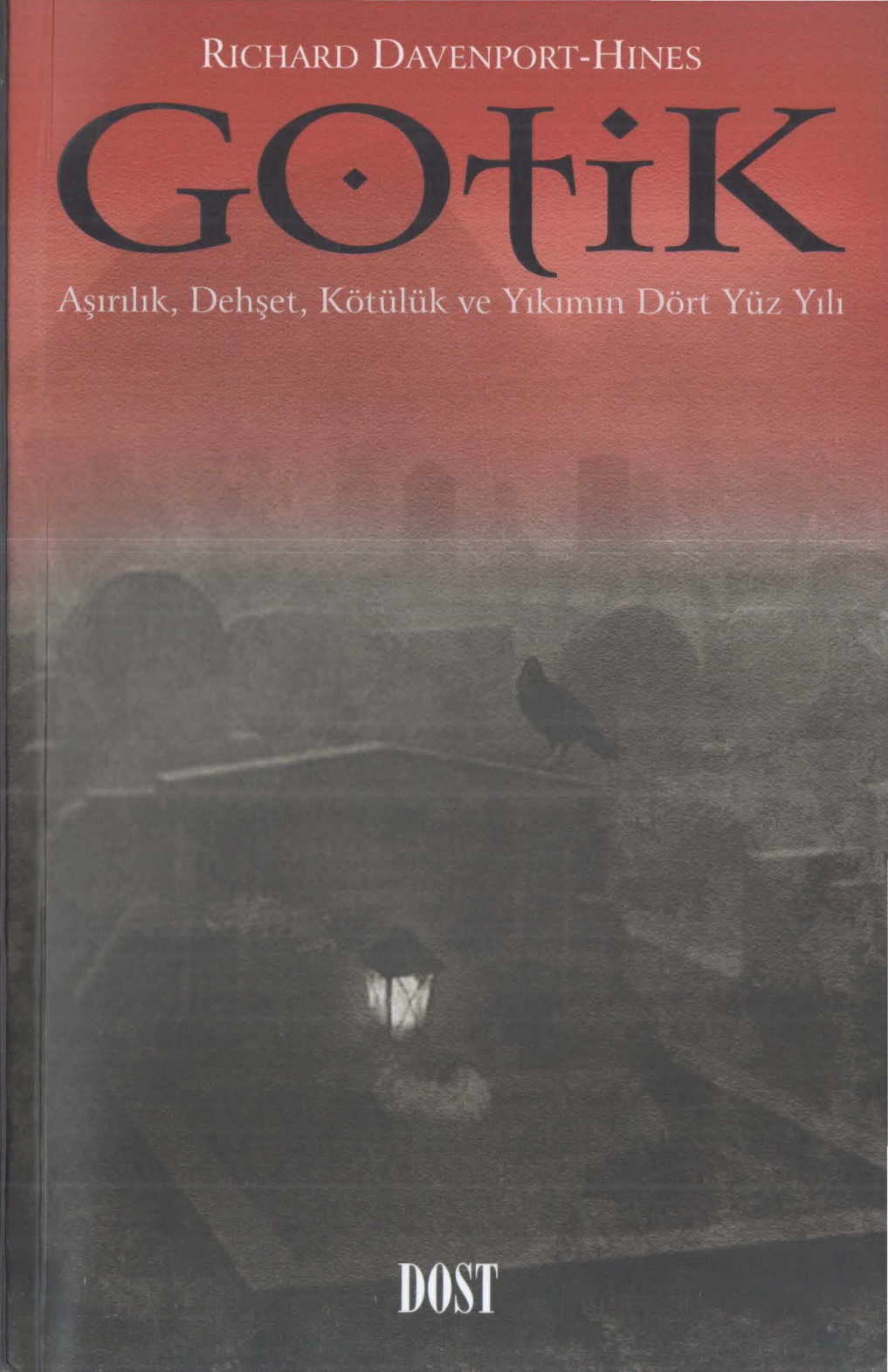
RICHARD DAVENPORT-HINES

GOTİK

Aşırılık, Dehşet, Kötülük ve Yıkımın Dört Yüz Yılı



DOST

GOTİK

Richard Davenport-Hines

D

Gotik

Richard Davenport-Hines

Richard Davenport-Hines 1953 yılında doğdu. *The (London) Times*, *The Times Literary Supplement*, *The Observer* ve *The Independent* başta olmak üzere pek çok süreli yayına makale ve inceleme yazıları yazmaktadır. Yayımlanmış kitapları arasında *Sex, Death, and Punishment*, *The Pursuit of Oblivion: A Global History of Narcotics 1500-2000* ve *Auden* sayılabilir. Londra'da yaşıyor. *Royal Historical Society* üyesi olan yazar, *Wolfson Tarih Ödülü*'nü almıştır.

D

Davenport-Hines, Richard
Gotik: Aşırılık, Dehşet, Kötülük ve Yıkımın Dört Yüz Yılı
ISBN 975-298-203-4 / Türkçesi; Hakan Gür / Dost Kitabevi Yayınları
Aralık 2005, Ankara, 462 sayfa.
Tarih-Kültür Tarihi-Popüler Tarih-Popüler Kültür-İsim Dizini

GOTİK

Aşırılık, Dehşet, Kötülük ve Yıkımın Dört Yüz Yılı

Richard Davenport-Hines

DOST
kitabevi

ISBN 975-298-203-4

Gotic
Four Hundred Years of Excess, Horror, Evil and Ruin
RICHARD DAVENPORT-HINES

© Richard Davenport-Hines, 1998

Bu kitabın tüm yayın hakları
Kesim Ajans aracılığıyla
Dost Kitabevi Yayınları'na aittir.
Birinci Baskı, Aralık 2005, Ankara

İngilizceden çeviren Hakan Gür

Yayına hazırlayan Suat Kemal Angı

Teknik Hazırlık, Mehmet Dirican - Dost İTB
Baskı ve Cilt, Pelin Ofset

Dost Kitabevi Yayınları
Meşrutiyet Cad 37/4, Yenişehir 06420, Ankara
Tel: (0312) 435 93 70 Fax: (0312) 435 79 02
www.dostyayinevi.com
bilgi@dostyayinevi.com

İçindekiler

Teşekkür	**9**
Giriş	**11**
1 Hayalet Hâlâ Yakamızda	**25**
2 Bahçelerle Kafayı Bozanlar	**53**
3 Geçmişe Dönük Düşüncelerin Gücü	**84**
4 Beni Paramparça Etmeye Geliyorlar	**119**
5 Ölüler Aldatma Güçlerini Tükettiler	**142**
6 İblislerin Soyu	**184**

7 Yaralama Tutkusu **234**

8 *Bu Adam Bana Ait, Onu İstiyorum* **271**

9 *Aile İçi Kötülük* **314**

10 Gemi Yerine Buzdağını Alalım **356**

11 Asi Ruh Hali Salınımları **403**

İsim Dizini **454**

June Pearson'a

Teşekkür

Anıştırmalar ve alıntılar için, Clare Addison, Jenny Davenport, Cosmo ve Hugo Davenport-Hines, Derby Kontu, Mark Durden, Bill Hamilton, Rosemary Hill, Leo Hollis, Laurence Kennedy, Rolfe Kentish, Adam Lively, Kont Randal MacDonnell, Marina Majdalany, Guy Mannes-Abbott, Susan Neil-Smith, Michael O'Sullivan, Christopher Phips, Rupert Thomson, Nişadır Ruhu 'Adrian Maddox' ve Peter Parker'ın davetlilerine müteşekkirim.

Giriş[1]

Wallace Stevens'a göre, "Şeytanın ölümü, hayal gücü açısından bir trajediydi."[2] Fakat, on yedinci yüzyıl gotiğinin de kurtuluşuydu. Şeytana ve cehenneme olan inanç Hıristiyanlıkla birlikte gerilerken, insanlar şeytan rolünü üstlenir ya da cehennemin yeni biçimlerini keşfeder oldular. Hıristiyanların ilk günah doktrini yoluyla büyük bir başarıyla işaret ettikleri, insanlığın kural tanımaz yönünün, yepyeni göstergelere gereksinimi vardı – özellikle de psikoterapi ile herkesin içinde bir çocuğun yattığı biçimindeki rehberlik akımının bıkıp usanmadan öğrettiği gibi, herkes iyi doğsa da iyi yetiştirilmeme ya da taciz edici yetişkinler yüzünden kötülüğe sevk edilirken. Gotik romancı Patrick McGrath'ın belirt-

1) Bu bölümün bir versiyonu daha önce *London Review of Books* (1998) içinde 'Send More Muskets!' adıyla yayımlandı; makale, Christoph Grunenberg, (yay. haz.), *Gothic: Transmutations of Horror in Late-Twentieth-Century Art* (MIT Press, 1997), ve Mark Edmundson, *Nightmare on Main Street: Angels, Sadomasochism and the Culture of Gothic* (Harvard, 1997) üzerinedir.

2) Wallace Stevens, *Collected Poems* (1955), 319.

tiği gibi, bu edebi *tür* "yumuşak, esnek (...) ve sonsuz bir kendisini yenileyebilme gücüne sahip"tir.[3] Gotik, birbirini izleyen tarihsel dönemlerin korkularını ifade etmek için gereken söylemi sağlama konusunda her zaman çok yönlülük içermiştir. Gotik, on yedinci yüzyıldan beri resim, takı, bina, edebiyat, sinema ve giysi tüketicilerini mutlu etmiş, üzmüş ya da korkutmuş olan karabasan fantezileri sağlamıştır – dehşeti, gizemi, umutsuzluğu, kötülüğü, insanın acizliğini ve yalnızlığını kullanarak. Bu türden bir geçmişe sahip olunca da, Şeytanın ölümünün bıraktığı hayal gücü boşluğunu gotik kolaylıkla doldurüvermiştir.

Bu noktada hem 'Gotlar' ve 'gotik' sözcüklerinin tanımlarını yapmak, hem de bunların içermediği bazı noktaları belirtmek gerekecektir. İskandinavya ve Doğu Avrupa kökenli olup İS 410 yılında Roma'nın gücünü kırarak başkenti talan eden kabilelere Yunan ve Romalı yazarlarca Got denildi. Gotlar, Edmund Burk'ün 1756'da yazdığı gibi, "ilerledikçe yıkımı da önlerinde sürerek ve arkalarında iğrenç artıkları bırakarak,"[4] savaşla bağlantılı barbarlıkla eşanlamlı hale geldiler. Yağmacılığa ve intikama olan düşkünlükleri karanlık bir çağı beraberinde getirdi ve 'Got' sözcüğü bugün de karanlık güçlerle, hâkimiyet kurma ihtirasıyla ve kökleşmiş zalimlikle ilişkilendirilmektedir. Gotların acımasızlığının doğurduğu korku ve kin, devasa dünyanın ortaçağ insanında ortaya çıkardığı aşırı reaksiyonlara benzerdi. Tanrı, gönlünün alınmasına gereksinim duyan bir güç olarak görülmekteydi: İnsanlık ile çevre arasında mutlu bir uzlaşmanın yolunu gözleyen klasik iyimserliğin bir antitezi olan ortaçağ gotik sanatı, bu aşırı korku ortamında oluştu. 'Gotik', on üçüncü yüzyılın ortalarında Fransa, Almanya ve Kuzeybatı Avrupa'da gelişen mimari üslubu anlatır hale geldi ve en incelikli görkemine de katedrallerde erişti – örneğin, Reims ve Köln. Tuğladan biraz daha irice taş parçalarını kullanan Hıristiyan mimarlar, devasa alanları narin sütunların desteklediği yüksek kubbelerle kapladılar. Bu zengin mimari ve süsleme gelişiminden kaynaklanan gotik müzik, gotik tapınma ve gotik metafizik, Rönesans akımının beraberinde İtalyan kültürünün gotik dirilişini getirmesine kadar da hâkimiyetini sürdürdü. Ortaçağ gotiğinin insan ruhunu yüceltmek ve yaşayan Tanrıyı övmek türünden amaçları, tıpkı bu dönem gotiğinin kiliselerinin çatıları ve sipsivri kuleleri gibi yükseldi. Gökyüzüne erişme dürtüsü Chartres ve Reims katedrallerinde

3) Patrick McGrath, 'Transgression and Decay', Grunenberg, *Gothic*, 153.
4) *The Writings and Speeches of Edmund Burke*, I (1997), 149.

35 metre ve 38 metre olan kubbelerin Amiens'te 42 metreye, Beauvais'de de 48 metreye ulaşmasına neden oldu.

Ancak, Beauvais'nin gereğinden fazla gösterişli olduğu ortaya çıktı: Koro bölümünün büyük kubbeleri yapımından on iki sene sonra, 1284'te, erken gotik döneminin kendine duyduğu güvenin üstüne çöküverdi. Gösterişli bir gotik katedrali olan Chartres, tartışılır olsa da, Avrupa'nın ortaçağ dünyasına ait en yüce anıtı ve Hıristiyan teolojisinin sembolizminin, taş ve inşa işçiliğinde görülen, mucizevi bir ifadesidir. On yedinci yüzyıla gelindiğinde, 'Gotik barbarlık'[5] artık kötülenen bir üsluptu: John Evelyn, kral VII. Henry'nin Westminster'daki kilisesinin, "keskin *açıları*, *olukları*, dar pencereleri, aksak *heykelleri*, *işleme* ve diğer *kesme işleri* ile *tır zırı* (...) duvarların her yerde nedensiz yere kalınlığı, hantal payandaları, kuleleri, sivri uçlu kemerleri, kapıları (...) küçük kuleleri ve sütunları (...) ve gereksiz israf"ına acımaktadır. Ortaçağ katedral yapımcılarının ve Victoria dönemi kilise yapımcılarının hamilerinin büyük ihtirası kitabımın konusu dışında kalmaktadır. Şeytanın ölümünden beri yeniden güçlenen kültürel yapıyı temsil eden şey, kilise ustaları ve mimarları değil, beşinci yüzyılda Avrupa'da dehşet salmış olan Gotlardır. Ben, sekizinci yüzyıldan beridir gotiğin yeniden canlanışının temelinde yatan çarpık ve cezalandırılmış arzuların, barbarlığın, kaprisin, temel korkuların ve tehlikeli yaşamın büyüsünü araştırmaktayım.

Bu yeniden canlanış Aydınlanma Karşıtlığının bir ifadesiydi; on sekizinci yüzyılda hâkim olan, doğru akıl yürütme yoluyla insanlığın gerçek bilgiyi ve uyumlu sentezi elde edebileceği ve böylece kusursuz erdem ve mutluluğu yakalayabileceğine olan inanca duygusal, estetik ve felsefi bir reaksiyon. Aydınlanma dönemi felsefecileri, zorbaları destekleyen bencil bir papazlık sisteminin yetiştirdiğine inandıkları önyargıları, hataları, batıl inançları ve korkuları aşmaya çabalıyorlardı; ancak, bu felsefecilerin bilgi, insanın doğası ve topluma ilişkin kuramları, korkunun muhteşem olabileceğine inananlara berbat ve iç karartıcı görünmekteydi. Aydınlanmanın; yasalar tarafından yönlendirilen bir evrene olan neredeyse takıntı boyutundaki inancı, akılcılık, düzen, akıl sağlığı ve ilk prensibin gerekliliğine verdiği önem, bu olguların az bulunurluğunu uygarlığın süslemeli kaplamasının altında yatmalarına bağlamaktaydı. Kuşkuculuk ve felsefi dogmalara, onları çevreleyen her şeye inanırlıkla anlam kazandırıldı. On sekizinci yüzyılın bir Akıl Çağı olduğu ve bu

5) Esmond de Beer, (yay. haz.), *The Diary of John Evelyn*, II (1955), 326, 329.

çağda da insan mutluluğunun ve başarısının ihtirasın denetimine, sakin ve kendinden emin düzenlemelere dayandığı yönündeki genelleme, insanoğlunun ihtiras ve korkuya gereksinim duyduğu biçimindeki karşıt yarı gerçeğe de dayanmaktaydı. Aslında, Isaiah Berlin'in gösterdiği gibi, Vico ve Herder gibi düşünürler rasyonalizmden, bir Karşı-Aydınlanma oluşturacak kadar şiddetle uzaklaşmıştı.

Gotiğin yeniden uyanışı irrasyonalizmi, karamsarlığı ve sonuçta antihümanizmi yansıtan tarihsel bir süreç içinde gelişti. Güç imajları gotik yeniden uyanış sembolizminin anlamları için her zaman çok önemli olmuştur: doğal güçlerin insan üzerindeki gücü, otokratların, kitlelerin, bilim adamlarının gücü; yirminci yüzyılın büyük bir bölümünde, insanın ruhuna ıstıraplar çektiren içsel cinlerin gücü ve 1990'larda da sağlığımızı denetleyenlerin, kökten dincilerin ve çocuk bakımı konusunda ahkâm kesenlerin gücü. İtaat etmenin karşıdakini güçlendirdiği düşüncesi got yazarlar tarafından sık sık yinelenmektedir. Egemenlik ve astlık –'üsttekiler' ile 'alttakiler' arasında karşılıklı olarak birbirine bağımlı ve birliktelik durumu– gotik temalardan birini oluşturmaktadır. *Gothic: Transmutations of Horror in Late-Twentieth Century Art* başlıklı yakın tarihli bir makaleler derlemesinin sayfa numaralarının sondan başa doğru gitmesinin de gösterdiği gibi, tersyüz etme de bu temalardandır. Gotiğin her bir çağın egemen kültürel değerlerine yabancılaşması, hem gotiğin değişken niteliklerini hem de onu uygulayanların muhalif olma saplantısını üretmektedir: Dikkate değer bütün gotik yazarlar, hâkim otoriteye açıkça karşı çıkan ya da onunla çarpışan ve böylece güç sisteminin gerekli karanlık antitezini sağlayan o ahlaksızlığa sürekli olarak geri dönmektedirler.

Kokuşma kendi konusuna da beraberinde getirmektedir. Orijinal İngiliz gotlar yıkıntı halindeki o çökmüş binalardan çok etkilenmişlerdi; inşa ettikleri sahte ortaçağ kiliseleri ve kalelerinde, tüm çevreyi içeren bahçe tasarımının yıkıntıyı andıran özelliklerinin, Salvator Rosa'nın manzara resimlerindeki etkiyi uyandırması amaçlanmaktaydı. Daha sonraki gotlar kendi çağlarında çok etkin olan çöküntü türüyle ilgilendiler: Ann Radcliffe ve Matthew Lewis'ın yarattığı kötü kalpli keşişlerde olduğu gibi, ahlaksal çöküntüyle; Sade'ın öyküleri ile Goya'nın çizimlerinde olduğu gibi, fiziksel çöküntüyle; Poe ve Faulkner'da olduğu gibi, kalıtsal duygusal çöküntüyle; Frankenstein'ın canavarının ya da Edward Hyde'ın etik boşluğunun temsil ettiği türden sosyo-politik çöküntüyle. Gotiğin yolsuzluk konusundaki saplantısı ve politik karşıtlık geleneği, onu yirminci yüzyılın sonunda bir biçimsizleştirme estetiği yapmaktadır. Go-

tik, sözüm ona idealleştirilmiş bir hümanist uyumu yeniden tesis etmeyi amaçlayan ve gerçekte sulandırılmış bir tekdüzelik rejimini empoze eden rasyonel yanlısı toplumsal denetimlere rahatça kafa tutan ya da onları yerden yere vuran –bazen kaba saba, diğer zamanlarda da zekice olan– bir grafiti üretmektedir.

Güç, karşı koyma, yıkım ve ölüm içgüdüsü; bunlar el birliğiyle korkuyu doğurdular. Gotik, ürkütücü üstünlükleri akla getirmektedir. gotiğin yeniden canlanışının ardından Inveraray'de ilk şatoyu inşa etmiş olan Argyll Dükü* açısından, henüz yeni yeni yeniden canlandırılan bu estetik, 1745 Jacobusçu isyanı sonrasında İskoç köylü sınıfını korkutacak bir güç timsali için malzeme sağladı. Inveraray modeli, özellikle 1790'larda Romalı Katolik köylü sınıfının huzursuzluğunun daha da tehditkâr bir duruma gelmesinin ardından, İrlandalı asiller tarafından taklit edildi; ancak, gotik sembolizmin yeni ekonomik ve politik güçlere karşı koyma konusunda bir işe yaramadığı kanıtlandı. Bunun yerine, bu şatolar çılgın Anglo-İrlandalı gotların oynadıkları sahte feodal melodramlar için tiyatro sahneleri haline geldiler. Horace Walpole, oyuncak gotik kalesi Strawberry Hill ve sert erkek görünümlü şato sahiplerinin yararsızlığını ve çaresizliğini anlattığı gotik romanı yoluyla, gotiği çoktan sahte güçe dönüştürmüştü. On sekizinci yüzyıl boyunca diğer alanlarda ve diğer ruh hallerinde Piranesi ve William Beckford cezalandırma kavramlarını ifade etmek için gotik söylemi kullandılar. Gotik, aşama kaydeden umutlara karşı düşmanca davranır. Lewis ve Radcliffe, Mary Shelley gibi, devrimsel aşırılık karşısında üzüntü duyan ve en dramatik etkilerini de kitle hâkimiyetinin dehşetini dile getirirken elde eden sosyal muhafazakârlardı. Frankenstein'ın canavarının korku salan çirkinliği Edmund Burke ve Fransız proletaryasının aşırılığı konusunda yorumlarda bulunan diğerleri tarafından yaratılan, dehşet verici devrimsel canavarlarının görüntüsünü anımsatır. Benzer biçimde, Charles Brockden Brown'ın *Wieland*'i (1798) –Joyce Carol Oates'ın deyimiyle, "ilk Amerikan gotik romanımız"– ilerlemeye yönelik ideallerin ve devrimci umutların sancılı bir yadsımasından oluşmaktadır; ve, Napoléon Savaşları sırasında Lord Lonsdale için inşa edilmiş neo-gotik Lowther Şatosu'na hayran olan Wordsworth,** 'Kuleler ile Kubbeler'in beyhude olduğundan, aldat-

* Kitapta çok sık geçen İngiliz asalet unvanları, önem sıralamasına ve İngilizce adlarına göre şu şekildedir: En üst unvan: Dük (Duke); Markiz (Marquees); Kont (Earl/Count); Vikont (Viscount); en alt unvan Baron. (ç.n.)

** William Wordsworth (1770–1850), İngiltere'deki romantik akımın öncüsü İngiliz şair. (y.n.)

maca türünden demokratik umutlar çağında 'geçmişe bakan düşüncelerin gücü'nü temsil ettiğinden kuşku duymuyordu.

Vampirlerin görsel ve edebi betimlemeleri de diğer bir gotik hayal gücü alanını oluşturdu. Franco Moretti'nin dahice yazılmış *Signs Taken for Wonders* adlı eserinde değindiği gibi, bunlar 1897'de cinsel ve tekel kapitalizmininkiler de dahil olmak üzere her türden kural tanımazlığı, aşırılığı çağrıştıran, Bram Stoker'ın Kont Drakula'sı ile sonuçlandı. McGrath da Stoker'ın yaratısını özellikle ve büyüleyici düzeyde tehditkâr görmektedir:

> Drakula kendisini tamamen, yaşam ile ölüm arasındaki farkın ortadan kaldırılmasına ve zaman, beslenme ve gün ışığıyla olan ilişkileri tıpkı kendisinin ilişkisini yansıtan bir ölümsüz varlıklar ırkının yaratılmasına adamıştır. Gerçek babası olan Şeytan gibi, Drakula'nın anlaşmazlığı Tanrı'yla, Tanrı'nın insanlık için oluşturduğu biyolojik düzenlemelerledir.[6]

Aynı biçimde, 1990'lara ait bir gotik romandaki ölümsüzler Tanrı'nın insanlık için oluşturduğu düzenlemelere başkaldırmaktadır:

> Üç beden de çeşitli piercing, dövme ve yara izleri taşımaktaydı. Hiç değişmeyen bir et yığınının içinde onca uzun zamandır yaşamak onları huzursuz yapmıştı; o et yığınını kendi diledikleri gibi değiştirmek zorundaydılar. Yaşın ilerlemesi, insan bedenleri üzerinde kendisine özgü süslemelerini yapmıştı – kırışıklıklar, sarkık gerdanlar, orada burada sert, sarımtırak renkte kıllar. Molochai, Twig ve Zillah kendi süsleme yöntemlerinden çok daha memnundular: gümüş yüzükler, mürekkeple yapılmış karmakarışık şekiller, ya da delinmiş deriler.[7]

Yirminci yüzyılın son yarısında, gotiğin bedene fetişist amaçlarla hasar verilmesine ya da beden yüzeyinin aşırı biçimde süslenmesine duyduğu ilgi, sırf kozmetik cerrahinin karşı-kültürel bir versiyonu değildir. Bu ilgi, aynı zamanda, Tanrı'nın insanoğlu için yaptığı düzenlemelerle görüş ayrılığını gösterir; bizim kendi kendimizden iğrenmemizi ve ölüm isteğimizi anlatır; ahlaksızlaşmanın, baştan çıkarmanın en etkili biçimlerinden biri olduğunu onaylar; yetişkinlerin kendilerini yeniden keşfetmeye yönelik eylemlerinin su katılmadık özgürlük eylemleri olduğunu, bunla-

6) McGrath, 'Transgression', Grunenberg, *Gothic*, 156.
7) Poppy Z. Brite, *Lost Souls* (1992), 82.

rın kesinlikle kendi duygularını büyük bir istekle incelemek yoluyla kendi gerçek kimliğini arama, ya da, çocuksu deneyimlere ve çocuksu algılamalara dayanan bir kimliği arama kadar yararlı ve özgürleştirici olduğunu ilan eder.

Schlock da daima gotiğin bir parçası olmuştur. Almanların on sekizinci yüzyıldaki *schauerromantik** edebiyatı süprüntü kapsamındaydı; Almanların etkisiyle ya da Walpole'un çok yanlış anlaşılmış romanlarının etkisiyle yazılmış bir çok İngiliz gotik öyküsü ve romanı da. Edmund Burke acıyı, tehlikeyi ve berbat nesneleri muhteşemliğin ve dolayısıyla yüksek düzeydeki etik güçlerin kaynakları olarak göklere çıkarabilir; ancak, gotik eserlerin çoğu değersiz edebiyat eserleridir. Bu eserler kesin kalıplar dahilinde sunulan beylik karakterleri kullanmak yoluyla hoşça vakit geçirme olanağı, şok, bir derinliği olmayan heyecanlar ve doğallıktan uzak bir yoğunluk sağlamaktadır. Sabun köpüğü tarzındaki televizyon programı *Melrose Place* 'siber çağ için gotik bir seri'[8] olarak adlandırılmaktadır, ama onun öncesinde siber döneme ait olup aynı iç karartıcılığa sahip on binlerce yazılı eser söz konusu. Ara sıra, zaman yokluğu bir ressam ya da yazarı korkuyu, dehşeti, içsel parçalanmayı ya da sapıklığı anlatmak için gotik etkiler kullanmaya yöneltmektedir – oysa, eserlerinde gotik unsurlar kullanan sanatçıların en büyükleri daima got sanatçılardan başkaları olmuştur: örneğin, Goya ya da Faulkner. Benzersiz atmosferi, söz dağarcığı ve ortamından ötürü gotik sanat uğruna izlenen gotik stil yalnız kısa ömürlü olmakla kalmaz, aynı zamanda felaket boyutunda da sıkıcıdır.

Yeniden canlanan gotiğin güç, aşırılık ve devriklik takıntısına [melo]dram ve kandırmaca dahil olmaktadır. İngiliz gotik manzarasını çağrıştıran mağaraların, fırtınaların, uzak yerlerin ve kuru ağaçların görsel söylemini sağlayan, bir zamanların sokak oyuncusu olan Salvator Rosa, yaşamı bir performans olarak algıladı. İngiltere'de gotiğin yeniden uyanışının Rosa'nın dolaylı etkileriyle başladığı on sekizinci yüzyıl, daha çok Sir Francis 'Hell-Fire'** Dashwood adıyla tanınan, neo-gotik Medmenham Manastırı'nda dejenere kişiler için pek de iyi bir şöhreti bulunmayan kulübün kurucusu, uyduruk muhalif, biyografi yazarı Lord Le Despencer tarafından, yerinde bir tespitle 'takıp takıştırma çağı'[9] olarak

* Korkutucu-romantik. (ç.n.)

8) Christoph Grunenberg, 'Unsolved Mysteries: Gothic Tales from *Frankenstein* to the Hair-Eating Doll', Grunenberg, *Gothic*, 210.

** Cehennem Ateşi. (ç.n.)

9) Ronald Fuller, *Hell-Fire Francis* (1939), 56.

tanımlandı. Gotik uyanışın ilk kuramsal metnini oluşturan A *Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757) başlıklı makalenin yazarı olan Edmund Burke'ün tiyatro tarzına yatkınlığı Fanny Burney ve Hazlitt gibi çağdaşlarının dikkatini çekti. Gotik etkiler yumuşak bir tiyatro etkisiyle başladılar –Vanbrugh ile William Kent tarafından Esher civarında, her ikisi de başbakan olan Henry Pelham ve kardeşi Newcastle Dükü için oluşturulan çevre düzenlemeleri, *fêtes champêtres* [dış mekanda düzenlenen eğlenceler] için arka planlardı– ama hem edebiyatta hem de resim alanında gotik kısa zaman içinde sert bir tepki oluşturmanın amaçlandığı yoğun, baskı dolu bir tür haline geldi. Gotiğin aşırılığı her zaman operaya özgüdür; gotiğin yoğunluğu, atmosferi, dekoru da tamamen tiyatroya özgüdür. Gotik uyanışın en önemli mimarlarından ikisi olan, on sekizinci yüzyıldan William Kent ve on dokuzuncu yüzyıldan Augustus Welby Pugin sahne tasarımı üzerinde çalışmıştı ve her ikisi de bu deneyimin tekniklerini binalarındaki tiyatrolara özgü o güçlü etki için kullandılar. (Bu kitapta, Pugin bir got olarak ele alınmaktadır, zira ihtiraslı bir karakterin gerçek anlamda aşırılıklarını sergilemekteydi ve trajik bir alın yazısını sahneleyen, abartılı bir kendine özgü kişilikti: Buna karşın, binaları ve iç tasarımları bir başkaldırı ve kokuşma karabasanından ziyade bir ortaçağ hayranının Hıristiyan ütopyasını andırmaktadır; onun estetik değerleri, laikliği yüceltmek ya da insanın alçalışından memnunluk duymaktan ziyade insan ruhunu yüceltti.)

1997'de Boston'da Çağdaş Sanatlar Enstitüsü'nde Christoph Grunenberg'in küratörlüğünde açılan yeni gotik sergisi, hepsi de güzel, korkunç ya da zekice denecek ölçüde ilginç olan, geçen on yıla ait sayısız gotik fotoğrafı, resmi ve yerleştirmeyi (installation) bir araya getirmekteydi. En etkili parçaların paylaştıkları bir nitelik göze çarpmaktaydı – Kent'in Kensington Sarayı arazisine bıkıp usanmadan kuru ağaçlar dikmesinden bu yana, yeniden canlanan gotiğin özünde olan bir nitelik: tiyatrolara özgü o yaklaşım. Abigail Lane'in, hemen hemen tamamen toprağa gömülü halde yerde uzanan ve cinayete kurban gitmiş bir kadın heykelinden oluşan 'The Incident Room' adlı eseri ile Tony Oursler, Sheila Pepe ve Jeanne Silverthorne'un tüyler ürperten yerleştirmeleri, sahne tasarım parçaları olarak, (Lord Dorchester için Chambers tarafından tasarımı yapılan) Milton Manastırı ya da (Lord Bridgwater için Wyatt tarafından tasarımı yapılan) Ashridge binaları kadar kusursuz ölçüde oluşturulmuştur. Gotların intiharları da bir o kadar tiyatroya özgüdür. Titiz bir sahne adamı olduğunu sergilercesine, Hollywood'un ilk ve en

büyük gotik film yönetmeni olan James Whale yatağının başucundaki komodinin üstünde *Don't Go Near the Water*[10] (Suya Yaklaşma) başlıklı bir kitap bıraktıktan sonra, yüzme havuzunun sığ bölümüne atlayarak kendisini boğdu. Bir post-punk endüstriyel gotik grup olan Joy Division'ın şarkıcısı Ian Curtis 1980'de, kendinden nefret ettiği bir kriz anında, kendisini elbise askısıyla astı – arka planda da üstü çizili bir plaktan Iggy Pop'un *The Idiot*[11] (Aptal) adlı şarkısı tekrar tekrar çalmaktaydı.

Gotik kesin bir çizgi izlemeyen bir *tür*dür. Yeniden ortaya çıkışının ilk dönemlerinden beri, her şeyi alaya alan bir tarzda ilerlemiştir. Gotlar, insan varlığının ciddi, dengeli, sonsuzluk ve süreklilik sergileyen, sağlığın ve iyi vatandaşlığın kanıtı olarak gerçek bir tutarlı içsel benliği gerektiren bir kavram olduğu biçimindeki burjuva görüşü reddederler. Bunun yerine, Gotlar insan kimliğini, doğaçlama eserin süreklilikten uzak ve stilize eylemler tarafından sürekli olarak yeniden tasarlanan bir performans olarak görürler. Edmund Burke ululuk konulu makalesinde, "Bizler her şeyi prensiplerden ziyade taklit yoluyla öğreniriz," demektedir; "bu da bizim tutumumuzu, fikirlerimizi, yaşamımızı oluşturur."[12] Gerçek bir Got'a yaraşır bir biçimde, Burke, insanın varlığının sayısız toplumsal, duygusal ve biçimsel taklit eylemi sonucunda yapılandırıldığının farkına varmıştır: Bu taklit yüksek zekâ gerektiren bir başarıya ulaşma çabası, pek de zekâ gerektirmeyen yapmacık bir dublörlük, ya da orta seviyede zekâ gerektiren bir kopyalama formu olabilir. Burke bu taklitçi varoluşu "bütün bireyleri birbirlerine karşı ortak yükümlülük hisseden bir tür" olarak kabullenmekte ve bunu "toplumun en güçlü bağlarından biri" olarak görmektedir.

Gotlar güvenmemeye inanırlar. Goya'nın, *Los Caprichos* adlı eserinin 6. parçası için yazdığı gibi, Gotlara göre "dünya bir maskeli balodur; suratlar, giysiler, sesler, her şey uydurmadır. Herkes aslında olmadığı gibi görünmek ister; herkes kandırır ve hiç kimse hiç kimseyi tanımaz". Burke'ün de kabul ettiği gibi, "acı daima bir biçimde üstün olan bir güç tarafından verilir, çünkü bizler asla acıya isteyerek teslim olmayız,"[13] ayrıca, ölüm acı düşüncesinin en üst aşamasıdır. Burke'e ve onun düşüncelerini taklit eden Gotlara göre, acı ile güç birbirinden ayrılamaz ve

10) Mark Gatiss, *James Whale* (1995), 167-68.
11) Deborah Curtis, *Touching from a Distance* (1995), 133-34.
12) Burke, *Writings*, I, 224.
13) A.g.e., 236.

bizim bizden üst konumda bulunanlara karşı yaklaşımımız daima bir korku unsuru içermek zorundadır. Sonuçta, yeniden oluşan gotik, paranoyanın akılcı bir tepki olabileceğini kabul eden bir *tür*dür. 1990'larda insan kanı içme konusundaki pek çok romanın en çekici karakterleri arasında ayakta kalmayı başaran birkaç kişiden biri olan vampir, "Gizemli kalmak çok önemliydi; bir de bir parça korkmak"[14] diye düşünür. İnsanın insanlığın ayrılmaz bir parçasıymış gibi davranarak akıl sağlığını koruma ya da bir şeyler başarma şansının fazla olmadığı düşüncesi Gotlara aittir; mutluluk ve hayatta kalma, kaçamak taktikler uygulayan savunmasız, iflas olmaz biçimde tecrit olmuş bireylere dayanmaktadır. Sade'ın karakterlerinin aykırılıkları bu Got özelliğini en acımasız ve ürpertici biçimde sergilemektedir; en yumuşak, en baştan çıkartıcı ifadeleri de Walpole ile Beckford'ın gizli cinsel kimliklerinde yatmaktadır.

Gotlar ne yazık ki akıl sağlığını ya da sükûneti ender olarak en üst düzey estetik başarılar arasında saymaktadırlar; gotiklerin milyonlarca çağdaş sanatsever tüketicisi de aynı düşüncededir. Bu tüketiciler özenle sahnelenmiş aşırılıktan ve o iğrenç Diğer'in kendileri adına yaşadığı ya da sıkı sıkıya ritüel nitelikler taşıyan deneyimlerinden zevk duyarlar. Bu beğeni, gotiği sado-mazoşizmle ilişkilendirmektedir. Yirminci yüzyılda gotiğin erotik anlamları konusunda gereğinden fazla şeyler yapıldı; daha önce yüzyıllarda cinsel eylemlerden daha kalıcı, daha fazla çeşitlilik içeren ve yaşamı daha fazla zenginleştiren eylemlerin bulunduğu biliniyordu. Dizginlenemeyen ya da aşırı arzulara duyduğu ilgiye karşın, yeniden doğan gotiğin asıl odak noktası güç ilişkileriydi; Sade'ın *120 Journées de Sodome** adlı eserinde olduğu gibi, cinsel eylemler aslında ekonomik otoriteyi, sınıf denetimini ve üst sınıfın konumunu sergilemek için bir araçtı. Temel amaçları erotik zevklerden ziyade üstlük ve astlığın rollerini ortaya koymaktı. Yatağa genç bir delikanlıyı alarak metresini şaşırtan Delaval adında çağdaş bir aristokrata ilişkin dedikodularla arkadaşlarını eğlendiren Walpole, bunun farkındaydı; Delaval, genç adamı aşağılama yoluyla cezalandırmaktadır; delikanlıyı zorla oğlancılığa zorlarken sergilediği egemenlik eylemi erotizm değil amaca yönelik olarak üstün gücün kullanımıdır.

Daha yakın tarihlerde Foucault, sado-mazoşizm "Eros kadar eski bir uygulamaya verilen bir ad değil"dir demektedir; sado-mazoşizm, "tam on sekizinci yüzyılın sonunda ortaya çıkan ve Batı hayal gücünün büyük

14) Brite, *Lost Souls*, 100.

* *Sodom'un 120 Günü*, Çiviyazıları Yayınevi, İstanbul, Ekim 2000, çev.: Birsel Uzma. (y.n.)

değişimlerinden birini oluşturan bir toplu kültürel eylem"dir.[15] Amerikalı eleştirmen Mark Edmundson, sado-mazoşizmin ve gotik edebiyatın aynı zamanlarda ortaya çıkmasının rastlantısal olmadığını ileri sürmektedir: "Zalim bir kötü kahraman olmadan, korkudan sinip kalmış bir kurban olmadan, eylemin gerçekleşebileceği berbat bir yer, insanların gözünden uzak bir nokta, bir tür suç mahalli olmadan Gotik de olamaz. (...) Sado-mazoşizm, bir bakıma, gotiğin ulaşmak istediği noktadır."[16] Gerçek şu ki, gotik söylem felsefecilerin kafasını kurcalayan güç ilişkilerini sergilemek için her zaman kullanılmıştır. Her yerde geçerli olan düzen ilişkileri –hükmedenlere ve hükmedilenlere olan gereksinim, üstlük ve astlığın birbirine olan bağımlılığı– yüzyıllar boyunca Aristoteles'in efendi-köle paradigmasına dayanmıştır. On sekizinci yüzyılda, kendi düşüncelerinde boğulmuş bir felsefeci olan Jean-Jacques Rousseau, geleneksel kötü-iyi antitezini çeşitli bağımlılık ve kin derecelerinde Ben ve Diğerleri karşıtlığında yeniden formüle etmiştir.

On sekizinci yüzyılın sona erip on dokuzuncu yüzyılın başladığı yıllarda Hegel, Efendi ile Köle arasındaki ilişkiye yeni bir kuram geliştirdi. Hegel'e göre, zalim, gücünün tanınmasını kölesi üzerinde tehdit düzeyinde şiddet uygulayarak gerçekleştirir, ama bu üstünlük yalnızca kuramsal ya da yüzeyseldir. Uygulamada, Efendi üstlük konumunu kabul ettirmek için diğerlerini sınırlama ya da öldürme yoluna gidemez; bunun için uygun davranış biçimlerini çiğnemesi ve en çok istediği şeyi tehlikeye atması gerekir: kabul görmeyi. Efendi kendisinin özgür ve denetime sahip olduğuna inanır, ama aslında konumu için Köleye gereksinim duymaktadır; Köle bir kez bu konumunun farkına vardı mı, aralarındaki güç ilişkisi tersine döner. Hegelyen Kölenin Efendisine karşı duyduğu korku –tıpkı sado-mazoşizmde 'alt'takinin 'üst'teki önünde acıyla kıvranması gibi– daha güçlendirici ve keyiflendirici duygulara dönüşür. Horace Walpole'un öncü nitelikli gotik romanı *Otranto Kalesi* (Castle of Otranto, 1764) sözel bir abartılı şaka görünümünde olsa da, Rousseau ile Hegel'in daha az sulandırılmış eserlerinde geliştirilmiş olan güç ilişkilerini anımsatan fikirlerle doludur.

En azından, bir pop grubu olan Depeche Mode, *Phenomenology of Mind* başlıklı eserden bir ifadeyi 'Master and Servant' (Efendi ve Köle) biçiminde bir şarkının başlığı yapmış olsa da, Hegel felsefesiyle ikinci yüzyılın son çeyreğindeki kitle kültürü arasındaki mesafe çok büyük

15) Michel Foucault, *Madness and Civilization* (1965), 97.
16) Edmundson, *Nightmare*, 130.

görünebilir. Yine de, gotik 1990'larda güçlü bir canlanma gösterdi. Gotik, "bugünün ahlaksal havasını (bulutlu, faşist bir fırtına cephe sisteminin tehdidinde)"[17] açıkça kınayan grafitiyi üretmektedir; tıpkı, güneyli gotik roman yazarı Poppy Z. Brite'ın 1993'te tanımladığı Reagan sonrası kültürde *Tomb of the Unborn*'un (Doğmamışların Mezarı) bir gotik fantezinin değil de "kendi yaralarından akan kan gölcüklerinde parça parça yatan fetüslerin renkli fotoğraflarıyla tamamlanan" kürtaj karşıtı propagandanın başlığı olması gibi. 1980'lerden beri İngiltere ve ABD gitgide artan ölçülerde yalnızca beyni yıkanmış, Evanjelik Hıristiyanlığın değil, aynı zamanda sağaltıcı dinlerin ve Kleinianizm gibi sert ve dışlayıcı mezheplerin kökten dinci gruplarının etkisinde kalmıştır. (Mark Edmundson'ın *Nightmare on Main Street: Angels, Sadomasochism and the Culture of Gothic* adlı eserinde, gotik melodram olarak, yeniden kazanılan bellek sendromuna ilişkin oldukça kışkırtıcı bir bölüm yer almaktadır.) Christoph Grunenberg'in anlattığı gibi, Amerikalı kökten dincilerin müze sergilerinden, galeri sergilerinden, televizyondan, internetten, dergilerden, CD şarkılarından ve videolardan yasaklamaya çalıştıkları şey, "hayali bir çekirdek aile konulu o taviz vermeyen doktrini, sorumlu ve şiddetten arınmış bir toplum rüyasını, Püritenlerin cinselliğe yönelik tiksintisini (ya da daha iyisi: hiç cinsellik olmaması – "Hayır deyin yeter!") ve hem zihinsel hem de fiziksel arınmışlık konusunda saplantı derecesindeki ilgiyi rahatsız edecek her şey".[18] Bu kişiler insanlık deneyiminin bölünmüşlüğünden korkmakta ve insanın yalnızlığı gerçeğinden kaçmaktadırlar. Eskilerin cehennem ateşini sömüren vaizleri gibi, diğer insanların birlikte yaşamayı tercih ettiği kuralların, aşkın ve eğlencenin çeşitliliği karşısında dayanılmaz bir kafa karışıklığı yaşamaktadırlar. İçinde yuva kavramı olmayan, uzlaşma olmayan, yalnızca toplumsal huzursuzluk içeren *Melrose Place* gibi sabun köpüğü türü programlardan nefret ederler (hatta, *Sunset Beach* adlı programdaki uzun süreli öykülerden birinde, kötü kalpli bir 'üst', kurban konumundaki 'alt'ı geleneksel gotik yeraltı ortamında tuzağına düşürürken, bir diğerinde de, Ben adındaki cömert bir milyoner Derek adında kötülük saçan bir benzeri tarafından rahatsız edilmektedir). Bu kökten dincilere göre, her türden aşırılık sapkınlıktır: Onlar sigarayı, alkolü, sırları ortadan kaldırmak istemektedirler. Kültürel amaçları, çocuksulaştırmak, arıtmak ve denetlemektir.

Yeni gotik dirilişi körükleyen, kökten dincilerin sıhhi denetimleri oldu. Gotik sanat sürekli bir riskin mevcut olduğu ve hiçbir şeyin korun-

17) Poppy Z. Brite, *Drawing Blood* (1993), 32, 68.
18) Grunenberg, *Gothic*, 205.

madığı bir dünyanın korkularını her zaman açığa vurmuştur. Gotik, acıyı zevke dönüştürmenin sırlarını sergilemektedir. Hıristiyanlığı yaşayanların bile insanın doğasında mevcut olan kötülüğü ele alan doktrinden söz etme konusunda isteksizlik gösterdiği bir zamanda, gotik, ilk günahın varlığına ilişkin kalıcı mesajlar iletmekte, tüketicilerine çok çeşitli eserler sunmaktadır: Richard Brautigan'ın romanı *The Hawkline Monster*'da (1974) olduğu gibi bir 'gotik western', zenci film yapımcısı Melvin Van Peebles'ın yaptığı rap albüm *Ghetto Gothic* (1995), *Batman* filmlerinin gotik loşluğu, 'Porno' ve 'Pimp' (Pezevenk) adlarıyla piyasaya sürülen Hard Candy tırnak cilalarının metalik renkleri, ya da internet üzerinde sayısız gotik içerikli site. Seri katillerin 1880'lerde gotik estetiğe dahil edilişi, 1980'lerden bu yana bu türün önde gelen niteliği halini aldı (Anne Rice'ın vampirleri ve cadıları da ne de olsa seri katillerdir). Seri cinayetle bu türden ilgilenmeler gotiğin kültürel açıdan gerçekleştirdiği içeri sızma eyleminin yalnızca bir örneğidir: Son yirmi yılda satanist törensel cinayetler ve seri katiller ABD'de eğlence kavramına iyice yerleşti. Stephen King'in kitapları neredeyse 250 milyon adet basıldı; King'in ticari üstünlüğüne, Edmundson'un belirttiği gibi, bir tek *Cheerleaders: The First Evil* (Ponpon Kızlar: İlk Kötülük) gibi sevimli başlıkları olan, yetişkinler için yazılmış korku romanlarının yazarı R. L. Stine meydan okuyabilmekte. Gotik tüketiciler sanatın ve eğlencenin canlandırıcı ya da rahatlatıcı değil, moral bozucu olmasını tercih etmektedirler. Bu, aile değerlerini ve çocuk merkezli yaklaşımları savunanların ağlamaklı bir tarzda tekrarlayıp durdukları gibi, insanlığın hasta ve acınacak bir duruma ulaştığı anlamına mı gelir, yoksa, bu insanların arıtılmış çocuksulaştırma yaklaşımının insan ruhu için yetersiz olduğu anlamına mı? Jean Baudrillard'ın yakın tarihlerde şikayetçi olduğu gibi:

> Artık Kötü'den bahsedemeyiz. Tek yapabileceğimiz şey insanın hakları konusunda söylev vermek – öyle bir söylev ki, zaten kendisi tutucu, zayıf, gereksiz ve ikiyüzlü; sözüm ona kendi değerleri Aydınlanma dönemine ait olan, Tanrı'nın doğal çekiciliği inancından, insan ilişkilerine ilişkin idealleştirilmiş bir görüşten türemekte. (...) Bütün konuşmalar Kötü'nün azaltılması, şiddetin engellemesi konusunda: tek önemli olan şey, *güvenlik*. Bu, iyi niyetlerin tepeden bakan, bunaltan gücüdür – öyle bir güç ki, dünyada dürüstlükten başka bir şeyin hayalini kuramaz, Kötü'nün sapmasını, ya da Kötü'nün zekâsını düşünmeyi bile reddeder.[19]

19) Jean Baudrillard, *The Transparency of Evil* (1993), 85-86.

Gotlar gelişmelerin baş döndürücü tarafında kalmayı tercih ederler: Kraterin içine bakmak için volkan yamaçlarının en riskli olanlarını seçerler. Satiristler gibi, Gotlar da çabuk tepki gösterirler, tahrik etmeye çabalarlar, ilerlemeye ilişkin ideallere ender olarak saygı duyarlar. 1790'larda, Matthew Lewis ve Ann Radcliffe'ten Shelley'nin Napoléon sonrası *Frankenstein*'ına, Stevenson'ın geç Victoria döneminin doruğunda yazdığı *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*'ı ile Stoker'ın *Dracula*'sına kadar, gotiklerin sağladığı büyük edebi korkuların, yirminci yüzyıl küresel kültürü ve toplu eğlencesi açısından İngiliz edebiyatının en etkilileri oldukları kanıtlandı. ABD'de de Amerikan edebiyatı gotiğinin aile sırları ve aile içi lanete duyduğu saplantı, insanların duyguları ve iç huzuru konusundaki düşünceleri değiştirdi – bir iddiaya göre de zehirledi. Bireyin kişisel gerçeğini yüksek sesle ve hiç utanmadan ilan etmeyi savunan sağaltıcı görüşlerin artık basmakalıp geldiği bir yüzyılın bitiminde, Gotlar hâlâ heyecanlandırıcı ama rahatlatıcı olmaktan uzak alternatifler sunmaktadır. Gotlar, bıkıp usanmadan utanmamız için çok neden olduğunda ısrar etmekteler. Gotik hayal gücü hâlâ bizimle.

1
Hayalet Hâlâ Yakamızda

Bizler dışında, Vezüv yutabilir
Kaskatı ateşiyle koskoca dünyayı ve
Hiç acı hissetmez (bizi ölüme uğurlayan
Horozlara aldırmadan). Kaçındığımız ululuğun
Bir parçasıdır bu. Ve gene de, bizler dışında,
Hiçbir şey hissetmedi yok edildiğinde bütün bir geçmiş.

Wallace Stevens

St. Gotthard,* diğer felaketler gibi, dayanılmaz ölçüde yavaş gerçekleşir ve sanki hiç sona ermeyecek gibidir. Bir süreliğine küçük tünellere girip çıktılar; boğulma hissi ve can sıkıntısı doruğa ulaştı ve azaldı: Biri, akşam karanlığının bardaktan boşanırcasına yağan yağmuru altında çöktüğü İsviçre'deydi. Bütün isteksizliğiyle, Cecilia gözlerini ıslak mukavvadaki onca görkemden alamıyordu: derin yarıklar, bol akıntılar, yalçın kayalıklar, çam ve karlarla kaplı uçurum, ha düştü ha düşecek çayırların kenarındaki köşkler.

Elizabeth Bowen

NAPOLİ: SÜREKLİ HAREKET HALİNDE BİR RESİM

Vezüv her zaman korku kaynağı olmuştur. Korkutmaya verdiği tek ara, 1500'den 1631'e kadar sürdü. Volkan yaklaşık beş yüzyıldan beridir uyku halinde kalmış, 1500'den beridir de hiçbir faaliyet sergilememişti; bir çokları artık dağın ateşinin söndüğüne inanmaktaydı. Napolililer her gün tehlikeli patikalardan geçerek kraterin yemyeşil tabanına inmekteydiler. Oduncular lav toprağında serpilen yoğun ağaçlığın ağaçlarıyla uğraşıyordu; ortada yabani domuzlar dolaşıyordu; hayvan sahipleri besleyici otlarla beslenen hayvanlarına çobanlık ediyordu. Çukurun dibindeki krater duvarları, içinden rüzgârın ürkütücü sesler çıkararak geçtiği mağaralarla delik deşikti. 1631 yılının sonlarında, bölgede depremler oldu ve yakınlardaki kuyuların su seviyesi gizemli bir biçimde alçaldı. Yaklaşık 1 Aralık günü, zirveye erken saatlerde çıkan bir ziyaretçi, ormanın yerinde yeller estiğini ve yarığın da kenara kadar volkanik maddeyle dolu olduğunu gördü. Krateri yürüyerek enine aştı, belli ki ne olayın büyük-

* Güney-Orta İsviçre'de, Lepontii Alplerinde bir dağ sırası. (y.n.)

lüğünden ne de tehlikeden kormuştu. Birkaç gece sonra yöre köylüleri dinsel törenlerle sakinleştirmeye çalıştıkları dağda şeytanların homurtularıyla irkildiler. 15 Aralık akşamı, volkanın tepesinde parlak bir yıldız belirdi; o gecenin geç saatlerinde, tepesi kıpkızıl parıldamakta olan dağa bir yıldırım düştü. Ardından dağdan dumanlar püskürdü; dağın kenarındaki otlaklar alevler içinde kaldı; kraterden dışarı dev kayalar fırladı. 16 Aralık sabahı, Napoli halkı, Vezüv'ün tepesinde dev bir çam ağacı biçiminde asılı duran, alışılmışın dışında bir bulut gördü.

Volkanı uzunca bir süre incelemiş olan baş rahip Braccini kütüphanesine gidip halka Plinius'un Vezüv'ün İS 79 yılındaki patlamasını ilk ağızdan anlatışını okuyana kadar, hiç kimse onları tehdit eden tehlikeyi anlayabilmiş değildi. "İşte," dedi Braccini, kitabı kapatırken, "burada, on altı yüzyıl öncesinin sözcükleriyle bugün gördükleriniz anlatılıyor."[1] Deprem şokları daha hızlı gelmeye başladı, sarsıntılar daha da gürültüyle patladı, sülfür kokusu insanların soluğunu kesti; tehlikeye ilişkin hiçbir önsezi hissetmemiş oldukları için, daha da beter korktular. Öğleye doğru bütün şehri karanlık kapladı; Braccini'ye göre, evler denizdeki gemiler gibi sallandı, sayısız fırının patlamasını andıran bir kükreme sesi duyuldu, birbiri ardına şimşekler çaktı ve gürültü korkunç bir hal aldı. Napoli dehşetin elinde çılgına dönmüştü. Şehrin Kardinal Başpiskoposu şehrin her yerinde ayin yapılmasını emretti. Şehrin koruyucu azizine saygının ifadesi için görkemli bir ayin düzenlendi; fakat rahipler azizin kalıntılarına vardıklarında, kanının sıvılaşmış ve kaynamakta olduğu görüldü. Ancak Napoli'nin boğulması, inanca göre, kalıntıları katedral meydanına taşınmaktayken San Gennaro'nun mucizevi müdahalesiyle engellendi. Yetkililer tüm şehre çığırtkanlar yollayarak halktan kaba zevklerin kirliliklerini ve bencilce yapılan kötülükleri terk etmelerini rica ettiler. Ertesi gün deniz sahilden yaklaşık yarım mil uzaklaştı ve ardından da koskoca bir dalga halinde, alışılmış düzeyinden çok yukarıları silip süpürdü. Dağın yamacından inanılmaz hızlarla inen yedi lav dilimi köyleri yok etti, binlerce insanı öldürdü (bunlardan biri dinsel ayini silip süpürdü). Lav kısa zamanda denize ulaştı; deniz günler boyunca kaynayan bir kazanı andırdı.

Pompei'nin yıkımına dair Plinius'un anlattıkları, Vezüv'ün İS 79 yılındaki patlamasının kalıcı ve kötü şöhretini pekiştirdi; ama 1631'deki şiddetli bunalım çağdaş hayal gücünü büyük ölçüde etkiledi: Doğa'nın dehşetli şiddeti, fırtına ve şimşeklerin sembolizmi, insanlığın korkuları

1) Arthur Norway, *Naples Past and Present* (1924), 182-87.

dışında her alandaki küçüklüğü, korkunç etkilerinden insanlığın yasaklar ve gelenekler yoluyla korunabildiği korkular. 14 yıl sonra Vezüv'ü gördüğünde John Evelyn'in duyguları tipik nitelikteydi: "O çok ürkütücü ve korkutucu volkandan, o muazzam delikten içeri bakabilmek için karın üstüne uzandım. (...) Bazıları var ki, onun cehennemin ağzı olduğuna inanmaktalar, diğerleri de Araf'ın; kesinlikle, dünya üzerindeki en korkutucu görüntülerden biri olduğu kabul edilmeli."[2] Volkanın çekiciliği, duyguları harekete geçirme gücü, insanın varoluşu konusundaki parabolik anlamları sürekli oldu. On dokuzuncu yüzyılın başlarında Lord Lytton, Vezüv'e ilişkin benzer ölçüde önemli tanımlar yazdı:

> Kraterden, arka plandaki gökyüzünü tamamen kaplayan kapkara bir buhar yükseldi; onun da ortasından bir alev fışkırdı (...) devasa tüylerden oluşan bir sorguçla kıyaslanabilecek kadar büyük, ki dağın tacı, yüksek kemerli; ve aşağı doğru süzüldü, zarif bir tarzda farklı farklı renklerle, bütünü bir savaşçının miğferindeki tüyler kadar renkli ve hareketli. Alevin parıltısı dört bir yana dağıldı, göz kamaştırıcı ve kıpkırmızı, arka plandaki karanlık ve bulanık zemini örterek. (...) Dayanılmaz ve sülfürlü bir koku, ortamın bu kasvetli ve muhteşem dehşetini artırmaya katkıda bulundu. Ama bakışlarınızı dağdan uzaklaştırıp gözlerinizi uzaklardaki o görünmez okyanusa doğru çevirdiğinizde, söz konusu zıtlık hayranlık uyandırıcı kadar şahaneydi; gökyüzü durgun ve masmavi, yıldızlar İlahi Aşk'ın gözleri kadar sakin, sessiz. Sanki İyi ile Kötü'nün zıt prensipleri tek bir tabloda bir araya getirilmiş gibiydi.[3]

1631'deki püskürme sırasında Napoli, Sicilyalı iki krallığın başkenti ve Paris'in ardından Avrupa'nın ikinci büyük kentiydi. Hapsburg İmparatorluğu'na katılımın ardından, 1503'ten beri İspanyol valiler tarafından yönetilmişti. İspanyollar kanun tanımaz taşralı asilleri mülklerinden çıkarıp, sonradan 14. Louis'in Fransız aristokratları Versailles'daki karmaşık görgü kurallarının ve siyasal iktidarsızlığın içine çekmesinde olduğu gibi, onları valilik sarayının görev ve ritüellerine boğdular. Bu asiller güzel sayarlar inşa edip çevrelerinde zengin maiyetler oluşturdular;

2) *Evelyn Diary*, II, 335-36.

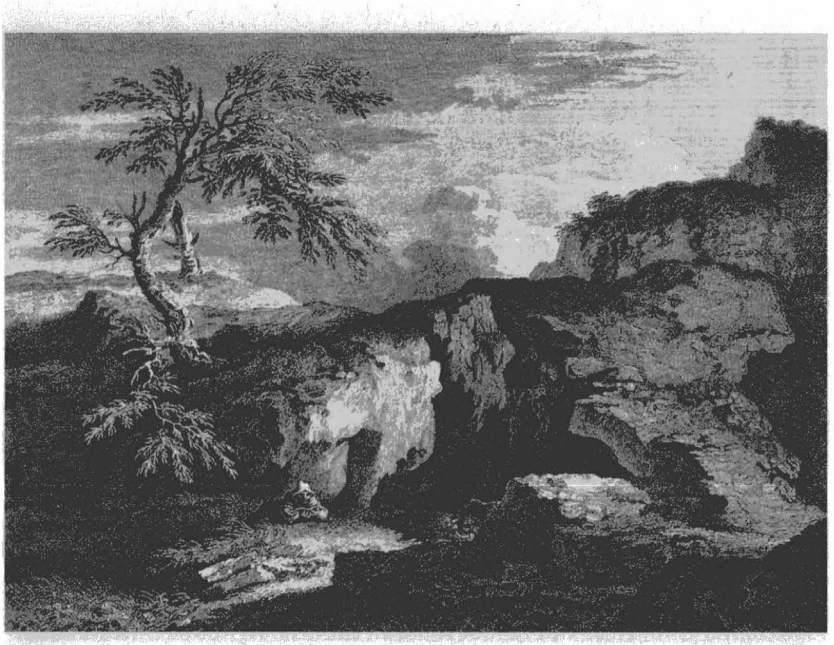
3) Lord Lytton, *Zanoni* (1842), üçüncü kitap, bölüm 10; karşılaştırın: Richard Hamblyn, 'Private Cabinets and Popular Geology: The British Audience for Volcanoes in the Eighteenth Century', Chloe Chard ve Helen Langdon, (yay. haz.), *Transports: Travel, Pleasure and Imaginative Geography, 1600-1830* (1996), 179-203 içinde.

protokolün gereksiz konularına dalıp efendilerinin sade, siyah giysilerini benimsediler. Bir siyasal güç ve aristokrat vitrini olmasının yanı sıra, Napoli, Avrupa'nın en güzel manzaraları arasında yer alan zengin bir limandı (şehrin sakinleri birçok vergiden muaftı) ve bahçelerinin güzelliğiyle ünlüydü. 1631 yıkımının bir sonucu olarak, tantanalı bir yeniden inşa furyası ve Napoli kiliselerinin sanatsal çabalarla süslenmesi baş gösterdi. Ancak, İspanyol yetkililer şehri çevreleyen yörelerden, çalacak bir şeyler bulma umuduyla gelen ve geri çekilirken de arkalarında yıkıntılar bırakan yağma çetelerini engelleyemedi.

Napoli, şehri ziyaret eden İngilizlerin heyecan ve korkularını canlandırdı; antik döneme ilişkin saygılarını besledi ve onlara yepyeni bir bakış açısı kazandırdı. İspanyol yönetimini ayakta tutan garnizonun işgali altındaki St. Elmo Kalesi 1645'te John Evelyn tarafından ziyaret edildi: "Çok yüksek bir kayanın tepesine yapılmış kaleden, deniz kıyısında bir tiyatro şeklinde uzanan şehrin tamamını görebildim."[4] Dik bir tepeye tırmanan Evelyn, "deniz ve şehrin manzarasını" seyretti uzun uzun; "birinde kalyonlar ve gemiler, diğerinde muazzam saraylar, manastırlar, kaleler, bahçeler, şahane tarlalar ve çayırlar, arkada tüten bir Vezüv Dağı (...) hiç kuşkusuz, dünyada en değişken ve önemli manzaralardan biri."[5] Bu resimsel güç ve teatral nitelik İngilizler tarafından sürekli olarak Napoli'yle ilişkilendirildi. Evelyn'in ziyaretini izleyen yüzyılda, "Napoli şehri ve körfezi," Ann Radcliffe'e göre, "sürekli hareket halinde bir resim"di.[6] Şehri daha sıradan bir nedenle, körfezin kuzeyindeki Puzzuoli'de bulunan donanma cephaneliğine yönelik ilgisi nedeniyle ziyaret etmiş bir Victoria dönemi İngiliz'i olan John Meade Falkner'a göre, "dünyadaki en güzel noktanın, Napoli Körfezi'nin, diğer kıyıdaki Vezüv'le oluşturduğu manzara (...) yarattığı dramatik etkiyle adeta gerçekdışıydı".[7]

Napoli ve çevresindeki manzara on yedinci yüzyılın sonlarında İngilizlerin görsel hayal gücünü zenginleştirdi ve İngilizce konuşan dünyaya yeni bir gotik estetiği kazandırdı. Bu süreçte, öncülük konumundaki hayal gücü, Salvator Rosa (1615-73) adında gururlu, insanlara tepeden bakan bir Napolili ressama aitti. Ölümünün ardından Rosa'nın yaratıcı fikirleri, sanatçı ruhlu, fiziksel özürlü bir İngiliz olan üçüncü Shaftes-

4) *Evelyn Diary*, II, 326.
5) A.g.e., 329.
6) Ann Radcliffe, *The Italian* (1797), bölüm 1.
7) John Meade Falkner, *The Lost Stradivarius* (1895), bölüm 12.



Salvator Rosa'nın, William Kent'in elinde bulunan *Landscape with Cave* (Mağaralı Manzara) adlı eserinin bir gravürü.

bury kontu Anthony Ashley Cooper (1671-1713) tarafından entelektüel düzeyde dile getirildi. Shaftesbury'nin fikirleri de, yeni bir görsel ve pitoresk anlayışı yaymakta olan şair Alexander Pope (1688-1744) tarafından yaygınlaştırıldı. Shaftesbury'nin öğretileri ile Rosa'nın imgelerinin Pope versiyonuna, daha sonraları, mimar ve peyzaj ressamı William Kent (1686-1748) tarafından somut bir form kazandırıldı. On yedinci yüzyılda İngilizler arasında yaygınlaşan Avrupa seyahatleri merakı ile İngilizlerin sanat eserleri toplamalarına olanak sağlayan yepyeni servetler olmasaydı, bu süreç gerçekleşmezdi.

SALVATOR ROSA: DEHŞETİN ÇEKİCİLİĞİ

Salvator Rosa, Napoli Körfezi'nin yakınlarında yer alan Arenella adında küçük bir köyde 1615'te doğdu. Bütün yaşamı boyunca Napoli şivesini ve davranış biçimini korudu ve daima Napoli'yi cennetten bir köşe olarak gördü; ancak, Napoli'nin bazı geleneklerini de lanetledi. Babasının erken yaştaki ölümünden sonra annesi de Rosa'yı terk etti ve kendisine

hiç de uygun olmayan bir biçimde kilise okuluna katılmak zorunda kaldı. Rosa okuldan kaçma eğilimi olan bir çocuktu; yatak odasının duvarlarına ucu yakılmış sopalarla resimler çizerdi. Bir keresinde, bir kilisenin duvarlarını bu şekilde süslediği için kırbaçlanarak şiddetle cezalandırılmıştı. Napoli'deki tantanalı süsleme savurganlığı onu hem yabancılaştırdı hem de cezp etti. – Sade'ın daha sonraları yazdığı gibi, "bütün o zevksiz süslemeler ve cicili bicili bezemeler de tıpkı halkı gibi; herkes Napolilileri bir güç oluşturmak için kullanmıştır; bir tek onlar zayıf iradeli ve uyuşuk kalmıştır".[8]

Tek seçeneği rahiplik olan Rosa yerel manastırda rahip yamağı olarak göreve başladı ve orada, resimlerinde ve şiirlerinde öne çıkacak ve rahiplerin hiddetini üzerine çekecek olan klasik öğretiyi edindi. On altı yaşındayken, 1631'de (Vezüv'ün lav püskürttüğü yıl) yamaklığı bıraktı ve Calabria tepelerine doğru yola koyuldu. "Eğer papanın ve kardinallerin dininden başkası yoksa, o halde canavarın tuzağına ve canavarın inine gidelim,"[9] dediği söylenir. İngilizlerin Rosa'ya olan hayranlığı temelinde, İrlandalı Protestan ve biyografi yazarı Lady Morgan'ın 1824'te söylediğine göre, Rosa'nın "modern sanat tarafından henüz huzuru bozulmamış vahşi ama gizemli bölgelere çekilerek keşişlere özgü itaati inkâr etmiş olması çok önemliydi. Zorluklarla ve tehlikelerle dolu (...) bu yerler ruhen yalnız ve gururlu olan, doğanın kesintisiz ıssızlığında hem muhteşemliğin hem de şahaneliğin mükemmel ve sonsuz kombinasyonlarını bulabilen Rosa'ya çekici geldi."[10] Salvator Rosa hakkında birçok romantik öykü uydurulmuştur. Söylentiye göre, bir haydut çetesine katıldı. Dumas onu, 1647'de valiye karşı bir ayaklanmaya önayak olup kısa süreliğine de olsa Napoli'de seçilmiş yönetici konumuna yükselen yakışıklı ve acımasız balıkçı Masaniello'nun dostu olarak gösterdi. Birkaç günlük hükümranlığın ardından, balıkçı prens bir sinir krizi geçirdi, kürsüden yaptığı ateşli bir konuşma sırasında giysilerini yırtıp attı ve suikastçıların kurşunlarıyla can verdi. Rosa, Masaniello'yu övmüştü; ancak, Salvator Rosa'nın da dahil olduğu, Napolili sanatçılardan oluşan ve şehrin sokaklarında dolaşıp İspanyol askerleri öldüren Compagna della Morte'ye* ilişkin öykü büyük olasılıkla gerçekdışıdır.

Rosa 1635'te Napoli'den ayrılıp Roma'ya gitmeden önce resim yapmaya başladı; daha sonra Floransa'ya taşındı. Her iki şehirde de, ressam

8) Sade, *Juliette*, 928, 932.
9) John Ruskin, *Modern Painters*, V (1860), 242.
10) Lady Morgan, *The Life and Times of Sahator Rosa*, I (1824), 57, 96-97.
* Ölüm Grubu. (ç.n.)

olmanın yanı sıra, şair, hicivci, salon adamı ve sokak tiyatrocusuydu. İhtiraslı her barok sanatçı gibi o da öncelikle portreler ile kutsal ya da tarihsel mekânların resimlerini üretti. Kutsal ve tarihsel mekân resimlerine, kodlanmış mesajlar kattı: Fıçısının içinde diz çökmüş halde duran ve dünyanın hâkimi Büyük İskender'in konuşma çabalarını reddeden Diogenes resmi, Rosa'nın insanlara karşı duyduğu nefretin ve hamilerden bağımsız kalma isteğinin bir ifadesiydi. Edebi imajlar resimlerinde önemli bir yer tutuyordu. Şair dostlarından fikirler alır ve Stoacı tarihçilerin eserlerini karıştırarak resimde kullanabileceği imajlar arardı. Aslında, kendisini bir Stoacı[11] olarak adlandırıyor ve Atinalı Timon'la bir tutuyordu: Konusunu da despotizmin oluşturduğu *La Guerra* (Savaş) adındaki hicvi, kendisi ile Atinalı Timon arasında geçen bir diyalogdur. Kendisini bir felsefecinin giysileriyle resmettiği ünlü portre onun ahlak felsefesi konusunda samimi olduğunu vurgulamaktadır. Kişiliğine uygun olarak, Erdem'i ve erdemli olanın zaferlerini yüceltmeye hevesliydi. Mevcut yolsuzluklardan ötürü üzüntü duyan bir adamın hiddetine sahipti ve etik çabaları da yalnızlığına katkıda bulundu. Ressam arkadaşları, Rosa'nın edebiyat çevresindeki entelektüellere iltifatlar yağdırmasına ve karşılığında da bu insanların Rosa'nın etik numaralarına güvenmeyişine çok kızmaktaydı.

Dahası, Rosa'nın sanatsal ihtirasları dönemin tüketici zevklerince de engellendi. O, kompleks alegorik ve tarihsel içerikli resimler –*Fortune* (Talih) ve *Death of Regulus* (Regulus'un Ölümü) bu çizgide, iddialı örneklerdir– yapmak için parasal destek bulmayı hasretle umarken, papalığın prestiji azalmaktaydı ve Roma'nın hamiliğine güvenilmezdi. Güçlü hamiler bulamayınca, resimlerini bugünün orta sınıfı olarak adlandırılabilecek kişilere satmak yoluyla sanatını popüler hale getirdi. Ortaçağda ortaya çıkan geleneksel peyzaj resim formları –tarihsel anlamlar içeren dekoratif çalışmalar– on yedinci yüzyılda yerlerini yeni üsluplara bırakıyordu. Birkaç sanatçı peyzajın insanlar ya da nesnelerden daha önemli göründüğü resimler üretmişti. Claude Lorrain (1600-1682) peyzaj resmi alanına tarihsel figür resmiyle denklik kazandırdı; kendisi doğayı resmetmek yolunda eğitim görmüş olsa da, doğrudan yaşamın kendisini anlatan çok az resim yaptı ve doğanın ya da *bamboccianti*'nin (günlük yaşama dair küçük boyutlu resimler yapan ressamlar) hamlığından arınmış Vergilius üslubu bir altın çağı anımsatan, idealleştirilmiş ve şiirsel

11) Wendy Roworth, *'Pictor Succensor': A Study of Salvator Rosa as Satirist, Cynic & Painter* (1978), 244.

manzaraları tercih etti. Gene de, Rosa'nın üstün yeteneği vahşi ve bomboş manzaralar resmetmesinde yatıyordu. Calabria'nın sert doğasının dünyanın ve insanlığın sefaletini temsil ettiğini görüyor ve *bamboccianti* satın alanların da duygusal sahtekârlar olduğunu söyleyerek onları küçümsüyordu: "Gerçek yaşamda nefret ettiklerini resimde görmekten hoşlanıyorlar."[12] Romalı uzmanlar da onu öfkelendiriyordu: "Sürekli küçük peyzajlarımı istiyorlar; sürekli, sürekli, küçük olanları."[13] Bu resimlerin başarısı Rosa'nın yüksek entelektüel ihtiraslarının komik bir taklidi gibiydi ve ona yaşam boyu sürecek hiddetli bir hor görme alışkanlığı kazandırdı. Kendisine ait en iyi eserlerden bazılarını aşağılayarak onlara hayran olanlara da saldırdı. Müşterilerini aşağıladı; bir tablo hakkında önerilerde bulunan bir müşteriye, "Git bir duvar ustası bul, onlar siparişe göre çalışır,"[14] demişti. 1660'ların sonlarına gelindiğinde eserlerine uluslararası düzeyde talep olmasına rağmen, İngilizler onun resimlerini ölümünden sonra satın almaya başladılar; ondan sonra da Rosa tipik bir İngiliz zevki haline geldi.

Örneğin, Rosa'nın *Scene of Witchcraft*[15] (Büyücülük Sahnesi) adlı eseri birinci Lord Spencer tarafından satın alındı ve Althorp'ta sergilendi (günümüzde, Londra'daki National Gallery'dedir). Rosa'nın yaşadığı yıllarda bu resim Romalı koleksiyoncu Carlo de'Rossi'nin elindeydi ve de'Rossi dostlarını kişisel galerisinde gezdirdiğinde bu resim gösterinin doruk noktasını oluşturmaktaydı. De'Rossi resmi bir perdenin ardında tutuyor, her bir turun sonunda bu perdeyi bir tören havasında açıyordu. Resim gotik bir imajın kusursuz bir örneğidir – aşırı ama baştan savma. En solda çirkin bir cadı gözleri bağlı masum bir genci tablonun merkezine doğru götürmektedir; yakınlarda, yaşlı bir adam tabutundan yarı yarıya çıkarılmış bir iskelete destek olmakta, böylece kötü bir suç ortağı da iskeletin parmaklarını bir kalpazanlık belgesini yazması ya da bir kehanet karalaması için zorlayabilmektedir. Arka planda, soğuk ve tehditkâr, beyaz peçeli bir figürün elinde mumlar vardır. Bu son figür, Mantegna'nın* fresklerinde Bakire Meryem'i çevreleyen, kumaşlara sarılı, çiçeklerle bezeli insanları anımsatır; ancak, Rosa'nın figürünün giysileri aynı zamanda bir mumyanın ve bir cüzamlının sargılarını çağrıştırır. Cadı, yaşlı adam ve örtünmüş refakatçi, bir aldatma ve ihanet tablosu

12) Francis Haskell, *Patrons and Painters* (1980), 134.
13) A.g.e., 143.
14) A.g.e., 11.
15) Jonathan Scott, *Salvator Rosa* (1996), 52-54.
* İtalyan ressam (1431–1506). (ç.n.)

oluşturan kötü görünümlü figürlerdir. Kendilerini çevreleyen insanlarla hiç ilgilenmezler: Aslında, tabloda birbirinden farklı birkaç insan grubu olmasına rağmen, bunlardan hiçbiri bir diğerine en ufak bir ilgi bile göstermemektedir. Bu, Salvator Rosa'nın, korkuların ve fantezilerin insanın içinde oluşunu ve bunların gizli bir zevksizliği taşıma potansiyelini anımsatma yoludur.

Tablonun merkezinde, kupkuru bir ağaç gövdesiyle, ağacın dalından sarkan asık suratlı bir ceset yer almaktadır; bu temel nitelikli imaj Hıristiyan değerlerinin tamamen karşıtını temsil etmektedir. Ölü ağaç yaşam ağacının karşıtıdır. Ağacın dibinde bir kurukafa durmaktadır, tıpkı Çarmıha Germe konulu birçok tabloda olduğu gibi – zira, İsa'nın çarmıhının yapıldığı ağaç, Adem'in ölümünün ardından onun ağzından büyüyen yaşam ağacının bir fidanından yapılmıştı. Ceset, kendini asan hain Yahuda'yı çağrıştırır; bir intihar söz konusu olduğu için bu kişi lanetlenmiş olsa da, cesede, Magdaleneli Meryem'in karşıtını temsil eden bir kadın tarafından güzel kokular sunulmaktadır. Bu arada, bir cadı da ilaç yapımında kullanmak için asılı adamın ayak tırnaklarını koparmaktadır. Ön planda, cesedin altında, çıplak bir kız boş gözlerle bir aynaya bakmakta, aynanın önünde tuttuğu küçük bir balmumu erkek modelin görüntüsü mat bir biçimde aynaya yansımaktadır; bu kızın arkasında daha da çirkin çıplak bir kadın bu minyatürün çarpık yansımasına suratında aptal bir şehvet ifadesiyle bakmaktadır. Kambur ve eğik figürler olan bu kadınlar çarpık düşünceleriyle meşgulken, kıskançlık ve sinsilikleri şehvetlerinden daha iğrençtir. Gotik edebiyatta çok yerleşik olan yasadışı arzular, bu kadınların tüm ilgisini çeken güçtür. Onların sağında, bir kocakarı bir dibeğin içine sakatat tıkmakta ve bunları tokmak olarak kullandığı bir kemikle ezmektedir. Kocakarının arkasında, zırhlar içinde bir şövalye, büyülü bir çemberin içinde büzülmüş duran beyaz bir tavşanı ateşe vermektedir; ama şövalyenin kendisi de teslimiyet içinde boyun eğmiştir ve şair olan hiddetli bir adam tarafından süpürge sopasıyla dövülmektedir – şairin kendisi de sakallı bir büyücü tarafından uzatılan, kılıca geçirilmiş bir yüreği almaktadır. Şairin arkasında çirkin bir etobur kuşun iskeleti dikilmektedir. Resmin sağından tuhaf canavarlara binmiş iki cadı yaklaşmaktadır; bunlar doğurganlığı ve büyümeyi yok eden kötü kadınlardır: Gaddar suratlı olanın elinde kurban edilmesi gereken kundaklanmış, masum bir bebek vardır. Gün doğumunun yakın olduğu ufuktaki dehşet verici mavi ve altın renkli çizgilerden anlaşılmaktadır.

Scene of Witchcraft adlı bu tabloda Rosa belki de hicvetmeyi amaçlıyordu: Tablo aşırı kötü niyetlerle doludur; yaşlı insanlar ve kocakarılar

fazlasıyla komiklik potansiyeli olan figürlerdir – asık suratları Napoli sokak tiyatrosunun özelliklerini anımsatır. Gotik hayal gücünün en berbat aşırılıklarında bile, taşlama ve parodinin soluk izleri asla uzak değildir. Salvator Rosa'nın cadı konulu şiirinde kesinlikle taşlama unsuru bulunmaktadır. 'La Strega'[16] ya da 'Cadı'da Phyllis kendisini terk eden sevgilisini şeytani büyüler kullanmakla tehdit etmektedir. "Büyülü formüller, şeytani sözler, tuhaf bitkiler ve göklerin çemberini durduracak düzenekler deneyeceğim." Kötülüğün güçlerini davet için kullanacağı büyülerin malzemelerini sıralar: "Bir büyülü çember, buzlu akarsular, balık, simya sıvıları, kara balsam, öğütülmüş tozlar, mistik taşlar, yılanlar ve baykuşlar, kokuşmuş kan, kan sızan bağırsaklar, kuru mumyalar, kemikler ve larvalar, kapkara edecek tütsüler, kanını donduracak çığlıklar." Sevgilisinin balmumu figürünü yakmaya niyetlenir, zira, "sahte imaj yandığında / gerçek olan da yanar" Bu şiire müzik yazıldı ve "güçlü bir soprano, ya da, belki de bir kontr-soprano tarafından karanlık bir gecede söylendiğinde, insanın omurgasını ürpertebilirdi".[17] Omurganın ürpermesi, gotiğin önde gelen etkilerindendir; ya da, modern dünya gotiğinin önde gelen bir etkisi.

Rosa, içinde bulunduğu bin yılın sonuna kadar gelen her gotik yeniden uyanışçının öncüsüydü. Ruskin ondan bahsederken, "Kutsallık duyusu yoktu (...) o yalnızca inceliksiz ve berbat olanı gördü,"[18] diye yazmıştı. "Ben, Salvator'un acıyı nedensiz yere yücelttiğinden kuşkulanmazdım. Sürekli acıyı resmetmesi ondan zevk aldığı anlamını taşımaz; acının dehşetini ve dehşetteki çekiciliği hissediyordu." 1990'larda New York galerisinin müdavimleri, Joel Peter Witkin'in çektiği fotoğraftaki bir hastane morgundan alınıp gümüş salata tepsisinin ortasına özenle yerleştirilmiş, yaşlı ve kel bir adama ait kesik kafanın önünde dikildiklerinde, olayın dehşetini hissettiler. Gotik deneyimin bir parçası haline geldiler: Witkin'in fotoğrafları, Rosa'nın büyücülük resimlerinin yirminci yüzyıl ifadesi gibidir. Rosa, herhangi bir dönemden ya da ulustan doğamayacak kadar evrensel ve temel duygulara imajlar sağladı. Bunlar akıldışı, karamsar, korkutucu ve esrarengizdi. Ruskin, "Çalışmalarını incelediğim bütün insanlar arasında, Rosa bana kayıp bir ruh hissini en belirgin biçimde verendir," diye devam etmekte. "Ben onda, bütün bayağılığına rağmen, Avrupa sanatındaki tinsel yaşamın son izlerini görüyorum. O,

16) Roworth, *'Pictor Succensor'*, 130-39.
17) Scott, *Rosa*, 51.
18) Ruskin, *Modern Painters*, V, 241.

tinsel bir varoluş düşüncesinin kendisini kavranabilir bir gerçeklik olarak sunduğu son insandı." Bu tinsel bilinç hem kaçınılmaz, ezici gizemi, hem de insanın gücünün ne denli az olduğu hissini beraberinde getirdi. İngiliz uzman Lord Shaftesbury'nin yazdığı gibi, "*Hayalet* hâlâ yakamızda, şu ya da bu şekilde: Ve bizlerin soğukkanlı düşüncelerinden atılıp *evden* kovulsa da, bizi *dışarıda* bile bulacaktır."[19] Rosa'nın doğaüstü olana ilgisi onun manzaraya yönelik kişisel yaklaşımına yansıdı. 1662'de hayranlıkla belirttiği gibi, "Ünlü Velino Şelalesi o dehşetli güzelliğiyle en zor beğenir beyinleri bile esinlendirmeye yeterli [idi]: dağın yarım mil yükseklikteki yarığından aşağı dökülen ve bir o kadar yükseğe bir su damlaları sağanağı kaldıran nehrin görüntüsü."[20]

Resim sanatının yepyeni bir anlayışla on yedinci yüzyılın sonlarındaki İngiltere'de ortaya çıkışında Rosa büyük önem taşıyordu. Margaret Jourdain'in anlattığı gibi, "Salvator Rosa'nın eserleri, o vahşi kayalıkları, çağlayanları ve parçalanmış ağaç görüntüleriyle, İngilizlerin yabani tür manzaranın resimsel niteliklerini görmelerini sağladı; ve de Claude Lorrain'in yıkılmış tapınaklarla ve antik dünyanın diğer örnekleriyle çeşitlendirdiği geniş manzaralar, park peyzajlarının resimsel niteliği açısından standardı oluşturacak biçimde benimsendi."[21] Rosa'nın uçurumları, kupkuru ağaçları, acımasız haydutları ve pervasız, tuhaf şekilde silahlanmış münzevileri, Watteau, Fragonard ve Boucher'a ulusal bağlılığı olan Fransız koleksiyoncuların zevkine asla hitap etmedi. On sekizinci yüzyılın ortalarında Salvator benzeri peyzajlar resmetmek için Napoli sahiline yerleşen Fransız sanatçı Claude-Joseph Vernet, eserlerinden çoğunu İngiliz turistlere sattı. Salvator türü *haydut* resimleri yapan Philippe-Jacques de Loutherbourg, 1771'de en iyi alıcıların bulunduğu İngiltere'ye göç etti. Rosa, muhtemelen, çete maceraları sırasında bu peyzaj stilinin İngilizleri çok memnun ettiğini öğrenmişti: bunun tipik bir örneği, Rosa'nın erken dönemlerine ait olup 1770'de Dorset düküne satılan (ve hâlâ Knole'da bulunan) *Attack by Bandits* (Haydutların Saldırısı) adlı tablodur; bu resimde üç yolcu dar ve kayalık bir yarıktan at üstünde geçerlerken saldırıya uğrayıp soyulmaktadır. Her zamanki gibi, çevredeki yalçın kayalıkların üstünde bodur ağaçlar ve upuzun sarmaşıklar, kayaların en tepesinde de uzak ve terkedilmiş bir bina bulunur.

19) Lord Shaftesbury, *Essay on the Freedom of Wit and Humour*, c. I, parça 4, bölüm 2, 138-39.

20) Haskell, *Patrons*, 145.

21) Margaret Jourdain, *The Works of William Kent* (1948), 95.

Bu resimler, bir düzeyde, öykü anlatımının yalın alıştırmaları olarak görülebilir. Çetelerin saldırıları gerçek bir belaydı. Lord Portmore ve sonuncu Ancaster dükü gibi iki zengin büyükbabanın genç vârisi olan ve büyük tur esnasında Gesano'da *haydutlar* tarafından ağır yaralanan Brownlow Colyear, İngiliz kurbanların en fazla yankı uyandıranlarındandı. Ama Salvator'un haydut peyzajları daha karmaşık yankılar yarattı. Radcliffe'in 'Superstition' (Batıl İnanç) adlı ağıtı Salvator tarzı peyzajı ruhsal korkularla, o peyzajın insan figürlerini kayıp ruhlarla bağdaştırmaktadır:

> Vahşi, yakın kayalıklar arasında, başında tacı,
> Bulutlar arasında, geleceğin kederlerini tasarlayarak,
> Şeytani Batıl İnanç sarsmakta doğayı,
> Hayalini aşağılardaki dünyaya sallayarak.
>
> Tahtının çevresinde, karışık hüzünler arasında,
> Görülüyor vahşi, sinsi şekillerin yavaşça gezindiği,
> Uçun, diyor onlara, gölge düşürün dünyanın en parlak tomurcuklarına,
> Ve yalnızlığın esintisi yayılsın dört bir yana.[22]

Lord Lytton'ın Rosa'yı anlatımı da benzer biçimde küçük haydut figürlerini simgesel olarak sunmaktaydı: "Onun imajları tanrının değil, vahşilerin ululuğuna sahip (...) o, hayal gücünü kavrıyor ve o hayal gücünü kendisini izlemeye zorluyor – cennete değil ama dünya üstündeki en vahşi ve en fantastik olanlara doğru."[23] Lytton, konusu büyük ölçüde Napoli'de geçen gotik romanı *Zanoni*'de (1842), daha gelenekçi ressamlarda "insan ve o insanın içinde yaşayan ruh sürekli baskın imaj konumundadır; peyzajın aksesuarları arka planda bırakılmakta ve bastırılmaktadır, sanki cennetten kovulmanın dış dünyanın hükümranlığı olduğunu göstermek ister gibi," demekteydi. Bunun karşılığında,

> Salvator'un peyzajlarında, ağaç, dağ, şelale temel unsur haline gelir ve insan da aksesuar konumuna indirgenir. Madde, ulu konumunda hüküm sürerken, maddenin gerçek efendisi de onun muazzam gölgesinde sürünür. Cansız maddeye çekicilik veren fani insan yerine, fani insana çekicilik veren cansız madde! Sanatta berbat bir felsefe!

22) Ann Radcliffe, *A Sicilian Romance* (1790), bölüm 12.
23) Lytton, *Zanoni*, üçüncü kitap, bölüm 4.

THOMAS BURNET VE DAĞLARIN YÜCELİĞİ

On yedinci yüzyılın sonlarına kadar, peyzajın edebi etkileri, birkaç istisna dışında, pek az çağrışımlar yapan bir gücü, bireyselliği ya da gözlemi içeren betimsel listeler olmayı sürdürdü. On yedinci yüzyıl şiirinde, peyzaj karakteri sembolize etmek ya da mülkiyet ve güçten kaynaklanan refahı belirtmek için kullanıldı. Yolculuktaki kısıtlılıklar yüzünden ne Shakespeare ne de Dryden* yaşadıkları sürece hiç dağ görmediler. Dryden'ın engebeli manzaralara yönelik düşünceleri, bu konudaki bilgisinin dolaysız olmaktan ziyade kuramsal olduğunu göstermektedir; onun, vahşi doğa ıslah edilmeli biçimindeki kendi çağının anlayışını benimsediği görülür. 1667'de, "Yüksek nesneler göze çarpar, ama göz dimdik kayalara ve çıplak dağlara bakınca acı hisseder ve süs niyetine yeşilin hiçbir tonunu taşımayan hiçbir nesneye uzun süre bakmaz,"[24] diye yazmıştı. Dryden'ın bu tiksintisi seyyahlar tarafından da paylaşılıyordu. John Evelyn, 1746'da Alpler için, "tuhaf, ürkütücü ve gizemli," derken, guatrı çıkmış dağ insanlarını da "çirkin, buruşmuş ve deforme olmuş, dev gibi iri, aşırı ölçüde hiddetli ve kaba"[25] bulmuştu.

İngilizlerin dağ manzaralarına yaklaşımı Thomas Burnet'in (1635-1715) etkisi altında büyük ölçüde yenilendi. Kral II. Charles'ın hükümranlığının ilk yıllarında Cambridgeli genç bir din adamı olan Burnet, sonraları Bolton dükü olan Lord Wiltshire'a eşlik ederek İngiltere'den ayrıldı. Yaptıkları kolay bir yolculuk olmasa gerek. Wiltshire, "Tek bir kelime bile etmeyecek kadar böbürlenir ve bazen havanın saf olduğunu düşündüğü için günde bir saat boyunca ağzını bile açmazdı; günü geceye dönüştürüp çoğu zaman meşaleler eşliğinde avlandı ve dilediği her şeyi yaptı, hem de çevresindekiler için kesinlikle kabul edilemez türden şeyleri".[26] Burnet için bir teselli kaynağı, Alpler'i ve Apeninler'i aşmaları oldu; bu vahşi ve ulu dağlar hayal gücünü ele geçirdi. Bir yabancı,

> kendisini büyülenmiş bir ülkede ve başka bir dünyaya sürüklenmiş olarak düşünürdü. Her şey ona o ana kadar gördükleri ya da hayal ettiklerinden öylesine farklı görünürdü. (...) Çevresindeki çıplak kayalar; aşağılarda çukur vadiler, ve ayak ucunda da yaz ortasında bir kar yığını. Aşağılardan

* John Dryden (1631-1700). İngiliz şair ve tiyatro yazarı. (ç.n.)

24) John Dryden, *The Indian Emperour* (1665) için ithaf.

25) *Evelyn Diary*, II, 509-13.

26) Gilbert Burnet, *History of His Own Times*, III (1818), 249.

> gelen gök gürültüsünü işitir ve aşağılarda asılı duran kapkara bulutları görürdü.[27]

Uzun bir meditasyon sonrasında, Burnet, 1680'lerde *The Secret Theory of the Earth* (Dünyanın Gizli Kuramı) adlı eserini yayınladı (kitap 1891'de genişletildi ve yeniden basıldı). Burnet'in tezinin taşıdığı hırs ve yoğunluk, etkileyiciliğini korumaktadır. Bir yüzyılın özeti niteliğine sahiptir: "Bizler, aşağı yukarı, ilk insanların son nesliyiz ve dünyanın ölmekte olan çağına rast geldik,"[28] demişti daha önceleri. Burnet'in konusunu "bu dünyada şimdiye dek gerçekleşen en büyük şey, doğadaki en büyük devrim ve en büyük değişim"[29] oluşturur.

Burnet, dünyanın ilk başlarda dev gibi, pürüzsüz, dümdüz bir yumurtaya benzediğini ileri sürüyordu:

> Bu dümdüz yerkürede dünyanın ilk manzaraları ve insanlığın ilk nesli vardı; gençliğin ve tomurcuklanan doğanın güzelliğine sahipti, taptaze ve üretken, tüm bedeninde ne bir kırışıklık, ne bir yara izi; ne kayalar ne de dağlar, ne bomboş mağaralar, ne derin kanallar, her yer dümdüz ve tekdüze. Ve yerkürenin dümdüz oluşu gökyüzünü de kendine benzetti; hava sakin ve durgundu; bizim dünyamızda dağların ve rüzgârın neden olduğu o kargaşa yaratan türden hareketler ve sorunlar yoktu: Altın bir çağa ve doğanın ilk masumiyetine uygundu.[30]

Ancak, Burnet'e göre, İncil'de anlatılan felaket, insanlığın günahını arındırmak için Tanrı'nın Nuh dışında tüm insan ırkını yok ettiği o devasa tufan, dünyanın kabuğunu kırdı. Kabuğun parçaları dağ silsileleri halinde savruldu; bunların ilk görünümü "çok iğrenç ve ürkütücü"ydü.[31] Burnet'e göre, dağlar "yalnızca büyük yıkıntılar"dı; "ancak, bu halleriyle de doğanın muhteşemliğini göstermekteler; Romalıların eski tapınakları ve yıkık amfi tiyatroları gibi."[32] Burada, insanın kibirliliği hakkında çıkarılacak ders açıktı: "Üstüne titrediğimiz dünyamız ne kadar da kaba bir kütle."[33] Burnet'in betimlemesi, dağ manzarasını tüm

27) Thomas Burnet, *The Sacred Theory of the Earth* (1691), 141-42.
28) A.g.e., 7.
29) A.g.e., 9.
30) A.g.e., 67-68.
31) A.g.e., 45.
32) A.g.e., 140.
33) A.g.e., 151.

dehşetiyle Düşüş'ün ürünü ve simgesi olarak tanımlıyordu: Bu tür bir arazi ihtirasın cezasıydı; Tanrı'nın sapık ve aşırı olanı nasıl yok ettiğini anımsatıyordu.

Yarım yüzyıl sonra, dağ manzarası potansiyel kazalar nedeniyle hâlâ korku vericiydi, ama aynı zamanda da turistik nitelik kazanmıştı – kısa gezintiler ve kültürel çağrışımlar için bir alan. Thomas Gray, 1739'da Fransız Alpleri'nde, "Cenis Dağı (...) dağların gereğinden fazla korkutucu olma özgürlüğünü kullanır; ve bu dağın taşıdığı dehşet, bana onun güzelliklerini düşünmeye zaman bırakmayacak kadar fazla tehlike içeriyordu"[34] diye yazmıştı. Ancak, yalçın kayalıklar ve şelaleler arasında geçirdiği diğer anlarda, "hayatımda gördüğüm en huzurlu, en romantik ve en hayranlık uyandırıcı manzaralar," diyerek memnuniyetini dile getirir. Gray'le birlikte seyahat eden Horace Walpole bu dağları, "muhteşem ıssızlıktaki geniş manzaraların yalnız efendileri"[35] olarak anlatıyordu; Savoy'un "muazzam" dağlarını da, "uçurumlar, dağlar, akarsular, kurtlar, uğultular, Salvator Rosa" olarak... William Beckford 1778'de La Grande Chartreuse'a giderken kendisini "ortamın dehasına kapılmış"[36] hissediyordu:

> Burada ormanlar karanlıkla kaplı ve daha da bir şiddetle akan akarsular aşağılardaki mağaraların kasvetinde yok oluyor; bulunduğum patikadan aşağıya baktığımda uçurumun tabanıyla tavanı arasında asılı duran her bir nesne iğrenç ve hüzünlüydü. Akarsuyun yatağı ürkütücü kayaların arasına dalıyor ve üzerine uzanmış soluk renkli söğütlerle onların kurumuş kökleri, druid'ler* mitolojisine göre, yenik savaşçıların ruhlarının sıkışıp kaldığı bu iç karartıcı ikametgâhlar hakkındaki fikirlerime yanıt oluyordu.

Dağ manzarası felsefesi Beckford'ı heyecanlandırmıştı: "Gelecekle dopdoluyum. Bu dehşetli fikir gizem ve yüceliğe eşlik ediyor. Bunlar beni ürpertiyor. Yaşamım ne olacak? Beni ne tür talihsizlikler bekliyor? Ne tür şerefler?"[37]

34) Duncan Tovey, (yay. haz.), *The Letters of Thomas Gray*, I (1900), 38-45.

35) Wilmarth S. Lewis, (yay. haz.), *The Yale Edition of Horace Walpole's Correspondence*, XIII, 181.

36) Guy Chapman, *The Travel Diaries of William Beckford of Fonthill*, I (1928), 281-82.

* Keltçede "meşe ağacını bilen ya da "bulan". Eski Keltlerde rahiplik, öğretmenlik, yargıçlık gibi işlevlerde üstlenmiş bilgin. (y.n.)

37) Lewis Melville, *Life and Letters of William Beckford* (1910), 32.

Salvator Rosa, dağlara olduğu kadar ağaçlara ilişkin de yeni bir algılama esinledi. William Lawson 1618'deki ağıtında şöyle diyordu: "Kaç ormanımız var, içinde tek bir canlının, serpilen ağacın bulunduğu, üç, dört, hayır, bazen yirmi dört tane kötülüğün serpildiği, çürümüş, ölmekte olan ağaç: öylesine büyük bir çürümüşlük! öylesine büyük bir bomboşluk! öylesine büyük kollar! kurumuş tepeler! bodur gövdeler! öylesine çok yosun! büzülmüş ve ölmekte olan dallar!"[38] Lawson ölü ormanları anlatıyordu: Ancak, gelecek yüzyılın İngilizlerine Rosa bu çürümeyi farklı bir biçimde görmeyi öğretti. Rahip William Gilpin, "*Bomboş bir gövdesi*, ya da *ölü bir dalı, sarkık bir kolu* ya da *ölmekte olan bir dalı* olan yaşlı bir ağaçtan daha güzel olan ne var?"[39] diye soruyordu. Gilpin "Salvator'un eserleri"ni harap olmuş ağaçların güzelliğinin kanıtı olarak gösteriyordu:

> Çürümekte olan bu ihtişamın bu muhteşem kalıntıları, genç ağaçların asla erişemeyeceği bir belagat yoluyla hayal gücüne hitap etmekteler; bunlar, görkemli fikirlerini manzaraya aktaran ve, yüce unsurların betimlenmesinde, muhteşemliğe destek olan bir fırtınanın, bir şimşek parlamasının ya da benzer büyük bir olayın tarihini kaydetmekteler.

Shakespeare, orman imajını akıllarda iz bırakacak düzeyde kullanmıştı; ancak, ormanın gotik hayal gücünde özel bir rolü vardı. Ann Radcliffe'in ağaçlığı Udolpho'da hapsedilen kadın kahramanın çaresizliğini ve umudu kişileştirmekteydi:

> Sonra, upuzun tepeleri salınmaya başlarken, bir çam ormanının arasından, soldan, derinden homurdanan rüzgâr aşağılardaki ağaçlığa doğru, ağaçları neredeyse köklerine kadar eğerek esti; uzun uzun yankılanan güçlü rüzgâr esip geçerken, sağdaki diğer ağaçlık sanki bu 'sesli ağıt'a yanıt verir gibiydi; ve daha da ötedeki diğer ağaçlar da bu sesi yumuşatıp fısıltıya dönüştürdü, sessizlik içinde solup gidene kadar.[40]

Rosa'nın imajları, Sheridan Le Fanu'nun 'Mr Justice Harbottle' adlı öyküsünde olduğu gibi, gotik edebiyatın esas manzarası haline geldi: "Do-

38) William Lawson, *A New Orchard and Garden* (1618).
39) William Gilpin, *Forest Scenery* (1879), 17-24.
40) Ann Radcliffe, *The Mysteries Adolpho* (1794), üçüncü kitap, bölüm 8.

lunayın yaydığı ışığın altında, sağdan sola uzanan kapkara bir fundalık gördü – çürüyen ağaçlar, uçları göğü işaret eden fantastik dallar, küçük, dağınık gruplar halinde; sanki Judge'ın gelişinin o rezil sevinciyle kollarını ve dallarını, adeta parmaklarını kaldırırcasına yukarı çevirmekteler."[41]

ZEVK SAHİBİ SHAFTESBURY DÜKÜ

Salvator Rosa'nınkine benzer manzaralar edebi hayal gücünü heyecanlandırmayı sürdürdü. James Thomson'ın *Autumn* (Sonbahar, 1730) adlı şiirinin Salvator üslubunda olması edebi tarih açısından bildik bir konudur. Smollett, 1766'da, Salvator Rosa'nın resmetmesini dileyeceği bir resim hayal etti: "Bir fırtınanın karanlığı arasında, tanrıya küfredeni onu yok eden bir şimşeğin ışığıyla aydınlatırdı: bu, durumun dehşetinin ve ateşin efektlerinin çarpıttığı surat ifadesine kasvetli bir parıltı yansıtır ve bütün o sahneye korkunç resimsel bir nitelik kazandırırdı."[42] İki nesil sonra Hartley Coleridge (1796-1849), Salvator türü üsluba olan hayranlığını ifade ediyordu:

> O yontulmamış kayalar, o karanlık ve yıkıntı mağaralar, o hayalet görünümlü, yılan tepeli, insan şeklini kupkuru ve çarpık halleriyle sinsi bir biçimde taklit eden, insan ruhunun çırpınışlarını gövdelerine hapsetmiş gibi görünen ağaçlar, o tuhaf ışığın ürkütücü biçimde gelip gidişi, o iğrenç benzerlikler
>
> Bütün o şekilsiz yarı insansı düşünceler
> Ki ıssız doğa onları besler
>
> kesinlikle başka hiçbir yerel noktada bir araya gelemez türdendi.[43]

Daha sonraları, yirminci yüzyılın başlarında, gotik hayal gücüne olan ilginin en az olduğu noktada, Rosa'nın ünü bir düşüş yaşadı, ve Rosa,

41) Sheridan Le Fanu, 'Mr. Justice Harbottle' (1872), bölüm 6.

42) Tobias Smollett, *Travels through France and Italy* (1766), mektup XXXIII.

43) Elizabeth Manwaring, *Italian Landscape in Eighteenth Century England* (1925), 229-30; J. Sunderland, "The Legend and Influence of Salvator Rosa in England in the Eighteenth Century', *Burlington Magazine*, CXV (1973), 785-89; Chard and Langdon, *Transports*, 151-74 içinde Helen Langdon, The Imaginative Geographies of Claud Lorrain'.

entelektüeller tarafından, kitle kültürünün yüzeysel sansasyonelliğiyle eşdeğer tutuldu. 1949'da Aldous Huxley, "Salvator Rosa'nın romantizmi çok ucuz ve aşikâr," diyordu. "O, yüzeyin altına işleyemeyen bir melodramcı. Bugün hayatta olsaydı, kana susamış ve macera dolu çizgi romanlardan birinin bıkıp usanmak bilmeyen yazarı olurdu."[44] Huxley, Rosa'da sadece yapmacık olanı görüyor, ruhun asla farkına varamıyordu.

Salvator'a özgü imajların etkisinde kalan en etkili edebi hayal gücü ürünü, Shaftesbury dükü Anthony Ashley Cooper'a aitti. 1688'de çıktığı bir Avrupa turunda yürüyerek yaptığı yolculukları bir anı defterine kaydetti. Anıları, kuzeybatısında Alpler, kuzeydoğusunda da Lombardy'nin geniş düzlüğü yer alan Piedmont Vadisi'ndeki Turin şehrini çevreleyen manzaraların ayrıntılı bir anlatımıyla başlar. Cooper, çevreyi yukarıdan izlemek amacıyla kiliselere tırmandı: Bir Milano kilisesinin çatısından Alpler'in ufkunu izledi ve Floransa Katedrali'nin kubbesinden baktığında gördüğü "ülke, geniş bir alana yayılmış, her türden bir sürü binasıyla göze öylesine güzel ve öylesine hayranlık uyandırıcı görünüyordu ki, hayatımda gördüğüm en güzel manzaralardan biri olduğunu söylemeliyim."[45] Napoli, İtalya keşfinin doruk noktasını oluşturdu. Özellikle katakomplar ve Vezüv konusunda çok canlı anlatımları vardı. Volkana yaklaştığında, çiftçiler açısından, "canlı canlı gömülebilecekleri düşüncesini zihinlerine kazıyan (...) ve onların taştan mezarları olabilecek" lavdan yapılma o evlerde yaşamanın nasıl da korkunç bir şey olabileceğini düşündü. Volkanın zirvesi içine korku saldı. "En dehşetlisi, tabanın tam ortasından, içinde o gürüldeyen ağzı barındıran yusyuvarlak ve şaşılacak ölçüde dik bir başka tepenin yükseldiğini görmekti." Yanındakilerden bazıları bu görüntü karşısında geri kaçıştılar, ama o "bu kudretli uçurum"a indi ve ağzı açık bakakaldı. Bu manzaranın taşıdığı önem aklından hiç çıkmadı; 1711'de sağlığına yeniden kavuşma çaresizliğiyle Napoli'ye bir kez daha geldi ve iki yıl sonra da, ölüm döşeğindeyken, Paolo de Matteis'tan[46] onu ölmekte olan bir filozof olarak resmetmesini istedi – kendisi bir divanda sakin ama melankolik bir ifadeyle uzanırken, çevresinde büstler, antik eşyalar ve resimler; oda, dışarıdaki Vezüv'ün görülebildiği bir pencereden gelen ışık dışında karanlık; ölümün

44) Aldous Huxley, *Prisons* (1949), 21.

45) Shaftesbury travel diary. PRO 30/24/21/240.

46) Paolo de Matteis. J. E. Sweetman, 'Shaftesbury's Last Commission', *Journal of Warburg & Courtauld Inst.*, XIX (1956), 110-16; Robert Voitle, *The Third Earl of Shaftesbury, 1671-1713* (1984), 412-14.

hayalinin gitgide yaklaştığını fark ederken, eli, düşmekte olan bir kitabın üstünde.

Shaftesbury, kendi neslinin estetiğinin en önde gelen İngiliz kuramcısı haline geldi. Geniş bir okuyucu kitlesine ulaşmak istiyordu ve estetik konulu son eserini planlarken de bu kuralı gözetti: "Metinde kolay, akıcı ve okunması zevk veren, zor görünmeyen ya da çalışılması zor olmayanlar dışında hiçbir şeye yer yok; böylece daha iyi ve daha nazik ressamlar ve sanatçılar, bayanlar, şık beyefendiler, nazik beyler ve daha kültürlü taşra ve kent soyluları ve dikkate değer konuşmacılar, metinde yazanın ne olduğunu kavrayabilirler, ya da kavradıklarına ikna edilebilirler."[47] Shaftesbury, bir sanata ait imajların başka bir sanatın imajlarını zenginleştirme tarzından hoşlanıyor ve bunların birlikteliğinin daha büyük bir estetik oluşturacak biçimde kaynaşmasını izliyordu. Sanatın toplumları uygarlaştırdığını vaaz eden Shaftesbury, iyi bir toplumun iyi sanat üreteceğine inandığı için, erken on sekizinci yüzyılda sanata, güzele ve doğaya olan yaklaşım üzerinde büyük bir etki bırakacak etik bir sistem oluşturdu. Form güzelliğinin ahlaksal değerlerin tamamlayıcısı olduğunu ileri sürdü; böyle olunca da, bir kişinin sanatsal zevki ne kadar yüksekse, etik üstünlüğü de o kadar yüksek olacaktı. Shaftesbury'ye göre, aristokrasi seçme kişilerden oluşuyordu; ideal iyiyi arzulayan aristokrat, zevkle ilgili her alanda duyarlı bir takdir etme ve ayırt etme yetisi kazanmalıydı. Shaftesbury'nin görüşleri Ann Radcliffe'in bir tümcesiyle özetlenebilir: "Erdem ve zevk aşağı yukarı aynı şeydir, zira erdem etkin zevkin biraz fazlasından başka bir şey değildir."[48] Kendi neslinin pek çok üyesi gibi Shaftesbury de ülkesini on yedinci yüzyılda iç savaşa sürükleyen mezhep fanatizmini üzüntüyle anmakta ve hoşgörüsüz ıstıraplara yol açan yıkıcı ve çirkin bir duygu olduğu için de 'aşırı dinsel bağlılık'ı kötülemekteydi. Sağlıksız mizah duygusunun ateizme neden olduğunu, iyi mizah duygusununsa hem dindarlığın temeli olduğunu hem de ihtiras karşısında bir siper oluşturduğunu düşünüyordu. Eğer yardımseverliği temel alarak politik bir kişilik edinseydi, Shaftesbury kendi zihninin öngördüğü geniş, dümdüz, yapmacıklı eylemlerine gereğinden fazla kendisini kaptırmış, kendine dönük, ürkek bir filozof olarak görülebilirdi; ancak, dinsel duygularla görsel duyarlılık Shaftesbury'nin sistemine eşit olarak yansıdı.

47) Benjamin Rand, (yay. haz.), *Anthony, Earl of Shaftesbury: Second Characters* (1914), 8-9.

48) Radcliffe, *Udolpho*, birinci kitap, bölüm 5.

Shaftesbury'nin en sevdiği on yedinci yüzyıl ressamı Nicolas Poussin'di; Shaftesbury Fransızlara hiç güvenmezken, Poussin bu genellemeden kurtuldu, zira o,

> ülkesine duyduğu nefretten ötürü Roma'ya kaçtı ve bu eylemi onun ve Salvator Rosa'nın (oradaki virtüözlerin ve ressamların ifadesine göre) çok iyi dost olmalarını sağladı: Rosa, hicivlerinin de gösterdiği gibi, kendi ülkesinin insanlarından memnun olmayan doyumsuz bir Napoliliydi. Rosa rahiplerin aşırı hırslı ve ölümcül düşmanı olsa da, her ikisi de dürüst ahlaklı insanlardı.[49]

Shaftesbury, Napoli'nin Büyük Emniyet Amiri Lorenzo Onofrio'nun malikânesinden iki adet Rosa tablosu satın aldı. Bunlardan birini uzun uzadıya inceledikten sonra, tablonun manzarasında, birkaç yanlış çizim başlangıcı sonrasında, "muhteşem, fena ölçüde tehditkâr, geniş, olması gerektiği kadar muhteşem (...) en muazzam tarzı taşıyan [bir] kaya"nın[50] nasıl baskın çıktığını anlatır. Shaftesbury'nin sözleriyle, Rosa'nın "doğal ihtirası," resimlerini "kusursuz düzeyde resmettiği haydut figürleriyle, gezgin çingenelerle, gezginlerle, serserilerle, vs. ile bezemek"ti.[51] Shaftesbury'nin bölük pörçük olsa da etkili felsefi tezi *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times* (İnsanlar, Tutumlar, Fikirler ve Zamanların Nitelikleri, 1711), görünüş olarak akıl, ılımlılık ve sükûnetin kusursuz bir örneğiydi; ancak, hem Burnet'in heyecanını hem de Salvator'un hınzırlığını yansıtan bölümleri de vardır. "Bak! Zavallı insanoğlu o derin uçurumların daracık kenarında nasıl da titrek adımlar atıyor!"[52] demekteydi, (insanın endişelerinin simgesi olan) Alpler konusunda. "Ki oradan büyük bir korkuyla bakıyor aşağı, onu taşıyan zemine bile güvenmeden; bu arada aşağılarda çağıldayan akarsuların sesini işitiyor ve boşluğa tehlikeli biçimde uzanan kayaların neden olduğu yıkımı görüyor; üzerlerinde, yukarıya dönük köklerinin ucunda sallanan ağaçlar, sanki peşlerinden daha fazla yıkımı sürükleyecekmiş gibi." "Issız dağların dünyayı onlara sadece kutsal bir yıkıntı gibi göstermesine ve onun yaklaşmakta olan devrini düşündürtmesine"[53] vurgu yapıyordu. Shaftes-

49) Rand, *Shaftesbury*, 15.

50) A.g.e., 156.

51) A.g.e., 156.

52) Shaftesbury, *Characteristicks*: "The Moralists: a Rhapsody', c. II (1723), parça 3, bölüm 1, 389-90.

53) Shaftesbury, 'A Letter concerning Enthusiasm', c. 1, bölüm 2, 14-15.

bury'nin inancına göre, dünya aslında Cennet Bahçesi'nin kusurlu bir yıkıntısı olduğu için, doğanın güzelliklerinin düzensizlikler ve biçimsizliklerle bezenmesi gerekirdi. Onun felsefesi kanıt aramaya dönük ve dolayısıyla da katılıktan uzaktı: Tanrının doğal olgular yoluyla kendisine gösterdiğine ve bu nedenle de insan aklının Tanrı'ya yönelik uygun bir kanı oluşturabileceğine inanıyordu. Doğanın gösterdiği haliyle Tanrı, vahşi, coşkulu ve acımasızdı. Shaftesbury'nin de kabullendiği gibi,

> içimde bir hırs var, *doğal* türden nesnelere yönelik; bu öyle bir doğa ki, ne *sanat* ne *kibir* ve ne de insanın *kaprisleri* o *ilkel durumu* müdahale ederek *gerçek düzeni* bozabilmiş değil. Hatta, doğayı *vahşiliğin* tüm güzellikleriyle daha fazla temsil eden kaba *kayalar*, yosunlu *oyuklar*, şekilsiz *mağaralar* ve kırık dökük *şelaleler* daha da çekici olacak ve görkemli Bahçelerin bu gülünç taklidinin ötesinde bir muhteşem görünüm içerecek.[54]

KOLEKSİYONCULAR VE BÜYÜK TUR KATILIMCILARI

Shaftesbury'nin sanat eserleri toplama kararı onun zamanında alışılmadık bir şey değildi. On yedinci yüzyıl sanat koleksiyonculuğu yüksek konumlardaki Avrupalı beyefendiler için tam bir zorunluluk haline geldi. Aslında, koleksiyoncuların kendi koleksiyonu arasında dikilip tebrikleri kabul etmeleri demek olan "galeri resmi" de, yeni bir resim *türü* olarak bu dönemde başladı. Danimarka kralı IV. Christian (1588-1648 arasında kral), İspanya kralı IV. Felipe (1621-65 arasında kral) ve İngiltere kralı I. Charles (1625-49 arasında kral) gibi hükümdarlar ve onların nüfuzlu vatandaşları, sanat eserleri toplamak için servet harcadılar. Ölümünden hemen önce Kardinal Mazarin, kürk astarlı cüppesi içinde galerisinde dolaşıp Correggiolar'ına* ve Titianlar'ına** tek tek bakarken görülmüştü. "Her bir adımda durakladı, zira çok bitkindi, ve önce bir yana sonra diğer yana dönerek gözüne takılan nesneye kısa bir süre göz atmasının ardından, yüreğinin derinlerinden gelen bir sesle şöyle dedi: 'Bunların tümü ardımda kalmalı [Il faut quitter tout cela]. (...) Bunlara sahip olmak için ne zorluklar çektim! Gittiğim yerde onları bir daha

54) Shaftesbury, *The Moralists*, ii, 393.

* Antonio Allegri da Correggio (1494-1534). İtalyan ressam. (ç.n.)

** Tiziano Vecellio (1490-1576). Venedik ekolü ressamı. (ç.n.)

asla göremeyeceğim. (...) Elveda o kadar çok sevdiğim ve bana o kadar çok paraya mal olan sevgili tablolar.'"[55] İngiltere'de, on dördüncü Arundel dükü Thomas Howard, (diğer pek çokları gibi) on yedinci yüzyılda dikkate değer bir tablo koleksiyonu oluşturdu. Değerli, güzel ya da kutsal nesnelere yönelik uluslararası bir trafik gelişti. 1688'de John Evelyn, Melfort dükünün İtalyan tablolarının Whitehall'daki Banqueting House'ta yer alan satışına Lord Mulgrave tarafından götürüldü. "Büyük lordların ve benzerlerinin düzinelercesi orada o pahalı resimleri satın aldı: Bazı çok değerli resimler vardı, V. Dike'tan, Rubens'ten, Bassanolar'dan."[56] Koleksiyonlar ihmal edildi, dağıldı, kaybedildi, ya da yeniden oluşturuldu. 1736'da, Lord Pomfret'nin Easton Neston'daki evine giden bir ziyaretçi, Arundel'in koleksiyonunun kalıntılarını içeren bir 'kullanılmayan limonluk'[57] keşfetti; eserler arasında "Cicero'nun şahane denecek ölçüde güzel bir heykeli; onun vaazlarını dinleyen, eski imparatorlar, yepyeni burunlarıyla saf bakireler, dev heykeller, Venüsler, başsız bedenler, bedensiz başlar, mezar ve hiyeroglif parçaları" yer alıyordu. Başbakan Sir Robert Walpole, aralarında Salvator Rosa'dan dört, Claude'dan* iki ve Gaspard Poussin'den** beş tablo olmak üzere kendi koleksiyonu için 100.000 sterlinden fazla harcamıştı. Bu alışverişlerin taşıdığı potansiyel ekonomik yararlar sanat dünyasında abartılarak duyuruluyordu. *An Essay on the Theory of Painting* (Resim Kuramı Üzerine Bir Deneme, 1715) başlıklı makalesinde Jonathan Richardson, "Eserleri Avrupa'nın birçok yerinde para kadar geçerli olan Vandyke sayesinde bu ülke binlerce sterlin daha zengin,"[58] diye yazıyordu. Richardson, *The Science of a Connoisseur* (Bir Sanat Uzmanının Bilimi, 1719) adlı eserinde turizmin habercisiydi:

> İtalya'nın çok sayıda tabloya, heykele ve diğer ilgi çekici sanat eserine sahip olmaktan elde ettiği kazancı biliyoruz: Eğer ülkemiz, zenginliğinin de yardımıyla, bu açıdan ün kazanırsa, asillerimiz ve yüksek sınıf sanatsever ve sanat uzmanı haline gelirse, yabancıların bu tür ender bulunan eser-

55) Jonathan Brown, *Kings and Connoisseurs* (1995), 187-88.

56) *Evelyn Diary*, V, 145.

57) Wilmarth S. Lewis, (yay. haz.), *The Yale Edition of Horace Walpole's Correspondence*, IX, 5.

* Claude Lorrain (1600-1682) Fransız ressam. (ç.n.)

** Üvey kardeşi Nicolas Poussin'in soyadını benimseyen Fransız manzara ressamı (1615–75). (y.n.)

58) Jonathan Richardson, *Works* (1773), 8-9.



David Teniers'in bir resmi. Elindekileri sergileyen bir on yedinci yüzyıl koleksiyoncusunun resim galerisi: Hapsburg hanedanının Hollanda valisi arşidük Leopold William ve Fuensaldana kontu.

leri görmekten ve beğenmekten alacakları zevk ve gelişim uğruna getirecekleri kârı İtalya'yla paylaşırız.[59]

1689'dan beridir Fransa ve onun karşısında Kutsal Roma İmparatorluğu, İngiltere, İspanya ve Hollanda'nın oluşturduğu büyük ittifak arasında süregelen savaşı sona erdiren Ryswick Antlaşması'nın (1697) sonrasında, bu süreç hızlandı ve zenginleşti. Avrupa'daki barışın geçici koşullarında, büyük tur, İngiliz beyefendilerinin hayata hazırlık aşamalarının bir parçası haline geldi. Bazıları sadece dünyevi zevklerin peşinde yurt dışına çıkmakta, yığılıp kalana kadar içmekte ya da seks yapmaktaydı. Bir kaçı kumarbazların eline düşüp oyun masalarında çöküp gitti; bazı gençler müzisyenlerle tanışıp, müzik yaptıklarını düşünerek kendilerini kandırdılar; daha başkaları ziyaret ettikleri ülkelerin tarzını, siyasal ya da ekonomik yapısını bilinçli bir biçimde inceleyip ülkelerine döndük-

59) A.g.e., 273.

lerinde kurallara sıkı sıkıya bağlı, bezdirici parlamento üyeleri oldular. Bir çoğu zamanlarını kendi sağlığıyla uğraşarak geçirdi. "Lady Spenser gittiğinden daha berbat halde dönüyor; Lady Charlemont Roma'ya vardığından beri tek bir günü bile sağlıklı geçiremedi; Lord Leitrim Floransa'da az kalsın ölüyordu ve hem Sir Charles hem de ben saframızdan çok çektik,"[60] diye Napoli'den rapor veren Lady Morgan, bu şehirde "attıkları her adımda esneyen, hissetmeden ya da görmeden sanki her şeyi bilirmiş gibi davranan sıkıcı, bezgin züppeler" bulmuştu.

Büyük tur katılımcıları gitgide dar görüşlü ya da bağnaz hale geldiler ve enerjilerini tatilcilerin sahte dostluğuna harcadılar. Buckingham ve Chandos dükü, Napoli anılarında, "Lord Garlies Roma uğruna beni terk etti," diyordu. "Oradaki sosyete tamamen İngilizlerden ve elbette çok farklı ve çekişme halinde olan unsurlardan oluşuyor – hepsi de birbirine zıt ve birbirine hasım; hepsinde entrika, hile, fısıldaşmalar ve uydurma öyküler; hepsi de oraya düşecek talihsiz bir İngiliz'i ellerine geçirme ve onu bu girdabın içine çekme arzusunda."[61] Diğer zeki ve sorgulayan seyyahlar buldukları yabancı hazinelerin cazibesine kapıldı. Bu sanatseverler İngiliz kültürünün yeni simgesiydi: Güzel sanatlar ve antik eserler konusunda zevk sahibi, tablo, heykel ve madalya koleksiyonlarını estetik değerlere bağlı kalma çabasıyla oluşturan beyefendi uzmanlar. Elbette, onların zevkleri de değişkendi: Bazı koleksiyoncular kendini beğenmiş, kolayca kandırılan ya da vasat kişilerdi; ama diğerleri ülkenin ulusal kültürünü de zenginleştiren bir tarzda evlerini zenginleştirdiler. Tablolar, baskılar ve çizimler, ayrıca heykeller, el yazmaları ve kitaplar, yeni turistler tarafından toplanıp İngiltere'ye gönderildi. Yabancı sanat eserlerinin bu akışı, insanlara asla göremeyecekleri yerleri ve manzaraları tanıttı ve yolculuğa çıkmaya hevesli olanların beklentisini artırdı. İtalyan manzara resimleri kışkırtıcı bir yenilikti: İtalya'ya giden İngiliz ziyaretçiler gelişmiş bir manzara zevkiyle geri döndüler.

Shrewsbury dükü Charles Talbot (1660-1717) sanatı inceleme amacıyla yola koyulan ilk kişilerdendi. 1690'larda, defalarca, Kral III. William'dan sorumluluklarından affedilmek için izin istedi ve nihayet 1700 yılında bu izin kendisine verildi. Üç buçuk yıl boyunca, 1701'den 1705'e kadar, Roma'da kaldı. Çevresindeki binaları ve görmeye değer yerleri inceleyip resimsel olan her şeyle zevkini geliştirdi. Örneğin, yapay bir gölü ziyaretinde şunları kaydetmişti: "Piazza Navona'nın kıyısında, bazı-

60) R. Warwick Bond, *The Marlay Letters* (1937), 398-99.
61) *The Private Diary of Richard, Duke of Buckingham and Chandos*, KG, I, (1862), 254.

ları tekne şeklinde, diğerleri de seyir amacıyla kıyıda duran o arabaları gördüm (...) çok hoş bir görüntü, bir tabloda iyi bir etkisi olurdu."[62] Shrewsbury İngiltere'deki evleri için –"Sal. Rosa'dan 3 tablo ve Luca Giordan'dan* birkaç parça [ile] Poussin'den bir manzara aldım"– ve Lord Somers ile Shrewsbury'ye "sizin böylesine bir sanatsever haline gelmenize memnun oldum" diyen Lord Halifax gibi uzmanlar için İtalyan sanat eserleri topladı. Roma'da, kendisine anıtları ve sarayları öğretip Campagna köylerinde rehberlik etmesi için bir de 'Usta Mimar' tuttu. Pek çok İngiliz ziyaretçiden daha ileri yaştaydı ve Uffizi Galerisi'ndeki incelemelerini Kaptan Richard Howe (daha sonraları Amiral Dük Howe olacaktı) ile Damer adındaki bir dosttan daha ciddiye alıyordu: "Bu iki gerçek İngiliz beyefendi Floransa'daki büyük galerideydi; resimlerden birkaçının gösterilmesine sessizce boyun eğdiler. Ama galerinin çok uzun olduğunu görünce sabırsızlıkları ön plana çıktı ve sona ilk kimin ulaşacağı bahsine tutuştular."[63] (1819'a gelindiğinde, Uffizi Galerisi, "bir Brighton kütüphanesinin aylaklarıyla dolu, gürültülü bir İngiliz barı"ydı.[64])

Shrewsbury ayrıca, bir Floransalıdan İtalyanca öğrendi. Gördüklerini dikkatle inceleyip çözümledi ve İngiltere'ye döndükten sonra Oxfordshire'daki Heythrop'ta bulunan evini Villa Borghese'i örnek alarak, çevresindeki araziyi de kısmen Frascati'deki Villa Aldobrandini'yi örnek alarak yeniden yapılandırdı. İnşaat 1706 civarında başladı; barok sarayının tasarımlarından bazıları, o zamanlar İtalya'da eğitim görmüş tek İngiliz mimar olan Thomas Archer'a aitti. Shrewsbury'nin yaptıkları büyük ölçüde taklit edildi: 1718'e gelindiğinde, nispeten daha az etkili bir Northumberland baronu olan Sir Carnaby Haggerston'ın[65] evini ve arazisini daha geliştirmek amacıyla yerel mimarlarla konuşmak için İtalya'ya gitmeyi planlaması hiç de sıra dışı bir durum değildi. Gotik hayal gücünün ayrılmaz bir parçası haline gelecek olan bozulmuş görkem yaklaşımı İtalya'daki İngilizleri cezp etti. Bu İngilizlerin yaklaşımındaki nahoş yöne bir örnek, Blathwayt adında iki genç beyefendi tarafından sergilendi: 1707'de katıldıkları bir büyük turla Roma'ya gittiklerinde, burada "görkemli dönemin şahane anıtlarının ve Eski Romalıların ihti-

62) Johnny Madge, 'A Virtuoso in Rome', *Country Life*, 27 Ocak 1983, 232-33.

* Luca Giordano (1634-1705) İtalyan geç Barok dönemi ressamı. (ç.n.)

63) Charles Rogers, *Boswelliana* (1874), 239.

64) Bond, *Marlay*, 391.

65) Jeremy Black, *The British and the Grand Tour* (1985), 224.

şamının kalıntılarını izlerken (...) ilgisiz"[66] kalmışlardı. Katakomplar ise bu iki İngiliz kardeşin dehşetle karışık bir hayrete kapılmasına neden oldu:

> Daha önceleri dört Alman beyefendiden oluşan bir grubun, birkaç kez içeri götürülen borazancılar ve davulcular olmasa bir daha asla ortaya çıkamayabilecek rehberleriyle birlikte, zamanın birinde katakompun içinde kaybolduklarını işitmek, delikanlılar için hiç de şaşırtıcı değil; savaşlarda kullanılan bu müzik aletlerinin dışarı çıkmak için doğru yolu bulmalarını sağlamasını ummuşlar, ama boşuna.

Karanlık ve kasvetli mağaralar, yeraltı labirentleri, terk edilmişliğin çöküntüsü – bütün bunlar gotik hayal gücünün ana temalarıdır.

SANAT UZMANININ BİLİMİ

İtalya'ya seyahat eden İngilizler ve dönerken beraberlerinde getirdikleri manzara sanatı, hayal gücüne yeni ufuklar açtı. *Essay of the Art of Critism* (Eleştiri Sanatı Üzerine Bir Deneme, 1719) adlı eserinde "Keşke," diye sesleniyordu ressam Jonathan Richardson, "İtalya'yı görmüş olsaydım, ya da görebilsem."[67] Benzer şekilde, Piskopos Berkeley de Alexander Pope'a, seyahati her şair için gerekli gördüğünü anlatıyordu:

> Zihninde doğanın güçlü imajlarını depolamak için. Yemyeşil tarlalar ve korular, çiçekli çayırlar ve şırıl şırıl akan dereler hiçbir yerde İngiltere'de olduğu kadar kusursuz değil; ama eğer aydınlık günleri, ılık güneşi ve masmavi gökyüzünü öğreneceksenız, İtalya'ya gelmelisiniz; ayrıca, bir insanın kayaları ve uçurumları tarif etmeyi öğrenebilmesi için kesinlikle Alpleri aşması gerekir.[68]

Hayal gücü zengin insanlar, resim sanatının daha da iyisini yansıtmaya yönelik bir uğraşa yönelerek binaların ve arazilerin tasarımlarını yaratmaya başladılar. Sir John Vanbrugh, 1709'da Blenheim Sarayı'nın kuzey cephesinden görülen arazi hakkında yazarken ("çok az çeşitliliğe sahip

66) Nora Hardwick, (yay. haz.), *The Grand Tour* (1985), 96.
67) Richardson, *Works*, 162.
68) George Sherburn, (yay. haz.), *The Correspondence of Alexander Pope*, 1 (1956), I, 222.

(...) bu nedenle de verilebilecek her türlü yardıma muhtaç"[69]), "çevresi, sanki binalar aralarından yükseliyormuş görüntüsü verecek tarzda, yabani çalı görünümünde büyüyecek biçimde rasgele dikilecek ağaçlarla (özellikle köknar, porsuk ağacı ve çobanpüskülü) doldurulacak olsa, en iyi manzara ressamlarının icat edebileceği en hoş yerlerden biri olurdu," tavsiyesinde bulunuyordu. Kültürlü İngilizlerin İtalya'dan beraberlerinde getirdikleri bu resimsel manzara zevkinin muhalifleri de vardı. Aptallığıyla Pope'u *The Dunciad*'ı yazmaya kışkırtan şair ve tiyatro yazarı Lewis Theobald, 1717'de sanat eserleri hakkında şikayette bulunuyordu: "Yalnızca zavallı yığınlar ve doğanın hatalı betimlemeleri; ama neyse ki bunlar doğayla *aynı yaratılışa* sahip olan *insanoğlunun* eseri. Ne zaman akıllı birileri gözlerimizin önüne *güzel bir tablo asacak* ve onu hayranlıkla seyredeceğiz?"[70]

Böylesi bir cehalet Jonathan Richardson'ı çileden çıkarıyordu. "Resim sanatının en büyük ve en temel amacı doğayı yüceltmek ve geliştirmek ve fikirleri iletmektir,"[71] diyordu *An Argument in Behalf of the Science of a Connoisseur* (Bir Sanat Uzmanının Bilimi Lehinde Bir Tartışma) adlı eserinde. Richardson tercihini, "hoş fikirler (...) ister yeniliklerinden ya da çeşitlilik katmalarından ötürü, isterse fırtınalar ve boralar, savaşlar, cinayetler, soygunlar olarak, kötülüklerini taşıyan şeyleri gördüğümüzde kendi rahatımızı ve güvenliğimizi düşünmemizden ötürü hoş,"[72] şeklinde belirtiyordu. Richardson'a göre, yeni estetik zevk, "davranışımızı yeniden şekillendirmek, zevklerimizi geliştirmek ve zenginliğimizi, gücümüzü ve ünümüzü artırmak biçimindeki doğal bir eğilim"in[73] ifadesiydi. Resim sanatı tüm sanatlar içinde birinci sıradaydı: "Tarih başlar, şiir yükselir, yalnızca öyküyü güzelleştirerek değil, aynı zamanda saf ve şiirsel olanın eklenmesiyle heykel sanatı daha da ileri gider, ve resim sanatı onu tamamlayıp kusursuzlaştırır (...) ve fikirlerin iletilmesinde insanın gücünün en üst sınırı olur."[74] Richardson'ın da dahil olduğu nesil açısından, insanın hayal gücü, eğitilmesi ve kültür kazandırılması gereken bir yetiydi; akıllı insanları geliştirip daha da güçlü kılarken aptalları da korkutabilir ya da aşağılayabilirdi. Richardson ne yeni este-

69) Kerry Downes, *Sir John Vanbrugh* (1987), 348; Sir John Vanbrugh, *Works*, IV (1928), 30.

70) Lewis Theobald, *The Censor*, II (1717), 51.

71) Richardson, *Works*, 247.

72) A.g.e., 246.

73) A.g.e., 334.

74) A.g.e., 263.

tik değerlerin en büyük savunucusuydu ne de onları en etkili biçimde yaygınlaştıran kişi. Bu rolü daha tuhaf eğilimleri bulunan ve daha büyük bir insan olan Alexander Pope üstlendi.

Napoli'nin simgesel gücü yirminci yüzyıla kadar geçerliliğini korudu. Curzio Malaparte'nin, İkinci Dünya Savaşı'nın sonunda Napoli'ye konuşlandırılan askerleri içeren kusursuz anlatımında şehir, "Avrupa'nın ruhu – o, *öteki*, gizli Avrupa, ki Napoli onun gizemli imajı, çırılçıplak hayalidir"[75] biçiminde sunulur. Uzaklardaki Vezüv'ün arka planı oluşturduğu bir ortamda bir parmaklığın üstüne oturmuş yırtık pırtık giysili, bir grup aç oğlanı seyreden İtalyan anlatıcı, Amerikan dostuyla insanın acılarının altında yatan esrarengiz, kişisel olmaktan uzak, anlaşılmaz güçleri konuşur:

> İnsanların açlığına ve sefaletine öylesine duyarsız olan o zalim, insanlık dışı sahneyi, çocukların şarkı söylüyor olmaları daha da saf ve daha az gerçekçi bir hale getirdi.
>
> "Bu şahane Doğa'da zerre kadar acıma, zerre kadar merhamet yok," dedi Jack.
>
> "Kötü niyetli," dedim. "Bizden nefret ediyor, bizim düşmanımız. İnsanlardan nefret ediyor."
>
> "Elle aime nous voir souffrir,"* dedi Jack alçak sesle.
>
> "Bize buz gibi gözlerle, buz gibi bir nefret ve aşağılamayla dopdolu bakıyor."
>
> "Onun önünde," dedi Jack, "kendimi suçlu, utanmış, sefil hissediyorum. O Hıristiyan değil. İnsanlardan nefret ediyor, çünkü insanlar acı çekiyor."
>
> "İnsanların acılarını kıskanıyor," dedim.
>
> Jack'i seviyordum çünkü bütün Amerikalı dostlarım arasında bir tek o bu gökyüzünün, bu denizin, ufuktaki o uzak adaların zalim, insanlık dışı güzelliği karşısında kendisini suçlu, utanmış ve sefil hissediyordu. Bir tek o, Doğa'nın Hıristiyan olmadığının, Doğa'nın Hıristiyanlığın sınırlarının ötesinde yattığının, bu görüntünün İsa'nın sureti olmadığının, tam aksine, insanların hiçbir umutları olmadan acı çeksinler diye yalnız bırakıldıkları Tanrısız bir dünyanın sureti olduğunu anlıyordu.

Yirminci yüzyılın ikinci yarısında, Napoli hâlâ ısrarcı mesajlar iletiyordu.

75) Curzio Malaparte, *The Skin* (1952), 44-45,48.

* Acı çekmemizi görmekten kesinlikle hoşlanıyor. (ç.n.)

2
Bahçelerle Kafayı Bozanlar[1]

> Hiçbir kusursuz *güzellik* yoktur ki, orantılarında bir çeşit tuhaflık olmasın.
>
> *Francis Bacon*

> Şu halde, doğa, taklit edilen haliyle, doğal olgunun kesin ve çirkin görünümünü değil de bizim olmasını dileyeceğimiz şeyi, ya da –insanın arzularını Yaratıcının iradesiyle tanımlayarak– Tanrı'nın gerçekleşmemiş niyetlerini vurgulamalıdır. Bu da demektir ki, sanat *gerçek* dünyayı değil *ideal* dünyayı taklit etmelidir.
>
> *Sir Joshua Reynolds*

> Doğa doğal göründüğünde; bu, işin sonudur...
> Başka bir şeyin başlangıcı.
>
> *Pier Paolo Pasolini*

ALEXANDER POPE

1705 civarında, tiyatro yazarı William Wycherley'in Londra'daki odalarını ziyaret edenler, "tıraşlanmış kılları ve geldiği ormana uygun giysileri içinde ufak tefek, Ezop türü [bir] hayvan"[2] ile karşılaştılar. Onun, kaba saba ebeveyninin ölümü sonrası kira kontratının devamını sağlamaya çabalayan Wycherley'in kiracılarından birinin oğlu olduğunu düşündüler. Ancak, bu kişinin Alexander Pope (1688-1744) adında yeni yeni ünlenen bir şair olduğunu öğrenince de hayrete düştüler. Pope sonraları Augustus tarzı bir kültüre* kişilik kazandırır hale geldi; hiç kuşkusuz gotik dışı olmasına rağmen, şiiri, İngiltere'deki gotik uyanışın en az Salvator Rosa kadar güçlü bir kaynağını oluşturdu.

1) Bu bölümde Morris Brownell'ın *Alexander Pope and the Arts of Georgian England* (1978) adlı eserine çok şey borçluyum. –

2) Charles Gildon, 1718, W. H. Auden'den alıntı, *Complete Works*, III (1996), 141.

* On sekizinci yüzyıl İngiltere'sinde Kraliçe Anne dönemi. Bu dönem yazarları eski Romalı yazarlara büyük hayranlık duymaktaydı. Dönemin neo-klasik yazı stilinde od gibi Roma formları kullanıldı ve duygunun karşısında sağduyu ve ılımlılık, cesaretin karşısında da zarafet vurgulandı. (ç.n.)

Pope'un hayranlık duyulan babası, Londralı zengin bir keten kumaş satıcısıydı. Katolik olan babanın Londra yakınlarında mülk edinmesi yasak olduğu için, ailesiyle Berkshire'da Binfield denen yerde küçük, güzel bir malikanede yaşıyor ve manzarayı daha da güzelleştirmek için ağaç dikiyordu. Genç Alexander Pope Windsor yakınlardaki kraliyet ormanında gizli açıklıkları ve labirent gibi patikaları keşfediyor, bu yerin kendisine verdiği zevki de, 1712 tarihli 'Windsor Forest' (Windsor Ormanı) adlı şiirinde, "tablo gibi yemyeşil ve güzel bir koruluk ve orman sahnesi, serpilen ağaçlar, çiçeklenen kırlar, gülücükler dağıtan Doğa"[3] olarak anımsıyordu. Bu orman manzarası arasında geçirdiği çocukluk dönemi Pope'a ağaçlara yönelik özel bir hayal gücü aşıladı: "Bir ağaç, taç giyme cüppesi içindeki bir prensten daha asildir,"[4] demekteydi. On iki yaşına geldiğinde sağlığı bozuldu ve belkemiğini etkileyen verem sonucunda bedeni deforme oldu. Yaşamının geri kalanı boyunca da, onu çirkin, cüce bir kambur olarak betimleyen düşmanlarının sözleri yetmezmiş gibi, büyük acılar çekti. "Onun zavallı, delice, deforme bedeni aslında, içinde insanlığa tarih boyunca musallat olmuş bütün fiziksel hastalıkları taşıyan Pandora'nın Kutusu'ydu,"[5] diye yazıyordu Lord Chesterfield. "Bu, belki de, onun hicvinin kenarlarını bilemekteydi ve bir ölçüde hicvini mazur gösterebilir." Kimi zaman o kadar güçsüzleşiyordu ki, giyinip soyunmak için yardıma ihtiyacı oluyordu. On altı yaşına geldiğinde erken gelişmiş şiir yeteneği kendini göstermeye başladı ve Pope ona Londra yaşantısını tanıtan Wycherley'in himayesine geçti. Pope'un *Essay on Criticism* (Eleştiri Üzerine Bir Deneme, 1711) adlı eseri ona Addison'ın* edebi çevrelerinin takdirini kazandırdı; Tory** tarzı fikirler içeren 'Windsor Forest' ile Swift'in hayranlığını kazandı; ve, *The Rape of Lock* (Saç Buklesinin Irzına Geçme, 1712-14) adlı eserindeki sululuk onu yüksek sosyetede aranır hale getirdi. Tekdüzelik konulu zekice hicvi *The Dunciad*'ı (1728) ve düşmanlarını yaralayıp dostlarını ondan uzak-

3) George Sherburn, (yay. haz.), *The Correspondence of Alexander Pope*, 1 (1956), 168.

4) Joseph Spence, *Observations, Anecdotes and Characters of Books and Men*, I (1966), 255.

5) Lord Mahon, *Letters of Philip Dormer Stanhope, Earl of Chesterfield*, II (1892), 463.

* Joseph Addison (1672-1719) İngiliz devlet adamı; makale yazarı ve şair. (ç.n.)

** 1689'da İngiltere'de Whig Partisi'ne muhalif olarak kurulan ve yaklaşık 1832'den beri Muhafazakâr Parti olarak bilinen siyasal parti. Ayrıca, demokratikleşme ya da reform hareketlerine karşı geleneksel siyasi ve sosyal kurumların destekçisi. Amerikan Devrimi sırasında İngiliz tarafını tutan Amerikalılara Tory (ya da *Loyalist*, yani Kralcı), İngiliz karşıtlarına da Whig denmiştir. (y.n.)

lıştıran yergilerini yazmadan önce, Homeros'un *İlyada*'sını, ardından da *Odysseia* destanını tercüme etti. Diğer şiirleri onun sağlam etik inançlarını dile getirmekteydi: 1730'ların başlarında manzara tasarlayıcı dostları Lord Bathurst ve Lord Burlington'a yazdığı iki uzun mektupta zenginliğin düzgün biçimde kullanılışını incelemekte, kırsal yaşamın değerlerini övmekte ve Shaftesbury'den türetilmiş terimlerle siyasal erdem ile sanatsever duyarlılığını tartışmaktadır. *An Epistle to Dr Arbuthnot* (Dr. Arbuthnot'a Bir Mektup, 1735) adlı eserinde retorik etkileri başarıyla kullandı.

Pope çocuk yaşta edindiği tuhaf bilgilerle ileride çok zeki bir yetişkin olacağı izlenimi veriyordu. Hem zekâ hem de duyular açısından çok üstündü: Onun ideal varoluşu gövdeden arınmış bir zekâ olabilirdi. "Yüreğim ve kafam dışında canlı hiçbir şey hissetmiyorum,"[6] diyordu 1712'de; bir yıl sonra, "bu hafta ve geçen haftalarda kendi hayal gücümü beklediğim uzanarak, ve izledim bu hayal fırtınasında hangi düşüncelerimin iletilmeye uygun hale geldiğini,"[7] demekteydi. Hayal gücüne dayalı esinlenmeye duyulan bu türden bir saygı Augustus tarzı bir yenilikti. Hayal gücü, Shakespeare tarafından, 'âşıklar ve deliler'in 'beyinlerini fokurdatan'[8] bir unsur olarak reddedilmişti. Dryden'ın edebi çağdaşları da esine güvenmediklerini dile getirerek Hobbes'un** hayal gücünü gitgide uzaklaşan imajların kusursuz olmaktan uzak anısı olarak tanımlayışını kabullenmişlerdi: "Yunanlar ona *Hayal* diyorlar. (...) Bu nedenle de Hayal Gücü çürümekte olan duyulardan başka bir şey değildir."[9] Ama Pope dış gerçekliğin kendi zihninin içinde karışık daralmasından her zaman gurur duymuştu. "Günlerim ve gecelerim birbirine o kadar çok benziyor, Hayal dışında hareket eden herhangi bir güce karşı o kadar duyarsız ki, bazen aile arasında, bazı şeylerden gerçeğin ta kendisi ve gerçek olaylarmış gibi bahsediyorum, oysa onları yalnızca düşlemiş oluyorum; ve yine, gerçekten de olmuş bazı şeyler aklıma geldiğinde, (sorup da öğrenene kadar) onların yalnızca benim düşlerimin eseri olduğunu düşünüyorum."[10] Pope ve birçok çağdaşına göre, hayal gücünün işlevi doğada evrensel güzelliğe

6) George Sherburn, (yay. haz.), *The Correspondence of Alexander Pope*, 1 (1956), I,163.

7) A.g.e., I, 185.

8) Shakespeare, *Midsummer Night's Dream*, perde 5, sahne 1, satır 4, 8.

** Thomas Hobbes (1588-1679) İngiliz materyalist ve siyaset felsefecisi. (ç.n.)

9) Thomas Hobbes, *Leviathan* (1651), parça I, bölüm 2.

10) George Sherburn, (yay. haz.), *The Correspondence of Alexander Pope*, 1 (1956), I,163.

yönelik eğilimi saptamaktı. Doğa ve sanat kusursuzluğa yönelik bu içtepi açısından tıpatıp benzerdi. 1712'de *Spectator*'da yazıldığı gibi, "Şiir türleri kadar çok bahçe türü var: Resimlerin ve çiçek bahçelerinin yaratıcıları kendi sanatlarında nükteli şiir ve sone yazarlarıdır; taraçaları ve oyukları, asmaları ve akarsuları tasarlayanlar öykü yazarlarıdır."[11]

1660'da Restorasyon sonrasında şairler ve oyun yazarları, asillerle olan rahat ilişkilerinden ötürü Shakespeare'in döneminde yaşayanlardan çok daha iyi durumdaydı. Katolik bir tüccarın oğlu olup romantik merakından ötürü aristokrasiyi hami olarak değil de dost olarak kazanmaya yönelen Pope, sosyal basamakları hızla tırmanan şair imajının kusursuz bir örneğiydi. Kurduğu dostluklar asilzadeler üzerindeki estetik etkisini güçlendirdi ve yaygınlaştırdı. Lord Chesterfield, "Pope konuştuğu zamanlarda gerçek kişiliğini sergileyemezdi; nadiren rahat ve doğal olurdu ve insanların şairi küçük göreceklerinden korkar gibiydi; bu da onu çoğu zaman başarısızlıkla ve hemen her zaman da hiç gereği yokken zekâsını ve mizah yeteneğini sergilemeye çabalamasına neden olurdu,"[12] diye yazmıştı. "Bir keresinde Twickenham'daki evinde bir hafta onun yanındaydım; orada onun zihnini bütün yalınlığıyla gördüm – işte o zaman çok iyi ve çok yönlendirici bir arkadaştı."[13] Diğer insanların aptallığı ve kendi seçtikleri ve adice ve zarafetten uzak yaşam tarzı Pope'u tiksindiriyordu. Bu kişilerin ilgisinin, duygusal talepleriyle birlikte, neredeyse eziyet haline gelecek kadar fazla olduğunun farkına vardı. Pope'un neşeli hali yaşı ilerledikçe azaldı. "Bu dünyada hoş sayılacak hiçbir şeyden eskisinin yarısı kadar bile zevk almıyorum," diye yazıyordu 1720'de. "Geriye, sevmeye değer pek az şeyin kaldığını fark ediyorum." Ancak, görsel güzelliğin verdiği hayal kırıklığı daha azdı.

BAHÇEDEKİ ŞAİR

Pope 1719'da Twickenham'a yerleşti ve burada "çok masum zevklerle, inşaat, ağaç dikme ve bahçecilikle uğraştı".[14] Londra'nın hemen batısında Thames Nehri üzerinde yer alan Twickenham, kendilerini bahçeciliğe adamış olanların pek çok arzularını gerçekleştirecek düzeydeydi. 1666'da

11) *Spectator*, no. 477.

12) Mahon, *Chesterfield*, II, 463.

13) George Sherburn, (yay. haz.), *The Correspondence of Alexander Pope*, 1 (1956), II, 31.

14) A.g.e., II, 3.

yakınlardaki Surrey kentinin Sheen adlı bölgesine yerleşen Sir William Temple'a göre, "İngiltere'de bahçelerin gerçek bölgesi, Londra'nın çevresinde on mil genişliğindeki alan"dı ve "burada, böylesine büyük bir şehirden yükselen ısı ve buharların neden olduğu tesadüfi ılıman hava, hem meyvelerin hem de tahıl ürünlerinin, çok daha güneyde yer alan Hampshire ya da Wiltshire'da olduğundan daha bol bulunmasını sağlıyor".[15] On altıncı yüzyılda İngiliz bahçecilik alışkanlıklarının kesin çizgileri de değişime maruz kalmıştı. Birçok İngiliz'in hâlâ Cennet Bahçesi'nin kusursuzluğunun kare, dikdörtgen ve oval şekillerle örneklendiğine inandığı bir dönemde, Milton Cennet Bahçesi'ndeki derelerin nasıl aktığını gözünde canlandırıyordu:

> Yukarılardan yansıyan bir dolu karmakarışık gölgede kıvrımları
> (...) tek tek her bitkinin üstünde, besledi
> Cennet'e layık çiçekleri, ki hiç de güzel değildi
> Yataklarında ve tuhaf kıvrımlarında; ama Doğa bahşedince
> Bolca akıverdi tepelerde ve vadilerde ve düzlüklerde.[16]

Sir Henry Wotton (1568-1639) şu öneride bulunuyordu: "*İnşaatçılık* ile *bahçecilik* arasında kesin bir karşıtlık: Zira, nasıl ki binaların *düzenli* olması gerekiyorsa, bahçeler de *düzensiz* olmalı, ya da 'hoş bir düzensizlik' tarafından sağlanacak güzelliği elde edebilmek için en azından çok vahşi bir *düzenlilik* sergilemelidir."[17] Benzer şekilde, Temple, Moor Park'taki bahçeyi bitkilerin yerleşimindeki "orantılar, simetriler ve birörnek yerleşimler"den ötürü "hayatımda gördüğüm (...) en hoş yer" olarak övdükten sonra, düzenli olmayan bahçeler "diğerlerinden daha fazla güzellik içerebilir"[18] sonucuna varıyordu: "Ama bunu ortama egemen doğanın bir tür alışılmadık düzenlemesine ya da planlı bir hayal gücüne ya da yargının sonucuna borçlu olmalılar."

İngiltere'de İtalyan Rönesans tarzı bahçelerin ya da Tudor'un biçimli bahçelerinin şekilsel hatlarının yerini, 1660'lardan itibaren Fransızların Versailles Sarayı'ndaki bahçelerin kusursuz biçiminde örneklediği gibi geniş yürüme yolları, matematiksel simetri, suyun ve çiçek bahçelerinin şekilsel kalıpları aldı. Lord Pembroke'un Wilton'daki bahçeleri on yedinci yüzyılın sonlarında Celia Fiennes tarafından şöyle tarif ediliyor-

15) Sir William Temple, *Works*, III (1814), 227-28.
16) John Milton, *Paradise Lost* (1667), kitap 4, satır 239-43.
17) Sir Henry Wotton, *Reliquiae Wottonianae* (1672), 64.
18) Temple, *Works*, II, 236-38.

du: "Çok hoş; çevresinde narin pirinç ve taş heykeller olan çimden karelerin oluşturduğu çakıl taşı döşeli yürüyüş yolları, suyun tam fışkırdığı yerin ortasında figürler bulunan gölcükler ve akarsular, her türden bodur ağaç, çok güzel bir çiçek bahçesi ve duvarlara sarılmış meyve ağaçları".[19] Defoe, Devonshire dükü tarafından 1687 civarında yeniden inşa edilen Chatsworth'u gezerken, yeni ev ve yeni bahçede 'ağır bir yabanıllık'[20] içinde olmaları dışında olağanüstü sayılabilecek hiçbir şey göremedi; Derbyshire'daki yüksek, açık alanın insanoğlunun sağladığı düzenin doğal karmaşaya üstünlüğü biçiminde gerçekleşmesini görmek etkileyiciydi. Ancak, on sekizinci yüzyılın başlarına gelindiğinde, doğa artık insanın üstünlüğünü kabul ettirdiği o büyük tehlike kapsamında değildi; güzel olan, düzenli şekilde budanmış bitkileri ve suyun kullanıldığı formel bahçeleriyle geometrik bahçe tasarımlarının titiz ve görkemli süslemeleri yerine, doğanın vahşiliğinde bulunuyordu. Addison, "Dünya öğrenme ve felsefe tarafından aydınlatılmadan önce, atalarımız doğaya daha fazla saygı ve korkuyla bakıyordu,"[21] diyordu. W. H. Auden'ın daha sonraları belirttiği gibi, "İngiltere'de on sekizinci yüzyılın ilk bölümünde, İnsan ile Doğa arasındaki ilişki daha önce olduğundan ya da şu ana kadar olduğundan daha mutlu görünüyordu. Vahşi Doğa ehlileştirilmişti ama henüz makineler onu bastırıp köleleştirmemişti".[22]

Profesyonel bahçeciler arasında Pope'un dostu Charles Bridgeman (Vanbrugh'la birlikte), Horace Walpole'un anlatımıyla, bahçe tasarımının deforme edilmesi alanında 'öncü adım'ı[23] attı. Bridgeman İngiltere'de gizli çit biçiminde tanınacak olan Fransızlara özgü düşük çiti, yani, hendek kavramını tanıttı. Bu yöntem, duvarların sağladığı görsel ayırım olmaksızın bitişik tarlalardaki sığır ve koyunların malikânenin bahçesine girmelerini engelledi; böylece, bahçeler katı düzenden kurtulup kendilerini çevreleyen daha vahşi doğayla kaynaşma olanağına kavuştular. Gizli çit sonucunda ortadan kalkan ya da modası geçen tek kavram duvar olmadı. Bahçecilikle uğraşan şair Shenstone'a göre, "Çitler kötüdür. Onlar doğanın ilgi alanına giren sanatı apaçık ortaya döküverirler".[24] Pope'un manzaralar konusundaki tercihi romantik yabanıllık yerine

19) Christopher Morris, (yay. haz.), *The Journeys of Celia Fiennes* (1947), 9.

20) Daniel Defoe, *A Tour through the Whole Island of Great Britain*, III (1738), 55.

21) *Spectator*, no. 419.

22) W. H. Auden, *Forewords and Afterwords* (1973), 116-17.

23) *Anecdotes of Painting in England*, IV (1828), 264-65 içinde Horace Walpole, 'On Modern Gardening'.

24) Willian Shenstone, *Works*, II (1773), 125.

pitoreskti. Aslında, resimler açısından hoşnut edici olan ya da grafik canlılık anlamına gelen pitoresk sözcüğünü Fransızca'dan uyarlayanın Pope olduğu söylenir. 1728'de Joseph Spence'in yaptığı tanıma göre, "'pitoresk' düşüncesinin kaynağı, Thames Nehri'nin sularına eğilmiş bir ağacın gölgesinde, güneşin altın ışıklarıyla bezenmiş bir kuğu"[25] idi. Altı yıl sonra, Oxford'ta, bir Roma zafer takının çerçevelediği formel bir botanik bahçeye Spence'le birlikte bakarken şunları söyledi: "Bahçecilik aslında manzara ressamlığıdır. Tıpkı duvara asılmış bir manzara gibi."[26] Bu anlatıma dayanarak Shenstone 'manzara ressamlığı' terimini kullanır oldu. Pope bir keresinde onun "bahçelerle kafayı bozan"[27] biri olduğunu söylemişti. Bu ruh hali içinde, Shenstone pitoreskin İngilizlere özgü kavramlarını tanımladı: Yeni manzara düzenine uygun bahçelerin bazı süslemelerindeki ortaçağ taklitçiliği, konut mimarisinde gotik stilin yeniden canlanışını dürtüledi.

Pope, Twickenham'daki bahçesine deniz kabuklarından bir tapınak, bir bağ, annesinin anısına bir obelisk, kriket oyunu için bir yeşil alan ve portakal bahçesi ile sayısız çömlek ve heykel yerleştirdi. Pope 1720'de, "Yaptıklarım, nehir yönünden gelen yolcuların dikkatini ve merakını çekecek kadar çarpıcı; karşılarında güzellikle yıkıntının bir karışımını gören yolcular 'Konut yıkıntısı mı kilise inşası mı?' diye soruyorlar,"[28] diyordu. Bahçeyle konutun arasından Hampton Court'u Londra'ya bağlayan yol geçiyordu; bahçeyle konutu birbirine bağlayan yeraltı geçidini Pope bir mağara olarak tasarladı ve bu da büyük bir beğeni kazandı. İlk mağaranın çökmesinin ardından, tünelini 1740'larda bir kez daha, "doğanın yerin altındaki her türden eseriyle – az bulunuz mineraller ve mermerlerle"[29] inşa etti. Bolingbroke'a şöyle demişti: "Bu müze (...) artık üzerinde düşünülmeye değer bir manzara ve uzmanlar için bir araştırma konusu." 1742'de Sir Hans Sloane, Giant's Causeway'den* iki parça verdi; Cleveland düşesi ile Edgcumbe ve Orrery lordları kendi malikânele-

25) Spence, *Observations*, I, 254.

26) A.g.e., 252.

27) Pope, *Poems*, 831.

28) George Sherburn, (yay. haz.), *The Correspondence of Alexander Pope*, 1 (1956), II, 44.

29) A.g.e., IV, 261-62.

* Giant's Causeway, Kuzey İrlanda'nın kuzey sahilinde kayalık bir yükseltidir. Yükseklikleri 6 metreden daha fazla olan, çok köşeli binlerce bazalt sütundan oluşur. Lavın soğuyup katılaşmasıyla oluşmuştur. Efsaneye göreyse, İskoçya'ya bir yol yapmak isteyen devler tarafından yapılmıştır. (ç.n.)

rindeki taş ocaklarından çıkarılmış mermerleri bağışladılar; Lord Godolphin kendi bakır madeninden kaba elmaslar gönderdi; dünyanın belki de en iyi bisküvisinin (the Bath Oliver) mucidi olan Dr. Oliver mağarayı süslemek için Wookey Hole'dan sarkıtlar kesti. Pope, hem deniz kabuğu tapınağıyla hem de mağarasıyla gurur duyuyordu:

> *Thames* Nehri'nden bakıldığında, benim kemerimden geçip vahşi doğanın içinde yürüdükten sonra, rustik tarzda, tamamen sütunlardan yapılma bir tür açık tapınağa gelirsiniz; bu tapınaktan ağaçlıklı bir yola doğru baktığınızda, nehrin üstündeki yelkenlilerin aniden geçip yok olduklarını görürsünüz – tıpkı farklı bir perspektiften bakıyormuş gibi.[30]

Shaftesbury gibi Pope da sanatın birliğine ve sanatsal zevkin kusursuzluğuna inanıyordu. Öncelikle bir yazar olmasına rağmen, o, zamanının moda ressamlarından Charles Jervas'ın öğrencisi olarak sanat eğitimi aldı; hayal gücü de resimler yoluyla büyük ölçüde zenginleşti. 1715'te yazdığı 'An Epistle to Mr Jervas' (Mr. Jervas'a Mektup) adlı eserinde Pope, "imajlar sanattan sanata [nasıl] yansır"[31] konusunu işlemekteydi. Aslında, Pope'un edebi hayal gücüne tablolardan, peyzaj tasarımından, teatral manzaralardan ve mimariden alınma pitoresk eşlik etmektedir. İlk oluşturduğu pastoral şiirleri "gözlerimiz önüne serilmiş (...) her biri tasarımlanmış bir sahne ya da manzara"[32] biçiminde tanımlıyor ve bunları tiyatro sahnelerinin boyalarla üretilmiş manzaralarına benzetiyordu. 1739'da ziyaret ettiği Clifton'da şehrin manzarasını anlatmaya başlarken, "Bunu bir resimden başka hiçbir şey yapamaz,"[33] diyordu. "Denizi ya da Severn Nehri'ni göremezsiniz; gözlerinizin tek görebildiği bütün manzarayı kaplayan kayalar ve ırmaklar, sanki bir tiyatro sahnesinin arkasındaki birbirini izleyen manzaralar gibi." Pope'un şiir ve resmin ve özellikle de pastoral şiirlerle manzara ressamlarının uyumuna verdiği önem o dönemin sık rastlanan niteliği konumuna erişti. Uvedale Price'a göre, Blenheim'daki araziyi tasarlaması için danışılan Vanbrugh şu öneride bulunmuştu: "Bunun için bir manzara ressamı bulmalısınız."[34] Pope'un

30) A.g.e., II, 296.

31) Alexander Pope, 'Epistle to Mr. Jervas', satır 20.

32) John Butt, (yay. haz.), *The Poems of Alexander Pope* (1963), 121.

33) George Sherburn, (yay. haz.), *The Correspondence of Alexander Pope*, 1 (1956), IV, 201.

34) Christopher Hussey, *The Picturesque* (1927), 128.

dostu Walter Harte (1709-74) 'Essay on Painting' adlı eserine şöyle başlıyordu:

> *Şiir* için doğru olan her ne ise,
> *Resim* için de geçerlidir, eğer doğru dengelenirse.[35]

Zeki bir amatör şair olan Hildebrand Jacob da (1693-1739) benzer önerilerde bulunuyordu: "*Şair, ressama* ne kadar yaklaşırsa o kadar kusursuz olur; ve ressam ne kadar kusursuz olursa, *şairi* o kadar taklit eder."

Bu estetik nitelikler her zaman apolitik değildi. "Bahçeler ne kadar da düzensiz,"[36] diyordu Pope, Sherborne'da Lord Digby'yi ziyaretinde. "Buraların güzelliği düzensizliğinden kaynaklanıyor; bunun nedeni, bahçenin çeşitli bölümlerinde, zeminin aniden yükselip alçalmasıyla ve çizdiği kavislerle daha iyi kontrast oluşturması değil sadece, gözün görebildiği her şey çok farklı figürlerde ve unsurlarda duvarlardan sarkıyor." Pope'un korular, çiçek bahçeleri ve vadiler arasındaki turu teraslanmış arazinin en yüksek noktasında sona erdi:

> Solda, bütün bu bölümü anlatılamaz düzeyde şahane ve sakin kılan o yaşlı ağaçların hemen ardından, daha yaşlı ağaçlarla sarmaşıkların kapladığı küçük bir hendeğin yanında küçük, eski, alçak bir duvar uzanmakta; bir köprüyle duvarı aştığınızda, manzaranın sükûnetini tamamlayan yıkıntılara ulaşıyorsunuz. Önce geniş bir kemeri olan eski bir kule, onun ötesinde de bütün kırsal yöreden görülebilen diğer yıkıntılar.

Bu yıkıntıları Pope açısından daha da güzel kılan şey, bütün bunların kralcı Digby'nin parlamento yanlıları tarafından kuşatılıp 1640'larda sürgüne gönderildiği İngiliz İç Savaşı esnasında yıkılmış olan Sherborne Kalesi'nin kalıntıları olduğunu düşünmesiydi. "Ben olsam tam girişine anma amacıyla bir taş diker ve üzerine de gerçeği kazıtırdım: Bu, tam da yıkıntılar için dikilmiş bir anıt olurdu." Pope, Digby ailesinin Sherborne'daki devamının romantik Tory taraftarlığının prensiplerini yüceltiğine ve bu prensiplerinde de Robert Walpole'un kokuşmuş fırsatçılık ve rüşvet rejiminin antitezi olduğuna inanıyordu. "Diğer asillerin yağmalanmış ulusların ganimetleri üstünde yükselen ya da halkın serveti yoluyla çekip çevrilen güzel villaları düşündüğümde, sağlıklı biçimde düşüne-

35) Elizabeth Manwaring, *Italian Landscape in Eighteenth Century England* (1925), 20.
36) George Sherburn, (yay. haz.), *The Correspondence of Alexander Pope*, 1 (1956), II, 237-39.

miyorum." Gelecek bölümde göreceğimiz gibi, binalar ve peyzaj düzenleme işi her zaman politik bir sembolizm içeriyordu; hatta, sahipleri yalnızca estetik çıkarları proteste ediyor olduklarında bile.

MELANKOLİNİN SAHNELENMESİ

Pope'un hayal gücünü dürtüleyen bir diğer resim formu da sahne manzaralarıydı. On sekizinci yüzyılın ilk yıllarına kadar, sahne için İngiliz manzaralarının resmedilmesi işini Inigo Jones gibi yetenekli insanlar gerçekleştiriyordu. Çok simetrik olan bu uygulamada perspektif önem taşıyordu. Seyircinin dikkati sahne ortasının gerisine çekilmekteydi: Örneğin, bir şehir sahnesinde, sahne gerisindeki perdede dümdüz bir sokağın iki yanı uzaklarda gözden yitip gidecek biçimde resmedilmekte,

Inigo Jones'tan bir sahne tasarımı. On yedinci yüzyıl tiyatrolarının sahne gerisinde perspektifin kullanımı on sekizinci yüzyıl bahçeciliğinde bazı etkilere esin kaynağı oldu; yine de, resimsel olanın özenle konumlandırılmış tablolarından gotik edebiyatın teatral aşırılıklarına geçiş büyük bir aşamaydı.



sokağın en ucunda da kilisenin çan kulesi gibi göze çarpan bir nesne yer almaktaydı; bir köy sahnesinde de, resmi yapılan manzarada uzaklardaki tepeler ya da dağlar ufukta yer almakta, yine uzun perspektif etkiler elde edilmekteydi. Mağara ağzı ya da yeraltına uzanan derinlikleri anımsatan çizimler de bir diğer gereçti. Bez üzerindeki yalçın kayaların ardından fokurdayan barok fırtına bulutlarıyla desteklenen bu sahteyle kahramansı manzaralar gotik hayal gücünü oluşturma açısından çok önemliydi. Pope'un teatral manzaralara duyduğu ilgi onun bahçecilik prensiplerini de etkiledi. Sahnelerin gerisini kaplayan kumaşta katı simetrinin terk edilmesi, Pope'un Sherborne'daki düzensiz bahçelerden aldığı zevki anımsatıyordu. "Nesneleri daha koyu yaparak ve bitkileri sona doğru gitgide daha sıkışık hale getirerek, tıpkı bir tabloda olduğu gibi uzaklık duygusu yaratabilirsin,"[37] diyordu Spence'e. Benzer biçimde, Pope'un çağdaşı Philip Southcote, "Gözün daha ötelerdeki bir ağaç grubuna, binaya ya da manzaraya yönelmesine yardımcı olacak türden ağaçlar ya da ağaç grupları olmalı," diyordu.

Doğa, on sekizinci yüzyılda, insan eylemlerine modellik ederek Yaratılış'ın büyük bir paralelliği biçiminde sunulsa da, ağaç kümeleri bundan etkilenmez; fırtına bulutlarının altında yapayalnız kalmış yalçın kayalar bile asla kendilerini ölü hissetmezler. Gene de, on sekizinci yüzyıl Melankoli çağıydı. Örneğin, Addison, 'kasvetlilik ile melankoli'nin[38] zevklerine ve 'insan zihninin doğal olarak duyarlı olduğu o gizli korkuları ve endişeleri' canlandıran şeytanların ve hayaletlerin 'sevimli korkusu'na güvenmekteydi. Addison'a göre, "soğuk bir hayal gücüne ve felsefi bir yaradılışa sahip insanların bu türden şiire karşı çıkma[sı]" ukalalıktı. Melankoli, Augustus döneminin bazı insanlarının özlediği ve bazılarının da kapılmaktan çekindiği bir şeytandı. Melankoli, mezarlık şairi denen bir grubun saplantısıydı; Pope'un dostu olan ve 'A Night-Piece on Death' adlı eseri yazan Thomas Parnell (1679-1718) ve *The Grave*'in yazarı Robert Blair (1699-1746) bunlar arasındaydı. Tipik olarak, Thomas Warton'ın 1745'te yazdığı *Pleasures of Melancholy*, 'arınmış ruhların zarafeti'ni[39] 'melankoliye özgü sahneler'i –'gotik yeraltı mezarları ve yıkıntı halinde binalar', karşıtını oluşturan dehşetin hüküm sürdüğü 'bu şiirsel yerler'– bunun karşıtı olan 'sıkıcı, zevksiz ihtişamın/Sıkıcı gururu'na tercih edenlere atfetmekteydi.

37) Spence, *Observations*, I, 252-53.
38) *Spectator*, no. 419.
39) Thomas Warton, *Poetical Works*, I (1802), 68-95.

Britanya'da yeniden canlandığı biçimiyle gotik, kısmen, teatral anlamda pitoreskin zevkiydi; ama içine bir tür dramatize edilmiş çürümüşlük ile mezarlığın saldığı korkular ve melankoliyle, kişinin kendisine eziyet edişi de katıştırıldı. Yıkılmış dünyanın parçaları olan dağlar, yıkılmış binalar ve kurumuş ağaçlar gelip geçiciliğin, kişisellikten uzak güçlerin ve özenle beslenen melankolinin amblemiydi. Pope bu tür şeylerden zevk alıyordu. Pope'un günümüze kalmış tablolarından biri, yazarın *Essay on Man* adlı eserinin 1745 baskısında ön kapak resmi olarak kullanılmıştı; bu resimde yıkık binalarla devrilmiş anıtların oluşturduğu sahne, bunun yanında da bir arenanın yıkık kolonları yer almaktadır: Yıkık kemerin üstüne '*Roma Aeterna*' (Ölümsüz Roma) yazısı kazınmıştır; yine üzerinde '*Viro Immortali*' (ölümsüz insan) yazısı kazınmış bir sütunun altında, yerde, büyük Caesar'ın heykelinin kırık kolları yatmaktadır. 'Eloisa to Abelard' adlı eserdeki melankoli karanlık, yıkılan binalar tarafından temsil edilmektedir:

> Sivri tepeli kulelerle çevrelenmiş bu yosun kaplı kubbeler,
> Dehşetli kemerler gün ışığını geceye dönüştürürler.[40]

Ya da, çevresinde 'sarmaşıklar sarılı, çürümekte olan kule'.[41]

Pope'un bahçesi, bazen yanlış aktarılmış biçimiyle, çok sık taklit edildi; örneğin, "kendi servetini eritmek, değişiklik yapmak istediğinde yeniden kesebilmek amacıyla ağaçlar diken Lord Radnor,"[42] ya da, 1788'de "henüz paketi bile açılmamış 10.000 sterlin değerinde midye kabuğu"[43] sahibi olan mağara delisi Lord Donegal tarafından. 1779'da Richard Graves, arazisi hakkında 'bir parça bile kibirli'[44] olmayan Mr. Nonsuch diye birini karikatürize etmektedir:

> Köydeki durum gereği, araziler ister istemez sınırladığı alan yaklaşık 4 dönümden daha az bir duvarla çevrilmişti; bununla birlikte, bu araziler, modern zevke uygun her nesneyi bu alan içinde sunmayı becermişti. Geniş bir çalılık, kıvrılarak akan bir nehir, nehrin üzerinde de Çin tarzı ve oldukça

40) Pope, 'Eloisa to Abelard', satır 142-43.

41) A.g.e., satır 243.

42) Wilmarth S. Lewis, (yay. haz.), *The Yale Edition of Horace Walpole's Correspondence*, XXXVII, 348.

43) Barbara Jones, *follies and Grottoes* (1974), 145.

44) Richard Graves, *Columella*, II (1797), 65-67.

geniş bir köprü vardı; bir Çin tapınağı, bir gotik tapınak, bir mağara, bir dua evi ya da inziva evi, nehir kıyısında bir ya da iki uydurma küvet vardı; bahçenin bir köşesinde, içinde yaldızlı bir top olan bir yazlık ev duruyordu; Mr. Nonsuch bu topun yirmi millik bir çevreden bile görülebildiğiyle böbürleniyordu. Karşı köşede, gotik bir kuleye dönüştürülmüş ambar duruyordu; Mr. Nonsuch burayı yabancılara yörenin kilisesi olarak tanıtıyordu – oysa, duvarın ardından görülen asıl kilise hileyi ortaya çıkarıyor, Mr. Nonsuch'ın sözlerini sık sık yalanlıyordu.

Daha olumlu ölçülerde, Pope'un oluşturduğu örnek Philip Southcote'u cesaretlendirdi; Southcote'un süslenmiş ünlü çiftlik evini bir mera çevrelemekteydi, merayı da kısmen ağaçlı, üzerinde dereler, mağaralar ve diğer pitoresk unsurlar bulunan, işlenmemiş bir arazi kuşatmaktaydı. Doğanın kurallarını çiğnemedikleri için Southcote'un tasarımları başarı olarak nitelendirilmekteydi.

PASTORAL CENNETLER

Şurası unutulmamalıdır ki, Pope'un pitoresk anlayışıyla bahçelerde düzensizliğe yönelik yepyeni zevke olan yanıtı, hem pastoral hem de banliyölere özgü nitelikteydi. Pope, şehir yaşantısının nadiren sıkıcı olduğunu biliyordu –1714'te Swift'e, "Şehirde yaşayan hiç kimse, kırsal yöredeki dostları tarafından unutulduğundan şikayet etmez,"[45] demişti– ama yine de aklına gelen şey, "telaş, karmaşa, gürültü, iftira ve kavga dolu gerçek bir şehir yaşantısıydı (...) bir bakıma, cehennemin çıraklığı".[46] Güzel bir kırsal yörenin yalın çekiciliğine duyduğu arzu, onun kırsal yaşamın karmaşık bir hale getirilmiş kabalığını görmesini engellemedi; bu durum onun Stanton Harcourt anlatımında açıkça görülmektedir: Kirli, rutubetli, çürüyen ve esintili, yatak başları tıpkı elma şırası presi gibi; oturma odasında yuvalanmış güvercinler, salonda hardal tohumları ve 'kütüphanede kalakalmış birkaç kitap'[47] ile kendilerine ziyafet çeken fareler – bu Oxfordshire kırsal konutu, kırsal yaşamdan insanı soğutmaya yeterliydi. O, şehrin sağladığı konfora kolayca erişilebilecek

45) George Sherburn, (yay. haz.), *The Correspondence of Alexander Pope*, I (1956), I, 231

46) A.g.e., I, 319.

47) A.g.e., I, 505-11.

uzaklıktaki pastoral çevreleri tercih ediyordu. Mimarideki abartılı ihtişamı da kötülüyordu. Birinci Marlborough dükü için son zamanlarda Vanbrugh tarafından tasarlanan Blenheim Sarayı konusunda, bir ziyaret sonrasında, "çok pahalı bir saçmalık,"[48] yorumunu yapmıştı. "İçinde bu kadar az şey bulunan bu kadar büyük bir şeyi hiç görmemiştim (...) akla gelebilecek en itici yer." Blenheim'ı miras yoluyla edinenler de burayı Pope kadar sıkıcı bulmaktaydı. 1730'larda üçüncü Marlborough dükü Blenheim'ın soğuk, kişiliksiz yapısından kaçmak için öylesine uğraşıyordu ki, Bray'de, Thames Nehri üzerinde bir 'küçük ada'[49] satın aldı. Bir ziyaretçi 1733'te şunları yazıyordu: "Adada küçük bir evi var, dıştan bir çiftliğe benziyor, içi de ne isterseniz ona; zira, mutfak haricinde evin içindeki tek oda olan salonun tavanı grotesk bir tarzda maymun, balık avı, avcılık resimleriyle, duvarları da kâğıtlarla kaplı. Altı ya da sekiz tane ceviz ağacı ve porselen saksılar içindeki birkaç portakal ağacı dışında, bu adada tek bir yaprak bile yok." Tapınak adı verilen ama bir kapalı çarşıyı andıran bir bina daha vardı. Dük, "geçmekte olan bütün o mavnacılara görünmeden adada dolaşamaz; konuşmak istediklerinde onlarda sohbet etmekten de kaçamaz". Dük, Bray'de, yaşamın gür, insansı bir yönünü buldu. Pope'un etkisi altında, pastoral yaşam köklü bir İngiliz zevki haline geldi.

Kral III. George döneminden bu yana, İngiliz burjuva değerlerini en katı halleriyle temsil etmek kraliyet ailesinin bir tutkusu olmuştur. Monarşinin orta sınıfı en az temsil eden üyesi IV. George, Buckingham ve Normandy dükü'nün konutunu bir Londra sarayına taşımaya karar verdiğinde, "yalnızca tahttan umudu olmayan bir veliahdın ya da dul kraliçenin mütevazı ihtiyaçlarına uygun sayılabilecek büyüklükteki malikânenin hükümdar hazretleri için geniş bir şehir sarayına dönüştürülmesi gerekti".[50] Kral, John Nash'e, Paris, Viyana ya da Berlin'de sık görülen şehir sarayı formu yerine geniş cepheli bir kırsal konut tasarlamasını emretti. Buckingham Sarayı'nın doğu yüzü, bugün halk tarafından en çok bilinen cephesi olsa da, aslında sarayın arkasıydı ve 1913'te yeniden tasarlanışına kadar da bir tür 'kirli bayağılık'ın[51] arka cephesini temsil etti. Sarayın gerçek ön cephesi doğudaki St. James Parkı'na değil, Capa-

48) A.g.e., I, 432.

49) *Correspondence between Frances, Countess of Hartford (Afterwards Duchess of Somerset), and Henrietta Louisa, Countess of Pomfret*, I (1805), 7-8.

50) Benjamin Ferry, *A.N.W. Pugin* (1865), 13.

51) *The Times*, 22 Ağustos 1930, 12c; karşılaştırın, Sir Nikolaus Pevsner, *The Englishness of English Art* (1956), 167-68.

bility Brown* tarafından oluşturulmuş geniş çimenliklere, kıvrılarak uzanan patikalara ve ortasında bir ada bulunan yılankavi bir göle sahip batıdaki gezinti bahçelerine bakmaktaydı. 1830'larda bile, Buckingham Sarayı, banliyö yaşantısını olmasa da kesin bir pastoral yaşam idealini yansıtmaktaydı.

Monarşilerin ve asillerin pastoral zevkleri Pope'un Twickenham'daki pitoresk bahçesinin en önemli ya da kalıcı sonucu değildi. Pope'un fikirlerinin *burjuvalaştırma etkisinin* daha da önemli olduğu ortaya çıktı; bu fikirler, gotiğin yeniden uyanışının yalnızca bir bileşenini oluşturduğu ulusal zevkin bir parçasıydı. Pope'un ölümünü izleyen yüzyılda İngiltere Avrupa endüstrileşmesinin öncüsü haline geldi: 1870'e gelindiğinde, sanayileşmiş bölgelerin çirkinliği yeni pitoresk idealleri ortaya çıkarmıştı. İngilizlerin bu ideali yalnızca Neasden gibi dış mahallelere, Hampstead gibi bahçeli banliyölere, Welwyn gibi bahçelerle dolu şehirlere ya da Stevenage gibi günübirlik gidilen şehirlere değil, aynı zamanda Harpenden gibi Hertforshire bölgesi şehirlerine de gelişerek yayıldı. Buckingham Sarayı'ndan yaklaşık otuz mil uzaktaki Harpenden'ın temsil ettiği şey hakkında Arthur Mee şöyle yazıyordu: "Büyük bir zevki yansıtan, Endüstri Çağı tarafından bozulmamış kırsal yöre kenti – karaçalılarla kaplı alanında sonsuza dek sürecek altın rengi, ağaçlıklar ve yeşil alanlarda muhteşem yürüme yolları, sokaklarda ağaçlar ve de İngiliz adalarının herhangi bir köşesinde bulunabilecek en hoş ve en temiz hava; adının anlamı Bülbüller Vadisi ve bu adı hak ediyor."[52] Bir başka otoriteye göre de, "Yirminci yüzyılın ilk üç çeyreğindeki orta sınıf ev inşa modası hakkında ciddi bir araştırma yapmak için en iyi yer, Harpender'dır".[53] Şehrin evleri belirgin ölçüde iyi yapılmış olanlardan çekici olanlara ve oradan da oldukça berbat bir biçimdeki canavarlara gidecek biçimde sınıflandırılabilir. Edward döneminin Harpender'ında eğitim gören Elizabeth Bowen, "Chislehurst yakınlarındaki Elmsfield denen evde doğan"[54] ve ardından da "Hemel Hempstead dışında, Meadowcrest denen bir evde yaşayan", sonra da "Reigate dışında, Fair Leigh adındaki bir ev"i deneyen bir karakter yaratmıştır; bu karakter sonunda Harpenden olması muhtemel bir banliyö şehrinin ("ki *burada* herkesin tek işi evini derli toplu tutmaktı") yakınlarındaki Holme Dene'e yerleşir. Holme Dene

* Gerçek adı Lancelot Brown (1715-1783). (ç.n.)

52) Arthur Mee, *Hertfordshire* (1965), 68.

53) Lionel Munby, *The Hertfordshire Landscape* (1977), 228-29.

54) Elizabeth Bowen, *The Heat of the Day* (1949), 99-101,115.

yaklaşık 1900 yılından kalma, bol sayıda panjurlu pencereleri ve balkonları olan geniş, üçgen çatılı, yarı ahşap bir binadır. "Pencerelerin altında ve çevresinde yer alan tuhaf biçimli çiçek tarhlarında insanın gözleri içgüdüsel olarak begonya arıyor. (...) Arkadaki ağaçların ardında bir tenis sahası, çardak, güneş saati, kayalıklı bir bahçe, güvercinlik, birkaç bahçe cücesi, bir tahterevalli, paslanmaya yüz tutmuş birkaç oturma yeri ile bir kuş banyosu." Bu, Pope'un pitoresk kavramının bir sonucuydu.

Pope'un yetenekleri Islay dükü ve daha sonra üçüncü Argyll dükü olan Archibald Campbell ile Lord Bathurst'ün de dahil olduğu bahçe tasarımıyla uğraşan asiller tarafından kullanıldı; Pope bu iki soyluyla işbirliği yaparak Galler prensinin bayan dostu için Twickenham'de çevresiyle birlikte bir villa düzenledi (1724). Bathurst enerji dolu, neşeli, tez canlı bir adamdı ve doksan yaşını aştığında bile hayatın tadını çıkarmayı seven dinç bir adam olarak kalmayı sürdürdü. Congreve, Prior ve Swift'in dostu olan Bathurst bir finans danışmanı ve *The Dunciad*'ın yardımcı yayımcısıydı; ve 1735'te şair tarafından "benim neredeyse tek desteğim"[55] biçiminde tarif edilmekteydi. Bathurst, Tory Partisi'nden Gloucestershire milletvekili Beaufort dükünün Badmington'da gerçekleştirdiği bir merkezden çevreye yayılan ağaçlıklı yollar yaklaşımını aşmaya kararlıydı. 1718'de Bathurst'e konuk olan Pope neşeyle şunları yazıyordu: "Her sabah bir ya da iki saat yazıyorum; sonra Downes Nehri yakınlarında ata biniyor, bol bol yiyor, Lord B'yle hassas konularda konuşuyor ya da hayal gücümüzde çok zarif ve çok güzel olan evler ve bahçeler, açık alanlar, ağaçsız alanlar, ağaçlıklar için planlar çiziyor, fiskiyeler tasarlıyorum."[56] Pope, 1720'lerde, tıpkı delikanlılık döneminin Windsor Ormanı gibi at binme yollarıyla, kıvrılarak uzanan yürüyüş yollarıyla ve hiç beklenmedik bir anda karşınıza çıkıveren ağaçsız alanlarla dolu Bathurst ağaçlıklarının 'Büyücü'sü[57] haline geldi. 1950'lerde yazan Christopher Hussey'ye göre, "peyzaj öncesi modelin bitki yerleşiminden günümüze kalan en iyi örnek durumundaki Cirencester Park, Fontainebleu ve Compiègne modeline dayanan bir ormandır."[58]

Bathurst'ün Pope'la bir diğer işbirliği de taklit bir kale oldu. 1719 civarında Vanbrugh Castle Howard'da burçlu bir yapı tasarlamış olsa

55) George Sherburn, (yay. haz.), *The Correspondence of Alexander Pope*, 1 (1956), III, 500.

56) A.g.e., I, 515.

57) A.g.e., II, 115.

58) Christopher Hussey, 'Cirencester House - The Park', *Country Life*, 23 Haziran 1950, 1880.

da, Bathurst'le Pope'un tasarımını yaptıkları ve Alfred's Hall olarak tanınan bahçe mimarisi on sekizinci yüzyıl parklarını süsleyen bütün burçlu yapıların ilkiydi. Pope'un ünü bu binanın önemini artırınca, bina, Midlands kontluklarında inşa edilen diğer taklitleri de etkiledi; yüzyılın ortasında Sanderson Miller tarafından, Edgehill'de kendisi için, Hagley'de Lord Lyttelton için ve Earls Croome'da Lord Coventry için yapılanlar gibi. Düzensiz burçlu duvarları, yuvarlak kısa kulesi ve tarihsel açıdan bakıldığında pek de doğru olmayan girişleri ve pencereleriyle Alfred's Hall, rokoko gotiğin* moda olduğu 1787'de Vikont Torrington'a hantal görünürken ("eski tarihlere dayanarak aldatma amacı taşıyor, ama dışının çirkin, kirli bir sevimsizlik taşıması şart mıydı?"[59]), 1962'de James Lees-Milne'e "kuytu ve açıklık arazisi içinde çok romantik"[60] görünüyordu. "Harabe, sarmaşıklarla kaplı ve çok uygun, melankolik bir hava veren porsuk ağaçlarının koruluğuyla çevrili. Yuvarlak kulesinde, anlayışı en kıt antika meraklılarını bile yanıltmayı başaramayacak sivri köşeli bir penceresi var."

Pope'un arkadaşlık ettiği tek önemli bahçe tasarımcısı Bathurst değildir. 1727'de kraliyet bahçıvanı olarak atanan Charles Bridgeman iki başbakan için bahçe tasarımı yapmıştı – Newcastle dükü için Claremont'ta ve Sir Robert Walpole için de Houghton'da. Her ne kadar Vanbrugh da, Claremont, Castle Howard, Eastbury ve diğer bazı yerlerde peyzaj ressamlığı tarzında yolları, ağaçlıkları ve manzaraları olan bahçeler yarattıysa da ve çitler yerine Fransız tarzı hendeklerin getirilmesine öncülük ettiyse de, çok yönlülüğü fazla olmayan Bridgeman'in fikirlerinin sonuçları bugün daha önemli görünmektedir. Bunun nedeni, Bridgeman'in Lord Cobham (1714-38) için Stowe'da gerçekleştirdiği çalışmaya, Pope'un bahçecilik prensiplerini içeren ünlü bir pasajda değinmesidir:

> Her güzellik göz önünde olmasın,
> Becerinin yarısı adam gibi gizlemek olduğunda.
> Bütün puanları kazanır, her kim ki sevimlice karıştırır,
> Şaşırtır, çeşitlendirir ve sınırları gözden kaçırır.

* Gotik tasarım öğelerini taklit eden mimari üslup. Geç 18. yüzyıldan 20. yüzyılın başlarına değin Avrupa ve Kuzey Amerika'daki kilise ve üniversite binalarında yaygın biçimde kullanılmıştır. (y.n.)

59) *Torrington Diaries*, I, 259.

60) James Lees-Mime, *Earls of Creation* (1962), 46.

Hepsinde de Mekânın Dahisinden öneriler dinler;
Ki o, sulara yükselmelerini ya da alçalmalarını söyler;
(...)
Kırsala açılır, ağaçsız alanlar yaratır,
Ağaçlıkları birleştirir, gölgeleri gölgelerle çeşitlendirir;
Tasarlanan hatları bir yerde keser, ya da yönlendirir,
Bitki diker gibi resmeder ve çalışır gibi şekillendirir.[61]

Bu pasajda yapılan tedbirli ve iyi tasarlanmış bir gizleme önerisi ("becerinin yarısı adam gibi gizlemek") gotik yazarlar için de geçerli olabilir. Bu satırlar.Pope'un 'An Epistle to Richard Boyle, Earl of Burlington' (Burlington Kontu Richard Boyle'a Mektup) adlı eserinden alınmadır. Pope, Burlington'la olan tanışıklığı yoluyla, İngilizler için gotiğin yeniden canlanışını başlatan ressam, mimar, tasarımcı, kitap resimleyici ve peyzaj sanatçısı William Kent'in hayal gücü üzerinde kalıcı bir etki bıraktı.

WILLIAM KENT VE LORD BURLINGTON

William Kent (1686-1748) Yorkshire'a bağlı Bridlington'da doğdu; bu nedenle de Pope onu Burlington'a (Burlington unvanı Bridlington'ın değiştirilmesiyle oluşmuştu), bir "vahşi Got (...) üstelik doğduğu yerin de Hıristiyanlıkta asla yeri olmadı"[62] biçiminde muzipçe anlatmıştı. Kent'in resmi eğitimi (düzenden yoksun mektuplarının da kanıtladığı gibi) sınırlıydı, ama erken yaşlarda o kadar büyük bir çizim yeteneği sergiledi ki, Yorkshireli birkaç beyefendi onun Londra'da eğitim görmesi için parasal destek sağladı. Bir yıl sonunda, 1709'da, hamileri kendilerine antik eşya ve tablo (ve sabun, av köpeği ve pekmez gibi daha sıradan nesneler) satın alması ve Correggio'nun* *Leda* adlı tablosu gibi orijinal resimlerin kopyalarını çıkarması talimatıyla onu Roma'ya gönderdiler. Bu hamiler klasik antik döneme tutkulu uzmanlardı ve Kent'in ressamlığına yönelik beklentileri, onun Papa XI. Clemens tarafından genç ressamlar için ayırdığı ödülü kazanmasıyla daha da arttı. Kent İtalya'ya sık

61) Pope, 'Epistle to Richard Boyle, Earl of Burlington', satır 53-58, 61-64.

62) George Sherburn, (yay. haz.), *The Correspondence of Alexander Pope*, 1 (1956), III, 417.

* Asıl adı Antonio Allegri (1494–1534) olan İtalyan Yüksek Rönesans ressamı. (y.n.)

sık gidip incelemeler yaptı, ve 1717'de, Roma'daki Belçikalı topluluğun kilisesinin tavanını resimledi.

Kent, 1716'da İtalya'dayken, Palladianizm* taraftarı ateşli bir dindar olan genç ve zengin, soylu Burlington'la tanıştı. 1719'da Roma'ya döndüğünde, İtalyan saray mimarisine uygun olarak geniş bir ön bahçe ve sütunlarla Piccadilly'de inşa edilen, Burlington Konutu adlı yepyeni ve muhteşem Paladyen malikânenin duvar resimlerini yapma görevi kendisine verilmişti. Londra'nın iklimi ve estetik değerleri onu hiç de memnun etmedi: "Haftada yalnızca iki kez operaya gidip çok eğleniyorum ve sonra da bu gotik ortamdan uzaklaştığımı hayal ediyorum,"[63] diye yazmıştı dönüşünün hemen ardından. Kent, büyük insanların takdirlerini kazanmaya çabalamak yerine, onlara karşı açık sözlüydü: Burlington'ın en yakın dostu haline geldi ve dükün çevresinde de Yorkshire-İtalyan karışımı davranışlarından ötürü Senyor ya da Kentino olarak tanınır oldu. Dostlukları hafifmeşreplik ve belirsizlikler içeren dedikodular yaratmıştı: Bu dostluk kesinlikle duygusal ya da yoğun değildi, gizli erotizm içeren türden hiç değildi; bu, sohbetlere ve estetik yorumlara ve özellikle de duyuların ve zihnin zevklerine yönelik fikirlerin alışverişine dayanan bir bağdı. Burlington ve Kent, anlıktan ve hayal gücünden kendi kendini eğitmeyi zenginleştiren gereçler olarak zevk almaktaydı. Her ikisi de yaşamlarında hiç de beklemedikleri yönlere sapmıştı: Kent arabaların üstüne resimler çizen Yorkshireli bir ustanın çırağı olmak yerine cesurca sanatsal çalışmayı seçmişti. Burlington'ın mimariye bağlılığı öylesine samimiydi ki, dostu Lord Chesterfield onun mimarinin 'ince ve mekanik ayrıntıları'nı 'gereğinden fazla' öğrenme yoluyla 'kendisini alçaltması'ndan[64] korkuyordu. Birbirleri için kusursuz karşıtlardı: Burlington ciddi, çalışkan, sistemli, mimari kuramcısı; Kent yüzeysel, tembel, çekici, coşkun, tepkisel ve uygulamacı.

George Vertue'nin 1730'larda yazdığına göre, Burlington "Mr. Kent'e elinden gelen her konuda –iyilik ya da kaynak ya da öneriler biçiminde– öylesine cömert davranmıştı ki, bu durum bazıları tarafından Mr. Kent'in meziyetten daha öte iyilikleri almakta olduğu biçiminde algılandı".[65]

* Paladyen: İngiliz mimarlığının yaklaşık 1715'ten başlayıp aynı yüzyılın sonlarına kadar süren dönemi için kullanılan sıfat. Manyerizm çağının ünlü İtalyan mimarı Palladio'nun (1508-1580) yapıtları ve düşüncelerinden etkilenerek ortaya çıkmıştır. Simetrik biçim düzenleri kullanan ve antik ayrıntılara dayanan bir akımdır. (y.n.)

63) Michael Wilson, *William Kent* (1984), 39.

64) Mahon, *Chesterfield*, I (1892), 352.

65) *Transactions of Walpole Society*, XXII (1934), 56; karşılaştırınız, 73, 139-41.

Kral I. George, hem saray ressamından daha ucuza çalışmayı önermesinden hem de Burlington'ın araya girmesinden ötürü, 1722'de Kensington Sarayı'nın yeni odalarının dekorasyon işini Kent'e verdi. Burlington tarafından Chandos dükü ile Castlemaine vikontuna (daha sonraları Tylney dükü olacaktı) önerilen Kent, Canons ve Wanstead saraylarında duvar resmi ressamı olarak çalıştı. Kent'in aldığı diğer işler arasında şunlar sayılabilir: Burlington'ın damadı Grafton dükü için Euston'da peyzaj ve bina inşası, Beaufort dükü için Badminton'da şahane bir giriş binası ve diğer çalışmalar, Marlborough dükü için Blenheim'da anıtlar, Piccadily'de Devonshire Konutu (sonraları bir motorlu araç sergisine yer açmak için yıkıldı) ve Devonshire dükü için Chatsworth'da dekorasyonlar, Lord Pomfret için Easton Neston'da oturma amaçlı binalar ve Sir Robert Walpole için Houghton'da ve Downing Street 10 numarada çalışmalar. Kırsalda en başarılı olduğu bina, Lord Leicester için yaptığı Holkham'dı; en iyi şehir konutunu da, Lady Burlington'ın yeğeni için Berkeley Square 44 numarada yaptı. Mimari siparişlerini genellikle şarabın etkisindeyken verir, ardından da ayılıp tam tersini yaptırmak ya da değişiklik yapmak zorunda kalırdı. Kent'in Burlington'la dostluğu hiç bitmedi; 1748'de ölene kadar Burlington Konutu'nda kaldı.

Uzmanlar Kent'in çok değişik yeteneklerine yaşamı boyunca ve ölümünden sonra kuşkuyla baktılar. Portre ressamlığının özensiz olduğu doğrudur; ancak, olağanüstü düzeyde çok yönlü bir tasarımcıydı. Sosyete bayanları için giysiler ve iç eteklikler tasarladı, ayrıca, 1727'de Kral II. George'un taç giyme töreni için Westminster Hall'a dikilen zafer takını, Westminster Manastırı'ndaki Shakespeare ve Isaac Newton anıtlarını, Kraliçe Caroline'in Richmond'daki arazisi için kırsal yöreye özgü bir inziva yeri (1731) ile Merlin's Cave'in (1735) tasarımını yaptı. Merlin's Cave, ağaçları andıran sütunlarla desteklenen dairesel bir kilise planında, tavandan aydınlatılan bir binaydı; binanın içinde, aralarında Minerva*, Merlin** ve onun yardımcısının da yer aldığı balmumu figürlerin sergilendiği gotik bir vitrin yer alıyordu. Galler prensi Frederick için, mavnacıların kullanımı amacıyla şahane bir mavna ile siyah kadife keplerin kullanıldığı özenle hazırlanmış mavi çoraplı üniformaların tasarımını yaptı. 1731'de Prens Frederick kendi düzenlediği maskeli baloda çoban kılığına girdi; kendisine, Lord Harvey'nin anlatımıyla, 'antik-

* Zekâ tanrıçası Athena'ya Romalıların verdikleri ad. (ç.n.)

** Kral Arthur efsanesinde, genç Arthur'u kollayan büyücü. (ç.n.)



Gotiğin yeniden canlanışının erken dönem sanatçılarının çoğu, Kent'in Spenser'ın *Faerie Queene* baskısı için yaptığı bu çizimde de görüldüğü gibi, gotik kahramanlığın hayal ürünü saflığına ve romansına özlemle bakmaktaydı.

modern aksesuarlar'[66] içinde on sekiz avcı eşlik ediyordu: "Kent'in bir resmindeki gibi giyinmiş; yeşil yelekleri, leopar derileri ve sırtlarında sadakları, ellerinde ok ve yayları, bacaklarında dizlerine kadar çizmeleri, ip cambazlarınınki gibi sıkı pantolonları, bileklere kadar sivri metalleri olan eski tip eldivenleri; Holbein'in resmindeki VIII. Henry gibi kafalarında tüylü şapkaları." Kraliyet maskeli baloları,[67] on sekizinci yüzyılın teatral ve entelektüel açıdan en orijinal, yapı açısından da en çekici hükümdarı olan İsveç kralı III. Gustaf tarafından gotik ifadenin farklı bir formuna dönüştürüldü.

KENT'İN FİKİRLERİNİN EDEBİ ESİNLEMELERİ

Burlington 1724'te Pope'a, "Kent, hizmetinizdedir,"[68] diye yazıyordu; Pope da Kent'i Burlington'a "hayatta tanıdığım ve tanıyacağım en büyük

66) Earl of Ilchester, *Lord Hervey and His Friends* (1950), 116.

67) R. Nisbet Bain, *Gustavus III and His Contemporaries, 1746-1792* (1894), 220-21.

68) George Sherburn, (yay. haz.), *The Correspondence of Alexander Pope*, 1 (1956), III, 67.

insan"[69] diye tanımlıyordu. Pope, Kent'in pitoreske olan düşkünlüğünü hiç kuşkusuz paylaşıyordu. 1750'lerde Philip Southcote'a göre, "Mr. Pope ve Kent bahçecilikte resmi uygulayan ilk insanlardı. Ancak, Lord Petre bu konuyu onlardan daha öteye taşıdı, zira Kent'in fikirleri yeşilin açık ve koyu tonlarını göze hoş gelecek bir biçimde karıştırmaktan öteye pek gidemedi."[70] Nasıl ki Pope bahçecilikte resmin tekniklerini uygulama modasını başlattıysa, Kent de onun bu fikirlerini son noktasına kadar uygulayan ilk *profesyonel* bahçe tasarımcısı oldu. Kent, başka insanların fikirlerini kendi orijinal kullanımları için dönüştürüveren kolay etkilenir ve yeniliklere açık bir hayal gücüne sahipti. Duyup gördüklerini çabucak özümseyebilme ve kendi versiyonu haline getiriverme yeteneğine sahipti. Pope gibi Kent de, imajların sanattan sanata yansıdığını keşfetti. Böylece, 1751'de nihayet yayımlanan bir Spencer* baskısına otuz iki çizim hazırlamak için yıllarını harcadı. Kent'e göre, *Faerie Queene* aslında devler, canavarlar, büyücüler ve kaleler ile Cervantes'in alaya aldığı aşk ve onur ideallerini akla getiren romantik bir tabloydu. Bu tür bir romans, taşlamaya doğru zorlanmazsa (Salvator Rosa gibi) belki de Kent açısından daha da beğenilir nitelikteydi. Söylenene göre Kent, "bahçe tasarımının zevkini Spenser'ın pitoresk betimlemelerini okuyarak kazandığını sık sık dile getiriyordu".[71] Spenser'ın kantolarında manzara betimlemesi çok azdır, ama bunlardan bazıları gotik zevke hitap edecek türdendir:

> Alçak, bomboş bir inde,
> Dimdik bir uçurumun en dibinde
> Karanlık, mahzun, kasvetli, sanki açgözlü bir mezar,
> Hâlâ çürüyen cesetlere özlem duyar,
> Onun tepesinde şeytani çığlıklar atan
> O korkunç baykuş yaşardı.[72]

Kent'in aslında var olmayan bir ortaçağı anlatan çizimleri, Birch'ün 1751 Spenser baskısını anahtar konumda gotik bir metin haline getirdi. Bu çizimlerden bazıları mimari açıdan önemlidir. Birinci kitabın dördün-

69) A.g.e., IV, 153.

70) Spence, *Observations*, I, 250.

* Özellikle bir alegorik epik romans olan *The Faerie Queene* (1590–1596) ile tanınan İngiliz şair (1552?-1599). Diğer çalışmaları arasında pastoral şiiri *Shepeardes Calendar* (1579) ve lirik evlilik şiiri *Epithalamion* (1595) sayılabilir. (y.n.)

71) Mason, *The English Garden* (1811), I. kitap için notlar.

72) Spenser, *Faerie Queens*, kitap I, kanto ix, satır 294-99.

cü kantosunun birinci kıtasını resimle anlatan 'The House of Pride', Kent'in daha çok gotik rokoko stilinde olan şehir binalarından bazılarına benzeyen egzotik bir saray arka planını göstermektedir. Birinci kitap, yedinci kanto için yaptığı 'Prince Arthur Slays the Giant Orgoglio and Releases the Redcross Knight' adlı desende, bir orman açıklığında terk edilmiş, burçlu, harabe halindeki bir kulenin önünde fantastik tarzdaki zırhlarına bürünmüş savaşçılar bir devle bir canavarı öldürmektedir. Beşinci kitap, ikinci kanto için yaptığı 'Arthregal Fights the Sarazin Polente' başlıklı çizim, burçlu bir hendek köprüsü üzerinde at sırtındaki bir mızrak dövüşüne ilişkin romantik bir sahnedir. 'Britomart with her Nurse consulting Merlin' başlıklı resimde, Kent, coşku ve zevkle bir seri ürkütücü gotik canavar çizmiştir. Bu imajlarda birkaç Salvator tarzı gönderme yer almaktadır. Kent'in Atinalı Timon çizimi ile Prens Arthur'u eğiten Merlin çizimi, hem Rosa'nın Atinalı Timon'a benzetilmesini hem de Rosa'nın Büyük İskender'in yaklaşımını reddeden Diogenes resmini akla getirir. Kent'in 'The Redcross Knight over ruled by Dispair but timely saved by Una' başlıklı çizimindeki manzara, kurumuş ağaçlar ve insan imajları da yoğun biçimde Salvator izleri taşır. 'Guyon Leaves the Palmer and Crosses the Idle Lake with Phedria' adlı çiziminin arka planı, Pope'un pitoresk anlayışını sergilemektedir; idealize edilmiş manzara Stowe'u anımsatırken, Richard Graves tarafından alaya alınan Nonsuch bahçesini çağrıştıracak kadar da tehlikeli biçimde kalabalıktır.

Walpole Kent'in çizimlerini "berbat" olarak nitelendirirken "tuhaf şövalyeleri, çekişen Unalar'ı, kendi üzerlerine devriliveren tepeleri, manzara çeşitliliğinin eksikliği ve üç dört tane aralıksız ladin"[73] içermelerinden ötürü eleştiriyordu. Walpole'un antika sevgisine dayanan kılı kırk yaran titizliğini, "omuz hizalarından daha yüksek olmayan kulübelerden çıkan figürler, içine bir çocuğun bile sığamayacağı kuleleri olan kaleler ve mızraklarını bir yükü bir kenara boşaltır gibi tutan adamlar"[74] rahatsız etmekteydi. "Manzaralar tek katlanılabilir bölüm olsa da, ağaçlar, Kent'in bahçeyle uğraşan biri olarak hiç de yabancı olmadığı gencecik kayınlardan daha ötesi değil." Walpole, Kent'in sevgi ve istekle işlediği bu imajlardaki yapaylığın amaçlı olduğunun farkında değildi. Bunlardan bazıları Salvator tarzı bir taşlama yaratmayı amaçlamaktadır.

73) Wilmarth S. Lewis, (yay. haz.), *The Yale Edition of Horace Walpole's Correspondence*, IX, 116.

74) Walpole, *Anecdotes*, IV, 228.



Kent'in *Faerie Queene* için yaptığı bir diğer çizimdeki kuru ağaçlar, ağarmış kemikler ve ümitsiz intihar, Salvator tarzı gotikte yer alan korkunç, sinsi ve tuhaf unsurları fazlasıyla sergilemektedir.

Michael Wilson'ın yazdığı gibi, "kostümler ve arka planlar –özellikle de üzerlerinde dümdüz, kartondan kesilmiş tiyatro dekoru etkisini taşıyan kaleler– alegorik fantezinin bütününe pantomim boyutunu eklerken, aklımıza bir kez daha Kent'in tiyatroya duyduğu o hiç bitmeyen ilgi gelmektedir."[75] Kent bu ilgiyi, elbette, Pope'la paylaşıyordu.

Ağaçlar, Pope'un Kent üzerinde bıraktığı en ciddi etkiydi. Ağaçlarla ilgili gotik iki yüzyıl boyunca Alman kilise yapımcıları tarafından yönlendirilmişti: Alman ormanlarının gücünü akla getirmesi amacıyla sütunlar dikilmiş ve çatılar inşa edilmişti. Bu tür imajlar Pope'u hayran bırakıyordu. "Bazen aklıma sırf ağaçlardan eski bir gotik katedral, ya da daha iyisi, şöyle eski bir Roma tapınağı dikmek geçiyor,"[76] demekteydi. "Uygun bir yüksekliğe kadar bembeyaz gövdelerindeki dalları temizlenmiş geniş kavak ağaçları sütun görevini gayet iyi görür ve farklı koridorlar oluşturabilirdi. (...) Bunlar yakından çok iyi bir görüntü verirken, ortada uygun bir çimle kaplı biçimde yükselen kubbe de belirli bir mesafe-

75) Wilson, *Kent*, 152.
76) Spence, *Observations*, I, 256-57.

den iyi dururdu." Pope'un bu gotik orman kuramı, Kent'i gotiğin yeniden canlanışının en büyük ve belirleyici eylemlerinden birine sevk etti: Kensington Sarayı'nın peyzajını düzenlerken, kurumuş bir ağaç dikme kararına. Walpole'a göre, "Doğayı öylesine izlemiş ve onu öylesine mutlulukla taklit etmişti ki, doğanın her eserinin taklit edilmeye uygun olduğunu düşünmeye başladı. Kensington bahçesine, görüntüye daha fazla gerçeklik katma amacıyla kuru ağaçlar dikti – ama kısa zaman sonra bu aşırılığı alay konusu oldu".[77] Kensington Bahçeleri'ni daha sonra gezenlerden biri olan Benjamin Disraeli, bu bahçenin "zengin açıklıkları" ve "ağaçların sağladığı muhteşem tenhalık"ın "Spenser'in ormanlara ilişkin görüşlerinden kendisinin anlayabildiklerini gerçekleştiren neredeyse tek yer"[78] olduğunu belirtirken, Margaret Jourdain Kent'in oraya kuru ağaçlar dikmek yoluyla "Salvator'dan bir sahneyi canlandırma çabasında"[79] olduğuna inanmaktadır. Kent tuval üstüne pek az manzara resmi yaptı ve mektuplarında da ender olarak manzara resminden söz etti, ama aynı zamanda da her türlü ortamdan yeni fikirler bulabilecek inanılmaz ölçüde yeniliklere açık ve etkilenebilir, meraklı bir kişiydi. Yaptığı bahçe tasarımları gençken ziyaret ettiği İtalyan bahçelerinin anısından ve Claude Lorrain, Nicolas Poussin ve Salvator Rosa gibi on yedinci yüzyıl peyzaj ressamlarından etkilenmişti. Hiç kuşkusuz, Kent Salvator Rosa'nın eserlerine hayrandı. Rosa'ya ait olan ve yüksek, bomboş, parçalanmış ağacı da eksik olmayan bir arazide uzanmış kitap okuyan yalnız bir haydudu (muhtemelen, kendisinin romantik bir portresi) gösteren resim –Arthur Pond tarafından 1744'te baskı biçiminde yayımlandı– "William Kent koleksiyonundadır" ibaresiyle damgalanmıştır. Kent'in Kensington'a getirdiği bu yeniliği *A Review of Landscape* (1795) adlı eserinde William Marshall, "tuvalden ölü kütüklerin sarkışını görmeye alışkın olan biri, resim öğrencisinden başka kim, yaşayan bir manzaraya kuru ağaçları dikmeyi düşünebilirdi?"[80] diye sorgulamaktadır.

YENİ BİR ULUSAL ZEVK

1757'de Spence, "Mr. Kent ulusal zevki tek başına başlatan kişiydi,"[81] diye yazmıştı: "Kensington Bahçeleri'nde (Bayswater'ın aşağısında) ve Chis-

77) Walpole, *Anecdotes*, IV, 270.
78) *Wit and Wisdom of Benjamin Disraeli, Earl of Beaconsfield* (1883), 195-96.
79) Margaret Jourdain, *The Works of William Kent* (1948), 76.
80) William Marshall, *A Review of Landscape* (1795), 158.
81) Spence, *Observations*, I, 405.

wick'te." Bu zevk asla tam anlamıyla gotik değildi ve yeni peyzaj bahçeciliğindeki birçok eğilim Got prensiplerine aykırıydı; ancak, pitoresk bahçelerden taklit ortaçağ peyzaj malzemeleri yoluyla gotiğin yeniden canlanışını yansıtan bahçelere doğru giden ilerleme, gotiğe yakın ve sürekliydi. Kent, İngiliz bahçelerine terbiye edilmiş kırsal ve İngiliz kırsalına da insancıllaştırılmış bir manzara kazandırarak Versailles Sarayı'nın (İngiltere'ye Boughton'ın getirdiği ve Paris'te büyükelçilik yapmış olan Montagu dükünün geliştirdiği) tantanasını bir kenara bıraktı. Bahçeleri asla, ender bulunan, ilginç ya da narin bitkilerin yetiştirileceği yerler biçiminde ele almadı: Bahçecilik, kendi başına bir bilim olarak onun ilgisini çekmiyordu. Bridgeman ve bazen de Vanbrugh gibi Kent de, bahçelerinin sınırları bulunmayan pitoresk manzaralar olmasını istiyordu. Şekilsel amaçlı kanalları ve çağlayanları dışlayarak daha doğal dereler ve göller oluşturdu. Vanbrugh'u izleyerek, peyzaj yaratma etkisinin bir parçası olarak mimari nitelikler ekledi. Bunlar bazen resimsel ya da görsel etki içindi: Houghton ve Rousham'da obeliskler gibi göze çarpan nesneler, ya da Shotover'daki taklit kale (Pope burayı 1734'te ziyaret etmişti) ya da Merlin's Cave gibi gotik aşırılıklar. *Ha-ha* –ya da, gizlenmiş hendek– kavramını uyarlayarak çitlerden kaçınmayı ve bahçelerinin görsel sınırlarını genişletmeyi başardı. Oxfordshire'daki Rousham'da yer alan Vale of Venus'te ya da Buckinghamshire'daki Stowe'da yer alan Elysian Fields'te, amacı bir tablo gibi izlenebilecek ya da bir tiyatro sahnesi gibi gezilebilecek peyzaj alanları yaratmaktı. Kent bir ağaç mimarisi ustasıydı. Büyük ağaçların serbest formunu coşkuyla kutluyordu; Walpole'un hayranlıkla ifade ettiği gibi, "yüce bir çınarın ya da derli toplu bir kayın ağacının budanmaktan kurtulup ormanda ayakta kaldığı yerde, çalılar ve böğürtlenler temizlendi; ve gölgelendirilip göze çarpıcı hale gelmesiyle düzlüğün tüm onuru iade edildi".[82] Bir kır evini çevreleyen dümdüz bir bahçe üzücü bir şeydi: "Bir tabloda yer alsa, burası gölgelerden yoksun, çocuklar, köpekler ve diğer anlamsız figürlerle yavan bir tarzda süslenmesi gereken ölü ve tekdüze bir nokta haline gelir." Kent'in bu tekdüzeliği bozmak için kullandığı hile, ağaç kümeleri dikmekti.

Bu tür bir resimsel ruhla oluşturulan manzaralar ve binalar tabloların konusu haline geldi: Kent'in Budminton'daki çalışmasından on yıl sona, 1750'de Canaletto, hem Budminton Konutu'nun kuzey cephesini (Kent buraya kubbe biçimli iki çatı tarafından kuşatılan bir damı bulunan fazladan bir kat eklemişti) ve hem de evden bakıldığında bahçenin

82) Walpole, *Anecdotes*, IV, 266,279.

görüntüsünü resmetti. Horace Walpole, "Kırsal yörenin çehresi ne kadar da pitoresk!"[83] demekteydi:

> Her yolculuk bir seri resim yoluyla yapılıyor. (...) Dünyanın başka hiçbir yerinde bulunamayacak türden böylesine bir peyzaj oluşturmak için yeterince çaba sarf edilmiş. Eğer aramızda Claude ya da Gaspar'ın soyundan gelenler varsa, öne çıksın. Eğer orman, su, mezarlar, vadiler, açıklık alanlar bir şaire ya da ressama esin kaynağı olabiliyorsa, işte bu kırsal, işte bu onları üretme çağı. Hayran olunan, ekili düzlüklerimizin sınırlarında otlayan o sürüler, şimdi ressamın gözlerinin önünde hazır ve onun resmini canlandırması için gruplar oluşturmakta.

Pope'un kazandırdığı bu yeni düşünce kısa zamanda yerleşik bir hal aldı; Walpole, Kent'i anlatırken, "Açık bir kırsal, üzerinde peyzajın tasarlanması gereken bir tuvalden başka bir şey değildir,"[84] diyordu. "Manzaranın tuval üstünde bir tablo oluşturmaya yetecek kadar çeşitlilik sunması gerekir, bu da kötü bir test sayılmaz; zira bence peyzaj ressamı bahçecinin en iyi tasarımcısıdır,"[85] diye yazan Shenstone, aynı zamanda, "konutların ve bahçelerin tasarlanmasında (...) eserin epik ya da dramatik bir şiiri andırmasına yetecek kadar yer vardır," düşüncesindeydi. Bu peyzaj bahçeciliği yöntemi, Margaret Jourdain'in söylediği gibi, "bu dünyadaki görsel sanatlara, İngiltere'nin belki de en büyük katkısı"ydı.[86]

Kent'in bahçeciliğinin taklidi, bazen, Pope'un bahçeciliğini aşmak isteyenlerin çalışmaları kadar acemiceydi. "Kapris denen şeytanın pençesindeki"[87] Arthur Weaver, Shropshire'da "aşağıdaki çok hoş vadiyi gören bir konumda eski bir malikâne olan" Morville'i miras olarak edindi. Sonraları Dromore piskoposu olan Thomas Percy'nin 1760'ta anlattığı gibi:

> Malikâneyi eğimli bir tarzda uzanacak ve dikkatleri, en sona yerleştirilip köyün doğramacısı tarafından boyanan tek bir tahtadan oluşan piramit biçimli bir obeliske yönlendirecek iki sıra karaağaç yoluyla kesmeyi

83) A.g.e., IV, 278-79.
84) A.g.e., IV, 280.
85) Shenstone, *Works*, II, 280-81.
86) Jourdain, *Kent*, 1.
87) Cleanth Brooks ve A. F. Falconer, (yay. haz.), *The Correspondence of Thomas Percy and William Shenstone* (1977), 64.

> düşündü: Ancak, bu obelisk daha ilk rüzgâr esintisinde yok oldu. Pencerelerinden birinde asil, yüce bir dişbudak ağacı büyüdü; doğanın içten gelen bir hediyesi olarak, gerçekten de güzel bir nesneydi: Görkemli görünümü ve neşeli haliyle insanın gözünü rahatlatan bir tablo oluşturuyordu. (...) Mr. W. bu ağacı beyaz renge boyattı – yaprakları dahil her yanını: Şurası bir gerçek ki, yapraklar kısa zamanda döküldü ve ağaç kurudu, ama iskeleti, sahibinin zekâsının ve becerisinin bir anıtı biçiminde hâlâ orada durmakta.

Sekizinci Abercorn dükü için Edinburgh yakınlarındaki Duddingston arazisini düzenleyen Capability Brown'ın öğrencisi gibi isyancılar da vardı. Sir Walter Scott'ın anımsadığı gibi, "Birçok seçkin nitelikle çevrili olmasına rağmen, bu yer dümdüzdü. Araziden akan bir dere, birbirini izleyen setler sayesinde biriktiriliyor, kolyenin taneleri gibi birbirini izliyor, taştan bir setin üzerinden aşırılıyor ve içinde adacıkların ve yeterli sayıda kuğunun bulunduğu durgun bir göle akıtılıyordu. Bütün bu sulak ortamın çevresinde de (...) boyları giderek küçülen ağaçların oluşturduğu şekilsel bir çember."[88] Abercorn'un tasarımcısı, çevredeki kırsalın tümünden görülebilen 'sıradan bir unsur' olduğu için Craigmillar Kalesi'nin görsel harabesinin uzaklarda oluşturduğu manzarayı bloke etmiş ve düke ait olmadığı gerekçesiyle Duddington Göleti'ni de dışlamıştı.

"KENT ON SEKİZİNCİ YÜZYIL GOTİĞİNİ İCAT ETTİ"

Pope'dan ziyade Spenser'dan etkilenen Kent, 1720'lerde kendisine özgü romantikleştirilmiş ortaçağ mimarisini uygulamaya koyuldu. Önce, Oxfordshire'daki Shotover'da gotik taklitlerin ilklerinden birini tasarımladı: her bir ucunda bir kule bulunan üç kemerle bölünen, burçlu bir cephe. 1730'larda Chancery Courts ile King's Bench için gerçekleştirdiği tasarım, muhtemelen, bir kamu binası için önerilen ve gotiğin yeniden canlanışına yönelik ilk örnekti. Trafalgar Meydanı'nda yer alan ve National Gallery'ye yer açmak için yıkılan Royal Mews (1732) çalışmasında gotik türü iki kule vardı. Rousham'daki kütüphaneye gotik bezemeler ekledi. Ancak, gotik mimaride ulaştığı doruk nokta, 1743'ten 1754'e kadar başbakanlık yapan Henry Pelham için gerçekleştirdiği, Green Park'a bakan bir şehir konutu, pek de başarılı olmayan bir portre çalışması

88) Sir Walter Scott, *Prose Works*, XXI (1836), 101-2.

ve, en önemlisi, Esher Place oldu. 1730'larda Kent, Hampton Court Sarayı'ndaki Saat Kulesi'nin doğu kanadını mevcut Tudor binalarının stiline bağlı kalarak genişletiyordu. Kraliyet sarayı çalışması için ürettiği fikirler, aynı zamanda Pelham için Esher yakınlarında sürdürdüğü çabalara da destek oldu. Bu yer, Pelham'ın ağabeyi Newcastle dükünün yeni evi olan Claremont yakınlarındaydı; ev aslında mazgallı siperleriyle birlikte Vanbrugh tarafından tasarlanmıştı ve arazisinde de koskoca bir burçlu bina bulunmaktaydı. 1480'lerde Esher'da, Winchester piskoposu için bir ev inşa etmişti. Kent'in ilk düşüncesi, Pelham'a neo-Paladyen bir villa yapmak, piskoposun konutunun Tudor stili kulesini de aşağıdaki vadide pitoresk bir harabe görünümü yaratacak biçimde kullanmaktı.

Esher için bir sonraki tasarım tarihçi John Harris tarafından "Avrupa kırsal konut tarihinde oldukça alışılmadık bir şey"[89] diye tanımlanmıştı. Kent, on beşinci yüzyıla ait bir giriş binasının ayakta kalmış yarı sekizgen kulesini birleştirdi ve her iki uca üçer bölmesi olan birer adet üç katlı kanat ekledi; batı cephesi için Hampton Court'un ana girişinden etkilenmişti. Konut, Pope'un 'kasvetli *Leke*'[90] olarak adlandırdığı nehir vadisine bakacak biçimde düzenlendi. Kent, çevredeki birkaç alanı da bu plana göre tasarıma dahil ederken bazı eski stil bahçeleri olduğu gibi korudu. Esher'ı tarif ederken Pevsner, "Kent bizim bildiğimiz haliyle on sekizinci yüzyıl gotiğini icat etti – yanlış biçimde uygulanmış bir yanlış malzeme durumu,"[91] diye yazıyordu. "En kötü haliyle bu eğlenceli bir şeydi; en iyi haliyle ise muhteşem ölçüde zekice olabilirdi. Klasik ve gotik ayrıntıları yün çilesini çözer gibi kullanmak yerine birbirlerine dolaştırmadan kullanırken, Kent de aynen bunu gerçekleştirdi." Kensington'daki kuru ağaç kadar etkili bir biçimde, Kent'in Esher'daki binası da gotiğin yeniden canlanışının başlangıcını törenle müjdelemekteydi: Tek bir nesil içinde, İngiliz mimarisi, Arbury ve Enville gibi konutların rokoko gotik stili, Inveraray ve Alnwick gibi düklere ait kalelerin pitoresk gotik stili ve Milton Manastırı ile Fonthill'in romantik gotik stili, ve de dinsel gotik üslup yoluyla zenginleşti.

Pope "Esher'ın huzur dolu koruluğu"nu[92] överken, bu "Manzara"nın "Pelham'ın sevgisi için Kent'in ve Doğanın yarıştığı" yer olduğunu söy-

89) John Harris, 'Esher Place, Surrey', *Country Life*, 2 Nisan 1987, 95.
90) Pope, *Poems*, 207.
91) Sir Nikolaus Pevsner, *Surrey* (1971), 57-58.
92) Pope, 'Imitations of Horace'.



Taşa dönüştürülen bir Inigo Jones sahne gerisi, ya da bir William Kent çizimi: Göz alıcı gotik yapı *Alfred's Hall*, Alexander Pope'un önerisiyle Gloucester'da inşa edildi.

lüyor ve diğer çağdaşları da bu etkiye hayran kalıyordu. Baskın bir biçimde, Kent'in bu yere yönelik tasarımı resimseldi. Bu tasarımda, insanlar sanattaki figürleri taklit eder gibiydi; tıpkı Canaletto'nun Badmington resimlerinin sanatı taklit eden peyzaj tasarımları gibi. Horace Walpole'un Esher'daki bir şölene ilişkin rapsodileri, pitoreskin düşünce tarzına kapılmış bir adamın rapsodileriydi. Walpole 1763'te, "O gün çok güzeldi; insanı uzaklara götüren manzara, ağaçlar, bahçeler ve hendekler, Kent'in ruhunun izlemekten zevk duyacağı mükemmellikteydi,"[93] demekteydi.

> Saat on ikide, sekiz tane iki tekerli ve üstü açılır araba ile, kimimiz at sırtında, kimimiz yürüyerek, çiftliği gezdik – Wouverman'den bir tablo gibi. Tepenin zirvesindeki binaya yürüdük; burada, yaklaşmakta olan fırtına manzaranın güzelliğine daha da güzellik katarken, kara bir buluttan yansıyan gökkuşağı, Claremont'taki bina ile yakınlardaki bir kilise kulesi-

93) Wilmarth S. Lewis, (yay. haz.), *The Yale Edition of Horace Walpole's Correspondence*, X, 72-73.

nin hemen gerisinde, bu kuleyle bir başka kule arasında, belirdi. (...) Oradan sonra ormanın içinden geçtik ve bayanlar bir mağaranın ağzının çevresinde sandalyeleriyle bir çember oluşturdular; mağaranın ağzı en tepesine kadar sarmaşıklarla, leylak ve çalılarla ve de o uzun, bol gölge veren servilerin dimdik ve gururlu görünümleriyle kaplanmıştı. Tepeden inilen yola komolar yerleştirilmişti; kadın hizmetçiler, uşaklar ve komşular aşağıdaki nehrin kıyısında dolaşıyordu – kısacası, Watteau resmedecek olsa tam bir Parnassos.*

Yaşam genellikle kötü sanatı taklit eder; ancak, İngiliz pitoreskinin gururu, yaşamların büyük sanatın güzelliğine katılabildiği ve Doğanın kişisellikten uzak kudretiyle kaynaştırılabildiği bir tabloyu kısa ve kutsanmış yoldan sağlayabilmesiydi.

* Yunan mitolojisinde, müziğin ve şiirin yuvası olarak bilinen dağ. (ç.n.)

3
Geçmişe Dönük Düşüncelerin Gücü

Büyük bir adam mı dediniz? Benim tek gördüğüm kendi ideal imgesini yaratan bir aktör.

Friedrich Nietzsche

Zengin olmak rol yapmaktır, değil mi? Dünyaya zorla kabul ettirdiğiniz bir stil, bir poz, bir yorum? Serveti kendiniz yapmış olsanız da olmasanız da, onu hak ettiğiniz, paranın sizi seçmekle en doğru olanı yaptığı, sizin de parayla en doğru olanı yapacağınız şeklinde rol yapmaya başlamanız gerekir.

Martin Amis

Form güçtür.

Thomas Hobbes

GÜÇ TİMSALİ KONUTLAR

Henry Fielding* *Tom Jones*'daki (1749) zengin toprak ağasından söz ederken, "Gotik bina stili Mr. Allworthy'nin konutundan daha asilini yaratamazdı,"[1] demekteydi. Bunun ardından, Fielding binanın çevresini teatral ve resimsel terimlerle ("solda, çok güzel bir parkın görünümü yer almaktaydı"), Shaftesbury ile Pope'un inançlarına uygun bir biçimde ("çok değişken bir arazi (...) tepelerin, bahçelerin, ağaçlıkların ve suyun hayranlık duyulacak bir çeşitlilikle kabul edilir ölçüde farklılaşması; ama bu da sanattan ziyade doğa sayesinde") ve Salvator biçimi bir arka planda ("Bunun ötesinde, kırsal, yabanıl dağların çizgisine doğru kademeli olarak yükseliyordu") tarif ediyordu. Konutu ve araziyi tanımlayan altı paragraf şu gözlemle sona eriyordu: "Bu alt düzeydeki yaratı içinde bir tek bir nesne daha görkemli olabildi ve onu da Mr. Allworthy'nin kendisi temsil ediyordu – hayırseverlikle tıka basa dolmuş bir insan, kendisini Yaratıcısı tarafından en kabul edilebilir addettiği tarzda dü-

* İngiliz roman ve oyun yazarı (1707-1754). (ç.n.)

1) Henry Fielding, *Tom Jones* (1749), bölüm 4.

şüncelere sevk ederek, kendi yaratılarına iyilikte bulunarak." Malikânesinde yaşayıp kiracılarına hükmeden zengin adam, düzenin korunmasını temsil ediyordu. Binalar, bir güç ve etik sistemini, kendilerini çevreleyen araziden daha fazla temsil etmekteydi.

1749'da Fielding, on yıl sonra Edmund Burke'ün *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757) adlı eserinde daha bir ses getirecek biçimde sistemleştirdiği şeyi, güzelliğin ve ürkütücü bir saygının mimarideki, görkemin ve sonsuzluğun göze hoş görünen nesneleri sergilemedeki rollerini çoktan kavramıştı. Orta sınıf entelektüelleri arasında yayılan bu fikirler aristokrat faaliyet için yeniden oluşturuldu – özellikle de ekonomik hegemonyanın güçlerine hizmet edecek biçimde kullanılan ve ortaçağı taklit eden formlarda.

Bu kırsal yöre konutları, Mark Girouard'ın deyimiyle, "yönetici bir sınıfın güç timsali konutları"ydı.[2] Bu sınıf, köylerin yöneticisi konumundaki toprak sahiplerinden kendi kontluklarını yönetip Lordlar Kamarası'nda yer alan bölgesel kodamanlara kadar uzanmaktaydı. Güçleri, arazilerindeki kiracılardan aldıkları kiraya dayanıyordu, fakat, Girouard'ın da belirttiği gibi,

> arazi yakıtı sağlarken, kırsaldaki bir konut da bunu etkili kılan makineydi. (...) Konut, arazinin yönetildiği ve gücün düzenlendiği merkezdi. İçinde destekleyicilerin ve iyi ilişkilerin sergilenip ayarlandığı bir vitrindi. (...) Sahibi hakkında bir çekicilik, gizem ya da başarı havası yayan bir imaj yaratıcısıydı. Zenginliğinin görünür kanıtıydı. Sahibinin güven belgesi yerine geçiyordu – bu belge bazen sahte olsa bile. Salondaki ganimetler, şöminenin üstüne asılı duran silahlar, kütüphanedeki kitaplar ve bahçedeki tapınaklar, buranın sahibinin seçici, zeki, yönetmek için seçilmiş ve cesur olduğu izlenimini de verebilirdi.

Kırsal yöre konutlarının çevresinde uzanan ve doğada olamayacak kadar zarif araziler ve ağaçlıklar, buraların ayrıcalıklı bir adamın mülkiyetinde olduğunu görsel bir biçimde hatırlatmaktaydı. Görkemlilik hem gözdağı veriyor hem de kalıcılık görüntüsü sağlıyordu. Kuzeni Kral VI. Edward'ın henüz rüştünü ispat etmediği dönemlerde, kız kardeşinin Kral VIII. Henry'le evliliğinden ötürü 1546-47 yıllarında Somerset dükü ve Krallığın Koruyucusu unvanlarını kazanan Edward Seymour, kiliseye ait mülklere el koyma yoluyla derlediği servetini gücünü anımsatacak

2) Mark Girouard, *Life in the English Country House* (1978), 2-3.

somut anıtlar dikmeye harcadı: Londra'nın ilk Rönesans tarzı sarayı olan Strand'deki Somerset Konutu'nu inşa edebilmek için, taşlarını kullanmak amacıyla St. Paul Katedrali'nin manastırını yıktırdı; Devon'da karanın içlerinde yer alan bir uçurumun kenarına, romantik bir saray olan Berry Pomeroy'u inşa ettirdi; Savernake Ormanı'nda bir diğer iddialı sarayın yapımını başlattı. 1522'de kafası kesildi.

Askeri amaçlarının çok önceleri, ortaçağla birlikte sona ermesinin ardından da kalelerin ve burçların Tudor ve erken Tudor dönemlerinde inşası devam etti. Kuleler kırsal yörede görülebilen, büyük konutların sakinlerini korumaktan çok yabancıları etkileyen yüce güç simgeleri olarak varlıklarını sürdürdü. Bazı durumlarda, kuleler, sahiplerinin varlıklarını güç timsali konutlarından izleyebilmeleri için gözetleme noktası işlevini üstlendiler. 1540 civarında, Giles Strangways'in evi için Dorset'teki Melbury'de inşa edilen burçlu, manzaraya hâkim kule öncü oldu. 1546'da, Plymouth Sound'u yukarıdan görecek biçimde inşa edilen Mount Edgecumbe'ın önceki tahkim edilmiş konutlardan farkı, ana odalarının geleneksel olarak ortadaki açık avluya bakmak yerine dışa doğru, yüksek ve üstü kapalı bir salona açılmalarıydı. 1591'de saray adamı ve astrolog Sir Thomas Gorges tarafından tamamlanan Wiltshire'daki üçgen Longford Kalesi, Elizabeth dönemi burçlu evlerin üstün bir örneğiydi; Pevsner buna 'Spenser tarzı'[3] demektedir. Şövalyeler dönemine özgü binalara olan erken Jakoben heves, Dorset'teki Lulworth Kalesi (yaklaşık 1608; 1929'da yandı), Derbyshire'daki Bolsover Kalesi (1613-16) ve Glamorganshire'daki Ruperra Kalesi'yle (yaklaşık 1626; yaklaşık 1942'de yandı) sonuçlandı.

Hanedan çekişmeleri güç timsali konutların yapımı için diğer bir dürtüyü sağladı. On sekizinci yüzyılın ortalarında, Derbyshire'da Toryler'in lideri olan Lord Scarsdale, Chatsworth'ta kendi sarayında yaşamakta olan Whig taraftarı Dük Devonshire'a meydan okumak amacıyla (işi Robert Adam'a vererek) Kedleston'daki evini yeniden yaptırıp genişletti. Bina inşa etme çılgınlığının bu çarpıcı etkileri yüksek kabul görüyordu. 1703'te mimar Vanburgh Newcastle düküne şöyle yazıyordu: "Eğer Tytles Vadisi'ni ve Blew Garters'ı, mücevherleri, büyük masaları ve bol sayıda hizmetçiyi, kısacası büyük insanları küçüklerden ayıran bütün her şeyi dileyecek olursanız, iyi bir konutun en azından en iyileriyle denk düzeyde olacağını bana itiraf etmiş olacaksınız,"[4] diye yazıyordu.

3) Sir Nikolaus Pevsner, *Wiltshire* (1975), 304.
4) Kerry Downes, *Sir John Vanbrugh* (1987), 272.

Dükün Welbeck'i yeniden inşa etmek için bir servet harcama konusundaki isteksizliği, 1690'da yirmi bir yaşına basar basmaz atalarından kalma konutu yıkan ve otuz metre derinliği olan yeni bir binanın yapımını başlatan Lord Stawell[5] örneğinin yanında daha akıllıca kalacaktır. Lord henüz yirmi üçünde öldüğünde konut daha tamamlanmamış, yarısı yarılmış duvarlarla çevrili olarak duruyordu ve vârisler tarafından çürümeye terk edildi. Lord Stawell inşaatı başlattığında Somerset'te yirmi sekiz zengin malikânenin sahibiydi; üç yıl sonra, pek fazla servete konamayan vârisleri için geriye yalnızca ikisi kalmıştı. Lord Stawell'in ihtirası aşırı olsa da istisnai değildi.

Görkem ve ağdalı ıssızlık her zevke uygun değildi. Kırsal yaşamın üstünlüğüne yönelik rutin inanca rağmen, soylu aileler kasaba ve şehirlerin çekiciliğini kırsal yaşamın tozuna ve monotonluğuna tercih etmekteydiler. Halifax markizi 1679'da Sherwood Ormanı'ndaki manastırı hakında şunları yazıyordu: "Kırsalın özlemini çekiyorum, tıpkı erkeklerin susayınca küçük bir biranın özlemini çekmesi gibi; ve (...) o zavallı yaşlı Rufford bütün o kırışıklıklarıyla Londra'nın bana gösterebileceği her şeyden daha fazla çekiciliğe sahip."[6] Ancak, 1686'da Londra'nın birkaç mil batısındaki Acton'da Berry Mead Priory adındaki bir villanın sahibi oldu ve muhtemelen Nothinghamshire'a bir daha da hiç gitmedi. Kendi neslinin en iyi politikacılarından biri olan Halifax, saraya ve parlamentoya yakın durmak zorundaydı; benzer şekilde, kurnaz zekâsı da şehir sosyetesinin dürtülemesine ihtiyaç duyuyordu. Pope'un dostu Lord Bathurst, bu ruh hali içinde, Gloucestershire'daki komşularının "lanetlenmiş vasatlığı"na[7] "suratlarına karşı gülünecek kadar aptal olmayan ama sohbet etmeye yetecek kadar da kafası olmayan insanlar" diyerek sövüp sayıyordu. Önemli aristokratlar senenin ancak çok küçük bir bölümünü güç timsali bu konutlarında geçirmekteydiler. Argyll dükü Archibald, Inveraray'deki gotiğin yeniden canlanışını temsil eden kalesine her yıl yalnızca iki aylığına gidiyordu. Elizabeth Montagu 1759'da "Gotların kralı olarak, onu pek kıskanmıyorum; soğuk bir iklim, kaba yöre sakinleri, işlenmemiş bir toprak ve yabanıl yaşamın muhteşemliğinin tüm sosyal yönleri sadece huysuz ve münzevi bir gururu okşayabilir, ama bence Argyll efendisi orayı yılın büyük bölümünde bir naibe yönet-

5) George Stawell, *A Quantock Family* (1910), 120-21.

6) H. C. Foxcroft, *A Character of the Trimmer* (1946), 96-97.

7) George Sherburn, (yay. haz.), *The Correspondence of Alexander Pope*, 1 (1956), II, 263.

tirip yılın geri kalanında İngiltere vatandaşı olmanın keyfini çıkarmakta yerden göğe kadar haklı,"[8] diye yazıyordu.

Kırsal yaşantıyı en sevimsiz kılan unsur olan can sıkıntısıyla yarışan sert hava koşulları on sekizinci yüzyıla ait bazı mimari özellikleri tamamen uygunsuz hale getirdi. 1720 civarında, Palladio tarafından Vicenza'da inşa edilmiş bir villa örnek alınarak yapılan Kent'teki Mereworth Kalesi'nin her bir yüzünde sütunlu çok uzun bir giriş vardı ve bunlar da odaların çoğunu sürekli gölgede bırakıyor ve dolayısıyla odalar buz gibi soğuk oluyordu. "Bu görevleri gerçekleştirmeye çabalarken boğazımız ağrıdı ve titreme geldi,"[9] diyerek şikayet ediyordu Horace Walpole. "Sahip olabildiğimiz en iyi güneş, Newcastle kömürünün kendisi. (...) Atalarımız olsa bize ne gülerlerdi." İtalyan modellerin uygun olmaması, on sekizinci yüzyılın taklit ortaçağ yapılarının popüler hale gelmesine neden olan reaksiyona katkı sağladı. Zamanlama çok önemliydi. 1720'lerde Burlington'ın etkisi ön plana çıktıkça, Vanburgh ve Archer'ınki gerilemekteydi; ancak, 1740'lara gelindiğinde, İngiliz mimarlarla asiller Palladianizmin geçmiş yirmi yılına hayıflanmaktaydı. Feodal dönemler yeni mimari esinlenmeler için kaynak oluşturdu. Sivri uçlu kemer gibi motifler ve ayrıntılar on yedinci yüzyılın başlarına kadar geçerli olmuştu; ancak, 'gotik' gibi tek bir sözcükle anlatılabilecek ölçüde özel olduğu düşünülmüyordu.

On yedinci yüzyılın antika meraklıları, mimarların ve onların müşterilerinin hayal gücünü canlandıracak kaynaklar haline gelecek olan ortaçağ manastır ve kale oymalarını yayımlayarak feodal geçmişe yönelik ilgiyi artırdılar. Gotiğin yeniden canlandığı dönemin ilk örneği, Cambridge'de, ortaçağın bilerek taklit edildiği St. John's College'ın kütüphanesinin pencereleriydi (1624). Bir nesil sonra Wren,* Oxford'daki Christ Church'e gotik bir ekleme niteliğindeki Tom Tower'ı inşa etti ve bazı Londra kiliselerini de ortaçağ tarzı sivri tepeli kulelerle bezedi. Ortaçağa artan ilginin ilk örneklerinden bir diğeri de, 1344'ten beri Plantagenet Baronluğu'nu elinde bulunduran Darcy ailesinde, 1679'da doğan bir oğlan çocuğun, geçmişi vurgulamak amacıyla o zamanlar hiç bilinmeyen Norman ön adıyla vaftiz edilmesiydi. Norman Darcy genç yaşta öldüyse de, Plantagenetlar'a** özgü aynı anma ruhunun etkisiyle 1750'lerde onun

8) Matthew Montagu, (yay. haz.), *Letters of Mrs. Elizabeth Montagu*, IV (1813), 238.

9) Wilmarth S. Lewis, (yay. haz.), *The Yale Edition of Horace Walpole's Correspondence*, X, 262.

* Sir Christopher Wren (1632-1723), İngiliz mimar, bilim adamı ve matematikçi. (ç.n.)

** Plantagenet: II. Henry'den III. Richard'a uzanan dönemde (1154–1485) İngiliz kralların aile adı. (y.n.)

kuzeni dördüncü Holdernesse dükü, bir tepenin üstüne taklit bir kale ve kendi arazisinin üstüne de 'çok güzel bir gotik oda'[10] inşa ettirdi. Ama ortaçağ hayranlığının çekiciliğini, genellikle, on yedinci yüzyılda hâlâ Roma Katolikliğiyle olan tatsız, hatta tehditkâr çağrışımlar engellemekteydi. 1680'de Halifax, 1148'de kurulmuş bir Sisteryan* manastırdan kaynaklanan ve daha sonra onun emriyle onarılan Rufford Manastırı'ndan şunları yazıyordu: "Şimdi daha iyi görünüyor (...) eskiden manastırın harabeleriyle o kadar karışmıştı ki önyargı ile küfrün bir karışımı gibiydi ve, her ne kadar eski bir binanın bazı çürümüş bölümlerini yine de oldukları gibi bırakmış olsam da, artık, Roma'nın süprüntülerinden eser kalmadı."[11]

KALELERİN SEMBOLİZMİ

On sekizinci yüzyıl toprak sahipleri eski binaların kısmen papalığın süprüntüleriyle süslenmiş olup olmadığı konusunda Halifax'ın çağdaşları kadar titiz değildi. Tarihe dayanan samimi saygının bir ifadesi olarak, atalardan kalma şahane harabeleri onarma hevesi ortaya çıkmıştı. Çoğu durumda, ortaçağ hayranlığının sağladığı zevk, Plantagenet baronlarının eski yöresel üstünlüğüne yönelik bir özlemle 1688'deki Şanlı Devrim** sonrasında oluşan ticaret, toplumsal akışkanlık ve siyasal kokuşmuşluğa yönelik bir nefreti sergilemekteydi. Toryler, özellikle paraya dayalı çıkarları, Whig muhaliflerden gelen desteğe bağlamaktaydı. Ancak, Kraliçe Anne döneminde Toryler iktidara geldiğinde, onlar da rüşvet konusunda Whigler'den aşağı kalmadılar, ayrıca eski aristokrasinin imtiyazlarına karşı çok daha az saygı ya da koruma gösterdiler; nitekim, Lordlar Kamarası'nı yeni kreasyonlarla doldurdular. Bir kişinin kendi atalarına karşı hissettiği derin saygı, geleceğe güvenmeyen ve bu nedenle de geçmişi kusursuzlaştıran insanlara özgü bir duygudur. Pomfret Kontesi 1740'ta şöyle yazıyordu:

> Eski İngiliz ihtişamına ait bir kalıntıyla ilgili ne zaman bir şeyler duysam hep sevinmişimdir; ve insanların (çağlarca ayakta kalması için yapılan) bu şahane

10) A.g.e., IX, 285.

* 1098'de Fransa'da yer alan Cîteaux'de (Latincede Cistercium) kurulan bir Roma Katolik mezhebi. (ç.n.)

11) Foxcroft, *Trimmer*, 102.

** İngiliz Devrimi'ne verilen ad. (ç.n.)



Londra'da, Green Park'ın kıyısında, "eski İngiliz ihtişamı"na hayranlık duyan soylu bir kadın tarafından yaptırılan, şahane denecek ölçüde eskiye dönük, dayanılmaz ölçüde gelenekçi bir şehir konutu. Kocası, Easton Neston'daki Northamptonshire'da, Hawksmoor'un başyapıtı olan büyük bir konuta miras yoluyla sahip olmuştu.

yapıları, işi bittiğinde işi yaptıran kişinin binanın içinde yaşanmasını olanaksız kılmanın yanı sıra büyük masraflara neden olmaktan başka temel bir işlev taşımayan değersiz ve gösterişli bir yapı dikmek uğruna yok ettiğini işitince de hem şaşırıyor hem de sinirleniyorum. Oysa, bir manastırı ya da kaleyi ilk yapıldığı biçimiyle onarmak hem onun sahibinin atalarına karşı duyduğu saygı hem de kendi gelecek kuşaklarına verdiği önem açısından değerli bir anıtı korumak olacaktır. Ama bunlar yıpranmış değerler ve artık neredeyse anılarda bile yaşamıyorlar.[12]

Pomfretler bir Tory aileydi ve kontes açısından o eski ihtişamın altında yatan şecereye yönelik saygı, itibarın iyice düştüğü bir dönemde istikrar ile sürekliliği ifade etmekteydi. Kontesin tarihsel olana ilgisi, 1760'ta Piccadily dışında Arlington Street üzerinde yapılan ve ne yazık ki 1934 kadar yakın bir tarihte yıkılan Pomfret Kalesi adındaki gotik bir kaleyi yaptırmasıyla vurgulandı.

İngiliz adaları ortaçağ hayranlığına esin kaynağı olacak kalıntılarla doluydu. Pope'un eski dostu Lord Lyttelton, 1756'da Carnarvonshire'ın kuzey sahilindeki Conway Kalesi'ni ziyaretinin ardından, "Asil bir konumu var ve çok yüksek bir kayanın tepesinde dikiliyor,"[13] diye yazıyordu: "Üç yanını deniz ve kulelerden yükselen dört burç korumakta. (...) Aralardaki duvarlar burçlu ve çok sağlam görünüyorlar; kalınlıkları bazı yerlerde dört-dört buçuk metre. (...) Bir bütün olarak, hayatımda gördüğüm en ihtişamlı görünüme sahip bina." Conwayler'in arazisi Warwickshire'daydı ama Conway dükü Edward (1623-83) "yakınlardaki kırsalda toprak satın alabilseydi bu kalede yaşardı; fakat satılık toprak bulamayınca bu plandan vazgeçti". İnsanın kendi gücünü sergileyemeyeceği geniş araziler olmadan kalede yaşaması olanaksızdı. On yedinci yüzyılda Conwayler atalardan kalma bir harabenin restore edilme olasılığının farkına varma konusunda öncülük ettiler; ancak, Shaftesbury'nin erdemli duyarlılığa yönelik fikirlerinin popüler hale gelmesinin ardından, ortaçağın konforunu ihmal eden toprak sahipleri aşağılık birer varlık olarak görüldü. Bayham Manastırı'nın yıkık kalıntıları 1788'de Lord Torrington'ı hayal kırıklığına uğratmıştı:

Bitişikte, sahibi Mr. P[ratt]'a ait, harabelerden inşa edilmiş düzgün bir konut var; kendisini gördük ve davranışları ile çevresindeki her şeyin kanıtla-

12) *Correspondence between Frances, Countess of Hartford (Afterwards Duchess of Somerset), and Henrietta Louisa, Countess of Pomfret*, I, 299-300.

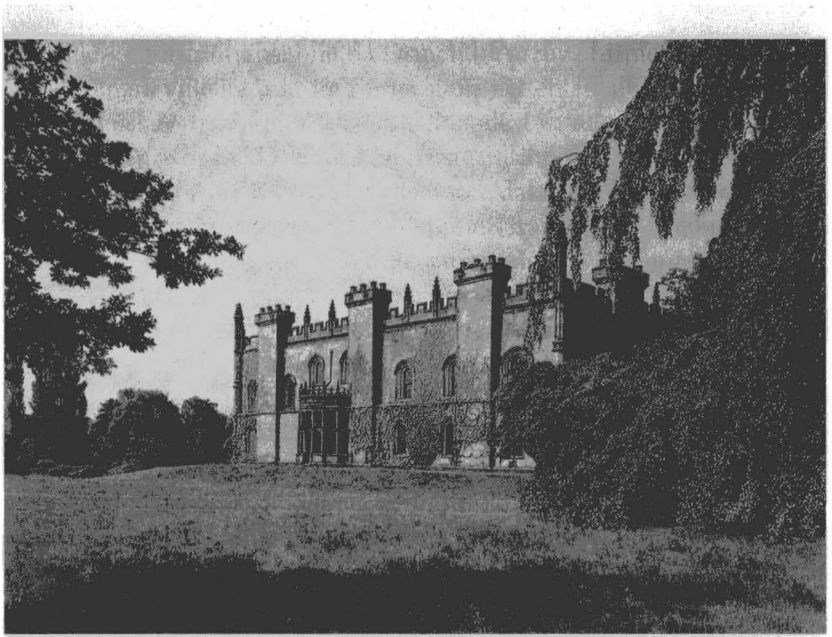
13) Lord Lyttelton, *Works*, III (1776), 346-47.

> dığı gibi, iyi yetiştirilmiş ve zevk sahibi bir insan. Bahçe olarak kullanılmaktan ötürü ne yazık ki bakımsız ve şekilsiz halde olan kalıntılar da ayrı bir güzellik; bir sürü kemer, manastırların kalıntıları, bazı mezar parçaları: Gotik zevk sahibi biri olsa bunu heybetli ve memnuniyet verici görebilirdi; oysa şu anda dikkat çekici ve fantastik.[14]

Yeni ya da yenilenmiş kalelerin estetik çekiciliği cinsiyete göre de farklılık gösteriyordu. Lady Pomfret ile Northumberland düşesi gibi diğer asilzadeler açısından, yeni gotik kaleler gelişen orta sınıfın davranışları, alışkanlıkları ve ihtirasları karşısında aristokrat kültürün varlığını simgelemekteydi. Bu kişilere göre, eski ailelerin taşıdığı öncelik bir üstün duygular ve zevkler meselesiydi. Birçok erkeğe göre, kalelerin sembolizmi daha maddi güçleri çağrıştırıyordu. Bir erkeğin konutunun stili o erkeğin baktığı kişilere, rakiplerine ve kralına güzel bir mesaj göndermekteydi. 1707'de Vanbrugh, birinci Manchester düküne, Kimbolton'a 'dörtgen sütunlarla desteklenen avlulu bir ön cephe' yerine 'kale havası'[15] vermesini öneriyor ve şu sözü veriyordu: "Bu, çok asil ve erkekçe bir görünüm sağlar; ayrıca, bir bina için olabilecek en üst düzeyde geçerlilik demektir." Vanbrugh kendisi için Blackheath'te burçlu bir konut yaptırdı ve Castle Howard'daki arazi için bazıları gotik pencere ve burçlardan oluşan toplam on bir kuleye sahip sağlam bir duvar tasarımladı. Ancak, bu 'kale havası' herkesin siyasal amacına uymuyordu. 1680'lerde konutu konumundaki Raglan Kalesi'ni terk edip Badminton'da muhteşem, yeni bir saray yaptıran unvanını yeniden kazanmış olan Beaufort dükü, 'çevresinde, büyük bir bölümü kendisine ait olan kırsal'da,[16] hem konut olmaya uygun ve yepyeni, hem de ailesinin sınır bölgelerinin soyu belirsiz yöneticilerine benzerliğini azaltacak türden güç timsali bir konut yaptırmayı arzuluyordu.

Shenstone'un gözlemlediği gibi, "Tamamen antik değerlerle çevrili olmak ve pas tarafından kemirilmek, günümüz için kötü bir erdem sayılır".[17] Yerleşik yapısal yolsuzluğun hüküm sürdüğü bir çağda gotik, politik doyumsuzlar tarafından hem Tory hem de Whigler'e aşırı yakınlıkla bir tutuldu. *Gentleman's Magazine*'in bir yazarı 1739'da şöyle diyordu:

14) C. B. Andrews, (yay. haz.), *The Torrington Diaries*, I (1934), 348.
15) Sir John Vanbrugh, *Complete Works*, IV (1928), 14.
16) Roger North, *Lives of Norths*, I (1742), 272.
17) William Shenstone, *Works*, II (1791), 189.



Arbury Hall'un doğu cephesi; gotiğin Warwickshire'daki bu yeniden canlanışı, Strawberry Hill'de Walpole'un merakına sunulan hayranlığı ve şöhreti daha çok hak ediyordu. Bu, bir Tory baronluğu idealidir: uyuklayan erkekliğin bozulmamış devri.

> Bence atalarımızın duvarlara asılı miğferleri, kalkanları ve kılıçlarıyla o eski konuksever gotik salonlarda saygıdeğer bir hava vardı; o salonlara içten gelen bir saygıyla girdim ve eski bakanlarla kral naiplerinin yarattığı korkuyla karışık saygının simgesi o silahlara minnettarlıkla baktım. Hatta, bir an Magna Carta'yı mümkün kılan, Spencerlar'la Gavestonlar'ı durduran o güzelim kılıçların sesini duyar gibi oldum. Ve bütün bunların zevksiz bezemeler ve oymacılık için yer açmak uğruna kaldırılıp atıldığını görünce, bu tür bir değişimin kendi bünyemiz açısından uğursuz olduğunu düşünmeden edemiyorum. Eski gotik yapımız soylu bir güce ve yalınlığa sahipti; bu da o günlerin gösterişli yapılarının yekpare sütunları ve yalın kemerleri tarafından çok iyi temsil ediliyordu. Ve kemer ve sütun konularındaki modern tasfiyelerin ne gücümüze ne de güvenirliğimize bir katkıda bulunduğunu görmüş değilim.[18]

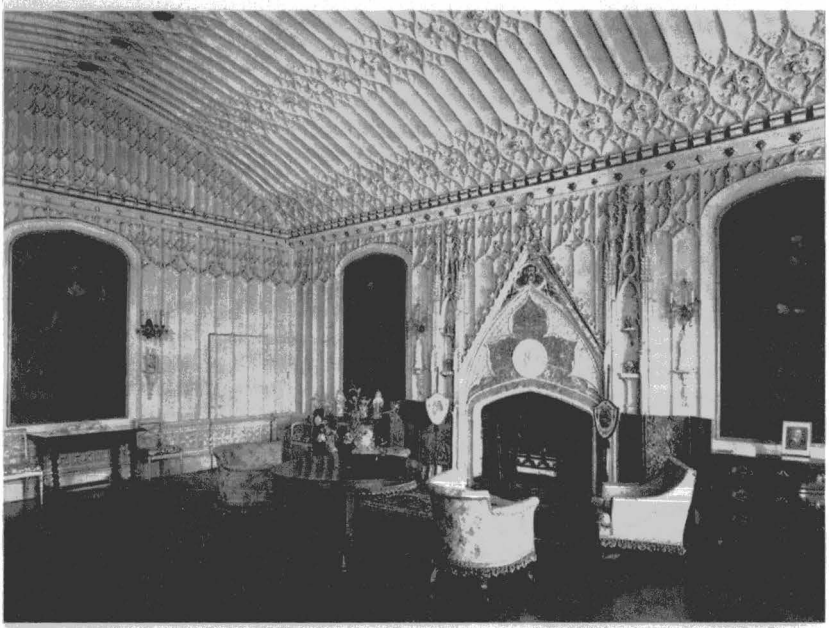
Her türden politikacı erkek, gotik politik kurumların saflığını kendi amaçlarına uyacak biçimde kendisine mal etti. Robert Molesworth, "Bana göre

18) *Gentleman's Magazine*, IX (1739), 641.

bir Whig eski gotik yapının katılığını olduğu gibi koruma taraftarı olan kişidir,"[19] diyordu. Ancak, Pope'un dostu Lord Bolingbroke, 'gotik yönetimi oluşturma konusundaki özgürlükleri' korudukları için Saksonları överken, Toryler yerine Whigler'i savunmaktaydı. *Gustavus Vasa* (1739) adlı oyunu Sir Robert Walpole'un sansürüne uğrayan Henry Brooke, "Ben konumu, bizim yönetim biçimimizin türetildiği, gotik ve görkemli uluslardan biri olan İsveç'in tarihinden aldım," diyerek söyleniyordu. Bu olgu yalnızca İngilizlere özgü değildi. O sıralarda Bohemya'da Santini-Aichel yitik bir ulusal saflığı uyandırma amaçlı ortaçağa özgü bir gotik üslubu yeniden canlandırmaktaydı: Kladruby Manastırı'nın kilisesi, Kutra Hora yakınlarındaki Sedlec morgunun kilisesi ve Zdar na Sazaran hac evi, on sekizinci yüzyılın politize edilmiş Bohem gotik canlanışının örnekleridir. İngiltere'de de peyzajların bezenmesine politik anlamlar katıldı: Burlington, Sokrates gibi ihanetin düşmanlarını onurlandırmak için Chiswick'te heykeller dikti; Kent tarafından Stowe'da oluşturulan Worthies Tapınağı İngiliz özgürlükleriyle Protestanlığın destekçilerini onurlandırdı; Stowe'daki gotik tapınak özgürlüğe adandı; Whig taraftarı on birinci Norfolk dükü, Cumberland'deki Greystoke Kalesi'nin arazisini düzeltip buraya Bunker's Hill adı verilen, gotik pencerelerin ve Fort Putnam'ın daha iddialı gotik pitoreskinin yer aldığı burçlu bir çiftlik evi yaparak, 1780'lerdeki Amerikan bağımsızlığını ve özgürlük ilkesini onurlandırdı. Kırsal yöre konutunda görülen taklit ortaçağ izlenimlerinin de aynı ölçüde siyasal bir anlamı vardı.

Sanderson Miller adında Warwickshireli bir kırsal centilmeni ve amatör mimarın 1745-47 civarında İngiliz iç savaşının ilk savaş alanı olan Edgehill'de (1642) yüksek ve esintili bir noktaya taklit bir kule inşa etmesiyle birlikte, gotik formların politize edilmesinde önemli bir aşama başladı. Miller'ın Radway Grange'da bulunan evinden de görülebilen bu kulenin üst odası "gotik zevke göre incelikle döşenmiş[ti]; tavan antik zırhlarla süslenmiş[ti]; pencerelerde vitray, gotik nişler ve pervazlar bulunmakta[ydı]".[20] Miller buna *'aslında* zavallı bir evin bacası' olan bir küçük kule 've muhteşem bir taş kemer' ekledi. Başka yerlerde de, günümüzde 'rokoko gotik' olarak adlandırılan kendi pitoresk stilinde Midlands konutları tasarımladı. Miller'ın eserleri arasında Gloucestershire'daki Adlestrop Park, Wiltshire'daki Lacock Manastırı'nda gotik cephe, ve ayrıca, Oxfordshire'daki Wroxton Manastırı yöresinde,

19) Samuel Kliger, *The Goths in England* (1952), 8-9.
20) Marjorie Williams, (yay. haz.), *The Letters of William Shenstone* (1939), 253.



Arbury'deki oturma odasında yer alan şömine, Plantagenet soylusu Aymer de Vallance'ın Westminster Manastırı'nda yer alan mezarına dayanılarak yapılmıştı.

araziye bir çağlayanla dar pencereleri olan bir küçük kule yerleştirerek ve küçük kiliseyle bölge kilisesini de Tory birinci Guilford Dükü için yeniden tasarımlayarak yaptığı düzenlemeler sayılabilir.

Sanderson Miller'ın sağladığı etkiler, 1748'den sonra Arbury'ye burçlar, sivri tepeli kuleler ve diğer rokoko gotik nitelikler ekleyen Sir Roger Newdigate (1719-1806) tarafından daha iyi bir düzeyde yaratıldı. Sir Ray Strong'a göre, Newdigate'in "yeniden canlanan gotik üslubu, ortaçağa özlem besleyen bir Tory'ye uygun"du.[21] Newdigate, Midlands kömür madenlerini, kanallarını ve turnikeli yollarını geliştirmeyle ilgilenen ve Warwickshire ile Middlesex'te değerli arazileri olan bir barondu. Kültürlü bir kişiydi; İngiliz şiiri için Oxford Üniversitesi'ndeki Newdigate Ödülü'ne gelir sağladı ve yaklaşık otuz yıl boyunca Avam Kamarası'nda katı biçimde Tory olan bu üniversiteyi temsil etti: Kraliyet ailesine yabancılardan oluştuğu gerekçesiyle hiç güvenmedi; artarda gelen hükümetlerin hiç de kahramanca olmayan diplomasisini üzüntüyle karşıladı ve

21) Sir Roy Strong, *The Story of Britain* (1996), 325.

İngiliz Kilisesi'nin tapınma biçimlerine ya da önceliklerine karışılmasına kesin bir biçimde muhalefet etti. Pevsner'ın yorumuna göre, "Arbury, İngiltere'de gotiğin yeniden canlanışının başlangıcındaki en iyi örneklerden biridir. Horace Walpole'un Strawberry Hill'de gotikleştirme çalışmasına başladığı yılda evi gotikleştirmeye başlayan Sir Roger daha uzun bir süre çalıştı, ki zaten daha geniş ölçekte de çalışabilirdi. (...) Onun gotiği de, Horace Walpole'unki gibi, neşeli, eğlendirici, güzeldir – Gotik mimarinin bizler için şu an olduğu ve Romantiklerden bu yana olduğu gibi, hiç de yüce değildir."[22]

LORD LYTTELTON HAGLEY'DE

Gotik mimarinin bir diğer gizli-politik örneği de, maliye bakanı görevini tamamladıktan sonra 1756'da asalet unvanı kazanan bir saraylı ve politikacı olan komşusu Sir George Lyttelton için Miller'ın 1747'de tasarımını yaptığı yıkıntı kaledir. Lyttelton, dostu Pope için şiirsel bir yazı yayımladı ve şairin Twickenham pitoreskini çok beğendi. Bathurst'e de aynı ölçüde hayran kalmıştı: Hagley'deki Worcestershire arazisini geliştirmek amacıyla Lyttelton'ın kullandığı Dor düzeni tapınak ile İon düzeni dairesel yapı, Pope ve Bathurst'ün Cirencester'da sergiledikleri etkileri dostça aşma çabalarıydı. Lyttelton, *Tom Jones*'u kendisine adayan Henry Fielding'in hamisiydi; ancak, Smollett* tarafından da *Peregrine Pickle*'da Gosling Scragg karakteriyle karikatürize edilmişti. "Suratı o kadar çirkin, kişiliği o kadar bozuk, vücudu o kadar şekilsizdi ki, her bir niteliği bir leke, her bir uzvu bir ayak bağı ve her bir hareketi bir utanç kaynağıydı," diye yazan Lord Hervery, kendisi gibi saraylı olan birinden daha iyisini beklemekteydi. "Her zaman için, sanki cansızmış gibi bir monotonlukla söylediği ağız dolusu lakırdısı vardı ve bunların, böbürlenmek amaçlı da olsa, taşıdığı azıcık anlam da genellikle ahlak savunucularının, felsefecilerin ve şairlerin çok bilinen ünlü sözlerinden ve düşüncelerinden alınma, kabaca elekten geçirilmiş, yarısı sindirilememiş, hatalı bir biçimde bir araya getirilmiş ve kafa karıştıracak şekilde yeniden oluşturulmuş türdendi." Yine de Lyttelton, hayal gücü zengin bir adamdı ve onun açısından tarih bir avuntuydu. 'Çağın yozlaşma ve zorluklarını'

22) Sir Nikolaus Pevsner ve Alexandra Wedgwood, *Warwickshire* (1966), 67-68, 71.

* Tobias George Smollett (1721-1771), İskoç romancı. Sözü geçen eserin tam adı, *The Adventures of Peregrine Pickle* (1751). (ç.n.)

küçümserken, İngiltere'nin, Yunan ve Roma uygarlıklarından ziyade kendi ortaçağ tarihine daha çok şey borçlu olduğunun farkındaydı: Aslında, feodalizmde siyasal bir saflık aramaktaydı.

Roma kalıntılarını atmak için Rufford Manastırı'nı yeniden inşa eden Lord Halifax'tan birkaç nesil sonra yaşayan Lyttelton'ın ortaçağ döneminin Roma Katolik mirasına yönelik düşmanlığı daha az düzeydeydi. 1741 kadar erken bir dönemde Kral II. Henry'in biyografisi için araştırma yapmaya başladı; eser, sonunda dört cilt olarak 1767'de yayınlandığında, Walpole tarafından "ne kadar da sıkıcı işlerle dolu (...) ne kadar da laf kalabalığıyla dolu" biçiminde kötülendi. Bu kitaba başladığında Lyttelton "vatandaşlarıma biraz bilgi ve eğlence" sunmak için "keşişlerin günlüklerinin saçmalığından tarihe benzer bir şeyler çıkarabilmek" isteğini



Hagley Hall taklit feodal harabeleri –Lord Lyttelton için Hagley'de inşa edilen bu örnek gibi– Webster'ın *'The Duchess of Malfi'*de dile getirdiği havayı yaratma amacına hizmet ediyordu:

> Bu eski yıkıntıları gerçekten seviyorum:
> Onlara hiç ayak basmasak da, yine de
> Ayaklarımız saygın bir tarih parçasının üstünde:
> Ve, hiç kuşkusuz, bu geniş orta avluda,
> Şimdi çıplak, berelemiş uzanan
> Şu fırtınalı havada.

Pope'a açmıştı. Daha iyi anlaması için de kitabı Pope'a inşa terimleriyle tarif etmişti: "Eminim ki sen, bir mimar olarak (...) bu gotik harabelerden, ne kadar kaba olsalar da, İngiliz krallarımızın en büyüklerinden birini onurlandırmaya uygun olacak ve sonsuza kadar kalacak yeni bir anıt yaratabilirdin."

Lyttelton'ın Plantagenet krallarına olan ilgisi ve pitoreske olan tutkusu onu en tanınmış ortaçağ kalelerinden bazılarını ziyaret etmeye yönlendirdi. 1757'de Miller'ı, Hagley Konutu'ndan görülebilen hâkim bir tepeye bir taklit harabe tasarımlaması için görevlendirdi. Pencerelerin çerçeveleri Halesowen yakınlarındaki yıkık manastırdan alınmıştı. Çürümüşlük ve karışıklık izlenimi vermesi için harabelerin çevresine büyük yosunlu taşlar rasgele yerleştirildi. Burası güç timsali bir konut değildi, fakat parçalanmış gücü ve insanın ihtişamının geçiciliğini simgeliyordu. Hagley'in çevresindeki arazide ayrıca bir inziva evi ile üzerinde iğrenç yazılar bulunan, koyun kemikleri, çene kemikleri ve kafataslarıyla bezenmiş korkunç görünümlü bir köşe vardı. Elde edilen sonuç çok büyük ölçüde pitoreskti. Walpole, "Bu bahçede tam bir zevk var," diyordu. "Miller tarafından inşa edilmiş yıkık bir kule (...) gerçekten de Baronlar Savaşı'nın gerçek pas rengini yansıtıyor;" ayrıca, "bir dağın gölgeli yamacında, aşağıdaki parlak dünyaya bakan" bir inziva evi. Lord Torrington 1781'de pek o kadar hevesli değildi: "Lord Lyttelton'ın şiir konusundaki dehası (ki o kadar fazla sayılmaz) bir kırsal konutu geliştirme dehasından daha fazla," yorumunda bulunmaktaydı. "Konutun arkasındaki zemin hoş bir biçimde ağaçlıklı ve tepeler de güzel bir tarzda eğimli; ama bu manzara Strombolo bahçelerini gereğinden fazla tatlandıran niteliksiz tapınaklar ve obeliskler tarafından gölgelenmekte." Göz boyama, teatrallık ve bir turistin hatıralarını andıran havası, pitoresk etkiler oluşturma çabasında her zaman mevcut olan tuzaklardı.

WILLIAM SHENSTONE

Hagley'in birkaç mil kuzeybatısındaki Staffordshire'da, 'vahşi ve hemen hemen çorak bir fundalığın ötesinde', Stamford dükü unvanını taşıyan Grey ailesinin konutu konumundaki Enville Hall yer almaktaydı. Lyttelton ile Stamford birbirlerinin mimari ve peyzaj alanındaki etkilerini dürtülemekteydiler. Her iki konutta da yerel şair William Shenstone'un (1714-63) Pope'a oranla daha dolaysız bir etkisi olmuştu. Bir çiftçinin oğlu olan Shenstone Solihull Gramer Okulu ile Oxford Üniversitesi'n-

de eğitim gördü; üniversite eğitimi esnasında saçını kesip peruk giymeyi reddettiği için kaçık olarak nitelendirildi; fiziksel açıdan hantal ve belki sosyal açıdan da beceriksizdi. Sevecen bir doğası olsa da, Oxford'u bitirdikten sonra münzevi bir yaşam sürdü. Çoğu zaman, sinirsel sağlığından bunalımlı ve hastalık hastası bir tarzda şikayet ediyordu. Kırsalı ve kırsal yaşamı içeren pastoral uzun şiirleri kalıcı olmadı. 1745'te Shenstone, Halesowen yakınlarındaki Worcestershire'da (Hagley ile Enville'in yakınında) Leasowes denen küçük bir araziye yerleşti. Bu mülkü mağaralar, üstü yazılı kül saklama vazoları, dolambaçlı yürüyüş yolları ve peyzajlarla bir dekorasyona dönüştürdü. Leasowes'a doğrudan Hagley üzerinden ulaşan Torrington, "Böylesine ünlü hale gelmelerinin nedeni yazma yeteneği; zira yazarlık, iç mekânları aşırı ölçüde övüp onları meraklılarınca ziyaret edilebilir ve konunun yabancısı olanlarca da hayran kalınabilir yerler haline getirme gücüne sahip," demekteydi. Elbette Shenstone arazisini ünlü konuklara göstermekten zevk alıyordu: "Üstünde taç arması olan bir atlı araba kapımda görebileceğim çok zarif bir şey – daha güzeli yok gibi."

Witley'den Lord Foley, Hewel Grange'dan Lord Plymouth ve Halesowen Grange'dan Lord Dudley peyzaj bahçeciliği hakkında Shenstone'un önerilerini almaktaydı. Her ne kadar, 'beğeni denen sözcükten bıkmış' olsa da, Shenstone'a göre, "beğeni, hayal gücünden herhangi bir pay alan herkesin tek ihtirası ve özel zevki olan tek şey"di. Arazileri düzenleme konusunda resimsel bir yaklaşımı vardı. Doğuştan endişeli, kasvetli ve düşünceli olan Shenstone melankoliden hoşlanıyordu. "Örneğin, bir harabe bizler için ne yeni, ne görkemli, ne de güzel olabilir; yine de, o çürümüş ihtişamın yansımasından kaynaklanan o güzel melankoliyi sağlayabilir." Buna uygun olarak, Leasowes arazisinde pervazları zırhlı kalkanlarla dekore ederek ufak, yıkıntı tarzında bir küçük manastır oluşturdu (kira bedeline ihtiyacı olduğu için de kiraya verebileceği bir mülk yaratmış oldu). Pope'un hem şair hem de bahçeci olarak fikirlerini en ufak ayrıntısına kadar incelemiş olmasına rağmen, Shenstone pastoral bir cennette görülebilecek beğeniden daha fazlasına sahipti. "Benim için kırsal bir manzara bir çeşit bina eklemesi olmaksızın asla kusursuz sayılamaz: Nitekim, şöyle iri boyutlarda bir kaya işçiliğinin gerekli eksiklik hissini destekleyeceğini biliyorum," diye yazıyordu. "Çirkin nesneler, uygun bir mesafeden, daha da büyük bir güzellik taşırlar." Fındıklarla çevrili bir taş madeninde resimsel bir odak noktası oluşturmak için, Shenstone bir mağara yapıp girişini de üstüne küçük bir tahta haç yerleştirdiği bir kapıyla kapattı ve buraya inziva evi adını verdi. Shenstone

tarzı gotiğin bu gereksiz süslemelerinin daha dejenere örnekleri arasında, yüzyılın ortasında Battle Manastırı'nın sütunlu girişini midye kabuklarıyla kaplayan baronun kız kardeşi ile, Wentworth Woodhouse'ta değişiklikler yapan Lord Rockingham yer almaktaydı: "Konutun arkasındaki bowling alanında en az dört obelisk var ve burası Brobdignag'ın* dokuz kukalı bowling alanına benziyor (...) mısır tarlalarında tapınaklar var ve küçük ağaçlıkta da bir inziva evi olması amaçlanan bir pencere çerçevesi bir defne dalına asılmış."

Robert Dodsley'in Shenstone arazisine yönelik çağdaş bir anlatımı, manzara ve görüntüleri farklı odak noktalarından ele aldığı için bir resim galerisinin katalogunu andırmaktadır; bu nitelik Shenstone'un daha ince başyapıtına da ilişkin anlatımlarda, Enville'de düzenlediği arazide (burada zaten 1749-50'de Sanderson Miller tarafından gotik bir sera yapılmıştı) yeniden görülür. Üçüncü Stamford dükü Harry (1685-1739) 1720'lerde bu arazide tuhaf uygulamalara başlamıştı; bu uygulamalara, tahta ve samandan yapılma, çatısı üstünde çubuklar ve tuhaf figürler bulunan ve çuval bezi kadar dayanıklı olan bir pamuklu kumaşla örtülmüş ufak bir kulübe ve "yeşil alanın yukarısındaki kumlu yamacın oralarda, o zamana kadar tavşan yuvası işlevi gören," tek ışığını tepedeki pencereden alan merkezi bir sekizgen odanın bulunduğu "bir diğer tuhaf bina" da dahildi. Oğlu, dördüncü Stamford dükü Harry (1715-68) sonuncu Warrington dükü'nün vârisiyle evlendi ve Enville'i güzelleştirmek için onun servetini kullandı. Saban izlerinin böldüğü ve derelerin suladığı dik, heybetli bir tepenin üstünde yer alan konut, Shenstone'un yardımıyla iki sekizgen kule, sivri uçlu gotik kemerler ve burçlu bir çatıyı barındıracak biçimde yeniden oluşturuldu.

Shenstone'un en üstün tasarımı Enville'deki peyzajdı: Staffordshire'ın bereketsiz, kasvetli alanlarıyla çevrili olan yemyeşil çimenlikler ve zengin koruluk tamı tamına dükün egemen olduğu yeri işaret etmekteydi. Sağladığı etkiler o kadar başarılıydı ki, 1795'te William Marshall, keşke Gainsborough "Enville'in şahane arazilerini bir manzara olarak değil de *süslenip güzelleştirilmiş bir arazinin iç mekânı* olarak" resmetmiş ve böylece "insanın içini dolduran bir sevinçle, iyice süslenmiş doğanın yüce cazibesi"ni kutsamış olsaydı demekteydi. 1801'de Stebbings Shaw Enville'de yer alan 'Shenstone tarzı çağlayan'ı tarif ederken "en iyisi oraya tekne evindeki tuhaf bir odada bulunan geniş bir pencereden bakmak; o pencere

* Jonathan Swift'in *Gulliver'in Gezileri* adlı romanında, Gulliver'ın ilk gittiği devler ülkesinin boyları metreleri bulan insanları. (ç.n.)

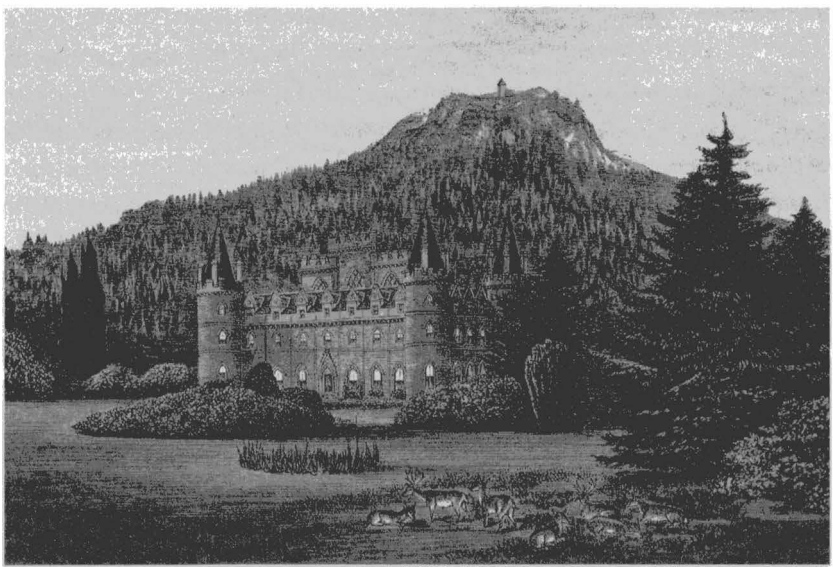
ardına kadar açıldığında akla gelebilecek en şahane sahne gözler önüne serilir," demekteydi: "Akıntı tüm gücüyle, yakındaki kayaları aşarak, dalgaların yıprattığı kıyıları kenarlardan sarkan kalın defne ve püsküllü çalılarla gizlenen derin bir dar vadiye akmakta; köpükler ve incecik su damlaları yapraklarını dökmeyen ağaçların yeşilliğiyle karışmakta; bu arada, gölün ötesinde gördüğünüz konut, sanatın elinin etkilediği en muhteşem yaratılardan biri olarak, bütün bu sahneyi büyük ölçüde yatıştırmakta." Shaw, Shenstone'un üç yandan sarkan ağaçlarla çevrelenen ve 'derin, kasvetli [bir] tedirginlik' etkisi yaratan küçük kilisesine de hayran kalmıştı. Daha neşeli bir bina olan gotik çoban barınağının içi kırsala özgü bezemelerle doluydu, duvarlara "Noel şarkıları, antik balatlar ve bir çobanın yaşadığı izlenimini verecek [türden] diğer hoş bezemeler" yerleştirilmişti. Diğer pitoresk etkiler arasında 'tek bir kalastan oluşan, sanat niteliği taşımayan bir köprü,' bir dairesel bina, kubbeli tavanı olan bir mağara, (ortadakinde, kanatlardaki burçları ve merdiveni kaldırılabilir kapısıyla) üç burçlu kemerden oluşan ve sırf dikkatleri çekmek amaçlı bir yapı, ağaç kabuklarından yapılma bir inziva evi ile bina dışında yer alan ve bilardo salonu işlevi gören zarif bir gotik yapı bulunmaktaydı.

INVERARAY VE ARGYLL DÜKÜ

Arbury ve Enville'deki tasarımlar çekici bir zarafet taşıyan havai rokoko gotik tarzındaydı. Newdigate, Stamford ve Shenstone'dan daha az yetenekli olan diğer amatörler tatsız olmaktan öteye gidemeyen etkiler ürettiler; ancak, on sekizinci yüzyıl gotik mimarinin doruk noktasına feodal baronların heybetli, hatta korkutucu ihtişamlarını simgeleyen güç timsali konutlar yoluyla ulaşıldı. Bu konutlar, İngiliz gotiğinin yeniden canlanışında ilk aşamayı oluşturan Rokoko'dan ikinci aşamayı oluşturan Dehşetli ve Pitoresk'e geçişi göstermektedir. Rokoko gotik Toryler'in siyasal görüş ayrılığının en azından bir imasını –bazen de güçlü bir amacı– yansıtmaktaydı; ama Dehşetli ve Pitoresk rokoko siyasal gücün saldırgan bir bildirisiydi. Dehşetli ve Pitoresk kaleler süregelen siyasal güçlerin rahatsız edici bir biçimde reddi amacını taşımıyordu; bunlar sahiplerinin dünya üzerindeki varlıklarını zorla kabul ettirmeye yönelik, tacizden uzak binalardı. En iyi örneklerin İskoçya'da, İngiltere'nin İskoçya sınırında ya da İrlanda'da olması da bundandı.

Antik ihtişamı bu biçimde yeniden oluşturan ilk aristokrat, 1743'te üçüncü Argyll dükü olarak ağabeyi John'un yerini alan Islay dükü Archi-

bald Campbell'dı. Argylller, Mac Cailein Mor (Büyük Colin'in oğlu) biçimindeki Kelt unvanına sahip klan şefleriydi. Stuart kraliyet hanedanıyla olan uzun düşmanlıkları kanlı ve şiddetli olmuştu. Kardeşlerin büyükbabası dokuzuncu Argyll dükü, Kral II. James'e karşı silaha sarıldığı için 1685'te idam edilmişti; büyük büyükbabaları sekizinci dükün ihanet suçuyla 1661'de kafası kesilmişti. 'Büyük Argyll dükü' John, Greenwich dükalığı ile Mareşal asası kendisine ihsan edilen gösterişli bir komutandı. Meslek yaşamının büyük bölümünü İngiltere'de geçirdi (Surrey'de doğup aynı yerde öldü) ve Inveraray'i ender ziyaret etti. Lady Louisa Stuart'a göre, "Bir avukat olarak yetiştirilen Archibald sakin, kurnaz, insanın içini okuyan, tartışmayı seven bir adamdı – usta bir işadamı ve yetenekli olmasa da uyanık bir politikacı" Horace Walpole'un Archibald'ı anlatımı ise gotik bir romandaki anti-kahraman izlenimi yaratmaktadır: "Davranışında gizemli, suçluluk havası yaydığı söylenemez, çevikliğin amacına tam yanıt vermediği durumlarda yavaş, sağlam; intikamcı ve, hileci olsa da, en azından yağcı değil." 1682'de doğan Dük Archibald, Eton'da eğitim görmüş ve Glasgow Üniversitesi ile ardından da Utrecht'te hukuk eğitimi almıştı. 1706'da İngiltere'yle yapılan İskoç-



Inveraray'in bu on dokuzuncu yüzyıl görüntüsünde, kalenin Brighton Pavyonu kadar yapay havasını vurgulayan ve yakın zamanlarda eklenen burçların sivri tepeli çatıları görülmektedir.

ya Birliği Antlaşması'nda görüşmecilerden biriydi ve bu hizmetinden ötürü yirmi dört yaşında Islay dükü unvanını aldı. Ağabeyiyle birlikte, 1714'te Hannover hanedanının başa gelişini destekledi. 1715'teki Stuart Ayaklanması* esnasında Inveraray'i savundu ve Sheriffmuir Çarpışması'nda aldığı bir yara yüzünden sakatlandı. Gözü kapalı desteklediği Sir Robert Walpole, yıllar boyunca İskoçya'nın seçimlerini, himayesini ve idaresini ona bıraktı. Lakabı 'İskoçya kralı'ydı ve kurnazlığı sayesinde Walpole'u birkaç kez İskoçların gözünde utanılacak duruma düşmekten kurtardı.

Islay, Pope'un bahçecilikle uğraşan çevresinin bir üyesiydi ve dünyaya yönelik mimari bir yaklaşımı vardı. 1720'lerde Pope ve Bathurst'le işbirliği yaparak, gelecekte Kral II. George olacak sevgilisinin önerisiyle Mrs. Howard için Twickenham'da inşa edilen Marble Hill adlı konutun planlarını çizdi. Islay bu arada kendisi için de Whitton'da, en çorak arazide, "ne tür çalıların ve ağaçların yetişeceğini denemek amacıyla Hounslow Heath'in bir parçasında" küçük bir arazi oluşturdu. Araziyi 1722'de satın aldıktan sonra önce bir sera, sonra bir ev, son olarak da yüksek, üçgen, dikkatleri üstüne çekme işlevi olan (kenarlarında ağaçlar sıralanan uzun, dikdörtgen bir alanın ucunda) üç burçlu, tuğladan, gotik bir kule yaptırdı. Islay'in Whitton'daki bahçıvanları çekirdekten çok güzel sedir ağaçları yetiştirdiler ve Kuzey Amerika'dan gönderilen başka ağaçların tohumları da orada yetiştirilip Islay'in dostlarının fidanlıklarına gönderildi. Islay Whitton'da o kadar keyifleniyordu ki, 1729'da ikinci bir deneye başlayarak Peebleshire'da deniz seviyesinden 275 metre yükseklikte olan ve Blair Bogg adıyla bilinen kasvetli bir bataklık alanı ıslah etmeye girişti. Bataklığı kuruttu, ağaç fidanlığı kurdu, süs amaçlı göller oluşturdu ve yeni mülküne 'The Whim' (Kapris) adını vererek kendi kendini alaya aldı. Argyll'in kaprisleri hem taklit edildi hem de popüler hale geldi. Thomas Holcroft'un *Anna St Ives* (1792) adlı eserindeki bir beyefendi kendi arazisinden şöyle şikayet ediyordu: "İçimde çöl özlemi var, ama toprak o kadar kusursuz ki toprağı nasıl yeterli ölçüde çorak hale getireceğimi bilemiyorum. Bir yıl ekim yapıp öbür yıl hepsini söktüm; önce yaptım sonra yıktım; kazdım, sonra doldurdum; tepeleri kaldırılıp, sonra tekrar yerlerine yerleştirilmelerini sağladım."

* 1707'de İskoçya ile İngiltere'nin birleşmesinin ardından, Alman Protestan Hannoverli George ile onun soyunda gelenler II. James'in (Latince: Jacobus) soyundan gelip Fransa'da yaşayan ve sık sık tahtı ele geçirmeyi amaçlayan sülaleyi tamamen dışladı. Bunların destekçileri Jacobusçular olarak bilinmekteydi ve 1745'te başarısız bir ayaklanma gerçekleştirdiler. (ç.n.)

Argyll mülkünü miras yoluyla elde eder etmez Dük Archibald Inveraray'i ziyaret etmeye karar verdi: "Arazi ve bahçe tasarlama sevgim olmasaydı da, sırf merak bile beni oraya çekerdi, özellikle de, siyasal ihtirasımı artık gerçekleştiremediğimi düşünecek olursak." Ziyaretinin önünde birçok engel vardı. Londra'dan yapılan yolculuk uzun, yavaş ve zordu; ayrıca, Inveraray önerdiği parti için uygun değildi. "Mutfak gereçleri, battaniye, yastık ve örtüleriyle dört yatak ve yemek odası için bir düzine sandalye dışında (...) burada eski kalıntılar sayılmazsa çok az şey var. Rahmetli Argyll düşesi buradan ayrıları çok oldu ve (...) zarafeti de bu tür şeylerde pek modaya uygun değildi." Argyll'in ziyareti askeri bir sefere layık titiz bit özenle planlandı. Süvari alayı nihayet 6 Temmuz 1744 tarihinde Whitton'dan ayrıldı ve beş hafta sonra harabeye dönüşmekte olan kaleye ulaştı. Çok daha önceleri bir taş ustasından onarılmaz biçimde ufalanmakta olan kale hakkında rapor istemişti: Whitton'da çalışmış olan İngiliz mimar Roger Morris de Inveraray'e onunla gitti. Dük için The Whim üzerinde çalışmış olan William Adam, Morris'in fikirlerinin uygulanmasına nezaret etmek için seçildi: Böylece, o ve oğulları yetkilendirme yoluyla Inveraray'in mimarları oldular. Robert Adam'ın gençlikten kaynaklanan hayal gücü pitoresk gotiğin bu açılışından etkilendi.

1744'te site kazılarının başlamasının ardından, Temmuz 1745'te dük İskoçya'ya geri döndü; ancak 4 Ağustos tarihinde Genç Şarlatan (İskoçya'nın unvanı dışında bir işlevi olmayan kralı VIII. James'in oğlu ve Stewart hanedanının, yani Campbelllar'ın geleneksel düşmanlarının sonuncusu) Inverness-shire'a girdi ve klanları toplanmaya çağırdı. Yağmur yüzünden hızlı hareket edemeyen dük, Inveraray'e ulaşma çabasından vazgeçti. "Eğer işler ciddileşirse orada güvenlik içinde olmayacağım." Jacobusçular İskoçya'daki baş siyasal düşmanları olarak Argyll'i kaçırma tehdidinde bulununca, o da Londra'ya öylesine bir telaşla döndü ki, sürtünmeden ötürü arabasının tekerlek aksı alev aldı. Dük, ancak Genç Şarlatan Eylül'de Edinburgh'u ele geçirip babasını İskoçya kralı ilan ettikten sonra, hükümetin bu ayaklanma konusundaki umursamaz ve hoşnut tavrının farkına varabildi. Kendisine gizli muhbirlerce ulaştırılan bilgilerden yararlanan Argyll, Londralı politikacıların akıllarını başlarına toplamalarını sağladı. Yalnız gizli bir şifreyle –muhtemelen kendi icadıydı– yazmakla kalmadı, ayrıca kendi deneyleri sonucunda bulduğu, bir mum alevinin ısısına tutulduğunda görünür hale gelen görünmez bir mürekkep kullandı. Inveraray, kuzeni ve vârisi olan General Campbell komutasındaki İskoç Piyadelerine garnizonluk yaptı. Gene-

ral, Mart 1746'da şehri ve kaleyi korumak için silah oyukları olan toprak siperler oluşturulmasını emretti. Bir ay sonra, Jacobusçular Culloden Çarpışması'nda yenildi.

Dük Archibald'ın Hannover hanedanının gücüyle eşdeğer kabul edilen bir İskoç olarak üstlendiği rol, İskoçya'daki Jacobusçu istilası ve bunun ardından Gal dilinin, klan tartanlarının ve gaydaların yasaklanması, Inveraray'in yeniden inşasında kültürel ve siyasal bağlamı oluşturur. Dük, yaklaşık yüz mil uzunlukta ve seksen mil genişlikteki (ama kiracıları yalnızca siyah İskoç sığırından ufak bir gelir elde ettikleri için kira geliri düşük olan) Argyll arazisi için, idari merkez, vitrin ve imaj sağlayıcı görevlerini yerine getirecek yeni bir güç timsali konut düşlüyordu. Inveraray bölgesini anlatan Tobias Smollett şöyle yazmıştı: "Bu kırsal, özellikle de birbiri ardına yükselen, vahşi doğanın en muazzam görüntülerinden birini oluşturan dağlara doğru gidildikçe, inanılmaz ölçüde vahşi. (...) Her yanda muhteşemlik, sükûnet ve yalnızlık." Pope'un bahçecilikten dostu olan Argyll elbette bu yerin bu dahisine danışmıştı. Lord Kames, Argyll'in planlarının yorumunu yaparken, "Inveraray çevresindeki vahşi ve ulu nesnelerin bol çeşitliliği gotik formda yapılmış bir evi gerektiriyordu; ve herkes, bu evin görünümünü içinde bulunduğu kırsalın görünümüyle uyumlu kılma konusunda mülk sahibinin sergilediği zevke katılıyor olmalı." Kalenin temelleri Ekim 1746'da atıldı:

> Kaledeki taş ustalarının ve işçilerin yanı sıra, kendi işçileriyle gelen bir grup usta, işçiler, aletler ve el arabaları için kulübeler yapıyordu; nalbant ve adamları da demirhanede av gereçleri ve diğer demir gereçleri imal ediyordu. Ayrıca, tekerlek ustaları için bir dükkân, kereste ve iskele üreten marangozlarla dolu bir baraka, kireç teknelerinin başında kireç eritenler, taş ocaklarından taş çıkaran ustaların yanı sıra, bahçeyi düzenleyen ve sayıları artırılmış olan bir bahçıvan kadrosu vardı.

Dük ayrıca kalfaların yasadışı olarak evde damıtılmış viski satması, aletlerin çalınması ve dolandırıcılık gibi durumları rapor etmesi için bir muhbir istemişti.

Robert Adam'ın kayınbiraderine göre, "Bu ülkenin önemli bir mimarı olan Morris, Inveraray'de Argyll dükü için bir kale tasarımladı –bu, baronlara özgü bir kale ya da Kraliçe Elizabeth stili bir kale değil, gotik stili bir kaleydi– böyle olmasını istediğinden değil, nasıl bir şey çıkacağını bilmediği için". Kent'in Esher'da ön-gotik etkiyi oluşturmasına ve Batty Langley'nin de *Gothic Architecture Improved* adlı eseri yayınlamış olması-

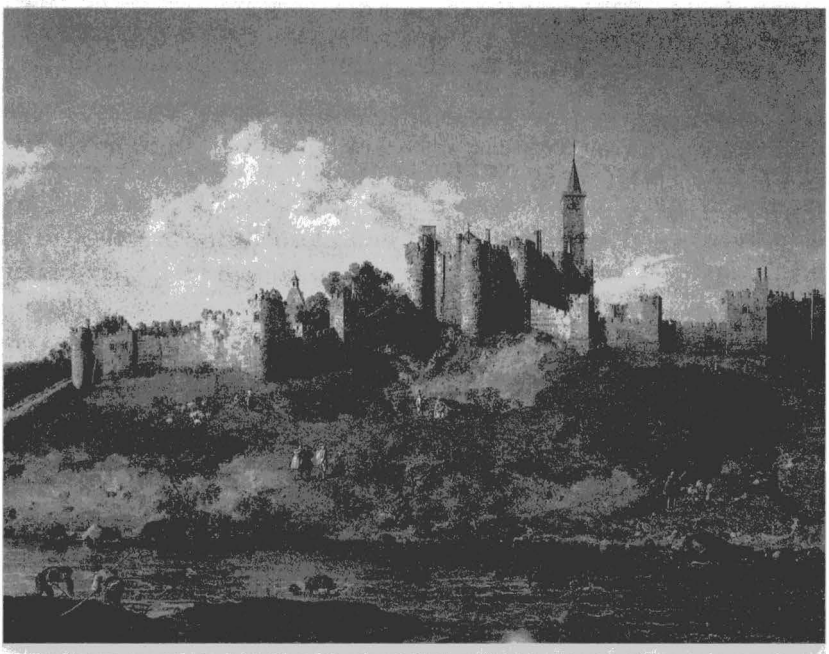
na rağmen, Inveraray'deki modern dük kalesi benzersizdi. Ön cephesi mavi-gri taşlarla kaplı, dikdörtgen biçimli, 36 metreye 30 metre boyutlarını taşıyan, her bir köşesinde birer kule bulunan ve bir su hendeğini aşan gotik köprülerle girilebilen Inveraray'in duvarlarının uç noktalarında burçlar vardı ve pencereleri de vitraylıydı. Kale "Titiz bir biçimde simetrik[ti]; uzun cephelerde yedişer, kısa cephelerde de beşer adet pencere. Zamanının pek az konutunda her bir cephe bu kadar benzerdi; dört duvarın her biri de kendi başına tam anlamıyla yeterli. Tasarım öylesine düzgün ve kusursuz ki, kalenin genel formu bir ortaçağ kalesinden ziyade kocaman oyuncak bir kaleyi çağrıştırıyor." Yüksek gotik pencereleri olan orta salon dışında, iç mekân klasiktir.

1758'de tamamlanmasının ardından bu yeni kale ziyaretçilerin gözdesi olma açısından İskoçya'nın Versailles'ı haline geldi. Burayı ilk gezenler arasında yer alan Sir William Burrell'a göre bu kale, "II. Henry zamanındaki eski kalelerin tarzında inşa edildi ve bazı açılardan Süleyman Tapınağı'yla* büyük benzerlik taşıdığı da söylenmekte." Hagley'nin mal sahibi Lord Lyttelton kaleyi 1759'da inceledikten sonra şöyle yazmıştı: "Bu konut, Lord Leicester tarafından tasarlandığı biçimiyle, 'Gotlar Kralının Kraliyet Sarayı' olarak adlandırılmayı hak ediyor. O [Argyll], bu büyük malikânede hüküm sürüyor ama doğanın hükmü daha da büyük. Doğayı hiç bu kadar muhteşem düzeyde ulu görmemiştim." O neslin tüm üyeleri, bu gotik kalenin pitoresk niteliği konusunda aynı fikirdeydi. Lyttelton'ın oğlu Tom'un Elizabeth Montagu'ya yazdığı ve Inveraray'i anlattığı mektuplarda da kanıtlandığı gibi, o "çekici bir ressam; İskoçya'da oluşturduğu manzaralar sanki Salvador Rosa tarafından yapılmış, Claude tarafından kopyalanmış sahneler gibi". Ancak, on dokuzuncu yüzyıla gelindiğinde, Inveraray'in melez teatrallığı titiz ziyaretçileri memnun edemiyordu. 1817'de burayı gezen Sir David Wilkie şöyle bildiriyordu: "Kalenin kendisi tam bir ithal malı ve beni büyük hayal kırıklığına uğrattı; bir İskoç malikânesi beklerken karşıma çıkan, hem içi hem de dışıyla bir Bond Street ya da Brighton konutu."

Smollett'e göre, Inveraray'in "köylüleri harap evlerde yaşamakta ve çok yoksul görünmekte;" oysa, kale duvarlarının dışındaki şehir "İskoçya'nın bu bölümünde güçlü bir prens olan Argyll dükünün koruması altında". Bu eksikliği telafi etmek amacıyla Dük Archibald ve onun halefleri kalenin doğusunda kalan eski şehri yıkıp yerine modern endüstri-

* Kudüs'te İÖ 10 yüzyılda inşa edildi; bugün bu tapınağa ait hiçbir kalıntı bulunmamaktadır. (ç.n.)

yel alanları ve balıkçılık endüstrisi yer alan modern binalar inşa etmeyi tasarladılar. Ortaçağ kaleleri kırsalı denetlemek ve gözdağı vermek için dikilmişti; kudret timsali konutlar ise şehrin gelişimine yeni gelişmeleri kaynaştırmaktaydılar. Inveraray birçok taklidi doğurdu. Lanarkshire'daki Douglas Kalesi'nin 1758'de yanıp yıkılmasının bile öncesinde, 1715'te Sheriffmuir Çarpışması'nda Argyll'in yanında savaşan ve onun siyasal müttefiki olarak kalan Douglas dükü, Adam kardeşlere Inveraray'i model alarak yeni bir kale tasarımı yapma talimatı verdi – ama onun kalesi (sipariş üzerine) her yönden üç metre daha geniş olacaktı (bu kalenin yıkımı, daha sonra başbakanlık yapan Lord Home tarafından 1961 gibi yakın bir tarihte tamamlandı). 1770 sonrasında, Inveraray'in sergilediği erken dönem çalışmadan da etkilenerek, Robert Adam burçlu stilde bir mimari geliştirdi; Ayrshire'da Lord Cassilis için yapılan Culzean Kalesi ile Lanarkshire'da Lord Hyndford için yapılan Mauldslie Kalesi bunun örnekleridir. Brampton Bryan için Herefordshire'da düşündüğü



Northumberlandler'in eski sınır kalesini restorasyonu öncesinde, Alnwick'in terk edilmişliğinin Canaletto tarafından resmedilen hali. Unvanını yeni kazanan dük ve eşi, tarihsel açıdan hatalı da olsa, kendi atalarına bir saygı ifadesi olarak pahalı bir girişimi üstlendiler.

ama gerçekleştiremediği tasarım, Inveraray'de yer alan oyuncak kale basitliğiyle hiç alakası olmayan bir sınır bölgesi kalesiydi.

ALNWICK VE NORTHUMBERLAND DÜŞESİ

Brampton Bryan'ın projesinden daha uçuk bir sınır kalesine örnek, Alnwick'te yer alan ve Northumberland mülkü olan kaledir. Burası, 1096'da Birinci Haçlı Seferi'nde ölen William de Percy'nin Norman istilası sırasında İngiltere'ye gelişinden beri sürekli Percy ailesinin elinde olmuştu. Ailenin üyelerinden biri 1299'da baron unvanını alarak Parlamento'ya atandı ve dördündü barona da 1377'de Kral II. Richard tahta çıktığında Northumberland dükü unvanı verildi. Bu dükün oğlu olan ve Hotspur (Tezcanlı) lakaplı Horry Percy, kahramanlıkları Shakespeare tarafından *Kral IV. Henry, Bölüm I*'de anlatılan büyük bir komutandı. Ailenin erkek nesli 1670'te sonlandı. En son dükün kadın vârisi, Gururlu Dük olarak da bilinen altıncı Somerset düküyle evlendi. Dük unvan ve şecereyle öylesine böbürlenen biriydi ki, yaşlılığında, ikinci karısı dikkatini çekmek için yelpazesiyle hafifçe vurunca, eşini şöyle azarlamıştı: "Madam, benim ilk eşim bir Percy idi ve asla böyle rahat davranmazdı." Dük, kendisinin olduğu ortamlarda çocuklarının ayakta durmalarında ısrar ederdi ve o uyurken oturmuş olduğunu öğrendiği bir kızını mirasından mahrum etmişti. Gururlu Dük'ün, Cheapside'daki bir tuhafiyeci dükkânından kaynaklanan paradan ötürü 1660'ta asalet unvanı verilmiş bir ailenin üyesi olan kız torunu, 1740'ta Yorkshireli bir baron olan Sir Hugh Smithson'la evlendi. Dört yıl sonra ağabeyinin beklenmedik ölümüyle de büyük vâris konumuna yükseldi. 1749'da eski Northumberland Düklüğü babası adına yeniden canlandırıldı – yapılan özel bir eklemeyle, babanın ölümü sonrasında düklük 1750'de Smithsonlar'a geçti ve Smithsonlar Percy adını aldı. 1753'te Smithson adını yeniden üstlenen dük, Northumberland lord naibi, ardından da Middlesex lord naibi oldu; 1763-65 arasında İrlanda genel valisi olarak yaptığı görevin ardından da 1766'da Northumberland dükü unvanını aldı. 1762'de Londra'da Northumberland Konutu'nda 300'den fazla konuk için düzenlenen tantanalı ziyafetin ardından James Boswell, "çok görkemli bir tarzda yaşıyorlar," diye yazıyordu. "O eski İngiliz asaletinin gerçek halini koruyorlar."

Yeni Northumberlandler'in gerçek Percyler gibi davranmaları çok alaya alınıyordu. 1759'da Horace Walpole, "O muhteşem kaba kontes bacağına aldığı bir tekmeyle hizaya sokuldu," dedikodusunu çıkarmıştı:

> Grafton düşesi, Lady Rebecca Poulett'in onu gerçekten de tekmeleyip tekmelemediğini sordu. – "Beni tekmelemek mi, Madam! Siz hiçbir Percy'nin tekmelendiğini duydunuz mu?" (...) Lord March bu yaz onları Alnwick Kalesi'nde ziyaret ettiğinde, Lord onu kapıda karşıladı ve dedi ki, "İnanıyorum ki Lordum, ilk kez olarak bir Douglas ile bir Percy dost olarak karşılaşıyor". Düşünsenize, bunu bir Smithson gerçek bir Douglas'a söylüyor.

Whitehall'u Thames'e bağlayan Northumberland Avenue'nun inşası düşesin bazı gazeteler tarafından "Charing Cross düşesi" adıyla şımartılmasına neden oldu. Şehirlilerin alay konusu olan bu kadında Salvator stili görüşlerin ve gotik heyecanın izleri vardı. Northumberland'deki Dunstanburgh Kalesi'ni 1760'da gezen düşes şöyle yazıyordu: "Devasa kütlesiyle neredeyse yıkık durumda (...) ve üç taraftan kıyılarını döven denizle çevrili yüksek, kapkara, dik bir kayanın tam tepesinde, görünümünde görkemli ve şahane bir şeyler var." O günlerde Dunstanburgh'e hâkim olan o "Görkem, duvarlarında köpükler oluşturarak eriyen ve tam bir muhteşem korku ve dehşetli bir zevk sahnesi yaratan dalgaların dağlar kadar büyümesine neden olan, bir fırtınayı andıran bir kuzeydoğu rüzgarı tarafından büyük ölçüde artırılıyordu". Gösterdiği bu tepki, üç yıl önce yayınlandığında toplumda büyük bir hareketlilik yaratan, Edmund Burke'ün *Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas and Sublime and Beautiful* adlı eserinde yer alan ünlü bir bölümden kaynaklanıyor olabilirdi:

> Acı ve tehlike düşüncesini harekete geçirecek türden ne varsa, yani, berbat olacak türden ya da berbat nesneleri dile getirecek türden ya da dehşetle aynı anlamı taşıyacak tarzda ne varsa, o, muhteşem denen şeyin bir kaynağıdır, zihnin hissedebileceği en güçlü duyguların üreticisidir.

Burke şöyle diyordu:

> Tehlike ya da acı çok yakından baskı uyguladığında, artık zerk veremezler ve artık yalnızca dehşetli olabilirler; ama bazı durumlarda, ve bazı değişikliklerle, zevk verici olabilirler ve olmaktadırlar – her gün yaşadığımız gibi.

Ve sonuçta, Kuzey Denizi'nin fırtınalar patlayan bir burnunda korkuyla coşan bir düşes gibi bir yenilik.

Percy mülkü yarım asır boyunca ihmal edilmişti ve Warkworth ile Alnwick kaleleri de en az Inveraray kadar dökülmekteydi. Unvanlarını yeni kazanan Northumberlandler, miras yoluyla elde etmelerinin he-

men ardından Alnwick'i elden geçirmeye giriştiler. 1756'ya gelindiğinde kapsamlı bir yenileme çalışması başlamıştı. Binanın sahibinin elindeki yapının hem konumu hem de arsası, pitoresk gotik alanında bir girişimi gerektiriyordu. Amaç, acımasızlığın sağladığı prestiji yeniden kazandırmaktı. Tom Lyttelton 1759'da, "Kale çok görkemli ve bir tepenin yamacında yükseliyor," diye bildiriyordu. "Modern mimari üslubu kullanmak yerine," kalenin restorasyonunda yapının, "büyük ölçüde Henry Percy'nin zamanında olduğu biçimiyle" kalması sağlanmıştı, ama birkaç odanın "Gotik üslubu çok zarif yansıtacak biçimde genişletilmesi gerek"ti. İç mekânların gotik süslemelerini Robert Adam üstlendi: Inveraray'de olduğu gibi, delişmen tutumu Victoria dönemi insanlarına uygun değildi; 1854'ten sonra dördüncü dük çeyrek milyon sterlin harcayarak kaleyi tarihsel açıdan daha doğru bir iç mekân yaratacak şekilde yeniden inşa ettirip düzenletti. Northumberlandler tarafından aynı tarihlerde başlatılan şehirdeki yenileme ve kamu binaları inşa etme çalışmaları, hem görünüm hem de gerçeklik açısından yirminci yüzyılda Alnwick'in kale kapılarının dışında yükselen, düklüğe yakışır bir kent olarak kalmasını sağladı. Aln Nehri üzerine inşa edilen gotik tarzda bir köprü, 1777'de arazinin en yüksek noktasına dikilen Brizlee Kulesi (Robert Adam tarafından tasarlanmıştı) ve Capability Brown tarafından modaya uygun biçimde yeniden oluşturulmuş bir peyzajda yer alan diğer şahane eklentiler de kale arazisindeydi. Düşesin Alnwick'in yeni gotik imajından ne kadar memnun olduğunun bir göstergesi, 1770'de ziyarete gelen kraliyet prensi Cumberland dükü için düzenlenen ve "tatlı hariç, toplam 177 yemek çeşidinin sunulduğu şahane ziyafet" betimlemesinde görülmektedir: "Alnwick Kalesi'nde, kalenin şimdiki sahiplerince sunulan ihtişam ve konukseverlik, eski baronlarımızın unvan ve konumlarının çarpıcı bir tablosunu sunmakta ve onların büyük çocukları olan eski Northumberland kontlarının anılarını canlandırmaktaydı."

Yeni kaleye hayran kalan Kontes de Boigne'ın anlatımına göre, Northumberlandler, "Alnwick'e geldiklerini ve masalarında yer almak isteyen her türlü konuğa solanlarının açık olduğunu haber vermek için büyük bir çan çalıyordu". Bir *ancien régime* kadını olarak şöyle diyordu: "İngiliz hukukunun uzmanlaştığı eşitlik konusu bir yana, İngiltere, tüm dünyada feodal geleneklerin en iyi korunduğu ve sevgiyle baş tacı edildiği tek ülkedir." Smithson Northumberlandler de, güç timsali yepyeni konutlarının tam da bu hissi vermesini amaçlamışlardı; ancak, başka İngiliz aristokratları etkilemek bu kadar kolay değildi. 1798'de Lady Holland şöyle diyordu:

> Dışarıdan bakıldığında, Alnwick insanda baronluk dönemine ilişkin tüm anıları yeniden canlandırıyor; burçlar, kapılar, iner merdivenli kapılar, devasa avlular, kalın duvarlar ve her şey o vahşi, ıssız, zalimce gücü ve ihtişamı sergiliyor. Rahmetli düşes şimdiki yapıyı eski kalenin yerine *inşa* etti, ama çoğu yerde geleneksele dayanan tahminlerini kullanarak. İç mekân dış mekânın vaat ettiği türden kaliteye yaklaşamıyor; bütün olarak, bir tiyatro gösterisine daha fazla yakışacak türden tinsel, cafcaflı bir zevk söz konusu.

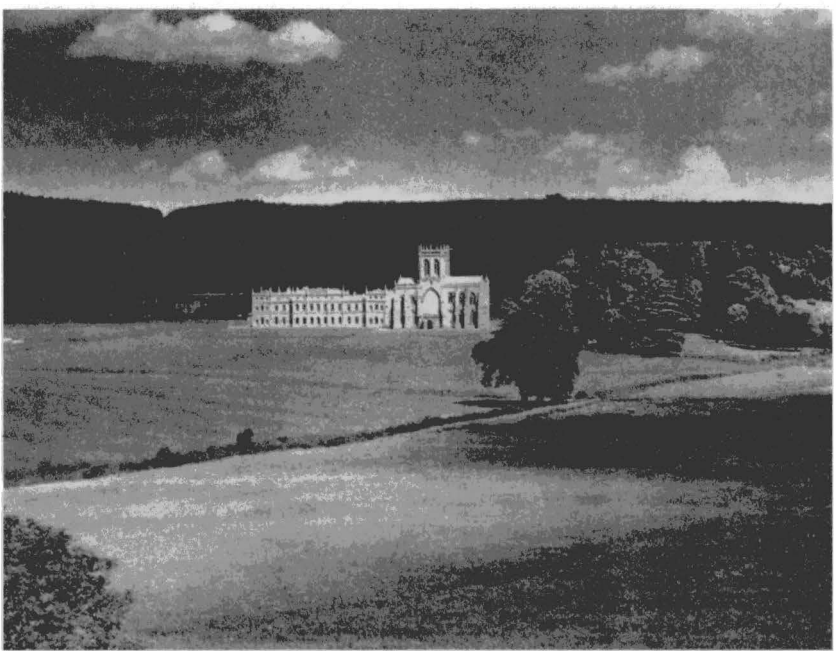
Lyttelton ve Stamford'ı Hagley ve Enville'de dürtüleyen daha iyisini yapma isteği ve düklerin güç timsali konutlarına yönelik büyük beklentileri, on sekizinci yüzyılın sonlarında Northumberland'de bir kale inşası furyasıyla sonuçlandı. Percyler'in ardından kontluğun ikinci önemli ailesi Delavallar'dı. Sir John Hussey Delaval kendi konutu Ford Kalesi'ni, 1760'larda Alnwick'ten daha iyisini yapma isteğiyle gotikleştirdi; onun kuzeni Sir Francis Blake, Fowberry'deki kule evi 1776 sonrasında gotik bir konuta dönüştürdü. Daha ev biçimli taklitler de vardı; örneğin, Kont Horace St Paul'ün kendisi için 1787-90'da tasarımladığı, düzensiz burçlu Ewark Park konutu gibi.

LORD DORCHESTER'IN MILTON MANASTIRI

Smithsonlar açısından ortaçağ tarzı, Percy geçmişlerine dayanarak siyasal meşruiyet kazanabilmeleri için gerekliydi. Napoléon Bonaparte'ın 1804'te imparator olarak 'anlamsız tören'le ve Charlemagne nişanına yönelik taciziyle taç giymesi, belki de, *yeni zenginin* sahte belgelerle ve kurgusal kalıtsal haklar oluşturma yolunda en gotik çabasıdır. Napoléon, kendi kendisini soylu ilan eden bir insanın kibriyle, Papa tarafından kutsanmasının ardından, kendinden kaynaklanan bir güç olan egemenliğin kendi çizgisini belirleyeceğinin ve hiçbir denetimi kabul etmeyeceğinin bir göstergesi olarak tacını kendi eliyle taktı. İngiliz gotik mimarisinin kendi çapındaki Napoléon'u da Joseph Damer'dı (1718-98). Damer ailesinin kökeni, İrlanda'da tefecilik ve arsa spekülasyonu yoluyla bir servet edinen bir Cromwell dönemi askerine dayanıyordu. Onun yeğeni ve vârisinin evlendiği kişi, parlamentoda Dorchester'ı temsil eden ve zamanın en büyük kırtasiyecisi olan Awnsham Churchill'in yeğeniydi. Onun oğlu Joseph Damer 1742'de Dorset dükünün kızıyla evlendi. Bu ikili 1750'de İtalya'ya gittiklerinde, Walpole şunları yazıyordu:

"Oğlan mütevazı denecek düzeyde makul, mütevazı olamayacak kadar gururlu, kendi kendine yeten ve kaprisli biri. Bayan çok makul, hatta mizah yeteneğine sahip, eğer ki babasından ve annesinden aldığı o aşırı çekingenlik ve sessizlik huyu bunu sergilemesine izin verirse." Eşine hayranlık duyan Damer, onun 1775'teki ölümü üzerine yalnız kaldı ve Milton Abbas'ta yer alan kilisede onun anısına dramatik ve bir bakıma teatral bir anıt diktirdi; bu anıtta, Damer, karısının heykelinin yanına, dirseğine dayanmış ve yarı yarıya doğrulmuş biçimde uzanmış, mezara teselli edilemez bakışlarla bakarken yer almaktadır. Dokunaklı yazıtta da, "kadınların en zekisi ve en seveceni, en iyisi ve erdemlisi" denmektedir.

Damer 1752'de Dorset'teki Milton Manastırı mülkünü satın aldı ve bir sonraki yıl da İrlanda asilleri arasında Baron Milton unvanını kazandı. 1762'de, Milton Manastırı'nın Baron Milton'ı biçimindeki yeni sıfatıyla Lordlar Kamarası'nda bir yer edindi; ancak, birkaç yıl sonra



Lord Dorchester'ın on sekizinci yüzyıla ait, gotiğin yeniden canlanışının ürünü olarak eklenmiş konutuyla birlikte Milton'daki ortaçağdan kalma bu manastır kilisesi, Dorset Vadisi'nde tablo gibi durmaktadır. Lord Dorchester tarafından yıkılan ticaret kenti, manastırın arkasındaki yamaçlarda yer alıyordu.

'eski Damory Baronları'nı temsil etmeye soyundu', bu Plantagenet unvanı on dördüncü yüzyıldan beridir etkin değildi. Sir Nathaniel Wraxall Lord Milton'dan söz ederken şöyle diyordu: "Görünümü, 'antik zamanlara özgü sıkıcı ve kuru', insanlardan kaçan ve erişilmez biri izlenimi yaratıyordu; ama seçkin kişiler arasında kimi zaman ciddiyeti bıraktığında konuşmaları ilginç, çoğu zaman zekice ve bazen de neşeliydi." Nihayet 1792'de Dorchester kontu unvanını kazandıysa da, hanedan kurma hevesi kursağında kaldı: Sabahın üçüne kadar dört fahişe ve kör bir kemancıyla alem yapan en büyük oğlu Covent Garden'daki bir tavernada intihar etti; Wraxall tarafından, "zamanın en hoş sohbet, hayat dolu ama eksantrik soylusu" diye nitelendirilen diğer oğlu ikinci ve son kont George asla evlenmedi. George Damer, 1765'te Roma'da içki alemi yaparken, Sir Thomas Gascoigne'le birlikte bir hizmetçiye yönelik cinsel tekliflerinden ötürü bir skandala karıştı. "Ancak oda hizmetçilerinin yapmaya alışık olduğu türden görevleri arabacılarından zorla talep edip de şarap ve şehvetin öğretemeyeceği türden bir muhalefetle karşılaşınca, şiddetli bir arbede yaşandı." Bir Romalı öldürüldü; ölen adam İtalyan olmasaydı George Damer'in ünü lekelenebilirdi.

Lord Dorchester'ın (hâlâ Lord Milton'ken) başlattığı ilk mimari girişim Park Lane'deki bir kent eviydi; burada öylesine münzevi bir yaşam sürüyordu ki, eve 'Milton's Paradise Lost'* adı verilmişti. Bugün bu konutun yerinde Dorchester Oteli yükselmektedir. Oscar Wilde'ın Park Lane'de konut sahibi bir diğer varlıklı zengine yönelik anlatımı, Londra'daki güç timsali bir konutu canlı bir biçimde gözler önüne serer:

> Beni şahane resim galerisine götürdü, duvar halılarını, minelerini, mücevherlerini, fildişi heykellerini gösterdi, içinde yaşadığı lüksün tuhaf sevimliliğine hayran bıraktı; ardından, lüksün aslında yalnızca bir arka zemin, bir oyundaki boyalı dekor olduğunu ve gücün, diğer insanlar üzerindeki gücün, dünya üzerindeki gücün sahip olmaya değer tek şey olduğunu, bilmeye değer en yüce zevk olduğunu, insanın asla vazgeçemeyeceği tek zevk olduğunu anlattı.

1770'te Hyde Park'ı tamamlandığında, Dorchester kendi kırsalını uygun biçimde geliştirmeye başladı. Wraxall'ın anlatımına göre, "Dorsetshire'daki kasvetli ve yalnızlık içeren bir ihtişamı korumayı başardığı Milton Manastırı'nda peyzaj için büyük masraflara girmişti, ve bunlar

* John Milton'ın *Kayıp Cennet* adlı eserine gönderme. (ç.n.)

parasal olanaklarını tüketirken, kapsamlı olmalarına rağmen onu sıradan acılara sahip bir türün düzeyine indirgeyiverdi."

Gotik, dikey* ve 'Hindos' tarzların bir karışımı olacak romantik bir malikâne yaratması için işi, Park Lane'deki konutta da çalışmış olan William Chambers'a verdi. Chambers'ın, William Kent'in yakın dostu mimar John Vardy tarafından önceden Lord Dorchester için yapılmış planları uyarlamış olması mümkündür. Şurası kesindir ki, John Harris'in belirttiği gibi, Milton Manastırı'nda yerine getirilmeyen bazı tasarımlar Kent'in Esher'daki eseriyle çarpıcı benzerlikler taşır. Güler yüzlü ve tutucu bir mimar olan Chambers'ın gotik üsluba bir yakınlığa yoktu; oysa, gotik üslup, Dorchester tarafından belli ki Damoryler'den gelen ünlü soy ağacını yansıtmak ve Dorset dükleriyle bağlantılarını vurgulamak için seçilmişti. Gotik dış yapı, manastırın 1498'den kalma salonuyla uyumluydu; bu salon yeni malikâneye güzel bir iç avlunun bir kanadı biçiminde eklendi. Chambers 1774'te istifa etti –Lord Pembroke'a içini dökerken, "benim için en büyük talihsizlik, bana hastalıklı biriymişim gibi davranan o kaba saba, kişiliksiz Lord için lanetli bir gotik ev inşa etmek uğruna üç-dört yılımı harcamış olmam"– ve onun yerini James Wyatt aldı. Wyatt eski manastırı restore etse de, binanın manastıra özgü bölümleri yıkıldı, anıtları söküldü, yazıtları silindi, taş işçiliği badanayla örtüldü ve mezarlığı da, Lord Dorchester'ın arazisine katılmadan önce, düzleştirildi.

Manastırın güney ucundaki kilise bahçesi, Lord Dorchester'a kabul edilemez bir tecavüz gibi görünen bir biçimde küçük ticaret kenti Milton Abbas'a bakıyordu. Yirmi yıldan daha uzun bir süre boyunca, kasabayı yıkabilmek için bütün kira kontratlarını ele geçirme amacıyla sonradan görme asaletin tüm saldırganlığını kent halkına yöneltti. Sonunda, 1780'lerin başlarında, kent sakinleri zorla da olsa yakınlarda olan ama çok iyi ağaçlandırılmış bir sırt sayesinde malikâneden görünmeyen bir tepenin yamaçlarındaki yeni konutlara taşındı. Oturanlardan biri –bir avukat– taşınmayı reddedince Lord Dorchester adamı sular altında bırakmak amacıyla kentin yukarısında yer alan yapay gölün kapaklarının açılmasını emretti. Ardından, eski kent yok edildi. Bu tür bir davranış ilk sayılmazdı, zira Lord Cobham, Stowe'un sakinlerini yakınlardaki bir köye taşıtmış ve 1760'larda Lord Harcourt, Nuneham Courtenay köylülerini kendi binasına taşıtmıştı; ancak, Lord Dorchester gücünü çevresi üzerinde çok daha saldırganca kullanarak koca bir kente

* *Perpendicular*: 14. ve 15. yüzyıl İngilteresinde gotik bir stil. (ç.n.)

ele koydu. 1779'da kentin yeni yerinde eski Tregonwell konutları yeniden yükselince, Dorchester kentin kurucusunun simgesi yerine kendininkini yerleştirdi. Malikânesinin bitişiğindeki okula giden oğlanların meyve bahçesine izinsiz girmesine, bacalarından aşağı taş atmasına ve horoz güreşi için getirilen horozlara vermek amacıyla folluk yumurtaları çalmasına hiddetlenen Dorchester, 1784'te Lordlar Kamarası'na Dorchester'daki okulun on mil uzağa taşınması için bir yasa tasarısı verdi; bunun sonucunda okul Blandford'a yerleştirildi ve kuruluş amacı çiğnenmiş oldu. Eski manastırın ambarından çıkan malzemeler Wyatt tarafından tasarlanan ve 1786'da tamamlanan yeni bir gotik kilisenin yapımında kullanıldı. Eski kentin olduğu yer kazıldı ve peyzajı ağaçlıklı bir tablo biçiminde yeniden düzenleyen Capability Brown'ın tasarımıyla balıklı bir göle dönüştürüldü. 1790'a gelindiğinde, arazinin çevresinde beş milden fazla uzunlukla bir duvar, arazi içinde de on millik araba yolu vardı. O tarihlerde Dorchester, konutunun karşısındaki bir çimenliğin yamacındaki ağaçlığın hemen kıyısına, bir tane küçük kulesi ve Salvator stili kurumuş bir ağacı olan yeni bir harabe yaptırdı. Manzaranın bütünsel etkisi o kadar büyüleyiciydi ki, Kral III. George malikâneyi iki kez (1794'te ve 1804'te) ziyaret etmekten kendini alamadı. Dorchester'ın etkisinin sinemaya özgü bir niteliği de bulunmaktadır: *The Browning Version* (1994) adındaki film burada çekildi; yeni kurulmuş kentin kestane ağaçlarının arasına serpiştirilmiş saman damlı evlerin film setini andıran yapaylığı öylesine titizlikle planlanmıştır ki, televizyon reklamcılarının tipik bir küçük kent kusursuzluğu gereken sahnelerinde kullanılmaktadır (ancak, reklamcılar, ana caddeden inildiğinde görülen ve göl ile ağaçlığın sağladığı aristokratlara özgü o çok şatafatlı manzarayı atlamaktadır).

Goldsmith'in, büyük ölçüde İrlanda'daki gözlemlerine dayanan *The Deserted Village* adlı şiiri, 1770'te, Dorchester'ın Milton Abbas'a yönelik baskısı başlamadan önce yayımlandı. Ancak, şiirde "hantal zenginlik ve battal şatafat"a yöneltilen eleştiri çoğu zaman Lord Dorchester'a yöneltildi:

> Başa çıkamaz toprak, bir anda bir av olmakla,
> Varsıllık birikip de insanlar bozulduğunda;
> Prensler ve lordlar gelişebilir, solabilir;
> Nasıl ki bir solukta oluştularsa, bir soluk yaratıverir;
> Ama yalın bir köylü, ülkelerinin haysiyeti,
> Bir kez yok oldu mu, asla dönemez geri.

Dorchester'ın davranışının iki mazereti olduğu söylenebilir. Eski Milton Abbas kenti kesinlikle rutubetli ve muhtemelen de kokuşmuştu; bu açıdan, Dorchester'ın sahte ama pitoresk ortaçağ tarzını otantik ama pis olana tercih etmesi anlaşılabilir. Arthur Young'ın Dordogne Nehri'nde yaptığı seyahat esnasında belirttiği gibi, "Tepeden bakıldığında Brive bölgesinin manzarası o kadar güzel ki, insanda küçük güzel bir kasaba izlenimi bırakıyor ve çevrenin güzelliği de bu fikri destekliyor; ama, daha oraya girer girmez öyle bir zıtlık karşılıyor ki insanı, tamamen mide bulandırıyor. Daracık, kötü inşa edilmiş, kirli ve pis kokulu sokaklar herkesten güneşi, hatta, neredeyse havayı bile esirgiyor." Diğer açılardan, Dorchester kasabayı taşıtmakla öngörülü davranmıştı. Lincolnshire Markizi'nin 1896'da Buckinghamshire'da yer alan teatral düzeyde gotik Wycombe Manastırı'nı (burası da James Wyatt'ın eseriydi) satıp birkaç yüz metre öteye, daha yukarılardaki Daws Hill Konutu'na taşınma kararına, kesinlikle High Wycombe kasabasının aşırılıkları neden olmuştu: Markizin gül bahçeleri, o zamandan beridir trafik sıkışıklığını hafifletmeyi asla başaramayan bir çevre uğruna parça parça yitirilmekteydi.

Inveraray ile Alnwick kale tarzındaydı; ancak, daha edebi mimarlar olan Walpole ya da Shenstone manastırlı mimariden yanaydı. Gotiğin on sekizinci yüzyılın yeniden canlanışını temsil edenleri arasında ortaçağ kalelerini ya da ortaçağ manastırlarını aşma konusunda süregelen gereksiz dalaşma, asla Milton Manastırı'ndaki kadar şiddetli olmadı. Pevsner Milton Manastırı ile ona bitişik yüksek kilisenin yataylığı konusunda 'göze batan bir uyumsuzluk' görmekteydi. Ayrıca bu iki binanın taş renginin ve pencerelerinin de uyumsuzluk oluşturduğunu, bu nedenle de Dorchester'ın gotikliğinin uyumsuzluk taşıdığını düşünmekteydi. Bu şiddetli eleştiriler Dorchester'ın tasarımındaki görsel gücü küçümsemektedir. Arthur Oswald, Milton Manastırı'nı "on sekizinci yüzyıl gotiğinin en iyi örneklerinden biri" olarak değerlendirmekteydi ve 1957'de yaptığı bir gezide yarattığı etkiyi şöyle tarif ediyordu: "Orijinal içeriğinden yoksun ve on sekizinci yüzyıl gotik tarzı bir malikânenin yanı başında romantik bir yalnızlığa terk edilmiş ortaçağdan kalma bir manastır, soluk kesici güzelliğe sahip bir manzaranın odak noktasına yapılmış. (...) İnsan gözlerini ovuşturup soruyor: 'Bu gerçek olabilir mi, yoksa bir dekorun parçası mı?'" Milton Manastırı'nın yer aldığı yumuşak Dorset Ovası, konutun, Inveraray ya da Alnwick kadar savaşçı bir asaletin egemenliğinin simgesi olmasını engellemektedir; ancak, Milton Manastırı muhteşem düzeyde teatraldır.

LOWTHERLAR

Lord Dorchester gotik bir figürdür; etki alanında sınırsız güce gereksinimi olan ve egemenlik için duyduğu dizginlenemez tutkuyla yıkım getiren bir mutlakıyetçi. Ona benzeyen diğer bir mal sahibi de, sonraları Lonsdale kontu olan Sir James Lowther'dı; Robert Adam onun için 1766'da Whitehaven Kalesi'ni inşa etmişti. Westmorland ve Cumberland'de maden açısından zengin arazilere ve Barbados'ta çay dikim alanlarına sahip olan Lowther, İngiltere'nin en zengin avamı kabul ediliyordu. 'Kötü James', 'Kötü Kont', 'Kuzeyin Zalimi' ve 'Açgözlü James, Zehirli Kont' adlarıyla anılan Lowther, lord naipliğini yaptığı Cumberland ve Westmorland kontluklarının parlamentoda temsil edildikleri koltukların tümünü denetimine alma ihtirasını hiddet dolu bir acımasızlıkla gerçekleştirmeye girişti. Ancak, Wraxall'ın anlatımıyla Lonsdale kontu "zalim, buyurucu, şiddet dolu ve çoğu zaman da ruh ya da mantığın denetiminden yoksun" biriydi. Lonsdale yas tutma konusunda en az Dorchester kadar kaprisli ve aşırıydı: Bayan arkadaşı için Paddington'da yaptırdığı anıt mezara, baş kısmına cam yerleştirilmiş tabutunda mumyalanmış halde yatan kadının yüzünü seyredebilmek için sık sık inerdi. Radcliffe'in *The Mysteries of Udolpho* adlı eserindeki kötü karakter Montoni'yi andırır: "Zayıf ve ürkek zihinler üzerinde teslimiyet duygusu uyandıran, güçlü olanlarda da hiddet dolu bir nefret uyandıran kararlı ve hınzır bir yapısı" vardı. Elbette pek çok sıkı düşmanı vardı; ama onların nefreti sahip olduğu gücün ölçüsünü kanıtlıyordu. Güç onun başlıca amacı olduğu için, bu nefretle, saygı duyulsa övünebileceğinden daha fazla övünüyordu."

Kalesi gücünü göstermek ve gitgide büyüyen düşmanlıkların tadını çıkarmak içindi: Hep böbürlendiği gibi, "Whitehaven'da toprak, hava, ateş ve su" ona aitti. Kasabanın seçmenleri pek iyi bir şöhreti olmayan 1768 seçiminde onun talimatına uygun oy vermeyince, daha teatral bir ceza düşünene kadar, kasabanın tüm refahının kaynağını teşkil eden kömür ocaklarını kapatma tehdidinde bulundu. Yepyeni kalesini bomboş ve eşyasız terk etmeye karar verdi. Tüccarlar boşuna sipariş bekledi; komşuları kalede ve onun arazisinde yapacakları işlerden oldu. Whitehaven halkı bundan iyi bir ders çıkardı ve 1774 seçiminde kendilerini yeniden efendilerinin hizmetine sundular. Lonsdale, zaferini ilan ettikten sonra Fransız aşçısını yanına çağırdı ve dehşete kapılan aşçıya, ertesi gün Whitehaven Kalesi'nde altmış konuk için akşam yemeği hazırlamasını emrederek kasaba halkının gelecekte refah içinde olacağının müjdesini verdi.

Lonsdale'in vârisi olan William Lowther araziyi 1802'de devraldı ve 1806'da (kontluk unvanını yeniden kazanmadan az önce) yeni bir Lowther Kalesi inşası için Smirke'ü görevlendirdi. Smirke'ün binası Inveraray'in etkisindeydi ve Wordsworth tarafından şatafatlı bir biçimde vurgulanmıştı:

Lowther! görülür o muhteşem yapında
Katedral ihtişamı ve güzelliği, tam da uygun düşer
Bir baron kalesinin vakur duruşuna;
Tanrı'nın bile hayran kaldığı bir eser,
Kral onayladı ve korudu kılıçları
O eski onurun; ki böylece, akıllı insanların saygı duyduğu
O kusursuz düzenin var olacak daima,
Tanrı esirgemezse yardımını.
Her saat demokrasi fırtınası kabarır;
Zira boş vaatler ve umutlar gizlenince
Aşağılanır geçmişe dönük düşüncelerin kudreti.
Yıkılın Ey Kuleler, Kaleler, eğer ki gerekliyse,
Neyin sembolüyseniz onunla birlikte.

Modern kale inşası, Newdigate'in Arbury'deki rokoko gotiğinin baştan çıkarıcı uyuşmazlığından, Lowtherlar'ın yeri doldurulamaz, modern güç timsali bu konutuna gelene kadar uzun bir yol izlemişti.

4
Beni Paramparça Etmeye Geliyorlar

Korkutulmak korkmaktır: Hiç kimse, başkalarının zihnine korku salarken kendisi iç huzuru yaşayamaz.

Seneca

Tanrı büyük bir insan yarattığında, diğerlerinin de onu parçalamasını amaçlar.

Arthur Hugh Clough

Bir lider, diğerlerine ihtiyaç duyan kişidir.

Paul Valéry

İRLANDA GOTİĞİ

İrlanda, İngiliz hâkimiyetinin son 150 yılında, 1922'ye kadar, özel bir gotik atmosfere sahipti. İrlandalı gotik romancı Maturin *The Milesian Chief* (1812) için kaleme aldığı giriş yazısında, "Eğer bir yeteneğe sahipsem, bu yetenek kasvetli olanı karartmaya, üzücü olanı derinleştirmeye, yaşamı aşırılıklarıyla resmetmeye ve ruh yasadışı olanın kıyısında titrerken ihtirasın çabalarını sunmaya yöneliktir,"[1] diyordu.

> Bu güçleri gerçek yaşam sahnelerine uygulamaya çalıştım: Bu sahne için de kendi ülkemi seçtim; zira, inanıyorum ki benim ülkem dünyada dinin, siyasetin, davranışların tuhaf karşıtlıklarında zarafeti ve barbarlığı bağdaştıran tek ülkedir, ve romantik öykünün en vahşi ve inanılmaz durumları gün ve gün modern bakışların önünden akıp gitmektedir.

Geçmişe dönük düşüncelerin gücünü simgeleyen kuleleriyle o çok gösterişli biçimde romantik kalelere olan talep, hiçbir yerde İrlanda'da görül-

1) Charles Maturin, *The Milesian Chief*'e önsöz (1812).

düğü kadar yoğunlaşamadı. Ancak, hiçbir ülkede de gotiğin yeniden canlanışının etkileri burada görüldüğü kadar kısa ömürlü olmamıştı. Mark Girouard 1962'de, "Taklit kaleler inşa etme çılgınlığı (...) orada büyük bir hevesle benimsendi; İrlanda kırsalına serpiştirilmiş, kimi yanmış kimi parça parça dökülen, birkaçı da hâlâ içinde yaşayanları barındıran bu kaleler bu hevesin sonuçlarıdır,"[2] diye yazıyordu. "O upuzun, bomboş yollar boyunca uzanan çalıların arasındaki bir boşluktan bakılınca uzaklarda kuleler ve burçlar silueti halinde beliren, dikkatlice bakıldığında aslında paramparça ve leş olduğu anlaşılan, sarmaşıklarla kaplanmış ve artık sadece kargaları barındıran yapıyı görmek sıradan bir deneyim."

İrlanda aşırı bir örnekti. On sekizinci yüzyılda Clare kontu İrlandalı devlet adamı John FitzGibbon'ın anlattığı gibi, "Ülkenin bütün kudreti ve refahı, bir İngiliz sömürgesini birbiri ardına yöneten, birbirini izleyen üç savaşın ardından bu ülkeye akın eden üç nesil İngiliz maceraperestin oluşturduğu hanedanlarda yatmaktadır. El koyma onların ortak unvanıdır ve buraya ilk ayak basmalarından itibaren de, memnuniyetsizliklerini asık suratlı bir kızgınlıkla belli eden adanın eski sakinleri tarafından her yönden baskı altında tutulmaktadırlar."[3] Büyük bir askeri lider, sömürge yöneticisi ve nihayetinde Hastings markizi olan Moira kontu, 1798'de İrlandalı bir toprak sahibi dostuna İrlanda'nın "hiçbir ülkenin maruz kalmadığı kadar saçma ve çok iğrenç bir zalimlik"[4] ile yüz yüze kaldığını söylüyordu. Bu ortamda savaş için oluşturulan yükselti biçimindeki mevziler ve kulelerin temsil ettiği egemenlik reddedildi; İrlandalı kiracılar toprak sahiplerinin o gücü hak ettiklerine inanmıyor ve güç timsali o binaların imajına saldırıyordu.

1796'daki kötü hava koşulları, devrim niteliğinde bir ayaklanmayı destekleyip İngilizleri İrlanda'dan atmayı amaçlayan İrlandalı Theobald Wolfe Tone* önderliğindeki bir Fransız işgal birliğinin İrlanda'ya çıkarma yapmasını engelledi. Bastırılan bu devrimin ardından 1798'de gerçekleşen ve İrlanda parlamentosunun her iki kanadındaki üyelerin bir din savaşına dönüştürmek için çabaladıkları İrlanda ayaklanması gerçekleşti. Bu genel kargaşa ortamında çoğunluğu köylülerden oluşan 30.000 insanın yaşamını yitirmesi ve bu ölüm oranının da 1793-94'teki

2) Mark Girouard, 'Charleville Forest', *Country Life*, 27 Eylül 1962, 710.
3) Terence de Vere White, *The Anglo-Irish* (1972), 95-96.
4) Lord Gilmour of Craigmillar, *Riots, Risings and Revolutions* (1992), 424.
* İrlandalı devrimci (1763-1798). (ç.n.)

Fransız terörü kadar berbat olması, İrlanda genel valisi Markiz Cornwallis'e göre, "cinayetten zevk alan birliklerimizin acımasızlığına"[5] olsa olsa kısmen bağlı olabilirdi. Cornwallis'in Temmuz 1798'de Portland dükü ne belirttiği gibi:

> Bu ülkedeki önemli kişiler (...) yalnızca daha fazla sayıda insanın yok olması ve ülkenin mutlak yıkımıyla sonuçlanacak önlemler alırdı. Ağızlarında sürekli Papalık yanlısı ve Kilise yanlısı laflarıyla ve o izah edilemez politikalarıyla toplumun beşte dördünü telafisi mümkün olmayan bir ayaklanmaya sürüklerdi; o hiddetli halleriyle, şu anki hasarın, aslında akıllarında din olmayıp dini yok etmek olan adamlar tarafından oluşturulmuş prensiplere uygun biçimde, İrlanda'da devrim yaratma amacını taşıyan o köklü komplonun gerçek nedenini kaçırmaktalar.

Ayaklanma sonrasındaki ufak tefek çatışmalar iç savaşın kendisi kadar cana mal oldu. Cornwallis'in emrinde kırk beş İngiliz general ile 140.000 kişilik bir güç (bunun yaklaşık yarısı düzenli askerdi) bulunmaktaydı. Bu da büyük askeri güç demekti: Waterloo Savaşı'nda Wellington dükü sadece 26.000 İngiliz askerini komuta etmekteydi. Cornwallis'in selefliğini yapan Buckingham markizi Katolik katliamını değerlendirirken, "Protestanlar için en iyisi,"[6] diye yazıyordu: "Günümüz için tek çözüm yolu ve gelecek için de en kesin önlem."

İrlanda asaletini çevreleyen saf fanteziler, Lord D'Abernon tarafından dile getirilen bir kilise mezar taşı yazısında özetleniyordu:

> Cesur, ihtiraslı ve derinden dindar
> Cork kontunun ikinci kuzeniydi,
> Ve şimdi de Cennetin kralının.[7]

Ancak, ister mimari ister şecere temelli olsun, fanteziler askeri işgalin yadsınamaz gerçekliği karşısında yetersizdi. 1780'lerde Lord Conyngham için James Wyatt'ın tasarımlarına uygun biçimde inşa edilen Meath ilindeki Slane'i 1814'te tarif eden bir turist şöyle yazıyordu: "Feodal ihtişamın tuğlalarında, artık hiç görmediğimiz bir tür vahşi yücelik vardı. Silahlı

5) Charles Ross, (yay. haz.), *Correspondence of Charles, First Marquess Cornwallis, E* (1859), 355, 358.

6) Thomas Pakenham, *The Year of Liberty* (1969), 272.

7) Viscount D'Abernon, *An Ambassador of Peace*, I (1929), 88.

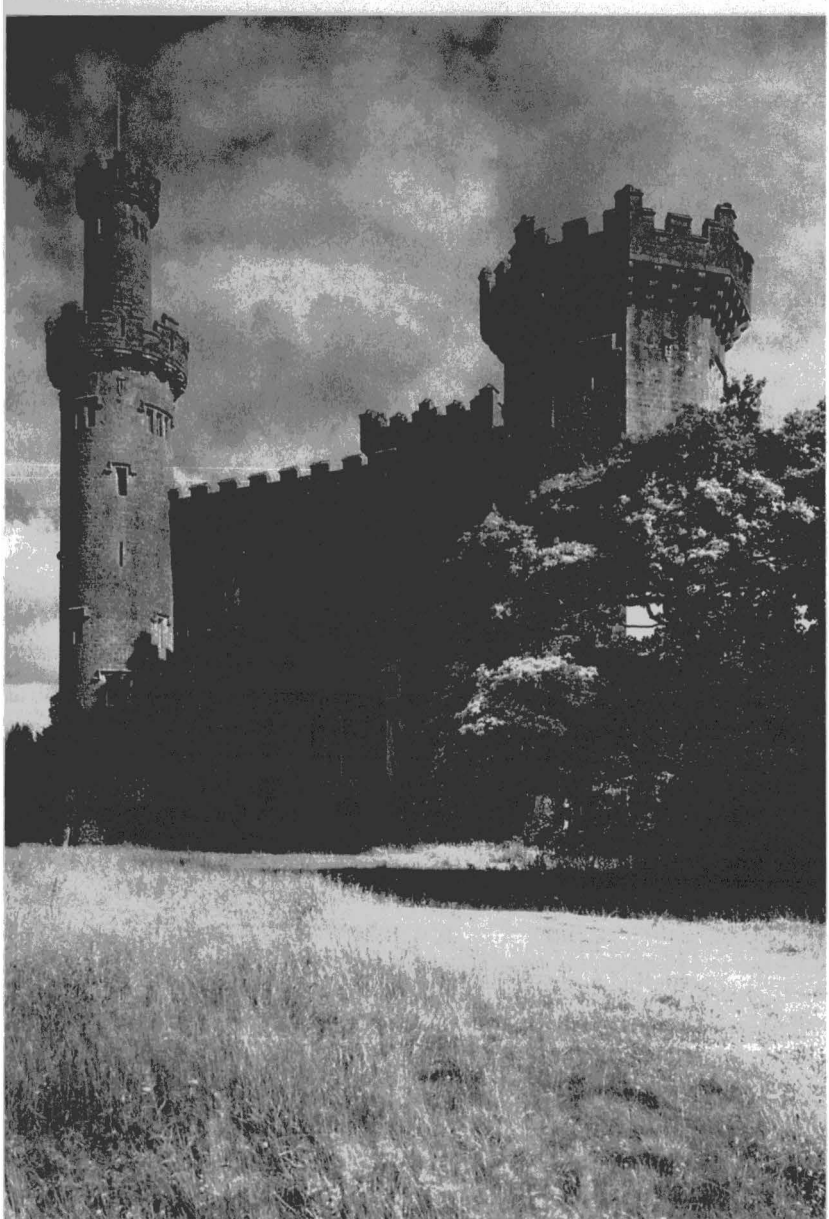
efendinin ya da savaşa hazırlanan askerin yerini pudralı kâhya alıyor. Gözlerden uzak beyefendi ya da mütevazı giyimli soylu, kadın şövalyeleri harika giysiler ve kendisi de zırhlar içindeki savaşçı ve kibirli baronun yerini dolduramaz. Burada yaşayanların ve kalenin iç ve dış mekânlarının o pitoresk esintisi artık yok. Birkaç yüzyıl sonra bu binalardan bazıları iyi birer yıkıntı oluşturabilir."[8] Slane'deki kale etkisi yalnızca dış görünüşteydi; iç mekân ise neo-gotik bir İrlanda kalesindeki ilk gotik mekân olarak, göze çarpan kütüphane dışında, klasik ve simetrikti. (Her ikisi de 1760'larda inşa edilen Castleward ve Moore Manastırı gotik odalar içeriyordu, ama bu binalar taklit kalelerden çok gotiğin yeniden canlanışından etkilenmişti.)

CHARLEVILLE FOREST

Tullamore yakınlarında 1800-12'de birinci Charleville kontu Charles William Bury (1764-1835) için inşa edilen ve İrlanda'nın en görkemli gotik-pitoresk kalesi olan Charleville Forest'ın tasarımını Francis Johnston yaptı. Bu asilin Offaly'deki arazilerin sağladığı yıllık on ila on beş bin sterlin kira geliri sayesinde Anglo-İrlandalı soylular arasında taşıdığı önem, onun 1797'de Baron Tullamore, 1800'de Charleville vikontu, 1806'da da kont unvanlarını almasıyla vurgulanmış oldu. Voltaire'in Jeanne D'Arc konulu müstehcen bir şiirini İngilizce'ye tercüme ederek 1790'ların sonlarında büyük heyecana neden olan sevimli bir amatördü. Çalışmayı sevmenin ödülünü 1803'te Royal Society'ye üye seçilerek ve 1812'de de İrlanda'daki Royal Academy'nin başkanı olarak aldı. Lady Sarah Lennox bu kontun 'tuhaf, kaprisli aklı'ndan[9] etkilenmese de, onun karısına hayrandı: "Davranışları İrlanda'ya özgü olmasa da ve kız kardeşimle beni tam olarak memnun edemese de, yıllar süren ahbaplığın ardından yüreği, duyguları, zekâsı ve dostluğunun kusursuzluğu bizi ona tamamen bağladı. (...) *Çok zengin* insanlar, Londra'da katlanılır ölçüde zarifler ve dünyevi konularda yardımcı olmaya istekliler." Lady Charleville'in kız kardeşi yaptığı evlilik yoluyla Languedoc ailesinin asilleri arasına girmiş ve 1779'da Carcassonne ve Toulouse civarında yaşamıştı. Kadının Güney Fransa'daki Carcassonne ve Cathar kaleleri-

8) John Trotter, *Walks through Ireland* (1819), 232-33.

9) Countess of Ilchester ve Lord Stavordale, *The Life and Letters of Lady Sarah Lennox*, II (1901), 154.



Charleville Forest'ın girişi. İrlanda tarzı gotiğin yeniden canlanışını simgeleyen bir çok kalenin aksine, hem dış hem de iç mekânlar kusursuz kalitede taşla kaplıdır. Bazı ayrıntıların sağladığı katedral havası ve sıcaklığı kulelerin ve burçların yarattığı sert, baronlara özgü zalim havayı yumuşatmaktadır.



Charleville Forest'taki bu galeri iç mekânın bir çok bileşeninden biridir. Bütünsel olarak, İrlanda'daki bütün kaleler içinde gotiğin yeniden canlanışının en üstün örneğidir.

ne ilişkin tuhaf ölçüde çarpık anıları kocasının kale tasarımını da etkilemiş olabilir:

Kontun belirttiğine göre, Charleville'in amacı şuydu:

> Katedrallerden ve kilise mezarlarından toplanmış biçimiyle gotik mimarinin örneklerini sergilemek ve bunların baca, tavan, pencere, tırabzan vs. biçiminde kullanılabileceğini göstermek. (...) Konutumu, lüks yaşamın sağladığı olanaklardan ve modern yeniliklerden mahrum kılacak kadar da gotik stilde yapmayı amaçlamadım. İç ve dış tasarım çarpıcı düzeyde eski, ama dekorasyon modern.[10]

(Tipik olarak, kontun kendi mimari fikirlerini kaydedecek bir anıt olmasını amaçladığı şey, İrlanda'ya özgü av köpeği yetiştirme üzerine ve Fransız mantarı yemenin tehlikeleri üzerine daldan dala atlayan yorumlarla konu dışına çıkmaktadır.) 1806'da kont unvanını kazanmasının ardından, Charleville, bir markizetin daha üst bir konumuna geçmeyi arzuluyor-

10) R. Warwick Bond, *The Marlay Letters, 1778-1820* (1937), 113.

du: Kale-konutunun ihtişamı da kısmen bu arzuya hizmet amacını taşıyordu. Charleville'in kale inşa etmesinin nedenleri ile, Argyll'in 1745 ayaklanması döneminde Inveraray'deki kaleyi inşa etmesinin nedenleri birbirine benziyordu. 1798 ayaklanması sırasında kont bölge komutanı görevini üstlenmişti; 1806'da "Tullamoore'daki [bir diğer] dalaşma, zavallı Paddy'nin kusursuz ruhuna [sürekli] tanıklık"[11] sağlamaktaydı. Charleville'in bu bölgedeki varlığı, muhtemelen, karısının bir dostunun belirttiği gibi, "Bonaparte'ın Avrupa'daki olağanüstü başarılarının insanın her şeyden korkar hale gelmesine neden olduğu (...) ve İrlanda'ya yan gözle baktığının bilindiği" bir dönemde "pek çok tatsızlığı önledi".

Ağır ağır akan Clodiagh Irmağı üzerindeki bir köprüden geçilerek ulaşılan kale Tullamore'dan yaklaşık bir mil uzaklıkta, düz bir arazide yer alır. Çevredeki kırsal, sıradan ve verimsiz olduğu için Lord Charleville'in "peyzaj düzenlemenin tüm gerekli unsurlarını ağaçlık [ve] süs unsuru biçimindeki su yolunda birleştiren"[12] zengin bahçesi, onun doğa karşısında efendi olduğunun, gücünün, imtiyazının ve seçiciliğinin kalıcı, görsel bir anıtıydı. Kalenin kendisi kare biçiminde, yüksek duvarlı, her bir köşesinde birer kule bulunan burçlu bir bloktur. Kuzeybatı kulesi, dört masif sütunun desteklediği çok ağır ve dışa çıkıntı yapan bölmelerle taçlanmış yüksek, sekizgen bir kuledir. Kuzeydoğu kulesi ince, narin ve yuvarlaktır; 38 metre yüksekliğindeki bu kule burçlu bir deniz feneri binasını andırır. Bloğun merkezinde, Inveraray'i anımsatan burçlarıyla taçlanan ve feneri andıran bir kule yükselir. Kuzey cephesinin giriş kapısı, bina yüksekliğinin yarısına ulaşan geniş, gotik bir pencere de içeren, masif, burçlu bir sundurmanın altındadır. Binanın tümü, kale arazisindeki bir taş ocağından çıkarılmış çok güzel taşlarla inşa edilmiştir. Bir ziyaret sonrasında Mark Bence-Jones'un tanımladığı gibi,

> geniş cephesinin sağında yer alan ve kompozisyona pitoresk bir çeşitlilik katan uzun, alçak burçlu odalara bir de sivri tepeli girişi olan sivri bir kule eklenmiş. Bahçe cephesi kare biçimli burçlarla kuşatılmış. İç mekân en az dış mekân kadar dramatik ve titizlikle oluşturulmuş (...) bahçe cephesinin boyunca uzanan geniş bir salon ya da galeri, İrlanda'da gotiğin yeniden uyanışına dönük iç mekânların en etkileyicilerinden biri.[13]

11) Bond, *Marlay Letters*, 99.
12) *Murray's Handbook for Travellers in Ireland* (1912), 364.
13) Mark Bence-Jones, *A Guide to Irish Country Houses* (1988), 82.

Yirminci yüzyılda binayı gezen bir diğer ziyaretçiye göre, masif sekizgen kule "hemen aşağısında yer alan ve daha yakın tarihlere ait, daha narin ve daha görsel yapıyı parçalamaya, sökmeye ya da yutmaya hazır, vahşice bir gücün hükümranlığını duyumsatan, milyonlarca yıl öncesine ait bir diplodicus ya da arsinoitherium"[14] gibi yükselmektedir.

Charlevilleler de kendi bölgelerinde, Argyll, Northumberland ve Lonsdale gibi, yakınlardaki Tullamore kasabasını kalkındırdılar ve (Lord Dorchester'ın Milton'da yaptığının aksine) kendi mülkiyet çıkarlarından fedakârlık etme konusunda isteklilik sergilediler. Creevey'nin anlatımıyla, Lumpy (Yumrulu) lakaplı ikinci kont 'dünyanın şu ana kadar yarattığı en sıkıcı adam'[15] haline gelecek kadar dejenere olmuş, gayretli bir delikanlıydı. 1835'te mirasını devraldığında, İrlandalı toprak sahipleri mülksüzleşmeye başlamışlardı ve çoğu durumda da yalnızlığın doğurduğu saplantılara kapılmaktaydılar. Lumpy'yi daha da berbat bir kader bekliyordu. 1844'te iflas etmekle kalmadı, aynı zamanda, Poe ve Faulkner'ın Amerikan gotiğindeki kalıtsal lekelerinde görüldüğü gibi, frengiye yakalandı ve kendi soyunun sona ermesine neden oldu. Lumpy Charleville, 1851'de, bir akıl hastalıkları doktorunun nezaretinde Hillingdon'daki Moorcroft Konutu'nda elli yaşında öldü; öldüğünde '15 aydır mani ve 1 yıldır da genel inmeli epilepsi'[16] hastası olduğu resmen onaylanmıştı. Genel inme, kendi soyuna da bulaştırdığı üçüncü dereceden frenginin bir özelliği olan beyin bozukluğunun tanımıydı: En büyük oğlu üçüncü kont Charles, 1859'da Charleville Forest'ta otuz yaşındayken öldü (onun oğulları da yirmi iki ve on yedi yaşlarında öldü); ikinci oğlu John James Bury 1864 tarihinde otuz altı yaşındayken Devon'daki St. Thomas Akıl Hastanesi'nde 'beyin hastalığı'ndan[17] öldü; üçüncü ve en genç oğul olan ve yeğeninin ardından son (beşinci) Charleville olarak kont unvanını alan Alfred'e de, 1875'te Brighton'da (2 Oriental Terrace adresinde) öldüğünde, 'böbreklerin guta bağlı dejenerasyonu'[18] ve kol ve bacaklardaki kas dokuyu çok tuhaf şekilde şişiren doku rahatsızlığı tanısı konmuştu. Charlevilleler'in erkeklerinde görülen bu ölüm olayları doğum öncesine ait frengi enfeksiyonunu işaret etmektedir: Bu, hiçbir şeyin hafifletemediği bir trajedi, hiçbir gücün kur-

14) Bond, *Marlay Letters*, 119.
15) Sir Herbert Maxwell, *The Creevey Papers* (1923), 630.
16) Ölüm raporu, Uxbridge, 14 Temmuz 1851.
17) Ölüm raporu, St Thomas, 22 Ocak 1864.
18) Ölüm raporu, Brighton'ın Palace bölgesi, 29 Haziran 1875.

taramadığı bir insan yaşamı kaybıydı; ve o çeyrek yüzyılda, Charlevilleler sanki tarihten gelen bir tür cezalandırmaya uğramış gotik kahramanlar gibi teker teker ölürken, yaşadıkları bu deneyimin acımasızlığını çevrelerinin güzelliği daha da bir dokunaklı kılmış olmalı.

Nasıl ki Hagley, Lord Stamford'ın Enville'deki daha iyiyi başarma çabalarına esin kaynağı olduysa, Charleville Forest da yerel düzeyde taklit edildi. Sir Laurence Parsons'a 1620'de Birr'in kalesi ve arazisi bahşedilmişti (kasabaya sonradan Parsonstown adı verildi) ve bütün bunlar onun adaşı Laurence Parsons'a (1807 sonrasında, Rosse Kontu) kadar kaldı. Bu Parsons Roma Katolik bağımsızlığını destekledi ve İngiltere'yle yapılan Birlik Yasası'na karşı çıktı. Theobald Wolfe Tone'un ilgisini İrlanda'nın bağımsızlık davasına o denli çekti ki, 1795'te bu genç avukat İngiltere'nin İrlanda'daki yönetimine karşı direniş örgütlemek amacıyla Amerika'ya ve Paris'e gitti. Tone 1798'de Fransızların desteğiyle bir İrlanda ayaklanması başlattıysa da yakalandı ve hapishanede kendi boğazını kesti. Laurence Parsons, daha akıllıca davranarak, siyasal fikirlerinin sertliğini yumuşatmak için mimariye sarıldı. 1801 sonrasında, Charleville Forest yakınlarında yükselen başyapıttan cesaret alarak, kalesini kendi fikirlerine uygun biçimde genişletti ve gotik biçime soktu. Sonuçta ortaya çıkan Birr Kalesi, Henry Green'in *Loving* (1945) adlı romanında kapatılmış gotik pencereleri ve ağzına kadar dolu hazineleri olan, IRA tarafından kundaklanma tehdidi alan, içinde zina olayları yaşanan ve sinsi, komplo meraklısı hizmetçilerin denetimindeki 'Kinalty Kalesi' gibi ölümsüzleşti. 1954'te Henry Green için yazdığı övgü dolu bir yazıda Rosamond Lehmann'ın belirttiği gibi, Birr Kalesi melankoli, aşk, şiirsellik, ama bir o kadar da acı gerçekle yüklü bu roman için kusursuz bir mekândı: "İnsan gerçekliğinin, insanın ihtirasları görünümündeki dünyasını adım adım aralıyor; entrikalar, dokunaklılık, delilikler, ahlaksal düşkünlük, özlemler; ciddi ya da komik ne varsa, karakterleri kendi korkuları, suçlulukları ve sadakatleriyle yüzleştirmekte; nasıl da delicesine çabalıyorlar emniyet için, ve her şeyin ötesinde, aşk için!"[19] Green, gotik pitoreske uyan bu ufak tefek ve kalıntı türünden egzotik nitelikleri Kinalty'ye de ekler: Siyah mermer sütunlar arasına gerilmiş ve sırma iplerden örülmüş bir hamak, yaldızlı ahşaptan bir inek ahırı ve güvercin yuvası olarak kullanılan bir Pisa Kulesi minyatürü.

19) Rosamond Lehmann, 'An Absolute Gift', *TLS*, 6 Ağustos 1954, xli.

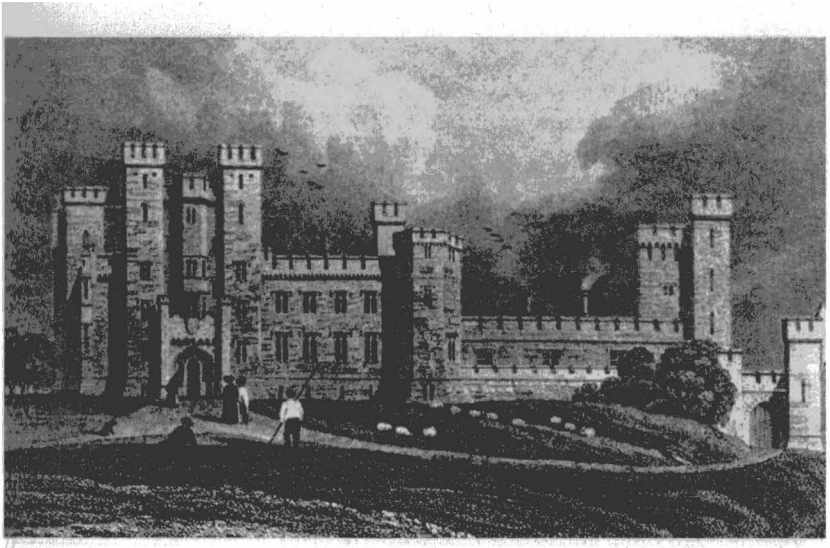
MITCHELSTOWN KALESİ

Kaleler aslında entrika, üzüntü, delilik, rezillikler ile sahte bir emniyeti barındırır. Cork ilinde yer alan ve gotiğin yeniden canlanışına ait Mitchelstown Kalesi sakinleri, Poe'nun *The Fall of House of Usher*'ındaki (Usherlar'ın Çöküşü) gotik yozlaşmayı ve gotik mimarinin güç timsali konutların fantezisine katılmasını örneklemektedirler. Zengin, saldırgan ve hovarda bir adam olan dördüncü baron Sir Robert King, 1747'de henüz on altı yaşındaki bir kızla kaçtı. Kızın babası ikisini de yakaladı ve tabancasını King'in kafasına dayayarak derhal kızıyla evlenmezse onu öldüreceğine yemin etti. Rahip bile ayarlanmıştı; ama King'in adamları içeri dalıp King'e bir tabanca verdiler ve o da bu sayede kaçmayı başardı. İki yıl sonra, 1749'da, Roscommon'daki Elphin piskoposluk sarayında, Lord Kingsborough unvanını yeni kazanan King, bu kez Nancy Mahon adında küçük bir kızı arzuladı. Rahip 'Gotik' Synge, "Ben oralarda değildim,"[20] diye anlatıyordu. "Kızın babası oralardaydı ve işin üstüne atladı." Bu sefih adamın kardeşi ve vârisi Edward, 1768'de Kingston kontu oldu. Edward'ın, sonraları ikinci Kingston kontu olan ama babasının 1797'deki ölümüne kadar Lord Kingsborough adıyla tanınan oğlu Robert (1754-99), kuzeni Caroline FitzGerald'la evlendi; Caroline, Cork'taki Mitchelstown civarında, on altı mil uzunluğunda ve yaklaşık on mil genişliğinde bir araziyi miras olarak alacaktı. Bu mülk son Kingston lordu unvanını taşıyan büyükbabasından kalmıştı; lord da bu mülkü, Kraliçe Elizabeth döneminde bu topraklar kendisine verilen zalim ve kinci, Geraldine soyunun lideri, Beyaz Şövalye adıyla da tanınan Edmund FitzGibbon'ın bayan mirasçıları yoluyla edinmişti. Robert Kingsborough'nun eşi evlendiklerinde en fazla yirmisindeydi; Robert da on altı yaşındaydı. 1828'de Mitchelstown Inn'deki bir dedikoduya göre, "Eğitmen ile mürebbiyeye genç çifti yakından izlemeleri ve her türlü samimi ilişkiyi engellemeleri konusunda çok sıkı talimat verildi. Ama her nasılsa (...) üç yıl sonra onlar bu ikisinin yakın denetiminden kurtulmanın bir yolunu buldu ve bugünkü Lord bu ufak *kaçamağın* ürünüydü."[21]

1777'den 1779'a kadar Mitchelstown mülkünün arazi temsilciliğini yapan ve tarım konularında yazan Arthur Young, Mitchelstown mülküne yaptığı ilk geziyi Salvator Rosa'nın galerisindeki bir ziyaretçi gibi

20) Marie-Louise Begg, (yay. haz.), *The Synge Letters* (1996), 142.

21) Prince von Piichler-Muskau, *Tour in England, Ireland and France in the years 1828 & 1829*, II (1832), 23.



Mitchelstown Kalesi'nin tamamlandığı yıl (1825) doğudan görüntüsü. Trollope'un anlatımıyla, bu "devasa, hantal ve gereksiz yere geniş" kale feodal gösterişi sağlamayı başaramıyordu.

anlatıyordu: "Yol dosdoğru, akla gelebilecek en sağlam ve en romantik sınırı oluşturan Galtee Dağları'nın kuzey ayağına çıkıyor; yamaçlar neredeyse dimdik ve bulutlara ulaşan yüksekliğiyle de sanki özel kişilerin mülkü olmaktan çok iki karşıt imparatorluğun sınırları için oluşturulmuş gibi."[22] Bu yolculuğun sonunda, dağlarla çevrelenmiş, içinden geçip Mitchelstown yakınlarında birleşen nehirleri olan uzun bir düzlüğün aniden karşısına çıkılıyordu: "Bana buranın berbat bir yer olduğu söylenmişti; en azından harcanan paraya değer bir konumu var."[23] O yakınlarda yaşayan Elizabeth Bowen bu kırsalı, Kent'in Spencer'dan esinlendiği gotik terimlerle açıklıyordu: "Vadilerle yarılmış, harabelerin hüküm sürdüğü, ağaçlıkların gölgesindeki bu *Faerie Queene* tarzı manzara göz kamaştırıcı bir biçimde uzanıyor."[24] Hem Young hem de Kingsborough, Mitchelstown'ın Avrupa'daki en güzel mülklerden biri haline geleceğinden umutluydu. Young, büyük kentin sunduğu eğlencelerden etkilenmiş olması gereken Kingsborough'nun bu kadar yapıcı görünmesi karşısında etkilenmişti:

22) Arthur Young, *A Tourin Ireland* (1925), 157-58.
23) Anthony Trollope, Castle Richmond (1860).
24) Elizabeth Bowen, *Bowen's Court* (1942), 181.

> Azgın bir barbarlıktan uygarlaşmış bir düzene geçme sürecindeki bir ülkede, bina inşası ilk bakışta göründüğünden daha büyük sonuçları olan bir konu. Vahşi, yarı yarıya sürülmüş, üstünde kerpiç bir kulübeden başka bir yapı bulunmayan bir arazide, insanın aklına düzenlilik tutkusunu getiriveren nesneler neler olabilir? İnsanın gezgin ozanlar kadar vahşi olması gerek; kayalık dağları kadar vahşi: Karışıklık, düzensizlik, itaatsizlik; zarar verecek ya da yok edecek, kendisinden başka hiçbir şey olmadan; ama farklı bir sağlamlık ve niteliğe sahip yapılar yükseldiğinde, büyük para harcandığında ve emek ile düzenin daha ifadesel anıtlarını gerçekleştirmek için insanlar işe alındığında, kültürden yoksun zihinlerde bile yeni fikirlerin doğmaması olanaksızdır – öyle ki, o kırsal daha fazla düzenli ve değerli hale geldikçe azgınlık da daha az yarar sağlar ve daha fazla tiksindirici olacaktır.[25]

Kingsborough önce geniş, duvarlarla çevrili bir gezinti bahçesi, limonluğu ve on iki dönümlük fidanlığı olan, çıplak bir kayanın üstüne türemiş kocaman bir malikâne yaptırdı. Mitchelstown'da 1780'lerde temeli atılan (ve 1820'lerde genişletilen) yeni kasaba Elizabeth Bowen tarafından 1942'de şöyle anlatılıyordu: "Plan oldukça ferah; Kingstonlar'ın zevkine uygun olarak iki tane meydan ve ağaçlarla sağlanan çok da güzel perspektifler var; evlerin neredeyse hepsi boyalı – pembenin bütün tonları, limon sarısı, fıstık yeşili, açık mavi. Güneş kasabanın üstünde parladığında ve dağ renklerle dolup taştığında, bunların tümü göz kamaştırıyor. Daha sık olarak da, dağdan gelen yağmur bütün bu sahneyi gizliyor."[26]

1780'lerde Mary Wollstonecraft Kingsboroughlar'ın kızlarına mürebbiyelik yaptı. Vardığında, bir kalenin etkileyici yanının o kalenin içinde yaşayanları nasıl da küçücük bıraktığını anımsatan bir sıralamayla, "Şimdi de size *kaleyi* ve içinde yaşayanları anlatayım,"[27] diye yazıyordu. "Kale (...) benim hayran olduğum bütün niteliklere hâkim – evin yanında, kelimenin tam anlamıyla, bulutlarla kaplı bir dağ." Kingsborough'nun kızlarına karşı bu kadar hoşgörülü değildi:

> Vahşi İrlandalı, görgüsüz ve hiç de samimi değil (...) saat başı atışmaları bir yana, kaba ruh halleri ve anlamsız kahkahaları beni bunaltıyor. Kadınlara özgü meseleler ve elbiseler tek mevzu. Üstelik, hiç de *duygusal* bir stilde

25) Young, *Ireland*, 161-62.
26) Bowen, *Bowen's Court*, 7.
27) Ralph Wardle, (yay. haz.), *Collected Letters of Mary Wollstonecraft* (1979), 123.

değil – heyhat, zavallı duygusallığa burada yer yok. Keşke kızlar roman okuyan romantik kızlar olsalardı; sahte bir terbiye hiç yoktan iyidir.[28]

Kingsboroughlar'ın Mitchelstown'daki mutlakıyetçiliği de bir o kadar rahatsız ediciydi. "Burada hüküm süren aile gururu çok kötü etkiler yaratıyor. Genelde hepsi de gururlu ve cimri: Nitelikli insanlara gösterilen kölelere layık saygı beni iğrendiriyor ve mülke gösterilen ince ayrıntı da erdemin gelişmesini engelliyor."[29]

Dürüstlüğe gösterilen bu titiz özen, Kingsboroughlar'ın kızı Mary 1797'de evli bir erkekle, ağabeyinin gayri meşru oğlu Albay Henry FitzGerald'la ilişkiye girince nefret uyandırdı. Kontes de Boigne'a göre, "Şimdiye kadar yazılmış bütün romanların bütün kahramanlarının portreleri ideal kusursuzluğu oluşturmak için bir araya getirilse, sonuç Albay Fitzgerald'ın tablosunu yapmaya yetmezdi. Yakışıklı suratı, asil duruşu, yumuşak ve nazik huyları yüreğinin hayranlık uyandıran niteliklerini dışa vuran işaretlerdi".[30] Mary King, Fitzgerald'a âşık oldu; Fitzgerald karşılık verdi. Birlikte Londra'dan İrlanda'ya yolculuk ederlerken, "ikisi de onları ele geçiren ihtirasa teslim oldu. İkisi de diyorum, zira, eminim ki Mary'nin güveni bu şekilde kötüye kullanma arzusu kadar Fitzgerald'ın Mary'yi baştan çıkarma amacı da etkili oldu". İçinde bulundukları durum kısa sürede korkunç bir gotik trajediye dönüştü. Birkaç ay sonra, hamile olduğunu anlayan Mary, Lady Harcourt'un yanında kalmaktayken Fitzgerald'la kaçtı. "Daha on saat geçmeden, Lady Harcourt gerçek bir Metodist şevkiyle, Mary'nin adını ve niteliklerini her ilan tahtasında ve her gazetede ilan etmişti". Ayrıca, bu zalimce tanıtımı, "günah işlediği için, ahlak kurallarına göre cezasını çekmesi gerekir," yorumuyla da destekledi. Mary'nin babası ve onun oğulları Amerika'ya gitmek üzere Thames üzerinde bir tekneye binmeye hazırlanan FitzGerald'la (erkek kılığındaki) Mary'yi buldular. "Mary oradan uzaklaştırılmasına hiç ses çıkarmadı ve ikisi de 'Çok suçluyum' demek dışında kapıldıkları o yasak ilişki hakkında hiçbir soruya yanıt vermedi." Mary babasının emriyle doğumu beklemek üzere gözaltında tutulacağı yere götürüldü.

"Muhtemelen yalnızca ailenin direnmesinden rahatsız olan" Albay FitzGerald, belki de, doğduğunda çocuğa sahip çıkmasının istendiği bir

28) *Wollstonecraft Letters*, 122,126.
29) A.g.e., 141.
30) De Boigne, *Memoirs*, 1,120-24.

mektubun ardından, kılık değiştirerek Mary'nin tutulduğunu düşündüğü Mitchelstown'a gitti. Kısa zamanda kimliği ortaya çıktı; onun geldiğini haber alan Kingsborough, "haberi tam bir umursamazlıkla karşıladı ve yalnızca haberi getirene bunu kesin bir sır olarak saklamasını emretti". Ertesi sabah Kingsborough saat sekizde hana gitti "ve yabancının hizmetkârından derhal efendisinin kapısını açmasını istedi. Adam reddetti; bunun üzerine tekmeyle kapıyı kırdı ve gürültüye uyanan FitzGerald'ın olduğu yatağa gitti; adama büyük bir kararlılıkla baktıktan sonra (...) cebinden bir tabanca çıkardı ve kusursuz bir soğukkanlılıkla modern Don Juan'ın beynini dağıttı – adam ses bile çıkaramadan yatağa yığıldı". Böylesi kesin bir eylem, belki de ancak mutlakıyetçi birinden beklenir türdendi: Lady Kingsborough'nun atası olan Beyaz Şövalye bir keresinde kişisel bir düşmanını kendi arazisinde bir ağaca asmış ve Desmond kontunu da Mitchelstown mağaralarında yakaladıktan sonra prangaya vurmuştu. Kontes de Boigne'a göre, "Mary ölü bir bebek doğurdu ve aklını kaçırdı; zorla sakinleştirilmesi gerekti. Bu öfke nöbetlerinin yerini bazen de ilgisiz bir geri zekalılık alıyor ve aile üyelerinden birini görmek onu çılgına çeviriyordu".

Yönetici sınıf cezalandırıcı babaya karşı büyük anlayış gösterdiyse de, yoksullar onu şiddetle aşağıladı. Mary'nin babası, FitzGerald öldüğünde yalnızca nezaket icabı Kingsborough unvanını taşıdığı için, aslında avam sınıftandı, ama kısa zaman sonra babası ölüp de ikinci Kingston kontu sıfatıyla hakkında cinayet davası açılınca, İrlanda Lordlar Kamarası'nın yetmiş bir üyesinin huzurunda yargılanmayı seçti. Yargı süreci öylesine büyük bir olay oldu ki (İrlanda genel valisi, başbakan ve İrlandalı bakanlar da katıldılar), devrimci Birleşik İrlanda Ulusal Komitesi binaya saldırıp bu önemli şahsiyetleri rehin almayı bile düşündü. Davanın teatral havasına, vurduğu yeğeninin anısına uygun biçimde yas kıyafetinde gelen Kingston daha da katkıda bulundu. Kingston'ın ciddi görünümlü ama bir o kadar da pantomim türü yargılanmasına yönelik Sir Jonah Barrington'ın notları, gotik bir romana yaraşır tarzdadır:

> Soylular unvanlarına göre sırayla, giysileri ve zengin cüppeleriyle girdiler. Her biri derin bir sessizlik içinde yerine geçti: Bayanlar bile (çok olağanüstü olsa da) bir o kadar sessizlerdi. Beyaz bir asa taşıyan Başkanın yerini almasıyla da en önemli an yaklaşmış oldu; bu da beni ürpertti.
>
> Önce rengârenk giysileri içinde silahtar, Sir Chichester Fortescue girdi; suçlanan asilzadenin üstüne zırh simgeleri işlenmiş kalkanını taşıyordu. Kürsünün soluna yerleşti. Sonra, derin bir yas içindeki Lord Kingston ağır

ve melankolik adımlarla girdi. Sürekli yere bakıyordu; kürsüye yürüdükten sonra silahtarın yanına yerleşti. Ardından, silahtar kalkanını omuzları hizasına indirdi.

Sonra cellat yaklaştı; elinde koskocaman ve geniş ağızlı bir baltayla. Balta, parlak cilalı çelikten oluşan en uçtaki beş santimlik bölüm dışında, tepeden tırnağa simsiyahtı. Mahkûmun sağına yerleştikten sonra baltasını lord hazretlerinin boynu hizasına kadar kaldırdı –ama parıldayan ağız dışa dönük biçimde– ve bütün duruşma boyunca da öyle kaldı. Anladığım kadarıyla, geleneğe göre, parıldayan ağız karar açıklanana kadar dışa dönük durmalı ve eğer karar mahkûmun aleyhine olursa, balta ağzının cellat tarafından hemen mahkûma *doğru* çevrilmesi ve böylece cezasının ve kaderinin işaret edilmesi gerekiyordu.[31]

Davacı tarafta hiç tanık yoktu; böylece, unvanına göre her asil sırayla ayağa kalkıp ağır adımlarla Başkan'ın koltuğuna yürüdü; büyük bir ciddiyetle elini kalbinin üstüne yerleştirip "Şerefim adına, suçlu değil," cümlesini tekrarladı. Bir saat süren merasimin ardından Başkan ayağa kalktı, Kingston'ı "suçsuz" ilan etti ve asasını kırdı.

BÜYÜK GEORGE

Bir öyküye göre, Kingsborough'nun daha sonra üçüncü kont (1771-1839) unvanını alan en büyük oğlu George, "henüz unvansızken, Sicilya'da evlenmişti; genç eşinden üç çocuğu vardı ve ülkesinden tamamen kopmuş biçimde yaşıyordu; birdenbire, geçmişi unutmaya ve affetmeye söz veren babasından şefkat yüklü bir çağrı aldı".[32] Bir diğer yoruma göre de, İrlandalı bir kadınla Batı Hint Adaları'na kaçmıştı. Ne olursa olsun, hiçbir şeyden kuşkulanmadan Mitchelstown'a döndüğünde, babası genç anneyi uzaklaştırdı ve çocukları da İngiltere'ye yolladı. Ardından George, aceleyle, yakınlardaki Moore Park'ta yaşayan birinci Mountcashell kontu Stephen'ın tek kızıyla evlendirildi. Mountcashell'in en büyük oğlu Lord Kilworth, Shelley'nin *The Sensitive Plant* adlı eserinde 'The Lady' diye anılan, Kingsborough'nun en büyük kızı Margaret ile evliydi. Büyük George, Mitchelstown Hafif Süvari Birliği'nde genç bir subay ve (Thomas Pakenham'a göre, "tutsaklarına işkence etmeleri ve onları öl-

31) Sir Jonah Barrington, *Personal Sketches of His Own Times*, I (1827), 198-99.
32) Püchler-Muskau, II, 26.

dürmeleriyle"[33] kötü bir üne sahip) Kuzey Milis Birliği'nde albayken, 1798'de isyancıların eline geçti ve bu güruhun elinde öldürülme tehlikesi baş gösterince Wexford Limanı'nda suyla dolmuş bir gemi enkazına gizlenmesi gerekti (o sıralar Wexford bağımsız bir cumhuriyet ilan edilmişti). Sonraki yıl, öldürme meraklısı Kingston kontu öldü. Dul kalan kontes, Büyük George'un annesi, Mary Wollstonecraft'ı etkilemişti: "Çok gururlu ve en ufak bir nedenle bile öfkelenmeye hazır – şiddete başvurabilen bir tabiatı var ve öfke tüm zihnini ele geçiriyor."[34] Kocasına yönelik o nefrete dayalı davayı yaşamak zorunda kalmıştı; yaklaşık çeyrek yüzyıldır Mitchelstown'da yaşayan ve George'un o konuttaki etkisini bertaraf eden kadın, oğluyla kan davasını sürdürüyordu.

Büyük George Güneybatı İrlanda'da siyasal üstünlük sağlamaya kararlıydı. 1819'da, hükümet onun oğlu yerine Listowel kontunun oğlunun adaylığını destekleyince, (Limerick lord naibi) Lord Clair'i uyarmıştı: "Etkimin olduğu her kontluktaki bakanlarla dostane ilişkisi bulunanlara karşı çıkmak için *dostlarımdan* yardım istemelisin."[35] Annesinin atası olan Beyaz Şövalye onda bir saplantı haline gelmişti. 1259'da Decies ve Desmond lordu Thomas FitzGerald ikinci evliliği yoluyla oğullarından üçünü aile bağından kaynaklanarak birer şövalye yapmış ve Büyük Şövalye, Glyn Şövalyesi ve Kerry Şövalyesi unvanlarını yaratmıştı. Bu unvanlar ortaçağdan beridir öneri düzeyinde kalmış, asla kral tarafından onaylanmış unvanlar konumuna yükselememişti. 1817'de Beyaz Şövalye'nin Kilmallock'taki mezarını ziyaret eden John Trotter, "Bu klan liderlerinin kaba ihtişamı insanları hâlâ büyülüyor,"[36] demekteydi. Büyük George, Beyaz Şövalye ile olan akrabalığını, gücünü kabul ettirme yolunda bir araç olarak görüyordu. 1822'de iki Fitzgerald akrabasıyla bir araya gelerek, Kral IV. George'tan Beyaz Şövalye, Kerry Şövalyesi ve Glyn Şövalyesi unvanlarının resmen tanınıp miras bırakılabilmesini talep etti. O günler, yeni asalet kazanmış insanların sahte bir geçmişe sahip unvanları aldığı günlerdi. Bunun ilk örneğinde, 1776'da, Anglo-İrlandalı Sir Thomas Maude, Lord De Montalt unvanını, Anglo-İrlandalı Lord Knapton da, Vikont De Vesci unvanını almıştı. Daha sonra ortaçağa özgü başka sahte unvanlar da oldu: 1784'te Grey de Wilton, 1796'da de Dunstanville, 1800'de De Blaquiere ve FitzHarris, 1816'da

33) Pakenham, *Year of Liberty*, 191.
34) *Wollstonecraft Letters*, 140.
35) Lord Kingston'dan Lord Clare'e, 6 Temmuz 1819, Ek. ms 40268, f. 163.
36) Trotter, *Ireland*, 312.

Frankfort de Montmorency, 1826'da De Tabley ve bu furya 1830'larda sona erene kadar De Saumarez, De L'Isle ve Dudley, De Mauley ve De Freyne (1852'de Stratford de Redcliffe ve 1856'da Talbot de Malahide bu tür tuhaf kişiliklerin sonuncularıydılar). Ancak, İngiliz yönetimi, Geraldine hanedanı mensubu bu İrlandalı şövalyelerin taleplerine karşı çıktı. 1823'te Sir Robert Peel, Kingston'ı şöyle uyarmıştı: "Bu aşamadaki zorluklardan biri, Kraliyet tarafından yepyeni bir asalet türünün kabul edilmesidir, ki bu bence ne bir soyadı olarak ne bir tanınmış ad ya da onur unvanı olarak, ne de bir resmi ad olarak değerlendirilebilir."[37] Peel'e göre, Kingston'ın anne tarafına dayanarak Beyaz Şövalye olma iddiası özellikle sahteydi. Bu ters yanıt Kingston'ı yaraladı. 1823'te Peel'e, "Ailelerimizden kalma Beyaz Şövalye, Kerry Şövalyesi ve Glyn Şövalyesi unvanları, İrlanda'da gelenekler sürdükçe ailemizde kalacak, ve bunların Majesteleri tarafından tanınması İrlanda halkının duygularını yüceltmek olacaktı,"[38] diye karşılık vermekteydi. "Halkın tanıması benim için yeterli olacak ve bundan beni kimse mahrum edemez. Ben bu unvanla ve halkın alt tabakalarının o unvana karşı beslediği sevgiyle gurur duyuyorum."

Annesi nihayet 1823'te ölünce Büyük George Mitchelstown'ın sahibi oldu. Galway'de Vikont Gort için Lough Cutra Kalesi'nin tasarımını yaptığında (1811), Nash'in çıraklığını yapan Pain kardeşleri çağırttı. "Bana bir kale inşa edin,"[39] dedi. "Ben mimariden anlamam; ama bu, İrlanda'daki en büyük konut olmalı ve girişinde de Beyaz Şövalyenin Kulesi adında bir kule yer almalı. Gecikme istemem! Artık hayatın tadını çıkarmanın zamanı geldi." Büyük George 100.000 sterline mal olan yeni Mitchelstown Kalesi'nin, Kral George İrlanda'ya 1821'de yaptığı ziyareti tekrarlayacak olursa, hazır olması için iki yıl içinde bitirilmesini öngördü. Kralı feodal asalete dönük talepleri konusunda etkileyebilmek için, Kingston, doğu cephesinin güney ucundaki girişin büyük bir giriş kulesiyle çevrelenmesini ve bunun da Beyaz Şövalyenin Kulesi adını taşımasında ısrarlıydı. Giriş salonu 28 metre uzunluktaydı ve taş kaplı bir çatıyla bezenmişti. Bütün bu mimari kışkırtmalara rağmen, IV. George İrlanda'ya bir daha hiç gitmedi. Orta avlunun üç kenarını binalar oluşturuyordu; açık tarafta birbirine taraçalarla bağlantılı olan ve Galtee Dağları'na bakan birkaç kule yer almaktaydı. İç mekân uzun galerileri ve bir-

37) Sir Robert Peel'dan Lord Kingston'a, 23 Ocak 1823, Ek. ms 40353, f. 245.
38) Kingston'dan Peel'a, 14 Mart 1823, Ek. ms 40355, f. 91.
39) Aubrey de Vere, *Recollections* (1897), 53.

biri ardına sıralanan işlemeli salonlarıyla, gotik nitelikteydi; ancak, kontun emirlerine rağmen, İrlanda'nın en büyük kalesi olmaktan uzaktı.

Alman turist Prens von Püchler-Muskau 1828'de yaptığı ziyarette, 'bu çok onurlu yapı' karşısında 'çok büyük hayal kırıklığı'[40] yaşamıştı. "Bize gösterilen, koskoca bir taş yığını," demekteydi.

> Ama bileşenlerden biri unutulmuş: ince zevk. Bina, her şeyden önce, uzunluğuna göre çok fazla yüksek; stil hiçbir çeşitlilik göstermeden karmakarışık; dış hatları ağır ve sağladığı etki çok az, ama kütle büyük. Ayrıca, gotik ve benzer stillerdeki kalelerin özellikle gereksinim duydukları türden pitoresk kesinti de yok ve çıplak bir arazinin üstünde yükseliyor; küçücük bahçede ne güzel bir ağaç grubu var ne de anlatmaya değer bir güzellik.

Mitchelstown Kalesi, Anthony Trollope'un İrlanda romanı *Castle Richmond*'daki (1860) Desmond Court için sevimsiz bir model oluşturuyordu:

> Dünyanın bu bölümünde, içinde insanların yaşadığı en büyük malikâne olarak bilinen bu yerin nasıl da on dönüm yer kapladığı, taşlarını çıkarmak uğruna nasıl koca bir dağın yontulduğu, nasıl yüz binlerce sterline mal olması gerektiği, ama bu paranın onu yaptıran açgözlü, kötü, kana susamış yaşlı kont tarafından nasıl hiç ödenmediği ve harcının nasıl insan kanıyla karıldığı konusunda söylentiler dolaşmakta.[41]

Güç timsali gotik bir konut söz konusu olduğunda, imaj gerçeklikten daha önemlidir ve Mitchelstown Kalesi'nin imajı da tam bir korkunçluk örneğidir:

> Burası büyük bir yer – geniş, hantal ve gereksiz yere yüksek; inşa edildiği dönemde, en azından İrlanda'da, insanlar ne güzelliği, ne zevki, ne de tasarrufu umursamaktaydı. Üç katlı; iki karşı kıyısında birer girişi olan bir avlunun çevresine yapılandırılmış. Rutubetin taşların üstünde parça parça yosunlar ürettiği yerler dışında, üzerinde tek bir yeşillik parçası bile bulunmayan geniş, taş döşeli orta avludan daha çirkin bir şey olamaz. Binanın dışında da durum pek iyi sayılmaz.

Büyük George burada, daha sonra büyük Mayfair Otel'i kuran Julian Claridge adındaki bir aşçı yamağının da aralarında yer aldığı bir hizmetkâr-

40) Püchler-Muskau, II, 21-22.
41) Anthony Trollope, *Castle Richmond*, I (1860), 5-6.



Turistlere gotik yüceliğin bütün duygularını yaşatan, bir zamanlar Mitchelstown kontlarına ait olan ürkütücü yer altı dünyasının bir bölümü – Kingston mağaraları.

lar ordusu eşliğinde zengin bir ihtişam içinde yaşadı. Yeni Alnwick Kalesi'ndeki Northumberlandlar gibi, Büyük George da baronlara yaraşır bir ev sahibiydi. Konukseverliği törensel ve teatraldı; bölgesine gelen her ziyaretçiyi konuk ediyor, yabancıları hiç değilse bir süreliğine kendisine bağımlı hale getirmek istiyordu.

Bazen aynı anda 100 konuk ağırlanıyordu. Bunlardan biri (Galty Kalesi olarak da bilinen) Kingston'daki Dağ Evi'ne yapılan bir geziyi kaydeden Lady Chatterton'dı. "Çok neşeli, sürekli itişip kakışan bir topluluk; bazıları arabalı, bazıları at üstünde, hepsi de daha çok eğlenme beklentisinde ve tehlike düşüncesine gülüp geçerek"[42] öğle vakti Mitchelstown'dan yola çıktılar. "Sis ve bulut (...) bu muhteşem ve huzurlu ortama kusursuz uyan müphem ve gizemli bir kasveti barındırmakta." Dağ Evi'nden sonra topluluk kontun sahip olduğu mağara labirentine doğru yola koyuldu: Burası, 1847 kıtlığında yoksul köylüler sarkıt ve dikitleri zenginlere satmak için kırana kadar, belki de Birleşik Krallık'taki en çarpıcı mağaralar zinciriydi. Mağaraların her birinin pitoresk –Lut'un Karısı, Şeytanın Mağarası, Kemerler Galerisi– ya da sahibini yansıtan bir adı vardı: Kusursuz denecek ölçüde düzgün, 75 metre uzunluğunda, gotik stili kemerlerle ve tuhaf renkte sırlanmış sütunlarla bezeli en güzel mağaranın adı Kingston Galerisi'ydi. Avam Kamarası ve Lordlar Kamarası adındaki mağaralar İngiliz siyasal hegemonyasını hatırlatıyordu. Lady Chatterton'ın rehberi, neşeli topluluğu Avam Kamarası'nın ortasında toplayıp

42) Lady Chatterton, *Rambles in the South of Ireland*, II (1839), 3-9.

mağaranın köşelerinde ellerinde meşale olan hizmetkârlar yerleştirdikten sonra, "adamlara İrlanda dilinde" haykırdı, "ve mağaranın derinliklerinde yankılanan sesleri çok vahşi ve bu dünyaya ait olmayan bir etki yarattı; aslında, İrlandalıların hareket ve tonlarındaki aşırılığın buna alışkın olmayanların içine korku salabildiğini çok görmüşümdür; insan, tartıştıklarını düşünmeden edemiyor." Topluluğun geri kalanı, "Lord Kingston'ın Salonları adında daha yüksek bir mağara dizisine geçerken," Lady Chatterton arkada, Avam Kamarası'nda kaldı. "Bu yerin ölgün, sakin karanlığında tuhaf denecek ölçüde dehşetli bir şey var. Yalnızlık duygusu o kadar derin, çevrem daha önce gördüklerimden o kadar farklıydı ki, sanki başka bir gezegene gönderilmiş, sonsuza kadar yalnızlığa mahkûm edilmiş gibi hissettim." Bu dehşet verici yeraltı geçitleri Mitchelstown Kalesi ile Kingstonlar'ın gotik niteliğini zenginleştirdi.

O sıralarda bir imalatçı, köy meydanının yakınlarına kaleden bütün görüntüyü bozacak biçimde görülebilen bir baca dikti. Kont adama ya bacayı yıkmasını ya da çekip gitmesini emretti ama imalatçı bu ültimatomu duymazdan geldi. Bu yepyeni türden adam Büyük George'un karşılaştığı, kendi geleceğini belirlemeye niyetli ilk kişiydi: Gücünü kırılması gerekiyordu, zira, kudretliymiş gibi gölge boksu yapan bir adamdan çok, otantik gücü simgeliyordu. Büyük George en az Lord Lonsdale'in Whitehaven'da davrandığı kadar teatral davrandı. Kasabalılarla konuşmak üzere atına atlayıp kasabaya gitti. "Buraya size hoşça kalın demeye geldim, çocuklar. Burası küçük bir yer ve içinde (fabrikayı işaret ederek) bu adam için yeterince yer yok. O, yasanın kendisinden yana olduğunu söylüyor, ve sanırım gerçekten de öyle. Sonuç olarak, yarın İngiltere'ye gidiyorum."[43] Whitehaven'dakilerin Lonsdale'e ne kadar çok gereksinimi varsa, buradakilerin de Kingston'ın kalesinde kalmasına o kadar gereksinimleri vardı. Aubrey de Vere'in anlattığı gibi, "O gün fabrika sahibi davetsiz birkaç konuk tarafından ziyaret edildi; üçüncü gün kasabadan ayrılmıştı." Minnettarlığını sergilemek için, Büyük George bir su dağıtım tesisatı inşa ettirdi, pazar meydanının yerlerini kaplattı ve hem Protestanlar hem de Katolikler için eşit güzellikte birer kilise yaptırdı.

Büyük George haklı olarak kendisini, huzursuz kiracıları üzerindeki feodal mutlakıyetçi konumunu sürdürebilecek düzeyde, bir canavarla savaşan Spencer tarzı bir şövalye biçiminde hayal edebilirdi. Oysa, yeni kalesinin inşası yoluyla saygı uyandıran biri haline gelmesi yerine, aşağı-

43) De Vere, *Recollections*, 54.

lanması, reddedilmesi, nefret edilmesi, hatta yok edilmesi kaçınılmaz, dikkat çekici ölçüde yabancı bir kişiye dönüştü. Mitchelstown Kalesi'nin gotiğinde temsil edilen mutlakıyetçiliğin izleri 1830'da Limerick'te yapılan parlamento ara seçimlerinde yıkıldı. Kingston, gelirine uygun olarak 10.000 sterlin harcayarak yakın zamanlarda yepyeni bir ev inşa ettiren yerel bir kırsal yöre beyefendisinin adaylığını destekledi. Bu ev, güç timsali konut olma açısından Kingston'ı hiç etkilemedi. Evi ziyaretinde, sahibine şunları söylemişti: "Ev güzel, ama ne işe yarıyor? Köstek zincirinizi asmak için çok büyük, içinde yaşamak içinse çok küçük."[44] Birisi ona kiracılarının ne yönde oy kullanacağını sordu. "O konu halledildi," diye yanıtladı, kararlı bir biçimde. Kiracıların tümüne, seçimin ilk günü Limerick kentine topluca gelmelerini ve diğer oy verenlerin de kendilerini izlemeleri için güzel bir örnek oluşturmalarını emretti. Seçim sabahı, Kingston desteklediği adayla birlikte Lord Limerick'in şehirdeki evinin açık penceresinin önünde oturuyor, bir yandan şampanyasından kocaman yudumlar alırken bir yandan da kalabalıkla dalga geçiyordu. İskemlesinin arkasına beyefendiler sıralanmıştı. Kilise çanlarının ve bağrışan kalabalığın eşliğinde, Kingston'ın kiracıları, bir mil uzunlukta bir tören alayı oluşturarak Limerick'in ana caddesinden geçtiler. Ama birkaç saat sonra, Büyük George'un iskemlesinin gerisindeki beyefendiler kalabalığını, kiracıların sözlerinden döndüğü haberi sardı: Kingston'ın adayına *karşı* oy kullanmışlardı. Çevresindekiler önce Büyük George'a bunu söylemeye cesaret edemediler, ama o gerilimi hissetti. "Benden bir şeyler gizliyorsunuz," dedi, "bir şeyler yanlış gitti". Aubrey de Vere'in bir tanıktan dinlediğine göre, "Kont bütün gece boyunca kalesine giden yoldaydı; gün ağarırken kaleye ulaştı (...) bütün gün boyunca hiç kimseyle konuşmadan ve hiç kimseyle görüşmeden yalnız başına oturdu. İkinci gece geç saatlerde odasındaki çanı hiç durmadan çaldı ve kısa bir süre sonra da altı kuryeler arazisinin dört bir yanına dağıldı".

Kingston'ın üç kontluğa dağılmış kiracılarına toplantıya katılmaları emredildi. Geldiklerinde, Büyük George 28 metre uzunluğundaki kale salonunun en ucunda, her iki yanında temsilcileriyle oturmaktaydı. Kapıdan giren kiracı sayısı arttıkça kalabalığın en önündekiler gitgide ona daha fazla yaklaşmak zorunda kaldılar. Büyük George onlara haşin gözlerle, sinir bozucu bir sessizlik içinde bakıyordu. "Onu dinlemek için oradaydılar. Konuşmalıydı. Ama o konuşmadı: Bunun yerine diğer yolu tercih etti ve delirdi. Oturduğu yerden fırlayıp kollarını iki yana açtı: *'Beni*

44) A.g.e., 54-56.

parçalamaya geldiler; beni parçalamaya geldiler, paramparça etmeye!' Kırk sekiz saat sonra oradan uzaklaştırıldı."[45]

Somerset'te delilere bakan bir doktorun himayesine terk edilen Büyük George, 1833'te şöyle tarif ediliyordu: "Çeşitli saplantıların ve yanlış fikirlerin etkisinde, İrlanda'nın var olmadığını söylüyor – orada hiç mülkü bulunmadığını ve bir iki hafta Daniel O'Connell'ın* ordusuyla birlikte Bristol yakınlarına ulaşacağını. Her türden düzenlemeye uymaya isteksizdi, ama kalenin değeri konusunda fikir beyan etmeye hep hazırdı."[46]

Altüst olmuşluk duygusu her yana hâkimdi. Bu duygu Büyük George'un oğullarını da mahvetti.

MITCHELSTOWN KALESİ'NİN YIKIMI

En büyük oğlu Edward, Vikont Kingsborough, 1831'de Meksika'nın antik değerleri hakkında altı ciltlik eser yayımlamış bir akademisyendi; ancak, 1837'de, deliren babası borçlardan ötürü aranmaktayken, Edward babasını düşünerek Dublin'deki borçlular hapishanesine girdi ve orada öldürücü tifüs hastalığına yakalandı. Diğer oğul, Robert, 1939'da dördüncü kont unvanıyla babasının yenine geçti. 1848'de bir gece Londra'da Oxford Street'te yürürken George Cull adında genç bir ressam ve cam ustasından bir puro satın aldı; ardından adamı Marylebone Lane'de bir kapı aralığına sürükledi. Orada Cull'a saldırdı; ardından Cull onu edepsiz saldırıyla suçladı. *The Times*'ın yazdığına göre, "Şikayetçi ardından, edebe olan saygımızdan ötürü daha fazla ayrıntıya giremeyeceğimiz türden çirkin ve iğrenç eylemleri dile getirdi".[47] Kingston aklandıysa da gözden düştü. 1860'ta bir pazar sabahı Holyhead demiryolu tünelinde ısrarla yürümesinin ardından gözaltına alındı ve serbest bırakıldığında gittiği Chester Katedrali'nden de şapkasını çıkarmayı reddettiği için atıldı. Polis gözetiminde Royal Hotel'e yerleştirildiyse de oradan da pazartesi sabahı çırılçıplak ayrıldı. Öğle saatlerinde Chester piskoposunun konutuna gidip hakarette bulununca yine tutuklandı. Mahkemede yaptığı, 'uzun, daldan dala atlayan savunma'da[48] piskopos ile demiryolu

45) Bowen, *Bowen's Court*, 190.

* Daniel O'Connell (1775-1847): İrlanda Katoliklerinin siyasal hakları için savaşanların lideri. (ç.n.)

46) *The Times*, 23 Temmuz 1833, 6a ve 6b.

47) A.g.e., 1 Nisan 1848, 8c.

48) A.g.e., 12 Eylül 1860, 8f.

şirketini suçlayıp güçlü siyasetçi dostları olmasıyla böbürlendi. "Ardından, erkek kardeşinin evlenmek istediğini ve yıllık 50.000 sterlin geliri bulunan mülkün idaresini ele geçirmek için sahtekârlık yaptığını, artık sefil denecek düzeyde az parası kaldığını anlatarak devam etti. Bu da, dedi, kimi olsa delirtmeye yeterdi."

Onun çok nefret edilen erkek kardeşi James, yaşamında ilk kez olarak altmış yaşında evlenmişti; 1867'de mirasa konduysa da 1869'da öldü ve Mitchelstown'ı ve onun küçülmüş arazisini kırk yıl daha yaşayacak olan dul eşine bıraktı. Dul bayan kısa zaman sonra William Webber adında bir adamla yeniden evlendi; kadının 1909'daki ölümünün ardından, Webber kalede arkadaşı Minnie Fairholme ile birlikte pek de gösterişli olmayan bir ihtişam içinde yaşadı. 1912'de Mitchelstown Kalesi hâlâ 'İrlanda'daki en güzel konutlardan biri'[49] durumunda olsa da kasaba kötü bir ün kazanmıştı: 1887'deki Home Rule** huzursuzluğu esnasında polis meydandaki göstericilerin üstüne ateş açıp kalabalıktan üç kişiyi öldürdü. Ölenlerin kaldırımda düştüğü yerler birer çarpı işaretiyle belirlendi. "Mitchelstown'ı unutma!" bir savaş çığlığı haline geldi. Elizabeth Bowen, henüz genç bir bayanken, İngiltere'nin Almanya'ya savaş ilan ettiği 5 Ağustos 1914 tarihinde Mitchelstown Kalesi'nde düzenlenen iğrenç bir partiye katılmıştı: "Galtee Dağları'nın yamaçlarındaki çıplak kalenin taraçalarında rüzgar bütün şiddetiyle esiyordu; çakıl taşları bile sürüklenip buzlara gömülüyordu; orkestra ayakta durmakta zorlanıyordu. O berbat haber ulaşmasaydı, kesinlikle sıradan bir parti olacaktı."[50] Mitchelstown Kalesi'nde gerçekleşen heyecan verici son olay bu değildi: Sekiz yıl sonra, Temmuz 1922'de, Willie Webber neredeyse doksan yaşındayken, kale İrlandalı başıbozukların[51] eline geçti ve yakıldı. Sonra yıkıntıları da kaldırıldı. Tek arta kalan, dümdüz arazide birkaç soluk lekeydi.

Mitchelstown, başarısızlığa uğramış güç timsali gotik bir konuttu.

49) *Murray's Handbook* (1912), 445.

** İrlanda'da yasama bağımsızlığı için çalışan siyasal hareket. (ç.n.)

50) *Bowen's Court*, 323-24.

51) *The Times*, 3 Temmuz 1922, 10b.

5
Ölüler Aldatma Güçlerini Tükettiler[1]

> En zarif, yüzeysel, vefasız ve beyhude çevre, her şeyin uygun biçimde yorumlanmasına uygun olandır.
>
> *Paul Valéry*

> Bütün arzular abartı: abarttıkları içindir ki onlar arzudur.
>
> *Sébastien-Roch Chamfort*

> Bu İngilizlerin karakter dedikleri şeyden yoksunum – onlar bununla kendini uzak tutabilme gücünü kastediyorlar.
>
> *Brian Howard*

EFENDİLER VE HİZMETKÂRLAR

Bir başbakanın oğlu ve gotik edebiyatın habercisi Horace Walpole, güç tutkusunun dürtülerin en doymak bilmezi ve en yok edicisi olduğundan emindi. 1780'de, "Arzularımızdan hangisinin en güçlüsü olduğunu uzunca bir süre merak ettim,"[2] diye yazıyordu, "ama hiç kuşkum yok ki, ihtiras en nefret edilesi ve bağışlanamaz olanı". Lord Strafford'a anlattığı gibi, "ihtiraslı bir adam kendisi için olanlar dışında bütün duygulardan yoksun kalmalı. Diğerlerinin vereceği eziyet, mutluluğa giden yol". Walpole sınırları bulunmayan imajlardan etkilenmiyordu ve gücün saltıkçı adamların eylemleri yerine esnek itaat yoluyla daha iyi sürdürülebileceğini biliyordu. "İtaat etmeyi öğrenerek, emretmeyi öğren,"[3] diye bir hük-

1) Bu bölümde Timothy Mowl'un *Horace Walpole* (1996) adlı eserinden yararlandım; ancak, bu bölümü daha çok Elizabeth Napier'ın *The Failure of Gothic* (1987) adlı eserine borçluyum.

2) Wilmarth S. Lewis, (yay. haz.), *The Yale Edition of Horace Walpole's Correspondence*, XXXV, 355-56.

3) Walpole, *The Mysterious Mother*, perde III, sahne iv.

me varmıştı. Gotik betimi bölgesel saltıkçılığın aracı olmaktan çıkarıp güçlü insanlarla alay etme aracına dönüştürdü. Bunu, gotiği tersyüz ederek başardı. Bütün gerçeklerin kendi karşıtlarıyla dengelenmesi gerektiğini biliyordu. "İlahi takdir," diyordu, "bize tutkularımızla çarpışmak için zekâ verdi, ama zekâmızla çarpışması için de tutkular."[4]

Gotik kaleler, uzun süre devam eden bir gücün simgeleri olarak inşa edilmişti; sahiplerinin başka insanlar üzerinde denedikleri hanedan ihtiraslarının taviz vermez ifadeleriydiler. Feodal gücü çağrıştırmaları amaçlanan bu kaleler gücün, hiyerarşinin, sürekliliğin ve denetimin imajlarıydı – her ne kadar, daha önce gördüğümüz gibi, İrlanda'da hayali bir imaj olsalar da. Buna karşın, gotik edebiyat gücün geçici olduğunu, denetimlerin başarısızlığa uğrayıp hiyerarşilerin sendeleyeceğini sürekli anımsatır. Gotik edebiyatta ihtiras sahibi, o var oldukça diğerlerinin boyun eğmesi gereken bir tirandır, ama sonuçta kendisi diğerlerinin gücüne boyun eğer. Ayrıca, Walpole'un deneyimlerine göre, ihtiras en nefret edilesi duygu olsa da, insanların yaşamlarını etkileyen en güçlü güç de diğer insanların kayıtsızlığının gücüdür. Pek çoğumuz öldürücü, önceden tasarlanmış, odaklanmış bir krizden ötürü değil de, diğer insanların kayıtsızlığının açtığı ufak tefek yaralardan ötürü ölürüz. Önemli her bir yaşam parçası, bizim var olduğumuzun az çok bilincinde olan insanların duyarsızlığına ya da bencilliğine bağlıdır.

Rousseau'nun *Toplum Sözleşmesi** (1762) adlı eserdeki en ünlü cümlesi şöyledir: "İnsan özgür doğar ve her yandan zincirlenmiştir." Ama bir sonraki cümle o kadar bilinmez: "Birçok insan, kendisinin diğerlerinin efendisi olduğu inancını taşır, ama onlardan daha fazla köledir." Kırk yıl sonra, Hegel'in Efendi ile Köle arasındaki güç ilişkisine yönelik (sayfa 21'de özetlenen) paradigması Efendi'nin saltıkçılığının yalnızca kurumsal olduğunu ve Köle'ye olan bağımlılığının kendisinin köleliğine yol açtığını kabul etmekteydi. Gücün kişiliğini anlamak için şu imajı anlamak gerekir: Düşmanlarının üstüne yürüyen Napoléon, kendisinin dünyadaki en güçlü insan olduğunu düşünür. Adamlarının eğitimli olduğunu bilir; ya onu sevdiklerini ya da ondan nefret ettiklerini düşünür; kendi gücü onu sevindirir ve zafer beklentisi taşır. Ancak, Tolstoy'un da farkına vardığı gibi, "güç, yalnızca, bir kişinin istekleri ile isteklerin başkalarınca yerine getirilmesi arasındaki ilişkidir."[5] Napoléon, emirlerin astlarınca yerine getirilmesine bağımlıdır; savaşın o karmaşasında,

4) W. S. Lewis, (yay. haz.), *Memoranda Walpoliana* (Farmington, 1937), 16.

* Adam Yayınları, İstanbul, Kasım 1994, çev.: Vedat Günyol. (y.n.)

5) Leo Tolstoy, *War and Peace* için ikinci giriş.

emir-komutaya güvenmek zorundadır. Adamlarından bazıları cesurdur; diğerleri aptal, ya da iç bayiltıcı yeteneksizler. Adamları firar etme iradesine sahiptir; Napoléon'un bu adamlara bağımlılığı onu iradesiz bırakmaktadır. Kendisi, bütün adamlardan önce yitmiş durumdadır. Yaşamının en büyük yıkım anlarında bile Napoléon'un bunu asla anlamamış olması, onun deliliğinin derinliğinin göstergesidir.

Bunun karşılığında, Abraham Lincoln gücünü anlamış olmasıyla akıl sağlığı yerinde, hatta siyasal dehaya yakın bir kişilik sergiler; siyasal kariyerinden ve İç Savaş'tan söz ederken, "Olayları denetlemiş olduğumu söylüyor değilim; olayların beni denetlediğini itiraf ediyorum," demektedir. W. H. Auden'ın Lincoln'ı anlatırken yazdığı gibi, yalnızca dahiler "kendi iradelerine ne kadar az şeyin bağlı olduğunun ve kendilerinin asla tam olarak kavrayamadıkları ama itaat ettikleri gücün vasıtası olduklarının bilincindedir".[6] Sıradan zayıflıklara sahip insanlarda, yaşamlarının örgüsü yalnızca insanların onlara yönelik yaptıklarına ya da insanların kendilerinden beklediklerine tepki biçiminde gelişir. Horace Walpole'un 1764'te yazdığı gotik roman *Otranto Kalesi*'nin son paragrafında, romanın kahramanı Theodore aşk ya da mutluluk beklentisiyle değil, insanlar kendisinden bunu bekledikleri için evlenir. Roman boyunca, cesaret anlarında bile, Theodore diğer insanların daha güçlü duygularının efendisi değil oyuncağı olarak görülür. Romanın kötü kahramanı Manfred de pasif bir figürdür: Görünüşte dinamik, inatçı, kararlı ve açgözlü olsa da, Manfred'in yenmesi güç gücü sürekli ve komik bir biçimde, bütün stratejilerini engelleyip bütün sırlarını açığa döken hizmetçilerin aptallıkları, korkaklıkları, dedikoduları ve tembelliklerine hükmedemeyişi yüzünden sekteye uğramaktadır. Manfred, *Savaş ve Barış*'taki Napoléon'a benzer: Görünüşte efendi konumundaki kahraman kendi çabalarıyla hiçbir çözüme ulaşamaz.

HORACE WALPOLE

Birçok insan kendilerini çeşitli yollardan yücelttikleri, şişirdikleri ya da aşağıladıkları türden yaşam öykülerini kaleme almıştır; ancak, Walpole'un yöntemi daha dolaylı ve kaçamaktı. Kendisine yönelik fikirlerini abartmak için kalesini abartma yolunu seçti. Romanının kahramanı, kalenin kendisidir. Otranto'da hayal ettiği bu kale yazarın Strawberry

6) W. H. Auden, "The Double Focus', *Common Sense*, IX (1940), 25-26.

Hill'deki villasının mütevazı olamayacak düzeyde abartılmış formudur. Roman, kaleye kimin sahip olduğuna yönelik esrarengiz bir kehanetle başlar ve bu da aslında kalenin efendilerini denetlediğini ima ediyor gibidir. Otranto'nun burçları, kiliseleri, galerileri, mahzenleri, yeraltı odaları ve döşemelerde yer alan kapakları diğer abartıları oluşturmaktadır. Walpole'un kendisi için de aynı durum söz konusudur. Walpole'un Strawberry Hill'e yönelik romantik düşüncesi onu on sekizinci yüzyılda gotiğin yeniden canlanışının en önemli kişisi haline getirdi. Kemerler ve bezemeler aslında pasif ve tepkisel bir yön izleyen yaşamının ayrıntılarını temin etmekteydi: Diğer insanların hesapsız, kayıtsız davranışı yanında, kendisinin bilinçli seçimleri, bu yaşamın bütünsel yapısında daha az önem taşıyordu. Walpole'un yaşamındaki ilk kayıtsız güç dokuzuncu Lincoln kontu Henry Fiennes-Clinton ve ikincisi de Walpole'un kuzeni Henry Seymour Conway'di.

1717'de doğan Horace Walpole, 1721'den Orford kontu unvanını kazandığı 1742'ye kadar kesintisiz başbakanlık yapan Sir Robert Walpole'un en küçük oğluydu. Horace sağlam bir biçimde uygulama yanlısı bir ailenin şiirsel ruhlu tek üyesiydi: Taşıdığı siyasal geçmiş gençliğinde yaşamını karıştırdı ve fantezilerinin potansiyel açıdan en tehlikeli olduğu bir yaşta da onu kurtardı. Parlamentoya girmesi neredeyse alın yazısı olan Walpole, 1741'den (yirmi dört yaşındaydı) 1768'e kadar sürekli olarak Avam Kamarası üyesiydi. Onu prensiplerden ziyade kişilikler etkiliyordu – her ne kadar, gerçekçi olmaktansa siyasal sadakatin yüksek standartlarına bağlı kalsa da, babasının müttefiklerinin babasına ihanet ettiğini düşünmekteydi ve bu kişilere karşı hayatı boyunca sürdürdüğü kızgınlık da samimiydi. Yalnızca babasının imajına uymakla kalmadı, ayrıca onun prestijini de artırdı: İlk güçlü edebi girişimi, babasının Houghton'daki büyük sanat koleksiyonunun açıklayıcı bir kataloguydu. Sanat düşkünü bir evlat olarak, babasına saygı niteliğindeki bu katalog babasının ölümünün ardından yayımlandı. 1747'de Twickenham'a yerleşti ve henüz yirmi bir yaşındayken babasının bağışladığı fonlar sayesinde yaşadı (yaşamı boyunca kamu fonlarına çeyrek milyon sterline mal olduğu tahmin edilmektedir). 1757'den itibaren Strawberry Hill'de bir yayınevi işletti ve Gray'in 'The Bard' ve 'The Progress of Poesy' adlı eserlerinin ardından kendisine ait *Catalogue of the Royal and Noble Authors of England* (1758) ve *Historic Doubts on the Life and Reign of King Richard III* (1768) adlı eserleri yayımladı.

1756'da George Vertue'ün dul karısından satın aldığı kırk adet dedikodu defterini kullanarak *Anecdotes of Painting in England* (1762-71) adlı

çalışmasını derledi. 1764'te *Otranto Kalesi*'ni ve 1768'de de şiir formunda bir trajedi olan *The Mysterious Mother*'ı yayımladı; ancak, Walpole'un edebi ünü kendi zamanının toplumsal ve siyasal tarihine ilişkin tuttuğu notlarda yatmaktadır: Kendisinin dile getirdiği gibi, "geçmişe ilişkin bilgi sağlamak amacıyla çağın saçmalıklarını derleyen bir kişi".[7] 1797'de öldüğünde, anılarını mühürlü bir sandıkta bırakmıştı; verdiği talimata uygun olarak, sandık onun ölümünden yirmi bir yıl sonra açıldı. Yazdıkları büyük bir heyecanla yayımlandı; ardından, büyük hacimdeki yazışmaları kırk sekiz ciltlik bir eser olarak 1937 ile 1983 arasında yayımlandı. Okumaya yönelik bu çocukça kışkırtmalar onun İngiliz estetiğine değer verenlerin ilk ve belki de en önemlilerinden biri olarak yerini sağlamlaştırdı. Richard Wollheim, "Toplumsal eleştirmenlik, büyük sanatçıların her zaman olmasa da, büyük estetlerin geleneğinde vardır,"[8] diye belirtmektedir:

> Zira büyük sanatçılar bazen kendi evrenlerini yaratma konusunda öylesine sınırsız düzeyde başarılı olurlar ki, yaşadığımız evrendeki reformlar küçük, hatta gereksiz düzenlemeler olarak gözükür; oysa, estetikten zevk almanın en ayırt edici özelliği, çevrenin üzerimize kurduğu hâkimiyetten ve böylece onun bizler için taşıdığı önemden haberdar olmaktır. Psikolojik açıdan, estet, bir tür ara konumdadır; fantezileri için araçlık etmeye uygun, bu fanteziler olmadığında da çevrenin gerçek karakterini onun adına çarpıtacak kadar güçlü bir çevreye gerek duyar.

Walpole'un zamanının kayıtçısı olarak taşıdığı değerin ve gotik hayal gücü tarihinde taşıdığı dolaylı gücün temelinde bu yatmaktadır.

WALPOLE'UN LORD LINCOLN SEVGİSİ

Walpole'un bir okul çocuğuyken sahip olduğu ilgi alanları, duygusal kaderini de çizecekti. Eton'dayken 'ufacık entrikalar, ufacık dalavereler ve davranış biçimleri' ile eğlendikten sonra 'aşkın [ve] tomurcuklanan ihtirasların iç gıcıklamaları'nı ilk kez keşfetti.[9] Walpole tarafından "çok

7) Wilmarth S. Lewis, (yay. haz.), *The Yale Edition of Horace Walpole's Correspondence*, XXXV, 236.

8) Richard Wollheim, Adrian Stokes, *The Invitation in Art* için giriş (1965), xxx.

9) Wilmarth S. Lewis, (yay. haz.), *The Yale Edition of Horace Walpole's Correspondence*, IX, 3.

koyu tenli, ince, genç bir beyefendi"[10] olarak tarif edilen Lord Lincoln, Walpole'un çevresinde entrikalar ve dalavereler ördüğü 'ilk sevgili nesne' haline geldi. Walpole'dan üç yaş daha genç olan bu yetim delikanlı başbakan Henry Pelham'ın –William Kent için Esher Place'in tasarımını yapmıştı– ve onun Newcastle dükü unvanıyla başbakanlığı devralacak olan kardeşinin yeğeniydi. 1768'de Lincoln Newcastle dükünün unvanını miras aldı. 1741'de yapılan bir büyük Avrupa turu sırasında bir yolunu bulup tanışmalarının ardından, Walpole aynı yıl Reggio'da rahatsızlığında, hayatını kurtaran şey Lincoln'ın müdahalesi oldu; aynı yıl Venedik'ten Paris'e birlikte döndüler. Walpole'un 19 Temmuz'da Cenova'da yazdığı gibi, kendisi tek atlı arabayla yolculuk ederken Lincoln 'yolun büyük bir bölümünü at sırtında'[11] Pomfret kontunun kızına kur yaparak geçirdi. "Oldukça melankolik (...) ve bütün bu süre boyunca bana Lady Sophia'yı anlatıp durdu." Lincoln'ın Lady Sophia Fermor'a duyduğu ilgi, Walpole'a göre, bir cezp edilme, hatta bundan ötürü eziyet çekmekti. Walpole sıhhatli erkekliğe hayranlık duymakta, fakat aşırı duyarlı olmayı hor görmekteydi. Ona göre, İtalyanlar evliliği İngilizlerin anladığından daha iyi anlıyordu. "İnsan (...) buralarda ender olarak mutsuz beraberliklerin lafını işitiyor. Bu insanlar daha iyi bir başlangıç yapıyor ve evliliğin nasıl yürüyeceğini daha iyi biliyor; ayrı ayrı daireler ve daha az sevgi gösterip daha az oynaşmak oldukça gerekli."[12]

Walpole, giysileri asla tımar odası ya da av sahası kokmayan zeki, hayat dolu bir gençti; onun kitabında sporcuya özgü durumlara yer yoktu. 1743'te babasına Norfolk'taki güç timsali konutundan, "Burada her gün birer et dağı olan erkekler görüyorum,"[13] diye yazıyordu. "Kesme amacıyla bıçaklarını savurduklarında ürperiyorum ve birbirlerini sahadan sildiklerinde de bir taşra beyefendisiyle sığır filetosu arasında hiçbir fark görmüyorum; ilki kahkaha attığında, ya da ikincisi kesildiğinde hep aynı et suyu deresi boşanıyor." Yapmacık davranmaktaydı: "Hastalıklar, sinir bozuklukları, baş ağrıları ve hoşnutsuzluklar sergiledim, hiç biri bir işe yaramadı, hayır. Sesime ağrı çekiyormuş gibi bir ton kazandırıp iki gün yatakta kaldım ve nasıl olduğumu soran bir tek kart bile almadım."[14] Sürekli diken üstündeydi; "öyle ki, bir kapının çarpması

10) A.g.e., XXX, 294.
11) A.g.e., XVII, 91.
12) A.g.e., XVIII, 119.
13) A.g.e., XXXV, 42-43.
14) A.g.e., XXX, 86.

bile tüylerimi diken diken ediyor".[15] Doğuştan ve miras gereği narin, lüks bir yaşam süren bir adama özgü, sıkıcı endişelerden uzak yaşamaktaydı; yaşamın törenlerden ve ziyaretlerden oluşmasını, gelenekler tarafından kutsallaştırılmış buyruk türü görüşler etrafında geçmesini tercih edebilirdi. Lady Hervey'e yazdığı gibi:

> Kafamda ciddi bir planla uyanıyor ve günü dostlarımla geçirmeye karar veriyorum –sonra Ricmond dükü geliyor ve beni alelacele Whitehall'a akşam yemeğine götürüyor– ardından Grafton düşesi Upper Grosvenor Street'te gezinmek için beni çağırtıyor, ama daha oraya varamadan Kensington'a bir uğrayıp Mrs. Anne Pitt'e bir pencere konusunda fikir vermem gerekiyor –gezinti sonrasında, yemek için gerisin geri Whitehall'a gitmek gerek– ve bunun ardından da, sabahın ikisine kadar Miss Pelham'la yürüyüş yapmak zorundayım, çünkü dolunay var ve arabası bir türlü gelemiyor. Bunların hiç birinin sabahki aylaklığıma bir katkısı olamıyor; ben kahvaltımı bitirip kuşlarımı ve sincaplarımı besleyene kadar da bir müzayede çoktan başlamış oluyor.[16]

Walpole'un anlattığı bu tabloda, daima, erkek sevgilileri olan erkekler vardı – örneğin, 'benim ikinci yarım'[17] dediği kuzeni Francis Whithed'le yıllar boyu İtalya'da yaşayan John Chute. Walpole cinsel açıdan kesinlik içermeyen duygulara yönelse de mizah duygusu sağlamdı. "Mrs. Woffington ile bir gecede göstereceği beş performansın her biri için beş sterlin bahse girip ardından kazandığı parayı talep ettiğinde, o ünlü *ya iki kat ya da hiç* yanıtıyla karşılaşan" Theobald Taaffe adlı seksi 'kahraman'ın[18] öyküsüne bayılıyordu. Ayrıca, Caterina Tedeschi adındaki İtalyan şarkıcı metresini Gaetano Guadagni adlı bir altoyla yakalayan Sir Francis Blake Delaval'a da hayrandı. İkisini de yataktan sürükleyerek çıkaran Sir Francis, kadını kırbacıyla dövdü. "Bu cezanın ardından, dizleri üstüne kapanıp ağlayarak merhamet dileyen Guadagni'ye geçer: 'Hayır, efendim,' dedi Delaval, 'sizin için daha farklı bir cezam olacak.' Ve derhal, kırbacın İngiltere'de de kırbaçlamada kullanılan ama adamın kendi ülkesinde farklı bir eğlence türü sayılan o bölümünü eline aldı ve gerekeni yaptı. İntikam gerçekten de bir parça olağandışıydı."[19]

15) A.g.e., XXV, 49, 201.
16) A.g.e., XXXI, 35-36.
17) A.g.e., XXXV, 52.
18) A.g.e., XII, 289.
19) A.g.e., XX, 41.

Walpole'un Lincoln'a yönelik duyguları yoğun ve abartılıydı. Kendilerini âşık zanneden birçok insan gibi, Walpole de kendi hislerini ve şekillendirdiği büyüleyici figürü sürekli düşünmekteydi. Lincoln söz konusu olduğunda, Walpole heyecanlı, tuhaf ve çocuksuydu. 1742'de, "Geçen gece operada büyük kargaşa yaşadık,"[20] diye anlatıyordu:

> Lord Lincoln sarhoş bir subay tarafından şok edici bir tarzda taciz edilince, adamı tekmeledi ve kılıcını çekti. (...) Ben tartışmayı binanın öbür yanından gördüm ve Lord Lincoln'a ulaşmak için koştum, ne var ki kalabalığı aşamadım: Binanın önündeki kürsülere tırmandım ve üç bayanın omuzlarına bastım; daha nerede olduğumu bile anlayamadan, bir de baktım ki Lord Rockingham'ın kucağına inmişim.

Bu tür bir hayranlık küçük boyutlarda olsa Lincoln'ı eğlendirebilirdi, ama kısa zamanda onu usandırmış olmalı. 1743'te Walpole, Lincoln'ı göreceğinden emin olarak bir maskeli baloya katıldı. "Bir Hintli gibi giyinip o geldikten sonra odaya girdim, önünde üç kez selama durdum, göğsümden İran ipeğine sarılı bir mektup çıkarıp kafamın üstüne yerleştirdim. Bana hiddetle baktı!"[21] Uydurma bir Hint mektubu biçimindeki mesaj Lincoln'ın erkekliği hakkında yağcılık düzeyinde ifadelerle doluydu.

Lincoln'ın varsayılan iktidarı, Walpole'u, bir gecede beş kezle ünlü Theobald Taaffle'ın erkekliği kadar etkiliyordu. "Sevgili Lordum, siz zeki, yakışıklı, yapılı olduğunuz kadar güçlüsünüz de"[22] diyerek Lincoln'ı övmekteydi; belli ki Lincoln'ın kadınlar konusundaki başarısı Walpole'u hayran bırakıyordu. Lincoln'a yazılmış 1743-44 tarihli önemli bir mektup bulunmaktaydı; Walpole'un yazışmalarının püriten editörü Wilmarth Sheldon Lewis, elinde hiçbir kanıt olmaksızın, bu mektup için "Lincoln'ın metreslerinden birinin tarzında yazılmış," demekteydi. Bu mektup, tam aksine, Walpole'un Lincoln için hissettiği duyguların ilanıdır – ancak, duygusal abartılar değil de cinsel deneyimlerle ilgili olduğuna ilişkin hiçbir kanıt bulunmamaktadır:

> Fikrimi değiştirdim: Senin beni sevmiş olmanı arzulamak yerine, başa çıkmanın çok daha zor olacağı bir şey isteyeceğim senden – lütfen beni sev-

20) A.g.e., XVII, 411-12.
21) A.g.e., XVIII, 167.
22) A.g.e., XXX, 41.

meye devam et. Bunu çok istiyorum. İnsanın bir sevgilisi olmasından bu kadar çok zevk olabileceğini asla hayal edemezdim. Yitirdiğim zaman için ne kadar pişmanlık duyduğumu bilemezsin. Bunu daha önce hiç düşünmemiş olman ne kadar tuhaf bir duygusuzluk – ama kaderimi suçlayamam, zira her iki cins için mevcut milyonlarca ilişki içinde, benimkine bu yirmi yıl boyunca sıra gelmemesi bir şanstı. (...) Kadınlar genellikle erkekleri bağlılık için ikna etmeye çalışırken, karşılığında da kendi sevgilerini sunarlar – şimdi benim senin bağlılığını isteyişim tam tersi bir nedenden ötürü. Benim tatminim senin ihtirasından kaynaklanıyor, kendiminkinden değil. (...) Sende insanı eğlendirecek türden bütün kapris ve ilginç fikirler mevcut, hem de diğer sevgililerin zamanlarının üçte ikisini tüketen içler acısı sızlanmaların ve yavanlıkların hiç biri olmaksızın. Bu yüzden söyle bana, seni bana bağlayacak şeyi, göster – eğer ki ne tür bir davranışın seni bağlayabileceğini tahmin edebilirsen. (...) Seni temin ederim, seni elimde tutmak için üstlenmeyeceğim rol yok.[23]

Bunlar, kendisi açısından duygusal pasifliğin cinsel eylemlerden daha da önemli olan bir adamın talepleri ve yeminleridir: diğer insanlarda gördüğünü hayal ettiği güce sabitlenen bir bağımlı, sevgiye ya da saygıya aç, artıklarla yetinen biri. Walpole mutluluk için Lincoln'ın iradesine bağımlı olduğunu ve Lincoln'ın duygularını denetleme konusunda en iyi şansının itaat etmeyi öğrenmek olduğunu anlamıştı. Bu, Walpole açısından, gotik altüst olma anlamında çok erken alınan bir dersti.

Walpole'un Lincoln'la ilişkisi, Lincoln'ın Ekim 1744'teki evliliği sonrasında ciddi biçimde zedelendi. O kışkırtıcı hayranlık, genç, evli bir adam için muhtemelen bıktırıcı hale gelmişti. Yirmi yıl sonra Walpole bağlantıyı yenilemeyi başardıysa da, duygularına hâkim olma konusunda pek az şey öğrenmişti; hâlâ, orta yaşlı bir asilden ricada bulunma söz konusu olduğunda, gereğinden fazla talepkâr ve itaatkârdı. "Dostluğumuzun yenilenmesi konusunda beni kabullendiğiniz için, sizi bazen de olsa görebilme zevkini tadabileceğimi ummuştum; ancak, benim sahip olmamı amaçlamadığınız bir mutluluk beklentisiyle yalnızca beni boşuna ümitlendirmeyi amaçladığınızı düşünmeye başlıyorum,"[24] diyerek 1764'te Lincoln'a serzenişte bulunuyordu. "Yaşamımın geri kalan birkaç saatini sizinle geçirmek beni cidden mutlu ederdi. Size sorun oluşturmayacağım ve dilediğiniz zaman beni başınızdan atabilirsiniz." Bu

23) A.g.e., XXX, 43-44.
24) A.g.e., XXX, 173.

taşkınlıklar, bekleneceği gibi, Walpole'un yaklaşma çabalarını geri çeviren Lincoln'ı etkilemedi.* 1768'e gelindiğinde, reddedilen Walpole (Lincoln'a görünüşte bir politikacı sıfatıyla ama aslında bir sevgi nesnesi olarak yazarken) 'nankörlük'[25] etmesine ve 'onu dünyadan ayrı tutan aşırı gururuna' hayıflanıyordu. Walpole'un Lincoln konusundaki hayal kırıklığının kısmi bir sonucu, kendisinin dile getirdiği gibi, Walpole'un Lincoln'ın amcası Newcastle'la 'sürekli dalga geçer'[26] oluşuydu. Ancak, bu kayıp beraberinde aydınlanmayı da getirdi; bir istisna olmanın, acı vermesinin yanında görkemli olduğunu öğrendi. Kendisine bir kabuk ördü ve ihtirasını nesnelere yönlendirdi; bu da ona estetik, tarihsel, ruhsal, ukalaca ama her şeyin ötesinde denetlenebilir türden değerler sağladı. Nesneler, parlak ve güvenilir yüzü sunmaktaydı.

Lincoln'ın evliliğinin ardından, Walpole aşkın yaraları yerine sevginin peşine düştü. "Belki de, en fazla sarsılıp kaderlerinde bir saygınlık keşfedenler en cesur olanlardır; derin düşüncelere dalmak gerçek cesarettir,"[27] diye yazıyordu sonraları –cinsel kimlik bunalımı yaşayan birçok insanın pek çok durumda kendilerini ikna etmek için kullandığı bir teselli. Daha sonra, anlayışını ve hayal gücünü, hiç olmadık düzeyde, dostlarıyla ve ünlü kişilerle yazışmalara ayırdı. Bu mektuplar adeta yaşamın yerini tutar hale geldi. Bazen, mektuba kaydedilebilecek öykülerini konuşma yoluyla harcamamak için Upper Ossory kontesini ziyaret etmekten kaçınıyordu. Ancak, kendisini asla edebi bir kişilik olarak düşünmedi. 1765'te George Montagu'ya yazdığı gibi, "Edebiyat, insanın yapacak başka bir şeyi olmadığında çok eğlendirici. Topluluk içindeyken ise oldukça akademik buluyorum; meslek olarak sürdürüldüğünde de bezdirici."[28] Bir akademisyen olmayı daha da az arzuluyordu. "Öğrenme asla teşvik edilmemelidir; yalnızca aptalları içinde bulundukları karanlıktan çekip çıkarmaya yarar."[29] Mektuplarındaki canlılık, neşe ve çeşitlilik sürekliydi; ancak, farklı konuları (siyaset, edebiyat, sosyete konuları)

* Bu tarihsiz mektup genellikle (pek de sağlam olmayan bir çıkarımla) 1764'ün Ocak ayına ya da Şubat'ın başlarına ait kabul edilse de, 1764 sonbaharına da ait olabilir. Bu tarihten sonra Walpole'un duygusal türden homoseksüelliği açıkça dile getirilmişti – bu durumda, Lincoln'ın sessizliği daha anlaşılır hale gelmektedir.

25) A.g.e., XXX, 178-79.

26) A.g.e., XXXIX, 530.

27) Walpole, *Memoirs of the Reign of King George II*, II (1846), 370.

28) Wilmarth S. Lewis, (yay. haz.), *The Yale Edition of Horace Walpole's Correspondence*, X, 176.

29) A.g.e., XXXV, 226.

farklı kişilere yazmaktaydı. Walpole gibi bir adamın tüm yaşamını aralarında hiçbir bağlantı bulunmayan bölümlere ayırabilmesi bir olgunluk işaretidir. Ruh hali değişkenlik sergiler, içgüdüleri değişkendir ve daracık, kendine dönük bir yoğunlukla karşıt benliklerin vereceği zevk yerine, gerçek benliğin hayal gücü ürünlerini izleme saplantısının da farkındadır.

On sekizinci yüzyıl aristokrasisinin eleştirici değerlendiricisi ve hakemi konumundaki Walpole'un sergilediği saygı Proust'unki kadar ayrıntılı ve romantik denecek ölçüde züppeceydi. En gizli duyguları konusunda sergilediği itaatkârlığı dalkavukluğa kaymasını kolaylaştırdı. 1786'da Polonya kralı II. Stanislaus'a şöyle hitap ediyordu: "Nasıl olur da bendeniz, Beyefendi, siz Majestelerinden gelen ve benim eserlerimden herhangi birini yalnızca okumaya tenezzül etmenizi değil, ama, tarafınıza gönderilmesi talebinizi alma onurunun verdiği tevazudan sonra kendimi toparlayabilirim? Siz Majestelerinin iyilikseverliğin türlü değerlerine adadığınız o değerli anları çalmayacak, içime işleyen hassasiyeti göstermeye de çabalamayacağım."[30] Unvan konusunun o kadar bilincindeydi ki, akıl hastası yeğeninin 5 Aralık 1791'deki ölümünün ardından 20 Aralık tarihinde düzenlenen cenazeye kadar kendisine miras kalan unvanı üstlenmeye kalkışmadı ve yazdığı mektupları da 'Rahmetli Orford Kontunun Amcası'[31] diye imzaladı. Ancak, Walpole havai bir aptal değildi. Sağduyulu dürüstlüğü, yeğeninin işlerini halletme konusunda sergilediği çabada ve diğer ailelere verdiği güvenilir önerilerde kendisini göstermektedir. Geleceğe ilişkin öngörüleri, 1783'te Montgolfier kardeşlerin sıcak hava balonuyla gerçekleştirdikleri deney sonrasındaki yorumlarında görülür:

> Umarım bu yeni mekanik meteorlar eğitimli ve işsiz güçsüz kişilerin oyuncağı olmakla kalmayacak ve bilim alanındaki iyileştirme ya da keşiflerde çoğu zaman görüldüğü gibi insan ırkının yok edilmesi yolunda yeni makinelere dönüştürülmeyecektir. *İnsanoğlunun kötülük dolu zekâsı, yeteneklerin sonucunu daima köleleştirmeye, yok etmeye ya da kendi soyundan gelenleri kandırmaya yönelik olarak uyarlamaya çalışır.* Aya ulaşacak olsak, orayı Avrupa krallıklarından birinin bir ili durumuna indirgemenin yolunu ararız.[32]

30) A.g.e., XXXXII, 163.
31) A.g.e., XXXXII, 339, 341.
32) A.g.e., XXV, 451.

Kölelikten nefret ediyor ve Oxford'daki All Souls College'ın kurucusu Christopher Codrington'ın mirasını alaylı değil 'dehşet verici'[33] buluyordu. Codrington Barbados'taki tarlalarını Yabancı Ülkelerde Kutsal Kitabın Yayılması Topluluğu'na miras bırakırken, göğüslerine 'Topluluk' yazısı damgalanmış 300 kölenin de kalıcı mallardan sayılması talimatını veriyordu. "Din çoğu zaman adaletsizlik, hiddet ve kötülük için bir perdeleme olmuştur."[34] Aristokratların kabalığından iğreniyor, savaş davullarının sesi onu üzüyordu; zira, sadece en son çare olarak güç kullanımına inanıyordu. Parlamentoda yayılarak oturan ve kendi seçkin konumlarının yaratıcısı olmakla böbürlenen aptallar onu asla etkileyemedi.

WALPOLE'UN EN SON HAYAL KIRIKLIĞI

Yıllar boyunca kuzeni Henry Seymour Conway'in (1719-95) siyasal gücünün artması ve onun ilerlemesi için çaba harcadı. On sekizinde asker, daha sonra başkomutan ve nihayet mareşal olan Conway'in erkeklik gücü onu cezp ediyordu. 1744'te Conway'e, "Ben hep bir erkek, hem de makul bir erkek gibi davranmaya başlamayı istedim,"[35] demekteydi. "Seni daima sevdim. Seni ve bütün dünyayı az önce söylediğime, seni herkesten daha çok sevdiğime ikna etmeyi isterim." Walpole'un bu bezdirici düzeydeki sevgi sözcüklerine ise Conway ender olarak katlanabiliyordu. "Sevgili Harry, nasıl olur da az önce elime geçen mektup gibi soğuk bir mektup yazabilir ve mektubuna *Sayın Bay* diye başlayabilirsin,"[36] diyerek 1761'de gerçeği dile getiriyordu. "Ben ki on beş yaşımdan beri seni hiç değişmeden sevmedim mi?" Conway 1741'de parlamentoya girdikten sonra, Walpole'un siyasal çıkarlarını koruma konusunda kararlı, zeki ve ısrarcıydı. Grafton dükü, Walpole'un 1767'deki bir siyasal kriz esnasında oynadığı rolden söz ederken, "Farklı fraksiyonlara ilişkin böylesine haklı yorumları başka kimseden duymadım,"[37] demekteydi. "Onun Mr. Conway'e bağlılığı (...) sürekli olmuştu ve ikimizin daha yakın bir

33) A.g.e., XXXV, 178.
34) A.g.e., XXXV, 354.
35) A.g.e., XXXVII, 170.
36) A.g.e., XXXVIII, 93.
37) Sir William Anson, (yay. haz.), *Autobiography and Political Correspondence of Augustus Henry, Third Duke of Grafton KG* (1898), 140-41.

birliktelik oluşturmamız biçimindeki büyük arzusu, onu, aktif çabalarına karşı davrananların planlarını iyice incelemeye zorladı; başka hiç kimsenin ortalarda dolaşan bilgiye ulaşma konusunda onunkilerden daha iyi yöntemleri yoktur."

Ancak Conway siyasal kariyerinde terslikler yaşadı. 1757'de gerçekleşen başarısız bir askeri harekat, Walpole'un onun 'dünyadaki en cesur erkeklerden biri'[38] olduğunu herkese ilan etmesine karşın, Conway'in geçici de olsa gözden düşmesine neden oldu. Ardından, Nisan 1764'te, Avam Kamarası'nda hükümetin radikal politikacı John Wilkes'ın* idam edilmesi yönündeki talebinin aleyhinde oy kullanması üzerine, Kral III. George'un ısrarıyla birliğinden ve saray muhafızlığı görevinden alındı. Walpole kahramanının ilerleyişine indirilen bu darbeler karşısında küçük düşmüştü: Hiddetinin ilk coşkun anlarını aşana kadar Strawberry Hill'e kapandı. Ardından, 29 Mayıs'ta başlayarak iki haftasını Conway'i savunmak ve George Grenville hükümetine saldırmak için on beş bin sözcük kaleme alarak geçirdi. *Counter-Address to the Public* yayımlandığında çok iyi karşılandıysa da sancılı bir sonucu oldu. William Guthrie 28 Ağustos 1764'te yayımladığı *Reply to the Counter-Address*'te, Walpole'un Conway'e duyduğu yakınlığın duygusal oğlancılık içerdiğini ima etti. Bu yazıda Walpole, "doğası gereği erkeksi, karakter olarak kadınsı ve bu ikisi arasında öylesine kararsız ki, sıradan bir gözlemcinin onun gerçek cinsiyetini tahmin etmesi çok zor olur,"[39] diye anlatılıyordu. *Counter-Address*, "iftiranın kendisini bile alaya alır görünen bir zayıflık ve kadınsılık" içeriyor diye damgalandı. "Beslenen kinin doğası, ifadedeki o cılız ton ve söz konusu subayın *kişisel* niteliklerinin ele alınışındaki ihtiraslı yakınlık, insanı bu okun dişi bir sadaktan çıktığını düşünmeye itiyor."

Walpole'un Conway için hissettiklerinin tek yanlı, saplantı türü bir alışkanlığa dönüştüğü iması zalimce ama doğruydu; Walpole 'ağzı bozukluk'tan[40] derinden nefret ediyordu. 1 Eylül'de, "Beni yıkabilirler ama hiçbir amansız saldırı benim seni terk etmemi sağlayamaz," diye söz veriyordu (oysa Conway asla bu türden sözler istediği işaretini vermiş değildi). "Benim seni sevmekte olduğumu, bu son yirmi senedir de sev-

38) Wilmarth S. Lewis, (yay. haz.), *The Yale Edition of Horace Walpole's Correspondence*, XXXV, 297.

* John Wilkes (1725-1797). İngiliz siyasetçi ve reformcu. (ç.n.)

39) William Guthrie, *A Reply to the Counter-Address* (1764), 6-7; Walpole, *Memoirs of King George III*, III (1894), 4.

40) Wilmarth S. Lewis, (yay. haz.), *The Yale Edition of Horace Walpole's Correspondence*, XXXVIII, 437-38.

diğimi söylemek dışında hiçbir şey ileri süremezler." Yazışmalarında Guthrie'nin *Reply*'ına başkaca hiçbir değinmede bulunmaması Walpole'un sıkıntısını, ve belki de korkusunu, gösterir niteliktedir. Yirmi yıl önce Lincoln'a şöyle yazmıştı: "Senden en fazla nefret etmem gereken anlarda sana karşı o kadar az hiddet besleyişim şaşırtıcı – özellikle de beni en büyük tehlikelere maruz bıraktığında."[41] O dönemde Hıristiyanlar arasında –adı açıkça anılmadan, dolambaçlı yollardan ifade edildiği biçimiyle bu suçu işlediğinde– oğlancı diye tanınacak olursa maruz kalacağı tehlikenin farkındaydı, ama henüz Conway'e karşı hiddet beslemiyordu. Haziran 1764'te, *Counter-Address to the Public*'i tamamladıktan sonra, Walpole edebi çalışmalarda duygusal durulmayı bulmaya gereksinimi olduğunu ileri sürerek 6 Ağustos'ta tamamlayacağı fantastik öyküyü yazmaya koyuldu. Walpole'un biyografisini yazan Timothy Mowl'a göre, "Horace'ın olaylardan çok sonra belirttiği bu tarih, kuşku vericidir".[42] Haziran ve Ağustos 1764 arasındaki mektuplarında bir roman yazdığından söz etmez. "Büyük olasılıkla *Otranto*'yu 28 Ağustos sonrasında, muhtemelen Eylül ve Ekim aylarında, onu en az iki yıl pençesinde tutacak olan sinirsel çöküntünün ilk aşamasını oluşturan ateşli heyecanın etkisindeyken yazdı."

Düşmanlarının 1765'te iktidardan uzaklaştırılmasının ardından Conway, Lord Rockingham'ın hükümetinde yüksek bir konuma getirildi. Gurthie'nin yakın tarihlerdeki imalarının gerçeğe uygunluğundan ötürü, Walpole'un gösterdiği sadakatin bir görevle ödüllendirilmesi gerektiği imasını Conway görmezden geldi. Bu reddediliş, Conway'i, aynı Lincoln'da olduğu gibi, yük oluşturan bir sevgiyle sevdiğini bir kez daha fark eden Walpole'u utandırdı. "Böylesine donuk bir dostluğa yönelik tek bir serzenişte bulunmama konusunda kendime yeterince hâkimdim; ama bir kere bile söylenmeden ve bütün gereksiz neşemle, gücüm katlanılır ölçüde yerine geldiğinde, Paris'te bulunan Lord Hertford'ı ziyaret etme niyetimi ilan ettim."[43] Conway'in verdiği ters yanıt, Walpole'un siyasetten aldığı zevki kalıcı biçimde sonlandırdı ("Bu dünyayla işim bitti"[44]) ve 1768'de parlamentodan ayrıldı (ancak, daha uzun bir süre siyasal açıdan aktif kalacaktı).

41) A.g.e., XXX, 43.

42) Mowl, *Walpole*, 182, 186.

43) Walpole, *Memoirs of King George III*, II, 150.

44) Wilmarth S. Lewis, (yay. haz.), *The Yale Edition of Horace Walpole's Correspondence*, X, 177.

Conway'in dostluklarını dondurmasının ardından, Walpole'un insanlardan kaçma huyu arttı. "Benim yüreğim sizinki gibi kendisini sunacak biçimde genç, sağlam, sıcak, samimi ve sabırsız değil,"[45] diye yazıyordu John Crauford'a.

> Benim yüreğim karşılaştığım basitlik, ihanet ve maddesel sorunlarla aşındı. Yüreğim kuşkucu, kararsız ve soğuk. Çevremdeki her şeye alaycı bir gözle bakıyorum; zira ciddi bir gözle bakacak olsam nefret ederim. Gülüyorum ki ağlamayayım.

Kendisinin *'bir düşük çağı'*nda[46] yaşadığını düşünüyordu. Ağdalı bir kişiliksizlik olmasını beklediği geleceğe güvenmiyordu. Aşk ilişkileri yitip giden birçokları gibi, buz gibi, bıkkın ve boşlukta kalmış bir halde, teselliyi eşyalarda buldu. Walpole farklı zamanlarda Kardinal Wolsey'in kızıl renkli şapkasının, Kraliçe Mary'nin tarağının, Van Tromp'un son deniz seferinde kullandığı piponun, Kral III. William'ın Boyne Savaşı'nda kullandığı üzenginin ve Kral I. James'in eldivenlerinin sahibi oldu. Uyurken, yatağının bir ucunda Kral I. Charles'ın ölüm fermanı, diğer ucunda da Magna Carta asılıydı. Sanat eserlerinin yanı sıra değersiz eşyalara da dayanamıyordu. Örneğin, ilginç bir ebenin mallarının satışında 'devasa taraklar, eski kırık çömlekler, kaplar ve taslar, ufalanmış istiridye kabuklarından yapılma fener, eğri ağızlı bıçaklar, Türk nargileleri, Çin sepetleri, vs.'[47] satın aldı ama "Oliver Cromwell'in yatarken giydiği bereye daha fazla para veren çıktı". Köpekleriyle birlikte kütüphanesine çekildiğinde bu düşük çağında hayal gücüne dayanan bir rahatlama hissetmekte ve geçmişin hayalini kurarak kendisini arındırmaktaydı:

> Yaşamın gerçekleri olarak adlandırılan şeyi düşlerle değiş tokuş etme akıllılığıyla hiçbir şey kıyaslanamaz. Eski kaleler, eski resimler, eski tarihler ve eski insanların mevzuları insanı eski yüzyıllara götürebilir – hayal kırıklığına da uğratamaz. İnsan geçmiş olana hiç kuşku duymadan güvenebilir. Ölüler aldatma güçlerini yitirdiler – insan artık Medici hanedanından Catherine'e güvenebilir.[48]

45) A.g.e., XXXXI, 5.
46) A.g.e., XII, 453, 461; XXV, 47.
47) A.g.e., XXXVII, 439-40.
48) A.g.e., X, 192.

STRAWBERRY HILL

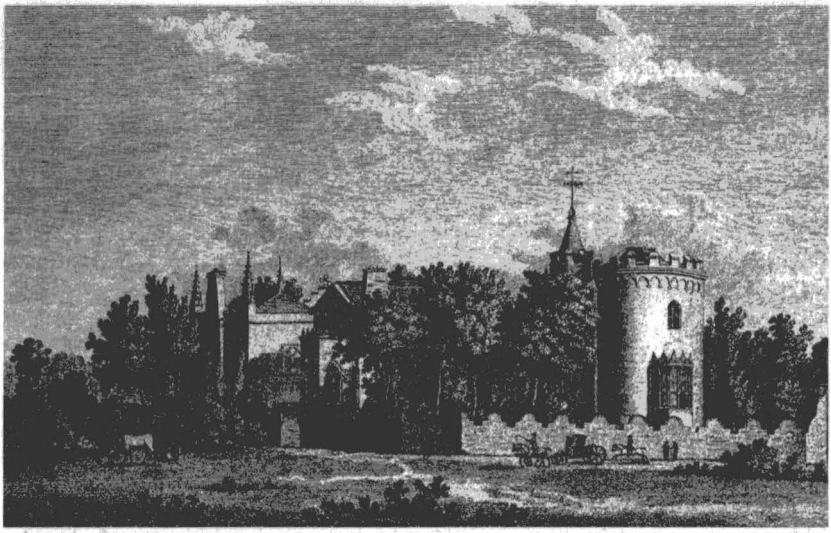
Walpole 1740'larda, Twickenham'da, Thames Nehri'ne bakan ve Strawberry Hill adını verdiği 'küçük bir oyuncak ev'e[49] sahip oldu: "Hayatınızda gördüğünüz en sevimli değersiz mücevher (...) incecik çalılarla kaplı parlak çayırların ortasında." Sıradanlığı manzara bozuyordu: "İki zarif yol (...) sürekli araba görmemi sağlıyor: Maliye bakanı kadar ağırbaşlı mavnalar manzaramı tamamlıyor; ama, Tanrıya şükür, benimle Queensbury düşesinin arasında Thames Nehri var." Walpole, 'küçük bir gotik kale inşa etme'[50] kararını verdi ve evi daha da geliştirmek için kırk dört yıl harcadı (James Wyatt, tuttuğu on mimar arasında sonuncuydu). Walpole yaptığı işe ve işin verdiği heyecana bayılıyordu. 1753'te mutluluğu apaçık ortadaydı: "Yönlendirebileceğim marangozlarım, koşuşturabileceğim alçı ustalarım, azarlayacak kâğıt ustalarım ve yardım edebileceğim camcılarım var; bu sonuncusu benim kendi zevkim: O kadar çok vitray bir araya getirdim ki, kalemin her bir camında bunlar parlayacak. Ayarlamalarını yapıp yerlerine yerleştirmek çok eğlenceli."[51] Bütünsel olarak bir manastır havası sağlamayı amaçlıyordu:

> Düşünsenize, duvarlarda gotik ahşap oymacılığı, en hafif gotik tırabzanları bir perspektifle resmeden duvar kâğıtları (...) vitrayları zengin azizlerin resimleriyle dolu incecik pencereler, sahanlıkta üç kemerli bir antre ve eski mektup kılıflarıyla dolu nişler. Gergedan derisinden yapılma kalkanlar, geniş sırtlı kılıçlar, sadaklar, uzun yaylar, oklar ve mızraklar.[52]

Thomas Gray 1759'da yeni tamamlanmış bir yatak odasını tarif ediyordu:

> Sivri tepeli bir kapıdan girip (...) bir küçük köşeye geliyorsunuz; tepeleri mozaik biçiminde çok canlı boyanmış camlardan oluşan odanın öte yanındaki kavisli bir pencereden gelen ışığın aydınlattığı odanın tam ortasına geniş bir kemerle açılan ve delikli bir paravanın ayırdığı köşede yatak duracak: Tavan yıldız ve dörtgen çıkıntılarla oyuntulu; aralarındaki güllerin hepsi kâğıt kalıp. Solunuzdaki baca Rouen Katedrali'nin yüksek mihrabı

49) A.g.e., XXXVII, 269.
50) A.g.e., XX, 111.
51) A.g.e., XII, 371.
52) A.g.e., XII, 380-82.

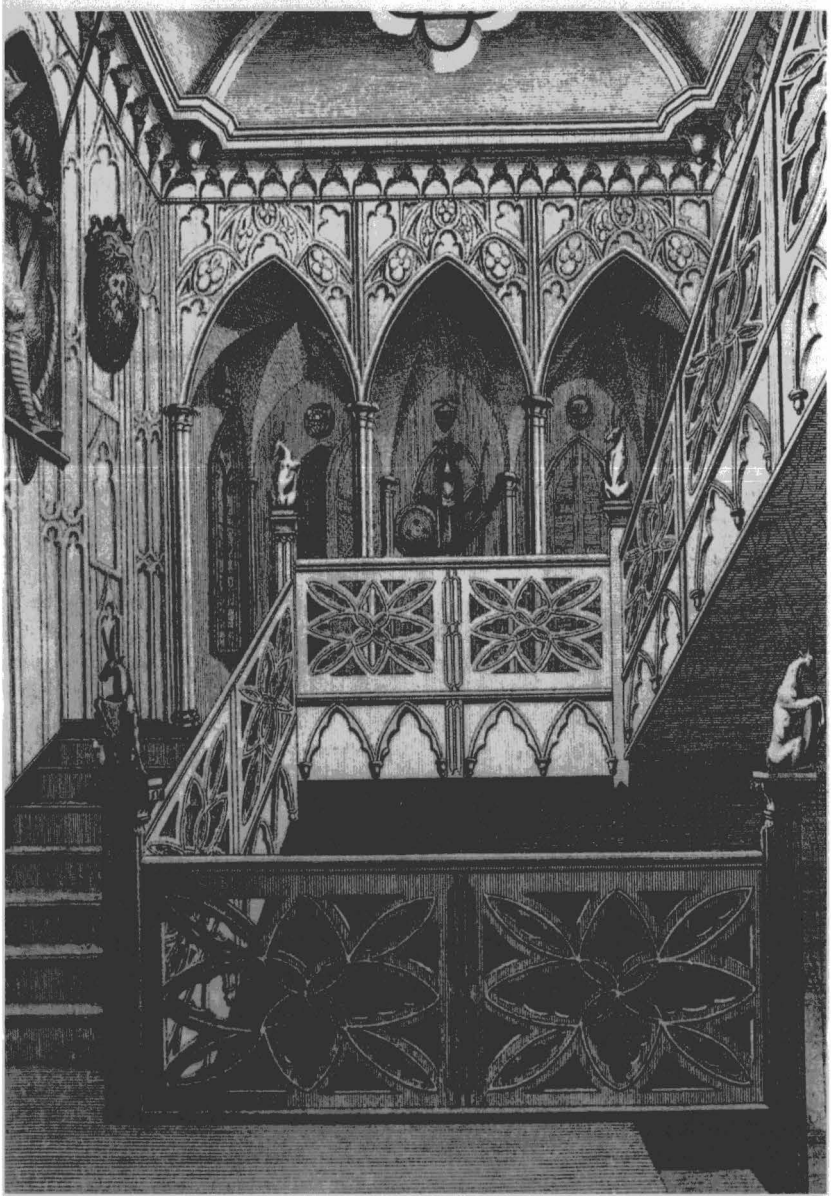


Burada 1784'teki haliyle kuzey cephesi gösterilen Strawberry Hill, gotiğin yeniden canlanışını yansıtan mimarinin en saygısız, en alaycı ve erkek gücünden uzak yönünü sergilemekteydi. Walpole hem mimarisinde hem de romanında Lord Kingston gibi erkeklerin baronlara özgü efendiliğini alaya aldı. Walpole'un estetik sistemi Rousseau'nun ezici öngörüsünü yansıtıyordu: "Birçok insan, kendisinin diğerlerinin efendisi olduğu inancını taşır, ama onlardan daha fazla köledir."

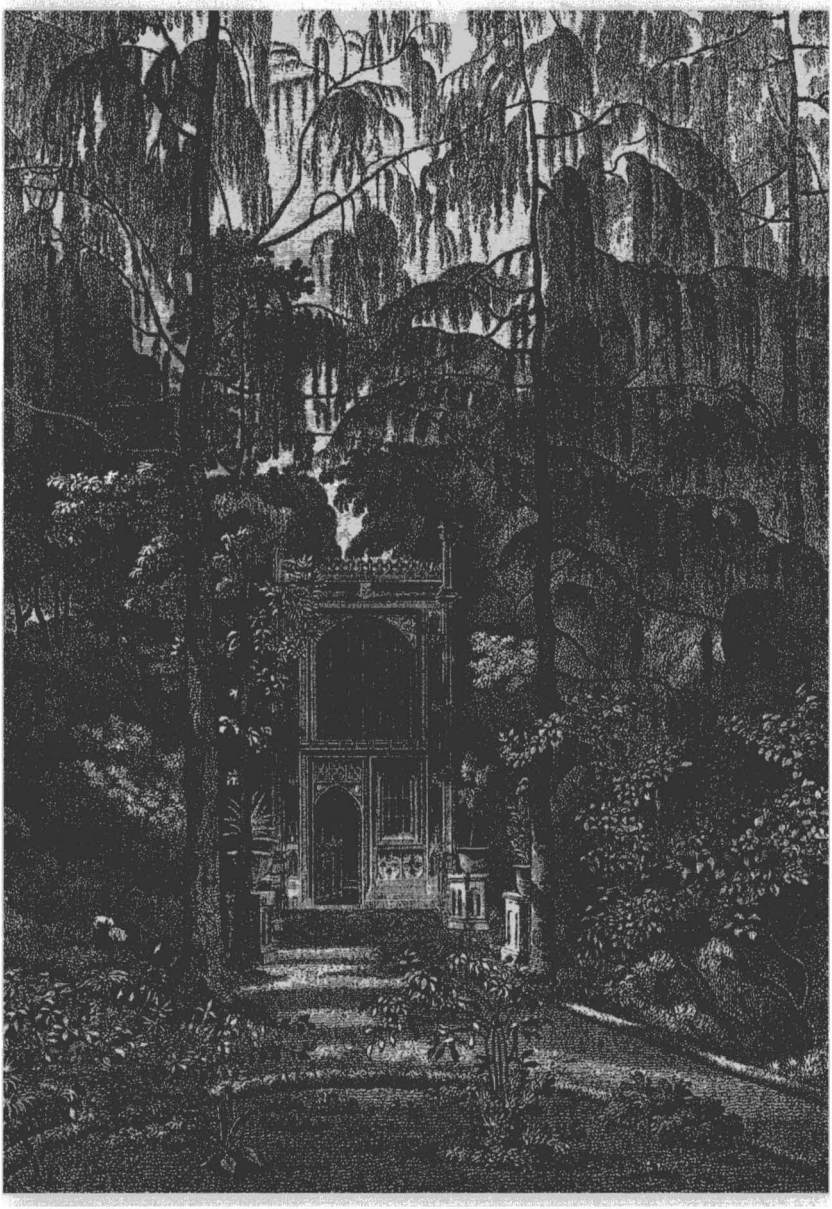
> (...) iki sekizgen kule arasındaki alçak, kalıba dökülüp yapılmış bir kemerden oluşuyor (...) sandalyeler ve komodin müzayedelerden toplanmış gerçek oyma abanoz; duvar süsleri tek tip mor renk kâğıt.[53]

Walpole, Kent tarafından tasarımı yapılan Henry Pelham'ın Esher'deki konutunu iki kez ziyaret etti. Kent'in ulaştığı başarı yarım ağızla belirtilse de hayranlık uyandırmıştı: Gray'e göre Kent, "günümüzde Batty Langley tarzı olarak adlandırılan karma bir üslup yarattı."[54] Batty Langley, mimariyle ilgilenen amatörler ve yetenekli inşaatçılar için feodal anıtlardan kopyalanmış gotik stilleri içeren birkaç kitap derleyen Twickenhamlı bir peyzaj ve fidanlık bahçıvanıydı. Langley'nin bezemeleri, Walpole tarafından 'piç Gotik'[55] denilerek aşağılansa da, 1740'larda kısa ömürlü

53) Duncan Tovey, (yay. haz.), *The Letters of Thomas Gray*, II (1900), 102.
54) *Gray Letters*, I, 248.
55) Wilmarth S. Lewis, (yay. haz.), *The Yale Edition of Horace Walpole's Correspondence*, XXXV, 233.



Strawberry Hill'in baştan çıkarıcı, şövalyelere özgü merdiveni *Otranto*'daki en büyük kurgusal dengine de esin kaynağı olmuştu. Walpole'un romanı hızlı ilerleyen, hareketli, çok abartılı bir komediydi; on sekizinci yüzyılda okurların çoğu romanı ciddiye almıştı.



Walpole'un Strawberry Hill'in bahçesindeki bu şapeli, erkeklerin sevgisini denetlemenin tek yolunun boyun eğmeyi öğrenmek olduğunu öğrenmiş bir beyefendinin cennetini temsil eder. Boyun eğme üstüne kurulu bir yaşam ve sükûnetin verdiği huzur Walpole'un kalesinin ve arazisinin her yanında görülebiliyordu.

bir moda haline gelmeye başladı. William Whitehead'in 1753'te yazdığı gibi, "Birkaç yıl önce her şey gotikti; evlerimiz, yataklarımız, kitaplıklarımız, kanepelerimiz, hepsi de katedrallerimizin bir yerlerinden kopyaydı. (...) Her yeri hile ve aldatmaca kapladı."[56] Whitehead'in vardığı sonuca göre, bu tuhaf zevk, "herkese aptalı oynama ayrıcalığını ve kendisini dilediği gibi rezil edebilme ayrıcalığını tanıyan bizim eski gotik yapımıza uygun." 1765'te Walpole'un kendisi de "bu ülkede rahat rahat aptal rolünü oynamak herkesin harcı değil,"[57] diye yazıyor ve bu rolü hem kale inşacısı hem de romancı olarak üstleniyordu. Hayatında ciddi sayılabilecek şeyleri kaçamak davranma, zarafet ve alaycı bir kahkaha olarak ifade ediyordu: yirminci yüzyılda kadınsı olarak bilinen bir moda. Lytton Strachey'e göre, "Gotik mimariden onu güzel bulduğu için değil, tuhaf bulduğu için hoşlanıyordu".[58] Gelen ziyaretçilerinin üstüne çullanacakmış gibi duran geniş, simetrik basamaklarıyla devasa bir Paladyen desteğin yaratacağı gücün yanılsamalarına gereksinimi yoktu: 1753'te Horace Mann'a, "Grek tarzı, ihtişamlı binalarla kamu binalarına en uygun olandır,"[59] diye açıklıyordu. "Sütunlar ve onların bütün o güzelim bezemeleri bir odaya ya da minicik bir eve tıkıştırıldığında saçma görünür. Çeşitlilik azdır ve çekici farklılıklara izin vermez."

Dostlarının tepkisi sevindiriciydi. Mimari alanda önerilerini aldığı Bentley'e, "Strawberry'e küçük kaçamaklarım oldu,"[60] diyordu. "G. Montagu'yu götürdüm – sevinç içinde çığlıklar attı, haykırdı, bağırdı, dans etti ve bin kereden fazla haç çıkardı." Benzer şekilde, Gray de Strawberry Hill'deki etkisinden ötürü Bentley'i kutlamaktaydı. "Bundan daha *eğlenceli* bir manzara tanımıyorum."[61] Northumberlandlar'dan Charlevilleler'e kadar bütün kale sahipleri kalabalığın gözleri önünde bir rol oynamıştı, ama Walpole, Argyll gibi eylem adamlarının favorisi olan kişisel yenilmezlik doktrinini ya da Lord Dorchester ve Lord Kingston gibi daha zayıf erkeklerin oynadıkları efendilik rolünü reddetti. Walpole'un Strawberry Hill'de yarattıkları için, Thom Gunn'ın Elvis Presley için yazdıkları söylenebilir:

56) Samuel Kliger, *The Goths in England* (1952), 27-28.

57) Wilmarth S. Lewis, (yay. haz.), *The Yale Edition of Horace Walpole's Correspondence*, XXVIII, 6.

58) Lytton Strachey, *Characters and Commentaries* (1933), 40.

59) Wilmarth S. Lewis, (yay. haz.), *The Yale Edition of Horace Walpole's Correspondence*, XII, 127.

60) A.g.e., XXXV, 161.

61) Mowl, *Walpole*, 119.

İsyanı bir stile dönüştürüyor,
Tepkisel bir alışkanlık kadar uzatıyor.[62]

Kuleleri, galerileri ve kiliseleriyle oyuncak kalesinde böbürlendiği konu, ziyaretçilerini de suç ortağı ettiği şakalardı; bunlar güç timsali konutlara ve hiç de farkında olmadığı kişilerin mutluluklarını mahveden ihtirasın nefret edilesi tutkularına bir isyandı. 1755'te "Strawberry Hill zamanımızın kukla gösterisidir"[63] diye ilan etmişti. Şakasına katılacak ziyaretçiler istiyor ve ziyaretçi sayısını günde bir sefer olmak üzere dört kişiyle (çocuklar hariç) sınırlayarak ayırım gözetmeyen kalabalıkları geri çeviriyordu. Fransız bir prenses 1764'te Strawberry Hill'i "digne de la solidité anglaisée"den* yoksun olmakla suçlayınca, Walpole buna çok içerledi. "Onlar bize sahip olmadığımız bir kişilik biçip ardından da bu fikirden sonuçlar çıkarıyorlar – ki bu fikir adilane olsa bile yapılan şey tuhaf. İnsan, ulusu *sağlam* diye tutup bir gotik kale inşa etmez. (...) İngilizleri niteleyen şey, şahane ve eksantrik olandır."[64]

WALPOLE'UN GOTİK ROMANININ ETKİLERİ

Walpole'un Conway'e beslediği hislerin Guthrie tarafından açıkça duyurulmasının ardından, Walpole'u teselli eden tek şey, eski yüzyılların gevezelikleri de eklenmiş, şahane ve eksantrik değerleri oldu. Walpole'un bu dönemde kendi roman yazarlığına ilişkin anlatımları, edebi hayal gücünün kendi kalesinden ne kadar etkilendiğini duyurmakta ve bir romancı için gereken hayal gücüne dayalı kendine dönüklüğün o sıralarda bir rahatlama yolu olduğunu doğrulamaktadır. Walpole 1765'te şöyle anlatıyordu:

Geçen Haziran'ın başında bir sabah bir rüyadan uyandım; rüyada tek hatırlayabildiğim kendimi eski bir kalede düşlediğim (benimki gibi gotik öykülerle dolu bir kafa içi çok doğal bir rüya) ve büyük bir merdivenin en üst sahanlığında zırhlı devasa bir elin durduğuydu. Akşam ne söyleyeceğim ya

62) Thom Gunn, *Collected Poems* (1993), 57.

63) Wilmarth S. Lewis, (yay. haz.), *The Yale Edition of Horace Walpole's Correspondence*, XXXV, 227.

* İngilizlere has dirayete yaraşır. (ç.n.)

64) A.g.e., XXII, 270, 276.

da bağlantıyı nereye kuracağım konusunda en ufak bir fikrim olmadan oturdum ve yazmaya başladım. İş ellerimde büyüdükçe benim de hoşuma gitti – şunu da eklemeliyim ki, siyasetten farklı şeyler düşündüğüm için çok mutluydum. Kısacası, iki aydan az bir sürede tamamladığım öyküme kendimi o kadar çok kaptırmıştım ki, bir gece çayımı içtiğim saat altıdan saat bir buçuğa kadar yazdım; ellerim ve parmaklarım o kadar uyuşmuştu ki cümleyi bitirmek için kalemi tutamıyordum.[65]

Yaratıcılığına ilişkin bu anlatımın kendisi sanatsaldır: Romanı Haziran 1764'te *Counter-Address to the Public* sonrasında yazdığı iddiası kuşkuludur, zira Ağustos 1764 sonrasında William Guthrie'nin *Reply to the Counter-Address*'inin ardından üzüntü içinde yazdığı daha büyük bir olasılıktır. Yine de, romanın nasıl hızlı yazıldığı, konunun ilerleyiş hızından da anlaşılmaktadır.

Walpole romanının tonunu ve yapısını edebi bir boşluk içinde tasarlamadı. Roman konusunda çok sağlam görüşleri vardı; örneğin, Samuel Richardson'ın *Clarissa* (1747-48) ve *Sir Charles Grandison* (1753) aslı eserlerini "bir kitap satıcısının gözüyle yüksek değerlere bağlı bir yaşamın tabloları ve Metodist bir öğretmen tarafından kutsallaştırılmış biçimiyle de romanslar"[66] olarak eleştirdi. Liberalizmle tıka basa dolu öykülere duyduğu hoşnutsuzluk konusunda yalnız değildi. Bir asır önce Sir William Temple fırtınalar yaratmayı, düşmanları sindirmeyi, ruhlar çıkarıvermeyi, 'kadınları nazik ya da kolay, erkekleri de sert ya da kolay incinemez' yapmayı başaran hayal gücünden ötürü 'gotik yazılar'[67] diye adlandırdığı Norveç şiirine övgüler yağdırmıştı. Temple bu tür yazıları "yalnızca çocukları bakıcıları neyi isterse o konuda korkutmaya hizmet etmekle kalmayıp, bazen de, kalıcı izlenimlerle erkek ve kadınların uykularını ve yaşamlarını altüst eden" daha sonraki öykülerin esin kaynağı olarak tanımlamıştı. Pope da gotik edebi heyecanların özlemini çekmişti. "Uzun zamandır içimden bir masal anlatma isteği geçiyor: Ne kadar vahşi ve egzotik olursa o kadar iyi; bu nedenle de olasılığın hiçbir kuralıyla sınırlı kalmayacak bir *tasavvur*, işleyeceğimiz her türlü betimleme çeşitliliğini ve bereketliliği içerecektir,"[68] diye yazıyordu 1723'te. "Belki

65) A.g.e., I, 88.
66) A.g.e., XXII, 271.
67) Sir William Temple, 'Of Poetry', parça II: *Works*, II (1754), 339-40.
68) George Sherburn, (yay. haz.), *The Correspondence of Alexander Pope*, 1 (1956), II, 202-3.

de, eğer sahneler zaten bilinen gerçek yerlerden, zevkle oluşturulmuş belirli bahçeleri ve binaları tamamlamak amacıyla, alınırsa (...) bu da bütüne büyük katkı sağlayacaktır."

Gotiğin yeniden canlanışının birçok mimarını –Newdigate, Lyttelton, Northumberlandlar ve diğerleri– dürtüleyen ortaçağ sembolizminin edebiyatta da izdüşümü vardı. 1760'larda James Macpherson'ın, bir yanılgı sonucu Ossian'a* atfettiği Galler'e özgü epik şiirlerinin ve Thomas Percy'nin *Reliques of Ancient English Poetry* adlı eserinin yayınlanması, yeni, yaygın ve edebi-tarihsel bir ilgi alanının kanıtıydı. Piskopos Hurd'ün *Letters on Chivalry and Romance* (1762) adlı eseri kahramanlık çağıyla feodal zamanların arasındaki benzerlikleri vurguluyordu – örneğin, Antik Yunan'daki savaş oyunlarıyla ortaçağ savaşçılarının müsabakalarını. Hurd, ortaçağ romansının enerji ve savurganlığına hayrandı; gotik edebiyatı zihin geliştirici olarak nitelendiriyordu. "Büyücülüğün ve falcılığın daha ciddi imgelemleri nedeniyle, gotiğin sağladığı dehşet ölçülemeyecek düzeyde çarpıcı ve korkutucuydu. Pagan rahiplerin anlamsız törenleri çocukçaydı, ama gotik büyücüler tüm doğayı sarsıp tedirgin ettiler."[69] Hurd, *The Faerie Queene*'in 'klasik değil gotik bir şiir'[70] olduğunu vurgulayarak Spenser'ı överken, Shakespeare için de, "o bile klasiği uyguladığı anlara oranla, gotik tarzı ve mekanizmayı kullandığında daha da büyük: Ve bu bizi aynı noktaya, yani, gotik tarz ve mekanizmaların, doğaları ve dehaları gereği, klasik karşısında *yüce* olanı yaratma avantajına sahip olduğu noktasına getirmektedir," demekteydi. Bu yüzden, gotik edebiyatı yeniden canlandırmak için gereken devrimsel kopma noktaları edebi duyarlılıkta yoktu; bunun yerine, on sekizinci yüzyıl melankoliklerinin insanın ölümlülüğü teması üstüne yazdıkları mezarlık şiirlerini**, Burke tarafından önerildiği biçimiyle yüce olanın işlenmesini ve Hurd'ü harekete geçiren şövalye betimlemesinin gereçlerini kullanmaktaydı.

Bu bağlantılar, 1763'teki ilk Londra yolculuğu Pope'un Twickenham'daki villasına bir hac ziyareti olan James Beattie tarafından örneklenmektedir. Beattie, Spenser tarzı betimlemenin temel noktalarını uygulayan bir mezarlık şairiydi:

* Efsanevi bir Gal kahramanı ve İS üçüncü yüzyıl ozanı. (y.n.)

69) Edith Morley, (yay. haz.), *Hurd's Letters on Chivalry and Romance* (1911), 110.

70) A.g.e., 115, 117.

** Özellikle Edward Young'ın (1683-1765) şiirinde göze çarpan, kafiyesiz şiir tarzında yazılmış uzun, derin düşünceler içeren tür. (ç.n.)

Düşünde mezarlar görürdü; ve solgun cesetler;
Ve hayaletler, kemik yığınında üst üste,
Ve şangırdayan uzun bir zinciri sürükler, feryat eder,
Ta ki baykuşun o dehşet verici ötüşüyle
Ya da uzaktaki ürpertici adaların kıyılarındaki çığlıklarla sesi dinip gidene.

Yakında koskoca bir kapının silahlarla süslenmiş kemerinin dibinde
Yükseldi; bir bağırtıyla kapaklar açıldı;
Ve bir küçük savaşçılar ordusu atıldı ileriye,
Elmas kaplı mızrağı ve altın hedefi kavrayıp:
Nazikti bakışları, cesurdu duruşları,
Ve yeşildi miğferleri, ve yeşildi ipek giysileri,
Ve etrafta, saygıdeğer yaşlarda,
Uzun giysili ozanlar şakıyan flütlerini uyandırmakta.[71]

'Fable and Romance' adlı makalesinde Beattie, kendisini antikaya meraklı bir Got olarak da gösterir; onu,

> büyük baronların kaba ama büyük bir mimari stilde kotarılmış kaleleri, içlerinde karanlık ve kıvrılarak dolanan geçitler, gizli bölmeler, uzun, içinde yaşanmayan galeriler, içinde ruhlar olduğuna inanılan odalar, büyük tehlike anlarında kaçma yeri olarak kullanılan yeraltı labirentleri, eski duvarların bölmelerinde rüzgârın uğultusu ve diğer kasvetli boşluklar, paslı demir menteşeler üzerindeki ağır kapıların gıcırtısı, yarasaların haykırışları ve baykuşların çığlıkları [cezp eder].[72]

İngiltere'de en son cadı davası 1712'de yapıldı, ama zanlı mahkûm edilse de idam edilmedi. İskoçya'da en son cadı idamı 1722'de, Almanya'da 1793'te gerçekleşti. Ancak, esrarengiz olan şeylere yönelik endişeler asla terk edilmedi. Smollett'in ön-gotik eseri *Adventures of Ferdinand Count Fathom*'ın (1753) önsözünde belirttiği gibi, "Tüm duyguların en şiddetlisi ve ilginç olan korku dürtüsü anılarda her şeyden daha uzun süre yaşamaktadır".[73] Sonraki dönemin gotik romancısı Maturin de aynı netlikle konuşmaktaydı: 1807'de, "*Görünmez dehşetin objelerinden kaynaklanan korku* kadar güçlü ya da evrensel bir duygu kaynağının zihinsel

71) James Beattie, The Minstrel', kitap I, satır 284-306.
72) James Beattie, *Dissertations*, II (1783), 278.
73) Tobias Smollett, *Ferdinand Fathom* için önsöz (1753).

yapıda var olup olmadığını merak ediyorum," diyordu. "Hiç korkmayan biri var mıdır? Tek başına ya da karanlıkta kaldığında dedikodularda işittiği öyküleri ister istemez hatırlamayan biri var mıdır? Bu tutkuyu küçümsemek ve etkisine gülmek saçma. Bu, insanlık tarafından unutulup hor görülecek, çocukluğun önemsiz ve zayıf bir dürtüsü değil. Bu, bir ruhun tutkusu."[74]

OTRANTO KALESİ

Walpole'un romanındaki amaçlar Smollett'in ya da Maturin'in amaçlarından çok daha uçuktu. *Otranto Kalesi*'ni anlamanın anahtarı, Lady Marry Coke'a adanan sonede yatmaktadır. Lady Mary Coke'un gerçek adı Lady Mary Campbell'dı; Inveraray'i yaptıran Argyll dükünün yeğeni ve Kent'in Holkham'da ailesinin hizmetinde çalıştığı Vikont Coke'un dul eşiydi. Teninin ölü gibi bembeyaz rengi, ateş saçan gözleri ve kaşlarının olmayışından ötürü alay edilen Lady –ki ağabeyi Lord Hartford, o "ıstıraba bayılır"[75] diyerek dalga geçerdi– doğaüstü deneyimler yaşama arzusuyla yanıp tutuşuyordu. 1770'te Nîmes'ten, bir asır önce Fransa'nın en büyük mektup yazarının yaşadığı Château de Grignan'e yolculuk ettiğinde, kendisini abartılı hayallerin eline bıraktı: "Hayal gücüm Madame de Sévigne* ile öylesine dolu ki, gitgide onun bana görüneceğini düşünmeye ikna oluyorum."[76] Kraliyet ailesi mensubu bir dük için karşılıksız bir aşk beslediğini kurgulayışının ardından, adam ölünce, kendisinin bulunduğu ortamlarda dükün gömülü olduğu Westminster Manastırı'nın adının geçmesini yasaklaması, duygusallığının belirtisiydi. Walpole ona karşı duyduğu yakınlığı ona yönelik şakalarıyla dile getirmişti: "Vaftiz adını duysa dile gelir, soyağacından sevinçle söz eder, bir düşesin papağanı tüylerini dökse o da göz yaşları dökerdi."[77] Lady Mary Coke'u

74) Maturin, *Fatal Revenge*-için önsöz (1807).

75) Wilmarth S. Lewis, (yay. haz.), *The Yale Edition of Horace Walpole's Correspondence*, XXXIX, 94.

* Marie de Rabutin-Chantal, Marquise de Sévigné (1626-1696), Fransız yazar. Kız kardeşine ve diğer akrabalarına yazdığı 1500'den fazla mektupla tanınır; mektuplarında 17. yüzyıl Fransa'sının saray ve yüksek sosyete yaşantısı ayrıntılarıyla anlatılmaktadır. (ç.n.)

76) Lady Mary Coke, *Journals*, III (1892), 225.

77) Lewis, *Memoranda Walpoliana*, 10.

atıf konusu yapmasının yanı sıra, *Otranto Kalesi*'nin alaycı ve taşlamaya dayalı havası, Thomas Gray'in Walpole'a söylediği ve romanının "bazılarımızı bir parça ağlatırken hepimizi geceleri yatağa gitmeye korkar hale getirdi"[78] biçimindeki yanıtında görülmektedir. Bu söylenenler bazıları tarafından ciddiye alınmaktadır; oysa, Gray Walpole'a takılmaktaydı ve onu yüceltip övmek amacıyla da takılmayı uygun bulmaktaydı. Gençliğinde Lord Lincoln'a karşı hissettiklerini yaşı ilerledikçe unutmasının ardından, Walpole'un tuhaf yazılar yerine komediyi tercih etmesi kalıcıydı. Lord Dorchester'ın, Milton Manastırı'nın da vârisi olan oğlunun intiharı sonrasında, Walpole, Upper Ossory Kontesi'ne, "Bu dünya düşünenler için bir komedi, hissedenler için bir trajedidir,"[79] demişti. Lord Lovat'ın kafasının kesilişine tanıklığını dile getirirken olduğu gibi, aristokratlara özgü yürekliliğe hayrandı: "Oldukça iyi öldü, tutku, his, maskaralık ya da korkaklık olmadan; davranışları doğal ve korkusuzdu."[80] Walpole'un Lincoln, Taaffe ve Conway'de farkına vardığı dinçlik ve korkusuzluk, hayran olduğu erkekliğin nitelikleriydi.

Romanı hakkında Madame du Deffand'a şunları söylüyordu: "Presque tout le monde en fut le dupe."[81] (Hemen hemen herkes aldandı.) Kitabı ciddiye alan herkes aldanmış demektir. Kitabın temelini komedi oluşturur. Kitap, mutsuzlukta hiçbir romantik zevk bulmamaktadır. Komik sahneler uzun, iyi hesaplanmış ve aksiyonu bünyelerinde barındırır türdendi. Komedi Walpole'un oluşturduğu seti bir arada tutuyordu. John Chute'un sorduğu gibi, "Gözyaşı dökmenin, sızlanmanın ve dişlerini gıcırdatmanın karşıtı nedir? Elbette gülmek, kıkırdamak ve kendi dizlerini kahkahalarla yumruklamaktır."[82] Walpole da bir bu kadar netti. 1765'te George Montagu'ya, "Birbirimizi bezdirmeyeceğiz, birlikte güleceğiz,"[83] demekteydi.

> Artık benimle birlikte gülecek kimse kalmadığında, ölmeyi diliyorum. Şimdiye kadar ciddi olup da saçma olmayan bir şey görmüş ya da işitmiş değilim. Cizvitler, Metodistler, filozoflar, siyasetçiler, ikiyüzlü Rousseau,

78) Wilmarth S. Lewis, (yay. haz.), *The Yale Edition of Horace Walpole's Correspondence*, XXVIII, 6.
79) A.g.e., XXXII, 315.
80) A.g.e., XIX, 386.
81) A.g.e., III, 261.
82) A.g.e., XXXV, 32.
83) A.g.e., X, 184.

alaycı Voltaire, Ansiklopediciler,* Hume** yanlıları, Lytteltonlar, Grenvilleler, Prusya'nın ateist tiranı ve tarihin yalancısı Mr. Pitt,*** bunların tümü benim açımdan yalnızca sahtekâr.

Walpole romanına yazdığı önsözünde, romanın cezalandırma temelli bir plana göre yazıldığını açıklamaktaydı ve gerçekten de Manfred, ihtirası ve gücü kötülük için kullandığı için cezalandırılır; ancak, ciddi ahlaki amaçlara taşlamaya yönelik alaylar yüklenmektedir. Walpole kitabı korkutmaktan ziyade eğlendirmek amacıyla yazdı – Lady Mary Coke'a söylediği gibi, kitap yalnızca "hayal gücünün bir esintisi"[84] idi: Ensest konulu oyunu *Mysterious Mother* için amaçladığının aksine, romanın ciddi olmasını asla amaçlamadı.

Otranto Kalesi önce, sanki 1529'da Napoli'de yayımlanmış, "İngiltere'nin kuzeyinde köklü bir Katolik ailenin kütüphanesinde keşfedilmiş" ve yakın zamanlarda tercüme edilmiş biçiminde sunuldu. Bu sunum, 'onu orijinal bir eser zanneden' bazı Walpole okuyucularını 'kandırdı'.[85] Böylece bu roman, ortaçağdan kalma elyazmalarından alınmış gibi sunulan ve önsözünde eski ve otantik olduğuna ilişkin kanıtlar taşıyan daha sonralara ait birçok gotik öykünün prototipi oldu. Roman, Manfred adında sert ve rahatsız edici bir tiranın yönetiminde, Otranto adını taşıyan bir ortaçağ İtalyan prensliğinde geçer. Salvator tarzı gotiğin orijinal *mekânı* olarak Napoli, Walpole tarafından özenle seçilmişti; Walpole Napoli'nin bir haritasını inceledikten sonra anlatısı için Otranto'nun yer adlarını seçti. Olayın geçtiği yer çok önemlidir. Otranto Kalesi aslında Strawberry Hill'di; Walpole kendisinin küçük Surrey fantezilerinin taklit ortaçağ hayranlığını şişirerek korkutucu bir Napoli yoğunluğu yarattı.

Aile içi sapkınlık ile kötüye kullanılan mülkün oluşturduğu opera benzeri konu, Manfred'in oğlu ve tek vârisi Conrad'ın Vicenza markizi-

* 18. yüzyılda *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (Encyclopedia, or Systematic Dictionary of Sciences, Arts, and Trades), adını taşıyan ve genellikle *Encyclopédie* olarak bilinen çalışmanın yazarları. Editörlüğünü Denis Diderot'nun yaptığı bu çalışmaya Montesquieu, Voltaire, Jean-Jacques Rousseau gibi yazarların katkısı oldu. (ç.n.)

** David Hume (1711-1776), İskoç tarihçi ve felsefeci. (ç.n.)

*** Birinci Chatham kontu William Pitt (1708-1778), Büyük Britanya başbakanı (1766-1768). (ç.n.)

84) Walpole'un Lady Mary Coke için sonesi.

85) Wilmarth S. Lewis, (yay. haz.), *The Yale Edition of Horace Walpole's Correspondence*, XXVIII, 5.

nin kızı Isabella'yla evlenmek için kalenin orta avlusunda koşuşturmasıyla açılır. Conrad bir anda "insanlar için yapılmış olanlardan yüz kat daha büyük ve kenarları bu cüsseye uygun sayıda siyah tüylerle kaplı devasa bir miğfer tarafından paramparça edildi, miğferin altına adeta gömüldü".[86] Bu mucizevi miğfer, Otranto'nun bir önceki prensi olan (ve Manfred dışında kimse bilmese de, Manfred'in büyükbabası tarafından zehirlenip hakları gasp edilen) İyi Alfonso'nun mezarındaki siyah mermer bir figürün kafasındaki miğferin muazzam ölçüde büyütülmüş halidir. Bunun ardından doğaüstü olaylar, dev hayaletler, kötü kehanetler, hak gaspı, hanedanlık gururu, kutsal kişilere yönelik cinayetler, şehvet, ortaya çıkıveren ruhlar, baygınlık geçirenler ve kendi kendine kapanan kapılarıyla heyecanlı bir öykü başlar. Manfred, Conrad'ın ölümünden sonra kalenin sahibi olarak, bulunduğu konuma karşı duyarsızmış gibi görünür. Ailesinin gerçekleştirdiği gaspa meydan okuyan bir şövalyeye, "Güç ve büyüklüğün artık gözümde hiçbir çekiciliği yok,"[87] diye yalan söyler. "İhtiraslı biri olsaydım, bunca yıldır bu dürüst vicdanlar cehenneminde olmazdım." Ama, Manfred'in ihtirası ortadan kaldırılamaz türdendir.

Conrad'ın ölümünün ardından Manfred yeni bir erkek vâris sahibi olarak ailenin mülk üzerindeki hakkını korumaya karar verir. Üzüntülü karısına boşanmayı, Conrad'ın nişanlısı Isabella'ya da evlenmeyi önerir. Bu plandan tiksinen Isabella, Theodore adında genç bir köylünün yardımıyla kaçar. Theodore'un dürüstlüğü, Manfred tarafından hapsedilmesiyle sonuçlanır. Manfred'in tek çocuğu Matilda, Theodore'u serbest bırakır ve Theodore da ona âşık olur. Oysa Manfred, Theodore ile Isabella arasında bir aşk ilişkisi olduğundan kuşkulanmaktadır. Bütün bu karışıklık esnasında Theodore'un babası olduğu sonradan öğrenilen Jerome adında iyi bir keşiş ortaya çıkar; daha sonra sahneye saygın bir şövalye çıkar ve Theodore onu bir kavgada yaralar; bu şövalyenin de Isabella'nın kayıp babası Vicenza markizi Frederic olduğu öğrenilir. Sonuçta, doğaüstü felaketlerle kafası karışan ve alkol yüzünden iyice kızışan Manfred, Alfonso'nun mezarında bir kadınla görüşerek Theodore'u şaşırtır ve kadını bıçaklar; ancak kadının kendi öz kızı olduğu ortaya çıkar. Ardından Alfonso'nun dev hayaleti kaleyi yok eder ve Manfred her şeyi Theodore'a bırakıp çekilmeden önce ailesinin gerçekleştirdiği gaspı itiraf eder. Bu doruk sahnesi şöyle başlamaktadır:

86) *Castle of Otranto*, bölüm 1.
87) A.g.e., bölüm 3.

> Ne! öldü mü! diye haykırdı hayretler içinde. işte o anda bir gök gürlemesi kaleyi temellerine kadar sarstı; yer sallandı ve arkasından zırhların çarpışma sesi işitildi. Frederic ve Jerome kıyamet gününün geldiğini düşündüler. Jerome, Theodore'u zorla sürükleyerek kalenin içlerine koştu. Theodore görünür görünmez, Manfred'in arkasındaki kale duvarları büyük bir güç tarafından yıkıldı ve devasa büyüklükteki Alfonso'nun görüntüsü yıkıntının ortasında belirdi. Theodore'a bakın, Alfonso'nun gerçek vârisi! dedi görüntü; ve bu sözleri söyledikten sonra bir gök gürlemesinin eşliğinde yavaşça göğe yükseldi; orada, bulutlar tamamen aralandığında Aziz Nicolaus'un şekli belirdi ve Alfonso'nun gölgesini almasının ardından, görkemli bir parıltıyla ölümlülerin gözleri önünden uzaklaştılar.[88]

Ancak, asıl önemli olan doğaüstü olaylardan ziyade komedidir. Walpole'un en zeki eleştirmenlerinden biri olan Elizabeth Napier'e göre, "Walpole'un komik sahneleri Walpole'un kötü karakteri Manfred'i komik duruma düşürmekte, hizmetkârlarının beceriksizliğinin kurbanı yapmaktadır. Manfred'in hizmetlileri tekrar tekrar, en olmadık zamanlarda sahneye katılır (ya da sahneden çıkar); ya Manfred'in gizli tutmayı amaçladığı bir bilgiyi açıkça ifşa eder ya da Manfred'in karanlık planlarını ânında ortaya çıkaracak aptalca şeylerde ısrar ederler. Manfred'in bu tür sahnelerde kendisini denetleyemeyişi, onların o saçma etkisini artırır."[89] Gücünün sınırsız olduğu varsayılan Manfred tartışıp hiddetlenirken ve olaylar üzerindeki denetimini tamamen yitirirken, Diego ile Jaquez arasında geçen ve hayaletin ayağı hakkındaki görüşlerin dile getirildiği uzun diyalogun, Walpole'un Chute ya da Montagu gibi dostlarının aynı bölümü yüksek sesle okurken attıkları kahkahalar ve çığlıklar hayal edilmeksizin, yeniden yüksek sesle okunabilmesi olanaksızdır. Manfred'in kendi hizmetkârlarına efendilik yapamayışı onun kendi duygu ve davranışlarını denetleyemeyişini temsil etmektedir; Manfred'in erkeksi kararlılık anları Walpole ile dostlarına olsa olsa taşlama biçiminde görünmüş olsa gerek. Birinci bölümde, Manfred'in büyükbabasının portresi canlanıp onu dinde yeri olmayan şehvetinden ötürü azarladığında, bir adım öne çıkmadan önce 'derinden bir iç geçirdi ve göğsünü şişirdi'.[90] Kötü kalpli markiz asla ciddi olamayacak bir abartıyla tepki gösterir: "Konuş, cehennemi hayalet!" diye bağırır. "Seni cehennemin dibine

88) A.g.e., bölüm 5.
89) A.g.e., Elizabeth Napier, *The Failure of Gothic* (1987), 82-83.
90) *Castle of Otranto*, bölüm 1.

kadar izleyeceğim." Manfred kendisine karşı konulmadığı sürece olağanüstü ve saltıkçıdır, ama herkes hemen boyun eğmeyince potlar kırmaya başlar, kalın kafalı hale gelir. Elleri olmayan bir kişi kadar çaresizdir: Onun varlığı kale hizmetkârlarının bağlılık, itimat ve desteğine dayanmaktadır, ama bu özellikler, hizmetkârlarda var olan o hem güvenilir hem de sapkın olabilme biçimindeki öldürücü kombinasyonu taşımaktadır.

Çaresizlik güçlü bir gotik temadır: Her ne kadar Walpole'un taşlaması daha az duyarlı yazarlar tarafından, aslında komiklik içeren ciddi niyetli bir üslupla bağdaştırılsa da, görünüşte her şeyi yapabilen erkeklerin uyuşukluğu sık sık tekrarlanır. İlk kez *Monthly Visitor* içinde yayınlanan ve orta karar bir sansasyon içeren 'The Story of Fitzalan'da öyküyle aynı adı taşıyan kahraman, bir nesil önce Fitzalan'ın babasını kalenin kuzey kulesinde öldürüp topraklarına el koyan Lord Fitzurban'ın hizmetkârları tarafından kaçırılır. Şimdi Fitzurban, Fitzalan'ın karısını arzulamaktadır. "Pekâlâ, benim güvenilir dostlarım," diye hizmetkârları Hugo ile Walter'a sorar Fitzurban, "Fitzalan kaçamayacağı bir biçimde benim yetkim altında mı?"[91]

> "Öyledir, Lordum," diye yanıtladı Walter, "kuzey kulenin altındaki mahzen, kilitler ve anahtarların onu tutabileceği kadar emniyet altında. "Kuzey kule mi! kuzey kule mi!" diye acele acele tekrarladı baron, cinnetin tüm vahşiliğiyle titreyen ellerini bastırırken. Hizmetçiler hayretle önce efendilerine ardından birbirlerine baktılar. Biraz sonra baron kendini toparladı ve konuşmayı sürdürdü: "Telaşlanmayın, dostlarım," dedi, "kafama şiddetli bir ağrı girmişti ama artık geçti."

Ama Fitzalan babasının öldürüldüğü kuleye yerleştirilmiştir ve babasının hayaleti ona katilin hançerini verir. Ardından, Fitzurban en son kurbanı Fitzalan'la yüzleşir. "Fitzalan'ı görür görmez titredi, kılıcını bıraktı ve daha merhamet dileyemeden hançeri göğsünde hissetti."

Walpole, Manfred'in hizmetkârlarının kendilerini aptal durumuna düşürdükleri sahneleri yazarken çok eğlenmişti; bu sahnelerde *Hamlet* ve *Julius Caesar*'daki mezarcı ve Romalı güruh sahneleri model alınmıştı. Çenebaz, güvenilmez hizmetkârlar gotiğin eğlenceli yanında değişmez figürler olarak kaldılar: Ann Radcliffe'in *Mysteries of Udolpho* adlı eserinde Ludovici korsanlar tarafından kaçırılır, gözleri bağlanır ve kötü mua-

91) *Gothic Stories*, 16-17.

meleye maruz kalır; daha sonraları Annette'e, o an ölmüş olmayı dilediğini aktarır: "'İyi ama konuşmana izin vermişler,' dedi Annette, 'seni şatodan kaçırdıktan sonra ağzını kapatmamışlar; bu yüzden hayattan bu kadar bezmeni gerektirecek bir neden göremiyorum.'"[92] *Otranto*'nun durum komedisiyle desteklenen teatrallığı (Wyatt'ın Milton Manastırı ve Wycombe Manastırı gibi gotik konutlarının mukavvadan yapılmışa benzeyen yapaylığını anımsatırcasına) pantomim tarzındadır; aslında, Elizabeth Napier'in belirttiği gibi, Walpole'un romanı bir Noel pantomimine uyarlandı ve 1840-41'de Covent Garden'da, devasa komedi dekorlar eşliğinde *Otranto Kalesi, ya da Palyaço ve Dev Müfer* adıyla sahnelendi. Palyaço gösterilerinden her zaman hoşlanan Walpole, tutarlı bir biçimde kadınsı, güçlü diyaloglar tasarlamıştı – Manfred'in takibinden kurtulmasını sağlayan gizli kapıyı bulduğunda Isabella, "İşte, ulaşım!"[93] diye haykırır; Theodore başka bir durumda "Hayret!"[94] der. Bu komik pasajlar, daha sonraki gotik romancıların yanlış anlamadan kaynaklanan bir biçimde ciddi bir tarzda ele aldıkları fikirleri oluşturdular. Matilda'nın babası tarafından bıçaklandıktan sonraki ölüm ânının keşmekeşi, genellikle, Walpole'un romanının dokunaklı doruk noktası olarak algılanır ve buna uygun biçimde okunur; oysa, daha ilk hıçkırıktan ("Ay, öldürüldüm ben! dedi Matilda yere yığılırken") son nefese kadar ("Bir şey daha söyleyeceğim, dedi Matilda kıvranırken (...) –oh!– Öldü."[95]) alaycıdır. Bu absürd yapı, sulu olmaktan ziyade korkunç bir etki yaratması beklenen sayısız gotik ölüm sahnesinde ön plana çıkmaktadır. Buna uygun olarak, Fitzurban ölüm ânında Fitzalan'a yakarır:

> "Ah, suçlu ruhum için affedici ve huzur verici bir şey söyle! O kadar az vaktim kaldı ki, koru beni Tanrım! –Ah ben yittim artık!– Beni ele geçirdiler. Merhamet, Tanrım, merhamet!" Kısık bir sesle haykırdı, kafasını yana yatırdı, sanki berbat bir görüntüden kaçınmak ister gibi, ve daha Fitzalan affetme sözcüklerini söyleyemeden, öldü.[96]

Nathan Drake'in 'Objects of Terror' adlı eserinde, Henry de Montmorency benzer bir yatakta ölüm sahnesine tanık olur: "Ölmekte olan şövalyenin solgun ve sapsarı yüzünde dehşetin bütün izleri belirdi; kan

92) Ann Radcliffe, *The Mysteries of Udolpho* (1794), 4. kitap, bölüm 14.
93) *Castle of Otranto*, bölüm 1.
94) A.g.e., bölüm 3.
95) A.g.e., bölüm 5.
96) *Gothic Stories*, 19.

pıhtısıyla yapış yapış kapkara saçları dimdikti (...) konuşmaya çalışırken acısı dayanılmaz bir hal aldı ve inleyerek yattığı yere yığıldı, öldü."[97]

Otranto'da gelişen her bir kriz ya da kargaşa öncesinde hava bozmaktadır. Bu teknik Walpole'a özgü değildi; zira, *Ferdinand Count Fathom*'da Smollett, Salvator tarzı sahneleri –"ortamın sessizliği ve sakinliği, her yanda beliren sayısız kollarını kavisli bir biçimli o kasvetin içine uzatan ağaçların belli belirsiz seçilen görüntüleri"[98]– ve ıssız bir kulübeye sığınan Fathom'ın yatak odasına gizlenen, cinayete kurban gitmiş bir ceset bulduğu dehşetli sahneye giriş olarak, kasvetli havayı kullanmıştı. Ancak, *Otranto*'dan sonra, gotik bir öyküdeki hiçbir genç, hakkı gasp edilen hiçbir kahraman, hava bozmadan bir ormana yaklaşamadı. Örneğin, 'çok güzel bir gün batımında'[99] Henry Fitzowen 'sık ve karanlık bir orman'ın sınırına henüz ulaşmıştır ki, onu uğursuz bir kaleye kapatan iğrenç bir cadıyla karşılaşması öncesinde 'uzaklarda gök gürüldedi ve fundalığın her bir yanında şimşekler parıldadı'. Walpole bir nesil boyunca gotik öykülerin niteliğini oluşturan teatral sahne ve kalıpların tümünü belirledi: İyi ve kötünün sonsuz savaşını akla getiren Salvator tarzı manzara; insanın gücünün zavallılığını akla getiren vahşi hava ve terk edilmiş yıkıntılar; Pope'un pitoreskine uygun daha yumuşak, daha tiyatral planlar; güç timsali bir konuttan bekleneceği gibi, insanın içini bunaltan ve korku salan bir kale; gençlerin yaşamını mahveden ama kendi ihtirasının denetlenemez aşırılıkları yüzünden yıkılan bir tiran; kahramandan daha ilginç bir kötü kahraman. *Otranto Kalesi*'nde birçok bildik tema da yer almaktadır: hak gasp etme, aile ilişkilerinin belirgin olmayışının keşfedilmesi, ensest, dinsel kurumlar, cesetlerle dolu konutlar ya da tımarhaneler, ölüm benzeri trans durumları ya da anlaşılmaz rüyalar, diri diri gömülmenin insan yalnızlığının metaforunu oluşturduğu yeraltı geçitleri.

WALPOLE'U YORUMLAMAK

Gotik roman tarihinde Walpole'un taşlama türü, Oscar Wilde'ın 'The Canterville Ghost'una giden yolda yalnızca bir ara yoldur. Ancak, içer-

97) Nathan Drake, *Literary Hours*, I (1820), 278.

98) Tobias Smollett, *The Adventures of Ferdinand Count Fathom* (1753), bölüm XX ve XXI.

99) Drake, *Hours*, 1,138-39.

diği alay pek çok okuyucu tarafından algılanamadı. Bir dava vekili olan ve sonradan genel vali ilan edilen George Hardinge –Walpole'u oldukça sıkan ciddi, işgüzar, ilgisiz bir parlamento üyesi ve hiç kuşkusuz hızlı, yüzeysel bir okuyucu– Walpole'a şöyle demekteydi: "İnanın (*hayatımda ilk kez*) ağlayabilirdim."[100] Matilda ile Theodore arasındaki aşk sahnelerini okurken: "O göz yaşlarını da sevebilir ve onları akıttığım için bir tür zevk duyabilirdim." Hardinge'in kompliman amaçlı bu sözleri yazarın amacını nasıl yanlış yorumladığının kanıtıydı; ama bu iki adamın zihniyeti uzlaştırılamaz türdendi. *Otranto Kalesi*'nde Hardinge'in hayranlığını kazanan duygusal sahneler (daha sonraki çizerler tarafından vurgulanmış olsa da) baştan savmadır ve Theodore'un evliliği de soğuk bir çözümdür. Walpole'a göre, karakterlerinin duygusal aşırılıkları çılgınca olmasa bile gülünçtü; kendi yaşamındaki başarıların da gösterdiği gibi, koleksiyoncu olmak, sevgisini eşyalara yöneltmek daha tercih edilecek cinstendi. Her ne kadar gotik roman yazarlığında Walpole'u izleyenler bu türü gençler arasındaki aşkın bu gençlerin kötü kalpli ebeveynleri tarafından bozulduğu bir romantik edebiyat türü haline gelecek biçimde geliştirdilerse de, Walpole'un gençlerin aşkıyla ilgilendiği tek durum, bu aşkın mülkün aktarımıyla iç içe geçtiği durumdu.

Walpole'un, bir yandan gençlerin yaşamını mahvederken diğer yandan Otranto'yu ailesinde tutmak için dolaplar çeviren Manfred betimlemesi, gizli kapaklı evlilikleri (bunlara ebeveynler tarafından küstahça bulunan aşk evlilikleri de dahildi) engellemek ve böylece ihtiraslı ya da denetleyici ebeveynlerin gücünü korumak için tasarlanmış olan 1753 tarihli Evlilik Yasası'na da uygundu. 1779'da Kont Nugent bu yasa için, "Sırf cimri ebeveynler gençleri yaşlılarla, güzelliği çarpıklıkla, sağlığı hastalıkla eşleştirebilsinler diye, bir araya gelmeyi isteyen kalpleri engelleme ve genç kızların hoşlanabilecekleri ve sevebilecekleri delikanlılarla evlenmelerine engel olma amacını güden rezil bir siyasa parçası"[101] demekteydi. Walpole'un öyküsünde göze çarpacak biçimde erotizmden uzak duran romantik pasajlar, onun belirsiz babalık ve güç timsali konutların gasp edilmesi takıntısına hizmet etmektedir. Walpole görkemli bir servetin kendi yasaları olacağını ve yasalar karşısında da dokunulmazlık taşıyacağını biliyordu. On sekizinci yüzyıl hayal gücü açısından, mülkün hak sahiplerinden cinsel aldatmaca yoluyla esirgenmesinden

100) Wilmarth S. Lewis, (yay. haz.), *The Yale Edition of Horace Walpole's Correspondence*, XXXV, 575.

101) *Parliamentary Debates* (19 Nisan 1779), kol. 598.

daha şok edici bir şey olamazdı. 1779'da Lord Thurlow, Lordlar Kamarası'nın başkanlık kürsüsünden şöyle seslenmişti: "Geçmişine gereken saygının gösterilmesi her insan için yakın ve önemli bir hedefti; en önemlisi de asiller için. Torunlarının kanının saflığı krallığın bütün asillerinin yüreğinde temel bir konudur ve öyle de olmalıdır."[102] Meşruiyet, Britanya'nın temel yasası ve prensibiydi. Zinanın iğrençliği, 'ünlü ailelerin kanını zehirlemek yoluyla' gayrı meşru çocukların gerçekleştirebileceği gaspı kolaylaştırdı (Maturin'in *Melmoth the Wanderer* adlı eserinde gayrı meşru bir çocuk anlatılırken kullanılan 'doğal görevlerin ve yasal savların çiğnenmesi'[103] ifadesinin örneklediği gibi). Aslında İngiltere'de boşanma sistemi, on yedinci yüzyılın sonlarında Rutland ve Norfolk hanedanlarının unvanlarının ve mülklerinin (kadın tarafın evliliğin sona ermesinin ardından girdiği ilişkiler sonucunda doğan) gayrı meşru çocuğa geçmesini engelleyecek biçimde evrimleşmişti. Walpole'un ailesinde de babalık konusunda göze çarpan gizemler vardı: Bazen Horace'ın, annesi ile Lord Harvey arasındaki bir ilişkinin ürünü olduğu düşünülüyordu. Sonunda yerine geçtiği akıl hastası yeğeni George'un, yani Orford kontunun, Walpole'un baldızının Sir George Oxenden adında azgın bir baronla girdiği ilişkinin ürünü olduğuna hem Walpole hem de başkaları inanmaktaydı; bu durumda da Walpole'un hakkı gasp edilmiş demekti. *Otranto Kalesi*'ndeki (ve onun daha yavan taklitçilerindeki) meşruiyet ve gasp teması, on sekizinci yüzyılda akut hale gelen endişeleri yansıtmaktaydı.

Babalık sırrının açığa çıkarılması konusu, Walpole'un 1768'de Strawberry Hill'de yayımlanan beş perdelik ensest konulu tiyatro eseri *The Mysterious Mother*'ın da doruk noktasını oluşturmaktadır. Oyunun konusu, Narbonne kontesinin kendi oğluyla gerçekleştirdiği kasıtlı ensest ile bunun uzun süre ortaya çıkmayan ama sonuçta felakete dönüşen gelişmeleriyle ilgilidir. Yirminci yüzyılın sonlarına doğru, bütün kadınlar arasında en fazla özgür iradeye sahip olanlar dullardı: kesinlikle bakire gelinlerden ya da eşlerden daha fazla. Dul kadın âşık olmakta serbestti, kendisine sevgili seçme özgürlük ve hakkına sahipti; bir ebeveyn olarak kendisinden hem annelik hem de babalık rolünü oynaması beklenmekteydi. Ancak, *The Mysterious Mother*'da Narbonne kontesinin zengin bir dul olarak elinde bulundurduğu geniş otoriteyle yaptığı ilk büyük eylem felaketle sonuçlanır. Kontesin feodal bir efendinin dimdik ayak-

102) *Parliamentary Debates* (30 Mart 1779), kol. 594.
103) Maturin, *Melmoth*, 90.

ta kalan erkek versiyonu, onun bir erkekten daha istekli ve adil olma çabası, sonuçta kadının zayıflığını ortaya koyan güçleri serbest bırakır. Dul olarak yaşantısının henüz başlarında, yanı başında kocası olması lüksünü hasretle özlerken, kendi oğlu Edmund'ı kandırıp yatağa sokar; yıllar sonra bu sırrı bu ensestin ürünü çocukla evlenen Edmund'a açtığında gerçek o kadar yıkıcıdır ki, kontes kendisini bıçaklar ve Edmund da savaşta ölmeye gider. Oyunun doruk noktası, paylaşılamayacak pek çok berbat bilginin var olduğu uyarısıdır: Ortak deneyim insanları bir arada tutmak yerine birbirlerinden ayırır. Walpole'dan sonraki birkaç gotik yazar, babalığın karıştığı durumları mülkün gasp edilmesi yerine ensestle bağlantılı biçimde kullandı. Matthew Lewis'ın *The Monk* (Keşiş) adlı eseri buna bir örnektir. Dikkate değer bir diğer örnek de, Senneval için vahşi bir keşif içeren, Sade'ın gotik öyküsü 'Flaurville de Courval'dır: Önünde duran kadın Senneval'in sadece kız kardeşi değildir; Nancy kentinde baştan çıkardığı bu kız, aynı zamanda, ensest içeren bu baştan çıkarmanın sonunda doğan erkek çocuğun tecavüz kurbanı ve katili, babalarının ikinci karısı, ve annesi olduğunu bilmeden "anneni darağacına sürükleyen iğrenç yaratık"tır.[104] Bütün bu gerçekleri öğrenen "perişan kadın Senneval'in tabancasına sarıldı, silahı hiç düşünmeden çekti ve kendini vurdu."

Karışık babalık durumları, olanaksız tesadüfler, melodram, ani ölüm, kalitesiz fikirler, değersiz düzeyde kalıplaşmış kişiler – bütün bunlar huzur bozacak düzeyde tanıdıktır: Televizyondaki pembe diziler, gotik romanların yirminci yüzyıldaki dengini oluşturmaktadır (en azından, Britanya'da 1960'larda başlayan ilk büyük televizyon pembe dizisi *Coronation Street*, en az *Otranto Kalesi* kadar kadınsı ve kabaca bir taklitti). Her iki tür de tüketicilerine ihtiraslı gibi davranmalarını sağlayacak gereçleri sağladı. Her ikisinin de başarısı, insanların taklitçi ya da daha üstün roller oynamak yoluyla yetişkin haline gelmeyi öğrendikleri anlayışına dayanmaktaydı; sonuçta insanlar arası etkileşimin büyük bir bölümü teatraldır ve pek çok insanın kişisel duyguları fedakârlık, kendine acıma, sahte kahramanlıklar ve şatafatlı, yapay düzeyde duygusal tuhaflıklardan oluşan içsel diyaloglar tarafından sürdürülür. Maturin'in 1807'de yazdığı gibi, "Tutkuların en yaygını olduğu varsayılan aşk, kesinlikle çok az kişi tarafından en saf haliyle hissedilmiştir, bazıları tarafından ise hiç hissedilmemiştir."[105] Asla sevmemiş olan ya da karşılıklı biçimde

104) Marquis de Sade, *The Gothic Tales* (1990), 137.
105) Maturin, *Fatal Revenge* (1807) için giriş.

sevemeyen insanlar, bunun yerine duygusal krizlerden hoşlanan duygusal seyirliklerle ya da çılgınca anlamsızlıklarla kendilerini tatmin ederler. Onlara göre aşk, onsuz hiçbir şeyin anlam taşımayacağı dingin bir tatminden ziyade, her şeyi geçersiz kılan bir düzensizliktir.

Lady Holland'ın 1798 için tuttuğu notlarda, gotiğin sansasyonel aşırılığının duygusal köklerini gösteren bir bölüm yer alır. Lady Holland, Mrs. Bobus Smith adında yeni evli bir kadını tarif ederek başlar:

> Mrs. S. demode, aşırı ölçüde düzenli bir güzellik. Cazibelerini, bunların sahipsizliğini algılayamadan hayatta kalan (...) ve hayat dolu bir Fransız beyefendinin 'frijit kadın' dediği türden biri. Hiç konuşmaz. (...) Onunla birlikte yaşayanlar olağanüstü bir kapasitesi olduğunu söylüyorlar, ama bu yalnızca 2 ya da 3 kişi tarafından bilindiği için, büyük bir donukluk taşıdığı yönündeki kuşkunun sürdüğü lekeye boyun eğmesi gerek. (...) Smith'le evlenme konusundaki istekliliği ve bunu başarınca duyduğu zevk, insanın o soğuk dış görünümden beklediğinden daha fazla sıcaklık yayıyor. Sanırım, iyice olgunlaşmış bir aşırı ahlakçıdan daha müzmin bir zevk düşkünü yoktur.[106]

Dostu hakkındaki bu açıklamasının ardından, Lady Holland hemen popüler sanatı anlatmaya başlar. "Alman oyunlarına duyulan ilgi hâlâ devam ediyor. Sahneler bu oyunlarla, basımevleri onların tercümeleriyle dolu." Bu oyunların neden Almanya ve Britanya'da 'zevkle' izlendiğinden kuşkusu yoktu. "Kendisini uyaracak türden alışılmadık bir şeye ihtiyaç duyan aynı sıkıcı, duyarsız karakter her iki ülkede de varlığını sürdürüyor, zira iyi, sıkıcı Almanlar dışında bizim canlılık adına böbürlenebileceğimiz hiçbir şeyimiz yok." Lady Holland hayatının ilk *schauerromantik* oyununu Innsbruck'ta seyretmişti:

> Olaylar beni soytarıların yer aldığı bir kaba komedideki pantomim kadar oyaladı. İlk dört perde zehirleme, boğazlama, bıçaklama içeren cinayetler, çığlıklar, irkilmeler ve yerde açılıveren kapaklarla dolup taşıyordu; beşinci perde bir *burjuvanın* ölümünün eksiksiz, ciddi bir törenine, üstü açık tabutta sergilenen bir cesedi ve çevresindeki akrabaları göstermekteydi (...) hepsi de ağlamakta. Ama kargaşaya bakın şimdi. Yas içindeki hizmetkârlar görünürde ölü olan kadın kahramanı huzur dolu mekânına defnedeceklerken, kadın çevresindekileri utandırırcasına sıçradı ve seyircilerin hayran bakışları önünde kefenine sarınmış bir biçimde kasıla kasıla yürüdü.

106) Lady Holland, *Journals*, 211-12.

Yeniden canlandırılan gotik edebiyatın büyük bir bölümü, insanların duygusal açlık çekmek yerine aslında tıka basa doymuş gibi davranmalarını sağlayan sığ rollere olan gereksinimlerini karşılamaktaydı; kalitesiz yazılar insanların renksiz zekâlarını orantısız öykülerle başka yönlere saptırmalarını sağlıyordu.

Gotik roman, popüler çekicilik konusunda ikinci bir niteliğe de sahipti. 1790'larda gotik bir roman olan *Henry FitzOwen* ile diğer birkaç korku öyküsünü yazan Suffolklı bir doktor, Nathan Drake, korkunun her zaman var olan belirli niteliklerinden emindi: "Günümüzün cilalanmış toplum döneminde bile, cadılığın dehşetine, insanın kanını donduran hayaletlerin ciddi ve dehşetli ihtişamına açık olan binlerce insan var. En aydınlık zihin, batıl inancın tüm lekelerinden uzak kalmış bir zihin bile, istemese de gotik uygulamaların gücünü kabul etmekte."[107] Drake'in doktor olarak hizmet ettiği kırsalın insanları sert hava koşullarının, düşük tarımsal fiyatların ve kendi fiziksel zayıflıklarının insanın kanını donduran hayaletleri ve görünmez dehşeti karşısında fiziksel varlıklarını sürdürebilmek için bitmez tükenmez bir savaşın içindeydiler. Bu korkular Burke'ün korku ve muhteşem kavramlarından daha somut, Mrs. Babus Smith'in ihtiraslarından daha az düzmece ve Innbruck'taki *schauerromantik* oyuncularından daha az yapmacıktı. Bu tüketiciler açısından, Walpole'u savruk, duyguları istismar edecek bir tarzda taklit ederek yazılan bu öykülerin tamamı, kendi varoluşlarının ibret verici öyküsünü yansıtıyordu. Londralı kitap satıcısı James Lackington *Memoirs*'de (1791), "Bugün, son yirmi yılda olduğundan dört kat daha fazla kitap satılmakta,"[108] diye yazıyordu. "Önceleri kış gecelerini cadılara, hayaletlere, cinlere vs.'ye ait öyküler anlatarak geçiren en yoksul köylüler, hatta yoksul kırsal insanlarının geneli, şimdi kış gecelerini oğullarının ve kızlarının öyküler, romanslar, vs.'ler okumasını dinleyerek kısaltmaktalar.

Haute gothique kavramını pembe dizi türünden ayıran nitelikler baştan savmalık ve alaydır. Walpole ilgisizdi; o, alaycı kısıtlamalar altında, sunduğu romans ve olay örgüsünde çok daha fazlasını hazırda bekletiyor havası vermekteydi. Kaba gotikçiler kendilerini tutamazlar; onlarda heyecanın ayrıntıları yoktur; onlar doğrudan yüksek, bariz düzeyde bir dehşete dalar ve onu hep en üst düzeyde tutarlar; sansasyonelliğe o kadar büyük ölçüde kapılmışlardır ki, zekânın yok edilişini temsil ederler.

107) Drake, *Hours*, 1,105-6.
108) James Lackington, *Memoirs* (1791), 243.

Pembe dizi türü gotiğin karakter yaratılışlarında ve konularında ince anlamlar aramak aptallık olur. Örneğin, Mrs. Barbauld'un melodramatik kısa öyküsü 'Sir Bernard's Adventures in a Ruinous Castle'ın doruk noktasını ciddiye almamak gerekir:

> Sir Betrand gitti, anahtarı pirinç kilide soktu – kapılar hemen açıldı ve en dipte, her bir yanında birer ince mum yanan ve kürsü üstüne yerleştirilmiş bir tabutun durduğu geniş salon gözler önüne serildi. Oda boyunca, her bir duvarın dibinde Araplar gibi giyinmiş, ellerinde devasa palalar olan dev gibi siyah mermer heykeller sıralanmıştı. Şövalye içeri girince hepsi kolunu kaldırdı ve bir adım öne çıktı; aynı anda tabutun kapağı hızla açıldı ve tepesindeki çan çaldı. Alev hâlâ öne doğru süzülüyordu; Sir Bertrand onu itaatkâr bir havada, tabutun altı adım yakınına gelene kadar izledi. Aniden tabuttaki kefenli ve siyah peçeli bayan doğruldu ve Sir Bertrand'a doğru kollarını uzattı – aynı anda heykeller palalarını birbirine vurarak ilerlediler. Sir Bertrand hemen kadının yanına koştu ve kollarını sımsıkı doladı – kadın peçesini açtı ve onu dudaklarından öptü; işte o anda bütün bina sanki deprem oluyormuş gibi sarsıldı ve dehşetli bir çatırtıyla ortadan yarıldı. Sir Bertrand aniden transa geçti; kendine geldiğinde, kendisini saf kristalin parıltıları içinde yanan sayısız ince mumun aydınlattığı, hayatında gördüğü en muhteşem odada, kadife bir kanepede oturur halde buldu.[109]

Bu tür yazarlar, Walpole'u seçkin bir konuma taşıyan o kendi kendini alaya alma tutkusundan tamamen uzaktır; bu yazarların aşırılıkları, Beckford'ın *Vâsık*'ındaki amaçlı şişirmelerden çok, stilistik bir zevksizliktir. Everhard Ryan'ın *Reliques of Genius* adlı eserinde yer alan 'The Ruin of the House of Albert'ın ölüm döşeği sahnesi, Lady Holland'ın 'süprüntü'[110] olarak damgaladığı türün son örneğini oluşturur:

> Edwin ne ölümcül darbeye karşı durdu, ne de kaçtı. O keskin silah göğsünü yırttı ve yüreğinin mosmor bağları içinde girdi. (...) "Elveda" diye haykırdı, "Adela! Benzersiz kadın! Sevgili (...) ellerimde hâlâ kocanın kanı varken, senin huzurunun bir kurbanı olarak ölüyorum; senin aşkını hiç umabilir miyim?" (...) Derin bir iç geçirdi ve öldü. "İnsanlık!" diye haykırdı, güzelim giysilerini yırtıp kar beyazı göğsünü yumruklayan Adela. Koştu, cansız bedenin üstüne kapandı. "Ah, gitme!" dedi. "Ah, beni kederle baş

109) *Gothic Stories* (1799), 6.
110) Lady Holland, *Journals*, 41.

başa bırakma! Dön ey uçup giden ruh! (...) Bir ses işittim! Kasvetli bir ses! Edwin'di bu! Beni çağırıyor! Geliyorum! Geliyorum! Ölüm döşeği hazırlansın! O topraktan, soğuk yatak!" Bunları söyledikten sonra cesede sarıldı ve öldü. O anda, Edgar tarafından kandırılmış bir uşak, bir hançer kapıp hain barona arkadan yaklaştı ve kalbine sapladı. "Yok ol!" diye haykırdı, "benim yıkımının ve Albert hanedanının yıkımının mimarı." O anda delice davranmaya başladı: Öfkeyle ve çığlıklar atarak koştu; işlediği suçların anısı onu hep izledi ve aklı bir daha asla yerine gelmedi.[111]

Hem Walpole'un kadınsı tarzını, hem de kalitesiz yazarların pembe dizi tarzını bir kenara bırakan Smollett sonrası gotik roman, iki farklı gelenekte gelişti: Clara Reeve'le başlayan ve Sir Walter Scott'ın Waverley romanlarıyla gelişen tarihsel gotik, şövalyelere özgü romansı vurgulamaktaydı; dehşet verici gotik de doruk noktasına Ann Radcliffe'in (1764-1823) eserlerinde ulaştı. Radcliffe roman yazmaya evinde, gazete yöneticisi eşi çalışmaya gittiğinde başlamıştı. İlk kitabı *The Castles of Athlin and Dunbayne* (1789) etkileyici değildi; Reeve'in *The Old English Baron* (1777) adlı eserinden türeyen bu roman geleneksel bir hak gaspı öyküsüdür. *A Sicilian Romance* (1790) daha başarılıydı. *The Romance of the Forest* (1791) daha bir ustalık sergiledi. *The Mysteries of Udolpho* (1794) belki en iyi kitabı olmasa da en çok tutulan eseri oldu. Matthew Lewis, *The Monk*'u, *Udolpho*'yu okuyup etkilendikten sonra yazdığını itiraf etmekteydi, ve görünüşe bakılırsa Radcliffe'in engizisyon romansı *The Italian, or the Confessional of the Black Penitents* (1797) Lewis'ın başarısı karşısında kendisini kanıtlamaya yönelik bir tepki olarak yazıldı. *The Italian*, yazarının en etkili eseriydi. Radcliffe'e *Udolpho* için 500 sterlin, *The Italian* için de 600 sterlin ödendi –o günlerde roman yazarları için büyük paraydı– ama o reklam ve ünden uzak durdu. 1833'te, onun ölümünden on yıl sonra bir hayranı, "Davranış ve ahlak açısından, eski ekolün üyeleri arasında eğitilmişti,"[112] diye yazıyordu. "O günlerde takdir edilemeyecek kadar güzel bir nitelik olan titiz bir kişisel saygı, onun baştan çıkarıcı edebi ünden uzak durmasını sağladı. Romanslarının yazarı sıfatıyla kişisel olarak ön plana çıkma düşüncesi bile onun narin zihnini şok ediyordu. (...) Hiçbir şey onu, bir an bile hanımefendiliğini roman yazarlığıyla karıştırmaya ikna edemedi." Yaşamı öylesine çarpıcı ölçüde sakindi ki, Christina Rossetti malzeme yokluğundan ötürü onun

111) *Gothic Stories*, 50-51.
112) Ann Radcliffe, *Posthumous Works*, I (1833), 6, 13.

biyografisini yazma çabasını yarıda bırakmak zorunda kaldı. Radcliffe'in *The Mysteries of Udolpho*'daki kadın kahramanı Emily, duygulara ilişkin zevksizliği ya da isteksizliği aşırı duygulara ve çılgınca ifadelere olan hayranlıkla bağdaştıran bir kadındır: Babasının belgelerini yakma emrine mazoşistçe boyun eğmesi, yaşamını bir kâbus gibi izleyen isimsiz, baskıcı gizemi çözme olasılığını yok etse de, bir hanımefendi olarak Radcliffe'i karakterize eden can sıkıcı narinliği ve edilgen tavırları örnekler.

Peyzaj, Radcliffe'in temel ilgi alanıydı; oysa peyzaja ilişkin görüşleri hiç ziyaret etmediği ülkelerin resimlerine dayanıyordu. Rönesans öncesi Güney Fransa ve İtalya'da geçen *The Mysteries of Udolpho*'da, karışık bir tarzda şöyle yazmaktaydı: "Bu, eğer yaşıyor olsaydı, *Salvator*'un tuvali için seçeceği türden bir manzaraydı; ortamın romantik niteliğinden etkilenen St. Aulert neredeyse boşluğa uzanan bir kayanın arkasından haydutların çıkıvermesini bekleyecekti."[113] Romanları, ahlaksal ve sosyal dengenin biçimsel, önemli ve bir hanımefendiye özgü tarzda yeniden sağlanmasıyla sonlanıyordu; romanlarının ortak niteliği yumuşak geçişler ve mutlu çözümlerdi. Nathan Drake gibi çağdaşları Radcliffe'i, "başlangıçta gerçekten de dehşetli görünseler de, bütünsel izlenimin asla gereğinden güçlü olamayacağı, asla dehşete dönüşemeyeceği ve zevk alınacak coşkunun her zaman ön plana çıkan sonuç olduğu güzel betimlemenin ya da dokunaklı olayların karışımıyla çokça yumuşatılan sahneler" yaratan ve "Salvator Rosa'nın vahşi manzaralarına bir Claude yumuşaklığı katan (...) Roman Yazarlarının Shakespeare'i"[114] diyerek övmekteydi. Radcliffe daima, romanlarının sonunda doğaüstü olayları düz, yavan açıklamalarıyla bölmekteydi. Bu, sanki, Sir Walter Scott'ın şikayet ettiği biçimiyle, *Macbeth*'in sonunda oyundaki üç cadının aslında Lord'un her şeye inanma yönünü göstermek için kılık değiştiren, Macbeth'in karısının oda hizmetçilerinden üçü olduğunu açıklamak gibi bir şeydi. Daha sonraki eleştirmenler bu kadar insaflı değildi. Jane Austen'ın *Northanger Manastırı*'ndaki (1818) alaylı sözleri ünlüdür: "Mrs. Radcliffe'in bütün eserleri çekici olsa da ve onu taklit edenlerin eserleri daha da çekici olsa da, onlarda insan doğasını, en azından İngiltere'nin orta bölgelerinde var olan insan doğasını aramak doğru olmazdı."[115] Öykülerinin konularını besleyen iyi insanlar ile kötülük arasındaki antitez, Radcliffe'in ödüller ve cezalardan oluşan nihai paylaşımlarına yansımaktaydı.

113) Radcliffe, *Udolpho*, 30.
114) Drake, *Hours*, I, 273-74.
115) Jane Austen, *Northanger Abbey* (1818), bölüm 25.

Walpole, ahlak yanlılarının erdemin kötüye karşı zaferine duydukları inançla sık sık alay ederdi. "Erdem tam bir zinacıdır, en az Lady Harrington kadar elmastan hoşlanır ve Lordum Melcomb kadar da taç hayranıdır,"[116] diyordu, *Otranto Kalesi*'ni yazmadan kısa süre önce. "Bir yandan erdem insanları boğazlamaya girişecek, diğer yandan ceplerini boşaltacaktır." Ancak, Walpole'un gotik romancı taklitçileri kararlı bir biçimde erdem ilkesine bağlı kaldılar. Charles Brockden Brown'ın *Wieland*'e başlarken verdiği "hatalı ya da bozuk bir disiplinden sızan, ölçülere sığmaz kötülükleri gösterme"[117] sözünde, alayın izi bile yoktu. Clara Reeve *The Old English Baron*'u bitirirken, bu romanın "gelecek kuşaklar için ilahi takdirin her yeri yöneten eline ve CEZALANDIRMANIN kesinliğine yönelik çarpıcı bir ders"[118] olduğunu ilan ederek samimiyet sergilemektedir. Radcliffe de, *A Sicilian Romance*'ı kötülüğün aşağılanmasıyla bitirirken aynı ölçüde öfkeliydi: "Bu öyküyü yeniden gözden geçirirken, ahlaksal ilahi takdir hakkında tek ve çarpıcı bir örnek algılamaktayız. Ayrıca, DOĞRU OLANI yapanların talihsizlik adına hiçbir acı çekmediklerini ve yalnızca erdemlinin sınandığı, sonuna kadar sabredilen sınamalardan da cennetteki yerlerinin korunacağına ilişkin en kesin sözün çıkarılabileceğini öğrenmekteyiz."[119] Popüler Gotların daha döküntü olanları anlatımlarını buna benzer erdemli tonlarla tamamladılar. "Cinayet suçu yoluyla zenginleştirmeyi ve asilleştirmeyi umduğu ailesinin her bir üyesi mezarı boylamıştı (...) ve [o da] şimdi kasvetli mekâna doğru yol alıyordu; saflıkla örülmüş bir yaşam geçirmiş olmanın verdiği tatmin duygusuyla değil, her türlü kötülükle lekelenmiş bir yüreğin ağırlığıyla,"[120] diye yazıyordu James Bacon, *Raymond's Castle*'da hak gasp eden baronu anlatırken.

> Bu öykü okuyucunun zihnini etkileyecek olursa, bu öykünün yansıtması amaçlanan önemli gerçek şudur ki, kötülükle başlayan huzurlu sona eremez; ve de dar fikirli ölümlüler suçlarını diğer insanlardan gizleme planlarında ne ölçüde başarıyla kandırıcı ve yetenekli olurlarsa olsunlar, onlar yine de *Takdiri İlahinin* her şeyi gören gözleri önündedir!

116) Wilmarth S. Lewis, (yay. haz.), *The Yale Edition of Horace Walpole's Correspondence*, XXXVIII, 130-31.

117) Charles Brockden Brown, *Wieland* (1798), bölüm 1.

118) Clara Reeve, *The Old English Baron* (1777).

119) Ann Radcliffe, *A Sicilian Romance* (1790), bölüm 16.

120) *Gothic Stories*, 41-42.

Walpole asla böylesi mizahtan uzak, aristokrat olmaktan uzak tarzda ahlak dersi verme amacını taşımamıştı.

Ancak, Radcliffe ve hatta onun çağdaşı, ondan daha alt düzeylerdeki Gotlar bile, Walpole'un kullansınlar diye zorladığı keşiften kaçamadı: tersyüz olmaya duyulan rahatsız edici, ısrarcı gereksinim. Gotik öyküler dönüp dolaşıp genç Walpole'un Lord Lincoln'a yazdığı "seni elimde tutmak için üstlenmeyeceğim rol yok" sözünün simgelediği rollerin tersyüz oluşuna gelmektedir; bu bağlılık yemini aslında dostluklarını denetleme arzusunu maskelemektedir. William Godwin'in *Adventures of Caleb Williams* (1794) adlı eserinde, toprak sahibi Falkland ile onun sekreteri olup işvereninin cinayet işlediğinden haklı olarak kuşkulanan ve sonuçta Falkland tarafından öldürülen Williams arasında gergin düzeyde müphem bir ilişki vardır. Bu iki adam birbirlerinin takipçisi haline gelirler: Rollerinin tersyüz ve değiştirilmiş olması kitabın özüdür. Alt konumdaki karakterlerin ve boyun eğen insanların, güçlülerin asla gerçekleştiremediği bir gücü elde etmeleri anlamına gelen bu tür tersyüz olmalar, gotik dehşet boyunca tekrarlanır. Maturin'in gözlemlediği gibi, "korku dolu sahneler, seyircilerini dönüşü olmayan bir biçimde kurbanlar haline getirme gücüne sahiptir".[121] Radcliffe'in *The Italian*'daki engizisyon muhafızı da bunu bilmektedir: "Mahkûmlara gardiyanlık yapmak, kendisinin mahkûm olması kadar berbattı. 'Mahkûm kapının bir yüzünü seyrederken muhafızın da diğerini seyrediyor olması dışında aralarında hiçbir fark görmüyorum' dedi."[122] Bu tema yirminci yüzyıl gotiğinin de en ilginç teması olmayı sürdürür: Faulkner'ın romanlarındaki Henry Sutpen ve Charles Bon gibi: "Adam ve delikanlı, birbirini tanıyan deneyimli iki genç, baştan çıkaran ve baştan çıkarılan, baştan çıkarmış ve baştan çıkarılmış, birbirlerinin sırayla kurbanı olmuş, fatih kendi gücü yüzünden yenilmiş, yenilen de kendi zayıflıkları yüzünden fatih olmuş."[123] Gotik hayal gücünün ısrar ettiği gibi, boyun eğme güçlendirici, sağlam ve yiğitçedir.

121) Maturin, *Melmoth*, parça III, bölüm 12.
122) Radcliffe, *Italian*, III, x.
123) William Faulkner, *Absalom, Absalom!* (1936), 120.

6
İblislerin Soyu[1]

> Fransa'da, öldürülen monarşi üyelerinin mezarından, şimdiye kadar hayal gücünü kaplamış ve insanın metanetine emanet edilmiş olabileceklerden çok daha dehşetli bir görünümde, geniş, devasa, şekilsiz bir hayal belirdi. Korku nedir bilmeden, vicdan azabı duymadan, bilinen bütün deyişleri ve bilinen bütün yolları hiçe sayarak dosdoğru mezarın ucuna giden bu korkunç hayalet, onun var olabileceği olasılığına bile inanmayanları alt etti.
>
> *Edmund Burke*

> Kötülüğün yüzü, daima bütünsel gereksinimin yüzüdür.
>
> *William Burroughs*

> un rêve* x 1.000.000 = kaos
>
> *Le Corbusier*

FRANSIZ DEVRİMİ

14 Temmuz 1789'da bir güruh Fransız monarşisinin ahmakça zalimliğinin simgesi durumundaki eski bir Paris garnizonu olan Bastille'i ele geçirdi. Geleceği önceden bildirircesine, bulaşıkçı bir oğlan hapishane yöneticisinin kafasını deri kesme bıçağıyla kestikten sonra bir mızrağa geçirerek etrafta gezdirdi. Duc de La Rochefoucauld-Liancourt bu haberi Versailles'da bulunan Kral XVI. Louis'e ilettiğinde, kral, "Ya, bu bir isyan!" yorumunda bulundu. "Hayır efendim," diyerek yanıtladı dük, "bu bir devrim." Bastille'in düşüşünün yıldönümü bugün de Fransızlarca özgürlüklerinin doğum günü olarak kutlanmaktadır ve onun hemen ardından gelen sonuç –Ağustos'ta İnsan Hakları Beyannamesi'nin yayınlanması– hayırlı bir gelişme olarak görülüyordu. Ama Fransa'da *ancien régime*'in devrilmesinin felaket türü sonuçları oldu. Fransız monarşisi

1) Bu bölümde Ronald Paulson'un *Representations of Revolution (1789-1820)* (1983) ve Nigel Glendinning'in *Goya and His Critics* (1977) adlı eserlerine çok şey borçluyum.

* Bir düş. (ç.n.)

kalabalığın gücünü genellikle, askeri zaferleri ya da bir prensin doğumunu kutlamak için, dini bayramlara katılmaları ve halka açık idamlara tanıklık etmeleri için kullanmıştı; ancak, halkın yönetiminin çirkin, denetlenemeyen bir canavar olduğu ortaya çıktı. Bastille'in düşüşünü izleyen uzun ve kanlı süreçte, Paris ve ardından bütün Fransa güruh yönetiminin keyfi saldırganlığına tanıklık etti. Hem sıradan insanlar hem de aristokratlar katledildi, kilise adamları mahkûm edildi ve 1793'te kral idam edildi. Fransızlar 1792'de Avusturya'ya karşı ilan edilen savaştan Napoléon'un 1815'teki yenilgisine kadar neredeyse kesintisiz savaştaydı; bu sürede ordular akıllara durgunluk verecek düzeyde kayıplar vererek Mısır, Rusya ve denizlerin yanı sıra tüm Avrupa'da savaştılar.

Rousseau bu felakete katkıda bulunacak bazı felsefi kuramlar sağlamıştı. *İnsanlar Arasındaki Eşitsizliğin Kaynağı ve Temelleri Üzerine Konuşma** (1754) adlı eserinde, insanoğlunun doğuştan iyi olduğunu ve yalnızca kurumlar tarafından kötülüğe yönlendirildiğini ileri sürerek ilk günah ve Hıristiyanların kurtuluşu doktrinlerini inkâr etti; bu görüş yirminci yüzyılda Got olmayanlar arasında dinmeyen bir etki yarattı. Rousseau toplumun bozukluklarını mülke atfetti ve vahşi insanların kültürel yaşamlarını göklere çıkardı. Daha sonraları, *Toplum Sözleşmesi* (1762) başlıklı eserinde, hükümdarlığın halkın genel iradesinde yer aldığını ileri sürdü: Her ne kadar bu genel irade çoğunluğun iradesiyle bir olmasa da, Rousseau'ya göre bu iradenin hükümranlığı şaşmazdı ve böylece de tiranlık türü vahşet için bahane sağlanmaktaydı.

Rousseau'nun yanı sıra başka edebi etkiler de mevcuttu. Örneğin, 1791'de Constantin, Kont Volney, aşırılıklarla dolu, şişirme eseri *Ruins; or a Survey of the Revolutions of Empires*'ı yayımladı. Bu eser devrim döneminde Fransa'da çok modaydı ve, Volney'nin *Ruin of Empires*'ı gibi, ateist hümanizmi geleceğin büyük umudu olarak selamlamasından ötürü de İngiliz radikaller tarafından hayranlıkla karşılanmıştı. Volney, 'çoğunluk' tarafından benimsenen, tiranlığın dehşetine ilerleme, demokrasi ve birliktelik getiren bir 'özgür insanlar'dan[2] oluşan yasa koyucular düzeni resmediyordu. Hayalindeki sahnede, bu yasa koyucular, ilerleyişi simgeleyen bir duyuruyu işitmeleri için 'her farklı iklimden her insan ırkı'nın temsilcilerini bir araya toplamaktaydı: "Hep birlikte tek bir toplum, tek bir büyük aile oluşturalım; ve insanoğlu birbirinin aynı yaratıldığına göre, o andan itibaren tek bir yasa var olsun: doğanın yasa-

* Say Yayınları, İstanbul, 1998, çev.: Rasih Nuri İleri. (y.n.)

2) Comte de Volney, *The Ruins, or a Survey of the Revolution of Empires* (1791), bölüm 19.

sı; tek bir düzgü: aklın düzgüsü; tek bir taht: adaletin tahtı; tek bir kürsü: birliğin kürsüsü." Bu saçma konuşmaya yanıt olarak, "çoğunluk yeri göğü alkış ve sevinç nidalarıyla doldurdu ve tüm dünyada *eşitlik, adalet, birlik* sözleri yankılandı." Güneşin Kralı'nın* Versailles'da sarayını inşa ettirişinden beri, Fransız milliyetçiliğinin mistik değerleri törensel temaşalar yoluyla korunmuştu. Benzer şekilde, Volney'e göre de dünya devrimi gösterişli konuşmalardan, önemli jestlerden ve çılgınca alkışlayan seyircilerden oluşmuş teatral bir olaydı: Daha sonraları, temaşanın benzer bir türevine gereksinim duyan devrim liderleri –Napoléon Roma İmparatorluğu'nun otantiklikten daha uzak bir versiyonunu yaratmadan önce– Roma Cumhuriyeti'nin teatral taklidini sergiledikleri yeni bir Fransız Devleti oluşturdular.

Ayaklanma, Fransızlara özgü bir şey değildi. Benjamin Franklin 1769'da İngiltere'yi anlatırken, "Bu ülkede bir yıl içinde tahıl için ayaklanmaları, seçimler için ayaklanmaları, imalathaneler için ayaklanmaları, kömür işçilerinin ayaklanmalarını, dokumacıların ayaklanmalarını, yöneticilerin ayaklanmalarını, Wilkes yanlılarının ayaklanmalarını, hükümet üyelerinin ayaklanmalarını, kaçakçıların ayaklanmalarını gördüm,"[3] demekteydi. İngiliz ayaklanmalarının tarihçisi, Craigmillar'dan Lord Gilmour'un yazdığı gibi,

> on sekizinci yüzyılda İngiliz erkekleri (ve kadınları) yol geçiş ücretlerine, çitlere ve yüksek gıda fiyatlarına karşı, Roma Katoliklerine, İrlandalılara ve muhaliflere karşı, Yahudilerin yurttaşlığa alınmasına, politikacıların azledilmesine, zorla askere almalara, 'toplama' evlerine** ve Milis Yasası'na*** karşı, tiyatro giriş fiyatlarına, yabancı oyunculara, pezevenklere, uygunsuz evlere, cerrahlara, Fransız hizmetkârlara ve birahane sahiplerine karşı, Edgware Road'da yer alan darağaçlarına ve halka açık kırbaçlamalara karşı, Londra'nın baş yargıçlarının hapse atılmasına karşı, Tüketim Vergisi'ne karşı, Elma Şarabı Vergisi ve Dükkân Vergisi'ne karşı, imalathaneler ve endüstri işverenlerine karşı, katedral kulelerinin yıkılacağı söylentisine karşı ve hatta takvimdeki bir değişikliğe karşı ayaklandılar.

* XIV. Louis. (ç.n.)

3) Lord Gilmour of Craigmillar, *Riots, Risings and Revolutions* (1992), 15-16.

** 1820'lere kadar, barlardan ve benzeri yerlerden gençler zorla alınıp özellikle deniz kuvvetlerine asker olarak kaydedilmekte ve eğitimden geçirilmekteydi; aynı uygulama, açık denizde durdurulan Amerikan ticaret gemilerinin tayfaları için de uygulanmaktaydı. (ç.n.)

*** 1792 tarihli bu yasaya göre, 18-45 yaş arasındaki bütün hür ve beyaz erkek vatandaşlar milis güçlere katılıp eğitim görmek zorundaydı. (ç.n.)

Bu karışıklık tepkiseldi, rasgeleydi, genellikle özel hedeflere ulaşmayı amaçlıyordu, entelektüel iddialarla cilalanmamıştı ve hemen her zaman mülke yönlendirilmekteydi. İngiliz isyancılar bazen öldürüldüler, ama nadiren kendileri öldüren taraf oldular.

Buna karşın, Fransız Devrimi kana susamış olmasının yanı sıra edebiydi de. 1789 öncesinde Fransa'da sansürsüz tek bir gazete olmaması ve Bastille'in düşüşünü izleyen iki yıl içinde 500'den fazla haber ve fikir yayınının ortaya çıkması yetmiyordu. Sözcüklerin kudreti devrimin gücüyle bağlantılıydı: Fransa kralı önce Fransızların kralı, ardından da Yurttaş Capet* adını aldı; 1789'da, vatana ihanet için kullanılan *ancien régime*'den kalma *lèse-majesté* yerine, siyasal suç için yeni bir sözcük olan *lèse-nation* türetildi. Edmund Burke'ün 1794'te gözlemlediği gibi,

> dilin tüm gereçleri katliam ve cinayete eşanlamlar ve örtmece laflar bulmak için deneniyor. Hiçbir şey alışıldık adlarıyla çağrılmıyor. Katliam bazen *kışkırtma*, bazen *hareketlilik*, bazen de *aşırılık*; bazen (...) bir *devrimsel güç* uygulaması.[4]

Burke'ün *Reflections on the Revolution in France* (1790) başlıklı eseri bir edebi olguydu. III. George tarafından her beyefendinin okuması gereken bir kitap olarak önerilen bu eser, on sekizinci yüzyıl Avrupalı okuyucuların kozmopolit yönünü yansıtıyordu: İki gün içinde Paris'te 2.000 adet satıldı ve bir yıldan az bir sürede on bir baskıya ulaştı. Burke, doğal bir entelektüeller aristokrasisi tarafından desteklenen, kalıtsal bir aristokrasiden oluşan yönetici elit bir kadronun gerekliliğine inanıyordu: Bu elitlerin görevi dünya halklarına mantıklı düşünme, dinsel düzen, hoşgörü ve ılımlı özgürlük aşılamaktı. Burke bütün sınıflarda özdenetim ile kişisel çıkarlardan feragat etmeyi gerekli görmekteydi ve sivil toplumu bir sanat eseri olarak nitelendirdiği için de onu bozan bozgunculardan nefret etmekteydi. Kültürel yok oluştan korkuyordu. Savunduğu estetik değerler için saygınlık, siyaset felsefesi için de mantıklı düşünme şarttı. 1789 olaylarındaki dile getirdiği tiksinme duygusu şiddetli ve kalıcıydı. Bunun *Reflections*'da ifade bulması, 1790 sonrası on yılda İngilizlerin Fransız devrimlerine yönelik tavrını renklendirdi. İngiliz siyasal sisteminin yıkılmazlığına yönelik gönül rahatlığı duygusunu yerle bir etti ve,

* 987'de Fransa kralı seçilen Hugh Capet (940?–996); ayrıca onun kurduğu Fransız krallık hanedanının (987–1328) adı. (ç.n.)

4) Edmund Burke, *Works*, III (1901), 521.



Gillray'in *Un petit souper à la Parisienne* or *A Family of Sans-Culottes Refreshing after the Fatigues of the Day* (1792) adlı eseri Fransız devrimcileri yamyam canavarlar biçiminde göstermektedir.

her birey gibi, dindarlık ile dinsel çıkarların yeniden canlanışıyla birlikte gerçekleşen yeni bir tutuculuk akımını başlattı.

Horace Walpole Jakobenlerden söz ederken, "Nasıl ki Macbeth uykuyu yok ettiyse, onlar da abartıyı öldürdüler, zira o berbat cinayetlerinden bahsederken abartıda bulunmak olanaksız; ayrıca, tüm ulusların sözlükleri bir araya gelse, onları hak ettikleri gibi betimleyecek sözcükleri sağlayamaz,"[5] demekteydi. Hiddetli, intikam peşindeki bir güruhun yok edici dehşetini temsil edecek yeni sözcük dağarcıklarına ve imajlara gereksinim vardı. İnsan deneyiminin anlaşılabilirliğin sınırlarına eriştiği anlarda gotik özellikle uygundur ve 1789 sonrasında Fransızların düzensizlikleri de böyle bir andı. Güruhun aşırılıkları gotiğin aşırılıkları tarafından örneklenmiş görünür: Her ikisi de ele avuca sığmayan ihtirasların denetlenemeyişini içermektedir. Fransız Devrimi'nde İngilizlerin hissettiği korku evrenseldi ve en üst düzeylere ulaştı. 1792'de (idamın-

5) Wilmarth S. Lewis, (yay. haz.), *The Yale Edition of Horace Walpole's Correspondence*, XXXV, 445-46.

dan bir yıl önce) Fransız kraliçesi Marie Antoinette'ten söz eden Walpole da tipik bir davranış sergiliyordu:

> Hiçbir Hıristiyan şehidi böyle, üç yıl boyunca bu denli insanlık dışı bir biçimde işkence görmemiştir – o acımasız ve nefret edilesi ulus tarafından işlenen o vahşet ötesi barbarlıkların benzerlerine ait bir kayıt da bulamazsınız! Adi olduğu kadar iğrenç bir ulus; ki La Fayette onlara *ödlek yamyamlar* diye hitap ettiğinde, onların nefret edilesi nitelikleri konusunda yalnızca yüzeysel bir bilgi vermekteydi.

La Fayette'nin yamyamlıkla ilgili sözleri, James Gillray'in *Un petit souper à la Parisienne* (1792) adlı eserine yansıdı; burada, parçalanmış cesetleri etrafa saçılmış aristokratları yemek yoluyla 'günün yorgunluğunun ardından kendine gelen' Sans-Culottes (*donsuz* demekti) ailesi resmedilmektedir. Daha sonraları, Fransız Devrimi'nin en büyük edebi metaforu konumundaki Frankenstein'ın canavarı da derlenmiş insan parçalarından yapılmıştı. Volney, ilerledikçe dünyayı da yönlendiren, özgür halktan oluşan bir yasa koyucular sistemini idealleştirmişti; oysa, Fransız popülizminin gerçeklerini 1792'de Sir Samuel Romilly daha iyi vermekteydi:

> [Devrim taraftarı] arabaları kurbanlarla dikkatlice yükleyip sonra onları şehirde kesilecek hayvanlar gibi getirmekte; ve ardından (bunlardan daha da kötü olan) bu cinayetlerin kışkırtıcıları, kan her yanlarında oluk oluk akarken, kıyımın devam etmesine izin vermekte, onu haklı çıkarmakta ve savunmakta, hayır, hatta alkışlamakta ve tüm uluslara örnek teşkil etmekten söz etmekte. İnsan bu tür canavarlar arasında bir hükümet kurmak yerine, Afrika'da ormanın birinde bir kaplanlar cumhuriyeti oluşturmayı bile düşünebilir.[6]

Fransızların düşüncelerinin canavarları cezp ettiğini ya da yarattığını düşünen tek Avrupalı Romilly değildi. Devrimin aşırılıkları Aydınlanma'ya karşı güçlü bir tepki doğurdu. Lady Holland kuşkucu ve radikal siyasal görüşleri olan bir kadındı. 1799'da, "*Felsefeye* karşı yapılan saldırıların çoğu saçma ve adilane olmaktan uzak olsa da (...) kabul etmeliyiz ki, Voltaire'in tüm yazılarına hâkim olan o özgür prensipler ve araştırma ruhu, daha çok, insanlara önyargıları yıkmalarını ve bunlar istismarlara dönüşme olanağı bulamadan reformlar yapmaya çabalamalarını telkin

6) *Memoirs of the Life of Sir Samuel Romilly*, II (1840), 4.

ediyordu,"[7] diye yazmaktaydı. "Fransa örneği gözlerimizin önündeyken, işlerin iyi yönde geliştiğini söylemek zor." *Felsefecilere* karşı oluşan bu tepkinin bir sonucu, romantizmin yükselişiydi.

İRLANDA'DA İSYAN

İrlanda'nın İngiliz valisi Markiz Cornwallis'in 1798'de Portland düküne ifade ettiği gibi, "İrlanda'yı Fransa'nın prensiplerine uygun olarak devrime sürükleme"[8] çabaları vardı. O yıl İrlandalı milliyetçi Theobald Wolfe Tone anavatanındaki İngiliz dönemine karşı Fransız desteğiyle ayaklanma başlattı. Cornwallis'e göre, Tone gibi adamlar, "farklı konumların ihtiraslarını ve önyargılarını, kendilerinin, tüm kötülüklerin en berbatı olan planlarını, yani bir Jakomen devrimini, devreye sokabilmek için" yönlendirmekteydi. Cornwallis'in tahminine göre, "zaten pek çok yaşama mal olmuş, mülk sahibi her erkeği, karısını ve ailesini yıkıp neredeyse dilenecek duruma düşürmüş ve bütün adayı kana bulamış bütün zararın ve ihanetin büyük yaratıcısı ve planlayıcısı", Fransız felsefecilerin bir ürünü olan Lord Edward FitzGerald'dı.[9] İrlanda'nın tek dükünün tek genç kardeşi olan FitzGerald politikaya kendisini ifade etmesine sağlayacak kişisel bir mesele olarak bakan, devrim geleneğini romantik bir otorite karşıtı hareket biçiminde kişileştiren ve halk tarafından tanınmayla orijinalliği birbirine karıştıran, sorun çıkarma eğilimli biriydi. Annesi, Leinster düşesi, çocuklarını eğitmeni olarak Rousseau'yu tutmak istemiş ve Rousseau bunu reddedince de çocuklarını bir Fransız şatosunda, Rousseau'nun *Emile*'ini model alarak okuma-yazmayı öğrenmek yerine amatörce, uydurma rollerle eğitmişti. FitzGerald'ın yaşamı olumlu yönde opera türünde gelişti. Parlamentoda üstlenmesi gereken göreve hazır olması için Blackstone'un *Commentaries* (Yorumlar) adlı eserini okumasının gerektiği bir anda, bunun yerine, bir solukta Rousseau'nun *İtiraflar*'ını okumuştu. Fransız Devrimi'nin patlak vermesi onu o kadar heyecanlandırdı ki Paris'e gitti, unvanını terk etti ve kraliyet devrimcisi ve eski Orleans dükü Philippe Egalité'in gayrı meşru kızıyla evlenip aristokrat dostlarının giyotinde idamından habersizmiş gibi bir yaşam sürdü. FitzGerald 1792 kadar erken bir tarihte Tom Paine ile bir

7) Lady Holland, *Journals*, II, 16.
8) *Correspondence of Charles, First Marquis Cornwallis*, II (1859), 358, 383.
9) Stella Tillyard, *Citizen Lord* (1997).

İrlanda devrimi olasılığını tartıştı ve 1798'de de Cornwallis'in ölesiye nefret ettiği isyanı başlattı. Genç yaşta edindiği rol yeteneği özgürlük savaşında işine yaradı: Şala bürünmüş bir kadın, yol ücreti toplama görevlisi, saçları at kuyruğu yapılmış taşralı bir adam kılıklarına girdi. Ulusal bir kahraman haline gelebilmek için atılgan bir aristokrat isyancı rolünü oynadığı bu yapmacık yaşam, 1798 ayaklanmasında öldürücü biçimde yaralanınca amansız bir trajediyle noktalandı.

1798 sonrasında, Fransızların görüşlerinin İrlanda'daki siyasal şiddetle ilişkisi yok edilemez türdendi. 1803'te, baş yargıç Vikont Kilwarden din adamı yeğeniyle birlikteyken Dublinli bir güruh tarafından arabasından indirilip öldürüldüğünde, bu katil ayaktakımını "yanlış yönetimle zalimleştirilmiş ve tüm kötülüklerin birleşimi, her türden popüler sapıklığın kaynağı Jakobencilik tarafından çığırından çıkarılmış ve ahlaksızlaştırılmış"[10] olarak nitelendiren bir rapora göre, "bu vahşiler yüzükoyun uzanmış ve savunmasız kurbanları mızraklarıyla deşmekten hiddet dolu bir zevk aldılar, hatta bunun için kavga bile ettiler". Kilwarden'ın öldürülmesinin İngiliz gotik kültürüne doğrudan etkisi oldu: Charles Maturin'in bu türün en iyi romanlarından biri olduğu kabul edilen *Melmoth the Wanderer* (1820) romanında hiddet dolu bir güruhun Baş Engizisyoncuyu parçalayarak öldürmesi anlatılır. Yazar, bir dipnotla, bu anlatımın 'bana bir görgü şahidi tarafından aktarılan' Kilwarden'ın ölümündeki gerçeklerden 'alındığını'[11] açıklamaktaydı.

GOYA

Avrupa'da 1789 sonrasındaki şiddetin büyük sanatsal betimi yalnız İngilizler tarafından değil İspanyollar tarafından da ele alındı. Francisco Josì de Goya y Lucientes (1746-1828) gotik anlayışa sahip en büyük ressamdır. Goya'nın gotik görüşleri zamanının ahlaksızlığının bir ifadesidir. Eserlerinde yalnızca kişisel bileşenler kullanmak yerine evrensel değerleri de vurguladığı için, Goya'nın resimlerine biyografik eserler olarak bakmak çok indirgemeci olacaktır. Ancak, eserlerinin çoğu onun tarihsel çıkmazını yansıtmaktaydı.

Fransız Jakobenciliği Goya'nın İspanya'sında güçlü bir ters tepki yarattı. Ülkenin aptal kralı IV. Carlos'un ısrarı üzerine, kuzeni XVI. Louis'in

10) *Annual Register for 1803*, 311.
11) Charles Maturin, *Melmoth the Wanderer* (1820), c. 3, bölüm 12.

1793'teki idamının ardından Fransa'ya savaş ilan edildi. Askeri yenilginin sonuçları felaket oldu. İspanya, kral katili Fransız rejimiyle müttefikliğe (1795) ve bunun sonucunda da Britanya'ya karşı savaşa girmeye (1796) zorlandı. Bunu izleyen yıllarda İspanyol *aydınların* aydınlanma amaçlı reformları, monarşiden kaynaklanan baskı, reaksiyon türünden popülist ayaklanmalar, milliyetçilik, dış müdahaleler, savaş ve kıtlık tarafından sulandırıldı ve başarısızlığa uğradı. Goya'nın 1790'ların başlarına ait sahnelerinde, bireylerden oluşan bir kalabalık yerine suratların ve bedenlerin hep birlikte, kişisellikten uzak, duyarsız ve sonuçta canavarca bir varlığa dönüşecek biçimde karıştığı ya da birbirine bulaştığı bir yığın görülmektedir. Bu, İspanyol yaşamı üzerinde *la plebe, la multitud, el vulgo* kavramlarının baskıcı etkisini yansıtmaktaydı. 1793'te halk Roma Katolik Kilisesi'ni Fransız Devrimi'nin ateizmine karşı korumak için ayaklandı. 1808'de tutucuların önderliğinde bir güruh, Carlos'u tahtı oğlu Ferdinand'a bırakarak görevinden feragat etmeye zorladı. Napoléon bunu izleyen anayasal krizi bir bahane olarak kullanarak kardeşi Joseph Bonaparte'ı İspanyol tahtına yerleştirdi. Goya'nın dostlarından bazıları Fransız müdahalesini uzun zamandır gereken reformları başlatmak için (Bonaparte kısa sürede Engizisyonu sindirmişti) bir yol olarak görmekteydi; fakat, yeni yöneticilere karşı vatansever isyanlar söz konusuydu: İlk kez olarak, Napoléon ürkmüş bir monarşi yerine hiddetli bir halkla yüz yüze kalıyordu. 1814'e kadar, daha sonraları Wellington dükü ilan edilen Arthur Wellesley'nin orduları tarafından desteklenen vatansever *gerillalar* Fransızlara karşı amansızca direndiler. Bu savaş esnasında Goya Fransız istilasına karşı duyduğu tepkiyi ve yarımadanın savaş alanlarındaki dehşeti *Les Desastres de la Guerra* (Savaşın Felaketleri, ilk yayımlanışı 1863) başlıklı bir seri oyma resimle kaydetmeye başladı.

Salvator Rosa ve William Kent gibi Goya da diğer sanatlardan unsurları uyarladı ve hem popüler kültürden hem de yüksek kültürden ödünçlemeler kullandı. Umutsuz bir bakış açısına sahip, enerjik, tepkisel ve inanılmaz ölçüde zeki bir adamdı. Goya'nın İspanya'sının dehşet dolu şiddeti belki de onun zihninde abartılmaktaydı, zira 1792-93 sonrasında onu gitgide artan ölçüde sıkıntıya sokan akut sağırlığı yüzünden insanlarla ilişkisi bozulmaktaydı. 1814'te Napoléon'un gücünün kırılması sonrasında, İspanya tahtına VII. Ferdinand getirildi. Halk Joseph Bonaparte'ın krallığı sırasında Ferdinand'ı idealleştirmişti fakat Ferdinand'ın zalim, ödlek ve beceriksiz bir despot olduğu anlaşıldı. Ferdinand, Bastille baskınının ardından Avrupa'ya çöken felaketlerin yol açtığı Aydın-

lanma felsefesine karşı somut bir reaksiyon sergiledi. 1823'te, muhaliflere verdiği af sözünü tutmayarak nefret dolu bir zalimlikle kendi insanını katletti; bir sonraki yıl Goya (birkaç şahane portreyle resimlediği bu zalimin saray ressamıydı) kendi isteğiyle Bordeaux'ya sürgün hayatına çekildi.

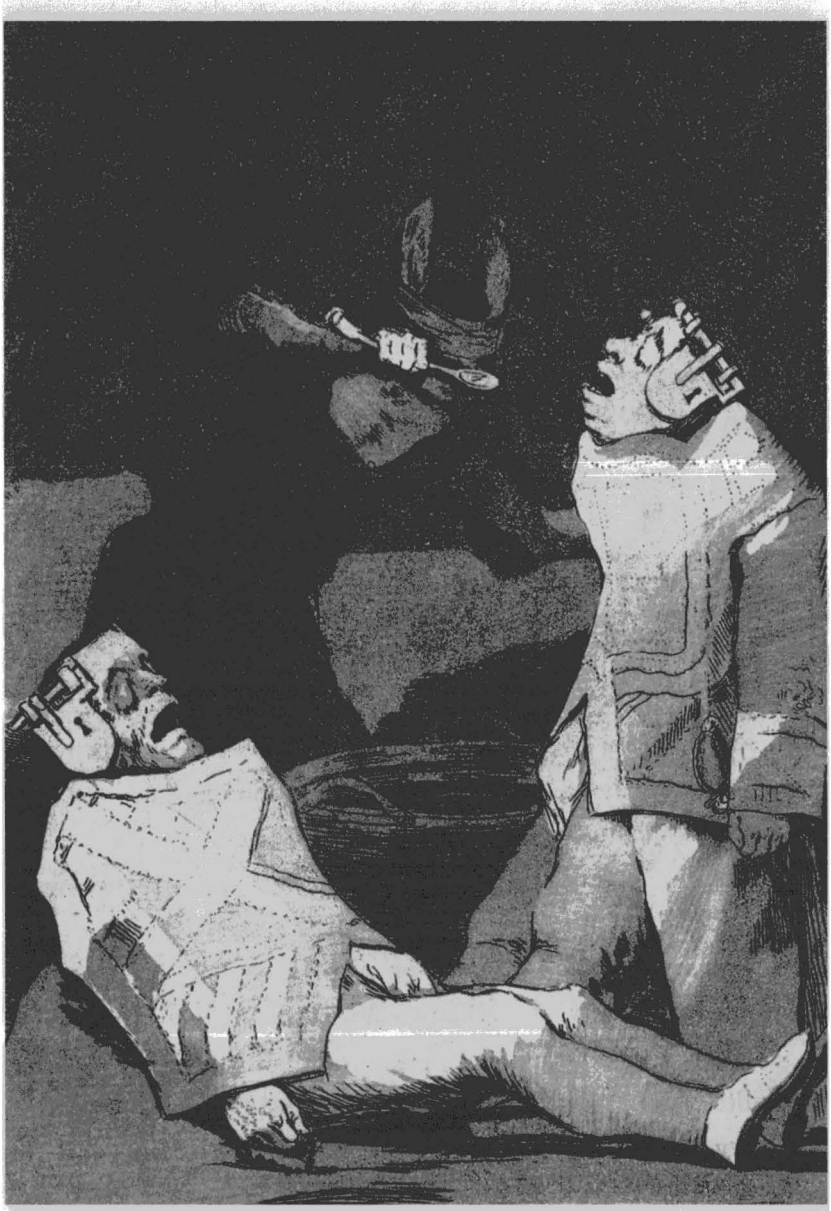
Goya, İspanyol yöneticiler tarafından uzunca bir süre ya hapsedilen ya da sürgüne gönderilen yazar, hukukçu ve hümanist entelektüel Gaspar Melchor de Jovellanos'la, karşılıklı hayranlığa dayalı yakın bir dostluk kurdu. 1790'larda Jovellanos, sonraları özgürlüğünü kazanma çabasında destek olan İngiliz Whig taraftarı Lord Holland'ın dostu olmuştu. İspanyayı sık sık ziyaret eden ve İspanyol oyun yazarı Lope de Vega'nın eleştirel bir biyografisini yazan Holland, Jovellanos'a Ann Radcliffe'in romanlarını verdi. Gotik romanlar ve şiirler Goya'nın çevresindeki entelektüeller arasında büyük değer kazandı. Matthew Lewis'ın *The Castle Spectre* (Kale Hayaleti, 1797) adlı oyunu sahnelenmek amacıyla 1803'te *El Duque de Visco* adıyla (ama keşiş ve hayalet çıkarılarak) Kastilya diline tercüme edildi ve büyük olasılıkla Lewis'ı uzaktan tanıyan Holland onun romanı *The Monk*'un bir kopyasını da Jovellanos'a vermişti. Jovellanos'un yakın çevresi arasında İngiliz edebi gotik duyarlığın bu kadar moda olması Goya'yı da etkilemiş olabilir – ancak, o gotiğin havasını ve imajlarını kendi şahane hayal gücüne dayalı anlatımlara aktardı.

Goya'nın *Los Caprichos* (Kaprisler) adını taşıyan ve 1799'da yayımlanan enfes düzeyde orijinal çizimleri, gotik etkilerin, insanın kavrayışının sınırlarındaki fikirleri yansıtmak için kullanıldıklarında kusursuzluğa eriştiklerini göstermektedir: Teknikleri kendi kendine yeten, dışlayıcı bir estetik düzeye yükseltildiğinde, gotik etkiler en düşük düzeydedir. Goya'nın gotik hayal gücünü zenginleştiren şey yalnızca İngilizlerin edebi duyarlılığı değildi. Fred Licht, Salvator Rosa'nın *Witches' Sabbath* adlı eserinin (2 numaralı levha; sayfa 19-21'de betimlenmektedir), sonraları Goya tarafından kullanılacak dört motif içerdiğine dikkatleri çekmektedir. Bir örnek vermek gerekirse, Goya'nın *Hunting for Teeth* (*Los Caprishos* içinde levha 12) adlı çiziminde ilaç yapmak ya da kötü kadere karşı muska olarak kullanmak için, asılmış bir ağzından bir diş sökmeye çabalarken suratını dehşetle buruşturan bir kadın gösterilmektedir. (Adam, büyük olasılıkla Salvator'a özgü çete sahnesinde resmedilenle aynı adamdır.) Kadının yaptığı iş karşısında hissettiği dehşet ile batıl inançların zorunlulukları, tam bir dikkat dağıtma etkisi yaratmaktadır; bu etki, kadının çevresinin karabasanı andıran tuhaflığıyla güçlenir. Goya'nın çizimlerinde aşırılığın sınırı ya da siperi yoktur.

LOS CAPRICHOS

Gotiğin tüm ileri düzey ifadelerinde olduğu gibi, Goya'nın görüşlerinde de Sade çizgisini taşıyan yanıltmaca ve kişisel yalıtılmışlık temel özelliklerdir. Goya'nın çizimleri genellikle anlaşılması güç bir form taşır, zira açıktan açığa vurgulamanın tehlikeli olabileceği siyasal ya da dinsel dokundurmalar dile getirilmektedir; kişiliği, her durumda karabasana özgü sembolizme eğilimliydi. Ayrıca Goya, var oluşlarının aslında ikiyüzlülerle deliler arasında sahnelenen bir zırvalığın bir parçası olduğunu anlamadıkları takdirde, insanların yitip giden pantomim oyuncuları olduğu saplantısına da kapılmıştı. İnsanlığa yönelik bu huzursuz görüş, *Los Caprichos*'un, resim altı başlığı Goya tarafından *Nobody Knows Anybody* olarak konulan 6 numaralı levhasında sunulmaktadır: "Bu dünya bir maskeli balo; surat, giysi, ses, her şey numara. Herkes olmadığı gibi görünmeye çalışıyor, herkes kandırıyor ve hiç kimse hiç kimseyi tanımıyor." Bu her şeyden uzak durma tutumu gotik hayal gücünde merkez konumdadır; tıpkı rol değişimi ve karşıtların birbirine bağımlılığı gibi. Levha 24, aşağı tabakadan sersem bir güruhun önünde erdemli kişilerce aşağılanan bir fahişeyi gösterir. Goya, fahişenin tedirginliği ile Roma Katolik hiyerarşisinin güzelleştirme ya da aziz ilan etme süreci arasında bir resim altı notuyla benzerlik kurmaktadır: "Bu azize bayan ölüme mahkûm ediliyor. Onun yaşamına ilişkin kararı verdikten sonra, onu zafer edasıyla dışarı çıkarıyorlar. O her şeyi hak ediyor ve eğer bunu onu utandırmak için yaparlarsa zamanlarını boşa harcarlar. Bu utanmaz kadını hiç kimse utandıramaz."

Los Caprichos yalnızca İspanyol batıl inançlarını alaya almakla kalmaz, aynı zamanda, 1790'ların Avrupa'da devrim kriziyle bir karabasan gibi alevlenen zalim aptallığına karşı da hiddet içerir. Goya'nın aptalları, ahlaksızları, şeytanları, canavarları, nefret edilesi hayaletleri ve bitmek bilmeyen dehşeti kendi hayal gücünün sapkınlıklarından kaynaklanmıyor, Bourbon İspanya'sında çevresini kuşatan şeytani güçleri temsil ediyordu. Batıl inanç insanları çocukluktan itibaren köleleştirmenin ve yetişkinlere özgü bir çocukluğun içinde tutmanın bir yolu biçiminde sunulur. Örneğin, levha 13, koskoca ağızlarıyla yemeği silip süpüren pisboğaz keşişlerin görüntüsüdür; içlerinden birinin cinsel organa benzeyen burnu keşişlerin yemek için olduğu kadar seks için de yanıp tutuştuklarını anımsatır: Bundan ötürü de resmin altyazısı 'Eslan calientes' (Onlar sıcak) biçimindedir ve yemeklerinin sıcak olduğunu anlatmanın yanı sıra keşişlerin cinsel açıdan da uyarılmış oldukları anlamını taşır. Keşişlere düz bir



Goya'nın *Los Chinchillas* adlı eserindeki canavarsı aristokratların hiçbir gücü ya da güzelliği yoktur. Tamamen fikirler dünyasına kapanmış haldedirler ve aristokrasinin en yüce değeri olan dayanıklılıktan yoksundurlar. Goya'nın ters bir süreç sonucunda dejenere olmuş bu asilleri, Hollywood'a Fransız Devrimi'nin en aşırı örneklenişi konumundaki Frankenstein'ın canavarı için betimleme sağladı.

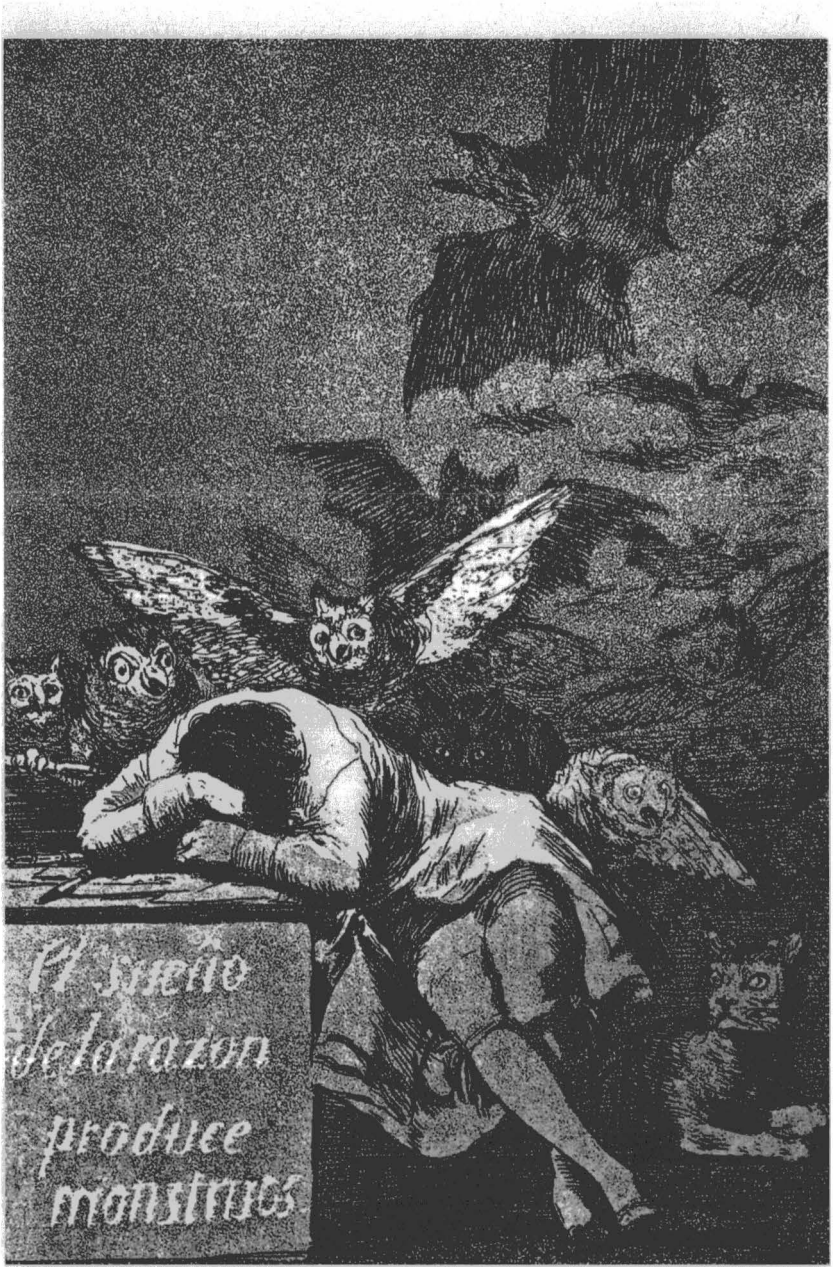
tabak üstünde duran bir insan kafası sunulmaktadır ve Goya'nın resim altı yazısı, kilisenin, her şeye inanan çoğunluğun inancını istismar etmesinin metaforunu vurgular: "Bizi yiyip bitiren bazı adamların rüyası."

Aristokrasiye bir çok karikatürde saldırılır. *The Chinchilla Rats* başlıklı 50 numaralı levhada, zırhlı giysileri içinde iki amaçsız, çaresiz asil, karabasan benzeri bir ortamda dokunaklı, itici bir çizimde kaşıkla beslenmektedir; ikisi de o kadar aptaldır ki kulaklarında asma kilit vardır. Resmin karakalemle yazılan ve bugün okunamayan ilk altyazısı şöyleydi: "Karabasanımda ne uyanabildim ne de kendimi kurtarabildim (...) asillikten." En son yazılan yazı ise şöyledir: "Hiçbir şeyi dinlemeyen, hiçbir şey bilmeyen ya da yapmayan kişi, asla hiçbir işe yaramamış olan çinçilyaların sayısız türlerinden birine aittir." Bu çizim yirminci yüzyıl ikonografisine yaptığı katkıyla da dikkati çeker: Goya'nın yere uzanan aristokratları, Hollywood ve Hammer film yapımcılarının Frankenstein'ın canavarı için uyarladıkları çarpıcı bir imajdır.

Los Caprichos'tan Bourbon aristokratları da payını alır. Levha 76, Goya'nın yorumunun üstünde kasıla kasıla yürüyen üniformalı bir askeri betimler: "Armalı şapkası ve komutan asası, bu taş kafayı kendisinin üstün bir varlık olduğuna inandırır. Onu tanıyan herkesi rahatsız etmek için kendisine emanet edilen gücü kötüye kullanır. Kendisinden rütbece aşağıda olanlara karşı kibirli, kaba ve burnu havada, daha fazla güce sahip olanlara karşı da sefil ve adidir."

Los Caprichos'un hâkim teması (diğerleri elenebilir) asalaklıktır; 8, 43, 46 ve 72 numaralı levhalar vampir türü şekiller içerir. Bir gotik eleştirmen açısından en önemli resim, belki de, 'The Sleep of Reason Produces Monsters' yazılı levha 43'tür; burada, kan emici yarasalar uyuyan bir erkeğin üzerinde uçmaktadır. Ronald Paulson'ın göstermiş olduğu gibi, bu imaj –Fuseli'nin *Nightmare*'ine (bkz. levha 5) benzer biçimde– şöyle yorumlanabilir: İnsan uyuduğunda akıl tetikte değildir, bu yüzden, felakete davet çıkarırcasına canavarları ortalara salar; ya da, Aydınlanma'nın akla ilişkin düşleri canavarlıklarla sonuçlanır. 1790'ların Avrupa'sında, vahşice kesin olan şey, baskıdan kurtulmanın en az kölelik kadar yıkıcı ve karabasan türü bir şeyle sonuçlanabileceğiydi. Baskı altındaki insanlar canavarımsı güçleri de salıverirler. Paulson'ın dediği gibi, "Canavarlar gibi baskı altındakilerden de, tıpkı kendi bilinçsizliğimiz ve daha alt düzeydeki cinsel içgüdülerimiz gibi, hem nefret edilir hem korkulur".[12] Levha 43'te gösterilen canavarımsı figürler önce

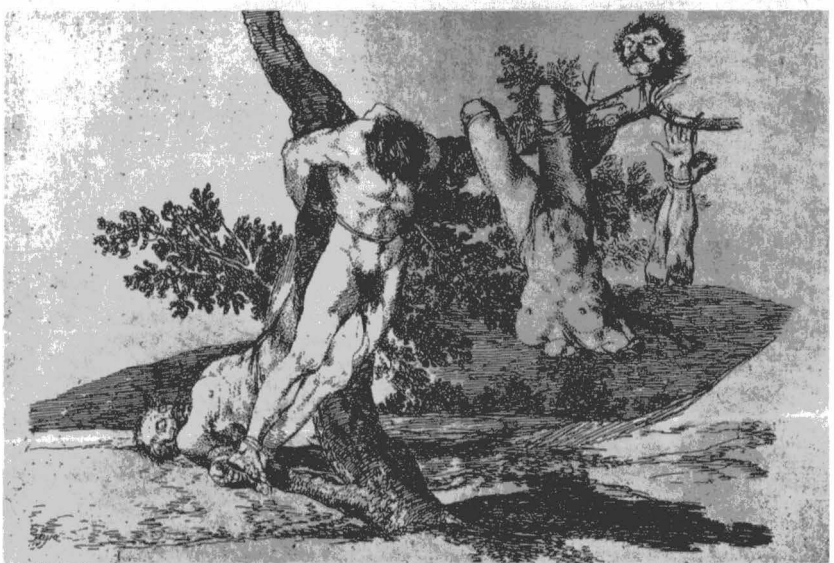
12) Ronald Paulson, *Representations of Revolution* (1983), 335-37.



The Sleep of Reason Produces Monsters (Aklın Uykusu Canavarlar Yaratır) hem kendi çağında hem de izleyen çağlarda bir ambleme dönüştü. Goya'nın imajı, Gotların edebi hayal gücünü besleyen korkuları ve güvensizlikleri içerir.

korkutucu gelse de zamanla tanıdık ve daha az tehditkâr hale gelmektedir. Goya, insanlıktan çıkarıcı vahşetin bizi kötülüğe alıştırabileceği uyarısında bulunmaktadır.

Goya bu türden betimlemeyi İngiltere'de daha çok *Disasters* (Felaketler) adıyla tanınan *Desastres de la Guerra* (1810-20) adlı karikatür serisiyle korkunç bir doruğa taşıdı. Paulson'ın zekice çözümlediği gibi, bu çizimler Fransız devrim savaşlarının İspanya'daki sonucu olan katliama karşı hiddetli bir suçlama oluşturur. Savaş sahnesi, tecavüz ve yağma, cinayet, işkence ve sakat bırakma sahnelerinde tüfeklerle ve süngülerle donanmış Fransız askerleri kazıklarla, hançerlerle ve palalarla donanmış İspanyol gerillalar karşısında karınca sürüleri gibidir. Wellington'ın İngiliz ordularından tek bir asker bile gösterilmez. Savaş suçları hiçbir düzgün anlam ya da neden olmaksızın birbiri üstüne yığılana kadar, vahşi misilleme sahneleri yer alır. Goya'daki kırsal yöre insanları Rousseau'nun asil yabanileri değildir; onlar daha çirkin, daha yoksul, daha fazla muhtaç, daha vahşi ve aptaldır. Bu insanlar kötülüğün yüzünün banal aptallığın anlamsız çirkinliğini taşıdığını hatırlatırlar. 1810-12



Yaşam pantomimi bitişine yakın;
Sahne bölük pörçük parçalarla kaplı,
Parçalanmış ya da çarmıha gerilmiş ve terk edilmiş ölümlülerle,
Sonsuza kadar sonsuz dehşete baksınlar diye.
Osbert Sitwell, *Twentieth Century Harlequinade*

kıtlığını betimleyen çizimler, katliamı Fransızlarla İspanyollar, erkeklerle kadınlar arasında hiçbir ayırım gözetmeyen doğal bir olgu konumuna indirir; yalnızca levha 61'de halinden memnun bir vurguncu katliamın kişiselleştirilmemiş imajlarını bozmaktadır. *Desastres* gotik hayal gücünü en üst etik noktasında tutar. Salvator türü ağaçlar ve korkunç cesetler dönemin sıradan hale gelen zalimliğinin sergilendiği sahnelerde sadece önemsiz ayrıntılardır. Yalnızca birkaç imajdan söz edilebilir. Levha 37'de aptal bir asker kılıcını savururken, yakınlardaki, ıstırap dolu son çığlığı ağzında donakalmış, kazığa geçirilmiş cesetten habersizdir. Goya dehşeti insanlığın simgesi olarak görür; işkence görmüş bedenler arasında yeni bir kardeşlik betimler; belki de (çağdaşı Sade gibi) Tanrı'yı ya da tanrısallık fikirlerini, savaş meydanı turlarından alınma bu dehşet verici imajlarla itham eder.

Desastres'te zalimliğe maruz kalmış cesetler, insanoğlu Tanrı'nın görüntüsünden oluştuğuna göre, Tanrı'nın iyilik ve güzelliğini cisimleştiren ya da koruyan insani teselliyi yağmalarlar. Levha 39'da dönemin parçalanmışlığı, uzuvları kesilmiş, gereksiz yere parçalanmış bir cesetle yansıtılır: Fred Licht'in *Goya: The Origins of the Modern Temper in Art* (Goya: Sanattaki Modern Mizacın Kökenleri) adlı eserde özetlediği gibi, "Sayısız yüzyıllar boyunca saygı duyulacak bir nesneyi temsil eden insan bedeni ilk kez olarak çürümüş, mide bulandırıcı, asaletten yoksun biçimde kullanılır."[13] Ancak, bu yalnızca zalimce bir savaşın ürünü değildi; 1803'te İspanya'ya seyahat eden Lady Holland "ünlü bir soyguncunun kellesinin gösterilmesi için durduruldu (...) demir bir kafes içinde kafatası dışında geriye fazlaca bir şey kalmamıştı; cesedin diğer parçaları adamın faaliyet gösterdiği farklı yerlere gönderilmiş".[14] Lady Holland'ın bu deneyimi, savaştaki zulümlerin ve halkın yaptığı zalimliklerin monarşiler ve aristokrat rejimlerce kullanılan baskı araçlarına denk kötülüklere sahip olduğunu akla getirmektedir. Her devrimci düşüncenin gücü, Orwell'in bildiği gibi, kısmen, hiçbir şeyin değiştirilemeyeceğine ilişkin gizli bir kanıya dayanmaktadır. Goya'nın "Hiçbir şey, size o böyle söyleyecektir" diye altyazı düştüğü levha 69'da ölü bir adam her şeyin anlamı hakkında vardığı zalimce sonucu yazmak için hayata geri döner: "Hiçbir şey." Aptallık ve şiddet ayırımı hak etmez. Zekâ ve hayal gücü saygıyı hak eder. Goya, *Desastres* için oluşturduğu teselli etmekten uzak bu acımasız sonuçta, Hazreti İsa'nın bu dünyaya gerçeğe tanıklık etmek için

13) Fred Licht, *Goya: The Origins of the Modern Temper in Art* (1979), 148.
14) Holland, *Journals*, II, 69.

geldiğini söylediği ve Pontius Pilatus'un İsa'nın yaşamını kurtarmayı teklif etmeden önce "Gerçek nedir?"[15] biçimindeki o umutsuzca, aşağılayıcı soruyu yönelttiği (Yahudiler bunu yapanın hırsız Barabbas olduğunu söylerler) ânın Hıristiyanlar için içerdiği büyük sembolizme ilişkin yorumu dile getirir. Goya'nın Barabbas sonrasını anlatan en son levhaları (79 ve 80) *Truth Is Dead* (Gerçek Öldü) ve *Will She Ever Come To Life Again?* (Tekrar Dirilecek mi?) adını taşır.

Goya'nın 1820-23'te yaptığı *Saturn Devouring One of His Children* (Satürn Çocuklarından Birini Yiyor) adlı eserde bir dev, avucunda sıkıca tuttuğu bir çocuğu ağzını kullanarak parçalamaktadır; kanlar akan, koparılmış parçalardan biri devin ağzına girmek üzeredir. Bu dev bütünsel kötülüğün yüzüne sahiptir, zira, William Burroughs'ın bu bölümün başına alıntılanan sözünde, bu yüz gereksinimin yüzüdür. (Eserin başlığındaki Satürn sözcüğü Goya'nın ölümünden çok sonraları bu ada eklenmiştir ve bu imajı sanatçının amaçlarına birebir uygun bir kesinlikle klasik mitolojiyle bağdaştırmaktadır.) 1793'teki idamından kısa süre önce yaptığı bir konuşmada, daha önceki büyük konuşmalarıyla vatanseverlerin kendi yaşamlarını feda etmelerini isteyen Girondin* yanlısı hatip Pierre Vergniaud, "Devrim de, Satürn gibi, sırayla her bir çocuğunu yiyerek, sonunda beraberinde bütün felaketleri getiren despotluğu doğuracak,"[16] şeklindeki korkusunu ilan ediyordu. Goya bu ünlü kehaneti bilsin ya da bilmesin, onun Satürn'ün akıllara sığmaz zulmüne yönelik bu yoğun ve mide bulandırıcı imajı, yirminci yüzyıl boyunca Çin ve Rusya'daki komünist devrimlerde, Almanya'daki Nazi darbesinde ve Afrika kabilelerinin milliyetçiliklerinde görülen despotluk ve felaketlerde yansımasını buldu. Fred Licht'e göre Goya'nın *Saturn*'ü "modern zamanlarda insanın durumunu anlamamız için temel niteliktedir, tıpkı Michelangelo'nun Sistine Kilisesi'ndeki resminin 16. yüzyıldaki gidişatı anlamamız için temel nitelik taşıması gibi."[17] Madrid'teki kraliyet resim galerisinde, Peter Paul Rubens'in klasik ve geleneksel biçimde resmedilmiş, daha erken dönemlere ait bir Satürn miti tablosu yer almaktadır. Rubens'teki çocuk yardım istemek için çığlık atar; yamyamlığın etik anlamda itici olduğu ve ahlak düzeninin sağlanması gerektiğine ilişkin kuşkuya yer vermeyen bir yargı söz konusudur. Licht, "Goya'nın bu mite

15) Yuhanna, bölüm 18; 38-39.

* 1791-93 arasında aktif olan bir hizip. (ç.n.)

16) Simon Schama, *Citizens* (1989), 714.

17) Licht, *Modern Temper*, 167-69.

ilişkin versiyonu delilik ve zulüm dışında hiçbir şeye yer vermez," diye anlatmaktadır:

> Goya, olup bitene yönelik tek bir normal ya da gözle görülür tepki göstermez. Goya'nın resmindeki vahşi dev insanoğlunun görünümüyle tamamen alakasızken, kurbanı da benzer biçimde müphemdir. (...) Her şey açıklanamaz türden, her şey bir muamma ve kötülük yüklü, her şeyin dili tutulmuş. (...) Saldırı içgüdüsü evrensel bir prensibe oturmuştur: Kaos yaşamın kökeni ve sonudur. Delilik, deliliğin çılgınca söylemi içinde sunulur.

Saturn Devouring One of His Children, Fransız Devrimi'nin gotik hayal gücünü Ann Radcliffe'in zarafeti ile Horace Walpole'un kadınsılığının ötesine geçmeye zorlamasının ardından, gotik aşırılığın izlediği yönü de işaret etmektedir.

On sekizinci yüzyıl eğlencelerindeki zalimlik ve cezalandırmada görülen vahşet –halka açık idamların görsel eğlenceye dönüşmesi ve aşırılıklara meyledenleri törensel biçimde aşağılanmasının yanı sıra, Engizisyoncuların gizem dolu soruşturmaları– Goya'nın cesareti sayesinde korkutucu toplumsal hiciv ve evrensel korku imajlarına dönüştürüldü. *Los Caprichos* yayımlandıkları 1799'u izleyen birkaç yıl içinde yabancı sanatçılar ve koleksiyoncular tarafından aranan parçalar haline geldi. Goya'nın ünü uluslararası düzeydeydi –Yarımada Savaşları* sırasında Wellington dükünün birkaç portresini yaptı– ama yansıttığı gerçeklere katlanmak zordu. Ruskin, bu çizimlerin beraberlerinde taşıdıkları düşüncelerden ürkmüştü. 1872'de *Los Caprichos*'un bir kopyasını gördüğünde, "yalnızca yakmaya uygun"[18] yorumunda bulunarak kitabı kül etmek için o an boş duran ızgaranın (Ağustos ayıydı) tutuşturulmasına yardımcı oldu. Ancak, Goya'nın hayal gücünün doymak bitmez, huzursuz gücü, bu imajları Edgar Allan Poe'nun öykülerine benzeten J. K. Huysmans'ı heyecana sevk etti. Huysmans'ın *A Rebours* (1884) adlı romanındaki kahraman Des Esseintes, Goya'nın çizimlerine 'benzersiz'[19] oldukları için hayrandı, çünkü "bir çoğu resmin normal sınırlarını aşmış, iğrençlik ve deliliğe ilişkin kendi fantezilerini yaratmıştı". Des Esseintes, özellikle *Los Caprichos*'ta 'kendisini kaybetti': "Sanatçının fantezilerini izle-

* Napoléon Savaşları sırasında, 1808-14 arasında İber Yarımadası'nda istilacı Fransızlarla İngilizler, Portekizliler ve İspanyol gerillalar arasında yaşayan savaşlar. (ç.n.)

18) John Ruskin, *Works*, XXXVII (1909), 53.

19) Joris Karl Huysmans, *A Rebours* (1884), bölüm 9.

dikçe, onun hayranlık verici hayal gücüne kapıldı – kara kedilere binen cadılar, darağacında sallanan adamın dişini söken bir kadın, haydutlar, dişi iblisler, şeytanlar ve cüceler." Ama her şeyin ötesinde, "onu ele geçiren [şey] Goya'nın taviz vermeyen, acımasız yeteneğiydi". André Malraux, Goya için "Batı Avrupa'nın yaşadığı ıstırabın en büyük savunucusu"[20] demekteydi. Malraux açısından Goya, sanatta dekorasyona olan gereksinimi ortadan kaldıran, güzelleştirmeyi gereksiz kılan ve kendi yaratılışındakiler dışında etik değerlerden yoksun eserler yaratan, modern sanatın büyük öncüsüydü. Goya'nın etkisi çok büyüktü: Goya'nın gotik olmadığı herkesçe kabul edilen 'Scenes of the Third of May 1808' (3 Mayıs 1808'den Sahneler) adlı eseri, Monet tarafından *Execution of the Emperor Maximilian of Mexico* (Meksikalı İmparator Maximilian'ın İdamı, 1867) için ve Picasso tarafından da *Massacre in Korea* (Kore'de Katliam, 1951) için model alındı.

MARQUIS DE SADE

Goya'nın başlıca çağdaşı Donatien Alphonse François, Marquis de Sade'dı (1740-1814). İkisin de kendi çağlarıyla olan ilişkisi aynıydı, tıpkı Dante'nin, Shakespeare'in, Tennyson'ın ve Kafka'nın kendi çağlarıyla olan bağları gibi. Yaratıcılık açısından kıyaslandıklarında Goya'dan bir gömlek aşağı olsa da, de Sade'ın (sık sık gotik sanatla ilişkilendirilen) fikirleri, yirminci yüzyılda insanlık durumunun anlaşılmasında Goya'nın betimlemesi kadar temel bir nitelik taşımıştır. Her ikisi de modern dünyanın acil yaratıcı gereksinimlerine hizmet etmekteydiler. Sıradan insanların nadiren kendi tutku dolu duygularının yoğun ve ivedi bir biçimde farkına vardıkları anlar, onlara kişisel bir kıyamet gibi gelir. Goya ile Sade'ın evrende gördükleri zulmü betimlerken sergiledikleri tutku genel bir kıyamet gibiydi ve korkudan kaynaklanan hiddet dolu tiksintiyi açığa çıkardı. Goya kadar Sade konusunda da şu soru rahatlıkla yöneltilebilir: Var olmamış olmaydı, onu icat etmek gerekir miydi? Verilebilecek yanıt şu: Sade Birinci Dünya Savaşı'ndan hemen önceki on yılda gerekliydi –Apollinaire 1909'da, "On dokuzuncu yüzyıl boyunca hiçbir işe yaramaz görünen bu adam yirminci yüzyılı fethedebilir"[21] öngörüsünde bulunmuştu– ve Goya da

20) André Malraux, *Saturn* (1957), 128.

21) Guillaume Apollinaire in 1909, anlatan Geoffrey Gorer, *The Life and Ideas of the Marquis de Sade* (1953), 17.

İspanya'nın bir kez daha savaşlarla harap olduğu ve endüstriyel tiranların soykırım ve dünyanın fethi için hazırlandığı 1930'larda yaratılabilirdi.

Sade'ın yaşamı ve görüşleri on dokuzuncu yüzyıl boyunca gizli tutuldu ve yirminci yüzyıl boyunca da bilinçli olarak çarpıtıldı. Sade titiz, huysuz, soğuk ve kendini beğenmiş bir soylunun hayatta kalan tek çocuğuydu. Ailesinin sahip olduğu mülklerin Sade üzerinde hayal gücünü besleyici güçlü bir etkisi oldu. Ailenin şatosu La Coste, güneyinde Lubéron Dağları ile Provence'in kuzey sınırındaki Mont Ventous arasında, güzel ve verimli bir ovadaydı. Donald Thomas'ın tarif ettiği gibi, "Sade ailesinin La Coste ve Saumane'daki şatoları, Salvator Rosa'nın yazacağı ya da gotik bir romanın giriş sayfalarında bulunacak türden dramatik bir çalışmayı akla getiren, vadilerden akan nehirleri ve taraçalar halindeki bağları yukarıdan gören bir konumdaydı".[22] *Otranto Kalesi* için Strawberry Hill'i kullanan Horace Walpole ya da *Vâsık*'ta kendi evinin özelliklerini kullanan William Beckford gibi, Sade da *Sodom'un 120 Günü*'nde, Silling'deki korku salan kaleyi hayal ederken kendi aile konutundan yola çıkmaktaydı:

> Vaucluse Sıradağları'nın dik, ağaçlarla kaplı boğazları ve çağlayarak akan nehirleri, heyecanla, zevk ve zorbalık vaadiyle, ve tüm bu arzuları ancak uzaklardaki şatonun kötülüklerinin dindirebileceği denetlenemez zevk düşkünlüğüyle yüklüydü. (...) Saumane Şatosu –yeraltı geçitleri, zarif merdiveni, galerisi, odaları, vadinin üzerindeki alçak masif duvarlarda görünen kanatlı pencereleriyle– Sade'nin romanında karakteristik nitelikler ve dekorlardı.

Annesi, yetim Bourbon prensi de Condé'nin ailesindendi. Sade, 1744'te henüz dört yaşındayken (kendisinden dört yaş büyük) prens de Condé'yi dövünce, önce büyükannesinin Avignon'daki on beşinci yüzyıldan kalma gotik konutuna, oradan da Saumone'daki aile şatosuna, son olarak da Ebreuil'deki eski manastıra gönderildi. 1754'te, on dört yaşındayken, Yedi Yıl Savaşı'nın patlak vermesi üzerine genç bir subay olarak Almanya'ya gönderildi ve burada bazı katliam sahnelerine tanık oldu.

İlk kez 1763'te, Parisli bir fahişeyi satanist ritüellerin eşlik ettiği kırbaçlamayla tehdit etmesi sonucunda tutuklandı. Polisten cesaret alan

22) Donald Thomas, *The Marquis de Sade* (1992), 20,41.

bir çok Paris genelevi Sade'a kapılarını kapadı. 1768 Paskalyasında, bir pasta aşçısının orta yaşlı dul eşini kırbaçladı. Kadının şikayetleri öylesine büyük bir skandal yarattı ki, daha on gün geçmeden Parisli Madame du Deffand olayın ayrıntılarını Londralı dostu Horace Walpole'a yazıyordu. Sade'ın şiddet dolu, tek yönlü cinsel ritüelleri tercih etmesi, onu yaygın bir nefretin kötü şöhrete sahip hedefi haline getirdi; ancak rağbet gören şiddet zevki ve sansürsüz uygulanan halka açık cezalandırmalar göz önünde bulundurulduğunda, verilen tepkilerin yoğunluğu Sade'a ikiyüzlülük gibi geliyordu. 1768'deki suçlamanın ardından Sade birkaç ay hapiste tutulduktan sonra, Paris'ten La Coste'a sürgüne gönderildi. 1772'de, Marsilya'daki bir seks partisinin ardından, zehirleme (iki kadına öldürücü olmayan dozlarda bir afrodizyak vermişti) ve uşağıyla cinsel ilişkiye girmekten suçlu bulundu. Aix'de kafası kesilerek öldürülmeye mahkûm edildiyse de, cellat bir kuklanın boynunu vurdu ve Sade Sardinya Krallığı'na kapağı attı. Mülküne el konuldu ve çocuklarının velayeti karısına bırakıldı. Sade'ın, kızını terk etmesini asla affetmeyen zengin, acımasız ve becerikli bir kaynanası vardı; kadın onun medeni hukuka göre cezalandırılmasını sağladı. 1777'de Sade, kaynanasının kışkırtmasıyla, Bourbon Fransa'sının *lettres de cachet* adıyla bilinen adaletsiz yasal düzenlemesi gereği, hiç yargılanmadan Vincennes Hapishanesi'ne atıldı.

Vincennes, rutubetli, dar, havasız ve çok az ışık alan hücreleri olan, kasvetli ve kuleli bir kaleydi. Sade orada tam bir tecrit hayatı yaşadı; adı gizlendi (hücre numarasından ötürü 'Monsieur le 6' olarak biliniyordu); ve sanki vahşi, kafese kapatılmış bir hayvanmış gibi yiyeceği kapıdaki bir delikten veriliyordu. Müdür hapishanede kalanların kesin bir sessizlik içinde durmaları için önlemler alıyor ve sert, kurallı bir şiddet politikası uyguluyordu. Hapse atılması Sade'ı öfkelendirip dehşete düştüyse de akıl sağlığını yitirmedi. Saplantıları hapishanenin yalıtılmış ortamında iyice büyüdü; burada, genellikle felsefi etiğe hitap eden, büyük bir heves, tutku ve mantıkla yüklü mektuplar yazmaya başladı. Ancak, yayımlanacak eserler yazmaya 1784'te Bastille'e gönderilmesinin ardından başladı. (Bastille'deki hücresi Özgürlük Kulesi'ndeydi – insana, Küba'da Fidel Castro tiranlığındaki siyasal mahkûmların korkunç Campo Libertad'a (Özgürlük Kampı) kapatılmalarını hatırlatıyor). Bastille'in baskına uğrayışından birkaç gün önce, kalenin kulelerinden kendisini ve diğer mahkûmları katlediliyorlar diye aşağıdan geçenlere bağırdığı için buradan alındı ve Charenton akıl hastanesinde silahla korunan bölüme gönderildi. İlk eseri olan *Sodom'un 120 Günü*'nün el yazısı nüsha-

larının yok olduğunu zannediyordu ve eserin sonuçta ele geçmesinden hiç haberi olmadı. 1790'da, Sade gibi *lettres de cachet*'den ötürü mahkûm edilenlere genel af ilan edilince yeniden özgürlüğünü kazandı.

Demokratik bir coşkunluk ânında idam edilebileceğini anlayınca, yeni rejim için yavan denecek düzeyde propaganda yaparak tam bir broşür tasarımcısı olarak çalıştı. Bir süre, Paris'in kendi sorumluluğu altındaki bölgesinde sulh yargıcı olarak görev yaptıysa da, yumuşaklığı yüzünden devrimcilerin tepkisini topladı: İdam cezasına her zaman karşıydı – tek etik cezanın sanığın ıslah edilmesi olasılığını içeren ceza olduğunu savunuyordu; inancına göre bir kişi zevkleri uğruna ceza işleyebilirdi ama adalet adına cinayet işlemek yanlıştı. Radikal görüşlerinde samimiydi. *Ancien régime* ona düşmanmış gibi davranmıştı ve Jakobenciliğin dehşeti belirginleştikten sonra bile, "başkentlerinde tapınma amacıyla durmaları amaçlanan kralların, kendilerini isteyen kalabalıktan kaçtıkları, ihtiras, tutku, intikam ve gururun her gün can sıkıntısının kanatlarında uçarak çıkagelen günün tapınacak kişisine kurbanlar sunduğu, kendi mülklerinde sorumluluk sahibi liderler olmaları gereken Fransız asillerin ziyafet salonlarında utanca kapıldıkları Versailles denen o çirkin, iğrenç köy"ü[23] nefretle anmayı sürdürdü.

Sade'ın siyasal reform umutları Eylül 1792'de yok oldu. O ay, Sade'ın La Coste'daki davet odaları bir güruh tarafından gerçekleştirilen yağma esnasında hiçbir neden yokken tahrip edildi. La Coste'u talan etmelerinin ardından, hırsızlar Sade'ın erotik fresklerine ve cinsel ilişkiyi kolaylaştırmak için anüse sıvı enjekte edilmesini betimleyen bir duvar süsüne yönelik dehşet verici abartılar yaymaya başladılar. Eğer Halk Güvenliği Komitesi bu abartılı haberleri duymuş ya da bunlara inanma yolunu seçmiş olsaydı, Sade giyotini boylayabilirdi. Ancak, kendi mülküne ve güvenliğine yönelik saldırılardan çok, onu rejimden soğutan Eylül Katliamları'ydı.* Bir keresinde, Kraliçe Marie Antoinette'in lezbiyen zevklerine ortak olduğu düşünülen Princesse de Lambelle, bir güruh tarafından linç edildi. Tek bir pala darbesiyle bedeninden ayrılan kafası bir sopaya geçirildi ve kraliçenin pencerelerinin önünde törenle gezdirildi;

23) Marquis de Sade, *The Gothic Tales* (1990), 176.

* 1792'de, devrim karşıtı mahkûmların ayaklanma başlatmak ve kendilerine saldırmak üzere olduğunu düşünen güruhlar 2-7 Eylül arasında Paris hapishanelerine saldırılar düzenlediler. 1000'den fazla mahkûmu öldürüp cesetleri parçaladılar. Bu mahkûmların çoğu adi suçlardan hapse atılmıştı. Katliam o kadar iğrençti ki, devrimin en eli kanlı liderleri bile sorumluluk üstlenmedi. (ç.n.)

kalbi çıkarılırken cesedin geri kalanına tecavüz edildi. Göğüslerini kestikten sonra, celladı bıçağıyla kadının cinsel organını kesti ve güruhun kahkahaları arasında bıyık gibi taktı. Kendi ününe karşın Sade asla böyle dehşet anlarına katılmayı arzulamadı ve güruhun iktidar hırsı taşıyan ikiyüzlüler tarafından yönlendirildiğini anladı. Adı bir yanlışlık sonucu siyasal komplo hazırlığındaki bir grup adamın isim listesinde yer aldığı için 1793'te yeniden tutuklanan Sade, bir başka bürokratik hatadan ötürü giyotinden kurtuldu. Ilımlı tavrı –özellikle de idamlar konusundaki ılımlı görüşleri– nedeniyle egemen güçler açısından kuşkulu bir kişi haline gelen Sade, devrimin dört ayrı hapishanesinde on ay geçirdi. En son kaldığı hapishanede, penceresinin dışındaki güzel bahçede tek bir ay içinde 1800'den fazla insan giyotinle idam edildi; büyük olasılıkla, Sade toplu gömme çalışmasına yardımcı oldu.

Bu tür deneyimler, Goya'nın Yarımada Savaşı sırasında parçalanmış ve artık hiçbir kudreti kalmayan ceset yığınlarıyla dolu savaş meydanında dolaşırken edindiği deneyimler gibi, kahrediciydi. Devrimin başarısızlığının sinyallerini veren kitle halindeki kana susamışlık, Sade'ın mevcut eserini gözden geçirip görüşlerini ilerletmesine, ikiyüzlülük ve iktidar hırsının insanlığın en kötü duyguları olmadığını sergilemesine neden oldu: Kana susamışlık ve zulüm vahşi hayvanlardakilerden bile beterdi. 1801'de Napoléon ile İmparatoriçe Josephine'i alaya alan siyasal bir broşür kendisine atfedilince Sade bir kez daha hiç yargılanmadan Charenton akıl hastanesini boyladı ve 1814'teki ölümüne kadar da orada kaldı. Son otuz iki yılının on yıl dışında tamamını özgürlükten yoksun geçirdi. Püritenlerin dar kafalılığı asla azalmadı: 1805'te polis şefi Sade'ın kilisede rahipten görüş almasına karşı çıktı. Bu son yıllarda Sade Charenton'daki akıl hastaları için bir tiyatro oluşturarak kafasını dağıtıyordu. Bazen dışarıdan erkek ve bayan oyuncular temin etse de, çoğu durumda uysal akıl hastalarını oyunculuk için eğitti, onlar için oyunlar yazdı ya da diğer repertuar çalışmalarında yönetmenlik yaptı. Bu durum, Auden'ın, insanoğlunun yeni bir kimliğe ya da kişisel kazanıma sadece miş gibi davranarak ya da bu kimliği/kazanımı taklit ederek ulaşabilen oyuncular olduklarını ve tek farkın da aklı başında olanların rol yaptıklarını bilmeleri, delilerinse bilmemeleri olduğunu söyleyen prensibin enfes bir şekilde tersyüz edilmiş haliydi. Sade kendisini hem rol yaptıklarının hem de deliliklerinin bilincinde olan oyuncuları yönetir konumda buldu.

Hapis yaşamı Sade'a mesleğini kazandırdı: yıkılmış bir adam olmayı. Onun zaferi bu yıkıntıyı, yirminci yüzyıl açısından, Goya'daki kadar

etkileyici bir insanlık durumuna yönelik ifadelere dönüştürmekti. Gençliğinde *ancien régime*'in siyasal denetimini pekiştiren korkuları sergilemişti; daha ileri yaşlardaki davranışları, bir kahramanın Strindberg ya da O'Casey'de *eksik* olan yazgısallığına sahip olsa da, Sade, halkın hükümranlığa eşlik eden zulümleri daha da dehşetli gerçekleştirme arzusuna asla ihanet etmedi. Edmund Burke'ün muhteşem olanı tanımlayışından ve Horace Walpole'un en berbat taklitçilerinden beri, korku ve zulüm gotiğin merkezinde olmuştu: Sade'ın kurgulanmış cinsel zulümleri, Fransız iktidar sisteminin metaforu olması amaçlanan İngiliz gotik duyarlılığının yeni bir unsuruydu. Bu zulümler, aynı zamanda, çağdaş gerçekliğin öfkeli, bilerek çarpıtılmış bir imajıydı. Biyografi yazarı Donald Thomas'ın da gösterdiği gibi, on sekizinci yüzyıl Avrupa toplumları güruhlar için görsel gösteriler biçiminde sahnelenen yasal zulüm eylemleri gerçekleştirdiler. Yüzyılın başında Ned Ward, Londra'nın Bridewell Hapishanesi'ndeki genç fahişelerin ziyaretçilerin önünde kırbaçlanmasının, "kötüleri ya da davranışları düzeltmekten ziyade seyircilerin gözlerine ziyafet çektirmek ya da şehvet düşkünü kişilerin ağızlarını sulandırmak için tasarlanmış"[24] olduğunu fark etmekteydi. İskoçya'da 1746'daki Jakobusçu isyanında verilen ölüm cezasına göre mahkûmlar asılıyordu, "ama ölene kadar değil, çünkü diri diri kesileceksin, bağırsakların çıkarılacak ve kendi gözlerinin önünde yakılacak".

Ölüm görsel bir şölendi ve devlet tarafından öldürülenlerin cesetleri de ölüm sonrasında ürün haline getiriliyordu. Örneğin, 1801'de Kraliyet Akademisi, cesedi anatomiciler tarafından parçalarına ayrılıp sonra yeniden bir araya getirilen bir katil olan James Legge'in kalıntılarını satın aldı. Akademide bu ceset tahta bir haç üstüne çivilendi, üstüne alçı döküldü ve çarmıha gerilme sahnesini çalışan sanat öğrencileri için model haline getirildi. Coventry Patmore'un 'A London Fête' (Bir Londra Şenliği) adlı şiiri bu türden gösterileri anlatıyordu:

> Ayaktakımının dudakları artık lanetler yağdıramadan
> Berbat bir susuzlukla aralık kaldı;
> Binlerce yürek o dehşetli umutla çarptı;
> Binlerce göz, cehennem ateşiyle aydınlanan,
> Yandaki darağacı ilmeğine baktı
> Platform açılınca gerginleşiveren

24) Thomas, *Sade*, 25.

Nefret dolu seslerin tangırtısı ve o çınlama
Havayı boğuk ve bayıcı yaptı, ta ki
Sallanan ceset dümdüz ve hareketsiz kalana.
Gösteri bitip eğlence sona erince,
Yoğun kalabalık hemen gevşedi önce;
Bir hırsız ihtiyatla ilerledi, çalıntıyla dolu cepleri tıka basa,
Başka yerlerde günlük rızkını aramaya.
Bir bebek oyuncak bebeğini sopaya geçirdi,
Bir anne bu güzel fikri öve öve bitiremedi;
İki çocuk bir kedi yakalayıp astı;
İki dost yürürken ateşli bir konuşmaya daldı;
Ve iki tanesi de, yer için tartışmış olanlar,
Kavga için öne çıktı, katillere özgü suratlar.[25]

Bu türden görüntüler yirminci yüzyılda da olasılık dışı değildi: 1990'larda Texas'ta üniversite öğrencileri idamların olduğu günün gecesinde eyalet hapishanesinin dışında kutlama partileri düzenliyordu. Sade'ın gençliğinin Fransa'sında, 1757'de, dindar ve tuhaf bir kişi olan Robert Damiens XV. Louis'i bıçağıyla hafifçe yaralayınca, Paris'te halkın gözleri önünde öylesine şeytani bir zulümle idam edildi ki (işkenceye ateş, sülfür, sıcak kıskaç, eritilmiş kurşun ve kızgın yağ dahildi) parçalarına ayrılan bedeni (atlar tarafından yavaş yavaş çekilerek parçalanmıştı) cansız hale gelmeden önce saçları dimdik olmuş ve beyazlaşmıştı. Bu türden gerçekliklerle Sade'ın yazdıkları arasındaki temel fark, Sade'ın karabasan benzeri zulümlerinin adeta fantastik görünecek bir tarzda birbiri üstüne çabucak yığılmasıdır; onların zenginliği hızla insanın içini bayıltır. Gerçek yaşamın zulümleri, onları işleyenlerin günlük yaşamlarının monoton ritmi tarafından bozulur: Damiens'ın idamını izleyenler ya bir şeyler yemek için çekip gittiler ya da aylak aylak uzaklaştılar. Sade, kurumsallaşmış zulümleri uygulayan ya da seyreden insanların banal salaklığı karşısında hiddetliydi. "Her ülke ve her hükümetteki katiller, hapishane görevlileri, aptallar; ne zaman insanı tanıma sanatını onu hapsetme ya da öldürme sanatına tercih edeceksiniz?"[26]

Kendi döneminin diğer eğitimli Fransızları gibi Sade da bol bol felsefe okumuştu. Coşkuyla hayranlık beslediği ve kuramlarını romanlarında ele aldığı Machiavelli gibi Sade da acımasız bir mantığı ateşli duygu-

25) Coventry Patmore, *Poems* (1928), 424-45.
26) Sade, *Aline et Valcours*, iv, 6.

larla birleştirdi. Doğanın Salvator Rosa'nın betimlemelerinde olduğundan çok daha uğursuz, daima zalimce, öldürücü ve kötü olduğunda ısrar ederek Rousseau ile diğer Aydınlanma çağı kuramcılarına karşı çıktı. Sade'ın *Juliette** adlı eserinde Fransa'nın en kudretli insanı olan Saint-Fond, "Doğanın gerçek yasaları suç ve ölüm,"[27] demektedir. Saint-Fond'un asistanı Noirceuil, "Kişisel çıkarlar doğanın en kutsal yasalarıdır,"[28] der. Sade, organize dinlerin kurum ve öğretilerini şiddetle eleştirir –"sürekli yobazlık, anlamsız törenler ya da beyhudelikler; ve sağlam bir ahlaksal söylem hiç yok,"[29] diye şikayet etmekteydi gotik öyküsü 'The Self-Made Cuckold'da– ama belki de Tanrı'yı seksi düşündüğünden daha fazla düşünüyordu. Tutkulu bir idealist olarak, Tanrı'yı yaradılışın kötülük ve sefaletinden ötürü asla affetmedi. Saint-Fond, "Gözlerimi kaldırıp evrene bakıyorum: Her yerde despotça hüküm süren *kötülük, düzensizlik, suç* görüyorum"[30] der. "Kötülük, bu acıklı dünyanın berbat düzeninde kaçınılmaz bir şey. Bunu yapılandıran Tanrı da çok kinci bir varlık – çok barbar, çok kötü niyetli, çok taraflı, çok zalim." Sade, evren insanın standartlarına göre çok büyük bir yer olduğu için onun hayrete düşüren kudretinin kutsal bir şey olduğu ve tapılması gerektiği şeklindeki Hıristiyan görüşü kabul etmiyordu. Ayrıca, dindar insanları kaderlerine boyun eğmelerinden ötürü affedemiyordu. "Dindarlar hiç olmadıkları kadar zayıflarlar, özellikle de onlara oğlanlar sunduğunuzda. Yeterince dile getirilmemiş olsa da, hatta çoğu zaman farkına varılmasa da, Tanrı'ya inananlarla oğlancılar arasında güçlü bir benzerlik vardır."[31] Goya'nın, batıl inancın siyasal erki engelleyen bir unsur olduğu şeklindeki görüşünü paylaşıyor ve roman kahramanı Juliette'in ağzından Napoli kralı Ferdinand'a söylenen sözlerle, ünlü bir komünist söylemi çok önceleri şekillendiriyordu: "Siz insanları cehalete ve batıl inanca teslim ediyorsunuz çünkü ya aydınlanırlarsa diye korkuyorsunuz; onları haşhaşla uyuşturuyorsunuz, böylece sizin yaptığınız baskıyı anlayamıyorlar."[32]

* *Juliette Birinci Kitap Erdemsizliğe Övgü* (2003), *Juliette İkinci Kitap Suç Kardeşliği* (2004), *Juliette Üçüncü Kitap İhtirasın Nirvanası* (2004), Çiviyazıları Yayınevi, İstanbul, çev.: Münire Yılmaer. (y.n.)

27) Sade, *Juliette* (1968), 481.
28) A.g.e., 253-54.
29) Sade, *Gothic Tales*, 174.
30) Sade, *Juliette*, 396-37.
31) A.g.e., 630.
32) A.g.e., 930.

SODOM'UN 120 GÜNÜ

Doymak bilmez bir roman yazarı olan Sade'ın da farkına vardığı gibi, fantezi gücü o kadar enerjikti ki, bu güç onun entelektüel etkinliği ve fiziksel dürtüleri üzerinde egemenlik kurmuştu. Sade, kabaca, diğer bütün insanların da kendisine benzediği genellemesinde bulundu. Bastille'de mahkûmken roman yazmaya başladığında, gotiğin bütün korku, zulüm, rastlantı ve tuhaflık etkilerini kullandı; ancak, hapishanede tutulan bir kişiden bekleneceği gibi, görünür kaosun üzerindeki katı denetimini korudu. Tüm romanları içinde, yalnızca çılgınca kaba gotik öyküler, ahlaksızlık ve halkın düşüncelerini öfkeye sevk etmek yerine baştan çıkaran cinsel kandırmacayı da içeren *Aşkın Suçları** (1800) bir parça mizah içerir. Birçok okuyucuya göre (onun betimlemesinden sakınan püritenlere göre değil sadece) rasgele bir dille zulüm ve aşırılığın uzun, inandırıcılıktan uzak fantezilerini sunan, hayal gücü zayıf bir yazardır. Sade kötülüğün kökenlerinin ve kendi çektiği zorlukların nedeninin özel mülkiyet, sınıf ayrımı, din ve aile yaşantısı gibi başlıca insanlık konumları olduğuna karar verdi. Onun toplumsal ve dinsel kurallara karşı gelen kişileri, mutlak güç elde edilemez olduğuna göre, sahip olmaya değer tek güç hayal gücüne ait olandır şeklindeki inancını örnekliyordu: Gizlilik en büyük erotik güç oyunuydu. İlk romanı olan *Sodom'un 120 Günü*, (Jean Genet'nin klasik *Notre-Dame-Des-Fleurs*'ü** gibi) kişisel bir hapishane pornosu olma amacına hizmet ediyordu; ancak, Sade sosyal konulara eğilmeyi ihmal edemeyecek kadar tam bir on sekizinci yüzyıl Fransız erkeğiydi ve seks onun yazılarında iktidar ilişkilerini betimleme yolu olarak kullanılır. Kendi çağdaşları arasında pornografiyi politize etme konusunda yalnız değildi: Bir örnek vermek gerekirse, 1789-91 arasında Kraliçe Marie Antoinette konulu seks partilerine ilişkin müstehcen el ilanlarında büyük artış vardı.

Sade'ın gotik kurmacaları insanların birbirlerini hemen ve insafsızca nasıl kullanıp sömürdüklerini betimler. Sade cinsel baskıyı siyasal baskıyla bir tutuyordu – her ikisinin de devrim türü bir patlamayla sonuçlanması olasıydı. 'Emilie de Tourville' başlıklı gotik öykü, bir genç kızla onun gizli kapaklı seks buluşmaları gerçekleştirdiğini keşfeden iki ağabeyi hakkındadır; özgürlüğü kısıtlanan kız için, âşığıyla haftada kaç kez buluşursa her iki kolunda o sayıda kesik açılması talimatı verilir. Sa-

* Gece Yayınevi, Ankara, Kasım 1990, çev.: Cemal Süreya. (y.n.)

** *Çiçeklerin Meryem Anası*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2000, çev.: Yaşar Avunç. (y.n.)

de'ın kan akıtmaya yönelik bu kararı, devrimin kan akıtması anlamını taşıyabilir:

> Saçma sapan bir ciddiyetle yetiştirilen, daha çocukken mutsuzluk çığlıklarına kulaklarını kapaması öğretilen, beşikten beri kanla sulanan, her şeyi eleştiren ve kendilerini her şeyin sahibi sanan Themis'in* bu taşkın ve savruk destekleyicilerinin davranışı o kadar kötü bir üne sahiptir ki, kendi gizli utançlarını ve kaçamak yanıtlarını gizlemenin tek yolu aptallar üzerinde etkili olmaktan ve akıllı insanların da onların nefret dolu prensiplerinden, kanlı yasalarından ve aşağılık kişiliklerinden tiksinmesini sağlamaktan başka bir işe yaramayan ve bunu da onları suça bulayarak başaran katı bir sertlik sergilemektir.[33]

Sodom'un 120 Günü'nü Sade 1784-85'te Bastille'de yazdı. Sade romanda kendi hücresinden çok daha geniş bir hayali manzara yarattı (romanın gizemli fantezisine katkısı olsun diye de, onu duvarın içinde gizlemekteydi). 14 Temmuz 1789'un yağması sonrasında çalınan kitabı Sade bir daha hiç görmedi; kitap on dokuzuncu yüzyılın sonlarında Marquis de Villeneuve-Trans'ın malı olarak yeniden ortaya çıktı. El yazmasının Alman bir koleksiyoncuya satılışının ardından, kısaltılmış bir versiyonu 1904'te Berlinli seksolog Iwan Block tarafından sadece bilim adamlarına, tıp insanlarına ve hukukçulara dağıtımı amaçlanarak sınırlı sayıda basıldı. El yazma nüsha 1929'da bir Fransız vikont tarafından satın alındı ve Maurie Heine tarafından eksiksiz biçimiyle, üç cilt olarak yayımlandı (1931-35). Sade'ın anlatımı, Marlborough dükünün komutasındaki orduların Fransızları Blenheim ve Malplaquet'te bozguna uğrattığı ve Fransa'nın Avrupa'daki hükümranlığını yok ettiği 1715'te başlar. Kral XIV. Louis yeni ölmüştür ve torununun oğlu XV. Louis'in (1715-23) çocukluğu sırasında Duc d'Orleans unvanını taşıyan, çok parlak nitelikleri olsa da ahlaksız ve şöhretli bir mahkûm olup kendisini mutlak güçle donatan ve zalimlikle karışık bir yolsuzlukla ülkeyi yöneten Philippe'in başkanlığında bir kral naipliği konseyi mevcuttu. Sade'ın birinci bölümü şöyle başlar:

> XIV. Louis'e ağır yükler yükleyen büyük savaşlar bir yandan hazinenin ve insanların kaynaklarını tüketirken, diğer yandan da bir kan emiciler sü-

* Yunan mitolojisinde, Titanların soyundan gelen, kanunların, adaletin, örf ve âdetin tanrıçası. (ç.n.)

33) Sade, *Gothic*, 169-70.

rüsüne zenginliğin gizli yollarını temin etti. Bu tür insanlar başkalarının sefaletini azaltmak yerine çıkar sağlayabilmek adına yarattıkları ya da destekledikleri toplu felaketler için gözlerini açık tutarlar. XIV. Louis'in yüce hükümranlığının sona ermesi, Fransız tarihinde, kaynakları en az onlara eşlik eden şehvet ve sefahat kadar belirsiz olan büyük sayıda servetin gizemli bir biçimde ortaya çıkışının görüldüğü dönemlerden biriydi.[34]

Sade bunun ardından, bu şekilde kokuşmuş düzenden yararlanarak servet sahibi olmuş dört yaşlı ya da orta yaşlı erkekten söz eder: Duke de Blagis, onun kardeşi X Piskoposu, de Curval adında bir yargıç ve Durcet adında bir finansör.

Bu sinsi dörtlü kötü yollardan edinilmiş gelirlerinin bir bölümünü Silling adında, hacizden elde ettikleri bir kalede uzun seks partilerine harcamaya karar verirler; öykü geliştikçe bu kale, uzaklarda yer alan ve Ann Radcliffe'in çok sevdiği türden pitoresk bir kaleyken, giderek Belsen ya da Dachau benzeri bir yer haline gelir. Simone de Beauvoir'ın belirttiği gibi, "Mağaralar, yer altı geçitleri, gizemli kuleler, gotik romanın bütün malzemeleri bu eserinde bir anlam kazanır. Yarattığı mekânlar bu dünyaya ait değildir; bu mekânlarda geçen olaylar macera olmaktan çok yaşayan tablolardır ve zamanın Sade'ın evreninde yeri yoktur."[35] Sade, diğer insanların duyu ve alışkanlıklarından kaynaklanan böylesi aşırı yabancılaşmalarda mükemmelliği bulmaktaydı. Sade'ın oluşturduğu yapı Boccaccio'nun *Decameron*'unu ve Navarreli Kraliçe Marguerite'in bir zamanlar popülerken bugün haksız yere ihmal edilen *Heptaméron*'unu çağrıştırır; ancak, metin Kraliçe Marguerite'in nefis ironisinden yoksundur. Sade'ın üç amacı vardı: hapishane hücresinde kendisi için cinsel heyecan yaratmak, olası bütün cinsel eylemleri bir seksologun titizliğiyle derlemek, gitgide artan düzeyde iğrençleşen cinayetleri insanlığın nefret edici yönünü göstermek için kullanmak. Yaşları iyice ilerlemiş bu dört sefih önce birbirlerinin kızıyla evlenerek işe başlar, pahalı projelerini kusursuzlaştırmak için servetlerini birleştirir, kadın pazarlayıcılar tutar, en iyi ailelerden 150 oğlanı ve kızı kaçırtır, başlangıç niteliğinde seks partileri düzenler, en cazip seks objelerini kendilerine ayırıp geri kalanları nüfuzlu zenginlerin alışılmış, dizginlenemeyen zevkiyle zalimce öldürtürler. Sade'ın Silling sefahatlerine atfettiği bu yarı şeytani ritüellerde kullanılan alet edevat ve oğlancılık, yeniden kazanılan bel-

34) Sade, *120 Days of Sodom and Other Writings* (1966), 1.
35) Simone de Beauvoir, 'Must We Burn Sade?' *120 Days of Sodom*'dan alıntı, 37.

lek sendromuna inanan terapi uzmanlarının 1990'lı yıllarda hastalarını teşvik ettikleri türden fantezileri andırmaktadır.

*Justine ya da Erdemin Felaketleri** yayımlanma amacıyla 1787'de yazıldı ve ilk baskısı 1791'de gerçekleştirildi. Roman, Voltaire'in *Candide*** adlı eserindeki Aydınlanma iyimserliğine karşı bir panzehir gibidir ve erdeme ve onun adilane ödüllerine saf bir inançla bağlıyken gerçeği, biraz zalimce de olsa, tecavüzler ve zulümler yoluyla fark eden bir yetim tarafından anlatılır. Kız, sürekli ödüllendirilecek olsa erdemin erdem olmaktan çıkacağını asla anlayamaz: Bu, sadece etiğin olmadığı bir evrende mümkündür. Justine'in erdemin ödüllendirileceğine dair beklentileri, üzerine yıldırım düşmesi sonucunda ölmesiyle alaya alınır: Bu, doğanın zalimlik ölçüsünde kayıtsız olduğunu, oysa insanların zulümle kayıtsızlık arasında seçim yapma hakları olduğunu anımsatmaktadır. Burada *Justine*'i ayrıntılı olarak incelemek çok zaman alacaktır (öykü Sade tarafından gitgide artan bir titizlikle iki kez elden geçirilmişti). Öykünün en belirgin karakteri olan Marquis de Bressac, Sade'ın Richardson ile Choderlos de Laclos'dan etkilenerek 1788'de Bastille'de yazdığı, 1795'te yayımlanan ama siyasal açıdan yıkıcı olduğu gerekçesiyle 1815 ve 1828'te yasaklanan *Aline et Valcour* adlı eserinin temelini oluşturan, soğuk, hesaplı, lüks düşkünü, kudretli de Blamont'la kıyaslanabilecek bir makyavelisttir.

Lettre de cachet sonucu yaşadığı hapis hayatının sona ermesini izleyen yedi yıl içinde Sade çok büyük kötülüklerle karşılaştı ve 1797'de *Justine* için bir ek oluşturdu: *La Nouvelle Justine, ou, Les Malheurs de la Vertu; suivie de L'Historie de Juliette, sa Sœur, ou, Les Prespérités du Vice* içindeki kana susamış erotizm, gotik aşırılığı en uç noktada temsil eder. Öykü Justine'in ahlaksız kız kardeşi Juliette tarafından anlatılmaktadır: "Benimkine benzer bir hayal gücüne sahip olanlar için, sorun asla şunun ya da bunun itici olup olmadığı, düzensizliğin tek endişe olup olmadığı, ve aşırı olduğu sürece her şeyin güzel olup olmadığı değildir"[36] diyerek, Saint-Fond'la başlarda yaptığı bir konuşmada böbürlenmektedir: "Bir şeyler bana onun, benim onun dışkısını yememi büyük bir arzuyla istediğini söyledi; bunu yapmak için kendisinden izin istedim, izni verirken coşku içindeydi." Fransa'da en kötü niyetli sefihlerin eline düştükten

* Çiviyazıları Yayınevi, İstanbul, Ekim 2000, çev.: Birsel Uzma. (y.n.)

** *Candide ya da İyimserlik*, Adam Yayınları, İstanbul, Nisan 2000, çev.: Server Tanilli. (y.n.)

36) Sade, *Juliette*, 236.

sonra hayatta kalan Juliette, cinayetle sonlanabilecek bir erotizm coşkusu içinde, siyasal kurumlarını, etik ve estetik değerlerini yıkıp geçerek Avrupa'yı gezer. Kişisel bir fantezi olmaktan çok halka bir mesaj iletme amacıyla yazılan *Juliette*, Geoffrey Gorer tarafından "Sade'ın nefret ve hayal kırıklığını kustuğu son nokta"[37] olarak gayet iyi nitelendirilmiştir. Sapıklık konusunda bolluk ötesi bir durum söz konusu olsa da, eserin temel noktası cinsel fetişizm değil, çoğu zaman fetişizmin temsil ettiği paranın gücüdür: Saint-Fond'un Juliette'le birlikte yeme nezaketini gösterdiği dışkısı, Fransa'nın en ünlü adamını bu duruma getiren servetin metaforu konumundadır.

Saint-Fond Sade'ın en büyük makyavelistidir: "Elli yaşlarında bir adam: keskin bir zekâ, fazlaca entelekt ve bol iki yüzlülük bahşedilmiş olan bu adamın kişiliği hainliğe yatkındı, çok acımasızdı ve bitip tükenmez bir gururla doluydu; Fransa'yı soyma ve iyi bir fiyata sattığı keyfî ipoteklerin teminatlarını ortalara saçma sanatı konusundaki yeteneğinden ötürü, her cinsten ve her yaşta 20.000'den fazla insan onun emri gereğinde krallığın mahzenlerinde çürümekteydi."[38] Cinsel zevkleri, Juliette'in de açıkça belirttiği biçimde, siyasi görüşlerini yansıtır: "Beni anlatılamayacak düzeyde aşağıladı; bu bir şehvet sorunu olduğunda, akla gelebilecek en pis, en despot, en zalim adam oluyordu."[39] Saint-Fond, bugün tipik faşist bir görünüm çizen, fikirleriyle böbürlenen bir ahlaksızlık lideridir: Öldürme ve işkence törenleri ile makyevalist devlet görüşü bariz bir biçimde Nazilik kurumunun birebir öngörüsüdür. Saint-Fond nüfusun üçte ikisinin açlıktan ölmesi gerektiğini dile getirmektedir: "Kıtlık konusuna gelince; üzerinde çalıştığımız hububat tekeli bizi zenginliğe boğacak ve güruhlar kısa sürede birbirlerini yiyince sayıları azalacak. Kabine kıtlık konusunda kararlı çünkü bu çözüm çabuk, hata payı yok ve bizi altına boğacak."[40] Saint-Fond'un cinsel zevklerini paylaşan Noirceuil, onun yönetime ilişkin fikirlerini sevmektedir: "Kana susamış, açgözlü, tuttuğunu kopan türden; cinayeti iyi yönetim için kaçınılmaz görüyor."[41] Noirceuil, görüşlerini haklı çıkarmak için Machiavelli'nin prensiplerinin yanı sıra tarihten de sayısız örnek verir: "Herhangi bir rejim, özellikle de monarşi varlığını sürdürecekse kan dökül-

37) Gorer, *Sade*, 81.
38) Sade, *Juliette*, 210.
39) A.g.e., 236.
40) A.g.e., 378.
41) A.g.e., 255.

mesi gerekir; bir tiranın tahtı kanla sağlamlaştırılmalıdır." *Juliette* çok ağır bir biçimde aristokrasi ve monarşi karşıtıdır –"günümüz dünyasında krallar hiçbir şey, sıradan kitleler her şey"[42]– ancak, Borchamps adlı bir sefihin İsveç'teki parlamento üyelerinin kendi monarşilerine karşı düzenlemekte oldukları ayaklanma konusunda dile getirdiği gibi, "Bunun nedeni tiranlıktan korkmaları değil, despotizmi kendilerinin değil de başkalarının elinde görmeyi çekememeleridir: İktidarı ele geçirmeye görsünler, emin olun artık despotizmden hiç nefret etmedikleri gibi, tam tersine, kendi zevklerini kusursuzlaştırmak için onu kullanacaklardır."[43]

Sade, gotik öyküler kitabı *Aşkın Suçları* (1800) için yazdığı önsözde (Idées sur les Romans), "büyünün ve gerçekle hayalin karışıklığının temel erdemi oluşturduğu yeni romanlar"ı[44] övmekteydi. Matthew Lewis'ın *The Monk* (Keşiş, 1796) adlı eseri için, "Her açıdan Mrs. Radcliffe'in parlak hayal gücünün yaptığı tuhaf kaçışlara üstünlük sağlamakta," demekteydi. Sade'a göre bu roman türünün "üstün yanı, tüm Avrupa'yı sarsan devrim ayaklanmalarının kaçınılmaz üstün sonucuydu". Fransız Devrimi sonrasında, Sade şöyle düşünmektedir:

> Kötülük saçanların insanlığa çektirebilecekleri sefaleti bilen herkes için, okunmalarının sıkıcı olması kadar romanların yazılmaları da o ölçüde zorlaştı. Dört beş yılda, en iyi roman yazarının bile yüzyıl içinde betimleyebileceğinden daha fazla talihsizlikle karşılaşmamış tek bir insan yoktur.

Sade haklıydı. *Otranto Kalesi*'nin yayımını izleyen çeyrek yüzyıl içinde gotik roman (Walpole'un amaçlarını yanlış anlayarak) büyük ölçüde vasat bir sansasyonel çizgi izledi. Radcliffe'in *Castles of Athlin and Dunboyne*'u (1789) geleneksel çizgide bir hak gaspı ve cinayet öyküsüdür; ikinci romanı *A Sicilian Romance* da (1790) o ölçüde unutulabilir niteliktedir. Ancak, 1794'te *The Mysteries of Udolpho* yayınlanana değin, hem Radcliffe'in yaratıcı dürtüsü hem de okuyucularının beklentileri Fransa'daki olaylar tarafından baştan sona yenilenmişti. Britanya'da Fransız Devrimi'nin aşırılıklarının ortaya çıkardığı gerçek korkular gotik romanın birdenbire önemli görünmesini sağlayan bir bağlam yarattı. Fransız Devrimi'nin –ve özellikle de 1790'larda Fransız güruhların yakıp yık-

42) A.g.e., 933.
43) A.g.e., 860.
44) Sade, 'Reflections on the Novel', *120 Days* içinde, 108-9.

mayla sonuçlanan baskınlarının– korkusu kalıcı güce sahip en az iki gotik fabl yarattı: Matthew Lewis'ın *The Monk*'u ve Mary Shelley'nin *Frankenstein*'ı (1818). Gotik betimleme bir sanat eserinin tüm duygularını ve yapısını temin ettiğinde –gotik için gotik nitelik taşıdığında–, bu durum okuyucuda ya da izleyicide duygusal aşırılığın kısa süreli doruk etkisini yaratabilmektedir; ama bu etki çok geçmeden yok olur ve ender olarak bellekte yer eder. Ancak, eğer gotik hayal gücü mekanik bir teknik olarak değil de başka duyguları ya da felsefeleri yansıtmaya yardımcı olacak bir estetik biçiminde kullanılırsa, o zaman Goya ve Sade, Mary Shelley ve belki de "Keşiş" Lewis'da olduğu gibi kalıcı düzeyde dikkati çekmeyi hak edebilir.

MATTHEW LEWIS VE KEŞİŞİ

Matthew Lewis (1775-1818) Savaş Dairesi'ndeki zengin bir subayın oğlu ve vârisiydi. Altı yaşına geldiğinde, annesi bir müzik öğretmeniyle kaçtı ve ondan bir çocuğu oldu. Baba Lewis 1783'te Lordlar Kamarası'na sundu-



Matthew Lewis'ın *The Monk* adlı eserinden, kanlar akan rahibe sahnesinin o döneme ait bir çizimi (1846). Lewis'ın çağdaşlarını şok eden, romanın doğaüstü gizemliliği değil, şiddet dolu cinsellikti: Geçmişi ideal olarak sunmak yerine, gotiğin yeniden canlanışına ait olan kültür, geçmişi değersiz görmeye başlıyordu.

ğu bir yasa teklifinde boşanma hakkını elde etmek istediyse de bu talep reddedildi; bundan sonra da Lewis'ın ebeveynleri yaşam boyu evlilik bağını taşısalar da ayrı yaşadılar ve birbirleri için sorun olmayı sürdürdüler. Bu deneyim, Lewis'a yaşamı boyunca aile hayatının ağdalı duygusallıklarından uzak kalma şansını tanıdı ve onun açısından yararlı oldu. Romanın kötü kahramanı Ambrosio'nun içinde bulunduğu kısıtlayıcı manastır baskılarından, patlarcasına, yok edici bir canavarlığa geçişi rahatlıkla ailelerin baskıcı yalıtma yöntemlerinin yerine geçebileceği gibi, herhangi bir gerçek manastır ya da siyaset rejimini simgeliyor da olabilir. Çocukluğundan itibaren Lewis dayanılmaz bir züppeydi –on sekizindeyken, "bu iki düşes aşırı ölçüde içten ve havalı; tek yaptığımız balolara, yemeklere ve konserlere gitmek,"[45] diyerek böbürleniyordu– ancak, sosyetede hiç de popüler değildi. 1808'de genç bir bayan onu şöyle tanımlıyordu:

> M. G. L. (*Beyefendi!*) uzun, sıska, güç beğenir, modaya uygun konuşan, çok düzgün denecek kadar yuvarlak bacaklara ve çok çirkin surata sahip biri. Bakışlarında erkeksi denecek hiçbir şey yok; ama öyle *bakıyor* ki, havasına bakarsanız, sanki kendisini küçük Arthur Wellesley* sanıyor; öylesine şık, kaygısız, gösterişli, şımarık ve hareketli. Gözleri küçük ve genellikle sulu; ama çay zamanında (özellikle de akşam yemeği sonrasında bardağı bir parça fazla doldurulmuşsa) o gözler masadaki her bir kadının üstünde parlıyor, fıldır fıldır, neşeyle dolanıyor. Adından konuşması da kabalaşıp mantıksız bir hal alıyor ve içimizden onun yanında oturma talihsizliğini yaşayan kim varsa onunla yakınlaşmaya çabalıyor; Fransızca, İtalyanca, İspanyolca ve Almanca *saçmalıkları* rasgele bir tarzda, leş gibi kokan soluğuyla birbiri ardına sıralıyor; 'berbat bir gülümsemeyle sırıtıyor', sanki yamuk ve pis dişlerinin tümünü göstermek istermiş gibi.[46]

Oxford'dan mezun olduktan sonra Lewis (babasının etkisiyle) 1794'te Lahey'deki İngiliz Büyükelçiliği'ne ataşe olarak atandı. Hollandalıların sıkıcılığı dayanılmazdı: "Geçen gece Hollanda yetkililerinden birinde bir araya gelen ve aptallığı karşısında etik davranamayan Lord Kerry o kadar kötü esnedi ki neredeyse çenesi çıkıyordu,"[47] diye yazıyordu Lewis. Henüz

45) Baron-Wilson, *The Life And Correspondence of* M. G. *Lewis*, I (1839), 77.
* Wellington Dükü. (ç.n.)
46) Louis Peck, *A Life of Matthew* G. *Lewis* (1961), 52.
47) Baron-Wilson, *Lewis*, I, 132.

yirmi bir yaşındayken, kısmen Hollanda'nın kendini beğenmiş, evcilleştirilmiş, sıkıcı insanlarına bir tepki niteliğinde olan *The Monk*'u yazmaya başladı. Radcliffe'in *Mysteries of Udolpho*'sunu okuması da onu teşvik etmiş ve esinlendiği bazı noktalar olmuştu. Lewis kendisini *Schauerromantik* türün tekniklerine kaptırdı ve Avrupa'da hüküm süren *Sturm und Drang** edebiyatını özümsedi. Küfür yüklü, komik ve iğrenç olmasının yanı sıra, hem alegori hem de karışım olacak bir roman üretmek amacıyla Alman korkunçluğuna sadist bir şehvet eklenmişti. On sekizinci yüzyılın sonlarında Avrupa'daki okuryazar insanlar birbirlerinin yaptıklarından çabucak haberdar olan küçük, çok dilli ve kozmopolit bir gruptu (Londra'da yaşayan Horace Walpole, Paris'te yaşayan Sade'ın ilk tutuklanışını on gün içinde öğrenmişti) ve bu kişiler yirminci yüzyılın benzer gruplarına kıyasla yabancı kültürel etkilere daha açıktı. Hem Maurice Heine hem de Mario Praz, Lewis'ın 1792'deki Paris ziyareti esnasında Sade'ın *Justine*'inin bir nüshasını elde ettiğinden kuşkulanmaktadır: *The Monk*'ta Sade'ın etkisinin güçlü izleri kesinlikle görülmektedir. Daha önce de gördüğümüz gibi, Lewis muhtemelen (Lord Holland ve Jovellanos yoluyla) Goya'nın hayal gücü üzerinde etki oluşturdu. Sade ve Goya Fransız Devrimi'nin sonuçlarını sanatsal (ve yarı gotik bir biçimde) betimleyen en büyük kişilerdi: Çok büyük olasılıkla, Goya Sade'ın dolaylı etkisi altında çalışmaktaydı.

The Monk'un Radcliffe'e layık geleneksel bir ilişkiyi içeren alt konusunda, Agnes ve Raymond adında iki sevgiliyi, Agnes'i bir rahibe manastırında inzivaya zorlayan kötü ve güçlü düşmanlar ayırır. Romanda bir rahibenin kanlar akan hayaleti dahil romantik korkunun geleneksel tuzakları bulunsa da, romanın gerçek gücü Ambrosio adıyla tanınan keşişin gerçekleştirdiği dalavereler sonrasında Agnes'in manastırın yeraltı odalarında çürüyen cesetler arasına hapsedilmesi yatmaktadır. Sade'ın Justine'inin bir keşişin hareminde acı çekmesi Lewis'ın düşüncelerine katkı sağlamış olabilir. Sonuçta, Agnes Raymond'la bir araya gelirken Ambrosio'nun kötülükleri de ortaya çıkar. Bu arada, Agnes'in çektiği işkenceler acımasızca ve en küçük ayrıntısına kadar verilmektedir. Agnes soğuk, böcek kaynayan katakomplarda Raymond'ın çocuğunu doğurur ve çocuk kısa süre sonra ölür:

* Fırtına ve Baskı. Yaklaşık 1765-1785 arasında gelişen, geleneksel otoriteye ve edebi stilin şekilselliğine tepki olarak doğan bir Alman edebiyat akımı. En önemli örneklerine Johann Wolfgang von Goethe'nin eserlerinde, özellikle de *Genç Werther'in Acıları*'nda (1774) ve Friedrich von Schiller'in oyunlarında rastlanır. (ç.n.)

> Belime sardığım şalımı yırtıp içine sevgili evladımı sardım. Koynuma aldım, yumuşacık kolları boynuma sarıp soluk, soğuk yanağını yanağıma yasladım. Böylece, cansız kolları üzerimde dinlenirken onu öpücüklere boğdum, onunla konuştum, ağladım ve hiç kesintisiz onun için dövündüm, gece gündüz bilmeden. (...) Yaşadığım sürece ondan ayrılmamaya yemin ettim: Onun varlığı beni tek rahatlatan şeydi. (...) Kısa zaman içinde kokuşmuş bir yığın ve görenlerin nefret edip iğreneceği bir nesne haline geldi. (...) Uyuklamalarımı sık sık üstüme tırmanan pis böcekler bozuyordu. Bazen o iğrenç ağırlığı koynumda taşırken mahzenin zehirli havasıyla çirkin ve iyice beslenmiş kurbağanın göğsümde gezindiğini hissedebiliyordum: Bazen, hızla hareket eden soğuk bir kertenkele suratımda o ıslak izini bırakıp vahşi ve keçeleşmiş saçlarımın arasında takılıp kalarak beni ürkütüyordu. Çoğu zaman, uyandığımda, bebeğimin çürümüş etiyle beslenen uzun kurtlar buluyordum parmaklarımın arasında.[48]

The Monk, Roma ikiyüzlülüğüne karşı yazılmış tipik bir Protestan uyarı öyküsünü andırır; öyküde, Madrid'deki en kutsal vaiz bile 'bir ikiyüzlülük canavarı'[49] olup çıkar. Lewis'ın (Sade'ın da aynı fikirde olduğu!) sunumunda, baskı altında yetiştirilen Ambrosio yozlaşmış ve bu baskı onu, hücresine genç bir rahip adayı kılığında sızan kötü kız Matilda tarafından baştan çıkarılmaya direnememesine yol açmıştır. "Ambrosio o zamana kadar hiç tatmadığı zevkleri tattı (...) tek korkusu, uzun süren orucu sonrasında iştahının sadece keskin bir parçasını tatmin eden bu zevklerden ölümün onu o an mahrum etmesiydi."[50] Her ne kadar Matilda gizli kapaklı azgınlıklar konusunda istekli görünse de, Ambrosio kısa sürede onun bedeninden usanır ve kısa zaman önce günah çıkarmasına yardımcı olduğu asil kadın Elvira'nın on beş yaşındaki kızı Antonia'yı arzular. Matilda, şeytani güçleri yardıma çağırarak Ambrosio'nun cinsel saldırganlığını yatıştırır. Şeytan, yere inmiş bir melek kılığında belirir:

> Daha on sekizine yeni basmış, bedeninin ve yüzünün kusursuzluğuyla benzersiz bir gençti. Çıplak bedeni mükemmeldi: Alnında parlak bir yıldız ışıldıyordu; omuzlarından iki kızıl kanat uzanıyordu ve gümüş rengi buklelerini kafasının çevresinde dans eden, şekilden şekle giren ve en değerli taşları kat kat aşan bir parlaklıkla ışıldayan çok renkli bir ateş çemberi

48) Matthew Lewis, *The Monk* (1796), parça III, bölüm iv, 412,415.
49) Lewis, *Monk*, III, i, 301.
50) A.g.e., I, ii, 65-67, 84, 90-91.

> sınırlıyordu. Kollarına ve bileklerine elmas bilezikler dolanmıştı ve sağ elinde mersin ağacına benzeyen gümüş bir dal vardı.[51]

Ambrosio, bu mersin ağacı dalını kullanarak Antonia'yı büyüleyip derin bir uykuya sokar ve ona saldırmaya başlar: "Arzuları (...) şahlanmış (...) inanılmaz boyutta."[52] İstediğini tam olarak elde edemeden Antonia'nın annesi Elvira tarafından engellenince, kadını bir yastıkla boğar. Şok halindeki Antonia öldü zannedilerek bir anıt mezara yerleştirilir; orada, o mezarın kasveti içinde, Ambrosio çürümekte olan cesetler arasında kıza tecavüz eder. Daha sonra, onu arayanlar yaklaşınca, çığlık atmasını engellemek için kızı öldürür.

Yine de Engizisyon askerleri Ambrosio'yu yakalarlar. İdam için geldiklerini zannettiği askerlerin aslında ölüm cezasının ertelenmesi emrini getirdiklerinden habersiz, ruhunu şeytana satarak hapishaneden kurtulur. İblisler tarafından bir dağın tepesine taşınır; burada, öldürdüğü Elvira'nın kendi annesi olduğu ve önce kirletip sonra öldürdüğü Antonia'nın da kız kardeşi olduğu kendisine anlatılarak işkence yapılır. Sonunda, iblisler tarafından yavaşça ve sadistçe öldürülür. Dağın kenarında ölmeden önce, yaralarından akan kanı böcekler içti:

> [Böcekler] iğnelerini bedenine batırdılar, binlercesi bedenini kapladı ve ona en derin ve dayanılmaz acıları verdi. Kayalardaki kartallar etinden parçalar kopardı ve kıvrık gagalarıyla göz yuvalarını oydu. İçini dayanılmaz bir susuzluk kapladı: Hemen yanında akıp giden nehrin şırıltısını duyabiliyordu ama bedenini o sese doğru sürükleyebilmek için boş yere çabaladı. Kör, sakat, çaresiz ve umutsuz halde, kendi varlığını iğrençleştiren öfke ve ilençle Tanrı'ya sövgü, ama onu daha da büyük acılara sevk edecek ölümün gelişini geciktiren altı sefil gün boyunca çürüdü.[53]

Ambrosio'nun zalimliği, ikiyüzlülüğü ve saldırganlığı Roma Katolik Kilisesi'ndeki baskıcı eğitimin sonucudur. Hükmedenlere özgü davranışlarına karşın, Walpole'un Manfred'i gibi o da, diğer insanların gücü karşısında tuhaf biçimde pasif bir kişidir. Ambrosio, kriz ânında en güçlü kişiliğe sahip olduğunu kanıtlayan Matilda tarafından baştan çıkarılır; kurtarıcı ve müttefik kılığına bürünen ve onun yıkımını çevreleyen

51) A.g.e., II, iv, 276-77.
52) A.g.e., III, i, 300.
53) A.g.e., III, v, 442.

iblisler tarafından kandırılır, onların ihanetine uğrar ve onlar tarafından yok edilir. Her ne kadar öykünün gücü cinsel arzu ve baskının tehlikelerine dayanmaktaysa da, kitap aynı zamanda baskıcı toplumsal rejimlerin ve gerici otoriteye saldıran intikam hırsıyla dolu güruhların berbat, dehşetli şiddetini de sunmaktadır.

Kitabın gücü hem bireysel hem de kolektif şiddeti içermesinden gelir. Ambrosio'nun cinsel uyanışı, temasa geçtiği herkesin ve her kurumun yıkımına yol açan davranışlarıyla doymak bilmez bir figür, ana katili ve ensest içeren bir tecavüzün uygulayıcısı haline getirir. Kolektif şiddet ise, Agnes'i hapsedip cinsel davranışlar sergileyen rahibeleri öldüren ve Ambrosio'nun müttefiki olan baş rahibeyi parçalayan hiddetli, intikam duygusuyla akılları başlarından gitmiş güruh tarafından yerine getirilir. (Tam bir Sade figürü olan baş rahibenin karakter yapısı, Lewis'ın *Justine*'i okuduğunu düşündürmektedir.) Ambrosio'nun baskıya ve güruhun da haksızlığa karşı baş kaldırması anlaşılabilir hatta övgüye değer bulunabilir; ama her iki taraf da hem kötüdür hem de kendilerine zarar verecek biçimde aşırılığa kaçmaktadır. Agnes'i tutulduğu manastırdan kurtaran ve baskıcı baş rahibeyi linç eden güruh şöyle anlatılır:

> Kurbanları olacak kadını koruyan muhafızların arasından geçerek bir yer bulup kadını sığınağından çıkardılar ve kesin, zalimce intikamını almak için ilerlediler. Korkudan çılgına dönen ve ne söylediğinin farkında bile olmayan harap haldeki kadın bir an merhamet diledi: Agnes'in ölümünden kendisinin sorumlu olmadığını haykırdı. (...) Talancılar barbarca intikam dışında hiçbir şeyi dinleyecek durumda değildi. Onu dinlemeyi reddettiler: Kadına her türlü aşağılamayı uyguladılar, onu çamur ve pisliğe buladılar ve en küçültücü hakaretleri ettiler. Birbirlerinin elinden çekip aldılar ve her yeni işkenceci bir öncekinden daha zalimdi. Kadının merhamet çığlıklarını, böğürtüleriyle ve iğrençlikleriyle bastırdılar; kadını sokaklarda sürüklediler, tekmelediler, çiğnediler, nefretin ya da intikam hırsının icat edebileceği her türden zulmü uyguladılar. Sonunda, ustaca savrulan bir elden çıkan bir taş kadının tam şakağına denk geldi. Kadın kanlar içinde yere yığıldı ve birkaç dakika içinde de sefil varlığı sona erdi. Ancak, kadın artık hakaretleri hissedemese bile, linç edenler hâlâ dindiremedikleri öfkelerini kadının cansız bedenine yöneltmeyi sürdürdüler. Vurdular, ezdiler, taciz ettiler; berbat, şekilsiz ve iğrenç bir et yığınına dönüşene kadar.[54]

54) Lewis, *Monk*, III, iii.

Ancak, Fransız Devrimi'ndeki güruhların çoğunun yaptığı gibi, baş rahibenin katilleri manastırı yakarken kendilerini de yok ederler:

> Talancılar içine daldıkları binada yollarına çıkan her şeyden hırslarını aldılar. Mobilyaları paramparça ettiler, resimleri parçaladılar, rölyefleri tahrip ettiler ve hizmetkârına duydukları nefret yüzünden Azize saygıyı unuttular. (...) Eylemlerinin sonuçları kendilerinin umduğundan ya da istediğinden daha ani oldu. Yanan yığınlardan yükselen alevler binaya sıçradı ve bina eski ve kuru olduğundan yangın odadan odaya hızla yayıldı. Kısa sürede duvarlar bu yıkıcı güçle sallanmaya başladı: Sütunlar devrildi, tavanlar talancıların tepesine çöktü ve birçoğu molozların altında ezildi. Her yanı çığlık ve inleme sesleri kapladı; manastır alevlerle kaplandı ve bütün olanlar tam bir yıkım ve dehşet sahnesiydi.

Bu tür anlatımlar, Fransız güruhların yarattığı şiddetin öyküleriyle dehşete kapılmış okuyucuların üstünde büyük etki yarattı.

The Monk Mart 1796'da piyasaya çıktı ve çok iyi sattı. Kısa süre sonra Lewis, babasının başbakan Pitt üzerindeki etkisi sayesinde Hindon adlı küçük bir kentin temsilcisi sıfatıyla Parlamento'ya seçildi. Ekim ayında ikinci baskı piyasaya çıktığında Lewis kitabın giriş sayfasına kendi adını, ardından parlamento üyesi sıfatını da ekleterek, kitabın yazarı olduğunu açıkladı (Lewis 1802'ye kadar parlamento üyesi olmayı sürdürdü). Hester Thrale Piozzi, "Siz hiç Vâsık adında tuhaf bir şey okumuş muydunuz?"[55] diye soruyordu. "Artık, dünyaya ilişkin daha tuhaf ve daha yaramaz bir şey var – adı da The Monk (...) on dokuzunda, ağzı süt kokan biri yazmış ve de kızlar da kitaba bayılıyor." Benzer şekilde, William Wilberforce, Pitt ve Amirallik Dairesi birinci lordu Chatham kontu ve İrlanda vekil lordu Westmoreland kontu ile birlikte, Lordlar Kamarası başkanı Lord Loughborough'nun konuğu oluşunu anlatmaktadır: "Havadan sudan konuşuldu (...) daha çok da 'The Monk'tan".[56] *Critical Review*'da yayınlanan Coleridge'in yorumu, *The Monk*'un şehvet dolu, zararlı, ahlakdışı ve aşırı rahat olduğu yönünde bir aşağılama dalgasını yarattı. Roman birden toplumun ahlaki değerleri açısından öylesine zararlı görüldü ki, yayımlanmasından bir yıl sonra baş yargıç, kötülüğün

55) Edward ve Lillian Bloom, (yay. haz.), *The Piozzi Letters*, II (1991), 411.

56) Robert Wilberforce ve Samuel Wilberforce, *The Life of William Wilberforce*, II (1838), 183-84.

engellenmesini savunan bir grup tarafından kitabın satışının sınırlandırılmasına yönelik bir karar çıkarması konusunda uyarıldı. Lewis'ın hiç itiraz etmediği bu uygulamadan vazgeçildiyse de, Lewis ikinci basımda bazı bölümleri çıkardı ve başka sadeleştirme çabaları da oldu. 1798 tarihli dördüncü basımda 'şehvet' sözcüğünü çıkardı; 'ırz düşmanı' Ambrosio 'hain' Ambrosio oldu; 'aşırılıklara daldı' yerine 'bir hata yaptı' ve 'fahişelik' yerine de 'utanması gereken şey' diye yazdı.[57] Bu haliyle bile roman kışkırtıcı bulundu: Isaac Cruikshank'in *Luxury* (1801) adlı gravüründe, *The Monk*'u okuyan bir kadının kıçı sembolik bir ateşle tutuşmuşken kadın mastürbasyon yapmaktadır.

Lewis, *The Monk* kadar açık saçık ya da başarılı olamayan başka gotik öyküler de yazdı; çeşitli Alman korku öykülerini tercüme etti ve başkalarını da Londra tiyatroları için uyarladı. *The Monk* ile diğer eserlerinin tiyatro versiyonları üretildiyse de fazla tutulmadılar. *The Castle Spectre* (1797) adlı oyundaki mahzenleri çağdaşı tiyatro seyircileri tarafından çok beğenildi, çünkü Fransa'daki hapse atma olaylarıyla paralellikler sergiliyordu: Seyirciler, Radcliffe'in *Romance of the Forest* (1791) adlı eserinde "Ah şu enfes sefillik! İşte şimdi hapsin tüm dehşetini algılayabiliyorum, işte şimdi özgürlüğün değerini anlıyorum!"[58] diyen karaktere benziyordu. Lewis bu edebi faaliyetleri, kısmen, savurgan annesine gelir sağlamak için sürdürdü. 1812'de babasının mirasını aldıktan sonra, ailesinin servetinin temelini oluşturan Jamaika'daki şeker kamışı tarlalarını ıslah etme kararlılığıyla edebiyat yaşantısını ve tiyatroda bir isim edinme umutlarını terk etti.

Karayipler'e iki kere gitti. 1818'de Jamaika'dan dönerken deniz üzerindeki ölümünden hemen önce, vasiyetini hizmetkârının şapkasının üstüne yazdı. Korkunç bir gotik bağlantıyla, cesedi kalitesiz bir tabuta yerleştirildi ve bir beze sarılıp ağırlıklar bağlanan tabut güverteden denize atıldı; ancak, ağırlıklardan sıyrılan tabut yüzmeye başladı. Tabutun sarılı olduğu bez de yelken görevi yapınca tabut, Lewis'ın yaşamının en mutlu ve en etkili dönemini geçirdiği Jamaika'ya doğru gerisin geri gitmeye koyuldu. Lewis'ın tarlalarında yaptığı reformlar diğer köle sahiplerinin öfkesini topladı. 1834'te, ölümünün ardından yayınlanan *Journal of a West Indian Proprietor*, *The Monk* sonrasındaki tek önemli eseridir. Lord Holland'ın Lewis'a yönelik eleştirisi dolaysız ve zekiceydi:

57) Peck, *Lewis*, 35.
58) Radcliffe, *Romance of the Forest* (1791).

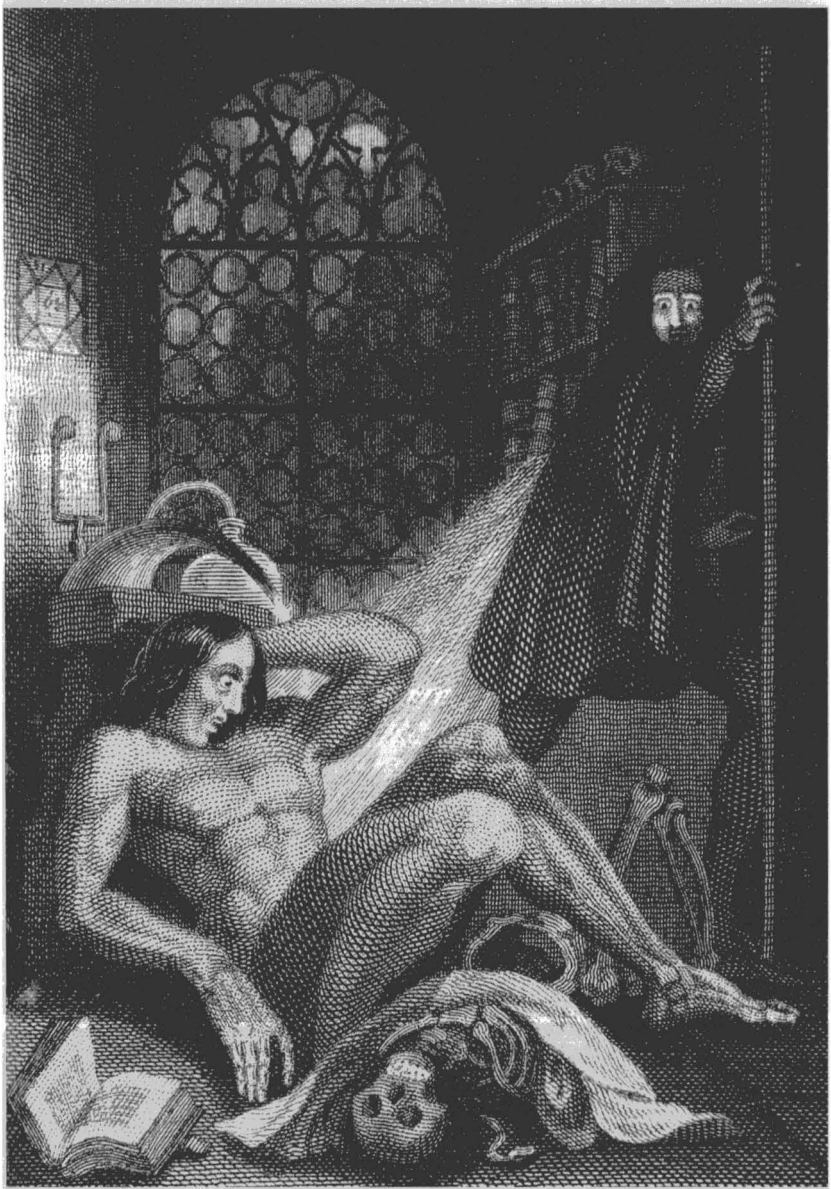
Zihni, dinsel olmasa da mistik bir felsefeyle bozulmuştu; okuma, yazma ve düşünme zevki paradoksla yozlaşmıştı; söyledikleri karşıtlığın zor beğenir sapkınlığı ya da duyarlılığın hastalıklı ve yapmacık davranışları yüzünden şekilsizleşmişti. Sürekli olarak sergilediği şakacı görünme çabaları da çok başarısızdı. Mizah duygusundan yoksundu. Samimi, duyarlı ve cömertti; ama boş gururu yoldan çıkarıcı olmaktan öte, aşırı ve sorun çıkaran türdendi.[59]

MARY SHELLEY

Daha önce de belirtildiği gibi, Volney'nin *Ruin of Empires* (İmparatorlukların Çöküşü, 1751) adlı eseri Fransız devrimcilerin ilk başlardaki umutlarını çok etkili bir biçimde ifade etmesiyle, William Godwin gibi İngiliz radikallerden övgüler alan moda bir kitaptı. Burke, Romilly, Sade ve Goya'nın devrim canavarlarının kendilerine özgü imajlarını yarattıkları bir dönemde, bir yabancı, kulübede yaşayan iki kişinin Volney'nin *Ruin of Empires*'ını tartıştıklarına kulak misafiri olmuştu: "Mistik Asyalılardan, Yunanların muazzam dehasına ve zihinsel faaliyetlerine, ilk Romalıların savaşlarına ve şahane değerlerine, daha sonra dejenere olmalarına, o kudretli imparatorluğun, şövalyeliğin, Hıristiyanlığın ve kralların çöküşüne dair sözler dinledim."[60] Tarihe yönelik etik imalar özellikle ilginçti. "İnsanoğlu gerçekten de bir zamanlar öylesine kudretli, öylesine erdemli ve muhteşem, ama öylesine gaddar ve basit miydi?" Kulak misafiri olan kişiyi özellikle bir nokta etkilemişti: "Zenginlikle birlikte asil ve tertemiz bir geçmiş"e yapılan vurgu. "İnsan bu avantajlardan yalnızca birine sahip olsa saygı görebilir; ama ikisine de sahip olduğunda, çok istisnai durumlar dışında, bir serseri ve bir köle olarak görülmekte ve gücünü pek az sayıdaki seçilmişin kârını artırmak için kullanmaya mahkûm olmakta!" Kulak misafiri olan kişi bunu düşününce 'ıstırap' duymuştu, zira büyütülen ve abartılan proleter niteliklerin tümüne kendisi sahipti. "Yaratılışım ve yaratanım konusunda tamamen bilgisizdim ama hiç param, dostum ya da herhangi türden bir mülküm olmadığını biliyordum. Ayrıca, iğrenç derecede deforme olmuş dehşetli bir bedenim vardı. (...) O halde ben herkesin kendisinden kaçtığı ve

59) Lord Stavordale, (yay. haz.), *Further Memoirs of the Whig Party, 1807-1821, by Third Lord Holland* (1905), 379.

60) Mary Shelley, *Frankenstein* (1818), bölüm 13.



Frankenstein'ın canavarı açısından eğitim ve kitap okumak zehirli gaz solumak gibiydi. Bu faaliyetler onun sinirlerini harap ediyor ve onu asla yatıştırılamayacak türden öfke ve nefrete sürüklüyordu. Canavar, farklı formlardaki kötülüğün bir figürü haline geldi.

hiç kimsenin sahiplenmek istemediği bir canavar, bir leke miydim?" Yanıt, evettir, çünkü kulak misafiri olan bu adam Frankenstein'ın canavarıdır.

Frankenstein 1816'da, o zamanlar on sekiz yaşında olan Mary Wollstonecraft Shelley (1797-1851) tarafından yazıldı. Shellley'nin bu en ünlü romanı hiç kuşkusuz otobiyografik etkiler içermektedir. William Godwin ve Mary Wollstonecraft gibi iki radikalin kızıydı. *Frankenstein*'daki temalardan biri annelik ve annelerin yokluğudur: Mary Shelley'nin kendi annesi, evlendiği sırada Mary'yi doğurmak üzereydi; doğum esnasında da öldü. *An Enquiry Concerning Political Justice* (Politik Adalet Hakkında Bir Araştırma, 1793) adlı eserinde Mary, gelecekte insan ırkının cinsel ilişki olmadan üreyeceği tahmininde bulunan ve Fransız Devrimi'nin önde gelen İngiliz kuramcıları arasında yer alan bir babanın soğuk rasyonalizmiyle kaplı bir ortamda büyüdü. Thomas de Quincey, "Mr. Godwin hakkında birçok insan, bir hayalet ya da kanı çekilmiş bir vampir ya da Frankenstein tarafından yaratılmış bir canavar karşısında hissedeceği türden bir soğukluk ve korku hissi taşıyordu," diye yazıyordu. Entelektüel açıdan güçlü olsa da duygusal açıdan kalın kafalıydı. Mary on altı yaşındayken bir baronun oğlu olan Percy Shelley'yle kaçtı ve Shelley'nin eşinin ölümü sonrasında 1816'da onunla evlendi. Daha önce, 1815 ve 1816'da Shelley'den iki çocuğu olmuş ama ikisi de küçük yaşta ölmüştü; 1819'da doğan oğlu ise hayatta kaldı. Çocuklarının ölümü, 1815'te ilkini kaybettikten sonra kaydettiği gibi, onu kedere boğdu: "Rüyamda küçük bebeğimin yeniden hayata geldiğini –aslında sadece üşüttüğünü ve onu ateşin önünde sarıp sarmaladığımızı ve onun yaşadığını– görüyorum, uyanıyorum ve bebek falan yok – bütün gün o küçük şeyi düşünüyorum."[61]

1814'teki kaçışlarının ardından Shelleyler'in Fransa ve İsviçre'yi kapsayan yolculukları sırasında Mary, Moskova'dan geri çekilen Napoléon'un ordusunu kovalayan Avusturya ve Rus birliklerinin neden olduğu kargaşaya tanıklık etti. "Hiçbir şey bu barbarların ilerlerken yaydıkları yıkım kadar kesin olamaz,"[62] diye yazıyordu, *History of a Six Weeks' Tour* (Altı Haftalık Gezi Tarihi, 1817) adlı eserinde. "Evleri yakılmış, sığırları öldürülmüş ve sahip oldukları her şey yok edilmiş insanların umutsuzluğu savaşa karşı hissettiğim nefreti daha da keskinleştirdi, ki böylesi bir

61) Paula Feldman ve Diana Scott-Kilvert, (yay. haz.), *The Journals of Mary Shelley*, I (1987), 70.

62) Mary Shelley, *History of a Six Weeks' Tour, 1817* (1991), 14.

nefreti, bu salgın tarafından yağmalanmış ve yok edilmiş bir ülkede seyahat etmeyenler asla hissedemez." Bu tür deneyimler Shelleyler'in Romantizm çocuğu olma niteliklerini pekiştirdi: Aydınlanma çağına yönelik kibirli hayaller, Fransız *ancien régime*'inin gururu, bu rejimin Fransız Devrimi'nin kendi canavarlarını kışkırtması, Napoléon'un nefret dolu canavarlıkları sonrasında Fransa'da görülen yıkım – bütün bunlar Mary Shelley açısından eşit ölçüde üzücü şeylerdi. Kocasının 1822'de Napoli yakınlarında boğulmasının ardından, onun radikal dostlarının çoğunun uzak durduğu Mary, siyasal benlikçiliğe duyduğu güvensizliğe dayanan siyasal kuşkuculuğunu yaşam boyu korudu. "Görkemli olma aşkıyla yetiştirildim ve büyütüldüm. Büyük ve iyi biri olmak bana babamın verdiği bir prensipti: Shelley bunu pekiştirdi."[63] Yaşamındaki iki erkek 'dünyayı reformdan geçirme arzusu' taşıyordu ama Mary 'düşünen bir insan' değildi ve bir 'zorlamanın dehşetini' hissetmekteydi. 'Yalnızca sakat bir tepki doğuran şiddetli aşırılıklar'a karşıydı ve eylemcileri hor görmekteydi. "Shelley'i kaybettiğim için radikallere bağlanmak yönünde hiçbir arzu hissetmiyorum – onlar bana karşı tiksintiyle dolu, hiç adalet duyguları yok, hepsi şiddet yanlısı, en aşırı ölçüde bencil ve bilip bilmeden konuşuyorlar: kaba, kıskanç ve terbiyesiz."

1816 yazında o ve kocası Cenova Gölü kıyısındaki Villa Diodati'de Byron'la bir araya geldi. Mary'nin üvey kız kardeşi olan ve kendilerine eşlik eden Claire Clairmont daha sonra Byron'ın çocuğunu doğuracaktı. Ziyaretçileri arasında, basit bir batıl inanç olarak değil fakat yaşam, ölüm, iyi ve kötüye dair önemli konularda evdekilere hitap etme yolu olarak görülen bir seri hayalet öyküsü anlatan 'Keşiş' Lewis da vardı. "Hayaletlerden söz ediyoruz – ne Lord B ne de MGL onlara inanıyor ve her ikisi de, mantık gereği, öncelikle Tanrı'ya inanmaksızın kimsenin hayaletlere inanamayacağında hemfikir,"[64] diyordu Mary. "Bence bu hayalet ziyaretlerine inanmama konusunda uzmanlaşanların tümü de bunlara gerçekten de inanmıyor değil; ya da, gün ışığında böyle yapsalar da yalnızlığın ve gece yarısının yaklaşmasıyla birlikte uslanıp gölgeler dünyası konusunda daha saygılı bir tarzda düşünmüyor değiller." Yağmur dostların günlerce villaya kapanıp kalmalarına neden oluyordu ve Alman gotik öykülerin Fransızca çevirilerini okuyarak vakit geçiriyorlardı. Günün birinde (muhtemelen 16 Haziran) Byron, "Her birimiz birer hayalet öyküsü yazalım," diye önerdi ve önerisi kabul edildi. Byron'ın kendisi,

63) Muriel Spark, *Child of Light* (1951), 4-6.
64) Shelley, *Journal*, I, 126.

onun genç doktoru John Polidori ve Mary Shelley korkutucu bir şey yazma konusunda yarışa girdiler. Otuz yaşındaki Byron en yaşlılarıydı; *Frankenstein*'ın yazarı henüz bir genç kızdı. Mary'nin, Lewis ve Beckford gibi, gotik öyküler yazdığı sıralarda genç olması önemlidir: Hepsi de yaşı daha ileri olanları şok etmek istiyordu.

FRANKENSTEIN

Mary Shelley'nin romanı, bir kutup gezgini olan Robert Walton'ın İngiltere'deki kız kardeşi Margaret Saville'e kendisini konu eden mektuplar yazdığı ayrıntılı bir bölümle başlar. Altı yıl boyunca Kuzey Kutbu'na yelken açıp manyetik alanın gizemini keşfetmeyi planlamaktaydı. Kutupta buz kütleleri arasına sıkışıp kalan Walton ve mürettebatı, köpeklerin çektiği bir kızağın üstünde hızla gelip geçen bir dev görürler. Kısa süre sonra, belli ki devi kovalamaktayken yorgunluktan neredeyse ölmek üzere olan bir adam bulurlar. Bu, Aydınlanma düşüncesinin beşiği, Voltaire'in evi olarak benimsediği Cenova'da yetiştirilmiş (ama gotiğin merkezi Napoli'de doğmuş) bir burjuva olan Victor Frankenstein'dır. Bir kimya öğrencisi olarak Frankenstein, insanoğlunun idealleştirilmiş bir modeli olması amaçlanan ama aslında çok canavarca bir görünüme sahip olduğu için görenleri şok eden bir yaratığı oluşturup canlandırmak amacıyla ortaçağın gizemleriyle çağdaş bilimi birleştirmiştir. Belli ki, yaratıcısı ona yaşam verir vermez kendi canavarını inkâr eder –"yaratmış olduğum o şeyin görüntüsüne katlanamayınca, kendimi odadan dışarı attım"[65]– ve yaptığı şeyin sorumluluğunu üstlenmez. Yalnızlık çeken canavar sefil durumunu biraz olsun azaltması için bir dişi yaratsın diye Victor Frankenstein'ı bezdirir. Bilim adamı bunu kabul ederse de bu türden iki canavarın yepyeni bir 'iblisler ırkı'[66] oluşturacaklarından endişelenerek ikinci insansı yaratığını yok eder. İnsan ırkıyla akraba olması esirgenen ve aile saadeti yaşamasına izin verilmeyen canavar yakıp yıkmaya girişir: Sonunda, Frankenstein'ın güzel erkek kardeşini, en yakın dostunu ve karısını evlendikleri gece öldürür. Dolaylı yoldan olsa da, sadık bir aile hizmetkârı ile Frankenstein'ın babası da canavarın eylemlerinin bir sonucu olarak ölürler. Canavar, dışlanmış olduğu toplumu terk eder; en sonunda yaratıcısı onu Rusya'dan kutup bölgesine ka-

65) Shelley, *Frankenstein*, bölüm 5.
66) A.g.e., bölüm 20.

dar izler – bu sırada yaratıcısı yaşamını yitirir. Ardından canavar, buzdan oluşan salının üstünde, gezegenin en kuzey noktalarında ölümü bulma beklentisiyle uzaklaşıp gider.

Frankenstein neden hemen en çok satan kitaplar arasında yer aldı? *Frankenstein*, kaleler, dağlar, fırtınalar ve şiddet gibi gotik etkilerin çok iddialı bir sembolizmle yer aldığı ilk romandır. Shelley, genelleştirilmiş gotik etkilerinin aptal okuyucuları muhteşem olanın damıtılmış, doğallıktan uzak bir duyusuyla heyecanlandırması amacını taşımıyordu. Shelley'nin sahneleri ağır bir biçimde simgeseldir ve duygusallık ya da ucuz sansasyonel etkilerden uzaktır. Shelley korku ve gizemin doğaüstü etkilere dayanan kaynağını bilimin kudretine dayandırdı. Her zaman olduğu gibi, güç burada asıl açıklayıcı sözcüktür; zira, Shelley'nin kitabı gücün kötüye kullanılmasına ve kullanılanın da intikamına ilişkin bir örnektir. Dili yalın olsa da, gotik vurgulardan ve nidalardan yoksun olsa da, gerilimi canlı tutabiliyordu. Diğer gotik romanlarda olduğu gibi, konu, konunun hızından ötürü pek az okuyucunun farkına varabildiği komik rastlantılara dayanmaktaydı. Ancak, zaten gotik romanın bir niteliği haline gelen karşılıklılık, Shelley'nin kurgusunda titiz zarafetin doruğuna ulaşır. Aslında canavar yaratısını takip etmektedir, fakat evlendikleri gece karısını öldürülmüş bulduktan sonra Frankenstein avcı halini alır. Burada akla, gotik edebiyatta Horace Walpole'un Lord Lincoln'a "seni temin ediyorum, seni elimde tutmak için üstlenmeyeceğim rol yok" biçimindeki teminatı verdiği o uyarıcı an geliyor. Akla, Radcliffe'in *The Italian*'ındaki Engizisyon gardiyanının egemen ilişkilerin kendilerinin de bağımlılıkları olduğunu fark etmesi geliyor: Muhafız, bir mahkûmla bir gardiyan arasında 'hiçbir fark' olmadığına karar verir: "Tek farkla ki, mahkûm kapının bir yüzünü seyrederken muhafız da diğerini seyreder." Canavarın yaratıcısını elinde tutmak için oynamayacağı rol yoktur; sonuçtaki çıkmazlar arasında da hiçbir fark yoktur. Canavar, Frankenstein'ın takibinde onu sürekli kışkırtır: "Ağaçların gövdelerine yazılar yazarak ya da taşlara kazıyarak, bana rol göstermek ve hiddetimi coşturmak için izler bıraktı."[67] Mesajlar, "Eğer fazla gecikmezsen, bu yerin yakınlarında ölü bir tavşan bulacaksın; onu ye ve canlan. Haydi gel, düşmanım," gibi cümleler içermektedir. Frankenstein kendi canavarını, "neredeyse kendi vampirimin ışığında, kendi ruhum mezardan çıkmış,"[68] gibi görmektedir.

67) A.g.e., bölüm 24.
68) A.g.e., bölüm 7.

Shelley'nin öyküsünün planı okuyucunun tahmin edemeyeceği türden etkileyici kişisel notlar içermektedir: Frankenstein'ın bir ağaçlıkta canavar tarafından boğulan güzel erkek kardeşinin adı, Shelley'nin en sevdiği bebeği gibi, William'dır. Babasının kasvetli rasyonalizminden nefret etmesine karşın, romanlarında görülen derin entelektüel izleri ona borçlu olduğunu, *Frankenstein*'ı babasına ithaf ederek kabul etmekteydi. Babayla kızın fikirleri arasında güçlü bir uyumluluk vardı. Godwin'in psikolojik korku romanı *Caleb Williams*'ta (1794) karakterler Falkland ve Williams, Victor Frankenstein ve canavarı gibi, koyu bir düşmanlık halindedir ve bazen kimin izleyen ve kimin izlenen olduğunun anlaşılamadığı karmaşık bir takibe girişirler. *St. Leon*'da, kendisine dönük bir entelektüel, simya bilgisinden ve sonsuz yaşamın sırrından türeyen gücü ve zenginliği bulma uğruna mutluluğu terk eder. Godwin'in Rousseau'ya duyduğu hayranlık, Shelley'nin, canavarın uyanan ilkel öz benliğine ilişkin anlatımlarına katkı sağladı: Canavar, Frankenstein tarafından ilk kez terk edilişinin ardından Rousseau'nun asil vahşisi gibi doğal ortamda yaşar; Doğa'da derin düşüncelere bol zaman ayırarak idealist bir yaşam süren De Lacy ailesini taklit etmek yoluyla kendi kendisini uygarlaştırır (dil öğrenir ve düşünceler dünyasına girer). Canavar gibi, Rousseau'nun kendisi de kendine dönük bir canavar, kendisinin eşsiz olduğuna inanma saplantısı bulunan bir kişiydi: "Ah, Tanrı neden beni insanların arasında ama farklı bir türden yarattı sanki?" Canavar duygusal açıdan, ağlamakta olduğunun farkında olmadığı halde yeleğinin gözyaşlarıyla ıslandığının farkına varan Rousseau kadar aşırıdır.

Marilyn Butler, Shelley ile kocasının 'elektrik ya da ona benzer bir şey ruhun görevini yapabilir mi'[69] biçimindeki o zamanların yaygın bir tıbbi tartışmasıyla ilgilendiklerini ve bunun da Frankenstein'ın canavar yaratığına yaşam kıvılcımını vermesi fikrine esin kaynağı oluşturduğunu göstermektedir. Elektriğin fiziksel yaşamdaki temel rolü Shelley'nin çağdaşlarınca da tartışılmaktaydı. John Dalton'un 1807'de elektrik konulu konferanslarını dinlemesi sonucunda, günün moda bilim adamı Sir James Murray araştırma kariyerini 'yaşamın yasalarında Volt unsurları'nın[70] rolünü belirlemeye adadı ve *Electricity as a Cause of Cholera or Other Epidemics* (Kolera ya da Diğer Salgınların Bir Nedeni Olarak Elektrik, 1849) başlıklı eserinde, "*sinirsel enerji* ile *elektrik gücü* birbirine *benzer* görünmektedir" diyerek yaşamın kıvılcımı konusunda kendi doktrini-

69) Marilyn Butler, Shelley'ye giriş, *Frankenstein* (1993), xix.
70) Sir James Murray, *Electricity as a Cause of Cholera* (1849), 4, 9.

ne uygun yeni bir sağaltım boyutu geliştirdi. Shelley'nin romanının bir çok yorumu bilim karşıtı olmuştur ve etkisi bilim adamlarınca hâlâ kızgınlıkla karşılanmaktadır. 1997'de Londra Üniversitesi'nden Tıpta Uygulamalı Biyoloji Profesörü ve Kraliyet Topluluğu üyesi Lewis Wolpert, "*Frankenstein* sayesinde, genetik hakkında zekice bir tartışmaya girmek olanaksız,"[71] diye şikayet ediyordu. "Mary Shelley genetiğin şeytani perisidir." *Frankenstein* erkekliğin de bir eleştirisidir. Kutup kâşifi Walton, mürettebatının hayatta kalıp kalmamasına aldırmadan Kuzey Kutbu'na ulaşmak yoluyla bilimsel alanda güç kazanmak isteyen, Faust tarzında kararlı bir bireycidir. Yardımcısı gibi Walton da "şöhret arzusuyla, ya da daha doğrusu, sözü daha da açacak olursam, mesleğinde ilerleme arzusuyla delirmiş durumda".[72] Walton'un ve Frankenstein'ın bakış açısı Sade'a özgüdür: *Justine*'de bilimsel bilgiyi artırmak amacıyla kendi kızını parçalamaya niyetlenen ve entelektüel şöhret arzusu yüzünden insan ırkından uzaklaşan bir cerrah bulunmaktadır: "Komşum benim için bir anlam ifade etmiyor; benimle onun arasında en uzak bir ilişki bile olamaz." İhtiras, Shelley'nin kitabında bir kötülüktür; Walpole'un *Otranto*'da belirttiği gibi, en güçlü kötülük iktidar hırsıdır:

1801'de *Gentleman's Magazine*'e yazan ve adı bilinmeyen bir Metodist, "Dünya *bilgisi* hakkında çok şey işitiyoruz,"[73] diyordu:

> Ama eğer bu, ahlaksızlığı bildik hale getirecek ahlaksızlığın bilgisiyse; eğer bu katı bir alışkanlık uygulamasını sunan kötülüğün bilgisiyse; eğer bu başkalarının suçlarını görmekten vazgeçmememize ve böylece onlara kendimizi ahlaksızlıkla adamamıza yol açan, ailelerin huzurunu kaçırıp Tanrı'nın ve insanın yasalarının yerine zenginlik tarafından korunup denk ilişkiler tarafından cesaretlendirilen gevşek ve moda bir ahlak kuramını yerleştiren bilgi ise; o halde bu, Fransa'yı altüst eden bilgidir – dilerim Tanrı, dünyanın en ahlaklı ve dindar ulusunu bu bilgiden koruyabilir.

Shelley'nin insanın cüretini ve entelektüel böbürlenmelerini aşağılaması, Metodistlerin şikayetleriyle aynı geleneğe aittir. Victor Frankenstein, bilgiye olan aşırı güveninin sonucunda, tüm Avrupa'yı dolaşan –Alpler'de, İrlanda'da, Doğu Avrupa'da, Rusya'da, Kuzey Kutbu'nda– ve

71) Peter Popham, 'Art, Science and Self Abuse', *The Independent*, 24 Mayıs 1997, 21c.
72) Shelley, *Frankenstein*, mektup II.
73) 'A Methodist', 'Caution against a Growing Immorality of Principle', *Gentleman's Magazine* (1801), 398-39.

ardından ölüm ve yıkım bırakan bir canavar yaratır. (Frankenstein'ın İrlanda bölümünün önemi, Lord Edward FitzGerald'ı, Kilwarden'ın katillerinin Jakobenciliğini, ya da Kingstonlar'la Charlevilleler'in savunma amaçlı kale inşasını anımsayanlarca ıskalanamaz. Hemen herkesin düşündüğü gibi, bunlar Fransız aydınlanmasının nihai sonuçlarıydı.)

Frankenstein'ın ölümcül edilgenliği, entelektüellerin kendi etkisizliğine bir diğer örnektir. Cinayeti işleyenin canavar olduğunu bilse de kardeşinin cinayetinden ötürü oda hizmetçisi Justine'in idam edilmesine izin verir; canavar onu öldürmeye yemin etmiş olsa da, henüz yeni gelin olan eşini korumaz. En iyi dostu Clerval öldürüldüğünde yıkılır, hastalanır ve babasının evinde bakılması gerekir. Daha önceki kararlarını sürekli ertelemektedir.

Frankenstein'ın yaratığının korkutucu, yalnızlığa itici çirkinliği, Fransa'daki kargaşaya yönelik olarak, diğer yorumcuların yanı sıra Edmund Burke'ün de *Reflections on the French Revolution* (Fransız Devrimi Üzerine Düşünceler) adlı eserinde ortaya koyduğu korkunç, devrime özgü canavarların imajını akla getirir. Canavarın kendisinin de ısrar ettiği gibi, lanetlendiği dışlanma, acı ve baskı tarafından, isyan türü bir şiddete yönlendirilmektedir. "Benim, senin Adem'in olmam gerekiyor; ama daha çok, hiçbir kabahatim yokken zevkten mahrum ettiğin, düşmüş bir meleğim ben,"[74] der canavar yaratıcısına. "Her yerde mutluluk görüyorum ve bir tek ben ondan mahrumum. Ben yardımsever ve iyiydim; çaresizlik beni bir şeytan yaptı. Beni mutlu et, ben de yeniden erdemli olayım." Canavar aynı anda hem kendisine acırken hem de ürkütücü olabilmektedir. "Herkes perişan haldeki insanlardan nefret ediyor; peki o zaman, tüm canlıların en sefili olan benden nasıl nefret edilebilir?"[75] Canavar, insanlıkla denk tutulmayı ister ama bunu ancak tehditlerle talep edebilmektedir. "Sen bana karşı görevini yerine getir, ben de sana ve diğer insanlara karşı benimkileri yerine getireyim. Eğer sen benim koşullarıma uyarsan onları ve seni rahat bırakırım; ama reddedersen, geriye kalan dostlarının kanıyla yıkanana kadar ölümün aç midesini doldururum."[76] Canavar, sıradan yeminleriyle Frankenstein'ın gönlünü kazanmaya çalışır: "Sana karşı cephe alma dürtüsüne boyun eğmeyeceğim. Ben senin yaratığınım ve doğal efendime ve kralıma karşı daha yumuşak ve sakin olacağım."[77] Ama Frankenstein onun için bir dişi

74) Shelley, *Frankenstein*, bölüm 10.
75) A.g.e., bölüm 17.
76) A.g.e., bölüm 10.
77) A.g.e., bölüm 10.

yaratmayı reddedince bu kararlılığı dağılır: "Üstüne şeytani bir öfke çöktü (...) suratı, inan gözünün bakamayacağı kadar dehşetli buruşukluklarla karıştı."[78]

Canavar üremek istemektedir, ama yaratıcısı denetimden çıkacak bir canavar güruhu düşüncesi karşısında dehşete kapılır: "Dünya üzerinde, insan ırkının varlığını tehlikeye atacak ve dehşetle dolduracak bir iblis soyu ürerdi."[79] Walpole ile James Gillray, Fransız devrimcileri yamyamlar olarak görmekteydi; Goya ile Sade kendi dönemlerinin şeytanlıklarını bedenlerin parçalanmasıyla sergilediler; Goya'nın Satürn'ünde ifade bulan gereksinimin karşılığını Frankenstein'ın canavarı sağlar. Canavar, ormanda yaşayan ve onun bilincini düşüncesizce uyandıran idealistlerle dostluk kurmaya çalıştığında, canavarı o kadar çirkin bulurlar ki kaçıp evlerini terk ederler. Canavarın tepkisi, korkan liberal reformcuların aşırılıklarını reddetmesi üzerine hırslanan proletaryanın verebileceği türdendir: "Ben, tıpkı baş şeytan gibi, içimde bir cehennem taşıyorum ve kendimi anlayıştan mahrum bırakılmış hissedince ağaçları parçalamak, çevreme karmaşa ve yıkım saçmak ve ardından da oturup yıkımın tadını çıkarmak istedim."[80] Canavarların doymak bitmez açlığı, şeytanın suretini temsil etmelerinin bir nedenidir. Eğer insanoğlu topluca düş görebilseydi, düşleri Frankenstein'ın canavarı gibi olurdu.

78) A.g.e., bölüm 20.
79) A.g.e., bölüm 20.
80) A.g.e., bölüm 16.

7
Yaralama Tutkusu[1]

> Acıya tapma, dünyaya çok daha sık hâkim olmuştur. Bütün o azizleriyle, din uğruna ölenleriyle, kendine işkence etme tutkusuyla, kendini yaralama tutkusuyla, bıçaklarla oyma ve kendini kırbaçlama sahneleriyle ortaçağ gerçek Hıristiyanlıktır ve ortaçağ İsa'sı da gerçek İsa'dır.
> *Oscar Wilde*

> Arzu, din ve zulüm birlikteliğinin insanın ilgisini ânında, bunlar arasında var olan yakın ilişkiye ve ortak eğilimlere çekmemiş olması tuhaf.
> *Novalis*

> İnsanlar bize cziyet çektirmenin kendi hakları olduğunu düşünürken, bizler asla, ne kadar acı verici ve hayali olsa da, bir parça onurdan yoksun değilizdir. Engizisyonda bile ben bir kişilik taşıyordum.
> *Charles Maturin*

ZEVKİN İŞKENCE ALETLERİ

Goya ve Sade'ın kaydettikleri zulümlerde muhteşemden eser yoktu. Keşiş Ambrosio'nun ya da Frankenstein'ın canavarının kaderinde, insan hiçbir kurtarıcı kudret bulamaz. Ancak, korkudan alınan zevk, acının muhteşem olabileceği düşüncesi, itaatin büyük değeri: bu gotik güçlerden hiç biri asla azaltılamadı. Maturin'in, genellikle en saf gotik metinlerinden biri kabul edilen *Melmoth the Wanderer* (1820) adlı eserinde bir karakter, "Aslında *acı çekme konusunda amatör* haline gelmek mümkündür,"[2] der. "İnsanların dehşet yüklü idamların gerçekleştirileceği ülkelere günü birlik seyahat ettiklerini işittim, sırf acının görüntüsünün vereceği o heyecan ve işkencenin kendi güçlerinin bir sonucu olduğunu hissetmek uğruna; o acı bir trajedinin ya da en düşük düzeydeki bir sürüngenin çırpınışlarının izlenmesi de olabilir." Ayrıca, on dokuzuncu yüzyılda gotik hayal gücü acı, ceza ve kurtuluşa ilişkin yeni fikirleri ifade et-

1) Bu bölümde Jonathan Scott'ın *Piranesi* (1975) adlı eserine çok şey borçluyum. Rosemary Hill'in yayıma hazırlanan Pugin biyografisi de eşsiz bir eser olacak.

2) Maturin, *Melmoth the Wanderer*, 207.

mek için kullanıldı. Acı da yeni bir estetikle damıtıldı. Rimbaud, 'zevkin işkence aletleri' terimini kullandı.

Avusturyalı asil Leopold von Sacher-Masoch'un henüz gençken Hıristiyan din şehitlerinin katlandıkları işkenceleri düşünmekten zevk alması gerçeği, acının Hıristiyanlıkla birlikte var olduğunu bizlere anımsatır. On dokuzuncu yüzyılda sanayileşmenin ve bilinmezciliğin yükselen güçlerine karşın, Eski Ahit'te anlatılan insanlığın Düşüş'ü –Adem ile Havva'nın kuralı çiğnemesi ve cinsel masumiyeti yitirme cezasına çarptırılması– öyküsü önemini korumaktaydı. Swinburne ("nasıl ki senden lanetlerin laneti gelirse / cezalandırma da beklenir"[3]) ve Tennyson ("Tanrının bizlere söylediği 'Öç bana aittir' sözünü hatırla"[4]) bu görüşün varlığını sürdürdüğünü kanıtlarlar. Hıristiyanlık bir kısasa kısas diniydi; Adem ile Havva'nın kuralı çiğnemesinin ardından insanlığın sürekli taşıyacağı lanet geldi: Kötülük dolu bir dünyayı tufanla boğan, Sina Dağı'ndan yasaları duyuran ve Sodom'u yok eden Tanrı öç ânında dehşet saçıyordu. Yaratılış'ta belirtildiği biçimiyle, Tanrı'nın iyiliğini resimleyen *Bridgwater Treatises*'lerden birinin yazarı olan teolog Thomas Chalmers, 'kutsal kişiliğin ciddiyeti'nden[5] kaytarılmaması üzerinde durmaktaydı.

> İşte o Yasa Koyucu'nun tehditlerini yumuşatma isteğidir ki –işte o Tanrı'nın doğasının kinci yanını azaltma ya da, daha doğrusu, yok etme isteğidir ki– işte o kalıcı yorumdur ki, Tanrı'nın iyiliğini tartışmaya açmak suretiyle, Tanrı'nın kişiliğinin ciddiyetini ya da müthişliğini oluşturan gerçeği ve kutsallığı ve adaleti ve ulu egemen konumu örtme çabası içindedir; işte odur ki, aslında, uygulamada itaatkârlık ile günah arasındaki çitleri yıkmaya hizmet eder.

Hem hak edilen cezayı verme hem de caydırma amaçlarına hizmet eden cezalandırma, insanlık deneyiminde merkezi konumdaydı. İnsanları incitmek doğruydu. Bu tutum erkeğin kavgacılığına duyulan hayranlık ve kadınsı (cinsel eylemlerin çok daha ötesi kastedilerek) duruma duyulan korku tarafından daha da köklü hale getirildi. Geleceğin başbakanı Gladstone 1843'te şöyle diyordu: "Acının, zevk için ne büyük bir neden teşkil edebileceği üzerinde yeterince kafa yoruldu mu? Acıdan alınacak tatmin ve hatta zevk, insan zihninin gerçek bir deneyimsel olgusu olabilir. Bu türden bir erdem sık sık var olamaz mı – daha düşük bir yeti

3) Algernon Swinburne, 'Ode to Mazzini', satır 137-38.
4) Alfred Tennyson, 'Voyage of Maeldune', satır 118.
5) Thomas Chalmers, *Works*, VII (1841), 357.

cezalandırıldığında ya da yola getirildiğinde görüleceği gibi, adaletin ve acımasızca cezalandırmanın yararlı etkilerinden alınacak bir zevk?"[6]

İnsanlığın Cennet Bahçesi'nde kuralı çiğnemesi sonrasındaki durumu demek olan ilk günah, şeytana dünya üzerinde çalışma alanı yarattı. Coleridge'in 'The Devil's Thoughts' adlı şiirinde şeytan ilk günahın örneklerinin tadını çıkarmak için Londra'yı ziyaret eder:

> Soğuk banyoların üstünden geçerken bir de baktı
> Bomboş bir hücre,
> Ve şeytan memnun oldu, çünkü bu bir ipucuydu
> Hapishanelerini ıslah etmek için cehennemde.[7]

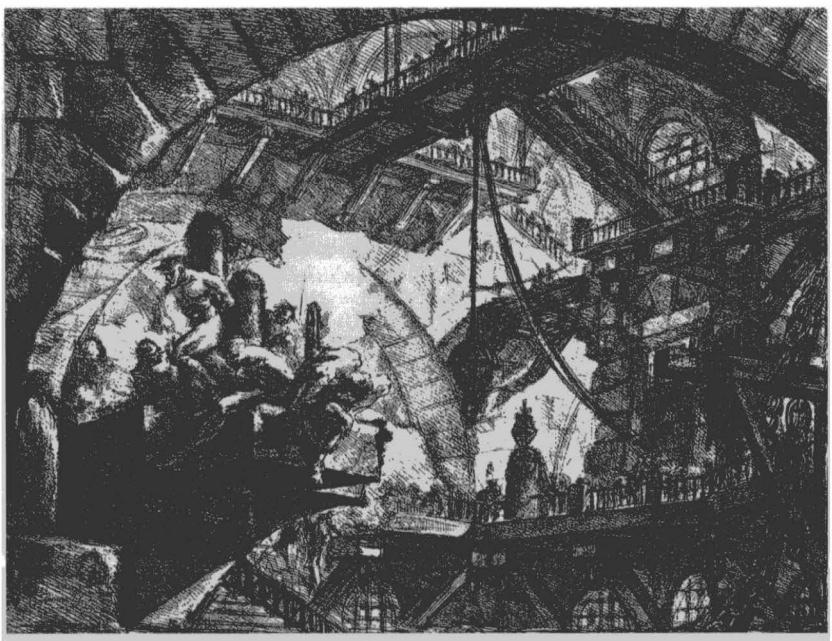
Hapishanelerle cehennemin birbirine örnek oluşturması Hıristiyan düşüncesinin doğal bir sonucudur. Mahzenler daima gotik hayal gücünün en popüler mekânları arasında yer almıştı; ancak, taşıdıkları anlam genel bir korku unsuru olmaktan, cehennemin çok daha belirgin imajlarını temsil eden ve hak edilen cezanın verildiği bir kapalı mekân korkusu yalnızlığına doğru değişim sergiledi. Acıya olan inanç devam etse de ve belki de artsa da, on dokuzuncu yüzyılda bir diğer Hıristiyan inancı –şeytana inanma!– aşamalı olarak zayıflatıldı. İnsanlar düşmanlarına "Şeytan görsün yüzünü!" ya da "Cehennemde görüşürüz!" diye küfredebilirlerdi ama bunlar gerçek inançlar olmaktan ziyade kalıplaşmış sözlerdi. 1855'te Baudelaire, "Bu yüzyıl insanının şeytana inanması, onu sevmesinden daha zor,"[8] diyordu; aynı yüzyılda daha sonra doğan Robert Musil, "Şeytana inanmıyorum," diye yazıyordu, "ama inanıyor olsaydım onu cenneti rekor başarılara koşturan bir çalıştırıcı olarak resmederdim".[9] Şeytana inanmak yerine, insanlar şeytanlık yapmayı ya da yeni cehennem formları tasarlamayı seçtiler. Bu da gotik hayal gücü için yeni fırsatlar yarattı.

PİRANESİ

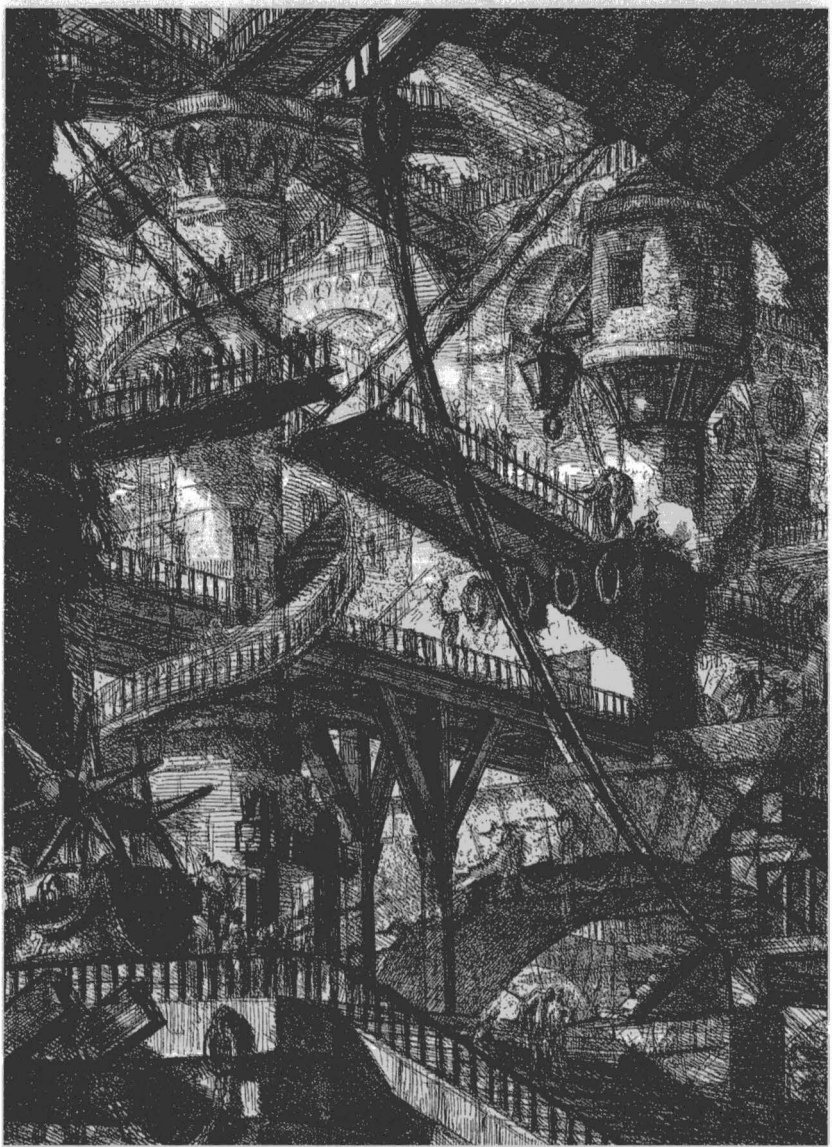
Etik düşüncenin cezalandırmayı konu alan kaynağı, 1745 civarında teknik ressam ve oymacı Giovanni Battista (Giambattista) Piranesi (1720-

6) W. E. Gladstone, *Diary*, III (1974), 250-51.
7) Samuel Taylor Coleridge, 'The Devil's Thoughts', satır 34-37.
8) Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal* için önsöz (1855).
9) Robert Musil, *The Man Without Qualities*, I (1953), 236.

78) tarafından üstlenilen *Carceri* adlı bir seri baskı çalışmasıdır. Venedikli bir masonun oğlu olan Piranesi, sanat alanındaki ilk eğitimini Venedik'te seçkin bir mimar ve mühendis olan amcasından aldı. On sekizinci yüzyıl Venedik'inde yeni binalar için fonlar sınırlıydı; sonuçta Piranesi'nin görsel hayal gücünün ve mimari duygularının teatral manzaraların oluşturmasında kullanılması gerekecekti. Venedik devleti siyasal ve ekonomik açıdan başlayan düşüşü tazmin edebilmek için zengin yabancıları parlak gösteriler, opera, kumar ve fahişelerin sunduğu zevklerle ayartmaktaydı. Hyatt Mayor'ın tarif ettiği gibi, Venedik'in opera binaları "manzaralarının dahice tasarlanması sayesinde" izleyicileri cezp ediyordu. "Sahnelerin zemini sahne arkasına doğru yükselircesine uzanan, üstüne tırabzanlı merdivenleri ve kubbe üstüne kubbeleri resmedilen



Piranesi, *Carceri*'nin tahta galerilerine ufak tefek figürler yerleştirerek insanların kendileri için oluşturdukları cehennemleri betimledi. Bu (muhtemelen kişinin kendi kendisine uyguladığı) ceza ve umutsuzluğun imajıdır. Bu gravürdeki lanetlenmiş ruhlar kendi acılarına bağlanan sinir hastaları gibidir. "O, bizim varlığımız, O bizim her bir şeyimiz. Daha asil ve daha zengin karaktere sahip olan şeyler bizi yalnızca kınayabilir, ama bizim kendimizi aşağılayıp sıfıra indirgememiz doğallıktan uzaktır. Kendimizden nefret etmek ve tepeden bakmak, diğer hiçbir yaratıkta görülmeyen, insanın güçsüzlüğüne özgü bir niteliktir." (Montaigne)



Carceri'lerin bir diğerinde, işkence için direklere zincirlenmiş bir grup esir gösterilir. "Zincirlenmiş bir grup insan düşünelim, hepsi de ölüme mahkûm, ve bu insanlardan her gün bir kısmının boğazı diğerlerinin gözleri önünde kesiliyor, ve geriye kalanlar kendileriyle aynı kaderi taşıyanların durumunda kendi durumlarını görüyorlar, ve sıralarını bekliyorlar, birbirlerine kederle ve umutsuzca bakarak. İşte bu, insanlık durumunun resmidir." (Pascal)

fonlar içeriyordu. Mumların titrek alevi birçok rengi görünmez kıldığı ve yalnızca çizgilerle kütleleri ortaya koyduğu için, yoğunluk illüzyonunu sağlamanın yolu ışık ve gölgeyi ustaca kullanmakta ve perspektifin matematiksel niteliklerinde usta olmakta yatıyordu."[10] Piranesi delikanlılık döneminde sahne setleri resmetti ve yaptığı bu çalışmadan "ışık ve gölgeleri dramatik bir etkiyle odaklamayı, binaları onları en iyi gösterecek açıdan çizmeyi, kesin bir yalınlıkla çizim yapmayı ve perspektifte her türlü numaraya cesaret etmeyi öğrendi". Sahne tasarımı Piranesi'nin estetik zevkinin gelişmesinde ne kadar önemliyse, Alexander Pope ile onun erken dönem İngiliz peyzaj tasarımcıları ve hatta gotiğin yeniden canlanışından etkilenen İngiliz tasarımcıların teatrallığı için de o kadar önemliydi.

1740'ta Piranesi Roma'ya yerleşti ve gençliğinin büyük bölümünü orada geçirdi. Piranesi'nin ilk işverenleri, büyük olasılıkla, harabe resimleri ve sahne manzarası tasarımları yapan Valeriani kardeşlerdi. Piranesi'nin, şehirdeki Romalılardan kalma harabelerle boy ölçüşecek muazzam binalar tasarlamak gibi toy umutları vardı ve bu büyük tutkuyu hep korudu: "Bana yeni bir dünya planlama görevi verilse, görevi üstlenecek kadar deli olurdum,"[11] diyordu sonraları. Yıllar boyunca kendisini "Architetto Veneziano" diye tanıtmayı sürdürse de fikirlerini resimlerle ifade etmek zorunda kaldı. Meslek sırlarını kendisine söylemediği için öldürmeye çalıştığı (ya da öldürmekle tehdit ettiği) bir Sicilyalıdan maden üstüne resim oyma sanatını öğrendi. Bu türden hiddet anları sıradandı. Yalnızlık içinde çalışıyor ve dış dünyayla ancak hayal gücünün kullanışlı hale getirebileceği şeyler için ilgileniyordu. Hayal gücü tuhaf, korkutucu ve sert, yaşamı kargaşa içindeydi. Yoksulluk onu 1745'te Venedik'e dönmeye zorladı; burada muhtemelen sahne manzaraları resmetti ve söylenene göre Tiepolo'nun* stüdyosunda çalıştı. İşte bu sıralar Daniel Marot'nun 1702'den kalma bazı opera çizimlerini, Roma'da 1745 civarında boy gösterecek olan *Invenzioni Capric de Carceri all Acqua Forte* (Hapishanelerin Değişken Buluşları) adlı on dört levhalık bir sahneye uyarlayarak ilk başarısını elde etti. Piranesi'nin yirmi yaşlarına yönelik bu romantik fantezileri onun başyapıtını oluşturur. Piranesi'nin biyografisinde Lord Mancroft bu resimleri, "cezalandırıcı adaletin gereci olan

10) Hyatt Mayor, *Giovanni Battista Piranesi* (1952), 4.

11) Aldous Huxley, *Prisons* (1949), 31.

* Giovanni Battista Tiepolo (1696-1770), Venedik ekolünün en sonuncu büyük üstadı ve rokoko stilinin ilk resimlerinin üreticisi İtalyan ressamı. (ç.n.)

hapishanelerin tasarımları"[12] biçiminde tarif ediyordu. Bunlar, "sanığın daima, az önce geçtiği galerinin ötesindeki merdivenden oluşan binalara açılan galeriler boyunca kör gibi dolaştığı, metrelerce yüksekliğe sahip bir keşmekeş içinde bir manyaklar, mahzenler, hapishaneler, işkence odaları, sonsuz merdivenler karabasanı"nı temsil ediyordu. "Üzerindeki figürün sürekli ilerlediği ama hiçbir ilerleme kaydedemediği bu sonu gelmez merdivenlerin verdiği umutsuzluk, resme bakan kişinin canlılığını felç eder gibidir."

Avrupa'daki sahne setlerinin tasarımı *Carceri* tarafından kalıcı bir biçimde değiştirildi ve Piranesi'nin Roma'nın klasik döneminden kalma kalıntılarla klasik dönem sonrası binalarına ilişkin çizimleri uzmanlar arasında sansasyon yarattı. Piranesi'nin yabancı turistlere satmak amacıyla çizdiği yaklaşık 135 parçalık *Vedute di Roma* (Roma'dan manzaralar) tuhaf, gotikleştirilmiş figürlerle canlandırılmıştı. Biyografisini ilk yazan yazara göre Piranesi, "Tek iyi model olan güzel Yunan heykellerini ya da çıplaklığı çalışmak yerine, tüm Roma'daki en kangrenli sakatları ve kamburları çizmeye koyuldu. Çarpık bacakları, kırık kolları, çıkık kalçaları resmetmeyi seviyordu, ve bu uyumsuz korku unsurlarından birini bir kilise kapısının yanında bulduğu an, sanki yeni bir Apollon heykeli keşfetmiş gibi hissediyor (...) ve onu çizmek için evine koşuyordu".[13] Piranesi'nin daha sonraki eserlerindeki Roma harabeleri, "sanki eski binaları kadar kesin bir biçimde çürümüş tüberkülozlu Romalıların yüzleriyle doludur" Hyatt Mayor, Salvator Rosa'nın "uzaklardaki felaketleri işaret ederken mızraklarını saplar gibi hareketler yapan, bir arada fısıldaşan, ya da talihsiz başlarını iki ellerinin arasına alınış dikilen ve hayali 'antik' zırhlar içinde askerliğe uygun olmayan bir heyecan taşıyan askerleri" betimleyen dağlama çizimlerinin Piranesi üzerindeki etkisini göstermiştir. Piranesi Salvator Rosa'nın yaptığı bir resmin sahibiydi ve Piranesi'nin *Vedute di Roma*'sında devrilmiş taşların aralarından büyüyen ağaçlar, en az insanlar kadar Salvator'un etkisini taşır. Piranesi, kendi İtalyan insanına karşı Salvator tarzı bir yabancılık besliyor, sanata gerçekten ilgi gösterenlerin yalnızca İngilizler olduğunda ısrar ediyordu. Bu hayranlık karşılıklıydı. Sonraları Newgate Hapishanesi'nin yeniden tasarımını gerçekleştiren George Dance, 1758'deki bir Roma ziyareti sırasında Piranesi'nin fikirlerinden etkilendi; William Chambers onunla dostluk kurdu; Robert Adam 1750'lerde onunla birlikte

12) Arthur Samuel, daha sonraları birinci Mancroft baronu, *Piranesi* (1910), 107-8.
13) Mayor, *Piranesi*, 16.



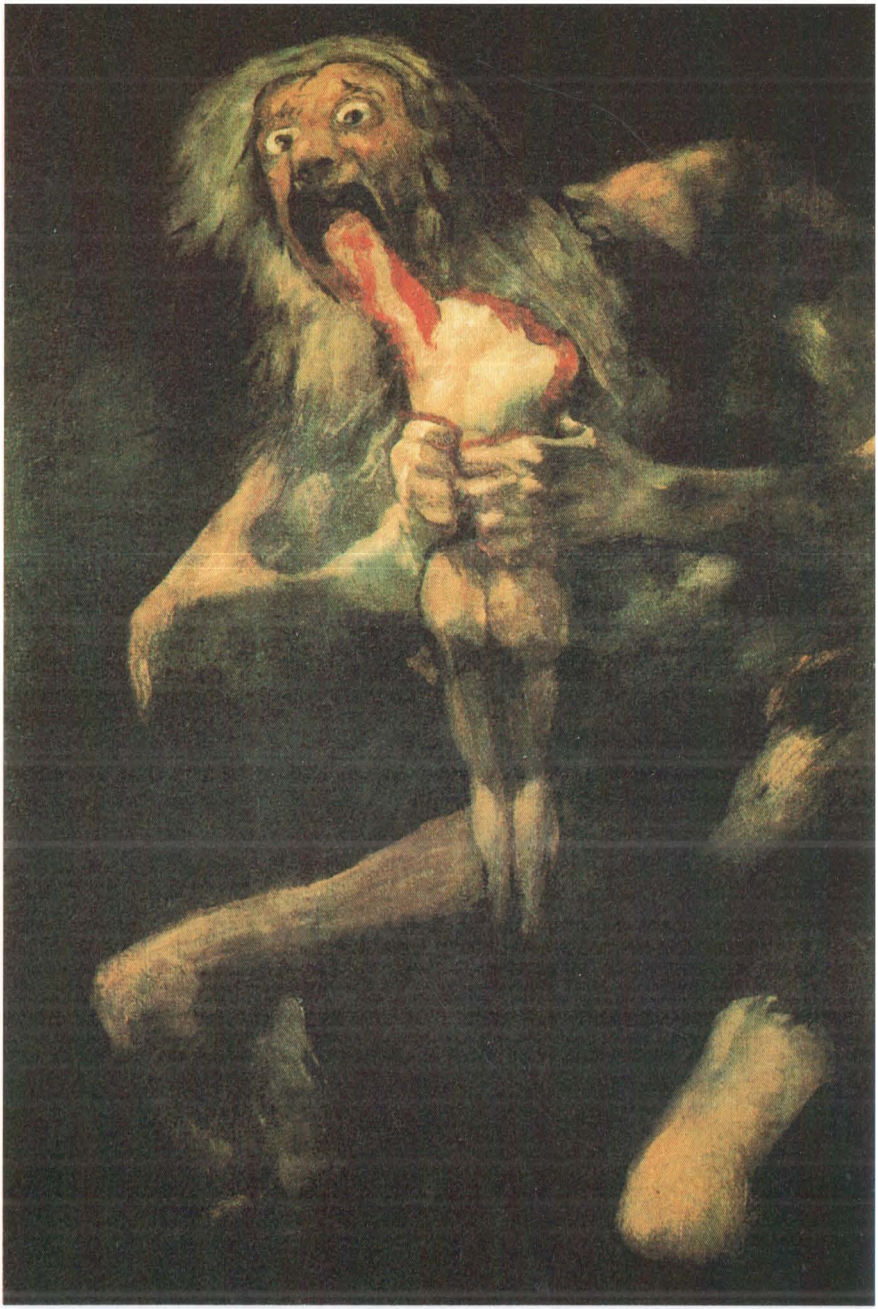
Volkan patlamalarının rasgele, önceden tahmin edilemeyen şiddeti on sekizinci yüzyıl uygarlığının kabuğunun altında yatanlarla denk görülmekteydi; bu da gotiğin, hiçbir şeyin göründüğü gibi olmadığı ısrarını güçlendirdi. Burada, Pierre-Jacques Volaire'in 1777'de resmettiği Vezüv görülmektedir.



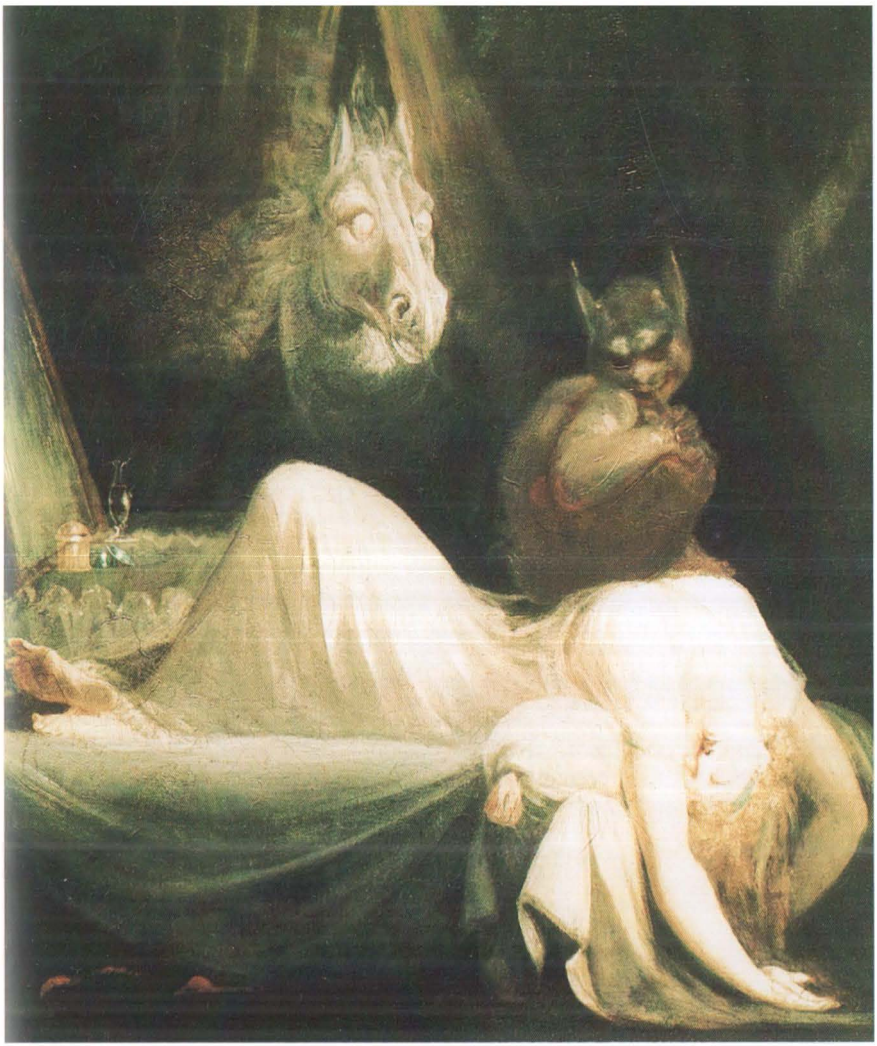
Salvator Rosa'nın *Scenes of Witchcraft* adlı eseri hem aşırılık hem de müphemlik açısından kusursuz denecek düzeyde gotik bir imajdır.



Conway Castle, Plantagenet romansında Lord Lytterton gibi Got hayranları tarafından ele alındı. Salvator'a özgü manzaraları İngilizlerin zevki için sunan pek çok sanatçı tarafından kalenin resimleri yapıldı. Buradaki, Julius Caesar Ibbetson'ın (1759-1817) eseridir.



Goya'nın *Saturn Devouring One of his Children* adlı eserindeki dev çok büyük ölçüde insanlık dışıdır; onun varlığına anlam kazandıran tek şey şiddettir. Dev yaşadığı sürece güvenlik söz konusu olamaz. Goya herhangi bir duygusal liberal yoruma yer bırakmaz; insan bu tabloda yalnızca nefreti bulabilir.



Fuseli'nin *Nightmare* adlı eseri Gotik hayal gücünün en kalıcı imajlarından biridir. Salvator Rosa ile diğer eski halk efsanelerine dayansa da, sonraları bilinçaltı adını alan niteliğini eserinde yansıtıyor gibidir. Bu sahne şairler, roman yazarları ve daha sonraları film yapımcılarınca aşılmaya çalışıldı.



Gotlar büyük ölçüde birbirine dayalı çalışmaktadır. Fuseli'nin sansasyonel *The Nightmare*'i birçok imaja esin kaynağı oldu. Bram Stoker'ın *Dracula*'sına ilişkin bu ahşap oyma yirminci yüzyılda eski gotik korkuların ve fantezilerin toptan birer ticari meta haline getirilmesinin bir örneğidir. Hollywood aynı fikri John Whale'in öncü Gotik filmi *Frankenstein*'da kullandı.



Kazıkçı Vlad'ın on altıncı yüzyıldan kalma, ona ait olduğu kesinlik taşımayan, Alman kökenli bir tasviri. Onunla ilişkilendirilen vampirlik pek çok türden yıkıcı aşırılığı ya da kötü davranışı temsil eder hale geldi: siyasal yolsuzluk, zimmetine para geçirme, aristokratların parazitliği, tekelci kapitalizm, dış güçlerin belirsizliği, duygusal şantaj, cinsel kokuşma, cinsel baştan çıkarma ve cinsel hastalık.



Goya ile Nietzsche'nin etkileri Chapman kardeşler tarafından *Great Deeds against the Dead* (1994) adlı eserde bir araya getirilmektedir. Gide'in 1931'de söylediği gibi, "Kalıcı iyimserlik daima işkence görenin yanındadır"

Roma harabelerini resmetti ve sonraları da İngilizlerin vereceği görevlerde işbirliği gerçekleştirdi; daha sonraları da, seçkin mimar Robert Mylne onun Londra'daki temsilcisi oldu. Kraliyet dükleri, Piranesi henüz hayattayken *Vedute di Roma*'yı satın aldılar; ardından Sir Walter Scott bunları yemek odasına astı. *Carceri* de, benzer biçimde, on dokuzuncu yüzyıl İngilizleri tarafından hayranlıkla karşılandı: Lord Kimberley 1862'de Christie's müzayede salonunda yapılan müzayededede 'otantiklik belgesi'[14] bile olmaksızın setlerden birini elde etmiş olmaktan ötürü çok mutluydu.

Erken dönem İngiliz Gotları açısından Piranesi'nin *Carceri*'si değerli pek çok imaj sağladı. Arbury'de ilk İngiliz rokoko gotik binayı inşa eden Sir Roger Newdigate, Piranesi'ye hayrandı. Piranesi, Strawberry Hill'de de benzer biçimde göklere çıkarıldı. Horace Walpole *Macbeth*'in bir baskısında potansiyel çizerlerden söz ederken, "Duncan'ın kalesini bir Salvator Rosa bir de Piranesi tamamlayabilir,"[15] diye yazıyordu. "Piranesi gravürlerinde, Salvator Rosa gibi, muhteşem bir vahşiliğe sahip. Piranesi Roma'yı, Salvator'un doğaya baktığı gözlerle, hem ihtişamı hem de çöküşü içinde görüyor." Ayrıca, *Carceri* çizimlerinden birinde cüceleştirilmiş insanlar dev harap merdivenler arasında, kafalarının hemen yukarısında sallanan tüylü koskoca bir miğfer yüzünden korku içindedir – bu imaj kuşkusuz Walpole'un rüyasında dev bir merdiven gördüğü biçimindeki anlatımına ve böylece Otranto ile ilgili romanına tüylü bir miğferin orta avluya düşüp genç bir asili öldürmesiyle başlama fikrini edinmesine katkı sağladı. Walpole'un ilk aşkı Lord Lincoln'a, tesadüfen, bir levha ithaf eden Piranesi, Smollett'ten sonraki İngiliz yazarlarına hitap edebilecek nitelikteydi; İngiliz ustalarla gerçekleştirdiği iletişim kesinlikle iki taraflıydı. Jonathan Scott, *Carceri*'de yapılan daha sonraki dönemlere ait bazı revizyonların Piranesi'nin Roma'ya giden ve Burke'ün *Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beauty* adlı eserini okumuş zeki kişilerden etkilenilerek gerçekleştirilmiş olabileceğini ileri sürmüştür.

Piranesi'nin Roma'daki İngiliz kahvehanesindeki duvar resimleri arasında, Mısır imajlarının dekorasyon amaçlı ilk kullanımını sergileyen, eski harabelerle dolu bir Mısır çölü sahnesi yer alır. Bu resim Napoléon'un

14) Angus Hawkins ve John Powell, (yay. haz.), *The Journal of John Wodehouse, First Earl of Kimberley for 1862-1902* (1997), 138.

15) Wilmarth S. Lewis, (yay. haz.), *The Yale Edition of Horace Walpole's Correspondence*, XXXIII, 547.

1799'daki Mısır seferinin sfenks modasını yaratmasından çok önce, Amerikalıların Mısır motiflerini hapishane ve mezarlıkların hazin görünümlü girişlerine katma eğilimlerinden ise çok daha önce yapılmıştı: New York şehrinde yer alan ve kötü bir ün taşıyan Tombs (Anıt mezarlar) Hapishanesi (1834'te tasarlanmıştı) adını Mısır tarzı ön cephesinden alıyordu. Yine de, Piranesi, hapishaneleriyle –özellikle *Carceri*'yle– üstün bir konum elde etti. Bu resimlerde, barok opera imajlarını yeni bir karabasana dönüştürdü. Onun bu etkisinin en ünlü ifadesi Thomas De Quincey'nin *Confessions of An English Opium-Eater* (1821-28) adlı eserinde görülür:

> Yıllar önce, Piranesi'nin *Antiquities of Rome* adlı eserine bakarken, yanımda dikilmekte olan Mr. Coleridge, aynı sanatçıya ait olan ve bir ateşli hastalık sonrası oluşan sanrıları gösteren *Dreams* adlı bir seri levhayı bana anlattı. Bunlardan bazılarında (Mr. Coleridge'in anlatımına dayanarak anlatıyorum) geniş gotik salonlar betimleniyordu: Duvarlarda, hepsi de harcanan inanılmaz gücü ve aşılan direnci temsil edercesine, güçlü makineler ve mekanizmalar, çarklar, kablolar, vinçler, kaldıraçlar, vs. Duvarların kenarlarında sarmaşık gibi ilerleyen bir merdiven görürdünüz; ve bu merdivende de, yukarı doğru çıkmaya çabalayan, Piranesi'nin kendisi: Merdivenleri biraz daha yukarı doğru izlediğinizde, birdenbire sona erdiğinin farkına varırdınız – korkuluk falan olmadan, sona ulaşmış bir kişiye ileri gitmesi için tek bir basamak hakkı bile tanımadan, tek yol aşağı yuvarlanmak. Zavallı Piranesi'ye her ne olursa olsun, diye düşünürdünüz, en azından yaptığı işin bu noktada sonlanması gerekir. Ama gözlerinizi resmin yukarısına doğru çevirdiğinizde, ikinci bir merdiven görürdünüz, sadece biraz daha yukarıda: Onda da yine Piranesi görülür, boşluğun tam kenarına ulaşmıştır artık. Yine gözlerinizi biraz daha yukarı çevirin, bir merdiven daha görülür, ve yine, zavallı Piranesi ümitsiz işiyle meşguldür, vesaire, ta ki bitirilmemiş merdivenlerle umutsuz Piranesi salonun yukarılarındaki kasvetin içinde gözden yitene.[16]

Piranesi'nin batı sanatı üzerindeki etkisi kalıcıdır. Victor Hugo *Carceri*'den esinlenerek karakalem çalışmaları yaptı ve 'Le Destin' (1839) adlı şiiri de kötülük dolu mahzenler, hücreler, merdivenler ve sahanlıklar kaosu arasında Piranesi'ye özgü yarı aydınlık ve hayalet benzeri gölgele-

16) Thomas De Quincey, *Confessions of an English Opium-Eater* (1822; 1927 basımı), 117-18.

rin hâkimiyetini güçlü bir biçimde yansıtır. Melville'in epik şiiri *Clarel* da (1876) Piranesi'ye özgü imajlar içerir. Daha sonraları Aldoux Huxley *Carceri* için, "zihinde barınan, duvarları karabasanlardan ve kavrayışsızlıklardan oluşan, zincirleri endişeden ve askıları da kişisel ve hatta genetik suç duygusundan yapılma *metafizik hapishaneler*"[17] tanımını getirmektedir. Beckford'ın *Vâsık* adlı eserindeki lüks cehennem (Kafka'nın kaleleri, saray odaları ve ceza kolonisi gibi) metafizik hapishanenin kıyaslanabilir bir görünümüydü. Huxley'i rahatsız eden "her yanda hüküm süren kusursuz anlamsızlık"tı. Muazzam yapılar olmalarına, sanatsal bir dehayla tasarlanmalarına, kölelerin işgücüyle inşa edilmelerine karşın, Piranesi'nin mahzenlerinin bir amacı yoktur: "Çünkü merdivenler hiçbir yere açılmaz, kubbeler kendi ağırlıklarından başka hiçbir şeyi desteklemediği gibi, aslında gerçek odalar olmayan, yalnızca giriş, koridor, binanın dışındaki genel tuvalet olan yerlerde büyük yer kaplarlar." Birkaç çelimsiz, suratsız figür, gölgelerde öylece dikilir, hiçbir şey yapmadan, hiçbir şeye dikkatini vermeden. Ayrıca,

> düzensiz döşenmiş masif taş bloklardan oluşan bu ihtişam her yanda tahta merdivenler ve cılız tahta iskelelerle bakımsız bir hal alır. Ve pisliğin tek amacı pis olmaktır; zira boşluğa uzanan onca çürük geçit belli ki hiçbir yere açılmamaktadır. Onların aşağısından, döşemede, özel hiçbir şey yapmayan makineler durur ve kemerlerde de mide bulandırıcı bir işkence çağrışımından başka hiçbir şey taşımayan halatlar sarkar.

Belki de bu muhteşem hiçlik insanlığın durumunu temsil etmektedir.

Huxley'nin de belirttiği gibi, Piranesi'nin hapishane betiminin William Beckford (1760-1844) üzerinde çok bilindik bir etkisi oldu. *Dreams, Waking Thoughts and Incidents* (1783) adlı eserinde Beckford, yirmi yaşındayken Venedik'teki dükün sarayına yaptığı gezinin izlenimlerini anlatır:

> Duvarlar, birçok yerde, ağızları suçlamalarla açık kalakalmış, kötülük ve intikamın zorla kabul ettirebileceği her türlü yalanı yutan mermerden zevksiz çehrelerle kaplı. Keşke aynı türden birkaç kulağım olsa da her birini Doge'un* malikânesine yayabilseydim, ve kendi kulağımı da ekleyerek, içerdeki gizemlerden bazılarını yakalayabilseydim; üç Engizisyoncu arasında

17) Huxley, *Prisons*, 21-22, 24-25.

* Eskiden Venedik ve Cenova'da baş yargıç. (ç.n.)

> geçen konuşmadan bir parça, ya da Onlar Konseyi'ndeki* bir tartışma. Zengin asilleri sürekli korku içinde yaşatan bu mahkeme karşısına çıktıklarında titrek ve korkak görünürler ve emirlerine itaatsizlik etmeye cesaretleri yoktur. Bazen, merhamet olsun diye, bu mahkeme kurbanlarını sarayın tavanı arasındaki daracık, boğucu hücrelerde ömür boyu hapse mahkûm eder, ya da, bir hemşerisinin kanını akıtmaya isteksiz olduğunda, cömertlik ederek onu sarayın temellerini yalayan kanalların da altında yer alan mahzenlere yollar; böylece, hem yukarıda hem de aşağıda bu mahkemenin yüceliği cezanın uygulandığı mekânlar tarafından pisletilmektedir. (...) Bu dehşet verici düşüncelerden etkilenerek, sarayı dehşetten uzak bir halde düşünemedim ve Nuh nebiden kalma bin insan gücüyle onu deniz seviyesine kadar yıkmayı, cezanın uygulandığı gizli bölmeleri açığa çıkarmayı ve her bir köşesine rüzgârın ve günışığının girmesini diledim. (...) Odalardan çıktım ve üç direklime atladım; sarayın yüksek kemerlerinin muazzam gölgeler oluşturduğu kanalda ilerledim. Bu ölümcül suların altında, sözünü etmekte olduğum mahzenler yer alıyor. Orada, zavallılar kürek seslerini dinleyerek ve her bir gondolun serbestçe geçişini dinleyerek yatıyor. Çok görkemli bir mimariye sahip mermer bir köprünün yukarılarında, hapishanenin en üst bölümü sarayın gizli odalarıyla birleşmekte; orada, mahkûmlar kemerin üstünden geçirilerek vahşi ve gizemli bir ölüme götürülür. (...) Döndüğümde, dehşet ve üzüntünün etkisi hâlâ üstümdeydi. Huzur içinde yemek yiyemedim, hayal gücüm öylesine güçlü etkilenmişti; ama kalemimi elime aldım, uçurumlar ve yeraltı oyukları, Piranesi stilinde zincirleri, askıları, çarkları, berbat makineleriyle korku ve işkencenin mekânlarını çizdim.[18]

Beckford'ın Venedik'teki mahzenler ve Piranesi'nin işkence odaları fantezisi karşısında hissettiği heyecan gelip geçici türden değildi. *A History of the Caliph Vathek* (Bir Halife Vâsık Tarihi, 1780'lerin başında yazıldı) Piranesi tarzında bir cehennem sahnesiyle son buluyordu.

WILLIAM BECKFORD

Beckford, Jamaika'daki tarlalarından büyük bir servet edinen, Londra belediye başkanı gibi güçlü bir konuma yükselen ve denetlenemez ölçüde

* 1310'da kurulan ve üyeleri yılda bir seçilen kurul. Bu konseyin aldığı kararlar Doge tarafından onaylandıktan sonra yürürlüğe girebiliyordu. (ç.n.)

18) Guy Chapman, (yay. haz.), *The Travel Diaries of William Beckford of Fonthill*, I (1928), 96-98.

radikal bir politikacı olan şehvet düşkünü William Beckford'ın tek meşru oğluydu. 1770'te, henüz dokuz yaşındayken, Beckford senede yaklaşık 100.000 sterlinlik bir gelirin yanı sıra babasının geniş mülkünün de tek vâris sıfatıyla sahibi oldu ve İngiltere'nin en zengin avamı (ve en zengin vatandaşlarından biri) haline geldi. Annesi, altıncı Abercorn kontunun torunu ve Surrey'deki Painshill'de gerçekleştirdiği peyzaj tasarımıyla Claude Lorraine'in peyzaj tablolarını da aşmış bir peyzaj tasarımcısı olan Charles Hamilton'ın yeğeniydi. Bath'da 1773'ten 1786'daki ölümüne kadar emekli hayatı yaşayan Hamilton, yakınlardaki Beckford'ı etkilemiş olabilir; kesin olan şu ki, genç Beckford İngiltere ve Portekiz'de dikkate değer pitoresk bahçeler yarattı. Şehir meclisi üyesi baba Beckford siyasi ihtirasını gerçekleştirebilmek amacıyla 1745'te Wiltshire'da bir arazi satın almıştı; bu arazi üzerine *yeni yetme zenginlere* layık bir biçimde Splenders (parlak, parıltılı) adını verdiği neo-klasik stilde güç timsali konutunu kondurdu.

Bu konutta, oğlunun aldığı eğitim alışılmadık ölçüde özendiriciydi. Beş yaşına geldiğinde Beckford hanedanının vârisi, kendisi de dört ya-



William Beckford kaos, zafer, acı ve ihtişamla çevriliydi. Bunlardan bazıları onun denetimindeydi; bazılarını kendisi yarattı. Bu resimde 1824'teki haliyle Fonthill'in batı ve ön cepheleri görülmektedir.

şında olan Mozart'tan müzik dersi almıştı. William Chambers'tan mimari dersleri aldı; oryantalizme duyduğu ilgiyi de ondan edinmiş olabilir. Fonthill Splenders'taki odalardan birkaçı tam bir oryantal stilde dekore edilmişti; Beckford'ın St. Petersburg'ta eğitim görmüş çizim öğretmeni onun ilgisini doğunun ihtişamına yöneltti ve görsel sanatları çok iyi yorumlamayı öğretti; babasının zengin kütüphanesinde mevcut olan *Arabian Nights* oğlanın doğu öykülerine ilgisini daha da artırdı; Farsça öğrendi. Bu estetik ayrıcalıklar ortaya olağanüstü hızda gelişim gösteren bir oğlan çıkardı. Kişisel dünyasının betim ve sırları 1777'de, on altı yaşındayken, Napoli'de sona erecek çok görkemli bir büyük tura katılmasıyla daha da zenginleşti. Her ne kadar bu sıralar ilgisini Piranesi çektiyse de, diğer ressamlarla da ilgilendi. Lahey'de, Orange Prensi'nin sanat koleksiyonunu gezdi:

> Beni en fazla eğlendirenler arasında Hellfire* Brughel'den bir Aziz Anthony tablosu yer alıyordu; ressam bu adı hak ettiğini göstermekte, zira oradakilerden daha şeytani hınzırlıklar insanın hayal gücüne sanırım girmemiştir. Brughel bu azizi yarasalarla ve sayısız sürüngenle dopdolu bir hendeğe sokmuş. (...) Her yanda parıldayan çelik kaleler ve ateş saçan kuleler, üzerlerinde de bir küçük şeytanlar sürüsü; bu şeytanlar bir yandan Aziz Anthony'yi delik deşik ediyor, bir yandan da kulağına çirkin öyküler fısıldarken çok eğleniyor görünüyorlar. Zulmedenlerin birbirlerine şımarık bir edayla göz kırpmaları ve sinsice bakışmalarıyla tezat oluştururcasına, zavallının yüz ifadesinden daha hüzünlü, sakalından daha acıklı bir şey olamaz.[19]

Anthony, Beckford'ın favori aziz olarak kaldı.

1781'de İngiltere'ye döndükten sonra kendisinden yaşlı bir kadınla, kuzeni Peter'ın (*Thoughts upon Hare and Fox Hunting* adlı kitabın yazarı ve 'The Great Dolt/Büyük Salak' lakaplı) karısıyla aşk dolu bir maceraya girdi. İlişki zaten yeterince karmaşıktı ve bu yetmezmiş gibi, Devon'daki Powderham Kalesi'nin sahibi Vikont Courtenay'in on üç yaşındaki oğlu ve vârisi, kendisinin 'Kitty' diye çağırdığı William Courtenay'e sırılsıklam âşık oldu. 1781 Noel'inde, Beckford Splenders'ın Mısır Salonu'nda rüştünü ispatlamasını şahane bir partiyle kutladı. Castrati'nin** şarkılar söylediği partide Salvator sonrası ressamlardan Philippe de Loutherbourg egzotik manzaralar resmetti. Beckford, daha sonraları, bu partinin

* Cehennem Ateşi. (ç.n.)

19) Chapman, *Beckford Travel Diaries*, I, lx.

** Hadım şarkıcı. (ç.n.)

görsel etkilerinin 1782'nin başlarında *Vâsık*'ı yazmasına esin kaynağı olduğunu söyleyecekti. Kişisel özellikleri zaten göze çarpar biçimdeydi: Sesi, ister doğal ister numara olsun, bir hadımınki kadar tizdi; ressam Fuseli onun için "oyuncu ama centilmen değil" demekteydi. Belli ki onu Louisa Beckford ve William Courtenay'den ayırmak amacıyla, annesi (Beckford ona 'Begüm' adını takmıştı) ve hamileri (aralarında, eski başbakan William Pitt de vardı) onu ülke dışına gönderdiler. Yolculuğundan döndüğünde, *Dreams, Waking Thoughts and Incidents* adlı eserini derledi.

1783'te, dördüncü Aboyne kontunun kızı Lady Margaret Hamilton'la evlendi. Kadının sakinliği, iyi huyu ve sadakati Beckford'ı çok mutlu etti; çılgınca âşık oldu. 1785'te ilk kızları doğdu. Beckford'ın Mart 1784'te Wells temsilcisi olarak parlamentoya seçilmesi soyluluk unvanına terfisinden önceki adımdı: Fakat Avam Kamarası üyeliğini otuz yıl boyunca koruma durumuyla karşı karşıya kaldı; bir seks skandalına karıştırılmasının ardından asalet alması olanaksızlaştı. Eylül 1784'te Powderham ziyareti sırasında, aile eğitmeni tarafından on altı yaşındaki William Courtenay'le ilişkiye girmekle suçlandı. Courtenay'in teyzesiyle evli olan ve Beckfordlar'ın hamilerine bitip tükenmez bir düşmanlık besleyen Lord Loughborough, aynı zamanda zalim ve hırslı bir avukattı; bütün bu suçlamaları İskoç bir püritenin olanca kiniyle etrafa yaydı. Kendi içgüdüleri aksini söylese de, annesinin ve hamilerinin ısrarıyla Beckford karısı ve henüz bebek olan kızıyla ülke dışına çıktı. Bunu izleyen yıl, onu en fazla üzen olay gerçekleşti ve karısı ikinci kızlarını doğurduktan hemen sonra öldü. Powderham skandalı ile karısının ölümü Beckford'ın yaşamını altüst etti.

On iki yıl boyunca (lüks içinde seyahat ederek) sürgünde kaldı. 1787'de ziyaret ettiği Portekiz'de, onun müzik zevkini paylaşan genç ve yakışıklı bir papaz okulu öğrencisine, Gregorio Franchi'ye âşık oldu. Beckford'ın Franchi'yle olan yakınlığı yaşamının en tatmin edici yakınlığı oldu. Sonraki on yılın çoğunu Portekiz'de geçirdiyse de, 1789'da Bastille baskını gerçekleştirildiğinde Paris'teydi. 1793'te savaş ilan edildiğinde Fransa'dan güçlükle kaçabildi. Powderham krizi sonrasında başka duygusal maceraları da oldu, ama bunların kendisini yaralamasına izin vermeyecek düzeyde katılaşmıştı. Bütün bu süre boyunca insanlar onu seksüel bir kural tanımaz olarak gördüler. "Bunca yıl boyunca avlandım ve cezalandırıldım,"[20] diye şikayet ediyordu. "Alınan ilk resmi izinlerden

20) Boyd Alexander, *The Journal of William Beckford in Portugal and Spain*, 1787-1788 (1954), 13.

bu yana, ki vurulmama yol açtı, ne bir mola ne bir soluklanma. Utangaç ya da yabani görünüyorsam, sözünü ettiğim usanç ve endişeleri bir düşünün – Portekiz'de, İspanya'da, Fransa'da, İsviçre'de, evimde, yurtdışında, her yerde bana nasıl davranıldığını."

Beckford'ın yaşadığı sosyal çöküntü, zevkleri yüzünden kendileri de risk altında bulunan diğer erkekleri korkuttu; bunlardan biri olan Lord Byron *Childe Harold's Pilgrimage*'da 'Mutsuz Vâsık'ı[21] vurgulamaktaydı:

> sen ki âşık edildin, kutsanmamış susamışlığıyla
> adı konmamış suçun, ve üzüntülü günün her türlü aşağılamaya
> kapansın artık, ve istenmeyen yalnızlığa – kederlerin en muazzamına.

Portekiz'den en son 1798'de ayrılan Beckford Wiltshire'a döndü ve malikânesinin yerine geniş, neo-gotik Fonthill Manastırı'nı yaptırmaya başladı. Wiltshire'da, bölgedeki komşuları onu tamamen soyutladılar. Byron'ın şair dostu Thomas Moore konuta davet edildiğinde, "Phipps bana aman iyi düşün dedi, zira Sir Richard Hoare yargıç kardeşleri tarafından *ciddi* bir biçimde Beckford'ı neden ziyaret ettiğini açıklamaya davet edilmiş ve ziyaretinin törensel bir ziyaret *olmayıp* bilgi amaçlı olduğunu açıklamak zorunda kalmıştı"[22] (Beckford da 'küstah Phipps'in[23] skandal pazarlayan yanından nefret etmekteydi). Wiltshire beyefendileri de Fonthill'i ziyareti sırasında Beckford'la tanışan Stourhead mülkü sahibi Hoare'a, büyük bir hışımla, bir daha Beckford'la konuşursa ona toplu boykot uygulama tehdidinde bulunmuşlardı. Beckford'ın yaşamı, Huxley'nin anlattığı biçimiyle, Piranesi'nin hapishanesinin canlı bir versiyonu haline geldi: "Bu dünyanın görkemi, bu doğum sancısının umutsuz seyircileri – bu anlamsız ihtişamın, bu sonu gelmez, insanların aklının alamayacağı, kavranamaz sefillik."[24] On sekizini yüzyılın ahlak savunucularına göre, Beckford "sıradan doğal gereksinimlerdeki mantıksızlığı (...) boş gururu, kibri, aşırı eleştirici yönü, huysuzluğu, kıskançlığı ve çekememezliği"[25] ile dışlanmış bir kişiydi. Estetik şehvete yönelik tavrını kolaylıkla sergiliyor ve 1811'de Franchi'ye şöyle yazıyor-

21) Louis Crompton, *Byron and Greek Love* (1985), 120.

22) Wilfred Dowden, (yay. haz.), *The Journal of Thomas Moore*, I (1983), 69; Kathryn Cave, (yay. haz.), *The Diary of Joseph Farington*, VIII (1982), 2887-88.

23) Boyd Alexander, *Life at Fan thill, 1807-1822* (1957), 274.

24) Huxley, *Prisons*, 23.

25) David Hartley, *Observations on Man* (1791), parça II, 242.

du: "Cüce (bana gönderdiğin pornografiye suratını buruşturarak baktıktan sonra), odayı çok tatlı kokularla dolduran yabani çiçekler getirdi."[26] Yine de kendisini korumaya yönelik tavırları kapalı mekân korkusuna dönüşür hale geldi. Lizbon günlüğüne, "Maske takmaktan öylesine yoruldum ki," diye not düşüyordu, "ne kadar da sıkı – canımı acıtıyor."[27]

Yirmi birinci doğum günü kutlamalarının hemen sonrasında Beckford Arap öyküsü *Vâsık*'ı yazmaya başladı. Kitabın ne zaman tamamlandığı kesin olmasa da, 1786'da kitabın Arapça orijinal metnin tercümesi olduğunun ima edildiği ve yazar adının belirtilmediği İngilizce versiyonun Londra'da basımının ardından, Beckford Lozan'da yayınlanan daha eksiksiz bir Fransızca baskıyı aceleyle çıkardı. Orijinal kitabı Fransızca yazması Beckford'ın kültürlülüğünün önemini sergiler. Sağduyuya karşı bir başkaldırı niteliğindeki romanına bol ayrıntı ve zengin betim hâkimdi. 1777'de, henüz küçük bir çocukken, kendi geleceğini korkuyla tahmin etmişti:

> Eğitimli kişilere aşırı komplimanlarda bulunup benzer komplimanlar almak, alçakgönüllülük ve tam bir kesinlikle konuşmak, bir fikri zarafetle savunmak, Buffon* ve d'Alembert'e** hayranlık duymak, matematikten, mantıktan, geometriden ve adaletin kurallarından, *ahlak* ve *fizik*ten zevk almak, şiiri ve kutsal eski yapıtları küçümsemek, zevki öldürmek, hayal gücünden tiksinmek, matematiksel ispatı beceremediği sürece belagatın tüm cazibelerinden nefret etmek ve her şeyin ötesinde büyük bir enerjiyle kuşkucu olmak, iyi ve sağlam bir sağduyuya sahip şekilde ün yapmak demektir. Ben bazen böylesi bir hayvan olmaya mahkûmum.[28]

Nasıl ki *Otranto Kalesi* Strawberry Hill'i yansıtıp daha büyük gösterdiyse ve nasıl ki Sade'ın Silling'i onun La Coste'daki şatosunun bir versiyonuysa, *Vâsık* da Fonthill Splenders'ın romantik biçimde çarpıtılmış halini içermekteydi. "Her şeyi yüceltmek, abartmak ve Doğu'ya özgü kılmak zorunda kaldım. Ben Arapların mistik kuşunun kanatlarında cinler ve büyüler arasında süzülüp insanlar arasına hiç uğramadım."[29] Kita-

26) Alexander, *Fonthill*, 110.

27) Alexander, *Beckford in Portugal*, 41.

* Georges-Louis Leclerc, Comte de Buffon (1707-1788), Fransız doğabilimci. (ç.n.)

** Jean le Rond d'Alembert (1717-1783), Fransız matematikçi, felsefeci ve ansiklopedici. (ç.n.)

28) Lewis Melville, *The Life and Letters of William Beckford of Fonthill* (1910), 31-32.

29) Melville, *Beckford*, 142.

bın kadın karakterleri onun buyurgan, her şeyi sahiplenen annesi ve onun hizmetçilerine bakılarak yaratılmıştı. "Doğuya ait yazılardaki İblisin Salonu benzeri yerleri zor bulursunuz, çünkü orası bana ait," diyordu Beckford sonraları. "Eski Fonthill'de çok geniş, yüksek tavanlı, bütün seslerin yankılandığı bir salon vardı – tüm krallıkta en büyük salonlardan biri. Salondan çıkan sayısız kapı loş, dolambaçlı geçitler yoluyla evin çeşitli yerlerine açılıyordu. Salon fikrini buradan aldım – kendi salonumdan türeyen İblisin Salonu düşüncesini. Hayal gücüm onu Doğu'nun karakterleriyle genişletti ve renklendirdi."

Vâsık'ın ilk üçte ikisi kabadır: Kitabın haşin halifesi adeta bir soytarıdır ve zulümlerinden en azından bazıları –örneğin, bütün konukların çıngıraklı yılanlar ve akrepler tarafından öldürüldüğü kadınlar toplantısı– kaba saba bir mizah zevkini yansıtsa da, aslında şakadır. Ama karakterler kötülüklerine yenik düşüp birbirlerine karşı cephe aldıkça, kitap da kasvetli bir havaya bürünür. Belki de bu bölümler Beckford'ın Powderham krizi deneyimini temsil etmektedir: O kargaşanın hemen sonrasında Courtenay'e şöyle rapor ediyordu: "Bir zamanlar dostum olduğunu zannettiğim bir delikanlı hainlerin en haini ve düşmanların en düşmanı çıktı."[30] Catullus'ta '*Odi et amo*' (Senden nefret ediyor ve seni seviyorum (...) bu nedenle de kederliyim) ile başlayan ünlü bölüm, *Vâsık*'ta Firuzşah'ın şunları söylediği bölümün belirtisidir: "Biz hangi Tanrı'ya hizmet ettik? Üstümüze öyle bir yazgı saldı ki onu içten seven bizler, ona olan sevgimiz hiç solmasın diye buraya kaçan bizler, sonsuza kadar birbirimizden nefret etmek zorundayız." Romanın son bölümlerinde İblisin Salonu yoluyla Beckford cehennemin Piranesi tarzı resmini çiziyordu:

> Bu koskoca salonun ortasında büyük bir kalabalık sürekli olarak geziniyordu; hepsi de sağ ellerini kalplerinin üstüne koymuş ve çevrelerindeki hiçbir şeyle ilgilenmiyorlardı. Hepsinin yüzünde ölümün canlı solgunluğu. Çukurlarına kaçmış gözleri, ölü gömme yerlerinde geceleri parıldayan fosforlu meteorları andırıyordu. Bazıları derin bir hayalin içinde ayaklarını sürükleyerek ilerliyor, kimisi öfkeden köpürüyor ve zehirli okla yaralanmış kaplanlar gibi hiddetle sağa sola koşuşturuyor, bazıları da, en vahşi delilerden daha çılgın bir ifadeyle dişlerini gıcırdatıyordu. Herkes kendini bir diğerinden sakınıyordu ve çok büyük bir kalabalığın ortasında olmalarına rağmen, herkes rasgele ve diğerlerine hiç aldırmadan, sanki daha önce kimse-

30) Eylül 1784 sonrasında Samuel Henry'e mektup.

> nin ayak basmadığı bir yerde tek başınaymış gibi dolanıyordu. (...) Odadan odaya, salondan salona, galeriden galeriye dolanıp duruyorlardı; hepsi de engelsiz ve sınırsız; hepsinde aynı somurtkan kasvet; hepsinde aynı dehşetli ihtişam; yanından geçip gittikleri insanların hepsi de sükûnet ve teselli arıyordu; ama boşuna arandılar, çünkü her biri alevlerin yakıp tutuşturduğu bir yürek taşıyordu.[31]

Beckford sürgün sırasında güzel nesneler topladı; kitaplar, tablolar ve tuhaf eşyalara yönelik doymak bilmez bir açlığı vardı. 1794 gibi yakın bir tarihte Wiltshire'daki mülküne dönüp Splenders'ın yerine yeni bir konut inşa etmeyi planlıyordu. İlk önceleri harabe halde bir manastır tasarımı için işi James Wyatt'a vermişti, ama sonra mülkünün en yüksek tepesinde daha iddialı bir tasarım talep etti. 1799'da inşaatın başlamasının ardından, tam ortasında, 39 metre yüksekliğinde sekizgen bir odayı da içinde barındıran yaklaşık 90 metrelik kulesiyle, haç şeklinde muhteşem bir bina yükseldi. Wyatt'ın ilk kulesi 1800'de yıkıldı; ancak, Beckford yılmadan kuleyi yeniden yaptırdı. Franchi'ye 1812'de, "Yükselen kule en muhteşem etkiyi yaratır –gerçek anlamda saray türü bir kale, cumbası kusursuz– tam istediğim gibi,"[32] diyordu. Manastır, kulenin altındaki merkezden itibaren, konut salonlar, kemerli yollar, geçitler ve galeriler biçiminde uzanıyordu. Orange prensinin Brueghel'ini hatırlayan Beckford, Aziz Anthony'nin mermer heykelinin yer aldığı bir sohbet odası yerleştirdi ve odalarına Kahverengi Salon, Sarı Oda, Sedir Odası, Japon Odası ve Gotik Kabin gibi adlar verdi. Bu göz kamaştırıcı ortamı kitaplar, tablolar, heykeller ve eşyalarla doldurdu. 1807'de konutuna yerleştikten sonra, konutun daha da genişletilmesine ve ayrıntılar eklenmesine bizzat denetçilik yaptı; oysa, babasının servetinin kaynakları daralmaktaydı ve namussuz danışmanları tarafından dolandırılıyordu. Yine de, Franchi'ye 1808'de anlattığı gibi, "burada manzara geceleri gerçekten de harikulade –oğlanların yaktığı ışıkların altında çalışan sayısız insan, her yere asılı sayısız fener, devasa ve sonsuz boşluklar, aşağıdaki uçurum, dev bir örümceğin ağını andıran yukarıdaki inşa iskelesi– özellikle galerilerin tamamlanmış sayısız kemerinin altında durduğumda gecenin sessizliğinde yankılanan sesleri dinliyorum ve yeraltının derinliklerinden gelen, cehennemden gelen seslere benzeyen o curcu-

31) Beckford, *Vathek, an Arabian Tale* (1786), *circa finem*.
32) Alexander, *Fonthill*, 119.

nada yankılanan haykırışlar arasında sanki bir madenin derinliklerinden çekiliyormuş gibi yükselen alçı ve sıva kovaları görüyorum".[33]

Kendisinin oynadığı rolü çok iyi anlamıştı. Franchi'ye 1812'de şu itirafta bulunuyordu: "Bazı insanlar mutsuzluklarını unutmak için içer. Ben içmiyorum, inşa ediyorum. Ve bu beni yıkıyor."[34] Beckford'ın inşa planları cinsel enerjisini asla yeterince saflaştıramadı. Eğlenceyi seven türden cinsel düşkünlüğüne uygun gençler bulmak konusunda sık sık hayal kırıklığı yaşıyordu: Ereksiyonunun 'bir keşişinki kadar sert' olduğu bir haftada, "bu iş ruhların en kutsalının bile başına lanetler çeker"[35] diye şikayet ediyordu. "Ben akiklerle, çini ve kristallerle yaşayamam; insan bedenine daha uygun gıdalar lazım bana." Arzuladığı tek şey gençler değildi. 1814'te Franchi'ye, "Küçük Sakson tasları, bronzla inanılmaz güzellikte yaldızlanmış, açık ateşte pişirilmiş deniz yeşili şişeler beni cezp etti – renkleri o kadar parlak ve güçlü ki,"[36] itirafında bulunuyordu. "Kulağıma fısıldanacak iki sözcük beni, silah dolabı benzeri iki fantastik Buhl* tarzı dolabı satın almaya teşvik edebilirdi; Kral Süleyman zenginliğini yansıtıyor, muhteşem, çifti 400'e, hiç de pahalı değil."

Beckford'ın şatafatlı tutkularında Strawberry Hill'in havailiğinden eser yoktu. Cyrus Redding'e, "Walpole benden nefret etti,"[37] diye aktarıyordu. "Sorun yaratmayı seven insanlar o öldüğünde bütün cici bicilerini satın almayı amaçladığımı söyleyerek onu rahatsız ettiler. Bazı şeylere sahip olmayı istemiş olabilirim – bir çoğunu ise hediye olarak bile almazdım. Evi, gotik fare kapanı türünden sefil bir çocuk oyuncağıydı – Walpole'un küçüklüğünün bir yansıması." Beckford, Walpole ya da Newdigate gibi samimi bir ortaçağ hayranı değil, Milton Manastırı'ndaki Lord Dorchester'a benzeyen bir romantikti; onun için gotik, diğer tüm olası egzotiklikler arasında bir stildi. Yine de, Beckford'ın konutu, Nikolaus Pevsner'ın 1956'da açıkladığı gibi, gotiğin yeniden canlanışında önemli bir olaydı: "Strawberry Hill ile onu izleyenler oyuncaktı, pahalı, ayrıntılı oyuncaklar; ancak, bilinç düzeyimiz bizi asla Strawberry Hill'le sınırlı bırakmaz. Fonthill hayret, şok ve hatta korku duyguları uyan-

33) A.g.e., 81.
34) A.g.e., 128.
35) A.g.e., 153-54.
36) A.g.e., 152.
* Fransız mobilya tasarımcısı André Charles Boulle (1642-1732) tarafından geliştirilen tarz. (ç.n.)
37) Melville, *Beckford*, 299.

dıran ilk neo-gotik binaydı."[38] 1800'de Lord Nelson onuruna düzenlenen bir ziyafet Beckford'ın konutundaki tek dikkate değer sosyal başarısı oldu; bunun dışında, insanlara duyduğu nefreti artıracak bir tarzda toplum dışında bırakıldı. "Dans için tavernalara gitme ve piknik yemeklerine saldırma düşüncesi bile midemi bulandırmaya yeter – ve bu, dünyadaki her şeyin dejenere olduğunun da bir kanıtı,"[39] diye yazıyordu Franchi'ye 1811'de.

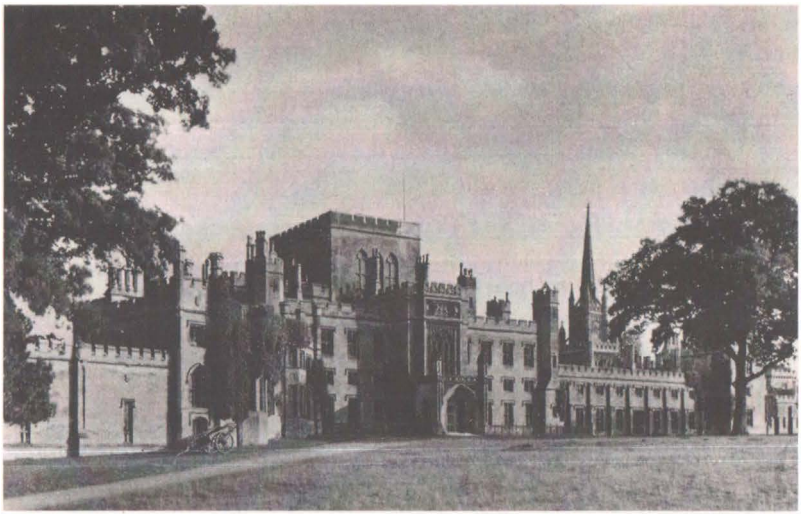
> Kutsanmış konutum, beni bu türden ayak takımından ve ayak takımını sevenlerden sakla ve koru! Büyüyün ormanlar, yükselin duvarlar, ve benimle onlar arasında hep kalacak bir engel oluşturun. Bu mesafeden bile ürperiyorum – iğrenç, meşum, rezil karmaşa!

Ancak, serveti tükenince Fonthill'i, Bombay'a barut sağlayarak zenginleşen ama İngiltere'de bir cimri gibi giyinip yaşayan John Farquhar'a, 1822'de 300.000 sterline sattı. 1825'te Wyatt'ın ikinci kulesi çöktü ve bina harabeye döndü. Beckford bundan sonraki yirmi yılını Bath'da geçirdi. Beckford'a tarihte en çok benzeyen kişi, on dokuzuncu yüzyılda fantastik Neuschwanstein Kalesi'nin inşasını yöneten ama ümitsiz fantezileriyle baş başa kalan Bavyera kralı II. Ludwig'tir.

JAMES WYATT VE LORD BRIDGWATER

Fonthill'in gotik estetiği formüle etme konusundaki önemi, Beckford'ın mimar olarak Wyatt'ı tutma kararına dayanmaktadır. Binanın manastır görünümü bir budalalık olsa da, aşırılıkları, Wyatt'ın Hertfordshire'daki Ashridge'te Bridgwater kontunun şahane mülkünde 1808'de başlayan çalışması için zengin bir fikir kaynağıydı. Gotiğin yeniden canlanışının ilk savunucuları daima ortaçağ kalesini mi yoksa ortaçağ manastırını mı aşmaya çabalayacakları konusunda kararsız kalmışlardır. Inveraray'in ya da Mitchelstown'ın kale stilini temsil ettiğine, Walpole ve Shenstone'un kemerli manastır mimarisinden etkilendiğine, ya da Dorchester'ın Milton'daki planlarında bu belirsizlikten ötürü uzlaşmacı bir tavır takınıldığına kuşku yoktu. Ashridge'de, deniz seviyesinden 195 metre yükseklikte yer alan bir çıkıntı üzerinde, Wyatt bu ikilemi çözdü. Eski dö-

38) Harold Brockman, *The Caliph of Fonthill* (1956), xii.
39) Alexander, *Fonthill*, 109.



Wyatt'ın Ashbridge'deki şahane binasının uzun girişi, kuleleri ve burçlarıyla çarpıcı bir etki yaratır. Bu, manastıra özgü gelenekleri Vanbrugh'un "asil ve erkeksi (...) kale havası" diye adlandırdığı şeyle başarıyla bağdaştıran gösterişli ama asla cafcaflı olmayan bir başyapıttır.

nem İngiliz inşacıların burçlu bina geleneklerine olduğu kadar manastır geleneklerine de bağlı kalan bir grup binayı sunarak şahane bir etki yarattı. Beckford'ın mimar olarak elde ettiği deneyimler olmasaydı böylesine tatmin edici bir çözümü hayal edip edemeyeceği kuşkuludur. Binaların bulunduğu yerdeki yerleşim, iç ayrıntıların inceliği, manastır stilinin başarıyla uyarlanması, ortaçağ mimarisinin yeniden canlanışında, Fonthill deneyimi olmasaydı belki de hiç elde edilemeyecek türden bir dönüm noktası yarattı. Wyatt'ın bütün gotik eserleri arasında Ashridge, yaratacağı etki için çevresindeki manzaraya en az gereksinimi olandı (1864'te burada eğlenceler düzenleyen Huntly markizine göre, buranın Capability Brown tarafından oluşturulan 'muhteşem gezinti alanları ve ağaçlıkları'[40] sonucunda, 'daha güzeli olamayacak türden' bir manzara ortaya çıktı.

James Wyatt (1746-1813) henüz küçük bir oğlanken Lord Northampton'ın özel elçilik delegasyonunda Roma'ya götürüldü. Orada dört yıl antik sanat çalıştıktan sonra iki yıl Venedik'te kaldı. İlk gotik çalışması,

40) Marquess of Huntly, *Milestones* (1926), 53-54.

1775 civarında Lord Dorchester için Milton'da gerçekleştirdiği bir harabe oldu; birkaç yıl sonra, Lord Sheffield için Sussex'te, aslında klasik ölçüde simetrik bir binanın girişine gotik hava kazandırdı. 1780'lerin başında Walpole'dan etkilendi ve Kent'teki Lee Priory'de gotiği bir rokoko stilde yeniden canlandırma konusunda daha başarılı oldu. Durham (ki burada İngiltere'nin ayakta kalmış en iyi Norman toplantı binasını yok etti), Salisbury ve diğer başka yerlerin katedrallerinde yaptığı değişiklikler sonraları Pugin'in onu 'Yok Edici'[41] biçiminde damgalamasına neden olacaktı. Kararlarından bazıları gerçekten de vandallıktı; ancak, Pugin'in dile getirdiği gibi "bu mimari ahlaksızlık canavarı, katedral mimarisinin bu zararlısı" biçimindeki yanlış değerlendirmeler 1789 sonrasında, Oxford'un büyük ortaçağ mimarı William Wykeham'ı incelemesinin ardından üslup hatalarının azalmasıyla birlikte gitgide silindi. Her ne kadar çağdaşları Wyatt'ı klasik iç mekânlarından ötürü önemli kabul ettilerse de, o, Wight ve Portland adalarında sahil kaleleri inşa etme işlerini üstlendi (1799-1800); ardından Rutland dükü için Belvoir Kalesie'ni yapma işini alarak (1801) binaların manzarasına hükmeden bir peyzaj mimarı olduğunu kanıtladı. Felakete yakın nitelikteki dinsel binalar aşamasının kazasız atlatılmasından sonra, Wyatt tam anlamıyla esinsel nitelikte bir mimari için ince ve antik eğilimli gotiği ortaya çıkardı. Wight Adası'nda inşa ettiği dengeli ve enerjik, Norman görünümlü kalesi Norris, bir Piranesi tablosu kadar teatral nitelikteydi; fakat Ashridge'deki eseri, baskın bir biçimde, on sekizinci yüzyılın muhteşem, korkutucu ya da pitoresk gotiğiyle, Sir Charles Barry ve Pugin'in parlamento çalışmasıyla doruk noktasına ulaşan on dokuzuncu yüzyıl ortaçağ mimarisi arasında çok önemli bir bağ kurmaktaydı.

Ashridge'in manastır mimarisi, kısmen bulunduğu mekânın tarihinden kaynaklandı. O noktada 1285'te bir keşiş okulu tamamlanmıştı. On yedinci yüzyılda, manastırların dağılmasından sonra, mülk 1617'de Bridgwater kontu unvanını, 1720'de de dük unvanını alan Egertonlar tarafından alındı. Düklük, ailesinin servetini kanal inşası işiyle büyük ölçüde artıran üçüncü dükün ölümüyle 1803'te sona erdi; elde ettiği gelir o kadar büyüktü ki, gelir vergisi geri ödemesi olarak yılda 110.000 sterlin almaktaydı. Bridgwater'ın servetinin büyük bölümü daha sonraları Sutherland dükü unvanını alan yeğenine geçti. Ancak, yaklaşık 2 milyon sterlin de kontluk bağıyla Egerton soyadlı bir kuzene geçti; hemen ardından o da, mülkünün değerini artırmak için Wyatt'a görev

41) Martin Briggs, *Goths & Vandals* (1952), 140,157.



Fonthill'de binaya hâkim ana merdiven, Beckford'ın hizmetkârlarının ve az sayıdaki ziyaretçilerinin Piranesi'nin hapishanelerindeki figürlere benzemelerine neden oluyordu. Ashridge'deki büyük merdiven tuhaf ya da aşırı değildi.

verdi. Yeni kont Beckford kadar kibirli ve en az onun kadar zengindi; ancak, Wiltshireli yazarın kadınsı üretici duyarlılığı yerine yalnızca katı aristokrat gurura sahipti. 1823'te kraliyetle bağlantılı bir dükün onuruna düzenlediği av partisi dondurucu soğukta gerçekleştirilince, don nedeniyle birkaç ayak parmağı kesildi. "Doktoru durumunun kritik olduğu bilgisini iletince, bir zamanlar Britanya ordusunda general olduğunu o kadar çabuk unuttu ki, doktora hayatını kurtarması için 50.000 sterlin teklif etti ve doktor ona yardım konusunda elinden bir şey gelmediğini söyleyince de teklifi 100.000 sterline çıkardı."[42] Bridgwater en büyük varyeteyi vasiyetine saklamıştı; bütün servetini yeğeni Vikont Alford'a bırakırken, kendisinin ölümünü izleyen beş yıl içinde yeğeninin bir markizlik ya da düklük unvanı kazanması koşulunu şart koştu. Sonradan Lordlar Kamarası bu koşulun geçersiz olduğuna karar verdi.

Wyatt'ın planında binalar alana dağıtılmakta, bir yandaki çalışma binaları (geniş iç avluların çevresinde) kişilere ait odaların bulunduğu bir kanat tarafından dengelenmekte ve büyük bir portakal bahçesi de buna açı oluşturmaktadır. Inveraray, Alnwick, Milton ve Mitchelstown'da olduğu gibi, çevre yeni evlerle, kilise restorasyonlarıyla, yol inşasıyla ve yerel endüstrilerin cazip hale getirilmesiyle düzenlenmişti. Raporlara göre, mülk üzerinde 800 insan çalıştırılmaktaydı. Prens Püchler-Muskau 1828'de binayı gezdikten sonra, "Bahçesi İngiltere'deki en geniş bahçelerden biri,"[43] diye yazıyordu, "ve ev de (...) duvarları, kuleleri ve iç avlularıyla adeta sonsuz". Burası "kâğıt üzerinde perilere ait gibi görünse de, gerçekte (...) bütün o aşırı yüklü ve uyumsuz havasıyla bir parça tuhaf". Bu uyumsuzluğun temelinde, kısmen 'güzel çiçek bahçeleri'yle çevrili 'bir tür kale' yatmaktaydı. Prens, Wyatt'ın Fonthill'in tasarımlarını daha az aşırı, daha dayanıklı formlarda uyarladığı Ashridge'in 'görkemli' iç mekânlarından daha fazla etkilenmişti.

> Bu'ranın sahibi çok akıllıca davranarak işi sayıca az ama geniş, eğlendirici odayla sınırlandırmış. Duvarlarında zırhlar asılı, antik mobilyayla döşeli salona giriyorsunuz. Daha sonra da kendi türünün akla gelebilecek en iyi örneğini teşkil eden merdivene geliyorsunuz. Üç ayrı galeriye bağlanan üç yüksek kat boyundaki bu merdiven yüksekliğiyle ve boyutuyla neredeyse bir kilise kulesine denk düzeyde: Duvarlar cilalı taştan, tırabzanlar parlatılmış tunçtan ve her bir sahanlık ya da galeride İngiltere krallarının taştan heykel-

42) Anthony Dale, *James Wyatt* (1956), 166.
43) Prince Püchler-Muskau, *Tour*, III (1932), 199-201.

> lerinin durduğu nişler var. Merdiveni tırmandığınızda kırmızı kadife ve yaldızlı mobilyayla döşenmiş, odanın neredeyse boylu boyunca uzanan muazzam pencerelerle aydınlatılan ve eğlence alanıyla bahçeye bakan bir kabul odasına ulaştık. Yanda, solda, içinde bilardo masası da bulunan kütüphanenin yer aldığı bir o kadar geniş başka bir oda var.

Ashridge'de gotik portakal bahçesi ve limonluk gibi tuhaflıklar bulunmaktaydı. (Daha sonraları Pugin, modern gotik kalelerin "bir grup atlının tek bir hamlede malikânenin tam merkezine ulaşabileceği ana odalara açılan bir limonluk"a[44] sahip olmasıyla alay etmekteydi. "Kim limonluktan rahatça girmek varken perçinli giriş kapısını zorlar ki?") Bütünsel olarak, Wyatt'ın manastır fikirleri uyarlayışı çok etkileyicidir: Başarısı, yeğeni Jeffrey Wyattville'in Devonshire'daki eski manastırdan bozma Endsleigh mülkünde Bedford dükü için oluşturduğu çalışmayla karşılaştırıldığında daha da belirginleşir. 1810'da, Humphrey Repton tarafından düzenlenen araziye inşa edilen Endsleigh, bir asır sonra Sir Edwin Lutyens tarafından sahte, adi ve tarihsel açıdan yersiz olduğu gerekçesiyle alaya alınacaktı: "Olmadık yerlerde düklük tacının yanı başında piskoposun kukuletasının sergilendiği bir manastır. Strawberry Hill gotiğine benzesin diye boyanmış tahta çerçeveleri olan alçıdan bir kopya."[45]

Ashridge Bridwater'ı, 1832'deki Reform Yasası öncesinde sıra dışı hale gelen cömert bir harcamaya dahil etti. Rutland'deki Belvoir Kalesi ile 1802-1815 arasında sonradan Westminster dükü olan William Porden tarafından yapılan ve Sir Alfred Waterhouse tarafından 1870-1882 arasında yeniden inşa edilen Cheshire'daki Eaton Hall, Ashridge'le kıyaslanabilir aşırılıklar içermekteydi. Pevsner'ın anlatımıyla, Waterhouse'un Eaton'ı, "bu Wagner tarzı saray," 1960'larda yıkılmasından önce, "unutulmaz ölçüde gotik bir deneyimdi; gotiğin yeniden canlanışının konut mimarisi alanında, ülkede başka hiçbir yerde görülemeyecek türden en iddialı örneğiydi,"[46] diye betimlemekteydi. James Wyatt 1801-1815 arasında Belvoir'de düzenlemeler ve genişletme çalışmalarını sürdürdü; ancak, inşa işini 1816'daki feci yangın sonrasında daha fazla iş üstlenen Rutland dükünün papazı denetlemekteydi. Belvoir Vadisi'nden dik bir

44) Pugin, *True Principles of Pointed or Christian Architecture* (1841), 96.

45) Clayre Percy ve Jane Ridley, (yay. haz.), *The Letters of Edwin Lutyens to His Wife Lady Emily* (1985), 166.

46) Nikolaus Pevsner ve Edward Hubbard, *Cheshire* (1971), 208.

eğimle yükselen bir tepenin üstünde, manzaraya hâkim bir konumda yer alan Rutland Kalesi, Pevsner tarafından "romantik kalelerin *ideal güzelliği*"[47] biçiminde övülürken, 1935'de toplumda yükselmek arzusu taşıyan 'Chips' Channon'ı* da benzer biçimde etkiliyordu:

> Balo, Disraeli tarzında muhteşem bir festivaldi ve kalenin aydınlatmaları kilometrelerce öteden görülebiliyordu. Kıvrılarak giden ağaçlı yolun kenarlarına küçük, renkli ışıklar sıralanmıştı: Erkeklerin çoğu, suratlarının pespembe rengiyle uyumlu olarak, pembe renkte palto giymişti. Kadınlar şahaneydi ve Hanımefendi tacını giyerken John Rutland, boynundaki uzun altın zinciriyle olabildiğince *dix-huitième* görünüyordu.[48]

Channon, Rutlandler'in yapay bir gösterisine konuktu; oysa, yirmi yıl önce, Lord Crawford ve Balcarres bir haftalığına kaldıklarında, hava atmaktan eser yoktu: "Eğlenceli, sıradan bir parti,"[49] diyordu Crawford. "Arka planda dolaşan, ne olduğu belirsiz bir sürü insan: bir tilki avı düzenleyicisi, şehirli bir delikanlı, Amerikalı bir aktris, bir piyano imalatçısı, yaşlı ve seçkin bir Yahudi, beraberlerinde de tanımlayamadığım türden birkaç kişi." Bir önceki dük 'England's Trust' adlı şiirdeki ünlü beyiti yazdığı sıralarda, sınıf ayrıcalığının bu biçimde dağılıp gitmesi akla bile getirilemez türden bir olgu olabilirdi:

> Bırakın servet ve ticaret, hukuk ve eğitim ölsün,
> Ama elimizde asaletimiz kalsın.[50]

Ancak, yirminci yüzyılda, o eski asalet artık piyano yapımcıları ve tanımlanamayan türden kişilerle karışmaktaydı. Romantik kalenin ideal güzelliği, geriye döndürülemeyecek bir fanteziydi.

1920'lerde bir eğitim kurumuna dönüştürülen Ashridge, kaleleri ya da manastırları taklit eden güç timsali konutların en muhteşemi olmayı

47) Nikolaus Pevsner, *Leicestershire and Rutland* (1984), 97.

* Henry (Chips) Channon (1897-1958). 1935'te Avam Kamarası'na seçildi. Güçlü bir anti komünist olan Channon, İspanya İç Savaşı'nda General Franco'yu destekleyen parlamento üyelerinden birisiydi. İkinci Dünya Savaşı'nda ödün verme siyasetini ateşli bir şekilde savundu. Hayatı boyunca günlük tuttu. 30 ciltten ve toplam 3 milyon sözcükten oluşan günlüğü ilk kez 1960 yılında yayımlandı. (y.n.)

48) Robert Rhodes James, (yay. haz.), *Chips* (1967), 21.

49) John Vincent, (yay. haz.), *The Crawford Papers* (1984), 272.

50) Lord John Manners, 'England's Trust', parça III, satır 231-32.

sürdürmektedir: Wyatt'ın gotik fikirlerinin olgunluk dönemini yansıtan bu bina, Wyatt'ın Kent'ten beri gotiğin yeniden canlanışının en büyük mimarları arasındaki yerini pekiştirdi. Yapılan harcama Fonthill'de olduğu kadar gereksizdi, zira Bridgwater ailesindeki erkek soyunun kendi nesliyle birlikte sona ereceğini biliyordu. Püchler-Muskau'nun ziyaretinden önce, Bridgwater don sonucu ölmüştü: Ashridge, Paris'te hanımefendiler ve beyefendiler gibi giydirdiği, arabasında taşıtıp masasında beslediği kedileri ve köpeklerinin arasında yaşayan, sekizinci ve son konta, din adamı ve bekar olan kardeşine kaldı. Tanrı'nın iyiliğinin yaratılıştaki yansımasını en iyi anlatacak yazar için 8.000 sterlin gibi büyük bir para ödülü koyan da bu Bridgwater oldu.

MATURIN'IN GEZGİN MELMOTH'U

Tanrı'nın iyiliği kavramının karşısında, kaçınılmaz olarak, dinsel terimlerle şeytani olarak nitelendirilen insanın umutsuzluğu ve arzusu yer almaktaydı. İnsanın kötülüğü ve bunun cezalandırılması İrlandalı din adamı Charles Robert Maturin (1780-1824) tarafından yazılan ve 1820'de yayımlanan *Melmoth the Wanderer* adlı romanın temalarından biridir; bu roman uzmanlar tarafından gotik romanların ulaştığı son noktayı belirleyen bir eser olarak kabul edilmektedir. Romanda İblisin cehennemine ilişkin hayal gücünün kaynağı, Beckford'ın gotik hayal gücü üzerindeki tek kalıcı etkinin Fonthill olmadığını kanıtlar. Maturin'in romanı, cimri bir adamın korkudan ölmekte olduğu bir İrlanda kulübesinde başlar. Sonraları bu cimrinin yeğeni bir seri gotik öykü içeren bir el yazması okur. Bunlardan ilkinde –sözüm ona İngiliz bir gezgin tarafından 1670'lerde İspanya'ya yapılan bir gezi sonrasında kaleme alınmıştır– gizemli bir İngiliz bir İspanyol düğününü yarıda keser ve sonucunda da töreni yöneten rahip ölür. Bunun dehşet dolu devamı niteliğindeki 'Tale of the Spaniard'da, Moncada adında bir keşişe, onu şeytanla konuşmakla suçlayan gizemli bir varlık tarafından işkence edilmektedir. Ardından, 'Tale of the Indians', Hint Okyanusu'nda cennet gibi bir adada başlar; burada Melmoth, Rousseau'nun ideal soylu ilkel kavramını örnekleyen Immalee adında Avrupalı bir kızla karşılaşır: Immalee Avrupa'ya gider ve orada ölü bir münzevi tarafından Melmoth'la evlendirilir; cinayete kurban gitmiş bir hizmetçinin ruhu da tanıklıklarını yapar. Tören yıkık bir manastırda gerçekleşir: "Keder ve çürümenin arasında dinin zaferini ilan edercesine, haçlar hâlâ her bir yıkık kulede

ve çatıda görülüyordu."[51] Immalee'nin vahşi ağabeyi kısa zaman sonra Melmoth tarafından düelloda öldürülür. Immalee İspanyol Engizisyonu tarafından rehin alınır, umutsuzluk içinde kendi bebeğini öldürür ve engizisyoncuların mahzeninde sefil bir biçimde ölür. Melmoth'a hâlâ deli gibi âşık olan Immalee ölüm döşeğinde, "hâlâ yaşıyorken beni yok edeni sevmeliyim,"[52] demektedir. Immalee'nin öyküsü 'Tale of Guzman's Family' ile birleşir; bu öyküde bir oğul aç akrabalarına yiyecek satın almak için bir cerraha kanını satmaktadır. Roman, 'The Lover's Tale' ile sona erer. Maturin burada Melmoth'u uzun bir yaşam için şeytani güçler karşılığında ruhunu satan modern bir Faustus biçiminde gösterir. Maturin'in bütünsel etkisi, manyakları, çılgına dönmüş güruhları, kötü kalpli keşişleri, Engizisyon mahzenleri, yeraltı geçitleri, kurban edilen Yahudileri, mağaraları, iskeletleri, zulümleri, tehlikesiz (ve bir keresinde de hapsedilmiş) âşıkları ve genel aşırılığıyla, insanı yoracak düzeyde gerçeküstüdür. Romanın şeması öylesine karışıktır ki, tek bir bölümün incelenmesi tümü için yeterli olacaktır.

Maturin'in 'derin yozlaşmanın basitliği'[53] biçimindeki sözü, Hannah Arendt'in Nazilerin "kötülüğün banalliği"ni sergiledikleri biçimindeki gözleminin on dokuzuncu yüzyıldaki dengi gibidir. Moncada tarafından aktarılan 'Tale of the Spaniard'ın temalarından birini bu oluşturur. Geleneksel gotik temaları olan hak gaspı ve gayrı meşruluk, Maturin tarafından daha teolojik bir yöne kaydırılmıştır. Moncada, ebeveynleri o doğana kadar evlenmedikleri için, İspanya'da dük unvanını kalıt yoluyla elde etme hakkından mahrum bırakılır. Buna şiddetle karşı çıkan gayrı meşru adam, çirkin bir Piranesi hapishanesini andıran bir manastıra girmeye zorlanır: "Ben tıpkı (görevi onu atomlarına ayırmak olan) dev bir makineyi işler haldeyken görüp dehşetle donakalan, makinenin karşı konamaz darbesini hesaplayan bir kişinin davranışı olarak algılanabilecek bir sakinlikle bakakalan biriydim."[54] Manastır yaşamı Moncada'ya umutsuz, ürkek insanların üstlerine düşen rolü nasıl oynadıklarını örnekler – yalnızca insan uygarlığının alt seviyesindeki hayvanlarla yeryüzünün yukarılarındaki melekler gerçek anlamda otantik olabilir. "Bütün o bina, girdiğim andan itibaren tam bir maskeli balo havasındaydı."[55] Moncada

51) Charles Maturin, *Melmoth the Wanderer* (1820), 392.
52) A.g.e., 531.
53) A.g.e., 111.
54) A.g.e., 91.
55) A.g.e., 76.

keşişlerin teatral havasını sığ ve samimiyetten uzak bulur: "Sergilenmesi gereken bir *tiyatro oyunu* vardı ve ilk perdeyi oynadıkları sürece felaket umurlarında değildi."[56] Moncada Melmoth'a şöyle der: "Katolik ülkelerde, efendim, din ulusal tiyatrodur, rahipler başlıca oyuncular, halk da izleyiciler; ve oyun ister alevlere dalan bir 'Don Giovanni'yle sonuçlansın, ister bir azize unvanının bahşedilmesiyle, alkışlar ve alınan zevk hep aynıdır."[57] Moncada manastırda birçok gotik dehşete maruz kalır: Güzel, çıplak bir gencin keşişler tarafından kırbaçlanarak öldürülüşünü görür; içinde kaygan sürüngenler bulunan bir yeraltı mahzeninde ıstırap çeker, cezalandırılır, aç bırakılır ve hapsedilir.

Sonunda, kendi ebeveynlerini öldürmüş bir keşişle birlikte pis yeraltı geçitlerini kullanarak kaçar. "Onda aktif, bendeyse pasif dayanıklılık vardı. Ona yapılacak bir görev verin, kolunu, ruhunu, yaşamını kaybetmek pahasına yapsın... Bana ise acı verecek, katlanacak, boyun eğecek bir şey verin, bir anda bir *teslimiyet kahramanı* kesiliveririm."[58] Moncada ve onun keşiş kılıklı kasabı, İblisin kötülüklerine mazur kalırlar: "Birlikte olmaya mahkûm insanlara yapılabilecek belki de en büyük lanetleme olan iletişimsizliğin baskısı."[59] Keşiş bir kanepede uygunsuz vaziyette yakaladığı ve kandırarak bir yeraltı odasına soktuğu iki sevgilinin öyküsünü anlatır: Burada onları ölünceye dek kapalı kalmaya zorlar. Seksüel bir vahşilikle, katil keşiş aşkın şiddete dönüşmesini bir zafer edasıyla izlemiştir. Bu, Powderham'daki skandal sonrasında Beckford'la Courtenay'in aralarının bozulmasının bir diğer versiyonudur; Beckford bunu sonraları romanının doruk noktasında ele almaktaydı: "Vâsık, Nurunihar'ın gözlerinde hiddet ve öç alma duygusundan başka hiçbir şey göremedi; kadın da onun bakışlarında yalnızca nefret ve umutsuzluk sezinleyebildi." Maturin'in ebeveyn katili keşişi, bir işkenceci olarak tattığı güçten büyük zevk almaktadır:

> İki âşığı kapat bir hücreye, yiyecek, ışık ya da umut olmadan, on iki saat içinde birbirlerinden iğrenmeye başlamazlarsa Tanrı beni lanetlesin, ki lanetledi de... Serbest bırakılmak için çığlıklar attılar ve mahzen kapısını uzun uzun yumrukladılar... Sonra, açlığın verdiği ıstırap artınca kapıdan uzaklaştılar ve birbirlerinden yerlerde sürünerek uzaklaştılar. *Apayrı!* Ne

56) A.g.e., 94.
57) A.g.e., 165.
58) A.g.e., 196-97.
59) A.g.e., 197-98.

büyük bir zevkle izledim. Büyük bir hızla birbirleri için birer nefret nesnesi haline geliyorlardı – seyretmesi ne zevkti ama... Açlığın bütün o dehşetli ve nefret edilesi ağrılarından geçmişlerdi; yürekle, tutkuyla, doğayla olan her türden bağ kopmaya başlamıştı. Açlıktan gelen mide bulantılarının acıları arasında, birbirlerinden nefret ettiler... Dördüncü gece sefil haldeki kadının çığlığını işittim; sevgilisi, açlığın ıstırabıyla dişlerini kadını omzuna geçirmişti – ve sık sık oyalandığı kadının koynu şimdi ona gıda gibi gelmekteydi.[60]

Keşiş Engizisyon karşısında Moncada'ya ihanet eder; kanıtlamak istediği şey şudur: "Benimki en iyi teoloji – çektikleri acılarla benim acılarımı hafifletebilecek bütün varlıklara karşı düşmanca davranma teolojisi. Bu sevimli kuram içinde, senin suçların benim erdemlerim haline geliyor."[61] Moncada'nın Engizisyonun elinde geçirdiği deneyimler, hapishanede bir yangın çıkıp da mahkûmlar hücrelerinden çıkarılana kadar, cehennemi kanıtlar niteliktedir. "Salvator Rosa'nın kalemine layık bir konuydu,"[62] diye anlatır Moncada, Melmoth'a:

Giysilerimiz sefil, bakışlarımız yılgın, gardiyanların ve görevlilerin bir o kadar karanlık ama etkileyici ve otoriter bakışlarıyla taban tabana zıt; alevler daha da yükselip Engizisyonun kulelerinde zaferle kükrerken, sanki gitgide soluklaşırcasına yanan meşalelerin ışığının aydınlatabildiği buydu işte. Gökyüzü alevler içindeydi (...) tıpkı kıyamet gününün çılgınca resmedilmiş bir tablosu gibi. Gökleri kaplayan ışığın arasından yeryüzüne inen Tanrı göründü.

Bunu, cehennemi andıran bir yıkım ve ölüm sahnesi izler.

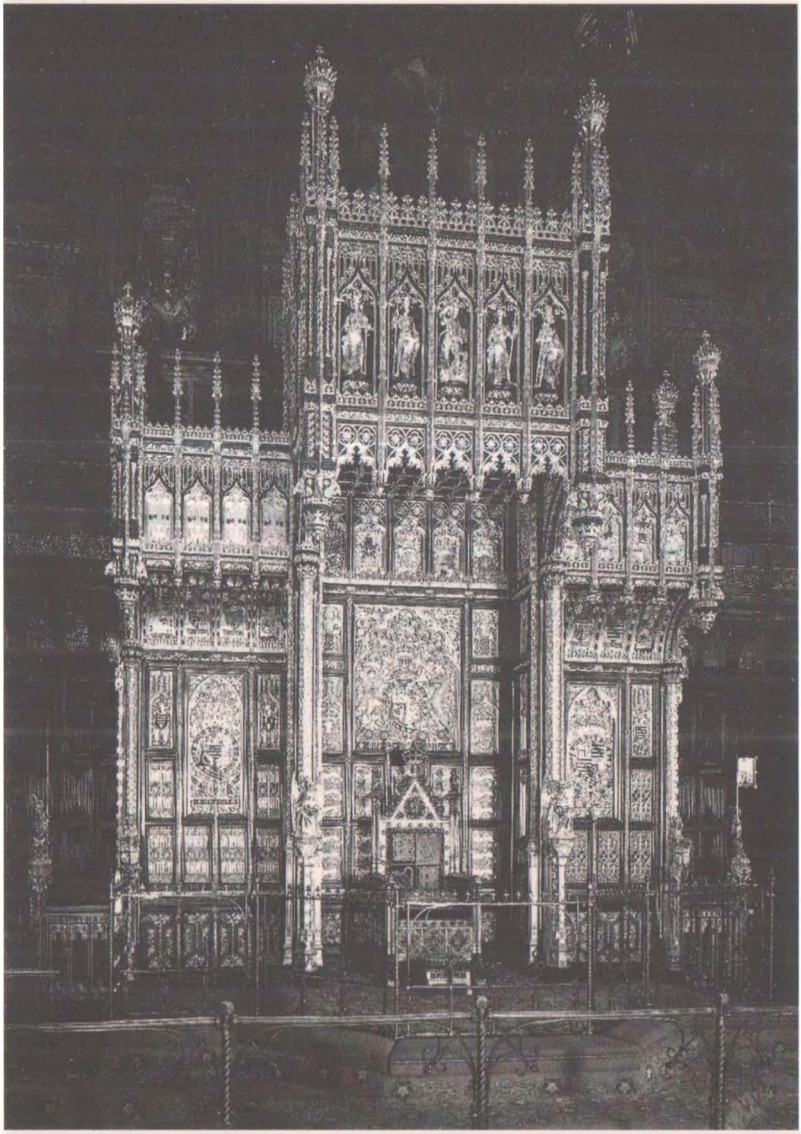
PUGIN

'Tale of the Spaniard'ın yoğunluğu döneme uygundu. Maturin'in çağdaşı Charles Greville, "Bu ülkede herkes tezattır," diye yazıyordu: "En büyük ve ev kudretli türden zenginlikle en sefil türden yoksulluk arasındaki tezat, kutsallığın aşırılığı ile suçun zulmü arasındaki tezat."[63] Maturin'in

60) A.g.e., 212-3.
61) A.g.e., 225.
62) A.g.e., 240.
63) Henry Blyth, *The Pocket Venus* (1966), 6.

İspanyol soyluları, keşişleri ve güruhları bu aşırılıkların hepsini sergilerler. Yoğun bir kutsallık duygusu yalnızca edebiyata özgü bir olgu değildi asla. Düşsel tuhaf stiller 1820'ler sonrasında gotiğin yeniden canlanışını yansıtan pek çok mimar tarafından dışlandı: William Burges hem şakacı hem de iyiliksever havasında kiliseler tasarlamayı sürdürdü; Kensington'da Campden Tepesi üzerine 1852-53'te inşa edilen, acayip olduğunda herkesin birleştiği Crecy Kulesi gibi şehirli ya da kırsal villalar adı altında teatral tuhaflıklar hâlâ inşa ediliyordu. Ama, çoğunlukla mimarlar bir etik coşkunluk çılgınlığına kapıldılar. Ahlaki çevrelerin ahlaki mimarlar tarafından yaratılması gerektiğini düşünür oldular: Kendilerini, sanatın amacının hizmet etmek olduğuna ikna ettiler. Ama mimarlar kendi dönemlerinde hüküm süren ruh halini büyük bir hevesle benimsediklerinde, gotiğin yeniden canlanışının savunucuları adı altında büyük paralar kazansalar da artık Got sayılamazlar. Sir Gilbert Scott *Remarks on Secular and Domestic Architecture* (Dünyevi ve İç Mimari Üzerine Notlar, 1857) adlı eserinde, bina tasarımlarının yapı gereksinimlerini karşılaması gerektiğini savunarak ve bu fikri Victoria döneminin karakteristik gösterişlilik ve ciddiyet karışımıyla gerçekleştirerek, Victoria dönemi sınıflarının tercih edilen mimarı haline geldi. William Butterfield'ın tasarımları, dinsel mimariyi reform sonrasının dinsel yapısıyla bağdaştırmak için çalışmak amacıyla 1839'da oluşturulan ve Anglikan nitelik taşıyan Cambridge Camden Society'ye bağlılığını yansıtmaktaydı. Victoria döneminde gotiğin yeniden canlanışının en bilgili mimarı George Edmund Street, yaptığı çalışmayı bir Hıristiyan misyonu olarak görüyordu: Dorset'teki Kingston'da 1873 ile 1880 arasında inşa edilen ve dinsel başyapıtı olan kilisede "uyum, simetri ve asalet, amaçladığı niteliklerdir. Hiçbir tutkuya, kişisel hiçbir niteliğe, hiçbir kişisel ize yer yoktur. Kusursuz bir iç mekân; ama ışık iyi yönden gelmediğinde, soğuklaşıyor."[64] Victoria dönemi insanları vicdanın yumuşak acılarının müptelası haline geldiler. Darwin ailesinin bilgili, aşırı duyarlı entelektüellerinden biri, bir keresinde şöyle hayıflanıyordu: "Gelecek hafta çok karanlık görünüyor: her bir gün ayrı bir zevk."[65] Bu zevkten nefret etme eğilimi, kiliseleri ve diğer kamu binaları hem şekilleri hem de tuğlalarının kızıllığıyla kabalık içeren Butterfield'ın gotiğin yeniden canlanışı yaklaşımını belki de kısmen açıklamaktadır.

64) John Newman ve Nikolaus Pevsner, *Dorset* (1972), 244.
65) Montagu Bream, *Recollections of a Man of No Importance*, III (1888), 21.



Lordlar Kamarası'nda yer alan taht Pugin'in Westminster Sarayı'nın iç mekânı için yaptığı üstün çalışmanın bir örneğidir.

Victoria çağının başlarındaki ciddiyet, gotik mimar Augustus Welby Northmore Pugin (1812-52) tarafından örneklenmektedir. Bir dehaydı, delirerek öldü; yaşamı ruhsal bir yoğunluk ve duygusal bir savurganlıkla yaşadı – buna pek az insan çöküntüye uğramadan katlanabilirdi. Pugin düzensiz, fantastik, kendisine zarar veren, talihsiz ve küfürbaz bir kişiydi. Bu açıdan, bu kitapta yer alan gotik geleneklere aittir; ancak, Pugin'in ortaçağı yüceltmeye yönelik sağlam estetik idealleştirmeleri asla Salvator'a özgü, pembe dizi türü ya da laik güçlerle ilgili türden değildi. Pugin ortaçağa özgü Roma Katolik kilise yapımının çok yüksek görkemine dönmeyi uygun gördü; aşırı coşkular, değerlerin tuhaf biçimde tersyüz olmasına dayalı çürümüşlüğün çekiciliği ve eğlenceleri ona göre dehşet vericiydi. Yaşadığı yüzyılda en etkili İngiliz gotik mimar olarak tanınsa da, o asla bir Got değildi.

Pugin , İngiltere'ye sığınmacı olarak kaçan, gerçekliği kuşkulu aristokratlık iddiaları taşıyan bir Fransız'ın tek çocuğuydu. Baba Pugin, gotik bina modasını takip edebilmek amacıyla mimar John Nash tarafından ortaçağ formlarını incelemekle görevlendirilmişti. Genç Pugin, Beckford gibi, şövalye ve romans öykülerinden zevk alıyordu; on altı yaşına geldiğinde, feodal kalelerle ortaçağ mimarisini incelemekteydi. Ergenlik çağında, sahne tutkusu gelişti ve özellikle de Piranesi'ye özgü sahne mekanizmaları ilgisini çekti. Kendi aile evinde bir model tiyatro oluşturdu:

> En aşırısı biçimde, çatı katının döşemesini söküp çatıyı kaldırdı, sarnıçlar yaptı ve gereken her şeyi istediği biçimde uyarladı. Model sahnesinde olabilecek en karmaşık sahneyi çeşmeleriyle, düzeneğiyle, kapaklarıyla, inip kalkan dekorlarıyla, yan bölmeleriyle, alt bölmeleriyle, tepeleriyle, odalarıyla ve bir sahne mekanizmasının her türden büyülü değişimiyle tasarladı (...) her bir bölüm öylesine hayranlık duyulacak ölçüde ayarlanmıştı ki, sahne değişimleri, yan sahneler ve gökyüzünü anlatan parçalar şahane bir hızla değişmekteydi, zira iniş ve çıkışlar için halatlar, vinçler, yivler ve makineler sağlanmıştı.[66]

Piranesi gibi Pugin de sahne tasarımcısı olarak (daha çok Covent Garden'da) çalıştı ve sahne resimleyici olarak kazandığı nitelikleri asla yitirmedi. Teatrallik Pugin'in mimari tasarımlarının, özellikle de iç mekânlarının temel niteliği olmayı sürdürmektedir. Kilise yapımcısı olarak, Kutsal Haftanın mucizelerini vurgulamak için, yerdeki bir kapağın içinde

66) Benjamin Ferrey, *Life of A. N. Welby Pugin* (1861), 61.

kaybolacak bir kilise kürsüsü yapmayı çok istemişti. 1928'de Kenneth Clark, "Zekice ışıklandırması ve iyi yerleştirilmiş figürleriyle, Pugin'in çizimleri öncelikle dramatiktir ve binaları da eskilerin Wyatt türü sahne resimleme geleneğine aittir,"[67] diye yazıyordu. "Benim bildiğim kadarıyla en tatmin edici tasarımını Covent Garden döneminde gerçekleştirdi – yerçekimi yasalarından utanmadan yükselen olanaksız kuleleriyle hayali bir katedral."

Yirmi bir yaşına geldiğinde Pugin iki kez evlenmişti. Bir balıkçı teknesi satın aldı, denize açıldı, İskoçya'da deniz kazası geçirdi ve karadayken bile denizci ceketini, dökümlü pantolonunu, yüksek çizmelerini ve denizci şapkasını çıkarmadı. 1835'te "Roma Katolik Kilisesi'nin tek gerçek kilise olduğuna ve ulu ile muhteşem kilise mimarisi stilinin ancak burada gerçekleşebileceğine tamamen ikna olarak"[68] Roma Katolikliğine geçiş yaptı. Bu dönüşüm birçok meslektaşının onu dışlamasıyla sonuçlandı. Roma Katolik Kilisesi hâlâ, *Melmoth*'ta anlatılan türden, zalim güçlerin fesat mekanizması olarak nitelendiriliyordu: İspanyol Engizisyonu hâlâ Fuseli'nin cini gibi Protestan hayal gücünü meşgul etmekteydi – o kadar ki, bir tren kompartımanında Pugin'le yalnız kalan bir kadın onun haç çıkardığını görünce, "Beyefendi, siz bir Katoliksiniz! Kondüktör, kondüktör! Çıkarın beni buradan, beni başka bir kompartımana alın,"[69] diye panik içinde haykırdı.

Pugin gotik tasarımda, Grogeryen müzikte ve eski papaz giysilerinde kurtuluşu aramaktaydı (ucuz giysiler giyen bir Roma Katolik din adamına, "Böyle bir cüppe içinde İngiltere'nin Katolikliğe geçmesi için dua etmenin ne anlamı var?" diyerek çıkışmıştı). Onun açısından gotik, ne rokoko gotiğin havailiği, ne steril bir antik hayranlığı, ne de zengin bir adamın dünyevi kudretinin fiziksel ifadesiydi. Gotik kilise mimarisi, Pugin'e göre, büyük bir saygıyla itaati hak eden Roma Katolik inancını simgeliyordu. Pugin'in inancı, Beckford'ın 1787'de Aziz Anthony'yi methederken işittiği Lizbonlu rahibin inancını andırmaktadır: "Gotik çağlar barbarlık ve cehalet dönemi biçiminde yanlış adlandırılmış olsalar da, mutlu dönemlerdi; insanların, felsefenin yanlış inanç tarafından bozulmamış yürekleri azizlerin ve aziz papazların ağızlarından bal gibi akan gerçek sözlere açıktı,"[70] demekteydi vaiz. Pugin, kendi sözleriyle,

67) Kenneth Clark, *The Gothic Revival* (1928), 138.
68) Ferrey, 88.
69) Ferrey, 262.
70) Chapman, *Beckford Travel Diaries*, II, 43.

"bir tür Katolik ütopya"yı yeniden yaratma peşindeydi ve Mordaunt Crook tarafından çok iyi bir biçimde, "Gotiğin yeniden canlanışını bir kültten bir haçlı seferine dönüştüren adam"[71] biçiminde tanımlanmıştır. Bunu da ancak, Britanya'nın önde gelen Roma Katoliklerinden Shrewsbury ve Waterford kontunun himayesine girdikten sonra gerçekleştirebildi. Kont, bir keresinde mülkünde çalışan bir işçiyi pazar günü bahçe işleriyle uğraştı diye kulübesinden kovmuş olan sofu bir zengindi. Önceleri servetini Pugin'in düşünceleri uyarınca Staffordshire mülkünü genişletip döşemek için kullandı. Binanın orijinal adı, Katolik ortaçağı çağrıştıracak biçimde Alton Manastırı idi ve belki de Fonthill Manastırı ile olan kavramsal bağlarından ötürü bu ad verilmişti. Zira, Pevsner'ın yazdığı gibi, "Duvarlar, kuleler ve burçlar, sivri uçlu çatılar ve kulelerle diğer asillerin kalelere ilişkin fantezilerinin ötesinde, ama halk tabakasından tek bir kişinin, Beckford'ın fantezisinin ötesinde değil."[72] Fantastik sarayını tamamladıktan sonra Shrewsbury, Pugin'in kilise yapımı kampanyasına finans sağlayabilmek için çoğu zaman yurt dışında yaşayarak tutumlu davranmayı seçti. Faaliyetleri deli Kral II. Ludwig'le aynı düzeydeydi; tek fark şuydu ki, Bavaria'lı Beckford Wittelsbach'ın kraliyet hanedanını şereflendirmek için devasa taklit yapılar inşa ederken, Shrewsbury Roma Katolikliğinin kudretini artırmak istiyordu. (Churnet Nehri üzerinden yükselen Alton, gene de, Ren Nehri üzerindeki bir kaleye benzer.)

Alton Kuleleri şaşırtıcı bir konut olsa da, Pugin'in pitoresk alanındaki en ihtişamlı zaferini Westminster Sarayı oluşturur. Ekim 1834'te eski saray bir yangında kül oldu. Onun yerine hem Lordlar Kamarası'nı hem de Avam Kamarası'nı barındıracak biçimde yapılması planlanan binanın stili uzmanlar arasında büyük çekişmelere neden oldu, ama sonuçta Sir Charles Barry'ye gotik bir saray oluşturma görevi verildi. 1837'den itibaren Pugin çalışmasında Barry'ye asistanlık yaptı; inşaat 1840'ta başladı. Pugin inşa boyunca duvarcılardan ve ustalardan sorumluydu. Büyük tören salonlarına ve ortaçağ monarşilerinin daha çok konut amaçlı, hatta kişisel nitelikteki saraylarına ait olanları model alarak, hem Parlamento Binası'na hem de her iki meclisin bürolarına dikey gotik iç mekânlar kazandırdı. İç mekân süslemeleri, tasarımı için son günlerini harcadığı mürekkep hokkaları ve şemsiye koyma yerlerine

71) J. Mordaunt Crook, 'Catholic Myths by Moonlight', TLS, 15 Temmuz 1994, 18.

72) Nikolaus Pevsner, *Staffordshire* (1974), 56; Dennis Gwynn, *Lord Shrewsbury, Pugin and the Catholic Revival* (1946).

kadar Pugin'in eseridir. Sonraları Pugin'in dış mekânda üstlendiği sorumluluk konusunda tartışmalar olsa da, yeni saray, insanı ânında ikna eden antik çizgilerini, 1840'ların düz, bataklık ve daha alçak inşa edilmiş Westminster'ı karşısında sahip olduğu parlak ve korkutucu ihtişamını, çok büyük ölçüde Pugin'in hayal gücüne borçludur.

Yine de, Pugin'in gerçek bir Got olmadığında ısrarcı olmak gerekir. Pugin karanlık çağlara, batıl inanca ve korkuya hayranlık duymadığı gibi, insanın kimliğini de kesintili, doğaçlama gösterimlerden oluşan bir maskeli balo biçiminde görmemekteydi. Mordaunt Crook'un zekice özetlendiği gibi, "Pugin'in üç boyutlu formda yeniden yaratmayı düşlediği dünya bir karanlık çağ değil bir inanç çağıydı: hâlâ aile düzenine sahip, toplumsal bağı güçlü, organik, hiyerarşik, saf ve teokratik bir toplum".[73] "Ruhsal yanı Reformasyon hareketiyle bölünen, entelektüel yanı Aydınlanma hareketiyle kösteklenen bu yarı unutulmuş zihinsel dünya, güçlü bir mitoloji olarak hayatta kaldı – laik, şehirli, özgürlükçü ve kapitalist hale gelmiş bir dünyada daha da baştan çıkarıcı olan bir mitoloji." Pugin, kutsal, 'dinsel [bir] toplum' biçiminde nitelendirdiği şeyin 'yanılsaması'[74] olarak gördüğü, daha da kötüsü, Tanrı'yı yüceltmek ya da günahkârları uyandırmak için değil fakat "zengin bir bireyin kaprisine uygun biçimde inşa edilen ve lükse adanan" Fonthill'den nefret ediyordu. "Dindar bir kişinin asla girmediği" ve sahiplerinin ölümünün ardından "açık artırmacıların oyuncağı haline gelen" bu sahte manastırların geçiciliğinden de nefret ediyordu. Pugin'e göre Fonthill ve benzerleri alçaltıcı birer yalandı: "*Bir tek mutfaklar* gerçek; geri kalan her şey bir aldatmaca." Ancak, Ashridge nasıl Westminster Sarayı'na kaynaklık ettiyse, Fonthill de hiç kuşkusuz Ashridge'in kaçınılmaz habercisiydi.

Alıntıların da gösterdiği gibi, Pugin yazılarında tutkularını nüktelerle, küfürlerle ve abartıyla süsledi; konuşurken akıcı, kaba saba ve sertti. Doğal olarak dindar çevreler tarafından hor görülürken, özel yaşamında da rahat bırakılmadı. İkinci karısının ölümünden sonra, Lord Shrewsbury'nin Miss Amherst adındaki yeğenine evlenme teklif etti; ailesi nişanı bozunca kız bir manastıra kapandı. Planlanmış bir diğer evlilik, gelinin ailesinin Katolikliğe duyduğu düşmanlık yüzünden engellendi. Pugin'in tutkuları, çağdaşları için bile yersiz görünüyordu. Arthur Hugh Clough 1848 tarihli bir şiirde, başarılı bir âşığa hitap etmeden önce, alaylı bir tarzda '*Mimarî Güzelliğin Kadınlara Uygulanış Yasaları Üzerine*

73) Crook, 'Catholic Myths', 18.

74) A.N.W. Pugin, *The True Principles of Pointed or Christian Architecture* (1841), 59-60.

[bir] Tez'[75] (Treatise upon *The Laws of Architectural Beauty in Application to Women*) hayal etmekteydi: "Demek katedral nihayet tamamlandı, ah benim sevgili kadınların sevgilisi Pugin'im." Daima sinirsel zayıflık eğilimi olan Pugin kolaylıkla kırılmasının ve heyecanlanmasının yanı sıra, yaşamı boyunca çektiği uykusuzluğun yarattığı hararetli endişelerden muzdaripti. Kendini paralarcasına çalışır, alkol ve tütünden nefret eder ve zevkler Tanrı düşüncesine ters düştüğü için eğlenceden uzak dururdu. 1851'deki Büyük Sergi için ortaçağ tarzında bir bahçe tasarlama görevi sonunda (demiryolu çağının başarılarını kutlamak ve makinenin gelecekteki olanaklarını idealleştirmek için bir tören düzenlenmişti) Pugin'in üstüne aşırı bir vergi yükü bindi; 1852 yazına gelindiğinde Pugin aklını yitirdi. İşin üzücü yanı, bu tuhaf fanatik o yılın Eylül ayında Bedlam diye bilinen akıl hastanesinde öldü.

Piranesi, Pugin'in son yılının lanetli halini ve kişisel işkencelerini çoktan betimlemişti. Pugin, aklı iflas edene kadar, kendi kendisini metafizik bir *Carceri* içine hapsetti. Onu diğer insanlardan soğutan ve nihayetinde öldüren bir endişe ve suçluluk duygusuyla kapılmış, bu duygularla acı çekmişti. Fikirlerinin telaşlı aşırılığının öldürücü olduğu ortaya çıktı: Pugin'in ölümü, en azından, net bir biçimde gotikti.

75) A. H. Clough, *Poems* (1974), 73-74,91.

8
Bu Adam Bana Ait, Onu İstiyorum[1]

Yüksek düzeydeki düşünce ölüm hakkında kafa yormayla başlar. Her din, her bilimsel araştırma, her felsefe, onu izler. Her büyük sembolizm kendine özgü dilini ölü kültüne, ölülerin defin formlarına, ölülerin mezarlarının bezenmesine bağlar.

Oswald Spengler

Ölüleri en çok andıran kişi, ölmeye en isteksiz olandır.

Jean de la Fontaine

Ölmek inanılmaz ölçüde büyük bir macera olacak.

J. M. Barrie

UYKUSUZ RUHLAR

Kuzeni Kate Joyce "eğer kocamı henüz hayattayken göreceksen, hemen gelmelisin"[2] diyen bir mesaj gönderdiğinde, Samuel Pepys devlet dairesinde çalışıyordu. Pepys hemen, bir yağ satıcısı olan ve iki yıl önce, 1666'daki Büyük Yangın'da işini kaybedip Clerkenwell'de hancılığa başlayan Anthony Joyce'a gitti. Joyce birkaç gün önce Islington'da kirli bir su birikintisine atlamış, sudan çıkarılarak kurtarılmış olsa da ölümcül bir ateşli hastalığa yakalanmıştı. Ölüm döşeğindeki adam Pepys'ye, açıklamalarında bir parça düşsel olsa da, tutarlı görünmüştü: "O işi kendisinin yaptığını, Şeytanın kendisini yönlendirdiğini itiraf etti; ve bunu yapma nede-

1) Bu bölümde çok yararlandığım eserler arasında Nina Auerbach'tan *Our Vampires, Ourselves* (1995), James Twitchell'dan *The Living Dead* (1981), Paul Barber'dan *Vampires, Burial and Death* (1988) ve Nicholas Powell'dan *Fuseli: The Nightmare* (1973) özellikle anmaya değer.

2) Robert Latham ve William Matthews, (yay. haz.), *The Diary of Samuel Pepys*, IX (1976), 32-34,49.

nini de (...) Tanrı'ya gerektiği gibi hizmet etmeyişi olarak açıkladı." Pepys'nin kendi açıklaması ise daha sıradandı: "Bunu ona yangın sonrasındaki büyük kaybı yaptı; herkes de bu fikirde." Joyce'un yaklaşan ölümü karısı için bir tehdit oluşturuyordu. 1870'e kadar, intihar edenlerin mülkü Kraliyet'e geçmekteydi: Eğer bir doktorlar jürisi tarafından *felo de se** kararı verilecek olursa, mallarına el konulacak ve aile yoksullaşacaktı. Bu nedenle de ailenin iyiliğini isteyenler hemen yardıma koştular. Pepys, "Orada mevcut dostlar arasında kaldım bir süre," diye anlatıyordu; "ve onların korkusu da [Joyce] aslında olay sonrasında epey yaşamış olsa da, kendisini boğmaya kalkışmasından ötürü tüm mallarına ve mülküne el konacağı olunca, kuzenim eline geçen her şeyi evden uzaklaştırma telaşına kapıldı." Kate Joyce'un isteğiyle, Pepys eve giderken beraberinde birkaç tane kulplu sürahi götürdü; "yol boyunca yakalanma korkusu taşıyordu, oysa o henüz ölmediğine göre buna hiç gerek yoktu." Bütün iyilikseverliliğiyle Pepys, Kral II. Charles'la bir görüşme ayarladı ve Joyce ailesinin sorununu anlattı. "Kral daha fazla patırtı kopmadan, olayın intihar olduğu ortaya çıksa bile mülkün dul karısına ve çocuklarına kalacağına hükmetti." Gene de, "kralı temsil etme sıfatıyla" doktorlar jürisi, "aslında konuyu halletmek için kadından para koparmak amacıyla" kararı iki hafta geciktirerek bir parça huzursuzluğa neden oldu. Sonunda Anthony Joyce'un doğal nedenlerden öldüğü doktorlar tarafından onaylandı ve güvence altına alınan mülkü de vârislerine devredildi. Bu sıradan aile trajedisi, sistemin paraya doymayan bütün unsurlarıyla birlikte, daha geniş, daha gotik sonuçlar içerir; zira, intiharlar ve vampirler İngiltere'nin tarihsel hayal gücünde daima el ele konumdaydı. Joyce'un Clerkenwell Hanı'ndaki olayların benzeri, iki asır sonra Drakula Şatosu'nda yaşanacaktı.

İntihar çok tehdit edici bir olgudur, çünkü çok büyük bir soruyu gündeme getirir: Hayat yaşamaya değer mi? Bu nedenle intihar, paganizmle çarpık bir Hıristiyan uygulamasının karışımı ritüeller tarafından ayıplanmıştır. Goldsmith'in anlatımıyla, "intihar eden kişi kendi kutsal kişiliğine isyan"[3] ettiği için, intihar edenler kutsallıktan uzak bir biçimde gömülerek cezalandırılıyordu. Pagan kökenli bir törenin ardından, intihar edenlerin kalplerine mezarlarında bir kazık çakılıyordu; bu kazık, intihar edenlerin kıyamet günü yeniden dirilişe katılmalarını engellemenin bir yolu olarak görülür hale geldi. İntihar edenin cesedi haç

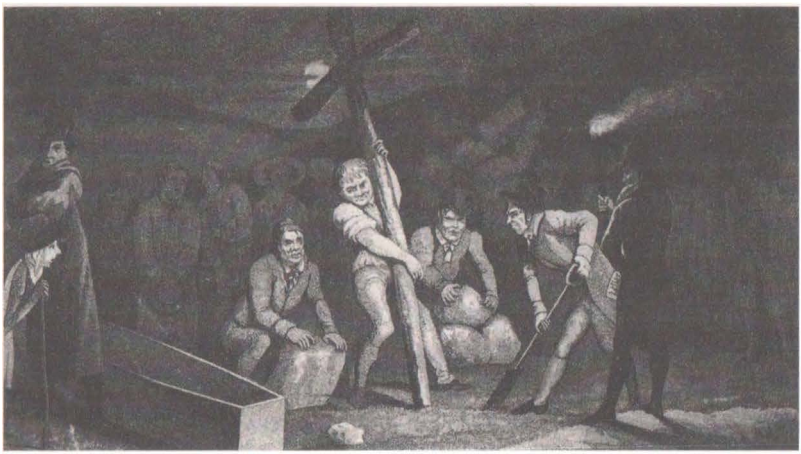
* İntihar eden kişi. (ç.n.)

3) Arthur Friedman, (yay. haz.), *Collected Works of Oliver Goldsmith*, II (1966), 452.

işaretinin şeytanı uzak tutacağı umuduyla yolların kesiştiği bir noktaya gömülüyordu. Hıristiyanlar, kıyamet günü Tanrı'nın baktığı yönde kalkabilsinler diye doğu-batı yönünde gömülürler ve ölünün ait olduğu topluluğu vurgulamak amacıyla da aile üyelerinin yanına defnedilirlerdi. Buna karşın, intihar edenlerin kutsanmadan toprağa verilmesi onların Hıristiyanlıkta var olan yeniden diriliş umudundan dışlandıklarını vurguluyordu. Hıristiyan ölülerin tabutlarına ve mezarlarına yeniden doğuşun simgesi olarak çiçekler serpilirdi; ama intihar edenler (vampirler gibi) marjinal ya da uykusuz ruhlar taşırdı, onlar ne canlı ne de ölüydü, Hıristiyanlara özgü yeniden doğuş umutları yoktu ve özellikle bu nedenden ötürü de kirletici nitelikteydiler. İntihar edenlerin gömülme törenlerini çevreleyen kirlenmişlik, Hıristiyanlığın kişinin kendi hayatına kendisinin son vermesini günah biçiminde görmesini dramatize etmekteydi; Şeytan çok ikna ediciydi ve umutsuzluk da şeytani bir baştan çıkarıcıydı. Henry Fielding'in *Tom Jones* (1749) adlı romanındaki basit bir karakter, intihardan bahsedilince "Bedenimin her bir noktası ürperiyor,"[4] der. "Hıristiyan töreninden mahrum edilmek ve bir de kazık çakılmak (...) Şeytandan başka hiçbir şey (...) böyle berbat fikirleri herhangi bir insanın kafasına sokamaz." Eğitimli insanlar daha eğitimli bir dil kullanarak benzer inançlar dile getirdiler. 1876'da Lord Lyttelton intihar ettiğinde, bir aile dostu onun depresyona dayalı hastalığını 'kötülüğün gücüyle kişisel bir çatışma'[5] olarak nitelendiriliyordu. Gladstone da ondan söz ederken, "içinde olmaktansa tepesinde olduğunu bildiği o dürtüyü, o yabancı ve suçlu şeyi kovdu, lanetledi ve tekrar tekrar ona hükmetti," demekteydi.

On sekizinci yüzyılın sonlarına gelindiğinde, İngiltere'de vampirler olarak bilinen o yabancı, suçlu şeyler, hayalet biçiminde değil, ölü bir günahkârın ruhunun şeytani denetiminin sonsuza dek eline geçmesi sonucunda şeytan tarafından denetlenen ve canlandırılan ölü bedenler biçiminde görülmekteydi. İntihar edenin bedeni bu tür bir denetim altına girmeye yatkındı; zira, kendisini öldürerek Hıristiyan yasalarının korumasını yaşarken yitirmişti. Şeytanın gücü kırılana kadar, intihar edenin ruhu ne ölü ne de canlı bir varlık durumunda sıkışıp kalıyordu – böylece, kendi kendisini yok etme amacını da zalimce, cezalandırıcı bir biçimde engelliyordu. İntihar ile vampire dönüşme benzer korku ve cezaları çağrıştırıyordu, çünkü her ikisinde de uykusuz ruhlar yaratılmak-

4) Henry Fielding, *Tom Jones* (1749), kitap 7, bölüm 7.
5) Sheila Fletcher, *Victorian Girls* (1997), 196.



On dokuzuncu yüzyılın başlarına ait bu çizimde, intihar eden bir kişinin yolların kesiştiği yere gömülmesi sırasında solda bekleyen yabancı, suçlu figür görülüyor. Uykusuz ölülerin üyelerinden biri, yeni birini aralarına katmayı ümit ediyor.

taydı. İntihar edenlerin aileleri, ölünün yolların kesiştiği bir yere gömülmesine itiraz etmiyordu, zira bir vampirin ilk kurbanlarının o kişinin en yakın akrabalarının arasından seçilmesinden korkuluyorlardı. 1823'te İngiltere'de çıkarılan yasaya göre, intihar eden bir kişinin cesedi ancak akşam 9 ile gece yarısı arasında gömülebiliyordu. Bir diğer yasa da, intihar eden kişinin kalbine kazık çakmak gerektiği için, cesedin tıbbi amaçla parçalanmasını yasaklıyordu. Yolların kesiştiği bir noktada gerçekleştirilen en son gömülme töreni de –en azından Londra'da– 1823'te yapıldı: Külotu ve çoraplarıyla Abel Griffiths'in kanlı bir çarşafa sarılmış cesedi, Hanover Square'deki yoksullar evinden Euton Street, Grosvenor Palace ve King's Road'un oluşturduğu kesişme noktasına getirildi. Mezarından geri dönmesine karşı bir tür fiziksel önlem olarak, "sonra beden geniş bir Rus kumaşına sarıldı ve bir çeşit iple bağlandı, ve derhal çukura indirildi (...) çukur hemen dolduruldu. Törenin en ilginç bölümünü oluşturan, cesedin üstüne kireç serpme ve kazık çakma aşamaları atlandı."[6] Bu barbarlıklar 1823'te azaldıysa da, intihar edenlerin mülklerine el konulması ve bedenlerinin anatomi sınıflarında parçalanmasının reddedilmesi 1870'e kadar devam etti. İntihar ancak 1879'da,

6) *Annual Register 1823* (1824), 82.

intihar girişimi için verilen hapis cezası iki yıla indirildiğinde, bir cinayet olarak nitelendirilmekten kurtulabildi. 1882'ye kadar da intihar edenlere gün ışığında gömülme hakkı verilmedi.

Bu cenaze geleneklerinin önemi iki gotik metinde, James Hogg'un *Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner* (1824) adlı eserinde ve Emily Brontë'nin *Uğultulu Tepeler* (Wuthering Heights, 1847) adlı eserinde açıkça gösterilir. Hogg'un kitabının kapanış bölümünde, bir delikanlı samanlıktan sarkan bir iple kendini asar. Cesedi bulan hayali geniş kişi, bu intihara şeytanın yardımcı olduğu varsayımını körükler: "O bölgenin iyi insanlarını daha da dehşete düşürmek için, sürücü dedi ki, olay yerine ilk geldiğinde samanlıkta bir şeyler yapan, onun çevresinde dolaşıp duran iki kişi gördüğüne *neredeyse yemin edebilirdi.*"[7] Kendi canına kıyma, *Uğultulu Tepeler*'de sık tekrarlanan bir temadır. Hindley Earnshaw'un ölümünün ardından Heathcliff, "bu aptalın bedeni hiçbir tören olmadan yolların kesiştiği noktaya gömülmeli,"[8] diyerek adamı küçümser, zira "bütün geceyi bilerek, ölesiye içmekle geçirdi." Heathcliff'in tutulduğu Catherine kendisini açlığa mahkûm ederek ölür ve akrabalarının yanına gömülmek yerine Gimmerton'da kilise bahçesinde bir köşeye, duvarın en dibine gömülür. Kuzey Britanya'da, 1823 yasasıyla birlikte intihar edenlerin kilise bahçesine gömülmesine izin çıkınca, kimse yanlışlıkla mezara basmasın diye cesetlerin kilise duvarının dibine gömülmesi bir gelenek halini aldı. Heathcliff'le Catherine arasındaki ilişkiyi vampirle kurbanı arasındaki ilişki gibi görmek pek doğru olmasa da, ihtiraslı ve yıkıcı birliktelikleri, adamın kadının mezarına yaptığı gizli ziyaretler, gece yarısında yaptığı yürüyüşler ve sivri dişleri, vampirleri çağrıştırmaktadır. Heathcliff'in ölümünü çevreleyen tuhaflıklar vampirleri ve intihar için geçerli olan inançları akla getir. Heathcliff gıdayı reddederek güçten düşer, ama kendi durumunun intihar biçiminde görülmemesi ve böylece kilise bahçesinde Catherine'in yanına gömülmesinin reddedilmesi onu çok korkutmaktadır. Heathcliff'in "bu türden korkunç, yeniden beden bulmuş şeytanlar hakkında bir şeyler okumuş" hizmetçisi Nelly Dean, "Bu adam bir cin mi yoksa vampir mi?"[9] diye düşünür. Heathcliff'in Hıristiyanlığa özgü hiçbir tören olmadan Catherine'in yanına gömülmesinin ardından "yöre halkı (...) İncil üstü-

7) James Hogg, *Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner* (1824; 1969 basımı), 242.

8) Emily Brontë, *Wuthering Heights* (1847), bölüm 17.

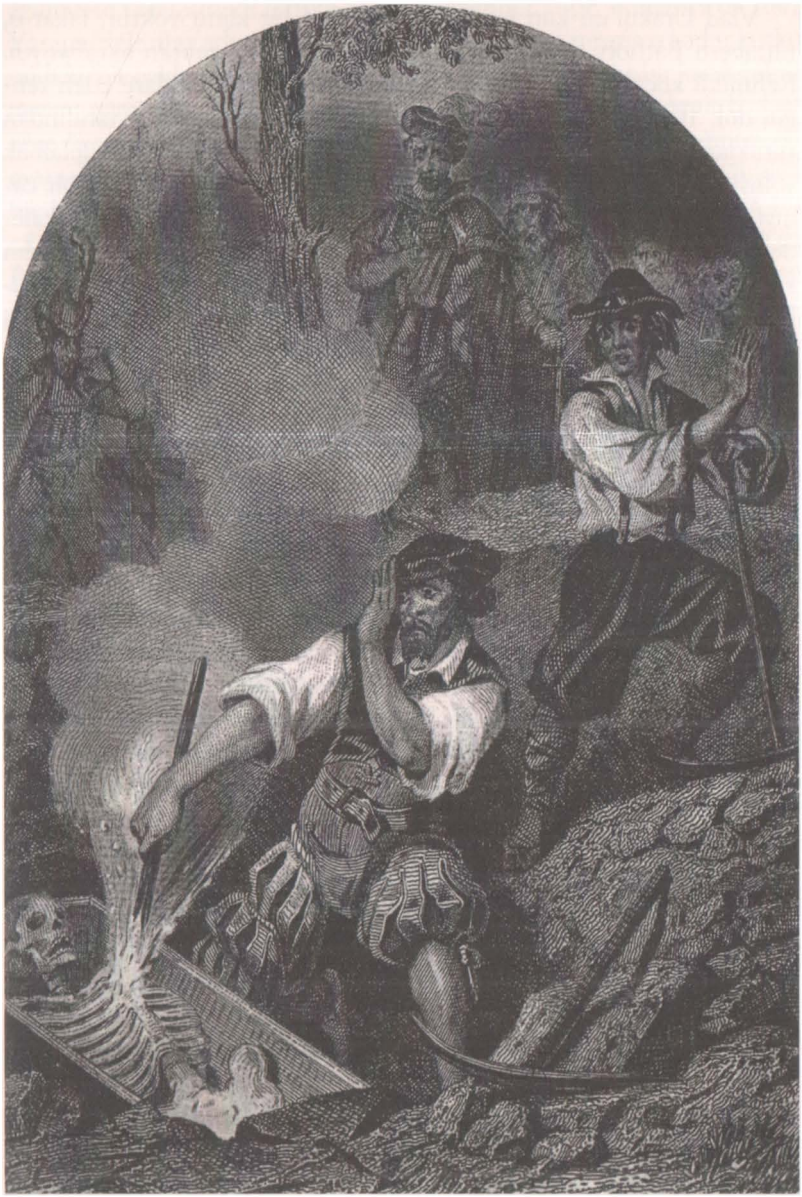
9) A.g.e., bölüm 34.

ne yeminle" onun hayaletini Catherine'inkiyle gördüklerini söylerken, anlatıcı Lockwood bu konuda kuşkuludur. Brontë'nin ünlü kapanışında anlatıcı onların mezarlarını ziyaretinde, "Nasıl olur da birileri bu sessiz toprakta uyuyanlar için hiç de sessiz olmayan uykular hayal edebilir,"[10] diye merak etmektedir. Bu, Lockwood'un kendi halinden memnun saflığının bir örneğidir: O dönemin gömme geleneklerini bilen hiç kimse Catherine ile Heathcliff için sessiz uykular bekleyemez.

İLK VAMPİRLER

Vampir mitinin yaygınlığı iyi bilinmektedir. Antik Yunanda Lamia, Rusya'da Vurdulak, Doğu Avrupa'da Vampyr ya da Oupir adı verilen bu yaratıkların izlerine Asya, Arap ve Afrika folklorlarında da rastlanabilir. Cesetlerden korkmak birçok kültürün özelliğidir. Paul Barker'ın özetlediği gibi, "Ölüler hastalıktan ve ölümden sorumlu tutulur; bir başka deyişle, ölüm ölümden gelir – ölüler, kıskançlık, hiddet ya da özlem yoluyla"[11] yaşayanları kendi alanlarına çekmeye çabalarlar. Bunu engellemek için, yaşayanların çabası, "güçleri tükenene kadar ölüleri etkisiz hale getirmek ya da ölüleri hoş tutmaktır – uygun cenaze ve gömme törenleriyle, cesedi ikinci kez 'öldürmek' yoluyla, ya da kurban etme yoluyla." Modern çağın başlarında vampirliğe ilişkin ilkel mitler gerçek insanların kana susamışlığıyla güçlendi. On beşinci yüzyılın sonlarında Vlad Drakul adındaki bir Romanya prensi, İstanbul'un 1453'te Türklerin eline geçmesinden sonra Avrupalı Hıristiyanlarla Müslümanlar arasındaki savaşların ortasında kaldı. Sonunda Hıristiyanların tarafını tutan Drakul, Türk güçlerini sürekli taciz etti, tuzağa düşürdü ve topraklarından attı. Canlı yakaladıkları kazıklara geçirildi. Bu işkenceye düşkünlüğü yüzünden daha sonraları "Kazıklı Vlad" lakabını aldı. Ona ilişkin kaynağı belirsiz birçok öykü anlatıldı: 1459'da Braşov yakınlarında 20.000 Türkü kazığa geçirmesi, ya da, kadınlar ve çocuklar da dahil olmak üzere bir şehrin halkının tamamını iç içe halkalar halinde bir tepenin zirvesine ulaşana dek kazığa geçirmesi gibi. Yüzyıllar sonra, Bram Stoker British Museum'da araştırma yaparken onun adına rastladı ve vampir romanı için uyarladı.

10) A.g.e., bölüm 34.
11) Paul Barber, *Vampires, Burial and Death* (1988), 197.



Bohemya'da vampir olduğu sanılan bir kişinin tabutunun açılmasını gösteren on dokuzuncu yüzyıldan kalma bir resim. Kötü kişinin yüreğine kıpkızıl bir kazık saplanmıştır.

Vlad Drakul'un kan içici olduğuna dair bir kanıt yoktur, fakat o, Elizabeth Báthory adında Macar bir aristokratın uzaktan akrabasıydı. Rahmetli kocasının geniş gayri menkullerini başarıyla idare eden zengin dul, 1610'da Slovakya'daki kalesinde Macaristan valisi tarafından tutuklandı. Söylenene göre, derisini başka insanların kanıyla kaplamak yoluyla dinçleşeceğine inandırılan kadın, kâhyası ile yaşlı, deli bir cadıyı yüzlerce genç kızı kalesine gelmeye kandırmakta kullanmıştı; kalede kızların bedenlerinde delikler açılıyor, zorla kanları alınıyor ve kadın kanla yıkanabilsin diye bu kızlar ölüme terk ediliyordu. Suçlamalar kesinlikle abartılıydı (ona atfedilen cinayetler karşılığında adaletin yerini bulması için hiç de büyük bir yaygara koparılmadı) ve muhtemelen kadının yerel ekonomik hegemonyasını elinden almak için tasarlanmıştı. Kontes Báthory[12] önemli düzeyde bir kan içici olmasa da, 1610'daki söylentiler sonrasında bir kan düşkünü olarak ünlendi. 'Vampir' sözcüğü 1732 kadar yakın bir tarihte İngilizce'ye yerleşti; raporlara göre bunun nedeni şuydu:

> *Macaristan*'daki *Medreyga*'da, *Vampyr* denen bazı ölü bedenler bazı kimseleri kanlarını emmek suretiyle öldürmüştü. Bölge komutanı ile bölge savcıları birkaç araştırma sonucunda, ortak olarak, 5 yıl önce, *Arnold Paul* adında bir kişinin yaşamı esnasında bir *Vampyr* tarafından işkenceye maruz kaldığını ve iyileşmek amacıyla *Vampyr*'in mezarındaki topraktan bir miktar yediğini ve kanıyla da kendi bedenini ovaladığını aktarmıştır. Sözü edilen *Arnold Paul*'ün ölümünden 20 ya da 30 gün sonra, çeşitli insanlar işkence gördükleri şikayetinde bulunmuştur; ve işkenceci 4 kişinin canına kıymıştır. Bu tür bir felakete bir son vermek amacıyla, yöre sakinleri (...) ölümünden 40 gün sonra *Arnold Paul*'ün cesedini çıkarmış ve hâlâ taze ve bozulmamış olarak durduğunu, örtüsüyle kefeninin kanlar içinde olduğunu, el ve ayak tırnaklarının düşüp yerine yenilerinin çıktığını görmüştür. Bu olaylar neticesinde onun bir *Vampyr* olduğuna ikna olan halk yüreğine bir kazık çakmış, kazık çakılınca ceset dehşetli bir inleme sesi çıkarmıştır. Ardından cesedi kül olana kadar yakıp küllerini mezarına atmışlardır.[13]

Arnold Paul olayının ardındaki gerçekler yakın tarihlerde çeşitli bilim adamları tarafından incelenmiş olsa da, olayın İngilizlerin hayal gücü üzerinde bıraktığı etki daha önemlidir. 1740'ta Augustus tarzı kültürel

12) Tony Thome, *Countess Dracula* (1997).
13) *Gentleman's Magazine* (1732), 681.

eğilimlere karşı sürekli tetikte duran Alexander Pope 'Almanya'da [bir] Vampir'[14] ile alay ediyordu: "Onca ciddi ve masum insana o kadar korku saldı ki, bir çokları mezarında sessiz dursun diye bedenine bir kazık çakılmasını gönülden istiyor." Britanya'nın Almanya doğumlu kralı II. George "komşularının inandığından daha fazlasına inanmaya eğilimi olmasa da, vampirlerin varlığından ve onların ölülerle beslendiğinden hiç kuşku duymuyordu."[15] Bir Benedikten keşişi olmasının yanı sıra İncil konusunda da uzman kabul edilen Dom Augustin Calmet, 1746'da Paris'te *Dissertations sur les Apparitions des Esprits, et sur les Vampires* adında folklorik korku öykülerine yönelik bir araştırma yayımladı. Kitabın İngilizce ve Almanca çevirileri sanatsal hayal gücünü harekete geçirdi. Heinrich August Ossenfelder'in 'The Vampire' (1748) adlı eseri, Gottfried August Burger'in, kendisine yaşayan bir gelin seçmek için ölüler arasından dönen bir vampiri anlattığı 'Lenore' (1773) adlı eserinin şiirsel öncüsüydü. Bu temayı işleyen en büyük edebi eser, İkinci Dünya Savaşı sırasında Kensington'da geçen, Elizabeth Bowen'ın yazdığı 'The Demon Lover' (Şeytan Âşık) başlıklı kısa öyküdür. Calmet'in araştırmaları ayrıca on sekizinci yüzyılın sonlarında resim sanatının vampir simgelerini dürtüledi; bunlardan en ünlüsü de Fuseli'nin *The Nightmare* (Karabasan, 1781) adlı eseridir.

FUSELİ'NİN CİNİ

Henry Fuseli (1741-1825) Zürih'te henüz bir okul çocuğuyken, ihtiraslı ve savurgan bir bakış açısına sahipti; Shakespeare, Milton, Richardson, Dante ve Rousseau bu heyecanı ateşledi. Babası tarafından Zwingli* çizgisinde bir rahip olması için zorla papaz okuluna gönderilen Fuseli, yaşamını seyahata ve estetiğe adamak amacıyla kilise görevinden ayrıldı. Vikont Chewton'ın seyyar eğitimcisi sıfatıyla İtalya'yı gezdi (1766), İngiltere'ye yerleşti ve ilk çıkışını da Rousseau üzerine bir bilimsel incelemeyle yaptı. Ardından resme geçiş yaparak 1799'da Royal Academy'de

14) George Sherburn, (yay. haz.), *The Correspondence of Alexander Pope*, 1 (1956), IV, 227.

15) Wilmarth S. Lewis, (yay. haz.), *The Yale Edition of Horace Walpole's Correspondence*, XXXIII, 508.

*Ulrich Zwingli (1484-1531). Vaazlarıyla İsviçre'de Reformasyon hareketini başlatan din kuramcısı. (ç.n.)

resim profesörü oldu. Aynı yıl Milton'ın şiirlerinden esinlenerek yaptığı büyük boyutlu kırk tablonun yer aldığı bir galeri açtıysa da, bu eserlerle kazanmayı umduğu sanatsal ölümsüzlük konusunda hayal kırıklığına uğradı. Ölümünden sonra yok edilen birçok müstehcen çizim yaptı ve çağdaşları tarafından "Şeytanın Baş Cin Ressamı" diye adlandırılacak kadar da günahkârdı. Çok yönlü bir tarih ressamı olsa da –ilk eseri *The Death of Cardinal Beaufort* (Kardinal Beauford'un Ölümü, 1774) adını taşıyordu– en iyi hatırlandığı eser, karabasan görebilmek için akşam yemeğinde çiğ domuz pirzolası yedikten sonra yaratmış olduğu söylenen *The Nightmare* adlı cin tablosudur. İlk kez 1782'de sergilenen tablo bir oyma baskı biçiminde yapılmıştı ve çok geniş ölçüde dağıtımı yapıldı: Goethe, 1783'te Leipzig Fuarı'nda gördüğü bir kopyadan etkilenmişti.

Fuseli, beyazlar giymiş, yatağın üzerine hareketsiz, cinsel açıdan alıcı konumda yatan genç bir kadın betimledi. İğrenç, kahverengi gözlerini dikmiş bir erkek şeytan kadının bedeni üstüne çömelirken, arka planda da patlak gözlü bir atın kafası koyu siyah perdelerin arasından bakmaktadır. Yakınlarda bir makyaj masası durmaktadır, ama, kadının midesi üstüne çöreklenmiş erkek şeytanın yansımasını yakalayacak açıyı taşımasına karşın, aynaya hiçbir görüntü yansımamaktadır. Kadının hayatta olup olmadığı kesin değildir. Fuseli'nin bu imajı, çağdaşları tarafından, daha önce Royal Academy'de sergilenmiş tablolardan çok farklı olarak nitelendirildi. Tablo, bilinçli olarak bir karabasanda yaşayan boğucu korkuyu yansıtan muhteşem bir resimdi. Fuseli, her türden ham doğaüstü ilgiyi inkâr ederken, insanoğlunun hayal gücünü acı ve korkunun üst düzey bir zevk biçiminde aşıldığı bir imaj yoluyla genişletmeyi amaçladı. Fuseli gotik sadakat açısından netlik taşıyordu. "Gotik bizleri Yunan mitolojisinden daha fazla etkiliyor, zira bizi onun büyüsüne bağlayan bağlar henüz yırtılmış değil: Bizi güçlü bir biçimde ele geçiriyor, batıl inançlarımızdan yakalıyor."[16] Peter Tomory'ye göre, "Fuseli'nin at kafası, cin ve acı çektirilen kadın düzenlemesi, Salvator Rosa'nın 'The Apparition of Samuel before Saul' adlı tablosunda Endor Cadısı'nın Samuel'in sırtında neredeyse emekler gibi oturuşuna benzemektedir".[17] Ancak, *The Nightmare*'de Fuseli, gotik korkuların orijinal Neapolis kökenli modelini ileriletmeye çabalıyordu. Salvator Rosa'nın cadılık tablolarını küçümserken de, "Cansız doğaya yönelik algılamalarındaki şahane ve ulu, büyüsel

16) John Knowles, (yay. haz.), *The Life and Art of Henry Fuseli*, III (1831), 102.
17) Peter Tomory, *The Life and Art of Henry Fuseli* (1972), 92.

tasavvurlar korkunun prensiplerinden ziyade mitolojik süprüntü ve şımarıklığa dayanmaktadır"[18] demekteydi. C. Nicholas Powell'ın bıkıp usanmadan izini sürdüğü gibi, Fuseli, karabasanını hayal ederken "antik öykülerle –kocakarı masalları ve halk efsaneleriyle– şeytana, cadılara, erkek ve dişi cinlere, büyülü atlara, aşk ve tutkuya ilişkin tuhaf şiir dizelerini tek bir unutulmaz imaj biçiminde kaynaştırdı".[19] Karabasandaki çömelmiş cin bir vampir olmasa da, Fuseli vampirlik ile mülk kıskançlığı arasında kurduğu ilişki açısından da göze çarpmaktaydı. "Umutsuzca kendini sevmenin ifadesi olan kıskançlık, ne olduğuna bakmaksızın ne bulursa ona sarılır. Daha iyisini yapma tutkusu ölüleri mumyalar; kıskançlık denen vampir yaşayanları yok eder."[20]

Fuseli'nin cini gotik hayal gücünü tıka basa dolduran sayısız canavarın, dışlanmışların, kötü ruhların ve kişilerin ilk versiyonudur: Tüm edebi yaratıklar arasında Frankenstein'ın canavarı (Mary Shelley'nin etkilendiği açıktır), Stevenson'ın Edward Hyde'ı ve vampirler; ve daha sevimli düzeyde de, hiç de çekicilik taşımayan bir tarzda beden parçalarından bir araya getirilen ve 1960'larda ABD gotik televizyon dizilerinin ilk ve en beğenilenlerinden biri olan masum, sürekli çam deviren Herman Munster. Fuseli'nin cin imajı uyumaya ilişkin düşünce tarzımızı değiştirdi, ve bu öylesine simgesel bir imajdı ki, Freud Viyana'daki dairesinin duvarına *The Nightmare*'in bir kopyasını asmıştı. Fuseli'nin bu imajının evrenselliğini, imajının geniş ölçüde taklit edilmesi de onaylamaktadır. Henüz 1784'te (muhtemelen, var olan bir tabloyu konu alan ilk İngiliz siyasal karikatüründe) Thomas Rowlandson satirik *The Covent Garden Nightmare* adlı eserinde, ahlaksız politikacı Charles James Fox'u Westminster seçimindeki yenilgiyi rüyasında görür halde çizmekteydi. Başka karikatürlerde de Fuseli'nin resmi Napoléon ve Pitt gibi ünlü kişileri alaya almak için uyarlandı. Örneğin, *The Nightmare, or the Source of the Nile* (1798) adlı eserde Amiral Nelson metresi Lady Hamilton'ın üstüne eğilmekte ve şehvetli bir ifadeyle geceliğinin altına bakmaktaydı; çağdaşları açısından Fuseli'nin hayal gücünün şehvet dolu çizgisi, erkek şeytanın cinsel önemi kadar belirgindi. Ressam Benjamin Robert Haydon, "Bütün duyguları ve konuları şiddetli, korkutucu ve iğrençti,"[21] demekteydi.

18) Knowles, *Fuseli*, II, 102-3.
19) C. Nicholas Powell, *Fuseli: The Nightmare* (1973), 96.
20) Knowles, *Fuseli*, III, 140.
21) John Joliffe, *Neglected Genius* (1990), 22,40.

> Fuseli'nin zihnini harekete geçiren, Tanrı'ya küfür ve seks düşkünlüğüdür. Bütün kadınları fahişe, bütün erkekleri haydut. Kadınları zevke düşkünlüklerinden ötürü değil (...) erdeme karşı hissettikleri garez dolu nefretten ötürü fahişe, ve erkekleri de gözü pek bir ihtirastan ötürü değil (...) şehvetli bir sertlikten ötürü kötüdür... Fuseli cehennemi bir canavarın, hastalıklı bir kocakarının ölü bedeninde, iğrenç bir formdaki konumundan dünyaya geldi – çürümekte olan bir cesedin hamurlaşmış pelteliğindeki ateşli zevklerle olan yakınlığıyla tutkuları canlanmakta ve şehveti ateşlenmekteydi.

Fuseli'nin erkek şeytanının erotik sembolizmi, dostu Erasmus Darwin tarafından 1780'lerde vurgulandı:

> Ve böylece gördüğü KARABASANDA, gecenin sisi arasında
> Löp etleriyle şeytan gezer o bataklık, göl ve çamur deryasında;
> Uykudan daralmış, aşktan çıldırmış bir genç kız arar,
> Alçalır, ve sırıtarak göğsünün üstüne konar.
> – Nasıl ki bu yakınlarda, gecenin loş karanlığında
> FUSELI'nin gözlerinde canlandıysa;
> (...)
> Geriye, yastığa düşer kızın kıpkızıl kafası,
> Kar beyazı kolları sarkar yataktan aşağı;
> Hızlı, kısa soluklarla ve boğulur gibi soluyarak,
> Tekleyen yüreği ölüme dalarak.
> – Sonra zapt edilmiş kasabalarda çığlıklar ve dulların gözlerinde yaşlar,
> Kanla lekelenmiş tabutlarında yatan solgun âşıklar,
> Uçmasını engelleyen o dimdik uçurum ve
> Uçsuz bucaksız çöl, soğuk, yıldızsız gece,
> Ve ateş saçan gözleriyle Katil arkada beklemede,
> Hepsi de dehşet içinde zihnine acı çektirmekte.
> Onun narin, çırpınan kollarında titremeler diner;
> Önce ellerinde başlayıp sonra ayaklarına iner;
> Boşuna çabalar titreyen dudaklarıyla çığlık atmaya,
> Ve titrek gözlerle o felçli gözkapaklarını aralamaya;
> Boşuna *arzular* koşmayı, uçmayı, yüzmeyi, yürümeyi, sürünmeyi;
> UYKU var olduğunda İRADE bırakır hüküm sürmeyi.
> – Göğsünde Şeytan-İnsan çöreklenir,
> Dimdiktir ve şişkin bedenini düzeltir.[22]

22) Erasmus Darwin, 'The Botanic Garden', parça II, kanto 3, satır 51-76.

Son mısradaki 'dimdik' sözcüğü bir yirminci yüzyıl şairinin bilinçliliği ve erkeklik organı konusundaki duyarlılığıyla yerleştirilmiş olmasa da, aynı çağrışımları içermektedir.

SİYASAL KAN EMİCİLER

Vampir mitlerinde hayat kaynağı kan ve parazitlik konularının önemli rolleri, bu mitin betiminin ekonomik ve siyasal bozuklukların bir metaforu biçiminde uyarlandığı anlamını taşımaktaydı. *The Craftsman* (20 Mayıs 1732) vampir olduğu kabul edilen Macar Arnold Paul hakkında dolaşan öyküleri baskı karşısındaki 'satirik sövgü'[23] olarak tanımlıyordu:

> Göreceğiniz gibi, bu anlatım daima *Alegorik Stil* ile hayranlık uyandıran Dünya'nın doğu bölümünden geliyor. *Macar* devletleri *Türklerin* ve *Almanların* buyruğu altında ve oldukça katı bir biçimde yönetiliyorlar; bu da onları şikayetlerini *figürler* altında ifade etmeye zorluyor... Bu *vampirlerin* bütün kanlarını *emmek yoluyla yaşayanlara* işkence edip onları öldürdüğü söyleniyor; ve dünyanın o bölgesinde *hırslı bir yönetici* ya bir *sülük* ya da bir *kan emiciyle* bir tutuluyor ve *halkın gelirini* belirleyerek ve birbiri ardına *vergiler* getirerek –ve böylece, sonuçta siyaset denen bedenin kanını ve ruhunu kurutarak– baskılarını mezara kadar taşıyor. Benzer şekilde, bu türden bir *yöneticinin* yükü altında inleyen kişiler, mülklerini satarak ya da ipotek ederek, *mutsuz gelecek kuşaklara* işkence ediyor ve ölünce de *vampir* oluyor. *Vergi memuru* olarak adlandırılan *Paul Arnold yöneticilerin oyuncağıydı* yalnızca, zira 4 kişiyi öldürdüğü söyleniyor, ama herhangi türden bir *vampir* olsaydı, herhalde *on binleri* öldürdüğünü duyardık.

The Craftsman tarihteki birkaç ünlü İngiliz vampiri sıralıyordu; bunlar arasında Piers Gaveston ve Buckingham dükü, II. Edward ve I. James'in felaketleri de yer almaktaydı. Ardından da, "Sıradan kişiler *vampir* ya da *kan emici* olabilir, örneğin üçkâğıtçılar, tefeciler ve istifçiler" uyarısında bulunuyordu. İflas eden Güney Denizi Şirketi'nin yöneticilerinin yanı sıra, *The Craftsman*, yakın tarihlerde bir vampir figür olarak ölen dolandırıcı, tefeci, tecavüzden suçlu ve kamu fonlarını zimmetine geçirdiği bilinen Albay Francis Charteris'in adını anmaktaydı: Ölüm döşeğindeyken, kendisine cehennemin var olmadığını kanıtlayacak olana 30.000 sterlin vermeyi vaat etmişti. Cenazesinde bir güruh cesedi tabuttan çıkarma-

23) *The Craftsman* (1732), 751.

ya kalkışmış, mezarına köpek leşleri ve sakatat atmıştı. Benzer bir siyasal örnek, Oliver Goldsmith'in *The Citizen of the World* (Dünya Vatandaşı, 1762) adlı eserinde de belirgindir: "Yolsuzluk yapan bir yargıç bir insansırtlan olarak düşünülebilir; belki önce bir ısırıkla başlar, dostları arasında bir lokmayla devam eder, halk arasından bir öğüne geçer ve o öğünden de aşırı miktarlara ilerler ve nihayet bir vampir gibi kan emer."[24] Voltaire de çeşitli durumlarda vampirlik ya da kan emicilik metaforlarını kullandı. Shelley'nin 'England in 1819' başlıklı sonesi de benzer biçimde itham edicidir:

> Yöneticiler ki ne görür, ne hisseder, ne de bilir,
> Ama sülük gibi bezgin ülkelerine yapışır
> Kan içinde körleşip, hiçbir darbe olmadan düşene dek.[25]

1790'larda Dublin Kalesi'nde bir İngiliz yetkili olarak görev yaparken 'Kale Hayaleti'[26] lakabını alan William Elliott, 1806'da İrlanda'ya başbakan olarak döndüğünde yeni unvanının 'Le Revenant'* olduğunu gördü – bu da bu sözcüğün, vampir düşüncesi gibi, daha geniş geçerlilik taşıdığını göstermektedir.

Şu halde, İngiliz kültüründeki vampirler öncelikle intiharla ve Hıristiyanlığa yakışmayan eylemlerle bağlantılıyken, ikincil olarak da hicivciler tarafından finansal sömürüyü ve gücün kötüye kullanımını temsil edecek biçimde kullanıldılar; ancak Fuseli'nin *The Nightmare*'i sonrasındadır ki, vampirler geleneksel üremeden koparılmış, yasak, lükse kaçan, zalimce bir cinsellikle bir tutulur oldular. Calmet'in vampirler hakkındaki on sekizinci yüzyıl incelemesi, gördüğünüz gibi, birkaç Alman şiirindeki vampir temasına esin kaynağı oldu; bunlar da Goethe'nin 'The Bride of Corinth' (Korinthoslu Gelin, 1797) adlı şiiriyle doruğa ulaştı. İngiltere'de cinsel güce ilişkin heyecanı gösterir biçimde dişi vampirlerin kullanılması da 1790'lardan kalmadır. Bu zaman diliminde, Coleridge en nihayet 1816'da yayınlanacak olan *Christabel* üzerinde çalışmaya başladı; üç yıl sonra Keats *Lamia*'yı yazdı. Bir intiharın söz konusu olmadığı durumlarda, vampirliğe güya vampir saldırıları ve vampirliğin kurbanlara bulaştırılması neden oluyordu. Byron'ın *The Giaour* (Gâvur, 1813)

24) Wilmarth S. Lewis, (yay. haz.), *The Yale Edition of Horace Walpole's Correspondence*, II, 329.

25) Percy Bysshe Shelley, 'England in 1819', satır 3-6.

26) *Correspondence of Charles, First Marquis Cornwallis*, II (1859), 418.

* Ölümden sonra geri dönen hayalet. (ç.n.)

adlı eserinde gösterdiği gibi, bir vampirin ilk hedefi, ölmeyen biri haline gelmeden, önceden sevdiği kişilerdi:

> Ama önce, gönderildiğinde dünyaya Vampir olarak,
> Cesedin mezarından yırtılırcasına yıkacak:
> Artık senin mekânın iğrenç bir hayalet gibi gezmek
> Ve kendi ırkından olanların kanlarını emmek;
> Öyle ki artık kızın, kız kardeşin, eşin,
> Gece yarısında yaşamın kaynağını emeceksin;
> Ama sırf çaresizlikle nefret de etsen çek ziyafetini
> Beslemelisin o mosmor, yaşayan cesedini.
> Kurbanların, onlar da tünenip gidecekler
> Şeytanın ailelerinin direği olduğunu bilecekler.[27]

Bu tür saldırılar, bir vampir kurbanından davet gelmedikçe eşiği aşamayacağı için, kurbanın rızasını olmasa da işbirliğini gerektirmekteydi. Vampirliğe ilişkin edebi hayal gücü geliştikçe, vampir saldırısı kabul edilebilir ama korkulacak bir şey biçiminde nitelendirilir hale geldi, tıpkı her türden derneğe kabul töreni gibi ve hem hayvansallık hem de şehvet içermesi gerekiyordu. Sheridan Le Fanu'nun 'Carmilla'sında Laura'nın yatağında saldırıya uğrayışını aktarışı orgazm niteliğindedir:

> Uykumda bazı belirsiz ve tuhaf duygular geldi üstüme. Hâkim duygu, banyo yaparken, bir nehrin akıntılarına karşı ilerlerken hissettiğimiz o güzel, hoş ve tuhaf, soğuk ürpertiydi... Bazen, sanki bir el nazikçe yanağıma ve boynuma uzanıyordu. Bazen, sanki ılık dudaklar beni öpüyordu ve boğazıma uzandıkça o öpücükler daha uzun ve daha aşk dolu hale geliyordu; ama okşamalar oraya odaklandılar. Kalbim daha hızlı attı, soluğum hızlandı ve sonra hızla yavaşlayıp kesildi; bir tür boğulma hissine dönüşen bir hıçkırık berbat bir sarsılmaya dönüştü: Bütün bunlar içinde duyularım beni terk etti ve bilincimi yitirdim.[28]

LORD BYRON

Kadın vampirler baştan çıkarma güçlerini devreye sokarak 'vamp' davranabilseler de, erkek vampirler üstünlük alanlarını mülk sahipliğine da-

27) Byron, *The Giaour*, satır 755-64.
28) Sheridan Le Fanu, *In a Glass Darkly* (1872): 'Carmilla', bölüm 7.

yandırmaktaydı. Çok uzun zamandır mülk sahiplerinin taciz edici gücü, vampir edebiyatı açısından şehvetle yüklü taciz kadar ciddi olmuştur. İngiliz nesrinin ilk erkek vampiri için modelin şair Byron olması dikkat çekicidir. Byron, İngiliz iç savaşında gösterdiği fedakârlıklar karşılığında ödül tarzında yaratılan asalet unvanını taşıyan ailenin altıncı nesil üyesiydi. Birçok kötülük yaymış olsa da, evcil değerlere duyduğu genel nefretten hariç tuttuğu bir erdemi bulunmaktaydı: aristokratların üstün yüreklilik erdemi. Öksüz kalan bir çocuğun vaftiz kabına 500 sterlin bırakacak kadar otokrat olan Byron, aşırılıklarını aristokrat mülk sahipliğinin getirdiği sorumluluklarla dengeliyordu. "*Kazandığımı, benim olanı* dağıtmaya asla razı olamam,"[29] diyerek diretmekteydi. Diğer bütün zengin gençler gibi o da, ayrıntıları onu sıksa da, kendisine özgürlük hakkı tanıyan parayı seviyordu. "Bir iş dünyasında henüz bir çocuğum, ne saymayı ne da saymanlığı bilirim (...) ama parayı severim ve hep daha fazlasının olmasını isterim."[30] Mülk ya da iyeliğe duyduğu saygıyı yaratıcılık ya da zekâ gibi romantik kavramlara oturtmadı. "Diyorlar ki 'Bilgi Güçtür' –ben de böyle düşünüyordum, ama öyle diyenlerin kastettiği şey 'Para'– ve Sokrates 'tek bildiğim şey hiçbir şey bilmediğimdir' derken aslında Atina dünyasında tek bir meteliği bile olmadığını anlatmayı amaçlıyordu."[31]

Byron, en azından bu tür tutumlarıyla sınıfının tipik niteliklerini yansıtıyordu. Diğer açılardan, elbette, istisnai olmayı seçti. Sinik, küstah bir ahlaksız olarak sergilediği tuhaflıklar, Oscar Wilde ya da Norman Mailer'ın daha fazla okuyucu çekebilmek için takındıkları tavır kadar ince hesaplanmıştı. "Shakespeare ve Otway benimle karşılaştırıldığında bir milyon avantaja sahipti; birkaç yüzyıldan beri *ölü* olmak gibi kıyaslanamaz bir avantajın yanı sıra, her ikisi de alçak kişiler olarak doğmuştu (ki *bütün* bunlar narin ve capcanlı okuyucuya çekici gelen nitelikler.)"[32] Byron, Ann Radcliffe'in icat ettiği türden enerji dolu, yıkıcı ve aşırılık yanlısı bir gotik zırdeli olmaya çalıştı. "Yaşamın büyük hedefi heyecan, var olduğumuzu hissetmek için – acı yoluyla bile olsa. İşte bu 'tutku dolu boşluk' bizleri çeken: kumara, savaşa, seyahate ve başlıca çekim noktasını heyecanın oluşturduğu, sıkıca takip edilen her türden aşırı betimlemeye."[33]

29) Leslie Marchand (yay. haz.), *Byron's Letters & Journals*.
30) A.g.e., IX, 62.
31) A.g.e., IX, 108.
32) A.g.e., VII, 194.
33) A.g.e., III, 109.

Byron'ın vampir ikonografisindeki önemi, şair sıfatıyla gösterdiği başarıdan ziyade sıfatıyla bulunduğu konumdan kaynaklanır. Onun bu üstün konumu, Byron'ın Lord Ruthven adında bir vampir biçiminde yer aldığı bir öykünün yazarı olan John William Polidori'yi (1795-1821) sinirlendirmekteydi. Bu İtalyan asıllı İskoç yazar Edinburgh Üniversitesi'nde tıp okuyan en genç öğrenciydi, ama hep edebi şan için can atmıştı. Babası onu "Daha çok küçükken, erkenden yatağından kalkar ve odada sabırsızlıkla dolanır (...) büyük bir hevesle güneşin doğmasını bekler, elinde Dante'nin *Inferno*'sunu tutar ve (...) kitabı baştan sona okumadan bırakmazdı,"[34] diye hatırlamaktadır. Uzun boylu, koyu renk tenli, düzensiz, atılgan ve sarsak biri olan Polidori, Byron skandal türü dedikodular sonucunda 1816'da yurt dışına çıkmak zorunda kalınca şairin doktorluğuna getirilmişti. Bir yol arkadaşı olarak aslında kıskanç, rekabetçi ve geçimsiz olduğu ortaya çıktı. Byron'ın yakın dostu John Cam Hobhouse --daha sonra Lord Broughton unvanını alacaktı– bu sıralarda tanıdığı Polidori'yi "sınırsız bir hırsa sahip, bir de aşırı bir gururu var: mutsuzluğa özgü nitelikler"[35] diye tanımlıyordu. Ren Nehri'ne bakan bir pencerenin yanında işvereniyle birlikte otururken, kıskanç genç doktor birdenbire, "Şiir yazmak dışında, senden daha iyi yapamayacağım ne var?"[36] diye sordu. Byron'ın soğuk yanıtı hiç gecikmeden geldi: "Birincisi, dedi, bir tabancayla şu kapının anahtar deliğini vurabilirim, ikincisi, şu nehirde karşı sahile kadar yüzebilirim,* ve üçüncüsü, sana iyi bir sopa çekebilirim."

Cenova Gölü kıyısındaki Villa Diodati'ye yerleşen Byron'a Shelley, Shelley'nin eşi Mary ve onun üvey kardeşi Claire Clairmont katıldı. Capcanlı bir grup oluşturdular; yaptıkları şakalar, (genç bir tıp adamı sıfatıyla bütün geleceği ününü korumasına bağlı olan) Polidori'nin inkâr etmeyi göze alamayacağı nitelikleri alaya almaktaydı. "Zavallı Shelley!" diye yazıyordu Byron, Shelley'nin oğlunun ölümünün ardından, "Banliyölerde ciddiye alınacak türden birçok şeye nasıl da sık sık gülerdi."[37] Bir keresinde Polidori hayali ya da abartılı aşağılamalardan öylesine incindi ki, Shelley'yi düelloya davet etti; bu aslında onun sosyal konumunu ve gösterişliliğinin kırılganlığını kanıtlayan bir olaydı. İşten atılması

34) David L. MacDonald, *Poor Polidori* (1991), 5.
35) Lord Broughton, *Recollections of a Long Life*, II (1909), 16.
36) MacDonald, *Polidori*, 70-71.
* Byron 1810'da Çanakkale Boğazı'nı yüzerek geçmişti. (ç.n.)
37) *Byron's Letters & Journals*, X, 69.

artık kaçınılmazdı. Polidori daha sonraları, "Öyle acil bir neden yoktu, yalnızca bir seri ufak tefek tartışma"[38] diye açıklama getiriyordu. "Sanırım bir hata varsa o da benimdir; bir efendim olmasına alışkın değilim ve bu nedenle de davranışım özgürce ve kolay değildi." Byron'ın himayesini yitirdiği için küçük düşen Polidori o ânın hayal kırıklığını hiç atlatamadı ve bir süre ilişkiyi yeniden kurmak için çabaladı. 1817'de, bir yandan yeni oyunu *The Duke of Athens* (Atinalı Dük) için Byron'ın fikrini sorarken, diğer yandan da Byron'ın 'hiçbir şeye olmadığı kadar gülecek'[39] korkusunu yaşıyordu. Polidori kuruntusunda haklıydı, zira Byron'ın *Count Orlando* (Orlando Kontu) adlı başka bir oyun münasebetiyle oluşturduğu 'Epistle from Mr Murray to Dr Polidori' (Mr. Murray'den Dr. Polidori'ye Mektup) adlı eseri, onun edebi gösterişleri gülünç olarak nitelendirdiğini göstermektedir. Sonuçta, Byron Polidori'yi duygusal açıdan aşırı ve oldukça salak bir ukala diyerek aşağıladı.

Polidori'nin bugün hatırlanmasının nedeni, 1816'da Cenova'da Byron'la Shelley'nin yanında geçirdiği üç buçuk ay esnasında, o ünlü korku öyküsü yarışmasının düzenlenmesidir. Yarışmadan tek arta kalanlar Polidori'den bir ensest öyküsü, Mary Shelley'nin *Frankenstein*'ı ve Byron'ın fazla uzun ömürlü olmayan bir kısa eseridir: Shelley ve Claire Clairmont'un girişimleri ya yarıda kaldı ya da çabucak kayboldu. Villa Diodati'den kovuluşundan kısa bir süre sonra, yalnız geçirilen birkaç sert sabah boyunca, Polidori Byron'ın oluşturduğu parçadaki ana fikri iddialı bir vampir öyküsüne dönüştürerek bir kısa öykü daha yazdı. Yayımlanması için çaba göstermese de, Nisan 1819'da Henry Colburn adında üçkâğıtçı bir yayımcı 'The Vampyre, A Tale by Lord Byron' (Vampir, Lord Byron'dan Bir Öykü) başlığıyla öyküyü *New Monthly Magazine*'de yayımladı. Byron'a yapılan gönderme, Polidori'nin eserini pek de açık olmayan yollardan ele geçiren Colburn'ün satışları artırmak için gerçekleştirdiği ahlaksızca bir oyundu. Gerçek yazar protestosunu ânında iletince, kendisine Colburn tarafından 30 sterlin ödendi ve ardından öykü bu kez "Lord Byron tarafından Doktor Polidori'ye aktarılmış bir öykü" biçiminde yeniden yayımlandı. Bu fikir hırsızlığından ötürü Polidori çok suçlandı. Hobhouse Byron'a ilettiği raporda, "The Vampyre adında lanetli, berbat bir öykü yakın zamanlarda sizin adınızla tanıtıldı – Frankenstein'ın yaratıcısı Shelley'le ortaklaşa yazdığınız notu düşülerek,"[40]

38) MacDonald, *Polidori*, 102; Franklin Bishop, *Polidori!* (1991), 54.
39) Bishop, *Polidori!*, 67.
40) PeterGraham, (yay. haz.), *Byron's Bulldog* (1984), 270-71.

diyordu. "Hemen Polly'ye yazdım – dedi ki, kendisi *bir centilmenin unvan ve adını kötüye kullandı*, zavallı adam, bu türden bir hainliği asla amaçlamamış." Ardından Polidori Colburn'ü yasal işlem başlatmakla tehdit edip eski işverenine olabilecek her türden atfı tekrar tekrar reddetti –"Lord Byron eserin yazarı *değil*"[41]– ve bunu da sınıf konusundaki duyarlılığını vurgulayan alaylı bir tavırda gerçekleştirdi. "Lord hazretleriyle birlikte seyahat eden 'Beyefendi' bendim ve o ıvır zıvırın hepsini yazan da benim." Bütün bu inkârlara karşın Polidori'nin dalavereleri işe yaradı ve 'The Vampyre' sadece 1819'da beş baskı yaptı. Kitap, İngiltere'deki popülaritesini Byron'ın sansasyonel bir biçimde karikatürize edilmesine borçludur; Avrupa'da da Byron'a yapılan atfa asla etkili bir biçimde karşı çıkılmadı. E.T.A. Hoffman'ın cinleri konu alan öyküsü 'Aurelia' (1820), Byron'ın o berbat 'Vampir'iyle de örneklediği, kasvetli gizemlere duyduğu iğrenç ilgiyi üzülerek anlatan bir karakterle başlar. Goethe 'The Vampyre'ın Byron'ın en iyi eseri olduğunda ısrarcıydı.[42] Cyprien Berard'ın *Lord Ruthwen ou les Vampires* (1820) adlı eseri *'ce Don Juan vampirique*'in[43] erotik maceralarını anlatırken, Byron'a atfedilmişti.

Byron'ın orijinal öyküsü 1819'da John Murray tarafından bu türden yanlış atıfları düzeltmek amacıyla yayımlandı. Öykünün erkek anlatıcısı "hatırı sayılır servete ve köklü bir aileye sahip [yaşlıca bir] adam"[44] olan ve yaşamında "birçok uzlaştırılamaz karşıtlıklar bulunan" Augustus Darvell ile tanışır. Darvell ilk başlarda anlatıcının yakınlaşma çabalarına yanıt vermese de, bu iki adam sonunda 'yakınlık denebilecek' bir şeyler gerçekleştirmeyi başarır. Darvell'in 'eriyip bitmeye' başladığı Doğu'da birlikte seyahat ederler. Bir Müslüman mezarlığında, daha önce de bulunduğu halde, bir süre durmakta ısrar eder. Genç yoldaşına gizemli talimatlar verdikten sonra geleceğe ilişkin bilgileriyle birlikte ölür ve cesedi bir anda kararır. Öykü burada biter; ancak Byron'ın, Shelleyler'in ve Polidori'nin tartıştığı plana göre, hayatta kalan seyyah Londra'ya dönecek ve orada kız kardeşini ölmeyen Darvell'le sevişirken bulacaktır. Darvell'in ölümünün hemen ardından cesedinin çürümesi onun bir vampir olmasının amaçlandığı ihtimalini ortadan kaldırmaktadır ve Byron'ın amaçları sadece tahmin edilebilir. Öyküsünün merkezini oluşturan fiziksel ölümlülük Byron'ın hoş karşıladığı bir şey değildi. Ruhun ölümsüzlüğü-

41) MacDonald, *Polidori*, 180.
42) E. M. Butler, *Byron & Goethe* (1956), 55,112.
43) Christopher Frayling, *Vampyres* (1991), 9.
44) Alan Ryan, *The Penguin Book of Vampire Stories* (1988), 1-6.

ne inansa da, insan zekâsının kuvvetinden ve bağımsızlığından etkilendiği için "*maddesel* bir yeniden canlanma, cezalandırma amaçları hariç, tuhaf hatta saçma görünür ve *düzeltmek* yerine *intikam almak* için verilen her türden cezanın da *ahlaksal açıdan yanlış* olması gerekir."[45] Kolay ve bitirici bir ölüm Byron'a göre idealdir. "Eğer yeniden yaşamak zorunda kalsaydım hayatımda neleri değiştirirdim bilemiyorum – *onu hiç yaşamamış olmak* isteği dışında (...) en çok istenilecek şey, o hayattan kolayca çıkıp gidebilmektir." Byron'ın tamamlanmayan Darvell öyküsü, onun eserlerinin göz ardı edilebilir bir parçasıdır; Polidori'nin öyküsüne başlangıç oluşturması dışında çok az önemi vardır.

POLİDORİ'NİN VAMPİRİ

Polidori'nin 'Vampyr'ı İngilizlerin vampirlerin saldırısına uğradığı ilk öyküdü ve İngiliz nesrine ilk erkek vampiri kazandırdı. Kazandığı başarı, Byron'ın, onun şiirlerini hiç okumamış bir sürü insan açısından da kültürel bir ün taşıdığını kanıtladı. Polidori vampirine Lord Ruthven adını verdi, zira Clarence de Ruthven (Lord Glenarvon) adı, Byron'ın intikam hırsıyla dopdolu sevgilisi Lady Caroline Lamb tarafından yazılan ve yine Colburn tarafından yayımlanan sansasyonel roman *Glenarvon*'da (1816) Byron'a çok benzeyen karaktere verilmişti. Ancak Polidori, konunun yabancısı olarak, hınzırlık yaparken bile asıl konuyu atlamıştı. Lamb'in de Ruthven adını seçmesi, kadının eski sevgilisinin ergenlik dönemindeki berbat hatta geleceğini tehdit edecek türden bir olaydan kaynaklanıyordu. Lord Grey de Ruthyn (ya da Ruthin) kırsal yörede Byron'ın komşusu olmuş ve Byron 1803-1804'te bu kişiyle ilk homoseksüel ilişkisini kurmuştu; daha sonraları, kendisinden sekiz yaş büyük olan Grey de Ruthyn'i[46] nefretle anacaktı. Polidori adı farklı yazarken Ruthyn adının Byron için taşıdığı anlamdan kesinlikle habersizdi, ama Lamb belli ki bunu biliyordu.

Vampir Lord Ruthven, "karşı konulamaz baştan çıkarma gücünün azgın alışkanlıklarını toplum açısından daha da tehlikeli kıldığı"[47] huysuz, maddi açıdan karşısındakini daima utandıran bir lord biçiminde Polidori'nin çizdiği, Byron'ın haset yüklü bir karikatürüydü. Ruthven'in

45) *Byron's Letters & Journals*, IX, 45.
46) Louis Crompton, *Byron and Greek Love* (1985), 70, 82-84, 217, 230-31.
47) John Polidori, *The Vampyre and Other Works* (1991), 5-20.

tuhaflığı –"diğer erkeklerle belli ki hiçbir ortak yanı" bulunmayan "tamamen kendisine dönük bir adam"– Aubrey adında zengin, masum bir delikanlının hayranlığını cezp eder; Aubrey onu 'bir romansın kahramanı' biçiminde hayal eder ve Avrupa'ya çıkacağı turda ona eşlik etmeyi planlar. Aubrey, yaşlı lordu etkileme çabalarıyla, Byron'la birlikte yurt dışına çıkan Polidori'yi andırmaktadır. Ruthven'in tuhaf davranışları kısa sürede delikanlıyı rahatsız eder: Tehlikeli aylaklara ve serserilere karşı cömertlikten kaçınmayan Ruthven, erdemli ve talihsiz insanları hor görmektedir. Ruthven'in Londra'da daha önceki uçarılıklarına ait hayretler uyandırıcı öyküleri Aubrey'nin öğrendiği dönemde, iki adam Roma'da ayrılır. Byron'ın üvey kız kardeşiyle ensest ilişkiye girdiği ve karısıyla sapıkça ilişkileri olduğu biçiminde gelişip onu 1816'da sürgüne gitmeye zorlayan söylentilere Polidori bu biçimde dokundurmada bulunuyordu. Roma'dan ayrılmadan önce Aubrey, Ruthven'in sevgilisini tehlikede olduğu biçiminde uyarır: Kadın onunla bağlantısını koparır ama bir süre sonra gizemli bir biçimde ortadan kaybolur.

Aubrey tek başına gittiği Yunanistan'da, sevdiği bir Yunan kadının öldüğü bir vampir saldırısında kurtarılır. Ruthven'le gerçekleşen bir barışma sonrasında, Ruthven Salvator'a özgü bir manzarada Salvator'a özgü haydutlar tarafından öldürücü derecede yaralanır.

> "Söz ver," diye haykırdı ölmekte olan adam, coşkun bir hiddetle toparlanarak, "söz ver ruhunun tüm saygınlığı adına, tüm korkuların adına, söz ver tam bir yıl bir gün boyunca benim suçlarıma ya da ölümüme dair bildiklerini hiçbir canlıya hiçbir biçimde, ne olursa olsun ya da ne görürsen gör anlatmayacaksın." Gözleri yuvalarından fırlayacak gibiydi. "Söz!" dedi Aubrey; adam gülerek yastığına gömüldü, artık soluk almıyordu.

Ruthven'in soyguncular tarafından yakınlardaki bir dağa taşınan cesedi, "ayın ilk soluk ışığına" maruz kaldığı an ortadan kaybolur. Londra'ya döndüğünde, Aubrey Ruthven'i, sosyeteye katılmış, hâlâ capcanlı ve baskı altında verdiği sözü tutmasının sağladığı korumanın tadını çıkarıyor halde bulur. Ölmeyen kişiyle gerçekleşen bu karşılaşma, Aubrey'nin sinirlerini bozar ve akıl hastası olduğu gerekçesiyle içeri kapatılır. Bu arada korktuğu şey gerçekleşir ve Ruthven Aubrey'nin genç kız kardeşine yaklaşır (hatta onu baştan çıkarır); evliliği engellemeye çabalayan Aubrey'nin bir damarı çatlar ve güçsüzleşmeye başlar. Polidori öyküyü birdenbire melodramatik bir zirveyle sonlandırır. Ruthven'in ölüm döşeğinde Aubrey'nin verdiği bir yıl bir gün sözü nihayet dolar. "Kız kardeşi-

nin vasilerinin çağrılmasını istedi ve gece yarısı geldiğinde, okuyucunun dikkatle okuduğu şeyleri sakince aktardı, hemen ardından da öldü. Vasiler Miss Aubrey'yi korumak için koştular; ama vardıklarında artık çok geçti. Lord Ruthven ortadan kaybolmuştu ve Aubrey'nin kız kardeşi de bir VAMPİR'in susuzluğunu gidermişti!"

Byron'dan *ayrılması* sonrasında Polidori'nin yaşamı, öyküsünün sonu kadar çılgın bir hal aldı. Bir sosyete doktoru olmaya çabaladıysa da bütün hastaları öldü. Norfolk'tan dostu Harriet Martienau, "Katolik olması, ya da herkese böyle anlatması, kırsal konutların en aristokrat olanlarının kapılarını ona açtı,"[48] diye yazıyordu. "O hiçbir duyguya ve prensibe sahip olmayan, bilgisi kıt aptal bir mızmızdı; ama biz (...) onun harika öykülerini dinlerdik." Brezilya'da bir servet kazanmayı düşündü ve hukuk alanında çalışmak için doktorluğu bıraktı. Byron gibi o da yaşamı kişisel bir tiyatro olarak görüyordu ve kısa süre içinde "yaşamımızın tiyatrosunu oluşturan adilik, cehennem ve hayal kırıklığı sahneleri karşısında tiksinti"[49] duydu. Polidori'nin yazdığı *Ernestus Berchtold; or The Modern Oedipus* adlı iddialı roman yalnızca 199 adet satabildi ve 'The Fall of the Angels' (Meleklerin Düşüşü) adlı iddialı şiiri de, bilindiği kadarıyla yalnızca bir eleştirmenin dikkatini çekti. Depresyon halinde, Ağustos 1821'de bir kumar gezisine katıldı ve karşılayamayacağı kayıplara uğradı. Bu ikilemi zehir içerek çözdü. Haberi duyan Byron, "Zavallı Polidori,"[50] demişti. "Benim doktorumken sürekli prusik asitten, amber yağından, kana zerk etmelerden, mangal kömürü yüzünden boğulmalardan ve zehir yapımından söz ediyordu." Uzunca bir süre, Polidori'nin ölümü sonrasında ününü koruma işi kız kardeşinin çocukları Christian ve Dante Gabriel Rossetti'ye kaldı; ancak, 1970'lerden beridir bir yeniden canlanış yaşamakta. Polidori'nin yeniden hayat bulduğu en ilginç durum, Howard Brenton'ın *Bloody Poetry* (Kanlı Şiir, 1984) adındaki oyunudur: Burada, önce Villa Diodati'nin diğer sakinleri tarafından aşağılanan acınası, hantal bir soytarı biçiminde belirir. Ardından, İtalya'da eski tanıdıkları hakkında kin dolu dedikodular üreten bir casus, son olarak da, tanıdığı büyük yazarlar hakkında yanlışlarla dolu, kendisini yüceltti̇ği öyküler anlatma karşılığında kendisine içki ısmarlatan can sıkıcı bir bar müdavimi. Ken Russell'ın çılgın ötesi filmi *Gothic*'te (1987) şişman, mazoşist, tuhaf bir dindar biçiminde resmedildi.

48) Harriet Martineau, *Autobiography*, I (1877), 82.
49) Polidori, *Vampyre*, 33.
50) Thomas Medwin, *Conversations of Lord Byron*, I (1824), 139-10.

Polidori'nin öyküsü, mal varlığı elinden alınmış hiçbir vâris ya da gasp edilmiş kale içermemesiyle, önceki gotik romanlardan ayrılıyordu. Daha sonraki vampir romanlarında görülen mülke ve güce verilen büyük önemden yoksundur. Ancak Ruthven, bir lord olarak, Polidori'ye göre kokuşmuş gücün bir metaforuydu. 1818'de, "Güç sevgisi neredeyse evrensel: okul müdürü ile tiran birbirinin ve tüm insanlığın farklı tipleri,"[51] diye yazıyordu. Cicero'dan yola çıkarak ("Otoritenin verdiği memnuniyetle kıyaslanabilecek zevk var mıdır?") Byron'ın "iyi kişiler tarafından hor görülen, değersiz kişiler tarafından kendilerinden biri olduğu için sığınılan ve şakşakçılarımız tarafından bile lanetlenen" maksatlı kötü kalpliliğine saldırıyordu. Byron'a özgü vurguları kullanarak, bir lordun yardımcısı sıfatıyla kendisine karşı da bir o kadar zarar vericiydi: "Çakal rolümüzü sergilemiş olacağız, asil aslana karşı değil, nefret edilesi bir kurbağaya karşı –o azıcık zehrinin dostları üstüne tükürülmesi gerektiğini hissetmek için (...) derimizi salyalarıyla cüzamlı hale getirmesine katlanmak için– nefret etmemize karşın yardım ettiğimiz ve küçük gördüğümüz halde pohpohladığımız bir grubun kahkahalarına ve sataşmalarına katlanmak için." Polidori'nin kıskançlığı ve duyarlılığı ona özgüydü; ancak, vampirlerin şeytansı bir asalete sahip olmaları geleneğini yerleşik hale getirdi. 1840'ların Vampir Varney'si bir barondu; Dion Boucicault'un *Vampire*'ı (1852) Lord Raby'dir; Mérimée'nin Moina Beyi, Le Fanu'nun Kontes Karnstein'ı ve Stoker'ın Kont Drakula'sı hep asillerdendi; hatta W. S. Gilbert'ın –en az bir adet ölmeyen baron içeren– komik operası *Ruddigore, or the Witch's Curse*'ün (1887) kahramanı, Sir Ruthven Murgatroyd'du. Amerikan yazarlar da Avrupa aristokrasisine sığındılar: Poe'nun 'Berenice' adlı öyküsünün anlatıcısı, "yeryüzünde benim kasvetli, gri, atalardan kalma duvarlarımdan daha şerefli bir kale yoktur,"[52] diyordu. Mary Elizabeth Braddon'ın 1896 tarihli öyküsünde, 'Dindar Layd Ducayne' tarafından bir leydinin refakatine verilene kadar 'Walworth Road dışındaki berbat bir sokak'ta[53] yaşayan Bella Rolleston'a, aristokratlar arasında 'büyük ölçüde itaat doğaldır' uyarısı yapılır ve işvereninin yaşlı bir vampir olduğu konusunda hiçbir ipucu verilmez.

Polidori'nin öyküsünün başka etkileri de oldu. Genç oyun yazarı James Planché öykünün Fransızca bir versiyonunu melodram haline getirdi ve *The Vampire* (1820) adlı oyun, sırf tiyatro kumpanyasının elinde

51) Polidori, *Vampyre*, 39.

52) Poe, 'Berenice'.

53) Ryan, *Penguin Vampires* içinde, 139, Mary Elizabeth Braddon, 'Good Lady Ducayne'.

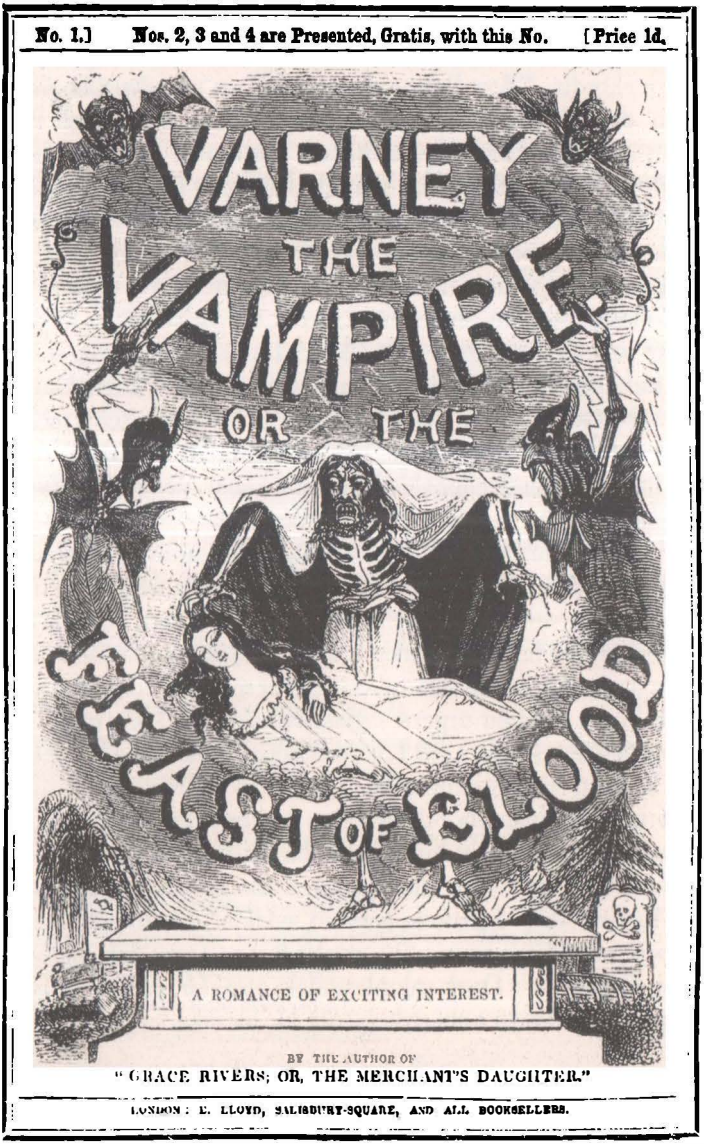
bol miktarda İskoç eteği bulunduğu için, İskoçya'da geçer. Tiyatro prodüktörü ve kostüm tasarımcısı Planché, tarihsel doğruluğu sahne kostümüne yansıtan ilk kişiydi; sonraları Askeri Akademi'de tören sorumlusu olacaktı. *The Vampire* adlı oyunu, Vampir (ya da Vamp) Kapısı denen ve aktörün sahnedeki bir kapak ya da sahnenin yan panelleri vasıtasıyla bedensiz bir hayalet olarak gözden kaybolmasını sağlayan yenilikle göze çarpıyordu. Planché'ın en büyük katkısı ise, vampirliği ayın güçleriyle özdeşleştirmesiydi. Oyunundaki vampir, dolunay gitmeden evlenmesi gerektiğini, aksi halde öleceğini bildirir; gerçekten de gün ağarırken ölür ama ay yeniden doğduğunda da yeniden hayat bulur. Polidori'nin Ruthven'i de ölümü sonrasında ay tarafından canlandırılmıştı; ancak, Planché'ın daha da vurgulaması sonucunda vampirlerin ay ışığı altında hayat bulması teması on dokuzuncu yüzyıl vampir edebiyatında kan emicilik ve vampirin kalbine kazık çakılması temaları kadar önemli hale geldi. *Varney the Vampire* (1845) adlı eserde Sir Francis Varney'e ve Dion Bouccicault'un *Vampire* (1852) adlı eserinde Lord Raby'e, ölümsüz varlıkları ay tarafından yeniden kazandırıldı. F. Marion Crawford'ın 'For the Blood Is the Life' (Yaşam Kan İçindir, 1911) adlı eserinde, Calabria* bölgesinin ölümsüzleri ayın gücüyle yenilenirler: "Bir parça ay ışığı varsa, doğudan ya da batıdan ya da tepeden, mezarın üstüne ışıdığı sürece, yukarıdan bedenin ana hatlarını görebilirsin."[54]

VİCTORİA DÖNEMİ VAMPİRLİĞİ

Bir bütün olarak okunamaz türden, bazen korkutucu ama çoğunlukla dağınık, abartılı ve sıkıcı olsa da, *Varney* ele alınmaya değer. Genellikle James Malcolm Rymer'a (1814-81) atfedilen bu eser bölümler halinde yazıldı; üslup açısından sergilenen düzensizlik ve konudaki birçok çelişkiden ötürü, en azından bazı bölümlerinin *Varney*'nin ucuzcu yayımcısının görevlendirdiği kalitesiz yazarlar tarafından yazılmış olması muhtemeldir. İlk hali sokaklarda berbat denecek kalitede kağıda basılı olarak satılan bu korkutucu, konusu hızla ilerleyen, saçma eser, cahil, seçim yapmayan ve her şeye inanan kesim arasında, gotik sansasyonu Newgate romanının suç edebiyatıyla özensizce harmanlayan yapısından ötürü büyük popülarite kazandı. Kitap, Ratford Manastırı'nda yaşayan Sir Francis Varney'nin güzel komşusu Flora Bannerworth'e vampirlere özgü saldı-

* İtalya'nın Akdeniz'e uzanan en uç noktası. (ç.n.)

54) Ryan, *Penguin Vampires* içinde, 190, F. Marion Crawford, 'For the Blood Is Life'



Stendhal yaşamının sonunda, "Şiirsel deha öldü ve dünyaya *kuşku* geldi," diye sızlanıyordu. On dokuzuncu yüzyılın paranoyakça kuşkuları, *Varney the Vampire* adlı eserde tutarlılık içeren tek noktaydı. Bezgin bir yazarlar takımı tarafından bölümler halinde yazılan bu kitap, tam bir çöplük niteliğinde gotik kitle sansasyonu yaratma aracıydı.

rılarıyla başlar. Varney, Flora'nın kanını ya da ruhunu değil, Bannerworth Hall'a babası tarafından intiharından hemen önce saklanan serveti istemektedir. "'Ben Bannerworth Hall'un efendisi olmalıyım ve olacağım' dedi."[55] Mülk yaşayanlara aittir, ölülere değil; yaşlı Bannerworth'ün servetini beraberinde mezara götürmesi mülk sahibi sınıfa yönelik hiddetin bir ifadesidir. Varney o serveti, Ratford Manastırı'nı bölgenin güç timsali konutuna dönüştürebilmek için istemektedir. "Beni böylesine ona bağımlık kılan koşullara lanet olsun! Benim çok varlıklı olmam gerekirdi. Şimdi beni rahatça elerinde tutanların gözüne girebilmenin yollarını bilmem gerekirdi." Liderlik ve yönetim için yanıp tutuşur: "Hep peşinde koştuğum o büyüklük, kendi türüme karşı sahip olacağım sihirbazlara özgü güç; bunu bana yalnızca yeterli kaynaklara sahip olmak sağlayabilir." Konu, nihayet Varney, Salvator Rosa tarafından resmedilen öyküdeki Empedokles gibi, volkanik bir boşluğa kendini bırakarak hayatına kendi elleriyle son verene kadar, yüzlerce sayfa boyunca bir ucuz konudan diğerine atlayarak ilerler.

Bu anlamsızlıklar, vampirlerin mumyalara nazaran ne denli *düşmüş*, ama hayal gücü açısından ne denli güçlü olduklarını akla getirir. Bir mumya, tıpkı bir vampir gibi, ölümden geri dönen, genellikle de eski bir sevgilinin yeniden hayata dönmesi için çabalayan bir ölüdür; ancak, on dokuzuncu yüzyılda mumyalar asillerin davet salonlarında boy gösterdiklerinde yalnızca hafif bir ürperti sağlanmaktaydılar. *The Times* 1860'ta, "Pazartesi öğleden sonra, Lord Londerborough'nun Piccadily'deki malikanesinde, Lord hazretlerinin aralarında birçok bilim ve edebiyat adamı ile antik tarih konusunda bilgiye sahip kişilerin de bulunduğu kişisel dostlarından 60 kadarının huzurunda, bir mumyanın sargılarının açılması gerçekleştirildi"[56] diye bildiriyordu. Buna karşın, Londra rıhtımlarında, Thames Nehri kıyısında gezinen aylaklar, gördükleri kan emici bir Sumatra vampirinin başına üşüşmüşlerdi. *The Times*'daki habere göre, "Dün, St. Catherine's Dock yakınlarındaki aylaklar, gerçek ve capcanlı bir vampirin görüldüğü haberiyle büyük bir meraka kapıldılar".[57]

> Bu olağanüstü hayvana ilişkin yaygın görüşler öylesine berbat ve korku çağrışımlarıyla bağlantılı ki (...) ve bu hayvanı canlı ithal edebilmek için o kadar çok başarısız girişimde bulunuldu ki, bunlardan birinin gerçekten de

55) James Rymer, *Varney the Vampyre, or the Feast of Blood* (1845), 151.
56) *The Times*, 12 Haziran 1860, 8e.
57) A.g.e., 29 Temmuz 1839, 7e.

geldiği öğrenilince, orada gezinmekte olan büyük kalabalıktan birinin tarifiyle bu 'kana susamış canavar'ı bir kez olsun görebilmek için herkes çok istekli davrandı.

On dokuzuncu yüzyılın ortalarına ait vampir imajlarının hepsi de *Varney* kadar seviyesiz ya da St. Catherine's Dock'taki güruh kadar düşük seviyede değildi. Poe'nun kısa öyküsü 'The Oval Portrait'de (Oval Portre) estetik vampirliğin bir versiyonu verilmektedir; öyküde güzel ve hayat dolu bir kadın "ihtiraslı, çalışkan, ciddi ve kendi sanatından bir gelin almış"[58] bir ressamla evlenir ve ressamın portresini yaptığı kulede kadın gün geçtikçe solgunlaşır: "Adam, tuvale yaydığı renklerin, yanı başında oturan kadının yanaklarından çekildiğini *görmedi*." Son rengi de hafifçe dokundurduğunda, "hâlâ bakmaktayken, ressam titrek ve çok solgun bir hal aldı ve hayretten ağzı bir karış açık, adeta haykırırcasına, 'Bu *Yaşam* denen şeyin ta kendisi!' dedi ve aniden sevgilisine bakmak için döndü: *Kadın ölmüştü!*" Diğer yazarlar açısından, vampirler kıpır kıpır cinselliği ve gece uykuda boşalmayı akla getirmeyi sürdürdü. Lord de Tabley'nin 'Circe' adlı şiirinde uyumakta olan bir kızın yatak odasında yer alan ve Darwin'in Fuseli'nin *Nightmare*'i üzerine yazdığı şiirdeki kadar dik duran bir çiçek, tehdit edici düzeyde erkeklik organını andırır:

Devasa bir lale başı ve iki solgun yaprak
Büyümekte orada, kızın odasının ortasında,
Gösterişli bir tomurcuk, çıplak ve doğal,
Sert ve pürüzsüz,
Utandırıcı, kahverengi tenli bir güzel kadar sıska
(...)
Ne yatağa ne de sarılmaya uygun,
Saf elli bakire kızların uyuduğu yerlerde el değmeden:
Onunla aynı havayı solumasınlar,
Çünkü gece karanlığa ermeden,
Ve her şey ay ışığında sakinleştiğinde,
Doğal bir zehir o eğri gövdesinden yükselen
Uykuda aralanmış dudaklardan süzülüverir,
Ve çığlık atarlar, bağırırlar ya da,
Zannederler ki vampirin biri emmekte
Oysa daha olgun aşklar nektardan gelmekte![59]

58) Poe, 'Oval Portrait'.
59) Lord de Tabley, 'Circe', satır 22-38.

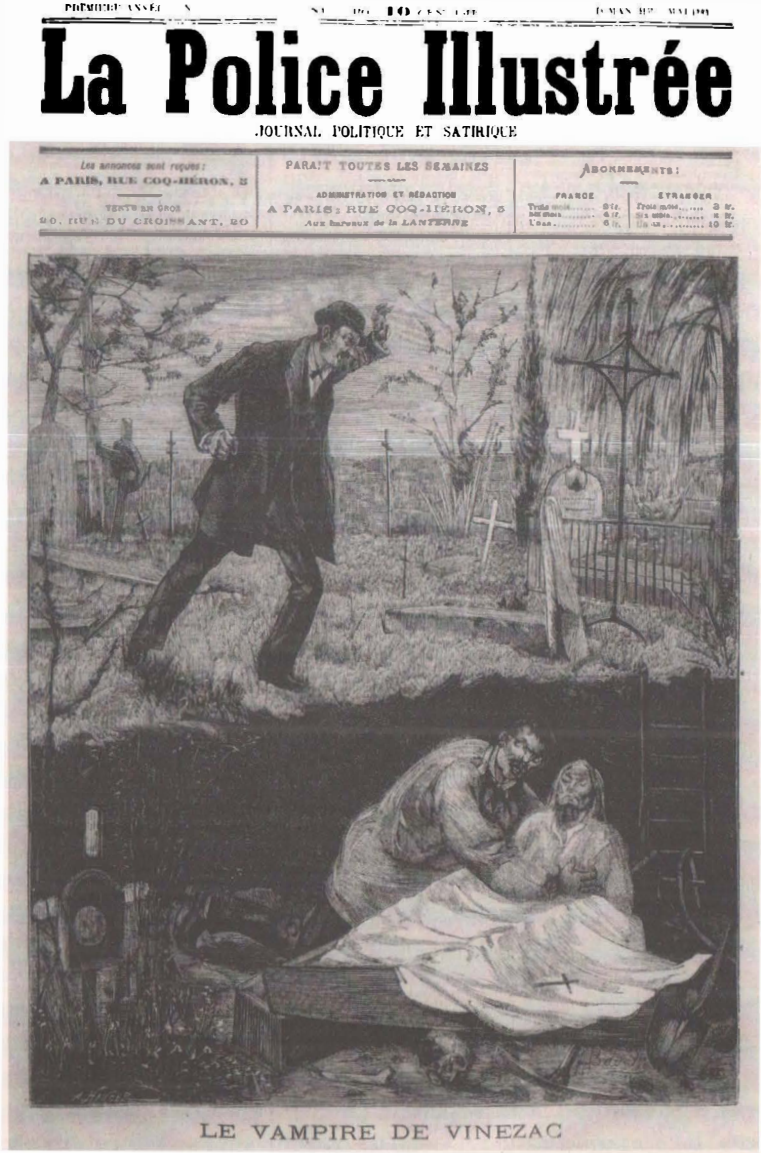
Önemli yaşam sıvılarının salgılanmasını çağrıştıran bu tür metinlerde, kan ve sperm birbirinin yerine kullanılabilmektedir.

Doğu Avrupa kanla ilgili sapıklıklarla özdeş hale geldi. John Paget'ın seyahat kitabı *Hungary and Transylvania*'da (1839), Kontes Báthory'nin ebedi güzellik iksiri olarak kızların taze kanını kullandığı biçimindeki on yedinci yüzyıl dedikodusu yeniden canlandırıldı. Kontes, kadınların kibrinin aşırılığını örnekleyen bir kişi diye küçümseniyordu. Paget'a göre, "Doğuştan vicdansız olan şimdi de kadınların en büyük zayıflığı haline gelen kibrin dürtüsüyle, üç yüz bakire kadın kibrin ve batıl inancın tapınağında kurban edildi."[60] 1830'larda Paget, kadının gücünün tam ona yakışır bir gotik çürüme içinde olduğunu keşfetti: "Kale (...) her bir yağmurda ve fırtınada biraz daha dökülüyor," tıpkı kalbine kazık çakılmış bir ceset gibi toza dönüşerek. Sabine Baring-Gould bu öyküyü *Book of Werewolves* (Kurt Adamlar Kitabı, 1865) başlıklı kitabıyla daha da popüler hale getirdi. Kontes Báthory'nin söylenti türünden iksiri, nekrofili temelli bir şiir yazan Lord Lytterton'ı da etkiledi: 'The Vampire' (1880) adlı şiir, okşamalarıyla güzel bir cesedi yeniden hayata döndüren bir adamı anlatır:

> Tüm felaketlerin en felaketi
> Umutsuzluğu besleyen arzunun ta kendisi
> Tende, ya da kanda, bitmeksizin besliyor
> Onarıp canlı tutmaya yetenden fazlasını yaşama veriyor
> Ölü sonsuza dek ölüyor, ama asla ölmüyor.[61]

Vampirler siyasal alegori için de kullanıldılar. Gogol'un *Viy*'i (1835) gibi Rus vampir öyküleri genellikle halk öyküleri biçiminde perdelenirken, bilenler için yarı siyasal çağrışımları maskelemekteydi. Victoria çağı gibi materyalist bir dönemde vampir öykülerinde mülkün vurgulanması şaşırtıcı değildir. Aslında, Karl Marx (yaşadığı sürece etkileyici olmasa da) kapitalizmle vampirlik arasındaki etkilenmeden kaynaklanan ilişkiyi tanımlama konusunda son derece açıktı: "Sermaye, vampir gibi, yaşayan emeği emerek yaşayan, ve ne kadar fazla emek emerse o kadar yaşayan ölü emektir,"[62] diye *Das Kapital*'de (1867; ilk İngilizce çeviri 1887) yazmaktaydı. Kapitalisti adsız bir Eflaklı aristokrata ben-

60) John Paget, *Hungary and Transylvania*, I (1839), 68-71.
61) Lord Lytton, 'The Vampire', satır 42-46.
62) Karl Marx, *Das Kapital*, bölüm X (1990 baskısı, 342).



6 Mayıs 1883 tarihli sansasyonel suç dergisi *La Police Illustrée*, Vinezac mezarcısı Janssouint'i "kalemimizin anlatmayı reddettiği" türden suçları işlerken göstermektedir. Janssouint cesetlere uyguladığı şiddetten ötürü 'Le Vampire de Vinezac' olarak adlandırılmış ve böylece vampirliğin erotikleştirilmesi kabullenilmişti.

zetti ve kapitalizmin kurbanlarını vampirin avıyla karşılaştırdı: "Kolları ve bacakları aşınıp gider, çerçeveleri daralır, suratları beyazlaşır ve insanlıkları, inanılmaz berbatlıkta, taş gibi bir hareketsizliğin içine gömülür."

SHERIDAN LE FANU'NUN VAMPİRİ

Siyasal alegori ile cinsel karabasan kombinasyonu, Victoria çağının ortalarının en büyük vampir öyküsü 'Carmilla'da (1872) tuhaf, şahane bir doruğa ulaştı. Coleridge'in 'Christabel'inin düzyazı versiyonunu yazarken, kendisinin taşıdığı hayal gücü dürtülerinin bilincinde olmayan yazar Joseph Thomas Sheridan Le Fanu (1814-1873), (her ne kadar, ana karakteri Balkanlar'ın vampir mitine olduğu kadar İrlanda folklor geleneğindeki banshee'ye* de benzese) vampirliğin örneksemesi yoluyla aktarılan harika bir aşk öyküsü üretti. Yakın zamanlarda "Victoria döneminin ya da diğer dönemlerin edebiyat dünyasında homoseksüelliğini kabullenen çok az kişiden biri"[63] olarak selamlanan Carmilla, bir kaleyi işgal etmesi, kalenin erkek sahibinin otoritesini kırması ve kadın mahremiyetinin çekici bir prototipini yaratmasıyla yirminci yüzyıl feministlerinin kadın kahramanı haline geldi. Carmilla, E.T.A. Hoffman'ın öyküsü 'The Sandman'deki Olympia'yı, ya da Hawthorne'un 'Rappaccini's Daughter' öyküsündeki kızı aşmaktadır.

Le Fanu'nun bilinçsiz erotizmi bilinçli bir siyasal alegoriyle dengelenir. İrlandalı Le Fanu bir yaşam boyunca ölü emeğin, ölü toprakların ve cansız sınıfların deneyimini yaşadı. 1830'larda, babası County Limenick'te Protestan bir din adamıyken, konumundan ötürü aile tehlikeli saldırılara uğradı ve Protestan nüfuzlular arasındaki konumuna katlanamayan Katolik köylü sınıfının saldırılarına mazur kaldı. Delikanlılık çağında Sheridan Le Fanu Dublin'de gazeteci olarak kendisine bir yer edindi ve 1858'e kadar da aranan bir kişi olmayı sürdürdü. O yıl, dinsel çılgınlık sergilemekte olan karısı, henüz otuz dört yaşındayken bir histeri krizi sonucunda öldü. Bu dram sonrasında Le Fanu insanlardan kaçar hale geldi ve gece alışkanlıklarından ötürü ona "Görünmeyen Prens" lakabı uygun görüldü. Genç yaştayken, adını açıkça belirtmeden bazı kurgu öyküler yayımlamıştı; ama dul kalınca, yatakta yatarken öykü-

* Yaklaşan ölümü haber vermek için feryat eden dişi bir ruh. (ç.n.)

63) Nina Auerbach, *Our Vampires, Ourselves* (1995), 41.

lerini kurşunkalemle kâğıt parçalarına karalayarak roman yazmaya başladı. 1860'larda, birkaç yıl boyunca orta sınıf İrlanda Protestanlığının çıkarlarını temsil eden *Dublin University Magazine*'in sahibi ve editörüydü; ancak, 'Carmilla'nın yayımlandığı sıralarda umutsuzlukla yüklü bir siyasal uyuşukluğa dalmış durumdaydı. İrlandalı Protestan toprak sahiplerinin, hukukçuların ve din adamlarının lanetlenmiş olduklarını gayet iyi biliyordu. Bu kişiler topraklarını ellerinde tutamıyorlardı: Le Fanu'nun İrlanda siyaseti ve İrlanda siyasetindeki toprak mülkiyeti sorunu konularında sohbet ettiği kuzeni ve dostu Dufferin ve Ava Markizi, 1872'ye gelindiğinde 299.000 sterlin borca girdiği için İrlanda'da mülkiyet haklarını korumaktan ümidini kesti ve gayrı menkullerinin hemen hemen tamamını 1870'lerde sattı. İrlanda'nın yenilgiye uğramış soylu sınıfı Le Fanu'nun romanlarında bir ölüm isteğiyle doluydu. Le Fanu'nun üç kahramanı –*Uncle Silas*'taki Silas Ruthyn, *A Lost Name*'deki Mark Shadwell ve *Willing to Die*'daki Francis Ware– borç içinde, kendilerinden kuşku duyan bunalımlı kişilerdir: Her üçü de küçük düşürücü ya da korkaklıkla bağlantılı görülemeyecek intiharlar sonucu ölürler.

'Carmilla'nın doğaüstü konusu, dinsel ve cinsel tonlar içermesinin yanı sıra sosyal ve siyasal bir öyküdür. Öykü, aslında İrlanda'nın kodlanmış bir biçimi olan Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'nun uzak bir köşesinde geçer. (Le Fanu, İrlanda ortamını içeren romanların satmayacağı konusunda uyarılmıştı; benzer şekilde, aslında bir İrlanda öyküsü olan *Uncle Silas* da kuzey İngiltere'ye uyarlandı.) Anlatıcı Laura, kendisinin İngiliz kimliğini vurgulamakla başlar. Daha ilk paragrafta, "Her ne kadar İngiltere'de hiç bulunmamış olsam da babam İngiliz ve adım da bir İngiliz adı,"[64] diyerek giriş yapar. Babası yılda sekiz ya da dokuz yüz sterlinle geçinen, "her şeyin inanılmaz düzeyde ucuz olduğu bir yerde, bu ıssız ve sade köşede" küçük bir kaleyi ayakta tutan emekli bir subaydır. "İngilizce'mizi unutmamak için"[65] kızına yüksek sesle Shakespeare okur ve birlikte İngiliz tarzı çay içerler. Onların yalıtılmış kültürel bilinçliliği, büyük bir konutun münzevilere özgü dünyasında yaşayan, kuşatılmış durumdaki Anglo-İrlandalı asillerinkini andırır. Ancak, benzerlik bundan daha kapsamlıdır. Laura ile babası önceleri, "bir zamanlar, ormanın içinde, kasabanın sessiz harabelerini gören, şimdi terk edilmiş durumdaki şatonun sahibi konumundaki, bugün artık var olmayan onurlu Karnstein ailesi"nin mülkiyetinde bulunan "harap bir köyün" yakı-

64) Le Fanu, 'Carmilla', bölüm 1.
65) A.g.e., bölüm 2.

nında yaşarlar. Terk edilmiş köy, 1845-49'daki büyük kıtlık sonrasında İrlanda kırsalının nüfusunun büyük ölçüde azalmasını akla getirmektedir; ancak, Karnstein ailesinin öyküde sürekli tekrarlanan yok oluşunun İrlanda'ya özgü bir niteliği bulunmaktadır. İrlanda'yı yeni kurulan Birleşik Krallık'a katan 1800 tarihli Birlik Yasası'ndan beri, İrlandalı asiller hem sayı açısından azalmaktaydı hem de yalnızca bir tür hukuksal vampirlik yoluyla yenilenebilmekteydi. 1800'deki yasaya göre, eski üç asalet unvanı ortadan kalkmadan yeni hiçbir İrlanda asalet unvanı yaratılamazdı. 1868'de John McClintock'a verilen Rathdonnell Baronluğu, yasanın bu koşulu gereğinde yaratılan yirminci ve sonuncu İrlanda asalet unvanı oldu (bu amaçla kullanılan üç adet ortadan kalkmış asalet unvanı da Clare Kontluğu, Palmerston Vikontluğu ve Keith Baronluğu'ydu). Bunca yılda altmıştan fazla İrlanda asalet unvanı ortadan kalkmıştı ve bu yüksek ölüm yüzdesi aynen devam etti; Charleville ve Aldborough kontluklarının sona erdiği 1875'te, ya da Bantry ve Milltown kontluklarının ortadan kalktığı 1891'de ölüm yüzdeki daha da ağırlaşmıştı. Ortadan kalkışların uzun öyküsü hep romantik, sakin ve melankolik olmuştur: Yirminci yüzyılda ilk giden kontluklar arasında Howth, Sheffield, Carysfort, Mauntcashell, Dartrey, Desart, Clonwell, Kenmare, Leitrim, Sefton, Wicklow, Bandon, Fitzwilliam ve Fingall bulunmaktadır.

Le Fanu'nun öyküsünde, simsiyah bir atlı araba Laura'nın kalesinin yakınında devrilir ve arabadaki yolcu (Carmilla adında genç bir kadın) yaralanır; sağlığına kavuşması için kaleye getirilir. Carmilla'nın Laura'ya ilk söylediği, "Yirmi yıl önce yüzünüzü rüyamda gördüm ve o günden beri de hiç aklımdan çıkmadı,"[66] olur. Laura'nın benzer rüyası da şok edici bir karabasandır; ancak, yakınlıkları büyük bir hızla gelişir ("Hiç kimseye âşık olmadım, ve o kişi sen olmazsan eğer, olmayacağım da,"[67] diye fısıldadı). Laura şöyle anlatır:

> O güzel kollarını boynuma dolar, beni kendisine çeker, yanağını yanağıma yaslayarak kulağımın dibinde mırıldanırdı: "Sevgili, senin o küçük yüreğin yaralı; benim zalim biri olduğumu düşünme, zira ben gücümün ve zayıflığımın karşı konulmaz yasasına itaat ediyorum; eğer senin sevgili yüreğin yaralıysa, benim vahşi yüreğim seninkiyle kanıyor. Kendimi küçük düşürmeyi bile severek göze alıp, ben senin sıcacık yaşamında yaşıyorum ve sen de benimkinde –tatlı bir biçimde– öleceksin. Bu benim elimde değil;

66) A.g.e., bölüm 3.
67) A.g.e., bölüm 5.

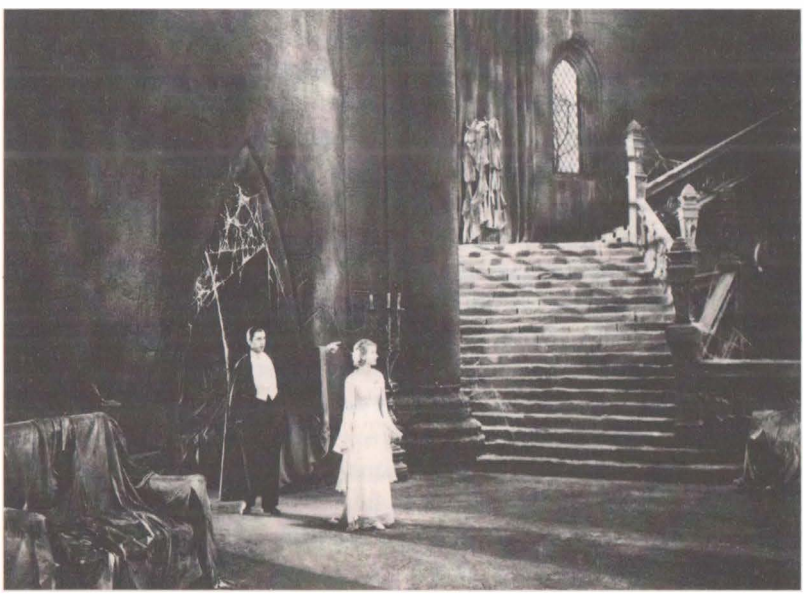
sana yaklaştıkça, sen de kendi payına diğerlerine yaklaşacaksın ve aslında sevgi olan o zalimliğin verdiği zevki hissedeceksin..."
Ve bu övgünün ardından beni titreyen bedenine daha da sıkı yaklaştırdı ve dudaklarının yumuşacık öpücüklerini yanağıma nazikçe kondururdu... Bu gizemli ruh haline girdiğinde ondan hoşlanmıyordum. Zevkli, hem yakın hem de uzak belli belirsiz bir korku ve tiksinti duygusuyla karışık tuhaf, heyecan yüklü bir heyecan yaşıyordum. Bu tür sahneler sürdükçe ona karşı hiçbir belirgin duygu beslemiyordum; ama, hayranlığa ve aynı zamanda nefrete dönüşen bir aşkın da farkındaydım... Herkesin yaşamında belirli duygusal anlar vardır ve bu anlarda tutkularımız en vahşi ve en berbat biçimde uyarılır, ki bunlar tüm tutkular içinde en belirsiz ve en soluk biçimde hatırlananlardır.[68]

Laura'nın hayatta olmayan annesi gibi Carmilla da artık var olmayan Karnstein ailesinden gelmektedir. (Carmilla, aslında, on yedinci yüzyıldan ölümsüz kontes Mircalla Karnstein'dır.) İrlanda unvanları gibi o da yeniden can bulmak için başkalarının yok olmasına ihtiyaç duymaktadır. Üç genç kadın (Bertha Rheinfeldt adında bir hanımefendi, ardından bir domuz çobanının genç karısı ve cenaze ilahileriyle Carmilla'yı histerik hale getiren bir köylü kız) o yörede kanları çekilerek ölür – üç sayısı, yeni bir İrlanda asalet unvanı yaratılabilmesi için üç tanesinin ortadan kalkması koşulunu çağrıştırır. Carmilla kocaman bir kara kedi kılığında gece Laura'nın yatak odasına girip ardından da onu göğsünden ısırarak denetimi altına alır. Bu andan itibaren Laura harika, ateşli erotik rüyalar görür –La Fanu'nun anlatımıyla, bunlardan bazıları orgazm yüklüdür– ve Laura'nın yaşamla bağları azalmaya başladıkça iki kadının ilişkisi de yoğunlaşır. "Carmilla bana hiç olmadığı kadar bağlandı ve onun bu uyuşturucu hayranlığının verdiği gülme krizleri de sıklaştı. Benim gücüm ve neşem azaldıkça o da daha da artan bir heyecanla bana bakıyordu. Bu hep beni, sanki bir anlık delilikmiş gibi şok ediyordu."[69] Sonunda, Mircalla'nın Karnstein Kilisesi'ndeki mezarı açılır. Mezarında kusursuz biçimde korunmuş, taze kana bulanmış halde bulunur. "Kalbine sivri bir kazık çakılan vampir kulakları sağır edici bir çığlık attı"[70] ve ardından da kafası kesildi.

68) A.g.e., bölüm 4.
69) A.g.e., bölüm 7.
70) A.g.e., bölüm 15.

BRAM STOKER'IN VAMPİRİ

Nasıl ki 'Carmilla' İngiliz edebiyatındaki en iyi dişi vampir öyküsüyse, *Dracula* da onun erkek muadilidir. *Dracula*'nın yazarı Abraham ('Bram') Stoker 1847 Dublin doğumluydu ve gotiğe sık sık eşlik eden teatrallığa her zaman ilgi duymuştu. Devlet memuru olan babasının izinden gitmesi kaçınılmaz görünen Stoker, *The Rivals*'da Sir Henry Irving'i Kaptan Absolute rolünde izledikten sonra, on dokuz yaşında tiyatro âşığı haline geldi. Beş yıl boyunca bir yandan devlet memurluğu yaparken bir yandan da *Dublin Mail*'de hiçbir ücret almadan tiyatro eleştirmenliği yaptı. 1878'de, Irving tarafından, onun Londra'daki Lyceum Tiyatrosu'nun müdürlüğüne getirildi ve yirmi yıl boyunca Irving'in iş ilişkilerini ve yabancı ülkelere yaptığı turları düzenledi. Bu açıdan becerikli, çalışkan, engel tanımaz ve umutluydu; Irving onun sadakatini hep sömürdü ve Stoker da Irving'in diğer çömezlerinden gelen aşağılamalara sürekli katlandı. Stoker, Irving'in kumpanyasının ABD'ye 1883'te düzenlediği ilk



The Castle of Otranto ile *Carceri*'deki merdivenler gotik hayal gücünün en uzun süreli imajlarını oluşturur. Tod Brownning'in Hollywood filmi *Dracula*'da (1930) Bela Lugosi, vampir rolünde, Transilvanya'daki kalesinin merdivenlerinden çaresiz kurbanını sıkı sıkıya tutarak inmektedir.

turneye katıldı ve 1904'e kadar bu ülkeye yapılan sayısız turnede yer aldı. Birleşik Devletler, Stoker açısından eğlence türü bir ilgi alanı halini aldı ve *Dracula*'nın sonunda da, genellikle gözden kaçırılan sonucu oluşturmaktadır. 1890'ların sonlarında Irving'in mesleki açıdan inişe gedmesiyle birlikte, Stoker, 1912'de nefrit ve frengiden ölene kadar, sırf para kazanmak için bıkıp usanmadan yazdı; ancak tek baş yapıtı *Dracula*'dır. Kitabı yazma fikrini bir akşam yemeğinde yediği soslu yengeç sonrasında gördüğü bir karabasana atfetse de (Fuseli'nin çiğ domuz pirzolası yemesi gibi), kitap yoğun bir biçimde kişisel nitelikler içerir. Stoker'ın büyük yeğeni ve biyografisinin yazarı Dan Farson da dahil olmak üzere bazı okuyucular, *Dracula*'nın yakın, analitik metinsel yorumlarını alaya almışlardır ve kitabın yüzeysel, heyecan verici bir korku öyküsü tarzında okunması gerektiğinde ısrar ederler. Bu, Stoker'ın çabalarının ciddiyetini yanlış anlamak olur. Stoker planı oluşturup yazmak için altı yıl harcadı: Günümüze kadar kalan notları, hazırlık aşamasında çok titiz davrandığını gösterir. Ortaya çıkan roman (Mayıs 1897'de yayımlandı) ağır biçimde ayrıntılarla doludur ve hem kişisel tutkular hem de anlam açısından imalarla yüklüdür. Bu nedenle de diğer vampir öykülerini aşmaktadır.

Stoker'ın öyküsündeki erotizm sürekli ve heyecan vericidir. Metinde kasıtlı olarak yerleştirilmemiş cinsel potansiyele bolca rastlanır; Stoker'ın cinsellik yorumu (vampirliğin neredeyse fetişist eylemleriyle ifade edilirken) tutkulu, arzulu, kişisel ve ritüel türündendir. Vampirler açısından, cinsel organlar, suç, aşk ve açıklamalar göz ardı edilebilir şeylerdir. Bazı açılardan Stoker'ın planındaki cinsel imalar 'Carmilla'da görülenler kadar zevk alınır türden değildir: Kimi zaman, Stoker sanki cinsel yolla bulaşan hastalıkları ya da bedenin ele geçirilmesi ve cinsel saldırı türünden paranoyaları içeren endişeleri anımsatır gibidir. Vampirliğin cinsellikle yüklü eylemlerinin yurt dışında gerçekleştirilenlerine ilişkin anlatımları –Drakula'nın Karpat kalesinde–, bu eylemlere karışanlarca şahane ve heyecanlı olarak nitelendirirken, İngiltere'de gerçekleşen benzer eylemlerin daha yoğun, şiddetli, itaatkâr ve kafa karıştırıcı olması önemlidir. *Dracula*'daki bu fark, Victoria döneminde yurtdışındaki İngiliz erkeklerinin kısa, zevk dolu ve sorumluluktan uzak bir tatil çılgınlığında yaşamalarıyla, ülkelerine dönen İngiliz erkeklerinin bastırılmış, gergin, zevkten uzak ama ayrıntılı burjuva ev yaşantılarının rutinleri arasındaki farkı yansıtmaktadır. Genç İngiliz Jonathan Harker'ın Balkanlar'da tadını çıkardığı, vampirliğe özentiyi yansıtan ön oyunları, şımarık huylu bir âlemin zevklerine denktir: Yatak odasında ayna-

lar ve oyuncaklar olan bir Paris genelevinde yaşanan zevk dolu grup seks, Victoria erkeğinin fantezisinde pek de farklı olamazdı. Harker, baskın konumdaki üç kadın karşısında ezilen rolünü oynadığı sahneyi şöyle anlatır:

> "Adam genç ve güçlü; hepimize yetecek kadar öpücük var." Hiç ses çıkarmadan, ardından gelecek olanı zevkle bekleyerek kirpiklerimin altından baktım...
> Göz kapaklarımı kaldırmaya korkuyordum, ama baktığımda kirpiklerimin arasından da çok iyi görebiliyordum. Kumral kız dizleri üstüne çöküp üzerime eğildi, oldukça şeytani bir bakışla. Bir yandan heyecan veren, bir yandan itici, temkinli bir şehvet söz konusuydu; kız boynunu geriye bükerken dudaklarını sanki bir hayvanmış gibi yaladı – ben o ay ışığında o kızıl dudaklarda ve beyaz, parlak dişleri yalayan o dilde parlayan nemi görene kadar. Dudakları ağzıma ve çeneme yaklaşırken kafası iyice öne eğildi ve bir an boğazıma sarılır gibi oldu. Sonra durakladı, ve ben dişlerini ve dudaklarını yalayan dilinin şapırtısını duyabiliyor ve boynumda o sıcak nefesini hissedebiliyordum. Sonra, tıpkı gıdıklayacak bir el yaklaştığında –daha da yaklaştığında– insanın teninin yaptığı gibi boğazımdaki deri titremeye başladı. Boğazımın aşırı duyarlı derisinin üzerinde, dudaklarının yumuşak titreyişlerini ve yalnızca dokunan ve orada bekleyen iki sivri dişin sert çıkıntılarını hissedebiliyordum. Gözlerimi rehavetle karışık bir coşkuyla kapattım ve bekledim – bekledim, kalbim deli gibi çarparken.[71]

Kont içeri girip Harker'ı baştan çıkaran vampirleri hiddetle kovunca, kurban olmaktan son anda kurtulan Harker eylem tamamlanmadığı için bir eksiklik hisseder.

İngiltere'de bununla kıyaslanabilecek eylemler daha az zevk vermekte, daha fazla endişe ve kaba şiddet içermekte, gerçek anlamda kuşkucu tıp uzmanlarının yönergeleri doğrultusunda didik didik edilmektedir. Drakula, Yorkshire'a geldikten sonra, Harker'ın nişanlısının en iyi arkadaşı Lucy Westenra'ya saldırır. Kız kansızlıktan dolayı zayıf düşmeye başlayınca onun erkek hayranları Abraham Van Helsing adında Hollandalı bir tıp uzmanını çağırırlar; Helsing, hemen, yirminci yüzyılda cinsel birleşme olarak algılanabilecek bir biçimde, tüpler ve iğneler kullanarak kan nakli gerçekleştirir. İlk önce Lucy'nin dinç nişanlısı Arthur –Lord Godalming– kız için kan verir: Kendisine "Sen bir erkeksin ve bize de

71) Bram Stoker, *Dracula*, bölüm 3.

bir erkek lazım"[72] denmiştir. Ama o gece, Arthur yokken, Drakula Lucy'den yine kan emince, kıza reddettiği iki erkek talibinden, psikolog John Seward ve Teksaslı Quincey Morris'ten, ve ayrıca Van Helsing'in kendisinden kan verilir. Stoker'ın anlatımı, aynı kadını paylaşan erkeklerin homo-erotik bağını çağrıştırır. Ancak, Lucy ölür ve cenazeden sonra Arthur, kan nakillerinden ötürü, "sanki ikisi gerçekten de evlenmiş ve Tanrı'nın gözünde kız artık onun karısıymış"[73] gibi hissettiğini söyler. Eğer bu doğruysa, o halde Seward ve Morris en iyi dostlarını boynuzlamış olacaktır: "Hiç birimiz diğer operasyonlar hakkında tek bir laf etmedik ve hiç birimiz de asla etmeyecek." Lord de Tabley'nin 'Circe' adlı şiirinin lale bölümünde olduğu gibi, kan ve sperm yaşam iksiri olarak birbirinin yerine geçer gibi görünmektedir ve bazı yirminci yüzyıl Freud taraftarları, vampir mitini sonu boşalmayla biten rüyaların bir fantezisi olarak gördüler.

Dracula'da Stoker'ın Van Helsing'i tarif ettiği sahnelerde, başka çağrışımsal betimler de bulunmaktadır: "Mezarların üzerindeki plakaları okuyabilmek için elindeki mumu öyle tutuyordu ki, beyaz parçacıklar halinde damlayan erimiş mum metale değdiği anda katılaşıyordu."[74] Hampstead Mezarlığı'na gömülen Lucy geceleri tabutundan çıkarak çocuklara saldırmaya başlar: "O sevimlilik kararlı, kalpsiz bir zalimliğe ve saflık da şehvetli bir vahşiliğe dönüştü."[75] Van Helsing vampirin yok edilmesi gerektiğine karar verince, Lord Godalming kendi ölümsüz nişanlısını, evlendikleri gece yapacaklarını anımsatır bir biçimde, yüreğine kazık çakarak yok eder. Kan, sanki kızın bekareti bozulmuş gibi çıkar:

> Arthur kazığın ucunu kalbin üstüne yerleştirdi ve baktığımda o bembeyaz tenin üzerindeki izini görebiliyordum. Sonra bütün gücüyle vurdu. Tabuttaki Şey kıvrandı; ve açılan kıpkırmızı dudaklardan iğrenç, kanla karışık bir inilti çıktı. Beden vahşi kıvranmalarla sarsıldı, titredi, buruştu; keskin beyaz dişler dudakları kesene kadar kilitlendi ve ağız kızıl bir köpükle kaplandı. Ama Arthur hiç durmadı. Hiç titremeyen kolu inip kalkarken, insafsız kazığı derine, daha derine sokarken tıpkı Thor* gibiydi; delinen

72) *Dracula* (1897), bölüm 10.
73) *Dracula*, bölüm 13.
74) *Dracula* (1897), bölüm 15.
75) *Dracula*, bölüm 16.

* Eski İskandinav halklarının (özellikle Vikinglerin) gök gürültüsü Tanrısı. Köylülerin ve savaşçıların koruyucu tanrısı olan Thor, Romalı tanrı Jüpiter'le bir tutulurdu. (y.n.)

> kalpten fışkıran kan kazığın çevresine sıçradı. [Arthur'un] suratı ifadesizdi ve gerçekleştirdiği ağır görev sanki suratına yansıyordu (...) ve ardından bedenin çırpınmaları ve titremeleri azaldı, dişler artık kenetli değildi, surat da titremiyordu. Sonunda hareketsiz kaldı.[76]

Stoker'ın *Dracula*'sı Oscar Wilde'ın 1895'teki davasında verilen hükümlerin edebiyat üzerinde baskıcı bir etki yaratmasından on sekiz ay sonra piyasaya çıktı. Kont Eric Steenbock 'The True Story of a Vampire' (Bir Vampirin Gerçek Öyküsü, 1894) adlı öyküsünde, vampir Kont Vardaleck'in güzel bir kızı dudaklarından öpmesine izin vermektedir; ancak, Wilde'ın cezaya çarptırılması sonrasında yeni tabular gelişti ve bunlar Stoker'ın planında da yerini aldı. Nina Averbach'ın dediği gibi: "'Homoseksüeller'i 'normal' erkeklerden ve kadınlardan tecrit eden kesin bir kategori oluşturarak, tıp kuramı cinselliği Van Helsing'in vampirliği tanımlayışı kadar dar bir çerçeveye oturttu. Drakula, acımasızlıktan ziyade uyum gösterme zorunluluğundan ötürü, tıp uzmanlarının şekillendirdiği bir on yılda tanımlanmaktadır."[77]

Dracula, erotik imalarının yanı sıra kapsamlı bir niteliğe de sahiptir. Freud'un görüşlerinin hâkim olduğu bir çağda, cinsellik bağlamında çok dar bir kapsamda yorumlanmış bir endişenin öyküsüdür. Stoker, çağın büyük kaygılarının dışlanıp yok edildiği, ulusal güvensizlik konulu bir fabl yazdı; bu öykü hayatta kalma içgüdüsünün insanın en güçlü duygusu olduğunu ya da olması gerektiğini hatırlatmaktadır. Stoker'ın vampiri uzaklarda, Balkanlar'da yaşamaktaysa da, insanlıktan uzak bir ele geçirme girişimi sonucunda İngiltere'ye gelir. Kont Drakula İngiliz kimliğine bürünür, İngiliz aksanını geliştirir, istilasının bir parçası olarak tren tarifeleri gibi ince ayrıntıları inceler ve kütüphanesinden de stratejik açıdan çok yararlı bir referans kitabını, Ordu ve Donanma Listeleri'ni eksik etmez. 1890'larda *Kendine Yardım** (1859) ve *Lives of the Engineers* (Mühendislerin Yaşamları, 1861-62) kitaplarının yazarı olan ve çalışma inancı, bireyselcilik ve tutumluluk üzerine vaazlar veren Samuel Smiles'ın idealizmi artık ortadan kalkmıştı. Bir yorumcu 1890'da, pamuk tekstili, bira, çimento, tütün, kimyasallar, sabun ve silah endüstrilerinin geniş ve inanılmaz düzeydeki sermayesini elinde tutan şirketlerin mevcut olduğu bir on yılın başlangıcında, "Geleceğin Smilelar'ı 'Pazar

76) *Dracula*, bölüm 16.
77) Auerbach, *Vampires*, 83.
* Hayat Yayınları, İstanbul, Temmuz 1998, çev.: Zafer Meşe. (y.n.)

Hilekârlarının Yaşamları' ya da 'Tröstlerin, Sendikaların ve İşletmelerin Tarihi' diye yazacak"[78] tahmininde bulunuyordu. 1890'lardaki iş dünyası kombinasyonları kısmen taklitçi bir modaya kısmen de vicdandan yoksun finansal hilekârlığa dayansa da, temel olarak, Joseph Chamberlain'ın 1902'de tarife koruma konusundaki kışkırtmayı başlatmasıyla sonuçlanan, iç piyasaya tecavüz edecek düzeye ulaşan dış rekabete bir tepkiydi. *Spectator*'da "Bu çağın en dikkate değer sosyal gerçeği verimlilik için gösterilen evrensel şamatadır,"[79] denmekteydi. "Kürsülerde, gazetelerde, seçim konuşmalarında, oturma odalarında, dinlenme odalarında, sokakta, aynı haykırış işitiliyor: Bize verimlilik verin, ya da bırakın ölelim." Drakula'nın rakipleri de "bize verimlilik verin, ya da bırakın ölelim"i kendilerine slogan olarak seçmiş olabilirler.

Mina Murray ofis verimliliği konusunda uzmandır ve yeni bir Amerikan daktilosu kullanır. Harker modern yöntemleri öylesine yakından izlemektedir ki, günlüğünü stenoyla yazar. John Steward günlüğünü bir kayıt cihazına okur. Bu kişiler, dışarıdan gelenlerin işgalci rekabetine karşı bir araya gelen sanayicileri temsil ederler; Teksaslı Morris'e ve Hollandalı Van Helsing'e iş vermeleri de İngilizlerin uluslararası kartellerle savunmaya yönelik olarak girdikleri işbirliğine denk düşer. Van Helsing'in söylediği gibi, bir serbest ticaret cennetinden gelinmesine karşın, "yanımızda, bir arada hareket edebilme gücümüz var – vampir denen türün mahrum olduğu bir güç".[80] Bu birlikteliğin Drakula'yla savaşmak için sahip olduğu mali gücü Mina Harker, "paranın olağanüstü gücü!"[81] diye över. "Uygun biçimde kullanıldığında nelere kadir değil ki; ve yanlış kullanıldığında da neler yapabilir!" Bu Drakula karşıtı birliktelik Smiles'ın fikirlerinin terk edilmesine yol açmış olsa da, bu insanlar, paranın adalete uygun biçimde kullanılması gerektiğine ve paranın sürekli birikiminin kendi kendini haklı çıkaracak, süreklilik içerecek bir yarar sağlamadığına inanacak kadar da Victoria dönemine özgü burjuva reformcular halinde kalmayı sürdürürler. Onlar paranın bir ahlaklılığa sahip olmasını isterler. Oysa tekelin ahlakı yoktur; tekel Drakula'yla simgelenir, feodal güçle ve yabancı tehditle... Gotik, birbirini izleyen çağların endişelerinin bıkıp usanmadan yansıtmak için değişen ama güç ilişkilerine yönelik ilgisini de hemen hiç yitirmeyen şahane düzey-

78) D. L. Burn, *The Economic History of Steel-Making* (1940), 304.
79) Geoffrey Searle, *The Quest for National Efficiency* (1971), 1.
80) *Dracula*, bölüm 18.
81) A.g.e., bölüm 26.

de çok yönlü bir türdür: *Dracula*'da gotik edebiyat ilk kez olarak tekelci kapitalizmin gücünü ve yabancı yatırımın korkutucu, derinlere işleyen tehlikelerini temsil etmek için bir araç halini aldı.

Öyküsünün konusu için 1890'da tuttuğu ilk notlarda, Stoker çok önemli bir sahne için bazı notlar düşmüştü: "Delikanlı çıkar, kızları görür, birinin amacı onu öpmektir, ama dudaklarından değil boynundan. Yaşlı kont devreye girer – şeytani bir öfke ve şiddetle. Bu adam bana ait, onu istiyorum."[82] Konuya ilişkin daha sonraki notlarda bu cümle şu şekilde belirginleşir: "Bu adam bana ait."[83] Burada, Byron'ın Kinnaird'e "*Kazandığım* ne varsa *benimdir*" demesine benzeyen, gerçek bir aristokrat mülkiyetçiliği söz konusudur. Bu, on dokuzuncu yüzyılda kiracılarından bazılarını arazilerinden attığı için eleştirilince Newcastle dükünün söylediği, "Benim olana dilediğimi yapamayacak mıyım?"[84] cümlesini hatırlatır. Stoker'ın metnini yorumlayan Franco Moretti, Drakula'nın tuhaf türden bir aristokrat olduğunu ve bunun nedeninin de onun 466 yaşında olmasından kaynaklandığını söyler. Drakula'nın kalesi Inveraray ya da Mitchelstown gibi güç timsali bir konut değildir: Soyundan gururla söz etmesine karşın, kent aristokrasisinin tüm süslerinden yoksundur. Hizmetçisi ya da aşçısı yoktur, arabasını kendisi temizler ve kullanır. Zevkten uzak durur. Kazıklı Vlad, Lord Ruthven ya da Carmilla'nın aksine, kan emmek onun için bir zevk değil, bir ihtiyaçtır. Moretti'nin farkına vardığı gibi, "O, sadece gerektiği kadar emer ve tek bir damlayı bile ziyan etmez. Amacı başkalarının yaşamını rasgele yıkmak, onları harcamak değil, onları *kullanmaktır*. Drakula, diğer bir deyişle, bir koruyucu, kendini dünyevi işlerden soyutlamış biri, Protestan etiğin destekleyicisidir."[85] Gerçekten de, Harker'ın günlüğünde anlatıldığı kadarıyla Drakula'nın hazırlıkları, bir iş gezisine hazırlanan işadamının hazırlıkları kadar iyi hesaplanmış ve kapsamlıdır. Kaleyi araştıran Harker bir keşifte bulunur. "Tek bulabildiğim, bir köşede duran altın yığınıydı – her türden altın: Roma, İngiliz, Avusturya, Macar, Yunan ve Türk paraları, üzerlerinde ince bir toz tabakası, sanki uzun zaman önce saçılmışlar gibi."[86] Kapitalist yapılarda, Marx'ın belirttiği gibi, sınır tanımayan kapitalist ne kadar güçlenirse emek de o ölçüde zayıflar; Stoker'ın öyküsün-

82) Christopher Frayling, *Vampyres* (1991), 301.
83) *Dracula*, bölüm 4.
84) *The Complete Peerage*, IX (1936), 534-55.
85) Franco Moretti, *Signs Taken for Wonders* (1988), 91.
86) *Dracula*, bölüm 4.

de, yaşayan kurbanları güçten düştükçe ölümsüz vampir güç kazanmaktadır.

Vampirler sermaye birikimi için bir metafor sunar: Van Helsing şöyle der: "Onlar ölemez ama çağlar boyu varlıklarını sürdürüp yeni kurbanlar bulmaları ve dünyadaki kötülükleri çoğaltmaları gerekir."[87] Drakula tarzı tekelci, on dokuzuncu yüzyılın sonlarında kapitalizmin korkularını kişileştirir: Tekelci, sermaye birikimi ve yeniden yatırımın sürekli, daima tekrarlanan talepleri karşısında kendi varoluşunu ikinci plana iter; o, insanları bir kıta boyunca yönlendiren kukla oynatıcısıdır. Ancak, *Otranto Kalesi*'ndeki Manfred gibi, o da hizmetkârlarına olan bağımlılığından ötürü zayıflatılmaktadır. Helsing'in deyimiyle, vampir denen tür, yöntemlerinin kurnaz, üstü kapalı ve gizemli olması gerektiğini bilir. Drakula bir iş meselesi için Exeter'da bir avukat tutar, ama bununla ilişkili bir konu için Whitby'de farklı bir hukuk firmasına iş verir; Londra'da Coutts, Budapeşte'de Klopstock ve Billreuth onun bankerliğini yaparlar; bu temsilcilerden hiçbirinin diğerinden haberi yoktur ve hiçbiri de büyük bir girişimdeki dişlilerden yalnızca biri olduğunu anlamaz. Ancak, Drakula'nın despotluğu, kısa süreli avantajlar için hainliği ve açgözlülüğü beslemektedir. Karpatlar'a geri döndüğünde, karga burunlu bir yabancı olan ahlaksız Romanyalı bir Yahudi, Drakula'ya önce rehberlik, ama sonuçta ihanet eder: "Hildescheim'ı bürosunda bulduk; koyununkine benzer burnu ve fesiyle daha çok Adelphi tipinde bir Yahudi. Konuşmaları hep çoğulluk üstüneydi –vurgu için hep 'biz' kullanıyordu– ve kısa bir pazarlık sonrasında bildiklerini anlattı."[88]

Dracula'nın yayımlandığı yıl (1897) Rudyard Kipling sanatçı kuzeni Sir Philip Burne-Jones'u[89] yüceltmek için 'The Vampire' adındaki şiiri yazdı. Bu ufak tefek, oldukça gergin baron, aktris Mrs. Patrick Campbell'a sırılsıklam âşıktı ve yeşil ve kızıl renklerin hâkim olduğu bir tablosunda da kadını, beyaz giysiler içinde, belki ölü belki de baygın halde, çıplak göğsünden kanlar akar halde ve simgesel perdelerin önündeki bir yatakta uzanmış bir delikanlının tepesinde zafer edasıyla dikilen bir vampir olarak resmetti. Bu tablo, cinsiyetler tersine çevrilmiş biçimde, yüzyılın sonundaki Fuseli'dir. Kipling'in şiiri konusunda ihtiraslı amaçları bulunmuyordu; ancak, Stoker gibi o da vampirliği cinsel yıkımın yanı sıra ticaretin bir dengi biçiminde algılıyordu. Üretim ve tüketim

87) A.g.e., bölüm 18.
88) A.g.e., bölüm 26.
89) *The Times*, 22 Haziran 1926, 21.

vurgulanmaktaydı. Kipling vampir kadın tarafından sırılsıklam âşık edilen sevgili hakkında, "Bir aptaldı ve mallarını harcadı,"[90] diye yazar:

Ah, yitirdiğimiz emek ve yitirdiğimiz ganimet
Ve planladığımız kusursuz şeyler
Nedenini bilmeyen kadına ait şimdi
(Ve şimdi biliyoruz ki kadının asla olmadı haberi)
Ve asla anlayamadı!

'The Lesson 1899-1902' başlıklı şiirinde benzer korkuları dile getiren Kipling, İngilizleri, 'bizi zapteden ve ezen bütün o hantal, rakipsiz eski şeyler' yüzünden dünyada rekabet edebilme şansını Amerikalılara ve Almanlara kaptıran 'iş insanları'[91] biçiminde nitelendirir.

Stoker'ın ilk taslaklarında İngilizlerin Teksaslı müttefikinin adı Brutus Morris'ti. Hiçbir şeyin önemsiz görünmediği bu ayrıntılı konu içinde Morris'in rolü nedir? Shakespeare'in oyunundaki Brutus gibi, o da göründüğü gibi değildir. Seward ondan söz ederken, "Her şeye erdemli bir Viking gibi göğüs gerdi,"[92] der. "Eğer Amerika bunun gibi adamlar yaratmaya devam edebilirse, gerçekten de dünyada bir güç haline gelecek demektir." İngiliz birliğinin Amerikanın gücüne yönelik tutumundaki rahatlık, emperyalist Ewart Grogan'in çağdaş bir kitapta alaya aldığı ukala aptallıkları yansıtır: "80.000.000'luk bir güç olan ve toplam ticaret hacmi bizimkini geçen bir Amerika, 'gelecek vaat eden genç kuzen'dir; yabancı rekabetin öfkeli kükreyişi 'o gazeteci heriflerin icadı'dır."[93] Bunlar, "düşmanlarımızın umutlarını alevlendiren, New York kulüplerinde komik şakaları başlatan ve denizaşırı ülkesindeki İngiliz'in kafasını bir yerlere vurup inlemesine neden olan" sıradan konular. Stoker'ın öyküsünün doruk noktasında, Drakula karşısında birlikte hareket eden grup, vampiri tabutunun içinde kalesine geri götürmekte olan bir grup çingeneyi tuzağa düşürür. Harker ve Morris tabutu kırarak açarlar. Morris vampiri yüreğine Amerikalılara özgü çift uçlu avcı bıçağını saplayarak öldürür (bu olaya iki erkek karıştığı ve Wilde da yakın zamanlarda hapse atıldığı için, Stoker Lucy'nin yok edilişindeki delici ayrıntıları tekrarlayamaz). Ancak, kargaşa ânında Morris yaralanır ve karanlık bas-

90) *Rudyard Kipling's Verse* (1982), 220. Yatık yazılar özgün eserde mevcuttur.
91) Kipling, *Verse*, 299-300.
92) *Dracula*, bölüm 13.
93) Ewart Grogan, *From Cape to Cairo* (1902 baskısı), xiii-xiv.

madan biraz önce de ölür. Moretti, "Bu olay çok esrarengiz ve öykünün mantığının dışındaymış gibi görünse de, konuya kusursuz ölçüde uyuyor," der, "çünkü Morris bir vampirdir."[94]

Karakterlerin hiç biri ve okuyucuların çoğu, Morris'in tek başına evin çevresinde nöbet tutarak geçirdiği gecede, Lucy'nin Morris'ten kan alıp ölmesi ve vampire dönüşmesi sonrasında bile bundan kuşkulanmamıştır. Stoker burada çok daha alt düzeyde bir ironiyi sürdürür. Van Helsing kan nakline hazırlık yaparken Morris'e, "Cesur bir adamın kanı bir kadının başı derde girdiğinde dünya üzerindeki en iyi şeydir,"[95] der. "Sen bir erkeksin, buna hiç kuşku yok." Ancak, bu kan nakli sonrasında Lucy ölür ve vampir haline gelir. Bundan önceki ilk sahnede Morris'in vampirin kaçmasına göz yumması da kuşku uyandırmaz. Drakula karşıtlarının Drakula'nın yok edilmesi için stratejik bir toplantı yaptıkları sırada, Teksaslı keskin nişancı, pencereden onları dinleyen (yarasa kılığındaki) Drakula'ya ateş eder ve açıklanamaz bir biçimde ıskalar; daha sonra Drakula, Seward'ın evinden itibaren takip edilirken, Morris onu izlemeye devam etmek yerine açıklanamaz bir biçimde ağaçların arasında gizlenerek onun izini kaybeder. Drakula güçlü ve başarılıyken, Morris ona yardım eder; Drakula'nın gücü azalırken, Morris onun yenilgisini sonuçlandırmakta daha gayretli hale gelir.

Stoker yirmi yıl önce Royal Institution'daki dinleyicilerine, 'A Glimpse Of America'yı sunmuştu ve şimdi yine *Dracula*'da, düşündüğü geleceğe dair bir bakış sunmaktaydı. Öyküsünün sonucunda, Stoker, Sam Amcanın büyük tröstlerinin zafere ulaşacağı biçimindeki öngörüsünü, açıkça olmasa da, ifade eder: Mina Harker, Morris'in ölümü üzerine kapanış konuşmasını yaparken, "Tüm üzüntümüze karşın, yüzünde bir gülümsemeyle, tek bir laf etmeden, cesur bir beyefendiye yakışır biçimde öldü," der. Olan bitenler konusunda tamamen yanlış bir anlayışa sahip olması, Lockwood'un, *Uğultulu Tepeler*'in sonunda Heathcliff'le Catherine'nin ölümsüz olmadıklarından kuşku duymamasıyla kıyaslanabilir niteliktedir. İngilizlerin oluşturduğu birlik, Morris'in ne olduğunu anlayamamıştır: O, tıpkı Drakula gibi, burjuva İngiltere'nin bireyselliğini bozmaya adanmış bir habislik. Moretti'nin belirttiği gibi, Mina Harker'ın son sözleri şunu yeniden vurgular: Romanın "gerçek sonu –artık apaçık belli olduğu gibi– Romanyalı kontun ölümünde değil, Amerikalı finansörün öldürülmesinde yatar." Stoker'a göre, gelecek Amerikanındı.

94) Moretti, *Signs*, 96.
95) *Dracula*, bölüm 27.

9
Aile İçi Kötülük

Lord Goring: İngiltere'de alt sınıfların olağandışı bir özelliği – daima akrabalarını kaybediyorlar.
Phipps: Evet, Lordum! Ne kadar talihsizler.

Oscar Wilde, An Ideal Husband

Ev, yapacak daha iyi bir şey olmadığında döndüğün yerdir.

Margareth Thatcher

Zeppo: Baba, senin oğlun olmaktan gurur duyuyorum.
Groucho: Oğlum, lafımı ağzımdan aldın. Baban olmaktan utanç duyuyorum.

Marx Kardeşler, Horse Feathers

Çocuklar zalim, acımasız, kandırıcı ve inanılmaz ölçüde kendisine dönüktür. Bir evliliği pekiştirmek şöyle dursun, çocuklar onu genellikle yıkarlar. Çocuk yetiştirme, hem maddi hem de manevi yapılan yatırımın hisse halinde elde edilecekten daha fazla olduğu, bütünsel açıdan pahalı ve denenmeye değmez bir can sıkıntısıdır.

Nigel Balchin (Penelope Leach'in babası)

AMERİKAN GOTİĞİ

Gotiğin, Amerika'ya Yakışmayan Faaliyetler Komitesi'ne rapor edilmesi gerekirdi. Gotik karamsardır, ilerleme karşıtıdır, tepkiseldir. En yi sergilenmiş biçimleriyle –örneğin, Goya'nın eserlerinde– popülizm karşıtıdır. En komik biçimlerinde (Walpole tarafından başlatılanlar) keskin bir ironi içerir. Buna karşın, Amerikan kültürü püriten, ilerleme yanlısı, iyimser, samimi ve görünüşte eşitlikçiydi. Ancak, bütün bu düşmanlıklara karşın, gotik hayal gücü Yeni Dünya'da yaşama katılışının ardından arka planda kalmak yerine zenginleşti ve güçlendi. Bunun nedeni, diğer yerlerde olduğu gibi Amerika'da da gotiğin egemen oransızlıklarla gerçekleştireceği karışıklıklara gereksinim duyan insanların bulunmasıydı; Birleşik Devletler'de de gotiğin aşırı abartılarınca akıllarının karışmasını isteyen sanat tüketicileri vardı. Hawthorne *The House of the Seven Gables* adlı gotik metninde, "Yaşam mermer ve çamurdan ibaret"[1] diye yazıyordu. Ayrıca, her bir ulus değişmeyen gotik temalar sağlayan

1) Nathaniel Hawthorne, *Works*, II (1965), 41.

aynı çirkin eğilimleri –örneğin iktidar ya da zalimlik tutkusunu– sergiler. Hawthorne, kendisi gibi New Englandlı olanlar için, "İnsan doğasının pek az özelliği vardır ki, komşularından hiç de daha kötü olmayan insanların, sırf insanlar zarar verme kapasitesine sahip oldukları için, zalimleşme eğiliminden daha çirkin olsun,"[2] demekteydi. Gotik hayal gücü sağlayabildiği betimleme konusunda hep çok yönlü olmuştur: Amerikan gotiğinin Avrupalı örneklerinde görülmeyen niteliklerinden ötürü ayırt edilebilir olması olanaksız değildi. Avrupa'da, genellikle, gotik evcil değildi: Emniyet ve güveni reddediyordu, kahramanları (Matthew Lewis'ın keşişi ya da Frankenstein'ın canavarı) aile yaşamından dışlıyordu, ailenin yapısını yıkmaya çabalıyor (Walpole'un Manfred'i ve diğer gasp edenler gibi), ya da ailenin ayak bağı olmaksızın kendi kendilerine yeterek yaşayabiliyordu (vampirler ve Melmoth). Amerikan gotiği teatral olmayan bir gelişim gösterdi: aile merkezli hale geldi. Amerikalılar aileye yönelik özelleştirilmiş, hatta aşırı bir saygıyı uyarlarken, yazarlarından bazıları da gotik betimi ailenin yıkıcı gücünü örneklemek için uyarladılar.

Gotik aşırılık aile yaşamının aşırı korkularını temsil edecek biçimde planlandı. Bu yıkıcılık Amerikanın püriten mirasından, Faulkner'ın deyimiyle, 'o eski şiddetli, kinci gizemcilik'ten[3] ayrılamazdı. Amerikan gotiğinde, yine Faulkner'ın ifadeleriyle, "yalıtılmış püriten kırsal hane halkı,"[4] korkunun konumu olarak Avrupa'nın "puslu ve ruhlarla kaplı bir ormandaki çamurdan kalede yaşayan dövüşken, çocuksu ve oldukça bayıcı hane halkı"nın yerini aldı. Bu düzenlemeyi karşılayabilmek için Amerikan gotik romancılar, Hawthorne'un deyimiyle, "yaşamın bu değersiz akıntıları"nı oluşturan o "bayağı olaylar ve zayıf zevkler"den[5] çıkarılmış betimleme kullandılar. Örneğin, Poe'nun 'Kara Kedi' (1842) adlı öyküsünün anlatıcısı, "beni korkuttu –bana işkence etti– beni yok etti" diye belirttiği "basit hane içi olayların (...) çok vahşi ve yine de yalın anlatımı"nı[6] sunmaktadır. Henry James'in 1865'te çağdaş korku edebiyatını 'yaşamın sıradan noktalarına yüz ayrı noktadan bağlantılı'[7] olduğu için övmeye yönelten de bu yenilikti. Joyce, evcil sıradanlıklar dahilinde gizemli korkunun keşfedilmesinin, "Mrs. Radcliffe'in otoritesi ve onun Apeninler'deki her zaman var olacak kalesi için yaşamsal"

2) A.g.e., I (1962), 40-41.
3) William Faulkner, *Absalom, Absalom!* (1936), 82.
4) A.g.e., *Absalom*, 93.
5) Hawthorne, *Works*, II, 153.
6) Edgar Allan Poe, *Works*, III (1978), 849.
7) Henry James, *Notes and Reviews* (1921), 110.

olduğunu kanıtladığını söylemekteydi. "Apeninler bizim için nedir, ya da biz Apeninler için neyiz?"

Aileye ilişkin algılamalar Atlantik civarında büyük farklılıklar gösterir. Büyük fikirleriyle gotik sınırları belirleyen en büyük entelektüel kişiler arasında yer alan Edmund Burke, İngilizlerin görüşünü yansıtıyordu. 1777'de, siyasi kariyerini çok iyi bilinen biçimiyle kanıtladı: "Eğer ben doğruluğun yolundan çıkıp hizip yoluna saptıysam, bunu Savileler, Dowdeswelller, Wentworthlar eşliğinde, Bentinckler'le beraber, Lenoxlar'ın, Manchesterlar'ın, Keppeller'in, Saunderslar'ın, tüm Cavendishler'in ılımlı, kalıcı, kalıtsal erdemiyle birlikte gerçekleştirdim."[8] Burke'e göre üstünlük "iyi doğmuş ve iyi eğitilmiş erkeklerin, ve kendilerine yönelik saygılarını ve başkalarına yönelik saygılarını artıran ve kalıtsal bir servetle kalıtsal bir denetimi güvenceye alan bir payeye sahip olanların"[9] görünür yönüydü. Bunun alternatifi, Burke'e göre inanılmaz ölçüde iğrençti: "Erdemin, onurun ve bir ulusun toplumsal ruhunun o ulusun avukatlarında, dolandırıcılarında, malikâne kâhyalarında, ıskartaya çıkarılmış polislerinde, satıcılarında, muhasebe bürosu kâtiplerinde ve taşralılarında bulunması, taklit bir zekânın değil keskinliğin ve kötülüğün bir paradoksudur." Bu tür duygular kesinlikle Amerikan değildi. Eğer ki, Savileler'le, Dowdeswelller'le ve ılımlı Cavendish sülalesiyle kıyaslanabilir Amerikan adları gerekiyorsa, o zaman bunlar, Hawthorne'un *The Scarlet Letter*'da* (1850) listelediği, doğduğu yer Salem'deki 'alım-satım işlerinde çalışanlar, tüccarlar – Pingree, Phillips, Shepard, Upton, Kimball, Bertham, Hunt'[10] olurdu.

Ailenin sürekliliği hem Georgian İngiltere'de hem de Amerika'da toplumsal süreklilik için bir temel nitelik olarak görülse de, ona yönelik tehditler İngilizler tarafından somut ya da harici biçimde görülmekteydi. Lord Ongley 1779'da gitgide artan zina olaylarının suçunu, "ufak tefek öğretmenleriyle, çalgıcılarıyla ve dans öğretmenleriyle boşanmalara hatırı sayılır bir katkıda bulunup karılarımızı ve kızlarımızı hoşafa dönüştürmelerine, onları kendi zevklerine göre çarpıtmalarına izin verilen"[11]

8) W. M. Elofson, (yay. haz.), *The Writings and Speeches of Edmund Burke*, III (1996), 325.

9) P. J. Marshall ve J. A. Woods, (yay. haz.), *The Correspondence of Edmund Burke*, VII (1968), 62.

* *Kızıl Damga*, Arion Yayınevi, İstanbul, Nisan 2004, çev.: Gülümser Ağırer Çuhadar. (y.n.)

10) Hawthorne, *Works*, II, 44.

11) *Parliamentary Debates*, 20 (4 Mayıs 1779), kol. 601.

Fransızlarda buluyordu. İngilizlere göre ailenin çözülmesi içsel zayıflıklardan ötürü değil fiziksel bir hastalıktan ya da dıştan gelen bir çirkinlikten ötürüydü. Lord Auckland 1800'de zina için "evlilik bağıyla kadının iffetinin her bir yönünü devirmeyi amaçlıyor ve toplumun dürüst koynunda kendisi de aşınıp yayılacak"[12] diyordu. Ailenin dağılması da kişisel onurun ritüelleştirilmiş bir kodu çerçevesine oturtulmuştu. Lord Grenville zamparalardan 'cesur erkekler'[13] diye söz ederken, Lord Eldon 'onurlu baştan çıkarıcı'ya[14] saygı duymaktaydı. En makul anlarında, İngilizler zafer niteliği taşımaktansa ciddiyet içeren sevgilerin hayalini kurmaktaydı. 1800'de Lord Henry Phipps Mulgrave'e göre, "aile içi mutluluk dikkatleri çekmeden, sıradan bir durum gibi gelişir"di.[15] "Yabancı ülkelerde (...) mutlu bir evlilik bir tür sürpriz olmanın yanı sıra övülecek bir durumdur; üzerinde tartışılacak küçük, romantik bir oluşumdur." Buna karşın Amerika'da, evlilikteki huzura ve aile içi emniyete yönelik tehditler, püriten bilincin aşırı ölçüde iç gözlem ile aşırı vicdani içsel arayışlar tarafından şekillenen bir ulusa yakıştığı gibi, daha içsel görülmekteydi. Aslında Amerika'da iç gözlem popüler bir ilgi alanı halini aldı.

Henry James 1879'da şöyle yazıyordu: "Kişinin kendisine, kendi orijinalliğine üstünlüğü doktrini ve kişinin kendi karakteri açısından *benzersiz* niteliği, iç gözlemin –eğlenceli bir şeylere gereksinim duyduğu için– neredeyse toplumsal kaynağın bir parçası haline geldiği bir toplumda, yaşayan insanlara çok cazip gelmiş olmalı."[16] Hawthorne'un karısı Sophia kendine dönüklüğün yapmacık eğlenceye uyarlanmasını örnekliyordu. Başı ağrıdığında, bu ağrıyı tatsız bir rahatsızlık olarak değil, "zihnimin her bir yetisini artırıp ve düşündüğüm her bir şeyi berbat denecek ölçüde yakıcı bir görkemle renklendiren bir baş ağrısı"[17] biçiminde anlatıyordu. Sophia, kuruntu ve endişeleri teatral krizlere dönüştürüyordu. Günlüğünde, "Kararsız bir sabah," diye tipik bir tarzda anlatıyordu:

> Uyandığımda sanki üzerimden bir fırtına geçmiş de bütün gücümü ezmiş gibiydim – zira böylesine şiddetli bir acı. O acıyı çektiğimde doğaüstü bir güç geliyor sanki bana, beni neredeyse delirtecek o en nadir sinirli anların

12) A.g.e., 35 (16 Mayıs 1800), kol. 250.
13) A.g.e., 35 (16 Mayıs 1800), kol. 275.
14) A.g.e., 35 (23 Mayıs 1800), kol. 281.
15) A.g.e., (16 May 1800), kol. 263; bkz. Donna Andrew, "'Adultery-à-la-Mode': Privilege, the Law, and Attitudes to Adultery, 1770-1809", *History*, 82 (1997), 5-24.
16) Henry James, 'Hawthorne' (1879), bölüm 4.
17) T. Walter Herbert, *Dearest Beloved* (1993), 50.

> aşırı heyecanıyla birlikte. Dün, ne zaman bir kapı hızlı kapatılsa ya da yüksek bir ses duysam, o güçsüz halimle ânında irkiliyordum; göz yaşlarıma hâkim olamadım, yanaklarımdan süzülen, ateş gibi yakıcı göz yaşları.

Kendisi hakkında gotik abartılar Edgar Allan Poe için de belirleyici bir nitelikti. İçki sayesinde kendisini öldürmeyi becermesinden birkaç yıl önce, alkolizm konusunda soru yönelten bir tıp öğrencisine şu yanıtı veriyordu:

> Diyorsun ki, "Böylesine derin bir düzeyde ağlanıp sızlanılan düzensizliklere neden olan o berbat kötülük hakkında bana biraz *ipucu* verebilir misiniz?" Evet, ipucundan fazlasını da verebilirim. Bu 'kötülük' insanoğlunun başına gelebileceklerin en büyüğüydü. Bir yıl önce, daha önce hiçbir erkeğin âşık olmadığı kadar sevdiğim karım, şarkı söylerken bir damarını çatlattı. Yaşamından umut kesildi. Ondan tamamen umudumu kestim ve onun ölümünün vereceği bütün acıları çektim. Kısmen iyileşince umutlandım. O yılın sonunda damar yeniden kanadı – aynı olayları aynen, baştan sona



"Bana gelen birisi anne ve babasından, karısından ve çocuklarından, erkek ve kız kardeşlerinden, hatta kendi evinden nefret etmiyorsa, o benim gerçek müridim olamaz." (Luka, 14, 26). Louisina'da Baton Rouge yakınlarında on sekizinci yüzyıla ait bir misyoner kilisesi. Dine yönelik saygısızlık ve vahşetin en aşırı noktası kabul edilen, insan bedeninin kirletilmesi, sürekli karşılaşılan bir gotik saplantı haline geldi.

> yeniden yaşadım. Bir yıl sonra yeniden. Sonra yeniden, yeniden, yeniden, ve yeniden, farklı aralıklarla. Her bir seferinde onun ölümünün ıstırabını yaşadım ve hastalığın her nüksedişinde onu daha çok sevdim ve yaşamına dört elle, umutsuz bir kararlılıkla sarıldım. Ama ben doğam gereği duyarlı bir insanım – çok alışılmadık bir düzeyde tedirgin biri. Aklımın yerinde olduğu uzun ve berbat anlar arasında delilikler yaşadım. Bu kesin bilinçsizlik anlarında da içtim, hangi sıklıkla ve ne kadar olduğunu Tanrı bilir.[18]

Bu, kendi duyguları hakkında gereğinden fazla düşünen bir insanın coşkusudur: O kadar kendine dönüktür ki, dünyada bir tek kendisinin "daha önce hiçbir erkeğin âşık olmadığı kadar" sevdiğine yönelik mantıksız inancında samimidir. Sophia Hawthorne ve Poe kişinin kendisinin yarattığı kendine dönüklüğün yaratıcı, anlaşılır örnekleriydi.

Püritenliğin sert, yalın dindarlığı Amerikan teatrallıklarının öncesini oluşturur. Avrupalı ilk yerleşimlerde John Foxe'un *Book of Martyrs*'i (Şehitler Kitabı, 1563), Lewis Bayly'nin *The Practice of Piety*'si (Dindarlık Uygulaması, 1612) ve Defoe'nun *Family Instructor*'ı (Aile Öğretmeni, 1715) en popüler kitaplardı. Bunlardan ilki işkence, suçlama, kuşku ve vahşice cezalandırmaların uzun, korkutucu anlatımlarından oluşur. Dünya ya da insan kalbi konusunda pek fazla bilgisi olmayan yavan püritenler *Book of Martyrs*'de kendilerini tatmin edecek şeyler bulmaktaydı; kitap, sarsılmaz anlayış ve hayal gücü eksikliklerine sıkıca sarılan bağnazlara dünyayı anlamlı kılıyordu. Bunlar, on yedinci yüzyılda, çocuklarının günahlarına ve başarısızlıklarına ağıt yakan insanlardı. Hawthorne Salem'in tipik bir sakininden söz ederken, "Bu yer onun için zevk vermekten uzak,"[19] demekteydi; "eski ahşap binalardan, çamurdan ve tozdan, duyarlılığın ölgün düzeyinden, doğu rüzgârının soğuğundan ve sosyal atmosferlerin en soğuğundan bıktı". Benzer şekilde, William Faulkner tipik bir on dokuzuncu yüzyıl Püritenini "giysiler ve davranış bir yana, evrenin bile kıskanç ve sadist bir Tanrı'nın imajı üstüne inşa edildiği granit bir mirastan oyulmuş acımasız, mizah duygusundan yoksun bir hödük"[20] diye sunuyordu. Dindarlık inişe geçerken de püritenliğin dünyevi yönü solmadı. Henry Adams 1850'lerde Boston'da geçirdiği çocukluk dönemini anlatırken, "İçinde yaşadığı eğitim atmosferi koloniye özgü, devrimsel, neredeyse Cromwell dönemine özgüydü; sanki, büyük büyük

18) John Ward Ostrom, (yay. haz.), *The Letters of Edgar Allan Poe*, II (1966), 356.
19) Hawthorne, *Works*, 1, 11.
20) Faulkner, *Absalom*, 109.

annesinin ölümünden bu yana siyasal suçun kokusu üstüne sinmiş gibi,"[21] diye yazıyordu. "Kölelik, Püriten topluluğun tümünü yeniden püritenliğe geri döndürdü."

Dindarlık genellikle hiddetli, suçlayıcı ve teatraldı: Aile yaşamı için bir model oluşturabilirdi. Mimar Louis Sullivan, 1860'larda henüz çocukken Massachusetts'in kırsal kesimindeki bir Baptist kiliseye katılışını (üçüncü tekil kişi kullanarak) anımsamaktaydı:

> Rahibin bağırması, kollarını dehşetli bir ifadeyle sallaması ve sonra, fısıltıdan biraz daha yüksek bir ses tonuyla, cemaati parmağıyla gösterip, şöyle şöyle yapmadıkları ya da şuna şuna inanmadıkları takdirde başlarına kesin gelecekler konusunda açıkça uyarmasına hayran kaldı. Rahip Cehennem'i öyle bir kükreyerek anlattı ki, oğlan ürperip sarsıldı. Cennetten öylesine histerik bir tatlılıkla bahsetti ki, sanki tatlı bir sözcük ezmesi... Ancak, çocuk açısından, ilk şiddetli deneyim olmasından ötürü, bıraktığı etki kafa karışıklığı, huzursuzluk ve afallamaydı. Özellikle bir konu kafasını meşgul ediyordu: Rahip dua ederken neden ellerini birleştirip öyle tutmayı sürdürüyordu? Gözlerini neden kapatıyordu? Neden başını eğiyor, kimi zaman da o ifadesiz suratını yukarıya, tavana çeviriyordu? Neden inleyen tonlarda konuşuyordu? Neden bir an Tanrı'yı çok tanıyorken bir sonraki an o kadar yağ çekiyordu? Neden bütün bu insanların, onlar her kimse, sonsuzluk boyunca o berbat cehennem ateşinde yanmasını isterken bu kadar sert, bu kadar şiddet yanlısı, bu kadar zalimdi?[22]

Püritenlik asla New England'la sınırlı kalmadı. O zamanların küçük bir şehri olan Iowa'da 1874'te doğan geleceğin ABD başkanı Herbert Hoover, her İlk Gün'de ebeveynleriyle bir Kuveykır ayin evinde hazır bulunuyordu:

> Bina alçak bir bölmeyle ayrılmıştı. Bir yanda boneleri ve mütevazı, kahverengi giysileriyle kadınlar oturuyordu. Diğer yanda da koyu renk takım elbiseleri ve geniş kenarlı şapkalarıyla erkekler. İki saat boyunca –hareketli küçük oğlanlar için acı verecek düzeyde uzun bir süre– toplantının sessizliğini bozan tek şey dualar ve rahibin konuşmaya davet ettiği kişilerin böbürlenmeleriydi. Bazen –ve bu daha da zordu– hiç kimse o ağır, sonsuz sessizliği bozmuyordu. Herbert Hoover, bu tapınma yönteminin 'ayak parmaklarını

21) *The Education of Henry Adams* (1907), 7, 25, 48.
22) Louis Sullivan, *The Autobiography of an Idea* (1924), 49-50.

bile sayamayan' küçük bir oğlanın üstünde bıraktığı 'yoğun baskı'yı yaşamı boyunca unutmadı... Herbert'ın ağabeyi Theodore daha sonraları şöyle demişti: "Arkadaşlar hafif şeyler okumaktan hoşlanmıyordu ve tiyatro, dans ile kâğıt oyunu da feci halde kötü olarak nitelendiriliyordu. Ailem *Youth's Companion* adlı kitabın bile gençlerin okumasına uygun olmadığına inanıyordu, zira, kendine özgü hafifliğinden başka kurmaca içermekteydi ve kurmaca da gerçekdışı demekti; ayrıca, macerayı körüklüyordu ve macera da enerji dolu küçük oğlanlar için kötüydü."[23]

Püriten gerçekliğinin sertliği Amerikan gotik romanının en iyileri için hayal gücü kaynağı oldu. Faulkner'ın gotik kurbanı Rosa Coldfield kırsal Mississippi'de "Püriten doğruluğunun ve nefret dolu dişi kinciliğinin koyu, mozole benzeri havası"nda[24] yetiştirildi. Benzer şekilde, *Drawing Blood* (Kan Akıtmak, 1993) adlı güneyli gotik romanında Poppy Z. Brite, 1970'lerde Kuzey Carolina'da küçük bir kasabada yaşayan ve en çekici karakterlerinden biri olan Kinsey Hummingbird'ü tarif eder: "Oğlunu kendi kirli günahının somutlaşmış biçimi halinde gören güneyli bir anne; evlenmeden önceki soyadı McFate ve bütün McFateler şu ya da bu biçimde saplantı kurbanlarıydı."[25]

Birleşik Devletler'de pembe dizi niteliğindeki gotiğin, İngilizlerde görülmesinden bir on ya da yirmi yıl sonra başlaması ve 1790'larda Radcliffe ve Lewis'ın popüler olduğu yeni cumhuriyetin ilk nitelikli ve istekli romancısını çıkarması sürpriz değildir. Gelecekte Vermont baş yargıcı konumuna gelecek olan Royall Tyler gotik romanı *The Algerine Captive*'in (1797) giriş bölümünde, Amerika'da "mandıra çalışanı ile kiralık işçi artık zalim üvey anne baladını duyunca ağlamıyor; bunun yerine, Mrs. Radcliffe'in perili evleri ve cinlerinin kabul edilebilir düzeydeki terörüyle kendilerini eğlendiriyorlar"[26] demekteydi. Maddi zorluklarla boğuşan ilk Amerikalılar için melodram varoluş olgusunu küçültüyor ve iç dünyalarını daraltıyordu. Amerikalılardan söz ederken Hazlitt, aslında küçümseyen bir abartıyla, "Onlarda *hiçbir doğal hayal gücü* yoktu,"[27] iddiasında bulunur. "Yeni bir ülkede de zaten böyle olması muhtemeldi (...) burada geçmişin soluk izleri yoktu, kutsal dağlar yoktu, ro-

23) George Nash, *The Life of Herbert Hoover*, I (1983), 5-6.
24) Faulkner, *Absalom*, 60.
25) Poppy Z. Brite, *Drawing Blood* (1993), 25.
26) Edith Birkhead, *The Tale of Terror* (1921), 197.
27) William Hazlitt, *Works*, VI (1903), 386.

mantik çağrışımlar yoktu; burada her şey (fiziksel olanlar dışında) yaratılmayı bekliyordu ve burada kurmaca, eğer uğraşmış olsalar, temelsiz ve köleye yakışır yerel betimlemeleri kadar saçma ve ölçüsüz bir şekil alırdı." Hazlitt'in kuşkularına karşın, Amerikan gotiği kurtarıcı bir güç kazandı. 1790'larda Charles Brockden Brown'ın ilk çabalarından itibaren, gotik on dokuzuncu yüzyılda Hawthorne ile Poe'yu içerecek kadar ciddi, sürdürülebilir bir tür biçiminde gelişti. Amerikalı eleştirmen Leslie Fiedler'ın dile getirdiği gibi, "Gotik form en iyi yazarlarımızın elinde çok verimli bir hal aldı; gotik *simgesel açıdan* anlaşıldı, gotiğin işleyişi ve dekoru psikolojik, sosyal ve metafizik tabanlı bir korkunun metaforları biçiminde dönüştürüldü. Ancak, simgeler biçiminde ele alınsa da gotiğin işleyişi ve dekoru kaba ve zoraki görünmeyi sürdürdü; simgesel gotik her zaman çözülerek bileşenleri olan soyut erdem ile kalitesiz olay örgüsüne ayrışma tehdidini taşır."[28] Sonraları Faulkner gotik kısa öyküler yazdı –'A Rose for Emily' Joyce Carol tarafından "tarihsel anlatım açısından grotesk imajın üstün bir örneği"[29] sözleriyle övüldü– ve aralıklı olarak gotik geleneklerini kullandı, ama Faulkner'ı bir gotik sanatçısı biçiminde nitelendirmek büyük ölçüde indirgemecilik olacaktır.

Bu gotik yüceliş, duygusal açıdan kısır bir yalıtılmışlık içinde yaşamaktansa, başkalarının adına endişe öyküleri yayarak yaşamlarını genişletmek ve canlandırmak isteyen Amerikalılar tarafından desteklendi. Sonra, tamamen Amerika'ya özgü bir olgu ortaya çıktı: dokunaklı, kendi kendini abartan aile. Faulkner'ın *The Sound and the Fury** adlı eserinde abartılı, acısı büyük annenin kırgın tiradı bunların hepsini temsil edebilir:

> böyle çocuklara sahip olmak için ben ne yaptım Benjamin zaten tam bir cezaydı ve şimdi de bu kız bana hiç saygısı yok kendi anasına ben acı çektim oysa ve hayal ettim ve planladım ve fedakârlık yaptım (...) ama daha gözlerini açtığından itibaren bana bencilce olmayan tek bir bakışı olmadı bazen ona bakıyorum da bu benim çocuğum olabilir mi diye düşünüyorum oysa Jason o bana onu kollarımda ilk tuttuğum andan beri hiç üzüntü vermedi ve o zaman anladım ki o Compson kanının kendisini göstermeye başlamasını görmeyi bekliyorum (...) kötü kana kim karşı koyabilir ki?[30]

28) Leslie Fiedler, *Love and Death in the American Novel* (1967), 28.
29) Joyce Carol Gates, *Haunted* (1994), 304.
* *Ses ve Öfke*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Kasım 2004, çev.: Rasih Güran. (y.n.)
30) William Faulkner, *The Sound and the Fury* (1929), 87-88.

Kadın, Püriten ebeveynlerin, kendi çocuklarının günahkâr hatalar olduğu biçimindeki eski dövünmeleri temsil eder. Mrs. Compson'ın aşırı, bencil duygularının bir sonucu, görevlerini ihmal etmek için sorumluluklarını başka insanların üstüne yıkan, bir o kadar bencil ve aşırı dramatik kızıdır: "Ben ne yaparsam yapayım, o senin hatan, der. Eğer ben kötüysem, öyle olmam gerektiğinden. Beni sen böyle yaptın. Keşke ölsem."[31] Avrupalıların perili evlerini ve cinlerini aile yaşamının metaforu biçiminde uyarlayarak, Amerikalılar gotik hayal gücünü, Faulkner'da 'mahzen, annenin ta kendisi'[32] olana dek yeniden renklendirip yeniden şekillendirdiler. Melville'in sözleriyle, "bu yüksek, ölümcül ıstırapların şeceresini takip etmek"[33] Amerikan edebiyatının bir niteliği haline geldi. On dokuzuncu yüzyılda endüstri şehrinin korku, aşırılık, şiddet ve rüşvetin yeni versiyonlarını sağlamasından önce bile keder ve korku bir aile sorunu haline gelmişti. Bu aileden kalma ıstıraplar direngendi: Amerikan gotiğinde, insan ebeveynlerin gücünden kaçamaz.

1960'ta, babası Metodist bir din adamı, annesi katı bir Presbiteryan gelenekle yetiştirilmiş bir kadın ve kendisi de Quaker olan Harvard'lı psikolog David McClelland, "psikanaliz Amerikan entelektüelleri arasında neden bu ölçüde yaygınlaştı"[34] sorusuna kafa yormaktaydı. Ona göre, bunun açıklaması Birleşik Devletler'in püriten aile geleneğinde yatmaktaydı. Freud'un "erkeklerin doğasındaki kötülük konusunda ve özellikle de bu kötülüğün cinsel kökleri konusunda ısrarı, benzer bir püriten niteliğin yapılandırdığı New England ruh haline çok iyi uymaktaydı. Aslında, Anna Freud'un bir ve iki yaşındakilerin suç eğilimlerinden söz etmesi, kaçınılmaz olarak bebeklerin lanetlenmesi konulu Kalvenci vaazları akla getirir." Aslında psikanalitik kurum, yetişkinlerin 'kötülüğü'nü, özellikle de cinsel kötülüğünü bebeklere yansıtma amaçlı devasa bir metafiziksel yapıya benzetilebilir. Belki de Freud çizgisindeki metafiziği en iyi temsil eden görsel imaj, insan figürlerin küçük gösterildiği, merdivenlerin hiçbir yere çıkmadığı, Piranesi'nin *Carceri*'sindeki mahzenlerdir. Edebiyatta, Amerikan gotik romanındaki karakterlerin heyecanlı ruh hali ile kendi kendilerini kurban sayma eğilimleri, terapi gören insanların çözülmüş halleriyle bir benzerlik içerir.

31) A.g.e., 224.
32) A.g.e., 148.
33) Bertram Wyatt-Brown, *The House of Percy* (1994), 355.
34) David McClelland, *The Roots of Consciousness* (1964), 127-28.

CHARLES BROCKDEN BROWN

Amerikan gotiği, Amerika doğumlu ilk profesyonel romancı olan Charles Brockden Brown (1771-1810) ile başlar. Philadelphia'da bir Quaker olarak yetiştirilen Brown kargaşa dönemine tanıklık etti ve devrim döneminin umutlarına kapıldı. Gençliğinde Aydınlanma'nın ateşli bir hayranıydı; özellikle Godwin'in düşüncelerinin büyük bir bölümü aklına yatmaktaydı. Romancı olarak bir parça ün yakalayan ve aslında İngiliz kâğıt imalatçısı Robert Bage de dahil, diğer edebi modelleri de inceledi. Ancak, toplumsal olaylar, kişisel sorunlar ve sağlığının bozulması Brown'ı karamsar bir muhafazakâr haline getirdi – muhtemelen bu süreç onun, gotik romancıların çoğu zaman temalarını oluşturan yolsuzluk, itaatkârlık ve yenilgilere yönelik ilgisini artırdı. Kısa süre sonra, insanın ihtiraslarını ne ahlaksal açıdan uyanık kalmanın ne de yasal sınırlamaların yönlendiremeyeceğinin farkına vardı. Bir prototipin her türlü dezavantajına maruz kaldı. Bir İngiliz eleştirmenin 1950'de vurguladığı gibi, "Ondan yaşça büyük olanlar Avrupa'yla her türlü siyasal bağı koparmıştı; onların hizmetine sunabileceği vatanperver istekliliği dışında hiç bir şeyi yoktu; ancak, yeni ulusun kendisine ait kültürel güce gereksinim duyduğunu anladı ve bağımsız ruhu için görebildiği tek model de Amerikanın reddettiği Avrupa'ydı".[35] 1798 ile 1800 arasında Amerikan ortamında geçen yedi roman yayımladı; romanlarının her birinde büyük bir çabayla benzersiz bir Amerikan edebiyatı yaratmaya çalışıyordu. Bundan ötürü de *Edgar Huntly* (1799) adlı romanında Kızılderililerin ve vahşi doğanın oluşturduğu tehlikenin Amerikan yazarlar için uygun konular olacağı biçimindeki görüşünü desteklemek amacıyla batıl inançları, Avrupa tarzı davranışları ve gotik kaleleri dışladı. Brown, Amerika için cehennem çukurunu, kapalı mekân korkusu veren kale mahzeninin yerine uçsuz bucaksız yabanıl doğanın simgelemesi gerektiğinde ısrar etmekteydi; kendisini izleyen Amerikan Gotları için, vahşi doğa güçlü korkuların ve cinsel aşırılığın (Faulkner'ın 'karanlık ormanda hiddetli, gizli güç'[36] tanımı gibi) bulunduğu yer halini aldı.

Brown'ın kitapları, vasat düzeyde olsalar da, cesur bir girişimdi. Temalarını zulüm, duygusal tiranlık, kişiliklerin çözülmesi ve aşırı ailesel huzursuzluk oluşturmaktaydı. Ancak, bu tür metinlerin de nitelikli olması gerekir. Emory Elliott'ın belirttiği gibi, "Brown'ın başlıca eserleri, genel-

35) 'American Gothic Novelist', *TLS*, 3 Mart 1950, 134.
36) Faulkner, *Sound*, 78.

likle psikolojik derinlikleri ve gotik sansasyonelliğinden ötürü hayranlık uyandırsa da, derinlerde, bu eserler sosyal ve ekonomik düzenin bireylerin yaşamları üzerindeki etkisinin birer araştırmasıdır. Onun en ilginç ve tuhaf biçimde anlaşılabilir karakterleri, yoksulluk yüzünden kötü bir karaktere dönüşenler ya da servet ararken kandırılanlardır."[37] Brown'ın bu konudaki saplantılarını, bitmek bilmez mali hayal kırıklıkları da sivriltmekteydi. Romanları, bir yandan evrensel fırsat eşitliğinden söz ederken, diğer yandan zenginleri koruyan yolsuzluğa batmış Amerikan retoriğini itham eder. Sahte eşitlik kavramı, güçlerini yitirenlerin –gotiklerin pek sık sığındıkları şiddet ve delilik de dahil olmak üzere– aşırı çarelere sürüklendikleri namussuz bir toplum yaratır. Brown'ın sosyoekonomik endişeleri Amerikan gotiğinde sık sık yinelenir. Faulkner da, "derilerinin renginin ne olduğuna ve nelere sahip olduklarına bağlı olarak tamamen bölünmüş ve belirlenmiş ve güzel biçimde yaşayan insanların bulunduğu, tamamen bölünmüş ve belirlenmiş ve güzel bir ülke"nin[38] yıkıcı niteliğine üzülmekteydi.

Brown'ın ilk romanı *Wieland* (1798) aile yıkımının bir incelemesidir. Clara ve Theodore Wieland, babalarından kaynaklanan kasvetli ve anlamsız dindarlığa katlanmaktadırlar:

> Dinsel görevin faaliyetleri onun bakışlarına, hareketlerine ve sözlerine kadar uzandı. Konuşmaya yansıyacak laubalilikler ve davranışlara yansıyacak umursamazlıklar yasaktı. Yas tutar gibi, sürekli düşünceli bir havadaydı. Bir korku fikrini ve Tanrı'nın korku veren varlığı fikrini canlı tutabilmek için çabaladı. Bunun yabancısı olan düşünceler titizlikle dışlanıyordu. Bu fikirlerin kabul edildiğini görmek, en keskin acılarla dolu günler ve haftalar boyunca affedilmez bir biçimde İlahi Efendi'ye karşı suç işlemek olurdu.[39]

Gitgide artan bir bunalım ve endişe döneminin ardından, bu acımasız baba, görünüşe göre Tanrı'ya verdiği bir sözü tutmamasının ilahi cezalandırması sonucunda, yanarak ölür. Bu olay kitabın geri kalanı için bir ibret niteliği taşır: genç çocuklar açısından bir ebeveynin ölümünün yıkıcı niteliği. Bir diğeri de lekelenmiş kalıtımdır. Wieland ailesinin tek

37) Emory Elliott, *Revolutionary Writers* (1982), 224-25.

38) Faulkner, *Absalom*, 221.

39) Charles Brockden Brown, *Wieland and Memoirs of Carwin the Biloquist* (1991 basımı), 10.

oğlu Theodore babasınınkine benzer bir karaktere sahiptir –"davranışları ve konuşma tonu (...) bir tür heyecan verici melankoliyi işaret ediyordu"[40]– ama zihni "bilimle zenginleşmiş, edebiyatla süslenmişti." Avrupa'da geniş mülklerin vârisi olduğunu öğrenince, mülk ile imtiyazın sağlayacağı fırsatları reddeder; eğer 'güç ve zenginliği' kabul ederse 'bir tiran ve şehvet düşkünü haline gelecek biçimde dejenere olacağı'[41] korkusunu taşımaktadır. Bunun yerine, 'servetin ve gücün tehlikeleri konusuna, dinsel ve ailesel görevlerin kutsallığı konusuna ve sıradanlığın verdiği mutluluk konusuna kafa yorma'yı[42] tercih eder. Ancak Brown, bireylerin kendi kaderlerini belirleyecek özerk seçimler –maddesel ya da psikolojik nitelikteki mirası reddetme gibi– yaptıklarına yönelik inancın aldatmaca olduğunu gösterir. Gotiğin insanın ilerlemesi olasılığına karşı olduğu düşünüldüğünde, *Wieland*'in atmosferinin gotikleştirilmiş oluşu uygun düşmektedir.

Theodore'un geniş ailesi, kız kardeşi Clara ile karısı, güven içinde, birbirinin yardımına koşan bir 'küçük topluluk'[43] oluşturmaktadır; bu topluluğun dengesi, ailenin farklı bireylerine azarlamalarla, iddialarla ve hakaretlerle seslenen gizemli sesler tarafından birdenbire bozulur. Wieland, Radcliffe'in kahramanlarının çoğu gibi, çektiği acıya hemen teslim olur ve gitgide artan bir ahlaksal mazoşizm sergiler (Hawthorne'un *Kızıl Damga* adlı eserinin kadın kahramanı da benzer şekilde Roger Chillingworth'ün cinsel eğilimlerine boyun eğer). Babası gibi bir din fanatiği olmasa da, Theodore'un Aydınlanma materyalizmine olan aşırı gurur dolu inancı ile Püriten mirasının birleşimi, öldürücü nitelikler taşır. Kendi akıl yürütme gücüne yönelik güveni, duyduğu seslerin gerçekliğinden asla kuşku duymaması anlamını taşır ve karısı ile dört çocuğunu öldürmesi emredildiğinde buna boyun eğer. Clara şans eseri ölümden kurtulur; duyulan seslerin ailenin yanında kalan ve vantrilokluk yapan, Radcliffe'in keşiş Schedoni'sine ya da Lewis'in Ambrosio'suna benzeyen gotik bir figür olan Carwin tarafından çıkarıldığı öğrenilince, Wieland kendisini öldürür. Carwin aile bağları ya da mülkü bulunmayan, bu tür mülksüzlere özgü her türlü kıskançlık, ikiyüzlülük ve anlamsız zarar kapasitesini sergileyen biridir; ortaçağa özgü kötü bir keşiş olmayabilir ama bu tür bir keşişe yakışacak kötülüklerin tümüne sahip-

40) Brown, *Wieland*, 25-26.
41) A.g.e., 43.
42) A.g.e., 49.
43) A.g.e., 68.

tir ve bir 'zarar verici küçük şeytan'[44] olarak anlatılır. Akılcı Wieland'ın aksine, Carwin tutkulu bir adamdır; hem ilk günahın dünyevi bir yeniden hayata gelişini temsil eder, hem de mülksüzlerin siyasal şiddetini: "Kan dökmek bu adamın işi, korku da özüdür (...) şeytanların gücü ve kötülüğü insanoğlunda binlerce kez örneklenmiştir."[45] Kitapta, öğretici bölümler serpiştirilmiş melodram içeren bölümler yer alır; buralarda Brown felsefi sistemi ya da estetik kuramları en ince ayrıntısına kadar ele alır. Brown *Wieland*'e, gotik sapıklığa ilişkin, duruma uygun bir Amerikan tıp yaklaşımını da eklemekteydi. Kitap için oluşturduğu reklamda, "Bazı okuyucular genç Wieland'in yaptıklarının olanaksız olduğunu düşünebilirler," demekteydi. "Bunların olanaklılığı konusunda yazar doktorlara ve insan aklının ara sıra meydana gelen sapkınlıkları ve potansiyel kaynakları konusunda bilgili kişilere danışmak zorunda kaldı."

Amerika'da, Brown'ın *ilk* romanı eleştirel bir başarı kazandı. Aynı zamanda birçok İngiliz hayran da kazandı. Keats 1819'da okuduğu *Wieland* için "Çok güçlü"[46] demişti. "Plan ve olay açısından Godwin'den daha akıllıca – Alman bedenli tuhaf bir Amerikalı çocuk. Korkuyu iyi bilen güçlü bir deha." Hazlitt bundan daha az etkilenmişti. 1829'da Brown için, "O bir mucitti, ama malzemesi yoktu,"[47] diye yazıyordu:

> Gücü ve çabaları çırpınma türü sancılar, eserleri bir korku şöleni. Bazılarının fikirleri [Godwin'in] *Caleb Williams* ve *St. Leon*'dan alınma, ama aşırı biçimde abartılarak tiksinti ve nefret düzeyine taşınmakta. Hastalıklı da olsa hayal gücüyle dolu ve güçlü, şiddetli ve şok edici.

Hazlitt, Brown'ın yaratıcı dehaya sahip olduğu sonucuna varıyor ama fikirlerinin yapmacık ve doğal olmaktan uzak olduğunu düşünüyordu – "tıpkı Frankenstein'daki canavar gibi, sanat tarafından yaratılan ve iradeyle yönlendirilen bir adam". Kesin olan şu ki, Brown cesur bir öncü olarak hatırlanmayı hak etmektedir. Belki de Hawthorne, Brown'ın olmak isteyebileceği yazar tipini temsil etmekteydi. Hawthorne'un makalelerinde, öykülerinde ve ilk romanlarında, Brockden Brown'ın düşüncelerinin ve kültürel umutlarının birçoğu zengin bir biçimde sergilenmekte ve muhteşem bir biçimde gerçekleştirilmektedir.

44) A.g.e., 140.
45) A.g.e., 150.
46) Hyder Rollins, (yay. haz.), *The Letters of John Keats*, II (1958), 173.
47) Hazlitt, *Works*, X (1904), 311.

NATHANIEL HAWTHORNE

Nathaniel Hawthorne (1804-64) Salem, Massachusetts'te doğdu. Gençliğinde Maturin'i, Matthew Lewis'ı ve diğer İngiliz Gotları okudu; ama üzerinde en fazla etki bırakanlar tarihsel yazılar oldu. Hawthorne'un Amerika'ya yönelik çalışmaların ürünü olduğu aşikârdır. Amerikanın Püriten geçmişinin belgelerini ve edebiyatını okuyup Püriten bilincin Amerikan zihniyeti üzerindeki rolünü inceledi ve geleneksel Amerikan teolojisini reddeden kendi çağdaşlarının düşüncelerinin bile hâlâ püritenliğin davranışlarıyla dolu olduğunun farkına vardı. New England tarihini ve geleneklerini kitaplarına malzeme bulabilmek için ayrıntılı bir biçimde incelediyse de, bunları dolambaçlı yollardan kullandı. Yazılarıyla atalarının etik kudretini doğrulamak yerine bunları çiğnedi. Bu şekilde ataerkil otoriteyi yıkarken daha sonraki Amerikalıların izleyeceği bir geleneği başlatan edebi kalıplar oluşturdu. İlk romanı *Kızıl Damga*'da (1850) yer alan mekânlar ve ayrıntılar on yedinci yüzyıl atmosferiyle doymuş gibi görünse de, Walter Herbert'ın belirttiği gibi, romanın karakterlerinin "sömürge döneminde hiçbir karşılığı yoktur ve katlandıkları zorluklar da on dokuzuncu yüzyıl aile yapısının tipik niteliklerini taşır".[48] Benzer şekilde, Hawthorne'un *House of the Seven Gables* (Yedi Çatılı Ev, 1851) adlı romanının planının on yedinci yüzyıl kökenleri de, on dokuzuncu yüzyılın aile gerilimlerini halletmek için var olmaktadır. Brown'ın Wieland ailesinin üyeleri kalıtsal yapılarının gereği ölümcül biçimde sorunluydu: Lekelenmiş kalıtım benzer biçimde Hawthorne'u da kendisine çekti. Ailenin geçmişi Hawthorne için hem önemli bir kişisel uğraş hem de estetik bir kaynaktı. Elizabeth Stoddard'ın, karakterlerinden bazılarının gerçek kişilikleri kolayca çıkarılabilen *The Morgessons* (1862) adlı romanını okuduktan sonra, "Bir Forrester olmadığım için Tanrı'ya şükrediyorum,"[49] diye yazıyordu. "Bu aile, yaşlı Simon Forrester'ın evlilik yoluyla girmesi sonucunda benim ailemle bağlantılı. O çok berbat bir biçimde içerdi (...) ve bu alışkanlığını (...) bütün oğullarına aktardı; birkaçı içki yüzünden kendilerini öldürdü. Ailenin erkekleri arasında yaşamı iyi bir biçimde sona eren bir tek kişi bile tanımıyorum."

Hawthorne'un, Amerikan gotiğinin aile merkezli erken dönem örneklerinden biri 'Anne Doane's Appeal' (1835) adlı eseridir. Bu eserde, bir gotik öykünün (Otranto, Vâsık, Melmoth ve birçok başkaları gibi)

48) Herbert, *Dearest Beloved*, 185.
49) Hawthorne, *Works*, XVIII (1987), 531.

bir el yazması metinden okunarak aktarıldığı dile getirilir; bu öyküde, anlatıcı el yazmasını kırsalda yaptığı yürüyüş esnasında cebinde taşımakta ve metni kendisine eşlik eden iki genç kadına açıklamaktadır. Öykü 1692'de zengin bir kasabada geçer. Hawthorne'un anlatımıyla, üç ana karakter bulunmaktadır:

> Genç bir adam ve kız kardeşi; adam hastalıklı bir hayal gücü ve iğrenç duygular taşımakta; kız ise güzel ve erdemli, ve kendi kusursuzluğundan bir parçayla ağabeyinin vahşi yüreğini sakinleştirmekte, ama bu onun derinden lekelenmiş doğasını iyileştirmeye yeterli değil. Üçüncü kişi bir büyücüydü: Ufak tefek, beyaz saçlı, kupkuru bir adam, kötülük tasarlamada şeytani bir zekâya ve bunu uygulamak için de insanüstü bir kudrete sahip, ama her türden iyi amaca karşı da bir aptal kadar duyarsız ve bir çocuktan daha zayıf.[50]

Leonard Doane (hastalıklı iğrençlik taşıyan erkek) kız kardeşine kur yapmakta olan Walter Brome'a 'delice [bir] nefret'[51] beslemektedir; Brome 'benim tam bir benzerim' diyecek kadar kendisini tanımaktaysa da, kıskançlık dolu nefreti öylesine 'şeytani bir alev parçası'na dönüşür ki, rakibini öldürür. Walpole'dan beridir gotik yazıların çoğunda ensest kökenli karışıklıkların ipuçları görülmekteydi; ancak, Hawthorne çocukluktan anımsanan anılara dayalı yeni bir prototip getirdi ve geçmişteki büyük bir kaybın belirlediği aile kaderine özel bir önem verdi. Brome'un yerde yatan cesedine bakarken, Leonard Doane babasıyla güçlü bir benzerlik fark eder ve birdenbire bir anısı canlanır. "Hafızamda uzun bir süredir karışık ve bozuk bir biçimde yatmakta olan bir sahne o ilk netliğiyle beliriverdi. Sanki babamın şöminesinin yanında ayakta durmuş, ağlayan bir çocuktum; soğuk ve kana bulanmış şöminenin yanında babamın ölüsü duruyordu."[52] Öykü, öldürülen adamın gömüldüğü mezarlığı Doane kardeşlerin ziyaret etmesiyle doruk noktasına ulaşır. Mezarlık, *Vâsık*'a layık uzun bir sahnede korkunun dozu gitgide artarken, bütün ölülerini kusar. "Çehreleri dindarlık dolu yaşamları sonucunda kutsanmış olan bu kutsal insanların yüz ifadeleri şimdi de kimi yerde dayanılmaz acı ya da cehennemi tutku yüzünden, kimi yerde de esrarengiz ve komik bir keyiften ötürü buruşmuştu... Hem günahkâr ruhlardan hem de iyi insan-

50) A.g.e., XI (1974), 270.
51) A.g.e., XI, 272.
52) A.g.e., II, 273.

ların sahte ruhlarından oluşan bu sefil topluluk, gece yarısı gökyüzünün serin güzelliğine kafalarını kaldırarak baktıkça dehşetli bir biçimde inledi ve dişlerini gösterdi ve asla girmemeleri gereken o mutluluk dolu evlerin farkına vardı."[53]

'Anne Doane's Appeal', gotik ensestin yepyeni, incelikli bir psikolojik yaklaşımla ele alınışının öncüsüdür. Faulkner'ın Mississippi romanlarında, benzer şekilde, erkek bir rakibin, başka bir erkeğe duyduğu ilgiyi karşılamak amacıyla kendi kız kardeşine cinsel açıdan saplantılı biçimde bağlanmasının ensest kökenli üçlü karakterleri yer almaktadır. *Ses ve Öfke* adlı romanda Caddy Compson'ın bekaretinin Dalton Ames tarafından bozulması, kızın ağabeyi Quentin'de bir saplantı haline gelir ve Quentin kızın zina yaptığı gerçeğini kendi fantezisi ile bozmaya çabalar ("Ensest ilişkiye girdim Aziz Peder dedim, Dalton Ames değildi, bendim"[54]), ve sonunda kendisini öldürür. *Abşalom, Abşalom* adlı eserde, pasif konumdaki Charles Bon, Henry Sutpen'a benzer bir bağla bağlıdır. Bu iki adam üniversitede tanıştıklarında, Bon hem etkiler hem iğrendirir. "Önlerinde, şatafatlı kişisel yaşamının tuhaf ve neredeyse kadınsı giysileriyle uzanınca, doymuş bir insan olduğunu itiraf ediyor olması gerçeği, yalnızca şaşkınlığı, acıyı ve umutsuz öfkeyi artırdı."[55] Bon, Sutpen'ın kız kardeşi Judith'le nişanlıysa da, en güçlü aşk iki erkek arasındadır. Henry Sutpen bu üçlünün her birinin rolünü oynamak için yanıp tutuşur, ama sonuçta Leonardo Doane'in suçunu işler: Kız kardeşinin nişanlısını öldürür. Faulkner düşüncelerini şu biçimde dile getirir:

> Belki de bu saf ve kusursuz ensesttir: Hiç var olmamış olmak için kız kardeşinin bekaretinin yok edilmesi gerektiğinin farkına varan ağabey, bekareti eniştenin kişiliğinde düşünürken, adamı da sevgiliye, kocaya dönüştürebilirdi; adam tarafından çiğnenebilir, kendisi çiğneyen kişi olmayı seçebilirdi, eğer ki kendisi (...) kız kardeş, metres, gelin olabilseydi. Belki de olan biten buydu; Henry'in zihninde değilse de ruhunda. Çünkü o hiç düşünmezdi.

Benzer biçimde, Hawthorne'un ilk romanı *Kızıl Damga*'da, anlatıcının ailesi Salem'de 'cadıların yok edilmesi' yıllarına kadar uzanan kalıtsal bir 'zulmedici ruh'[56] taşımaktadır. Eski Püritenlerin etkisi onların soyun-

53) A.g.e., II, 276-77.
54) Faulkner, *Sound*, 67.
55) Faulkner, *Absalom*, 96.
56) Hawthorne, *Works*, I, 9.

dan gelenler üzerinde hâlâ ağırlığını taşımakta ve daha sonraki kuşakları Püritenlerin yasaklarıyla ezmektedir. "Severek benimseyecek olduğum hiçbir amacı övgüye değer biçiminde algılamadılar; bana ait hiçbir başarı (...) onlar için değersiz, hatta tamamen utanılası bir nitelikten başka bir şey değildi."[57] *Kızıl Damga*'da kötü kahraman Roger Chillingworth'tür; ebeveynlerin etkileri hakkında ender bulunur türden hayaller kurabilmek için çocukların oyunlarını kendisine iş edinen analizcinin prototipi. Oyun oynarken kahkahalar atan küçük kız Pearl'e bakarak, "Tuhaf bir kız!"[58] diye düşünür. "Bu kızda annesinin izlerini görmek kolay. Bir düşünün beyefendiler, bu çocuğun doğasını analiz edip, kızın hamurundan ve kalıbından yola çıkarak, babasının kim olduğu konusunda zekice bir tahminde bulunmak bir felsefecinin araştırmasının ötesine mi geçer?" Pearl'ün annesi Hester Prynne'ın Chillingworth'ün denetimlerine bıkıp usanmadan boyun eğmesinin tek açıklaması, birçok gotik kadın kahraman-kurbanın niteliği durumundaki mazoşizm olabilir. (Ancak, Hester'ın çektikleri beraberinde öğrenme ve güç sağlayacaktır; öykünün sonuna gelindiğinde, Hester komşularına, kendinden emin bir havada, "yaralı, boşa harcanmış, yanlış anlaşılmış, unutulmuş ya da hatalı ve günahkâr tutkuların sürekli yinelenen ritüelleri" konusunda tavsiyede bulunmaktadır.) Pearl, Hester'ın o yörede saygı duyulan bekâr bir papazla girdiği gizli ilişkinin ürünüdür; bu papaz her şeyi denetleyen analizcinin inceleme konusu ve kurbanı haline gelir. Hawthorhe'un ironiyle yazdığı gibi, "Böylece, Roger Chillingworth –becerikli insan, nazik ve dostane hekim– hastasının yüreğinin derinlerine inmeye çabaladı: prensiplerini derinlemesine inceleyerek, anılarına burnunu sokarak ve dikkatli bir dokunuşla her şeyi inceleyerek, tıpkı karanlık bir mağarada define arayan biri gibi".[59] Chillingworth'ün heyecanı yapmacıktır ve üstünlük yansıtan bir görünümü vardır. Hastasının sırrını keşfettiğinde, "değerli bir ruh cennete gitme hakkını yitirip onun krallığına mahkûm edildiğinde"[60] en az şeytan kadar kendinden geçer. "Ancak, doktorun heyecanını şeytanınkinden ayıran nokta, içindeki merak duygusuydu!" *Kızıl Damga* gotik bir eser değildir; bizi ilgilendiren niteliği, Hawthorne'un ikinci romanında gotikleştirdiği türden aile gerilimlerini sergilemesidir. *The House of the Seven Gables*, hayaletleri, adilane olmayan hapset-

57) A.g.e., I, 10.
58) A.g.e., I, 116.
59) A.g.e., I, 124.
60) A.g.e., I,138.

me olayları, büyüleyici kâhinleri, düşsel kendinden geçme halleri, sesler çıkararak dolanan ruhları ve hatta (Otranto kalesi gibi) bazen canlanan eski bir portresiyle, kesinlikle gotiktir.

Eserin başlığındaki kokuşan evin dışı, "Gotik bir zevkin bütün groteskliğiyle gerçekleştirilmiş, değişik figürlerle süslenmişti;"[61] iç mekândaki sessizlik "derin, kasvetli ve baskıcı"ydı; on dokuzuncu yüzyıla gelindiğinde ev "paslı, delice, her yanı gıcırdayan, kuruyup dökülen, rutubetten çürüyen, kirli, karanlık ve sefil eski bir mahzen"[62] haline gelmişti. 'Kaotik'[63] gotik sahnelerine uygun olarak, Hawthorne bu evi 'bir tiyatro'ya[64] benzetti. Ev, Amerikan gotik edebiyatında, Avrupa gotiğinin burçlarını ya da feodal ihtişamını kullanmaksızın güçlü etkiler yaratan birçok konut arasında bir ilktir. Faulkner'ın Yoknapatawpha'da* 1830'larda Thomas Sutpen için Martiniqueli bir mimar tarafından yapılan ve 'kasvetli, teatral bir tarzda'[65] süslenmiş olan Sutpen's Hundred adlı bina, Mississippi'nin yabanıl ortamına uyarlanır: "Ancak bir sanatçı Sutpen'ın insafsızlığına ve telaşına katlanıp, yine de, belli ki Sutpen'ın amaçladığı türden zevksizlik rüyasını ve kale benzeri ihtişamı dizginleyebilirdi." İnsan Strawberry Hill'i ya da Alnwick'i 'bakire bir bataklık içinde' kopyalayamaz.

Hawthorne'un konusu, *Otranto*'daki gibi, gasp etmeye dayanır. Dik çatılı ev, on yedinci yüzyılda o zamanki sahibi Maule'un elinden alınmıştır; Maule, cadı olduğu gerekçesiyle öldürülmeden önce, evin yeni sahibi Albay Pyncheon'u lanetler. Malikânesinin bitirilişini kutlamak için düzenlenen törenlerin olduğu gün, albay kütüphanesinde sakalı kana bulanmış halde ölü bulunur. "Yüreği demir kaplı Püriten, acımasız cellat, gasp edici ve sağlam iradeli adam ölmüştü!"[66] Bu iki ölüm Pyncheon ailesi kadar Maule ailesinin de yıkımı demektir, zira albay ölümünden hemen önce Maine'de "birçok dükün arazisinden, hatta tahttaki bir prensin Avrupa topraklarındaki topraklarından daha geniş,"[67] el değmemiş bir alanın kendisine bahşedilmesini beklemektedir. Maule ailesi-

61) A.g.e., II, 11, 14.
62) A.g.e., II, 261.
63) A.g.e., II, 250.
64) A.g.e., II, 217.
* William Faulkner'ın birçok romanı için mekân olarak yarattığı, Kuzeybatı Mississippi'de Jefferson kasabasının merkezini oluşturduğu kurgusal yerleşim yeri. (y.n.)
65) Faulkner, *Absalom*, 35, 38, 40.
66) Hawthorne, *Works*, II, 15.
67) A.g.e., II, 18.

nin geri kalan üyelerinin bu hak iddiasını güçlendirecek bir belgeyi çaldıkları söylentileri yayılır; belgenin ortadan kaybolması ve sonuçta ödül niteliğindeki arazinin kaybedilmesi Pyncheon ailesinin moralini bozar; ailenin gücü erir ve ailenin "çocukluklarından beridir aristokrat anılara dayanan, kaynağı belirsiz gıdalarla beslenen"[68] on dokuzuncu yüzyıl nesilleri artık usanmış ve etkisiz kişilerdir. "Bu cumhuriyetçi ülkede, sosyal yaşamımızın bir artıp bir azalan dalgaları arasında, birileri sürekli tam boğulma noktasında."[69]

Brockden Brown'ın kurgusal ailelerine de büyük araziler vaat edilmiştir; ancak, Pyncheon ailesi ataların başarılarını tekrarlayacak bir ihtişamın özlemini çekerken, Wieland ailesi geçmişini yadsımaktadır. 'Pyncheon ailesinin her bir ferdinde'[70] hâkim olan birlik içinde bir aile olma duygusu 'hastalıklı enerji' halini alır. Silik ama enerjik Maule ailesi ile kokuşmuş Pyncheon ailesi arasındaki uzun çekişmeler, Holgrave adını taşıyan ve aslında Maule'un vârisi olan yeni bir kiracının eve taşınmasıyla farklı bir yol izler. Holgrave fotoğrafçı** ("Güneş ışığından resimler yapıyorum,"[71] der) olarak çalışır ve 'reformcular, ılımlılar ve her türden dindar hayırsever'[72] ile toplantılara katılır. Holgrave, Pyncheon ailesinin en genç üyesi Phoebe'ye bağlanır; Phoebe ailede 'pratik düzenlemeler yeteneği'ne[73] sahip tek kişidir (yine de 'sert, kaba, kararlı, işgüzar, basmakalıp New England kadını'[74] ile karıştırılmamalıdır). Modernitenin temsilcisi konumundaki Holgrave tarihin yükünden yakınır ve 'geçmişin, bütün o kötü etkileriyle birlikte, iğrenç ve berbat bir ifadesi'[75] olan o dik çatılı evden nefret eder.

Cinayet suçlamasıyla haksız yere hapse atıldığı için yaşamı mahvolan Clifford Pyncheon, yedi çatılı evde birlikte yaşadığı hiç evlenmemiş kız kardeşine "Bizler hayaletiz!"[76] der. "Hiçbir yerde hiçbir hakkımız yok – üzerinde lanet olan ve bizim de hayaletlerini oluşturmaya mahkûm

68) A.g.e., II, 37.
69) A.g.e., II, 38.
70) A.g.e., II, 23.
** *Daguerrotypist* sözcüğü yerine. Bu yöntemde görüntü iyot kaplı gümüş bir plakaya alınıyor ve cıva buharı kullanılarak tab ediliyordu. (ç.n.)
71) A.g.e., II, 91.
72) A.g.e., II, 84.
73) A.g.e., II, 71.
74) A.g.e., II, 48.
75) A.g.e., II, 184.
76) A.g.e., II, 169.

olduğumuz bu evin dışında." Ancak, Clifford çocukluklarındaki saplantılarından ötürü duygusal gerilik taşıyanları örneklemektedir: "Düşlerinde (...) sürekli bir çocuk ya da çok genç bir delikanlı rolündeydi."[77] Bir çocuk kadar bağımlı, dirençsiz, gereksiz yere inatçı; delikanlıyken de basit ve zayıftır. Buna karşın, dik başlı düşmanı Jaffrey Pyncheon seksüeldir. Nasıl ki yaşlı Püriten albay 'üç karıyı eskitti'[78] ise, onun soyundan gelen Jaffrey de çarpıcı bir erkeklik sergiler: Suratı 'hayvan'a[79] benzer; Phoebe kuzeni olan Jaffrey'nin onu öpmesine engel olur, çünkü "seks, şu ya da bu şekilde, kesinlikle çok belirgindi" Jaffrey kaba, bağışlamak nedir bilmeyen, güç ve mülk sahibi olmak için çabalayan, yumuşak ve hayırsever bir ikiyüzlüdür. "Güç ve ahlaksızlık, mıknatıslanmış bir demir gibi, bir araya geldiklerinde dayanılmaz bir çekicilik taşırlar."[80] Çok etkili bir sahnede, Jaffrey de acımasız atası gibi büyük bir başarının, bu kez eyalet valiliğine getirilmenin, eşiğinde ölür. Mülkü, hiç de beklenmedik bir sonuçla, o zamana kadar yaşamını kararttığı Clifford'a kalır; Holgrave gizli belgeyi Maule atalarının sakladıkları yerde bulsa da, bu keşif hayatta kalan Pyncheon üyelerinin Maine mülkünü elde edebilmelerine yetmeyecek kadar geç kalmıştır. Ancak, ailenin büyüklük taslama konusundaki nevrozlu saplantıları artık yok olmuştur. Phoebe Pyncheon, Holgrave/Maule ile evlenir ve her iki aileden hayatta olanlar birlikte kırsal bir uyum içinde yaşamak üzere çürümekte olan dik çatılı evi terk ederler.

EDGAR ALLAN POE

Edgar Allan Poe'nun (1809-1849) kusurlu yaşamında bu türden mutlu sonlar yoktur. Sarhoş bir aktör olan ve elini kolunu bağlayan bir sahne korkusu yaşayan babası, çocuğu daha bir yaşına gelmeden ortadan kayboldu ve bir daha da görünmedi; Poe iki yaşındayken annesi öldü. İskoçya doğumlu bir tüccar olan John Allan ile onun çocuğu olmayan karısı tarafından bakıldı. Allan temel ilgi alanını ticaretin oluşturduğu hilebaz, ihtiraslı bir sonradan görmeydi. Edgar Allan Poe adıyla tanına gelen oğlan, diğer zengin adamların çocukları gibi, paraya büyük önem

77) A.g.e., II, 170.
78) A.g.e., II, 123.
79) A.g.e., II, 116,118.
80) A.g.e., II, 243.

vererek ama para kazanma konusunda çok az arzu ya da yetenek sergileyerek büyüdü. Üvey babasının servetinin 750.000 dolar gibi şahane bir tutara eriştiğini tahmin eden Poe'ya çok cömert davranıldıysa da, Poe Amerikan iyimserliğinin ölümcül bir semptomunu taşıyordu: bol bol borç yapma eğilimi. Hem Allan hem de Poe için para, sevginin de yanında dağıtıldığı bir gereçti. Poe'nun öykülerinde sevgi anlayışı diye bir şey yoktu –'The Oval Portrait' (Oval Portre) adlı öyküde kocanın hayranlığı kadını o kadar kişiliksizleştirir ki kadın sonunda ölür– ama sevginin yerini şefkat gösterilen ya da tantanalı nesneler alır: ölmekte olan bir kadının oval portresi, ya da diğer öykülerde büyük bir ayrıntıyla sunulan, zenginlere ait mobilyalar ya da süslemeler. Poe'nun nesrindeki bu ayırt edici nitelik, Allan'ın bir iş adamına özgü zorlayıcı, bulaşıcı zihniyetinin parayı seven, statüyü her şeyden önemli gören kişiliksizleştirmelerinin bir sonucuydu.

Poe, kısa bir süre Virginia Üniversitesine devam ettikten sonra sahte ad vererek orduya yazıldıysa da, bilerek emre itaatsizlik ettiği için 1831'de ordudan atıldı. Bu aralarda Allan servetinin koruyuculuğunu da yitirdi ve o andan itibaren kendi isteğiyle çeşitli şehirlerde serseri gibi yaşayarak, hayatını yazarlıkla kazanmaya çalıştı. Kendisinin romantik âşık rolünü üstlendiği ilişkilerde çeşitli (genellikle evli olan) kadınlarla gönül eğlendirdi. *The Home Life of Poe* adlı eserinde Susan Archer Weiss, "Poe'nun kendisine, özellikle de duygularına ilişkin anlatımlarının hepsinde, trajiklik ile melodramlığın sınırlarında gezen bir ifade bolluğu içeren somut bir yapmacıklık ve abartı –yazılarının bazılarında da örneklenen bir üslup– söz konusudur."[81] 1835'te Poe on üç yaşındaki kuzeni Virginia Clemm'le evlendi. Sürekli hasta olan Virginia 1842'de bir akciğer kanamasına yakalandı ve beş yıl sonra da öldü. İki yıl sonra, Ekim 1849'da, Poe'nun kendisi de Baltimore'da bir sokakta bulunmasının ardından alkolizmden kaynaklanan komadan çıkamayarak öldü. Baudelaire'e göre, "Bu ölüm neredeyse bir intihardı – çok önceleri hazırlanmış bir intihar. Bir içki düşkünü gibi değil de Amerikalılara özgü telaşla, sanki cinayet türü bir işlevi gerçekleştirir gibi içti."[82]

1831'de, Poe ilk öyküleriyle bir gazete yarışmasına katıldı. Walpole'un *Otranto*'da gerçekleştirdiği gibi, Poe'nun bu ilk gotik öykülerdeki amacı taşlamaydı. 'Duc De L'Omelette' (1831) aynı zamanda Prince de Foie-Gras unvanını taşıyan bir Fransız asilin geçmişini anlatır: Çiğ kuş

81) A.g.e., Susan Archer Weiss, *The Home Life of Poe* (1907), 132.
82) A.g.e., Lois ve Francis Hyslop, (yay. haz.), *Baudelaire on Poe* (1952), 101.

eti yedikten sonra şok geçirip ölürse de Şeytan'la oynadığı ve kazandığı bir kart oyunu sonrasında yeniden canlanır (Şeytan'ın sarayı *Vâsık*'ı çağrıştırır; diğer ayrıntılar Disraeli'nin *The Young Duke* adlı romanından alınmadır). Poe'nun daha belirgin gotik dönemi 'Metzengerstein' (1832) ile başlar; bu öykü iki komşu aristokrat aile arasındaki yoğun hanedanlık nefretinin ciddiyetten uzak anlatımıyla başlarsa da, öldürülen Kont Berlifitzing'in Baron Metzengerstein'ın duvar halısındaki dev at biçiminde yeniden canlanmasıyla öykü otantik korkunun yer aldığı bir zirveye ulaşır. Öç alan bir atın kudretiyle yaşama geri dönen kont, baronu kalesinin alevleri içinde yok eder. Kalenin dekoru sahne yönergelerinde görülen bir kesinlikle belirlenmiştir ve öykü de tiyatroda birbirini izleyen perdeleri anımsatan bir biçimde gelişir. Bryllion Fagin'in belirttiği gibi, kötü kaderli genç Metzengerstein "birçok açıdan –öksüz kalan gençlik, asalet, acelecilik, cesaret, meditasyon eğilimi ve tuhaf, saplantı türünden bağlılıklar– Poe'nun bütün kariyeri boyunca yazacağı öykülerin kahramanlarının habercisi olan bir kahraman"dır.[83] (Poe'nun bütün öyküleri de gotik değildir.) Bir insanın kötülük dolu tutkularının o insanı yıkıma sürüklemesi alegorisi büyük ölçüde *Otranto*'ya dayanır –Poe kale hakkındaki kehanetini, devasa bir biçimde canlanan sanat eserini ve Metzengerstein'ın önadı Frederick'i Walpole'dan ödünç almıştır– ama Metzengerstein'da Manfred'in numaralarının hiç biri yoktur. Atın egemenliğine ânında boyun eğer: Kendi vicdanının yaptığı işkence altında aşırı düzeyde pasif bir tutum takınır (aile doktoru onun takıntılarını 'o kokuşmuş melankoli ile kalıtsal açıdan bozuk sağlık yapısı'na[84] atfeder). Sona gelindiğinde, çaresizdir:

> Binicinin ilerleyişi, onun açısından, kaçınılmaz düzeyde karşı konulmazdı. Yüz ifadesindeki ıstırap, bedeninin sarsıntılı çırpınmaları, insanüstü bir çabayı kanıtlıyordu: Ama yalnızca bir çığlık dışında, bütün o korku anlarında ısırılmaktan parçalanmış dudaklarından hiçbir ses duyulmadı. Bir an geçti, toynakların takırtısı alevlerin gürlemesini ve rüzgârın çığlığını bastırdı; bir an daha geçince, tek bir sıçrayışla bahçe kapısını ve hendeği aşan savaş atı sarayın yerinden oynayan merdiveninin çok ötesine geçti ve, sürücüsüyle birlikte, karmakarışık yangının savrulan alevleri arasında gözden kayboldu.[85]

83) N. Bryllion Fagin, *The Histrionic Mr. Poe* (1949), 191.
84) Poe, *Works*, II, 26.
85) A.g.e., II, 29.

'Metzengerstein' sonrasındaki gotik öykülerinde Poe mizaha çok az yer verdi. 1835'te, kendi tanımıyla, "grotesk düzeye yükselen saçmalıkları, dehşet düzeyinde renklendirilen korkuları, taşlama biçiminde abartılan nükteleri, tuhaf ve mistik halinde yoğrulan tekili"[86] anlatan öyküler yazmayı amaçladı. Gotik ruh halleri Poe'nun doğal yasaya, sağduyu algılamalarına ve insan deneyiminin sınırlarına meydan okuyan tuhaf ülkeler yaratma amacına uymaktaydı. Poe geleneksel gotik korkular yerine sanrı türü izlenimler yaratma yeteneğine sahipti: Kaleler ve mahzenlerden oluşan gotik manzarayı, gotik portre mobilyalarını ve üzerinde figürlerin canlandığı duvar halılarını, gotiğin hapse atılma korkusunu ve gotiğin kokuşmuşluk kokusunu uyarlamış olsa da, ilk kitabı için seçtiği başlık, *Tales of the Grotesque and Arabesque* (Grotesk ve Arabesk Öyküler, 1840), Poe'nun Radcliffe ya da Alman *schauerromantik* korku eserlerinde görülenden daha orijinal etkiler elde etmeyi amaçladığını gösterir. Poe bir Got olarak boyun eğmeye ilgi duyarken –"'zevk alınır acı'nın en yoğunu (...) bizi ürpertiyor"[87]– atalardan gelen kudretin temsil ettiği karanlık yüke ilişkin Amerikan merakını da taşıyordu. Kesin bir neden sağlama gereksinimini başından atmaya da kararlıydı: "Felaket ile zulüm arasındaki neden-sonuç sıralamasını oluşturmaya çabalama türünden bir zayıflığı çoktan aştım."[88] İlk aşamalarda Poe'nun gotik mekânları Avrupa'ya özgü ve karakterleri de genellikle aristokrattır. 'The Assignation' (Randevu, 1834) Venedik'te bir düklük sarayında, 'o kasvetli ama fantastik tantana mekânlarından biri'nde[89] geçer ve kahramanı da Byron'a dayanarak yaratılmıştır. (Poe Byron'ın yaşamındaki dramdan öylesine etkilenmişti ki, Byron'ın o ünlü Çanakkale Boğazını yüzerek geçme başarısını yeniden yaşatmak için James Irmağı'nda akıntıya karşı altı mil yüzmüştü.) 'Berenice' (1835) adlı öykünün anlatıcısı Arnheim'da atalarından kalma 'kasvetli, gri, kalıtsal salonlar'da[90] yaşar. Daha sonraları mekânların önemi azalır.

Poe'un dili ve dekoru operavaridir; ancak, karakter oluşturma yeteneği sayesinde pembe dizilere özgü olmaktan kurtulur. Kurbanları ve kötü kahramanları asla kaba, hemen farkına varılır türden basmakalıp kişiler olmayıp sanrı hallerini temsil eden gerçekdışı, bulanık insanlardır. 'William Wilson' ve 'The Masque of the Red Death' (Kızıl Ölümün

86) Ostrom, *Poe Letters*, I, 57-58.
87) Poe, *Works*, III, 955.
88) A.g.e., III, 853.
89) A.g.e., II, 156-57.
90) A.g.e., II, 209.

Maskesi) gibi bazı büyük öykülerinin sonuç bölümlerini maskeli balolar oluşturur: Bu maskeli balolar duygusal yaşamın ne kadarının abartılı duygular biçiminde aşırılık, poz yapma, kandırmaca ve kendi kendine oyalanmadan ibaret olduğunu vurgular. Poe'nun her iki ebeveyni de sahneye çıkmıştı Poe da içgüdüsel olarak onların sahne sevgisini sürdürdü. *The Histrionic Mr Poe* adlı çalışmasında Bryllion Fagin, Poe'un önceden iyice planlayarak rol yaptığı yorumunu getirmekteydi: Giysileri, gizemli melankolik havası, duygusal aşk ilişkileri ve çalışma yaşamını dramatize etmesi, bir bakıma eserlerinin halkın önünde canlandırılmasının yanı sıra teatral nitelikler de taşıyordu; Poe'nun yaşamındaki üzücü yan, "onun tiyatrosu olmayan gezgin bir oyuncu, hiç rezervasyon yapılmayan –ya da pek az yapılan– bir aktör olmasıydı".[91] Kahramanları Poe'nun edebi versiyonları değildi, ama Poe onların korkularını ve tutkularını rol yapan bir aktör gibi oynadı. O kahramanlar aşikâr bir biçimde kaybetmeye mahkûm oldukları bir oyunu oynadıkları gerçeğinin altında nadiren ezilirler; asla serinkanlı bir kendi kendine yetme hali sergilemezler; bunun yerine, duygusal açıdan aşırı tepkisel ve aşırı bağımlıdırlar. Walpole ya da Radcliffe'in kötü kahramanları kendi tutkularının aşırılığı yüzünden yıkıma uğramıştı; ancak, Poe'nun çizgiyi aşan kahramanlarını yok eden şey, Püriten vicdanın marazi iç gözlemi ile doymak bilmez kendi kendini suçlama halidir.

'William Wilson' (1839), Poe'nun vicdanının, bir alt egonun fesat bir öyküsü biçiminde sunulan alegorisidir. Kendisini Wilson olarak tanıtan adam (bu onun gerçek adı değildir; gerçek adından en az kendinden olduğu kadar nefret etmektedir), "Ben yaratıcı ve kolaylıkla heyecanlanan ruh haliyle zaman zaman hayranlık verici olabilen bir ırktan geliyorum" der.[92] "Başkaldıran biri olarak, en vahşi kaprislerin tiryakisi olarak ve idare edilmesi en zor tutkuların esiri olarak büyüdüm." Wilson kendi benzeriyle (aynı ada ve doğum tarihine sahiptir) ilk olarak Stoke Newington'daki gotik bir okul binasında öğrenciyken karşılaşır: Bu alt ego (daima fısıltı halinde konuşmaktadır) onun yaşamını, Napolili bir dükün verdiği bir maskeli baloda son kez karşılaşmalarına değin, Eton, Oxford ve Avrupa'da gerçekleştirdiği kozmopolit seyahatlerde izler. Wilson'ın ilan ettiği gibi, "benim kalıtsal mizacım denetimimi gitgide yitirmeme neden oldu".[93] Düşese yapmakta olduğu suç niteliğindeki flör-

91) Fagin, *Histrionic Poe*, 61-62.
92) Poe, *Works*, II, 427.
93) A.g.e., II, 446.

tü, fısıldayarak konuşan benzeri tarafından yarıda kesilince, Wilson onu 'vahşice bir yırtıcılıkla göğsünden defalarca' bıçaklar.[94] "Geniş bir ayna –o kafa karışıklığı ânında bana öyle görünmüş de olabilir– daha önce hiçbir şeyin görünmediği yerde durmaktaydı; ve, korkunun en uç noktasında ona yaklaştığımda, kendi görüntüm, ama soluk ve kana bulanmış bir yüzle, bana doğru cılız ve sendeleyen bir adımla yaklaştı." Birbirinin aynısı olan Wilsonlar birbirleriyle kimlik değiş tokuşu gerçekleştirmiştir. Artık fısıldamayan diğer Wilson şöyle der: "Bundan sonra sen de ölüsün –dünyasız, cennetsiz, umutsuz bir ölü! Sen benim içimde var oldun– ve, benim ölümümde, senin kendi görüntünde gördüğün gibi, kendini nasıl da kesin bir biçimde öldürdün!" Wilson öyküsü Kalvencilik'e inanmış okurlara herkesin ikiye bölünmüş olduğunu ve sürekli izleyen kişinin de yalnızca vicdana sahip bir yarı olduğunu söylemektedir. Poe kasıtlı olarak kendi kendisini yok etmeyi denemekte olan bir kişiydi ve insanların nasıl da kendilerini kızdıracak düzeyde düzensiz hale gelebileceklerini yakından bilmekteydi: "Ruhun *kendi kendisini kızdırmak* –kendi doğasına şiddeti sunmak– ve sırf yanlış yapmış olmak için yanlış yapmak konusundaki bu sınırsız arzu"ya yönelik bilgisiyle, "Huysuzluk insan yüreğinin ilkel dürtülerinden biridir"[95] demekteydi. Benzer, vicdanın uslanmaz hilelerini çok inandırıcı bir biçimde temsil edebilir: Öykünün zirvesi, kendini suçlamanın, özellikle de vicdan alkole bağımlı vicdan azabı denen o aşırı duygusal yapmacık hallere dönüştürülürse, kendi kendini yıkıma sürüklemekle sona edebileceğine ilişkin bir uyarıdır. Fagin'in belirttiği gibi, "Poe'nun yaşamına ve sanatına getirdiği bir büyük nitelik, emaneten alınmış deneyimleri sanki kendisininmiş gibi hissetme ve kendi deneyimlerini de başkasınınmış gibi hissetme konusundaki o tuhaf kararsızlığıdır."[96] Poe'nun kişisel deneyimlerini okurlarının deneyimleriyle karıştırması, 'William Wilson'a yönelik diğer bir yorumu da sunmaktadır. Anlatıcı, dünyaya açılan ve etkili olan adamdır; fısıldayan Wilson bu adamın yüzünü kara çıkaran yalnız birey, pek az insanın karşılaştığı ve hiç kimsenin kimliğini çıkaramadığı kişisel benliktir (örneğin, Oxford'ta en çarpıcı biçimde ortaya çıkışında paltosu suratını gizlemektedir ve bütün mumlar söner). Kopya Wilsonlar Henry James'in 'The Private Life' (İlkel Yaşam) adlı öyküsündeki Clare Vawdrey'i gölgede bırakmaktadır; bu öyküde, yaratıcılığında başarılı olması duru-

94) A.g.e., II, 447-8.
95) A.g.e., III, 852.
96) Fagin, *Histrionic Poe*, 65.



Kızıl Ölümün Maskesi'nin sinema uyarlamasında (1964) lanetli prensi Vincent Price canlandırdı.

munda bir münzevi yaşantısı sürdürmeye gereksinim duyan anlatıcının sosyeteye katılan ve kendisini dinleyenleri hayran bırakan bir benzeri bulunmaktadır.

KIZIL ÖLÜMÜN MASKESİ

Fagin'in de vurguladığı gibi, Poe'nun en büyük gotik öyküleri, kendisinin karakterlerin rollerini oynadığı tek perdelik oyunlar gibiydi. Eğer kişisel deneyim tarafından destekleniyorlarsa, bu roller kolaydı, ama Poe'nun amaçları daima kişisel ifşaatlara üstün gelmekteydi. Bu nedenle, Poe, karısı Ocak 1842'de şarkı söylerken zaten tüberkülozlu olan akciğerlerinde kanamaya neden olduktan kısa süre sonra, (daha sonraları adı 'Oval Portre' biçiminde değiştirilen) 'Life in Death' (Ölümdeki Yaşam) ve 'Kızıl Ölümün Maskesi' adlı öyküleri yazdı. Her iki öykü de, karısının nasıl da kolay ölebileceğine yönelik uyarılar içeren deneyimle-

rini yansıtır. 'Kızıl Ölümün Maskesi' baş karakter Prens Prospero'nun Poe'nun soyadını iki kez içeren adıyla kişisel unsur içermektedir. Öykü hem zarafeti ve cesurca adımları nedeniyle, hem de kişisel olayları aşması nedeniyle çarpıcıdır. Poe'nun öyküsü Kızıl Ölüm denen bir salgın döneminde geçer. "Keskin acılar ve ani bir baş dönmesi söz konusuydu; ardından da tüm gözeneklerde kanama gerçekleşiyor ve son geliyordu."[97] Prens Prospero ve saray erkanı 'prensin kendi tuhaf ama soylu zevkinin yaratısı' olan burçlu bir manastıra el koyarlar ve hastalıkla temasa karşı da bütün duvarları ve kapıları mühürlerler:

> Dış dünya kendi başının çaresine bakabilirdi. Bu esnada, yas tutmak ya da düşünmek aptallık olurdu. Prens eğlence için gerekli bütün gereçleri sağlamıştı. Soytarılar vardı, oyuncular vardı, bale dansçıları vardı, müzikçiler vardı, güzellik vardı, şarap vardı. Bütün bunlar ve güvenlik içerdeydi. Dışarıda da 'Kızıl Ölüm'.[98]

Prospero ne kadar harika biri olsa da dünyadan kaçışı sırasında tamamen güvencede değildir:

> Dükün zevkleri tuhaftı. Renk ve etkiler konusunda zevkliydi. Yalın modanın *dekorunu* yok sayıyordu. Onun planları cesurca ve ateşli, görüşleri de barbarca bir parıltıyla süslüydü. Bazıları onun deli olduğunu düşünebilir. Onun izindekiler böyle olmadığını hissediyorlardı. Böyle olmadığından *emin* olabilmek için onu dinlemek ve görmek, ona dokunmak gerekiyordu.[99]

Gerçek Got kahramanlar gibi, prens ve saray erkanını yasaklanan şeyler önce heyecanlandırır, sonra da rahat bırakmaz. 'William Wilson'da olduğu gibi, ilk kriz bir maskeli baloda gerçekleşir. Kaygılardan uzak geçen bir sürenin sonunda prens kendisini izleyenler için şehvet amaçlı bir maskeli balo düzenler. Balo, sırasıyla, lüks bir biçimde döşenmiş mavi, mor, yeşil, turuncu, beyaz, menekşe rengi, birbiriyle bağlantılı yedi görkemli odada yapılır; her bir odanın aynı renklerde vitraylarla bezeli çarpıcı gotik pencereleri vardır – sadece siyah kadife odasında pencerelerin çerçeveleri kan kırmızı renktedir. Poe maskeli balolardan söz ederken, "Grotesk oldukları kesindi," der.

97) Poe, *Works*, II, 670.
98) A.g.e., II, 671.
99) A.g.e., II, 673.

> Bol parıltı ve şatafat, ilginçlik ve heyecan vardı... Uygun olmayan giysileri ve gereçleriyle arabesk figürler vardı. Akıl hastası giysileri gibi delilik içeren tuhaflıklar vardı. Bol bol güzellik, bol bol mantıksızlık, bol bol *tuhaflık*, dehşetli bir yan vardı ve tiksinme duygusunu harekete geçirecek tek bir şey yoktu.

Bu âlemlerde gereksiz bir kişinin Kızıl Ölüm kıyafetinde boy göstermesinin ardından ("Pelerini *kana* bulanmıştı ve suratının tüm niteliklerini sergileyen geniş alnı kızıl dehşetle kıpkızıl renkteydi"[100]), Prens Prospero bu kişiye hançeriyle meydan okursa da ânında ölür. Kızıl Ölüm rolü yapanı yakalamak için ileri atılan saray erkanı "çok şiddetli bir kabalıkla çekip aldıkları, cenazelerde kullanılan ve cesede benzeyen maskenin altında dokunulabilir bir biçim olmadığını keşfedince, dile getirilemez bir dehşet içinde"[101] donup kalırlar. Öykü, bitmek bilmez bir tedirginliği içeren son bir paragrafla son bulur:

> Ve böylece Kızıl Ölüm'ün mevcudiyeti fark edildi. Gece vakti, tıpkı bir hırsız gibi gelmişti. Ve âlem yapanlar birer birer alemlerinin kanlı kaplı salonlarına yığıldılar ve her biri de efendilerinin o umutsuz duruşunu izleyerek öldüler. Ve o eğlenenlerin sonuncusunun yaşamı sona ererken, fildişi saat de durdu. Ve üçayaklar üzerindeki mumlar bitti. Ve Karanlık, Çürüme ve Kızıl Ölüm her yerde sınırsızca hüküm sürdü.

'Kızıl Ölümün Maskesi' öylesine net bir eserdir ki, her okuyucunun bireysel anlamlar çıkarmasına yatkındır. Püriten yalınlığıyla, aşırı lüksün daima cezalandırıldığını öğretir; Prens Prospero ve onun saraylıları, İngiltere Kralı I. Henry'in eğlenceden zevk alan oğlunun adamlarıyla birlikte 1119'da White Ship'te boğulmasından bu yana katı ahlak yanlılarını mutlu edecek türden, hak ettikleri bir cezayla karşılaşırlar. Prens Prospero sıradan insanların kafasındaki zengin soylu fikrini karşılar: aşırı güçlü, büyük ölçüde bencil, başkalarının acılarına karşı zalim olmasa da kayıtsız, insanlığa tehlikeli biçimde tepeden bakan, yeniliği ve sansasyonu arama konusunda tedirgin ve huzursuz. Prens Prospero'nun özenle hazırlanmış, hayal gücünün eseri dünyasının yok olması, benzer ölçüde, hayal gücü pek çalışmayan ve değerli ya da kutsal nitelik taşıyan şeyleri yok etmekten hoşlanan kişilerin kinci nefretini de tatmin eder.

100) A.g.e., II, 675.
101) A.g.e., II, 676-77.

Daha az katı Püritenler açısından, Poe'nun vermek istediği ders, bir kişinin başka insanların acılarının sorumluluğundan kaçamayacağıdır; eleştirel biyografi yazarı açısından, 'Kızıl Ölüm', Poe'nun çürümenin ve kızıl ölümün karısı üzerindeki sınırlanamaz egemenliğini kabullenme konusundaki isteksizliğinde yatan kendi kendini suçlamayı anımsatır; diğer okuyucular açısından, dış dünyanın, Prens Prospero'nun umduğu gibi, kendi başının çaresine bakamayacağını gösterip iç dünyanın biçimsel anlamda güvenilir ortamının kırılganlığını vurgulamaktadır. Roger Corman, 1964'te gerçekleştirdiği sinema versiyonunda prensi bir sadist, onun müritlerini de şeytana tapan kişiler olarak gösterdi. Cinsel aşırılıkla ilgili ipuçları cezalandırmaya ilişkin diğer yorumları da beraberinde getirmektedir. Heidegger'in dediği gibi, anlam en fazla, yorumların en yoğun olduğu yerdedir. 'Kızıl Ölümün Maskesi' bir başyapıttır.

USHERLAR'IN ÇÖKÜŞÜ

Poe'nun en ünlü öyküsü olan 'The Fall of the House of Usher'da (Usherlar'ın Çöküşü, 1839) Avrupalı bir Got evveliyatın yanı sıra kişisel bir bileşen de bulunmaktadır. Poe'nun Fransız hayranları olan Goncourt kardeşler, biraz da arsızca, Poe'ya 'Hoffmann-Barnum'*[102] adını takmışlardı, zira Poe daima Baltık Got'unun Amerikalı şovmenle olan bir birleşimini temsil etmişti. E.T.A. Hoffmann'ın öyküsü 'Das Majorat' (1817) –İngilizce'de bilinen adıyla 'The Entail'– Poe açısından rahatsız edici bir otobiyografik nitelik içermekteydi. Avukat eğitimi gören Hoffmann, Baltık kıyılarındaki ıssız bir uzantıda yer alan ve duvarları karaçamlar ve köknarlar arasında görünmez hale gelen, von Ross ailesinin atalardan kalma kasvetli konutları olan Rossitten Kalesi'nin yasal tarihini anlatır. Sert ve insanlardan nefret eden Roderick, Baron von Ross, şeytani sanatlar icra etmekten ötürü Courland'daki diğer mülkü elinden alındıktan sonra Rossitten arazisine vârislerce satılma yasağı getirmişti. Yaşlı Roderick amatör bir astronomdu ve 1760'da bir gece ölü bulunduğunda, gözlemevini içeren kule çöktü ve kalenin içinde yaklaşık 25 metre derinliğinde bir yarık oluştu. Yasaktan ötürü vârisler Rossitten'i satamazlar. Bu sınırlama oğulları Wolfgang ile Hubert arasında tartışmalara

* Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822), Alman yazar ve besteci. Phineas Taylor Barnum (1810-1891), Amerikalı şovmen ve sirk yatırımcısı. (ç.n.)

102) Robert Baldick, (yay. haz.), *Pages from the Goncourt Journal* (1962), 100.



"Ama sonra bu kapıların dışında Usherlar'dan Lady Madeline'in yüce ve kefene bürünmüş figürü belirdi." Henry Clarke'ın Poe'nun öyküsüne göre yaptığı 1919 tarihli çizim.

neden olur ve sonunda yasağın çiğnenmesi çabalarına sinirlenen ve Roderick'in eski sadık uşağı Daniel, Wolfgang'ı yarığa iterek öldürür. Sonraları, Daniel'ın hayaleti kalede yaşayan diğer nesilleri duvarların ardında korkunç iniltiler çıkararak rahatsız eder.

Satış yasağı sürerken, Hubert Wolfgang'ı kalenin mülkiyetini almaya ikna eder: Ölümü sonrasında, Hubert ardında tartışmalı bir belge bırakır; buna göre, Wolfgang İsviçreli bir kadınla gizli kapaklı bir evlilik gerçekleştirmiş ve bu evlilikten Roderick adında bir oğlu olmuştur. Genç Roderick Rossitten'in gerçek sahibidir. Bunun ardından mirasa yönelik yasal bir çekişme gelir. Hubert'in oğlu genç Roderick'in aslında haksız yere hak iddia eden biri olduğunu, aslında Wolfgang'ın oğlu değil Hubert'in gayrı meşru oğlu olduğunu, bu yüzden de pişmanlık duygusuyla hareket eden Hubert'in bu zengin mirası düzmece yollarla ona sunmak istediğini iddia eder. Birkaç ölüm sonrasında Roderick Rossitten'i ele geçirir ve birinci kuzeni Seraphine'le evlenerek ailenin muhalif kanatlarını birleştirir. Ancak, Roderick felaket bir biçimde yaşar ve Seraphine de aşırı ölçüde dengesiz bir gotik kurbandır. 1790'da ailenin yasal danışmanı Voetheri yeğeni Theodor'la birlikte kaleyi ziyaret eder. Genç Theodor Daniel'in inlemeleri karşısında dehşete kapılır ve Seraphine'e âşık olduğu hayaliyle kendisine aşırı önem veren bir ukala gibi davranır. (Burada, Poe'nun evli bayanlar karşısında takındığı ve kendisinin de farkında olduğu romantik tavırla bazı benzerlikler bulunmaktadır.) Seraphine sonunda evin üzerindeki lanetin kötülüğüyle ölür –kızakla giderken yaşlı Roderick'in hayaletinin kendisini izlediğini hayal eder ve kızağı devrilince ölür– ve dul eşinin tam bir duyarsızlık içinde hayatını sürdürmesinin ardından baron ailesi sona erer, Rossitten de yıkılıp gider. Anlatımını bitirirken, Theodor yasağı getiren hakkında, "Sefil, kör Roderick!"[103] der. "Bak nasıl kötü güçler oluşturdun, kendi soyundan gelenleri daha ilk baştan zehirleyerek – oysa o soyun sonsuza kadar sağlam temeller üzerinde yükselmesini amaçlamıştın!"

1827'de Sir Walter Scott, Hoffmann'ı eleştiren bir makale yazdı ve muhtemelen bu yazıyı Poe da okudu. Scott'ın Rossitten'e ilişkin anlatımı –"eski sahiplerinden biri, söz konusu yapının kurucusu tarafından astroloji amacıyla inşa edilen bir kule devrilmiş ve düşerken de en yüksekteki kuleden mahzene kadar uzanan bir yarık oluşturmuştu"[104]– akıllara hemen Poe'nun Usher Konutu'ndaki zikzak biçimli yarığı getirir. Rode-

103) My rendering of *Tales from Hoffman* (1951), 221.
104) Sir Walter Scott, *Works*, XVIII (1835), 311.

rick adı bir yana, diğer ortak noktalar da vardır. Hoffmann'ın öyküsü (özellikle de Wolfgang ile Hubert'in ölümü sonrasında satış yasağına ilişkin yeni sorunlar) Poe için kişisel bir anlam taşımaktaydı. Hatırlanacağı gibi, Poe, John Allan adında nüfuzlu bir zenginin himayesinde büyüdü: Bu evlat edinmeye asla yasal nitelik kazandırılmasa da, ikinci ad olarak John Allan'ın soyadını aldı. Allan, Virginia'da Richmond dışındaki zarif evini satın aldığında, sütunlu ön bölmesinin girişine yıldızları inceleyebilmek için bir teleskop yerleştirdi (bu da, Rossitten'deki Roderick'i ve teleskopunu akla getirir). Poe, sürekli 'Anne' diye seslendiği Mrs. Allan'a, 1829'daki ölümüne kadar çok bağlıydı; bir sonraki yıl, Allan yeniden evlendi ve hemen üç çocuğun babalığını üstlendi. Bu yeni evlilik Poe'nun yaşamında bir dönüm noktası oldu, zira sevgiyle dengelediği ilgi ve para için o zamana kadar üvey babasına güvenmişti. Ama bitip tükenmeyen ergenlik uyumsuzlukları Allan'ın sınırlarını zorlamaktaydı ve kısa süre içinde birbirlerine karşı kalıcı biçimde yabancılaştılar. Poe teselli bulmak için Clemm Teyze'sine sığındı ve sonunda da onun kızıyla evlendi; ancak, Poe ile Allan arasında gidip gelen karşılıklı suçlamalar Poe açısından berbat bir parasal felaketle sonuçlandı. Allan'ın 1834'teki ölümü sonrasında, Poe üvey babasının vasiyetinden çıkarılmış olduğunu keşfetti. Ancak, bu vasiyetname öylesine karışık ifadelerle dile getirilmişti ki, Allan'ın gayrı meşru bir çocuğuna da pay ayrılmasına içerleyen dul eşi tarafından reddedildi. Kadın üvey oğulla da uzlaşmayı reddetti. Allan adını kullanmaya devam etse de, bu hakkı zorla kullandığına inanılan Poe'nun hak iddiaları asla gerçek aile tarafından kabul görmedi.

Görünüşte, Poe'nun Hoffman yorumu, sahip oldukları mülk tarafından denetlenen eski, içe kapanık, dar görüşlü ve sevimsiz bir aileyi deliliğe sürükleyen kokuşmuşluk hakkındadır. Usher Konutu, Usher ailesi için güç timsali bir konut değil, aileye hükmedecek kadar etkileyici bir atmosfere sahip bir binadır. Yalnızca iki aile üyesi –Madeline ve Roderick adındaki ikizler– hayatta kalır ve onların da tek bir ayrılmaz kimliği evle paylaştıkları görülebilir. Madeline uzun süreden beridir hastadır ve –ona hayran olduğu ileri süren ama aslında yalnızca saplantılı olan– Roderick, anlatıcıya onun öldüğünü aktardıktan sonra, kızın cesedini evdeki bir yeraltı mezarına kapatır. Madeline aslında kataleptik bir trans durumuna geçmiştir ve diri diri mezara kapatılmıştır; Roderick onun acı dolu haykırışlarını duyabilmektedir ama yardım etmeye cesareti yoktur. Korku ve suçluluk duygusunun neden olduğu delilikle evin içinde dolanır durur. Sonunda, Madeline tabutundan çıkmayı başarır ve onun yanına koşar:

> Beyaz giysisinde kan ve o sıska bedeninin her bir parçasıyla çok çetin bir mücadeleye giriştiğinin kanıtları vardı. Bir an için titreyerek ve öne arkaya sallanarak eşikte durdu, sonra, alçaktan, inilti gibi bir çığlıkla, ağabeyinin üstüne çullandı ve şiddet ve ölümcül ıstırabı içinde, planladığı terörün kurbanı olan adamı ölü halde yere devirdi.[105]

Tam bu anda, Usher Konutu'nda zaten var olan zikzak biçimli çatlak genişler ve Rossitten'de devrilen kule kadar onarılmaz biçimde evi ikiye ayırır. Konutun bu yıkıntısı Roderick Usher'ın akıl sağlığının nihai enkazını temsil edebilir. Diri diri mezara koymalar, yeraltı mezarları, trans halleri, fırtınalı hava, gerçeküstü mobilyalar ve sarsıcı histeri öykünün gotik niteliğini güçlendirmektedir.

Öykünün Amerikan gotiğinde ele alınan aile yaşamına bir diğer katkısı da, sözüm ona birbirine seven akrabaların yok edici birer şeytan olmalarıdır. Dinsel ideallerden ya da siyasal sofuluktan arındırılmış aile yaşamının olduğu kadar, Usher ailesinin gerçeği, nefretin, aralarında kan bağı bulunanlarda çok yoğun bir biçimde var olabileceğidir; aile, gerçek sevgiyi yok etme potansiyeline sahip bir kurum, bir sahiplenme, nefret ve kıskançlık bağıdır. D. H. Lawrence Usher ailesini yorumlarken, "Nefret aşk kadar aşırı, bir o kadar yavaştan tüketici, gizemli, gizli, kurnazdır"[106] demekteydi. "Poe'daki bütün o yeraltı mezarı işi yalnızca bilincin *altında* gerçekleşeni simgelemektedir. Yüzeyde, her şey açıkça söylenir. Aşağıda, diri diri gömmenin o berbat, cinayet temelli aşırılığı yer alır." Ayrıca, Usher Konutu, Amerikan gotik betiminin belirgin bir geleneğine köklü bir nitelik kazandırır. Nasıl ki atalarından kalma o ev ikizlerin ruhlarını çalmış görünürse, Faulkner'ın Yoknapatawpha ile ilgili romanlarında da güneylilerin ruhları Amerikan İç Savaşı sonrasında boş binalara yerleşir. "Quentin bununla büyümüştü; yalnızca adlar birbiriyle değiştirilebilir türden ve neredeyse sayısızdı. Çocukluğu onlarla doluydu; bedeni ise çınlayan, yenilgiye uğramış adların sesleriyle yankılanan boş bir salondu; o bir birey, bir varlık değildi; o bir ulustu. O, inatçı, hep eskileri yad eden hayaletlerle dolu bir barakaydı."[107]

Usher ailesinde yanlış giden bir şeyler vardır ve bu gotik romanlarda çok sık görülen ve yirminci yüzyıl okurlarınca hemen fark ediliveren ensest imasından öte bir şeydir. Bu şey, Usherlar'ın en çare bulunmaz

105) Poe, *Works*, II, 416-17.
106) D. H. Lawrence, *Studies in Classic American Literature* (1924), 85.
107) Faulkner, *Absalom*, 12.

hatası durumundaki ailenin gücü saplantısı da değildir. Bu aşırılık, erotik ya da psiko-dramatik olmaktan ziyade parasal ve yasaldır. Poe'nun öyküsüne esin kaynağı olan şey, Hoffmann'ın yasağa ilişkin öyküsünün etkisi altında yeniden ele alınan, kendisinin sahte bir Allan sıfatıyla travmaya neden olacak biçimde pahalıya patlayan reddedilişidir.

Roderick Usher 'bir tedavi yöntemi bulmaya çalıştığı (...) yapısal ve aileden kaynaklanan bir kötülük'ten[108] muzdarip olduğunu ilan eder ve hemen ardından kendisini nitelerken de, hiç düşünmeden, sanki gerçeği kaçırtmak istermiş gibi, "yalnızca sinirsel bir düşkünlük" der. Anlatıcı, Usher'ın durumunu şöyle özetler: "Kiracılığını yaptığı konuta yönelik bazı batıl inanç kökenli izlenimlerle eli kolu bağlı durumda kalmış ve orada yıllar boyu asla cesaretini toplayamamıştı; itibari gücünün etkisi ise, burada yeniden dile getirmek için fazlasıyla gölgeli terimlerle yansıtılıyordu."[109] İtibari, çok dikkat çekici bir sözcüktür. Sözlük anlamı şu şekildedir: "Kandırmaca yoluyla bir başka şeyin yerine yerleştirilen; gerçek şeyin ya da kişinin yerine hileli yolla getirilen; böylece, (olmadığı biçimde) gibi görünen; gerçek olmayan, düzmece, taklit, sahte (...) özellikle çocuklar, özellikle gerçek vârisin ya da halefin yerini almaya çalışan için kullanılır."[110] Roberick Usher bu sorun konusunda yalnızca belirsiz sözcüklerle konuşmuş olsa da, kısa süre sonra, öykünün en önemli noktasını oluşturan 'The Haunted Palace' adlı şiiri okumasıyla birlikte konuya ilişkin hiçbir kuşkumuz kalmaz.

Okunan şiiri dinleyen dostu, "O an, hem de ilk kez olarak, Usher açısından kadının konumuna ilişkin sağduyunun sendeleyişinin tamamen bilincinde olmanın nasıl bir şey olduğunu algıladım"[111] yorumunda bulunur. Poe, 'The Haunted Palace' şiirinin hayaletlerin rahatsız ettiği hastalıklı bir zihni temsil ettiğini söylese de, şiir aynı zamanda gasp denen o orijinal gotik konuya da seslenmektedir. Şiir, her şeyin eğlenceli olduğu ve herkesin 'güzelliği aşan seslerle', 'krallarının zekâsı ve bilgeliği'ne ilişkin şarkılar söylediği 'ışıltılı [bir] saray'ın öyküsünü anlatır. 'Monarşinin yüce mülkü'ne yapılan 'saldırı' sonrasında kral ölür ve ardından 'hayal meyal hatırlanan bir öykü' gömüldüğü yerden çıkarılır: Saray yaşamı 'düzensiz' ve 'berbat' bir hal alır. Şiir, dikkati çeken bir sözcük dışında ('Porphyrogene!') sade bir dilde yazılmıştır. Dikkati çek-

108) Poe, *Works*, II, 402.
109) A.g.e., II, 403.
110) *Oxford English Dictionary*, XVII (1989), 265.
111) Poe, *Works*, II, 406-7.

mesinin nedeni, üçüncü dizenin altıncı satırında sadece bu sözcüğün yer almasıdır ve 'mor doğan', ya da Bizans hanedanında özellikle erkek vâris anlamına gelmektedir. Bu göze batan çok heceli sözcüğün güçlü bir biçimde işaret ettiği nokta, monarşiye ulaşan ve onu çabucak öldüren belanın, tıpkı onun ölümünün ardından anımsanan eski söylentiler gibi, onun tahtı gasp eden gayrı meşru biri olmasıdır. Böyle olunca da, şiirin bitişinde yer alan, sarayda 'iğrenç [bir] yankıyla' işitilen kahkaha, meşru yöneticilerin alaylarıdır. Şu halde, Poe geleneksel İngiliz gotiğinin niteliğini oluşturan gayrı meşruluğu ve mülk gaspını çevreleyen endişelere dönmektedir; ama bunu yaparken daha üstün ve daha yeni katmanlar eklemektedir. Roderick'in "yapısal ve aileden kaynaklanan bir kötülük çekiyor" olduğunu ilan etmesindeki sözcük oyunu, onun fiziksel yapısından ziyade, belgelerinin, parşömenlerinin, hanedan kudretinin, iyeliğinin yasal temellerine değinmektedir. O, aslında, on dokuzuncu yüzyıl Amerikalılarının endişelerini su yüzüne çıkarmak için yeniden tasarlanmış Manfred, Otranto'yu gasp eden kişidir: kendi koşullarının öldürdüğü ateşli, tuhaf bir adam. Püriten vicdanının keskinliğiyle atalarının ikiyüzlülüğü bir araya gelince, içini, kendi varoluşunun suçunu taşıyan, ne olmaması gerektiğini bilen bir insanda var olan çaresiz korku doldurur.

Goncourt kardeşlerin 1856 kadar eski bir tarihte günlüklerinde belirttikleri gibi, Poe'nun psikolojik duyarlılığı "yirminci yüzyıl edebiyatını işaret eden yeni bir edebi dünya"[112] yarattı. 1920'lerden itibaren Faulkner bu iki yüzyıl arasındaki bir diğer köprüydü. Faulkner'ın romanları (kendisinin tanımıyla) "çenebaz, nefret dolu, kafası karışmış hayaletlerin görüldüğü (...) 1865'ten beridir ölü halde duran Güney'in derinlikleri"ni[113] betimlemektedir. Amerikanın güneyindeki bireyler linç olayları, tüy ve katrana bulama olayları ve diğer grup barbarlıkları yoluyla zalimce yönetilmekte ve daha kurnazca ama daha az zalim bir biçimde de güneyli beyefendilerin onur kurallarına göre denetlenmekteydiler. Amerikan gotiğindeki aile tarihleri vampir, yıkım ve açgözlülükle doluydu; üstelik bütün bunlar Amerikalıların acı çekmekle eş anlamlı bir yaşamı kabul etmeye yanaşmamalarına karşın gerçekleşiyordu. Din ve cinsiyet, Faulkner'ın karakterlerinden birinin üzülerek dile getirdiği türden yıkıcı endişelerin ve hiddetlenmelerin baskısını ortaya çıkardı:

112) Baldick, *Goncourt Journal*, 19-20.
113) Faulkner, *Absalom*, 9.

Onur, davranış ve kibarlık prensipleri, kusursuz düzeyde normal insan içgüdüsüne uygundu; siz Anglosaksonlar buna şehvet demekte ısrar ediyor ve boş anlarınızda da onun hizmetinde o en eski mağaralara çekiliyorsunuz; sizlerin zarafet adını verdiğiniz şeyden düşüşünüzü göklere başkaldıran türden bahane ve açıklama sözcükleri bulutlandırıp karıştırıyor, erdeme dönüşünüzü doygun bir aşağılama ile cezalandırmanın gökleri bile yatıştıran çığlıkları müjdeliyor; bunların hiç birinde –ne başkaldırıda ne de yatıştırmada– göklerin çıkarı vardır, ya da, gökler bunlarda, ilk iki üç seferden sonra, düzenli bir sapma bulabilir.[114]

GÜNEYLİ GOTİK

Amerika'nın güneyindeki ölüm isteği, gerçek yaşamda, melankoli yüklü Percy sülalesi tarafından örneklendi. Charles Percy, Mississippi Deltası'na çıkagelen ve burada kendisine 1777'de toprak bağışlanan İrlandalı niteliksiz bir işçiydi. Çocuk yaşta bir mirasçıyla 1780'de evlendiğinde, zaten evliydi; hem İngiliz adalarında hem de Bermuda adalarında eşleri vardı. Terk ettiği oğlu Robert, annesine ölüm döşeğinde verdiği sözü tutmak amacıyla, 1790'da babasının izini çiftliğine kadar sürdü ve daha sonra onun yakınında bir yere yerleşti. Charles Percy komşularıyla çok şiddetli bir kan davasına tutuşunca, 1794'te vücuduna bağladığı demir bir kazanla uçuruma atlayarak intihar etti. Robert Percy'nin soyundan gelenler yasal vâristi, ama bütün paraya en son yaptığı iki eşli evlilikten olan çocuklar el koydular. Kişiyi kendisini yok etmeye yönelten türden bir bunalım, lekelenen Percy ailesinde bir eğilim halini aldı. Her bir neslin erkekleri intihar etti; onların kız kardeşleri daha ılımlı bir biçimde Phipps Psikiyatri Kliniği'ne yatırıldı. Bir yüzyıldan uzun bir süre, 1940'lara kadar, Percy ailesinden gelen bir erkeğin ortalama yaşam süresi otuz dokuzdu. Altmışlı yaşlara erişen tek erkek Percy, 1929'da bir seri aile cenazesi sonrasında yemeden içmeden kesilen ve altmış sekiz yaşında ölen Senatör Leroy Percy'ydi. Belki de Charles Percy'nin soyundan gelenlerin üzerindeki gerçek kalıtsal lanet, sözü edilen ilk intiharların bu kişilerin çocukları üzerinde, onları aptala çevirecek ölçüde güçlü sevgi eksikliği yaratmasıydı.

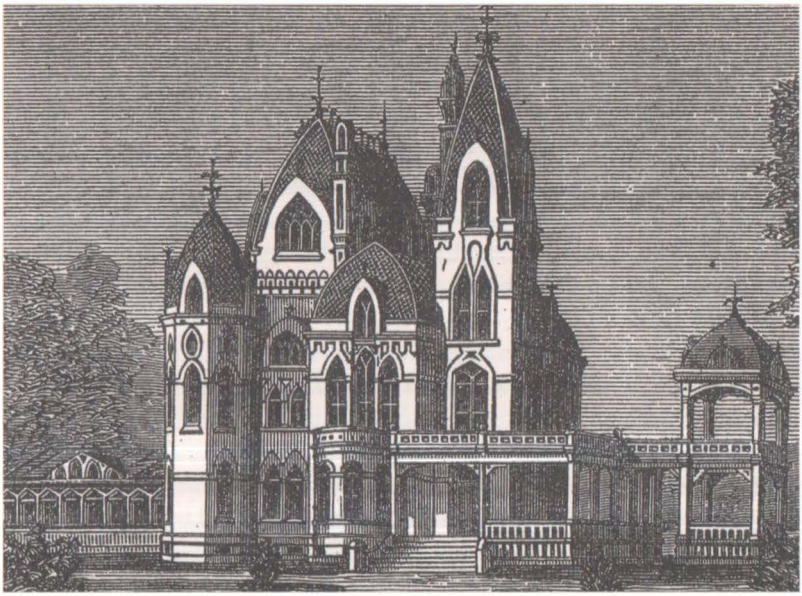
Bir aile üyesi, belirgin bir biçimde, içinde bulundukları çıkmazı gotikleştirilmiş ifadelerle dile getirdi. Catherine Ann Warfield atalarından

114) A.g.e., 116.

gelen felaketleri 783 sayfalık popüler romanı *The Household of Bouverie*'de (1860) inceledi. Yalıtılmışlık, delilik ve ensest betimlemeleriyle bu roman, Maturin ve Beckford'ın bilerek yansıtılan etkisini taşır ve kitabın kadın kahramanının (Lillian de Courcy gibi romantik bir adı vardı) Kuzey İngiltere'de, "İngiliz kibar sınıflarının yüksek tondan geleneklerinde kavrulmuş her şeyi fantezilerine katan Amerika'nın İngiltere âşığı dişilerini mutlu etmek"[115] amacını taşıyan iç karartıcı bir kalede yetiştirilmesini anlatan sahneler içerir. Kadın kahraman Güney Amerika'daki bir eyalete, hizmetçilerin beyaz olduğu ve hiçbir köle karakterin bulunmadığı bir çiftlikte yaşamaya gider. Orada, öldüğünü zannettiği büyükbabasının, evlerinin üst katında gizlice yaşamakta olduğunu öğrenir. Erastus Bouverie (bu kişinin karakteri yazarın kibirli, münzevi babasının, intihar eden büyükbabasının ve Barut komplosu sonrasında kapatıldığı Londra Kulesi'nde simya deneyleri yapan ve yazarın akrabası olduğu söylenen "Büyücü Northumberland kontu"nun bir karışımıdır) sonsuz güzelliğin iksirini bulabilmek için insan kanı ve altınla simya deneyleri gerçekleştiren Brontëler'e özgü bir delidir. Erastus Bouverie hem bir tiran hem de başkalarına muhtaç biridir: Bretham Wyatt-Brown'ın özetlemesine göre, Erastus "eşi Camilla'nın peşinden koşanlardan ikisini öldürür, karısının kanaryasını ve köpeğini zehirler, bebek yaştaki kızlarını (Lillian'ın annesi) İngiltere'ye gizlice yollar ve karısını kandırmak için de sahte bir cenaze töreni düzenler ve Camilla'nın sonradan evlat edindiği iki yaşındaki Jason'ı galvanizli bir aküden elektrik vererek dilsiz yapar".[116] Ancak, dediğini yaptıran ya da inatçı bir havası yoktur. "O, üst katlardaki barınağında sinip kalmış, sevgisi uzun zaman tükenmiş bir eşin sadakatine tamamen bağımlı mızmız bir aile reisidir." Warfield, gotiğin vampirlik, ensest, mazoşist gizemlilik ve bir işe yaramayan erkeklik gibi temalarını bir araya getirdi; ancak, kitabının asıl önemi, Faulkner'ın hayal gücünü yansıtan dünyasıyla kurduğu temasta yatmaktadır: Charles Bon'u öldürdükten sonra Stupen's Hundred adlı konutta yarım yüzyıl gizlenen Henry Sutpen, Faulkner'ın dehası tarafından yeniden tasarımlanan Erastus Bouverie'dir.

Faulkner, Lewis ya da Maturin gibi Gotlarla denk tutulamayacak ölçüde çok yönlü ve özgündü; ancak, gotiğin temel unsurları en iyi kitaplarında bulunabilmektedir ve Faulkner gotiğin gücünü yüceltmiştir. Faulkner'ın en temel kötü kahramanı Thomas Sutpen, Avrupalı gotik feodal

115) Bertram Wyatt-Brown, *The Literary Percys* (1994), 25.
116) Wyatt-Brown, *Percys*, 29-30.



Güney Amerika gotiğinin çiftlik evlerinde, terör, elde edilmesi amaçlanan en son etkidir. Bu konutlara yönelik edebiyatın en iyisi, Cennetten Kovulma'nın anlamını inceler. "Bütün iyi romanlar gibi bütün iyi biyografiler de, orijinal günahın, yaşamı seçmemiz gerekirken ölümü seçmemizi sağlayan doğuştan gelme eğilimin incelenmesini aktarır." Rebecca West (1941). *Godley's Ladies Book* (1876) tarihli kitaptan, Isaac Hobbes ile oğullarının inşa ettiği bir çiftlik evi.

mutlakıyetçilerin güney eyaletlerindeki versiyonunu, 'köleliğe dayanan bir baronluk'u[117] temsil eder. Sutpen, lekeli kanını ve kirletilmiş ruhlarını daima "kalıtsal kötülüğü ve hasarı hep başka bir ad altında ve gerçek adı hiç duymamış insanlar üzerinde ve arasında gerçekleştirmeyi başaran"[118] bir ailenin ürünüdür. Sutpen ile oğlu Henry arasındaki ilişki Salvator'a özgüdür: "Yasakların, meydan okumaların ve yadsımaların açıklanamaz gök gürültüsü arasında, kaya gibi Sutpen ile maymun iştahlı ve sert Henry parladı, ışıldadı, söndü."[119] Bu fırtınanın yıkıcı gücü gelip geçenleri boğduğu gibi, yirminci yüzyılda Faulkner'ın karakterlerini de öldürür. Her ne kadar Henry "evinden ve doğuştan gelen haklarından

117) Joseph Blotner, *'Selected Letters of William Faulkner* (1977), 216.
118) Faulkner, *Absalom*, 182.
119) A.g.e., 97.

feragat eder"se de, reddettiği o evin içinde sefil, gizli bir yaşamı elli yıl boyunca saklanarak sürdürmek zorunda kalır. Bu, Lewis'ın romanındaki keşişin kurbanlarına layık gördüğü hapis kadar sadistçe olmasa bile, acımasız ve iğrenç bir gotik hapsetme eylemidir. Suçluluk ve kötülük, kendilerini yaratan kişinin kötü amaçlarından uzaklaşabilir, ama bunlar ailenin kaderini oluşturan sinsi, sınırları belirsiz yıkıcı bir güç halinde birikirler: Özgür irade, bilgiçlik taslayan bir kişinin kuramından farksız görünür. Kölesi tarafından bir tırpanla öldürülüşünden birkaç an önce, "bir şeytanın kötülük yapma yeteneğinin bile bir sınırı olması gerektiğini nihayet anladı"[120] ise de, Henry Sutpen "bütün kurbanlarından daha uzun yaşamasını sağlayan kötülüğün kaynağı ve başı"[121] olarak kaldı.

Faulkner daha sonraları *Absalom, Absalom!** adını alan romanı için önce *The Dark House* (Karanlık Ev) adını düşünmüştü. Romanın kahramanları şiddet vaat eden sıkıcı bir gerginlik içinde yaşarlar. İçinde bulundukları çıkmaz, Sutpen's Hundred adındaki bir konut tarafından somutlaştırılmaktadır: "Çürüyen girişi ve soyulan duvarlarıyla ev, hiç yağmalanmamış, işgal edilmemiş, düşman mermisine ya da çizmesine maruz kalmamış olsa da, bunlardan daha fazlasına hazırlanıyor gibiydi: yıkımdan daha yıkıcı bir terkedilmişlik."[122] Wieland ailesi gibi Faulkner'in aileleri de, önde gelen üyelerin yalnızlığa itildiği, kişiselleştirdikleri dramları çektiği, diğer insanların da fantezi dolu yaşamlarında yalnızca birer ayrıntı olduğu parçalanmış topluluklar haline gelirler. Gotik tuhaflıklar hem insanları hem de kişisel olmayan güçleri teatral formlara indirger. Rosa Coldfield bedenini, "katılmak istemediği bir maskeli balodan ötürü son anda ödünç alınınış bir kostüm"[123] gibi taşır. Görünüşte kendi bölgesinde güçlü bir adam olan Thomas Sutpen, yine de, en son perdede kendisini bekleyen sonu tahmin edemeyen gezici bir oyuncudur: "O seyircilere hâlâ sahneyi oynarken, onun arkasında kader, talih, ceza, ironi –isterseniz sahne yönetmeni deyin– çoktan sahneyi bitirmekte ve bir sonraki sahne için gereken sentetik ve sahte gölgelerle şekilleri taşımaktaydı."[124] Faulkner'ın gotik ailesi Poe'yu da andırır: Ailesinden bahsederken Sut-

120) A.g.e., 181.
121) A.g.e., 18.
* *Abşalom, Abşalom!*,Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Ocak 2004, çev.: Aslı Biçen. (y.n.)
122) A.g.e., 136.
123) A.g.e., 65.
124) A.g.e., 72-73.

pen, "kadınlara ilişkin bir öykü değildi, aşk öyküsü hiç değildi"[125] der. Walpole'un boyun eğme biçimindeki gotik teması Faulkner tarafından sürdürülür, fakat kadınsı İngiliz asillerin baştan çıkarıcı ironisini içermez. Bu nedenle, Quentin Compson *Ses ve Öfke*'de gerçekleşen intiharından hemen önce, "bir zenci davranış biçimi açısından tam bir kişi sayılmaz; daha çok, içinde yaşadığı beyaz insanlara ilişkin gözlemlerinin bir yansımasıdır,"[126] diye düşünür. Bu romandaki en güçlü karakter zenci hizmetçi Dilsey'dir – Walpole'un Manfred'i gibi kendi kendilerini denetleyemeyen işverenlerine gösterdiği itaatle Otranto'daki hizmetçilere benzeyen yaşlı kadın. Dilsey'in işverenleri, mağlup olmadan çok önce yaşama teslim olurlar; ancak, gösterdiği boyun eğme Dilsey'i güçlü konuma taşır ve, Compson ailesi Usher ailesi gibi yıkıma giderken, sonunda Dilsey efendileri üzerinde üstünlük kurar.

Güney gotiğinde, lanetli ailelerle ırksal açıdan çift olma durumu birbirinden ayrılamaz hale geldi. Flannery O'Connor'ın enfes kısa öykülerinden biri olan 'Everything That Rises Must Converge'de, ukala ve aptal bir yaşlı kadın, kibirli, umutsuz, tedirgin edici oğlu Julian'la birlikte kapalı mekân korkusu verecek düzeyde yakın bir biçimde, kirli ve kalitesiz bir mahallede yaşamaktadır. Unvanları ellerinden alınan İrlandalı asiller gibi bu insanlar da atalarının bir zamanlar yaşadığı 'kokuşmuş malikâne'ye[127] bağlanıp kalmıştır. "'Neysen o kalırsın,' dedi kadın. 'Büyük büyükbabanın bir çiftliği ve iki yüz kölesi vardı.'" O eski evin 'yıpranmış zarafet'inin hayalini kuran Julian, "ondan hep küçümsemeyle bahseder, onu düşünürken hep özlem duyardı". Bir gece, kadın mor-kırmızı renklerdeki 'berbat' kadife şapkasını takar ve bindikleri otobüste zenci yolculara, "hayali saygınlığının simgesi gibi taktığı aptal şapkasının altında dimdik durarak" efendilik taslar. Asık suratlı bir zenci kadının benzer bir şapkası olduğunu görünce o kadar çok afallar ki, kadının küçük oğluna bir peni önerir. "İriyarı kadın döndü, dimdik omuzları ve yüzündeki donmuş hiddet ifadesiyle bir an için öylece durup Julian'ın annesine uzun uzadıya baktı. Sonra birdenbire, adeta kaldırabileceğinden bir parça daha fazla basınç uygulanmış bir makine parçası gibi, patladı." Yaşlı kadını yumruklar. Julian annesine ders vermeye başlar:

> "Kadının haddini bilmez düzeyde küstah bir zenci olduğunu düşünme," dedi. "Senin o küçümseyen paranı o ırktan kimse almaz artık. O gördüğün

125) A.g.e., 248.
126) Faulkner, *Sound*, 73.
127) Flannery O'Connor, *The Complete Stories* (1971), 405-20.

senin zenci benzerindi. Senin giydiğin şapkanın aynını giyebilir, ve de hiç kuşkun olmasın," diye ekledi karşılık beklemeden (çünkü bunun komik olduğunu düşünüyordu), "onun üzerinde sende durduğundan daha iyi duruyordu. Bütün bunların anlamı," dedi, "şu ki o eski dünya yok artık. Eski davranışların modası geçti ve senin saygıdeğerliğin de beş para etmez." Sonra, yıllardır kendisi için bir şey ifade etmeyen evi düşündü acıyla. "Sen, zannettiğin kişi değilsin," dedi.

Kadın, "Büyükbabana söyle, gelip beni alsın," deyince, Julian onun bir felç sonucu ölmekte olduğunu anlar. "Karanlığın akıntısı sanki onu kadına geri çekiyor, her an onun suçluluk ve üzüntü dünyasına girişini geciktiriyor gibiydi."

10
Gemi Yerine Buzdağını Alalım

Aç Hafızanın Kapılarını: Bana bak öylesine derin
Başka biri olarak değil, sadece kendin olarak. Ben ki, senin Hayaletin.
William Blake

Hartum, 25 Eylül 1884. Araplardan firari bir asker geldi... Kendisini aynada gördü ve onun kim olduğunu sordu; kendisinin tanımadığını söyledi! Gerçekten de tanımıyor gibiydi. Ayna bulunmayan ülkelerde herkesin kendisine tamamen yabancı olması ve tanıştırılmaya gereksinim duyması mantıklı görünüyor.
General Charles Gordon

"Hoşça kal," der ölmekte olan adam, önüne tutulan aynaya.
"Artık birbirimizi göremeyeceğiz."
Paul Valéry

İÇSEL HAYALETLER

The Spectator'da, 1886'da yayınlanan ve on dokuzuncu yüzyılın sonlarında gerçekleşmekte olan kalıcı dönüşümü gösteren bir makalede, "Hepimizin içinde tek gereksinimi serbest bırakılmak olan ve bırakılmayı isteyen bir şeytan var,"[1] denmekteydi. *The Spectator*'a göre, hâlâ hüküm süren düşünceye göre, güruh "özellikle kötü, onu oluşturan bireylerin herhangi birinden daha kötü, daha açgözlü, daha öldürücü olacaktır. Avrupa'da oldukça yaygın olan ve kalabalıkların yaydığı dehşetin ilk nedeni olan bu düşünce yalnızca korkudan kaynaklanmaz, fakat öyle ya da böyle gerçektir de." Kalabalıkların egemenliğinden korkmak tamamen gotik bir olgu değildir: Matthew Arnold, Baudelaire ve José Ortage y Gasset gibi farklı yazarlar kitleleri açıkça suçlamıştır. Ancak, mülkün seksten daha önemli ve heyecan verici olarak algılanır hale geldiği dönemler boyunca bu korku gotik endişe açısından temel nitelik taşımayı sürdürdü. On dokuzuncu yüzyılın sonlarında belirgin bir nitelik haline

1) *The Spectator*, 13 Şubat 1886, 219.

gelen ve yirminci yüzyılda doruk noktasına ulaşan, gitgide artan düzeydeki cinsel özellikler söylemiyle birlikte, bireylerin korkusu daha fazla vurgulanır oldu. Endişenin tarihine yönelik bu yeni ilgi *The Spectator*'da, kalabalıkla, içindeki şeytan serbest kalan çılgın bireylerin karşılaştırılması şeklinde yansıtıldı:

> Hemen hiç kimse gerçek bir manyakla yüz yüze gelme cesaretine sahip değildir –neyse ki bu çok alışılmadık bir durum– ve öfkeli bir kalabalık ya gerçek bir manyaktır ya da kurbanlarına öyle görünür. Güruh sağduyudan yoksun bir dürtüyle hareket eder ve bu sağduyu eksikliğini dengeleyecek hiçbir şey yoktur; ve insan için bu durum (...) daima berbat ve genellikle de, karşılığında düşmanına terör uygulayamıyorsa, karşı konulmaz biçimde gerçektir.

O zamandan beri, kalabalıktan duyulan korku zayıfladı, yeniden arttı, sonra bir kez daha azaldı. Yirminci yüzyılın sonralarına gelindiğinde, en azından batılı sanayileşmiş demokrasilerde, kötülemek için kullanılan 'güruh' sözcüğünün yerini 'elitist' sözcüğü aldı. Kitle histerisi Almanlar açısından Nazi döneminde ya da İngilizler açısından Galler prensesi Diana'nın ölümünü izleyen haftada güçlü bir etik ve siyasal güç düzeyine çıktı.

Kalabalıkların hayvansı ya da şeytansı şeyler yapabilme kapasitesinin yaydığı dehşetin yerini yalnız, kendine dönük gizli benler aldı. Bireylerin tuhaf ve şiddetli davranışlarıyla bozuk psikolojileri gotik geleneğe her zaman egemen oldu; gotik, daima bir sonraki duygusal krizi dört gözle bekleyen insanlığın yetersiz düzenine hitap eden kararlı bir teatrallık sergiledi. Got'un sanatsal tüketicileri akıl sağlığını ender olarak estetik bir başarı biçiminde algıladılar. Ancak, Amerikan gotiğinin aile yaşamının içsel mekanizmasına yönelik takıntısı –Hawthorne ve Poe'dan türetilen lanetlenmiş insan ruhu betimi– yeni endişe kaynakları geliştirdi: Daha 1860'larda Emily Dickinson şunları yazmıştı:

> Bir oda olmak gerekmez – lanetlenmek için
> Bir ev olmak gerekmez –
> Beynin koridorları vardır – emsalsiz
> Maddesel uzamı –
>
> Çok daha emniyetli, bir gece yarısı toplantısının
> Harici hayaleti

Onun dahili denginden –
Daha soğuk kalabalık.

Çok daha emniyetli, bir manastırın avlusunda,
Taşların kovalaması –
İnsanın kendisiyle karşılaşmasından –
Silahsız, yapayalnız bir yerde –

Biz kendi arkamızda, gizlenerek –
Esas bu ürkütmeli –
Odamızda saklanan katil
En az ürkütendir.

Beden – bir silah ödünç alır
Kapıyı kilitler –
Üstün bir hayalete göz yumarken,
Ya da daha fazlasına –

Yirminci yüzyılın büyük bölümünde, gotik sanatçıların betimlediği gibi, bizlerin en çok korktuğu şey kendimizdir.

Freud öncesinin yaratıcı düşünürleri, insan yaşamının nesnel gerçeklerine –bir bireyin doğum ve ölüm tarihleri, milliyeti, sınıfı, dini–, bunları içeren kişisel fantezilerinin aracılık ettiğinin farkına varmıştı. Dışa yansıyan yaşam, gitgide artan bir düzeyde, ekonomik, kültürel ve kurumsal kaynakların, bunaltıcı içsel öznelliğin dramasındaki dekor parçaları olarak ele alındığı sosyal bir başarım olarak görüldü. Hakkında Cenova'daki gölün kıyısında bütün gün yürüyüp Leman Gölü'nün asla farkına varamayabileceği söylentisi dolanan ve kendi içine dönük bir ortaçağ rahibi olan Clairvauxlu Bernard, zamanında tuhaf görünüyordu. Ama yirminci yüzyıla gelindiğinde bu tür kendine dönük davranışlar sıradan bir hal aldı; ya kişisel gelişime ya da kişiliği kanıtlamaya giden bir yol denilerek onaylandı; hatta ABD Anayasasının düşünce ve ifade özgürlüğünü teminat altına alan Birinci Değişikliğinin bireyselleştirilmiş bir uzantısı olarak bile görüldü. İngilizce konuşan halklar arasında bu ayrıntılı, beni tanımaya yönelik iç gözlemin meşruluk kazanması, içsel insan deneyimlerinin bölümlenmesine ilişkin daha keskin bir bilinçliliğin oluşmasına yol açtı. Böylece, gotik içsel belirsizliğin ve bölünmüş benlerin bir estetiği haline geldi. Mark Edmundson'ın yazdığı gibi, "Gotiğin çifte psikolojisinin dayanak noktası, hepimizin yaşamda bir rol oynu-

yor olması, içerlerde vahşi bir yaratığın zincirlerin gevşetilmesini bekliyor olmasıdır".[2] Sonuç olarak, "çok korkmamız gerek – ve en fazla da kendimizden." Milena Kalinovska da yakın tarihlerde Boston'da düzenlenen bir gotik sanat sergisinde benzer sonuçlara varıyordu: "En fazla korktuğumuz ve bu sanatçıların da betimledikleri şey, aslında kendimiz."[3]

Meksikalı devrimci haydut Pancho Villa'nın 1923'te öldürüldüğünde son sözleri olduğu söylenen tümce, yirminci yüzyılın simgesidir: Bir gazeteciye, "Böyle bitmesine izin verme," diye yakarmıştı. "Onlara benim bir şeyler söylediğimi anlat." Pancho Villa'nın ölürkenki çaresizliği, kendi aşırılığının bilincinde olmanın verdiği umutsuzluktu. Ölümü de tiyatro sahnesine özgüydü: uzun süreden beridir 'Pancho Villa'yı Öldüren Adam' diye ün kazanmanın hayalini kuran katili Jesús Salas Barrazas tarafından titizlikle yönetilen ve Parral sokaklarında gerçekleştirilen bir tuzak. Barrazas, adamlarının önünde, gizlendiği yerden aniden çıkar, öldürücü darbeyi indirmek için. Edgcumb Pinchon ile Odo Stade'in ifadelerine göre, "Titizlikle, bir uzman edasıyla, öne eğilmiş o kocaman kafaya dört tabanca mermisi sıkar."[4] Bundan sonrası da tiyatrolara özgü bir seyirlikti:

> Tuhaf bir ruh haliyle itaatkâr davranan jandarma kalabalığı uzak tutarken, gazetecilerin fotoğraf makineleri çalışır. Ölümün gerçekleştiği araba –yeni kesilmiş bir boğa gibi toprağa kanlar damlarken ve içindekilere henüz dokunulmamışken– her açıdan fotoğraflanır. Ardından –yine tuhaf bir biçimde– cesetler Hotel Hidalgo'ya götürülür, soyulur ve yeniden gözler önüne serilir! Gün boyu kasaba halkı bu izlemesi bedava katafalkın önünde yığılır, bazıları sırf zevk için, bazıları vakit geçirmek için, bazıları da korku ve şehvetlerini gidermek için... Bütün gün fotoğraf makineleri o geniş bedeni ve dizginlenemez başı filme alır – ağızlar bir karış açık.

Yirminci yüzyıla gelindiğinde öz bilinç öylesine gelişmişti ki, Pancho Villa, ölüm anında, hâlâ kendisine bakıyor, yaratmakta olduğu kahraman figürü konusunda endişeleniyor, kendisini bir dramın temel figürü biçiminde görüyor ve diğer insanlarda görüp de hayran kaldığı kahramanlığı sergiliyordu. Pancho Villa iki insana bölünmüştü: Ölmekte olan

2) Mark Edmundson, *Nightmare on Main Street* (1997), 10-11.
3) Christoph Grunenberg, (yay. haz.), *Gothic* (1997), 218.
4) Edgcumb Pinchon ve Odo Stade, *Viva Villa!* (1933), 374-75.



1920'lerin Berlin entelektüelleri üzerinde etkisi büyük olan Georg Groddeck, "Her ne suçlama getirirsen, onu kendin yaptın," der. Carl Dreyer'in *Vampyr* adlı filmindeki halüsinasyon temelli tabut sahnesi, gotiğin geleneksel kapalı mekân korkusunun şahane bir biçimde anımsatılmasıydı, ama daha da önemlisi, yirminci yüzyıl Gotlarının yeni saplantılarını yansıtmaktaydı: bölünmüş benlerin rahatsız ruhları ve insan kişiliğinin bölünmesi.

bir adamdı; ölmekte olan bir adamı seyreden bir adamdı. Yirminci yüzyıl gotiği insanların bu kendisine dönüklüğünü önce büyük ilgiyle, ardından da düşmanlıkla yansıttı. Bu durum, ilk kez 1932'de Berlin'de gösterime giren *Vampyr* adlı filmde, Pancho Villa'nın ölümünün bir benzerini bile sağladı.

Danimarkalı film yapımcısı Carl Dreyer (1889-1968) tarafından yapılan *Vampyr*, Le Fanu'nun gayet mutlu aristokrat vampiri Carmilla'yı iğrenç, yaşlı bir kocakarıya dönüştürdü; bunun nedeni, Dreyer'in sinema temalarından birini vurgulamaktı: Bireysel hayal gücünün kudreti her algılamayı değiştirir. Bir seri akılda kalıcı halüsinasyon benzeri ürkütücü sahne sunan puslu, meşum fotoğraf kalitesiyle *Vampyr*, içsel psikolojik durumun bir incelemesidir. Dreyer'ın filmde Pancho Villa'nın ölümünün benzerini yarattığı o şahane aşamada, kahramanı Nikolaus yerde bilincini yitirmiş halde yatarken bedeni aniden ikiye ayrılır. 'Ego'sunu temsil eden parça yatmayı sürdürürken diğeri (rüyası) ayağa kalkar. Niko-

laus'un bölünmesi ilgisizlik, uyuşmazlık ve huzursuzluk dolu bir rüya olarak gelişir: Bu bir rüya olduğu için, nasıl ki Pancho Villa kendisini bir kahramanlık objesi olarak gördüyse, Nikolaus da kendisini ardından yas tutulan bir obje olarak görebilir. Rüyadaki Nikolaus düşmanının evine gider ve orada bulduğu bir tabutta 'cesedin yüzünü örten örtüyü çeker'[5] ve 'simsiyah tabutun içindeki talaşlar arasında mum gibi solgun (...) kaskatı ve gözleri açık' haldeki kendi egosunun suratını görür. Kötülük timsali düşmanı geri döner ve rüyadaki Nikolaus da olan biteni izlemek için yerde, mahzene açılan bir kapağın altına gizlenir. Bu izleyiş tek taraflı değildir, zira ölü adam da tabutunda, kapaktaki cam bir kareden, neler olduğunu görebilmektedir:

> Tabutun içinden, Nikolaus kapağın üzerine kapatıldığını görür. Kapak oluğuna oturmadan önce, önce bir elle ardından da bir çekiçle vurulduğunu işitir... Tabutunda yatan Nikolaus şimdi de kapağın vidalandığını, teker teker tahtaya giren vidaların gıcırtısını duyar. Bu sesten daha felç edici etkiye sahip bir ölüm cezasını hayal etmek olanaksızdır. Aralıklarla, camın önünden geçen ve vidaları sıkıştıran kolun dirseğini görür (...) şimdi de çeşitli insanların gelip tabutun yanında sıralandıklarını.
>
> Tabut bitişikteki kapıdan çıkarılacaktır; bu sırada Nikolaus yerdeki kapağın altında gizlenmektedir. Tahta bacaklı adam kapağı gözden geçirmek üzere gelir. Tahta bacağıyla açık durumdaki kapağı tekmeler ve kapak Nikolaus'un üstüne kapanır. Adam kapıyı itince kapı tam da kapağın üstüne gelir ve sonuçta kapak açılamaz.

Filmdeki bu aşamanın kapalı mekân korkusunu içeren gotik kapanışı, *Vampyr*'in mükemmel doruk noktasının ağır ağır gelişen ve acımasız görsel korkusunun habercisidir; filmin doruk noktasında, kötü kalpli erkek karakter bir un değirmeninde tepedeki elekten üzerine dökülen beyaz unun altında yavaş yavaş boğulmaktadır.

Farklı parçalara bölünen insanlar –ister Pancho Villa, ister Nikolaus, ister kendilerine yönelik çok iyi ya da çok kötü izlenimleri olan nevrozlular– insan kimliğinin organik bir birliğinin bulunmadığının anlaşılmasını sağladı. Piranesi ve Beckford'dan beri gotik, cezalandırma ve metafiziksel hapsedilişe ilişkin kişinin benimsediği türden kavramlar içermişti. Oysa, yirminci yüzyılda Cehennem daha yakın, kişisel bir hal aldı. Karen Blixen 'The Roads around Pisa' adlı gotik öyküsünde,

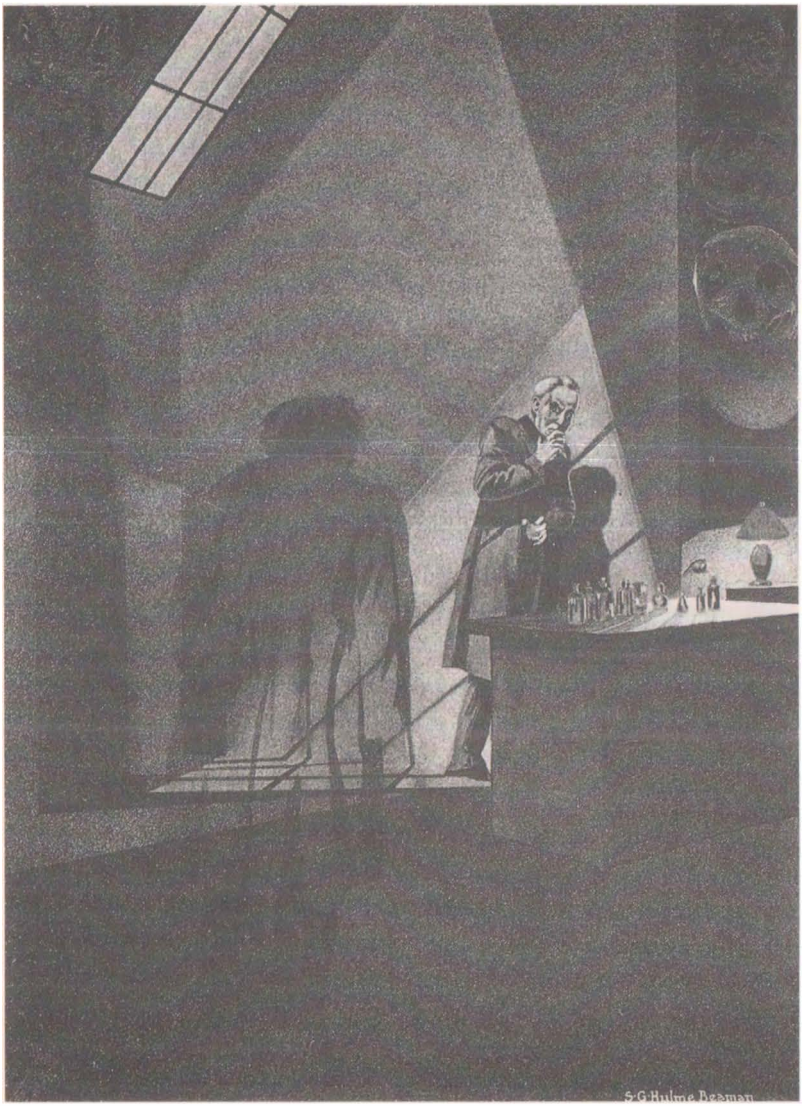
5) Carl Theodor Dreyer, *Four Screenplays* (1970), 116-19.

"Herhalde cehennem amaçladıkları şeyleri yerine getirmeyen insanlarla doludur,"[6] diye yazıyordu. Günah nevroza denk hale geldi. Auden 1955'te, "Lanetli bir ruh için söz konusu olacak estetik imaj sadistler tarafından işkence gören bir mahkûm değil, acı çekmesine neden olsa da, nevrozuna sıkıca bağlanan bir nevrozludur,"[7] demekteydi. Auden bu düşünceyi bir araya getirirken dostu Chester Kallman'ın alkolizmini göz önünde bulundurmaktaydı; bu da gotikteki kalıcı değişimin bir diğer önemli aşamasını oluşturur: Eski gotik terim 'lanetli'nin yerine yirminci yüzyılın her şeyi içeren 'müptela' teriminin gelişini.

JEKYLL VE HYDE: GÖLGE RUHLAR

Yirminci yüzyıldaki bütün bu eğilimler Robert Louis Stevenson (1850-94) tarafından önceden gösterildi. Onun ustalık eseri *Dr. Jekyll ve Mr. Hyde*, 1886'da birkaç ay içinde 40.000 adet sattı, papazlar tarafından kilise kürsülerinde anıldı ve her şeye inanan insanlar tarafından gerçek olarak algılandı. Az bilinen konulara yönelik yeniden filizlenen ilgiyi yansıtıyordu –Fiziksel Araştırma Topluluğu 1882'de kurulmuştu– ama en etkili yanı, kötülük içeren ikiliğin öylesine esnek ve çabuk toparlanan bir modelini sağlamasında yatıyordu (bu açıdan Théophile Gautier'in 'La Chevalier Double' adlı eserini –Stevenson bu eseri tanıyordu– ve Poe'nun 'William Wilson' adlı öyküsünü aşmaktaydı). Stevenson uzunca bir süredir kendisinde var olan ikiliğin farkındaydı –örneğin, farklı ruh hallerinin ifadesi biçiminde 'iki el yazısı'[8] vardı– ve öyküsünü birkaç yıl sonra *Dracula*'sını titizlikle hazırlayan Bram Stoker kadar ciddi bir istekle kaleme aldı. Stevenson *Jekyll ve Hyde*'ı "gözyaşları çeşmesini beklediği derin bir madenden çıkıp geldi"ğini söylediği 'gotik bir cüce'[9] biçiminde kişiselleştirdi. 1886'da, "*Dr. Jeykll*'da açıkça ortaya çıktı" diye değerlendirdiği 'etik'e 'hastalık derecesinde ilgi'[10] duyduğunu (İskoç bir Presbiteryan olmasından kaynaklanabilir) itiraf etti:
"XIX. yüzyıl sanırım benim bu noktada kafamı karıştırdı ve daha birçok noktada da tamamen karıştırdı." Stevenson kişisel yaşamında cömert

6) Isak Dinesen, *Seven Gothic Tales* (1934), 30.
7) Richard Davenport-Hines, *Auden* (1995), 272.
8) Bradford Booth ve Ernest Mehew, (yay. haz.), *The Letters of Robert Louis Stevenson*, V (1995), 122.
9) A.g.e., V, 163.
10) A.g.e., V, 212-13.



Dr. Jekyll ve Mr. Hyde'ın ilk baskılarından biri için yapılan bu çizimin altında, "benim diğer benliğimin dehşeti" yazmaktadır. Stevenson Hyde'ı "Şeytanın imzası"yla yazılmış biri olarak tanımlıyor ve birçok insanın içlerinde o şeytani öz yıkım mikrobunu taşıdığına inanıyordu. Her türden rahatlamanın arkasında bölünme ve yıkım olasılığı görmekteydi: "Evlilik öylesine ciddi ve bitirici bir adımdır ki, o berbatlığıyla aklı bir karış havada, çok farklı insanları cezp eder."

biri olsa da, iş insanlığı etik açıdan yargılamaya geldiğinde sertti ve gazetelere boşanma davalarındaki aristokratları eleştiren mektuplar gönderecek kadar da püritendi. İnsanlığın, korkak denecek ölçüde pasif bir samimiyetsizlik içinde yaşayarak kendi kendisini alçalttığına inanıyordu. Gotik öyküsü 'Markheim'ın (1884) aynı adlı karakteri, "Yaşamım kendimi küçük düşürüp karalamaktan ibaret,"[11] der:

> Doğamı maskelemek için yaşıyorum. Bütün insanlar gibi; bütün insanlar gitgide büyüyen ve onları boğan bu perdelemede benden daha iyiler. Her birinin yaşam tarafından sürüklenip gittiğine tanık olursun, tıpkı kiralık katillerin ele geçirip bir pelerine sararak susturdukları ben gibi. Eğer kendi denetimleri kendi ellerinde olsaydı, eğer yüzlerini görebilseydin, tamamen farklı olurlardı, kahramanlar ve azizler olarak göze çarparlardı!

Stevenson'ın Markheim'ın etik sorunlarına yönelik çözümlemesi halkın gizli korkularını depreştirdi: Londra sokaklarında dolaşan adamların taşıdığı posterlerle reklamı yapılan öykünün ilk baskısı polis tarafından aşırı derecede korkunç olduğu gerekçesiyle durduruldu.

'İnsanın eksiksiz ve ilkel ikiliği'ni[12] betimlediği *Jekyll ve Hyde*'da, Stevenson, "İnsan aslında tek değil, aslında iki," diye yazıyordu. Romanın baş karakteri Henry Jekyll, Royal Society üyesidir ve tıp ve hukuk alanlarında doktora yapmıştır. Yaşamı kendi kendini küçük düşürme üstüne inşa edilmiş kişisel bir geleceğe komuta eden entelektüel bir güçtür. İnsan karakterinin ikiliğiyle uzun süre ilgilenen Jekyll, bedenini ve ruhunu seçkin, kendini dünya zevklerinden soyutlamış durumdan saldırgan bir aşırılığa dönüştüren bir iksir geliştirir. Jekyll, kimyasal deneyler yoluyla kendi karanlık benliğiyle temasa geçmesinin ardından, "Benim şeytanın uzun süredir kafesteydi, kükreyerek dışarı çıktı,"[13] diye anlatır. "Cehennemin ruhu içimde uyandı ve öfkeden kudurdu. Ardından sevinç duygusuyla hiç direniş göstermeyen bedeni hırpaladım, her bir darbede zevkin tadına vardım (...) ânında neşelenip zevkten titreyerek, kötülüğe duyduğum özlem arttı ve dürtülendi, yaşama duyduğum sevgi sımsıkı pekişti." Jekyll'ın çifti Edward Hyde medeniyetin baskısı altında içten içe köpüren gizli bir devdir. Jekyll'ın bilinçaltını temsil eder – canavarlığı sınırsız düzeyde olan, sürekli peşinde dolaşan bir düşman: "İçimde

11) Robert Louis Stevenson, *Dr Jekyll and Mr Hyde, and Other Stories* (1992), 145.
12) Stevenson, *Stories*, 61.
13) A.g.e., 70-71.

uyuyan hayvan."[14] Benzerin sahip olduğu etki güçlendikçe ve Jekyll her uykuya dalışında istençdışı bir biçimde Hyde haline geldikçe, onda uykuya ve 'diğer benliğime yönelik [bir] korku'[15] gelişir. Jekyll, Hyde'ın 'yalnızca cehennemi değil, aynı zamanda inorganik'[16] olduğunu düşünür. "Bu, şok edici bir şeydi: çukurdaki balçıktan sanki çığlıklar ve seslerin yükselmesi; biçimsiz tozun hareket edip günah işlemesi; ölü olanın ve hiçbir şekli olmayanın yaşamın gerekliliklerini gasp etmesi." Öyküde uyku ve bilinçsizliğe yönelik vurgu düşünüldüğünde, Stevenson'ın 1885'te "asıl olay bir kâbusta gerçekleşti: hazımsızlık bazen işe yarıyor. Uyandım ve yeniden uykuya dalmadan öykü tamamlanmıştı,"[17] diye anlatması ilginçtir. (*Otranto Kalesi*'ni de Walpole rüyasında görmüştü; Fuseli, çiğ domuz pirzolası yedikten sonra hazırsızlıktan kaynaklanan bir kâbusta şeytanını hayal etmişti; Stoker vampirini yengeç yedikten sonra geçirdiği kötü bir gecede tasarlamıştı).

Jekyll ve Hyde, Stevenson'ın 1886'da anlattığı gibi, 'cinsel olaylarla iğrenç düzeyde uğraşılan bir çağ'da[18] yazıldı. (Krafft-Ebing'in* *Psychopathia Sexualis* adlı eseri aynı yıl yayımlandı.) İnancına göre, 'mertçe duyarlılık'[19] olmaksızın hem Britanya hem de bireyler 'tarifsiz [bir] utanç' içine düşecektir. Müphem bir erkekliğe ilişkin kaygılar romanın ikilik temasına katkıda bulundu. Jekyll varlıklı, saygı duyulan bekâr evinde yaşar: Hizmetkârları 'ikinci benliğimin gelişleri ve gidişleri'ne[20] alışkındır. Ancak, yaşamındaki bir tür belirsiz tuhaflık onu yavaş yavaş dostlarından uzaklaştırmıştır. Diğerlerine göre ise tuhaflığı güvenilmez düzeydedir. Yasal danışmanı onun genç, kaba bağlılığının gizli bir 'rezalet'i[21] gizlediğinden korkmaktadır. Jekyll bunu neredeyse onaylar gibidir: "Benim kendi karanlık yolumdan gidebilmek için bana sabretmelisin. Ben adlandıramayacağım bir cezalandırmayı ve tehlikeyi kendi üzerime çektim. Eğer ben günahkârların efendisiysem, ıstırap çekenlerin de efendisiyim."[22] O zamanlar homoseksüellik 'Hıristiyanlar arasında ağza alınamayacak bir suç' biçiminde tercüme edilebilecek Latince bir

14) A.g.e., 75.
15) A.g.e., 76.
16) A.g.e., 77
17) *The Letters of Robert Louis Stevenson*, V, 150.
18) A.g.e., V, 288.
* Richard Krafft-Ebing (1840-1902), Alman nöropsikolog. (ç.n.)
19) A.g.e., V, 80-81.
20) Stevenson, *Stories*, 68.
21) A.g.e., 11.
22) A.g.e., 34.

terimle anılıyordu ve Jekyll'ın adlandıramayacağı kadar tehlikeli kötülüğün cinsel temelli olduğunu düşünmek mantıklıdır. "Konuşma yoluyla onarılamayacak ilişkilerden biri."[23] Jekyll kendisi için, "yaşamın kalıcı bir ikiliğine mahkûm (...) bir erkeğin ikili doğasını bölen ve birleştiren iyi ve kötü alanların bende, erkeklerin çoğunda olduğundan daha fazla zedelenmesine neden olan bir hendek,"[24] demektedir. Victoria dönemi insanının erkeklik takıntısı şiddetli ve aşırı ölçüde şekillendirilmiş düzeydeydi: Cinsel eylemler bir yana, biseksüellik kokan duygusal davranışlardan bile kaçıyorlardı. Jekyll "bu uzlaşmaz sapıkların böylece birbirine bağlanması, bilincin ıstıraplı rahminde bu karşı kutup ikizlerin sürekli mücadele ediyor olması, insanlığın lanetiydi,"[25] dediğinde, birbirinin zıddı durumundaki ikizler ya cinsel tercihler ya da üstünlük ve pasiflik tarafından temsil edilen duygusal gerilimler olabilir.

Bu roman alkolizmin kendi kendini yok edişi biçiminde de yorumlanabilir. Jekyll'ın içki alışkınlığına ilişkin göndermeler ve Hyde'ın 'vahşiliğinin, fiziksel duyarsızlık'ının[26] anımsatılması, ayyaşlığa işaret eder niteliktedir. Ayyaş biri eğlence ânında içindeki gizli devi ortaya çıkaran ve daha sonra, pişmanlık anlarında, alt egosunun yaptıkları karşısında şaşkına dönen kişidir. Ayyaşlığın verdiği bozukluk insan karakterini aşama aşama ele geçirir. Jekyll da gizli iksirinden daha fazla aldıkça 'doğamın dengesi kalıcı biçimde bozulabilir'[27] türünden berbat bir şeyin farkına varır. Dev Hyde'ın yarattığı şiddet karşısında hayrete düşer; yine de, iki benliği arasında seçim yapacak olsa, kötü olandan vazgeçemez:

> Yazgımı Jekyll'la kaynaştırmak uzun zaman boyunca gizlice kapıldığım, son zamanlarda üzerine çok düştüğüm o tatları bir kenara bırakmak olurdu. Onu Hyde'la kaynaştırmak binlerce ilgiyi ve tutkuyu bir kenara bırakmak ve tek bir darbede ve sonsuza kadar aşağılanmış hale gelmek olurdu. Jekyll bunlardan uzak durmanın sancılarına akıllıca katlansa da, Hyde kaybettiği onca şeyin bilincinde bile olmazdı.[28]

Jekyll'ın ikiliğinin estetik anlamları bulunmaktadır. On dokuzuncu yüzyılın sonlarına gelindiğinde sanat çok değişken bir hal aldığı için, bir

23) A.g.e., 20.
24) A.g.e., 60.
25) A.g.e., 61.
26) A.g.e., 70.
27) A.g.e., 68.
28) A.g.e., 69.

sanatçılar ya da yazarlar (birbirinin dengi yaratıcılar) hizbinin yeni bir tekniği ya da amacı başka bir grubun reddetmesi için savunması yeterliydi. Bu değişkenlik estetiğin kalıcı biçimde bölümlenmesine kadar gitti; ayrıca, neredeyse patolojik olduğu da söylenebilirdi. Stevenson bu tür modalardan nefret ediyordu. 1884'te, "Bir ressam kafasının tepesinde dikildiği, flütüyle resim yaptığı, ya da oymacının çivisiyle yazdığı, ya da orkestrayı satırla yönettiği sürece, sorun yok,"[29] diyerek durumdan şikayet ediyordu. "Ama, sanatının sıkıcı kurallarını izlemeye çalışan sıradan bir adam sıradan bir figürdür: Slogan da, bu adamın canı cehenneme." Stevenson ayrıca etik değerlere bağlanmayan entelektin, adiliğini olmasa da, tehlikesini göstermeye de çabalıyordu. Bir ölçüde, Jekyll, Stevenson açısından *Nana* ile *L'Assommoir*"ın yazarının bir versiyonunu temsil eder: Stevenson 1886'da *The Times*'da, "M. Zola kişisel ve güçlü yeteneklere sahip biri, neredeyse bir dahi, ama hastalıklı fikirleri var, yüz kızartıcı şeylerin âşığı, iğrençlikte bir gönül rahatlığı görmekte ve benim zevkime göre de erotik delilikten nasibini almış biri,"[30] demekteydi. (*Jekyll ve Hyde*'ı tamamladıktan sonra Stevenson, "kendimi berbat hissettiğim tek konu erkeklik organları arasındaki o eski savaş"[31] diye itiraf etmekteydi. Stevenson Zola'yı kafası bilime çalışan Jekyll biçiminde yeniden şekillendirdi; bir İskoç Presbiteryan olarak, bilimsel inancın etik tarafsızlık türünden yapmacık tavrına güvenmiyordu: "Bilimin ilan etmesi gereken en çirkin sözlük, bireydeki mutluluğa ve sefalete karşı duyulan ciddi kayıtsızlıktır; bilimin ilan ettiği şey (...) mermer gibi soğuk bir eşitlik, vermek ve almak ve uzlaşmak."[32] Herhangi bir duygunun gerçek antitezi onun tam karşıtı değildir –aşk, nefret olmadan olanaksızdır, ya da sadakat, ihanet olmadan– fakat kayıtsızlıktır. Stevenson'ın öyküsü Mary Shelley'nin *Frankenstein*'ı ile başlayan ve *Der Golem* (1915), *Homunculus* (1916) ve *Alraune* (1928) gibi erken dönem Alman filmleriyle sürdürülen geleneği izleyerek, bir yaratığın anormalliğinin anormal kökenin sonucu olduğu uyarısında bulunarak Doğa'nın ayrıcalıklarını gasp eden kibirli, saygısız insanlara hak ettikleri cezayı verir.

Çok az Got gerçek anlamda demokrattır: Stevenson popüler olma amacı taşıyan hareketlere yönelik olarak suçluluk duygusu yüklü estetik

29) *The Letters of Robert Louis Stevenson*, V, 28.
30) A.g.e., V, 311.
31) Daniel Pick, *Faces of Degeneration* (1989), 166.
32) *The Letters of Robert Louis Stevenson*, V, 149.

bir endişe beslemekteydi. 1886'da Edmund Gosse'ye, "Bence basın lağımın ağzıdır; orada (...) seks düşkünü, yüz kızartıcı ve özellikle de sıkıcı olan her şey ikametgâhını ve hitabet kürsüsünü bulacaktır,"[33] demekteydi. İnsanlar yerine nitelikleri sevmeyi daha kolay buluyordu. "İnsanlıktan hoşlanmıyorum (...) özellikle de (...) Tanrı beni korusun, 'halk' adı verilen o akılsız kasabalı ayaktakımından." Fransız Devrimi'nin 'solgun ve cücemsi'[34] diye damgalayışından beridir Hyde 'herhangi bir adlandırılabilir oluşum bozukluğu izlenimi' veren, beraberinde 'çekingenlik ve cesaretin ölümcül bir tür karışımını' taşıyan, gotik ikonografiden tanıdığımız becerikli bir proleter canavardır. (*The Spectator*, *Jeckyll ve Hyde*'ın yayımlanmasının birkaç hafta sonrasında, "Bir kalabalığın ürkekliği atasözü değerindedir," yorumunda bulunmaktaydı; gene de, birkaç anlığına da olsa, "manyaklık düzeyine yükselir".) Hyde, aşırı gururlu on sekizinci yüzyıl Aydınlanma çağının diğer ürünleri olan Fransız Devrimi ve Frankenstein'ın canavarı kadar yıkıcıdır; Sade'ın Fransız Devrimi hakkında fark ettiği gibi, Hyde aynı zamanda ötelere uzanan baskının da ürünüdür. Jekyll, Hyde'ın hiddetiyle güvenceye alınan "nedensiz nefretlerle kaynayan bir ruh, korkunun sınırlarında dolaşan bir fantezi"nin denetlenemez tasavvurundan nefret eder: Bunlar herhangi sinirli bir güruh kadar denetlenemez, keyfi ve mantıksız görünürler. 'Maymunlara özgü bir hiddetle yaşlı ve güzel'[35] bir hayırsever baronu döverek öldürmesinden sonra, Hyde polislerden kaçan biri haline gelir ve bu da onun şeytansı kişiliğine dilediği kadar sık girmesine engel olur; gizli kalma gereksinimi onu Jeykll'ın kısıtlamasına mahkûm kılar. Ancak, çok gotik bir kötü kahramandır, zira boyun eğme eylemleri de denetimi sağlama eylemleridir:

> Darağacı korkusu onu sürekli olarak intihar etmeye ve bir kişinin değil de bir parçanın astı konumuna dönmeye zorladı; ama o bu gereksinimden nefret ediyordu... Benimle oynayacağı maymunlara özgü hileler, kitaplarımın sayfalarına kendi elimle küfürler yazışım, babamın mektuplarını yakıp portresini yok edişi; ve gerçekten de, eğer ölüm korkusu olmasaydı, yıkıntıya beni de katabilmek için uzun zaman önce kendisini harap etmiş olurdu.[36]

33) A.g.e., V, 171.
34) Stevenson, *Stories*, 15-16.
35) A.g.e., 23.
36) A.g.e., 76-77.

Hyde kinci bir yamyamın kötü niyetine sahip, ayrıcalıklı sınıfların kültüründen ve iyeliklerinden nefret eden, ayaklanmaya müsait bir alt sınıf gibi davranır.

SERİ KATİLLER

Edward Hyde'ın rasgele, nedeni kavranamaz şiddetinin simgesel gücü, Stevenson'ın romanının yayınlanmasından iki yıl sonra Whitechapel fahişe cinayetlerinin yarattığı panik esnasında daha zenginleşti. Aslında Karındeşen Jack en az Edward Hyde kadar kurmacaydı. Bu ad Eylül 1888'de Londra'daki Merkezi Haber Ajansı'na gelen ve kırmızı mürekkeple yazılmış bir mektup sonrasında benimsendi; bu mektup büyük olasılıkla haber ajansının çalışanları tarafından uydurulmuş bir sahtekârlıktı, ama bir sonraki ay, hiçbir Whitechapel fahişe cinayeti işlenmeyince ve gazeteler öykünün yalın coşkusunu yansıtmaya can atınca, mektup dünya çapında kötü de olsa bir ün kazandı. 'Karındeşen Jack' adı bir bireyden ziyade gotiğe özgü zihinsel durumu temsil ediyordu –bir dehşet, korku ve ilginçlik unsuru içeren tiksinti nöbeti– ve Leonard Matters'ın 1929'da yayımlanan *The Mystery of Jack the Ripper* adlı eserinin Karındeşen Uzmanları gibi büyük çapta bir edebi olguyu başlatmasından beridir de halkın yoğun ilgisini çeken edebi bir olgu olarak kalmayı başarmıştır. (1991 tarihli *The Jack the Ripper A to Z* adlı eserde 130'dan fazla şüphelinin adı sıralanmaktadır; Stewart Evans ile Paul Gainey tarafından *The Lodger*'da [1995] gerçekleştirilen en inanılır teşhis, kadın düşmanı Amerikalı bir şarlatan doktor olan Francis Tumblety'yi [1833?-1903] işaret etmektedir.) Karındeşen Jack bir kurmaca olsa bile, Whitechapel cinayetleri Stevenson'ın öyküsünde ele almış olduğu etik konuları gerçekçi bir bağlamda gözler önüne seriyordu. 1888'deki cinayetlere yönelik yorumunda *The Spectator* şundan ötürü pişmanlık duyuyordu:

> Suça ilişkin bireysel sorumluluk duygusunu yok etme, ya da en azından sınırlama arzusunun artmış olması. Elli yıl önce, büyük suçlar işleyen biri kendisini savunurken, genellikle suçu Şeytanın kışkırtmasında bulurdu; toplum bu bahaneye az çok inansa da, özgür iradeye sahip olduğuna göre o kişinin yine de kendi eylemlerinden ötürü suçlu olduğuna inanırdı. Şimdiyse Şeytana inanan yok; ama artık, hem bütün kötü eylemleri yoksulluğun kışkırttığına inanılıyor, hem de bütün sorumluluk topluma yükleniyor.[37]

37) 'The Whitechapel Horrors', *The Spectator*, 6 Ekim 1888, 1353.

On dokuzuncu yüzyılın etik değerlerinden dolayı kafası karışan İskoç Presbiteryan Stevenson, suçun nedeninin toplum değil içsel şeytanlar olduğuna inanıyordu. Ayrıca, romanında olacağını sezdiği undur, yirminci yüzyılın son elli yılında gotik eğlencenin en belirleyici niteliği haline gelen şeydir: seri katiller.

Filmlerde ve romanlarda, seri katiller modern bireylerin her birinde mevcut olduğu varsayılan kötü ikiliğin amblemi halini aldı: Seri katiller bütün içsel endişelerin somut biçimi, çağın suçu ve başkaldırılarıdır ve pembe diziye özgü Gotlar gibi davranır halde sunulurlar. Yirminci yüzyılda seri katillerin anormalliği çoğunlukla cinsel sapkınlıkla bir tutulmuştur. 1930'da Paul Bowles, "Homoseksüellik benim için heyecan verici bir konu, tıpkı eli kanlı katiller gibi,"[38] diye yazıyordu, "çünkü onlar melodramatik" Kesin olan şu ki, yirminci yüzyılın ilerleyen dönemlerinde homoseksüel seri katiller –ister Jeffrey Dahmer ve Andrew Cunannan gibi gerçek kişiler, ister Poppy Z. Brite'ın *Exquisite Corpse* adlı romanındaki Andrew Campton ve Jay Bryne olsun– kötülükten zevk alanların heyecanını artırdı.

Stevenson'ın öyküsünün hemen popülerlik kazanması, Cesare Lombroso ile Max Nordau'nun 1880'lerde ve 1890'larda çok konuşulan dejenerasyon kuramlarına halkın ilgisini yansıtıyordu. İnsanlığın kokuşmasına yönelik endişeler yaygındı. 1884'de Derby kontu tanınmış bir tıp adamıyla yakın zamanlarda gerçekleştirdiği bir konuşmayı değerlendiriyordu: "Meslek deneyimi boyunca, kadınların şimdi olduğu kadar içkiye düşkünlük gösterdiği bir dönemi hiç hatırlamıyordu. Nedeni refah düzeyinin artması mı? Ya da bir insanın yaşadığı türden, koşuşturma içinde geçen yaşamdan kaynaklanan daha fazla sinirsel yatkınlık mı?"[39] 1888'de, Henry Keene adında emekli bir yargıç 'The Disorder of the Age' başlıklı makalesinde, "Modern Avrupa'nın dört bir yanında ortak bir güçsüzlük görülüyor: bir *mal du siècle*"*[40] diye yakınıyordu. Keene on sekizinci yüzyılın güçlü karakterlerinin özlemini çekiyordu: "Sert koşullarda yaşayan, iyi geçinen, makul atalardan, çağımızın bir yenilik için huzursuz biçimde çıldıran ve bunalıma girmeye her an hazır durumdaki tedirgin, kolay heyecanlanır insanlarına geldik. Ve şimdi, bu insanların çağı da sona yaklaşırken, bu insanlar kuruntularını terk etmeyi, acılarını sınıflandır-

38) Jeffrey Miller, (yay. haz.), *In Touch: The Letters of Paul Bowles* (1994), 42.

39) Liverpool Record Office, on beşinci Derby Kontunun günlüğü, 29 Aralık 1884.

* Yüzyılın hastalığı. (y.n.)

40) Henry Keene, The Disorder of the Age', *National Review*, XI (1888), 796.

mayı ve hastalıklarından bir sanat yaratmayı öğreniyorlar." Stevenson'ın kendisi de kültürel ve ırksal çöküşün yarı tıbbi ağıtlarına dayanamadı. 1886'da *The Times*'a anlattığı gibi, Rodin'in Paris'teki stüdyosuna yaptığı gezi onu 'soluksuz, mutlu, alçalmış'[41] hissettirdi; 'ama çağın tamamen kokuşmuş olmadığına ilişkin bir duygu' da içini kapladı. Oscar Wilde'a göre, "Dr Jekyll, tehlikeli bir biçimde *Lancet*'tan fırlamış bir deney gibi".[42] Roman, suçluluğun da anlamsızlaştırıldığı bir çağda, gotiğin kötülüğünü anlamsızlaştırdı – Jekyll'ın dile getirdiği gibi, 'kötülük,'[43] insanlığın Hyde üzerinde 'biçimsizlik ve çürüme etkisi' bırakan 'öldürücü yönü'dür. Daha sonraları Virginia Woolf'un deliliğini tedavi eden doktor Sir George Savage, Whitechapel cinayetleri esnasında 'Homicidal Mania' başlıklı ilgi çekici bir makale yayımladı; makalede, daha önceki dönemlerde şeytanın eline geçmiş ya da orijinal günaha batmış biçiminde nitelendirilebilecek büyük suçluları örnek vakıalar olarak sınıflandırdı.

MAYMUNLAR

Darwin'in, insanlığın maymunlardan geldiği ve bu nedenle de insansı ve maymunsu içgüdülerden melez bir oluşumun var olduğu biçimindeki kaba tanımı, 1880'lere gelindiğinde, akıl yürüten bireyin vahşi, hayvansı içgüdülerine her zaman hâkim olamayacağı sonucunu doğurmuştu. Ancak, Hyde'ın maymunluğunun Darwin'in –dejenere olmanın değil de evrimin ürünleri durumundaki – maymunlarıyla çok az ilgisi vardı. On dokuzuncu yüzyılın gotik yazarları benzer maymun fantezilerine sahip olsalar da, bu insanlar modern psikolojik kavramlara bakmak yerine Burke'e ait Fransız Devrimi canavarları imajlarına dönmekteydi. Bu ayırım, Sheridan Le Fanu'nun 1870'lerde tasarladığı gotik maymunlarla Barones Blixen'in 1930'larda tasarladıklarına bakınca daha da netleşir.

Le Fanu'nun hayalet türü maymunu, 'Green Tea' (Yeşil Çay, 1872) adlı öyküde ortaya çıkar. Alman doktor Martin Hesselius tarafından aktarılan öykü, muhtemelen yüklüce bir kişisel serveti ve Londra'da Half Moon Street olması gereken yerde bir konutu bulunan 'çok yumuşak ve çok nazik,'[44] zeki ve soylu bir din adamı olan Robert Jennings hakkın-

41) *The Letters of Robert Louis Stevenson*, V, 312.
42) Oscar Wilde, *Plays, Prose Writings and Poems* (1991), 75.
43) Stevenson, *Stories*, 64.
44) Sheridan Le Fanu, *In a Glass Darkly* (1993), 37.

dadır. Nasıl ki bazı İrlandalı toprak sahipleri mülklerine hiç uğramazsa, o da kendi bölgesine hemen hiç uğramamaktadır. Jennings kendi çalışma bölgesine ne zaman dönse, 'tuhaf bir utanç ve korkunun üzüntüsü'yle[45] dağılmaktadır. Suratını karşı konulmaz bir kötülükle taklit eden geveze, küçük bir siyah maymun Jennings'in yakasına yapışmaktadır. Fuseli'nin *Nightmare*'deki cinine benzemektedir ve (Jennings'e göre) "beni önlemek için acımasız bir kararlılık sergilemektedir". Jennings ne zaman dua etse ya da kendi özel ayinini düzenlese, maymun 'yoğun ve gitgide artan bir hiddetle dikkati üstüne çeker'[46] bir hal alır. Maymunun hızlı ve cırlak sesi "beni sürekli suç işlemeye, başkalarına ya da kendime zarar vermeye zorluyor".[47] Jennings o sıralar Emanuel Swedenborg okumaktadır ve *Arcana Caelestia*'dan (1749) bazı bölümleri işaretlemiştir: "Her insanda en az iki şeytan ruh vardır"; "cehennem için zevk veren şey, insanın kötülük yapmak ve sonsuza dek sürecek yıkımını çabuklaştırmaktır"; "eğer kötü ruhlar insanla bağlantılı ama insandan farklı ruhlar olduklarını algılayabilselerdi, insanı yok etmek için binlerce yola kalkışırlardı, zira insandan gitgide artan bir nefretle nefret ederler." Jennings, onu kendi yıkımına doğru sürükleyen bu kötü niyetli maymundan kurtulamaz. 'Green Tea' bilinçaltının yok ediciliğinin oldukça genel bir anlatımı, Fuseli'den beridir geçerli olan fikirlerin süslenmesi biçiminde yorumlanabilir; ancak, La Fanu'nun tutkularının ve düşüncelerinin büyük bir bölümü İrlandalı toprak sahipleri ile kiracılar arasındaki bitmek bilmek krize odaklandığı için, bu öykü sade bir siyasal anlam da içerir. 1790'larda ve on dokuzuncu yüzyılın ilk üç çeyreğinde siyasal karikatürcüler, muhtemelen Burke'ün 'domuz çoğunluk' lafına atıfta bulunarak, radikal kışkırtıcıların ve devrim isteyen güruhların domuza benzeyen çizimlerini sunma eğilimindeydi.

Lewis Perry Curtis'in *Apes and Angels* (Maymunlar ve Melekler, 1971) adlı çalışmasında gösterdiği gibi, bu durum özellikle İrlandalı isyancılar için geçerliydi, zira tarımla uğraşan İrlanda'da domuzlar yaşamsal bir önem taşıyordu. Fakat 1840'ların sonlarında goril ilk kez olarak Afrika'da tanımlandı ve Poe 'Morgue Sokağı Cinayeti' adlı öyküsünü yazdı; öykü, Burma'dan yeni getirilen ve bir usturayla köpük kullanarak efendisinin tıraş oluşunu taklit ettikten sonra iki Parisliyi öldüren bir orangutan hakkındaydı. Londra Zooloji Bahçesi'ne ilk canlı yetişkin gorilin 1860'ta

45) A.g.e., 7.
46) A.g.e., 30.
47) A.g.e., 32.

getirilmesi Victoria dönemi hayal gücü üzerinde büyük bir etki bıraktı; aynı yıl Oxford'ta yapılan konferansta Piskopos Samuel Wilberforce'un, Darwin'in insanlıkla insansı maymunların benzerlikler paylaştıkları şeklindeki gözlemlerini tantanalı bir biçimde yadsıması da bir o kadar önemliydi. 1860'tan itibaren Victoria döneminin siyasal karikatürlerinde İrlandalı köylüler belirgin biçimde maymuna benzer bir tarzda belirmeye başladılar. 1860'larda ve 1870'lerde *Punch* ile diğer süreli yayınlar İrlandalıların, tıpkı Avustralya yerlileri gibi, evrimsel açıdan geri kaldıklarını, hâlâ maymun kuzenlerinin bazı fiziksel ve zihinsel özelliklerini taşıdıklarını ileri sürerek Darwin'in kavramlarını küçük düşürdüler. (1935 kadar yakın bir tarihte, muhafazakâr tanıtımcı F. S. Oliver, Güney İrlandalılar 'insan ailesinin hangi dalından'[48] geldi sorusuna kafa yormaktaydı: Sonuçta, Piktlerden* ya da Keltlerden "daha ilkel bir şey", davetsiz misafirleri "kahramanlık ya da zekâ yoluyla değil, katıksız doğurganlıklarıyla – yerli bir soyun şeytani doğuranlığıyla" söküp atan bir cins kararına vardı.) Böylece İrlandalı güruhlar çağdaş betimlemelerde maymuna benzetiliyordu. Jennings'i mahveden maymun, sosyal dengeyi, zihinsel dengeyi ve İngiliz asıllı İrlanda asillerinin siyasal iktidarını tehdit eden kinci, yıkıcı, cahil, kirli İrlandalı yoksulları simgelemektedir.

Yirminci yüzyılın maymuna yönelik gotiğinin en iyi örneklerinde maymun çok farklı endişeleri su yüzüne çıkarmaktadır. Isak Dinesen takma adını kullanan Karen Blixen (1885-1962), 1934'te *Seven Gothic Tales* (Yedi Gotik Öykü) adlı kitabını yayımladı. Bu başlığı, 'Strawberry Hill'i inşa eden Horace Walpole'un çağı'nı[49] anımsatmak için seçmişti, zira Danimarkalı bir aristokrat olan yazar, yirminci yüzyılda kendisini yabancı hissediyordu: "Modern yaşamda ve modern edebiyatta bir çeşit atmosfer ve her şeyin ötesinde karakterlerin içinde içsel bir hareket var" diyor ve bunun da insanları hem yaşamda hem de sanatta birbirlerinden uzaklaştırdığını düşünüyordu: "Yalnızlık artık evrensel bir tema." Öyküleri felsefi olmaktan ziyade psikolojiktir ve bu da onun on dokuzuncu yüzyıl karakterlerinin inanlarını benimsemesine olanak tanır. 'The Road around Pisa'da yaşlı kontes şöyle söylemektedir: "Fransız Devrimi sonrasında doğan bizlerin nesline ve şu de Staël denen kadının romanlarına neler olduğunu sadece Tanrı bilir. Zenginlik, mevki ve

48) F. S. Oliver, *The Endless Adventure*, III (1935), 170.

* Piktler, Orta ve Kuzey İskoçya ile Kuzey İrlanda'nın eski halklarıdır. Oldukça kısa boylu ve koyu tenliydiler. Avrupa'dan İskoçya'ya İÖ 1000 yıllarında, İskoçya'dan da İrlanda'ya İS 200 yılında geldiklerine inanılır. (ç.n.)

49) *Paris Review, Writers at Work*, IV (1977), 13,17.

toleranslı bir koca onlar için yeterli değil, biz nasıl dini tören yaptıysak onlar da öyle sevişmek istiyor."[50] Barones Blixen maymunları seviyordu, "resimlerde, öykülerde, porselenlerin üstünde, ama gerçek yaşamda değil, nedense bana çok üzgün geliyorlar".[51] Kendisi maymunsu bir görünüme sahipti. Christopher Isherwood 1959'da "New York'ta bu sezon Barones Blixen'in sezonu,"[52] diye yazıyordu. "Kadın ölmek üzere, topu topu otuz kilo ağırlığında, üstünde simsiyah devekuşu tüyleri bulunan bir şapka takıyor, yalnızca istiridye yiyebiliyor, kupkuru bir maymuna benziyor, herkesi büyülüyor. Dediklerine göre Nobel Ödülü alacakmış."*

Barones 'The Monkey' adlı öyküsünü, "konu insan karakterler için çok karmaşık bir hal alınca, bıraktım onu maymun çözsün" dediği 'fantastik bir öykü'[53] olarak anlatmaktaydı. Öyküsü 1824'te (Kont Amherst'ün Ava kralına karşı askeri hareket düzenlediği yıl) Baltık Krallığı'ndaki bir rahibe manastırında geçer. Manastır dini bir yapı değil, evlenmemiş aristokrat kızların ve dul kadınların onurlu, yarı feodal bir huzur dönemini geçirmeleri için bir tür sığınaktır. Bu kurum eğitimli ve bilge bir baş rahibe tarafından idare edilir; Zanzibar'dan dönen bir amiral tarafından bu baş rahibeye yaramaz bir maymun hediye edilmiştir. Maymun izah edilemez bir biçimde bir gidip bir gelmektedir. Yaşlı kadının ziyaretine en sevdiği yeğeni Boris gelir; zengin, yakışıklı, Kraliyet Muhafız Alayı'nda teğmen olan yirmi iki yaşındaki Boris bir skandal tehdidiyle karşı karşıyadır. Bu skandal, manastırın yaşlı bayanlarının anladığı kadarıyla, Jeykll'ınki gibi, ağza alınmaması gereken türdendir, zira bayanların tek öğrenebildiği "şu ana kadar büyük saygıyla andıkları antik Yunanın romantik ve kutsal sahilleriyle her nasılsa [bağlantılı]" olduğudur. Skandalı kapatmak için, delikanlı istemeden de olsa evlenmeye karar vermiştir ve baş rahibenin tavsiyesini almaktadır.

Baş rahibe, yakında bir mirasa konacak "on sekiz yaşında, bir seksen boyunda ve yapılı, bir çuval buğdayı kaldırıp taşıyabilecek omuzlara sahip" Athena Hopballehus'a evlenme teklif etmesini önerir; kız bu haliyle Boris'in tam bir karşıtı gibidir. (Altı ay önce, delikanlıyla "genç bir arkadaşı üç hafta boyunca kırsalda, bir karavanın içinde, yanlarında

50) Isak Dinesen (Baroness Blixen), *Seven Gothic Tales* (1934), 14.

51) *Paris Review*, 14.

52) Christopher Isherwood, *Diaries*, I (1996), 800.

* Blixen Nobel Ödülü alamadı; ancak, *Out of Africa* (1937) başlıklı romanı 1985'te beyazperdeye aktarıldı ve film 7 dalda Oscar aldı. (ç.n.)

53) *Paris Review*, 18.

küçük tiyatro kuklaları taşıyarak dolanmış ve eğlenmişti; içinden geçtikleri köylerde de kendi uydurdukları oyunları sergilemişlerdi. Hava hoş kokularla dolmuş, bülbüller kuşüzümlerinin arasında uçuşmuş, tepelerinde ay parıldamıştı.") Athena Boris'i reddedince, baş rahibe ürkütücü ve hiç alışılmadık bir hiddete kapılır: Artık eskisi kadar eğitimli görünmemektedir ve bilgeliği de tuhaf bir biçimde değişim gösterir, çünkü dindar bakirelere yakışmayacak ziyafet için manastıra davet edilir ve ziyafet sonrasında Boris kızla ilgilenmeye zorlanır. Ziyafet sırasında, doğasına aykırı da olsa, Boris Athena'yı cazip bulduğunun farkına varır: "Kızın şahane, enfes denecek ölçüde güzel bir iskeleti olması gerektiğini düşündü (...) onunla çok mutlu olabileceğini, hatta, onu kemiklerine kadar hissedebilse, kızı sevebileceğini hayal etti... Birçok insan ilişkisi, diye düşündü, yalnızca kemikler temelinde yürütülebilse çok kolay olurdu." Baş rahibe Athena'nın odasına gitmeden önce Boris'i afrodizyak bir içkiyle kızıştırır. "Kız giysisini çıkarmıştı ve üzerinde sadece beyaz iç gömleğiyle beyaz uzun donu vardı. Güverteyi temizlemeye hazırlanan zinde bir genç denizci oğlana benziyordu." Boris sarılınca kız ona vurur. "Kızın güçlü, hızlı ve dosdoğru inen yumruğu tam ağzına geldi ve iki dişini söktü. Acının yanı sıra kan kokusu ve tadı onun kendini kaybetmesine neden oldu... Anlayışla karşılanamayacak, zıtlığın ve sıkıntının esinlediği o eski, vahşi aşk, tüm içini kapladı." Kavgaları, ağzından kanlar fışkıran Boris'i Athena'nın öldürmeye çalışmasıyla devam eder. Zafer kazanmak için son bir çabayla, Boris "kızın ensesinin arkasındaki eliyle onun başını ileri doğru çekti ve dudaklarını dudaklarına bastırdı. Dişleri kızın dişlerine çarpıp gıcırdadı." Kız bu öpüşten öylesine tiksinir ki, "savaşta yere yıkılmış, zırhlar içindeki bir şövalyenin taş heykeli gibi" sırtüstü düşüp bayılır.

Ancak, Boris cinsel açıdan da zafer kazanma şansını kullanmaz. Odasına döndüğünde, "karanlıkta kendi kendisine kahkahalar attı; sanki ince, tiz bir kahkaha, kaynayan bir çaydanlıktan kaçan buhar gibi, kocaman binada, karanlığın içinde, kendi kahkahasını taklit ediyordu." Sabah baş rahibe gençleri kendi odasına çağırır ve saf Athena'yı hamile kalmış olabileceği ihtimaliyle korkutur; Athena tam evlenmeye razı olmuş ve ardından Boris'i öldüreceğine yemin etmiştir ki pencere camında bir tıkırtı duyulur, ve baş rahibenin maymununu suratını cama dayayarak çömelmiş durumda görürler. Maymun daha odanın içine atlamadan baş rahibe korku içinde bağırmaya başlamıştır. Athena ile Boris'in hayret dolu bakışları altında, kadın "berbat bir heyecanla titreyerek ve dişlerini gıcırdatarak" odasının pervazına sıçrar, maymun da onu takip eder.

> Kadının üstüne atladı, dantel başlığını yakaladı ve kafasından çekip aldı. Genç çifte dönen surat değişmiş, buruşmuş, koyu kahverengi renkteydi. Birkaç saniyeliğine, vahşice, sarmaş dolaş kavga ettiler (...) az önce konuştukları yaşlı kadın, saçı başı dağınık halde kıvranırken, yere yıkıldı; buruş buruştu ve değişmişti. Onun az önce durduğu yerde, şimdi bir maymun çömelmiş, her yanına darbe yediği için inliyor, odanın bir köşesine sığınmaya çalışıyordu. Ve maymunun sıçradığı yerden de, harcadığı çabadan ötürü soluk soluğa kalmış, suratı hâlâ pembe olan gerçek baş rahibe doğruldu.

Bu kargaşayı izleyen sessizlik ânında, Athena emredici bakışlarıyla Boris'i olduğu yere çiviler: "Şimdiden sonra, bir yanda şu son birkaç dakikada olup bitenlere birlikte tanık olan kız ve delikanlı arasında, diğer yanda da, onlarla orada hazır bulunmayan dünyanın geri kalanı arasında sonsuza kadar kalacak çok güçlü bir hat çizilmiş oluyordu." Onlar Saint-Exupéry'nin gerçeğini keşfetmiştir: "Aşk birbirine bakmaktan değil, birlikte aynı yöne bakmaktan oluşur." Baş rahibe öyküyü Latince şu sözlerle bitirir: "*Discite justitiam, et non temnere divos.*" Adaleti öğren ve tanrıları aşağılama.

Blixen'in maymun öyküsü –aslında bir parçası olduğu *Seven Gothic Tales* adlı eserin tüm öyküleri– yirminci yüzyıl gotik edebiyatının narin bir tarzla yüceltilmesini içerir. Asla tiksindirici olmamasına karşın, sahneleri düşündürücü pasajları kadar canlı ve irkilticidir: Kalıcı olmalarının nedeni, Blixen'in hem düşünsel yaşamın tadını çıkarması, hem de duyulara hitap etmesidir. Bir örnek vermek gerekirse, Boris'in Athena'nın babasının evine talip sıfatıyla giderkenki düşüncelerine bakılabilir:

> Tanrı ile insanlar arasındaki gerçek fark, diye düşündü, Tanrı'nın kesintisiz sürekliliğe katlanamamasıydı. Bir mevsimi ya da bir güne ait zamanı yaratır yaratmaz canı tamamen farklı bir şey ister ve hepsini silip atar (...) insanlar var olan duruma katılırlar. Bütün yaşamları boyunca hızla gelip geçen ânı kavramaya çabalarlar ve bir *büyük güç* karşısındadırlar. Tek bir ânı, tek bir ruh halini, tek bir ışığı, tek bir kadının ya da çiçeğin geçici güzelliğini yakalayıp onu kalıcı kılma çabasından başka bir şey yoktur. Cenneti asla değişmeyen bir kalıcı mutluluk biçiminde düşünmek tamamen yanlış, diye düşündü. Tam tersine, büyük olasılıkla cennet, Tanrı'nın gerçek ruhunu yansıtarak, kesintisiz bir iniş çıkış, bir değişiklikler girdabıdır... Çağlar boyunca güzellik ve kuvvet açısından kusursuzluk sergi-

leyen –Nil boyunca, bindikleri savaş arabalarında avlanan temiz yüzlü genç firavunları, ipeklere bürünmüş, söğütlerin gölgesinde okuyan genç Çinli bilgeleri– tüm isteklerine karşın toplumu destekleyen kişilere, kayınpederlere, gıda ve ahlak konularında otoritelere dönüştürülmüş olan bütün delikanlıları derin bir üzüntüyle düşündü.

Boris, duyarlı bir insanın karşısındaki en büyük güçlüğün yaşam boyunca büyümeye nasıl devam edileceği olduğunu hissetmektedir, zira büyümeyi durdurmak dumura uğramaktır. Henüz yirmi iki yaşındadır, kişiliğinin, fikirlerinin ve duygularının bir aynadaki görüntüden daha otantik ya da orijinal olmayacak biçimde taklitsel ve gelenekselleştirilmiş formlar biçiminde yerleşmesi için hâlâ çok gençtir. Onu ruhsal ya da duygusal bir edilgenliğe düşmekten kurtaran şey, (biseksüelliğinden de öte) baş rahibe ve maymunla ilgili gördükleridir: Onunla çoğunluk arasında geçilemez bir hat çizilmiştir. Tanrıların bildiği gibi, değişim –özellikle de baş rahibenin metamorfozu gibi nedensiz ya da beklenmedik değişim– yaşamımızı küçük düşüncelerin ve eylemlerin rutininden korur. Ancak, değişim aynı zamanda insanları tanrılardan ayıran şeydir: Sadece tanrılar kalıcı hataları ve kayıplarıyla sürekli değişim karşısında hayatta kalabilirler; insanların başarısız olması ve boyun eğmesi gerekir. Belki de bu, tanrıların verdiği, küçümsenmemesi gereken bir derstir.

"KIŞKIRTAN VE ENDİŞELENDİREN GOTİK"

Gotik denklik etkisinin, maymun teması dışında, birçok ince çeşitlemeleri bulunmaktadır: Örneğin, bilimkurguda paralel evrenler, ya da alt benliğin doğasından kuşku duyulan öyküler. Örneğin, Henry James 'The Jolly Corner' (1908) adlı büyük öyküsünde başarılı, kendi kendisine yeten, sevgiden yoksun bir adamın Avrupa'da yirmi beş yıl geçirdikten sonra New York'taki mülkünde yaşamak için geri dönüşünü anlatır. Gece, evinin karanlık koridorlarında, önceleri kendisinin benzeri olduğuna inandığı hayalet türü bir figürü izler; ama sonunda onun suratını görmeyi başarınca, karşısında 'kötü, iğrenç, arsız, kaba'[54] bir yabancı durmaktadır. Bundan seksen yıl sonra, 'The Lost Explorer' adlı öyküsünün neşeli havasında Partrick McGrath, becerikli ve yalnız bir kızın, Londra banliyösündeki bahçesinde, bir çadırda yaşayan ve ateşlendiği zaman-

54) Henry James, *Complete Tales*, XII (1964), 226.

larda sayıklarcasına yamyam pigmelere bağıran bir adam bulmasını anlatır: kadının kendi ikinci benliğinin bir yansıması.

Çift benlikli insana yönelik canlı bir örnek, Amerikalı ressam Grant Wood'du (1892-1942). 1930'da Iowa'da ziyaret ettiği küçük bir kasabada 1880'lerin başlarından kalma, Marangoz Gotiği olarak bilinen stilde yapılmış beş odalı bir ahşap çiftlik evi gördü. Bu çiftlik evini, (modelini Cedar Rapids'te yaşayan bir dişçinin oluşturduğu) suratsız, dudakları sıkı sıkıya kapalı bir çiftçi ve onun evde kalmış, dirençli, zinde, bazılarınca hırçın görünümlü, bazılarınca da onurlu bir bütünlük içeren kız kardeşinin yer aldığı tablonun arka planında kullandı. *American Gothic* adlı tablodaki çift, *Mona Lisa*, ya da van Gogh'un kendi portresi, ya da Warhol'un *Marilyn*'i gibi hemen tanınan figürler haline geldiler; bu tablonun aniden ve bir fenomen biçiminde ünlenmesi Wood'u çözülemez bir ikileme soktu. "Kazandığı ün ve o üne bağlı olarak gerçekleşen çekici davetler inandığı prensiplere aykırıydı. Aynı anda hem mesleğini uygulayan bir yöre sanatçısı olmayı –evinde kalıp resimler yapmayı ve genç nesiller için bir örnek teşkil etmeyi– hem de yöreselci sıfatıyla ulusun sözcüsü olmayı, savunduğu idealleri yayarak ülkeyi dolaşmayı gerçekleştiremezdi."[55] Bunun Wood'un yaşamında oluşturduğu bölünme onu parçaladı ve ölümünü çabuklaştırdı.

Barones Blixen'in eşsiz başarısına karşın, gotik yirminci yüzyılın başlarında en ciddi düşüşü sergiledi. Gotik; büyücüler, vampirler, Gotlar ve doğaüstü yaratıklar hakkında sayısız kitaplar yazan Rahip Alphonsus Joseph-Mary Augustus Montague Summers (1880-1948) gibi uyumsuz ya da hayal gücü açısından konuya gereğinden fazla kafa yoran bekârların özel alanı haline geldi. Gotiğe yönelik iğrenmenin bir nedeni de, Oxford Müzesi'ndeki bilim laboratuvarının Glastonbury'deki on üçüncü yüzyıldan kalma bir manastır mutfağı örnek alınarak titizlikle oluşturulması saçmalığında yatmaktaydı. Bu stil hem kartondan yapılma izlenimi veriyordu hem de aptalcaydı; İngiltere'nin en zengin dükünün kaynakları bu iş için cömertçe harcandıktan sonra bile. Siyasetçi George Wyndham, 1885'e kadar yakın bir tarihte Westminster dükünün Alfred Waterhouse tarafından tasarımlanan Cheshire'daki yeni sarayında konuk sıfatıyla kalırken, "Gotikten hoşlanmadığıma neredeyse eminim,"[56] diye yazıyordu:

55) Wanda Corn, *Grant Wood* (1983), 48-49.

56) Guy Wyndham, (yay. haz.), *Letters of George Wyndham, 1877-1913*,1 (1915), 23-24.

> Salonun döşemesindeki sert taştan ve antik mermerden yapılma diskleri ve yeşil yılankavi duvarlara katılan akik panelleri sevdim, ama insanın gözünü alıp bütün bu etkiyi bozan berbat, adice, geleneksel bir korniş var. Bu bütün evde böyle. Kütüphane gerçekten de güzel tavanıyla, yaklaşık her beş metrede bir yükselen, meşe ağacından altın ve gümüş rengi sütunlarıyla güzel bir oda, ama altının üstüne çizilmiş leylak resimlerini Pamela'yla ben bir öğleden sonra kâğıt katlayarak ve makaslarımızla keserek çizebilirdik. Büyük bir kilise ile Parlamento Binası gibi bir saat kulesi var; 20.000 gine değerindeki bu saat 48 farklı parça çalabiliyor, bütün bir gün boyunca her saat aynı melodi (delirtici bir şey!); bugün 'Jenny Jones'u dinledik, dün de 'Home sweet Home'u.

Gotik anımsamalarla bağlantılı sanatsal eserlerin birçoğu ya katlanılamaz düzeyde can sıkıcıydı –örneğin, August Strindberg'in *The Gothic Rooms* (1904) adlı romanı– ya da 1910 sonrasında hâkim olan kültürel zevklerle umutsuz bir biçimde doluydu. Post-izlenimcilik ile İngilizlerin Dostoyevski türü kötülüğü keşfetmesi, gotiğin dar görüşlü ve ıslah edilmiş görünmesine yol açtı. İnsan doğasının Summers tarafından dile getirilen mistik yönlerine dönük ilgi, Freud'un terimlerini keşfeden nesillere ne yazıktır ki bilimsellikten uzak görünüyordu.

1920'lerin sonlarında Kenneth Clark'ın alçaltıcı metni *The Gothic Revival* öncesinde bile, Lytton Strachey tarafından *Eminent Victorians* (1918) içinde dile getirilen ve Victoria döneminin değerlerine tepki niteliği taşıyan görüşler, gotiğin yeniden canlanışına ait mimariye ve bunun edebiyattaki eşdeğerlerine kuşkuyla bakılmasına neden oldu. *Punch* 1927'de, "Mr. Bram Stoker'ın *Dracula*'sı yıllardan beridir kültürlü olmayan insanlarda sık görülen karabasanların nedeni olmuştur,"[57] diyerek alay etmekteydi. "Bedenleri aynalara yansımayan, saçları şeytansı boynuzlar oluşturacak biçimde kıvrılan soluk yüzlü aristokrat yabancılar"da bulunacak kasıtsız neşeden başka bir şey yoktu. 1928'de koleksiyoncular dergisi *The Connoisseur*, 'son yüzyılda Gotiğin Yeniden Canlanışı'nda işlenen (...) korkular'a[58] üzülmekteydi. Birkaç ay sonra, sol görüşlü *New Statesman* bir o kadar aşağılayıcıydı: "Gotiğin Yeniden Canlanışı, gözlerimizin sancı hissetmeden bakabileceği pek az şey üretti."[59] Gotik, dönüşü olmayan bir biçimde sıkıcılaşıp çekiciliğini yitirdi. *The*

57) *Punch*, c. 172, 23 Şubat 1927, 218.
58) *Connoisseur*, c. 81 (Temmuz 1928), 184.
59) *New Statesman*, 1 Aralık 1928, ek x.

Gods Arrive (Tanrılar Geliyor, 1932) adlı eserinde Edith Wharton, Mrs. Glaisher adında 'New Yorklu, müzelik olmuş yaşlı bir milyoner'i[60] anlatıyordu. "Kış mevsiminde en az bir kere opera locasında Tristan* ya da Rosenkavalier** dinlemek ve en az bir kere de kadının gotik yemekhanesinde altın tabaklardan yemek yemek gerekiyordu."

1933'te, genellikle Alman prensliklerine yaranmaya çalışan, toplumda yükselmek için çabalayan, görülmedik ölçüde alçakgönüllü Chicagolu III. Henry Channon, yıpranmış sinirleri, ahlaksızca tutkuları ve gizemli ölümüyle Poe'nun elinden çıkmış bir fanteziye benzeyen Bavyeralı yönetici II. Ludwig tarafından yaptırılan Neuschwanstein adındaki 'devin sarayı'nı[61] aşağılıyordu. Sarayın içi, "mozaik kaplı girintisiyle devasa ve bomboş taht odasında, Almanlara özgü efsanelerin freskleriyle süslü upuzun koridorlarında, görkemli odalarında, gotik kasvetinde zevksiz ve acıklı bir şeyler, Wagnerizmin başıboş hali"ni bulan Channon'a 'çirkin ve modası geçmiş' gelmekteydi. Channon, titizlikle yürüttüğü planlar sonrasında evlilik yoluyla dahil olabildiği varsılerkil, bira imalatçısı Guinness ailesini de etkileyici bulmuyordu. 1935'te, karısının kuzeni Lord Moyne'un Sussex'te yeni inşa ettirdiği malikânesi Bailiff's Court'ta kaldı. "Norman-Gotik stilde neredeyse bir komün oluşturmuşlar; ev, kilise, konukevi ve bitişik evler, hatta bahçe bile gotik."[62] Ancak, bu fantastik etkiler Channon'u bunaltıyordu: "Odalar küçük, kötü aydınlatılmış ve hiç rahat değil, oysa her bir konuk odası oldukça 'kadınsı' bir keşişin hücresine benzeyecek biçimde döşenmiş."

Gotik, zayıf melankoliyle eşdeğer hale geldi. Anthony Powell'ın *The Valley of Bones* (Kemikler Vadisi, 1964) adlı romanının anlatıcısı Nicholas Jenkins'in İkinci Dünya Savaşı'ndaki kışlası, köhne bir neo-gotik zevksizlik timsali olan Castlemallock'tu. Jenkins, "Castlemallock'ta umutsuzluğun ne olduğunu anladım,"[63] diye hatırlar. "Bu ot bürümüş patikaları, yabani otlar içindeki bahçeleri ve yosunla kaplı çeşmelerin artık çalışmadığı süslü havuzları, dizginlenmiş bir tutkunun lanetlediği pekâlâ hayal edilebilirdi." Bu "taklit kale, zevksiz ve eksik bir romantizmin bu anıtı" sonunda geçici bir otantiklik ânı yakalayabildi, zira askeri

60) Edith Wharton, *The Gods Arrive* (1932), 95,125.

* Alman besteci Richard Wagner'in operası *Tristan und Isolde* (1865). (ç.n.)

** Alman besteci Richard Strausss'un operası *Der Rosenkavalier* (1911). (ç.n.)

61) Henry Channon, *The Ludwigs of Bavaria* (1933), 102-3.

62) Robert Rhodes James, (yay. haz.), *Chips* (1967), 40.

63) Anthony Powell, *The Valley of Bones* (1964), 171-72.

işgal nihayet "ortaçağın mimarisinin yanı sıra boğuculuğunu da yeniden yarattı." Tartışmaları, şikâyetleri ve cansız rutiniyle 1940'lardaki Castlemallock, 1940'larda Amerikan başkan yardımcısı görevinde bulunan Henry Wallace tarafından sıradan insanın çağı biçiminde adlandırılan bir küçük evreni temsil ediyordu. 1951'de Denis Thatcher, nişanlısı Margaret Roberts tarafından, kent meclisi üyesi babasıyla ilk kez tanıştırılmak üzere vasat, yöresel bir saçmalığın derinliklerine götürülür:

> Grantham Şehir Meclisi denen çirkinliğin yanından geçerlerken, Denis iğneleyen bir ifadeyle, "Bahse girerim bununla feci halde gurur duyuyor olmalılar," dedi. Margaret bu lafı yanlış yorumlayıp gururla kızardı. "Babam şahane olduğunu düşünüyor." Denis sessizce kendi kendisini uyardı: "Ayağını denk al, Thatcher."[64]

Gene de gotik, modernitenin ilerleyişini gölgelemeyi sürdürdü. D. H. Lawrence, John Buchan ve Evelyn Waugh gibi birbirinden tamamen farklı yazarlar gotiğe hayrandı. Lawrence'ın 1908'de yazdığına göre, Southport ve Manchester "berbat, nefret edilesi, uçsuz bucaksız, karmakarışık pis yerler"di.[65] "Tumturaklı, şahane Ticaret Başkenti, görkemli bireysel fikirlerin barınma yeri, gotik, tutkulu ya da ruhsal hiçbir şey içermeyen" Londra'dan hoşlanıyordu; ama onu en fazla heyecanlandıran katedral şehirleri Lincoln ve Ely idi. "Sessizlik tuhaf ve gizemli, ve yorucu (...) insanı altüst eden soylular, kutsal olanlar, gotik olanlar." Korku romanı yazarı John Buchan –sonraları Lord Tweedsmuir olacaktı– 1940'ta 'İskoç peyzajının çoğunda var olan kaba gotik'ten[66] zevk alıyor ve kendisi gibi Oxford mezunlarının 'aşırı düzeyde yumuşak Helenizm'i düzeltecek (...) bir parça gotik aşırılık'a gereksinimleri olduğunu hissediyordu. Sıradan, kaba, akılcı: Gotik, Lawrence ve Buchan'a göre, bütün bunlara düşmandı.

Gotik, Evelyn Waugh'un da sempatisini kazandı. Yazarın melankoli ve huzursuzluk yüklü romanı A *Handful of Dust* (Avuç Dolusu Toz, 1934) Hetton Manastırı'nı anlatır. 1864'te gotik unsurlar kazandırılan bu büyük kırsal konut, genellikle sahteliğiyle beğenilmese de, sahibi Tony Last onun her bir 'cam tuğlasını ya da renkli seramik kaplamasını'[67] sevmektedir:

64) Carol Thatcher, *Below the Parapet* (1996), 64.
65) Harry Moore, (yay. haz.), *The Collected Letters of D. H. Lawrence* (1962), 28-29.
66) John Buchan, *Memory Hold the Door* (1940), 35,53.
67) Evelyn Waugh, *A Handful of Dust* (1934), bölüm 2, 5.

> Burçların gökyüzündeki silueti; on beş dakikaya bir çalan ve sesinin çok derin uyuyanlar dışında herkesi uyandırdığı merkezi saat kulesi; sarmaşıkların tırmandığı, başları olan, cilalı granitten yapılmış sütunlarla desteklenen ve kırmızı ve altın sarısı renklerle bezenmiş ve boyanmış tavanıyla, sağlam vitray camlarla kaplı sivri kemerli pencerelerden gelen ışıkla gün boyu loş bir biçimde, geceleri de, şimdi kablo çekilmiş ve yirmi adet elektrik ampulü takılmış olsa da, geçmişte gazla işletilen pirinç ve dökme demirden yapılma devasa bir avizeyle aydınlatılan büyük salonun dini mekânlara özgü kasveti; aşağılardaki antik ısıtma cihazının yonca biçimli dökme demir mazgallarının deliklerinden aniden insanın ayaklarına yükseliveren sıcak hava dalgaları; kok kömüründen tasarruf etmek için boruları iptal edilen daha uzak koridorların mağaralara özgü soğukluğu; pirinç yatak başlarıyla yatak odaları – her bir yatakta gotik yazıyla yazılmış bir süs, her bir odanın adı Malory, Yseult, Elaine, Mordred ve Merlin, Gawaine ve Bedivere, Lancelot, Perceval, Tristram, Galahad, ve kendi odası Morgan Le fay, Brenda'nınki de Guinevere; yatak bir yükseltinin üzerinde, duvarlarda halılar ve şömine de on üçüncü yüzyıldan kalma bir anıt mezarı andırmaktaydı.

Last'ın bu evden nefret eden karısı, tanınmış bir dekoratörü çağırır ve sabah odasındaki pembe granit şöminenin yerine beyaz krom bir kaplama yerleştirir. Hetton Manastırı'nın saat kulesindekine benzer bu vandallık, 1930'larda berbat bir evlilik sürdürmekte olan ve 'aslında [konutu] mahvederek, onu daha az çirkin ve daha fazla yaşanılır hale getirme çabası'na[68] girişen Westminster düşesinin 1944'te James Lees-Milne'e itiraf etmesinde olduğu gibi, Waterhouselar'ın Cheshire'daki sarayını anımsatır. "Kendisinin gelecekte bir vandal olarak anılacağını umuyor; ama bunu yaparken çok gençti ve bu da durumu affettiriyor." Last'ın evliliği sonlandığında, sanki "koskoca bir Gotik dünya hüzünle kaplanmıştı". Tropik bir cennet olduğunu umduğu kaybolmuş bir şehri aramak amacıyla Brezilya'nın Amazon yağmur ormanlarına gider:

> Yapı olarak Gotik nitelikte, her yanda sivri kuleler ve rüzgâr gülleri, heykel biçimli taş oluklar, iskelet heykelleri, geniş alanlar ve teraslar, Hetton'ın farklı bir biçimi, ılık esintide dalgalanan flamalar ve armalar, her şey parlak ve mat, üstü papatyalarla kaplı, ağaçlıklar ve dereler arasındaki bir tepenin üstünü taçlandıran mercandan bir kale, amblemlerde görülen hayvanların gezindiği, simetrik, çiçeklerle kaplı, halı kadar düzgün bir manzara.

68) James Lees-Milne, *Prophesying Peace* (1977), 108.

Bunun yerine, cahil, duygusuz ve anlayışsız bir melezin eline düşer; kâh pohpohlayan kâh somurtan melezin elinden kurtulamaz. Bu yabancı ve tuhaf ucube, Last'ın gotiğin ciddiyetine ve sıcaklığına yönelik bütün hayallerini yıkar.

Freud'un görüşlerinin doruğa ulaştığı dönemde gotik de en alt noktasına ulaştı. Yüzyılın ilk çeyreğinde psikanaliz konusunda Viyana Ekolü insanlardaki ikilik sorunlarını incelemekte, insanlığın maymunsu niteliklerine açıklamalar getirmekte, bundan ötürü zedelenen duyguları ve eylemleri sıralamaktaydı. Gotik hayal gücünün ürünü konumundaki bazı temalar bunları parçalayan, temizleyip tıp uygulamacılarının ve diğer uzmanların imtiyazlı, özel alanı haline getiren kuramcılar tarafından sahiplenildi. Mark Edmundson'ın, *Nightmare on Main Street* (Ana Caddede Kâbus) adlı zarif eserinde gösterdiği gibi, "Freud'a göre, tin (...) temel olarak gotik dehşetin lanetli evidir. Freud'un en göze çarpan başarısı, gotik dehşetin tüm gereçlerini ve tutkularını –kahraman konumundaki kötü karakteri, kadın kahramanı, korkunç mekânı, lanetlenmişliği– alıp bireyin içine yerleştirmesidir."[69] Freud, her insanı kendi travmalarının yapılandırdığını, tanımladığını ve denetlediğini savunmaktaydı; ona göre, erken dönemlere ait travmalar o kadar derine yerleşmiş durumdaydı ki, insanlar psikanalizin şeytan çıkarma ayinine katılmadıkları sürece geçmişleri onları rahat bırakmıyordu. Freud'un hipotezleri *schuerromantik*ler kadar 'sansasyonel korku öyküsü'ydü;[70] ancak, Patrick McGrath'ın belirttiği gibi, Freud "ona *psikanaliz* adını verdi ve böylece ona bir asalet ve prestij kazandırdı." Freud'un görüşlerinin gotik edebiyat üzerindeki etkisi çabuk oldu. Psikanaliz konusunda bilgi sahibi olan yazarlar bu akımın sınıflandırmalarını ve ruh halini kendi eserlerine kattılar. Cinsel sapkınlık gitgide daha açık gotik bir konu halini aldı. 1920'lerin ortalarında Christopher Isherwood ile Edward Upward'ın birlikte yazdıkları Mortmere öyküleri (unutulmaz öyküler sayılmasalar da edebiyat tarihinde önemli bir yerleri vardır), Freud tarzı gotiğin ilk örnekleriydi. Örneğin, Isherwood'un kaleme aldığı 'The Horror in the Tower' (Kulede Dehşet, 1924-5) başlıklı öykü, dostu Kester'ın (on birinci Lord Wranvers) atalarından kalma sevimsiz konutunu ziyaret eden bir adam tarafından anlatılır. Nesiller geçtikçe itici görünümleri daha da artmış olan bu soylu aileye atalarından kalma gizemli bir kusur musallat olmuştur; melodramatik ölçüde sert final sahnesi bu kusuru gözler önü-

69) Edmundson, *Nightmare*, 32.
70) Grunenberg, *Gothic*, 156.

ne serer: üstüne dışkı yapılmasından ve dışkı yemekten cinsel bir zevk almak.

AYNADAKİ GÖRÜNTÜLER

Gotiğin insanın doğasına yönelik olup da psikanaliz kuramlar doğrultusunda yazılmış fikirleri, patolojik unsurlar içermeyecek biçimlerde de yeniden şekillendirildi. Yirminci yüzyılın erken dönemlerinde gotiğin yeniden canlanışını öncelikle yeni film türlerinde oldu. Film yapımı ve gösterimi ilk kez olarak 1895 civarında Almanya, Fransa ve ABD'de çalışan öncüler tarafından gerçekleştirildi. Thomas Alva Edison'ın Amerikan şirketi ilk canavar filmi *Franskenstein*'ı 1910'da yaptıysa da, sinemanın ilk dönemlerinin en büyük gotik filmlerini üretenler Alman film yönetmenleri ve teknisyenleri oldu. Fantastik konular Paul Wegener gibi film yapımcılarına çekici gelmekteydi, zira bu konular şaşırtıcı ya da deneysel sinema tekniklerinin kullanımına zemin sağlamaktaydı; Wegener ve diğer öncüler sinemaya karşı duyulan düşmanlığı yenmek için yaptıkları filmlere hem yerleşik edebi kültürün temalarını, hem de kendi popüler eğlence unsurlarını katmayı amaçladılar. Eserlerinin, Alman ekspresyonist resminin gotik unsurlarında yansımaları mevcuttu. Ernst Ludwig Kirchner gibi ressamların düşünce bağlamında Alman ressamlarını Paris temelli fikir ve tarzlara bağlılıktan kurtarmaya çalışmaları gibi, Alman film yapımcıları da apayrı bir ulusal film yapım ortamı oluşturmaya çalıştılar. Kirchner insanın sinirsel dengesizliğini ve uyumsuzluğunu resmetmek için Alman gotiğinin sivri uçlu şekillerini, mistik tutkularını ve tiyatroya özgü tablolarını kullandı. Oskar Kokoschka'nın içsel açıdan parçalanmış entelektüelleri ve nevrozlu sanatçıları ele aldığı *Black Portraits* Alman sinemasında yansımasını buldu. Flandre hendeklerinde tıbbi personel olarak görev yaparken edindiği deneyimler yüzünden delirmenin eşiğinden dönmüş olan Max Beckman, kendi döneminin şiddet ve yalnızlığını betimlemek için o dönemin insanlarının ruhsal yalnızlığını ön plana çıkarmaya çabaladı. Alman ekspresyonist ressamların ve gotik film yapımcılarının oluşturdukları görüntüler, dehşet ve korkuyu kovma çabalarıydı.

Alman sinemasının doruk yılları Wegener'dan 1913 tarihli *The Student of Prague (Der Student von Prag)* adlı filmle başladı ve yine Wegener'dan *The Golem* (1914, 1920), Robert Wiene'den *The Cabinet of Dr Caligari* (1919) ve *Orlacs Hände*'den (The Hands of Orlac, 1925),

Friedrich Wilhelm'den vampir konulu *Nosferatu* (1922), Fritz Lang'den *Destiny* (1921) ve *Dr Mabuse* (1922), Paul Leni'den *Waxworks* (1924), Lang'den *Metropolis* (1927) ve G. W. Pabst'ten *Pandora's Box* (1929) ile devam etti. Bu filmler çoğunlukla gotikti: Toplumsal dönemler yerine tinsel krizlerle ilgilenen melodram türü, şiddet içeren, geleneksel eserler (Fransızlar da 1920'lerde korku filmleri yaptılar; ancak, bu filmler kitle tüketimine yönelik gotikten ziyade avangard, sanatsal stildeydi ve edebi kökenlerinin de öncelikle Poe'da aranması gerekiyordu). Bu tür filmlerde insanları aşağılayan bir hava hâkimdi: İnsanlığın gelişimine ve kendi arzularını umutsuzluklarından ayıramayacak kadar bezgin, halinden memnun tüketicilere yönelik inancı reddetmekteydiler. 1920 sonrasında Müttefiklerin Alman filmlerine yönelik boykotu gevşetmesiyle birlikte, filmlerin etkisi uluslararası boyut kazandı. *The Cabinet of Dr Caligari*'nin ABD'de kazandığı başarı ve *Metropolis*'in Fransa ve ABD'deki etkisi, Alman sinema sanatını kendisine özgü ulusal eğilimlerine önem vermeye ve böylece doğası gereği uluslararası nitelik taşıyan bir sanat formunda dış pazarda kabul görmesini sağlamaya yöneltti.

Hohenzollern idaresinin* son on yılındaki şiddetli felaketler ve 1918 sonrasında gerçekleşen bir o kadar berbat dönem, ulusal endişeleri yoğunlaştırmıştı. Dışarıdan bakanlara göre Almanlar korkuyu ulusal bir kimlik gibi taşıyan insanlardı. 1913'ten 1920'lere kadar olan korku filmlerinin en parlak döneminde ölüm, terk edilmişlik ve çürüme hissi Alman yaşamının birçok temel niteliğini oluşturmaktaydı. Hohenzollern imparatorluk hanedanının 1918'de devrilmesi Almanya'da devrim türü değişikliklere yol açmadı. Weimar Cumhuriyeti** daha en başından itibaren devrimcileri tecrit eden ama askeri sınıfa, bürokratlara, toprak sahibi asillere ve varsılerkine asla meydan okumayan sosyal demokratların denetimindeydi. Aman vermez enflasyon azdı ve Alman orta sınıfını ezip geçti. Fransız hükümeti savaş tazminatı ödemeleri için karşılanması çok zor taleplerde bulundu ve 1923'te Fransız ve Belçika birlikleri Almanya'nın sanayileşmiş Ruhr bölgesini işgal edip Almanya'nın para birimini tamamen değersiz hale getirerek Weimar'ın yıkımını kesinleştirdiler. Erna von Pustau, Weimar döneminin enflasyonundan söz ederken, "Hayat bir çılgınlık, kâbus, umutsuzluk, kaostu"[71] demekteydi.

* II. Wilhelm dönemi; 1918'de II. Wilhelm'in tahtı bırakmaya zorlanmasıyla sona erdi. (ç.n.)

** Yeni Ulusal Meclis'in 1919'da Weimar'da toplanmasıyla başlayıp 1933'te Adolf Hitler'in anayasayı askıya almasıyla sona erdi. (ç.n.)

71) Richard Overy, *The Penguin Historical Atlas of the Third Reich* (1996), 8.

Böylece, Weimar Almanya'sında tüm kurumlar saygınlığını yitirdi. İnsanlık deneyimi keskin bir güvensizliğe ve antipatiye dönüştü. Bu, Gotlar için işlenmeyi bekleyen, ham bir dönemdi; oysa, gotik yüzdeler üzerine sürdürülen ağız dalaşlarının hüküm sürdüğü bir dönemde ortaçağa ya da şövalyelere özgü nitelikler taşıyamazdı. Bunun yerine, gotik hayal gücünün alışılagelmiş esnek yapısıyla, maddesel dünyanın dışsal düzenbazlıkları, içsel ikiliğe yönelik bir saplantıya dönüştürüldü. Bu da, Almanların karakterine atfedilen psikolojik iki kişilikliliğe kusursuz denecek ölçüde uydu. 1920'lerde Berlin'deki kurnaz İngiliz büyükelçisi Vikont D'Abernon "Birçok Alman aynı anda hem Faust hem de Siegfried olmak gibi ikili bir ihtiras taşıyor"[72] demekteydi.

1913 kadar yakın bir tarihte, Wegener *The Student of Prague* üzerinde çalışmaya başladı. Senaryo konusunda, hem popüler bir roman yazarı, hem de popüler sansasyonu kullanmaya odaklanmış hayal gücüne sahip bir sinema salonu sahibi olan Hanns Heinz Ewers ile çalıştı – Ewers'in ünü daha sonraları, 1933'te, Nazi kahraman Horst Wessel hakkındaki resmi senaryoyu yazmayı kabul etmesiyle lekelenecekti. Bu iki adam Hoffmann'ın öykülerini, Faust mitini ve Poe'nun kişinin benzeriyle karşılaştığı 'William Wilson' öyküsünü harmanlayarak Baldwin adında bir öğrenciyi anlatan senaryolarını oluşturdular. Baldwin büyücü Scapinelli ile bir anlaşma imzalayarak kendisini mahveder; Scapinelli, öğrencinin aynadaki görüntüsü karşılığında, onu zengin biriyle evlendirmeyi vaat eder. Şeytani büyücü bunun ardından Baldwin'in görüntüsünü ayartarak, bağımsız bir varlık biçiminde aynadan çıkarır. Yaptığı anlaşmaya uygun olarak, Baldwin güzel kontes Margit'e âşık olur ve kadının resmi talibi Baron Waldis-Schwarzenberg tarafından düelloya davet edilince de, kusursuz denecek düzeyde kılıç kullanan öğrenci Margit'in aşkı karşılığında rakibinin hayatını bağışlamaya ikna edilir. Ancak, Scapinelli'nin çevirdiği dolaplar yüzünden Baldwin düello alanına zamanında gitmeyi başaramaz ve, seyircileri en az Graham Grene ve Sigmund Freud'la kıyaslanabilecek kadar heyecanlandıran bir sahnede, düello alanına ulaşmak için koşuştururken, onun yerine geçip baronu öldürmüş olan kendi benzeriyle karşılaşır. Baldwin'in, kontesi masum olduğuna inandırarak düştüğü rezil durumu düzeltme çabaları da benzeri tarafından engellenir. Sonunda, öğrenci Baldwin ateş edip kendi görüntüsünü vurduğunda, mermi, tıpkı William Wilson'da hançerin saplanması gibi,

72) Viscount D'Abernon, *Ambassador of Peace*, I (1929), 12.

Baldwin'i öldürür. Filmin kapanış sahnesinde Scapinelli anlaşmayı yırtar ve parçalarını Baldwin'in cesedinin üstüne atar.

Siegfried Kracauer'in Alman film yapımcılığı tarihini ele aldığı *From Caligari to Hitler* (1947) adlı eserinde gösterdiği gibi, sinemanın en popüler motifleri mevcut 'kitlesel arzular'ı[73] tatmin etmekte ve 'psikolojik yapıları – bilinç düzeyinin aşağı yukarı altında yatan kolektif aklın o derin tabakalarını' yansıtmaktaydı. Almanların psikolojik durumu ve bunu ifade etmek için başvurulan hayaletler, yirminci yüzyılda Batı'da var olan endişeler için bir örnek teşkil etmektedir. Aslında, *The Student of Prague* içsel bene ilişkin öylesine güçlü duyguları harekete geçirdi ki, film 1926'da psikolojik ikilik ön plana çıkarılarak yeniden yapıldı, 1935-36'da da Naziler tarafından tekrar çekildi. Filmi izleyen entelektüel kesime göre, Baldwin'in benzeri onun içinde sürekli çekişen iki ruhtan biri olarak görülebilirdi. Baldwin'i kendi görüntüsüyle yüzleştirerek Wegener, öğrencinin kendisinin aslında bölünmüş bir kişiliğe sahip olduğunu ve rakibinin kendisinden başkası olmadığının farkına varmasını sağlamaktadır. Filmin dış aksiyonu –Baldwin'in ihtirası ve umutsuzluğu, Margit'e kur yapması, düello konusunda verdiği sözün bozulması, baronu öldürmesi– onun içsel bölünmelerini simgeler. Bir içsel yaşamın önemli bir niteliği, belki de, baştan çıkarmadır; baştan çıkarma, hem sınırları aşma hem de suçluluk hissetme dürtülerini içerir. *The Student of Prague* zamanın psikanalistlerini kendine hayran bıraktırdı. Freud'un izinden giden Otto Rank 1914'te yayınladığı 'Der Doppelgänger'[74] adlı makalesinin girişinde, filmin uzun uzadıya çözümlemesini yapmaktaydı. Hoffmann, Poe, Maupassant, Heine ve Dostoyevski'ye dayanarak, Rank 'çift'in aynadaki yansımalarla, gölgelerle ve koruyucu ruhlarla bağlantılarını inceledi. Rank, insanın tıpatıp benzerinin, "ölümün gücünü enerjik bir biçimde reddetme" biçiminde ortaya çıktığını ve muhtemelen bedenin ilk 'çift'inin de, yokoluştan bir tür kurtulma çaresi olarak görülen ölümsüz ruhun ikizini üretmesi kavramı olduğunu ileri sürmekteydi. Freud'un kendisi de Wegener'in filmine 'The Uncanny' (1919) başlıklı makalesinde değindi: "Gizemlilik niteliği yalnızca 'çift'in çok eski bir zihinsel aşamaya kadar uzanması gerçeğinden kaynaklanabilir... 'Çift', bir korku unsuru halini almıştır, tıpkı, dinlerinin çökmesinin

73) Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler* (1947), 5-6.

74) Otto Rank, *Psychoanalytische Beitrage zur Mythenforschung 1912 bis 1914* (1919), 268-70.

ardından tanrıların şeytanlara dönüşmesi gibi."[75] Freud ayrıca, bir yataklı vagonda otururken kendi benzeriyle karşılaşmasını da anlatmaktadır. Trenin şiddetli bir hareketiyle

> bitişikteki duş bölmenin kapısı savrulup açıldı ve üstünde bornozu ve yatak bonesi olan yaşlıca bir bey içeri girdi. İki kompartıman arasında yer alan duş bölmesinden çıkarken yanlış yöne gidip kazara benim tarafa geçmiş olduğunu düşündüm. Yolu göstermek için ayağa fırladığımda, dehşet içinde anladım ki, içeri giren kişi açık kapının üstündeki aynadaki kendi görüntümden başkası değildi. Onun görüntüsünü tamamen sevimsiz bulduğumu hâlâ hatırlıyorum.[76]

Lord D'Abernon, 1923'te öldürülmüş bir Bolşevik'in cesedinin kırmızılarla bezenmiş bir cenaze arabasında, peşinde kırmızı kurdeleler takınış insanlarla birlikte Berlin'deki Rus elçiliğine getirilişini anlatmaktaydı. Cenazeye katılan geniş kalabalık 'kusursuz saygı uyandıran'[77] kişilerdi; "ne kaba saba kişiler, ne de uzun saçlı Rus tipler (...) sadece sıradan Berlinliler – saçlar taranmış, giysiler düzgün ve burjuvalara özgü." Bir komünistin kortejine katılan bu iyi giyimli burjuvalar, burjuva baskısının altında için için köpüren Jekyll benzeri bir gizli devi göstermekteydi; tıpkı Eugene O'Neill'ın *Great God Brown*'ında olduğu gibi, sadece yalnız başlarına ya da çok iyi anlaştıkları birkaç kişiyle baş başa kaldıklarında çıkardıkları maskeleri vardı. Yirmi yıl sonra, sürgündeki Alman entelektüeller Theodor Adorno ile Max Horkheimer, Hitler öncesi ulusal modelleri hatırlamaktaydı: "Varlığı iş ile özel yaşantı arasında bölünen, özel yaşantısı toplum içindeki imajını korumak ile yakın ilişkilerini korumak arasında bölünen, yakın ilişkileri evliliğin huysuz birlikteliği ile kendi başına kalmanın acı veren rahatlığı arasında bölünen, kendisine ve kendisi dışındaki herkese ters düşen burjuva, zaten tam anlamıyla bir Nazi'dir."[78] Her şeye boyun eğen burjuvanın, Alman sinemasında şeytani Scapinelli'den Fritz Lang'ın M (1931) adlı filminde Peter Lorre tarafından çok iyi bir biçimde canlandırılan, papyon kravat ile son derece bakımlı bir şapka kullanan seri çocuk katiline kadar hep kötü bir karakter olmasına şaşmamak gerekir. Düello alanında baronu öldürme dürtüsü-

75) Sigmund Freud, *Works*, XVII (1955), 236.
76) A.g.e., XVII, 248.
77) D'Abernon, *Ambassador*, II, 214.
78) Max Horkheimer ve Theodor Adorno, *Dialectic of Enlightenment* (1973), 155.



Fritz Lang'ın M (1931) adlı filmindeki katili canlandıran Peter Lorre'a kendi ayna görüntüsü musallat olmuştur: Gizlice bölümlenen kişilikler dış dünyadaki hayaletlerden daha öldürücü ve korku vericiydi.

ne boyun eğen ve böylece kendi iyi yanına ihanet edip onu yok eden Baldwin gibi, M'deki katil de kendi şeytani içsel kişisinin cinayet dürtülerine boyun eğer.

ALMAN GOTİK FİLMLERİ

Alman sinemasında gotiğin canlanışı güç, zalimlik, ikilik ve yozlaşma konularına kişinin benzeri temasından farklı temalarla yaklaştı. Wegener'in ikinci filmi *Der Golem*, ortaçağda Prag'da bir hahamın kilden bir heykele, kalbine dinsel bir sözü kazıyarak hayat verişini ve bu golem'in* yüzyıllar sonra bir antika satıcısı tarafından canlandırılmasının öyküsünü anlatır. Golem âşık olarak ruhu olan bir insana dönüşür; ancak, dehşete kapılan kız onun yaklaşma çabalarını geri çevirince kendi dayanılmaz yalnızlığıyla baş başa kalır. Frankenstein'ın canavarı gibi o da öfkelenir ve sevdiği kişinin peşinden gider, ve bir kuleden aşağı düşüp kilden parçalar halinde dağılıncaya kadar çok büyük yıkıma neden olur. Karındeşen Jack gotik sinema için Paul Leni'nin *Waxworks (Das Wachsfigurenkabinett)* adlı filminde yeniden canlandırıldı. Senaryo, daha önce Murnau'nun büyük vampir filmi *Nosferatu*'daki kötülük dolu otokrasiyi iyice incelemiş ve Wegener'le hem *The Golem* hem de *The Student of Prague*'ın 1926'daki yeniden çekiminde çalışmış olan Henrik Galeen tarafından yazıldı.

Galeen'in senaryosunda, genç ve aç bir şair bir sirk şovmeni tarafından balmumu figürleri için öykü yazmak üzere işe alınır. Bu öyküler hem *Otranto* hem de *Vâsık*'ın temalarını akla getiren bir taşlamayla başlar: Çabucak hiddetlenıveren tiran Harun-el-Reşit masum insanların öldürülmesini emretmekte ama affedilmemesi gereken suçluları affetmektedir. Tiranın, iktidarını teyit etmesi gereken cinsel gücünün sorun oluşturması onu tuhaf bir duruma düşürür, zira kıskanç bir pasta ustasının cilveli karısıyla gizli bir aşk yaşayarak kendisini küçük düşürür (belki de Galeen, Sade'nin düşüşünün 1768'de bir pasta ustasının dul karısına kendisini kırbaçlatarak aptal konumuna düşmesi ve Paris'ten sürgün edilmesiyle başladığını hatırlamaktaydı). Bu açılıştan sonra, hayal gücünü dilediğince kullanan Galeen'in şairi içinde Korkunç İvan da bulunan (filmde Conrad Veidt tarafından canlandırılıyordu) otokrasiye yö-

* Yahudi inancına göre golem, sihirli bir formül yoluyla hayat verilen bir şekil ya da nesnedir. (ç.n.)

nelik bir eğitici öyküye geçer. Rus çarı, deliren bütün tiranlara özgü aşırı nefret ve zulmün canlanmış biçimidir. Gücünü kanıtlamak için bir gelini düğününden kaçırır ve kocasının yerine bekaretini bozar. Canını sıkan insanları sadistçe, ayrıntılara özen göstererek zehirler. Her bir kurbanının yanı başına bir kum saati yerleştirilmekte, böylece o berbat ölümün kendilerine ne kadar hızla yaklaştığını görüp ölüm ânını gitgide artan bir dehşetle karşılamaları sağlanmaktadır (bu uygulamanın 1990'ların ABD'sinde zalimce ya da sıra dışı bir ceza olarak görülmediği aşikârdır). Sonunda, Ivan kendisinin zehirlenmiş olduğuna inandırılır ve üstünde kendi adı yazılı bir kum saatiyle baş başa kalır; dehşet içinde, bıkıp usanmadan kum saatini ters çevirir, ölüm korkusuyla gitgide daha da çılgınlaşır ve nihayet delirir. *Waxworks*'ün son bölümünde şair uykuya dalar ve rüyasında sirk şovmeninin kızıyla birlikte yürürlerken Karındeşen Jack tarafından takip edildiklerini görür; Karındeşen Jack, diğer heykeller arasındaki yerinden, onları karabasanları andıran, kapalı mekân korkusu veren bir kasaba ortamında izlemek için ayrılmaktadır.

Robotların gotik hayal gücüne dahil olması, bu daha eski *türe* Modernizmin başlıca etkisi oldu. İnsanlıktan uzaklaştırma zaten, belki de, 1980'lere kadar katışıksız bir kötülük olarak görülmekteydi; insanın kendini rezil etme ve etnik hatalar yapma konularındaki potansiyeline ilişkin tarihsel ve güncel kanıtlara karşın, film yapımcıları insanın dürtülerinin, duygularının, doğal içgüdülerinin ve etik öğreniminin üstünlüğünü bıkıp usanmadan savundular. Birkaç on yıl boyunca en dikkate değer örnek, ilk kez bir gelir sağlayan bilimkurgu film niteliğini taşıyan, Fritz Lang'ın 1927 yapımı *Metropolis*'ti. 2000 yılında geçen bu filmde insanlık iki sınıflandırma biçiminde bölünmüştür: mekanik açıdan yeteneksiz olan ama çok büyük kavrama güçleri bulunan düşünürler ve nesneler imal edebilen ama bir yaratıcılıkları olmayan işçiler. Bunlar birbirinden ayrı iki grup olsalar da, ne biri ne de diğeri birbirleri olmaksızın tam anlamıyla insan sayılamaz. Beynini kullanan kişi durumundaki konumlarını yansıtabilmek için düşünürler lüks içinde, yüksek, geleceği yansıtan kulelerde asalak aristokratlar halinde yaşarken, işçiler de kendilerini esir konumuna getiren makinelerin altındaki yeraltı boşluklarında yaşarlar. İşçiler birlik içinde hareket etmektedir ve bireyselliklerinden feragat etmişlerdir. Duygusal bir aşırı sadelikle, filmde beyin ile eller arasındaki bu çatışan ikiliğin Maria adındaki işçi kadın kahraman ile erkek kahraman –Metropolis'in başkanı John Fredersen'in (tekelci kapitalist) oğlu Freder– arasındaki insanlara özgü sevgiyle uzlaştırılabileceği

ileri sürülür. Maria, işçilerin düzenleyeceği bir ayaklanmayı engellemek için Freder'in arabulucu olmasında ısrar eder; işçilerin yeraltı dünyasına giren Freder gördükleri karşısında dehşete düşer. Ancak, babası reformu engellemeyi arzulayan bir otokrattır. Hemen ve kesin bir biçimde bastırabileceği apaçık bir anlaşmazlık onun daha çok işine gelmektedir: Sendikanın güç kazanmasından korkan ve 1969'da göreve yeni gelen Muhafazakâr başbakan Edward Heath'e, "bir genel grev –ya da onun dengi– ile karşılaşılacak ve (...) hükümet zamanlamayı çok iyi yapıp bütün olayı planlamalı"[79] diye öneren çok uluslu madencilik şirketi Rio Tinto Zinc'in başkanı Sir Val Duncan'a benzer. Heath bu öneriyi önemsemeyince, hükümeti kömür madencilerinin grevi sonucunda bozuldu; bu durum, Thatcher başbakanlığında oluşturulan bir sonraki Muhafazakâr hükümeti zamanlamayı iyi seçip ulusal düzeyde bir kömür grevini kışkırtmaya ve bir nesil boyunca da İngiliz sendikal hareketini güçsüz bırakmaya sevk etti.

Fredersen trajik düzeyde kusurlu bilim adamı Rotwang'a Maria'nın bir robot benzerini yapmasını emreder. Gerçek Maria (bir bakire figür) hapsedilirken, robot Maria (fahişe benzeri bir figür) işçileri uzlaşmak yerine direnmeleri için kışkırtır. Makineleri kırıp döken güruh yanlışlıkla bir sel başlatır ve evleri sular altında kalır. Bu suyun dizginlenmiş gücü –durdurulamaz, acımasızca yıkıcı– siyasal, ekonomik ya da duygusal baskıları temsil ediyor olabilir. Freder ile hapisten kurtulan gerçek Maria işçilerin çocuklarını akıntıdan kurtarır, ama onların boğulduğuna inanan işçiler intikam için robot Maria'yı yakarlar (burada, Goya'nın çok iyi bildiği gibi, devrimcilerin, tıpkı Satürn gibi, kendi çocuklarını yedikleri akla gelir). Darbe almış olan Rotwang kendine geldiğinde kafası o kadar bulanıktır ki, kendisinin öldüğüne inanır ve gerçek Maria'yı uzun zaman önce ölmüş sevgilisinin Cennet'teki hali olduğu düşüncesiyle takip eder ve sonuçta bir katedralin çatısından düşerek ölür.

Senaryodaki hatalara karşın, film şahane denebilecek ölçüde gotik ayrıntılar içerir. Metropolis, kırsal olmak yerine sanayileşmiş olsa da, Salvator'a özgü insan dışı bir ortamdır. Çözümlenemez, her yerde var olan tehditlerin odağıdır. Yeraltı geçitleriyle delik deşiktir; güruhların zorbalığının patlama noktasına geleceği mekânları sağlar. Ofis kulesindeki John Fredersen, hiç güvenilmez bir unsura, Rotwang'a bağımlılığı yüzünden gücüne gölge düşen geleneksel bir Got otokrattır. Rotwang ise hem sinsi hem de sapkınlık derecesinde sempatiktir. Maria'nın Met-

79) Cecil King, *Diary, 1965-1970* (1972), 271-72.

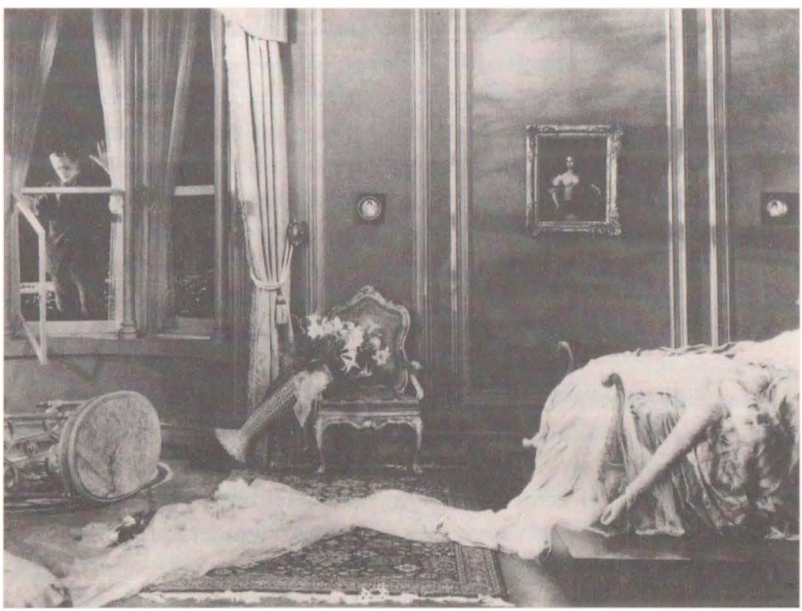
ropolis'in yeraltı tünellerinde dehşet içinde koşuşturması onun gotik bir kadın kahraman-kurban olduğunu onaylamaktadır. Ayrıca gotik ikilik de görülmektedir: Arabulucu Freder, ikiye bölünmüş, sanayileşmiş insanlığın ikili doğasını temsil eden bir adamdır. Film görsel açıdan enfes olsa da, savunduğu görüşler izleyicileri asla tatmin edememiştir: ayrıntılar kendi başlarına birer amaç haline dönüşmekte ve bu da gotik estetiği her zaman bozmaktadır. Ancak, film büyük bir Alman izleyici kitlesini sinemalara çekti ve ABD'de de teknik cesaretiyle takdir kazandı. Paris'te, Wagner'in romantizmini silah üreticisi Krupp'un teknolojik üstünlüğüyle bağdaştırıyor biçiminde algılandı ve, çok iyi anlaşılacağı gibi, bu karışım tehditkâr görülüyordu. Lang'ın filmin sonunda aşkın gücünü temsil eden Freder'in otokrat babasını işçilerin lideriyle el sıkışmaya ikna ettirmesi ve böylece kapital ile emek arasındaki yeniden birleşmeyi kutsaması 1947'de Kracauer'i rahatsız etti. Kracauer, sanki Freder babasının değişmesini sağlamış gibi görünse de, gerçekte sanayicinin oğlunu kurnazlık ederek yendiğinin farkına varmıştı. Fredersen'in işçileri yatıştırması onların zaferini engellemekte ve sanayiciye onların aklının işleyişine ilişkin bilgilerini geliştirip onlara söyleyeceği sözleri arılaştırmasını ve onların geleceğini ustalıkla yönetmesini sağlayacaktır. Goebbels, daha sonraları Lang'a, kendisinin ve Hitler'in ilk seyrettiklerinde *Metropolis*'ten çok etkilendiklerini anlattı; Nazi propagandasının şefi 1934'te Nuremberg'deki parti toplantısında şöyle diyordu: "Silahlara dayalı bir iktidar iyi bir şey olabilir; ancak, insanların kalbini kazanıp elinde tutmak daha iyi ve daha memnuniyet vericidir."[80] Kracauer'in şikayet ettiği konu, bunun *Metropolis*'in de mesajı olmasıdır.

HOLLYWOOD GOTİĞİ

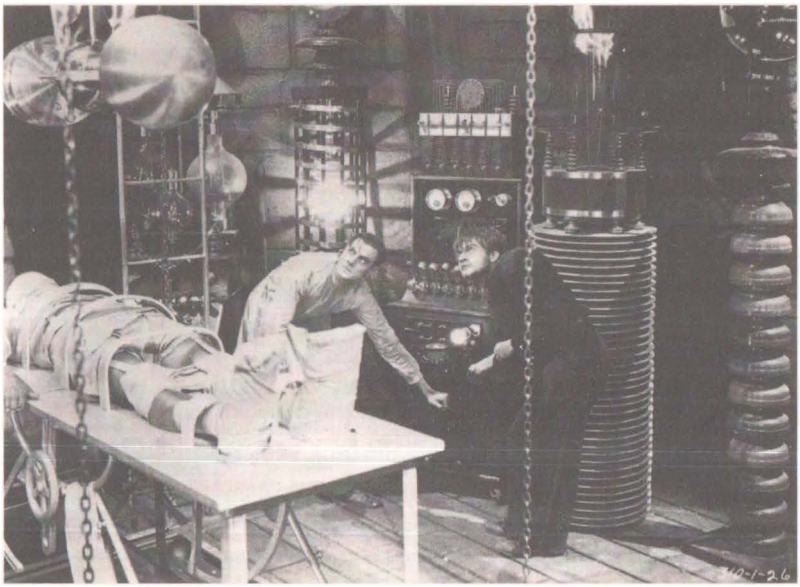
Alman gotik sineması –özellikle de *The Cabinet of Dr Caligari* ile *Metropolis*– güçlü Amerikalı girişimcileri cesaretlendirdi. Tod Browning'in, Bela Lugosi'nin başrolü üstlendiği *Dracula*'sı (1930) Hamilton Deane tarafından yazılıp Londra'da 1927'de sahnelenen vasat bir oyuna dayanıyordu ve Stoker'ın öyküsüyle pek az benzerlikler içeriyordu. Vasat bir filmdi ama Hollywood film yapımcılarının seyircileri korkutarak para kazanabileceklerinin farkına varmalarını sağlamaya yetecek kadar da başarılıydı. Sonuçta, Universal Studios şirketi *Frankenstein* filmini yap-

80) Kracauer, *Caligari*, 163-64.

ma görevini İngiliz yönetmen James Whale'e (1889-1957) verdi; film 1931'de gösterime girdi. Hem Whale hem de film gotiğin kültürel tarihi açısından çok önemlidir. Whale'in kendisi, kendi kendisini yaratan insanlara özgü o cesaret ve stiliyle, bölünmüş bir kişilikti. Sevimsiz, kapkara bir İngiliz taşra kentinde, geniş, işçi sınıfına ait Metodist bir ailede dünyaya gelen Whale çok az konuşuyor olmasıyla ve iyi gözlemleyen, bilmiş bir edayla insanlardan uzak duruşuyla yaşıtlarından farklı bir görünüm çizen cılız, kızıl saçlı bir oğlandı. Gençliğinde bir ayakkabı tamircisinin yanında çalıştı ve daha sonraları, sanat ve beceri alanlarında akşam sınıfına kayıt olacak parayı biriktirene kadar, hayatını kazanmak için şömine önlerinin çerçevelerine şekiller kazıdı. Kaba aksanını kendi kendini eğitmiş genç bir centilmenin kırpılmış sözcük biçimlendirmeleriyle öylesine başarıyla örttü ki, Birinci Dünya Savaşı'nda subay kadrosundan orduya alındı – bu, bir ocak yapımcısının oğlu için büyük bir başarıydı. 1917'de bir Alman pususunda yakalandı ve on sekiz ay savaş esiri kaldı. Yaşadığı bu esaret yaşamı açısından orduya üst rütbeyle katılışı kadar



James Whale sinemadaki gotiğin kültürel kökenlerini beceriyle kavradı. 1931'de filme alınan bu sahnede Frankenstein'ın canavarı, Fuseli'nin *The Nightmare*'inde yatakta uzanmış kadını terörize eden cinin rolünü üstlenmektedir.



Frankenstein, sinema tarihinde çok önemli olan ve yirminci yüzyılın görsel hayal gücünün şekillenmesinde büyük rol oynayan sahneler içeriyordu – örneğin, canavarın hayat bulduğu Victor Frankenstein'ın laboratuarı.

belirleyici olacaktı, zira, diğer esirler yaşamlarının monotonluğunu iddialı amatör oyunlar sergileyerek bozmaya çabalamaktaydı. Whale birkaç oyunda rol aldı ve sahne tasarımında ustalaştı.

Savaş sonrasında sahne tasarımcısı, sahne idare amiri ve oyuncu olarak iş buldu ve Londra'da sosyete yaşantısına dahil oldu, çünkü çok iyi dans ediyordu. Birkaç yıl boyunca güzel ve zeki bir tasarımcıyla nişanlı kaldıysa da cinsel tercihlerinin erkeklerden yana olduğunun farkındaydı. 1928'de gotik bir sadistin, Maturin'in 'Spanish Tale' adlı öyküsündeki keşiş gibi, iki âşığı uçurumun kenarındaki bir eve hapsetmesinin anlatıldığı ve Hugh Walpole'un ürkütücü romanı *Portrait of a Man with Red Hair*'den Benn Levy'nin sahne için uyarladığı oyunda rol aldı. Aynı yıl R. C. Sherriff'in savaşta bir siperde geçen çarpıcı oyunu *Journey's End*'in yönetmeni olarak başarı kazandı: Oyun bir siperde geçiyordu ve yaptığı sahne tasarımı gotik bir mahzenin salacağı türden kapalı mekân korkularının tüm etkilerine sahipti. Oyunu Broadway'e taşıdıktan sonra Paramount Pictures tarafından haftada 500 dolar gibi inanılmaz bir maaşla yeni Hollywood filmlerinin diyalog direktörlüğüne getirildi. Whale,

profesyonel açıdan titiz, provalarda ön plana çıkmayan, hiç itiraz etmeden çalışan, tereddüt ya da hiddetlenme belirtisi göstermeyen biriydi. Ait olduğu sınıfa sonradan katılmış olması –kimi zaman kaçınılmaz bir biçimde gizlice sürdürdüğü erotik deneyimlerinden de öte– onun çifte yaşamları ve hayalet benzeri içsel gizemleri çok iyi anlamasına olanak sağladı.

Whale Frankenstein'ın canavarı rolünü Boris Karloff'a verdi (stüdyo aslında Lugosi'yi istemiş ama o bu rolün çok aşağılayıcı olduğunu düşünmüştü). Bilim adamı Frankenstein rolü için de *Journey's End*'in Londra prodüksiyonunda büyük başarı elde eden İngiliz aktör Colin Clive'ı Hollywood'a çağırdı. Clive bir lezbiyenle evliydi ve Whale'in bildiği kadarıyla da kendi biseksüelliği nedeniyle derinden sıkıntılı ve yaralıydı – öyle ki, alkolizme kayacak kadar endişeliydi. Filmin çekimleri başlamadan önce, Whale filme ilişkin görüşlerini bir dostuna açıklamıştı:

> Ben Frankenstein'ı inanılmaz düzeyde aklı başında biri olarak görüyorum, sadece, bazen oldukça fanatik. [Gene de] Frankenstein'ın sinirleri darmadağınık. Çok güçlü, aşırı ölçüde baskın bir kişilik; bazen oldukça tuhaf ve ilginç, bazen çok yumuşak, anlayışlı ve kararlı bir biçimde romantik... Bu filmin çok modern, materyalist bir uygulama olmasını istiyorum (...) bir parça *Doctor Caligari*, bir parça Edgar Allan Poe ve elbette bizlerden birçok şey.[81]

Böylece ortaya çıkan film Alman gotik sinemasının bölünmüş kişiliklere ve uzlaştırılamaz içsel karşıtlıklara yönelik saplantısının, İngiliz havası katılmış, titizlikle işlenmiş kaçamak bir cinsel belirsizlik temasıyla zenginleştirilmiş bir uygulanışıdır. Dostu ve meslektaşı Elsa Lanchester'a göre, "James'in düşüncesine göre hem erkek hem de kadınlar arasında çok sevimli, çok güzel insanlar içlerinde çok kötü düşünceler taşımaktaydı. Bu düşünceler ejderhalar olabilirdi, canavarlar olabilirdi, Frankenstein'ın laboratuarına ait bir şeyler olabilirdi."[82] Bu hayal gücü karmaşası içinde, Whale İngiliz dilinde oluşturulan sinemaya yeni bir gelenek kazandırdı: *Frankenstein*'ın imajları, özellikle de Whale'in özellikle titizlendiği, canavarın canlandığı önemli sahne simge haline geldi. *The Times*'ın eleştirmeni 1932'de bu korkuyu canlı bir biçimde anlatmaktaydı: "Eski değirmenin tepesinde şimşekler çakar, uğuldayan ve vızılda-

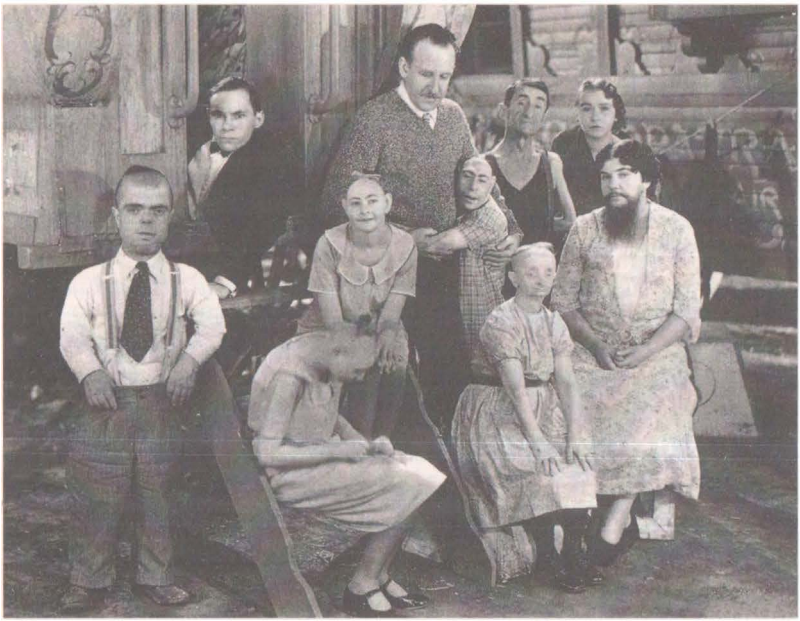
81) Mark Gatiss, *James Whale* (1995), 74.
82) Gatiss, *Whale*, 113.

yan tuhaf makineler tuhaf ışıklarıyla parıldar, hayretten ağızları açık kalmış çok az sayıdaki tanık soluğunu tutar, ameliyat masasının üstünde yatan Şekil şimşeğin odak noktası olabilmesi için çatıdaki açıklığa doğru yükseltilir ve yeniden aşağı indirilirken Frankenstein'ın zafer çığlığı sessizliği yırtar; uzun, dehşetli parmaklar hayat bulmuştur."[83] Shelley'nin eserinin planı Hollywood'da başarıyla değiştirildi. Belki de, 1926 tarihli bir Alman gotik filminde işlenen ve bir katilin ellerinin nakledilmesi konusundan kaynaklanan bir eğilimle, Whale'in talimatıyla Frankenstein'a, canavara takması için –idam edilmiş bir mahkûma ait olduğu bilinmeksizin– bir beyin sağlanır, böylece Frankenstein yarattığı canavarı Edward Hyde benzeri bir şiddet aracına dönüştürecek dürtüleri sağlamış olur. Whale'in Clive'a sözünü ettiği gibi, bu kararda 'bizlerden birçok şey' bulunmaktadır: Homoseksüel eğilimler suç sayılmaktaydı, Isherwood ve Auden gibi gençler kendilerinden 1930'larda 'haydut' diye söz etmekteydi ve Clive'ın, onu alkol yoluyla kendisini mahvetmeye doğru götüren homoseksüel dürtüleriyle olan paralellik *Dr. Jekyll ve* Mr. *Hyde*'da görülenden çok daha belirgindir. Canavarın yanmakta olan bir değirmende sıkışıp kaldığı filmin doruk noktası *Vampyr* filmindeki çözümü hatırlatır; Dreyer'in vampiri unun altında boğulurken Whale'in canavarı alevlere yenik düşmektedir. Whale, Shelley'nin yaratıcılığına tek bir yerde ihanet etti: Uzun uzadıya düşündükten sonra, Frankenstein'ın canavarından sonra hayatta kalması, evlenmesi ve mutlu bir hayat sürdürüp yaşlanması gerektiğine karar verdi. Bu sonuç, Rouben Mamoulian'ın hayranlık kazanan *Dr. Jekyll ve* Mr. *Hyde*'ı (1932) kadar berbat bir aldatmacadır; bu filmde Hyde, Stevenson'ın romanında doruk noktasını oluşturduğu biçimde, teatral güç ve trajik sembolizmle değil de bir kavgada öldürülmeden önce, öyküye kaba bir aşk-çıkar ilişkisi eklenmiştir. Ancak, Whale'in filmi zekice ve dahicedir; film ilk hafta 53.000 dolar gelir sağladı ve çığlıklar atan, bayılan, duydukları dehşetten ötürü uyuyamayan insanlar yarattı. Filmin yıldızı 'Esrarengiz Karloff'[84] adıyla tanınır oldu. Whale filmin devamı niteliğindeki *The Bride of Frankenstein*'ı yine Karloff'la 1935'te çekti; çok ilgi çekici temalarından ötürü bir sonraki bölümde ayrıntılarıyla ele alınan bu film orijinal filmin başarısını gölgede bıraktı.

1931'deki filmde yer alan bir sahne İngiliz sansürcüleri epeyce uğraştırdı; canavar rolündeki Karloff güzel, küçük bir köylü kızla oyna-

83) *The Times*, 25 January 1932, 10b.
84) Gatiss, *Whale*, 89.

makta ve çok güzel bir gölde çiçekler yüzdürmektedir. Orijinal çekimde, canavar elindeki çiçekler bitince, cahilliğinden ötürü, suyun üstünde kalacağını düşünerek çocuğu suya atmaktaydı. Ahlak savunucularından gelebilecek olası şikayetleri önceden engellemek amacıyla, bu boğulma sahnesi filmin dağıtımından kısa süre önce çıkarıldı ve çocuk görüntünün dışında boğazlanarak öldürüldü (Frankenstein'ın dine hakaret sayılabilecek "Şimdi Tanrı olmanın nasıl bir şey olduğunu anlıyorum" sözlerinin yerine de gök gürültüsü yerleştirildi). Whale'in filminin Britanya'da 'A' sınıflamasıyla (yani, çocukların ancak ebeveynleriyle birlikte seyredebilecekleri uyarısıyla) gösterime girmesinin ardından, Çocuklara Yönelik Şiddeti Engelleme Ulusal Topluluğu, İçişleri Bakanlığı'na göl sahnesi konusunda şikayette bulundu. Yanıt olarak hükümet, İngiliz Film Sansürü Kurulu'na filmi, korku filmlerine verilen 'H' sınıflandırmasına dahil etmesi talimatını verdi. 1929-35 yılları arasında İngiliz film sansürcülerinin başında bulunan eski İçişleri bakanı Edmund Shortt bu türden filmleri yasaklama niyetini açıkladı. Sansürcüler böyle filmlerin insanlara hissetmemeleri gereken duygular aşıladıklarını düşünmekte ve çocukları koruma maskesi altında yetişkinlerin duygularını düzenlemeye çabalamaktaydılar. Gotik filmlerden ya da korku filmlerinden sayısız sahnenin çıkarılmasını sağlamalarının yanı sıra, en az bir başyapıtı, Tod Browning'in *Freaks* (1932) adlı filmini, Britanya'da 1963'e kadar yasaklattılar (film o tarihte de 'X' sınıflandırmasıyla gösterime girebildi). Whale'in *Frankenstein*'ı hâlâ sinematik açıdan güçlüyse de, sadece 1930'lardan kalma *Freaks* hâlâ korkutucudur. Browning'in senaryosunda güzel bir trapez yıldızı olan Cleopatra bir servetin tek vârisi durumuna gelen ateşli hayranı, sirk cücesi Hans'la evlenmeyi kabul eder, ama içten içe de onu zehirlemeyi kafasına koymuştur. Daha en başından itibaren kendi mahvına neden olacak bir düşüncesizlikle hareket ederek Hans'ın kendisi gibi özürlü dostlarını şahane bir teknikle filme alınmış düğün yemeğinde aşağılar ve Hans'ı, onu daha da aşağılayan bir cesaretle, at sırtında alıp götürür. Başka patavatsızlıklar sonrasında Hans ile dostları kızın planını keşfederler ve Salvator'a özgü fırtınaların olduğu bir gece, kızı yol üstünde sevgilisiyle, sirkin güçlü adamı Hercules'le giderken pusuya düşürür ve sevgilisini öldürürler. Cleopatra'yı, kanatsız ve bacaksız bir tavuğa benzetecek biçimde, kol ve bacaklarını kesip ardından sirkin yeni ucubesi olarak sergilerler. Browning'in, Siyam ikizleri Daisy ve Violet Hilton da dahil olmak üzere, gerçek sirk ucubelerini kullanması çok etkiliydi ve o zamandan beri de bazı seyircilerce dayanılmaz ölçüde tiksindirici bulunmaktadır. Aşağılanan



Gotik mizaç asla iyi niyetle yüklü bir uyuşukluk hali olmamıştır. Tod Browning'in *Freaks* (1932) adlı filmindeki duygusal zalimlik ve sergilenen insanın parçalanabilirliği, sansürcülerin otuz yıldan fazla bir süre başını ağrıttı. Bu resimde görülen ucubeler tarafından filmin kötü kadın kahramanının kollarının ve bacaklarının kesilmesi, Freud tarafından topluma mal edilen hadım edilme endişelerinden çok daha güçlü korkulara ve mide kasılmalarına yol açtı.

ucubelerin kendi başlarının çaresine bakmaları, idareyi ele almaları ve kurnazlıkları, alt sınıftan olanların gücünü sürekli hisseden sansürcülere göre tehditkârdı.

Shortt'un güvensizliği gotiğin çifte kişilik geleneğini ele alan başka rahatsız edici filmler yüzünden daha da arttı. Bunlardan en önemlisi, ilk olarak 1925'te bir Alman sessiz filmi olarak çekilen ve 1935'te ABD'de *Mad Love* adıyla yeniden çekilen *The Hands of Orlac* adlı filmdi. Konusu 1920'lere ait (ve şimdilerde büyük ölçüde unutulmuş) olan bir Alman psikoloji kuramına dayanıyordu: Fikirleri Alman entelektüelleri arasında büyük rağbet gören Wilhelm Stekel ile Georg Groddeck, ellerin kendilerine özgü bir sinirsel yaşamları olduğuna ve duygusal sıkıntı sonucunda nefret edilen ya da beyin tarafından yasaklanan eylemleri kendi başlarına gerçekleştirebildiklerine inanıyorlardı; örneğin, kleptomaniyi cinsel iktidarsızlığın bir belirtisi biçiminde tanımlıyorlardı. Orlac elleri bir tren

kazasında kopan büyük bir piyanisttir. Ahlaksız cerrah Gogol (1935'te Peter Lorre tarafından başarıyla canlandırıldı) kendisini piyanistin karısına kaptırmıştır ve giyotinde öldürülmüş bir katilin ellerini Orlac'ın bileklerine ekler. Görünüşe göre, ölen adamın parmakları kendilerine ait bir yaşam sürer ve piyanisti, öldürme amaçlı olarak insanlara bıçak atmaya zorlar. 1935'teki versiyon, 1920'de *Golem*'in yeniden filme alınışının yanı sıra *Metropolis*, Browning'in *Dracula*'sı ve Whale'in birkaç filminde sinematograflık yapan Karl Freund (1890-1969) tarafından yönetildi (1950'lerde Freund televizyon komedi dizisi *I Love Lucy*'nin dört yüz bölümden fazlasında fotoğraf direktörlüğü yaptı).

On dokuzuncu yüzyılın başlarında geçen *The Black Room* adlı filmde, aristokrat Berghman ailesinin başındaki korkunç lanet anlatılır. Boris Karloff'un ikiz kardeşler Gregor ve Anton'ı canlandırdığı filmde, kardeşlerden daha büyük olan kötü, daha genç olansa erdemlidir. Ailenin başında, genç olanın daha büyük olanı kalenin siyah odasında öldüreceği laneti dolandığı için, oda babaları tarafından mühürlenmiştir. Ancak, kötü karakter rolündeki ağabey gizli bir geçit bilmektedir. *Waxworks*'teki Korkunç İvan gibi o da gülme duygusundan yoksun bir şehvet düşkünüdür; kadınlara üstünlük kurmayı ve onların erkeklerini konumunu kullanarak aşağılamayı sever. Köylü bir kızı taciz etmekten usanınca, kızın bedenini siyah odanın zeminindeki bir mahsene atar – bu oda *odak nokta* haline gelecek ve onun kötülüğünün derinliğini temsil edecektir. Köylüler onun cinayete karar veren nefreti karşısında öfkelenirler; hem onların hiddetinden hem de lanetten kurtulabilmek için kendisi ile arasındaki tek fiziksel fark felçli bir kol olan kardeşini bıçaklar. Alışılagelmiş gotik tarzda, bu felç durumunu taklit ederek ölü kardeşinin yerine geçer, ama hilesi, filmin kadın kahramanı ile evlenemeden, kilise kürsüsünde keşfedilir. Öfkeli kalabalık onu kaleye kadar izler; uzun zamandır ailedeki lanetin yeri olduğu söylenen siyah odaya gizlenir. Orada, kardeşinin köpeği onu yerdeki deliğe iter (bu, bir başka kontun, Hoffmann'ın 'The Entail' adlı öyküsündeki Wolfgang'ın ölümünü çağrıştırmaktadır) ve ağabey kardeşin çürümekte olan cesedinden çıkmış hançerin ucuna düşerek ölür. Böylece lanet gerçekleşir. Graham Greene'in 1935'te belirttiği gibi, "Mrs. Radcliffe, *mahzendeki* kemikleri, kürsüde köpeğin atlayıp felçli kolun savunma amacıyla hayat bulması, Kont'un çılgınca kaleye geri kaçması, hızla inen kırbaçları ve şahlanan atlarıyla bu absürd ve heyecanlandırıcı filmden rahatsızlık duymazdı."[85]

85) Graham Greene, *The Pleasure-Dome* (1972), 22.

Gotik her zaman yaşamla sanat arasındaki sınırı aşma eğilimi sergiledi. Gotiğin duygulara ilişkin aşırılıkları, içsel bir duygusal boşluk hissedenler tarafından taklit edildi. Ann Radcliffe'in 1790'lardaki yazıları, onun tüketicilerinin konuşma tarzlarını, düşüncelerini ve davranışlarını etkiledi. Bir örnek vermek gerekirse, Katherine Wilmot ile Kontes Mountcashell (lanetlenmiş Kingston kontunun, Mitcheltown Kalesi'nden Büyük George'un kız kardeşi) 1802'de Apeninler'deki bir handa kendilerini Radcliffe'in kadın kahramanları olarak düşünmekteydiler:

> Üst kata çıkıp da yağmursuyu süzülen pencerelerin çatlak camlarından yağmurun hanın çevresindeki alanı tıpkı bir ada gibi doldurduğunu görünce ve içerdeki her şeyin berbat bir karmaşa içinde olduğunun farkına varınca (uzun masa üzerinde saplanmış yemek bıçaklarıyla yana devrilmiş –Hazreti İsa'nın ters asılmış bir resmi– ve duvara odun kömürüyle tehditler karalanmış) bir çift ödlek gibi titredik (...) ve ardımızdan sırtlarında yırtık şilteler taşıyan iki karanlık, kötü görünüşlü adam geldi; şilteleri odanın ortasına fırlatıp bir çift iblis gibi homurdanarak çekip gittiler... Nasıl bir gece geçirdiğimizi tahmin edebilirsiniz. Rüzgâr bir fırtına biçiminde uğulduyordu ve yağmur da dehşet saçarak pencerelere savruluyordu. Apeninler arasında yankılar uyandırarak gürleyen parlak mavi şimşekleri görmemizi engelleyecek hiçbir kepenk yoktu; bu görüntü bize, bu dağların, adaletin takibinden kaçarken mola yeri olarak daima sığınacak bir yer bulan *haydut* çetelerinin mekânı olduğunu hatırlattı.[86]

Bu durum, sinema filmleri –en azından gotik sinema filmleri– kitlesel seyircilere ulaşıp tüketicilerin kötü sanatı yaşamlarının hem rutin eylemlerinde hem de krizlerinde taklit etme eğilimlerini artırınca, daha da arttı. Graham Greene 1937'de, "Sıradan insanların perdesi, giderek daha büyük ölçüde, insanlara nasıl davranmaları gerektiğini söylüyor – hatta ölüm döşeğinde bile,"[87] diye yazıyordu:

> Birkaç yıl önce bir hastane koğuşundaki yatağımda yatarken küçük bir ameliyat sonrasında aniden ve hiç de beklenmedik bir biçimde ölen çocuğunun arkasından ağlayan bir anneyi hatırlıyorum. Elbette çektiği acıyı sorgulayamayız, ama kullandığı sözler (...) en ucuzundan, en umulmadık türden, en gerçek dışı sözlerdi (...) insanın bir

86) Elizabeth Mavor, (yay. haz.), *The Grand Tours of Katherine Wilmot* (1992), 56-57.
87) Graham Greene, *Mornings in the Dark* (1993), 248.

düzine İngiliz filminde duyacağı türden. Hatta baba bile, açık koğuşta kadının yanında dikiliyor olmaktan utanıyor, kimsenin gözünün içine bakamıyordu.

Gotiğin sanatsal tüketicileri, birçok durumda buna benzer bir biçimde, ürkütücü düzeyde zevksiz fantezilere kapılmışlardır. Onlar Edward Hyde'dan, aynadaki Baldwin'den, Barones Blixen'in maymununun sınır tanımaz dürtülerinden ya da Orlac'ın ellerinden zevk alırlar.

11
Asi Ruh Hali Salınımları

Tepki yaşamın yasasıdır.

Benjamin Disraeli

İtiraz, kaytarma, güvensizlik, maskaralıktan zevk duyma, sağlıklı olmanın belirtileridir; koşulsuz olan her şey patolojinin alanına girer.

Friedrich Nietzsche

Gerçeği söyledikleri içindir ki, sözcüklerini acıyla söylerler.

William Shakespeare

BELSEN'İN VE HİROŞİMA'NIN ARDINDAN GOTİK

Havadan resmi çekilen Nazi toplama kampları Hollywood film stüdyolarına benzer. Belki de bu benzetmeden ötürüdür ki, Amerikalı eleştirmen Philip Rieff 1970'lerde Nazi zulmünün "yaşama aktarılmış sanat; şahane senaryolar"[1] olduğu biçimindeki alaylı eleştiriyi yapma gereksinimini hissetti; ancak, soykırıma yönelik suçlamalara gotik estetiği katmak haksızlıktır. Auschwitz, Belsen, Buchenwald, Dachau ve diğer ölüm kampları, yaşama aktarılan aşırı sanatsal senaryolardan çok gotik imalarla doluydu. Gotik, en dolaysız biçimiyle Sade'ın Silling Kalesi'nde, uzun zamandır işkence ve ölümün endişelerini içermişti. Gotik denen tür daima egemenliğin kötüye kullanımını ve insanlığın süregelen rezilliğini temsil etmiştir. Henry Jekyll tarafından ya da Weimar döneminin sineması tarafından temsil edilen gizli cinler fantezi değil, gerçeklerin hayal gücüne dayanan temsilleriydi. Acıyla birlikte ölüm kamplarının

1) Philip Rieff, *Fellow Teachers* (1975), 137.

ortaya çıkardığı en aşırı duygular olan korku ve dehşet gotikte daima yer almıştı; ama gaz odalarına hiç direniş göstermeden yürüyen insanların düşünceleri, melankolinin sağlayacağı zevkleri sağlayamayacak kadar korkunçtu. Gotiğin verdiği, acı, korku ya da kederin teslimiyet yoluyla aşılabileceği mesajı 1940'lara uygun değildi. 1945'ten bir on yıl sonra edebi ve resimsel gotik, gotiğin mimarideki yeniden canlanışı kadar gözden düştü.

Bazı istisnalar vardı. 1945'te içerdiği dehşeti resmetmek için Belsen'i ziyaret eden ressam ve roman yazarı Mervyn Peake (1911-1968), 1946-59 arasında yayımladığı Gormenghast üçlemesi için, gotik garipliklerin toplama kamplarının gerçekliğine yaklaşmak için tek yol olduğunu keşfetti. Belsen'in deneyimleri özellikle üçlemenin son kitabı *Titus Alone* üzerinde çok etkili oldu. Bu üç roman Gormenghast adındaki devasa, çirkin kalede geçmektedir; kale, içinde yaşayan asillerin ve hizmetkârların yaşamlarını baskı altında tutmakta ve bozmaktadır. İçerdikleri kesinlik ve saplantılarla deliliğin aşırılıklarını sergileyen korkunç ritüeller tarafından yönlendirilen statik, kesin bir güçtür kale. Kalede bir Örümcekler Salonu, yeraltı tünelleri ve içgüdülerin bataklığını temsil eden bir yeraltı gölü bulunmaktadır. Kalede yaşayanlar aşırı düzeyde deforme doğdukları için, yalnızca şeytan tarafından kabul edilebilen korkutucu devlerdir. Peake'nin uzun fantezisi, kalenin sahibi olup kale tarafından empoze edilen atalardan kalma görevlere karşı direnen ve kendisi için yeni bir kimlik yaratmak için çabalayan 77. Groan kontu Titus'ın sorunlarını anlatmaktadır. Ancak, kaleden kaçışının ardından, Groan'ın yeni çevresinin en az kalenin içi kadar cehennemi olduğu ortaya çıkacaktır:

> Kara Evin o gerçek ve üstün havası yoktu; fakat duvarlarda plakalar halinde asılı duran mantarlarıyla ve taşların tatlı kokusuyla bile yeterince korkutucuydu; sadece bu da değil, bunlar büyük bir komplo duygusuyla birleşmişti: Karanlığın ve çürümenin komplosu, ve de şeytani bir zekânın; bu dekorun önünde karakterler parlak ışıklar altında rollerini oynamaktaydı, tıpkı ışığa yakalanan yaratıkların hiçbir yere hareket edememesi gibi.[2]

Tepki Gotlara hayat verir: İçgüdüleri onlara çağlarının iyimser ya da yumuşatıcı eğilimlerine karşı koymalarını söyler. Gotların hayal gücü-

2) Mervyn Peake, *Titus Alone* (1970), 225.

ne dayalı bakış açısı, Aydınlanmayla birlikte görüş ayrılığına düşerek on sekizinci yüzyılda evrimleşti: Bu bakış açısı insanlığın korkudan kurtulamayacağını sürekli hatırlatma görevini üstlendi. Shelley'nin *Frankenstein*'ının yayımlanmasından beridir, gotik, estetik teknoloji ile bilimin, insanları korkudan kurtarma amaçlı yeni zaferler elde ederek, yeni zulümleri işleyecek denetlenemez güçleri serbest bırakabileceği uyarısını içermektedir. 1896'da Fransız bilim adamı Henri Becquerel radyoaktiviteyi keşfetti; 1903'te Ernest Rutherford atomların büyük bir enerjiyi içerdikleri sonucuna vardı ve 1904 kadar yakın bir tarihte onun meslektaşı Frederick Soddy, İngiliz askeri mühendislerine bu gücün yıkıcı silahlar üretecek biçimde dizginlenebileceğini söyledi. Einstein da dahil olmak üzere başka birçok zeki insan, 1945'te Hiroşima'da atom bombasının patlatılmasına kadar giden sürece katkıda bulundu. Sonunda insanoğlu, Doğa'dan nihai korkuyu nasıl elde edileceğini öğrenmişti. Nazi ölüm kamplarının anısı 1940'larda kalıcı bir kültürel güç oluşturduysa da nükleer silahlar hayal gücünü zorlama açısından birinci sıradaydı. Bunu izleyen yirmi yıl içinde korku, endişe ve baskıcı bir gelecek korkusu ABD'de ve belki Britanya'da da en güçlü kültürel ruh hali olmayı sürdürdü. Gerçek korku ile Metro-Goldwyn-Mayer'in doğallıktan uzak korkuları arasındaki ayırımı belirlemek ve Nazilerin sistemli zalimliği ile Japon şehirlerinin bilimsel yollardan yok edilişinin neden eski Roma İmparatorluğu'nu işgal etmiş olan yağmacı Gotların rasgele şiddetinden daha dehşet verici olduğunu anlamak büyük önem taşıyordu. Ancak, Got sanatçılar bu konuda söyleyecek fazla bir şey bulamadılar. 1990'larda ABD'den çıkan en etkileyici Got romancı Poppy Z. Brite, "Reaganlı yıllarda ilk gençliğini yaşıyor olmanın ve bu dönemi bir nükleer savaşta öleceğinden kesinlikle emin olarak geçirmenin"[3] çok belirleyici olduğunu söylemişti; ancak eserlerinde bunun izlerine çok az rastlanır.

Poe'dan beridir Got yaratıcılık, kişinin kendisine düzenli bir biçimde ve işkenceye varan düzeyde dönük olmasına saplanmıştır. Etkili bir Amerikalı eleştirmen olan Clement Greenberg 1947'de, "Amerika'da son bir buçuk yüzyılda egemen olan yaratıcı gelenek, İngiltere ve Almanya'da olduğu gibi (...) Gotik, insanüstü, romantik ve düşsel olmuştur"[4]

3) Poppy Z. Brite: Nancy Kilpatrick ile KORKU üzerine görüşme, *Horror*, #1 (Ocak 1994): http://www.negia.net/~pandora/pzbIVI.html. Aksi belirtilmedikçe, bu bölümde yer alan bütün Brite alıntıları bu kaynaktan alınmadır.

4) Clement Greenberg, 'The Present Prospects of American Painting and Sculpture', *Horizon*, XVI (1947), 24.

demekteydi. Yoğun makineleşmenin ve insanlıktan uzak şehir ortamlarının gotiğin yeniden güç kazanmasının kaynakları olduğundan emindi: "Sanayileşme durumumuzu kötüleştirip bizleri aşırı konumlara sürüklüyor." 1940'lardaki –kasvetli, içe dönük, düşsel ve saydamlıktan uzak– gotik ruh halinin bir örneği, Randall Jarrell'in bir Avusturya kalesi için yazdığı 'Hohensalzburg: Variations on a Theme of Romantic Character'[5] (1948) başlıklı şiirdir. Şiir vampirlere ilişkin bir düşün gizemini içerir. Jarrell şiiri tamamladıktan kısa süre sonra, "Onu okuduğumda, '*Gerçekte* ne anlam taşıyor?' diye düşünüyorum,"[6] diye yazmıştı. "Buna bir yanıt veremiyorum. Açıklık kazanması için çözümlenmesi gereken bir düş gibi." Jarrell'in zamanındaki gotik estetik zamanla her şeyin açıklık kazanabilmek için, belli ki, çözümlemeyi gerektireceği bir kültüre dönüştü.

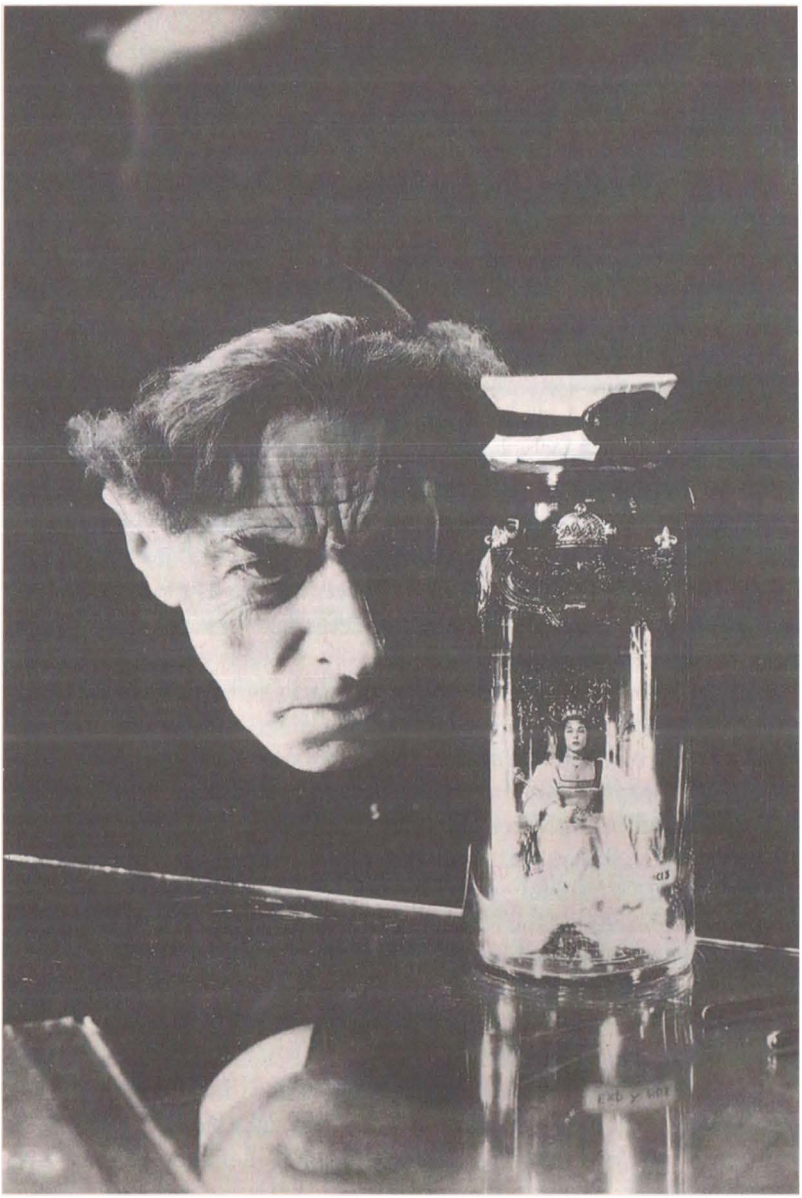
1940'lardaki en büyük gotik ifadeler kişisel çabaların eseriydi. Greenberg 1947'de Jackson Pollock'tan (1912-56) söz ederken, "Çağdaş Amerika'da en büyük ressam (...) Picasso'nun Kübizminin ve Miró'nun post-Kübizminin Gotik, tuhaf ve aşırı bir takipçisi, aynı zamanda da Kandinsky ve Sürrealist hayal gücüyle tıka basa dolu biri,"[7] diye yazıyordu. "Bütün Gotik niteliklerine karşın, Pollock'ın sanatı yine de şehir yaşamıyla başa çıkmak için gösterilen bir çaba; tamamen anlık duyumların, dürtülerin ve kavramların yalnız ormanına dayanmakta ve bu nedenle de pozitivist (...) ama Gotik niteliği, paranoyası ve kızgınlığı bunu daraltmakta." Pollock'ın işkence görmüş dansçıları anlattığı ve Picasso'dan etkilendiği ama bir Poe öyküsündeki karakterlerin aşırı öznelliği ve yoğunluğuyla resmettiği *Gothic* (1944), kalın kaplanmış boyayı soyutlaştırılmış, neredeyse mimari nitelikteki hatlarla, coşkun bir tarzda birleştirir. Ellen Landau'ya göre, *Gothic* Pollock'ın fikirlerinin olgunlaştığının işaretidir. "Sağaltıcı kaynaklardan kesin bir biçimde uzaklaşmaya başladı (...) ve gitgide daha büyük bir hızla bağımlılıktan kaçışa ve kişisel özerkliğe yöneldi."[8] Bu tablo onun yetişkinliğe geçiş töreni niteliğindedir ve Pollock'ın bir gerçekliğin farkına vardığı ânı kutlamaktadır: Dizleri üstüne düşen bir çocuk bir ebeveyne kendisini yaraladığını söylediği anda acısı geçse de, insan gerçeği söylediğinde kendisini daha iyi hissetmediğinin farkına vardığında, artık çocuk olmayı bırakmıştır.

5) Randall Jarrell, *The Complete Poems* (1969), 86-91.
6) Mary Jarrell, (yay. haz.), *Randall Jamil's Letters* (1985), 217.
7) Greenberg, 'Prospects', 24.
8) Ellen Landau, *Jackson Pollock* (1989), 146.

Gothic Pollock'ın hayal gücünden gelen kehanetleri ve simgeleri çağrıştırır; Pollock, Matisse'in dediği gibi, ressamların işe kendi dillerini keserek başlamaları gerektiğini anlayınca, hayal gücünü sözel ifadelere kapattı. Tablo bir diğer açıdan da örnek niteliktedir: Tabloda yer alan ihtiraslı aşırılık ile kişisel özerklik karışımı, İkinci Dünya Savaşı sonrasının kaliteli gotiğinin kalıcı niteliğiydi.

Gotik maddesel güce asla kayıtsız kalmamıştır; ancak, 1950'lerden beri de mevcut duygusal ortama karşı tepkiler oluşturmuştur. Freud'un ve diğer sağaltım kuramlarının etkisiyle, eski inançların doktrinsel gücünün yerini 'rol yapmanın psikoteknikleri'[9] almıştır – bu ortam içinde rollerini oynayanlar, sanki *The Student of Prague*'daki benzer gibi, kendilerinin dışına çıkıp oyun yeteneklerini sergilemektedirler. Oprah Winfrey'in, Diana'in 'Yüreklerin Kraliçesi' biçiminde putlaştırılmasının ve pembe dizilerin etkisiyle Avrupa'ya sızmakta olan kendi kendine dönüklüğün ve kendi kendini haklı çıkarmanın lağım çukuru konumundaki ABD'de egemen hale gelen kişisel memnuniyete yapılan vurgu, psikoteknik rol kesmenin boyutunu da artırdı. Bu psiko-teknikler her birimizde mevcut olan 'içerdeki çocuk'un keşfinin değerine ve bir umut taşıyan ya da kendilerini söz sahibi ilan eden yetişkinlerle saçma bir biçimde denk tutulan çocuksu sınırsız güç hissinin yeniden canlandırılmasına dayanmaktadır. Ann Radcliffe'in okuyucuları gibi bazı ilk gotik tüketiciler, kurbanları romantik bir gözle görüp onları idealleştirme eğilimi taşısalar ve kendi kendilerini kurban konumuna getirenlere saygı gösterseler de, yirminci yüzyılın sonlarındaki Gotlar insan mutsuzluğunun ve sorunlarının indirgemeci bir yaklaşımla kötü ebeveynlere ya da hatalı yetiştirilmeye dayandırıldığı ve orijinal günahın da vahşice, ortadan kalkmış bir batıl inanç sayılarak dışlandığı bu çocuksu kültüre karşı çıktılar. Bu türden ilerlemeci aile merkezli dindarlıkların kesinlikle karşısında olan Gotlar, özellikle 1980'lerin başlarından itibaren bir yeniden canlanma yaşadılar. Bu, kimi zaman, sanki kötülük ve şeytan onların oyuncağı ya da moda aksesuarı haline gelmiş gibi görünebilir; ancak, yeni Gotlar bugün şeytanla oynamamaktalar: Onlar banliyö mahallelerinin düzgün çimleri üstünde zarar verici tarzda gezinen kişiler, gerçeklere dayanan zihnin antiseptik duvarlarını karalayan grafiti sanatçıları, otoritenin sinirlerini en tiz tonda çınlatacak ahenksiz bir stille lafa karışan insanlar.

9) Rieff, *Fellow Teachers*, 137.



The Bride of Frankenstein'da (1935) Dr. Pretorius'u canlandıran Ernest Thesiger, aslında kendisinin bir diğer versiyonunu sunan küçültülmüş boyutlardaki insana dikkatle bakmakta: bu seferki, şahane giyimli bir kraliçe.

JAMES WHALE'İN BRIDE OF FRANKENSTEIN'I

Yirminci yüzyıl gotiğinde aile değerlerini yıkmaya çalışan ilk belirgin örnek belki de James Whale'in *Bride of Franskenstein* adlı filmidir. Gotik ile sinema aynı ölçüde kendi kendilerini işaret etme niteliğine sahiptir ve bu filmde gösterime girdiği 1935'ten beri bu türün diğer örneklerinden daha fazla anlama çekilir olmuştur. Whale'in üzerindeki, 1931 tarihli korkutucu filmi *Frankenstein*'ın devamını çekme baskısı karşı konulamaz bir hal aldı; ancak, bayat bir formülü tekrarlama konusunda gereğinden fazla çok yönlülük ve titizlik sergiledi. Şeytani ve alaycı yeni imajların yanı sıra korku filmlerinin ticari çekiciliğini sağlayan korkunç ve dehşet verici numaralar yaratmak istiyordu. Ancak, iki film arasında süreç ve yapı açısından bazı benzerlikler bulunmaktaydı. *Frankenstein*'da, bilim adamı rolünü dostu Colin Clive'ın oynaması için çok çaba göstermiş ve bu aktörün kişisel çıkmazlarına gizli bir yorum getiren bir film tasarlamıştı. *Bride*'da yine Clive ile Karloff'a Frankenstein ve canavarı rollerini verdi; ama, daha önemlisi, eski dostu Ernest Thesiger için geniş bir bölüm ayırdı ve senaryoyu ona uygun gizli dokundurmalarla hareketlendirdi.

Her açıdan sağduyulu davranan Whale'in aksine, Thesiger komik denecek ölçüde cılızdı, utanmazlık derecesinde dalgacıydı, en iyi arkadaşının kız kardeşiyle inanılmaz bir evliliği vardı ve gülmeye bayılıyordu. Hem bir aristokrat (büyükannesi son Dorset dükünün vârisiydi) hem de ünlü bir 'sihirbaz'dı[10] (çeşitli defalar psişik güçlerini sergilemişti). 1942'de James Lees-Milne tarafından "yaşlı bir eşcinsel; yapmacık, özenli, çenebaz ve eğlendirici"[11] biçiminde anlatılan Thesiger, Poe'da görülen gotik biçimiyle bir maske düşkünüydü; ilk katıldığı maskeli baloda tıpkı Poe'nun 'Kızıl Ölümün Maskesi' adlı öyküsünde Prens Prospero ile saray halkını öldüren hayalet gibi, kızıl gelinciklerle bezenmiş bir kurukafa maskenin altına siyah kumaş bürünerek Ölüm kılığında korkutucu bir tablo çizdi. Bir *hanımefendiye özgü* kişisel özelliklerini iğne işlerindeki kusursuz becerisiyle birleştirmişti. 1914'te savaşın çıkmasıyla birlikte İskoç eteğinin kendisine çok yakışacağını düşünen Thesiger, İskoç birliklerine katılmak için başvurduysa da o durum için kullandığı aksan inandırıcı olmadığı için savaş boyunca temel görevi sakatlanan askerlere nakış işlemeyi öğretmek oldu. Aktör olarak taşıdığı çok yönlülük çok iyi

10) Ernest Thesiger, *Practically True* (1927), 182.
11) James Lees-Milne, *Ancestral Voices* (1975), 61.



The Bride of Frankenstein'da yer alan mezarlık sahnesi filmin görsel gücünü örneklemektedir. Senaryoda yer alan fikirler ve karakterlerin yorumlanması eşit ölçüde başarılıdır.

bir biçimde kanıtlandı: üç yıl boyunca *A Little Bit of Fluff* adındaki kaba komedide rol aldı (bir eleştirmen "Mr. Ernest Thesiger adeta bir çığlık"[12] diye yazmıştı) ve ardından da Marlowe'un *Dr Faustus*'unda Mephistopheles'i şahane denecek düzeyde canlandırdı (her ne kadar, bir düşmanı rolünü "Balham'dan çıkma bakire bir bayan gibi"[13] oynadığını söyleyerek burun kıvırsa da). George Bernard Shaw onun için birkaç rol yarattı; Gielgud'un *Macbeth* prodüksiyonunda Birinci Cadı'yı, *Peter Pan*'de de kötü bir karakteri canlandırdı (Barrie ona, "Asla unutma"[14] diye tavsiyede bulundu, "Kaptan Kanca Balliol'de eğitim görmüştü"). Thesiger'in oyunlarında hiç kendisi için rol yazmadığından şikayet etmesi üzerine, Somerset Maugham sertçe yanıt vermişti: "Ama ben hep senin için roller yazıyorum, Ernest. Sorun şu ki, Gladys Cooper* diye biri on-

12) Hilary Spurling, *Secrets of a Woman's Heart* (1984), 32.
13) Thesiger, *Practically True*, 142.
14) A.g.e., 134.
* Dame Gladys Cooper (1888-1971). İngiliz *aktris* ve tiyatro yönetmeni. (ç.n.)

ları oynamakta ısrar ediyor."[15] Whale tarafından Thesiger için yaratılan rol (Thesiger'in anılarında belirttiğine göre, "suratım öylesine acayip ki"[16]), Frankenstein Şatosu'ndaki kahya tarafından "çok acayip görünümlü bir beyefendi" olarak tarif edilen Dr. Septimus Pretorius'tu.

Aileler *Bride*'ın en başında yok edilir. Göl kenarındaki ölümü İngiliz sansürcüleri derinden üzen güzel çocuk Maria'nın üzüntülü annesi ve babası, ilk filmde canavarın yangında yok edildiği değirmene gelirler. Maria'nın babası kızının katilinin kömürleşmiş kemikleri üstünde tepinmeyi amaçlamaktadır; ancak, değirmenin sular altında kalmış kilerine yuvalanır ve orada, insanı irkilten bir anda, yanıklar içindeki canavar karanlığın içinden fırlar ve boğulana kadar adamı suyun altında tutar. Değirmenin daha üst bir katında duran Maria'nın annesi kocasının yukarı çıkmasına yardım edebileceğini düşünerek uzanan ele sarılır ve şimdi ürkütücü bir mezarlığa dönüşmekte olan kilere çekilerek kocası kadar çabuk ve şok edici bir biçimde ölür. Canavar yalnızlığını hafifletecek bir eş arama saplantısını edinmiştir ve heteroseksüel evliliğin form ve maskaralıklarını taklit etmek konusunda umutsuzdur. Tesadüf eseri, kendisine kusursuz bir yoldaş olarak nazik bir kör adamla karşılaşır; adam bu bilinmeyen ziyaretçinin gizemli bir tür günahkâr olduğunu hissetmesine karşın, onu kendisiyle birlikte yaşaması için kulübesine götürür. Kör adam bunaltıcı sorular sorar ve aileye yönelik bilgileri elde etme gereksinimi olmadan ona sevgi gösterir: Tıpkı Whale gibi, ciddi anlamda gerçeklik gibi sevginin de ketum olduğunu fark eden kör adam, "İstemiyorsan anlatmak zorunda değilsin," der. Canavarla kör adam dışlanmış kişilerdir ve birlikte bazı kusursuz güven anları yaşarlar: canavarın yaşamında ilk kez tattığı anlar. Ama yaşadıkları bu yalınlık kulübeye gelen ve, ahlak dedektifleri gibi, canavarı oradan atan eli silahlı iki adam tarafından bozulur. Öfkeli bir kalabalık canavarın peşine düşüp sonunda onu ele geçirir. Whale sansürcülerin içi boş dindarlığı karşısında hem sinirlenmiş, hem de eğlenmişti, ve oldukça korkusuz bir kişiliğe sahip olduğu için de, yakalanan canavarı İsa gibi, yaralanmış, reddedilmiş, hatta bir sahnede çarmıh biçiminde çatılmış bir direğe bağlanmış şekilde sunmaktan büyük zevk aldı. Filmde, Salvator Rosa'nın *Scene of Witchcraft*'ında tersine çevrilmiş Hıristiyan motiflerini (sayfa 32-34'de ele alınmakta) hatırlatacak düzeyde, Hıristiyan betimin diğer tersine dönüştürülmüş

15) Spurling, *Secrets*, 32.
16) Thesiger, *Practically True*, 13.

örnekleri de yer almaktadır; ancak, bu türden saygısızlıklar Hays Office'in* düz mantıkla düşünen cahillerinin hiç dikkatini çekmedi.

Bu arada, Frankenstein güzel nişanlısı Elizabeth (Valerie Hobson tarafından canlandırıldı) ile mutlu bir evcil yaşam sürdürme sözü vererek şeytani deneyler yapmayı bırakmıştır. Ancak, onların bu sade yaşamları, kadınsı, hep imalı laflar eden, eşekarısına benzer yapısıyla aile yaşamını alaya alan ve dostluktan öte duygular beslediği izlenimi uyandıran Dr. Pretorius'un çıkagelmesiyle bozulur. Pretorius, Elizabeth'i Frankentein'ın odasından çıkardıktan sonra cin içer ve bilim adamının ilgisini cezp etmeye çabalar. Pretorius, "Bazen düşünüyorum da, hepimiz şeytan olsaydık ve meleklerle ya da iyi olmakla ilgili saçmalıklar olmasaydı acaba hayat çok daha eğlenceli olmaz mıydı," diye konuşur. Daha sonra, bilimden çok kara büyü kullanarak kendisinin yarattığı ve bir kavanozda sakladığı yedi tane küçük insanı gösterir. Bunlardan ilki muhteşem giysileri olan bir kraliçedir (gerçek yaşamda Thesiger gibi); ikincisi bir kraldır (yakın zamanlara ait bir filmde homoseksüel Charles Laughton tarafından canlandırılan VIII. Henry model alınmıştır); üçüncüsü ukala bir piskopostur (yakın zamanlarda, Britanya'daki bütün prezervatiflerden bir şenlik ateşi oluşturup çevresinde dansetmek istediğini dile getiren Londra başpiskoposu Arthur Winnigton-Ingram gibi); dördüncüsü Thesiger'in *Dr. Faustus*'ta canlandırdığı Mephistopheles'e benzeyen ve Pretorius'un kendisiyle olduğunu ileri sürdüğü bir şeytan ("*Onunla* çok ama *çok* uğraştım."); sadece Mendelssohn'un Bahar Şarkısı çaldığında dans eden güzel, aptal bir balerin; bir denizkızı; ve çiçekleri paramparça eden bir bebek. Senaryoda bu sonuncu küçük insanın Karloff'u andıracağı yazılmaktaydı ve zaten Pretorius da, "bu bebek büyüyünce seyretmeye değer biri olacak," kehanetinde bulunmaktadır. Whale'in kötülük dolu çocuk figürü orijinal günahı, Hıristiyanların insanlığın doğuştan kötü doğdukları inancını temsil eder; ama 1930'lara gelindiğinde bu inanç kabul edilemez bir kavram haline gelmekteydi ve çocukların yanlış davranışlarına psikolojik determinizm atfedilmesinde fanatiklik düzeyinde ısrarcı olan sözde çocuk bakımı uzmanlarını hiddetlendirmekteydi. Stüdyonun ısrarıyla, kötülük dolu bebek görüntüleri son anda filmden çıkarıldı.

Canavarla bir mezarlıktaki yeraltı mezarında karşılaşmasının ardından Pretorius Elizabeth'i kaçırır ve onun zorlamasıyla Frankenstein dişi

ABD'de 1922-45 yılları arasında görev yapan Amerikan Film Yapımcıları ve Dağıtımcıları'nın (MPPDA) halk arasındaki adı. Bu kuruluş ABD'deki filmlerin içeriğini düzenlemekteydi. (ç.n.)

bir canavar yapmak için onunla çalışmak zorunda kalır. Bu iki adamın bir kadın yaratmak için birlikte çalıştığı sahne gotiğe özgü değerlerin tersine çevrilmesini ve düzensizliğin güçlü bir keşmekeşini oluşturur: yaklaşık 200 kare, eğik, acayip, bazen Piranesi'nin *Carceri*'si kadar yanıltıcı perspektifler. Filmin müziği Mendelssohn'un düğün marşını saygısızca taklit ederken, alay edercesine kilise çanlarının sesleri duyulur; gelinin kendisi, bir gelinliğin zalimce parodisini oluşturan –belki de 'mumya'ya ilişkin tuhaf bir oyun da içeren– paçavralara ve yırtık bandajlara sarılıdır. Canavar, amaçladığı gelin hayat bulurken çok sevinçlidir, ama kadın tıslayıp onu reddederek çığlık atınca heteroseksüel evliliği taklit etme özleminin üzücü de olsa uygunsuz olduğunu ve kör adamla birlikteyken yaşadığı o karşılıklı anlayışa dayalı huzuru bir daha elde edemeyeceğini anlar. Frankenstein ve Elizabeth kaçarlarken canavar laboratuvarı havaya uçurarak kendisini ve beraberindeki uyumsuz geliniyle Pretorius'u yok eder. Universal Studios firmasının patronları, Thesiger'in canlandırdığı ve böylesine cinsel açıdan kötü bir karakterin hayatta kalmasına asla izin veremezlerdi; Elizabeth'in evliliğinin engellenmesine ya da Frankenstein'ın doğal yollardan üremenin yerini alacak bir şey için acayip bir adamla yaptığı işbirliğinin başarıya ulaşmasına da izin veremezlerdi. Ancak, bu filmden aileler hiç de iyi bir biçimde ayrılmazken, aynısı erkekler arasındaki dostça sevgi için söylenememektedir.

VAMPİRLİK

Gotiğin, cinsiyete bağlı olmadan üreme temasının başlıca örneğini Pretorius değil vampirler sağlamaktadır. Randall Jarrell'in 'Hohensalzburg'undan bu yana geçen elli senede kitle tüketimine yönelik gotiğin en tutarlı alt türü vampirlik oldu. 1998'e gelindiğinde, *Dracula* kırktan fazla dile çevrilmişti ve öykünün Transilvanya kontu da Sherlock Holmes'un ardından en fazla filme çekilen karakter haline gelmişti. Aslında vampirlik ara sıra film senaryolarından suç gerçekliğine de aktarılmıştır. Çıkar amaçlı olarak en az altı kişiyi öldürüp cesetlerini sülfürik asit varillerinde yok eden İngiliz seri katil John George Haigh (1909-49), 1949'daki yargılanması esnasında kurbanlarının boynundan kan aldığını ve bu kanı bardağa koyarak içtiğini ileri sürmüştü. Sonuçta gazeteciler ona 'Asit Banyosu Katili'nin yanı sıra 'Vampir Katil' adını taktılar. Haigh'in vampir zevkleri, onu idamdan kurtarmak amacıyla akli

dengesinin yerinde olmadığı savını desteklemek için uydurulmuş olabilir ve muhtemelen de Tod Browning'in filmi *Dracula* gibi kitleleri eğlendiren yapıtlardan yola çıkılarak tasarlanmıştı. Daha yakın tarihlerde, Queenslandli lezbiyen vampir Tracey Avril Wigginton (d. 1965), 21 Ocak 1991'de Brisbane Ağır Ceza Mahkemesi tarafından, erkek bir sokak serserisini ayartarak arabasına almak, neredeyse kafasını koparıncaya kadar bıçaklamak ve kanını içmekten ömür boyu hapse mahkûm edildi. Gençlerin kurduğu bir vampir kültünün lideri ve mezarlıkta düzenlenen, kan içmeye dayalı bir toplantının düzenleyicisi olan Rod Ferrell'ın, 25 Kasım 1996'da Florida'ya bağlı Orlando yakınlarında kendisine inananlardan birinin ebeveynlerini sopayla döverek öldürdüğü ileri sürüldü. Kurbanlarının cesetlerine sigarayla 'V' harfini işlemişti. Polis raporuna göre, "Cinayetlerden birkaç ay önce, Ferrell aklını Cehennemin Kapıları'nı açmaya takmıştı ve bu da ruhlarını kullanabilmek için büyük, çok büyük sayıda insanı öldürmesi gerektiği anlamını taşıyordu. Ferrell, bunu gerçekleştirerek süper güçler elde edeceğine inanıyordu."[17]

Drakula öyküsünün genellikle şaşırtıcı bir biçimde Stoker'ın metninin ruhuna sadık kalan ya da eski vampir filmlerindeki yenilikçi fikirleri ustalıkla uyarlayan sayısız televizyon versiyonu mevcuttur. Bu kısa ömürlü eserlere bir örnek olarak, gotiğin kişinin benzeri motifini bir paralel evrenler dizisine dönüştüren ve 1990'ların sonlarının fütüristik televizyon dizisi olan *Sliders*'ın bir bölümü gösterilebilir. Her ne kadar 1897'nin kahramanlarının adları değiştirilmiş ve bir yüzyıl sonrasına uyarlanmış olsa da, metin yazarlarının orijinal metne sadık kalmayışları Bram Stoker'ın orijinal fikirlerinin zenginliğini geliştirdi. *Sliders*'da, Stoker'ın müzisyenlerine kadınları karşı konulmaz bir biçimde cezp etme gücü verilmişti, ki bu, gerçeğin bir yorumunu yansıtıyordu. Vampirlik fikri –cinsel açıdan müstehcen olması ama apaçık olmamasından ötürü, ya da Freud'un (yirminci yüzyılda çok güçlenen) dişiliği penisin yokluğuyla bir tutan ideolojisini çaresiz bırakmasından dolayı– bazı kadınları artan bir biçimde mutlu ederken bazı erkekleri de sıkıntıya sokmuştur. 1962'de *Daily Herald*, "Drakula ve Frankenstein filmlerimize akın akın gelen kadınlar erkeklerden çok daha katı,"[18] diye yazmaktaydı. "Drakula'nın West End'deki üç haftalık gösterimi sırasında 54 kişi bayıldı. Bunların 38'i erkek ve sadece 16'sı kadındı. Taşrada gerçekleşen 5 bin bayılma vakasının yüzde 75'i erkekti." Bunu izleyen on yıl içinde vampir-

17) *Beloit Daily News*, 22 Mart 1997.
18) *Daily Herald*, 2 Kasım 1962, 611.

liğin sansasyonel hale getirilmiş bir gerçeklik olduğu ileri sürüldü ve turistleri korkutacak bir meta haline dönüştürüldü. 1970'te bir grup vampir avcısı Londra'daki Highgate mezarlığında[19] bir araya geldi: Mezarlara saldırılar düzenlendi ve uzuvları koparılan cesetlerin kalplerine demir kazıklar çakıldı. Birkaç yıl sonra, 1974'te, British European Airways şirketinin bir alt kolu olan Sovereign Holidays, Drakula ziyaretleri için ilk paket turu düzenledi. Turistler, onları aldatmak amacıyla sözüm ona restore edilmiş olan Poenari Kalesi'ne götürülüyordu ve Romanya'nın komünist yetkilileri de Jonathan Harker'ın Transilvanya'ya yaptığı yolculukta kaldığı hanın adını vererek Bistrita'da Golden Crown otelini inşa ettiler. 1976'da Vlad'ın ölümünün 500. yıldönümü bir hatıra pulu eşliğinde gerçekleşti: Romanya tiranı Çavuşesku, Kazıklı Vlad'ı milliyetçi bir kahraman ilan etti. Vampir mitlerinin kişileştirilmesi hızla sürmekte. 1980'lerde ABD'de yapılan bilimsel bir araştırmaya katılanların yüzde 27'si[20] vampirlerin gerçek varlıklar biçiminde var olduklarına inanmaktaydı: 1993'te, ABD vatandaşlarının yüzde 69'unun[21] meleklere ve 1970'lerde doğan daha fazla İngiliz'in Tanrı'dan çok hayaletlere inandığı düşünülürse, bu sayı aşırı görünmeyecektir. "Birinin Yaşamını Al, Hiç Ölmeyen Biri Ol" gibi çarpıcı bir sloganı olan Avusturya Vampir Bilgi Birliği gibi ulusal dernekler bulunmakta; kan renginde basılan *Bloodlines* gibi dergilerin yanı sıra Santa Cruz Vampirleri Motor ve Motosiklet Kulübü gibi ortak zevklere sahip gruplar da mevcut.

Vampir, tüketici yoksa, bir hiçtir. Vampirler dükkânlara, barlara ve diğer iş alanlarına mali destek sağlarlar. Merkezi New York'ta bulunan Sabretooth* Şirketi, Lord Faust gibi adlar taşıyan müritleri bulunan Peder Sebastian adında bir kişi tarafından 1995'te kuruldu. Sabretooth, dişlerin ve dişetinin üstüne takılabilecek köpek dişleri, sinir bozucu renklerden kontak lensler ve diğer vampir aksesuarları pazarlamakta. Sabretooth Coven** adında bir topluluğu var, vampir baloları düzenlemekte ve müzik, sinema, rol üstlenme ve fetişizm konulu *Vampyre* adında bir de dergi çıkarmakta (derginin editörlüğünü, çok başarılı gotik roman yazarı Anne Rice'ın biyografi yazarı Dr. Katherine Ramsland yapmakta). Los Angeles'ta, vampirler Melrose Caddesi'nde alışveriş

19) *The Times*, 30 Eylül 1970, 4c.
20) Paul Barber, *Vampires, Burial and Death*, 4.
21) Edmundson, *Nightmare*, 80.
* Tarih öncesinin kılıç dişli kaplanı. (ç.n.)
** Cadıların Toplantısı. (ç.n.)

yapar. Necromance'ta yarasa şekilli mücevherler, insan kaburgaları, kol kemikleri, tahta kazıklar, sarımsak ve haç satın alabilirler. Melrose Caddesi'nin tasarımcısı Terri King, vampir setini tamamlayıcı ince kadife, saten ya da siyah deriden giysiler satmakta. Poppy Z. Brite, vampir romanı *Lost Souls*'u (1992) yazdıktan sonra şunlarla karşılaşmıştı: "İnsanlar kokteyl partilerde ve imza günlerinde yanıma yaklaşıp kendilerinin nasıl olup da *gerçekten* vampir olduklarını anlatıyorlardı." Brite "kan içmekten hoşlanan birçok insanla karşılaştıysa da, metabolizması buna gereksinim duyan hiç kimseyle karşılaşmadı". Yine de, Kaliforniya'da bazı bireyler tıp yetkililerince insan kanına bağımlı biçiminde kaydedildi ve bu kişilere plazma desteği sağlanmaktadır. En azından bazı durumlarda, bu insanlar kana bulandıkları bir trafik kazasının ya da başka tür bir kazanın anılarının etkisinde görülmektedir (davranışlarını çözümleme çabalarında, bunu kaza sonrası travmanın yarattığı bir tiryakilik biçiminde açıklamaktadırlar). Diğerleri de biftekten süzülen kan ya da çiğ böbrek tüketmelerini gerekli kılan bir kan problemi yaşadıklarını ileri sürmektedir.

ABD'deki seks endüstrisini konu alan *Red Light* (1996) adlı kitapta James Ridgeway ile *The Village Voice*'ın yazarı Sylvia Plachy, ABD'deki çağdaş vampir imajının 1980'lerin Gotlarından ve 1970'lerin punklarından günümüze gelişini göstermektedirler. Ridgeway ile Plachy'nin tahminine göre, ABD'de vampir gibi davranan birkaç bin insan bulunmakta ve bunların büyük bir bölümü beyaz, orta sınıftan ve yirmili yaşlarda. Simsiyah giyinen, ölümü çağrıştıran beyaz renkte kozmetikler kullanan bu gençler, siyaha boyalı odalarda usturalar, şıringalar ya da kendi köpek dişlerini kullanarak, genellikle kolda ya da boyunda damar açmak yoluyla birbirlerinin kanını içtikleri kulüplerde bir araya gelmekteler. Los Angeles'taki Fang* Club'tan Gavin Danker 1998'de, "Bizim yaptığımız tiyatro,"[22] diyordu. "Bir oyun. Oynayan kişinin rızasıyla kan çekmek de olabilir." Vampirler e-posta, tabut biçimli ücretsiz sesle iletişim kanalları ya da web siteleri yoluyla haberleşirler; kanın yanı sıra tercih ettikleri içecekler kırmızı şarap, apsent ve kahvedir. Vampir mizansenini 'aile' olarak tanımlarlar; bazıları bu slogan konusunda çok ciddiyken, diğerleri de vampirliği aile merkezli dini uygulamalara tepkilerini göstermenin bir yolu olarak kullanırlar. 1997 yazı boyunca Kaliforniya'da, belli ki *Dracula*'nın yayımlanmasının yüzüncü yılına yönelik tanıtımlardan etkilenerek,

* Uzun, sivri diş. (ç.n.)

22) Tim Cornwell, 'Shopping and Sucking', *Independent on Sunday*, 8 Şubat 1998, 1/16.

> yeni moda 'Gotik grup'un düzinelerce genç üyesi uyuşturucu kullanmak ve diğer uygunsuz davranışlardan ötürü [Disneyland içinde] tutuklandı... Beyaz makyaj yapıp, kan kırmızı ruj sürmüş ve gözlerinin çevresini simsiyah boyamış olan 15 yaşındaki bir kız, "Bu, evden çıkmanın şahane bir yolu," diyordu ifadesinde. "Ailenden izin istiyorsun, onlar da şöyle düşünüyor: 'Disneyland ha, orada başına nasıl kötü şeyler gelmesin!'"[23]

Bu huzuru bozucu davranışın tuhaf bir biçimde gerçekleştiği yere uygunluk taşıdığı görülmekte. Disney ticari imparatorluğu hem anlayış hem de eylemleri açısından derinden Got karşıtı nitelikler içermektedir: Güven ve kontrol mesajı veren aile merkezli yapısı Gotların burun kıvırdıkları türden değer sistemlerini içermektedir. Disney'in 1990'larda en otantik gotik şehir merkezlerinden biri olan New York'taki Times Meydanı'nı gasp edip steril, çocuksulaştırılmış bir eğlence parkı kurması, insanlığın fantezilerini zaptetmeye yönelik ticari savaşının bir parçasıdır.

İngilizlerin on sekizinci yüzyılın başlarındaki Macar vampir Arnold Paul saplantısından beri, vampirlik mülke ve iyeliğe yönelik fikirleri ve bu fikirlere eşlik eden otoriteyi temsil etmenin bir yolunu sağlamaktadır. Sinemada, vampirler cinsel anlaşmazlık ya da tanrıtanımazlığın yanı sıra, mülkiyet koşullarını anlamlandırmayı sürdürdüler. Bu sembolizm tüketici çağında rafine edildi. 1957'de İngiliz başbakan Harold Macmillan, "Halkımızın çoğu hiç bu kadar iyi durumda olmamıştı,"[24] şeklindeki o ünlü açıklamasını yapıyordu. "Kırsal yörelere gidin, sanayi şehirlerine gidin, çiftliklere gidin, benim hayatımda hiç tatmadığım düzeyde bir refah düzeyiyle karşılaşırsınız – hatta ülke tarihinde hiç görülmedik boyutta. Bazılarımızı endişelendirmeye başlayan husus şu: 'Bu, doğru olamayacak kadar iyi mi?' Ya da belki de şöyle demeliyim: 'Devam edemeyecek kadar iyi mi?'" Yeni refaha ve eski güvensizliklere ilişkin bu mesaj gotik sanatta yankılandı. İlk vampirler –Lord Byron'a dayanarak, unvan ve kendilerine ait topraklarıyla– işi gücü olmayan, otoriter sınıflardan çıkmıştı, ama etraflarındaki koruma kalkanı artık düşmüşe benziyordu. Terence Fisher tarafından yönetilen ve başrolde Christopher Lee'nin yer aldığı *Horror of Dracula* (1958) adlı filmde bu yeni ruh halinin vampir versiyonu sunulmaktaydı. 1931'de Bela Lugosi'den beri sinemaya aktarılan her bir Drakula köhne bir çürümüşlük içinde yaşamıştı; ancak, bu 1958 tarihli versiyonda vampirin kalesi kapalı mekân korku-

23) 'Disney's Vampires', *Sunday Times*, 28 Eylül 1997, 1/23.
24) Harold Macmillan, *Riding the Storm* (1971), 350-51.

su veren feodal bir güç timsali konut olmak yerine zengin bir işadamına özgü mobilyaları ve aksesuarlarıyla geniş, zarif bir mekândır. Bu yeni, kusursuz Drakula, Macmillan'ın Britanya'sının yöneten sınıflarının ve gösterişli, iyimser modernitenin sinir ve hafıza kaybını yansıtmaktaydı. Ayrıca, aile değerlerinden bir fetiş yaratan, saygıdeğerliği en üstün erdem olarak yücelten ve perişan haldeki orta sınıfın üstünlüğünü züppelik olarak gören 1950'lerin egemen görenekleri, Fisher'in filmindeki Drakula karşıtı kombinasyonun, şirin, saygıdeğer bir eve sahip sağlam bir aile olmasını gerekli kılıyordu. Bunun karşılığında, 1980'lerde, Whitley Strieber'in vampir romanı *The Hunger* (1983) adıyla sinemaya aktarıldığında, batılı liderler Ronald Reagan ile Margaret Thatcher iktidar, egemenlik, egoizm ve pazar güçlerinin dizginlenemeyen aşırılığına yönelik gotik benzeri inançlarının tanıtımını yapmaktaydı. Nasıl ki *Horror of Dracula* Macmillan Britanya'sının küçük bir modeliyse, *The Hunger* da 1980'lerin ahlak anlayışını yansıtmaktaydı. Filmin baş karakteri Miriam Blaybock (Catherine Deneuve tarafından canlandırıldı) Le Fanu'nun Carmilla'sının Reagan dönemi tüketicileri için indirgenmiş bir biçimiydi. Nina Auerbach'ın özetiyle:

> 1980'lerin ihtişamının tam bir örneğidir, tarihi baştan çıkarıcı nesnelerin gerisine koyarak: Mücevherler, mobilyalar, ihtişamlı şehirlerde masraftan kaçınılmayan evler, deri elbiseler. Tüketici yılların başarı öykülerine yanıt olarak, Miriam sahip olduklarıyla savaşır. Dişleriyle değil mücevherleriyle, içinde bıçak bulunan bir ankh* yoluyla öldürür. Vampirlik zamanla etkisini kaybedince yaşlanıveren eski âşıklarını, tablolarına gösterdiği kadar özenle kurutup saklar. Bütün bunlar ve hükmettiği müzik ile şehir merkezleri bizim Miriam'ın ölümsüzlüğünü değil, aksesuarlarını kıskanmamıza neden olur. *The Hunger*'da vampirler bütün bunların kudreti değil varlığıdır.[25]

Horror of Dracula ve *The Hunger* içten içe kaynayan vampirliğe ilişkin yalnızca iki örnekti. Roman Polanski'nin 1967 tarihli, parodi türü filmi *The Fearless Vampire Killers* (ayrıca *Dance of the Vampires* olarak da bilinir) homoseksüel bir vampirin peşine düşen bir Yahudi vampir avcısına ilişkindi: Polanski kadın baş oyuncu olarak, bundan kısa süre sonra

* Eski Mısır'da yaşamın simgesi; çapraz bir çubuğun üst bölümünde kavisli bir parçadan oluşur. (ç.n.)

25) Nina Auerbach, *Our Vampires, Ourselves* (1995), 57-58.

Charles Mason'ın çetesi tarafından öldürülen kendi karısı Sharon Tate'i seçti. Film çok ağır ilerlemesine karşın birçok hayran topladı. Homoseksüelliğin yeraltı dünyasına zorla sokulmasının yarattığı zalimliği anlattığı *City of Night* (1963) adlı romanıyla ünlenen John Rechy diğer bir alt kültürü *The Vampires*'da (1971) işledi. Bakire kanı dışındakileri kusan hasta ve ümitsiz vampir kontun yer aldığı *Andy Warhol's Dracula* (1974, diğer adıyla *Blood for Dracula*) değersiz bir filmdi. Baron Romanya'dan İtalya'ya seyahat eder ve orada kırsalda, yıkılmakta olan bir konutta kanlarının kendisini yeniden canlandıracağını umduğu dört kız kardeşle karşılaşır. Roman Polanski yerel bir tavernadaki bir adam rolündeydi; ancak, Warhol'un vampir avcısı genç bir İtalyan hizmetçi olan Mario Balato rolünde, her yerinden erkeklik fışkıran, can sıkacak düzeyde yakışıklı, aygır görünümlü, ruhsuz bir oyunculuk sergileyen Joe Dallesandro'dur. Dallesandro'nun güçlü girişimleri sonucunda, canlandırdığı karakter bol kan akan doruk sahnesinde vampiri yok eder. Warhol'dan sonra vampirlik kötünün de kötüsü bir düzeyde seviyesiz bir hal aldı. 1984'te Charles Busch, Cecil B. DeMille* filmlerinin bir parodisi olarak, Greenwich Village'da kabare biçiminde sergilenecek olan *Theodora, She-Bitch of Byzantium*'u yazdı; iki kadının antik Sodom'dan 1920'lerin Hollywood'una ve oradan da 1990'ların Las Vegas'ına maceralarını çağlar boyunca izleyen 1985 tarihli *Vampire Lesbians of Sodom* ile çıkış yaptı. *Vampire Lesbians of Sodom* beş yıl içinde 2 bin kereden fazla sahnelenerek ABD tiyatro tarihinde Broadway dışında en uzun süre devam eden oyun unvanını kazandı. Ancak, Warhol'un değersiz ve Busch'un da homoseksüellerle dolu eserlerine karşın, vampirler bir parça kültürel ağırlık taşımayı sürdürmektedir. Ünlü şair Ted Hughes, Sylvia Plath ile yaşadığı hayaletlere özgü ilişkileri anlattığı ve 1998 yılında yayımlanan şiirler serisi *Birthday Letters*'ı oluştururken, vampirleri, yarasaları ve diğer hastalıkları alametleri ortaya koyuyordu.

Ray Bradbury'den sonraki yazarlar vampir öyküleriyle ticari zaferlerini garantilemeyi tercih ettiler. Chelsea Quinn Yarbro'nun Kont Saint-Germain öyküleri en popüler seri vampir eserler arasındadır. Birbiri ardına gelen öykülerin çoğu, akılda kalıcı olmasa da, bir açıdan üzerinde düşünmeye değer niteliktedir. 1970'lerden bu yana vampirlik cinsel metaforlar arayan eleştirmenlerin idaresi altına girmiştir. Le Fanu'nun Carmilla'sının lezbiyen bir kadın kahraman olduğu ileri sürülmüş ve Fuseli'nin *Nightmare*'ini resmetmesinden beridir de birçok vampir öy-

* Cecil B. DeMille (1881-1959), Amerikan film yönetmeni ve yapımcısı. (ç.n.)

küsünde ve filminde cinsel içerikli rüyalar görenlerin kadınlar olması yorumcuları pek sevindirmiştir. Anne Rice tarafından oluşturulan ve 1976'dan beridir yayımlanmakta olan çok başarılı bir seri romandaki vampir Lestat, gerçekleştirdiği vampirlikler yüzyıllar boyunca takip edilen bir on sekizinci yüzyıl Fransız soylusudur. Rice'ın fantezisinde bu adamın biseksüelliği önemli yer tutar: Lestat için kanını emeceği kurbanın erkek ya da dişi olması önemli değildir ve bu da onun cinsel nesnelere ilişkin duygularını yansıtır. Kadınlardan aldığı zevk, tıpkı Lord Grey de Ruthyn'in genç Lord Byron'ı homoseksüelliğe sürüklemiş olması gibi, vampirliğe sürüklediği genç Nicholas'a karşı hissettiği entelektüel tutkuyu ve erotik saplantıyı engellemez; her iki İngiliz baron da daha sonra çocuk babası olmuşlardı ve Lestat ile Nicholas da, vampirliklerini sergiledikleri saldırılar yoluyla, bir yeniliği başlatırlar.

Anne Rice, Mayfair cadıları hakkında yazdığı romanlardan ziyade, yazdığı bu öykülerle acayip kişi ve olayların ele alındığı bir türü tümden değiştirmiştir. Tuhaf bir güzelliğe sahip, iğrençlik ve cinsel birleşme konulu öyküleri, kitlelerin tüketimi için tuhaf aşırılıklar içerir. Öykülerinin yapısı, karmaşık olmasına karşın, bazen banal durmaktadır. Rice eserlerine *The Queen of the Damned, Servant of the Bones* ya da *Memnoch the Devil* gibi adlar vermekten çekinmezse de, özenle koruduğu hayranlarına hakaret anlamı taşıyacağı düşüncesiyle, bir ucuz roman yazarı olarak göz ardı edilmekten de nefret etmektedir. Doğduğu yer olan New Orleans'ta, 1239 First Street'teki tarihi ve hiç tekin olmayan mülkünü gösteren *A Visit with Anne Rice, an Intimate Conversation, Family, Faith, Passion* başlıklı bir video kaydı, bu hayranların beğenisine sunulmuştur. Potansiyel alıcılar evlerinde rahatça kahvelerini yudumlarken internet üzerinden bu videoyu izleyebilmektedirler; ancak, Rice'ın kitapları bu rahatlığı tam anlamıyla bozacak türdendir. Aslında Rice'ın evi hayranlar kulübünün merkezi ve New Orleans'ı gezen turistlerin uğrak noktası olmakla kalmayıp, romanlarında da Mayfair cadılarının hanedanının merkezidir. İrlandalı Katolik bir aileden gelen Rice ilerlemecilerin uygun davranış kavramından hoşlanmamakta, uygun davranış denen şeye burun kıvırmaktan hoşlanmaktadır: A. N. Roquelaure takma adıyla, Uyuyan Güzel öyküsünü bir sado-mazoşist pornografiye dönüştürmüştür. Rice'ın vampir öyküleri homo-erotizmi Amerikan eğlence tarzına dahil etmiştir.

Kan, vampir sanatında temel metaforu sağlar. Kan, spermle birlikte, yaşamı ya da yaşamın onaylanmasını simgeleyen seksi ölümle ilişkilendirir. Beden sıvıları yoluyla aktarılan ve edinilmiş bağışıklık bozukluğu

sendromu (AIDS) ile sonuçlanan bir insan bağışıklık bozukluğu virüsü olan HIV'in 1980'lerin başında tanımlanmasıyla birlikte, bu bağ önemli ve yeri doldurulamaz yan anlamlar kazandı. Gotik her zaman, geçmişin bugünü felç ettiği ya da rahat bırakmadığı bir estetik olmuştur. Gotiğin tablolarında ve öykülerinde insanlar kişisel olmaktan uzak, Salvator'a özgü güçlerin oyuncağı haline gelmeye indirgenirler, ya da uzun, bir geçmişi olan bir hata, ihmal ya da kazanın bitip tükenmeyen sonucu görülür. HIV ile taşınan paralellik hiç hoşa gitmese de çok güçlüdür ve bu paralellik, belki de, bazı homoseksüel alt kültürlerde egemenliği gösteren giysilerin, cellat kukuletalarının ve cinsel bir yası tutmakta olan homoseksüel bedenleri kaplar gibi görünen deri giysilerin gerekli olmasıyla, daha da vurgulanır. Roger Corman'ın 1990'da filme çektiği *Frankenstein Unbound* adlı eserinin başarısının hemen ardından, Brian Aldiss AİDS sonrası romanı *Dracula Unbound*'u (1991) yazdı; bu romanda, cinsel yolla bulaşan her türlü hastalığı temsil eden frengi insan doğasının seks düşkünü yanını avlayan bir vampir biçiminde sunulmaktadır. Francis Ford Coppola'nın, baş rolünü Gary Oldman'ın oynadığı filmi *Bram Stoker's Dracula* (1992) HIV metaforunu vurgulamak amacıyla kan hücrelerinin mikroskopta büyütülmüş görüntülerini içermektedir (büyütülerek gösterilen kan hücrelerinin en akılda kalıcı örneği, David Lynch'in daha erken tarihlere ait olan ve aşağıda ele alınan filmi *Blue Velvet*'tir). Coppola, ateşli liberallerin AIDS'li insanlara yönelik fikirlerini yansıtmaktadır: Coppola'nın vampiri bir aristokrat tiran, saldırgan bir ahlaksız, bir mahluk ya da şeytan olmadığı gibi, anlaşılmaz ya da nefret edilesi biri de değildir; erişilebilir, anlayışlı, hatta duygusaldır.

POPPY Z. BRITE

Aynı partilere takılmasalar da, Anne Rice ve Poppy Z. Brite aynı şehirde yaşamaktadır. 1967'de New Orleans'ta doğan ve North Carolina ile Georgia'da yaşayan Brite, Flannery O'Connor ve Faulkner gibi güneyli Amerikan gotik yazarlara dahil edilmesinin tadını çıkarmaktadır ("bizler bir avuç hastalıklı salağız, ve bu güzel bir şey"). Lisedeyken, okuldaki dolabına ölüm tehditleri bırakan Reagan dönemi veletleri tarafından komünist olarak damgalanmıştı. Sonraları tatlı yapımcısı bir gurme, fare bakıcısı, ressam modeli ve erotik dansçı olarak çalıştı; sevimli oğlanlara hayran olan Brite, bunlardan ikisiyle Jim Herbert'ın erotik filmi *John Five*'ta boy gösterir. 1993'te, iki kedisi, iki erkek arkadaşı ve albino

yılanıyla birlikte, New Orleans'ın Fransız mahallesine döndü. SubGenius (AltDeha) Kilisesi'nde baş rahibe, Tom Waits, Robert Smith, ve bir de Got ve siber kültürlerin müziğinin hayranıdır. Romanlara ilave olarak, *Splatterpunks 2* gibi koleksiyonlara kısa öyküleriyle katkıda bulunmuştur. (Splatterpunk [Cıvık punk] adı, 1990'ların başında David J. Schow ve Nancy Collins gibi yazarlarla bağlantılı grafik şiddet türü için uydurulan şaka amaçlı bir sözcüktü – "beyni dumura uğratan bir saçmalık, her bir karakter bir torba dolusu paslı çividen daha salak."[26]) Brite, yakın zamanlarda, Hole grubunun kadın üyesi ve 1990'ların başlarında en büyük grunge müzisyen sayılan Nirvana'dan Kurt Cobain'in dul eşi Courtney Love'ın biyografisini yazdı. Brite, 'gündemde alan popüler konular – ırzına geçilmesi gereken daha fazla beyin' için yazmakta ve eleştirmenlerinin düşmanlığından zevk almakta: "Onların nefretini sevgi gibi tüketiyorum."

Brite, Tom Waits ile Marquise de Sade'ın haya gücü zengin bir karışımıdır. Arka plandaki karakterleri (fahişeler, şarkıcılar, barmenler ve soluk benizli, cılız, koyu saçlı, yersiz yurtsuz kişiler) Waits'in şarkılarından alınmadır: Metanetli kişileri, Waits'in 'Christmas Card from a Hooker in Minneapolis' şarkısındakileri çağrıştırır; bezgin karakterleri Waits'in 'Blue Valentine' şarkısındaki gibi dibe çöker, ve lanetlenmiş karakterleri, Waits'in '$29.00' şarkısındaki kaybeden kişi gibi yok olurlar. Eserlerinin ön planında yer alan vampirler ve seri katiller Sade'ın kahramanlarını andırır: Geçici olarak arzularını tatmin edebilirler ama iştahları doymak bilmez ve asla huzura kavuşamazlar. Sade'nin tiranları gibi Brite'ın egemen karakterleri de aşağıladıkları ve ezdikleri zayıf insanların doğası tarafından kısıtlanmaktadır. Tüm düşüncelerinin, kendilerinin ne olduğuna yöneltilmesi gerekmektedir. Cinsel arzu benlikçilik dışında her şeyden sıyrılmıştır. Brite'ın vampirlerinin ve seri katillerinin kurbanları yok edilmeye giderken merhamet dilemek dışında tam bir pasiflik sergilerler ve teslim olma eylemlerinden zevk alırlar; ancak, katillerinden ve tacizcilerinden daha fazla özgür iradeye sahiptirler, zira o katiller ve tacizciler kendilerini heyecanlandırıp mutlu edecek ritüelleri ve zevkleri yerine getirmeye *mahkûmdur*. Nasıl ki Sade Aydınlanma dönemi iyimserliğinde kötülüğün varlığını kanıtladıysa, çok iyi bir stilist olup daha rafine bir hayal gücü bulunan Brite da kötülüğün var oluşun temel bir biçimi olduğunu savunmaktadır. Brite, Sade gibi, toplumun içgüdüyü sadece sınırlamakta kalmayıp aynı zamanda suç çizgisine taşıdığını dü-

26) Brite, *Drawing Blood*, 36.

şünüyor gibidir. İlk kitabı *Last Souls* güneyli bir gotik vampir romanıydı. Vampirleri konu olarak seçmişti, zira

> o zamanlar Gotik/ölüm alt kültürüyle ilgileniyordu [m] – müziği, giysileri ve makyajı, mezarlıklara düşkünlüğü, kan akıtmasıyla. İşte *bu* benim yazmak istediğim şeydi ve vampirler de bu kültürün temel ikonudur. O çocuklar güzel, her şeyden yabancılaştırılmış, vahşi deneyim peşinde koşup ölümü romantikleştirmekteler. Kendilerini vampirlerle bir tutmaları şaşırtıcı bir şey mi?

Lost Souls, en az The Cure grubundan Robert Smith'in şarkılarında olduğu kadar ergenlik çağı endişeleriyle yüklüdür, zaten romanın kahramanları da Smith'ten sık sık bahsederler; romanın teması The Cure'un birçok şarkısını çağrıştırır – örneğin, bir bodrumda sado-mazoşist aşağılanmayı anlatan bir kızın ele alındığı 'Torture', ya da "gerçek olan tek şey sondur" ile sonlanan 'Burn', ya da karışık erotik roller içeren 'The 13th' ("baştan çıkarıyor muyum çıkarılıyor muyum"). Kahramanlarından çoğu acı vermekten ya da acı verebilecek olmaktan zevk alsa da, Brite kötülüğün bir tanımının da başkasının acısından zevk almak olduğunun farkındadır. Vampir cinayetlerinin en ıstırap verenlerinden birinde, tam da kendisine uygun nihilist bir lakap taşıyan, eserin kahramanı Nothing (Hiçbir şey) şöyle düşünür: "Herhangi bir şeye gereğinden fazla inanmak insanı emip kurutur. Bu açıdan, bütün dünya bir vampir."[27] Brite'ın ikinci romanı *Drawing Blood* (1993) dışlanmış çift cinsiyetli gençlerin öyküsüdür. Burroughs'u hatırlatan halüsinasyon türü şiddetli seks parçalarıyla uzatılan romanda, bireysel kimlik, güç hiyerarşileri ve bilişsel sınırlara ilişkin liberal hümanist varsayımların dijital teknoloji tarafından geçersiz kılındığını ele alan alt kültürel bir destek yer almaktadır. Güneyli gotikle olan bağlarını devasa meşe ağaçlarının ardında mezar gibi dikilen geniş malikâneleri, Çiftçiler Nalbur Dükkânı'nın dışında dedikodu yapan oğlanları ve aile şiddetini betimleyen bir giriş yoluyla göstermektedir: Faulkner ve Hawthorne romancılar arasında sık sık hatırlanır.

1980'ler ve 1990'larda gotiğin yeniden canlanışı daima kötülük habercisi gibi kendi kendine değinen türden oldu: *Drawing Blood*'ın açılış sahnelerinde, daha Brite "hazır tavuk yemeği paketindeki bir kutuda kızartılmış bir insan kulağı bulundu, sanki *Blue Velvet*'taki yamyamlık

27) Brite, Lost *Souls*, 161.

sahnesinin Albay Sanders* tarafından yeniden çekimi gibi,"[28] dediği kasabayı tanıtmasından bile önce, David Lynch'in 1986 tarihli ikon niteliği taşıyan gotik filminin açılışında yer alan beyaz kazıklardan oluşan çit görüntüsü selamlanır. Brite'in hayali dünyaları hemen hemen tamamen erkeklerle doludur. *Drawing Blood*'da yer alan tek önemli kadın karakter duygusuz bir striptizcidir: "Kıçını bir avuç insan kılığındaki vibratöre sallamak içinden gelmeyince, çürümüş damarlara saplanan eroin dolu iğneleri, berbat, yeşil renkli bir sıvı akan şişmiş penisleri, çürümüş peynir renkli ayın ışığı altında mastürbasyon yapan güzel delikanlıları düşünürdü. Bütün bunlar onu mutlu yapmıyordu, ama işe yarıyordu."[29]

Birleşik Devletler'de, banliyö ve küçük şehirlerde görülen dürüstlüğün gerisinde gizli şiddet uygulayan devlerin var olduğu türünden özel bir saplantı mevcuttur. Tom Waits'in olağanüstü denecek ölçüde rahatsız edici şarkıcı 'Kentucky Avenue'da komşusuna yönelik bir cümle yer alır: "Bahçesine girersen Mrs. Storm seni et bıçağıyla bıçaklar." Gotların bildiği gibi, Amerika gerçekten de böyledir. 1998'de Richard ve Ruth Wendorf'u Florida'ya bağlı Eustic adındaki küçük bir şehirde döverek öldürdüğünü itiraf eden bir delikanlı olan vampir hayranı Rod Ferrell, Tennessee yakınlarında, Kentucky'de yer alan Ulusal İzci Müzesi'ne ve basketbol programıyla tanınmış bir eyalet üniversitesine ev sahipliği yapan Murray adında küçük bir şehirden geliyordu. Bu kasaba, Brite'in kitaplarındaki ve Lynch'in filmlerindeki küçük şehirleri andırır. Bir rapora göre, "'Vampir Klanı' olarak bilinen gizli kültün Murray'de aktif olduğuna inanılmaktadır. Gençler tuhaf bir rol üstlenme oyununa katılıyordu ve oyunda (...) hayvanların parçalanmasından birbirlerinin kanını içmeye ve sonuçta cinayete kadar birçok şey vardı."[30] Bu ergenlik çağı psiko-teknik rol üstlenmenin yansımaları feci, aileyle ilgili ve çok yakındı. Ferrell'in annesi, böylesine dejenere bir gencin kendisi de kurban olmalı türünden moda inanışın sonucunda tutuklandı. Onun babası Harold Gibson Murray'in en korkulan adamı haline geldi. 1996'da gazeteciler tarafından evinde köşeye sıkıştırıldığında, gözyaşlarına boğulmadan hemen önce, "Ya benim peşime düşerlerse?" diyordu. "Rod'un bir canavar olduğunu söylüyorlar. Canavar! O canavar değil, değil!"

* Kentucky Fried Chicken restoran zincirinin kurucusu. (ç.n.)

28) Brite, *Drawing Blood*, 82-83.

29) A.g.e., 71.

30) *The Standard Times*, 2 Aralık 1996.

Brite, "[aldığım] en *romantik* hediyeyi erkek arkadaşım Chris vermişti; Jeffrey Dahmer'in* çalıştığı Milwaukee'deki Ambrosia Çikolata Fabrikası'ndan yarım kilo çikolata"demişti. Bu anısı üçüncü romanı *Exquisite Corpse* (Mükemmel/Üstün Ceset, 1996) için esin kaynağı oldu. Romanın başlığı, 1980'lerin başlarında Bauhaus adlı got grubun vahşi aşk ve cesetlerin çürümesi hakkında yazdığı, sözleri Victoria döneminde Lord de Tabley'nin 'Circe' adındaki vampir şiirine belki de farkında olmadan benzeyen aynı adlı şarkıdan alınmıştı. Brite bu aşırı, şok edici ve tehlikeli kitabına, 1994'te seri katil Jeffrey Dahmer'in hapishanedeki otopsisi sırasında şeytani kişiliğinden korkulduğu için cesedinin ayaklarında zincir olduğu biçimindeki basın raporunu açılış sözü olarak alıntılamıştır. Gotik korkulara dayanan bu küçük anekdottan gerçek yaşama geçen Brite, sürükleyici bir roman oluşturur; romanda, Andrew Compton adında İngiliz homoseksüel bir seri katil (Brian Masters'ın suç araştırması niteliğindeki *Killing for Company* adlı eserindeki Dennis Nilsen'i akla getirir) ölü numarası yapar, otopsiyi gerçekleştirecek doktorları öldürür ve New Orleans'a kaçar. Orada, Huysmans'ın** anlatımına uygun olabilecek bir Dahmer'i temsil eden seri katil, Jay Byrne ile çok sıcak bir ilişkiye girer. Byrne, Compton'ın, biseksüel gençlere ve homoseksüel müşterilere yönelik yamyamca zevklerini yaşamasını sağlar. Bir diğer temel karakter, yakınlarıyla ilişkiye girenlerin tümünün öldürülmesini savunan alkolik, afyon bağımlısı, HIV-pozitif, New Orleanslı bir radyo sohbet programı sunucusudur. *Exquisite Corpse*, melodramatik, son derece itici, ve gotiğin hiç olmadığı ölçüde erotiktir. Çürüme estetiği herkesin zevkine hitap edecek türden değildir; ancak, kitap yüzyılın en güzel gotik metinlerinden biri olarak *Last Souls*'u bile aşmaktadır. Hawthorne'un *Kızıl Damga*'sında yer alan 'utanç simgesi' yerine, Brite "korku, insanlığın simgesidir"[31] diye ilan etmektedir. Acının anlamını araştırırken şahane ortamlar betimler, orijinal günahın varlığını yeniden iddia eder ve suç

* Önceleri çikolata fabrikasında çalışıp sonra işsiz kalan Dahmer, 1991 Temmuz'unda elleri kelepçeli bir adamın apartman dairesinden kaçıp polise gitmesi üzerine yakalandı. 31 yaşındaki Dahmer'in apartman dairesinde yapılan aramada yetişkin ve çocuk yaşta 11 erkeğin cesedi bulundu; bunlardan bazılarının organları kesilmişti ve bazılarının da fotoğrafları çekilmişti. Dahmer kurbanlarını dairesine para karşılığı fotoğraflarını çekme bahanesiyle çekmiş, ardından uyuşturup öldürmüştü. Toplam 17 cinayet işlediğini itiraf etti; bunlardan ikisini ailesinin yanında yaşarken işlemişti. Polisin yaptığı sorgulama sonucunda ilk kurbanın 1978'de ortadan kaybolduğu anlaşıldı. (ç.n.)

** Joris Karl Huysmans (1848-1907), Fransız romancı. (ç.n.)

31) Brite, *Exquisite Corpse*, 159.

işleyenlerin kurban olduğu, asıl suçlunun kötü ebeveynler ya da hatalı yetiştirme olduğu biçimindeki çağdaş Amerikan fantezisine baş kaldırır. Andrew Compton, aşırı suç işleme eğiliminin sıradan bahanelerini ele almaktadır:

> Taciz, ırza geçme ve ruhu köreltmenin bir tür dokunaklı birlikteliği. Hatırlayabildiğim kadarıyla, bu benim için gerçek değil. Kimse bana karışmadı, kimse beni dövmedi ve çocukluğumda gördüğüm tek ceset de beni kesinlikle ilgilendirmeyen büyük teyzeminkiydi... Yaşamımı ayrı bir tür gibi hissederek geçirmiştim. Canavar, mutasyon, Nietzsche tarzında bir üstün insan – bir fark göremiyordum.[32]

Burjuva ahlakının acımasızlığı, Ann Radcliffe ile diğer ilk kadınsı Gotların anladıkları gibi, kötü karakterlilere trajik bir kaderi layık görmektedir; ama Brite bu düzenli rutini bozar. Onun kahramanları trajediye boyun eğer ve acıyı yüceltir. Onlara göre, etik avuntu içeren bir öykü insanlığın gerçeklerine ihanet demektir. Terkedilmişliği bir erdem haline getirirler; Disney kapitalizmi tarafından pazarlanan yalınlık ve birliktelik ideallerine direnirler; yavan geleneklerin sıkıcı etkisizliğine hiç de sıkıcı olmayan bir nihilizmle karşı koyarlar.

YENİ GOTLAR

Brite, *Control Freak*'in yazarı olan ve *Splatterpunks II: Over the Edge* gibi antolojilere öyküleriyle katkıda bulunan Christa Faust'un dostu ve edebi ortağıdır. Faust çağdaş gotik akımın çeşitli yönlerini kişileştirmektedir. Marcus Cuff'ın 1994 tarihli görkemli kişilik tahliline göre:

> 1969'un en uzun gününde doğan Christa Faust New York şehrinde büyüdü. Kötü bir kızdı. Bir kaçak. Bir sömestr boyunca okulu astıktan sonra durup dururken ortaya çıkıveren, çok ayrıntılı plastik cerrahi ve İspanyol Engizisyonu konulu makaleleriyle öğretmenlerini sürekli şaşırtan bir disiplin sorunu. Beş yıl sonunda liseden mezun olmayı başardı (...) ve hemen ardından bir yolunu bulup üniversiteye girmeyi.
>
> Times Meydanı striptizcisi ve 25 sent karşılığında çıplak seyredilen bir kız olarak çalışırken, sonunda, iç çamaşırlarını deri karşılığında değiş tokuş

32) A.g.e., 159.

> yapıp profesyonel bir Dominatrix* haline gelmesini sağlayacak doğal Dominant eğilimleri keşfetti. Sonraki altı yılını doğduğu şehir New York'un ve sonra da Hollywood'un mahzenlerinde kırbaç sallayarak geçirdi; şu anda Hollywood'da kocası David J. Schow, Max adındaki sıçanı, Tura İguana adındaki iguanası ve Charlene adında bir av tüfeğiyle yaşamakta... Dominant rol üstlendiği mesleğinden yarı yarıya emekli olsa da, ara sıra da olsa, hâlâ değerli zamanını harcamaya değer olduklarını kanıtlayan müşterilere hizmet vermekte. Uzmanlık alanları arasında halat bağı, ayağa tapınma, giysi değiştirme ve insanların içinde aşağılama yer almakta.[33]

Christa Faust tarafından somut bir biçimde örneklenen acının yüceltilmesi olgusu, New York kültür eleştirmeni James Hannahan'ın belirlediği gibi, Got müziğin tanımlayıcı niteliğidir. 1970'lerin başında karşı cinsin giysilerini giyip gözlerine kalın siyah maskara süren ve kendisine Alice Cooper adını veren rahip oğlu Vincent Furnier, pop müzikte acının yüceltilmesinin ilk örneğini oluşturan şok rock adındaki yeni olguyu yarattı. Cooper'ın sahne performansları (kan akıtma, mastürbasyon ve bir tavuğun boynunu ısırarak koparmak) aşırılık, şiddetli ıstırap, korku ve yıkımın grotesk, dolaysız gösterimleriydi. *Killer* (1971) adlı albümünün kapağında yer alan ve onun lekeli cesedini boynuna dolanmış kalın bir halatın ucunda sallanırken gösteren kapkara fotoğraf, şok rock denen akımın kalıcı bir imajı halini aldı. Bir o kadar akıllarda kalan diğer bir olay da, 'Dead Babies' adındaki şarkıyı söylerken sahneye getirdiği sayısız plastik bebeğin kollarını ve bacaklarını koparmasıydı. Bu şarkı –ve Alice Cooper'ın ruh hali– Martin Amis'in bir simge haline gelen 1975 tarihli *Dead Babies* adlı romanında anılmaktadır. Şok rock akımının ardından, Gotların öncesinde yer alan punklar geldi.

1978'de başlamak üzere, müzisyenlerinin saçlarını siyaha boyayıp siyah ruj kullandığı, yırtık siyah danteller, yıpranmış kadife, zincir takıp suratlarına beyaz makyaj yaptığı gruplarda büyük artış görüldü. Görünümleri şarkılarının sözleri kadar anlamlıydı. Aslında 1970'lerin sonlarındaki bu Gotlar yirminci yüzyılın stil açısından en kısır on yılına görsel canlılık getirme açısından punklarla yarıştılar. Got, altın çağını 1980-81'de yaşadı: 1984'e gelindiğinde inatçı kalıntıları bir on yıl daha devam etse de, bu moda yavaş yavaş siliniyordu. Heavy metal müzik saldırgan, seks içeren şarkı sözleriyle ve despotça giysileri ve orduyu çağrıştıran üst

* Sado-mazoşist uygulamalarda hâkim konumda olan kadın. (ç.n.)

33) http://www.negia.net/~pandora/cfbio.html.

giyimiyle feodal militarizmi akla getirirken, Got stil daha uysaldı. Simgesi zekâ dolu kinizmdi. Got gruplar kopkoyu bir rezillik, Salvator türü haydutluk (1983'te Outgang* adında bir grup kuruldu), Vezüv benzeri tehditkârlık, cüretkârlık, altüst oluş sunmaktaydı. Bu grupların tarihçisi Mick Mercer'a göre, 1980'lerin başlarındaki Gotların yaşadığı şuydu:

> Yoğun miktarda enerji ve oyun oynama içeren, şiddetli denecek ölçüde çocuksu bir düşler dünyası... Dinsel betimle mahvolmuş, cinsel çıkarımla kayganlaşmış Got, sahne üstünde ender olarak mutlu. Sahne dışındaki Got değersiz biri. Got sahne üstünde ağlıyor, hırıldıyor ve tehditler savuruyor. Got sahne dışında sessizce deliriyor ve sarhoş halde tapınmaya, pagan tapınışa ve psikolojik yönden zedelenmiş Fransız filozofların beline sarılıyor.[34]

Sex Pistols grubunun Bromley Contingent** adındaki punk hayranlar çetesine liderlik ettikten sonra, The Banshees grubunun Siouxsie Sioux'u*** olan Susan Dallion, sahne performansına çok uygun bir gotiklik uyguladı. Örneğin, Vezüv'ün lavlarının taşlaştırdığı kurbanlara serenat yapan Theda Bara adında bir Edward dönemi vampiri gibi giyindi. 'Candyman'de dokuz yaşındayken nasıl tacize uğradığını anlattı, ama gerçek bir Got'a uygun bir biçimde, bu deneyimini tersine çevirerek, avın gözünden değil de avcının gözünden bakarak şarkıda dile getirdi. Siouxsie and the Banshees Got gruplar arasında en kült olanlardandı. 1979-1983 arasında Bauhaus için de aynısı söylenebilir; grubun üyesi Peter Murphy, Inveraray'i yaptırmasının ardından son kez Argyll dükü için kullanılan unvanla, Gotların Kralı olarak çağrılıyordu. Bauhaus grubunun 'Bela Lugosi's dead' adlı şarkısı, siyah ve kırmızıya yaptığı vurguları, anıt mezar, işkence odaları, saat kuleleri, kurumuş çiçekler, kadife kaplı tabutlar türünden imajları ve "Bela Lugosi's dead/Undead undead undead" (Bela Lugosi öldü; ölümsüzleşti) biçimindeki ağıt benzeri nakaratıyla Gotların marşı halini aldı. Bauhaus'un diğer parçaları arasında 'Terror Couple Kill Colonel', 'Dark Entries', 'God in an Alcove', 'Rosegarden Full of Sores', 'Suburban Relapse', 'Premature Burial' ve 'Carcass' (Terör İkilisi Albayı Öldürdü, Karanlık Girişler, Duvardaki

* 'Çeteden dışlanmış' anlamında. (ç.n.)

34) Mick Mercer, *Gothic Rock Black Book* (1988), 10-11.

** Bromley (Londra yakınlarında bir yer) Grubu. (ç.n.)

*** Susan Dallion'ın sahne ismi; "Suzy Sue" diye okunur. Siouxsie & the Banshees grubu 1990'larda bir post-punk grup olarak kabul edilmekteydi. (ç.n.)

Girintideki Tanrı, Yaralarla Dolu Gül Bahçesi, Banliyöde Yoldan Çıkma, Vakitsiz Gömülme, Leş) bulunmaktadır. Got şarkı sözleri bazen vahşi bir öfkeyi yansıtsa da, çoğunlukla parçalı, bezgin ya da avutulamaz bir görünüm çizmekteydi. Bu sözler hippi denen aptallığa sürekli bir başkaldırı sergiliyordu. Sade gibi Gotlar da Doğa'nın duygusallaştırılmasından ya da insanın doğuştan gelen iyiliğinden nefret ediyorlardı. İnançlarının merkezinde ölüm yer alıyordu. Giysileri, dekorları, davranışları, sövülüp sayılmayı bekleyen insanlar olduklarını ilan ediyordu. Danse Society adlı grup 1982'de 'No Shame in Death' (Ölümde Utanılacak Bir Şey Yok) şarkısını söylüyordu. Benzer şekilde, Bauhaus'un 'Antonin Artaud' adlı parçası da eserlerinde bir Got'un çılgınca aşırılıkları bulunan ve yaşamı zihinsel hastalığa karşı savaşmakla geçen eroinman Fransız oyun yazarını onurlandırıyordu:

Tımarhane duvarlarına resimler kazır
Kırık tırnaklar ve kibrit çöpleri
şıringa şıringa şıringa
UYUŞTURUCU
Bir adamın zehri bir diğerinin eti
Bir adamın ıstırabı bir diğerinin eğlencesi
Artaud boynu dosdoğru ilmiğe geçmiş yaşadı
Gözler acıdan kapkara
Uzuvlar kramptan şekilsiz
Tiyatro ve onun ikizi
Boşluk ve terk edilmişlik
Kemiklerinin üstünde mastürbasyon yapan şu Kızılderililer[35]

Gotik moda geleneksel açıdan asla çekici olamayacak insanlara hitap ediyordu. Daha sonraları The Sisterhood adını alan Sisters of Mercy grubunun Got müzisyeni Andrew Eldritch çok fotojenikti, zira, diğer bütün orta sınıf altı firarileri gibi o da ürkek bir sopayı andırmasına rağmen, kara kara düşünen bir Got züppe biçiminde kendisini yeniden yaratmıştı. Punk, aşka ayrılan bir on yılı yıkıcı bir öfkenin sesleri, giysileri ve hareketleriyle izlemişti; oysa Gotlar farklı bir tür aşırılık arayıp ölüm, gizem ve yalnızlıkla oyalanmayı seçtiler. Şiddeti, aşırılığı, acımasızlıkları ve ölümü estetik imajlara indirgemeyi hem mutluluk verici hem de utandırıcı buldular. Yaşça büyük olanların bir amaç sahibi olma

35) http:/www.cs.cmu!edu/—visigoth/music/bauhaus/antonin-artaud.html.

düşüncesi onlara amaçsız geldi. Siyah giysileri ve doğal olamayacak düzeyde soluk tenleri sibernetiğin doğuşundan etkilendi. Robotça bağlılıkları ne bilgi çağının arsızlığına ne de Terminatör rolündeki Schwarzenegger'eydi; onların bağlılığı *The Golem*'a, Frankenstein'ın canavarına, *Metropolis*'in asalaklarına kadar uzanan eski önsezilere, makinelerin ne incinebilir ne de yanılmaz oldukları düşüncesineydi. Sayısız grup kısa süreli de olsa ün kazandı: Bu grupların adları ile şarkılarının ve buluşma yerlerinin adları Got inançların amblemiydi – örneğin, Ian Astbury'nin birbirini izleyen grupları Southern Death Cult ve Death Cult'ın üyeleri, Highgate mezarlığında, acımasız bir vampir olan nüfuzlu zengin Wooler Lordu Dalziel'in* gösterişli mezarının başında fotoğraf için poz vermişti. Got gruplar için önde gelen buluşma yerlerinden biri, şanına yakışır bir biçimde Powerhouse** adını taşıyan bir Birmingham kulübü ile Batcave (Yarasa Mağarası) adında bir Soho kulübüydü. Eski Gotların havailiği, önce Panic Button denen ve sonraları Sex Gang Children adını alan grubu kuran müzisyenler tarafından yeniden canlandırıldı; Gotların tersyüz olmuş dindarlığı, provaları için mekân olarak seçtikleri Elephant and Castle'ın kendine özgü bir havası bulunan Pazar Okulu'yla*** vurgulandı. *Revolution* adlı albümünü 1982'de çıkaran Theatre of Hate gibi gruplarla Got en cesur dönemini yaşadı; ancak, en büyük şarkıcı-söz yazarı Robert Smith'ti.

THE CURE

Smith 1959'da doğdu ve Surrey'de bir işçi sınıfı ortamında büyüdü. Crawley'de okul çocuğuyken arkadaşlarıyla önce Obelisk, ardından da punk akımına daha yakın olan Malice adlı gruba katıldı. 1978'de The Cure adıyla piyasaya çıktılar ve grup Smith tarafından yazılan ve 'Killing An Arab' adını taşıyan ilk single ile şaşırtıcı bir başarı elde etti; şarkı, Camus'nun konu olarak bir adam, bir silah, bir kumsal ve Kuzey Afrika'da sıkıcı bir öğleden sonrasını ele aldığı *Yabancı***** adlı romana dayanıyordu. 'Killing An Arab' 1979'da Ulusal Cephe tarafından yanlış anlaşılarak ırkçı bir marş zannedildi ve bugün de taşıdığı nüansları kaçıran Ameri-

* İngiliz tahta oymacısı Dalziel ailesinin ilk üyesi Alexander Dalziel. (ç.n.)

** Enerji santralı anlamının yanında, türünün en iyisi anlamını da taşır. (ç.n.)

*** Katolik çocuklar için din okulu. (ç.n.)

**** Can Yayınları, İstanbul, 1996, çev.: Vedat Günyol. (y.n.)



Muhteşem ağzıyla Poppy Z. Brite'ın karakterlerinden birini emilmeye razı eden, The Cure'dan Robert Smith.

kalı iletişim şirketi yöneticilerini kaygılandırmaktadır. On stüdyo kaydı albüm boyunca Smith, The Cure'un başlıca şarkı yazarı olmayı sürdürdü ve hâlâ edebi eserlerden etkilenmektedir; daha kasvetli ve daha korkunç nitelikteki sözleri, en sevdiği şair olan Emily Dickinson'ın havasındadır. Şarkı sözleri umutsuzluk içinde boğulan ya da çaresizlikten yıkılan insanlara hitap etmektedir. Yazdıkları kasvetli, huysuz, yatıştırılamaz türden olabilir, ama diğer ruh hallerinde tam anlamıyla sığdır – tam da bir pop müzisyeninin olması gerektiği gibi. Smith'in şarkı sözleri, içsel yaşamı melodramatik olmasa bile karmaşık bir insanı işaret eder; küçük yakınmalar, dalgınlıklar ve korkular kozmik dertler biçiminde büyütülür. Bir mülakat esnasında, "Şarkıların bizim üzerimizde aşağı dönük spiral bir etkisi oldu,"[36] demişti. "Ne kadar fazla çaldıysak o kadar bunalımlı ve terk edilmiş hale geldik. Çoğu zaman sahneden ağlayarak ayrılıyordum." 1980'lerin en çok ses getiren albümlerinden biri olan *Pornography*'nin (1982) sözleri ikiyüzlülükten yakınmaktadır, ama Smith kendisini alaya alma ya da kendisinden nefret etme konularında da bir o kadar acımasız olabilir. Yaşamın beyhudeliği ve tuhaflığı karşısında öfkesini ifade ederken büyük sevinç, mutluluk ve minnettarlık anlarını da kutlamaktadır. The Cure'un 1996 tarihli albümü *Wild Mood Swings** adını taşımaktaydı.

Smith, "onu Einstein'ın gotik kötü erkek kardeşine benzeten, marka haline gelmiş siyah saçı"yla[37] dağınık bir görünüm çizer. Davulcusu Boris Williams'a vampire benzediği için Kont adı verilmişti. The Cure 1989'da BBC televizyonunda *Top of the Pops* programına çıktığında, kameramanların ağır, siyah göz altlarının yakın çekimini yapmaları yasaklanmıştı, zira çocukların görmeleri durumunda rahatsız olacakları düşünülmüştü. "Eskiden deri ve çizme giydiğimde bu daha çok tepkimi göstermek için olurdu... Okuldan beridir makyaj yaparım; tepkiyi, genellikle de bana yönelik tepkiyi tetiklemek için."[38] Smith yalnızca tepki gösteren biri olmakla kalmayıp gerçek bir Got'un olması gerektiği gibi kişisel açıdan kaçamak davranışlar sergileyen biridir: Gizli yollardan hoşlanır, sıkıldığında küçük yalanlar söyler ve birbiri ardına birkaç mülakat vermeye zorlanırsa, benzer sorulara hiçbir neden yokken farklı

36) Robert Smith/hrtp://miso.wwa.com/~anaconda/press/A7.html.

* Bu bölümün başlığı: Asi Ruh Hali Salınımları. (ç.n.)

37) Andrew Smith, 'In the mood again', *Sunday Times*, 5 Mayıs 1996,10/21; karşılaştırın: *Melody Maker*, 7 Mart 1992.

38) Robert Smith, http://miso.wwa.com/~anaconda/press/198.html.

yanıtlar verir. Ölümlü olmak onda her zaman bir saplantı olmuştur ve sürekli ölümü görür. The Cure, 1980'lerin başlarında kısa bir süreliğine dünyanın en büyük grubuydu. Birlikte on stüdyo albümü yaptılar; bunlara *17 Seconds* ile başlayan ve 1980'lerin en harika ikonik şarkılarından *Pornography* ile biten mükemmel trittico da dahildir. Mick Mercer gibi mükemmeliyetçiler onları hor görse de, kültürel konumları sarsılmaz niteliktedir. Brite'ın yazdıkları, gotik hayal gücü açısından taşıdıkları önemi onaylamaktadır. *Lost Souls*'da nihilist bir lakap taşıyan heteroseksüel bir oğlan başka bir gencin cinselliği üzerinde kafa yormaktadır:

> Nothing'in, Laine'in kızlardan ne ölçüde hoşlandığı konusunda kuşkuları vardı. Odasının duvarları The Cure posterleriyle kaplıydı; üç kez konserlerine gitmişti; ve bir keresinde de sahne arkasına sızıp şarkıcı Robert Smith'e içine iki doz siyah mürekkep eklediği bir buket kan kırmızısı gül vermişti. Julie saçlarını her bir ucu başka yöne bakacak şekilde darmadağınık tarıyordu ve bol bol siyah gözaltı boyasıyla bulaşmış gibi duran kırmızı rujdan hoşlanıyordu. Nothing, oğlanın öncelikle Robert Smith'e yüzeysel de olsa benzediği için kızdan hoşlandığından kuşkulanıyordu.[39]

Nothing okulda grafiti okumuştur –"Laine Şahane Emiyor"– ve kendisini baştan çıkarılmaya bırakır. Robert Smith'in "Ağzımın içinde bir adam (hiç canın yanmayacak)" türünden yumuşak cinsel aşağılamalara ilişkin şarkı sözleri yazdığını hatırlamış olması gerekir. Laine kot pantolonunu indirirken, Nothing de, The Cure'un posterinde büyütülerek resmedilmiş Smith'in ağzına bakar.

> Şarkıcının titrek, akışkanlıktan uzak sesi etrafını sardı, kendisini sanki o dudakların arasına yuvarlanıyormuş gibi hissetti. Laine'in eli ve dili çok uygulama yapmanın kazandırdığı bir beceriyle işliyordu. Nothing, içinde bir şeyin burkulduğunu hissetti. Laine'in narin saçlarına dokunmak için elini indirdi, Laine berrak, saf gözlerle yukarı, ona baktı.

Nothing, Smith'in ağzının koruması altında, kendini yeterince veremeden orgazm olur. Gotlara göre, seks evlilik birliğinin sağladığı, çocukların kendilerini emniyette hissetmeyi sürdürmelerinin amaçlandığı tekrarlanan eylemler biçiminde değil, fakat teatral, oyun gibi, rasgele ve

39) Brite, Lost *Souls*, 31-34.

saygısızca yapıldığında, Robert Smith'le yapılan bir mülakata benzediğinde, tercih edilir türdendir.

DAVID LYNCH

Smith 1980'lerin en önemli Got müzisyeni olarak kalacak; onun film yönetmenleri arasındaki dengi, *Blue Velvet* (1986) adlı filmi o dönemin önemli bir yapıtı olan David Lynch'tir. 1946'da Montana'da doğan Lynch, Washington, Virginia, Güney Carolina ve Idaho'nun küçük şehirlerinde büyüdü. Gençliğinde, yirminci yüzyıla özgü bir tür öğrenci büyük turu için üç yıl geçirme planlarıyla Avrupa'ya gitti, ama o kadar gözü korktu ki iki hafta içinde geri kaçtı; fiziksel olmasa da duygusal açıdan McDonald's bağımlısıydı. Lynch'in bakış açısı Poe ya da Hoffmann'ınki kadar romantik ve anlaşılmaza uzanacak kadar da köklü olabilir, çünkü o, gizemin gerçek yaşamda yaşam bulmasının yollarıyla ilgilenmektedir. Ancak, Lynch'ten önce benzer şeyleri düşünmüş en çarpıcı kişilik Alexander Pope'dur. Bir tarım mühendisinin oğlu olan Lynch, çocukluğunda babasının araştırmalarına eşlik ederek güzel, ıssız, tuhaf ormanları gezdi. Bu doğal vahşiliğin onun hayal gücü üzerindeki etkisi, ağaç dikiminin Pope üzerinde ve yine Windsor Ormanı'nın yemyeşil açıklıklarında yaptığı gezintilerin genç şair üzerinde yaptığı etki kadar önemliydi. Pope gibi Lynch de aslında ressam olmayı istemiş ve imajların sanattan sanata yansıdığı tarzları sevmiştir. Sanat okuluna gitti, sokak resimleri çizip Edward Hopper'ın* eserlerine hayran kaldı. Tablolarına verdiği adlar Usher ve Rossitten gibi lanetli gotik evleri hatırlatır niteliktedir: Örneğin, *Shadow of a twisted hand across my house* (Evime uzanan kötü niyetli bir elin gölgesi, 1988) ya da *Suddenly my house became a tree of sores* (Evim aniden bir ıstırap ağacına dönüştü, 1990). Francis Bacon** en sevdiği ressamdır; Kafka en beğendiği yazar; filmlerinin havası da genellikle bu ikisinin bir karışımıdır. Nasıl ki Pope'un pitoresk harabelere duyduğu ilgi onun bedensel bozukluklarını yansıtıyorsa, Lynch de gotiğin yıkık döküklük temasına dair ilk içgüdüsel anlayışını, Brooklyn'deki bazı akrabalarını ziyaretine ("Ne zaman bir şeyi tamamlasanız, o şey çürümeye başlar. Anında. Tıpkı New York Şehri gibi. Yollar, binalar,

* Edward Hopper (1882-1967), Amerikalı gerçekçi ressam. (ç.n.)

** Francis Bacon (1909-1992). İngiliz felsefeci Francis Bacon (1561-1626) ile bir bağlantısı yoktur. (ç.n.)

köprüler dökülüyor."[40]) ve babasının ağaç hastalıkları konusundaki deneylerine ("bu beni bir bakıma heyecanlandırıyor (...) bir sürü katliam ve ölüm; hastalık, kurtlar, larvalar, karıncalar var.") borçludur. New York metrosu Lynch'e endişenin ne olduğunu öğretti: "Trenlerden gelen esinti, sesler, kokular ve farklı ışıklar ve hava, bu gerçekten de travma türü özel bir şeydi." Gençliğinde New York'a gerçekleştirdiği ziyaretler bakış açısı üzerinde kalıcı dönüşümler yarattı:

> Havadaki korkuyu *hissedebiliyordum*... Bu, büyük yangınlar için yeterli yakıttı... Yerin hemen altında farklı bir dünya olduğunu ve daha da derin kazacak olursanız daha da farklı dünyalar olduğunu öğrendim. Bunu henüz çocukken biliyordum ama kanıt bulamadım... Masmavi gökyüzünde ve çiçeklerde iyilik var, ama diğer bir güç de –şiddetli bir sancı ve çürümüşlük– her şeye eşlik etmekte.[41]

Bugün de çürümeyle ilgilenmeyi sürdürmekte, organik maddeler, fosilleşmiş hayvan kalıntıları ve beden parçaları toplamaktadır; bunlara, film yapımcısı bir dostun rahmi de dahildir: Rahmi ameliyatla alındıktan hemen sonra, "benim elde etmeyi isteyeceğim bir parça olduğunu bildiği için, doktordan onu benim için saklamasını istemiş".[42]

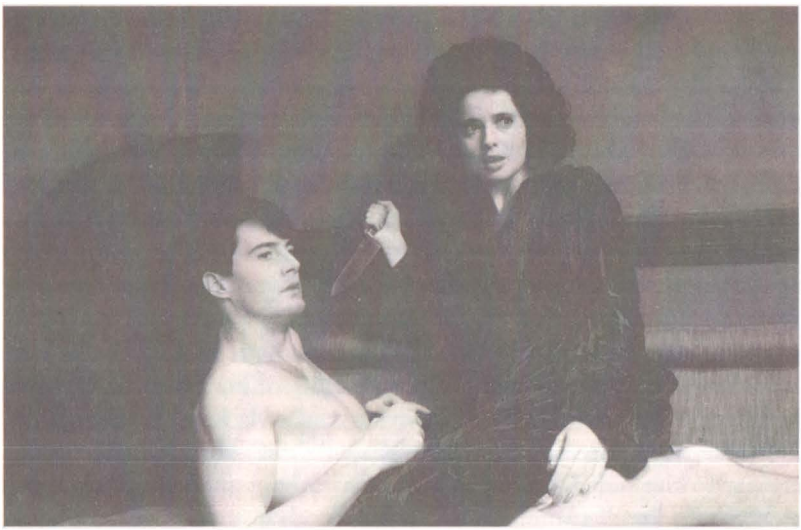
1970'lerin tartışmasız en önemli bağımsız filmi olan ilk büyük filmi *Erasedhead*'i (1977) çekmesi beş yılını aldı. Hiç parası yoktu ve cinsel sırların kötülük dolu bataklığına çıktığı seyahatte kendi görüşünü gerçekleştirme konusunda kahramanca bir kararlılık sergiledi. Film en çok tiksindirici, doğal olmayan bebeğiyle ünlüdür: Frankenstein'ın canavarıyla kıyaslanabilir bir mutant*. *Eraserhead* ebeveynliğin dehşetini sergilerken, *Bride of Frankentein*'ın gösterdiği kutsal değerlere saygısızlığı tekrarlamaktadır: Doymak bilmez talepler, yayılmacılık ve beyni dumura uğratan rutinler (pek az insan ebeveynlik sonucu daha çekici duruma gelmiştir ve *Eraserhead*'in temel karakteri Henry Spencer da çocukları tarafından kafası karışmış, etkisiz bir yıkıntıya dönüştürülür). *Eraserhead* ayrıca bir minyatür tiyatroya ilişkin bir rüya sahnesi de içermektedir; bir radyatörün içinde geçen bu rüyada şarkı söyleyip dans eden bir kadın, Dr. Pretorius tarafından kavanozlar içinde yaratılan küçük insan-

40) Paul A. Woods, *Weirdsville USA* (1997), 8-9.
41) Chris Rodley, *Lynch on Lynch* (1997), 8.
42) Woods, *Weirdsville*, 172.
* Dönüşüme uğramış. (y.n.)

ları hatırlatır. Lynch, *Eraserhead* ile elde ettiği başarıyı *The Elephant Man* (1980) ile sürdürdü; film, ender görülen bir hastalığa yakalanarak tüm bedeni canavarlara benzeyecek biçimde şişen ve şekilsizleşen İngiliz kartograf John Merrick'in (1863-1890) hayatını anlatıyordu. John Hurt tarafından canlandırılan Merrick, Frankenstein'ın canavarı kadar zeki ve duyarlıdır ve onun gibi bir eşin özlemini çeker. Çürüyen mantarsı oluşumlarıyla kötüleşmiş bir bedenin içinde sıkışıp kalan Merrick, geleneksel formlara yönelik aşırı bir saygı geliştirir ve normal insanları taklit ederken hayatını kaybeder: Kafası o kadar büyüktü ki, kafasını dizlerine dayayarak uyumak zorundaydı ve normal konumda uyumaya çalıştığında boynu kırıldı. Gece ve gündüz ikili bir varoluş sergiler. Gündüzleri hastanede kendisine çok iyi davranılmaktadır, ama gece olduğunda onu sergileyip aşağılayan istismarcı bir hastane çalışanına boyun eğmek zorundadır. Gösteri pazarlayan biri tarafından kaçırılıp ucubeler gösterisinde sergilenene dek, Jekyll ve Hyde ikiliğine dayanmak zorunda kalır.

Elephant Man'den sonra Lynch, *Dune* (1984) ile bir fiyasko yaşadı; ardından, yeni gotiğin en üst noktasını yakalayan, esrarengiz olanın incelendiği, kendisinin Orta Amerika'ya ilişkin halüsinasyon türü görüşleri yansıtan *Blue Velvet* geldi. *Blue Velvet* Kuzey Carolina'da, Lynch'in büyüdüğü şehirlere benzeyen, ağaçlarla çevrili küçük bir kasaba olan Wilmington'da çekildi. Lynch'in Lumberton'ı,* bir Edward Hopper şehir manzarasındaki denetimli gerçekçiliğin sinema versiyonudur, ancak, Tom Waits'in daha önce ele alınan, bahçesine girdiğiniz taktirde yan komşunuz olan kadının et bıçağıyla üzerinize saldıracağı Kentucky Avenue gibi, derinlerde gotik kötülükler gizlidir. *Blue Velvet*, Lynch'in beyaz çit kazıkların üzerindeki masmavi gökyüzünü tarayıp kan kırmızı renkte güllere ve çarpıcı sarılıkta lalelere geçen kamerasıyla açılır. Banliyönün sokağından, acelesi olmayan, gösterişli ve kıpkırmızı bir itfaiye aracı ağır ağır geçer. Kuş sesleri duyulur, kırmızı yanaklarıyla mutlu okul çocukları görülür. Mr. Beaumont güneş gözlüklerini takmış bahçesini sularken karısı televizyon seyretmektedir. Filmin müziğinde Bobby Vinton 'Blue Velvet' (Mavi Kadife) adındaki baladı söylemektedir ve şarkı da en az sahne kadar yumuşaktır. Sesler aniden uğursuz bir nitelik kazanır: Kamera çimenler arasına inince çimenler dev gibi görünür, bahçe hortumu bir yere takılır ve musluktaki su basıncı arttıkça güçlü bir tıslama sesi duyulur. Mr. Beaumont kriz geçirerek yere yığılmadan önce boğazını tutar ve hâlâ elinde tuttuğu hortumdan akan sular rasgele bir

* Wilmington yakınlarında küçük bir şehrin adı. (ç.n.)



Jeffrey Beaumont (Kyle MacLachlan) ve Dorothy Vallens'ın (Isabella Roselini) yer aldığı önemli bir an. *Blue Velvet*'in daha dikkatli seyircileri cinsel açıdan kişiliksizleştirilmenin bir kurtuluş olabileceğini keşfettiler: Kişiliksizleştirilmeyi seçmek insanın kendi kendisini ifade etmesinin romantik bir formu olabilirdi.

şiddetle etrafa savrulur. Kamera adamın hemen altındaki toprağın altına geçer; toprak böceklerle doludur ve yerin altında sanki canavarca bir gizlilik hüküm sürmektedir. Yeniden Lumberton'a döndüğümüzde, her şeyden habersiz yerel radyo istasyonunun sesi duyulur: "Bugün güneşli bir gün, elektrikli testereleri çıkarma zamanı."

Tertemiz giyimli ve davranışlı üniversiteli bir genç olan Jeffrey Beaumont (Kyle MacLachlan tarafından canlandırıldı), toprak bir yolun kenarında kesilmiş bir kulak bulur. Jeffrey, kendi ergenlik dönemi hakkında, "Üst katta fazla bir şeylerin olduğu yoktu. Gerçekten de pek fazla düşünmedim (...) on dokuz yaşıma gelene kadar"[43] diyen Lynch'e benzemektedir. Jeffrey kulağı polislere götürür; polisler ilgilenmez görünseler de Jeffrey'yi bu sırrın suç ortakları arasına dahil ederler. Jeffrey masum, kolaylıkla kafası karışıveren lise öğrencisi Sandy Williams (Laura Dern) ile kendi gizli araştırmasını başlatır. Lumberton'ın sadisti (ve Lynch'in gotik canavarı) Frank Booth (Dennis Hopper) ile karşılaşırlar; Booth korkunç görünümlü bir maske ile gaz soluyarak kendisine enerji depola-

43) A.g.e., 9.

maktadır (senaryoya göre bu gaz helyumdur ama etkileri amil nitratın gaz halinin etkilerine benzemektedir). Booth'un saplantısı, Roy Orbison'dan 'In Dreams' (Rüyalarda) adlı parçayı dinlemek ve mavi kadife okşamaktır (satenin yanı sıra, kadife de tercih edilen Got malzemeler arasındadır). Adamın, 7 numaralı karayolu üzerindeki bir gece kulübünde bezgin bir tarzda şarkı söyleyen ve makyajı olmadığında bir vampirin avı kadar solgun görünen Dorothy Vallens'le (Isabella Rossellini) ilişkisi vardır. Sandy, Dorothy'nin loş, gotik bir mahzen kadar korku verici apartman dairesine zorla girişinden önce Jeffrey'ye, "Dedektif misin sapık mısın anlayamadım," der. Booth Dorothy'yi dövüp cinsel tacizde bulunurken, Jeffrey olup biteni Dorothy'nin dolabının tahtaları arasından izler. Booth'un suratı gazdan ötürü çarpılmış ve kıpkırmızı kesilmiştir; hem bir bebeğin hem de bir babanın ses tonlarıyla konuşur. Sergilediği kendisine özgü törende ciğerlerine gaz çeker, mavi kadifeden kumaşı çiğner, hiddet dolu ifadelerle kadına mastürbasyon amacıyla sürtünür ve sonunda kendi pantolonuna boşalır. Booth cinsel saplantının içselliğini örnekler; Dorothy ile gerçekleştirdiği ritüel sırasında kendisi hâkim konumda olsa da, nasıl ki Brite'ın vampirleri ve seri katilleri kendi içgüdüsel gereksinimleri tarafından programlanmışsa, Booth da kendi saplantılarının kölesidir. Booth yerde yatan Dorothy'yi öylece bırakıp ayrılırken homurdanır: "Sen hayatta kal, bebeğim. Bunu van Gogh için yap." Bu sözlerden, Jeffrey, Booth'un kadının kocasını kaçırdığı ve kesilmiş kulağın da adama ait olduğu sonucuna varır.

Dorothy, bir yirminci yüzyıl sorununa dönüşmüş olan, boyun eğmeye yatkın bir on sekizinci yüzyıl kadın kahraman-kurban karışımıdır; Jeffrey'yi dolapta bulunca, onun kendisini çıplak gördüğünü bildiği için, bu kez kendisi başat konuma geçerek Jeffrey'yi bıçak tehdidiyle soyunmaya zorlar. Jeffrey, Booth'un Dorothy'yle olan ilişkisini, üst konumdan birisinin rıza gösteren alt konumdan biriyle ilişkisini, kabullenemez. Booth'un sırf kadını ele geçirmek amacıyla kadının oğlu Donny'yi kaçırması üzerine, Dorothy'nin taciz edilmeye katlanan bir kadın olduğu yönünde, çocuk merkezli bir fantezi geliştirir. Cinsel ilişkileri sırasında Dorothy Jeffrey'ye, "Canımı acıtmanı istiyorum," diye yalvarır: "Vur bana, vur bana" diye inler ve Jeffrey de itaat eder. Burada ses efektleri boşalmayı anlatır; filmin açılış sahnesindeki tıkanmış hortum da biriken su kadar sıkışmış bir güçtür: Jeffrey kendisinin de cinsel şiddetten en az Dorothy kadar zevk aldığının farkına varır. Hatta, kadının kendisini pasif, boş bir kap gibi düşünme fantezisinden. Jeffrey orgazm olduktan sonra Dorothy, "Şimdi senin hastalığın bende," der. "Hastalığını

içime attın – spermin, sıcacık." Dorothy, gotik yıkım ekiplerinin moloz boşaltma alanıdır. "Erkekler çılgın. Sonra da çılgınlıklarını bana boşaltıyorlar. Sonra da ben çıldırıyorum. Sonra bir süre çılgınlıkları geçiyor. Sonra yine çılgınlarını bana boşaltıyorlar." Booth, Dorothy'nin Jeffrey'yle buluştuğundan kuşkulanmaktadır. Daha önceleri, benzer giysiler giydikleri bir anda Jeffrey'ye, "Sen de benim gibisin, kafasız herif," demiştir; bu da Booth'un, en az Poe'nun William Wilson'ı ya da Praglı öğrenci Baldwin'in aynadaki görüntüsü kadar, Jeffrey'nin çirkin bilinçaltının hiç de istenmeyen bir versiyonu olduğu konusunda ipucu sağlar.

Olağanüstü bir titizlikle hazırlanan ve önemsiz gibi görünen ayrıntılarda, Booth ile onun dalkavuklarının Orbison'ın müziği eşliğinde Jeffrey'yi dövdükleri sahnede, Jeffrey'nin Pabst Blue Ribbon (Mavi Kurdele) yerine Heineken birası içmeyi tercih etmesi, kısmen bir cezalandırmadır. Bu sahnede Booth koyu kırmızı ruj sürünür, gazını solur, mavi kadifesini emer, "güzel, güzel" diye inleyerek Jeffrey'yi öper, oğlandan kaslarını yoklamasını ister, ardından da onu terk edilmiş bir kereste alanında pataklar. Booth, Jeffrey'ye tükürürcesine Orbison'ın sözlerini söyler: "Rüyalarda benimsin." Jeffrey'yi yumruklarken, Booth tekrarlar: "Rüyalarda birlikteyiz." Dehşet verici bir katliamın ardından (bu sahne, Jeffrey'nin, Dorothy'nin kocasının sıkıca bağlandıktan sonra ağzına mavi kadife tıkıştırılmak suretiyle öldürülmüş cesedini kadının dairesinde bulmasıyla başlar) uzlaşmayla biten son gelir: Kötüler cezalandırılır (Booth ve rüşvet alan bir polis Dorothy'nin mahzene benzer dairesinde öldürülür) ve erdemliler ödüllendirilir. Beaumont ailesinin ev huzuru yeniden sağlanır, banliyöye özgü değerler yeniden hatırlanır, Donny Dorothy'ye döner, ama Dorothy'nin Booth'a sırf çocuğu uğruna boyun eğdiğinden Jeffrey kadar emin olmak mümkün değildir. Filmin bitiminde *Uğultulu Tepeler* ya da *Dracula*'da olduğu kadar bol ironi mevcuttur – hepsinde de anlatıcılar rahatlatıcı bir kesinlikle kendilerine özgü sonucu çıkarırlar, ama feci halde yanılmaktadırlar. Jeffrey her şeyi görmüş ama hiçbir şeye engel olamamıştır (Dorothy'ye zevk vermek ve Booth'u öldürmek gibi). Barones Blixen'in 'The Monkey' adındaki öyküsündeki Boris gibi, onu diğerlerinden ayıran yaşadığı bir deneyimdir; tanrılar aralıksız bir değişimi arzuluyor olabilirler, ama Jeffrey'nin beyaz boyalı kazık çitleriyle sokakların durağanlığına ve istikrarına ihtiyacı vardır.

Blue Velvet farklı türlerin çok zengin bir çeşitliliğini sergiler. Filmi seyredenlerden bazıları, bazı sahnelerde kahkahalarla gülerken korkudan donakalanlar onları susturmaktaydı. Her iki tepki de haklı görüle-

bilir. Filmin kahramanları neler olup bittiğine ilişkin farklı algılamalarıyla birbirlerinden apayrı duran, örnek teşkil edecek düzeyde gotik figürlerdir. Bu farklılıklar 'Blue Velvet' şarkısının farklı icraatlarıyla vurgulanır: Açılış sahnelerinde Bobby Vinton şarkıyı sıradan bir balad biçiminde söyler; Slow Club'da Dorothy'nin söylediği şarkı karanlık ve gizemlidir. Kahramanlar birbiriyle bağdaşamayacak kadar farklı türlerden gelir: Jeffrey ile Sandy hafif bir ergenlik çağı aşk öyküsünden çıkmadır; Booth ile onun yardakçıları sert çizgideki korku eserlerinin ürkütücü şiddetini ortaya koyarlar; Jeffrey ile Dorothy filme rahatsız edici ve zorlayıcı bir erotizm getirirler. Püritenler ve kökten dinciler bu filmden nefret ettiler: 1980'lerde modası geçmiş bir feminizm döneminde *New Statesman*'de* şöyle yakınıyorlardı: "*Blue Velvet* tarafından sunulan cinsellik görüşü –özellikle de zevk alabilmek için fiziksel şiddete mazur kalmaya bağımlı bir kadına yönelik cinsellik görüşü– tiksindirici ve tamamen kadın düşmanı nitelikte." Film yapımı gotiğin olması gerektiği kadar stilize bir iştir. Genellikle doğala yakındır, bildik temellere oturur; ama bu, sürrealist sahneler ve nedensiz gibi görünen çekimlerle (örneğin, hareket eden kan hücrelerinin bir merceğin altında büyütülmesi) bozulur, ve bu da bize aksiyonda çok az mantık olduğunu hatırlatır. Jeffrey ile Sandy'nin yaşadığı varoş parlak ışık altında tanıtılsa da, Dorothy'nin apartman dairesi, tıpkı şarkı söylediği kulüp ve Booth'un arabasının içi gibi, karanlıktır. Gece, insanların rüyalarının bir noktada birleştiği zamandır. Jeffrey'nin yaşamındaki kadınlar bir Alman filmindeki benzerler gibidir. Sandy, Jeffrey'nin gün ışığında buluştuğu, romantik bir aşk beslediği, fiziksel ilişkiye girmediği, tatlı, saf, melek gibi bir kızdır; Dorothy ise karanlıkta buluştuğu, seks yapıp dövdüğü bir fahişe. Jeffrey'nin sperminden bahsetmek Dorothy'yi heyecanlandırmaktadır.

GOTİK BAŞKALIK

Amerikan kültürüne (Avrupa kültüründen daha fazla düzeyde) Got fikirler kalıcı bir biçimde girmiştir. Gotik müzikal *The Rocky Horror Picture Show* (1975) *Blue Velvet*'ten on yıl önce büyük bir ticari başarı ve uzun sürecek bir etki sağladı. 1990'ların sonlarında *haute couture* üzerindeki en güçlü Got etkisi, çok başarılı *Star Wars* filminin iki versiyonundan (1977; 1997) gelmektedir. Bu filmlerin konuları George MacDo-

* Londra'da haftalık olarak çıkan ve merkez sol görüşlü siyasi dergi. (y.n.)

nald'ın klasik Victoria dönemi masalı *The Princess and the Goblin*'e (Prenses ve Cin, 1872) benzemektedir; bu masalda başkaldıran bir prenses ile bir madencinin oğlu gizemli ölçüde güzel bir yeraltı dünyasında yaşayan kötü niyetli mağara yaratıklarını yenerler – *Star Wars* filminde başkaldıran prenses yanına genç bir çiftçiyi alır ve aksiyon mağaraların ve çukurların korkutucu ortamından geniş, parıltılı galaksiye taşınır. *Star Wars* filmindeki kötü niyetliler, Ann Radcliffe ya da Matthew Lewis'ın mafya benzeri kötü kişilerinin dış uzaya yerleştirilmiş biçimleri gibidir ve kostümlerden bazıları da Got nitelik taşır. 1997'de, henüz yirmi altı gibi çok genç bir yaşta modaevi Balenciaga'nın tasarımcılığına getirilen Nicolas Ghesquiere, 1998'de bir papaz okulunun sade, bekâr sakinlerine yakışacak türden, kat kat oluşturulmuş, kasvetli, siyah giysileri tanıttığı koleksiyonla kendi markasını yarattı. Kendisinin açıkladığı gibi, "Balenciaga, Velásquez'den esinlendi; ben de *Star Wars* filmindeki Prenses Leia'nın giysisinden."[44] 1998 Altın Küre Ödülleri'nde Madonna'nın giydiği, Balenciaga tasarımı bol etekli, uzun kollu siyah elbise bir Got prensesi için bir masal fantezisiydi.

1960'ların televizyon dizilerindekilerle birlikte *Batman* çizgi romanındaki kahramanlıklar hiperaktif soytarılıklardı; oysa Tim Burton tarafından yönetilen *Batman* (1989) filmi, Nicolas Ghesquiere'nin herhangi bir tasarımından daha kasvetli giysileri ve mekânlarıyla karanlık bir psikolojik yorumdu. Filmin en kalıcı imajları, Gotham City'nin yaşamla boğuşan insan figürlerini baskılayan ve küçülten –Fritz Lang'ın *Metropolis*'inden daha dehşet verici olan– ciddi, sipsivri uçlarla kaplı şehir görüntüsüdür. Bu görüntü, belki de, gotik stilin modern ekonomik mucizelere yabancı kalmayı ifade edişinin en güçlü biçimde kullanıldığı yerdir.

Frankenstein'ın canavarıyla başlayan miras, Arnold Schwarzenegger'in büyük gişe başarısı elde eden fütüristik *The Terminator*'da (1984) zaman içinde yolculuk eden insansı bir ölüm makinesini canlandırmasıyla kusursuzluğa erişti. Bu filmin devamı niteliğindeki *Terminator 2: Judgment Day*'de (1991), her şeyin tersine dönmesi ve yaratılan sanatsal karışıklık daha kalıcı düzeyde gotiktir: Bu filmde Schwarzenegger metamorfoz geçiren robot bir suikastçıyı engellemek için gelecekten geri dönen bir insansı robotu canlandırmaktadır; önceki filmdeki katil insansıya tıpatıp benzediği için, filmin hem çocuk kahramanı hem de izleyi-

44) Ian Phillips, 'The Man Who Turned Madonna into a Goth', *The Independent*, 6 Mayıs 1998, 17.

ciler, iyi ve kötünün net bir biçimde yer değiştirdiği bu filmde, onun kötü ve rakibinin de erdemli olduğu yanılgısına kapılırlar. *Terminator* filmleri yeni sibernetik kurgulara ve daha öldürücü siberpunklara doğru gidişin habercisiydi.

Bazı CD-ROM oyunlarında ıslak, karanlık ve loş sokaklar vardır; *Under a Killing Moon*'daki karakterler iğrenç derileri olan, Üçüncü Dünya Savaşı sonrasının mutantlarıdır. Minyatür modelleri ve savaş alanı sahneleriyle *Warhammer* kültürünün çok ayrıntılı ritüeller içeren rol üstlenme oyunları, kendilerine özgü yoğun bir ortam içermelerinin yanı sıra o kadar da ürkütücü değildir. Minyatürlerinden bazılarının gotik yok ediciler olduğu fark edilebilir: *Warhammer*'ın hayali dünyasında, kötülüğü temsil eden ve Chaos (Kaos) olarak tanınan şeytansı bir ırk bulunmaktadır. *Warhammer*'ın tuhaf ve şeytansı şekillerinden korku, canavarlık ve hastalık akmaktadır. Popüler fantezi rol üstlenme oyunu *Dungeons and Dragons* ya da *Tomb Raider II*'nin ritüelleri örnek oluşturacak ölçüde yeni gotiğe uygun bir stili temsil etmektedir.*

Televizyon, gotiğin kültüre sızmasında, –filmlerden, CD-ROM oyunlarından ya da *Warhammer* türü rol üstlenmelerden– çok daha ileri bir düzeyde, en önemli ortam halini almıştır. Televizyona aktarılmış kahramanlıklar gotik geleneğe aittir: Büyük özenle sahnelenen, duygusal açıdan yoğun bir biçimde şeytanileştiren öğleden sonralarının sohbet programları, işledikleri suçlarla gasp etme ya da yıkımın kırılmaz döngüsünü sağlayan gotik kötü kahramanları belirgin bir biçimde yapılandırmaktadır. Ann Radcliffe'in kötü kahramanlarıyla Oprah Winfrey'inkiler arasındaki fark, modern Amerika'da, kötü kahramanların halkın önünde itiraflarda bulunmalarının ardından sorumluluk kabul etmemeleridir. Bu sohbet programlarının sunucuları, melodram, aşırı ölçüde basite indirgeme ve kandırma ritüelleriyle dinlerini sürdüren vefasız tanrılardır. Mark Edmunddson'ın belirttiği gibi, "Kimi zaman Oprah, Edgar Allan Poe'ya yakışacak düzeyde kaderin savunucusudur: Eğer babanız tarafından taciz edildiyseniz, karşılığında siz de tacizci olacaksınız. Başka yolu yok."[45] 1964-66 arasında altmış dört bölüm olarak gösterilen ve Charles Addams'ın 1932'den beri *The New Yorker* dergisi için çizdiği hortlak benzeri figürlerin ele alındığı seriden esinlenen *The Addams*

* 1999 tarihli *Dracula: The Last Sanctuary* ve *Dracula: Resurrection* adlarındaki iki CD-ROM oyununda yer alan manzaralar da gotik hayranlarını memnun edecek niteliktedir. (ç.n.)

45) Edmundson, *Nightmare*, xiv.

Family adlı çekici televizyon komedi serisi de, herkesçe kabul edileceği gibi, gotiği (*The Munsters* ile birlikte) televizyon için evcilleştirdi.

1980'lere gelindiğinde, televizyondaki pembe diziler, karakterlerinin duygularının ve durumlarının gerçeğe oranla çok daha güvenilir ve güvenli olmasından ötürü, aile ve dostların yerini almaya başlıyordu. Bu programlar yüz milyonlarca insan için temel tıbbi ve cinsel bilgi kaynağı halini almakta ve evcil yaşamın zararlı modellerini sunmaktadır. Ancak, gotik bunların formüllerini yıkmak ve güvenilirliklerini bozmak için kullanılmaktadır. *Blue Velvet*'in başarısından sonra Lynch yirmi dokuz bölümlük televizyon dizisi *Twin Peaks*'i (1990-92) yaptı; bu dizi içerdiği karanlık, kapalı mekân korkusu, kötülük, lanetli benzerler, sadomazoşizm, fetişizm ve aile felaketleriyle bariz biçimde ilk gotik televizyon pembe dizisiydi. Washington Eyaleti'nde kerestecilikle geçinen küçük bir şehirde geçen dizi, yerel lisenin güzel kızı Laura Palmer'ın plastiğe sarılı cesedinin göl kıyısına vurmasıyla başlıyordu. Nihayet Laura'nın, bir Got beğeni olan ensesti saplantı düzeyinde yaşayan ve Hyde benzeri bir alt egoya sahip babası Leland Palmer tarafından öldürüldüğü ortaya çıkar. *Twin Peaks* geleneksel pembe dizilerin güvenilir her niteliğini tersine çevirmesinin yanı sıra yabancı bir dünya izlenimi de yaratmaktaydı. Zekice yazılmış *David Lynch* (1992) adlı eserinde Michael Chion, *Twin Peaks*'in Kyle MacLachlan tarafından canlandırılan sözde kahramanı FBI ajanı Dale Cooper'ın, insan bedenine sürgün edilmiş dünya dışı bir varlık olabileceğini ileri sürmektedir: Dünya dışı varlıkların dünyaya sızmalarına ya da dış uzaydan gelen istilalara ilişkin endişeleri yansıtma konusunda gotik estetiğin çok uygun olması, kuşkusuz yirmi birinci yüzyıl başlarında çok belirginleşecektir.

Twin Peak David Lynch'in etkisini daha da yaygın hale getirdi. Yakın zamanlarda, televizyon filmi *Lexx – The Dark Zone Stories* Aydınlık Bölge ve Karanlık Bölge adları altında iki paralel evrenin korkunç ortamını gözler önüne seren Alman-Kanada ortak yapımı bir bilimkurguydu; bu filmde fetişizme özgü deri ve kauçuk giysiler içindeki Kutsal Gölge'ye havalı bir sarışın, abazan bir robot ve her şeye muhalif bir mucit karşı koymaktadır. Kanlı, iğrenç, komik, eğlendirici *Lexx*, Lang'ın *Metropolis*'inden sivri kuleli, psikopatların eseri gotik şehir manzaralarını ve *Blue Velvet*'ten çağdaş ruh hallerini ve fikirleri parlak bir biçimde uyarlamaktadır. Bununla kıyaslanabilir düzeyde, *The X-Files* serisinin kahramanları, Dorothy Vallens ile Frank Booth'un mahzen benzeri odalarından hiç ayrılamaz gibidirler: Daima loş odalarda, gölgelenmiş koridorlarda ya da zayıf bir ışık altında filme alınırlar; lanetlenmiş olanların

bakışlarına ya da hapsedilmiş olanların solgunluğuna sahiptirler. *The X-Files*'ın gözü pek araştırmacısı Fox Mulder'ın ruh hali, Lumberton'ın gotik paranoyasıyla Dale Cooper'ın normal ötesi halini bir arada barındırmaktadır.

Gotik edebiyat, gotiklik egemen, zorunlu ve merkezi olmaktansa belirli bir atmosfere sahip, yumuşatılmış ve imalı olduğunda en iyi düzeyine ulaşmaktadır. Bunun örneğini İngiliz romancı Patrick McGrath vermektedir. Bradford Morrow ile birlikte derlediği çağdaş gotik edebiyat koleksiyonu niteliğindeki *The New Gothic*'in (1991) girişi, yazarın çağdaşı Gotlar için kusursuz bir inanç sistemi sunar:

> Bizler, tarihin insan doğasının daha kara isteklerinden ötürü daha önce hiç olmadığı ölçüde lekelendiği bir yüzyılın sonundayız. Bir kıyamet olasılığı –ilahi bir müdahaleden çok insan bilimi sayesinde– çağdaş tini yeniden tanımlamış bulunuyor. Batılı ruhların bir zamanlar dinde buldukları teselli solup gitti; artık ne Faustus tanrısallığın karşıtı yeraltı dünyasından bir Mephistopheles'le karşılaşıyor, ne de Ambrosio Hıristiyanlığın ebedi cehenneminde yanmaya mahkûm. Artık cehennem belli ki yeryüzünde, kendi zihnimizin boşluklarında ve dehlizlerinde.[46]

McGrath, kargaşa, kötülük, canavarlık, hastalık, delilik, dehşet ve ölümü halüsinasyon türü kötülükle betimleyen bir parça züppe bir stilisttir. Birçok erken dönem gotik romancı gibi, onun anlatımları da okuyucuyu genellikle güvenilir görünenlerde tehlikenin keşfedilmesine götürür. İnsanın kafasının karışıklığı konusunda acımasızdır ve bazen de David Lynch gibi ressamlara özgü bir tarzda çalışmaktadır. McGrath'ın en acımasız düzeydeki gotik eseri havai ya da gelip geçici bir karışım gibi görünse de, gotikliğe özgü niteliklerin gevşetildiği yerlerde şahane etkiler elde etmektedir. Romanları 1950'lerde geçer; bu yıllar İngilizler için yüzeysel istikrar ve güvenlik anlamını taşırken, o Eisenhower yıllarının Lynch'i hayran bırakan o rüya benzeri durgunluğuyla kıyaslanabilir düzeydedir. McGrath'ın kullandığı fikirlerden biri Walpole'un *Otranto Kalesi*'ne kadar uzanır: Otoritenin efendilik taslayan figürlerinin aslında denetlenemez düzeyde bağımlı olduğu, kontrol ve disiplin saçan duruşlarının, Kingston kontunun Mitchelstown Kalesi'ni gotik hale getirdiğinde olduğu kadar aldatmaca nitelik taşıdığı düşüncesi. Örneğin, *Asylum*'da (1996), McGrath'ın anlatıcısı görünüşte giriş ya da çıkış olanaksız olan, güvenliği

46) Patrick McGrath ve Bradford Morrow, *The New Gothic* (1991), xiv.

çok sağlam bir akıl hastanesinde çalışan bir psikiyatri uzmanıdır. Her zaman denetimden yana olan uzmanın bütün sistemleri, meslektaşlarından birinin karısı gotiğin kötülük dolu yok edicisini temsil eden bir hastayla ateşli olduğu kadar yıkıcı bir cinsel ilişkiye girince çöküverir: Suçlu, karısının kafasını kesmiş ve cesedine Matthew Lewis'tan Brite'a kadar çeşitli Got yazarların okuyucusu konumunda bulunanların çok iyi bildiği aşağılayıcı eylemler uygulamış, 'eller' konusunda uzmanlaşmış bir heykeltıraştır. Gotiğin o bildik tiranlık, tersine çevrilmiş hiyerarşiler ve hiddet dolu reaksiyonlar temaları zengin bir dehayla ve yıkıcı bir kurnazlıkla işlenir. Kitaptaki duygusal ve fiziksel şiddetten hem karakterler hem de okuyucu payını alır. McGrath'ın kendisinin babasının memur olarak görev yaptığı Broadmoor Akıl Hastanesi'nin ortamında büyümüş olması gerçeği bunu mümkün kılmaktadır.

McGrath'ın ceset kafaları oldukça çağdaştır. Bu bin yılın ölmekte olan şu son yıllarında, gotiğin en kavgacı örnekleri kokuşmayı kutlamaktadır. Fotoğrafçı Joel Peter Witkin (d. 1939) morglardan alınan cesetleri ve ceset parçalarını dinsel ya da tarihsel çağrışımlarla yüklü tablolarında kullanmaktadır. Witkin'in imajları –örneğin kel, kilolu, yaşlı bir adamın kesilmiş kafasının bir salata tepsisine yerleştirilmesi ya da yaşlı bir kadının şok edici düzeyde buruşmuş, cılız cesedinin gelinlikle süslenmesi– insanı cezp edebilir, tiksindirebilir, ya da McGrath'ın akıl hastanesi heykeltıraşını hatırlatabilir. Bu fotoğraflar dağıtılarak genel kültüre dahil edilmektedir; örneğin, 1998'de yayımlanan video çekimine Rolling Stones'un yeni bir şarkısı, *Bridges to Babylon* albümünden 'Saint of Me' eşlik etmektedir. Witkin'in tabloları öncelikle dehşet uyandırmaktadır; ancak, bu dehşet şehvet, banallik ve nesneleştirmeyle karışmıştır: Bu da yirminci yüzyıl gotik estetiği için güçlü bir yön çizecektir. McGrath'ın çalışması ölçülü bir etik destek taşırken, Witkin'in imajlarında Andy Warhol'un 1974 tarihli filmleri *Frankenstein* ve *Dracula*'dakine benzer bir ruh hali sezilebilir. (Victor Bockris'in Warhol biyografisini ele aldığı çalışmasında bu iki filmin anlatıldığı bölümün başlığı 'To Appreciate Life You Must First Fuck Death in the Gallbladder' [Yaşamın Değerini Anlamak İçin Önce Ölümü Safrakesesinden Becermen Gerek] biçimindedir; bu söz *Frankenstein*'dan alınmadır ve açıklama olarak da şu sözlerle devam eder: "Şiddet insanların istediği şey, biz de onlara bunu veriyoruz. Bu benim başarımın sırrı – sadece, insanlara istediklerini vermek."[47]) Witkin çalışmasında saygı hisleri bulunduğunu ileri sür-

47) Victor Bockris, *The Life and Death of Andy Warhol* (1998), 366.



Anthony-Noel Kelly, çalışmasından örneklerle birlikte.

Ölü, bu dünyanın talaşı haline geliriz,
Ve o madde yığınına süpürülecek
Yok edilen şeylerle doğmayanlar eklenecek
Gözü doymayan zaman yutar bizi öylece;
Taraf gözetmeyen ölüm karıştırır ruhu bedene.
Çünkü o cehennem ve kötü şeytan ki hükmünü geçirmiş
Tanrı'nın sonsuz ateşli zindanlarına
(Namussuzlarca tasarlanmış, aptallarca gerçekleştirilmiş),
O acımasız, korkunç köpeğin kapısında durduğu,
Onlar duygusuz öyküler, durgun masallar,
Düşler, boşboğazlıklar, ve hepsi bu.

Seneca'dan (Lord Rochester çevirisi)

se de, diğer insanlar Witkin'in çalışmasına saygısızlığın hâkim olduğunu düşünmektedir. Hıristiyan Eylem Birliği adındaki grup, 1993'te Sanata Ulusal Destek kampanyasına karşı çıkarken, Washington şehrinde düzenledikleri protesto toplantısında Witkin'in 'Testicle Stretch with the Possibility of a Crushed Face' (Ezilmiş Bir Surat İhtimali Üzerine Gerili Bir Testis) başlıklı fotoğrafını örnek göstermişlerdi. Witkin anlaşılmaz olmaktan ziyade tuhaftır ve bir Got fanteziyi –on sekizinci yüzyıla ait bir romandaki çekici olabilecek düzeyde acımasız, ahlaksız bir keşiş,

ya da saplantıları gereği beden parçalarını budayan bir on dokuzuncu yüzyıl bilim adamı– Stevenson ya da Stoker gibi düzenli burjuvalardan daha iyi temsil etmektedir. Modeller için verdiği ünlü bir ilanda Witkin, fotoğraflarında konu olarak kullandığı fiziksel olağanüstülüklere ve uyumsuzluklara duyduğu ilgiyi William S. Burroughs'ın ciddi surat ifadeli ama alaylı tonuyla sıralamaktaydı:

> Minik kafalılar, cüceler, dev kamburlar, sakallı kadınlar, erotik akrobatlar, tek göğüslü kadınlar, çizgi roman kahramanları olarak yaşayanlar, satirler, alınlarından yapışık ikizler, asalak türü bir ikizi olan herkes, aynı kolu ya da bacağı paylaşan ikizler, canlı tek gözlü canavarlar, kuyruk, boynuz, kanat, yüzgeç, pençe, ters duran ayaklar ya da eller, devleşmiş uzuvlar, vs. taşıyan insanlar. Fazladan kolları, bacakları, gözleri, göğüsleri, cinsel organları, kulakları, burunları, dudakları olanlar. Alışılmadık ölçüde büyük cinsel organı olan herkes. Seksin efendileri ve köleleri. Suratları kıllarla ya da geniş deri lezyonlarıyla kaplı olup gecelik içinde poz vermek isteyen kadınlar. 'Les Demoiselles d'Avignon'* gibi bir arada poz vermek isteyen beş erselik. Tüysüz çirozlar. İnsan iskeletler ve insan iğnedenlikler. Gardıropları baştan aşağı kauçuk giysilerle dolu olanlar. Tuhaflar. İşkence, aşk gereçlerinin, insan, hayvan ve uzaylı parçalarının özel koleksiyonları. Her türden aşırı görsel sapkınlık. Hermafroditler ve cinsiyetsizler (canlı ya da ölü). İki suratı olan genç bir sarışın kız. Her türden yaşayan efsane. İsa'nın yaralarını taşıyanlar.[48]

İngiliz sanatçı Anthony-Noel Kelly (d. 1955), daha da yoğun bir kendini adamışlıkla, insan cesetlerinin kafalarından, uzuvlarından ve diğer artıklarından kalıplar çıkarabilmek için bir mezbahada kasaplık öğrendi. Bu parçaların bir tıp okulundan gizlice çıkarılması için para ödediği gerçeği, Nisan 1998'de mahkûm olmasıyla sonuçlandı.

Ondan daha tedbirli davranan Damien Hirst (d. 1965), Witkin'e yakışacak tarzda bir tablo içinde kendi fotoğrafını çektirdi: Bir morgda, yüzünde sırıtışı, suratında neredeyse bir gülümseme ifadesi bulunan bir erkek cesedinin kafasının yanına eğilmiş durumda. Çürümeye ilişkin çalışmalar bazı gazeteciler tarafından modernitenin şok edici düzeyde zalimce, istismarcı deneyleri biçiminde sunulmuştur; ancak, gerçekte, Hirst'ün çürümenin estetiğini araştırması gotiğin yeniden canlanışının

* Pablo Picasso'nun "Avignonlu Kadınlar" tablosu. (ç.n.)

48) http://www.sirius.com/~aether/photo/witkin.html.

ilk dönemlerine kadar uzanır. *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (Ölümün Canlı Birinin Aklındaki Fiziksel Olanaksızlığı, 1991) adlı çalışmasında dört metre boyunda ölü bir köpekbalığını formaldehit dolu bir tankın içine yerleştirdi. *Mother and Child Divided* (Anne ve Bölünmüş Çocuk, 1993) adlı çalışmasında bir inekle bir buzağıyı ortadan bölüp bunları iki ayrı formaldehit tankında korudu. Bu heykellerin ürkütücülüğü bazı izleyenlerin ölüm korkusuna yaklaşımları için yeni yollar sağlamaktadır. Tankların arasında dolaşıp içindekilerin ayrıntılı yapısını incelemek mümkündü. Hirst heykellerinde, tankı teatral etki sağlamak için kullanır – tıpkı Batty Langley, Sanderson Miller ve William Shenstone'un taş yığınları ve tepelerin zirvelerine yerleştirdikleri, dikkatleri çekmekten başka bir işlevi olmayan yapıları gibi. Hirst ayrıca gotik tersine çevirme konusunda doğal bir içgüdüye de sahiptir. Çocukken tatlı zannettiği hapları yuttuğu için midesi yıkanmıştı; evinde edindiği bu zevksiz deneyimden, iyi nesnelerin ve iyi niyetlerin kötü etkileri olabileceğini öğrendi; ayrıca, bize verilen en kötü zararların çoğunun Vezüv'ün lav püskürtmesi kadar kişiliğimize yönelik olmadığını ya da rastlantısal olduğunu öğrendi. *No Feelings* (Hiçbir Duygu Yok, 1989) adlı çalışmasında, içinde hap şişeleri ve eczanelerde hazırlanmış ilaçların olduğu bir ecza dolabını sergiledi: Dolabın içindeki ilaçların son kullanma tarihi geçmişti ve şimdi zaman onları çürüterek deva olacaklarken zehir haline dönüştürüyordu.

CHAPMAN KARDEŞLER: YENİ GOTİĞİN ÜSTÜN İNSANLARI

1990'ların sonlarının görsel açıdan en heyecan verici Atlantik ötesi Gotları, sakatlanmış mankenlerden oluşan yerleştirmeleriyle New York, Londra ve Venedik'teki sanatseverleri hayretler içinde bırakan ya da sinirlendiren Chapman kardeşlerdir. Dinos Chapman (d. 1962) ile kardeşi Jake (d. 1966), Royal College of Art'ta okurlarken Gilbert ve George'un* asistanlığını yaptılar. Dinos şaka yollu olarak, "İkimiz ancak tek kişilik iş çıkarabilecek kadar iyiyiz,"[49] demektedir. Sanatsal gelişmelerinde bölünmüş bir kişiliğin olumlu yöndeki Got izleri mevcuttur. Temalarını ölüm, seks ve mutasyon oluşturur. Ürkütücü kafataslarının yanı sıra,

* Gilbert Proesch (d. 1943) ve George Passmore (d. 1942). (ç.n.)

49) Douglas Foght ile görüşme. http://vpro.nl/htbin/ scan/www/vpro-digitaal/laat-map.

Witkin'e özgü mutasyonlar içeren fiberglas reçine mankenleriyle tanınırlar: kafalarından ya da uzuvlarından yapışık ikizler, erotik akrobatlar, alışılmadık yerlerde cinsel organları olan insanlar, mide bulandırıcı erselikler. Örneğin, *Mummy Chapman* (1994) adlı çalışmalarında vajinanın yerine mankenin gözünü yerleştirerek erojen bakış fikrini yansıttılar. Mankenlerinden çoğu hadım edilmiş, cinsiyetsizleştirilmiş ya da cinsel organları mutasyona uğratılmıştır ve cinsel duygularla bu türden oynamalar kimlik kavramlarının sorgulanmasından hoşlanmayan izleyicileri sinirlendirmektedir. Ayrıca, bu heykeller artık insan değildir: Chapman kardeşler, fiberglası reçineyle karıştırarak insanlığı sanayileştirmektedirler; ancak, yarattıkları canavarların ruhunun Dr. Pretorius'un gülünç, imalı, tedirgin edici yıkıcılığı ile olan yakınlığı, *The Terminator*'ın loş ve yok edici yengilerine ya da Frankenstein'ın canavarının kendi kendisine acıyarak aldığı intikama olan yakınlığından daha fazladır. Gotik-grotesk mutantların bulunduğu bu tablolar, Patrick McGrath'ın çalışmasını hatırlatacak bir biçimde ifşa edici, şaka benzeri ve sahneleme amaçlıdır.

Daha düzgün bir ifade bulmaya üşenen gazetecilerin Chapman kardeşler için kullandıkları "Sanatın yaramaz çocukları" ifadesi, ilginç olan bütün noktaları es geçmektedir. Diğer genç İngiliz sanatçılar gibi Chapman kardeşler de çok kurnaz ve çok dikkatlidir. Nihilist diye sınıflandırılamayacak düzeyde kinik olan bu insanlar, yaratıcılığın ilerlemeci görüşle yakından ilgisi bulunduğuna inanmayan bir neslin üyeleridir. Sanatın bir şeyleri daha iyiye dönüştürmesini ya da birilerini doğru eylemlere yöneltmesini beklemezler. Auden 1942'de şöyle yazıyordu: "Sanat bir insanın iyi olmayı istemesini sağlayamaz, ama, zaten öyle olduğunu hayal etmesini engelleyebilir; ona Tanrı inancı aşılayamaz, ama, ona içinde bulunduğu umutsuzluğu gösterebilir."[50] Chapman kardeşlerin *inanç sistemi* dinle daha az, tüketimle daha çok ilişkili olsa da, benzer niteliktedir; sanattan söz ederken, "Cinsel açıdan diğer her şey kadar aptalca hale getir ve de bir sanat galerisini nasıl geziyorsan bir süpermarketi de aynı tarzda gez,"[51] diye buyururlar. Londra'nın görsel açıdan en çekici bölgelerinden birinde, Elephant and Castle'ın güneyinde, Old Kent Road dışında yaşamakta ve çalışmalarını sürdürmekteler. Düşünüldüğünde, Hirst'ün 1998'de kendi tıbbi gereç ve hap şişeleri yerleştirmeleriyle dekore ettiği ve Borough High Street'in güneyine geçip Londra'nın

50) John Deedy, *Auden as Didymus* (1993), 34.

51) James Hobbs ile görüşme. http://www.biblio.co.uk/etour/chapfeat.html.

bu en etkileyici arka mahallelerine girmeye asla cesaret edemeyecek insanlara hizmet veren, 'Pharmacy' (Eczane) adındaki restoranını açtığı Notting Hill Gate'ten oldukça uzakta. Chapman kardeşlerin komşuları, Chapman kardeşlerin imalı eserlerinin çoğunu, filmlerden ve videolardan ötürü, yüksek kültürün pek çok tüketicisinden daha fazla tanımakta. Bu tür filmler, Dinos Chapman'a göre, "bir galeri ortamına yerleştirildiklerinde, aniden ve tuhaf bir biçimde sorunsal haline gelecekleri betimiyle dolup taşmakta."[52]

1994'te ilan ettikleri manifestoda Chapman kardeşler, "Bizler, kendi feodal mirasımızın kuşatmasında olan, oy verme hakkı elinden alınmış aristokratlarız,"[53] demekteydiler. "Ama bazen, çalışma özgürlüğüne karşı, bu liberal düzenden her şeyin serbest olduğu bir süper ağır sıklet çamur güreşi ligine –görmekten usananlar için dışkıyla yoğrulmuş bir estetiğe– doğru özgürleştiğimiz fantezisini kuruyoruz." Çok büyük bir özenle uygulamaya koydukları amaçları, enerjilerini izleyenlerin kahkahalarına dönüştürmektir. Tıpkı gerçek Gotlar gibi, sadece ilerleme olasılığına ya da fikir birliğinin sağaltıcı gücüne inanmamakla kalmazlar, aynı zamanda reaksiyonu yaşamın bir yasası olarak görürler. Jake Chapman bir mülakatçıya, "Biz çok, çok tepkisel bir eser üretme konusunda net bir karara vardık,"[54] demekteydi; çok çabuk saf değiştirmesiyle ünlü bir kültür eleştirmeni iki kardeşe Faşistler diye hitap edince, Jake kahkahalarla gülerek kadına, onun da "liberal bir boktan orospu"[55] olduğunu söylemişti.

Gerçeği daha ileri götürme ile insanlığın refahı arasında önceden belirlenmiş herhangi bir uyum olduğuna inanmama açısından, yeni gotik Nietzsche yanlısı sayılabilir. Brite'ın gençleri ya da Smith'in şarkı sözleri kadar hoşgörüsüz düzeyde karamsardır. Nietzsche, "İnsan, hataları tarafından eğitilmiştir,"[56] diye yazıyordu:

> Birinci olarak kendisini kusursuz olarak gördü, ikinci olarak kendisine hayali nitelikler atfetti, üçüncü olarak kendisini hayvanlarla ve doğayla yanlış bir sıralanma düzeninde hissetti, dördüncü olarak sürekli yeni değer tabloları icat etti ve bir süre için bunların her birinin ebedi ve koşulsuz

52) Alan Jackson, 'Charm Offensive', *The Times*, 22 Kasım 1997, M/42.

53) Chapman manifesto, 'We Are Artists' (1994). Fogh/Laat mülakatı.

54) Fogh/Laat mülakatı. Ayrıca bkz. Institute of Contemporary Arts sergi katalogu *Chapmanworld* (1996) ve David Falconer, Douglas Fogle ve Nick Land'in makaleleri.

55) Hobbs mülakatı.

56) Friedrich Nietzsche, *The Gay Science*, çev.: Walter Kaufman (1974), 115.

olduğunu düşündü, ve böylece kimi zaman şu kimi zaman da bu insan dürtüsü ve durumu ilk sırayı aldı ve, bu değerlendirmenin sonucunda, soylulaştırıldı. Eğer bu dört hatanın etkilerini çıkarıp atacak olursak, aynı zamanda insanlığı, insan olmayı ve 'insanlık onuru'nu da çıkarıp atmış oluruz.

Chapman kardeşler Nietzsche'nin insan hatası dediği şeyi ifade etmek için mankenler kullanmıştır. Endüstriyel yollarda üretilmiş heykelleri, sanatları için hayati önem taşıyan gereçlerdir. *Anatomy of Disgust* adlı eserin yazarı William Ian Miller'a göre, "Heykeller yalnızca oyuncak ya da figür değillerdir, fakat onlar anlaşılmazlıklar dünyasında deforme olmuşları, kötürüm edilmişleri, cesetleri ve delileri, 'normaller'in ne kadar da kırılgan, geçici ve parçalanabilir olduğunu hatırlatan o zavallı ruhları içeren varlıklar olarak anlaşılırlar:"[57]

> Bizim parçalanabilirliğimizden daha ürkütücü ve daha fazla tiksinme duygusu uyandırıcı çok az şey olabilir. Kesilmiş eller, kulaklar, kafalar, oyularak çıkarılmış gözlerin dehşet motifini bir düşünün. Bunlar beni, hadım edilmenin yerine geçebilecek pek çok yol olarak etkilememekte. Hadım edilme yalnızca psikanalizde fetişleştirilmiş bir kesilebilirlik örneği ve ona dayanan kuramsal girişimlerden ibarettir. Kesilebilirlik, kesilen parça ne olursa olsun korkutucudur... Ölüm korkusunun bir bölümünü, bu yolla beden ile ruhun kesilerek birbirinden ayrılması ve ardından da, çürüme yoluyla, bedenin bütünlüğünün bozulması oluşturur.

Chapman kardeşler parçalanabilirlik korkusunu en çarpıcı, entelektüel açıdan en heyecan verici eserlerinden biri olan *Great Deeds Against the Dead* (Ölü Karşısında Büyük Fiiller, 1994) ile temsil ettiler. Bu fiberglas, reçine ve boyadan oluşan yerleştirme 1997'de Royal Academy'nin *Sensations* başlıklı sergisinde yerini aldığında, erdemlilik taslayan gazeteciler ve sığ eleştirmenlerden müstehcen damgasını yedi. En fazla protesto da, insanları rahatsız edip onları yeni düşüncelere sevk etmek için var olan sanatı, yüceltmek, rahatlatmak ve zarafete, güzelliğe ya da iyi birer vatandaş olmaya yönelik önyargıları onaylamaya hizmet eden eğlenceyle karıştıranlardan gelmekteydi. Hiçbir sanat, tüketicilerinin kendilerini rahat hissetmelerini sağlıyorsa büyük sanat değildir. Chapman kar-

57) William Ian Miller, *The Anatomy of Disgust* (1997), 27.

deşler *Great Deeds Against the Dead* yoluyla insanlığı bir arada tut'an simgenin, gotiğin yeniden canlanışında en cesur davrananların bildiği gibi, korku olduğunu hatırlatmaktadır; bu eser onların, insan olmaya olan güvenin ya da insanlık onurundan duyulan gururun insanın kendi kendisini deli gibi sevmesine dayandığını hatırlatan çığlığıdır. Daha önceleri, 1993'te, Londra'daki Miro Gallery'de Goya'dan sahneler oluşturarak *Disasters of War* (Savaşın Yıkımları) adındaki plastik figürlerden oluşan heykel serisini sergilemişlerdi. Bu sonraki çalışmada, Goya'nın Yarımada Savaşı esnasında bir ağaç üstünde sergilenmeye terk edilen parçalanmış cesetleri anlattığı resmini yeniden işlediler (*Los Desastres de la Guerra*'nın 39 numaralı levhası için Goya, 'Great Courage! Against Corpses!' [Ne Büyük Cesaret! Cesetlere Karşı!] başlığını seçmişti). Goya kendi ülkesinin savaş zamanı ölüm tarlalarında gördüklerinden sonra İspanyol liberallerin kazanma isteklerini aşağılamaktaydı ve *Great Deeds Against the Dead* adlı eser de, Hillary Rodham Clinton'ın *It Takes a Village: And Other Lessons Children Teach Us* (Her Şey Bir Köyle Başlar: Ve Çocukların Bize Öğrettiği Diğer Dersler) başlığını taşıyan manifestosuyla temsil edilen 1990'ların sahte umutlarına karşı bir tepkiydi. Chapman kardeşlerin örnek teşkil edecek güzellikteki eseri, Sade'ın Silling Kalesi'nde hayal ettiği zalimliği, yirminci yüzyılda Naziler, Stalinciler, Maocular, Pol Pot'un Kamboçyalıları, Bosna'da Sırplar, Arjantin'de gizli polis, Biafra karşıtı Nijeryalılar ve İrlandalı kanunsuzlar tarafından öylesine acımasızca uygulanmış insanlık dışı davranışları göstermektedir. *Great Deeds Against the Dead*'de Chapman kardeşler, sentetik malzemelerle hazırlanmış betimi Lynch'in asla cesaret edemediği bir biçimde kullanmıştır. Salvator'a özgü bodur bir ağaç üzerine korkunç bir görüntü yerleştirilmiştir. Çıplak bir adam parçalara bölünmüştür: Kafası bir dala saplanmıştır, bağlı elleri ve bilekleri bir daldan sarkmaktadır ve biçilmiş, hadım edilmiş kadavrasının geri kalanı da ağacın koluna tepe taklak bağlanmıştır. Ağacın gövdesi, yine bağlanmış ve hadım edilmiş başka bir çıplak cesedi tutmaktadır – beden yakışıklı bir genç adama ait olsa da, cinsel bölgesi bir kadınınkini andırmaktadır. Yine çıplak, yakışıklı ve hadım edilmiş olan bir üçüncü adam, ayrıca ters çevrilmiştir: Ayaklarından bodur ağaca tepetaklak bağlanmış ve ayakları güçlü bacaklarının hemen aşağısında zarifçe çaprazlanmıştır. Bu yerleştirme yoğun bir biçimde teatraldır. İlk etkisi ölümün sükuneti olsa da, insan onun ardındaki yoğun, gerilimli enerjiyi hissetmektedir. *Great Deeds Against the Dead* üzerinde, Witkin'in düşmanlarının onun eserlerinde buldukları türden hiçbir kötü koku yoktur.

Yirmi birinci yüzyılda herhangi bir estetiğin nasıl gelişeceğini kestirmek olanaksız. Dünya çağında yaygın olan kıtlık ve açlık yüzünden mahvolan insanların oluşturduğu hayaletlere benzer imajlar yeni gotiğin odak noktasını oluşturabilir; şapka modası da. Bu tamamen bir sonraki Got dalgasının kendisini lanetlenmiş mi, havai mi, ya da bu ikisinin arasında bir yerlerde, rastlantısal bir ruh haline tıkılıp kalınış mı hissedeceğine bağlı. Emin olabildiğimiz tek şey, bin yıl sonrasının bu Gotlarının teatral ve aşırı olacağı. Her ne olursa olsun, ileriyi özlemle beklemek zaten Got ruh haline uygun değil: Got'un işe yaradığı alan, geriye dönük düşüncelere yönelik gücü. Bu nedenledir ki, Chapman kardeşlerin yerleştirmesi bin yılın sona erişinde harika denebilecek ölçüde özetleyici. Başlığının gerilere uzanması çok doğru. *Great Deeds Against the Dead*, bir imaj olarak da insanın kanını donduracak kadar rahatsız edici ve insanın parçalanabilirliği ile ahlaksal çürümüşlüğü betimleyişiyle dehşet verici. Nietzsche'nin şu ikilemini haklı çıkarmakta: "Aşağılayanları severim, çünkü çok saygılı olurlar."[58] Chapman kardeşler yalnızca zekice uygulanmış bir gotik ikili eylem değil: Nietzsche onları Got'un üstün insanları olarak görürdü.

58) Friedrich Nietszche, *Thus Spoke Zarathustra*, çev.: R. J. Hollingdale (1961), 3.

İsim Dizini

Abercorn dükü, sekizinci 80.
Adam, Robert 86, 104, 105, 107, 110, 117, 240.
Adam, William 104.
Adams, Henry 319.
Addams, Charles 442.
Addison, Joseph 54, 58, 63.
Adorno, Theodor 388.
Aldiss, Brian 421.
Amis, Martin 84, 427.
Anne, Kraliçe 53, 89.
Apollinaire, Guillaume 202.
Archer, Thomas 49, 88, 335.
Archibald Campbell, Argyll dükü 68.
Archibald Campbell, Islay dükü 101.
Arendtt, Hannah 261.
Arnold, Matthew 356.
Astbury, Ian 430.
Atinalı Timon 31, 75.
Auckland, Lord 317.
Auden, W. H. 53, 58, 144, 206, 362, 397, 449.

Bacon, Francis 53, 434.
Bage, Robert 324.
Balchin, Nigel 314.
Balenciaga, Cristóbal 441.
Barbauld, Mrs. Anna Laetitia 179.
Baring-Gould, Sabine 298.
Barrington, Sir Jonah 132-133.
Barry, Sir Charles 255, 268, 270.
Báthory, Elizabeth 278, 298.
Bathurst, Lord 55, 68-69, 87, 96, 103.
Baudelaire, Charles Pierre 236, 335-356.
Bauhaus (got grup) 425, 428-429.
Bayly, Lewis 319.
Beattie, James 164-165.
Beaufort dükü 68, 72, 92.

Beauvoir, Simone de 212.
Beckford, Louisa 247.
Beckford, William 15, 39, 203, 243, 245.
Beckman, Max 384.
Bedford dükü 258.
Bentley, Richard 161.
Berard, Cyprien 289.
Berkeley, George 50, 72.
Berlin, Isaiah 14.
Bernard, Clairvauxlu 358.
Blackstone, Sir William 190.
Blair, Robert 63, 103.
Blake, William 356.
Blixen Karen 361, 373.
Block, Iwan 211.
Boccaccio, Giovanni 212.
Bolingbroke, Henry St. John, vikont 59, 94.
Bolton dükü 37.
Bonaparte, Joseph 192.
Bonaparte, Napoléon 24, 111, 143-144, 185-186, 192, 206, 226-227, 241, 281.
Boswell, James 108.
Boucicault, Dion 293.
Boughton 78.
Bowen, Elizabeth 25, 67, 129, 130, 140-141, 279.
Bowles, Paul 370.
Braccini, Abbot 26.
Braddon, Mary Elizabeth 293.
Brampton Bryan 107-108.
Brautigan, Richard 23.
Brenton, Howard 292.
Bridgeman, Charles 58, 69, 78.
Brite, Poppy Z. 16, 20, 22, 321, 370, 405, 416, 421-426, 431, 433, 438, 445, 450.
Brontë, Emily 275-276, 351.
Brooke, Henry 94.
Brown, Charles Brockden 15, 182, 322, 324-328, 333, 351.
Browning, Tod 393, 398-400, 414.
Buchan, John 381.
Buckingham dükü 283.
Buckingham markizi 121.
Buckingham ve Chandos dükü 48.
Buckingham ve Normandy dükü 66.
Burger, Gottfried August 279.
Burges, William 264.
Burke, Edmund 15, 17-19, 85, 109, 164, 178, 187, 207, 224, 233, 241, 316, 371-372.
Burlington, dük 55, 71-73, 88, 94.
Burne-Jones, Sir Philip 311.
Burnet, Thomas 37, 38, 44.
Burney, Fanny 18.
Burrell, Sir William 106.
Burroughs, William 184, 200, 423, 447.
Burton, Tim 441.
Busch, Charles 419.
Butterfield, William 264.
Byron, Lord 227-228, 248, 284-293, 310, 337, 417, 420.

Calmet, Dom Augustin 279, 284.
Campbell, Mrs. Patrick 311.
Camus, Albert 430.
Canaletto 78, 82, 107.
Carlos IV., İspanya kralı 191-192.
Cassilis, Lord 107.
Castlemaine vikontu 72.
Chalmers, Thomas 235.
Chamberlain, Joseph 309.
Chambers, William 18, 114, 240, 246.
Chamfort, Sébastien-Roch 142.
Chandos dükü 48, 72.
Channon III., Henry 380.
Chapman, Dinos ve Jake 449-453.
Charles I., kral 45, 156.
Charles II., kral 37, 272.
Charles Talbot, Shrewsbury dükü 48.
Charleville kontu 122.
Charteris, Francis 283.
Chatterton, Lady 137-138.
Chesterfield, dük 54, 56, 71.
Chewton, vikont 279.
Churchill, Awnsham 111.
Chute, John 148, 167, 170.
Clark, Kenneth 267, 379.
Claude 46, 79, 106, 181.
Clemens, Papa XI 70.
Clinton, Hillary Rodham 452.
Clive, Colin 396-397, 409.
Clough, Arthur Hugh 119, 269-270.
Cobham, vikont 69, 114.

Codrington, Christopher 153.
Coke (Campbell), Lady Mary 166, 168.
Colburn, Henry 288-290.
Coleridge, Hartley 41.
Coleridge, Samuel Taylor 236.
Colyear, Brownlow 36.
Condé, Bourbon prensi 203.
Conway, Henry Seymour 145, 153-156, 162, 167.
Conyngham, Henry markiz 121.
Cooper, Alice 427.
Cooper, Anthony Ashley, Shaftesbury kontu 29, 42.
Coppola, Francis Ford 421.
Corman, Roger 343, 421.
Cornwallis, Charles markiz 121, 190-191.
Courtenay, vikont 246.
Courtenay, William 246-247.
Coventry, Lord 69.
Crauford, John 156.
Crawford ve Balcarres, Lord 259.
Crawford, Francis Marion 259, 294.
Creevey, Thomas 126.
Cruikshank, Isaac 223.
Cull, George 140.
Cumberland dükü 110.
Cunannan, Andrew 370.
Curtis, Ian 19.

D'Abernon, vikont 121, 386, 388.
Dahmer, Jeffrey 370, 425.
Dalton, John 230.
Dalziel, Wooler Lordu 430.
Damer, George 113.
Damer, Joseph (*bkz.* Dorchester dükü) 111.
Damiens, Robert 208.
Dance, George 240.
Danse Society (got grup) 429.
Darcy ailesi 88.
Darwin, Charles 264, 297, 371, 373.
Darwin, Erasmus 282.
Dashwood, Sir Francis 'Hell-Fire' 17.
de Boigne, kontes 110, 131-132.
De Boigne 131.
de Loutherbourg, Philippe-Jacques 35, 246.
de Matteis, Paolo 42.
de Tabley, Lord 135, 297, 307, 425.
de Vere, Aubrey 135, 138-139.
DeRossi, Carlo 32.
Deane, Hamilton 393.
Death Cult (got grup) 430.
Defoe, Daniel 58, 319.
Delaval, Sir Francis Blake 148.
Delaval, Sir John Hussey 111.
Deneuve, Catherine 418.
Depeche Mode (pop grup) 21.
Desmond kontu 132.
Devonshire dükü 58, 72.
Dickinson 357, 432.
Digby, Lord 61.
Dinesen, Isak (*bkz.* Blixen, Karen) 362, 373-374.
Disraeli, Benjamin 77, 259, 336, 403.
Dodsley, Robert 100.
Donegal, Lord 64.
Dorchester kontu 113.
Dorset dükü 35, 111, 409.
Douglas dükü 107.
Drake, Nathan 172-173, 178, 181.
Drakul, Vlad (Kazıklı Vlad) 276, 278.
Dreyer, Carl 360-361, 397.
Dryden, John 37, 55.
Dudley, Lord 99, 135.
Dufferin ve Ava, markiz 301.
Dumas, Alexandre 30.
Duncan, Sir Val 392.

Edward II, kral 283.
Edward VI, kral 85.
Edward Seymour, Somerset dükü 91.
Eldon, Lord 317.
Eldritch, Andrew 429.
Elliott, William 284.
Evelyn, John 13, 27-28, 37, 46.
Ewers, Harms Heinz 386.

Falkner, John Meade 28.
Farquhar, John 253.
Faulkner, William 14, 17, 126, 183, 315, 319, 321-325, 330, 332, 347, 349, 351-354, 421, 423.
Faust, Christa 231, 386, 415, 426-427.
Ferdinand VII., İspanya kralı 192.

Fermor, Lady Sophia 147.
Ferrell, Rod 414, 424.
Fieldler, Leslie 322.
Fiennes, Celia 57.
Fisher, Terence 417-418.

FitzGibbon, John, Clare kontu 120, 128.
Foley, Lord 99.
Foucault, Michel 20-21.
Fox, Charles James 281.
Foxe, John 319.
Franchi, Gregorio 247-248, 251-253.
Franklin, Benjamin 186.
Frederick Louis, Galler prensi 72.
Freud, Sigmund 281, 307-308, 323, 358, 379, 383, 386-388, 399, 407, 414.
Freund, Karl 400.
Fuseli, Henry 196, 247, 267, 279-282, 284, 297,305, 311, 365, 372, 394, 419.

Gainsborough, Thomas 100.
Galeen, Henrik 390.
Gascoigne, Sir Thomas 113.
Gautier, Theophile 362.
Gaveston, Piers 283.
Genet, Jean 210.
George I., King 72.
George II., King 72, 103, 279.
George III., King 66, 115, 154, 187.
George IV., King 66, 134-135.
Ghesquiere, Nicolas 441.
Gilbert, W. S. 293.
Gillray, James 189, 233.
Gilmour, Lord 120, 186.
Gilpin 40.
Gladstone, William Ewart 235-236, 273.
Godwin, William 183, 224, 226, 230, 324, 327.
Goebbels, Joseph 393.
Goethe, Johann Wolfgang von 218, 280, 284, 289.
Gogol, Nikolai Vasilevich 298, 400.
Goldsmith, Oliver 115, 272, 284.
Goncourt kardeşler 343, 349.
Gordon, General Charles 356.
Gorges, Sir Thomas 86.
Gort, vikont 135.
Gosse, Edmund 368.
Goya y Lucientes, Francisco José de 191.
Grafton dükü 72, 153.
Grafton düşesi 109, 148.
Graves, Richard 64, 75.
Gray, Thomas 39, 145, 157-158, 161, 167.
Green, Henry 127.
Greenberg, Clement 405-406.
Greene, Graham 400-401.
Grenville, George 154, 168, 317.
Griffiths, Abel 274.
Groddeck, Georg 360, 399.
Grunenberg, Christoph 11, 17-18, 22, 359, 383.
Gustaf III., İsveç kralı 73.
Guthrie, William 154-155, 162-163.

Haggerston, Sir Carnaby 49.
Haigh, John George 413.
Halifax, markiz 49, 87, 89, 97.
Hamilton, Charles 245.
Hamilton, Lady Margaret 247.
Harcourt, Lady 131.
Harcourt, Lord 114.
Hardinge, George 174.
Harris, John 81, 114.
Harte, Walter 61.
Hastings markizi 120.
Hawthorne, Nathaniel 300, 314-317, 319, 322, 326-332, 357, 423, 425.
Haydon, Benjamin Robert 281.
Hazlittt, William 18, 321-322, 327.
Heath, Sir Edward 392.
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 21, 143.
Henry I., kral 342.
Henry II., kral 88, 97, 106.
Henry VIII., kral 73, 85, 412.
Henry Fiennes-Clinton, Lincoln kontu 145.
Herder, Johann Gottfried 14.
Hertford, Lord 155.
Hervey, Lady 148.
Hirst, Damien 447-449.
Hitler, Adolf 388, 393.
Hoare, Sir Richard 248.
Hobbes, Isaac 352.
Hobbes, Thomas 55, 84.

Hobhouse, John Cam, Broughton barono 287-288.
Hobson, Valerie 412.
Hoffmann, E.T.A. 343, 345-346, 348, 386-387, 400, 434.
Hogg, James 275.
Holcroft, Thomas 103.
Holdernesse dükü 89.
Holland, Lady 110, 177, 179, 189-190, 199.
Holland, Lord 193, 218, 223.
Home, dük 107.
Homeros 55.
Hoover, Herbert 320.
Hopper, Dennis 437.
Horkheimer, Max 388.
Howard, Brian 142.
Howard, Thomas, Arundel dükü 46.
Howe, Richard, dük 49.
Hugo, Victor 171, 242.
Hurd, Richard, Piskopos 164.
Hurt, John 436.
Huxley, Aldous 42, 239, 243, 248.
Huysmans, Joris Karl 201, 425.
Hyde, Edward 14, 113, 281, 364-366, 368-369, 371, 397, 402, 436, 443.
Hyndford, Lord 107.

Irving, Sir Henry 304-305.
Isherwood, Christopher 374, 383, 397.

Jacob, Hildebrand 61.
James I., kral 156, 283.
James, Henry 315, 317, 339, 377.
Jarrell, Randal 406, 413.
Jervas, Charles 60.
Jones, Inigo 62, 82.
Jourdain, Margaret 35, 77, 79.
Jovellanos, Gaspar Melchor de 193, 218.
Joyce, Anthony 271-272, 315.

Kafka, Franz 202, 243, 434.
Kallman, Chester 362.
Kames, Lord 105.
Karloff, Boris 396-397, 400, 409, 412.
Keats, John 284, 327.
Keene, Henry 370.
Kelly, Anthony-Noel 446-447.
Kent, William 18, 29, 70-82, 94, 105, 114, 129, 147, 158, 166, 192, 255, 260.
Kilwarden, vikont 191, 232.
Kilworth, Lord 133.
Kimberley, dük 241.
King, Mary 131.
King, Sir Robert 128.
King, Stephen 23.
Kinnaird, Douglas 310.
Kipling, Rudyard 311-312.
Kirchner, Ernst Ludwig 384.
Kokoschka, Oskar 384.
Kracauer, Siegfried 387, 393.
Krafft-Ebing, Baron Richard von 365.

la Fontaine, Jean de 271.
Lackington, James 178.
Lamb, Lady Caroline 290.
Lambelle, Princesse de 205.
Lanchester, Elsa 396.
Lane, Abigail 18.
Lang, Fritz 385, 388-391, 393, 441, 443.
Langley, Batty 105, 158, 448.
Lawrence, D. H. 347, 381.
Lawson, William 40.
Le Corbusier 184.
Le Fanu, Joseph Thomas Sheridan 40-41, 285, 293, 300-302, 360, 371, 418-419.
Lee, Christopher 255, 417.
Lees-Milne, James 69, 382, 409.
Legge, James 207.
Leicester, Lord 72, 106.
Leni, Paul 385, 390.
Lennox, Lady Sarah 122.
Levy, Benn 395.
Lewis, Matthew 14, 24, 176, 180, 193, 215-216, 219, 315, 328, 441, 445.
Lewis, Wilmarth Sheldon 149.
Lincoln, Abraham 144-145, 147, 149-151, 155, 167, 183, 229, 241, 381.
Lincolnshire Markizi 116.
Lombroso, Cesare 370.
Londerborough, Lord 296.
Lorraine, Claude 245.
Lorre, Peter 388-389, 400.
Loughborough, baron 222, 247.
Louis XVI., Fransa kralı 184, 191.

Lovat, baron 167.
Lowther, Sir James, Lonsdale kontu 117.
Lowther, William, Lonsdale kontu 118.
Ludwig II., Bavaria kralı 253, 268, 380.
Lugosi, Bela 304, 393, 396, 417, 428.
Lynch, David 421, 424, 434-437, 443-444, 452.
Lytton, Lord 27, 36, 298.

MacDonald, George 441.
Machiavelli, Niccolò 208, 214.
MacLachlan, Kyle 437, 443.
Macmillan, Harold 417-418.
Macpherson, James 164.
Mailer, Norman 286.
Malaparte, Curzio 52.
Malraux, André 202.
Mamoulian, Rouben 397.
Manchester dükü 92.
Mann, Horace 161.
Marie Antoinette, Fransa kraliçesi 189, 205, 210.
Marlborough dükü, birinci 66.
Marlborough dükü, üçüncü 66.
Marot, Daniel 239.
Marshall, William 77, 100.
Martineau, Harriet 292.
Marx, Karl 298, 310.
Marx Kardeşler 314.
Masaniello 30.
Matisse, Henri 407.
Maturin, Charles Robert 119, 165, 166, 175-176, 183, 191, 234, 260-263, 328, 351, 395.
Maugham, William Somerset 410.
Mazarin, Jules, kardinal 45.
McClelland, David 323.
McGrath, Patrick 11, 12, 16, 377, 383, 444-445, 449.
Melfort dükü 46.
Merrick, John 436.
Miller, Sanderson 69, 94-95, 100, 448.
Miller, William Ian 451.
Milton, John 57, 113.
Miró, Joan 406.
Molesworth, Robert 93.
Montagu, Elizabeth 87, 106.
Montagu, George 151, 161, 167.
Montgolfier kardeşler 152.
Moore, Thomas 248.
Morgan, Lady Sydney 30, 48, 382.
Morris, Roger 104, 105, 309.
Mountcashell, kontes 401.
Moyne, Lord 380.
Mozart, Wolfgang Amadeus 246.
Mulgrave, Sir Henry Phipps 317.
Mulgrave, Lord 46.
Murnau, F. W. 390.
Murphy, Peter 428.
Musil, Robert 236.
Mylne, Robert 241.

Nash, John 66, 135, 266.
Newcastle dükü 69, 81, 86, 147, 310.
Newdigate, Sir Roger 95, 101, 118, 164, 241, 252.
Newton, Isaac 72.
Nietzsche, Friedrich Wilhelm 84, 403, 426, 450-451, 453.
Nilsen, Dennis 425.
Nordau, Max 370.
Norfolk dükü, on birinci 94.
Northumberland düşesi 92.
Northumberlandlar 137, 161, 164.
Novalis 234.
Nugent, Kont 174.

O'Connor, Flannery 354, 421.
O'Neill, Eugene 388.
Oates, Joyce Carol 15.
Oldman, Gary 421.
Oliver, F. S. 373.
Ongley, Lord 316.
Orange prensi 251.
Ortage y Gasset, José 356.
Orwell, George 199.
Ossenfelder, Heinrich August 279.
Otway, Thomas 286.
Oursler, Tony 18.
Oxenden, Sir George 175.

Pabst, G. W. 385.
Paget, John 298.
Pain kardeşler 135.

Pakenham, Thomas 121, 133-134.
Panic Button (got grup) 430.
Parnell, Thomas 63.
Parsons, Laurence 127.
Pasolini, Pier Paolo 53.
Patmore, Coventry 207-208.
Paul, Arnold 278, 283, 417.
Peake, Mervyn 404.
Peel, Sir Robert 135.
Pelham, Henry 18, 80-81, 147, 158.
Pembroke, Lord 57, 114.
Pepe, Sheila 18.
Pepys, Samuel 271, 272.
Percy ailesi (İngiliz aristokrat) 108, 350.
Percy sülalesi (Amerika'da) 350.
Percy, Thomas 79, 164.
Petre, Lord 74.
Picasso, Pablo 202, 406, 447.
Piozzi, Hester Thrale 222.
Piranesi, Giovanni Battista 15, 236-237, 239, 240-244, 246, 248, 250, 255-256, 261, 266, 270, 323, 361, 413.
Planché, James 293-294.
Plinius (Genç) 26.
Plymouth, Lord 86, 99.
Poe, Edgar Allan 14, 126, 128, 201, 293, 297, 315, 318-319, 322, 334-341, 343-349, 353, 357, 362, 372, 380, 385-387, 396, 405-406, 409, 434, 439, 442.
Polanski, Roman 418, 419.
Polidori, John 228, 287-294.
Pollock, Jackson 406-407.
Pomfret, kontes 89, 92.
Pomfret, Lord 46, 72.
Pond, Arthur 77.
Pope, Alexander 29, 50-56, 58-70, 73-82, 84, 87, 91, 94, 96, 98-99, 103, 105, 163-164, 173, 239, 279, 434.
Porden, William 258.
Portland dükü 121, 190.
Poussin, Gaspard 46, 49.
Poussin, Nicolas 44, 46, 77.
Powell, Anthony 380.
Price, Uvedale 60.
Pugin, Augustus Welby Northmore 18, 234, 255, 258, 265-269, 270.
Pustau, Erna von 385.
Püchler-Muskau, prens 133, 136, 257, 260.

Radcliffe, Ann 14-15, 24, 28, 36, 40, 43, 117, 171-172, 180-183, 193, 201, 212, 215, 218, 223, 229, 286, 315, 321, 326, 337-338, 400-401, 407, 426, 441-442.
Radnor, Lord 64.
Rank, Otto 387.
Reagan, Ronald 22, 405, 418, 421.
Rechy, John 419.
Redding, Cyrus 252.
Reeve, Clara 180, 182.
Repton, Humphrey 258.
Reynolds, Sir Joshua 53.
Rice, Anne 23, 415, 420-421.
Richard II., kral 108.
Richardson, Jonathan 46, 50-51, 213, 279.
Richardson, Samuel 163.
Rieff, Phillip 403, 407.
Rimbaud, Arthur 235.
Rockingham, Lord 100, 149, 155.
Rodin, Auguste 371.
Rolling Stones 445.
Romilly, Sir Samuel 189, 224.
Roquelaure, A. N. (*bkz.* Rice, Anne) 420.
Rosa, Salvator 14, 17, 28-36, 39-42, 44, 46, 49, 53, 74-75, 77, 106, 128, 181, 192-193, 203, 209, 240-241, 263, 280, 296, 321, 353, 411.
Rossellini, Isabella 438.
Rossetti, Christina 180.
Rossetti, Dante Gabriel 292.
Rousseau, Jean Jacques 21, 143, 158, 167-168, 185, 190, 198, 209, 230, 260, 279.
Rowlandson, Thomas 281.
Rubens, Peter Paul 46, 200.
Ruskin, John 30, 34, 201.
Russell, Ken 292.
Ruthyn, Lord Grey de 290, 301, 420.
Rutland dükü 255, 258.
Ryan, Everhard 179.
Rymer, James Malcolm 294, 296.

Sacher-Masoch, Leopold von 235.
Sade, Marquis de 14, 20, 30, 176, 194, 199, 202-216, 218-219, 221, 224, 231, 233, 234, 249, 368, 390, 403, 422, 452.

Savage, Sir George 371.
Scarsdale, Lord 86.
Schwarzenegger, Arnold 430, 441.
Scott, Sir Gilbert 264.
Scott, Sir Walter 80, 180-181, 241, 345.
Seneca, Lucius Annaeus 119, 446.
Sex Gang Children (got grup) 430.
Shakespeare, William 37, 40, 55-56, 72, 108, 164, 181, 202, 279, 286, 301, 312, 403.
Shaw, George Bernard 410.
Shaw, Stebbings 100.
Sheen, Surrey 57.
Sheffield, kont 255, 302.
Shelley, Mary Wollstonecraft 15, 216, 224, 226-231, 281, 284, 288, 367.
Shelley, Percy Bysshe 226.
Shenstone, William 58-59, 79, 92, 98-101, 116, 253, 448.
Sherriff, R. C. 395.
Shortt, Edward 398-399.
Shrewsbury ve Waterford kontu 268.
Silverthorne, Jeanne 18.
Sloane, Sir Hans 59.
Smiles, Samuel 308-309.
Smirke, Sir Robert 118.
Smith, Robert 422-423, 430-434, 450.
Smollett, Tobias George 41, 96, 105-106, 165-166, 173, 180, 241.
Southcote, Philip 63, 65, 74.
Southern Death Cult (got grup) 430.
Spence, Joseph 54, 59, 63, 74, 76, 77.
Spencer, John, kont 32, 74, 93, 129, 138.
Spengler, Oswald 271.
Spenser, Edmund 73-74, 77, 80, 86, 164.
St Paul, Count Horace 111.
Staël, Madame de 373.
Stamford dükü, dördüncü 100.
Stamford dükü, üçüncü 100.
Stanislaus II., Polanya kralı 152.
Stawell, Lord 87.
Stekel, Wilhelm 399.
Stendhal 295.
Stevens, Wallace 11, 25.
Stevenson, Robert Louis 24, 281, 362-365, 367-371, 397, 447.
Stine, R. L. 23.
Stoddard, Elizabeth 328.
Stoker, Abraham ('Bram') 16, 24, 276, 293, 304-308, 310-313, 362, 365, 379, 393, 414, 421, 447.
Strachey, Lytton 161, 379.
Strafford, Lord 142.
Strangways, Giles 86.
Street, George Edmund 264.
Strieber, Whitley 418.
Strindberg, August 207, 379.
Stuart, Lady Louisa 102, 103.
Sullivan, Louis 320.
Summers, Montague 378-379.
Swedenborg, Emanuel 372.
Swift, Jonathan 54, 65, 68, 100.
Swinburne, Algernon Charles 235.

Taaffe, Theobald 148, 167.
Tate, Sharon 419.
Temple, Sir William 57, 163.
Teniers, David, (genç) 47.
Tennyson, Alfred, Lord 202, 235.
Thatcher, Margaret 314, 381, 392, 418.
The Cure (got grup) 423, 430-433.
Theatre of Hate (got grup) 430.
Theobald, Lewis 51.
Thesiger, Ernest 408-413.
Thomson, James 41.
Thurlow, Edward, Lord 175.
Tolstoy, Leo 143.
Tone, Theobald Wolfe 120, 127, 190.
Torrington, vikont 69, 91, 98, 99.
Trollope, Anthony 129, 136.
Trotter, John 122, 134.
Tyler, Royal 321.
Tylney dükü 72.

Upper Ossory kontesi 151.
Upward, Edward 383.

Valeriani kardeşler 239.
Valéry, Paul 119, 142, 356.
Van Peebles, Melvin 23.
Vanbrugh, Sir John 18, 50-51, 66, 68-69, 78, 81, 92, 254.
Vardy, John 114.
Vega, Lopa de 193.

Vergniaud, Pierre 200.
Vernet, Claude-Joseph 35.
Vertue, George 71, 145.
Vico, Giambattista 14.
Villa, Pancho 359-361.
Villeneuve-Trans, Marquis de 211.
Vinton, Bobby 436, 440.
Volney, Constantin, kont 185-186, 189, 224.
Voltaire 122, 168, 189, 213, 228, 284.

Waits, Tom 422, 424, 436.
Wallace, Henry 381.
Walpole, Horace dördüncü Orford kontu 15, 21, 39, 58, 79, 82, 88, 96, 102, 108, 142, 144-145, 188, 201, 203-204, 207, 218, 229, 241, 373.
Walpole, Sir Robert birinci Orford kontu 46, 69, 72, 94, 103, 145.
Ward, Ned 207.
Warfield, Catherine Ann 350-351.
Warhol, Andy 378, 419, 445.
Warton, Thomas 63.
Waterhouse, Sir Alfred 258, 378, 382.
Waugh, Evelyn 381.
Weaver, Arthur 79.
Webber, William 141.
Webster, John 97.
Wegener, Paul 384, 386-387, 390.
Wellington dükü 121, 192, 201.
West, Rebecca 352.
Whale, James 19, 394-398, 400, 409-412.
Wharton, Edith 380.
Whitehead, William 161.
Whithed, Francis 148.
Wiene, Robert 384.
Wigginton, Tracey Avril 414.
Wilberforce, Samuel 222, 373.
Wilberforce, William 222.
Wilde, Oscar 113, 173, 234, 286, 308, 312, 314, 371.
Wilkes, John 154, 186.
Wilkie, Sir David 106.
Williams, Boris 432.
Wilmot, Katherine 401.
Wilson, Michael 71, 76, 337-339, 341, 362, 386, 439.
Winchester piskoposu 81.
Winfrey, Oprah 407, 442.
Witkin, Joel Peter 34, 445-447, 449, 452.
Wollstonecraft, Mary 130, 134, 226.
Wood, Grant 378.
Woolf, Virginia 371.
Wordsworth, William 15, 118.
Wotton, Sir Henry 57.
Wraxall, Sir Nathaniel 113, 117.
Wren, Sir Christopher 88.
Wyatt, James 18, 114-116, 121, 157, 172, 251, 253-255, 257-258, 260, 267, 351.
Wyattville, Jeffrey 258.
Wycherley, William 53-54.
Wykeham, William 255.
Wyndham, George 378.

Yarbro, Chelsea Quinn 419.
Young, Arthur 116, 128-130, 164.

Zola, Émile 367.

GOTİK

Richard Davenport-Hines

Türkçesi: Hakan Gür

Bu canlı ve kışkırtıcı kitapta, Richard Davenport-Hines, on yedinci yüzyıldan günümüze dek gotiğin tarihinin izlerini sürüyor. Gotiğin Vezüv'ün 1631'de püskürmesiyle doğduğu söylenebilir. Bu öyle güçlü bir doğa olayıydı ki yeni bir kır manzarası yaratmış ve Salvator Rosa'nın ıssız ve vahşi sahnelerine esin kaynağı oluşturmuştu. Uçurumları, harabe kaleleri, karanlık mağaraları ve çarpık ağaçlarıyla Rosa'nın resimleri bu tarzın ilk görsel ve yaratıcı çerçevesini oluşturdu. Rosa'nın etkisiyle William Kent, İngiltere'deki Kensington Sarayı arazisine diktiği kuru ağaçlarla ilk gotik bahçeyi yarattı.

Kaleler ve kale tarzında inşa edilen kır evleri, gotik imgelemin gerçek yaşamda, resimlerde ve gotik öykülerde ortaya çıkan diğer unsurlarını oluşturur. Bu yerler genellikle korku ve endişe mekânlarıdır ve cinayet, cinsel yozlaşma, aykırılık, delilik, çöküş ve yıkım hikâyelerinden esinlendiği kadar bu edebiyatı esinlemiştir de.

Resim, mimari, bahçecilik, edebiyat, fotoğraf, sinema, müzik, giysi tasarımı; hangi biçimde üretilmiş olursa olsun, gotik, abartı ve aşırılık demektir. Edebi alıntılar ve anekdotlarla bezenmiş bu ifşa edici tarih, ele aldığı türler ve dönemler (Lord Byron, Francisco Goya, Edgar Allan Poe, Jackson Pollock, David Lynch ve The Cure) boyunca gezinirken, "arzuları, barbarlığı, kaprisi, adi terörü ve bayağı yaşamı çarpıtması ve cezalandırması" ile hâlâ süren şaşkınlığımızı irdeliyor.

tarih
kültür tarihi, popüler tarih

ISBN 975-298-203-4

9 789752 982031