T.C.

ANKARA ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

BATI DİLLERİ VE EDEBİYATLARI ANABİLİM DALI

FRANSIZ DİLİ VE EDEBİYATI BİLİM DALI

CHARLES NODIER VE FANTASTİK EVRENİ

Yüksek Lisans Tezi

Hasan MORKOÇ

ANKARA-2021

T.C.

ANKARA ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

BATI DİLLERİ VE EDEBİYATLARI ANABİLİM DALI

FRANSIZ DİLİ VE EDEBİYATI BİLİM DALI

CHARLES NODIER VE FANTASTİK EVRENİ

Hasan MORKOÇ

Prof. Dr. Nurmelek DEMİR

ANKARA-2021

T.C.

ANKARA ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

BATI DİLLERİ VE EDEBİYATLARI ANABİLİM DALI

FRANSIZ DİLİ VE EDEBİYATI BİLİM DALI

CHARLES NODIER VE FANTASTİK EVRENİ

Yüksek Lisans Tezi

Prof. Dr. Nurmelek Demir

TEZ JÜRİSİ ÜYELERİ

Adı Soyadı	**İmzası**
PROF. DR. NURMELEK DEMİR	**…….**
PROF. DR. GÜLSER ÇETİN	**…….**
DOÇ. DR. ŞEVKET KADIOĞLU	**…….**

Tez Savunması Tarihi

22/06/2021

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne,

Prof. Dr. Nurmelek Demir danışmanlığında hazırladığım "Charles Nodier ve Fantastik Evreni (Ankara. 2021)" adlı yüksek lisans tezimdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu, başka kaynaklardan aldığım bilgileri metinde ve kaynakçada eksiksiz olarak gösterdiğimi, çalışma sürecinde bilimsel araştırma ve etik kurallarına uygun olarak davrandığımı ve aksinin ortaya çıkması durumunda her türlü yasal sonucu kabul edeceğimi beyan ederim.

Tarih:

Adı Soyadı ve İmza

Hasan MORKOÇ

İÇİNDEKİLER

TEŞEKKÜR

GİRİŞ

I. BÖLÜM: FANTASTİK EDEBİYAT

1.1. Etimoloji----------1

1.2. Fantastik Edebiyatın Tanımı----------3

1.3. Fransa'da Fantastik Edebiyatın Ortaya Çıkışı---------- 11

1.4. Dini, Mistik Topluluklar ve Etkileri----------12

1.5. Jacques Cazotte----------16

1.6. Gotik Edebiyat ve Frenetik Romantizm----------18

1.7. Ernst Theodore Amadeus Hoffmann----------41

II. BÖLÜM: CHARLES NODIER VE FANTASTİK EVRENİ

2.1. Charles Nodier ve Fantastik Anlayışı----------51

2.2. Charles Nodier"nin Yapıtlarında Fantastik Unsurlar----------63

2.2.1. *Ölü Adam Deresi*----------64

2.2.2. *Mavi Çorap Jean-François*----------68

2.2.3. *Trilby*----------72

2.2.4. *Sierralı Inès*----------82

2.2.5. *Smarra ya da Gecenin İblisleri*----------99

2.2.6. Kırıntı Perisi----------112

SONUÇ

KAYNAKÇA

ÖZET

RÉSUMÉ

ABSTRACT

TEŞEKKÜR

Çalışmalarım ve yüksek lisans eğitimim sırasında, akademik ve manevi desteğini hiçbir zaman benden esirgemeyen değerli hocam ve danışmanım Prof. Dr. Nurmelek Demir'e, aileme, arkadaşlarım Bilge Nida Beyaz'a ve Furkan Eroğlu'na ve sayın Özkan Öztürk'e yardımları ve destekleri için tüm içtenliğimle teşekkür ederim.

GİRİŞ

XIX. yüzyıl, Fransız edebiyatı açısından oldukça zengin bir dönem olmuştur. Yüzyıl boyunca birbirinden güçlü yazarlar ve akımlar ortaya çıkmıştır. Bugün, Fransız edebiyatı ve dünya okurları açısından yerleri sarsılmaz olarak kabul edilen klasik yapıtların birçoğu (*İnsanlık Komedyası*, 1833 – 37, *Üç Silahşörlar*, 1844, *Madame Bovary*, 1856, *Sefiller*, 1862, *Germinal*, 1885, vb.) bu dönemde kaleme alınmıştır.

Romantizm akımı da bu üretken dönem içerisinde ortaya çıkmıştır. Bireysel duyguların ön plana çıkarılması ve bu duyguların tutkulu, coşkulu bir biçimde anlatımı şeklinde kendini tanımlayan romantizm, XVIII. yüzyılın son çeyreğinde filizlenmeye başlamış, XIX. yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren de kendine sağlam bir yer bulabilmiştir. Charles Nodier de (1780 – 1844) tıpkı yakın arkadaşı Victor Hugo (1802 – 1885) gibi, romantizmin kurucu isimlerindendir. Kütüphane müdürlüğü yaptığı sırada salonlarda dönemin en önemli yazarlarını, şairlerini, ressamlarını ağırlamıştır; romantik yazarlar, burada fikirlerini ortaya koyma fırsatı bulmuş, yeni çıkan yapıtlar tartışılmış ve sanatsal yenilikler gelişmek için kendilerine gereken zemini bulabilmiştir. Bu salonlardan en önemlisi Nodier'nin 1824-34 yılları arasında on yıl süreyle görev yaptığı Arsenal Kütüphanesi'nin salonudur. Nodier yalnızca salonları ile değil, edebiyat yaşamı boyunca yazdığı makaleler, çeviriler ve eleştiriler, ile de dönemini etkilemiştir. Yeniliklere ve değişimlere uyum sağlamış fakat kendinden önceki yazarlar ve edebi türlere karşı olan ilgisini de her daim canlı tutmuştur. Kendi sanatı ile tüm bu anlayışları birleştirmeye gayret etmiştir. Bu nedenle yapıtlarında Antik Çağ'ın etkisi de yakından görülmektedir.

Romantizmin kara dehlizlerinde dolaşmayı seven Charles Nodier'nin temsilcisi olduğu bir diğer tür ise fantastik edebiyattır. Kısaca, bir korku, gerilim ve doğaüstü anlatı türü olarak tanımlanan gotik edebiyatın bir yansıması olan fantastik akım, XVIII. yüzyıl sonundan itibaren Fransa'da etkisini göstermeye başlamıştır. Nodier'nin fantastiğe ilgi duymasında ise, çocukluğundan itibaren "doğaüstü" olana karşı duyduğu ve hayatı boyunca devam eden merakı etkili olmuştur. Ayrıca Nodier'nin gençliğinin ilk yıllarında, Fransız edebiyatının ilk fantastik yapıtı *Aşık Şeytan*'ın (Le Diable Amoureux, 1772) yazarı Jacques Cazotte (1719 – 1792) ile tanışmış olması da düşüncelerinin ve merakının doğaüstüne yönelik gelişmesinde, ilerlemesinde etkin rol oynamıştır. Cazotte, XVIII. yüzyılda ortaya çıkmış olan mistik ve okült tarikatların öğretileri ile yakından ilgilenmiş bir yazardır. Nodier de ilerleyen yaşlarında Cazotte gibi mistik tarikatlara karşı ilgi duymuş ve akılcılığın, dünyayı açıklama konusunda yetersiz olduğunu savunmuştur. Ona göre, sıradan bir insanın gözleri ve aklı ile algılayıp, görebileceğinden çok daha öte anlamlar mevcuttu kâinatta. Bunlara ulaşmak için ise "olağanüstü" bir bilince sahip olmak gerekiyordu. Nodier için bu türden bilinç seviyesine erişebilmiş kişiler, toplumun "deli" diye dışladığı, "akıl hastası" olarak gördüğü insanlardı. Bu nedenle, yazar fantastik edebiyat türünde kaleme aldığı makale, öykü ve romanlarda "delilik" temasını sıklıkla işlemiştir. Bu sayede kendi kuramını ispatlama yoluna gitmiştir. Buna göre akıl hastalarının dediklerinin sıradan insanlara anlaşılmaz gelmesinin sebebi onların "mantıksız" konuşması değil aslında daha üst bir algılama seviyesinde olmalarıdır. Akıl ve mantık ile açıklanan olayların hatta dünyanın ve uzayın ötesine dair görülere sahip olan bu "deliler", Nodier'nin fantastik edebiyat anlayışı açısından olmazsa olmazdır. Yazarın fantastik anlayışında en az "delilik" kadar önemli yer kaplamış olan bir diğer kavram ise "rüyadır". Nodier, rüyaya da oldukça yüce bir anlam yüklemiştir. Buna göre, bir sanatçının yaratım sürecinde başvurabileceği en önemli kaynağı bilinçaltının en çıplak haliyle ortada olduğu "rüyalar alemidir." Bu hayali evrende sanatsal üretim için en özgün unsurları bulmak

mümkündür. Delilik kavramında olduğu gibi burada da bir öte anlam söz konusudur. Rüyalar da doğadaki ve evrendeki gözle görünmeyene, "doğaüstüne" açılan bir çeşit kapı görevi görmektedir. Nodier, fantastik edebiyat hakkındaki fikirlerini 1830 ve 1831 yıllarında yayımlanan *Fantastik Edebiyat Üzerine* (Du fantastique en littérature) ve *Uykunun Birkaç Olgusu Üzerine* (De quelques phénomènes du sommeil) isimli makalelerinde ayrıntılı olarak dile getirmiştir. Ayrıca sadece konu hakkında makale yazmakla kalmamış, en önemli fantastik ve frenetik dönem yapıtlarından olan *Smarra ya da Gecenin İblisleri* (Smarra ou les Démons de la Nuit, 1821) isimli yapıtında da rüya kavramı konusundaki düşüncelerini, tüm kurguyu iç içe geçmiş rüyalardan oluşacak şekilde tasarlayarak göstermiştir. Nodier'nin gençliğinde Cazotte kadar etkili olmuş ve fantastik yapıtlarında da somut bir şekilde kendini göstermiş olan bir diğer olay ise toplumu derinden sarsan 1789 Fransız Devrimi'dir. Nodier, babasının Besançon'daki devrim mahkemesi başkanlığı görevi sebebiyle, Devrim'in en trajik ve kanlı sahnelerine, duruşmalara, yargılamalara ve idamlara en yakın dereceden tanıklık etmiştir. Tüm bunlar onda, çağdaşlarında da olduğu gibi kalıcı izler bırakmıştır. Fransız Devrimi sonrasında yaşanılan, Nodier'nin de gözleri önünde meydana gelen kanlı idam sahneleri ve haksız yargılamalar, edebiyat alanında yeni bir akımın ortaya çıkmasına neden olmuştur: Frenetik romantizm. Bahsi geçen akım, XIX. yüzyılın ilk çeyreğinde etkili olmaya başlamıştır. Nodier de bu akıma dahil olan önemli isimlerdendir. Frenetik romantizm için gotik edebiyat ile Fransa'da meydana gelen kanlı toplumsal olayların etkilerinin birleşmiş halidir demek doğru olacaktır. Başlangıçta bu tür yapıtlar romantik olarak nitelendirilmekteydi, Nodier ise bunları romantizme mal etmenin yanlış olacağını ifade ederek, frenetik romantizm terimini önermiş ve bu sayede akımın öncülerinden olmuştur. Gotik edebiyata göre, frenetik akım daha kanlı bir içeriğe sahiptir. Bununla birlikte, frenetik akım gotik edebiyat kadar uzun süre etkili olmamış ve yerini fantastik edebiyata bırakmıştır. Nodier, fantastik edebiyatta sağlam bir yer edinmiş ve romantik yazarlar içerisinde bu alanda

önemli ölçüde emek veren, fikirler üreten bir isim olmuştur. Yazar sadece var olan modaya uyarak yapıtlar ortaya koymaktan ziyade akım ile kuramsal anlamda da ilgilenmiş ve kendi fantastik kuramını, yani çalışmamızın konusu olan "fantastik evreni"ni yaratmıştır. Yazarın yaşadığı dönemdeki etkisi, fantastik edebiyat akımındaki yeri ve getirdiği yeniliklerin önemi ve büyüklüğü tez konusu seçilirken etkili olmuştur. Çalışmanın ilk bölümünde fantastik sözcüğünün etimolojik olarak kökenine inilip anlamının incelenmesinin ardından Pierre-Georges Castex, Tzvetan Todorov, Roger Caillois gibi kuramcıların görüşleri ışığında, fantastik edebiyatın tanımına ve akımın ortaya çıkmasında etkili olan unsurlar, isimler ve akımlar ayrıntılı olarak incelenecektir. Bu sayede Charles Nodier'nin fantastik edebiyat anlayışının arka planı oluşturulacaktır. İkinci bölüm ise Nodier ve onun fantastik edebiyat konusundaki görüşlerine ayrılacaktır. Ardından sırasıyla *Ölü Adam Deresi* (La Combe de l'Homme Mort, 1833)*, Mavi Çorap Jean-François* (Jean-François les Bas Bleus, 1832), *Trilby* (Trilby ou le Lutin d'Argail, 1922), *Sierralı Inès* (Inès de las Sierras, 1837), *Smarra ya da Gecenin İblisleri* (Smarra ou les Démons de la Nuit, 1822) *ve Kırıntı Perisi* (La Fée aux Miettes, 1832) başlıklı fantastik yapıtları incelenecektir. Yapıtların incelenmesi sırasında dikkate alınan nokta kronolojik değil önem sırası olacaktır. İncelenen yapıtların içerisindeki fantastik unsur ve simgelerin ortaya konması sonrasında, bu yapıtlar özellikle Castex ve Todorov'un kuramları açısından, ele alınacaktır. Adı geçen kuramların, Nodier'nin fantastik kuramına uygunlukları da irdelenecektir.

BİRİNCİ BÖLÜM

FANTASTİK EDEBİYATA GİRİŞ

1.1. Etimoloji

Fantastik sıfatının kökeni, "hayal ürünü, gerçekdışı" anlamlarını taşıyan Yunanca *phantastikôs* ile Latince *phantasticus* sıfatlarına dayanmaktadır.[1] Genel olarak "hayal gücü ile yaratılmış olan"[2] biçiminde tanımlanan *phantasia* yani *fantezi* sözcüğü ise, *La littérature fantastique* (Fantastik Edebiyat, 1990) başlıklı kitabın *Etimoloji* bölümünde Jean-Luc Steinmetz tarafından şu ifadelerle açıklanır:

> Phantasia bir hayaldir, tıpkı hortlak, hayalet anlamına gelen phantasma gibi (bu sonuncu kullanımını Aiskhylos ve Euripides'te buluruz). Sıfat phantastikon ("imgelemi ilgilendiren") yerini, ad olan ve "temelsiz şeyler hayal edebilme yeteneği" anlamına gelen phantastiké'ye (anıştırma: techné) bırakmıştır (Aristoteles).[3]

Anlaşılacağı üzere, sözlüklerde "doğaüstü ögelerin domine ettiği alan, düşsel, olağanüstü, şaşırtıcı, hayret verici, aşırı, ölçüsüz, tuhaf"[4] gibi ifadelerin eşanlamlısı olarak yer alan *fantastik* sıfatı, hayal ve hayal gücü kavramları ile doğrudan ilintilidir. Steinmetz'in kullandığı "temelsiz şeyler hayal edebilme yeteneği" tanımı, yalnızca hayal ürünü durumları veya olayları belirtmekle kalmaz aynı zamanda bir yeteneğe, yani hayal gücüne de işaret eder.

[1] P. Robert, A. Rey, *Le Grand Robert de la Langue Française, Dictionnaire alphabétique et analogique de a Langue Française,* Deuxième Édition, Tome IV, Le Robert, 1988, s. 405. (Çeviri tarafımıza aittir)
[2] A. Rey, G. Firmin, D. Morvan, *Le Robert de Poche*, Nouvelle Édition, La Société Dictionnaires, 2006, s. 303. (Çeviri tarafımıza aittir)
[3] Jean-Luc Steinmetz, *Fantastik Edebiyat*, Çev. Hasan Fehmi Nemli, Dost Kitapevi Yayınları, 2006, s. 8.
[4] A. Rey, G. Firmin, D. Morvan, *Le Robert de Poche*, 1988, s. 303.

Fantastik yapıtlar ise, "içeriği olasılık ve gerçek dışında olan"[5] veya "içinde doğal olmayan ve gerçekleşmesi mümkün olmayan ögeler barındıran anlatılar"[6] olarak tanımlanır. Fantastik, insanları nitelemek için kullanıldığında ise "kendini düşlerine, fantezilerine, hayallerine bırakan"[7] anlamını yansıtır. Bu tanımdan yola çıkarak "fantastik bir ruh" sahibi bir bireyi, hayal dünyasına ve kafasındaki imgelere kendini kaptırmış halde bulunan bir kişi olarak tanımlamak mümkündür.

Steinmetz, *La littérature fantastique* adlı yapıtında *fantastik* sıfatının kökenini açıklamaya aşağıdaki ifadeler ile devam eder:

> Sıfat "fantastique" Orta Çağ'da kullanılmıştır. Godefroy tarafından işaret edilen en eski kullanımlardan biri, "cin tutmuş" anlamını verir: "Onunla [bıçakla] büyük bir öfke ve gazap içinde, cin tutmuş gibi [fantastique], içine şeytan girmiş [demoniacle] gibi bizzat kendi elleri ile öldürdü kendini." Burada "demoniacle" sözcüğünün "fantastique" sözcüğüyle hısımlığı dikkate değerdir. Bir başka sıfat olan, fantasieus, "kaçık, aldatıcı" anlamlarına gelir.[8]

Buraya kadar görüldüğü gibi, sözcüğün kökeni oldukça eskiye dayanmaktadır ve hayal, doğaüstü ve gerçekdışılık gibi kavramlar önemli fantastik ögelerdendir. Kısacası *fantastik*

[5] P. Robert, A. Rey, *Le Grand Robert de la Langue Française, Dictionnaire alphabétique et analogique de la Langue Française,* 1988, s. 405.
[6] P. Robert, A. Rey, a.g.e., s. 405.
[7] P. Robert, A. Rey, *Le Grand Robert de la Langue Française, Dictionnaire alphabétique et analogique de a Langue Française*, 1988, s.405.
[8] Jean-Luc Steinmetz, *Fantastik Edebiyat*, 2006, s. 9.

sıfatını gerçekliğin ortadan kalkması veya gerçekliğe yapılmış bir müdahale olarak anlamak mümkündür.

1.2. Fantastik Edebiyatın Tanımı

Fantastik edebiyatın tarihi hakkında yazılmış başlıca yapıtlardan biri olan *Maupassant'dan Nodier'ye Fransa'da Fantastik Öykü* (Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant, 1951) adlı kitabında, Pierre – Georges Castex bu edebiyat akımını aşağıdaki şekilde tanımlamaktadır:

> Fantastik, ruhsal bir ortam değişikliği yaratan mitolojik öykülerin veya peri masallarının olağan olay akışı ile iç içe geçmemektedir. Buna karşın fantastik, gizemin sert bir şekilde gerçek yaşama müdahalesi olarak nitelenir. Fantastik genellikle, kâbus, hezeyan ve taşkınlık durumlarında dehşetli, sıkıntılı ve endişeli görüntüleri yansıtan bilincin hastalıklı ruhsal durumuna bağlıdır.[9]

Castex'in tanımından yola çıkarak, onun da yaptığı gibi, fantastik bir anlatı ile klasik peri masalları arasında bir ayrım yapılabilir. Bu sayede fantastik edebiyatın ayırt edici özelliklerinden birine ulaşmak mümkündür. Yukarıdaki tanımda yer alan "gizemin sert bir şekilde gerçek yaşama müdahalesi" ifadesi ile, gizemli, doğaüstü veya şaşkınlık verici bir

[9] Pierre-Georges Castex, *Le Conte fantastique en France*, Ed. JoséCorti, 1951, s. 8. (Çeviri tarafımıza aittir)

olayın fantastik öyküde ortaya çıkışının, peri masallarından veya mitolojik öykülerden daha farklı olduğunun altı çizilir. Peri masallarında, anlatı içerisinde tasvir edilen gerçeklikte meydana gelen doğaüstü olaylar halihazırda gerçekliğin bir parçasıdır. Bu nedenle doğaüstü olgular bir nevi ön kabul ile oradaki gerçekliğin bir parçası olarak görülmektedir. Fantastik bir öyküde ise bu durum farklılık göstermektedir. Fantastik bir yapıtta, peri masallarından farklı olarak, okuyucunun yaşadığı dünya ile yapıt içerisinde betimlenen gerçeklik birbirine benzemektedir. Bu nedenle fantastik bir yapıtta meydana gelen doğaüstü olaylar karşısında duyulan şaşkınlık ve çarpılma hisleri daha kuvvetlidir. Öyleyse, fantastikte doğaüstü olayların yer aldığı sahneler "gerçekliğin yıkılması" veya o gerçekliğe ait olmadığı anlaşılan olguların müdahalesi şeklinde kendini göstermektedir.

Castex, "fantastik" için yaptığı bir diğer tanımda ise bu yazın tarzını ortaya çıkaran fiziksel ve duygusal durumlara dikkat çeker:

> Fantastik, hayal gücünün mitlere, efsanelere akla yatkın bir düşünce yapısı aktarması yerine, yalnız, ıssız, tenha gezintiler sırasında karşılaşılan hayaletleri, hayalleri çağırdığındaki olağanüstünün ilk ve özgün halidir. Fantastik, hayal, batıl inanç, korku, pişmanlık ve vicdan azabı, aşırı zihinsel ve sinirsel uyarılma, esriklik ve kendinden geçme hallerinden doğar.[10]

Buna göre, Castex, fantastik yapıt ve yazarı ile bazı zihinsel rahatsızlıklar ve aşırıya kaçmış duygular arasında bir bağlantı kurar. Fantastik için kullanılan "gerçeklikten kopuk,

[10] Pierre-Georges Castex, *Le Conte fantastique en France*, 1951, s. 10.

gerçekdışı, akla sığmayan, hayali" gibi tanımlar ile Castex'in tanımında yer alan duygu durumları birbirleri ile örtüşmektedir.

Bir başka tanım ise, kuramcı ve sosyolog Roger Caillois'nın Fantastik Edebiyatın Antolojisi, *(Anthologie de la littérature fantastique,* 1966*)* isimli kitabında yer almaktadır:

> Peri masalları gerçek dünyaya zarar vermeden ve onun uyumunu, tutarlılığını bozmadan ona eklenen olağanüstü bir evrendir. Buna karşın Fantastik ise gerçek dünyada neredeyse dayanılmaz bir skandal, bir çatlak, alışılmamış bir baskın meydana çıkarır. Peri öyküleri efsunun açıkça ortada olduğu, büyünün gerçeklik olduğu bir dünyada geçmektedir. Orada doğaüstü ürpertici değildir. Etkileyici bile değildir. […] Fantastikte ise, doğaüstü, evrensel uyumun kopması şeklinde kendini gösterir. Mucize, orada, yasak, keskin ve değişmez yasaların olduğu bir dünyanın istikrarını kıran tehditkâr bir saldırıya dönüşür[11]

Caillois ve Castex'in tanımlarındaki ortak nokta, fantastik bir anlatı ile peri masalları arasındaki farka yapılan vurgudur. Her iki edebiyat tarihçisi de kendi tanımlarında, bu iki türü birbirinden ayıran çizgiyi göstermek istemiştir. Caillois aradaki sınırı daha ayrıntılı şekilde açıklamış, böylece iki tür arasındaki fark daha belirgin hale gelmiştir.

[11] Roger Caillois, *Anthologie de la littérature fantastique*, Éditions Gallimard, 1966, s. 8. (Çeviri tarafımıza aittir)

Her iki türden öyküde de doğaüstü bir olay kendini göstermektedir. Peri masallarında veya mitolojik öykülerde ortaya çıkan doğaüstü olay, öykünün içinde bulunduğu gerçekliğin bir parçasıdır. Bu nedenle okuyucuda veya kişilerde "şaşkınlık", "korku", "endişe" benzeri duygular uyandırmayabilir. Fantastik bir yapıtta ise bu durum daha farklıdır; doğaüstü bir olay, "öykünün fiziksel dünyasına" dışarıdan yapılmış bir müdahaledir ve Caillois'nın da belirttiği gibi "doğaüstü bir olay, evrensel uyumun kopması şeklinde kendini gösterir." Fantastik anlatıda karşılaşılan doğaüstü olayların beklenmedik olması gerekir. Bu tanımdan yola çıkarak fantastik için, bir peri masalının aksine, karakterlerin ve okuyucunun gerçeklik algısı ile oynayan, onu sarsan, sorgulatan bir türdür denilebilir.

Tzvetan Todorov ise *Fantastik Edebiyata Giriş* (Introduction à la littérature fantastique, 1970) isimli kitabında, "Fantastik, doğaüstü olay karşısında sadece doğal evren yasalarını bilen, tanıyan bir bireyin duyduğu tereddüttür"[12] tanımını yapmak suretiyle, diğer iki kuramcıdan daha farklı bir noktaya dikkat çeker. Bu da okuyucunun veya anlatı kişisinin olağanüstü bir olay karşısında yaşadığı "tereddüttür." Todorov'a göre hissedilen bu tereddüt hissi, Caillois'nın tanımında da bahsi geçen, "bilinen gerçekliğin", "evrensel uyumun" yıkılması sonucu oluşan ve bu durumu anlamlandırmaya çalışan bilinçte meydana gelen tereddüttür. Tanımda yer alan bir diğer önemli ayrıntı ise, doğaüstü olaylara evren kuralları ile bir açıklama getirmeye çalışmasıdır:

> Gerçek mi, yanılsama mı? Böylece fantastiğin merkezine ulaşıyoruz. Tümüyle kendimize ait, tanıdığımız, şeytanı, hava perileri, vampirleri olmayan bir dünyada öyle bir olay meydana gelir ki, o bildiğimiz

[12] Tzvetan Todorov, *Fantastik, Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım*, Çev. Nedret Öztokat, Metis Eleştiri 6, 2017, s. 31.

> dünyanın yasaları bunu açıklamaya yetmez. Olayı algılayan kişi iki olanaklı çözümden birisini benimsemek zorundadır. Ya duyulardan kaynaklanan bir yanılsama, düş gücümüzün yarattığı bir şey söz konusudur ve o zaman yasalar olduğu gibi kalır; ya da olay gerçekten olmuştur, gerçekliğin bir parçasıdır, işte o zaman bu gerçekliği bizim bilmediğimiz yasalar yönetir. Şeytan ya bir yanılsamadır, düşsel varlıktır; ya da öteki canlı varlıklar gibi şeytan da gerçekte vardır- az rastlanılması koşuluyla.[13]

Todorov bu yaklaşımıyla fantastik tanımını ayrıntılı bir şekilde ele alırken, "gerçeğin ve bilinen dünya yasaları" ifadesi dikkat çeker. Bu durumda, bir kez daha gerçeklik yasaları ile doğaüstü olaylar karşı karşıya gelir.

Doğaüstüne maruz kalan kişi, kendini bu duruma bir açıklama getirmek zorunda hisseder. Bu açıklamayı aradığı süreç ise, Todorov'a göre, "fantastiğin kendisidir." Gerçeklik yasalarının sorgulandığı veya karşılaşılan gerçeküstü durumu açıklamaya yetmediği durumda yaşanılan tereddüt hissi fantastiğin merkezidir: "Fantastik bu kararsızlık sürecinde yer alır: Yanıtlardan herhangi birisini seçtiğimiz anda fantastikten uzaklaşarak komşu bir alana ya tekinsiz ya da olağanüstü türlerin alanına girmiş oluruz."[14]

Yapıt içerisinde olay örgüsü sırasında tereddüt ve bu tereddütü sonlandıracak bir cevap arayışı devam eder. Karakter veya okuyucu şahit olduğu doğaüstü olaya bir açıklama bulduğunda cevap arayışı son bulur ve fantastikten çıkılmış olur. Bu açıklamalar meydana

[13] Tzvetan Todorov, *Fantastik, Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım*, 2017, s. 31.
[14] Tzvetan Todorov, a.g.e., s. 31.

gelen doğaüstü olayın kabul edilmesi olacağı gibi akılcı bir açıklama da olabilir. Böylelikle kararsızlık hissinin bir şekilde son bulduğu an fantastiğin merkezinden uzaklaşılır. Bu sayede okurda oluşan tereddüt giderilmiş olur ve fantastik son bulur. Ardından Todorov'un dört alt başlıkta tanımladığı yan türlerin alanına girilmiş olunur. Yazar, kitabında bu yan türler için aşağıdaki tabloyu oluşturmuştur:

Saf Tekinsiz	*Tekinsiz Fantastik*	*Olağanüstü Fantastik*	*Saf Olağanüstü*

Tabloda kullanılan *tekinsiz* sözcüğü Fransızcada *tuhaf, acaip, olağandışı*[15] anlamlarına gelen *étrange* sözcüğünün bir diğer Türkçe karşılığıdır. Adı geçen yan türler için Todorov ilk tanımını *tekinsiz fantastik* için yapmıştır:

> Öykü boyunca doğaüstü gibi görünen olaylar sonda mantıklı bir açıklamaya kavuşur. Bu olayların öykü kişisini ve okuyucuyu uzun süre doğaüstü bir şeylerin işe karıştığı konusunda yönlendirmiş olması, tuhaf niteliklerinden ileri gelmektedir.[16]

Bu cümleden anlaşılacağı üzere doğaüstüne akla yatkın bir açıklama getirildiğinde *tekinsiz fantastiğin* alanına girilmektedir. Bir diğer tanım ise saf tekinsize aittir:

[15] Tahsin, Saraç, *Büyük Fransızca – Türkçe Sözlük, Grand Dictionnaire Français – Turc,* 2003, s. 555.
[16] Tzvetan Todorov, *Fantastik, Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım,* 2017, s. 31.

> …bir de saf tekinsiz anlatı türü vardır. Bu türe giren yapıtlarda tümüyle aklın kurallarıyla açıklanabilecekken bir şekilde inanılmaz, olağanüstü, şoka uğratıcı, sıra dışı, endişe uyandırıcı, tuhaf olaylar anlatılır ve bunlar bu anılan özelliklerinden dolayı öykü kişisinde ve okurda fantastik metinlerden alışageldiğimiz türde bir tepki uyandırır.[17]

Saf tekinsizin, bu tanımdan da anlaşılacağı üzere, daha belirsiz sınıflara sahip bir tanımlaması vardır. Üçüncü tanım ise olağanüstü fantastik içindir:

> Fantastik olağanüstündeyiz; bir başka deyişle fantastik gibi görünen ve doğaüstünün kabullenilmesiyle son bulan anlatı sınıfı. Bunlar gerçek fantastiğe en yakın örneklerdir, çünkü fantastiğin, açıklanamaz olanı, akıl çerçevesine yerleştirilemez olduğu içindir ki bize doğaüstünün varlığını hissettirirler.[18]

Son tanım ise saf olağanüstü için yapılmıştır*:*

> …tekinsiz türde olduğu gibi bunun da kesin sınırları yoktur. […] Olağanüstü durumunda doğaüstü ögeler ne kişilerde ne de sanal okurda özel bir tepki uyandırmaz. Bu türü belirleyen, anlatılan olaylar karşısındaki davranış biçimi değil, bu olayların kendi doğasıdır.

[17] Tzvetan Todorov, *Fantastik, Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım*, 2017, s. 52.
[18] Tzvetan Todorov, a.g.e., s. 59.

Saf olağanüstünün bu tanımında geçen "…doğaüstü ögeler ne kişilerde ne de sanal okurda özel bir tepki uyandırmaz" ifadesinden yola çıkarak bu türün içerisine peri masallarını, mitolojik öyküleri dâhil etmek mümkündür. Peri masallarında, fantastik bir öykünün aksine, doğaüstü olaylar karşısında Todorov'un bahsettiği tarzda bir tereddüt hissi yaşanmaz. Söz konusu masallarda, doğaüstü deneyimler olayın geçtiği dünyanın kendi yasalarıyla açıklanabilir olduğu için, bunlara maruz kalan kişide şaşkınlık, anlam verememe gibi duygular oluşmaz. Todorov da Castex ve Caillois'nın gibi, peri masallarından bahsetmiştir:

> Olağanüstü türünü genellikle peri masallarına bağlarlar; gerçekte peri masalı olağanüstünün bir çeşididir ve doğaüstü olaylar hiçbir sürpriz duygusu uyandırmaz: ne yüzyıllık uyku ne konuşan kurt ne perilerin sihirli güçleri (Perrault masallarından bazı ögeleri anmak yeterli). Peri masallarının özelliği, doğaüstü konumundan değil, belli bir yazı anlayışından ileri gelir.[19]

Görüldüğü gibi Todorov da fantastik edebiyatı daha iyi anlamak için onu peri masallarından ayıran noktaların bilmenin önemine dikkat çekmiştir. Doğaüstü, iki anlatı türünde de kendini göstermektedir; fakat peri masalında ortaya çıkan doğaüstü olay beklenmedik veya bilinen gerçek yaşama dışarıdan bir müdahale şeklinde olmadığından dolayı, bu öykü türünde olay akışı ön plana çıkmaktadır. Fantastik bir yapıt ise doğaüstünün, korku, açıklanamama, şaşırma gibi duygular yaratma görevini ve etkisini barındırdığı için peri masalından ayrılmaktadır.

[19] Tzvetan Todorov, *Fantastik, Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım*, 2017, s. 59.

Fantastik edebiyat için yapılan tüm bu tanımlar ile önemli bir olguya ulaşılır: Gerçeklik. Fantastik bir anlatıda doğaüstü, gerçeklikte bir kırılma, fiziksel ve somut dünya yasalarında bir bozulma yaratarak kendini göstermektedir. Tzvetan Todorov, Pierre-Georges Castex ve Roger Caillois'nın tanımlarında yer alan gerçeklik, "dünya yasaları, evrensel uyum" ifadeleri ile belirlenmiştir. Burada adı geçen "gerçeklik" ile anlatıdaki olay akışının meydana geldiği evren kastedilmektedir. Buraya kadar görülen tanımlardan elde edilen bilgilere göre:

Fantastik edebiyat, peri masalları ve diğer doğaüstü anlatı türlerinden gerçekliği algılama açısından ayrılmaktadır. Doğaüstü olay, fantastik bir öyküde gerçekliğe alışılmamış ve baskın bir müdahale olarak kendini gösterir. Fantastik karakteri ve okuyucusu doğaüstü bir olay karşısında şiddetli duygular yaşar ve kendi gerçeklik yasaları ile bu durumu açıklamakta zorlanır. Öykü sonunda getirilen veya getirilmeyen bir açıklama ile, Todorov'a göre, yapıt fantastik bir sınıflandırmaya dahil olur.

1.3. Fransa'da Fantastik Edebiyatın Ortaya Çıkışı

Fantastik edebiyat akımının Fransa'da yaygınlaşması ve başlıca önemli fantastik yapıtların yaratılması XIX. yüzyılda gerçekleşmiştir. Bu akımı daha iyi anlayabilmek, ortaya çıkmasında etkili olan nedenleri kavrayabilmek ve incelemek için daha öncesini, XVIII. yüzyılı ve XIX. yüzyılın ilk dönemlerini incelemek gerekmektedir. Fransa'da fantastik edebiyatın ortaya çıkışında ve gelişmesinde XVIII. yüzyıl mistik tarikatları, Jacques Cazotte

(1719–1792), 1789 Fransız Devrimi, romantizm, gotik edebiyat, frenetik [20] romantizm (romantisme frénetique), Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776–1822) gibi bazı yazarlar, akımlar ve olaylar etkili olmuştur.

1.4. Dini, Mistik Topluluklar ve Etkileri

Aydınlanma Çağı olarak da bilinen XVIII. yüzyıl, akılcılığın ön planda olduğu, dogmatik düşüncelere yönelik inançlarda sarsılma görülen ve evrenin akıl ile açıklanabileceğini savlayan bir dönem olmuştur. Buna karşın mistik ve ruhani inançlara sahip tarikatlar ve topluluklar da kendi düşüncelerini ve inançlarını yayacak destekçiler bulabilmişlerdir:

> Durduk yere Aydınlanma Çağı diye adlandırılmayan bu dönem çifte bir düşünce sistemiyle belirlenir: Bir taraftan filozofların göklere çıkardığı usçu, gerekirci akım, diğer taraftan spiritüalizme, okültizme ve "illüminizm" terimiyle gösterilen her şeye duyulan belirgin bir ilgi. […] Aklın ışığı bu en derinlerden gelen aydınlıkla ikiye katlanır. Ruhun güçlerine inanmakla birlikte dinsel inançları pek kuvvetli olmayan bazı insanlar gizli örgütlerde, çeşitli mason derneklerinde bir araya gelirler.[21]

[20] Frénétique sözcüğü "sayıklayan, kendinden geçmiş (hasta), deli, aklını kaçırmış" anlamlarındadır. Fakat adı geçen anlamlar "Le Romantisme frénétique" akımının çevirisi için yeterli olmadığından, sözcüğün "frenetik" olarak bırakılması tercih edilmiştir.
[21] Jean-Luc Steinmetz, *Fantastik Edebiyat*, 2006, s. 52.

Bireysel sezgiyle tanrısal gerçekliği kavramaya dayanan dinsel-gizemsel öğretilerin genel adı olan "İllüminizm" akımı, doğayı, dünyayı, evreni, kendine has inançlar ve ayinler ile açıklamayı amaçlamıştır. Castex, "Les illuminés" (aydınlatılmışlar) olarak adlandırılan bu tarikat mensuplarına ve ayinlerine, kitabının *Akıldışının yeniden doğuşu* (La renaissance de l'irrationel) başlıklı bölümünde ayrıntılı olarak yer vermiştir:

> 1770'te filozoflar başarı elde etmeye yakınlardı: Bilimsel ve akılcı düşünüş, aydınlanmış halkın büyük bölümünü kazanmış, ele geçirmişti. Aslında aynı tarihe doğru, okült, ruhani araştırmalar yeni bir itibar elde ediyordu. Bu zıt görünümlü iki olgunun ortaya çıkışındaki tesadüf beklenmedik değildi. […] İllüminist hareket, mitleri yıkan amansız, yatışmaz akılcı felsefeye karşı olan bir protesto ve itiraz idi. […] Bu tarikatlar imanın sardığı, coşku ve tutkunun el değmemiş olduğu bir topluma yöneliyorlardı. Dogmanın artık tatmin etmediği ruhları etkileri altına alıyorlardı. Yeni bir aydınlanma, vahiy, evren ve dünya açıklaması getirdiklerini iddia ediyorlardı.[22]

Akılcı düşünce karşısında eski gücünü kaybetmekten korkan Kilise de bu toplulukların "akıl karşıtı" propagandalarını destekliyordu.

[22] Pierre-Georges Castex, *Le Conte fantastique en France*, 1951, s. 17.

Bu bağlamda bahsedilmesi gereken isimlerin başında İsveçli dinbilimci ve filozof Emmanuel Swedenborg (1688–1772) gelmektedir.[23] Swedenborg'un öğretileri Fransa'ya 1770'te girmiştir. Fransa'da ilk Swedenborg locası ise, 1784 yılında, öğrencisi Antoine-Joseph Pernety (1716-1796) tarafından açılmıştır. Bu locanın müritleri yüksek yerlerde ışık ayinleri yaparak meleklerle iletişime geçmeyi hedefliyorlardı:

> İsveçli Swedenborg maddesel dünya ile ruhsal dünya arasındaki bağlantıya dayanan bir yöntem geliştirmişti. […] Akılcı diyalektikten uzak bir metoda sırtını yaslıyordu. Gezegenler arası uzayın, derecelerine göre melekler arasında paylaştırıldığına ikna olmuştu. Kendine has nefes, oruç ve dua yöntemi ile onlarla etkileşime geçip, onların yardımı ile evrensel sembolizmi deşifre ediyor ve ruhsal, manevi gerçekliklerin özünün sırrına ulaşıyordu.[24]

Swedenborg, amaçlarını onsekiz ciltlik *Cennetin Sırları* (Arcaba Caelesta) adlı yapıtında anlatmıştır.

İsveçli dinbilimcinin yanı sıra, onunla hemen hemen aynı dönemde, benzer alanlarda etkili olmuş iki önemli isim daha vardı: Martines de Pasqually (1727-1774) ve Louis Claude de Saint-Martin (1743-1803).

[23] Pierre-Georges Castex, *Le Conte fantastique en France*, 1951, s. 16.
[24] Pierre-Georges Castex, a.g.e., s. 17.

Her üç isim de kendi alanlarında önemli başarılar elde edip kayda değer kitlelere ulaşmışlardır. Öğrenci ve müritlerine, yüce gizemleri öğrenmek için melekler ile iş birliği yapılmasını öğütlemişlerdir.[25]

> Hıristiyan inancını özgürce yorumlayan Martines'e göre, insan Tanrı'sından ayrılmış, kopmuş olmasının kefaretini, sefalet ve mutsuzluk ile ödüyordu. Ama o, yaratıcısı ile tekrar barışabilecek ve kendi ilkel onurunu ağır bir yöntem ve yol pahasına tekrar elde edebilecektir.[26]

Anlaşılacağı üzere, XVIII. yüzyılın ikinci yarısında kendini göstermeye başlayan bu topluluklar, "akılcı" düşüncenin karşısında yer alıyorlardı. Evreni ve onun simgelerini, gizemlerini açıklayabilmek için yöntemler geliştiriyorlardı. Castex, illüminist akımın karşısında yer alan filozoflara ve onların fikirlerine de yer vermiştir:

> *Acem Mektupları*'nın yazarı[27], tılsımlarla, felsefe taşıyla […] dalga geçiyordu. 'İnsanlar mutsuz! Durmadan sahte umutlar ve gülünç inançlar arasında yüzüyorlar ve akla, mantığa dayanıp güvenmek yerine canavarlara ve kendilerini baştan çıkaran hayaletlere inanıyorlar'. [28]

[25] Pierre-Georges Castex, *Le Conte fantastique en France*, 1951, s. 17.
[26] Pierre-Georges Castex, a.g.e., s. 17.
[27] Montesquieu (1689 – 1755)
[28] Pierre-Georges Castex, *Le Conte fantastique en France*, 1951, s. 15.

Castex'in Montesquieu'ye atıf yaparak belirttiği gibi, doğaüstü anlatı türünün (peri masalları, mitolojik öyküler, fantastik öyküler vb.) doğasında yer alan gerçekdışılık, hayal gücü, hayali imgeler gibi kavramlar ile İllüminist akım arasında bağlantının varlığından söz edilebilir.

1.5. Jacques Cazotte

Ruhani ve mistik toplulukların Fransız edebiyatındaki yansımalarına bakıldığında karşılaşılan yazarların başında gelen ve aynı zamanda Fantastik edebiyatın Fransa'daki öncüsü ve kurucusu olarak kabul edilen isim Jacques Cazotte'tur (1719 – 1792).[29]

> Aslında Cazotte, içinde bulunduğu yüzyıl ile evrilmişti. Kariyerinin başlarında doğaüstüne ve büyüye karşı yüzeysel bir merakı vardı; sonrasında ise okültizmi ciddiye almış ve aşkın, yüce bir gerçekliğin tutkulu arayışına kendini adamıştır.[30]

Cazotte, XVIII. yüzyıl mistik öğretilerinden etkilenerek başyapıtı olan *Âşık Şeytan'ı* (Le Diable Amoureux, 1772) kaleme almıştır. Bu yapıt aynı zamanda Fransız edebiyatındaki ilk fantastik yapıt olarak kabul edilmektedir. Bu sebeple oldukça büyük bir öneme sahiptir.

[29] Pierre-Georges Castex, *Le Conte fantastique en France*, 1951, s. 24.
[30] Pierre-Georges Castex, a.g.e., s. 25.

Yapıtın konusu, bir asker olan Alvare'ın, güzel bir kadın kılığında, kendisine âşık olan şeytan ile yaptığı anlaşmanın etrafında biçimlenir. Bu nedenle, yapıtın içeriği pozitivist veya akılcı düşünce ile açıklanamayacak bir niteliğe, yani fantastik bir kurguya sahiptir:

> *Âşık Şeytan*'ı okuduğumuzda fantastiğin henüz başlangıç halinde olduğunu hissederiz. Cazotte'un bu konuda kendi yaptığı yorum, "ilkelerin tutkuyla alındığı bir alegorinin" söz konusu olduğu şeklindedir. Anlatının en büyük çekiciliği hava perisinin baştan çıkarıcılığında ve bir ölümlüden esinlendiği aşkın niteliğinde yatar. […] Bu fantastik genellikle psikolojiktir. […] Doğaüstü ortamın özelliklerine gelince, bunlar kısaca verilmiştir ve derin bir korku duygusu yaratmayı amaçlamaz.[31]

Doğaüstünün "derin bir korku" duygusu yaratmaması sebebiyle bu yapıtı, önceki bölümlerde Todorov'un tanımladığı, saf olağanüstü türüne dâhil etmek mümkündür. Yapıtlarında peri masalları ve realist anlatım tarzı arasında kalan Jacques Cazotte bu iki türü birbiri ile uyumlu hale getirmiştir.[32]

[31] Jean-Luc Steinmetz, *Fantastik Edebiyat*, 2006, s. 56.
[32] Jean-Luc Steinmetz, a.g.e., s. 56.

1.6. Gotik Edebiyat ve Frenetik Romantizm

Fantastik akımın Fransız edebiyatındaki ortaya çıkışına geçilirken incelenmesi gereken bir diğer başlık ise, gotik edebiyat ve XIX. yüzyılın ilk yarısında etkili olmuş frenetik romantizm olacaktır. Bu edebi akımların ortaya çıkışında belirli birtakım süreçler ve olgular önemli rol oynamıştır. Bunların arasında neo-klasisizm, 1789 Fransız Devrimi, romantizm akımı, gotik edebiyat veya kara roman etkili bir yere sahiptir. Bu bölümde, XVIII. yüzyıl sonu ve XIX. yüzyılın ilk yarısında, gotik edebiyatın yanı sıra yukarıda anılan olgular, olaylar incelenip bunların fantastik edebiyatın yaygınlaşmasındaki etkisi ele alınacaktır.

Romantizm akımında, klasik estetik kurallarının dışına çıkılması sonucunda, hayal gücü ile coşkulu duygular ön plana çıkmıştır:

> Kendi çeşitliliği içerisinde romantizmi tanımlamak zordur. Yazarlar hayal gücünü ve duyarlılığı "klasik akla" tercih ederek, kendilerini öncelikle "bireysel coşku" ile tanımlıyorlardı. […] Son olarak romantizm, sanatın özgürlüğünü takip ediyordu: drama, klasik trajedi kurallarını reddediyordu.[33]

[33] André Lagarde, Laurent Michard, *Collection Littéraire, XIX siècle*. Bordas, 1964, s. 10. (Çeviri tarafımıza aittir)

Böylece, hayal gücünü, katı estetik kurallara bağlı kalmaya yeğleyen yazarlar sınırları daha geniş olan bir alana giriyorlar ve yaratma konusunda kendilerinden öncekilere göre daha fazla özgürleşiyorlardı.

Romantizm dönemi yapıtlarında dönemin şartlarının ve toplumsal olaylarının da etkileri bulunmaktadır. Nodier'nin deyişi ile, "roman kendi yüzyılının olaylarının, karakterlerinin ve ahlâk anlayışının bir anlatımıdır."[34] Yeni bir yüzyılın başında olan Fransa, politik ve toplumsal anlamda hareketli bir dönemden geçmekteydi. Romantizm bu bağlamda, "ne Romalı ne de Yunan" olan yeni bir toplumun ifade biçimi olarak yaşam buldu.[35] 1789 Fransız Devrimi'nin sonuçlarını yaşayan bu "yeni" toplum, aynı zamanda Eski Rejim'in (Krallık) yıkılmasına ve sonrasında ortaya çıkan önemli siyasi ve toplumsal olaylara (Terör Dönemi[36], toplu idamlar) tanık olmuştur.

Bu yeni toplumun içerisinde yazarların ve okuyucuların sanatsal zevklerinde de değişimler meydana geliyordu. Walter Scott (1771 – 1832) bu durumu şu sözlerle ifade etmiştir: "Bir illüzyon yaratmak gittikçe zorlaşıyor, çünkü halk gittikçe daha az saf bir hal alıyor. XIX. yüzyıl insanı, önceleri atalarını büyüleyen masalları, öyküleri artık kabul etmiyor."[37]

[34] Émilie Pezard, *La vague romantique de l'horreur: roman noir et frénetique*, Armand Colin, 2013, s.41. (Çeviri tarafımıza aittir)
[35] Antony Glinoer, *Du monstre au surhomme. Le roman frénétique de la Restauration*, Nineteenth-Century French Studies, University of Nebraska Press, 2006, s. 223. (Çeviri tarafımıza aittir)
[36] Fransa'da, Fransız Devrimi'nin ardından, on ay süreyle iktidarı ele geçiren Jakobenlerin yürüttüğü kanlı dönem. (5 Eylül 1793 – 28 Temmuz 1794)
[37] Pierre-Georges Castex, *Le Conte fantastique en France*, 1951, s. 6.

Buradan yola çıkarak edebiyat alanında okur zevklerini tatmin etmenin eskiye oranla daha zor olduğunu belirtmek mümkündür.

Romantik yazarlar, yeni toplumun bir parçası oldukları için toplumsal olaylara kayıtsız kalmıyorlar ve yapıtlarını oluştururken bunlardan esinleniyorlardı. Böylelikle, coşkun duyguların anlatımı ve önceki dönemlerde katı sınırlar ile belirlenmiş olan "mutlak iyi ve doğru"nun sorgulanması ile bu yeni dönemde değişen ilgi alanlarına da hitap etmeyi amaçlıyorlardı:

> Dahası roman, doğal olarak, klasik kurallardan kaçan ve tüm estetik deneyimlere açık olan bir türdür. İsmi ile modern bir dili, çağdaş bir edebiyatı, duyguların ve hayal gücünün modern çağını çağrıştıran roman, Antik Çağ'ın bir köle gibi taklidi ile evrensel ve mutlak güzellik anlayışını dışarıda bırakıyor.[38]

Romantizm akımının yanı sıra aynı dönemde Avrupa'da ve Fransa'da, Almanya ve İngiltere kökenli gotik edebiyat akımı yaygınlaşmaya başlamıştır.

Gotik akımın İngiliz edebiyatındaki temsilcilerinin başında Horace Walpole (1717–1797), Charles Maturin (1782 – 1823), Ann Radcliffe (1764–1823), Matthew Gregory Lewis (1775–1818) ve Mary Shelley (1797– 1851) gelmektedir.[39]

[38] Émilie Pezard, *La vague romantique de l'horreur: roman noir et frénetique*, 2013, s.41.
[39] Émilie Pezard, a.g.e.

Gotik edebiyatın resmi olarak ortaya çıkış tarihi ise, Horace Walpole'un *Otranto Şatosu*'nun (The Castle of Otranto, 1764) yayın yılı kabul edilmektedir.[40] Tarihsel açıdan gotik edebiyat 1764 ile 1820 yılları arasında gelişmiştir. Bu bağlamda, Walpole'un *Otranto Şatosu* ile Maturin'in *Avare Melmoth*'unun (Melmoth the Wanderer, 1820) gotik edebiyatın sınırlarını oluşturduğunu söylemek mümkündür.[41]

"Gotik" terimi, adını eski bir Cermen kavmi olan Gotlardan almıştır. Ancak "terimin edebi olarak kullanımı [ise] asıl anlamından, Orta çağ sanatı ve irfanı anlamlarına kaydırılmıştır."[42] Genellikle bu adlandırma, akıma dahil olan anlatıların dekorlarında, arka planlarında sıklıkla bulunan Orta Çağ gotik mimarisine gönderme yapmaktadır.[43] Yazarlar ekseriyetle bu tarz mimari yapıları (şatolar, harabe eski yapılar, karanlık, ıssız dehlizler, kaleler) yapıtlarında sıkça dekor olarak kullanmışlardır:

> Ann Radcliffe belli belirsiz bir dehşet havası yaratmayı gayet iyi bilmektedir: gotik harabeler ve bunun yanı sıra ıssız salonlar, kasvetli koridorlar ve büyülü ormanların şiirselliği ile bezeli şatolar, korkunç ve çoğunlukla doğa yasalarının çiğnendiği bir eylemin yapılacağı, düşte görülen bir mekân haline gelir.[44]

[40] Denise Terrel *The Gothic Child: a study of The Gothic Novel in the British Isles*, Universite de Nice Sophia Antipolis Ecole Doctorale Ufr Lash, 2011, s. 26. (Çeviri tarafımıza aittir)
[41] Robert D. Hume, *Gothic Versus Romantic: A Revaluation of the Gothic Novel*, Modern Language Association, 1969, s. 282. (Çeviri tarafımıza aittir)
[42] Ellen Mary Snodgrass, *Encylopedia of Gothic Litterature*, 2005, Facts on File, Inc., s. 306. (Çeviri tarafımıza aittir)
[43] Ellen Mary Snodgrass, a.g.e., s. 152.
[44] Jean-Luc Steinmetz, *Fantastik Edebiyat*, 2006, s. 58.

Gotik edebiyat yazarları ile, tıpkı romantik yazarlarda da olduğu gibi, XVII. yüzyıl Klasik dönemi arasında bir karşıtlık bulunmaktadır. Fransız romantizm akımında, yazarların yapıtlarında yer verdikleri duygu aşırılığı, coşkulu ifadeler ve kuralların dışına çıkılması gibi olgulara gotik yapıtlarda da rastlanmaktadır. "Entelektüel, öz denetimi olan neoklasiklerin aksine, gotik yazarlar tüm yönetimi sezgiye, coşkuya, çeşitliliğe ve hastalıklı tuhaf düşüncelere bırak[mışlardır]."[45] Görüldüğü üzere, romantizm ile gotik edebiyat arasında bir bağlantı kurmak ve "edebi bir akım olarak gotik edebiyat[ın], Almanya'dan çıkan ve Batı Avrupa ile Kuzey Amerika'ya doğru yayılan romantizmin bir alt kümesi olarak [evrildiğini], [geliştiğini]" söylemek mümkündür.[46] İki akımda da Klasik dönemden gelen kuralların reddi söz konusudur ve coşkun duyguların anlatımı kendini göstermektedir. Ek olarak gotik yapıtların onları diğerlerinden ayıran karakteristik özellikleri vardır. "Gotik anlatının anahtar karakteristik özelliği araçlar değil atmosferdir. Atmosfer şeytani ve kuluçkaya yatmış bir tehdittir."[47] Orta Çağ dönemine ait yıkılmış harabe halindeki şatolar veya eski yapılar bunlara örnektir. Bunların yanı sıra korku ve gerilim ögeleri de gotik yapıtların temelini oluşturur. "Otranto Şatosu, gıcırdayan kapılar, gölgeli merdivenler, yeraltı geçitleri, gizemli sesler ve mistik alametler ile alışılmış bir gotik atmosfere sahipti."[48]

Romantizm akımının doğuşunda etkili bir rolü olan Fransız Devrimi de gotik edebiyatın gelişimi açısından da önemli bir yere sahiptir ve öyle anlaşılmaktadır ki Devrim'in yarattığı yıkım ve özellikle sonrasındaki Terör Dönemi'nde yaşanan vahşet anları, toplu idamlar gibi sahneler Fransız toplumunun yanı sıra Fransa dışındaki halkları da derinden etkilemiştir: "1790'da Fransız Devrimi'nin yarattığı korkunç kargaşa esnasında, İngiltere'de

[45] Ellen Mary Snodgrass, *Encylopedia of Gothic Litterature*, 2005, s. 153.
[46] Ellen Mary Snodgrass, a.g.e., s. 152.
[47] Robert D. Hume, *Gothic Versus Romantic: A Revaluation of the Gothic Novel*, 1969, s. 287.
[48] Robert D. Hume, a.g.e., s. 152.

William Lane'in Minerva Press'i, gotik okuyucularına, uzmanlar tarafından yazılmış çeşitli başlıklar sundu."[49]

Bu bağlamda Fransız Devrimi'nin yanlızca Fransa'da değil, İngiltere'de de oldukça etkili olduğu görülmektedir. Bu etkinin izlerine gotik edebiyatta da rastlamak mümkündür. Ayrıca bir diğer önemli detay ise İngiliz edebiyatının, gotik akımın önemli temsilcilerinin olduğu bir edebiyat olmasıdır. Öyle ki, Fransız edebiyatı da bu türden etkilenmiş ve gotik yapıtlar ortaya koymuştur. Alıntıdan da anlaşılacağı üzere, etkilenmeler karışılıklı olmuş, İngiltere'de, Fransız Devrimi'nin önemli ölçüde etkisinde kalmıştır. Karşılıklı bir etkileşim söz konusu olmuştur:

> Fransız Devrimi'nin İngiliz toplumunun hayal dünyasını dehşete düşürmesi ile Ann Radcliffe'in İngilizlerin kişisel hayal dünyasını korkutması aynı döneme denk gelmektedir.[50]

Gotik edebiyatın öncül yazarı olan Horace Walpole'dan sonra en önemli isimlerden bir diğeri de Sir Walter Scott tarafından gotik ekolün gerçek kurucusu olarak kabul edilen Ann Radcliffe'tir.[51]

Radcliffe, ilk gotik yapıt kabul edilen Walpole'nin *Otranto Şatosu*'nun yayınlandığı yıl olan 1764'te dünyaya gelmiştir. "Çağdaş okurlar ve modern eleştirmenler Radcliffe'i

[49] Heide Crawford, Linda Kraus Worley, *German Gothic: Introduction*, Colloquia Germanica Vol. 42, No. 1, 2009, s. 153. (Çeviri tarafımıza aittir)
[50] Scott Mackenzie, *Ann Racliffe's Gothic Narrative and the Reader at Home*, The Johns Hopkins University Press, 1999, s. 409. (Çeviri tarafımıza aittir)
[51] Ruth Facer, *Ann Radcliffe,* Chawton House Library s. 2. (Çeviri tarafımıza aittir)

'Udolpho Hanımı, 'Yüce Büyücü', 'Gotiğin Annesi' olarak sıfatlandırmışlardır."[52] Aynı zamanda yazarın yapıtlarına verilen özel bir sıfat bulunmaktadır: Radcliffe (radcliffean) tarzı roman. Bu sıfattan anlaşılması gereken ise "kadın" gotik anlatıları olmalıdır:[53]

> Radcliffe'in konuları, ataerkil toplumdaki kadınların üzerindeki baskı hakkında güçlü bir politik söylem kullanarak, onur ve dürüstlük gibi geleneksel değer ve ahlâk yasalarını öne sürmekteydi. [54] […] Romanlarının ortak özellikleri genç kadınlar, tutkulu fakat kusurlu genç aşıklar, bunaltıcı ataerkil kötüler, sadık ve konuşkan uşaklar, sarmaşık ile kaplanmış gotik yapılar, ürkütücü tavan örtüleri, vahşi romantik sahneler ve çözülecek gizemlerdi.[55]

Anlaşılacağı üzere, Radcliffe yapıtları temel gotik ögeleri barındırmakta ve yukarıda "çözülecek gizemler" ifadesi ile bahsedilen doğaüstü olayları, anlatı sonunda bir açıklamaya kavuştumaktadır. Bu durum bir bakıma, önceki bölümlerde bahsedilen Todorov'un *tekinsiz fantastik* sınıflandırmasını da çağrıştırmaktadır. Yazarın başlıca önemli yapıtları, *Athlin ve Dunbayne Kaleleri* (The Castles of Athlin and Dunbayne, 1789*), Bir Sicilyalının Aşkı* (A Sicilian Romance, 1790), *Udolpho'nun Gizemleri,* (The Mysteries of Udolpho, 1794*), İtalyan* (The Italian, 1797) olarak sıralanabilir.

[52] Ruth Facer, *Ann Radcliffe*, Chawton House Library, s. 3.
[53] Scott Mackenzie, *Ann Racliffe's Gothic Narrative and the Reader at Home*, 1999, s. 410.
[54] Ruth Facer, *Ann Radcliffe*, Chawton House Library, s. 1
[55] Ruth Facer, a.g.e., s. 4.

İngiliz gotik yazarlar arasında yer alan bir diğer isim ise Matthew Gregory Lewis'tir. En önemli yapıtlarının başında gelen *Keşiş* (The Monk, 1795) oldukça kanlı sahnelere sahiptir. Bu özelliği ile Lewis, Radcliffe'den ayrılmaktadır: "Lewis, Beckford, Mary Shelley ve Maturin'in yöntemleri kayda değer şekilde farklıydı. Onlar okuyucunun dikkatini gerilim ile tutmak yerine, onu şoke eden veya rahatsız eden olaylar ile doğrudan saldırıyorlardı."[56]

Lewis'in tercihini yapıt boyunca devam eden ve korku ile karışık merak uyandıran uzun gerilimli anlardan ziyade, beklenmedik vahşet sahneleri ile anlık korkulardan yana kullanmıştır. Bu sayede okurda yaşattığı korku ve dehşetin etkisi daha büyük ve çarpıcı olacaktır. Buradan yola çıkarak Lewis'in yapıtlarının, bu karakteristik özelliği ile döneminin gotik yapıtları arasında, farklı ve kendilerine has bir yere sahip olduklarını söylemek doğru olacaktır.

Robert D. Hume'un belirttiği gibi içerik ve biçem açısından gotik yapıtlar da kendi içlerinde ayrılabiliyorlardı. Bunlara örnek olarak ise gotik gerilim (terror-gothic) ve gotik korku (horror– gothic) isimli iki ana grup verilebilir:[57]

> Gotik gerilim, öyküye itilmiş okuyucunun zihnini, korku tarafından teşvik edilmiş acı ve zevk gibi karışık duygular uyandıran yüce hislere yaklaştıracağı varsayımı üzerine çalışır. Gotik korku ise, eğer olayların

[56] Robert D. Hume, *Gothic Versus Romantic: A Revaluation of the Gothic Novel*, 1969, s. 285.
[57] Robert D. Hume, a.g.e., s. 284.

> psikolojik olarak tutarlılığı var ise, itici ve ürkünç durumlarda bile, okuyucunun kendisini olaya dahil edilmiş olarak bulacağını varsayar.[58]

Gotik gerilimde okuyucu dışarıdan bir nevi izleyici olarak gerilimi hissederken, gotik korkuda bizzat kendisini olaya dahil olmuş bulmaktadır. Bu bağlamda Lewis'in yapıtları gotik korku kapsamında değerlendirilebilir:

> Lewis, Radcliffe'i geçmek için yola çıkmıştır. *Keşiş* yapıtı, etkisinin çoğunu cinayet, işkence ve cinsel saldırılardan elde ediyordu. […] Radcliffe bu tarz şeyleri sadece tehdit belirtisi, gözdağı vermek, korkutmak için kullanıyordu ve Walpole, vahşi bir cinayeti sadece kitabının başında ve sonunda gerilimi yüksek tutmak için kullanıyordu.[59]

Sözü edilen duruma açıklama getirmek gerekirse, ilk durumda yaşanılan korku anlarının okuyucuda şok etkisi yarattığı söylenebilir. Diğer duruma (Radcliffe tarzı) gelindiğinde ise, vahşi bir cinayetin gerçekleşmesinden ziyade onun gerçekleşme tehdidi ve ihtimali ile gerilimin artırılması amaçlanmıştır. "Gerilim, daima bekleme ve gerginlikte yatar, korku ise tüyler ürpertici bir şey ile olan karşılaşma vahşiliğine ve kabalığına göre ortaya çıkıp gelişir."[60] Bu da olay veya sahne boyunca yaşanılan korkunun ve gerilimin süresini uzatır. Kısacası bir durumu anlık korku ve şok olarak tanımlayıp diğerini ise bir süreç olarak

[58] Robert D. Hume, *Gothic Versus Romantic: A Revaluation of the Gothic Novel*, 1969, s. 285.
[59] Robert D. Hume, a.g.e., s. 282.
[60] Émilie Pezard, *La vague romantique de l'horreur: roman noir et frénetique*, 2013, s. 41.

anlamak mümkündür. Dehşet, gerilim (terror) ve korku (horror) terimlerine Ann Radcliffe de kendi tanımını yaparak katkıda bulunmuş ve gotik gerilimi tercih ettiğini belirtmiştir:

> Gerilim, ya da Dehşet, ile Korku birbirine zıt iki durumdur. Öyle ki, birincisi ruhu genişletir, açar ve yaşamın yüce yetilerini uyandırır. Diğeri ise onlarla temasa geçer, onları dondurur ve neredeyse yok eder. Korkuya yüceliğin kaynağı olarak bakanları anlayabiliyorum fakat yine de her birinin hemfikir olduğu konu "gerilimin" daha yüce olduğudur. Korku ve gerilim arasındaki fark belirsizlik ve karanlık dışında nerede bulunabilir?[61]

Böylece, Radcliffe'in bu ayrımda hangi tarafta değerlendirilmesi gerektiği daha iyi anlaşılmaktadır. Gotik gerilim yapıtları okuyucunun gerilime verdiği tepki ile oynarken, gotik korku, onu anlatıya kötü–kahraman (villain-heroes) ile dahil etmeye çalışır.[62] Sözü edilen kötü–kahraman, gotik akımın önemli olgularından bir diğeridir:

> Kötü olanın evrimi bazı sonuçlar ile doludur. Örneğin, iyiliğin ve kötülüğün aynı karakterde birleşmesi, etkileşimi, tüm anlatı şemasını oluşturan ahlâki sınırların bulanıklaşmasına sebep olur. Kurban,

[61] Ann Radcliffe, *On the Supernatural in Poetry*, New Montly Magazine Vol. 16 N: 1, 1826, s, 2. (Çeviri tarafımıza aittir)
[62] Robert D. Hume, *Gothic Versus Romantic: A Revaluation of the Gothic Novel*, 1969, s. 285.

> işkencecisinden kaçmak yerine onu sevip, âşık olabilir veya koruyucu olanı, kötü olandan ayırt etmek zorlaşabilir.[63]

Bu basit tanım ile bu tarz anlatılarda iyi ve kötü arasındaki sınırın geçişken olduğu anlaşılmaktadır. "Ahlâki sınırları bulanıklaştıran" ifadesiyle ise, evrensel toplum yargılarının, anlayışlarının da değişime uğradığı düşünülebilir. Bu bağlamda, daha önceki bölümlerde de söz edildiği gibi, toplumsal anlamda değişim yaşamakta olan "yeni" Avrupa halklarında "doğru ve yanlış" anlayışında farklılaşma meydana geldiği söylenebilir. Neo-klasik anlayışta sınırları belirlenmiş ve aralarında keskin bir ayrım olan "iyi ve kötü" olgularının bu yeni dönemde artık daha göreceli olduğu ve sorgulandığı görülebilir. Sözgelimi "Walpole ve Radcliffe, iyi ve kötü arasındaki katı ayrımın özelliklerini korumuş olmalarına rağmen, 'Manfred' ve 'Montoni' ile 'kötü – kahraman' [yaratmışlardır]."[64]

Kötü – kahramanlara örnek olarak gotik edebiyatın önde gelen isimlerinden Mary Shelley'nin *Frankenstein*'ı (1818) ile Charles Maturin'in *Avare Melmoth*'u verilebilir:

> Gotik korkunun kötü – kahramanı ile ahlâki olarak belirsiz bir bölgeye giriyoruz. Victor Frankenstein ve Melmoth yalnızca canavar değillerdi, aynı zamanda çevresel şartların kötü amaçlara yönelttiği olağanüstü

[63] Émilie Pezard, *La vague romantique de l'horreur: roman noir et frénetique*, 2013, s. 41.
[64] Robert D. Hume, *Gothic Versus Romantic: A Revaluation of the Gothic Novel*, 1969, s. 285.

> kapasiteli insanlardı. Sadece bağnazca bir okuma, onlar canavar olarak algılayabilir.[65]

Anlaşılacağı üzere, bahsi geçen kötü-kahraman, dış görünüşü veyahut eylemleri dolayısı ile "kötü" olarak algılanmaktadır. Fakat daha derin bir bakış ve inceleme ile onun aslında dışsal etkenler vasıtası ile "kötü" konumuna geldiği anlaşılmaktadır. "Victor Frankenstein özünde yardımsever ve iyi olma dürtülerine sahip bir adam olarak betimlenmiştir. Onun insanın yüceliğinden daha fazlası için olan mücadelesi, insani sıcaklığını ve samimiyetini yok etmiştir."[66]

Burada özünde iyi olan ama dışsal etkenler yüzünden "kötü" olarak değerlendirilebilecek bir karakter görülmektedir. İyi ve kötü özelliklere sahip olan bir karakteri, neo-klasik kurallar içerisinde tam anlamıyla bir kategoriye yerleştirmek mümkün olmayabilir, fakat gotik edebiyat ile doğan kötü – kahraman kavramı bahsi geçen karakterleri tanımlamayı ve sınıflandırmayı kolaylaştırmaktadır:

> *Avare Melmoth* bu dönemin gotik yapıtlarının kuşkusuz ve açıkça en iyilerindendir. Melmoth'un kendisi somut bir romantik kötü–kahramandır. […] Okuyucu onun sadistliğinden rahatsız olabilir fakat

[65] Robert D. Hume, *Gothic Versus Romantic: A Revaluation of the Gothic Novel*, 1969, s. 285.
[66] Robert D. Hume, a.g.e., s. 285.

> onun yoğun acı çekişinden doğan trajik durumu hissetmesine de engel olamaz.[67]

İngiliz yazarların yanı sıra Alman yazarların da gotik edebiyat akımına kayda değer bir katkısı vardır. Friedrich Schiller (1759–1805), Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832), Jacop ve Wilhelm Grimm (1785–1863, 1785–1859), Carl Grosse (1768– 1847), Heinrich Zschokke (1771–1848), Ludwig Tieck (1773–1853) ve Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776– 1822) Alman gotik edebiyatının temsilcilerindendir.

Alman gotik edebiyatını tanımlamak için birçok sıfat [68] kullanılmıştır. Bunların içerisinde en yaygını *Schauerroman,* yani ürkütücü romandır:

> Alman korku romanı geleneği olan Schauer–romantik, Tötonik (Teutonic) [69] kültürdeki şeytan, hayalet, iblis konularında etkisini gösteriyordu. Bu tür, XVIII. yüzyıl sonlarına doğru, Schauerroman ismi ile Friedrich von Schiller'in *Hırsızlar*'ı (Die Räuber, 1781) gibi sert anlatıları ile başlamıştır.[70]

Alman gotik edebiyatını incelerken İngiliz edebiyatı ile olan ilişkisi göz ardı edilmemelidir. Hatta, Alman ve İngiliz gotik anlayışını birlikte değerlendirmek bir zorunluluktur denilebilir, çünkü gotik anlayışlarında birbirlerinden önemli ölçüde esinlenmeler ve etkileşimler mevcuttur:

---

[67] Robert D. Hume, *Gothic Versus Romantic: A Revaluation of the Gothic Novel*, 1969, s. 284.
[68] Hayalet Romanı (Gespensterroman), Haydut Romanı (Rauberroman)
[69] MÖ IV.'dan itibaren Jütland'da yaşamış bir Cermen ırkıdır. Günümüzde, İngilizce "Teuton" sözcüğü hakaret olarak "Alman" anlamında kullanılır.
[70] Ellen Mary Snodgrass, *Encylopedia of Gothic Litterature*, 2005, s. 306.

> Alman halkbilimi, 'Volksbücher' (Halkın Kitabı) ve 'gotischer' (Gotik Roman), İngiliz ve Fransız gotik akımında büyük bir etki yapmıştır. İngiliz gotik edebiyatı yaratıcılığını geleneksel Alman yapıtlarına borçludur. Buna örnek olarak Cermen kabileciliği, Orta Çağ şövalye hikayeleri, feodal soygun hikayeleri, peri masalları ve gizemli anlatılar verilebilir.[71]

Alman halk kültüründe yer alan korku anlatıları ve korku ögeleri gotik yapıtların içeriğini oluşturmada ve dolaylı olarak ise fantastik edebiyatın doğuşuna giden yolda etkili ve önemli bir yere sahip olmuştur. Bu yerel ve ulusal kültürdeki anlatılar zaman içerisinde fantastik edebiyatın ortaya çıkması sürecinde etkili olmuştur:

> Horace Walpole, *Ortanto Şatosu*'nda kullandığı Conrad, Jerome, Thedore gibi Alman isimleri ile Cermen edebi gücünü hissettiriyordu. (…) Matthew Gregory Lewis, Schiller ve August Friedrich von Kotzebue yapıtlarının İngiliz sahnesi için çevirilerini yapmıştır. (…) İngilizleri etkileyen ilk hayalet öyküsü Schiller'in *Kâhin Hayalet*'idir (Der Geisterseher, The Ghost – Seer, 1786.)[72]

Görüldüğü üzere Walpole ve Lewis gibi İngiliz gotik yazarlar yapıtlarında Alman gotiklerinden önemli ölçüde esinlenmişlerdir ancak gotik unsurları kendi anlayışlarına ve toplumun zevkine göre yeniden şekillendirmişlerdir.

[71] Ellen Mary Snodgrass, *Encylopedia of Gothic Litterature*, 2005, s. 139.
[72] Ellen Mary Snodgrass, a.g.e., s. 139 – 140.

Avrupa'da daha önce yaygınlaşan gotik akım Fransız edebiyatında da kendini göstermiştir. Böylelikle gotik edebiyat ile romantizm akımı arasındaki yakınlık bir kez daha kendini göstermektedir. İki akım arasındaki uyumluluk sayesinde romantik yazarlar da bu yönde eğilim göstermekten geri durmamışlardır. Bu sayede yazarlar romantizm akımı altında gotik akım içerisinde yapıtlar kaleme alınmaya başlamıştır. Bu duruma yol açan sebeplerin başında, romantizmdeki, klasik "katı" kurallardan özgürleşmiş anlatı anlayışı ile gotik anlatının özellikleri arasındaki benzerliğin etkisi olduğunu söylemek mümkündür. İki akım içerisinde de kendine yer bulan coşkulu, tutkulu duygular, hisler, romantik yazarların gotik edebiyat anlayışına daha yakın hissetmelerini sağlamıştır.

Romantizm ile gotik edebiyat arasında önemli yakınlıklar bulunmakla birlikte, romantizmin etki alanı daha geniştir. Bu nedenle Fransa'da gotik yapıtlar, romantik başlığı altında yer alıyordu. Doğal olarak Fransız edebiyatında, "korku" veya "gerilim" gibi gotik edebiyatın karakteristik özelliklerine sahip yapıtlara yöneltilen eleştiriler romantizmi de etkiliyordu. Bu bağlamda daha doğru bir değerlendirme için Fransız gotik edebiyatına, kendine özgü bir isim bulma ihtiyacı doğmuş ve frenetik (frénétique) sıfatı ile nitelendirilmesi uygun bulunmuştur.

> 1821'de, Nodier, bu yeni korku edebiyatı için yeni bir isim icat etti: Frenetik (frénétique). Bu sözcük, romantizmi üzerine yapışan "korkutucu" çağrışımlardan kurtarmayı ve çağdaş korkutucu yapıtları

> ifade etmeyi amaçlıyordu.[73] Romantizm döneminde çoğalan korkutucu yapıtlar sabit bir etikete sahip değildi: bazen bu tür eserler, "çılgın tür", eleştirmenlere göre "korkunç tür", "galvanik edebiyat" veya "şeytani ekol" hatta basitçe "romantizm" şeklinde isimlendiriliyordu. Herkes bu edebi akımı betimlemeye en uygun olanı seçmekte veya türetmede özgürdü. Akademisyen Auger "yamyam edebiyatı" diye yaftalarken Théophile Gautier "hayvan leşi romanı" diye dalga geçiyordu.[74]

Görüldüğü üzere gotik edebiyatın Fransa'daki yansımaları için kullanılan sıfatlar genel olarak olumsuz ve ürkütücü anlamlara sahiptir. Bunların seçilmesinin nedeni ise, yapıtların içerikleridir.

Bununla birlikte, bu akım için XX. yüzyıl itibarı ile kullanılan en yaygın isim "kara roman"dır. Ancak "kara" sıfatı bir tür adı olmaktan ziyade[75], yapıtların içeriklerinden yola çıkarak, bu tür anlatıları betimlemek için tercih edilen bir renkti:

> İronik olan şudur ki, korkunç edebiyat için yapılan tüm bu olası tanımlamalar arasında bugün, XX. yüzyılda en yaygın olarak kullanılan terim olan "kara roman" XIX. yüzyılda henüz yoktu. […] Bu "kara" tabiri ile birçok kez karşılaşılmasına rağmen, bir edebi türü belirtmek

[73] Émilie Pezard, *La vague romantique de l'horreur: roman noir et frénetique*, 2013, s. 42.
[74] Émilie Pezard, a.g.e., s. 42.
[75] Émilie Pezard, a.g.e., s. 42.

için kullanılmıyordu. Onun yerine basit bir betimleme aracı olarak kullanılıyordu.[76]

Anlaşılacağı üzere, "kara roman" oldukça yenidir. XIX. yüzyılda, "kara" sadece alışılmışın dışında ve sarsıcı bir içeriğe sahip yapıtları nitelemek için kullanılan bir sıfattır. Toplumsal anlamda siyah veya kara renklerine atfedilmiş çeşitli anlamlar vardır; "gece", "karanlık", "bilinmezlik", "korku'', "gerilim", hatta "ölüm", siyahın simgelediği olumsuz kavramlar olarak kabul edilir. Bu nedenle de frenetik romantizm içerisindeki korku anlatılarını betimlemek için bu sıfatın tercih edilme nedeni daha belirgin hale gelmektedir:

Siyah, mecazi anlamda, bir yapıtta "negatif" olanı nitelemek için kullanılır. Ahlâki açıdan "kara" "kötü" olanı simgeler, fiziksel açıdan "acı", "yas", "ölüm", psikolojik açıdan "umutsuzluk" veya "büyük acı" ve son olarak da estetik açıdan ise "iç karartıcı", "karanlık" ve "karamsarlık" gibi anlamlara sahiptir.[77]

Frenetik romantizm ile kara roman arasında köken ve içerik olarak benzerlikler olduğu kadar farklar da bulunmaktadır. Buna örnek olarak, kara romanda gerilimin, korkuya nazaran daha ön planda olması verilebilir. Frenetik türde ise bu durum tam tersidir. Kara romanda kötülüğün iyiliğe yenilmesi onu frenetik yapıtlardan ayırmaktadır. Kötü olanın yapıtın sonunda "iyi" olana karşı kaybedeceğinin bilinmesi okuyucuya bir nevi mutlu son vadetmektedir. Bundan dolayı okuyucuyu etkileyen tarafı vahşetten ziyade anlatının

[76] Émilie Pezard, *La vague romantique de l'horreur: roman noir et frénetique*, 2013, s. 43.
[77] Émilie Pezard, a.g.e., s. 42.

başlangıcı ve sonu arasında geçen süreçteki gerilimdir. Frenetik ise kötü olanı daha etkin ve güçlü hale getirerek onun daima kaybeden taraf olmaması yönünde değişiklikler yapmıştır. Bu durum gerilimin etkisini arttırmasının yanı sıra aynı zamanda korku hissinin de önemli ölçüde ön plana çıkmasına sebep olmuştur:

> Kara romandaki "iyi" olanın "kötü" olana karşı zaferinden dolayı bu durumda bir "konfor" edebiyatı görmek mümkündür. Sonuç olarak kötülükten ziyade daha çok "gerilim" vardır. "Frenetik" olarak adlandırdığımız diğer akımda ise tam tersidir. "Kötü" olan daha etkilidir, vahşi bir olayın beklenmesinden doğan gerilim burada "korku" ve korkunç bir olay ile olan vahşi, sert bir karşılaşma ile yer değiştirmiştir.[78]

Böylelikle Fransız frenetik korku yapıtları ile gotik yapıtlar arasında bir ayrımdan bahsedilebilir. Alıntıda da bahsedildiği gibi frenetik yapıtlarda gerilim yerini ani korkulara bırakmıştır. Bu akım içerisinde yer alan ani vahşet sahneleri ile okuyucuda bir nevi şok etkisi yaratmak amaçlanmıştır. Gerilim ile geçen okuma süresi burada yerini tutkulu, kanlı, vahşet içeren, okuyucuya ani şoklar yaşatan korkunç sahnelere bırakmıştır:

- Sana söz veriyorum yaşamımın ruhu! Zira yirmi yıl sonra da hala mutluluk ve aşk dolu olarak genç olacağız.

[78] Émilie Pezard, *La vague romantique de l'horreur: roman noir et frénetique*, 2013, s. 45.

- Ah! Evet, geleceğimiz öyle neşeli, öyle saf ki…

> Cümlesini bitiremedi çünkü ıslık çalarak, geminin arka tarafından içeri giren bir top güllesi onun kafasını parçalayıp, Carlos'u ikiye böldü ve çiçeklerin saksıları ile kuş kafesini kırdı.[79]

Yukarıdaki sahnede aniden gerçekleşen beklenmedik bir kanlı sahne ile okuyucuda bir şok etkisi yaratılmıştır. Sahnenin başlangıcında sonuna dair herhangi bir ipucu verilmemiştir. Oluşacak kanlı kazaya dair öncesinde hiçbir gerilim yaratılmadan okuyucu olayın içerisine bırakılmıştır. Kaza öncesi sohbetin korku, gerilim, vahşet gibi duygulardan uzak olması sayesinde sonrasında meydana gelen kanlı sahnenin etkisi daha da güçlendirilmiştir. Ani korkuların, gerilimli bekleyişlere tercih edildiği bu tür yapıtlar Fransız frenetik yapıtlarının önemli niteliklerindendir. Bazı yapıtların başlıklarından dahi gerilimin dışarıda bırakıldığını anlamak mümkündür: Jules Janin'in (1804–1874) *Ölü Eşek ve Kafası Kesik Kadın* (L'Âne mort et la femme guillotinée, 1829) veya Gustave Flaubert'in (1821–1880) *Sarhoş ve Ölü* (Ivre et Mort, 1836) adlı yapıtları buna güzel birer örnek teşkil etmektedir. Bu yapıtlar, isimleri ile okuyucuya gerilime yer bırakmaksızın içerik hakkında bilgi vermektedir. Böylelikle, frenetik yapıtları tanımlarken önemli olanın anlık korkular olduğu sonucuna varılabilir.

Eugène Sue bu akım için "şoke olmanın estetiği"[80] tanımını yapar ve "frenetik romantizmin zamansallığı, süreçte değil anlarda yatar" der.[81] Bu yönü ile frenetik romantik

[79] Éugene Sue, *Kernok le Pirate*, Paris, Éugene Renduel – Éditeur Libraire, 1831, s. 273. (Çeviri tarafımıza aittir)
[80] Éugene Sue, a.g.e., s. 45.
[81] Éugene Sue, a.g.e., s. 44.

anlatıları Ann Radcliffe tarzı klasik gotik anlatılardan ayrı değerlendirmek gerektiği görülür. Radcliffe yapıtlarında, klasik gotik anlayış özelliği olarak, yapıt süresince okuyucuya eşlik eden bir gerilim mevcuttur. Olayın meydana gelmesinden ziyade onun ihtimali ile okuyucuda bir gerilim yaratma amaçlanmıştır. Önde gelen frenetik romantik yazarlardan Amédée Pommier ise (1807 – 1877) bir vahşet öyküleri derlemesi olan ve bolca korkutucu sahnelerin yer aldığı *La Pile de Volta. Recueil d'anectodes violentes* (Volt Pili. Şiddet İçerikli Anekdotlar Seçkisi, 1831) adlı yapıtı kaleme almıştır. Bu durumda Radcliffe ve Pommier arasındaki fark belirgin hale gelmiş ve frenetik ile gotik edebiyat arasındaki farklılık daha anlaşılır bir hal almıştır: "Ann Radcliffe yapıtlarında, meydana gelmeyecek olan olayların gerilimi uzun süre korunurken, Amédée Pommier'nin derlemesi, okuyucuya olaylardan korkma fırsatı bile vermeden korkunç sahneleri ardı ardına sıralıyor."[82]

Fransız gotik tarzı, Alman ve İngiliz gotik tarzından ayıran unsurlardan bir diğeri ise dekorda yapılan değişikliklerdir. Klasik gotik dekorda yer alan ögeler (Orta Çağ mimarisi, harabe yapılar vs.), frenetik romantik yapıtlarda görülmeyebilir:

> Ürkütücü bir atmosfer yaratımında büyük bir rolü olan gotik dekor bu romantik yapıtlarda kayıptır. Korku, kimi zaman *Altın Gözlü Kız*[83] öyküsünde olduğu gibi küçük bir odada, Semender'de[84] denizdeki bir gemide veya Arnold da Costa'nın *Hollanda Öyküleri*[85] kitabında

[82] Éugene Sue, *Kernok le Pirate*, Paris, Éugene Renduel – Éditeur Libraire, 1831, s. 45.
[83] La Fille aux Yeux d'Or.
[84] La Salamandre.
[85] Les Contes Hollandais.

> Adrian von Hooch'un rakibini bıçaklayıp ölüme terk ettiği bir plajda ortaya çıkabilir.[86]

Bu bağlamda, frenetik yapıtları gotiklerden ayıran bir diğer özelliği görmek mümkündür: Gotik atmosfer veya dekor. Gotik yapıtlar kendine has bir atmosferde okuyucuda gerilim yaratmayı amaçlarken, frenetik akım, korkutmak veya gerilim yaratmak için gotik dekorlara ihtiyaç duymayabilir.

Fransız frenetik akımı, klişeleşmiş gotik ögelere başvurmayı her zaman tercih etmemiştir. Bu durumda da doğal olarak yapıtların gotik kalıplardan bağımsızlaşarak daha farklı dekorlara sahip olması kolaylaşmıştır. Atmosferden ziyade korkunun ve buna bağlı şaşırma duygusunun ön planda olduğunu söylemek mümkündür. Çeşitli kanlı sahneler ile bu durum sağlanmıştır. İngiliz gotik yazar Matthew Gregory Lewis'in yapıtlarında da görülen bu kanlı sahneler, gotik bir arka plana ihtiyaç duymadan meydana gelir. Bu nedenle frenetik anlatı türünün birden fazla tarzın (romantik, gotik korku) birleşmesinden ibaret olduğunu söylemek mümkündür. Romantizmden coşkulu duyguları alırken gotik edebiyattan korku ögesini almıştır. Émile Pezard da makalesinde bu durumu desteklemiştir. "Frenetik akımı tam olarak tanımlamak zordur. Bu akım, diğer akımlardan sert, keskin sınırlar ile ayrılmış değildir. Daha iyi tanınmış ve bilinen diğer türler ile kolaylıkla birleşmiştir."[87]

Kısacası XIX. yüzyılın ilk yarısında karşımıza çıkan Fransız frenetik akımı için, İngiliz ve Alman gotik edebiyatından izler taşıyan ama kendine has özellikleri de bulunan bir

[86] Éugene Sue, *Kernok le Pirate*, 1831, s. 47.
[87] Éugene Sue, *a.g.e.,* s. 47.

türdür denilebilir. "1797 yılı civarlarında başlayan, moda olan ve Ann Radcliffe'ten miras alınan gotik model, yirmi yıl sonra hala etkisini yitirmemişti."[88]

Frenetik yapıtlarda gotik edebiyatta görülen ve daha önce ayrıntılı olarak açıkladığımız kötü–kahraman da kendini göstermektedir. "Onlar yeni bir ana kahraman yaratmaya odaklandılar: Radcliffe tarzı anlatı, olayı sadece kurbanın açısından ele alıyordu. Bunlar ise cellat ya da kanun kaçağının da karakterini ortaya çıkardılar."[89]

İyi ve kötü arasındaki ayrımı daha geçirken hale getiren bir takım değişiklik yapılarak, kötünün de karakteristik özelliklerini ön plana çıkarılmaya odanlanılmıştır. Toplumda kötü olarak görülen veya geleneksel "iyi" anlayışının karşısında yer alan karakterler ile klasik iyi anlayışında bir tür "yenilik" veya "değişiklik" ortaya çıkarılmıştır. Kurulan olaylar zinciri ile de bu "yenilik" önemli yapıtlarda kendini göstermiştir. 1818'de bir tarafta Polidori'nin Vampir'i, Mary Shelley'nin Frankenstein'i, Maturin'in Avare Melmoth'u yayınlandı. Diğer tarafta ise, Charles Nodier, bir haydut hikayesi olan Jean Sbogar ile büyük bir başarı elde etmiştir.

XVIII. ve XIX. yüzyıllarda İngiltere ve Almanya'da olduğu gibi, Fransa'da da önemli gotik yapıtlar kaleme alınmaktaydı: Jules Janin'in *Ölü Eşek ve Kafası Kesik Kadın,* Charles Nodier'nin (1780–1844) *Jean Sbogar* (1818) ve *Vampir* (Le vampire, 1820), Victor Hugo'nun (1802–1885) *İzlanda Hanı* (Han d'Islande, 1823), Eugène Sue'nün (1804–1857)

[88] Antony Glinoer, *Du Monstre au Surhomme. Le Roman Frénétique de La Restauration*, Nineteenth-Century French Studies, University of Nebraska Press, 2006, s. 230. (Çeviri tarafımıza aittir)
[89] Antony Glinoer, *Du Monstre au Surhomme. Le Roman Frénétique de La Restauration*, 2006, s. 230.

Ölüm ve Macera Romanları (Romans de mort et d'aventures, 1831) adlı yapıtları bunlar arasında sayılabilir.

Sonuç olarak, Alman halk kültürünün ve Orta Çağ efsanelerinin, dekorlarının etkisiyle ortaya çıkan gotik akım zamanla İngiliz edebiyatında kendine yer edinmiş ve hatırı sayılır bir okuyucu kitlesine ulaşmıştır. XVIII. yüzyılın son çeyreğinde ve XIX. yüzyılda Fransız edebiyatında da gotik akımın etkileri görülmüştür. Bu etkilenme ile kaleme alınan yapıtlarda başlarda romantizm akımı içerisinde yer alırken, daha sonra frenetik romantizm akımına dahil edilmişlerdir. Gotik anlatılardan esinlenilerek oluşturulan bu yapıtlarda gotik unsurlar olduğu kadar farklı unsurlar da bulunmaktaydı. Frenetik yapıtlar, ani korku ve vahşet sahneleri ile okuyucu üzerinde anlık şok etkisi yaratmaktaydı. Bir diğer fark ise frenetik romantik yapıtların, "iyi" olanın her zaman kazandığı klasikleşmiş anlayışın aksine "kötü" olana da odaklanmasıydı; yani kötü olanın ana karakter konumuna yerleştirilerek, okuyucunun onun maceralarına ortak olmasının sağlanması söz konusuydu.

Buraya kadarki serimlemeler ile gotik anlayışın Fransız edebiyatındaki yansımalarına genel olarak değinildikten sonra, bir sonraki bölümde Alman fantastik edebiyatı yazarı ve Fransız edebiyatını da bu anlamda oldukça etkilemiş olan Ernst Amadeus Theodor Hoffmann ve onun etkileri incelenecektir.

1.7. Ernst Theodor Amadeus Hoffmann

Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1766 – 1822) kendi döneminde ve sonrasında etkili olmuş, fantastik ve korku tarzında yapıtlar üreten Alman bir yazardır. Etkisini, anavatanı dışında da önemli şekilde göstermiştir. Başlıca yapıtları, *Şeytan'ın İksirleri* (Die Elixiere des Teufels, 1815), *Kum Adam* (Der Sandmann, 1817), *Falun Madenleri* (Die Bergwerke zu Falun, 1819), *Fındıkkıran ve Fare Kral* (Nusscracker und Mausekönig, 1816) şeklinde sıralanabilir. Hoffmann'ın yazarlığının yanında birkaç sıfatı daha bulunmaktadır: hukukçu, müzik eleştirmeni ve sanatçısı.

Yazar, XIX. yüzyıl fantastik edebiyatını oldukça etkilemiştir. Hoffmann'ın yapıtlarının etkileri, Fransız edebiyatında kayda değer şekilde kendini göstermiştir: "Onun 'garip' ve 'sapkın' olana eğilimi çeşitli çağdaş yazarların ilgisini çekmiştir. Bunlara Brontë kız kardeşler, Guy de Maupassant, Charles Nodier, Fitz James O'Brien, Vladimir Odoyevski, ve Auguste Villiers de L'Isle–Adam da dahildir."[90]

Hoffmann ve yapıtları Fransa'da oldukça geniş bir etki alanına sahipti. Gautier'nin ifade ettiği gibi, "herkes onun hikayelerini okuyordu. Kapıcıdan ev sahibesine dek, sanatçıdan esnafa kadar herkes onun hikayelerinden zevk alıyordu.[91] Onu bu denli tanınır kılan noktalara değinmekte bu bağlamda fayda vardır.

[90] Ellen Mary Snodgrass, *Encylopedia of Gothic Litterature*, 2005, s. 177.
[91] Gautier, Théophile Gautier, Anne E. Duggan, Marvels & Tales, Vol. 23, No: 1, Wayne Stane University Press, 2009, s. 139. (Çeviri tarafımıza aittir)

Yazar ismini ilk kez 1828'de, Balzac'ın basımevinde basılan *Le Gymnase* isimli dergide duyurmuştur.[92] Yine, aynı yıl, Hoffman'ın hayatından ve yapıtlarından etkilenen genç çevirmen François-Adolphe Loève-Veimars (1801 – 1854), *La Revue de Paris*'te Hoffmann'ın bazı yapıtlarının çevirilerini yapmıştır. Tarihçi, yazar, gazeteci ve gezgin olan Jean-Jacques Ampère de (1800–1864) *Le Globe*'da Hoffmann'ı öven bir makale kaleme almıştır. Ampère, makalesinde Alman yazarı överken bir yandan da aynı dönemde moda olan Ann Radcliffe tarzı gotik gerilim anlatısını eleştirmekten geri durmamıştır:

> (…) hayalet üstüne hayalet, mucize üstüne mucizeye maruz kalıyoruz ama son bölüme gelindiğinde birkaç tuzak her şeyi açıklamaya yetiyor. (…) hiçbir şey etki göstermeyen hayaletler, şeytanlar, mezarlıklar kadar kötü değildir ve hiçbir şey heyecansız bu korkular kadar yorucu değildir.[93]

Buradan anlaşılacağı üzere, Ampère bu makalesi ile moda olan gotik gerilim edebiyatından duyduğu rahatsızlığı dile getirmiştir. Bu bağlamda yeni bir doğaüstü anlatı arayışı içerisinde olunduğunu belirtmiştir. Fransız edebiyatında korku, gerilim, anlatıları için yeni bir yazar veyahut yeni bir akım arayışı söz konsudur. Yıllar içerisinde yayınlanan yapıtların bir süre sonra birbiri ile benzerlikler taşıması sonucunda bu türden bir arayışa gidilmiştir. Birbirini tekrar eden anlatılardan "sıkılan" toplum ve entelektüeller için Ampère'in önerdiği isim Hoffmann olmuştur: "Bu yeni ve titiz toplum tarafından tehdit

[92] Pierre-Georges Castex, *Le Conte fantastique en France*, 1951, s. 45.
[93] Pierre-Georges Castex, a.g.e., s. 7.

altında olan hayal gücü edebiyatını kim kurtaracak? […] Globe'un gazetecileri ışıltılı şekilde bunu cevapladılar: Ernst Theodor Amadeus Hoffmann."[94]

Hoffmann'a olan bu ilgi sayesinde yapıtlarının çevrilmesi daha da hız kazanmıştır. Ampère, makalesinde Hoffmann'ı "Callot gibi kaleme alan, *Binbir Gece Masalları* gibi üreten, Walter Scott gibi anlatan"[95] şeklinde betimliyordu. Hoffman'ın doğaüstü anlatıları Ampère'in de istediği gibi içsel ve psikolojikti. Ayrıca, Alman yazarın yapıtları için fantastik sıfatını kullanan ilk isim yine Jean-Jacques Ampère'dir.[96] Hoffmann'ın *Callot Tarzı Fantastik Öyküler* (Fantasiestücke in Callot's Manier, 1812) yapıtının ismi için "fantastik" sıfatı kullanılmıştır. Bu sayede benzer yapıtlar için fantastik sıfatının kullanımı yaygınlaşmıştır:

> Doğrusu, Hoffmann, bu öyküleri sadece 'Fanteziler' olarak adlandırmıştı. […] Bay Ricci, *Fantastik Öyküler* olarak çevrilmesinin yanlış, aykırı bir anlam olacağını düşünüyordu. […] Fransızcadaki kullanımında, hoş, sevimli hevesleri, gülünç ve zarif hayalleri çağrıştıran "fantezi" kelimesi Berlinli yazarın karanlık ilhamlarına karşılık gelmiyordu. 'Fantastik' kelimesi ise onun evrenine daha iyi uyuyordu ve onun yapıtlarını daha belirgin şekilde nitelendiriyordu.[97]

[94] Pierre-Georges Castex, *Le Conte fantastique en France*, 1951, s. 7.
[95] Jean Jacques Ampère, *Le Globe: Recueil Philosophique et Littéraire*, Tome: VI, No: 81, 1828, s. 588. (Çeviri tarafımıza aittir)
[96] Pierre-Georges Castex, *Le Conte fantastique en France*, 1951, s. 7.
[97] Pierre-Georges Castex, a.g.e., s. 8.

Hoffmann'ın etkisi, anlaşıldığı gibi, oldukça dikkate değer düzeydedir. Onun yapıtlarını önemli kılan etkenleri ve içerik bakımından ne gibi özelliklere sahip olduklarından söz etmek yerinde olacaktır.

Yazar, öyküleri ile gotik anlayışı yeni bir düzeye taşımıştır. Yapıtlarında karşılaşılan vampirler, hayaletler veya gizemli ikizlerin gerçek mi yoksa karakterlerin hayal gücünün birer ürünü mü oldukları ikilemi Hoffmanesk tarzı öykücülüğün niteliklerindendir. Hoffmann'dan bahsederken anılması gereken önemli kavramlardan birkaçı ise "delilik", "psikoloji", "hayal gücü", "kişilik ayrışması" olmalıdır. Bahsi geçen kavramlar birbirlerinden ayrı gibi dursalar da aynı zamanda ortak noktalara sahiplerdir. Delilik veya hayal gücü ile içinde bulunulan somut dünyadan soyutlanıp "yeni" bir dünyaya geçiş yapmak mümkündür. Bu durum kişilik ayrışması kavramı için de geçerli olabilir. Fakat ayrışma ilerlediğinde iç içe geçmiş iki dünya karşısında kalmak mümkündür. Bu noktada gerçek olanı, hayali olandan, bilineni bilinmeyenden ayırmak zorlaşabilir ve aradaki "sınır" bulanık bir hal alabilir. Hoffmann'ı incelerken dikkat edilmesi gereken durumlardan birisi de sözü edilen bu "bulanık sınırlar"dır. Steinmetz'in de ifade ettiği gibi: "Hoffmann, görünen dünyanın maddi ve yapısal verilerinin yerine tereddüt etmeden daha gizli bir mimari, bir sinir sistemi koyar."[98] Fan Jionheng ise, "onun esas ilgisi gerçekliği olduğu gibi betimlemek değildi. O, gerçek toplum üzerine bir fantezi dünyası inşa etmek ile ilgileniyordu" demiştir.[99] Öykülerinde yer alan gerçek hayattan meslekler ve karakterler ile doğaüstü olayların bu karakterler üzerinden yaşanılması ise önemli bir ayrıntıdır:

[98] Jean-Luc Steinmetz, *Fantastik Edebiyat*, 2006, s. 70.
[99] Jionheng Fan, *Strategies of Fantasy in E. T. A. Hoffmann and Pu Songlling*, Departement of Comparative Litterature, India, ProQuest, 2017, s. 15. (Çeviri tarafımıza aittir)

> E. T. A. Hoffmann 'modern Märchen' (modern peri masalı) denen yeni bir fantastik tarz kurmuştur. Burada öykü arka planı geleneksel öykülerde olduğu gibi "uzak diyarlar" yerine modern toplumda geçiyordu. Diğer önemli değişim ise, ana karakter prens veya savaşçı değildi. Bunlar entelektüeller ile yer değiştirmişti. Böyle önemli değişiklikler doğal olarak maceranın tamamen yeni bir türüne önderlik ediyordu.[100]

Bu bağlamda Hoffmann yapıtları için kullanılan realist fantastik sıfatı oldukça doğru bir kullanım olmaktadır:

> Seküler dünyayı terk edip kovalamak yerine, Hoffmann gösterdi ki, bir yazar romantizmin idealini gündelik hayata getirmek için fantastik sihirler kullanabilir. Hermann Korff'a göre, bu şekilde yaratılan yapıtlar "Phantastischer Realismus" (fantastik realizm) olarak adlandırılır.[101]

Yine Fan Jionheng'e göre, "Hoffmann'ın yegâne özelliği, yapıtlarındaki toplumsal arka planda, çok sayıda fantastik ögenin birleşimidir."[102] Bu şekilde Hoffmanesk fantastik tarz ile gotik edebiyat arasındaki önemli bir fark ortaya çıkar: Mekân. Hatırlanacağı üzere, gotik anlatılarda konunun yanı sıra olayın meydana geldiği mekâdan da bu türün belirleyici

[100] Jionheng Fan, *Strategies of Fantasy in E. T. A. Hoffmann and Pu Songlling*, 2017, s. 22.
[101] Jionheng Fan, a.g.e., s. 44.
[102] Jionheng Fan, a.g.e., s. 7.

özelliklerini oluşturmaktadır. Korkunç şatolar ve kaleler, terk edilmiş Orta Çağ yapıları gibi unsurlarla hem okuyucuyu korkutmak hem de onu mekân ve zamanda kendi gerçekliğinden soyutlayarak hikâyenin içine girmesini sağlamak amaçlanmıştır. Buna karşılık, frenetik romantizmde gündelik hayata ait mekânlar da gotik bir anlatıda kullanılabiliyordu. Bu bağlamda, E. T. A. Hoffmann ile Fransız frenetik romantizmi arasında önemli bir köprü kurmak mümkündür. Bu sonuca dayanarak, Hoffmann'ın Fransa'da popüler oluşunun arka planının bir kısmı açıklanmış olur:

> Okurken, insanlar ana kahraman ile derin bir empati kuruyorlar. Özellikle de o şehirde yaşayanlar. Okurlar fantezi öykülerinin kurgusal olduğunu biliyorlar fakat öykülerin, Orta Çağ gibi uzak bir zamanda geçmek yerine daha aşina oldukları bir yerde meydana gelmesi fantastiği onları için daha çekici ve harika hale getiriyor. İnsanlar efsaneler çağındaki gizemli güçlerin modern dünyada da var olup olmadığını ve eğer varsa hangi sonuçlar doğuracağını düşünmeye başlıyor. [103]

Görüldüğü üzere, modern XIX. yüzyıl insanı, Hoffmann yapıtlarını okurken gerçek dünya ile mistik, doğaüstü varlıkların ve güçlerin olduğu dünya arasında kalır. Yazarın tercih ettiği mekânlar okurda sarsıcı bir etki bırakır. Gündelik hayatını devam ettirdiği sokakları, caddeleri, şehirleri ile toplumsal hayatta karşılaştığı meslek insanlarını doğaüstü olaylar yaşarken görmek, okuru derinden etkiler. Gerçek ile gerçek olmayan arasındaki sınır gittikçe

[103] Jionheng Fan, *Strategies of Fantasy in E. T. A. Hoffmann and Pu Songlling*, 2017, s. 13.

geçirgenleşir ve bu sayede kendi gerçekliğini sorgular hale gelebilir. Bu şekilde bir köklü değişim ile korku ve doğaüstü anlatı türünde Hoffmann kendine ayrı bir yer edinmiştir.

E. T. A. Hoffmann yapıtlarının önemli bir diğer özelliği ise "doppelgänger" kavramıdır. Anlamı ise "ikiz, birebir aynısı, aynı ruha sahip iki kişi" şeklindedir[104] ve Alman halk kültüründeki bir inanışa dayanmaktadır:

> Eş ruh, Alman halk inanışında, insanın yürürken peşinden gittiğine inanılan ve insana tıpatıp benzeyen hayalet olarak tanımlanır. Bu onun halk arasında inanılan anlamıdır ve inanış, eş ruhun bir insan olarak değil de bir hayalet olarak nitelenmesi gerektiğini açıklamaktadır.[105]

Bahsi geçen kavrama, Hoffmann'ın *Prenses Brambilla* (Prinzessin Brambilla, 1820) ve *Kum Adam* (Der Sandmann, 1816) gibi yapıtlarında sıklıkla rastlamak olasıdır:

> Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, aynı zamanda yakın arkadaşı olan Jean-Paul Friedrich Richter'den esinlenerek birçok yapıtında eş ruh izleğine yer vermiştir. İzleği her işleyişinde, farklı boyutlara taşımıştır. Eş ruh, kimi zaman kahramanın birebir aynısı, kimi zaman bir hayalet, bazen de bir akraba olabilmektedir.[106]

[104] Şenay Kırga Kazak, *Ernst Theodor Amadeus Hoffmann'ın Yapıtlarında İncelenen Fantastik Bir Motif: Eş Ruh,* Uluslararası Sosyal Araştırmalar Derneği, 2013, cilt: 6, sayı: 24.
[105] Şenay Kazak Kırga, a.g.e., s. 24.
[106] Şenay Kırga Kazak, a.g.e., s. 24.

"Eş ruh" tanımından yola çıkarak, bu kavram ile Hoffmann'ın tarzı arasındaki bağlantı hakkında birtakım çıkarımlarda bulunulabilir. Eş ruh kavramı ile çift kişilikten bahsedilmektedir: hem gerçek dünyada hem de mistik dünyada var olan iki ayrı ruha sahip bir kişi söz konusudur. Bu ikilinin karşılaşması ile kişide belli bir şok geçirme durumu yaşanır. Daha önce de bahsedildiği gibi bu durum gerçek ile hayali olanın, bilinen ile bilinmeyenin, mümkün olan ile imkansızın karşılaşması olarak yorumlanabilir. Hoffmann öykülerinin temelinde çoğunlukla bu ikiliği bulmak mümkündür. Gerçek dünyaya yerleştirdiği fantastik ögeler eş ruhun birer yansımasıdır. Eş ruh daha geniş anlamda ele alındığında ise, bir nevi paralel evrenin varlığına delil olarak algılanabilir. Böylelikle Hoffmann, yapıtlarını bu "iki evren arasındaki sınırda konumlandırmıştır" demek yanlış olmayacaktır. Evrenlerin birbiri içerisine geçmesine veya karakterlerin kendi "ikizleri" ile karşılaşmalarına izin vererek okurda gizem hissini önemli ölçüde arttırmıştır.

Görüldüğü üzere, Hoffmann fantastik ve gotik akıma kendine özgü değişiklikler getirmiştir. Bu sayede ünü kendi ülkesinin sınırları dışına taşmış ve yapıtları Fransız romantik yazarları başta olmak üzere geniş okur kitleleri tarafından okunmuştur. Örneğin, Honoré de Balzac *Uzun Yaşam İksiri* (Elixir de longue vie, 1830) isimli kitabının önsözünde, yapıtının Hoffmann'ın *Şeytan'ın iksirleri* yapıtının izlerini taşıdığını belirtmiştir. Charles Nodier'nin *Kırıntı Perisi,* (La Fée aux miettes, 1832) isimli yapıtının konusu ile *Prenses Brambilla* arasında önemli ölçüde benzerlikler bulunmaktadır. Victor Hugo'nun da *Notre Dame'ın Kamburu* (Notre–Dame de Paris, 1831) adlı romanının bazı bölümleri ile *Kum Adam* arasında benzeşmeler bulunmaktadır. Théophile Gautier ise *Bir Hoffmann Hayranının Fantastik Bunalımları'*nı (Onuphrius ou les vexations fantastiques d'un admirateur d'Hoffmann, 1832) kaleme almıştır.

Ernst Theodor Amadeus Hoffmann fantastik edebiyat alanında önemli ve yenilikçi bir yere sahiptir. Yapıtlarında kullandığı gündelik hayattan karakterler ve sahneler ile klasik gotik anlayışın dışına çıkmıştır ve okurun da içinde bulunduğu dünyaya doğaüstü bir boyut getirmiştir. Bunun yanı sıra eş ruh durumu "delilik", "kişilik bölünmesi" gibi durumları birleştirerek bunlara farklı bir açıdan yaklaşmıştır. Bilinen gerçeklikten başka bir gerçekliğin, gündelik hayata müdahalesi ile bu durum gerçekleşmiştir.

İKİNCİ BÖLÜM

CHARLES NODIER VE FANTASTİK EVRENİ

2.1.Charles Nodier ve Fantastik Anlayışı

Bu bölüm altında Charles Nodier'nin fantastik edebiyat anlayışı, gotik edebiyat ve frenetik romantizm ile olan benzerlikleri ve farklılıkları incelendikten sonra, konu hakkında çeşitli zamanlarda kaleme aldığı makaleler olan *Edebiyatta Fantastik Üzerine* (Du fantastique en littérature, 1830) ile *Uykunun Birkaç Olgusu Üzerine* (De quelques phénomènes du sommeil, 1831) başlıca fantastik yapıtları ele alınacaktır. Bunlar: *Smarra ya da Gecenin İblisleri* (Smarra ou les démons de la nuit, 1821), *Trilby ya da Argail Şeytanı* (Trilby ou le lutin d'Argail,1822) *Kırıntı Perisi* (La Fée aux miettes, 1832), *Mavi Çorap Jean-François* (*Jean – François les bas bleus*, 1832), *Ölü Adam Deresi* (La Combe de l'Homme Mort, 1833) ve *Sierralı Inès* (Inès de las Sierras, 1837) adlı yapıtlarıdır.

Charles Nodier'nin edebi alanda etkili olmaya başladığı yıllar gotik edebiyatın ve frenetik romantizmin yükselişe geçtiği döneme denk gelmektedir. Romantizm altında sınıflandırılan korku anlatıları için "frenetik" sıfatını öneren isim ise, daha önce de belirtildiği gibi Charles Nodier'nin kendisidir. Bu başlık altında yazarın "fantastik" anlayışını incelemek için sırasıyla *Edebiyatta Fantastik Üzerine* ve *Uykunun Birkaç Olgusu Üzerine* adlı makaleleri ele alınacaktır.

Nodier, *Edebiyatta Fantastik Üzerine* makalesine, insan zihninin, onun estetik anlayışının ve hayal gücünün tarihsel sürecinden bahsederek başlar.

Yazara göre insan zihni üç ana aşamadan geçmiş ve sonunda içinde bulunduğu çağa ve düşünce yapısına ulaşmıştır. Bunlardan ilki Nodier'nin "İlkel Şiir" (poésie primitive) olarak adlandırdığı dönemdir. Bu dönemde, ilkel insanın olaylar ve "şeyler" karşısında duyduğu "coşkular" ile ürettiği ilkel şiirler yer alır:

> İlk edebiyat ve estetik anlayış tercihten daha ziyade ihtiyaçtan doğmuştur. Bu edebiyat, uzun süre, duyulan 'coşkunun' safça, ilkelce bir ifadesi içerisinde kapalı kalmıştır. Bu edebiyat zamanla bu 'coşkuları' kendi içerisinde kıyaslamaya, karşılaştırmaya başlamıştır. Ardından ise betimlemeler gelişmiş ve 'şeylerin' karakteristik yanlarını yakalamaya çalışmıştır. […] Bu durum İlkel Şiir'in konusunu oluşturmuştur.[107]

Daha sonrasında, bu estetik anlayıştan "betimleme" doğmuştur. Böylece ifade edilen olayların, "şeylerin" daha ayrıntılı olarak anlatılabilmesi olanaklı kılınmış ve "karakteristik" yanları yakalanmaya çalışılmıştır. Bu sayede coşkular daha belirgin hale gelmiştir: "İlk edebi yaratılar, izleyicisinde uyandırdığı coşkulu duyguları kullanarak, "maddesel" dünyanın betimlemesini ve sunumunu yapar."[108]

İkinci evre ise İlkel Şiir'in yetersiz kalması durumunda meydana çıkan yeni bir evredir. Maddi dünyanın artık yeterli olmadığını fark eden insan, ilgisini "bilinenden bilinmeyene doğru" yöneltmiştir:

---

[107] Charles Nodier, *Du Fantastique en Littérature*, Revue de Paris, 1830., s. 205. (Çevirisi tarafımıza aittir)

[108] Myriam Ada Scanu, *Charles Nodier Du Fantastique en Littérature*, Università degli Studi di Bologna, 2004, s.9. (Çevirisi tarafımıza aittir)

> Bu tür ifade etme şekli uzun süre bir alışkanlık olarak devam etti. Daha sonra "Akıl" bilinenden bilinmeyene doğru yükseldi. Bu durum toplumdaki okült yasaları derinleştirdi. Evrensel sırların mucizeleri üzerine çalışıldı. İnsan, gecenin sessizliğinde, Küre'nin olağanüstü uyumunu dinledi. Daha sonra da içsel, ruhani bilimleri ve dinleri icat etti.[109]

Buradan da anlaşılacağı gibi, İlkel Şiir sonrasında gelen ikinci evre ile daha soyut bir alana girilmiş olur. Bu alanda ise Nodier'nin belirttiği önemli bir olgu bulunmaktadır: dinlerin ortaya çıkışı. Yazar, makalesinde dinlerin ortaya çıkması ve gelişmesi ile insan zihninin maddi dünyayı, evreni açıklamaya çalışması arasında bir bağlantı kurmuştur.

Önceleri karşısında gördüğü durumu, olayı, "şeyi" kısacası "bilineni" betimleyen İlkel Şiir artık bunu tükettiğini fark edip daha soyut olana, görünenin arkasındaki anlama, Nodier'nin ifadesiyle "evrensel düzenin sırlarının mucizelerine" ve "bilinmeyene" ulaşmak istemiştir. Bu merakın sonunda da ortaya "ruhani bilimler" ve "dinler" çıkmıştır: "Salt insan edebiyatı, pozitif dünyanın sıradanlıklarında azalmış ve kaybolmak üzere olarak bulunuyordu. Fakat ilk çağlardaki gibi, onu kutsayan, ilham verici yönünü de hala muhafaza ediyordu."[110]

[109] Charles Nodier, *Du Fantastique en Littérature*, 1830, s. 205.
[110] Charles Nodier, a.g.e., s. 205.

Bu bağlamda pozitif dünya ile edebiyat arasında ters yönde bir ilişki olduğunu söylemek mümkündür. Söz konusu denklemden yola çıkarak ise pozitif dünyanın karşısında yer alan dünya ile edebiyat arsasında önemli bir bağlantı kurulabilir. Peki nedir bu dünya? Buraya kadar verilen bilgilerden yola çıkarak, pozitif dünyanın tersi olan dünya için hayali, içsel, ruhani gibi tanımlamalar yapabiliriz. Böylelikle ulaşılan yer "maddesel dünya yasaları" ile yönetilmeyen bir dünyadır. Hayali dünya ile gerçek "maddesel" dünya arasında bulunan insan, kendi yarattığı bu "mucizevi" dünyayı da "gerçek" ve "doğru" olarak kabul etmeye başlamış ve bunun sonucunda "yalan" kavramı ortaya çıkmıştır:

> Başlıca yaratıları gerçekleştirdikten ve insanlar onları gerçek olarak kabul ettikten sonra, bu insan edebiyatı, az gösterişli ama baştan çıkarıcı bir alana kaymıştır. Başka bir deyişle, insan yalanı icat etmiştir. [111]

Nodier'nin "yalan" olarak adlandırdığı bu durumda insan o zamana kadar gerçek olarak kabul edilmiş dünyanın dışına çıkarak kendi kurallarını oluşturabileceği başka bir dünyanın içine girer: "Bu üçüncü girişim insanın bilgiye olan açlığını, bilinenin ötesine gitme isteğini ve bilgisindeki istikrarsızlığı ortaya çıkarır. Nodier'nin hayal gücünün oğlu olarak gördüğü "yalan" yeni bir dünya meydana getirir: Fantastik dünya."[112]

Görüldüğü gibi üçüncü evre, Nodier'nin adlandırdığı şekliyle, fantastik dünyadır. Söz konusu bu fantastik dünyayı anlatmak için Nodier "gerçek" olandan

[111] Charles Nodier, *Du Fantastique en Littérature*, 1830, s. 206.
[112] Myriam Ada Scanu, *Charles Nodier Du Fantastique en Littérature*, 2004, s. 9.

hareket eder. “Gerçek” ve “bilinen” dünya, maddesel olan, duyular ile algılanan ve fizik yasalarıyla açıklanabilen dünyadır. Bu bağlamda fantastik dünyayı, ilk akla gelen şekliyle gerçeklikten uzak bir şekilde anlamamak gerekir, çünkü Nodier’ye göre gerçek olan ile fantastik olan arasında bir bağlantı söz konusudur. Böylece fantastik için yeni bir tür dünya demek yerine onu “bilinen” pozitif dünya yasalarının bozulması olarak görmek daha doğru olacaktır:

> Maddesel dünyayı kuran açıklanamaz zekâ, ruhani evreni çözen kutsal deha ve fantastik dünyayı yaratan hayal gücü, insan düşüncesinin geniş imparatorluğunu bileştiren üç başarılı evredir.[113]

Nodier fantastik dünyanın oluşumu için geçilen üç evreyi açıkladıktan sonra, akılcı insan ile şair arasında bir sıralama yapar: “Tamamen akılcı olan insan en alt derecededir. İkinci sıraya ise, yani fantastiğin ve idealin bölgesine, şairi yerleştirmek gerekir.”[114]

Görüldüğü üzere pozitif dünya kuralları ile kâinatı açıklamayı kabul etmiş insan, Nodier’ye göre en “alt” sınıf insan türü olarak görülmektedir. Makalesinde açıkladığı üç evre temel alındığı zaman, dünyayı sadece maddesel açıdan kabul etmek ve algılamak ilkel bir durumdur. Bu durum Nodier’nin edebi anlayışı konusunda da ipuçları vermektedir. Romantizm içerisinde yer alması ile hayal gücünün etkisinde olan bir

[113] Charles Nodier, *Du Fantastique en Littérature*, 1830, s. 206.
[114] Charles Nodier, a.g.e., s. 207.

yazardır. Evreni ve doğayı akıl ile açıklamayı reddeden romantizmi, bu şekilde kendi fantastik anlayışına uygulamayı denemiştir.

1831 yılında kaleme aldığı *Uykunun Birkaç Olgusu Üzerine* makalesi ile Nodier, edebi hayatı için önemli olgulardan birisi olan "uyku" hakkında görüşlerini ortaya koymuştur. Nodier'ye göre uyku özellikle de rüyalar, düşler, insanın tamamen özgür olduğu, maddesel dünyadan çıkabildiği ve hayal gücünün kontrolünde olduğu geniş bir alandır: "Sıra dışı görülebilir ama şu kesindir ki uyku sadece çok güçlü bir hal değil, aynı zamanda düşüncelerin en net ve açık seçik olduğu yerdir."[115]

Bu ifade ile Nodier uyku aracılığı ile girilen "düş" dünyasında düşüncelerin, fikirlerin ve hayal gücünün serbest şekilde var olduğunu savunur:

> Kâbusun sadece itici ve kötü fanteziler meydana getirdiğini düşünmek zordur. Zengin ve canlı bir hayal gücünde ya da serbest bir kan akışı ile beslenen sağlam bir canlılığa sahip organizmada, rüya, uykudaki insanın düşüncelerini alt eden büyülere ve korkulara sahiptir. […] Gökyüzüne güneş ekebilir, yaşlı bir adama denizleri ve dağları geçebileceği, kuş gibi uçma yetisi verebilir ve bu dağlardan dünyaca bilineni Alp dağlarını bir kum tanesi gibi dağıtabilir.[116]

[115] Charles Nodier, *De Quelques Phénomènes du Sommeil*, Revue de Paris, 1831, s. 31. (Çevirisi tarafımıza aittir)
[116] Charles Nodier, a.g.e., s. 33.

Nodier düşler aleminin zenginliği ile bedensel durum arasında da bir bağlantı kurar. Gerçek dünyada gerçekleşmesi imkânsız olan olayların rüya sırasında meydana gelmesi çok kolaydır. Bu durumu da bir kez daha pozitif dünya ile rüyalar dünyası olmak üzere iki ayrı dünya olarak değerlendirmek mümkündür. Fakat bu ayrım sınırı çok keskin olmayan bir ayrımdır. Uyku sayesinde gerçek dünyasından kopan insan, rüyalar ile farklı kurallara sahip, her şeyin mümkün olabildiği bir evrene geçmiş olur.

Nodier, makalesinin devamında uyku sayesinde ilkel insanı da anlayabileceğimizi savunmuştur. Tamamen hayal gücü ile yaşayan, modern dünya bilimleri ile "kirlenmemiş" insan ile uyku aracılığı ile empati kurmak mümkündür.[117]

Nodier, *Hélène Gillet'nin Hikayesi* (1832) isimli kitabında üç tip fantastik öykü olduğundan söz eder:

> İlk olarak sahte fantastik vardır. Bu öykülerin büyüsü anlatıcı ve dinleyicide ikili bir saflık doğurur. Buna örnek olarak Perrault'nun Peri Masalları örnek verilebilir. Bir de belirsiz fantastik vardır. Bu ise muallakta kalmış ruhu melankolik ve hayali bir şüphe içinde bırakıp ardından bir melodi gibi uyutup, bir rüya gibi beşiğini sallar. Son olarak ise, tüm bunların içerisinde ilk sırada yer alan gerçek fantastik vardır. Çünkü o,

[117] Charles Nodier, *De Quelques Phénomènes du Sommeil*, 1831, s. 33.

aklın herhangi bir fedakârlık yapmasına gerek kalmadan kalbi derinden sarsar.[118]

Görüldüğü üzere Nodier makalelerinde olduğu gibi yine bir sıralama yapar. Sıralamanın en altında, yazarın "sahte fantastik" olarak adlandırdığı öykü tipi gelir. Bu tarz öykü için "sahte" sıfatını kullanma sebebini daha iyi anlamak için bu sıralamanın yapıldığı döneme (1832) bakmak gerekir. Bu dönemde, gotik edebiyat, Fransa'da önemli bir noktaya ulaşmıştır. Bunun yanı sıra frenetik romantizm akımı da kendi kuralları ile korku hikayeleri üretmektedir. E. T. A. Hoffmann'ın da fantastik edebiyat alanında kendi yerini sağlamlaştırdığı bir dönemdir. Bunun yanı sıra Nodier'nin "sahte" fantastik için verdiği örnek de önemlidir: Charles Perrault'nun (1628–1703) yazdığı peri masalları. Böylece edebiyat kuramcılarının peri masalları ile fantastik yapıtlar arasında yaptığı ayrım ile bir kez daha karşılaşılmış olunur. Nodier'nin de peri masallarını gerçek fantastik olarak kabul etmediğinıı ve onları "sahte" olarak gördüğünü anlamak mümkündür.

İkinci tür olan belirsiz fantastik ise ilkine göre daha üst bir sıralamaya sahiptir. Nodier'nin "muallakta kalmış ruh ve melankolik ve hayali bir şüphe" şeklindeki ifadeleri bu türden fantastik anlatılar için bir fikir verir. Şüphe ve muallakta kalmak kavramları, gerilim kavramını çağrıştırır. Gerilim ise gotik edebiyatı ve Ann Radcliffe'i akla getirir.

[118] Charles Nodier, *Histoire d'Hélène Gillet*, édité par les Bourlapapey, Bibliothéque numérique romande, 2014, s. 82. (Çevirisi tarafımıza aittir)

Üçüncü ve son tanımda ise en önem verdiği fantastik türü ortaya koymuştur: Gerçek fantastik. Bu türün özelliği ise, Nodier'ye göre, kalbi derinden sarsmasıdır. Fakat bu tanımda "aklın fedakârlık yapmasına gerek kalmadan" ifadesi ile küçük ama önemli bir ayrıntı dikkat çeker. Gerçek fantastik ile kalbi sarsılan veya korkan okurun bu sırada akılcılıktan tamamen uzaklaşmasına gerek kalmaz. Çünkü okur, okuma sırasında bildiği gerçeklik içerisinden meydana gelen fantastiğe şahit olacaktır. Gerçeklik ile fantastiğin birleşmesi ise frenetik romantizmi ve Nodier'nin de etkilendiği E. T. A. Hoffmann'ı akla getirmektedir

Nodier'nin fantastik anlayışında ilerlerken bahsedilmesi gereken bir diğer önemli kavram ise "delilik" ve "divanelik" kavramıdır. Bu ruh ve bilinç durumu Nodier'nin belli yapıtlarında başvurduğu bir kavramdır. Yazar "deliliğe" çok önemli anlamlar yükler ve delilik durumunu bir hastalıktan ziyade bir üstünlük olarak görmektedir.[119] *Kırıntı Perisi* adlı yapıtında yer alan aşağıdaki diyalog ile de bu anlayışı önemli ölçüde destekler:

> Benim görüşüme göre senin bahsettiğin şu meczuplar, gezegenimiz ile onun uydusu arasındaki ölçekte en üst basamakta yer almaktadır. Doğal olarak bizim tarafımızdan bilinmeyen bu tür bilgiler dünyasında konuştukları için onları istemiyoruz. Anlamsız olan ise, bizim eğitimimiz ve alışkanlıklarımız ile ulaşamadığımız bu evrensel düzene ait fikirlere sahip oldukları için, bunları anlamsız ve saçma görmemizdir.[120]

[119] Myriam Ada Scanu, *Charles Nodier Du Fantastique en Littérature*, 2004, s. 7.
[120] Jean – Luc Steinmetz, *Smarra, Trilby et autres contes…,* Garnier – Flammarion, 1980, s. 232. (Çevirisi tarafımıza aittir)

Nodier yapıtlarında deliliğin ayrı bir yerde durduğunu ve daha "üstün" bir anlam taşıdığını ifade eder. "Doğal olarak onları istemiyoruz" ifadesi ile toplumsal anlamda bu "deli", "kaçkın", "çılgın" olarak tanımlanan insanların dışlanması söz konusudur. Nodier, bu dışlamanın toplumun onların dilinden anlamamasından kaynaklandığını düşünmektedir. Bu delilik hali, "normal" olarak nitelendirilen insanın giremeyeceği daha üst bir bilgiler evrenine açılan bir kapıdır. Ona göre, topluma "anlamsız" gelmesi, deliliğin gerçekten anlamsız olmasını gerektirmez. Nodier içinde bulunduğu çağı inançsız olarak nitelendirip, gerçek bilginin bir "delinin" dudaklarından duyulabileceğini savunmuştur.[121]

"Uyku" ile "delilik" arasında da bir bağlantı kurmak mümkündür. İki olgu içerisinde de gerçeklikten kopma ve pozitif dünya kurallarının ve bilgilerinin değişime uğradığı yeni bir düzen söz konusudur. Her iki olgu da Nodier'nin fantastik yapıtlarında önemli bir yere sahiptir.

Sonuç olarak Nodier için delilik oldukça önemli ve kutsal bir kavramdır. Sıradan insanın ulaşamadığı, idrak edemediği yüce bilgilere ulaşabilmek için gereken bir ruh durumudur.

Nodier'yi etkilemiş kavramlardan bir diğeri de "illüminizm" akımıdır. Bu mistik akım da tıpkı romantizm gibi evrenin ve doğanın tamamen akıl ile açıklanmasını reddediyordu ve daha derin ve öte anlamlar olduğunu savunuyordu:

> 'Ate mi Katolik mi' ikisi de değil. Nodier daha çok illüminizme yönelmiştir. […] Arkadaşı Bonneville sayesinde, Swedenbourg ve Saint-Martin'i keşfetmiştir. Pisagorcu öğretilerden çok

[121] Jean – Luc Steinmetz, Smarra, Trilby et autres contes…,1980, s. 171.

> etkilenmiş ve Ruhaniler [122] topluluğunun araştırmalarına katılmıştır. Onun bu merakı gösteriyor ki, Nodier öte dünya ve anlam sorunlarından oldukça fazla etkilenmiştir.[123]

Nodier'nin, görünen dünyanın ötesine, evrensel yasaların daha da ilerisine olan ilgisi daima var olmuştur. Bu ilgi "uyku", "delilik", "rüya" gibi kavramlarla da benzerlik gösterir. Bu öte anlam arayışı, toplum ve onun yasalarından kaçış olarak değerlendirilebilir. Fransız Devrimi sonrası çoğu kavramın sorgulandığı bir dönemde ortaya çıkan sonuçlardan memnuniyetsiz olan ve babasının mesleği dolayısı ile Devrim'in yıkıcı sahnelerine ve sonuçlarına şahitlik etmiş olan Nodier, görünenden, "bilinenden" duyduğu rahatsızlığı "bilinmeyene" yönelerek veya onu arayarak gidermek istemiştir.

İllüminizm ve okült tarikatlar açısından önemli bir diğer isim ise önceki sayfalarda ayrı bir başlık altında incelenmiş olan Jacques Cazotte'tur. Doğaüstü anlatının Fransa'daki öncüsü olarak kabul edilen Cazotte ile babası sayesinde tanışan Nodier, ondan çok etkilenmiştir. Öyle ki *Gece Masalları* (Contes de la Veillée) isimli kitabında Jacques Cazotte'a, biyografik özellikler taşıyan bir bölüm (M. Cazotte) ayırmıştır:

> 10 yaşındaki Nodier ile rasyonalist olan babası, gizli ve okült teorilerine inanmadığı fakat yine de saygı duyduğu arkadaşı

[122] Les Méditateurs.
[123] Pierre-Georges Castex, *Le Conte fantastique en France,* 1951, s. 124.

> Jacques Cazotte'u görmeye Paris'e giderler. Sohbet esnasında Nodier'nin babası, tarihi hikâye anlatımındaki şiirselliğe duyduğu hayranlıktan bahseder. Ona göre, anlatılan tarihsel olaya şahitlik etmiş kişinin anlatımı öykünün gerçekliğini arttırmaktadır. Cazotte ise buna katılmaz ve bir olayı anlatabilmek için o olaya şahit olunmasına gerek olmadığını söyler.[124]

Bu sahneden yola çıkarak Nodier ile Cazotte arasında ortak bir noktaya ulaşmak mümkündür. Özellikle öykü anlatımı için gereken "şahit" olma durumuna ihtiyaç duyulmaması, hayal gücünün önemine dikkat çekmektedir. Hayal gücü ise Nodier için önemli kavramlardan bir diğeridir. *Edebiyatta Fantastik Üzerine* adlı makalesinde belirttiği gibi "fantastik dünyanın" oluşumu, ortaya çıkışı hayal gücü sayesinde meydana gelmiştir. Ayrıca okült bilimlere olan ilgileri de Nodier ve Cazotte'un ortak noktalarından bir diğeridir.

Nodier'nin esin kaynaklarından biri de İlirya'dır (Balkanlar). Yazar günümüzde Slovenya'nın başkenti olan Lübliyana'da belediye kütüphanesi memuru olarak görev yapmış, orada kaldığı 9 ay boyunca, aynı zamanda *Télégraphe* gazetesinin yazı işleri müdürlüğünü de üstlenmiş, yazarlar ve bilginler ile temasa geçmiştir. Bu durum Nodier'nin, edebi yaratıcılığı ve gelişimi açısından oldukça etkili olmuştur. "Şüphesiz, Nodier'nin bu ülkeden ve onun dilinden, edebiyatından öğrendiği kavramlar, bilgiler, onun ufkunu ve edebi üretimini geliştirmiştir."[125]

[124] Matthew Gibson, *'Mensonge': The Rejection of the Enlightenment in the Unreliable 'souvenirs' of Charles Nodier*, University of Macau, Gothic Studies, 2016, s. 49. (Çevirisi tarafımıza aittir)
[125] Matthew Gibson, a.g.e., s. 16.

> Maixner'e göre, Nodier'nin öyküleri içerisinde üç tanesi İlirya etkisi taşımaktadır: *Jean Sbogar*, duygusal bir haydutun hikayesi, *Smarra*, bir kâbusun betimlemesi ve yerel rengin "soluk" olduğu roman *Matmazel Marsan.*[126]

Bu kitaplar içerisinde yer alan ve kendi başlığı altında incelenecek olan *Smarra*, Nodier'nin başta gelen fantastik, frenetik yapıtlarından biridir. İsminin kökeni ise bir kez daha Nodier'nin yapıtlarındaki İlirya etkisini göstermektedir:

> Dalmaçyalıların Smarra dediği kâbus, uykunun en önemli olgularından biridir ve bunu yaşamayan insan sayısı çok azdır. Özellikle tutkulu gençler, çocuklar, azla yetinen avareler gibi insanlar arasında pozitif dünyadan daha çok hayali yaşamın yoğunluğu ile meşgul olmalarından dolayı yaygınlaşmıştır.[127]

Alıntıdan da anlaşılacağı üzere, Nodier'nin görev yaptığı sırada ilgisini çeken bu kâbus kavramı ile onun "delilik" ve "uyku" üzerine olan düşünceleri ile arasında benzerlikler bulunmaktadır. Bahsi geçen kâbus kavramı da toplum içinde "hayali dünya ile meşgul olan" kişilerin deneyimlediği bir tür tecrübedir.

2.2. Charles Nodier'nin Yapıtlarında Fantastik Unsurlar

[126] Franka Perković, *Le Fantastique chez Charles Nodier*, University of Zadar, 2020, s. 17. (Çevirisi tarafımıza aittir)
[127] Charles Nodier, *De Quelques Phénomènes du Sommeil*, 1831, s. 32.

2.2.1. *Ölü Adam Deresi*

Ölü Adam Deresi (La Combe de l'homme mort), Charles Nodier'nin 1833 yılında yayınlanmış kısa bir fantastik öyküsüdür. Anlatı 1561 yılında geçmektedir. Konusu ise fırtına ve karanlık yüzünden yolunu kaybedip, Toussaint usta ile annesi Hubert'in evine sığınmış iki yabancının o gece başından geçenlerdir. Misafirlerden biri Pancrace Choquet, diğeri ise daha sonra şeytan olduğu anlaşılan ürkütücü bir cücedir. Misafir oldukları ev dağ yamacında bulunmaktadır. Hubert, geceleri komşularının kızlarını ağırlayıp onlara öyküler anlatmaktadır. Cüce'nin ısrarı ile bir kez daha öykü anlatmak zorunda kalır. Hubert'in bu seferki öyküsü manastırda ustasını öldürüp kaçan birisi hakkındadır. Anlatı sırasında Choquet panikler ve sonunu dinleyemeden evi terk eder. Ertesi sabah ise ev sakinleri dere yatağında onun kafası kopmuş bedenini görürler. Cinayeti işleyenin Choquet ve Cüce'nin de şeytan olduğu anlaşılır.

Öykü, atmosferik açıdan gotik akım ile benzerlikler taşımaktadır. Olayın geçtiği mekân olarak uçurum yakınında bir ev ve zaman olarak XVI. yüzyıl seçilmiştir. Gotik yapıtlarda da ıssız ve ürkütücü mekânlar konunun gerilimini artırması açısından önemli rol oynamaktadır:

> Göğün karanlığı yerin karanlığıyla bir oluyor, yerin gürültüleri göğün gürültüleri ile dehşetle karışıyordu. Kasırga dakikadan dakikaya artıyor, ağlayan bir çocuğun veya ölesiye vurulmuş imdat isteyen bir ihtiyarın sesine benzer iniltilerle kuduruyordu

> ve bu korkunç çığlıkların, daha ziyade, göğün üst bölümlerinde mi, yoksa uçurumun yankılarında mı koptuğu bilinemiyordu.[128]

"Korkunç çığlıklar", "kasırga dakikadan dakikaya artıyor" ifadeleri öykünün dekoruna ürkütücü bir etki katmaktadır. Bu atmosfer ile yaratılan gerilim duygusu öykü içerisinde önemli bir yer kaplamaktadır. Fırtına yüzünden, yabancı bir evde mahsur kalma hissi de öykünün gerilimine etki etmektedir. Karakterlerin yolculuklarına devam edebilmeleri için kasırganın dinmesi gerekmektedir fakat bunun ne zaman olacağı belirsizdir. Bu belirsizlik ise gerilim yaratmanın bir diğer önemli etmenidir.

Nodier'nin Toussaint ustanın evinde bulunan misafirlerden Cüce'nin görünüşü için yaptığı tasvir ve kullandığı renk seçimi de onun aslında bir tür şeytan veya doğaüstü bir varlık olduğunu belli eder:

> Dar mı dar, kısa mı kısa bir pantolon giymiş, kızıl bir hırkaya sımsıkı bürünmüştü; aynı renkte bir takke kafasının sade tepesini örtüyor, yüzünü o kadar tuhaf gösteren kıvrım kıvrım kızıl saçları, takkenin altından salkım salkım sarkıyordu.[129]

Cüce'nin giyiminde, Nodier kızıl rengi seçmiştir ve bu rengin sembolik olarak "şeytan" ile bağlantısı bulunmaktadır. "Fransız sözlü edebiyatında, şeytan ile ilişkilendirilmiş olan kızıl ve kırmızı renkleri doğrudan cehennemin ateş ve alevlerinden

[128] Charles Nodier, *Ölü Adam Deresi*, Çev. Yusuf Tavat, Milli Eğitim Basımevi, 1946, s. 4.
[129] Charles Nodier, a.g.e., s. 7.

esinlenmiştir."[130] Kızıl giysilerinin yanı sıra Cüce'nin cehennemden gelmiş doğaüstü bir varlık olduğuna dair başka işaretler de bulunmaktadır: "Cehennem zebanileri nasıl gülerlerse öyle gülen Collas Papelin"[131] ifadesi, okuyucunun imgeleminde ürkütücü çağrışımlar uyandırmaya yetecek düzeydedir. Karakterler arasında geçen konuşmalar da bu durumu destekler niteliktedir:

> Titreşen parmaklarını havaya kaldıran sarışın Julienne: Şeytan da gitti mi? diye haykırdı.
>
> - Dua edermiş gibi ellerini kavuşturan Anastasie ise:
>
> - Şeytan mı? Ne dersiniz acaba bu kılıkta mıdır?
>
> - Öyleye pek benziyor.[132]

Ölü Adam Deresi öyküsündeki bir diğer fantastik öge ise Hubert'in anlattığı öyküdeki katilin "İblis" ile anlaşma yapmış olduğunu belirtmesidir:

> Şurası muhakkak ki mağarada kan lekeli mini minicik bir senet bulunur; senedin altında kral mührü gibi simsiyah bir "beş tırnak" izi varmış. Yazı şeytan alfabesi ile yazılmış. Baş papazın anlattığına göre senet katile otuz senelik bir hayat süresi sağlıyormuş.[133]

[130] Françoise Ugochukwu, *Devil's Colors: A Aomparative Study of French and Nigerian Folktales*, 2006, s. 255. (Çevirisi tarafımıza aittir)
[131] Charles Nodier, *Ölü Adam Deresi*, 1946, s. 11.
[132] Charles Nodier, a.g.e., s. 17.
[133] Charles Nodier, a.g.e., s. 21.

Öykünün sonunda ise, frenetik romantik yapıtlarda da görülen ani bir vahşet sahnesi yer alır:

> Bu, öyle berbat bir halde paramparça olmuş, can çekişirken kıvranmaktan öyle şekli değişmiş, gökyüzünden veya cehennemden gelen bir ateşle öyle küçülmüş, büzülmüş bir cesetti ki bir insan cesedi olduğunu anlamak güçtü. Yalnız, yanı başında lime lime olmuş siyah bir pelerin ile sorguçlu bir şapka vardı.[134]

Öykünün bu şekilde sonlanması, yapıtın başından beri süregelen gerilimin zirve noktasına ulaşmasıdır. Gece süresince okura hissettirilen korku ve gerilim gibi karışık duyguların sonucunda bir vahşet sahnesi ile korkuların boşa çıkmadığı görülmüştür. Misafirlerden birisi vahşi halde öldürülmüş olarak bulunmuştur. Cinayeti işleyen kişinin ise yapıt içerisinde açıkça belirtilmemesine karşın Cüce olduğu ima edilmiştir. Bu şekilde okur açısından geriye dönüp düşündüğünde yapıt boyunca doğaüstü varlığın bir gecesine ve kurbanına nasıl yaklaştığına şahit olmuştur. Bu düşünce ile öykünün son sahnesi birleştiğinde ise gerilim son bulmasına karşın korku ve dehşet hissi daha da artmış haldedir.

Todorov'un fantastik yapıtları sınıflandırırken saf tekinsiz için yaptığı tanım ile bu öykü arasında bağlantı kurmak mümkündür. Tekrar hatırlamak gerekirse, Todorov bu tür yapıtlar için "bir de saf tekinsiz anlatı türü vardır. Bu türe giren yapıtlarda

[134] Charles Nodier, *Ölü Adam Deresi*, 1946, s. 11.

tümüyle aklın kurallarıyla açıklanabilecekken bir şekilde inanılmaz, olağanüstü, şoka uğratıcı, sıra dışı, endişe uyandırıcı, tuhaf olaylar anlatılır" ifadelerini kullanmıştır. *Ölü Adam Deresi* öyküsünde de bir yandan akılcı biçimde açıklanabilecek olaylar meydana gelirken bir yandan da manastırda işlenen cinayet, kanlı ölüm, ürkütücü bir gecede ortya çıkan şeytan ve onun kurbanı gibi "endişe uyandırıcı", "şoka uğratıcı" tuhaf olaylar anlatılmaktadır.

Todorov'un fantastik için yaptığı ana tanımda yer alan "okuyucunun veya anlatı kişisinin olağanüstü bir olay karşısında yaşadığı 'tereddüttür'" ifadesi de *Ölü Adam Deresi* için uygun bir tanımdır. Yapıtın sonuna kadar okurun hissettiği gerilim ve tereddüt devam etmektedir. Okur, Cüce'nin kimliği hakkında şüphe içerisindedir ve onun ne olduğunu tam olarak anlayamamaktadır. Todorov'a göre öykü süresince okuru tereddütte bırakarak devam eden bu süreç fantastiğin kendisidir ve son sahne ile bu tereddüt hissi bir açıklamaya kavuşmuştur.

2.2.2. *Mavi Çorap Jean-François*

Mavi Çorap Jean François (Jean-François les Bas Bleus), Charles Nodier'nin 1832 yılında yayınlanmış fantastik yapıtlarındandır. Bu anlatıda yazar, "delilik", "avarelik" "divanelik" gibi kavramlar hakkındaki düşüncelerini etkili bir şekilde anlatır. Yapıt, kahraman anlatıcı bakış açısı ile anlatılır ve 1793 yılında geçer. Ana karakter, Nodier'nin çocukluğunu geçirdiği Besançon'da, gerçekte yaşamış olan ve "deli" olarak görülen Jean François Touvet'dir. Trouvet gençliğinde, geleceği oldukça parlak bir genç olarak görülür. Ancak daha sonraları "aklını yitirerek" sokaklarda tek başına oturup gökyüzünü seyreden, bilgece sözler sarf eden ama topluma tam anlamıyla uyum sağlayamayan biri haline dönüşür. Bu durum ile Nodier kendi "delilik" anlayışına

uygun özelliklere sahip bir karakter yaratmıştır. Jean François toplumun inandığının aksine daha yüce bilgilere sahip bir kişi olarak betimlenir:

> Ve gerçekten de Mavi Çorap Jean François hiçbir şeye aldırış etmeden yoluna giderdi. Gözleri -gelin de niteliğini anlatın o gözlerin- hiç ufka bakmaz, hep gökyüzüne çevrilirdi; herhalde gökte bir şeyler görünürdü ona. Gizlice biriyle konuşuyormuş gibi dudakları kımıldanırdı. Ama zavallının kılık kıyafeti sokaktan geçenleri, hele yabancıları eğlendirecek halde idi.[135]

Jean François'nın karakter tasvirine bakıldığında onun aslında daha yüce bir bilinç durumunda olduğu gözlemlenir, çünkü etrafındakilerin onu küçümsemesine karşın bilge bir kişiliğe sahiptir:

> O zaman ona gülerlerdi; öfkelenmeden, belki kendisiyle alay edildiğine dikkat bile etmeden Jean François susar, kara ve iri güzel gözlerini gökyüzüne çevirir, sanki bütün düşüncelerini ve duygularını bağladığı bölgelerden ruhuna daha elverişli esintiler beklerdi.[136]

[135] Charles Nodier, *Ölü Adam Deresi (Mavi Çorap Jean-François),* 1946, s. 26.
[136] Charles Nodier, a.g.e., s. 28.

Jean François'nın aynı zamanda gezegenlere ve evrenler konusunda da görüşleri düşünceleri vardır. Bu düşünceler ise dünyanın evrene ve diğer gezegenlere kıyasla aslında ne kadar küçük olduğuna yönelik "bilgece" fikirlerdir:

> Şimdi sen söyle çocuğum, her şeyi yaratan Tanrı o kaba cisimler üzerinde, kusurlu olmasına kusurlu ama gene de sen, ben gibi, daha yüce bir hayat umabilen yaratıklar yaşatacak da uzayı bomboş mu bırakacak? Buna akıl erer mi hiç?[137]

Bu diyalog ile Nodier, mistik tarikatların ve Fransa'yı önemli ölçüde etkilemiş olan Emmanuel Swedenborg ve Saint-Martin gibi isimlerin felsefelerine ve görüşlerine gönderme yapar. Yapıt içerisinde anlatıcı kişisinin babasının ağzından da bu duruma değinilmiştir: "Bu türlü kuruntuların, Swedenborg ve Saint – Martin'in kitapları ile ihtiyar dostum Cazotte'un açtığı çukura gömüldüklerini sanıyorum."[138] Buna göre Jean-François, kendisi ile konuşanlar ile paylaştığı düşünceleri ile mistik örgütlerin öğretileri arasında bir bağlantı kurmak ve benzerlikler bulmak mümkündür. Ruhani örgütler de sıradan insanlara görünmeyen doğaüstü güçler ve olaylar ile temasa geçebildiklerini iddia ediyorlardı. Bu açıdan Jean-François'da onlar gibi yaşadığı sokakta diğer sakinlerin fark edemediklerini görüp, iletişime geçebiliyordu.

Öyküdeki bir diğer ve belki de en önemli doğaüstü olay ise Jean-François'nın, gökyüzünü seyrettiği günlerden birinde Kraliçe Marie-Antoinette'in idamını gazetelerden önce bilmiş olmasıdır. Bu durum, "divane" olarak görülen Jean-François'nın aslında doğaüstü bir bilgiye ve güce sahip olduğunu okura göstermektedir:

[137] Charles Nodier, *Ölü Adam Deresi (Mavi Çorap Jean-François),* 1946, s. 32.
[138] Charles Nodier, a.g.e., s. 34.

> Kolunu açtı, parmağının ucuyla ufuktan gökyüzünün en yüksek noktasına kadar uzun bir daire bölümü çizerek bana dedi ki:
>
> - Benim gibi sen de bilmiyor musun? Gözlerinle şu kan lekelerini takip et. Gör, bak Fransa Kraliçesi Marie-Antoinette göğe çıkıyor.[139]

Böylelikle öykü sonunda Nodier, bir kez daha okura "divanelerin" aslında daha üstün bir bilinç durumunda olduklarını göstermeye çalışır, ancak anlatıcının (Nodier) babası bu durumun tamamen "tesadüf" olduğunu ileri sürmektedir.

> Babam bu felaketlerle o falın olağanüstü yakın düşmesinin zihnimde bırakabileceği izden korktu. Tesadüfün bu gibi 'doğru çıkmalara' çok yardım ettiğine beni inandırmak için elinden geleni yaptı, bir sürü misaller saydı, böyle tesadüflerden ancak bilgisiz, saf insanların bir mana çıkartmaya kalkıştıklarını belirtti.[140]

Bu durum akılcı ve akıl dışı olan iki olgu arasında bir tür çatışma yaratır. "Doğaüstü" bir olay sadece bir "tesadüf" olarak da açıklanabilir. Fakat bu yine de tatmin edici bir cevap olmayabilir. Bu nedenle, Nodier burada öykünün sonunu göreceli olarak bitirmiştir denilebilir. Ayrıca, Todorov'un söz ettiği "tereddüt" burada tekrar

[139] Charles Nodier, *Ölü Adam* Deresi *(Mavi Çorap Jean-François)*, s. 38.
[140] Charles Nodier, a.g.e., s. 41.

devreye girer. İkilemde kalan okurun, Jean-François'nın bu eylemi karşısında iki seçeneği vardır: Ya babanın açıklamasını ya da Jean-François'nın gerçekten doğaüstü bir güç ile Kraliçe'nin idamını bilmiş olduğunu kabul etmek. Todorov'a göre bu cevaplar arasında kalınan anlarda fantastik kendini hissettirmektedir.

2.2.3. *Trilby*

Charles Nodier, İskoçya'ya yaptığı seyahatler sırasında bu bölgeden, 1822 yılında yayınlanan *Trilby* (Trilby ou le Lutin d'Argail)[141] adlı fantastik öyküsünün önsözünde belirttiği gibi, oldukça etkilenmiştir. Bu bölgenin üzerindeki etkisini şu tümcelerle belirtmiştir: "Bununla birlikte sevdiğim bir ülkeden bahsetmek ve unutmadığım duygularımı resmetmenin zevki."[142]

Trilby'de İskoçya'nın coğrafi koşulları ve mekânları yapıtın atmosferine uygun bir biçimde kullanılmıştır:

> "Aranızda Thule'deki cinlerden ve İskoçya'daki ev şeytanlarından veya perilerden bahsedildiğini duymayan, bu bölgelerde, konukları arasında şeytan bulunmayan pek az köy evi olduğunu da bilmeyen yoktur."[143]

[141] Faydalanılan kaynakta yapıt sadece *Trilby* olarak çevrildiği için bu bölümde de bu şekilde bırakılmıştır. Eserin orijinal başlığı olan Trilby ya da Argail Cini parantez içinde belirtilmiştir.
[142] Jean – Luc Steinmetz, *Smarra, Trilby et autres contes…*,1980, s. 144.
[143] Charles Nodier, *Trilby*, Çev. İlhan Sezer, Milli Eğitim Basımevi, 1949, s. 3.

Öykü, Orta Çağ İskoçya'sında geçmektedir ve baş kişi Trilby isimli bir ev şeytanıdır.[144] Trilby balıkçı bir çift olan Jeannie ile Dougal'in evinde yaşamaktadır ve aynı zamanda evin sahibesi Jeannie'ye âşıktır: **"**Trilby, şeytanların en sevimlisi, en kibarı ve en genciydi. Solvay körfezinden Pentland boğazına kadar bütün İskoçya'yı dolaşsanız, zekâ ve güzellik yönünden onunla yarışacak bir şeytan daha bulamazdınız**.**"[145]

Trilby, Jeannie'nin rüyalarında ona görünerek sevgisini göstermektedir. Jeannie bu durumdan korkar ve kocasına ihanet etme endişesi içinde ona bu durumdan bahseder:

> Jeannie, benim güzel Jeannie'm seni seven ama sevgisine karşılık vermediğin için seni sevdiğine pişman olan aşığını bir dinle. Ben senin kulübenin şeytanıyım. Jeannie, senin çok sevdiğin koyununa bakan, yüzüne ipekle, gümüşle boy ölçüşecek parlaklığı veren benim.[146]

Sonrasında ise kocası tarafından çağrılan rahip Roland dini bir ayin ile Trilby'yi Jeannie ve Dougal'in evinden uzaklaştırır. Bu eylemin sonucunda Jeannie derin bir pişmanlık duyar. Kocası ile Aziz Columbanus[147] bayramı arifesinde ziyaret ettikleri manastırda, rahip Roland öncülüğünde şeytanları lanetleme ayini sırasında, bitkin bir

[144] Trilby öyküsü için başvurulan kaynakta çeviri olarak Trilby'den şeytan olarak bahsedildiği için inceleme sırasında da bu ifade şekli kullanılmıştır.
[145] Charles Nodier, *Trilby*, 1949, s. 3.
[146] Charles Nodier, a.g.e., s. 6.
[147] M.S. 540 ve 615 yılları arasında yaşamış İrlandalı misyoner.

halde iken, üstü kapalı bir resmin örtüsünü kaldırarak ismi John-Trilby Mac-Farlane olan bir portre (Trilby'nin gerçek yüzü) ile karşılaşır. Bu durum sonrasında Trilby'ye karşı olan lanetlemesini ve beddualarını geri alır.

Günler sonrasında Trilby, Jeannie'nin kayığına yaşlı bir adam kılığında gelir ve ondan kendisini sevmesini ister. Fakat Jeannie önce kabul etse de sonradan pişman olur. Öykünün sonunda ise kocası Dougal ile rahip Roland'ı bir mezarlığa kadar takip ederek onları orada kutsal bir ağacın altında Trilby'yi bin yıl çıkamayacağı bir mezara kapatma cezası verirken bulur. Kriz geçiren Jeannie bu durum karşısında koşarak kendini o mezarın içerisine atar ve ölür.

Konusu açısından bakıldığında *Trilby* ile, Jacques Cazotte'un *Aşık Şeytan* isimli fantastik yapıtı arasında oldukça önemli benzerlikler bulunmaktadır. İki yapıt da sahibine âşık birer şeytan hakkındadır. Cazotte'un yapıtında ana kahraman erkek iken (Alvaro) burada bu kişi kadındır (Jeannie). Böylelikle, Cazotte'un Nodier üzerindeki etkisi bir kez daha görülür.

Ölü Adam Deresi öyküsünde olduğu gibi *Trilby*'de de gotik izler bulmak mümkündür. Özellikle Nodier'nin, yapıt içerisindeki manastır sahneleri için yaptığı betimlemeler klasikleşmiş gotik ögeleri (harabe, terk edilmiş yapılar, eskimiş kale, şatolar vb.) çağrıştırmaktadır:

> Kurak bir arazide, dikey bir kayanın sivri ucuna doğru eğilmiş ve sanki oradan da uçuruma yuvarlanacakmış gibi görünen manastırın kararmış eski kuleleri ve yarı yarıya yıkılmış binaların yan tarafları da uzaktan görünmeye başladı. Veliler bu binayı kuralıdan beri, zamanın yaptığı yıkıntıları onarmak için hiçbir insan eli ona değmemişti.[148]

Bunun yanı sıra olayın geçtiği ülke olan İskoçya ve İngiltere gibi ülkeler gotik edebiyat türünün Walter Scott ve Ann Raddcliffe gibi önemli temsilcilerinin ülkeleridir. *Trilby*'nin ilk önsözünde de Nodier, etkilendiği isimler arasında Walter Scott'ı da anmıştır: "Bu öykünün konusu, Sir Walter Scott'ın hangisi olduğunu bilmediğim romanlarından birinin önsözünden ya da notunan çıkarılmıştır."[149]

Ayrıca Nodier, Jeannie adını da Walter Scott'ın romanı Edimbourg Hapishanesi'nden (*La Prison d'Edimbourg, 1818)* almıştır.[150]

Trilby ile Jeannie'nin etkileşime geçtikleri anlara tekrar dönülecek olursa, bunlar genellikle Jeannie'nin uyuduğu anlardır. Trilby, ona sevgi sözcükleri fısıldamaktadır ve onun rüyalarına girerek kendini göstermektedir. "Jeannie, şeytanın oyunlarını, hoşa giden sözlerini, uykudayken ilham ettiği şehvetli ama masum rüyaları seviyordu."[151]

Bu durum ise Nodier'nin uykuya ve rüyalara verdiği önemi gösterir. Uykuda, gerçek dünyadan uzaklaşılır ve doğaüstü varlıklar rüya vasıtasıyla kişi ile bağlantı kurar. Kısacası "doğaüstü" olan, Jeannie'nin "gerçekliğine" müdahalede bulunur. Böylelikle

[148] Charles Nodier, *Trilby*, 1949, s. 3.
[149] Jean – Luc Steinmetz, *Smarra, Trilby et autres contes…,* 1980, s. 143.
[150] Pierre-Georges Castex, *Le Conte fantastique en France,* 1951, s. 130.
[151] Charles Nodier, *Trilby,* 1949, s. 8.

Jeannie iki farklı "gerçeklik" içinde yaşar. Bunlardan birincisi rüyaları sırasında Trilby sayesinde duyduğu haz iken, ikincisi uyanık olduğu zamanlardaki "gerçekliğidir." Nodier de *Trilby* sayesinde okur ve öykü arasında buna benzer bir ilişki kurar. Seçtiği mekânlar, kişiler, isimler (İskoçya, Hristiyanlık, Aziz Columba) tarihsel açıdan ve 1822 yılı okuru açısından "gerçekliği" olan ögelerdir. Fakat Nodier bunlar ile "doğaüstünü" biraraya getirmiştir; başka bir deyişle, "akıl" yoluyla açıklanamayacak olaylar, gerçeklikle etkileşime geçmiştir. Böylece iki farklı dünyanın iç içe geçmesi sağlanmıştır.

Öyküdeki önemli doğaüstü unsurlardan biri de ev şeytanlarının bulundukları evler için faydalı olmalarıdır. Trilby de Dougal'in evinde yaşadığı süre boyunca onlara fark ettirmeden balıkçılık yaparken ona yardımcı olmuştur:

> Şeytanların bulunduğu evlerin bazı özellikleri vardır! Mesela bu evler fırtına kazalarından ve yangın tahribatından korunmuştur. Çünkü dikkatli şeytan herkes uyuyunca, kışın soğuğuna karşı kendisine bir sığınak veren bu misafirperver evin etrafında gece teftişini yapmayı unutmaz.[152]

Burada bir kez daha doğaüstü olan ile gerçek olan arasındaki etkileşim ortaya çıkar. Okur açısından doğaüstü bir varlık olan Trilby'nin, evi koruması ve ev sakinlerinin görmediği zamanlarda felaketlere karşı önlem alması iki farklı dünyanın birbirine müdahalesi olarak ele alınabilir.

[152] Charles Nodier, *Trilby*, 1949, s. 14.

Trilby'nin ana konusunun iki farklı tür (insan ve ev şeytanı) arasındaki "aşk" ve bunun imkansızlığı olmasından dolayı korku, gerilim ve doğaüstü sahneler genel olarak okurun karşısına ani vahşet sahneleri olarak çıkmaz. Bunun yerine "doğaüstü", öykünün tamamına yayılmış halde bulunur. Bu yönüyle frenetik romantizmden ayrıldığı ve daha çok gotik özellikler taşıdığı görülür. Yine de yer yer, az da olsa "ürkütücü" sahneler bulunur. Bunlardan biri de Rahip Roland'nın, Aziz Columba bayramı öncesinde, Balva manastırında toplanan insanlara karşı yaptığı konuşmanın bir bölümünde yer alır: "Sizinle konuştuğum şu dakikada o cehennemlik şeytan alaylarının bir kasırga gibi manastırın tavan kaplamaları altında uçuştuklarını ve ortaya çıkabilmeleri için zifiri karanlığı beklediklerini söylesem inanır mısınız?"[153]

Ev şeytanları öykünün geçtiği bölgede sevilen varlıklardır. Rahip Roland, Trilby gibi ev şeytanlarını uzaklaştırmak ve onları cezalandırmak için uğraşır. Bu sebeple ayinleri sırasında insanları bu tür "doğaüstü" varlıkları lanetlemeye teşvik eder. "Sözün kısası İskoçya'nın kötü şeytanlarını hiç kimsenin değiştiremeyeceği şekilde lanetlemek istiyoruz. İşte onun için de bugün burada toplanmaya karar verdik."[154]

Sözlerinin devamında ise belagat yeteneğini kullanarak geçmişte yaşanmış "korkutucu" bir olaydan bahsederek kalabalığı "doğru yola" dönmeleri için ikna etmeye çalışır:

> Rahip kardeşlerimizden birini kaybetmiştik; tabutunu ölü mahzenine indirirken ipi koptu… Ama koparken de ıslık ve kahkahaya benzer sesler işitildi. […] Bu çıkan sesler, mezarlarının karıştırılmasından dolayı öfkelenen ölülerin isyan

[153] Charles Nodier, *Trilby*, 1949, s. 36.
[154] Charles Nodier, a.g.e., s. 39.

> nidalarından başkası değildi. […] O gece duvarlar da sanki şeytanlar ile iş birliği yapıyor, kimsenin dışarı çıkmasına izin vermiyorlardı. […] Ara sıra inilti halinde bazı sesler duyunca kabirdeki mahzun ölülerin taş yataklarından doğrulup ağladıklarını sanıyorlar, dehşet içinde şuraya buraya koşuşturuyorlardı**.**

Nodier, öyküsünün "korku" sahnelerinin tamamında güç ve otoriteyi temsil eden Rahip Roland'nı merkeze yerleştirir. Toplulukta yer alan insanlar üzerindeki etkisi oldukça üst düzeydedir. Sahip olduğu toplumsal güç ile Jeannie ile Trilby arasındaki ilişkiyi engellemeye, Jeannie'yi yaşadığı toplumun kurallarına göre davranmaya zorlar. Bu nedenle Trilby "iyi" olan taraf, Roland ise "kötü" olandır. Şeytanlar ile Roland arasında süren çatışma öykü boyunca devam eder. Balva manastırında geçen bölümün öncesinde yer alan ve Trilby'yi Dougal'in evinden kovmak için yapılan şeytan çıkarma ayininde Roland ön plandadır:

> Bundan başka, esrarı yalnız bizim Balva manastırında bilinen Süleyman Peygamber'in gizli kitaplarından öğrendiğime göre sen mukadderatı henüz tamamıyla tespit edilmeyen bir ırktanmışsın; Tanrı seni cennete mi cehenneme mi göndereceğini henüz açıklamamış. […] Trilby, Tanrı'nın verdiği yetki ile Meryem Ana'nın kutsal dualarını iki kere daha söyleyinceye kadar balıkçı Dougal'in kulübesinden çıkmanı sana emrettiğimi unutma!"[155]

[155] Charles Nodier, *Trilby*, 1949, s. 36.

Rahip Roland'nın şeytan kovma ayininden sonra Trilby, Dougal'in evinden uzaklaştırılır. Jeannie ile Trilby birbirlerinden kopar ve Dougal eskisinden daha az balık tutmaya başlar. Trilby ve Jeannie'nin tekrar birbirini görmesi ise Jeannie'nin kayığında bitkin bir şekilde uyukladığı bir anda meydana gelir. Bu şekilde tekrar birbirlerini görmelerinde bir kez daha uyku ve uyuklama anı mevcuttur. Sahnenin devamında ise Jeannie daha sonra Trilby olduğu anlaşılan yaşlı bir cüce ile karşılaşır. Aralarındaki sohbetin ardından Trilby kendini affettirir ve Dougal'in işleri tekrar eskisi gibi olmaya başlar:

> Dougal şaşkın bir halde 'dinle Jeannie' dedi; düşün bir defa sabahtan beri ağım en güzel balıklar ile doldu boşaldı. Ben daha şimdiye kadar bu gölde böyle balık avlamamıştım. […] Bak şimdi ağımdan bir hazine çıktı. Kim bilir içinde neler var. Jeannie hele şu kutunun ağırlığına bak. Bana öyle geliyor ki bu kutuda ya adaların kralının tacı yahut da Süleyman Peygamber'in mücevherleri var.[156]

Anlaşılacağı üzere, Trilby Jeannie ile barıştıktan sonra "doğaüstü" güçlerini kullanarak eskisi gibi bolluklar sağlamıştır Dougal'e. Bu durum Trilby'nin öykü boyunca somut bir şekilde doğaüstü güçlerini kullandığı anlardandan olması sebebiyle öyküdeki önemli fantastik unsurlardan biridir. Onun gidişinden itibaren işleri kötüleşen Dougal, Trilby'nin geri dönüşünün ardından ani bir değişim ile işlerinde iyi yönde bir değişim yaşar. Ağları sadece balık ile değil, gölden çıkan değerli taş veyahut sandıklarla

[156] Charles Nodier, *Trilby*, 1949, s. 76.

da dolması bunun önemli göstergelerinden birisidir. Trilby, sahip olduğu güçleri bu şekilde sergilemekten geri durmamaktadır.

Öykü, Jeannie'nin, cezalandırılmak üzere olan Trilby'nin, içinde olduğu mezara doğru kendini atması ve geçirdiği histeri krizi sonucu ölmesi ile son bulur.

Todorov'un fantastik sınıflandırmasına göre değerlendirilecek olursa, Trilby saf olağanüstü başlığı altında yer alır. Saf olağanüstü için söylenen "bu türü belirleyen, anlatılan olaylar karşısındaki davranış biçimi değil, bu olayların kendi doğasıdır" ifadesi *Trilby* öyküsü için geçerlidir. Aynı zamanda Todorov "doğaüstü ögeler ne kişilerde ne de sanal okurda özel bir tepki uyandırmaz" diyerek tanımını genişletir. Buna göre, *Trilby*'de de görüldüğü gibi doğaüstü ögeler beklenmedik veya öykü kişisi açısından da okur açısından da tepki verilecek, şaşkınlık uyandıracak bir etkiye sahip değildir. Doğaüstü, olayın akışında, öykünün gerçekliğinde hali hazırda bulunan bir etmendir. Ev şeytanlarının yaygın olduğu, varlığının kabul edildiği bir gerçeklikte yaşanmaktadır Jeannie ve Trilby'nin başından geçenler. Doğaüstünün ön kabul olarak var olduğu bu gerçeklikte, okur doğaüstü olan anlık olaylardan ziyade ana konuya daha çok odaklanmaktadır. Todorov, saf olağanüstünü de kendi içinde üç alt başlığa ayırmıştır. Bunlar, Hiperbolik (abartılı) olağanüstü, egzotik olağanüstü ve enstrümantal olağanüstü[157] olarak ayrımlandırılır.

Trilby ise hem hiperbolik hem de egzotik olağanüstüden izler taşır. Öncelikle hiperbolik olağanüstünün tanımına bakmak faydalı olacaktır: "Burada olayların doğaüstü olması bizim dünyamızın çok daha büyük olmasına bağlıdır yalnızca. […] Ne

[157] Tzvetan Todorov, *Fantastik, Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım*, 2017, s. 60.

olursa olsun bu tür doğaüstü, aklı fazla zora koşmaz"[158]. Bu tanımdan yola çıkarak, Trilby'deki doğaüstünün aklı fazla zora koşmadığı söylenebilir. Öykünün yer aldığı dünyanın okurun dünyasından daha büyük ve sınırlarının daha geniş olmasından dolayı, doğaüstü karşısında "aklı zorlayacak" anlar yaşanmaz.

Todorov'un egzotik olağanüstü tanımı ise şöyledir:

> Bu masalları dinleyen kişinin olayın geçtiği yerleri, bölgeleri bilmediği varsayılır; böylece bunlardan kuşku duymasına gerek kalmaz. […] Doğal ve doğaüstünü ögelerin bir araya gelmesiyle, bu yiğitlik görüntüsü egzotik olağanüstünün özelliğini göstermektedir. Kuşkusuz doğal ve doğaüstünün bu karışımı biz modern okurlar için söz konusudur, masalın anlatıcısıysa anlattığı dünyayla ("doğal" olan) aynı düzeydedir."[159]

Trilby öyküsü de mekân dolayısı ile (İskoçya) Fransız okurlar için yabancı bir bölgedir. Bu nedenle, okur o bölgenin inançlarına, doğaüstü inanışlarına, efsanelerine dair Nodier'nin belirttiği bilgilere inanmak durumundadır.

"Doğal ve doğaüstünün" biraraya gelmesi ise öykü boyunca kendini gösterir. Balıkçılık ile geçinen ailenin, arafta kalmış bir şeytan ile etkileşime geçmesi ve onu cezalandırmak için uğraşması bu birleşme için güzel bir örnektir. Ayrıca son olarak bu birleşim Todorov'un da belirttiği gibi okur düzeyinde meydana gelmiş bir durumdur. Yazar ve öykü kişileri için "doğaüstü" olan aslında "doğal" olanın bir parçasıdır. Bu nedenle olaylar karşısında verilen tepkiler "doğaüstünün" kendisine değil olayların

[158] Tzvetan Todorov, *Fantastik, Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım*, 2017, s. 60.
[159] Tzvetan Todorov, a.g.e., s. 60.

içeriğinedir veya oluşunadır. Trilby'nin kendisine olan aşkını öğrenen Jeannie, evinde bir doğaüstü varlık olduğuna şaşırmaktan ziyade onu evinden kovmak ister. Bu eylemi yapması için gerekli sebebi ise Trilby karşısında hissettiği "korku" değil eşine ve topluma karşı hissettiği sorumluluk duygusudur.

2.2.4. *Sierralı Inès*

Sierralı Inès (Inès de Las Sierras, 1837), Charles Nodier'nin fantastik yapıtları arasında diğerlerine göre kurgusal açıdan farklı bir yerde bulunur. Bunun nedeni anlatının iki parçadan oluşmasıdır. Yapıtın ilk bölümünde 1812 yılında bir görev için İspanya'da, "lanetli" bir şatoda bir gece geçirmek zorunda kalan bir grup askerin ortaya çıkan bir hayalet karşısında yaşadıkları anlatılır. İkinci bölümde ise birinci bölümde anlatılan olaylara "akılcı" ve "gerçekçi" bir açıklama getirilir. Tıpkı *Mavi Çorap Jean-François* gibi *Sierralı Inès* de kahraman bakış açısı ile anlatılır. Anlatan kişi ise bahsi geçen asker grubunun başındaki, Napolyon ordusunda görev yapmış olan eski bir subaydır. *Trilby*'deki İskoçya etkilenmelerinde olduğu gibi, bu yapıtta da Nodier'nin 1827 yılındaki İspanya yolculuğunun etkileri önemli rol oynamıştır. Yazar, gezintileri sırasında yerel efsaneler ve inançlar ile özellikle ilgilenmiş ve bunları olduğu gibi yapıtına yansıtmıştır.

Sierralı Inès'in esin kaynaklarından bir diğeri de gerçek hayatta yaşamış olan Maria Malibran (1808 – 1836) adında şöhretli bir İspanyol şarkıcıdır:

> Malibran döneminin hatta yüzyılın en büyük seslerinden biriydi. 1836'daki ölümüne kadar, eşsiz ve kusursuz yeteneklere sahip bir performansçı olarak kabul edilmişti. […] Nodier'nin hayali

> karakteri ile Maria Malibran arasındaki en bariz benzerlik Nodier'nin Inès için yapmış olduğu tasvirdir: Siyah saçlı bir İspanyol güzeli. Çağdaş kaynaklar sıklıkla Maria'nın güzelliğinden ve uzun siyah saçlarından bahseder. Inès gibi Malibran'da İspanyoldur. [160]

Fiziksel benzerliklerinin yanı sıra Inès de tıpkı Malibran gibi dinleyenleri büyüleyen bir şarkıcıdır. Malibran genç sayılabilecek bir yaşta hayatını kaybetmiştir. Inès de aynı şekilde genç yaşta eşi tarafından bıçaklanmış ve ölüme terk edilmiştir.

Kurgusu açısından bakıldığında, *Sierralı Inès* için, fantastik hakkında yazılmış bir fantastik yapıt demek doğru bir belirleme olacaktır. Anlatıcı, arkadaşlarına bir hayalet hikayesi anlatacağını söyledikten sonra, başından geçenleri anlatmaya başlar; ancak öncesinde "yeter ki canım istesin, çünkü yargıç Samuel zamanından beri görülegelmiş hayaletlerin en garibini ben görmüşümdür. Ama doğrusunu isterseniz bu bir hikâye değil, gerçekten olmuş bir olgudur"[161] ifadesi ile Nodier, okuru gerçekten "yaşanmış" bir hayalet hikayesi dinleyeceği konusunda hazırlar. Kahraman bakış açısının etkisi ile de okur kendini bu kurgusal sohbete dahil eder. Bu da *Sierralı Inès*'in inandırıcılığını ve dolayısı ile de etkisini önemli ölçüde arttırır.

Anlatıcı, 1812 yılının Noel'inde en güvendiği iki teğmeni olan Sergy ve Boutraix ile Barcelona'daki at panayırına gitmek üzere yola koyulur. Burada bu iki teğmenin karakter özelliklerine de ayrıca odaklanmak gerekir:

---

[160] Eric Frederick Jensen, *Maria Malibran: Model For Nodier's Inès de Las Sierras,* Nineteenth – Century French Studies, University of Nebraska Press, 1991, s. 381- 382. (Çeviri tarafımıza aittir)
[161] Charles Nodier, *Ölü Adam Deresi (Inès de Las Sierras)*, 1946, s. 74.

> Sergy, asker okullarında yetişen genç subaylardandı. […] Yüzü sevimli, oturuşu kalkışı kibar, zekâsı canlı ve parlak, yiğitlikten yana kusursuzdu. […] Üstelik bu ses kadın sesi ve kadın da güzel bir kadın oldu mu coşkunluğu divaneliğe varırdı. Onun böyle coşkunluğunu görüp de sapıtıverecek diye çok korktuğum çok olmuştur. […] Onun ateşli ruhuna, kendininki gibi ateşli, anlaşabileceği, kaynaşabileceği bir ruh lazımdı.[162]

Kısacası, Sergy daha çok içgüdüleri ve duyguları ile hareket eden bir kişiliğe sahiptir: "Duygularındaki bu çarçabuk kızışmak özelliğiyle Sergy'nin tabiatüstü şeylere büyük bir meyil göstermemesi kabil miydi?"[163]

Boutraix ise, Sergy ile kıyaslandığında daha akılcı bir yapıya sahiptir:

> Sergy'ye bakıldı mı, Boutraix onun tastamam zıddıydı. […] Platonik aşkı, hayatı çığrından çıkaran veya güzelleştiren hem başa vuran hem yüreği saran o aşkı, şöyle kulak misafirliği kabilinden tanırdı; ona göre böyle bir aşk, romancı ve şairlerin uydurdukları, ancak kitaplarda rastlanan bir şeydi. […] Duygu ve inançtan gelen bütün fikirlere omuz silker bunları basmakalıp bir çift sözle cevaplandırırdı: dar düşünce, önyargı… […] Bari ara

[162] Charles Nodier, *Ölü Adam Deresi (Inès de Las Sierras)*, 1946, s. 76.
[163] Charles Nodier, a.g.e., s. 77.

> sıra olsun Voltaire'den bir iki sayfacık okumuş olsa… Ama yine de kendisi o yazarın eserlerini okuduğuna inanırdı.[164]

Sergy, Boutraix ve anlatıcı, yolculuklarına araba bulamadıkları için başka bir kişinin (Estevan) arabası ile devam etmek zorunda kalmışlardır. Estevan ise bir panayır yöneticisidir. Yolculuk sırasında ortaya çıkan fırtına yüzünden mola verip, geceyi bir handa geçirmeye karar verirlerse de yer bulamamaları sonucunda, yakındaki Ghismondo şatosunda kalmaya giderler. Bu şato etrafta lanetli olarak bilinmektedir:

> Ghismondo şatosuna mı? Efendilerim Ghismondo şatosunun nasıl bir yer olduğunu bilirler mi? Hangi Âdemoğlu o şatoya girebilmiş ki? Kalyonlar dolusu altına boğsalar ben ayağımı atmam oraya… Hayır, hayır, oraya gidemem.[165]

Estevan Bascara tarafından sarf edilen bu sözler gizemin ve gerilimin artması açısından önemlidir. Akılcı olarak bilinen Boutraix ise, Estevan'ı rahatlatmak için kendi karakterine uygun şekilde bu söylentilere mantıklı bir açıklama getirir:

> Eğer Voltaire ve Piron İspanyolca'ya tercüme edilmiş olsalardı şimdi kendimi zahmete sokup o şeytan denilen kişinin sadece kocakarılar yılsın ve keşişler faydalansın diye ağzına fıkıh suyundan başka su koymamış bir hırsızın ortaya diktiği bir korkuluk olduğunu ispata kalkışmazdım. […] Bascara, eğer

[164] Charles Nodier, *Ölü Adam Deresi (Inès de Las Sierras)*, 1946, s. 79.
[165] Charles Nodier, a.g.e., s. 89.

> şeytan en ufak bir terbiyesizlikte bulunmaya kalkarsa aranıza Teğmen Boutraix'nin gireceğine emin olabilirsin.[166]

Nodier, Boutraix'ye böyle bir açıklama yaptırarak anlatının iki kutup arasında gidip gelmesini sağlar. Bu kutuplardan biri şatonun gerçekten lanetli olduğuna dair inanç iken, diğeri ise tüm bu inanışların birer hurafe olduğudur. Bu şekilde okurda bir ikilem yaratılır. Kişiler şatoya doğru ilerlerken okurun zihninde bu ikilemin hangi kutbunun doğru olduğuna dair merak artmaktadır.

Şatoya girmeden önce Estevan Bascara şatodan neden korktuğunu ve neden lanetli olduğunu anlatır. Buna göre genç yaşında Las Sierras ailesinin lideri olan şövalye Ghismondo servetini yitirdikten sonra bahsi geçen şatoyu kendine barınak olarak seçer ve hayatının kalanında adamları ile burada yaşamaya karar verir; korku salarak halkı haraca bağlar.[167] Kendine eş olarak yeğeni olan Inès'i seçer. Hristiyan inancına güçlü şekilde bağlı olan Inès, bir Noel gecesinde, arkadaşları ile eğlenip, şölen yapmakta olan Ghismondo'nun yanına gider ve onları uyarır. Bu durumdan rahatsız olan Ghismondo, hançerini Inès'in göğsüne saplar. Devam eden günlerde ise Inès, Ghismondo ve arkadaşlarının rüyalarına girerek, her gece onlara kabuslar yaşatır:

> Uçuk benizli, kana bulanmış uzun etekli kefenini sürükleyen Inès yaklaşır, apaçık kızıl elini Ghismondo'nun yüreğine var gücüyle bastırır. Gözle görünmeyen bir kuvvetin kıskıvrak sıkıştırdığı

[166] Charles Nodier, *Ölü Adam Deresi (Inès de Las Sierras)*, 1946, s. 86.
[167] Charles Nodier, a.g.e., s. 89.

> Ghismondo, gözlerine görünen korkunç hayaletten kurtulmak için nafile yere çabalanır.[168]

Inès'nin ölümünün yıldönümü geldiğinde, gece yarısı Ghismondo ve arkadaşları bir kez daha eğlenirken, Inès bu sefer rüyaları dışında onlara görünür, onlarla yemek yer, içer ve dans eder. Gecenin sonunda ise aynı rüyalarında olduğu gibi elini onların göğüslerine bastırarak öldürür:

> Ghismondo ve adamlarının bütün Âdem oğullarını tiksindiren o iğrenç inleri, onlar öleli beri cinlere şeytanlara miras kalmıştır; yolundan geçen bile olmaz. Her yıl 24 Aralık gece yarısında efendilerim, köhne binanın pencereleri ansızın aydınlanır. O saatte şövalye, seyis ve beyzade ölüler diyarından kanlı içki sofrasındaki eski yerlerini alırlar. Gecenin sonunda genç kadın olarak bir türlü kapanmayan yarasını gösterir, kızgın elini her birinin yüreğine basar ve onları yeniden cehennem ateşine saldıktan sonra kendisi de Araf ateşine döner.[169]

Estevan ve Boutraix arasındaki tartışma, Boutraix'nin akılcığının baskın çıkmasıyla devam eder: "Hay cinler çarpsın seni, diye haykırdı Boutraix, Az kalsın bu abuk sabuk masal beni duygulandıracaktı. Şimdi artık yalnızca İspanya'da geçen hurda masallardır bunlar."[170]

[168] Charles Nodier, *Ölü Adam Deresi (Inès de Las Sierras)*, 1946, s. 91.
[169] Charles Nodier, a.g.e., s. 94.
[170] Charles Nodier, a.g.e., s. 94.

Bu iki farklı düşünce yapısı arasındaki çatışmasının kısa aralıklar ile tekrarlanması, okuru daimî bir "tereddüt" haline mahkûm eder. Anlatılanlar doğru da olabilir veya tamamen uydurma da. Bu sahneler Todorov'un fantastiğin kendisi olduğunu iddia ettiği "tereddüttün" en açık şekilde kendini hissettirdiği anlardandır.

Estevan, sözlerinin devamında geçmişte babasının da Ghismondo şatosunda bir gece geçirmek zorunda kaldığını ve Inès'i gördüğünü iddia eder. Sonunda şatoya varan kafile, ürkütücü koridorlardan geçerek konaklayacakları odaya girip yerleşirler.

> Solumuzda uzun, karanlık bir koridor vardı; meşalelerimizi içeriye doğru uzattık ama koridoru aydınlatmak mümkün olmadı. […] Bu yönde tahtaların tehlike belirten bir esneklikte inip kalktığı hissediliyordu. Arkadaşları hemen sol duvardan tarafa sürükledim; oradan geçmek daha tehlikesiz görünüyordu. Duvar tablolarla kaplıydı.[171]

Tablolardan, güzel bir kadına ait olanının önünde duran askerler bir süre sonra bunun Inès olduğunu fark ederler ve özellikle Sergy çok etkilenir. "Biraz hor bakan ama aşkın bütün sarhoşluğuyla soluyan şu dudakların nasıl kıpırdanabileceklerini sen de benim gibi bir gözünün önüne getirebilsen"[172] sözleriyle büyülendiğini itiraf eder. Sonunda askerler ve Estevan, Ghismondo'nun şölenlerini yaptığı salona gelirler. Geceyi geçirmek için yerleşirler, yiyeceklerini ve içeceklerini hazırlar. Meşalelerini sayesinde aydınlanan odada gerilim bir nebzede olsa azalır. Kişiler ile okur da rahatlar. Fakat

[171] Charles Nodier, *Ölü Adam Deresi (Inès de Las Sierras)*, 1946, s. 100.
[172] Charles Nodier, a.g.e., s. 102.

Nodier, gerilimin tamamen yok olmasına izin vermez ve odanın bir köşesinde dikkat çeken ve ışığın ulaşamadığı bir karanlık bırakır:

> Yalnız salonun öbür ucu, tabloların bulunduğu galeriye en yakın bölümü -biz salona oradan girmiştik- gene de karanlıkta kalmıştı. Oranın karanlığı bizimle o salonda ne yapıp ne ettiğimizi bilmeyenler arasında sanki esrarlı bir set çekiyordu. Şairin "gözle görünmez gece" dediği bu olmalı.[173]

Bu küçük ayrıntı sayesinde Nodier doğaüstüne açık bir kapı bırakır. Aydınlık olan oda ile odanın girişindeki karanlık bölüm bir nevi metafor olarak algılanabilir. Işıklar ile dolu olan şölen salonu akılcı dünyayı simgelerken karanlık kısım ise doğaüstünün bir çeşit ifadesidir. Her iki dünya aslında birbiri ile iç içedir.

Gecenin ilerleyen dakikalarında askerler, Estevan'nın yanında getirdiği tiyatro kıyafetlerini giymek isterler. Tıpkı şövalye Ghismondo'nun katledildiği gece o ve yanındakilerin giymiş oldukları türden kıyafetler giyerler. Nodier, anlatıcının ağzından aslında yöre halkının lanetli olarak bildiği, öykülere konu olan bu şatonun kötü ününün daha önce burada bir gece geçirmiş birilerinden kaynaklanabileceğini söyler. "Eminim bu ışıklar aşağı ovada oturanların saflığını, kof inançlarını körüklemeye vesile olacak. Saat, her yıl Ghismondo'nun gelip şeytan sofrasına oturduğu saat…"[174] Bu ifadeler Estevan'nın anlattığı hikâye için makul bir açıklama olma görevi görmektedir ve anlatılanları mantıklı bir zemine oturtmaktadır. Fakat bir süre sonra kişiler, içeriden bir kadın sesi duyarlar ve irkilirler: "İşte geldim, işte geldim… Ghismondo şatosunun

[173] Charles Nodier, *Ölü Adam Deresi (Inès de Las Sierras)*, 1946, s. 104.
[174] Charles Nodier, a.g.e., s. 104.

misafirlerine selamlar. Neşeleri bol olsun."[175] Bu hamle ile Nodier tekrar gerilimi ve korkuyu en üst seviyeye taşır. Öncesinde okurda yarattığı rahatlama ve gevşeme hissi ise sahnenin etkisinin artmasında önemli bir rol oynar:

> Aynı anda beyaz bir hayaletin salonun en az aydınlık noktasından bize doğru inanılmayacak bir hızla koştuğunu gördük; el uzanacak kadar yaklaşınca kefeninden sıyrıldı. Elimiz kılıçlarımızın kabzasında ayakta bekliyorduk; o aramızdan geçti ve "Inès"'in yerine oturdu.[176]

Bu sahne gerilimin sonucunda ortaya çıkan doğaüstünün gösterilmesi açısından önemlidir. Yapıtın buraya kadar olan bölümünde sürekli varlığından bahsedilen ve aynı sıklıkta da varlığından şüphe edilen karakter ortaya çıkar. Böylelikle anlatılanların aslında doğru olduğunu, Estevan'ın ve yerli halkın haklı oldukları görülür. Anlatılan "lanetin" gerçek bir dayanağı olduğu ortaya konur. Askerlerin korkusu karşısında Inès onlarla sohbet etmeye başlar. "Ne oldu asil şövalyeler? Bu tatlı gece sohbetinin keyfini ben mi kaçırttım?"[177] Sergy ise onun güzelliğinden gittikçe daha çok etkilenmeye başlar. "Ah, vuruldum, bir daha halas olmamak üzere vuruldum"[178] diyerek aşkın duygularını ifade eder. Inès, karşısındakileri gerçekten de kendisinin "Inès" olduğuna inandırmak için göğsündeki, Ghismondo tarafından yapılmış olan, yara izini gösterir. "Ah, şu erkekler… Kadınlara hançer saplamasına güçleri yeter de yürekleri yara

[175] Charles Nodier, *Ölü Adam Deresi (Inès de Las Sierras)*, 1946, s. 104.
[176] Charles Nodier, a.g.e., s. 110.
[177] Charles Nodier, a.g.e., s. 112.
[178] Charles Nodier, a.g.e., s. 117.

görmeye dayanamaz."[179] Bu sahne ile bir kez daha okurun algıları ile oynanır. Inès ortaya çıkmadan hemen önce Nodier, okuyucuyu şato ve Inès hakkında anlatılan korku öyküsünün gerçekdışı olduğuna ikna etmek üzeredir. Böylelikle okur "akılcı" kutba doğru yaklaşır. Fakat Inès'in aniden ortaya çıkışı bu durumu hızla tam tersi yönde değiştirir. Bunda anlatıcının da etkisi büyüktür. Okur tüm olayları onun gözünden izler. Onun olan biteni kabul etmesi okuru da bu yönde etkiler.

Gecenin devamında Inès, askerlerin yanında onlarla yemeklerine devam eder ve dans ederek onları etkisi altına alır:

> Sonra, Inès yine uzaklaşıyor, yarı yarıya gölgeye saplanıyor, bir görünüyor, bir kayboluyor, isteyerek gözümüzden kaçarken yine de bize gözükmeye yelteniyordu: daha sonra hiç görülmez, hiç işitilmez oluyor, yalnız uzaktan gelen ve son nefesini veren bir genç kızın iç çekmesi benzerine benzer bir nota kulağımıza çalınıyordu.[180]

Inès'in bu gösterisi hem ürkütür hem de izleyenlerin üzerinde büyüleyici bir etki bırakır. "Sergy bu esrarlı cazibeye dayanamadı, kollarını Inès'in kollarına sardı ve dedi ki: 'burada kal, yoksa ölürüm.'" [181] Sergy'nin etkilenmesi ve kendinden geçmesi doğaüstü bir etkisi olarak yorumlanabilir. Inès'in "öte dünyadan" gelmesi, güzelliği ve dansı ile karşısındakileri etkilemesi bu açıdan değerlendirilebilir. Sergy "akılcı" gerçekliğin bir parçası olarak kabul edildiğinde Inès tam zıddı yönde bir figür olarak var

[179] Charles Nodier, *Ölü Adam Deresi (Inès de Las Sierras)*, 1946, s. 122.
[180] Charles Nodier, a.g.e., s. 122.
[181] Charles Nodier, a.g.e., s. 117.

olmaktadır. İkilinin birbirine karşı olan bu ani, yoğun ve imkânsız "aşkı", *Trilby*'yi çağrıştırmaktadır. *Trilby* öyküsünde de doğaüstü bir varlık ile "normal" bir kişi arasında gerçekleşmesi imkânsız olan bir aşk hikayesi anlatılmıştır. Bu bağlamda, doğaüstü olan bir varlık ile "gerçek" insan arasında yaşanan duygusal yaklaşmanın Nodier'nin fantastik anlayışında önemli bir yeri vardır denilebilir.

Yapıtın ilk bölümünün önemli anlarından biri de Teğmen Boutraix'nin yaşadığı kişilik değişimidir. Inès ile karşılaşmalarına kadar akılcılığı simgeleyen Boutraix, hayalet karşısında yaşadığı korku yüzünden kendi inançlarını ve düşüncelerini sorgulamaya başlar. Boutraix'nin doğaüstü bir olay ile karşılaşması sonucunda şaşkın ve ürkmüş bir halde olduğu yerde dona kalmış haldedir. Anlatı boyunca daima her şeyin mantık yoluyla açıklabileceğini savunan Boutraix, maruz kaldıkları doğaüstü olaya akılcı bir açıklama getirememesinden ötürü şaşkın ve çaresiz bir haldedir. "Boutraix dehşetinden düşünemez, iki fikri bir araya toplayamaz olmuştu."[182] Bu şaşkınlığının sonrasında ise arkadaşlarına olan biteni kabul ettiğine dair bir konuşma yapar: "Çoğunlukla bilgisizce, kendimi beğenerek ortaya atmak adetinde olduğum hükümler bu alayınıza layıktır. Bana öyle geliyor ki demin gözlerimizin önünde olup bitenleri Voltaire ve Piron da bizden iyi açıklayamazlardı."[183] Bu ifadeler ile Nodier'nin de doğaüstü olana karşı bakış açısına ulaşmak mümkündür. Yazar akılcılık ve doğaüstünü karşı karşıya getirmiş ve bu çatışmada doğaüstü olanın kazanmasını sağlamıştır.

Gecenin sonunda Inès, Sergy'nin onu kurtarmasını isteyerek, şato içinde kendisini bulabileceği, saklandığı yeri tarif ederek askerlerin yanından ayrılır. Inès'in

[182] Charles Nodier, *Ölü Adam Deresi (Inès de Las Sierras)*, 1946, s. 116.
[183] Charles Nodier, a.g.e., s. 126.

ardından onunla gitmek isteyen Sergy arkadaşları tarafından durdurulur ve bu sahnede bir kez daha az önce yaşananlara "mantıklı" bir açıklama getirilme ihtiyacı duyulur. Buna göre şatoda saklanmış bir grup haydut, Inès'e benzer birisini gönderip, içerideki askerleri etkileyip dışarı çıkarıp onları soymayı planlamaktadır. "Yaman bir kadın o, orası doğru, ama anlamıyor musun ki bu iğrenç inde mekân kurmuş bir haydut çetesi o kadını alet ederek bizi birbirimizden ayırıp yok etmek istiyor?"[184]

Anlatıcı tarafından çeşitli gerekçelerle bu açıklama desteklenerek okurun da buna inanması istenir. Bir diğer açıklama ise Estevan Bascara'nın üç Fransız askerine bir çeşit şaka yapmış olmasıdır. "Öyle ya, üç Fransız subayını birazcık olsun sinmiş ve tasalanmış görmenin de sizce bir zevki olmuştur, ne dersiniz, bayım?"[185] Bu çeşit açıklamalar ile Nodier tekrar okurun algısı ile oynamak istemiştir. Doğaüstünün varlığına inanmış olan okurun tekrar "akılcı" kutba dönmesini sağlamıştır. Fakat Estevan Bascara, tüm bu suçlamaları çürüttüğünde yarım bırakılan gerilim yeniden ortaya çıkmıştır:

> Bu sabah benim arabamda sizin bana rastladığınız gerçek mi, değil mi? Arabada benim yanımdaki boş yere oturduğunuz gerçek mi değil mi? Benim sizi orada beklemiş olmamın imkânsız olduğu gerçek mi değil mi? O vakitten beri yanınızdan hiç ayrılmamış olduğum gerçek mi değil mi?[186]

[184] Charles Nodier, *Ölü Adam Deresi (Inès de Las Sierras)*, 1946, s. 124.
[185] Charles Nodier, a.g.e., s. 128.
[186] Charles Nodier, a.g.e., s. 130.

Tüm bu ikilemler içerisinde, askerler ve Estevan salonun girişine barikat kurarlar, birbirlerine bu olay hakkında konuşmayacaklarına dair yeminler ederler ve sabaha kadar bekledikten sonra şatodan uzaklaşırlar. Tekrar anlatının başındaki sahneye geri dönülür, anlatıcı, Sergy'nin bir savaş alanında son sözünde "Inès" diyerek öldüğünü ve Boutraix'nin de bir manastıra kapanarak kendisini dine adadığını söyler. Öyküsünün geri kalanını bir ay sonra anlatabileceğini söyler ve böylelikle *Sierralı Inès*'in ilk bölümü biter:

> Hikayemin eksik tarafı yok, bu türlü hikayeler hep böyle biter, siz benden bir hortlak hikayesi istediniz, ben de size bir hortlak hikayesi anlattım; hem daha alası bulunmaz. Başka türlü bitseydi hortlak hikayesi değil başka çeşit bir masal olurdu.[187]

İkinci bölüm için verilen bir aylık aradan sonra anlatıcı ve arkadaşları tekrar buluşurlar ve öykünün devamını dinlemeye başlarlar. Buna göre, anlatıcı şatoda yaşadığı olaydan iki yıl sonra 1814 yılında, İspanya'ya yaptığı bir seyahat sırasında arkadaşları ile bir tiyatro oyununu izlemeye gitmiştir. Sahnede ise "meşhur" La Pedrina isimli şarkıcı sahne almaktadır. La Pedrina olan kişi ise Inès'in ta kendisidir: "Ürperdim, haykırıverdim, locanın ön tarafına atıldım, gözlerimi sahneye diktim. Gördüğüm Inès'ti, Inès'in ta kendisi idi…"[188]

Anlatıcı bu görüntü karşısında şaşkınlığını gizleyemez ve arkadaşlarından şarkıcının kim ve hikayesinin ne olduğunu anlatmalarını ister. Kendisine anlatılan

[187] Charles Nodier, *Ölü Adam Deresi (Inès de Las Sierras)*, 1946, s. 134.
[188] Charles Nodier, a.g.e., s. 139.

hikâyeye göre La Pedrina yani Inès de Las Sierras'ın geçmişi Orta Çağ'a dayanmaktadır.

Las Sierras ailesi yüzyıllar önce Meksika'ya göç etmiş varlıklı bir ailedir. Inès ise bu ailenin son ve oldukça önemli meziyetleri olan son üyelerinden biridir. Babasının ölümünden sonra üvey annesi tarafından kötü davranılarak dışlanmıştır. Zaman içerisinde Geatano Filippi isimli bir Sicilyalı ile evlenir, ancak Geatano, Inès'in sahip olduklarını çalarak başka bir kadın ile kaçar. Bu olay sonrasında üzüntüye kapılan Inès daha sonraları kendisini bulamamaları için La Pedrina ismini alır. İspanya'da sahne almaya başlar ve sesinin güzelliği ile kısa zamanda büyük bir şöhret elde eder. Kazandığı şöhretin duyulması sonrasında kocası Geatano Filippi tekrar ortaya çıkar ve Inès'i kandırıp yeniden onunla birlikte olmaya ikna eder. Bu birlikteliğin sonunda Geatano, otel odasında Inès'in göğsüne bıçak saplayarak, bir kez daha onun mallarını gemiye yükleyip gizlice kaçar. Yaralı ve aklını yitirmiş olarak bulunan Inès için tedavi olması için gerekenler yapılmıştır:

> Zavallı yaratık vücutça yeniden hayata kavuşmuştu ama zekâsı sönmüş, aklını kaybetmişti. Din sever bir kadın topluluğu Inès'i o hasta haliyle yanlarına alırlar ve şifa bulması uğruna ne gerekirse yapmayı ihmal etmezler. Söylendiğine göre o da kendisine bakanlara hep tatlılıkla muamele eder, akıldan sakat hastalarda sıklıkla görülen azgınlık ve taşkınlık onda görülmez.[189]

[189] Charles Nodier, *Ölü Adam Deresi (Inès de Las Sierras)*, 1946, s. 155.

Devam eden süreçte Inès ortadan kaybolur. Kendi atalarından kaldığını bildiği Ghismondo şatosunu kendine barınak olarak seçer ve bu "lanetli" yere konaklamak için gelenlerin artıkları ile beslenir. Anlatıcının iki yıl önce başından geçen olaylar da buna benzemektedir. O gece yaşanılanlar ve çıkan sesler, ışıklar, müzikler etraftan da duyulmuştur ve bu durum askerlerine han sahibinin de bahsettiği, şatonun "lanetinin" ispatı olarak yorumlanmıştır.

Şatoda araştırma yapan resmi makamlarca Inès, Sergy'yi beklediği yerde bulunur. Kaçtığı manastıra geri götürülür. Ünlü bir doktor sayesinde sağlığına kavuşur ve tekrar sahnelere döner. Inès'in hikayesi burada sonlanır. Anlatıcı iki atasözü ile öyküsünü bitirir: "Her şeye inanan budaladır, her şeyi inkâr eden ahmaktır."[190] ve "Emin bilinen şeylerin en emini şüphede kalmaktır." [191] Bu ataözlerinin seçimi Nodier'nin genel olarak fantastik olana karşı bakışını temsil etmesi açısından ilginçtir. Yapıt boyunca devam eden ikilem, ikinci bölümün sonunda tamamen akılcı bir açıklamaya kavuşmuşken, "şüphede kalmak" ifadeleri ile yazar doğaüstüne bir kez daha açık kapı bırakır.

Yapıtın ilk bölümü genel yapısı ile *Trilby* ve *Ölü Adam Deresi* öykülerinde de olduğu gibi gotik bir atmosfere sahiptir, çünkü mekân olarak lanetli bir şato tercih edilmiştir:

> Nodier'nin diğer yapıtlarında da olduğu gibi, Sierralı Inès'in şatosu da XIX. yüzyılın ilk on yıllarında oldukça moda olan,

[190] Charles Nodier, *Ölü Adam Deresi (Inès de Las Sierras)*, 1946, s. 164.
[191] Charles Nodier, a.g.e., s. 164.

> Fransa'ya da ithal edilmiş İngiliz gotik edebiyatının mirasçısı olan bir kara şatodur. 'Nodier'nin şatoları, tamamen veya kısmen Uldolfo'nun şatosunu hatırlatan yıkıntı halindeki yapılardır.' Ghismondo şatosunda, yolcuların şatoya varışlarından girişlerine dek ürkütücü ve fantazmagorik bir imge ile karşı karşıyayız.[192]

Ayrıca mekân olarak Fransa'nın değil de İspanya'nın seçilmesi de gotik etkiyi arttırır. Yazar okuru mekânsal anlamda uzaklaştırır ve okurun aşina olmadığı bir coğrafyada, yerel bir efsane olan "lanetli Ghismondo şatosu" hikayesi ile baş başa bırakır.

Todorov'un fantastik sınıflandırmasına bakıldığında ise *Sierralı Inès*, tekinsiz fantastiktir. Bu türün tanımı ise "öykü boyunca doğaüstü gibi görülen olaylar sonda mantıklı bir açıklamaya kavuşmuştur" şeklindedir. İlk bölümde yaşanan hayalet hikayesine ikinci bölümde mantıklı bir açıklama getirilmiştir ve anlatılanların aslında akılcı bir dayanağı olduğu görülmüştür.

Sierralı Inès'in kurgusal şemasına bakıldığında, iç içe geçmiş anlatılardan meydana geldiği görülür. Bunlardan ilki, ana konu olan emekli subay -aynı zamanda anlatıcı- olan kişinin arkadaşlarına bir hayalet hikayesi anlatmak istediği kısımdır. İkincisi ise anlatıcının iki yıl önce başından geçenleri anlattığı "fantastik" öyküdür. Bu fantastik anının içinde ise başka bir öykü mevcuttur: Şatonun "lanetli" şöhretinin

[192] Pedro Mendez, *Paysage en Ruine et Voyage au Service du Fantastique: à propos d'Inès de Las Sierras*, Çedille Reviste de Estudios Franceses, Universidad de Murcia, 2014, s. 229. (Çeviri tarafımıza aittir)

nereden geldiğinin öyküsü. Görüldüğü üzere birbiri ile temas halinde üç farklı öykü vardır birinci bölümde. Nodier, okuru sırasıyla bu öykülerin içine çekip bölüm sonunda ise tekrar başladığı noktaya döner. Bu yüzden *Sierralı Inès* için fantastik bir öykü hakkında fantastik bir yapıt tanımı yapılabilir.

Yapıtın anlatım diline bakılacak olursa, bu durum da fantastiğin ve gerilimin okur üzerindeki etkisine önemli ölçüde katkı yapmıştır. Olayların bizzat olayı yaşamış birinin ağzından anlatılması okuru olayların içine çekmesi açısından etkili bir yöntemdir:

> *Sierralı Inès* gibi bir anlatının tüm gerilim ögesi, açıklanması güç olayların hem öykü kişisi hem de anlatıcı olan bir insan tarafından anlatılmasıdır: O da başkası gibi bir insandır, sözleri inanılmaya değer bir kişi, bir başka deyişle anlatıcı doğaldır – işte fantastiğin ortaya çıkması için mükemmel koşullar.[193]

Nodier'nin, yapıtını anlatması için emekli bir askeri görevlendirmesi, okuyucunun da konumunu belirler. Buna göre okur, kendi gibi bir "insan"ın anlattığı bir öyküyü dinlemektedir. İnandırıcılık konusunda onun söylediklerine veya hissettiklerine güvenmek durumunda kalır.

Sierralı Inès'teki bir diğer önemli öge ise, Nodier'nin fantastik anlatılarında sıklıkla karşılaşılan imkânsız aşk konusudur. *Trilby* öyküsündeki Jeannie ve Trilby'nin aşkına benzer bir aşk hikayesi bu sefer Inès ve Sergy arasında gerçekleşerek okurun

[193] Tzvetan Todorov, *Fantastik, Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım*, 2017, s. 86.

karşısına çıkar. İki yapıtta da bir taraf doğaüstü, ruhani veya "gerçekdışı" bir varlıktır. Bu varlık karşısında büyülenen kişiler ile aralarında tutkulu bir aşk oluşur. Sergy'nin ölürken dahi Inès'i anması buna en güzel örneklerden biridir. Bu durumu, Nodier'nin en yüce mutluluğun kaynağının hayal gücünde, doğaüstü veya gerçek dışı olanda bulunduğuna inanmasıyla açıklamak mümkündür.

2.2.5. *Smarra ya da Gecenin İblisleri*

Smarra ya da Gecenin İblisleri (Smarra ou les Démons de la Nuit, 1821) iç içe geçmiş rüyalardan oluşan, Charles Nodier'nin frenetik dönem yapıtlarından biridir. Yapıtın ortaya çıkışında, yazarın 1813 yılında bulunduğu İlirya bölgesinin inanışları ve kültürünün etkisi büyüktür. İlirya'da kaldığı süre boyunca doğaüstü varlıklar ve olaylar hakkında (kurt adam, uyku sırasında bir katil içgüdüsü ile davranan Balkan köylüleri) sayısız öyküler duymuştur.[194] "Smarra" isminin de kökeni de bu inanışlarda, öykülerde anlatılan uyku sırasında ortaya çıkan bir tür "kötü ruh" veya "kâbus" kavramına dayanmaktadır. Bununla birlikte, Nodier'nin, Smarra'nın yaratımında etkilendiği tek kaynak İlirya değildir. Yazar, yapıtının ikinci ve Yeni Önsözünde (La préface nouvelle) esinlendiği isimleri anmıştır: Homeros, Teokritos (M.Ö 312 – 250), Pablius Vergilius Maro (M.Ö 70 – 19), Dante Alighieri (1265 – 1321), William Shakespeare (1564 – 1616), John Milton (1608 – 1674), Gaius Valerius Catullus (M.Ö 84 – 54).

> Bu kaynakların bolluğu bir bakıma onların saygınlığını azaltıyordu. Şüphesiz, Smarra'nın atmosferi ile *Başkalaşımlar*-

[194] Pierre-Georges Castex, *Le Conte fantastique en France*, 1951, s. 130.

> *Altın Eşek* veya Trokritos'un *Büyücüler*'i arasında bir benzerlik vardı ama kim ne derse desin Nodier kendini sık sık hayal dünyasına bırakırdı.[195]

II. yüzyılda yazılmış olan *Başkalaşımlar – Altın Eşek* kitabının yazarı Apuleius (125 – 170) Nodier'nin etkilendiği isimler içerisinde diğerlerinden ayrılmaktadır, çünkü yapıtındaki ana karakterin, yani Lucius'un ismini Apuleius'un bu yapıtından ödünç almıştır:

> Apuleius'u okumuş olanlar kolaylıkla fark edeceklerdir ki yazarın, *Altın Eşek* kitabının I. Cildindeki öykü bu yapıt ile birçok benzerliğe sahiptir. […] Ana karakterin Lucius olan ismini koruyarak yazar bu bağlantıdan etkilenmiş görünmektedir.[196]

Pierre Castex'e göre, Nodier'nin, Smarra'nın yaratım sürecinde etkilendiği unsurlardan bir diğeri de dönemin "modası" olan frenetik romantizm ve bu akım içinde yer alan "vampir" temasıdır:[197]

> Vampirizme olan merakının kökeni yaşanmış anılarına dayanmaktadır. 1808 yılında, Bavyera yolculuğu sırasında, her gece rüyasında âşık olduğu ve yeni kaybettiği kişinin ölü bedenini beslemek için mezarından çıkardığını gören, sefalet ve

[195] Pierre-Georges Castex, *Le Conte fantastique en France*, 1951, s. 131.
[196] Jean – Luc Steinmetz, *Smarra, Trilby et autres contes*, 1980, s. 70.
[197] XIX. yüzyıl ilk çeyreği.

matemin yakasına yapıştığı genç bir İtalyan ressam ile tanıştı.[198]

Alıntıda bahsi geçen İtalyan ressamın yanı sıra, Nodier'yi "vampirizm" konusuna çeken bir başka yapıt da John William Polidori (1795 – 1821) tarafından kaleme alınmış ve yayınlanmış ilk modern vampir hikayesi olan *Vampir* (The Vampire, 1819)'dir.

Yapıt, bir yanlışlık sonucunda Lord Byron'a atfedilse de sonradan Polidori'ye ait olduğu onaylanmıştır. Bu eser Fransız edebiyatında da oldukça tutulmuş ve ilgi görmüştür. Nodier de *Vampir*'den etkilenen isimler arasındadır. Öyle ki, bir sonraki yıl (1820) kaleme aldığı *Vampir* (Le Vampire) isimli melodram sahnelenmiştir. Bu oyun, sonrasında İngiltere'de sergilenmiştir:

> Bu vahşi ve ürkütücü yapıt Faber tarafından 1819 yılında Fransızcaya çevrilmiştir. Nodier ise *Journal des Débats* isimli gazetede yapıt hakkındaki yorumunu yayınlamıştır: "Sıradan duygulardan yorulmuş insan kalbinin bu son kaynağı 'romantik' tür diye adlandırdığımız şeyin kendisidir. […] Politikada nerede olduğumuzu biliyoruz, şiirde ise kabuslar ve vampirlerin olduğu alandayız."[199]

[198] Pierre-Georges Castex, *Le Conte fantastique en France*, 1951, s. 130.
[199] Tamara This-Rogatcheva, *Les Fondements Théroqiques de Smarra ou les Démons de la Nuit de Charles Nodier*, Université Paris, 2004, s. 8. (Çeviri tarafımıza aittir)

Vampir oyunundan bir yıl sonra, Nodier *Smarra* adlı yapıtını kaleme almıştır. Yazarın hayatta olduğu sürece *Smarra* iki defa yayınlanmıştır ve yazar ikisi için de farklı birer önsöz kaleme almıştır: *İlk Baskının Önsözü* (La Préface de la Première Édition,1821) ve *Yeni Önsöz* (1832)

Birinci önsözde, Nodier, Smarra'nın anlamından bahsetmiş ve yapıtı Maxime Odin[200] isimli bir soyluya atfetmiştir: "Çevirisini sunduğum bu yapıt hem çağdaş hem de günceldir. Bu yapıt genellikle adını Kont Maxime Odin ismi altına saklamış olan, İlirya'daki soylu bir Ragusalıya[201] atfedilir."[202]

Birinci önsözün girişinde yer alan bu cümleler anlatının "gerçek" olabilme ihtimalini arttırması açısından önemlidir. Nodier kendini tercüman olarak konumlandırmıştır. Yerel bir öykünün aktarıcısı olarak göstermiştir kendisini. *Smarra* ilk yayınlanışının ardından Nodier'nin beklediği düzeyde bir ilgi görmemiştir. Eleştirmenler tarafından karışık ve okur için takip etmesi zor bir kurgu olarak görülmüştür.

1832'deki ikinci önsözde ise Nodier eleştirilere cevap vermiş ve yapıtının başarısızlığı konusunda çeşitli açıklamalar getirmiştir. "*Smarra*'nın kötü başarısı bana diğerlerinden daha 'olağanüstü', 'büyüleyici' olan modern 'fantastik' konusunda yanıldığımı kanıtladı"[203] diyerek bir özeleştiride bulunmuştur. Nodier'nin iki önsözü arasında 10 yıl vardır ve Fransa'da *Smarra*'nın ilk yayınlandığı dönemde frenetik tür popülerdir. Nodier'de, frenetik dalganın etkisinde kalarak *Smarra*'yı yaratmıştır. İkinci

[200] Nodier isminin anagramı.
[201] Ragusa ya da Dubrovnik, Hırvatistan'ın Adriyatik Denizi sahilinde bulunan, Orta Çağ'dan kalma tarihi eserleri ile ünlü şehri.
[202] Jean – Luc Steinmetz, *Smarra, Trilby et autres contes…,*1980, s. 69.
[203] Jean – Luc Steinmetz, a.g.e., s. 74.

önsözünde ise özeleştirisini büyük bir olgunlukla yapmıştır. Ayrıca, 1821 yılında yapmadığı açıklamaları ve fantastik konusundaki anlayışını, felsefesini bu Yeni Önsöz'de okurlar ve eleştirmenler ile paylaşmıştır:

> İnsan hayatı şiirsel açıdan birbiri ile eşit olan iki ayrı duyumlar serisine bölünmüştür; bunlardan ilki "uyanık" haldeki yaşamın illüzyonu ve hayallerinin sonucuyken diğeri ise uykunun illüzyonlarından oluşur.[204]

Yazar burada uykuyu insan hayatının ana bölümlerinden biri olarak adlandırmıştır. Buna göre, uyku süreci edebi yaratım açısından önemli bir evredir. Hayal gücünü, bilinçaltını ortaya çıkarır ve kişinin "gerçek" dünyadan uzaklaşmasını sağlar. *Smarra* da zincirleme bir rüya sürecini anlatmaktadır. Başlarda başarısız bir yapıt olarak görülmesinin sebeplerinden biri de budur. "*Smarra*'yı bir rüya okuduğunu bilmeden baştan sona okuyan bir kişi gereksiz bir sıkıntıya, zahmete maruz kalmıştır."[205] Bu ayrıntının bilinmeden okunması, *Smarra*'yı okur açısından zor bir hale getirmektedir. Nodier bu durumdan ilk önsözünde bahsetmemiştir.

Smarra'nın yaratımında Antik Çağ ile Orta Çağ'ın önemli ölçüde etkisi olmuştur. Nodier, Antik Çağ yazarlarına oldukça fazla önem vermiş ve ikinci önsözde de bu hayranlığını ve etkilenmesini açıklıkla dile getirmiştir:

[204] Jean – Luc Steinmetz, *Smarra, Trilby et autres contes*, 1980, s. 74.
[205] Jean – Luc Steinmetz, a.g.e., s. 79.

> Babamın gözetiminde okuduğum yegâne kitaplar olan Klasiklerin tutkulu bir hayranıydım. Eğer, gündüzlerimi gecelerimin anıları ile meşgul eden garip rüyaları borçlu olduğum Apuleius'un birinci kitabının şiirsel yorumlamaları olmasaydı projemden vazgeçerdim**.** (…)
>
> Birkaç geçiş cümlesinin dışında her şey Homeros'a, Teokritos'a, Virgil'e, Catullus'a, Stace'a, Lucian'a, Dante'ye, Shakespeare'e, Milton'a aittir. Bunların dışında başka bir şey okumadım.[206]

Smarra, ön deyiş, öykü, olay, üçüncü kısım ve *son söz* (le prologue, le récit, l'épisode, l'épode, l'épilogue) isimli bölümlerden oluşan bir yapıttır. *Ön deyiş* bölümü evlilik töreninden dönen Lorenzo isimli karakterin yorgunluktan uykuya dalmasını anlatır. "Uyu çocuğum, uyu! Dinleme beni artık. Bu gece çok geç saate kadar dans ettin. […] Ve işte, tüm gün rüzgârın savurduğu bir gül kadar yorgun düştün."[207]

Böylelikle okur, Lorenzo'nun rüyasına giriş yaparken aynı zamanda *öykü* bölümüne geçer. Bu bölümde Lorenzo, kendini uyumak ile uyanık olmak arasında gidip gelerek Larissa'ya[208] yolculuk yapan Lucius isminde birisi olarak görür. Issız bir ormandan geçtiği sırada, atı aniden durur ve etrafını çeşitli doğaüstü varlıklar çevirir:

> Zaman zaman garip alevler ile yanmakta olan bir grup, gülerek kafamın üzerinden geçiyor ya da yaralı biri veya bir dilenci

[206] Jean – Luc Steinmetz, *Smarra, Trilby et autres contes*, 1980, s. 74 - -76.
[207] Jean – Luc Steinmetz, a.g.e., s. 83.
[208] Yunanistan'ın Teselya bölgesinin en büyük şehri.

> görünümündeki deforme olmuş bir ruh ayağıma sarılıyor ve korkunç bir neşe ile arkamdan sürükleniyordu; yaşlılığının ve işlediği suçun kötülüğünü birleştirmiş olan çirkin bir adam atımın arkasına atlayıp, tıpkı ölümün kendisi gibi, etsiz kolları ile beni tuttu.[209]

Lucius yolculuğuna devam ederken Teselya büyücülerinin kurbanları kendilerini gösterir ve bunların içerisinde uzun zaman önce kaybettiği arkadaşı Polémon ile karşılaşır. "Bu Polémon'du, hala hayattaydı fakat öyle korkunç bir varlık olarak korunmuştu ki hayaletler ve yaratıklar onun acılarını birbirlerine anlatarak teselli buluyorlardı."[210] Bölümün devamında Lucius, Polémon'u kendi sarayına götürür ve orada hizmetçisi olan büyücüleri ile tanıştırır: Theis, Thelaire ve Myrthé. Üç büyücü de kötü ruhları ve kâbusları, çaldıkları müzikleri ile uzaklaştırma yeteneğine sahiplerdir. İçlerinde Myrthé en yetenekli olanıdır: "Myrthé'nin harpının melodileri… Şeytanları kaçıran melodiler. Dinle Polémon, duyuyor musun onları?"[211] Sohbetleri esnasında Polémon uzun süredir her gece uykusunda kendisini rahatsız eden bir kâbus, lanetten bahseder. Devamında ise başından geçen bir olayı anlatmaya koyulur. Böylelikle *öykü* bölümü biter ve *olay* bölümü başlar.

Olay bölümünde Polémon, Lucius'a zamanında âşık olduğu Méroé isimli bir kadından bahseder. Tüm Teselya içerisinde güzelliği ile meşhur olan Méroé'yi, onun sarayına kadar takip eder. Bu takibin sonucunda ise Méroé'nin aslında gecenin iblisleri

[209] Jean – Luc Steinmetz, *Smarra, Trilby et autres contes,* 1980, s. 88.
[210] Jean – Luc Steinmetz, a.g.e., s. 94.
[211] Jean – Luc Steinmetz, a.g.e., s. 97.

denilen çeşitli doğaüstü ve ürkütücü varlıklara hükmeden bir "sahibe" veya "büyücü" olduğunu fark eder:

> Gelin! Gelin! diye haykırdı Méroé. Gecenin iblisleri yatışmalı ve ölüler neşelenmeli! Getirin bana mineçiçeğini ve gece yarısı toplanmış adaçayı yapraklarını ve dört yapraklı yoncayı! […] Gecenin iblislerini getirin! […] Bu sırada tüm tonozlar açıldı, gökyüzünün tamamı yere indi, her bir bulut dümdüz hale geldi ve eşiği, bir tür karanlık kilise avlusu misali ıslattı. […] Méroé'nin parmakları altındaki her bir sütun, hayaletlerle dolu kolonatlar[212] ortaya çıkarmak için bölünüyorlardı ve her bir hayalet, tıpkı Méroé gibi, yeni kolonatlar otaya çıkaran sütunlar fırlatıyordu.[213]

Bu sahnede Nodier doğaüstünü oldukça yoğun bir şekilde kullanmıştır. Polémon'un karşısında onlarca doğaüstü varlık uçuşmaktadır ve Méroé onlara hükmetmektedir. Bu görüntü karşısında Polémon ise korkusunu dizginleyemez. Okur açısından da "ürkütücü" bir sahnedir ve bölümün devamında, Méroé tarafından, yapıta da ismini veren Smarra isimli "vampir" yaratık ortaya çıkacaktır. Smarra, aynı zamanda Méroé'nin bu varlıklar içerisinde, en sevdiğidir. Méroé, Smarra'dan Polémon'a türlü şekilde acılar çektirmesini ister:

> İşte buradasın Smarra! Gözbebeğim, tutkulu düşüncelerimin eşsiz favorisi. Sen ki, cennetin nefreti tarafından, tüm hazineleri

[212] İlk örneklerine Antik Yunan'da rastlanılan bir tür sütun.
[213] Jean – Luc Steinmetz, *Smarra, Trilby et autres contes…*, 1980, s. 106.

> içerisinde, insanoğlunun umutsuzluğu için seçildin! Git! Git ve sana adadığım kurbana işkence et! Ona cehennemin sana tasarladığı çeşitlikte işkencelerde bulun. O kadar vahşi ve öfkem kadar dinmez işkenceler![214]

Böylelikle okur ilk kez Smarra ile karşılaşmış olur. Gecenin iblisleri içerisinde Smarra'nın yeri diğerlerine göre farklı bir konumdadır. Bunun sebebi de daha "güçlü" olmasıdır. Ayrıca Méroé'nin gözdesi olmasının da bu durumda etkisi büyüktür. Smarra, isminin kökeninde yer alan "karabasan" anlamı ile uyku sırasında yaşanılan "uyku felci" de denilebilecek durumun doğaüstü bir varlık olarak tasviridir. Sahnenin devamında Smarra, Méroé'nin yanından ayrılarak, Polémon'un üzerinde uçar ve onun göğsünün üzerine oturur. Burada, Polémon'nun hikayesi oldukça "ürkütücü" bir hal alır. Bu durum frenetik dönem yapıtlarının kanlı ve ani şoklar yaratma özelliklerine güzel bir örnek teşkil eder:

> Kalbimin üzerine kilitlendi. Kabardı ve devasa kafasını kaldırıp güldü. […] Gecenin binlerce iblisi bu korkunç turkuaz yaratığa eşlik ediyordu. Sarhoş görünümlü sıska, zayıf kadınlar; ağızlarından alev çıkaran mor ve kırmızı yılanlar; çamur ve kandan oluşan bir gölde insan görünümündeki suratları dürten kertenkeleler; bir askerin baltası ile gövdesinden daha yeni koparılmış kafalar bana yaşayan gözler ile bakıyorlardı ve sürüngenlerin ayakları üzerinden sekerek kaçışıyorlardı**.**[215]

[214] Jean – Luc Steinmetz, *Smarra, Trilby et autres contes*, 1980, s. 108.
[215] Jean – Luc Steinmetz, a.g.e., s. 106.

Birbiri ardına gelen korkunç ve ürkütücü doğaüstü varlıkların tasvirini barındıran bu sahne, Polémon'un her gece uykusunda ve rüyalarında yaşadığı bir durumdur. Polémon'un başından geçenleri anlatmasından sonra ise arkadaşı Lucius onun burada, Myrthé'nin arpından çıkan müziklerin yardımı ve etkisi ile kâbus görmeden uyuyabileceğini vadeder ve *olay* bölümü bu şekilde sonlanır.

Üçüncü kısım bölümünde ise Lucius, kendisini Polémon ve Myrthé'nin katili olarak idam edilmek üzere olan bir mahkûm olarak bulur. İçlerinde Polémon'un ve Myrthé'nin de bulunduğu bir kalabalık sürekli olarak Lucius'a kızgın sözcüklerle bağırmakta ve onu katil olmakla suçlamaktadır:

> Boş kadehinin yanına uzanmış olan Polémon ve hareketsiz halde arpının üzerine dayanmış Myrthé bana karşı hakaretler yağdırıyorlardı ve ne olduğunu anlamadığım bir şekilde benden bir cinayetin hesabını vermemi istiyorlardı. […] 'Bu o olabilir mi?' diye tekrar etti kadın, görüntümdeki korkunçluktan kaçınmak için kendini duvağına sararak. 'Polémon ve güzel Myrthé'nin katili bu olabilir mi?'[216]

Bu klasik bir giyotin sahnesidir. Meydanda toplanmış halk karşısında idam edilmek üzere getirilen kurban ve onun idamını izleyip, yer yer ona "hakaretler" yağdıran bir topluluk. Nodier'nin kendi hayatından da önemli ölçüde izler taşımaktadır. Babasının mesleği gereği gençliğinde bu tarz yargılamalara ve sahnelere çok defa tanık

[216] Jean – Luc Steinmetz, *Smarra, Trilby et autres contes…*, 1980, s. 106.

olmuştur. *Smarra*'daki bu sahnede tanık olduğu bu anların yansıması görülür. Lucius'un idamı sırasında topluluk içerisinden birini babasına benzetmesi de bu görüşü destekler: "Bu kadar büyük bir gaddarlığın bir adamın kalbinde bulunabileceğinden emin miyiz? dedi ak saçlı yaşlı bir adam; onun şüphesi benim kalbimi dondurdu. Bu adam babama benziyordu."[217]

> Tüm bu gösterinin merkezi bendim. […] On dört basamağı çıktım ve oturdum. Gözlerimi kalabalıkta gezdirdim; arkadaşça bir tutum, bir parça umut ve pişmanlık bulmayı arzuladım; sadece arpını tutarak uyanan Myrthé'yi ve hala içtiği şarabın etkisinde olan, titrek elleri ile bir yenisini dolduran Polémon'u gördüm.[218]

Giyotin ile idam Fransız Devrimi'nin trajik simgeleri arasında yer alır. Bu açıdan ele alındığında bu sahne frenetik romantik yapıtlarda giyotine atfedilen önemi gösterir. Nodier'nin, Lucius için yarattığı bu idam sahnesinde ana karakter aslında masumdur ve suçsuz yere hayatını kaybetmek üzeredir. Bu bağlamda yazar, Devrim'in "yıkıcılığını" kurbanın bakış açısından ele alır. Onun çaresizliğini, bir kurtuluş yolu aramasını ama bir yandan da bu durumu kabullenişini gösterir:

> Başım düştü, yuvarlandı, giyotinin tahta düzeneğinin önüne sıçradı ve tam ölülerin kafaları ile oynayan Larissa'lı çocukların ellerine düşeceği sırada parlak bir tahta parçasının üzerine yerleştirildi. Oradan, gözlerimi topluluğa doğru çevirdim. Az

[217] Jean – Luc Steinmetz, *Smarra, Trilby et autres contes*, 1980, s. 114.
[218] Jean – Luc Steinmetz, a.g.e., s. 106.

> önce bir insan ölmüştü. Birbirlerine beni ıskalamayan cellat için hayranlıklarını belirten ve Polémon ile güzel Myrthé'nin katili için de korku dolu duygularını dile getirerek dışarı doğru akıyorlardı.[219]

Lucius'un giyotin ile kafasının koparılması karşısında verdiği tepki, bir çeşit eleştiri olarak okunabilir. Halk artık bu tarz görüntüler karşısında duyarsızlaşmakta ve hayatını kaybeden kişinin insani yönleri veya suçlu olup olmaması gibi ayrıntılarla ilgilenmemektedir. Bunun yerine, izleyiciler celladın başarısını tebrik etmektedir. Böylelikle Nodier gençliğinde sıkça maruz kaldığı görüntülere karşı eleştirisini yapmış ve frenetik romantizm akımının etkisiyle de oldukça "vahşi" bir sahne kaleme almıştır:

İdamının ardından, Lucius hala bilinci yerinde bir şekildedir. Kendi sarayına doğru ilerlemeye başlar ve geldiğinde Méroé, Smarra ve gecenin iblislerinin etrafta olduğunu, Polémon'u, Mythré'yi ve onun kız kardeşlerini öldürdüklerine tanık olur:

> Polémon'un yarasından kan boşalıyordu ve Méroé zevkten sarhoş olmuş bir halde Polémon'un göğsünden henüz sökmüş olduğu kalbi, aç gözlü eşlikçilerinin üzerinde kaldırıyordu. […] Smarra ise gece iblislerinin kraliçesinin ürkütücü fethini, hızlı uçuşlarla ve tehditkâr vızıltılar çıkararak koruyordu.[220]

[219] Jean – Luc Steinmetz, *Smarra, Trilby et autres contes*, 1980, s. 116.
[220] Jean – Luc Steinmetz, a.g.e., s. 118.

Sahnenin devamında ise Lucius, Smarra'nın Polemon'un kanını içtiğini görür. Bu sırada da Méroé onu büyük bir zevkle izlemektedir. Dehşetin etkisi ile Lucius kendisini uyanmış halde, Polémon'un yatağının önünde bulur. Kısa süre önce yaşadığı her şeyin rüya olduğunun farkına varır fakat bölümün sonunda Polémon'u yatağında göğsü parçalanmış halde bulur: "Ve Polémon, Zavallı… Boş yere, titreyen elim yarası üzerinde bir titreşim aradı. Kalbi artık atmıyordu, göğsü bomboştu."[221]

Bu son alıntı ile Nodier, *üçüncü kısım* bölümünü tamamlar ve son bölüm olan *son söz* bölümüne geçiş yapar.

Son bölüm anlatının başında uykuya dalan Lorenzo'nun uykusundan sayıklayarak uyanması ile başlar ve artık gerçekliğe geri dönülmüş olur. Böylelikle *öykü, olay ve üçüncü kısım* bölümlerinde yaşananların rüya olduğu anlaşılır.

Görüldüğü üzere *Smarra* için "rüyalardan" oluşan bir yapıt demek yanlış olmayacaktır. İlk bölümde Lorenzo'nun evlilik töreni sonrasında yorgunluktan uykuya dalması ile Nodier okuru birinci rüya alemine sokmuştur. Bu sahnede artık bilinen gerçeklik dışarıda kalmış ve "kuralları" farklı bir dünyaya giriş yapılmıştır. Çeşitli doğaüstü varlıkların olduğu bir evrende, ana karakter Lorenzo, Lucius'a dönüşmüştür. Bu bölümden itibaren okur onun rüyasına tanık olur. Zamanla rüyası bir çeşit kabusa dönüşür. İkinci rüya ise Polémon'un arkadaşı Lucius'a anlattığı kabusudur. Okur bu defa Lucius'un rüyasından uzaklaşıp onun anlattığı rüya evrenine giriş yapar. Böylece bir çeşit rüyalar katmanı oluşmuş ve esas kişi olan Lorenzo'dan gittikçe uzaklaşılmış ve

[221] Jean – Luc Steinmetz, *Smarra, Trilby et autres contes…*, 1980, s. 118.

rüyalar aleminin derinliklerine daha da girilmiş olur. Bir sonraki rüya sekansı ise Lucius'un, idam sahnesinde yer almaktadır. Bir kez daha okuru rüya ve kâbus evrenine geçiş yaptırır Nodier. Bu rüyada ise Polémon'un anlattıkları ve Lucius'un rüyasında olanlar birleşir. Polémon'un kabuslarına girerek karabasana dönüşen Smarra, Lucius'un da rüyasında kendini gösterir. İki farklı rüya, kâbus iç içe geçer. Bu sahnelerden sonra ise olaylar geriye doğru ilerleyerek her bir rüyadan tek tek, bir nevi "düğümün" çözülmesi misali uyanılır. Lucius'un dehşet içinde uyanması sonrası hayaletlerin ve Smarra'nın gittiğini fark etmesi ile kısa süreli bir rahatlık yaşanır fakat hemen sonrasnda Polémon'un öldüğünü görmesi ile tüm yaşanılanların aslında gerçek olduğu iması yapılır. Lucius'u uyandıran dehşet ve korku dolu anlar aynı şekilde Lorenzo'yu da uyandırır ve anlatı "esas" gerçekliğine geri döner. "Gececi yaşamın gerçek bir şiiri olan *Smarra*, edebiyat tarihinde yalnızca iki tür yazın tarzı arasında değil aynı zamanda uyanık bilinç ve rüya bilinci arasındaki geçişler olarak yerini alır; yani bilinç ve bilinç dışılık." [222] Franka Perkovic'in de belirttiği gibi, Nodier Lorenzo'nun bilincinin ve bilinçsizliğinin birbirine geçmesi ve iki dünyanın iç içe geçişini aktarmıştır. "Nodier, klasik yapıyı, yeni bir ilgi ve yaşanmış bir tecrübeden yola çıkarak yenilemeyi denemiştir."[223] Burada bahsedilen "yeni bir ilgi" ise frenetik romantizmdir.

2.2.6. *Kırıntı Perisi*

Kırıntı Perisi (La Fée aux Miettes, 1832), Charles Nodier'nin fantastik yapıtları arasında en önemlilerindendir. Anlatı, Glasgow'da bir akıl hastanesinde, "şarkı söyleyen bir adamotu" bitkisini aramakta olan Michel isimli bir marangozun bir peri ile

[222] Franka Perkovic, *Le Fantastique chez Charles Nodier*, 2020, s. 35.
[223] Franka Perkovic, a.g.e., s. 35.

evlenmesine dek başından geçen olayları ve Granville'den Greenock'a uzanan yolculuğunu anlatır. Nodier'nin, *Trilby, Sierralı Inès* gibi yapıtlarda görülen, kahraman ile doğaüstü varlık arasındaki aşk teması bu anlatıda da mevcuttur. Michel ile yapıta ismini veren Kırıntı Perisi'nin anlatı boyunca yollarının kesişmesi, nişanlanmaları ve evlenmeleri anlatılır.

Bunun yanı sıra anlatı, Nodier'nin fantastik anlayışında sıkça karşılaşılan, "rüya" ve "delilik" temalarını da işler. Romanın anlatıcısı, Michel ile bir akıl hastanesinde tanışır. Bu bağlamda, deliliğin yapıtın merkezini oluşturduğunu söylemek mümkündür. Romanın başlangıcında anlatıcı ile uşağı arasında geçen bir diyalog ile Nodier, "delilik", "divanelik", "avarelik" ile yaftalanan kişilerin aslında bilinç olarak daha yüksek bir seviyede olduklarını belirtir. Buna göre "normal" insanların onları anlamaması nedeniyle toplumdan dışlandıklarını belirtir anlatıcı:

- Hiç yabani Eskimoları gördün mü Daniel?
- Kaptan Parry'nin gemisinde onlardan birkaç tane var?
- Onlarla konuştun mu peki?
- Dillerini bilmezken nasıl konuşabilirim?
- Peki ansızın bir içgüdü ile dilleri sana bahşedilse ne derdin onlara?
- Onlar ile benim aramda ortak hiçbir şey yokken ne diyebilirim?

- […] Peki Eskimoların düşünme ve muhakeme yeteneği olduğunu düşünüyor musun?

- Evet.

- Mademki Eskimoların düşünebildiklerine inanıyorsun fakat dillerini bilmediğin için konuşamıyorsun, delilik hakkında düşüncelerin neler?[224]

Alıntıda yer alan "Eskimo" metaforu ile yazar "meczuplar" hakkındaki fikirlerini belirtir. Dilinin anlaşılmadığı, söylediklerinin anlamlı gelmediği kişiler için "deli" demek nasıl anlamsız ise toplumda "divane" olarak damgalanmış kişilerin de düşüncelerinin ve söylediklerinin anlamsız gelmesi de o derece yanlıştır. Pierre Castex, romanın yayınlandığı dönemden kısa bir süre önce Glasgow'da açılmış ve ünlenmiş olan bir akıl hastanesinin Nodier'yi etkilediğini ve yapıtında bu duruma gönderme yaptığını belirtir.[225] Buna göre, Glasgow'daki bu akıl hastanesinde modern teknikler ile "hastaların" tekrar "normalleşmesi" sağlanmakta ve devam eden araştırmalarla yeni tedavi yöntemleri bulunmaktadır. Övgüyle bahsedilen bu kurum, Nodier'nin akıl hastalarına ilişkin düşünceleri ile tezat oluşturmaktadır. *Kırıntı Perisi* romanında da Michel ile anlatıcının tanıştığı akıl hastanesi Glasgow'dadır ve Michel oldukça bilge ve erdemli bir karakter olarak betimlenmektedir. Nodier'nin, ana karakterinin mesleği olarak, İsa Peygamber'in mesleği olan marangozluğu seçmesi de yazarın "hastalara" karşı tutumunu göstermesi açısından önemli bir göstergedir. Bu türden ayrıntılar, Castex'in görüşünün güçlendirecek niteliktedir. Ayrıca kitabın ikinci bölümünün

[224] Jean – Luc Steinmetz, *Smarra, Trilby et autres contes…*, 1980, s. 232.
[225] Pierre-Georges Castex, *Le Conte fantastique en France*,1951, s. 150.

girişinde yer alan cümle ile yazarın düşüncesi açıklık kazanır: "Birincinin devamı olan ve bu anlatının en mantıklı karakteri ile akıl hastanesinde tanışılan bölüm."[226]

Trilby gibi bu yapıtın da önemli bir bölümü İskoçya'da geçer. Michel ile Peri'nin evlendikleri yer olan Greenock aynı zamanda Peri'nin gerçek evinin olduğu yerdir.

Roman, anlatıcının Glasgow'a Aziz Michel[227] gününde[228] ziyaret ettiği bir akıl hastanesinde, "şarkı söyleyen adamotu" arayan biri ile karşılaşmasıyla başlar. Anlatıcı ile Michel'in bu karşılaşmasından sonra, Michel kendi hikayesini ve buraya nasıl geldiğini anlatmaya koyulur.

Michel, Granville'de doğmuş, annesiz ve babasız büyümüştür. Babası, bir gemi yolculuğuna çıkmış ve bir daha geri dönmemiştir. Michel de amcasının yanında yaşamaya başlamıştır. Yaşadığı şehirde bulunan kilisenin önünde kırıntılar ile beslenen, oldukça kısa boylu, büyük dişleri olan yaşlı ve dilencilik yapan bir kadın bulunmaktadır. Şehrin yaşayanları tarafından ona Kırıntı Perisi denilmektedir. "Granville'de Kırıntı Perisi'ni sevmeyen bir tane bile öğrenci yoktu. […] Arkadaşlarım arasında ise onun en sevdiği bendim; istediğimde daima okulda birinci olabilirdim"[229] Kırıntı Perisi'nin yaşı konusunda kimsenin bir bilgisi yoktur, ama çok bilgili olduğu söylenmektedir. Michel sık sık onunla vakit geçirerek onun bilgilerinden faydalanmaktadır. Burada Kırıntı Perisi'ni fantastik bir karakter olarak nitelemek mümkündür. Fiziksel olarak boyutu ve dış görüntüsündeki gariplikler okuru "gerçek"

[226] Jean – Luc Steinmetz, *Smarra, Trilby et autres contes…*, 1980, s. 234.
[227] İbrahimî dinlerde dört büyük melekten birisi.
[228] 29 Eylül.
[229] Jean – Luc Steinmetz, *Smarra, Trilby et autres contes…*, 1980, s. 250.

dünyada böyle bir varlığın var olup olamayacağı konusunda Todorov tarzı bir "tereddütte" bırakmaktadır.

Michel onaltı yaşına geldiğinde amcası André, kardeşini, Michel'in babasını aramak için, Michel'e yirmi louis altını bırakarak denize açılır ve bir daha geri dönmez. Bu süreç içerisinde Michel marangozluk mesleğini öğrenir ve bu konuda ustalaşır. Bir ayinden evine döndüğü günlerden birinde sahilde kum içerisinde boğulmak üzere olan Kırıntı Perisi'ni görür ve onu kurtarır. Sahip olduğu altınları da Peri'ye, onun Greenock'taki evine dönebilmesinde yardımcı olabilmek için ödünç verir. Bu sahnenin devamında ise Peri ve Michel nişanlanırlar ve birbirlerine evlenme sözü verirler. Michel ise Amcasından sonra Peri'nin de evine doğru yolculuğa çıkması sonrasında yalnız başına kalır.

Yıllar ilerlerken Michel mesleğinde gittikçe ustalaşır ve atölyelerde çalışmaya başlar. Zaman içerisinde Saba Kraliçesi (La Reine de Sheba) isimli bir gemi ile "gizemli" bir yolculuğa çıkar. Bu yolculuğun gizemi ise geminin istikametinin bilinmemesidir. Yolculuk sırasında gemi rüzgâr yüzünden sarsılırken bir çanta içerisinde Kırıntı Perisi tekrar ortaya çıkar. Michel bir kez daha ona yirmi louis altını verir fakat bu defa karşılığında Peri ona üzerindeki resmin kendisine ait olduğunu iddia ettiği bir madalyon verir. Ancak madalyonun üzerindeki Belkıs'ın portresidir ve Michel görür görmez resme âşık olarak kendini kaybeder. "Bununla birlikte artık onu ne duyuyor ne de görüyordum; sadece portredeki kadını ruhumda kendini yeni gösteren bir anlamda duyuyor ve görüyordum."[230]

[230] Jean – Luc Steinmetz, *Smarra, Trilby et autres contes…*, 1980, s. 250.

Belkıs veya diğer ismiyle Saba Melikesi, bu öykü içerisinde önemli bir yer tutar. Hristiyanlık ve İslamiyet inanışında ve Yahudi efsanelerinde kendini gösteren bir figürdür. Günümüzde Etiyopya ve Yemen'in olduğu topraklarda bulunan Saba Krallığı'nın hükümdarı olduğuna inanılmıştır. İbrahimî dinler açısından önemi ise Süleyman Peygamber ile arasında geçen çeşitli anlatılardır. Bunlar içerisinde en yaygını, Belkıs'ın, Kral Süleyman'ın bilgeliğini ve yaptırdığı tapınağın ününü duyması sonrası onun bilgeliğini sınamak için çeşitli baharatlar ve altınlar ile onu ziyaret etmesini anlatan hikayedir. Bu ziyaret sırasında İsrail kralı olan Süleyman'ın bilgeliğinden oldukça etkilenir ve ona övgülerde bulunur. Belkıs aynı zamanda güzelliği ile de bilinmektedir. Bu nedenle bazı destanlarda ve kültürlerde Kral Süleyman ile Belkıs arasında bir ilişki olduğu anlatılır. Nodier'nin romanında da anlatı boyunca Belkıs karakteri ile karşılaşılmaktadır. Bunlardan biri, Michel'in uzun zaman sonra babasından aldığı haberdir. Anlatılanlara göre babası bir adada Prenses Belkıs'ın sarayını bulduğunu ve onun hizmetine girdiğini iddia ederek kaptanı olduğu gemiyi terk etmiş, gemi mürettebatı ise onun "delirdiğini" düşünmüştür. Ayrıca, Michel'in Kırıntı Perisi ile tekrar karşılaştığı ve Belkıs'ın portresine âşık olduğu geminin ismi de buna gönderme yapmaktadır: Saba Kraliçesi. Son olarak, Kırıntı Perisi de kendisinin Belkıs olduğunu iddia etmekte, fakat görünüşünden ötürü Michel buna inanmakta güçlük çekmektedir. Roman boyunca, Belkıs'ın portresi Michel'in hayatının önemli bir parçası olmuş ve onunla bu portre aracılığı ile iletişime geçtiğini düşünmüştür: "Yüreğim için sadece bir zevk vardı; o da sevgili Belkıs'ı hayranlıkla seyretmek ve onunla konuşmak. Zira dediğim gibi onun portresi ile benim aramda olağanüstü bir türden anlaşım kurulmuştu."[231]

[231] Jean – Luc Steinmetz, *Smarra, Trilby et autres contes…*, 1980, s. 295.

Kırıntı Perisi ile Michel'in evlenmesinden sonra da Michel her gece rüyasında Belkıs'ı görmektedir. Gündüzleri Peri ile vakit geçirmekte ancak uyku sırasında Belkıs tüm güzelliği ile ona görünmektedir. Anlatının sonunda anlaşılacağı üzere, Peri ve Belkıs aslında tek bir varlığın iki farklı biçimidir. Michel'in şarkı söyleyen adamotunu aramasının sebebi de Kırıntı Perisi'nin, eğer Michel o bitkiyi bulmazsa öleceğini fakat bulabilirse daima Belkıs olarak kalabileceğini söylemesidir. Görüldüğü üzere Belkıs figürünün romandaki yeri oldukça büyük ve önemlidir.

Yapıtın konusuna tekrar dönülecek olunursa, Michel gemi yolculuğunun sonunda, Peri'nin anavatanı olan Greenock'a gidebilmek için Britanya kıyısına ulaşır. Bu bağlamda, romanı Fransa ve İskoçya olarak iki bölüme ayırmak mümkündür. Michel'in Greenock'a gelmesi ile ikinci bölümün başladığı söylenebilir. Bu bölüm içerisinde ise ilk bölüme nazaran çok daha fazla sayıda doğaüstü ve fantastik an gerçekleşir.

Fantastik anlarından biri, Michel'in geceyi geçirmek üzere geldiği bir handa, bir düğüne denk gelmesi ve burada "Danua"[232] başlı Man Adası'nın[233] icra memuru olan Sir Jap Muzzleburn ile tanışmasıdır:

> Beni en çok etkileyen şey ise, nasıl desem bilmem, omuzlarının üzerinde kusursuz bir danua cinsi köpek kafası bulunuyordu ve mekânın sahibesi olan Speaker'in tüm misafirleri içerisinde bunu fark etmiş görünen bir tek ben vardım.[234]

[232] Domuz avında kullanılmak üzere geliştirilmiş bir av köpeği soyu.
[233] İrlanda Denizi'nde, Britanya Adaları'nın coğrafi merkezinde bir ada.
[234] Jean – Luc Steinmetz, *Smarra, Trilby et autres contes…*, 1980, s. 308.

Nodier'nin gençliğinde babasının mesleği olan belediye başkanlığı ve hakimlik görevleri gereği devlet görevlilerini tanımış ve mahkeme sahnelerine çok kez tanık olmuştur. *Smarra*'da bu tür etkinliklere olan eleştirisini giyotin sahnesi ile göstermiştir. Bu romanda da "köpek başlı" olarak tasvir ettiği kişinin mesleğinin icra memuru yani devlet görevlisi olması da bir çeşit eleştiri olarak algılanabilir.

Romanın devamında, Michel, bir kez daha Saba Kraliçesi isimli gemi ile Libya'ya yolculuk etme fırsatı bulur. Yolculuğun bir gece öncesinde ise handa yer olmadığı için evin köpeklerinin yattığı fakat o sırada "tatilde" oldukları için boş olan saman parçalarının üzerinde, Sir Jap ile uyumak zorunda kalır. Michel uyku esnasında doğaüstü varlıklarla dolu bir rüya görür:

> Odanın iç bölümüne doğru hızlıca döndüm ve düşünmesi bile korkunç olacak şekilde, yanan fenerin üzerinde yükselen, aynı bedenin parçaları gibi görünen dört devasa kafa gördüm. Gerçekten olağanüstü ve akıl almaz figürlerdi! Kedi kafası şeklinde olan homurdanarak ağır ağır, iç karartıcı şekilde ve aralıksız olarak sürtünüyordu. […] Dikilmiş halde, kan köpüren bir köpek kafası ise şekilsiz ama hareketli, titreyen ve inleyen bir bedene sahipti. […] At başlı olan ise sokaklarda bulunanlardan daha beyaz, zayıflamış ve derisi soyulmuş halde idi. […] Bu

üçlünün arkasında -saklı bulunan- insan veya başka bir yaratığın kafası doğruluyordu.[235]

Nodier bir kez daha *Smarra*'da da olduğu gibi doğaüstü ve ürkütücü varlıklarla dolu bir rüya sahnesi kaleme almıştır. Rüyanın devamında ise, Michel, icra memurunun öldüğünü fark eder ve onun cüzdanını çalmak isteyen yaratıklara karşı savaşır. "Arkadaşımın eşyasını kimden kurtardım. Bilmiyordum. Bıçağım birer bulut misali içlerinden geçiyordu."[236] Rüyanın devamında çeşitli (kertenkele, yılan vb.) yaratıklar ile mücadele eden Michel ertesi sabah yatağın önünde yerde uzanır halde, bir elinde bıçak diğerinde de arkadaşının cüzdanı ile bulunur ve Sir Jap'ı öldürüp cüzdanını çalmak suçundan mahkemeye çıkarılır.

Mahkeme sahnesi XVI. ve XIX. bölümler arasında yer almaktadır. Yargılanma sonucunda Michel masum olduğu halde ölüm cezasına çarptırılır. Bu süreçte Michel'in yargılanması tek taraflı bir şekilde ilerler. Savunması dikkate alınmamakta ve Sir Jap'ı "adamotu" ile zehirlediği iddia edilmektedir. Michel ise Belkıs'ın madalyonunu mahkemeye kaptırmaktan ve ailesinin ismini lekelemekten korkmaktadır. Korkusu Michel'in mahkemeye ve aklanacağına olan inancını yitirdiğini göstermektedir. Bunun yanı sıra Sir Jap'ın önemli bir mevkide bulunan biri olması Michel'in masumiyetini gölgede bırakmaktadır. Bu durumla, bir kez daha Nodier'nin kendi hayatına göndermede bulunulur. Terör Dönemi'nde yaşadığı mahkeme sahnelerini bir kez daha mahkûmun bakış açısı ile eleştirel şekilde yapıtına yerleştirmiştir. Michel'in mahkeme

[235] Jean – Luc Steinmetz, *Smarra, Trilby et autres contes…*, 1980, s. 308.
[236] Jean – Luc Steinmetz, a.g.e., s. 234.

sürecini bir "gösteri" olarak düşünmesi ve izleyenleri de birer "hayvan" olarak görmesi, Nodier'nin konu hakkındaki düşüncelerini yansıtmaktadır.

Michel'in itirazları nedeniyle kendi avukatı da onu "delilik" ve "monomani"[237] ile suçlamaya başlar. Michel yargı sisteminin bir kurbanı olmak üzeredir fakat duygusal bir konuşma yapması ve Belkıs'a olan aşkını itiraf ederken, madalyonu göstermesi ile yargıç ve savcıların fikir ve davranışlarında değişiklikler olur. Etrafı mücevherli madalyonu gören yargıçlar Michel'in zengin biri olabileceğini düşünürler ve bankacı Jonathan'ı çağırıp bu mücevherin değerini sorduklarında 200 milyon gine[238] olduğunu öğrenirler. Bu sahne ile görülür ki "para" ve "zenginlik" adaletin seyrini değiştirmiştir. Bir kez daha Nodier'nin sisteme eleştirisi söz konusudur. Duruşma ilerlerken yargıçlar, Michel'den mücevherler ve madalyon arasında bir tercih yapmasını isterler. Beklenildiği üzere Michel Belkıs'ı seçer. Yargıçlar da mücevherleri alırlar. Böylelikle Michel'in sahip olduğu zenginlik bitince, tekrar ölüm cezasına mahkûm olur.

İdam edilmek üzere götürülen Michel'e, affedilmesi için bir seçenek sunulur: Folly Girlfree ile evlenmesi ve sağduyulu davranışlarda bulunması için Folly'nin kendisine göz kulak olmasını kabul etmesi. Fakat Michel, gerçek aşkı savunur ve Kırıntı Perisi'ne verdiği sözü tutmak için bu teklifi geri çevirir. Sahnenin devamında Peri ortaya çıkarak Sir Jap'ın hayatta olduğunu ve yargıçlar ile öğle yemeği yemekte olduğunu söyleyince Michel cezadan kurtulur. Söz verdikleri gibi evlenmek ve birlikte yaşamak için Greenock'taki evlerine giderler.

[237] Bir fikir, şüphe, zan veya gayenin esiri haline geldiği; kişinin bu fikir, şüphe, zan veya gayeden başka bir şey düşünemez duruma geldiği, bu durumun bir sanrı haline geldiği aşırı ve abartılı bir ruh hali, zihinsel bir hastalık.
[238] Eski İngiliz altını.

Böylelikle Michel'in öyküsünün son evresi başlar. Michel ve Peri birlikte yaşamaktadırlar fakat Michel her gece rüyasında Belkıs'ı görmektedir. Birlikte geçirdikleri altı ayın sonunda Peri, Michel'den özel bir bitki bulmasını ve böylelikle mutlu şekilde yaşayabileceklerini aksi taktirde öleceğini söyler:

- Michel sana bitkinin ismini söylemeyi unuttum: Şarkı söyleyen adamotu.

- Şarkı söyleyen adamotu mu? Granville'deki arkadaşların ve öğrencilerin tuhaf şarkıları dışında şarkı söyleyen adamotu olduğunu mu düşünüyorsun?[239]

Alıntıda bahsedilen "şarkı söyleyen adamotu" romanın başlangıcında anlatıcı ile Michel'in tanıştığı sırada, Michel'in aramakta olduğu bitkidir. Aynı zamanda Michel'in de bahsettiği gibi, Granville'de de çocuklar arasında yaygın bir şarkıdır:

Benim, benim, benim işte!

Ben adamotuyum

Şafak vakti uyanan güzel günlerin kızı

Ve senin için şarkı söyleyen[240]

[239] Jean – Luc Steinmetz, *Smarra, Trilby et autres contes…*, 1980, s. 385.

Adamotu bitkisinin özellikleri de romanın incelenmesi açısından önemlidir. Sarı, mavimsi, mor çiçekler açan bir bitkidir. Köklerinin insana benzerliği dolayısı ile bu isim verilmiştir. İçerisinde bulunan alkaloitler ile oldukça zehirli olabilir. Gözlerdeki belirli kasları geçici olarak felç edebilir, göz bebeklerinde doğal olmayan büyümeler meydana getirir, mide aktivitelerini durdurma gibi çeşitli özellikleri vardır.[241] Fakat Nodier'nin romanı ile alakalı etkisi halüsinasyonlara yol açmasıdır.[242]

> Mısır mezar resimleri adamotunun tedavi törenlerinde kullanıldığını göstermektedir. Ayrıca bilinen en eski tıbbi belge olan 35.000 yıllık Ebers'in *Tıp Papirüsü* [243] 'ünde de görülmektedir. […] Katalan ve Galiçya dillerinde adamotu kelimeleri "hayalet, korkunç hayaller, görüntüler" anlamlarına gelmektedir. […] Bu bitki ayrıca *Ezgier Ezgisi*'nde [244] de geçmektedir.[245]

Adamotu aynı zamanda sıcak havalarda ve iklimlerde yetişmesi nedeniyle Avrupa'da ve soğuk iklimlerde zor ve nadir bulunan bir bitkidir. Bu nedenle Michel'in onu bulması zor olacaktır. Sıcak havalarda yetişen bir bitki olması, Kırıntı Perisi'nin ölmemek için ona ihtiyaç duyması ve aslında Kırıntı Perisi'nin Belkıs olması önemli bir

---

[240] Jean – Luc Steinmetz, *Smarra, Trilby et autres contes*, 1980, s. 381.
[241] Jadwiga Waniakowa, *Mandragona and Bella Dona – The Names of Two Magic Plants*, Studi Lingiustica, Universitatis Lagellonicae Cracoviensis 124, 2007, s. 162. (Çevirisi tarafımıza aittir)
[242] Jadwiga Waniakowa, a.g.e., s. 162.
[243] Eski Mısır'a ait, M.Ö. 1500 yılında yazıldığına inanılan ve tıp bilgileri içeren en eski ve en önemli yazmadan biridir.
[244] Süleyman'ın Ezgileri olarak da bilinen, Museviliğin kutsal kitabının son 5 bölümü.
[245] Jadwiga Waniakowa, *Mandragona and Bella Dona – The Names of Two Magic Plants*, s. 163.

ayrıntıdır. Belkıs'ın kraliçe olarak hüküm sürdüğü yerler olan Etiyopya ve Yemen sıcak iklimlerdir. Ayrıca gizemli bir gemi olan Saba Kraliçesi gemisi de ikinci seferinde Libya'ya yolculuk yapacaktır. Libya bu iki ülkeye de yakın bir ülkedir.

Adamotu farklı kültürlerde onlarca farklı hikâyede ve mitolojide bulunmaktadır. Kimi kültürlerde korkutucu ve zehirli tarafı ile anılırken kimilerinde faydaları ile ön plana çıkmaktadır. Korkunç taraflarından biri, adamotunun topraktan çıkarılırken çıkardığı sesi duyanların ölmesi veya delirmesidir. Bu nedenle adamotu köpeklere bağlanarak çıkarılmaktadır. Michel'in aradığı "şarkı söyleyen adamotu" ile bu efsane arasında da bağlantı kurmak mümkündür. Karakterin bahsettiği "şarkı", efsane de anlatılan, "korkutucu ses" olabilir. Ayrıca Michel ile anlatıcının tanıştıkları yer de bir akıl hastanesidir. Bu nedenle Michel'in "deliliği" ile adamotu efsanesinde bahsedilen, sökülürken çıkardığı sesi duyanların delirmesi arasında benzerlikler taşımaktadır.

Peri, Michel'i "adamotu" görevine göndermesinden kısa bir süre önce gerçek kimliğini açıklayarak kendisinin aslında Belkıs olduğunu itiraf etmiştir:

> Tamamen bana ait ve bana sadık olan kişi yıl dolmadan, gençliğime beni döndürerek varlığımın süresini uzatacak olan ve kendine has bir güzelliği olan bu bitkiyi bulmakta zorlanmayacaktır. Ve yeniden Belkıs olabileceğim.[246]

[246] Jean – Luc Steinmetz, *Smarra, Trilby et autres contes…*, 1980, s. 280.

Kırıntı Perisi, Michel'e adamotunu Aziz Michel gününün şafağında bulabileceğini belirtmiştir. Romanın başlangıcında anlatıcının Glasgow'daki akıl hastanesine geldiği gün de aynı şekilde Aziz Michel günüdür. Bu gün, yani 29 Eylül aynı zamanda Michel'in doğum günüdür.

Michel'in öyküsü, adamotunu aramaya çıkması ve arayışı sırasında da akıl hastanesine kapatılması ile son bulur. Anlatıcı akıl hastanesinden çıkmadan önce doktorlar ile yaptığı konuşmada, onların, adamotunun halüsinasyon gösterici etkilerinden dolayı Michel'in bu tarz öyküler anlattığını ve "garip" inanışlar içinde olduğunu düşündüklerini öğrenir.[247] Bu bilgiyi doktorun ağzından duymak okur açısından bu sahneye kadar okuduklarının tam tersi yönde bir etki yaratır. Öncesinde doğaüstü anlarla dolu bir olaya tanık olmuş ve gerçekliğine inanmış iken, adamotunun zehirli etkisinin açıklanması okurun da Michel'in hasta olduğunu düşünmesini sağlamıştır. Bunu toplumsal açıdan "güvenilir" biri olan doktorunun ağzından duymak olayın inandırıcılığını arttırmıştır.

Akıl hastanesi ziyaretinin ertesi gününde anlatıcı, Michel'in hastaneden kaçtığını ve çalışanların ve görevlilerin gece boyu aramalarına rağmen onu bulamadıklarını öğrenir:

> Fakat uçarak değilse bir akıl hastanesinden kaçılamaz. Michel'in arkadaşlarının dediğine göre, elinde bir çiçekle, sesin ondan mı

[247] Jean – Luc Steinmetz, *Smarra, Trilby et autres contes…*, 1980, s. 389.

> çiçekten mi geldiği anlaşılmayan bir şekilde şarkı söyleyerek, Katolik kilisesinin kulesinin tepesinde sallanırken görülmüş.[248]

Bu sonuç ile Nodier bir kez daha olayı fantastik bölgeye çekmiştir. Bir önceki kısımda doktor aracılığı ile Michel'in durumu "akılcı" bir açıklamaya kavuşmuştur fakat hemen sonrasında anlatıcının öğrendiği bu bilgi durumu tekrar doğaüstüne taşımıştır.

Romanın bitiş bölümünde ise anlatıcı Venedik'te, sokakta kitap satıcısının önündeki kitapları incelemektedir. Satıcı elindeki kitapların isimlerini ve içeriklerini bağırarak kalabalığa duyurmaktadır. Bunlardan birisi de Michel ve Kırıntı Perisi'ne aittir:

> İşte, buyurun baylar! Kırıntı Perisi'nin mükemmel maceraları, Michel'in Prenses Adamotu tarafından hapisten nasıl kaçırıldığı, Saba Kraliçesi ile nasıl evlendiği ve nasıl yedi alemin hükümdarı olduğu resimli şekilde burada![249]

Anlatıcı heyecan içerisinde kitabı alır fakat Como gölünde "uyuduğu" sırada farkında olmadan çingeneler tarafından çalınır ve içerisindekileri okuyamadan kitabı kaybeder. Böylelikle *Kırıntı Perisi* bitmiş olur. Anlatıcının Michel'in öyküsünü anlattığı kitabı da uyku sırasında kaybetmesi Nodier'nin romana yerleştirdiği gizemli

[248] Jean – Luc Steinmetz, *Smarra, Trilby et autres contes*, 1980, s. 393.
[249] Jean – Luc Steinmetz, a.g.e., s. 399.

ayrıntılardan bir diğeridir. Önemli ve doğaüstü anlar daima uyku sırasında ve rüyalar aleminde meydana gelmektedir.

Akıl hastalarına karşı romanın anlatıcısı ile Nodier'nin bakışı aynıdır. Bu nedenle ikisini özdeşleştirmek mümkündür. İkisi de onları "hasta" olarak görmemekte ve tedavi yöntemlerini tasvip etmemektedir. Gerçek olarak kabul ettikleri şey ise doktorun değil Michel'in yani "hasta" olanların söyledikleridir.

Michel'in karakterini ele almak gerekirse, kendisi alışılagelmiş Nodier karakterleri ile ortak özelliklere sahiptir. *Mavi Çorap Jean François*, *Sierralı Inès* anlatılarında da olduğu gibi "aklını kaybettiği" düşünülen bir karakterdir. Fakat içeriğine bakıldığında böyle anılmalarının sebebi anlaşılamamaktır. Aynı şekilde, Nodier'nin bu türden karakterleri de toplumun diğer üyelerini anlamakta zorlanmaktadırlar. Bu nedenle Michel ve anlatıcı karşılaştıklarında Michel öyküsü dinleyecek olan birisini bulduğu için şaşırmıştır. Çünkü anlatacaklarının anlamlı gelmeyeceğinin ve "gerçek dışı" olarak algılanacağının farkındadır. Gerçeklik, onu algılayan kişiye göre değişmektedir. Michel için şarkı söyleyen bir adamotu veya köpek başlı insanlar, konuşan portreler mevcut iken, doktor için bu sadece bitkinin içerdiği maddeler dolayısıyla kişide yarattığı sanrılardır. İki taraf için de ayrı bir gerçeklik vardır. Doktorların gerçekliği – buna akılcı ve bilimsel gerçeklik de denilebilir – Michel'in anlattıklarını "mantıksız" kılmaktadır. Nodier ise anlatıcı aracılığıyla roman boyunca tarafını Michel'den ve onun gerçekliğine inanmaktan yana seçmiştir.

Bunların yanı sıra Michel'i toplumdan uzak bir karakter olarak nitelemek mümkündür. Belkıs portresi ile konuşması, ailesinin ondan uzakta olması ve tek başına yaşaması, Peri ile olan anlaşması ve ona olan sadakati ile toplumun dışında kalmış -bunu tercih etmiş- biridir denilebilir.

Michel babasının son durumu hakkında aldığı haber ile onun Belkıs'ın sarayında bir görevli olduğuna inandığını öğrenmiştir. Bu durum kendi sonuyla benzerlikler taşımaktadır. Babasından bahseden gemi mürettebatı onu "delirmiş" olarak yaftalamıştır, aynı şekilde Michel'de Belkıs ve Peri'ye olan bağlılığı yüzünden ölmeyi göze almıştır. Anlatıcının, hizmetkârı Daniel'i Greenock'a göndermesi ve Michel ile Kırıntı Perisi hakkında bilgi toplamasını istemesi de Michel'in tutkusunun görülmesi açısından güzel bir örnektir. Daniel'in öğrendiğine göre Michel oldukça sevilen biridir fakat adamotunu aramaya gittiğinden beri kimse onu görmemiştir. Kırıntı Perisi'nden de haberdar olan kimse yoktur. Tıpkı babası gibi kendisi de Belkıs'a olan "inancı" nedeniyle bir arayış içine girmiştir:

> Ayrıca, Crichfield'e göre "divane romantik", romantik bir kahramana dönüşerek Fransız edebiyatında önemli bir rol oynamaktadır. Bu türden bir divane -her şeyden önce dışlanmış şekilde- romantiklerin yalnızlık ve yabancılaşma duygusunu kişiselleştirmektedir. Romantik kahramanların aksine, bu türden divaneler, delilikleri yüzünden, sezgileri ve varlığı arasındaki uyuşmazlığı çözüp ülküsüne kavuşmaktadır. Divane romantik

> kahramanlar dünyevi var oluşlarından kaçıp evrenin temel gerçeklerini algılamayı başarmışlardır.[250]

Michel'de divane romantik karakterlere uygun özellikler göstermektedir. O da "dünyevi" zevkleri reddedip, madalyon üzerindeki Belkıs portresi ile beraber olmayı seçmiştir. Kırıntı Perisi ile evlenmesi de buna güzel bir örnektir. Romanın sonunda öğrenildiği üzere Michel'in "yedi gezegenin" hükümdarı olması da akılcı gerçeklikten çok daha yüksek ve geniş bir sezgiye sahip olduğunu göstermektedir. "Frappier-Mazur'a göre, Nodier yapıtlarında sosyal marjinalliği delilik ve ruhun yüceliği ile eşleştirmiştir."[251] "*Kırıntı Perisi*'nde, Nodier ruhani bir dünyanın varlığını kanıtlamayı denemiştir. Nodier'ye göre divanelerin görüleri bizimkine göre daha yüce olan bir dünyanın gerçekliğini içermektedir."[252] Michel'in yargılanması sırasında da avukatının onu bir "monoman" olarak nitelemesi ile Nodier toplum tarafından Michel ve onun gibilere nasıl bakıldığını göstermek istemiştir.

Michel anlatı ilerledikçe dünyevi olan tüm değerleri ve zevkleri reddetmiştir. Bu reddedişleri ile toplumun onun delirdiğini düşünmesi doğru orantılı şekilde artmıştır. Reddetmesinin sebebi Michel'in, diğerlerinin inanmayıp, dalga geçtiği bir evren keşfetmesidir. Kırıntı Perisi'nin bilgeliğinden de faydalanması sayesinde bu evrenin derinliklerine inebilmiştir. Bilgisi artan Michel "deliliğe" daha çok yaklaşmaktadır. Bir kez daha Nodier, bilgelik ile deliliği birbirine denk tutmuştur bu metafor sayesinde.

[250] Franka Perković, *Le Fantastique chez Charles Nodier*, s. 43.
[251] Franka Perković, a.g.e., s. 44.
[252] Franka Perković, a.g.e., s. 44.

Sierralı Inès'te olduğu gibi *Kırıntı Perisi*'nde de Nodier, birinci tekil anlatı biçimini kullanmıştır. Böylelikle okur üzerinde yapıtın etkileyiciliği ve inandırıcılığı artmaktadır: anlatıcının şüphe ettiği şeylerden okuyucu da şüphe ederken, onu ikna edip inandıran olaylar okurda da aynı yönde etki yaratmaktadır. Bir nevi okur için rehber görevi görmektedir. Bu nedenle *Kırıntı Perisi*'ni Tororov'un sınıflandırmaları içerisinde olağanüstü fantastik başlığı altında incelemek doğru olacaktır. Bu sıfatın tanımına tekrardan bakılacak olursa:

> Fantastik olağanüstündeyiz; bir başka deyişle fantastik gibi görünen ve doğaüstünün kabullenilmesiyle son bulan anlatı sınıfı. Bunlar gerçek fantastiğe en yakın örneklerdir, çünkü fantastiğin açıklanamaz ögelerini akıl çerçevesine yerleştirilemez olduğu içindir ki bize doğaüstünün varlığını hissettirirler; yine de bazı ayrıntıların varlığı ya da yokluğu karar vermemizi sağlayacaktır.[253]

Kırıntı Perisi romanında meydana gelen olaylar bir "divanenin" ağzından anlatılmıştır. Bu durum olayların gerçekliğini sorgulatmış, fakat kitabın sonunda tüm bu olanların gerçekliğinin kabul edilmesi ile bu şüphe sonlanmıştır. Anlatıcının Venedik'te iken bulduğu Michel'in hayatını anlatan kitap sayesinde Nodier anlattığı "doğaüstü" olayların gerçekten yaşandığını okuyucuya kabul ettirmiştir. Bunda önemli etkenlerden biri de Michel'in akıl hastanesinden kaçmasının "doğaüstü" şekilde olmasıdır. Fakat Todorov'un dediği gibi "bazı ayrıntıların varlığı ya da yokluğu karar vermemizi [sağlar]." Michel'in hastaneden kaçışına tanığı olup anlatan kişinin de bir akıl hastası olması Todorov'un bahsettiği "bazı" ayrıntılardandır. Okur açısından doğaüstünün

[253] Tzvetan Todorov, *Fantastik, Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım*, 2017, s. 57.

ispatlandığı bu sahneye hizmetci Daniel de romanın anlatıcısı da tanık olmamıştır fakat hemen inanılmış ve kabul edilmiştir. Bu ayrıntı ile Michel'in kaçışını gören kişiye inanıp inanmama seçimi okura bırakılmıştır. Böylelikle Todorov'un fantastik tereddüttü bu romanda da ortaya çıkmaktadır.

Belkıs ve Kırıntı Perisi arasındaki "çift kimlik" "çift görünüm" durumları da romanın önemli fantastik kısımlarından birisidir. Belkıs kimliği ve görüntüsü ile Kral Süleyman'ın tüm bilgeliğine ve gücüne hâkim olan Belkıs aynı zamanda çok güzeldir. Kırıntı Perisi ise yaşlı, çirkin, büyük dişleri olan bir görüntüye sahiptir. İki farklı görünüm karşısında Michel de şaşırmıştır fakat sonrasında bu durumu kabullenmiştir. Michel'in bu ruh hali onun da Belkıs gibi bir bilgeliğe erişebileceğini veya halihazırda eriştiğini göstermektedir. Ayrıca, E.T.A Hoffmann'ın da sıklıkla kullandığı "çift ruh" teması ile benzerlikler görülmektedir. Bu da Nodier'nin Hoffman'dan etkilenmesi olarak yorumlanabilir. Pierre Castex de Nodier ve Hoffmann arasındaki bazı benzerliklere dikkat çekmiştir:

> Hoffmann'ın *Prenses Brambilla*'sı ile *Kırıntı Perisi* arasında bir karşılaştırma yapmak gerekir. Temelde iki anlatının da ana fikri aynıdır. Giglio da Michel gibi hayalperest, aşkından divane olmuş haldedir. Giglio olağanüstü zengin ve güzel olan Prenses Brambilla'ya aşıktır.[254]

[254] Pierre-Georges Castex, *Le Conte fantastique en France*, 1951, p. 150.

Hoffmann'ın yanı sıra Jacques Cazotte'un *Aşık Şeytan*'ının etkisi de görülmektedir. Tıpkı *Trilby*'de, *Sierralı Inès*'te olduğu gibi bir kez daha doğaüstüne duyulan bir aşk teması vardır bu romanda da. Fakat Sergy'nin ve Jeannie'nin aksine Michel mutlu sona ulaşmıştır.

Romanın en önemli kısımlarından bir diğeri de Michel'in Greenock'a ilk kez geldiğinde tanık olduğu Sir Jap Muzzleburn'un düğünüdür. Michel tören sırasında oldukça şaşırmış halde etrafı izler ve davetlilerin de Sir Jap gibi köpek kafalı olduklarını fark eder. Ayrıca davetlilerin hepsi de farklı farklı köpek kafalarına sahiplerdir. Bunun yanı sıra kibarlıkları ile de dikkat çekmektedirler. Tüm olan biteni yorgun ve uykulu bir halde seyreden Michel, gördüklerinin gerçek mi rüya mı olduğuna karar veremez. Sabah olduğunda ise Belkıs'ın portresini kontrol eder ve ruhunda onun sesini duyarak her şeyin gerçek olduğunu tereddütsüz kabul eder. Bu sahne Belkıs'ın, Michel üzerindeki etkisini görebilmek açısından önemlidir. Kendi aklıyla açıklayamadığı bir olay karşısında Michel bunu "rüya" olarak yorumlamıştır. Fakat ertesi gün Belkıs'ın sesini duyduğunda bu şüphesi son bulmuştur. Yani Michel'de "sıradan" insanlar gibi açıklanamaz bir olay karşısında "rüya" veya "hayal" gördüğü düşüncesine kapılmış, fakat ardından tüm olanların gerçekliğine inanmıştır. Böylelikle rüya, gerçekliğe dönüşür. Nodier için rüyalar her zaman insan ruhunun en derinlerine açılan bir kapı görevi görmüştür.

SONUÇ

Bu çalışmanın ilk bölümü boyunca fantastik edebiyatın Fransa'da ortaya çıkışına gidilen yolda geçirdiği evrelerin ayrıntılı olarak incelenmesi amaçlanmıştır. Bu şekilde ikinci bölümde, tezin ana araştırma konusu olan Charles Nodier ve onun fantastik edebiyata olan katkılarının, *Ölü Adam Deresi*, *Mavi Çorap Jean-François, Trilby*, *Sierralı Inès, Smarra ya da Gecenin İblisleri* ve *Kırıntı Perisi* başlıklı fantastik yapıtları ile ortaya konulması sırasında gerekli boşlukların doldurulması ve yazar ile fantastik edebiyat arasındaki dinamik bağın açıkça ortaya konulması sağlanmıştır. Çalışma boyunca XIX. yüzyıl Fransa'sının yanı sıra, dönem Avrupa'sının da sanatsal ve siyasi anlamda içinde bulunduğu durum serimlenmiştir. Böylece Nodier'yi ve onun fantastiğe olan yaklaşımını anlamak mümkün olabilmiştir. XVIII. yüzyıl sonları ile XIX. başlarında Fransa'da oldukça hareketli ve çalkantılı bir dönem yaşanmıştır. Bu dönemin sanata ve özellikle de edebiyata etkisi büyük olmuştur. Çalışma boyunca da bahsedildiği gibi, bu dönemin etkilediği isimlerin arasında Charles Nodier de yer almaktadır. Yapıtlarının incelenmesi sırasında da görüldüğü üzere, yazar bu etkilenmelerinin yansımalarını öyküleri, romanları, makaleleri içerisine yerleştirmiştir.

Çalışma sadece Nodier'nin yapıtlarındaki fantastik öğelerin ortaya konması ile sınırlı kalmamıştır. Bunun yanı sıra -belki de daha önemli olanı- Nodier'nin fantastik türe olan katkıları ve kendi kuramsal yaklaşımı da tezin hareket noktasını oluşturmuştur. Nodier sırf dönemin modası olduğu için fantastik türde yapıtlar yazmamış, akım ile arasında derin bir bağ kurmuştur. Doğaüstü olana karşı duyduğu içsel ilginin fantastik edebiyatın içeriği ile örtüşmesi de bunda etkili olmuştur. Bunun sonucunda Nodier kendi fantastik kuramını

oluşturmuştur. Bu açından bakıldığında XIX. yüzyıl fantastik edebiyat incelemesi yapılırken, Nodier'den ve onun akıma olan katkılarından bahsetmemek mümkün değildir. Çalışma konusu olarak Nodier'nin ve onun fantastik edebiyat anlayışının seçilmesinde bu özelliğinin de etkisi kayda değerdir. Tez içerisinde de yazarın hem edebi anlamda üretkenliği hem de kuramsal açıdan da sürekli bir gelişme halinde oluşu ortaya konulmuştur. Son bölümde de yapıtların içeriklerinin, fantastik ögelerin yazarın kuramı ile uygunluğu karşılaştırılarak bu durumun sağlaması yapılmıştır.

Çalışmanın sonunda Nodier özelinde, XIX. yüzyıl Fransa'sındaki edebi gelişmelere ayrıntılı olarak değinilmiştir. Bu açıdan, tezin Nodier'nin yanı sıra gotik ve fantastik edebiyat hakkında da önemli bir kaynak oluşturması hedeflenmiştir. Buna göre Fransız edebiyatında fantastiğin nasıl, neden ve ne zaman ortaya çıktığı açık şekilde, içinden geçtiği süreçler ele alınarak anlatılmıştır.

Çalışmanın ikinci bölümü, tezimizin inceleme konusu olan Charles Nodier ve fantastik edebiyat anlayışına ayrılmış ve fantastik yapıtlarının incelenmesi sırasında yazarın fantastiğe olan bakışının doğru bir şekilde kavranmasına çalışılmıştır. Buna göre yazarın "akıl hastalarına" yüklediği anlamlar daha sonrasında fantastik yapıtlarındaki "deli" olarak tasvir ettiği karakterlerin anlaşılması açısından önemli olmuştur. Aynı durum "rüya" için de geçerlidir. Bu iki kavramın anlaşılması Nodier'nin fantastik anlayışını ve akıma olan bakış açısını kavramak bakımından önemlidir.

Charles Nodier’nin en önemli altı fantastik yapıtının incelenmesi sırasında her birinin içerisindeki fantastik unsurlar gotik ve frenetik akım ile olan benzerlikleri açısından ortaya konulmuştur. Bunun yanı sıra, bulgulanan fantastik unsurların Nodier’nin fantastik kuramına olan uygunluğu, yazarın özel hayatından ve yaşadığı dönemden izler taşıyıp taşımadığı da irdelenmiştir.

Sonuç olarak, Charles Nodier’nin Fransız edebiyatındaki yeri ve fantastik akıma getirdiği yenilikler, etkilenmeleri ve etkilemeleri, kuramları bu çalışma aracılığıyla incelenmiş ve Nodier hakkında yapılacak çalışmalara Türkçe bir kaynak olarak katkıda bulunması amaçlanmıştır.

KAYNAKÇA

İNCELENEN YAPITLAR

Nodier, Charles, *Du Fantastique en Littérature,* Revue de Paris, 1830.

Nodier, Charles *De Quelques Phénomenes du Sommeil,* Revue de Paris, 1831.

Nodier, Charles, *Ölü Adam Deresi,* Çev.Yusuf Tavat, Milli Eğitim Basımevi, 1946.

Nodier, Charles, *Ölü Adam Deresi (Mavi Çorap Jean-François)* Çev. Yusuf Tavat, Milli Eğitim Basımevi, 1946.

Nodier, Charles, *Ölü Adam Deresi (Inès de las Sierras),* Çev. Yusuf Tavat, Milli Eğitim Basımevi, 1946.

Nodier, Charles, *Trilby*, Çev. İlhan Sezen, Mili Eğitim Basımevi, İstanbul, 1949

Steinmetz, Jean – Luc**,** *Smarra, Trilby et autres contes…,* Garnier – Flammarion, 1980.

Steinmetz, Jean – Luc**,** *Smarra, Trilby et autres contes… (Smarra ou les Démons de la Nuit),* Garnier – Flammarion, 1980.

Steinmetz, Jean – Luc**,** *Smarra, Trilby et autres contes… (La Fée au Miéttes),* Garnier – Flammarion, 1980.

BAŞVURULAN KAYNAKLAR

Ampère, Jean Jacques, *Le Globe: Recueil Philosophique et Littéraire,* Tome: VI, No. 81, 1828.

Caillois, Roger, Antologie de *La Littérature Fantastique, Éditions Gallimard*, 1966.

Castex, Pierre-Georges, *Le Conte Fantastique en France*, Ed. JoséCorti, 1951.

Crawford, H., & Kraus Worley, L., *The German Gothic: Introduction,* Colloquia Germanica Vol. 42, No. 1, 2009.

Facer, Ruth, *Ann Radcliffe,* Chawton House Library.

Fan, Jionheng, *Strategies of Fantasy in E. T. A. Hoffmann and Pu Songlling*, Departement of Comparative Litterature, India, 2017.

Ferguson, Bruce George, *Ideology in the Fantastic Narrative of Charles Nodier*, University of Toronto, 1996.

Glinoer, Antony, *Du Monstre au Surhomme. Le Roman Frénétique de La Restauration,* Nineteenth-Century French Studies, University of Nebraska Press, vol. 34, no. 3/4, 2006.

Gautier, T. & Duggan, E., A., *Marvels & Tales,* Wayne Stane University Press, Vol. 23, No. 1 2009.

Gibson, Matthew*, 'Mensonge': The Rejection of the Enlightenment in the Unreliable 'souvenirs' of Charles Nodier,* University of Macau, Gothic Studies, 2016.

Hume, Robert D., *Gothic Versus Romantic: A Revaluation of the Gothic N*ovel, Modern Language Association, vol. 84, no. 2, 1969.

Jensen, Eric Frederick, *Maria Malibran: Model for Nodier's Inès de Las Sierras,* Nineteenth – Century French Studies, University of Nebraska Press, Vol. 19, No. 13, 1991.

Kazak, Kırga, Şenay, *Ernst Theodor Amedeus Hoffmann'ın Yapıtlarında İncelenen Fantastik Bir Motif: Eş Ruh,* Uluslararası Sosyal Araştırmalar Derneği, cilt. 6, sayı. 24, 2013.

Lagarde, A., Michard, L., *Collection Littéraire, XIX siècle.* Bordas, 1964.

Mackenzie, Scott, *Ann Racliffe's Gothic Narrative and the Reader at Home,* The Johns Hopkins University Press, 1999.

Méndez, Pedro, *Paysage en Ruine et Voyage au Service du Fantastique : à propos d'Inès de Las Sierras,* Çedille Reviste de Estudios Franceses, Universidad de Murcia, 2014.

Nodier, Charles, *Histoire d'Hélène Gillet,* édité par les Bourlapapey, Bibliothèque numérique romande, 2014.

Pezard, Émilie. *«La vogue romantique de l'horreur : roman noir et genre frénétique»* Romantisme, vol. 160, no. 2, 2013.

Perković, Franka, *Le Fantastique chez Charles Nodier,* University of Zadar, 2020.

Rey, A., Firmin, G., Danièle M., *Le Robert de Poche,* Nouvelle Édition, 2006.

Robert, P., Rey, A., *Le Grand Robert de La Langue Française, Dictionnaire Alphabétique et Analogique de La Langue Française, Deuxième Édition,* Tome IV, Le Robert.

Saraç, Tahsin, *Büyük Fransızca – Türkçe Sözlük, Grand Dictionnaire Français – Turc,* Adam Yayınları, 2003.

Scanu, Myriam Ada, *Charles Nodier Du Fantastique en Littérature,* Università degli Studi di Bologna, 2004.

Snodgrass, Ellen Mary, *Encylopedia of Gothic Litterature,* Facts On File, Inc, 2005.

Steinmetz, Jean-Luc, *Fantastik Edebiyat,* Çev. Hasan Fehmi Nemli, Dost Kitapevi Yayınları, 2006.

Sue, Eugène, *Kernok le Pirate,* Paris, Eugène Renduel – Éditeur Libraire, 1831.

Terrel, Denise, *The Gothic Child: a study of The Gothic Novel in the British Isles,* Universite de Nice Sophia Antipolis Ecole Doctorale Ufr Lash, 201.

This-Rogatcheva, Tamara**,** Les Fondements Théroqiques de Smarra ou les Démons de la Nuit de Charles Nodier, Université Paris, 2004.

Todorov, Tzvetan, *Fantastik, Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım,* Metis Eleştiri 6, 2017.

Ugochukwu, Françoise, *Devil's Colors: A Aomparative Study of French and Nigerian Folktales,* Oral Tradition, 2007.

Waniakowa, Jadwiga, *Mandragona and Bella Dona – The Names of Two Magic Plants,* Studi Lingiustica, Universitatis Lagellonicae Cracoviensis 124, 2007.

ÖZET

Bu çalışmanın temel amacı fantastik edebiyatın, Fransız edebiyatında ortaya çıkış sürecinden yola çıkarak, Charles Nodier'nin *Ölü Adam Deresi*, *Trilby*, *Mavi Çorap Jean-François*, *Sierralı Inès*, *Smarra ya da Gecenin İblisleri*, *Kırıntı Perisi* başlıklı yapıtlarında fantastik unsurları ortaya koymaktır.

XIX. yüzyıl romantizminin öncü isimlerinden olan Charles Nodier, gotik, frenetik ve fantastik edebiyat akımlarında alana katkıda bulunan birçok yapıt kaleme almıştır. Bunlar arasından seçtiğimiz ve çalışmamızın temelini oluşturan yapıtlarda Nodier, kendine özgü bir fantastik anlayışla, delilik ve uyku halindeki ruh ve bilinç durumlarına yer vermiş ve bunların gerçekliklerini tartışmaya açmıştır. Çocukluk yıllarından itibaren Fransa'nın içerisinden geçtiği siyasal ve toplumsal kargaşaların etkisinde kalan Nodier'nin, gotik, frenetik ve fantastik yapıtlarında bunların izlerine rastlamak mümkündür.

Çalışmamızın ilk bölümünde fantastik sözcüğünün etimolojik incelemesinin ışığında, çeşitli yazarların fantastik için yaptıkları tanımlar ve ortaya koydukları kuramlar incelenmiş ve karşılaştırılmıştır. Aynı bölüm içerisinde, genelinde Avrupa, özelinde ise Fransız edebiyatında fantastik türün gelişim süreci ele alınmıştır. Sözü edilen dönem içerisinde önemli ölçüde etkisi olan kavramlar, olaylar, yazarlar da ayrı başlıklar altında incelenmiştir. Bu çalışmanın esas konusu oluşturan ikinci bölümde ise Charles Nodier'nin fantastik anlayışı

ve bunun fantastik yapıtlarındaki yansımaları Tzvetan Todorov'un ve Pierre Georges Castex'in fantastik edebiyat kuramları da temel alınarak incelenmiştir.

Sonuç olarak Charles Nodier, fantastik yapıtları ile toplumsal olayların etkisini, uyku, rüya ve deliliğin görünenden daha öte anlamlara sahip olduğunu göstermiştir.

Anahtar kelimeler: Charles Nodier, Uyku, Rüya, Delilik, Fantastik, Frenetik. Gotik, Korku, Gerilim, Fransız Devrimi, Romantizm, Fransız Edebiyatı, İngiliz Edebiyatı, Alman Edebiyatı

RÉSUMÉ

L'objectif de la présente thèse de maîtrise est d'analyser l'univers fantastique de Charles Nodier à travers *la Combe de l'Homme Mort*, *Jean-François les Bas Bleus*, *Trilby ou le Lutin d'Argail*, *Inès de Las Sierras*, *Smarra ou les Démons de la Nuit*, *La Fée aux Miettes*, et de montrer les phases de l'évolution du fantastique dans la littérature française.

Charles Nodier, qui est l'un des pionniers de la littérature romantique, est également l'auteur de plusieurs ouvrages remarquables de la littérature gothique et du romantisme frénétique. Nodier, influencé par les phénomènes du « sommeil » et de la « folie », en partage avec son lecteur le sens profond. Ayant subi l'impact des périodes troublées de son enfance, il trouve grâce à son œuvre fantastique l'occasion de les évoquer de manière choquante.

Dans la première partie de notre travail, nous avons procédé à l'analyse étymologique et chronologique du mot « fantastique ». Dans la même partie, nous avons examiné et comparé les différentes théories du fantastique. Nous y avons également montré la naissance du fantastique dans la littérature française et son évolution. Dans la deuxième partie, nous avons étudié l'approche fantastique de Charles Nodier et son lien avec la littérature frénétique et gothique, grâce aux symboles, images et thèmes repérés dans son œuvre fantastique.

En conclusion, Charles Nodier, qui a été témoin d'une époque historique remarquable, a écrit des histoires fantastiques fascinantes. Il a montré que le sommeil, le rêve et la folie abritent des vérités plus profondes qu'on le croit.

Mots-Clés : Charles Nodier, Sommeil, Rêve, Folie, Fantastique, Gothique, Frénétique, Romantisme, Terreur, Horreur, Peur, Révolution Française, Littérature française, Littérature Allemagne

ABSTRACT

The aim of this thesis is to analyze the fantastic works of Charles Nodier, such as *La Combe de l'Homme Mort, Jean-François les Bas Bleus, Trilby ou le Lutin d'Argail*, *Inès de Las Sierras, Smarra ou les Démons de la Nuit, La Fée aux Miettes*, and to show the principles of his fantastic world.

Charles Nodier, who is one of the main leaders of French romantic period, wrote many works which are symbolizing the gothic literature and the frenetic romanticism. Nodier's purpose is to show and expose his conception of fantastic. Nodier, always influenced by the phenomena of "sleep" and "madness", shared with his reader the importance and the deep meanings of these notions. Since his childhood, Nodier witnessed all the troubles caused by the French Revolution and reflected them in his fantastic world.

In the first part of our thesis, we analyzed the word "fantastic" etymologically, from its origine to the XIXth century. In the same part, the fantastic theories are examined and compared. The part continues to show the fantasy literature in French literature, by considering the elements that have influenced the romantic period. In the second part, Charles Nodier's fantastic approach is examined through fantastic symbols, elements and themes observed in gothic literature and frenetic romanticism.

In conclusion, Charles Nodier established a fantastic theory which showed that sleep, dream, and madness have deeper meanings than those apparent.

Keywords: Charles Nodier, Sleep, Dream, Madness, Fantasy, Gothic, Frenetic, Terror, Horror, Fear, French Revolution, Romanticism, French Literature, German Literature