

**E.T.A HOFFMANN'IN ESERLERİNDE
FANTASTİK ÖGELER**

Şenay KIRGIZ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ALMAN DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

Yrd. Doç. Dr. Ahmet Uğur NALCIOĞLU

**2010
Her hakkı saklıdır.**

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

Şenay KIRGIZ

**E.T.A HOFFMANN'IN ESERLERİNDE
FANTASTİK ÖĞELER**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**TEZ YÖNETİCİSİ
Yrd. Doç. Dr. Ahmet Uğur NALCIOĞLU**

ERZURUM-2010

İÇİNDEKİLER

ÖZET	III
ABSTRACT	IV
KISALTMALAR DİZİNİ	V
RESİMLER DİZİNİ	VI
ÖNSÖZ.....	VII
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM**FANTASTİK YAZIN ÜZERİNE NOTLAR**

1.1. FANTASTİK YAZIN NEDİR?	14
1.2. Dünya Edebiyatından Fantastik Seçmeler	50
1.2.1. Türk Edebiyatı	50
1.2.2. Alman Edebiyatı.....	58
1.2.3. Fransız Edebiyatı	62
1.2.4. Amerikan Edebiyatı	68
1.2.5. İngiliz Edebiyatı	71

İKİNCİ BÖLÜM**E.T.A HOFFMANN'IN ESERLERİNDE FANTASTİK ÖĞELER**

2.1. ERNST THEODOR AMADEUS (WILHELM) HOFFMANN.....	76
2.2. DER DOPPELGÄNGER.....	79
2.3. E. T. A. HOFFMANN'IN ESERLERİNDE DOPPELGÄNGER İZLEĞİ	91
2.3.1. Prinzessin Brambilla (Prenses Brambilla)	91
2.3.2. Der Sandmann (Kum Adam).....	108
2.3.3. Ritter Gluck (Şövalye Gluck)	113
2.3.4. Das steinerne Herz (Taştan Kalp)	119
2.3.5. Die Abenteuer der Silvester-Nacht (Yılbaşı Gecesi Maceraları)	120

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ERNST THEODOR AMADEUS HOFFMANN'IN, DOPPELGÄNGER

İZLEĞİNİ VURGULAMAK İÇİN ESERLERİNDE KULLANDIĞI NESNELER

3.1. AYNA	126
3.2. GÖZLÜK.....	129
3.3. MASKE	132
3.4. GÖLGE	135
SONUÇ.....	138
KAYNAKÇA	141
EKLER.....	148
Ek: 1 Alıntıların Aslı.....	148
ÖZGEÇMİŞ.....	163

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

E.T.A. HOFFMANN'IN ESERLERİNDE FANTASTİK ÖĞELER

Şenay KIRGIZ

Danışman: Yrd. Doç. Dr. Ahmet Uğur NALCIOĞLU

2010-Sayfa: 163+VII

Jüri: Yrd. Doç. Dr. Ahmet Uğur NALCIOĞLU

Yrd. Doç. Dr. Fatma ÖZTÜRK DAĞABAKAN

Yrd. Doç. Dr. M. Fikret ARARGÜÇ

Alman Romantik Dönemi'nin önemli yazarlarından biri olan Ernst Theodor Amadeus Hoffmann'ın fantastik öğeler içeren *Prenses Brambilla*, *Kum Adam*, *Şövalye Gluck*, *Taştan Kalp* ve *Yılbaşı Gecesi Maceraları* eserleri Fantastik Yazın'ın bir kolu olan Doppelgänger izleği çerçevesinde incelenmiştir.

Giriş bölümünde fantastik kelimesinin etimolojisi üzerinde durularak bir literatür tartışması ortaya konulmuştur. Birinci bölümde; fantastiğin bir yazın türü olarak ne zaman, nasıl ortaya çıktığı anlatılmış ve Fantastik Yazın örnekleri belirtilmiş, Fantastik Yazın'ın diğer türlerle olan ilişkisine ve dünya edebiyatlarında bulunan örneklerine yer verilmiştir.

İkinci bölümde; Ernst Theodor Amadeus Hoffmann'ın hayatı, Doppelgänger izleğinin anlamı, tarihsel süreci ve hangi yazarlarca işlendiği anlatılmış ve *Prenses Brambilla*, *Kum Adam*, *Şövalye Gluck*, *Taştan Kalp* ve *Yılbaşı Gecesi Maceraları* eserlerinde bulunan Doppelgänger izlekleri incelenmiştir. Üçüncü bölümde; Hoffmann'ın Doppelgänger izleğini ortaya koyarken kullandığı Ayna, Gözlük, Maske, Gölge metforları açıklanmıştır. Sonuç bölümünde ise tüm bölümlerin genel bir değerlendirmesi yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: E.T.A. Hoffmann, Fantastik, Doppelgänger

ABSTRACT
MASTER THESIS
FANTASTICAL ELEMENTS IN THE WORKS OF E.T.A. HOFFMANN

Şenay KIRGIZ

Advisor: Assist. Prof. Dr. Ahmet Uğur NALCIOĞLU

2010 - Pages: 163+VII

Jury: Assist. Prof. Dr. Ahmet Uğur NALCIOĞLU

Assist. Prof. Dr. Fatma ÖZTÜRK DAĞABAKAN

Assist. Prof. Dr. M. Fikret ARARGÜÇ

Including fantastic elements as *Prences Brambilla*, *Kum Adam*, *Şövalye Gluck*, *Taştan Kalp* and *Yılbaşı Gecesi Maceraları*, the works of Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, one of the significant writers of German Romantic Age, have been analysed within the context of Doppelgänger theme, which is a branch of fantastic literature.

In the introduction part, a literature review has been given by focusing on the etymology of the word 'fantastic'. In the first part, the questions when and how fantastic literature emerged as a literary genre have been explained and the examples for the fantastic literature have been identified, and the relationship of fantastic literature with the other genres and its samples in the world literature have been enlightened.

In the second part, the life of Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, the meaning and the historical process of the theme of Doppelgänger, and the writers using it have been explained and the Doppelgänger themes in the works *Prences Brambilla*, *Kum Adam*, *Şövalye Gluck*, *Taştan Kalp* and *Yılbaşı Gecesi Maceraları* have been analysed. In the third part, the 'mirror', 'glasses', 'mask' and 'shadow' metaphors, which Hoffman used while presenting the theme of Doppelgänger, have been described..

In the conclusion part, a general evaluation of all the chapters has been made.

Key Words: E.T.A. Hoffmann, fantastic, Doppelgänger

KISALTMALAR DİZİNİ

- A.g.e. : Adı geen eser
A.g.m : Adı geen makale
ev. : Çeviren
s. : Sayfa
ss. : Sayfa sayısı
S. : Sayı

RESİMLER DİZİNİ

Resim 1.1. E.T.A. Hoffmann'ın Şeytani Yönüne Atıfta Bulunmak Adına Yapılan Karikatürü	154
Resim 1.2. E.T.A Hoffmann'ın Portresi.....	155
Resim 1.3. E.T.A. Hoffmann'ın Gençlik Yıllarında Yapılan Bir Portresi	156
Resim 1.4. E.T.A. Hoffmann'ın Mezarı.....	156
Resim 1.5. E.T.A. Hoffmann ve Kedisi	157
Resim 1.6. Hoffmann Adına Yapılan Büst.....	157
Resim 1.7. Kum Adam'dan Bir Sahne	158
Resim 1.8. Kum Adam'dan Bir Sahne (Nathanael ile Olimpia'nın Dans Sahnesi).....	158
Resim 1.9. Nathanael.....	158
Resim 1.10. Olimpia.....	158
Resim 1.11. Coppola-Coppelius	159
Resim 1.12. Kum adam	159
Resim 1.13. Nathanael'in Saklanıp Babası İle Avukat Coppelius'u Simya DeneyleriSırasında İzlediği Sahne	159
Resim 1.14. Prenses Brambilla	160
Resim 1.15. E.T.A. Hoffmann'ın Kitap Kapağı	160
Resim 1.16. Ritter Gluck	160
Resim 1.17. Doppelgänger İzleğini Anlatan Bir Resim	161
Resim 1.18. Birbirine Tıpatıp Benzeyen Kız Kardeşler.....	161
Resim 1.19. İyi ve Kötüyü Anlatan Farklı Bir Doppelgänger Resmi	161
Resim 1.20. Aynadaki Yabancı I	161
Resim 1.21. Aynadaki Yabancı II	162
Resim 1.22. Vestivan Doppelgängerleri.....	162

ÖNSÖZ

Dünyevi olan her şeyin hızla tüketildiği bir zamanda, insanlar giderek maneviyata ve gerçek ötesi olan şeylere yönelmişlerdir. Hastalıkların düşünsel güçle çözülebileceği vurgulanmış, astrolojik çalışmalar hız kazanmış, insanların dileklerinin evrende saklandığını ve insanların dileklerine ancak onlar üzerine yoğunlaşıp, saklandıkları yerden çağırarak ulaşabilecekleri ortaya atılmış, geleceğin insan-üstü varlıklar tarafından kurtarılacağına inanan azımsanmayacak sayıda tarikatlar ortaya çıkmıştır. İnsan yaşamından özünü alan ve o doğrultuda beslenen edebiyat da; insanın maneviyatına doğru yaptığı bu yolculuğa kayıtsız kalmamıştır. 18. yüzyıl sonunda Fransa’da ortaya çıkan ve hızla Avrupa ülkelerine yayılan Fantastik Yazın’ın, insanların karanlıkta kalan bilinçdışı faaliyetlerini gün yüzüne çıkarmasını ve insanların inançlarının vurgulanmasını amaç ediniyor olması bu akademik çalışmanın temelidir. Zira Alman Romantizminin önemli şahsiyetlerinden biri olan, Fantastik Yazın’ın isim babası Ernst Theodor Amadeus Hoffmann’ın, gerek ilginç yaşamı, gerekse sanatsal kimliğiyle Fantastik Yazın’a sağladığı katkılar göz ardı edilemez. Eserlerinde kullandığı mitolojik motiflerle fantastik anlatımını daha da güçlendiren Hoffmann’ın eserlerinin, fantastik öğeler bağlamında incelenmesi uygun görülmüştür.

Akademik hayata başlama aşamasında manevi desteklerini benden esirgemeyen ve bu hayata sınıksız sarılmamı sağlayan Dekanımız Sayın Prof. Dr. Yılmaz ÖZBEK’e ve Bölüm Başkanımız Sayın Prof. Dr. Turgut GÖĞEBAKAN’a minnet ve şükran borçluyum. Tez konusu seçimi sırasında bana güvenen ve kararlarımı her zaman destekleyen danışmanım Sayın Yrd. Doç. Dr. Ahmet Uğur NALCIOĞLU’na, tez jüriliğimi üstlenen ve her türlü yardımını benden esirgemeyen Sayın Hocam Yrd. Doç. Dr. Fatma ÖZTÜRK DAĞABAKAN’a ve hep yanımda olan Sayın Hocam Yrd. Doç. Dr. Fikret ARARGÜÇ’e, Arş. Gör. Evren TUÇ’a, çalışmam boyunca umutsuzluğa düştüğüm her anda beni engin bilgileriyle aydınlatan Yrd. Doç. Dr. Aydın ERTEKİN ve Yrd. Doç. Dr. Dursun BALKAYA hocalarıma ve Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü öğretim üyelerine teşekkürü bir borç bilirim. Hayatımda taşıdığım tüm yükleri her seferinde hiç usanmadan üzerimden alan ve mensubu olmaktan daima gurur duyduğum sevgili aileme binlerce kez teşekkür ederim.

GİRİŞ

İnsanoğlunun, yüzyıllardır inançların, değerlerin hatta inançsızlıkların sorgulanmasının tabu olduğu bir evrende yaşadığı gerçeği, kendisini içerisinde gizemin, büyüünün, doğüstü olan her şeyin, inançların, tutkuların özgürce ifade edildiği Fantastik Yazın'a yakın hissetmesine neden olmuştur. Bir nevi, gizlenen tüm güdülerin tercümanı olma göreviyle fantastik en genel anlamıyla; gizemli, düşsel, ruhani olan ve mantık çerçevesinde açıklanamayan bir terimdir. “*Fantastik, doğüstü evrensel tutarlılığın kopuşu olarak ortaya çıkar. Burada olağanüstü şeyler, yasaların o zamana kadar değişmez ve kesin olduğu bir dünyanın tutarlılığını kıran, tehditkâr yasak bir saldırı olurlar*”¹. O halde “*fantastiğin gerçek dünyada alışlagelmemiş bir kopukluk yaratmasıyla, bir skandala sebep olmasıyla gerçek dünyanın süregelen evrensel rutinliğini tam ortadan kesmek gibi güçlü bir etkisi bulunmaktadır, çünkü fantastik öyküler büyüünün kural olduğu, olağanüstünün doğal sayıldığı ve korkunç hatta şaşırtıcı dahi görülmeyen bir dünyada olup biter. Nitekim fantastik evrenin özü, havası, yasası büyüden oluşur*”². Evrensel tutarlılığın kopuşu esnasında insan, hem bugüne kadar inandığı gerçeklik yasasının etkisinde kalır, hem de başına gelen bu alışılmadık olaya kendini kaptırır. Gerçek olana bir anda gizemin dâhil edilmesiyle insan, bir anda kararsızlık hissine kapılır ki, bu kararsızlık anında yaşananların gerçek mi yoksa yanılgı mı olduğuna karar veremez bir hale gelir. Nitekim bu kararsızlık duygusu, hiçbir formülle açıklanamamasından dolayı, tüm mantık kurallarının ötesindedir.

Fantastiği en geniş anlamıyla, ustaca işleyen önemli kuramcılarından biri olan Tzvetan Todorov, *Introduction á la littérature fantastique (Fantastik, Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım)* adlı eserinde fantastiğin kararsızlık yaratan özelliğine değinmekle beraber, gerçekle yanılısma arasındaki o belirsiz noktaya işaret etmektedir. Fantastiğin merkezine, eserde anlatılanların gerçeklik mi, yoksa düş mü olduğu konusunda kararsızlık yaşanılarak ulaşıldığını belirten Todorov, içinde şeytanların, hava perilerinin, vampirlerin olmadığı ve tamamen fanilere ait olan bir dünyada, dünyanın yasalarının

¹ Roger Caillois, *Images Images*, José Corti, Paris 1996, s. 16, Aydın Ertekin, “Fantastik Yazın Nedir?” İçinde, (ss. 35-47), *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 9(1), Erzurum 2007.

² *Dictionnaire des Genres et Nations Littéraires*, Encyclopedia Universalis et Albin Michel, Paris, (2001), s. 299, Aydın Ertekin, “Fantastik Yazın Nedir?” İçinde, (ss. 35-47), *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 9(1), Erzurum 2007.

açıklamaya yetmediği olaylar meydana geldiğini belirtmektedir. Olayları algılayan kişi olayların duyulardan kaynaklanan bir yanılsama ya da düşgücünün yarattığı bir şey arasında iki olanaklı çözümden birisini benimsemek zorundadır. Eğer olay gerçekten yaşanılırsa ve gerçekliğin bir parçası ise, o zaman bu gerçekliği bizim bilemediğimiz yasalar yönetir. Bu duruma uygun olarak şeytan örneği verilebilir. Şeytan ya bir yanılsamadır, düşsel bir varlıktır; ya da öteki canlı varlıklar gibi şeytan da gerçekte vardır ve az rastlanması koşuluyla Fantastik Yazın'ın kararsızlık sürecinde yer almaktadır. Yukarıda kararsızlık yaratan soruların yanıtlarından herhangi birisi seçildiği anda fantastikten uzaklaşarak komşu bir alana, ya tekinsiz ya da olağanüstü türlerin alanına girilmiş olur. “*Bu bağlamda fantastiğin kendi doğal yasalarından başka yasa tanımayan bir öznenin görünüşte doğüstü bir olay karşısında yaşadığı kararsızlık olduğunu söylemek yerinde olacaktır*”³. *Yüzüklerin Efendisi*⁴ triolojisinin yazarı J. R. R. Tolkien daha önceden yapılan fantastik tanımlarından farklı olarak fantastiğin, mantık dışı bir olgu olmadığını bilakis akılla ve mantıkla daha anlaşılabilir bir form kazanacağını belirtmektedir.

Fantastiğin, insanı gerçeklik ile düş arasında ikilemde bıraktığı bu etki kendini yalnızca yetişkinlerde göstermemektedir. Doğaları itibariyle gerçek olmayana koşulsuz inanma eğilimi gösteren çocuklar da fantastiğin yarattığı kararsızlık hissine kapılır. Nitekim kendine bir kahraman modeli arayışı içerisinde olan çocuk, bu arayışına cevap bulmaktadır. Gücün, hayatta en değerli kavram olduğuna inanan erkek çocuk kendini Süpermen ya da Örümcek Adam gibi fantastik figürlerle özdeşleştirir, onlar gibi giyinir ve davranır. Kız çocuk da tıpkı erkek çocukta olduğu gibi kendini fantastik figürler olan Sinderella gibi Prenses ya da peri izlekleriyle özdeşleştirmektedir. Bu model alma eyleminin çocukların hayal dünyalarını geliştirmeleri anlamında faydaları olmasının yanında çocukların gerçek dünyadan tamamen soyutlanıp, bir hayal dünyasında yaşamaları gibi zararları da mevcuttur. Burada esas olan, çocuğa bu durumu onların anlayabilecekleri bir tarzda açıklamaktır. Dünyada *Yüzüklerin Efendisi* trilojisi ile

³ Tzvetan Todorov, *Fantastik: Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım*, (Çev. Nedret Öztokat), Metis Eleştiri, İstanbul 2006, s. 31.

⁴ J. R. R. Tolkien, *Yüzüklerin Efendisi 1*, (Çev. Bülent Somay, Çiğdem Erkal İpek), Metis Yayınevi, Ankara 1999.

tanınan J.R.R. Tolkien'de *Peri Masalları Üzerine* adlı eserinde Lang'ın* çocukların fantastik olana karşı ilk tepkilerinin ebeveynlerine “Bu doğru mu?” sorusunu sormaları olduğunu belirten açıklamasına yer vermektedir. Bunun samimiyetle sorulan bir soru olduğunu ve aceleyle yanıtlanmaması gerektiğinin altını çizen Tolkien, “*çocuğa bu soruyu hangi türden bir edebiyatla yüz yüze geldiğini bilme arzusunun sordurduğunu*”⁵ belirtmektedir. Ebeveynler, günlük hayatlarında bu tür sorulara çokça maruz kalmaktadır. Buldukları şehrin bir gün bir yaratık tarafından ele geçirildiğini hayal eden çocuk, o şehri kendisinin kurtaracağına bu denli inanmışken, ebeveyn için bunun gerçek olmadığını söylemesi daha da zorlaşacaktır. Bu zor durumun altında yatan önemli sebeplerden biri; mantığın fantastik ile örtüşmediği gerçeğidir. Fantastik Yazın'ın kuramsal anlamda önemli temsilcilerinden biri olan Jean-Luc Steinmerz, *Fantastik Yazın* adlı eserinde, fantastikle ilgili tüm sözlükbilimsel malzemenin karmaşık bir olguyu işaret ettiğini ve bu anlamda fantastiğin mantığın karşıtı olduğunu dile getirir. Fantastiğin mantık karşıtı yapısı onun hayal, yanılsama hatta delilikten sayılmasına neden olmaktadır ve kökenbilimi ziyadesiyle görsel bir olguya, optik bir yanılsamaya dikkati çeken fantastik hayal ve düşü içinde fazlasıyla muhafaza etmektedir. Açıklamada ayrıca fantastiğin çığrından çıkmış bir hayal gücünden, altüst olmuş bir ruhtan doğabileceğinin aşikâr olduğu düşüncesiyle, gerçekliğin çiğnenmesi anlamına gelmesinden dolayı mantığın fantastik ile örtüşmediğine dair atıfta bulunmaktadır⁶.

Mantığın sınırlarını zorlayan ve insanı tüm bildiği gerçeklerden bir saniyelğine bile olsa koparıp acaba dedirtecek kadar etkili olan fantastiğin kelime olarak ne anlama geldiğini belirtmek gerekmektedir. Nitekim Steinmerz, kitabında çok sayıda kuramcıya yer vererek kapsamlı bir fantastik tanımı yapmıştır. Fantastikin etkin bir şekilde incelendiği bu kitaba göre bu olgu aşağıdaki şekillerde tanımlanmaktadır:

Kelime Latince bir sıfat olan *fantasticum* yoluyla Yunanca bir fiile kadar uzanıyor; *phantasein* : “görünür kılmak”, “gibi görünmek”, aynı zamanda da olağanüstü olaylar söz konusu olduğunda “kendini

* Andrew Lang (1844–1910): Masal derlemeleri ve Homeros'tan yaptığı çevirilerle tanınan İskoçyalı yazar. 1880-1910 yılları arasında yayınlanan on iki ciltlik “peri masalları” dizisi yayımladı.

⁵ J.R.R Tolkien, *Peri Masalları Üzerine*, (1. Baskı), (Çev. Serap Erincin), Altıkkırkbeş Yayınları, İstanbul 1999, s. 57.

⁶ Jean-Luc Steinmerz, *Fantastik Yazın*, (Çev. Hasan Fehmi Nemli), Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 2006, ss. 9-10.

göstermek” “görünmek”. Phantasia bir hayaldir, tıpkı hortlak, hayalet anlamına gelen phantasma gibi (bu sonuncu kulanımı 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). 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 elleriyle öldürdü kendini.” Burada “demoniacle” kelimesinin “fantastique” sözcüğüyle hısımlığı dikkate değerdir. Bir başka sıfat, fantasieus, “kaçık, aldatıcı” anlamlarına gelir. Fantasie, klasik Fransızca’da XIX. yüzyıla kadar imgelemi belirtmiştir; ayrıca Nerval’in ünlü bir şiirinin başlığını da böyle anlamak gerekir: “ Bir hava ki onun için neler vermezdim.” 1831 tarihli Le Dictionnaire de l’Académie, fantastique kelimesine “boş düşlere ve kuruntulara dayanan” anlamını verir ve ilave eder: “Ayrıca cismani bir varlığı, bir gerçekliği olmayan görüntü anlamına da gelir.” Bizi ilgilendiren kabul Littré’de (1863) ortaya çıkar. Kelime fantastique’i “1- yalnızca imgelemde var olan; 2- yalnızca cismani bir varlığın görüntüsüne sahip olan” şeklinde tanımlar ve bu ikinci ifadeyi açıklamak için şu örneği verir: “Fantastik öyküler: Genel olarak söylendiği gibi peri masalları, hortlak öyküleri ve özellikle Alman Hoffmann’ın itibar kazandırdığı, doğaüstünün önemli rol oynadığı bir öykü türü.” Bu tanım 1878’de Dictionnaire de l’Académie’de ve daha sonra da Trésor de la lanque française’de (c. VIII, 1980) yer alacaktır. Sözcüğün, bu dönemin (XIX. yüzyılın ilk yarısı) sonuna doğrudur ki belirli bir edebi ifade kategorisine, yani bir türe (her ne kadar henüz hiçbir tür kuramı fantastiği içermiyorsa da) ad olarak verilmiş olduğu söylenebilir⁷.

Cengiz Ertem, “Fantastik Edebiyat ve Aşkî Giyinen Adam” adlı makalesinde fantastiğin etimolojisini ve tanımlarını açıklamaktadır. Fantastik kelimesinin Latince aynı anlamı taşıyan *fantasticus*tan geldiğini ve gerçek olmayan kuruntularla ilgili, düşsel anlamlarını içerdiğini belirten Erdem, makalede Theodor Gautier’in “*fantastik olan şey bir nedeni olmayan, açıklanamayan şeydir*”⁸ ifadesine de yer verir. Gerçekte olmayan, imgelem gücüyle yaratılan nesne ya da canlılar için kullanılan; gerçekdışı, gerçeküstü ve düşsel gibi kelimelerle özdeşleştirilen izlek, Fransızca *fantastique*, Almanca *Phantasie* ve İngilizce *fantasy* olarak adlandırılmaktadır. “*Sanatın her alanına yayılmasıyla fantastik, güzel sanatlar, sinema ve yazında düşe, doğaüstüne, büyüye, dehşete ya da bilim-kurguya başvurarak nesnel gerçekliğin sınırlarını aşan yazın, sanat ya da sinemayla ilintili yapıt ya da türe denilmektedir*”⁹.

⁷ Steinmerz, A.g.e., s. 7.

⁸ Cengiz Ertem, “Fantastik Yazın ve Aşkî Giyinen Adam”, *Littera Dergisi Edebiyat Yazıları*, 12, Ankara 2003, ss. 189-213.

⁹ Gürsel Uyanık, “Fantastik Öğeler ve İki Öyküde Yansıması (Franz Kafka: Değişim, Nikolay Vasilyeviç Gogol: Burun)”, *Edebiyat ve Eleştiri Dergisi*, S. 46, 1999, ss. 56-68.

Meydan Larousse'ta fantastik; “*hayal ürünü, fantazi ürünü olan*”¹⁰ şeklinde ifade edilmekle birlikte, *Türk Dil Kurumu*'nun yayınladığı *Almanca-Türkçe Sözlük*'te fantastik kelimesinin karşılığı, “*düşsel, hayali, gerçek olmayan, hayal ürünü, kusursuz, çok güzel, harika*”¹¹ olarak verilir.

Almanca yayınlanan sözlüklerde de fantastik kelimesine tıpkı Türkçe yayınlanan sözlüklerde olduğu gibi birbirine yakın anlamlar verilmektedir. Fantastik kelimesinin Almanca karşılığı olan *phantastisch* kelimesine bazı Almanca kaynaklarda *fantastisch* olarak da rastlamak mümkündür. Prof. Dr. Gerhard Wahrig'in yayınladığı *Wahrig* sözlükler serisinde de fantastiğin anlamına yer verilmiştir. *Wahrig, Wörterbuch der Deutschen Sprache*'de yalnızca “*fantazilerden oluşan gerçek olmayan, ileri giden, çılgınca, tuhaf, garip, harika, içten*”¹² anlamına gelen fantastik, aynı kişinin hazırladığı *Wahrig Deutsches Wörterbuch* sözlüğünde bunların dışında “*hayalet, hortlak, ucube, cin görünüşü*”¹³ olarak anlamlandırılır.

Tıpkı *Wahrig* sözlüğü gibi Alman dilinde önemli yere sahip diğer bir sözlük olan *Duden*'de; “*heyecan, esin, ilham vermek, mükemmel, olağanüstü, görkemli, inanılmaz, akıl almaz, uydurma*”¹⁴, diğer bir *Duden* cildinde ise; hayalperest, hayran, coşkulu, gerçek ötesi, harika, içindeki eksantrik, kaçık, çılgınca hisler, olağanüstü, alışılmadık, inanılmaz, harika, yanılsama şeklinde ifade edilmiştir. İster Türkçe ister Almanca kaynaklar olsun, fantastik, genel anlamda; tuhaf, alışılmadık, hayali, şaşırtıcı, akıl almaz olarak; aynı zamanda mükemmel ve kusursuz şeklinde açıklanabilir.

Fantastik kelimesinin tüm kaynaklarca yapılan tanımında göze çarpan diğer bir unsur ise tanımların içerisinde geçen fantazi ibaresidir. İnsan hayatının düşsel yanlarını kapsayan fantazilerin yalnızca libido* merkezli olmadığı gerçeği, incelenen kaynaklarda

¹⁰ *Meydan Larousse (Büyük Lügat ve Ansiklopedi)*, “Fantastik”, 6, Meydan Yayınevi, İstanbul 1971, s. 519.

¹¹ Yaşar Önen, Cemil Ziya Şanbey, *TDK Almanca Türkçe Sözlük 2 O-Z*, Hazırlayan: Vural Ülkü, Ankara 1999, s. 782.

¹² Gerard Wahrig, *Wahrig, Wörterbuch der deutschen Sprache*, 4. Auflage, neu herausgegeben von Dr. Renate Wahrig-Burfeind, DTV, 2000, s. 703.

¹³ Gerhard Wahrig, *Wahrig Deutsches Wörterbuch*, Mozaik Verlag, München 1986, s. 988.

¹⁴ Duden, *Das Bedeutung-Wörterbuch 10*, Bibliographisches Institut, Mannheim, Wien, Zurich 1985, s. 488.

* Freud'a göre libido içgüdüsel enerjidir. Uygarlaşma davranışının uzlaşımlaşması ile çatışma halindedir. Toplumsal konforun getirdiği libidoyu kontrol etme ihtiyacı olarak tanımlanır. Bu

saptanmaktadır ki, insanların duyduklarında ilk çağrıştırdığı anlam olan salt cinselliğin aksine fantazi, aslında kişinin bilinçaltında yatan güdülerin, korkuların, isteklerin, amaçların, tecrübelerin, hayallerin ve inançların kaynağıdır. İnsanların buldukları konumlardan zevk almalarının bir kaynağı da yine fantazilerdir; çünkü insanların yaşamlarında, sevdikleri, arzu ettikleri şeyleri yapmalarının yaşam standartlarını yükselteceğini savunan araştırmalar mevcuttur. İnsanların fantazilerini doğru yerde doğru şekilde kullanmalarının sonucunda başarı ve huzur kaçınılmaz olacaktır. Bu da bize düş ile fantazinin birbirlerine çok yakın anlamlar taşıdığını anlatmaktadır. Diğer taraftan, bu iki olgu arasındaki nüanslara varmak gereklidir; zira düş, insanların gerçekleşmesini arzu ettiği, gerçek yaşamda olması muhtemel olayların hayali iken, “*fantazi, daha uçuk kaçık, daha uçlarda ve daha heyecan verici olması özelliğiyle eğlencelidir. Fantazi (fantaisie) kelimesi, Yunanca phantasia’dan gelir ve kendini gösterme eylemi, görünme, ortaya çıkma, düş gücü anlamlarını taşır*”¹⁵. Fantazi kelimesine birçok sözlükte birbirine benzer tanımlarla rastlanabilmektedir. Bu bazen bir şeyler üzerine hayal etme kabiliyeti, hayal etme, imgelem, yaratıcı düşünce, yaratıcı ürün, üretim, oyun anlamına gelir. Ayrıca, fantazinin aynı şekilde illüzyon, düş, yanılgı, yanılsama, kuruntu, hayal anlamları da vardır. *Fantazya* kelimesinden türediği belirtilen “*fantazinin, görünüm, görünüş, tanıtma*”¹⁶ anlamı da vardır. Yunanca *phanein*

toplumsallık ile bireysellik arasındaki huzursuzluk ve gerilimi yönetir. Bu rahatsızlığı, huzursuzluğu Freud neurosis (nevroz, sinirce) olarak isimlendirmiştir. Böylece libido dönüşüme uğramak zorunda kalır. Sosyal alanda kullanılacağı bir alana yöneltilecek yüceltilir. Freud’a göre bu yüceltmedir (sublimation).

Libido, yaratıcı hayatı teşvik edebilir. Bununla birlikte derin bilinçaltı seviyelerinde iki seviye birleşebilir bunun sonucunda seksüel çekim ve seksüel dürtü için evrimsel koşullarda sonuçlar verebilir. Bu koşulların kullanımı libidonun karşıt anlamlı sözcüğü olan destrudo’yu oluşturur. (İnsanın içindeki ölüm, yıkım, kendi kendini yıkım/yok etme içgüdüleri. Freud insan yaşamını iki temel dinamik arasındaki savaşın oynandığı tiyatro olarak görmüştür: yaşama içgüdüleri (eros) ve ölüm içgüdüleri (thanatos). Bilindiği üzere Freud daha çok yaşam içgüdüleri ile uğraşmıştır).

Kelime, Freud'un öğrencisi psikanalist Edoardo Weiss tarafından üretilmiştir. İlk olarak 1935 tarihli "Imago" dergisindeki "Todestrieb und Masochismus" başlıklı makalesinde kullanmıştır. (Freud 1880–1900 yılları arasında yoğun psikişik bunalım dönemler, büyük yalnızlık, muhteşem yaratıcı melankolisi ile geçirir.) Freud daha Paris’teyken ilk şoku yaşamıştı, hem Charcot’un kişiliğinin getirdiği büyük şok, hem de Paris kentindeki kültür şoku yaşar. Viyana’ya döndüğünde kriz öncesi kriz diye tanımlanan çeşitli psikosomatik reaksiyonlar göstermeye başlamıştır. Kalp bölgesinde lokalize olan sancılar, taşikardi, kronik kabızlık, solunum bozukluğu, uykusuzluk, ölüm isteği gibi durumlarla kendini dışa vurur. 1893 yılında onun psikişik yapısı iyice çözülme dönemine gelir. Buna göre yeni bir kriz başlar. Kendisine sigarayı bırakması önerilir, fakat kabul etmez. “Sigarayı bırakarak mutlu yaşayacağıma, sigarayla birlikte mutsuz da olsa keyifli yaşayayım” der.

¹⁵ Gürsel Uyanık, A.g.m. , ss. 56-68.

¹⁶ Gerhard Wahrig, *Wahrig Deutsches Wörterbuch*, Mosaik Verlag, s. 988.

kelimesinden türeyen fantazi “*görünebilir kılmak*”¹⁷, olarak verildiği gibi; yeni, hastalıklı, marazi şeylerle uğraşan, heyecanlı, alevli, deforme olmuş, konunun dışına çıkmış, orijinal anlamları vardır. “*Kontrolü aşmak, özgür devinim göstermek*”¹⁸ şeklinde tanımlar da yapılabilir; ayrıca, “*düşünceleri resmetme kabiliyeti, bir şeyleri icat etmek, yaratmak, hayal etmek, arzulamak, yaratıcılık, hayal gücü*”¹⁹ ve “*baht, şansla tanışma, hayal gücü, yaratıcılık, illüzyon (Yunanca phantasie’dan gelir), görünüm, yanılısama*”²⁰ şeklinde tanımlar da mevcuttur. En ilgi çekenini ise fantazi tanımında bulunan yaratma ibaresidir. Yaratım, daha önce var olmamış ve orijinal olan izlekler için kullanılır. O halde fantaziler, kişinin kendi benliğinde aslında hep var olan, fakat daha önce hiç açığa çıkmamış dogmalar şeklinde yaratılır ve bu fantaziler kişinin tıpkı kimseye belli etmeme görevi üstlenmişçesine gizli tutulur ki, bazen masum birer hayal seviyesinde kalırlar, bazen de giderek klinikleşen bir psikopatolojik durumun temelini oluştururlar. Örneğin; içinde hep, bir insanın ölürken nasıl görüldüğünü merak eden ve bunun sıklıkla hayalini kuran hasta bir beyin, sonunda fantazilerine yenilecek ve nihayetinde öldürme eylemini gerçekleştirecektir. Diğer yandan; hep başarılı olma isteği duyan bir başka kişi bu fantazisinin sonucunda başarıyı elde edebilecektir. Buradan da anlaşıldığı üzere; fantazi salt cinsel güdülerle harekete geçen arzular değil, aynı zamanda kişileri bir şeyler yapmaya muktedir kılabilecek tarzda tetikleyiciler de olabilir. Fantazi tanımlarında geçen diğer bir dikkat çekici tanım ise; düşüncelerin resmedilmesidir. İnsan belleğinde soyut bir şekilde bulunan düşünceler, fantaziler yoluyla somutlaşabilir yani; resmedilebilir. Bu da aslında arzularımızı bir anlamda karakterize etmeyi sağlar. Fantazi, düşlem olarak da bilinir ve genel olarak nesnel gerçeklik içinde doyurulamayan istek ve özlemleri doyurmaya yönelik düş gücü ürünlerinin tümünü kapsar. Büyük ölçüde benmerkezli ve zengin düşsel imgelerle dolu olan fantaziler, kişilerin nesnel gerçeklik ve ussal düşünme süreçlerinde gerçeklikle olan bağlarını koparmaya en yatkın olduğu anlarda fantaziye yönelmesini sağlar ve bu yönelim hiçbir şey tarafından önlenmeksizin özgürce gelişir ve kişiye haz verir.

¹⁷ Schüler Duden, *Wortgeschichte: Herkunft und Entwicklung des deutschen Wortschatzes*, Dudenverlag, Bibliographisches Institut, Mannheim, Leipzig, Wien, Zurich 1987, s. 355.

¹⁸ *Der grosse Duden; Stilwörterbuch*, Dudenverlag, Bibliographisches Institut-Mannheim 1963, s. 454.

¹⁹ Duden, *Das Bedeutung- Wörterbuch 10*, Bibliographisches Institut, Mannheim, Wien, Zurich 1985, s. 488.

²⁰ Duden *Das Herkunftswörterbuch 7*, Dudenverlag, Mannheim, Wien, Zurich 1997, s. 176.

Fantaziler tümüyle bilinçli gelişen düşüncelerden, görme, işitme, dokunma duyularına ilişkin varsanı (halüsinasyon) benzeri yaşantılara kadar değişik biçimlerde olabilir. Psikanaliz kuramı, fantazilerde bilinçli öğelerin yerini kabul etmekle birlikte, fantazinin temelini bilinçdışında görür ve fantaziler, bilinçdışında yer alan isteklerin gerçekliğe uydurulması çabasıyla gelişir ve bu yönüyle dürtü ve çatışmalara boşalma olanağı sağlar. Kişi bilinçdışında yer alan dürtü ve isteklerini gerçek dünyada doyurma olanağı bulamadığından, bu ihtiyacı fantaziyle gidermeye çalışır. Psikanalizde, fantazilerin tıpkı rüyalar gibi bilinçte yer alan söze dökülebilir öğelerden oluşan açık içerikleri ve fantazideki öğelerin altında yatan dürtüleri kapsayan örtük içerikleri vardır. Rüyada olduğu gibi “*simgeleştirme, yoğunlaştırma, kılık değiştirme, yer değiştirme gibi bilinçdışı düzenekler çözümlenerek örtük içerik açık içeriğe dönüştürülebilir*”²¹. Tolkien’e göre “*fantazi, akli kesinlikle yok etmeyen hatta ona hakaret bile etmeyen ve bilimsel gerçekliğe olan açlığı körleştirmeyen ya da bilimsel gerçekliğin algılanışını çarpıtmayan doğal bir insan etkinliğidir. Zira iyi bir fantazi yaratma keskin ve açık bir akıl ile mümkün olur. Kişi gerçeği (olgular ya da kanıtlar) bilmek istemediği ya da gerçekleri algılayamadığı bir duruma girse akıl devreye giremez ve nitekim kişinin fantazi yaratma evresi zayıf kalır*”²². XVI. yüzyılda *ricercare*’nin bir eki, bir türü olarak sayılan fantazi, “*ilk kez İngilizler tarafından işlenmiş ve fancy ismi verilmiştir (Philips). İtalyanlardan Frescobaldi, Fransızlardan Guillet du Caurroy fantazi yazan yazarlar arasında bulunmaktadır. XVII. ve XVIII. yüzyıllarda prelüdüin bir eki haline gelir ve serbest biçimde yazılmış bir prelüdüin yerini alır (Kromatik fantezi)*”²³.

Fantazileri oluşturan “*hayal gücü, aslında var olmayan şeylerin zihinsel görüntülerini yaratma becerisine sahiptir ve görüntüleri tasavvur etme yeteneğine hayal gücü denilmektedir. Bu görüntüler genelde birincil dünyada asla bulunamayacak olan ya da orada olmayacaklarına inanılan ve cezbedici tuhaflığa sahip olan şeylerdir*”²⁴. Hayal gücünün insanı en çok cezbeden taraflarından biri de, insana sunduğu olağanüstü atmosferdir. İnsan, bu olağanüstü atmosferde kendini gerçek dünyadan soyutlar ve bambaşka bir âleme doğru bir yolculuğa çıkar. Orada yaşanılan her şey aklın

²¹ *Ana Britanica: Genel Kültür Ansiklopedisi*, 8, Ana Yayıncılık, İstanbul 1986-87-88, s. 440.

²² J. R. R. Tolkien, *Peri Masalları Üzerine*, s. 77.

²³ *Meydan Larousse, Büyük Lûgat ve Ansiklopedi*, 6, s. 519.

²⁴ Tolkien, A.g.e., s. 67.

kavrayabileceğinden çok daha karmaşıktır ve çoğu inanişâ göre insanoğlunun yaşadığı dünyadan çok farklıdır. Gerçek yaşamında çok pasif olan biri hayal dünyasında bir kahramana dönüşebilmektedir. İnsanlar bazen gerçek yaşamda söyleyemedikleri şeyleri hayal dünyalarında dile getirebilirler. Olduğundan farklı hissetmek bazen yaşamın daha sağlıklı idame ettirilebilmesi için gerekli olabilmektedir. Bu denli bir etki yaratmasıyla hayal gücü önemlidir. Hayal gücünün içerdiği en önemli izleklerden biri olan olağanüstü izleği de, mantık sınırlarını aşma özelliğiyle fantastiğin esas dayanaklarından biridir. “*Olağanüstü, insan yaşamının içindedir. Filozofların gizemli pencereler boyunca baktığı bu gizemli bahçe, dünyevi hazlar yaratan her ortamda güzel bir fincan çayda ya da soğuk bir birada, bir kuşun ötüşüünde, arkadaşlarla yapılan sohbetlerde ya da güzel bir kitap okunduğunda duyulan huzurdadır. İnsanın kendisini ve dünyayı görebilmesi için bu gizemli pencereden aşağıya bakması gerekir*”²⁵. Olağanüstü, burada tıpkı hayatımızda rutin bir şekilde cereyan eden öylesine bir olay, su içmek ya da yemek yemek kadar doğalmış gibi tasvir edilmektedir ve olağanüstünün insanlarda uyandırdığı ürpertici atmosferin yerine zevk duyulması gereken bir olgu olarak kabul edilmesinin gerektiği vurgulanır. Hâlbuki teknolojik gelişmelerin giderek duyguların yerini aldığı, insanlar arası iletişimin deklare edildiği, mantığın inançları sorguladığı 21. yüzyılda, böylesine olağandışı olayları gündelik yaşamın bir parçası saymak pek kolay olmayacaktır. Fantastiğin ve olağanüstünün içinde barındırdığı kararsızlık, sorgulamayı inanmaya yeğleyen günümüz insanını harekete geçirecek ve nihayetinde fantastiğin uğraştığı soru acabaya ulaşılacaktır; fakat bu acaba sorusunun kesin bir yanıtı olmayacak ve fantastiğin gizemi hep bir sır perdesi olarak kalacaktır.

Fantastik Yazın çerçevesinde kullanılan bir kelime de fantosmagori (fantasmagorie) sözcüğüdür. Yine Larousse’a göre bu kelime “*Latince, hayalet (fantome) anlamına gelen fantasma ile Yunanca, konuşmak anlamına gelen agoreuein kelimelerinden oluşmaktadır ve ruhlarla, hayaletlerle konuşma, ruh çağırma, ruhları görünür hale getirme eylemi anlamını taşımaktadır*”²⁶. Fantastiğe yakın diğer bir ifade

²⁵ Michael Hauskeller, *Mögliche Welten; Neue Phantastische Reisen Durch die Philosophie*, veröffentlicht von C. H. Beck, München 2006. s. 7.

²⁶ Uyanık, A.g.m., ss. 56-68.

ise düflüdür. Düfl sözcüğü tüm metinde “*gerçek olmayan fley, imge, hayal*”; *rüya ise, “uyurken zihinde beliren olayların, düflüncelerin bütünü”*²⁷ anlamında kullanılmaktadır.

Fantastiğin anlamının ve içerdiği diğer izleklerin tespiti ile açıklanmasından sonra sıra fantastiğin bir tür olarak edebiyata nasıl dâhil edildiğinin açıklanmasına gelmektedir. Her ne kadar mitlerde, masallarda, efsanelerde ve kutsal kitaplarda fantastiğin izlerine rastlanılsa da, fantastik, bir yazım tarzı olarak varlığını ilk kez 17.yüzyıl sonlarına doğru gösterir. Bu dönemde, batı edebiyatında yazılmış eserlerde fantastik öğelerin varlığı baş gösterse de (Charles Perrault buna örnek verilebilir) fantastiğin bir tür olarak ortaya çıkmasına örnek oluşturabilecek iki eser söz konusudur. Bunlar, William Beckford’un Fransızca olarak yazdığı *Vathek* ve Sasques Cazotte’un *Diable Amoureux*’dur (*Âşık Şeytan*). Ayrıca, ilk olarak Fransa’da kullanılmaya başlanan ve 19.yüzyıl İngiltere’sine uzanan gotik kaynaklı bir akım olan, amacın sokaklara ışık tutmak olduğu, bir gazete ilanını alıp tragedyaya dönüştürmek amaçlı çevreyi karanlık ve korkutucu olarak tasvir eden ve bir bakıma dehşet verici haydutluk maceralarına, hortlaklara, hayaletlere yer veren, polisiye roman kurgusundan da yararlanarak bir suçun işlenişini toplumsal gerçekliğe dayanarak anlatan Dashiell Hammett ve Raymond Chandler’in öncülük ettiği *Kara Romanın** etkisiyle de fantastik kendinden söz ettirmeye başlar. “*Kara Roman, insanlığın varlığının karanlık yönlerine, anlaşılmaçlığa, bilinmeyene ve gizemli olana ilgisiyle, karanlığı aydınlatan ve aydınlığı yaratma görevini üstlenmiş olan aydınlanma döneminin romantik dramlarından farklıdır. Aydınlanma döneminde olağanüstü, genellikle eğlendirmek ve fayda sağlamak için işlenen şiirsel bir kategoride yer alır. Bu tüyler ürpertici edebiyat, hortlaklı basmakalıp askeri depoları, yer altı zindanları, gizemli harabeleri, tecavüzleri, işkenceleri, şizofrenisi, satanizmi, kara panayırları ile aydınlanma döneminde de*

²⁷ Seyit Battal Uğurlu, “Nazlı Eray’ın Öyküsünde Yazı, Serüven ve Yazar Beni”, *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 24(1), 2007, ss. 253-269.

* *Kara Roman*, Leo Malet adlı Fransız bir yazar tarafından ortaya atılmıştır. *Kara Roman*, tür olarak polisiye romanına benzemekle beraber, içerik olarak farklıdır. Polisiye romanda esas olan suçlunun bulunması iken *Kara Roman*’da esas olan suçu işleyen karanlık yanlardır. Yani; suçu istisnai bir hal olmaktan çıkarıp, toplumun geneline yayılmış bir karabasan olarak ele alır. Herkes suç işlediği, suça iştirak ettiği, göz yumduğu ya da görmezden geldiği için suçludur.

kendini gösterir. Kara Roman da gizem ve olağanüstü daima bir mantık çerçevesinde yerleşir ve hiçbir özerk durum sözde kara romantik değildir”²⁸.

Çalışmada şu aşamaya kadar kelime anlamı incelenen fantastik, bir edebiyat terimi olarak ilk kez Ernst Theodor Amadeus Hoffmann tarafından 1815 yılında yayınladığı ilk eseri olan *Fantasiestücke in Callots Manier (Callot Tarzı Düş Ürünü Parçalar)* de kullanılmıştır. Daha sonraları 2 Ağustos 1828 yılında J. J. Ampère çevirisini tamamlamadan önce bu ifadeyi Le Globe’da açıklamıştır. “W. Scott 12 Nisan 1829’da kendi kullandığı *merveilleux historique*’in tarihsel bir bağlam içerisine yerleştirilmiş doğaüstünün doğruluğunu savunmak için öfkesini, düş gücünün kaprislere, en tuhaf ve en gülünç sahnelerin her türlü birleşimine teslim olduğu fantastik ad verilebilecek yazım türünden çıkarmıştır”²⁹.

Geçen zaman içerisinde ülkeler arasında yayılmaya başlanan bu alışlagelmemiş akım ancak 18.yüzyılın ortalarında dönemin giderek yerleşen akılcılığına karşı tepki anlayışının itelemesiyle ve dönemin öteki dünyaya karşı olan ilginin düşlere, mistik zevklere doğru bir eğilimle bazı eserlerde görüldüğü diğer önemli bir noktadır. Ayrıca 18.yüzyılın sonuna doğru ortaya çıkan İngiltere ve Almanya’da doğan ve giderek Fransa ve Güney Avrupa ülkelerine (İtalya, İspanya) yayılan Romantizm akımının ileri sürdüğü “En iyi kural kuralsızlıktır” deyimini de fantastiği edebiyat kategorisine sokan etkenlerden biri olmuştur. Romantizmin insanların duygularının, düş gücünün hayata geçirilmesini ve insanın yaratma özgürlüğü olduğunu savunan ilkeleri ile birlikte özellikle Alman, İngiliz ve Fransız edebiyatlarında fantastik öğeler belirmeye başlar.

Fransa’da 18.yüzyılın sonunda gelişen bir edebiyat türü olan fantastik, özünü yine aynı dönemlerin İngiltere’inde ortaya çıkan, korku ve gizem içeren, vampirler ve laboratuarda yaratılan korkunç yaratıklar gibi gerçek dışı kahramanları ile bir anlatım biçimi olan gotik edebiyattan alır. Bu gotik türün ilk eseri Horace Walpole’un *Il castello di Otranto (Otranto Şatosu)* adlı romanıdır. Gotik edebiyattan fantastik türe geçişte yer alan bu sürecin en önemli yazarları arasında *Frankenstein*’in yaratıcısı Mary Shelley ve ünlü roman *Dracula*’nın yazarı Bram Stoker bulunur. Fantastiğe geçişteki bu önemli

²⁸ W. Beutin. , K. Ehlert, W. Emmerich, H. Lutz B. Hoffacker, V. Meid, R. Schnell, P. Stein, I. Stephan, *Deutsche Literatur-Geschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart*, J.B. Metzler Verlag, Stuttgart Weimar 1994, ss. 194-195.

²⁹ Steinmerz, A.g.e., s. 10.

süreçte Ann Radcliffe ve Alman edebiyatının önemli isimlerinden Goethe ve masallarıyla Ernst Theodor Amadeus Hoffmann unutulmamalıdır. Özellikle; Goethe ve Gottfried Bürger, Alman efsanelerinin canlandırılmasına yardımcı olan yazarlardandır. Ludwig Tieck, Achim von Arnim ve Hoffmann büyülü dünya ile gerçek dünyayı bir arada yaşatan ve Alman edebiyatında *Kunstmärchen** olarak adlandırılan edebiyat türünden esinlenerek fantastik olgunun edebiyatta yerleşmesinde önemli rol oynamışlardır.

Alman edebiyatında görülen bu fantastik kurgular ile İngiltere’de ortaya çıkan bu gotik tür Fransız romantiklerini büyük ölçüde etkiler. Chares Nodier Fransa’da bu türü kararlılıkla araştıran ilk yazarlardan biridir. *Du fantastique en littérature (Edebiyatta Fantastik Üzerine)* (1830) bir gelenekten hareketle bir durum saptaması yapar ve aynı yıl olan 1830 yılında “çılgınlar okulu”nu kurar. Aynı yıllarda gizli ilimlere karşı duyulan merak da yeni bir akıma yol açar ve fantastiği deliliğin sınırlarına taşar. (Gérard de Nerval, *le Chiméral* 1854) Buna ilaveten; Almanya’dan İngiltere’ye, Amerika’dan Fransa’ya Rusya’ya uzanan bu geniş, fantastik yelpazede Nathaniel Hawthorne, Weshington Irving, Prosper, Merime, Honore de Balzac gibi isimler yer alır.

Önceleri sadece nesnel gerçekliğin sınırlarını aşma olarak algılanan fantastik tür, Edgar Allan Poe ile ussal biçimini bulur. Henry James tarafından ise yenilikçi bir anlatım içinde okuyucuya ulaşır. Gerek Guy de Maupassant’da gerekse Edgar Allan Poe’da bu zorlama patolojik davranışların sergilenmesine kadar gider. Maupassant’ın *Contes et Nouvelles (Masallar ve Öyküler)* adlı eserinde öyküler bu geçişliği örnekler.

Ayrıca, akıl ve gizem olgusunu karşı karşıya getiren Bram Stoker, Henry James, Goethe, Hoffmann, Théophile Gautier, Maupassant, Umberto Eco, Edgar Allan Poe, Wells Hebert George gibi edebiyatçılar bu yönleriyle Tzvetan Todorov’un ve özellikle Freud’un ilgi alanında yer almışlardır. 20. yüzyıl da ise fantastik öğeler içeren eserler gerçek üstü akımdan geçerek gelişimlerini sürdürmüşlerdir.**

* Alman sözlü edebiyatının yazılı hale geçtiği dönemdir. Düzenli bir biçimi yoktur.

** Tarihçede verilen tüm bilgiler değişik kaynaklardan oluşan bir kolaj şeklinde hazırlanmıştır. Ayrıntılı bilgi için Bkz. Meva Akgiray, “Bilim-Kurgu ve Fantastik Türlerinin Kökleri”, *Düşle Edebiyat ve Kültür Dergisi*, S. 24, Eylül 2003 (<http://www.dusle.com/icerik/index.php?p=24&kt=6&es=66> internet sitesinden 17.12.2010 tarihinde alıntılanmıştır. Yazının sayfa sayısı bulunmamaktadır.) Zuhâl Yılmaz, “Fantastik Yazına Genel Bir Bakış- Stefano Benni ve Stranalandia”, *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih- Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 46(2), 2006, s. 127–142, *Büyük Larousse Sözlük ve*

Çalışmada fantastiğin tanımına, tarihsel sürecine, bir yazın türü olarak neleri kapsadığına, Doppelgänger izleğinin ne olduğuna ve E.T.A. Hoffmann'ın eserlerinde görülen Doppelgänger izleklerine yer verilmiştir. Eserlerdeki Doppelgänger izleklerinin saptanması amaçlı yakın okumalar yapılmıştır. E.T.A. Hoffmann'ın yaşamı, kişiliği, Doppelgänger izleğine olan inancı ve izleğin yaratıcısı Alman yazar Jean Paul Friedrich Richter'den sonra izleği geliştirerek Alman edebiyatına kazandırması sebebiyle çalışma yazardan soyutlandırılmamış ve yöntem olarak biyografik yöntem uygun bulunmuştur.

1.1. FANTASTİK YAZIN NEDİR?

Fantastiğin anlamına ilişkin tanımların yapılmasından sonra bu bölümde çalışmanın ana motifini oluşturan bu düşsel imgenin edebi bir tür olarak ne olduğuna, neyi içerdiğine, gelişiminde beslendiği kaynaklara, benzer türlerle olan etkileşimine, hangi türlerden ilham aldığına dair açıklamalar yapılacaktır.

Zira yaşamsal* bir olgu olarak fantastiğin, insanlık tarihi kadar eski olduğu, dolayısıyla mitlerin ve efsanelerin incelenmesinde fantastik öğelere sıkça rastlandığı ortaya çıkmaktadır. Bir anlamda; Fantastik Yazın'ın kökleri mitolojilere kadar uzanmaktadır. *“Bilindiği gibi söylenceler (mitoslar) insanın mantıksal olarak kavramakta güçlük çektiği olguları daha anlaşılabilir, kabul edilebilir kılmaya yarayan, insanı bu kavranamayan, korkulan olgulara yaklaştıran öykülerdir. İnsanın ruhsal değişimine ve evrimine hizmet ederler. Dış dünyanın, doğanın öğeleri ile iç dünyanın öğelerini, arzuları, güdüleri bağdaştıran bu öyküler var oluş sorunsalını gündeme getirirler ve insanın bütünselliğe, evrensel değerlere ulaşmasında önemli rol oynarlar. Mitosların edebiyat ürünlerine yansımalarının ayrı bir önemi vardır. Mitolojilerde yer alan öyküler, Homeros'un destanlarında, Sophocles'in, Euripides'in yapıtlarında görüldüğü gibi insanı, fantasmaların, tutkuların, erotik güdülerin sahnelenmesi yoluyla arındırırlar ve ruhsal doyuma ulaşmasına yardımcı olurlar”*³⁰. Antik Mısırlılar, İsa'nın doğuşundan birkaç bin yıl önce, bu tür anlatularla, bugün Mısır piramitleri içindeki figürlerde algılanması mümkün olsa da çok karmaşık bir mitoloji yaratmışlardır. *“Yine Yunan ve Roma mitolojilerindeki tanrılar ile Hintli ve Kızılderili ilâhi varlıklarına ilişkin anlatılar da doğal olarak fantastik niteliklidir. Bu bağlamda Antik çağ insanları, tanrılardan merhamet dilemek ya da savaşçıların kahramanlıklarını övmek için, kutsal nitelikli ya da destansı dizeleri dile getirmekteydiler. Bu dizeler, kahramanları ilâhi*

* Burada, fantastiğin yaşamsal olarak nitelenmesinin sebebi; fantastik öğelerin (ruhani varlıklar, korku, dehşet, psikopatoloji, v.s.) sadece eserlerle sınırlı olmaması; aynı zamanda da gerçek yaşamda sık sık rastlanıyor olmasıdır. Bu da, gerçek yaşamda rastlanılmış bu denli olayların eserlere konu olduğu sonucunu ortaya çıkarır.

³⁰ Meva Akgiray, “Bilim-Kurgu ve Fantastik Türlerinin Kökleri” (<http://www.dusle.com/icerik/index.php?p=24&kt=6&es=66> internet sitesinden 17.12.2010 tarihinde alıntılanmıştır. Yazının sayfa sayısı bulunmamaktadır.)

varlıklar yani tanrılar olan ve bu tanrıların birbirleriyle olan mücadelelerini konu alan ilk dramlara da zemin hazırlamıştır"³¹.

Ayrıca; *"ilahi varlıkları ve tanrıları konu edinmesinin dışında ölümler dünyasını da işleyen mitosların, klasik fantastik yazın ürünlerinde ve öykülerde, yaşayanlar dünyası ile ölümlerin, ruhların dünyası arasında ilişki kurmasına model olması durumu, bir anlamda fantastik yazının köklerinin mitoslara uzandığını işaret eder*"³².

Mitlerin değerlendirilmesi zaman içinde genişlemiş ve mitler içinde bulunduğu zamanın şartlarına göre anlam kazanmıştır:

Geçmişte yasal yaptırımlar gibi kullanılan mitler 17. ve 18. yüzyıllarda tarihle ilintili olarak değerlendirilmişlerdir. 19. yüzyılda ise mitlerin insan dili ve düşüncesinden ortaya çıktığı gerçeği kabul edilmiştir. İlkel insanlar doğa olaylarını akılla açıklayamayacaklarından yeryüzünde bir takım doğüstü varlıkların olduğuna inandılar. Farklı coğrafyaların, değişik kültürlerinde söylenegelmiş mitlerin özünde ilkörnekle* vardır...³³

Mitler yukarıdaki açıklamada da görüldüğü üzere; eski çağlarda, tıpkı yazılı anayasalar oluşturulmadan önceki yasal yaptırım olarak kullanılan töreler gibi bir nevi anayasa görevi görmektedir. Burada mitlerin alt-yaratıcısı durumunda olan insandır. Mitler, tıpkı diğer edebi türler gibi insanların ihtiyaçlarından doğmaktadır; yani insan dili ve düşüncesinden ortaya çıkmaktadır. Burada değinilen en önemli nokta ise; dünyanın hangi coğrafyasında olursa olsun ilkel insanların akıllarıyla açıklamayacakları olayların yeryüzündeki doğüstü varlıklarca gerçekleştirildiğine inanmalarındır. Her coğrafyanın kendine has kültürleri bu mitleri farklı halde yansıtır. Ama ne durumda olursa olsun ortak tek bir şey vardır, o da ilkel insan tarafından asla yadsınamayacak olan tanrısal mucizelerdir.

Bilge Seyitoğlu, mitlerin insanlar üzerindeki yaptırımlarına dair bu görüşü destekler nitelikte bir görüş ortaya koyar:

Toplumlarda bazı sanatların kutsal sayıldığını, çünkü bunların menşeinin o milletin mitolojisine kadar uzandığını biliyoruz. Mesela Türklerde demir ve demircilik sanatı kutsaldır. Türklerin mitolojisine

³¹ Zuhâl Yılmaz, A.g.m., ss. 127-142.

³² Akgiray, A.g.m.

* Carl Gustav Jung'un ortaya attığı terim; tüm insanlığın miras olarak aldığı ortak bir bilinçdışı parçasının olduğudur.

³³ Todorov, A.g.e., s. 47.

göre, Ergenekon'dan çıkıp çoğalmaları ancak demircilik sanatını bilmeleri sayesinde olmuştur. Türk mitolojisine göre yerin altında ve gökyüzünde çeşitli görevleri olan tanrılar bulunmaktadır. Bu tanrılar kâinatı ve yeryüzünü yaratmış, yaratılıştan sonra da insanlara yardım etmişlerdir. Yaratılış sonrasında tanrılara, görünmeyen büyük bir tanrı yardım eder. O, bütün tanrıların üstündedir. Her şey onun emri ile oluşmuştur. Bu düşünce tarzı Türklerin, semavi dinlerden olan İslamiyet'le karşılaşınca kolaylıkla bu dini kabul etmelerini sağlamıştır. [...] Zengin bir mitolojiye sahip olan milletlerin destanları da zengindir. Bugün bütün Türk dünyasında sözlü gelenekte hala yaşayan Oğuz Kağan, Maaday Kara, Ural Batır, Dede Korkut, Manas, Köroğlu Destanları incelenince Türkler'in ne kadar zengin bir mitoloji kaynağına sahip oldukları kolaylıkla görülür. Mitler destanların içinde yaşamalarına devam ettikleri gibi zamanla bazı vasıflarını kaybederek masala ve efsaneye de dönüşürler³⁴.

Yukarıdaki açıklamada da değinildiği üzere; mitlerin insanoğlunda yarattığı tesiri göz ardı etmeyen edebiyat kuramcıları bu konu hakkındaki çalışmalarını hiçbir zaman sonlandırmamış; aksine kendilerinden önce ortaya atılan savları daha da genişletmişlerdir. *Büyük Şifre*³⁵ ve *Kudretli Kelimeler*³⁶ adlı kitaplarıyla ünlü, kuramcı Northrop Frye; edebiyatın, mit oluşturma geleneğini sürdürdüğünü belirtmektedir:

Edebiyat toplumda mit oluşturma geleneğini devam ettirir. Mit oluşturma Lévi- Strauss'un bricolage olarak adlandırdığı, ele gelen her şeyin parça ve kırıntılarını bir araya getirme niteliğine sahiptir. Lévi – Strauss'tan çok daha önce T. S. Eliot, Blake üzerine yazdığı makalesinde tam olarak aynı imgeyi kullanmıştır. Söz konusu imge Blake'in, okumalarının bütün kalıntı ve sonuçlarını becerikli bir şekilde bir düşünce sistemi içinde toparlamasından oluşan Robinson Crusoe metodunu ifade etmektedir³⁷.

Frye, edebiyatçıların mit oluşturma arzularından hiç vazgeçemediklerini ifade eder. Ünlü kuramcı, mitleri kendi kültürümüze doğru bir içe bakış olarak nitelendirir. Bu kültüre doğru içe bakış öyle nettir ki, mitlerde anlatılan olaylar; konu bağlamında tıpatıp aynı olsa bile ülkelerin farklı kültür ve inanış özelliklerinden dolayı birbirinden ayrılarak farklılıklar gösterirler. Efsaneler, mitlerin sözlü ifadeleri şeklinde ele alınabilir. Güzel sanatlar, sinema ve yazında; düşe, doğaüstüne, büyüye, dehşete ya da bilim-kurguya başvurarak nesnel gerçekliğin sınırlarını aşan yazın, sanat ya da sinemayla

³⁴ Bilge Seyitoğlu, *Mitoloji Üzerine Araştırmalar, Metin ve Tahliller*, (8. Baskı), Dergâh Yayınları, İstanbul 2005, s. 10.

³⁵ Northrop Frye, *Büyük Şifre: Kitab-ı Mukaddes ve Batı Edebiyatı*, (Çev. Selma Aygül Baş), İz Yayıncılık, İstanbul 2007.

³⁶ Northrop Frye, *Kudretli Kelimeler*, (Çev. Selma Aygül Baş), İz Yayıncılık, İstanbul 2008.

³⁷ Frye, *Büyük Şifre: Kitab-ı Mukaddes ve Batı Edebiyatı*, s. 25.

ilintili yapıt ya da türe karşılık gelen fantastik izleği, mitlerin ya da efsanelerin kültürler arasındaki farklılıklarını en iyi örnekleyen sanat türü olarak sinema gösterilebilir. Avrupa’da efsanelerde yer alan, var olduğuna inanılan “vampir” ve ölülerin dirilişlerini temsil eden “zombi” izlekleri Avrupa sinema sektöründe korku filmleri kategorisinde sıkça işlenen konular olmuştur. Yalnız Türkiye’de gösterime giren bu filmler Avrupa’da olduğu kadar başarı sağlayamamıştır ve tüm dönemlerin modası Avrupa filmlerinin Türkçeye uyarlanması sırasında her iki izleğin Türk efsanelerinde yer almamasından dolayı Türk kültüründe ne denli eğreti durduğu saptanmıştır. Mitler bu anlamda; egemen olduğu kültürü, gelenek-görenek, inanç, alışkanlıklar hatta zevkler yönünden bile etkilemektedir:

Mitoloji insan varlığının bir *datum*’u değil bir *factum*’udur ve bu anlamda insanın yaptığı ve hala içinde yaşadığı medeniyet ve kültür dünyasına aittir. Tanrı, bir şahsiyeti ve tabiata ait bir unsur tanımlayan bir metaforken, güneş mitleri, yıldız mitleri ya da bitki mitleri ilkel bir bilim formu hakkında bir şeyler önerebilmektedir. Fakat mitin gerçek niyeti tabiat faaliyetlerini araştırmak değil, bir insan topluluğu etrafında sınır çizmek ve bu topluluk vasıtasıyla içe doğru bakmaktadır. Doğal olarak resimdeki ya da heykeldeki yaratıcı dizaynının yapacağı gibi tabiattan unsurlar alacaktır. Ancak mitoloji doğal evreye doğrudan bir cevap değildir; fakat bizi bu çevreden ayıran imgesel yalıtımın bir parçasıdır. Yıldız mitleri mitin yaratıcı özerkliklerine iyi bir örnek oluşturmaktadır: Tabiatta takımyıldız gibi bir şey yoktur ve bir grup yıldız azıcık da olsa benzerliği olmayan yengece, keçiye ya da başka bir şeye benzetildiğinde bunu yapan mit yapıcı eylem ve bunun yıldızların görünüşleri ya da hareketleri hakkında yıldızların kendilerinin ileri sürdükleri hiçbir şeyi dayanmadığı açıktır. Bununla birlikte pek çok astronomik gözlem mitin bir parçası olabilir³⁸.

Campbel’e göre de mitler; *“insan düşüncesinin sınırlılığı yüzünden farkına varılmayan gerçekliklerin kavranmasına yardımcı olur, bu yüzden mitin işlevi edebiyatın işlevi ile örtüşür: sanat ve edebiyat bireyin mevcut sınırlarını aşarak yeni farkındalıklara ulaşmasının araçlarıdır. Bu bakımdan mitteki kahraman ile şair özdeş karakterler olarak değerlendirilebilir”*³⁹.

Oğuz Cebeci, *Psikanalitik Edebiyat Kuramı* adlı çalışmasında; ilk sanat eserlerinin dini amaçlar için üretilmiş nesnelere olup, dini törenler sırasında ya da büyü yapmakta kullanıldığından bahsetmektedir. Cebeci, bu tür bir kullanımda eserin

³⁸ Frye, *Büyük Şifre: Kitab-ı Mukaddes ve Batı Edebiyatı*, ss. 79-80.

³⁹ J. Campbell, *Hero With a Thousand Faces*, Third Edition, New World Library Edition, Volume 17: Bollingen Series Collected Workes of Joseph Campbell, 2008, s. 189.

üreticisinin adının anılmasının gerekli olmadığını; hatta törenin toplumsal niteliği dikkate alındığında, belki de eylemin doğasına ayrı düşeceği için, bu adın gizlenmesinin gerekli olduğunu vurgular. Sanatçının bir birey olarak ortaya çıkabilmesi için sanat eserinin bu anonim/dinsel işlevinden sıyrılması gerekmektedir. Denebilir ki, sanatın toplumsal işlevinin zayıflaması, “sanatın sanat için yapılması” sanatçının bir birey olarak ortaya çıkmasına olanak vermiştir⁴⁰ şeklinde bir açıklama yapılmaktadır.

Fatma Keçeli, “Güngör Dilmen’in Oyunlarında “Mitolojik, Tarihsel ve Fantastik Olan’ın Kullanımı” adlı makalesinde tiyatro oyunlarında mitolojiden yararlanıldığından bahsetmektedir. Keçeli’ye göre; mitolojilerden yararlanılarak yapılan anlatıların temelinde; sıkıcı ve sansürlü ortamlarda anlatılamayan gerçekleri dolaylı yoldan dile getirme yatmaktadır:

Araştırmacılar, yazarların tarihsel ve mitolojik malzeme kullanma nedenlerini, genellikle sansürcü ve baskıcı yönetimlerin getirdiği kısıtlamalara karşı, anlatılamayan gerçekleri dolaylı yoldan dile getirme çabası olarak değerlendirirler. Mitolojiden yararlanma –bir tür soyutlama olduğu için- olaylara uzak açı kazandırır. Çünkü seyirci günlük yaşam içinde karşılaşabileceği, doğrudan özdeşim kurabileceği karakterler göremez sahne üstünde. (Tarihsel dramlar ise gerçekle doğrudan ilişkisi yüzünden uzak açığı sağlamakta zorlanır) Bu uzaklık seyirciye, durumlara, olaylara, karakterlere eleştirel yaklaşabilme, mitolojik olaylar ile bugünün olayları arasında ilişkiler kurabilme gücünü sağlar. Böylece mitoloji yazarın dünya görüşünü iletmesinde bir araç olur⁴¹.

Bronislaw Malinovski, *Büyük, Bilim ve Din* adlı eserinde mitlerin yaşamla iç içe olduğunun altını çizmektedir. Malinovski, mitlerin romanlardaki gibi kurgu figürü taşımadığını, bilakis eski zamanlarda geçmiş ve o zamandan beri dünyayı, insanın yazgısını sürekli etkileyen canlı bir gerçeklik olduğuna inanıldığından söz eder. Malinovski’ye göre; anlatılanlar yalnızca bir öykü değil, yaşamın, gerçeğin ta kendisidir. Ona göre; yaratılışı, ilk günahı ve İsa’nın fedakârca ölümüyle gelen kurtuluşu anlatan *İncil* öyküsü inanmış Hıristiyan için ne ifade ederse, mit de ilkel toplumlar için onu ifade etmektedir. Malinovski sözlerini; “*mitin ilkellerdeki işlevinin günümüzde; insanoğlunun ayininde ve etiğinde yaşayan, inançlarına egemen olan ve*

⁴⁰ Oğuz Cebeci, *Psikanalitik Edebiyat Kuramı*, (1. Baskı), İthaki Yayınları, İstanbul 2004, s. 13.

⁴¹ Fatma Keçeli, “Güngör Dilmen’in Oyunlarında “Mitolojik, Tarihsel ve Fantastik Olan’ın Kullanımı”, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, S. 16, 2003, ss. 18-45.

*davranışlarını yönlendiren kutsal öykülerle karşılaştırılabilir”*⁴² şeklinde devam ettirmiştir.

Mitler zaman içerisinde değişim süreçleri geçirerek günümüz yazın türlerine dönüşmüştür ve bu dönüşüm yazın türlerinin birbirlerinden sürekli olarak etkilenmesi yönüyle normal bir durumdur. Tolkien, kitabında bu konuyla ilgili bir açıklama yapmaktadır:

Bir zamanlar, tüm bu konuların “doğa mitlerinden” çıktığı başat bir görüştü. Olimposlular güneşin, şafağın, gecenin ve daha birçok şeyin kişileştirmeleriydi ve onlar hakkında anlatılan öykülerin tümü aslında daha büyük temel değişimlerin ve doğanın işleyişinin mitleriydi (alegori daha uygun bir kelime olabilir). Destanlar, kahramanlık destanları ve sagalar, daha sonra bu öyküler var olan yörelere atfedilerek yerleştirildi ve insandan daha güçlü ama yine de insan olan eski zaman kahramanlarına atfederek insanileştirildi. Ve sonunda, bu efsaneler dönüşerek halk hikâyeleri, Märchen, peri masalları-çocuk masalları haline geldi⁴³.

Mitlerin içeriklerine bakıldığında verilen tanrısal mesajların, günümüzde kutsal kitaplarda yer alan “mucizevî” mesajlarla benzeştikleri görülmektedir. İster mitlerdeki, ister kutsal kitaplardaki anlatımlar olsun, içerisinde fantastik öğelerin çokça yer aldığı öyküler bulunmaktadır. İncil’de yer alan İsa Peygamberin mucizevî örneklerine bakıldığında ölülerin yeniden diriltilmesi mucizesi ya da Kuran’da yer alan Musa Peygamberin, Firavun’un zulmünden kaçmak için nehri sihirli asası ile ikiye bölmesi ve zulüm gören halkın nehirden geçtikten sonra Firavun’un adamlarının üzerine nehrin tekrar birleşmesi de fantastik öykülerdeki ölümsüz ruhların ve sihirli asaların ilk örnekleri olması durumuna örnek oluşturmaktadır. Nitekim kutsal kitaplar çokça fantastik unsur taşımaktadır. İlahi dinlerde vuku bulan tüm mucizeler aslında fantastiğin özünü taşımaktadır. Fantastiğin özündeki iyi kötü savaşı, iyinin zaferi, kötünün mağlubiyeti, ruhani varlıklar, ejderhalar, çift başlı yaratıklar, şeytan, melekler, periler ve fantastikte işlenen tüm konular aslında kutsal kitaplarda ve mitlerde bulunmaktadır. kutsal kitapların ve mitlerin tanrı esaslı yazıldığı varsayılırsa, fantastiğin belirleyici rolü “tanrısal olağanüstülüktür” denilebilir. Esas olan; fantastiğin edebi anlamda sözlü ifade edilen efsane ya da mitleri yazınsal boyuta taşınması, yani dilden dile dolanan bu fantastik zengini ifadelere kimlik kazandırmasıdır. Frye’ın belirttiği üzere; mitolojinin

⁴² Malinovski Bronislaw, *Büyük, Bilim ve Din*, (2. Baskı), (Çev. Saadet Özkal), Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2000, s. 98.

⁴³ Tolkien, A.g.e., s. 37.

içeriğinde var olan o şiirsel anlatım aslında ileride bu tanrısal anlatıların edebi anlamda kategorize edileceğinin sinyallerini vermektedir ki nitekim günümüzde yazında, şiirlerde özellikle kutsal kitaplardan yararlanılmaktadır:

Eflatun'dan önceki Grek edebiyatının çoğunda, özelde Homeros'ta, Kitab-ı Mukaddes öncesi Yakın Doğu kültürlerinde ve Eski Ahit'in çoğunda dil anlayışının, işaret yazımı anlamında değil de kelimelerin özel işaret türleri olarak kullanılması anlamında şiirsel ve "hiyeroglif" olduğunu görebileceğimize inanıyorum. Bu dönemde özne ile nesnenin açık bir ayrımı üzerine nispeten az vurgu yapılmaktadır; vurgu daha çok özne ve nesnenin ortak bir enerji ya da kuvvet tarafından birbirine bağlandığı şeklindeki bir hissiyat üzerindedir. Birçok "ilkel" topluluk, insan şahsiyeti ve doğal çevrenin ortak enerjisini ifade eden kelimelere sahiptir. Bu kelimeler bizim normal düşünce kategorilerimize tercüme edilemezken onlarınkinden oldukça kuşatıcı bir konuma sahiptir. Bunlardan en çok tanınanı Malenezce mana kelimesidir. Kelimelerin telaffuz edilmeleri bu ortak kuvveti varlık âlemine çıkarabilmektedir. Bunu bir sonucu olarak da "büyü", "tılsım" ve benzeri sözlü unsurların merkezi bir rol oynadığı sihir gelişir. Bu Prensibin bir başka yansıması ise kelimelerin her türlü kullanımında potansiyel bir sihir gücünün bulunabileceğidir. Böyle bir bağlamda kelimeler güç kelimeleri ya da dinamik kuvvetlerdir⁴⁴.

Fantastiğin kutsal kitaplarla olan yakınlığı birçok kuramcı tarafından tespit edilmesiyle bir nevi kesinlik kazanmaktadır. kutsal kitaplarda yer alan "vahiy" kelimesi tanrısal mesaj anlamında tam bir fantastik etki oluşturmaktadır. Bu kelimeye birçok kişinin atıfta bulunmasıyla birlikte, Frye eserinde; "vahiy" olarak ele alınan geleneksel kelimeyi yedi evre halinde ele almıştır. Bunlar: *yaratılış, çıkış, şerita, hikmet, peygamberlik, İncil, Apokalipse*^{*45}dir. Meleklerle, şeytanla hatta tanrı ile kurulan

⁴⁴ Frye, *Büyük Şifre: Kitab-ı Mukaddes ve Batı Edebiyatı*, s. 35.

* Apokalips, "Vahiy" adıyla da bilinen, Yuhanna tarafından Anadolu kıyılarına yakın Patmos adasında yazılan, insanlığın geleceğinden sembolik anlatımlarla söz eden metindir. Grekçede "vahiy, ifşa olunma" anlamına gelen bu sözcük (apocalypse), Fransızcada "vahiy" ve "kıyamet" anlamlarında kullanılır. Mezarı Selçuk, İzmir'de bulunan Yuhanna'nın kendisine gösterilen yedi "vizyon" da gördüklerini kaleme aldığı, 3,7 ve 12 sayılarının sıkça kullanıldığı bu metin 22 bölümden oluşur. Metinde kısaca, Dünyadaki ilk Hıristiyan merkezleri sayılan Anadolu'daki yedi kiliseden, insanlığın uğrayacağı doğal felaketlerden, büyük depremlerden, insanlığın çekeceği acılardan, Deccal'in hükümranlığından ve "kurtarıcı"nın gelişiyile insanlığın yaşayacağı yeni dönemden söz edilir. Kimi yazarlar Apokalips'teki bazı kehanetlerin Nostradamus'un bazı kehanetleriyle paralellik gösterdiğini ileri sürerler. Apokalips'te sözü edilen, üzerinde çeşitli yorumlar yapılmış sembollerden ve sembolik ifadelerden bazıları, sırasıyla şunlardır: Yedi yıldız, iki ağız keskin kılıç, gökte bir kapının açılması, yeşim taşı, gökkuşağı, 24 ihtiyar, 6 kanatlı arslan ve kartal, mühürlerini çözmeye kimsenin layık olmadığı 7 mühürle mühürlenmiş kitap, yay, terazi, Doğu'dan bir meleğin çıkması, meleklerce 7 borunun öttürülmesi (metne göre, zaman sürecinde sırayla çalınacak bu borulardan her birinin çalınışında aşağıdaki olaylardan bir kısmı, sırasıyla, meydana gelecektir), Dünya'ya büyük bir yıldızın düşmesi, yaşadıkları olaylardan sonra insanların ölümü kendilerinin ister hale gelmeleri, demirden zırhları olan savaş çekirgelerinin insanlara zararlar vermeleri, Fırat nehri yanında bağlı dört meleğin çözülmesi, ağzlarından ateş-duman ve kükkürt çıkan yaratıklar, insanların üçte birinin ölmesi,

iletişim fantastiğın işlediği konulardandır. Ruhani olanlarla iletişim kurmayı başaran figür, diğer insanlardan farklı yönlerinin vurgulandığı kişidir. Yani sezgileri daha kuvvetli, daha erdemli, daha ahlaklı ya da kötülüğe daha elverişli, inançları daha zayıf hatta şeytana sempati duyan figürler bulunmaktadır. Diğer bir fantastik- kutsal kitap benzeşmesi ise kutsal kitaplarda yer alan cennet- cehennem tasvirlerindedir. İnsanoğlunun var olduğunu asla somut yollarla kavrayamayacağı bu tasvirlere körü körüne inanması ve ona göre davranması fantastik bir durumdur. Cenneti düşleyip huzur bulan insanın cehennem aklına gelince tarifsiz bir korku yaşaması inançla ilgidir. İnanç kültürünün geliştiği toplumlarda tanrı inancının hüküm sürdüğünü saptamak yanlış olmayacaktır; nitekim fantastik gaip olana yani görünmeyene olan inançla başlar. Bu tıpkı meleklerle, şeytanlara ve en önemlisi yaratıcıya olan inanca benzer. Tüm bunlara inanıyor olmak; bir anlamda evrende süregelen olağanüstü olaylara kayıtsız kalmamaktır. Yaratana ve ruhani olana duyulan korku fantastiğın özüdür. Fantastik anlatıda; şeytan ya da melekler insanı bulunduğu yere yani diğer âleme çağırır. Onlar insanın ayağına gelir ve o anda fantastik olaylar baş gösterir. İşte insanın herhangi bir zamanda böyle bir durumla karşılaşabilmesi durumu inandırıcılığı tetikler. Fantastik öğeler işte bu ruh-insan karşılaşmasının kanıtıdır. Bu koşulsuz inanç, kuvvetle dönemin egemen anlayışı olan bilimsel olana inancın aksine insanların hala gizeme karşı duydukları özlemlerden kaynaklanmaktadır. Dönemin insanları bir taraftan evrenin yaratılışını bilimsel yollarla açıklamaya çalışırken, diğer taraftan bilimsel olanla açıklamaya çalıştıkları aynı evrende olup biten tuhafliklara dikkat kesilmişlerdir. Gizemin ve karanlık olayların daima insanları cezbeden etkisi ve masal yaratıcılarının bu etkinin farkında olması, masalarda fantastik öğelere fazlasıyla yer verilmesine zemin hazırlamıştır. Bu biraz da gündelik yaşamında mutsuz olma kadersizliğini

insanların tüm yaşadıklarına rağmen tövbe etmemeleri, başında gökkuşağı ve elinde açılmış küçük bir kitap bulunan güneş yüzlü melek, ağza alındığında tatlı ve hazmedilirken acı gelen bir kitap, 12 yıldızdan tacı olan bir kadının tüm ulusları demir çomakla güdecek bir oğul doğurması, göğün yıldızlarının üçte birini kuyruğuyla sürükleyen kızıl bir ejder, başları üzerinde küfür adları yazılı yedi başlı bir canavar, bir meleğin emriyle yeryüzünde “hasadın biçilme vakti”nin gelmesi, güneşin insanları kavurması, canavarın yok edilmesi, Doğu'dan gelen kralların yolunun düzenlenmesi için Fırat nehrinin hazırlanması, büyük kentlerin depremlerle yıkılması, Tanrı'nın kelamı adıyla anılacak olan ve ulusları demir çomakla güdecek olan krallar kralının ortaya çıkması, şeytan olan ejderin bin yıl boyunca hapis kalacak şekilde bağlanması ve insanların kurtarıcı ile 1000 yıllık yeni bir döneme girmesi, kitabın açılması, parlak sabahyıldızı (Apokalips vahyini veren kaynak, metnin 22'nci bölümünde kendisinin bir yıldız olduğunu) olduğunu belirtir. (Frye, *Büyük Şifre: Kitab-ı Mukaddes ve Batı Edebiyatı*)

⁴⁵ Frye, A.g.e., s. 24.

yaşayan insanoğlunun maddi âlemde sıkışmış bedenlerinin aksine ruhlarını diğer âlemlere doğru serbest bırakma arzusundandır. Fantastik Yazın'ın belki de sahip olduğu en önemli özelliklerinden biri, okuru bir an için bile olsa içinde bulunduğu tüm gündelik sorunlardan uzaklaştırıp, okura büyümlü bir evrende soluk alma olanağı vermesidir. Yani bir anlamda mekanikleşen rutin gündelik hayattan okuru söküp almaktır. Fantastik Yazın'ın günümüzde “kaçış edebiyatı” olarak adlandırılmasının sebebi de bundandır.

Çalışmada, mitler gibi fantastik öğelerle bezenmiş diğer bir tür olan masallardan bahsetmek yerinde olacaktır. Masallar, fantastik öğeleri şekillendirmeye yarayan yazınsal etkinlikler olarak adlandırılabilir. Masalların birçok çeşidi bulunmaktadır; fakat bu çeşitler arasında, fantastik öğeleri en fazla içeren masallar *Hayvan Masalları* ve *Olağanüstü Masallardır*:

Masal türleri içerisinde, kavramına en uygun olan masallardır. Gerek konu gerekse kahramanlar itibarıyla hayal ürünü ve akıl dışı özellik taşıyan bu tür masallar, cin, peri, dev, ejderha gibi tabiatüstü varlıklar etrafında anlatılır. Ancak bu unsurlar insan veya hayvanlara ait özellikler taşırlar. Bu durum, olağanüstü konu ve kahramanları içeren masallarda gerçekçiliği öne çıkarır⁴⁶.

Daha çok öğretici bir tarzda yazılan ve ders çıkartılabilecek bir ana fikri olan *Hayvan Masalları* ya da fabllar; kahramanları insani tüm özellikleri taşıyan (konuşma, düşünme v.b.) hayvanlardır. Genel anlamıyla bakıldığında hayvanların konuşabilmesi durumu tamamen fantastiktir; fakat okura inandırıcı bir etkisi de bulunmaktadır. Bunun temelinde, insanların çocukluk dönemlerinde hayvanlara olan ilgileri yatmaktadır. Hayvanları en yakın arkadaşı olarak gören çocuk, onları tıpkı bir insan gibi görüp kişileştirmekten kendini alamaz. Masallar olağanüstü masallar, töre ve hayvan masalları diye üçe ayrılır. Rus biçimcilerinin önde gelen isimlerinden biri olan Vladimir Propp, “ilk bakışta bu gruptamanın göze çarpmadığını, fakat devamında hayvan masallarının kimi kez çok geniş bir ölçüde olağanüstü olma özelliği taşımasının ve hayvanların olağanüstü masallardaki önemli rolünün, insanların akıllarında soru işareti bıraktığı”⁴⁷ yorumunu yaparak, hayvan masalları ile olağanüstü masallar arasındaki ilişkiyi bahseder. Masal-fantastik ikilisi devamlı birbirinden beslenmektedir; öyle ki, Fantastik Yazın'ı, olağanüstü öğelerle bezenmiş masallar şeklinde tasvir etmek yerinde olacaktır.

⁴⁶ Ali Fuat Bilkan, *Masal Estetiği*, (2. Baskı), Timaş Yayınları, İstanbul, 2009, s. 21.

⁴⁷ Vladimir Propp, *Masalın Biçimbilimi Olağanüstü Masalların Yapısı*, (2. Baskı), (Çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat), Om Yayınevi, İstanbul 2001, s. 21.

Masallar, okuyana ibretlik öğretiler kazandırmasının yanında, olaylarıyla okuru eğlendirmektedir. Masal geniş anlamıyla aşağıdaki şekilde tanımlanabilir:

Gerçekle ilgisiz, tamamen hayal ürünü olan ve anlattıklarına inandırmak iddiası bulunmayan anlatım türüdür. Kahramanları tabiatüstü, konuları hayal ürünü, olay ve durumları akıldışı olan masallar, dinleyenleri etkileyerek kendi hayal dünyalarına çekerler. Masal kelimesinin aslı “mesel”dir. Masal kelimesi yerine daha önce “hikâye kıssa, destan” gibi kelimeler kullanılmıştır. Masalın kaynağı konusunda da çeşitli görüşler bulunmaktadır. Masalın Hint mitolojisinden, eski Yunandan, çeşitli kültür ve dinlerden de etkilenerek yayıldığı yolunda görüşler bulunmaktadır. Masal araştırmacıları, masalın asıl kaynağını Aryalara dayandırmaktadır. Bunlara göre, Batıda yaygın olan masalların pek çoğunun ilk biçimine Hint kültüründe rastlanmaktadır. Ancak insanların, sebebini çözmedikleri hadiseleri, olaylar karşısındaki korku, tedirginlik ve zevklerini benzer duygu ve düşüncelerle sembolleştirmeleri de tabiidir. Masalın kaynağı, yaygın bir kanaat olarak- Hint olsa da; Arap, İran, Yunan gibi farklı kültürler yoluyla yayılması, onun genel karakterini de etkilemiştir. Masallar, Müslüman, Hıristiyan, Budist anlatıcılar tarafından her seferinde yeniden şekillenerek adeta milli bir karaktere bürünmüştür. Ancak masallara sonradan eklenen bu özellikler, türün bütün insanlığa hitap eden ve insanların temel duygularını yansıtan vasfını etkilememiştir [...]. Bazı masalarda mitolojilerin etkisi vardır. Masal dil, kültür, din, ırk farkı gözetmeksizin bütün toplumlarda ortak olarak paylaşılan bir anlatı türüdür. Tarihin bilinmeyen dönemlerinde gerçekleşmiş olan bu paylaşım, masalın toplumlar arasındaki müşterek unsurların tespitinde önemli bir rol üstlendiğini de ortaya koymaktadır⁴⁸.

İsmail Gezgin masal üzerine yaptığı açıklamada masalın kuşaklar arası aktarıldığına dair açıklamalara yer verir:

Toplumlar, bu tür bilinçdışı ürünleri, kültürlerini gelecek nesillere aktarmanın aracı olarak kullanılmaktadırlar. Fiziksel genlerini DNA'lar yardımı ile yeni nesile aktarmak gibi, kültürel genleri de masallar ve mitoslar yoluyla geleceğe aktarırlar. Kuşaktan kuşağa aktarılmasını istedikleri değerleri bilinçdışı yardımı ile şifrelemiş ve masallara yüklemişlerdir. Gerçekte anlatanın da dinleyenin de bunun farkında olmadığı söylenebilir. Annelere, ninelere sorsanız bu masalı niçin anlattın veya bu masalın içeriği nedir bilmezler. Onlar çocukları kandırmak için anlattıklarını söylerler. Uyumak istenilen çocuğa masal anlatılır. Bu ürünlerin de zaten bunun için uydurulmuş olduğundan söz ederler. Öncelikle şunu vurgulamak gerekir: masallar uydurma öyküler değildir. Belli ihtiyaçlar etrafında şekillenmiş, işlevsel anlatılardır. İhtiyaçtan doğarlar. Bilinçli olarak yaratılmamışlardır; ama masalların kendi bilinçleri vardır. Masalın bilinci masalın anlatılarak yaşatılmasını sağlar. Bu kendiliğinden dönen çarkın harekete geçiricisi masalın ta kendisidir. Yukarıda da

⁴⁸ Ali Fuat Bilkan, *Masal Estetiği*, ss. 15-16.

anlattığım gibi masal kendini anlattırır. Çocuklara baskı yapar; çocuklar da ebeveynlere; “büyükanne bana masal anlatır mısın?”⁴⁹...

Bilge Seyitoğlu “masal” maddesini tanımlarken masalın içeriğinde bulunan unsurlara değinir:

Halk arasında yüzyıllardan beri anlatılmakta olan ve içinde olağanüstü kişilerin, olağanüstü olayların bulunduğu, bir varmış bir yokmuş gibi klişe bir anlatımla başlayan, belli bir uzunluğu olan, sonunda yedi, içti, muratlarına erdiler yahut onlar erdi muratlarına biz çıkalım kerevetine, gökten üç elma düştü, biri anlatana, biri dinleyene, biri de bana gibi belirli sözlerle sona eren, zaman ve mekân kavramlarıyla kayıtlı olmayan bir sözlü anlatım türü⁵⁰ olduğunu söyler.

Cemil Meriç, “Avrupa’da masal için önemli olanın hikâyenin kendisinin olduğunu, oysa Orta Doğu kültüründe masaldan çıkarılacak dersin esas alındığını”⁵¹, belirten açıklamasında masalların dünyanın farklı bölgelerinde ne şekilde ele alındığını anlatmaktadır. Masal, hangi açıdan değerlendirirse değerlendirsin açık olan şey; masalın okurlar üzerinde inandırıcı bir etkisi olduğu gerçeğidir. İbrahim Sakaoglu, *Masal Araştırmaları* adını verdiği eserinde masalı; “kahramanlarından bazıları hayvanlar ve tabiatüstü varlıklar olan ve olayların masal ülkesinde geçtiği anlatım türü”⁵² olarak tanımlayarak masalın inandırıcı etkisi hakkında benzer bir tespitte bulunmaktadır, fakat Sakaoglu’nun en çarpıcı tespiti masalın “hayal mahsulü olduğu halde dinleyicileri inandırabilir bir yapıda olmasıdır”⁵³.

Açıklama, masalların aslında gerçek olmadığı bilindiği halde, insanların masallara neden inandığı gibi önemli noktalara değinmektedir. Gerçeklik, masalın özünde mi vardır? Yoksa masallar, insanlarda gerçeklik izlenimi veren yanılsamalar mıdır? İşte tüm bu soruların cevabı fantastiği içermesi yönüyle masalların gizemleri arasında yer alacak ve nitekim okurun, masalları gerçekle benzeştiği için mi? yoksa gerçeklerden kaçtığı için mi? okuduğu soru işareti olarak kalacaktır.

⁴⁹ İsmail Gezgin, *Kırmızı Başlıklı Kız’dan İlk Günah’a... Masalların Şifresi*, Sel Yayıncılık, İstanbul 2007, ss. 34-35.

⁵⁰ Bilge Seyitoğlu, “Masal”, *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi 6*, İstanbul 1985, s. 149.

⁵¹ Cemil Meriç, *Bir Dünyanın Eşiğinde*, Ötüken Yayınları 13: Kültür Serisi, İstanbul 1976.

⁵² Saim Sakaoglu, *Masal Araştırmaları*, (3. Baskı), Akçağ Yayınları, Ankara 2007, s. 2.

⁵³ Sakaoglu, A.g.e., s. 2.

Buna ilaveten; fantastik anlatıda esas istenilen şey okuru bir an için bile olsun okuduklarının gerçekliği ya da gerçek olmayışı konusunda kararsızlığa düşürmektir. Fantastik metinleri fantastik kılan özellik, Todorov'a göre, metinden okura geçen bir ikircim ya da kararsızlık deneyimidir. Todorov bu düşünceye atıfta bulunarak aşağıdaki açıklamayı yapmaktadır;

Görülenin kandırmaca ya da algılama hatası olup olmadığı konusunda duraksanır. Bir başka deyişle, algılanabilir olayları nasıl yorumlamak gerektiği konusunda kuşku duyulur. Bir başka fantastik türü daha vardır, gerçek ile düşsel arasında duyulan kararsızlığa dayanır. İlk durumda olayların meydana gelmesinden değil, onları anlayıp anlamadığımızdan kuşku duyarız. İkinci durumda ise algıladığımızı sandığımız şeyin gerçekte düş gücümüzün ürünü olup olmadığından kuşku duyarız⁵⁴.

Anlatılar olay(lar) gerçek midir, yoksa yanılsama mı? Bu soru şöyle de yöneltilebilir: Anlatılan şeyler, bildiğimiz gerçekliğin yasalarıyla açıklanabilir mi, yoksa bütünü başka bir gerçeklik alanına mı aittir? Fantastik, bu soruyu cevaplandırmada düşünülen kararsızlık kadar sürer:

Fantastik olarak nitelenen belli sayıda anlatı değil, bir edebi tür olarak fantastiktir ve bu da anlamı kendi içinde saklı, kendinden ibaret özerk bir kategori olarak değil, bazı komşu kategorilerden farklılığıyla tanımlanan bir tür olarak incelenmektedir. Bir olguyu, bir kültürel görüngüyü tanımlayan şey, farklılıklarla belirlenmiş bir dizi ya da matris içindeki yeridir⁵⁵.

Kendisini fantastik anlatının belirsizliğinde bulan birey, iş fantastik öğelerle bezenmiş masallara gelince; o tür masalların artık kendileri için uygun olmadığı düşüncesine kapılacaktır. Yetişkin, sadece çevrenin tepkisinden çekinmeyecek, aynı zamanda değişenlerin düşünceler değil, fiziksel boyut olduğunun da farkına varacaktır. Kendi hayal gücünün yalnızca benliğinin ücre köşelerinde bastırıldığını anlayacaktır. Bu durum farklı bir süreç yaratacak ve çocukların duygularını yetişkinlerden daha fazla gösterebilme yetisi, bu tarz kitapların ticari amaçlarla çocuklara uyarlamasını sağlayacaktır. Tolkien, masalların çocuklar için yazıldığına katılmaktadır:

Son yıllarda peri masallarının çoğunlukla çocuklar için yazıldığı ya da "uyarlandığı" doğrudur. Ama müzik de aynı şekilde uyarlanabilir, ya da şiir, roman, ya da tarih veya bilimsel el kitapları.

⁵⁴ Todorov, A.g.e., s. 42.

⁵⁵ Todorov, A.g.e., s. 7.

Bu, gerekli olduğu anlarda bile tehlikeli bir süreçtir. Hatta onu felaketten kurtaran şey sanatın ve bilimlerin bir bütün olarak ninni olmaya terk edilmediği gerçeğidir; ninnilere ve okul odalarına yalnızca yetişkinlerin düşüncesine göre çocuklar için uygun olan, yetişkinlere özgü türden zevkler verilmiştir. Eğer bu şeylerden herhangi biri tamamen çocuk odasında bırakılırsa ciddi biçimde zarar görür. Aynı şekilde eğer uzun süre bir okul odasında hiç aldrılmadan bırakılırdı, güzel bir masa, nitelikli bir resim ya da yararlı bir makine de çirkinleşir ve bozulurdu. Bu şekilde, yetişkin sanatından tamamen ayrılarak sürgün edilecek olan peri masalları da sonunda berbat edilir; gerçekten de şimdiye kadar öyle süregelmiş, berbat edilmişlerdir. Eğer masal yaratıcısı, sanatında onu üretecek kadar yetenekliyse, elbette ki çocuklar edebi inanca mukteldir. Bu ruh haline “inançsızlığın istekli olarak ertelenmesi” deniliyor. Ama bu bana gerçekleşen şeyin iyi bir tanımı gibi gelmiyor. Aslında gerçekleşen şey, masal yaratıcısının başarılı bir “alt yaratıcı” olduğunun kanıtlanmasıdır. O sizin aklınızın girebileceği bir İkincil Dünya yaratır. O dünyanın içinde, anlattıkları “doğrudur”: o dünyanın kurallarıyla uyum gösterir. Bu yüzden ona, sanki içindeymişçesine inanırız. İnançsızlık doğduğu anda, sihir bozulur; büyü ya da daha çok sanat, başarısız olmuştur. O zaman kendinizi yeniden Asıl Dünya'nın içerisinde, küçük ve verimsiz kalmış İkincil Dünya'ya dışardan bakarken bulursunuz⁵⁶.

Burada masalın bireyselliğinden çok evrenselliğine atıfta bulunulur. Bir evin kitaplığında tozlanmaya yüz tutmuş bir masal, örneğin bir okul kütüphanesine bağışlandığında hiç de azımsanmayacak bir okur kitlesine ulaşacaktır. Bu okur kitlesinin çoğunluğunu çocukların ve gençlerin oluşturduğunu varsayarsak, zaten hayatında devamlı bir kahraman arayışına girişmiş olan çocuğun fantastik anlatıda karşılaşacağı kötülerini yenen, iyiliğin savunucusu, gizli güçlerle donatılmış, cesur, yapılı fantastik kahramanlarını ilah ilan etmemesi söz konusu olmayacaktır. Burada esas olan şey, okurun fantastik dünyada olup bitenleri gerçek hayata taşıma gayretinde bulunmamasının gerekliliğidir; nitekim gazeteler hayranı olduğu kahramanlar gibi olmaya çalışırken kendilerini yaralayan çocuk haberleri ile doludur. Selahattin Dilidüzgün masalların, fantastik anlatının yarı düş yarı gerçekler üzerine kurulduğunu, bazen bir kurbağanın Prens olabileceği, bazen de çok güçlü gizli güçleri olan cinlerin, büyücülerin, cadıların dahi yenilgiye uğratılabileceklerinden, hatta bir tek sözün bile bazen en olanaksız olaylara anahtar olabileceğini işaret eder. Bu kolaycı yolun tüm çocuklarca zaman zaman içlerinde yaşatabileceklerini belirtir. Aslında erişkinleri fantastik anlatılara karşı olan ilgilerinin altında yatan nedenlerden biri de, okul öncesi dönemde tüm çocukların içlerinde yaşadıkları masalsı atmosferdir. Gerçek yaşamı, hayal dünyasıyla bağdaştıran çocuk bazen gerçekle kurgu arasında oluşan ayrılıklara

⁵⁶ Tolkien, A.g.e., s. 53.

anlam veremeyecek ve kararsızlık anında bocalayacaktır⁵⁷. Tolkien, düşüncesini pekiştirmek için masalların çocuklar için yazıldığını yinelemektedir:

Aslında çocuklarla peri masalları arasında bir bağ kurulması evcil tarihimizin bir kazasıdır. Peri masalları, aslında yetişkinler istemediği ve yanlış kullanılması dert edilmediği için modern okuryazar dünyada, tıpkı külüstür ya da eski moda eşyaların oyun odasına atılması gibi, masallar “ninni” olmaya terk edilmiştir. Buna karar veren çocukların seçimi değildir. Bir sınıf olarak çocuklar, sadece ortak bir deneyim eksikliği olduğunda öyle değillerdir, peri masallarını ne daha çok severler, ne de onları yetişkinlerden daha iyi anlarlar, başka birçok şeyi sevdiklerinden daha çok sevmezler. Genç ve büyüyor oldukları için doğal olarak hassas bir zevkleri vardır ve bu yüzden peri masalları genelde kural olarak iyi işler. Ama aslında sadece bazı çocuklar ve bazı yetişkinlerin masallara karşı özel bir sevgisi vardır ve bu sevgi onlar için ne çok özel ne de kesinlikle başattır. Bence, çocukluğun çok erken aşamalarında yapay olarak uyarılmadan ortaya çıkmayacak bir zevktir o ve eğer doğuştan varsa yaşla beraber azalmak yerine kesinlikle çoğalan bir sevgidir⁵⁸.

Ahmet Sarı ve Cemile Ercan ortak yaptıkları çalışma da, çocuğun algılama evresini temel alan bir açıklamada bulunmaktadır:

Çocuğun, erken dönemlerinde henüz anladığı, belleği, zihni ve bilinci belki her şeyi hatırlayabilecek durumda olması, çocuğun kendini doğadan, anneden, babadan ayıracak ve fert olarak benliğinin ayırmasına da varamayacak bir evrede olması, bazı şeyleri hatırlayamamasını, hatırlamakta güçlük çekmesini sağlamaktadır. Benliği şekillenmeye başladığında, bilinci de yerli yerine oturduğunda çocuk kendilik bilincine varmakta ve Lacan'ın “ayna evresi” olarak da adlandırdığı bir durumun içine girmektedir⁵⁹.

Bu evrede olan çocuk, benliğinin gelişmemiş olması ve henüz bir yetişkin gibi olaylar karşısında tam bir farkındalık yaşayamamasından dolayı okuduğu masallardaki olağanüstülüğü reddetmez; aksine anneden ve babadan ayrı özgür bir bireysellik yaşamak isteyen çocuk fiziksel olarak tam bir kopuş yaşamasa da zihinsel olarak tam bir özerklik yaşar. Hayal gücü son derece etkin olan çocuk, hayallerinde istediği kişi olabilmekte ve evrenin hatta uzayın en ücra bölgelerine kadar fantastik bir yolculuk yapabilmektedir. Bu da çocuğun dinlediği masallar aracılığıyla olmaktadır. Masalların giderek çocuklara doğru kanalize olması durumu masaldaki korkunç fantastik öğelerin daha sevimli bir hale gelmesine neden olmuştur.

⁵⁷ Selahattin Dilidüzgün, “Masalın Eğitimdeki Yeri: Yaratıcılığı Geliştirici Öneriler: Çağdaş Eğitimde Sanat”, *Çağdaş Yaşamı Destekleme Derneği Yayınları*, İstanbul, 1994, ss. 169–182.

⁵⁸ Tolkien, A.g.e., s. 52.

⁵⁹ Ahmet Sarı, Cemile A. Ercan, *Masalların Psikanalizi*, Salkım Söğüt Yayınları, Ankara 2008, s. 34.

Buna bir dayanak olarak Zuhâl Yılmaz'ın açıklamaları örnek verilebilir:

Önceleri daha ziyade korkutucu nitelikli olan canavarlar, hayaletler ve dehşet dolu sahnelerle dolu masallar, daha sonra yerlerini yalnızca çocuklara yönelik, periler, konuşan ve çeşitli maceralar yaşayan sevimli hayvanlar, sihirli, renkli fasulye taneleri, pastadan yapılmış evler, konuşan aynalar, devler, parmak çocuklar, bir sihirli değneğin dokunuşuyla arabaya dönüşen kabak, atlara dönüşen fareler, sihirli lamba ve cini, ağaç dalında asılı duran ay gibi çok sayıda masum öge ile donatılmış, güzel ve doğru yola sevk edici, kötülerin ve kötülüğün cezalandırılıp, iyilerin ve iyiliğin ödüllendirildiği masallara bırakmışlardır⁶⁰.

Şükran Kara da çocukların fantastiğe olan bakışını irdelemektedir. Aklın egemen olduğu maddeci yaşamda, okur, fantastik ile bir bakıma mantığının sınırlarını zorlamaktadır:

Bilerek ve isteyerek mantığını bir kenara koyar, duyguları ve sezgileriyle gerçeküstü, büyü, gizemli ve olağanüstü bir dünyada yolculuk eder. Fantastik yolculuk okura haz ve heyecan verir. İşte fantastiği yıllarca ayakta tutan da bu hazdır. Reklâm ve oyuncaklarla sanayiye dönüşen, fantastik yazın örneği olan akıl ve bilimi yadsıyan ak ve kara büyülerini işleyen “Harry Potter” ve “Narnia Günlükleri” serilerinin neden okunma ve izlenme rekorları kırdığını anlamak hiç de zor değil. Okur, okuduğu fantastik metni sorgulamaya başladığı an, büyü bozulur, fantastik sanat başarısızlığa uğrar. Gerçek ile kurmaca arasındaki farkı yetişkinler kadar kolay ayırt edemeyen çocukların ve gençlerin fantastik metnin büyüünü bozmaları beklenemez⁶¹.

Yukarıdaki açıklama, okurun fantastik anlatımı hiçbir zaman gerçekle bağdaştırmaması gerektiğine inanılan inançla yapılmıştır. Kara'ya göre fantastik anlatı, yetişkinlere nazaran gerçeği kurgudan tam olarak ayırt edemeyen çocukların ve her olağanüstü şeyi kabullenebilecek kadar geniş hayal gücüne sahip gençlerin gözünde daha anlam kazanmaktadır. Nitekim metafizik olan her şey akılla açıklanmaya çalışılırsa, gizemini kaybeder ve gizemini kaybedince anlamını yitirir. Bu tıpkı insanların inançlarını, inandıkları şeylerin beraberinde getirdikleri şartları ve dogmaları akıl ile sorgulamaktan kaçınıp, direkt olarak kabul etmeleri gibidir ki bu yönüyle Fantastik Yazın'ın içinde barındırdığı bu büyü anlatı, okurun içine gizlendiği bir mabet gibi olmasıyla birlikte, okuru etkisine alan bu tuhaflıkların olduğu gibi kabul edilmesiyle bir anlamda duyularla algılanana karşı yapılan bir ibadet niteliği taşımaktadır.

⁶⁰ Yılmaz, A.g.e., s. 129.

⁶¹ Şükran Kara, “Fantastik Çocuk Kitaplarında Uzamın İmgesel İşlevi ve Şiddet” *Çankaya Üniversitesi Fen –Edebiyat Fakültesi, Journal of Arts and Sciences*, S. 7, Ankara 2007, ss. 61–71.

Masalların çocuklar üzerinde ne denli etkili olduğunu tespit ettikten sonra hayaller, sanrılar ve yanılsamalar gibi fantastiğe yön veren izleklere yer vermek gerekmektedir. Fantastik Yazın, insanların hayallerine ne kadar isabetli atflar yaparsa, o kadar başarılı sayılır. Daha önce de belirtildiği üzere; ister çocuk, ister yetişkin, her bireyin mutlaka özgürce yaşadığı ya da gizli tuttuğu hayalleri vardır ve fantastiğin amacı; bu hayalleri iyi saptayıp, onlar üzerine kurgulamaktır.

Yazarın, okurun hayallerine vurgu yaparak, eser üzerinde yarattığı başarının yanında, Fantastik Yazın okurunun düşlerinin de bilincinde olması gerekmektedir. Carl Gustav Jung, düşü, ruhun bilinçli yaşamının bütünleyici bir parçası olarak belirmeyen, daha çok hemen hemen dışımızda kalan ve umulmadık anda karşımıza dikiliveren yaşanmış bir ara olay olarak açıklar. Jung'a göre düş, *“bilincin diğer verileri gibi, yaşam olaylarının mantıksal ve coşkulu uzantısının bir meyvesi değildir. Uyku sırasında ortaya çıkan psişik bir etkinliğin tortusudur. Bu yönüyle düş bilincin diğer içeriklerinden ayrılır ve bilinçli düşünceyle apaçık ters düşen yapısı, onu ötekilerden daha da farklı kılar”*⁶².

Düşler, planlanmış etkinlikler değildir. Bilinçaltının en gizli köşelerinde yer etmiş ve umulmadık zamanlarda aniden ortaya çıkıveren oluşumlardır. Bunlar yüzde yüz kurgulanmış değillerdir, çünkü düşlerin gerçek yaşamda yaşanıldığı gerçeği vardır. Buradaki, tasarlanıp düşünülmüş bir hayal değildir; bilakis aniden, umulmadık zamanlarda ortaya çıkan zihin posalarıdır. Geçmişte ya da şimdi edinilen tüm yaşanmışlıkların bilinçten bilinçaltına geçişindeki dönüşümüdür. Geçmişte yaşanılmış gerçek yaşantıların, ileride boyut değiştirerek- ki bunların insan bilinciyle apaçık ters düştüğü belirtilmektedir-düş ya da sanrılar halinde insanlara aksetmesi diğer bir ilgi çeken yöndür.

Freud, düşü, *“diğer ruhsal olaylarla eşdeğer görmektedir. Düşler, herhangi bir başka ruhsal eylem kadar önemli ruhsal eylemlerdir. Her durumda itici güçleri doyum arayan bir istektir; istek olarak ayrımsanamamaları ve çoğu gariplik ve saçmalıkları, oluşum süreçleri devamlı suretle maruz kaldıkları ruhsal sansürün etkisi yüzündendir”*⁶³. Bilinçaltı etkinliklerinin arka planındaki gizil anlamların mutlaka

⁶² Carl Gustav Jung, *İnsan Ruhuna Yöneliş*, (6. Baskı), (Çev. Engin Büyükinial), Say Yayınları, İstanbul 2008, s. 173.

⁶³ Sigmund Freud, *Düşlerin Yorumu II*, (Çev. Dr. Emre Kapkın), Payel Yayınevi, İstanbul 2004, s. 256.

çözümlemesi gerektiği psikolojik marazlardır. Düşlerin arka planında, insanoğlunun günlük hayatında karşılaştığı ruhsal sansürler yatmaktadır. Bu sansürler, insanoğlunun hayatında karşılaştığı tüm yasakları içermektedir. İnsanlar düşlerinde; sokaklarda özgürce yürüyebilirler, bağırarak şarkı söyleyebilirler, gün içinde söylemek isteyip de söyleyemedikleri şeyleri açıkça söyleyebilirler ve bundan dolayı azar işitmezler, çok arzuladıkları bir şeye düşlerde aniden sahip olabilirler ya da bilinçaltında yer eden korkularıyla yüzleşebilirler.

Düşler, insanların yapmayı arzuladıklarını gerçekleştirmelerine katkı sağlamanın yanında, bazen insan hayatını bir karabasana dönüştürme gibi olumsuzluklarda içermektedir. İnsanoğlunun sahip olduğu yitirme korkusu onlar için en büyük tehdidi oluşturmaktadır. İnsanların sağlıklarını, yakınlarını, sevdiklerini, evlerini, paralarını, işlerini ve hatta hayatlarını yitirme korkuları onların bu bol karabasanlı düşleri görmelerine sebep olmaktadır. Burada bahsi geçen düşler, insanların uyku esnasında gördükleri değildir. Zaten bunun fantastikle pek ilgisi yoktur; zira burada bahsedilen fantastiğin tartışılan diğer yüzü sanrılar ya da gündüz düşleridir. Gündüz düşleri, insanın uyanıkken gördüğü ve gerçekten vuku bulmadığına inanılan ruhsal durumlardır. Sanrı ya da gerçek olduğuna karar verilemeyen ve kararsızlıktan beslenen fantastik anlatımın içeriğinde gündüz düşlerinin önemli bir yeri bulunmaktadır.

Genel olarak; gündüz düşleri ya da sanrıları, düşlenenlerin gerçekten yaşanıldığı ya da yaşanılmadığı konusunda bir muamma durumu oluşturduğu durumlardır şeklinde tanımlanabilir. Skurra'ya göre gündüz düşleri:

Bu bakımdan, bir yapıtta karşımıza çıkan “gündüz düşlerine” --- yani bunlara kaynaklık eden fantazilere karşı kendimizi savunduğumuz, aynı zamanda, bu fantazilere, “uyum sağlamaya” yönelik biçimde karşılık verdiğimiz söylenmelidir. İster okuyucu, ister yazar olsun, gündüz düşü kuranların aynı izleği kullandığı, bu izleği “eski bir çatışmaya karşılık olacak biçimde” tekrarlayıp, modifiye edip, daha etkili bir hale soktuğu da belirtilmelidir. Böylece, gündüz düşü modeli çerçevesinde, edebiyat yapıtını hem şimdi’ye hem de “geçmiş’e anlamlı bir görüntü kazandırmaya yönelik bir çaba olarak değerlendirmek mümkündür. Bu nedenle, analistlerin edebiyatı bir tür terapi olarak görmesi, iyi edebiyatın iyi terapi sayılması yadırganmamalıdır⁶⁴.

⁶⁴ M. A. Skurra, “The Literary Use of Psychoanalytic Process”, *New Heaven Yale University Press*, ss. 61–63, Cebeci, Oğuz, *Psikanalitik Edebiyat Kuramı* İçinde, (1. Baskı), İthaki Yayınları, İstanbul 2004.

Ahmet Beşe, insanın bu düşlerinin gerçek yaşamdan kaçışı anlamına geldiğini savunur:

Düş, öncelikle önsezi ya da özlem anlamında canlı ve coşkulu bir duygu olarak tanımlanabilir. (...) Kişi, çoğu kez, belleğindeki gerçek duyuları ile hayal ettiği duygu ve sezgileri arasında bir tercih yaparak düşlere sığınır. Böylelikle bir anlamda düşler, kişinin, bile isteye gerçekten kaçışı anlamına gelmektedir. Düşler, gerçeğin yapısından ve kapsamından kaçarak yaşanan, gerçekte var olan dünyadan daha zengin ve estetik hayal ürünleridir. Ancak kişi, iç dünyasıyla kurduğu renkli ve canlı dünya ile gerçek yaşam arasındaki farkı anımsayabilmeli, isteklerini ve özlemlerini, gerçeğe düş arasında bağ kurarak karşılaştırma olanağı bulabilmelidir. Eğer, bu bağ kurulamaz ve kişi, düşler tarafından yönlendirilme durumuyla karşılaşsa, diğer bir deyişle düş ve gerçek birbirine karışsa, bu canlı ve coşkulu duygu tehlikeli boyutlara dönüşebilir. Öte yandan, yanılısama, “gerçeğin yanlış anlaşılma imgesidir.” Düşlere ulaşma olasılığı, kimi zaman gerçekleşse bile yanılısama, ulaşılması olanaksız olan daha tehlikeli bir boyuttur. Çoğu kez yanılısama ile gerçek arasında karşılaştırma olanağı da bulunmayabilir, çünkü kişi bir yanılısamayı yaşarken, gerçek olmadığını göremez. Öyleyse yanılısama, gerçekte var olmadığı halde, zihinde kurulan bir imgenin gerçekmiş gibi algılanması demektir. Yanılısamanın içeriğinde, gerçek olmayı doğru sanmak gibi mantıksal bir yanılma ya da yanılı söz konusudur ve yanılı insanın en eski deneyimi sayılabilir⁶⁵.

Yanılısamalar, Beşe'nin de belirttiği üzere; kişide tıpkı gerçekmiş gibi bir izlenim yaratırsa, yani kişiyi gerçek olduğuna inandırırca, o zaman kişi tehlikeli sınırlarda geziniyor demektir. Yanılısamaları gündelik hayatının bir parçası haline getiren kişi, yalnız gerçek yaşamdan kaçmayacak aynı zaman daha da ileri giderek gerçek yaşamdan kendini tamamen soyutlayacaktır. Bir yanılısama âleminde yaşayan kişi, gerçekte olan olayları sapıtacak bambaşka bir halde algılayacaktır. Bu aldatmacalara inanan kişi bu olaya kendini öyle kaptırırca ki kimseye kendini inandıramayacak, kendini gerçekliğine inandırdığı yanılısamalarla büsbütün yalnız hissedecek ve sonuçta psikolojik bunalıma sürüklenecektir.

Senih Hatemi, yanılısamaların algılar uyarımı yanlış belirttikleri zaman ortaya çıktığını savunur. Bu duruma olayların meydana geldiği anda insanın içinde bulunduğu durum sebebiyet vermektedir. Yolda yürürken bir arkadaşını hatırlayan insanın, kalabalık arasında gördüğü birini arkadaşısı zannetmesi ve ona doğru seslenmesi bu

⁶⁵ Ahmet Beşe, “Yabancılaşma: Düş, Gerçeklik, Yanılısama”, *Atatürk Üniversitesi Fen- Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 4(33), 2004, ss. 205-213.

duruma örnek gösterilebilir⁶⁶. Bir anlamda “*sanrı görülebilecek bir şey yokken bir takım şeylerin görülmesi ya da işiticek bir şey yokken bir takım sesler işitilmesidir. Sanrılar, yalnızca görme duyusunda yaşanmaz aksine tüm duyularca yaşanır. Alkol, kokain gibi zehirlere düşkün olanlarda da sanrılar görülmektedir. Sanrının ilerlemiş şekli, normal olmaktan çıkar, hastalık olur*”⁶⁷.

Christopher Caudwell, canlıların yaratılışlarından ötürü özgür olmadıklarını, hayatta hep belirli formlara saplandıklarını ve bu tutsaklıklarını libidolarıyla özgür bırakabildiklerini savunmaktadır:

Fakat biz toplumca uyarlanmamış içgüdülerin kör ve bu yüzden özgür olmadığını görmüştük. Hayvan özgür değildir; karınca doğuştan gelen tepkilerinin kölesidir. İnsan, özgürlüğü, Doğa'nın ve kendisinin gerekliliğinin etkin olarak bilincinde olmak yoluyla, Doğa üzerinde egemenlik kurmasını olası kılan beraberlikle elde eder. Bu beraberliğin kendisi, iyi davranış, dil ve karşılıklı yardım gibi bazı sınırlandırmalar, alışkanlıklar ve zorunluluklar koyar kaçınılmaz bir şekilde. Fakat bütün bunlar, özgür içgüdüler (libido) için ayak bağı değildir; içgüdüsel insanın özgürlüğünü gerçekleştirdiği araçlardır. Bilim demek olan gerçekliğin görünüşü, sanat ve töre bilim demek olan duygu kuralları içgüdüler üzerine dışardan zorla kabul ettirilir; böyle de olsalar ayak bağları, bozulmalar, yasaklar ya da yücelmeler değildir bunlar. İçgüdü'nün kendi özgürlüğünü gerçekleştirme araçlarıdır, çünkü ona Doğa'nın ve kendi kendisinin gerekliliği anlayışını verirler ve bu yüzden de – Doğa yalnızca bir arzuya baş egemeyeceği için- istencin etkin olarak kendini gerçekleştirdiği tek araçlardır. Egosuyla, yücelmeleriyle, bozulmalarıyla ve canlı zengin karmaşasıyla insan bilinciyse, özgürlüğünü gerçekleştirebilmesi için diğer insanlarla birlikte çalışma koşullarının insanın ruhsal genotipinde yarattığı uyumdan başka bir şey değildir. Bilinç, en geniş anlamıyla (böyle olunca değişikliğe uğramış içgüdü'nün yine bir ürünü olan bilinçaltını da içerir) bir toplumsal üründür. Bu yalnızca, bilincin bir toplumsal bileşene sahip olması demek değildir. Bilincin kurulması, ruhun toplumsallaşmasıdır⁶⁸.

Fantastik Yazın'ın özü; insanın gündelik hayatta yaptığı tüm ruhsal etkinliklerinin-ki bu etkinlikler ister gerçek, ister hayali olsun-gerçekliğine yüzde yüz inanmasından geçmektedir. Öyle ki; kişi, yaşamında karşılaştığı tüm fiziksel etkinliklerini bile ruhsal gerçekliğe dayandırmaktadır; bu bağlamda kişi, rahatsızlanması, şanssızlığa uğraması, başına gelen kazalar gibi birçok gözle görülebilir

⁶⁶ Senih Sarp Hatemi, *Ruhbilim*, Ahmet Halit Yaşaroğlu Kitapçılık ve Kâğıtçılık (Güven Matbaası) (Lise Kitapları), İstanbul 1951, s. 47.

⁶⁷ Hatemi, A.g.e., s. 85.

⁶⁸ Christopher Caudwell, *Yanulsama ve Gerçeklik*, (2. Baskı), (Çev. Mehmet H. Doğan), Payel Yayınları, İstanbul 1988, s. 190.

gerçekliği ruhsal yaşamdaki marazların fiziksel hayata yansıması olarak görür ve bu olumsuzlukların ruhsal yaşamında yeterince huzurlu olmaması ya da yanlış bir şeyler yapmasının cezası olarak nitelendirir. Kişi, olumsuzluk yaşadığı tüm olaylar karşısında suçu maneviyatının yetersizliğine bağlar ve böylece kendini daha fazla maneviyata vererek olumsuzlukların sona ereceğini düşünür. Tıpkı olumsuz fiziksel olaylar gibi olumlu olaylar da ruhsal gerçekliğe bağlanmaktadır. Kişinin fiziksel dünyada kazandığı tüm başarılar, ruhsal dünyasının ne kadar iyi olduğuyla derecelendirilir.

Hal böyle olunca, kişinin ruhsal gerçekliğini irdeleyen bir edebi tarz olarak fantastik, her zaman ilgi görmekte ve kişinin maneviyatına inerek, kişiyi bir bakıma fiziksel gerçekler dünyasından uzaklaştırmaktadır.

Jung psikolojisi alanında yaptığı başarılı çalışmalarla tanınan Frieda Fordham, ağırlıklı olarak Jung'un görüşlerine yer verdiği kitabında bu konuya değinmektedir:

... Bir ses tonu, havanın belirli bir frekans ile titreşimi ya da bir renk, ışığın şu kadarlık bir dalga boyudur. Gerçekte ruhsal imajlar tarafından öylesine kuşatılmış bir durumdayız ki, kendi dışımızdaki şeylerin özüne ulaşamıyoruz. Bütün bilgilerimiz ruhumuzca koşullandırılmaktadır. Çünkü yalnızca o, doğrudan ve üstün bir gerçeklik vardır, o da ruhsal gerçekliktir. Bu noktaya ruhsal gerçekliğin birçok biçimde üzerimize etki yaptığı da eklenebilir. Dramatik histeri paralizlerinden ve körlükten baş ağrılarına, mide rahatsızlıklarına ve daha birçok ufak tefek rahatsızlıklara kadar fiziksel olarak ortaya çıkan hastalıkların bile "tümüyle fiziksel" rahatsızlıklar olarak göründükleri halde hiçbirisinin organik bir nedeni olmadığı kanıtlanabilir. İnsanın yaratmış olduğu her şeyin kökleri ruhun içinde bulunmaktaydı. Belki düşündüğu, belki rüyasında gördüğu, belki de hayal ettiği bir şeydi. Umutlarımız ve korkularımız başkalarının da fark ettiği "gerçekler"den kaynaklanabilir ya da "bütünüyle hayal ürünü" olabilir, ancak her iki durumda da getirdikleri sevinç ya da kaygı aynıdır. Başkaları için olmasa bile deneyimlerimiz bizim için gerçektir ve genelde kabul edilen "gerçek"ten farklı olsalar da eşit derecede geçerlilikleri vardır⁶⁹.

Her gerçeğin altında belli oranda hayal gücü, her hayal gücünün içerisinde ise bir miktar gerçeklik olduğunu savunan bu görüş, aslında yaşanılanların başkaları tarafından gerçek olarak nitelenmesinin çok da önemli olmadığını savunur. Burada önemli olan kişinin bu olayların gerçekliğine kendisinin inanmasıdır; yani insanın kendini bilmesidir. Buna ilaveten; insanın ruhunun farkında olması ve ruhun bilinmesinin, tüm gerçeğin irdelenmesi ve tabiat bilimlerinin incelenmesine büyük katkıları olacağını

⁶⁹ Frieda Fordham, *Jung Psikolojisinin Ana Hatları*, (7. Baskı), (Çev. Aslan Yalçiner), Say Yayınları, İstanbul 2008, s. 19.

savunan kişi Yunanlı Filozof Aristoteles'tir. Aristoteles, yalnızca bu düşünceyi ortaya atmamış; aynı zamanda *katharsis* adını verdiği ve insanların ruhen boşalma ihtiyacını karşılayan bir yöntem geliştirmiştir. Bu yöntemle, bir şekilde bastırılmış olan anılar, duygular, düşünceler belli noktalara ulaşınca patlama noktasına gelmektedir ve Hıristiyanlıkta günah çıkarma ile de ilişkilendirilen bu olayla kişi, tıpkı bir psikiyatri kliniğindeymiş gibi psikolojik rahatlama yaşamaktadır. *Katharsis*, zaman içerisinde felsefenin sınırlarını aşmış ve edebiyata kanalize olmuştur. Böylece, yüzyıllardır ruhun sorgulanmamasına, korunmasına ve hatta yalnızca bireylerin kendi içerinde yaşaması gerektiğine olan düşüncenin aksine bugün sorgulanan, üzerinde saptamalar yapılan bir olgu halini alması ruhsal rahatlama anlamında önemli bir adım olmuştur. Kişilerin inanışlarını, ideolojilerini, bilinmeyen karşısındaki korkularını asla açığa vurmaması gerektiğine duyulan inanç; psikoloji, edebiyat, sosyoloji gibi bilimler aracılığıyla tabularını yıkmıştır. Bu da aslında bir nevi yeni bir oluşum niteliği taşımaktadır. Özellikle eski çağlarda sorgulanmasına asla müsaade edilmeyen ruhun, inançların bugün edebi ve psikolojik eserler vasıtasıyla açığa kavuşması insanlığa demokratik bir ortam sunmuştur. Edebiyatın, içeriğini oluşturan bu ruhsal arınma; fantastiğin oluşumuna katkıda bulunmaktadır. İsmet Emre *katharsis* ile ilgili ayrıntılı bir açıklamada bulunmaktadır:

Katharsis, arınma, temizlenme demektir. Temelde, hem edebiyat ve edebi ürünlerin hemen hepsi yazar-öznenin bilinç ve bilinçaltının ürünleri oldukları için her iki bilim de bilinçaltı olaylarıyla ilgilenmek zorundadırlar. Özellikle, şiir, roman ve öykü türlerinde yazar-öznenin mutlak uyanık ve bilinçli bir şekilde yazdığını söylemek mümkün değildir. Yazar-özne, genellikle bir transa geçer ve kendini bilmez bir şekilde yazmaya devam eder. Yazma eylemi bittiğinde, eline aldığı metinlerdeki kurgu, yoğun biçimde bilinçdışı alanların egemen olduğu bir bütünlüğe sahiptir. Yazarın ürettiği metinler, bir zamanlar yaşadığı, hissettiği, daha sonra unutulmaya terk edilen ama şimdi, yeri geldiği için ortaya çıkmış anılardan katkı almıştır. Bilinçaltı, yıllarca gizlediği gerçekleri, olay ve düşünceleri, yazma eylemi esnasında ortaya çıkarılmış ve şimdi bir metin olarak yazarına hediye etmiştir. Ancak yine de bazen, yazar metinde yazdıklarının menşeyini hatırlayamaz ve bilinçdışı alanın edebi metne sunduğu bu güzelliğlerin nereden geldiğiyle çok ilgilenmez. Bilinçaltı, bir edebi metnin her şeyi değildir elbet. Ancak bilinçaltının edebi metne katkıları, diğer unsurlardan fazladır. Hayal gücü, insanın karanlık bedeninden dışarı uzanmış penceresidir. O olmasaydı, herhalde kapladığımız yerin ötesinde bir anlamamız olmazdı. İnsana özgü olan ve bedenimizin dışına çıkmanız ile özgürlüğümüzü borçlu olduğumuz en önemli yeteneklerden biri hayal gücüdür. Bu bakımdan, hem edebiyat hem psikoloji hayal gücünü önemsemiş ya malzeme olarak kullanmış yahut

da insanın bu en önemli yetisi hakkında bilimsel yargılara varmaya çalışmıştır⁷⁰.

Bu manevi rahatlama isteğinin, edebiyata kanalize olması fantastik eser yaratıcısının işini daha da zorlaştırır. Çocukken arkadaşlara abartarak anlatılan süper yetenekli kahraman olma arzusu, büyüdükçe daha da içine kapanır. Günümüz metropol yaşamında maneviyatın iyiden iyiye azalmasıyla, dışarı vurulması komik sayılan bu çocuksu hayal gücü, etkisini yoğun bir iş temposundan sonra gidilen evlerde kendini gösterir. Günlük yaşamın rutinlerinden bunalan günümüz insanı, doğal çevresi olan evde sosyal maskesini çıkarır ve böylece hayalindeki kahramana dönüşür. Fantastik bu evreden sonra yaşanır ve birey bir nevi bu alter-ego vaziyeti içerisinde kendi fantastik evrenine doğru yolculuk yapar. Nitekim okur, fiziksel yaşamın üzerinde kurduğu baskıcı tavrı, daha önce de belirtildiği üzere, kendini Fantastik Yazın'daki kahramanlarla özdeşleştirerek hafifletir. Süpermen örneğini ele alacak olursak; kendini tıpkı Süpermen gibi, insanüstü güçlere sahip fantastik bir kahraman olarak gören kişi, elbette gerçek hayatta Süpermen kıyafeti giyip dolaşmaz. Süpermen'in gündelik yaşamında büründüğü Clark Kent figürünü kendine model alır, tıpkı onun gibi davranıp, onun gibi giyinir. Fiziksel yaşamda kendini rahat hissettiği anlarda gözlüğünü takıp, Clark Kent olur. Her normal insan gibi, sabah kalkar, kahvaltı yapar, işe gidip, çalışır, yani bir anlamda fiziksel yaşamın rutinlerini yerine getirir. Ne zaman ki, rutini bozan bir olay cereyan ederse, Süpermen işte o anda devreye girer. Kişi, fiziksel yaşamında yaşadığı baskıları, gömleğini çıkartıp ruhundaki Süpermen kostümü ile aşar. Süper kahramana dönüşen kişi, tıpkı Clark Kent modeli gibi bunu asla kimseye belli etmemeye çalışır; çünkü fantastik kurgunun, gerçek yaşamla arasında çok büyük farklılıklar olmaması gerekmektedir. Unutulmamalıdır ki, Fantastik Yazın her ne kadar bir kurgu içeriyor olsa da, temelinde mutlaka bir gerçeklik yatmaktadır. Zira Fantastik Yazın'da amaç; okuru, okuduklarının gerçek mi yoksa kurgu mu olduğu konusunda düşündürmektir. Çalışmada daha önce bahsedilen ve Todorov'un da belirttiği gibi; *"Fantastik, "gerçek mi yoksa hayal mi?" sorusu karşısında kararsız kalınması demektir. Oysa edebiyat, tam da bu ayrımı aşmaya, anlamsızlaştırmaya yönelik metindir. Kararsızlık, bir bakıma, bu katı karşıtlığın sorgulanması anlamına gelir,*

⁷⁰ İsmet Emre, *Edebiyat ve Psikoloji*, Anı Yayıncılık, Ankara 2006, ss. 301–303.

fantastiği bir edebiyat türü kılan şey de budur”⁷¹. İçerisinde fantastik unsurlar taşımasına rağmen, fantastikten farklı yanları olan mitoloji anlatıları ve peri masalları, yarattığı dünya üstü atmosferleriyle insan zihnini bir an olsun bulunduğu yerden çok uzaklara, başka âlemlere götürmektedir. Fantastikte ise; bu geleneksel uydurmacılıktan farklı olarak; “*gerçek yaşam çerçevesine gizemin zorla dâhil edilmesiyle*”⁷² nitelendirilmektedir. Nitekim Fantastik Yazın’da bu gizem, çok eğreti durmamalıdır.

Bir başka fantastik-gerçeklik ilişkisine dair açıklama da Mandy Dobiasch’ın *Das Fantastische in Maupassant “Le Horla” (Maupassant’ın “Le Horla” Adlı Eserinde Fantastik)* adlı seminer çalışmasından gelmektedir:

Hakikat ve gerçekliğin aralarında doğrudan birbirinden ayrılr bir ilişki olmadığı kadar, fantastik öykülerde gerçekliğin görünümünün özellikle önemli bir rolü olduğu kabul edilir. Buna gerek değişik gerçeklik dereceleri olan oyunlarda gerekse Maupassant’ın oyunlarında rastlanır. Bu ilişkinin burada görünüm ile daha yakın olduğunun kabul edilmesi gereklidir ki bu nedenle öyküler şüphesiz fantastik tarzda koordine edilebilir. Oysa öncelikle dış form ve esas yapısal özellik kabul edilmelidir; bu durumda ana konuların yöntem kıyaslamaları arasındaki bağ fantastik yazının bugünkü tüm konularında aranır⁷³.

Fantastik anlatının inandırıcılığında esas olan hususlardan birisi de atmosferdir. Okuyucu, fantastikte o atmosferi gerçekmiş gibi yaşamak ister. Fantastik anlatıdaki amacın; okuru içinde yaşadığı dünyadan bir an olsun uzaklaştırmak olduğu göz önünde bulundurulduğunda, atmosferin inandırıcılığı önemini artırır ki, nitekim bu atmosfer aradan yüzyıllar geçse de inandırıcılığını yitirmez. Fantastiğin bu inandırıcılıkla çağlar boyu yaratma dürtüsünü kaybetmediğini ve teknolojik tüm icatların bu dürtüye paralel gittiğini savunanlardan biri de Robert Silverberg’dir. *Legends* adını verdiği derlemesinin önsözünde bu konuya değinmiştir:

Fantastik bir şeyler yaratma dürtüsü tabii ki modern çağda, mikroskopların ve teleskopların, buhar makinelerinin ve raylı sistemlerin, telgrafın, fonografin ve elektrik ışığının doğduğu çağda kaybolmamıştır. Görülmeyen ve görülemeyene karşı olan ilgimiz, rüya gibi gelen birçok şeyin gerçekleşmesi nedeniyle sonlanmamıştır. Her şeyden öte, koskoca bir senfoni orkestrasının sesinin plastik bir

⁷¹ Todorov, *Fantastik. Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım*, s. 9.

⁷² Steinmerz, A.g.e., s. 16.

⁷³ Mandy Dobiasch, *Das Fantastische in Maupassants “Le Horla”, Seminararbeit, Johannes Gutenberg Universität Mainz, Fachbereich Angewandte Sprach und Kulturwissenschaft Hauptseminars: Fantastische Literatur in Frankreich*, 2004, s. 2005.

diskten çıkabilmesinden, ya da elinizde tuttuğunuz küçücük bir aygıt sayesinde on binlerce kilometre ötedeki biriyle konuşabilmekten daha fantastik ne olabilir ki? Bize Thomas Alva Edison'ın ve Alexander Graham Bell'in buluşlarını sunan aynı çağ, karşımıza Lewis Carroll'ın başka gerçekliklerde geçen benzersiz iki Alice öyküsünü de, H. Rider Haggard'ın kayıp medeniyetlerle ilgili sayısız romanını da ve Marry Wollstonescraft Shelley'nin Frankenstein'ini da sunmuştur⁷⁴.

Fantastik Yazın'ın, okurun üzerinde bu denli bir gerçekçi izlenim bırakmasının önemli nedenlerinden birisi de eser yaratıcısının gözle görülmeyeni usta kalemıyla görülür hale getirmesidir. Eser yaratıcısının yani yazarın yarattığı heyecan dolu atmosfer okuru ürpertici bir şekilde sarmalar ve okur nihayetinde kendini tuhaflıklarla dolu olağanüstü bir evrende bulur. Bu evren fantastik okuru için bir daha vazgeçilemeyecek bir özellik taşır ve nihayetinde okur gerçek dünyaya bile fantastik bir gözle bakmaya başlar. Bu denli bir başarıyı eser yaratıcısına kanalize etmek bir anlamda yanlış olmaz.

Holland, yaratılan eserin inandırıcılığının sanatçının başarısı doğrultusunda arttığını belirtmektedir:

Sanatçı biyografilerinde rastlanan bir başak tipik özellik, yaratılan eserin gerçek sanılması durumu, bu konuyla ilişkilidir. Buna göre, sanat yapıtı o kadar başarılı olabilir ki, bakanlar onun gerçek olmadığını ayırtına varamazlar. Hatta hayvanların bile aldandığı olur; örneğin, bir pencere resmini gerçek sanıp dışarı çıkmak isteyen kuşlardan söz eden anekdotlar vardır. Sanatçılarla ilgili anekdotlarda rastlanan bu tema, insanın bilinçaltında bulunan ve büyü düşüncesine kaynak oluşturan bir inançla ilgilidir. Bu, inanç küçük çocuğun, zihninde geçenlerle dış dünyada olan şeyler arasındaki ayrımı henüz anlamadığı, düşündüğü şeylerin dış dünyada gerçekleşeceğini sandığı dönemlerden kalmaz⁷⁵.

Yazarın eser üzerindeki etkisini savunulardan biri de Howard Philips Lovecraft'tır. Gotik anlatı türünün en önemli isimlerinden biri olan Lovecraft'a göre fantastik anlatıda; en önemlisi atmosfer olduğunu belirtir; *çünkü [fantastiğin] özgünlüğünün ana ölçütü olayın yapısından çok yaratılan özel izlenimdir. Bu nedenle fantastik masal, yazarının niyetinden çok, uyandırdığı heyecan yoğunluğuna göre değerlendirilir. Okuyucu derin bir korku ve terör duygusuna kapılıyor ve alışılmamış*

⁷⁴ Robert Silverberg, Ordon Scott Card, *Legends: short novels by the masters of modern fantasy Legends*, Band 1 von legends (Tor), Tom Doherty Associates, 1999, Önsöz (çevirisi <http://www.bilimkurgu2000> adlı internet sitesinden 25.07.2009 tarihinde alıntılanmıştır.)

⁷⁵ N. Holland, *The Dynamics of Literary Pesponse*, Oxford University Press, 1968, s. 44.

*dünyaların ve güçlerin varlığını duyuyorsa o masal fantastiktir*⁷⁶. Lovecraft, fantastik yazarının okur üzerinde yarattığı özel izlenimden bahseder. İnanılmaz olanı inanılır hale getiren bu izlenim yazarın etkinliğini belirlemektedir. Lev. Tolstoy, yazarın eser üzerinde ne denli etkili olduğu konusunda; “*Her sanat eseri, eğer gerçek bir sanat eseriye, sanatçının tamamıyla kendine özgü ve başka hiçbir şeye benzemeyen samimi duyguların ifadesidir. Bir müzik eseri, bir tiyatro eseri, eğer gerçek sanat eseriye bu böyledir. Bu yüzden bir sanat dalındaki eserin başka bir sanat dalındaki eserle uyuşabilmesi için, imkânsızın gerçekleşmesi gereklidir*”⁷⁷ açıklamasını yaparak eserde özgünlüğün vazgeçilmez bir özellik olduğundan ve eserlerin yaratıcısının kendi ruh dünyasından beslenen samimi duyguların ifadesi olduğunu söyler ve bunu devam eden sözleriyle pekiştirir:

Başkası ya da başkalarıyla bir ve aynı duyguda birleşmek amacındaki bir insanın, belirli dışsal işaretlerle o duygusunu ifade ettiği zaman başlar. En basit örnekleri verecek olursak; diyelim ki bir kurtla karşılaşmış olma korkusu yaşamış bir çocuk, o karşılaşmayı anlatmaktadır. Başkalarında, yaşadığı o duyguyu uyandırmak için, ilkin kurtla karşılaşmadan önceki durumu, etrafı, ormanı ve kaygısız halini anlatır; daha sonra kurdun görünüşü, hareketleri, kurtla arasındaki uzaklıktan vs. bahseder. Bütün bunlar, sırf erkek çocuğun hikâyeyi anlatırken önceden yaşadığı duyguları tekrar yaşamayı, dinleyenleri etkilemesi ve onları da kendi yaşadıklarını hissetmeye zorlaması içindir. Ve işte bütün bunlar sanattır. Çocuk, kurttan korkmakla birlikte onu görmemiş olsa ve ötekilerde yaşadığı korkuyu uyandırmak istese, kafasından kurtla bir karşılaşma uydursa, kurttan nasıl korktuğunu dinleyicilerle paylaşmak için bunu anlatsa bile bu, sanat olacaktır. Yine acı çekmenin korkusunu ya da zevkin çekiciliğini yaşamış bir adam (ister gerçekte, ister hayali olsun) bu duygularını, başkalarını etkilemek için yağlıboya bir tabloda ya da bir heykelde ifade ettiğinde, durum aynı olacaktır. Hatta bir adam keyfi, memnuniyeti, acıyı, ümitsizliği, cesareti, karamsarlığı, bu duyguların bir kişiden diğerine geçmesini hisseder, hayal eder ve dinleyicileri bununla etkilemek, bir bestecinin yaşadıklarını dinleyicilere de yaşatmak için notalar yoluyla bu duyguları ifade ederse, bu da sanattır⁷⁸.

Psikanaliz kuramına arketip izleğini kazandıran önemli kuramcılardan biri olan Carl Gustav Jung’a göre sanatçı, “*konularını seçip işlerken bilinçdışının derinliklerine başvurur. Yeni biçimlendireceği yapılarda, okuyucusunun, dinleyicisinin, ya da*

⁷⁶ Howard Philips Lovecraft, *Süpernatural Horror in Literatur*, Ben Abramson, New York 1945, s. 16.

⁷⁷ Lev. N. Tolstoy, *Sanat Nedir?*, (Çev. Mazlum Beyhan), Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 2007, s. 174.

⁷⁸ Tolstoy, s. 174.

*seyircisinin bilinçdışını harekete geçirir; sanatçı etkinliğinin sırrı da buradadır. Bilinçdışının imgeleri ve figürleri ile yükselir, güçlü bildirilerini başkalarına aktarır*⁷⁹.

Haluk Sunat da, eser yaratıcısı hakkındaki görüşlerini; “*diğer insanlardan farklı olarak hayatın genel anlamındaki çatışmaları değil de kendi iç çatışmalarını okuma mahareti olan, okuduklarından, muhayyilesinde yeni bir kendi olan bireşimi/metni kuran; o bireşimi, uygun estetik biçimlenişler içinde başkaları içinde okunur/ alımlanabilir bir yaratıya dönüştüren kişi*”⁸⁰ açıklamasıyla ortaya koyar. Sanatçı, Sunat’ın ifadesi ile kendi marazlarını kendisi tamir eden bir psikologa dönüşür. Yani, bir anlamda sanatçı, kendisine sosyal ya da psikolojik, toplumu ya da bireyi ilgilendirebilecek bir konu yaratıp, o konuyu özgün bir bakış açısı ile irdeleyip, yaratıcılık ile somutlaştıran, kâğıda aktaran ve son olarak okurlara, dinleyenlere ya da izleyenlere estetik bir biçimde anlaşılır kılan kişidir. Burada elbette *yaratmak* eylemi doğru bir ifade olacaktır; çünkü özgünlük, daha önceden hiç yapılmamış bir şeyi ifade etmekle bir anlamda yaratma eylemini doğrulamaktadır.

Bireylerin, az ya da çok, net ya da karmaşık hangi yolları seçerlerse seçsinler kendilerini bir şekilde ifade edebilme yeteleri vardır ve bu varlık olarak insanı diğer tüm canlılardan ayırmaktadır ki bu ifade etme yetisi düşünmekle ve düşünülenleri diğer insanlara gösterme durumuyla ilintilidir; çünkü diğer canlıların da maruzatlarını bildirecek bazı ifadeleri olabilir. (Örneğin; yavru bir kedinin içgüdüsel olarak durmadan miyavlayıp annesine sesini duyurmak istemesi gibi); ama bu ifadeler içgüdüsel olarak cereyan ederler ve hiç bir kastilik taşımazlar. Bu ifade etme biçimleri bazen diğerlerinden daha özgün ve daha ilgi çekici olabilmektedirler ki aslında bu, yazar ve şairleri yaratıcılık anlamında diğer insanlardan ayıran noktadır. Yazarların ya da şairlerin yaratıcılıklarının diğer tüm insanlardan daha fazla gelişmiş olduğunu dile getirenlerin sayısı yadsınamayacak kadar çoktur; fakat nasıl ki her eserin edebi vasfı taşıyıp taşımadığı konusunda tartışmalar yaşıyorsa, her eserin aynı zamanda yaratıcılık vasfı taşıyıp taşımadığı sorusunu da gündeme getirmek faydalı olacaktır. Öyle ki, fantastik bir romanı, otobiyografik bir romandan ayıran en belirgin nokta budur. Edebiyat, müzik, resim ya da heykelle ilgilenen her sanatçı, insan doğasında

⁷⁹ Carl Gustav Jung, *Analitik Psikoloji*, (Çev. Ender Gürol), Payel Yayınları, İstanbul 1997, s. 69.

⁸⁰ Haluk Sunat, *Hayal, Hakikat, Yaratı: Adalet Ağaoğlu ve Roman Dünyasına Psikanalitik Duyarlılık Bir Yaklaşım*, Bağlam Yayınları, İstanbul 2001, s. 216.

bulunandan daha güçlü bir hayal gücüne sahiptir, bu hayal gücü bazen öyle uç noktalarda gezinir ki ortaya asla mutlak ifadelerle formüle edilemeyecek imgelemler yaratılır. Aynaya baktığımızda yansıyan bir başka yüzün bilimde hiç bir açıklaması yoktur; çünkü bilim aynanın, görüş alanına giren tüm şeyleri olduğu gibi gösterdiğini ifade eder. Yalnızken duyduğumuz uğultu biçiminde sesler ya da ansızın beliren ışık üzmeleri bir yanılısma, işitsel ya da görsel bir rahatsızlık ya da büyük dinlerde olduğuna rivayet edilen ruhani varlıklar olabilir; buna bağıntılı birçok örnek verilebilmekle beraber her birey, bu durumlar karşısında kendine özgü açıklamalarda bulunabilir. Yazar, bu noktada devreye girerek diğerlerinin kendilerine dahi açıklamaya cesaret edemedikleri bu gibi durumları cesurca kurgular ve okura sanki beni anlatıyor dedirtebilir.

Eseri, yazarın samimi itirafları olarak tanımlayan Bahar Muratoğlu, yazarın içinde bulunduğu dönemin getirilerinin fantastik kurguda çarpıtılarak nasıl bambaşka hale sokulduğunu belirtir. Muratoğlu, Tolkien'in kült trilojisi *Yüzüklerin Efendisi* serisinden hareketle bu konuda aşağıdaki açıklamaları yapmaktadır:

Tolkien "Yüzüklerin Efendisi"nde iyiyle kötünün yüzyıllardır süregelen savaşını anlatır. Günümüzde çizgilerin bu kadar net olup olmadığı tartışmaya açık olsa da; Tolkien'in anlattığı savaş, sadece fantastik bir öyküdeki gerçek dışı bir savaş olarak düşünülmemelidir. (Zaten çoğu fantastik öykünün, birçok yaşanması muhtemel hikâyeden daha gerçek olduğunu düşünmüşümdür hep.) Hırsları, güç ve sahip olma tutkuları uğruna her şeyi mahvedebilecek hükümdarlar ve onların peşine takılıp hazineden pay alma planları yapan daha küçük kopyaları, dünyamızın pek de yabancı olduğu şeyler değil. Tolkien'in savaşı, birçok şeyin yanı sıra; büyük kayıpları, büyük yıkımları, birbirinin ardı sıra yaşanan umudu ve umutsuzluğu, fedakârlığı, inancı, bunların nihayetinde kazanılan büyük zaferi anlatır. Tabi, doğanın uğradığı tahribatı da ihmal etmeden. Savaşmak için şartlanmış milyonlarca askere ve koskoca bir karanlıklar imparatorluğuna karşı, topraklarını ve dünyayı kötülüklerden korumaya çalışan bir avuç "iyi" insanın savaşı, biraz da geleneksel olarak iyilerin zaferiyle sonuçlanır. Eğer bu kadar az insanın, bu kadar çok askere ve güce karşı koymasının gerçekten imkânsız olduğunu düşünüyorsanız, örneğin Vietnam gerillalarının, Amerika'nın gönderdiği binlerce askeri, topraklarından nasıl geri yolladığını bir düşünün derim⁸¹.

Yazar-öykü ilişkisinin doğruluğunu savunan diğer bir kişi olan Ali Büyükaslan "Bilişim Teknolojilerinden Yararlanarak Maupassant Öyküleri Üzerine Yaptığı Tematik

⁸¹ Bahar Muratoğlu, "Savaşın Edebi Karşılığı", *Başkent Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi ELYAD_ DAL Araştırma Laboratuvarları, Savaş Özel Sayısı*, 2003, ss. 5-7.

Bir Çalışma” adlı makalesinde, “*her yazarın hayatından kimi özelliklerin eserlerinde bulunmasının, tümüyle aynı olmasa bile izler taşımasının da kaçınılmaz bir olgu olduğunu; fakat edebi eserlerin bir kurgu ürünü olması bağlamında eserin tıpatıp yazarın hayatını anlatmasının, sanat özelliklerinin yok olması anlamına geldiğini belirtir. Çalışmasında Maupassant’ı örnekler ve onun öznel olmayan nesnellığe ulaşma amacıyla kurguladığı bu dünyada, iyi bir gözlemci olarak çok şey kattığından bahseder*”⁸². Açıklamada, yazarın, gözlem gücünün diğer insanlara oranla daha fazla gelişmiş olduğunun altı çizilmektedir. Moran, onların, diğer insanların fark edemediği şeylerin bilincinde olması anlamında tanrısal bir bilgiyle donatıldığını savunmaktadır:

Yazarın romanda kendi varlığını duyurması için, kişileri yargılaması, kendi görüşlerini bildirmesi ya da dönüp okura seslenmesi şart değildir. Romancı bundan sakınsa da yine birçok şekillerde kendini belli eder eserinde. Bunlardan birisi her şeyi görmek ve bilmek yeteneğine sahip oluşudur. Çünkü yazar, tüm kişilerin kafasının içini okumak, duygularını şaşmaz bir kesinlikle bilmek, en gizli isteklerinden haberli olmak gibi yaşamda kimseye nasip olmayan Tanrısal bir bilgiyle donatılmıştır. Hemen hemen hangi romanı açarsak açalım, ne bizim ne de romandaki kişilerin bilemeyeceği şeyleri yazarın büyük bir güvenle anlattığını görürüz⁸³.

Aydın Ertekin ise bu konuda şöyle demektedir:

Fantastik anlatıda yazar dünyayı değiştirmek, gerçeği farklı kılmaya güder. Bilim yinelemeye gelmez, bilimde sadece yeniliğe yer vardır. Yeniliği getiren ise kuşkudur. Kuşkulu okur ise, yazar tarafından kendisine sunulan gerçeği ne kadar yansıtıp yansıtmadığını kavramaya çalışır ve yazarın nesnellliğini sorgular⁸⁴.

Derya Tokaç, “İmgelerin Peşinde” adlı yazısında imgelerin, onları yaratanların içsel dünyalarının birer iz düşümü olduğunu belirtir:

İmgeler belki de kavramlara doğru yol almamızda bize öncülük eden, içsel dünyamızın anahtarlarıdır. Örneğin bir şair zihninden geçen bir ya da birçok imgeyi şiirle bütünleştirme ihtiyacı hissedebilir. Bunun tam tersi bir öykü yazarı başından geçen bir olayı kaleme alarak öykünün bütünselliğiyle tek bir imgeye ulaşabilir. Ya da daha farklı olarak bir romancı imgeleştirdiği yaşamları, kahramanlarını da dâhil ederek romanlaştırabilir. Bir tiyatro eserinde karakterlerden

⁸² Ali Büyükaşlan, “Bilişim Teknolojilerinden Yararlanarak Maupassant Öyküleri Üzerine Tematik Bir Çalışma”, *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, S. 9, 2003, ss. 311-319.

⁸³ Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1: Ahmet Mithat’tan Ahmet Hamdi Tanpınar’a*, İletişim Yayınları, İstanbul 1983, s. 239.

⁸⁴ Aydın Ertekin, “Fantastik Yazın Nedir?”, *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 9(1), Erzurum,2007 ss. 35-47.

herhangi biri, bir imgeyi temsil edebilir. Hayranlıkla izlediğiniz bir yağlı boya tablosunda içsel dünyanızı yansıtan birçok imge yakalayabilirsiniz. Sanat üreten her birey için imgenin yansıması farklı yönde gelişir. Filozof için imge Somut dünyanın zihindeki yansımasıdır. Ruhsal dünyanın dışı vuran duyu, algı ve tasarımlarını imge olarak nitelendirir. Gerçeğin yansımasının özel bir biçimi olarak düşünüldüğünde, felsefe için sanatsal imge, nesnel dünyanın özel yansıması olarak tanımlanır⁸⁵.

Sanatçı, bir sanat eseri yaratırken kendi arzuları ile gerçek yaşamda olması gerekenler arasında bir ikilem yaşar. Bu ikilem sanatçıyı eseri yaratmaya iter. Sanatçı, bu ikilem arasında gerçek dünyadan kopar ve gerçek dünyanın bir izdüşümü olan fantaziye yönelir. Bu durum, sanatçıları diğer insanlardan ayırır. Bu çatışma hali diğerlerinin gözünde sanatçıyı, tuhaf olarak atfedilmesine neden olur. Steinmerz, *Fantastik Yazın*'ı derinlemesine irdeleyen kitabında tanınmış fantastik yazarlarının gerçek yaşamlarında da şaşkıncı hayatlar sürdürdüklerine yer verir:

Tanınmış fantastik yazarları çoğu kez şaşkıncı bir hayat sürmüşlerdir. Bu durumda, kitapla yaşam birbirini desteklemiyorsa bile, aralarında ince bir etkileşim olduğunu göstermek gerekir. Hiç de yersiz sayılmayacak sebeplerle türün yaratıcısı sayılan Cazotte (1720 - 1792) tuhaf bir insandı. Dijon'da doğduysa da hayatının bir bölümünü Martinik'te geçirdi; mason olduğu kesin ve Nodier, özellikle de Nerval, bir yemeğin sonunda Devrim ve onu izleyecek olan kanlı olaylar hakkındaki kehanetini anımsamaktan büyük bir hoşnutluk duyarlardı. Cazotte'un kısa romanı *Le Diable Amoureux* (Âşık Şeytan) (1772) hem ilksel hem de öncü bir metindir. XVIII. yüzyıldan itibaren, onu Charles Mayer tarafından yayımlanan *Le Cabinet des fées*'den (1785 ile 1789 arasında) ayırt ederiz⁸⁶.

Tüm açıklamalar özetle; fantastik eser yaratıcıların bilerek ya da tesadüfî olarak kendi iç dünyalarında olup bitenleri bir bakıma eserlerine yansıttıklarını anlatmaktadır. Cazotte'ın tuhaf bir insan olması da Nodier'in kehanetleri de rastlantı değildir. Hoffmann'ın gerçek yaşamında kardeşini balkondan atma girişimleri ya da Virtüöz Paganini'nin Hoffmann'ın "*şeytanın ta kendisi*"⁸⁷ olduğunu söylemesi bunu kanıtlamaktadır. İçsel imgelerin gerçek yaşamda dışı vuruluşundaki sansürlerinin, eserlerde bir şekilde özgürce dillendirilmesi fantastiğin anlatımını kuvvetlendirmektedir.

⁸⁵ Derya Tokaç, *İmgelerin Peşinde*, <http://www.ozgurpencere.commons.php?go=article&p=wa&aid=280> adlı internet sitesinde 23.09.2007 tarihinde yayınlanan yazıdan alıntı yapılmıştır.

⁸⁶ Steinmerz, A.g.e., s. 54.

⁸⁷ Bu bilgi Jean-Luc Steinmerz'in *Fantastik Yazın* adlı kitabından alıntılanmıştır.

Howard Phillips Lovecraft “Yazmak Üzerine Notlar” adlı makalesinde yazarın, eserini yaratırken hangi duygular içerisinde bulunduğunun ve eseri yazmanın yazar açısından ne büyük bir tutku olduğunun altını çizmektedir:

Öykü yazmamın nedeni, sanatta ve yazında karşılaştığım bazı manzaralar (sahnesel, yapısal, atmosferik vb.) fikirler, olaylar ve de imgeler aracılığıyla bana geçen; hayret, güzellik ve maceraperest beklentinin belirsiz, yakalanması zor, tamamlanmamış etkilerini daha net, detaylı ve sağlam bir biçimde şekillendirebilmenin doyumuna ulaşmak istememdir. Gotik öyküyü (weird stories) seçmemin nedeni hedefime tam olarak uygun düşmesidir –inatla ve tutkuyla hedeflediklerimden biri de, bir anlığına, zamanın, mekanın ve bizi sonsuza dek hapseden, algımızın ötesindeki sonsuz kozmik mekanlar hakkındaki merakımızı engelleyen doğa kanunlarının, askıya alınmışlığı veya çiğnemişliği yanılması başarmaktır. Bu öyküler sürekli olarak korku unsuruna vurgu yaparlar çünkü korku en derin ve en güçlü duygumuzdur ve insanı Doğayı-reddeden yanılmalara yaratmaya en çok korku iter. Korku, bilinmeyen ve ya yabancı olan her zaman birbiriyle ilintilidir, öyle ki; KORKU’ya vurgu yapmadan doğa yasalarını kırma, evrensel bir yabancılaşma veya bir “hariçsellik” sunan ikna edici bir tablo ortaya konamaz. Öykülerimde zamanın büyük bir önem taşımasının nedeni, bu unsurun aklımda, son derece dramatik ve evrendeki en korkunç şey olarak yer etmesidir. Zamanla çatışmayı, tüm insanlık anlatımında en kuvvetli ve verimli tema olarak görüyorum. Seçtiğim öykü yazma biçimi kesinlikle özel ve belki de sınırlı, ama hiç değilse edebiyatın kendisi kadar eski, sürekli ve kalıcı bir anlatım. Her zaman küçük bir grupta, bilinmeyen mekânlara meraklı, bilinenin ve gerçeğin hapsinden, hayallerin bize açtığı inanılmaz maceralarla dolu büyülü diyarlara ve sonsuz olasılıklara doğru kaçmak için yanıp tutuşan insanlar olacaktır. Bu grup benim gibi amatörlerin yanında büyük yazarları da içinde barındırır -Dunsany, Poe, Arthur Machen, M. R. James, Algernon Blackwood, ve Walter de la Mare bu alanın ustalarındandır⁸⁸.

Fantastiğin çıkış noktasını oluşturan; okurun “neredeyse inandım” cümlesi, fantastik eser yaratıcısının kurguladıklarına kendisinin de neredeyse inanmaları sonucunda ortaya çıkmaktadır. Eserlerin yaratıcılarının kurguladıkları bu dünyaya okuru neredeyse inandırmalarının, içlerindeki fantastik kişiliğin yaptığı oyunlar olduğu söylenilebilir. Eser yaratıcısının içinde bulundurduğu bu tuhaf dünya fantastiği edebi anlamda bir kategoriye koymasına yol açar. Destanlarda, mitlerde, masallarda hatta rüyalarda bile yer etmiş bu alışılmadık anlatım nihayetinde kendine Ernst Theodor Amadeus Hoffmann’ın öncülüğünde bir isim bulur: Fantastik Yazın. Fantastik Yazın’ı bir tür olarak gören çalışmalarda mevcuttur:

⁸⁸ Howard Phillips Lovecraft, “Yazmak Üzerine Notlar”, Çeviren: Utku Tönel, <http://www.bilimkurgu2000.com/Makaleler/Mak68.asp> adlı internet sitesinden 28.07.2009 tarihinde alıntılanmıştır.

Fantastik bir türün olduğu kabul edilmekle beraber, tanımlanması konusunda bir uzlaşma olmadığı görülür. Çünkü türe özgü bir çerçeve oluşturmak, herhangi bir anlatı türü içerisine yerleştirilmesine olanak tanıyan belirli özellikler aracılığıyla, fantastik yazının sınırlarını belirlemek olanak dışıdır. İçerik ve kaynakları değişken olmakla birlikte, dönem ve bu dönemin özelliklerine göre de değişiklikler gösterirler. Dolayısıyla toplumsal koşulların değişkenliği göz önünde bulundurulduğunda, fantastiği dinamik bir entite olarak kabul etmek yerinde olur. Yazın yöntemlerinin ve biçimlerinin değişmesine koşut olarak fantastikte zaman içerisinde değişir. Örneğin günümüz fantastiği Maupassant fantastiği değildir artık. Bu bağlamda, fantastiğin sınırlarının belirlenmesi zordur. Kurt adam, vampir, hayalet, canavarlar vs. ile doğaüstünün varlığını göstermeye çabalayan geleneksel fantastiğin amacı açıktır. Kuşkusuz her dönemde vampir, canavar öyküleri vardır. Bununla birlikte robot, biyoteknolojiler, nükleer tehditler, uzay teknolojilerinin sonucu olarak korkularımızın nedenleri gibi, artık kaynakları da değişmiştir. Genetik hileli yönlendirmeler, kopyalama, yapay zekâ ve makinelerin insanlara üstünlüğü vs. güncel korkularımızı besler. Korku ise fantastik yazında sıkça yer alır⁸⁹.

Jean-Luc Steinmerz de fantastiği edebi bir tür olarak ele almakta ve fantastiği bilimkurgu ile kıyaslamaktadır:

Bilimkurguya kıyasla fantastik daha az genelleştirici, gizemle daha senli benli görünmektedir ve bir izlekler örüntüsüne indirgenebilirse, yine de, olağanüstü garip olayları, yeni fizik yasalarıyla, yeni teknik şemalarla onları nasıl açıklayacağını bilmeyen, araya girmiş üçüncü kişilere anlatılmak eğilimindedir. Çoğu kez yinelenmesi mümkün olmayan kesin bir istisna gösterir. Bir örneğe göre ürettiği öykülerin, elbette, kimi kez ortak bir temeli olabilir, ama gereksiz yinelenmelere karşın, bilinenin olduğu kadar anlaşılabilirin de dışında durumlara ilişkin bir anlatıdır söz konusu olan. Fantastik, her insanın yüreğinde yatan dehşet ve kaygıları işler. Olağandışılıkla sadece nadiren yakınlık kurar. İnsanın kanını donduran veya yakıcı nitelikte öngörülemeden oluşumları sunar. Meseleyi bağlamak için bulduğu son söz sadece geçici bir çözümdür⁹⁰.

Fantastiğin bir tür olarak temel özelliği Todorov'un da belirttiği gibi, “*söz konusu yapının onun ilk ve tek örneği olmasıdır ve dolayısıyla türlerden söz etmek (tradeji, komedi, vb.) gereksizdir, çünkü yapıt, özü gereği tikeldir, özeldir; taklit edilemez oluşu, öteki tüm yapıtlardan ayrıldığı yönleri, ötekilerle benzeştiği noktaları değil, onun değerini belirler*”⁹¹. Todorov, fantastiği edebiyata sadece bir giriş olarak betimler. Ona göre; *fantastik, iptidai edebiyattır. “... Önemli olan tek şey olan kitaptır; olduğu gibi,*

⁸⁹ Ertekin, “Fantastik Yazın Nedir?”, s. 36.

⁹⁰ Steinmerz, A.g.e., s. 14.

⁹¹ Todorov, A.g.e., s. 13.

türlerden uzak, düzyazı, şiir, roman, tanıklık gibi başlıkların dışında, içinde yer almayı reddettiği, konumunu saptaması ve biçimini belirlemesi yetkisini tanımadığı genel başlıkların dışında kalan yapıt”⁹².

Steinmerz, fantastik kelimesinin tek başına dahi okura ruhani olanı anımsattığını söylemektedir:

“Fantastik” sözcüğü bile bütün uygarlıklarda ortak bir motifin, ‘hayalet’in egemenliğini anlatır. Hayaletin çeşitli cinsleri bilinmektedir: Hortlak, gulyabani, hayal, karaltı, görüntü. Bunların her biri kendine has bir eylem alanı çizer. Ne türüsü olursa olsun, hayaletin görünmesi onu görende ve sonuçta (Wilde’in Canterville Ghost’da [Canterville Hayaleti] yaptığı gibi oyunun kuralları ihmal edilmedikçe) okuyucuda şaşkınlığa yol açar. Hayalet varlık- bu bir insan olabileceği gibi, Maupassant’ın Le Loup’u (Kurt) gibi bir hayvan ya da Kipling’in The Phantom Rickshaw’u (Hayalet Çekçek) gibi bir eşya da olabilir- kendisini çevreleyen halenin sağladığı gerçekliği maddi gerçekliğin karşısına koyar. Bugün geçerli olan bir görüş, onu sadece geri dönen bir ölü olarak görme eğilimindedir. Bununla birlikte, bir ‘görüntü’ olarak belirlediği istisnalar da vardır: Bir varlık mevcudiyetini uzaktan belli eder (Balzac’ın Le Réquisitionnaire / Kura Askeri) veya mevcudiyetini sezgi yoluyla belli eder. Hortlağın görünmesinin sebepleri fantastik anlatının kurgulanmasında asli bir öneme sahiptir. Hayalet ya bir yabancı tarafından görülür ve bu kişi yavaş yavaş aileye ilişkin bir sırrı öğrenir ya bir yakını tarafından görülür. Bütün bu anlatıların neredeyse tamamı hafifçe değiştirilmiş bir atasözleriyle özetlenebilir: “Söyle bana sana neyin tebelleş olduğunu, söyleyeyim sana kim olduğunu”. Tebelleş olan varlığın kendini kaçınılmaz olarak o kişiye göstereceği doğrudur. Bir hayalet görmek, her zaman, kişinin belki de kendisine ait olan, gizlemeyi çok istediği, ancak gün ışığına çıkan saklı bir gerçekliğe bakmaktır⁹³.

Fantastik Yazın’da bahsi geçenler yalnızca periler, melekler ya da iyi kalpli kahramanlar değildir; aynı zamanda şeytanlar, cinler, büyücülerdir. Fantastik Yazın’ın ilk ortaya çıktığı dönemlerde vampir ya da şeytan izleklerinin sıkça görüldüğü saptanmaktadır:

Önceleri daha ziyade korkutucu nitelikli olan canavarlar, hayaletler ve dehşet dolu sahnelerle dolu masallar, daha sonra yerlerini yalnızca çocuklara yönelik, periler, konuşan ve çeşitli maceralar yaşayan sevimli hayvanlar, sihirli, renkli fasulye taneleri, pastadan yapılmış evler, konuşan aynalar, devler, parmak çocuklar, bir sihirli değneğin dokunuşuyla arabaya dönüşen kabak, atlara dönüşen fareler, sihirli lamba ve cini, ağaç dalında asılı duran ay gibi çok sayıda masum öge ile donatılmış, güzel ve doğru yola sevk edici,

⁹² Todorov, A.g.e, ss. 13-15.

⁹³ Steinmerz, A.g.e., s. 33.

kötülerin ve kötülüğün cezalandırılıp, iyilerin ve iyiliğin ödüllendirildiği masallara bırakmışlardır⁹⁴.

Fantastik, yazarların çeşitlemeler yaptıkları değişmez izlekler etrafında döner; her türlü yaratık, kötü güçler, şeytan gibi kötülüğün figürleri; vampirler, hayaletler gibi ölümün figürleri, dönüşüm, canlanan nesnelere, iç karartan uzamlar gibi doğasal değişimler; delilik, düş, eş insan (double) gibi bireyin kendisinden kaynaklanan durumlar söz konusudur.

Fantastik Yazın kısaca ve kabaca söylenecek olursa, hayaletleri, ruhları, düşsel yaratıkları içine alan bir edebiyat türüdür. Öykü, roman, masal gibi türleri kapsayan bu yazın zaman içerisinde çok geniş bir yayılım göstermiştir. Masalımsı öğelerden, olağanüstü, büyüleyici ortamlardan, harikalar ülkesinin sahnelerinden sıyrılarak gerçekçi bir çerçeveye yerleşmiş, olaylar gerçek ortamlarda geçmeye başlamıştır. Bir varmış bir yokmuş ifadesiyle başlayan masallar okuru gerçeküstü, belirsiz bir ortama götürürken, fantastik öykülerde, mantık dışının gerçek ve günlük yaşama birdenbire giriverdiğini görüyoruz. Fantastik eserlerdeki kişiler ve olaylar tanıdığımız, içinde yaşadığımız evrendeki kişiler ve olayların değiştirilmiş biçimidir diyebiliriz. Çünkü olağanüstü olayların gerçekçi zemin üzerine oturtulması bu yeni edebiyat türünün başlıca özelliğidir.

İçerisinde olağandışı öğeler taşıyan her edebi eserin Fantastik Yazın kategorisine girmesi mümkün değildir. Her türde olduğu gibi, Fantastik Yazın'ı diğerlerinden ayıran nüanslar mevcuttur. Bunlardan bir tanesi, günümüzde giderek popülerite kazanan ve kimliğini ancak 20. yüzyılda bulabilmiş fantastik kurgudur; fakat fantastik kurgunun içeriği, bu çalışmada yerini bulan ve Todorov'un da belirttiği gerçek dünyaya fantastik öğelerin katılması durumundan, tamamen hayal gücüne dayalı bir dünyada geçmesi anlamında farklıdır. Dokusu, tarihi, coğrafyası, ırkları ile tamamen yazara ait bir dünyadır. İçinde bulunduğumuz gerçeklikle kalan tek bağlantısı konuşulan dildir. Yani yazarın, bu ütopyik dünyayı kurgularken, okurla iletişimini koparmaması için, gerçek dünyanın kelimelerini kullanması durumu söz konusudur. Elbette fantastik kurgunun ütopyik bir evren olması, kelimeleri ait oldukları kültürlerden koparıp, tamamen başka anlamlarda kullanılmasına sebep olur ki, türün ustaları böylece kendi terminolojilerini oluşturmuşlardır. Yine de fantastik kurgular yaşadığımız dünyadan tamamen ayrılamaz.

⁹⁴ Zuhal Yılmaz, A.g.e., s. 128.

Diğer bir deyişle; “*fantazi kurgu, anlatı formunda, durağan yaşama saldıran, gerçi dünyanın işlevleri ile bağlantılı olup, bununla birlikte imkânsız (bilimle, deneyle açıklanamayan) olan bir diğer dünya yapısıdır*”⁹⁵. İyi-kötü çatışması, dostluk, fedakârlık ve kahramanlık gibi temalar fantastik kurgular için olmazsa olmaz kabul edilir. Fantastik Yazın’ın her kültürde aynı etkiyi göstermeyeceği çalışmada önceden belirtilmiştir. Örneğin, Amerika fantastik kültüründe sıkça yer alan “zombi” ibaresi, Müslüman toplumlarda etkili olmayacaktır. Öldükten sonra ruhların ebedi olan diğer dünyaya gittiğine inanan Müslüman toplumların, ölülerin mezarlarından dirildiği anlatılan “zombi” hikâyelerine inanması güçtür. İşte burada fantastik kurgu, alt dalı olduğu Fantastik Yazın’dan ayrılır. Fantastik kurgu ile yazılan eserlerin, gerçek dünyadan uzak bambaşka bir dünya olarak kurgulanması, her milletten okuyucuya aynı mesafede durabilme imkânı sağlamıştır. Mekânın ve zamanın da tamamen hayal ürünü olması, okuyucu için hem bir merak konusudur hem de özgün olması anlamında eğlencelidir. Diğer bir önemli konu ise; fantastik kurgunun, yazarın basmakalıp konulardan uzaklaşmasını sağlamasıdır. Nitekim yazar, sadece rahatsız olduğu olgular üzerinde durur. Yani tarihe mal olmuş belli bir savaşı değil, savaşın kendisini, insanlar üzerinde yarattığı etkileri işleyebilir. Ya da bir ülkedeki açlığı değil, açlık olgusunun kendisini konu edinebilir. Bu özelliğe sahip olmasıyla fantastik kurgu evrensel bir nitelik kazanmaktadır. Böylece, her millet fantastik kurgu eserleri okudukça kendilerinden bir şeyler bulabileceklerdir. Zaten, insanların mitlere, destan ve efsanelere bu denli yakın olmasının bir sebebi de anlatılanların tüm insanlık için ortak özellik taşımasıdır. İyi her yerde iyi, kötü ise her yerde kötüdür.

Fantastik kurgu denince ilk akla gelen yazarlardan Weis-Hickman çifti anlattıkları öykülerde macera boyutunu ön planda tutmuş, Ursula K. Leguin edebi yönüne ve işlediği temalara ağırlık vermiş, Tolkien, Eddings, Robert Jordan gibi yazarlar ise hayal gücü ile edebiyatı dengelemeye özen göstermişlerdir. R.A.Salvatore Kara Elf üçlemesinde bize dünyayı kötülerin gözünden göstermiş, Steven Brust Vlad Taltos romanlarında sosyalist devrimciliğini sergilemekten kaçınmamıştır. Hatta Terry Pratchett gibi türe eğlenceli bir bakış açısı katanlar, her üç sayfada bir yüzümüze geniş

⁹⁵ Johannes Rüstler, *All-Macht und Raum-Zeit: Gottesbilder in der englischsprachigen Fantasy und Science-Fiction Band 8 von Erlanger Studen zur Anglistik und Amerikanistik*, Lit Verlag, Berlin 2007, s. 23.

gülümsemeler konduranlar bile olmuştur. Tüm bu yazarlar, fantastik kurgunun ayırt edici noktalarına sadık kalmış, ama kendi roman anlayışlarının ve okurlarına yaşatmak istedikleri duyguların yönlendirmesiyle, bizlere birbirlerinden çok farklı lezzetler sunmuşlardır. Şurası kesin ki her türün başeserleri sayılıdır. Ama her türün olduğu gibi fantastik kurgunun da değerini, çoğunluğu oluşturan vasat örnekleri değil, başeserleri belirler. Metinlerini eleştirel olarak tanımlayan Pratchett, büyümek ve ölüm korkusu gibi temaları işleyen Leguin ve en bilinen örnek olarak Tolkien benzeri yazarlar, okurlarını yarattıkları dünyalarda fantastik yolculuklara çıkarırken, edebiyattan uzak düşmemeyi de başarmışlardır.

İnsanoğlunu bu denli etkileyen fantastik kurgunun kendine ait bir dergisi ancak 1939 yılında olmuştur. Zamanının en önemli bilim kurgu editörü olan John W. Campbell, Jr., *Unknown* isimli dergiyi başlatarak, yazarlarına bilim kurgunun tanımının izin verdiği kadar geniş ölçülerde bir hayali serbestlik tanımıştır. Campbell'in *Astounding Science Fiction* (*Şaşırtıcı Bilim Kurgu*) dergisini türünün en dikkate değer dergilerinden yapan yazarların çoğu (Robert A. Heinlein, L. Sprague de Camp, Theodore Sturgeon, Lester Del Rey, Jack Williamson) *Unknown* dergisinin de temel kadrosu oldular ve genel yapısal yaklaşım da aynıydı: oldukça inanılmaz olan bir fikri alıp bütün sonuçlarını mantıksal bir çıkarımla geliştirmek. Su cinlerine kötü davranmak ya da ruhunu şeytana satmak konulu hikâyeler *Unknown* dergisinde görüldü; zamanda yolculuk etmek ya da uzak gezegenlere gitmek *Astounding*'de basılmıştı zaten. Ancak *Unknown*, okuyucuları ve yazarları tarafından oldukça sevilse de hiçbir zaman çok büyük kitlelere hitap etmedi ve savaş zamanının kâğıt kıtlığı Campbell'ı 1943'te iki dergisi arasında bir seçim yapmaya zorladığı zaman, *Unknown* bir daha açılmamak üzere kapatıldı. Savaş sonrasında *Unknown*'un eski ve nostaljik destekçilerinin, en azından derginin özünü yeniden yakalama çabaları ise çoğunlukla başarısızdı: H. L. Gold'un *Beyond* isimli dergisi sadece on sayı sürerken, Lester Del Rey'in *Fantasy Fiction*'ı dört sayı ayakta kalabilmişti. Sadece, Anthony Boucher ve J. Francis McComas'ın editörlüğünü yaptıkları *The Magazine of Fantasy* isimli dergi devamlı mevcudiyetini sağlayabildi, ancak o da ikinci sayıda ismini *Fantasy and Science Fiction* olarak değiştirmeyi uygun buldu. 1950lerde bilim kurgunun kâğıt kapaklı kitap basan bir tür haline gelmesiyle, fantazi tekrar gerilerde kaldı; çok az fantastik romanın kitabı basıldı ve onların da çoğu (Jack Vance'in *Dying Earth* isimli eseri, H. P. Lovecraft ve

Robert E. Howard'ın ilk baskıları en güzel örneklerdir) çabucak göz önünden çekilip koleksiyoncuların raflarında kaldılar.

Her şey 1960'larda J. R. R. Tolkien'in Yüzüklerin Efendisi üçlemesinin kitabının (önceleri istemeyen bir yayıncı tarafından basılmayan) baskılarının birden piyasada boy göstermesi ve fantastik kurguya karşı müthiş bir ilgi ve açlık yaratmasıyla başladı. Tolkien'in kitapları o kadar büyük bir ticari başarı yakaladı ki yayıncılar benzer üçlemeler yazabilecek yazarlar aramaya başladılar ve bir anda her yer bazıları olağanüstü derecede satış rakamları yakalayan Hobbitvari romanlarla doldu. Bir zamanlar sadece küçük, hevesli bir grup insan tarafından sevilen Robert E. Howard'ın Konan romanları, aynı zamanlarda oldukça geniş bir okur kitlesi edindi. Birkaç yıl sonra da Tolkien yayıncısı olan Ballantine Books, fantastik kurgu serisi altında, editörlüğünü Lin Carter'ın yaptığı harikulade bir dizi başlattı ve bu dizi E. R. Edson, James Branch Cabell, Lord Dunsany ve Mervyn Peake gibi klasik fantazi ustalarının ve başeserlerinin çağdaş okuyuculara ulaştırılması sağladı ve o zamandan beri fantazi çağdaş yayıncılıkta önemli bir etken olmaya başladı. Henüz elli yıl önce bilim kurgunun üvey kardeşi olarak kabul edilen fantastik kurgu, şimdilerde oldukça tutulan bir alan haline geldi.

Tolkien'in üçlemesinin yarattığı bu büyük başarının ardından, yeni yazarlar kendi hayali ve fantastik dünyalarıyla teker teker görünmeye başladılar ve kendilerine oldukça geniş ve heyecanlı takipçi kitleleri oluşturdular. Gene 1960ların sonunda Ursula LeGuin, arayışına yani Yerdeniz dizisine başladı, Anne McCaffrey oldukça eski olan ejderha temasını, bilim kurgu ve fantazinin sınırlarında gezen Pern romanları için kullandı. Takip eden yıllarda, Stephen King, insanlığın en eski ve arketipsel korkularını deşerek ve fantazinin karanlık kuytularında dönüştürerek oldukça çekici ve vurucu bir çekim yarattı, diğer taraftan Terry Pratchett, satirik fantazinin mizahi gücünü mükemmel bir etkileycilikle sundu bizlere. Orson Scott Card ve Raymon E. Feist gibi yazarlar da Alvin Yapan ve Yarıksavaşı dizileriyle ziyadesiyle büyük seyirci kitleleri yarattılar. Günümüze yaklaştıkça, Robert Jordan'ın devasa Zaman Çarkı külliyesi, George R. R. Martin'in Song of Ice and Fire kitapları, Terry Goodkind'ın Gerçeğin

Kılıcı öyküleri ve Tad Williams'ın Memory, Sorrow and Thorn dizisi, çağdaş fantazinin anıtları olarak yerlerini teker teker aldılar.*

Türle ilgilenenler fantastik kurgu yerine fantazi romanı demeyi tercih etmişlerdir. Yalnız, hem fantazi kelimesinin türün içeriğini tam yansıtamadığı hem de bilim-kurgu ile olan paralelliği dolayısıyla türe *fantastik kurgu* adının verilmesi yerinde bir adlandırmadır. Fantastik Yazın'ı yakından ilgilendiren diğer bir dal olan *fantastik gerçekçilik* ise; dünyanın tarihinin araştırılması, geçmiş zamanlarda olmuş olayların incelenmesini gerektirir. Bu sayede bizler yaşayan sembollerin, kulaktan kulağa anlatılan çeşitli bilgiler ve yorumların orijin noktasına kadar inebiliriz. Bu bağlamda; fantastik gerçekçilik, eski bilgileri ve olayları, bilimselliğin ışığında yeniden değerlendiren yepyeni dinamik ve değişik bir yorum ekolü şeklinde tarif edilebilir. Bu ekolün taraftarları her türlü bilinmeyen, geçmiş veya geçmişte oluşmuş binlerce olayı saplantılı bazı fikirlere saplanmadan yeni bir görüş ve olasılık çerçevesi içinde ele alırlar.

1.2. Dünya Edebiyatından Fantastik Seçmeler

1.2.1. Türk Edebiyatı

Fantastik anlatının, Türk edebiyatına Aziz Efendi'nin "Muhayyelât"ı ile dâhil olduğu belirtile de ayetlerde, Evliya Menkîbelerinde, efsanelerde hatta 1500'lü yıllarda yazılmış "Hâb-Nâme"lerde fantastik öğelere rastlamak mümkündür:

Hâb-Nâme, Hâbiyye ya da diğer adıyla Vâkı'a-nâme Türk Edebiyatında rüya ve rüya âlemini işleyen yapıtlardır. Eserlerde olaylar rüya hali içerisinde gelişmektedir. Atmosferin gerçek yaşamdan soyutlanıp bir rüya âleminde yaşanması eserde bir nevi fantastik kurgunun olduğu izlenimi vermektedir. Türk Edebiyatında hâb-nâme adıyla yazılan ilk eser 17. Yüzyıl Şa'bani şeyhlerinden, yazar ve şair Ömer Fuâ'di Efendi'nin Risale-i Hâbiyye'sidir (yazılış tarihi M. 1581-82). İkinci eser 17. Yüzyıl yazarlarından Veysi'ye aittir. Üçüncü eser 18. Yüzyıl ait ve yazarı Haşmet'in İntisabü'l-Müluk adlı eseridir. Haşmet'in eseri Vâkı'a-nâme ve Hâb-nâme-i Haşmet adlarıyla bilinir. Son eser ise 19. Yüzyıl yazar ve devlet adamı Vezir Edhem Pertev Paşa'ya aittir. Edhem Pertev Paşa'nın eseri kaynaklarda Hvanâme adıyla kayıt olup esere sonra yazarı tarafından

* Fantastik kurgunun tanımı ve tarihçesi, www.bilimkurgu2000 adlı internet sitesinden yayınlanan makalelerden 25.07.2009 tarihinde alıntılanmıştır.

bir ek (lahika) yazılmıştır. Bu ek de Hâb-nâme Lahikası adıyla bilinir⁹⁶.

Tasavvuf kategorisine giren fakat konuları bakımından büyük ölçüde fantastik özellik taşıyan diğer eser ise, Evliya Menkıbeleridir. Menkıbelerde, evliyaların gösterdikleri kerametler içerdikleri zengin hayal dünyası sayesinde, Fantastik Yazın'a kaynaklık edebilecek türdendir. Örneğin; Menkıbelerde "Tayy-ı Mekân" olarak geçen "aynı anda çok yerde olmak ya da aynı anda farklı zamanlarda olmak" ifadesine, batı fantastik kurgu ve bilim kurgu eserlerinde sıkça rastlanmaktadır. O halde batı Fantastik Yazın'ın ortaya çıkışından yüzyıllar önce Türk Edebiyatında fantastik formatında eserler yazılmıştır denilebilmektedir; yalnız fantastik kurgunun tamamen yazarın düş dünyasıyla ortaya çıktığı gerçeği göz ardı edilmemelidir. Menkıbelerde ise, yaşanan bu olayların gerçekleşmiş olması anlamında fantastik kurgudan farkı vardır. Menkıbelerin Fantastik Yazın'a olan yakınlığını daha da belirginleştirmek gerekirse, ünlü Evliyalardan Abdulkadir Geylani örnek verilebilir.

Menkıbelerin bir tanesinde, Sultan Şeyh Abdulkadir şu anda "*Benim şu ayağım bütün velilerin boynu üzerindedir*" dedi. Ben de boynumu uzattım... Diğer şehirlerde bulunan bütün velilerde bu sesi duydular ve boyunlarını uzattılar." (Ariflerin Menkıbeleri, sh: 31) dedi" gibi bir ifade geçmektedir. Burada anlatılan olay bir "Tayy-ı Mekân" örneği olması bakımından bilim kurgu ve fantastik kurgunun "zamanda yolculuk" izleğine denk düşmektedir.

Yüce Veliler Anadolu Evliyaları sh:122 menkıbesinde ise Abdulkadir Geylani'nin bir yılanla konuşması betimlenmektedir. Fantastik Yazın'ın yakın olduğu türlerden biri olan Hayvan Masalları ya da diğer adıyla fabllara örnek gösterilebilir. Menkıbede hayvanla konuşma şöyle geçmektedir:

Yılan Abdulkadir Geylani'nin eteğinden girdi, yakasından çıktı ve boynuna sarıldı. Bu esnada Gavs-ul Azam hazretleri hiç istifini bozmadan ve konuşmasını kesmeden vaazına devam etti. Sonunda yılan çekilip Seyyid Abdulkadir Hazretlerinin huzurunda durdu. Ve Gavs-ul Azam'dan başka kimsenin anlamayacağı bir lisanla O'na hitap eder gibi bir şeyler konuştu. Ve ayrılıp gitti. Yılanın neler konuştuğunu merak edenler Abdulkadir Geylani'den sual ettiler. O da şöyle cevap verdi: -Yılan bana birçok velileri denediğini, fakat benim gibi cesur ve sebatlı birini görmediğini söyledi. Ben de ona:

⁹⁶ Gencay Zavotçu, *Türk Edebiyatında Hab-Name ve Ömer Fu'adinin Habıyye Risalesi*, Hazret-i Pir Şeyh Şa'ban-ı Veli Vakfı Yayın No:8, Kocaeli 2007, s. 53.

Sen ancak bir hayvansın. Seni harekete geçiren ancak kaza ve kaderdir, dedim. Dedi (Yüce Veliler Anadolu Evliyalari sh:122)

Fantastik kurguda sıkça yer alan insandan hayvana ya da hayvandan insana dönüşüm izleği menkıbelerde de yer almaktadır. Ariflerin Menkıbeleri sh: 8, 9 de aşağıdaki örneğe yer verilmektedir:

Abdulkadir Geylâni'nin annesi anlatıyor:

“Karşıma siyah bir bedevi çıktı, üzerime saldırdı. O zaman ben feryad-u figan etmeye başladım. Birdenbire gökyüzünde beyaz bir doğan peyda oldu ve bedevinin tepesine çullandı, başına vurmaya başladı. Nihayet bedevi çaresiz kalıp kaçtı. Doğan da benim başımdaki örtüyü alıp semaya gitti. O kuşa şimdi dahi hala hayret ediyorum.”

Bunun üzerine Abdulkadir tebessüm edip annesinin yanından ayrılmış, bir müddet sonra da elinde bir başörtüsü ile gelerek şöyle demişti:

-Anneciğim! İşte bu senin başörtün, o gördüğün kuş da (Doğan da) bendim.”

(Ariflerin Menkıbeleri sh: 8, 9)

Bu olaydan sonra Abdulkadir Geylani “Baz’ul Eşheb” yani “Beyaz Doğan” olarak da anılmıştır. Görüldüğü gibi batının Süpermenlerinden binlerce yıl önce doğunun gerçekten de uçabilen, şekil değiştiren ve insanlara yardım eden gerçek kahramanları vardı.*

Yukarıdaki açıklamalardan da görüldüğü üzere; Türk efsaneleri, Menkıbe’ler, Hâb-Nâme’ler her ne kadar Fantastik Yazın kategorisinde yazılmamış olsalar da Türk kültürünün içinde barındırdığı köklü inançlar doğrultusunda fantastik özellikler taşımaktadırlar. Tüm insanlığın evrensel inanışlarına atıfta bulunmaları anlamında eserlerin fantastik ile benzeşmesi durumu söz konusu olacaktır.

Batı Edebiyatını ortaya çıktığı andan itibaren etkisi altına alan Fantastik Yazın’ın, Türk Edebiyatındaki en önemli yansıması; Aziz Efendi’nin ilk kez 1852 yılında yayınlamış olduğu eser, cinlerin perilerin bolca konu edildiği, sihir, büyü, tılsım gibi batıllara inanıldığı “Hayaller” adı altında üç hikâye öbeğine ayrılmış *Muhayyelât-ı Aziz Efendi* adlı eserdir. Hikâyelerin kökleri, doğunun *Bin Bir Gece* ve *Bin Bir Gündüz* hikâyelerine kadar uzanmaktadır. Birinci Hayal olan “Şehzade Asil’in Hikâyesi”nde Asil adlı bir şehzadenin Çin seyahati sırasında yaşadığı aksiliklerden ötürü konaklamak için çıktıkları adada bir saraya rastlamasıyla başlar. Saray boştur; fakat bir odasında güzel bir kız uyumaktadır. Asil kızı bir türlü uyandıramaz ve sonra fark ettiği bir

* Çalışmada yer verilen Menkıbe örnekleri, <http://www.izedebiyat.com/yazi.asp?id=60694> adlı internet sitesinden 08-09-2009 14.00 tarihinde Oğuz Düzgün’ün “Evliya Kerametlerinden Türk Fantastik yazınına” adlı makalesinden alıntılanmıştır.

levhayı eline aldığıında levha dağılır, büyü bozulur. Kızı odaya hapseden onunla evlenmek isteyen cinlerin padişahı Şemhail Şahtır. Asıl'ın parmağında taşıdığı kutsal Mühr-i Süleyman'ı fark eden Şemhail Şah korkar ve Asil'den onu bağışlamasını ister. Asıl onu bağışlar ve cinler ona itaat ederler. İkinci Hayal “Molla Emin'in Hikâyesi” başlığı altında toplanır. İlk iki Hayal'de büyülü bir atmosfer yaratan Aziz Efendi, Üçüncü Hayal “Naci Billâh ve Şâhide'nin Hikâyesi”nde muhayyel unsurları azaltarak daha somut bir anlatım yaratmaktadır⁹⁷. Burada gerçek dünyanın ötesinde kendi yasalarının olduğu ikinci bir dünyanın varlığı söz konusudur. Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel bir Bakış 3* adlı kitabında, *Muhayyelât-ı Aziz Efendi* eserini incelerken, Todorov'un fantastiğin tanımını yaparken kullandığı ve başka bir gerçeklik alanına girdiğini savunduğu olağandışı kavramına atıfta bulunur:

Özetlediğimiz hikâye parçasında Asil kendi dünyasının sınırlarını aşmış, cinlerin padişahına ait adaya çıkmış, köşke girmiştir. Kıza, buraya nasıl geldiğini anlattığında kız, ‘bu dediklerinin hiçbirini akıl almaz. Çünkü bu adada insanoğlunun bir dakika durması ve dinlenmesi asla mümkün değildir; tasavvur dahi edilemez’ diyerek hayretler içinde kalır. Asil'in adaya çıkabilmesi, köşke girmesi bir çeşit işgaldır ve yüzüğü sayesinde bütün bir cinler tayfasını emri altına almıştır. ‘Olağandışı’ türündeki anlatıların bir diğer özelliği doğaüstü varlıkların ve olayların açıklanmasına gerek görülmemesi, sorgulanmadan kabul edilmesidir. Cinler, periler, ifritler, melekler, sihir ya da tılsım, boş inançların yaygın olduğu bir dönemde yazar ve okuru için olanaksız şeyler değildi ve bizim bildik dünyamızın ‘ötesi’ndeki aşkın bir dünyanın kendine özgü yasalara göre işlemesi doğaldı⁹⁸.

Muhayyelât, Türk Edebiyatı'nda batının fantastik anlayışına bir örnek olarak geçse de, Ahmet Mithat, Namık Kemal ve Şemsettin Sami gibi Türk romanının miladi sayılabilecek yazarlar tarafından kabul görmemiş ve hatta batının fantastiği yanında saçma ve çocukça bulunmuştur. Berna Moran, aynı kitabında Tanzimatta Türk romanını başlatan bu yazarların Aziz Efendi'nin *Muhayyelât*'ıyla nasıl alay ettikleri ile ilgili uzun ve açıklayıcı bir anlatımda bulunmaktadır:

(...) Namık Kemal **Mukaddime-i Celâl**'de ‘bütün bütün tabiat ve hakikatin haricinde birer mevzua’ dayandırılmış bu tür anlatılarımızı ‘kocakarı masalı neviinden’ olmakla suçlar. Şemsettin Sami de aynı

⁹⁷ Recep Duymaz, *Muhayyelât Üzerinde Bir İnceleme*, (1. Baskı), Arma Yayınları, İstanbul 1999, ss. 135-136.

⁹⁸ Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3: Sevgi Soysal'dan Bilge Karasu'ya*, Hazırlayanlar: Nazan Aksoy- Oya Berk, İletişim Yayınları, İstanbul 1994, s. 62.

nedenlerden ötürü Batı edebiyatının yanında bizimkini ‘çocukça’ bulur. Batı’ya yönelik yeni edebiyatımız için “Aziz Efendi’nin Muhayyelât’ı ile mukayese edersek ‘eyne’s-serâ ve’s ‘Süreyya’ (yer nerde, Süreyya yıldızı nerde) demeyecek miyiz?” diye sorar.

Ahmet Mithat da **Çengi** adlı romanında, Mustafa Nihat Özön’ün de belirttiği gibi Muhayyelât’ın parodisini yapar. Romanın kahramanı Daniş Çelebi evinde cin peri hikâyeleriyle büyümüş, Muhayyelât’a hayran ve aklını sihirle, tılsımla bozmuş bir delikanlıdır. Don Kişot ortaçağ romanslarını okuyarak şövalye serüvenleri yaşamaya nasıl heveslenmişse Daniş Çelebi de özellikle Muhayyelât’dakine benzer serüvenler peşindedir. Onun da başı ikide bir belaya girer, Don Kişot gibi. Örneğin bir gün Beykoz’daki bir köşkün cin padişahının köşkü olduğuna karar verir ve şehzade Asil’e öykünerek köşke girer. Odalardan birinde bulunması gereken, kaçırılmış ve sihirle uyutulmuş kızı ararken, kendisini yakalayan bekçiyi cinlerin padişahı olarak görür. Parmağında Mühr-i Süleyman sandığı basit yüzüğe güvenerek yüksekte atarken bir güzel dayak yer bekçiden⁹⁹.

İlk romancılarımızın söylevleri, özellikle Ahmet Mithat’ın, içinde cini ve büyüü barındıran anlatıları alaya alması, aslında onların fantastik türü ne kadar gereksiz saydıklarının birer ispatı niteliğindedir. Romancılar, dönemin egemen olduğu “gerçekçilik” sorunsalı ile birlikte, insan aklının kabul edemeyeceği doğüstü olaylara inanıp, kabul etmenin yersiz bir davranış olacağını savunmaktadırlar. Moran, romancıların fantastiğe olan tepkilerini anlatmaya şöyle devam etmektedir:

Fantastiği, kurtulması gereken bir hastalık gibi gören ilk romancılarımızın bu tutumu sonraki dönemlerde de pek değişmemiştir, çünkü genelde, Batı-Doğu değerleri arasında denge ya da bir biresim arayan yazarlarımız fantastik romana dudak bükümüşe benzerler. Gerçi örnek aldıkları Batı’da fantastik romanlar yazılmıyor değildi; *Frankenştayn*, *Doktor Jekyll ve Mr. Hyde*, *Drakula* gibi gotik türde ya da *Alice Harikalar Ülkesinde* gibi, acayip başka bir dünyayı anlatan yapıtlar vardı, ama bunlar popüler yapıtlardı ve burjuva toplumunun akıl dışı olana karşı duyduğu kuşkunun da sonucu gerçek edebiyat adına layık görülmediler. Ancak fantastik yazının canlandığı günümüzde bu tür romana yeni bir açıdan bakan kuramcılar ve eleştirmenlerin elinde fantastik anlatı ciddi incelemelere konu oluyor. Bu durumda Türk romanında fantastik türün ciddiye alınmamış ve gelişmemiş olması doğal. Ama iki yazarı bu genellemenin dışında tutmak gerek, Hüseyin Rahmi Gürpınar’ı ve Peyami Safa’yı. Çünkü bu iki yazar da fantastik romanlar yazmışlardır, ama her ikisi de fantastiği Batılılaşma konusundaki tutumlarını savunmak için kullanmışlardır¹⁰⁰.

Türk romanında Namık Kemal ile başlayıp, Şemsettin Sami, Ahmet Midhat, Mizancı Murad, Samipaşazade Sezai, Nabizade Nazım ile devam eden fantastiğe karşı

⁹⁹ Moran, A.g.e., s. 63.

¹⁰⁰ Moran, A.g.e., s. 64.

savaş akımının karşısında ilk Türk romancılarından Rezaizade Ekrem ve Abdülhak Hamid durmaktadır. Rezaizade Ekrem, fantastiği yalnızca teorik olarak işlerken, Abdülhamid, eserlerinde-Batı'da özellikle Shakespeare'i örnek alarak-hayaletlerin ve cinlerin bolca bulunduğu metafizik bir dünya yaratır. Hamid'in Shakespeare'den bu denli etkilenmesinin en önemli sebeplerinden biri de; her iki yazarın da ölüm, varlık, zaman gibi metafizik konularıyla ilgileniyor olmasıdır.

İlk Türk romancıları arasında başlayan “gerçekçilik” savaşı, Cumhuriyet Döneminde de genişleyerek devam eder. Dönemin metafizik konularını işleyen yazarlarından biri olan Hüseyin Rahmi Gürpınar *Gulyabani* (1912) adlı romanıyla fantastiğe farklı bir açıdan bakar. Eserin kahramanı olan ve genç yaşında dul kalan Muhsine Hanım geçimini sağlamak için bir konağa hizmetçi olarak girer. Söylenenlere göre evin her yanı cinler ve perilerle doludur. Önceleri bunlara ihtimal vermeyen Muhsine Hanım, sonraları geceler boyunca duyduğu tuhaf seslerden dolayı huzursuzluk yaşamaya ve evin perili olduğuna inanmaya başlar. Geceleri bahçede beliren Gulyabani isimli heybetli yaratık, evin olağanüstü figürler tarafından esir alındığını kanıtlar gibidir. Eserin sonunda tüm bu olayların evin zengin hanımefendisini kandırmaya çalışan yeğenleri tarafından kurgulandığı ortaya çıkar¹⁰¹.

Gulyabani, Aziz Efendi'nin *Muhayyelât*'ndan; bahsi geçen doğaüstü olayların romanın sonunda mantıklı olarak açıklığa kavuşması anlamında ayrılmaktadır. *Gulyabani*'nin Todorov'un fantastikte “garip” adını verdiği türe dâhil olduğunu belirten Berna Moran, açıklamalarına şöyle devam etmektedir:

Muhayyelât'ta anlatıcı çok eski zamanda geçmiş, kendisiyle ilgisi olmayan olayları, duygularını işe katmadan anlatmaktadır. Onun için okur da edilgen durumda hikâyeyi izler, kahramanla özdeşleşmez, şaşkınlık ya da korku duymaz. Zaten kahramanın doğaüstü olaylar karşısındaki duyguları üzerinde fazla durmaz yazar, önemli değildirler ve kahraman sanki olağanmış gibi karşılar bunları. *Gulyabani* ise okuru meraktan kıvrandırmak, korkuyla titretmek amacıyla yazılmıştır. Onun için roman, korkularını, heyecanlarını canlı bir şekilde anlatan ve okuru da kendisiyle birlikte ürperten Muhsine Hanım'ın ağzından anlatılmıştır. Muhsine Hanım perilerin ve cinlerin varlığından şüphe etmez, olaylara başka tür bir açıklama aramaz. Ancak Muhsine Hanım'a âşık olan ve çiftlikte birtakım dolaplar döndüğünden kuşkulanan bir genç bu işin iç yüzünü ortaya çıkarır ve böylece romanın sonunda tüm garip olaylar şu şekilde açıklığa kavuşur: köşkün sahibesi çok zengin hanımefendinin iki yeğeni, kadını deli ederek parasına el koymak için köşkün içine geçitler, gizli

¹⁰¹ Önder Göçgün, *Hüseyin Rahmi Gürpınar*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1990, s. 135.

kapılar yaptırmış, borular döşetmiş sonra kadını buraya kapatmışlardır. Çiftlikte çalışan kahya ve rençperlerle işbirliği yaparak evde yaşayanları çıldırma derecesine getirmeye çalışmaktadırlar. Görüldüğü gibi, *Gulyabani*, doğüstü olaylarla dolu, *Muhayyelât* türünden bir roman olarak sürerken son dakikada getirilen açıklama ile tür değiştiriyor ve 'garip' sınıfına giriyor. Doğüstü gibi görünen olayların ve yaratıkların bir hokkabazlık ve dolayısıyla bir aldatmacadan başka bir şey olmadığını kahramanla birlikte biz de anlıyoruz¹⁰².

Garip olayların yaşandığı diğer bir Cumhuriyet Dönemi fantastik eseri de, Peyami Safa'nın yazmış olduğu *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* (1949) adlı eseridir. Roman, eserin başkişisi olan Ferit, İkinci Dünya Savaşı yıllarında Tıp fakültesi'nden ayrılıp felsefeye devam etmektedir. Annesini ve iki ablasını veremden kaybetmiştir ve kalan tek kız kardeşi de veremlidir. Veremli kız kardeşini teyzesinin yanına alır. Ferit, metafiziksel olayların yaşandığı ve çeşitli tiplerin ve kişilerin, değişik karakterli insanların bulunduğu bir pansiyonda kalmaktadır. Burada kalmakta olan ailelerden birinin kızı olan Zehra, bir yangından sonra dili tutulmuş, geceleri ortalıkta çoğu zaman hemen hemen çırılçıplak dolaşan ve bazı olayları görebilme yeteneğine sahip bir kızdır. Diğer bir pansiyon sakini olan Vafi Bey ise, astrolojiye meraklı, doğüstü güçlere inanan, fala bakma yeteneği olan, garip güçlere sahip bir adamdır. Yaşadığı trajedilerden dolayı dini inancını kaybeden Ferit için bu tür olaylar şaşkınlık yaratmaktadır. Dahası, odasında birtakım gözle görülmez varlıkları dolaştıklarına, kilitli kapısından bir şeyler söylemek istediklerine, hatta bazen boğazına saldırdıklarına şahit olur. Gerek kardeşinin hastalığı, gerekse yaşadığı olaylardan bunalan Ferit, pansiyondan komşusu Yahya Aziz'in tavsiyesine uyarak, kız kardeşini de yanına alır ve bir yıl önce ölen ve mistik güçleriyle bilinen Matmazel Noraliya adlı kendini dine adayan bir kadının evine taşınır. Matmazel Noraliya'nın resmi karşısında mistik bir tecrübe hali yaşayan Ferit'in içinde geliştirdiği yeni sezgiler, Matmazel Noraliya'nın bunalımdan tasavvufa sığınmasını ve hidayete ermesini içeren hayat hikâyesini dinlemesi üzerine, Ferit'i inanca yaklaştırır¹⁰³.

Gulyabani ve *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* adlı eserlere bakıldığında, fantastiğin içinde bulunduğu zamanını marazlarını vurgulama boyutuna da

¹⁰² Berna Moran, A.g.e., ss. 65-66.

¹⁰³ Mehmet Tekin, *Romancı Yönüyle Peyami Safa*, Ötüken Yayınları, İstanbul 1999, ss. 221-222.

ulaşılmaktadır. Yani fantastik, içinde bulunulan dönemin inançlarını ya da inançsızlıklarını sorgulayan bir ayna vazifesi görmektedir. Moran'a göre;

Gulyabani'nin yazıldığı yıllar yani 20. Yüzyılın başları Türkiye'de, özellikle halk sınıfında boş inançların yaygın ve güçlü olarak yaşadıkları yıllardır ve Gürpınar Batı'nın maddeci pozitif düşüncesini ülkesine aktarmaya, halkın gözünü açmaya ve cinlere, perilere, fala, bakıcılığa olan inançlarını kırmaya çalıştı. Amacı Osmanlı/ İslam ideolojisindeki dinsel öge yerine Batı düşüncesindeki maddeci ve pozitivist ögeyi yerleştirmektir.

Matmazel Noraliya'nın Koltuğu 1949'da yayınlandı, yani Türkiye'de dinsel inançların zayıfladığı ve özellikle aydınlar arasında Batı bilim ve felsefesinin örnek alındığı, doğaüstü olaylara inanılmadığı ya da bunların kuşkuyla karşılandığı bir dönemde¹⁰⁴.

Türk Edebiyat'ında batı tarzında eserler verilmesinde etkili olan Aziz Efendi, Hüseyin Rahmi Gürpınar, Peyami Safa gibi yazarların Türk fantastiğine katkısı kuşkusuz büyüktür; ancak Türk Edebiyatı'nın fantastik yolculuğu 80'li yıllarda hız kazanmıştır. Oğuz Atay'ın ilk Türk post-modernist roman olma özelliğini taşıyan eseri *Tutunamayanları* (1971-72), Anadolu'daki köy yaşamını ve insanlarını masalımsı bir atmosferde ve "Yüzyıllık Yalnızlık" (Gabriel Garcia Marquez) tadında anlatan Latife Tekin'in *Sevgili Arsız Ölüm* (1983) ve *Berci Kristin Çöp Masalları* (1984) adlı eserleri, Nazlı Eray'ın, birbirine kesişen öykülerden oluşan ve gerçek dünya ile düş dünyası arasında gidiş-gelişlerle beslenen ve düşünceyi gerçekliğin baskısından kurtarmanın tadını çıkaran şaşırtıcı öykülerden oluşan *Yoldan Geçen Öyküleri* (1987), Türkiye'de polisiye roman tarzının önde gelen isimlerinden Pınar Kür'ün yaşatmak ya da yaşamak arasındaki çelişkilerden bahseden kitabı *Bir Cinayet Romanını* (1989), Orhan Pamuk'un, Şeyh Galip'in *Hüsn-ü Aşk*'inin günümüze uyarlanmış hali olan eseri *Kara Kitap* (1990), yine Nazlı Eray'ın kraliçe Antoinette, Fouché, Robespierre, Danton gibi tarihi kişilikleri yaşıyormuş gibi anlatan eseri *Arzu Sapağında İnecek Var* (1994) 80'li yıllar ve sonrasında yazılan fantastik eserlerdendir. Batı edebiyatı merakıyla başlayıp, Türkiye'de büsbütün kendi tarzını yaratan Fantastik Yazın'ın durumunu en iyi; "başlangıçta Türk romanı fantastikten kurtulup, gerçekçi olmak istiyordu, ama 1980'lerden bu yana gerçeklikten kaçıp fantastiği yakalamak istiyor"¹⁰⁵ açıklamasıyla Berna Moran özetlemektedir.

¹⁰⁴ Berna Moran, A.g.e., s. 68.

¹⁰⁵ Berna Moran, A.g.e., s. 74.

1.2.2. Alman Edebiyatı

Alman edebiyatında Fantastik Yazın'ın temellerinin her ne kadar Romantik Dönem ile birlikte atıldığı söylene de, Alman Edebiyatında Klasik Dönem'e (1786-1832) damgasını vuran önemli şahsiyetlerden Johann Wolfgang von Goethe'nin (1749-1832) *Faust*'unu bu kategoriye koymak yerinde olacaktır. 1749 yılında Frankfurt am Main'da doğan, hukuk eğitimi almış, akli ve mantığı savunan bir baba ile duygusal, hayal gücü zengin, hayat dolu bir annenin çocuğu olma vasfıyla Goethe'nin, bu iki farklı model arasında hem Latince, Yunanca, İbranice, Fransızca, İngilizce ve İtalyanca almasıyla ve hem de Leipzig'de hukuk öğrenimi yapmasıyla babasını, Alman edebiyatına damgasını vuran sanatçı kişiliğiyle de annesini örnek aldığı açıkça görülmektedir. Efsanelere konu olan, daha önce defalarca kez işlenmesine rağmen *ruhunu şeytana satma* izleği Goethe'nin *Faust*'u ile birlikte halk tarafından daha da bilinir hale gelecektir. Marlow'un *Dr. Faust*'unda Faust figürü dindar, ilahiyat eğitimi almış bir şehirli olarak anlatılırken, Goethe'de Faust figürü bir araştırmacıdır. 1808 yılında yayınlanan Faust trajedisinde; Faust, bilimle dahi tatmin olmayan bir öğrenme merakına sahiptir. Öyle ki; bu merakın verdiği tatminsizlik duygusu onu intihar etmeyi düşünmeye kadar sürükler. Böyle bir ruh halinde karşısına çıkan şeytan Mephistopheles ile kendisini dilediği yere götürme ve tüm güçlerini arttırma karşılığında anlaşma yapar. Ruhunu şeytana satma izleği bu vesileyle eserde gerçekleşmiş olur. Anlaşmaya göre; Mephis, Faust'un tüm meraklarını tatmin edecektir; fakat bir gün Faust bu meraktan yorulup, köşesine çekilmek isterse yaşamı son bulacaktır ki bu anlaşma yalnızca zevk unsuruna dayanmaktadır. Tanrının, insanoğlunun zaman zaman yanılma da özünde iyi olduğuna olan inancı ile şeytanın kötüye, şüpheye, inançsızlığa yönelimi arasında kalan Faust'un çelişkileri eserde kendini hissettirmektedir. Merakını tatmin etmek için yaptığı zevk yolculuklarının birinde Gretchen'le karşılaşması, onun hakiki aşka olan yeteneğini göstermiş olur. Mephis'in vesveseleri ile annesini uyku ilacı ile öldüren Faust, erkek kardeşi Valentin'i de bıçaklar. Gretchen'in Faust'tan olan bebeğini öldürmesine kadar uzanan bu cinayetler serisinden sonra, vicdan azabı duymaya başlayan Faust'u yoldan çıkarmak yine Mephis'e düşer. Gretchen, o esnada bebeğini öldürmekten zindana düşmüştür. Zindana Gretchen'in yanına giden Faust, sevdiği kadının tanrı katında affedildiğine dair bir ilahi ses işitir. Faust'un ilk bölümü burada sona ermiş, ikinci bölümü ise ancak Goethe'nin ölümünden sonra yayınlanmıştır. Bu bölümde, yıkılmaya

yüz tutmuş bir imparatorluğu yeniden kurma sevdasına düşen Faust'u, zenginlikten yer altı dünyasına, yapma insanlardan (burada asistan Wagner, yapma insan Homunkulus'u imal ederek aslında robot izleğinin bir prototipi anlamında bilimkurguya model oluşturabilir.) suça ve en sonunda suçun cezası körlüğe kadar uzanan maceralar beklemektedir. Dünyayı tanımaya, görmeye, öğrenmeye sonsuz merak duyan bir figürün görmeme ile cezalandırılması burada tesadüfî değildir. En sonunda başaracağı eseri hayal ederken düşüp ölür. Anlaşmayı kazandığını düşünen Mephis'in yanıldığı bir şey vardır; o da Faust, gerçekliğin zevkiyle kendinden geçmemiş, geleceğin mutluluğunu düşünerek sevinmiştir¹⁰⁶.

Alman edebiyatında fantastik anlatılara en sık rastlanılacak dönem kuşkusuz sanatın, *insanlığa yol gösteren tanrısal bir güç* (Wackenroder),¹⁰⁷ *en yüce olanın, fani dünyada akıl almaz bir şekilde tecellisi* (Solger)¹⁰⁸ olarak ifade edildiği Romantizm dönemidir(1789-1835). Bu tanımlar göz önüne alındığında dahi Romantiğin olağanüstü olana ilgisi fark edilebilir. Ayrıca Romantik dönemde sıklıkla masallara yer verilmesi fantastik anlatıdan uzak durulamayacağını gösterir.

Freidrich-Wilhelm Schlegel kardeşlerin azımsanmayacak çabalarıyla Alman edebiyatına kazandırılan Romantik dönemde, hayal gücünün zenginliği ve maneviyata olan düşkünlüğüyle Novalis'i hatırlatmak yerinde olacaktır. Novalis, 1772 yılında Mansfeld Oberwiedersted'de dünyaya gelmiştir. Çalışkanlığı ve zekâsıyla dikkat çeken Novalis'in gerçek adı Friedrich von Hardenberg'tir. Novalis'in sanatını ve hayatını etkileyen en önemli olay henüz on dört yaşında olan Sophie von Kühn adlı bir kızla tanışıp, nişanlanmasıdır. Nişandan hemen sonra bir karaciğer sorunu sonucu ölen nişanlısının ardından iyice melankolik bir hal alan Novalis,1800 yılında yayınladığı *Heinrich von Ofterdingen*'de kendi hayatından kesitler vermeyi ihmal etmemiştir. Eser *Die Erwartung* (Bekleyiş) ve *Die Erfüllung* (Erişme)* adlı iki bölümden oluşmaktadır. Eisenach'lı bir zanaatkârın oğlu olan Heinrich, bir gece rüyasında mavi bir çiçek ve çiçeğin yaprağında güzel bir genç kız yüzü görür. Bu özlem onda büyük bir huzursuzluk

¹⁰⁶ Gürsel Aytaç, *Yeni Alman Edebiyatı Tarihi*, 3.Baskı, Gündoğan Yayınları, Ankara 1992, ss. 159-163.

¹⁰⁷ Aytaç, A.g.e., s. 220.

¹⁰⁸ Aytaç, A.g.e., s. 220.

* Eserin iki bölümünün Türkçe'ye çevirisi Gürsel Aytaç'ın *Yeni Alman Edebiyatı Tarihi* adlı kitabından alıntılanmıştır.

uyandırır. Oğlunun seyahat etmesi gerektiğini düşünen anne onu, Augsburg'taki dedesinin yanına götürmeye karar verir. Yolculuk esnasında, beraber seyahat ettikleri tüccarlarca doğuştan şair olduğuna karar verilen Heinrich'e yardım etme istekleri Augsburg'ta devam eder. Tüccarlardan bir olan Klingsohr, ona şövalyelik, haclı seferleri hakkında bilgi verir. Bir münzevi ise onu tabiat hakkında bilgilendirir. Tam bir şair olduğuna karar verileceği sırada karşısına rüyasında gördüğü ve aynı zamanda Klingsohr'un kızı olan Mathilde çıkar. Mathilde ile nişanlanmadan önce onu rüyasında suya batıp boğulurken görür. Gerçekte de Mathilde, ikinci bölümde ölmüş olarak belirtilir; fakat ruhu hep Heinrich'le beraberdir¹⁰⁹.

Burada fantastik olan rüyada görülen “*mavi çiçek izleğidir. Romantizmin temel izlekleri haline gelen mavi çiçek, sonsuza karşı duyulan özlemi ifade eder. Beden yaşarken, ruh diğer âlemlere dalar. Tüm gerçekliğine rağmen, hayat melankolik romantik sanatçısı için yeterli değildir. Onların özlemi, yaşamdan sonraki hayata yani ölüme duyulan özlemdir. Novalis'in mavi çiçeği ise, sonsuza karşı duyulan özlemin, gerçek hayattaki imgesi olmak vasfıyla fantastik bir öge olarak belirtilebilir*”¹¹⁰.

Novalis'in edebiyata kazandırdığı *mavi çiçek* izleğinden başka, girişken yapısı ve çok yönlü kişiliği ile Alman edebiyatının ikonları arasına giren Johann Ludwig Tieck (1773-1853), Fantastik Yazın'ın beslendiği konulardan biri olan ilk *elf* temalı romanını yazar. Orijinal adı da *Elfler* olan eser, Fantastik Yazın'ın gelişimine büyük katkı sağlayan sözlü peri hikâyelerinin yazıya geçmiş ilk eseridir.

1818 yılında yayınladığı *Aus der Chronika eines fahrenden Schülers (Gezgin Bir Öğrencinin Kroniği)* eseriyle perileri konu edinen Clemens Brentano, 1778 yılında Frankfurt'ta doğmuştur. Ticaret hayatında etkin bir söze sahip, varlıklı bir aileden gelmesine rağmen, Brentano, hayalperest, duygulu ve çocuksu bir tabiata sahiptir. Eşinin üçüncü çocuğunu dünyaya getirirken ölmesi ve ardından üç çocuğunun ölümü üzerine iyice buhrana giren Brentano dine yönelir. 1842 yılında ölür.

Daha önce de bahsi geçen *Aus der Chronika eines fahrenden Schülers (Gezgin Bir Öğrencinin Kroniği)* eseri, “*Güney Almanya'nın Şövalyelik Devri hayatını konu*

¹⁰⁹ Aytaç, A.g.e., s. 231.

¹¹⁰ Wilhelm Bortenschlager, *Deutsche Literatur Geschichte: von den Anfängen bis zum Beginn des 1. Weltkrieges*, Leitner Verlag, Wien, s. 196.

almastyla ilk modern kronik novel sayılmaktadır”¹¹¹. Novelin tamamlanamamış olmasının yanında sabretmenin gerekliliği ile kendini yenmenin mutluluğu gibi konulara değinmesi gibi evrensel konuları işlemektedir. Gezin Öğrenci Johannes, Strassburg’da Veltlin von Türlinger adlı bir şövalyenin hizmetine girer. Efendisine kendi yaşamından bahseder. Efendisinin, birinin adı, eski bir kitaptaki resme dalmış olan Athala olan dört kızı vardır. Johannes, resmin öyküsünü anlatır. Resim, kendini beğenmişlik perisinin büyüüne kapılan iki kız kardeşin öyküsünü anlatır. Üçüncü kardeş ise onları kurtarmak adına duaya sarılır. Beş rahibeden oluşan bir manastır kurup, insanları kötü ruhlu periden kurtarmaya çalışır¹¹².

Alman edebiyatının sınırlarını aşıp, halktan derledikleri masalları dünya çocuklarına kazandıran Jacop (1781-1863) ve Wilhelm (1786-1859) Grimm kardeşler, Heidelberg Romantikleriyle anılmış ve Alman edebiyatını canlandırma, halk edebiyatını yenileme gibi çalışmalarda bulunmuşlardır. 1812-1815 yılları arasında *Kinder-und Hausmärchen*(Çocuk ve Ev Masalları) adı altında Alman masal derlemeleri hazırlayıp, yayınlamışlardır. Günümüzde dahi tüm çocukların ilgiyle dinlediği *Pamuk Prenses, Kül Kedisi, Hansel ve Gretel* gibi masallar Grimm kardeşlerin derlediği masallardan bazılarıdır.

Eski Prusya asilzadelerinden olan Achim von Arnim, 1781’de Berlin’de doğmuştur. Alman milletine şanlı geçmişini hatırlatmak ve onun ahlak değerlerini unutturmamak gibi idealleri vardır. Fantastik Yazın’a dair olan eseri 1812 yayınlı *Isabella von Ägypten, Kaiser Karls des Fünften erste Jugendliebe*(İmparator 5. Karl’ın İlkgençlik Aşkı Mısırlı Isabella)’de son çingene Prensi Michael’in kızı olan Isabella, babasının hırsızlık suçuyla suçsuz yere idam edilmesinden sonra harap bir evde, kötü huylu yaşlı bir kadının himayesinde yaşar. Baş Dük Karl bir sefer sırasında bu harap evde geceler ve Isabella ona âşık olur; fakat Karl onu hayalet sanıp kaçar. Babasından hatıra kalan büyücülük kitabından öğrendiği usulle cin çağırır. Cin dev hale gelir ve ona bir hazinenin yerini gösterir. Kehanete göre; Isabella, Karl’dan bir çocuk doğurup,

¹¹¹ Aytaç, A.g.e., s. 248.

¹¹² Wilhelm Bortenschlager, A.g.e., s. 198.

halkını Avrupa'dan Mısır'a götürüp bir krallık kuracaktır. Kehanet gerçekleşir. Isabella Karl'dan bir erkek çocuk sahibi olur¹¹³.

Alman edebiyatında Goethe'den sonra Faust konusunu işleyen diğer bir Romantik yazar, Adalbert von Chamisso 1781 yılında Fransa'da Champagne'de Boncourt şatosunda doğmuştur. Daha sonraları Fransız İhtilali nedeniyle ailesi Almanya'ya sığınmıştır. Ailesi sonraları Fransa'ya dönse de o Almanya'da kalmış ve Berliner Romantiklere katılmıştır. Onun Faustvari noveli *Peter Schlemihls wundersame Geschichte (Peter Schlemil'in Olağanüstü Öyküsü) (1815)*'de, novelin kahramanı Peter, esrarengiz bir ihtiyara, kaderin saadet kesesi (Glücksacklein des Fortunatus) karşılığında gölgesini satar. Gölgesiz olmanın acısını küçümsenerek ödeyen Peter, karşısına tekrar çıkan ihtiyardan gölgesini geri ister; lakin ihtiyarın bir şartı vardır. Öldükten sonra ruhunu ona teslim ederse gölgesini verecektir. Peter bunu reddeder. Eline geçen sihirli çizmelerle (Siebenmeilenstiefel) yorulmadan bütün dünyayı dolaşır, sonunda kendini tabiat çalışmalarına vererek huzura kavuşur¹¹⁴.

Alman Romantikleri arasında Fantastik Yazın alanında önemli bir yere sahip olan Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, çalışmanın ana konusunu oluşturduğu için, yazar hakkında bilgi ikinci bölümde verilecektir.

1.2.3. Fransız Edebiyatı

Tieck ile başlayıp Ernst Theodor Hoffmann'a kadar uzanan Alman Romantik Döneminin fantastik tarzda yazan yazarları, kendilerine Fransa'da yazarlardan oluşan bir hayran kitlesi oluşturmuşlardır. Özellikle Hoffmann'ın aykırı yazımından etkilenen Fransız yazarlar onun eserlerinin çevirisine hatta taklitlerine başvurmuşlardır. Bunlardan en önemlileri arasında François- Ado'phe Loève-Veimars'ın 20 ciltten oluşan Hoffmann çevirileridir. Charles Perrault, Honoré de Balzac, Charles Nodier, Pierre Jules Théophile Gautier, Alexandre Dumas, Prosper Mérimée gibi Fransız yazarlar, Fransız edebiyatında fantastik tarzda yazan yazarlar kategorisinden sayılmaktadırlar.

¹¹³ Aytaç, A.g.e., s. 258.

¹¹⁴ Bortenschlager, A.g.e., s. 206.

Bugün hala ezbere bilinen ve her defasında zevkle dinlenen *Mavi Sakal*, *Kırmızı Başlıklı Kız*, *Ormanda Uyuyan Güzel*, *Külkedisi* gibi masalları Fransız Edebiyatından dünya çocuklarına kazandıran Charles Perrault, 1628 yılında Paris'te doğmuştur. Gerçekte varlıklı bir ailenin oğlu olan Perrault, en iyi okullarda eğitim görmüş ve 1651 yılında avukat olmuştur. *Mavi Sakal*, *Kırmızı Başlıklı Kız*, *Ormanda Uyuyan Güzel*, *Külkedisi*'nin de yer aldığı *Contes de ma mère l'Oye*, Peri Masalları (Fairy Tales) türünün ilk örneklerinden sayılmaktadır.

E.T.A. Hoffmann'ın Fransa'da Fantastik Yazın'da yarattığı etkiden önce eserlerinde az ya da çok fantastik öğelere ve karakterlere yer veren Charles Nodier (1780-1884) bulunmaktadır. Gerçek yaşamında da inişli-çıkışlı bir karakter yapısına sahip olan Nodier, ilk romanı olan *Une Heure au la Vision*[*Bir Saat ya da Vizyon (1806)*] ile başlamak üzere, içinde vampir öğeleri taşıyan *Smarra, au les Démons de la nuit*[*Smarra ya da Gecenin Şeytanları (1821)*] ile devam eden bir düşsel yazın tarzı benimsemiştir. "Maxin Odin" takma adıyla "*Romantik Düşler*" adını verdiği bir metin yazmıştır. Fantastik Yazın'ın çıkış noktaları sayılan *Zaragoza'da Bulunan El Yazmaları*'nin bazı bölümlerini ve Cazotte'nin *Âşık Şeytanını* okumasıyla birlikte zaten ilgi duyduğu fantastiğe doğru yönelmeye başlar. Steinmerz'in de deyimiyle; "*Nodier, kendisini Fantastik Yazın'da öyle bir kabul ettirecektir ki, hiçbir Romantik onunla tartışmayı göze alamayacaktır. Nitekim onun açıkladığı gerçekleri yeniden tartışma konusu yapmak, çoğu kez hikâyelerin içeriği hakkında karar verilmesini olanaksız kılacaktır*"¹¹⁵.

Nodier'in Fantastik Yazın'ı içerisinde meseller, *Le Songe di'or (Altın Düş)* gibi fabllar, efsaneler bulunmaktadır. Nodier, okuyucuyu düş ile uyanıklığın, delilik ile akıllılığın birbirine karıştığı kararsızlık deryasında adeta boğulan bir muammaya sürükler.

1822 yılında yazdığı *Trilby, au le lutin d'Argail (Argail cini Trilby)* adlı eserinde bir İskoç balıkçısının karısının düşlerinde muzip Argail cini Trilby'yi görmektedir. Bu düşler esnasında geçmiş şimdinin içine sızar. Varlıkların aynı zamanda ruh olması eseri iyiden iyiye gizemli kılmaktadır. Anlatım tarzıyla Hoffmann'ın Fransız versiyonu olduğu söylenmekle birlikte, Hoffmann'ın yer yer alaya başvurup okuru ikna edemediği

¹¹⁵ Steinmerz, A.g.e., s. 76.

verde, devreye Nodier girer ve sihirli bir değnek kullanmışçasına okuru hipnoz eder. Nodier hayale ve bilinçaltına yönelir. Nodier'in delilik hakkında mutlu bir durum yorumunu yapması aslında onun deliliği ne oranda olağan gördüğünün kanıtıdır. İşte, normal bir durummuş gibi gördüğü deliliği eserlerine taşıyacak ve eksantrik kahramanların ortaya çıktığı *Bibliographie' des fous (Deliler Kaynakçası)*nı yazacaktır; ayrıca 1839 yılında yazdığı *Lyde ou la Résurrection (Lyde ya da Diriliş)* adlı eserinde delilikten dem vurmaktadır.

Nodier'in *Smarra* ve *Trilby* eserlerini yazarken farmasonluk*, Kabbala** ve reenkarnasyondan yararlanması, onun bu konulardaki ilgisine dikkati çekmektedir. Kendinin de gerçek yaşamında Leonardo da Vinci'nin de üyesi olduğu sion tarikatı* na dâhil olmasında bu ilgisinin etkisi göz ardı edilmemelidir.

* Farmasonluk Dünyanın her tarafına yayılmış, az çok gizli bir özelliği ve kendine mahsus sırları olan milletlerarası bir derneğin adı. Kısaltılmış şekli ile Masonluk adı ile de bilinir. Bu derneğin, din ve milliyet farkı gözetmeksizin, insanlar arasında anlaşmak, sevişmek amacı güttüğü söylenir. Ancak, insanları, din ve milliyet farklarının sebep olduğu çeşitli anlaşmazlıklardan kurtaracağı, milletlerarası çarpışmaları önleyebileceği düşünülmüş olan bu derneğin, iki büyük dünya savaşı sırasında faydalı bir hizmet gördüğünü gösteren deliller yoktur. Masonlar arasındaki yardımlaşmaların, ancak bazı politika amaçlarına bir vasita olarak kullanıldığı sanılmaktadır. Kardeşçe yaşamak Prensiplerini güden teşekküller arasında dünyada en fazla yayılma alanı bulan masonluk, 1717 yılında, St. Raptist gününde Londra'da, esasen faaliyette bulunan dört ya da daha fazla localar birliğinin Büyük Loca'yı kurması ile başlar. Bununla beraber, Farmasonluğun ilk kuruluşu hakkında çeşitli söylentiler vardır. Bir kısım tarihçilere göre Farmasonluk, Süleyman Peygamber tarafından kurulmuştur. Bazıları ise, Nuh Peygamber'in gemisini yaptırdığı kimseler tarafından kurulduğunu söylerler. Farmasonların, birbirlerine kardeş diye hitap ettikleri ve aralarında sıkı bir bağlılığın bulunduğu söylenir. Toplandıkları yere "loca" ve atölye toplantı salonuna "mabet", başkana "muhterem" ya da "üstat", bir locadaki en yüksek farmasona "üstat-ı âzam" gibi adlar verilir. Farmason olacaklar için bir hayli esrareniz merasim ve yemin törenleri vardır. Farmason olanlar, zaman ve tecrübe ile kazandıkları birçok derecelere ayrılırlar. Cumhuriyetin ilânından sonra, bütün dernekler ve mezhebi teşekküller gibi Farmasonluğa da memleketimizde son verilmişse de, son yıllarda yeniden faaliyetine izin verilmiştir.

** Kabbala, XII. yüz yıldan başlayarak Yahudi gizemciliğini tümüyle etkisi altına almış olan ezoterik bir akımdır. Her zaman temelde sözlü bir gelenek olan Kabbala, İbranice'de sözcük anlamı olarak da "gelenek" karşılığını taşımaktadır. Gizemci deneyimlerin içerdiği olası kişisel tehlikelerden kaçınabilmek amacıyla, Kabbala öğretisine ve uygulamalarına inisiyasyon mutlaka bir önderin, bir yol göstericinin gözetim ve denetiminde gerçekleştirilmelidir. Her yönüyle gizemci bir öğreti olan Kabbala'nın, özünde Tanrı'nın Musa'ya aktardığı "ilâhî vahiy" olan *Torah*'ın (Tevrat) yazılı olmayan gizli bilgilerini içerdiği ileri sürülmüştür. Yahudiliğin temel ilkesinin Musa yasalarına uyum olmasına karşın, Kabbala'nın insana doğrudan Tanrı'ya ulaşma yollarını sağladığı varsayılmıştır. Bu bakımdan Kabbala, birçokları tarafından tehlikeli biçimde kamutanrıci (panteist) ya da sapkın olarak nitelendirilen gizemci yaklaşımlar içeren bir dinsel boyutu Yahudiliğe katmıştır.

* 1956'da Fransız tacında hak iddia eden Pierre Plantard tarafından Sion Tarikatı isimli bir örgüt kuruldu. Sion Tarikatı Fransız yasaları gereği 20 Temmuz 1956'da resmi olarak kayıt edildi. Plantard bu örgütü kraliyet destekçisi bir mason locası olarak kurmuştu. Örgütün monarşinin desteklenmesinde ve kendisinin kral olmasında etkili olacağını umuyordu. Örgüt ismini Kudüs'teki Sion Dağı'ndan alır. Ayrıca Fransa'nın Annemasse bölgesinde de aynı isimli bir tepe bulunmaktadır. Kudüs'teki Sion Dağı daha önce de bazı dini kuruluş ve tarikatlar tarafından kullanılmıştır. Bazı

Ellili yaşlarda bir baba ile ondokuz yaşında bir anneden dünyaya gelmenin derin izlerini yaşamı boyunca üzerinde taşıyan, Fransız edebiyatının önemli yazarlarından Honore De Balzac (1799-1850), ilgisiz bir baba, mutsuzluktan kaynaklanan bir içe kapanıklık yaşayan sevgisiz bir anne ve sorunlu bir evlilik yaşayan bir kız kardeşten oluşan ailesiyle ve yaşamı boyunca sürececek borçlarıyla belki de gerçeklikten kaçışa en hazır yazarlardan biri olma özelliğine sahiptir. Yaşadığı bu çalkantılı yaşamı Balzac'ı eserlerinde gönül gözü, ruh gücü gibi izlekler üzerine yoğunlaşmasını sağlayacaktır. Balzac'ı zirveye taşıyacak en önemli eser 1845'te taslak olarak hazırladığı ve içerisinde 137 roman ve 2000 karakter barındıran, fakat ne yazık ki Balzac'ın 1850 yılında ölümüyle yarım kalan *İnsanlık Komedyası*'dır. Balzac'ın Fantastik Yazın'a dâhil olması şeytanla anlaşmayı işlemesinden dolayı faustvari bir tarzda yazılan 1820 tarihli *Melmoth le Voyageur (Seyyah Melmoth)* ile başlar. "Vampir" izleği *Le centenaire (Yüz Yaşındaki Adam)* (1822) kitabında kendini göstermektedir. Yetersiz güçleriyle dünyaya egemen olmaya çalışan yüz yaşını geçkin bir vampiri konu edinmektedir.

Balzac'ın gerçek yaşamında saplantı haline getirdiği günde 20 saatlik "çalışma" eylemi, kendisini deliliğin sınırlarına getirir. Bu dönemde kaleme aldığı *Louis Lambert* (1832) eseri; yaralanmış, coşkulu ve romantik bir entelektüel tip olan Louis'in delirerek ölmesini anlatmaktadır. 1831 yılı yayımlı *la Peau de chagrin (Tılsımlı Deri)* kitabı ise faustvari bir yaklaşımla yazılmış eserlerden biri olma özelliği taşımaktadır. Genç yaşta olmasına rağmen, hayatı türlü sefaletle geçen Marki Raphael, bir gün intihar etmeye karar verir. Kararını uygulamadan önce bir antikacı dükkânına giren kahramanın hayatı dükkân sahibinin, sahip olanın tüm isteklerini gerçekleştirme gibi özelliği olan bir deriden bahsetmesiyle değişir. Sihirli deri, sahibinin her isteğini gerçekleştirecektir; fakat gerçekleşen her dilekten sonra deri küçülecek ve sahibinin cildi kırışacaktır. Nitekim Raphael anlaşmayı kabul eder. Burada esas olan ruh ve beden arasında bölünmüşlüklerdir. Ruhun her istediğinin esiri olan beden yorulacak, ruh tatmin olurken beden bu yorgunluğun sonucunda yaşlanacaktır.

1811-1872 yılları arasında yaşamış olan Fransız Edebiyatının önemli yazarlarından biri olan Pierre Jules Théophile Gautier, fantastik tarzda ilk eserini 1830

ezoterik tarihçiler, tartışmalı filozoflardan Sicilyalı Julius Evola'nın fikirlerinin, Pierre Plantard'ın iddialarına temel teşkil ettiğini düşünmektedirler. Bu örgütün tarihi kökenleriyle ilgili iddialar ve kanıtlar birçok önemli tarihçi ve akademisyeni tatmin etmemiş, sonradan örgütün kökenleri ile ilgili bazı kanıtların Plantard ve arkadaşları tarafından Fransa'nın çeşitli yerlerine yerleştirildiği ortaya çıkmıştır. Bununla birlikte komplo teorisyenleri örgütün varlığı ve gücü konusunda ısrarcıdır.

yılında *Le chevelure (Uzun Saçlı Adam)* adıyla yayınlamıştır. Gautier, diğer tüm Fransız Romantik Dönem fantastik yazarları gibi Alman Romantizmin önemli yazarlarından Ernst Theodor Amadeus Hoffmann'dan etkilenmiştir; nitekim yazarın *Albertus ou l'Âme at le Péche (Albertus ya da Ruh ve Günah)* eseri ile başlayan bu etki, onun büsbütün Hoffmann'la alay ettiği *Onuphrius Wphly, ou les uexations fantastiques d'un admirateur d'Hoffmann (Onuphrius Wphly, ya da bir Hoffmann Hayranının Fantastik Kırgınlıkları)* da zirveye çıkmaktadır. Gautier'in bu eserinde Hoffmann'ın *Der goldene Topf (Altın Kâse)* eserindeki başkarakter Anselme'sine komik atıflarda bulunması, onun Hoffmann'ın Fantastik Yazın'a olan hayranlığını gölgelemez.

Gautier'in eserlerinde ölülerin dirilmesi, Gautier'i fantastik tarzda yazan diğer yazarlardan ayıran özelliklerden biri olarak gösterilebilir. Zira bu ölüyken bir şekilde dirilmiş hayaletler genellikle; *Ompale, réverie rococo (Ompale, modası geçmiş düş)* (1834) da, *Arria Marcella fantaisie pompéienne (Arria Marcella, Pompei fantazisi)* (1840) de ya da *Le Pied de momie (Mumyanın Ayağı)* (1852) da olduğu gibi birer kadındırlar. “Kadın”, Gautier için kuvvetli bir etki bırakmaktadır; nitekim bu etkiyi eserlerinde yoğun bir şekilde işlediği “dişi şeytan” izleğinden çıkartmak mümkün olacaktır. Dişi şeytanlar Gautier'e göre; genellikle dindar, kendi halinde erkekleri baştan çıkaran özelliktedirler. Erkekler kendilerini esir alan bu dişi şeytanların koşulsuz olarak boyunduruğuna girerler.

Dişi şeytanlar ile birlikte Gautier, Fantastik Yazın'ın önemli temalarından biri olan “vampir” izleğini işlemektedir. Bunun en güzel örneği; 1836 yılında, Gautier tarafından yazılan ve varlığını sürdürebilmesi için âşık olduğu erkeklerin kanını emen Clarimonde isimli güzel bir vampirin anlatıldığı *La Morte amoureuse (Ölü Âşık)* dir. Diğer önemli bir tema olan “uyuşturucu” da *La Pipe d'opium (Afyon Piposu)* ve *Le Club des Haschichins (Haşhaşiler Kulübü)* ile Gautier'in arşivinde yerini bulur.

Dişi şeytandan vampire, dirilen ölülerden uyuşturucuya kadar birçok konuda fantastik eserler veren Gautier'in belki de en ilginç olan kitabı, yoğunlaştığı kişileri kötücül bir nazarla öldüren âşık bir adamı konu edinen ve gerçek hayatta da şeytanın gözü, kötü talih, kem göz gibi anlamları olan *Jettatura (1856)*dir.

Okuyucunun karar vermesinde çok katkısı olmayan; bilakis yazım tarzıyla kuşku uyandırarak okuyucuya eser hakkında kendi karar vermesini sağlayan Fransız yazar, arkeolog, tarihçi, çevirmen Prosper Mérimée (1803-1870), Rus edebiyatının Fransa'daki

ilk çevirmenlerinden biridir. Rusçadan Fransızcaya yaptığı çevirilerle bilinir. Eserlerinde korku, dehşet temalarına değinen Mérimée'in abartılı bir şekilde göze çarpmayan, kendiliğinden oluşan bir fantastik anlatımı vardır. Merimée'nin en önemli eserlerinden biri de Prosper Mérimée'in yazdığı, daha sonra da Georges Bizet tarafından opera formuna sokulan *Carmendir*. İlk kez 1875'te Paris'te sergilenen opera; bugün hala ilgisini kaybetmemiştir.

Diğer bir önemli eseri de Fantastik Yazın'a atıfta bulunduğu 1834 yılında yayımlanan *Les Âmes du puigatoire (Araftaki Ruhlar)*dir. Eser; ömrü hovardalık yapmakla geçmiş bir adamın hüznünlü bir görüntü görmesinin ardından sakin bir yaşama geçişini anlatmış; ayrıca Tirso de Molina'nın yazdığı *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* (Sevil aldatıcısı ve taştan misafir) adıyla ilk kayıdı bulunan ve günümüzde hala akıllarda kalan Don Juan eserinin benzeri şeklinde yazılmıştır.

Merimée'nin 1837 yılı yayımlı *Lâ Vénus d'Ille (Ille Venüsü)* dir. Damadın düğünden önce yüzüğünü Venüs heykelinin parmağına takması ve yüzüğü orada unutması ile başlayan olaylar, düğünden sonraki sabah damadın ölü bulunması ile sona ermektedir. Burada gizemli olan şey ise yatağın yanı başında bulunan ve damadın düğünden önceki gün Venüs heykelinin parmağında unuttuğu yüzüktür. Burada tüm kuşkular heykel üzerinde yoğunlaşmaktadır. Merimée burada öyküye dâhil olmakla birlikte farklı bir tarz yakalamaktadır.

Okuyucuda kuşku uyandıran tarzıyla dikkat çeken Merimée'nin enteresan konusuyla dikkat çektiği diğer bir eseri fantastiğin önemli konularından biri olan cinneti işleyen *Lokis (1868)*tir.

1873 yılında yazılan *Djoûmane (Gündüz Düşleri)* de kahramanın eserde geçen olayları düşleri aracılığıyla yaşamasıdır. Burada en önemli olan şey ise kahramanın ne zaman uykuya daldığının belirtilmemesidir. Merimée, bu eserde de kuşkucu tarzını ortaya çıkarmış ve okuyucuda kahramanın uykuya dalma zamanı konusunda kuşku yaratmıştır.*

* Fransız edebiyatında fantastik yazın dâhilinde ele alınan yazarlar ve eserlerin konuları ele alınırken Jean-Luc Steinmerz'in *Fantastik Yazın* adlı eserinden faydalanılmıştır.

1.2.4. Amerikan Edebiyatı

Amerikan edebiyatında Fantastik Yazın; 1890-1839 yılları arasında Henry James ile başlayıp, Edgar Allan Poe ile devam eden ve nihayet Howard Phillips Lovecraft ile doruğa ulaşan bir dönemdedir. Eserlerinde ana tema olarak insan bilincini işleyen Henry James (1843-1916), genellikle hayalet öyküleri hakkında usta yazarlığıyla tanınmaktadır. ABD doğumlu olan James, ölümünden çok kısa bir süre önce İngiliz vatandaşlığına geçmiştir; fakat çalışmada Amerikan edebiyatı yazarları kategorisine dâhil edilmesine karar verilmiştir. Hayalet öykülerinin kurguyla harmanlandığı Amerikan fantastiğinin idolleri arasında gösterilen James, Fantastik Yazın'a 1893 yılında yazdığı *The Private Life (Özel Yaşam)*, 1896 yılında yayımlanan *The Friends of the Friends (Dostların Dostları)* ve 30 yıl kadar yurtdışında kalmış ve daha sonra New York City'ye dönüş yapmış olan Spencer Brydon'un ailesine ait eski bir evde yaşadığı olağandışı olayları konu edinen *The jolly Corner (Hoş Köşe) (1908)* gibi önemli eserler kazandırmıştır. *Hoş Köşe*'de özellikle *alter ego* izleğinin ustaca kullanılması, James'in ünlü bir psikolog olan kardeşi William James'ten bilinçli bir yardım almış olabileceğini akla getirmektedir. Yaşamı boyunca sürekli olarak yurt dışında bulunması; okura, *Hoş Köşe* eserinin, James'in yaşamından kesitler sunduğu yolunca ipuçları vermektedir.

In the Cage adlı eserinde artık yavaş yavaş romanı bırakıp öyküye yönelen James okuyuculara gerçekdışını sınayan bir hayal gücünün kararsızlıklarını dile getirmek için, gerçeğin sınırlarını hortlakların görünmesi mi? Kâbuslar mı? Ölümciül takıntılar mı? gibi sorularla aşmaya çalışır¹¹⁶.

James'in fantastik tarzda yazdığı en etkili eseri; 1898 yılında kaleme aldığı *The Turn of the Screw (Yürek Burgusu)*dur. Burada hayaletler ayrıntılı bir şekilde anlatılmıştır. Günce tarzında yazılmış olması ise, okura eserin sonuna kadar canlılığını yitirmemiş bir anlatı sunmaktadır. *Yürek Burgusu* adlı eserde; hem annelerini hem de babalarını yitirmiş olan iki kardeş Flora ve Miles'in amcalarının sorumluluk üstlenmemek için Miss Giddens adlı bir mürebbiye tutması ile başlayan olaylar, çocukların eski mürebbiyesi Miss Jessel'in bir yıl kadar önce orada intihar ettiğini, onunla aşk ilişkisi içindeki uşak Quinn'in yine bu evde öldüğünü öğrenmesi ve hatta bu iki kişinin hayaletlerini görmesiyle doruğa ulaşır. Gittikçe takıntılı bir ruh haline

¹¹⁶ Daniel Royot, *Amerikan Edebiyatı*, (Çev. Rifat Madenci), İletişim Yayınları, İstanbul 2007, s. 49.

bürünen Miss Giddens, bu iki hayaletin yeniden birlikte olabilmek için çocukları ele geçirmeye çalıştıklarına karar verir ve çocukları koruyabilmek için her geçen gün onlar üzerindeki kontrolünü daha da artırır. Bu durum çocukları hayaletleri gördüklerini itiraf ettirmek için zorlaması ile iyice kötüleşir.

“Amerikan Edebiyatının ilk kısa hikâye yazarlarından olan Edgar Allan Poe (19 Ocak 1809- 7 Ekim 1849), modern anlamda korku, gerilim ve polisiye türlerinin öncüsü kabul edilmektedir. Alkol bağımlılığının verdiği uyur-uyanıklık hali eserlerine yansımaktadır. Bilimkurgunun öncüsü olma konumunda olan düş gücüne dayalı öyküler yaratmasıyla bilinir. Nitekim 1840 yılında yayınlanan Hans Pfaal’da, strarosfer ötesi seyahati okuru gülmece tarzında da olsa uzayın dışına taşır”¹¹⁷.

Daniel Royot, *Amerikan Edebiyatı* eserinde, Poe’nun sanatçı kişiliğinden bahseder. Ona göre;

Mallarmé ve Valéry tarafından yüceltilen, uzun süre Amerikan eleştirmenlerce şeytani ve aldatıcı bir züppe olarak aşağılanan, romantizmin değerlerine aykırı davranarak sanatı doğadan ayırdığı için kışkırtıcı, sapık ve “lanetli şair” sayılan Poe, edebiyat dünyasında herkesten ayrı bir yere sahiptir. Düşünsel serüveni hiçbir inancın açığa çıkarılmasına olanak tanımaz, ancak ölümlü ve geçici güzelliğin var olduğu bir öte tarafı esinler. Onun bilişsel mahiyetindeki “çözümleyici hayal gücü”, dinsel ve ahlaksal inançların geleneksel evrenini gözden düşürdü... Değişik olaylardan esinlenmiş yaklaşık 70 öyküde, biçimden biçime giren-saf, kararsız, güven uyandırmayan veya bunak-anlatıcı, olağanüstü ile alayı, komiği, dehşeti, kişilik bölünmesini ve ruhsal yaşamın derinliklerine yuvarlanmayı birbiriyle harmanlar. Gotik roman biçiminin karanlık konularını yakalayan Poe onları, olayın sınırlarında, kendi düş dünyasının emrine sokarak harmanlar¹¹⁸.

Poe, 19 Ekim 1833 tarihinde *Baltimore Saturday Visiter* adlı gazetede beş adet öyküsünün yayımlanmasının ardından tanınmıştır. Bu öykülerin içerisinde en önemli olanı kuşkusuz, dergi jüri üyeleri tarafından birinciliğe layık görülen *Şişede Bulunan Not* eseridir. *Altın Böcek* adlı eserinde şifreli bir anlatım sergileyen Poe, *The Black Cat*(*Kara Kedi*) eserinde mesmerizm ve baş figürün tutkuyla sevdiği kedisini öldürmesiyle; tutkunun sadizme dönüşmesi konularını işler¹¹⁹. Poe, Amerikan Edebiyatı’nda önemli bir yeri olan 1845 yılında edebiyat sahnesine çıkan şiiri *The Raven*(*Kuzgun*)’da ise; şiirin konusunu mitolojik bir hikâyeye dayandırır.

¹¹⁷ Royot, A.g.e., s. 34.

¹¹⁸ Royot, A.g.e., s. 33.

¹¹⁹ Roger Asselineau, *Edgar Allan Poe*, Minnesota Press, U.S.A 2009, s. 15.

Amerikan edebiyatının esrarengiz yazarı, Nathaniel Hawthorne, 1804 yılında cadı mahkemeleriyle ünlü Salem’de doğdu. Akrabalarının birçoğunun cadı mahkemelerinde yargıç olmasından rahatsız olan Hawthorne, orijinalde “Hathorne” olan soyadını “Hawthorne” olarak değiştirdi. Genellikle”, *kesinlikten uzak bir sanatla ortaya çıkardığı psikolojik acıları konu edinir ve ahlaki dramlar üzerine dokunaklı bakışıyla şeytanları oradan kovar*”¹²⁰. 1851 yayınlı *The House of the Seven Gables (Yedi Çatılı Ev)*de, 17. yüzyıl sonunda evin sahibi Albay Pyncheon tarafından soyulan büyücü Maule’ün lanetini anlatır. Kuşaklar sonra bile etkisini yitirmeyen lanet, en son Pyncheon’un ölümünden sonra ortadan kalkar.

Daniel Royot, Nathaniel Hawthorne hakkında aşağıdaki açıklamaları yapmıştır:

Hawthorne, karanlık bir gücün etkisindeki yabancılaşma ile mücadele eden kahramanların “iç enerjilerini” ve “açık yürekliklerini” yeniden ortaya çıkararak, romantizm odağında yer alır. Emerson’un meleksi heyecanının karşısına, insan trajedisinin ironik vicdanını yerleştirir. Sürekli olarak ele aldığı sırla, yalnızlıkla, hoşgörüsüzlük ve suçlulukla ilgili temalar, hep sürgit süren bir kötülükle ilişkilidir. Tarihsel göndermeler ikinci sıradadır, hatta yoktur. Önemli olan sadece, gerçek ile olağanüstü arasında mitik bir değer kazanan kaderlerin kesişmesidir. Alinyazısı, eylemlerin kendiliğindenliklerini engelleyen, gurura ve nefrete bağlıdır. Öğretici olmaktan çok, istiareye dayanan Hawthorne’un kurmacası sıkıcığ ahlakçılığa mesafeli durur ve gizleri devreye sokar. Doğaüstüne başvurma, dinsel olmaktan çok estetik niteliktedir, bna karşılık kişilerin simgesel anlamları, bazen onları daha canlı bir gerçeğin etkisinden mahrum bırakarak, onlara bir ilk örnek niteliği kazandırır¹²¹.

Amerikan edebiyatının Fantastik Yazın’a büyük katkılar sağlamış diğer bir yazarı da 20 Ağustos 1890-15 Mart 1937 yılları arasında yaşamış olan ve bilim kurgu ile korkuyu ilk kez bir eserde birleştirme özelliğine sahip olan Howard Philips Lovecraft, özellikle gotik temalı makaleleriyle ve hayalet öyküleriyle tanınmaktadır. Önceleri hayatını kazanmak için yazdığı hayalet öykülerine daha sonraları makale ve çok sayıda mektup ekleyerek kariyerine hızlı adımlarla devam eder. Lovecraft, kariyerini, dünyada “weird fiction” olarak adlandırılan ve Türkçe’ye garip, alışılmadık kurgu olarak çevrilen

¹²⁰ Royot, A.g.e., s. 35.

¹²¹ Royot, A.g.e., s. 37.

gotik alt yapılı bir türle taçlandırmıştır. Lovecraft'ın en büyük iddiası tamamen kendi tarafından yaratılan Cthultu mitosu* dur.

1.2.5. İngiliz Edebiyatı

Günümüze Fantastik Yazın meraklılarına, Tolkien'in iyilerle kötülerin savaşının anlatıldığı *Yüzüklerin Efendisi* trilojisi, okura büyümlü bir dünya sunan *Harry Potter* serisi gibi eserler armağan eden İngiliz edebiyatı, aynı zamanda Fantastik Yazın'a Oscar Wilde, Charles Dickens ve *Dracula*'nın unutulmaz yazarı Bram Stoker gibi önemli isimler kazandırmıştır.

Edebiyat tarihine ilk gotik romanı kazandıran Horace Walpole (1717-1797), yazmış olduğu ilk gotik roman özelliği taşıyan, kendi rüyasından esinlendiği *Castle of The Otranto (Otranto Şatosu)*sunda insanın psişik yapısını inceler. Eser, bir ülkedeki hanedanlığın üzerine çöken laneti konu edinir. Lanet, Otranto'nun gerçek sahibi olan Alfonso'yu iktidar uğruna zehirleyip öldüren adamın torunu olan Prens Manfred'in üzerindedir. Manfred'in zoraki kazanılan hanedanından Prenslere çıktığı sürece lanet işlemeyecek; ne var ki Prens çıkmazsa Alfonso'nun hayaleti şatoyu yerle bir edecektir. Nitekim Manfred'in tek varisi, Conrad adındaki oğludur. Conrad son derece sağlıksız ve cılızdır. Manfred, hanedanlığın devamı için oğlunu Isabella adında çok güzel bir kızla evlendirmek ister. Düğün günü Conrad, nerden geldiği bilinmeyen bir miğferin başına düşmesi sonucu ölür. Bu olay hiç işine gelmeyen Manfred, Isabella ile evlenmek ister; lakin bu durumu kabullenmeyen Isabella, Theodore adında köylü bir gencin yardımıyla kaçar. Manfred'in bilmeden kızını öldürmesiyle eserde tansiyon hızla yükselir. Artık hiç varisi kalmayan hanedanlık, Alfonso'nun hayaletinin şatoyu yıkmasıyla son bulur¹²².

İngiliz edebiyatı tarihinde Mr. Radcliffe olarak tanınan Ann Radcliffe (1764-1828), gotik türe kazandırdığı *The Mysteries of Udolpho (1794) (Udolpho'nun Gizleri)*inde aslında hayal gücünün ne denli kuvvetli olduğunu hissettirir okuyucuya. Eser, güzel ve soylu bir Fransız kızı olan Emily'i ve kızın başından geçen garip olayları konu edinmektedir. Küçük yaşta yetim ve öksüz kalan Emily, ahlaksız olarak nitelendirilen eniştesi ve teyzesinin yanına yerleşmek zorunda kalır. Yoksul bir genç

* Mitos, Lovecraft'ın oluşturduğu kurgusal bir evren ve o evrende geçen tüm öyküleri kapsar. Adını mitoslarda geçen baş tanrı Chulhu'dan alır.

¹²² Mina Urgan, *İngiliz Edebiyatı Tarihi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2003, s. 855.

olan Valancourt ile beraberdir. Yoksul biriyle yeğenin evlenmesine karşı çıkan teyze onu, Udolpho şatosuna hapseder. Burada, fırtınalar, gök gürültüleriyle dolu bir hava hâkimdir. Tesadüfen bulunduğu bir defterde aynı odada bir cinayetin işlendiğini öğrenen Emily için korku kaçınılmazdır. Buna sönen mumlar, elinde hançer taşıyan gölgeler eklenince gerilim had safhaya ulaşır. Nitekim Radcliff eserin sonunda tüm bunların Emily'nin kuruntuları olduğunu, tüm yaşananların gerçek kişilerce yapıldığını belirtmesi üzerine okuyucu derin bir nefes alır¹²³. Mina Urgan, *İngiliz Edebiyatı Tarihi* adlı eserinde, Ann Radcliffe'nin eserlerinde genellikle mekân olarak Fransa ya da İtalya'yı seçmesinin nedenleri arasında İngiltere gibi uygar bir Protestan ülkesine bu gibi durumları yakıştıramamasından gelebileceğini öne sürer¹²⁴.

Daha önce defalarca kez işlenen; fakat Alman Romantizminin öncülerinden Goethe tarafından bilinen Faust'un konusunu işleyen bir başka yazar ise, 1820 yılında yayımladığı eseri *Melmoth the Wanderer (Gezgin Melmoth)* ile *eleştirmenlerce tam not alan*¹²⁵ Charles Robert Maturin (1782-1824)dir.

Eserde Melmoth, ölümsüz olmak için ruhunu şeytana satar; fakat anlaşma şudur; bu anlaşma başka birine devredilirse, Melmoth ölecek, o kişi ölümsüz olacaktır. Nitekim ölümsüzlüğüne kavuşan Melmoth, gün gelir, bu durumdan sıkılır. Kime ölümsüzlüğü teklif etse, ruhunu şeytana satma fikrinden dolayı hiç kimse kabul etmez. En umutsuz insanlar tarafından bile reddedilir. Melmoth, sonunda çaresiz kaderine boyu eğer ve ölümsüzlüğün acısına katlanmak zorunda kalır.

Aslında bir İngiliz olan William Beckford (1759-1844), *yabancı dil bilgisiyle övünme pahasına*¹²⁶ kusursuz bir Fransızca ile yazdığı eseri *Vathek, an Arabian Tale (Vathek, Bir Arap Öyküsü)*de; tıpkı Oscar Wilde eserlerindeki kahramanlarda olduğu gibi hedonist yani hazzı her şeyden üstün tutan bir yapıda olan Vathek'ten bahsedilmektedir. Vathek, muhteşem güzelliğinin yanında, öfkelenildiğinde korkunçlaşan bir göze sahiptir. Göz öyle korkunçlaşır ki gören oracıkta ölüverir. O da artık öfkelenmemeye karar verir. Vathek, dünyanın tüm hazlarını tatmak gibi hırslara sahiptir. Bu nedenle, her birinde ayrı ayrı tatma, duyma, görme, koklama ve dokunma

¹²³ Urgan, A.g.e., s. 857.

¹²⁴ Urgan, A.g.e., s. 856.

¹²⁵ Urgan, A.g.e., s. 859.

¹²⁶ Urgan, A.g.e., s. 861.

gibi duyularını tadabileceği beş saray yaptırır. Bilim adamlarıyla yaptıkları tüm bilimsel tartışmalarda dahi hep haklı çıkmak ister. Bu hedonist yaşam tarzı onu, İblis'in yani şeytanın kölesi olmaya kadar götürür. Görkemli bir hazine uğruna çıktığı yolculukta başına olmadık maceralar gelir.

İngiliz edebiyatına önemli katkıları bulunan ve Victoria döneminin en etkin yazarlarından biri kabul edilen Charles Dickens, 1812 yılında doğmuş ve şöhretinin zirvesindeyken 1870 yılında hayata gözlerini yummuştur. Fabrikada işçi olarak başlayan çalışma hayatı, önemli bir yazar olarak sonlanacaktır. Charles Dickens da, dönemin en popüler edebi türlerinden biri olan Fantastik Yazın'dan etkilenmiş ve İngiliz Edebiyatına *A Christmas Carol (Bir Noel Şarkısı)* ve *Perili Ev* gibi eserler kazandırmıştır.

*A Christmas Carol (Bir Noel Şarkısı)*da, kötü yürekli, cimri ve acımasız Scrooge'un, Noel gecesi eski ortağı Marley'in hayaleti ile karşılaşması vardır. Geçmişiyile yüzleşen kahraman, kendi kendisiyle hesaplaşır ve gecenin sonunda merhametli ve iyi yürekli biri haline döner. *Perili Ev'de* kız kardeşi ile birlikte perili olmasıyla ünlene bir eve altı aylığına taşınmasıyla gelişen olaylar anlatılmaktadır. Korkularıyla yüzleşen kardeşleri eserde fantastik bir serüven beklemektedir.

Bram Stoker, 8 Kasım 1847- 20 Nisan 1912 yılları arasında yaşamıştır. Hayatının ilk sekiz yılını doktorların bile teşhiş koyamadığı bir hastalık nedeniyle yatalak olarak geçirmiştir; nitekim sekiz yıl sonra bir gün aniden bir mucize gerçekleşmiş ve çocuk Stoker ayağa kalkıp, yürümeye başlamıştır. Karakter olarak hırslı bir yapıya sahip olan Stoker, yıllarca yürüyememenin acısını Dublin Tirinity College'ın atletizmde en çok ödül kazanan sporcusu olarak çıkarmıştır. 1890 yılında yazmaya başladığı tüm zamanların kült eserleri arasına girmeyi başaran eseri *Dracula'yı*, nihayet 1897 yılında tamamlamıştır ve baskıya vermiştir. *Dracula*, içinde barındırdığı “vampir” izleği ile birlikte Fantastik Yazın için bir fenomen haline dönüşmektedir; nitekim “vampir” izleği çoğu kez Fantastik Yazın'da konu edilmeye başlayacaktır. *Daracula'yı* yazarken Stoker'in “Kazıklı Voyvoda” adıyla da bilinen Eflak Beyi Vladamir'den ilham aldığı söylenir. 1456'larda Osmanlılar'a esir düşmüş olan Vladamir, esareti sona erdikten sonra, tekrar Eflak Beyi olmuş ve esir aldığı Müslüman askerleri işkence olarak kazığa oturtmasıyla hafızalara kazınmıştır. Bu denli acımasız bir karakterden iham alınan *Dracula*, Transilvanya'da yaşayan, beyaz tenli, kırmızı gözlü, yirmi insan gücünde, uca

doğru kıvrılan tırnakları olan ve tıpkı bir köpek balığında olduğu gibi sivri dişlere sahip bir yaratıktır. En önemli özelliği ise; diğer tüm vampir tasvirlerinde de yerini bulan cazibesidir. Gün ışığına karşı hassas olan Dracula, sabahları tabutta uyumakta, geceleri ise ava çıkmaktadır. Aynada aksinin görünmemesi ve ölümsüz olması onu insanlardan ayıran en belirgin özelliğidir. Sarımsak ve haçtan korkar. Burada haçtan korkması, onun kötücü yanına işaret etmektedir, zira şeytanı konu edinen hikâyelerde de şeytanı yıldırım için “haç” nesnesi kullanılmaktadır. Bundan hareketle, “vampir” izleğinin ruhani şeytanın ete kemiğe bürünmüş halini temsil ettiğini söylemek yerinde olacaktır. Bram Stoker’ın diğer eserleri arasında; 1902 yayımlı *Denizin Esrarları*, *Yedi Yıldızlı Mücevher* (1904), *Kefenli Kadın* (1909) ve 1911 yayımlı *Beyaz Solucanın İni* vardır.

Gerek yaşantısıyla gerekse içinde bulunduğu Viktoryan dönemin etik anlayışını yıkan dünya görüşüyle dikkat çekici olma özelliğine sahip olan İrlanda’lı yazar Oscar Wilde, Fantastik Yazın’a önemli katkılar sağlayan yazarlar arasındadır. 16 Ekim 1854 yılında İrlanda’nın başkenti Dublin’de dünyaya gelen Wilde, 30 Kasım 1900 yılında hayata gözlerini yummuştur. Wilde’nin tek romanı olma özelliğine sahip eseri *Dorian Gray’in Portresi* (1890), farklı konusu ve Viktoryan döneminin katı ahlak anlayışını sarsan izlekleri ile yazarın sanatsal hayatında önemli bir dönüm noktası olma özelliği taşımaktadır. Romanın kahramanı olan Dorian Gray, çok yakışıklı genç bir adamdır. Gray, gündüzleri sakın bir yaşam sürerken, geceleri çılğın bir atmosferde sefahat hayatı sürmektedir. Bu düalist* yaşam tarzı içerisinde bulunan kahraman için haz her şeyden önce gelmektedir. Hedonizm yani hazcılık etkisi altına giren Gray için tüm olağandışı olaylar dönemin en ünlü ressamı olan ve aynı zamanda da Gray’e karşı olan hayranlığıyla tanınan Basil Hallward’ın Dorian’ın bir tablosunu çizmesiyle başlar. Kendince Gray’e karşı saf ve temiz duygular besleyen Hallward’ın aksine, Gray’in büyüüne kapılan Lord Henry, henüz saf ve temiz olan Gray’in bilinçaltını kurcalar ve dünyada tüm isteklerini yapabilmesi için önünde sadece birkaç yılının kaldığını söyler. Bunu değerlendirebilmesi için tanrıdan çekinmeden istediği gibi yaşaması ve hayattan haz alması konusunda Dorian’ı zehirler. Tabloya baktıkça gittikçe yaşlanacağını, resmin

* Teolojide düalizm, tüm varoluşu ruh-madde, yaratan-yaratılanlar, öteki dünya-bu dünya gibi karşıt unsurlarla açıklayan bir bakış açısı olarak karşımıza çıkar. Arkaik inanışlarda ise, tüm oluşumları açıklamakta kullanılan yine birbirine indirgenemeyen iki karşıt unsur vardır. Genel anlamda iyilik-kötülük, dişil-erkek ya da aydınlık-karanlık olan bu ikilik, Çin düşüncesinde Yin-Yang, Hint düşüncesinde Tamus-Satva, İran düşüncesinde Ahura mazda-Angra mainyu olarak karşımıza çıkar.

ise hep güzel kalacağını düşünen Dorian Gray, sonsuza değin tablodaki görüntüsündeki gibi genç kalmak uğruna ruhunu şeytana satmaya kadar gidebilecek bir saplantı içerisine girer. Buna karşılık, Gray yıllar geçtikçe hiç yaşlanmamaktadır. Bu süre zarfında tablosuyla hiç yüz yüze gelme olanağı bulamayan kahraman, nihayet bir gün tabloyla yüz yüze gelecek ve tablodaki suretin gittikçe yaşlandığını fark edecektir; zira buna tahammül edemeyecek ve tabloya bıçak darbeleri savuracak ve finalde hizmetçiler odada Gray'in yaşlı ve cansız bedeni ile karşılaşacaktır¹²⁷.

Dorian Gray'in Portresi'ne yapılan eleştiriler incelendiğinde; eleştirmenlerce yapılan ortak bir kanıya rastlanmaktadır ki, bu Wilde'nin eserde kendi hayatından ipuçları verdiği gerçektir. Gerçek yaşamında da hazzı her şeyin üzerinde tutan Wilde, bir bakıma Dorian Gray vasıtasıyla kendi iç çatışmalarını, ikilemelerini ve tutkularını okuyucuya iletmektedir. Dönemin katı ahlak anlayışına büyük ölçüde zıt bir roman yazması, Oscar Wilde'ın hapis haneye kadar uzanan acılı bir sürece girmesine sebep olacaktır.

¹²⁷ Urgan, A.g.e., ss. 1750-1754.

İKİNCİ BÖLÜM

E.T.A HOFFMANN'IN ESERLERİNDE FANTASTİK ÖĞELER

2.1. ERNST THEODOR AMADEUS (WILHELM) HOFFMANN

24 Ocak 1776'da Königsberg'de dünyaya gelen Ernst Theodor Wilhelm Hoffman, Hâkimler Heyetinde avukat olan babası Christoph Ludwig'in isteği üzerine onaltı yaşındayken Königsberg Üniversitesinde hukuk öğrenimine başlar¹²⁸. Başarılı bir hukuk öğreniminin ardından Hoffmann, doğuştan gelen sanatsal yeteneklerini kullanarak, başarı ile icra ettiği avukatlık mesleğinin yanında geçimini yazar, ressam, müzisyen ve bestekâr olarak temin eder. Böylece 1808 yılından 1813 yılına kadar kaldığı Bamberg'de tiyatro müzik direktörlüğü yapar¹²⁹. Yaptığı her işte başarılı olma gibi farklı bir yeteneğe sahip olmasının verdiği güçle Hoffmann, eserlerinde sıklıkla işlediği figürler gibi çift bir yaşam sürdürür. Gündüzleri meclis adliye binasında sevmediği işte çalışır, geceleri ise asıl yaşamını yönetir. Geceleri resim çizerek, müzik yaparak, besteleyerek ve dönemin yazarlarının çoğunlukla yazdığı konu olan sanatçı-filozof arasındaki anlaşmazlıklar üzerine yazarak doyasıya özgürlüğünü yaşar¹³⁰. Onun sanata karşı olan tutkusu, ön adı olan Wilhelm'i, ünlü müzisyen Amadeus Mozart'ın ön adı olan Amadeus ile değiştirebilecek kadar büyüktür. Bundan sonra Ernst Theodor Amadeus Hoffmann olarak tanınacak olan yazar, zekâsının, sanata karşı olan ilgisinin ve yeteneğinin yanında, sonsuz hayal gücünün yetkinliğiyle edebiyata çok farklı bir soluk kazandırır. Gogol, Baudelaire ve Poe gibi farklı bir etkiye sahip olmasıyla¹³¹ eserleri sonraları Almanya'nın dışında da itibar görecektir olan Hoffmann'ın bitip tükenmek bilmez hayal gücünün altında, “*karişık saçları ve delici bakışlar atan gözleriyle kısa, narin, ince duruşlu*”¹³², fazlasıyla hassas denilebilecek bir bedene sahip

¹²⁸ Arwed Blomeyer, *Hoffmann als Jurist: e. Wirdigung zu seinem 200. Geburtstag: Vortrag gehalten am 23. Januar 197*, 1. Aufl, De Gruyter Verlag, Berlin New York 1978, s. 6.

¹²⁹ Barbara Baumann, Brigitta Oberle, *Deutsche Literatur in Epochen*, 1. Aufl. , Max Hueber Verlag, München 1985, s. 137.

¹³⁰ W. Beutin, K. Ehlert, W. Emmerich, H. Hoffacker, B. Lutz, V. Meid, R. Schnell, P. Stein, I. Stephan, *Deutsche Literatur-Geschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Stuttgart, Weimar, ss. 194-195.

¹³¹ W. Beutin, K. Ehlert, W. Emmerich, H. Hoffacker, B. Lutz, V. Meid, R. Schnell, P. Stein, I. Stephan, A.g.e., ss. 194-195.

¹³² Blomeyer Arwed, A.g.e., s. 5.

olması yatmaktadır. “*Hiç delikanlı havasında, keza olgun erkek de olmayan, daha çok, küçük bir cin ya da büyücü gibi*”¹³³ görünen, neredeyse çirkin sayılabilecek bedeniyle Hoffmann’ın, eserlerinde komik görünüşlü, iddialı olmayan genelde iğneleyici espri yeteneğine sahip karakterler yaratması, çirkin bir görünüşe sahip olmanın verdiği yalnızlıkla kendi iç dünyasına kapanmasından kaynaklanır. Hoffmann, bu içsel dünyada *en çok ruhani olanlara karşı özlem duyar, perilerden, hayaletlerden, şeytanlardan ilham alır. Güzel olan her şeyi yaratmayı kendisine yasak hale getiren Hoffmann, daha çok kendisindeki gibi acı bir bedenselliğin olmadığı hayaletler ülkesini konu edinir*”¹³⁴. Öyle ki *Fantasiestücken* (1814) ve *Nachtstücken* (1817) adlı eserlerinde her şeyden önce gece medeniyet denemelerinin karanlık yönlerini konu edinir ve tekinsizliği, şeytanlığı, deliliği ve suçu merkeze alır, özellikle, *Şeytanın İksirleri* adlı romanı, romantğin ürpertici yönüne geçişini nasıl akıcı hale getirdiğini gösterir¹³⁵. Parlak zekâsı ve hayran olunası hayal gücüyle tezat oluşturan fiziksel yapısı arasındaki uyumsuzluk hali, Hoffmann’ın diğer Romantik dönem yazarlarından farklı sayılabilecek tarzda bir mizah anlayışı edinmesini sağlar. “*Hikâyelerinde, dış görünüşünün ve davranışının grotesk tuhaflığıyla neredeyse itici bir kişi ortaya çıkar. Bu kişinin nahoş belirtileri, komik bir gülümseme, cırtlak bir ses, keskin bir göz, tuhaf keçi sekmesi halinde bir yürüyüşü*”¹³⁶. Yazarlık anlamında dâhili olduğu Romantik dönemde başarılı bir grafik çizmesi, onun *yeni eserler yaratma potansiyelinin hiçbir zaman düşmemesinden kaynaklanır, hatta ölüm döşğinde bile biçim ve sessiz sıcaklık yönünden hiçbir şey kaybetmeyen kazançlı eserler yazar*¹³⁷. Esas olarak E.T.A. Hoffmann’ın, eserlerinde kurguladığı olağanüstü dünya; kendi yaşamının izdüşümleri olma özelliği taşımaktadır. “*Yazarın biyografisinin yazının amaçlarını, stratejisini, metnin bilinçaltı olarak görülebilecek arka planını ortaya çıkarmada yardımcı olunabileceği*”¹³⁸ göz önüne alınacak olursa; gerçek yaşamında histerik bir annenin soyundan gelmiş olan Hoffmann’ın, sinirli, tuhaf, ruh hali değişken olmasıyla bilinmesi ve halisülasyonları,

¹³³ Ricarda Huch, *Alman Romantizmi*, (Çev.: Gürsel Aytaç), Doğu Batı Yayınları, Ankara 2005, s. 374.

¹³⁴ Huch, A.g.e., s. 398.

¹³⁵ W. Beutin, K. Ehlert, W. Emmerich, H. Hoffacker, B. Lutz, V. Meid, R. Schnell, P. Stein, I. Stephan, A.g.e., s. 195.

¹³⁶ Huch, A.g.e., s. 399.

¹³⁷ Huch, A.g.e., s. 373.

¹³⁸ Yılmaz Özbek, *Edebiyat ve Psikanaliz*, Çizgi Kitabevi, Konya, Ocak 2007, s. 3.

kuruntulu düşünceleri ve düşünce baskılarını eserlerinde severek işlemiş olması doğal karşılanması gereken bir durum olacaktır. Korku yönünden zengin bir bünyeye sahip olan Hoffmann, *bazen aynaya yansıyan aksinin-kendi inancıyla Doppelgänger'inin-kendine hayaletlerde olduğu gibi beyaz bir örtüyle görüldüğüne inanmaktadır. Yaşadığı olaylar sayesinde psikiyatri ve okült edebiyatlarına hâkim olabilmektedir*"¹³⁹.

E.T.A. Hoffmann'ın insanoğlunun yüzyıllardır ilgisini çekmeyi başaran şeytan, delilik, tekinsizlik gibi konuları işlemesindeki başarısı kuşkusuz onun yazabilme yeteneğinin sınırı değildir. Nitekim tarihi kişilikleri eserlerindeki kurmaca dünyasına ustaca monte edebilmektedir. Örneğin Hoffmann'ın 1819-1821 yılları arasında yayınladığı *Serapionsbrüder* adlı kitabın içinde yer alan hikâye *Doge ve Dogeresse*, konusunu tarihi kişilik Marino Falieri*(1274-1355)den almıştır. Aynı şekilde Hoffmann, çalışmanın ileriki bölümlerinde Doppelgänger başlığı altında incelenecek olan *Ritter Glück*'te de gerçek yaşamda bir müzisyen olan Christoph Willibald Gluck'dan ilham almıştır.

*"Tarihsel romanda yer alan finksiyonun, romanın kurgusu içindeki yerini çoğunlukla yazarın dünya görüşü, düşünce yapısı ve dünyaya karşı olan bakış açısı belirlemektedir. Tezli romanlar kategorisinde bulunan tarihsel romanlarda; romanların içerdikleri tezlerin tarihsel bir konuyla ilgisi olduğu gibi, yazarın kendi düşünce dünyasının tarihsel bir konu vasıtasıyla dışavurumunun yapılması da söz konusu olabilmektedir. Bu yönüyle tarihsel bir olgu yazarın düşünce süzgecinden geçerek somutlaştırılmaktadır. Özetle tarihsel roman yazarı, daha önceden vuku bulan bir tarihsel olayı kişisel düşünce dünyasında şekillendirerek kurmaca bir ortama aktarabilmektedir"*¹⁴⁰.

Hoffmann yazarlık anlamında ulaştığı başarıyı, özel yaşamında sahip olduğu dostlarıyla sürdürdüğü iyi ilişkilerle devam ettirir. Babasını kaybettikten sonra "*nefret ettiği*"¹⁴¹ amcasının idaresi altında büsbütün hayattan uzaklaşırken, onu her koşulda teselli eden, yazarlıktaki kariyerine ulaşmasında desteklerini esirgemeyen yakın dostu

¹³⁹ Otto Rank, *Der Doppelgänger: Eine Psychoanalytische Studie*, Verlag Turia und Kanst Wien 1993, ss. 49-50.

* Venedik Dukası. 7 Nisan 1355'te idam edilmiştir.

¹⁴⁰ Turgut Gögebakan, *Tarihsel Roman Üzerine*, Akçağ Yayınları, Ankara 2004, s. 29.

¹⁴¹ Ricarda Huch, A.g.e., s. 368.

Hippel'e olan vefasını hiçbir zaman yitirmez ve bunu her defasında dile getirir. Hoffmann, Romantik dönem yazarları içerisinde sağlam dostluklar kurabilmesiyle sıyrılmışın yanı sıra, düzgün bir evlilik hayatı olan sınırlı sayıda Romantiklerden biridir; fakat Hoffmann'ın da tüm Romantik dönem yazarları gibi kadınlara karşı engel olamadığı bir zaafı bulunmaktadır. Eserlerinin birçoğunda olağanüstü güzellikteki kadınların pençesine düşmüş zavallı erkekleri konu edinmesi, onun güzel olana karşı sahip olduğu tutkuyu ele verir. “*Gençlik dönemlerinde evli bir kadınla yaşadığı aşktan da, evli bir adamken piyano dersleri verdiği çocuk yaştaki öğrencisi Julia ile yaşadığı ve zaman zaman Hoffmann'ın kıskançlık krizlerine girmesine neden olan tutkulu ilişkiden de kıvrak zekâsıyla sıyrılmışını bilir*”¹⁴². Nitekim Hoffmann'ın yılbaşı gecesi yaşanan olağanüstü olayların anlatıldığı ve çalışmada yer verilecek olan eseri *Yılbaşı Gecesi Maceraları*'nda, erkekleri yoldan çıkaran şeytani kadın Julia'yı yaratması, genç kızın Hoffmann'ın yaşamındaki çarpıcı etkisinin bir sonucu olabilir.

2.2. DER DOPPELGÄNGER

Doppelgänger, Alman halk inanışında, insanın yürürken peşinden gittiğine inanılan ve insana tıpatıp benzeyen hayalet olarak tanımlanır. Doppelgänger izleği ilk olarak 1763-1825 yılları arasında yaşamış olan Alman yazar Jean Paul Friedrich Richter'in üçüncü ve belki de günümüzde “*en okunabilir hikâyesi*”¹⁴³ olan ve 1776 yılında kaleme alınan eseri *Siebenkäs*'de can bulur. Eser, mutsuz bir evliliğe sahip olan Siebenkäs'in arkadaşı ve aynı zamanda Doppelgänger olan Liebergeber'in tavsiyesine uymasını, kendine yeni bir hayat kurabilmek uğruna sahte bir ölüm düzenlemesini, başladığı yeni hayatında hayatının aşkı olacak Natalie ile karşılaşmasını ve onunla evlenmesini anlatmaktadır. Jean Paul, “*eserinde geçen ve tarafından icat edilmiş*”¹⁴⁴ olan Doppelgänger izleğini “kendini gören insan” olarak açıklamaktadır. İnsanın kendini görebilmesi durumu bir taraftan fiziksel bir benzerliği anlatırken, diğer taraftan ise en uç noktadaki reflekslerin ve duyuların bile aynı olması durumunu içermektedir. “Kendini gören özne” anlamıyla Jean Paul'un Doppelgängerinde, görülebilen bir “ben”

¹⁴² Huch, A.g.e., s. 369.

¹⁴³ David E. Wellbery, Judith Ryan, Hans Ulrich Gumbrecht, *A new history of German literature*, Harvard University Press, 2004, s. 467.

¹⁴⁴ David E Wellbery, Judith Ryan, Hans Ulrich Gumbrecht, A.g.e., s. 467.

nesnesi yoktur, Jean Paul'un eserinde baş figürler Siebenkäs ile arkadaşı Liebgeber arasındaki Doppelgänger ilişkisi, “iki ayrı vücutta benzer tek bir ruhu içermesini betimler. Burada birinin diğerine aktardığı bir ruh değişimi değil, açık bir şekilde tüm yalınlığıyla bir ruh benzerliği söz konusudur”¹⁴⁵. Jean Paul'un Siebenkäs'ının içinde barındığı Doppelgänger izleği psikanalistlerin ilgisini çekmiş ve nitekim Avusturyalı ünlü psikanalist Sigmund Freud *Das Unheimlich(Tekinsiz)* adını verdiği çalışmasında Doppelgänger izleğine yer vermiştir. İncelemeyi “doppelgängertum” başlığı altında toplayan Freud, Doppelgänger izleğini birbirinin peşinden giden hayalet olarak tanımlamaktadır, izleğe hayalet görevi yükleyen Freud, Doppelgängerlerin insanların yaşadığı tüm yaşamsal evrelere (eğitim, kültür, tutum, davranış) özdeş olması gerektiğinin altını çizmektedir. Bu açıklama kişi ile Doppelgänger arasında kültürel ya da sosyal anlamda farklılıklar olmaması gerektiğini savunmaktadır ve Freud'a göre; *Doppelgängerler insanlarla “telepati” kurması sonucu ortaya çıkmaktadır ki bu durum insanların yaşadığı tüm olaylar boyunca etkili olmaktadır*¹⁴⁶. İzlek psikanalistlerce Jean Paul'un eseri sayesinde tanınsa da gerçekte çok daha önceleri bilinmekte, eski bir izlek olma özelliği taşımaktadır ve ilkel kavim inançlarında önemli bir rol oynamaktadır. “İlkel kavim inancında vücuttan ayrılıp bireyin bölünmesine sebep olması durumuyla ruh, insanın bünyesinde yer alan “ikinci ben” olarak ifade edilmektedir. Antik Yunan'da, Plato'nun Yaratılış Mitosunda “ikinci ben”in, insanları şeytanın kötülüklerinden koruyan bir fonksiyonu vardır ve yine Antik Roma Mitolojisinde koruyucu melek olarak ifade edilmektedir. Nitekim Antik düşüncede, her insan yeryüzünde hayatı boyunca kendine eşlik eden, koruyan ve yazgı ve gelişmelere önderlik eden, görünmeyen hayalet bir Doppelgänger ile birlikte yürümektedir”¹⁴⁷.

Doppelgänger izleği anlamsal olarak “eş insan” ya da “alter ego” izlekleriyle ayırt edilemez bir benzerlik oluşturur ki bu izlekler çoğu zaman birbirinin yerine kullanılır, fakat “eş insan” ile Doppelgänger izlekleri arasında; Doppelgängerin birbirine ikizleri kadar benzeyen iki farklı kişinin olması, “eş insan” izleğinin ise aynı bedende farklı kişilikler oluşturması anlamında farklılıklar bulunmaktadır. Doppelgänger de, birbirine

¹⁴⁵ Gerald Bär, *Das Motiv des Doppelgängers als Spaltungsphantasie in der Literatur und im deutschen Stummfilm*, Amsterdam- New York: Editions Rodepi B.V, Printed in the Netherlands, NY 2005, s. 9.

¹⁴⁶ Sigmund Freud, *Das Unheimlich und andere Texte*, Fisher Verlag, Frankfurt 2001, s. 76.

¹⁴⁷ Agnes Derjanecz, *Das Motiv des Doppelgängers in der deutschen Romantik und im russischen Realismus: E. T. A. Hoffmann, Chamisso, Dostojewski*, Tectum Verlag DE, Marburg 2003, s. 5.

tıpatıp benzeyen iki farklı kişinin aynı anda farklı zamanlarda olması durumu söz konusudur.* Gerald Bär, Doppelgänger izleği üzerine yaptığı çalışmada Alman ekollerinden Jakob-Wilhelm Grimm kardeşlerin 1860 yılında yayınladıkları Almanca sözlüğünde, Jean Paul'un *Siebenkäs*'i, Gotzkows'un *Ruhların Şövalyesi* ve E.T.A. Hoffmann'ın *Der Doppelgänger* eserinden alıntı yapılarak bir kişinin aynı anda iki farklı yerde görüldüğünün sanılmasıdır diye bir tanım yapmışlardır. Grimm kardeşler burada Jean Paul'un kendini gören insan tanımından farklı olarak "*kişinin kendisi dışında bir kişinin aynı zamanda iki farklı yerde belirdiğinin sanılmasıdır*"¹⁴⁸ tanımını yapmışlardır. Burada, bir kişinin aynı zamanda farklı yerlerde görülebilmesi olasılığının olduğu varsayılarak izleğin farklı bir tarafına yer verilmektedir. Elbette, aynı insanın aynı anda iki farklı yerde görülebilmesi olasılığı hiç yoktur, zira burada beynin oynadığı bir oyun söz konusu olabilir. Kişi kendini gören insan durumuyla ya halüsinasyon görmektedir ya da benliğinde çoklu kişilik barındıran beyinsel bir psikoza sahiptir. Çift kişilikli yaşam hakkında Todorov, metamorfoz izleğinden başlayıp, Nerval ve Gautier'e kadar uzanan geniş bir açıklama yapmaktadır:

Fantastiğin, saptadığımız izlekler bütününe getirdiği tüm çarpıtmaların temelinde bulunan bu koşulun hemen ortaya çıkan bazı sonuçları vardır. Örneğin, metamorfoz fenomenini bu bağlamda genelleştirerek bir kişinin kolaylıkla çoğalabileceği, söylenebilir. Hepimiz kendimizi sanki aynı anda birkaç kişiymiş gibi hissederiz: Burada izlenim fiziksel gerçeklik düzleminde ortaya çıkacaktır. Aurélie'da tanrıça anlatıcıya şöyle seslenir: "Ben Marie'yle aynı kişiyim, annemle aynı kişiyim, her zaman sevdiklerinle aynı kişiyim" (S. 299). Bir başka yerde Nerval şöyle yazar: "Korkunç bir düşünce geldi aklıma: 'İnsan çifttir,' dedim kendi kendime. 'İçimde iki kişiyi hissediyorum.', demişti bir kilise başrahibi. ... Herkesin içinde bir izleyici bir de oyuncu, bir konuşan, bir de yanıtlayan vardır" (s. 277). Kişilik çoğalması, harfi harfine, maddeyle ruh arasındaki olası geçişin doğrudan bir sonucudur: Akılda birçok kişilik aynı anda vardır ve fiziksel olarak onlara dönüşülür. Aynı ilkenin daha geniş boyutlu bir başka sonucu da, özneye nesne arasındaki sınırın silinmesidir. Akılcı yaklaşım insanı başka insanlarla ya da kendi dışında kalan, nesne konumundaki varlıklarla ilişkiye giren bir özne olarak sunar. Fantastik yazın bu keskin ayrımı sarsar. Bir müzik dinlenmektedir ama ne gözle görünür, kulakla duyulur bir müzikali vardır, ne de dinleyici. Gautier şöyle yazar: "Notalar öyle büyük bir güçle titreşiyorlardı ki göğsüme birer ışık oku gibi saplanıyorlardı; çok geçmeden çalınan ezgi içimden yükseliyor gibi oldu", Weber'in ruhu içime girmişti" (s. 203). Aynı şekilde Nerval'de: "Bir şiltenin üzerine uzanmış, askerlerin benim gibi

* Doppelgänger izleğinin Türkçe'ye uyarlanabilecek bir karşılığının bulunamaması sonucunda çalışmada Doppelgänger izleği olduğu gibi alınacaktır.

¹⁴⁸ Gerald Bär, A.g.e., s. 15.

tutuklanmış bir yabancidan söz ettiklerini duyuyordum, adamın sesi odada çınlamıştı. Tuhaf bir titreşimle o ses göğsümde çınlıyor gibiydi” (s. 258)¹⁴⁹.

Kişinin bir nevi kimlik anlamında çoğalarak çoklu kişiliklere bürünebileceği hakkında yapılan bu anlatımda dikkat çeken önemli bir husus da bir kişinin içinde birden fazla kişiliği barındırdığına dair yapılan açıklamadır. Sosyal hayatın kargaşasında kendini büsbütün yalnızlığa sürükleyen günümüz insanı, bu yeni tek kişilikli hayat karşısında bocalar ve nitekim kendine yine kendi içinden bir kişilik yaratır ve dahası onu asla ayırlamayacak bir dost olarak benimser. Bu aşamada roller değişir, yaratılan bu alt-benlik kimi zaman anne-baba, kimi zaman dost ve hatta kimi zaman da sevgili yerine geçer. Zira yine bu yalnızlıkla birey, hayali roller yüklediği alt-benliğinin büyüüne kapılır ve zamanla o kişiliğin birebir kopyası haline gelir:

Bir nesneye bakılmaktadır; ancak biçim ve renkleriyle o nesne ile bakan kişi arasında sınır kalmamaktadır. Yine Gautier'den bir örnek: “Tuhaf bir mucizeyle, birkaç dakika dikkatle baktıktan sonra o nesneyle bir oluyor, ona dönüşüyordum.”

İki kişinin birbirini anlaması için konuşmalarına gerek yoktur: Her biri karşısındakine dönüşebilir ve onun ne düşündüğünü anlayabilir. Aurélie'nin anlatıcısı dayısıyla karşılaştığında bunu deneyimler. “Beni yakınına oturttu ve bir tür iletişim başladı aramızda; sesini duyduğum söylenemezdi; Ancak düşüncem bir noktada yoğunlaştığında hemen ardından bir açıklık beliriyordu aklımda” (s. 261). Ya da: “Rehberime hiçbir şey sormaksızın, bu yükseklik ve derinliklerin dağın ilk sakinlerinin sığınağı olduğunu sezgimle anlıyordum.” (s. 265). Özne nesnesinden ayrı olmadığına göre, doğrudan gerçekleşmektedir. İletişim ve dünya genelleşmiş bir iletişim ağı içindedir. İşte bu inancı Nerval şöyle dile getirir:

“Bu düşünce beni, tüm insanlar arasında, dünyanın o ilk uyumlu halini yeniden oluşturmak için geniş bir dayanışma olduğu düşüncesine götürdü; buna göre iletişim olguları yıldızların manyetik gücüyle gerçekleşiyor, kesintisiz bir zincir bu genel iletişime katılan zekâ etkinliklerini birbirine bağlıyor ve birbirine mknatis gibi yapışan şarkılar, danslar, bakışlar aynı yönelimi dile getiriyordu” (s. 303)¹⁵⁰.

İnsanların kendi kopyaları ile karşı karşıya kalma durumları, kişide bu durumun hayal ya da gerçek olup olmadığı konusunda şüphe uyandırmaktadır. Hayali olanı gerçeklerle ayıramama durumuna en çok çocuğun iki yaş ile yedi yaş aralığında dâhil olduğu işlem öncesi dönemde rastlanmaktadır. “*Yaratıcı düşüncenin en fazla yaşandığı işlem öncesi dönemde; çocuğun dünyayı algılamasında sembolik düşünce ve taklit oyunlar büyük önem taşımaktadır. Taklit oyunlar öncelikle yaratıcı düşünce ve hayal*

¹⁴⁹ Todorov, A.g.e., ss. 116-117.

¹⁵⁰ Todorov, A.g.e., s. 117.

*gücünün ortaya çıkmasını sağlar. Çocuk, oyun sırasında başkalarıyla (hayali ya da gerçek) etkileşime girmekte ve kendini ifade olanağı bulmaktadır*¹⁵¹. İşlem öncesi dönemde, oyun çocuğun hayatının büyük bir kısmını oluşturmaktadır. Oyun oynama eylemi sırasında çocuk, gelişmiş hayal dünyasında kendine hayali bir oyun arkadaşı belirler ve gerçek olanla hayali olanı ayırt edemediği bir dönemde olduğu için zamanla en yakın arkadaşına dönüşecek olan hayali partnerinin gerçekliğine mutlak olarak inanır, her yere onunla gider, tüm sorunlarını ona anlatır, tüm zamanını onunla geçirir ve dahası giderek ebeveynleri de dâhil olmak üzere herkesten uzaklaşır. Bu durum, çocuklarının psikolojik açıdan sorunları olduğundan şüphelendikleri için ebeveynler açısından her zaman endişeli bir süreç olmuştur. Tek olarak gözlemlenen çocuk, yanında hayali arkadaşının olduğunu iddia eder ve ona olmasını arzuladığı bir görünüş çizer.

İnsanoğlunun, zamanla alt-benliğinde yarattığı, birebir kendilerine benzeyen bu ikincil karakterler, kutsal inanışlara göre, henüz insanın yaratılış aşamasında ortaya çıkmaktadır. kutsal inanışlarda insanoğlunun sağ ve sol yanında iyi ve kötü vasıflarına sahip olan meleklerle donatıldığına ve ömrünün sonuna kadar onlarla yaşadığına dair kuvvetli bir inanç hâkimdir. Bastırılmamış ilkel güduları barındıran *id*'e, dünyevi hazları her şeyin üzerinde tutan libidoya pozitif anlamda yön veren süper ego, iyi özellikli melek anlamında düşünülebilir. Bu anlamda bireylerin yaşamları boyunca bitip tükenmeyen hazlarına ahlaksal açıdan dem vurur. Kendine haksızlık yaptığını düşündüğü bir insana çok kızgın olan bir birey, ilkel benliğinin kendisine sunduğu karşısındaki insanı dünyadan yok etme eylemine karşı sonsuz bir istek duyar, nitekim devreye süper ego (iyi melek) girer ve bu eylemin ahlaksal yönden uygun olmayacağını ya da dinsel olarak günah olacağını bireye hatırlatır. Bu, toplumsal yapının rutinlerini bozmamak adına olumlu bir durumdur. Zira bunun tam tersi durumlar da söz konusu olabilmektedir. Bireyin sol yanında olduğuna inanılan kötü melek, bu hazlara engel olmaz; bilakis hazları uygulamaya geçirmesi konusunda bireyi etkisi altına alır. Başta tereddüt altında kalan birey, giderek kötü olanın etkisi altına öyle bir girer ki, bunun kötü olduğunun farkına varmaz. Aslında ilk başlarda bizden bir parça olan bu yan, zamanla kemikleşerek bir kimlik kazanır. Hatta bu çoklu kişilik durumu bireyi içinden

¹⁵¹ Enver Özkalp, Hüsnü Arıcı, Rüveyde Bayraktar, Orhan Aydın, Buket Erkal, Ali Uzunöz, *Davranış Bilimlerine Giriş*, (3. Baskı), T.C Anadolu Üniversitesi Yayını No:1355, Eskişehir 2004, s. 188.

çıkamayacağı felaketlere dahi sürükleyebilir. Psikanaliz çözümlerinde “alter ego” adı verilen bu ikincil yanı açığa çıkarmak sancılı bir süreçtir. Birey bu psikotik dönem içerisinde kişilikler arasında bocalar, deyim yerindeyse sıkışıp kalır. Görünen “öteki” kişiliklerin Doppelgänger tarzında birbirlerinin birebir benzerleri olması, hayranı olduğu veya hep yerinde olmak istediği kişilikler olması, olmaktan korktuğu kişiler olması ya da hiç tanımadığı tamamen farklı bir kişi olması, alter egoda söz konusu olabilmektedir. Burada Melanie Klein’in “Yansıtılmalı Özdeşim” kuramıyla bir benzerlik bulunmaktadır. Kuram, “*bireylerin kendi iç dünyalarında hazmedemedikleri özelliklerini başkalarına yansıttıkları üzerine kurulmaktadır. Birey, aslında kendilerinde bulunan istenmeyen bu özellikleri, başkalarına yansıtmakla kalmaz, bu özelliklerinden dolayı diğerlerini acımasızca eleştirir. “Özdeşim” olgusu ise bireylerin başkalarında gördükleri bir takım özellikleri içselleştirmelerini kapsamaktadır. Bir sanatçının giyimini taklit etmek, kızın annesi model alması gibi. Bu durum gittikçe artacak hale gelecek ve kişi bilmediği bir kuvvetin kendinden daha baskın bir biçimde ona emrettiğini ve buna mani olamadığını düşünecektir*”¹⁵².

Doppelgänger izleğinin mitolojik arka planına da bakmakta, izleğin daha anlaşılır hale gelmesi açısından yarar vardır. Mitolojide başlangıcı ve sonu sembolize eden ve Roma’ya özgü olan çift başlı tanrı Janus, tek bir bedende çift başa sahip olmasıyla bilinmektedir. Efsaneleri hep Roma dini ve uygarlığıyla ilişkili olan, Yunan tanrılarının Latin dünyasına etkilerinden sonra da Roma’nın başlıca tanrısı olarak kalmış ve bir yerde İuppiter’den daha önemli sayılmıştır. Bazı efsane yazarlarına göre, İanus İtalya’nın yerlisidir, bazılarında göre de İtalya’ya Tesalya’dan göçmüş ve Roma’nın yedi tepesinden birinde İaniculum diye kendi adını taşıyan bir şehir kurmuştur. Tiber ırmağına adını veren de oğlu Tiber’dir. Janus, Roma şehrinin kuruluşunda büyük bir rol oynamasını yanında Eski Roma’da kapıların ve eşiklerin bekçisi olarak adlandırılmaktadır. Yunan tanrılar tapınağında bir karşılığı yoktur. Janus’un bereketi yılın ilk ayında ve diğer ayların ve günlerin başlangıcında geçerlidir. Ocak ayının yabancı dilde karşılığının kelime kökenine bakılacak olunursa (Almanca’da Januar, İngilizce’de January, Fransızca’da le Janvier) Ocak ayının adını Janus’tan aldığını ifade etmek yanlış olmayacaktır.

¹⁵² Hayri Altıntaş, *İnsan ve Psikoloji*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1989, s. 140.

Kapanmış Janus tapınak kapıları, nadir bulunur iç huzuru sembolize eder. Kapıların tanrısı ve ev girişlerinin bekçisi olarak (Latince Janua'dan türemiştir) kapıcı asası ve anahtar gibi simgeleri mevcuttur. Başlangıcın ve sonun (tohum ve hasat) bekçisi olarak arkaya ve öne doğru yüzü olan çift yüzlü olarak canlandırılır. “Janus kafası”, bir olayın ya da meselenin pozitif ve negatif yanlarını, çelişkilerini ve muammalarını sembolize etmektedir. Orta Afrika’da bir tarafı siyah bir tarafı beyaz renkte olan, birbirinin aynı çift yüzle birlikte tahtadan ikiye kıvrılmış maskeler vardır¹⁵³.

Doppelgänger izleğini yansıtan diğer bir mitolojik kahraman ise uyku tanrısı Samnos’un oğlu Morpheus’tur ve “*insanların kılığına girme gibi bir özelliğe sahiptir. Biçim anlamına gelen “morphe”den türemiştir. Ayrıca, insanları uyutarak onları rüyada değişik formlarda gösterme özelliğine sahiptir. Biçim verici, yaratıcı, heykeltıraş anlamlarındadır*”¹⁵⁴.

Jean Paul, Doppelgänger adını verdiği izleği ikinci kez 1800 yılında yayınlanan aynı adı taşıyan eseri *Die Doppelgänger*’de kullanmıştır. *Die Doppelgänger* adlı eserde adı geçen “Koppelzwillinge” (yapışık ikizler) ifadesi Jean Paul’un eseri yazdığı yıl olan 1800’lü yıllardan çok daha önce bilinmektedir. 16.yüzyılın başlangıcında İskoçya’da yaşanan olayda; arka alt kısımları birbirine yapışık olarak iki erkeğin dünyaya gelmesi söz konusudur. Kralın ilgisini çeken yapışık ikizler kralın talimatıyla müzikten sanata, edebiyattan yabancı dile kadar pek çok alanda öğrenim görmüşlerdir. Yirmi sekiz yaşında hayata veda eden yapışık ikizler Jean Paul’a ilham kaynağı olmuşlardır¹⁵⁵. Eserde Jean Paul, “Koppelzwillinge” (yapışık ikizler) ve “Gebrüder Mensch” (kardeşler) kelimelerini kullanarak aslında dönemin felsefe-politika arasındaki zıtlıklarına alegorik bir yaklaşımda bulunmaktadır. Jean Paul’un birbiriyle sürekli çatışma halinde olan bu iki farklı izlek arasındaki zıtlıkları vurgulaması, bundan sonra Doppelgänger izleği çerçevesinde “*sıklıkla kullanılan iyi-kötü, melek-şeytan, beden-ruh*

¹⁵³ “Doppelgänger” izleğinde yer alan Janus tanrısının bilgileri için Bkz: Hans Biedermann, *Knaurs Lexikon der Symbole*, Droemer Knaur Verlag, 1998, s. 541, Azra, Erhat, *Mitoloji Sözlüğü*, s. 162.

¹⁵⁴ Gerard Fink, *Antik Mitolojide Kim Kimdir?*, (1. Baskı), (Çev. Ümit Öztürk), Kabalcı Yayınevi, İstanbul 1997, s. 220.

¹⁵⁵ Bär, A.g.e., s. 10.

arasındaki ikilik (dualizm) durumuna”¹⁵⁶ örnek teşkil etmektedir. Jean Paul’un, Doppelgänger izleğini felsefi-politik düşüncelerini esere yansıtan bir simge olarak kullanması durumuna karşın, yakın arkadaşı E.T.A Hoffmann, “*Jean Paul’dan esinlenerek izleği başka bir açıdan, okura eserde geçen olayların gerçekliği ya da gerçekdışılığı arasında kararsızlık yaratmak amacıyla ilk kez eserlerinde işleyen yazar olmuştur*”¹⁵⁷.

İsim babası Jean Paul’dan sonra izlek yalnızca Alman edebiyatında değil, aynı zamanda diğer edebiyatlarda da izleksel anlamda kullanılmıştır ve “*izlek sıklıkla okuyucu ile figürü gerçek ve hayal arasında kararsız bırakan tekinsiz bir olayın işlendiği fantastik yazının çerçevesinde görünmektedir*”¹⁵⁸.

Otto Rank *Der Doppelgänger* adını verdiği çalışmasında Doppelgänger izleğinin edebiyatta “gölge, ayna, şeytani ruh, portre” konularıyla beraber işlendiğinin altını çizmektedir.

Gölge izleğini işleyen eserlerden en tanınmış olanlarından biri Alman yazar Adalbert Von Chamisso’nun 1815 yılında yazdığı *Peter Schlemihls Wunderbare Geschichte (Peter Schlemil’in Olağanüstü Öyküsü)*dir. Peter Schlemihl’in, kaderin saadet kesesine ulaşmak için tanımadığı yaşlı bir adama gölgesini satması konu edilmektedir. Burada Peter Schlemihl gölgesini ya da başka bir anlamda Freud’un ifadesi olan “peşinden gelen hayalet”ini¹⁵⁹-ki bu bağlamda gölge insanın Doppelgängerli olma özelliği taşımaktadır-kaybetmiş durumdadır. *Güneşe çıktığında ya da ay ışığına maruz kaldığında gölgesi belirmeyen kahraman, diğer insanlar tarafından şeytani bir varlık olarak algılanıp dışlanmaktadır*¹⁶⁰. Bu durumdan dolayı içinde hissettiği boşluktan kurtulmak için sihirli ayakkabılarıyla tüm dünyayı gezmeye başlayan Peter için artık tek uğraş, bitmek tükenmek bilmeyen öğrenme merakını tüm dünyayı gezerek gidermektir. Baştan çıkarma, suç, dünyayı dolaşma, Doppelgänger gibi konuları

¹⁵⁶ Christina Jochum, *Jorge Louis Borges: Die Darstellung der gespaltenen Identität durch das Motiv des Doppelgängers; Erinnerungsprozess, Nicht-Identität oder metaphysische Doppelung?* Magisterarbeit, Grin Verlag, Hamburg 2008, s. 8.

¹⁵⁷ Bär, A.g.e., s. 10.

¹⁵⁸ Derjanecz, A.g.e., s. 6.

¹⁵⁹ Sigmund Freud, *Das Unheimlich und andere Texte*, s. 76.

¹⁶⁰ Wilhelm Hauff, *Sämtliche Werke, Band 3*, Herausgeber: Sibylle von Steinsdorff, Winkler-Verlag, Berlin 1827, orj. von: die University of Virginia, s. 228.

işlemesi yönüyle Peter Schlemihl, Goethe'nin 'faustvari' yaklaşımına örnek oluşturabilecek düzeydedir¹⁶¹. *Gölgesiz*¹⁶² kahramanların bir benzeri Nicolaus Lenau tarafından kaleme alınan *Anna* adlı hikâyede de yer almaktadır. Dileği daima genç ve güzel kalmak olan Anna'nın hayatı, düğün töreninde yanına gelen gizemli, yaşlı bir adamla tanışmasıyla değişir. Nitekim yaşlı adam Anna'nın genç ve güzel kalma isteğini yerine getirecektir, yalnız tek bir şartı vardır, Anna'nın olacak yedi bebeğini alacaktır. Şartı kabul eden Anna'nın yedi yıllık evliliği güzelliğinden hiçbir şey kaybetmeden geçer. Bir keresinde kocası ay ışığında Anna'nın gölgesinin belirmediğini fark eder, bu olay neticesinde karısının suçunun farkına varır ve onu terk eder. Daha sonra geçen yedi yıl, Anna'da derinden iz bırakan suçluluk ve ızdırapla geride kaldığında, Anna, bir keşişle karşılaşır ve keşiş tanrının bağışlaması için Anna'yı öldürür, ölümünden sonra kilisede Anna'nın doğmamış yedi çocuğunun gölgesi belirir. Nicolaus Lenau *Anna*'da sıkça yedi sayısından bahsetmektedir ve yazar yedi sayısını tesadüfen kullanmamıştır. Nitekim "*yedi sayısı okültizme karşı ilgili olma, karşısındaki insanı etkisi altına alabilecek kadar hipnoz yeteneğine sahip olma gibi özellikler taşımaktadır*"¹⁶³.

İnsanın kopyası olan 'gölge' izleğinin yanında birbirlerinin aynı olması durumuyla kişinin bir ressam tarafından yapılan portresi de kimi zaman Doppelgänger izleğini kuvvetlendirmek için kullanılmaktadır. İrlandalı yazar Oscar Wilde, *Dorian Gray'ın Portresi* adlı eserinde, genç ve son derece yakışıklı bir erkek olan Dorian Gray'ın hayattan aldığı hazzı ve fiziksel özelliklerini kaybetmemek uğruna ruhunu şeytana satmasını konu eder. Önemli bir ressama portresini yaptıran Dorian Gray, portrenin daima genç kalacak olması fikrine dayanamaz ve ruhunu şeytana satma olayından sonra uzun süre portreye bakmaz. Yaptığı anlaşma sonucunda yıllar geçtikçe gençliğinden bir şey kaybetmeyen Dorian, bir gün portresine baktığında portrenin yaşlandığını görür. Dorian, birbirinin aynısı olmaları ve birbirlerinden etkilenmeleri vasfıyla Doppelgänger olan portresini bıçaklar ve finalde hizmetçiler Dorian'ın

¹⁶¹ Jeurgen Schwann, *Vom 'Faust' zum 'Peter Schlemihl': Koheränz und Kontinuität im Werk Adalbert von Chamisso, Band 5 von Mannheimer Beiträge zur Sprach- und Literaturwissenschaft*, Gunter Narr Verlag, Tübingen 1984, s. 183.

¹⁶² Rank, *Der Doppelgänger: Eine Psychoanalytische Studie*, s. 15.

¹⁶³ Cherio, *Cherio's Buch Der Numerologie: Wie die Zahlen unser Leben bestimmen*, 1.Aufl. , Hrsg.&Übers: Jürgen Berus, Book on Demand GmbH Verlag, Norderstedt 2009, s. 65.

cesedini bıçaklanmış halde bulur. Bu bağlamda Dorian Gray'ın bıçaklayarak ortadan kaldırmaya çalıştığı, portresi yerine yine kendisi olur.

Dorian Gray'ın Portresi'nde, insanın kendi yansımasına duyduğu hayranlık anlatılmaktadır. Bu durumu Otto Rank *Der Doppelgänger* adlı eserinde “Nergiz İzleği”¹⁶⁴ olarak adlandırmaktadır. Francis Bacon'un teorik açıklamasında “Nergiz”, “kendine âşık olmanın”¹⁶⁵ sembolü olarak nitelendirilir ve “insanın kendi görüntüsüne duyduğu aşk mitolojik kahraman “Narkissos” ile başlar. Yakışıklı fakat aynı zamanda soğuk bir karakterde olan Narkissos, aşka karşı mesafeli bir duruş sergiler. Nitekim gevezeliği yüzünden Juno (Hera) tarafından sevdiği kişinin yalnızca son kelimelerini tekrar etme lanetine uğrayan Echo adlı bir Nympha'nın aşkına karşılık vermez ve Narkissos, Echo tarafından suda gördüğü kendi yansımasına âşık olması yönünde cezalandırılır. Bu aşka bir çözüm yolu bulamayan Narkissos için tek çözüm yolu ölmektir ve bedeni nergiz çiçeğine dönüşür”¹⁶⁶. Nergiz çiçeğine adını veren Narkissos, hemen hemen her çağda müzik, opera, şiir, dram gibi sanatın birçok alanında kullanılmıştır. Calderon'un ve Rousseau'nun temsillerinde, Scarletti'nin, Gluck'un ve Nassenet'in operalarında, Tintoretto'nun, Caravaggio'nun ve Poussin'in resimlerinde nergiz sıkça işlenmektedir¹⁶⁷. Latin şairi Ovidius, Echo ile Narkissos'un aşkı anlattığı şiirde iki insanın aşkları uğruna harcadığı sonuçsuz çabaları konu edinir ve suda gördüğü aksine umutsuzca âşık olan Narkissos'un nergiz çiçeğine dönüşmesi Ovidius tarafından ustaca yazılan şiirin son dizelerinde anlatılır:

Şunlar oldu son sözleri gözlerini sudan ayırmadan bakan
Narkissos'un:

“Ey boş yere sevdiğim çocuk”; yer tekrar ilettiler dileklerini.
“Elveda” deyince o, bağırdı Ekho: “Elveda”. Yorgun başını dayadı sık
çayırılığa, ölüm kapadı efendilerinin güzelliğine hayran gözlerini. Hala
bakıyordu kendine, yer altına göçtüktan sonra bile; bakıyordu Styks
sularına. Dövündüler bacıları Naias'lar, kesik saçlarını yanbaşına
koydular; dövündüler Dryas'lar, Ekho da katıldı onlara. Tam sedyeyi,
odun yığının, titreyen meşaleleri hazırladılar, vucüt yoktu hiçbir

¹⁶⁴ Rank, A.g.e., s. 107.

¹⁶⁵ Nerea Vönig, *Der 'fruchtlose' Narziss in der Literatur die Ablehnung von Generativität*, Studienarbeit, Grin Verlag, 2009, s. 6.

¹⁶⁶ Gerard Fink, *Antik Mitolojide Kim Kimdir?*, s. 224.

¹⁶⁷ Johannes Irmischer, Renate Johne, *Lexikon der Antike*, Bibliographisches Verlag, Leipzig 1990, s. 392.

verde, yerinde sarı göbeğini beyaz yaprakların kucakladığı bir çiçek buldular¹⁶⁸.

Doppelgängerleri izleksel olarak eserlerinde işleyen yazarlar, bir yandan kendi tablosuna hayran olan bir adamın öyküsünü (Dorian Gray'in Portresi) anlatırken diğer taraftan kahramanın karşısına aniden çıkan kendisine fiziksel olarak bire bir benzeme durumu göstermeyen-bu benzerlik bazen fiziksel bazen de duyuşsal olarak ön plana çıkmaktadır-yabancı biriyle karşılıklı dialog kurma durumunu anlatmaktadırlar. Kahramanın karşılaştığı yabancı kişi genellikle şeytani bir ruh ya da yüzyıllar öncesinde yaşamış olan tarihi bir şahsiyettir. Ünlü Rus edebiyatı yazarı Fyodor Mikhaylovich Dostoyevsky'nin 1881 yılında kaleme aldığı *Brat'ya Karamazovy (Karamazov Kardeşler)* adlı eserinde "Zweispräch" (ikili dialog) durumu işlenmektedir. Eserin bir bölümünde Karamazov kardeşlerden biri olan Ivan Karamazov'un önünde sürpriz bir şekilde şeytan görünür ve kendini Ivan'ın Doppelgängerleri olarak tanıtır. Bir akşam Ivan eve geç kaldığında, tuhaf bir adamla karşılaşır. İlk bakışta tuhaf adamı kendi gençliği zanneder fakat sonra bu düşüncesini unuttur. Görüntü karşısında dehşete düşen Ivan Karamazov tuhaf gence, onun gerçek olduğunu bir an bile düşünmediğini, onun bir yalan, hastalık, sanrı olduğunu ve onu neden ortadan kaldıramadığını bilmediğini söyler. Konuşmanın devamında tuhaf adam-eserde şeytan olduğu belirtilir-Ivan'a onun vücut bulmuş hali olduğundan ve kendi tarafında olduğundan bahseder. Ivan Karamazov'un, babasının ölmesini istemesi, babasının katline engel olamaması ve ağabeyinin intiharını rüyasında görmesi sonucu yaşadığı çöküş onda halisünasyonlar görmesine neden olur. Yaşadığı suçluluk duygusu sonucunda deliliğin eşiğine gelen Ivan ile şeytanın konuşmasının gerçekte mi yoksa rüyada mı geçtiği kesin değildir¹⁶⁹. Şeytanın Ivan'a aniden görünme hali, çalışmada Doppelgänger başlığı altında incelenecek olan E.T.A Hoffmann'ın hikâyesi *Ritter Gluck (Şövalye Gluck)* da tarihi bir kişilik ile eserin kahramanı arasında yaşanmaktadır. Eserde, çay bahçesinde yalnız oturan anlatıcının birden bire karşısına çıkan gizemli şahısla konuşması konu edinilmektedir. Burada aniden beliren yabancı, anlatıcının Doppelgängerleri durumundadır. Eserin sonunda, gizemli yabancı eserin geçtiği zamandan çok daha

¹⁶⁸ Erhat Azra, *Mitoloji Sözlüğü*, ss. 230-231.

¹⁶⁹ Roman Jakobson, *Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie: Sämtliche Gedichtanalysen*, 1, Walter de Gruyter GmbH&Co. KG. Verlag, Herausgeber: Hendrik Birus, Sebastian Donat Berlin 2007, s. 243.

önceleri yaşamış olduğu gerçeği, anlatıcının ruhani bir varlıkla dialog kurduğunun göstergesi sayılmaktadır. Eserde anlatıcı ile fiziksel bir benzerlik yaşamamasına rağmen müzik tutkularının bire bir uyuşması anlamında birbirlerinin Doppelgängerleri durumundadır. Ruhani varlıkların eser kahramanlarına görünür olması durumu her zaman geçerli değildir, bazen görünmeyen bir varlık, kahramanı etkisi altına alabilir. Bu durum en belirgin şekilde Fransız yazar Guy de Maupassant'ın 1887 yılında yayınladığı eseri *le Horla (Cinnet)*'da görülmektedir ve eserde anlatıcının yaşadığı olayları günlük yazıyormuşçasına anlatması durumu söz konusudur. Mayıs ayından başlayıp eylül ayına kadar uzanan beş aylık bir sürede yaşanan olağanüstü olayları anlatan anlatıcı, görünmeyen bir nesnenin etkisine kapılır, geceliğin dolu olan sürahiyi-görünmeyen nesne sadece süt ve su içmektedir-boşaltan, üzerinde boğucu bir baskı yaratan nesne karşısında çaresiz kalan anlatıcı, nesneyi görememekte, fakat varlığını tüm benliğinde hissetmektedir. Kendisini bu denli etkisine almış olan şeyden kurtulmak isteyen anlatıcı, sonunda içinde hizmetçilerin de olduğu evini yakacaktır. Yangın dolayısıyla kullanılamaz bir hale gelen ev, anlatıcı açısından nesneden kurtulduğuna dair bir kanıt olmaktadır, fakat ortada tek bir sorun vardır o da anlatıcı halen nesneyi etrafında hissetmektedir.

Otto Rank'ın Doppelgänger izleği kapsamında yer verdiği başka bir konu ise bir kişilikten diğerine geçişi sağlayan Biçim Değişimi "Amphytrion"¹⁷⁰ izleğidir. Bu izleğe göre kahramanın ruhu hipnoz yoluyla bir bedenden diğer bir bedene aktarılmaktadır. Bu izleği en iyi anlatan eserlerden biri George du Maurer'in 1894 yılında kaleme aldığı *Trilby*'dir. Eser, Paris'te modellik ve filmlerde figüranlık yapan Trilby O'Ferrall'ın ünlü bir şarkıcı olma hayali üzerine kurulmaktadır. Trilby'nin hayatı hipnotist Svengali ile karşılaşmasıyla değişir, nitekim Svengali onu hipnozla çok ünlü bir divaya dönüştürür. Svengali'nin hipnoz denetiminde çok başarılı bir şarkıcı haline gelen Trilby için her şey Londra turnesinde değişir. Hipnoz sırasında kalp krizi geçiren Svengali hipnozu bırakır ve dolayısıyla yeteneğini kaybeden Trilby şarkıcılığa veda etmiş olur. Trilby hipnozun etkisi geçince ünlü bir şarkıcı olduğunu hatırlamaz.

Hipnoz ile bir kişilikten diğerine transfer olma durumu Doppelgänger izleğinde önemli bir yere sahiptir, fakat birbirlerine tıpatıp benzeyen iki farklı insanın konu

¹⁷⁰ Rank, *Der Doppelgänger: Eine Psychoanalytische Studie*, s. 21.

edildiği hikâyeler Doppelgänger izleğinin tam olarak anlaşılmasında daha verimlidir denilebilir. Tıpatıp benzerlik durumu Edgar Allan Poe'nun *William Wilson* eserinde söz konusudur. Aynı zamanda eserin anlatıcısı olan William Wilson'un çocukluğundan beri adı, doğum tarihi hatta davranışlarından konuşmasına kadar birebir aynı olan bir Doppelgängerini bulunmaktadır. Bu durumdan her zaman için rahatsız olan William, üniversite eğitimi için Oxford Üniversitesi'ne gider. Orada ahlaki olarak çöküş yaşayan kahraman bir takım yanlış işlere bulaşır ve suçu Doppelgängerini tarafından gün yüzüne çıkarılır. Suçunun ortaya çıkmasından sonra büyük bir utanç duyan William, bir gece şehri terkeder ve amaçsızca Avrupa'nın bir bölgesinden diğerine dolaşır. Bir gün bir maskeli baloda *Doppelänger*'i ile karşılaşır ve William Doppelgängerine karşı duyduğu nefretle onu düelloya davet eder. Düellonun sonucunda William farkında olmadan aslında Doppelgängerini ile birlikte kendini de öldürecektir. Bu duello durumu E.T.A Hoffmann'ın kapriçyo* tarzında yazdığı eseri *Prenses Brambilla*'da da bulunmaktadır.**

2.3. E. T. A. HOFFMANN'IN ESERLERİNDE DOPPELGÄNGER İZLEĞİ

2.3.1. Prinzessin Brambilla (Prenses Brambilla)

Alman Romantizm akımının Fantastik Yazın'a kazandırdığı en önemli şahsiyetlerden biri olan Ernst Theodor Amadeus Hoffmann'ın 1820 yılında yayınladığı *Prenses Brambilla**** adlı masalı, Hoffmann'ın Doppelgänger izleğine en fazla yer verdiği eserlerinden biridir. Masalın başında Jacques Callot**** tarzı bir kapriçyo yazmaktadır ki bu bağlamda yazar, aslında mizahi yönüyle ağır basan Fransız ressam Callot'tan esinlendiğini belirtmesiyle, masalın ne denli eğlenceli olacağına dair ipuçları vermektedir. Hoffmann'ın Prenses Brambilla kapriçyosu, “*genel olarak kolayca tasvir edilebilir bir yapıda olmasına karşın, eserin yapısında bulunan nefes kesici karmaşıklık*

* Çalgı veya ses için bestelenmiş, serbest biçimde parça.

** Doppelgänger izleği kapsamında çalışmada yer verilen eser isimleri ve konuları Otto Rank'ın *Der Doppelgänger: Eine Psychoanalytische Studie* adlı kitabından alıntılanmıştır.

*** Prenses Brambilla öyküsünün analizinde, çevirisi İris Kandemir tarafından yapılan ve aşağıda künyesi verilen E. T. A. Hoffmann'ın *Seçme Masallar* eseri temel alınmıştır. Bundan sonra masal ile ilgili alıntılar bu eserden yapılacaktır. Ayrıntılı bilgi için Bkz: E.T.A. , Hoffmann, *Seçme Masallar*, (Çev. İris Kandemir), *Hasan Ali Yücel Klasikler Dizisi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2008. Eserin orijinali için Bkz, Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Prinzessin Brambilla*, Elibron Classic Series, Adament Media Corporation, Berlin 2007.

**** 1592-1635 yılları arasında yaşamış olan Fransız ressam ve gravür sanatçısı.

nedeniyle ince ayrıntılarda yer alan boşlukların doldurulması hemen hemen imkânsızdır”¹⁷¹.

Masalda; Roma’da Corso meydanında tiyatrodan oyunculuk yaparak geçimini sağlayan Giglio Fava ile ünlü terzi Bescapi Ustanın soylular için diktiği elbiselere nakış yaparak geçimini sürdüren terzi Giacinta Soardi’nin aşkı anlatılmaktadır. Başlarda güzel giden ilişki, bir gün Giglio Fava’nın şehrin meydanında Prenses Brambilla olduğu söylenen ve hizmetkârlarının bulunduğu kalabalığın Pistoji Sarayı’nın duvarlarından geçişini izlemesiyle bozulur ve yaşadığı olağanüstü olayın etkisini üzerinden atamaz:

...Tüm bunlar olurken, derin düşüncelere dalmış olan Giglio Fava hala Pistoja Sarayı’nın önünde durmuş akıl sır ermeyen, gariplerin garibi maskeli alayı yutan duvarlara bakıyordu. Tekin olmayan ama hoş bir duygunun tüm benliğini tutsak etmesine engel olamayışına şaşıyordu, daha da garibi düşünde tüfeğin alevinden çıkıp kendini onun kucığına atan Prensesle bu olağanüstü alay arasında bağlantı kurmasıydı. Evet, içinden bir ses ona pencereleri aynadan olan arabada oturanın düşündeki imge olduğunu söylüyordu... (s. 157)

Yaşadığı fantastik olaydan sonra Giglio Fava, daha önce rüyasında da gördüğü, Habeşistan Prensesi Prenses Brambilla’ya âşık olur ve büyük aşkı terzi Giacinta ile yeni tutkusu Prenses Brambilla arasında ikilem yaşar. Yaşadığı bu durumu anlatmak üzere Giacinta’nın yanına gider. İşte o anda Giacinta’nın üzerindeki kıyafeti görür ve Giglio, kızın muhteşemliği karşısında donup kalır; ama akli hala geçen gün saraya girerken gördüğü Prensestedir. Giacinta’nın, denediği elbisenin Bescapi Usta tarafından üzerinin nakışlanması için kendisine verildiğini ve giysinın adını bilmediği bir Prenses için yapıldığını belirtmesi Giglio’da şaşkınlık yaratır. Nitekim Giglio rüyasında, Giacinta’nın denediği elbiseyi Prenses Brambilla’nın üzerinde görmüştür. Bunu hiç çekinmeden sevgilisine anlatan Giglio, bundan dolayı Giacinta ile bir tartışma yaşar:

Ardından da suçlamalar, kınamalar, hakaretler ve küfürler gırla gitti ve zavallı Giglio bir türlü düşünde gördüğü Prensesin üzerinde Giacinta’nın üzerinde gördüğü giysi olduğunu söyleme olanağı bulamadı. (s. 150)

Yaşanılan kavgadan sonra Giacinta tarafından evden kovulan Giglio’nun aklında sevgilisinin denediği giysiyi rüyasında Prensesin üzerinde neden gördüğü vardır. Giglio’nun aklını karıştıran diğer bir konu ise Giacinta’nın elbise içinde mükemmel

¹⁷¹ Gabriele Brandstetter, Gerhard Neumann, *Romantische Wissenspoetik: Die Künste und die Wissenschaften um 1800*, Königshausen&Neumann GmbH Verlag, Würzburg 2004, s. 18.

görünmesidir. Giglio bir an elbisenin sanki Giacinta için dikilmiş olduğunu düşünür. Nitekim anlatıcı da Giacinta'yı elbise içinde tasvir ederken buna benzer bir açıklama yapmaktadır:

Yaşlı kadın genç kıza olağanüstü güzel giysiyi giydirirken ona görünmez ruhlar yardım eder gibiydi. Giysi kızın üstüne tam oturmuştu, her bir iğne yerindeydi, her bir kıvrım kendiliğinden düzeliyordu. Giysi Giacinta'dan başkası için yapılmış olamazdı. (s.147)

Giglio, Giacinta'nın onu evden kovmasından sonra kızı bir daha hiç görmez. Zamanla içinde terzi kıza karşı bir acıma hissi uyanır. Hiç düşünmeden kendini Giacinta'nın evinin önünde bulan Giglio, ev sahibinin Giacinta'nın evden çıktığına dair yaptığı açıklamasıyla hüsrana uğrar. Amaçsızca dolaşmaya başlayan Giglio'nun umutsuzluğu, bir kafede Giacinta'nın beraber yaşadığı yaşlı Beatrice'i görmesiyle son bulur. Soluğu hemen Beatrice'in yanında bulan Giglio, kadının Giacinta üzerine yaptığı açıklamayla sarsılır; çünkü Giacinta üzeri leke olan o elbiseden dolayı hapse girmiştir. Şikâyetçi olup, Giacinta'yı hapse attıran Bescapi Usta'dır ve buna çok sinirlenen Giglio, soluğu hesap sormak için Bescapi Usta'nın yanında alır ve ona şikâyetini geri alıp, Giacinta'yı hapisten kurtarması için baskı yapar. Bescapi Usta'nın Giglio'nun baskısına karşın verdiği cevap ilgi çekicidir. Zira Bescapi Usta'nın böyle bir durumdan haberi dahi yoktur:

Ama Bescapi ona bakarak, “Böyle saçma şeyleri nasıl düşünürsünüz Senyor Giglio? Benim ne Giacinta'nın bozduğu giysiden, ne de kan lekelerinden ne de hapishaneye atılmış insanlardan haberim var!” diye yanıt verdi. Giglio, Beatrice'den duyduğu tüm olayları ve Giacinta'nın odasında gördüğü giysiyi ayrıntılı anlattığında Bescapi yaşlı kadının onu kandırduğuna kuşkusu olmadığını söyledi ve “Bunların tek kelimesinin bile doğru olmadığına sizi temin ederim, ben Giacinta'ya işlemesi için hiçbir zaman öyle bir giysi vermedim.” dedi. (s. 178)

Bescapi Ustanın açıklamasından sonra evden çıkan Giglio tam uzaklaşacakken evin balkonunda Giacinta ve Beatrice'i görür. Giacinta'nın şık giyimi ve güzelliği karşısında şaşkına dönen Giglio, kızla konuşmak için girişimde bulunur, ancak Prenses Brambilla'yı ilk kez gördüğü meydanda olağanüstü güçte gözlükler satan satıcı Üstat Celionati'nin sözleri karşısında fikrinden vazgeçer:

“Biraz zor” dedi Celionati, “çünkü sevgili Giglio, sen Prenses Brambilla'yı cüretle izlerken önemli ve yakışıklı bir Prens senin

donna'na kur yaptığını büyük bir olasılıkla bilmiyorsun ve anlaşıyor ki..." (s. 180)

Birden içinde; kıskançlığının verdiği çaresizliği hissedene Giglio, sevgilisine kur yapan Prensi merak etmeye başlar. Okurun Giglio ile aynı ölçüde yaşadığı merakı, anlatıcının Prenses Brambilla'nın kayıp olan ve her yerde aradığı nişanlısı Asur Prensi Cornelio Chiapperi'nin Giacinta'ya kur yapan Prens olduğu hakkında yaptığı açıklamasıyla giderilmektedir. Prens ile Prenses arasındaki nişanlılık durumu-ilerde kim olduğu konusuna değinilecek olan ve masaldaki Doppelgänger izleklerinin yoğun bir şekilde ortaya çıktığı zamanlarda Giglio'nun yanında bulunan-Üstat Celionati'nin Prensesin masalda ilk kez ortaya çıktığı anda meydana toplanan meraklı seyircilere yaptığı konuşmadan çıkarılabilmektedir:

"Romalı vatandaşlar!" diye söze girişti Celionati kelimelerin üstüne basa basa. "Sevinin, zevkten kendinizden geçin ve keplerinizi, şapkalarınızı ya da başınızda ne varsa olabildiğince yükseğe, havaya fırlatın! Size çok büyük bir şans vurdu, çünkü dünyaca ünlü Prenses Brambilla uzaklardaki ülkesi Habeşistan'dan kalkıp sizin duvarlarınızın içine geldi. Prenses bir güzellik mucizesi ve öylesine hesaplanamaz hazineleri var ki, istese tüm Corso'yu en olağanüstü elmaslarla ve değerli taşlarla kaplatabilir. Sizin hoşunuza gidecek daha neler yapabilir kim bilir? Çoğunuzun eşek olmadığını ve tarih bilginizin olduğunu biliyorum. Bilenlerin yüce Prenses Brambilla'nın Truva'yı inşa eden bilge kral Cophetua'nın torununun torunu olduğundan haberleri vardır. Büyük büyük amcası Serendippo'nun yüce kralı iyi huylu bir insandı ve sıkça burada San Carlo'nun önünde sizin aranızda mide fesadına uğrayacak kadar çok makarna yediği olmuştur sevgili çocuklarım! Ayrıca soylu hanımefendi Brambilla'nın vaftiz anasının Tartagliona adındaki tarot kraliçesi olduğunu ve ona Pulcinella'nın lavta çalışmasını öğrettiğini söylersem, bu bilgilerden aklınız uçar! Uçsun bakalım! Gizbilim konusundaki bilgilerim ve ak, kara, mavi ve sarı büyülerim sayesinde onun buraya neden geldiğini biliyorum. Burada Roma'da Corso'daki maskeliler arasında dişini çektirmek için Habeşistan'dan ayrılan can yoldaşı ve nişanlısı Asurlu Prens Cornelio Chiapperi'yi bulmayı umut ediyor. Ameliyatı başarıyla ben gerçekleştirdim! Bakın işte gözünüzün önünde!" (s. 156)

Sevgilisinin başka bir adam tarafından beğenilmiş olduğunu kendine hakaret olarak kabul eden Giglio Fava, Prenses Brambilla'yı düşünmeyi bırakıp Giacinta ile barışmanın yollarını arar. Bunun için Giacinta'nın evine misafirliğe gider ve eve gittiğinde, kendisine Prenses Brambilla tarafından verilen para kesesinin aynısından Giacinta'da da olduğunu fark eder. Prenses ile Giacinta'nın aynı kişi olabileceği ihtimali bu paragrafta ilk kez açıkça dile getirilmektedir:

"İstedığınız kadar alın." dedi Giacinta yaşlı kadına kumaşın dokusunun arasından parladıkları görünen dukaların olduğu küçük bir

kese uzatarak. Giglio bunun Celionati'nin cebine soktuğuna kuşku duymadığı ve içindeki dukaların suyunu çekmeye başladığı kesenin ikizi olduğunu fark edince donup kaldı. "Bu bir cehennem oyunu mu?" diye haykırarak keseyi yaşlı kadının elinden kaptı ve gözlerinin önüne tuttu, ama kesenin üzerindeki "Düş resmini unutma! Yazısını görünce bitkin sandalyesine çöktü. (s. 213)

Para kesesi, akli karışık olan Giglio'nun tekrar Prenses Brambilla'yı düşünmesini sağlar. Giacinta'nın evinden ayrılır ve caddede dolaşmaya başlar. Aniden karşısına çıkan Prensesin büyüüne kapılan ve tef eşliğinde Prenses ile dans etmeye başlayan Giglio, Üstat Celionati'nin ikazıyla kendine gelir:

"Neden söz ediyorsunuz?" diye yanıtladı Celionati. "Sizinle dans edenin gerçekten Prenses Brambilla olduğunu mu düşündünüz? Hayır! Kötü bir aldatmaca bu; Prenses engellenmeden başka aşkların peşinde koşabilmek için size aşağı tabakadan birine kakaladı." (s. 239)

Açıklama; Prensesin birebir kopyası olan başka birinden bahsetmektedir ve bunun farkında olan Prenses kopyasını Giglio'yu avutmak için bir nevi dublör olarak kullanmaktadır:

Giglio ve Celionati yumuşacık koltuklara oturduklarında Celionati, "Size Prenses yerine kakalananın aslında Giacinta Soardi adındaki güzel küçük terziden başkası olmadığını bilin Prensim." diye söze başladı. (s. 241)

Prensesin dublörünün Giacinta olarak verilmesi-daha önceki açıklamalar da göz önünde bulundurularak-ikisinin fiziksel olarak aynı özellikler taşımaları anlamında birbirlerinin Doppelgängerleri oldukları izlenimi verir. Giglio, dans ettiği kişinin Prenses Brambilla mı yoksa Giacinta Soardi mi olduğunu düşünürken, diğer tarafta Prenses Brambilla'nın nişanlısı Asur Prensi Cornelio Chiapperi, Giacinta'yle ilişkisini ilerletmiştir. Prens Cornelio Chiapperi ile Giglio Fava ayırt edilemeyecek kadar birbirlerine benzemektedir ve Giacinta'nın Prenses Brambilla'nın nişanlısı Prens Cornelio ile Prenses Brambilla'nın da Giacinta'nın sevgilisi Giglio Fava ile görüşmeleri, her iki bayan kahramanın birbirlerinin Doppelgängerleri olabileceğinin sinyallerini vermektedir. Zira eserde Asur Prensi Cornelio Chiapperi ile oyuncu Giglio Fava'nın Doppelgänger olduklarına dair birçok ipucu verilmektedir.

Kendini iyice Prenses Brambilla'nın aşkına kaptıran Giglio, Prensesi bir kez olsun görebilmek uğruna sokakta amaçsızca dolaşmaya başlar. Dalgınlığını kendisine doğru yöneltilen bir ses dağıtır. O ses okura masalda Giglio'nun bir Doppelgänger olduğunun sinyallerini vermektedir:

Böylece Giglio, Corso'da kendini daha az kalabalık bir yerde bulana dek insanların alaylarına aldırmaksızın bir oraya bir buraya koşuşturup her kadının maskesini inceledi. Kulağının dibinde, "Sevgili Senyor! Benim değerli Senyorem!" diyen bir ses duydu ve Giglio o güne dek gördüğü en çılgın ve değişik görünümlü birini buldu karşısında. Maskenin keşisakalı, gözlüğü ve keçi kılı gibi saçların yanı sıra sağ ayağını öne atıp kambur durması da, bir pantolonla karşı karşıya olduğunu gösteriyordu...

"Sevgili Senyor," dedi Pantolon (giysisi değişik olsa da maskeliye bu adı verelim) "Bugün güzel bir gün, çünkü sizi görmek onuruna ve zevkine erdim! Bizim aileden değil misiniz?"

"Benim için de öyle." diye karşılık verdi Giglio kibarca eğilerek. "Sizi gördüğüm için çok mutluyum efendim. Ama nasıl akraba olduğumuzu bilmiyorum."

"Ah Tanrım" diye sözünü kesti onun Pantolon. "Hiç Asur'da bulundunuz mu Sayın Senyor!"

"Bir kez oraya gitmek için yola çıktığımı, ama ancak Fascati'ye kadar gidebildiğimi hayal meyal anımsıyorum. Orada adı arabacı beni kasabanın girişinde bıraktı ve bu yüzden burnum..."

"Ah Tanrım!" diye haykırdı Pantolon. "Bu burun, bu horoz tüyleri-sevgili Prens! Ah benim Corneliom! Beni yeniden gördüğünüz için renginizin solduğunu görüyorum! Ah Prens! Bir damla, yalnızca bir damla!" (s. 161)

Daha önce de belirtildiği üzere, Beatrice'in kafede Giglio'ya Giacinta'nın hapse girdiğini söylemesi üzerine, Giglio deliye dönmüş ve hesap sormak için bu işten sorumlu tuttuğu Bescapi Ustanın yanına gitmiştir. Giglio'nun delirdiğine inanan Bescapi, yaşadıkları dönemin delilik üzerine yapılan-hastanın damarlarından kan alma-tedaviyi uygulatmak üzere onu evine çağırır. Anlatıcı burada kan alma işleminden sonra baygın durumda olan Giglio'ya gaipten sesler duyurarak bir anlamda okura Prens Cornelio'nun Giglio'nun Doppelgängerini olduğunu hatırlatmaktadır:

Bescapi'nin ne demek istediği kısa sürede anlaşıldı, çünkü odaya bir cerrah girdi ve zavallı Giglio'nun direnmesine karşı damarlarından birini açtı. O gün olanlardan yorulmuş olan ve kan kaybeden Giglio bayılmışçasına derin bir uykuya daldı.

Uyandığında kendini zifiri bir karanlığın içinde buldu ve başına gelenleri güçlükle anımsadı. Onu çözdüklerini hissedebiliyordu, ama kımıldayamayacak kadar halsizdi. Kapıdaki bir çatlaktan hafif bir ışık sızıyor gibiydi, birinin soluk aldığı, sonra da anlaşılabilir sözlere dönüşen bir fısıltı duyduğunu sandı. "Siz misiniz değerli Prens? Hem de böyle bir durumdasınız. Öyle küçük, öyle küçüksünüz ki bonbon kutuma sığabilirsiniz! Ama sizi daha az sevdiğimi ve saydığımı sanmayın, çünkü sizin sıra dışı saygın bir beyefendi olduğunuzu ve bunun düşlerimden biri olduğunu bilmediğimi mi sanıyorsunuz? Bana yarın kendinizi, yalnızca sesinizle olsa bile gösterme nezaketinde bulunur musunuz? Benim gibi yoksul bir kıza bir bakışınızı esirgemeyin, bunların olması kaçınılmazdı yoksa..." Bundan sonra sözler anlaşılmasız bir fısıltıya dönüştü yeniden. Sesin sıra dışı bir tatlılığı ve hoşluğu vardı. Giglio iliklerine kadar titrediğini hissetti... (s. 176-177)

Prenses Brambilla'ya olan saplantısı yüzünden delilik ile suçlanması Giglio Fava'nın Prensesle karşılaşmak uğruna şehrin her bir yanında dolaşmasına engel olamaz. Yine bir gün daha önceki görüşmelerinde Prensesin giymesini söylediğini giymiş bir vaziyette Corso meydanında dolaşırken dans eden bir çift görür ve çok geçmeden onların Prens Cornelio ve Prenses Brambilla olduklarını anlar. Masalın bu bölümü Doppelgänger izleğinin birbirlerine kopyaları kadar benzeyen iki insanın aynı anda farklı yerlerde olması durumunu anlatmaktadır. Nitekim Giglio Fava Corso meydanında Prensesi bulma ümidiyle dönüp dolaşırken, aynı saatlerde Prens Cornelio Prenses Brambilla ile dans etmektedir:

En küçük ayrıntısına kadar Giglio gibi giyinmiş, onun boyunda, duruşunda ve her şeyiyle onun bir kopyası olan küçük, komik bir adam gitar çalıyor ve ona kastanyet çalarak eşlik eden son derece şık giyinmiş bir kadınla dans ediyordu. Giglio onun tıpatıp benzeri olan küçük adama baktığında şaşırdı, ama kıza baktığında yüreğindeki ateş yeniden alevlendi. Daha önce böyle bir güzellik ve zerafet görmediğini düşündü, kızın her hareketinde az bulunur bir memnuniyetten doğan bir coşku vardı ve bu coşku dansın çılgin gelişigüzelliğine tanımlanamaz bir çekicilik veriyordu.

İnsan güzel bir kıza hayranlıkla bakarken iki dansçı arasındaki garip çelişkinin inanılmaz gülünçlüğüne gülmeden edemiyordu, ama dans eden kıza ve komik adamı saran garip ve tanımlanamaz bir zevkin verdiği heyecan, işte bu birbiriyle çelişkili öğelerden oluşan duyguydu. Giglio tam kızın kimliğinden kuşkulananmak üzereyken yanındaki bir maskeli, "Prenses Brambilla o, sevgilisi Asur Prensi Cornelio Chiapperi'yle dans ediyor!" dedi. (s. 197-198)

Prensesin isteği doğrultusunda giyinen Giglio Fava ile Prensesin nişanlısı Asur Prensi Cornelio Chiapperi'nin kıyafetlerinin aynı olması aslında onların iki farklı bedende tek kişi olduklarını gösterir. Fiziksel olarak birebir benzerliğin yanında, Giglio ile Cornelio ruhsal olarak da eşgüdümlü duygular yaşamaktadır. Bu durum tek yumurta ikizlerinde yaşanan bir sendromu örneklendirir. İkizlerden birinin yaşadığı acı, sevinç, üzüntü gibi duyguların farklı yerlerde olsalar da aynı anda diğer ikizde de görülebilme olasılığı bulunmaktadır. Giglio'nun, Prenses ile Prensin dansını izlerken, Prensin yaşadığı heyecanı ve tutkuyu kendi yaşamışçasına hissetmesi tek yumurta ikizlerinde görülebilen bu sendroma benzerlik göstermektedir. Prensesle Prensin dansı esnasında kendini Prens Cornelio'yla aynı duyguları hissederken bulan Giglio için kendini Prense özdeşleştirilmesi kaçınılmaz bir hal alır. Dans devam ederken yanında duyduğu fısıltı Giglio'nun ruhsal yaşamı için dönüm noktası olma özelliği taşımaktadır; çünkü bu olaydan sonra Giglio kendini Prens Cornelio zannetmektedir:

Giglio Fava fısıltıyı duyduktan sonra hemen kendini Prens Brambilla'yla dans eden Asur Prensi Cornelio Chiapperi sanmaya başlar. Ciddi herhangi bir filozof, biraz pratik deneyimi varsa bu zihinsel deneyimi dördüncü sınıf öğrencilerinin bile anlayabileceği yalınlıkta derli toplu açıklayabilir. ... "Bugüne dek Giglio Fava'yla ilgili edindiğimiz bilgiler" diye sözünü sürdürür psikolog, "sarhoşluğa benzer bir durumda olduğunu ve bu durumun benliğiyle ilgili bazı garip kavramlarının sınırlarına etki edip onları uyarması sonucunda sarhoşlukla karşılaşılabilecek bir tür ruhsal sarhoşluğa yol açtığını göstermektedir ve özellikle oyuncuların bu tür sarhoşluğa eğilimleri olduğu için... vs."

Giglio bu duruma uygun olarak kendinin Asur Prensi Cornelio Chiapperi olduğuna inanıyor ve bu durumda ortada olağandışı bir şey olmamasına karşın, benliğini bir alev gibi saran anlaşılmaz mutluluğunun kaynağını açıklamak zorlaşıyor. Gitarının tellerini daha güçlü tınlatmaya, dansının hiplamaları zıplamaları daha da çığırından çıkmaya, yüzüne verdiği ifadeler daha da abartılı olmaya başladı. Ama benliği de karşısında duruyor, o da dans ediyor, onun gibi yüz ifadelerini değiştiriyor ve ona geniş tahta kılıcıyla hamleler yapıyordu. Brambilla ortadan yok olmuştu. (s. 200-201)

Yukarıdaki örnekte yapılan açıklamalar Giglio Fava'nın kendisini Prens Cornelio zannettiğine yöneliktir. Zira masalın devamında Giglio giderek kendi kimliğini unutacak ve artık tamamen Prens Cornelio kimliğine bürünecektir; ancak anlatıcı, okurda zaman zaman Giglio'nun kendini Cornelio zannetmesi ile Giglio'nun aslında Cornelio'yla aynı kişi olduklarına dair ikilem yaratmaktadır. İkilem arasında kalan okur, Giglio'nun kim olduğu konusunda kararsızlık yaşayacaktır. Bu kararsızlık durumunun bir anlamda yazarın eş insan izleğini iyi kurguladığının kanıtı olduğunu söylemek yerinde olacaktır. Masalda ikilem yaratan durumlardan biri de; psikologun açıklamalarından sonra verilen paragrafta yaşanır. Giglio, kimliğini yitirmenin verdiği huzursuzlukla çılgınlıklar yaparken tahta kılıcıyla gitarını kırar, fakat anlatıcı, Prens ile Prens'in dans sahnesini betimlerken Prens'in gitar çaldığını ve Prens'in dansıyla ona eşlik ettiğini ifade eder. Gitar, birden el değiştirir ve Giglio'nun eline geçer:

Bu oldukça karmaşık düşüncelerle Giglio'nun hoplayıp zıplamaları daha da çılgınlaştı, ama tam o sırada benliği tahta kılıcıyla gitarına öyle bir vurdu ki gitar binlerce parçaya bölündü ve Giglio sendeleyerek bir kütük gibi sırtüstü yere düştü. Dansçıların çevresindeki kalabalığın attığı kahkahalar Giglio'nun fantazilerinden kopmasına neden oldu. Düşerken gözlükleri ve maskesi bir tarafa fırladığı için insanlar onu tanıdı ve yüzlerce ses, "Bravo, bravissimo Senyor Giglio Fava!" diye bağırmağa başladı. (s. 201)

Artık kendini büsbütün Prens Cornelio sanan Giglio Fava, Prensese şık görünmek için terzi Bescapi Ustanın yanına gider. Giglio'nun Prens kimliğini iyiden iyiye benimsediği gözlenmektedir:

Giglio'nun gözü garip renk karmaşası yüzünden fantastik bir görünümü olan çok gösterişli bir giysiye takıldı. Bescapi Usta bu giysinin değerinin Giglio'nun ödeyebileceğinin çok üstünde olduğunu söyledi. Ama Giglio giysiyi satın almakta ısrar etti, kesesini çıkardı ve ustadan istediği parayı söylemesini istedi. Bescapi bu giysiyi satamayacağını, çünkü giysinin yabancı bir Prens için hazırlandığını söyledi, bu Prens Cornelio Chiapperi'den başkası değildi.

“Ne?” diye bağırdı Giglio birdenbire sevinçten kendini kaybederek, “Ne diyorsunuz? Demek ki bu giysi benim için yapıldı. Şanslı Bescapi! Önünüzde duran kişi en içsel ve en gerçek benliğini dükkânınızda bulan Prens Cornelio'dan başkası değil!” (s. 221)

Masaldaki ilgi çekici özelliklerden biri de; Giglio Fava'nın Prens Cornelio kimliğine büründüğü zamanlarda insanların bu duruma inanıyor olmalarıdır:

Giglio bunları der demez Bescapi Usta giysiyi duvardan kaparcasına aldı, oğlanlardan birini çağırıp giysiyi bir sepete koydurdu ve soylu Prensi izlemesini emretti.

“Paranız sizde kalsın saygıdeğer Prens!” diye bağırdı usta, Giglio ödemeye kalkınca. “Aceleniz olmalı. Sadık kulunuz parasını daha sonra alır, belki de bu önemsiz miktarı Beyaz Habeş halleder! Tanrı sizi korusun, benim kusursuz Prensim!”

Giglio zarif hareketlerle neredeyse yeri öpercesine tekrar tekrar eğilen ustaya kibirli bir bakış attıktan sonra, Fortunatus'un kesesini cebine soktu ve güzel Prens giysisiyle oradan ayrıldı.

Giysi üzerine öylesine tam oturdu ki dizginleyemediği sevinci yüzünden giyinmesine yardım eden oğlanın eline ışıldayan bir duka sıkıştırdı, ama oğlan dukanın yerine ona doğru dürüst birkaç paoli vermesini istedi, çünkü sahne Prenslarının altınlarının beş para etmediğini, yalnızca düğme ya da fiş olduklarını duymuştu... (s. 222)

Giglio ile Cornelio arasındaki ayırt edilemez benzerlik, eser ilerledikçe artar. Nitekim Giglio'nun kaleme aldığı belirtilen ve Beatrice'in Giglio Fava'nın yazdığı cümlelerden oluşan bölümleri okuması üzerine, Giacinta o sözlerin Prens'in ifadeleri olduğunu hatırlar:

“Bunlar çok hoş bir biçimde ifade edilmiş.” dedi yaşlı kadın gözlüklerini çıkararak. “Ama Tanrı aşkına, bu cömertçe kullanılmış kelimeler, duyarlı bir erkek için düşüncelere dalmış oturan ve havada kaleler oluşturan güzel bir kızdan daha hoş daha baştan çıkarıcı bir şey olmadığını belirtmek için. Dediğim gibi bu durum sana tam uyuyor. Giacintam, Prensle ve onun oyunları ile ilgili söylediğin tüm saçmalıklar, içinde kaybolduğun düşe uygun düşen kelimelerden başka bir şey değil.”

“Eğer öyleyse,” dedi Giacinta ayağa kalkarak ve ellerini sevinçli bir çocuk gibi çırparak, “o zaman ben de biraz önce okuduğun o hoş büyümlü imgeyi anımsatmıyor muyum? Ayrıca Giglio'nun kitabından okumaya çalıştığın kelimelerin, aslında istemeden ağzından dökülen, Prens'in kelimelerinin olduğunu bil.” (s. 249-250)

Giglio bundan sonra üzerine giydiği Prens kimliğiyle umursuzca dolaşırken tiyatrodaki işinden olur. İkinci bir şans için tekrar tiyatroya giden Giglio orada meydana karşılaştığı ve sohbet ettiği Pantolon'u görür. Pantolon'un Giglio Fava'ya karşı beslediği anlam verilemeyen kini eser boyunca sürer. Kinin yarattığı rekabet duygusu ile Altıncı Bölümü'nde Yüzbaşı Pantolon Giglio'ya meydan okur. Yapılan düellonun sonucunda Yüzbaşı Pantolon Giglio'yu öldürür. Olayın anlatımından hemen sonra Üstat Celionati ile Prens Cornelio bir kafede görülür ve aralarında Giglio'yla olan benzerlikleri ile ilgili bir konuşma geçer:

... Bu adamlar beni bir sürü iğrenç şeyle suçladılar. Söyleyin bana, karıştırılacak kadar ona benziyor muyum?"
 "Hiç kuşkunuz olmasın." dedi Celionati kibarca, neredeyse saygıyla, "hoş hatlarınız gerçekten o oyuncuya benziyor, ikizinizden büyük bir beceriyle kurtulmakla çok akıllıca davrandınız... Karton trajedi oyuncusuna benzediğiniz için üzülme! Çünkü biraz önce sizi rahatsız edenlerden kurtaran genç adamların da sizin Giglio Fava'dan başka biri olamayacağınızı düşündüklerini öğrendim." (s. 254-255)

Bu durumdan rahatsızlık duyduğunu her fırsatta ifade eden Prens Cornelio, etrafındaki bakışlardan rahatsız olur ve kafeden ayrılır. Prens ayrılmasından sonra Üstat Celionati kafedekilere Prens Cornelio'nun hasta olduğunu ve kendisinin Prens tedavisini üstlendiğini belirtir. Hastalığın adı *kronik ikiliktir* ve hastalığın adı bile Prens Cornelio'nun Giglio'yu eş insanı olarak yaratması anlamında ikisinin arasındaki karmaşık duruma son noktayı koymaktadır:

"Çünkü" diye Almanca konuşmasını sürdürdü Celionati, "siz bana tek amacı size hoşça vakit geçirtmek için en garip peri masalları anlatan biri gözüyle bakıyorsunuz. Ama inanın, beni yazar çok farklı bir amaç için yarattı ve benim değerimi anlamadığınızı görürse, kötü yola saptığımı düşünür. Hiçbiriniz bana derin bilgim yüzünden layık olduğum saygıyı göstermiyor. Küçümsenecek bir düşünceye kapılıp, benim tıp bilimiyle ilgili kapsamlı bir çalışma yapmadığımı ve her hastalığı aynı çarelerle iyileştirdiğimi sanıyorsunuz. Artık gözlerinizin açılma zamanı geldi. Çok çok uzaklardan, Peter Schlemil'in bile yedi millik çizmelerine karşın, oraya varması için bir yıl koşması gereken uzaklıkta bir ülkeden çok değerli bir genç adam benim sanatımın tadına varmak için buralara geldi. Var olan hastalıkların en garibi ve en tehlikelisine tutulmuş ve bu hastalığın ancak gizemli törenlerde el verilenlerin bildiği giz bilimsel bir çaresi var. Genç adamın hastalığı kronik ikilik." (s. 257)

Celionati, Prens kronik ikilik hastalığına yakalandığını söyledikten sonra, kafedeki kişilerce hastalığın tam olarak ne olabileceği konusunda fikir yürütülür. Üstat Celionati'ye göre en mantıklı tahmin Reinhold'dan gelmiştir:

“Sanırım Senyor Celionati.” dedi Reinhold, “Kronik ikilikle kastettiğiniz durum, benliğin kendine yabancılaşması ve bu nedenle kişilik bütünlüğünün yok olduğu garip bir delilik türünden başka bir şey değil.”

“Fena değil oğlum!” diye yanıt verdi şarlatan... (s. 257)

Prens'in yakındığı kronik ikilik hastalığı, eser dikkatle incelendiğinde bazı bölümlerde görülen Yüzbaşı Pantolo ile Giglio arasında da yaşanmaktadır:

Yazarın titizce kopya ettiği ilginç ve özgün kapriçyonun bu noktasında bir kopukluk var. Müzik terimlerini kullanırsak, bir sis perdesinden öbürüne geçiş yok, bu nedenle de yeni akor gerekli hazırlıklar yapılmadan başlıyor. Kapriçyonun çözümlenmemiş bir ahenksizlikle kesildiğini söyleyebiliriz... Çünkü bize Prens'in (büyük bir olasılıkla bu, Giglio Fava'yı öldürmekle tehdit eden Giglio Fava olmalı) Pulcinella'nın yemeklerinden olduğunu sandığı şiddetli bir karın ağrısına tutulduğu ve Celionati ona liquor anodynus verdikten sonra uyuduğunda bir gürültünün başladığı söylendi. Ama ne gürültünün ne anlama geldiğini ne de Prens'in ya da Giglio Fava'nın Celionati'yle birlikte saraydan nasıl ayrıldığı konusunda ilgili bir açıklama yapılmadı. (s. 242)

Olayın devamında; Yüzbaşı Pantolon fiziksel olarak tasvir edilmektedir. *“Yüzbaşının taktığı maskenin altında Giglio Fava'dan başkasının olamayacağı belirtilir. Yüzbaşı ile Giglio'nun düellosundan sonunda Giglio'nun ölmesi ve cesedin kartondan olduğunun belirtilmesi eserin korkutmaktan ziyade eğlendirmeye yönelik olan tarafına atıfta bulunur. Bu anlamda Yüzbaşı Pantolon tam olarak öldürme eylemini gerçekleştirmemiştir”*¹⁷². Bu durum daha çok çoklu kişilik sendromunu yaşayan hastaların, tedavi sürecinin olumlu etkileri sonucunda alter egolarını yavaş yavaş öldürmeleriyle çağrışım yapmaktadır:

Gün bitmek üzereyken garipliği ve sıra dışılığı yüzünden herkesin ilgisini çeken maskeli biri belirdi Corso'da. Başında çok uzun iki horoz tüyüyle süslenmiş garip bir şapka vardı, yüzü çok büyük bir gözlüğün oturduğu fil hortumunu andıran bir burnun arkasına gizlenmişti, iri düğmeli bir yelek, gök mavisi güzel bir pantolon, koyu kırmızı kurdeleleri olan beyaz ayakkabılar giymiş, beline de sivri uçlu güzel bir kılıç asmıştı.

Sevgili okuyucu bu maskeyi Birinci Bölümden anımsadığı için bu maskenin Giglio Fava'dan başkasını gizleyemeyeceğini bilir. Maskeli, Corso'da iki kez bile dolaşmadan bu kapriçyoda birkaç kez ortaya çıkan çılgın Yüzbaşı Pantolon Brighella öne fırladı ve öfkeden parlayan gözlerle onun üzerine atladı. “Sonunda buldum seni rezil sahne kahramanı, seni gidi kötü Beyaz Habeş! Bu kez benden

¹⁷² Paul Klee, *Hoffmaneske Geschichte zu einer Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft*, Königshausen&Neumann GmbH Verlag, Würzburg 2005, s. 331.

kaçamayacaksınız! Kılıcımı çek korkak, kendini savun yoksa tahta kılıcımınla vücudunu deşerim!” diye bağırdı. (s. 242-243)

Anlatıcının da bahsettiği üzere; eserin Birinci Bölümü’nde Giglio Fava’nın Prenses Brambilla’nın huzuruna çıkmak için seçtiği giysiler tasvir edilirken, düello günü Yüzbaşı Pantolon’un üzerinde olan kıyafetlerin aynısı olduğu görülmektedir:

Hemen ertesi gün Giglio, Celionati’nin önerdiği gibi çok değişik ve itici bir maske aldı. İki uzun horoz tüyüyle süslenmiş garip bir başlık, uzunluk ve sivrilikte en taşkın burunları bile aşan, kanca biçiminde kırmızı bir burun takılı olduğu bir maske, birazcık Brighella’nınkini andıran iri düğmeli bir yelek ve geniş bir tahta kılıç. Giglio’nun bunları kabullenen özverisi terliklerine kadar uzanan ve o güne dek bir primo amorosso’nun üzerinde durup hava attığı en sık kaideyi bile örtecek kadar geniş bir pantolon giymesi önerildiğinde sona erdi.

“Hayır!” diye bağırdı. “Yüce Prenses orantılı bir figüre aldırılmazlık edemez, beni böyle biçimsiz bir durumda görüp, irkilmesin. Gozzi’nin Mavi Canavar oyunundaki oyuncuyu taklit edeceğim; ürkünç bir kılığa bürünen, ama uzattığı kaplan pençesinin altından doğanın ona bahsettiği biçimli eğri görünen ve dönüşümünden önce de kadınların kalbini kazanan biridir o. Onun eli zarifse, benim de ayağım öyle!” Böyle diyerek koyu kırmızı fiyonkları olan gök mavisi ipek bir pantolon, gülkurusu renginde çoraplar ve koyu kırmızı zar gibi ince kurdeleleri olan bir çift beyaz ayakkabı seçti. Tümü de çok çekiciydi, ama diğer giysileriyle tam bir çelişki oluşturmuyorlardı. (s. 160)

Anlatıcı bir taraftan Yüzbaşı Pantolon’un kostümünün altında ancak Giglio Fava olabileceğini açıklarken, diğer taraftan eserin birçok bölümünde Yüzbaşı Pantolon’un aslında Prens Cornelio olduğundan bahseder:

Derli toplu genç adam Celionati’yi görünce telaşla kalkıp onu karşıladı ve elinden tutarak odanın uzak bir köşesine götürdü, “Keşke beni bu iki işkenceciden kurtarmak için daha önce gelseydiniz Senyor Celionati.” diye söze başladı, “Benim oyuncu Giglio Fava olduğumu sandılar- ah, biliyorsunuz! Dün Corso’da şanssız nöbetim sırasında onu ölümcül biçimde yaraladım. (s.254)

Prensin Giglio’yu kendisinin öldürdüğüne dair yaptığı açıklama Prens-Yüzbaşı Pantolon ikilisinin aynı kişi olabilecekleri izlenimi vermektedir. İlerleyen bölümlerde Yüzbaşı Pantolon ile ilgili yapılan açıklamalar bu ihtimali güçlendirmektedir:

Reinhold haklı çıktı. Yüzbaşı Pantolon bir gün önceki zaferinin pırlıtısının hala etkisindeymişçesine Corso’da ölçülü adımlarla bir aşağı bir yukarı dolaşıyordu; geçmişteki gibi garip şeyler yapmıyordu, ama sınırsız ciddiyeti onun her zamankinden daha gülünç görünmesine neden oluyordu. Sevgili okuyucu, maskenin altında kimin gizlendiğini zaten tahmin etmiş, şimdi de hiç kuşkusuz kalmamıştır: Prenses Brambilla’nın şanslı koca adayı Prens Cornelio Chiapperi’den başkası değil bu kişi. Olağanüstü görkemli giysiler içinde, yüzünü balmumu bir maskeyle örten, şu Prensesler gibi

yürüyen güzel hanım da Prenses Brambilla'dan başkası olamaz. Hanımefendi Yüzbaşı Pantolonla karşılaşmakta ısrarlıydı ve onu öyle bir beceriyle köşeye sıkıştırdı ki Pantolon'un ondan kurtulmasına olanak yoktu, ama o yan kaydı ve ölçülü adımlarla gezintisini sürdürdü. Sonunda tam adımlarını sıklaştıracakken hanımefendi onun kolundan tuttu ve tatlı ve çekici bir sesle, "Evet, sizsiniz Prens! Duruşunuz ve konunuza layık giysiniz sizi ele veriyor- hiçbir zaman bu kadar zarif bir şey giymemiştiniz! Ah söyleyin, neden benden kaçırıyorsunuz? Yaşamınızın ve umudunuzun ben olduğunu anlamıyor musunuz?" (s.262)

Prenses Brambilla bile nişanlısı Prens Cornelio ile Yüzbaşı Pantolon arasında ayırım yapamaz. Anlatıcı, Yüzbaşı Pantolon ile ilgili yaptığı anlatımlarda "Yüzbaşı Pantolon ya da Prens Cornelio Chiaperri" ifadesine yer vermektedir:

Oysa dostumuz Yüzbaşı Pantolon ya da Asur Prensi Cornelio Chiaperri (sevgili okuyucu şu ana kadar çılgın ve değişik maskenin bu soylu Prensten başkasını gizlemediğinin farkına varmıştır) kendini nasıl avutacağını bilemedi. Ertesi gün Corso'da yüksek sesle güzeller güzeli Prensi kaybettiğinden yakındı ve onu yeniden bulmazsa umarsızlıktan tahta kılıcıyla vücudunu delik deşik edeceğini söyledi. Ama dövünmesi düşünülebilecek en gülünç hareketler eşliğinde olduğu için sonunda kendini onun garipliğiyle eğlenen maskelilerle çevrelenmiş buldu. (s. 264)

Düello sahnesinde Giglio'yu kılıç darbeleriyle öldürenin Yüzbaşı Pantolon olduğu anlatılmaktadır, oysaki kafede Prens bir nöbet sırasında Giglio Fava'yı kendisinin öldürdüğünü itiraf eder. Yine masalın başka bir bölümünde aslında Giglio Fava'yı öldürenin yine Giglio olduğu, çünkü Yüzbaşı Pantolon'un aslında Giglio ile aynı kişi olduğu ifade edilir. Prensin muzdarip olduğu kronik ikilik hastalığı sonucunda kendine ikinci kimlik olarak Giglio Fava'yı mı geliştirdiği, yoksa Giglio Fava'nın oyuncu kişiliğiyle, hayran olduğu ve olmak istediği Prens Cornelio Chiaperri figürünü zihninde mi yarattığı soruları okuyucuda bir ikilem yaratmaktadır. Prens Cornelio Chiaperri ile Giglio Fava ikilisinin hangisinin gerçek, hangisinin sahte olduğu bilinmemektedir. Anlatıcı burada okurun zihnini zorlamamın yollarını aramaktadır ve aynı maskeleri kullanarak kişileri birbirlerinin benzerleri durumuna getirmektedir. Hangi figürün daha gerçek olduğu bilinmemekle beraber Giacinta'yla beraber yaşayan Beatrice, daha da ileri giderek gerçek yaşamda Prens Cornelio adında birinin olmadığını ileri sürer:

Sevgili okuyucumuzun Dördüncü Bölüm'den anımsadığı gibi Giacinta'nın saplantısı zengin ve olağanüstü Prens Cornelio Chiaperri'nin ona âşık olduğu ve onunla evlenmek istediğiydi. Oysa Beatrice, nedenini yalnızca Tanrı bilir, Celionati'nin gözünü bozmaya çalıştığı kanısındaydı, çünkü Prens onu gerçekten sevse sevdiği kızın evini şimdiye dek ziyaret etmiş olması gerekirdi, Prenslar bu

konularda hiç de çekingen davranmazlardı. Beatrice ayrıca Celionati'nin verdiği birkaç dukanın bir Prens'in cömertliğine yakışmadığını sözlerine ekliyordu. Büyük bir olasılıkla Prens Cornelio Chiapperi diye birinin olmadığı sonucuna varmıştı. Öyle biri olsa bile, bildiği kadarıyla yaşlı Celionati San Carlo'nun önünde halka Asur Prens Cornelio Chiapperi'nin dişini çektirdikten sonra ortadan yok olduğunu ve nişanlısı Prenses Brambilla'nın onu aradığını söylemişti. (s. 246)

E.T.A. Hoffmann'ın Callot tarzında yazdığı ve Giglio Fava'nın Doppelgänger'i (değişik maskelerle) ile kavga ederken ve Prenses Brambilla (Giacinta Soardi) ile dans ederkenki resimleriyle görüldüğü, "çeşitli kişiliklere büründüğü"¹⁷³ bu müstesna kapriçyosunda yer alan Doppelgänger izlekleri yalnızca Prenses Brambilla ile Giacinta Soardi ve Prens Cornelio Chapperi-Giglio Fava ile sınırlı değildir.

Giglio'nun delirme hallerinde hep yanında olan ve aynı zamanda kronik ikilik hastalığına sahip olan Prens'i iyileştirme misyonunu üstlenmiş Üstat Celionati'nin, Giacinta'ya elbise süslemesi için sipariş veren ve bir keresinde Giglio'yu evine alıp daha fazla çıldırmasını engellemek için ondan kan aldırarak Bescapi Usta ile aynı kişi olduğu anlatılmaktadır. Zira eserin daha başlarında Prenses Brambilla'nın halkın önüne ilk kez çıktığında Üstat Celionati'nin Prens Cornelio'ya ait olduğunu iddia ettiği ve altın bir kutudan çıkardığı dişin-eserin sonlarına doğru Giacinta ve Giglio'nun aralarında yaptıkları konuşmalarından yola çıkarak-Bescapi Usta'nın kutudan çıkardığı bir ustalık iğnesi olduğu belirtilmektedir:

Ama ikisi de yaşlı kadına aldırmaksızın istediklerini yapmayı sürdürdüler. Sonunda Giacinta Giglio'yu kolundan tuttu ve gözlerinin içine bakarak, "Söyle bana sevgili Giglio, arkamızda elinde fildişi bir kutuyla duran, rengârenk giysiler içindeki küçük adamı tanıdın mı?" diye sordu.

"Nasıl tanımam sevgili Giacinta? Elinde yaratıcı iğnesiyle duran Senyor Bescapi'ydi, bizi gerçek doğamıza uyan değişik giysilerle sahneye çıkaran şu andaki sadık emperzaryonumuzdur o. Düşünebiliyor musun, o yaşlı deli şarlatanın..." (s. 271)

Bescapi Usta'nın ve Üstat Celionati'nin aralarında bağ olduğunu savunan Beatrice, kafasında Celionati hakkında olumsuz düşünceler kurarken, Bescapi Ustanın da bu çılgınlıklara destek olduğunu söyler. Bescapi Usta-Üstat Celionati ortaklaşması, ikilinin birbirine karşı olan yakınlıklarını sembolize eder:

¹⁷³ Detlef Kremer, *Die Gruyter Lexikon E.t.a. Hofmann-Leben-Werk-Wirkung*, Walter de Gruyter GmbH&Co. KG, Berlin 2009, s. 238

“Evet, bu iş bitti.” dedi yaşlı Beatrice. “O yaşlı çirkin şarlatan Senyor Celionati bir daha burada görünüp benim tatlı kızımın başını döndürmeye kalkarsa, ben ona gösteririm. Sanırım Bescapi Usta da çılgınlıklarına yardım ediyor.” (s. 245)

Eserde yaşanan Giglio Fava-Prens Cornelio Chiapperi-Yüzbaşı Pantolon ilişkisi, diğer üç benzer kişi olan Üstat Celionati-Bescapi Usta ve Prens Brambilla'nın hizmetkârlarıyla yerleştiği Pistoja Sarayı'nın veliahtı Prens Bastianello di Pistoja arasında yaşanmaktadır. Celionati'nin aynı zamanda Prens Bastianello di Pistoja olduğu Giglio'nun Pistoja Sarayı'na gittiğinde su yüzüne çıkmaktadır:

...Tahtın üzerinde birbirine sevgiyle sarılmış olan Sihirbaz Ruffiamonte ve Prens Bastianello di Pistoja vardı. Prens şarlatan Celionati'den başkası olmadığını söylemeye gerek yok. Soylu çiftin, yani Prens Cornelio Chiapperi ve Prens Brambilla'nın arkasında rengârenk giysili küçük bir adam duruyor ve çok neşeli bir gülümsemeye elinde tuttuğu küçük fildişi kutuya bakıyordu, ama kutunun içinde küçük, parlak bir iğneden başka bir şey yoktu. (s. 266)

Dikkatle bakıldığında burada Celionati ya da Prens Bastianello di Pistoja için belirleyici bir tasvir yapılmaktadır. Nitekim Giacinta'nın Giglio'ya arkasında duran küçük adamı tanıyıp tanımadığını sorduğunda, Giglio'nun Bescapi Usta cevabını verdiği konuşmada, (çalışmanın yüzüncü sayfasında eserin ikiyüz yetmiş birinci sayfasından alıntılanan bölümünde yer almaktadır.) Bescapi Usta için yapılan tasvir, Celionati ya da Prens Bastianello di Pistoja için yapılan tasvirin aynısıdır.

Anlatıcı, eser boyunca farklı kişilerce görülen çok fazla sayıda Doppelgänger durumu anlatmaktadır. Bu örneklerden biri de Celionati'nin anlattığı Urdal Kral Kral Ophioch ile Kraliçe Liris masalında adı geçen Kâhin Hermond ile Celionati'nin dostu olarak ifade ettiği Sihirbaz Ruffiamonte arasında yaşanmaktadır.

“Siz neden bahsediyorsunuz?” diye bağırdı Celionati. “Masal mı? Mit mi? Size dostum Ruffiamonte'nin yaşamından hoş bir öyküden başka bir şey anlatmaya çalıştım mı ya da anlattım mı? Benim yakın dostum olan bu adamın kendisinin Kral Ophioch'un hüznünü iyileştiren Kâhin Hermond olduğunu bilmelisiniz. Bana inanmıyorsanız kendisine sorun, çünkü burada Pistoja Sarayı'nda yaşıyor.” (s. 196)

Anlatıcı, fazlaca Doppelgänger örneği kullanarak okurun zihnini karıştırmayı amaçlar ve Doppelgänger izleğini belirginleştirmek için “ya da” bağlacını kullanır. Eserde sıklıkla Giacinta ya da Prens Brambilla, Prens ya da Giglio gibi ifadelere rastlanılmaktadır ve bunlardan birisi de Sihirbaz Ruffiamonte ile Kâhin Hermond arasında geçen konuşmalarda kullanmıştır:

Sihirbaz Ruffiamonte'dan ya da Pistoja Sarayı'ndaki Hermod'dan duymuş olduğuna kuşku olmayan o öykünün ikinci bölümünü anlatmasını istedi. (s. 256)

Daha önce de belirtildiği üzere masalın Üçüncü Bölümü'nde Üstat Celionati, Urdal ülkesinin hükümdarı Kral Ophioch ile Kraliçe Liris'in öyküsünü anlatmaktadır. Urdal ülkesinin kralı, güzel bir ülkeye sahip olmasına rağmen mutsuz ve karamsardır. Ülkenin yöneticileri, kralın mutsuzluğunu yok edecek tek çarenin komşu ülkenin kralının kızı Kraliçe Liris ile evlenmesi olduğuna karar verirler, çünkü Kraliçe Liris olaylarda mantık aramaksızın durmadan gülmektedir. Öyle ki bu durum karamsar bir yapıya sahip olan kralın kraliçeden soğumasına dahi sebep olacaktır. Nitekim beklenen düğün gerçekleşir. Kraliçe Liris tüm gününü tutkunu olduğu dantel örme işiyle geçirirken, kral da zamanını ormanın içinde dalgın halde gezinerek geçirir. Ormanda avlandığı bir gün, ormanın derinliklerinde yoluna kaybeder ve tepede uçarken gördüğü kartalı vurmaya üzere okunu fırlatır, fakat ok kartal yerine yaşlı Bilge Kâhin Hermod'un kalbine saplanır. Kâhin tedirginlik içinde kalan krala endişelenmemesini ve on üç kez on üç ay doğduktan sonra kraliçe ile arasının düzeleceğini ve ülkenin refah içinde olacağını söyler. Kâhinin söylediği zaman gelir ve o süre içerisinde derin bir uykuda olan kral ile kraliçe uykularından uyanır. Kâhinin elindeki prizma bir kaynağa dönüşür ve suya bakan kral ile kraliçe mutluluğu yakalarlar. Kral Ophioch ile Kraliçe Liris öyküsünde kral ile kraliçenin uykudan uyanıp suya baktıkları sahne şöyle anlatılmaktadır:

Kâhin Hermod'un prizmasının eriyip bir kaynağa dönüştüğü anda soylu çift büyümlü uzun uykularından uyandılar ve karşı koyamadıkları bir istekle hemen oraya koşular. Suyu ilk bakanlar onlar oldu. Parlayan gökyüzünü, çalılıkları ağaçları, tüm doğayı ve kendilerini de sudan yapılmış aynanın derinlerinde baş aşağı gördüklerinde karanlık perdelerin yaşam ve sevinçle dolu yeni ve olağanüstü bir dünyayı gözler önüne sermek için açıldığını hissettiler ve bu dünyayı algılamak o güne dek hissetmedikleri ya da varlığını bilmedikleri bir sevinç duydular. Göle uzun bir süre baktıktan sonra ayağa kalkıp birbirlerine baktılar- ve güldüler: Yalnızca kendini çok iyi hissetme değil, içimizdeki ruhsal güçlerin zaferinin verdiği sevinç olan bu bedensel ifadeye gülme demek gerekir. Kraliçe Liris'in yüreğinin tümüyle değiştiğini güzel hatlarında gerçek yaşam ve cennetten çıkma bir hoşluk oluşması yeterince kanıtlamıyorsa, gülüş tarzı bunu herkese açıkça gösteriyordu. Gülüşü artık kralı rahatsız eden ve mantıklı yargılayanların çoğunun gülenin o olmadığını, içindeki garip bir varlığın güldüğünü iddia etmesine neden olan kıkırdamasından tümüyle farklıydı. Aynı değişiklik Kral Ophioch için de geçerliydi. (s. 194)

Prens Cornelio ile Prenses Brambilla uykudan uyanıp suda kendilerini görürler ve bu durum Kral Ophioch ile Kraliçe Liris'in öykülerinde tasvir edilenlerin aynısıdır. İşte bu noktada masalın içinde gizlediği bir eş insan durumu daha gün yüzüne çıkar. Öyküde adı geçen Kral Ophioch ile Kraliçe Liris, Prens Cornelio Chapperi ile Prenses Brambilla'nın Doppelgängeridir:

Birbirini seven çift, Prens Cornelio Chiapperi ve Prenses Brambilla uykularından uyanıp istemeden kendilerini kıyısında buldukları parlak, duru, ayna gibi suya baktılar ve gölde kendilerini gördüklerinde ilk kez kendilerinin kim olduğunu bildiler, sonra birbirlerine baktılar ve öyle harika kahkaha attılar ki, kahkahaları ancak Kral Ophioch ve Kraliçe Liris'in gülmesiyle karşılaştırılabilir. Sonra büyük bir sevicele birbirlerinin kollarına atıldılar.

Çift güler gülmez- Ah inanılmaz bir mucize!- nilüfer çiçeğinin çanağından tanrıça gibi bir kadın figürü yükseldi ve başı gökyüzüne değene dek giderek uzadığı ve ayaklarının gölün derinliklerine kök saldığı görüldü. Başındaki parlak taçta sihirbaz ve Prens oturuyorlar ve aşağıda sevinçten coşmuş, "Çok yaşa bizim kraliçemiz Mystilis" diye bağırarak halka bakıyorlardı. Bu arada büyülu bahçenin müziği her tarafı sarmıştı ve binlerce ses yine şarkı söylüyordu... (s. 269)

Giglio ve Giacinta'nın evine ziyarete gelen Pistoja Prensinin yaptığı konuşmada, Kraliçe Mystilis'in gerçek Prenses Brambilla olduğu ima edilmektedir:

Prens oturmadan önce, "Bizi acımasızca eleştireceği ve hatta var olduğumuzu bile tartışacağı için çok korkmamız gereken biri, buraya gece vakti yalnızca onun için geldiğimi ve aslında amacımın gerçek Prenses Brambilla olan Kraliçe Mystilis'in büyüden kurtulması için size neler yapmanız gerektiğini ona söylemek olduğunu ortaya atabilir. O kişi yanılıyor, çünkü buraya kendinizi tanımanızın yıldönümünde sizinle, Urdar Gölü'nün olağanüstü gün ışığında aydınlanan aynasına bakıp yaşamı ve kendilerini tanıyan insanların bizim gibi zengin ve mutlu oldukları düşüncesinden aldığımız zevki paylaşmaya geldim ve her zaman geleceğim." dedi. (s. 274)

Masalın son bölümü olan sekizinci bölümde Giglio Fava ile Giacinta Soardi bir yıllık evli, tiyatro oyuncusu bir çift olarak anlatılmaktadır. Çift, Kral Ophioch ile Kraliçe Liris'in öyküsünü tiyatrodan oynamaktadır, Bescapi Usta ise tiyatronun empozaryonudur. O halde Giacinta Prenses Brambilla'yı ya da Kraliçe Liris'i, Giglio Fava ise Prens Cornelio Chiapperi ya da Kral Ophioch'u canlandırmaktadır. Oynadıkları figürlerle kendilerini özdeşleştirme öyle kuvvetlidir ki, çift kendilerini olağanüstü olayların içinde bulmaktadır:

Ah sevgili okuyucum, tam bu noktada yazarın bu sayfaları çekip çıkardığı kaynak kuruyuverdi. Yalnızca bir söylentiye göre, hem Pistoja Prensi ve empozaryo Bescapi hem de genç çift makarnayı ve Skrakusa şarabını çok beğenmişler. O akşam ve daha sonra da Kraliçe

Mystilis'in ve büyüünün gücüyle böylesine içten bir ilişkiye girmiş olan şanslı oyuncu çiftin başına başka olağanüstü şeylerin de geldiği varsayılabilir. (s. 274)

Anlatıcı, masalın en son paragrafında çiftin başına gelen olağanüstü olayların anlatılanlarla sınırlı kalmayacağını, daha fazla olayların yaşanacağını ipuçlarını okuyucuya vererek masalı bitirmektedir.

2.3.2. Der Sandmann (Kum Adam)

E.T.A Hoffmann'ın Freud tarafından Unheimlich (Tekinsiz) adıyla mercek altına alınan, *Freud'un Oidipus Kompleksinden, mitolojik öğelere kadar uzanan, ölüm eğilimini, tekrarlanan baskıyı ve travmayı*¹⁷⁴ işleyen kült öyküsü Kum Adam, 1817 yılında yayımlanmış olan ve Hoffmann'ın fantastik öykülere yer verdiği *Nachtstücke (Gece Öyküleri)*¹⁷⁵ adlı kitabında yer alır. Öykü, Nathanael adlı bir genci merkeze alır ve Nathanael'in ailesinin çocukluk çağından beri baktıkları yakın dostu Lothar ve kardeşi aynı zamanda da Nathanael'in müstakbel eşi olan Klara ile Nathanael'in birbirleri ile olan yazışmalarından oluşur. Çocukluğunda babasının avukat Coppelius ile yaptığı gizli kimya deneylerine şahit olmamaları için dadılarının anlattığı Kum Adam hikâyesi, Nathanael'in tüm hayatında etkili olur. Deneylerden dolayı akşam saat dokuzdan önce yatması gereken Nathanael'e dadısı, gece yarısı uyumayan çocukların gözlerine kum atıp gözlerini oyan ve ayın yüzeyinde yaşayan çocuklarına yediren Kum Adam'dan bahseder. Nathanael, anlatılan bu masaldan öyle etkilenmiştir ki, sanki Kum Adam gerçekmişçesine ondan çok korkmaktadır. Kahraman, Kum Adam'da yaşadığı korkunun bir benzerini evlerine kimya deneyleri için sık sık gelen kötü bakışlı Avukat Coppelius'a karşı duymaktadır. Nathanael, kendi iç dünyasında Coppelius'un Kum Adam olduğuna inanmakta ve onu Kum Adam'ın yerine koymaktadır:

¹⁷⁴ Gerd Labrousse, P. Gerhard Knapp, Otto Norbert Eke, *Literatur im Krebsgang Totenbeschwörung und memoria in der deutschsprachigen Literatur nach 1989*, Rodopi B. Verlag, Amsterdam-New York NY 2008, s. 328.

¹⁷⁵ Kum Adam öyküsünün analizinde, çevirisi İris Kandemir tarafından yapılan ve aşağıda künyesi verilen E. T. A. Hoffmann'ın *Seçme Masallar* eseri temel alınmıştır. Bundan sonra masal ile ilgili alıntılar bu eserden yapılacaktır. Ayrıntılı bilgi için Bkz: E.T.A. Hoffmann, *Seçme Masallar*, (Çev. İris Kandemir), *Hasan Ali Yücel Klasikler Dizisi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2008. (*Prences Brambilla* eserinin incelenmesinde de aynı Türkçe eserden yararlanılmıştır.) Kitabı orijal dilinde okumak için Bkz: Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Nachtstücke: Erster und zweiter Teil*, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1984.

Coppelius'u görünce Kum Adam'ın ondan başkası olamayacağını bilincine vardım, ama Kum Adam benim için artık çocuklara anlatılan ve yarımayın içindeki çocuklarını beslemek için çocuk gözü toplayan bir masal kahramanı değildi. Hayır! Düşsel olmayan, nefret edilesi bir canavardı ve adımını attığı her yere mutsuzluk ve yalnızca bir süreliğine değil, sonsuza dek yıkım getiriyordu. (s. 104)

Nitekim Nathanael'in korkusu haksız yere değildir ve Avukat Coppelius'un bulunduğu ortamlara felaket getirme gibi bir uğursuzluğu vardır. Nathanael'in babasının deney sırasında yaşanan bir patlamada hayatını kaybetmesi bu duruma örnek teşkil etmektedir.

Kum Adam'dan korktuğu kadar onu merak eden Nathanael, bir gece Kum Adam'ı görebilmek umuduyla uyumaz ve babasının çalışma odasına gizlenir. Gece, ayak sesleri duyar ve Kum Adam'ın geldiğini zannederek ona doğru bakmak ister; fakat gelen Kum Adam değil, Avukat Coppelius'dur. Kimya deneyine istemeden de olsa şahit olan Nathanael'i fark eden Coppelius, her ne kadar kahramanın gözlerini oymak istese de babası buna engel olur. İşte o andan itibaren Avukat Coppelius Nathanael için ruhsal dengesini bozacak derecede takıntı halini alır:

Ama en iğrenç görüntüler bile beni Coppelius'tan daha fazla korkutamazdı. Çok büyük, biçimsiz bir kafası, çalı gibi gri kaşlarının altından delici bakışlarla bakan kedigözü gibi ıslık ıslık yeşil gözleri, üst dudağının üzerine sarkmış iri, kanca gibi bir burnu olan çok iriyarı bir adam düşünün. Sık sık çarpık ağzını daha da çarpıtarak sinsi sınıttığında yanaklarında koyu kırmızı lekeler oluşur ve birbirine kenetlenmiş dişlerinin arasından tıslar gibi garip bir ses çıkardı [...] Tüm görüntüsü iğrenç ve iticiydi, ama biz çocuklar daha çok, büyük, boğum boğum kılıllı ellerinden tiksindir, onların dokunduğu her şey iştahımızı kaçırdı. (s. 103)

Yaşadığı sarsıcı olaydan sonra Coppelius'un dokunduğu şeylerden bile tiksinti duyacak kadar takıntılı olan Nathanael için Coppelius'un her davranışı onda nefret ve öfke uyandırmaktadır:

[...] Bunun farkına vardığında annemizin belli etmeden tabağımıza bir parça keki ya da meyveyi ellemek için bir bahane bulur, gizlice yemekten zevk alacağımız bir şeyi gözlerimizde yaşlarla, iğrenç ve nefret yüzünden tadamazdık. Özel günlerde babam bizim için küçük bir bardağa tatlı şarap koyduğunda da aynı şeyi yapar, bardağın üzerinde çabucak elini gezdirir ya da bardağı mavi dudaklarına dokundurur, öfkemizi gözyaşlarımızı tutmak dışında başka türlü ifade edemeyeceğimizi görünce de şeytansı bir kakhaha atardı. Bizden yalnızca "küçük canavarlar" diye söz ederdi. (s. 103-104)

Üniversite öğrenimi yapmak için şehir dışına giden Nathanael'in küçük bir çocukken dadısının anlattığı hikâyedeki Kum Adam ile aynı kişi olduğuna inandığı

Coppelius'a olan nefreti yıllar geçtikçe daha da kuvvetli bir hal alır. Yakın dostu Lothar'a yazdığı mektuplarda nefretini açıkça dile getirir. Nathanael mektupta, Coppelius'a karşı duyduğu nefreti, Coppelius'u gördüğünde yaşadığı dehşeti ve başına gelen tüm felaketlerden Coppelius'u sorumlu tuttuğunu anlatmaktadır. Mektubu yanlışlıkla okuyan Klara, müstakbel eşine Nathanael'in yaşadığı Coppelius takıntısının yalnızca Nathanael'in kendisi tarafından büyütüldüğünü kasteden bir mektup gönderir. Klara'ya göre bu, nişanlısının kuruntusundan başka bir şey değildir:

Betimlediğin tüm bu dehşet ve korkuların yalnızca senin dışındaki gerçek dünyayla ilgilerinin olmadığı kanısında olduğumu itiraf etmek zorundayım. Yaşlı Coppelius yeterince kötü biri olabilir, ama siz çocuklarca bu denli lanetlenmesinin nedeni çocuklardan nefret etmesiydi. Çocuk aklının masallardaki ürkünç Kum Adam'la, yaşlı Coppelius'u özdeşleştirilmesi ve Kum Adam'a artık inanmadığın zamanlarda bile Coppelius'u özellikle çocuklara düşman, kötü niyetli bir canavar olarak algılaması son derece doğal. Geceleri babanla olup bitenlere gelince, sanırım ikisi, bir sürü para boşa gittiği için annenin hiç hoşuna gitmeyen gizli simya deneyleri yapıyorlardı, ayrıca bu tür araştırmalarda her zaman olduğu gibi baban saplantı haline gelen daha üst düzeyde bir bilgeliğe erme düşüne kapıldı ve kendini ailesinden soyutladı. Babanın ölümü dikkatsizliği yüzünden olmuştur, Coppelius'u suçlamamak gerekir. İnanır mısın, daha dün deneyimli bir kimyager olan komşumuza kimyasal deney sırasında olan bir patlamanın insanları anında öldürüp öldüremeyeceğini sordum. Bana "Hiç kuşku yok, olabilir." dedi ve bunun nasıl olduğuyla ilgili öylesine uzun açıklamalar yaptı ve öyle çok garip kelime kullandı ki hiçbiri aklımda kalmadı. (s. 110)

Klara'nın mektubunda belirttiği gibi Nathanael'in annesinin tüm engellemelerine karşın babasının Avukat Coppelius ile yaptığı bir kimya deneyi sırasında yaşanan patlamada ölmesi Nathanael'in hafızasında asla silinmeyecek korkunç bir anı olarak kalır:

Bir top patlamışçasına ürkünç bir gürültü duyulduğunda gece yarısı olmalıydı. Bütün ev sarsıldı, kapımın önünden bir şey tıkrdayarak ve hışırdayarak geçti ve giriş kapısı gürültüyle vurularak kapandı.

"Coppelius bu!" diye haykırarak yataktan fırladım. Sonra birdenbire acı bir çığlık duyulduğunda babamın odasına koştum. Kapı açıktı, odadan bana doğru boğucu bir duman bulutu fışkırıyordu ve hizmetçi, "Ah beyefendi, beyefendi!" diye bağırp duruyordu. Dumanları tüten ocağın önünde babam, yüzü yanmış ve korkunç bir biçimde değişmiş yatıyordu, ölmüştü. Kız kardeşlerim çevresinde ağlayıp sızlanıyorlardı, annem yerde baygın yatıyordu. (s. 107)

Aradan geçen zamanda büyüyen ve tahsili için şehir dışında bulunan Nathanael için ilerleyen zamanda Coppelius'un onda bıraktığı etki hafiflemiştir. Zamanını nişanlısı

Klara'yı düşünerek ve ders çalışarak geçiren Nathanael için evine gözlük ve barometre satıcısı Guiseppe Coppola gelene kadar her şey yolunda gitmektedir. Gözlük ve barometre satıcısının, çocukluğunun kâbusu Avukat Coppelius'a ikizi kadar çok benzemesi, Nathanael'in zihninde Coppelius imgesini yeniden canlandırmaya yeterli olur. Hoffmann'ın, Prenses Brambilla masalında bolca kullandığı Doppelgänger izleği, *Kum Adam* öyküsünde de kendini göstermektedir. Nitekim gözlük ve barometre satıcısı Guiseppe Coppola, Avukat Coppelius'un ayırt edilemez benzeridir:

Nathanael oturmuş Klara'ya mektup yazarken kapı hafifçe vuruldu ve "Girin!" diye bağırdığında kapının aralığında Coppola'nın itici yüzü görüldü. Nathanael sarsıldı, ama Spalanzi'nin memleketlisi Coppola'yla ilgili söylediklerini ve Klara'ya Kum Adam Coppelius'la ilgili verdiği kutsal sözü anımsayıp çocukça batıl inancından utanarak zorlukla kendini toparladı ve olabildiğince sakin ve yumuşak bir sesle, "Barometre almaya niyetim yok dostum. Haydi, dışarı!" dedi. (s. 123)

Klara'nın tepkisini çekmemek adına Coppola'nın Avukat Coppelius ile aynı kişi olmadığına inanmak isteyen Nathanael, daha sonra bu karşılaşmayı Lothar'a anlatmak için yazdığı mektubunda, ikisinin aynı kişi olduğuna inandığını belirtir:

Sevgili dostum, bana gelen barometre satıcısının o lanet olası Coppelius'tan başkası olmadığını söylersen, sanırım onun bu düşmanca ortaya çıkışının bana büyük uğursuzluk getireceğini düşündüğüm için beni suçlamazsın. Farklı giyinmişti, ama Coppelius'un görüntüsü ve yüz hatları zihnimde öylesine derin izler bıraktı ki yanılmış olamam. Üstelik Coppelius adını değiştirmek zahmetine bile katlanmamış. Guiseppe Coppola adında Piemonteli bir usta olduğunu iddia ettiği kulağıma geldi. (s. 107-108)

Zamanını Lothar ve Klara ile mektuplaşarak geçiren Nathanael, nişanlısının özlemine daha fazla dayanamaz ve kısa süreliğine ailesinin yanına ziyarete gider. Geçirdiği güzel günlerden sonra rahatlamış olarak evine dönen kahramanı kötü bir sürpriz beklemektedir. Nathanael'in öğrenci evinde yangın çıkmıştır, fakat arkadaşları kitaplarını ve birkaç özel eşyasını kurtarmayı başarmış ve Nathanael'in eşyalarını başka bir eve taşımıştır. Taşındığı evde, karşı komşusu Profesör Spalanzani'yle tanışan ve profesörün tüm gün masadan kalkmadan oturan tuhaf kızı Olympia'ya âşık olan Nathanael için hayat farklı bir boyut kazanır. Artık tüm gününü pencereden Olympia'yı izleyerek geçirir, Klara'yla ve Lothar'la olan yazışmalarını seyrekleştirir. Nathanael için bir tutku haline gelen Olympia'yı görmek uğruna profesörün evine giden kahraman, Profesör Spalanzani ile Coppola'nın Olympia'nın kendilerine ait olduğunu savunup, kavga ettiklerinde yaşanan sahnede Olympia'nın insan olmadığına, aksine profesörün

yarattığı iyi donanımlı bir robot olduğunun farkına varır. Zira Coppola'nın Olimpia'yı kucaklayıp götürmeye çalışması, Spalanzani'yi çileden çıkarır ve tutuşulan şiddetli bir kavga esnasında Olimpia'nın mekanizması bozulur. İşte, anlatıcının tasvir ettiği o sahne Avukat Coppelius ile gözlük ve barometre satıcısı Coppola'nın birbirlerinin Doppelgänger olduklarını okura hissettiren en büyük ipuçlarından biridir:

Bu karmaşık haykırışlar Spalanzani'den ve ürkünç Coppelius'tan geliyordu. Nathanael tanımlanamaz bir dehşet içinde içeriye koştu. Profesör bir kadın figürünü omuzlarından yakalamıştı, İtalyan Coppola da ayaklarından. İkisi de onu can havliyle çekiştirip duruyor, bir yandan da ölesiye kavga ediyorlardı. Nathanael Olimpia'nın figürünü tanıyınca dehşetle irkildi; içinde büyük bir öfke kabardı ve sevgilisini deliye dönmüş kavgacıların elinden almaya çalıştı, ama tam o anda Coppola dönüp, dev gücüyle figürü profesörün elinden çekip aldı ve elindekiyle ona öyle bir vurdu ki profesör sendeleyip üzeri küçük şişeler, imbikler ve cam silindirelerle dolu masanın üzerine sırtüstü düştü, hepsi kırılıp tuzla buz oldu. Ondan sonra Coppola figürü sırtladı ve ürkünç bir kahkaha atarak hızla aşağıya inmeye koyuldu, figürün çirkin bir biçimde sallanan ayakları basamaklara çarparken tahta gibi takırdamaya başladılar. (s. 133)

Nathanael'in öğrenci evinin karşısında oturan Profesör Spalanzani'nin kızı olan Olimpia'nın robot olduğunun ortaya çıkmasından sonra Coppola'yı bir daha görmeyen Nathanael, ailesinin evinde kendini toparlamayı ummaktadır. Arkadaşı Lothar ve nişanlısı Klara ile birlikte vakit geçiren Nathanael için hayat yolunda gitmektedir. Yine şehirde nişanlısı Klara ve Lothar'la gezinen Nathanael, Klara'yı yanına alır ve manzarayı izlemek için kuleye çıkarlar. Kulenin tepesinde güzel vakit geçiren çiftin mutluluğu, Nathanael'in Coppola'dan aldığı dürbünü çıkarıp Klara'ya bakmasıyla bozulur. Birden çılgına dönen Nathanael nişanlısını aşağıya atmaya çalışır. Klara, Lothar'ın çabalarıyla kurtulur ve sonunda aşağıda Coppelius'u gören Nathanael kendini boşluğa bırakıp ölür. Anlatıcı son paragrafta Nathanael için "kişiliği bölünmüş" ifadesini kullanmaktadır:

Birkaç yıl sonra Klara'nın ülkenin uzak bir köşesinde güzel bir kır evinin önünde oynayan iki neşeli oğlu ve üzerine titreyen kocasıyla el ele oturduğu söylendi. Bu, Klara'nın neşeli ve aydınlık yapısına uyan ve acılar içinde kıvranan kişiliği bölünmüş Nathanael'le hiçbir zaman yaşayamayacağı sakin bir ev yaşamını sonunda bulduğu anlamına geliyordu. (s. 138)

Yazar, eserlerinde sıklıkla işlediği Doppelgänger izleğini isimleri dahi birbirine benzeyen iki korkunç adam Avukat Coppelius ile gözlük ve barometre satıcısı Coppola arasında kullanmıştır. Esasen okurun Avukat Coppelius ile Coppola arasındaki bağlantı

üzerinde düşünebileceği üç şık bulunmaktadır. İlki Avukat Coppelius'un Nathanael'in intihar sahnesinde sergilemiş olduğu tavırlardır. Nathanael'i kuleden atlamaması için ikna etmeye çalışan kalabalığın arasında bulunan Coppelius'un onu vazgeçirmeye çalışan insanlara doğru “*Ha, ha, bekleyin, birazdan kendiliğinden inecek*” (s. 138) diye seslenmesi ve ardından Nathanael'in Coppelius'un gözlerinin içine bakarak kendisini boşluğa bırakması, akla avukatın Nathanael'i hipnoz etmiş olabileceğini getirmektedir. Nitekim hipnoz edebilme özelliği ile Coppelius, Nathanael'e hipnozla Coppola'nın kendisinin olabileceğini hissettirmiş ya da hile yaparak Coppola kılığına girmiş olabilir. İkincisi, en son paragrafta Nathanael'in “kişiliği bölünmüş” bir birey olarak tanıtılması, okura, baş figürün çocukluk kâbusu olan avukat Coppelius'a karşı duyduğu saplantılı korkuyu gözlük ve barometre satıcısı Coppola üzerinde yansıtılabileceği izlenimi vermektedir. Nitekim Coppola'yı tasvir eden ve mektuplarında anlatan Nathanael'dir ve Coppola figürünün Coppelius'a ikizi olacak kadar benzediğini görmesi bir anlamda onun bakış açısı ile ilgilidir. Coppelius ile Coppola arasındaki bağlantı oluşturabilecek en son şık ise; aslında birbirlerine ikizleri kadar benzeyen iki kişinin aynı zamanda farklı yerlerde bulunmaları-Doppelgänger üzerine yapılan tanımlara benzerlik göstererek- okurda ikilinin Doppelgänger olabilme düşüncesi yaratabilir.

2.3.3. Ritter Gluck (Şövalye Gluck)

E.T.A. Hoffmann'ın 1809 yılında yazdığı ve 1814 yılında yayımlanan *Fantasiestücke in Callots Manier (Callot Tarzı Fantazi Öyküleri)*¹⁷⁶ adlı kitabında yer alan fantastik öyküsü Şövalye Gluck, Hoffmann'ın diğer öykülerinde olduğu gibi, iyi kurgulanmış anlatımıyla okuyucuyu kendine çekmektedir. Sonbahar mevsiminin son günlerinde Berlin'de bir hayvanat bahçesinde doğa gezintisine çıkan anlatıcının, doğa ve etrafındaki insanlar için, neredeyse gerçeğe yakın yaptığı tasvirler, okurda oradaymış gibi bir izlenim yaratmaktadır. Anlatıcı, etrafı daha iyi gözlemlemek ve dinlenmek için küçük yuvarlak masaların ve bahçe sandalyelerinin yer aldığı, rahatça nefes alınabilen bir çay bahçesine oturur ve çay bahçesinde kalabalıktan dolayı yaşanan tüm kargaşadan etkilenmeden kendi hayal dünyasına doğru bir yolculuk yapar:

¹⁷⁶ E.T.A Hoffmann, *Fantasiestücke in Callots Manier*, Bamberg (C.F. Kunz) 1814/15.

Benimle bilim, sanat ve bir insan için değerli olabilecek ne varsa hepsi hakkında konuşacağım kişiler sunan hayallerimin oyununa kendimi bırakarak oturdum. Önümden sürekli rengârenk olarak üzerime doğru dalgalanan gezinti yapan insan yığınları geçiyordu; ama hiçbir şey beni rahatsız etmiyor, hayalimdeki dostlarımı kaçıramıyordu. Yalnız en bayağısından bir vals çalan üçlü beni hayal dünyamdan çekip çıkardı. (s. 1491)*

Anlatıcının, orkestranın çaldığı vasat müzikle hayal dünyasından uzaklaşması ile birlikte fantastik bir takım olaylar cereyan etmeye başlar. Daha önce çay bahçesinde yanında oturan biri olduğundan bahsetmeyen ve gezintiye yalnız çıktığı izlenimi veren anlatıcı, masasında otururken bir fısıltı duyar:

Acı ve üzüntüyle içi yanan biri gibi “Ne berbat Müzik! Tiksindirici sesler!” diye bağırırım. Yanımdaki mırıldanarak; “Kötü talih! Diğer bir...? (s. 1491)

Anlatıcı, fısıltının nereden geldiğini merak edip etrafına bakındığında masasında daha önce hiç tanımadığı birinin oturduğunu fark eder. Yabancıнын en ilginç yönü, anlatıcının onunla ilk göz temasına girdiğinden itibaren tüm benliğini saran bir etki yaratmasıdır:

Başımı kaldırdığımda, bakışları üzerime odaklamış olan bir adamın masama bana hiç fark ettirmeden oturmuş olduğunu gördüm. Gözlerimi ondan alamadım. Beni bu kadar derinden etkileyen ne böyle bir yüz, ne de böyle birini görmüştüm. Hafif kemerli bir burunla sona eren, birazcık ağarmış, belirgin bir şekilde öne doğru çıkıntılı kalın kaşların üzerinde geniş ve açık bir alın, vahşi, gençlik ateşiyle (adam, ellisinin üzerinde olmalı) çakan gözler. Yuvarlak hatlara sahip çenesi, kapalı ağızıyla ilginç bir karşıtlık oluşturmuş, içeri çökmüş yanaklarındaki kasların garip oyununun oluşturduğu kurnaz gülümseme ise alnında oluşan derin melankolik ciddiyete isyan eder haldeydi. (s.1492)

Anlatıcının yaptığı tasvirler neticesinde; fantastik bir görünüme sahip olduğu gözlenen yabancı ile anlatıcı arasındaki sohbet, hikâye ilerledikçe daha derin bir hal alır. Hikâyede sezilen en ilginç nokta, anlatıcının yabancıyı giderek normal karşılaması durumudur. Konuşmalar, ikisinin ortak noktası olan müzik hakkındadır:

“Müziğin bitmesi iyi oldu” dedim. “Bu dayanılmazdı.” Yaşlı adam bana kaçamak bir bakış attı ve son küçük poşeti de boşalttı. “Hiç çalmaları daha iyiydi” diye devam ettim.: “Bana katılmıyor musunuz?”

* Çalışmada yer verilen *Ritter Glück*(*Şövalye Glück*), *Das steinerne Herz* (*Taştan Kalp*) ve *Die Abenteuer der Silvesternacht* (*Yılbaşı Gecesi Maceraları*) eserlerinin orijinal dili olan Almanca’dan Türkçe’ye çevirileri tarafımca yapılmıştır.

Adam, “Öyle ya da böyle hiçbir fikrim yok” dedi. “Siz müzisyensiniz ve profesyonel tecrübeniz var.”

“Yanıyorsunuz, ben her ikisi de değilim. Bir keresinde piyano dersi almıştım ve sadece iyi eğitilmiş biri gibi ayrıntılı bas eğitimi gördüm ve diğer tüm şeyler arasında eğitimim bana; karşıt bir etki yapmamanın, bas tonda bir ses ile yüksek volümlü bir sesin paralel aralıklar boyunca çalınmasından daha kötü olduğunu öğretti. Bunu otorite kabul ettim ve sonraları daima bunu muhafaza edilebilir buldum.

Adam hayal kırıklığına uğrayarak, “Gerçekten mi?” diye sordu, ayağa kalktı ve dikkatlice müzisyenlerin oraya yöneldi, herhangi bir anısını canlandırmak isteyen biri gibi yassı ellerini alınına koyarak bakışını yukarıya doğru yöneltti. Onu, kendisine şeref sunulmuş biri gibi davranarak, müzisyenlerle konuşurken gördüm. Geriye doğru yöneldi ve henüz oturmadan “Iphigenia in Aulis” Uvertürünü çalmaya başladı. (s. 1493)

Anlatıcı, müziğe karşı olan merakı konusunda-almış olduğu piyano dersini ve şan eğitimini göstererek-ıpuçu vermektedir. Uvertürlerin adını bilmesi de klasik müziğe olan tutkusunun göstergesi sayılabilmektedir. Anlatıcının yanında beliren yabancı başlarda müzik bilgisinin olmadığını belirtmesi; fakat sonraları tıpkı bir orkestra şefi gibi davranması, okurda yabancı hakkında esrarengiz bir izlenim bırakmaktadır. Anlatıcının orkestranın çaldığı Uvertürü talihsiz olarak nitelenmesi üzerine ilginç bir tavır takınan yabancı, orkestranın yanına giderek onlarla konuşur. Bunu şaşkınlıkla gözlemleyen anlatıcı için bu, esrarengiz olayların başlangıcı olacaktır:

Yarı kapalı gözlerle, birleştirmiş olduğu kollarını masanın üzerine yerleştirdi, sol ayağını hafifçe hareket ettirerek Andante dinledi. Sesin girişini işaret edercesine başını yukarıya kaldırdı- çevreye hızlı bakışlar fırlattı-, sol elini, sanki piyano akordu yaparcasına birbirinden ayırdığı parmaklarla, masanın üzerine koydu, sağ elini yukarıya kaldırdı. O değişen temponun girişini orkestrasına işaret eden bir orkestra şefiydi. Sağ el düştü ve Allegro başladı! Bundan sonra geriye doğru yaslandı, kaşlarını kaldırdı, yanaklarındaki kas kasılmaları tekrarlamıyordu, gözleri parladı, şehveti, coşkusu yükselip, tüm gücüyle her sarsıldığında derin, içsel bir acı çözülmüyordu- güçlükle nefes alıyordu, alınının üzerinde damlalar vardı, Tutti nin girişinde ve diğer temel bölümlerde işaret etmek için sağ elininin temposunu hiç düşürmedi, sol el ile de mendilini yüzünde gezdirdi. (s. 1493-94)

* Tutti, İtalyancadan gelen bir kelime olup "*hep beraber*" anlamındadır. Orkestra eserlerinde özellikle konçertolarda solo ve tutti kısımları vardır. Orkestra önce bir giriş yapar ve müziğin akışını soliste bırakır. Solistin tek başına çaldığı kısımlara solo denir fakat orkestra bu kısımlarda solistin sesini kapatmayacak şekilde hafif çalar ya da bütün enstrümanlar soliste aynı anda eşlik etmezler, zaten orkestrasyon solunun niteliğine göre yazılmıştır. Solo kısmı bittiğinde orkestra yeniden hep beraber çalmaya başlar ya da enstrümanlar yavaş yavaş müziğe katılır ve en sonunda hep birlikte çalarlar. Bu devinim bölümünün sonuna kadar devam eder ve genellikle diğer formda yazılmış eserlerde de böyledir.

Çalan müziğin büyüüne kendisini kaptıran anlatıcı için yabancı artık vazgeçilmez bir hal almıştır. Yabancıya karşı içinde karşı konulmaz bir bağlılık hisseden anlatıcı, ona hizmet etmekten kendini alamaz:

Uvertür sona ermişti; adam iki kolunu birden serbest bıraktı ve çok büyük bir uğraştan sonra kuvvetten düşen herkes gibi, kapalı gözlerle oturdu. Şişesi boştu; bardağımı o sırada getirttiğim bordo şarapla doldurdum. Derinden iç çekti, bir rüyadan uyanırcasına irkildi. Her şey için minnetlerini sundu. Beraber odaya girdik, oturduğunda üzerindeki paltoyu çıkardı ve üstünde uzun gömlek üzerine nakış işlemeli bir yelek, siyah kadifeden bir pantolon giydiğini ve oldukça küçük, gümüş bir kılıç taktığını şaşkınlıkla fark ettim. (s.1497)

Yabancıyı giydiği giysilerin çok eski zamanlarda giyilen türden olması anlatıcı için ne kadar şaşkınlık yaratmış ise; okur için de kafalarda soru işareti bırakmaktadır. Yabancı gerek kıyafeti gerekse yaptığı tuhaf hareketlerle sanki başka bir dünyaya ait olduğu izlenimi vermektedir. Bu esrarengizlik, anlatıcı ile yabancı arasında yaşanan bir konuşma neticesinde daha da ilginç bir hal alacaktır. Anlatıcı, bu denli başarılı orkestra yöneten ve bu yönüyle kendisini bu kadar etki altına alan birinin kim olduğunu öğrenmek için yanıp tutuşmaktadır.

Son kelimeyle beraber yerinden fırladı ve kendini aceleci, atik adımlarla odadan dışarıya attı. Boşuna geri dönüşünü bekledim, oradan şehre gitmek üzere ayrıldım. Önümde duran uzun bir kararlı gördüğümde, Brandenburger geçitinin yanında bulunuyordum ve benim tuhaf kişiliği anında tanıdım. Ona “Beni neden bu kadar çabuk bıraktın?” diye sordum.

“Hava sıcaklaşıyordu ve her şey kusursuz olmaya başlamıştı” dedi.

“Sizi anlamıyorum.”

“Daha iyi”

“Daha kötü, çünkü sizi tamamen anlamayı isterdim”

“Sesler işitmiyor musunuz?”

“Hayır” (s.1500)

Anlatıcının esrarengiz yabancıyı kim olduğu ile ilgili duyduğu engellenemez merak, yabancıyı ortamdaki uzaklaşmasıyla daha da karmaşık bir hal alır. Aradan geçen zamanda anlatıcı bu merakını unutup kendi günlük işlerine döner. Hayatın rutinliğine dalan anlatıcı hiç ummadığı bir anda esrarengiz yabancı ile karşılaşır:

Soğuk, yağışlı bir akşam şehrin uzak bir bölgesine gitmek için geç kaldığım ve Friedrich caddesindeki evimden oraya doğru acele ettiğim sırada olayın üzerinden birkaç ay geçmişti. Önünden geçmek zorunda olduğum tiyatrodaki tesadüfen Gluck’un “Armida”sı çalıyor ve bu bana o heyecan verici müziği, trompetleri ve davulları hatırlattı. Ve tam içeri geçmek üzereyken, pencerenin yanında orkestranın her vurgusunda; tuhaf, yoğun bir monolog duyduğumda merakım uyandı. (s.1503)

Anlatıcının esrarengiz yabancıyı aklından çıkarmaya başladığı anda, yabancı tekrar ortaya çıkar. Bu, yabancıyı anlatıcıya kendini unutturmak istememesinin göstergesi olabilmektedir. Karşılaştıkları anda Gluck'un 'Armida'sının çalıyor olması ve yabancıyı daha önceden de orkestranın dinletisi sırasında ortaya çıkması müzikle ilgili ortak yönlerinin olduğunu göstermektedir:

Hayvanat bahçesindeki tuhaf adamımı buldum.-çünkü ondan başka kimse kendi kendine konuşmuyordu- çabucak kollarından tuttum ve sürükledim. Şaşırılmış gibi görünüyordu ve beni sessizce takip etti. Olduğu yerde aniden durakladığında Friedrich Caddesi'ndeydik. "Sizi tanıyorum" dedi. "Siz hayvanat bahçesindeydiniz-biz bolca konuştuk-şarap içtim- bu beni coşkulandırdı- sonra iki gün her şey harika gitti-çok sabrettim-bitti!" "Bu tesadüfün tekrar yaşanmasına sevindim. Birbirimizi daha yakından tanımaya olanak sağlayın. Buradan çok uzakta oturmuyorum; ..." "kimsenin gelmesine izin vermeyeceğim" "Benden kaçamazsınız; sizinle geliyorum" "Böylece benimle birlikte birkaç yüz adım daha atmak zorundasınız, fakat siz tiyatrodaki istiyordunuz." (s. 1504)

Karşılaşmalarından sonra yabancı tarafından evine davet edilen anlatıcı, eve girdiği andan itibaren tekinsiz olaylar yaşamaya başlar. Kendisinin dahi anlam veremediği tuhaf bir his, anlatıcıyı garip bir bağla yabancıya bağlamaktadır. Yabancıyı çaldığı uvertür sırasında kendi içinde her türlü duyguyu hisseden anlatıcı, uvertür bittiğinde kendini tutamayıp yabancıyı kollarına atılır:

Nefret, aşk, ümitsizlik, öfke adına ne varsa sert bir mizaçla ifadesini bulabiliyordu, o bunları muhteşem bir tonda bir araya getirmişti. Sesi gençleşmiş gibi görünüyordu; çünkü boğuk bir sesle başlıyor, içe işleyen bir tonda yükseliyordu. İçim titredi. Kendimden geçtim. Bitirdiğinde kollarına atıldım ve hayranlıkla: "Bu şey nedir?" "Sen kimsin?" diye sordum.

Ayağa kalktı ve ciddi bir mesafeyle keskin bir bakış attı: tekrar soruyu sormak istediğimde, şamdanla kapıya doğru gözden kayboldu ve beni karanlıkta bıraktı. Bu hemen hemen çeyrek saat kadar sürdü; umutsuzluğa kapıldığım anda onu tekrar gördüm, birden kuşak kısmında kılıcı olan nakış açısından zengin yeleğiyle bir tören elbisesi içinde elinde şamdanla yeniden döndüğünde, açık kapıdan piyanonun olduğu yere doğru yönelmeyi deniyordum. Vakur bir tavırla bana doğru geldiğinde donup kaldım, nazikçe elimi tuttu ve gülümseyerek "Ben Şövalye Gluck'um" dedi. (s. 1507)

Burada sözü edilen kişi ünlü bestekâr Şövalye Gluck'tur. Bestecinin, anlatıcının yaşadığı çağdan çok daha önceleri yaşamış olması, kahramanın ruhani bir varlıkla karşı karşıya olabileceğini düşündürmektedir. Hikâyede, olayların yalnızca anlatıcı ile yabancı arasında geçiyor olması, okurun iki kişilik bir kurguyla baş başa kaldığını işaret eder ve kurguda yer alan bu iki kişi inanılmaz bir biçimde birbirleri ile bir uyum

sergilerler. Yabancınn anlatıcı üzerinde yarattığı derin etki, hikâyenin her cümlesinde kendini hissettirmektedir. Burada anlatıcı ile kendisini etkisi altında bırakan esrarengiz yabancınn Doppelgänger olma durumları söz konusudur. Yalnız, bu hikâyede ortaya çıkan Doppelgänger durumu, *Prences Brambilla* ve *Kum Adam* da görülenden farklı olarak, birbirine tıpatıp benzer iki insandan çok (Burada anlatıcı kendi ile esrarengiz adam arasında bir benzerlik tasviri yapmamıştır.) müzik konusunda benzer zevklere sahip olan iki insan olarak belirlenmiştir. Burada iki figürü birbirinin Doppelgängerini kılan diğer bir nokta da esrarengiz yabancınn anlatıcıdan başka kimse ile diyalog içine girmemesindedir.(Hikâyede yer alan esrarengiz yabancı ile orkestra arasındaki konuşma anlatımı güçlendirmek amaçlı kullanılması yönüyle ayrı tutulmaktadır. Nitekim orkestranın da gerçekte var olduğuna dair bir açıklama yapılmamıştır. Bunun, anlatıcının Doppelgängerini tanıması için kurgulanan bir durum olabilmesi muhtemeldir.) Zira anlatıcının Şövalye Gluck'un tüm uvertürlerini bilmesi, besteciye karşı beslediği hayranlığı gösterir. Besteci hakkında her şeyi bilen anlatıcının fiziksel olarak besteciye tanımaması hikâyenin ilgi çeken özelliklerinden biridir. Yazarın bunu okurda merak uyandırmak amaçlı yaptığı düşünülebilir ya da anlatıcı kafasında yarattığı herhangi bir tipe bestecinin kimliğini yerleştirmiş olabilir. Şövalye Gluck'un anlatıcıya hikâye boyunca değişik zamanlarda görülmesinin sebebi anlatıcının ona ihtiyaç duyduğunda ortaya çıkmasıdır ki anlatıcı hikâye boyunca Gluck hariç hiç kimseyle iletişim kurmamıştır. Anlatıcının hayvanat bahçesindeki gezintisiyle başlayan hikâyede, kahramanın hayvanat bahçesine neden yalnız geldiği merak uyandırmaktadır. Çevresinde konuşabileceği bir insanı arzuladığını belirtmesi, onun yalnız ve içine kapanık bir figür olduğunu göstermektedir. Bu düşünceden yola çıkarak, yalnız bir yaşam süren anlatıcının, yalnızlığını gidermek amaçlı hayran olduğu kişiyi kafasında canlandırması ihtimal olabilir ya da Şövalye Gluck-hikâyede geçen dönemden çok önceleri yaşamış olmasıyla-ruhani bir varlık olarak, kendisinin hayranı olduğunu bildiği anlatıcının yalnızlığını gidermek için dünyaya dönebilir. Hikâyenin yazarı E.T.A. Hoffmann, Şövalye Gluck figürlerini yaratırken büyük hayranı olduğu Alman Besteci Christoph Willibald Gluck'tan esinlenmiştir. Her eserde olmamakla birlikte genellikle eserlerin yazarın yaşamlarının bir noktasından hareketle başladıkları göz önünde bulundurulacak olursa, E.T.A. Hoffmann'ın kendi yaşamında sergilediği tuhaf tutumlarından yola çıkarak (aynadaki aksinin kendinin Doppelgängerini olduğunu iddia

etmektedir) anlatıcının E.T.A. Hoffmann, Şövalye Gluck'un de Christoph Willibald Gluck olması söz konusu olabilir.

2.3.4. Das steinerne Herz (Taştan Kalp)

E.T.A. Hoffmann'ın *Nachtstücke (Gece Öyküleri)* adlı eserinde yer alan *Das steinerne Herz (Taştan Kalp)*, kırmızı kalp şeklinde yapılmış bahçeli bir köşkte geçmektedir ve eser başına buyruk bir yaşam sürdüren Hofrat* Reutlinger'in ikamet ettiği mekânın tasviriyle başlamaktadır. “*Mekânın formunu oluşturan taştan kal, esere yalnızca görsel açıdan ilgi çekmek için değil, aynı zamanda okura Hofrat Reutlinger'in psikolojik marazları hakkında ipuçları vermek için yerleştirilmiştir. Zira kalbin taştan olması ve kalbin renginin, şeklinin ve büyüklüğünün tıpkı bir insandaki gibi özellikler taşıması psikolojik bir hastalığı simgelemektedir*”¹⁷⁷. Hofrat Reutlinger'in hayata karşı oluşturduğu kötümser tutum ve insanlardan uzaklaşmasını sağlayan nefret, yazarın, eseri kurgularken neden taştan kalbi kullandığının daha iyi anlaşılmasını sağlamaktadır. “*Nitekim kalp ve taş arasındaki ilişki Romantik dönemde katılmış insan kalbini işaret etmektedir*”¹⁷⁸.

Eserin kahramanları olan Hofrat Reutlinger, Gizemli Bayan ve Hofrat'ın erkek yeğeni Maximillian arasında geçen diyaloglar, çalışmanın çatısını oluşturan Doppelgänger izleğini ortaya çıkarmaktadır. Sahip olduğu asil hayatı kaybeden Hofrat Reutlinger'in, hayatında duyduğu tek pişmanlık, kendisine riyakârlık yaptığını düşündüğü erkek kardeşine verdiği emektir. Bu pişmanlığını her fırsatta dile getiren Reutlinger, yine bir konuşmasında bu durumdan yakınır:

“Küçük kardeşimin hikâyesine gelince: Biliyorsunuz ki beni defalarca adi bir şekilde kandırdı, kalbindeki kardeşlik duygularını öldürüp, ona yaptığım her iyiliği bana karşı silah olarak kullandı. Saygınlığımı ve soyluluğumu kaybetmemin nedeni o, bitip tükenmek bilmeyen çabaları değil. Yıllar önce derin bir elem içinde bana nasıl geldiğini, çetrefilli yaşam tarzının değiştiği, içinde yeniden uyanan sevgi yalanını bana nasıl yutturduğunu, benim onu nasıl koruyup kolladığımı, onun da sonrasında evimde kalma fırsatını nasıl istismar

* 16.yüzyılda Alman İmparatorluğu'nda üst düzey memurlara verilen bir asalet ünvanı.

¹⁷⁷ Casten Lange, *Architekturen der psyche Raumdarstellung in der Literatur der Romantik*, Königshausen&Neumann GmbH Verlag, Würzburg 2007, ss. 70-71.

¹⁷⁸ Lange, A.g.e., s. 76.

ettiğini biliyorsunuz. Oğlu hoşuma gidiyordu, ben de yanımda tuttum onu.”(s.701-702)

Reutlinger’in bakımını üstlendiği yeğeniye karşı duyduğu bağlılık gittikçe artmaktadır ve yeğeniyle beraber kendi çocukluk yıllarını yaşar. Kendini yeğeniyle özdeşleştirmeye başlayan Reutlinger için bu durum zamanla daha artar. Eserde birçok olay anlatılmaktadır, fakat çalışmanın ana motifi olan Doppelgängerin en yoğun şekilde işlendiği bölüm; artık eskisi kadar varlıklı olmayan Reutlinger’in, zaman içerisinde zenginleşen yeğenin yanına gitmesi ve kendisini yanına alması için onu ikna etmeye çalışmasıdır. Nitekim Maximillian’ın Julien adlı bir kadına âşık olduğunu ve onunla evleneceğini söylediği anda karşılıklı yaptıkları konuşma, Reutlinger’in kendini yeğeniyle ne denli özdeşleştirdiğinin kanıtı durumundadır:

Birkaç dakika geçtikten sonra Hofrat aniden yerinden sıçradı, bayıltacakmış gibi Max’ı itekledi, onu göğsüne bastı ve “Sen Julien’i seviyorsun, sen benim oğlum olmaktan daha fazlasın, sen bensin, benim kendim- her şey senin- sen zenginsin, çok zengin- bir çiftliğin, evin, nakit paran var- yanında kalmama müsaade et, bana eski günlerin hatırına lütufta bulun-bu yaptığın gerçek değil?-Sen beni seviyorsun!-beni sevmek zorunda olman gerçek değil, sen benim kendimsin- benim taş kalbimden korkma, kalbinin atışının yumuşaması için beni hemen kalbinin üstüne bas! Max, oğlum-arkadaşım-hayırseverim.”(s. 722-723)

Konuşmada Reutlinger, yeğenin başka birisini seviyor olmasına tahammül edemez ve onunla hiddetli bir tartışmaya girer. Amacı, kendisi olarak gördüğü yeğenin yanından ayrılmamaktır. Anlatıcı, eserin sahnelenen bir oyun olduğunu belirtir. Eserin oynanan bir oyun olması ve mekân üzerine yapılan güçlü tasvirler, okurda görsel bir zenginlik uyandırmaktadır. Eserin sonunda Julien ile evlenen Max, amcasını yanına alarak bahçede bulunan taştan kalbi parçalarlar, bu da aslında önce Hofrat Reutlinger füğüründe daha sonra yine kendisi olarak gördüğü yeğeni Max’da görülen psikolojik rahatsızlığın ortadan kalktığını göstermektedir.

2.3.5. Die Abenteuer der Silvester-Nacht (Yılbaşı Gecesi Maceraları)

E.T.A Hoffmann’ın *Callot Tarzı Fantazi Öyküleri* adlı eserinde bulunan ve Yılbaşı gecesi bir grup insanın başından geçen olağanüstü olayların anlatıldığı *Die Abenteuer der Silvesternacht (Yılbaşı Gecesi Maceraları)*, birbirleriyle bağlantılı dört bölümden oluşmaktadır ve her bölümde şeytani kadın Julie’nin erkeklere yaptığı kötülükler anlatılmaktadır.

Die Geliebte (Sevgili) başlığı altında toplanan ilk bölüm, soğuk bir yılbaşı gecesinde geçmektedir. Ben-anlatıcının kullanıldığı eserde, anlatıcı, olayları okurla konuşur gibi anlatmaktadır. Anlatıcı, şapkası ve mantosu olmadan soğuk yılbaşı gecesinde sokakta koşarcasına dolaşır. Dolaşırken çocukluğunu, geçmişi, her gelen yeni yılın eski olanın üzerini örttüğünü düşünen kahraman, karşısına çıkan şeytani varlık Justizrat'ın çağrısı üzerine onunla birlikte gider ve vardıkları evin kapısını açık görünce korkuya kapılır ve kapıyı açtığı anda karşısında tüm eser boyunca ismi anılacak olan Julie'yi görür:

“Tanrım-tanrım Julie burada mı? Julie'yi ilk fark ettiğimde çay masasına yakın duruyordum”. O ayağa kalktı ve neredeyse yabancı bir tonda: “Sizi burada gördüğüme sevindim-İyi görünüyorsunuz!” ve tekrar oturdu ve yanında oturan kadına soru sordu... (s. 1936-1938))

Anlatıcının Julie'yi görür görmez tanınması kendisinin daha önce de bu tür gizemli olaylar yaşadığının göstergesidir. Muhtemelen bu anlatıcının Julie ile ilk karşılaşması değildir:

Yılbaşı akşamı için şeytan her seferinde tamamen özel bir kutlama için beni sonraya saklar. (s. 1936)

Gece boyunca bakışlarını Julie'nin üzerinden alamayan anlatıcı, Julie'nin yerinden kalkıp yanındaki masaya gelmesiyle büyük bir heyecan duyar:

Julie orada yanımda durdu ve benimle tatlı, sevgi dolu bir sesle konuştu: “Senin piyanoda oturmanı ve tatlı sesinle geçip giden arzu ve umutlar hakkında şarkı söylemeni istedim.” Rakibim bana karşı nöbette duruyordu ve benim yegâne ismim Julie'yle bana getirdiği cennet mutluluğu hakkında konuşmak istiyordum. Diğer insanlar da vardı; fakat bana uzaktılar. Benden apaçık kaçtı, fakat onu kıyafetinden yakalamayı başardım, yakınımıdaki soluk alıp veriyordu ve bu ufukta geçip giden sonbaharın binlerce ışıltılı rengi yükseldi. (s.1940)

Julie'nin etkisi altından kendinden geçen kahraman, “*karıma âşık olan şeytan nerede?*” (s. 1942) diye bağırarak bir erkeğin sesiyle irkilir.

Bağırarak karşısında telaşlanan Julie, kahramanın yanından kalkar, kocasının yanına gitmesi gerektiğini söyleyerek oradan uzaklaşır.

İlk bölümde okuru Julie ile tanıştıran anlatıcı, *Die Gesellschaft im Keller (Biranedeki Topluluk)*'de maceralarına devam etmektedir. Mantosuz ve şapkasız olduğu için soğuk havada dışarıda dolaşamayan kahraman, etrafta ışığı yanan tek yer olan bir biraneye girer. Biranenin sahibinin içten selamlamasıyla bir yere oturan kahraman,

içkisini yudumlayıp, tabakasından bir sigara çıkarır. Normal bir vaziyette ilerleyen olaylar, kahramanın yanına biri uzun diğeri kısa iki kişinin gelmesiyle olağanüstü bir hal alır:

Kısa olan bana çok tuhaf gelmişti, fakat büyüğü derinlik bakımından çok değeri olmayan ve komik şeyler söylüyordu, fikri olmadığı ifadelerle kavga ediyor gibi görünüyordu, bazen söyleyeceklerini tamamen uygun olmayan fakat eğlendirici orijinallikte bir kelimeyle karıştırıyordu ve öyle yumuşatıyordu ki, içimden ona ve keyifsiz görünen küçük olana karşı dostça duygular duyuyordum. (s. 1947)

Anlatıcı ve barda karşılaştığı ikili arasında şeyten üzerine bir konuşma geçer. Konuşma esnasında ilk baştan beri sessizliğini koruyan kısa olan figür, anlatıcıdan aynada kendisine doğru bakmasını ister. Aynaya merakla bakan anlatıcı, kısa olan figürün yansımasını aynada görmez ve olağanüstü bir deneyimin yarattığı şaşkınlığı yaşar:

Kısa olan yaşlı yüzüyle birlikte bana nefretle baktı, uzun olan titizlikle ışığı temizlerken, küçük olan diğer sandalyeye atladı ve aynanın üzerindeki örtüyü örttü. Konuşma, adı Philipp olan cesur bir ressamdan söz açılarak ve sahibesinin derin kutsal duygularla yakmasıyla son bulan bir Prenses resminden bahsederek tekrar canlandı. Uzun olan “benzer şeyden konuşuluyor ve bu bir portre değil aksine bir yansıma” diye söyledi. “Bu tamamen doğru” dedim. “Burda söylenmek istenen yansımanın nasıl çalındığı.” Küçük olan yaşlı yüzü ve üzerime diktığı parlayan gözleriyle vahşice fırladı ve “Bu aptallık, bu delilik, kimin aynadaki bir yansımayı çalmaya gücü yetebilir? Kimin gücü yetebilir? Şeytanın olduğunu mu söylüyorsun?”(s. 1949)

Anlatıcı ile yabancılar arasında yaşanan bu karışıklık sonrasında olduğu yerde endişeli bir şekilde duran uzun olanın ayağa kalkması büyük bir sırrı ortaya çıkarmaktadır:

Ayağa kalktı ve odanın ortasından kapıya doğru adım attı. Herkes onun ışığına doğru baka kaldı-onun gölgesi belirmedi. Hayranlıkla o tarafa doğru koştum, neşeyle “Peter Schlemihl Peter Schlemihl!” diye bağırdım, fakat o terliklerini öne doğru fırlattı. (s. 1950)

Böylelikle okur, daha önceden Chamisso’nun anlatımıyla tanışmış olduğu gölgesini şeytana satan Peter Schlemihl ile bir kez daha karşılaşma imkânı bulmuştur.

Üçüncü Bölüm olan *Erscheinungen (Görüntüler)* ikinci bölümün devamı niteliğindedir. İlk bölümde şapkası ve ceketini olmadan evden çıkan kahraman gittiği biraneden sonra anahtarı olmadığı için yakın arkadaşı Bay Mathieu’nun evine gider.

Kapıcının kapıyı açmasından sonra eve giren anafigür, karşısında geniş bir ayna bulur. Aynada kendine bakarken arkasında bir karartı olduğunu fark eder:

Asılı duran aynanın ardında koyu bir cisim vardı, böylece dikkatli bakışlarla göz gezdirdim, tuhaf sihirli parıltı içerisinde açıkça çekici bir kadın silüeti oluştu. Onu tanıdım, Julie. Bende şehvetli aşk ve özlem hissi başladı, kendimden geçercesine “Julia! Julia!” Diye bağırdım. (s. 1952)

İlk bölümden etkisi altına girdiği Julie ile karşılaşması anlatıcı için beklenmedik bir durum oluşturur. Anlatıcıyı bekleyen diğer beklenmedik durum, odada geceliğiyle uyuyan bir adam görmesidir. Nitekim bu adam anlatıcının bir bölüm önce tanıştığı ikiliden kısa olanıdır. Anlatıcının seslenmesiyle kısa adam uykudan uyanır. Uykudan uyanmasına sevinen kısa adam anlatıcıya teşekkürlerini sunar. Anlatıcı daha önceden tanıdığı ve telaş içerisinde olan adama rahatlamasını öğütler:

Sakince uyuyunuz, bayım, talihsiz bir deneyimimiz olduğunu fark ettim. Sizce de öyle olmalı?- Julia-Giuletta- o nasıl söylemek isterse-benim üzerimde diğerlerinde olmayan büyüleyici bir etki bıraktınız... (s. 1954)

Bu bölüme kadar erkekleri etkisi altına şeytani kadının adı Julie olarak geçerken, açıklamada yer alan Giuletta ifadesinde bir Doppelgänger olma durumu söz konusudur. Bundan sonra yer alacak olan ve kısa boylu adamın aynadaki yansımısını nasıl kaybettiğinin anlatıldığı bölümde Julie figürü Giuletta olarak açıklanacaktır. İki farklı ismin aynı kişiyi işaret ediyor olması durumuyla, Giuletta şeytani kadın Julie'nin Doppelgängeridir.

Bu açıklama üzerine ayağa kalkan kısa adam evde bulunan geniş aynanın önüne geçer, fakat yansımaları aynada görünmez ve bu durum anlatıcıda büyük bir şaşkınlık yaratır. Şeytana gölgesini satan ve bir nevi kısa adamla kader ortaklığı yapan Peter Schlemihl de orada bulunmaktadır. Aynadaki yansımalarını şeytana satmasından dolayı büyük bir üzüntü içerisinde olan kısa adam, gölgesini kaybeden Schlemihl'i içten içe kıskandığını ifade eder:

Schlemihl benim iğrençliğimin aksine imrenilen, saf, iyi insan. Düşüncesizce gölgesini sattı, ama ben! Ona aynadaki yansımamı verdim. oh - oh - oh! (s. 1955)

Aynadaki yansımalarını sevdiği kadın Giuletta'ya veren ve bundan dolayı büyük bir pişmanlık yaşayan kısa adam, anlatıcı üzerinde büyük bir etki yaratır ve eserin dördüncü

ve son bölümü olan *Die Geschichte vom verlorren Spiegelbilde (Kaybolan Yansımanın Hikâyesi)*de kısa adam diğer adıyla Erasmus Spikher'in öyküsünü okura anlatır. Evli ve bir çocuk babası olan Erasmus, çok merak ettiği Floransa'ya doğru bir seyahate çıkar. Floransa'da bir gece klübüne giden Erasmus, orada bir gençle tanışıp, arkadaş olur. Gencin tanıştırdığı dayanılmaz cazibedeki Giuletta adlı bir hayat kadını Erasmus için vazgeçilmez bir hal alır. Giderek daha da dayanılmaz bir hale gelen bu tutku karşısında Erasmus, güzel sevgilisi Giuletta'nın kölesi olur. Doktor Dapertutto adlı şeytani bir varlığın emri altında olan Giuletta'nın görevi erkekleri baştan çıkarıp onların aynadaki yansımalarını almaktır. Giuletta için aşk ağına düşürdüğü Erasmus'un yansımasını almak zor olmayacaktır ve Giuletta, bu konuda Doktor Dapertutto'dan aldığı emri Erasmus üzerinde denemeye başlar:

“Bana yansımanı ver, içten sevgili, o benim olmalı ve daima benim yanımda kalmalı” Erasmus şaşkınlık içerisinde, “Neyi kastediyorsun? Aynadaki yansımanı mı?” diye sordu. (s. 1970)

İlk etapta ne yapacağını bilemeyen Erasmus, Giuletta kollarındayken içine düştüğü oyunun farkına varamaz ve daha sonra aynadaki yansımasını sevgilisinin sonsuza kadar yanında kalması şartıyla Giuletta'ya ve dolayısıyla Doktor Dapertutto'ya verir. İlk başlarda bu durumu pek umursamayan Erasmus, sonraları büyük bir pişmanlık içinde kıvrılır. Giuletta'nın onunla eskisi kadar ilgilenmemesi Erasmus'ta kızgınlık yaratır ve Giuletta'dan hesap sormaya karar verir:

Senin sevginde kaybolduğum ve kendimi aynadaki yansımanı verdiğim için intikam mı alıyorsun, Giuletta? Ha, Giulietta, sevgin ve ruhun ile seni istiyorum, ben sana kendimi kurban ettim, sen beni hayatından defettin. Giulietta, Giulietta, sevgin, yaşamın ve ruhunla seni istiyorum. (s. 1977)

Giulietta tarafından terk edilmesi ve aynaya baktığında göremediği yansıması onda büyük bir boşluk yaratmıştır ve bu boşluğu doldurmak üzere ailesinin yanına döner. Zamanla ailenin bu durumun farkına varması Erasmus açısından kötü sonuçlanır. Aynadaki yansımasının olmaması küçük oğlu için alay konusu olurken, eşinin tepkisi, ona insan dışı bir yaratık olduğunu söyleyip, onu evden kovmasıyla daha ağır olur. Evden çıkıp bir biraneye gelen Erasmus'un aynadaki yansımasının olmadığı fark edilir ve insanlar onu şeytan olarak nitelendirir. Bu durum karşısında çok içeren Erasmus orada tanıştığı, gölgesini şeytana satan Peter Schlemihl ile gölgesi ya da yansıması olmayan insanların hoş görüldüğü bir ülke bulana kadar dünyayı dolaşmaya karar verir.

Yılbaşı Gecesi Maceraları adlı eserde çalışmada daha önce işlenen Doppelgängerlerden çok daha farklı bir durum söz konusudur. Burada bahsi geçen Doppelgänger insanın aynadaki yansımasıdır. Aynadaki yansımasını Giulietta'ya veren Erasmus, sadece aynadaki görüntüsünü yitirmez, aynı zamanda kendisini de yitirir. Şeytanla yapılan bu anlaşmayı daha da kuvvetlendirmek için gölgesini şeytana satan Peter Schlemihl'e de yer verilmiştir. Gölge izleğinin de insanın birebir kopya olması durumu onun Doppelgänger olduğu düşüncesini güçlendirir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ERNST THEODOR AMADEUS HOFFMANN'IN, DOPPELGÄNGER İZLEĞİNİ VURGULAMAK İÇİN ESERLERİNDE KULLANDIĞI NESNELER

3.1. AYNA

Ayna, düşünüldüğü berrak, duru işlevlerinden öte, bakıldığında gerçek kişi ile suretini sihirli bir uyum içinde bağlıyor olmasıyla özel bir anlam içermektedir. Bazı inanışlarda aynalar, insanların ruhlarını ve diriliklerini kendi içinde hapsedmektedir. Nitekim halk inanışlarında, ölen kişinin yanına, ruhunun ölü odasına bağlanmaması için ayna asılmaktadır. Böylece ruh, ayna vasıtasıyla öteki dünyaya rahatlıkla geçebilmektedir.

Ayna izleği, eski çağlardan itibaren değişik formlarda ortaya çıkmıştır. Eski Meksika'da Aztek tanrısı Tezcatlipo'ndan esinlenilerek adlandırılan ve Türkçe'ye "dumanlı ayna" olarak çevrilen cilalı volkanik cam obsidanından aynalar bulunmaktadır. Diğer bir formu ise; Japon Shinto geleneğinde yer alan Güneş tanrısı Ametarasu'nun niteliklerini taşıyan ve krallık hazinesinde inciler ve bir kılıçla beraber yerini bulan, Ise tarafından insanlardan korumak amaçlı muhafaza edilen, 25 cm. boyutunda, bronzdan oluşmuş, üzerinde sekiz yapraklı Lotus çiçeği olan krallık aynasıdır. Bu ayna Shinto geleneğinde öyle kutsal bir yere sahiptir ki, ilk kez tahta çıktıklarında imparatorların ellerine İbranice tanrısal vahiy olan "ben, o benim" ile birlikte verilmektedir.

Ayna, şeytani varlıklar ve güçlerden korunmak için nazarlık olarak da kullanılmaktadır. *"Kaynaklarda yansıtıcı su yüzeyi, öteki dünyadan bazı şeyleri göstermesi özelliğiyle falcılıkta kullanılmaktadır. Antik çağlarda aynalar, genellikle cilalanmış bronzdan ve gümüşten olmaktadır. Çin'in Pseudo mitosununda, güneş ve ay her defasında bir aynanın görüntüsünde ortaya çıkmaktadır. Erkek özelliği taşıyan ve körleşmenin sembolü olan ay, kadın vasfı taşıyan ve güneşin sembolü olan aynaya tutkuyla bağlıdır ve bundan dolayı aynaya teslim olur. Aynanın dişi sembol olarak*

nitelendirilmesi, Hristiyanlık inancında da bulunmaktadır. Hz. Meryem aynaya baktığında İsa Peygamber'in aksi yansır"¹⁷⁹.

Aynı zamanda; "Ayna, 18 yüzyıl'da dinsel bir izlek olarak ortaya çıkmaktadır ve tanrının sureti olarak ruh ibaresi kullanılırken, sanatçı ruhun sureti ve insanın kendi benini camdan bakıp görmesiyle öznel bölünmüş benin sembolü de aynadır. (Suda yetişen ve ömrünü suyun üzerinde geçiren Nergis'in kendini görmesi ve eş insan izleği gibi üç temel anlam içermektedir.) Tanrının sureti olarak ruh cümlesinin kaynağı Yeni Platonist dönem ve Avrupa mistisizmine dayanmaktadır. Hatta bu vasıtayla ayna Dindarlık Akımı (Pietismus)nda ve ebediliğin sureti olarak tanrı, babanın sureti olarak İsa Peygamber, tanrının sureti olarak ruh ifadeleriyle kilisede yerini bulur. Bununla birlikte tüm yaratılış, yaratanın dünya üzerindeki akisleri olarak kabul edilmektedir"¹⁸⁰.

Dinsel anlamlarının yanında ayna birçok kez insani uzuvlarla özdeşleştirilmiştir. Jakob Böhme (1575-1624) için bir göz, ayna ile eşdeğerdir. Halk arasında konuşlanan "gözler kalbin aynasıdır." ibaresi günümüzde de canlılığını kaybetmemiştir. İslami mutasavvıf, Celaleddin Rumi (1207-1273) aynayı kalbin sembolü olarak görür ve aynanın duru ve yalın olmasını tanrının nurunu yansıtmaya bağlar.

Aynanın pürüzsüzlüğünün evlilik şansını, kırılmış olanın boşanma ya da yedi yıl uğursuzluğu sembolize etmesi ve rüyada görülen aksini göstermeyen koyu renkli bir aynanın uğursuzluk ve ölüm anlamlarının olması, aynanın batıl inanışlarda da yerinin olduğunu ispatıdır.

Aynanın dinde ve tasavvufta yarattığı önemli etki, daha sonraları kendini edebiyatta da gösterir. "Nitekim kurmaca bir âleme bakış edebiyatta dünden bugüne sıklıkla işlenmiştir. (örneğin; L. Carroll, "Alice Ayna önünde ", J. Cocteau, "Orphée"). Eserlerde ayna, erkek için kendini beğenmişlik ve kadının baştan çıkarması anlamına gelmektedir"¹⁸¹.

¹⁷⁹ Nelly Naumann, *Die einheimische Religion Japans: Bis zum Ende der Gerian-Zeit*, Brill Verlag, 1998, s. 99

¹⁸⁰ Friedrich Maurer, *Deutsche Wortgeschichte Band 2: Ausgabe 17 von Grundniss der germanischen Philologie unter Mitwirkung zahlreicher Fachgelehrt*, 3. Überarbeitet, Walter de Gruyter Verlag, 1974, s. 205

¹⁸¹ Bruno Boerner, *Dar caritas per meritum: Studien zur theologie des gotischen Weltgerichtspitals in Frankreich- am Beispiel des mittleren Westeingangs von Notre-Dame in Paris*, Walter de Gruyter Verlag, 1998, s. 128

Aynanın çarpıcı bir yanı da şeytani ve doğaüstü varlıkları gösterebilme özelliğine sahip olmasıdır. “Şeytanlar ve doğaüstü varlıklar aynaya bakmak suretiyle cisimleştiklerinde kendi görüntülerine tahammül edemezler ve bu tahammülsüzlüğün verdiği taşkınlıkla kendi görüntülerini öldürmek zorunda kalırlar. Aynada görüntülerin olmadığını gören faniler, onların insaniüstü varlıklar olduklarını anlarlar, böylece şeytanlar kendilerini ele verirler(Basiliks)”¹⁸².

Hoffmann’ın *Callot Tarzı Fantazi Öyküleri* adlı kitabında yer alan ve yılbaşı gecesi yaşanan olağanüstü olayları anlattığı *Yılbaşı Gecesi Maceraları* adlı hikâyesinin dördüncü bölümünde yer alan ve çalışmada daha önce Doppelgänger izleği çerçevesinde incelenen *Aynada Kaybolan Görüntünün Hikâyesi* de bu duruma yer vermektedir. Taparcasına sevdiği kadın uğruna aynadaki görüntüsünü şeytana teslim eden Erasmus Spikher, aynadaki görüntüsünün olmadığını fark edildiği zamanlar şaşkınlık ve korku ile karşılanmıştır. Aynadaki görüntüsünü şeytana sattıktan sonra gittiği bir mekânda yanında oturan adamın Erasmus’un aynadaki görüntüsünün olmadığını fark etmesi sonucunda yaşadığı dehşet bu duruma örnek teşkil etmektedir:

... Adam ciddiyetle masadan kalktığı anda aynanın önünden geçti, bakındı ve sonra bir anda topluluğa doğru yüksek sesle bağırdı: “Gerçekten onun aynadaki görüntüsü yok” “Aynadaki görüntüsü yok-aynadaki görüntüsü yok” herkes birbirine doğru bağırdı; “Yaramaz biri, uğursuz insan, onu kapıdan dışarı atın” (s. 1974)

Bu duruma benzer bir olay, Erasmus Spikher’in aynadaki görüntüsünü kaybettikten sonra eve gelişinde, karısının kocasının aynada görüntüsünün olmadığını fark ettiğinde gösterdiği tepkidir. Daha önceleri Erasmus’un söylediklerine inanmayan kadın, Erasmus’u aynada göremeyince dehşet içinde kalır ve bağırma başlar:

Spikher onu kucakladı, fakat kadın onu nefretle iteklediğinde, bilinci güçlkle yerine geldi: “Bırak beni” diye bağırdı. “Bırak beni, korkunç adam! Sen o değilsin, benim kocam değilsin, -bana ölümü getiren, felaket vermek isteyen lanetli bir ruhsun- bırak beni, bana hiçbir şey yapamazdın, lanetli adam!” kadının sesi oda ve salon boyunca çınladı, ev sakinleri korku içinde oraya doğru koştu, öfke ve ümitsizlik içinde Erasmus’u evden dışarı attılar. (s. 1976-1977)

¹⁸² “Ayna” izleği ve ileriki sayfalarda değinilecek olan “Gözlük” ve “Maske” izlekleri ile ilgili yapılan açıklamalarda büyük ölçüde Hans Biedermann’ın *Knaurs Lexikon der Symbole* kitabından esinlenilmiştir. Ayrıntılı bilgi için Bkz: Hans, Biedermann, *Knaurs Lexikon der Symbole*, Droemer Knaur Verlag, 1998

E.T.A. Hoffmann, *Yılbaşı Gecesi Maceraları* adlı hikâyenin ikinci bölümünde yer alan *Biranedeki Topluluk*'ta da ayna izleğine yer vermektedir:

Küçük adam, üzerime diktiği ışıldayan gözlerle, öfkeyle yerinden fırladı, bağırarak: “Bu aptallık, çılgınlık, aynadaki görüntüyü kim çalmış olabilir? Kim yapabilir? Şeytan olabileceğini mi kastediyorsun?”(s. 1949)

Aynı hikâyenin bir sonraki bölümünde yer alan *Görüntüler*'de yine ayna izleği kullanılmaktadır:

Güzel geniş ayna örtülüydü, oraya nasıl geldiğimi bilmiyordum, örtüyü kaldırdım ve her iki ışığı da ayna masasının üzerine koydum. Kendimi aynaya bakarken buldum, neredeyse kendimi tanımayacak kadar yalın ve çirkindim. (s. 1952)

Sonuç olarak; “ayna; fantazmaları, korkuları ve arzu dünyasını ortaya çıkarmaktadır. Vaize göre ayna, büyücülerin, şeytanları kapattıkları bohçalarında bulunur. Saklanan bu aletler, çılgın bakışları üzerine çekmesi durumuyla her Hıristiyan için tehlikelidir. Eserlerde çoğunlukla aynalar, şeytani varlıkların insanları kandırmak için kullandıkları ayartma yerleri olarak betimlenmektedir. Aynanın zihnin hayallerini ve tenin arzularını beslemek gibi nitelikleri mevcuttur”¹⁸³.

3.2. GÖZLÜK

Gözlük, Orta Yüksek Almandaki “berillus” kelimesinden türemiştir, gök zümrüdü taşı (Almanca'daki karşılığı “Beryll”) bakınca nesnelere büyütebilme özelliğine sahiptir ve bu özelliği dikkate alınarak işlenen taş formunu kazanmıştır. Gözlük, ilk kez 1300 yılında ortaya çıkmıştır.

“Rehber, asa, gök zümrüdü ve lamba” kelimeleri araştırmacı bir simyacı için ne denli önem arz ediyorsa, gözlük de aynı derecede önem arz etmektedir. Simya araştırmalarında en önemli araçlardan biri sayılan gözlüğün simyacılar için bir çiçeğin ayak izi de olmak üzere diğerleri tarafından görülmeyeni görmek için kullanılması E.T.A. Hoffmann'ın *Prenses Brambilla*'sında yerini bulur. Eserin başkahramanı Giglio Fava, uğruna Giacinta Soardi'yi bile terk edecek kadar çok sevdiği Prenses Brambilla'yı

¹⁸³ Sabine Melchior-Bonnet, *Aynanın Tarihi*, (Çev. İsmail Yerguz), Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 2007, ss. 167-168.

seyyar satıcı Celionati'dan aldığı gözlükle görebilmiştir. Bu noktada gözlüğün görülmeyeni görebilme özelliği vurgulanmaktadır:

Giglio'nun Prenses Brambilla'nın tüm görkemi ve olağanüstülüğü içinde, arkasında ona eşlik eden alayla birlikte ona geleceğine kuşku yoktu, ama böyle bir şey göremeyince Celionati'nin Prensesi yalnızca gözlükleri takarsa görebileceğini söylediği aklına geldi. Demek ki güzel Prenses de garip bir kılığa bürünüp kendini gizliyordu. (s. 160)

Gözlük izleğinin, aynı zamanda günümüzde sıklıkla kullanılan ve pozitif bir anlam içeren “Pembe gözlükle bakmak” deyiminde de adı geçmektedir.

Gözlüğün, nesnelere olduklarından daha büyük bir forma sokabilme özelliği, eski halk deyimlerinde de yerini bulmaktadır. Nitekim o dönemde gözlük satıcıları şarlatan, hilebaz ve yalancı olarak gösterilmektedir. Almanya'nın kuzey bölgelerindeki ağızla kullanılan bir deyimde “Gözlük satmadım” ifadesi aslında “Yalan söylemedim” anlamında kullanılmaktadır.

E.T.A Hoffmann'ın, *Kum Adam* isimli kısa hikâyesinde baş figür Nathanael'in öğrenci evine gözlük ve barometre satıcı olarak gelen Coppola'yı-burada Coppola'nın Nathanael'in korkulu rüyası avukat Coppelius'a tıpatıp benzemektedir-bir sahtekâr olarak tasviri, Hoffmann'ın inanışta yer alan gözlük satıcısı-sahtekâr bağlantısından etkilendiğinin bir göstergesidir. Zira yazarın çevresinde hiç sevilmeyen, kötü niyetli ve sahtekâr olan Avukat Coppelius'un Doppelgänger olarak betimlediği Coppola'nın mesleğini gözlük satıcısı olarak tarif etmesi tesadüf değildir. Hayatında en fazla korktuğu insan olan Coppelius'un ikizi olacak kadar benzerinin yıllar sonra karşısına çıkması ve karşılıklı olarak yaptıkları diyaloglar Nathanael'in ileriki bölümlerde gözlük ve barometre satıcısı Coppola'dan ne denli etkileneceğinin göstergesidir:

Ama Coppola odaya girmişti bile. Geniş ağızını ürkünç bir sırıtışla çarpıtıp uzun gri kirpiklerinin arasından delici bir bakışla bakarak, “Barometre değil, barometre değil!” dedi boğuk sesiyle. “Güzel gözlerim var, sana satmak için, güzel gözlerim!”

“Deli adam, satılık gözlerin nasıl olabilir? Gözler mi?” diye bağırdı Nathanael korku içinde.(s. 123)

Daha sonra barometreleri bir kenara bırakan satıcı çantasından gözlüklerini çıkartır:

Bak, bak, burnunun üzerine koyabileceğin gözlükler bunlar benim güzel gözlerim! Diyerek o kadar çok gözlük çıkardı ki, masanın üzeri garip bir biçimde ışıdamaya ve parlamaya başladı. Binlerce göz Nathanael'e göz kırıyor, onu süzüyor ve o bir türlü gözlerini

masadan ayıramıyordu. Coppola daha çok gözlük çıkardıkça alevlenen bakışları oraya buraya daha güçlü zıplamaya ve Nathanael'in göğsüne kan kırmızı ışınlar saplamaya başladılar. (s. 124)

Hoffmann'ın *Kum Adam* hikâyesiyle aynı kitapta yer alan *Prences Brambilla*'da da benzer bir duruma rastlanılmaktadır. Eserde kendisi de Prens Bastianello di Pistoja'nın eş insanı olan seyyar satıcı Celionati, baş figürü Giglio Fava'ya sattığı gözlükle aslında olağanüstü olayların başlangıcını vermiştir. Taktığı gözlük sayesinde Prences Brambilla'yı gören Giglio'yu saplantılı bir aşk beklemektedir. Bu aşk Giglio'yu, Doppelgänger'i olan Prens Cornelio Chiapperi ile tanışmasına, sevdiği kadın olan terzi Giacinta Soardi'nin aslında Prences Brambilla ile aynı kişi olduğunu anlamasına ve son olarak yine Prens Cornelio Chiapperi'nin (dolayısıyla da kendisinin) Doppelgänger'i olan Pantolon tarafından öldürülmesine kadar olacak tuhaf olaylar zincirine götürecektir. Tüm bu tuhaf olaylar esnasında Giglio'nun ya da Prens'in yanında olan Celionati'nin de bir gözlük satıcısı ve aynı zamanda bir şarlatan olması, Hoffmann'ın, gözlük satıcısı-sahtekâr bağlantısından etkilendiğinin altını bir kez daha çizmektedir:

...Ama Asur Prensi Cornelio Chiapperi'yi burnunuzun dibinde duruyor olsa bile tanıyabilecek misiniz? Ya soylu Prences yanınızdan geçerse onu tanıyabilir misiniz? Hayır! Bilge Hintli Sihirbaz Ruffiamonte'nin cilaladığı gözlükleri kullanmadan onu da tanıyamazsınız! İyilik dolu yüreğim ve size olan sevgim nedeniyle size bu gözlükleri sağlayacağım, paoli ödemek niyetindeyseniz..." Şarlatan böyle dedikten sonra bir sandık açtı ve içinden çok büyük gözlükler çıkardı. (s. 157)

Burada dikkat çekici olan, Celionati'nin sözlerini bitirdikten sonra anlatıcının onu şarlatan olarak tasvir etmesidir. Yine aynı karşılaşmada Giglio, Celionati'nin mallarının işe yaramayan cinsten olduğunu belirtir:

"Saçmalamayın," diye yanıt verdi Giglio, "beni beş para etmez mallarınızdan kurtulmak için millete yutturduğunuz çocuksu zirvalarınızla rahatsız etmeyin!" (s. 157)

Her iki eserde de şarlatan konumunda betimlediği kişilerin gözlük satıcısı olması, Hoffmann'ın halk inanışlarına ilgi duyduğunun ve bunları eserlerine ustaca monte ettiğinin bir göstergesidir.*

* Ayrıntılı bilgi için bkz: Duden- Herkunft Wörterbuch[Brille maddesi], Biedermann, *Knaurs Lexikon der Symbole*, ss. 74-75.

3.3. MASKE

“Maske” kelimesi ilk duyulduğu anda her ne kadar eski çağın yüksek kültür seviyesini akıllara getirirse de, temelinde doğüstü varlıkları ifade etmesi gibi farklı anlamlar yatmaktadır. Nitekim kim bir maske takarsa, kendini anında o maskenin özüne dönüşmüş hisseder gibi bir ifade bulunmaktadır. Doğüstü varlıkları çağrıştıran bir maske takan insan, bir an için olsun o varlıkların (şeytan, tanrı) niteliklerine sahip olduğunu sanır. Bu bağlamda maskenin, taktığı kişiyi kendine dönüştürme gibi bir etkisi vardır denilebilir.

Eski Meksika’da yerleşmiş olan Teotihura-Teatikos kültüründe yeşil taştan maske kullanımına sıkça rastlanmaktadır. Tahtadan yapılan ritüel maskeleri ise, Siyah Afrika’nın bir çok bölgesinde, Malezya kültüründe ve gizli örgütlerin ayinlerinde önemli rol oynamaktadır. Bazı evlerde dekoratif amaçlı kullanılan korkunç görünümlü maskeler (Gorgonen gibi), kötü ruhları ortamdaki uzaklaştırmak amaçlı kullanılmaktadır. En dikkat çekici maske kullanımlarından biri de Miken zamanında yaşanmaktadır. Ölümlerin yüzlerine, yüzlerinde oluşacak deformasyonları gizlemek için altın kaplama maskeler takılır. (Maske Agamemnos adıyla bilinmektedir.)

Maske başka bir kullanımıyla, “*Roma döneminde savaşçıların kullandığı miğfer maskeler, takanda yalnızca koruma fonksiyonu değil, aynı zamanda tanrısal bir kahramanlık izlenimi yaratmaktadır*”¹⁸⁴.

Maskenin, şekilsel anlamından farklı olarak İsviçreli psikiyatrist Carl Gustav Jung’un insanların toplumun beklentilerine cevap vermek adına arkasına gizlendikleri maske anlamında kullandığı “Persona” izleğiyle birlikte psikolojik tarafları da bulunmaktadır. Jung tezine “Persona” adını Antikçağ aktörlerinin oynadıkları rolü belirtmek için giydikleri maskeden esinlenerek takmıştır. Jung, “*hemen hemen her mesleğin bir “Persona”sı bulunduğu ve dünyanın insanları belirli bir davranışa zorladıklarının*”¹⁸⁵ altını çizmektedir. Bu duruma Schonpenhauer *Yaşam Bilgeliği Üzerine Aforizmalar* adlı kitabında “*insanların gerçekte olduğu şey değil, başkalarının*

¹⁸⁴ Biedermann, A.g.e., ss. 283-284

¹⁸⁵ Carl Gustav Jung, *Dört Arketip*, Metis Yayınları, İstanbul 2005, s. 55

ve kendisinin olduğunu düşündüğü şey olduğu ve asıl önemli olanın başkalarının kişi hakkında ne düşündükleri olduğu söylenebilir”¹⁸⁶ ifadesiyle atıfta bulunmaktadır.

Jung Psikolojisi üzerine yaptığı çalışmalarla adını duyuran Frieda Fordham, Personanın herkesin içinde bulunduğu koşulların kendilerinden beklediği özelliklere uyması olduğunun altını çizmektedir. Fordham’ın altını dikkatle çizdiği diğer bir nokta ise; Personanın sanıldığı gibi aksine kişisel değil, kişiliğin aynı oranında bir başkasına ait olabilecek yönü olduğudur. Fordham, *uzun saçlı, gelişigüzel giyimli bir aktör ya da aktristin eşsiz birisi-kişilik-gibi görüldüğü, fakat aslında onun yalnızca gruptaki diğer sanatçıların giyimlerine ve davranışlarına uyduğu örneğini vermektedir*¹⁸⁷.

*Persona ya da maskenin amacı diğer kişiler üzerinde belirli bir etki yaratmaktır. Toplum, bireyin takmış olduğu maskeyi temel alır ve özelliklerini buna göre değerlendirir. Burada esas olan insan egosunun Persona ile özdeşleşmemesi gerekliliğidir. Bu, kişinin gerçekte kim olduğunun ve takındığı Personanın toplumsal bir zorunluluk olduğunun bilincinde olması gerektiği anlamındadır. Nitekim ego Persona ile özleşirse, kişi gerçek hislerinden çok bilinçli olarak oynadığı bu toplumsal rolün kendi gerçek kişiliği olduğu kanısına varacak, kendine yabancılaşacak ve giderek kişiliği iki boyutlu olarak kalacaktır. Bu durumda özerk bir birey olmak yerine toplumun bir yansıması olarak yaşamını sürdürecektir*¹⁸⁸.

E.T.A. Hoffmann maskenin, takan kişiyi kendisine dönüştürebilme özelliğine, ustaca kullandığı Doppelgänger izleğini vurgulamak için yer vermektedir. Doppelgänger izleğinin en yoğun şekilde hissedildiği eserlerinden biri olan *Prences Brambilla*’da oyuncu Giglio Fava’nın Prences Brambilla ile buluşmak için giydiği giysiyi tamamlamak adına taktığı maskeyle rakibi Yüzbaşı Pantolon’a dönüşmesiyle ve sonraları tıpkı onun gibi davranmasıyla maskenin dönüştürme özelliğine atıfta bulunmaktadır:

Hemen ertesi gün Giglio, Celionati’nin önerdiği gibi çok değişik ve itici bir maske aldı. İki uzun horoz tüyüyle süslenmiş garip bir başlık, uzunluk ve sivrilikte en taşkın burunları bile aşan, kanca biçiminde kırmızı bir burnun takılı olduğu bir maske, birazcık

¹⁸⁶ Arthur Schopenhauer, *Yaşam Bilgeliği Üzerine Aforizmalar*, (Çev. Mustafa Tüzel), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2006, s. 54

¹⁸⁷ Frieda Fordham, *Jung Psikolojisinin Ana Hatları*, ss. 60-61

¹⁸⁸ Engin Geçtan, *Çağdaş Yaşam ve Normal Dışı Davranışlar*, Maya Yayıncılık, Ankara 1981, s. 70

Brighella'ninkini andıran iri düğmeli bir yekek ve geniş bir tahta kılıç.
(s. 160)

Başka bir sahnede Giglio maske takıp, şehirde gezindiği bir anda karşısına çıkan biri tarafından Prens olarak lanse edilmektedir:

“Ah Tanrım!” diye haykırdı Pantolon. “Bu burun, bu horoz tüyleri-sevgili Prensım! Ah benim Corneliom! Beni yeniden gördüğünüz için renginizin solduğunu görüyorum! Ah Prensım! Bir damla, yalnızca bir damla!” (s. 161)

Maskenin öz kişiliği örtebilme etkisi, eserde sıkça tekrarını bulmaktadır:

Sevgili okuyucu, maskenin altında kimin gizlendiğini zaten tahmin etmiş, şimdi de hiç kuşkusuz kalmamıştır: Prens Brambilla'nın şanslı koca adayı Prens Cornelio Chiapperi'den başkası değil bu kişi. Olağanüstü görkemli giysiler içinde, yüzünü balmumu bir maskeyle örten, şu Prensesler gibi yürüyen güzel hanım da Prens Brambilla'dan başkası olamaz. Hanımefendi Yüzbaşı Pantolonla karşılaşmakta ısrarlıydı ve onu öyle bir beceriyle köşeye sıkıştırdı ki Pantolonun ondan kurtulmasına olanak yoktu, ama o yana kaydı ve ölçülü adımlarla gezintisini sürdürdü. (s.261)

Aynı şekilde Giglio'yu öldüren Yüzbaşı Pantolon'un Prensten başkası olmayacağı ifadesi aslında yazarın maskeyi kişileri birbirinin eş insanı olarak göstermede kullandığı izlenimi uyandırmaktadır:

Oysa dostumuz Yüzbaşı Pantolon ya da Asur Prensi Cornelio Chiapperi (sevgili okuyucu şu ana kadar çılgın ve değişik maskenin bu soylu Prensten başkasını gizlemediğinin farkına varmıştır) kendini nasıl avutacağını bilemedi... (s.264)

Yüzbaşı Pantolon'un maskeli Giglio'yu Prens'e benzetmesi ve aslında Yüzbaşı Pantolon'un Prensın maske takmış hali olması, maskenin mucizevî bir şekilde takan kişinin aslını gizleyip, bir başkası yapabilmesindedir. Tıpkı Jung tarafından ortaya atılan Persona olgusunda olduğu gibi insanların takmak zorunda oldukları maskeler, onların özlerini gizlemektedir. Kendi özleri ile maskeleri arasında kalan insan, kendi içinde bir ruh cümbüşü yaşamaktadır. Hoffmann, bu durumun bilincinde olan bir yazar olarak aynı eserin bir bölümünde bu düşünceye yer vermektedir:

“Bence bu maskeler çok hoş bir alay, isabetli bir ironi ve çok özgür ve terbiyesiz bir ruh hali zenginliğini ortaya çıkarıyorlar, ama insan doğasının kendisinden çok, onun değişik biçimlerdeki dış görünümüyle ilgili olduklarını, yani daha iyi ve öz söylemek gerekirse, insandan çok insanları ele aldığını söylemek zorundayım.
(s. 185)

E.T.A Hoffmann, eserinin kurgusunu daha da güçlendirmek için, başfigürü oyuncu olarak seçmiş ve eş insan dönüşümlerini maskeler aracılığıyla yapmıştır. Geçmişte yalnızca oyuncular tarafından takılan bu maskeler günümüzde somut anlamda olmasa da soyut olarak tüm insanlıkça takılmaya başlanmıştır. Baş figür Giglio'yu eserin sonunda öldürecek kadar felakete götüren nokta, maskeyi taktığı andan itibaren kendi öz benliğinden uzaklaşıp, kendisini tamamen Prens Cornelio Chiapperi zannetmesidir. Buradan hareketle, önemli olan insanoğlunun maskeyi ne amaçla taktığı değil, ne derece özümsemiştir.

3.4. GÖLGE

Gölge yalnızca ışığın kararmasına sebep olan bir sembol olmamakla birlikte aynı zamanda kişinin kendi görüntüsünün aslı olma niteliği taşır. Gölgenin çoğunlukla ruhun sureti olarak anlaşılması, onun insanın gizemli Doppelgängerı olmasındandır. Nitekim bazı dillerde yansıma, ruh ve gölge aynı anlamda kullanılmaktadır¹⁸⁹.

Mısır ve Mezopotamya Kültürleri'nde savunmayı sembolize etmesiyle krallık ideolojisinde önemli bir izlek¹⁹⁰ sayılan gölgenin, ölümden sonraki yaşamda ölünün ruhu olarak ortaya çıkacağına inanılmaktadır. Nitekim gölge izleğinin kişinin ruhu olduğuna dair duyulan inanç doğrultusunda; bir insanın gölgesinin olmayışı (ruhun kaybolması), diğer kişilerce ruhun şeytana satılması olarak ifade edilmektedir. Bazı inanışlar da “gölgenin insanın içindeki şeytan”¹⁹¹ olarak algılanması, gölgesiz oluşun ruhun şeytana satılması anlamına gelmesini kuvvetlendirmektedir.

Halk arasında kullanılan “kendi gölgesinin üzerinden atlamak” ifadesi “*imkânsız bir şeyin üstesinden gelmek anlamında kullanılmaktadır*”¹⁹².

İnanışlarda ve deyimlerde yer almasının yanında çıplak ve yalın olmasıyla gölge, Platon'un felsefinde, materyalist evrende yer alan gerçek düşünce dünyası olarak algılanır. Derin psikolojik analizlerde ise gölge, “*kimliğin bilinçdışı katmanı olarak sembolize edilir. Bu anlamlardan yola çıkarak birçok çalışmada ışık, gölge ve optik*

¹⁸⁹ Biedermann, *Knaurs Lexikon der Symbole*, s. 379

¹⁹⁰ Reinhard Müller, *Königtum und Gottesherrschaft: Untersuchungen zur alttestamentlichen: Forschungen zum Alten Testament 2. Reihe 3*, Mohr Siebeck Verlag, Tübingen 2004, s. 26

¹⁹¹ Weinrich Herald, *Lethe: Kunst und Kritik des Vergessens*, C.H. Beck Verlag, 2005, s. 196

¹⁹² Biedermann, A.g.e., s. 380

yanılığlara sebep olabilecek diğer izleklerin kullanılıyor olması, kişiyi görsel anlamda kurmaca bir oluş ve karışıklıkla uğraştırarak”¹⁹³, kişinin bilinçdışı kimliğini harekete geçirmesini sağlamaktadır.

E.T.A. Hoffmann’ın salt gölge izleğini işleyen bir eseri bulunmamaktadır, fakat Doppelgänger izleğine yer verdiği çalışmalarından biri olan *Yılbaşı Gecesi Maceraları* hikâyesinin üçüncü bölümünde yer alan *Biranedeki Topluluk*’ta Adalbert von Chamisso’nun, gölgesini şeytana satan ünlü figürü Peter Schlemihl’e yer verir:

Ayağa kalktı ve odanın ortasından kapıya doğru adım attı. Herkes onun ışığına doğru baka kaldı-onun gölgesi belirmedi. Hayranlıkla o tarafa doğru koştum, neşeyle “Peter Schlemihl Peter Schlemihl!” diye bağırdım, fakat o terlikleriyle öne doğru fırladı. (s. 1950)

Aynı hikâyenin dördüncü bölümünde yer alan *Kaybolan Yansımanın Hikâyesi*’nde ise Peter Schlemihl, sevdiği kadın uğruna aynadaki yansımasını şeytana satan Erasmus Spikher’in yol arkadaşı olarak ortaya çıkar:

O bir kez daha gölgesini sattığı için vicdan azabı duyan Peter Schlemihl ile karşılaştı; her ikisi de Erasmus Spikher’in önemli gölgesinin belirmesinin, Peter Schlemihl’in görüntüsünün aynada yansımasının gerekmediği Kompagnie’ye gitmek istediler. (s. 1984)

E.T.A. Hoffmann, insanın Doppelgängerleri olma özelliği taşıyan gölge izleğini yine aynı anlamda kullanılan ayna izleğiyle harmanlamak amacıyla “1814 yılında Berlin’de *Eduard Hitzig ve Contessa ile birlikte meşhur Serapion Akşamlarında buluşup, edebiyat üzerine sohbet ettiği arkadaşı Chamisso’nun*”¹⁹⁴ Peter Schlemihl’ine yer verir. Her iki olayda şeytanla yapılan anlaşma söz konusudur ve her seferinde anlaşmayı şeytan kazanır¹⁹⁵. Cehenneme gitmek üzere lanetlenen bu iki faustvari figür, gölgelerini ya da aynadaki yansımalarını kaybederek aslında Doppelgängerleri olan ruhlarını da yitirirler. Bu durumun zamanla yaşattığı vicdan azabı, ailesi tarafından dışlanan ve aynadaki yansımasını tekrar kazanacağına inanan Erasmus’un, sihirli terlikleriyle dünyanın her yerine gitmeyi amaç edinen Peter Schlemihl’e eşlik etmesine neden olur. Dünyayı

¹⁹³ Samuel Sieber, *Marginalien einer ernüchternden Generalogie des Monströsen Kulturtheoretische Reflexion über das Phänomen des ungeheurlichen*, Tectum Verlag, Marburg 2001, s. 309

¹⁹⁴ Christine Schlitt, *Chamisso Frühwerk, von den französischsprachigen Rokokodichtungen bis zum Peter Schlemihl (1793-1813)*, Königshausen&Neumann Verlag, Würzburg 2008, s. 177

¹⁹⁵ Ricarda Schmidt, *Wenn mehrere Künste im Spiel sind: immermedialität bei E.T.A. Hoffmann*, Vandenhoeck&Ruprecht GmbH&Co. KG, Göttingen 2006, s. 103

gezme isteği aslında her iki figürün-gölgesiz ve yansız oldukları için-insanlarca horlanmayı, şeytani bir varlık olarak algılanmadıkları bir yaşam istemelerindedir, fakat Peter Schlemihl'in hesaba katmadığı bir husus vardır; gölge, insanı gittiği her yerde takip etmektedir, elbette gölgesizlik de.

SONUÇ

18. yüzyıl'ın sonlarında Fransa'da ortaya çıkan Fantastik Yazın, giderek dünya edebiyatları arasında popülaritesini arttırmıştır. Novalis, Goethe, Achim von Arnim, Chamisso başta olmak üzere birçok Alman idolünün ilgisini çeken tür, Alman edebiyatının önemli yazarlarından E.T.A. Hoffmann ile yeni bir biçim kazanır. Tür, E.T.A. Hoffmann'ın kaleme aldığı *Fantasiestücke in Callot Manier (Callot Tarzı Fantastik Parçalar)* eserinden sonra adını bulur. Fantastik Yazın özünü mitolojiden ve kutsal kitaplardan alır. Mitlerin ve kutsal kitapların konusu olan olağanüstüyü işler. Olağanüstü masallardan, fabllardan, peri masallarından beslenir. Periler, melekler, şeytanlar, cinler, elfler, ejderhalar, büyü, cinnet en çok işlediği konulardandır. Böylesine olağanüstü figürlerce bezenmiş bir eser, okurda yeri doldurulamaz bir heyecan yaşatır. Kendini bir anda konuştuğu dünyadan daha uç bir yerde bulan okur, kısa süreli bile olsa olağanüstünün merkezine oturur. İşte bu noktada sınırlar aşılır ve sonsuz hayal gücü devreye girer. Bu durumda okurun kendini, olmayı arzu ettiği figürün yerine koymasının bir engeli yoktur ve bu noktada fantastik bir şölen başlar.

Gündüz çalıştığı memuriyet hayatından muzdarip olan ve bu nedenle gece fantastik bir şölen yaşayan Ernst Theodor Amadeus Hoffmann için olağanüstüyü yazmak zor olmaz. Nitekim babasız geçen çocukluğu, histeri nöbetleri geçiren annesi ve depresif yaşam tarzı nedeniyle sahip olduğu sonsuz hayal gücü, onu Fantastik Yazın'da etkin bir yere taşır. Yarattığı figürler öyle sıra dışıdır ki, çirkin sayılabilecek bedeninin acısını figürlerinden çıkarır ve sanki kendini yaşamı boyunca hor gören insanlarla alay eder gibidir. Tuhaf görünümlü bu figürler, kadınlar konusunda saplantılı ve tutkuludur. Hoffmann, eserlerinde muhteşem güzellikte kadın figürler yaratır. Erkek figürlerce muhteşem güzellikteki kadınlara karşı duyulan tutkulu aşk, figürleri anında etkisi altına alır. Baş figürler üniversite eğitimi almak üzere genellikle ailelerinden uzaktadır. Bu durum Alman edebiyatı Romantik dönem anlayışını yansıtmaktadır. Kadın figürler tutkulu aşk karşısında genelde acımasızdır. Kadınların bu denli acımasız oluşu Hoffmann'ın çirkin bedeniyle ilişkilidir demek yerinde bir tespittir. Zira çirkinliği nedeniyle kadınlar tarafından reddedilmesinin Hoffmann'ın eserlerine yansması kaçınılmazdır.

Özgün tarzdaki mizahıyla okuru kendine çeker. Yazar, eğlenirken insanlara iğneleyici göndermeler yapan bu ironik durumu, mitolojiden, kutsal kitaplardan, batıl

inanişlardan, tarihi kişiliklerden, psikolojiden ve hatta ilkel kabile inanişlarından destek alarak tasarlar. Eserler boyunca figürlerin başına olağanüstü olaylar gelir. Figürlerin başına gelen bu gizem, okuru etkisi altına alır. Okuru bu denli etkisi altına alması ve okuru yaşamın rutinliğinden uzaklaştırması Fantastik Yazın'ın 21. yüzyılda Kaçış Edebiyatı olarak adlandırılmasını sağlamıştır. Nitekim Fantastik Yazın, okurun eseri okuduğu sürece gündelik sıkıntılarından uzaklaşmasını sağlayarak bir nevi katharsis(arınma) görevi üstlenmektedir. Fantastik Yazın'ın şimdiki zamanda geçmesi; okuru kendine yaklaştırmaktadır.

Çalışmada; Fantastik Yazın'ın esas amacı; okurda beni anlatıyor izlenimi vermesi olarak saptanmıştır; çünkü Fantastik Yazın'da önemli olan okurun eseri okurken kendini rahat ve huzurlu hissetmesidir. Burada amaç; gündelik hayatın sıkıntıları arasında sıkışıp kalan okuru, bir anlığına bile olsa farklı dünyalara götürmektir. Fantastik Yazın yaratıcısı, okura günah çıkartarak bir nevi din adamı görevi görür. Fakat her farklı şey gibi Fantastik Yazın da ilk ortaya çıktığı zamanlarda günah keçisi ilan edilmiştir ve hala devam eden “Fantastik bir edebi tür mü?” tartışmasına maruz kalmıştır. Bu bağlamda çalışma boyunca yapılan tespitlerden hareketle, Fantastik Yazın'ın, içinde olağanüstüyü barındıran, büyümlü bir atmosferde geçen, zamanın şimdiki zaman olduğu, peri, hayalet, şeytan, cin, melek gibi izlekleri işleyen, okurda kararsızlık uyandıran edebi bir tür olduğu sonucuna varılmıştır.

Hoffmann, eserlerinde yalnızca acımasız kadınlara karşı aşk cinneti yaşayan figürleri işlemez, aynı zamanda Alman edebiyatında Doppelgänger olarak adlandırılan ve Alman halk inanişında; insanın arkasından giden hayalet anlamına gelen izleği de kazandırır. İlk olarak 1776 yılında Jean Paul Friedrich Richter'in *Siebenkäs* adlı eserinde görülen bu izlek Doppelgänger ismiyle literatüre geçmiştir ve izlek adını, Jean Paul'un ikinci eseri *Die Doppelgänger*'den almaktadır. 16. yüzyıl'ın başlangıcında İskoçya'da birbirlerine arkadan yapışık halde doğan ikiz kardeşlerden esinlenen Jean Paul, eserinde farklı olarak felsefe-politika çekişmesini, her iki zıt kutubu ikiz olarak göstererek ironik bir biçimde ele almaktadır. Doppelgänger izleğini, iyi-kötü, melek-şeytan, beden-ruh ikilemelerini esas alarak kullanan Jean Paul'un aksine yakın arkadaşı ve çalışmanın ana izleğini oluşturan eserlerin yaratıcısı E.T.A. Hoffmann, *Der Doppelgänger* adını verdiği eserinde izleği farklı bir boyuta taşır.

Fantastik Yazın kapsamında kullanılan izleklerden biri olan eş insan izleğiyle benzerlik göstermesinin yanında Doppelgänger, eş insan izleğinden birbirlerine tıpatıp benzeyen iki insanın aynı anda farklı yerlerde olması anlamında ayrılmaktadır. Oysa eş insan izleği, tek bir insanın içinde taşıdığı kişilik bölünmeleridir. Çalışmanın Türkiye’de akademik anlamda özgün bir çalışma olması ve sahip olunan sınırlı kaynak, çalışmada Doppelgänger izleğinin Türkçe olarak değil de Almanca adıyla alınmasına neden olmuştur.

KAYNAKÇA

- Altıntaş, Hayri, *İnsan ve Psikoloji*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1989.
- Ana Britanica: Genel Kültür Ansiklopedisi*, 8, Ana Yayıncılık, İstanbul 1986-87-88.
- Asselineau, Roger, *Edgar Allan Poe*, Minnesota Press, U.S.A 2009.
- Aytaç, Gürsel, *Yeni Alman Edebiyatı Tarihi*, (3.Baskı), Gündoğan Yayınları, Ankara 1992.
- Bär, Gerald, *Das Motiv des Doppelgängers als Spaltungspantasie in der Literatur deutschen Stummfilm*, Amsterdam- New York: Editions Rodepi B.V, Printed in the Netherlands, NY 2005
- Baumann, Barbara, Brigitta Oberle, *Deutsche Literatur in Epochen*, 1. Aufl. , Max Hueber Verlag, München 1985.
- Beşe, Ahmet, “Yabancılaşma: Düş, Gerçeklik, Yanılsama”, *Atatürk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 4(33), 2004, 205-213.
- Beutin, W. , Ehlert, K. , Emmerich, W. , Lutz, H. , Hoffacker, B. , Meid, V. , Schnell, R. Stein, P. , Stephan, I. , *Deutsche Literatur-Geschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart*, J.B. Metzler Verlag, Stuttgart Weimar 1994.
- Biedermann, Hans, *Knaurs Lexikon der Symbole*, Droemer Knaur Verlag, 1998.
- Bilkan, Ali Fuat, *Masal Estetiği*, (2. Baskı), Timaş Yayınları, İstanbul 2009.
- Blomeyer, Arwed, *Hoffmann als Jurist: e. Wirdigung zu seinem 200. Geburtstag: Vortrag gehalten am 23.Januar 197*, 1. Aufl, De Gruyter Verlag, Berlin New York 1978.
- Boerner, Bruno, *Dar caritas per meritum: Studien zur theologie des gotischen Weltgerichtsportals in Frankreich- am Beispiel des mittleren Westeingangs von Notre-Dame in Paris*, Walter de Gruyter Verlag, 1998.
- Bortenschlager, Wilhelm, *Deutsche Literatur Geschichte: von den Anfängen bis zum Beginn des 1. Weltkrieges*, Leitner Verlag, Wien.
- Brandstetter, Gabriele, Neumann, Gerhard, *Romantische Wissenspoetik: Die Künste und die Wissenschaften um 1800*, Königshausen&Neumann GmbH Verlag, Würzburg 2004.
- Bronislaw, Malinowski, *Büyük, Bilim ve Din*, (2. Baskı), (Çev. Saadet Özkal), Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2000.
- Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi*, Milliyet Gazetecilik A.Ş. Interpress Basın ve Yayıncılık A.Ş. Librairine, 8, İstanbul 1986, 3967-3940.
- Büyükaslan, Ali, “Bilişim Teknolojilerinden Yararlanarak Maupassant Öyküleri Üzerine Tematik Bir Çalışma”, *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, S. 9, 2003, 311-319.

- Caillois, Roger, *Images Images*, José Corti, Paris 1996, s. 16, Aydın Ertekin, "Fantastik Yazın Nedir?" İçinde, (ss. 35-47), *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 9(1), Erzurum 2007.
- Campbell, J., *Hero With a Thousand Faces*, Third Edition, New World Library Edition, Volume 17: Bollingen Series Collected Workes of Joseph Camphell, 2008.
- Caudwell, Christopher, *Yanılsama ve Gerçeklik*, (2. Baskı), (Çev. Mehmet H. Doğan), Payel Yayınları, İstanbul 1988.
- Cebeci, Oğuz, *Psikanalitik Edebiyat Kuramı*, (1. Baskı), İthaki Yayınları, İstanbul 2004.
- Cherio, *Cherio's Buch Der Numerologie: Wie die Zahlen unser Leben bestimmen*, 1.Aufl. , Hrsg.&Übers: Jürgen Berus, Book on Demand GmbH Verlag, Norderstedt 2009.
- David E. Wellbery, Judith Ryan, Hans Ulrich Gumbrecht, *A new history of German literature*, Harvard University Press, 2004.
- Der grosse Duden; Stilwörterbuch*, Dudenverlag, Bibliographisches Institut-Mannheim, 1963.
- Derjanecz, Agnes, *Das Motiv des Doppelgängers in der deutschen Romantik und im russischen Realismus: E. T. A. Hoffmann, Chamisso, Dostojewski*, Tectum Verlag DE, Marburg 2003.
- Dictionnaire des Genres et Nations Littéraires*, Encyclopedia Universalis et Albin Michel, Paris, (2001), s. 299, Aydın Ertekin, "Fantastik Yazın Nedir?" İçinde, (ss. 35-47), *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 9(1), Erzurum 2007.
- Dilidüzgün, Selahattin, "Masalın Eğitimdeki Yeri: Yaratıcılığı Geliştirici Öneriler: Çağdaş Eğitimde Sanat", *Çağdaş Yaşamı Destekleme Derneği Yayınları*, İstanbul 1994, 169–182.
- Dobiasch, Mandy, *Das Fantastische in Maupassants "Le Horla"*, Seminararbeit, Johannes Gutenberg Universität Mainz, Fachbereich Angewandte Sprach und Kulturwissenschaft Hauptseminars: *Fantastische Literatur in Frankreich*, 2004.
- Duden, *Das Herkunftswörterbuch 7*, Dudenverlag, Mannheim, Wien, Zurich 1997.
-, *Das Bedeutung- Wörterbuch 10*, Bibliographisches Institut, Mannheim, Wien, Zurich 1985.
-, *Das Bedeutung-Wörterbuch 10*, Bibliographisches Institut, Mannheim, Wien, Zurich 1985.
- Duymaz, Recep, *Muhayyelât Üzerinde Bir İnceleme*, (1. Baskı), Arma Yayınları, İstanbul 1999.
- Emre, İsmet, *Edebiyat ve Psikoloji*, Anı Yayıncılık, Ankara 2006.
- Ertekin, Aydın, "Fantastik Yazın Nedir?", *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 9(1), Erzurum 2007, 35-47.

- Ertem, Cengiz, “Fantastik Yazın ve Aşkı Giyinen Adam”, *Littera Dergisi Edebiyat Yazıları*, 12, Ankara, 2003, 189-213.
- Fink, Gerard, *Antik Mitolojide Kim Kimdir?*, (1. Baskı), (Çev. Ümit Öztürk), Kabalıcı Yayınevi, İstanbul 1997.
- Fordham, Frieda, *Jung Psikolojisinin Ana Hatları*, (7. Baskı), (Çev. Aslan Yalçın), Say Yayınları, İstanbul 2008.
- Freud, Sigmund, *Das Unheimlich und andere Texte*, Fisher Verlag, Frankfurt 2001.

Düşlerin Yorumu II, (Çev. Dr. Emre Kapkın), Payel Yayınevi, İstanbul 2004.
- Frye, Northrop, *Büyük Şifre: Kitab-ı Mukaddes ve Batı Edebiyatı*, (Çev. Selma Aygül Baş), İz Yayıncılık, İstanbul 2007.

Kudretli Kelimeler, (Çev. Selma Aygül Baş), İz Yayıncılık, İstanbul 2008.
- Geçtan, Engin, *Çağdaş Yaşam ve Normal Dışı Davranışlar*, Maya Yayıncılık, Ankara 1981.
- Gezgin, İsmail, *Kırmızı Başlıklı Kız’dan İlk Günah’a... Masalların Şifresi*, Sel Yayıncılık, İstanbul 2007.
- Göçgün, Önder, *Hüseyin Rahmi Gürpınar*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1990.
- Gögebakan, Turgut, *Tarihsel Roman Üzerine*, Akçağ Yayınları, Ankara 2004.
- Hatemi, Senih Sarp, *Ruhbilim*, Ahmet Halit Yaşaroğlu Kitapçılık ve Kâğıtçılık (Güven Matbaası) (Lise Kitapları), İstanbul 1951.
- Hauff, Wilhelm, *Sämtliche Werke, Band 3*, Herausgeber: Sibylle von Steinsdorff, Winkler-Verlag, Berlin 1827, orj. von: die University of Virginia.
- Hauskeller, Michael, *Mögliche Welten; Neue Phantastische Reisen Durch die Philosophie*, veröffentlich von C. H. Beck, München 2006.
- Hoffmann, E.T.A. , *Fantasiestücke in Callots Manier*, Bamberg (C.F. Kunz) 1814/15.

Seçme Masallar, (Çev. İris Kandemir), *Hasan Ali Yücel Klasikler Dizisi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2008.

Nachstücke: Erster und zweiter Teil, Deutscher Taschenbuch Verlag.

Prinzessin Brambilla, Elibron Classic Series, Adament Media Corporation, Berlin 2007.
- Holland, Nonman, *The Dynamics of Literary Pesponse*, Oxford University Press, 1968.
- Huch, Ricarda, *Alman Romantizmi*, (Çev. Gürsel Aytaç), Doğu Batı Yayınları, Ankara 2005.
- Irmscher, Johannes, Renate Johne, *Lexikon der Antike*, Bibliographisches Verlag, Leipzig 1990.

- Jakobson, Roman, *Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie: Sämtliche Gedichtanalysen*, 1, Walter de Gruyter GmbH&Co. KG. Verlag, Herausgeber: Hendrik Birus, Sebastian Donat, Berlin 2007.
- Jochum, Christina, *Jorge Louis Borges: Die Darstellung der gespaltenen Identität durch das Motiv des Doppelgängers; Erinnerungsprozess, Nicht-Identität oder metaphysische Doppelung?* Magisterarbeit, Grin Verlag, Hamburg 2008.
- Jung, Carl Gustav, *Analitik Psikoloji*, (Çev. Ender Gürol), Payel Yayınları, İstanbul 1997.
-, *Dört Arketip*, Metis Yayınları, İstanbul 2005.
-, *İnsan Ruhuna Yöneliş*, (6. Baskı), (Çev. Engin Büyükinal), Say Yayınları, İstanbul 2008.
- Kara, Şükran, “Fantastik Çocuk Kitaplarında Uzamın İmgesel İşlevi ve Şiddet”, *Çankaya Üniversitesi Fen –Edebiyat Fakültesi, Journay of Arts and Sciences*, S. 7, Ankara 2007, 61–71.
- Keçeli, Fatma, “Güngör Dilmen’in Oyunlarında “Mitolojik, Tarihsel ve Fantastik Olan”ın Kullanımı”, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, S. 16, 2003, 18-45.
- Klee, Paul, *Hoffmaneske Geschichte zu einer Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft*, Königshausen&Neumann GmbH Verlag, Würzburg 2005.
- Kremer, Detlef, *Die Gruyter Lexikon E.t.a. Hofmann-Leben-Werk-Wirkung*, Walter de Gruyter GmbH&Co. KG, Berlin 2009.
- Labrousse, Gerd, Knapp, P. Gerhard, Eke, Otto Norbert, *Literatur im Krebsgang Totenbeschwörung und memoria in der deutschsprachigen Literatur nach 1989*, Rodopi B. Verlag, Amsterdam-New York NY 2008.
- Lange, Casten, *Architekturen der psyche Raumdarstellung in der Literatur der Romantik*, Königshausen&Neumann GmbH Verlag, Würzburg 2007.
- Lovecraft, Howard Philips, *Süpernatural Horror in Literatur*, Ben Abramson, New York 1945.
- Maurer, Friedrich, *Deutsche Wortgeschichte Band 2: Ausgabe 17 von Grundniss der germanischen Philologie unter Mitwirkung zahlreicher Fachgelehrt*, 3. Überarbeitet, Walter de Gruyter Verlag, 1974.
- Melchior-Bonnet, Sabine, *Aynanın Tarihi*, (Çev. İsmail Yerguz), Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 2007.
- Meriç, Cemil, *Bir Dünyanın Eşiğinde*, Ötüken Yayınları, İstanbul 1979.
- Meydan Larousse (Büyük Lügat ve Ansiklopedi), “Fantastik”, 6, Meydan Yayınevi, İstanbul 1971.
- Moran, Berna, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1: Ahmet Mithat’tan Ahmet Hamdi Tanpınar’a*, İletişim Yayınları, İstanbul 1983.
-, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3: Sevgi Soysal’dan Bilge Karasu’ya*, Hazırlayanlar: Nazan Aksoy- Oya Berk, İletişim Yayınları, , İstanbul 1994.

- Muratoğlu, Bahar, “Savaşın Edebi Karşılığı”, *Başkent Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi ELYAD_ DAL Araştırma Laboratuvarları, Savaş Özel Sayısı*, 2003, 5-7.
- Müller, Reinhard, *Königtum und Gottesherrschaft: Untersuchungen zur alttestamentlichen: Forschungen zum Alten Testament 2. Reihe 3*, Mohr Siebeck Verlag, Tübingen 2004.
- Naumann, Nelly, *Die einheimische Religion Japans: Bis zum Ende der Gerian-Zeit*, Brill Verlag, 1998.
- Önen, Yaşar, Cemil Ziya Şanbey, *TDK Almanca Türkçe Sözlük 2 O-Z*, Hazırlayan: Vural Ülkü, Ankara 1999.
- Özbek, Yılmaz, *Edebiyat ve Psikanaliz*, Çizgi Kitabevi, Konya, Ocak 2007.
- Özkalp, Enver, Arıcı, Hüsnü, Bayraktar, Rüveyde, Aydın, Orhan, Erkal, Buket, Uzunöz, Ali, *Davranış Bilimlerine Giriş*, (3. Baskı), T.C Anadolu Üniversitesi Yayını No:1355, Eskişehir 2004.
- Propp, Vladimir, *Masalın Biçimbilimi Olağanüstü Masalların Yapısı*, (2. Baskı), (Çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat), Om Yayınevi, İstanbul 2001.
- Rank, Otto, *Der Doppelgänger: Eine Psychoanalytische Studie*, Verlag Turia und Kanst, Wien 1993.
- Royot, Daniel, *Amerikan Edebiyatı*, (Çev. Rifat Madenci), İletişim Yayınları, İstanbul 2007.
- Rüstler, Johannes, *All-Macht und Raum-Zeit: Gottesbilder in der englischsprachigen Fantasy und Science-Fiction Band 8 von Erlanger Studen zur Anglistik und Amerikanistik*, Lit Verlag, Berlin 2007.
- Sakaoğlu, Saim, *Masal Araştırmaları*, (3. Baskı), Akçağ Yayınları, Ankara 2007.
- Sarı, Ahmet, A. Ercan, Cemile *Masalların Psikanalizi*, Salkım Söğüt Yayınları, Ankara 2008.
- Schlitt, Christine, *Chamisso Frühwerk, von den französischsprachigen Rokokodichtungen bis zum Peter Schlemihl (1793-1813)*, Königshausen&Neumann Verlag, Würzburg 2008.
- Schmidt, Ricarda, *Wenn mehrere Künste im Spiel sind: immermedialität bei E.T.A. Hoffmann*, Vandenhoeck&Ruprecht GmbH&Co. KG, Göttingen 2006.
- Schopenhauer, Arthur, *Yaşam Bilgeliği Üzerine Aforizmalar*, (Çev. Mustafa Tüzel), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2006.
- Schüler Duden, *Wortgeschichte: Herkunft und Entwicklung des deutschen Wortschatzes*, Dudenverlag, Bibliographisches Institut, Mannheim, Leipzig, Wien, Zurich 1987.
- Schwann, Jeorgen, *Vom ‘Faust’ zum ‘Peter Schlemihl’: Koheränz und Kontinuität im Werk Adalbert von Chamissos, Band 5 von Mannheimer Beiträge zur Sprach- und Literaturwissenschaft*, Gunter Narr Verlag, Tübingen 1984.

- Seyitoğlu, Bilge, “Masal”, *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi* 6, İstanbul 1985, 149.

Mitoloji Üzerine Araştırmalar, Metin ve Tahliller, (8. Baskı), Dergâh Yayınları, İstanbul 2005.
- Sieber, Samuel, *Marginalien einer ernüchternden Generalogie des Monströsen Kulturtheoretische Reflexion über das Phänomen des ungeheurlichen*, Tectum Verlag, Marburg 2001.
- Skurra, M. A., “The Literary Use of Psychoanalytic Process”, *New Heaven Yale University Press*, ss. 61–63, Cebeci, Oğuz, *Psikanalitik Edebiyat Kuramı* içinde, (1. Baskı), İthaki Yayınları, İstanbul 2004.
- Steinmerz, Jean-Luc, *Fantastik Yazın*, (Çev. Hasan Fehmi Nemli), Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 2006.
- Sunat, Haluk, *Hayal, Hakikat, Yarattı: Adalet Ağaoğlu ve Roman Dünyasına Psikanalitik Duyarlıklı Bir Yaklaşım*, Bağlam Yayınları, İstanbul 2001.
- Tekin, Mehmet, *Romancı Yönüyle Peyami Safa*, Ötüken Yayınları, İstanbul 1999.
- Todorov, Tzvetan, *Fantastik: Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım*, (Çev. Nedret Öztokat), Metis Eleştiri, İstanbul 2006.
- Tolkien, J. R. R., *Yüzüklerin Efendisi 1*, (Çev. Bülent Somay, Çiğdem Erkal İpek), Metis Yayınevi, Ankara 1999.

Peri Masalları Üzerine, (1. Baskı), (Çev. Serap Erincin), Altıkırkbeş Yayınları, İstanbul 1999.
- Tolstoy, Lev. N., *Sanat Nedir?*, (Çev. Mazlum Beyhan), Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 2007.
- Uğurlu, Seyit Battal, “Nazlı Eray’ın Öyküsünde Yazı, Serüven ve Yazar Beni”, *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 24(1), 2007, 253-269.
- Urgan, Mina, *İngiliz Edebiyatı Tarihi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2003.
- Uyanık, Gürsel, “Fantastik Öğeler ve İki Öyküde Yansıması (Franz Kafka: Değişim, Nikolay Vasilyeviç Gogol: Burun)”, *Edebiyat ve Eleştiri Dergisi*, S. 46, 1999, 56-68.
- Vönig, Nerea, *Der ‘fruchtlose’ Narziss in der Literatur die Ablehnung von Generativität*, Studienarbeit, Grin Verlag, 2009.
- Wahrig, Gerard, *Wahrig, Wörterbuch der deutschen Sprache*, 4. Auflage, neu herausgegeben von Dr. Renate Wahrig-Burfeind, DTV, 2000.
- Wahrig, Gerhard, *Wahrig Deutsches Wörterbuch*, Mozaik Verlag, München 1986.
- Weinrich, Herald, *Lethe: Kunst und Kritik des Vergessens*, C.H. Beck Verlag, 2005.
- Yılmaz, Zuhâl, “Fantastik Yazına Genel Bir Bakış- Stefano Benni ve Stranalandia”, *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih- Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 46(2), 2006, 127–142.

Zavotçu, Gencay, *Türk Edebiyatında Hab-Name ve Ömer Fu'adinin Habıyye Risalesi*, Hazret-i Pir Şeyh Şa'ban-ı Veli Vakfı Yayın No:8, Kocaeli 2007.

İnternet Kaynakları

Akgiray, Meva, “Bilim-Kurgu ve Fantastik Türlerinin Kökleri”, *Düşle Edebiyat ve Kültür Dergisi*,S. 24, 2003, Erişim: 17.12.2010, <http://www.dusle.com>.

Menkıbe Örnekleri, (t.y.), Erişim: 08.09.2009, <http://www.izedebiyat.com>.

Lovecraft, Howard Phillips, “Yazmak Üzerine Notlar”, (Çev. Utku Tönel), Erişim: 25.07.2009, <http://www.bilimkurgu2000>.

Silverberg, Robert, Card, Ordon Scott, *Legends: short novels by the masters of modern fantasy Legends*, Band 1 von legends (Tor), Tom Doherty Associates, 1999, Önsöz, Erişim: 25.07.2009, <http://www.bilimkurgu2000>.

Tokaç, Derya, *İmgelerin Peşinde*, Erişim: 23.09.2007, <http://www.ozgurpencere.com..>

EKLER**Ek: 1 Alıntıların Ash***Ritter Gluck*

da setze ich mich hin, dem leichten Spiel meiner Phantasie mich überlassend, die mir befreundete Gestalten zuführt, mit denen ich über Wissenschaft, über Kunst, über alles, was dem Menschen am teuersten sein soll, spreche. Immer bunter und bunter wogt die Masse der Spaziergänger bei mir vorüber, aber nichts stört mich, nichts kann meine phantastische Gesellschaft verscheuchen. Nur das verwünschte Trio eines höchst niederträchtigen Walzers reißt mich aus der Traumwelt. (s. 1491)

wie jemand, den ein brennender Schmerz ergreift, ruf ich aus: "Welche rasende Musik! Die abscheulichen Oktaven. Neben mir murmelt es: Verwünschtes Schicksal! schon wieder ein Oktavenjäger!"(s. 1491)

Ich sehe auf und werde nun erst gewahr, daß, von mir unbemerkt, an demselben Tisch ein Mann Platz genommen hat, der seinen Blick starr auf mich richtet, und von dem nun mein Auge nicht wieder loskommen kann. Nie sah ich einen Kopf, nie eine Gestalt, die so schnell einen so tiefen Eindruck auf mich gemacht hätten. Eine sanft gebogene Nase schloß sich an eine breite, offene Stirn, mit merklichen Erhöhungen über den buschigen, halbgrauen Augenbraunen, unter denen die Augen mit beinahe wildem, jugendlichem Feuer (der Mann mochte über fünfzig sein) hervorblitzten. Das weichgeformte Kinn stand in seltsamem Kontrast mit dem geschlossenen Munde, und ein skurriles Lächeln, hervorgebracht durch das sonderbare Muskelspiel in den eingefallenen Wangen, schien sich aufzulehnen gegen den tiefen, melancholischen Ernst, der auf der Stirn ruhte. (s.1492)

Es ist gut, daß die Musik schweigt "sagte ich; das war ja nicht auszuhalten. Der Alte warf mir einen flüchtigen Blick zu und schüttete die letzte Tüte aus. Es wäre besser, daß man gar nicht spielte" nahm ich nochmals das Wort. "Sind Sie nicht meiner Meinung?"

"Ich bin gar keiner Meinung", sagte er. »Sie sind Musiker und Kenner von Profession".

"Sie irren; beides bin ich nicht. Ich lernte ehemals Klavierspielen und Generalbaß, wie eine Sache, die zur guten Erziehung gehört, und da sagte man mir unter anderm, nichts mache einen widrigen Effekt, als wenn der Baß mit der Oberstimme in Oktaven fort-schreite. Ich nahm das damals auf Autorität an und habe es nachher immer bewährt gefunden.

"Wirklich?" fiel er mir ein, stand auf und schritt langsam und bedächtig nach den Musikanten hin, indem er öfters, den Blick in die Höhe gerichtet, mit flacher Hand an die Stirn klopfte, wie jemand, der irgendeine Erinnerung wecken will. Ich sah ihn mit den Musikanten sprechen, die er mit gebietender Würde behandelte. Er kehrte zurück, und kaum hatte er sich gesetzt, als man die Ouvertüre der "Iphigenia in Aulis" zu spielen begann. (s. 1493)

Mit halbgeschlossenen Augen, die verschränkten Arme auf den Tisch gestützt, hörte er das Andante; den linken Fuß leise bewegend, bezeichnete er das Eintreten der Stimmen; jetzt erhob er den Kopf - schnell warf er den Blick umher - die linke Hand mit auseinandergespreizten Fingern ruhte auf dem Tische, als greife er einen Akkord auf dem Flügel, die rechte Hand hob er in die Höhe: es war ein Kapellmeister, der dem Orchester das Eintreten des andern Tempos angibt - die rechte Hand fällt, und das Allegro beginnt! Nun lehnt er sich zurück, hinauf zie-hen sich die Augenbraunen, das Muskelspiel auf den Wangen kehrt wieder, die Augen erglänzen, ein tiefer,innerer Schmerz löst sich auf in Wollust, die alle Fibern ergreift und krampfhaft erschüttert - tief aus der Brust zieht er den Atem, Tropfen stehen auf der Stirn;er deutet das Eintreten des Tutti und andere Haupt-stellen an; seine rechte Hand verläßt den Takt nicht, mit der linken holt er sein Tuch hervor und fährt damit über das Gesicht. (s. 1493-94)

Die Ouvertüre war Beendigt; der Mann ließ beide Arme herabsinken und saß mit geschlossenen Augen da, wie jemand, den eine übergroße Anstrengung entkräftet hat. Seine Flasche war leer; ich füllte sein Glas mit Burgunder, den ich unterdessen hatte geben lassen. Er seufzte tief auf, er schien aus einem Traume zu erwachen. Er sagte dies alles mit gutmütiger Herzlichkeit. Wir waren ins Zimmer getreten; als er sich setzte, schlug er den Überrock auseinander, und ich bemerkte mit Verwunderung, daß er unter demselben eine gestickte Weste mit langen Schößen, schwarzsamtne Beinkleider und einen ganz kleinen, silbernen Degen trug. (s.1497)

Bei den letzten Worten sprang er auf und eilte mit raschen, jugendlichen Schritten zum Zimmer hinaus. Vergebens wartete ich auf seine Zurückkunft; ich beschloß daher, nach der Stadt zu gehen. Schon war ich in der Nähe des Brandenburger Tores, als ich in der Dunkelheit eine lange Figur hinschreiten sah und alsbald meinen Sonderling wiedererkannte. Ich redete ihn an:

“Warum haben Sie mich so schnell verlassen?“

“Es wurde zu heiß, und der Euphon fing an zu Klingen“

“Ich verstehe Sie nicht!“

“Desto besser.“

“Desto schlimmer, denn ich möchte Sie gern ganz verstehen.«

“Hören Sie denn nichts?“

“Nein.“(s. 1500)

Einige Monate waren vergangen, als ich an einem kalten regnichten Abende mich in einem entfernten Teile der Stadt verspätet hatte und nun nach meiner Wohnung in der Friedrichsstraße eilte. Ich mußte bei dem Theater vorbei; die rauschende Musik, Trompeten und Pauken, erinnerten mich, daß gerade Glucks “Armida” gegeben wurde, und ich war im Begriff hineinzugehen, als ein sonderbares Selbstgespräch, dicht an den Fenstern, wo man fast jeden Ton des Orchesters hört, meine Aufmerksamkeit errege. (s.1503)

Ich faßte meinen Sonderling aus dem Tiergarten - denn niemand anders war der Selbstredner - rasch beim Arm und zog ihn mit mir fort. Er schien überrascht und folgte mir schweigend. Schon waren wir in der Friedrichsstraße, als er plötzlich stillstand.

“Ich kenne Sie”, - sagte er. “Sie waren im Tiergarten - wir sprachen viel - ich habe Wein getrunken - habe mich erhitzt - nachher klang der Euphon zwei Tage hindurch -ich habe viel ausgestanden - es ist vorüber! Ich freue mich, daß der Zufall Sie mir wieder zugeführt hat. Lassen Sie uns näher miteinander bekannt werden. Nicht weit von hier wohne ich; wie wär' es... Ich kann und darf zu niemand gehen...Nein, Sie entkommen mir nicht; ich gehe mit Ihnen...So werden Sie noch ein paar hundert Schritte mit mir laufen müssen. Aber Sie wollten ja ins Theater?” (s. 1504)

Alles, was Haß, Liebe, Verzweiflung, Raserei in den stärksten Zügen ausdrücken kann, faßte er gewaltig in Töne zusammen. Seine Stimme schien die eines Jünglings, denn von tiefer Dumpfheit schwoll sie empor zur durchdringen-den Stärke. Alle meine Fibern zitterten - ich war außer mir. Als er geendet hatte, warf ich mich ihm in die Arme und rief mit gepreßter Stimme: »Was ist das? Wer sind Sie?« -

Er stand auf und maß mich mit ernstem, durchdrin-gendem Blick; doch als ich weiter fragen wollte, war er mit dem Lichte durch die Türe entwichen und hatte mich im Finstern gelassen. Es hatte beinahe eine Viertelstunde gedauert; ich verzweifelte, ihn wieder zu sehen, und suchte, durch den Stand des Klaviers orientiert, die Türe zu öffnen, als er plötzlich in einemgestickten Galakleide, reicher Weste, den Degen an der Seite, mit dem Lichte in der Hand hereintrat. Ich erstarrte; feierlich kam er auf mich zu, faßte mich sanft bei der Hand und sagte, sonderbar lächelnd: “Ich bin der Ritter Glück!” (s. 1507)

Das steinerne Herz (Taştan Kalp)

“Die Geschichte meines jüngern Bruders; Sie wissen, daß er mich mehrmals auf bübische Weise täuschte, daß, alles brüderliche Gefühl in seiner Brust ertötend, ihm jede Wohltat, die ich ihm erzeigte, zur Waffe gegen mich diente. An ihm, an seinem rastlosen Streben lag es nicht, daß nicht meine Ehre, meine bürgerliche Existenz verlorenging. Sie wissen, wie er vor mehreren Jahren, in das tiefste Elend versunken, zu mir kam, wie er mir Änderung seiner verworrenen Lebensweise, wiedererwachte Liebe heuchelte, wie ich ihn hegte und pflegte, wie er dann seinen Aufenthalt in meinem Hause nutzt. Sein Knabe gefiel mir, und diesen behielt ich bei mir, als der Schändliche, nachdem seine Ränke.” (s.701-702)

“Du liebst Julien, du bist mein Sohn nein mehr als das, du bist ich, ich selbst - alles gehört dir - du bist reich, sehr reich - du hast ein Landgut - Häuser, bares Geld - laß mich bei dir bleiben, du sollst mir das Gnadenbrot geben in meinen alten Tagen - nicht wahr, du tust das? - Du liebst mich ja! - nicht wahr, du mußt mich ja lieben, du bist ja ich selbst - scheue dich nicht vor meinem steinernen Herzen, drücke mich nur fest an deine Brust, deine Lebenspulse erweichen es ja! - Max - Max, mein Sohn - mein Freund, mein Wohltäter!” (s. 722-723)

Die Abenteuer der Silvester-Nacht (Yılbaşı Gecesi Maceraları)

“Mein Gott - mein Gott, Julie hier?” Ich stand dicht am Teetisch, da erst wurde mich Julie gewahr. Sie stand auf und sprach in beinahe

fremdem Ton: "Es freuet mich recht sehr, Sie hier zu sehen - Sie sehen recht wohl aus!" und damit setzte sie sich wieder und fragte die neben ihr sitzende Dame...(s. 1936-1938)

Für den SilvesterAbend spart mir der Teufel jedesmal ein ganz besonderes Feststück auf(s. 1936)

Da stand Julie neben mir und sprach mit süßerer, lieblicherer Stimme als je: "Ich wollte, du säßest am Flügel und sängest milder von vergangener Lust und Hoffnung!" Der Feind war von mir gewichen, und in dem einzigen Namen Julie! wollte ich alle Himmelsseligkeit aussprechen, die in mich gekommen. - Andere dazwischentretende Personen hatten sie aber von mir entfernt. - Sie vermied mich nun sichtlich, aber es gelang mir, bald ihr Kleid zu berühren, bald dicht bei ihr ihren Hauch einzuatmen, und mir ging in tausend blinkenden Farben die vergangene Frühlingszeit auf. (s.1940)

"Wo der Tausend ist denn meine Frau geblieben?" (s. 1942)

Der Kleine war mir zwar sehr unheimlich, aber der Große wußte über geringfügig scheinende Dinge recht viel Tiefes und Ergötzliches zu sagen, unerachtet er mit dem Ausdruck zu kämpfen schien, manchmal auch wohl ein ungehöriges Wort einmischte, das aber oft der Sache eben eine drollige Originalität gab, und so milderte er, mit meinem Innern sich immer mehr befreundend, den übeln Eindruck des Kleinen. (s. 1947)

Der Kleine schaute mich recht häßlich mit seinem alten Gesichte an, sprang aber gleich auf einen Stuhl und zog das Tuch fester über den Spiegel, während der Große sorgfältig die Lichter putzte. Das Gespräch lebte mühsam wieder auf, man erwähnte eines jungen wackern Malers, namens Philipp, und des Bildes einer Prinzessin, das er mit dem Geist der Liebe und dem frommen Sehnen nach dem Höchsten, wie der Herrin tiefer heiliger Sinn es ihm entzündet, vollendet hatte. "Zum Sprechen ähnlich und doch kein Porträt, sondern ein Bild", meinte der Große. "Es ist so ganz wahr" sprach ich, man möchte sagen, wie aus dem Spiegel gestohlen. "Da sprang der Kleine wild auf, mit dem alten Gesicht und funkelnden Augen mich anstarrend, schrie er: "Das ist albern, das ist toll, wer vermag aus dem Spiegel Bilder zu stehlen? - wer vermag das? meinst du, vielleicht der Teufel?" (s. 1949)

Er stand auf und schritt mitten durch die Stube zur Tür hinaus. Alles blieb hell um ihn - er warf keinen Schlagschatten. Voll Entzücken rannte ich nach - "Peter Schlemihl Peter Schlemihl!" rief ich freudig, aber der hatte die Pantoffeln weggeworfen. (s. 1950)

Es war mir, als schwebe aus des Spiegels tiefstem Hintergrunde eine dunkle Gestalt hervor; sowie ich fester und fester Blick und Sinn darauf richtete, entwickelten sich in seltsam magischem Schimmer deutlicher die Züge eines holden Frauenbildes ich erkannte Julien. Von in brünstiger Liebe und Sehnsucht befangen, seufzte ich laut auf: "Julia! Julia!"(s. 1952)

"Schlafen Sie ruhig, mein Herr, ich merke, daß wir Unglücksgefährten sind. - Sollten Sie auch? - Julia - Giulietta -Nun dem sei,

wie ihm wolle, Sie üben eine unwiderstehliche Gewalt über mich aus - ich kann nicht anders..."(s. 1954)

"Schlemihl, die reine, gute Seele, ist beneidenswert gegen mich Verworfenen. Leichtsinnig verkaufte er seinen Schlagschatten, aber ich! - ich gab mein Spiegelbild ihr - ihr! - oh - oh - oh!"(s. 1955)

"Laß mir dein Spiegelbild, du innig Geliebter, es soll mein und bei mir bleiben immerdar... Giulietta, rief Erasmus ganz verwundert, "was meinst du denn? - mein Spiegelbild?" (s. 1970)

"Rächst du dich so, Giulietta, dafür, daß ich dich verließ und dir statt meines Selbst nur mein Spiegelbild gab? Ha, Giulietta, ich will ja dein sein mit Leib und Seele, sie hat mich verstoßen, sie, der ich dich opferte. Giulietta, Giulietta, ich will ja dein sein mit Leib und Leben und Seele."(s. 1977)

AYNA

Die Geschichte vom verlorenen Spiegelbilde (Aynada Kaybolan Görüntüün Hikâyesi)

als ein ernsthafter Mann vom Tische aufstand, ihn vor den Spiegel führte, hineinsah und, dann sich zur Gesellschaft wendend, laut rief: "Wahrhaftig, er hat kein Spiegelbild!" "Er hat kein Spiegelbild - er hat kein Spiegelbild!" schrie alles durcheinander; "ein mauvais Sujet, ein homo nefas, werft ihn zur Tür hinaus!"(s. 1974)

Spikher hob sie auf, aber kaum hatte die Frau das Bewußtsein wieder, als sie ihn mit Abscheu von sich stieß. "Verlasse mich,"schrie sie, "verlasse mich, fürchterlicher Mensch! Du bist es nicht, du bist nicht mein Mann, nein - ein höllischer Geist bist du, der mich um meine Seligkeit bringen, der mich verderben will. - Fort, verlasse mich, du hast keine Macht über mich, Verdammter!" Ihre Stimme gellte durch das Zimmer, durch den Saal, die Hausleute liefen entsetzt herbei, in voller Wut und Verzweiflung stürzte Erasmus zum Hause hinaus. "(s. 1976-1977)

Die Gesellschaft im Keller

Da sprang der Kleine wild auf, mit dem alten Gesicht und funkelnden Augen mich anstarrend, schrie er: "Das ist albern, das ist toll, wer vermag aus dem Spiegel Bilder zu stehlen? - wer vermag das? meinst du, vielleicht der Teufel?"(s. 1949)

Der schöne breite Spiegel war verhängt, ich weiß selbst nicht, wie ich darauf kam, das Tuch herabzuziehen und beide Lichter auf den Spiegeltisch zu setzen. Ich fand mich, da ich in den Spiegel schaute, so blaß und entsetzt, daß ich mich kaum selbst wiedererkannte. (s. 1952)

GÖLGE*Die Gesellschaft im Keller*

Er stand auf und schritt mitten durch die Stube zur Tür hinaus. Alles blieb hell um ihn - er warf keinen Schlagschatten. Voll Entzücken rannte ich nach - "Peter Schlemihl Peter Schlemihl!" rief ich freudig, aber der hatte die Pantoffeln weggeworfen.(s. 1950)

Er traf einmal auf einen gewissen Peter Schlemihl, der hatte seine Schlagschatten verkauft; beide wollten Kompagnie gehen, Silo daß Erasmus Spikher den nötigen Schlagschatten werfen, Peter Schlemihl dagegen das gehörige Spiegelbild reflektieren sollte; es wurde aber nichts daraus.(s. 1950)



Resim 1.1. E.T.A. Hoffmann'ın Şeytani Yönüne Atıfta Bulunmak Adına Yapılan Karikatürü



Resim 1.2. E.T.A Hoffmann'ın Portresi



Resim1.3. E.T.A. Hoffmann'ın Gençlik Yıllarında Yapılan Bir Portresi



Resim1.4. E.T.A. Hoffmann'ın Mezarı



Resim1.5. E.T.A. Hoffmann ve
Kedisi



Resim1.6. Hoffmann Adına
Yapılan Büst



Resim1.7. Kum Adam'dan Bir Sahne



Resim1.8. Kum Adam'dan Bir Sahne
(Nathanael ile Olimpia'nın Dans Sahnesi)



Resim1.9. Nathanael



Resim1.10. Olimpia



Resim1.11. Coppola-Coppelius



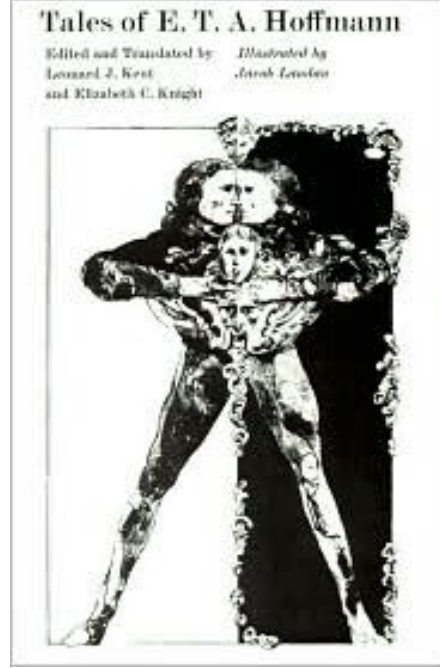
Resim1.12. Kum Adam



Resim1.13. Nathanael'in Saklanıp Babası İle Avukat Coppelius'u Simya Deneyleri Sırasında İzlediği Sahne



Resim1.14. Prensens Brambilla



Resim1.15. E.T.A. Hoffmann'ın Kitap Kapağı



Resim1.16. Ritter
Gluck



Resim1.17. Doppelgänger İzleğini Anlatan Bir Resim



Resim1.18. Birbirine Tıpatıp Benzeyen Kız Kardeşler



Resim1.19. İyi ve Kötüyü Anlatan Farklı Bir Doppelgänger Resmi



Resim1.20. Aynadaki Yabancı I



Resim1.21. Aynadaki Yabancı II



Resim1.22. Vestivan Doppelgängerleri

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Şenay KIRGIZ
Doğum Yeri ve Tarihi	Hatay/İskenderun-18.09.1983
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	Ondokuz Mayıs Üniversitesi-Eğitim Fakültesi-Almanca Öğretmenliği-Samsun (2002-2007)
Y. Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi-Edebiyat Fakültesi-Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü-Erzurum (2007-)
Bildiği Yabancı Diller	Almanca, İngilizce
Bilimsel Faaliyetleri	
İş Deneyimi	
Stajlar	
Projeler	
Çalıştığı Kurumlar	Araştırma Görevlisi-Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (2009 Şubat ayından itibaren)
İletişim	
E-Posta Adresi	