Katmanlarından ayrışarak birbiri içerisinde çözünen farklı dünyalar, rasyonel ve ahlaki yapıların da çözünmesine sebep vermiştir. Bu yüzden, eserlerde görülen günlük yaşam deneyimleri, toplumsal normların ve tabuların sınırlarını zorlamaktadır (a.g.e.: 18). Yine de romans ve roman arasında belirgin bir fark olduğunu söylemek gerekir. Bunlar arasındaki bu farklara dikkat çeken ve romanları, romanslar gibi ahlaken düşkün olmadığını için tutan yazarlar da vardır. Örneğin Samuel Johnson, fantastik ve doğaüstü varlıklar ve olaylarla dolu ve fantezilerle süslü romansların karşısında romanın, hayatın genel akışına daha uygun bir doğrultuda ve öğretici gözlemlerle kaleme alındığını belirtmiştir. Genel anlamda roman 18. yüzyıl sonu itibariyle bugün bildiğimiz haliyle yerleşiklik kazanmaya başlamıştır. Yeni bir kurgu türü olarak romanı diğerlerinden ayıran temel özelliğin “gerçekçilik” olduğu düşünülmüştür. Bu yüzden aslında roman, modern dönemin bir ürünüdür (Watt, 2018: 10).

Sanayileşmenin kültürel ve toplumsal alanda ortaya çıkardığı yıkıcı etkiler 19. yüzyıl ile daha da görünürlük kazanmaya başlamıştır ve şehirler İngiliz gotik edebiyatın yeni mekanları olmuştur. Bir zamanların gotik mekanları olan “kaleler ve kiliseler yerlerini dolambaçlı caddelere, karanlık kenar mahallere, uyuşturucu kullanılan batakhanelere, sefalet içindeki varoşların kirine pasağına” bırakmıştır (Punter ve Byron, 2004: 21-22). İkinci dönem gotik edebiyatının en dikkat çekici özelliklerinden birisi mekânda gözlemlenen bu değişimdir. Bu dönemde, gotik anlatılar kaleler ve manastırlardan, 19. yüzyılın modern kurumlarının içlerine; “hastanelere, tımarhanelere, bilimsel araştırma laboratuvarları ve ameliyathanelere” (Hughes, 2013: 47) taşınmıştır.

4.5. Erken Dönem Alman Schauerromanı

Alman *Schauerroman*ları 18. yüzyılın sonu ve 19. yüzyılın başında edebiyat dünyasında oldukça geniş etkiye sahip olmalarına rağmen Germanistlerin ilgisini çekmekte başarılı olamamıştır. 1859 yılında yazdığı, “*Ritter-, Räuber- und Schauerromantik*” adlı kitabı ile Wilhelm Appell Almanya’da bu alanda yapılan ilk akademik çalışmalardan birine imza atarken aynı zamanda bu türü daha geniş kapsamlı tanım bir altında toplamıştır. Sonraki

yıllarda Freud'un *Das Unheimliche* (Tekinsiz) ve Otto Rommel'in *Rationalistische Dämonie* ve Hansjörg Garte'nin *Kunstform Schauerroman* (1935) adlı akademik çalışmaları gotik türden eserlerle ilgili incelemelere birer örnek olarak verilebilir (Murnane, 2012: 11). Ayrıca bu çalışmalar, gotiğin Almanya'da edebi bir tür olarak kabul edilmeye başlandığının kanıtı olarak da yorumlanabilir.

Schauerroman kavramı genel olarak İngiliz edebiyatındaki Gotik roman türünün karşılığı olarak kullanılmıştır. Türe ilişkin yapılan akademik çalışmaların pek çoğuna göre, Alman Schauerroman'ı İngiliz gotik romanı örneğinde yazılmıştır ve bu yüzden *Trivialliteratur* türüne dahil edilmesi gerekmektedir. Bu tanımlama zaman içerisinde bir tür akademik alışkanlığa dönüşerek her iki ülkede yer alan korku ve dehşet temalı ve doğüstü, hayalet, gizli cemiyetler vb. ile örülü metinlerin "Gotik=Schauerroman" şeklinde anlaşılmasına neden olmuştur.

Metinlerin sürekli iletişim içinde oldukları ve metinlerarasılığın kaçınılmaz olduğunu göz önüne aldığımızda Alman ve İngiliz edebiyatında 18. yüzyılda kaleme alınan eserler arasında belli başlı ortak noktaların ve konu-motif açısından benzerliklerin olduğu aşikardır. Ancak bu benzerlikler, iki ülke edebiyatının "gotik" temelinde birebir örtüşen yapıtlar ortaya koyduğu iddia etmek için yeterli değildir. Buna göre, Appell'in daha önce sözü edilen kitabının başlığı olarak seçtiği "Ritter-, Räuber- und Schauerromantik", gotik türün geniş kapsamlı bir karşılığı olarak kanımızca daha açıklayıcı ve uygun görünmektedir.

Britanya'da, Almanya kaynaklı gotik romanlar, diğer bir deyişle, Schauerroman'lar ruh çağırma (necromancy), gizli cemiyetler ve keyfi şiddetle ilişkilendirildiği için eleştiri toplamıştır. Jane Austen'in gotik romanları parodileştiren *Northanger Manastırı* romanı ve bir hiciv dergisi olan *Anti-Jacobin*'de çıkan yazılar bu eleştirilere katkıda bulunmuştur (Murnane, 2012: 10).

Alman edebiyatında doğüstü edebiyattan söz edildiğinde akıllara ilk olarak ise *Sturm und Drang* ve *Schauerroman* gelmektedir. Her iki adlandırma ya da dönemselleştirme İngiliz tipi alışlagelmiş Gotik roman ile birebir uyuşma içerisinde değildir. *Schauerroman*, tarihi şövalye (Ritterroman) ve haydut romanlarına (Räuberroman) benzerlik teşkil etmektedir. Schiller'e ait *Die Räuber* ve *Geisterseher* (Alm. 1787-89, İng. 1795) bu edebi türün Alman edebiyatında önemli bir yere sahip olmasını sağlamıştır. Özellikle *Die Räuber*'in etkisi sınırları hızla aşarak İngiltere'de bir süredir görmezden

gelen Alman edebiyatının etkisinin canlanmasını sağlamıştır. Yarattığı etkileyici korku atmosferi ve duygusal krizleri ustaca ifade etmesi ile bu eser uzunca bir süredir Alman romanı denilince akla gelen ucuz korku romanı- *Schauerromane*- imgesini kırmayı başarmıştır (Furst, 1968: 126). Schiller eserleriyle İngiliz romantik döneminin önde gelen isimlerinden S.T. Coleridge ve Lord Byron'ın da beğenisini kazanmıştır (Hughes, 2013: 111). Bu açıdan bakıldığında gotik unsurlara sahip eserler bir yandan kınama bir diğer yandan ise takdir ile karşılanmıştır. Bunu sebep olan şey estetik değer yargılarıdır.

Schiller'in *Die Räuber* ve *Geisterseher*'i dışında Avrupa edebiyatında etkisi olan pek çok *Ritterroman* (şövalye romanı) türüne ait roman vardır. Benedikte Naubert'in *Hermann von Unna* (Alm. 1788, İng. 1794), Karl Grosse'nin *Der Genius* (Alm. 1791-94, İng. 1796) ve August Vulpui'sun *Rinaldo Rinaldini* (1799) politik entrikalar ve gizli cemiyetleri konu edinmesi bakımından Schiller'in çizgisindedir (Murnane, 2012: 13).

Schiller'in haydut hikayelerinin yanı sıra 1790'lı yıllarda Alman edebiyatında çok ilgi gören eser bir diğer eser Goethe'nin *Werther*'idir. *Sturm und Drang* döneminin eseri olan mektup formundaki bu roman yalnızca Almanya'da değil, Avrupa çapında da büyük ilgi görmüştür. Bu dönemde yazılan, aşırı duygusallık içeren ve yer yer dehşet hissi uyandıran bu eserler okurun beğenisini kazanmıştır (Botting, 2005: 49). Alman edebiyatında kısa ömürlü bir dönem olan *Sturm und Drang* (1770-1780), çeviri yoluyla İngiliz edebiyatında tanınırlık kazanmıştır ve Sir Walter Scott gibi önemli edebiyatçılar bu dönemin eserlerinden yararlanmışlardır (Hughes, 2013: 112).

Sturm und Drang, Goethe, Herder, Lenz gibi yazarlar etrafında kurulmuştur. Bu döneme has özelliklerden biri tıpkı İngiliz gotik edebiyatında olduğu gibi Orta Çağa ve gotik mimariye karşı duyulan ilgidir. Bu dönemde Goethe, gotik mimariyi Alman ruhunun doğal bir ifadesi olarak görmüştür. Herder (Murnane, 2012: 15) ise Fransız klasisizmini reddederek Alman kimliğinin yeniden inşa edilmesi için kendi dillerindeki şövalye çağlarına geri dönülmesi gerektiğini belirtmiştir. Orta Çağ'da geçen ve Goethe'ye ait *Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand* (1774) konusu ile geçmişte yitip kalmış Alman ruhunun yeniden elde edilmesi istediğine dönemsel bir örnektir (a.g.e.: 15). Bu dönemdeki nostaljik geriye bakış, Orta Çağı, geçmişin mirasının yeniden elde edilmesi ve güncel meselelerin eleştirilmesi için verimli bir kurgusal mekân haline getirmiştir.

Sturm und Drang ile gotiğe has görünen doğaüstüne ve orta çağa dönük ilgi artmıştır. Ancak bu dönemin en önemli temsilcisi olan Goethe'nin eserlerinin Alman gotik edebiyatının gelişimi ile ilişkisi buna yeterli bir kanıt sunmamaktadır (a.g.e.: 16).

Alman *Schauerromanı* genel olarak tekinsiz duygusunun hâkim olduğu belirsizlik bir çizgide ilerler. Aydınlanma çağının sahip olduğu iyimserlik ve özgüven bu yüzden yıkıma uğramıştır. Aydınlanma çağında reddedilen sıra dışı ve düşük konu ve motifler (cinayetler, hayaletler, zalim yöneticiler vb.) bu eserlerin çekim merkezinde yer almaktadır (a.g.e.: 12-13).

Almanya'da türün en önemli isimlerinden biri E.T.A Hoffman'dır. Onun romanları ve hikayeleri genel olarak *Schwarze Literatur* içinde değerlendirilmektedir. *Die Elixiere des Teufels*, *Nachtstücke* ve *Die Räuber* tema bakımından gotik eserlerle aynı çizgide ilerlerken gerilim yaratma konusunda daha inceliklidir (a.g.e.: 19).

Bir romantik dönem edebiyatçısı olarak görülen Ludwig Tieck'in özellikle *Der Runenberg* novellası ve *Der blonde Eckbert* adlı *Kunstmärchen*'i türün Almanya edebiyatına yerleşmesi açısından önemlidir.

4.6. Gotiğin Yayılmasının Araçları

18. yüzyıl pek çok gözlemcinin ifade ettiği gibi halkın okumaya ilgisinin arttığı bir yüzyıldır (Watt, 2004: 39-40). Bu yüzyılda basım tekniklerinin gelişmesi ve kitap ödünç veren kütüphanelerin varlığı ile her türden metne, dolayısıyla gotik metinlere de erişim daha kolay hale gelmiştir. Bu dönemde okumanın kendisi bir boş zaman faaliyeti olmaktan çıkıp profesyonel bir iş olma özelliği kazanmıştır. Kitaplar orta sınıfın ve bilhassa kadınların ilgisini çekmiştir. Bu ilgi, kadınların salt edebiyat tüketicisi olmaktan çok üretimde söz sahibi oldukları ve kalemleriyle para kazandıkları yeni bir düzende yer almalarını sağlamıştır (Botting, 2005: 30-31). Bu yüzyılın sonu genel olarak bir “okuma devrimi” olarak nitelendirilmiştir ve kadınlar bu sürecin aktif üyeleri olmuştur.

Bu durumu tanımlamak için Ellen Moers tarafından “Female Gothic” (Kadın Gotiği) kavramı üretilmiştir ve ilk tanımı *Literary Women: The Great Writers* (1963) adlı kitapta yapılmıştır (Davison, 2009: 11-12). *Female Gothic* kavramı zaman içerisinde farklı eleştirmenler tarafından değişikliğe uğratılmış ve pek çok kez yeniden tanımlanmıştır. Ancak en genel hatlarıyla, “18. yüzyıldan itibaren kadın yazarların Gotik olarak adlandırdığımız türde ortaya çıkardığı ürünler[i]” (Hughes, 2013: 99) ifade etmektedir.

Bu türü bir dizi tekrarlayan olay örgüsü tanımlamaktadır. Merkezde bir kadın karakter vardır ve bu karakter bir yandan zulüm görürken bir yandan da tehlikelere ve ayartmalara karşı cesaretle direnmektedir.

Kitapların toplumun her kesimi tarafından kolaylıkla elde edebilecek makul fiyatlarda olmadığı dönemlerde okuryazarların kitapla buluşması görece zor olmuştur. Nitekim kitaplar daha çok kişisel kütüphaneler ya da dini kurumların elinde bulunmaktaydı. 18. yüzyılda, İngiltere’de ortaya çıkmaya başlıayan ödünç kitap veren kütüphanelerin (*circulating libraries*) açılması ile bu sorun yavaş yavaş çözülmeye başlamıştır. Belirli miktarda bir abonelik ücreti karşılığında ödünç kitap veren bu kütüphanelerde, kurgu ve şiir esas ilgi gösterilen türler olsa da tarihten dine, felsefeden doğa bilimlerine dek geniş bir alandaki kitaplar okur ile buluşmuştur. Kütüphanecilik ve ödünç kitap verme hizmetleri 19. yüzyılda gelişen lojistik ile kolaylaşmış ve böylelikle ivme kazanmaya başlamıştır (a.g.e.: 69).

Mavi kitaplar (Blue Books), Gotik edebiyatın yaygınlık kazanmasında önemli bir rol üstlenmiştir. Mavi ciltleri nedeniyle bu isimle anılan, çoğunlukla 36 veya 72 sayfa uzunluğunda olan bu kısa kitaplar içerdikleri metnin dışında basit çizimlerle de zenginleştirilmiştir. İçerik olarak genellikle orijinal bir gotik metnin kısaltılmış versiyonlarını içeren mavi kitaplar, para karşılığı ödünç kitap veren kütüphanelerin en çok okuyucu çeken kitapları arasında yer almıştır (a.g.e.: 43). Mavi kitapların yanı sıra *chapbook*lar (en fazla 40 sayfalık kısa kitap) da gotik metinlerin yaygınlık kazanmasında önemli bir yere sahip olmuştur. Genellikle 36 sayfa olması sebebiyle mavi kitaplar gibi mali acıdan makul olan *chapbook*lar, gotik metinlerin dışında “kibirli ve hilekâr aristokratlar karşısında erdemli ve cefakâr köylüleri” (Thomson ve Hoeveler, 2016: 148) hikayelediği için de ilgi görmüştür.

4.7. Gotiğin Bazı Özellikleri ve Yöntemleri

Gotik metinler birer hayal ürünü ya da fantastik anlatılar olmaktan kaçınmak için bazı araçlara başvurmuştur. Bunlarından en önemlisi kurgusal editördür. Kurgusal editör çoğu zaman hikâyeyi ya da olayları anlatan kişi olarak gotik romanların en başında karşımıza çıkmaktadır. Bu yaklaşım metne bir otorite ya da otantiklik sağlamak için kullanılmaktadır. Metnin kurgusal ya da sözde editörü, gerçeklik algısını kuvvetlendirmek için kimi kez okurun elindeki metnin bizzat kendisi tarafından, yabancı

dildeki bir metinden çevrildiğini belirtmektedir. Böylelikle okurun, önünde duran sırlarla dolu metnin gerçekliğe temas ettiğini düşünmesi amaçlanmaktadır. Kurgusal bir editör kullanan en önemli eser, hiç şüphesiz, metnin doğruluğunu Katolik bir din adamına ve çevirisini Protestan bir beyefendiye dayandıran *The Castle of Otranto*'dur. Benzer türden bir yöntem *Frankenstein* için de söz konusudur: Gerçeklik hissini kuvvetlendirici birer unsur olarak Robert Walton'un gemide tuttuğu notlar ve tedirgin edici tonda kaleme aldığı mektuplar kullanılmıştır. Gotik romanlarda bunun dışında, "kurgusal mektuplar, günlükler, resmi evraklar, gazeteler ve yazılı ifadeler" (Hughes, 2013: 94) de metnin sahici olduğu hissini artırmak için sıklıkla kullanılmaktadır. 1777 yılında yayımlanan *The Champion of Virtue, Otranto* ile aynı yöntemi kullanmıştır ve aslında anonim bir yazar tarafından kaleme alınan bir elyazmasının çevirisi olduğunu iddia etmiştir. Clara Reeve'e ait olan roman, bir yıl sonra *The Old English Baron* başlığı ile kapağında gerçek yazarının adını taşıyarak yeniden yazılmıştır. Bu baskı *Otranto*'ya dönük bir önsöz içermektedir. Reeve, bir yandan, Walpolu'un okuru yakalama başarısından övgüyle söz ederken, diğer taraftan uyguladığı "mekanizma"nın oldukça sert olduğundan ve bu yüzden yaratmak istediği etkiyi ıskaladığından söz etmektedir. Ona göre romanın inandırıcılık seviyesinin düşük kalmasına sebep veren bu durum en nihayetinde okurun hayal kırıklığına uğramasına yol açmaktadır (Botting, 2005: 35).

Bir karakterin fiziksel olarak sureti ya da birebir kopyası olarak ifade edilebilecek *doppelgänger*, gotik kurguda kendisine çokça yer bulmaktadır. Plautus'un *Menaechmi* ve *Amphitryon* adlı Antik Roma'da yazılmış oyunlarından beri *Doppelgänger* motifi edebiyatta kullanılmıştır. Alman edebiyatında E.T.A Hoffmann bunu en başarılı şekilde kullanan yazarlardan biridir. Hoffmann, bu motifin en olgun örneklerinden birini *Die Elixire des Teufels* (1815/16) adlı romanında okurlara sunmaktadır. Hoffmann, Plautus'daki olağan ikiz kardeşlik ilişkisini romantik dönemin yönelimlerini dikkate alarak esrarlı bir ilişkiye, bir tür "büyülü kardeşler" ilişkisine büründürmüştür (Foderer, 1999: 22).

Bu kurgusal yöntem, bir yönüyle tekinsiz bir durum yaratırken diğer taraftan birçok sembolik ya da psikolojik çıkarımın yapılmasının da yolunu açmaktadır. Kurguya yerleştirilen *doppelgänger*, etik ya da toplumsal çelişkileri gözler önüne serme amacına hizmet etmektedir. Dini ve ahlaki kurallara sıkı sıkıya bağlı bir karakterin tam tersi yönde davranan kuralsız ve zincirsiz bir suretinin veyahut varlıklı bir ailenin içine doğan bir

kişinin kıt kanaat geçinen bir ailede birebir benzerinin olması gibi zıtlıklar üzerinden toplumsal ve psikolojik farklılıklara işaret etmektedir. Bir karakterin fiziksel olarak birebir ancak davranışsal olarak farklı iki surete ayrılarak gotik metinlerde yer buluyor olması dizginlenemeyen id'in ego ve süperego karşısında mutlak egemenliği ve baskın çıkması gibi psikoanalitik yorumlamalara açıktır. Bir diğer ifadeyle bu yöntemle, eros'tan ziyade thanatos'un izlerini ve güdülerini takip eden bir karakter meydana gelmiş olmaktadır (Hughes, 2013: 86).

Kısaca edebiyat dünyasında Almanca doppelgänger kelimesi ile kurgu metinlerde karakterin zihinsel ya da kişilik olarak bölünmesi ifade edilmektedir. Edgar Allan Poe'nun *William Wilson* (1839), R. L. Stevenson'ın *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886), F. Dostoyevski'nin *İkiz* (1840) adlı eserleri diğer başarılı örnekler olarak öne çıkmaktadır (Quinn, 2006: 126).

Gotik, çoğu zaman Romantisizmin karanlık tarafı olarak görülmüştür ve bilinçdışına ötelenmiş arzuların tatmin edildiği, baskılanmış isteklerin su yüzüne çıktığı bir fantezi alanı olarak kabul edilmiştir. İnsan doğasının akıl ve beden ikiliği gotik metinlerde kendisine geniş biçimde yer bulmuştur (Botting, 2005: 12). Buna göre, gotik metinlerde ön plana çıkan şey, bilinçdışında saklı kalan tutkuların ve arzuların bedensel olarak şiddet, ıstırap ve hatta ensest gibi tabu kabul edilen dışavurumlarla kendisini ele vermesidir. Bu dikotomiye açıkça işaret eden Kabil ve Lucifer gibi Kutsal metinlerin anti-kahramanlarına bile romantik-gotik içerikler bağlamında sempati beslenmeye başlanmıştır (Davison, 2009: 25).

Eagleton'a (2014: 138) göre, Gotik "aydınlanmacı aklın loş bilinçdışını" açığa vurmaktadır. Bu bilinçdışı, aynı zamanda Britanya halkınıninki ile birleşmektedir. Sıradan ve gündelik olandan büsbütün uzakta konumlanan gotik metinler insanların zihninde kaynatıp duran korkuları, üstü örtük vahşeti, şok duygusunu ve sırları *kitsch* denilebilecek bir yaklaşımla aktarmaktadır.

Gotik metinlerde yer alan figürler, kültürde ortaya çıkmaya başlayan kaygı ve gerilimin izlerini taşımaktadır. Geçmiş-şimdi, erkek-kadın ve bireyler arası ilişkilerde ortaya çıkan zıtlıklar ve gerilimler değişmekte olan kültür ve doğa algısının edebi düzlemde işlenmesine yardım etmektedir. Feodal bir geçmişin hatırlatıcıları olan şatolar, asilzadeler ve keşişler geçmiş ve şimdi arasında gergin bir ip gibi gerilmiştir ve bu durum eleştirel bir yaklaşımın kapısını aralamaktadır (Botting, 2005: 57).

Özellikle “rüya ve ölüm” gibi kavramlar gotiğin kendisi kadar tartışma konusu haline gelmiştir ve spiritüalizm- materyalizm karşıtlığında gerilimi besleyen verimli alanlar olmuştur. Doğrudan doğruya rüyalar ve onların bıraktığı büyük etkilerden ortaya çıkan gotik eserler vardır. Shelley, *Frankenstein*'i (1818), R. L. Stevenson *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886)'ı ve Bram Stoker *Dracula*'yı (1897) rüyaların yarattığı etkiden ilham alarak yazmıştır (Davison, 2009: 33).

Rüyalar farkı yaklaşımlar ile ele alınmıştır. John Locke aydınlanmacı tutum içerisinden bakarak rüyaları yorumlamış ve bunları akıl ya da mantık eksikliğine bağlamıştır. Thomas Hobbes, aynı konuyu fiziksel ve maddi temelden yorumlayıp rüyaların iç organlarda yaşanan rahatsızlıkla açıklanabileceğini iddia etmiştir. Goya'nın *El sueño de la razon produce monstruos* (Aklın uykusu canavarlar yaratır [1799]) tablosu, rüya ve akıl ilişkisi için verilebilecek değerli bir örnektir. Masasının başında uykuya dalmış bir adamın etrafını saran baykuşlar, yarasalar ve yırtıcı hayvanlar ile yaratılan sembolik anlatıma göre insan gözlerini kapattığı anda uykuya dalacak, aklı örtülecek ve zihni karanlığa sevk edecek zararlı imgeler ile dolup taşacaktır (Davison, 2009: 34). Henry Fuseli'nin *The Nightmare* (Kâbus [1781–2]) adlı tablosu toplumsal kanaatlerin bakış açısından kadının dönem içerisinde nasıl görüldüğünü yansıtmaktadır. Kadınlar doğaları gereği irrasyonel kabul edilmiştir (a.g.e.: 35). Söz konusu tabloda sere serpe yatağa uzanıp uykuya dalmış bir kadının tam göğsüne çöreklenmiş bir karabasan tüm tedirgin ediciliğe ile tabloya bakan kişiye gözlerini dikmektedir.

Bir metafor olarak labirent öteden beri edebiyatta kendisine yer bulmuştur. Smollet, Pope ve Fielding gibi yazarların eserlerinde labirent olumlu bir anlam içeriğine sahiptir. Onlar bunu alegorik olarak toplumun farklılığı ve çeşitliliğini pozitif anlamda vurgulamak istemiştir. Gotik edebiyat ile labirent metaforu, olumlu anlamından uzaklaşarak “korku, kafa karışıklığı ve yabancılaşma” ile ilişkili olarak kullanılmaya başlanmıştır. *The Monk*'ta keşiş Ambrossio karmakarışık labirent gibi mahzenlerde şeytana teslim olmaktadır ve ruhunu ona satmaktadır (Botting, 2005: 52)

Gotik eserlerde mekân genel olarak, Avrupa'nın güneyi, özellikle İtalya ve İspanya olarak belirlenmiştir. Britanya'ya ise bu anlatılarda nadiren yer verilmektedir. Zaman ve mekân gotik romanlarda diğer roman türlerinden farklılıklar göstermektedir: Geleneksel ve edebiyat çevrelerince kabul görmüş (kanonik) türler bu iki konuda çizgisellik sergilemektedir. Ancak gotik kurgu, geçmişi şimdiki zamanın bir açıklayıcısı olarak

kullanmaktadır. Böylece geçmiş, yalnızca, şimdinin yüzeyinde görünen bir ayrıntı olmaktan daha fazla bir anlam ifade etmektedir. Anlatı, zamansal ve mekânsal geriye dönüşlerle şimdiki zamana iliştilmektedir (Eagleton, 2014: 133).

Gotik edebiyat tür olarak metinlerarasılığa yatkındır. Gotik metinlerde parodinin kendisi neredeyse bir üst anlatı seviyesine gelmektedir. Bunu örnekleyecek en bilinen metin Jane Austen'in *Northanger Abbey* adlı romanıdır. Komedi unsurlarını kullanarak yükselen tansiyonu yatıştırmak Gotik metinlerde Otranto'dan beri sık başvurulan yöntemlerden biridir. Cahil, sakar ve tembel hizmetçiler ya da uşaklar gergin bir atmosferin oluştuğu noktalarda okurda bir rahatlama meydana çıkarmak için kullanılmaktadır (Hughes, 2013: 73). Bu yüzden gotik, çelişkili görünse de aynı anda hem ciddi ve gülünç bir karakter sergilemektedir (a.g.e.: 1). Böylece, okurda yalnızca korku ve dehşet hisleri yaratmakla kalınmayıp kullanılan absürt öğeler ile kahkahanın da ortaya çıkması amaçlanmaktadır (Botting, 2005: 6).

4.8. Gotiğin Psikolojik ve Estetik Temelleri

4.8.1. Tekinsiz / The Uncanny / Das Unheimliche

Freud, *Tekinsiz* ile ilgili yazısında (*Das Unheimliche*, 1919) psikanalistlerin asıl işinin bastırılmış duyguları incelemek olduğunu belirtmektedir. Bastırılmış duyguların nereden kaynaklandığını araştırmanın dolaylı da olsa estetik bir çalışma olması gerektiğini ileri sürmektedir. Bu yüzden tekinsiz konusunda yapılan çalışmalar aynı zamanda estetiğin de ilgi alanına girmektedir.

Freud'a göre tekinsiz, en dar anlamıyla korku duygusu ile ilişkilidir. Freud (2019: 33-34) estetik yönden ele alındığında bu kavramın bir çırpıda ve açık seçik gözler önüne serilebileceğini düşünmemektedir. Doğru bir sonuca ulaşmak için kavramın tarihi seyrinin ve tekinsizlik hissini oluşturduğu durumların ve nesnelere tek tek dikkatlice ele alınması gerekmektedir.

Tekinsiz, en dar anlamıyla, bir zamanlar tanıdık olan bir şeyin aniden bu yönünü kaybedip belli belirsiz tanınır ya da bütünüyle tanınmaz hale gelmesi demektir. Kelime anlamı olarak *tekinsiz* Almanca orijinalinde (unheimlich), *un-* olumsuzlama eki alarak *tanıdık, bildik, yerli, ev ve aile ile ilgili veya saklı, gizli* anlamlarına gelen *heimlich* (geheim) kelimesinin zıddını ifade etmektedir. Freud, Ernest Jentsch'in tekinsizi, kavramın bu kelime karşılıklarında aradığını belirtmektedir. Tanıdık olmama hali insanda belirsizlik

yaratmakta ve bu durum insanı tekinsizliği deneyimlemeye götürmektedir. Ancak Freud kavramın bu tanıma indirgenmesinin bir tür kolaycılık olduğunu düşünmektedir.

Tekinsiz, bir bakıma dışarıda olana işaret etmektedir: Evin dışı, psikolojik olarak bilinçdışı ile karşılaşmaya, yani kaynağı belirsiz tehlikelerle temas etme anlamına gelmektedir. Nitekim Saydam (2017: 23) “[e]vimizin dışının bilgisi -yani öznel sistemin *olasılıkları*- ontik mealde berrak değildir [...] [o], yabancıdır ve tüm -özne-nesne ayrışmasının kaybolduğu uç yaşantıları taşıyor olabilir” diyerek evin dışında yaşanan yabancılaşma hissinin tekinsizin kaynaklarından olduğunu ifade etmektedir.

Freud, incelemesinde genel olarak psikolojik hatta ilerlemektedir ve tekinsizin bilinçaltında saklı kalan bastırılmış korku ve arzuların ansızın ortaya çıkmasıyla dışa vurduğu sonucuna ulaşmaktadır. Söz konusu olan, bir zamanlar tanıdık, bilindik olan fakat bastırılmış bir şeyin yenilenmesi ya da tekrar etmesidir (Erdem, 2022: 238). Freud (2019: 52), tekinsiz konusundaki incelemesini edebiyat alanından seçtiği örneklerle açıklamaktadır. Ona göre E.T.A Hoffmann edebiyatta tekinsizin eşi benzeri görülmemiş ustasıdır. Hoffmann’ın *Der Sandmann* (1816) adlı kısa hikayesi bu kavramı açıklamak için oldukça kullanışlı bir edebi metindir.

Freud (a.g.e.: 39), tekinsiz kelimesinin içerdiği bir dizi anlam içinde paradoksal olarak kendi olumlu hali olan *heimlich* ile aynı anlama gelebildiğini, yani aynı zamanda hem tanıdık, bilindik hem de gizli demek olabileceğini belirtmektedir. Bu yüzden, tekinsiz bir durumu ifade etmek için kullanılan kelimenin kendisi de “tekinsiz” bir niteliğe sahiptir diyebiliriz.

Saydam (2017: 24) kelimenin kendi içinde yaşadığı bu ilginç çatışmayı tekinsizlik bağlamında şu şekilde açıklamaktadır: “Tekinsizlik, haddi zatında heimlich-unheimlich arasındaki sınır kapısında hissedilir. Geçişler sıkı denetime tabidir; tekinsiz’den korunmak/sakınmak muhafazakâr zihin için esastır; tekinsiz’i fethetmek modernist-aydınlanmacı bilincin dünyadallığının macerasıdır”.

Freud (2019: 42), daha sonra dikkatini *tekinsiz* duygusunun ortaya çıkmasına neden olan nesnelere, olaylara ve etkilere vermektedir. Jentsch’in “canlı bir varlığın gerçek anlamda canlı olduğundan ya da cansız bir nesnenin aslında canlı olmadığından şüphe etmek” biçimindeki tekinsiz tanımına bütünüyle katılmasa dahi bunu kavramın araştırılmasına açılan önemli bir kapı olarak görmektedir. Freud’a göre tekinsizlik hissi yaratan şey içinden çıkılmak istenen bir durumun kişinin çabalamasına rağmen peşini bir türlü

bırakmamasıdır. Freud (a.g.e.: 53-54), bunu İtalya'nın küçük bir kasabasında gezinirken girdiği ve her çıkmak istediğinde kendisini yeniden içinde bulduğu bir sokak üzerinden örneklendirmektedir. Ona göre aynı zamanda ilk başta tesadüfmüş gibi görünen ama tekrar tekrar karşımıza çıkan durumlar ve olaylar da masum olmaktan uzaklaşıp endişe verici, daha doğrusu tekinsiz bir görünüm kazanabilir. Ancak Freud'un tekinsiz kavramı toplumsal ve politik açıklamalar açısından kimi düşünürlerce yeterli görülmemektedir (Erdem, 2022: 68). Castle (1995: 8), tekinsizin yalnızca psikolojik açıdan değil dönemin bir tür gereği olarak okunup yorumlanması gerektiğini iddia etmektedir:

“[T]he eighteenth century in a sense ‘invented the uncanny:’ that the very psychic and cultural transformations that led to the subsequent glorification of the period as an age of reason or enlightenment- the aggressively rationalist imperatives of the epoch –also produced, like a kind of toxic side effect, a new human experience of strangeness, anxiety, bafflement, and intellectual impasse.”

[18. yüzyıl bir bakıma ‘tekinsizi icat etmiştir’: dönemin akıl ya da aydınlanma çağı olarak yüceltilmesi ile sonuçlanacak psişik ve kültürel dönüşümler – bunlar çağın mütecaviz rasyonel gerekleriydi – aynı zamanda bir tür toksik yan etki gibi, insani tecrübede yeni bir tuhafılık, endişe, şaşkınlık ve entelektüel çıkmaz da üretmiştir.]

Castle, Aydınlanmayı daha çok deneyip gerçekleştirmeye çalıştıkça dünyamızın bizim için o ölçüde yabancılaştığını söylemektedir. Buna göre, Aydınlanma ile ortaya çıkan rasyonel akıl insan zihninde yeni deneyim alanları açmıştır. Kültürel yapıdaki değişimler ile ortaya çıkan yeni kod sistemi mevcut bilişsel yeterlikle eşleşmeyince hem birey zihninde hem toplumun kolektif kavrayışında uyumsuzluklara sebep olmuştur. Buradan hareketle, tekinsiz, bireyin karşılaştığı tekil durumlar ya da nesnelere bağlı olmaktan çıkarak toplumsal ve kültürel boyutta bir fenomen haline gelmektedir. Bu yüzden çevremiz bizim için tekinsizleşmektedir.

4.8.2. Yüce / Sublime / Das Erhabene

Yüce (sublime/Das Unheimliche) Gotik edebiyatın ve estetiğinin en temel kavramlarından biridir. Yüce kavramı ilk kez Longinus'un *Peri Hypsous* (*Yüce Üzerine*) adlı kitabında geçer. Bu eserde Longinus, doğanın karşısında insan algısının zayıflığından bahsetmektedir (Şenses, 2018: 118). Bu karşıtlık ilişkisi bir anlamda yücenin ortaya noktayı teşkil etmektedir. Doğa ve onun sınırsız gücü ve azametinden etkilenme bu duygunun ortaya çıkmasının başat sebebidir. Bu etkilenmemenin en belirgin nesnesi

romantik birer nesne olarak algılanan dağlardır. Bir zamanlar idealize edilmiş bir dünyayı deforme ettiği düşünölen, simetriyi bozan, sağı sola yayılmış çıkıntılar olarak görölen dağlar, gotik ve romantik dönem edebiyatında, insanda uyandırdıkları hayret ve huşu gibi hislerle tanımlanır olmuştur. Hayal gücümüz ve sonsuzluk hissimiz yalçın tepeler ve dağlar sayesinde genişleme imkânına kavuşmuştur (Botting, 2005: 25).

Yüce, estetik planda 18. yüzyılda diğher her şeyden daha fazla ilgi çekmiştir. De Boileau'nun Longinus'tan *yüce* konusunda yaptığı çeviri ve bilhassa Edmund Burke'ün 1757 tarihli *A Philosophical Enquiry into Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (*Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Felsefi Bir Soruşturma*) adlı çalışmaları ortaya çıkan ilginin kuramsal bir temel kazanmasını da sağlamıştır. Burke, eserinde güzel ve yüce olan üzerinde titizlikle durmaktadır: Güzel olan şeyler ufak, pürüzsüz ve ince olmaları ile karakterize edilir. Bunlar insanın sevgi ve şefkat hislerini besler. Diğher taraftan huşu ve dehşet yaratan yüce ise büyüklük, görkem ve belirsizlik ile tanımlanır (Botting, 2005: 26). Burke'ün yücenin kaynağı ve kapsamı hakkındaki özetleyici fikirlerini şu alıntıda bulabiliriz: “Acı ve tehlike düşüncesini uyandırmaya uygun her tür şey, başka bir deyişle, herhangi bir biçimde korkunç olan ya da korkunç nesnelere bağlantılı olan veya dehşete benzer bir etki yaratan her şey *yücenin* kaynağıdır“ (Burke, 2008: 42).

Bu bağlamda Han (2021: 33) Burke'den ilhamla güzel ve yüce kavramlarını “[g]üzel olan küçük ve narindir, açık ve zariftir. Güzeli, pürüzsüz olmak ve düzlük tanımlar. Yüce; büyük, iri, sert ve kabadır. Acıya ve dehşete meydan verir. Fakat zihni hararetle hareket ettirdiğinden sağlıklıdır fakat güzel ise onu gevşek bırakır. Burke yücenin karşısında acının ve dehşetin negatifliğini pozitifliğe dönüştürür” sözleriyle açıklığı kavuşturmuştur. Burke'e (2008: 61) göre Yüce hissinin ortaya çıkması için belli başlı karakteristik duyguların ve onların ortaya çıkardığı durumların var olması şarttır. Yücenin en belirgin etkisi şaşkınlıktır (astonishment). Yüce, uyandırdığı şaşkınlık ile gözlemcisini o derece etkiler ki, zihni bu duygu ile dolup taşar ve bu yüzden başka bir şey düşünemez olur. Burke (a.g.e.: 61), korku kadar insan zihnini harekete geçme ve akıl-muhakeme/akıl etme gücünden mahkûm bırakan bir şey olmadığını vurgulamaktadır. Korku, ölüm ve acı ile endişesi ile bağlantılı olduğundan fiziksel acıya benzer bir etkiye sahiptir ve bu yüzden yüce ile bağlantılıdır. Dehşet ona göre (terror) her koşulda yücenin temel ilkesini oluşturmaktadır. Bir durumun korkunç hale getirilmesi ona göre belirsiz bırakılmasına

bağlıdır. Karanlık, buna verdiği örneklerden biridir. Karanlık bir yandan kasvetli bir ortam yaratırken bir diğer yandan nesnenin bütünüyle görünmesini engellemektedir ve *belirsizlik* oluşturmaktadır. *Açık seçiklik* ona göre coşkulara kapıyı kapatıp hislere doğrudan etki etmenin önünde engel olduğu için kullanışlı değildir (a.g.e.: 62-64). Bir diğer yüce hissi yaratan şey de güçtür. Güç: şiddet, acı ve dehşet ile doğrudan bağlantılıdır. Güçlü bir insan ya hayvan fikri, insanda onun yıkıcı gücünün kendi aleyhinde kullanılabileceği endişesinden dolayı korku yaratır. Ancak ehlileştirilmiş ve yıkıcılığı faydaya dönüştürülmüş güç, yüce duygusunu yaratmakta başarısız olur. Burke (a.g.e.: 68-69), burada tarlaya sürülen bir öküz ve boğa arasındaki farka işaret etmektedir. Bir fayda hayvanı olan öküz, zihinlerde, boğanın kontrol altına alınmamış, yıkıcı gücünün yarattığı etkiyi uyandırmaz ve haliyle yüce duygusundan mahrumdur. Bu yüzden öküz, haşmet ve azametten yoksundur. Bir nesnenin yüce olması çoğu kez boyutlarıyla doğrudan ilgilidir, fakat Burke (a.g.e.: 61) büyüklüğün kimi zaman arka planda kalabileceğini belirtmektedir. Yüce, aynı zamanda *yoksunluk* ve *enginlik/genişlikte* de kendini göstermektedir. Burke yoksunlukla; *boşluk, karanlık, yalnızlık ve sessizliği*, genişlik ile ise muazzam boyutlardaki *büyüklüğü* kastetmektedir. Büyüklük, ona göre bir nesnenin uzunluğu, yüksekliği ve derinliği ile belirlenmektedir. Büyük nesnelerin yarattığı etki ise birbirinden farklıdır. Dikey nesnelere yataylara göre yüce duygusunu oluşturmada daha iyidir (a.g.e.: 74-75).

En rasyonel ve aydınlanmış zihinler bile yüce ve hayal gücünden ilham almış dehşet ve korku öğelerinden zevk alabilir. Gotik mimariyi yüce duygusunun kaynağı olarak betimleyen Hugh Blair, bu konuda “Gotik bir katedral, büyüklüğü, yüksekliği, korkunç belirsizliği, gücü, antikliği ve dayanıklılığı ile zihnimizde ihtişam fikirleri uyandırır” (akt. Botting: 2005: 26) şeklinde belirtmektedir. Katedralleri, kaleleri ve harabeleri ile orta çağ mimarisi insanda yüce duygusunun belirmesine neden olmuştur (a.g.e.: 16). Hugh Blair, *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres* (1783) adlı eserinde gotik bir katedralin insanda azamet ve görkem fikrini nasıl ortaya çıkardığından bahsetmektedir. Bu binalar gözler önüne serdiği gücü ve dayanıklılığı sayesinde buna muktedirdir. Samuel Taylor Coleridge gotik mimariyi “hayal edilebilir sonsuzluk” (infinity made imaginable) (Davison, 2009: 29) olarak tanımlamaktadır.

Burke (2008: 79-80), bir binanın büyüklüğünün yüce duygusunu yaratmada önemli olduğunu söylemektedir. Bununla beraber, boyutların gereğinden büyük olması beklenen

etkiyi yaratmakta faydasız olabilir. Çünkü bir sanat eserinin yalnızca büyüklüğüne sığınarak etki yaratmak istemesi onun sanatça düşük bir imgelemin ürünü olduğunu göstermektedir. *Sonsuzluk* yücenin kaynaklarından bir diğeridir (a.g.e.: 76). Aslında sonsuz olan çok az şey vardır. Ancak insan gözü kimi durumlarda bir nesnenin sınırlarını kavramakta yetersiz kalır ve bunun kaçılmaz etkisi, aslında öyle olmasa bile o nesnenin sonsuzmuş gibi hissedilmesi olur. Burke (a.g.e.: 81), yüce duygusunun aynı zamanda *ihtişam* (magnificence) ile de bağlantılı olduğunu belirtmektedir. Yıldızlı gökyüzü buna en güzel örneklerden biridir. Yıldızların gökyüzünde sonsuz sayıda yer almaları ve özellikle belirli bir düzenden yoksun ve düzensizmiş gibi görünmeleri ihtişamlarını artırmaktadır.

Renk, Burke'un ele aldığı bir diğer konudur. Bütün renkler ışığa bağlı olduğu için bu konuyu ışık ve karanlık ile ilişkilendirerek açıklamaktadır. Yarattığı yüce duygusu açısından ışık ve karanlığı karşılaştıran Burke (2008: 83-84), karanlığın yarattığı etkinin ışıktan daha büyük olduğunu öne sürmektedir. Işığı genel olarak ele aldıktan sonra binaların aydınlatılmasında ışığın rolü üzerinde durmaktadır. O, yüce duygusunun ortaya çıkabilmesi için yapıların loş ve kasvetli olması gerektiğini iddia etmektedir. Bunun birinci sebebi ona göre karanlığın tutkular üzerinde daha güçlü etkisinin olmasıdır. İkinci sebep ise, iç mekanlarda yer alan nesnelere karanlık kullanılarak aşinalığının kırılması ve onların insanlar için çarpıcı hale getirilmesidir (a.g.e.: 85).

Işık ve karanlık metaforları, Aydınlanma ve Orta Çağ'a ilişkin düşünsel bir retorik oluşturmak için kullanılan yaygın uygulamalardır. Karanlık, ışıktan yoksun olmak anlamına gelmektedir. Bu bağlamda, gölge ve gecenin gotik eserlerde özel bir konumu vardır. Akıl, mantık ve bilimin ışığı ile aydınlanıyorsa, karanlık tarafından da gölgeleniyor demektir. Karanlık ve kasvet düzeninin çerçevesini belirsiz kılarak akla aykırı ve gizemli olanı ortaya çıkarmaktadır. Gece, garip ve ürkütücü varlıkların sığınak bulunduğu zamanı meydana getirirken yıkıntı ve harabeler ise geçiciliğe ve faniliğe işaret etmektedir (Botting, 2005: 21).

Yücenin hangi durumlarda ortaya çıktığını Burke'un çağını edebi ve sanatsal açıdan oldukça etkileyen teorisi üzerinden açıklamaya çalıştık. Son olarak gotik edebiyat ve yüce arasındaki ilişkiye kısaca göz atmakta fayda vardır. İster mimari ister edebi olsun gotik eserlerde yücenin etkisi görmemek mümkün değildir. İhtişamlı kaleler ve manastırlar, heybetli dağlar ve engin okyanuslar gotik metinlerde okurun yüce duygusu ile tanışmasını

sağlamaktadır. Son olarak belirtmek gerekir ki, yüce ile korku aynı şey değildir. Yüce hissinin oluştuğu durumla bizim aramızda psikolojik olarak güvenli bir mesafe vardır. Örneğin, bir kasırgaya tutulup boğulma tehlikesi geçiren bir kişinin hissettiği şey denizin ya da okyanusun onda bıraktığı ihtişamdaki kaynağı yüce hissi değil, aksine korkunun kendisidir (Wood, 2020: 263). Buna göre gotik eserlerde yer alan korku öğelerinden bazılarının korkudan ziyade yücenin sınırları içerisinde yer aldığını söyleyebiliriz.

Alexander Baumgarten tarafından felsefenin bir alt disiplini olarak felsefeye dahil edilen “estetik”, Kant’ın temel eserlerinde yer verdiği konulardan biri olmuştur. Kant, estetiğin ölçütlerinden biri olan yüce kavramı ile ilgili tasavvurlarını çeşitli çalışmalarında aktarmıştır. *Bemerkungen zu den Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* (1764) bu konudaki erken dönem fikirlerini ifade ettiği ilk makalesiyken *Kritik der reinen Vernunft* (1788) ve *Kritik des Urteilskrafts* (1790) aynı konuya yer verdiği diğer çalışmalarıdır. Kant’ın İngiliz düşünürlerin, örneğin Burke’ün yüceye ilişkin yazdıklarını öğrenmesi Moses Mensessohn’un *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757) ile ilgili yaptığı çalışmalar ve çeviriler sayesinde olmuştur (Doran, 2015: 175-76). Han (2021: 22) Kant’ın güzellik yargısının öznel olduğunu ve bundan dolayı güzel olanın nesnesinin kendisinde değil, ona bakıp değerlendiren kişide bulunduğunu söyler. Bununla beraber, bu yargının yine de bazı evrensel niteliklere sahip olduğunu iddia ededen Kant, güzel yargısını amaçsız amaçlılık içerisinde ele alarak nesnelerin belirgin bir amacı hedeflemediklerini, yine de kendilerine has bir düzen içinde bulduklarını belirtmektedir. Tıpkı Burke’te olduğu gibi Kant’a göre de yüce, insanın algılarını aşan güçlü doğa olayları karşısında hissettiği hayranlık ve dehşet aracılığıyla ortaya çıkmaktadır. Ancak Han (2021: 22) yüce konusunda yaygın bir yanlış anlama içinde olduğunu şu şekilde belirtmektedir:

“Yücenin karşısında özne kendisini doğaya *üstün* görür çünkü gerçekten yüce olan akıldaki sonsuzluk fikridir. Bu yücelik yanlış bir biçimde objeye, buradaki durumda doğaya yüklenir. Kant bu karışıklığa “Subreption” (kasti yanlış yorum) der. Yüce, tıpkı güzel gibi nesnenin hissi değil, öznenin hissidir, oto-erotik kendi kendine bir histir.”

5. BÖLÜM: ESER İNCELEMELERİ

5.1. The Castle of Otranto (Otranto Kalesi)

The Castle of Otranto (Otranto Kalesi) romanı Horace Walpole tarafından 1764 yılında yazılmıştır. Yazarı tarafından ilk gotik roman olarak tanımlanan *Otranto*, edebiyat dünyasında gotik türün ana kurucu metni olarak kabul edilmektedir. Kitabın önemi yalnızca bir ilk deneme olmanın ötesindedir. *Otranto* kendisinden sonra gelecek köklü bir gotik anlatı geleneği oluşturarak aynı türde eserler yazmayı düşünen yazarları derinden etkilemeyi başarmıştır. Walpole'un bu romanla yerleştirdiği anlatı kodları, gotik atmosfer ve doğüstü olaylar dizisi onun geleneğini takip eden yazarlarca geliştirilerek zamanla türün yerleşik unsurları haline getirilecektir. Bu etki yalnızca İngiliz edebiyatıyla sınırlı kalmamış, çeviri faaliyetleri yoluyla sınırları aşarak tüm batı edebiyat kanonu içerisine izleri silinmeyecek şekilde yerleşmiştir. Gotik romanın ilk örneği olmasına karşın *Otranto*, gotik unsurların yer aldığı ilk metin değildir. Bu yönde bir iddiada bulunmak esas itibarıyla korku ve dehşet temasını ele alan edebi eserlerin daha önce hiç yazılmadığını öne sürmeye benzemektedir. *Otranto*, bu yüzden kendisini etkileyen bir dizi yazınsal öncüle sahiptir. Söz gelimi, daha önce bahsi geçen ve gotiğin genel manzarası hakkında önemli bir etkiye sahip Mezarlık Şiirleri (Graveyard Poetry) özellikle kasvetli atmosferi ve ölüm teması etrafında kurulmuş olması bakımından gotik anlatıların hazırlayıcılarından biri olarak kabul edilmektedir.

Kitabın anlatıcısı tarafından İtalyancadan İngilizceye çevrildiği söylenen *Otranto Şatosu*'nun öyküsü klasik bir orta çağ anlatısına dayanmaktadır. Tam olarak hangi tarihte yazıldığı bilinmeyen metnin eldeki bilgilere göre Birinci Haçlı seferlerinin düzenlendiği 1095-1243 yılları arasında yazılmış olduğu iddia edilmektedir. Roman, Otranto Kalesi'nin hükümdarı Manfred'in, ailesinin soyunu devam ettirme takıntısı ve bu uğurda gösterdiği zalimane çabaları etrafında dönmektedir. Eserde, Manfred'in oğlu Conrad'ın ani ve esrarengiz ölümü, Manfred'in hırs ve ihtiraslarını kamçılamaktadır ve bu durum, kalede yaşayan diğer karakterlerle karmaşık ilişkiler ağına yol açmaktadır. Walpole, *Otranto*'da, gotik edebiyatın karakteristik unsurlarını, ürkütücü ve karanlık atmosferleri, doğüstü olayları, tekinsiz mekânları ve melankolik karakterleri ustaca kullanmaktadır. Bu durum okuyucuyu, dönemin toplumsal ve politik değer yargılarına karşı bir eleştiri olarak da okunabilecek, sürükleyici ve tedirgin edici bir hikâyenin içine çekmektedir.

Eserdeki karakterler, gotik edebiyatın temel özelliklerini yansıtan karmaşık ve çelişkili duygusal durumlar içinde tasvir edilmektedir. Manfred'in bitmek bilmez hırsı, Hippolita'nın sadakati, Isabella'nın masumiyeti ve Theodore'un cesareti, romanın ahlaki ve duygusal çatışmalarını oluştururken bu karakterler aynı zamanda dönemin sosyal ve cinsiyet rollerini de yansıtmaktadır. *Otranto*, edebiyat tarihinde bir dönüm noktasıdır ve gotik türün temel taşlarından biri olarak edebiyat tarihindeki yerini almaktadır.

Kısaca romanın ortaya çıkış hikayesinden söz etmek gerekirse, *Otranto*, Walpole'un Orta Çağ'a ilgisinin doğrudan doğruya somut bir yansımasıdır. Walpole bu gotik metnin ortaya çıkış hikayesini bir mektubunda arkadaşına şu şekilde açıklamaktadır:

“Geçen haziran ayının başında bir sabah bir rüyadan uyandım, tek hatırladığım eski bir kalede olduğum (benimki gibi kafası gotik hikayelerle dolu birisi için oldukça doğal bir rüyaydı bu) ve oldukça büyük bir merdivenin en üst trabzanında zırhlara bürünmüş bir eldi. O gece oturdum ve yazmaya başladım, ne söylemek ya da anlatmak istediğim konusunda en ufak bir fikrim yoktu. İş ellerimde serpildi büyüdü, derken kapılıp gittim - şunu eklemem gerekir ki politika dışında herhangi bir şey düşünmek beni memnun etti. Kısacası hikayeme daldım, iki aydan kısa sürede tamamladım, öyle ki bir akşam çayımı içtiğim andan, yani saat 6'dan gece bir buçuğa kadar yazdım, elim ve parmaklarım öyle yorulmuştu ki, cümlemi bitirmek için kalemi tutamaz oldular; Matilda ve Isabella'yı tam da bir paragrafın ortasında konuşurken bırakmıştım. Ciddiyetime güleceksiniz, ama eski günlerin adetlerine gösterdiğim bu sadakatle sizi eğlendirebildiysem memnun olurum, beni gönlünüzce işsiz bulabileceğiniz konusunda sizi özgür bırakıyorum” (akt. Riely, 1978: 2).

Romanın ana hikayesi Manfred'in büyükbabası tarafından gasp edilmiş *Otranto Prensi*'nin bir dizi entrika, ölüm ve aşk hikâye sonucunda gerçek sahibine ulaşmasıdır. Hikâye, cebren ele geçirilmiş kalenin prensi Manfred'in zalimce, adaletsiz ve din dışı uygulamalarla dolu etkinliklerinin tüm kalenin ve ailesinin üç gün gibi kısa bir sürede kehanetlere uygun olarak yerle bir olup dağılmasına sebep olmasına ve prensliğin hak sahiplerinin soyağacına uygun olarak esas sahibine geri dönmesine dayanmaktadır.

Kitabın açılışıyla beraber metnin tamamı üzerinde belirleyici bir rolü olacağı sezdirilen bu kehanet, romanının anlatımını canlı ve gerilimli tutmaktadır ve karakterler arası ilişkileri tanımlayan verimli bir uğrak noktası olarak kullanılmaktadır. Kehanet, “[a]sıl sahibi orada yaşayamayacak kadar büyüdüğünde, *Otranto Şatosu* ve Lordluğu mevcut ailenin elinden çıkacak” (Walpole, 2023: 10) demektedir. Üstü örtük bu ifade, zaten

doğası gereği muğlak olması gereken kehanetin iyiden iyiye sis perdesinin ardına gizlenmesine neden olmaktadır. Bu gizemle Manfred'in ve ailesinin üstünde kara bulut gibi dolaşan ve gerçekleşmesi mukadder görünen kehanetin ileride ailenin mahvına sebep olacağı sezdirilmektedir.

Romanın bu ana tema etrafında kurulmuş olaylar ve karakterlerle nasıl kurgulandığını kısaca özetleyelim: Otranto Prensi olan Manfred'in genç bir kızı ve oğlu vardır. Prens, oğlu Conrad'ı kızı Matilda'ya her zaman tercih etmiştir, çünkü oğlu soyunun devamını sağlayacak yegâne kişidir. Ancak gözbebeği Conrad'ın başına Vicenza Markisi'nin kızı Isabella ile evleneceği gün olağanüstü bir olay gelir: Şatonun avlusundayken gökyüzünden düşen inanılmaz boyutlardaki bir miğferin altında kalan Conrad ezilerek hemen orada can verir. Manfred biricik oğlunun böylesi trajik ölümünden oldukça etkilenir. Soyunun devam etmeyeceğinden ve böylelikle uzun yıllardır Demokles'in kılıcı gibi ailenin üzerinde sallanan kehanetin gerçekleşeceğinden korkan Manfred, oğlunun bu ani ölümünden sonra yas tutmak yerine nişanlısı Isabella ile evlenme planları yapar. Bu bağlamda, ölü bedene karşı gösterilen geçici ve yüzeysel ilgi gotik edebiyatın öncüsü sayılan *Otranto* bağlamında irdelenmeye değerdir. Çünkü gotik anlatılar doğaları gereği, ölüme ve ölü bedenlere yoğun ilgi göstermiş ve bu nedenle de şiddetli eleştirilere maruz kalmıştır (Shapira, 2012: 3). Walpole, Conrad'ın ölümünü, gerilimin yükseldiği sonuç bölümüne değil, henüz karakter gelişiminin yapılmadığı giriş bölümüne yerleştirmeyi tercih etmiştir.

Manfred, herkesin sevgisini kazanmış, tüm işi kiliseye ve kocasına kendisini adamak olan ve neredeyse bir azize olarak kabul edilen Hippolita ile evlidir. Manfred Katolik Kilisesi'ne göre gerçek bir sebep öne sürülmediği takdirde evlilik akdinin sonlandırılmasının mümkün olmadığını bildiği için karısını boşanmaya ikna etmeye, bunda başarısız olursa da karısıyla ilgili asılsız iddialar ortaya atarak amacına ulaşmaya çalışır. Şatonun içinde yer alan kilisesin rahibi Jerome gözü dönmüş bu adama karşı durmaya ve hamisi Hippolita'yı zalim prens karşısında savunmaya çalışır. Zalim prensin olmadık planları ile dehşete düşmüş Isabella şatonun karanlık alt geçitlerinden kendisini doğrudan kiliseye bağlayacak bir yol bulur ve oraya sığınır. Bu kaçışında ona Theodore isimli bir genç adam yardımcı olur. Theodore, şans eseri Conrad ve Isabella'nın düğün günü yaşanan olaylara şahit olur ve Conrad'ın ölümüne sebep olan miğferle ilgili söylentileri dile getirdiği için Manfred'in hışmına uğrayıp haksız yere hapse atılır.

Theodore hapsedildiği odadan Manfred'in kızı Matilda ile birbirlerini görmeden de olsa iletişim kurmaya başlar. Genç adamın talihsizliğine üzülen Matilda ondan hoşlanmaya başlar ve özgürlüğüne kavuşması için kaçmasında ona yardım eder.

Isabella, Manfred ile asla evlenmek istemez. Çünkü müstakbel kayınpederini ve eşini ebeveyni olarak görür. Aklına onunla evlenmeyi koymuş olan Manfred'i bu yolda hiçbir şeyin ya da kişinin durduramayacağını bildiği için çareyi ondan kaçmakta bulur. Bunun için kilise ona en uygun sığınak gibi görünmektedir. Ancak bu kutsal mekân Manfred'in hırslarını dizginlemesine engel olamaz. Manfred, Isabella'yı elde etmek için her yola başvurmaya hazırdır. Bu sırada prensliğin gerçek sahibi olduğunu iddia eden Vicenza Markisi Frederic'in adına bazı şövalyeler şatoya gelir. Manfred'in hakkından feragat edip prenslikten çekilmesini isteyen bu askerlerin talebi Manfred'in hiç hoşuna gitmese de onları şatoda dostça karşılamak zorunda kalır. Şatoya gelen şövalyelerden biri olarak kılığını gizleyip şatoya giren, soyca prenslikte esas hak sahibi olduğunu iddia eden Marki Frederic, aynı zamanda Isabella'nın babasıdır. Haçlı seferlerinde öldüğü sanılan Frederic, kaçmakta olan Isabella'yı ararken onu korumak isteyen Theodore tarafından yaralanır. Frederic, Manfred'in kızı Matilda'dayı görünce hemen âşık olur. Manfred bu süreci politik olarak kendi lehine çevirmeye çalışır ve Frederic'in kızına olan ilgisini kullanarak Isabella'yı kendisi ile evlenmesi için ikna etmeye çalışır. Manfred, sunağın başına dua etmek için gitmiş olan Isabella'yı Theodore ile konuşurken görür. Arkasından yaklaşıp ona hançerini saplar. Tam o anda yanlış yaptığını anlar, çünkü hançeri sapladığını kişinin Isabella değil, kendi kızı olduğunu o anda anlar. Yaptığı hatadan dolayı büyük pişmanlık yaşayan Manfred, tahtın esas sahibi olduğu anlaşılan Theodore'un lehine çekilir ve suçlarından temizlenmek için karısı Hippolita ile manastıra kapanır. Böylelikle, metindeki çatışmayı canlı tutan kehanet en sonda gerçekleştirilerek kitap sona erdirilmiş olur. Tüm bu kaçışma, kovalamaca, evlilik planları ve soyluluk mücadeleleri yaşanırken şatoda herkesi korkutan esrarengiz olaylar yaşanır. Kaynağı belirsiz sesler, çerçevesinden çıkıp yürüyen tablolar, salonda görülen zırhlara bürünmüş dev el vb. gotik unsurlar olay akışında sürekli kendisine yer bulur ve gerilimi zaman zaman tırmandırmak ve olayları birbirine bağlamak için etkili şekilde kullanılır.

Otranto, gotik bir romandır. Bilindiği üzere romantik ve gotik dönem eserleri henüz Aydınlanma döneminde gelişmeye ve sonrasında ise hızla yayılmaya başlamıştır. Gotik romanlar, aydınlanma döneminin klasik dönem edebiyatının içerdiği edebi ve felsefi

kıstaslardan uzakta kurgulanmıştır. En yalın şekliyle bu eserlerde aydınlanmacı aklın yerine duygular, heyecanlar, tutkular ve doğaüstü yer almaktadır. *Otranto*, bir kehanet ile başlayan ve bu kehanetin gerçekleşmesi ile son bulan bir romandır: Otranto Şatosu Prensi Manfred, “[a]sıl sahibi orada yaşayamayacak kadar büyüğünde, Otranto Şatosu ve Lordluğu mevcut ailenin elinden çıkacak” (Walpole, 2018: 10) şeklinde dile getirilen kehanetin gerçeğe dönmesini engellemek için oğlu Conrad’ı Vicenza Markisi Frederec’in kızı Isabella ile evlendirmek ister. Yeterince çocuk doğurmadığından yakındığı eşi Hippolita ona soyunu devam ettirebilecek tek bir oğuldan fazlasını verememiştir. Manfred, hasta, kırılğan ve henüz çok genç olan oğlunu bir an önce evlendirerek soyunu devam ettirecek bir varis kazanma peşindedir. Kehanetin ilk adımı grotesk bir tarzda gerçekleşir. Düğün günü Conrad, şatonun avlusundayken üstüne gökyüzünden “[...] herhangi bir zırhlı başlığın en az yüz katı büyüklüğünde [...] bir miğfer düşer” (Walpole: 2023: 11). Bu “uğursuz miğfer” (a.g.e.: 10) Conrad’ı altına alıp paramparça eder. Bu durum, Manfred için tam bir “fekalet habercisi[dir]” (a.g.e.: 12). Oğlunun başına gelen korkunç olaydan çok onun ilgisini miğferin kendisi çeker. İnanılmaz ölçülerdeki bu miğfer onun için anlatılagelen kehanetin yakın zamanda gerçeğe dönmesinden endişe edilecek bir olaydır. Miğfer, şatonun salonunda resmi bulunan eski prenslerden İyi Yürekli Alfonso’nun St. Nicholas Kilisesi’ndeki heykelinin başından bulunana çok benzemektedir. Bu benzerlik çevredeki halk tarafından da aynen tasdik edilir (a.g.e.: 13). Genç yaşta ölen Alfonso’nun soyu şatonun asıl sahibidir, ancak mevcut prensin ataları tarafından gasp edilmiştir. Bu kehanetin varlığı, roman boyunca en başta Manfred ve Theodore olmak üzere karakterlerin, kaçışı mümkün olmayan ilahi bir yazgıya bağlı olduklarını güçlü bir şekilde hissettirir; sonuçta birinin trajik düşüşü, diğerinin ise epik yükselişi söz konusu olacaktır. Oğlunun ölümüyle bir varise sahip olma ihtimalini yitirerek çılgına dönen Manfred adaletsiz bir şekilde, bu benzerliğe dikkat çeken Theodore’u büyücülükle suçlar ve adamlarından onu Conrad’ı ezip öldüren miğferin altına hapsetmelerini ister. Manfred’in himayesinde olanlar bu keyfi emri ve alıkoymayı memnuniyetle yerine getirirler. Onlara göre bu ceza, adaletin yerini bulmasını sağlayacak, yerinde bir cezadır (a.g.e.: 14).

Manfred soyunun devamını her şeyin üstüne tutan, bu yolda hiçbir eylemden sakınmayacak, zalim bir yöneticidir. Oğlunun ölümünden sonra hemen harekete geçer, pragmatist davranır ve kural tanımaz zalim karakterine uygun olarak oğlunun nişanlısı

Isabella'ya “[n]işanlınızı kaybettiniz. Evet, acımasız yazgı! Ben de soyumun ümidini yitirdim! Fakat Conrad güzelliğinize layık değildi” (a.g.e.: 17) ve “[k]ıscası, Isabella, size oğlumu veremediğime göre kendimi sunuyorum” (a.g.e.: 18) diyerek o dönemin ölçütleri içerisinde ensest olarak nitelendirilebilecek çarpık bir ilişkinin kapısını açar. Her ne kadar aralarında kan bağı olmasa da oğluyla nişanlı olması ve öteden beri Isabella'nın onu ve karısı Hippolita'yı ebeveyni olarak görmesi toplumsal normların dışında olan bir ilişkiye işaret eder. Isabella'nın bu evin koruması altında olması ve soylu bir muamele görmesi gerekirken Manfred'in gözü dönmüşlüğü “[n]e Tanrı ne de Şeytan beni yolumdan alıkoyabilir” (a.g.e.: 19) cümlesinde açığa çıkar. Manfred, örfü, dini inanç ve gelenekten kaynaklanan değerleri tamamen bir kenara bırakır. Bu türden ensest ya da ensesti çağrıştıracak çarpık ilişkiler İngiliz gotik edebiyatının *Otranto*'yu takip eden Clara Reeve, Ann Radcliffe ve Matthew G. Lewis gibi yazarlarınca ileride sıklıkla kullanılacaktır (Perry, 1998: 266).

Manfred'in taşkınlığı öylesine büyüktür ki, geçmişin görkemli ve erdemli günlerinin bir temsilci gibi şatonun duvarlarında asılı olan “Manfred'in büyükbabasının portresi derin biçimde içini çekti ve göğsü inip kalktı” (Walpole, 2023: 19) cümlesi norm dışılığı boyutunu gösterir. Tablo çerçevesinden çıkar, yeniden iç çeker ve Manfred'ten onu takip etmesini ister. Ardından açılması mümkün olmayan bir odaya giren bu hayalet Manfred'in isteğine rağmen onunla konuşmaz. Böylesi doğüstü bir duruma şahit olmasına karşın Manfred sonunda yıkımına yol açacak yoldan geri dönmez ve günahkarca eylemlerini sürdürüp Isabella ile evlenme istediğini devam ettirir. Bu hayalet, *Otranto* ile Shakespeare'in *Hamlet*'i arasında metinlerarasılık bağlamında bir akrabalık ilişkisi kurar. İlgili bir tiyatro takipçisi olan Walpole, kitabındaki kurucu gerilim ve dehşet ögesi olan “hayalet”i Shakespeareyen bir tarzda bu oyundan devşirerek kullanmıştır (Hamm, 2009: 668). Gotik eserler için verimli bir zemine sahip olan Shakespeare'in eserleri, aydınlanmacı yaklaşımdan uzak duran yazarlar için yapıtlarına meşruiyet sağlayabilecekleri en güçlü örnekler olmuştur (Shapira, 2012: 2).

Isabella, bu nahoş durumdan kurtulabilmek için onu, “Manfred'in zorbalığının bile kutsallığını kirletmeye cesaret edemeyeceğini bildiği kilise[ye]” (Walpole, 2023: 20) ulaştıracak olan, gotik romanın zorda kalan kadın karakterin kaçış ve kurtarıcısı görevini gören gizli yeraltı geçitlerini kullanır. Amacı “[...] paslı menteşelerden çıkan gıcırtiların uzun karanlık labirentlerde tekrar tekrar yankılanması dışında bu yeraltı bölgelerinde

korkutucu bir sessizlik hüküm sür[en]” (a.g.e.: 21) bu karanlık geçitleri kullanarak kilisenin koruyucu kanatları altına sığınmak ve böylece kimsenin bozmaya gücünün yetmeyeceği bir kutsiyete sahip ilahi gücün korumasına girmektir. Isabella hedefine ilerlerken yolda hayalet sandığı ve sonra asıl kurtarıcısı olacak Theodore ile karşılaşır. Manfred’in hedefi haline gelen bu genç adam ona “[y]aşamımın benim için değeri yok [...] yaşamımı sizi onun zorbalığından kurtarmaya çalışırken yitirmek benim için avuntu olacak” (a.g.e.: 23) der. Burada eski şövalye romanslarında yer alan, alışıldık bir tema olan kendinden feragat edip soylu bir kadının hizmetine adanma izleğinin bir örneğini görmüş oluruz. Isabella’nın kaçışına yardım ederken Manfred’in eline düşen Theodore aynı tutumun bir örneğini “[d]ürüstlüğüm benim için hayatımdan daha önemli”, “[...] dahası, birine sahip olmak için ötekenden vazgeçmem” (a.g.e.: 26) diyerek henüz yeni tanıştığı bu kadın için hayatından vazgeçme cesaretini gösterir. Manfred, bir köylü olarak gördüğü bu gencin tavırlarındaki soyluluktan etkilenir ve bir an için onu affetmeyi düşünür. Ancak romanın çizgisel değil, döngüsel akan yapısı Manfred’in sürekli birbiriyle çelişen tutum ve davranışlar arasında kararsız kalmasına sebep olur. Romanın bütününe etkisini altına almış olan kehanet, çeşitli korku öğeleri ile arka planda sürekli işlemeye devam eder. Isabella’yı arayan Manfred’in adamları şatonun salonunda Conrad’ın hayaletini ve “Şeytan’ın ta kendisi[ni]” ya da “baştan aşağı zırhlar içinde bir dev” (a.g.e.: 30-31) gördüklerini iddia ederek Manfred’ten papaza bir şeytan çıkartma ayini düzenletmesini isterler. Onlara göre bu şato büyüleri güçlerin etkisi altındadır. Ancak ne Manfred ne de karısı Hippolita şatoda gerçekleşen bu olağanüstü durumları bir türlü kabul etmek istemez. Manfred’in bunlara inanmama sebebi mukadder görünen kehanetin gerçekleşiyor olduğunu reddetmektir. Hippolita ise herkesin görüp şahit olduğu bu olağandışılıkları eşi ve efendisi Manfred’e karşı mutlak ve kayıtsız şartsız sadakatinden dolayı görmezden gelmektedir ve “çoğalmaları karşısında artık kendini kaybetmediği bir dizi üzüntünün de etkisiyle, yazgının, bu ânı ailece yok edilmeleri için seçmiş olması durumunda, kendini ilk kurban olarak sunmaya karar ver[ir]” (a.g.e.: 33-34). Manfred, eşinin kendisine olan bağlılığı ve sadakatinden etkileniyor olsa da tıpkı keyfi bir şekilde alıkonulup hapsedilmesini emrettiği Theodore karşısında takındığı çelişkili tavırları ona karşı da takınmaya başlar. Bu kişilerin erdemli tutumları Manfred’in kısa süreli yumuşamasına sebep olsa da içindeki zorbanın sesi kısa süre sonra yeniden duyulmaya başlar:

“Ruhunun bundan sonra aldığı şekil kusursuz kötülüktü. Hippolita’nın sarsılmaz itaatkârlığını göz önüne alarak, karısının yalnızca boşanma isteğini sabırla kabullenmekle kalmayacağını, ayrıca, eğer Manfred isterse, onunla evlenmeyi kabul etmesi için Isabella’yı ikna etmek amacıyla çaba göstermeyi bile kabul edeceğini düşünerek gururlandı” (a.g.e.: 34).

Soyunu devam ettirme itkisi ve genç Isabella’ya karşı hissettiği tutku, Manfred’i, aklını ve sağduyusunu kullanmaktan her seferinde uzaklaştırır. Hem kendisi ve ailesi hem de çevresindeki diğer kişiler için yıkım anlamına gelen bu zalimce davranışlar, kehanetin gerçekleşmesinin yolunu açacak taşları birer birer döşer.

Ailede kayıtsız şartsız itaatkâr olan sadece Hippolita değildir. Ailenin kızı Matilda hem annesine hem babasına her koşulda yürekten bağlılık ve sadakat gösterir. Ona göre “[b]ir çocuğun anne babasının gösterdiğinden başka kulakları, gözleri olmamalı[dır]” (a.g.e.: 39). Hem anne hem çocukları Manfred’e sevgi bağından çok, bir kölenin efendisine gösterdiği türden bir bağ ile bağlıdır. Bu ataerkil yapı içerisinde görevi dönemin egemen zihniyetine uygun olarak ailenin reisinin her türden isteklerini yerine getirmek ve onun taşkınlıklarını, mantıktan uzak gelgitlerini, geleneklere, dine ve kutsala karşı işlediği suçları bile göz ardı etmektir. Bu geleneksel yapı içerisinde kadınlar birey olarak kendi sesleri ile var olamazlar. Varlıkları ancak daha büyük yapının içerisinde işlevsellik kazanır. Kadın anne olarak soyun devamını sağlayacak bir erkek evlat verdiğinde ya da kız çocuğu olarak ailenin politik gücünü ve konumunu sağlamlaştıracak bir evlilik yaptığında değer kazanır. Örneğin, şatoda bulunan kilisenin rahibi Jerome, Manfred’i evliliklerinin kutsal bağını koparmamaları için ikna etmeye geldiğinde,

“Peder,” diye araya girdi Manfred, “kutsal mesleğinize gereken saygıyı gösteriyorum; ancak burada hükümdar benim ve kendisini ilgilendirmeyen işlere burnunu sokan bir papazın aile içi meselelerimize karışmasına izin vermeyeceğim. Eğer söyleyecek bir şeyiniz varsa odama gelin, eşimin devlete ait gizli işlerden haberdar olmasına izin vermek adetim değildir; bu konular, bir kadının yetki alanına girmez” (a.g.e.: 47).

diyerek boşanma konusunda bile eşinin söz hakkına sahip olmasını kabullenmek istemez. Bu durumda evli olduğu kadını eşi/eşiti olarak görmeyi reddeder, kiliseden ve rahipten geçerli bir sebep olmadığı için boşanma onayı alması zor olmasına rağmen kötü niyetini yürürlüğe koymaktan geri durmaz. Rahip Jerome, söz dinlemeyen Manfred’in küfre varan isteklerine karşı “[g]örevimin bilincindeyim ve Manfred’den çok daha büyük bir Prens’in

vekiliyim. Benim ağzım aracılığıyla konuşan onun sesine kulak verin” (a.g.e.: 49) diyerek ilahi temelli bir karşı duruş göstermek ister. Seküler dünyanın bir yöneticisi ya da vekili olan Manfred, ona göre, bu dünyada tanrının ya da onun sözünün vekili olarak görülen ‘kutsal kişinin’ karşısında ancak gelip geçici güçlerin sahibi olabilir. Manfred’in bu yapıya, yani Kilise’nin kutsiyetine saygısı ona pratik olarak hizmet edip etmemesine bağlıdır. Manfred, rahip Jerome’a “[e]n acil işler olan devlet işleri, yani benim ve halkımın esenliği bir oğlum olmasını gerektiriyor. Hippolita’dan vâris beklemek boşuna. Isabella’yı seçtim” (a.g.e.: 50) diyerek gerçekleşmesini istediği boşanma ve sonrasındaki evliliği kilisenin onayını alarak meşrulaştırmak ister. Jerome’un bu tasarıları onaylaması mümkün değildir ve Manfred’e “[e]rdemli Hippolita’nın aldığı yaralar, acının en üst mertebesine çıktı. Bence onu reddetmeye yönelik zina içerikli niyetiniz için azarlanıyorsunuz. Bence sözleşme yoluyla kızınız olan genç hanımefendiye yönelik ensest içerikli tasarınızı sürdürmemeniz için uyarılıyorsunuz” (a.g.e.: 50) der. Şatoda yaşanan doğaüstü olaylar; Conrad’ın kocaman bir miğferin altında kalması, görülen hayaletler, dev eller, kaynağı belirsiz tedirgin edici sesler Manfred’e dikkate alıp anlaması için gönderilen birer uyarı mesajıdır. Ancak bunlar yoluyla uyarıldığını asla fark etmez ve aşırılıklarını devam ettirir. Rahip Jerome, ümitsizce, görevi gereği doğru yolu göstererek “[k]ilise anlayışlı bir annedir; üzüntülerinizi ona açın” (a.g.e.: 53) sözleriyle bu dizginsiz adamı kutsal değerlere ve aile bağlarına saygı duymaya yönlendirmeye çalışır.

Isabella’nın yeraltı geçidinden kaçmasına yardım eden ve romanın devamında rahip Jerome’un oğlu ve Otranto lordluğunun esas varisi olduğu anlaşılan Theodore’a hem Isabella hem de Matilda âşık olur. Theodore ise Manfred’in onu hapsedildiği odadan konuştuğu, yüzünü bile görmediği Matilda’ya karşı aşk hissetmeye başlar. Matilda, babasına olan bağlılığını hücrenin kapısını açıp Theodore’un kaçmasına yardım ederek ihlal eder. Bir köylü olmasına karşın Theodore’un soylulara yaraşır tavırları Manfred gibi Matilda’yı da etkiler. Theodore babasının sorgusu altındayken Matilda “[b]u durumda bile görünüşü asil, yakışıklı ve hükmediciydi” (a.g.e.: 55) diye düşünür. Onda dikkatini çeken fiziksel özellik ise salonda resmi asılı olan şatonun meşru sahiplerden Alfonso’ya olan neredeyse ikiz derecesindeki benzerliktir. Theodore, Walpole tarafından, Manfred’in romanın sonunda büyükbabası Ricardo tarafından zehirlendiğini itiraf ettiği Alfonso’nun

bir tür *doppelgänger*i olarak kurgulanmıştır. Manfred'in Theodore'da belli belirsiz fark ettiği bu benzerlik onda tekinsizlik hissinin uyanmasına sebep olur.

Theodore ise Manfred'in aksine bu dünyadan çok öte dünyaya dönük bir karakter sergiler: “Bu kötü bir dünya ve ondan pişmanlıkla ayrılmamı gerektiren nedenim yok” (a.g.e.: 57) sözleriyle kendisini öldürtmek isteyen Manfred karşısında mistik bir tutum takınır. Rahip Jerome, idam ettirilmeden önce dua ettirmek istediği Theodore'un eğildiğine sıyrılan gömleğinden gördüğü “kanlı bir ok şeklindeki leke[den]” (a.g.e.: 58) onun kendi oğlu olduğunu anlar. İlginç bir şekilde daha öncesinde kendi varlığını hakir gören bu genç adam, soylu bir adamın oğlu olduğunu anlayınca “[a]cımasızlığınıza bir de hakaret eklemeyin. Eğer bu saygıdeğer adamın oğluyum, her ne kadar sizin gibi prens olmasam da, damarlarımda akan kana değer verin” (a.g.e.: 59) sözlerini dile getirerek birdenbire bir başka sınıfın bilincine sahip olur.

Manfred aşırılık içeren istekleri ve dizginsiz tutkuları nedeniyle hem kilisesinin sözcüsü olan rahibin diliyle hem de gerçekleşen doğaüstü olaylarla doğrudan ilahi güçler tarafından sürekli uyarılmaya devam edilir. Şatonun gerçek sahibi olduğunu iddia eden “[d]evasa kılıcın şövalyesi” (a.g.e.: 63) unvanını kullanan Frederic, sıradan bir şövalye kılığında kalabalık bir maiyetle Otranto'ya gelir. “Dev gibi bir kılıcı taşıyan ve onun ağırlığı altında eziliyor gibi görünen yüz soylu” (a.g.e.: 68) ona eşlik etmektedir. Bu kılıç, Frederic'in “kafirler”in eline esir düştüğünden beri görmediği kızının – ki burada bir Haçlı Seferi sırasında Müslümanlara esir düşmesinden bahsediliyor – yerini haber veren bir rüya sonrasında yerin iki metre altında bulunur. Rüyasını takip edip sığındığı ormanda yaşlı bir münzevi ona üzerinde,

“Her nerede bu kılıca uyan bir miğfer bulunursa,
İşte orada kızın tehlikelerle kuşatılmış durumda,
Genç kızı yalnız Alfonso'nun soyu kurtarabilir,
Ve uzun süredir huzursuz olan bir prensin ruhunu
sükûnete kavuşturabilir” (a.g.e.: 89)

yazan kılıcın yerini tarif eder. Böylece, şatonun asıl sahipleri hakkında en başta bildirilen kehanetin üstüne bir yenisi daha eklenmiş olur. Bu devasa kılıç birden onu taşıyanların elinden kurtulup şatonun avlusunda Conrad'ı ezen miğferin yanına düşer. Manfred şaşkınlık geçirir de kendi gözleriyle şahit olduğu bu olağanüstü olaylar karşısında hemen kendini toparlar ve tahtı geri almak için gelen şövalyeler karşısında kendini ve soyunu, haksız olduğunu bilmesine rağmen kıyasıya savunur:

“Hem sizin hem de efendinizin bildiği üzere, Otranto Prensiği’ni babam Don Manuel’den devraldım, o da kendi babası Don Ricardo’dan almıştı. Selefleri Alfonso, Kutsal Topraklar’da çocuksuz öterek topraklarını sadık hizmetleri karşılığında büyükbabam Don Ricardo’ya miras bırakmıştı”. (Yabancı, başını iki yana salladı.) “Sayın Şövalye,” dedi Manfred samimi biçimde, “Ricardo yürekli ve dürüst bir adamdı; dini bütün bir kişiydi; bitişikteki kilise ve iki manastırı nasıl da cömertçe kurduğuna bakın. Kendisi özellikle Aziz Nicholas tarafından korunurdu” (a.g.e.: 71)

Ancak Manfred’in çabası karşılık bulmaz. Kendini şatonun asıl sahibi olarak gören şövalye kılığındaki Frederic, kızı Isabella’yı bulmak için arayışa çıkar. Aynı zamanda Theodore da onu bulmak için Matilda’nın yardımını almaktadır. Theodore, “yeraltı mahzen[lerinde]” (a.g.e.: 78), “derin ve yankı yapan inilti[ler]” içinde “mağara labirentiyle oyulu” (a.g.e.: 79) kayalıklar arasında Isabella’yı arar. Bu mekanlar ona maceraya açık bir kişi olduğunu hatırlatır: “Oraya vardığında, zihninde hüküm süren tatlı hüzne en çok yakışan loş gölgeleri ara[r]” ve “kötü ruhların musallat olduğu söylenen mağaralarda bilinçsizce dolan[ır]” (a.g.e.: 80). Isabella’yı bulan Theodore, onu arayan Frederic’i, Manfred’in adamlarından biri sanarak yaralar. Frederic tam kızına kavuştuğunu düşündüğü anda yanlışlıkla yaralanır, ancak durumunun daha sonra ölümcül olmadığı anlaşılır.

Yaralı halde şatoya taşınan Frederic, Matilda’nın güzelliğinden çok etkilenir ve ona hemen âşık olur. Her durumda kocası Manfred ve ailesine sıkı sıkıya sadık kalan Hippolita ailesinin üzerinde dolaşan kara bulutları dağıtmak için kızı Matilda ve Frederic’in evlenmesi kocasına teklif eder. Ona göre, böylelikle, iki rakip aile arasında kurulacak kan bağı başlarına gelecek felaketleri önleyecektir. Hippolita için Prens’in etrafında kurulan düzenin ayakta kalması önemli olan tek şeydir. Manfred’i dine saygısız olmakla suçlayan Isabella’ya “[b]enim huzurumda, genç bayan, Manfred’den böyle saygısızca söz edemezsiniz. O benim efendim ve kocam; ayrıca [...]” (a.g.e.: 98) sözleriyle karşı çıkar ve “[y]akındaki manastıra çekilerek ve yaşamımın geri kalanını dua ederek ve çocuğum için gözyaşı dökerek harcayacağım, bir de Prens için!” (a.g.e.: 99) diyerek kendi varlığının düzen içinde önemsiz bir ayrıntı olduğunu hissettirir. O, “[k]endi seçimlerimizi yapmak elimizde değil; Tanrı, babalarımız ve kocalarımız bizim yerimize karar vermeli[dir]” (a.g.e.: 100) düşüncesine sahiptir. Kadınlar açıkça haksız görünen durumlar karşısında bile kendileri hakkında verilen hükmün sonuçlarına katlanmalıydılar.

Onların yazgıları önce tanrı katında belirlenmiştir ve ona son şeklini verecek olan da kocaları ya da babalarıdır:

“Theodore’u bırakabilirim,” dedi Prenses, “fakat başkasıyla evlenmek zorunda mıyım? İzin verin sizinle kilise sunağına gideyim ve sonsuza dek kendimi dünyaya kapatayım.”

“Yazgın babana bağlı,” dedi Hippolita, “eğer sevgim sana baban dışında şeylere saygı göstermeyi öğretmişse, onu yanlış kullanmışım demektir. Elveda çocuğum! Senin için dua etmeye gidiyorum” (a.g.e.: 102-103).

Hippolita, annelik sevgisini çocukları üzerinde bir tür denetim mekanizması olarak kullanarak akıl ve sağduyudan mahrum kalmış ataerkil aile düzenini körü körüne savunmaktadır. Karısının karşı gelmemesinden cesaret alan Manfred, Frederic’e çifte düğün teklif eder. Otranto’yu güç kullanarak ele geçirme ihtimalini zayıf gören Frederic, bu teklifi Matilda’ya tutkuyla bağlandığı için reddetmez. Bu yolla hükümdarlığı ele geçirebileceğini düşünerek dünyevi güç kazanmak uğruna kızını kendi isteğiyle bu zorbanın ellerine teslim etmeye razı olur ve Manfred kararı rahip Jerome’a iletir:

“Sonuca varıldı”, diye cevap verdi Manfred. “Frederic Matilda’yla evlenmeyi kabul ediyor ve erkek çocuğum olmaması koşulu dışında tahtımı talep etmektен caymaya razı”. Manfred bu sözleri söylerken Alfonso’nun heykelinin burnundan üç damla kan aktı. Manfred’in beti benzi attı ve Prenses dizlerinin üzerine çöktü” (a.g.e.: 107).

Tıpkı Manfred gibi cinsel ihtiraslara katılıp giden Frederic de doğaüstü güçler tarafından uyarılır. Bu uyarı ona gösterilen doğru yoldan sapmasından kaynaklanmaktadır:

“Yaklaştığında bunun bir kadın olmadığını, sırtı ona dönük, uzun yünlü, çuvalımsı giysiler içinde biri olduğunu gördü. Bu kişi dua etmeye dalmıştı. Marki tam geri dönmek üzereydi ki, sunaktaki kişi ayağa kalktı ve Marki’yi görmeksizin bir süre derin düşüncelere dalmış olarak durdu. Frederic, bu kutsal kişinin öne çıkmasını beklerken ve kabalık ederek duasını bölmesini mazur göstermek arzusuyla, “Saygıdeğer Peder, Prenses Hippolita’yı arıyordum” dedi.

“Hippolita mı!” diye karşılık verdi boğuk bir ses. “Bu şatoya Hippolita’yı aramak için mi geldin?” Bu sözlerin ardından yavaşça arkasına dönen kişi, Frederic’e keşiş cüppesine sarınmış iskeletin etsiz çenesini ve boş göz çukurlarını gösterdi” (a.g.e.: 118).

Romanın sonunda Manfred suçlarının ve günahlarının farkına varır. Alfonso’yu büyükbabasının zehirlediğini ve sahte bir vasiyetname ile kendisini onun varisi olarak atadığını söyler. Şatonun yanında yer alan kilise ve manastırın Tanrı’nın gazabından

kurtulmak için Ricardo tarafından adandığını ekler. Adağı Aziz Nicholas tarafından kabul edilir ve rüyasında Ricardo'ya onun "[...] etinden üreyen erkek evlatlar sahip olduklarının tadını çıkarmak için hayatta kaldığı sürece Ricardo'nun soyunun" (a.g.e.: 127) tahtta kalacağına söz verir. Bu noktada, Conrad'ın romanın başındaki ölümü ile aslında kehanet çoktan gerçekleşmeye başladığı ifade edilmiş olur.

Manfred'in Isabella'yı kıskanması yüzünden işlediği cinayet kehanetin gerçekleşmesinin son adımı olur. Karanlıkta, Alfonso'nun mezarı başında karşılaşan Isabella ve Theodore'u gördüğü düşünen Manfred, kadının omzu üstünden hançerini göğsüne saplar. Kadın yere yığılırken Manfred acı gerçeği öğrenir: Kanlar içinde yerde kalan Isabella değil, kendi kızı Matilda'dır. Matilda bunun üstüne kısa süre içinde ölür:

“O anda bir gök gürültüsü şatonun temellerini sarstı, yerkabuğu sallandı ve arkadan, bir ölümlüden fazlasına ait olduğu belli olan bir zırhın tangirtisi duyuldu. Frederic ve Jerome dünyanın sonunun yaklaştığını düşündüler. Jerome, Theodore'u da zorla yanlarına katarak avluya koştu. Theodore görünür görünmez, Manfred'in arkasında bulunan şato duvarları büyük bir güçle yıkıldı ve yıkıntıların ortasında muazzam büyüklüğe ulaşan Alfonso'nun sureti görüldü. “İşte Theodore! Alfonso'nun asıl vârisi!” dedi Hayalet” (a.g.e.: 126).

Romanın sonunda Manfred tahttan feragat eder ve Hippolita ile manastıra kapanır. Otranto'nun yeni prensi olan Theodore, Frederic'in kızını onunla evlendirme teklifini reddeder ve Matilda'nın anısına saygı duyarak yaşamına devam eder.

Romanda bir gerilim unsuru olarak kullanılan kehanet böylelikle yerine gelmiş, hanedanlık ve prenslik gerçek sahibini bulmuş olur. Kehanet doğaüstü yan hikayeler ile gotik bir atmosfer içerisinde okura sunulur. Bu sayede okur kendisini gerilimi yüksek ve dinamik bir okuma edimi içerisinde bulur. Bir Orta Çağ anlatısı olarak kurgulanan *Otranto*, babaların ya da ataların suçlarının oğullarına musallat olacağı fikrini işleyerek hırslarına ve şehvete yenik düşen, adaletsizce bir hanedanlığı gasp eden bir adamın trajik düşüşünü temsil eder. En nihayetinde gerçeğin yerini bulacağı fikri de başarılı bir şekilde savunulmuş olur.

5.2. Der Geisterseher (Hayaletgören)

Friedrich Schiller (1759-1805) Alman yazın hayatının en önemli figürlerinden birisidir. Schiller, şiirleri, oyunları, estetik ile ilgili kaleme aldığı yazıları, tarihçiliği ve filozof yanıyla döneminin fikir hareketleri üzerinde derin etkilere sahip olmuştur. Schiller'in, Goethe ile birlikte hem Alman Romantizmi hem de Weimar Klasisizmi üzerinde büyük etkisi vardır. Schiller, entelektüel gelişimini aydınlanma ruhu içerisinde göstermiştir ve Almanya'da Aydınlanma'nın sembol figürlerinden biri olarak kabul edilmektedir. (Hoffmann, 2003: 23). Edebiyat alanında daha çok oyunları ile tanınan Schiller'in, okur çevrelerinde belirgin bir başarı elde etmesi ise fragman olarak kalan romanı *Hayaletgören* (1787-89) sayesinde gerçekleşmiştir. Maddi açıdan da kazançlı olan kitap 1795 yılında İngilizceye çevrilmiştir ve İngiliz yazarları oldukça etkilemiştir.

Schiller'in *Hayaletgören* adlı eseri, 18. yüzyılın sonlarında Alman romantik edebiyatının en çarpıcı ve etkileyici çalışmalarından biridir. Bu eser, gizem ve doğüstü olayları, gotik bir atmosfer içinde anlatarak okurun, insan ruhunun derinliklerine doğru yol almasına imkân verir. Eser, Venedik'te geçen olaylar zinciri etrafında kurgulanmıştır ve bir prensin yaşadığı esrarengiz deneyimleri, bu deneyimlerin onun inançlarını, düşüncelerini ve kaderini nasıl etkilediğini anlatır. Schiller, bu romanında, insan doğasının karmaşık yönlerini ve dönemin toplumsal dinamiklerini gözler önüne sererken okuyucuyu sürekli şaşırtan bir hikâye örgüsü sunar. Romanda, akıl ve mantığın sınırları, mistisizm, büyücülük ve ruh çağırma gibi doğüstü olaylar iç içe geçer ve okuyucu sürekli olarak gerçeklik ve hayal arasında gidip gelen bir yerde kalır. *Hayaletgören*, hayaletleri ve hortlaklarıyla bir yandan Walpole'un *Otranto*'sunun açtığı gotik roman (Schauerroman) yolunda ilerlerken bir diğer yandan komploları ve entrikaları ile gizli topluluk romanını (Geheimbundroman) da bünyesine katmayı ve bu sayede çok boyutlu bir anlatı olmayı başarmıştır (Andriopoulos, 2008: 65).

Schiller, *Hayaletgören* romanında adı gizli tutulan Prens von **'ın Venedik'te başından geçen esrarengiz ve doğüstü nitelikli olayları konu edinir. Prens'in yaşadığı olaylar adının yalnızca baş harfi verilen Kont von O**'nun anlatımı ile okura aktarılır. Anlatıcı, kitabın hemen başında "Anlatacağım öykü birçoklarına inanılmaz gelecekse de, olayların büyük bir kısmına ben bizzat gözlerimle şahit oldum" (Schiller, 2020: 9) diyerek metnin

etkisini artırmak ve özgünlüğünü vurgulamak ister. Böylelikle metnin kendisi bir romandan çok, bir anı-anlatıya dönüşerek özgünlük ve otantiklik kazanmış olur.

Hayaletgören, birinci ve ikinci kitap olarak iki kısmı ayrılmıştır. İlk kitapta Prens'in geleceğine ilişkin mucizevi bir kehanette bulunan ve kimliği gerilimli bir etki yaratmak için sürekli değişkenlik gösteren, ancak kendisinden genel olarak "Ermeni" diye bahsedilen gizemli ve tekinsiz bir rahip üzerinden gelişen olaylar aktarılırken ikinci kitapta Prens'in akıl-duygu ve inanç-inançsızlık geriliminden doğan şüpheleri sonucunda düştüğü derin umutsuzluğa bağlı trajik düşüşü işlenir.

Romanın ilk bölümünde eğlenceden uzak, kadınlarla ilgilenmeyen, kendi hayal dünyasında yaşayan, melankolik bir mizaca sahip bir adam olarak tasvir edilen Prens, ikinci bölümde Venedik'te yeni girdiği çevrelerin ve okuduğu kitapların inancında açtığı şüpheler yüzünden dinine ve kanaatlerine yüz çevirmiş mutsuz biri olarak okurun karşısına çıkar. Çocukken aldığı kısıtlayıcı ve dar görüşlü Protestan eğitim Prens'in yeni girdiği Venedik çevresinde kendisini bir yabancı gibi hissetmesine neden olur, bu nedenle hakikat arayışında din, artık onun için bir anlam ifade etmeyen bir kin ve nefret nesnesi haline gelir.

Romanın ilk bölümü en genel tasviriyle Prens'e kurulan bir komplonun hikayesidir. Bu komplo adı geçen Ermeni tarafından tezgahlanır. Kendisini aldatmaca, gözbağcılığı ve hileyle dolu bir entrika çemberinde bulan Prens, kehanetler, ruh çağırmalar ve hayaletlerle kurgulanan bu oyunu, sürecin parçalarını mantıksal bir yol tutup birleştirerek akli ve sağduyusu yardımıyla adım adım çözmeyi başarır. Bu başarı, ileride göreceğimiz gibi Prens'in yaşamında bir dönüm noktası olacaktır.

İkinci kitapta ise, Prens'i Venedik'te gizli bir cemiyete kabul edilmiş olarak buluruz. Ermeni'nin izleri bu bölümde de hissedilir olmasına karşın ilk kitaptaki kadar yoğun değildir. Bununla beraber Prens'in yeni bir çevreye kabul edilmesinde, hayata dair tüm inancını kaybettiği anda bir kilisede büyüleyici bir kadınla karşılaşmasında, bunların sonucunda yeni hayatını yönetemeyip büyük bir düşüş hikayesine imza atmasında arka planda hep Ermeni'nin varlığı hissedilir. Kitabın bu bölümünde okur, olayları artık doğrudan Kont von O**'dan değil, Prens'in maiyetinde hizmete devam eden Baron von F***'den ona gelen mektuplar aracılığıyla öğrenir. Çünkü esas anlatıcı olan Kont von O** ilk kitabın sonunda Prens'in yanından ayrılır ve Prens'in akıbetine artık hem o hem de okur ikinci elden tanıklık etmeye başlar.

Gotik anlatılarda zamanla yerleşik olacağı üzere roman için mekân olarak Güney Avrupa'dan bir şehir seçilmiştir. Venedik ilginç mimarisi, gizli köşeleri ve kasvetli atmosferi ile gotik anlatımın etkisini artıran bir unsur olarak kullanılmıştır. Venedik'in kendisi bir anlamda kitabın ilk bölümünde hem okur hem eser kahramanının olan Prens için yüce duygusunu deneyimlediği bir yer haline gelir. İkinci bölümde ise Venedik kahramanının düşüşünü hazırlar. Bir diğer ifadeyle, okur ilk kısımda Goethe'nin, ikincisinde ise Thomas Mann'ın Venedik'i ile karşılaşır.

Kitap boyunca bir mistik mi yoksa şarlatan mı olduğu sorusunun cevabı askıda bırakılan gizemli Ermeni rahibin, Venedik sokaklarında dinlenmek için oturan Prens'e fisıldarcasına iletildiği “[k]utlayın kendinizi prens, [...] Saat tam dokuzda o öldü” (Schiller, 2020: 12) mesajı, bir dizi esrarlı olayın ortaya çıkmasına sebep olan gizemlerin ilki olur. Hanedanlığın taht sırasında üçüncü sırada yer alan ve kral olmak için umut beslemeyen Prens, birkaç gün sonra kendisi ile taht arasında yer alan kuzeninin ölüm haberini alır. Kuzeninin ölümü tam olarak rahibin söylediği gün ve saatte gerçekleşmiştir. Günler sonra öğrenilebilecek bir haberi gerçekleştiği anda kendisine ileten Ermeni, Prens'in oldukça ilgisini çeker. Prens, Ermeni ile esrarlı karşılaşmasını Hamlet'in “öyle şeyler vardır ki, yerde ve gökte, göremez felsefelerimiz onları rüyasında bile” (a.g.e.: 13) sözleriyle açıklar. Prens, bu sözlerle insan algısının ve kavrayışının çok ötesinde var olan gerçekliklere ve güçlere dikkat çekmek istemektedir. Tüm Venedik'te köşe bucak Ermeni'yi arar ama ona ulaşmak hiç kolay olmaz, çünkü Ermeni, kılık değiştirmek konusunda oldukça mahirdir.

Venedik'te geçirdiği günlerin birinde bir kumar oyunu seyrederken tartışma yaşadığı bir Venediklinin nüfuzlu ve tehlikeli biri olduğu konusunda uyarılan Prens ve maiyeti, karşılarında bir anda kendisini engizisyon görevlisi olarak tanıtan, baştan aşağı siyahlara bürünmüş adamlar bulur. Bu adamların nezaretinde “uzun ve dolambaçlı bir dehlizden” (a.g.e.: 15) geçirilip gizli bir mahzende bulunan bir salona görülürler. Salonda prence hakaret eden adamın başı herkesin gözü önünde gövdesinden ayrılarak idam edilir. Prens'e, böylelikle adaletin yerini bulduğu söylenir. Bu olay üzerine yaşadığı dehşetten dolayı Prens, günlerce kendine gelemmez. Devlet dışı faaliyet gösteren gizli örgütlerin varlığı birinci bölümde tekinsiz bir atmosfer oluşturmakta kullanılırken ikinci bölümde kitabın ana eksenine oturtulur. Aydınlanma döneminde toplumunun her katmanından insanları kendine çeken seküler tabanlı, gizli ya da açık örgüt ve cemaatlerin toplumsal

işlevi ve icraatları bu bölümde denetimden uzak olmalarından dolayı kimi zaman eleştirel bir tonda ele alınır.

Gözleri önünde gerçekleşen infazın yarattığı dehşeti üstünden atmak için Venedik civarında bir grup arkadaşıyla çıktığı gezinti sırasında bir panayırda dansçı kadınlardan birinin Prens'i görünce "[a]ramızda bir kral var" (a.g.e.: 18) deyip kehanette bulunarak başındaki tacı ayaklarının dibine koyması, Prens'in üzerinde Ermeni'nin varlığının bıraktığına benzer bir etki bırakır. Dahası, kaybettiğini sandığı anahtarının panayırdaki çekilişlerin birinde kazandığı enfiye kutusunun içinden çıkması ve yine orada tanıştığı Sicilyalının onu takip eden Ermeni'nin yüzünü cebinden çıkardığı bir el aynasında göstermesi, Prens'in aklını oldukça karıştırır. Sürekli takip edildiği düşüncesi Prens'te bir kuruntu haline gelir. "Üstün bir kuvvet beni izliyor. Her şeyi bilen bir güç çevremde dolaşıyor" (a.g.e.:19) vehmi kısa süreliğine de olsa, ihtiyatlı davrandığı doğaüstü fikirlere karşı meyletmesine neden olur.

Arayıp durduğu Ermeni ile yeniden karşılaşması Prens'in "[r]uhlar alemiyle ilişkiye girme [...]" arzusunu kamçıla[r], [...] Ermeni'nin o ilk görüldüğü andan itibaren, az çok olgunlaşmış aklının uzun zamandır kendinden uzakta tuttuğu tüm fikirler yeniden hortla[r]" (a.g.e.: 22). Çocukken aldığı katı ve bağnaz Protestan eğitime rağmen mistisizm ve fizikötesine ihtiyatlı yaklaşan Prens, kısa bir süreliğine de olsa başka bir dünyadan gelen varlıklara dair karşı konulamaz bir merakın içine düşer. Prens, hayatın kendisini çevreleyen görünmez güçlerinin hakikatini merak eder ve tanıştığı Sicilyalı büyücüden sanatının inceliklerini öğrenmek arzusuyla kendisine bir hayalet göstermesini ister. Yüklü bir bağış alan büyücü ruh çağırma (necromancy) için hazırlıklara başlar. Sicilyalı, ruh çağıracağı odadaki tüm mobilyaları dışarı çıkarttırır ve tüm pencereleri söktürür. Buldukları oteldeki tüm ateşlerin söndürülmesini ve kendisine içi kor dolu bir çanak getirilmesi ister. Seansa katılacaklardan üstlerinden gömlek, çorap ve iç çamaşırları hariç her şeyi çıkartmalarını ister. Sicilyalı, ritüeli gerçekleştirmek için korlarla, konukları içinde alacak genişlikte bir daire çizer, altında kırmızı bir atlasın serili olduğu siyah örtülü bir altarın üstüne bir kurukafa ve üzerine gümüş bir haç tutturulmuş sayfaları açık bir Keldani İncil'i koyar. Tıpkı konukları gibi yarı çıplak olan büyücü, boynunda insan saçından yapılmış bir kolyenin ucunda sallanan bir muska ve belinde üzerine gizli şifreler ve semboller işli bir beyaz önlük taşımaktadır (a.g.e.: 27).

Kendisine kimin ruhunu çağırmak istediği sorulan Prens, Hastenbeck çatışmasında yaralanıp onun çadırında ölen Marki de Lanoy'un adını verir. Lanoy ölmek üzereyken Prens'e bir sırrının açıklamak istemiş ancak "Felemenk sınırındaki bir manastırda yaşayan bir..." (a.g.e.: 25) dedikten sonra can verip sırrını kendisiyle beraber mezara götürmüştür.

Sicilyalının ölünün adını üç kez haykırmasının ardından Lanoy'un ruhu, seansa katılanları dehşet içinde bırakarak bir anda ortaya çıkar:

"Birdenbire hepimiz sanki bir şimşek çaktığını hissettik ve ellerimiz birbirinden ayrıldı; ani bir gök gürültüsü evi sarstı, bütün kapı kilitleri çınlamaya, bütün kapılar çarpmaya başladı, ispirto kabının kapağı kapandı, ışık söndü ve karşı duvardaki şöminenin üzerinde bir insan sureti belirdi, gömleği kanlıydı, yüzü ölmekte olan birinin benzi gibi bembeyazdı" (a.g.e.: 27).

Ancak işler büyücünün istediği gibi gitmez ve tam Lanoy'a ölüm anında yarıda kalan sırrı sorulmak üzereyken büyücünün kendisini de şaşırtacak biçimde ikinci bir hayalet daha salonda belirir:

"O anda ev yeniden sarsıldı. Kapılar şiddetli bir gök gürültüsüyle kendi kendine açıldı, bir yıldırım odayı aydınlattı ve ilki gibi kanlar içinde ve bembeyaz suratlı ama ondan daha korkunç bir *cismani* görüntü eşikte belirdi. İspirto kendiliğinden alev aldı ve salon önceden olduğu gibi aydınlandı" (a.g.e.: 28).

Olayın heyecanıyla büyücü, Prens'in elinden kaptığı silah ile ikinci hayalete ateş eder ve ardından bayılır. Tüm bu sürede sükûnetini koruyan Prens, arkadaşı Lanoy'un hayaletine manastırda kimin yaşadığını sorar. Orada bir kıızı olduğu söyleyen hayalet, ona kendisi için yapabileceği bir şey var mı diye soran Prens'e, sadece kendisini düşünmesini, bunu nasıl yapacağını da yakında Roma'da öğreneceğini söyler (a.g.e.: 28-9).

Ruh çağırma seansındaki toplulukta yer alan ve kendisini bir Rus subayı olarak tanıtan adam, ayılmakta olan Sicilyalıyı düzenbazlıkla suçlayarak "bir daha asla ruh çağırmayacaksın" (a.g.e.: 29) diyerek uyarır. Bu adam Prens'in hemen tanıyacağı üzere Ermeni'nin ta kendisidir. Peş peşe ortaya çıkan olayları anlamakta zorlanan grup, kapıları kırıp baskın yapan devlet nöbetçileri ve mübaşirlerinin onları tutuklamak istemesiyle başka bir korku halinin içine düşer. Büyücü tutuklanırken diğerleri Rus'un/Ermeni'nin mübaşirlere fısıldadığı sözler ve gösterdiği bir belge ile kurtulurlar. Bu örnekte görüldüğü üzere Ermeni, Prens'in Venedik'te başına gelen her olayda varlığını hissettirir. Tanınmamak için farklı kılıklara giren Ermeni'nin, Prens'in başına gelen her olayda yer

alması, sürekli takip edilme hissi üzerinden tekinsiz bir ortam yaratır ve aynı zamanda tam çözüme kavuşacağı anda olaylara yeni bir açıklanamaz boyut katar.

Derhal tutuklanıp hapse atılan Sicilyalının gruptakileri aldatmak için kurduğu düzenek ve planları hemen ortaya çıkarılır: Ruh çağrılan salon bu iş için özel olarak tasarlanmıştır:

“Altarı dışarı çıkarıp salonun döşeme tahtalarını kaldırıncaya, içinde bir insanın dik olarak rahatça oturabileceği, genişçe bir mahzen ortaya çıktı, kapısından dar bir merdivenle bodruma iniliyordu. Bu mahzende bir elektrikleme makinesi, bir saat ve küçük bir gümüş çan bulundu; çan ve elektrikleme makinesinin, altar ve onun üstüne tutturulmuş olan haçla arasında bir bağlantı yapılmıştı” (a.g.e.: 31-32).

Bu düzeneği ve hayalet rolü oynayan adamı ayarlayan Sicilyalı, Prens hakkında çevresinden ve adamlarından elde ettiği bilgileri bir araya getirdiğini, karanlıktan faydalanarak basit bir pastel resmin çizili olduğu aynada onu Ermeni'nin yüzünü gösterdiğine ikna etmeyi başardığını, para kesesinin açarken düşen anahtarını fırsat bilip aldığını ve bir çekilişte kazandığı enfiye kutusunda yeniden bulmasını sağladığını ve ayrıca panayırdaki dansçı kadını rolü için kendisi çalıştırdığını birer birer itiraf eder.

Sicilyalının itirafları ve otelin salonunda bulunan düzenek, o ana dek yaşanan doğaüstü olayların sırrının çözülmesini sağlar. Her şey aslında önceden akıllıca planlanmış, iyi işleyen bir oyundan ibarettir. Bununla beraber, Ermeni'nin ortaya çıkardığı tekinsiz durum varlığını sürdürmeye devam eder: Büyücünün ayıldığı anda görüp kendini ayaklarına attığı bu Rus ya da Ermeni kimdir? Büyücünün “bu meçhul adam korkunç bir yaratık” (a.g.e.: 42) dediği Ermeni hakkında korku içinde şöyle bahseder:

“Hiçbir kimliği görüldüğü gibi değildir. Kılığına bürünmediği çok az karakter, konum ve millet vardır. Kimdir? Nereden gelmiştir? Nereye gidiyordu? Kimse bilmez. Birçokları onun uzun yıllar Mısır'da yaşadığını ve orada bir piramitten gizli bilgiler edindiğini ileri sürüyorlarsa da, ben buna doğru ya da yanlış diyemem. Bizim aramızda sadece *Sırrına Erilmez* adıyla bilinir” (a.g.e.: 42).

Hakkında birçok efsanevi bilginin olduğunu öğrendiğimiz, hemen her kılığa girmesini bilen, doğaüstü ve mistik güçlere sahip olduğu söylenen Ermeni'ye dair büyücü, “[k]imileri ise onu bir ölü olduğunu, ancak günün yirmi üç saati boyunca canlılar arasında dolaşmasına izin verildiğini, ama günün son saatinde ruhunun öteki dünyaya dönüp orada cezasını çekmek zorunda olduğunu düşünüyor” (a.g.e.: 45) der. Böylelikle, kitapta daha önce hem Prens'in analitik çıkarımları hem de büyücünün itiraflarıyla aklın sınırları dahilinde çözülen doğaüstü olaylar, her tanıyanın tekinsiz kişiliğinden ürktüğü

Ermeni'nin meşum varlığında yeniden canlandırılmış olur. El çabukluğu ve göz bağıcılığı ile insanları kandırdığını itiraf eden Sicilyalı büyücü, Ermeni'nin anlaşılmağını ve çözümlenemezliğini sürekli tekrar eder:

“Onu dünyanın farklı yerlerinde aynı anda gördüğünü hatırlayan güvenilir insanlar var. Hiçbir kılıcın ucu onu delip geçemez, hiçbir zehir ona tesir edemez, hiçbir ateş onu yakmaz, onun bulunduğu hiçbir gemi batmaz. Zaman bile onun gücü karşısında yenilmiş gibidir; yıllar onun öz suyunu kurutmuyor, yaşlılık saçlarını ağartmıyor. Hiç kimse onu yemek yerken görmemiş, asla bir kadına dokunmamıştır, gözüne hiçbir zaman uyku girmez. O, sadece günün bir tek saatine hükmedemez, o saat boyunca kimse tarafından görülmemiş ve hiçbir dünyevi işle meşgul olmamıştır” (a.g.e.: 43).

Burada tasviri yapılan Ermeni, kılık değiştirmiş bir kişiden çok insanüstü nitelikleri olan başka türden aşkın bir varlıktır. Büyücü daha sonra mekân ve zaman üstü bir konuma sahip doğa yasalarının üstünde konumlanmış, fizikötesi addettiği bu varlığın ne türden güçlere sahip olduğunu göstermek için kendi gözleriyle şahit olduğu bir olayı anlatır. Sicilyalı büyücü bir zaman önce sanatını takdir edip onu mükafatlara boğan Aziz Stephanos tarikatı şövalyesi Lorenzo del M**nte adlı biriyle tanışır. Lorenzo, Napoli'nin tanınmış ve zengin hanedanlarından birisine mensuptur. Lorenzo, Sicilyalıyı bir filozof gibi görür ve Kabala'ya tutkun babasının onu evinde ağırlamaktan çok memnun olacağını söyler. Aile, Sicilyalıdan yardım ummaktadır, çünkü bu sırada büyük bir trajedi yaşamaktadır (a.g.e.: 46). Hanedanın büyük oğlu Jeronymo arkasında evlilikleri üzerine ailelerin çoktan anlaştığı bir nişanlı bırakıp kaybolur. Kayıkla denize açılmayı seven Jeronymo bir gün çıktığı geziden geri dönmez. Cezayirli korsanlar tarafından kaçırıldığı düşünülen Jeronymo'yu aramak için ailesi seferber olur. Okyanusta gemiyle arayışa çıkan Lorenzo, korsan gemisine o kadar yaklaşırlar ki, geminin güvertesinde ağabeyini gördüğünü ve onun kendisine işaret yolladığını söyler. Ancak ansızın patlak veren fırtına gemileri ayrı yerlere sürükler. Beş yıl süren aramalar sonuçsuz kalınca ailesi geminin fırtınada battığı sonucuna varır. Bir rahip olması için yetiştirilen Lorenzo'dan, ağabeyi Jeronymo'nun sahip olduğu hakları ve görevleri üstlenmesi beklenir. Jeronymo'ya nişanlı olan Kontes Antonie'den da Lorenzo ile evlenmesi istenir. Ancak Kontes, kaybolan nişanlısını unutamaz ve günün birinde onun geri döneceği beklentisi içinde yaşamına devam eder. Ancak yüzyıllardır hüküm süren soyun devamı Lorenzo ile ağabeyi Jeronymo'nun evliliğine bağlıdır:

“Fakat kardeşlik hassasiyetiyle ileri sürdüğü tüm sebepler, yaşlı markiyi yüzyıllardır ününü sürdürmüş olan bir soyun göz göre göre yok olup gitmesi fikriyle uzlaştırmakta yetersiz kalıyordu. Lorenzo’nun ondan koparabildiği tek ödün, ağabeyinin nişanlısıyla evlenmeden önce ona iki yıl daha süre verilmesi olmuştu” (a.g.e.: 49).

Böyle bir trajedi içinde bulunan bir ailenin yanında kalan Sicilyalı, mistik konulara ilgi duyan haneden reisi markinin umutsuz halini sömürmeyi başarır. Sicilyalının mistik anlatıları, ‘masalları’ kısa sürede markinin gözünde doğal olanın anlamını yitirmesine sebep verir. Sicilyalı, aileye oğullarının ruhunu çağırabileceği umudunu verip onları sürekli manipüle eder: “[...] kasvetli bir akşamdan faydalandım, niyetim onları buna razı etmek ya da doğrusu fark ettirmeden benden böyle bir ricada bulunmalarını sağlamaktı” (a.g.e.: 54) diyerek Prens’e itirafta bulunur.

Göz boyamak için ettiği uzun süren dualar, tuttuğu oruçlar, başka türden ibadetler ve inzivaya çekilmelerle dolu günlerin ardından Sicilyalı, Jeronymo’nun ruhunu çağırır. Sözde ruh, bir Berberi esiri kıyafeti içinde beliriverir. Sadece işaretlerle anlaşılan ruh, kendisine ardında bıraktığı değerli bir şey var mı sorusuna, hayır dercesine başını sallar ve ortadan kaybolur. Tam kaybolduğu yerde nişan yüzüğü yerde durmaktadır. Böylece aile, Jeronymo’nun mutlak olarak ölmüş olduğunu bir ruh çağırma seansı ile öğrenir ve Kontes ile olan nişan bağının bozulmuş olduğuna kanaat getirir. Lorenzo’nun ağabeyinin nişanlısı Kontes Antoine ile evlenmesine dair sakınca böylelikle ortadan kalkar.

Kapıların herkese açık olduğu düğüne Ermeni de Fransisken rahibi kılığında katılır. Solgun ve hüzünlü yüzü, uzun boyu ve hareketsiz duruşuyla dikkat çeken Ermeni, bir yanda düğün sevinci ve diğer yanda ise Jeronymo’nun aralarında olmamasının hüznünü bir arada yaşayan ailenin yanına gelir. Jeronymo’nun belki de aralarında olduğunu ama çekindiği için kendisini belli etmediğini söyleyerek markiden oğlu Jeronymo’ya seslenmesini ister. Ermeni’nin bu tavırları korku ve şaşkınlığa sebep olur. Lorenzo tam şerefine kadeh kaldırdığı sırada ağabeyi Jeronymo’nun hayaleti ortaya çıkar ve “Bu benim katilimin sesi!” (a.g.e.: 59) diye haykırır. Yaşadığı şok Lorenzo’nun kısa sürede ölmesine neden olur ve “[...] itirafları, en son günah çıkardığı papazın kalbinde gizli” kalır. Hanedanın kaldığı malikanenin kuyusunda yapılan bir çalışma sırasında bir iskelet bulunur (a.g.e.: 59). Belli ki, bu çoktandır aranan ve ruh çağırma seansı sonrasında Berberistan’da esirken öldüğüne kanaat getirilen Jeronymo’ya aittir.

Sicilyalı hem Prens hem de adını gizli tuttuğu hanedan hakkında önceden bilgi toplayarak ve bunları onların aleyhine kullanarak manipüle eder. Sicilyalı bu taktiği insanların inançları, eğitim durumları, beklentileri ve özellikle duygularını kullanarak uygulamaya geçirir. İç içe geçmiş entrikalar, yanlış yönlendirmeler, sözde sihir ve gözbağcılığı, insanların kimi durumlarda en temel doğa yasalarını dahi göz ardı etmelerine neden olur. Ancak Prens'in başından geçen ruh çağırma olayı, ikinci örnekte de mantık sınırları içerisinde açıklanmış olsa da Ermeni'nin tekinsiz varlığı ve Sicilyalının düzmece hayaleti dışında, düğün günü ortaya çıkan hayalet, romana yeni ve açıklanması zor görünen bir düzey ekler. Buna göre, doğaüstü ve mistik güçlerin varlığı konusunda okur, önce mantığı bir açıklama ile karşılaşır fakat tam o anda yeniden soru işaretleri ile baş başa kalır.

İkinci kitabın başında Kont von O**, kendisine gelen mektuplardan edindiği bilgiler ve çıkarımlar ışığında Prens'in zihinsel değişimine dair geniş bir özet sunar. Buna göre Prens, ciddi bir inanç krizi atlatmış, yeni girdiği fikir çevreleri ve kendi entelektüel sınırlarını aşan okumaları, onun öncekini yaşayışına, inancına ve en önemlisi sağduyusuna sırt dönmesine neden olmuştur.

Başından geçen olaylardan sonra Prens'in dünya görüşünde köklü değişiklikler görünemeye başlanır. Prens öteden beri dini, yanından saygı içerisinde tevekkülle geçilecek, içinde kaybolma tehlikesine girilmemesi gereken “insanın ürpermeden ayak basamayacağı büyü bir şato” (a.g.e.: 77) olarak görmüştür. Dine karşı bakışı tek boyutlu, diğer bir deyimle bağnaz ve yobazcadır. Din, onun için neşeden ve umuttan çok melankolinin, korkunun ve karanlığın çağrışımlarıyla doludur. Kont von O**, Prens'in zihninde yer etmiş din hakkında şunları söyler:

“Dine dair bütün tasavvurlarında hep biraz korkutucu bir şeyler vardı, hatta dinin dehşetli ve katı yönleri, canlı hayal gücünü ilk önce ele geçermiş ve orada çok uzun süre barınmıştı. Onun tanrısı bir dehşetin timsaliydi, cezalandıran bir varlıktı; Tanrı'ya ibadeti, köle misali korkudan titremek ya da bütün gücü ve cesareti söndüren körü körüne bir teslimiyetti” (a.g.e.: 78).

Prens'in ailesinden miras aldığı dini ve mistik inançlar, Sicilyalının ruh çağırma adı altında yaptığı gözbağcılığını kendi akli ve mantıksal çıkarımlarına dayanarak kolayca çözmesi yüzünden değişmeye, hatta yıkılmaya başlar. Başkalarına doğaüstü ve mucizevi gelecek bu olay karşısında temkinli davranıp aklıyla sonucu uluşması onun için adeta bir ‘büyü bozumu’ olmuştur. Aklın getirdiği zaferin verdiği sarhoşluk Prens'in yolunu

kaybetmesine neden olur. Bir başka deyişle, dinin labirentlerinde kaybolmaktan sakınılması gerektiğini düşünen Prens, aklın labirentlerinde kaybolmuştur.

Prens'in en çok eksikliğini hissettiği şey ise eğitimidir. Katı bir Protestan anlayışı içinde şekillenen eğitimi, kitabın ikinci bölümünde kabul edildiğini gördüğümüz *Bucentauro* adlı topluluğun diğer üyelerinin çok altındadır. Yeni çevresinin yüksek eğitim düzeyi kimi zaman kendisini onların arasında bir yabancı gibi hissetmesine neden olur. Bu yüzden Aydınlanma'yı tanımlamak için kullanılan "entelektüel ve düşünen dünyanın beş yıllık dönemini yakalamak" (a.g.e.: 80) için var gücüyle okumaya yönelir. Ancak Aydınlanma çağına işaret eden bu dönemi yakalamak Prens için hiç kolay değildir:

"Bu nedenle en modern kitapları seçti ve ele aldığı her konuda davranmayı alışkanlık edindiği gibi, tüm ciddiyetiyle kendini bunları okumaya verdi. Fakat bu eserlerin seçiminde rol oynayan uğursuz el, ne yazık ki karşısına hep, ne aklını ne de kalbini iyileştirecek nitelikleri çıkardı" (a.g.e.: 80-81).

Prens'in okuduğu kitaplar kalp ve akıl arasındaki dengenin bozulmasına yol açar; Kont von O**' ondan "bu labirente girerken inancı güçlü, dine düşkün biriydi, çıkarken ise bir kuşkucuydu ve sonunda tam bir özgür düşünür oldu" (a.g.e.: 81) diye bahsederken aslında Prens'in elde ettiği "özgür düşünür" payesinin hiç de arzulanır bir son olmadığını ima etmektedir. Çünkü içine girdiği çevrenin özgür düşünürlerinin- her ne kadar içlerinde pek çok din adamı olsa da – akıl ve kalp arasındaki dengeyi kaybettiklerini düşünür. Kont'a göre "[...] akıl ve ahlakın *sefahati* bu konuma sahip kişiler arasında" daha yaygındır, çünkü "bu ortamda dizginlerden biri eksiktir ve çoğu kez dünyevi gözleri kamaştıran kutsallığın halesi onları ürkütmez" (a.g.e.: 82). Prens'in bu insanlarla kurduğu birliktelik, Kont'un çıkarımına göre, "karakterinin saf ve güzel yalınlığını, ahlaki duygularının ise hassasiyetini yitirmesine neden ol[muştur]" (a.g.e.: 82). Prens'in kendi yalın varlığında bulunun doğal mutluluk hali, böylesi yapay bir arayış içinde yitip gitmiş ve onu mutsuz bir insan haline çevirmiştir. Buna göre, Prens'in kişisel eğitiminden hareketle, kendine has ve doğal bir gelişim çizgisi içinde gelişmeyen bir eğitimin ortaya yarardan çok zarar çıkaracağı iddia edilmiş olur. İster dini ister seküler hayatın içinde olsun esas temellerinden ve etikten yoksun kalan eğitim kendine has hurafeler ortaya çıkararak dogmatik olmaya mahkumdur. Baron von F***'ın onu eleştirmek için sarf ettiği "[i]tiraf edeyim ki, bana acı gelen, sizin *nasıl* mutlu olabileceğiniz sorusunun, dünyadaki hâkim görüşe bağlı olarak cevaplandırılmasıdır" (a.g.e.: 100) eleştirisine,

“[n]e söylemek istediğimizi biliyorum. Doğuştan etrafıma çekilen çemberi aşabilirim ama eğitimim ve erken yaşta edindiğim alışkanlıklar dolayısıyla tohumları atılmış ve aranızdaki yüzbinlerce ahmak tarafından üzerine basıla basıla pekiştirilmiş olan tüm o hurafeleri kafamdan söküp atabilir miyim?” (a.g.e.: 100-101).

diyerek cevap vermesi, Prens’in içine düştüğü durumu kendisinin de gayet açık olarak gördüğünü göstermektedir. Her türden makamı, milliyeti, dini kapı dışında bırakan ve evrensel bir eşitliğe inanan *Bucentauro* topluluğuna görkemli bir törenle kabul edilen Prens, hayatını şenlik ve eğlence ile geçirmeye başlar. Kendisini karakter olarak bulunduğu konumun çok ötesinde konumlandırılan Prens, “dünyanın dört bir yanıla yürüttüğü yazışmalarında kendini sadece *prince philosophe* olarak adlandır[maya]” (a.g.e.: 88) başlar. Giderek alçakgönüllülüğünü, nezaketini bir kenara bırakan Prens, maiyetindekilere karşı daha önce karakterinde olmayan buyurgan bir tutum sergilemesine neden olur. Venedik çevresinde edindiği şöhret, düşünce dünyasında ortaya çıkan bir olaydan dolayı azalma tehlikesiyle karşı karşıya kalınca Prens, daha çok para harcar ve ekonomik olarak zora girer. Krallıktan gelen para harcamalarına yetmemektedir. Bundan dolayı tefecilerden borç almak zorunda kalır. Ancak tüm bu harcamalarla elde ettiği arkadaş çevresi ve şöhret onu bir türlü tatmin etmemektedir. Prens’in düşüşü kitabın en sonunda çözüme kavuşan bir düzenbazlık nedeniyle olur. Prens bir kilise ziyareti sırasında huşu içinde ibadet etmekte olan sıra dışı çekicilikte, adeta ruhani bir varlık gibi görünen bir kadın görür. Kilise ziyaretindeki deneyimini şöyle açıklamaktadır:

“Geniş kubbeli yapının içinde kendimi tek başına hissettim; içeride huşu veren bir mezar sessizliği hüküm sürüyordu. Katedralin ortasında durup kendimi bu atmosferin etkisine bıraktım; giderek bu görkemli binanın büyük boyutları gözümün önünde daha da belirginleşti, tam bir vecd içinde düşüncelere dalıp kendimi kaybettim” (a.g.e.: 108).

Kilise mimarisi karşısında etkilenip kendisini yüce duygusuna bırakan Prens, bu atmosfer içerisinde gördüğü kadın karşısında tüm mantığını bir kenara bırakır. “O Tanrı’sına tapmaktaydı, ben ise ona... Evet, ben ona tapıyordum! Şimdi ilk defa kutsal bir yerde olduğumu kavırıyordum, oysa bütün bu aziz tabloları, bu altarlar, bu yanan mumlar bunu bana çağırılmamışlardı. [...] Tam o anda kızın güzel eliyle sımsıkı tuttuğu şeye sarsılmaz bir inanç duydum” (a.g.e.: 110) diyen Prens, kutsal, yüce, aşkın ve tanrısal olanı ilk önce Yunan daha sonra soylu bir Alman olduğunu öğrendiği bu kadında bulur. Ömrünün ilk 35 yılını sakın ve eğlenceden uzak geçiren Prens, Venedik’te içine girdiği

yeni entelektüel çevre yüzünden düştüğü sefahat hayatının ve ahlaki düşüşün bu kadına duyduğu tutku sayesinde sona erme ihtimali belirir.

Ancak Prens'in aşktan da öte bir hisle bağlandığını söylediği kadının izini bir türlü bulamaz. Kaybolan emir erinin yerini alan, her şeyin bilgisine sahip Biondello tüm gayretine rağmen genç kız hakkında gondolculardan aldığı birkaç önemsiz bilgi dışında hiçbir şey öğrenemez. Prens'ten de kızın nasıl görüldüğüne dair bilgi almak kolay olmaz, çünkü "[...] kızın görünüşünü adeta yutarcasına seyretmiş olmasına rağmen" ona karşı duyduğu tutku yüzünden "[...] başka insanların dikkatini çekebilecek şeyleri bile göremeyecek kadar kördü[r]" (a.g.e.: 117). Genç kızın bulunamaması Prens'in huzursuzluk hissetmesine neden olmaktadır. Bir akşam vakti öldürülmek üzereyken üç adamın elinden kurtardığı saygıdeğer ve varlıklı Kardinal A***'ın yeğeni Marki del Civitella, Prens'in dikkatini bir süreliğine toplaması için kumar oynamasını teklif eder. Ancak Prens hem hanedan hem de sofı kız kardeşinden gelen paraları sınırsızca harcamaya başlar. Çözüm olması beklenen durumun kendisi yeni bir sorun ortaya çıkarır. Prens tüm parasını kumarda kaybeder ve tefecilere borçlanır (a.g.e.: 118-21). Civitella, Prens'in karşılaştığı meçhul genç olayından ilhamla hatırladığı bir anısını anlatır. Civitella, tartıştığı bir İspanyol elçisinin gazabına uğramamak için Murano adasına sığınıp burada takma bir isim adı altında bir eve yerleşir. Manastıra bitişik çok güzel bir bahçeye açılan bu evin pencerelerinden güneşin doğuşunu ve batışını izlemeyi adet haline getiren Civitella, bir sabah bahçeye bir gondol yanaştığını, içinden yanlarında hizmetçileri olan bir adam ve kadının indiğini görür. Sabahın erken saatinde gerçekleşen bu görüntü Civitella'nın çok dikkati çeker, çifti bahçede yaptığı gezi boyunca takip eder. Her ne kadar kadının zarafeti ve güzelliği dikkat çekici ise de onu asıl etkileyen adam olur:

"Bana öyle geldi ki, adam tam olgunluk çağındaydı, ince, uzun, asil bir vücut yapısı vardı. Fakat şimdiye kadar hiçbir insan yüzü böyle bir zekâ, böyle bir ululuk, böyle bir kutsallık ışıltısıyla gözlerimi kamaştırmamıştı. [...] Fakat Avrupalı olmadığını belli eden yüz hatları, farklı diyarların yerel kıyafetlerinden, kimsenin taklit edemeyeceği bir zevkle, cesurca ve başarıyla bir araya getirilmiş kıyafeti ile birleşince [...], ona tuhaf bir hava veriyordu, bu da onun tüm varlığıyla yarattığı olağandışı etkiyi daha da artırıyordu" (a.g.e.: 125).

Bu hikâyeyi dinleyen Prens'in maiyetindekilerden Z*** bu adamın Ermeni'nin ta kendisi olduğunu ileri sürer. Ermeni'nin ikinci bölümde geri plana atılmış gibi görülen varlığı

genç kızın ortaya çıkması ve Prens'in ona tutkuyla bağlanması bağlamında yeniden ortaya çıkarılmış olur. Hakkında Katolik piskoposlarla ve büyücülerle ilişkisi olduğu, kadınlarla sefih bir yaşam sürdüğü ve kumara batıp gelirini aşan harcamalar yaptığı dedikoduları yayılan Prens, hemen saraya çağırılır. Prens aşktan da öte bir hisle bağlandığı kadınla zaman geçirmek için bu emre itaat etmez. Ancak bu birlikteliği mutlu sonla bitmez. Kadın belirsiz bir şekilde zehirlenir ve ölür. Dindar ve sofu kız kardeşinden maddi yardım bekleyen Prens'e gönderilen, ancak varlığıyla metin boyunca tekinsizlik yaratan Ermeni'nin kollarında misa (Katolik Kilisesi'ne özgü ayin müziği) dinlediği ve dünyadan el etek çektiği için okuyamadığı mektupla kitap sona erdirilir:

“Kız kardeşinden Prens von ***'ya

Cenneti vaat eden yegâne kilise, Prens von ***'yi parlak bir fetihle kendine kazandığına göre, bu fethi sağlamış olan yaşam tarzını devam ettirmesi için gereken maddi imkanları da ondan esirgemeyecektir. Yolunu şaşırılmış biri için gözyaşlarımı ve dualarımı esirgemem, ama layık olmayan birisi için de bir bağışta bulunamam.

Henriette***” (a.g.e.: 142).

Hayaletgören fragman olarak kaldığı için açık uçlu biten bir romandır. Ancak Schiller romanını sona erdirmiş olsaydı bile büyük olasılıkla çözüme ulaşmayacak noktalar yine mevcut olacaktı. Buna en iyi örnek Ermeni'nin varlığıdır. Romanın üzerinde yükseldiği tekinsiz atmosfer ve doğaüstü olayların akıl ve mantık düzeyinde açıklanmasını takip eden yeni sıra dışı durumların birbirini izlemesi ve bunların her daim Ermeni'nin varlığıyla şekillenmesi bize bu konuda ipucu vermektedir. Romandaki olayların gelişimi ve çözümü, doğaüstü ve akıldışı unsurların akli temelde açıklanmasıyla yenilenen bir döngünün kurulması ile gerçekleşir. Bu teknik yardımıyla anlatım, rasyonel-irrasyonel zıtlığı bağlamda güçlü tutulmuş, buradan doğan gerilim başarılı bir şekilde tekinsiz hissinin ortaya çıkarılmasını sağlamıştır. Bu gerilimin en önemli taşıyıcısı ise Ermeni'dir.

5.3. Frankenstein; or, The Modern Prometheus (Frankenstein ya da Modern Prometheus)

Frankenstein ya da Modern Prometheus (Frankenstein; or The Modern Prometheus) Mary Wollstonecraft Shelley (1797-1851) tarafından 1818 yılında yazılan ve ilk baskısı anonim olarak yayınlanan dünya çapında ün kazanmış bir bilim kurgu romanıdır. Türünün ilk önemli örneklerinden biri olmasının yanı sıra içerdiği korku ve dehşet öğelerinden dolayı gotik anlatı ve kurgu açısından da önemli bir eserdir. Shelley bazı

bölümlerinde ve karakterlerinde birtakım değişiklikler yaparak kitabı ele alıp düzenlemiş ve 1831 yılında yeniden yayımlamıştır. 1831 yılında Standars Novels’da çıkan bu yeni edisyona yazdığı önsözde Shelley romanın ortaya çıkış hikayesinden kısaca bahseder. Shelley yazarlık kariyerine, aynı zamanda eşi olan ünlü romantik şair Percy Bysshe Shelley’nin (1792-1822) onu bir süredir anne babasına layık bir evlat olması ve bunu edebiyat alanında ün sahibi olarak kanıtlaması yolundaki teşvikleriyle adım atar. Kadın hakları konusunda aktif rol oynayan Mary Wollstonecraft (1759-1797) ve siyaset felsefesi alanında ün sahibi William Godwin’in (1756-1836) kızı olan Shelley, 1816 yazında eşiyle beraber İsviçre’ye gider. Tatilleri boyunca yoğun yağmur yağışından dolayı eve kapanmak zorunda kalan çiftin yanında ünlü İngiliz şair Lord Byron (1788-1824) ve *Vampyre* (1819) adlı romanıyla modern vampir hikayesinin ilk örneğini veren John William Polidori (1795-1821) de bulunmaktadır. Zamanlarını hayalet hikayeleri okuyarak geçiren dörtlü, sıkıntılarını dindirmek için kendi aralarında hayalet öyküsü yazma yarışması düzenlemeye karar verir.

Yazacak bir hikâye bulmakta zorlanan Shelley (2021: 16), ilhamını Byron ve eşi Percy Shelley arasında geçen “[h]ayatın temel prensipleri nelerdir ve günün birinde keşfedilerek aktarılabilir mi?” konulu sohbetlerinde bulur. Bilimin galvanizm* yoluyla cansız varlıklardan canlı yaratma çabasında olduğu ve bu konuda yoğun deneylerin yürütüldüğü bir dönemde, bu soru, belli ki düşünce insanları ve yazarların da gündemindedir. Bu tartışmaların etkisi altında uykuya dalmaya çalışan Shelley, uyku ile uyanıklık arasında uzanan saatler boyunca canlı bir hayal gücü tarafından ele geçirilmiş ve “[k]utsallıktan uzak bir sanatın soluk benizli bir talebesini, kendi elleriyle birleştirdiği şeyin yanı başında diz çökmüş dururken gör[müştür]” (a.g.e.: 17). Hayalet hikayeleri, hayat, canlılığın kaynağı ve cansızlık tartışmaları Shelley’nin yaratıcı/tanrı rolünü üstlenen modern bir bilimci ve yarattığı “hilkat garibesi”nin yol açacağı zararları sergileyen bir vizyon görmesine neden olmuştur. Shelley aradığı konuyu bu rüyadan devşirmiştir. Gayesi, kendisini korkutan bu rüya kadar korkunç bir öykü kaleme almaktır (a.g.e.: 17). İşte *Frankenstein* bu kasvetli İsviçre günlerinin edebiyata bir hediyesi olarak ortaya çıkmıştır.

* Adını İtalyan bilim insanı Luigi Galvani’ye (1737-1798) borçlu olan ve elektrik akımının canlı organizmalar üzerindeki etkisini inceleyen bilim dalı (Y.N.)

Roman, Victor Frankenstein'in başından geçen talihsizlikler ve esrarengiz olaylar dizisini gözü pek kâşif Kaptan Walton'un kız kardeşine yazdığı mektuplar, Victor'un kendinde saklı tutup ölüme götüreceğine ant içtiği anılarını uyarıcı bir tonda Walton'a anlatması ve yine Victor'un can verdiği yaratığın hayat tecrübelerini kendi ağzından aktarması ile çok yönlü ve çok katmanlı bir perspektife oturarak okura sunar. Aydınlanma ve Romantik dönemin temel tartışma konuları, akıl ve akıldışı, insan ve doğa, bilim ve etik, özgür irade ve sorumluluk konuları romanda canlı bir biçimde işlenmektedir. Roman, insanın bilimsel ve teknik gelişmelerin öngörülemez sonuçlarını doğrusuyla yanlışıyla kabul edip hakkıyla sorumluluk alması gerektiği temasını, bilimin kendi etiğini yaratamayacak kadar hızlı yol almakta olduğu endişesini ve ahlaki değerleri ortadan kaldıracak denli kuraldışı olabileceği öngörüsünü romantik, gotik öğeler ve doğaüstü niteliklere sıklıkla yer vererek felsefe bir temelde başarıyla öyküleştirmektedir. Akla, mantığa, deneye bağlı bilim, pozitif ve maddi veri üretir. Ancak etik sorgulamalardan geçirilmemiş bilim tehdit edici ve hatta yıkıcı bir hal kazanabilir. Roman, deyim yerindeyse soruşturmaya tabii tutulmayan ham bilimsel bilginin insan eli ile ortaya bir canavar çıkarabileceği uyarısında bulunulur. İnsanlığın geleceği ve bir anlamda kaderi, bilim insanlarının etik bir bakış açısı geliştirmesine ve bilgi konusunda yıkıcı tutkulara kapılmamasına, kısaca çalışmalarının her aşamasında sorumluluk sahibi olmasına bağlıdır.

Frankenstein, genç ve insanlığa faydalar sağlamak isteyen genç bir bilimci Victor Frankenstein'in trajik hikayesini anlatır. Modern bilime ve doğa felsefesine tutkuyla bağlanan Frankenstein'in nihai amacı kimyayı ve galvanizmi kullanarak insandan daha güçlü bir canlı yaratmaktır. Ancak mezarlıklardan topladığı ölü insan bedenlerinden yaratacağı varlık beklediği amaca hizmet etmez; Frankenstein vücuda getirip can verdiği yaratığın daha ilk nefes alıp vermesiyle korku ve dehşete kapılır, üstüne düşen sorumluluğu almaz ve sebep olabileceği felaketin sonuçlarını düşünmeksizin yarattığı bu canlıdan kaçıp uzaklaşmaya çalışır. Bu deney bilimsel olarak başarıya ulaşmışsa da etik ve ahlaki bakış açısıyla ortaya çıkardığı sonuçlar bakımından tam bir fiyaskodur. Shelley'nin kitabının 1831 baskısına yazdığı önsözde belirttiği üzere “[y]aratım karanlık, biçimsiz varlıklara şekil verse de varlığın kendisine can veremez” (a.g.e.: 16).

Teması kısaca böyle özetlenebilecek roman genel olarak okura genç ve hevesli kâşif kaptan Robert Walton'un kız kardeşine yazdığı mektuplar aracılığıyla aktarılır. Bu yönüyle *Frankenstein*, dönemin diğer gotik anlatılarında olduğu gibi hikayesini esas

kahramanın ağızdan değil, bir başkasının şahitliğine başvurarak anlatmayı tercih eder. Bu yöntem, daha önce bahsedildiği gibi, okurun elinde tuttuğu metnin basit bir kurgu olmadığını ve gerçek bir olayın otantik bir metin aracılığıyla anlatıldığı etkisini yaratmak için kullanılır.

Roman, Kuzey Kutbuna bir keşif gezisi düzenleyen Walton'un gezisi için yaptığı tutku dolu ve özverili çalışmaları ve hazırlıkları anlatması ile başlar. "İnsan ayağının değmediği toprakları" keşfetmek için bir yandan Kuzey Denizi'nde yapılan balina avlarına katılıp kendisini açlığa, susuzluğa ve soğuğa hazırlayan Walton, diğer yandan planladığı keşif gezisinde pratik fayda sağlasın diye fen bilimleri öğrenmek için gece gündüz çalışmaktadır (a.g.e.: 24-5). Seferine "kar ve pus diyarına" gitmek için çıkan Walton, Coleridge'in ünlü baladı *The Rime of Ancient Mariner*'in kahramanının yaptığı gibi (Yaşlı Denizcisinin Ezgisi) "albatrosu öldürme" hatasına düşmeyeceğine dair kız kardeşine söz verir. Pek çok değişik yorum getirilebilecek bu manzume, roman bağlamında düşündüğünde düşüncesizce yapılan eylemlerin sonuçları ve sorumluluk duygusunu temsil eden bir motif olarak kitabın ilerleyen bölümlerinde birkaç kez daha yinelenir. Gemisini ve tayfasını hazır edip kuzeye doğru yelken açtıklarında Walton ve ekibi türlü sorunlarla karşılaşır. Buz tutan deniz ve yoğun sis seyretmelerini engelleyip tayfaları umutsuzluğa sevk eder. Böylesi günlerin birinde gemilerinin yarım mil ötesinden köpekli bir kızağın üstünde yol alan devasa boyutlarda bir yaratık görürler (a.g.e.: 34). Herkesin ilgiyle takip ettiği bu olaydan bir gün sonra Victor bitkin bir halde denizciler tarafında geminin güvertesine alınır. Sonradan öğrenileceği üzere, Victor devasa yarattığı kovalamaktadır ama kötü hava koşulları köpeklerinin ölmesine sebep olmuştur. Walton'un keşif gemisi böylelikle onun sığınağı haline gelir.

Yolculuğunda ona eşlik edecek bir dost ve yoldaş arayan Walton, Victor'da bu özlemini gidermek ister. Ancak Victor'un onu umutsuzluğa ve melankoliye sürükleyen yakıcı bir sırrı vardır. Walton'un bilime ve keşif ruhuna tehdit edici ve yıkıcı derecede bağlı olduğunu görmesi, Victor'un başına büyük belalar açan sırrını onunla paylaşmasını sağlar. Bu ifşa aynı zamanda bir uyarıdır. Victor'un anlatacakları bilimsel bilgi ve etik geriliminden doğan, geleceğe yön vereceği çoktan belli olmuş bilimin potansiyel tehlikelerine karşı uyarıcı bir öngörünün ve fütüristik bir vizyonun bilim kurgu yoluyla aktarıldığı gotik bir hikâye olacaktır.

Cenevre Cumhuriyeti'nin seçkin bir ailesine mensup bir babanın ve yaşadığı talihsizlikler nedeniyle itibarını kaybetmiş bir ailenin kızı olan bir annenin çocuğu olan Victor, çocukluğundan beri hep yeryüzünü keşfedilmesi gereken bir sır olarak gören, doğanın kanunlarını incelemeyi seven, kısacası nedenleri merak eden birisi olmuştur (a.g.e.: 48). Bu yönüyle doğayı tefekkür eden romantik üvey kardeşi Elisabeth'ten ve tehlikeden sakınmayan maceracı arkadaşı Henry Clerval'den ayrılan Victor, kendisini büyük bir tutkuyla doğa felsefesine verir. 18. yüzyıla kadar fiziği tanımlamak için kullanılan 'doğa felsefesi' onun için büyüleyici bir uğraş olur. Ancak bu konuda doğruyu yanlıştan ayırt edecek donanımdan yoksundur. Çalışmalarını, Cornelius Agrippa gibi okültistlerin, Paracelsus gibi simyacıların ve Albertus Magnus gibi eski dönem bilgilerinin eserleri üzerinden sürdüren Victor ilk gençlik çağında ve amatör bilimci döneminde modern bilime karşı mesafelidir. Victor, çağdaş bilimin doğayı inceleme konusunda yetersiz kaldığını savunur. "Bilge kişi onu parçalara ayırmış, tahlil etmiş, isimler vermiş olabilirdi ancak, değil nihai nedenlerini, henüz ikincil ve üçüncül nedenlerini dahi çözememişti" (a.g.e.: 52) diye düşünür. İlk başlarda sözde bilim çalışmalarına hırsıyla sarılan Victor'un amacı kadim öğretiler yoluyla felsefe taşı ve ölümsüzlük iksirini bulmaktadır. Kitaplarını takip ettiği öğretmenlerinin ona vaat ettiği şeylerin başlıcalarından biri de ruh çağırmadır. Ancak on beş yaşında yaşadığı bir doğa olayının neticesi bilimsel yaklaşımının kökten bir değişime uğramasını ve fikren olgunlaşmasını sağlar. Bir yıldırımın gözleri önünde bir meşe ağacını yok etmesi onu elektrik hakkında sorular sormaya yöneltir. Doğa kanunları hakkında elde ettiği veriler genç yaşında sorgusuz sualsiz takip ettiği sahte bilimlerin gözünde değerini kaybetmesine neden olur (a.g.e.: 53-4). Zamanla pozitif bilimlere yönelir ancak kendi sözleriyle hayatını belirleyen "alın yazısı fazlasıyla baskındı ve onun değişmez kanunları, kati ve korkunç yıkımının emrini çoktan vermişti." (a.g.e.: 55). Annesinin ölümünün ardından amatör çalışmalarını kurumsal hale çevirmek için Ingolstadt'a üniversite okumaya giden Victor burada modern bilim ile tanışır. Felsefe hocası Krempe, Victor'u zamanını sözde bilimci ve simyacılarla ayırdığı için eleştirir:

"Olur şey değil! Nasıl ıssız bir yerde yaşamışsın ki, bir kişi de çıkıp sana böylesine büyük bir şevkle öğrendiğin fantezilerin bin yıllık geçmişleri olan, küflenmiş fikirler olduğunu söyleme nezaketi göstermemiş? Böyle bir aydınlanma ve bilim çağında Albertus Magnus'un ve Paracelsus'un takipçisine rastlayacağım kırk yıl düşüncem aklıma gelmezdi" (a.g.e.: 60).

Krempe'nin Aydınlanma öncesi bilimine karşı sergilediği bu olumsuz tavra karşın kimya profesörü Waldman modern öncesi bilimlere daha müsamahakâr yaklaşmaktadır. Ona göre her ne kadar çağcıl bilim tarafından yanlışlanmış çalışmalara imza atmış olsalar da geçmiş döneminin dehalarının çalışmaları insanlık lehine olumlu sonuç verecek şekilde kullanılmıştır. Victor'un önceleri önyargı ile yaklaştığı modern bilimleri kullanıp “yaratışın en derin sırlarını dünyanın gözleri önüne serme” (a.g.e.: 66) motivasyonu bilimin birikimsel niteliğine ikna olduktan sonra hız kazanır.

Victor bilimsel çalışmalarda keşifler yapmak için kendisini doğa felsefesine, özellikle de kimyaya verir. Yaşamın kaynağını öğrenme arzusu bir süre sonra onu fizyoloji ve anatomiye yönlendirir. İnsan bedeninin geçirdiği doğal süreçlerle ilgilenen Victor, çürümeyi öğrenmek için ceset mahzenlerini mesken edinir. Victor'un pozitif bilimlerdeki uğraşları kısa sürede sonuç verir, yaşamın kanunlarını ve sırlarını keşfedip maddeye can verebilecek beceriyi yoğun çalışmalarının ardından kazanır (a.g.e.: 67). Yüzyıllardır bilgelerin peşine düştüğü yaşama ve ölüme hükmetme gücü Victor'un eline geçmiştir. Ancak bu keşif Pandora'nın kutusunun açılmasına neden olur. Romandaki karakterlerin kaderi artık doğrudan ya dolaylı olarak bu gelişme etrafında kopmayacak şekilde birbirine bağlanır.

Sonu felaket ve yıkımla sonuçlanacak bir yaratım hazırlığını girişen Victor, Walton'a “[k]üçük parçaların detaylarını hızımı yavaşlattığı ilk düşüncemin aksine, devasa boyutlarda bir yaratık geliştirmeye karar verdim. Boyu yaklaşık iki metre, diğer uzuvları da bununla orantılı olacaktı” (a.g.e.: 69) diyerek elindeki gücü pervasızca kullandığı itirafında bulunur. Çevresi ile tüm irtibatını kesip neredeyse bir trans halinde mezarlıklardan topladığı beden parçalarına, yani maddeye can verme çabalarını “[...] kafir ellerimle insan bedeninin muazzam sırlarını taciz ettim” (a.g.e.: 70) diyerek pişmanlıkla dile getirir. Yaklaşık iki yıl süren zorlu çalışmalar Victor'un hayalindeki sonucu doğurmaz. Bir araya getirdiği bedene can vermiştir vermesine ancak, ortaya bir hilkat garibesi çıkar. Victor karşısında derin bir korkuya kapılıp dehşete düştüğü yaratığı şöyle tanımlamaktadır:

“Ne güzeli! Yüce Tanrım! Sapsarı teni kaslarını ve altlarındaki damarları zar zor örtüyordu. Saçı parlak siyah ve dalgalıydı. Dişleri inci gibi beyazdı ama tüm bu özellikleri, göz çukurlarının kirliliğiyle neredeyse tıpatıp aynı renkteki buğulu gözleri; buruş buruş cehresi ve kapkara dudaklarıyla dehşet tezat oluşturmaktan başka işe yaramıyordu” (a.g.e.: 73).

Canlandırdığı yaratık ile ilk karşılaşmasında onun çirkinliği karşısında tiksinti ve dehşet içinde kalan Victor kaçıp yatak odasına sığınır. Yatak odasına gelip onunla kendince iletişim kurmak isteyen yaratıktan kaçmak için kendisini sokağa atar. Sokakta çocukluk arkadaşı Henry Clerval ile karşılaşır. Arkadaşını evine davet etmek isteyen Victor, yaratığın hâlâ evde olması ihtimalinden dolayı korksa da Henry ile eve gider. Tedirgin bir şekilde evi kontrol eden Victor, yaratığın evde olmadığını görünce rahatlamışsa da psikolojik olarak çok etkilenir ve bir ay boyunca kendisini yatağa düşüren bir hummaya tutulur.

Victor yeniden sağlığına kavuştuğunda artık doğa felsefesinin, yani modern bilimin adını bile duymak istememektedir. Arkadaşı Henry gibi yüzünü Doğu dillerine ve oryantalistlerin çalışmalarına veren Victor, kaçtığı sorumluluğun baskısından kurtulabileceği teselliler arar. Zaman geçtikçe aradığı huzura kavuşmaya başlayan Victor'un hayatı, babasından aldığı bir mektup ile altüst olur, evin küçük çocuğu William bir cinayete kurban gitmiştir. Bu olay üzerine memleketine doğru yola çıkan Victor, avuntuyu doğada bulmaya çalışır ancak karmaşık duygular içerisindedir.

“Jura'nın kara yamaçları ve Mont Blanc'ın parlak zirvesi artık daha net görülüyordu. Bir çocuk gibi ağladım. “Sevgili dağlar! Benim güzel gölüm! Gezgininizi nasıl karşılıyorsunuz böyle? Zirveleriniz berrak; gökyüzü ve göl ise masmavi ve dingin. Bu halinizle huzurun habercisi misiniz, yoksa mutsuzluğumla alay mı ediyorsunuz?”
(a.g.e.: 94).

Victor eve iyice yaklaştığı günlerin birinde, karanlık ve fırtınalı bir gecede yaratığı ağaçların arkasında saklanırken görür. Victor hemen kardeşinin bu “sefil yaratık” (a.g.e.: 95-96) tarafından katledildiğini sonucunu çıkarır. İki yıldır ortalarda görünmeyen yaratık, Victor'un hiçbir şeyden habersiz masum kardeşinin boğarak canını almıştır. William'ın öldürülmesi aynı zamanda başka bir trajediye daha neden olur ve katil zanlısı olarak Frankenstein ailesinin bir mensubu gibi evlerinde yaşayan Justine Moritz suçlanır. Çocuğun boynunda asılı madalyonun Justine'nin cebinden çıkması onu bir numaralı sanık haline getirir. Victor her ne kadar kızın suçsuz olduğunu bilse bile çaresiz kalır, çünkü katile ve onun hikayesine dair anlatacaklarına kimsenin inanmayacağını bilmektedir. Rahibin Justine'i aforoz edip cehenneme gitmesiyle tehdit etmesi yalan yere cinayeti itiraf etmesine neden olur ve suçlu bulunup idam edilir. Frankenstein ailesi yaşadıkları iki kaybın derin acısını yaşarken Victor dolaylı yoldan kardeşi William'ın ve kardeş gibi sevdiği masum Justine'in ölüme sebep olduğu için sonsuz bir vicdan azabına teslim olur.

Victor'un üstlenmekten kaçındığı sorumluluğun sonuçları ve yaratığın sebep olduğu musibetler romanın birinci bölümünün sonunu teşkil eder. Trajik olayların ardından Walton, çaresizlik ve ümitsiz içerisinde teselliye doğada yalnız kalmakta arar. Zamanın çoğunu göllerde kürek çekerek ve Alplerde gezintiler yaparak geçirir. Doğanın etkileyici manzaraları Walton'a kaybettiği özgüveni yeniden verir. "Kadir-i Mutlak Tanrının" (a.g.e.: 115) tüm kudretiyle var ettiği buengin güzellikler kendi elinden çıkan canavar karşısında cesaretini yeniden toplamasına yardım eder. Walton doğanın uyandırdığı yüce hissinin cazibesinin gücüyle yaşam enerjisi ve intikam hırsı ile dolar. Bundan sonraki amacı korku duymaktan vazgeçip ölümü pahasına da olsa canavarın peşine düşmektir.

"Ne yazık! İnsan denen varlık, hayvandan üstün hassasiyetleriyle ne diye böbürlenir ki? Bunlar onu daha kendisi dünyaya gelmeden önce oluşan şartların belirlediği davranış biçimine yönlendirmekten başka hiçbir işe yaramıyor. Dürtülerimiz yalnızca açlık, susuzluk ve şehvetten ibaret olsaydı, neredeyse özgür olacaktık. Oysa şimdi esen her rüzgârdan, tesadüf eseri edilmiş bir sözden ya da o sözün zihnimizde uyandırdığı manzaradan etkilenir durumdayız" (a.g.e.: 122).

Doğa manzaraları arasında süren gezintilerinin birisinde yaratık nefretle dolu bir ıstırap içinde Walton'un karşısına çıkar. Hem "yaratıcı" hem de "yaratılan" birbirlerinden nefret etmektedir. Walton sevdiklerine zarar verdiği için ondan nefret ederken yaratık da dünyada yalnız kaldığı için ona kırgındır. Yaratık, Walton'a "[y]aratanım sensin, unutma. Âdem'in olmam gerekirken haksız yere mutluluktan mahrum edilen, cennetten kovulmuş bir meleğe benziyorum" (a.g.e.: 120) diyerek Tanrı'nın yarattığı kullarına bahşettiği nimetleri kendisinden esirgeyen yaratıcısına isyan eder. Yaratık İncil'indeki şeytanın düşüşünü tecrübe etmektedir adeta. Yaratık, ona can veren yaratıcısından Tanrı'nın âdeme yoldaş olarak verdiği benzer bir eş istemektedir. İnsanlar tarafından asla kabul edilmeyeceğini düşünen yaratık, böylece, kendi türünden bir canlının varlığında ondan esirgenen dostluk ve ilgiyi göreceğini düşünmektedir. Walton'un bundan sonraki kaderi yaratığa bir eş yaratacağı konusunda vereceğe söze bağlıdır. Yaratık bunun yerine getirilmesi şartıyla onu ve sevdiklerini rahat bırakıp eşiyile beraber uzak diyarlarda gözlerden uzak yaşayacağını sözünü verir. Walton'ı ikna edebilmek için onu kulübesine davet eden yaratık, hayata gözlerini açtığı andan itibaren yaşadıklarını anlatmaya koyulur. Yaratık için geçirdiği ilk günler gözlem ve öğrenme ile geçer. Hem kendi doğasını hem de çevresindeki doğayı tanımak onun için ilk ve en önemli keşifler olur. Zihninde karmakarışık olan düşüncelerin ve duyuların zamanla ayırdına varmaya başlar. Açlık,

susuzluk, ışık ve karanlık, algı dünyasında hemen yerlerini alırlar. Bir grup dilencinin arkasında bıraktığı ateşin sahip olduğu güç en büyük keşiflerinden birisidir. Takip eden günlerde yol üstünde cazibesine kapıldığı köylerden birine girer ve insanlar ondan korkup kaçarlar. Yaratık köyden uzaklaşıp bitişiğinde bir kulübenin olduğu bir ağıla sığınır. Bu kulübede bir aile yaşamaktadır. Kulübedekiler onun konuşma, okuma-yazma, aile yaşantısı, sevgi, saygı ve beraberlik konusundaki deneyimlerinin eğitim merkezi haline gelir.

Yoksul aileyi ağıldaki bir açıklıktan gözetleyen yaratık, burada soyuttan somuta doğru yol alan bir öğrenim süreci yaşar. Yaşlı kör bir baba, kızı ve oğlundan oluşan aile zor koşullar altında birbirlerine sıkı sıkıya bağlı bir hayat sürmektedirler. Yaratık, insanların anlaşmak için birtakım sesleri kullandıklarını fark eder ve birkaç aylık çabanın sonucunda günlük hayatta sık kullanılan nesnelere isimlerini ve aile üyelerinin birbirlerine nasıl seslendiklerini öğrenir. “İyi” ve “mutsuz” gibi soyut kelimelerin anlamlarını öğrenmesi için ise biraz daha zamana ihtiyaç duyar. Aileyi gözlemleyerek edindiği eğitim kendilik ve benlik bilinci edinmesini sağlar. Ancak bu bilinçlenme süreci onun için olumlu bir gelişme olmaz. Takip ettiği ailenin üyelerinin güzelliği ve zarafeti ile kendisinin çirkinliği arasında ona göre mutlak bir karşıtlık vardır. Bir zaman sonra ailenin yanına babası Osmanlı vatandaşı annesi ise Hristiyan bir Arap olan ve bundan dolayı Arap olarak çağırılan Safiye (Safie) isimli genç bir kadın katılır. Onda ilk dikkatini çeken şey konuştuğu dilin evdekinden farklı olduğudur. Safiye’nin varlığı yeni bir eğitim olanağının yolu açmıştır. Felix, Safiye’ye dil öğretmek için farklı kitaplardan bölümler okumaktadır. Yaratık bu şekilde insanlık tarihi hakkında birçok şey öğrenme imkanına sahip olur. Öğrenme sürecinin kendilik bilincini iyiden iyiye pekiştirmesi yaratığın yalnızlığının da o denli farkına varmasına neden olur: “Peki, ya benim dostlarımla akrabalarım neredeydi? Bebekliğimde beni gözetten bir babam, gülücükleri ve okşayışlarıyla benim sarmalayan bir annem olmamıştı” (a.g.e.: 149) sorgulamaları bir aile ortamına duyduğu isteğinin, insanlarla iç içe olma özleminin ve kimliksizliğinden kurtulma arzusunun dışavurumu olur. İnsanlar tarafından kabul edilme arzusu baskın çıkan yaratık, kulübede yalnızca yaşlı kör adamın olduğu bir gün kapıyı çalıp içeri girer. Aileyi dikkat ve ilgiyle izleyip dinlediği için iyi Fransızca öğrenmiştir ve bu sayede adamla iletişim kurmakta zorlanmaz. Yaratık kendini olabilecek en kibar ve açık şekilde ifade etmeye çalışır. Ancak tam bu esnada Felix, Safiye ve Agatha içeri girerler. Felix babasının yanında duran korkunç

yaratığın üzerine atılır, bu karışıklıktan yararlanan yaratık kimseye fark ettirmeden tekrar ağıla sığır. Bu karşılaşmadan oldukça korkan aile kısa sürede evi terk etmek zorunda kalır. Yaratığın insanlığa ve yaratıcısına karşı öfkesi ve nefreti bu olay neticesinde başlar. Derin bir umutsuzluk ve değersizlik duygusuna kapılan yaratık, köklü bir dönüşüm geçirerek sakın ve hoşgörülü karakterinden uzaklaşır ve herkese karşı düşmanca hisler besleyen kötücül bir canlıya dönüşür. Dünyadaki yalnızlığının suçunun yaratıcısına ait olduğunu düşünür ve ondan intikam almak ister. Victor, yaratığın ona anlattığı bu yaşam öyküsünden etkilenir ve merhamete ederek ona hak verir. Victor, yalnızlığını dindirmek için ona bir eş yaratacağı sözünü verirken, yaratık bunun karşılığında eşiyile beraber gözlerden uzak bir yaşam süreceği taahhüdünde bulunur. Romanın ikinci bölümü yapılan bu anlaşma ile sona erer. Beraber büyüdüğü Elisabeth ile evlilik planları yapan Victor hem kendisini hem de sevdiklerini yaratığın yol açabileceği musibetlerden korumak için ona dişi bir eş yaratma işine koyulur. Bu amaçla ailesinden kısa süre için ayrılıp arkadaşı Henry ile kuzeye doğru yola çıkar ve çalışmalarını büyük bir gizlilik içinde İskoçya'nın ücra bir köşesi olan Orkney Adaları'nda sürdürür. Çalışmaları neredeyse sona ermek üzereyken dünyada fesat çıkaracak ve belki de kontrolsüzce türeyecek bir türün dışısını yaratma düşüncesi onu huzursuz eder. Bu türden kaygılara gömüldüğü bir gece kendisini kontrol etmek için yanına gelen yaratığın gözleri önünde neredeyse bitmiş olan dişi yaratığı paramparça eder (a.g.e.: 203). Yaratık “[g]idiyorum ama sakın unutma düğün gecende görüşeceğiz” (a.g.e.: 206) tehdidiyle Victor'un yanından ayrılır. Victor'un kaderi artık yaratığın intikam yeminine bağlıdır. Bununla beraber Victor'un bu tehditkâr tavır karşısında cesareti kırılmaz ve kararlı bir şekilde Elisabeth ile düğün hazırlıklarına devam eder.

Adadan ayrılmak isteyen Victor'un teknesi rüzgâra kapılır ve İrlanda sahillerine sürüklenir. Karada hiç de dostça karşılanmaz. Karaya vurmuş bir cesedin katil zanlısı olarak hücreye atılır. Victor'a gösterilen ceset can dostu Henry'ye aittir. Uzun süre hücrede hasta yatan Victor'un suçsuzluğu ancak uzun zaman sonra kanıtlanabilir. Yaratık, Henry'yi öldürerek Victor'un çevresindekilere zarar vermeye yeniden başlar. Babasıyla beraber memleketine doğru yolan çıkan Victor'un aklında yaratığın “düğün gecende görüşeceğiz” tehdidi sürekli yankılanmaktadır. Olumlu düşünmek istese de Victor için “[...] o meşhur elma çoktan ısırılmış[tır]” (a.g.e.: 229). Yanılgıya ve günaha sürükleyen suçun cezasının yaklaşmakta olduğu çoktan mukadderdir. Düğün gecesi

Victor'un tüm dikkatine rağmen yalnız kaldığı bir anda yaratık Elisabeth'e saldırır ve onu öldürür. Bu andan itibaren intikam hırsıyla dolan artık Victor'dur. Her türden hava koşullarına karşı dayanıklı, buzulları, çölleri ve dağları etkilenmeden geçebilen bu yaratığı yakalayıp öldürebilmek için onu Kuzey Kutbu'na kadar kovalar. Victor'u Kuzey Kutbu'na keşif yolcuğu yapan maceraperest Walton'un gemisinin güvertesine bitkin bir şekilde çıkartan hikâyenin özeti budur. Kâşif Walton'un kız kardeşine yazdığı mektuplarla başlayan anlatı yine aynı yöntemle sona erdirilir. Victor gemide can vermeden önce Walton'a “[m]utluluğu huzurda ara ve bilimde, keşifte öne çıkmak gibi masum amaçlarla dahi olsa, kendini hırslara kaptırmaktan kaçın” diyerek öğütte bulunur. Victor'un ölümünün ardından gemiye çıkan yaratık hem kendi hem onun başına gelenler konusunda üzüntüsünü dile getirir ve Walton'a pişmanlığını anlatır.

“Geri dönüp işlediğim korkunç suçları düşündüğümde, bir zamanlar düşünceleri yüce ve üstün güzellik hayalleriyle, iyiliğin ihtişamıyla dolup taşan kişi olduğuma inanamıyorum. Ama gerçek bu işte; cennetten kovulan melek hain bir şeytana dönüşür. Oysa o Tanrı ve insan düşmanının bile dostları, yardımcıları vardı; bense yapayalnızım” (a.g.e.: 264).

Walton'a bu türden pişmanlık ve itiraflarını anlattıktan sonra yaratık gemiden uzaklaşıp gözden kaybolur. Böylelikle roman sona ererken yaratığın akıbeti belirsiz bırakılmış olur. Ana teması hızla gelişmekte olan bilim ve onun öngörülemez sonuçları olan *Frankenstein*'da, bilimsel bilginin etik kurallar çerçevesinde kullanılması gerektiği uyarısı tüm roman boyunca güçlü bir şekilde yankılanır. Shelley, gelecekte bir gün bilimin insanların eline cansız maddeye can vermeye yetecek bilginin anahtarını uzatacağı tahmininde bulunur. İhtiraslarına ve hırslarına yenik düşen bir bilim insanının Tanrı'nın iradesinin sınırları içerisinde olması gereken yaratma fiilini gerçekleştirilmeye çalışması yazara göre insanlık için öngörülemez sonuçlar doğurabilecek tehditler taşımaktadır. Bilimdeki gelişmelerin etikle eşdeğer bir hızda yol almamaktadır. Etik kuralların işlemediği bir bilim, tıpkı hakikatin bilgisi karşılığında ruhunu Mephistopheles'e satan Faust'un hikayesine benzer bir durum ortaya çıkarabilir. Faust hikayesinde Gretchen'ın, *Frankenstein*'da ise Elisabeth'in ölümü, sınırsız bilgi edinme hırsının neticesinde gerçekleşir. Dizginsiz, sınırsız ve etik dışı bir bilim anlayışı en nihayetinde Frankenstein'inki gibi grotesk canavarlar yaratabilir. Aydınlanma ile değer kazanan akıl, mantık ve rasyonel düşüncenin doğrudan bir ürünü olan pozitif bilim,

sağduyulu bir etik sınırlılığa sahip olmazsa muhtemelen insanlık için tehdit olacaktır endişesi, romanda yankısı her satırda bulan ana unsur olarak işlenmektedir.

Aydınlanma döneminin ünlü düşünürlerinden Jean-Jacques Rousseau'nun insan doğası, eğitim, toplum ve uygarlık ile ilgili yazdıkları insan doğasının niteliği ve eğitimin etkileri hakkında bizlere roman bağlamında yön verici fikirsel bir manzara sunar. *Émile* adlı kitabında Rousseau, uygarlıktan yıkıcı bir güç olarak bahseder.

“Her şey, Yaratıcı'nın elinden çıktığında iyidir; insanoğlunun elinde bozulur. İnsanoğlu bir toprağı başka bir toprağın ürünlerini beslemeye, bir ağacı başka bir ağacın meyvelerini taşımaya zorlar; iklimleri, elementleri, mevsimleri birbirine karıştırır, karmakarışık yapar; köpeğini, atını, tutsağını sakatlar; her şeyi altüst eder, her şeyin biçimini değiştirir, biçimsizliği, aykırı yaratıkları sever; hiçbir şeyi, hatta insanı bile, doğanın yaptığı şekliyle istemez” (2017: 5).

Rousseau'nun eleştirel yaklaşımı roman bağlamında iki yönlü bir karşılık bulmuş görünür. Birincisi, Aydınlanma ile gelen modern bilimin sağladığı bilgi, doğaya müdahalenin kapılarını açar. Victor etik dışı bir şekilde mezarlıktan topladığı ceset parçalarından bedenen insanın ötesine uzanan bir yaratık ortaya çıkarıp ona can verir. İkinci olarak, gerçek yaratıcı bir tanrının değil, bir insanın elinden can bulmuş olsa bile doğanın içine doğduğu haliyle iyi huylu ve munis bir karaktere sahip olan yaratık, insanın dilini, yaşayışını ve yaptıklarını öğrendikten, kısacası uygarlıkla tanıştıktan sonra kendi doğasına yabancılaşarak doğuştan/yaratılıştan sahip olduğu karakterinden uzağa düşer ve canice cinayetler işleyemeye başlar.

Yaratığın kendi başına okuma ve yazma öğrenmesi onun temelde insanlar tarafından kabul edilme istediğine dönük bir çabadır. İnsanın diğer canlılardan konuşma becerisi ile ayrıldığını gözlemleyen yaratık, dil öğrenerek onlardan biri olmak ister. Aynı dili konuşmak ve yazmak, onu “diğer” olmaktan kurtaracaktır. Tüm farklılığına ve çirkinliğine bir perde çekecek olan şey insanların kullandığı sesleri, sözcükleri ve sembolleri kullanmaktır. Gözleri görmeyen adamla kurduğu sohbet bu tahminlerini gerçekleştirecek gibi görünse de ailenin diğer üyelerinin eve girip onu yaşlı adamın yanı başında görmeleriyle işler değişir. Genç adam yaratığın üzerine atılır ve onu evden kaçmak zorunda bırakır. Yaratığın insanlarca kabul görme özlemi kendi başına edindiği becerilere rağmen karşılık bulmaz.

Özetle, Victor, hırslarına yenik düşerek başta amaçladığı insanlığa faydalı amacından saparak Tanrı'ya mahsus bir role savunmuş ve ceset parçalarından birleştirdiği insansı bir

maddeye can vermeyi başarmıştır. Ancak bu yalnızca deneysel, yani bilimsel açıdan başarılı olmuştur. Etikten soyutlanmış bir yaklaşımla vücuda getirilen bu yaratığın Victor ve etrafındaki insanlar özelinde sergilediği yıkıcılık, insanlık için genel bir tehdit olabileceklerin bir ön gösterimi olarak okura sunulur. Bu bağlamda, Aydınlanma'nın gücüyle doğanın efendisi olmak isteyen insanın içine düştüğü açmazı dile getiren Horkheimer ve Adorno'nun *Aydınlanma'nın Diyalektiği*'ndeki (1944) eleştirel yaklaşımları neredeyse bir asır önce Shelley'nin romanında gotik unsurların takipçiliğinde bilim-kurgusal bir karşılık bulmuş olur. Hatta günümüzde tartışmaları yoğun bir şekilde devam eden transhümanizm, posthümanizm, yapay zekâ ve gen teknolojileri gibi konuların dahi *Frankenstein* romanında kendilerini felsefi ve etik temelde açıklıkla yer buldukları iddia edilebilir.

5.4. Die Elixiere des Teufels (Şeytanın İksirleri)

Şeytanın İksirleri (Die Elixiere des Teufels) Alman yazar E.T.A. Hoffman'ın 1815 yılında yayınlanan bir romanıdır. Bir Kapuçin keşişinin içine düştüğü inanç, iman ve dünyevi arzular çatışmasının izinin sürüldüğü romanda, doğaüstü öğeler, doppelgänger, psikolojik anomaliler, halüsinasyonlar ve hezeyanlar karanlık ve ürkütücü mekanların eşliğinde romantik ve gotik bir formda ele alınır. Roman, içerdiği pek olay ve sahip olduğu şahıs kadrosu bakımından tezimizde ele aldığımız diğer eserlerden çok daha yoğun bir yapıya sahiptir. Bu yoğunluk özellikle hikâyenin merkezinde yer alan Kapuçin keşişi Medardus'un başına gelen olağanüstü olaylar ve yine onun deneyimlediği psikolojik sorunlar ekseninde artıp dikkat çekici olmaktadır.

Hoffmann, romanında, manastır yaşamının gerekleri ve kişisel arzuları arasında sıkışıp alan keşiş Medardus'un hikayesini kullanarak insanın temel meselelerinden biri olan kader ve özgür irade konusunu merkeze yerleştirir. Medardus'un müridi olduğu Kapuçin manastırında biraderler ve cemaat ile sürdürdüğü uyum, kilisenin kutsal emanetlerinden biri yüzünden ansızın bozulmaya başlar. Şeytanın çölde tuzağına düşürüp yolundan saptırmak istediği Aziz Bernard'a sunduğu, eşsiz güce sahip büyümlü şarabın bulunduğu kutu, Medardus'un kaderinin değiştiği ve iradesi dışında gelişen olayların birbiri ardına sıralandığı bir dönüm noktası olur. *Şeytanın İksirleri*'nde öykü, Medardus adlı keşişin kendi eliyle kaleme aldığı başından geçen olağanüstü olayları anlattığı arşiv kaydının bir manastır ziyaretçisi tarafından okurla buluşturulmasıyla aktarılır.

Kilisenin, ailesinin ve onu himayesine alan prensesin varlığında sonsuz huzura sahip, geleceği parlak Medardus, merakına yenik düşerek açtığı kutunun içindeki şarabın/iksinin etkisiyle delilik ile akıllılığın, gerçek ile rüyanın ve iman ile küfrün arasına gerilmiş gergin bir ipin üstünde sürekli dengesini korumaya çalıştığı bir uzun bir yürüyüşe çıkar. Karakterin ruhsal anlamda çıktığı bu zorlu yolculuk aynı zamanda okur için de yorucu bir sınava dönüşür. Anbean değişen psikolojik durumlar, girift akrabalık ilişkileri, saray entrikaları ve Medardus'a benzeyen ya da Medardus'un onlara benzediği kişiler, olayların heyecanını yüksek tutarken aynı zamanda genel akışın takip edilmesini zorlaştıran yorucu bir okuma deneyimine de yol açar.

Roman, romantik ve gotik eserlerin birçoğunda şahit olduğumuz gibi, doğrudan doğruya olayları yaşayan kişi tarafından değil, yine bir başkasının anlatımı üzerinden okura aktarılmaktadır. Bir zamanlar Medardus'un bulunduğu manastıra giden ve yayıncının önsözü bölümünden okura seslenen bir kişi, Medardus ile alakalı arşivde bulunan evrak sayesinde öğrendiği, kanıtları aslında çoktan yakılıp ortadan kaldırılması gereken yıkıcı ve esrarengiz olayları uyarıcı bir tonda müstakbel okurlarına anlatır.

Bu kısa bilgilendirmeden sonra okur, Medardus'un hikayesini kendi eliyle yazdığı notları sayesinde öğrenir. Şeytanın ayartmalarına kapıldığı için zenginliğini yitiren ancak tövbekâr olup huzur içinde ölen bir babanın ve onu sıkı sıkıya kollayan bir annenin çocuğu olan Medardus, küçük yaşlarından itibaren ileride büyük bir insan olacağı ibarelerini göstermektedir. Ancak üzerinde babasından miras kalan günahlarının yükünü taşımaktadır. Annesi ile çıktıkları bir hac yolculuğunda bir hacı sonradan adı Medardus olacak küçük Franz'ın "kanında hala babasının günahları kaynayıp mayalanmakta" olduğunu gördüğünü, ancak yine de çocuğun din yolunda hizmet eden bir mücahit olması gerektiğini söyler (Hoffmann, 2019a: 19). Franz'ın gizemli bir ressam tarafından resimlendirilen Meryem Ana'ya adanmış bir tapınak olan Heilige Linde'ye kabul edilmesi miras kalan günahların gölgesi ile ileride kararacak olsa da doğumuyla kazandığı kutsal ışık en nihayetinde yine de yolunu aydınlatacaktır.

Bir prenses ve aynı zamanda kilisenin başrahibesi olan kadın Franz'ı derinden etkileyen bir kutsallığa, zarafete, imana ve vakara sahiptir. Bu kutsiyet saçan kişinin himayesi onda saygın bir din adamı olma coşkusunu uyandırmaktadır. Franz/Medardus on altı yaşında basınca tıpkı başrahibe gibi çevresine huzur veren bir başrahibin bulunduğu bir Kapuçin manastırına kabul edilir. Dünyayla uyumlu bir karaktere sahip olan başrahip Leonardus,

manastıra kabulle birlikte Medardus adını alacak gencin yol göstericisi olur. Ancak Medardus'un manastır hayatındaki kutsal ve mutlu günleri orkestra şefinin kızına karşı hissettiği cinsel çekim ile yavaş yavaş geride kalmaya başlar. Yabancı olduğu duygular ile tanışmaya başlayan genç mürit, başrahibin anlayışı ve yerine getirdiği ibadetler sayesinde şeytanın bu ilk saldırısından kurtulur. “Tanrı, sizi dünyanın baştan çıkarıcılığından korusun. Dünyanın size sunacağı hazlar kısa ömürlüdür. Hatta üzerlerinde bir lanet olduğu bile düşünülebilir” (a.g.e.: 31) diyen başrahip onu sonsuz mutluluğu vadeden kutsal kilisenin kurallarına uygun davranmaya çağırır. Ancak Medardus'un uyanan cinselliği ve şehvi duyguları onu tüm kalbi ile sürmek istediği kutsal din yaşamından ve mantıktan günbegün uzaklaştıracaktır.

Manastırda geçirdiği beş yılın ardından başından geçen bir olay Medardus'u artık geri dönüşü olmayan bir yola sevk eder. Birader Cyrillus'un içinde İsa'nın haçına ait kutsal emanetlerin de bulunduğu odanın bakım ve temizlik işlerini devrederken Aziz Antonius'a ait ilgi çekici emanetleri göstermesi Medardus'ta karşı konulamaz bir merak uyandırır. Bu oda Medardus için imana dair sorgulamaların da ilk kez kapısını aralar. Sergilenen emanetlerin sahiciliğini akılcı bir yöntemle sorgulan Medardus'un karşısında Cyrillus kilisenin yüzyıllardır sergilediği tavrı sergileyerek şöyle der:

“Kilisemizin duyularla algılananlar ile doğaüstü şeyleri birbirine bağlayan gizemli bağları bir arada kapsaması ne muhteşem bir şey, değil mi, Birader Medardus? Dini ilkeler, dünyevi hayatımızı ve varlığımızı oluşturan organizmaların hareketlerinin, gücü yakıcı bir nefes gibi bütün doğaya işleyen o olağanüstü varlıkla olan derin ilişkisini bariz biçimde ortaya koyar esas itibariyle; nüvesini içimizde sakladığımız daha ulvi bir hayata dair sezgilerimizi, melek kanatlarıyla savurur gibi savurur” (a.g.e.: 37).

İman hakikatlerinin kayıtsız şartsız imanda olduğu vurgulan bu sözlerden sonra sıra Aziz Antonius ve onun şeytanla yaşadığı zorlu mücadelenin öyküsüne gelir. Emanet odasında bulunan bir kutunun içerisinde bu olaydan kaldığına inanılan içinde şarap olan bir şişe vardır. Bu şişeden ne kilisedeki biraderlerin ne de bir başkasının haberi vardır. Cyrillus, bu kutuya el sürmeye bile çekinmektedir. Çünkü şişenin içindeki sıvı her neyse, açılmadan bile insanı büyüleyecek ve sarhoş edecek kadar etkilidir. Hikâyeye göre dünyevi işlerden el etek çeken Aziz Antonius katı bir ibadet hayatı yaşamak için çöle gider. Ancak şeytan peşini bırakmaz ve onu yoldan saptırmak için türlü oyunlar oynar. Şeytan yırtık pırtık elbiseler içinde bir gün Antonius'un karşısına çıkar, giysisinin

yırtıklarından türlü çeşit ayartıcı iksirlerle dolu şişelerin sarktığı görülmektedir. Şişelerin içinde yoldan çıkmaya meyli olan herkes kendi “damağına uygun birini bulacak[tır]” (a.g.e.: 38). Şeytan, Aziz Antonius’tan kaçarken ardında bu şişelerden birkaçını bırakır. Antonius başkalarının elinde geçmesinden korktuğu için bunları mağarasına saklar. Kazara açtığı bir şişeden yükselen buhar Antonius’a türlü türlü suretler gösterir, şeytanın ayartmasına kanmamak için yoğun perhizler yapmak ve sonu gelmeyen dualar etmek zorunda kalır. Aziz Antonius’un gösterdiği sebat ve dirence Medardus sahip değildir. Cyrillus’un kaldırıp dolaba kilitletiği günden itibaren bu menkıbeye dair anlatılanlar onu sonsuz bir meraka sürükler ve en sonunda doğru yoldan sapmasına neden olur.

Medardus kısa süre sonra kilise cemaatinin huşu içinde dinlediği ünlü bir vaize dönüşür. Kazandığı bu başarı onda bu kez kibrin ortaya çıkmasına sebep olur. Kibir, saf ve temiz Medardus’u “[b]endeki, onlardan çok üstün *aziz*’i fark etmeleri gerekiyordu. Kendilerini yerlere atmaları, Tanrı’nın tahtı önünde benden şefaat dilemeleri gerekiyordu” (a.g.e.: 42) diye düşünecek kadar ileri götürür. Leonardus’un sözleriyle “inancın sadeliğinden uzaklaştıran”, “şeytani bir karanlık” a sokan güç onun imanını zedelemektedir (a.g.e.: 43). Medardus, aslında, henüz şeytanın iksirine uzanmadan bile kötülüğün tohumlarını içinde taşımaktadır. Uyarılara aldırmandan dünyevi şan ve şöhretin tadını çıkararak Medardus, tam da şeytanın ayartmalarına karşı vaaz verdiği günlerin birinde “uzun boylu zayıf”, “yüzü ölü gibi bembeyaz”, “iri, siyah gözleri kordan birer hançer gibi” (a.g.e.: 44) olan bir adamın üstünde yarattığı güçlü etki yüzünden sinir krizi geçirip kürsüde kendini kaybeder. Heilige Linde’nin meçhul ressamı olan ve ondan başka kimsenin görmediği bu adamın bir anda ortaya çıkması, ruhunda derin bir yara açar ve kendisini meşhur eden hatiplik yeteneğini bir anda yitirir. Bir süre sonra yaşanan yeni bir olay kanının yeniden heyecanla akmasına sebep olur. Manastırı ziyaret etmek için gelen bir kont ve nezaretindeki öğretmene rehberlik edip etrafı gösteren Medardus, kutsal emanetlere ve onlara dair hikayelerden konuklara bahseder. Aziz Antonius’a ait eşyalar ve mesel ziyaretçilerin çokça ilgisini çeker. Ancak meselin imanını artırmak için uydurulmuş bir alegoriden başka bir şey olmadığını düşünen öğretmen, kutunun sürgüsünü izin almadan kaldırır ve şişeyi dışarı çıkarır. Medardus’un ikazlarına rağmen öğretmen şişeyi de açar. Medardus, “[m]antarın çıkmasıyla birlikte mavi bir alev yükselip hızla yeniden kaybolmuş gibi geldi bana” (a.g.e.: 47) diyerek şişenin etrafında örülmüş öykünün onun üstündeki etkisini vurgular. Hem öğretmen hem de kont kadim bir Siracusa şarabı olarak

gördükleri bu şaraptan tadar. Medardus öyküsünü bildiği bu şaraptan içmekten uzak durur. Şarabın etrafa saçtığı rayiha bile Medardus'un kaybettiği canlılığını yeniden kazanmasını sağlar. Onlar gittikten sonra merakına yenik düşüp dolabı yeniden açmak istediğinde ressamın ürkütücü yüzü yeniden kendisini gösterir. Medardus için artık dolaptaki esrarlı içkiden kaçış yolu kalmamıştır. Kokusuyla bile onu kendisine getiren bu iksir, onun için zihinsel gücünü yeniden kazanmanın tek çıkış yolu gibi görünmektedir:

“Sanki annem uzaklardan sesleniyordu: “Medardus, oğlum, ne yapıyorsun, bu tehlikeli girişimden vazgeç!” Kutsal emanetler odasına girdiğimde, her şey sessiz ve sakindi. Dolabı açtım, kutuyu yakaladım, şişeyi açtım ve hemen büyük bir yudum aldım! Bir yudum daha içtim; içimde yeni, muhteşem bir hayatın sevinci uyandı! Boş kutuyu aceleyle dolaba kapattım, şifalı şişeyle birlikte hızla hücreme koştum, şişeyi yazı masasına koydum” (a.g.e.: 49-50).

Medardus bu olaydan sonra gücüne yeniden kavuşur, hayat dolar ve bir zamanlar ilgiyle takip edilen vaazlarına izin verilmesi üzerine yeniden başlar. Belagat becerisine yeniden kavuşan Medardus'un Aziz Bernard gününde düzenlenecek olan vaazına her zamankinden daha büyük bir gayretle hazırlanır, çünkü vaaz Cictercium Manastırı'nda başrahibenin/prensesin ve annesin katılımıyla gerçekleşecektir. Bu vaaz herkese imanını ve adanmışlığını yeniden ispat edeceği törensel bir kanıt olacaktır. Bununla beraber verdiği vaaz beklediği etkiyi yaratmaktan uzak kalır. Medardus'ta prensesi rahatsız eden, tanıdık gelen ama adlandıramadığı tekinsiz bir şeyler vardır. Vaazdan sonra annesinin verdiği, prensese ait bir pusulada okudukları Medardus'un öfke nöbeti geçirmesine sebep olur. Prensese onu,

“Ah! Konuşmanın kibirli ihtişamı, dikkat çekici, parlak bir şeyler söylemek için gösterdiğin bariz gayret, bana, cemaati bilgilendirmek, inançlı fikirler uyandırmak yerine, sadece dünyevi değerlere bağlı kalabalıkların alkışlarına, onların değersiz hayranlıklarına önem vermekte olduğunu gösterdi” (a.g.e.: 52).

diyerek semavi olandan uzakta konumlanmış, saf belagate ve şekle dayalı vaazından dolayı eleştirmektedir.

Medardus bir yandan kibire düşmüşken diğer yandan günah çıkartmak için kendisine gelen bir kadının yasak bir aşka düştüğünü, bu aşkın da kendisine karşı olduğunu açıkça itiraf etmesi ve bunun tüm ruhunu sarıp mantığını ele geçirmesiyle mücadele etmeye başlar. Medardus'a göre arzu duyduğu bu kadın kilisede kendisine bir altar adanan Azize Rosalia'dan başkası değildir. Bu yakıcı tutku Medardus'ta kiliseye ettiği bağlılık

yemininden vazgeçip hayallerinin kadını arama arzusunun kamçıları. Azize Rosalia'nın altarı önünde cinnet halinde edepsiz sözler söyleyerek kilise mensuplarını ve dostlarını kızdıran Medardus, Leonardus tarafından manastır yalnızlığından kurtulup sapsızlığını ardından bırakabilmesi amacıyla Roma'da önemli bir göreve tayin edilir. Bu görev manastır duvarları arasına sıkışan hayatından uzaklaşıp arzularını ve tutkularını teskin etmesi için eline geçen büyük bir şans olur ve şaraptan geriye kalanları matarasına doldurup yola koyulur. Medardus, manastırdan ayrıldıktan sonra ıssız muhitlerde yol alır, korkutucu, dimdik kayalıkları ve içinden coşkun derelerin aktığı ormanları aştıktan sonra kendini bir uçurumun yanı başında bulur. Uçurumun kenarında uyuyakalıp neredeyse düşmek üzere olan bir adamı çekip kurtarmak için hamle yapan Medardus, adamın dengesini kaybedip uçuruma yuvarlanmasına neden olur, korku içinde kalıp adama ait eşyaları ve evrak çantasını alıp aceleyle oradan uzaklaşır. Yolda kendisini tanıyan bir askeri yaverle karşılaşır. Ancak askerin tanıdığı kişi aslında, Medardus'un uçurumdan aşağı düşmesine sebep olduğu Kont'tur. Bu aşırı benzerlik onun Kont'un yerine geçip başka bir kişiliğe bürünmesine olanak sağlar. Zamanla kendisinin dahi ayırt etmekte zorlanacağı bu kişilik bölünmesi ilk başta vicdanında yara açar: "İçime kapanmış, gözlerimi uçurumdan aşağı dikmiş, kontun kanlı cesedi, tehditler savurarak ayağa kalkacak mı, diye öylece bekliyordum. Onu ben öldürüşüm gibi geliyordu" (a.g.e.: 62). Ama yepyeni bir hayata kavuşma istediği galip gelerek ona kaderin sunduğu bu rolü kusursuzca oynama motivasyonu verir. Yeni kişiliğini üstlenmeye hazır Medardus yolda sohbet eden iki kişiye kulak misafiri olur. Biri genç diğeri yaşlı olan bu adamlardan yaşlı olanı, adının Hermogen olduğunu öğrendiğimiz genci babasının arzusunun aykırı olarak kendini din yoluna adama istediğinden vazgeçirmeye çalışmaktadır. Ancak genç adam işlediği affedilemez bir suçun ağırlığından yalnızca dünyadan elini çekerek kurtulabileceğini düşünür ve yaşlı adamdan uzaklaşır. Yaşlı adam yanına gelip ona selam veren Medardus'u daha önceki kilise vaazlarından tanır. Başka bir kimliğe bürünmeyi düşünen Medardus, bu durum karşısında endişeye kapılsa da telaşa düşmeden durumu idare etmeye çalışır ve görevli olarak Roma'ya gittiğini söyler. Yaşlı adam Medardus'un bir süre önce barones tarafından çağırılan ailenin içine düştüğü güç durumda onlara yardım edecek kişi olduğunu düşünür. Bu sebeple yaşlı Reinhold, baron ve ailesinin başına gelen musibetleri Medardus'a anlatmaya başlar. Mutlu bir evliliğe sahip baron ve baronesin Hermogen ve Aurelie adında iki çocukları olur. Barones, Aurelie'nin

doğumdan kısa süre sonra hastalanıp ölür. Yıllar sonra valinin öksüz ve yetim kalan yeğeni saraya sığınır. Adı Euphemie olan genç kadın sahip olduğu cazibe, zarafet ve dost canlısı tavırları ile Hermogen ve Reinhold hariç neredeyse herkesin kalbini kazanır. Baronun amacı oğlu Hermogen ile Ephemie'yi evlendirmektir. Ancak tıpkı Reinhold gibi Hermogen'de herkesi etkisi altına alan bu güzel kadında adı konulamaz bazı huzursuz edici haller sezer. Ephemie, entrikalar çevirerek baronun aklını aslında evlenmesi gerekenlerin ikisi olduğu düşüncesiyle çeler ve aradaki büyük yaş farkına rağmen ikili evlenirler. Reinhold, bir zaman sonra tesadüfen Euphemie'nin evlenmeden önce de hayranlarından biri olan Binbaşı Kont Victorin ile bir ilişki yaşadığını öğrenir. Kardeşi gibi gördüğü barona yapılan bu ihanete şahit olan Reinhold, gördüklerini ona anlatamaz, çünkü kurnaz kadının bir yolunu bularak bu meseleden rahatlıkla sıyrılabileceğini bilir. Bir zaman sonra ailenin oğlu Hermogen geçirdiği sinir krizinin ardından derin bir depresyona ve melankoliye yakalanır. Tesadüf eseri bu topraklardan geçmekte olan Medardus'a düşen görev, aşılmaz gibi görünen bir açmaz içine düşen ailenin selameti için Hermogen'in ruhunu huzura kavuşturmaktır. Fakat Medardus aslında ne kendisine ne bir başkası yardımında bulunabilecek bir durumdadır:

“Artık kendimi tanıyamaz olmuşum. Belli ki Viktorin, benim iradem dışında, sadece elimden çıkan bir kaza eseri uçurumu boylamıştı. Ben onun yerine geçmiştim. Reinhold ise beni, yani Peder Medardus'u, ...deki Kapuçin manastırının vaizini tanımıştı; bu durumda onun gözünde ben gerçekten bendim. Öte yandan, başımda bir de Victorin'in baronesle sürdürdüğü ilişki meselesi vardı. O durumda da ben Viktorin oluyordum; yani bir yandan göründüğüm kimseydim ama öte yandan olduğumu kişi olarak görünmemem gerekiyordu. Kim olduğumu artık kendim bile bilemiyordum; benliğim adeta ikiye bölünmüştü” (a.g.e.: 76-7).

Bu andan itibaren kendisi ve Viktorin'den hangisi olduğu arasında bocalayıp duran Medardus, sarayda Euphemie tarafından heyecan ve şaşkınlıkla karşılanır. Medardus ve Victorin arasındaki benzerlik o derece büyüktür ki, Euphemie onu bambaşka giysiler ve bambaşka bir kisve altında görmüş olsa bile hemen tanır. Ancak Medardus'un gözü ailenin kızı Aurelie'den başkasını görmez olur. Ona göre bu genç kız günah çıkartma hücrelerinde ona görünen, uğruna manastır hayatından vazgeçmeyi göze aldığı kadından başkası değildir. Onun gözünde bu genç kız masumiyeti, imanı, uzun boyu ve ince bedeni ile Azize Rosalia'dan başkası değildir.

Euphemie ile onun aslında Viktorin olduğunu düşündüğü Medardus arasındaki ilişki ve ihanet ailenin mahvına sebep olacaktır. Baronu sıkıcı ve işe yaramaz bulan Euphemie, kendisine ailenin oğlu Hermogen'i hedef olarak seçmiştir. Amacı kendisine karşı soğuk ve ilgisiz olan oğuldan öç almaktır. Zamanla türlü entrikalar yoluyla Hermogen'i kendine tutkuyla bağlı hale getirip suçluluk duygusuyla derin bir cinnet ve sinir harbinin içene düşmesine sebep olur. Diğer yandan barones Euphemie ile yasak aşk yaşayan Medardus, sarayda ders verdiği Aurelie'ye karşı arzularına yenik düşerek kilise yemini etmiş bir din adamından hiç beklenmeyecek şekilde ona zorla sahip olmaya çalışır. Genç kız kaçıp yan odaya sığınırken Hermogen, Medardus'un karşısında belirir. Zaten Euphemie ile Medardus arasında bir ilişki olduğunu sezinen Hermogen: "Seninle dövüşmek isterdim ama kılıcım yok, (...) gözlerinden kan damlıyor, sakallarına yapışıyor!" (a.g.e.: 92) sözleriyle sarayda sürüp giden girift ilişkilerinden, entrikalardan ve Medardus'un geçmişinde hüküm süren karanlıktan haberi olduğunu ilan eder. Medardus, Euphemie'nin çılgın planları karşısında endişeye kapılır ve ilişkilerinin ifşa olmasından korkar. Kendini kurnaz ve akıllı sanan bu kadına, aslında kendisinin olduğunu sandığı kişi, yani Viktorin olmadığını, asıl sevgilisinin Şeytan Koltuğu denen uçurumun dibinde paramparça yatmakta olduğunu, onun öç almak için gönderilmiş bir hayaletten başkası olmadığını söyler. Kadının doldurduğu içki kadehlerini maharetle değiştiren Medardus bir iki kadeh şarap içtikten sonra kadının odasından ayrılır ve bir anda kendisini Aurelie'nin odasının önünde bulur. Genç kıza uykusundayken zorla sahip olma düşüncesiyle odaya bir adım attığı anda Hermogen üstüne atılır. Medardus iki bıçak darbesiyle onu öldürüp kaçarken saray "Cinayet! Cinayet" bağırtilarıyla inlemektedir. Aynı anda yanlışlıkla Medardus'a doldurduğu zehirli şarabı içmiş olan Euphemie de can verir. Böylece manastır hayatında yaşadığı çılgınlıklar ve sapkınlıklardan uzaklaşmak isteyen Peder Medardus, dünyevi hayatını biri taksirli ikisi kasti cinayete ve şehvet dolu entrikalarla lekelemiş olur. Önce manastırdan sonra ise saraydan ayrılırken ardında pek çok suç ve günah bırakan Medardus, işlediği cinayetleri "aşırı tahrik olmuş fantezimin eseri" (a.g.e.: 102) diyerek bir tür yanılısma olarak kabul eder ve onu bu olaylara sürükleyen kaderin gizli bağları olduğunu düşünerek avunur. Ona göre, bir zamanların ünlü kürsü vaizi Medardus uçurumun dibine yuvarlanıp ölmüş, onun yerine hayatı tüm zevkleriyle deneyimleyecek yeni biri gelmiştir. Ancak Medardus ne kadar kilise çevresinden ve saraydan uzaklaşmış olsa da kader gittiği her yerde bunlarla ilişkili kişileri sürekli karşısına çıkararak sil

baştan, yeni bir yaşam edinmesini ona imkânsız kılar. Örneğin başka bir yerleşim yerinde entelektüel bir arkadaş çevresi edindiği sıralarda tesadüfen Heilige Linde'nin duvarlarını süsleyen fresklerin ve daha da önemlisi koruyucu prensesinin gerçek boyutta bir portresinin sergilendiği bir sergiye katılır. Medardus'un yatışmak üzere olan arzuları serginin esas resmi olan Aurelie'nin portresini görmesi üzerine yeniden zincirlerinden kurtulup denetlemez hale gelir. "Artık canımı sıkan tek şey, saraydaki o uğursuz gecede Aurelie'ye sahip olamayışımı" (a.g.e.: 119) ifadeleriyle durulmuş arzularının yeniden harekete geçmiş olduğunu itiraf eder. Yeni edindiği arkadaşları ile tabloların sahibi yaşlı ressam ile tanışmaya giderler. Bu ressam, tekinsiz varlığıyla Medardus'un ruhunu allak bullak eden kişiden başkası değildir. Ressamın, onu tanıdığını belli eden imaları, Viktorin'in uçuruma yuvarlanıp ölme hikayesini grupta bulunanlara anlatması, Medardus'un yeni bir öfke nöbetine yakalanmasına ve onu ressamı Hermogen'i öldürdüğü bıçağı kullanarak ortadan kaldırma teşebbüsüne sevk eder. Medardus'un yaşadığı zarar verici cinnet halinden çıkmak için verdiği büyük uğraşlar, doğrudan ya da dolaylı olarak her adımda geçmişin izleri ile karşılaşması nedeniyle kurtulması zor bir kısır döngüye dönüşür. Berber Belcampo'nun yardımı ile gizli bir kapıdan kaçıp kurtulan Medardus'un sözleriyle "onu zaten ait olduğu Orcus'a göndermek beyhude bir gayret olurdu. Zira bu ressam, Gezgin Yahudi Ahasverus'tur ya da Bertram de Born ya da Mephistopheles ya da Benvenuto Cellini ya da Aziz Petrus, kısacası önemsiz bir tahayyüldür" (a.g.e.: 125). Onun da eski bir rahip olduğunu sonradan öğrendiğimiz ve farklı bir benlik yaratmak için çaba veren muzip berber Belcampo'nun ifadelerinde bu tekinsiz ressam, Avrupa'nın kolektif bilincinde yer etmiş yerleşik Yahudi imgesini temsil etmekten kilise kurucularından Petrus'a işaret etmeye kadar uzanan geniş bir çağırışım gücüne sahip olacak şekilde kullanılır. Bu yöntemle ressamın tekinsiz varlığı hem herkesi hem de hiç kimseyi temsil edecek kadar genişletilmiş olur. Bir başka deyişle, ressam, her seferinde Medardus'un korkularının ve endişelerinin dışı vurduğu belirsiz bir cismani varlığa dönüşmüş olur. Yine kaçış yollarına düşen Medardus, zorlu hava koşullarında bir korucu evine sığınmak zorunda kalır. Dinlenmek için kendisine gösterilen odaya çekilen Medardus, uyku ile uyanıklık arasında odasına birisinin girdiğini görür:

"O esnada kapı açıldı, içeriye kapkaranlık bir suret girdi; dehşet için fark ettim ki, bu giren, Kapuçin kıyafetimle, sakalım ve başımın rahip traşıyla bendim. [...]"
"Şimdi benimle gelmek zorundasın," dedi. "Dama çıkalım birlikte. Baykuşların

düğünü için düğün marşı çalan rüzgargülünün altına... Orada dövüşelim; kim ötekini aşağıya atarsa, kral o olsun ve kan içmeyi hak etsin” (a.g.e.: 133).

Medardus, kaçıp diğerlerini ardında bırakmayı başarsa bile bu kez de kendisinden kaçamıyor gibi görünmektedir. Ancak bu adamın, korucunun ormanda avlanırken vahşi bir hayvan sandığı, sonradan acıyıp evine kabul ettiği şeytanın yoldan çıkardığı eski bir Kapuçin keşişi olduğunu öğrenir. İlginç bir şekilde bu keşişin hikayesi Medardus’unki ile aynıdır. O da manastırın kutsal emanetlerinde yer alan Aziz Antonius’un şeytandan aldığı şaraptan içmiş ve o andan itibaren dünya zevklerine karşı doyumсуuz bir arzu hissetmiş, Tanrı’dan yüz çevirmiş ve ruhunu yeni efendisi olan şeytana adamıştır. Keşişin hikayesini anlatan korucu, bu kişinin yetiştirilmek üzere Cistercium Manastırı’na kabul edilen ama kutsal emanetleri kötüye kullanıp günaha giren yoldan çıkmış Medardus olduğunu söyler. Medardus, yeniden yola çıktığında bu kez kendisini prensliğin yönetim merkezinde bulur. Burası, herkesin düşündüğünü açıklayabildiği, vergilerin düşük, hayatın ucuz, polisin ve askerın baskısının olmadığı bilime ve sanata önem veren aydın bir prensin yönetimi altında halkın mutlUCA yaşadığı bir yerdir. Medardus, kendisine dikkat çekmeyen bir geçmiş uydurup zamanla prensin sarayına girip çıkmaya başlar. Ancak buraya gelişle beraber çevresinde tekinsiz duygular uyandırmaya başlar. Çünkü prenses, manastırın başrahibesinin kız kardeşidir ve Medardus’un, yeni adıyla Leonard’un tanıdığı birine olan benzerliği huzursuzluk verecek seviyede çoktur. Sarayda yer alan bir resmi gören Medardus kendisi ile bu resmin neredeyse birebir benzediğini görür. Onun varlığının prensesi tedirgin etmesinin sebebi işte budur. Resimdeki kişinin daha sonra Medardus’un babası Francesco olduğunu öğreniriz. Bu adam seneler önce saraya gelmiş hem prensesin ağabeyinin karısını hem de prensin ablasını oldukça etkilemiş, entrika dolu olaylar neticesinde daha sonra Medardus’un Hermogen’i öldüreceği bıçakla cinayet işlemiş ve yasak ilişkisinden Kont Victorin adıyla anılacak bir çocuğu olmuştur. Kitabın birinci bölümü, böylelikle, Medardus ve Victorin arasında ilk kısımlarından itibaren ima edilen tekinsiz benzerliğin, günahkâr babalarının yasak ilişkisi sonucunda ortaya çıkan kardeşlik bağından kaynaklandığı gösterilerek sona erdirilir.

İkinci bölüm Aurelie’nin saraya gelmesiyle başlar. Onun varlığı dengeli ve uyumlu bir ruh haline kavuşmaya çalışan Medardus’un kontrolsüz şehvet duygularını yeniden harekete geçirir. Geçirdiği sinir krizleri öylesine büyük olur ki, kardinaller kurulunun başkanı onun içine şeytan girdiğini düşünür. Geçmiş karanlık olan Medardus’un başı

yeniden derde girer, çünkü etrafı onu önceden tanıyan ama tam olarak kim olduğundan emin olmadığı kişiler ile çepeçevre sarılmış durumdadır. Kendisiyle ilgili girift ilişkiler ağını özetlercesine,

“Aurelie beni görür görmez, ağabeyini öldüren keşişi teşhis etmiş olmasıydı. Bu keşiş, B.deki Kapuçin manastırının ünlü kürsü hatibi Medardus’tu. Reinhold, onu o kişi olarak tanımış, keşiş de zaten kendini öyle tanıtmıştı. Başrahibe, Francesco’nun Medardus’un babası olduğunu biliyordu; prensesli ile başrahibe aralarında mektuplaşarak benim onunla olan, başlangıçta tekinsiz gelen benzerliğim üzerine şüphelerini paylaşmışlar; böylece şüphe, şüphe olmaktan çıkıp neredeyse gerçeklik kazanmıştı. B.deki Kapuçin manastırından izimi sürerek benim Keşiş Medardus’la aynı kişi olduğum bilgisinin alınmış olması da ihtimal dahilindeydi” (a.g.e.: 202).

diye anlatmaya devam eden Medardus, bu çeşitli ihtimallerin yol açtığı sonuçlar nedeniyle iki kez hakim karşısına çıkarılır ve geçmişi ortaya çıkmasın diye sorgusunda Polonyalı basit bir çiftçi ailesinin çocuğu olduğunu anlatır. Ancak hakkında hüküm verilene kadar hücreye atılır. Mahkeme heyetinin yüzleşmeleri için getirttiği kilise biraderlerinden yaşlı Cyrillus, Medardus’u görür görmek tanır, şeytana uymuş günahkâr biraderinden tövbe edip nadim olması ister. Atıldığı hücrede gerçek mi hayal mi olduğunu ayırt edemediği kendine benzer bir hortlak gören Medardus’un eline Hermogen’i öldürdüğü bıçak geçer. Suçlu olduğunu itiraf etmesi için işkence altına alınır. Bu sırada her zaman kırılma anlarında ortaya çıkan ressam yatağının yanı başında yeniden belirir. Ressam, ruhunun selamete kavuşması için her yerde Medardus’u takip ettiğini ama gönlü hep kapalı olduğu için doğru yolu bir türlü bulamadığını söyler.

Korucu evinde gördüğü keşişin Medardus’un kendisi olduğu itirafı sayesinde esas Medardus şüpheye yer kalmayacak biçimde suçsuz bulunarak salıverilir. Sarayda tedirginlik yaratsa da zamanla yeniden kabul görmeye başlayan Medardus, peşini bırakmayan hayali suretiyle geçirdiği çetin mücadelesinde Aurelie sahip olmak istediğini “Azize Rosalia’nın neredeyse benim, tamamen benim olacağını, zira sırf bunun için keşiş olup kutsandığımı anlattım” (a.g.e.: 233) sözlerini sarf ederek okurlarıyla paylaşır. Aurelie bu sırada, kardeşi Hermogen’i öldüren keşişe birebir benzemesine karşın ona karşı güçlü bir aşk hissetmeye başlar. Aşkını Cictercium Manastırı’nın başrahibesi olan annesine yazarak itiraf etmek isteyen Aurelie’nin mektubu Medardus’un eline geçer. Aurelie ve Medardus’un evlenecekleri gün, asıl Medardus olduğunu söyleyip idama götürülen suretinin arabadaki görüntüsü, Medardus’un yeniden cinnet geçirmesine ve

arzusuyla yanıp tutuştuğu Aurelie'ye önce ağabeyi Hermogen'in katili olduğunu itiraf etmesine sonra da onu bıçaklayıp kaçmasına neden olur. Ne kendi zihninin oyunlarından ne de geçmişinin takibinden kaçabilen Medardus, dünyevi yaşantısında dizginsiz bir günahkâr olarak kalmaya devam eder. Bundan sonra Medardus'un suçlarının ve günahlarının kefaret süreci başlar. Cinnet halinde saraydan kaçan Medardus kendisini eski Kapuçin kisvesi içinde, hastaları kabul eden bir Hospitalier manastırında bulur. Onu tesadüfen ormanda bulup buraya getiren daha önce de iş birliği yapıp hayatını kurtardığı için kaçmak zorunda kalan berber Belcampo'dur. Toparlanıp kendine gelen Medardus, Roma yakınlarında bir Kapuçin manastırına sığınıp günahlarının yükünü sırtından atmak için kendisini ibadete verir:

“Günah çıkarma hücrelerinde oturuyordum. Ben de ruhumun beni karşı konulmaz bir biçimde sürüklediği bir şeyi yaptım; her şeyi, her şeyi itiraf ettim. Başrahibin bana uygun gördüğü kefaret korkunçtu. Kiliseden kovulmuş, tecrit edilmiş biri olarak biraderlerin toplantılarına katılmaktan men edilmişim. Manastırın ölü odalarında yatıyor, suda haşlanmış tatsız tuzsuz sebzelerle hayatımı güç bela idame ettiriyor, kendimi kamçılıyor, en zekice şekilde icat edilmiş acımasız işkence aletleriyle nefsimi eziyet ediyor, sesimi sadece kendimden yakınmak ve alevleri şimdiden içimde yanan cehennemden kurtulmak için nedamet duaları etmek üzere yükseltiyordum” (a.g.e.: 275).

Kendini adadığı bu çileci yaşam kısa zamanda Roma'da ününün yayılıp bir aziz (Il Santo) gibi görülmesini sağlar. Öyle ki, bu katı ve sofu dindarlığı papanın bile dikkatini çeker. Huzura kabul edilen Medardus, dindarlığı ile papanın övgülerini almayı başarır. Ancak Roma'da ün kazanması ve papanın günah çıkarma rahipliğine yükselme ihtimali tarikatlar arasındaki siyasi çekişmelere neden olur ve güç dengelerinin değişmesi ihtimalini doğurur. Kapuçin rahibi olan birinin papanın sırlarını öğrenebilecek denli kilisenin en derinine girmesi fikri, mevcut görevi elinde bulunduran Dominiken tarikatını fazlasıyla rahatsız eder. Dominikenler, göz dağı vermek için Medardus'u kaçırap onun gözleri önünde birader Cyrillus'u yargılayıp başını keserek idam ederler. Medardus, bir süre sonra Aurelie'yi aslında öldürmediğini, cinnet esnasında kendini yaraladığını, akan kanların kendi yarasından olduğunu öğrenir. Bu olayın ardından kısa bir süre daha Roma'da kalan Medardus, evi olarak gördüğü, ilk kabul edildiği manastıra dönmek için yola koyulur. Kendisi, sureti ve zihnini rahatsız eden günahları ile tekrar tekrar yüzleşerek haftalar sonra manastıra varır. Orada biraderler tarafından şaşkıncu bir şekilde sevinçle

karşılır. Başrahip Leonard, öteden beri Medardus'un yaşadıkları hakkında bilgi sahibi olduğunu, ona benzeyen deli keşişi tanıdığını, Kont Victorin'i, papa ile olan sohbetlerini, birader Cyrillus'un haksız yere idam edilmesini ve hayatını çevreleyen her türden esrarengiz olayı haber alıp yakından bildiğini anlatır.

Ancak günahları affedilen, nadim olarak cemaatinden yeniden kabul gören Medardus'un geçmesi gereken son bir sınav vardır. Leonard'ın "Aurelie yarın rahibe kıyafetini giyecek ve manastır adı olarak Rosalia ismini alacak" (a.g.e.: 342) dediği anda Medardus şaşkınlık içinde kalır. Sonraki gün kiliseye kabul yemini için düzenlenen törende Aurelie'yi öldürmek için bıçağını arayan Medardus "[o]nun sesini işittiğim anda, çılgın fırtınanın sürüklediği kara bulutların arasından sakin bir ay ışığı süzülür gibi oldu" (a.g.e.: 348) diye anlatmaya devam eder. Medardus'un mutlak kötülükten kurtulup kurtuluşa erme serüveni böylelikle tamama ermiş görünür. Ancak Aurelie'yi acı bir son beklemektedir. Yırtık pırtık Kapuçin giysileri içinde çıkagelen deli keşiş Aurelie'nin göğsüne bıçak saplar. Genç kadın adeta bir azizeye dönüşerek kısa süre sonra can verir:

"İşte o anda Aurelie yavaşça doğruldu, ellerini dua ederek gökyüzüne kaldırdı; halk yeniden dizlerinin üzerine çöküp haykırdı: "*Sancta Rosalia, ora pro nobis.*" Şeytanın gözlerimi kör ettiği sırada, Aurelie'yi ilk kez gördüğümde, günahkarca bir sahtekarlık içinde bana malum olduğunu ileri sürdüğüm şey, o anda bu suretle gerçek oluyordu" (a.g.e.: 352).

Medardus'un temiz bir kalple başlayan manastır hayatı, onun Şeytan'ın Aziz Antonius'u kandırmak için sunduğu şarabı/iksiri içip yoldan çıkmasıyla, katil olmasıyla, kendisini şehvete terk etmesiyle ve Tanrı'dan yüz çevirip küfre girmesiyle sekteye uğrar. Aurelie'nin, İsa'nın insanların günahlarının affı ve kefareti için kendisini feda etmesine benzer şekilde, neredeyse bir azizeye dönüşerek can vermesi, Medardus'un ruhunun en sonunda selamete erdirildiğinin müjdesi olarak kullanılır ve kitabın ana hikayesi böylelikle sona erdirilmiş olur.

6. BÖLÜM: ESER KARŞILAŞTIRMASI

Aydınlanma ile romantizm arasında var olan farklılık ve karşıtlıkları kavramsal düzlemde bir araya getirip kısaca açıklamak bize gotik eserlerde yer alan aydınlanma karşıtlığını hangi bağlamlarda aramamız gerektiği konusunda yol göstermektedir. Kısaca özetlenen bu teorik kısım, yapılacak olan incelemede, romanların teması ve mekanları, karakterleri, kurgusu ve yapısı, anlatım stratejisi ve mekanları üzerinden aydınlanma karşıtlığına dair karşılaştırma bir çalışma yapmamızı kolaylaştıracaktır.

6.1. Eser İncelemesine Teorik Bir Giriş

Civelekoğlu'nun (2021: 199) Aydınlanma ve Romantizm arasındaki karşıtlıkları özetleyici bir şekilde açığa çıkaran aşağıdaki kavramsallaştırması çalışmamıza ışık tutması bakımından oldukça önemlidir:

Aydınlanma	Romantizm
Akıl	Duygular/Sarhoşluk
Netlik	Karmaşıklık
Kent	Kırsal Kesim
Kültür	Doğa
Bütünlük	Parçalanmışlık
Normlara Uygunluk	Grotesk
Eril	Dişil
Apollon	Dionysos
Toplum	Birey
Gerçeklik	Yanılsama
Gerçek	Hayal Gücü/Doğaüstü
Aydınlık	Karanlık
Güneş (Gündüz)	Ay (Gece)
Çizgisel	Döngüsel

Tablo 1: Aydınlanma ve Romantizmin Kavramsal Karşılaştırması

Kaynak: Civelekoğlu, F. (2021). *Zamanın İzinde Romantizm*. F. S. Sandal, U.B. Aldemir (Ed.), *Romantizm* içinde (199. s.). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

Aydınlanma ve romantizm arasında kurulan bu kavram çiftlerine başka örnekler eklemek mümkündür. Aydınlanmanın optimizmi romantizmin kayıtsızlığı ile çatışır. Evrenseli hedefleyen aydınlanma, geçmişin mirasından anlatılar devşirmek isteyen yerel-milliyetçi romantizmden ayrışır. Gerçekliğin ötesinde esas olarak *hakikat*in mutlak bilgisine ulaşarak büyük bir anlatı haline gelen aydınlanma, karşısında bugünün postmodernist yaklaşımında olduğu gibi kişi sayısı kadar hakikati, bireyi ve kişiselliği savunan

romantizmi bulur. Bu çatışmaların içinden şimdi-geçmiş, evrensel-yerel, hakikat-anlık duygular vb. karşıtıllıkların doğduğunu da söyleyebiliriz.

Gotik öğeleri aydınlanma ve romantizm arasında oluşturulmuş bu kavram karşıtıllıkları üzerinden ele almak karşılaştırmalı inceleme bölümünde aydınlanma karşıtıllığının eserlerde hangi noktalarda ortaya çıktığını görmek konusunda bize kılavuzluk edecektir. Gotik anlatılar, romantik edebiyatın aşırılaştırılmış türüdür. Romantizm için üretilmiş kavramların, bu sebeple, gotik için de kullanılabilceği iddia edilebilir. Yaklaşık olarak aynı döneme denk gelmelerinden dolayı aydınlanma ve romantizm arasında öncelik-sonralık ilişkisine dayalı hiyerarşik bir düzen oluşturmak güç olsa da tabloda yer aldığı şekliyle aydınlanma dönemindeki akla dayalı dünya görüşüne ait kavramların, diyalektik bir süreci tetikleyip romantizmle kendi antitezini ortaya çıkarttığını iddia etmek ve aydınlanma karşıtıllığının izlerini bu çatışmalardan hareketle yapılandırmak karşılaştırmalı çalışma için verimli sonuçlar doğurmaktadır.

Aydınlanma ile romantizm arasında bu surette teşkil etmiş sözü edilen karşıtıllıkları somut örnekler aracılığıyla kısaca açıklamak karşılaştırma çalışmasına teorik bir altyapı oluşturmak için isabetli olacaktır. Hümanizm, Rönesans ve Reform hareketinin etkisiyle insanı ölçüt olarak kabul etme ve bilim ve teknik alanında ortaya çıkan gelişmeler sonucunda insan aklına öncelik verme fikri, batı dünyasında Aydınlanma olarak anılan dönemin ortaya çıkmasını sağlamıştır. İnsani edimleri merkezine yerleştiren aydınlanmacı yaklaşımın temel dayanağı hiç şüphesiz insan aklının kendisidir. Bunun karşısında romantizm, aklın egemenliğine dayalı dünya görüşü ile mücadeleye girerek dümeni coşkun duygulara doğru çevirmiştir.

Akıl ve duygular arasında kurulan bu karşıtıllık ister istemez kültür ve doğa arasındaki karşıtıllığın da yolunu açmıştır. Akli önceleyen Aydınlanma, insanı doğanın üzerine yükseltmek ve onun efendisi kılmak için motive etmiş ve hükümlanlığında başarılı olması için çeşitli araç-gereçlerle donatmıştır. Ancak bu bir kırılma yaratmıştır. Doğanın içine doğan insan, eğitimle gelen bir kültürlenme süreci sonucunda kendi varlığına, bir başka deyişle, doğasına yabancı hale gelmeye başlamıştır. Çevresini, doğayı ve hatta kendisini, insanın bilgisel varlığının toplamına dayalı bir kültürlenme süreciyle dönüştürmeye çalışması, romantizme göre insanın kendi varlığıyla derin bir çelişkiye düşmesi anlamına gelmektedir. Bu yüzden romantizm, tabiatın ve insan doğasının denetim altına alınamazlığını, kültürün yücelttiği aklın üstünde konumlandırmaya çalışır.

Kültür ve doğa karşıtlığından, dolaylı olarak kent-kırsal kesim karşıtlığı doğmuştur. Doğayı egemenliği altına almak isteyen insan, teknikteki gelişmeleri kullanarak çevresini ehlileştirme, ıslah ve imar etme faaliyetinde yol kat ederek küçük yerleşim yerlerinde yaşayan insanları büyük kentlere toplamıştır. Özellikle sanayileşmenin yaygınlaşması ile insanlar doğayla iç içe olan yuvalarından kopup yapay olarak oluşturulmuş büyük yerleşim yerlerinde iş aramaya başlamışlardır. Bu, insanların kendi doğalarına yabancılaşma sürecini hızlandırmıştır. Nietzsche'ye göre onu yabancılaşmadan kurtaracak ve doğayla insanın yeniden kucaklaşmasının sağlayacak Dionysosc'u yaklaşımıdır, "Dionysos'un büyüyle yalnızca insanla insan arasındaki bağ yeniden kurulmuş olmaz: yabancılaşmış, düşman ya da boyunduruk altına alınmış doğa da, kaybolmuş oğluyla, insanla barışma şenliğini kutlar yeniden" (2011: 21).

Kültür ve doğa ikileminden, toplum ve birey arasındaki çatışma çıkmaktadır. Kültür, insan varlığına ve beraberliğine ihtiyaç duymaktadır. Birbirine bağlı bireylerden iş bölümüne dayalı simbiyotik bir yapı inşa eden toplum, bireyin tekil varlığının karşısında tüm azametiyle dikilmektedir. Yalnız bireyin toplum içindeki tekil önemi bu ilişki içerisinde üstleneceği görevden ibarettir. Birey, toplumu oluşturan toplumun sadece matematiksel bir ögesine işaret eder. Bu konuyu özellikle çocuk eğitimi konusunu irdelediği *Émile*'adlı kitabında Rousseau (2009: 8-9) şöyle açıklamaktadır:

"Doğal insan kendisi için her şeydir; sayısal birliktir, mutlak bütündür, ancak kendisiyle ya da benzeriyle ilişkisi vardır. Uygur insan ise paydaya bağlı ve değeri bütünle, yani toplumla ilişkisi içinde olan yalnızca kesirli bir birliktir. İyi toplumsal kurumlar, insanın doğasını değiştirmesini, ona görece bir varlık vermek için mutlak varlığını ortadan kaldırmasını ve *ben*'i ortak birliğin içine taşımasını en iyi bilen kurumlardır; öyle ki her kişi kendisinin artık tek değil, birliğin bir parçası ve ancak bütünün içinde algılanabilir olduğuna inanır."

Bir başka deyişle, bir parça olan birey, bütün olan toplumu oluşturması bakımından öneme sahiptir. Meseleyi, yalnızca toplum açısından değil, hayata temas eden her durum üzerinden genişleterek değerlendirmek mümkündür. Aydınlanmacı yaklaşım, parçaları birleştirip bütüne varmayı önceler. Buna göre, akılcı bir yaklaşımla tamama erdirilip bütünlüğe kavuşturulmamış yapılar zayıf niteliklidir. Çünkü parçalı olandan, klasik 'başlangıç-gelişme-sonuç' üçlüsü içerisinde kalarak net bir sonuç çıkarmak oldukça zordur. Örneğin, aydınlanma dönemi eserleri çoğunlukla bu klasik yapıyı kullanarak edebi içeriklerini net bir üslupla okurlarına aktarıırken, çalışmamızda konu edindiğimiz

eserler, Schiller'in *Hayaletgören* adlı yapıtında olduğu gibi kimi zaman fragman halinde dahi kalabilmektedir.

Aydınlanma ve romantizm karşıtlığını edebiyat bağlamı içerisine biraz daha yerleştirip değerlendirdiğimizde dikkatimizi netlik-karmaşıklık arasındaki ilişki çekmektedir. Aydınlanma dönemi eserleri klasik ölçütler içerisinde kalmak ve belirli bir anlam içeriğine, daha doğrusu, bir teze sahip olmak iddiasını taşırlar. Arkasında net ve bütünlüğe kavuşmuş bir dünya görüşü olan aydınlanma dönemi eserleri, Lessing'in *Nathan der Weise* (1779) eseri örneğinde görülebileceği gibi açıktır, anlaşılırdır ve ahlaki bir mesaja sahiptir. Buna karşılık, romantik ve gotik anlatılar- Shelley'in *Frankenstein*'i hariçte tutulabilir -hem anlatım tarzı hem de kurgu açısından açıklıktan uzaktır. Genel olarak çizgisel ilerlemeyen romantik/gotik eserler, çoğu kez kaotik bir kurguya sahip oldukları için ileriye doğru yol alan değil, döngüsel bir karakter sergilerler. Gotik eserlerin karmaşıklığına, uç örneğini Hoffmann'ın *Şeytanın İksirleri*'nde gördüğümüz gibi, şahıs kadrosunun kalabalıklığı ve kurgunun içinden çıkılmaz giriftliği eşlik etmektedir. Ayrıca bu eserler, yine *Frankenstein*'i hariçte tutmak üzere, aydınlanmacı eserlerin sahip olduğu ahlaki tezden de yoksundurlar. Gotik anlatılarda, duygularına gem vuramayan, çılgınca tutkuları hem kendilerine hem çevresine zarar veren, topluma değil, deyim yerindeyse saf doğaya ait karakterler yer alır.

Ahlaki ölçütlerden azade olmak beraberinde normlara ters düşmeyi de getirir. Aydınlanmanın yerleşik hale getirmek istediği açıklığa, gerçekliğe ve kültüre dayalı normlar, gotiğin kural karşıtlığı, doğaüstü güçlere geniş yer vermesi ve tabu yıkıcılığı içerisinde buharlaşıp kaybolur. Gotik romanlar, örneğin, daha *Otranto* ile birlikte enest gibi bir tabunun sıklıkla konu edinildiği bir tür haline gelmiştir (Perry, 1998: 272).

Gotik, karanlık ve kasvet ile özdeşleşmiş bir türdür. Bu, elbette, tesadüfi bir özdeşim değildir. Daha önce sözünü ettiğimiz gibi Aydınlanma batı dünyasında Orta Çağ'ın karanlığından kurtuluşu imleyen ışık metaforu ile zihinlerde yer etmiştir. Aydınlanmaya göre, insan aklının bilim ve tekniği kullanarak kazanacağı edimler, ışık-karanlık ya da gece-gündüz arasındaki ikilemi kaldırarak ışığın ve gündüzün mutlak galibiyetiyle sonuçlanmasını sağlayacaktır. Ancak paradigma kurucu büyük bir anlatı olan Aydınlanma, edebiyat alanında henüz ilk dönemlerinde karşıt fikirleri savunan romantizmin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu durum tarihsel olarak bakıldığında kaçınılmaz görünmektedir. Bu kadim zamanlardan beri süregelen bitimsiz bir köşe

kapmaca sürecine de işaret etmektedir. Sanatın kaçınılmaz biçimde karşıtlıklardan meydana geldiğini, Antik Yunan’da tragedyanın doğuşu üzerinden açıklayan Nietzsche (2011: 17) Apollon ve Dionysos ikilemini şöyle açıklamaktadır:

“Sanatın gelişiminin, Apolloncu olan ve Dionysosçu olan ikiliğine bağlı olduğunun salt mantıksal kavrayışına değil, görüşün dolaysız kesinliğine de vardığımız zaman, estetik bilimi için çok şey kazanmış olacağız: tıpkı insan soyunun cinsiyetlerin ikiliğine, sürekli savaşa ve yalnızca dönem dönem ortaya çıkan uzlaşmaya bağlı oluşu gibi.”

Aydınlanma ve romantizm arasındaki farklılıklara yer verdiğimiz bölümünden sonra eser incelemelerine geçebiliriz.

6.2. Romanların Teması

Kurgusal bir eserde tema, eserin üzerine inşa edildiği temel fikir olarak görülebilir. Buna göre tezimde Alman edebiyatından *Hayaletgören* ve *Şeytanın İksirleri*, İngiliz edebiyatından *Otranto Kalesi* ve *Frankenstein* adlı romanlar ayırt edici birer temaya sahiptirler. Kısaca bu eserlerde yer alan temalara değinelim:

- 1) Gotik türün kurucu metni olan *Otranto*, Horace Walpole’un Orta Çağ’a karşı duyduğu derin ilginin sonucu ortaya çıkan bir romandır. Asıl sahiplerinin elinden gasp edilip alınan Otranto kalesinin feodal prensi Manfred örneğinde hırs, tutku ve adaletten şaşmanın mahvedici doğası tema olarak işlenmektedir.
- 2) Schiller, *Hayaletgören* adlı fragmenter romanında, Avrupa’da yer alan adı saklı tutulmuş bir prensliğin, yine adı açıklanmayan prenslerinden birinin Venedik gezisinde içine düştüğü gerçek ve yanılsama temasını, akıl ve duygu ikilemi özelinde ele almaktadır.
- 3) *Frankenstein*’da, Mary Shelley, genç bir bilim heveslisi Victor’un bilim ve teknikteki ilerlemeleri kullanarak insanlığa yarar sağlama yolundaki hikayesini anlatmaktadır. Victor, çalışmalarını etik sınırlar içerisinde tutamayıp kendisine tanrısal bir misyon yükleyerek kontrolünden çıkan çirkin bir canavar yaratmaktadır. Bu romanda, tema, hızla gelişen bilim ve onu gerisinde kalan etik arasındaki çatışmadan doğmaktadır.
- 4) Son olarak, E.T.A. Hoffmann, *Şeytan’ın İksirleri*’nde ruhban sınıfına ait bir din adamı olan Medardus’un başına gelenleri öyküleştirmektedir. Kilisesin kadim anlatılarından olan Aziz Antonius’un şeytanın ayartma çabalarından kurtulma meseli, Medardus’un kişiliğinde bir antiteze ulaşmaktadır. Gençlik döneminde yavaş yavaş cinselliğinin

farkına varıp kiliseye ettiği yemin ve seküler yaşam arasında bocalamaya başlayan Medardus, Aziz Antonius'a sunulan ayartıcı şarabı geri çeviremez, o andan itibaren de ruhsal bunalımlarına eşlik eden bir şehvet, cinayet ve cinnet sarmalı içerisine girer. İnsan ruhunun kırılmalı ve zaafı, bu romanda, benliği bölünüp dünya hayatı ve kilise arasında kalan bir keşif üzerinden temalaştırılmaktadır.

Tematik düzlemde bazı farklılıklar sergilemelerine karşın, söz konusu romanlar, yer verilen olayların aklın sınırlarını aşmış doğüstü nitelikler göstermesi ve her ana karakterin eninde sonunda mantıksal olanın sınırlarından uzaklaşıp hırsla ve tutkuya yenik düşmesi bakımından birbirine oldukça benzemektedir. Bu yüzden, karakterler arası benzerlikleri ve farklılıkları ele alan karşılaştırmalı bir değerlendirme yapmamız gerekmektedir.

6.3. Ana Karakterlerin Karşılaştırması

Konu edindiğimiz tüm eserlerin ana kahramanı erkektir. *Otranto*'nun Manfred'i zalim ve otoriter bir prens, *Hayaletgören*'in açık adı gizlenmiş Kont von ***'sı taht sırasında geride de olsa bir veliaht prens, *Frankenstein*'in Victor'u hırslarına yenik düşen bir bilim insanı ve son olarak *Şeytan'ın İksirleri*'nin Medardus'u tutkularına kapılıp giden bir din adamıdır. Bu dört karakterini birbirine bağlayan ise akıl-duygu ikileminde verdikleri savaşta başarısız olmalarıdır. Eserlerdeki ana karakterlere/kahramanlara tek tek ayrıntılı olarak bakmak gerekirse;

- 1) Manfred, soyunun devamı için hasta oğlu ile Isabella arasında bir evlilik planlamıştır. Oğlunun düğün gecesi dev bir miğfer altında kalıp ölmesi kendisine küçük bir ayrıntı gibi görünen Manfred, evli olmasına rağmen Isabella ile kendisi evlenmek ister. Aileye, evliliğe, kilisenin kutsallığına ve cinsel tabulara aldırış etmeyen Manfred, şehvet duygusuna yenik düşer, atalarının gasp ettiği prensliği elinde tutmak için her türlü yola başvurur. Manfred, diğer eserlerin kahramanları arasında mantık sınırlarının en çok dışına çıkanıdır. Bunda hikayesinin tam olarak bir Orta Çağ anlatısı olmasının rolü büyüktür. Manfred, feodal ilişkilerin hüküm sürdüğü ve henüz Aydınlanma'nın adının bile olmadığı bir dönemin karakteridir. Kendi kurallarını kanun sayan Manfred'in sınır tanımazlığı ve isteklerindeki aşırılığı en sonunda ailesi ile ilgili anlatılagelen kehanetin gerçekleşmesine ve dünyevi hırslarının simgesi olan kalenin yıkılmasına yol açar.

- 2) Kont von **, feodal dönemin insanı olan Manfred'in aksine tam bir Aydınlanma dönemi insanıdır. Bu iki karakter özelinde Avrupa yönetsel yaklaşımın farklılaştığına dair örnekler görmek mümkündür. Aydınlanma döneminde doğmuş olmasına rağmen katı ve bağnaz bir din eğitimi alan Prens, açık fikirli bir insandır. Kitabın ilk bölümünde kendisine düzenlenen ruh çağırma oyununun parçalarını mantıksal olarak çözmeyi başaran Prens, kitabın ikinci bölümünde Venedik'te bulunan gizli bir cemiyete dahil olur ve bu sayede aydınlanma fikri ile tanışır. Ancak bu karşılaşma, daha sonra Victor'da göreceğimiz gibi, olumlu etkilere sahip olmaz. Temel eğitimden mahrum kalmış olan Prens, aydınlanmacı yazarların eserlerini okur, ancak edindiği bilgiler saflığını bozar, muhakeme gücünü akamete uğratar: "Zinciriyle birlikte kaçmıştı, o yüzden de bu zinciri keşfeden ve kullanmasını bilen her sahtekâra ganimet olacaktı" (Schiller, 2020: 78). Büyücülüğe aldanmayıp aklıyla sonuca varmayı başaran Prens, sürekli onu takip eden tekinsiz Ermeni'nin entrikaları sonucunda, kendini genç bir kadına ve kumara kaptırır. Bu olaylar onun düşüşünün yolunu açar.
- 3) Victor Frankenstein, daha ilk gençlik çağında bilimin büyümesine kapılır. Victor, ilk başta el yordamıyla yol alıp sözde bilimlerle zaman kaybeder: "Öğretmenlerimin rehberliği altında, büyük bir sabırla felsefe taşının ve ölümsüzlük iksirinin arayışına giriştim" (Shelley, 2012: 53) sözleriyle gençlik heveslerinden bahseder. Üniversite eğitimi sırasında pozitif bilimlerle tanışan Victor, doğa felsefesine, özellikle de onun kimya alanına sonsuz merak salıp çok kısa sürede büyük ilerlemeler kat eder ve hocalarının övgüsünü alır. Ancak aşırı hırsla ve tutkuya kapılır: "Bunca şey gerçekleştirildi şimdiye kadar," diye haykırdı Frankenstein'in ruhu; "bense fazlasını, çok daha fazlasını başaracağım. Benden önce bırakılan izleri takip ederek yepyeni bir yol açacak, bilinmeyen güçleri araştırarak ve yaratılışın en derin sırlarını dünyanın gözleri önüne sereceğim" (a.g.e.: 62). Bilimin kendisine sağladığı özgüvenle durmaksızın çalışmalarına devam eden genç bilim insanının iyi niyetle başladığı çalışmaları beklenmeyen, korkutucu bir sonuç verir. Victor, mezarlıklardan topladığı insan kalıntılarından herkesin korkup kaçtığı çirkin bir canavar yaratır. Bilim yoluyla tanrıya has bir eyleme girişen Victor, bilimsel olarak başarılı olsa da ortaya çıkan etik sorunlar dolayısıyla tam anlamıyla başarısız olur. Victor da diğer roman karakterleri

gibi kendi hırs ve arzularını her şeyin üzerinde tutup kibre kapıldığı için sonunu kendi hazırlar.

- 4) Manfred, kendini manastır yaşamına adanmış bir din adamıdır. Ancak cinselliğinin farkına vardığı günden itibaren kiliseye ettiği yemine bağlı kalmak onun için zorlaşır. Psikolojik sorunlar, benlik bölünmesi, gerçek ya da hayali suretlerin peşini bırakmaması sebebiyle Medardus'un karakterinin derinliği ve anlaşılmazlığı diğerlerine göre çok daha yüksektir. Medardus'un yaşamı kutsal emanetlerde bulunan şeytanın şarabını/iksirini içmesi ile kökten değişir. Ruhu ele geçiren bir etkiye sahip bu içecek, Azize Rosalia ile eş tuttuğu bir kadına delicesine bağlanmasına sebep olur. Bu uğurda kilise yemininden uzaklaşan Medardus, kendisine benzeyen sureti Victorin'in kılığına bürünerek dünyevi hayatına devam eder. Kendi zihninin yarattığı kadını Aurelie'de bulan Manfred'in ona sahip olma arzusu cinayetler ile son bulacak olaylara neden olur. Arzu ve tutku sarmalına düşen Medardus'un ruhunun kurtuluşu, Aurelie'nin kendisini feda etmesiyle gerçekleşir.

Tüm romanlarda denetimsiz duygularıyla hareket edip hırslarına ve tutkularına söz geçiremeyen karakterler hem kendilerini hem de çevrelerindeki insanları felakete, kimi zaman ise ölüme sürükler. Bu yönüyle romanlarda yer alan ana karakterlerin tümü dürtüseldir. Yol açtıkları kötülüklerin en sonunda farkına varmaları ise her birini aynı zeminde birleştirmektedir. Ancak belirtmek gerekir ki, final bölümünde ulaşılan bu farkındalık, aydınlanmacı anlamda gerçekleşmez. Örneğin, şeytana kanan Medardus, nedamet getirip yine manastırın korucu kanatları altına sığınır ve nihai kurtuluşu dinin belirlediği kural ve kaideler içinde bulur. Kız kardeşinin sitemkâr mektubundan Protestan inancından ayrılarak Katolik olduğunu öğrendiğimiz Kont von ** da pişmanlığın yükünden kurtuluşu yine dinde arayıp bulur. Manfred de aynı şekilde, kehanetin gerçekleşmesinden sonra karısı ile birlikte kendisini manastıra adar. Victor'un durumu diğerlerinden farklıdır. Walton'a pişmanlığını samimiyetle anlatan Victor, başına felaketler açan canavardan intikam almak uğruna kendi canından olur.

6.4. Ana Olayların Karşılaştırılması

Ele aldığımız her eserde, romanı tematik olarak yapılandırıp geliştiren ve roman kahramanları arasındaki ilişkileri düzenleyerek okuma edimini gerilimli bir düzeyde tutan bir ana olay vardır. Romanlarda ortaya çıkan diğer yan olaylar bu kurucu olayın ekseninde belirlenip gelişir. Bu yüzden eserlerde yer alan ana olaylara bakarak kısa bir karşılaştırma yapalım:

- 1) *Otranto*, çok kısa bir girişin ardından prens Manfred'in oğlu Conrad'ın düğün gecesinde grotesk bir şekilde dev bir miğferin altında kalması ile başlar. Bu olay tek oğlunu kaybeden Manfred'in soyunu devam ettirebilmek için her türden ahlaki ve geleneksel kuralı göz ardı ederek oğlunun nişanlısı ile evlenme çabasını ortaya çıkarır.
- 2) *Hayaletgören*, herhangi bir karakter gelişimi sürecine yer vermeden tekinsiz Ermeni'nin Kont'a ilettiği kehanetvari mesaj ile açılır. Bu mesaj prensin Venedik'in kasvetli sokaklarında Ermeni'nin peşine düşmesine, onun oyunlarından kaçmaya çalışmasına ve en nihayetinde kendisini kaybedip bir inanç krizine düşmesine neden olur.
- 3) *Frankenstein*, ana olayın diğer eserlere göre biraz daha ötelendiği bir romandır. Kitabın giriş bölümünde ilk keşif gezisine çıkan kaptan Walton'un hikayesi anlatılır. Frankenstein'in tehlikeli deneyleri sonucunda kontrolsüz bir canavar yaratması ve bunun sonuçları Walton'un hikayesi üzerinden geliştirilerek ilerleyen sayfalarda okurla buluşturulur.
- 4) *Şeytanın İksirleri*, daha sonra adı Medardus olacak Franz'ın çocukluğuna ve aile geçmişine odaklanarak başlar. Kutlu bir din adamı olacağı müjdelenen Medardus, gençliğinde yemin ederek manastır yaşamına girer. Zamanla şehvet, benliğini ele geçirmeye başlar, zayıflamaya başlayan iradesi ve sadakati Aziz Antonius'un kutsal emanetlerinde yer alan şarap/iksir yüzünden bütünüyle kaybolur.

Otranto ve *Hayaletgören*'de olağanüstü olayları eserin hemen başında kullanılır ve romanların gelişimi bu olaylar etrafında şekillendirilir. Ancak, yan olaylar çizgisel bir şekilde ilerlemez. Özellikle, *Hayaletgören*'de, olağanüstü ve gizemli olayların çözülmesini, ana olaya bağlı yeni bir yan olayın ortaya çıkması takip eder. Diğer iki eserde ise, romanın temasını da teşkil eden ana olay, kurgu içerisinde kendisine daha sonra yer bulur.

6.5. Romanların Kurgusal Stratejileri

Romantik ve gotik eserlerde anlatılan olayların doğrudan ana karakterler üzerinden değil, bir başkasının şahitliği, saklı kalmış bir metnin ortaya çıkarılması, yabancı dilde yazılmış gizemli bir metnin çevrilmesi ve mektuplaşmalar üzerinden anlatılması bilinçli bir strateji olarak kullanılmıştır. Bu yöntemle, romanlarda anlatılan olaylarla okur arasında belirli bir mesafenin oluşması ve metnin olağanüstü nitelikli olaylarının dolayım olarak otantiklik kazanması amaçlanır.

- 1) *Otranto*'da elimizdeki metnin İngiltere'nin kuzeyindeki bir ailenin kütüphanesinde bulunduğu bahsedilir. İlk baskısının 1529 yılında Napoli'de yapıldığı aslı İtalyanca olup yayımcısı tarafından İngilizceye çevrilen metnin Hristiyanlığın en zor ve karanlık döneminde yazıldığı ifade edilir. İlk olarak ne zaman yazıldığı ise eldeki ip uçlarına göre Birinci Haçlı Seferi'nin gerçekleştiği 1095 yılıyla 1243 arasına tarihlendirilir (Walpole, 2009: 4).
- 2) *Hayaletgören*'de anlatıcı, insan aklının kandırılma çabasını içeren siyasi nitelikli bir öyküyü bizzat kendi şahitliğine dayanarak anlatacağını iddia eder. Bu iddiasını da gerçeklere tamamen bağlı kalacağı sözüyle güçlendirir. (Schiller, 1798: 1-2). Kitabın ikinci bölümü ise, anlatıcının prensin maiyetinde yer alan bir Kont'la mektuplaşmalarından öğrendikleriyle oluşturulur.
- 3) *Frankenstein*'da Victor'un derin pişmanlığının öyküsü, deneyimlerini kaptan Walton'a anlatması ve Walton'un kız kardeşi ile arasındaki mektuplaşmalarla açığa çıkarılır. (Shelley, 2019).
- 4) *Şeytanın İksirleri*'nde, başrahibin aslında çoktan yakılıp küle çevrilmiş olması gerektiğini söylediği, Medardus adlı bir rahibin olağanüstü öyküsünü içeren arşiv kaydının bir ziyaretçi tarafından ortaya çıkarılması ile anlatılır. (Hoffmann, 2019b: 7-8).

6.6. Eserlerde Aydınlanmanın Yansımaları

Çalışmamızda yer alan eserler romantik yönelimleri nedeniyle aydınlanmacı paradigmanın dışında konumlanmaktadır. Bu yönelim, söz konusu eserleri, konu ve kurgu bağlamında, Aydınlanma döneminin ahlaki, didaktik, çizgisel ve evrensel değerlere

ulaşmaya amaçlayan yapısından uzaklaştırarak gayri ahlaki, temel etik kurallarıyla uyumsuz, döngüsel ve yerel bir zemine oturtur.

Bununla beraber, *Frankenstein*'da, Victor'un öngörüsüz deneyleri sonucunda ulaştığı korkunç sonuç, bir bakıma, kişisel bir uyanışı ve aydınlanmayı beraberinde getirmektedir. Bilime amatör olarak merak sardığı dönemde Aydınlanma öncesinin sözde bilimleriyle ilgilenen Victor, üniversite hayatına başladığında hocası tarafından eleştirilir.

“Nasıl ıssız bir yerde yaşamışsın ki, bir kişi de çıkıp sana böylesine büyük bir şevkle öğrendiğin fantezilerin bin yıllık geçmişleri olan, küflenmiş fikirler olduğunu söyleme nezaketi göstermemiş? Böyle bir aydınlanma ve bilim çağında Albertus Magnus'un ve Paracelsus'un takipçisine rastlayacağım kırk yıl düşünsem aklıma gelmezdi. Sevgili evladım çalışmalarına en baştan başlaman gerekiyor” (Shelley, 2021: 60).

Bilimin gösterdiği yolda etikten tamamen uzak bir anlayışla çalışan ve bir zamanlar “[y]epyeni bir tür beni yaratıcısı ve kaynağı olarak belleyecek ve saygı gösterecekti. Birçok mutlu ve mükemmel yaratık varlıklarını bana borçlu olacaktı” (a.g.e.: 69) diye düşünen Victor, etikten uzaklaşmanın bedelini en yakınlarını kaybederek deneyimledikten sonra kaptan Walton'u “Ah talihsiz adam! Sen de mi kapıldın benim çılgınlığıma?” (a.g.e.: 38) sözleriyle uyaracaktır. Henüz denetimden geçmemiş pozitif bilimlerin kapıda bekleyen tehlikelerinin ayırdına varan Victor, meşum deneyiyle yarattığı canavardan dolayı bilimden yüz çevirip uzaklaşır: “Uğraşlarımın sonu ve talihsizliklerimin başlangıcı olan o korkunç geceden beri doğa felsefesinin adına bile vahşice bir tepki geliştirmiştim. Diğer yönlerden sağlığıma kavuşmuşken bir kimya gerecinin görüntüsü gerginliğimi tetikliyordu” (a.g.e.: 85) ifadeleriyle Victor, bir zamanlar insanlığa büyük faydalar sağlamak için giriştiği bilimsel yolcuğunu sona erdirir. Victor'un bilimsel uğraşların, sınırları belirlenmiş kurallar etrafında etik bir temelde yürütmesi gerektiğine ilişkin sonraki kanaati ve geç kalmış pişmanlığı en özlü biçimde aşağıdaki alıntıda su yüzüne çıkmaktadır.

“Eğer kendinizi adadığınız çalışma, sevginizi zayıflatma ya da değerini hiçbir zaman yitirmeyecek basit zevklerden aldığınız hazzı yok etmeye başlamışsa o çalışma mutlaka kural dışı, yani insan zihnine aykırıdır. Bu kurala her zaman uyulmuş olsaydı, kimse uğraşların aile sevgisiyle gelen dinginliği bozmasına izin vermeseydi, Yunanistan boyunduruk altına girmez, Caesar ülkesini kurtarır, Amerika aşama

aşama keşfedilir, Meksika ve Peru imparatorlukları yok edilmezdi” (Shelley, 2021: 72).

Hayaletgören'de Prens'in ruh çağırma seansının arkasındaki düzeni ve düzeneği aklını kullanarak kendi mantığı ile çözüme kavuşturması doğaüstünün onda uyandırdığı büyüünün ortadan kalkmasına ve kendi aklına kibirli bir güven duymasına sebebiyet verir:

“Sicilyalının itirafları, prensin tabiatında bu konunun aslında değmeyeceği kadar derin izler bırakmış, aklının bu basit aldatmaca karşısında elde ettiği küçük zafer, aklına duyduğu güveni fark edilir şekilde artırmıştı. (...) bu yüzden de mucizelere inancını yıkan darbe, aynı zamanda dinî inancını oluşturan tüm yapıyı da sarsıntıya uğratıyordu” (Schiller, 2020: 79).

Prens'in ruh çağırma ve büyü aldatmacasını kendi aklına dayanarak çözmesi ve gerçek ile gözbağı arasındaki ince çizgiyi ayırt edebilmesi, bu gerçek ile yanılısama arasındaki yakın ilişkiye neredeyse bir yüzyıl sonra dikkat çekmiş olan Nietzsche'nin sözlerinde adeta yankı bulmuştur:

“Hokkabaz ve karşıtı. - Bilimdeki hayrete değer şey, hokkabazın sanatındaki hayrete değer şeyin tam tersidir. Çünkü hokkabaz, gerçekte oldukça karmaşık bir nedenselliğin var olduğu yerde, bizim bunu basit bir nedensellik olarak algılamamızı sağlamaya çalışır. Buna karşın bilim bizi basit nedenselliğe olan inancımızdan vazgeçmeye zorlar ve bunu tam her şeyin kolayca kavranabilir görüldüğü yerde yapar ve biz bizzat kendi gözlerimizle bunu görmemize rağmen budalaca yok sayarız. “En basit” şeyler çok karmaşıktır, -buna ne kadar şaşılrsa azdır!” (Nietzsche, 2020: 26).

Bir Aydınlanma dönemi yazarı ve düşünürü olarak görülebilecek Schiller'in (2020: 76) *Hayaletgören* adlı eserinde de Aydınlanma'nın kendisi, Kont'un Venedik'te yeni girdiği entelektüel çevre bağlamında, bir tür kamusallaşma aracı olarak görev alan gizli örgütler aracılığıyla okura aktarılır. Romanda, Aydınlanma'dan “düşünen dünya” ifadesiyle söz edilir. Prens, dini kurallara ve geleneklere sıkı sıkıya bağlı bir ailenin çocuğu olarak büyümüştür. Ancak aydınlanmacı çevreyle tanışması onun çevresiyle uyumlu karakteri üzerinde olumsuz etkilere neden olur:

“Fikirlerinin dar çerçevesinin farkına varmaya ve daha yüksek bir eğitim ihtiyacı duymaya başladı. (...) Bütün bunlar bir araya gelip onu o zamana kadar ihmal edilmiş olan akıl eğitiminin telafi edilmesi gerektiğine ikna etti, böylece hayli gerisinde kaldığı entelektüel ve düşünen dünyanın beş yıllık dönemini yakalamak istiyordu” (a.g.e.: 80).

Prens'in entelektüel yetkinlikleri ile dikkat çeken arkadaşları ile zaman geçirdikçe kapıldığı yetersizlik hissi, kendi entelektüel becerilerini fazlasıyla aşan konularda zor okumalar yapmasına neden olur. Bu durum onu, kötü niyetler besleyenlere karşı savunmasız bırakır.

“Yalnızca bunlarla ilişkili konular ilgisini çekiyor ve hafızasında yer ediyordu; akli ve kalbi bomboş kalırken, beyninin bu bölümleri karmakarışık kavramlarla doluyordu. Bir kitabın göz kamaştırıcı üslubu hayal gücünü sürüklerken, diğerinin safatacılıkları aklını karıştırıyordu. Belli bir cüretkârlıkla peşine düşen, herkese av olabilecek bir akli boyunduruk altına almak, her ikisi için de kolaydı” (a.g.e.: 81).

Bu noktada, *Hayaletgören* ve *Frankenstein* bilginin doğru kullanımına yaptıkları vurguda birleşirler. Hem pozitif bilimleri etikten yoksun bir şekilde kullanarak yaratıcı rolüne soyunan Victor hem de temeli eksik eğitimini doğru rehberlerden mahrum, sadece kendi akıyla tamamlamaya çalışan Prens, kendilerine ve çevrelerine telafisi mümkün olmayan zararlar verirler. Doğal süreci içerisinde alınmayan ve etiğe temas etmeyen eğitim, özellikle *Hayaletgören*'de bilgi sağlamak şöyle dursun insanı kendine, geleneğine, daha doğrusu kalbine, hatta maneviyatına uzaklaştıran bir edim olarak görülür:

“Bir zamanlar kalbinin bütün sıcaklığıyla bağlı olduğu içten duygular ve saygı duyduğu hakikatler, artık onun alay konuları haline gelmeye başlamıştı. Uzun zaman hurafelerle baskı altına alınmış olmasının intikamını, şimdi dinî hakikatleri hiçe sayarak alıyordu; ama kalbindeki bastırılması imkânsız bir ses, başını döndüren fikirlerle mücadele ettiği için, esprilerinde neşeli bir cüretkârlıktan çok acı vardı” (a.g.e.: 85).

Şeytanın İksirleri'nde ana karakter Medardus'un kaçkın yaşamı, yolunu hükümetin yönetim merkezi olan saraya düşürür. Burası hayatın huzur içinde akıp gittiği, sakinlerinin asker ve polis baskısını üzerinde hissetmediği, bilim ve sanatın her türünün desteklendiği aydın bir prensin yönetimi altındadır. Kendisini başka bir kimlik altında Leonard olarak tanıtan Medardus'un saray çevresine kabul edilmesi Prens'in onu iyi eğitim almış zeki bir adam olarak görmesi sayesinde gerçekleşir:

“Ayrılmak üzereyken prens geri döndü,” Kiminle konuştum acaba? diye sordu. Adımın Leonard olduğunu, bilimadamı olarak serbest çalıştığımı, ayrıca asaletle bir ilişkim olmadığı için, saraya kabul edilmek gibi bir lütuftan muhtemelen hiç yararlanamayacağımı söyledim. “Asalet mi, asalet mi? diye şiddetle tepki gösterdi prens. “Kanaatimce siz gayet iyi eğitim görmüş, zeki bir adamsınız. Bilgi, size asalet

katıyor ve çevreme katılma hakkını veriyor. Hoşça kalın, Herr Leonard; yine görüşmek üzere!” (Hoffmann, 2019a: 158).

Prens, eğitimi ve bilgiyi asaletin üstünde tutan aydınlanmacı bir yöneticidir. Aydınlanmanın olumlandığı bu örneğin dışında, akılcı fikirlerin mucizeleri ve olağanüstünün kapı dışarı ettiği için eleştirildiği bir bölüm dikkatimizi çekmektedir. Medardus ile gerçekleştirdiği bir konuşmanın ardından Kapuçin manastırının başrahibi dönemin ruhunu ele geçirmeye başlayan rasyonel düşünceyi şöyle eleştirmektedir:

“Diyorlar ki, bu dünyada olağanüstü şeylere yer kalmamış; ben buna inanmıyorum. Mucizeler duruyor. Ama bizler, her gün tanık olduğumuz en mucizevi şeyleri bile böyle adlandırmaktan kaçınıyoruz; zira bir dizi olaya bakıp onların döngüsel olarak tekrarlandığına dair bir sonuç çıkarmışız, bu çember içinde aklımızın ermediği bir olguyla karşılaşınca kabullenmek istemiyoruz, katı bir inatçılıkla inanmaktan kaçınıyoruz” (a.g.e.: 279-280).

Roma’da geçirdiği günlerde neredeyse bir aziz gibi selamlanmaya başlanan Medardus’un Papa ile insan doğası üzerine yaptıkları tartışma bu konu üzerinde aydınlanma döneminde yürütülen fikirlerin izdüşümü olarak değerlendirilebilir:

“Tabiatla, canlı organizmaların kuralları, ruhlar için de geçerlidir; benzer tohumlardan sadece benzerleri oluşur. Çekirdeğin içinde saklı kuvvetin, yetişen ağacın yapraklarına yine aynı yeşil rengi vermesi gibi, zaaf ve irade de her şeyi aşarak babadan oğula geçer... Caniler ve haydutlarla dolu aileler vardır...Günahkâr nesillerden miras alınmış günahlar, hiçbir kefaretle kurbanının ortadan kaldıramayacağı edebi lanet olmalı!” (a.g.e.: 306).

Bu sözlerle, kilisenin temsilcisi Papa, kadim kilise anlatısı olan günahkâr doğum ilkesini devreye sokarak insan akıbetinin bireysel eğitimin değil, doğmadan önce belirlenmiş amillerde, bir başka deyişle kaderde aranması gerektiğini ifade etmiş olur. Safkan bir Orta Çağ anlatısı olan *Otranto*’da ise Aydınlanma dönemine ilişkin doğrudan bir atıf bulmak mümkün değildir. Bu romanda daha çok Manfred’in hem toplum için kutsal olan değerlerle ve kilise ile çatışması konu edinilmiştir.

6.7. Mekân Karşılaştırması

Romanlardaki mekanları iç ve dış olarak ikiye ayırabiliriz. İç mekanları azametiyle hayranlık uyandıran kaleler, kiliseler ve manastırın içi oluşturmaktayken dış mekanlar doğa ve kırsal manzaralarından meydana gelmektedir.

Otranto'da şatonun kendisi, karanlık atmosferi, gizli geçitleri ve mahzenleriyle tipik bir gotik mekân olarak kullanılmaktadır. Bunun dışında şatonun bitişiğindeki manastır da bir iç mekân olarak kullanılmıştır. Bu mekanlar hakkında geniş çaplı tasvirler yer almamaktadır. *Otranto*'da dış mekân kullanımı oldukça azdır. Şatonun kendisini atmosfer kurucu bir mekân olarak kurgulanmıştır ve romanın sonunda kehanete uygun olarak yıkıma uğrar (Walpole, 2023: 126).

Hayaletgören'de Venedik ana mekân olarak kendisine yer bulmaktadır. Kanalları ve dar geçitleriyle dikkat geçen bu kent, anlatımın tekinsiz doğasını beslemek için seçilmiştir. Bunun dışında, iç mekân olarak eserde katedral ve kiliseler boyutlarıyla yüce duygusunun açığa çıktığı mekânlar olarak tasarlanmıştır:

“Geniş kubbeli yapının içinde kendimi tek başına hissettim; içeride huşu veren bir mezar sessizliği hüküm sürüyordu. Katedralin ortasında durup kendimi bu atmosferin etkisine bıraktım; giderek bu görkemli binanın büyük boyutları gözümün önünde daha da belirginleşti, tam bir vecd içinde düşüncelere dalıp kendimi kaybettim” (Schiller, 2020: 108).

“O beni fark etmedi, benim ansızın gelişimden rahatsız olmadı, kendini tamamen ibadetine vermişti. O Tanrı'sına tapmaktaydı, ben ise ona...Evet, ben ona tapıyordum! Şimdi ilk defa kutsal bir yerde bulunduğumu kavırıyordum, oysa bütün bu aziz tabloları, bu altınlar, bu yanan mumlar bunu bana çağrıştırmamışlardı” (a.g.e.: 110).

Frankenstein'da birçok yerleşim yeri ve doğanın kendisi mekân olarak kullanılmaktadır. Yaptığı ölümcül deneyin cezasını sevdiklerini kaybederek ödeyen Victor teselliye sık sık dağlarda ve göllerde arar:

“Jura'nın kara yamaçları ve Mont Blanc'ın parlak zirvesi artık daha net görülüyordu. Bir çocuk gibi ağladım. “Sevgili dağlar! Benim güzel gölüm! Gezgininizi nasıl karşılıyorsunuz böyle? Zirveleriniz berrak; gökyüzü ve göl ise masmavi ve dingin. Bu halinizle huzurun habercisi misiniz, yoksa mutsuzluğumla alay mı ediyorsunuz?” (Shelley, 2021: 95)

Eserde yaratığın hayat bulduğu deney odası ve ceset parçalarının toplandığı mezarlıklar gibi gotik mekanlar da dikkat geçer:

“Kutsallıktan uzak mezarların rutubeti içinde çırpınarak ya da balçığa can vermek için yaşayan hayvanlara eziyet ederek geçen sır dolu uğraşımın dehşetine akıl sır erdirmek mümkün mü? Düşündükçe şimdi elim ayağım titriyor ve anılarım gözlerimin önünden akıp geçiyor?” (a.g.e.: 70).

Şeytanın İksirleri'nde Medardus'un kaçışlarla dolu uzun serüveninde pek çok mekân kendisine yer bulur. Bunlardan ilki gençlik çağında yemin edip müridi olduğu manastırın kendisi ve bulunduğu çevredir:

“Birader Medardus'un ilginç hikayesini ilk kez okumuş olduğum o koyu gölgeli çınarların altına götürmek isterdim seni, güzide okur. Benim oturduğum, güzel kokulu fundalıkların, rengarenk çiçeklerin arasına yarı yarıya gömülü taş sıraya oturur, ağaçlıklı yolun sonunda açılan güneşli vadinin ardında yükselen harikulade mor dağları sen de benim gibi özlemlerle seyredersin. Arkada bakınca, yirmi adım kadar ötemizde, giriş kapısı heykellerle zengin bir şekilde bezenmiş gotik bir bina görürdün” (Hoffmann, 2019a: 11).

Tıpkı *Frankenstein*'de olduğu gibi doğa ve doğa manzaralarına sıklıkla yer verilmektedir. Örneğin Medardus'un evine sığındığı korucu, doğayı özellikle de ormanı kendine has ruhu olan bir mekân olarak tanıtmaktadır:

“Oradaki her yeri, her bitkiyi, her ağacı tanırım; her bir ağaç, gözlerimin önünde büyümüş gibidir; göklere yükselen pırıltılı ve kıpırtılı tepeleri, onlara bakıp büyüttüğüm için beni hakikaten tanırmış, severmiş gibi gelir. Evet, bütün kalbimle inanırım ki, onlar hayret verici bir güzellikle hışırdarken, fısıldarken, kendilerine has sesleriyle konuşurlar; bu da Tanrı'ya ve onun her şeye kadir gücüne bir övgü, kelimelerle ifade edilemeyecek türden gerçek bir duadır” (a.g.e.: 132).

Bu bağlamda, *Otranto*'da şatonun kendisi, *Hayaletgören*'de ise Venedik kenti romanların kurgulandığı mekânlar olarak dikkat çekmektedir. *Frankenstein* ve *Şeytanın İksirleri*'nde ise kendi içine kapalı tek mekândan ziyade doğa, kendi varlığıyla mekânsal bir boyut kazanmıştır.

6.8. Eserlerin Gotik Açıdan Genel Değerlendirmesi

Burada önceki bölümde analiz edilen eserlerin barındırdığı gotik edebiyat türüne ait temel özellikler kategorize edilerek ele alınacaktır.

6.8.1. Otranto Şatosu

1. Kale ve Klostrofobik Mekanlar: Otranto Kalesi, romanın merkezinde yer alan gotik açıdan tipik bir unsurdur ve klostrofobik, kasvetli bir atmosfer yaratmak için kullanılır. Kalenin labirenti andıran koridorları, gizli geçitleri, karanlık odaları ve dehlizleri hikâyenin gizemli ve ürkütücü tonuna katkıda bulunur. Bu mekânsal

özellikler, karakterlerin psikolojik durumlarına ve romanın genel havasına da etki eder. Kalenin sınırları içinde yaşanan olaylar, okuyucuda bir kapana kısılmışlık hissi uyandırır ve hikâyenin gerilimini bu yolla arttırılmış olur.

2. **Karanlık ve Kasvetli Atmosfer:** Otranto Kalesi'nin atmosferi, gotik edebiyatın karanlık ve kasvetli tonunu birebir yansıtır. Romanın karanlık ve kasvetli havası, karakterlerin duygusal çatışmalarını ve içsel korkularını vurgular. Bu atmosfer, hikâyenin genel temasını ve anlatımını da belirler.
3. **Kehanet:** Roman boyunca, eski kehanetler ve lanetler önemli bir rol oynar. Gotik edebiyatta sıkça rastlanan bir özelliktir ve karakterlerin kaderleri üzerindeki kadim anlatıların, mistik güçlerin ve etkisini vurgular. Romanda kalenin yıkılıp hanedanlığın eski sahiplerine döneceği kehaneti, hikâyenin gidişatını önemli ölçüde belirleyen gizemli ve doğaüstü bir unsur olarak etkili bir şekilde kullanılmıştır. Bu tema kaderin kendisinden kaçışın mümkün olmadığı hissini pekiştirir.
4. **Gizem ve Merak:** Conrad'ın ölümü ve devasa miğferin ortaya çıkışı, romanın başlangıcından itibaren büyük bir gizem yaratır. Öyle ki, Manfred bu devasa miğfer altında kalarak ölen oğlundan çok miğferin kendisi ile ilgilenir. Manfred'in bu olayın kökenini ve anlamını araştırması, okuyucunun merakını tetikler ve romanın esrareniz yönünü derinleştirir. Bu gizem, karakterler arasındaki ilişkileri ve olayların gelişimini de şekillendirirken aynı zamanda hikâyenin çekiciliğinin ve okuyucunun ilgisinin devam etmesini de sağlar.
5. **Karakterlerin Ahlaki ve Psikolojik Karmaşıklığı:** Manfred gibi karakterler, gotik edebiyatın tipik özelliklerini gösterirler. Manfred'in iktidar hırsı, Isabella'ya olan tutkusu, ahlaktan, gelenekten uzak olması onun karakterinin karmaşık ve çelişkili doğasını gösterir. Bu tür karakterler genellikle kendi içsel çatışmaları ve karanlık arzuları ile devamlı mücadele ederler. Bu ahlaki ve psikolojik karmaşıklık ve içsel çatışma, romandaki temanın ve karakterlerin eylemlerinin birbiriyle örtüşmesini ve derinlik kazanmasını sağlar.
6. **Doğaüstü ve Korkutucu Olaylar:** Conrad'ın miğferin altında kalarak ölmesi gibi olaylar, gotik edebiyatın doğaüstü ve korkutucu yönünü temsil eder. Ana hikâye beklenmedik ve açıklanamaz nitelikteki olaylarla kurgular ve böylece romanın gizemli ve ürkütücü bir atmosfere sahip olması amaçlanır. Bu olaylar aynı zamanda

karakterler arası ilişkileri de düzenler ve okuyucuda duygusal gerilimi arttırarak hikâyenin dramatik etkisini yükseltir.

6.8.2. Hayaletgören

- 1. Venedik ve Kasvetli Mekânlar:** Eserin geçtiği Venedik şehri, labirenti andıran sokakları, karanlık kanalları ve gizemli mimarisiyle tipik bir Gotik mekân oluşturur. Bu atmosfer, hikâyenin gizemli ve ürkütücü olaylarının etkisini artırılması için kullanılır.
- 2. Doğaüstü ve Gizemli Olaylar:** Eserde, prensin Venedik'te yaşadığı bir dizi esrarengeç ve doğaüstü olay, yanıltma, büyücülük, ruh çağırma gibi olaylar geliştirilerek aktarılır. Bu olaylar, gerçeküstü ve beklenmedik öğelerle doludur ve okuyucuda merak uyandırır.
- 3. Kehanet ve Ruh Çağırma:** Eserde sıkça rastlanan ruh çağırma seansları, kehanetler ve sözde hayaletler, gotik anlatıların olmazsa olmaz unsurları arasında yer alır. Ermeni'nin kehanetvari “[k]utlayın kendinizi prens, [...] Saat tam dokuzda o öldü” (Schiller, 2020: 12) sözleri ve Sicilyalının sözde büyüleriyle ruh çağırma seansları düzenlemesi romanın üstüne kurulduğu gerilimli zemini teşkil eder.
- 4. Gizemli Karakterler:** Romanda Ermeni karakteri, tekinsiz ve tehditkâr varlığıyla dikkat çeker. Bu gizemli figür, gotik edebiyatta sıkça rastlanan, okuyucuyu hem kendisine çeken hem de korkutan bir tiptir.
- 5. Gizli Örgütler ve Entrikalar:** Prens'in Venedik'te dahil olduğu devlet dışı faaliyet gösteren gizli yeraltı örgütü ve diğerleri sergiledikleri entrikalar, eserde gizemli ve tekinsiz bir atmosfer yaratır.
- 6. Korku ve Dehşet Unsurları:** Eserdeki bazı sahneler, özellikle gözleri önünde gerçekleşen bir infaz ve ruh çağırma seanslarındaki korkutucu olaylar, okuyucuda dehşet ve korku uyandırmak için tasarlanmıştır.
- 7. Mistik ve Okült Unsurlar:** Eserdeki mistisizm, büyücülük ve ruh çağırma gibi okült unsurlar diğer gotik öğelerle birleştirilerek kurgudaki tekinsizlik hissini güçlendirir.
- 8. Kader ve İnsanın Psikolojik Durumu:** Prens'in yaşadığı olaylar ve bu olayların onun inançlarını, düşüncelerini ve kaderini nasıl etkilediği, eserde önemli bir yer tutar. Bu durum, Gotik edebiyatta sıkça işlenen insan psikolojisi ve kader temasını yansıtır.

9. **Gizemli Mesajlar ve İşaretler:** Eserde, Ermeni'nin prense iletteği gizemli mesajlar ve bu mesajların yarattığı olaylar zinciri, eserin gizemli yapısını daha da pekiştirir.
10. **Akıl ve Mantık ile Doğaüstü Olayların Çatışması:** Romanda, doğaüstü olayların akıl ve mantıkla çözümlenme çabaları rasyonel ve irrasyonel dünyalar arasındaki çatışmayı temsil eder.

6.8.3. Frankenstein

1. **Karanlık ve Kasvetli Atmosfer:** *Frankenstein*, atmosferik açıdan zengin bir Gotik roman örneğidir. Eserin çeşitli bölümlerinde, özellikle İsviçre Alpleri, İskoçya ve Kuzey Kutbu gibi mekanlar kurgunun tedirgin edici atmosferini güçlendirir. Karanlık, fırtınalı geceler, ıssız manastırlar ve laboratuvar sahneleri, okuyucuya huzursuzluk ve ürperti hissi verir. Böylelikle atmosfer, eserin genel tonunu belirleyerek, hikâyenin gotik havasını pekiştirir.
2. **Doğaüstü ve Ürkütücü Unsurlar:** Victor Frankenstein'ın yarattığı, doğaüstü bir varlık olarak göze çarpar. Bu yaratık, ölü beden parçalarından oluşturulmuş ve bilimsel bir deney sonucu hayata gelmiştir. Yaratığın varoluşu, doğaüstü ve paranormal unsurları barındırırken, aynı zamanda okuyucuda bir korku hissi uyandırır.
3. **Trajik Kahramanlar ve Karmaşık Karakterler:** Victor ve yaratık, Gotik edebiyatın trajik kahraman özelliklerini taşır. Romanda her ikisi de kendi içsel çatışmaları ve toplumla ilişkileri üzerinden derinlemesine incelenir. Bu karmaşık karakter yapıları, hikâyenin çok katmanlı ve derin olmasını sağlar.
4. **Gizem ve Gerilim:** *Frankenstein*, gizem ve gerilim unsurlarıyla doludur. Roman boyunca, yaratığın gerçek doğası ve Victor'un sırları, okuyucuya adım adım açıklanır. Bu gizem, hikâyenin gerilimini ve çatışmayı artırarak okuyucuyu merak içinde tutar.
5. **Bilinmezliğin ve Bilimin Kullanımı:** *Frankenstein*'da bilim, bilinmezlikle ve etik sınırlarla iç içe geçmiştir. Victor'un ölüleri diriltme çabası, bilimin sınırlarını kazara doğaüstü alana taşır.
6. **Ahlaki ve Etik Sorular:** Roman, yaratıcılığın ve bilimin ahlaki ve etik sonuçları üzerine yoğunlaşır. Victor'un yaratığına karşı sorumlulukları, yaratığın kendi varoluşu ve eylemleri üzerine düşünmeye iten sorular etik ve ahlaki sorgulamaları beraberinde getirir.

7. **Yalnızlık ve İzolasyon:** Romanın ana karakterleri Victor Frankenstein ve yaratığı, derin bir yalnızlık ve izolasyon içindedirler. Victor, insanlıktan ve sosyal ilişkilerden uzaklaşarak, bilimsel araştırmalarına gömülür. Yaratık ise, görünüşü ve doğası nedeniyle insanlar tarafından reddedilir. Bu izolasyon ve yalnızlık, Victor ve yaratığı aynı temelde birleştirir.
8. **Doğa ve Doğaüstü ile Bağlantı:** *Frankenstein*'da doğa ve doğaüstü olaylar önemli bir rol oynar. Victor'un deneylerinin doğaüstü yönleri gotik ve doğanın sürekli olarak etkileyici ve tehditkâr bir arka plan olarak sunulması ise yüce duygusunun uyanmasını sağlar.

6.8.4. Şeytanın İksirleri

1. **Ürkütücü ve Karanlık Mekanlar:** Roman, gotik atmosfere uygun olarak karanlık ormanlar, uçurumlar, manastırlar ve saraylar gibi mekanlarla doludur. Bu mekanlar, hikâyenin gizemli ve ürkütücü havasını pekiştirir ve karakterlerin yaşadıkları olayları daha dramatik hale getirir.
2. **Doppelgänger Motifi:** Bu eserde doppelgänger, yani ikiz veya suret, ana karakter Medardus'un psikolojik durumunun bir yansıması olarak işlenir. Roman boyunca Medardus, kendi doppelgänger'ı ile karşı karşıya gelir. Bu karşılaşma, onun kendi iç dünyası, kimlik krizi ve bilinçaltıyla yüzleşmesine sebep olur. Gotik edebiyatta sıkça rastlanan bu motif, karakterin içsel çatışmalarını ve parçalanmış kimliğini bizlere aktarır.
3. **Psikolojik Anomaliler ve İçsel Çatışmalar:** Medardus'un yaşadığı zihinsel çatışmalar, eserin temelini oluşturur. Kendisiyle ve doppelgänger'ı Viktorin ile olan ilişkisi üzerinden bu çatışmalar derinleştirilir. Suç, günah ve kefaretle mücadelesi, onun psikolojik durumunu okuyucu için daha da karmaşık hale getirir.
4. **Halüsinasyon ve Hezeyanlar:** Medardus'un yaşadığı halüsinasyonlar ve delilik hali, romanda psikolojik derinliğini vurgulamak için kullanılmıştır. Bu durum karakterin gerçeklik algısının bozulmasını ve iç dünyasındaki kaosu bizlere göstermektedir.
5. **Doğaüstü Olaylar ve Büyülü Nesnelere:** Romanın önemli bir ögesi, şeytanın Aziz Antonius'u kandırmak için kullandığı şarap/iksir gibi doğaüstü nesnelere. Bu nesnelere, hikâyenin gelişiminde kilit rol oynar ve gotik edebiyatın fantastik unsurlarını da yansıtmış olur.

6. **Karanlık ve Tehditkâr Karakterler:** Medardus'un karşılaştığı karanlık ve gizemli karakterler, özellikle yaşlı ressam ve berber Belcampo, gotik edebiyatın sıklıkla başvurduğu karanlık ve tehditkâr karakter özelliklerini taşır.
7. **Ruhani ve Dinî Temalar:** Medardus'un manastırdaki yaşamı ve dinî çatışmaları, gotik edebiyatın tipik ruhani ve dinî unsurlarını barındırır. Bu temalar, karakterin içsel yolculuğunda önemli bir yer tutar.
8. **Günah, Suç ve Kefaret:** Medardus'un işlediği günahlar ve bu eylemlerin sonuçlarıyla mücadelesi, gotik edebiyatın suç ve ceza temasını yansıtır. Bu tema, karakterin içsel mücadelesi ve sonunda ödeyeceği kefareti ile iç içe geçmiştir.
9. **Zaman ve Mekândan Bağımsızlık:** Medardus'un doppelgänger'ı, zaman ve mekândan bağımsız olarak betimlenir. Karakterin bu özelliği onun gerçeküstü, hayali bir figür olarak algılanmasını sağlar.
10. **Kader ve Özgür İrade Çatışması:** Romanın ana temalarından biri olan kader ve özgür irade arasındaki çatışma, Medardus'un yaşadığı olaylar ve içsel mücadeleler üzerinden işlenir. Kaderin kaçınılmazlığı ve bireysel tercihler arasındaki gerilim bu yolla açığa çıkarılmış olur.

Tezimizde ele aldığımız her eserin örtüştüğü bazı maddeler vardır. Gotik türün öne çıkan özelliklerinden olan karanlık ve kasvet romanların ruhuna derinden derine sirayet etmişken tekinsiz ve tedirgin edici karakterler bu arka planda olay örgüsünde geniş şekilde kendilerine yer bulmaktadırlar. Bir diğer benzer nokta da karakterlerin içine sürüklendikleri psikolojik rahatsızlıklar ve kural tanımazlıktır. Psikolojik açıdan karakterlerin sergilediği tutarsızlıklar diğer taraftan onların karmaşıklık seviyesini artırmaktadır. En bariz örneğini *Şeytanın İksirleri*'inde Medardus'un sergilediği psikolojik hezeyanlar, sinir krizleri ve ahlak dışılıktaki gördüğümüz davranışlar romanları ortak bir zeminde birleştiren bir diğer unsur olarak göze çarpmaktadır.

Eserlerde dikkati çeken bir diğer madde ise, doğüstü olayların romanların temasını ve karakterin gelişimini doğrudan doğruya belirliyor olmasıdır. Conrad'ın dev bir miğfer altında kalıp ölmesi ya da Medardus'un dini bir meseleye konu olan şeytanın iksirini içip doğru yoldan çıkması gibi hayatın olağan akışını bozacak türden olaylar, ele aldığımız romanlarda anlatımın üzerinde yükseldiği temel yapıyı teşkil etmektedir.

Bunun dışında her eseri bir diğerinden ayıran farklı özellikler de vardır. Gotik özellikleri paylaşmak bakımından benzeşen romanlar, bunları ele almadaki yaklaşımları açısından

birbirlerinden farklılaşmaktadırlar. Bu farklılık, eserin temasının arka planı için örülen felsefi temel ile doğru orantılı gibi görünmektedir. Örneğin *Frankenstein*'da bilim ve etiğin çatışması üzerinden üretilen felsefi taban, bu eseri basit bir gotik metin olmanın üzerine taşımaktadır. Buna nazaran *Otranto*'da tema, türün kurucu metni olarak felsefi bir temelden uzak, klişeler ile örülü teatral bir hava içerisinde ele alınmıştır. *Hayaletgören*'de ise akıl ve aldatmaca karşıtlığı üzerinden aydınlanmacı bir çevre içerisinde geliştirilen tema, romanın fragman halinde kalmasından dolayı yer yer sahici bir temele sahip olmaktan uzak gibi görünmektedir. Son olarak *Şeytanın İksirleri*'nde tema, baş karakteri Medardus'un sürekli değişen ruh hali ve aşırılıkları üzerinden geliştirilmektedir. Bu yöntem karakter derinliği açısından Medardus'u söz konusu olan eserlerin kahramanları arasında anlaşılması en güç noktaya yükseltmektedir.

SONUÇ

Batı dünyası, temel ölçüt olarak insanı merkeze alan Hümanizm ve Rönesans hareketleriyle beraber insan aklını ve ona dayalı kültürel edimleri – özellikle dinde yenilenmecî Reform hareketiyle dini de bir anlamda aklın sınırları dahilinde yeniden tanımladıktan sonra – dünyanın yeni kurucu gücü olarak temellendirmek istemiştir. Bu çaba, 18. yüzyılın ortalarından itibaren Aydınlanma adıyla sahneye çıkacak döneme kapıyı aralamıştır.

Kiliseden ve dinden bağımsızlığını kazanarak özgür adımlar atmaya başlayan batı dünyasında, bilim ve sanat alanında, klasik dönemle uyumlu eserler ortaya çıkmaya başlamıştır. Fransa’da ansiklopedistlerin (1751-1772) bilimden sanatta ve oradan zanaatlara kadar uzanan geniş bir yelpazede açtıkları madde başlıkları kiliseden bağımsız gelişen yeni bir düşünme yolunu ve tutumunu mümkün kılmıştır. Edebiyatta da yankısını bulan bu yönelim, Lessing’in daha önce sözü edilen *Nathan der Weise* (1779) adlı oyununda en güzel örneklerinden birini bulduğu gibi, açık ve anlaşılır bir dille kaleme alınmış, temanın ve karakterlerin etik ve ahlaki sınırlar içerisinde gelişim gösterdiği, evrensel değerleri önceleyen eserlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Ancak Aydınlanma’nın edebiyat alanında ortaya çıkardığı uyumlu, biçime saygılı, sağduyulu Apolloncu yaklaşım, hemen kendi döneminde antitezi olan, uyumsuz, grotesk, coşkun duygulara kapılmış Dionysoscü zıttı ile karşılaşmıştır. Sanatın doğasında olan bu üretici çatışmanın sonucunda batı edebiyatında daha sonra Romantizm olarak tanımlanacak dönem ortaya çıkmıştır. Bu zıtlık Aydınlanma ve Romantizmin arasındaki ayırımı en belirgin şekilde su yüzüne çıkmıştır.

Aklın yerine duyguların, anlık coşkuların ve arzuların ele alındığı romantik edebiyat, kendi içerisinde alt kollara ayrılarak akıl karşıtlığı konusunda daha radikal türlerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bunlardan biri olan gotik anlatılar korku ve dehşet yüklü temalarıyla klasik dönemin, özellikle de Aydınlanma döneminin didaktik ve ahlaki iletileri olan eserlerinden radikal bir biçimde ayrılmaktadır. Bu kökensel farklılık her şeyden çok rasyonel-irrasyonel zıtlığında sesini duyurmaktadır.

Bu bağlamda çalışmada, İngiliz edebiyatından Walpole’un *Otranto Şatosu* (1764) ve Shelley’in *Frankenstein* (1818) ile Alman edebiyatından Schiller’in *Hayaletgören* (1787)

ve Hoffmann'ın *Şeytanın İksirleri* (1815) romanlarını Aydınlanma ve aydınlanma karşıtlığı bağlamında karşılaştırmalı olarak ele aldık.

Ele aldığımız eserlerin dahil olduğu yazınsal tür, her birini dolaysız olarak aydınlanma karşıtı bir konuma yerleştirmektedir, ancak eserlerin türsel olarak içine yerleştikleri bu konum, onların yekpare bir bütünün parçaları olduğu anlamına gelmemektedir. Duygudan yana akla karşıt romantizmin daha uç halini teşkil eden bir alt tür olan gotiğin, türün temel unsurları olan korku ve dehşeti kullanarak her dört eserin de temasına, karakterlerine ve mekanlarına derinden etki ettiği görülmüştür.

Bir Orta Çağ düşkünü olan Walpole'un *Otranto*'su (1764) tür başlatıcı kurucu bir metin olarak oldukça önemlidir. Orta Çağ romanlarını andıran, türün sonradan çokça tekrar edilecek, zalim yönetici, zor durumda kalan genç kız, karanlık ve kasvetli atmosfer ve mekanlar ve doğaüstü gibi öğelerinin ortaya çıkmasını sağlayacak bu kanonik metin Aydınlanma'nın henüz kendi tanımıyla görünürlük kazanmadığı, ancak batı dünyasında izlerinin artık hissedilir olduğu bir dönemde yazılmıştır. *Otranto*'da türsel olarak kendiliğinden ortaya çıkan aydınlanma karşıtlığının dışında Walpole tarafından bilinçli olarak tasarlanmış, örgütlü bir karşıtlıktan söz edilemez. Roman, zalim yönetici Manfred'in oğlu Conrad'ın düğün gecesi dev bir miğferin altında kalarak grotesk bir biçimde can vermesi üzerine kurgulanmış, cebren elde edilmiş hükümdarlığın günün birinde gerçek sahibine döneceği kehaneti ile çerçevelenmiş, hortlaklar, hayaletler, zırhlar içinde dev bir el vb. akla ve mantığa aykırı doğaüstü öğeler ile zenginleştirilmiş ve zamana aykırı tutumunu Shakespeare'in oyunlarında bulmuş bir romandır. Bu yönüyle, *Otranto*'da Aydınlanma'ya ilişkin doğrudan bir eleştiri söz konusu olmasa da türsel olarak değerlendirildiğinde aydınlanmacı bakışın çok dışında bir konuma sahip olduğu görülmüştür.

Schiller, *Hayaletgören* (1787) romanını, Kant'ın ünlü "*Aydınlanma Nedir? Bir Cevap*" adlı makalesinden üç yıl sonra kaleme alınmıştır. Aydınlanma döneminin yavaş yavaş bir tanıma kavuştuğu bir dönemde ortaya çıkan *Hayaletgören*, adı ve kimliği gizlenen bir prensin Venedik'te başına gelen bazısı açıklığa kavuşup kapanan bazısı ise ucu açık kalan doğaüstü olayları konu edinir. Büyü, ruh çağırma ve Ermeni rahibin tedirgin edici varlığının gerilimli bir atmosfer oluşturduğu romanda Aydınlanma kendisine "entelektüel ve düşünen dünyanın beş yıllık dönemini" tanımlaması altında yer bulur. Romanın ilk bölümünde çevresiyle uyumlu, Protestan inancına bağlı ve aşırılıklardan uzak görünen

Prens, Venedik'te yeni edindiği arkadaşları sayesinde entelektüel çevrelerde boy göstermeye başlar ve onlar aracılığıyla Aydınlanma döneminde kamusallaşmanın uç verdiği mekanlar olarak görülen gizli örgütlerden birisine kabul edilir. Ancak aydınlanmacı fikir ve görüşler ile tanışması Prens için olumlu sonuçlar vermez. Çocukluğu ve gençliğindeki eksik eğitimini kendi başına tamamlamak isteyen Prens'in modern dünyanın bilgisi ile teması onu bilgi sahibi yapacağı yerde maneviyatını bozar. Geleneksel bir insan olarak saf ve sahici olan Prens, uygarlığın son adımı olarak görülen Aydınlanma ve onun ilerici fikirleri ile tanışınca doğru bildiği yoldan çıkar ve mutlak bir yıkıma uğrar.

Ele aldığımız eserler içerisinde Aydınlanma döneminin etkilerini ve potansiyel yıkıcılığını en canlı ve derinden işleyen romanın Mary Shelley'in *Frankenstein* (1818) adlı eseri olduğu görülmüştür. Shelley, kendi zamanında yürütülen canlılığı ve hayatın temel kurallarının ne olduğu konusundaki tartışmaları bilim ve etik çatışması içerisine çekerek güçlü öngörüler eşliğinde uyarıcı bir tonda okurları ile paylaşmıştır. Bilimin kutsanması, bilimsel bilginin aşırılaştırılması ve bu sebeplerden dolayı bilimin kendine uygun etik değerlerden yoksun kalmasının Victor örneğinde ortaya kontrolsüz ve denetimi mümkün olmayan yaratıklar çıkartabileceği uyarısı romanın tümünde güçlü bir şekilde yankı bulmaktadır. *Frankenstein*, tezimize konu olan diğer romanlardan bu yönüyle ayrılmaktadır, çünkü bu roman tür olarak doğal bir aydınlanma karşıtlığına sahip olmanın ötesinde ona karşı ortaya koyduğu eleştirel bir teze de sahiptir. Her ne kadar Shelley, Victor'un insan parçalarından bir araya getirip oluşturduğu yaratığı roman kurgusunda tipik bir korku ögesi olarak planlamış gibi görünse de bilim ve etik üzerine yürütülen tartışmalar bu gotik öğeyi, sağlam bir felsefi arka plana dayalı bir eleştirinin uğrak noktası haline getirmiştir.

E.T.A. Hoffmann'ın *Şeytanın İksirleri* (1815) yaklaşık olarak *Frankenstein* ile aynı dönemde yayımlanmıştır. Doppelgänger, cinayetler, yasak aşklar ve delilik gibi gotik ve romantik edebiyatın temel unsurlarının kendisine sıkça yer bulduğu roman, aynı zamanda *Otranto* ile birlikte ele aldığımız romanlar içinde aşırılıkların ve ihlallerin en fazla bulunduğu eserdir. Kendini manastıra adanmış keşiş Medardus'un başından geçen akıl almaz ve olağanüstü olayların konulaştığı *Şeytanın İksirleri*'nde aydınlanma karşıtlığı gotik türün sahip olduğu doğal bir karşıtlık olarak belirgin bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. Özellikle ana karakter Medardus'un aklın temel kurallarından uzak,

duygularını hiçbir durumda kontrol edemeyen ve insani zaafıya meyleden halinin, romanı, bu karakter özelinde aydınlanmacı yaklaşımının çok dışında bir yere yerleştirdiği görülmüştür.

Ele aldığımız eserlerin her birinin aydınlanma karşıtlığı bağlamında sergiledikleri benzer stratejilerin olduğu dikkatleri çekmektedir. Buna göre romanların konuları ve karakterleri – *Frankenstein*'da Victor'un deneylerinin sonuçlarından pişman olması üzerine verdiği uyarıcı mesaj hariçte tutulmak üzere – insanlığa örnek olarak sunulabilecek evrensel nitelikli kahramanlar arasından seçilmemiştir. Okur, ele alınan her romanda, tabuları ezip geçen, toplumsal ve bireysel kuralları hiçe sayıp ihlal eden, kendi çıkarı için her türden kötülüğü ve suçu dürtüsel olarak rahatlıkla işleyebilecek bencil, acımasız ve gaddar anti-kahramanların hikayelerini kimi zaman karanlık ve kasvetli yapılarla güçlendirilmiş kimi zamansa doğada ortaya çıkan yüce duygusu içerisinde etkisi artırılmış mekanların eşliğinde okur. Hem karakter hem de mekân bağlamında ortaya çıkan bu durum, incelemeye konu edilen romanları doğrudan doğruya aydınlanma karşıtı bir konuma yükseltir.

Ancak türsel olarak kendiliğinden ortaya çıkan bu durumun dışında *Hayaletgören*'de Aydınlanma ile gelen fikirlerin uygun zamanda uygun kişi ile buluşmamasının kişiyi bireysel yıkıma sürükleyebileceği savı ve *Frankenstein*'da etikten uzak bir bilimin topyekûn bir felakete yol açabileceği uyarısı her iki romanı neredeyse bilince ulaşmak üzere olan bir aydınlanma karşıtlığı eleştirisinde birleştirmektedir. Buna karşın *Otranto* ve *Şeytanın İksirleri* romanlarının belirgin ve işlenmiş birer teze sahip olmadıkları, bunların türün gereği olarak aydınlanmacı dünya görüşüyle karşıtlık ilişkisi içinde olduğu görülmüştür. Tüm bu ifadeleri bir cümlede özetlememiz gerekirse, gotik romanların Aydınlanma'nın tekinsiz bir *doppelgänger*i olarak edebiyat sahnesine çıktığı sonucuna varabiliriz.

Özetle, Batı dünyasında Hümanizm ve Rönesans ile başlayan, Aydınlanma dönemi ile doruğa ulaşan insan merkezli düşünce, karşıt bir güç olan Romantizm ile çatışarak 'gotik roman' adı altında yeni bir edebi türün ortaya çıkmasını sağlamıştır. Aydınlanma'nın vurguladığı akıl, bilim ve düzen ilkelerinin karşısında Romantizm, duyguların, anlık coşkuların ve arzuların ön planda olduğu bir anlayışı benimseyerek aydınlanma karşıtlığına yönelmiştir. İngiliz edebiyatında Walpole'un *Otranto Şatosu* ve Shelley'in *Frankenstein*'i ile Alman edebiyatında Schiller'in *Hayaletgören* ve Hoffmann'ın *Şeytanın*

İksirleri, bu çatışmayı anlamak için karşılaştırmalı bir bakış açısı sunmaktadır. Aydınlanma'nın rasyonel, uyumlu ve ölçülü edebi eserlerine zıt olarak bu eserlerde gotik öğelerle yoğrulmuş doğüstü olaylar, kasvetli atmosfer ve anti-kahramanlar aydınlanma karşıtlığının belirginleştiği noktalar olmuştur. Bu eserler, Aydınlanma'nın getirdiği fikirleri eleştiren, insanın karanlık yönlerini ve bilimle oynamanın yıkıcı sonuçlarını işleyen bir aydınlanma karşıtlığı tezi sunarlar. Bu bağlamda gotik edebiyatın, özgün dili ve kurgusu, romantik ve karanlık atmosferiyle, Batı dünyasının Aydınlanma ve aydınlanma karşıtlığı arasındaki zengin ve karmaşık ilişkisini güçlü biçimde işleyen bir edebi tür olduğu sonucuna varabiliriz.

KAYNAKÇA

- Adler, H. (2005). Autonomie versus Anthropologie: Schiller und Herder. *Monatshefte*, 97(3), 408-416. <http://www.jstor.org/stable/30165539>
- Adorno, T. W. & Horkheimer M. (2014). *Aydınlanmanın Diyalektiği*. (N. Ülner & E. Ö. Karadoğan Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.
- Alt, P.-A. (2007). *Aufklärung*. Stuttgart: Springer-Verlag.
- Andriopoulos, S. (2008). Dark Powers: Conspiracies and Conspiracy Theory in History and Literature. *New German Critique*, (103), 65-81.
- Antakyalıoğlu, Z. (2016). *Roman Kuramına Giriş*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Arslan, A. (2017). *Felsefeye Giriş* (Gözden Geçirilmiş ve Genişletilmiş Yeni Edisyon). Ankara: BB101 Yayınları.
- Aytaç, G. (2005). *Yeni Alman Edebiyat Tarihi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Aytaç, G. (2009a). *Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi*. İstanbul: Say Yayınları.
- Aytaç, G. (2009b). *Genel Edebiyat Bilimi*. İstanbul: Say Yayınları.
- Baytekin, B. (2006). *Kuramsal ve Uygulamalı Karşılaştırmalı Edebiyat Bilim*. Sakarya: Sakarya Yayıncılık.
- Beiser, F. C. (2021). *Aydınlanma, Devrim ve Romantizm*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Berlin, I. (2013). *Three Critics of the Enlightenment: Vico, Hamann, Herder*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Bertino, A. (2015). Lichtmetaphorik Und Schatten Gottes in Nietzsches Neuer Aufklärung. *Archiv Für Begriffsgeschichte*, 57, 197–216. <http://www.jstor.org/stable/26353766>
- Birus, H. (1995). Goethes Idee der Weltliteratur Eine historische Vergegenwärtigung. M. Schmeling, R. Schmitt, H. Birus (Haz.), *Weltliteratur heute: Konzepte und Perspektiven* içinde (5-28. ss.) Würzburg: Königshausen & Neumann
- Botting, F. (2005). *Gothic*. London: Routledge.
- Bridgwater, P. (2013). *The German Gothic Novel in Anglo-German Perspective*. New York: Brill Rodopi.
- Brotton, J. (2012). *Rönesans*. (H. Gür. Çev.). Ankara: Dost Kitabevi
- Burke, E. (2008). *Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Bir Soruşturma*. (M. B. Gümüşbaş, Çev.). Ankara: BilgeSu Yayıncılık.

- Cassirer, E. (1951). *The Philosophy of the Enlightenment*. (C.A. Koelln ve J.P. Pettergrove Çev.). Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Cassirer, E. (2017). Birey ve Evren. (Ö. Madra Çev.). E. Batur (Haz.), *Rönesans'ın Serüveni* içinde (19-24. ss.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Castle, T. (1995). *The Female Thermometer: Eighteenth-Century Culture and the Invention of the Uncanny*. Oxford: Oxford University Press.
- Cevizci, A. (2016). *Felsefenin Kısa Tarihi*. İstanbul Say Yayınları.
- Cevizci, A. (2017). *Felsefe Sözlüğü*. Ankara: Say Yayınları.
- Civelekoğlu, F. (2021). Zamanın İzinde Romantizm. F. S. Sandal, U.B. Aldemir (Ed.), *Romantizm* içinde (195-207. ss.). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Clark, S. (1998). Graveyard School. In M. Mulvey-Roberts (Ed.), *The Handbook to Gothic Literature* (p. 107). London: Macmillan Press.
- Cliteur, P. (1988). The American Conservatives, Edmund Burke and Natural Law. *ARSP: Archiv Für Rechts- Und Sozialphilosophie / Archives for Philosophy of Law and Social Philosophy*, 74(4), 452-460. <http://www.jstor.org/stable/23679942>.
- Corbinau-Hoffmann, A. (2000). *Einführung in die Komparatistik*. Berlin, Bielefeld, München: Erich Schmidt Verlag.
- Copleston, F. (2010). *Alman İdealizmi: Fichte, Schelling, Schleiermacher*. (A. Yardımlı, Çev.). İstanbul: İdea.
- Cuma, A. (2018). Genel ve Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi'nin (Komparatistik) Ulusal ve Dünya Edebiyatları Ekseninde Kuramsal Açılımı. *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 1-26. DOI: 10.21497/sefad.443172
- Curran, J. (2005). Oral Reading, Print Culture, and the German Enlightenment. *The Modern Language Review*, 100(3), 695-708. <http://www.jstor.org/stable/3739121>
- Çiğdem, A. (2017). *Aydınlanma Düşüncesi*. İstanbul: Dedalus Kitap.
- Çörekçioğlu, H. (2019). *Rönesans'ın Doğası*. İstanbul: Say Yayınları.
- Davison, C. M. (2009). *History of the Gothic: Gothic Literature 1764-1824*. Cardiff: University of Wales Press.
- Dellaloğlu, F. B. (2021). *Romantik Muamma*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Descartés, R. (2016). *Aklın Yönetimi İçin Kurallar*. (E. Sunar, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Dilthey, W. (1999). *Hermeneutik ve Tin Bilimleri*. İstanbul: Paradigma Yayınları.

- Doran, R. (2015). *The Theory of the Sublime from Longinus to Kant*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Duman, F. (2017). *Aydınlanma Eleştirisinden Devrim Karşıtlığına: Edmund Burke*. Ankara: Kadim Yayınları.
- Eagleton, T. (2012). *İngiliz Romanı* (B. Özkul, Çev.). İstanbul: Sözcükler Yayınları.
- Eagleton, T. (2014). *Tanrı'nın Ölümü ve Kültür* (S. Dingiloğlu, Çev.). İstanbul: Yordam Kitap.
- Eckermann, J. P. (2007). *Yaşamının Son Yıllarında Goethe ile Konuşmalar* (M. Kahraman, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Erdem, Ö. (2022) "Gothic Space in Daphne du Maurier's Jamaica Inn, Rebecca and My Cousin Rachel." Doktora Tezi, Orta Doğu Teknik Üniversitesi.
- Erkman-Akerson, F. (2019). *Edebiyat ve Kuramlar*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Erlin, M. (2007). Useless Subjects: Reading and Consumer Culture in Eighteenth-Century Germany. *The German Quarterly*, 80(2), 145-164. <http://www.jstor.org/stable/27676048>
- Ernest, J. (2019). *Tekinsizliğin Psikoloji Üzerine*. İstanbul: Laputa Kitap.
- Fleischacker, S. (2023). *Kant'ın Soruları: Aydınlanma Nedir?*. (O. Satır, Çev.). İstanbul: İz Yayıncılık.
- Foderer, C. (1999). *Ich-Eklipsen Doppelgänger in der Literatur seit 1800*. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler.
- Freud, S. (2019). *Tekinsizlik Üzerine*. (H. Şahin, Çev.). İstanbul: Laputa Kitap, 2019.
- Furst, L. R. (1968). Romanticism in Historical Perspective. *Comparative Literature Studies*, 5(2), 115–43. <http://www.jstor.org/stable/40467744>
- Goldmann, L. (1999). *Aydınlanma Felsefi*. (E. Arslan, Çev.). Ankara: Doruk Yayıncılık.
- Goody, J. (2020). *Rönesanslar*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Gottlieb, A. (2021). *Aydınlanma Rüyası: Modern Felsefenin Doğuşu* (C. Mavituna, Çev.). İstanbul: VakıfBank Kültür Yayınları.
- Greenblatt, S., & Abrams, M. H. (1999). *The Norton Anthology of English Literature*. New York W.W. Norton.
- Greene, R. A. (2006). [Review of the book Death of a Discipline]. *SubStance*, 35(1), 154-159. DOI: 10.1353/sub.2006.0018

- Hamm, R. B. (2009). "Hamlet" and Horace Walpole's "The Castle of Otranto." *Studies in English Literature, 1500-1900*, 49(3), 667-692. <http://www.jstor.org/stable/40467317>
- Han, B.-C. (2021). *Güzeli Kurtarmak* (K. Filiz, Çev.). İstanbul: İnsan Yayınları.
- Hoffmann, E.T.A. (2019a). *Şeytanın İksirleri*. (Z. Kurttekin, Çev.). İstanbul: Can Yayınları.
- Hoffmann, E.T.A. (2019b). *Die Elixiere des Teufels*. İstanbul: Karbon Kitaplar.
- Hoffmann, M. (2003). *Schiller: Epoche-Werke-Wirkung*. München: C. H. Beck Verlag.
- Horner, A. (1998). Heroine. M. Mulvey-Roberts (Ed.), *The Handbook to Gothic Literature* içinde (pp.115-119). Macmillan Press. <http://www.jstor.org/stable/10.3366/j.ctt1bgzd5s.10f>
- Hughes, W. (2013). *Historical Dictionary of Gothic Literature*. Scarecrow Press.
- Huizinga, J. (2017). Rönesans Sorunu. (K. Atakay, Çev.). E. Batur (Haz.), *Rönesans'ın Serüveni*. içinde (27-77. ss.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- İsbir, E. (2013). Provokatif Bir Düşünür Olarak H. G. Gadamer. *Kaygı. Bursa Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*, (21), 71-93. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/kaygi/issue/27372/288053>
- Jeßing, B., & Köhnen, R. (2012). *Einführung in die Neuere deutsche Literaturwissenschaft*. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag.
- Kant, I. (1922). *Die Religion Innerhalb der Grenzen der Blossen Vernunft*. Leipzig: Verlag von Felix Meiner.
- Kant, I. (2007). "Aydınlanma Nedir?" Soruna Yanıt. (N. Bozkurt Çev.). *Toplumbilim: Aydınlanma Özel Sayısı*. 17-21 ss.
- Kefeli, E. (2006). *Karşılaştırmalı Edebiyat: Tanım, Yöntem ve İncelemeler*. Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi, 4 (8), 331-350.
- Kızıler Emer, F. (2017). Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimine Genel Bir Bakış. In *2nd International Scientific Researches Congress on Humanities and Social Sciences (IBAD- 2017)* (pp. 153-160). İstanbul.
- Kızıler Emer, F. (2019). Ein Überblick Über die Grenzüberschreitende Entfaltung der Komparatistik içinde M. Zengin & B. Zengin (Eds.), *Karşılaştırmalı Edebiyat Yazıları: Comparative Literature Studies* (159-182). İstanbul: Kriter Yayınevi.
- Kızıler Emer, F. (2023). *Sınırları Aşan Bir Bilim Olarak Komparatistik: Hezarfen Kanatlarında Yazınbilimden Komparatistiğe "Büyük Tur"*. Eskişehir: Nisan Kitabevi.

- Kızıler, F. (2006). *Moderniteden Postmoderniteye Kavramsal Bir Yolculuk*. Erzurum: Salkım Sögüt Yay.
- Kirsch, A. (2019). *Küresel Roman: 21. Yüzyılda Dünyayı Yazmak*. (A. Yılmaz, Çev.). İstanbul: VakıfBank Kültür Yayınları.
- Klin, E. (1982). Methodologische Probleme der vergleichenden Literaturwissenschaft der Gegenwart. *Zeitschrift für Germanistik*, 3(4), 419-426.
- Köktaş, M. (2019). *İskoç Aydınlanması: Bir Sivil Toplum Perspektifi*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Kula, O. B. (2011). *Batı Edebiyatında Oryantalizm-I*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Lamping, D. (2013). "Vergleichende Textanalysen", *Handbuch Literaturwissenschaft*. (T. Anz Ed.), 216-225. Stuttgart-Weimaer: J.N. Metzler'sche Verlag.
- Lavaert, S., & Schröder, W. (2018). *Einführung. Aufklärungs-Kritik Und aufklärungs-Mythen: Horkheimer und Adorno in Philosophiehistorischer Perspektive*. içinde (ss. 1-10). Berlin, Boston: De Gruyter.
- Luther, M. (2018). *Doksan Beş Tez*. (C. Cengiz Çevik, Çev.). İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Melton, J. von Horn. (2011). *Aydınlanma Avrupasında Kamunun Yükselişi*. (F. B. Aydar, Çev.). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Mendelssohn, M. (2007). "AYDINLANMA NEDİR?" SORUSU ÜZERİNE. (A. Irgat, Çev.). *Toplumbilim: Aydınlanma Özel Sayısı*. 13-15 ss.
- Munck, T. (2002). *The Enlightenment: A Comparative Social History 1721-1794*. New York: Oxford University Press.
- Murnane, B. (2012). Haunting (Literary) History: An Introduction to German Gothic. A. Cusack ve B. Murnane (Ed.), *Popular Revenants: The German Gothic and Its International Reception, 1800-2000*. içinde (10-43. ss.) Rochester, New York: Camden House.
- Murteza, G. (2020). İskoç Aydınlanmasını Konumlandırmak. G. Murteza (Ed.). *İskoç Aydınlanması*. içinde (11-30. ss.). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Nayar, P. K. (2009). *A Short History of English Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Nietzsche, F. (2011). *Tragedyanın Doğuşu* (M. Tüzel, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Nietzsche, F. (2020). *Tan Kızılığ: Ahlaksal Önyargılar Üzerine Düşünceler*. (Ö.S. Karadana, Çev.). Ankara: Say Yayınları.

- Olgun, H. (2016). *Luther ve Reformu: Katolisizm'i Protesto*. Ankara: EskiYeni Yayınları.
- Özlem, D. (2012). *Metinlerle Hermeneutik Dersleri I*. İstanbul: Notos Kitap.
- Panofsky, E. (2017). "Rönesans": Kendini Tanımlamak mı, Kendini Tanımamak mı? (Ö. Madra, Çev.). E. Batur (Haz.), *Rönesans'ın Serüveni* içinde (11-19. ss.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Parla, J. (2012). *Don Kişot'tan Bugüne Roman*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Paz, O. (2020). *Çamurdan Doğanlar: Romantizmden Avangarda Modern Şiir*. (K. Atakay, Çev.) İstanbul: Ketebe Yayınları.
- Perry, R. (1998). Incest as the Meaning of the Gothic Novel. *The Eighteenth Century*, 39(3), 261–278. <http://www.jstor.org/stable/41467695>
- Punter, D. & Byron, G. (2004). *The Gothic*. Blackwell Publishing, Padstow, Cornwall.
- Quinn, E. (2006). *A Dictionary of Literary and Thematic Terms*. Facts on File, Inc.
- Remak, H. H. H. (1968). A Key to West European Romanticism? *Colloquia Germanica*, 2, 37–46. <http://www.jstor.org/stable/23979797>
- Riely, J. (1978). The Castle of Otranto Revisited. *The Yale University Library Gazette*, 53(1), 1–17. <http://www.jstor.org/stable/40858658>
- Rousseau, A. M., & Pichois, C. (1994). *Karşılaştırmalı Edebiyat* (M. Yazgan, Çev.). Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Rousseau, J.-J. (2017). *Émile* (Y. Avunç, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası.
- Rudé, G. E. (1955). The Outbreak of the French Revolution. *Past & Present*, (8), 28–42. <http://www.jstor.org/stable/649776>
- Russell, B. (2016). *Batı Felsefesi Tarihi Cilt 3*. (A. Fethi, Çev.). İstanbul: Alfa Yayınları.
- Safranski, R. (2013). *Romantik: Bir Alman Sorunsalı* (A. Nalbant, Çev.). İstanbul: Kabalcı.
- Sander, O. (2016). *Siyasi Tarih: İlk Çağlardan 1918'e*. İstanbul: İmge Kitabevi.
- Saydam, M. B. (2017). 'Tekinsiz'e Dair. *Suret: Psikokültürel Analiz*, 9, 11-48.
- Schiller, F. (1798). *Der Geisterseher: Aus den Memoires des Grafen von O*****. ben Georg Joachim Göschen: Leipzig.
- Schiller, F. (2020). *Hayaletgören*. (B. Uğurlar – T. Noyan Çev.). İstanbul: Can Yayınları.
- Schmidt, J. (2007). AYDINLANMA NEYDİ? Moses Mendelssohn ve Immanuel Kant Berlinische Monatschrift'i Nasıl Yanıtladı. (F. Altun, Çev.) *Toplumbilim: Aydınlanma Özel Sayısı*. 23-36 ss.

- Shapira, Y. (2012). Shakespeare, The Castle of Otranto, and the Problem of the Corpse on the Eighteenth-Century Stage. *Eighteenth-Century Life*, 36(1), 1-29.
- Shelley, M. (2019). *Frankenstein; or, The Modern Prometheus*. İstanbul: Karbon Kitaplar.
- Shelley, M. (2021). *Frankenstein ya da Modern Prometheus*. (D. Tekin, Çev.). İstanbul: Can Yayınları.
- Spivak, G. (2003). *Death of a Discipline*. Columbia University Press. <https://doi.org/10.7312/spiv129440>
- Steiger, M. (2005). Könige Der Aufklärung: Transformationen Politischer Macht Im Deutschen Drama des 18. Jahrhunderts. *Aufklärung*, 17, 173–185. <http://www.jstor.org/stable/24361740>
- Şekerci, A. E. (2018). *Aydınlanma ve Din: İngiliz Aydınlanma Geleneğinde Din Algısı*. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Şenses, M. (2018). *Edmund Burke Yüce, Etik ve Devrim*. Ankara: Liberte.
- Tarback, D. G. (2021). *18. Yüzyıl Britanya’ında Aydınlanma ve Sosyalleşme*. İstanbul: Muhayyel Yayıncılık.
- Tepebaşılı, F. (2015). *Edebiyat Bilimine Giriş*. Konya: Çizgi Kitabevi Yayınları.
- Thomson, D. H., & Hoeveler, D. L. (2016). Shorter Gothic Fictions: Ballads and Chapbooks, Tales and Fragments. A. Wright & D. Townshend (Eds.), *Romantic Gothic: An Edinburgh Companion* içinde. (pp. 147–166). Edinburgh University Press. <http://www.jstor.org/stable/10.3366/j.ctt1bgzd5s.10f>
- Timur, T. (2008). *Habermas’ı Okumak*. İstanbul: Yordam Kitap.
- Todorov, T. (2019). *Aydınlanma Zihniyeti*. (A. N. Bingöl, Çev.) İstanbul: bgst Yayınları.
- Toprak, M. (2016). *Hermeneutik ve Edebiyat*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Torun, T. (2020). Jürgen Habermas’ın Kamusal Alan Kavrayışı: Rasyonel Politik İrade Oluşumu. *Kaygı. Bursa Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*, 19(1), 220-238. <https://doi.org/10.20981/kaygi.619184>
- Ulağlı, S. (2018). *Ötekinin Bilimine Giriş: İmgebilim*. İstanbul: Motto Yayınları.
- Urgan, M. (2010). *İngiliz Edebiyat Tarihi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Wahrig-Burfeind, R. (2011). Weltliteratur. In Brockhaus Wahrig deutsches Wörterbuch: Mit einem Lexikon der Sprachlehre (s. 1648). Gütersloh: Wissenmedia.
- Wallerstein, I. (1989). The French Revolution as a World-Historical Event. *Social Research*, 56(1), 33-52. <http://www.jstor.org/stable/40970533>

- Walpole, H. (2009). *The Castle of Otranto: A Gothic Novel*. The Floating Press.
- Walpole, H. (2023). *Otranto Şatosu*. (Z. Bilge, Çev.) İstanbul: Can Yayınları.
- Watt, I. (2018). *Romanın Yükselişi* (F. B. Aydar, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Watt, J. (2004). *Contesting the Gothic*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wellek, R., & Warren, A. (2013). *Edebiyat Teorisi* (Ö. F. Huyugüzel, Çev.). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Wood, A. W. (2020). *Kant*. (A. Kovanlıkaya, Çev.) İstanbul: Alfa.
- Wrage, H. (2010). Jene Fabrik der Bücher. Über Lesesucht, ein Phantasma des medialen Ursprungs und die Kinder- und Jugendliteratur der Aufklärung. *Monatshefte*, 102(1), 1-21. <http://www.jstor.org/stable/20622279>
- Yıldırım, C. (2016). *Bilimin Öncüleri*. İstanbul: Bilim ve Gelecek Kitaplığı.
- Zemanek, E., & Nebrig, A. (2012). *Komparatistik*. Akademie Verlag GmbH.
- Zima, P. V. (1992). *Komparatistik*. A. Francke Verlag GmbH.
- Zophy, J, W. (2019). *Ateş ve Su Üzerinde Dans: Rönesans ve Reform Avrupa'sının Kısa Tarihi*. (B. Karakurt, Çev.) İstanbul: Dergâh Yayınları.

ÖZ GEÇMİŞ

Ad Soyad: Selim ŞİMŞEK	
Eğitim Bilgileri	
Lisans	
Üniversite	Cumhuriyet Üniversitesi
Fakülte	Fen-Edebiyat Fakültesi
Bölümü	Alman Dili ve Edebiyatı
Yüksek Lisans	
Üniversite	Sakarya Üniversitesi
Enstitü Adı	Sosyal Bilimler Enstitüsü
Anabilim Dalı	Alman Dili ve Edebiyatı
Programı	Alman Dili ve Edebiyatı
Makale ve Bildiriler	
<p>1. Şimşek, S. (2018). Kemal Kayankaya. E. Sandberg (Ed.). <i>100 Greatest Literary Detectives</i>. içinde, (103-105, ss.), Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield Publisher.</p> <p>2. Şimşek, S. (2020) Alımlama Estetiği ve Okur Tepkisi Kuramı: Sait Faik Abasıyanık'ın Öyküsü "Hişt, Hişt!..." M. A. Balkaya (Ed.). <i>Yeni Tarihselcilikten Posthümanist Eleştiriye Edebiyat Kuramları</i> içinde (11-31 ss.) Konya: Çizgi Kitabevi Yayınları.</p> <p>3. Şimşek, S., (2023). Ottoman/Turkish image in German First World War postcards. <i>RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi</i>, no.33, 877-889.</p> <p>4. Şimşek, S., (2023). Gotik Yankılar: İngiliz ve Alman Edebiyatında Gotik Etkilerin Keşfi. <i>Kare</i>, no.16, 10-24.</p>	