

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**18. VE 19. YÜZYILLARDA İNGİLTERE'DE GOTİK YAZIN İLE
NEO GOTİK MİMARLIĞIN KESİŞİMİ**

**DOKTORA TEZİ
Barış Emre ALKIM**

Anabilim Dalı : Sanat Tarihi

Programı : Sanat Tarihi

NİSAN 2011

**18. VE 19. YÜZYILLARDA İNGİLTERE'DE GOTİK YAZIN İLE
NEO GOTİK MİMARLIĞIN KESİŞİMİ**

**DOKTORA TEZİ
Barış Emre ALKIM
(402032005)**

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 28 Aralık 2010

Tezin Savunulduğu Tarih : 4 Nisan 2011

**Tez Danışmanı : Prof. Dr. Ayla ÖDEKAN (İTÜ)
Diğer Jüri Üyeleri : Prof. Dr. Günkut AKIN (Bilgi Ü)
Prof. Dr. Cevat ÇAPAN (Yeditepe Ü)
Prof. Dr. Turgut SANER (İTÜ)
Doç. Dr. Türker ARMANER (GSÜ)**

NİSAN 2011

ÖNSÖZ

Bu tezin hazırlanmasında eksik etmediği desteğinden ve değerli rehberliğinden dolayı tez danışmanım Prof. Dr. Ayla ÖDEKAN'a teşekkürü bir borç bilirim. Ayrıca, tez izleme komitemde yer alan Prof. Dr. Günkut AKIN'a ve Prof. Dr. Cevat ÇAPAN'a, tez jürimde yer alan Prof. Dr. Turgut SANER'e ve Doç. Dr. Türker ARMANER'e değerli yorum ve katkılarından ötürü teşekkür ederim. Görev yapmakta olduğum fakültenin dekanı Prof. Dr. Oya BATUM MENTEŞE'ye ve bölüm başkanı Prof. Dr. Nüzhet Berrin AKSOY'a anlayış ve destekleri için teşekkürlerimi sunarım.

Değerli dostlarım Dr. Aslıhan ERKMEN BİRKANDAN ve Dr. Tolga BİRKANDAN'a da esirgemedikleri moral desteği için yürekten teşekkürler.

Bu zorlu sürecin başından sonuna kadar yanımda olan babam Ertuğrul ALKIM'a, annem Gönül Ayda ALKIM'a, ikiz kardeşim Savaş Murat ALKIM'a ve eşi Meryem'e, ablam Kamile Gül ALKIM'a, anneannem Zahide EMİRAL'a, Rezzan, Zafer ve Nazan İNAL'a gönülden teşekkürler.

Aramızdan erken ayrıldığı için ne yazık ki doktoramın bitişini göremeyen sevgili ağabeyim Cem Bora ALKIM'ı da sevgi ve saygıyla anıyorum.

Artık aramızda olmasa da, her zaman kalbimde olan, bana daima sabır ve moral aşıl原因an, anne şefkatini hiç eksik etmeyen sevgili annem / kayınvalidem Hatice Suzan ZİLELİ'ye tüm kalbimle teşekkür ederim.

Bu tezin yazılmasında en büyük destekçim, tıkanığında esin perim, yorulduğumda motivasyon kaynağım, her zaman da dert ortağım olan biricik eşim Dr. Bilge Nihal ZİLELİ ALKIM'A ne kadar teşekkür etsem azdır. Sensiz bu tez bitmezdi.

Son olarak, ailemize tez sırasında katılan ve çığlıklarıyla geceleri beni sık sık uyandırıp tezin başına geçmemi sağlayan küçük kızım Ada Deniz'e teşekkür ediyorum.

Nisan 2011

Barış Emre ALKIM

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ.....	iii
İÇİNDEKİLER.....	v
ŞEKİL LİSTESİ.....	vii
ÖZET.....	ix
SUMMARY.....	xi
1. GİRİŞ	1
1.1 Amaç	1
1.2 Yöntem	2
2. GOTİK KAVRAMI	5
2.1 Gotik: Rönesans'ın Günah Keçisi.....	7
2.2 Aklanan Gotik	13
2.3 Döngüsel Tarih Anlayışı ve Gotik	15
2.4 Gotik Mimarlık	17
2.4.1 Işığın mimarisi	20
2.4.2 Gotik mimarlık ile felsefe ilişkisi.....	26
2.5 Neo Gotik ya da Gotik Diriliş Mimarlığı	27
2.6 Neo Gotik'e Yön Verenler	32
2.7 Gotik Yazın	35
2.8 Yüce Kavramı Üzerine	38
3. NEO GOTİK MİMARLIĞIN VE GOTİK YAZININ ÖNCÜLERİ.....	49
3.1 Horace Walpole, <i>Castle of Otranto</i> ve Strawberry Hill	49
3.1.1 Strawberry Hill.....	49
3.1.2 Walpole'un mimarisiyle romanı arasındaki ilişki	56
3.1.3 <i>Castle of Otranto</i>	60
3.1.4 Roman mı, romans mı?.....	61
3.1.5 <i>Castle of Otranto</i> 'da doğüstü unsurlar.....	67
3.1.6 Komedi	71
3.1.7 Çeviri mi, özgün eser mi?	74
3.2 William Beckford, <i>Vathek</i> ve Fonthill Manastırı.....	82
3.2.1 William Beckford: İmkânlar denizinde bir İngiliz beyefendisi.....	83
3.2.2 Fonthill Manastırı.....	85
3.2.3 Doğa kanunlarını hiçe sayan bir tutku.....	92
3.2.4 <i>Vathek</i>	97
3.2.5 Beckford'dan <i>Vathek</i> 'e, İblis'in Salonu'ndan Fonthill'e.....	103
4. OLGUNLAŞAN VE KUTUPLAŞAN GOTİK YAZIN	109
4.1 Ann Radcliffe ve <i>The Mysteries of Udolpho</i>	109
4.1.2 <i>The Mysteries of Udolpho</i>	115
4.1.3 <i>The Mysteries of Udolpho</i> 'da Gotik mekân kullanımı	118
4.2 Matthew Gregory Lewis ve <i>The Monk</i>	135

4.2.1 <i>The Monk</i>	141
4.2.2 <i>The Monk</i> ve dehşetin mimarisi.....	146
4.3 Mary Shelley ve <i>Frankenstein</i>	159
4.3.1 <i>Frankenstein</i>	161
4.3.2 Felsefî görüş.....	166
4.3.3 Mekân kullanımı	174
5. JANE AUSTEN VE <i>NORTHANGER ABBEY</i>.....	181
6. SONUÇLAR	193
KAYNAKLAR.....	199

ŞEKİL LİSTESİ

	<u>Sayfa</u>
Şekil 2.1 : Gül pencere.	13
Şekil 2.2 : Uçan payanda.	19
Şekil 2.3 : Ely Katedrali şapeli.....	21
Şekil 2.4 : Cambridge, King’s College şapeli.....	22
Şekil 2.5 : Venedik, Dük’ün sarayı.	23
Şekil 2.6 : Bruge, Cloth Hall.....	24
Şekil 2.7 : Pugin’in yaptığı taht.....	34
Şekil 3.1 : Strawberry Hill.	54
Şekil 3.2 : John Carter, Castle of Otranto tablosu.....	60
Şekil 3.3 : Fonthill Manastırı, dış görünüş.....	87
Şekil 3.4 : Fonthill Manastırı, Aziz Michael galerisi.	89
Şekil 3.5 : Fonthill Manastırı, giriş.....	90

18. VE 19. YÜZYILLARDA İNGİLTERE’DE NEO GOTİK MİMARLIK İLE GOTİK YAZININ KESİŞİMİ

ÖZET

18. yüzyıl, birbirine zıt Aydınlanmacı ve Romantik düşüncelerin karşı karşıya geldiği şiddetli bir mücadeleye tanıklık etmiştir. Dönemin Aydınlanma değerlerini savunanlar zihnin ve aklın duygulardan üstün olduğunu öne sürmüş ve ilerlemeci fikirlerinin somut hali olduğunu düşündükleri Antik Yunan ve Roma formlarını yürekten benimsemişlerdir. Öte yandan, Neo Klasisizmle ilişkili fikirlerden hazzetmeyen Romantikler, Orta Çağların en önde gelen üslubu olan Gotik’e yeniden hayat vermeyi tercih etmişlerdir; çünkü bu tarzın huşu yaratan etkisinin, kendilerinin yüceyi arayışlarıyla uyumlu ve vazgeçilmez olduğunu düşünmektedirler. Bununla eş zamanlı bir şekilde, karanlığa ve ölüme yönelik ilgisiyle ayırt edilen bir janr olan Gotik roman, aynı Romantik değerleri temel alarak ortaya çıkar ve kendisine gözde mekân olarak Orta Çağ mimarlığının sağ kalabilmiş harabelerini seçer.

Bu çalışma, kökleri Katolik Orta Çağ’ın derinliklerine yayılan özgün Gotik’in düşünce ve inanışlarının Romantikler tarafından nasıl algılandığını, kullanıldığını ve dönüştürüldüğünü araştırmayı, ayrıca Gotik’i gerek yazın alanında gerekse mimarlıkta diriltme çabasının boşuna olup olmadığını sorusuna bir yanıt bulmayı amaçlamaktadır. Bu amaç doğrultusunda, Gotik romanların başyapıtları incelenmekte ve Gotik mekânları yorumlama tarzları, Neo Gotik mimarlığıyla kıyaslanmaktadır. Neo Gotik mimarlık ile Gotik roman sadece benzer fikirleri, aynı dönemi, aynı coğrafyayı değil, öncüleri de paylaşırlar. Zira ilk Gotik romanları kaleme alanlarla ilk Neo Gotik binaları inşa ettirenlerin aynı kişiler olduğu görülür.

INTERSECTION OF GOTHIC LITERATURE AND NEO GOTHIC ARCHITECTURE IN 18th AND 19th CENTURY ENGLAND

SUMMARY

18th century witnesses a vicious struggle of power between the contrasting ideas of Enlightenment and Romanticism. Those who favour Enlightenment values assert the superiority of mind and reason over feelings, and they embrace Ancient Greek and Roman forms which embody their progressive ideas. Romantics, on the other hand, abhor the ideas associated with Neo Classicism and they choose to revive Gothic, the most prominent style of Middle Ages, since they think its awe-inspiring qualities are harmonious with and indispensable for their quest for sublime. Simultaneously, Gothic novel, a genre marked with a preference for the dark and the morbid also springs into existence and chooses the surviving ruins of medieval architecture as its favorite setting.

This study aims to explore to what extent the Romantics perceive, use and transform the ideas and beliefs of original Gothic era, which has its roots deeply buried in the Catholic Medieval, and whether the joint effort for resuscitating Gothic both in literature and architecture is doomed to failure or not. With this goal in mind, the masterpieces of Gothic novels are examined and the way they interpret Gothic settings is compared to that of Neo Gothic architecture. What Gothic literature has in common with Neo Gothic architecture is not limited to a similarity of ideas; the pioneers of the two fields are shared alike since the authors of the first Gothic romances are the same people who commissioned and planned the first Neo Gothic buildings.

1. GİRİŞ

Gotik, tarih boyunca sanatın ve akademik disiplinlerin türlü alanlarında birbirinden farklı olguları betimleyen bir terim olarak kullanılmıŒtır. Söz gelimi, bir sanat tarihçisi ya da mimar için Gotik, öncelikle, 12. yüzyılda doğmuş ve mimarlık ağırlıklı olmak üzere, resim, heykel dâhil sanatın daha birçok alanında Orta Çağ boyunca etkinlik göstermiş, Avrupa'nın geri kalanına yayılışı sırasında yöresel ve ulusal sanat geleneklerinin etkisiyle değişmiş ve bu gelenekleri değiştirmiş Kuzey Fransa kökenli bir sanat akımıdır. Gotik, herhangi bir önem hiyerarşisi gözetmeksizin "asıl" ya da "özgün" Gotik diyebileceğimiz bu ilk akımdan beş yüzyıl sonra, bu sefer İngiltere'de, bir mimarlık akımı olarak ortaya çıkmıştır. Eski Yunan ve Roma mimarisinin yanı sıra Hint, Mısır ve Uzakdoğu gibi daha egzotik üslupların canlandırıldığı bu dönemde, Gotik üslup da diriltilmiş ve yaygın olarak kullanılmıştır. Bu ikinci Gotik, öncülü olan "asıl" Gotik mimarının yenilenişini ve onunla arasındaki farkı vurgulamak amacıyla Neo Gotik, Gotik diriliş ya da Gotik canlandırma gibi adlarla anılmaktadır.

Yazın tarihine göz atıldığında, on ikinci yüzyıl Gotik sanatıyla eşzamanlı gelişmiş, ayırt edici özelliklere sahip bir Gotik yazına rastlamak mümkün değildir. Ne var ki bir yazınsal akım olarak Gotik, bu tarihten yaklaşık beş yüz yıl sonra, mimarideki Neo Gotik'le aynı zamanda ve coğrafyada doğmuş, eriştiği büyük popülerliğin ardından bir akım olma niteliğini zamanla kaybetmiş, ancak farklı yazın türlerinin bugün bile faydalandığı bir motifler ve teknikler repertuarına dönüşmüştür.

1.1 Amaç

Bu tezin amacı, Neo Gotik mimarlık ile aynı dönemde, yani 18. yüzyılda filizlenen ve 19. yüzyılın ilk yarısına kadar varlığını sürdüren Gotik yazın arasındaki yakın ilişkiyi incelemek ve sanatın farklı dallarında kendini gösteren bu Gotik akımların, kendilerine isim babalığı yapan çok daha eski bir sanat akımı olan Gotik sanatla ilişkisini, Orta Çağ'daki atalarından devraldıkları Gotik mirası ne şekilde işleyip dönüştürdüklerini irdelemektir. 18. yüzyılda İngiltere'nin Aydınlanmacı görüşlerle

Romantik idealizm arasındaki bir felsefi mücadeleye sahne olduğu ve Gotik sanatın da bu mücadelede taraf tuttuğu bir gerçektir. Hiçbir sanat akımının, kendisini meydana getiren dönemin düşünsel, kültürel, sosyal ve politik yapısından soyutlanmasının, ait olduğu bağlamdan koparılarak ele alınmasının sağlıklı olmayacağı düşüncesinden hareketle söz konusu akımların, içinde doğdukları ortamlarla, yerini aldıkları öncülleriyle, yerlerini bıraktıkları ardıllarıyla etkileşimi araştırılacaktır.

Mekân unsurunun kimi zaman karakterlerin ve olay örgüsünün önüne çıktığı bir yazınsal tür olarak kendini gösteren Gotik romanın, aynı adı paylaştığı 13. yüzyıl Gotik sanatıyla ve 18. yüzyıl Neo Gotik mimarlığıyla ortak noktaları vardır. Ancak derinlerine inildiğinde farklı bir felsefi temele sahip olduğu, bu yüzden de yazınsal metinler aracılığıyla ilettiği Orta Çağ mimarlık imgesinin okur kitlesinde belirli duyguları uyandırmak için öznel ve yanlı bir dille betimlendiği, sırası geldiğinde ise kasıtlı olarak çarpıtıldığı görülür. Bu yazınsal türün başyapıtı sayılan metinlerden bir kısmını inceleyerek, Gotik yazının Gotik mimarlığa bakışını tespit etmek, bir başka deyişle, mimari imgenin Gotik romanın başından sonuna kadar yaptığı yolculuğu anlatmaya çalışmak, tezin hedeflerinden biridir.

Tezin bir diğer amacıysa Gotik'in sadece karşıt dünya görüşleri arasındaki gerilim sonucunda tepkisel olarak değil, gerek mimaride gerekse yazında görülen ortak bir zevk, düşünce ve amaç doğrultusunda geliştiğini ortaya koymaktır. Bunun başta gelen örneği, mimaride ve yazında Gotik'in kesişim noktasının sadece aynı zamanda ve mekânda ortaya çıkmakla sınırlı kalmamasıdır. Nitekim Neo Gotik mimarinin öncülerinden ve savunucularından sayılan, bu tarzda yaptırdıkları binalarla Gotik zevkin 18. yüzyılda canlanışına katkıda bulunan bazı kişilerin aynı zamanda Gotik yazının da önemli isimleri arasında yer alması, bunun etkileyici bir örneğidir.

1.2 Yöntem

Tezin ikinci bölümünde Gotik sanat, özgün Gotik mimarlık, Neo Gotik mimarlık ve Gotik yazınla ilgili temel kavramlar, daha önce bu konuları ele almış araştırmacıların eserlerine atıfta bulunularak tartışılacaktır. Tezin üçüncü bölümü, Horace Walpole'un ve William Beckford'un eserlerini konu edecektir. Bu iki yazarın aynı bölümde ele alınmasının nedeni, ikisinin de Neo Gotik mimarlığın ilk yapılarını sunmuş, aynı zamanda Gotik romanın da çarpıcı örneklerini yazmış olmalarıdır.

Mimarlık ile yazın ilişkisi bu romanlar ve binalar üzerinden incelenecek, dönemin düşünsel ortamı ve Gotik kavramının nasıl algılandığı üzerinde durulacaktır. Tezin dördüncü bölümünde yer alan üç Gotik roman, tarih içinde hem yazınsal Gotik'in izlediği yolu hem de Gotik mekânın farklı yazarlar tarafından ne Şekilde ele alındığını gösterecek Şekilde Őeçilmiřtir. Özellikle Ann Radcliffe ile Matthew Gregory Lewis, Gotik yazının iki farklı kutbunu temsil etmektedir. Mary Shelley'nin yapıtı ise, Gotik roman akımının sonuna işaret ettiği için anlamlıdır. Tezin bir sonraki bölümünde kısaca ele alınacak olan roman Jane Austen'a aittir ve Gotik yazının bir rneği değildir. Bununla birlikte, yazıldığı döneme büyük bir gerçekçilikle ayna tutmakta, Gotik yazının İngiliz toplumunda eriştiği parlak başarıyı ve toplumun farklı tabakalarını buluşturan bir ortak paydaya ne Şekilde dönüştüğüne değinmektedir.

2. GOTİK KAVRAMI

Sanat akımlarının ya da tarihsel dönemlerin adlandırılmasında genelde görülen anakronizm ve eleştirel tutum Gotik söz konusu olduğunda da kendini gösterir. Birçok sanat akımının ya da biçimin adlandırılması, bu akımların temsilci ve savunucuları ortak bir manifesto etrafında toplanmadığı sürece, genellikle daha sonraki dönemlerin eleştirmenlerine düşmüştür. Araya giren zamanın değer yargılarını değiştirmesi yüzünden, bu gibi isimlendirmeler geçmişte kalmış bir beğeniye yönelik tepki, eleştiri ya da alay içerebilir. Ne var ki zamanın akışıyla birlikte yerginin yerini tarafsızlığa bıraktığı, hatta kimi zaman bu sözcüklerin anlam iyileşmesine uğrayarak olumlu yan anlamlar kazandığı da olur.

Bunun görece yakın tarihli bir örneği, 19. yüzyılda Paris çevresinde gelişen İzlenimci (empresyonist) sanattır. Fransız ressam ve eleştirmen Leroy, Le Charivari gazetesinde yazdığı 1874 tarihli makalesinde Monet, Renoir, Sisley, Degas ve Pissarro gibi ressamların katıldığı sergiyi taşlamayı hedeflemiştir. Ancak onun, Monet'nin *Impression: soleil levant* (İzlenim: Gündoğumu) adlı tablosundan hareketle bu sanatçılara yapıştırdığı alaycı “İzlenimciler” yaftası, ressamların kendileri tarafından da derhal benimsenmiş ve onların klasik sanatı karşısına alan hareketlerine ad vermiştir.

Bir diğer örnek ise barok sanattır. Barok, adını Portekizce bir sözcük olan “barroca”nın Fransızcaya geçmiş hali “baroque”dan alır (Roth, 2000, 477). Aslında, ideal bir form sayılan yuvarlaktan sapan incileri anlatmak için kullanılan bir mücevhercilik terimidir. Aşırı süslemeleriyle, akıcı kıvrımlarıyla bilinen 17. ve 18. yüzyıl Avrupa sanat akımını kıyasıya eleştirmek amacıyla 18. yüzyıl Fransız sanat eleştirmenleri bu sözcüğü seçmişlerdir. Defolu inci benzetmesi, eleştirinin yapıldığı yıllarda tekrar kuvvet kazanan Rönesans düşüncesinden, klasik ideallerden ve rasyonellikten, süsleme ve gösteriş uğruna sapmayı vurgular. Bununla birlikte, barok sözcüğü içerdiği olumsuz anlamı sonraları yitirmiş, hatta zamandan ve kültürden bağımsız bir formüle ya da kavrama dönüşmüştür. Bir akımı simgeleyen sözcük olmanın yanı sıra, başka akımları niteleyen bir sıfat özelliği kazanmıştır. Roth, bu uygulamayı Wölfflin'e ve çağdaşlarına atfetmektedir: “Ancak daha sonra Heinrich

Wölfflin gibi geç 19. yüzyıl sanat tarihçileri *barok* terimine gittikçe daha olumlu bir anlam yüklediler ve terimi incelikle işlenmiş, süslü ve yalın formlardan karmaşık formlara doğru gelişen tüm sanat biçimlerini betimlemek için kullandılar.” (Roth, 2000, 477). Wölfflin ise, *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*’nda bunun, kültür tarihinin kurucusu Burckhardt’ın da savunduğu döngüsel tarih anlayışıyla ilintili olduğunu öne sürer:

“Tamamıyla genel düşüncelerden harekete geçerek, daha Jakob Burckhardt ve Dehio, mimarlık tarihinde şekillerin değişiminde bir dönemselliğin varlığını kabul etmek gerektiğini ileri sürmüşlerdi. Bu düşünceye göre her Batı üslubunun bir klasik devri olduğu gibi, mutlaka bir de Barok dönemi vardır; yeter ki birincisindeki tüm imkânları kullanıp bu dönemi sonuna kadar yaşamaya fırsat bulabilsin” (2000, 277).

Böylelikle tarihsel ve kültürel zincirlerden kurtarılan klasik ve Barok, anakronik bir şekilde, tarihte kendisinden önce ya da sonra gelmiş akımlara da uygulanabilir bir üstyapıya dönüşür. Hatta Wölfflin, bu kullanıma örnek olarak Gotik mimariyi göstermekten çekinmez: “Sadece Yeniçağda ve Antik yapı sanatında değil, Gotik gibi apayrı bir alanda da Klasik ve Barok görülmektedir” (1985, 277).

Bu bakımdan Gotik de zamandan ve kültürden bağımsız bir kavram ya da Clark’ın yaptığı gibi, bir ruh hali olarak düşünülebilir. 20. yüzyılın ikinci yarısında ve içinde bulunduğumuz 21. yüzyılda Gotik’in bir sıfat olarak bu kadar farklı alanlarda çıkması böyle açıklanabilir. Gotik’i belirli yüzyıllara ve coğrafyalara hapsolmuş soyut bir estetik anlayışı olarak düşünmek, şu anda dünyanın dört bir yanında kendini gösteren Gotik film, Gotik müzik, Gotik kıyafetler ya da Gotik makyaj gibi unsurlara sırt çevirmeyi gerektirecektir.

Bu örnekler ışığında, Gotik sözcüğünün kullanımına geçmeden önce, bugün “Gotik” dediğimiz bu mimarinin, kendini nasıl adlandırdığına değinmek yerinde olur. Erwin Panofsky, 12. yüzyılda beliren bu yapı üslubunun ve ona eşlik eden yeni düşünce biçiminin aynı adla, yani “Opus Francigenum” (Fransız işi) olarak adlandırıldığını söyler (Panofsky, 1991, 10). Roth ise, Orta Çağ’da bu yeni yapı tekniğini belirtmek için Fransızların kullandığı terimin “style ogivale” ya da “sivri kemer üslubu” olduğunu belirtmiştir (Roth, 2000, 400–401). Daha çok Gotik’in mimari repertuara kattığı yeni tekniklere odaklanan bu tanımlar, vitraydan heykele, oradan resme kadar yayılacak olan bir sanat akımını betimleyecek kadar geniş bir çerçeve sunmamaktadır. Bir başka deyişle, bir üslup olarak Gotik, etkili olduğu dönem içinde

büyük oranda adsız olarak kalmıştır. Doğal olarak, o anda hüküm süren sanat akımının, bir rakibi olmadığı sürece kendisini başka bir üsluptan ayırt edecek bir isme de gereksinimi yoktur. Clark da bu noktaya parmak basar ve "Yüzyıllar boyunca Gotik üslubun bir ismi yoktu; çünkü Gotik mevcut tek inşa şekliydi. Adlandırıldığı anda ayrı bir üsluba dönüştü ve sözcük yaygın olarak kullanılmaya başlandığında Gotik'in yapay ve tuhaf bir şey haline geldiğini söyleyebiliriz" (1962, 13) der.

"Gotik" sözcüğünün, ilişkilendirildiği sanat akımını betimlemek üzere kullanımının yarattığı ilk problem, bu üslubun Paris kuzeyinde St. Denis katedralinin yenilenen batı cephesinde tarih sahnesine çıkışından (1144) neredeyse iki yüzyıl sonraya ve bir başka coğrafyaya, Rönesans İtalya'sına denk gelmesidir. Dolayısıyla, sözcük seçimi hem Rönesans zihniyetinin Orta Çağ'a yönelik küçümseyen bakışından hem de İtalya'nın Kuzey Avrupa uluslarına, özellikle de o yıllarda Gotik mimarının kurucusu olduğu zannedilen Germen topluluklarına karşı tutumundan nasibini almıştır ve bu yüzden öznedir. Bir diğer sorun ya da ikinci bir anakronizm ise o dönemin kısıtlı tarihsel bilgilerinden hareketle Gotlarla alakalı olduğu sanılan sanat akımının, aslında bu kavmin etkinlik gösterdiği yıllardan kabaca yedi yüzyıl sonra ortaya çıkmış olmasıdır. Son olarak da, Gotik'in yüzlerce yıl boyunca süregelen yanlış inanın aksine, Alman değil de Fransız kökenli olduğu artık bilinmektedir.

2.1 Gotik: Rönesans'ın Günah Keçisi

"Gotlara ilişkin" ya da "Gotlara ait" anlamına gelen Gotik sözcüğü, sivri kuleleri, kemerleri, devasa vitrayları ve uçan payandalarıyla diğer üsluplardan bir bakışta kolayca ayırt edilen bir mimarlığı tarafsızca anlatmak için değil, kötölemek amacıyla kullanılmıştır. Bir sözcük olarak Gotik, M.S. 3. ve 5. yüzyıllar arasında faaliyet göstermiş bir Doğu Germen kavmi olan Gotlara atıfta bulunur.

Gotların isminin olumsuz şekilde kullanılmasının altında bir dizi tarihsel gerçeklik yatmaktadır. Öncelikle, Hunların tetiklediği kavimler göçünün etkisiyle batıya hareket eden Gotlar, M.S. 3. yüzyıldan itibaren Romalılarla şiddetli çatışmalar yaşamışlardır. Romalılarla olduğu kadar, aynı kökeni paylaştıkları kavimlerle de kıyasıya mücadele ettikleri bilinen savaşçı bir topluluk olan Gotlar, sonradan Konstantinopolis ve nihayet İstanbul adlarıyla anılacak olan Byzantium'u daha M.S. 267'de yağmalamışlardır. Kimi zaman Roma'dan destek görmüş, kimi zaman onlar

uğruna paralı asker olarak çarpışmış, zamanla kısmen Aryanizm'i ve Katolikliği benimseyerek asimile olmuş, kimi zaman da Roma şehirlerini haraca kesmekten geri durmamışlardır. Roma'yla Gotların iki karşılaşması özellikle önemlidir. Bunlardan biri, 4. yüzyılda gerçekleşen Gotik Savaşları'dır ve Hadrianopolis Savaşı'nda Gotların Roma ordusunu bozguna uğratarak İmparator Valens'i öldürmelerine sahne olmuştur. Diğerisi ise, artık imparatorluğun son günlerini yaşadığı 6. yüzyılda gerçekleşen Gotik Savaşları'dır ve İtalya'nın hâkimiyeti uğruna yapılmış, Gotların yenilgisiyle sonuçlanmıştır. Tarihte Gotların, parlak imparatorluğun kalbi Roma'ya da önce batı koluyla (Vizigotlar) M.S. 410'da, sonra da doğu koluyla (Ostrogotlar) M.S. 546'da iki kez yağmaladığı bilinmektedir.

Diğer bir ifadeyle, batı uygarlığının baş tacı sayılan Roma İmparatorluğu'nun ve kendini Roma'nın klasik mirasının devamı olarak gören Rönesans düşüncesinin, Gotları yağmalamayla, güzellikleri yakıp yıkmayla eşanlı olarak düşünmesi bu şiddetli geçmişe bağlanabilir. Ancak bu konuda karşı iddialar da vardır. Örneğin İngiliz tarihçi Edward Gibbon, Got kralların, ele geçirdikleri Roma'nın kültürel ve sanatsal yapısını korumada Roma İmparatorlarından daha saygılı ve özenli olduklarını öne sürmüştür (Sowerby, 2010, 20).

Sözcüğü, bir sanat üslubunu olumsuz da olsa betimlemek için kullanan ilk kişinin, İtalyan ressam, mimar ve sanat eleştirmeni Giorgio Vasari (1511–1574) olduğu düşünülmektedir. Borngässer'e göre Vasari, "Terimi icat ettiği söylenemeyecek olsa bile, *maniera Gotica*'yı, (Gotik üslubu) Klasik üslubun karşıtı bir üslup olarak betimleyen ilk kişidir" (Borngässer, 2004, 242). Dikkate değer bir husus, Rönesans'ın kendi kimliğini, antitezinden yola çıkarak tanımlamış ve dolayısıyla olumsuz bir Orta Çağ düşüncesi oluşturup, bunun bir tezahürü olan Gotik sanatın karşısında konumlandırmış olmasıdır. Bu, Orta Çağ zihniyetinin kendinden olmayan her şeyi, örneğin Yunan–Roma anıtlarını ve İslami nesne ve biçimleri 'Hıristiyan–olmayan' diye niteleyip hepsine birden '*sarrazinois*' (müslüman işi)" demesi gibidir (Baltrušaitis, 2001, 15). Roth, bu konuda şöyle der: "Onbeşinci ve onaltıncı yüzyıl Rönesans mimarları, antik Roma'nın Klasik mimarisinden kavramlaştırdıkları ilkelere dayanan yeni ussal formlar yaratmaya çalıştılar. Hatta Gotik geçmişten kesin kopuşlarını betimlemek için bir terim bile icat ederek kendi yapıtlarının bir rönesansı, yani yeniden doğuşu işaret ettiğini öne sürdüler" (2000, 476). Bir başka deyişle Rönesans, Gotik sanatı "öteki"leştirmiş ve yeniden doğuş hareketinin gerek

Gotik sanattan gerekse onun temsil ettiği barbarlıktan kültürel bir uzaklaşma olduğunu vurgulamıştır. Borngässer de “Michelangelo’nun dostu ve savunucusu Vasari’nin önde gelen amaçlarından biri, Rönesans sanatını Orta Çağ sanatından ayırt etmektir” diyerek bu fikre destek verir (2004, 242).

Peki, Got–Gotik ilişkisi, nasıl olmuş da bu kadar kabul görmüştür? Robin Sowerby, bunu öncelikle Vasari’nin kendi alanındaki tartışmasız nüfuzuna bağlamaktadır:

“Erken İtalyan yazarları, Brunelleschi öncesi mimariyi barbarca olarak nitelendirmişlerdi (estetik olduğu kadar da tarihsel bir yargıydı bu, çünkü gerçekten de barbarların mimarisiydi) ama Vasari, bu mimariyi özellikle Gotlarla ilişkilendiren ilk kişi olarak görünmektedir. Vasari’nin sanat tarihçisi olarak otoritesi öylesine güçlüydü ki, iki yüzyıldan uzun bir süre boyunca rakipsiz kaldı ve yaptığı hata asla sorgulanmadı. Böylelikle, daha sonraki yazarlar Rönesans öncesi üsluba 'Gotik' diyerek bu sığa yepyeni bir anlam kazandırdılar” (2000, 23).

Sowerby, Rönesans döneminde Roma İmparatorluğu’nun yıkılışını takip eden yıllara ilişkin cehalet göze alındığında böylesi bir yanlışlığın kaçınılmaz olduğunu düşünmektedir. Hatta bu dönemin, Petrark’ın “karanlık çağlar” tabirini bir başka bakımdan, yani hakkındaki güvenilir bilginin azlığı yüzünden hak ettiğini bile savunmaktadır. Gerçekten de Batı’nın kendine temel teşkil eden geçmişine dair sağlıklı ve tarafsız bilgi edinme yöntemlerini bulması, bunu değerlendirmesi ve bilinen tarihi yeniden yazmak üzere kullanması bu tarihlerden çok daha sonrasına, arkeolojinin 18. yüzyılda bir bilim dalı olarak Joseph Winckelmann tarafından kurulmasına kadar bekleyecektir. Sowerby, Vasari’nin söz konusu sanat üslubunu Gotlara atfetmesinin altında bir art niyet aramadığını şu sözleriyle belli eder:

“Büyük sanat eleştirmeni ve Michelangelo’nun da eski öğrencisi olan Giorgio Vasari’nin Roma sonrası – Rönesans öncesi dönemi yanlış bir şekilde Gotlarla ilişkilendirmesinin sorumlusu, bu devirde doğru tarihsel bilginin eksikliğidir. Vasari, korkunçluğu ve barbarlığıyla antik ve çağdaş (Rönesans) sanatından farklılaşan bu karmaşık ve düzensiz üsluba Alman demiş, bu üslubun, hem antik binaların hem de onları inşa etmesini bilen kişilerin savaşlarda yok olmasından sonra Gotlar tarafından icat edildiğini düşünmüştür” (2000, 23).

Bununla birlikte, böylesi bir gerekçelendirme Vasari’nin karanlık çağlara ait ve Rönesans değerlerine tümenden zıt gördüğü bir sanat akımını aşağılamak için Got ismini seçmesinin İtalyan ulusçuluğuyla yakından ilişkili olduğunu göz ardı etmek demektir. Kendini Roma uygarlığının doğal mirasçısı olarak gören İtalyanların,

Roma İmparatorluğu'nun yıkılışında rol oynayan Doğu Germen kavimlerine ve onlardan kaldığını sandıkları sanata o devirlerde iyi gözle bakmaması anlaşılır bir şeydir. Nitekim Roma'yı M.S. 455'te yağmalayan bir diğer Germen toplumu olan Vandallar da benzer bir tutumun hedefi olmuştur. Dilimizde "Eski kültür ve sanat anıtlarını yakıp yıkmaya düşünce ve davranışı" anlamına gelen Vandallık ya da Vandalizm de bu kavmin adından türetilmiştir. Bu aşağılayıcı kullanımlar sadece İtalyanlarla sınırlı kalmamış, Gotik mimarlığın yaygın olarak kullanıldığı, Neo Gotik mimarlığın ve Gotik romanın ise beşiği olan İngiltere'de de benimsenmiştir.

Gotları kültürsüz ve medeniyetten yoksun olarak gören düşüncenin tek temeli, bu topluluğun Roma'yla sürekli bir mücadele halinde olması değildir. Gotlar bir zamanlar sanatın, kültürün yıkıcıları olarak görülmüş olabilir, ancak bundan daha tuhafı, Gotların yakıp yıktığı iddia edilenin yerine hiçbir şey koymamış olmasıdır. Bu da Gotların uygarlığın düşmanı olduğu, en azından bu yönde çabalarla ilgilenmediği ya da desteklemediği düşüncesini pekiştirmiş olmalıdır. Sowerby bu konuya şöyle dikkat çeker: "Gotlardan kalma herhangi bir yazılı yazın eseri olmadığı gibi, daha sonraki tarihlere ait düzyazı ya da manzum sözlü eser de bulunmamaktadır. Kendilerine ait sanatları ve yazınları olmadığı için, Gotlara sadece Roma kültürünü bozan ve yok eden kişiler olarak bakılmıştır" (2000, 16). Üçüncü yüzyıldan beşinci yüzyıla kadar tek bir kavim olduğunu gördüğümüz Gotlar, 5. yüzyıl civarında Ostrogotlar (Doğu Gotları) ve Vizigotlar (Batı Gotları) olmak üzere iki ayrı kola bölünmüştür. Ancak tıpkı tek bir kavim oldukları zamanki gibi, bu topluluklar da geriye hiçbir şey bırakmamıştır: "On sekizinci yüzyıl kadar ileri bir tarihte Kırım'da dağınık bir şekilde ortaya çıkışları sayılmazsa, tarihin Ostrogotlar'a ilişkin söyleyecek başka bir şeyi olmaması ilginçtir.[...] Vizigotlardan da geriye kalmış sanatsal bir miras yoktur. [Gotlar] istilacı ve yok edici bir topluluk olarak belli belirsiz anımsanmaktadır. (Sowerby, 2000, 22). Vasari, Gotik mimariyi Gotlar'a atfederken, kasıtsız da olsa bu topluluğu aslında sahip olmadıkları bir sanatsal kalıtla şereflendirmiştir. Hâlbuki tarihsel gerçekler, Gotların sanatın ve kültürün düşmanı olmaktan çok, en fazla günümüze kalıcı eserler bırakamamaktan dolayı eleştirilebileceğini ortaya koyar niteliktedir. Gotik sözcüğünü bu anlamıyla değerlendirenler de olmuştur. Örneğin, İngiliz yazınının en büyük şairlerinden Alexander Pope, 1728'de yazdığı *The Dunciad* şiirinde "A Gothic Library" (Bir Gotik kütüphane) diyerek kendince zıt anlamlı iki sözcüğü bir araya getirmiş ve

oksimoron olarak kullanmıştır (Sowerby, 2000, 16). Şair, kütüphane gibi “kültür, bilgi, sanat, uygarlık” çağrışımları yapan bir sözcüğü, Gotik gibi kendinden geriye yukarıdaki şeylerden hiçbirini bırakmamış bir topluma referansta bulunan bir sıfatla nitelerken, doğası itibarıyla var olamayacak bir şeyi, gerçekleşmesi imkânsız bir durumu anlatmak istemiştir.

Gotik sözcüğünün olumsuz kullanımının olası bir diğer sebebine Borngässer işaret etmektedir. Vasari'nin Gotik sanatı hor gören yorumlarının bir kısmına örnek veren Borngässer, dolaylı olarak Alman kültürünü yeren bu eleştirinin, dönemin politik atmosferine karşı bir tepki olabileceğini ileri sürer:

“[...] Giorgio Vasari'nin taştan ya da mermerden değil de kâğıttan yapılmış gibi görünen, kuzeyden esinlenmiş bu binalar hakkında söyledikleri sertti. Vasari, bu maledizione di fabbriche'nin (lanetlenmiş yapı üslubu) İtalyan mimarisinin felaketi olduğundan yakınıyordu. Gerek süslemesi gerekse orantıları bakımından antik ve modern sanattan bu kadar bariz şekilde ayrılan böyle eserlerin Alman diye anılması gerektiğini öne sürüyordu. Bu tarzın, klasik dünyanın anıtlarını yıktıktan sonra kendi lavoro tedesco'larını (Alman işi) yaratmaya koyulan Gotlardan geldiği görüşündeydi. [...] Kutsal Roma (Germen) İmparatoru 5. Charles'ın yönetimindeki Floransa'nın mevcut politik durumu düşünülürse, Vasari'nin Gotik'e karşı yarattığı polemik, sanat tarihsel tutumdan ayrı, ondan daha öte, tepki dolu siyasi bir anlam kazanır" (2004, 242–243).

Sayılanlardan hangisinden kaynaklanırsa kaynaklansın, Gotik sanatı Gotlarla alakalı gören ve hakir gören bakış, neredeyse on sekizinci yüzyıla kadar geçerliliğini korumuştur. On yedinci yüzyılda “Gotik Barbarlık” kötülünen bir üsluptur (Davenport–Hines, 1998, 13). Clark, bu durumun İtalya'da olduğu gibi İngiltere'de de geçerli olduğunu, sivri kemerlerle Gotların özdeşleştirildiğini belirtir ve İngiliz dilinde Gotik sanat konusunda yapılmış ilk eleştiriye içeren eserden, Sir Henry Wotton'un 1624 tarihli *Elements of Architecture*'ından (*Mimarinin Öğeleri*) örnek verir: “[Bu formlar] hem keskin açının budalalığı hem de büyük uygunsuzluğu yüzünden sağduyulu gözlerden uzaklaştırılmalı ve o barbar çağın kalıntılarıyla birlikte ilk mucitleri olan Gotlara ya da Lombardlara bırakılmalıdır.” (1962, 14).

Clark, İngilizcede “Gotik” sıfatının ilk yazılı kullanımını da 1641'de John Evelyn'e atfeder (1620–1706). İngiliz tarihinin başta gelen günlük yazarlarından ve aynı zamanda İngiliz bahçeciliğinin tanınmış isimlerinden olan Evelyn, sık sık çıktığı gezileri sırasında tuttuğu günlükleriyle dönemin yaşantısına ve ziyaret ettiği yerlerdeki mimariye ayna tutmuştur. Londra yangınından Oliver Cromwell'in

ölümüne, krallığın restorasyonuna kadar birçok önemli olayı yaşandığı şekliyle günümüze aktaran Evelyn, ünlü eseri *Diary*'de (Günlük) "Haarlem çok hoş bir kasaba ve şimdiye dek gördüğüm en güzel Gotik tasarımlı kiliselerden birine sahip" demiştir. Bu sıfat, *Diary*'de daha birçok kereler kullanmıştır. Evelyn'in Gotik sözcüğünü yazarken "gothic", "Gotiq", "Gotick", "Gotic" ve "gottic" gibi yazılışı birbirinden farklı ama sesteş çeşitlemelere başvurması, onun sözcüğün yazımından emin olmadığını ve bunun gerçekten de Gotik'in kâğıda ilk aktarılıklarından biri olduğunu ortaya koyuyor olabilir (Clark, 1962, 14). Ne var ki sırf bu yoruma dayanarak Gotik'e yönelik tutumda iyi yönde bir değişiklik yaşandığını varsaymak hatalı olacaktır. Zira Evelyn, hayatının daha ileriki dönemlerinde (1697), Gotik'i ortaya Vandalların, Gotların ve diğer Barbarların çıkardığını söylemiş ve böylelikle, İtalyan Rönesansı'nın düşüncelerinin adeta zerre kadar değişmeksizin üç yüz yıl sonra İngiliz beğenisinde yaşadığını belgelemiştir (Davenport-Hines, 1998, 13).

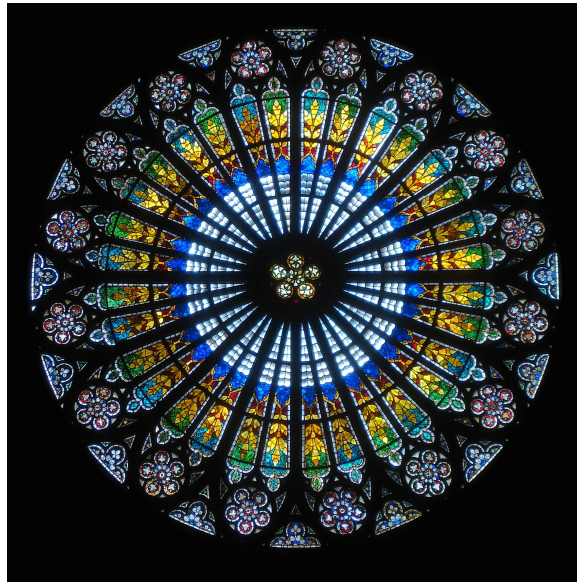
İngiliz mimarlığının 17. yüzyılda en iyi bilinen isimlerinden biri olan matematikçi ve astronom Sir Christopher Wren'in (1632–1723) görüşleri de, Gotik'e karşı aynı çelişkili tutumu yansıtır. St. Paul katedralini inşa eden ve büyük yangın sonrası Londra şehrinin planlarını yapan, Royal Society'nin de kurucularından olan Wren, Gotik mimarlık konusunda olumsuz görüşlerini dile getirmekten kaçınmasa da, sırası geldiğinde bu mimari üsluptan öğeler içeren eserler vermekten de geri durmamıştır. Bu dönemde, kendine Antik çağların klasik form ve ideallerini ilke edinmiş birçok mimar, sırf inşa ettikleri yapıların tarzı bunu zorunlu kıldığı için, aslında benimsemedikleri bir mimari üslup olan Gotik'i kullanmışlardır.

Gotik mimarlığı kendi milli tarzı olarak benimseyen Almanya'da bile Gotik'i olumsuz bir dille eleştirenler çıkmıştır. Sözgelimi, ünlü felsefeci Arthur Schopenhauer, Gotik mimarlığı Gotlar aracılığıyla İspanya'dan Avrupa'ya yayılan bir Müslüman tarzı olarak betimlemiştir. Schopenhauer, Gotik'i zevksiz diye nitelemekten kaçınmamış, her ne kadar kendince bir güzelliği bulunsa da, Gotik mimarlığı Antik mimarlıkla kıyaslamının barbarca bir küstahlık olduğunu savunmuştur. Schopenhauer, mimarlıkta yük ile destek arasındaki ayrımın çok belirgin olması gerektiği görüşündedir. Ona göre, İtalya'da en basit, en yalın binalar bile bakanlarda hoş bir estetik izlenim oluşturabilmektedir, bunun sebebi de çatıların düz olmasıdır. Oysa Gotik mimarlıkta görülen yüksek ve sivri çatılar ne yüküdür ne de destek; bu da estetik ilkesine aykırıdır. Gotik'in insanlara verdiği zevkin sırf

çağrışımlar ve tarihsel hatırlatmalardan kaynaklandığını söyleyen Schopenhauer, Gotik'in gizemli görüntüsünü de çok sayıda gereksiz öge barındırmasına bağlar. İçinde yaşadığı "inançsız" çağın, inançlı Orta Çağ'ın yarım bıraktığı Gotik katedralleri tamamlamak için gösterdiği şevk ise, Schopenhauer için, ölmüş olan Hıristiyanlığı mumyalama çabasıdır (Schopenhauer, 1958, 416-418).

2.2 Aklanan Gotik

Politik, sosyal ve kültürel alanda toplumun her tabakasını etkileyecek birden çok devrimin yaşandığı, Avrupa'nın bir bakıma yeniden yapılandığı on sekizinci yüzyıla baktığımızda, Gotik sözcüğünün hem plastik sanatlar ve mimarlık dışında farklı alanlara taşındığını hem de ciddi bir anlam kaymasına uğradığını görürüz. Gotik sözcüğü bu dönemde neredeyse "Orta Çağ" ile eşanlı bir şekilde kullanılır. Walpole'un çağdaşı ve ilk İngiliz romancılarından olan Henry Fielding, realist bir roman sayılan klasik eseri *Tom Jones*'ta (1746–1748) şu satırları yazarak, toplumun nazarında Gotik'e karşı tutumun değişmesinin ilk işaretlerinden birini verir: "Binanın Gotik üslubundan daha soylu bir şey düşünülemezdi... Binada insanı huşuyla çarpan, Yunan mimarisinin en gözde güzelliklerine meydan okuyan ihtişamlı bir hava vardı" (Varma, 1987, 11). Bu yorum, Gotik ve Klasik sanat ya da romantizmle klasisizm arasındaki karşıtlığa yer vermekte ve 18. yüzyıla hâkim olan düşünce akımları çarpışmasının yazın cephesinde de kendine yer bulduğunu göstermektedir.



Şekil 2.1 : Goethe'yi etkileyen Strazburg Katedrali'nin gülpenceresi (Url 1).

Alman düşünür ve yazarı Goethe'nin 1772 tarihli *Of German Architecture (Alman Mimarisine İlişkin)* adlı denemesi, on sekizinci yüzyılda Gotik'in yeniden yorumlanmasının, bakanlarda hayranlık uyandıran bir yüce hissi kaynağına dönüşmesinin en çarpıcı örneklerinden birini sunar. Alman Neoklasiszmi ve romantizmi üzerinde çok etkili olan Goethe, bu eserde, öğrencilik günlerinde Strazburg Katedrali'ni ziyaret ettikten sonra bu Gotik yapının ön cephesinin kendisinde oluşturduğu duyguları aktarır (Şekil 2.1). Her ne kadar Goethe birkaç ay içinde Gotik'e sırt çevirip klasik akımın bir takipçisine dönüşse de, yazdıkları o kadar etkilidir ki, Fernie onun bu denemeye Almanya'da Gotik dirilişin başta gelen sebeplerinden biri olduğunu öne sürer (1995, 77). Böylece, insanlar tıpkı Goethe gibi, önyargılarını bir kenara bırakıp Gotik üsluba klasik mimarlığa yaklaştıkları ciddiyle bakabilmişlerdir. Fernie, bunun Vasari'nin döngüsel yaklaşımında Orta Çağ'a atfedilen statüyü temelden değiştirdiğini, bu yüzden sanat tarihi yazımında da bir değişime yol açtığını söyler. Vasari'den bu yana barbarlığın doruk noktası kabul edilen Gotik ilkelere göre inşa edilmiş bu bina karşısında Goethe, tasarımın altında yatan düşüncenin barbarlığın tam tersi olduğunu düşünür. O, gelişigüzel ve akıldışı bir üslup beklentisiyle, belki de kıyasıya eleştirmek için binaya yaklaşmış, ama karşısında yapısal bir mantık ve açıklık bulmuştur (1995, 77-78).

“Büyük kiliseye doğru ilk gidişimde, genel beğenin etkisiyle doluydu kafam. Kulaktan dolma bilgiler yüzünden kütlelerin ahengine, biçimlerin saflığına saygı duyuyordum ve Gotik süslemenin arapsaçından farksız keyfiyetinin can düşmanıydım. Gotik başlığının altına, tıpkı bir sözlükteki gibi, aklımdan geçen tüm olumsuzlukları sıralamıştım: karmakarışık, düzensiz, doğal olmayan, yamalanmış, baştan savma, hantal gibi. Dış dünyayı barbarca diye niteleyen aptallar gibi, ben de kendi sistemime uymayan her şeyi, burjuva soylularımızın evlerini süsledikleri canlı renklerdeki meleklerden tutun da, fantastik oymaları karşısında herkesle birlikte “süslemenin altında eziliyor” şarkısını söylediğim Alman mimarisinin ağırbaşlı kalıntılarına kadar her şeye Gotik yaftasını yapıştırıyordum. Dolayısıyla, büyük kiliseye doğru yürürken karşıma şekilsiz, kıvrıkcık kıllarla kaplı insan yiyen bir devle karşılaşma düşüncesiyle ürperiyordum.

“Önünde durduğumda manzara beni nasıl da beklenmedik duygularla şaşkına çevirdi! Bir bütünlük, büyüklük hissi ruhumu doldurdu; tadına varıp keyfini sürebileceğim, ama anlayıp açıklayamayacağım binlerce ahenkli detayın birleşimiydi bu. İnsanların cennetin mutluluğu dediği şey gibiydi. [...] Kardeşlerinin eseri böyle yüce bir şekilde yükselirken, insanın ruhu eziliyor ve önünde eğilip tapınmaktan başka yapacak şey kalmıyor” (1995, 82).

Goethe yazısında coşkuyla yapının mimarı olarak bilinen Erwin'e hitap etmekte ve Erwin'in ruhu da onunla diyaloga girmektedir. Ünlü yazar, Gotik'in gerçek Alman mimarlığı olduğunu düşünmekte ve kabaran bir milliyetçilikle övücünü ifade etmektedir.

“Eğer eğitilmiş bir Alman kışkırtıcı komşularını dinleyip de onlara karşı üstünlüğünü yanlış anlarsa ya da Gotik sözcüğünü yanlış yorumlayıp senin eserini hor görürse nasıl öfkelenmeyeyim, ey yüce Erwin! Oysaki bu kişinin yapması gereken, şunu yüksek sesle ifade edebileceği için Tanrı'ya şükretmektir: Bu Alman mimarisidir, İtalyanlar kendi mimarlığıyla övünemezken, Fransızların durumu daha da kötüyken, bu bizim mimarlığımızdır” (1995, 83).

Bu sözlerinde Goethe'nin ateşli bir dille Gotik'i sahiplendiği ve hatta Fransızları kendilerine ait bir mimarlıklarının olmayışıyla aşağıladığı görülür. Bunun altında, Goethe'nin yaşadığı yıllarda Gotik'in gerçek Alman tarzı olduğu yönündeki yanlış inanış yatmaktadır. Daha 1800'lerde bile Avrupa kültürü için Gotik ile Alman sözcükleri neredeyse eş anlamlı olarak kullanılmaktadır ve bu da Almanların, atalarının en büyük başarısı olarak gördükleri Gotik'in ulusal bir coşkuyla benimsenmesine yol açmıştır. Gelişen bir bilim dalı olarak sanat tarihinin, Gotik'in aslında Almanlara değil de o dönemde can düşmanları olan Fransızlara ait olduğunu kanıtlaması, Alman milli gururuna inen büyük bir darbedir (Toman, 2004, 7).

2.3 Döngüsel Tarih Anlayışı ve Gotik

Petrarch'ın (1304–1374) döngüsel tarih anlayışı Avrupa kültürünü biçimlendiren en etkili görüşlerden biridir ve Gotik'in tarih içinde yaşadığı anlam kötüleşmesini ve anlam iyileşmesini açıklar. “Orta Çağlar” ve “Rönesans” kavramları bu anlayış üzerine kurulmuştur. Petrarch, antik dönemde doruk noktasına varan uygarlığın, barbar etkiler ve Roma İmparatorluğu'nun yıkılışının ardından bin yıl sürecek bir çöküşe sürüklendiğini, ancak on dördüncü yüzyıl ortalarında bu düşüşün sonlanarak bir diğer yükselişin başladığını öne sürmüştür. Tarihin bu tür tepeler ve çukurlar, düşüş ve yükselişlerden oluştuğunu öne süren döngüsel tarih, Floransalı sanatçı Lorenzo Ghiberti tarafından (1378–1455) ilk defa sanat tarihine uygulanır. (Ferne, 1995, 10). Bu görüşe bir katkı da Giorgio Vasari'den (1511–1574) gelir. Organik yaşama özgü biyolojik dönemleri bu tarih anlayışına uyarlayan Vasari, her dönemin kendi içinde yükseliş, olgunlaşma ve çöküş kısımları olduğunu öne sürer (Ferne, 1995, 11). Bu görüşle hareket edildiğinde, Roma İmparatorluğu'nun barbar akına göğüs geremeyip çöküşüyle Giotto'nun ortaya çıkışı –Paul Frankl'a göre ise

Brunelleschi'nin on beşinci yüzyıl başında Gotik gelenekten bilinçli kopuşu (Frankl, 1995, 155)– arasındaki süre, sanatın da dekadandanlaştığı ve soysuzlaştığı bir zamandır. Gerek barbar akınlarının antik sanat eserlerine verdiği zarar, gerekse de Hıristiyanlığın kimi dönemlerde pagan bulduğu ya da kendine ait sanat eserlerini tahrip etmesi (söz gelimi 8. ve 9. yüzyıllardaki ikonoklazm) bu bin yıllık süreçte sanat üretimine vurulmuş şiddetli darbeler olup, Orta Çağ'ın sanat bakımından gerileme olduğu inancısını pekiştirmiştir.

Ancak on sekizinci yüzyılda Orta Çağ sanatının yeni bir gözle ele alınması, o güne dek, klasik sanatı yakıp yıkan barbarların yine kendileri kadar barbarca eserleri olarak düşünülen, altında gelişigüzel ve karmaşa hariç hiçbir estetik ilkenin yatmadığına inanılan Gotik mimarlığın da aklanmasını beraberinde getirir. Söz gelimi dönemin en etkili düşünürlerinden Johann Wolfgang von Goethe'nin Gotik'in de herhangi bir mimari üslup kadar saygıyı hak ettiğini belirten düşüncesi, Gotik'le klasik arasındaki temel zıtlığın ortadan kalkmasına ve on dokuzuncu yüzyılda Vasari'nin Rönesans döngüsünün gözden düşmesine yol açar (Ferne, 1995, 12). Bir diğer Alman yazar –ve mimar– olan Gottfried Semper (1803–1879) sanat tarihinin keyfi ölçütlerden arındırılıp daha bilimsel bir hale getirilmesi için her sanat eserinin işlev, malzeme ve teknik faktörler bakımından ele alınması gerektiğini savunur. Semper, Orta Çağ yapı sanatının doruk noktası olan Gotik'in, akılcılıkta hiçbir çağın mimarlığından geri kalmadığını söyler (Ferne, 1995, 13).

Tarihsel döngü anlayışına muhalefet eden diğer isimler de, dolaylı ya da dolaysız olarak batı kültüründe Gotik'e bakışın değişmesine yol açarlar. Sözgelimi, Hegel için insanlık tarihinin her çağı, dünya ruhunun gerçekleştirilmesine doğru yükselen merdivenin bir basamağıdır. Ancak her yeni basamağın diğer basamaklardan yukarıda olması düşüncesi, dönemler arası hiyerarşiyi ortadan kaldırmaz. Alois Riegl ise tarihin döngüsel değil, doğrusal bir akışı olduğunu öne sürerek, dönemler arasında herhangi bir önem farkının bulunmadığı görüşünü destekler (Ferne, 1995, 15). Bu düşünceye göre, Rönesans estetik zevkinin burun kıvırdığı geç Roma dönemi sanatı bile, antik klasisizmin tepe noktasından daha aşağıda ya da yukarıda değildir. Heinrich Wölfflin (1864–1945) biçimlere yön veren kuralların zaman içinde değiştiği konusunda Hegel'le aynı fikirde olsa bile, tıpkı Riegl gibi, dönemler arasında bir nitelik farkı olmadığını düşünmektedir. Bununla birlikte Wölfflin, döngüsel geleneğe tümüyle sırt çevirmez, sadece hiyerarşiyi ve biyolojik eğretilmeleri kaldırır; onun

yerine her dönemin erken, klasik ve barok olmak üzere üç aşamadan meydana geldiği düşüncesini ortaya atar. Elbette çizgisel tarih anlayışının karşısında duran, böylece batı kültüründe ve tarihinde neredeyse altı yüzyıllık bir bölümlene geleneğini oluşturan döngüsel tarih anlayışını destekleyenler 20. yüzyılda da karşımıza çıkmaktadır. Sözelimi, Gotik sanat üzerine çok sayıda araştırması bulunan Henry Focillon, daha 1934'te biçimlerin tarihinin tek bir yükselen çizgiyle gösterilemeyeceğini, bir üslup sona ererken bir başkasının hayat bulduğunu söyleyerek (1995, 176) biyolojik dönemler cephesinde yer alır.

Yirminci yüzyıl, döngüsel tarih anlayışının terk edilmesine de sahne olur. Nedeni, döngüsel tarih (ve dolayısıyla sanat) anlayışının, her ikisi de sonradan geçerliliğini yitirmiş olan iki önkoşula dayanmasıdır: İlkin, bu görüş her sanat akımının kendinden önce gelen bir sanat akımının devamı olduğu varsayımı üzerine kuruludur. Oysa 20. yüzyılda ortaya çıkan modernizm, kendinden önceki herhangi bir sanat akımından evrilmemiştir. Döngüsel tarihin bir diğer varsayımı da, belirli bir kültürde, belirli bir dönemde tek bir sanat anlayışı olduğu gibi bir genellemedir. Mimarlık alanından örnek verecek olursak, Roth'un da belirttiği gibi, Mısırlılardan 1750'lere kadarki dönemde Batı mimarisi herhangi bir zaman ve bölgede daima tekbiçimli olarak ortaya çıkmış ve her homojen kültür için yalnızca bir ifade tarzı sergilemiştir. Oysa ilk defa on sekizinci yüzyılda farklı tarzlar bir arada yaşamaya başlar (2000, 525). Dolayısıyla İngiliz toplumunda Viktorya döneminin işlevi gözeten yararlanımcı mimarisine ek olarak, dirilen klasik ve Gotik mimarlıkların ve egzotizmin etkisiyle de Uzakdoğu mimarlığının örneklerine eşzamanlı olarak rastlanabilir.

2.4 Gotik Mimarlık

Gotik mimarlığın ortaya çıkışına daha geniş bir açıdan bakabilmek için eskiye, Roma İmparatorluğu'nun Hıristiyanlığı, ortaya çıkışından üç yüz yıl sonra resmi bir din olarak benimsemesiyle beliren tapınak sorununa kadar gitmek gerekir. Zira Gotik sanat, karşıt görüşleri bir araya getirerek uzlaştırma misyonunu büyük oranda o günlerden miras almıştır.

İlk Hıristiyanlar o güne kadar ibadetlerini devlet baskısı altında yerine getirdikleri için, kiliselerini gözden uzak, erişilmesi güç yerlerde inşa etmeye mecburdular ve tapınakları hem yeni dini gereksinimleri karşılamada yetersiz kalıyor hem de imparatorluğun görkemine ters düşüyordu. Sayısı hiç de azımsanamayacak olan,

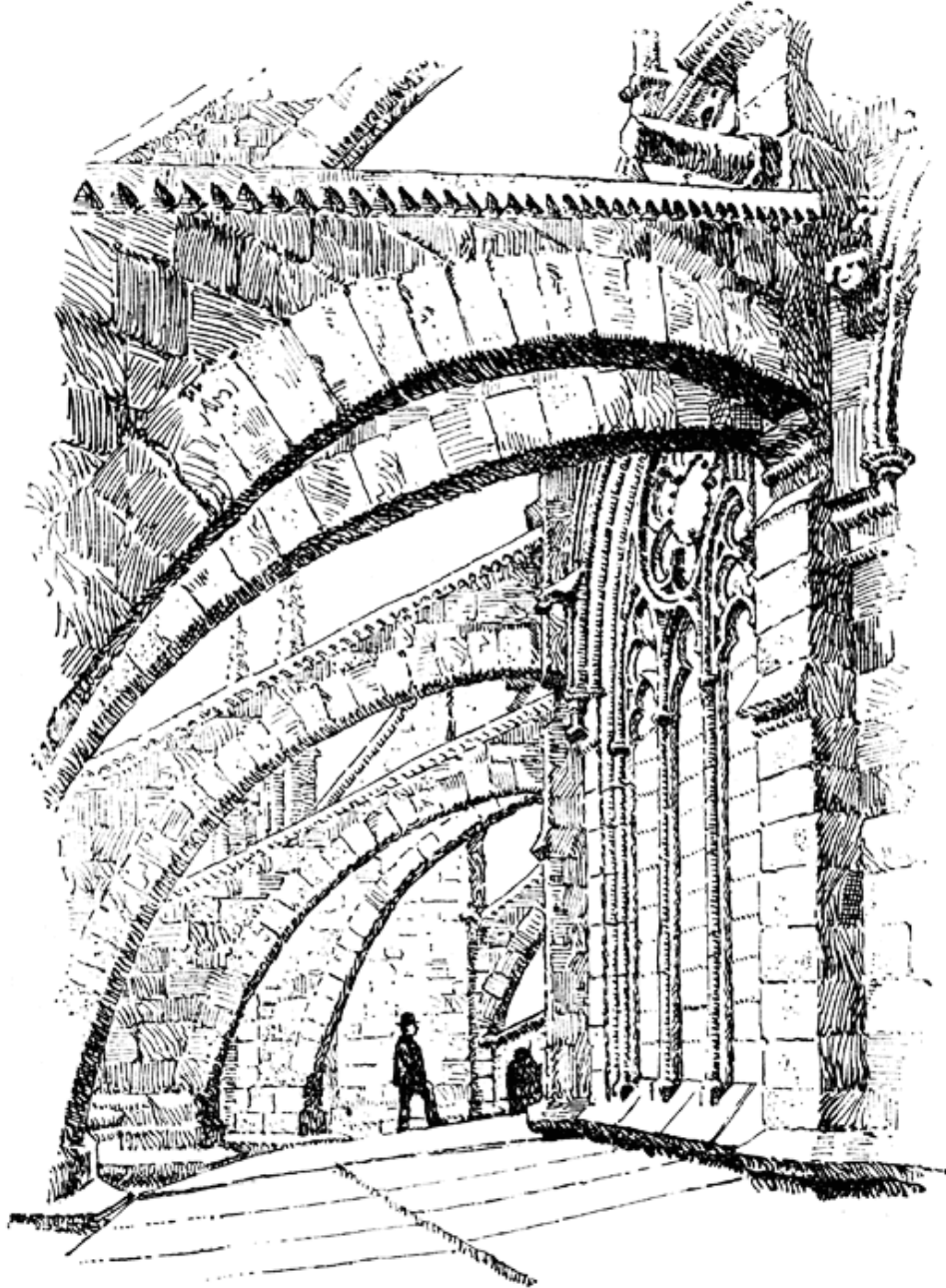
Klasik üslupla yapılmış tapınaklar ise devletin artık sırt çevirdiği çok tanrılı inanışların ve paganlığın simgeleri olarak görülüyordu; bu yüzden Hıristiyan ayinlerinde kullanılmaları yakışık almazdı. Romalılar “hem anıtsal hem de Hıristiyan olan bir mimarlık” geliştirme güçlüğüyle yüz yüzediler (Melvin, 2007, 32).

Katolik ve Ortodoks mezheplerinin birbirlerinden ayrılması, imparatorlukta iki farklı dinsel mimarlık üslubunun belirmesine yol açmıştı. Doğu Roma İmparatorluğu, yani Bizans, Ortodoks mezhebinin dinsel ve mistik uygulamaları için merkezi kubbeli mekânları benimserken, daha kuralcı olan Katoliklerde ise ruhban sınıfının hem Tanrı ile insan, hem de dünya ile cennet arasındaki arabulucu rolünü üstlenmesiyle uyumlu, simgesel bir yapı tarzı gelişti. Batı kanadındaki ana giriş mekânı ile doğu ucundaki yüksek altar arasında bir sahnin ya da nef inşa edilmesini gerektiren uzunlamasına plan, bu inanışa daha yakışır bulunmuştu (Melvin, 2007, 33). Hıristiyan klasisizminin bu düsturları, barbar saldırıları, imparatorluğun yıkılışı, feodal düzenin yayılması gibi unsurların da etkisiyle, 10. ve 11. yüzyıllarda Romanesk üslubun gelişmesine yol açtı. Fossi’ye göre, “Romanesk” sözcüğü ilk defa Norman arkeologlar Gerville ve Le Prévosti tarafından, antik uygarlığın yerine geçen ve Latince yerine Roman dillerini konuşan ülkelerin ortak karakteristikleriyle gelişen sembolik bir kültürü tanımlamak için 1819’da kullanılmıştır (2005, 10). Roth ise, ortaya çıkan bu yeni mimarlığın, sağlam payeleri ve yuvarlak kemerleriyle Roma konstrüksiyonunun masif yapısını ve açık dairesel geometrisini çağrıştırdığını söyler. Roma’nın anısının zihinlerde hala taze olduğu ve çok sayıda Roma harabesinin yeni yapılara örnek teşkil ettiği Güney Fransa’da beliren masif yuvarlak kemerli mimariye Romanesk denmesi de işte bu yüzdendir. (2000, 376).

Boşluklarına strüktürel açıdan masif kütlelerin hâkim olduğu bu erken Orta Çağ mimarisi, gerek yerel iktidar mücadelesine gerekse güneyden ve kuzeyden gelen saldırılara, sözgelimi Macarlara, özellikle de Hıristiyanlıkla ilgili mekânları yakıp yıkan Vikinglerin aralıksız işgallerine göğüs gerebilecek kadar sağlam olmak zorundaydı (Roth, 2000, 390). Romanesk yapılara Fransa’dan Cluny Manastırı, Almanya’dan San Michael manastır kilisesi ve bu üslubun en başarılı örneği kabul edilen, İngiltere’deki Durham Katedrali gösterilebilir. İnşasında Romanesk üslup için yeni sayılan tekniklere yer verilen Durham, Gotik’in ayırt edici yapısal unsurlarının neredeyse tamamını barındırmakta ve Romaneskten Gotik’e doğru önemli bir geçiş işaret etmektedir. Fakat kaburgalı tonoz yapısı için gereken tüm öğelerin, yani

kaburgaların, sivri kemerlerin, yanal “dış” kuşaklamanın (uçan payandaların) bulunmasına karşılık vurgu hâlâ Romanesk geleneğe uygun biçimde, kütlelidir:

“[...] Kütlenin gücüne güvenen Romanesk mimari, Durham’da uygulanan yeniliklere karşın bir türlü ışığa açılmadı. Orta Çağ mimarlığının girdiği yeni aşamada, Tanrı’nın kutsal inayetinin simgesi olan ışığın varlığı seçkin simge oldu. Artık kiliseler saydam olmak zorundaydı. Ancak bu gerçekleştiği anda dönem artık Romanesk değil Gotik’ti” (Roth, 2000, 390).



Şekil 2.2 : Uçan payanda çizimi, Notre Dame Kilisesi (Url 2).

2.4.1 Işığın mimarisi

Gotik mimarlığın temel taşı sayılabilecek çoğu unsur, geç dönem Romanesk binalarında, örneğin Durham Katedrali'nde zaten münferit olarak kullanım alanı bulmuştu. Hatta Gotik sanata benzersiz kimliğini veren kimi teknik çözümler, örneğin kırık kemerler ya da silmeli tonozlar yüzlerce yıl önce yapılmış Roma binalarında bile denenmişti (Altet, 2006, 59). Ancak yeni tarza geçişi sağlayan, bu yeniliklerin, yapıların denge, basınç ve ağırlık hesaplarına baştan aşağı farklı bir yaklaşım içinde bir araya getirilmesi oldu. Her şeyden önce, Romanesk mimarlıkta binaların tüm yükünü taşıyan, dışarıdan yapılan saldırılara göğüs geren –bu yüzden de çoğu zaman giriş düzeyinde pencere içermeyen– duvarlar, devasa boyutlara ve kalınlığa erişmişti. Bu da yapıların iç mekânlarının gün ışığı almasını güçleştirerek, cennetin görkemi düşüncesini aşlamaktan uzak, sürekli loş ve kasvetli görünen manastır ve kiliselerin yapılmasına neden olmuştu. Gotik'te ise önce çapraz tonozlar ve kaburgalar aracılığıyla ağırlığın daha dengeli dağılması sağlandı. Uçan payandalar (Şekil 2.2) sayesinde duvarların taşıdığı yük azaltıldı ve Romanesk'teki yuvarlak kemerler yerine doğudan alınma sivri kemerler bırakınca, daha esnek yapı planları mümkün oldu. Böylece duvarlar katı bir yüzeyden çok, arasından ışık sızan ince taş hatların oluşturduğu bir ağa dönüşmüştü. (Melvin, 2007, 38–39). Neredeyse tabandan tavana dek uzanan ve binaları ışığa boğan pencereler yapma potansiyeli, beraberinde vitray sanatında büyük bir hamleyi de getirdi. Genellikle batı girişinde yer alan muazzam gülpencerelerden süzülen ışık, o güne kadar karanlık ve cansız olan ibadet mekânlarını bir anda rengârenk, canlı yapılara çevirdi. Bu camların sadece dekoratif olmakla kalmayıp didaktik bir işlev de üstlendiği, böylece, okuma yazma bilmeyen cahil halkı eğitmekte öteden beri kullanılan oymalara, kabartmalar ve heykellere yardımcı olduğu anlaşılmaktadır. Dini menkıbelerin ve mesellerin bundan böyle renkli vitraylar sayesinde çok daha etkileyici ve akılda kalıcı bir biçimde canlandırılabilirdiği görülür. Bu teknik yeniliklerin Orta Çağ'ın dini inanışlarıyla uyumlu olduğunu söyleyen Melvin, binaların “aracılık” gibi simgesel bir niteliğinin de olduğuna dikkat çeker. “Cennet, dünyayla kıyaslanamayacak denli kusursuzdur, ne var ki cennete yeryüzünden bir bakış atmak, matematiksel saflık ve ışığın varlığı sayesinde ilahi güzelliği dünyaya getirmek mümkündür” (Melvin, 2007, 39). Eskiye göre çok daha dinamik bir yapıya, daha zayıf, uzun ve zarif bir görünüme

kavuşan katedraller işte ışıkla olan bu ilişkileri yüzünden cennetin betimlendiği mekânlar olarak kabul ediliyordu (Şekil 2.3).



Şekil 2.3 : Ely Katedrali'nin şapellerinden biri (Engel, 2004, 145).

Günümüzde Gotik mimarlığın ilk örneği kabul edilen Aziz Denis manastır kilisesi (1141), İkinci Haçlı Seferi sırasında kral naipliğini de üstlenerek ülke yönetiminde söz sahibi olan başrahip Suger tarafından “aritmetik ve geometri aletleriyle” planlandı ve inşa ettirildi. Mimar rahibin amacı, taş duvarların yerine “kutsal aydınlığı simgeleyen gün ışığını süzen ve değiştiren vitraylı duvarlar” koymaktı. (Roth, 2000, 393). Suger daha sonra eserini “Burası yeni ışığın hüküm sürdüğü parlak, soylu bir yapıdır” diyerek tanımlayacaktı (Roth, 2000, 400). Tanrı'nın ışığın kendisi ya da ışıkların babası, İsa'nın ise ilk aydınlanan sıfatlarıyla anıldığı Hristiyan inancı, Gotik mimarlık sayesinde dünyevi ışığı, kutsal mekânlarında göksel ışığın bir simgesi olarak kullanabilecekti. Gotik katedraller sadece aydınlıklarıyla değil, yükseklikleriyle de ayrı bir huşu kaynağıydı. Üst duvarların ışık içinde çözülmesini sağlayan ışık girişi ve katedral tasarımının sürekli düşey olması, Gotik yapıları aslında olduklarından çok daha yüksek göstermekteydiler (Roth, 2000, 408–409).

Fransa'dan yayılmaya başlayan, hatta Panofsky'nin tanımıyla “Paris merkez olmak üzere yarıçapı 100 mili aşmayan bir dairenin kapsadığı coğrafi bölgeden” çıkan bu

yeni mimari üslup çok geçmeden kendini neredeyse tüm Avrupa’da hissettirdi (Panofsky, 1991, 11). Fransa’nın dışında Almanya ve İngiltere, Gotik üslubu en çok benimseyen ülkeler olduysa da, İtalya, İspanya, Belçika ve Hollanda gibi ülkelerde de Gotik binalar inşa edildi. Gotik, yayılışı sırasında yerel üsluplarla kaynaştı ve belirli kültürlerin estetik gereksinimlerine hitap edecek şekilde evrildi. Örneğin, Gotik’in en az tutunduğu ülkelerden olan İtalya’da yaygın renkli süslemeler Gotik yapı planlarına dâhil edildi. Fransız katedrallerinde batı girişine dikilen bir çift kulenin yerini, İngiliz binalarında transept kavuşağı üzerindeki tek bir kule almıştı. (Roth, 2000, 404–405). Ayrıca Fransız katedralleri İngiliz katedrallerinin aksine, manastırlara eklenmemiş ve fiziksel dokunun içinde inşa edilmişti (Melvin, 2007, 39). İç mekânı bir ağaç korusuna benzeten yelpaze tonozlar da ağırlıklı olarak İngiliz Gotik’inde görülür (Şekil 2.4).



Şekil 2.4 : Cambridge, King’s College Şapeli (Engel, 2004, 149).

Kiliseler ve katedrallerle başlamasına rağmen tümüyle dinsel bir mimarlık olmayan Gotik, özellikle ticari ilişkiler sayesinde, yöresel mimariden tümüyle farklı örneklerin de yapılmasını sağladı. Örneğin Belçika’nın Ypres kentinde inşa edilen devasa Cloth

Hall, Avrupa boyunca uzanan yün ticaretinin bir sonucuydu. Dindışı Gotik mimarlığın doruk noktasına Venedik'te vardığı ve kentin yöneticisinin oturduğu Dükler Sarayı (Şekil 2.5) gibi çok başarılı bir örnek verdiği de görülür (Melvin, 2007, 39). Sivil Gotik mimarlık ise öncelikle katedraller için geliştirilen formlardan türetildi ve ortaya “göğe doğru yükselen düşey çizgilere vurgu yapan, organik bütünlüğe sahip kentsel bir mimari” çıktı (Roth, 2000, 422).



Şekil 2.5 : Venedik, Dük'ün Sarayı (Borngässer, 2004, 260).

Romanesk'ten uzaklaşarak kendi ayakları üstünde duran, bağımsız bir mimari tarza dönüşmesi sürecinde Gotik durağan olmamış, değişmiş ve gelişmiştir. Bu yüzden Gotik mimarlık 1150–1250 arasını kapsayan Yüksek Gotik Çağ ve 1250–1500 arasında hâkim olan Geç Gotik Çağ olmak üzere iki bölümde ele alınır. Yüksek Gotik Çağ, romanesk mimarlığa geçişin yaşandığı bir Geçiş Dönemi'nden ve Gotik'in Avrupa'ya yayıldığı Mızrak Ucu Üslup'tan oluşur. Gotik'in ikinci dönemi olan Geç Gotik ise Işınli Gotik ile başlar. Wölflinci bir anlayışla, her batı üslubunun yalından karmaşık formlara doğru geçip daha dekoratif bir amaç kazandığı bir Barok dönemi olduğunu düşünürsek, Alevli Üslup denilen son dönem de Gotik'in Baroklaştığı zamandır.

Gotik'in Avrupa'daki yayılması sırasında farklı yerel mimarlık gelenekleriyle kaynaşarak değiştiği görülür. Sözgelimi, kısa bir süre içinde İngiltere'nin önde gelen mimarlık üslubuna dönüşen Gotik'te, Erken İngiliz üslubunu Tezyinatlı ve Dikey Gotik üslupları izledi. Benzer bir gelişim ve çeşitlenme Germen halklarının yaşadığı ülkelerde de görüldü (Şekil 2.6).



Şekil 2.6 : Bruges, Cloth Hall (Kurmman, 2004, 185).

14. ve 15. yüzyıllarda Avrupa'da yaşanan birtakım buhranlar, sosyal, kültürel ve politik alanlarda yeni bir yapılanmayı zorunlu kıldı. Örneğin, Kara Ölüm adıyla bilinen hıyarcıklı veba salgını 1347–1351 arasında Avrupa'nın hızlı nüfus

büyümesini sona erdirmekle kalmayıp, bu eğilimi tersine bile çevirdi. 1300 yılında yaklaşık 73 milyon kişi olan Avrupa nüfusu, salgın sonlandığında 51 milyona düşmüş; salgının yıkımından en büyük zararı gören ülkelerde, örneğin İtalya’da, kimi şehirler her iki sakininden birini yitirmişti. Avrupa, Gotik dönemin nüfus yoğunluğuna ancak yüzlerce yıl sonra, 18. yüzyıl başında tekrar erişebilecekti (McLean, 2004, 262). Azalan nüfus yüzünden, birçoğu bağışlarla yaptırılan çoğu Gotik inşa projesi yarıda kaldı ve devam ettirecek ustalar bulunamadı. Toplum üzerindeki en büyük etkilerden biri olan dini otorite de Papa’nın Roma’yı terk ettiği ve neredeyse yetmiş yıl boyunca Fransa’da yaşadığı bir sürgün döneminin (1309–1378) ardından, papalık mücadelesinde kendi adaylarını destekleyen siyasal hiziplerin çatışmasıyla gücünü yitirdi ve nihayetinde Kilise hiyerarşisi çöktü. Ardından Türklerin doğudan yaptıkları baskı ve 1453’te Bizans İmparatorluğu’nu sona erdirmeleri, birçok Yunan düşünürünü İtalya’ya göç etmeye zorladı. Avrupa’da Klasik Yunan’a ve Roma’ya karşı bir sempatinin oluşmasını sağlayan bu gelişme, Rönesans’ın temellerini attı (Roth, 2000, 422–423). Rönesans düşüncesinin yayılması ve antik estetik ilkelerinin yeniden güç kazanmasıyla, Gotik üslup terk edildi, fakat bu da bir anda değil, ağır ağır ve yine yerel kültürlerin Gotik’i özümsemesiyle orantılı bir biçimde gerçekleşti. Örneğin, Rönesans sanatının son derecede geç belirmediği ve İtalya’dakinden çok daha az belirgin olduğu Almanya’da, Orta Çağ’ın Gotik sanatı 16. yüzyıla kadar varlığını sürdürdü (Toman, 2004, 17). Durum, İngiltere’de çok daha şaşırtıcıydı, zira Rönesans formları İngiltere’ye o denli geç ulaşmış ve öyle yavaş benimsenmişti ki, Gotik, antikacıların ilgi odağı olmaya başladığında hala sağdı. Bir diğer deyişle, Gotik, İngiltere’de hiçbir zaman ölmediği için, dirilişi de söz konusu olamazdı. Kimi İngiliz eleştirmen, tarihçi ve mimarların İngiliz Gotik’inin ‘dirilişinden’ (revival) değil de ‘sağ kalımdan’ (survival) söz edilebileceğini desteklemeleri de bu yüzdendir.

“1600 ile 1800 yılları arasında belki de sivri bir kemerin, üçgen çatının yapılmadığı, harap olmuş bezemelerin restore edilmediği tek bir yıl bile geçmemiştir. En katı on sekizinci yüzyıl despotluğu altında inşa edilmiş kimi kiliseler, üniversiteler, özel konutlar vardır ki ancak Gotik olarak sınıflandırılabilir ve bunlar, bazı yazarların ‘Gotik Diriliş’ tanımının yanıltıcı olduğu gerekçesiyle terk edilmesini istemesine yol açmıştır” (Clark, 1962, 11).

Avrupa’nın başka bölgelerinde ise Rönesans’ın ardından Barok ve Rokoko sanat akımlarının geliştiği, Eski Yunan ve Roma düşünüşüne, dolayısıyla da formlarına bir kez daha sempati beslendiği görülür. Bu sempati kendini mimarlıkta Neo klasik

akımla somutlaştırırken, Aydınlanmacı fikirlere meydan okuyan Romantizm düşüncesi ise Orta Çağ'ın ve teknolojinin gelişimiyle gözden düşen değerlerini savunur. Romantizmin Orta Çağ'a duyduğu hayranlık, Gotik mimarlığın bir kez daha, bu sefer Fransa yerine İngiltere'den başlayarak Avrupa'ya yayılmasına yol açar.

2.4.2 Gotik mimarlık ile felsefe ilişkisi

Erwin Panofsky'nin *Gotik Mimarlık ve Skolastik Felsefe* adlı araştırması (1951), erken Gotik mimarlıkla erken Skolastik düşüncenin rastlantı olamayacak bir biçimde aynı zamanda, aynı çevrede doğduğunu ve aynı ayırt edici özellikleri sergilediğini öne sürer. Skolastik konusunda hemen göze çarpan şey, Skolastiğin yaptığı şeyin aslında bir sentez çabası, yani görünürde birbiriyle uyumsuz olan iki unsuru, Hıristiyan inancıyla Antik felsefeyi uzlaştırma gayreti olduğudur. Tanrı'nın vahyi, Aristotelesçi temellendirme – çürütme yöntemleri kullanılarak açıklanmakta ve savunulmaktadır. Melvin de Skolastiğin mimarlıktaki yansıması olan Gotik mimarlığın sanılanın aksine Klasik mimarlığa tümüyle karşı olmadığını, Aristoteles'e ek olarak Platoncu düşüncenin izinden gittiğini söyler (2007, 38). Bu bakımdan Skolastik ve ifadesini en güçlü şekilde bulduğu yer olan Gotik mimarlık, gerek amaç gerekse malzeme bakımından Hıristiyan Klasisizminden ve Romanesk üsluptan çok da uzak değildir.

Panofsky, Skolastik düşünce ile Gotik mimarlık arasında tespit ettiği koşutluğu şu şekilde, örneklerle genişletir. Öncelikle, Skolastiğin en önemli iki ilkesi sayılan *manifestatio* (açıklığa kavuşturma) ve *concordiata* (karşılıklı uyum) Gotik mimarlıkta da yer almaktadır.

Bu ilkelerden *manifestatio*, klasik *Summa*'da üç koşulun, yani bütünlüğün, yeterli eklemlenmenin ve yeterli karşılıklı ilişkinin yerine getirilmesi şartına dayanmaktadır. Panofsky, *manifestatio* ilkesinin tüm ön koşullarını Gotik mimarlıkta görür. Öncelikle Gotik katedral de her şeyden önce “bütünlüğü” hedefler, bireşim ve ayıklama yoluyla mükemmelleştirmeyi, tek ve kusursuz bir nihai çözüme ulaşmayı amaçlar (Panofsky, 1991, 30). İkinci olarak, Skolastik'in ortaya çıkışına kadar bilinmeyen sistematik eklemlenme, Gotik binalarda da yer alır. Günümüzde tez ve araştırma yazımında kullanılan hiyerarşik yapı, yani bütünlerin bölümlerden ve alt bölümlerden meydana gelmesi düşüncesi kendini Skolastik dönemde her türden

eserde göstermiştir: Yazılı sayfalar bölüm başlıkları, numaralar ve paragraflarla; müzik, zaman dilimleriyle; görsel sanatlar ise mekânın sistematik bölümleriyle eklemlenir ve hatta kimi zaman bu bölümlenin Baba, Oğul ve Kutsal Ruh inanişinin oluşturduğu kutsal üçlemeye atıfta bulunacak şekilde, üçe ayırma biçiminde gerçekleştiği, bir diğer deyişle Trinitaryan simgesellikten payını aldığı görülür. Panofsky, “eşdeğer bölümler ve bölümlerin alt bölümleri sistemine göre düzenleme” ilkesinin yapıların üniform bölümler ve alt bölümler biçiminde bölünmesinde en açık ifadesini bulduğunu savunur (1991, 31). Buna bir örnek, üç bölümlü nef, üç bölümlü transept ve birbirine eklenen üçgenler içeren tavan bölmelerinden oluşan Gotik katedral ve manastır planlarıdır. Skolastik yazının üçüncü kuralı olan “farklılık ve çıkarsanabilir ilişki” ise tek tek elemanların bölünmez bir bütün oluştururken, kimliklerini yitirmemeleri ve birbirlerinden ayrı kalmaları şeklinde mimarlıkta kendini göstermekte ve parçaların, ikinci kurala uygun olarak alt bölümlere ayrılmasını sınırlamaktadır.

Skolastik düşüncenin ikinci ilkesi olan, birbirleriyle çelişen olanakların kabul edilmesi ve sonuçta uzlaştırılması ilkesi, yani *concordiata* da Gotik mimarlıkta varlığını hissettirir. Panofsky, tez (soru) – anti tez (karşılaştırma) – sentez (çözüm) üçlüsünden oluşan Skolastik diyalektiğin, mimarların yapı planlarını belirlerken kullandıkları bir yöntem olduğunu o dönem belgelerinden yola çıkarak kanıtlar. Sözgelimi, bu kaynaklarda, karşılıklarına çıkan bir strüktür sorununu aşmayı hedefleyen –ve çoğu zaman kendileri de birer Skolastik din adamı olan– Gotik mimarların karşılıklı fikir alışverişleri, tartışma anlamına gelen herhangi bir sözcükle değil, bu diyalektiği açıklayan Skolastik bir terim olan *disputare* ile betimlendiğine değinilmektedir (1991, 40–52).

2.5 Neo Gotik ya da Gotik Diriliş Mimarlığı

Neo Gotik mimarlık, 18. yüzyıl ortalarında başlayan ve Orta Çağ’ın başlıca sanat akımı olan Gotik mimarlığa ait biçimleri yeniden diriltmeyi hedefleyen bir akımdır. İngiltere’de başlayan bu yenilik Avrupa’ya hızla yayılmış, yayılmacı İngiliz kültürünün Amerika ve Avustralya gibi eski kolonileriyle bağları sayesinde Orta Çağ’da bilinmeyen coğrafyalarda da tutunmuş, tıpkı atası gibi yerel mimarlık kalıplarıyla birleşerek özgün üsluplar oluşturmuştur. Özgün Gotik mimarlık gibi Neo

Gotik mimarlığı da kendinden önce gelen mimari üsluplarla bir etkileşim içinde, ait olduğu tarihsel – kültürel bağlamda düşünmek gerekmektedir.

Doğa'yı kılavuz kabul eden, duyguların ve inancın, kimi zaman da metafizik unsurların tarafını tutan, Sanayi Devrimi sonrasında gelişen endüstrinin insanı adeta bir makineye çevirerek insani niteliklerinden arındırdığını öne süren Romantizm, insanın saflığını elinden alan bu değişimlerden önceki el değmemiş Orta Çağ toplumuna duyduğu nostaljik özlemle karakterizedir. Dönem içinde antikacılığın ve ardından, çağdaş bir bilime dönüşecek olan arkeolojinin gelişimi, geçmişe dönük bir kimlik arayışına yardımcı olur ve Orta Çağ düzeni değilse bile, o toplumun inanışlarını ve zevklerini temsil eden estetik formlar bir kez daha gün ışığına çıkarılır. Romantik düşüncenin doğal bir sonucu olan Neo Gotik mimarlık, Romantizmin Aydınlanma düşüncesine verdiği tepkiyi, bu düşüncenin değerlerini simgeleyen Neo Klasik'in prensiplerinin karşısına dikilerek gösterir. Aslında bu tavır da, daha geriye giden bir etki – tepki zincirinin tek bir halkasını oluşturmaktaydı. Çünkü Neo Klasik de “Barok ve Rokoko gibi akımların mimarlığı köklerinden fazlasıyla uzaklaştırdığı inancı ile bu inancın yol açtığı, söz konusu kökleri keşfetmeye yönelik ilgiden” doğmuş, en az Neo Gotik kadar tepkisel bir üsluptu (Melvin, 2007, 72).

Rönesans ideallerinin, Eski Yunan ve Roma estetiğinin İngiliz mimarlığına sızması, İtalya gezileri sırasında Palladio'nun eserlerine hayran olan ve benzer bir tekniği İngiltere'ye tanıtan Inigo Jones (1573–1652) sayesinde gerçekleşir. Hatta Inigo Jones yaşamamış olsaydı, İngiltere'nin hiçbir zaman Klasik ve Rönesans üsluplarını özümsemeyeceği bile iddia edilmiştir (Clark, 1962, 12). Onun 1633'te St. Paul Katedrali'ni tamir ederken binanın eski üslubuna sadık kalmayıp Klasik üslubu benimsemesi, Barok ve Rokoko'yu benimsememiş olan İngiliz mimarlığında Gotik'in gerilemeye başladığı nokta olarak görülür. 17. yüzyıl ortalarında bile İngiliz toplumu için tek doğal mimari üslup olan Gotik, çok kısa bir süre içinde gözden düşer; Neo Klasik mimarlığın bir versiyonu olan Paladyen üslup Jones'un yanı sıra Wren, Kent ve Burlington gibi etkili mimarlar sayesinde bir salgın gibi yayılır. Bu dönemde Palladio'nun etkisi Wanstead, Stourhead ve Başbakan Walpole'un etkileyici konutu Houghton Hall gibi şaşılağan örnekler vererek İngiliz mimarisinin her yanını sarmış, hatta daha sonraları ABD'nin ve Rusya'nın uzak bölgelerine kadar uzanmıştır (Melvin, 2007, 66).

İlginç olan bir nokta, İngiliz sanat dünyasına Klasik mimarlığı tanıtınların herhangi bir üsluba gönülden bağlı olmaması, sipariş verildiği zaman hepsinin Gotik tarzda binalar da yapmasıdır. Sözgelimi, Horace Walpole bu üç mimarın da Gotik taklitler yapmaya giriştiklerinde en hantal ve beceriksiz yapıları ortaya çıkardıklarını söylemiştir (Clark, 1962, 18). Böylece, İngiliz mimarlar yirmi yıl boyunca çok katı bir Paladyen üslup altında çalışmaya mecbur oldular ve gerçek Gotik dirilişçilerin isyanı, işte bu Neo Klasik anlayışa yönelikti (Clark, 1962, 18).

Clark, Gotik Dirilişin gerçek başlangıç noktasının yazında aranması gerektiğini söyleyerek, mimarlıkla yazın arasındaki varlığı yadsınamaz sebep – sonuç ilişkisine yeni bir yorum getiren belki de ilk kişidir. O, genel inanışın aksine yazında beliren Gotik akımın, eski Orta Çağ harabelerinden ve Romantizmin pitoreske olan bağlılığından etkilenen bir hayal gücünün ürünü olduğuna inanmaz. Durum tam tersidir; yani Gotik Diriliş’i olanaklı kılan şey Romantik hareketin bir parçası olarak 18. yüzyıl başında beliren, ölüm ve yıkıntılar üzerine şiirler yazan Mezarlık Şairleri ve onların estetik anlayışının yüzyıl sonunda düzyazıya sıçramasıdır. Edmund Spenser ve John Milton gibi şairlerin de sıkça başvurduğu, karanlık “Gotik” ruh hali, insanların zihinlerini Gotik mimarlığın güzelliklerini bir kez daha takdir etmeye hazırlamış, böylece Neo Gotik’e ulaşan yolun taşlarını döşemiştir. Çalışmanın sonraki bölümlerinde tarihteki yeri üzerinde durulacak olan Orford Kontu Sir Horace Walpole, Orta Çağ sempaticanı Romantik bir zihnin, gerekli maddi olanaklarla, sınır tanımayan bir yaratıcılıkla ve nitelikli bir eğitimle bir araya geldiği zaman neler başarabileceğini gösteren ideal kişi olarak bu dönemde adını duyurur. Paladyen üslubun İngiltere’deki en görkemli binalarından olan Houghton Hall’da büyüyen, ancak kendi romantik ruhunun gereksinimlerini karşılamadığı için burada değil de kendi inşa ettirdiği ve Neo Gotik mimarlığın ilk büyük örneği sayılan Strawberry Hill’de (1753) yaşayan Walpole, Gotik yazın akımını başlatan ilk Gotik roman olan *Castle of Otranto*’yu (1764) da piyasaya sürerek mimarlıkla yazının kesiştiği noktada tam bir öncü rol üstlenir. Neo Gotik mimarlık, 19. yüzyıla geldiğinde resmi İngiliz mimari üslubuna dönüşür.

Neo Gotik mimarlığın tarihsel gelişimine ışık tutan eserlerden biri, William Morris’in 1888 tarihli “The Revival of Architecture” (Mimarinin Yeniden Canlanması) adlı makalesidir. Klasik ve Gotik Mimarinin yeniden hayat bulduğu dönemde yazılan bu eser, Gotik dirilişin halkın benimseyeceği bir üsluba dönüşüp dönüşmeyeceğini

sorgulama amacı taşımaktadır. William Morris öncelikle, içinde yaşadığı yüzyılda (19. yüzyıl) mimarlıkta bir tür diriliş yaşandığı gerçeğini aktarır ve ardından, bu dirilişin bir başka şeye dönüşecek gerçek bir canlanış mı, yoksa geride hiçbir şey bırakmayacak gelip geçici bir moda mı olduğu sorusunun önem taşıdığını belirtir (1995, 95). Tıpkı Clark gibi, Morris de mimari dirilişin kökeninin yazında yattığı görüşündedir: “İngiltere’de mimarlık sanatının canlanışının, yazında romantik ekolün yükselişinin doğal bir sonucu olduğu söylenebilir [...]” (1995, 95).

Morris, yaşadığı dönemde varlığını sürdüren başlıca üç mimarlık akımından söz eder ve bunların hiçbirinden hoşnut olmadığını bariz bir biçimde belli eder. Ona göre, 19. yüzyılda dirilen mimarlık akımları “klasik mimarlığın en tiksindirici çirkinlikteki, ukalaca yapılmış kopyalarını” ya da “Gotik binaların o kadar çirkin olmayan, ama daha bayağı ve budalaca olan gülünç taklitlerini” üretmektedir. Çağdaş mimarlığın yalın diye tanımladığı, işlev göz önünde tutularak tasarlanmış yapılarına ise Morris “arduvaz kapaklı tuğla kutular” gözüyle bakmaktadır (1995, 95).

Morris için dirilişin ilk işareti, Protestanlığa karşı bir protesto olarak yükselen Anglo–Katolik harekettir ve bu da yine yazındaki romantik hareketin bir parçası olarak düşünülmelidir. Dinsel konularda ilgi ve bilgi sahibi olmayan kişileri de içine çeken bu hareket, Orta Çağ mimarlığının derinlemesine araştırılmasına yol açmış ve bu da, o güne kadar akıllarda yerleşmiş olan birtakım önyargıları yıkmıştır. Bu önyargılar, Gotik mimarlığın doğasıyla ilgilidir. Morris, Scott’ın zamanında (kastedilen kişi romantik dönemin ünlü romancısı ve Gotik meraklısı Sir Walter Scott’tır) düşünülenin aksine, Gotik’in “kazara bir araya getirilmiş, geçen zaman ve harabeler tarafından kutsanmış pitoresk bir karman çormanlık” değil de, eski insanların eski üsluplarının bir zorunluluğu olarak doğmuş mantıksal ve organik bir üslup olduğunun yavaş yavaş anlaşıldığını belirtir. Söz konusu olan, Goethe’nin Strazburg Katedrali karşısında yaşadığı türden bir değişimdir.

Orta Çağ mimarlığını araştıran ve tasarım ilkelerini üstünkörü kavrayan İngiliz mimarları, Gotik’in bir zamanlar canlı bir organizma olduğunu ve zamanla öldüğünü anlamış, fakat neden öldüğünü anlamadıkları için şöyle bir hayale kapılmışlardır: Yeniden keşfettikleri Gotik mimarlık ilkeleri kâğıda dökülüp tasarımlarda kullanılır ve kendi gözetimleri altında inşa edilirse bunlar söz konusu tarihi üslubun gerçek ürünleri olacak ve sanatın bu “ölümsüz ilkeleri” üzerine kuruldukları için de tekrar hayat bulacaktır. Bu eksik bilgiler ve hatalı düşünce, Morris’in deyimiyile tarihi

binalara kırk yılın içinde “devrimlerin şiddetiyle dolu üç yüzyılın bile vermediği zararı veren” (1995, 96) “ölümcül” bir restorasyon uygulamasına önyak olmuştur.

Morris, Neo Gotik’in işe dini mimariden başladığını söyler. Bu da doğaldır, zira Anglikan kilisesi zaten Orta Çağdan kalma Gotik binalara yerleşmiş durumdadır. Fakat Morris dini mimarinin Orta Çağ mimarisiyle eşanlımlı düşünülmesine, bu yanlış görüşün mimarlar ve halk tarafından kabul bulmasına şiddetle tepki gösterir. Bu yanlışın giderilmesi ise, bir sonraki adım demektir: “Çok geçmeden, Orta Çağ sanatlarını araştıranlar, dönemin yerel, sivil ve dinsel mimarlığı arasında hiçbir fark olmadığını gördüler ve bu gerçeğin etrafıca kavranması, ‘Gotik Diriliş’in ikinci safhasını başlattı” (Morris, 1995, 97). Gotik sadece dini bir mimarlık değildir, Orta Çağ toplumunun her kesimini kapsayan bir olgudur.

Bu ikinci aşama, Orta Çağ üslubunun yeniden canlanabileceği ve gelişebileceği umuduyla on dokuzuncu yüzyıl geleneklerine uyarlanmasıdır. Bu çabanın içinde bir kişi öne çıkar ve “fevkalade bir dehanın esinlemesiyle” yıllar süren Orta Çağ araştırmalarının başkalarına kazandıramadığı gerçek orta çağ düşüncesini kavrar. Bu kişi, John Ruskin’dır. Ruskin, Orta Çağdan bugüne nelerin değiştiğini vurgular, Orta Çağ ruhunun yaşamadığı bir yerde, o çağa ait bir sanatın yeniden yaratılamayacağına dikkat çeker. Onun büyük keşfi “herhangi bir dönemin sanatının, o dönemin sosyal yaşantısının bir ifadesi olmasıdır ve Orta Çağ’ın sosyal yaşantısı, Gotik binaları inşa eden işçilere şu anki sosyal yaşamın göz yummadığı bir serbestlik” tanımaktadır (Morris, 1995, 98). Aradan geçen yüzyıllar içinde İngiliz toplumunun sosyal yapılanması tümüyle değişmiş, insanlar farklı yaşam tarzlarını, inançları ve değerleri benimsemiştir. Bunlar yeniden yaratılamadığı sürece, bunların mimarlık sanatındaki yansıması olan bir tarzı yeniden yaratmak da mümkün olmayacaktır. Morris, Neo Gotik’i, Gotik mimarlığın en canlı ve yaşam dolu olduğu dönemden, yani 1280 ile 1320 arasından koparılan bir dala benzeter. Neo Gotikçiler, köklü ağacın bu dalının Viktorya döneminde tutmasını boşuna beklemektedirler:

“Ama zaman geçtikçe [Gotik] dirilişçiler isteseler de istemeseler de on dördüncü ile on dokuzuncu yüzyıllar arasındaki boşluğu kapamanın olanaksızlığını kavramaya başladılar ve parlak bireysel başarılarına rağmen, bu Neo Gotik aşının Viktorya döneminin ticari havasında büyüme reddettiğini kabullenmek zorunda kaldılar [...]” (1995, 99).

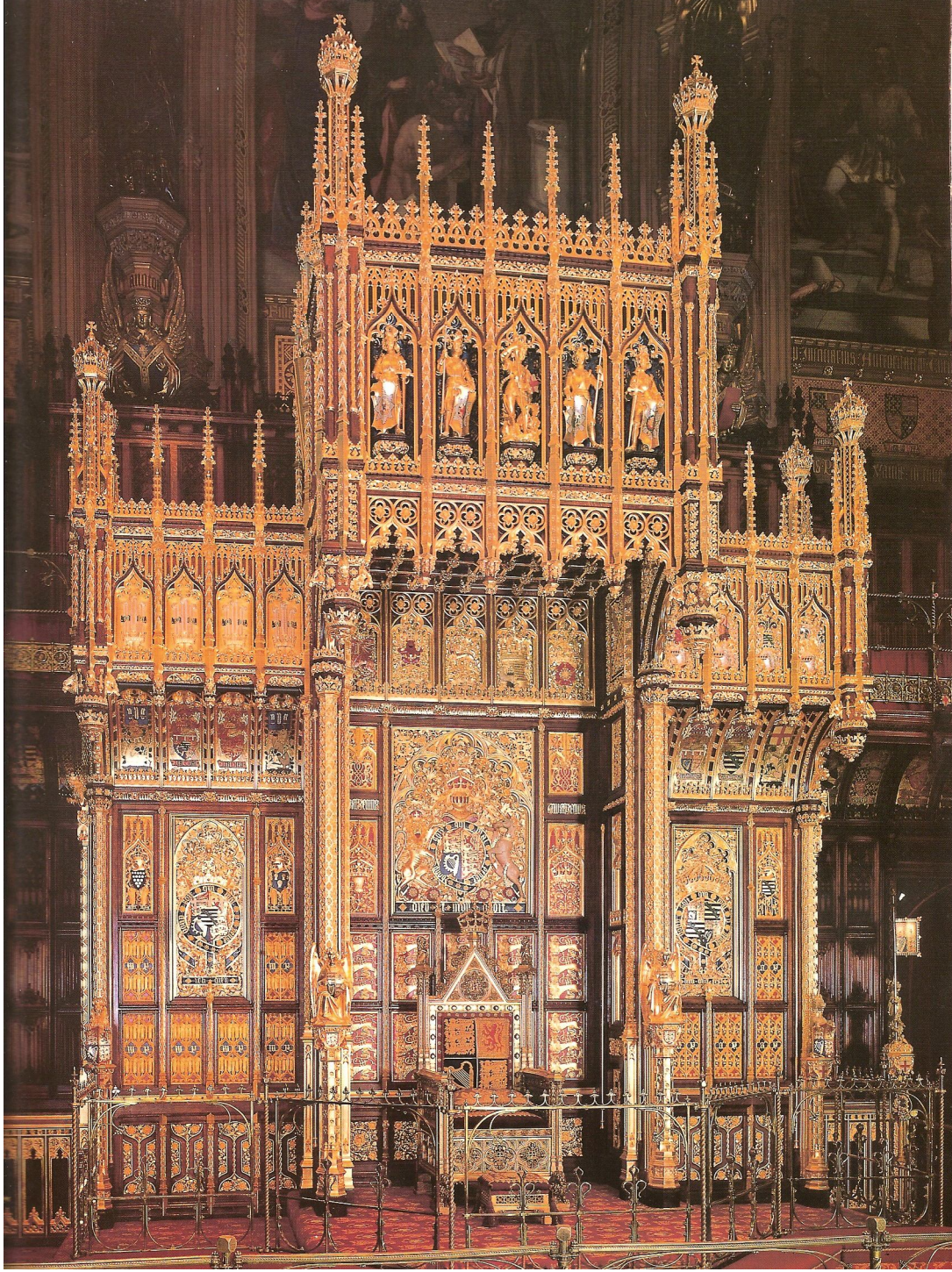
Çalışmasının sonunda William Morris, en başta sorduğu soruyu tekrarlar ve ne yazık ki olumsuz olan yanıtı da verir. Yapay bir saçmalık olmasa da, mimari canlandırma

çok dar kapsamlıdır, sadece eğitimli bir grup insanla sınırlı kalmıştır ve bu yüzden de gerçek gelişime yol açabilecek, canlı bir büyüme sağlayamamaktadır. Morris, bu durumu tersine çevirebilecek tek şeyin mimarların toplumu değiştirerek, istedikleri türden bir mimarlığı üretebilecek hale getirmesi olduğunu söyler (Morris, 1995, 93). Toplumu değiştirmeye yönelik bu türden bir çabaya hem ateşli bir Katolik hem de üretken bir mimar olan Augustus Pugin'in görüşleri örnek verilebilir. Pugin, endüstrileşmenin yol açtığı sosyal hastalıklarla baş etmenin yolunun, Geç Orta Çağ mimarisini taklit ederek o dönemki toplumu yeniden canlandırmak olduğunu savunuyordu (Melvin, 2007, 82). Bu mimarlık da 'Gotik' adı altında ne olduğu belirsiz, gelişigüzel uyarlamalarla değil, mantıklı ve ahlaklı çözümlerle bütünlüklü bir şekilde kopyalanmalıydı. Fakat mimarların sırf bir mimarlık akımını diriltmek için toplumun tüm katmanlarını yüzlerce yıl öncesine döndürmesi tümüyle ütopyik bir fikirdir. Morris'in de kabul ettiği gibi, İngiliz toplumu ekonomik nedenlerin getirdiği bir zorunlulukla on dokuzuncu yüzyılda artık "mekânîk bir kölelik" sistemine dönüşmüştür ve yaşayan, organik bir mimarlık sanatı olan Gotik'in böylesi bir toplumla kaynaşması, tekrar kök salması olanaksızdır.

2.6 Neo Gotik'e Yön Verenler

Neo Gotik'in saygın bir mimarlık üslubuna dönüşmesinde en büyük pay hiç kuşkusuz Augustus Welby Northmore Pugin'e (1812–1852) aittir. Fransız İhtilali sırasında İngiltere'ye iltica eden Fransız bir ailenin oğlu olan Pugin, hiçbir resmi mimarlık eğitimi almadığı halde kendisini on dokuzuncu yüzyılın en büyük İngiliz mimarına dönüştüren bir dehaya ve tasarım becerisine sahipti. 1835'te mezhep değiştirerek Katolikliği kabul etmesi Pugin için bir dönüm noktası oldu. Hayatta Hıristiyan mimarlığı ve denizcilik haricinde uğrunda yaşamaya değer hiçbir şey bulunmadığını söyleyen Pugin, mobilyadan mücevhere, avizeden sahne dekorlarına, manastırlardan kiliselere, tahtlardan duvar kâğıtlarına, vitraylara, halılara ve hatta parlamento binasının iç mekân süslemelerine varıncaya dek, hayata geçirdiği sayısız tasarımla Orta Çağ'ın Gotik ayrıntılarını 19. yüzyıla başarılı bir biçimde taşıdı (Atterbury ve Wainwright, 1994, 8). Benimsediği yeni inancı, onu Orta Çağ'ın sadece tasarımlarını değil, yaşam tarzını ve inançlarını benimsemeye de itti ve Pugin, daha Katolikliği benimsemesini üstünden ancak bir yıl geçmişken, tartışmalı eseri *Contrasts*'ı (Zıtlıklar) piyasaya sürdü. Bu eser, çağdaş ve endüstriyel İngiliz

toplumunu Orta Çağ toplumlarıyla kıyaslayarak aradaki tezatlığa dikkat çekiyor, toplumdaki olumsuzlukları Katolik inancından uzaklaşmaya bağlıyor ve geçmişteki yaşam tarzına dönüşü savunuyordu. Pugin'in 1841'de yayımlanan *The True Principles of Pointed or Christian Architecture (Sivri ya da Hıristiyan Mimarisinin Gerçek İlkeleri)* ve 1843 tarihli *An Apology for the Revival of Christian Architecture in England (İngiltere'de Hıristiyan Mimarisinin Canlandırılması Konusunda Bir Özur)* kitaplarıyla mimarlık konusundaki görüşlerini ifade etti. 1847'de İtalya'ya giderek Papa'yla görüşme fırsatı bulan Pugin, ona *Contrasts*'ın özel bir basımını hediye etmiş ve Papa tarafından bir altın madalyayla ödüllendirilmişti. Bununla birlikte, Roma'nın mimarisi Pugin'i tiksindirmişti. Aziz Peter kilisesini tahminlerinin ötesinde çirkin bulan Pugin, şehirde estetik zevksizliğin diz boyu olduğunu söylüyor, "Katolik sanatın gerçek zaferlerinin canlandırıldığı ve takdir edildiği bir ülkede yaşadığım için minnettirim," diyordu (Atterbury ve Wainwright, 1994, 8). Ancak Floransa'da kaldığı süre içinde fikirleri değişti ve İtalya'ya özgü çokrenkli taş işçiliğiyle yapılmış Gotik binalardan ilham aldı. Dışı Charles Barry'ye, içi ise iskemlelerden mürekkep hokkalarına kadar tümüyle kendisine ait olan parlamento binası, Neo Gotik mimarlığın en üst noktası sayılır (Şekil 2.7). Orta Çağ'a tüm bağlılığına rağmen Pugin, Davenport–Hines'in gözünde gerçek bir Got değildir çünkü o, Gotik tutkunlarının karanlık "çağlara, batıl inanca ve korkuya" duyduğu hayranlığı beslemiyor, sadece son derece Katolik bir toplum hayali kuruyordu (Davenport–Hines, 1998, 269). Pugin'in bilinen bir diğer özelliği ise, toplum yararı için değil de, kişisel zevkler için yapılan Neo Gotik binalardan, örneğin William Beckford'un Fonthill Manastırı'ndan nefret etmesiydi. Ona göre bu manastır tümüyle sahteydi. Bu yüzden "Bir tek mutfaklar gerçek; geri kalan her şey bir aldatmaca," diyordu (Davenport–Hines, 1998, 269).



Şekil 2.7 : Pugin'in Lordlar Kamarası için yaptığı taht (Aldrich, 1994, 163).

Bir diğer önemli isim olan John Ruskin (1819–1900) ise Pugin'den farklı olarak, mimar değildi, ancak sanat eleştirmenliğine daha çok küçük yaşta soyunmuş, daha on sekizine basmadan *Poetry of Architecture (Mimarlığın Şiiri)* adlı eserini yayımlamış ve türlü dergilerde, gerçek adını vermeden yapı eleştirileri yazmıştı. Ruskin'in Neo Gotik mimarlık için önemi, yazdığı iki kitaptan gelir. Bunlardan ilki olan *Seven*

Lamps of Architecture (Mimarlığın Yedi Meşalesi) 1849'da tamamlanmıştır ve bir mimarının iyi sayılabilmesi için sahip olması gereken yedi özelliği (sırasıyla, fedakârlık, doğruluk, güç, güzellik, yaşam, bellek ve itaat) anlatır. 1851 tarihli üç ciltlik *The Stones of Venice (Venedik'in Taşları)* ise bu ilkeleri geliştirmekle kalmaz, ikinci cildinde Gotik mimarlığın doğasını mercek altına alır. Döneminin mimarlık anlayışı üzerinde büyük etkisi görülen bu eserde de, ilginç bir şekilde Venedik mimarisinin ve özellikle de Dükalık Sarayı'nın Gotik açısından bir başyapıt olduğu inancı vardır. Ruskin; Verocchio ve Ghiberti gibi ustaların elinden çıkma kusursuz Rönesans işçiliğinin, Avrupa'da bir Gotik yapının ihtişamlı çatısıyla bulunduğu tek bir örnek bulunduğunu ve bunun da Floransa Katedrali olduğunu da iddia etmiştir (1853, 13).

2.7 Gotik Yazın

The Short Oxford History of English Literature'da Sanders, Gotik yazını şu sözlerle tanımlar:

“Hoşa giden korku’, tarihi kalıntılar arasında, tarihi mekânlarda doğdu. Sürekli sarp kayalıklara, dik uçurumlara, işkenceye ve dehşete, ölü dirilticiliğe, ölü seviciliğe ve rahatsız edici bir huşu hissine atıfta bulundu. Hayaletlerin musallat olmasından, ani ölümden, zindanlardan, düşlerden, şeytanlıktan, kuruntulardan ve kehanetlerden haz duydu. Gotik yazın aslında konfora ve güvenliğe, politik kararlılığa ve ticari ilerlemeye karşı bir tepki olmuştur ve hala da öyledir. Hepsinden de öte, aklın hükmüne direniş gösterir” (2004, 343).

Romantik düşüncenin yazın dünyasındaki yansımalarından sadece biri olan Gotik akım, Kant'ın 1784'te “insanın kendi suçu ile düşmüş olduğu bir ergin olmama durumundan kurtuluş” diye betimlediği (2005, 263) Aydınlanma'nın ve Neo Klasik Aydınlanma ilkelerinin karşısındaydı. Gelişen bilim, teknoloji ve endüstri toplumun hayatından –ister Tanrıya olsun isterse batıla ya da başka bir şeye– inancı çıkartmıştı. Tanrı, bilinemezlik, şiddetli arzular ve hayata yön veren bir kılavuz olarak duygular gizemli ışıltısını yitirmiş, o güne kadar karanlık kalmış her şeyi bilimsel yöntemle açıklamayı, geçerli fizik kuralları bağlamında kavranabilir bilgilere dönüştürmeyi kendine görev edinmiş mantık, kör edici ışığıyla tüm on sekizinci yüzyılı aydınlatmıştı. Gotik roman, işte Kant'ın bu tanımından hareket etmek gerekirse, “ergin olmamayı kendi isteğiyle seçen” bir yazınsal türdür.

1764'te Sir Horace Walpole'un *Castle of Otranto*'sıyla başladığı kabul edilen bu yazınsal akım, çok kısa bir süre içinde İngiliz toplumunun bir numaralı yazınsal tüketimine dönüştü. Neredeyse 55 yıl boyunca etkinlik gösteren Gotik romanın 19. yüzyılla birlikte gücünü yitirmeye başladığı, 1818'de Mary Shelley'nin yazdığı *Frankenstein*'dan sonra ise bütünlüğünü yitirdiği görülür. Bu tarihten sonra Gotik artık bir yazınsal tür değil, çağdaş yazının hemen her türünde varlığı hissedilebilecek bir teknikler ve unsurlar kümesi halinde varlığını sürdürür. Satış rakamları da bunu destekler: 1788–1807 yılları arasında İngiltere'de basılan neredeyse her üç romandan biri Gotik'ti. Bu durum 1795'te %38'lik bir oranla tavan noktasına eriştikten sonra giderek inişe geçti, 1808'de yüzde yirmiye, 1820'de ise yüzde ona indi ve bu tarihten sonra hiçbir zaman yüzde onun üzerine çıkamadı (Özkaracalar, 2005, 17).

Gotik romanı benzersiz kılan özelliklerinin başında, mekâna verdiği önem gelir. Gotik'in mekân anlayışı, bu çalışmada inceleneceği üzere, belirgin bir tanımını Edmund Burke'te bulan "yüce" kavramı ile yakından ilişkilidir. Gotik mekânlar, çok belirgin bir biçimde, okurda yüce duygusunu uyandırmak maksadıyla kullanılmışlardır. Bununla birlikte, her ne kadar ironik görünse de Gotik mekânların Gotik üslupta inşa edilmiş mekânlar olması şartı aranmaz. Söz gelimi, William Beckford'un *Vathek*'inde betimlenen Halife'nin kulesi, Doğu mimarlığının bir ürünüdür; ancak eskidir, gizemlidir, kötücüdür ve bir güç timsalidir. On sekizinci yüzyıl insanının Gotik mekânlardan beklentilerini yerine getirebildiği sürece, herhangi bir yapının, hatta ilerleyen yıllarda doğanın kendisinin bile Gotik mekân yerine kullanılabildiği görülür. Gotik roman, ilk Neo Gotik binaları yapanların elinden çıkma olduğu için onlar kadar eklektiktir; sırf belirli bir etkiyi sağlamak uğruna, uyumsuz parçaları herhangi bir arkeolojik doğruluk aramadan bir araya getirir ve onlara, yaratılış amaçlarını hesaba katmadan yeni ve çoğu zaman da netameli bir anlam yükler. Bunun en büyük örneği, Gotik mimarlığın belki de en büyük başarılarından birinin, yani ışığı ve aydınlığı kutsal mekânlara, göksel ışığın dünyevi bir versiyonu olarak sokmasının tümüyle göz ardı edilmesi, hatta tersine çevrilmesidir. Gotik mimarlık, gelişimi boyunca sürekli duvarları inceltmenin, pencereleri artırmanın, boyutlarını da büyütmenin peşinde koşmuş; böylece daha aydınlık ve vitrayların filtre etkisiyle de daha renkli iç mekânlar oluşturmayı hedeflemiştir. Orta Çağ'da aydınlık ve ferah kabul edilen bu mekânlar Gotik romanlarda alabildiğine karanlık, renksiz, kasvetli ve korkunç yerler olarak

betimlenir. Algıdaki bu kayma, İngiliz toplumunun Gotik'e yaklaşımındaki temelden bir değişimin işaretçisidir.

Gotik Mimarlık ya da Neo Gotik Mimarlık gibi, Gotik yazın da tekbiçimli bir olgu değildir ve kendi içinde karşıt görüşler oluşmuştur. Son derece çarpıcı olan, Gotik'teki neredeyse tüm zıtlıkların türün iki büyük yazarı, Ann Radcliffe ile Matthew Lewis'in eserleriyle örneklenebilmesidir.

Bunların en belirgin olanı, Gotik dehşet ve Gotik korku ayrımıdır. Bu aslında, okuru ürkütecek olan nesnenin sunumuyla ilgili bir yaklaşım ve yöntem farklılığıdır. Ürkütücü öğelerin fiziksel özelliklerinin doğrudan ve olanca açıklığıyla betimlenmesini korku (horror), bunların dolaylı yoldan ima edilmesi, söz gelimi karakterler üstünde bıraktıkları etkinin tarifini ise dehşet (terror) olarak adlandıran Radcliffe, Gotik romanlarda dehşetin “ruhu genişlettiğini, akli melekeleri uyandırdığını” buna karşılık korkunun söz konusu melekeleri “daralttığını, dondurduğunu ve neredeyse yok ettiğini” öne sürer (Sanders, 2004, 343). Ann Radcliffe'in ilk defa 1826'da dillendirdiği bu ayrım, kadın yazarın dolaylı anlatım yönteminin Edmund Burke'ün ifade ettiği şekliyle yüceye daha uygun olduğu görülür çünkü Burke için belirsizlik yücenin nitelikleri arasındadır. Bununla birlikte, çürümüş cesetlerin, kanlı yaraların, vahşetin en ince detayına kadar okura anlatılmasının yarattığı o zihin durduran korkunun, akli ikinci plana atıp duyguları öne çıkaran Romantik düşünceye daha yakın olduğu söylenebilir. Özellikle de *The Monk*'ta Lewis'in bir Gotik manastırın alt katındaki işkence odaları, zindanlar ve ceset mahzenlerini anlatışı Gotik korkunun belki de en iyi örneğidir. Genellikle kadın yazarlar Gotik dehşeti tercih ederken, erkek yazarlar Gotik korkuya yönelmişlerdir.

Gotik yazındaki bir diğer ayrım, cinsiyet üzerinden gerçekleşir ve türü “erkek” ve “dişi” Gotik olmak üzere ikiye ayırır. İlk defa Ellen Moers'in 1976'da, 18. ve 19. yüzyıllarda kadınların yazdığı Gotik romanları belirtmek için yaptığı “dişi Gotik” ağırlıklı olarak şunlara değinir: Kayıp olan anne figürünün bulunması sayesinde tekrar elde edilen dişi kimliği, kadına yönelik cinsel şiddet, şatolar ve manastırlar gibi büyük oranda ataerkil gücün simgesi olan mekânların tehdidi. (Smith, 2007, 181). Gotik romanların İngiliz toplumunda daha çok kadınlar tarafından yazıldığı ve okunduğu dikkate alındığında, belki de tüm Gotik yazının ağır basan bir dişi yanının bulunduğu söylenebilir. David Blair, her zaman kadınların cinsel saldırganlığın kurbanı olmadığını belirtirken, örneklerini yine Radcliffe – Lewis kutuplaşmasına

dayandırır. Ona göre Lewis, türün en bilinen romanlarından olan *The Monk*'ta, Radcliffe'in sömürücü erkeklerin istenmeyen ziyaretlerine maruz kalan tuzağa düşmüş, korku içinde titreyen kadın kahramanlarının yerine bir erkeği koymuştur (2002, XII). Gerçekten de *The Monk*'un içindeki bir alt anlatı olan Kanayan Rahibe öyküsü, abartılı bir şehveti de kapsayan hırsları yüzünden rahibelik yeminini bozan, sapkınlığı yaşam tarzı edinen, aldattığı sevgilisini öldüren, kendisi de cinayete kurban giden bir kadının hayaletinin genç ve erdemli bir delikanlının başına musallat oluşunu konu eder. Kazayla lanetlenen Cisternas Markisi Raymond, her gece aynı saatte, çürümüş ve kanlar içinde bir ceset görüntüsünde ortaya çıkan iffetsiz kadın hortlağın cinsel tacizine maruz kalmaktadır.

Gotik'teki bir diğer ayrım, yine Lewis – Radcliffe zıtlığıyla örneklenebilecek olan doğaüstüne karşı tutumdur. Lewis, Beckford veya türün babası farz edilen Walpole, doğaüstü unsurları (hayaletler, gerçekleşen kehanetler, gaipten gelen sesler, devler, canavarlar, lanetler ve daha nice) romanlarında serbestçe kullanırken, Radcliffe'in temsil ettiği akımda doğaüstü sadece yüzeyseldir, okurun merakını canlı tutmak için kullanılmış bir yemdir; amacı mümkün olan son ana kadar “acaba?” sorusunu sordurmaktır. Romanların en sonunda, bilinen dünyanın kurallarıyla açıklanması olanaksız gözükse de tüm olgulara bile rasyonel açıklamalar getirilir. Bu bir bakıma 18. yüzyılın her şeyin akılla açıklanabileceği mottosundan hareket eden Aydınlanma düşüncesinin Gotik'in içine sızması demektir. Davenport–Hines'in Pugin'i batıla değil de sadece Tanrıya inandığı için gerçek bir Got saymadığı düşünülürse, “açıklanan doğaüstü” anlatılarının da gerçekten Romantik ve Gotik olup olmadığı tartışılabilir. Çok ilgi çekici bir durum ise, doğaüstüne karşı sergilenen tavrın Gotik romancıları çok isabetli bir biçimde cinsiyetlerine göre ayırdığıdır: Gotik'te doğaüstü öğelere neredeyse sadece erkek yazarlar tarafından başvurulmuş; kadınlar ise doğaüstünün bir aldanma olduğunu kanıtlarcasına eserler üretmişlerdir.

2.8 Yüce Kavramı Üzerine

Gotik yazının ve Neo Gotik mimarlığın ortaya çıktığı dönemde ağırlığını hissettiren estetik anlayışı, ifadesini “yüce” kavramıyla bulur. Yüce, Gotik eserlerin ardındaki belirleyici estetik ilke olarak gerek Gotik yazında, gerek Gotik yazının yarattığı Gotik mekânlarda, gerekse de Neo Gotik mimarlıkta karşılaşılan ortak bir unsurdur. Bununla birlikte yüce kavramı belirli bir düşünce akımına, örneğin romantizme özgü

değildir; aydınlanmacı düşünürler, aydınlanmacı yazarlar ve Neo klasik mimarlar tarafından da sıkça başvurulmuştur.

Doğrudan yüce kavramı üstüne yazılmış ilk eserin, 1. ve 3. yüzyıllar arasında yaşadığı düşünülen Yunan yazar Longinus'a ait olduğu görüşü hâkimdir. Longinus diye birinin yaşayıp yaşamadığı hala tartışmalı da olsa, geride bıraktığı eser *On the Sublime* (Yüce Üzerine) İngilizceye farklı dönemlerde aktarılır ve 18. yüzyılda William Smith'in *Longinus on the Sublime* (Longinus'un Yüce Üzerine Yazdıkları) adıyla çevirip yayınladığı versiyonu (1739) büyük ilgi görür. Longinus yüceyi, Gotik'te gördüğümüz türden genel bir estetik ilke olarak değil, sadece retorik sanatıyla ilgili bir kavram olarak ele alır.

Gotik yazın türünün, ister insan elinden çıkma mekânları, isterse de doğanın sunduğu yer şekillerini betimleme sırasında neredeyse değinmeden geçemediği bir kavram olan yüce, bu yaygın anlamına İrlanda asıllı İngiliz düşünürü ve milletvekili Edmund Burke (1729–1797) tarafından 1757'de yazılan *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas on the Sublime and Beautiful* (*Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Felsefi Bir Soruşturma*) adlı çalışma sonrasında kavuşur. “Gotik uyanışın ilk kuramsal metni” (Davenport–Hines, 1998, 18) olan bu kitap, yüceyi Longinus'un yaptığı gibi sadece güzel söz söyleme sanatına ait dar kapsamlı bir terim olmaktan çıkarır, yazarın yaşadığı çağda varlığı yoğun bir şekilde hissedilen ve İngiliz toplumunda Gotik'i mimarlıkta diriltecek, yazında ise doğuracak olan bir yaratıcı gücün tanımına dönüştürür. Pala–Mull, Burke'ün korku yaratan şeyleri, acıyı ve tehlikeyi, yüceliğin, muhteşemliğin, yüksek etik değerlerin kaynağı olarak gördüğünü söyleyerek bunun felsefi anlamda da bir paradigma değişikliğine işaret ettiğini ima eder. Ona göre bu, Neoklasizmden romantizme geçişin bir göstergesidir ve insanoğlunun hayalgücü için, acı ve korkunun kaynağı olan yücelik duygusunun da en az güzellik kadar önemli bir ihtiyaç olduğu ortaya çıkmıştır (2008, 20).

Edmund Burke eserin ilk baskısına yazdığı önsözde onu böylesi bir çalışmaya iten şeyin, bu meselelerin eskiden beri dikkatini çekmesinin yanı sıra, yüce ve güzel kavramlarının sıklıkla karıştırılması ve bu kavramların birbirlerinden farklı, kimi zaman da tamamen zıt nitelikte şeyler için gelişigüzel kullanılması olduğunu söyler. İncelemesini “benzersiz” bulduğunu belirterek övdüğü Longinus'un bile “Yüce ortak adı altında birbirine son derece zıt şeyleri bir araya getir[diğinden]” şikâyet eden Burke, Güzellik sözcüğünün daha da yaygın biçimde kötüye kullanıldığından da

yakındır. Onun amacı, işte bu kavram kargaşasını gidermek amacıyla insan tutkularını yakından incelemek, insan tutkularını etkilediği tecrübeyle sabit olan şeylerin özelliklerine yakından bir bakmak ve böylece bu özelliklerin bedeni etkilemesini ve tutuklarımızı uyandırmasını sağlayan” doğa kanunlarını araştırmaktır.

Burke, insanda acı ve tehlike düşüncesini uyandırabilecek her şeyin yücenin kaynağı olduğunu söyler (2008, 42). Ona göre, herhangi bir biçimde korkunç olan ya da korkunç nesnelere bağlantılı olan veya dehşete benzer bir etki yaratan her şey bu türden bir potansiyele sahiptir. Burke’ün bu eserini, İngiliz yazınında bir Gotik roman akımının ortaya çıkışından kısa süre önce yazdığı dikkate alınmalıdır, ancak onun yücenin kaynağına ilişkin yaptığı bu saptama, tüm Gotik eserler tarafından doğrulanacak derecede isabetlidir. Burke, bunun insan zihninin hissedebileceği en güçlü duyguyu ortaya çıkardığını söyler ve acıyla ilgili kavramların, hazla ilgili olanlardan çok daha güçlü olduğuna inandığını da belirtir. Bir başka deyişle, katlanmak zorunda kalabileceği eziyetleri düşünmenin insan bedeni ve zihni üzerinde yarattığı etki, herhangi bir haz düşüncesininkinden çok daha fazladır (2008, 42–43).

Yücenin insanlar üzerindeki etkilerini ayrıntılı bir biçimde irdeleyen ve bir yandan da bunların kaynaklarına eğilen Burke, okurda yüce duygusunu uyandırmak için farklı yöntemlere başvuracak olan Gotik yazına adeta yol gösterir. Sözelimi, Burke’e göre yücenin insan üzerindeki en büyük etkisi şaşkınlıktır. Şaşkınlığı “ruhun bütün hareketlerinin geçici olarak durduğu, bir derece dehşet içeren bir durum” olarak niteleyen Burke (2008, 61), böylesi bir durumda insan zihninin nesneyle başka hiçbir şey düşünemeyecek ve dolayısıyla da uslamamada bulunamayacak kadar meşgul olduğunu söyler. Şaşkınlık, insanoğlunun uslamama becerisini kesintiye uğratmakta, böylece onu karşı duyulamaz bir güçle telaşlandırmaktadır. Yücenin “müthiş gücü”nün kaynağı da budur. Yazarın, yücenin ikinci dereceden etkisi olarak sayılan hayranlık, saygı ve huşu da Gotik mekânlar karşısında roman kahramanlarının, dolayısıyla da onlarla kendini özdeşleştiren ya da empati besleyen roman okurunun hissettiği diğer şeylerdir.

Burke, insan zihninin eyleme geçme ve uslamama yetilerini etkisiz hale getirmede en çok etkili olan şeyin, kendisinin acı veya ölüm endişesi olarak tanımladığı, o yüzden de fiziksel acıya benzer bir etki gösteren korku olduğunu söyler. O yüzden, boyutları bakımından azametli olsun ya da olmasın, göze korkunç görünen her şey

yücedir. Zira “tehlikeli olabilecek bir şeyi hor görmek ya da önemsememek mümkün değildir” (2008, 61).

Burke’ün söyledikleri arasında, daha sonra Gotik romanda beliren dehşet / korku ayrımıyla en yakından ilişkilendirilebilecek olan fikir, onun yücenin kaynakları arasında sıraladığı belirsizlik ilkesidir. Burke, bir tehlikenin uluorta gözükmemesinin, insanın onun tümüyle farkına varmasının zaman içinde gözleri alıştıracacağını ve endişenin büyük ölçüde ortadan kalkacağını savunmaktadır. Ona göre, hiç kimsenin kafasında açık seçik canlandıramadığı hayalet ve cin kavramlarının insan zihni üzerindeki etkisi bundan kaynaklanmaktadır. Bu bakımdan, Burke’ün “herhangi bir şeyi çok korkunç hale getirmek için” gerekli gördüğü belirsizlik ilkesinin, Ann Radcliffe’in savunduğu düşüncelere, yani korkunç olan şeylerin doğrudan betimlenmek yerine ima edilmesi yöntemine daha yakın olduğu göze çarpar. Burke’ün belirsizlik düşüncesinin bir de fiziksel yanı vardır ki, düşünür, korku duygusu üzerine kurulu zorba yönetimlerin yöneticilerini, dinlerin ise ilahlarını bu yüzden kamunun gözünden uzak tuttuğunu savunmakta ve örnek olarak tüm putperest tapınaklarının karanlık olmasını göstermektedir (2008, 62–63). Mekân tanımlamalarında belirsizliği yaratmanın yolunun karanlıktan geçtiği aşikârdır ve Burke, incelemesinin ilerleyen kısımlarında binalarda aydınlığın ve karanlığın etkisini daha ayrıntılı olarak ele almıştır.

Edmund Burke, *Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Felsefi Bir Soruşturma*’nın hatırı sayılır bir kısmını yüce duygusunu tetikleyen fiziksel nitelikler ve niceliklere ayırmış, hatta yüce kaynağı sayılabilmesi için binaların içermesi gereken mimari özelliklere değinmiştir. Sayılanların neredeyse tümünün Gotik yazının ayırt edici Gotik mekân anlayışıyla uyuşması, Gotik yazını Burke’ün Yüce fikrinin somutlaşmış bir haline dönüştürmektedir.

Bu fiziksel özelliklerden biri, Gotik doğa manzaralarının betimlenmesinde karşımıza çıkan, göllerin, denizlerin, okyanusların, kimi zaman da ovaların, yaylaların, çöllerin ve buzulların betimlenmesinde başvurulan enginliktir. Sonsuzluğa yakınsayan bu türden bir enginlik, Gotik romanlarda abartılı boyutlarıyla betimlenen mahzenler ve salonlar gibi iç mekânların ya da duvarlar, kuleler gibi bina dışı unsurların betimlenmesinde de sıkça görülür. Yazarların, doğal ya da insan elinden çıkma olsun, bu tür mekânların sınırlarının insan algısı tarafından algılanamayacağının vurgulaması, Burke’ün sonsuzluğu yücenin kaynaklarından biri olarak gösterdiği ve

sınırları algılanabildiği sürece hiçbir şeyin sonsuzluğa yaklaşamayacağı görüşü (2008, 67) düşünüldüğünde yüce duygusunu körükleyen, bilinçli bir seçim olarak görünmektedir. İçinde bulunulan mekânın insan algılarının kavrayamayacağı, böylece zihinlere hapsedilemeyecek denli büyük ve geniş olduğunu öne sürmek, insanoğluna kendi yaradılışının ötesinde bir gücün huzurunda olduğunu da çağrıştırmaktadır.

Gotik romanların ortak bir özelliği, hüküm süren bir güç unsurunun mutlaka bulunması ve olay örgüsü içinde bu güce meydan okunmasıdır. Ne ilginçtir ki, Burke yüce olan her şeyin “gücün bir çeşit değişikliğe uğratılmış hali” olduğunu öne sürer (2008, 68). Ona göre güç kavramı ilk bakışta haz ile acı arasında tarafsız bir bölgede gibi görünmekle birlikte, acı kavramı hazzın en üst derecesinden çok daha kuvvetli olduğu için, güçle ilgili fikrimiz de aslında tarafsız olmaktan uzaktır. Güç yücedir, çünkü dilediği takdirde bize acı çektirme potansiyeline daima sahiptir. Burke’ün bu görüşü, Gotik romanlardaki güç imgesiyle uyumludur çünkü çoğunluğu Orta Çağda geçen bu anlatılarda hem siyasal hem de dinsel otoriteler tebaaları üzerindeki güçlerini keyfi biçimde kullanabilmektedirler. Halkı demir yumrukla yöneten kaprisli soylu sınıfı ve insanın suçlamalar karşısında işkenceyle itiraftan başka bir savunma hakkının bulunmadığı engizisyon mahkemeleri, Burke’ün yüce güç kavramının birer yansıması gibidir. Gotik romanların sonunda bu tarz despot yönetimlerin birçoğunun, yönetilenlerin şiddetli bir isyanı sonucunda daha adil bir düzene ya da yöneticiye yerini bıraktığı görülür. Bu onların sadece yetkesinin değil, yüceliklerinin de ellerinden alınması anlamına gelmektedir. Hatta onların yerini alan hoşgörülü ve müşfik hükümdarlar, sözgelimi *Otranto*’da tiran Manfred’in yerini alan, Otranto’nun asıl varisi Theodore, tahtın ve tacın yeni sahibi olsa da halkında yüce duygusunu uyandıramayacaktır, çünkü kendisi iyilikle özdeşleştirilmiş bir Gotik karakterdir ve “güç ne zaman ki yalnızca yararlıysa ve bizim çıkarımız veya hazzımız için kullanılırsa, o zaman katiyen yüce değildir” (2008, 69).

Edmund Burke, eserinde dikey yüzeylerin yüceyi oluşturma gücünün yatık yüzeylere göre daha fazla olduğunu, ayrıca engebeli ve bozuk zeminlerin etkilerinin de pürüzsüz ve parlak olan yerlerden daha güçlü olduğunu söyler (2008, 76). Gotik’in yatay değil de dikey bir mimarlık olması; Gotik binaların gerek yüksek tavanlı gerekse de göğe uzanan sivri kulelerle donatılmış olmaları, onların izleyenlerde yüceyi esinlemesi için tasarlanmış gibidir. Gotikleştirilmiş kır manzaralarında

karşımıza yücenin önde gelen kaynağı olarak çıkan sarp ve geçit vermez dağlar, uçurumlar da bu görüşe uygun şekilde yücedir. Bununla birlikte, Burke'un bu görüşünün Gotik akımın mimari çizgisiyle kesişmediği bir yer de vardır çünkü Burke yapıların heybetine en çok zarar veren durumun “açıların bolluğu” olduğunu söyler ve “çeşitliliğe duyulan aşırı istekten kaynaklanan bu durumun, yapılarda hâkim olduğunda gerçek anlamda beğeniye yer bırakmayacağı[nın] kesin [olduğunu]” dile getirir (2008, 79).

Burke, yapılarda yüceliğin ön şartının boyutların azameti olduğunu da söyler ve bunu sonsuzlukla ilişkilendirir; çünkü küçük parçalardan hareketle sonsuzluk kavramına ulaşamamaktadır. Ayrıca mimari tarzın çok görkemli olması da yapıları yüce kılmaya yetmemektedir zira uygun boyutların bulunmamasının telafisi mümkün değildir. Ne var ki Burke, bu kuralın insanları “ölçsüz ve aşırı” tasarımlara yönlendirmesinin mümkün olmadığını, çünkü bir yapının gereğinden fazla uzun olmasının, yaratmak istediği azamet duygusunu baltalayacağını savunmuştur (2008, 79). Burke'un büyüklüğü nesnelere yüce kılan ve güzel olmaktan uzaklaştıran bir nicelik olarak kullandığı hemen fark edilir. Yazar bunu, “kocaman güzel bir şey” ifadesinin “kocaman çirkin bir şey” ifadesine göre ne kadar sık kullanıldığı örneğini vererek pekiştirmektedir (2008, 117).

Burke'un mimari yapılarda yüce konusunda değindiği bir diğer unsur da ışıktır. Burke, yüce kavramını uyandırmak üzere tasarlanmış yapıların iki nedenden ötürü “epeyce loş ve kasvetli” olması gerektiğini savunur. Bunlardan ilki, karanlığın dimağlarda güçlü bir etki oluşturmada aydınlıktan daha etkili olmasıdır. Herhangi bir şeyin yüce sıfatını hak edebilmesi için güçlü bir etki oluşturması şarttır fakat düşünür, aydınlığın zihinlerde bu etkiyi yaratamayacak denli sıradan bir şey olduğu görüşündedir. (2008, 83). Burke'un ikinci gerekçesi ise bir nesneyi çarpıcı hale getirmek için, onu doğrudan aşına olduğumuz nesnelere mümkün olduğunca farklı hale getirmek gerektiğidir:

“Bu nedenle, bir binaya girdiğinizde açık havadan daha aydınlığa geçemezsiniz; birkaç derecelik daha loş bir yere girmek yalnızca önemsiz bir değişiklik sağlayabilir ama geçişi bütünüyle çarpıcı hale getirmek için, mümkün olan en fazla aydınlıktan, mimarinin amaçlarına göre mümkün olan en karanlık duruma geçmeniz gerekir. Geceleyin ise, yine aynı nedenden dolayı, bunun tam tersi kural geçerlidir; o zaman da bir oda ne kadar fazla aydınlatılmışsa, tutku o kadar muazzam olacaktır” (2008, 85).

Burke *Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Felsefi Bir Soruşturma*'da herhangi bir mimarlık üslubunu bir diğerinden daha yukarıda tutarak savunuculuğunu üstleniyor değildir, ancak orantı konusundaki eleştirileri klasik Yunan ve Roma sanatının düstur edindiği kusursuz geometrik form ilkelerini eleştirir görünmektedir. İnsanlarda konu ne olursa olsun kendilerini, görüşlerini ve eserlerini mükemmellik ölçüsü haline getirmek gibi talihsiz bir eğilim bulunduğundan dem vuran yazar, doğal güzelliklerin, hayvan ve bitki dünyasının engin alanının ihmal edildiğinden ve mimarının yapay çizgileri ve açılarına sığındığından şikayet eder. Ona göre, evlerinin orantılı parçalarla inşa edildiği zaman kullanışlı ve sağlam olduğunu gören insanlar bu kavramları bahçelere aktarmış, sonra yeşil duvarlar oluşturup yürüyüş yollarına kusursuz ve simetrik kare, üçgen ve diğer geometrik biçimler vermişlerdir. Bunlar doğayı taklit etmektense, onu ıslah etmeye ve işini öğretmeye yönelik davranışlardır. Ancak doğanın asimetrisini ve organikliğini mimarlığa taşıyan bahçeler “matematik kavramların güzelliğinin gerçek ölçütleri olmadığını” hissettirmektedir (2008, 104–105).

Tüm bunlar bir araya getirildiğinde, Burke'ün insanda algıları aracılığıyla yüceyi çağrıştıran nesnelere hangi özellikleri aradığı tartışmasız bir biçimde ortaya çıkar ve bunlarla güzel olanlar arasındaki fark vurgulanır:

“[...] yüce nesnelere boyutları bakımından muazzamken, güzel olanlar nispeten ufaktır. Güzel olan düzgün ve parlak olmalıdır; muazzam olan, kaba ve özensiz; güzel olan düz bir hat çizmekten sakınmalı ama yine de bu hattan sapması belli belirsiz olmalıdır. Muazzam olan çoğu kez dik çizgileri sever ve ne zaman bu hattan sapacak olsa, genellikle çok belirgin bir şekilde sapar. Güzel muğlak olmamalıdır; muazzam olan ise karanlık ve kasvetli olmalıdır” (2008, 128).

Birbirine karıştırılan kavramlar arasındaki sınırları vurgulamayı kendine görev edinen Burke, yüce olanın hiçbir zaman sevimliyeceğini de ekler. Ona göre, hayranlığa yol açan yüce her zaman için büyük ve korkutucu nesnelere ikamet ederken, sevgi ise küçük ve hoş giden şeyler tarafından uyandırılan bir histir (2008, 117).

Yüce kavramı üzerine yazan bir başka kişi ise Aydınlanma Felsefesi'nin öncü isimlerinden biri ve Burke'ün çağdaşı olan Alman felsefeci Immanuel Kant'tır (1724–1804). Romantik düşüncenin karşı cephesindeki aydınlanmacı görüşün bir neferi sayılan ve batı düşünce tarihinin en etkili figürlerinden olan Kant'ın yüceye

dair söyledikleri, Burke'ün dile getirdikleriyle kimi zaman örtüşmez, kimi zaman benzerlik gösterir. Kant, mutlak bir büyüklüğe sahip olanın yüce olarak adlandırıldığını söyler (1914, 106). İlk Gotik roman sayılan *Otranto*'yla aynı yıl, 1764'te yayımlanan *Güzellik ve Yücelik Duyguları Üzerine Gözlemler*'de Kant, Edmund Burke tarafından bir temel zıtlık olarak bir araya getirilen güzellik ve yücelik konusunda düşüncelerini ifade eder.

Burke, hazı yüce kavramının tanımından tamamen soyutlamış ve güzellikle yüceliği aynı çatıda bir araya getirdiği için Longinus'u eleştirmiştir. Burke gibi, Kant da yüce ile güzeli birbirinden ayırmayı hedeflemektedir, ne var ki yüce nesnelere de tıpkı güzel nesnelere gibi insanda hoş bir etki bırakabileceğini ve haz uyandırabileceğini söyleyerek İngiliz düşünürden kesin bir şekilde ayrılır. Kant'a göre, "Karla kaplı doruğu bulutların üzerine yükselen bir dağın görüntüsü, şiddetli bir fırtınaya ilişkin betimleme ya da Milton'ın cehennem krallığını tasviri zevk uyandırır, ama korkuyla; diğer yanda, çiçeklerle kaplı çayır, derelerin kıvrılarak aktığı ve sürülerin otladığı vadi görüntüsü, [Vergilius'un] Elysium tarifi ya da Homeros'un Venüs kemerini tasviri de hoş, ama şen ve gülümseten bir duyuma vesile olur (2010, 8-9). İşte, bu korkuyla karışık birinci zevkin oluşması için insanda yüce, ikincisi içinse güzellik duygusu gelişmiş olmalıdır. Bu şekilde düşünüldüğünde, Kant uzun meşe ağaçlarını ve ıssız gölgeleri yüceye; çiçeklikleri, alçak çitleri ve şekilli budanmış ağaçları güzele örnek gösterir. Ona göre gece yücedir, gündüz ise güzel (2010, 8-9).

Burke için yüceyle karşılaşmanın yarattığı şaşkınlık ve dehşet, insanın mantığını devre dışı bırakarak onda akıl dışı bir korku oluşturmaktadır. Yani yücenin etkisi bilinçli zihinsel işlevleri sekteye uğratmakla, durdurmakla yakından ilişkilidir. Oysa Aydınlanmacı Kant'ın yücesi ve güzeli ise bunun tam tersidir, zira Alman düşünürüne göre yüce harekete geçirirken, güzel büyüleyicidir (2010, 9).

Kant'ın yüce ve güzellik tartışmasına getirdiği yeni bir boyut ise yüceyi sınıflandırmada gösterdiği gayrettir. Ona göre, yücelik korkutucu, soylu ve görkemli olarak üçe ayrılabilir. İlkine korku ve melankoli eşlik ederken, asude bir merak varsa bunu soylu yüceliğe, yüce bir plana tamamen hâkim olan bir güzelliği ise görkemli yüceliğe yormak mümkündür (2010, 9). Dolayısıyla, derin bir yalnızlık yücedir, ancak dehşet duygusu uyandıracak bir şekilde yücedir. Kant, bu düşüncesini şöyle savunur: "Tataristan'daki devasa Kumul çölü gibi uçsuz bucaksız ıssızlıklar,

kafamızda oraları her zaman korkunç cinlerle, gulyabanilerle ve hortlaklarla donatmamıza yol açmıştır.” (2010, 10).

Her ne kadar Kant, nesnelere yüce duygusunu uyandıran fiziksel özellikleri üzerinde Burke kadar ayrıntıya girmediyse de, büyüklüğün yüce duygusundaki vazgeçilmez rolü konusunda iki düşünür de hemfikirdir. “Yüce her zaman büyük olmalıdır; güzel küçük de olabilir. Yüce yalın olmalıdır; güzel bezenip süslenebilir. Büyük bir yükseklik, büyük bir derinlik kadar yücedir; ama ikincisine titreme duygusu, ilkinin merak duygusu eşlik eder. Bu yüzden sonuncu duygu korkutucu yücelik, ilki soylu yücelik olabilir.” (2010, 10). Kant’ın Burke’den ayrıldığı bir nokta ise yüceliği dördüncü boyutla, yani zamanla ilişkilendirmesidir. Ona göre, uzun bir süre yücedir ve en eski çağlardan kalan bir bina da saygıdeğerdir (2010, 10). Ne var ki Kant’ın burada sözünü ettiği binanın Gotik mimarlığın bir ürünü olamayacağı su götürmezdir. Zira Romantik Burke’ün aksine Aydınlanmacı Kant, eski Yunan ve Roma sanatı güdümlü Neo Klasik idealleri savunurken, değer verdiği ilkelerin antitezi olarak gördüğü Gotik’i çok ağır bir dille eleştirir:

“Eski Yunanlıların ve Romalıların zamanı, şiirde, heykelde, mimarlıkta, yasa yapımında, hatta ahlakta yücelik kadar güzelliğe de gerçek bir duyarlılığın açık işaretlerini gösterir. Romalı kaiserlerin hâkimiyeti, güzel yalınlığın yanı sıra soylu olanı da ihtişama ve sonra da sahte parlıya dönüştürdü; yine de hitabetlerinin, şiirlerinin kalıntıları, hatta törelerinin tarihi bizi hala bilgilendirebiliyor. İnce zevkin bu kalıntısı bile, devletin tam gerilemesiyle birlikte giderek kayboldu. Barbarlar, kendi egemenliklerini kurduktan sonra, Gotik denilen, groteske açılan sapkın bir zevk başlattılar. Grotesk yalnızca mimarlıkta değil, bilimlerde ve diğer pratiklerde de ortaya çıktı. Kabalaşan duygu, sahte sanatla teşvik edildikten sonra, doğanın eski yalınlığı dışında her türlü biçimi alıp, ya abartılı oldu ya da yüzeyselleşti” (2010, 62).

Kant, sanattaki bu groteskliği din, bilim ve ahlak alanındaki diğer groteskliklerin takip ettiğini ve özellikle de yanlış algılanmış bir din inancının bu çöküşte büyük rol oynadığını ileri sürmektedir. Ona göre manastır yeminleri, normalde topluma yararlı olabilecek insanları alıp “arpacık kumrusu gibi düşünmeye dayanan” yaşam tarzı sayesinde değiştirmekte ve “binlerce bilimsel grotesklik yumurtlamaya uygun hale gelmiş hamarat aylaklar[a]” dönüştürmektedir (2010, 62–63). İşte, Aydınlanma dönemi, insan dehasının bu mutlak yıkımdan sonra yeniden doğuşudur ve düşünür, Neo klasik düşüncenin sanatta, bilimde ve ahlak alandaki çiçeklenmesi sonucunda güneşe ve soylu olana ilişkin sağlam bir zevkin ortaya çıktığı görüşündedir (2010, 63).

Kant'ın *Güzellik ve Yücelik Duyguları Üzerine Gözlemler*'de ulusların karakteristik özelliklerine değinirken İngiliz toplumuna atfettiği bir zayıflık ise, benzer temel şartlara sahip olan Almanya ya da Fransa dururken Gotik romanın neden İngiliz toplumunda belirip bir anda yayıldığına ilişkin bir saptama gibidir: “İngilizlerin, çok zeki bir halk olmalarına karşın, tuhaf ve saçma bir şey güvenle ilan edilince başlangıçta ona kolayca inanma tuzağına düşebildikleri gözlenmiştir – ki bunun çok örneği vardır. (2010, 57)

3. NEO GOTİK MİMARLIĞIN VE GOTİK YAZININ ÖNCÜLERİ

3.1 Horace Walpole, *Otranto Şatosu* ve Strawberry Hill

İngiltere'nin ilk başbakanının oğlu, Orford Kontu, yayımcı, koleksiyoncu ve antikacı Horace Walpole, 18. yüzyıl İngiltere'sinde başlayıp tüm kıta Avrupa'sına, oradan da Amerika'ya ve hatta Avustralya'ya yayılıp kök salacak olan iki akımın, mimarlıkta Gotik dirilişin ve yazında Gotik romanın kilit ismidir. İçinde yaşadığı dönemin Neoklasik ideallerine karşı çıkan Walpole, duyguların, doğaüstünün, gizemin ve inanın öne çıktığı romantizmin tarafını tutmuş ve yayılmasında önemli çabalar harcamıştır. Walpole'un iki büyük eseri, yani 1747–1788 yılları arasında kendi anlayışına göre Gotikleştirdiği Strawberry Hill villası ve 1764'te bu villada gördüğü bir rüyadan yola çıkarak yazdığını iddia ettiği *Castle of Otranto* adlı Gotik roman, Orford Kontu'nun Aydınlanma döneminin “karanlık çağlar” diye nitelediği Orta Çağlara karşı tutkusunun ve bir “yeniden canlandırma isteği”nin sanatın iki farklı dalında somutlaşmış halleridir.

Her ne kadar biri yazın biri mimarlık alanında verilmiş olsa da, bu yapıtların Walpole'un hayatının her aşamasında kendini gösteren bariz bir ortak zemin üzerine inşa edildiğini söylemek mümkündür: Bunun bir tür karma ya da melez yapı oluşturma çabası olduğunu söyleyebiliriz. Walpole'un iki başyapıtı da, bazısı çağdaş bazısı eski döneme ait olan, görüntüde birbiriyle çelişebilen yapıtaşlarını, özgün amaçlarının dışına çıkarmış ve onlara yeni bir anlam ve amaç yükleyerek kullanmıştır. Zamandizinsel bir sıra izleyecek olursak, önce bu çabanın mimarideki yansıması olan Strawberry Hill'e bakmak gerekir.

3.1.1 Strawberry Hill

Lytton Strachey, Horace Walpole'un Gotik mimariden onu güzel bulduğu için değil, tuhaf bulduğu için hoşlandığını söylemiştir (Davenport–Hines, 1998, 145). Bunun doğru olup olmadığı bilinmez, ancak Orford Kontu bu mimari tarzdan 1747'de satın aldığı villasını hemen ertesi yıl Gotikleştirmeye başlayacak ve ömrünün kırk yılından fazlasını bu işe harcayacak kadar hoşlanmıştır. Walpole'un yazdığı Gotik romans

Castle of Otranto da (1765), mimarlık alanındaki izdüşümü ve aynı zamanda esin kaynağı olan Strawberry Hill'den ayrı düşünülemez. *Castle of Otranto* yazın tarihi için ne ifade ediyorsa, Walpole'un Thames nehrine bakan Twickenham'deki villası olan Strawberry Hill de Gotik mimarlığın 18. yüzyıldaki dirilişinde aynı derecede önem taşımaktadır.

Daha sonraları Horace Walpole'un yaşayacağı Strawberry Hill'in yerinde, bir önceki yüzyılın ortalarında Bradford Kontu'nun arabacısı tarafından inşa edilmiş ve pansiyon olarak kullanılması tasarlanmış küçük bir ev bulunuyordu. Charles Eastlake, konutun daha o zamandan ünlü kişilere ev sahipliği ettiğini ve ünlü İngiliz yazın adamı Colley Cibber, dönemin Durham Piskoposu olan Dr. Talbot ve sonradan Chandos Düku unvanını alacak olan Carnarvon Markisi gibi birçok parlak ismin bu evde oturduğunu belirtir (1970, 44). Walpole bu evden ilk defa haberdar olduğunda, burası Londra'nın çok bilinen, başarılı bir oyuncakçı dükkânının sahibi olan Bayan Chenevix'ye aittir ve Gotik mimarlıkla bir ilgisi bulunmasa da, yapı Walpole'un hoşuna gitmiştir.

Walpole bu evi önce kiralar, sonra da 1747'de satın alır. Walpole'un Strawberry Hill'e karşı tutumu Bayan Chenevix'in oyuncakçı dükkânından gelme egzotik bir oyuncakçıya karşı sergileyeceği tutumdan farksızdır. Evi satın aldığı tarih olan 8 Haziran 1747'de yazdığı mektubunda bir dostuna "Bayan Chevix'in dükkânından küçük bir oyuncak evle çıktığını ve bunun görüp görülebilecek en güzel biblo" olduğunu yazmıştır (Eastlake, 1970, 44). Middleton ve Watkin, evin üzerindeki bu oyuncak havasının hiçbir zaman kalkmadığını belirtir zira Walpole, 1753'te bir arkadaşına gönderdiği mektubunda evin yeni tamamlanan merdiveninden "O kadar küçük ve güzel ki, kâğıda sarıp sana mektupla gönderesim var," diye söz etmiş ve bundan sekiz yıl sonra da "Tıpkı yazdıklarım gibi, yaptığım binalar da kâğıttan" ifadesini kullanmıştır (Middleton ve Watkin, 1970, 324). Ölümünden sonra ancak 42 ciltte toplanabilen yazışmaları sayesinde tüm ayrıntılarına tanık olduğumuz evin Gotikleştirilmesi sürecinde Walpole hep coşkuludur: "Yönlendirebileceğim marangozlarım, koşturabileceğim 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" (Davenport-Hines, 1998, 157).

Walpole'un yarım yüzyıla yakın bir süre boyunca sürekli eklemelerde bulunduğu bina, Gotik diriliş mimarisinin önde gelen örneği olmakla kalmıyor, aynı zamanda dönemin yaygın mimarlık anlayışı olan ve Neoklasik değerlerin bir temsilcisi sayılan Paladyen üsluba bilinçli bir karşı duruşu simgeliyordu. Scott, on sekizinci yüzyıl ortalarından başlayarak Gotik tarzın örneklerini ortaya koymaya başlayan romantik Walpole için "...Katedral ve anıtlardan toplanmış desenlerin baca parçalarına, tavanlara, pencerelere ve korkuluklara nasıl uygulandığını göstermeye başladığı zaman döneme hâkim olan moda uymadı ve inşa ettiği konağın romantik türü içinde kendi hayal gücünü uyguladı" derken (Scott, s.10) onun, yerleşik değerlerden ayrılmak için verdiği bu çabaya dikkat çekmiştir. J. Mordaunt Crook'a göre ise Walpole'un Gotik tutkusunun altında yatan sebeplerden birinin, babası Robert Walpole'un Houghton'daki Paladyen tarzı evinin ağırbaşlı ihtişamına verilen bir tepki olması muhtemeldir (1970, 41). Yani, Walpole sınır tanımaz romantizmi ve hayal gücüyle sadece o dönemin usçu düşüncesini temsil eden mimarlık akımına değil, aynı zamanda babasına da karşı gelmiştir. Evin dekorasyonu için bir komisyon kurup yetenekli insanları (şairleri, antikacıları, mimarları) bir mıknaş gibi etrafına toplayan Walpole, Strawberry Hill'i bilet karşılığında gezilmesi için halka açarak kişisel zevkini geniş kitlelerle paylaşmış, rakiplerini bile etkilemiş ve 'Gotik Diriliş'in kurucuları' neslinin oluşmasını sağlamıştır (Crook, 1970, 41).

Bununla birlikte, Walpole'un yaptığı, Gotik diriliş mimarisinin yaratıcılığını yapmaktan çok, yaygınlaşarak bir akıma dönüşmesini sağlamaktır. Zira Walpole'un zamanından önce de İngiliz mimarisinde bugün Neo Gotik olarak adlandırabileceğimiz çok sayıda bina örneği bulunmaktadır ve 1750'lere gelindiğinde Gotik Diriliş mimarlığının İngiltere'de uzun bir geçmişi vardır (Middleton ve Watkin, 1987, 324). Clark, 1750'ye kadar binayı Gotikleştirme adına Walpole'un bir girişimde bulunmadığını, ilk dönüşümün 1753'te gerçekleştiğini ve bu tarihten önce yapılmış tüm Neo Gotik binaların Walpole'a model oluşturduğunun varsayılabilirliği görüşündedir (1962, 46). Walpole'un bina üzerinde ardı ardına yaptığı değişikliklere ve genişletmelere sahne olan süre boyunca Richard Bentley, John Chute, Thomas Pitt ve James Essex gibi amatör Gotik meraklılarının yanı sıra, William Robinson, Robert Adam, James Wyatt gibi dönemin çok ünlü profesyonel mimarları ve Westminster Manastırı'nın baş taş ustası olan Richard Gayfere gibi kişiler de Strawberry Hill'de görev aldılar. Bunlardan Robert Adam ve James Wyatt,

sadece Neo Gotik değil, Neo Klasik tarzda da çok sayıda bina yapmıştı. Wyatt, Londra’da 1937’ye kadar varlığını sürdüren Pantheon’a ve İngiltere’deki birçok Gotik restorasyona imza atmamakla kalmamış, Strawberry Hill’den sonra Neo Gotik mimarının Gotik yazınla yolunun kesiştiği çok önemli bir diğer bina olan Fonthill Manastırı’nı da William Beckford için inşa etmişti (1796–1807).

Walpole’un toplamda on ayrı mimarla çalıştığı rivayet edilir (Davenport–Hines, 1998, 157). Ama binada yapılacak her türlü değişiklik ve eklemelerden sorumlu olan Strawberry Hill Komitesi Chute, Bentley ve Walpole’dan oluşuyordu. Bunlardan Richard Bentley, aralarındaki tek gerçek tasarımcıydı ve Clark, Strawberry Hill’in rokoko sayılabilecek yapısını neredeyse on yıl boyunca tüm kararlarda parmağı olan Bentley’e borçlu olduğunu söyler (1962, 59). Fakat üçü arasında bir fikir ayrılığı vardı ve Chute ile Walpole kendilerini arkeolog sayıp “Gotikliklerini Orta Çağ tapınaklarından şömine kopyalamakla” ortaya koyarken, Bentley de sırf hayal gücünü serbestçe kullanmasına olanak tanıdığı için Gotik tarzı benimsemişti ve tasarımlarının birçoğunun Gotik olduğunu anlamak için eğitilmiş gözler gerekiyordu (1962, 59). Strawberry Hill’in görkemli kütüphanesinin tavanını, kuzey cephesindeki merdiveni, bu kısımdaki çoğu şömineyi ve diğer süsleri de tasarlamış olan Bentley, 1761’de tembelliği ve bitmek bilmeyen maddi talepleri yüzünden gözden düştü ve Thomas Pitt’e bıraktı ama bu amatör Gotik tutkununun yaptıkları, Chute’un çok eski folyolardan bulup çıkardıklarını gerçekleştirmekten başka bir şey değildi. Strawberry Hill’e kaynak oluşturan yapıların büyük kısmı özgünlerinden değil de, Walpole’un kitaplığında bulunan kitaplardan, özellikle de Sir William Dugdale’in Warwickshire (1656) ve St. Pauls (1656), John Dart’ın Westminster (1723) ve Canterbury (1726) çizimlerinden kopyalanmıştı (Middleton ve Watkin, 1987, 324).

Gotik Diriliş hareketi içinde Walpole’un bireysel çabasını benzerlerinden ayırt eden şey, onun eski unsurları yeniden yaratmak için arkeolojiden faydalanmasıdır (Clark, 1962, 60). Burada arkeoloji, Crook’un tanımına uygun bir şekilde, “antik parçaların taklit edilmesi” anlamını taşımaktadır. Crook, bu konuda Clark’la aynı görüşü paylaşırsa da Walpole’un gerçek Gotik’le ilgisiz aşırı, abartılı süslemeler kullanarak Gotik’i Rokokolaştırdığı fikrine katılmaz ve “Horace Walpole genellikle Rokoko Gotik’in prensi kabul edilir. Hâlbuki Strawberry Hill, bu tarz Lightoler, Langley, Decker ve Halfpenny gibilerince yayıldıktan sonra inşa edilmiştir ve arkeoloji hevesini körükleyerek Rokoko’nun özgürlüğünü öldüren kişi Walpole’dur” der

(1970, 41). Walpole'un arkeoloji konusunda herhangi bir tarihsel doğruluk gözetmediği, eğlenceli gözükeni muhtemel olana yeğlediği, genellemelere sıkça başvurduğu ve detaylardan kaçındığı ortadadır (Clark, 1962, 41). Walpole'un 18. yüzyılda yeniden yaratmaya çalıştığı "Gotik" anlayışı bundan yüzyıllar önce hüküm sürmüş olan, feodal düzenin ve dini etkilerin kendini belli ettiği Gotik'ten; hareket noktası olan romantizm ise 13. yüzyılın Skolastik felsefesinden çok farklıdır. Gotik mimariye ait unsurların ziyaretçi üzerinde uyandırdığı ruh halini, özellikle de Edmund Burke'ün tanımladığı şekliyle Yüce duygusunu önemseyen ve izleyicilerde bunu yaratmayı hedefleyen Walpole, geçmişten aldığı dekoratif unsurları zaman ya da köken farkı gözetmeksizin kullanarak bireşimsel seçmeciliğin örneklerinden birini de vermiştir. Mimarlık tarihçisi Roth, Gotikleştirilmesi farklı mimarların denetiminde gerçekleşen yapı için "Onikinci yüzyıl kale mazgallarından onaltıncı yüzyıl Tudor silmelerine kadar, Orta Çağdan beri geliştirilen tüm ifade biçimlerinin bir karışımdır; hatta kütüphanede karmaşık Çin tasarımına ilişkin çağdaş modanın etkisiyle yeni bir 'Gothick' üslup kullanılmıştır," der (2000, 549). Bir başka deyişle, Walpole daha sonra yazın alanında *Castle of Otranto*'da da izlediği tutumun bir örneğini vermiş, kendi beğenisi ve hedef kitlede oluşacak izlenim doğrultusunda yeni ve eski biçim ve içerik unsurlarını harmanlamaktan geri durmamıştır. Herhangi bir dini kullanım amacı bulunmayan, yaratıcısının gözünde eğlenceli ve neşeli bir mekân olan Strawberry Hill'in dekorasyonunda Walpole Orta Çağ dini mimarlığının çok sayıda yapıtını kullanım amacının dışına çıkartarak kopyalamıştır. Yaratıcılarının bire bir kopyalamaya dayalı antikacılık anlayışına rağmen Strawberry Hill'deki birçok tasarımın kaynağını, orijinalerin özel çizimleri kullanıldığı zaman bile tespit etmek olanaklı değildir. Bunun nedeni, Gotik tarzının asıl kimliğinin kullanılan malzemelerde ve inşa yöntemlerinde olduğunun ancak yarım yüzyıl sonra anlaşılabilmesi ve hem amaç farklılığının hem de kullanılan malzemelerin bu kopyaları tanınmaz hale getirmesidir (Clark, 1962, 60-61). Örneğin, Thomas Gray, Holbein Odası'ndaki bacanın Rouen Katedrali'ndeki yüksek sunağın bir kopyası olduğunu söylerken, Walpole bunu büyük oranda Başpiskopos Warham'ın Canterbury'deki mezarından alındığını iddia etmiştir (Clark, 1962, 61).

Mimarların ve mimarlık tarihçilerinin Walpole'un tarihi yapı unsurlarını ait oldukları bağlamdan koparmaya dayalı bu yenilikçi girişimini genelde yadırgadığı görülür. Bu taklitçilik karşısında Eastlake, Strawberry Hill villası için şöyle der:

“İç mekân, daha doğrusu Walpole’un tasarladığı kısım, tam da Gotik’e belli belirsiz bir hayranlık duyan, ancak özelliklerini doğru düzgün uyarlamak için yeterli bilgiye sahip olmayan birinden beklenebileceği gibidir. Tavanlar, bölmeler, nişler, hepsi de mevcut örneklerden kopyalanmış, daha doğrusu tasarımların asıl maksadına zerre kadar saygı duyulmadan çalınmıştır. Lord Orford için Gotik, Gotik’ti. Yeter ki işini görsün, gözünü kırpmadan bir sunak taşını yemek masasına ya da bir balıklı havuzu dolaba dönüştürebilirdi” (1970, 47).

Scott’ın mimari unsurların asıl yaratılış amaçlarını hiçe sayan Walpole’u överken, onu taklit eden kişileri alaya alması ve ne ironiktir ki onları aynı şeyi yapmakla suçlaması gerçekten dikkate değerdir. Scott, sayfiye evinde taş millerle bölünmüş, resimli camlarla süslü mızrak biçiminde pencerelerin, katedral ahır biçiminde bir dolabın ve paravanası eski bir kilisenin cephesinden ödünç alınmış bir domuz ağılı bulunmayan bir tüccarın insanı şaşırttığını söylemiştir (Scott, 2002, 10).



Şekil 3.1 : Walpole’un Strawberry Hill’inden bir görünüm (Aldrich, 1994, 62).

Strawberry Hill villasının Çin Odası'ndaki şömine tablasının üst kısmı Bradfield Hall'daki bir pencereden, alt kısmı Hurstmonceaux'taki bir bacadan, kuzeydeki yatak odası şöminelerinden biri Durham piskoposu William Dudley'nin Westminster'daki mezarından, oturma odasındaki şömine bir diğer Durham piskoposu olan Thomas Ruthall'ın mezarından, Holbein Odası'nın tavanı Kraliçe'nin Windsor'daki misafir odasından, şöminesi Canterbury'deki Warham'ın mezarından, tahta perdelerinin Rouen'in koroyeri kapılarından, Yıldız Odası'nın tavanı York'taki papaz odasını, nişleri St. Albans'inkileri, "sunak" Westminster Kilisesi'nde 2. Edward'ın çocuklarının mezarlarını, kütüphanenin rafları eski St. Paul katedralinin koro yerinin yan kapılarını, şömine ise Westminster'da Elthamlı John'un ve Canterbury'deki Clarence Dükü'nün mezarlarını örnek almıştır (Crook, 1970, 44–45). Bu listeye bahçe kapılarının payandalarının Ely Katedrali'nin koroyerinden alındığını katmak mümkündür (Eastlake, 1970, 46). Middleton ve Watkin ise Strawberry Hill Komitesi'nin kısmen ya da tamamen taklit ettiği "şaşırtıcı çeşitlikteki" Orta Çağ kaynaklarına Rouen, Salisbury ve Worcester Katedrallerini ekler (1987, 324).

Eastlake, Walpole'un övünç kaynağının boyu on altı metreyi, eni dört metreyi, tavanının yüksekliği ise beş metreyi bulan resim galerisi olduğundan söz eder. (Şekil 3.1) Binanın geri kalanı gibi, burası da Orta Çağ binalarının mimari detaylarından devşirilmiş bir süsleme programına ev sahipliği etmektedir: Tavan tasarımı 7. Henry'nin şapelinin yan koridorlarının yelpaze tonozlarından, bu odanın girişi St. Albans katedralinin kuzey portal girişinden kopyalanmıştır; tıpkı diğer iki küçük kapı gibi. Girintilerin ise Başpiskopos Bouchier'in Canterbury'deki mezarından alındığı görülür (Eastlake, 1970, 48 ve Crook, 1970, 44–45).

Neo Gotik üzerine yazan araştırmacılar, şatonun bahçesinde yer alan "Ormandaki Şapel" adlı küçük binanın rokoko bir yapı olan Strawberry Hill'de gerçekten Gotik tanımını hak eden belki de tek yer olduğuna değinirler (Middleton ve Watkin, 1987, 324). Bu şapel Chute ile Gayfere tarafından ortaklaşa tasarlanmış ve 1772–1774 yılları arasında tamamlanmıştır. Yapının ön cephesi Piskopos Audley'nin Salisbury Katedrali'ndeki mezarından alınmıştır. Eastlake, altı kişinin zar zor sığabildiği, içi yaklaşık 2,5 metre genişlikteki bu minyatür, oyuncak binanın eninin dıştan ölçüldüğünde sundurma dâhil ancak 4,5 metre geldiğini söyleyerek bu kadar küçük bir yerin şapel diye bile adlandırılmayacağını söyler (1970, 48). Clark, binanın tarihi modellere yaklaşmaktaki başarısını, Westminster Manastırı'nın taş ustalarının

başı Gayfere'in, yani geleneksel yöntemleri bilen birinin elinden çıkmasına, Gotik tarzının biraz daha anlaşılmiş olduğu 1770'lerde inşa edilmesine ve binanın geri kalanından farklı olarak, tasarımında konfor öğesinin gözetilmemiş olmasına bağlar (1962, 61).

Yaptığı yazışmaların neredeyse tümünü belgeleyerek dönemine ışık tutan Horace Walpole'un Gotik hakkında bildiklerinin *Castle of Otranto*'da ya da Strawberry Hill'de ortaya koyduklarından daha fazla olduğu, dolayısıyla gerçek Gotik akıma ait süslemeleri bilgisizliğinden değil de kasıtlı olarak amaçları dışında kullandığı söylenebilir. Walpole'un gerçek hedefinin Orta Çağ'daki haliyle Gotik mimariyi diriltmek olduğunu düşünürsek bu seçmecilik göze tutarsızlık gibi görünebilir, ancak Orford Kontu'nun bu konudaki açıklamaları şüpheye yer bırakmayacak niteliktedir. Walpole, Strawberry Hill'i tanıtan yazısında evini çağdaşlığın ve lüksün konforlarını dışlayacak kadar Gotik yapmayı düşünmediğini belirtmekte ve yaşamının son günlerine yaklaşırken kaleme aldığı bir mektupta "Her gerçek Got bilmelidir ki [odalarım] taklitten çok hayal gücünün ürünüdür," demektedir (Clark, 1962, 60–61).

3.1.2 Walpole'un mimarisiyle romanı arasındaki ilişki

Peki, Walpole'un mimarlık ve yazın alanında verdiği iki yapıt arasındaki ilişki ne şekilde tanımlanabilir? Crook, Pitoresk Gotik'in gelişimine hatırı sayılır katkıda bulunan Strawberry Hill'in "Gotikleştirilmesi" görevi karşısında Walpole'un duyduğu romantik hazzın, ifadesini *Castle of Otranto*'da bulduğunu söyler; yani *Castle of Otranto* bu mimari başarıyı taçlandırmak ya da Walpole'un kendine sanat dünyasında biçtiği öncü rolü perçinlemek amacıyla yazılmıştır. Roth ise Strawberry Hill'in "Horace Walpole'un yaşamını yazınsal bir romans gibi kurmak amacıyla kendi Otranto Şatosu" olarak tasarladığı bir yer olduğunu söyleyerek bu iki yapıtın eşdeğer görevine dikkat çeker (2000, 549). Gotik'in tarihine kışkırtıcı bir tavırla yaklaşan Davenport–Hines içinse Walpole'un bu girişimi, onun kendi egosunu tatmin etme çabasından başka bir şey değildir: "[Horace Walpole] kendisine yönelik fikirlerini abartmak için kalesini abartma yolunu seçti. Romanının kahramanı, kalenin kendisidir. Otranto'da hayal ettiği bu kale yazarın Strawberry Hill'deki villasının mütevazı olamayacak düzeyde abartılmış formudur" (1998, 144).

Walpole, ise romanın ortaya çıkışını çok daha farklı bir şekilde, hayatını yaratmaya adanmış türden bir romantizmle açıklamakta ve *Castle of Otranto*'nun kökenine 9

Mart 1765'te Rahip William Cole'a yolladığı bir mektupta ışık tutmaktadır. Buna göre, onu romanı kaleme almaya iten, Strawberry Hill'de kalırken gördüğü bir rüya, belki de bir kâbustur (Botting, 1996, 51). Elbette yazınsal bir yapıtın yaratılışı kadar bireysel bir süreçte bu savın doğruluğu konusunda Walpole'un sözlerini doğru kabul etmek dışında yapılacak bir şey yoktur. Mektupta şöyle denmektedir:

“Geçen Haziran'ın başında bir sabah bir rüyadan uyandım; rüyada tek hatırlayabildiğim kendimi eski bir kalede düşlediğim (benimki gibi Gotik öykülerle dolu bir kafa için çok doğal bir rüya) ve büyük bir merdivenin en üst sahanlığında zırlı devasa bir elin durduğunu. Akşam ne söyleyeceğim ya 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” (Davenport–Hines, 1998, 163).

Söz konusu sahne (merdivende görülen zırlı dev el) romanda Prenses Matilda'nın hizmetçisi Bianca'nın ağzından aynen aktarılır. Şurası kesin ki, Walpole daha *Castle of Otranto*'nun yazarlığını üstlenmeden önce, çevirmen kimliğiyle yazdığı önsöze bile Strawberry Hill ile roman arasında bire bir ilişki bulunduğunu belli eden ipuçlarını saçmıştır:

“Hikâyenin işleyiş mekânizmasının buluşa dayanmasına ve kahramanların isimlerinin hayali olmasına rağmen, ben bu hikâyenin temelinde gerçek bir olayın yattığını düşünmekten kendimi alamıyorum. Sahneler hiç kuşkusuz belirli bir gerçek şato düşünülerek oluşturulmuş. Yazar, sık sık, şatonun belirli bölgelerini tasarlamadan onu tarif edebiliyor: Oda, diyor, sağ taraftaki; sol taraftaki kapı; şapelden Conrad'ın evine olan uzaklık diyor: Bu pasajlardaki betimleme ve benzeri diğer ifadeler, yazarın aklında belirli bir binanın olduğuna dair güçlü varsayımları doğrular nitelikte” (Walpole, 2005, 20–21).

Walpole'un bu önsözünden yola çıkan birisi, Gotik romanda mekân unsuruna ve mimari betimlemelere verilen önemi de düşünerek, romanın asıl kahramanının şatonun kendisi olduğu ve bu yüzden de sıkça tarif edileceği beklentisine kapılabilir; ancak böyle bir kanı kesinlikle hayal kırıklığı yaratacaktır. Gotik romanın ayırt edici unsuru olarak mekânın altının çizilmesi elbette *Castle of Otranto*'da da vardır fakat bu ne kapsamlıdır ne de derinlemesine. Romanın okunması Otranto Şatosu'nun nasıl bir yer olduğu konusunda zihinlerde şekillenebilecek soru işaretlerini pek az giderir: Düğün sahnesi, misafirlerin “şatonun şapelinde” (Walpole, 2005, 34) toplandığını söyler. Düğüne geciken Prens Conrad'ı çağırma gönderilen hizmetkârın “avluyu

geçip Conrad'ın dairesine gitmesi" (Walpole, 2005, 34) ve topluluktan birkaç kişinin "avluya" koşması ise bu şapelin şato kompleksinin genelinden ayrı bir yerde olduğunu akla getirir. Conrad'ın ölümünün ardından ceset "salona" taşınırken (burası şatonun ana salonu olmalıdır) leydiler "şapel"de kalmıştır (Walpole, 2005, 36). Manfred ile Theodore'un ilk karşılaşmasında seyircilerden bazılarının "şatonun yanındaki büyük kiliseye" (Walpole, 2005, 39) koştukları söylenir. Manfred'in büyükbabasının hayaleti ise "holün sonuna doğru" yürüyüp "sağ taraftaki odaya" girer (Walpole, 2005, 46). Manfred'den kaçmakta olan Isabella "şatonun mahzenlerinden Aziz Nicholas kilisesine giden bir yer altı geçidi" (Walpole, 2005, 47) olduğunu anımsar ve "manastırları katedralin bitişiğinde olan" (Walpole, 2005, 48) kutsal bakirelerin arasında saklanmaya karar verir. Şatonun mahzen katı "karışık pek çok tonozla bezenmiş" bir yerdir ve "yerin altındaki bu mekânlarda [Isabella'nın] yanından geçtiği ve zaman zaman bir rüzgâr dalgasıyla sarsılan kapıların paslı menteşelerinden çıkan gıcırdamaların koridorlarda tekrar tekrar yankılanması dışında korkunç bir sessizlik" (Walpole, 2005, 48) hüküm sürmektedir. Mahzenlerde dolaşan Isabella, iç çekiş ve ayak seslerinin geldiği bir oda görür. Burası "bir şekilde hasar görmüş, toprak veya yapı parçalarının; yani tam olarak ne olduğunu anlayamadığı bir şeylerin aşağıya sarktığı tavanından içeri gölgeli ayışığı parıltısının girdiği" bir yerdir ve sonradan, dev miğferin tam altına denk geldiği için tavanı çöken bir oda olduğu anlaşılır. Bu odada "yayla açılan, pürüzsüz pirinç"ten bir gizli kapı vardır (Walpole, 2005, 51). Kapının ardında ise "karanlık ve kasvetli" görünen, "tamamen karanlık bir odaya inen taş basamaklar" bulunmaktadır (Walpole, 2005, 52). Matilda tarafından serbest bırakılan Theodore, "Kara Kule'de" hapis tutulmuştur (Walpole, 2005, 117). Romanın ilerleyen kısmında ilk defa şatonun dışına çıkıldığına tanıklık ederiz ve zırhlar kuşanmış olan Theodore "kasvetli bir orman"dan geçerek "bir zamanlar münzevilere sığınak olarak hizmet etmiş, şimdi de bütün ülkede kötü ruhlarca ele geçirildiği söylenen meşum mağaralara" ulaşır (Walpole, 2005, 122–123). Romanın sonunda ise Theodore avluya girdiği an "Manfred'in arkasında yer alan şatonun duvarları" yerle bir olur ve Alfonso'nun hayaleti "büyüyüp yüce, engin bir figüre dönüşmüş bir halde, enkazın ortasında" belirir (Walpole, 2005, 186).

Manfred'den kurtulmak için "kuşkusuz tüm şatoda süreceği belli olan" (Walpole, 2005, 47) bir kovalamacayı göze alan Isabella'nın "ölümcül şato" (Walpole, 2005,

51) benzetmesini de hesaba katarsak, romandaki tüm mekân betimlemelerinin bundan ibaret olduğunu söyleyebiliriz. Söz konusu durum, Strawberry Hill’i “Gotik” bir binaya dönüştürmek için kırk yılı aşkın zaman harcayan, bu iş için bir komisyon kuran, erişebildiği tüm Gotik eserleri inceleyen ve konuya ilişkin yazılmış her şeyi okuyan ayrıntı meraklısı Walpole için çok çelişkili görünebilir. Kendini mimarlıkta Gotik diriliş akımının öncülerinden sayan birinin, tümüyle Gotik bir çağ ve mekânda geçen bir roman yazıp bunda mimari ayrıntılara yeterince değinmemesi gerçekten şaşırtıcıdır. Walpole, adeta mimari betimlemelerden ve jargon kullanımından özenle kaçınmış gibidir.

Peki, bunun sebebi ne olabilir? İlk olarak hemen belirtmek gerekir ki, *Otranto Şatosu*’nda eksik olan şey mekân betimlemeleri değil, genel olarak betimlemelerdir. Walpole mekân betimlemelerinden sakınarak ağırlığı durumların ya da karakterlerin ruh hallerinin incelenmesine vermiş değildir. Dolayısıyla bunda Walpole’un yazınsal yeteneğinin sınırlarının ya da betimlemelerden özellikle uzak durma doğrultusundaki biçimsel tercihinin rol oynadığını söyleyebiliriz. Başka bir deyişle, *Otranto Şatosu* betimlemeler konusunda zengin bir eser değildir ve mekânların belirli duygular oluşturacak şekilde inceden inceye anlatılması, Gotik yazının akışı içinde zamanla gerçekleşecek ve daha kalem ehli yazarları bekleyecek bir olgudur. *Castle of Otranto*’nun 1811 basımının önsözünde Scott, Walpole’un süssüz dil kullanımını över ve o dönem sıkça yapıldığı üzere Ann Radcliffe’in diliyle kıyaslar:

“Bay Walpole’un ne dilinin saflığı ne de anlatısının yalınlığı, Bayan Radcliffe’in benzer özellikler gösteren romanlarını sıkça süslemekte kullandığı ve bu romanları hiç de azımsanmayacak kadar hantallaştıran o cafcıflı, ağıdalı ve bol cilalı manzara resmine uygundur. *Otranto Şatosu*’nda bir kez bile betimleme yapılmamıştır ve yazarlar bu kısıtlamanın anlatıları ne kadar gerçekçi kıldığını bir düşünecek olsalar, düzyazıdan çok şiire uygun süslü ve bol sözcüklü biçimlerini sadeleştirmeye karar verebilirlerdi” (2002, 20).

Buna karşılık Radcliffe’i bu kadar başarılı bir yazar yapan da onun mekân betimlemelerinden yararlanarak bir atmosfer oluşturma becerisi sayılabilir. Özkaracalar, Gotik başyapıtların yazarı Ann Radcliffe’in sadece “açıklanan doğüstü” anlatılarıyla anılmasının onun bu yazındaki yerini açıklamaya yetmeyeceğini, Radcliffe’in her kesimden topladığı büyük beğeninın sebebinin “mekân tasvirlerini mükemmele ulaşan bir ustalıkla yapmış olması” olduğunu belirtir (2005, 19–20).



Şekil 3.2 : John Carter'ın Frederick'in Otranto Şatosu'na girişini gösteren tablosu, 1790, (<http://images.library.yale.edu/sh2/index.html>).

3.1.3 *Castle of Otranto*

Horace Walpole'un benimsediği seçmeci anlayış mimarlıkta olduğu ölçüde yazarlıkta da kendini gösterdiği için, *Castle of Otranto* da en azından Strawberry Hill malikânesi kadar karma bir yapı sunar (Şekil 3.2). Tarihin farklı dönemlerine, karşıt fikirlere ait biçim ve içerik unsurlarının birbirinden ayıramayacağı kadar organik bir bileşim halinde harmanlanması, *Castle of Otranto*'nun yazın tarihinde bir türün başlatıcısı olarak görülmesini sağlamıştır. Fakat yazılışının ve halkla buluşmasının üstünden yüzlerce yıl geçmesine karşılık roman hala bu öncü yerini koruyorsa, bunu borçlu olduğu şey ne kendisini meydana getiren parçaların özgünlüğüdür ne de bunları birleştirmekte kullanılan dilin başarısı. *Castle of Otranto*'yu yapıtaşlarını –

kimi zaman umarsızca– ödünç aldığı nice öncül tür ve yapıttan olduğu kadar, kendisini bir formüle dönüştürüp körlemesine takip edecek olan “Gotik Roman” furyasından ayırt eden şey, bu yaratıcı girişimin özgünlüğüdür. Tıpkı Strawberry Hill’de olduğu gibi, kimi eski kimi yeni parçalar eski amaç ve bağlamlarından o denli kopuk bir şekilde ve yepyeni bir hedef uğruna öylesine kaynaştırılmıştır ki, mevcut tür sınıflandırmalarına sığdırılamayacak denli benzersiz bir yapıt ortaya çıkmıştır. İşte mozaikten farksız bu oluşum, *Castle of Otranto*’nun türünün tespit edilmesini de güçleştirmektedir. Roman, tek başına bir romans sayılamayacak kadar çağdaş biçimli ve gerçekçi, salt bir roman olarak değerlendirilemeyecek kadar doğaüstüne ve Orta Çağa gömülü, 18. yüzyılın rasyonel insanının ruhunun derinliklerindeki batıl korkulara hitap edecek kadar dehşetli, kimi sahneleri kahkaha atmadan yüksek sesle okunamayacak kadar da gülünçtür. Neo Gotik’in ve Gotik yazının ortak noktası olan “kendini olduğundan farklı bir şey gibi gösterme” çabasının doruk noktasıdır çünkü ne iddia edildiği döneme, kültüre ve dile aittir, ne de iddia edildiği kişinin kaleminden çıkmadır; böyle bir kişi yoktur bile. Hatta çeviri olduğunu söylese bile öyle değildir.

3.1.4 Roman mı, romans mı?

Castle of Otranto’nun sergilediği roman ve romans özelliklerine değinmeden önce hemen vurgulamak gerekir ki, Horace Walpole’un bu girişiminin gerçekleştiği yıllarda kurgunun iki türü olan romans ile roman arasında eskiyle yeninin rekabetinde hep görülen türden bir çatışma vardı. Roman, 18. yüzyılın ve aydınlanmacı görüşün yükselen yazın türüydü. Geçmiş 14. yüzyıl İtalya’sına kadar dayansa da, 18. yüzyıla gelinceye kadar Lyly, Sidney, Bunyan gibi birkaç yazarın yapıtları dışında İngiliz yazınında seyrek görülen bir tür olan roman, bu tarihte bir anda yaygınlık kazanmıştı. Bunun altında, romanın kendi dönemine adeta ayna tutarak Neoklasik idealleri, özellikle de gerçekçiliği yazın hayatına taşıması yatmaktadır.

Bülent Bozkurt, romanın İngiltere’de bağımsız bir türe dönüşmesini Daniel Defoe ve Samuel Richardson’a borçlu olduğunu belirtir (1977, 61). Eski bir gazeteci olan ve realizme yatkınlığı mesleğiyle de bağlantılı olabilecek Daniel Defoe’nun yazdığı, İngiliz dilinin ilk büyük romanı sayılan Robinson Crusoe’da (1719) bu eğilimi görme olanağı vardır. Jean Raimond “Romans yazarlarının tersine, aşkı olay örgüsünün

temeli gibi görmeyen gerçekçi romanın bu öncüsünde anlatı röportaj özelliği taşır ve gerçek bir olaydan etkilenmiştir,” diyerek (2005, 54) erken dönem İngiliz romanının, romanstan ayırt edici bir özellik olarak gerçekçiliği benimsediğini vurgular.

Bu dönem romanlarında, dönemin insan aklını ve becerisini doğanın, kimi zaman Tanrı'nın üzerinde tutan düşünsel atmosferine ve burjuvazinin yükselişine paralel olarak bireyselliğin vurgulandığını, bu romanların da buna uygun düşecek şekilde, başkileriyle aynı ismi taşıma eğiliminde olduğunu görürüz. Romanlar artık olayları değil de bireyleri konu etmekte, bu değişim de eserlerin isimlerinde hemen fark edilmektedir: Daniel Defoe'nun *Robinson Crusoe* (1719) ve *Moll Flanders* (1722) ya da Richardson'ın *Pamela* (1740) ve *Clarissa* (1747–1748) tarihli yapıtlarında olduğu gibi. (*Otranto Şatosu* ise olay örgüsünün merkezine bir kişiyi değil, bir mekânı oturttuğu için başlık konusunda da çağdaşlarından farklı bir yerededir.)

Roman sözcüğünün İngilizce karşılığı olan “novel”, “yeni” kökünden geliyor ve bu türün yeniliğini belirtiyordu. Peki, roman “yeni” ise, “eski” olan neydi? Yanıt elbette romanstı (Özkaracalar, 2005, 9). Romans, genel olarak günümüzden uzak olay ve mekânlar içeren düzyazı öyküleri anlattığı gibi, özellikle de kahramanları, kahramanlıkları ve aşkı konu eden (genelde manzum) Orta Çağ macera öyküleri için kullanılan bir tanımdır (Bozkurt, 1977, 65–66). Feodal dönemde kralların, şövalyelerin öykülerini anlatan romanslarda karakterler günümüzden uzakta yaşarlar ve fantezi, abartı, aşk, macera, doğüstü olaylar, gerçekleşen (ya da kendini gerçekleştiren) kehanetler ve mitik öğeler (Kral Arthur örneğinde olduğu üzere efsaneler ve halk söylenceleri) bu türü karakterize eder. Önde gelen Gotik araştırmacılarından Fred Botting, on sekizinci yüzyıl kurgularını tartışırken, yaygın olarak kullanılan ‘Gotik roman’ yerine ‘Gotik romans’ tanımını kullanmanın daha uygun düştüğü görüşünü savunur. Böylelikle, Orta Çağ romansları ile on yedinci yüzyıl sonundan itibaren Fransa’dan İngiltere’ye ithal edilen aşk, şövalyelik ve serüven konulu romantik anlatıların ve on sekizinci yüzyılın ilerleyen kısmında ‘Gotik’ olarak adlandırılacak öykülerin bağlantısını daha iyi vurgulamak mümkün olabilir (Botting, 1996, 24).

Fred Botting, 18. yüzyılın Neo Klasik eleştirisinin ilk başta roman – romans ayrımı yapmaksızın tüm kurgulara gerçekçilikten uzak oldukları gerekçesiyle kötü baktığını (1996, 25) belirtir. Ancak zaman içinde birçok yazar bu türlerden dönemin atmosferine uygun bir biçimde gerçekçiliği ve sadeliği barındırabilecek olan roman

ile gerçek dışı düşüncelerin temsilcisi olarak gördükleri romanslar arasında bir çizgi çizmeye çalışmış ve bunun sonucunda, romans giderek gözden düşerken, roman kendine saygın bir yer edinmiştir.

Botting'e göre James Beattie Orta Çağ romanslarıyla romanlar arasındaki farkları vurguluyor ve Cervantes'in *Don Kişot*'unu Orta Çağ romansının bitip çağdaş romanın başladığı nokta olarak gösteriyordu (1996, 26). Samuel Johnson da iki türü benzer sözcüklerle birbirinden ayırt ederken, tıpkı Beattie gibi o da romansların ahlak dersi verdiği için faydalı olduğuna değiniyordu (1996, 27). Botting, kendisi de bir Gotik yazarı olan ve Horace Walpole'un daha sonraları kendisini taklit etmekle kıyasıya suçladığı Clara Reeve'in bu ayrımını şu biçimde aktarır:

“Romans, inanılmaz kişiler ve nesnelere bahsedilen bir kahramanlık öyküsüdür. Roman ise yazıldığı zamanın gerçek yaşamının ve davranışlarının bir resmidir. Romans yüksek ve ağırlıklı bir dille yazılmıştır, hiç gerçekleşmemiş ve büyük olasılıkla da hiç gerçekleşmeyecek olanı betimler. Roman ise her gün gözümüzün değdiği, söz gelimi bizim ya da arkadaşımızın başına gelebilecek şeyleri konu eder. Mükemmel yani, her bir sahneyi çok yapmacıksız ve doğal bir tavırla betimleyip akla yatkın kılmasındadır. Bizi böylece tüm bunların gerçekliğine ikna eder (en azından okuma sırasında), ta ki öyküdeki kişilerin derdi ya da sevinci bizim derdimiz, bizim sevincimiz olana kadar” (1996, 29–30).

İşte böylesi bir ortamda, Walpole eski ile yeni arasında bir tercih yapmaktansa kendi yolunu çizmeyi ve ikisinin de kendisine hitap eden yönlerini birleştirmeyi seçmiştir. Walpole'un bu tercihi 1766'da *Castle of Otranto*'ya yazdığı ikinci önsözde açıklar: “Bu eser, iki farklı romans türünü birleştirme girişimiydi.” (Walpole, 2005, 23). Dikkat edilmesi gereken, Walpole'un çağdaş romanı da “modern romans” olarak nitelenmesi ve iki tür arasındaki farklardan çok benzerlikler üzerinde durmasıdır. Özkaracalar, onun bunu kasten yaptığını söyler (2005, 9) Böylece Walpole romans sözcüğünü “Orta Çağ'a ait bir alt başlık” olarak değil de hem Orta Çağ'ı hem de modern çağa ait anlatıları kapsayan bir “üst başlık” olarak kullanmış ve böylece Orta Çağ anlatılarıyla modern formun uzlaşmaz kutuplar olmadığını altını çizmek istemiştir (Özkaracalar, 2005, 9–10).

Walpole, Orta Çağ romanslarını “her şeyin imgeleme ve olağan dışı olaylara” dayandığı bir tür olmakla eleştirirken, romanın “gündelik hayata aşırı bağlılık” yüzünden hayal gücünün büyük kaynaklarına set çekildiğini söyler. *Castle of Otranto* türlerinin yapısına özgü bu iki engelin de üstesinden gelmekte ve tıpkı Strawberry Hill gibi, zıtlıkların birleştiği, zengin bir yapı elde etmektedir.

Castle of Otranto'nun içerik bakımından romanstan çok şey ödünç aldığı ortadadır. Aydınlanmacı dönemin yazınsal aracı olan romanın gerçeğe aşırı bağlılığından şikâyet ederek, kaba ve ilkel bir dönem gözüyle bakılan ama hayal gücünün serbestçe gezindiği Orta Çağ'ın doğaüstü inanışlarını, kahramanlığı ve şövalyeliği konu etmiştir. Olaylar Orta Çağ İtalya'sında, feodal bir düzenin hüküm sürdüğü Otranto Şatosu'nda geçer. Zırhlar, kılıçlar, Kilisenin ve Tanrı'nın hizmetkârı sayılan din adamlarının nüfuzu, soyluluk ve kanbağının önemi, tezin ilerleyen kısımlarında incelenecek olan doğaüstü olay ve kişiler, kehanetler gibi romans repertuarında yer almasını bekleyeceğimiz her şey oradadır.

Bununla birlikte, *Castle of Otranto* için romansların geleneksel anlatım tarzı manzum biçimi değil de o dönemde İngiliz yazını için henüz yeni bir tür sayılan romanı seçmiş olması ilgi çekicidir. Dahası, Walpole romanda kullandığı betimlemelerden uzak duran anlatım dilini, farklı sosyal sınıfların söylem çeşitliliğini ve yine benzer şekilde, karakterlerin olaylar karşısında verdiği tepkileri yazarken hep gerçekçiliği ön plana çıkardığını vurgulamış ve böylece, kendi Gotik anlayışının yazındaki izdüşümünü oluşturmak için birçok biçimsel niteliği dönemin çağdaş türü olan romandan almıştır.

Ancak *Castle of Otranto*'ya ve yaratıcısı Horace Walpole'a ilişkin yazılanlardan pek azı, romanın yazınsal niteliğinin sorgulanabilirliğine ve bir başyapıt sayılamayacağına değinmeden edebilir. Orford Kontu, verdiği tek yazınsal ürün *Otranto Şatosu* olmasa da (sanat alanında başka kitaplarının yanı sıra, *The Mysterious Mother* adında daha ciddi bir de oyunu vardır) bir yazar değildir. *Castle of Otranto*, gerek yayınlansının hemen ardından, gerekse izleyen yıllarda sıkça eleştirilmiştir. Horace Walpole'un ve *Castle of Otranto*'nun savunuculuğunu üstlenmiş Scott, onun amacına ulaşmak için kullandığı yöntemlerin “çocukça” ve “beceriksizce” bulunduğunu söyler (2002, 12). H.P. Lovecraft ise *Castle of Otranto*'nun bir yandan tuhaf yazına benzersiz bir damga vurduğunu ve kendinden sonra sayısız defa taklit edilecek bir özgün örnek oluşturduğunu belirtir, diğer yandan da romanı “inandırıcılıktan tümüyle uzak,” “vasat,” “yavan” ve “yapmacık” diye anmaktan kendini sakınmaz (Lovecraft, 2010).

Castle of Otranto aynı zamanda bir melodramdır. Melodramlardan ödünç aldıklarını aşırı duygusallık, akıllara durgunluk verici rastlantılar ya da iyilerin ödüllendirilip kötülerin layıklarını bulduğu, ahlak dersi yüklü bir ilahi adalet tecellisiyle

sınırlayamayız. *Castle of Otranto*'nun karakterleri melodramlarda görüldüğü üzere genellikle tek bir amaca yönelik tasarlanmış, tek bir şeyi simgeleyen, kişilik değiştirmeyen, kısacası “düz” (ya da iki boyutlu) karakterlerdir. Üç boyutlu karakterler ise edindikleri deneyimler, başlarına gelen olaylar ve içinde buldukları şartlar doğrultusunda değişebilen –çoğu zaman gelişen– karakterlerdir. Scott, bu yüzden hikâyedeki aktörlerin “göz alıcı bir şekilde, çağa ve öykünün doğasına uygun olarak kalın ana hatlarla” çizildiğini söyler (2002, 19).

Bir hayli karmaşık bir olay örgüsüne ve çoğu olay dizisi üzerinde rol sahibi olmayan karakterlere ev sahipliği yapan *Otranto Şatosu*'nu çok kaba hatlarıyla şöyle özetlemek mümkün olabilir:

Otranto Şatosu'nun Lordu Manfred, oğlu Conrad'ı bir soylunun kızı Prenses Isabella'yla evlendirecekken hizmetçiler şatonun avlusunda doğaüstü bir olay olduğunu, siyah sorguçlu dev bir miğferin gökten düşerek prensi paramparça ettiğini bildirirler. Bu inanılmaz manzara karşısında afallayan Manfred, tek suçu olay yerinde bulunmak ve miğferin kilisedeki bir azizin heykeline ne kadar benzediğini dile getirmek olan genç bir köylüyü büyücülükle suçlayıp prens Conrad'ın başından gelen felaketten sorumlu tutar. Köylü, prensi parçalayan dev miğferin altına hapsedilir. Karısı Hippolyta'nın kendisine bir erkek evlat daha veremeyeceğini bilen Manfred, Isabella'yı kendine eş olarak almak ister, ancak reddedilince genç kızla gözü dönmüş Lord arasında, şatonun koridorlarından yer altındaki dehlizlere kadar uzanan, doğaüstü olayların da eşlik ettiği (çeşitli sesler, duvardaki portreden çıkan bir hayalet gibi) bir kovalamaca başlar. Isabella, kaçışı sırasında genç köylüyle karşılaşır. Genç kız kiliseye sığınır, köylü delikanlı ise tekrar hapsedilir ama Manfred'in kızı Matilda'yla aralarında bir yakınlık doğar. Romanın ilerleyen sayfalarında gencin, rahibin yıllardır görmediği oğlu olduğunu öğreniriz. Bu arada şatonun salonlarını kaplayan, miğferle orantılı büyüklükte bir zırhlı vücudun uzuvları ve kan ağlayan heykel gibi diğer doğaüstü öğeler de romana dâhil olur.

Derken şatonun kapısına, bu dev zırhın parçalarıyla uyuşan muazzam bir kılıcı taşıyan şövalyeler dayanır. Şövalyeler, Isabella'yı alıkoyan Manfred'in Otranto tahtının asıl lordu olmadığını, bu makamı gasp eden ve haksız yere elinde tutan bir zorba olmakla suçlarlar. Delikanlı, Isabella'yı korumak uğruna şövalyelerin lideriyle dövüşür ve onu yaralar. Bu kişinin Isabella'nın babası olduğu daha sonra anlaşılır. Delikanlıyla Isabella arasında bir ilişki olduğunu zanneden Manfred, Isabella sandığı

kendi öz kızı Matilda'yı bıçaklayarak öldürür. Gencin, Otranto'nun gerçek varisi olduğu anlaşılır ve *Otranto Şatosu* devasa bir gök gürültüsüyle bir anda yıkılır; yıkıntıların ardından Alfonso'nun devasa, zırhlı hayaleti göğe yükselir ve Aziz Nicholas tarafından cennete kabul edilir. Sapkınlığa giren, dine ve onun temsilcisi olan rahibe kafa tutan, gelini olacak kızı tecavüz amacıyla kovalamaya çıkan ve ilahi adaletin tecellisiyle kendi kızını öldüren Manfred, hayatının geri kalanını bir manastırda geçirmek zorunda kalır.

Tıpkı her yazınsal yapıt gibi *Castle of Otranto* da farklı yaklaşımlarla incelenebilir ve incelenmiştir de. Söz gelimi, romanı feminist Gotik yaklaşımı üzerinden ele alırsak şatonun ataerkil düzenin, erkek iktidarının göğe yükselen fallik bir simgesi olduğu söylenebilir. Isabella bu erk tarafından cinsiyet sahibi, “erkeksi” bir yapı olan şatoda takip edilmekte, kendisine yönelik cinsel tehditten ancak şatonun Toprak Ana'ndaki, yani yer altındaki kısmı olan, rahmi andıran mahzenlere sığınarak kurtulabilmektedir. Manfred'in iktidarı (ve şato) varlıklarını sürdürebilmek için yeni bir erkek çocuğa ve dolayısıyla da onu doğuracak bir kadına muhtaçtırlar. Şatonun eril kısmında yaşayan Hippolyta ve Matilda, ataerkil düzenin bir parçası olmuş ve etkinliklerini yitirmişlerdir. Nitekim Hippolyta dişilere has üretkenliğini yitirmiş, kısır bir kadındır. Matilda ise akıllı, erdemli ve güzeldir fakat varlığı erkek çocuklara bağlı olan babasının gözünde, hastalıklı ve zayıf Conrad kadar değeri yoktur. Nice talibi babası Manfred tarafından geri çevrilen güzel Matilda, kitabın ilerleyen kısımlarında bizzat babası tarafından Isabella'nın babası Frederic'le evlendirilmeye kalkılır, fakat bunun bile altında bir babanın kızına duyduğu şefkat değil, stratejik bir anlaşma sayesinde kendi geleceğini güvenceye alma, karısı Hippolyta'dan kurtulma ve Isabella'yla evlenme planları yatmaktadır. Romanın sonunda ise Matilda, genç Theodore'un yanındayken onu Isabella zanneden babasının kıskançlıkla saptığı hançerine (bir diğer fallik öge) kurban gidecektir.

Yapıt, sınıf ilişkileri ve siyasi yapı açısından ele alındığında hemen dikkati çeken şey, Horace Walpole'un aristokrat bir aileden gelme, unvan sahibi (4. Orford Kontu) bir soylu olduğudur. Bu da okuru ilk başta Walpole'un, romanında aristokrasinin, soylu sınıfın savunuculuğunu yaptığını düşünmeye itebilir. Scott (2002) Walpole'un “soy ve sınıf kavramlarına olan özel tutkusu”nun onun güzel sanatlara olan ilişkisine yön verdiğini, yazarı Gotik tarihe ve antikacılığa sevk ettiğini söyler. Bununla birlikte Scott, Walpole'un bu kavramlara duyduğu “saygıya” rağmen, belirli

sınıfların temsilcilerini memnun etmek için yazmadığını da vurgulamıştır (12). *Castle of Otranto*'nun sergilediği duruş ise siyasi bakımdan belirsizdir ve her iki tarafa da çekilebilir: Örneğin, köylü genç görünüş itibarıyla alt tabakanın temsilcisi ve Manfred'in tebaasından biri olarak karşımıza çıkar. Bu köylünün daha sonra Otranto'nun hak sahibi mirasçısına dönüşmesi, dönemin şartlarında toplumsal tabakalarda yukarı doğru hareketlilik kazanan burjuva sınıfına bir gönderme olarak yorumlanabilir. Bu durumda bir köylünün yerleşik iktidarı alaşağı etmesi ve aristokrasiyi yıkması, 18. yüzyılda gerçekleşen nice sosyal travmanın, özgürlükçü atmosferin küçük ölçekli bir örneği ya da halkın ayaklanarak monarşizme son verdiği Fransız İhtilali'nin bir habercisi sayılabilir ve Horace Walpole'un demokratik düşüncelerinin göstergesi olarak algılanabilir. Aynı şekilde, romanın sonunda yıkılan *Castle of Otranto* da nüfuzunu kaybederek yıkılan aristokrasinin simgesi olarak kabul edilebilir. Ne var ki gencin Otranto'nun asıl sahibi Alfonso'yla aralarındaki fiziksel benzerliğin de hemen ortaya koyduğu gibi, köylü paçavraları kuşanmış da olsa genç, doğuştan bir asilzadedir ve yapacağı şey de (göğe yükselen dev hayaletin son sahnede gence icazet vermesinden de anlaşılacağı gibi) alt ettiği zorbanın tahtına oturarak feodal iktidarı pekiştirmek, statükoyu korumak olacaktır. Lordunun değişmesiyle bir an için sarsılan feodal yapı, hak sahibi prensin tahta yükselmesiyle eski düzenine kaldığı yerden devam edecektir.

Farklı yaklaşımlarla özellikle de psikanalitik ya da arketipsel – mitsel kuramlarla çözümlenmeye son derece açık olan *Otranto Şatosu*, bugünkü popülerliğini belki de bu muğlâklığına, çift anlamlılığın ve hayal gücü ile romantizmden başka hiçbir görüş ya da düşüncenin tarafını tutmuyor görünmesine borçludur.

3.1.5 *Castle of Otranto*'da doğaüstü unsurlar

Bir Gotik roman olarak *Castle of Otranto*'nun Orta Çağ romanslarından büyük oranda doğaüstü bir miras aldığı görülür. Walpole, insanoğlunun o yıllarda birbiri ardına gerçekleştirmekte olduğu bilimsel keşiflerin, ciddi bir yeniden yapılanma süreci içindeki toplum yapısının her katmanına işleyen sanayileşmenin, batıl inanışları ve Tanrı inancını giderek zayıflatan akıl yürütmenin ve mantığın hüküm sürdüğü yıllarda, romanının içeriğini tarihin çok daha eski –ve hor görülen– bir dönemden seçmiştir. Bu seçim, 18. yüzyılın gerçekçi romanı el üstünde tutan

anlayışına bir meydan okumadır ve Walpole'un romantik düşünceye yakınlığının açık bir kanıtıdır.

Castle of Otranto'nun doğaüstü unsurları karşımıza her zaman korkunun ya da dehşetin araçları olarak çıkmazlar. Bazen bir uyarı ya da kehaneti dile getirir, bazen de gerçekleşen ilahi adaletin simgesi olurlar. Karakterlerin (söz gelimi, kitabın kötü karakteri sayabileceğimiz kurnaz ve acımasız prens Manfred'in) sınırları akıl gücüyle belirlenmiş bu dünyanın dışından müdahaleler gerçekleştiği zaman verdiği tepkiler de her zaman korku değildir. Bu doğaüstü unsurların niteliği, *Castle of Otranto*'nun yazın tarihi içindeki yerini tam olarak belirlemeye katkıda bulunabilir.

Bunun için başvurulabilecek bir sınıflandırma, Bulgar kökenli Fransız eleştirmen Tzvetan Todorov'un *Fantastik: Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım* adlı eserinde karşımıza çıkar. Todorov, söz konusu kitabında, yazında fantastik, tekinsiz ve olağanüstü kavramları arasındaki sınırları belirlemeye çalışır ve bunların da saf tekinsiz, tekinsiz–fantastik, olağanüstü–fantastik ve saf olağanüstü olmak üzere dört alt sınıfa ayrılabilirliğini belirtir. Todorov'un tanımladığı biçimiyle fantastik, “bir kararsızlık süresi kadar” süren bir durumdur (2004, 46). Bu kararsızlık, “algıladıkları şeyin, paylaşılan düşüncenin tanımladığı biçimiyle ‘gerçeklik’ olup olmadığına karar vermek zorunda kalan okuyucunun ve öykü kişinin ortak kararsızlığı”dır (2004, 46). Eğer bir eser, ilk bakışta doğaüstü görünen fakat içinde yaşadığımız gerçekliğin yasaları tarafından açıklanabilen olaylar içeriyorsa, fantastik değil “tekinsiz” olarak adlandırılan türe girer. Şayet eser, bu gibi olayların açıklanması için okurun –ve öykü kişinin– yeni doğa yasalarını kabullenmesini gerektiriyorsa, o zaman bir diğer tür olan “olağanüstü”nün kapsamındadır. Gerçek fantastikten ancak ve ancak, okurun karşısındaki öykünün tekinsiz ya da olağanüstü olduğuna karar vermesine kadar geçen belirsizlik sürecinde söz edilebilir.

Todorov, Gotik romanı “doğaüstü yazının en önemli dönemi” olarak adlandırır ve Gotik roman içinde hem tekinsiz hem de olağanüstü sayılabilecek eserlerin bulunduğunu söyler (2004, 46–47). Todorov, hemen hemen tümünün yapıtları bu tezde ele alınacak olan Gotik yazarlardan Clara Reeves ve Ann Radcliffe'in romanlarını, doğaüstü gibi görünen her şey öykünün sonunda mantıklı bir açıklama bulduğu için “tekinsiz” sınıfına; Horace Walpole, M.G. Lewis ve Maturin'in yapıtlarını kapsayan romanları ise “kabul edilmiş doğaüstü” adıyla “olağanüstü” sınıfına sokmuştur (2004, 47). Gerçekten de *Castle of Otranto*'da doğaüstü daha

kitabın ilk sayfalarında, gerçekliğine ilişkin hiçbir şüphe duyulamayacak kadar sağlam bir şekilde ortaya çıkar ve anlatının fantastik olma niteliğini tümünden dışlar.

Giderek çağdaşlaşan ve uygarlaşan bir dönemde Horace Walpole'un modası geçmiş ve "çocukça" inanışlardan dem vurması ne kadar tuhafsa, Gotik'in büyük bir başarı kazanması ve toplumun her kesiminden kendine okur bulması da bir o kadar tuhaf görünebilir. Amerikan Gotik yazınının Edgar Allan Poe'dan sonra en büyük ismi kabul edilen H.P. Lovecraft, *Supernatural Horror in Literature (Yazında Doğaüstü Korku)* adlı incelemesinde 17. ve 18. yüzyılda doğaüstü ve korku öğelerine aslında toptan sırt çevrilmediğini, giderek artan klasik rasyonalizme rağmen çağdaş ve kibar yapıtların yüzeyinin altında bunların her zaman yer aldığını belirtir. Ona göre, Kraliçe Ann döneminde doğu masallarının (örneğin 1001 Gece Masalları) çevrilmesiyle hızlanan ve saygın kitaplarda kaçamak şekilde ortaya çıkan bu romantik inanışlar halk tarafından arzulanmaktadır ve "giderek büyüyen bu itkiye kesin şeklini vermek ve kalıcı bir biçim olarak edebi korku öyküsü türünün gerçek kurucusu olmak" Walpole'a nasip olmuştur (Lovecraft).

Peki, doğaüstü öğeler Walpole'un anlatısında okurun ve öykü karakterlerinin karşısına ne şekilde çıkar ve kabul edilir?

Otranto Prensi Manfred'in evlenmek üzere olan oğlu Conrad, üzerine gökten düşen ve sıradan bir miğferin yüz katı büyüklükte olan kara sorguçlu bir miğfer tarafından paramparça edilir. Bu miğfer, Otranto hükümdarlığının Manfred'in soyuna geçmesinden önce Otranto'yu yöneten İyi Alfonso'nun Aziz Nikolas kilisesindeki kara mermer heykelinin miğferinin aynısıdır. Heykele bakıldığında, miğferin kaybolduğu görülür. Prens Manfred, oğluyla evlendirilmesi için kendisine emanet edilen Prenses Isabella'nın ırzına geçmek isterken şato avlusundaki dev miğferin sorgucu, birine selam verircesine üç kez sallanır. Acımasız Prens Manfred'in büyükbabasının hayaleti, içini çekerek duvardaki tam boy portresinden aşağı iner ve Manfred'i şatonun belirli bir odasına çekmeye çalışır. Hizmetçiler bu odada ancak bir deve ait olabilecek büyüklükte zırhlı bir ayak ve bacak görüldüğünü rapor ederler. Dev miğfer, kızı Isabella'yı kurtarmaya gelen Venedik Markisi Frederic karşısında üç kez selam verir. Frederic'in şövalyeleri, beraberlerinde Otranto Şatosu'nun avlusundakiyle uyuşan ve ancak 50 askerin taşıyabileceği büyüklükte dev bir kılıç getirmişlerdir. Söz konusu kılıç, Haçlı Seferi için gittiği Kudüs'te esir düşen Frederic'e çok yaşlı bir münzevi tarafından haber verilmiştir ve üzerinde bir kehanet

yazılıdır. Prens Manfred'in kurnazca karısını boşama ve Prenses Isabella'yla evlenme planları yaptığı Aziz Nikolas Kilisesi'nde, İyi Alfonso'nun heykelinin gözlerinden kanlı yaşlar geldiği görülür. Manfred'in kızı Matilda'nın nedimesi Bianca, evin bir odasında dev bir zırhlı el görür. Manfred'in kızı Matilda'yla evlenmeye razı olan Frederic, Kudüs'te ölen münzevinin hayaleti tarafından ziyaret edilir ve bu fikrinden caydırılır. Otranto Şatosu'nun duvarları çöker ve İyi Alfonso'nun dev hayaleti görünerek yiğit köylü Theodore'un tahtın asıl varisi olduğunu açıklar. Gökteki bulutlar aralanır ve Aziz Nikolas, İyi Alfonso'yu cennete alır.

Sayılan doğaüstü olayların birçoğu bugün korku yazınının ya da sinemasının etkisini yitirene kadar tekrarlamaktan kaçınmayarak basmakalıp bir hale dönüştürdüğü şeylerdir ve teker teker ele alındıklarında özgün ya da çığır açıcı bir özelliklerinin bulunmadığı kolayca söylenebilir. Doğaüstü olayların, öykünün içinde çıkışı incelendiğinde bunların hemen hepsinin Hıristiyanlıkla ve güçlü bir Tanrısal adalet inancıyla bağlantılı olduğu görülür. Masum görünen Conrad'ın vahşice ölümü bile, kitabın önsözünde Walpole'un da eleştirdiği "babaların günahlarını çocukları öder" anlayışının sonucunda, Tanrı'nın inayetiyle vuku bulmuştur. Şatoda sık sık zırhlı uzuvları görünen dev, tahtı hak sahibi gence devretmeye çalışan, kendi hakkı gasp edilmiş iyi ve dindar bir prensin hayaletidir. Prens Manfred'in büyükbabasının hayaletinin ortaya çıkışı da onu hem Alfonso'nun hayaletinin olduğu odaya çekmek hem de masum Isabella'nın erdemini korumasını sağlamak için icat edilmiştir. Bunların Gotik romana özgü olduğunu söylemek mümkün değildir; söz gelimi hayalet öyküleri neredeyse insanlığın başlangıcından beri anlatılagelmiştir ve cadıların (ya da ölü bir münzevinin) duyurduğu kendini gerçekleştiren kehanetle pekala Shakespeare'in *Macbeth*'inde ya da kasvetli bir şatonun surlarında belirerek canlılar dünyasındaki soyuna mesaj vermeye çalışan bir hayaletle *Hamlet*'te karşılaşabiliriz. Yani, doğaüstü bir öykü olma özelliği ve içerdiği metafizik olaylar *Castle of Otranto*'nun "Gotik"liğinin kaynağı değil, onun bu niteliğini tamamlayan nice öğeden biridir ve ancak yaratıldıkları dönemin ana akım yazınıyla ve düşünce atmosferiyle oluşturdukları zıtlık göz önüne alındığında anlam kazanmaktadırlar.

3.1.6 Komedi

Günümüzde korku yazını diye bir türün varlığından söz etmek olanaklıysa, bunun nedenlerinden biri Horace Walpole'un *Castle of Otranto*'sunun ortaya cesurca koyduğu ve öncelikle İngiliz, sonraları ise Alman ve Fransız yazınında aynı yoldan ilerleyecek yazarların bir formüle dönüştürerek tekrarladığı yapıdır. Fakat romanı inceleyen tarafsız hiçbir gözün görmezden gelemeyeceği gibi, *Castle of Otranto*'da komedi, en az korku kadar söz sahibidir. Walpole'a özenen ve Gotik metinleri bir dönem Avrupa yazınının başlıca ürünü haline getiren akımın ilk örneklerinde bile, *Castle of Otranto*'nun bugüne dek bir başyapıt olarak kalmasını sağlayan zenginlik nadiren görülür ve komedi unsuru onu takip eden Gotik yazarların hepsi değilse bile birçoğu tarafından dışlanır.

Korku ile komedi, yazın türleri yelpazesinin birbirine çok uzak uçlarında yer aldığı düşünülen iki sınıfı olsa da, Walpole'un birbirine zıt görünen parçaları en akla gelmedik şekilde tek bir potada eritmesini sağlayan bireşimci seçmeciliği ve bundan haz almasını sağlayan Edmund Burke'cü düşünce yapısı sayesinde *Castle of Otranto*'da organik bir bileşim oluşturacak şekilde iç içe geçmiştir.

Walter Scott, Walpole'un Gotik sanat anlayışını paylaştığı ve Strawberry Hill'in Gotikleştirilmesinde payı olan Thomas Gray'e yazdığı 30 Aralık 1764 tarihli mektubunda şöyle yazdığını söyler: "*Otranto Şatosu* henüz elime geçti ve size teşekkürlerimi gönderiyorum. Eser burada – yani Cambridge'de – büyük bir ilgiyle karşılandı, hatta bazılarımızın gözlerinin dolmasına bile neden oldu ve insanlar gece yataklarına gitmeye korkuyor. Bunun bir tercüme olduğunu düşünüyoruz ve eğer Aziz Nicholas olmasaydı onun gerçek bir hikâye olduğuna inanacaktık" (Scott, 2002, 11). Birçok kaynakta atıfta bulunulan bu mektup, *Castle of Otranto*'nun okurları ne denli korkuttuğunun kanıtı olarak gösterilmiştir. Bununla birlikte, *Castle of Otranto* kadar gülünçlüklerle bezeli bir yapıttan gerçekten korkmak için, kitabın bazı pasajlarını taraflı bir şekilde, ciddiye yorarak okumak ya da tümünden görmezden gelmek gerekir. Gotik araştırmacısı Richard Davenport-Hines, *Castle of Otranto*'nun bugüne kadar yanlış yorumlandığını ve adı geçen mektupta Gray'in sıkı arkadaşı Walpole'a takılmakta olduğunu, onu yüceltip övmek amacıyla takılmayı uygun bulduğunu söyler (1998, 167). Yine aynı araştırmacı, Walpole'un *Castle of Otranto* hakkında yazdığı Madame du Deffand'a "Presque tout le monde en fut le dupe.

(Hemen herkes aldandı.)” dediğini, kitabı ciddiye alan herkesin aldandığını, kitabın temelini komedinin oluşturduğunu belirtir (1998, 167).

Komedi unsuru, romanda daha çok, anlatımın kötü kişisi olması gereken Prens Manfred’in etrafında dönmektedir ve onun hizmetliler sınıfı ile iletişim kurmada yaşadığı başarısızlığının doğal bir getirisi olarak sunulmuştur. Örneğin Manfred’in hizmetlileri Diego ile Jaquez’in dev hayaletin ayağını ve bacağını gördüklerini lordlarına haber verme sahnesini “komik”ten başka bir sıfatla betimlemek çok olanaklı değildir. Benzer bir durum, Manfred’in, kızı Prenses Matilda’nın hizmetçisi Bianca’yı rüşvetle ayartarak Theodore hakkında ağzından laf almaya çalıştığı bölümde de karşımıza çıkmaktadır. Davenport–Hines’in Walpole’un en zeki eleştirmenlerinden biri olarak tanıttığı 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” (1998, 170).

Bunların dışında, ciddiyetini korusa eserin en trajik noktalarından birini teşkil edebilecek olan, babası tarafından kazara bıçaklanan Matilda’nın ölüm döşeği sahnesi, yapmacıklığı ve Matilda’nın ölmemeğe ısrarı yüzünden resmen gülünçtür. Benzer bir şekilde, Kudüs’te Frederic’in karşılaştığı yaşlı münzevi de kendisine Aziz Nikolas’ın ömrü boyunca saklaması için emanet ettiği sırılgan uzun bir konuşma yaptıktan sonra, bu sırrı açıklamak üzereyken ölür ve gülünç bir şekilde okurun beklentisini kursağında bırakır.

Castle of Otranto’da diyaloglar ve durumlar kadar komik olan bir şey de, karakterlerin doğüstü olaylar karşısında verdikleri yersiz tepkilerdir. Örneğin yine Manfred, tek varisi olan Conrad’ı gökten düşerek parçalarına ayıran miğferi gördüğü zaman bu doğüstü olaya şaşırarak ya da oğlunun yasını tutmakla bir dakika bile yitirmez; bunun yerine, karısını boşamanın yollarını aramaya ve daha kısa bir süre önce oğluyla evlendirmeyi planladığı genç ve güzel Isabella’yla kendisi evlenme planları yapmaya koyulur. Isabella’yı şatoda kovalarken türlü doğüstü olaylara şahit olan Manfred’in tepkisi dehşete düşmek olmaz. Dev miğferin sorgucunun sallanması üzerine “Ne Tanrı ne de şeytan planlarımı engelleyemeyecek” diyerek kızın üstüne

yürümeyi sürdürür. O sırada büyükbabasının hayaletinin duvardaki tablodan çıktığını gören Manfred “Rüya mı görüyorum? Yoksa iblisler bana karşı birleştiler mi? Konuş şeytani hayalet! Ya da eğer benim büyübabamsan neden bedbaht torununun aleyhinde hareket ediyorsun?” (Walpole, 2005, 46) diye hesap sormak olur. Kitabın başlarında merhametsiz bir derebeyi olarak resmedilen ve genç köylü Theodore’u iki kez idam ettirmeye, bir kez de kendi öldürmeye kalkışan Manfred’in, yeri geldiğinde hiçe saydığı doğaüstü olaylar karşısında akıldışı bir korkuya kapılmasıyla ve az önce sövdüğü Tanrı’dan medet ummasıyla da karşılaşırız: “Mucizevî tolganın üzerindeki sorgucun piriñ trompetle birlikte ahenkle sallandığını gördüğünde Manfred’in kalbi korkuyla titredi. ‘Peder,’ dedi [...] ‘bu işaretler ne anlama geliyor? Eğer birini incittiysem...’ Tüyle bu kez daha da büyük bir şiddetle sallandılar. ‘Ne mutsuz bir prensim ben!’ diye bağırdı Manfred. ‘Kutsal peder, bana dualarıyla yardım etmeyecek misin?’ (Walpole, 2005, 97).

Bunlar gözetildiğinde, sürekli karar ve kişilik değiştiren, kurduğu her plan beceriksiz hizmetkârları ve tuhaf rastlantılar yüzünden suya düşen Manfred’in, Gotik romanda sonradan bir klişeye dönüşecek olan “kötü adam” karakterinden çok uzak olduğu söylenebilir. Hele bu sözde kötü prensin kendininkinden büyük bir güçle her karşılaşmasında bir anda yaltaklanan, yağcılık yapan bir kimliğe bürünmesi (Frederic’in ordusu ve baş şövalyeleri karşısında yaptığı gibi) görülmeye değerdir.

Tıpkı biri modern diğeri geleneksel iki yazın türünü buluşturma gayretinde olduğu gibi, Walpole’un doğaüstü ve dünyevi korku ile komediyi birbirine katma denemesi de önceden ölçülüp biçilmiş bir karardır ve onun yeni bir şey yaratma isteğinin bir tezahürüdür. Bunu, daha eserin ilk önsözünde, çevirmen kimliği altında *Castle of Otranto*’yu ve yazarı olan İtalyan rahibine arka çıktığı satırlarda anlarız. İngiliz toplumunu, korku ile komediyi harmanlama çabasını eleştiri konusu yapacağını önceden kestirebilecek kadar iyi tanıyan yazar, gardını önceden almış ve bu kararı savunmuştur. “Bazıları, hizmetkâr karakterlerinin hikâyenin genelindeki diğerkarakterlere oranla çok az ciddi işlendiklerini düşünebilir belki; ama başkişiler ile oluşturdukları karşılık bir yana, yazarın sanatı bu alt katmanları anlattığı bölümlerde çok gözlemlenebilir bir hal alıyor. Hikâye için temel pek çok pasajı ortaya çıkarıyorlar, ancak onların naiflikleri ve basitlikleri olmasaydı bu pasajlar gün ışığına çıkamazdı” (Walpole, 2005, 19).

Walpole, yapıta iki yıl sonra yazdığı ikinci önsözün tümünü bu durumu netleştirmeye adanmıştır. Kendini açıklamak için gösterdiği bu uğraş, Davenport–Hines’in ima ettiği türden, bir komedi eserinin yanlışlıkla herkes tarafından korku olarak yorumlanması gibi kitlesel bir yanıştan çok, eserin başından beri hem trajedi hem de komedi öğeleri içerecek şekilde tasarlandığının bir belirtisi sayılabilir:

Bir önceki önsözde söz ettiğim, hizmetlilerin davranışları konusuna burada birkaç söz daha ekleyebilmeme izin verilmesini rica ediyorum. Onların davranışlarının neredeyse tebessüm uyandırmaya eğimli basitliği, ilk başta eserin ciddi biçimde kurulmuş karakterlerine uymuyor gibi gözükebilir, ama bu durum bana sadece uygun gözükmemekle kalmadı, ayrıca özel olarak da tüm bunları uygun görünmeyecek şekilde tasarladım (Walpole, 2005, 24).

Walpole, bu önsözde, trajediyle komedinin karışmasına duyduğu nefreti belirten Voltaire’e değinir ve romanında bunu yapacak cesareti ondan daha büyük bir deha olan Shakespeare’den aldığını belirtir: “Shakespeare’in *Hamlet* ve *Julius Caesar* trajedilerini düşünün; eğer mezar kazıcılarının mizah anlayışları, Polonius’un budalalıkları ve Romalı yurttaşların beceriksiz şakaları olmasaydı ya da bu özellikler kahramanlara yedirilseydi bu eserler ruhlarından ve mükemmel güzelliklerinden bir parça kaybetmezler miydi diye sormama izin verin” (Walpole, 2005, 25).

Walpole nasıl Strawberry Hill’in şöminelerini Orta Çağ İngiliz krallarının mezarlarından ya da katedrallerin sunaklarından kopyaladığı tasarımlar ile süslediyse, *Castle of Otranto*’yu da zıtların insana huşu ve haz veren bir bileşimi olarak düzenlemiştir.

3.1.7 Çeviri mi, özgün eser mi?

Horace Walpole’un *Castle of Otranto*’su 1764 yılında, yazarının adını taşıyan telifli bir roman olarak değil de, Otranto’daki Aziz Nicholas kilisesine bağlı Onuphrio Muralto adında bir İtalyan din adamının yazdıklarının, William Marshall adlı bir çevirmenin kaleminden çıkma çevirisi görünümünde İngiliz okurlarla buluştu. Walpole, eserin yazarı olduğunu bu tarihten ancak iki yıl sonra, tüm okurlardan özür dileyerek açıkladı. Önemsiz bir ilginçlik diye göz ardı edilebilecek olan bu durum, aslında 18. yüzyıl İngiliz kültür tarihi için büyük önem taşımaktadır.

20. yüzyılın ikinci yarısında hızla gelişen bir bilim dalı olan çeviribilim, erek kültüre bir çeviri olarak tanıtılan, ama aslında öyle olmayan metinleri “sözde çeviri” (pseudo translation) sınıflandırır ve yapıtların olduklarından farklı bir şey şeklinde alıcıyla

buluşmasının toplumsal yapılanmaya ve kültürler arası ilişkilere ışık tuttuğunu kanıtlar. İsraili çeviri kuramcısı Gideon Toury, *Descriptive Translation Studies and Beyond* adlı kitabında sözde çevirilere yazın tarihinde çoğu zaman önemsiz bir ilginçlik gözüyle bakıldığını ama bunların aslında çok daha fazlasını ifade ettiğini dile getirir. Sözde çeviriler, özellikle de tarihsel boyutuyla kültür araştırmaları için son derece fazla bilgi sunmaktadır (1995, 41).

Bir yazarın hem metnin yazarlığını, hem de metnin özgün bir eser olduğu gerçeğini reddederek bir sözde çeviri üretmesine yol açabilecek birtakım nedenleri şu şekilde sıralamak olanaklıdır:

Sözde çevirilerin karşımıza çıkma nedenlerinden ilki, yazarların kalemlerini özgürce kullanamadığı baskıcı rejimler ya da totaliter toplum yapıları olarak gösterilebilir. İfade ettikleri düşüncelerden ötürü sansüre ya da kovuşturmayla uğramak istemeyen yazarlar, yapıtlarını çeviri olarak sunmaktadırlar (Gürçağlar, 2005, 21). Böylelikle, yazar hem kendi güvenliğini (kimi zaman yaşamını) ve itibarını güvenceye almakta hem de yadırgatıcı görüş ve düşüncelerini ülke sınırları dışındaki bir başka kültüre mal etmektedir.

Bir diğer neden, metinlerin çeviri olduğu iddiasıyla üretilmesinin ve dağıtılmasının, özellikle de muhafazakâr sayılan toplumlara yenilik getirmenin bir yolu, hatta bazen düşmanlıkla karşılaşmayı istemeyen bir yazarın önündeki tek açık yol olmasıdır (Toury, 1995, 41). Değer yargılarından hareketle, yeniliklere karşı mesafeli durduğu söylenebilecek olan 18. yüzyıl İngiliz toplumunu bu şekilde nitelenecek olanaklıdır. Şehnaz Tahir Gürçağlar da Toury'ye atıfta bulunarak "...Çeviriler çoğu zaman yeni fikir ya da türleri erek kültüre ilk getiren metinlerdir ve yenilikleri kabul etmekte okur kitlelerinin çevirilere karşı daha hoşgörülü olduğu bilinmektedir. Bu nedenle yazarlar yenilikçi tür ya da fikirleri özgün yapıt yerine, çeviri olarak sunmayı tercih edebilirler," der (2005, 21). Işın Bengi-Öner de sözde çevirilerin, saygın yazın dizgesinde yeri olmayan yapıtların erek dizgeye çeviri aracılığıyla girmesini sağlayabilmekte olduğunu söyler (1999, 33).

Toury, üçüncü bir neden olarak, kimi zaman yapıtın getirdiği yeniliğin kültürle değil de, yazarın daha önceki etkinliğiyle ilgili olduğunu söyler. Artık kendine farklı bir rota çizmek isteyen yazar, bu yeni çabasının ismiyle ilişkilendirilmesini istemediği için, ortaya koyduğu yapıtların bir başka yazarın ve içinde yaşadığından farklı bir

kültürün, kullandığından farklı bir dilin ürünü olduğunu öne sürer (1995, 41). Bu şekilde, kendine yöneltebilecek olan ve önceki yapıtlarıyla kıyaslama içeren eleştirilerden kurtulmuş olur. Bu yeni girişimin başarısız olması durumunda da yazarın saygınlığı ve yazın dizgesi içindeki konumu zarar görmemiş olur. Ne ilginçtir ki Gideon Toury bu tür bir sözde çeviriye örnek olarak Horace Walpole'un *The Castle of Otranto* romanını göstermiştir. Toury, Walpole'un böyle bir yöntemle başvurmasını, onun, sahip olduğu şan ve şöhrete leke sürmemek amacıyla yaptığını ima etmektedir. Gerçekten de Walpole'un, romanını sahiplenmede gösterdiği çekingenlik konusunda yaptığı açıklamalar bu görüşü destekler niteliktedir: Walpole iki yıl sonra, başvurduğu bu küçük aldatmacadan ötürü özür dilerken, buna yol açanın “kendi yetenekleri konusundaki çekingenliği” ve “girişiminin yeniliği” olarak nitelmiştir. (Walpole, 2005, 21). Peki, Walpole'un başvurduğu bu küçük numara işe yaramış ve onun muhafazakâr İngiliz yazın çevreleri tarafından kıyasıya eleştirilmesini engellemiş midir? Bu sorunun yanıtını, Walter Scott'un romana yazdığı önsözde bulmak olanaklıdır: “Yazarın Bayan Deffand'a yazdığı bir mektuptan tercüme edilen daha sonraki girişten itibaren yazarda takma adını bir yana bırakmış olmaktan kaynaklanan bir pişmanlık seziliyordu ve sanat düşkünü pek çok yazar gibi eleştiriye karşı duyduğu hassasiyet, hayranlarının alkışları ile tatmin olmaktan çok onun şövalye öykülerini beğenmeyenlerin alayları ile yaralanmıştı” (Scott, 2002, 11–12). Bununla birlikte daha sonraları Lovecraft romanın anında yaygın bir popülerliğe erişmesinden, birçok baskısının yapılmasından, yayımlanışından kısa bir süre sonra tiyatroya uyarlanmasından ve gerek İngiltere'de gerekse Almanya'da birçok taklidinin türemesinden Walpole'un mutlu olduğunu belirtir (Lovecraft). Fakat ilerleyen yıllarda Walpole, yapıtının kimi zaman düpedüz kopyalandığından şikâyet edecek ve İngiliz Gotik romanının erken örneklerinden biri sayılan, Clara Reeve'e ait 1777 tarihli *The Champion of Virtue, a Gothic Tale – The Old English Baron* adlı kitap için “Bu çalışma benimkinin açık bir taklididir. Nedir ki harikalarından soyulmuştur, hem öylesine soyulmuştur ki bir iki hayaleti kullanmanın beceriksiz deneyi bir yana, okuyabileceğiniz en tatsız ve sıkıcı şeydir. Beni kesinlikle eğlendirmiyor, çünkü birini uyutan şey, başka birini çok ender neşelendirebilir.” diyecektir (Scognamillo, 1994, 29).

Tüm bunlara karşılık Toury'nin açıklaması, yani Walpole'un yapıtını çeviri kamufleajıyla okurlara sunmasını sırf onun sıkılganlığıyla ya da ününü koruma

çabasıyla açıklamak yeterli değildir ve Walpole'un yenilikçi kimliğini hafife almak anlamına gelir. Orta Çağ'ın eski yapıtlarına ait araştırmalarıyla dolmuş ve kendisinin de ifade ettiği gibi, alışkanlığının getirdiği romantik üsluptan ilham alan bir zihinle daha önce Gotik tarzın modern mimariye uygulanışını Strawberry Hill binasıyla gösteren Walpole, şimdi de bu tarzın modern yazına uyarlanmış bir modelini sunmaya karar vermiştir (Scott, 2002, 11). Bir diğer deyişle, Walpole İngiliz yazınında daha önce benzeri görülmemiş bir türün öncülüğüne soyunduğunun farkındadır ve bu durumda, “muhafazakâr bir topluma yenilik getirmek” şeklinde açıklamış olduğumuz ikinci neden de *Castle of Otranto* için geçerli olmalıdır. Horace Walpole, bunun bilinçli bir çaba olduğunu, ikinci önsözde şöylece dile getirir: “Bu eser iki farklı romans türünü birleştirme girişimiydi: eski ve modern romansları” (Walpole, 2005, 23).

Sözde çevirilerin kültürler arasındaki hiyerarşiyi gözler önüne sermek gibi bir rolü de vardır. Bir sözde çevirinin sadece tek bir dilin ve kültürün ürünü olarak düşünmek mümkündür çünkü özgün bir metin ile onun çevirisi olan bir erek metinden ya da terazinin farklı kefelinde karşı karşıya gelen iki ayrı kültür ve dilden söz etmek mümkün değildir. Ne var ki, tek bir dilin ve kültürün olanaklarıyla yoğunlaşmış olması bile, bir sözde çevirinin aslında ait olduğu dil ve kültür ile öykündüğü (ve bir parçası olduğu izlenimi yaratmaya çalıştığı) dil ve kültür arasında bir hiyerarşiye ışık tutmasını engellemez. Bu hiyerarşik yapıda öykünülen dil ve kültür genellikle daha yukarıdadır ve yazar, gerek kendini gerekse yapıtını daha üstün sayılan bir kültür ve dil dizgesine dâhil etmeye çalışmaktadır. Toury bu ilişkiyi şu şekilde betimler:

“Bir metni çeviri olarak tanıtmak amacıyla yazmak şöyle dursun, bu kararı vermek bile daima prestijli, önemli ya da bir şekilde baskın sayılan bir kültüre ve dile tabi olmayı ima eden bir eylemdir. Dolayısıyla, o kültüre atfedilen üstünlüğün birazını bu şekilde metne kazandırma girişimidir ve hedef kitlenin metni alışı manipüle eder. Öyleyse sözde çeviri, yerel kültürün çevirilere, daha büyük olasılıkla da belirli bir çeviri geleneğine layık gördüğü statüden çıkar sağlama gibi bir getirisi de olan, sahte bir isim arkasına gizlenme yöntemidir” (1995, 42).

Walpole'un eseri halka ne şekilde tanıttığını inceleyerek, Gotik yazının İngiliz kültür dizgesine ne şekilde dâhil olduğuna ilişkin bilgi edinmek mümkündür. Toury, Walpole'un özgün metnin İtalyan kültürüne ait olduğu yönündeki iddiasını “çok anlamlı” bulmaktadır (1995, 42). Walpole'un bu eseri İtalya'yla ilişkilendirme çabası, dönem içinde İtalyan kültürüne ve sanatına verilen önemin kanıtıdır. İngiliz

kültürüne ait olsa, yerleşik yazın geleneklerine karşı gelmekle kıyasıya eleştirilebilecek olan bu roman için Walpole, Avrupa sanatının ve kültürünün beşiği sayılan, Rönesans'ın doğuş noktası olan İtalya'nın prestijinden ve bu kültüre karşı gösterilen hoşgörüden pay almayı istemektedir. Bu dönem düşünürlerinin, aydınlarının, sanatçıların Rönesans'ın beşiği olan ve Avrupa Tarihi'ne damgasını vuran İtalya'yı sıkça konu ettikleri gözden kaçmaz. Nitekim bu dönemin en başarılı yazarı sayılan Ann Radcliffe'in neredeyse bütün büyük romanları ya İtalya'da geçmekte ya da İtalyanları konu almaktadır: *A Sicilian Romance* (1790, Sicilya'da Mazzini ailesini konu eder), tezde incelenecek olan *Mysteries of Udolpho* (1794, Kuzey İtalya ve Güney Fransa'da bir İtalyan'ın eline düşen Fransız genç kızı anlatır), 1797 tarihli *The Italian* ise, adı üzerinde, İtalya'da geçer ve bir İtalyan'ın öyküsünü aktarır. İtalya'nın Gotik'le ilişkilendirilmesi yönünde yazında karşımıza çıkan türden bir çabayı Diriliş döneminin önde gelen iki ismi olan Pugin ve Ruskin'de de görürüz. Her ikisinin de kitaplarında İtalya'ya ve Katolik inancına dönük durdukları hemen fark edilir. Gotik'in Hıristiyanlığın gerçek mimarlık anlayışı olduğunu savunan Pugin, Gotik mimarının en ayırt edici özelliklerinden sayılan sivri çatıların elbette İtalya'yla ilişkili olan Katolik Hıristiyan inancının bir sonucu olduğunu öne sürmüştür. Ruskin ise Neo Gotik mimarının kuramsal altyapısı üzerinde büyük rol oynayan iki kitabında (*Stones of Venice* ve *Seven Lamps of Architecture*) gerçek Gotik mimarının kaynağını İtalya'da aramış, hatta bu iddiasını bir adım ileri götürerek Venedik'teki Dükalık Sarayı'nın dünyadaki en ideal Gotik bina olduğu sonucuna varmıştır.

İlk basımın önsözünde Walpole, romanın 1529 yılında İtalya'nın Napoli şehrinde Gotik harfler kullanılarak basıldığını öne sürüyordu. Kendi açıklamasına göre, romanın özgün İtalyanca metnini Kuzey İngiltere'deki eski bir Katolik ailenin kütüphanesinde bulmuştu (Walpole, 2005, 17) ve hatta umduğu gibi çevirinin halktan ilgi görmesi durumunda “kendi emeğimin değerini düşürecek olsa da İtalyanca orijinalini yeniden basma cesaretini kendimde bulabilirim,” diyordu (s.20).

Walpole'un dediğine göre, o dönem İtalya'sında yazın yükselişteydi ve “batıl inançların hâkimiyetini dağıtmaya” çalışan reformcular tarafından kullanılmaktaydı. *Castle of Otranto* da büyük olasılıkla reformcuları kendi silahlarıyla, yani yazınla vurmaya çalışan; okuru kadim hatalarının ve batıl inançlarının doğruluğuna inandırmayı hedefleyen kurnaz bir rahibin elinden çıkmaydı (2005, 18). Bir diğer

deyişle, *Castle of Otranto* akılcılığı savunan aydınlanmacı görüşe karşı batıl inançları savunan bir din adamının propaganda amaçlı yazdığı bir metindi. Romanın hedefinin ne olduğunu bu şekilde orta koyan Walpole, aslında kendi yaşadığı dönemde de varlığını sürdüren romantizm – rasyonalizm çatışmasında hangi tarafı tuttuğunu açıkça belli etmektedir. Walpole’un, romanı yazdığını iddia ettiği varsayımsal rahibe atfettiği amaç, kendisi için de bir derece geçerli olmalıdır.

Walpole, İngiliz halkını yaptığı için yazarlık değil de çevirmenlik olduğunu inandırmak için hiçbir ayrıntıdan kaçınmamıştır. Romanın çevirmeni değil de yazarı olduğunu itiraf ettiği 1766 yılına kadar *Castle of Otranto* gerçekten 14. yüzyıla ait bir metin sanıldıysa, bunun nedenlerinden biri, Walpole’un esere karşı sergilediği tarafsız tutum olabilir. Gerçekten de Walpole aslında kendi yazdığı metne ve dolaylı olarak kendine, kimi zaman övgüler yağdırmış, ancak yeri geldiğinde döneminin saygın ve muhafazakâr bir İngiliz beyefendisinin değer yargılarına bürünmekten, böylece romanın tarzını ve yazarın verdiği mesajları eleştirmekten de geri durmamıştır.

Walpole’un sergilediği sözde tarafsız tavrın bir örneği, romanın ilk yazılış tarihine ilişkin yürüttüğü varsayımlarda açıkça görülür. Walpole, 1529’da basıldığını iddia ettiği romanın asıl yazılış tarihini kendisi de bilmiyor, ancak bu konuda tahmin yürütebiliyordu: “Öykünün olayların geçtiği tahmin edilen yıllara yakın bir dönemde yazıldığı varsayılırsa, Birinci Haçlı Seferi (1095) ile Son Haçlı Seferi (1243) yılları arasında ya da bu tarihten kısa bir süre sonra yazılmış olmalı; çok daha sonra değil” (Walpole, 2005, 18).

Walpole’un bu önsözde, İtalyancadan çevirdiği metni ve isimsiz İtalyan yazarı sık sık övdüğü gözlerden kaçmaz. Ona göre *Castle of Otranto* “En katıksız İtalyan üslubu” ile yazılmıştır (Walpole, 2005, 17). Hıristiyanlığın en karanlık çağlarındaki inanışlara uygun bir şekilde kaleme alınmasına karşılık romanda “gerek dil gerekse de tavır ve davranışlarda barbarizmin kokusunu duyuran hiçbir şey yok”tur. (Walpole, 2005, 17). Dahası, yazar tumturaklı sözlere, teşbihlere, süslemelere, konu dışına çıkmalara ya da gereksiz betimlemelere girmeyerek arı ama zarif bir dil kullanmıştır. (Walpole, 2005, 20) Söz konusu metnin İtalyancasının, kendi çevirisinden daha başarılı olduğunu kabullenen Walpole, faturayı öncelikle kendi dil becerisine keser: “...Yazarıma hak ettiği gibi davrandığımı söyleyerek kendimi pohpohlayamam: yazarımın tutkuları anlatımı nasıl ustacaysa üslubu da o kadar

zarif” (Walpole, 2005, 20). Hatta ona göre İngilizcenin İtalyanca kadar incelikli bir dil olmaması bile bunda rol oynamıştır. Bu gerekçelendirme, daha önce değinilen kültürler arası hiyerarşiyi su yüzüne çıkardığı için de çok anlamlıdır: “Bizim dilimiz İtalyanca’nın cazibeleri karşısında çok yetersiz kalıyor, hem çeşitlilik hem de ahenk açısından” (Walpole, 2005, 20). *Castle of Otranto* her ne kadar kehanetler, hayaletler, batıl inançlar ve türlü doğaüstü unsurlar içerse de Walpole romanın kişilerinin konuşmalarındaki ve davranışlarındaki gerçekçiliği ve eserin kurgusunu şu şekilde över:

“Olayların gerçek olabilme ihtimaline sesimizi çıkarmazsak, romanın bütün kahramanları, kişilerin gerçek, normal hayatta davrandıkları gibi davranmaktadırlar. [...] Her şey doğrudan doğruya yaşanan felaketi anlatmayı hedefliyor. Okuyucunun dikkati bir an bile rahat bırakılmıyor. Drama kuralları neredeyse metnin kuruluşundan gözlenebiliyor. Karakterler iyi çizilmiş, bunun ötesinde çok da iyi geliştirilmiş. Yazarın birincil motoru olan dehşet, hikâyenin ruhsuzlaşmış zayıf düşmesini önüyor ve bu dehşet merhamet ile o kadar sık karşı karşıya geliyor ki okurun zihni ilginç tutkuların değişik halleri içinde gidip geliyor” (Walpole, 2005, 18–19).

Böylelikle metnin teatral yanının ağır bastığına değinen Walpole, yazarın tiyatro dururken romanla uğraşması karşısında neredeyse hayıflanmaktadır da: “[Yazarın] Yeteneklerini açıkça daha uygun oldukları alanda –yani tiyatrodada– uygulamamış olması çok yazık.” (Walpole, 2005, 20). Walpole sadece biçim değil içerik açısından da metni desteklemiş ve 18. yüzyıl İngiltere’inde yadırgatıcı gözükken kimi öğeleri değerlendirirken gerek romanın kaleme alındığı gerekse konu ettiği dönem ve coğrafyanın gözetilmesi gerektiğini savunmuştur:

“Düşüncesi ne olmuş ya da düşünce ve görüşlerini hayata geçirmesi ne gibi etkiler yapmış olursa olsun, eser bugün kamuya ancak bir eğlence ögesi olarak sunulabilir. Öyle bile olsa yine de biraz özür dilemek gerekmektedir. Mucizeler, hayaller, ölümlerin yardımıyla büyüler yapmak, rüyalar ve diğer doğaüstü olaylar, günümüzde romanlarda bile patlama yapmış durumdadır. Bizim yazarımızın eserini kaleme aldığı yıllarda durum farklıydı; hele öyküdeki olayın geçtiği tahmin edilen dönemde koşullar çok daha farklıydı. Her türlü mucizeye, doğaüstüne inanma alışkanlığı karanlık devirlerde öylesine yerleşikti ki, bunlara değinmeden geçen bir yazar o dönemlerin tarzına, âdetlerine sadık kalmamış olurdu” (Walpole, 2005, 19).

Walpole, içeriği yüzünden *Castle of Otranto*’yu geçmişin romanslarına yönelik olumsuz bir eleştirelilikle yargılamanın uygun olmayacağı görüşünü “Kitap boyunca hüküm süren dindarlık, aşılana erdem dersleri ve duyguların katı arılığı, bu

çalışmayı romansların fazlaca maruz kaldığı eleştirilerden muaf tutuyor,” diyerek dile getiriyordu.

Sürdürmek istediği tarafsızlık uğruna, Walpole’un metni ve sözde İtalyan yazarı eleştirdiği de gözden kaçmaz. Bu eleştirilerden ilki, *Castle of Otranto*’nun yazarının okura vermek istediği ahlak dersiyile ilgilidir:

“Bir çevirmenin, çevirdiği eserden yana olumlu önyargılara sahip olması doğaldır. Daha yansız okuyucular ise bu eserin güzelliklerinden benim kadar çok etkilenmeyebilirler. Bununla beraber, ben de yazarımın kusurları konusunda kör değilim. Eserinin planını şu eski ahlak düşüncesinden, yani “babaların günahları üçüncü ve hatta dördüncü kuşaktan çocuklarına geçer” düşüncesinden daha yararlı bir ahlak anlayışı üzerine kurmuş olmasını isterdim” (Walpole, 2005, 19).

Bununla birlikte, *Castle of Otranto*’nun özgün Gotik’te bile karşımıza Skolastik versiyonuyla çıkan diyalektik yapının (tez–antitez–sentez) bir örneğini verdiğini ve görünürde bir düşünceyi savunurken onu çürütecek tezleri de içerdiğini söylemek mümkündür. Walpole kendi yazdığı metne getirdiği ikinci eleştiride, bu ikiliği görmüş ve buna değinmiştir. Bu yüzden de kurnaz rahibin dini yetke tarafından cezaya mahkûm edilmiş ve bu cezadan ancak çürüttüğü düşünelere bağlılığını açıklayarak (yani olmadığı bir şey gibi görünmenin bir diğer örneğini sergileyerek) kurtulmuş olma olasılığını dile getirir: “Hâkim ahlak anlayışına bağlı kalmasına rağmen bu ahlak anlayışı, alabildiğine dolaylı imalarla çürütülüp duruyor; ancak bu bile, kilisece lanetlenmeye yetmiş, [yazar] aforozdan herhalde Aziz Nikolas’a bağlılığını belirterek kurtulmuş olmalıdır (Walpole, 2005, 19).

Gotik roman, daha saygın kabul edilen kaynaklardan çıkar sağlama amaçlı çabalara yabancı bir yazın türü değildir. Bu türün önde gelen bir diğer yapıtı olan ve bu tezde ayrı bir bölümde incelenecek olan *Vathek*’in de (Vâsık) benzer bir geçmişi paylaştığı hemen göze çarpar. İngiliz mirasyedi yazar William Beckford’un Fransızca yazdığı oryantal romans *Vathek*’in bir din adamı tarafından yapılan İngilizce çevirisi, 1786’da “kitabın Arapça orijinal metnin tercümesi olduğunun ima edildiği ve yazar adının belirtilmediği” bir versiyon olarak yayımlanır (Davenport–Hines, 1998, 249). Bu çevirinin Londra’da basılmasından bir süre sonra Beckford, romanı o zamanlar yaşamakta olduğu Lozan’da Fransızca olarak bastırması ve adını açıklayarak sahiplenmiştir.

Sözde çevirilere verilebilecek bir başka örnek ise sadece kültürler ve diller arasındaki hiyerarşinin değil, Gotik romanın, altın çağını yaşadığı günlerde Anglosakson yazınının önde gelen temsilcisi sayıldığına da belirtisidir. Bu sefer söz konusu olan İngiliz Gotik yazarı, *Mysteries of Udolpho* adlı romanı tezde ayrıntılı bir şekilde ele alınacak olan Ann Radcliffe'tir. 19. yüzyılda Rus yazınında İngiliz yazınının belirli bir türüne, yani Gotik'e ve bu türle ilişkilendirilmiş prestije sahip metinlere gereksinim duyulmuş, bu iç talebi karşılamak için de çeviri görünümü altında birçok roman yazılmıştır. Bu kitapların büyük kısmının, alıcı kültürün o günlerde İngiliz Gotik romanının en karakteristik temsilcisi olarak gördüğü Ann Radcliffe'e ait olduğu iddia ediliyordu (Tourey, 1995, 42).

3.2 William Beckford, *Vathek* ve Fonthill Manastırı

İngiliz Gotik yazınının Gotik Diriliş mimarlığıyla kesiştiği noktada durduğunu ve her iki sanat dalında da yapıtlar verdiğini gördüğümüz Horace Walpole'dan bir süre sonra, ona çok benzer işlevler üstlenmiş bir başka isim karşımıza çıkmaktadır: William Thomas Beckford.

William Beckford, yaşadığı dönemin İngiliz toplumundaki konumu ve bu yüzden daha da göze çarpan skandallarla dolu yaşamı yüzünden sürekli göz önünde bulunmuş, yaşamının ilerleyen günlerinde münzeviliği seçmesinin de etkisiyle hakkında büyük kısmı bugüne kadar gelen birçok öykü uydurulmuş birisidir. Beckford'un mimarlık için önemi, kimi mimarlar ve eleştirmenler tarafından 18. yüzyıl Neo Gotik mimarisinin doruk noktası sayılan Fonthill Manastırı'nı inşa ettirmiş olmasından gelir. Buna paralel olarak, türünün tam olarak belirlenmesini güçleştiren türlü etkenlere rağmen Gotik yazın geleneğine dâhil edilen *Vathek* ya da dilimize daha uygun biçimiyle *Vâsık* adlı bir de romanın yazarıdır. Dahası, tıpkı Walpole'da olduğu gibi, yazar romanda değinilen kimi mimari unsurların gerçek hayattaki yapılardan esinlendiğini belirtmiştir. Ayrıca *Vathek*'te betimlenen bazı yapısal unsurların, eserin yayımlanışından yıllar sonra Beckford tarafından hayata geçirilmiş olması da ilgi çekicidir. Ne var ki Beckford'un her iki alanda da hak ettiği önemli yere kavuştuğunu söylemek olanaklı değildir. Bunun başlıca nedeni, mimari özelliklerine ayrıntılı yer verilecek olan, bir zamanların muazzam Fonthill Manastırı'ndan günümüze, üzerinde somut araştırmaların yürütülebileceği neredeyse tek bir taşın bile kalmamış olmasıdır. Bu binaya ilişkin tüm bilgiler, o dönemde

yapılmış gravürlerden, türlü gazete haberlerinden, ziyaretçilerin anlattıklarından ve müzayede satış kataloglarından alınmış, ikinci el bilgilerden ibarettir. Yazarın az sayıda yazınsal girişimlerinden en bilinen olan *Vathek* ise, bir İngiliz beyefendisinin Fransızca yazdığı, “tuhaf” bir Arap masalıdır ve günümüzde hatırlanmasının sebebi yazınsal niteliğinin yüksekliğinden çok, türlerin kesiştiği noktada, ayrıksı bir konumda durmasıdır.

Beckford’un sıra dışı yaşantısını ve kişiliğini, Fonthill Manastırı’ndan ve Vâsık’tan ayrı olarak ele almak doğru olmayacaktır, zira bu, yapıtların arasındaki anlamlı neden–sonuç ilişkisinin göz ardı edilmesine ve gerek Beckford’un gerekse eserlerinin yanlı ve noksan bir tablosunun çizilmesine yol açacaktır.

3.2.1 William Beckford: İmkânlar denizinde bir İngiliz beyefendisi

1760–1844 tarihleri arasında yaşamış olan William Thomas Beckford, iki defa Londra’da belediye meclis üyeliği yaptığı için daha çok “Alderman” Beckford olarak tanınan William Beckford’un oğluydu. Baba Beckford’un tekstil, emlak, hükümet tahvili alanındaki yatırımları ve dönemin sömürgecilik anlayışıyla uyum içinde, Jamaika’da sahip olduğu şeker kamışı plantasyonları onun akıl almaz bir servet edinmesine yol açmıştı. Her ne kadar aristokrat sınıfa dâhil olmasalar da, ailenin sahip olduğu para ve nüfuz, William Beckford’un kraliyet üyelerininkinden hiç de aşağı kalmayan, seçkin bir eğitim almasını sağladı. Oğul Beckford, Latince ve Yunancanın yanı sıra beş modern dili daha konuşabiliyor, bunlardan üçünde seçkin bir tarzda yazı yazabiliyor, ayrıca Farsça ve Arapça okuyabiliyordu. Beckford, daha küçük yaşta, kendisinden ancak dört yaş büyük olan müzik dehası Wolfgang Amadeus Mozart’tan müzik ve piyano, ünlü ressam Alexander Cozens’ten çizim, Neoklasik mimarlığın tanınmış bir ismi olan (veliaht prensleri de eğiten) Sir William Chambers’ten de mimarlık dersleri aldı ve tam bir sanat tutkunu olarak yetişti. Fransa’da tanıştığı Voltaire tarafından kutsandığında yaşı daha on sekizdi. Babasının ölümü üzerine, daha on yaşındayken tüm İngiltere’nin en zengin avamı oldu ve küçük yaşından ötürü Chatham Kontu’nun himayesine girdi.

Beckford’un sahip olduğu servet, çeşitli kaynaklarda farklılık gösterse de, 800.000 ile 1.000.000 pound arası nakit paranın ve yıllık 100.000 ila 160.000 pound gelirin miras kaldığı düşünülmektedir. 23 yaşındayken, 4. Aboyne Kontu’nun kızı Leydi Margaret Gordon’la evlendi ve bir yıl sonra, 1784’te özel hayatıyla ilgili bir skandal

patlak verdi: Aslında biseksüel olan Beckford, “kedicik” (kitty) lakabını taktığı soylu bir gençle, William Courtenay’le aşk ilişkisi içindeydi. Ne var ki Beckford’un gönderdiği aşk mektupları, gencin amcası Lord Loughborough’un eline geçmişti ve o da bunları basına vererek Beckford’u eşcinsel ve sübyancı olarak afişe etmekte gecikmemişti. Böylece Beckford, tüm parasına ve nüfuzuna rağmen karşı duramadığı bir halk tepkisiyle yüz yüze geldi. Toplumdan tümüyle dışlandı ve resmi yollardan dayatılmamış da olsa, İngiltere’nin en zengin adamı, kendisini ülkeyi terk etmek zorunda bırakan bir tür sürgün hayatıyla karşı karşıya buldu. O tarihten neredeyse bir yüzyıl sonra, muhafazakârlığını nispeten geride bırakarak kısmen liberalleşmiş bir İngiltere’de bile ünlü yazar ve şair Oscar Wilde’ın eşcinsellik suçlamaları yüzünden Reading Zindanı’nda iki yıl kürek mahkûmu olarak ceza çektiği düşünülürse, Beckford’u takip eden yaklaşık birkaç yıl boyunca Avrupa’yı dolaşmak zorunda bırakan bu sürgünün o günün şartlarında hafif bir ceza olduğu düşünülebilir. İsviçre’de buldukları sırada, Beckford’un eşi, ikinci kızlarını doğururken öldü ve Beckford uzun süre Fransa’da, Almanya’da, İtalya’da, İspanya’da ve en çok da Portekiz’de yaşadı. Zengin adam, gittiği yerlerde genç erkeklerin peşinden koşan, özellikle tensel zevklere son derece düşkün, çok hırslı biri olarak ün salmıştır.

Beckford, Avrupa’yı kuzeyden güneye doğru birçok defa kat etti, gittiği yerlerde büyük ustaların eserlerini inceleme ve o günlerde sınırsız gibi görünen maddi kaynaklarını kullanarak hatırı sayılır bir sanat eseri koleksiyonu oluşturma fırsatı buldu. Bu koleksiyonu daha sonra Fonthill Manastırı’nda sergileyecekti. William Beckford daha sonra İngiltere’ye döndü ve Fonthill, Wiltshire’da, kendisini acımasızca yargılayan halktan soyutlayacak, ava çıkan civar köylülerin arazisine tecavüzünü engelleyecek bir duvarın ardında yaşamaya karar verdi. Bunu yapması yerinde bir davranıştı, zira toplum tarafından kendisine vurulan “ahlaksız, utanmasız, şehvet düşkünü” yaftası aradan geçen yıllarda solmamıştı. Örneğin, Davenport-Hines ünlü şair Lord Byron’ın kendisi de şair olan dostu Thomas Moore’un “Phipps bana aman iyi düşün dedi, zira Sir Richard Hoare yargıç kardeşleri tarafından ciddi biçimde Beckford’u neden ziyaret ettiğini açıklamaya davet edilmiş ve ziyaretinin törensel bir ziyaret olmayıp bilgi amaçlı olduğunu açıklamak zorunda kalmıştı,” sözlerini aktararak yalnızca Beckford’un değil, onunla iletişim kuranların da afroz tehdidiyle yüzleştiğini gösterir (1998, 248). Eastlake, sözü geçen duvarın inşasını şöyle anlatır:

“ [Beckford] Daha önceden, Fonthill'deki arazisinin büyük kısmını 3,6 metre yüksekliğinde ve bir chevaux de frise ile korunan bir duvarla çevirerek kötü nam salmıştı. Duvar on kilometreden uzundu ve müteahhit tarafından bir yıldan biraz fazla bir sürede tamamlandı. Duvarın amacı, avcılarının, avdan ve silah sesinden nefret eden Mr. Beckford'un ekili arazisine girmesini engellemektir” (Eastlake, 1970, 62).

1823 tarihli *The Morning Post*'ta ise bu duvarın öyküsünün daha dramatize edilmiş bir versiyonunun anlatıldığı göze çarpar: Buna göre, bir yaban tavşanının ya da tilkinin avcılar tarafından gözleri önünde vuruluşuna şahit olan ve bundan son derece rahatsızlık duyan Beckford, uşaklarından derhal arazinin haritasını ister. Haritada konutunun etrafına koca bir çember çizerek, buraya yüksek bir duvar yapılmasını buyurur. Söz konusu çemberin altı mil uzunluğunda bir duvar anlamına geldiği ve inşasının çok zaman alabileceği belirtildiğinde ise, Beckford sonsuz olanaklar içinde yetişmiş birinin umursamazlığıyla, üç aylığına Portekiz'e gideceğini ve döndüğünde duvarı tamamlanmış olarak görmek istediğini söyler. Onun bu emri, duvar için gereken tüm taşlar Fonthill arazisindeki taş ocaklarından ücret ödemededen temin edildiği halde, 22.000 sterlin gibi yüksek bir rakam harcanarak yerine getirilmiştir. Rictor Norton ise bu duvarın 8 mil uzunluğunda olduğunu ve Fonthill Gifford'da toplam 519 dönüm araziye kapsadığını belirtmiştir.

Yapılış sebebi her ne olursa olsun, üzeri sivri kazıklarla donatılmış bu duvar, avcılarının ya da meraklı köylülerin Beckford'un arazisine izinsizce girişlerini engellemek dışında bir işe daha yaramıştır: Sahibinin kaprislerine uyacak şekilde Fonthill Manastırı diye adlandırılan ve büyük ölçüde bir dini bina görünümünde olan yeni konutun halk tarafından görülmesini de engellemiştir (Eastlake, 1970, 62).

3.2.2 Fonthill Manastırı

William Beckford'un babası, 1744'te Wiltshire'da, Fonthill Gifford adlı araziye satın aldığı anda, burada Elizabeth tarzı küçük bir ev bulunuyordu. Bu bina 11 yıl sonra çıkan bir yangında kül olunca, yerine Paladyen üslupta, etkileyici bir bina yaptırdı. Davenport-Hines, Beckford'un babasının bu araziye satın almasının siyasi ihtirasın bir sonucu olduğunu ve yapının da, onun “*yeniyetme zenginlere* layık bir biçimde Splendens (parlak, parıltılı) adını verdiği Neo Klasik stilde güç timsali bir konut” olduğunu söyler (1998, 245). Genç Beckford, Fonthill Splendens'tan memnun olmasa da, binanın onun üzerinde kalıcı bir tesiri olmuştur. Beckford'u tetikleyerek yaratıcı gücünü yazın alanına yönelten ve onu Gotik bir roman olan *Vathek*'i

yazmaya iten şey, Walpole'un aksine, Gotikleştirilmiş bir bina değil, babasının Neo Klasik tarzdaki malikânesinin ta kendisidir.

Babasının Paladyen malikânesinden memnun kalmayıp yıktırarak ve yerine Neo Gotik tarzda bir bina diktirmek, Horace Walpole'dan sonra William Beckford'da da gördüğümüz türden ilginç bir başkaldırının tezahürüdür. Her iki durumda da, devlet hizmetinde büyük yararlılıklar göstermiş, toplumun başarılı saydığı, otoriter bir baba figürü söz konusudur. Hem Beckford'un hem de Walpole'un babası temsil ettikleri değerlerin mimarlıktaki yansıması sayılabilecek Neo Klasik tarzda binalar inşa etmişlerdir. Bu binalar, aristokratik hiyerarşide, devlet kademelerinde, ticari hayatta ya da toplumun gözünde hiçbir zaman babaları kadar başarılı olamamış hayalci, romantik ve mirasyedi evlatlar tarafından nefretle karşılanmıştır. Her iki binanın da babalarından miras kalan maddi olanaklar zorlanarak Gotikleştirildiğine ya da yıkılıp yerine Neo Gotik tarzda bir binanın yapıldığına şahit oluruz.

Beckford'un, babasından kalma Neo Klasik Fonthill Splendens'in yerine yaptırdığı Neo Gotik Fonthill Manastırı'nın inşasına 1796 yılında başlandı. Gotik Diriliş mimarlığını inceleyen ilk eser olan 1876 tarihli kitabında Charles Eastlake, bu binanın önemini şu sözlerle vurgulamıştır: “Geçtiğimiz yüzyılın sonu, gerek boyutları, gerek karakterinin tuhaflığı, gerekse de Gotik biçimi cesurca benimsemesi sayesinde, kendinden öncekilerin hiçbiriyle kıyas götürmeyecek ölçüde büyük önem taşıyan; zamanında hem eleştirmenler hem de halk arasında infial yaratmış bir binanın inşaatına tanık olduğu için çarpıcıdır.” (1970, 62) Binanın önemi konusunda diğer araştırmacılar da sözbirliği etmiş gibidir. Middleton ile Watkin, “Arazinin çok uygun düşen egzotik ve yüce bir şekilde bahçe düzenlemesinin yapıldığını ve bitkilerin dikildiğini, böylelikle evin ve manzaranın Pitoresk Gotik'in doruk noktasına eriştiğini” belirtir (1987, 326–328). Kenneth Clark içinse “bu muhteşem yapı 1790'ların romantizminin vücut bulmuş hali ve on sekizinci yüzyıl Gotik'inin eriştiği en üst nokta"dır (1962, 86).



Şekil 3.3 : Fonthill Manastırı'nın dış görünümü (Rutter, 1823, resim 11).

William Beckford, babasından devraldığı konutun yerine 1796'da kendine yarışı yeni bir bina yaptırmaya karar verdiğinde, bunun için James Wyatt'la anlaştı. James Wyatt, tezin bir önceki bölümünde değinildiği gibi, Orford Kontu Horace Walpole'un Strawberry Hill'inin de mimarlarından ve ne ilginçtir ki, Gotik yazınla Neo Gotik mimarının en çarpıcı buluşmalarındaki ortak isimdi. Pugin'in onun için "Wyatt sözcüğü pespaye, kurnazca ve alçakça olan her şeyi kapsar," diyerek hor görüsünü dile getirdiği bilinmektedir (Clark, 1962, 85). Diriliş döneminin tanınmış ismi Wyatt, dönemin gerek Neo Klasik gerekse Neo Gotik tarzda çok sayıda başarılı eserine imza atmış olduğu halde, eski Gotik binaları restore ederken verdiği zarar ve özgün çizgilerinden rahatça sapması yüzünden, çağdaş meslektaşları ve eleştirmenler tarafından şiddetli bir tepki görmüştü. Wyatt esasında romantik bir mimardı ve güçlü yanı ayrıntılar değil manzara etkisiydi. Bu yüzden de hayal gücünü çelenkler ve minyatürlerden çok, kuleler ve mazgallı siperler tasarlarken serbest bırakabiliyordu (Clark, 1962, 83). Yine Clark, Wyatt'ın döneminde Gotik'in esasen pitoresk sayıldığını ve Wyatt'ın da bir peyzaj sanatçısı olduğunu söyler. Ona göre, Wyatt'ın inandığı şey, Gotik'in ani, insanı etkisine alan bir duygusal etki yaratması

gerektiğiydi ve bunu sağlamanın en iyi yolu da gözün hiçbir engele takılmadığı koridorlardı ki bunun çok etkileyici bir örneği, Fonthill Manastırı'nda ortaya konulmuştur. Wyatt'ın çağdaşlarının eleştirisi oklarına hedef edenlerin başında, Orta Çağ'dan kalma özgün Gotik binaları restore ederken gözün serbest hareketini engellediğini düşündüğü her şeyi, ki buna din büyüklerinin mezarları ve bölmeler de dâhildi, yıktırması ya da yerini değiştirmesiydi.

William Beckford'un sipariş ettiği tasarım, yılların etkisine yenik düşmüş izlenimi uyandıran, yarı harabe bir manastırdı. Eastlake'e göre, hiçbir dini işleve sahip olmayan binanın "manastır" (abbey) adını alması o dönemde hüküm süren ve yapısında sivri kemer içeren tüm çağdaş konutlara dini nitelik taşıyan isimler verme modasının etkisiyle gerçekleşmişti ve "bu zaaf hiçbir yerde, bir zamanların meşhur Fonthill Manastırı'nda olduğu kadar bariz değildi" (1970, 61-62). Binayı yıkılmadan önceki haliyle görüp resimleyen ve kılavuz kitaplarını yazan John Rutter, 1823'te Wyatt'ın özgün planlarını da betimlemiştir. Rutter'a göre, binanın dış görünümü, kısmen yıkılmış, kısmen ise kusursuz halde kalmış bir rahibe manastırına aitti. Zaman, manastırın yemekhanesini, mutfağını ve görkemli yapının diğer her yerini koca bir harabeye dönüştürmüştü; ancak şapel, oturma odası, yatakhane ve kısmen bir örtülü geçit sağ kurtulmuş olacaktı. Wyatt'ın hazırladığı ve daha ilk bakışta seçkin, münasip ve anlaşılır olan bu planın güzelliği, amacına uygunluğu ve etkisi su götürmezdi. Beckford bu plandan çok memnun kalmıştı (Rutter, 1823, 109). Ne var ki Wyatt'ın özgün planı asla hayat bulmadı. Rutter bunu "planın aşırı mükemmelliğine" bağlasa da, Clark için sonradan yapılan büyük çaplı değişikliklerin nedeni özgün planın Beckford'un megalomanyasını tatmin etmemesi (1962, 87), Davenport-Hines içinse, onun daha iddialı bir tasarım arayışı içinde olmasıdır (1998, 251). Wyatt bunun üzerine, farklı bir tasarımla çıkageldi. Dini amaçlı yapıların çoğunda olduğu üzere, Fonthill Manastırı da haç biçiminde bir yerleşime sahipti ve birkaç çarpıcı özelliği bulunuyordu.



Şekil 3.4 : Fonthill Manastırı, Aziz Michael Galerisi (Rutter, 1823, resim 7).

Bunlardan ilki, Wyatt'ın “gözün hiçbir engele takılmadığı koridor” anlayışının bir yansıması olarak görebileceğimiz, Aziz Michael Galerisi'nin ucundaki cumbadan başlayıp merkezi sekizgenden geçen ve Kral Edward Galerisi'nin kuzey ucundaki küçük mabette sonlanan, doksan metreden uzun, nefes kesici bir koridordur (Middleton ve Watkin, 1987, 326–328). Söz konusu koridor binayı neredeyse bir ucundan diğerine kadar kat ediyor ve haçın gövdesini oluşturuyordu (Şekil 3.4). Fonthill Manastırı'nın bir diğer çarpıcı yanı da, Beckford'un gerek babasının Fonthill Splendens'ında gerekse *Vathek* romanında benzerlerini görebildiğimiz, dev bir salondur. Binaya batı cephesindeki ana kapıdan giren misafirleri hayretler içinde bırakan sekizgen salonun tavanı neredeyse 40 metre yükseklikteydi. Birtakım söylentiler Beckford'un neredeyse 10 metre yüksekliğindeki ana kapıyı açıp

kapatması için işe bir çüce aldığını, böylece ziyaretçilerin algıları üzerinde oynayarak yapının olduğundan daha azametli görünmesini sağladığı yönündeydi (Şekil 3.5).



Şekil 3.5 : Fonthill Manastırı'nın girişi (Rutter, 1823, resim 4).

Dışarıdan bakan birisi için Fonthill Manastırı'nın huşu ve yüce duygusu uyandıran özelliği, hiç şüphesiz tüm İngiltere'nin en yüksek yapısı olmasını sağlayan 90 metre yüksekliğindeki kulesiydi. Kilometrelerce uzaktan bile rahatça seçilebilen bu şaşırtıcı kulenin inşasında bizzat Ely Katedrali'nin ya da muhtemelen J. Bentham'ın *History and Antiquities of Ely* (1771) adlı kitabında yer alan çizimlerin Wyatt'a ilham kaynağı olduğu (Middleton ve Watkin, 1987, 325) düşünülmektedir. Bu ulu yapı, Fonthill'in yüksek sekizgen salonunun üzerinde yükselmekteydi.

Bu noktada, Beckford'un Fonthill Manastırı gibi gösterişli, devasa bir yapı projesine girişirken, binaya ne gibi bir kullanım amacı biçtiği merak edilebilir. Şurası kesindir ki, Beckford bu binayı, hayatının geri kalanını içinde geçirmek üzere değil, ara sıra

piknikler ya da akşam yemekleri düzenlemek, konuklarını ağırlamak için istemişti (Middleton ve Watkin, 1987, 326–328). Bina, aynı zamanda onun tüm Avrupa'dan topladığı paha biçilmez sanat eserlerini ve Roma İmparatorluğu'nun çöküşünü konu eden eseriyle ün kazanmış tarihçi Edward Gibbon'un varislerinden 950 sterline satın aldığı çok sayıda kitabı barındıracak bir müze olarak işlev gösterecekti. Fonthill Manastırı'nın lüks ve şatafat düşkünü bu genç zengin daimi konutu olarak değil de, seçkin misafirlerini eğlendirecek, onlarda hayranlık uyandıracak ve gözlerini kamaştıracak havai bir bina olarak tasarlandığını, inşaat sırasında kullanılan yöntemlerden, malzemeden ve hatta tamamlanması için belirlenen süreden de anlamak mümkündür.

Fonthill Manastırı'nın inşa sürecine ilişkin anlatılanlar, Neo Gotik mimarinin, yapısal özelliklerini ancak ikincil kaynaklardan öğrenebildiğimiz bu büyük eserinin kendisinden çok daha kalıcı olmuştur. William Beckford'ın binanın kısa sürede tamamlanması konusundaki sabırsızlığı, onun sınır tanımayan maddi gücüne eklenince, Fonthill Manastırı kısa sürede civardaki tüm etkinliklerin odağı oldu. Binanın inşaatının gece ya da gündüz, kış ya da yaz demeden tamamlanması için, üç vardiya halinde 500'den fazla insan istihdam edilmişti. Yorulanların yerine yenileri geçiyor, geceleriye bina meşaleler ve kamp ateşleri eşliğinde yükseliyordu. Aşığı ve dostu Franchi'ye yazdığı bir mektupta inşaat alanını şöyle betimlemişti:

“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 curcunada yankılanan haykırışlar arasında sanki bir madenin derinliklerinden çekiliyormuşum gibi yükselen alçı ve sıva kovaları görüyorum” (Davenport–Hines, 1998, 251).

Binanın tamamlanmasından yıllar sonra kaleme alınmış bir kılavuz kitap, Fonthill'in kulesinden seçilebilen göz okşayıcı nesnelere birinin de, Beckford'un inşaatında çalıştırdığı işçiler için kurduğu, “Castle Town” adlı köy olduğunu yazar (Rutter, 1823, 30). Beckford bu yerleşimi, Fonthill'in inşaatının mesai saatleriyle ya da işçilerin gidiş gelişleriyle kesintiye uğramaması için kurdurmuş, böylece 24 saat çalışmasını sağlamıştı.

Beckford'un inşaatının gereksinimleri o denli büyüktü ki, çok geçmeden civar köy ve kasabalarda bu zengin tatminsiz hırsına hizmete koşulmamış tek bir at arabası

kalmamış, geçimini normalde tarımla sağlayan yerli halk inşaat tamamlanana kadar arazileriyle ilgilenememiş, hasat yapılamamış, ürünler tarlada kalmıştı. Bazı kaynaklar, çiftçilerin manastır inşaatı yüzünden büyük bir maddi zarara uğradığını, ancak hırsız gözü dönen Beckford'un oralı bile olmadığını yazar (Dunning, 1948, 41). Daha fazla işgücüne gereksinim duyan Beckford, bunun için İngiliz Kraliyet Ailesi'nin inşa ettirdiği Windsor'daki Aziz George Şapeli'nin inşaatında çalışan beş yüze yakın işçiyi rüşvet ile ayarttı ve adı geçen binanın uzun süre tamamlanamamasına yol açtı.

3.2.3 Doğa kanunlarını hiçe sayan bir tutku

Tamamlanmış haliyle Fonthill Manastırı, Wyatt'ın ilk başta çizmiş olduğu, yarısı harap haldeki manastır planına kıyasla çok daha abartılı, şatafatlı ve etkileyiciydi. Bu abartının en çok göze çarptığı yer ise, bir güç timsali ya da son derece fallik bir unsur olarak yorumlanabilecek 90 metrelik sekizgen kuleydi. Fonthill Manastırı'nın çok uzaktan seçilebilen ve ezici yüksekliğiyle ziyaretçilerde yüce duygusunu oluşturan kulesi, William Beckford için tam bir gurur ve hırs meselesine dönüşmüştü. Kule, çeşitli nedenlerden ötürü birkaç defa yıkıldı ve her yıkılışında Beckford'un babasından devraldıktan sonra büyötmek için hiçbir çaba içine girmediği, bilakis savurganca harcadığı mirasın büyük bir kısmını beraberinde götürdü. Buna rağmen Beckford, her seferinde kulenin hiç zaman kaybedilmeden tekrar yapılmasını emretti. Bu noktada akıllarda, İngiliz tarihinin en görkemli yapılarından birinin, Neo Gotik mimarinin zirvesi sayılan ve uğrunda hiçbir masraftan kaçınılmayan bir binanın ömrünün neden sadece on yıldan biraz fazla olduğuna ilişkin bir soru oluşması kaçınılmazdır. Gerçekten de Fonthill Manastırı'nın tamamlanışı 1813'te duyurulmuş, ancak bina 1825'te geriye hiçbir şey kalmamacasına yıkılmıştır. Binanın bu kırılğanlığının nedenleri şu şekilde sıralanabilir:

Her şeyden önce, Wyatt, Neo Gotik mimarlığın günümüze kalmış birçok eserine imza atmış bir mimar olsa da, asıl başarılarını Neo Klasik alanında kazanmıştı ve Gotik mimarlığın ta 11. yüzyıldan bugüne sapasağlam kalabilen yapılar üretmesini olanaklı kılan tekniklerden bihaberdi. Bu bakımdan bina, Clark'ın deyimiyle "bir sahne dekorundan" daha öte bir şey değildi ve bugün sapasağlam ayakta dursa bile kulesi yine güvensiz ve ince gözükecekti (1962, 89). Bununla birlikte, Wyatt'ın özgün Gotik mimarlığın yararlandığı yapıım yöntemlerini bilmemesi, Beckford'un

hırsı ve aceleciliğiyle karşılaştırıldığında, sorumluların belki de en masumuydu. Dunning'e göre, "Beckford'un çok ciddi bir eksiği vardı, o da çok hırslı olmasıydı ve sahip olduğu büyük servet, bu zaafi gidermesine yardımcı olmamıştı. William Beckford aklına eseni o anda yapan biriydi. Kimi bakımlardan böylesi bugünün işini yarına ertelemekten daha iyi olsa da, Beckford'un aceleciliği sık sık en 'aptalca' aşırılıklara yol açıyordu" (1948, 39). Rutter da kulenin başına gelen ilk felaketi William Beckford'un birçok anekdota konu olmuş sabırsızlığına bağlamıştı. Daha gösterişsiz boyutlardaki Orta Çağ katedrallerinin tamamlanması bile kimi zaman yüz yıldan uzun sürerken, böylesi bir binanın olabilecek en kısa zamanda bitirilmesi için Beckford işçiler üzerinde büyük bir baskı kurmuştu:

"Bu sağduyusuz acelenin ani sonucu, üzerinde yükseldiği temele bağlantılarının yapılmasına zaman tanınmadan aşırı bir yüksekliğe erişen ilk kulenin yıkılmasıydı. İnşaat kulesindeki bir direğe bağlı olan koca bir bayrağı havalandıran güçlü bir rüzgâr, kuleyi temelinden olduğu gibi alaşağı etti. Kulenin yıkılışı muazzam ve yüceydi ve Mr. Beckford'un olayı haber aldığı anda dile getirdiği tek pişmanlık, yıkıma tanıklık edememiş olmasıydı. Hiç zaman kaybetmeden, yeni bir kulenin yapılması için emir verdi" (1823,110).

Şans eseri hiç kimsenin ölümüne ya da yaralanmasına yol açmayan bu yıkımın ardından, işçiler kulenin temellerinin yeteri kadar sağlam olmadığını Beckford'a bildirdiklerinde Beckford buna kulak asmadı. Binanın kısa zamanda bitirilmesi için, Neo Gotik mimarlığın özgün Gotik mimarlıktan ayrılmasını sağlayan bir yönteme, yani masraflı, işgücü gerektiren ve yavaş olan taş işçiliği yerine daha hızlı ve dayanıksız malzeme kullanımına başvurulmuştu. Beckford'un dillere destan sabırsızlığı, bu boyutlarda bir çalışmanın sağlam malzemeler kullanılarak inşa edilmesi ve gelecek nesillere kalabilmesi için elzem olan o yavaş çalışma temposunu kabul edemiyordu. Dolayısıyla, inşaat sırasında kullanılan ana malzemeler kereste ve çimento oldu ve binayı belirli bir zaman yetiştirmek için tüm imkânlar zorlandı, üstelik de bunun yol açabileceği olumsuz sonuçlara hiç dikkat edilmeksizin (Rutter, 1823, 110).

Bu aceleciliğin verdiği bir zarar ise, vardiya usulü çalışan işçilerin geceleri meşale ışığında yükseltmeye çalıştığı kulenin kaza sonucu tutuşması oldu. Rutter bu yangın manzarasının "yüce"liğinden söz eder (1823, 31). William Beckford, "sanki alevler tamiri bir servete patlayacak bir zarar vermemişçesine, hiç istifini bozmadan" manzaranın keyfini çıkarttı. Çok geçmeden kuleyi yeniden inşa ettirdi ve Fonthill'in tamamlanmasına "parlak olmayan zihinlerin güçlkle kavrayabileceği bir enerji ve

hevesle” (Rutter, 1823, 31) devam etti. Beckford’un, gücünün simgesi olan kulenin yanıp kül oluşunu neredeyse mazoşistçe bir keyif alarak izlemesi şaşırtıcı bir tepkidir. Bu açıdan, oğul Beckford’un, Fonthill Splendens’ten önce ikamet ettiği konutun yangında kül olduğu haberini alır almaz soğukkanlılığını hiç yitirmeden “o zaman yenisini yapın” diyen babası Alderman Beckford’dan (Rutter, 1823, 10–11) kayıtsızlıkta bir adım önde olduğu söylenebilir. Eastlake, William Beckford’un bu vurdumduymazlığının onun yaşam boyunca, başına gelen her türlü talihsizliğe karşı sergilediği ya da belki gösteriş amacıyla takındığı bir tutum olduğundan söz eder (1970, 63). Bunun bir örneği de Fonthill’in ilk misafirlerini ağırladığı sırada yaşanmıştır.

Fonthill Manastırı, Beckford’un aceleciliğinin sonucunda, inşaatının daha dördüncü yılında, 1800’de ilk konuklarını kabul etti. Bunlar ünlü İngiliz savaş kahramanı Amiral Lord Nelson ile İskoç metafizikçi filozof Sir William Hamilton’du. Misafirler, kapının iki yanına dizilmiş uşaklar ve Beckford’un gösterişli kıyafetler giymiş göstermelik özel ordusu tarafından karşılandı. Duvarlar muhteşem halılarla süslenmiş, pencerelere mor perdeler asılmış, gümüş şamdanlara kandiller yerleştirilmişti ve abanoz kakmalı mobilyalar göz alıcıydı. 15 metreden daha uzun bir masada hazırlanan akşam yemeği, misafirlere kendilerini 1001 gece masallarında gibi hissettirmişti. Ancak bina tamamlanmış halde değildi ve içlerinden biri bile “o nadir duvar halılarını kaldırıp, altında gizlenen duvarları inceleyecek olsaydı, böyle bir seremoniye katılmakla akılcı davranıp davranmadığını sorgulardı. Zira duvarlar ve aslında tüm manastır öyle kaba bir haldeydi ki, sahibini kutlamaya gelen misafirlerin başına geçmesi bir an meselesiydi.

Korkulan şey çok geçmeden gerçekleşti ve misafirlerin gelişinden iki ya da üç gün sonra inadı tutan Beckford, yılbaşı yemeğini eğer manastırın mutfağında pişirilmezse yemeyeceğinde ısrar etti. O güne kadar ziyaretçilere sunulan yemekler Fonthill Splendens’ta pişirilip taşınıyordu. İşçilerin gece gündüz çalışması sonucunda mutfak içinde yemek hazırlanabilir hale getirildiyse de, daha sıvalar ve harçlar kurumamıştı, tuğlalar yerine oturmamıştı. Hazırlıklar tamamlandı ve yılbaşı arifesinde yine konuklara muazzam zenginlikte yemekler ikram edildi, ne var ki yemek sırasında mutfaktan kulakları sağır eden bir gürültü yükseldi. İnşası ancak o sabah tamamlanan mutfak, yemek pişirmek için yakılan ateşlerin etkisiyle, tamamen çökmüştü.

Beckford'un eliyle mutfağın yeniden yapılmasını işaret ettiği ve sonra misafirleriyle yemeğe devam ettiği söylenir (Dunning, 1948, 44–45).

Yıkılan ilk kulenin yeniden inşasının altı, ikincisinin yedi yıl sürdüğü düşünülürse asılsız olması muhtemel bazı kaynaklarda kulenin toplamda altı defa yıkıldığı öne sürülmüştür. Beckford, yıkılan kulelerden ders almamış olmakla suçlanamaz. Zira Beckford 1807'de, yaşamının geri kalanını Fonthill Manastırı'nda geçirmeye karar verince binanın daha sağlam malzemelerle yapılması fikri gündeme geldi. Rutter'dan öğrendiğimize göre, Beckford'un bu yeni konuta duyduğu bağlılık, bina büyüdükçe büyümüş, kuvvetlendikçe kuvvetlenmişti ve Fonthill Manastırı'nın kalıcılığı ve sağlamlığına yönelik ciddi bir istek oluşmuştu. Bu amaçla bütün bina baştan aşağı incelendi, merkezi kulede ve diğer iki kulede kullanılmış olan ahşap ve çimento kullanıma uygun bulunmadı. Bunun üzerine, tümüyle taştan iki yeni kule yapılması için emir verildi.

Jamaika'da sahibi olduğu iki plantasyonu, üzerinde çalışan 1500 köleyle birlikte yasal bir davada yitiren Beckford, maddi sıkıntıya düştü. Zira babasından kalan mirasın büyük kısmını harcamıştı. Bu yüzden Fonthill Manastırı'nı satılığa çıkardı. Binanın özelliklerini ve içindeki eserlerin katalogunu içeren satış broşürleri 1 gine fiyatla satıldı ve o kadar büyük bir ilgi gördü ki, basılan 7.200 broşür adeta kapışıldı. Çevresindeki aşılmaz duvar yüzünden hakkında söylentiler yayılan, ancak pek az kişinin gezme fırsatı yakaladığı bu ünlü binayı görmek için halk yöreye akın etti. Fonthill'in yirmi mil civarında tek bir boş iskemle bulmak bile olanaksızdı, tüm civar kasaba ve köyler açık artırmayı görmek isteyenlerle dolup taşıyordu.

Açık artırmanın bu denli ilgi görmesinin sebeplerinden biri, Fonthill'in duvarlarının ardında saklı kalan büyüleyici bir sanat koleksiyonunu da gün ışığına çıkarmasıydı. Beckford, koleksiyonundan en sevdiği parçaları ayırmış, geri kalanını satmaya karar vermişti. Satışa çıkardığı yapıtların listesi bile, Beckford'un kendine kim bilir ne gibi nadide parçalar sakladığını merak ettirmeye yeter niteliktedir. Rutter'ın katalogunda adı geçen eserlerin ait olduğu sanatçıların listesinden bir kısım şöyledir: da Vinci, Rembrandt, çok sayıda Brueghel ve Holbein, Van Eyck, Van Leyden, Durer, Bellini, Cellini, Veronese, Zuccherro, Mantegna ve daha birçokları. Yüzlerce parçadan oluşan koleksiyonun satışı on günde yapılabilmıştır (1823, 33–60).

Binayı John Farquhar adında bir silah tüccarı 330.000 sterline satın aldı. Binanın yapımına Beckford'un harcadığı para kimi kaynaklarda 273.000, 400.000 ve 800.000 sterlin olarak geçer. Beckford, yıkılan kulenin yeniden yapımının 100.000 sterline çıktığını kendi söylemiştir. Davenport–Hines'in aktardığına göre, Fonthill Manastırı'nın yeni sahibinin de tuhaflık yönünden eskisinden geri kalır yanı yoktu. Servetini Bombay'a yaptığı barut ticaretine borçlu olan Farquhar öyle cimriydi ki, İngiltere'de dilenci gibi giyiniyordu (1998, 253).

Ne yazık ki sahip değiştirmek Fonthill'in başına gelen talihsizliklerin sonunu getirmedi. William Beckford, binayı elinden çıkardıktan birkaç yıl sonra, Fonthill'deki inşaatın mali kısmından sorumlu birinin son arzusu üzerine, adamın ölüm döşeğine çağrıldı. Bu kişi, merkez kulenin altına sağlam bir temel atılması için büyük miktar para ödendiği halde, söz konusu temelin atılmadığını, bir diğer deyişle, Beckford parasını ödediği halde manastırın malzemesinden çalındığını itiraf etti. Wyatt'ın planlarında yer alan ters kemerler hiçbir zaman inşa edilmemişti ve tüm binanın ya da bir kısmının yıkılması an meselesiydi. Asıl merak konusu olan, binanın bu kadar yıl nasıl ayakta durduuydu. Beckford bu durumu Fonthill Manastırı'nın yeni sahibine bildirmekte hiç zaman kaybetmediyse de, Farquhar binanın sağlamlığından ve kendi yaşam süresinde yıkılmayacağından emin olduğunu soğukkanlılıkla dile getirdi. Maalesef zaman onu haksız çıkardı ve bina, sahip değiştirişinin üçüncü yılında, 1825'te tümüyle çöktü. (Eastlake, 1970, 65). Fonthill Manastırı o kadar büyüktü ki, yatak odası kuleden çok uzakta kalan Farquhar'a ve o sırada mutfakta bulunan hizmetçilerine hiçbir zarar gelmedi. Hatta kulenin yıkıldığını bile, yaralanan olup olmadığını görmek için oraya gelen köylülerden öğrenmişlerdi (Dunning, 1948, 48).

Nasıl sahip değiştirmek Fonthill'in kaderini değiştirmeyse, neredeyse saplantıya dönüşen bu binayı yitirmek de William Beckford'un içindeki "kule" dikme arzusunu köreltmemişti. Beckford, bu sefer Bath yakınlarında Lansdown Hill denilen yerde karşılıklı iki bina satın aldı ve sokağın üzerinden geçen bir geçitle bunları birleştirdi. Hemen ardından da yakınlardaki bir tepenin üzerinde, ilkin Lansdown Kulesi adı verilen, ama günümüzde daha yaygın olarak Beckford'un Kulesi adıyla bilinen yeni bir binanın inşası için kolları sıvadı. Genç bir yerel mimar olan Henry Goodridge'in 1827'de hayata geçirdiği bina, ne ilginçtir ki bu sefer Neo Klasik tarzda inşa edilmişti. Norton'un aktardığına göre, James Lees–Milne kulenin "dörtte bir İtalyan,

dörtte bir Bizans, yarı yarıya Yunan ve yüzde yüz Pitoresk” olduğunu söylüyordu. Beckford’un bu seferki kulesi, Fonthill’dekine kıyasla daha sağlamdı (günümüzde hala ayakta ve William Beckford müzesi olarak hizmet vermekte ve alt katı konut olarak kiralanabilmektedir) ancak boyutları onun kadar gösterişli değildi. Beckford’un kuleyi aslında 50 metre yükseklikte yaptırmak istediği, fakat daha sonra sadece 37 metre yükseklikle yetinmek zorunda kaldığı bilinmektedir. Beckford, birleştirdiği iki binadan oluşan Lansdown Crescent’ta (Lansdown Hilali) ikamet etse de tüm kütüphanesini ve sanat koleksiyonundan Fonthill’de satışa çıkarmadığı parçaları kulesinde saklıyordu. 154 basamaklı sarmal bir merdivenle çıkılan yapının en etkileyici özelliği, 12 adet penceresiyle tüm civarın panoramik bir manzarasını sunan, Tivoli’deki peripteral mabet ve Atina’daki Rüzgâr Kulesi’nden esinlenmiş gözetleme amaçlı kısımdı. Beckford bu yerin “Avrupa’nın en iyi manzarasına” sahip olduğunu öne sürüyordu. Hakkında anlatılan öykülerin hemen hepsinde görme duyusunun keskinliğinden ve güneşin en parlak saatinde dakikalarca gözlerini güneşe dikip hiç etkilenmemesinden dem vurulan William Beckford’un, buradan teleskop yardımıyla, 80 mil uzaktaki Bristol’den gemilerin geçişini izleyebildiği söylenir. North’un aktardığına göre, Beckford’un büyük zevklerinden biri de, sattığı Fonthill Manastırı’nın kulesini izlemektir ve denilenler doğruysa, zengin adam kulenin yıkılış haberini daha Bath’a ulaşmadan önce, teleskoptan bakarak öğrenmişti (North, önsöz). Kulenin zirvesinde Fonthill Manastırı’nın kulesine benzer şekilde sekizgen bir kubbe yer alıyordu. Binanın içi ise yaldızlı Asya usulü döşenmişti ve gezenlere binayı yaptıranın Doğu tutkusunu belli ediyordu.

Clark, onun bu tarz değişikliğini Walpole’un aksine, gerçek bir Orta Çağ tutkunu olmamasının bir belirtisi kabul eder ve onun Fonthill Manastırı için Gotik tarzı benimsemesini de “onun [Gotik’in] en etkili romantik görüntüyü, dramatik hislerini tatmin edecek bir egzotizm biçimini ve gururunu okşayacak bir tuhaflığı” sunmasına bağlar (1962, 91).

3.2.4 *Vathek*

William Beckford, *Vathek*’i yazmaya, Neo Gotik Fonthill Manastırı’nın temelinin atılmasından 14 yıl önce, 1782’de başladı. Sadece İngiliz yazınının değil, dünya yazınının da tanıdığı en büyük romantik şairlerden olan Lord Byron, *Vathek* için “Benim İncil’im” diyordu. Romanı, 18. yüzyılın sonunda giderek çoğalmaya

başlayan diğer Gotik yazın örneklerinden ayırt eden nitelikleri hemen kendini gösteriyordu. Kendine Horace Walpole'un *Castle of Otranto*'sunu örnek alan, hatta bu romanın kurgusunu, geçtiği zamanı, mekânı, düz karakterlerini, karanlık atmosferini ve doğaüstüne eğilimini bir formül uygulamışçasına kendi eserlerine uydurmaya çalışan nice Gotik yazar türemiştir. Fakat *Vathek*, benzeri ünlü 1001 Gece Masalları'nda görülen türden bir Arap öyküsü görünümündeydi. Tarihinde Gotik sanatın bulunduğu bir kültürü, coğrafyayı ve zamanı ele almıyordu.

Daha önce, Horace Walpole'da karşılaştığımız ve genel olarak Neo Gotik mimarlıkta da tanık olduğumuz "kendini daha eski ve köklü bir zamana, mekâna ya da kültüre ait gösterme" çabası, bu oryantalist Gotik roman için de aynen geçerliydi. Dahası, bu kitap da "sözdeçeviri" tanımına girmektedir.

Söylentilere bakılırsa, Beckford'un yirmi birinci yaş günü kutlamalarının hemen peşinde tek oturuşta ve üç gün iki gece içinde Fransızca yazdığı roman, bir din adamı olan Samuel Henley tarafından 1786'da İngilizceye çevrilerek piyasaya sunuldu. Beckford'un bu eseri, Courtenay Vikontu'nun oğlu olan ve sonradan adları aşk skandalına karışacak on bir yaşındaki oğlu için eski Fonthill'de düzenlenen üç günlük bir partinin ardından yazdığı da söylenir (Atayman, 2005, 5). Herhangi bir yazar ismi olmadan, sadece çevirmenin adıyla basılan *Vathek: An Arabian Tale, From an Unpublished Manuscript (Vathek: Yayınlanmamış Elyazmasından Bir Arap masalı)* başlıklı bu metnin de yine yazarı belli olmayan, özgün Arapça bir metinden İngilizceye çevrildiği iddia edilmekteydi. Böylelikle, hem o dönemde Batı toplumlarında kendini iyice hissettirmeye başlayan "egzotik Doğu" kavramının popülerliğinden yararlanmak hem de eserin köklü bir kültürün anonim ürünü olduğunu iddia ederek, kitabın skandallara adı karışmış yeni yetme bir İngiliz mirasyedisinin elinden çıktığı gerçeğini saklamak olanaklı olmuştu.

1786 tarihli çevirinin Beckford'un rızasıyla piyasaya sürülüp sürülmediği tartışmalı bir konudur. Kimilerine göre William Beckford, elyazmasını emanet ettiği Rahip Henley'nin *Vathek*'i kendisine sormadan ve yazar adı belirtmeden Londra'da bastırması üzerine, İsviçre – Lozan'da genişletilmiş, özgün Fransızca versiyonunu çoğalttırarak kitabı sahiplenmiştir (Davenport–Hines, 1998, 249). Bazı kaynaklarda ise bunun, Beckford'un ilgi uyandırmak ve kendi adıyla basılsa yöneltilebilecek eleştirileri bir nebze hafifletmek üzere tasarladığı bir düzmece olduğundan söz edilir. Kitabın bu şekilde piyasaya çıkışının altında yatan neden her ne olursa olsun,

William Beckford'un Arap kültürüne ve tarihine yönelik göndermelerle, zengin ayrıntılarla, şaşaalı betimlemelerle dolu, dili ağdalı böylesi bir kitabı anadilinde değil de Fransızca yazabilmiş olması bile almış olduğu sağlam eğitimin bir göstergesi sayılmalıdır.

Çok kısa bir şekilde özetleyecek olursak, *Vathek, an Arabian Tale (Vâsık, bir Arap Masalı)* ya da *History of the Caliph Vathek (Halife Vâsık'ın Tarihi)* adıyla da bilinen kitap, aynı isimli Dokuzuncu Abbasî Halifesi ve Harun Reşid'in torunu olan Vâsık'ın doğaüstü unsurlarla bezeli öyküsünü anlatır.

Vathek bir baştan çıkma, bir düşüş öyküsüdür. Zenginliğiyle, her türlü duyusal zevke duyduğu büyük iştahla tanınan genç halife, maddi olanakların elverdiği her şeye sahip olduğu halde içindeki bilgi açlığını bir türlü giderememekte, hep daha fazlasını öğrenmek istemektedir, zira kendisi “dünyanın en meraklı insanı”dır (Beckford, 2004, 23). Bununla birlikte *Vathek*'in merakının kendisinden daha bilge insanlarla tartışmayla, sohbetle giderilebilecek türden bir merak olmadığını da belirtmekte fayda vardır. Halife, bu bilginlerden “Çenesi kapatılabileceklerin çenesini hediyelerle kapatıyor; cömertliğiyle boyun eğdiremediklerini ise ateşleri sönsün diye zindana atırıyordu; ki çoğunlukla başarıya ulaşan bir yöntemdi bu” (Beckford, 2004, 23–24).

Samerra ülkesinde yaşayan *Vathek*, bir Yunan olan ve “*Vathek*'i –bütün iyi Müslümanların nefret ettiği– kendi ülkesinin bilim ve sistemlerini benimsemesi için ikna eden” (Beckford, 2004, 29) annesi Karathis'ten yıldızlara bakarak geleceği okumayı öğrenmiştir ve yeni yaptırdığı yüksek kulesinde bu yasak sanatı icra ederek, aradığı tüm soruların yanıtını Samerra'ya gelecek bir yabancından alacağını öğrenir. Bunun üzerine halkına, tüm yabancıların ve gezginlerin dosdoğru saraya getirilmesi için buyruk verir. Gerçekten de şehre bir gün bir yabancı çıkagelir. Korkunçluğu yüzünden herkesin gözlerini kaçırdığı bu çirkin adamın beraberinde, eşi benzeri görülmedik mucizeler, “Ayak kıvıldamadan kendiliğinden yürüyen terlikler [...] el değmeden kendiliğinden kesen bıçaklar, insanın vurmak istediği kişiye darbeyi kendiliğinden indiren kılıçlar” (Beckford, 2004, 26) bulunmaktadır. Özellikle kılıçlar ve kılıçların üzerinde hiç kimsenin tercüme edemediği bir dilde yazılı harfler *Vathek*'in merakını kabartmıştır. Ne var ki, her buyruğunun anında yerine getirilmesine alışık olan Halife, çirkin yabancının bunu yapmadığını görünce öfkesinden deliye dönüp onu hapsedirir. Yabancı, demirleri parçalayıp ardında muhafızların cansız bedenlerini bırakarak hapisten kaçır.

Vathek için bu gizemli yabancıyı bulmak ve kılıçların üzerindeki mesajı çözmek bir saplantıya dönüşmüştür. Bu uğurda ülkesindeki bilgelerin büyük kısmını, sakallarını alazlatarak cezalandırır. Ona bu mesajları sadece tek bir kişi tercüme edebilmiştir. Fakat bu mesajın her gün değiştiği, her gün farklı bir dilde yazıldığı ortaya çıkınca zaten romanın her sayfasında öfke nöbetine ya da cinnete bahane arıyormuş gibi gözüken Vathek deliye döner: “Dünyanın en obur insanlarından biri gitti, yerine en içicisi geldi.” (Beckford, 2004, 34). Halife’nin bilgiye duyduğu susamışlığın bir metaforu diye yorumlayabileceğimiz bu susuzluğu gidermek olanaklı değildir. Halife bir pınar başına yatıp ağzını açacak, yine de suya doymayacak kadar düşmüştür ki, gizemli yabancı ona gözüdür ve sihirli bir ilaçla onu tedavi eder. Vathek onu sarayına buyur eder ve ağırılar, ancak yabancı onun emirlerine itaat etmeyince Halife’nin tekrar gözü döner. Çirkin yabancıyı tekmelemeye başlar, ancak zaten şişman ve tıknaz olan adam bir top halini alıp yuvarlanmaya başlar. Şehirdeki herkesin tekmelediği adam, Samerra’nın dışında bir uçurumdan aşağı düşer ve halk evlerine döner, ancak Vathek oraya çadırını kurdurup yabancıyı görünmesini bekler. Bu gerçekleşir de, yerde açılan bir yarıktan beliren yabancı, Muhammed’i reddetmesi, dinden dönmesi ve elli erkek çocuğu kurban etmesi şartıyla ona Yeraltı Ateşi Sarayı’nın kapılarını açma, dünyanın tüm hazinesini sunma ve Süleyman’ın dünyayı yöneten tılsımlarını verme vaadinde bulunur.

Vathek, artık “Kâfir” adıyla andığı korkunç yaratığa bunun için yemin eder ve vezirlerinin ve sarayın önde gelen insanların elli oğlunu uçurumdan aşağı atarak kurban eder. Bunun üzerine halk ayaklanır, ancak Vathek’in harem ağası Bababaluk ve Veziri Morakanabad, Halife’yi sarayına geri götürmeyi başarırlar. Vathek’in kötü niyetli annesi Karathis, oğlundan bu doğüstü varlığın vaatlerini dinleyince, daha büyük bir kurban törenine karar verir ve kulesinde yaptığı akıl almaz büyülerle, Halifelerinin canını kurtarmaya gelen 140 günahsız insanı boğdurup yaktırır. Bunun üzerine tekrar görünen Kâfir, Vathek’e tüm karılarını, vezirlerini, hazinesini, haremını, çalgıcıları ve adamlarını toplayıp Persepolis şehrine gitmesini –ancak yolda hiçbir şekilde durmaması gerektiğini– söyler. Vathek, aradığı tüm bilgiyi burada bulacaktır.

Vathek buna da hemen boyun eğer, kendisini Kur’an ve Muhammed yoluna çağıran tüm dini bütün insanları aşağılayıp onlarla dalga geçerek, muazzam bir kervan hazırlatır ve Persepolis yoluna düşer. Yolda başına gelmedik felaket kalmayan

kervan, adını bilmedikleri yaban topraklardan geçerken vahşi hayvanların saldırısına uğrar: “Ellerinden geldiğince bir yol saptayan öncüler ve kıdemli muhafızlardan birkaçı daha, ne olup bittiğini anlayamadan bu hayvanlara yem oldu. Bu durum çok büyük bir karışıklık yarattı. Arkadaşlarının ulularına gelen kurtlar, kaplanlar ve diğer yırtıcı hayvanlar kafilenin dört bir yanına üşüşmüştü. Her taraftan kemik çıtırtıları ve havadan da korkunç kanat sesleri geliyordu; çünkü artık akbabalar da gelmeye başlamıştı.” (Beckford, 2004, 72).

Vathek, bu felaket üzerine Kâfir’in uyarısını hiçe sayarak, yakınlardaki, cennetten farksız güzelliğiyle dillere destan Ruknâbad şehrine sığınır. Boyu yarım metreyi geçmeyen, ancak tek bildikleri ibadet edip Muhammed’i övmek olan dindar cücelerin bulunduğu bu şehrin lideri, yine dinine bağlılığıyla bilinen Emir Fahreddin’dir. Peygamber vekili sayılan Halife’nin beklenmedik ziyareti üzerine sevinen Fahreddin, karşısında dinle, bilgelikle, ölçülü davranış ve ağırbaşlılıkla uzaktan yakından ilgisi bulunmayan, zevk düşkün, günahkâr, kösnül bir adam görünce şaşırır.

Hatta Vathek, yanında en gözde karıları ve daha peçesi bile açılmamış üç düzine güzel olduğu halde, Emir Fahreddin’in kızı Nurunihar’a âşık olur. Güzelliğiyle nam salmış bu genç kız, Emir’in kardeşinin oğlu Gülşenruz’la nişanlıdır. Emir Fahreddin ve dindar halkı, kızı ve Gülşenruz’u Vathek’in şerrinden korumak için, ne ilginçtir ki Shakespeare’in *Romeo ve Jülyet*’inde gördüğümüz türden bir oyuna başvururlar. Gençlerin ikisine de, öldükleri izlenimini uyandıracak ama aslında onları sadece derin bir uykuya yatıracak bir ilaç içirilir. Ardından göstermelik bir cenaze töreni düzenlenir. Gülşenruz ile Nurunihar ölüm cennete gittiklerini düşünüp tek bildikleri ibadet olan cücelerin yanında yaşarlarken Vathek’in kıza karşı ilgisinin söneceği umulmaktadır. Ancak kötü güçler, zenginlik ve mücevher vaadiyle kızı da baştan çıkarır ve böylece Vathek ile Nurunihar bir araya gelirler.

Oğlunun Kâfir’in sözünden çıktığını yıldızlardan okuyan Karathis, etrafa korku saçan dilsizlerini, günaha düşkün ve tek gözlü zenci kadınlarını yanına alır; sadece insanların değil hayvanların da gördüğü zaman dehşete düşüp önünden kaçtığı canavar deve Elbufaki’ye biner, iki has adamı olan çirkinler çirkinini Nerkes ve acımasız Kâfir’la birlikte Ruknâbad’ın yolunu tutar. Oraya vardığında, Samerra’da bir ayaklanma çıktığını ve Vathek’in kardeşi Mütevekkil’in sarayı ve kuleyi kuşattığını öğrenir. Bunun üzerine geri döner.

Nihayet Vathek ile Nurunihar, Persepolis'e varır ve orada Kâfir'in efendisi İblis'le karşılaşır. İblis'in yeraltındaki sarayından çıkış yoktur ve içerisi tıpkı onlar gibi günahlarına yenik düşmüş sayısız insanla doludur. Bu insanlar salonlarda amaçsızca gezinmekte ve sağ ellerini kalplerinin üzerinden hiçbir zaman ayırmamaktadırlar. Tılsımlarını ele geçirmek üzere oraya indiği Kral Süleyman'ı gören Vathek, bunun nedenini öğrenir: “Bu sözleri söyledikten sonra, Süleyman bir yakarış göstergesi olarak ellerini göğe kaldırdı ve Halife, Süleyman'ın kristal kadar saydam olan göğsünün içindeki kalbinin alevlerle kaplı olduğunu gördü.” (Beckford, 2004, 148). Vathek, bir ifrit aracılığıyla annesi Karathis'i de oraya çağırır. Vathek, Nurunihar ve Karathis cehennemde yanmaya mahkûm olurlar: “Dinmek bilmeyen sonsuz acılar içinde gezinmek üzere, teker teker lanetli kalabalığın içine daldılar.” (Beckford, 2004, 154).

Bu noktada şu sorunun sorulması kaçınılmazdır: Bir İngiliz tarafından yazılmış olduğu halde, kurgusal da olsa tümüyle Arap kültürü ve toplumu içinde geçen bir masal olan *Vathek* nasıl olur da Gotik roman geleneğine dâhil edilebilir? İlk olarak, *Vathek* temelde bir masaldır ve bu türün ayırt edici özellikleri olan doğaüstü ve fantastik unsurlara fazlasıyla sahiptir. Dirilen cesetler, intikam peşindeki hayaletler, iyiyle kötünün ordularının simgesel çarpışmalarında nefer olarak kullanılan cin, peri, melek, şeytan gibi varlıklar, mucizeler gibi, masalların olmazsa olmazları arasında sayabileceğimiz akıl dışı tezahürler, kökeni bakımından çok daha yeni bir tür sayabileceğimiz Gotik romanda da eksiksiz bir şekilde yer almaktadırlar. Dolayısıyla, masallar da tıpkı Gotik romanlar gibi, doğadaki her şeyi akıl ve mantığın ışığıyla aydınlatıp açıklamayı kendine görev edinen 18–19. yüzyıl dünya görüşüne karşı bir meydan okumadır. 1001 Gece Masalları'nın 18. yüzyıl başında Fransızcaya çevrilerek büyük ilgi görmesi, yeni ticaret rotalarının ve ulaşım teknolojisindeki yeniliklerin Doğu'yu daha erişilebilir kılması, sömürgeciliğin yaygınlaşması gibi nedenlerin yanı sıra, oryantalist düşüncenin yol açtığı “Batı'nın zihnindeki biçemselleştirilmiş Doğu imgesi”nin Batılı sanatçılar için egzotik bir tema olarak kabul edilmesi gibi türlü nedenler, *Vathek*'in kabul görmesini kolaylaştırmış olmalıdır. Yayılan Aydınlanma felsefesinin boyunduruğunda, doğduğu topraklarda giderek saygınlığını ve önemini yitiren kuvvetli duygular ve imgelem, kendilerine yeni bir mecra olarak Doğu'yu seçmiştir. Fred Botting, bu durumu şöylece özetler: “Doğu, gelişen hayal gücünün serbestçe gezinebileceği yeni bir alandı. Aşırı

tutkunun, akıldışı şiddetin, sihirli olayların ve duyusal zevkin betimlenmesine kendini kaptırmak, *Vathek*'i eleştirenlerin birçoğunun hemfikir olduğu gibi, kabul edilebilir bir şeydi. Çünkü bunlar, söz konusu davranış biçimlerinin felakete yol açan sonuçlarını göstermek amaçlıydı” (1996, 59–60). Buradan yola çıkarak şunu söylemek mümkündür: *Vathek*'te sıkça sergilenişine tanık olduğumuz aşırı şiddet, bir ibret öyküsünün parçası olduğu sürece kabul görüyordu.

Masalların bir diğer ayırt edici özelliği olan ahlak dersi verme niteliği *Vathek*'te de gözümüze çarpar. Kitap, iyilikle kötülük, pişmanlıkla gurur arasında sıkça taraf değiştiren Halife *Vathek*'in ebediyen çekeceği korkunç eziyeti anlattıktan sonra, okurlara böylesi bir kıssadan hisse de sunar:

“Sınır tanımayan tutkuların ve acımasız eylemlerin cezası buydu ve bu olmalıdır! Yaradan'ın insanlara uygun gördüğü bilginin sınırlarını aşan kör merakın cezası da bu olacaktır; ve dinmek bilmez bir hırsın yaşadığı korkunç hayal kırıklığı budur ki, yalnızca doğaüstü varlıklara özgü şeyleri öğrenmeyi amaç edinen bu hırs, çılgınca gururu yüzünden, insanın yeryüzündeki kaderinin basit ve cahil olmak olduğunu göremez” (Beckford, 2004, 154–155).

Bu ahlak dersi, sadece her şeyde aşırılığa kaçan *Vathek*'i hedeflememektedir. Romanın mesajını Gotik'in ikili doğasına uygun olarak başka şekillerde, örneğin romantik düşüncenin Aydınlanmacı felsefeye yönelttiği sert bir eleştiri olarak okumak da olanaklıdır. Söz gelimi, yukarıdaki paragraf, Gotik romanın son büyük örneği sayılan 1819 tarihli *Frankenstein*'da bilimi kullanarak tanrı rolüne soyunan, bu yüzden de tüm sevdiklerinin ölümüne ya da mutsuzluğuna, kendi hayatının da mahvolmasına yol açan Dr. Victor Frankenstein için de pekâlâ geçerlidir. Sadece adil bir yönetici değil, aynı zamanda bir dini lider kimliğine sahip olan *Vathek*, bilgi edinmek uğruna dine sırt çeviren, mantığın duygularına üstün gelmesine izin veren çağdaş insan olarak da görülebilir ve kitabın, görünürdekinden daha derin bir düzlemde, bir modernizm eleştirisi olduğu akla getirilebilir. Müslümanlıkla ilgili sayısız gönderme bulunsa da, *Vathek* herhangi bir dini inancı özellikle övüyor ya da yeriyor değildir. Ancak Samerra'nın halkı olan “İyi Müslümanların” da halifeleriyle aynı zevk düşkünlüğün paylaştığına ve onun emirlerini koşulsuz yerine getirmekten kaynaklanan kimi komik durumlara yer yer değinilmiştir.

3.2.5 *Vathek*'ten Beckford'a, İblis'in Salonu'ndan Fonthill Manastırı'na

William Beckford'un başlıca iki yapıtı olan *Vathek*'in (yazılışı 1782 – basılışı 1786) ve Fonthill Manastırı'nın (başlangıcı 1796 – bitişi 1813) arasında ilgi çekici ve

anamlı birtakım ilişkiler bulunmaktadır. Yine aynı şekilde, *Vathek* romanının başkişisi Halife Vathek ile William Beckford arasındaki benzerlikler de dikkate değerdir.

Scognamillo, Beckford'un *Vathek*'te kendisi kadar can sıkıntısı çeken, ahlak kurallarını hiçe sayan, kendine özgü bir estetizm içinde metafizik bir arayışa çıkan, çevresine karşı Doğulu, ama aşırı ve marazi özellikleri ile tümünden İngiliz soylusu bir Halife'yi" anlattığını söylerken haklıdır (1994, 36–37) zira Beckford'un, yarattığı edebi karakter olan Vathek'i andıran davranışlar içine girmesi ve skandallarla adı kötüye çıkmış bir zevk tutkunu olması, iki ismin hemen ilişkilendirilmesine yol açmıştır. O döneme ait birçok kaynaktan, Beckford'dan "Vathek" ismiyle söz edildiğini görmek mümkündür. Söz gelimi, *Vathek*'in ateşli bir hayranı olan Lord Byron'ın dünyanın en güzel köşesi saydığı Cintra'ya (Portekiz'in bir köyü) yazdığı bir şiirde, William Beckford'dan "İngiltere'nin en zengin oğlu Vathek" diye söz ettiği bilinir. Tıpkı öyküsünü anlattığı genç halife Vathek gibi, William Beckford da sınırsız olanaklara sahipti ve babasından devraldığı miras, onun aklına her eseni yapmasına izin veriyordu.

Daha önce, William Beckford'un, babası Alderman Beckford'un yaptırmış olduğu Neo Klasik Fonthill Splendens'i yeteri kadar büyük, gösterişli ve egzotik için hoşlanmadığından, Fonthill Manastırı'nı inşa ettirdikten sonra bu binayı yıktırıldığından söz edilmişti. Romanın daha en başında Vathek için söylenenler, Beckford'un bu planını uzun yıllar öncesinden haber verir gibidir: "İhtişam bakımından bütün kendinden öncekileri aşmıştı. Babası Mutasım'ın Alacalı Atlar Tepesi'nde yaptırdığı, Samerra şehrinin tamamını gören Elkuremme Sarayı'nı şahsen pek küçük bulmuş; bu yüzden, buraya her biri başka bir duyunun tatminine adanmış beş kanat ya da daha doğrusu beş saray daha ekletmişti" (Beckford, 2004, 21)

Vathek'in inşa ettirdiği beş saray, insanoğlunun beş duyusuna hitap edecek şekilde yapılmıştır. Bunlardan ilki *Sonsuz ya da Doymak Bilmez Şölen* adını taşımakta olup gece gündüz yemeklerle dolup taşan, asla kurumayan yüz çeşmesinden en leziz içeceklerin akmakta olduğu bir yerdir (Beckford, 2004, 22). İkinci saray, müzisyenlerin ve şairlerin barındığı *Ezgi Tapınağı* ya da *Ruhun Abıhayatı* adındadır ve doğrudan işitme duyusuna hitap etmektedir. *Zevk Dürtüsü* adıyla da bilinen Kokular Sarayı ve birbirinden güzel genç kızların bulunduğu *Neşenin Sığınağı* ya da *Tehlikeli* adlı sarayların yanı sıra, Vathek'in beşinci bir sarayı daha vardır (Beckford,

2004, 25–26). *Gözlerin Zevki* ya da *Belleğin Yardımcısı* adlı saray, tıpkı Beckford’un Fonthill Manastırı ya da daha sonra Lansdown Kulesi’nde yaptığı gibi, dünyanın her yanından gelme nadide eserlerin sergilendiği bir yerdir:

“Burada dünyanın dört bir yanından toplanmış nadide eserler; sadece bolluklarıyla değil, yerleştiriliş biçimleriyle de insanı şaşırtıp gözlerini kamaştırıyorlardı. Bir galeride, meşhur Mani’nin resimleriyle canlı gibi görünen heykeller sergileniyordu. Galeride çok iyi ayarlanmış bir perspektif gözü büyülüyor, optiğin sihri gözü çok hoş bir şekilde aldatıyordu” (Beckford, 2004, 25).

Ancak kitap ile Beckford’un yaşamı ve Fonthill Manastırı arasındaki en büyük bağlantı, onun ömür boyu saplantısı olan kuledir. North, Fonthill Manastırı’nın önde gelen mimari tuhaflığı olan kulenin *Vathek*’te güçlü bir şekilde müjdelendiğini söyler ve bunun, kule fikrinin onun kafasında ne kadar yer ettiğinin bir göstergesi olduğuna işaret eder. Beckford’un İngiltere’nin en büyük kişisel servetini deyim yerindeyse “yiyip bitirmesine” yol açan güç timsali kule tutkusu, *Vathek*’te önemli bir role sahiptir. Okuru kulenin varlığı konusunda bilgilendiren ilk kısımda *Vathek*, yine bir dini figür olan (Nuh’un torununun çocuğu) ve Tanrı katına ulaşmak için Babil Kulesi’ni inşa eden acımasız Kral Nemrud’a benzetilir.

“Cennetin yedinci katında ikamet eden Hazreti Muhammed, vekilinin –halifeleri onun vekilleriydiler– böyle dinsiz imansız hareketlerde bulunmasına içerlemişti. Her zaman altında olan meleklerle, ‘Onu kendi haline bırakalım,’ dedi, ‘bakalım, bu çılgınlığı ve dinsizliği onu nereye götürecektir: İyice aşırıya kaçarsa, onu nasıl cezalandıracağımızı biliyoruz zaten. Nemrud’u taklit ederek inşa ettirmeye başladığı o kuleyi bitirmesine yardım edin: O büyük savaşçı gibi tufandan kurtulabilmek için değil, cennetin sınırlarını öğrenmek gibi haddini bilmez bir merak yüzünden yapıyor bu kuleyi; ama kendisini bekleyen kaderi öğrenemeyecek.’ ” (Beckford, 2004, 24).

Bunun üzerine melekler *Vathek*’in kibrinin simgesi olan kulenin yapımına yardım etmeye başlarlar. İşçilerin gündüz çalışmalarıyla yarım metre yükselttikleri kuleye gece melekler bir metre daha eklemekte ve bu hızlı yükseliş, doğaüstü güçlerin bile kendi amaçlarına hizmet etmekte olduğunu sanan *Vathek*’i daha da gururlandırmaktadır. *Vathek*’in kulesinin gece gündüz demeden sürekli inşa ediliyor olması, Beckford’un Fonthill Manastırı’nın hiçbir zorluk karşısında kesintiye uğratılmayan çalışmalarını çağrıştırır. *Vathek*’in kuleye ilk tırmanışında gördüğü manzara ve bu manzaranın onda uyandırdığı hislerin, Beckford’un yıllar sonra kendi yapısı karşısında hissettikleriyle benzer olması olasıdır:

“Kulesinin bin beş yüz basamağını ilk defa çıkıp da aşağıya baktığında gururu doruk noktasına ulaştı; insanlar karıncalardan, dağlar deniz kabuklarından, kentler de arı kovanlarından büyük görünmüyordu. Bu kadar yüksek bir şeyin kendi büyüklüğünü çağrıştırdığını düşünmek başını döndürdü: Kendine hayran olacaktı neredeyse; ama gözlerini yukarı kaldırdığında, yıldızların kendisine kuleye çıkmadan önceki kadar uzak olduğunu fark etti” (Beckford, 2004, 25).

Kule, kitabın başından sonuna kadar, sürekli kötülüklerin, talihsizliklerin geçtiği bir yerdir. Romanın merkezinde yer almasa da, gerek Vathek gerekse annesi Yunan büyücüsü Karathis, bu yapıya anlaşılması güç bir önem vermektedirler. Sonradan öğrendiğimize göre, kule, Karathis’in kara büyülerini yaptığı yerdir ve içi, onun dilsiz, sağ gözü kör zenci kadın uşaklarıyla, iskeletlerle, mumyalarla, yılanlarla, kokulu tuhaf nesnelere doludur. Fakat Vathek saf tebasını, kulenin “bilimin ilerlemesini sağlayacak çok sayıda malzeme”ye (Beckford, 2004, 63) ev sahipliği ettiği konusunda kandırmayı başarmıştır. Beckford, kendi kulesinin inşaatından yıllarca önce, Vathek’in kulesinin ne kadar pahalıya patladığına da değinmiş ve bu kısım, kitapta “Bu kule için harcanan hazinelerin haddi hesabı yoktu” (Beckford, 2004, 63) şeklinde anlatılmıştır. Ayrıca verdikleri tepkilerden hareketle, kulenin Samerra halkı tarafından da sevilmediği sonucuna varmak olanaklıdır:

“Vathek gizli bir çağlayanın sesini duyma umuduyla kulak kabarttı; ama yolculuklarından ve susuzluktan yakınan halkının mırıltılarını duyabildi yalnızca. ‘Niçin getirildik buraya?’ diyorlardı. ‘Halifemiz bir kule daha mı yaptıracak? Yoksa Karathis’in o kadar çok sevdiği acımasız ifritler yuvalarını buraya mı kurmuşlar?’” (Beckford, 2004, 77).

Beckford’un belki de kendini gerçekleştiren kehanet diye yorumlanabilecek bir diğer öngörüsü ise, Vathek’in kulesine bir son biçmiş olmasıdır. Vathek’in annesi Karathis, İblis’in yeraltı sarayına girdikten sonra bir daha Samerra’ya asla dönüş olmadığını öğrenince, kendisini götürmeye gelen ifritten işlerini yoluna koymak için kısa bir zaman ister: “Dolayısıyla bana verilen çok az bir vakitten yararlanarak kuleyi ateşe verdim ve bana çok büyük hizmetleri dokunan dilsizleri, zenci kadınları ve yılanları yaktım [...]” (Beckford, 2004, 151).

Beckford adeta kendi kulesinin başına gelecekleri yıllar öncesinden görmüş ve Vathek’te tarif etmiş gibidir. Kuleye benzer bir şekilde, babasının konutu Fonthill Splendens’ten alıp önce Vathek’e, sonra da Fonthill Manastırı’na taşıdığı bir diğer şey, geniş salon tutkusudur. Davenport-Hines, yazarın *Vathek*’te de abartılmış haliyle “İblis’in Salonu” adıyla tanınan salonundan şöyle söz ettiğini aktarır:

“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” (Davenport–Hines, 1998, 250).

Gotik *Vathek*’e esin kaynağı olan binanın Gotik değil de Paladyen üslupla yapılmış olması aslında ironik bir ayrıntıdır. Çünkü o dönemde aklın, mantığın, gerçekçiliğin simgesi olarak görünen bir mimari biçimin nasıl olup da Beckford’u bir Gotik roman yazmaya ittiğini, onun büyük oranda doğaüstüne bel bağlamış hayal gücünü ne şekilde körüklediğini merak edebilir. Kuşkusuz, Orta Çağ’ın akıldışı batıl inançlarını çağrıştıran bir binanın yarı yıkık, harabe görünümünde, karanlık ve kasvetli bir mekân olması beklenebilir. Nitekim Fred Botting’in, “Temel bağlantılardan biri, romanın yazarı, akıl almaz zenginlikteki Beckford’un çok pahalıya çıkan, müsrifçe bir Gotik bina inşa ettirmesiydi. Tıpkı Walpole ile Strawberry Hill’deki Gotik malikânesi gibi, Beckford da Fonthill’in girift ve yüce mimarisinin romanı için ilham kaynağı olduğunu düşünüyor, orayı *Vathek*’teki İblisin Salonu’yla kıyaslıyordu,” (1996, 59) derken aynı hataya düştüğünü görürüz. Zira ünlü Gotik araştırmacısı, Beckford’u etkileyenin –Beckford’un ‘Eski Fonthill’ diye andığı binanın– Gotik bir bina olması gerektiği önyargısından yola çıkmıştır. Oysaki Beckford’u etkileyen Fonthill Manastırı’nın değil, Fonthill Splendens’in salonudur. Beckford’u *Vathek* konusunda harekete geçirenin Fonthill Splendens’in temsil ettiği, dönemin usçu düşüncesiyle örtüşen değerler değil, salonun sırf ezici boyutlarından kaynaklanan, Edmund Burke’ün açıkladığı şekliyle bir yüce duygusu olması daha olasıdır.

Bu salon, *Vathek*’te aşağıdaki gibi tarif edilmiştir:

“Halife ve Nurunihar kendilerini, bir kubbeyle örtülü olmasına rağmen, çok geniş ve yüksek olduğundan ilk başta uçsuz bucaksız bir ova sandıkları bir yerde bulunca şaşkınlıkla birbirlerine baktılar. Ama gözleri çevrelerindeki nesnelere büyüklüğüne nihayet alışınca, bakışlarını uzaklara çevirdiler ve sıra sıra sütunlarla kemerler gördüler; bunlar okyanusa son ışıklarını yansıtan güneş kadar parlak bir noktada yok olana kadar gittikçe küçülüyorlardı. Altın tozu ve safranla kaplı yol öyle keskin bir koku yayıyordu ki, neredeyse bayılacaklardı. Buna rağmen ilerlediler ve içinde sürekli amberler ve sarımsı ağaçlarının yakıldığı sayısız buhurdanlık gördüler. Birkaç sütunun arasına masalar yerleştirilmişti ve her biri en nadide yiyecekler ve kristal kâselerde pırıltılar saçan her türden şarapla donatılmıştı” (Beckford, 2004, 142–143).

Vathek ile Nurunihar, “Bu uçsuz bucaksız salon[da]” (Beckford, 2004, 143) bir süre geçirdikten sonra İblis’in yeraltı sarayını dolaşırlar ve yolları çeşitli salonlara, odalara düşer:

“Ama ilk baştaki güvenlerine karşın, Vathek’le Nurunihar, soğukkanlılıklarını, sağda ve solda açılan çeşit çeşit salonları ve dehlizleri –bunların hepsi de alevleri birer piramit gibi kubbenin ortasına yükselen meşaleler ve mangallarla aydınlatılmıştı– dikkatle inceleyemeyecek kadar yitirmişlerdi. Sonunda, altın sarısı ve koyu kırmızı işlemeli uzun perdelerin kasvetle, her yandan karmakarışık bir şekilde döküldüğü bir yere geldiler” (Beckford, 2004, 144).

Hırslarının kurbanı olan ikili, buradan da ilerleyerek İblis’in çadırına ulaşırlar: “Bir süre sonra, Vathek ile Nurunihar perdelerin arasından bir ışığın parladığını gördüler ve dört bir yanına leopar postları asılmış geniş bir çadıra girdiler” (Beckford, 2004, 144). İblis’le konuşmalarından sonra, Kâfir onları alarak vaat edilenleri sunmaya götürür. Kral Süleyman’la karşılaşır onunla aynı akıbete uğrayacaklarını öğrenen Vathek ile Nurunihar’ın cezası, bu sarayda infaz edilecektir: “Odadan odaya, salondan salona, dehlizden dehlize dolaşıp duruyorlardı; hepsi uçsuz bucaksızdı; hepsinde aynı kasvetli karanlık vardı; hepsi aynı dehşet verici ihtişamla süslenmişti; hepsinden huzur ve teselli arayan insanlar geçiyordu; ama boşuna arıyorlardı çünkü hepsi alevler içinde kıvranan bir yürek taşıyordu” (Beckford, 2004, 149).

4. OLGUNLAŞAN VE KUTUPLAŞAN GOTİK YAZIN

4.1 Ann Radcliffe ve *Mysteries Of Udolpho*

Horace Walpole'un *Castle of Otranto*'suyla başlayan Gotik yazın, söz konusu romanın dönemin İngiliz toplumunun beğenisine hitap etmesi ve kabul görmesiyle hızla popülerleşerek kısa sürede İngiliz yazınının önde gelen akımına dönüştü. Bu dönemde verilen eserlerin bir kısmının *Castle of Otranto*'nun ucuz bir kopyası olmaktan öteye geçmeyen, neredeyse seri üretim düşüncesiyle kaleme alınmış romanlar olduğu bilinen bir gerçektir ve bu durum, saygın yazın çevrelerinin, eleştirmenlerin, yazarların ve bir kısım okurun zihnindeki "Gotik, ucuz ve kalitesiz bir janrdır" yargısının pekişmesine önayak olmuştur. Ancak Gotik yazını benimseyen ve Walpole'un Gotik repertuarındaki unsurları kullanan yazarlar arasında dünya görüşü, ait olduğu sosyal-kültürel sınıf, hatta cinsiyet ve son olarak da yazımsal beceri bakımından ondan çok farklı –bazen de zıt– noktada duranların çabaları, türün zenginleşmesinin ve daha büyük kitleler tarafından kabul görmesinin nedenlerinden biri sayılmalıdır. Bu kişilerden biri, 1760–1820 arasında doğan, altın çağını yaşayan ve nihayet çöküşe geçip yazımsal dizge içindeki başat yerini yitiren Gotik yazının doruk noktasında bulunduğu kabul edilen Ann Radcliffe'tir.

Radcliffe, Horace Walpole'un *Castle of Otranto*'yu yayımladığı yıl olan 1764'te Londra'da orta sınıf bir ailenin çocuğu olarak dünyaya geldi. Genç yaşta evlenen kadın, Bath'ta yayımlanan *English Chronicle* gazetesinin sahibi ve başyazarı olan eşinin yöreklendirmesiyle, evde zaman geçirmek için yazarlığa başladı ve 30'lu yaşlarına geldiğinde Gotik türünün en çok okunan, toplumun her kesiminden büyük bir ilgi ve beğeni gören yazarı oldu. Jane Austen de *Northanger Abbey* romanında, Radcliffe'in eserlerini okumamış olanların ayıplandığı, yazarın romanlarının dönemin beyefendiler ve hanımefendileri arasında coşkulu tartışmalara neden olduğu bir İngiltere portresi çizmiştir.

Charles Eastlake Gotik romanlara değinirken *Castle of Otranto* için "şövalyelik döneminin olaylarını konu eden, sonraları Bayan Ratcliffe (sic) tarafından taklit

edilip Sir Walter Scott tarafından kusursuzlaştırılan o roman türünün ilk çağdaş örneği” (Eastlake, 1872, 23) diyerek Ann Radcliffe’in bu janrdaki rolünü sadece taklitçiliğe indirger. Radcliffe’in öncüllerinden miras kalan Gotik formüle tümünden sırt çevirmediği doğrudur, hatta Scognamillo onun bu mevcut mekânizmayı “en iyi kullanacak olan” yazar olduğunu söyler (1994, 30). Bununla birlikte, Radcliffe’in Gotik yazına kattığı zenginlik ve ortaya koyduğu görüşler dikkate alındığında, Eastlake’in taklitçilik yorumunu sorgulamadan kabullenmek çok olanaklı gözükmemektedir. Romanlarını ayrıntılı bir şekilde okumak, Radcliffe’in Gotik türüne katkısının, onun janrın atası sayılan Walpole ve romanı *Otranto*’dan miras aldıklarından daha fazla olduğunu gösterir. Radcliffe, her şeyden önce, türe farklı bir bakış açısı sağlamıştır. Kendinden öncekileri körü körüne taklit etmek ya da eserlerini içtenliksiz bir hale getirecek şekilde onlara öykünmek yerine özgünlüğü tercih etmiştir. Onunki ne kendini toplumun alt sınıflarından tümüyle soyutlamış, kendini kalın duvarlar arkasına ya da yüksek kulelere hapsedmiş bir İngiliz aristokratının bakışıdır, ne de Radcliffe haddi hesabı olmayan bir maddi zenginliğin tutabildiği en üstün hocalarla keskinleştirdiği bir zevk anlayışına sahiptir. Yazar, Walpole ve Beckford’un aksine ne Avrupa’yı gezerek farklı kültürlerle, farklı sanat anlayışlarıyla ve büyük ustaların eserleriyle tanışmış ne de tüm bunların sonucunda kendi konutunu Neo Gotik anlayışla yeniden yapılandıracak maddi olanaklara sahip olmuştur. Hatta Radcliffe eserlerinde inceden inceye betimlediği mekânların büyük çoğunluğunu hayatı boyunca görmemiştir bile; zira o dönemin toplumsal yapısı, orta sınıftan bir kadının şaperonu ya da erkek eşlikçisi olmadan uzun yolculuklara çıkmasına çok elverişli değildir. Bununla birlikte o dönemde cinsiyetinin, sınıfının ve eğitiminin getirdiği kısıtlamalar, Radcliffe’in Gotik yazına damgasını vurmasını ve dönemin en etkili, en çok örnek alınan yazarı olmasını engellememiştir.

Daha sonraki eleştirmenler, hak ettiği saygınlığı yazara iade etmekten geri durmamışlardır. Sözgelimi, kendisi de 20. Yüzyılda Gotik geleneğin önde gelen isimlerinden biri olan Amerikalı öykücü H.P. Lovecraft, “*Supernatural Horror in Literature*” (*Yazında Doğaüstü Korku*) adlı çalışmasında Radcliffe’in yazın sahnesine çıkışıyla dönemin diğer tüm yazarlarını gölgede bıraktığını ve onlardan “tümüyle üstün” olduğunu yazar (Lovecraft). David Blair ise Gothic Stories’e yazdığı önsözde “O dönem üretilen Gotik romanların hepsi, Radcliffe’in eserlerini

karakterize eden o ciddi yazınsal ve biçemsel çabadan nasibini almamıştır,” diyerek genç kadının bir yazar olarak niteliklerine övgüde bulunur (2002, X).

Gerek Walpole’un gerekse Beckford’un farklı yazın türlerinde eserler vermiş oldukları doğrudur; ama meslek itibarıyla ikisi de yazar değildir ve yazınsal yetkinlikleri –yazın tarihindeki önemleri bir yana– su götürür niteliktedir. Nitekim her ikisinin de bu çalışmanın birer bölümünde ele alınan yapıtları haricinde sözünü etmeye değer bir yazınsal başarısı yoktur. Radcliffe ise duygu ve düşüncelerini sözcüklerle dışa vurmada usta birinin türe el atmasının örneği olur ve türün daha geniş kitlelere ulaşmasında öncü bir rol üstlenir.

Yazarın başarısının altında yatan nedenlerden biri, “mekân tasvirlerini mükemmele ulaşan bir ustalıklı” yapmasıdır (Özkaracalar, 2005, 19–20). Unutulmamalıdır ki, Gotik mekân ögesi, Gotik yazını kendinden önce gelen türlerden ayırt eden bir özelliktir. Gotik gibi, okurları şaşırtacak, meraklandıracak, ürpertecek ve huşu duygusuna sevk edecek bir atmosfer arayışı içinde Gotik mekânların ve Gotikleştirilmiş doğanın betimlenmesine sıkça gereksinim duyan bir tür için, kaleminin gücü tam da mekân betimlemelerinde ortaya çıkan bir yazarın varlığı yabana atılmayacak bir kazanç olsa gerektir. Dönemin estetik anlayışını dile getirmede ve yapılandırmada büyük rolü olan Edmund Burke, bir yapının betimlenmesinde sözcüklerin çizgilerden daha önemli olduğunu vurgulamıştır:

“Bir kavramı açık seçik hale getirmek bir şeydir, onun imgelemi *etkilemesini* sağlamak başka bir şeydir. Eğer bir saray ya da bir tapınak veya bir manzara resmi çizersem, bu şeylerle ilgili gayet açık bir tasarım sunarım ama bu durumda da (elbette taklit etmenin etkisini de göz ardı etmeden), yaptığım resim bakını en fazla bir sarayın, tapınağın ya da manzaranın gerçek hayatta etkilediği kadar etkileyebilir. Diğer taraftan, yazabileceğim en canlı ve ateşli türden sözlü bir tasvir, bu tür nesnelerin ancak çok muğlak ve eksik bir imgesini verecektir. Ancak o zaman da, en iyi resimle yapabileceğimden daha güçlü bir *duyguyu* yazıyla tasvir yoluyla uyandırmak elimdedir” (2008, 63–64).

Radcliffe aracılığıyla ana akım okurları da Gotik yazınla tanışmış ve bundan zevk almışlardır. Ne ilginçtir ki, Eastlake’in Gotik yazını en üst düzeye çıkarmış olmak gibi büyük bir şeref bahsettiği Sir Walter Scott, Walpole’un *Castle of Otranto*’suna yazdığı önsözde, Walpole’un sade dil kullanımını daha içten bulur ve Ann Radcliffe’in ağdalı betimlemelerine yeğ tuttuğunu belirtir (Scott, 2002, XX).

Ann Radcliffe’in türe en büyük katkısı, kalem ehli birinin Gotik türünü yükseltmesi, kalkındırması ve saygınlaştırması biçiminde değil, düşünsel anlamda gerçekleşmiştir.

Gerçekten de, Radcliffe'ten önceki “öncü” Gotik romanlarda, sözgelimi bu çalışmada ele alınan *Castle of Otranto*'da ya da *Vathek*'te doğaüstü, Gotik anlatının organik bir bileşenidir. Bu eserlerden tam anlamıyla zevk alabilmek için doğaüstüne inanmak ya da okuma sürecinde böyle şeylerin gerçekte olamayacağı inancını askıya alabilmek gerekir. Ne Manfred'in oğlunun üzerine gökten bir miğfer düşüp genci paramparça ettiğinde bunun rasyonel bir açıklaması aranır ne de *Castle of Otranto*'nun sonunda, Otranto Şatosu'nun duvarlarının parçalanmasına, zırhlı bir devin göğe yükselmesine veya bulutların arasında beliren bir azizin ona cennetin kapılarını aralamasına akla yatkın bir açıklama getirme zorunluluğu duyulur. Benzer bir şekilde, Beckford'un *Vathek*'inde de eserden tat alabilmemiz için *Vathek*'in annesi Karathis'in yaptığı büyülerin gözbağcılığı değil, gerçek büyüler olduğunu düşünmemiz gerekir. *Vathek*'in sarayına gelen esrarengiz yabancının, önce halifenin sonra da tebaasının tekmeleri karşısında topa dönüşüp yuvarlanarak tüm şehri boydan boya kat etmesine nasıl sadece abartılı bir anlatım deyip geçmiyor ve şeytanın uşağına özgü bir doğaüstü olgu gözüyle bakıyorsak, halifenin, sevgilisi Nurunihar'ın ve annesi Karathis'in İblis'in sarayında sonsuza dek çarpıtıldıkları cezayı da akıl ve mantık yoluyla açıklama yoluna gitmeyiz. 18. Yüzyılın “aydınlanmış insanı” için yenilir yutulur cinsten olmayan bu metafizik öğeler, söz konusu eserleri, Tzvetan Todorov'un sınıflandırmasıyla “kabul edilmiş doğaüstü” ya da “olağanüstü” kapsamına sokar.

Radcliffe, işte bu noktada, kendinden önceki Gotik yazarlarının belirledikleri yoldan –ya da formülden– ayrılır ve çok ustalıklı bir şekilde, “açıklanan doğaüstü” yöntemini geliştirir. Bu yöntem, doğaüstü olayları anlatı dışında bırakmaz; bilakis, karakterlerin birtakım gizemli olayların doğaüstü niteliğinden asla şüphe etmemesi ve okurun da ilgisini canlı tutacak bir şüpheye sahip olması, eserin hedeflediği etki için elzemdir. Gotik geleneğe uygun bir şekilde kurgunun dört bir yanına yayılmış olan olağanüstü unsurlar, Radcliffe'in eserlerinde teker teker aydınlatılır ve mutlaka ayağı yere basan bir açıklama bulur. Bir başka deyişle, Radcliffe fantastik olanı (Todorovcu anlamda değil) otopsi masasına yatırır ve tam da 18. Yüzyıl insanına özgü bir bilimsellik, akılcı bir şekilde çözümleyerek dünyevi nesnelere indirger. Bu izleğe uydurulan eser, hem son ana kadar gizem perdesi ortadan kalkmadığı için dönemin doğaüstüne inanmaya yatkın Gotik okuru için albenisini yitirmez hem de doğaüstü öğeler yüzünden Gotik'e burun kıvıran “saygın yazın” okurunu, aklın

ışıyla tüm sırların açıklandığı sonuyla hedef kitlesine katmayı başarır. Böylelikle görünürde karşıt dünya görüşlerine sahip olan insanlar için bile yazınsal değer taşıyan bir roman türü ortaya çıkmış olur. Eğer çok basite indirgenmiş biçimde, doğaüstünü romantik düşüncenin bir tezahürü olarak görürsek, Radcliffe’in eserleri bunu “tersine çevirmekte”dir. Böylelikle, Gotik romanla özdeşleşmiş koca bir doğaüstü repertuarı (canavarlar, hayaletler, bilinen fizik kurallarını hiçe sayan esrarengiz olaylar ve daha nicesi) bir anda haydutların, düzenbazların çıkarları uğruna kurdukları tezgâhlarla ve batıl inançlı cahil hizmetkârların algılarının aşırı coşkulu imgelemleri yüzünden körelmesiyle açıklanır; sihrini, gizemini yitirir. Radcliffe, azılı birer romantik olan Walpole’un ya da Beckford’un karşısına aklın ve mantığın silahlarıyla donanmış olarak dikilir, onların geliştirdiği Gotik’i kendi silahıyla vurur ve eserlerini doğaüstü olayların gerçekten doğaüstü oldukları kabulüyle okuyan hayalperestleri, bir anda maddi dünyanın gerçekleriyle yüzleştirerek bir şok etkisi yaratır. Dolayısıyla, yazın sahnesine, kulağa her ne kadar oksimoron gibi gelse de, doğaüstünden arınmış bir Gotik roman anlayışı çıkar. Blair, böylesi bir kurgusal yapının, anlatının odağını dışsal canavarlık ya da tezahürlerden uzaklaştırıp, kurbanın, bunlara neden olabilecek içsel hayal gücü süreçlerine doğru kaydırıldığını belirtmiştir (2002, X). O güne kadar Gotik romanlarda karakterlere yönelik olan tehditlerin artık gerçekliği tartışılır duruma gelmiş, tüm bunların karakterlerin zihninde olma olasılığı belirmiştir ve aklın duygulara galip gelmesi, insanı içine düştüğü bu durumdan kurtaracak tek şey olarak görülür.

Radcliffe’in güçlü bir rol modeli olarak belirmesiyle, Gotik yazın da çok etkili ve sınırları çok keskin bir biçimde ortadan ikiye ayrılır. Özkaracalar’ın dediği gibi, “Gotik romanın altın çağındaki romanlar içinde iki öbek görülür: *Castle of Otranto*’da olduğu gibi doğrudan doğaüstü unsurlara yer verenler ve doğaüstüyle adeta flört edip öykünün sonunda söz konusu olayların rasyonel bir açıklamayla çözümünü getirenler.” (2005, 19). Radcliffe, kendi döneminin en çok okunan yazarı olma özelliğini ve eserlerinin günümüzde bile zevkle okunabilmesi özelliğini, “türün fantastik malzemesine bir mantık katmakla” elde etmiş, açıklanamayanı açıklamış, “korku ve dehşetlere doğal bir boyut” kazandırmıştır. (Scognamillo, 1994, 30).

Ann Radcliffe’in Gotik’e katkıları bununla da kalmaz: Blair, Radcliffe’in “Gotikleştirilmiş kır manzarası” ile Gotik anlatıların repertuarına değerli bir katkıda daha bulunduğunu söyler (2002, XI). Bunun önemi büyüktür, Radcliffe sayesinde

Gotik mekânlar artık insan eliyle yapılmış binalarla sınırlı kalmaz, aydınlanmış insanın yenilgiye uğrattığını sandığı doğa, bir kez daha tekinsizliğin ve yücenin kökeni olarak sahnede boy gösterir. İnsanda yüce duygusunu kıvılcımlandıran hemen her şey, ister yüksek bir dağ olsun, ister korkunç bir fırtına ya da ıssız bir orman, Gotik mimarlığın eserleriyle aynı işlevi üstlenir. Radcliffe'in Gotik'yle birlikte Avrupa'nın pitoresk coğrafyası, Apenin Dağları, Pireneler, Alpler birer yer şekli olmaktan çıkar, bir anda korkunun, tekinsizliğin ve bunlarla birlikte huşunun kaynağına dönüşür. Gotik yazının gelişimi içinde, korku ve dehşetin kaynakları dışarıdan içeriye kaydıkça, yazarın okurun zihninde uyandırmaya çalıştığı duygular için, artık harabeye dönmüş bir şatoya, terk edilmiş bir manastıra ya da binada hayaletli olduğu söylenen kapatılmış bir kanada ihtiyaç kalmaz. Örneğin, Gotik yazının son eserlerinden sayılan, Mary Shelley'nin *Frankenstein*'inde Gotik mekân unsuru artık (bir ya da birkaçı yıkık) taş duvarlarla çevrili değildir, insanları umutsuzluğa, dehşete ve klostrofobiye sevk eden bu rolü tümüyle doğa üstlenmiştir.

Bununla birlikte, Radcliffe'in "Gotikleştirilmiş kır manzaraları" insan ögesinden tümüyle arındırılmış değildir. Yani, doğanın tedirgin ediciliğinin sebebi insandan uzaklığı ya da insansızlığı olarak karşımıza çıkmaz. Tam aksine, Radcliffe bu mekânları mesken tutmuş ayrı bir insan topluluğu da yaratmaktan geri durmaz ve klasik Gotik romanın klişelerinden birine dönüşecek olan "banditti" kavramının da mucidi sayılır. İtalyanca "haydut" anlamına gelen bu sözcük, özellikle tehlikeli dağ geçitlerinde kol gezen gözü dönmüş suçluları anlatmak için kullanılır. İnsanlıktan uzak bir halde dağlarda, mağaralarda yaşayan, bu yolları kullanmak zorunda kalan yolcuları soyup soğana çeviren, hatta gözünü bile kırpmadan canına kasteden bu grup, Radcliffe'in romanlarında ve takipçilerinde neredeyse tüm kır manzaralarının güzelliğine eşlik eden bir gerilim kaynağıdır. Örneğin, *Mysteries of Udolpho*'da Emily St. Aubert ve babasının, çıktıkları uzun yolculukta hemen her türden geçide ve boğaza neredeyse paranoyakça bir korkuyla yaklaştıkları göze çarpar. Radcliffe'in genç kadın kahramanlarının *banditti* karşısında hissettiği tehdit sadece canına ve malına değil, aynı zamanda örtük bir cinsel kaygı da içerir. Uşakları ve korumaları eşliğinde Avrupa'yı karış karış gezen ve bu yüzden yolculuğu korkulacak bir şey değil de bir zevk kaynağı olarak gören mirasyedi aristokrat Gotikçilerin hayaletlerde, dirilen ölülerde, korkunç kehanetlerde aradıkları sinsî tehdidi, bir 18. yüzyıl kadını olan Radcliffe bu yolla okurların evine çok daha yakın bir yere taşımış olur. Dönem

içinde kadınların erkeklere göre çok daha az hareketliliğe sahip olduğu düşünülürse, Ann Radcliffe'in aslında gayet sıradan bir etkinlik olan yolculuğa kötücül yan anlamlar kazandırması daha bir anlamlı görünür. Kadın için izin verilmeyen, yasak olan şey, yani yolculuk, Radcliffe'in dolaylı yoldan intikamını aldığı bir nesneye dönüşür ve bu tür romanlarda tehlikeli bir şey olarak betimlenir. Banditti, ilerleyen yıllarda Gotik romanın vazgeçilmez bir unsuru halini alır, Radcliffe'in antitezi olarak düşünebileceğimiz aristokrat, doğaüstücü ve erkek Gotik yazarlarının romanlarında bile ortaya çıkan bir unsura dönüşür. Bu çalışmada ele alınacak bir diğer roman olan *The Monk* (yazarı Matthew Gregory Lewis) bu durumun iyi bir örneğidir.

4.1.2 *The Mysteries of Udolpho*

The Mysteries of Udolpho, Ann Radcliffe'in altı romanı arasında en çok bilinenidir. Gotik geleneğe uygun şekilde, yazarın yaşadığı zamandan ve coğrafyadan uzakta geçtiği hemen göze çarpan roman, 16. Yüzyıl sonunda Fransa ve İtalya'da gerçekleşen olayları konu alır. Toplam dört ciltten oluşan ve 1.000 sayfayı aşan uzunluğuyla bir hayli kapsamlı olan eser, büyüklüğüne yaraşır bir şekilde kalabalık bir karakter kadrosuna ve sıkça mekân değişimlerine şahit olur.

Kitabın başkişisi olan Emily St. Aubert, Fransa'da, La Vallee'de yaşlı ebeveynleriyle şehirden uzak, pastoral yaşam sürmekte olan bir genç kızdır. Baba St. Aubert aydın bir adamdır; kızını kendi eğitmiş, ona şairlerin yüceliğini anlayabilmesi için Latince ve İngilizce öğretmiştir. Bir gün baba ateşli bir hastalığa tutulur ve hayatta kalmayı ancak kızıyla karısının özenli ve şefkatli bakımı sayesinde başarır. Ne var ki ölümcül illet, St. Aubert'in sağlığına kavuşmasında büyük rol oynayan eşine bulaşmıştır ve kadın birkaç gün içinde yaşama veda eder. Kıskanılacak mutlulukları bir anda yerle bir olan St. Aubert ile kızı Emily, doktorların hava değişimi önerisini değerlendirmeye karar verir ve katırların çektiği bir arabayla Languedoc ve Provence'a doğru yola çıkarlar. Fransa'nın yüce dağ manzaraları ve insanı ürperten ıssız ormanları içinde yapılan yolculukta baba kız her an karşılıklı "banditti" çıkacağı kaygısı içindedir. Çok geçmeden, avcı kıyafetli, eli silahlı bir genç adamla karşılaşılır; fakat Valancourt adlı bu yakışıklı gencin Gascony'de soylu bir ailenin iyi yetiştirilmiş evladı olduğunu öğreniriz. Emily ve sağlığı bu zorlu yolculuk sırasında gitgide kötüleşen St. Aubert, Valancourt'un onlara eşlik etmesinden hoşlanırlar, ne var ki bir süre sonra onunla yolları ayrılır. Yaşlı adam, günlerinin

sayılı olduğunun bilincinde, kızına bir açıklama yapar: Paris'te mal varlıklarını idare eden M. Moteville iflas etmiştir ve onları artık maddi güçlükler beklemektedir. Birkaç hafta önce öldüğünü köylülerden öğrendikleri Marki De Villeroi'ya ait Chateau-le-blanc'a yaklaştıklarında ise St. Aubert tuhaf bir melankoliye kapılır. Kısa süre sonra da, St. Claire manastırının yakınında, sığındıkları bir köylünün evinde ölür. Babasının Emily'den ölüm döşeğindeki son ricası, La Valle'de gizlenmiş birtakım belgelerin okunmadan yakılmasıdır ve kızın bundan sonraki bakımını, halası Madam Cheron üstlenecektir.

Emily, Madam Cheron'un gönderdiği bir uşak eşliğinde La Valle'ye döner, babasının vasiyetini yerine getirir. La Vallee'de olduğu sırada, Valancourt ziyarete gelir ve St. Aubert'in ölüm haberine üzülür. Tam o sırada Toulouse'dan gelen Madam Cheron, Emily'nin yanında gördüğü Valancourt'u onun aşığı sanır ve görüşmelerini yasaklar, kızı da yanına alarak Toulouse'a döner. Emily'ye karşı sıcak duygular besleyen ve karşılığını gören Valancourt, Madam Cheron'un tüm itirazlarına rağmen kızı görmekte ısrarcıdır. Madam Cheron'un şatosundan hiç eksik olmayan biri de, Montoni adında, orta yaşlı, yakışıklı, karizmatik ancak sert ve müsamahasız bir İtalyan soylusudur. Madam Cheron, Montoni'nin evlilik teklifini kabul eder, Madam Montoni adını alır ve hep birlikte İtalya'ya, Montoni'nin Venedik'teki sarayına taşınırlar. Böylelikle Valancourt ile Emily fiilen ayrılmış olur.

Montoni'nin yakın bir dostu olan Kont Morano, Emily'ye âşık olur ve onunla evlenmek ister. Bu evlilik, gerek Montoni'nin gerekse Emily'nin anlayışsız ve katı halasının çıkarına olduğundan, kız üzerinde baskı kurarlar ancak Emily bunu kabul etmez. Bir gün, Montoni apar topar sarayı terk edip İtalya'nın içlerinde Udolpho adında eski bir kaleye taşınacaklarını söyler. Udolpho, yarısı harabeye dönmüş, Gotik tarzda inşa edilmiş, eski ve korkunç bir yapıdır. Binanın asıl sahibesi 20 yıl önce sırta kadem basmıştır ve batıl inançlı uşaklar, onun hayaletinin hala binada kol gezdiğine inanmaktadır. Montoni'nin kıza ve yeni eşine karşı değişiveren tavırlarından, onun aslında bir servet avcısı olduğunu, Emily'nin yaşlı halasıyla da sırf onun mal varlığına el koyabilmek için evlendiğini öğreniriz. Fakat Emily'nin halası, hiç de böbürlendiği gibi zengin çıkmayınca Montoni sinirlenir. Udolpho, malvarlığını Montoni'ye devreden belgeleri imzalayana kadar Emily'nin halası için bir hapisane olacaktır. Kadın hayal kırıklığı içinde ölünce, Montoni aynı baskıyı bu sefer Emily üzerinde uygulamaya başlar. Montoni'nin bir yandan da “condottieri”

yani paralı askerlerden oluşan bir ordu kurup kaleyi tahkim ettiğini, toplarla donattığını öğreniriz. Udolpho, bir savaşa hazırlanmaktadır. Söz konusu savaş sırasında Emily kendi güvenliği için kaleden uzaklaştırılır, döndüğünde ise çarpışmanın Montoni'nin zaferiyle sonuçlandığını görür. Kalede bir de esir Fransız askeri olduğunu öğrenirler. Emily bu kişinin Valancourt olduğunu düşünse de, onun ta La Vallee'den beri gizli bir hayranı olan Du Pont olduğu anlaşılır.

Emily, tutsak Fransız askeri Du Pont, Emily'nin halasının hizmetçisi Annette ve Montoni'nin uşağı Ludovico gizlice Udolpho'dan kaçır, deniz yoluyla İtalya'dan ayrılarak Fransa'ya gelmeyi başarırlar. Bu sefer de gemileri bir fırtınaya tutulur ve St. Aubert'in öldüğü yerin, St. Claire manastırının yakınlarında karaya oturur. Sığındıkları manastırda, ölen Marki De Villeroi'nin uzak bir akrabası ve Gotik Chateau-la-blanc'ın yeni sahibi olan yaşlı Kont De Villefort ve ailesiyle tanışrlar. Kont'un kızı Blanche ile Emily kısa sürede kaynaşırlar ve soylu beyefendi, Emily'nin Chateau-le-blanc'da onlarla bir süre kalması konusunda ısrar eder. Emily'nin Fransa'ya döndüğünü haber alan Valancourt, onu ziyarete gelir ancak Kont, oğlunun arkadaşı olan Valancourt'u tanır ve Emily'ye, genç adamın yasadışı işlere bulaştığını söyler. Gerçekten de Valancourt kumar batağına saplanmış, birtakım karanlık kişilerle ortaklık yapmıştır. Bunun üzerine Emily onunla tüm bağlarını keser. Şatonun bir kanadı, Marki'nin eşinin ölümünden beri kapalıdır ve hayaletli olduğu iddia edilmektedir. İtalyan uşak Ludovico hayaletle yüzleşmek için orada bir gece geçirmeye gönüllü olur ve açıklanamaz bir şekilde hiç iz bırakmadan kaybolur. Daha sonraları, şatonun aslında gizli geçitler sayesinde korsanlar ve haydutlar tarafından bir barınak olarak kullanıldığı ortaya çıkacaktır. Kont, yakın dostu Baron de St. Foix, Blanche ve hizmetlileri, Emily'yi görmek üzere yola çıktıklarında, Chateau-le-blanc'tan Ludovico'yu kaçırın aynı haydutların saldırısına uğrar, ancak Ludovico sayesinde kurtulmayı başarırlar.

Chateau-le-blanc'ın yakınındaki St. Claire manastırında yaşayan Agnes adlı, aklını yarı yarıya kaçırmış bir rahibenin ölüm döşegindeki itirafları Emily'nin o güne kadar gizli kalmış kimliğine ışık tutar: Agnes, aslında İtalyan'dır ve Udolpho'nun 20 yıl önce ansızın kaybolan sahibesi Signora Laurentini'dir. Marki'ye âşık olmuş, ancak onun bir başkasıyla evlenmesi üzerine gizlice İtalya'ya gelmiş ve Marki'nin karısını –ki bu kadın da St. Aubert'in kız kardeşinden başkası değildir– zehirleyerek öldürmüştür. Emily, söz konusu Marki de Villeroi'nin kızıdır ve babası sandığı ama

aslında dayısı olan St. Aubert tarafından yetiştirilmiştir. Yaptıkları karşısında duyduğu pişmanlıkla aklını yitiren kadın, manastıra kapanarak Agnes adını almıştır. Onun ölümüyle, Emily'ye hatırı sayılır bir miras kalır. Halasının da tek mirasçısı olan Emily, Paris'te yitirildiğini sandığı malvarlığının da bir kısmına kavuşunca zengin bir hanımefendiye dönüşür. Hatalarını anlayan ve hapiste bunların bedelini ödeyen Valancourt'la tekrar bir araya gelir, babası St. Aubert'in çocukluğunun geçtiği eski Gotik binayı satın alır ve mutlu bir hayata kavuşur.

4.1.3 *Mysteries of Udolpho*'da Gotik mekân kullanımı

Hatırı sayılır derecede uzun bir roman olan *Mysteries of Udolpho*, çoğu Gotik romanın tersine, tek bir mekâna bağlı kalmaz. Emily, romanın akışı boyunca sıkça yer değiştirir ve Radcliffe'in romana arka plan oluşturacak biçimde bir araya getirdiği, farklı coğrafyaların, kültürlerin ve tarzların temsilcisi yapılarla karşılaşır. Bu yapıların bazılarının Gotik mimarlığın örnekleri olduğu açık bir dille belirtilmiştir. Kitaba adını veren, Orta Çağdan kalma Udolpho adlı Gotik şato da bunlardan biridir. Her ne kadar romanla aynı adı taşısa da, önem bakımından Udolpho'nun kitaptaki diğer binalardan, söz gelimi Chateau-le-blanc'tan daha önce geldiği söylenemez. Romanda önem taşıyan mekânları şu şekilde sıralamak mümkündür:

- Emily'nin annesi ve babasıyla insanlardan uzak, pastoral bir yaşam sürmekte olduğu Gascony, La Vallee'deki ev.
- St. Aubert'in eşinin ağabeyi M. Quesnel'e satmış olduğu, yine Gascony'deki baba yadigârı malikâne.
- Montoni'nin Venedik'teki sarayı,
- Orta Çağdan kalma Gotik bir kale olan Udolpho,
- Ölen Marki'ye ait olan Chateau-de-blanc

Bunların dışında, Emily'nin halasının Tholousse'daki malikânesi ya da St. Claire manastırı gibi ikinci dereceden önem taşıyan yapılara da değinilmiştir.

Romandaki mekânlarla sahipleri arasındaki ilişki irdelendiğinde, Radcliffe'in mekân unsurunu gelişigüzel bir şekilde ya da bir tiyatro sahnesinin dekoru gibi değil de, belirli bir işlev doğrultusunda, karakterlerin düşünce yapıları ve mizaçlarının dışavurumu olarak kullandığı fark edilir. Sözgelimi, Aubert ailesinin ortak özneliği olarak kullanılan sadelik, ağırbaşlılık ve gösterişten uzaklık, sadece yaşam

tarzlarında ve beğenilerinde değil, yaşadıkları konutta da göze çarpar. Quesnel'lerin kendini beğenmişliği, sonradan görmeliği ve moda olanın peşinde koşuşları, St. Aubert'in atalarından kalma Gotik malikâneyi özgün ruhuyla çelişecek biçimde neşeli ve çağdaş biçimde süslemelerinden, Gotik aksesuarları söküp atmalarından da anlaşılabilir. Madam Cheron'un ihtişamlı ve renkli bahçeleri de kendini olduğundan zengin gösterme hırsı içindeki bu sığ kadının yüzeyselliğinin adeta bir simgesidir. Montoni'nin Venedik'teki dıştan rengârenk ama içten içe çürümüş sarayı ve bu sarayın yarattığı ilk izlenim ile kasvetli Udolpho şatosu arasında derin bir uçurum vardır. Söz konusu uçurum, Montoni'nin Cheron'la evleninceye kadar takındığı ilgili, saygılı ve kibar görünüm ile adamın asıl yüzü, yani gözünü kırpmadan adam öldürmeye kadar giden merhametsizliği ve zorbalığı arasındaki derin farkla anlamlı ölçüde paralellik içerir. Ağırbaşlı ve müşfik Kont De Villefort için Gotik Chateau–le–blanc eski anıların canlandığı, saygı duyulacak ve soylu bir mekân iken, Paris'in şaşaalı hayatını özleyen Kontes içinse burası barbar sanatın bir örneğidir. Roman kişileriyle sahip oldukları binalar ya da savundukları sanatsal beğeniler arasında kurulan paralellik belirli bir mimari üslubu, örneğin Gotik'i yüceltme amaçlı değildir. Eğer öyle olsaydı, tüm iyilerin Gotik, tüm kötülerin modern ya da tam tersi olmasını bekleyebilirdik. Ancak St. Aubert'ten Kont De Villefort'a, Montoni'ye varıncaya kadar birbirlerinden farklı kutuplarda yer alan karakterlerin Gotik binaları sahiplenmesi romanda karşımıza çıkan bir durumdur. Bunun örneklerine, binaların her biriyle ilgili bilgi verildiği sırada değinilecektir.

La Vallee'deki kır evi: Baba St. Aubert büyük şehirlerin cazibesine sırt çevirerek Gascony'nin La Vallee yöresinde yine aile yadigârı olan küçük bir kulübede, gözlerden uzak ve gösterişsiz bir yaşam sürmeyi yeğlemiş, bunun için de birtakım değişiklikler yapmak zorunda kalmıştır:

“Bina o zamanki haliyle sadece yazlık bir kulübeden ibaretti. Tek ilginç yanı hoş sadeliği ya da çevrenin güzelliği olup, ailenin rahatça yaşayacağı bir konuta dönüştürmek için hatırı sayılır derecede ekleme yapmak gerekmişti. St. Aubert gençliğinden hatırladığı dokunun her kısmına yüreктen bir sevgi duyuyor, tek bir taşının bile sökülmesine içi elvermiyordu, bu yüzden yeni bina eskisinin tarzına uyum sağladı ve onunla birlikte basit ve seçkin bir konut oluşturdu” (Radcliffe, 2010, 4).

La Vallee'deki evin içinin de aynı sade zevki yansıtacak şekilde tasarlandığını ve bundan Madam St. Aubert'in sorumlu olduğunu da öğreniriz. “Madam St. Aubert'in beğenisi, aynı nezih sadeliğin mobilyalarda ve evin sakinlerini karakterize eden az

sayıdaki süslemesinde de kendini göstermekteydi” (Radcliffe, 2010, 4-5). Radcliffe’in, Emily’nin doğup büyüdüğü bu evi betimlerken, yapının sadeliği ile Aubert ailesinin sadeliği ve zevklerinin seçkinliği arasında doğrudan bir benzetme yolunu izlediği hemen göze çarpar.

Batı kanadında St. Aubert’in modern ve eski dillere ilişkin kitaplarla doldurduğu harika bir kütüphaneyi barındıran küçük ev iki katlıdır. Cephesi güney tarzından esintiler taşıyan evin zemin katında “rustik bir salon ve iki mükemmel oturma odası,” birinci katında ise yatak odaları ve bir balkona açılan, genelde kahvaltılık odası olarak kullanılan bir oda bulunmaktadır. St. Aubert’in biricik merakı olan botanikle uğraştığı seranın bitişiğinde, binanın doğu ucunda ise Emily’nin odası bulunmaktadır. Bu ev, birbiri ardına şanssızlıklar yaşayan Emily’nin geri dönmek için yanıp tutuştuğu bir sığınak niteliğindedir ve Emily’nin halası Madam Cheron’un ve dayısı M. Quesnel’in adeta birer statü göstergesi olan şatolarıyla ve onların içtenlikten yoksun şehrili davranışlarıyla ciddi bir tezat oluşturur.

Emily, romanın başlangıcında anne ve babasıyla yaşamakta olduğu bu barışçıl ve huzur dolu ortama, başına gelen onca maceradan sonra Valancourt’la birlikte, zenginleşmiş ve bir hayli olgunlaşmış olarak döner.

M. Quesnel’in Gascony’deki malikânesi: *Mysteries of Udolpho*’da önem ifade eden ikinci yapı, aslında St. Aubert’in ailesine ait olan, ancak onun, eşinin ağabeyi M. Quesnel’e romanın konu ettiği tarihten on iki yıl önce sattığı, La Vallee’den on fersah uzaklıktaki binadır.

Malikânenin yeni sahibi M. Quesnel, Madam St. Aubert’in tek erkek kardeşidir ancak “aralarındaki bağ, karakterleri arasında asla bir cana yakınlık kurulamadığından pekişmemiş”tir ve bu yüzden birbirlerini nadiren görmektedirler. M. Quesnel tümüyle dünyevi hayata önem veren, bu yüzden istediğini de elde etmiş, sonradan görme biridir ve “beğenisinin hedefinin ihtişam” olduğunu öğreniriz. Quesnel’in, kız kardeşiyle evlenen St. Aubert’e bakışı da küçümseme doludur: “Böylesi yaradılışa sahip bir adamın, St. Aubert’in erdemlerinin değerini bilmemesi şaşılacak bir şey değildi. Tıpkı, Aubert’in katıksız beğenisinin, sadeliğinin ve ölçülü arzularının ona zayıf bir zekânın ve dar görüşlülüğün işaretleri olarak görünmesi gibi (Radcliffe, 2010, 18-19).

Quesnel, kendiyile aynı hırsı ve gösteriş merakını paylaşan biriyle evlidir. Bu kibirli ve havai kadın İtalyan bir mirasyedir. Quesnel'lerin La Vallee'ye yaptıkları ziyaret sırasında St. Aubert, kayınbiraderinin ondan satın aldığı malikâneyle ilgili rahatsız edici planları olduğunu öğrenir ve buna çok içerler.

“ ‘Tadilat için otuz bin ya da kırk bin livre harcamayı düşünüyorum,’ dedi M. Quesnel, St. Aubert'in dediklerini duymamışa benziyordu. ‘Çünkü önümüzdeki yaz buraya, benimle bir iki ay geçirmeleri için dostlarım Dük de Durefort ve Marki Ramont'u getirmeyi düşünüyorum.’ St. Aubert bu tadilatların niteliğini sorunca, Quesnel şatonun tüm doğu kanadını yıktırıp oraya bir ahır yaptıracağını söyledi. ‘Ardından bir SALLE A MANGER, bir SALON, bir SALLE AU COMMUNE ve hizmetçiler için bir dizi oda inşa edeceğim,’ dedi, ‘çünkü adamlarımın bir kısmını ağırlayacak yer yok.’

‘Orası babamızın ev halkına yetiyordu,’ dedi eski malikânenin bu şekilde tadilata uğrayacak olmasına kederlenen St. Aubert, ‘üstelik sayıları hiç de az sayılmazdı.’

‘O günden bugüne isteklerimiz biraz büyüdü,’ dedi M. Quesnel. ‘O günlerde gayet yeterli sayılan bir yaşam tarzına bugün katlanmak mümkün değil’” (Radcliffe, 2010, 22).

Gotik binanın yıkılıp yerine yeni yapılar inşa edilerek genişletilmesini tasarlayan Quesnel'in dünya görüşünün, La Vallee'deki eski binayı ailesinin yaşayabileceği şekilde büyütürken tek bir taşına bile zarar gelmesine rıza göstermeyen St. Aubert'in nostaljik ve korumacı anlayışından uzak olduğu görülür. Quesnel, tarihi yapıyı çevreleyen yüzyıllık kestane ağaçlarını da kesmek ve sırf eşinin arzusunu tatmin etmek için yerine kavak dikmek niyetindedir:

“ ‘Şatonun etrafındaki arazi de ağaçlarla dolup taşıyor; bazılarını kesmek niyetindeyim.’

‘Ağaçları da mı keseceksin!’ dedi St. Aubert.

‘Kesinlikle. Neden kesmeyeyim ki? Manzaramı kapatıyorlar. Hele bir kestane var ki dallarını şatonun tüm güney cephesine yaymış ve öylesine yaşlı ki, gövdesindeki oyuğa bir düzine insanın sığabileceğini söylüyorlar. Böylesine cansız ve ihtiyar bir ağaçta ne bir güzellik ne de yarar bulunduğunu olanca coşkunuğuna rağmen sen bile kabul edersin.’

‘Ulu Tanrım!’ diye bağırdı St. Aubert, ‘Arazinin iftiharını, asırlar boyunca serpilen o soylu kestaneyi kesmekten söz ediyor olamazsın! Şimdiki malikâne inşa edildiğinde bile olgun bir ağaçtı o[...] ama kusuruma bakma,’ diye ekledi St. Aubert, duygularını ne kavrayabilecek ne de onlara izin verebilecek bir adamla konuşmakta olduğunu anımsayarak. ‘O huşu uyandıran ağaca kıymayacak kadar eski bir zamandan ve modası geçmiş bir zevkten söz ediyorum.’

‘Hiç şüphesiz kesilecek,’ dedi M. Quesnel. ‘Sanırım ağaçlıklı yolda bırakacağım bir avuç kestanenin arasına Lombardy kavakları diktireceğim. Madam Quesnel kavak ağacına çok

düşkündür ve amcasının Venedik'ten pek uzak olmayan villasına ne kadar yakıştıklarını hep söyler.’

‘Brenta nehrinin kıyılarında gerçekten de öyledir,’ diye devam etti St. Aubert, ‘Kavakların sivri formlarının çamlar ve servilerle kaynaştığı, hafif ve seçkin revaklar ve sıra sütunlar üzerinde oynadığı bir yerde hiç şüphesiz manzaraya çok yakışırlar; ama ya ormanın devlerinin arasında ve ağır bir Gotik malikânenin yanında-’ ” (Radcliffe, 2010, 23).

Karısının ölümünden sonra St. Aubert kızı Emily ile M. Quesnel’i malikânesinde ziyaret eder. Ne ilginçtir ki, kız kardeşinin ölümünden hiç etkilenmemiş gibi duran Quesnel, o akşam için çok sayıda davetlinin katılacağı bir de parti hazırlığı içindedir ve hiçbir şeyin bu davete engel olmaması gerektiğini söyler. St. Aubert’in çocukluğunun geçtiği görkemli ancak ağırbaşlı bina, dıştan değilse bile, dekorasyonu ile M. Quesnel’in “modern” zevkine kurban gitmiş görünmektedir. Radcliffe’in bu satırlarda Gotik’i, dönemin modasını yansıtan tarzın karşısında daha üstün tuttuğu kolayca görülür:

“At arabası St. Aubert’in babasının arazisine bitişik ormana girince, adamın gözleri kestane ağaçlarının oluşturduğu avenue’nun arasından bir defa daha şatonun kuleli köşelerine ilişti. Orada bulunduğu son seferinde yaşananları düşünerek ve binanın artık oraya ne saygı duyan ne de değer veren bir adamın malı olduğunu düşünerek içini çekti... [...] Ağır bir ihtişam havasıyla kendini fark ettiren binanın bölümleri birer birer ağaçların dallarının arasından belirdi: Geniş kule, avluya açılan kemerli kapı, yukarıya açılan köprü ve tüm bunları çevreleyen kuru hendek.

Arabanın tekerleklerinin sesi üzerine bir hizmetli ordusu büyük kapıya hücum etti. St. Aubert burada arabadan indi ve Emily’yi artık ailenin armasının ve tarihi sancaklarının asılı olmadığı Gotik salona götürdü. Bunlar sökülmiş, odanın ahşap meşe kaplaması ve birbirleriyle keşişen çatı kirişleri beyaza boyanmıştı. Malikânenin efendisinin cömertliğini sergilemeyi sevdiği, bu yüzden kahkahaların ve şen şarkıların sıkça çınladığı salonun yukarısı boyunca uzanan büyük masa kaldırılmıştı. Hatta salonu çevreleyen sıraların da yerinde yeller esiyordu. Kalın duvarlara havai süslemeler asılıydı ve göze çarpan her şey, binanın şimdiki sahibinin yoz beğenisini ve çarpık duygularını dile getiriyordu.”(Radcliffe, 2010, 38-39).

Ne var ki babasının anısına saygı duyan Emily, romanın sonunda bu binayı dayısı M. Quesnel’den geri satın alır ve sadık Anette ile İtalyan hizmetçi Ludovico’yu buranın kâhyası yapar. Böylece Emily’nin mirasının bir parçası olan bu Gotik yapı, dayısının temsil ettiği modern zevkin tehdidinden kurtulmuş olur.

Montoni’nin Venedik’teki Malikânesi: Emily, Montoni’yle evlenerek Madam Montoni adını alan halası Madam Cheron’la Fransa’dan ayrılır ve İtalya’nın iç

savaştan nasibini almış kırsal alanlarından geçen çetin bir yolculuğun ardından Venedik'e ulaşır. Sahip olduğu malvarlığını Montoni'ye bir hayli abartarak bildirmiş olan ve yeni kocasının da çok zengin bir İtalyan asilzadesi olduğunu düşünen Madam Montoni, onun bir servet avcısı olduğu gerçeğinden habersiz, İtalya'da bir prenses olarak yaşama hayalleri kurmaktadır: “O sırada Madam Montoni, İtalya'ya baktıkça Venedik'te ve Apenin Dağları'nda sahibesi olacağına inandığı türden sarayların görkemi ve şatoların ihtişamı hayalinde canlanıyordu ve kendi düşüncelerinde hemen hemen bir prenses olmuştu” (Radcliffe, 2010, 325-326).

Emily ise Montoni'nin konutunu görmek için büyük bir merak içindedir, çünkü Fransa'dan ayrılırken geride bıraktığı sevgilisi Valancourt, ona Montoni'nin karanlık bir adam olduğunu söylemiş, görüldüğü kadar zengin olmama olasılığından söz etmiştir. Ne var ki Venedik'e varışlarında gördüğü harikulade manzara, İtalyan topraklarına girdiklerinden beri karşularına çıkan savaş sonrası yıkımdan, sefaletten çok farklıdır.

“Adacıkları, sarayları ve berrak yüzeyi bu titreşen manzarayı tüm renkleriyle yansıtan denizden yükselen kuleleriyle Venedik'i ilk görüşünde Emily'nin yaşadığı şaşkınlık hiçbir şeyle kıyaslanamazdı. Batıdan batan güneş dalgaları ve Adriyatik Denizi'nin kuzey kıyılarını çepeçevre saran eden ulu Friuli dağlarını safran rengi bir ışıltıyla boyuyordu. St. Mark'ın mermer revaklarının ve sıra sütunlarının üzerine ise akşamın zengin ışık ve gölgeleri düşmüştü. Onlar suda süzülürken, şehrin muhteşem hatları daha bir belirginleşti. Hoş ama heybetli çatılarla taçlandırılmış terasları, şu anda sanki batan güneşin şaşaaından nasibini almış gibiydi ve ölümlü ellerle dikilmiş değil de, bir sihirbazın değneğiyle okyanustan yükseltilmiş gibi duruyordu” (Radcliffe, 2010, 298).

Denizden yaptıkları yolculuk sonrası Montoni'nin evine varırlar. Emily, büyük kanalda yol aldıkları sırada Sansovino ve Palladio'nun saraylarını gördüğünde, hayal gücünün sınırlarını zorlayan bir güzellik ve ihtişam taşıyan formlarla tanışır. Montoni'nin malikânesi ise görünüşte Valancourt'un iddialarını boşa çıkaracak türden, şatafatlı ve lüks bir yerdir:

“Tekne büyükçe bir evin revaklı girişinin önünde durdu, Montoni'nin buradan çıkan bir hizmetkârı avluyu geçti ve yolcular bir anda indiler. Kemeraltından geçip soylu bir koridora, oradan da mermer bir merdivenden Emily'yi hayrete düşürecek ölçüde görkemli bir tarzda donatılmış bir salona vardılar. Duvarlar ve tavanlar tarihi ve alegorik resimlerle, fresklerle süslenmişti ve odayı, gümüş zincirlerden sarkan, yine aynı metalden yapılmış üçayaklı lambalar aydınlatıyordu. Odanın zemini farklı renk ve desenlerde boyanmış Hint halılarıyla kaplıydı. Sedirler ve pencere kafeslerini örten perdeler soluk yeşil ipektendi, işlemeleri ve

saçakları yeşil ve altın rengiydi. Balkon kafesleri büyük kanala açılıyor, buradan odaya ferahlık veren meltemin yanı sıra insan ve çalgı seslerinin bir karışımı yükseliyordu. Montoni'nin kasvetli mizacını düşünen Emily, evin harikulade mobilyalarına şaşkınlıkla baktı ve bu adamın maddi durumunun kötü olduğuna ilişkin haberleri hayretle anımsadı” (Radcliffe, 2010, 302).

Bahçesinde müzisyenlerin gezinerek şen şarkılar söylediği, harika bir Venedik manzarasına sahip bir evdir bu. Ancak Radcliffe, Venedik'in güzelliğinden de pay alan tüm bu ihtişamın yüzeyselliğine işaret eden, adeta göstermelik, yaldızlı bir kaplama olduğunu ima eden ipuçlarını anlatıya serpiştirmekten geri durmaz. Örneğin, daha Venedik'teki ilk gecelerinde Montoni arkadaşlarıyla buluşmak üzere ayrılır ve gece boyunca da dönmez. Emily onun yokluğu sırasında, kendine ayrılan odaya giderken evin geri kalanını gözlemleme fırsatını yakalar:

“Emily salonun azametini ne denli hayran olduysa, kendi odasına giderken geçtiği odaların yarı yarıya boş ve terk edilmiş görünümü karşısında da o bir kadar hayrete düştü. İçinden geçtiği soylu odaların metruk hali, uzun yıllar boyu ıssız kaldıkları izlenimini uyandırıyor. Duvarların bazılarında duvar halılarının soluk kalıntıları vardı, bazı duvarlardaki fresklerin ise gerek rengi gerekse deseni rutubet tarafından bozulmuştu” (Radcliffe, 2010, 305).

Renkli ve etkileyici görünümüyle Venedik'teki ev, Montoni'nin parlak ve albenili dış görünümünden farksızdır. Görünürdeki şatafatın altında yatan çürümüşlük ve bozulmuşluk ise, Emily'nin Montoni'de sezmekte olduğu karanlık ve kasvetli mizacın alegorik bir karşılığıdır. Montoni'nin korkunç ve tehditkâr gerçek yüzü, tahmin edilebileceği gibi, ancak bir mekân değişiminin ardından, en az sahibi kadar korkunç ve kasvetli olan Udolpho şatosunda tüm açıklığıyla su yüzüne çıkacaktır. Böylece, Radcliffe'in roman kişileriyle sahip oldukları binalar arasında büyük bir beceriyle kurmuş olduğu ilişki bozulmamış olur.

Udolpho ve gizemleri

Romana adını veren eski bir Gotik şato olan Udolpho, aynı zamanda birçok gizemin ve genç kızın can sağlığına ve iffetine yönelik çok sayıda tehdidin de kaynağı olarak resmedilmiştir. İnsanda hem saygı hem de korku duygusunu eşzamanlı olarak tetikleyebilen yapı, Gotik yazının ayırt edici özelliği olan Gotik mekân kullanımının dört dörtlük bir örneğidir. Emily'nin, apar topar çıktıkları yolculuğun ardından bu eski yapıyla ilk karşılaşması, onda yüce duygusunun kabarmasına neden olur. Onları buraya apar topar getiren yolculuk sırasında, yine vahşi kır manzarasının ve özellikle de Apenin sıradağlarının etkisi Emily'nin içinde bazı duyguları kabartır, ancak bu

yeni yolculukta hissettikleri, Fransa'dan İtalya'ya geçtikleri sırada deneyimlediklerinin yanında hafif kalmaktadır: “Bu manzaralar vahşi ve romantik olmakla birlikte, İtalya'nın girişini koruyan Alpler'den daha az yüceydiler. Emily'nin duyguları sık sık kabarıyordu, ancak Alpler'den geçtiği sırada sürekli hissettiği o tarifi olanaksız huşu duygusunu duyduğu çok enderdi” (Radcliffe, 2010, 386). Ne var ki yolculuğun sonunda karşılarına ansızın çıkan Udolpho, Emily'nin duygularını sarsacak ve Apenin'lerin yarattığı hayal kırıklığını unutturacak niteliktedir:

“Günün sonuna doğru, yol kıvrılarak derin bir vadiye girdi. Sarp yamaçları tırmanılması olanaksız görünen dağlar vadiyi neredeyse sarmalıyordu. Doğuda, Apeninleri en karanlık korkunçluğuyla gözler önüne seren bir manzara açılmıştı ve birbirleri üzerinde yükselen, eteği çam kaplı, silik tepelerin oluşturduğu uzun perspektif, Emily'nin şimdiye dek hiç görmediği kadar güçlü bir ihtişamın imgesini sergiliyordu. Güneş, kızın şu anda inmekte olduğu dağların doruklarının ardında henüz batmış, dağların uzun gölgesi vadi boyunca yayılmıştı. Ama güneşin, uçurumların arasındaki bir açıklıktan fırlayan eğik ışınları, karşı yamaçlardaki ağaçların tepelerine sarı bir ışıltıyla dokunuyor ve engin mazgallı siperlerini yukarıdaki bir uçurumun zirvesi boyunca yaymış olan bir şatonun kulelerine ve surlarına olanca ihtişamıyla vuruyordu. Güneşin aydınlattığı bu nesnelere görkemi, aşağıdaki vadiyi de kapsayan gölgelerin oluşturduğu tezat sayesinde daha da güçleniyordu.

‘İşte,’ dedi, saatlerden beri ilk kez konuşan Montoni, ‘işte Udolpho.’

Emily, Montoni'ye ait olduğunu anladığı şatoya melankolik bir huşu içinde bakakaldı; şu anda batan güneş tarafından aydınlatılıyor olsa da, hatlarının Gotik ululuğu ve koyu gri taştan yapılmış harap duvarları, şatoyu kasvetli ve yüce bir nesneye dönüştürüyordu. Kızın bakışları altında şatonun duvarlarındaki ışık öldü ve geride ince sis dağdan yukarı tırmandıkça giderek koyulaşan, melankolik, mor bir ton bıraktı. Yukarıdaki mazgallı siperlerin uçları ise hala aydınlıktı. Çok geçmeden güneşin huzmeleri burada da soldu ve yapının tümü, akşamın ağırbaşlı alacakaranlığına büründü. Sessiz, yalnız ve yüce bina, manzaranın hükümdarı gibi duruyor ve tenhadaki egemenliğini ihlal etmeyi göze alan herkese meydan okurcasına kaşlarını çatıyordu sanki. Karanlık bastırıldıkça şatonun hatları belirsizliğin içinde daha da ürpertici bir hal aldı ve Emily, binadan geriye sadece ağaçların üzerinde yükselen, kümelenmiş kuleler kalıncaya kadar bakmayı sürdürdü. At arabaları çok geçmeden bu ağaçların koyu gölgelerinin içinde tırmanmaya başladılar” (Radcliffe, 2010, 387).

Dev ölçüleriyle dağların arasında, adeta onlardan biri gibi duran Udolpho, insanlıktan uzak, vahşi doğanın içinde ve terk edilmiş gibi görünmektedir. Askeri bir amaca hizmet ettiği daha ilk bakışta anlaşılan ve yıkık surlarında geçmiş çarpışmaların yaralarını taşıyan Udolpho'nun çok sayıdaki kulesinde, artık renkli flamalar değil, uzun otlar ve yabancı bitkiler dalgalanmaktadır. Yaklaştıkları sırada

her adımda, geçtikleri her avluda artan kasvet, Emily'ye kendini hapse giden bir mahkûm gibi hissettirir. Kızın kafasında cinayet ve işkence görüntüleri canlanır.

Montoni, sahibi olduğu Udolpho'ya iki yıldan beri ilk defa gelmektedir ve onu karşılayan şato kâhyası Carlo, tıpkı binanın kendisi gibi şaşkıncı derecede yaşlıdır. Hatta Montoni'nin ona ilk sorusu, bu kadar uzun süre yaşamayı nasıl başardığı olur. İhtiyar Carlo'nun efendisine verdiği rapor, Emily'nin şatoya girdikleri sırada hissettiği terk edilmişlik ve çürüme hissini haklı çıkaracak doğrultudadır. Montoni'nin Venedik'te ve Fransa'da olduğu süre içinde kuzey kulesinin mazgallı siperlerinden kimileri yıkılmış, hatta Carlo'nun eşinin başına düşen taşlar kadının ölümüne yol açmıştır. Büyük salonun çatısının kısmen çöktüğünü ve dağlardan kopup gelen rüzgârların binada serbestçe eserek, ısınmayı güçleştirdiğini öğreniriz. Surlar da üç yerinden yıkılmıştır. Batı galerisine açılan merdivenler ise insan hayatını tehdit edecek kerte bakımsızdır. Kuzey surlarına yukarıdan bakan meşe kaplı büyük odaya açılan geçit de iyi bir onarım istemektedir. Binanın umduğundan da kötü bir şekilde viraneye döndüğünü –belki de bir devin cesedini andırdığını– düşünen Montoni, Carlos'un uzayıp giden listesini yarıda keser ve Udolpho'nun tamir edilmesi emrini verir (Radcliffe, 2010, 399).

Aslında Madam Montoni'nin hizmetçisi olan Anette'in, Udolpho'ya taşınmalarıyla birlikte Emily'nin yakın bir dostuna ve sürekli eşlikçisine dönüştüğünü görürüz. Cahil, hurafelere hemen pabuç bırakan ve aşırı ölçüde duygusal olan Anette, aklın ve mantığın duygulara üstün gelmesi gerektiği düşüncesiyle yetiştirilmiş olan ve sürekli kendine bu yönde telkinde bulunan Emily'nin neredeyse antitezidir. Her türlü söylentiye ve doğaüstü öyküyü hiç sorgulamaksızın doğru olarak kabul eden Anette için Udolpho, Emily için olduğundan çok daha korkunç bir yerdir. Kız, şatonun büyüklüğüne bakarak bir zamanlar devlerin yaşadığına ve buranın onlara ait olduğuna, “koca koca sütunları yüzünden daha çok bir kiliseyi andıran” (Radcliffe, 2010, 395) büyük salonda perilerin oynaştığına, loş geçitlerde hayaletlerin kol gezdiğine ve oralarda fazlaca dolanırsa kendisinin de bir hayalete dönüşeceğine inanmaya dünden hazırdır. Udolpho'yla ilgili en büyük gizem ise, binanın Montoni'nin eline geçişiyle yakından ilişkilidir. Denilenlere göre, binanın sahibesi olan Signora Laurentini bir gece Udolpho'dan çıkıp gitmiş, bir daha da kendisinden hiçbir şekilde haber alınamamıştır. Başta Anette olmak üzere çoğu hizmetkâr, şatoda kadının hayaletinin zaman zaman kendini gösterdiğine inanmaktadır. Üstelik binanın

bir kısmının bu hayalet yüzünden kullanılmadığı iddiaları da yaygındır. Romantik hizmetçi Anette ile usçu Emily arasındaki zıtlık, Ann Radcliffe’in doğaüstücü Gotik yazarlara ve onların romanlarını dolduran boş inançlı karakterlere yaptığı anlamlı bir gönderme gibidir.

Çok geçmeden, Gotik yazın repertuarının temel taşları olan doğaüstü olaylar ya da en azından ilk bakışta bu türden izlenim bırakan birtakım gelişmeler baş gösterir. Radcliffe her ne kadar bu olayları ayağı yere basacak biçimde, mantıklı ve akılcı bir şekilde açıklasa da, okuru doğaüstü diye bir şeyin olmadığı yönünde temin eden söz konusu açıklamaları hemen sıralamaz. Böylesi, okurun uzunca bir süre canlı tutulması gereken merak duygusunu söndüreceklerdir. Tam tersine, ilkin doğaüstü oldukları konusunda şüpheye yer bırakmayacak şekilde anlatılan olayların üzeri, daha sonra bir belirsizlik perdesiyle örtülür ve beklenmedik, ancak tamamıyla gerçekçi açıklamalar anlatının sonuna doğru verilir.

Bu doğaüstü gizemlerden biri, Emily’nin hizmetçi Anette’den işittiği bir tablo hakkındadır. Anette bu tabloya ilişkin söylentileri daha Venedik’teyken, Montoni’nin uşaklarından dinlemiş ve ne olduğunu kendisinin de bilmediği korkunç bir olayla ilişkisi bulunan, Udolpho’da asılı bir tablonun, söz konusu olaydan bu yana kara bir örtüyle kapatıldığına inanmıştır. Yine aktarılanlar doğruysa, dehşetengiz olaylar şatonun Montoni’den önceki sahipleriyle bağlantılıdır ve üzeri örtüldüğü günden bu yana o tabloyu gören olmamıştır. Meraklı ve araştırmacı mizacına yenik düşen Emily, şatoda tek başına dolaşarak gerçekten de üzeri siyah örtüyle kaplı tabloyu bulur:

“Emily tereddütlü adımlarla ilerledi, kapıyı açmaya kalkışmadan önce bir an durakladı, sonra hızla odaya girdi ve odanın karanlık bir köşesinde asılı duran, görünüşe bakılırsa alışılmadık boyutlarda bir çerçevesi bulunan resme doğru gitti. Yine duraksadı, sonra çekingen bir elle örtüyü kaldırdı, sonra anında bıraktı. Örtünün gizlediği şeyin bir tablo olmadığını anlamıştı ve daha odadan çıkamadan, bilinçsiz bir şekilde yere yığıldı.

Aklını başına devşirip de görmüş olduğu şeyi tekrar hatırlayınca, az daha kendini yine kaybedecek gibi oldu. Odadan çıkıp kendini toparlayacak gücü zor buldu ve bunu yaptığında, yalnız kalmak için cesaret gerektiğini gördü. Korku aklına hâkim olmuş ve bir süreliğine geçmişini ve gelecekteki bahtsızlıkların kaygısını ona unutturmuştu” (Radcliffe, 2010, 425).

Peki, Emily’nin sıkça öğütlediğinin tersine korkusuna yenilmesini sağlayan ve onu, boş inançlarından ötürü sıkça küçümsediği Anette’in durumuna düşüren bu şey nedir? Radcliffe, kara örtünün altında yatan şeyi tüm roman boyunca bir gerilim

kaynağı olarak tutmayı başarır. İlk olarak, bu dehşetin tarifini, tarihçesini ve orada ne aradığını açıklamayı kitabın son sayfalarına kadar erteler. Ardından da, karanlıkta kalan okurun merakının kabardığını bildiği halde bu belirsiz nesneye ve Emily'nin ilk karşılaşma anında yaşadığı duygulara, aklından geçenlere sıkça atıfta bulunur. Ancak öykü sonlanırken öğreniriz ki, kara örtünün ardında saklı olan şey solucanlar tarafından büyük oranda yenmiş ve yarı yarıya çürümüş bir insan bedenidir. Cesetle yüz yüze gelince büyük bir şok yaşayan Emily, örtünün altına ikinci bir kez bakmaktan çekindiği için, ceset sandığı şeyin aslında balmumundan yapılmış çok gerçekçi bir heykel olduğunu fark etmemiş, dahası, bunun yirmi yıl önce esrarengiz biçimde sırta kadem basan Signora Laurentini olduğu fikrine kapılmıştır. Oysaki heykel, aslında kibriyle Roma Katolik kilisesini kızdıran Udolpho Markisi'ne hayatın gelip geçiciliğini anımsatarak ders vermek için hazırlanmış bir "memento mori"dir. Emily'nin bozulmuş bir insan vücudu sandığı bu cesetten hiç kimseye söz etmemesi ise, bunun Montoni'nin işlediği bir cinayet olduğunu düşünmesi ve sessiz kalarak gerek kendisini gerekse halasını benzer bir kaderden korumak istediği içindir.

Emily, Udolpho'da geçirdiği süre içinde kendini sürekli saldırıya açık hissetmekte ve bu eski Gotik bina, kızı hedef alan bu tehditlerin somutlaşmasına elverişli yapısıyla, adeta bu tehditlerin işbirlikçisi ya da aracı olmaktadır. Kızın Udolpho'yu kendi isteğiyle terk etmesi olanaklı değildir çünkü Montoni, tüm mal varlığını kendisine devreden belgeleri imzalamadığı sürece onun şatoda hapis tutulacağını açıkça dile getirmiş, bunu yapmadığı takdirde onu korkunç bir sonun beklediğini söyleyerek gözdağı vermiştir. Emily, cinsel yönden de tehdit altındadır, zira ona delicesine aşık olan Kont Morano Venedik'te evlilik teklif ettiği, ancak kendisini reddeden kıza sahip olmak için tüm olanaklarını seferber etmiştir.

Görünürde doğaüstü olan olayların dışında, Udolpho'nun mimarisi Emily'de kaynağı tümüyle dünyevi korkulara yol açan başka tehditleri de barındırmaktadır. Örneğin, Udolpho'da Emily'nin kullanımına ayrılan oda, şatonun ıssız bir köşesinde, güney surlarına bakan, binanın geri kalanı gibi soğuk ve uzun yıllardır kullanılmamış bir yerdir. Odanın ilginç yanı iki kapısı olmasıdır. Kapılardan biri, nereye gittiği belli olmayan dar ve karanlık bir merdivene açılmaktadır ve kilidi odanın içinde değil, merdiven tarafındadır. Gece uyurken içeri birinin girebileceği kaygısını sürekli taşıyan Emily, çözümü bu kapının önüne türlü eşyalar dayamakta bulur. Biraz da Gotik romanların melodramatik yapısı gereği, bu eserde de gerçekleşme olasılığı

bulunan her türden şanssızlığın kahramanların başına geldiğini görürüz. Venedik'ten apar topar ayrılmalarına yol açan Kont Morano, ne Emily'den bu kadar çabuk vazgeçmeye ne de Montoni'nin kendine ettiği hakaretlerin altında kalmaya razıdır ve bu yüzden Udolpho'ya gelerek, bir gece vakti Emily'nin odasına usulca girmeye ve kızı kaçırmaya teşebbüs eder:

“Emily gözlerini o noktadan ayırmadı ve kapının önce hareket ettiğini, ardından usulca aralandığını gördü, odaya bir şeyin girdiğini algıladı; ancak zifiri karanlık, girenin ne olduğunu anlamasına izin vermemişti. Dehşetten bayılacak gibi olduğu halde, hala kendine söz geçirebilecek ve dudaklarından kaçmakta olan çılgınlığı bastırıp perdeyi elinden bırakacak kadar akli başındaydı. Görmüş olduğu gizemli figürün hareketlerini ses çıkarmadan izlemeye başladı. Figür odanın uzak köşesindeki karanlık boyunca süzülür gibi oldu, derken durakladı ve şömineye yaklaştığı sırada, Emily daha kuvvetli ışık altında bunun bir insanı andırdığını gördü. Birtakım anılar yüreğini ağzına getirip, cesaretinden geriye kalan cılız kalıntılara neredeyse boyun eğdirmişti, ama kız bir süre kıpırtısız duran, sonra yatağa doğru yavaşça ilerleyen, yatağın ayakucunda sessizce duran figürü seyretmeyi sürdürdü. Yatağın o kısmında hafifçe aralık duran perdeler kızın figürü görmesine izin veriyordu, ancak dehşet onun insanları birbirinden ayırt etme yetisini de, konuşma becerisini de elinden almıştı.

Bir süre öylece duran silüet, şömineye doğru geriledi, ardından lambayı alıp kaldırdı, odayı kısaca kolaçan etti, ardından bir kez daha yatağa yaklaştı. Tam o anda, Emily'nin ayakucunda uyumakta olan köpek ışığa uyandı, avaz avaz havlayarak önce yere sıçradı, sonra da yabancının üzerine atıldı. Yabancı, kılıcını kınından sıyırmadan hayvana sıkı bir darbe indirdi, sonra da yatağa seğirtti. Emily, bunun Kont Morano olduğunu gördü” (Radcliffe, 2010, 446).

Kont Morano, bu kaçırma girişimi başarısızlıkla sonuçlansa ve Montoni'yle yaptığı düelloda ağır yaralansa da, Udolpho'nun mimarisini emellerini gerçekleştirmek uğruna kullanmaktan vazgeçmez. Bu amaçla, Montoni'nin uşaklarından Barnardine'yi ayartır. Barnardine, kızı halasının hapsedildiği odaya götürme bahanesiyle Udolpho'nun ıssız, karanlık ve korkutucu kısımlarından geçirir. Emily, kendisine yol gösteren adamın amacından şüphe etmekte, bu yüzden girdikleri her odada hayatına kastedileceği endişesine kapılmaktadır. Mekânlar da onun bu kaygısını doğrulayacak niteliktedir, söz gelimi geçtikleri mezarlık:

“Merdivenden sonra bir geçitten geçerek bitişikteki yer altı mezarlığına girdiler. Buranın duvarlarından sağlıksız çiyler damlıyor, zeminde dolaşan buhar ise meşalenin ışığını öylesine azaltıyordu ki Emily meşalenin her an sönmesini bekliyordu; Barnardine de yolunu güç bela bulmaktaydı. Onlar ilerledikçe buharlar da kesifleşti ve ateşin sönme üzere olduğuna kanaat getiren Barnardine, bir an için durup meşaleyi düzeltti. Adam geçidin ucundaki demir

kapılara yaslanınca, Emily belli belirsiz ışıktaki ilerdeki kabirleri ve hemen yakınında, açık bir mezarı çevreleyen toprak yığınlarını gördü. Böylesi bir manzarada böyle bir nesne görmek onu başka zaman da rahatsız ederdi, ama kız şu anda bunun talihsiz halasının mezarı olduğu ve hain Barnardine'in onu ölüme götürdüğü yönünde bir önseziye kapılarak afallamıştı. Adamın onu getirdiği bu göz gözü görmez, korkunç mekân kızın düşüncelerini haklı çıkarıyor gibiydi; burası cinayet işlemek için biçilmiş kaftandı, burada korkunç bir cürüm işlense hiç kimsenin ruhu duymazdı” (Radcliffe, 2010, 591).

Emily, Barnardine'e boş mezarın kime ait olduğunu sorsa da, yanıt alamaz. İzledikleri yol onları en az mezarlık kadar korkutucu bir yere götürür. Burası, Udolpho'nun karanlık geçmişine ve belki de Orta Çağ'daki kullanım amacına ışık tutan bir işkence odasıdır.

“Burası duvarları kaba meşeyle kaplanmış geniş bir odaydı ve tek penceresi parmaklıklıydı; Emily'nin girdiği kapıdan başka kapısı da yoktu. Ancak fenerin cılız ışığı odanın tamamını görmesine izin vermediğinden hiçbir mobilya gözüne çarpmadı. Tek istisna, odanın orta yerine sabitlenmiş demirden bir iskemleydi ve hemen tepesinde tavandan sarkan bir zincire takılı demir bir halka vardı. Bunlara bir süre hayret ve korkuyla bakan kız, ardından yerdeki ayakları bağlamak için kullanılan demir çubukları ve iskemlenin kolçaklarındaki aynı madenden yapılmış halkaları fark etti. Bunları incelerken, işkence araçları olduklarına karar verdi ve bir zamanlar talihsiz bir zavallının bu iskemleye bağlanıp aklıktan ölüme terk edildiği aklına geldi. Bu düşünceyle tüyleri diken diken oldu, ama hemen ardından, halasının bu kurbanlardan biri olduğunu, kendisinin de sırada olabileceğini düşününce ne kadar korktuğunu varın siz düşünün” (Radcliffe, 2010, 596).

Daha da kötüsü, odanın bir ucunu kapatan perdenin ardında zemin kan yüzünden kıpkırmızı kesilmiştir, burada yine kanlar içinde alçak bir divan, bunun üzerindeyse yüz hatları ölüm anında çarpılmış, morarmış yaralarla dolu, hortlaktan farksız, korkunç bir ceset yatmaktadır. Barnardine, gördüğü manzara üzerine bayılan genç kızı şatonun dış dünyaya açılan bir kapısından, Kont Morano'nun adamlarına teslim etmeye çalışır. Fakat normalde Emily'nin yaşamına yönelik en büyük tehdit olan Montoni bir kez daha işe karışarak kızı Morano'dan kurtarır. Söz konusu cesedin –ve açık mezarın– ise Montoni'nin ve Kont Morano'nun adamları arasındaki mücadele sırasında ölen bir adama ait olduğu ortaya çıkar.

Emily, Montoni'nin işbirlikçilerinin tacizlerine de maruz kalmaktadır. Örneğin Montoni'nin, eşinin ölümünün üzerinden çok geçmeden düzenlediği bir parti devam ederken, subaylardan biri, karanlık bir köşeye saklanıp Emily'nin üzerine atılır ve kızı partiye götürmek için ikna etmeye, sonra da öpmeye çalışır. Emily kaçıp odasına

sığınsa da, genç subay uzunca bir süre kapıyı zorlamaya devam eder. Genç kız sırf Udolpho'dan kurtulabilmek için en sonunda Montoni'nin isteğini yerine getirmeye ve bütün mal varlığını Udolpho'nun zorba efendisine bırakmaya karar verir. Montoni'nin yakın dostlarından Venezzi de Emily'ye sürekli yaklaşma çabası içindedir ve kız Udolpho'da Bertolini ve Venezzi tarafından kovalandığı ve korunmak için kendini odasına kilitleyip kapının önüne eşya yığıldığı da olur.

Udolpho'nun bir diğer gizemi de Shakespeare'in *Hamlet*'inde olduğu gibi muhafızların geceleyin surlar üzerinde gördüğü, kimi zaman da binanın türlü yerlerine silueti belli belirsiz görülen bir figürdür. Nöbetçiler ve şato hizmetlileri bunun bir hayalet olduğunu düşünmektedirler. Varlığı tartışmalı bu görüntüye ek olarak, Udolpho'da bir de kaynağı açıklanamayan insan sesi peydah olur. Özellikle Montoni'yi hedef alıyormuş gibi görünen bu bedensiz ses, kalabalık odalarda bile ortaya çıkmakta, Montoni'nin sözlerini tekrarlayarak onun konuşmasına müdahale etmektedir. Bu tuhaf olayların gerçekleştiği sırada, Emily de şatoda kendi memleketi olan Gascony yöresine ait şarkıların çalınıp söylendiğini işitmekte, ama Fransa'dan bu denli uzakta bu şarkıları kimin söylüyor olabileceğini bir türlü bulamamaktadır. Çok geçmeden bu üç gizemin de kaynağının aynı ve doğaüstü öğelerden alabildiğine uzak olduğu ortaya çıkar. Şarkıları söyleyen, sesi Montoni'nin bulunduğu odalarda duyulan ve geceleri gölgesi surlarda gezinen kişi, aslında İtalya ile Fransa arasındaki dağlarda, birliği Montoni'nin paralı askerleri tarafından baskına uğratılan ve esir alınan genç bir Fransız askeri olan Du Pont'dur. Hatta bu cesur delikanlı, daha romanın en başında Emily'nin annesinin kolyesinin La Vallee'deki kır evinden çalınmasının, evin duvarlarında beliren ve Emily'nin güzelliğini öven mısraların ve kızın duyduğu lut sesinin de sorumlusudur. Küçüklüğünden beri Emily'ye âşık olan Du Pont, kızın da aynı çatı altında hapis olduğunu, şans eseri tutsak düştüğü Udolpho'da öğrenmiş, bunun üzerine onu kurtarmak için harekete geçmiştir. Du Pont'un hücrelerinde, hoşgörülü bir gardiyandan öğrendiği gizli bir geçit vardır ve Udolpho'nun neredeyse tamamı, duvarların arasında yer alan ve hiç şüphesiz bir savaş zamanı kaçıışı kolaylaştırmak için tasarlanmış bir gizli geçitler ağıyla sarılıdır. Fransız tutsak, Gotik mekânların vazgeçilmez bir özelliği olan gizli dehlizleri, binanın sahibine karşı kullanarak gece saatlerinde şatoda gezinebilmiş, yıllardır âşık olduğu Emily'yi uzaktan izleyebilmiş, muhafızların getirdiği eski bir lutla şarkılar çalıp söylemiş ve Montoni'yi hayalet taklidi yaparak korkutmuştur. Du Pont,

Radcliffe'in bir başka Gotik romancının pekâlâ doğüstü nedenlere bağlayıp geçiştirebileceği bu esrarları açıklamak için yarattığı bir karakter gibi görünmektedir.

Chateau-le-blanc: Romanın önem taşıyan son mekânı olan Chateau-le-blanc, daha romanın başında, Emily ile babasının yaptıkları yolculuk sırasında yaşlı adamın sağlığı kötüleşince yardım almak istedikleri, ancak boş olduğunu öğrendikleri büyük ve eski Gotik şatodur. Şatonun sahibi Villeroi Markisi kısa süre önce ölmüş, bunun üzerine bina onun uzaktan akrabası olan Villefort Kontu Francis Beauveau'ya miras kalmıştır. Udolpho'dan kaçtıktan sonra Fransa'ya dönmeyi başaran Emily, Du Pont, ve hizmetçiler Anette ile Ludovico, Chateau-le-blanc'ın yakınlarındaki St. Claire manastırı civarında bir deniz kazası geçirirler. Villefort Kontu da eski evliliğinden olma 20 yaşındaki oğlu Henri, henüz 18'ine basmamış olan kızı Leydi Blanche ve yeni eşi Villefort Kontesi'yle birlikte binanın halini görmek için Chateau-le-blanc'a gelmiş, çıktıkları sandal gezisi sırasında ani bir fırtına patlak verince St. Claire manastırına sığınmışlardır.

Romanın başlarında nostaljik St. Aubert ile onun aile mirasına saygı duymayan, St. Aubert'in atalarından kalma Gotik binayı rengârenk ve zevksiz bir şekilde modernleştirmeye çalışan akrabası M. Quesnel arasındaki değer yargıları ve beğeni uyumsuzluğundan kaynaklanan sürtüşmenin, neredeyse hiçbir değişikliğe uğramadan Kont ve Kontes arasında da yinelendiğini görürüz. Bir bakıma, Radcliffe *Mysteries of Udolpho*'da Gotik tarzın yüceliğine, soyluluğuna duyulan inanişle Gotik'i barbarca ve dekadan bulan anlayışı bir kez daha karşı karşıya getirmiştir. Kont, çocukluk yıllarında bu şatoda bulunduğu için, mekânın asıl sahipleri olan Marki'yi ve Markiz'i anımsamakta, atalarından kalma bu Gotik yapıyı özüne zarar vermeyecek birkaç yenileme çalışması dışında, olduğu şekliyle muhafaza etmeyi ve belki de bir süre burada yaşamayı düşünmektedir. Daha çağdaş bir beğenin temsilcisi olan Kontes ise tek bir güz mevsimi gibi geçici süre için olsa bile bu eski binada ve Pirene dağlarına bakan vahşi doğanın içinde olmaktan hoşnut değildir. Ancak Kont, eşinin gözyaşlarına bile aldırılmaz ve Paris'ten ayrılıp Chateau-le-blanc'a gitme emri verir:

“Kontes bunun üzerine, karşı gelemediği buyruğa uymaya hazırlandı ve böylece Paris'in şen toplantılarından vazgeçmek –ki bu toplantılarda zekâsından çok güzelliğiyle eşsiz bulunur ve takdir görürdü– ve bunun yerine ağaçların alacakaranlık örtüsüyle, dağların yalnız ihtişamıyla, Gotik salonların ağırbaşlılığıyla ve sadece bir hizmetçinin yalnız ayak seslerinin

ya da aşağıdaki salonun kadim nöbetçisi koca saatten gelen ölçülü seslerin yankılandığı uzun, upuzun koridorlarla yetinmek zorunda kaldı” (Radcliffe, 2010, 796).

Karşlarına çıkan yapı, aile üyelerinde farklı tepkiler uyandırır. Kont’un oğlu Henri ve Kontes, Paris’in ıslıl ıslıl ve görkemli gecelerine özlem duyduklarını saklamazken, Kont’un yakın zamana kadar bir rahibe manastırında kalmakta olan kızı için burası huşu verici bir yerdir ve kızın geniş imgeleminde Orta Çağdan kalma manzaralar canlandırmaktadır:

“Blanche yaklaştıkça, tarihi binanın Gotik özellikleri birbiri ardına göründü. Önce ağaçların üzerinde yükselen mazgallı bir kule, sonra muazzam girişin kırılmış kemeri gerilerinde kaldı. Kız neredeyse eski hikayelerde sıkça anlatıldığı gibi, mazgallı siperlerden aşağı bakan şövalyelerin gözü önünde, aşık olduğu güzel leydiyi rakibinin zorbalığından kurtarmak için dostlarıyla birlikte yaklaşan kapkara zırhlı bir şövalye gibi hissediyordu kendini. Manastırın kütüphanesinde, rahiplere ait daha nice kitaplarla birlikte, romantik kurgunun bu yadigârları da saklanıyordu ve kız bir ya da iki kez bu türden efsaneleri okuyabilmişti” (Radcliffe, 2010, 800).

Şatonun büyük ve kasvetli salonu tümüyle Gotik’tir. Duvarlarda, kadim Provençal romanslardan alınma sahneleri betimleyen, ancak artık ne olduğu seçilemeyecek kadar kararmış mükellef duvar halıları, yaban asmaları ve yaban gülleriyle süslenmiş muazzam büyüklükte bir Gotik pencere bulunmaktadır (Radcliffe, 2010, 802). Fakat vitraylarla süslenmiş, yerden tavana uzanan bu pencerelerin açıldığı vahşi manzara, Paris’ten koparılmaktan hiç de hazzetmeyen Kontes’e hitap etmemektedir:

“ ‘Pencereler var, lordum; fakat ne eğlenceyi geçiriyorlar ne de ışığı. Tek gösterdikleri bir vahşi doğa manzarası.’

‘Vahşi doğa derken neyi kastettiğinizi bilemiyorum, madam,’ dedi Kont, ‘Şu ovalar mı, şuradaki ağaçlar mı yoksa şu engin sular mı hak ediyor bu sıfatı?’

Pirene Dağları’nı işaret ederek ‘Şu dağlar kesinlikle hak ediyor,’ diye hemen yanıtladı Kontes, ‘dahası, bu şato, doğası kaba olmasa da, benim zevkime göre, vahşi bir sanatın ürünü.’

Bunun üzerine Kont’un rengi değişti. ‘Burası, madam, benim atalarımın eseri,’ dedi. ‘Şunu söylememe izin verin ki, şu anki konuşmanız ne iyi bir zevkin göstergesi ne de iyi bir ahlakın’ (Radcliffe, 2010, 811).

Ağırlıklı olarak Gotik üslupta inşa edilmiş de olsa, Chateau–le–blanc, Udolpho’dan farklı olarak kimi çağdaş mimarlık ve dekorasyon öğelerini de barındırmaktadır. Hatta Kontes, şatoya yaklaştıkları sırada yapının kimi kısımlarının daha yakın tarihli eklerin izlerini taşıdığına farkına varır. Kont’un kızı Leydi Blanche, eskiyle yeninin

buluştuğu Chateau–Le–Blanc’ta dolaştığında, binanın modern bölümlerin “neşeli ve seçkin” olduğunu düşünür, ancak dikkatini ilk olarak çeken tarihi kısımlarda “hayal gücüne daha ilginç gelen” bir şeyler olduğunu düşünür (Radcliffe, 2010, 819). Chateau–Le–Blanc da Udolpho gibi Gotik mimarlığın bir ürünüdür, ancak her iki şatoda da zaman geçiren Emily bu iki yapıyı doğrudan karşılaştırdığında arada kimi farklar olduğunu görür: “Şatoya döndüklerinde Leydi Blanche, Emily’yi en sevdiği kuleye götürdü ve oradan başlayarak, Blanche’ın daha önce gezmiş olduğu tarihi odaları dolaştılar. Bu odaların yapısını ve eski olmasına rağmen ihtişamını yitirmemiş mobilyalarının tarzını gözlemlemek, bunları da daha bile antik ve grotesk olan Udolpho şatosununkilerle karşılaştırmak Emily’nin hoşuna gitmişti (Radcliffe, 2010, 837).

Klasik bir Gotik mekân olan Chateau–le–Blanc’ın, pek de şaşırtıcı olmayan bir biçimde, doğaüstü olaylardan payını aldığı görülür. Marki’nin eşi Markiz’in bundan neredeyse yirmi yıl önce, doğum sırasında ölümünden sonra kadının odası kapatılmış, bir daha da buraya giren olmamıştır. Yine bir Gotik mekândan beklenebileceği üzere, hizmetçiler arasında bu şatoya da hayaletlerin musallat olduğu söylentileri sıkça fısıldanmaktadır. Emily, beraberinde şatonun yaşlı kahyası Dorothee olduğu halde, Markiz’in öldüğü odayı gezerken açıklanması ilk bakışta mümkün olmayan birtakım olaylara tanıklık eder. Markiz’in yatağını çevreleyen perdenin üzerine ansızın beliren bir insan yüzü hem Emily’nin hem de Dorothee’nin dehşete kapılarak odadan kaçmalarına yol açar. Bu durumun kulaktan kulağa yayılması üzerine hizmetliler dehşete kapılır ve Kont’a bu tekinsiz yerden ayrılmak istediklerini dile getirirler. İtalya’dan beri Emily ile Anette’e eşlik eden, Montoni’nin eski uşağı Ludovico hayalet söylentilerini boşa çıkarmak için elinde bir kılıçla aynı odada bir gece geçirmeye gönüllü olsa da, o günün sabahında kendisinden en ufak bir iz bile bulunamaz. Daha sonra, binanın bir kısmını korsanların ve haydutların ele geçirip sığınak olarak kullandıklarını, hayalet söylentilerini de işlerine kimsenin burunlarını sokmamaları için maksatlı olarak yaydıklarını öğreniriz. Sadık İtalyan uşak Ludovico’yu da onlar kaçırmışlardır. Bu gizemin de aydınlanmasıyla Udolpho’nun ardından Chateau–Le–Blanc da aşırı duygusallık ve boş inançlar yüzünden üzerlerine yapıştırılan “doğaüstü” yaftasından kurtulur ve şeytanlarından arındırılır. Böylece, gerçek kötünün doğaüstü bir kaynakta değil, insanın içinde olduğu da vurgulanmış olur. Hatta Leydi Blanche’ın ve Emily’nin düğünleri aynı

gün, kadim görkemine kavuşan ve Gotik kulelerinin üzerinde Villeroi soyunun bayrakları bir kez daha dalgalanan, aslına sadık bir biçimde Orta Çağ'dan kalma savaş manzaralarını resmeden nefes kesici duvar halılarıyla kaplanmış Chateau–Le–Blanc'ta yapılır. Ann Radcliffe'in bu konudaki felsefesinin özünü, belki de Leydi Blanche'la konuşurken Emily'nin yaptığı şu yorumda bulmak olanaklıdır: “ ‘Gördüğüm kadarıyla,’ dedi Emily gülümseyerek, ‘eski malikânelerin hepsi hayaletli; ben de kısa süre önce olağanüstü olaylarla dolu bir yerden geldim, ne var ki ayrıldığımdan beri neredeyse tüm olayların açıklığı kavuştuğunu işittim.’ ” (Radcliffe, 2010, 839).

4.2 Matthew Gregory Lewis ve *The Monk*

Ann Radcliffe ile Matthew Gregory Lewis, İngiliz Gotik yazınında zaman içinde beliren iki değişik akımın, biçim ve içerik bakımından birbirinden kalın çizgilerle ayrılmış iki farklı tekniğin önde gelen temsilcileri kabul edilirler. Tezin bir önceki bölümünde değinildiği üzere, Gotik yazının en kuvvetli ismi kabul edilen Ann Radcliffe söz konusu olduğunda dehşetin asıl kaynağının gölgede kaldığı ve asla doğrudan değinilmediği, bu yazınsal türün ayırt edici niteliklerinden sayılan doğaüstü unsurların ise, sırf aklın ışığı karşısında yenilgiye uğratılmak ve mantıklı bir açıklama bulmak üzere, okurun ilgisini canlı tutmak üzere kullanıldığı görülür. İngiliz yazınında Gotik'i inceleyen çoğu yazın eleştirmeni, bu türe en büyük katkısı *The Monk* (Keşiş) adlı roman olan Matthew Gregory Lewis'in Ann Radcliffe'in kalemiyle savunduğu görüşlerin ve değerlerin tam zıttı bir konumda yer aldığını kabul eder.

Matthew Gregory Lewis, Savaş Bakanlığı'nda üst düzey bir yetkili ve aydın bir adam olan Matthew Lewis'in oğlu olarak 1775'te dünyaya geldi. Küçük yaştan itibaren çok iyi bir eğitim aldı, daha öğrenciyken çeşitli Avrupa şehirlerini gezdi, Latince, Fransızca ve Almanca öğrendi; tıpkı babası gibi o da lisans ve yüksek lisans eğitimini Oxford Üniversitesi'nde tamamladı. Davenport–Hines'in deyiimiyle çocukluğundan başlayarak “dayanılmaz bir züppe” olan Lewis, dışadönük karakteriyle çok sayıda dost edindiyse de, kendini beğenmiş tavırları yüzünden “sosyete de hiç de popüler değildi.” (1998, 217). Oxford'dan mezuniyetinden sonra, geniş bir çevre sahibi olan babasının nüfuzu sayesinde, Hollanda'da, Lahey'deki İngiliz Büyükelçiliği'nde ataşe olarak çalışmaya başladı.

Lewis, son derece sıkıcı bulduğu Hollanda’da, daha on dokuz yaşındayken ve yalnızca on hafta gibi kısa bir süre içinde “ [...] Gotik yazının en önemli ve en tartışmalı örneklerinden biri [...]” olan 450 sayfalık *The Monk*’u yazdı (Pala–Mull, 2008, 67). Aynı yıl Lewis babasının devrin başbakanı olan Pitt üzerindeki etkisiyle parlamentoya seçildi (Davenport–Hines, 1998, 222). Scognamillo, Lewis’in 5 yıl kadar süren ve bir kez bile parlamentoya seslenmeden geçen bir hayli pasif siyasi hayatında ilginç bir rastlantıya işaret ederek, onun parlamentoda *Vathek*’in yazarı William Beckford’un yerini aldığını öne sürmüştür (1994, 39). Matthew Gregory Lewis’in William Beckford’la ortak bir diğer yanı Jamaika’yla olan güçlü bağlarıdır. Lewis’in babası Jamaika’da dünyaya gelmişti ve orada hatırı sayılır büyüklükte şeker kamışı tarlalarına sahipti. Meclis üyeliği sona erdikten sonra kendini yazmaya adan Lewis, babasının 1812’deki ölümü üzerine büyük bir servete kondu ve yazın kariyerini terk ederek Jamaika’ya gitti. Plantasyonlardaki kölelerin zor çalışma koşullarını iyileştirmek için sarf ettiği çabaları diğer köle sahipleri öfkeyle karşıladılar (Davenport–Hines, 1998, 223). Lewis 1818’de, Jamaika’dan İngiltere’ye dönüş yolculuğu sırasında, yakalanmış olduğu sarıhummadan kurtulamayarak öldüğünde daha kırk üç yaşındaydı. Yine Davenport–Hines, onun ölümüyle ilgili “Gotik” bir anekdot aktararak, Lewis’in okyanusa atılan tabutunun bağlanan ağırlıklardan kurtulduğunu ve sarılı olduğu bezin yelken gibi şişmesiyle, tabutun Jamaika’ya doğru yüzmeye başladığını yazmıştır (1998, 223).

The Monk, Gotik yazının önde gelen niteliklerinden aşırılığın en uç örneklerinden biridir (Pala–Mull, 2008, 68). Kitap 1796’nın Mart ayında piyasaya çıktığında, Gotik geleneğin diğer birçok temsilcisi gibi, üzerinde yazarının adı yoktu. Ancak eser yayımlandığı anda İngiliz halkından çok büyük bir ilgi gördü ve üzerine eleştirilenler tarafından kimi olumlu kimi olumsuz yorumlar yapıldı. *The Monk* hakkında yazılan ilk incelemenin 1796 Haziran’ında *Monthly Mirror*’da yayımlandığını belirten Devendra Varma, bu yorumun esere övgüler yağdırdığını belirtir: “Eserin tamamı ustaca kotarılmış ve yazarın sahip olduğu büyük hayal ve yargı gücünün en değerli kanıtı” (1987, 142–143).

Başarılı satış rakamlarına erişmesi üzerine, *The Monk*’un ikinci baskısı Ekim ayında yapıldı ve artık parlamento üyeliğine seçilmiş olan Lewis, kitaba açık adını “M.G. Lewis, Esq., M.P.” (Meclis Üyesi Bay M.G. Lewis) biçiminde yazarak sadece eserini sahiplenmekle kalmadı, yeni edindiği unvanı da ekledi. Bu, romana yönelik

tepkilerin katlanmasına yol açtı. Pala–Mull, çalışmasında Michael Gamer’ın sözlerine yer vererek Lewis’in kendi unvanını gösteriş ve kibir amaçlı kullandığını, ancak bu planın ters teptiğini ima etmiştir: “Bu son iki harfin gösterişi ona çok pahalıya mal oldu; eleştirilenler, yergiciler, din adamları, politikacılar, daha önceki olumlu görüşlerini de değiştirerek kitabın müstehcenlik ve dine saygısızlık nedenleriyle toplatılmasını istediklerini belirtmeye başladılar” (2008, 70). İngiliz şiirinde romantizmin en büyük isimlerinden olan, Kubla Khan ve Rime of the Ancient Mariner’in şairi olarak da bilinen Samuel Taylor Coleridge, *The Monk*’la ilgili çok acımasız eleştiriler içeren bir yorum yayınladı. Üstat şair, Lewis’in meclis üyesi sıfatını kullanmasına “*The Monk*’un yazarı imzasını atarken YASA KOYUCU olduğunu da belirtmiş! Baktıkça tir tir titriyoruz,” diyerek bu görgüsüzlükle dalga geçiyordu (Botting, 1996, 80). Coleridge, Lewis’e yönelik eleştirilerin belki de en yıkıcısında, onun tutarsız üslubundan, Hıristiyanlığa, ruhban sınıfına ve özellikle de İncil’e yönelik hakaretlerinden ve gençlerin ahlakını sarsacak miktarda, ayrıntılı bir biçimde tasvir edilmiş cinsel içeriğinden yakınıyordu.

“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 engellenmesini savunan bir grup tarafından kitabın satışının sınırlandırılmasına yönelik bir karar çıkarması konusunda uyarıldı. Lewis’in 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. Bu haliyle bile roman kışkırtıcı bulundu” (Davenport–Hines, 1998, 222),

İngiliz toplumunda Gotik romanslara çok ciddi sayılmayan, kalitesiz, eğlencelik kitaplar gözüyle bakılmaktaydı. Ayrıca Lewis’in eserinin olağanüstü öğelerle dolup taşıdığı da bir gerçektir. Buna rağmen içeriği o kadar kışkırtıcıydı ki, normalde hoş görülebilecek olan *The Monk*, İngiliz yazın tarihinin en kötü şöhretli eserine dönüştü. Yazında fantastiği sınıflandırmasıyla tanınan kuramcı Tzvetan Todorov, *The Monk*’u fantastik içeriğin bile sansürden kurtaramadığı bir eser olarak gösterir (2004, 153). Matthew Gregory Lewis’in genç yaşı ve deneyimsizliği yüzünden, romanın tutucu İngiliz toplumunda yaratabileceği infial tahmin edemediği, aksi takdirde bir oto sansür mekânizmasını daha eserin yazım aşamasında devreye sokabileceği düşünülebilir. Fakat onun romanı, bir görüşe göre zaten “kentsoylulara saldırıp onları

rahatsız etmek, sarsmak ve dehşete düşürmek” (Scognamillo, 1994, 38) amacıyla yazılmıştır. Yani Lewis, zaten böyle bir beklenti içinde kaleme sarılmış, “Kutsal Kitabı, Eski Ahit’i ‘bir genelevin kayıt defterine’ benzeten tanrıtanımazın, küfürbazın tekidir.” (Scognamillo, 1994, 39). Özkaracalar da *The Monk*’un yazarının “din düşmanı kimliğini her vesileyle provoke edici tarzlarda ortaya koymasıyla” bilindiğini yazmıştır (2005, 20). Lewis, kendi romanında sürekli bir ahlaksal çöküntü içinde olan Keşiş Ambrosio’yla özdeşleştirilmiş ve ömrünün sonuna kadar “Keşiş” Lewis olarak anılmasına yol açan bir lakap edinmiştir.

Sebebi her ne olursa olsun genç siyasetçi Lewis’in, özel hayatında sansasyonlarla adı anılan William Beckford’a –en azından yazın çevrelerinde– gösterilen hoşgörüden payını alamadığı kesindir. Zira bol miktardaki şehvetli betimlemeleri, şiddetli imgeleri ve abartılı sahneleriyle *Vathek*’e benzeyen *The Monk*’un toplum tarafından algılanışı daha farklı olmuş ve “*Vathek*’e ahlak dersi veren bir öykü gözüyle bakılırken, *The Monk* daha en başından müstehcen sayılmıştır.” (Botting, 1996, 79).

Peki, Matthew Gregory Lewis’in eserini, o sıralarda altın çağını yaşamakta olan ve İngiliz toplumunun kanıksamış olduğu nice Gotik romanstan ayırt eden şey neydi? *The Monk*’un *Castle of Otranto*’yu takip eden 60 yıl içinde bir furyaya dönüşerek cinayetin, büyüün, saldırının, tehdidin, kötülüğün neredeyse tüm kombinasyonlarını tüketmiş olan Gotik yazının dağarcığına kattığı bu kadar kışkırtıcı öğeler nelerdi? Bu sorunun yanıtını bulmak için, öncelikle *The Monk*’un yaratım sürecinin nelerden etkilenmiş olabileceğine bakmak gerekir.

Matthew Gregory Lewis, Almanya ve Hollanda’da geçirdiği süre içinde Schauer–Romantik sanat kavramının etkisinde kalmış ve temsilcileri arasında Goethe ile Schiller’in de bulunduğu Sturm und Drang (Fırtına ve Baskı) akımın sıkı bir takipçisi olmuştu. Almanya’da Fransız Neo Klasik düşüncesine bir tepki olarak başlayan bu akımın yazın dünyasına yansımaları, duygularının etkisi altında hareket eden ve otoriteye kaotik biçimde isyan eden kahramanlar biçimindeydi. Bu kahramanları yönlendirenler yüce duygular değil de, şiddetli tutkular ya da intikam gibi ahlak bakımından tartışmaya açık kişisel güdülerdi. Lewis, Almanya ziyaretleri sırasında bu akımın başını çeken Goethe’yle tanışma fırsatı bulmuş, birtakım Almanca öyküleri İngilizceye çevirerek yayımlatmıştı. Dolayısıyla, İngiliz okurunun alıştığından daha farklı, çok daha şiddetli ve dolaysız bir tarzı benimsemişti. Lewis’i Radcliffe’in karşısında konumlandıran şeylerden biri, onun bu tercihidir. O

dönemlerde Gotik'in en usta ismi olan Radcliffe, Gotik dehşeti Gotik korkuya yeğlemiş ve okurda yüce duygusunu yaratmak için dehşetli nesnelere doğrudan tasvir edilmeyip dolaylı olarak ima edilmesi gerektiğini savunmuştur.

Bir diğer etmen ise, önce Avrupa'nın, sonra da dalga dalga yayılan etkisiyle tüm dünya tarihini etkisi altına alan Fransız İhtilali'di. 1789'da gerçekleşen ihtilal İngiltere'den de izlenmiş, galeyana gelen halkın daha düne kadar boyun eğmekte olduğu, kökü yüzlerce yıl eskiye dayanan siyasi otoriteyi nasıl bir hamlede alaşağı ettiği; gözü dönmüş kalabalığın kraliyete ait binaları yakıp yıkması, linç ve idam, tecavüz ve ölçsüz şiddet olayları kaygıyla karşılanmıştı. Orta Çağ İspanyası'nda geçmesine rağmen *The Monk*, Fransız İhtilali'nden çok büyük oranda etkilenmiş, hatta öykünün sonlarında Fransız İhtilali'nin küçük ölçekli bir kopyası sıkıştırılmıştır. Yazıldığı dönemin güncel sorunlarına bu şekilde değinen eserin "Fransız güruhların yarattığı şiddetin öyküleriyle dehşete kapılmış" (Davenport-Hines, 1998, 222) İngiliz okuruna dehşet salan bir etkisi olmuştu. Fransa'da ayaklar altına alınan devlet otoritesiydi; oysa romanda bu, din otoritesine dönüşmüştür. Büyük çoğunluğu Protestan olan İngiltere'de yazılan kimi romanlarda Katolik Roma Kilisesi'ni hedef alan bir yergi olduğu doğrudur, ancak *The Monk*'ta bu çok daha uç noktadadır ve yazar, İncil'i çocukların okuması zararlı olan, içinde her tür kötülüğün, vahşetin ve müstehcenliğin yer aldığı bir kitap olarak niteleyerek adeta tüm Hıristiyanlığı karşısına almış gibidir.

Romanın o dönemde eleştirmenler tarafından yerden yere vurulmasına yol açan bir diğer şey de cinselliğe bakış açısidir. Kitabın başkişisi, tüm Madrid'in önünde saygıyla eğildiği, daha yaşarken halkın gözünde aziz mertebesine erişen Ambrosio, içten içe şehvet duygusuyla yanıp kavrulmaktadır. Tıpkı vahşet içeren sahneler gibi, Ambrosio'yu tahrik eden kişiler ve olaylar da olanca açıklığıyla betimlenmiştir. Ne var ki söz konusu olan pornografi değil, Varma'nın da belirttiği gibi, çağdaş romanlarda görmeye alıştığımız cinsten, "yumuşak bir erotizm"dir. Buna rağmen *Scots Magazine* "gençliğin böyle romanslardaki gibi kötücül bir etkiye maruz kalmaması gerektiğini savunmuş, *European Magazine* ise kitabın "ne özgünlüğe ne de ahlaka" sahip olduğunu yazmıştır. Samuel Taylor Coleridge içinse "*The Monk*, oğullarının ya da kızlarının elinde görseler ebeveynlerin haklı olarak endişeye kapılacağı bir romans", hatta "gençlik için bir zehir"dir (Varma, 1987, 147).

Lewis'in böylesi bir müstehcenliği benimsemesinde Fransız yazar Sade Markisi'nin etkili olduğu büyük oranda kabul görmüş bir düşüncedir. Maurice Heine ve Mario Praz, Lewis'in ihtilalden üç yıl sonra Paris'e gerçekleştirdiği ziyarette Sade'in *Justine*'inin bir kopyasını satın aldığından kuşulanmaktadırlar ve *The Monk*'ta Azize Clare manastırının baş rahibesi Agatha "tam bir Sade figürü" olarak resmedilmiştir. Lewis böylece, *The Monk*'a Alman korkunçluğunun yanı sıra sadist bir de şehvet katmıştır (Davenport–Hines, 1998, 217–218, 220).

Kuvvetli bir etkiler ağının ortasında oluşmuş bir yapıttır *The Monk*. Alman ön romantizminin, Sturm und Drang akımının (özellikle de Goethe'nin), Fransız İhtilali'nin ve Sade Markisi'nin yanı sıra, İngiliz yazınının ve Gotik akımın büyük isimlerinden de etkilenmiştir. Söz gelimi, Shakespeare'in izleri kitabın dört bir yanına yayılmıştır: *Kısasa Kısas*'a, *Romeo ve Jülyet*'e ve *Macbeth*'e yapılmış göndermeler göze çarpar. Mimarlık tarihçisi Clark, *The Monk*'un yayınlanmasından önce Lewis'in *Otranto* tarzında bir öykü üzerine çalıştığını belirterek, türün atası sayılan Horace Walpole'un etkisine dikkati çeker (1962, 44). Daha da ilginç, o dönemde yazar olarak birbirine rakip sayılabilecek Ann Radcliffe'le Matthew Lewis arasında da bir etkileşim mevcuttur. Lewis, Radcliffe'in *The Mysteries of Udolpho*'sunu okuduktan sonra *The Monk*'u yazdığını itiraf etmiştir ve Radcliffe de engizisyon temalı *The Italian, or the Confessional of the Black Penitents* romanını *The Monk*'a "kendisini kanıtlamaya yönelik bir tepki olarak" yazmıştır (Davenport–Hines, 1998, 180). Fred Botting içinse 1797'de yayımlanan bu roman "*The Monk*'a tam bir yanıt değilse bile, onun yarattığı skandal karşısında ihtiyatlı bir karşılıktır." (1996, 76) Zira Radcliffe, *The Monk*'a yönelik olumsuz eleştirileri görerek kendi Gotik repertuarındaki birçok öğeyi kullanmamış ve aşırılıktan uzak duran, daha ölçülü bir roman ortaya koymuştur. Lewis, romanda etkisi olan diğer kaynakları, yöneltilen çeşitli hırsızlık iddiaları üzerine şu şekilde açıklamıştır:

"Bu romansı yazma fikrini ilk olarak The Guardian'da yayımlanan Santo Barsisa'nın öyküsü verdi. Kanayan Rahibe, Almanya'nın birçok yöresinde hala itibar gören bir gelenektir ve onun musallat olduğu Lauenstein Kalesi'nin kalıntılarının hala Thuringia sınırlarında görülebildiğini işittim. Su Kralı'nın üçüncü kıtadan on ikinci kıtaya kadarki kısmı aslen bir Danimarka baladından alıntıdır. Belerma ile Durandarte ise, Don Kişot'ta sözü geçen popüler Gayferos ve Melesindra şarkısının da yer aldığı eski bir İspanyol şiir kitabındaki bazı kıtalardan çevrilmiştir. Bilincinde olduğum tüm alıntıları böylece kabul ediyorum; ama hiç şüphesiz şu anda hiç farkında olmadığım daha niceşi bulunabilir" (Lewis, 1994, 164).

Elbette *The Monk* birçoklarını da etkisine almıştır. Sözelimi, muhtemelen Lord Holland ve Jovellanos aracılığıyla İspanyol ressam Goya'nın hayal gücünü etkilemiştir (Davenport–Hines, 1998, 218). Victor Hugo'nun *Notre Dame'in Kamburu* adlı romanı da *The Monk*'tan çok etkilenmiş, hatta “falcı ve dansçı Çingene kız” ile “kıza âşık olan, kötü niyetli rahip” gibi karakterleri doğrudan bu kaynaktan almıştır. Halkın Notre Dame kilisesine ve dolayısıyla Gotik mimarlığa ilgisini yeniden alevlendiren bu roman, Eugène Viollet–le–Duc'ün restorasyon çalışmalarının başlangıcıyla ve Fransa'da Gotik diriliş mimarlığının yayılmasıyla çok yakından ilişkilidir.

Son derece cüretkâr bir eser olan *The Monk*, muhafazakâr İngiliz toplumunun kabul görmüş değer yargılarını ve saygı duyulan kurumlarını hiçe sayan ayrık karakterleri ve sarsıcı olay dizisiyle eleştirmenlerin hedef tahtasına dönüşmüştür. Ne var ki, *The Monk*'u eleştirmek üzere yola çıkanların pek azı, yazarının ilk yazınsal deneyimi olan bu romanın ustaca kotarıldığına ya da o güne kadar hiç kimsenin kâğıda dökmeye cesaret edemediği ölçüde sapkın ve şoke edici fikirlere değinerek büyük oranda “benzersiz” bir eser statüsüne eriştiğine değinmeden geçebilmiştir. Gotik romanın gelişimi içinde *The Monk* ve Matthew Gregory Lewis, bu çalışmada incelenen *Mysteries of Udolpho* ve benzeri romanlarla türde yadsınamaz bir ağırlığı bulunan Ann Radcliffe'in tam karşısında durmakta ve doğaüstünü sadece okurun ilgisini canlı tutan yazınsal bir araç olarak kullanan başarılı kadın yazarınkiyle taban tabana zıt bir dünya görüşünü simgelemektedir. Gotik'in doğasına özgü bu ikilik, yani akla Alman idealizminin diyalektik düşüncesini getirecek biçimde zıt kutupları bünyesinde toplaması, birbirinin antitezi sayılabilecek bu iki Gotik akımının aynı anda var olabilmesini sağlamıştır. Birbirinin temellerini çürütecek nitelikteki bu iki eser de bugün türün başyapıtları arasında sayılıyorsa, bunu Gotik'in esnek ve içten içe hoşgörülü yapısına borçluyuz.

4.2.1 *The Monk*

The Monk, 17. yüzyıl sonunda İngiltere'de ve bir İngiliz yazar tarafından yazılmış olduğu halde, engizisyonun halen güçlü olduğu bir dönemde (tarih belirtilmese de büyük olasılıkla 16. yüzyılda) İspanya'nın Madrid şehrinde yaşanan olayları konu eder. Kitaba adını veren ve düşüş öyküsü anlatılan keşiş Ambrosio, tüm şehir halkını etkili konuşmalarıyla avucunun içine almış güçlü bir vaizdir. Henüz 30 yaşındaki

Ambrosio daha bebekken manastır avlusuna terk edilmiş, burada din adamları tarafından yetiştirilmiş ve hayatı boyunca manastır sınırları dışına çıkmadan, insanları doğru yoldan saptıran günahlarla tanışmadan büyümüştür. Tek bir günah bile işlemediği söylenen Ambrosio çok kısa zamanda yükselerek kilisesinin başrahibi, şehrin tüm önde gelen ailelerinin günah çıkartıcısı olmuştur ve Madrid halkı onun azizlik mertebesine yükseleceğinden emindir.

“Manastırın çanları çalmaya başlayalı henüz beş dakika olmuştu ki Capuchin Kilisesi dinleyicilerle ağzına kadar dolup taşmıştı. Sakın kalabalığın sofuluktan ya da bilgiye açlıktan ötürü toplandığını sanmayın. Pek azı bu sebeplerden etkilenmişti ve Madrid gibi batıl inancın despotça hüküm sürdüğü bir şehirde gerçek dindarlığı aramak boşuna bir çabaydı. Şu anda Capuchin Kilisesi’nde toplanmış olan dinleyicilerin oraya geliş amacı çeşit çeşitti ve hiçbiri de dışarıdan görüldüğü gibi değildi. Kadınlar kendilerini göstermeye, erkekler ise kadınları görmeye gelmişlerdi. Kimisi bu kadar ünlü bir vaizi merak ettiğinden oradaydı; kimisi ise akşam oyun başlayana kadar zaman öldürmenin daha iyi bir yolu olmadığından. Kimi, Kilise’de oturacak yer bulmanın olanaksız olduğunu duyunca gelmişti ve Madrid’in bir yarısı, diğer yarısıyla buluşmak üzere oradaydı. Vaizi duymak için gerçekten sabırsızlananlar sadece birkaç yaşlı sofu ile söylenenlerde hata aramak ve alay etmek için bir araya gelmiş yarım düzine rakip vaizdi. Kalabalığın geri kalanı için, vaaz verilmese de bir şey değişmezdi; şüphesiz ne hayal kırıklığına uğurlardı ne de bu eksikliğin farkına varırlardı” (Lewis, 1994, 165).

Böyle bir günde, genç ve soylu iki arkadaş olan Don Christoval ile Don Lorenzo (biri Ossorio Kontu, diğeri ise Medina Dükü’nün yeğenidir) kilisede Murcia’dan henüz gelmiş olan dünyalar güzeli Antonia ve teyzesi Leonella ile tanışırlar. Lorenzo, tüm hayatını annesiyle birlikte Murcia’da bir şatoda geçirmiş ve hiç şehre adımını atmamış olan bu saf kıza anında vurulur. Ancak kız da kiliseyi tıka basa dolduran şehir halkıyla birlikte, Başrahip Ambrosio’nun etkisi altında kalmıştır. Vaazın ardından halk kiliseden ayrılır ancak Lorenzo, kabaran duygularının da etkisiyle katedralde uyuyakalıp tuhaf bir rüya görür. Tam çıkmak üzereyken, dostu Christoval, rahibeler geçidine katılacak genç ve güzel kadınları seyretmek için geri gelir. Don Lorenzo’nun kız kardeşi Don Agnes dini bir yaşantıyı tercih etmiştir ve bu rahibelerin arasındadır. Ne ilginçtir ki, Lorenzo, kız kardeşi Agnes’in kiliseye gizlice giren gizemli bir figürle gizlice mektuplaştığına tanık olur. Bu kişiyi kilise dışında düelloya davet eder ve Don Christoval araya girmese, ikisinin birbirlerini öldürmesi işten bile değildir. Söz konusu gizemli kişinin Lorenzo’nun çok yakın bir arkadaşı olan Cisternas Markisi olduğu anlaşılır. Marki, Lorenzo’nun kız kardeşi Agnes’la

gizli bir aşk ilişkisi içindedir ve kendini manastıra kapatan genç kızla ancak bu şekilde haberleşebilmektedir.

Konutuna çekilmiş olan Başrahip Ambrosio ise aslında hiç de dışarıdan görüldüğü gibi biri değildir. Tüm yaşamı boyunca kendini dünyevi zevklerden alıkoymuş olan adam, bu yüzden kendini diğer tüm insanlardan yüce saymakta, günah işlemiş kişilere karşı son derece müsamahasız davranmaktadır. Ambrosio, odasının duvarına iki yıl önce asılan alımlı Madonna tasvirine âşıktır ve ona karşı çok şiddetli bir cinsel arzu da duymaktadır. Genç başrahip nefsinin dayanıklılığını ölçmek için, maddi zevkler vaat eden günahlarla kendini sınama kararı alır.

Lorenzo'nun kadınlara ait manastırda yaşayan kız kardeşi Agnes, sevgilisi Marki Raymond de las Cisternas'a vereceği mektubu kazara Ambrosio'nun önünde düşürünce, kızın hamile olduğu anlaşılır. Ambrosio, tüm yakarmalarına rağmen kızı cezalandırılması için, merhametsizliğiyle bilinen başrahibe Agatha'ya teslim eder. Bu sırada Ambrosio, manastırda birkaç yıldır hizmetli olarak çalışan, hiç kimseye yakınlık göstermeyen, ancak kendisine büyük bir hayranlık ve saygı besleyen Rosario adlı delikanlının sıkıntısını fark eder. Sürekli yüzü örtülü olarak gezen ve çok iyi bir aileden geldiği tahmin edilen Rosario, başrahibe önce karşılıksız bir aşk yüzünden kaybettiği ablası Matilda'nın acıklı öyküsünü anlatır, sonra da aslında Matilda'nın kendisi olduğunu itiraf eder ve aşkını dile getirir. Rosario, aslında genç ve güzel bir kızdır! Kadınların girmesi yasak olan bir manastırda bunca zamandır kendisine duyduğu aşk yüzünden erkek kılığında gezen Matilda'nın derhal kovulması gerekmektedir; ancak bir kısmı doğaüstü nitelik taşıyan türlü olaylar yüzünden Ambrosio, kızın sırrını gizli tutmak ve onun manastırdaki varlığına itiraz etmemek üzere ant içmeye mecbur olur. Dahası, Matilda, başrahibi kendine âşık etmek için İtalyan bir ressama kendisinin Madonna suretinde bir portresini yaptırmış ve bunu da iki yıl önce Ambrosio'nun odasına astırmıştır; yani Ambrosio'nun şehvetinin beden bulmuş nesnesi aslında Matilda'dan başkası değildir. Kız çok geçmeden amacına erişir ve kibirli başrahibi baştan çıkarır. Artık aşağıladığı insanların düzeyine inen ve günah batağına saplanan Ambrosio, nefesine hâkim olamadığı için, erkek kılığında dolaşan güzeller güzeli Matilda'yla her fırsatta birlikte olmaktadır.

Bu sırada Marki Raymond ile Don Lorenzo bir araya gelirler ve Raymond, onlara uzunluğuyla neredeyse roman içinde roman diyebileceğimiz “Kanayan Rahibe”

öyküsünü anlatır. Bu öyküye göre, bundan aylar önce, tüm Avrupa dağlarını mesken tutan banditti'ye (haydutlara) yakalanmamak için farklı bir isim altında ve tebdili kıyafet gezen Raymond, Avrupa'nın türlü ülkelerini dolaşmış, Almanya'dayken at arabasını onarmak ve yaklaşan fırtınadan korunmak için yakındaki bir eve sığınmak zorunda kalmıştır. Aynı eve, tüm maiyetiyle birlikte bir de Alman Barones sığınır. Ev sahibi oduncu, şüphe uyandıran bir adamdır, ne var ki oduncunun genç karısı kocasının planlarına ihanet ederek, bu evin bir haydut yatağı olduğunu, ilerleyen saatlerde tüm misafirlerin öldürüleceğini Raymond'a söylemeyi başarır. Raymond sadık uşağı Stephano'yu yitirse de, Barones Lindenberg'i kurtararak oradan kaçır ve böylece Baron'un büyük takdirini kazanır. Oduncunun eşi Marguerite'nin oğlu Theodore'u da kendine yardımcı olarak alan Raymond, Baron ile Barones'in davetlisi olarak bir süre Bavyera'da, Lindenberg Şatosu'nda kalır. Burada, haydutların elinden kurtardığı Barones'in aslında İspanyol olduğunu öğrenir ve kadının kuzeni Agnes'la, yani Don Lorenzo'nun kız kardeşiyle tanışır. Agnes ile Raymond arasında filizlenen aşk, kendisini mutlak bir ölümden kurtaran cesur İspanyol gencine aşık olan Barones'in hiç hoşuna gitmez. Çift, şatodan gizlice kaçma planları yapsa da, planları yine doğaüstü etkenlerin müdahalesi sonucu buluşamazlar ve başına türlü aksilikler gelen Raymond, İspanya'ya ancak uzunca bir süre sonra geri dönebilir. Agnes ise Madrid'de Azize Clare manastırına kapanmayı kabullenmiştir. Raymond, Agnes'la bir araya gelebilmek için, manastırda bahçıvan olarak çalışmaya başlar ve bir gün, korunmasız bir anında yakaladığı genç kıza sahip olur. İşte, manastırdaki rahibe Agnes ile Marki Raymond arasındaki mektuplaşma ilişkisi kısaca bu durumdan kaynaklanmaktadır; zira Agnes hamile kalmıştır ve rahibelikten vazgeçip sevgilisiyle evlenmek niyetindedir. Raymond ile Lorenzo, artık haber alamadıkları ve görüşmelerine başrahibe tarafından izin verilmeyen Agnes'ı kurtarmak için güçlerini birleştirmeye karar verirler.

Öte yandan Don Lorenzo ile Antonia giderek birbirlerine yaklaşmaktadırlar. Kızın Lorenzo'dan hoşlandığı, ölüm döşeğindeki annesi Elvira'nın gözünden de kaçmamıştır. Kadın, Medina Dükü'nün olur vermesi şartıyla, kızının Lorenzo'yla evlenmesine razı olacağını bildirir. Antonia ise sağlığını giderek yitiren annesinin günah çıkarabilmesi için Peder Ambrosio'dan medet ummaktadır. Gözü şehvetten dönmüş rahip, Antonia'yu gördüğü anda onu elde etmek için karşı konulmaz bir arzu duymaya başlar. Hayatı boyunca tek bir kez bile manastırdan dışarı çıkmamış olan

Ambrosio, artık sırf genç kızı görebilmek için gizlice binayı terk edip yollara düşmekte ve kızın annesi Elvira'nın günah çıkarmasına yardımcı olmaktadır. Mucizevî bir biçimde sağlığına kavuşan Elvira, Ambrosio'nun Antonia'ya yaklaşma çabası içinde olduğunu anlayınca adama engel olmaya kalkar. Ne var ki, Matilda sayesinde doğaüstü güçlerin yardımını da arkasına alan başrahip, kadını öldürür.

Zinanın yanı sıra artık cinayet günahını da işleyen kibirli başrahip, en büyük arzusuna erişebilmek için Antonia'ya, tıpkı Shakespeare'in *Romeo ve Jülyet*'inde –ya da Beckford'un *Vathek*'inde olduğu gibi– kızı geçici bir süre için ölü gibi gösterecek bir iksir içirmeyi başarır. Kız gömülmesi için manastırın altındaki mezarlığa götürülür ve çürüyen cesetlerin arasına yatırılır. Bu sırada, Raymond ile Lorenzo da Agnes'ı kurtarmak için amansız bir çaba içindedirler. Bunun için Raymond'un amcası Kardinal Dük'ten Papa'nın bizzat kendisine kadar birçok kişi araya girse de, başrahibe, manastırının adının kötüye çıkmasını istemediği için Agnes'ı onlarla görüştürmez ve günahkâr kadının öldüğünü söyler. Sonunda, başrahibe hakkındaki şikâyetleri değerlendiren Engizisyon mahkemesi, halka açık bir dini festival için düzenlenen bir geçit sırasında başrahibeyi yakalamaları için askerlerini görevlendirir. Başrahibenin uluorta tutuklanması ve birçok cürümden sorumlu tutulması üzerine galeyana gelen halk, kadını acımasızca linç eder, sonra da manastırı ateşe verir. Kontrolden çıkan güruh Madrid'de suçlu, suçsuz ayrımı gözetmeksizin bir rahibe avı başlatır. Lorenzo, manastırın yer altındaki mezarlığında zincirlenmiş olan kız kardeşi Agnes'ı kurtarır. Aynı sıralarda, Ambrosio da aynı mezarlıkta Matilda'nın yardımıyla Antonia'ya tecavüz eder, sonra kızı hunharca öldürür. Engizisyon hem günahkâr rahibi hem de suç ortağı Matilda'yı yakalar, işkence ile suçlarını itiraf ettirir. Matilda, ruhunu şeytana satarak ölüm cezasından kurtulur ve aynısını Ambrosio'ya da önerir. Ambrosio önce bunu reddetse de, idam saati çatıp da nöbetçiler hücresinin kapısına dayanınca, ölüm korkusu yüzünden Şeytan'la pazarlığa oturur. Şeytan, ruhunu elde ettiği Ambrosio'yu öldürmeden önce de, Matilda'nın aslında kendisinin bir uşağı olduğunu ve sırf aşırı kibir zaafını kullanarak sözde günahsız din adamını baştan çıkarmayı ta en başından beri nasıl planladığını anlatır. Dahası, Ambrosio aslında Elvira'nın oğludur. Yani Ambrosio aslında öz annesini boğarak katletmiş, yine öz kız kardeşini de tecavüz ettikten sonra hançerleyerek öldürmüştür. Şeytan bir başka gerçeği daha açıklayarak Ambrosio'ya işkence eder: Aslında engizisyon mahkemesi değerli din adamını Matilda'nın

ayarttığına, Ambrosio'nun ise özgür kalmasına karar vermiştir ve hücrenin kapısına dayanan nöbetçiler keşişi idama götürmek için değil, bu müjdeyi vermek için gelmiştir. Kitap, Şeytan'ın bir dağın tepesine çıkardığı Ambrosio'yu aşağı yuvarlayarak uzun ve acılı bir ölüme mahkûm etmesiyle son bulur.

4.2.2 *The Monk* ve dehşetin mimarisi

Kitabın kısa özetine atılacak üstünkörü bir bakış, M.G. Lewis'in Gotik yazında beliren iki cepheden hangisini seçtiğini hemen ortaya koyar. Öncülleri Horace Walpole ve William Beckford gibi, bu yazar da doğaüstünü Gotik anlatının içkin bir ögesi, ikna edici açıklamalarla rasyonelleştirilmesi gerekmeyen doğal bir parçası olarak görmüştür. Dolayısıyla roman, gerçekleşen kehanetlerden öbür dünyadan mesaj getiren hayaletlere, şeytana ruhunu satarak işbirliği yapan ve bu sayede müthiş güçler edinen bir büyücü kadından her kapıyı açan efsunlu tılsımlara kadar mantıklı hiçbir açıklaması olmayan ve olamayacak birçok doğaüstü nesneyle doludur. Neredeyse tümü kötücül amaçlara hizmet eden bu sıra dışı öğeleri barındıran mekânlar ise, hiç de şaşırtıcı olmayan biçimde, Gotik tarzda inşa edilmiş ya da Gotik romanların genelde bu tarzla özdeşleştirdiği tekinsiz işlevleri üstlenmiş yapılardır. Ne ilginçtir ki, romanda kaynağını doğaüstü öğelerden değil de bizzat dinden, özellikle de Katolik ruhbanlardan alan büyük bir dünyevi dehşet de vardır. Bu dehşetin boyutları, kurallarını çiğneyenlere layık gördüğü akıllara durgunluk verici cezalardan ve sırf bu amaçlar uğrunda tasarlanmış mekânlardan (sözelimi, rahibe manastırının altındaki, sadece gizli geçitlerden ulaşılabilen zindanlar) anlaşılacağı üzere, doğaüstü korkuları bile geride bırakmaktadır.

The Monk'un Gotik mekânları, ağırlıklı olarak dini ya da aristokratik bir otoritenin temsilcisidir. Anlatıdaki dikkate değer yapılardan üçü İspanya'da, Madrid'de yer almaktadır ve dini mimarlığın örnekleridirler. Bunlardan ilki olan Capuchin Kilisesi, sütunları ve tavanı işlemeli ve tonozlu olan, renkli vitraylarla, çeşitli melek ve aziz heykelleriyle donatılmış Gotik bir katedraldir. Başrahip Ambrosio, Madrid halkına seslenmek için burayı kullanmaktadır. Capuchin Kilisesi'nin hemen bitişiğinde erkek rahiplerin yaşam alanını oluşturan bir manastır bulunmaktadır. Erdem yemini etmiş kadın rahibeler ise, acımasızlığıyla tanınan başrahibe Agatha'nın demir yumrukla yönettiği Azize Clare rahibe manastırında yaşamaktadır. İki manastırın ortak kullandığı bir gömü alanından geçilerek yer altı mezarlığı olarak kullanılan,

cesetlerin çürümeye terk edildiği mağaralara erişilmektedir. Lewis'in dini mekânları kutsallıktan alabildiğine uzaktır ve onları Gotik kılan şey, kitaptaki yetersiz mimari betimlemeler değil de kapalı kapılar ardında baştan çıkarmaların, yasak ilişkilerin, ağza alınmayacak satanist törenlerin, masumlara yapılan tarifsiz işkencelerin, kısacası kötülüğün ve doğaüstünün bir numaralı kaynağı olarak tarif edilmeleridir. Romanda önem taşıyan bir diğer bina ise Marki Raymond de las Cisternas'ın Don Lorenzo'ya aktardığı (ve gerçek bir Avrupa söylencesi olduğu M.G. Lewis tarafından da belirtilen) Kanayan Rahibe öyküsünün geçtiği, Almanya'daki Lindenberg Şatosu'dur. Diğerleri gibi dini amaçlı olmayan şatonun hangi mimarlık akımının örneği olduğuna açıkça değinilmese de, Orta Çağ'dan kalma olduğunu bildiğimiz bu yapı, sırf öykü içinde Gotik bir mekâna uygun görülen tüm nitelikleri (geçmişte hırs ve şehvet uğruna işlenmiş korkunç cinayetlere ve bir de çürümeye terk edilen cesedi gömülmedikçe huzur bulamayacak gerçek bir hayalete ev sahipliği etmek gibi) üstlendiği için, işlevi bakımından su götürmez biçimde Gotik'tir.

Romanın Gotik içinde desteklediği cepheyi de belirten ilk doğaüstü olayla Capuchin Kilisesi'nde karşılaşırız. Bu, Ambrosio'nun vaazından sonra, halk kiliseyi terk edince orada kalan Lorenzo'nun gördüğü, kehanet kabilinden bir rüyadır.

“Kandiller henüz yakılmamıştı. Yükselen ayın solgun huzmeleri kilisenin Gotik karanlığını güçlkle debiliyordu. Lorenzo oradan ayrılmadığını fark etti. Antonio'nun yokluğunun ve Don Christoval'in az önce aklına getirdiği, kız kardeşinin yaptığı fedakârlık, etrafını saran o dini alacakaranlıkla çok iyi oluşan melankolik bir ruh haline yol açmıştı. Hala vaiz kürsüsünden itibaren yedinci sütuna yaslanmaktaydı. Bomboş koridorlarda, serinlemeye yüz tutmuş yumuşak bir esinti dolaşıyordu. Mehtap ışığı boyalı pencerelerden içeri giriyor, oymalarla süslenmiş çatıları ve muazzam sütunları bin bir türden ışığa ve renge boyuyordu” (Lewis, 1994, 177).

Bu ortamda uykuya dalan Raymond, (rüyanın içinde) uyandığında kendini az önce bıraktığı gibi loş ve ıssız değil, rengârenk bir kalabalığın doldurduğu bir kilisede bulur. Kısa süre önce tanışıp gönlünü kaptırdığı Antonia kürsünün önünde, beyaz gelinlik giymiştir ve nikâhı kıyacak kişi de Başrahip Ambrosio'dur. Ne var ki Raymond'un bu rüyası bir anda kâbusa dönüşür. Devasa, kapkara, gözleri vahşi ve korkunç, ağzından ateş püsküren, alnında ise okunaklı harflerle “Gurur! Şehvet! İnsafsızlık!” yazılı bir yaratık gelinle Raymond'un arasına girer ve kızı kaçırarak mihrabın üzerine çıkar. Işıklar söner ve katedral yıkılırken, rahipler canlarını kurtarmak için kaçmaya başlarlar. Mihrap yerin derinliklerine gömülür, yerine

alevler saçan dipsiz bir kuyu belirir. Yaratık kızı buradan aşağı çekmeye çalışır, ancak Antonia üzerindeki beyaz kıyafetten kurtulur, sırtında ışıktan bir çift kanat beliren kız göğe yükselirken Raymond'a gökte buluşacaklarını haykırır. O anda katedralin tavanı açılır ve Antonia, gökteki muazzam parlaklığa doğru uçup gider. Raymond uyanır; bomboş, karanlık ve kasvetli kilisede yine tek başınadır. Bu rüya / kâbus, kitaptaki kehanetlerin ilkidir. Belli ki cehennemden gelen ve Antonia'yı da peşi sıra oraya götürmeye kalkışan yaratık, özellikle de alnında taşıdığı sıfatlarla, halkın gözünde günahsız bir ermiş olan Ambrosio'nun gerçek karakterine ayna tutan bir simgedir. Antonia'nın göğe yükselirken Raymond'a verdiği mesaj, aşıkların bu dünyada kavuşma olanağının olmadığı, ikisinin ancak cennette bir araya gelebilecekleri yönündedir. Gotik bir kiliseden beklenmeyecek biçimde aydınlık, şen ve rengârenk donanmış olan katedralin yıkılmaya başlaması, sonra çatısının parçalanarak cennete bir yol açılması ise romanın sonlarına doğru gerçekleşen, kilise yetkesinin çöküşüne ve halkın ayakları altına alınışına işaret etmektedir. Bu rüya, Ambrosio'nun yetiştiği mekân ve aynı zamanda kendisinin hâkimiyet alanı olan kilisede Antonia'yla mutluluk hayallerine dalan gencin gözünü korkutmayı hedefler gibidir.

Romadaki diğer kehanetler korkutmaktan çok uyarmak amaçlı olup, kaynağı itibariyle de bu kadar kötücül bir nitelik taşımamaktadır. Ne ilginçtir ki, bu üç kehanet de Gotik mekân sınırları dışında ortaya çıkar. Bunlardan biri, Antonia'yla teyzesi Leonella'ya kilise dönüşü önlerinden geçtikleri dansçı bir Çingene kızın baktığı el falıdır. Çingene, Leonella'nın avucuna baktıktan sonra onu bekleyen tehlikelerden haberdar eder. Onu, dıştan iyi ve kibar görüldüğü halde yüreği şehvetle, gururla dolu insanlara karşı tetikte olması için uyarır. Falcı kız, saf Antonia'nın ölümünü de görmüş olmalıdır ki, onu daha iyi bir dünyada sonsuz mutluluğun beklediğini de söyler.

Üçüncü kehanet ise yoluna çıkan tüm engelleri şeytanın verdiği mersinağacı dalı ile aşan ve Antonia'yı yine aynı tılsımla uyutan Ambrosio kıza tecavüz etmek üzereyken, kızın annesi Elvira'nın gördüğü rüyadır. Bu rüyada Antonia bir uçurumun kenarındadır ve annesinden yardım dilenmektedir. Hemen uyanıp telaşla kızının odasına koşan kadın, Ambrosio'yu soyunmuş ve kıza tecavüz etmek üzereyken yakalar. Son kehanet ise Ambrosio'nun bu tecavüz girişiminin sonuca ulaşmasını engellediği için boğarak öldürdüğü Elvira tarafından, daha doğrusu, kadının hayaleti

tarafından dillendirilir. Elvira, artık dünyada tek başına kalakalmış olan kızını Antonia'ya ölümünden sonra gözükersen üç gün içinde kavuşacaklarını söyler. Diğer kehanetler gibi bu da doğru çıkar, zira kız üç gün sonra aslında öz ağabeyi olan Ambrosio'nun tecavüzüne uğrar ve öldürülür.

Tüm roman içinde doğaüstü dehşetin doruk noktası, hiç şüphesiz Marki Raymond de las Cisternas'ın Don Lorenzo'ya aktardığı “Kanayan Rahibe” öyküsüdür. Kitabın neredeyse üçte birini oluşturan ve aslında Ambrosio'nun düşünüş öyküsüyle hiçbir ilişkisi bulunmayan bu anlatıda, Lewis doğaüstü unsurlar ile tekinsiz Orta Çağ mimarlığını bu kez bir başka coğrafyada, Almanya'da bir araya getirir. Doğu kanadı yüz yılı aşkın bir süredir hayaletli olan Lindenberg Şatosu, doğal bir Gotik mekân olarak hem göz okşayan hem de yüreğe korku salan bir görünümdeydir:

“Tepenin kırık bayırlarından birine oturduğumda, manzaranın dinginliği içime hiç de nahoş olmayan melankolik fikirler doldurdu. Tüm çıplaklığıyla gözlerimin önünde duran şato, aynı derecede hem korkunç hem de pitoresk bir nesne oluşturunuyordu. Ay, binanın koca duvarlarını ağırbaşlı bir parlaklığa boğmuştu. Eski ve kısmen yıkık kuleleri kendilerini göğe kaldırıyor, etraflarındaki ovalara kaş çatıyor gibiydi. Mazgallı yüksek siperlerini sarmaşıklar bürümüşü ve kapıların o hayalet sakinin şerefine açılması, beni hüzün ve saygı dolu bir korkuya sevk etti” (Lewis, 1994, 260).

Barones Lindenberg'i Gotik anlatıların vazgeçilmez unsurlarından olan acımasız banditti'nin elinden kurtaran Raymond, hizmetindeki Theodore adlı çocukla birlikte, Lindenberg Şatosu'nda bir süre geçirmeyi kabul eder. Aslında kendisi gibi İspanyol olduğunu öğrendiği Barones'in yeğeniyle, aynı zamanda da Lorenzo'nun kız kardeşi olan genç ve güzel Agnes'la da burada tanışır ve kısa sürede birbirlerine aşık olurlar. Ne var ki, Barones de Raymond'a göz koymuştur ve gencin ilgisinin Agnes'ı hedeflediğini kavrayınca ona düşman kesilir. Agnes ile Raymond bunun üzerine şatodan kaçmayı planlarlar. Bunun için de, kendilerinin gerçekliğine ihtimal vermedikleri eski bir kocakarı masalından, yerel bir söylenceden faydalanmaya karar verirler: Lindenberg Şatosu'na musallat olan Kanayan Rahibe'nin öyküsüdür bu. Şatonun sahipleri ve uşakları bu öykünün doğruluğuna yemin etseler de, ne Raymond inanmaktadır ne de Agnes. Hatta kız, hayaletin garip huylarını şöyle anlatır:

“Ama ne yazık ki, öldüğü güne kadar yaşadığı bile bilinmiyormuş. Sonra, biraz gürültü yapmak gerektiğine karar vermiş ve bu amaçla cüretkâr bir hamle yapıp Lindenberg Şatosu'nu ele geçirmiş. Zevk düşkünü olduğu için de konutun en güzel odasını sahiplenmiş,

oraya yerleşir yerleşmez de gecenin ortasında masaları, iskemleleri devirerek kendini eğlendirmeye başlamış. Belki de geceleri hep uykusu kaçıyor, orasından bir türlü emin olamadım. Söylentilere göre, bu cümbüş bir asır önce başlamış. Buna feryatlar, ulular, inlemeler, küfürler ve bu türden daha birçok hoş seda eşlik ediyormuş. Ziyaretleriyle odalardan belli bir tanesini daha çok şereflendirse de, oraya tıklıp kalmıyormuş. Kimi zaman eski galerilerde geziniyormuş, geniş salonlarda bir aşağı bir yukarı yürüyormuş, kimi zaman da yatak odalarının kapısında dikiliyormuş. Orada ağlayıp inleyerek şato sakinlerinin ödünü koparıyormuş” (Lewis, 1994, 250-251).

Denilenlere göre, baştan aşağı kanlar içinde bir rahibe kıyafeti kuşanmış olan hayalet, her beş yılda bir, beşinci ayın beşinci günü, gece saat birde görünmekte ve şatonun kilitli kapılarını açtırarak dışarı çıkmakta, saat sabahın ikisinde ise geri dönmekte ve beş yıl sonra tekrar görüneceği güne kadar gözden yitmektedir. Raymond ile Agnes hayaletin görüneceği zaman yaklaşırken kanlı bir rahibe kıyafeti temin ederler. Plana göre, Agnes hayalet kılığına bürünecek ve tüm kilitli kapılar kendisine açılacak, bu şekilde şatodan çıkan kız, at arabasıyla yakınlara gizlenmiş olan Raymond tarafından uzaklara götürülecektir:

Her şey planlandığı üzere gerçekleşir; Raymond belirlenen saatte şatonun kapılarının açıldığına tanık olur ve kanlı rahibe kıyafeti giymiş, bir elinde fener, diğerinde ise kanlı bir hançer taşıyan Agnes’i yanına alarak arabayı tüm hızıyla sürmeye başlar. Bu arada, kıza evlilik yeminini etmeyi de ihmal etmez. Ne var ki bir fırtına çıkar ve atlar deliye dönünce araba kaza yapar. Kazada Raymond’un kaburgaları ve bir bacağı kırılır, omzu çıkar. Fakat en ürpertici olanı, kaza sırasında yanında olan Agnes’tan en ufak bir iz bulunamamasıdır. Raymond, olay yerine gelen köylüler tarafından en yakındaki kasaba olan Ratisbon’a götürülür ve iyileşene değin burada kalır. Açıklanamayan olayların ilki, Lindenberg Şatosu’ndan kazanın gerçekleştiği yere kadar bir gecede gitmenin mümkün olmamasıdır ve Raymond, saat birde Rosenwald köyünden geçtiğine yemin etmektedir. Üstüne üstlük, kendine geldiğinin daha ilk gecesinde Raymond korkunç bir olaya tanık olur ve vücudundaki kırıklar yüzünden yerinden kıpırdayamayan delikanlı, saatler biri gösterdiğinde büzülmüş ve çürümüş Kanayan Rahibe tarafından ziyaret edilir: “Hayalet koltuğundan kalktı ve yatağın yanına yaklaştı. Buz gibi parmaklarıyla, örtünün üzerinde hareketsizce sarkan elimi kavradı, soğuk dudaklarını dudaklarıma yapıştırarak yine aynı sözleri tekrarlardı” (Lewis, 1994, 264).

Daha sonra öğreniriz ki, İspanya'dan babası geldiği için Agnes kararlaştırılan saatte sevgilisiyle buluşmak üzere şatodan çıkamamış, Raymond da doğüstü bir varlığı, yani gerçek Kanayan Rahibe'yi arabasına alarak yola çıkmıştır. Delikanlı, her gün yinelenerek hayatını kâbusa çeviren bu ziyaretlerden yine efsanevi ve doğüstü bir varlık tarafından kurtarılır. Hıristiyan söylencelerine göre, İsa'nın çarmıha gerileceği yere yaptığı yolculuk sırasında onunla alay eden ve bu yüzden de kıyamet gününe kadar hiçbir yerde on beş günden fazla barınmayıp sürekli dolaşmakla cezalandırılan (bu yüzden Uçan Hollandalı mitini de çağrıştıran) ünlü Gezgin Yahudi, hayaletin Raymond'dan ne istediğini öğrenir. Alnında kutsal lanetin simgesi olan yanan bir haç taşıyan ölümsüz Yahudi, ardından Kanayan Rahibe'nin gerçek öyküsünü gence aktarır. Kanayan Rahibe, gerçekten de rahibe yemini etmiş olan, ancak dünyevi zevklere düşkünlüğü yüzünden yeminini çiğneyerek, duyanları şoke edici ahlaksızlıklarla dolu, şehvet dolu bir yaşamı benimseyen İspanyol Beatrice de las Cisternas'tır (yani Raymond'un büyükbabasının büyük halası). Beatrice, Lindenberg Şatosu'nun efendisi Baron Lindenberg'in de metresidir fakat gözü başka sevgililerdedir. Baron'un genç, güçlü ve yakışıklı erkek kardeşini ayartan Beatrice, bir gece –saatler tam biri gösterirken– Baron'u hançerleyerek öldürür. Ardından, üstü başı kana bulanmış bir halde, bir elinde fener, diğerinde hançerle şatonun yakınlarındaki Lindenberg Çukuru tabir edilen mağaraya giderek sevgilisiyle buluşur. Ne var ki adam, ağabeyini öldürerek kendisine iktidar yolu açan kadını ortadan kaldırmanın daha akılcı olduğunu düşünmüştür. Beatrice'yi oracıkta, ağabeyini öldüren aynı hançerle öldürür ve cesedini çürümeye terk eder. Bunun üzerine şatoya ve sakinlerine musallat olan hayalet, kemikleri memleketinde toprağa verilinceye ve kendisi için otuz adet dini ayin düzenlenene kadar bu dünyayı terk etmemeye kararlıdır. Raymond, atasının kemiklerini İspanya'ya getirip Andalusya Şatosu'ndaki aile mezarlığında toprağa verir, hayaletin kendisinden istediği dini vazifeleri yerine getirir ve böylece onun ruhunu ebedi huzura kavuşturmuş olur.

Romadaki doğüstü olayların büyük çoğunluğunun sorumlusu, şeytanın Ambrosio'yu gururundan, kendini beğenmişliğinden ve bastırılmış doğal ihtiyaçlarının önünde duramayan zayıf iradesinden yakalamak için maşa olarak kullandığı Rosario ya da kadın olduğu anlaşıldıktan sonraki ismiyle Matilda'dır. Erkek kılığında manastırda yaşayan Matilda, yasak ilimlere ve şeytani bağlantılarına

başvurarak gerçekleştirdiği yasak ayinleri için, Azize Clare manastırının yer altı mezarlığını kullanmaktadır.

Kızın doğaüstü becerilerini ilk sergileyişi, kendi hayatını kurtarmak içindir. Zira Ambrosio, Matilda'ya vermek üzere manastır bahçesinden gül kopardığı sırada bir yılan tarafından sokulur. Manastır cerrahı Peder Pablos'un da doğruladığı üzere, Cientipodoro denilen bu yılan tarafından ısırılan bir insanın ömrü sadece üç gündür ve güçlü zehri etkisiz hale getirecek herhangi bir panzehir de bilinmemektedir. Matilda, yaradaki zehri emerek Ambrosio'nun hayatını kurtarır ama bu sefer kendisi zehirlenmiştir. Uşağı olan şeytandan yardım diler ve bunun için de başrahip Ambrosio'dan mezarlığa giden kapının anahtarını ister. İkilinin bitişikteki Azize Clare rahibe manastırının mezarlığına gidişi şöyle anlatılmıştır:

“Kız çabuk ama ihtiyatlı adımlarla örtülü geçitlerden geçti ve bahçenin batı tarafına ulaştı. Gözleri, Rahip'i bir anda huşu ve korku içinde bırakan bir ateş ve vahşilikle parlıyordu. Kızın yüzüne kararlı ve cesur bir ifade yerleşmişti. Feneri Ambrosio'ya verdi, sonra ondan anahtarı alarak bahçe kapısını açtı, mezarlığa girdi. Burası porsukağaçlarının dikili olduğu büyükçe bir kare şeklindeydi. Yarısı manastıra aitti, diğer yarısı ise Azize Claire rahibelerinin ve üzeri taş bir çatıyla örtülüydü. İkisini ayıran sınır, kapısı genelde kilitlenmeden bırakılan demir bir parmaklıktan ibaretti.

Matilda oraya yöneldi, parmaklığın kapısını açtı ve yer altı mahzenlerine giden kapıyı aramaya koyuldu. Azize Clare'in destekçilerinin çürüyüp giden bedenleri burada saklanıyordu. Gece zifiri karanlıktı; ne Ay görünüyordu ne de yıldızlar. [...] çok geçmeden kabristanın kapısını buldular. Bir duvara gömülüydü ve sarkan sarmaşıklar neredeyse üzerini örtmüştü (Lewis, 1994, 307-308).

Matilda aşağı inmeden önce, kendisini takip etmemesi için Ambrosio'yu tembihler, aksi takdirde merakına kurban gidebileceğini söyler. Endişelenen Ambrosio, kızın mahzenlerde bir mırıltı halinde yankılanan sesini duyar. Derken güçlü bir yer sarsıntısı hisseder, hatta altında durduğu çatının sütunları öyle güçlü sallanmıştır ki, çatının her an başına geçebileceği kaygısına kapılır. Ardından, aşağıdaki mağaralardan şimşek çakmasını andıran kuvvetli bir ışık belirir. Bir saat kadar sonra aynı ışık yine görülür, ancak bu sefer beraberinde Rahip'e aynı anda hem haz hem de dehşet yaşatan tatlı ama ağırbaşlı bir müzik duyulur. Neşe içinde yukarı çıkan Matilda, Ambrosio'nun sorularını yanıtsız bırakmakla birlikte, çabalarının sonuçsuz kalmadığını, hayatının kurtulduğunu müjdelir. Matilda, o gece olup bitenleri

Ambrosio'ya daha sonraları, bir büyü tılsım için yine şeytandan medet ummadan hemen önce anlatacaktır:

“Azize Clare manastırının mezarlığında geçirdiğim geceyi hatırlıyor musun? Etrafım çürüyen cesetlerle çevriliyken, yardımına düşmüş bir meleği çağırarak o mistik ayini gerçekleştirmeyi göze aldım. Korktuğum şeylerin kuruntudan ibaret olduğunu öğrenince hissettiğim zevki sen düşün. Şeytanın sözünden çıkmadığını, kaşlarımı çattıkça titrediğini gördüm ve anladım ki ruhumu bir efendiye satmak yerine, cesaretimle kendime bir köle satın almıştım” (Lewis, 1994, 332-333).

Doğası itibariyle her şeyden çarçabuk sıkılan Ambrosio, kendisine yaşattığı tüm bedensel zevklere rağmen bir hafta içinde Matilda'dan bıkar ve kilisede karşılaştığı tüm kadınlara kötü gözle bakmaya başlar. Ancak arayışı, Antonia'yı gördüğü zaman sona erer. Gönlünü bu saf ve güzel kıza kaptırır. Ona karşı hem Matilda'ya duyduğu şehvetin ötesinde bir cinsel arzu duymakta, bir yandan da daha önce bilmediği türden, içini ısıtan hisler yaşamaktadır. Onun bu durumu, Matilda'dan uzaklaşmasına yol açar ve Matilda, Ambrosio'ya onun Antonia'ya karşı beslediği duyguların farkında olduğunu söyler, kendisine yine şeytani bağlantılarının sağladığı, kenarları tuhaf ve bilinmeyen harflerle süslü sihirli bir ayna sayesinde kızın banyo yaparken çıplak halini izlettirerek bu bir zamanların günahsız din adamını tahrir eder. Böylece keşişi hızlı bir çöküşe daha da yakınlaştırır. Ambrosio artık karşı duramadığı arzular yüzünden Antonia'yı elde etmek zorundadır; ancak adamın kızına yönelik davranışlarından annelere özgü bir şüphe duyan Elvira, Madrid'in azizi sayılan keşişin eve gelişini yasaklamıştır. Bu beklenmedik engel karşısında Ambrosio, Matilda'nın teklifini kabul etmeye mecbur olur ve ikili, bir kez daha küfürden farksız bir ayin için Azize Clare manastırının altındaki mezarlarının bulunduğu mağaranın yolunu tutar. Bu sefer, öncekinden farklı olarak Ambrosio da ayini izleyecektir:

“Kız, dini kıyafetinden kurtulmuştu. Şimdi üzerinde uzun, kapkara bir cübbe vardı ve bu kıyafetin üzerine altın rengi bir dizi yabancı harf işlenmişti. Cübbe kıymetli taşlarla süslü bir kemerle bağlanmış, bu kemere bir de hançer asılmıştı. Kızın boynu ve kolları çıplaktı. Bir elinde altın bir değnek taşıyordu. Saçları açılmış, çılgınca omuzlarına dökülmüştü. Gözleri korkunç bir ifadeyle parlıyordu ve tüm tavrı, bakanlarda huşu ve hayranlık oluşturmak üzere planlanmıştı.

‘Beni takip et!’ dedi Keşiş’e alçak ve ciddi bir sesle. ‘Her şey hazır!’

Uzuvları tir tir titreyen adam, ona boyun eğdi. Kız onu daracık geçitlerden geçirdi ve izledikleri yolun iki yanında da, fenerin ışığı sadece iğrenç nesnelere aydınlatıyordu: Kafatasları, kemikler, mezarlar ve onlara korku ve şaşkınlıkla bakıyormuş gibi görünen

suretlere ait gözler. En sonunda, yüksek tavanına gözün değmediği, engin bir mağaraya ulaşılar. Bu boşluğa, büyük bir karanlık hakimdi. Rutubetli buharlar Keşiş'in yüreğine korku saldı ve adam ıssız mahzenlerde uluyarak dolaşan esintiyi hüzünle dinledi" (Lewis, 1994, 337).

Kırık haçların, insan vücut parçalarının da dâhil olduğu bir ayin aracılığıyla, Matilda rahibe manastırının mezarlığında şeytanı bir kez daha çağırır ve ondan sihirli bir mersin ağacı dalı alır. Ambrosio'nun bu dalı dokundurduğu her kapı ve kilit önünde sonuna dek açılacak, efsunlu nesneyi Antonia'nın yastığına koyduğunda ise kız şafak sökene kadar süren, ölümden farksız bir uyku uyuyacaktır. Başrahip de bu arada acımasız emeline ulaşacaktır. Ne var ki yarıda kalan tecavüz teşebbüsü, Ambrosio'nun kadını yastıkla boğması ile bir cinayete dönüşür.

Matthew Gregory Lewis'in *The Monk*'ta değindiği mimarlık unsurlarını korkuyla ilişkilendirdiği bir gerçektir. Onun mimarisi "netameli"dir ve bunun tek nedeni de Clara Reeves'ten beri devam eden ve asıl biçimini Ann Radcliffe'in becerikli ellerinde bulan "açıklanan doğaüstü"nün karşısında savunduğu gerçek doğaüstü de değildir. İşin içine şeytanlar, büyüler, ayinler girmeden de manastırların gotik mimarisi yeteri kadar dehşeti içermektedir. Bunun en büyük örneği, idare ettiği rahibe manastırında erdem yemini etmiş bir rahibenin hamile kalması skandalının, gözüne girmek için çabaladığı Ambrosio tarafından öğrenilmesinden büyük üzüntü ve öfke duyan başrahibe Agatha'nın yer altı mezarında Agnes'ı mahkûm ettiği cezadır. Agnes'in manastırdan çıkartılması için Kardinal Dük'ten ve hatta Papa'nın bizzat kendisinden yazılı emir geldiği halde, merhamet yoksunu başrahibe, kızın ne sevgilisi olan Marki Raymond de las Cisternas'la ne de erkek kardeşi Lorenzo'yla iletişim kurmasına izin verir. Bir süre sonra da Agnes'in öldüğünü ve manastıra gömüldüğünü söyler. İntikam peşindeki Başrahibe artık terk edilmiş eski kuralları canlandırarak kıza acı çektirmeye karardır.

Söz konusu kural, cürüm işleyen kişinin tek kişilik bir hücreye kapatılmasını, tek bir insan yüzü görmeden tüm ömrünü yeraltında geçirmesini ve ona yardım etmeye çalışabilecek kadar sevgi besleyen herkese, öldüğünün söylenmesidir. Kuru ekmek ve sudan başka hiçbir şey verilmeyecek olan mahkûmu rahatlatmak için de kendi gözyaşlarından başka hiçbir şey olmayacaktır. Yine Ursula'nın anlattığına göre, Medina ailesinin İspanya'nın çok köklü ve nüfuzlu ailelerinden biri olması yüzünden, ilerde bu durumun gün ışığına çıkmasından endişe duyan başrahibe,

hükümünü son anda değiştirmiş ve kızın zehir içirilerek öldürülmesine karar vermiştir. Bu yüzden Agnes'a bıçak zoruyla zehir içirilmiş, çok geçmeden ölen Agnes'ın bedeni, çürümesi için yer altı mezarına götürülmüştür. Ursula'nın bilmediği şey, baş rahibenin esas planından vazgeçmemiş, bunu diğer rahibeleri kandırmak ve korkutmak için yapmış olduğudur. Agnes'a içirilen sıvı, onu dışarıdan bakan herkesin gözüne ölü gösterecek, ama aslında sadece uzunca bir süre uyutacak olan bir ilaçtır. Hatta bu ilaç, Ambrosio'nun rahibe manastırından çalarak Antonia'ya içirdiği ve onu ölü gibi gösteren aynı ilaçtır.

Kız uyandığında kendini bir mezara kapatılmış olarak bulur. Bir yanında küçük bir tahta haç, diğer yanında ise büyük taneli bir tespih vardır. Etrafı dört alçak duvarla çevrilidir ve üst kısmında parmaklıklı, küçük bir kapı yer almaktadır. Korkunç kokudan rahatsız olan Agnes, parmaklıklı kapının açık olduğunu fark edince doğrulmaya çabalar:

“Kendimi bu amaçla kaldırırken elim yumuşak bir şeye değdi. Elime gelen şeyi kaldırıp ışığa tuttum. Yüce Tanrım! Tiksintimi, şaşkınlığımı anlatmaya sözcükler yetmez! Çürümüşlüğüne ve üzerinde beslenen solucanlara rağmen elimdekini bozulmuş bir insan kafası olduğunu anlamış ve birkaç ay önce ölen bir rahibenin yüz hatlarını tanımıştım!” (Lewis, 1994, 419).

Kendine geldiğinde etrafını daha ayrıntılı inceleme fırsatı bulur ve duvarlardaki kimi çikıntılar sayesinde kendini dışarı çekmeyi başarır.

“Bu sefer kendimi epey büyükçe bir mahzende buldum. Yanlara, az önce kaçtığıma benzeyen birkaç mezar diziliydi ve bunlar yere epey gömülüydü. Tavandan demir bir zincir aracılığıyla bir fener sarkıyor, zindana loş bir ışık saçıyordu. Dört bir yanda ölümün işaretleri vardı: Kafatasları, kürek kemikleri, kalça kemikleri ve faniliğin diğer kalıntıları rutubetli zemine saçılmıştı” (Lewis, 1994, 420).

Daha sonra, başrahibe Agatha oraya gelir ve aralarında şöyle bir konuşma geçer:

“Bu mahzenlerin de aşağısında, senin gibi suçluları bağrına basmak için hazırlanmış zindanlar bulunur. Oraya giriş kurnazca gizlenmiştir ve giren kişinin özgürlüğe ilişkin tüm umutlarını geride bırakması gerekir. Şimdi oraya götürüleceksin. [...] Bu gizli zindanlardan birine zincirlenecek, bir daha ışığın ve dünyanın yüzünü göremeyecek, dinden başka teselli, pişmanlıktan başka dost bulamayıp günlerinin geri kalanını inleyerek geçireceksin” (Lewis, 1994, 422).

Agnes, manastıra adını veren azizenin heykelinin ardındaki gizli bir kapıdan, bundan sonraki yaşamını geçireceği yere götürülür. Kız hücrelerini görür görmez umutsuzluğa kapılır ve acımasız baş rahibeden boş yere aman diler. “Bu kasvetli yere baktığım

sırada kanım damarlarımda buz kesti. Havada asılı duran soğuk buhar, rutubetten yeşermiş duvarlar, boş ve rahatsız bir saman döşek, beni ilelebet zindanıma bağlayacak olan zincir ve meşaleler yaklaştıkça yuvalarına kaçışan envai çeşit sürüngen, yüreğime dayanılmayacak bir dehşet saldı” (Lewis, 1994, 423).

Agnes çocuğunu bu sağlıksız ortamda, tek başına getirmek zorunda kalır fakat gerek zindanın aşırı soğuğu ve rutubeti, gerekse kızın annelik konusundaki tecrübesizliği yüzünden bebek kısa sürede ölür. Ne var ki Agnes mahkûm edildiği esaretin olumsuz koşulları yüzünden öyle bir ruh haline girmiştir ki yalnızlığını bebeğinin cesediyle paylaşmaya başlar: “Çarşafımı yırtıp sevgili yavrumu sarmaladım. Onu bağrıma yerleştirdim, yumuşacık kolunu boynuma doladım, solgun, buz gibi yanağını yanağıma dayadım. Ben günler ve geceler boyu hiç durmadan onu öpücüklere boğarken, onunla konuşurken, ağlar ve inerken cansız uzuvları hep öylece durdu” (Lewis, 1994, 425).

Bebeğin cesedi çürümeye başladığında dahi annelik hissi, Agnes’in içinde doğan tiksintiye galip gelir ve kız, bebeği alıp gömmeye gelen rahibeleri sert bir dille geri çevirir.

“Uykularım üzerimde yürüyen iğrenç böcekler tarafından sürekli kesintiye uğratılıyordu. [...] Bazen, zindanın zehirli buharıyla semirmiş iğrenç, şişkin bir kurbağanın o tiksinti verici bedeninin bağrımda süründüğünü duyuyordum. Kimi zaman da soğuk ve çevik bir kertenkele o yapış yapış izini yüzümde bırakarak, keçeleşmiş, bakımsız saçlarımin arasında kayboluveriyordu. Nice sefer uyandıgımda, yavrumun çürümüş etiyle beslenen upuzun solucanların parmaklarıma yüzük misali dolandığını gördüm” (Lewis, 1994, 427).

Artık aklını yitirmek üzere olan Agnes bir başka güçlkle daha karşılaşır. Kendisine her gün yiyecek ve içecek getiren rahibe bu görevini, kızın bilmediği bir sebepten ötürü ihmal etmeye başlamıştır. Üç gün boyunca ne bir lokma ekmek ne de içecek bir damla su bulabilen Agnes, işte bu durumdayken erkek kardeşi Lorenzo tarafından kurtarılır, ancak onu uzunca bir süre tanıyamaz. Kendisi de tanınacak halde değildir.

The Monk'ta kendi içinde her türden kötülüğü ve sapkınlığı barındıran kilisenin halk üzerindeki otoritesini ve onun doğrudan sembolü olan mekânları yitirişine de tanık olunur. Bu, kitabın yazıldığı tarihten 7 yıl kadar önce gerçekleşen Fransız İhtilali'nin yeniden canlandırılmasıdır. Kötülerin cezalandırılarak adaletin yerini bulmasını sağlayan bu intikam, Azize Clare'in anısına kimi dini menkıbelerin canlandırıldığı, rahibelerin halk önünde resmigeçit yaptığı bir tören sırasında gerçekleşir. Capuchin

manastırının rahipleri de bu törene katılarak ilahiler okumakta ve tüm Madrid'in en güzel bakiresi, Azize Clare rolünü canlandırmaktadır. Bu olayı fırsat bilen engizisyon askerleri, yanlarında Don Lorenzo ve amcası Dük olduğu halde, başrahibe Agatha'nın suçlarını yüzüne karşı okuyup tutuklamaya kalkışınca, kalabalık ayaklanır. Kontrolden çıkan grup, birkaç dakika öncesine kadar önünde saygıyla eğildiği kadını önce muhafızların arasından zorla çekip alır, itip kakar, küfreder, akla gelmeyecek bir kötü muameleye maruz bıraktıktan sonra döverek ve taşlayarak öldürür. Öldürmekle de yetinmeyip cesede, geride “bakılmayacak, iğrenç, biçimsiz bir et yığını” (Lewis, 1994, 390) kalıncaya kadar öfkesini kusan Madrid halkı, vahşete açlığını baş rahibenin kanıyla dindiremeyince gözünü daha fazla rahibenin bulunduğu manastıra çevirir:

“O arada, bitmek bilmeyen bir öfkeyle binayı kuşatmıştı ayak takımı. Duvarları dövüyor, pencerelere yanık meşaleler fırlatıyor ve Azize Clare rahibelerinin bir tekinin bile şafağı göremeyeceğine dair yeminler ediyorlardı. Lorenzo kalabalığı yarmayı henüz başarmıştı ki, kapılardan biri zorla açıldı. Galejana gelmiş halk binanın içine hücum ederek önlerine çıkan her şeyden intikam almaya başladı. Mobilyaları paramparça etti, resimleri yırttı, kutsal kalıntıları yok etti ve sırf hizmetkârına duyduğu kin yüzünden azizeye olan tüm saygısını yitirdi. İçlerinden kimileri rahibelerin peşine düştü. Bir kısmı manastırı yıkmaya, diğerleri ise binadaki tabloları ve değerli mobilyaları yakmaya giriştiler. En büyük zararı verenler de bunlar oldu, zira eylemlerinin sonucunun bu kadar ani olacağını kendileri de ne ummuştu ne de istemişti. Yakılan eşya yığınlarından yükselen alevler eski ve kuru binaya sıçradı ve yangın kaşla göz arasında bir odadan diğerine yayılıverdi. Çok geçmeden duvarlar ateş yüzünden sarsılmaya başladı, sütunlar pes etti, çatılar saldırganların tepesine çöktü ve ağırlıklarıyla birçoğunu ezdi. Feryatlar ve inlemelerden başka bir şey duyulmuyordu. Manastırı alevler sarmalamıştı ve tam bir yıkım ve korku manzarası hâkimdi” (Lewis, 1994, 390-391)

Baş rahibenin katillerinin manastırı yakarken kendilerini de yok etmeleri, Fransız İhtilali'ndeki grupların başına gelene benzemektedir (Davenport–Hines, 1998, 222). Bu Gotik binanın ayaklanan halk tarafından yakılarak ortadan kaldırılması, Gotik romanlarda sıkça karşımıza çıkan “otoritenin yok edilmesi” figürüne uygundur ve aynı zamanda engizisyon mahkemesinin şeytanla işbirliği yapmakla suçlu bulunduğu Ambrosio ile Matilda'ya uygun gördüğü cezadır. Ruhunu sattığı şeytan ise Ambrosio'yu öldürmeden önce, onu yücenin bir diğer kaynağına, yani dağlara götürür. Keşiş, kurtarıcısının onu İspanya'nın güneyinde 400 km boyunca uzanan Sierra Morena dağlarının zirvesine götürdüğünün farkına varır:

“Zaten karışık olan aklı, etrafını saran manzaranın vahşiliğiyle daha da allak bullak olmuştu. Birbirinin üzerine yükselen ve gelip geçen bulutları bölen kasvetli mağaraların, sarp kayaların yanındaydı. Gece rüzgârının, birbirine dolanmış kalın dalları arasından estikçe kaba ve kederli bir biçimde iç çektiği ağaç kümeleri sağa sola dağılmıştı. Yuvalarını bu ıssız çöllere inşa etmiş dağ kartallarının tiz çığlıkları, son yağmurlarla kabaran ve muazzam uçurumlardan aşağı sökün eden sellerin sersemleten kükreyişi; mehtabın huzmelerini belli belirsiz yansıtan ve Ambrosio’nun üstünde durduğu kayanın temelini ışığa boğan sessiz, tembel bir ırmağın karanlık suları. Başrahip etrafına dehşetle baktı” (Lewis, 1994, 441).

Şeytanın planları gerçekleşmiş, bir zamanlar insanların en günahsız ve en saygıdeğeri sayılan Keşiş düşerek kendi kız kardeşine tecavüz etmek için öz annesini boğan bir katile, sapığa dönüşmüş, sonra da günahlarının bedelini bir kazığa bağlanıp diri diri yakılarak ödememek için bizzat şeytanla pazarlık masasına oturmuştur. Şeytan, Ambrosio’yu öldürmek maksadıyla doğaüstü güçlerden ve varlıklardan medet ummaz. Korkunun ve huşunun kaynağı olan vahşi doğa, bu işi onun yerine yapacaktır. Bu satırlarda Keşiş’in sonu, Matthew Gregory Lewis’in dolaysız ve etkileyici kalemiyle betimlenir. Yazar, izlediği üslupla tüm ürpertici ayrıntıları doğrudan betimleyen Gotik korku ekolünden olduğunu dışa vurmaktadır:

“[...] böyle diyerek pençelerini Keşiş’in tıraşlı kafasına geçirdi ve onunla birlikte kayadan fırlayıp havalandı. Mağaralar ve dağlar Ambrosio’nun feryatlarıyla yankılanıyordu. Şeytan ta ki korkunç bir yüksekliğe erişene kadar yukarıya çıktı. Sonra biçareyi aşağı bıraktı. Keşiş o korkunç yükseklikten baş aşağı düştü ve bir kayanın sivri ucuna çarptı, sonra bir uçurumdan diğerine yuvarlandı ve en sonunda dört bir yanı yara bere içinde, parçalanmış bir vaziyette nehrin kenarında durdu. Yaşamı, acıması haldeki bedenini terk etmemişti daha. Boş yere kendini kaldırmaya çalıştı, ama kırılan ve eklemlerinden çıkan uzuvları görevlerini yerine getirmeyi reddediyordu. İlk düştüğü yerden kıpırdayamıyordu da. Güneş şimdi ufukta yükselmeye başlamıştı. Kavurucu ışınları, dosdoğru ölüm döşeğindeki günahkarın başına vuruyordu. Sıcaklıkla birlikte sayısız böcek ortaya çıkarak Ambrosio’nun yaralarından sızan kanı içti. Adamın onları kovacak gücü yoktu; böylece onun yaralarına yapıştılar, iğnelerini bedenine sapladılar, onu baştan aşağı kapladılar ve keşişe en dayanılmaz, en aşırı işkenceleri yaptılar. Dağ kartalları onun etini lime lime etti, kıvrık gagalarıyla göz kürelerini yuvalarından söktüler. Keşiş susuzluktan yanıp kavruluyordu; yanından akıp geçen nehrin mırıltısını işitiyor, ama ne kadar uğraşsa da kendini sesin kaynağına doğru çekemiyordu. Kör, sakat, çaresiz ve umutsuz olan, buna karşılık onu daha büyük işkencelere mahkûm edecek ölümün gelişinden korkan rezil adam, tam altı gün sefilce yaşadı. Yedinci gün şiddetli bir fırtına çıktı. Rüzgârlar öfkeyle ağaçları, kayaları söküp fırlattılar. Gök bir an bulutlarla kapkara, bir an ateşlerle kıpkırmızı oluyordu. Yağmur bardaktan boşanırcasına yağdııkça nehir kabardı. Su yatağından taştı, Ambrosio’nun yattığı yere kadar yükseldi ve alçaldığında çaresiz Keşiş’in bedenini de beraberinde nehre taşıdı” (Lewis, 1994, 443-444).

4.3 Mary Shelley ve *Frankenstein*

Mary Shelley, İngiltere'nin önde gelen kadın hakları savunucusu ve yazar Mary Wollstonecraft ile düşünür ve yazar William Godwin'in kızı, Romantik dönemin en bilinen şairlerinden Percy Bysshe Shelley'nin de eşidir. Mary henüz on sekiz yaşındayken eşi Percy ile İsviçre'ye giderler ve Cenevre gölü kıyısında bir köşk kiralayarak, İngiliz romantik şiirinin bir diğer büyük ismi olan Lord Byron'a komşu olurlar. Romanın temelleri işte bu tatil sırasında, Byron'un konutu olan Villa Diodati'de atılacaktır. Shelley, romanının önsözünde 1816 yazının sürekli yağmurlu ve somurtkan olduğunu, bunun onları günlerce evde kalmaya mecbur bıraktığını söyler. Almandan Fransızcaya çevrilmiş kimi doğaüstü korku öykülerini yüksek sesle okuyarak birbirlerini ürperttikleri bir gece, Lord Byron herkesin birer hortlak öyküsü yazmasını önerir (Shelley, 1994, 7)., Shelley'nin andığı bu öyküler, Paris'te 1812'de *Fantasmagoriana* ve İngiltere'de ise 1813'te *Tales of The Dead* (Ölülerin Öyküleri) adıyla yayımlanan bir Alman öykü seçkisine aittir.

Lord Byron'ın önerisine uyulur ve Mary Shelley, Percy Shelley, Lord Byron ve onun İtalyan asıllı İskoç doktoru Polidori konu düşünmeye başlarlar. Doktor Polidori'nin yazdığı öykü, anahtar deliğinden gözetleme huyu yüzünden korkunç bir cezaya çarptırılan, başının yerinde etsiz bir kafatası taşıyan bir kadını anlatmaktadır. Doktor Polidori, 1819 yılında yazdığı *The Vampyre* (Vampir) adlı romanla, ilerleyen yıllarda etkisini korku yazınında çok hissettirecek olan “soylu, medeni vampir” imgesini ortaya atmış ve *Dracula* ile başarı kazanan Bram Stoker'ı derinden etkilemiştir. Byron daha sonra Mazeppa şiirine ekleyeceği bir öykü bulurken, Percy Shelley çocukluk deneyimlerinin biçimlendirdiği bir öyküyü seçer. Mary Shelley ise kendisine bu küçük yarışma çerçevesinde bir öykü düşünüp düşünmediği sorulduğunda, her sabah kendisini “küçük düşüren bir olumsuz yanıt” vermek zorunda kalmaktadır (Shelley, 1994, 9) Mary, bu öykünün şu şekilde olmasını hedeflemektedir: “Bense bir öykü düşünmeye koyuldum –bizi bu işe heveslendiren öyküye rakip bir öykü. Doğamızın gizemli korkularına seslenerek ürpertici bir dehşet uyandıracak bir öykü– etrafına bakındığında okuyucunun ödünü koparacak, kanını donduracak ve kalp atışlarını hızlandıracak bir öykü (Shelley, 1994, 9).

Mary aradığı ilhamı Byron ile Shelley arasında sürekli gerçekleşen sohbetlere kulak misafiri olarak bulur. Yaşamın doğası üzerine gerçekleşen uzun tartışmada söz, o

dönemde çalışmalarıyla yapay bir yaşam yarattığı öne sürülen Doktor Darwin'e gelir. Bu Darwin, evrim kuramını ortaya atan Charles Darwin'in büyükbabası olan doktor ve şair Erasmus Darwin'dir ve 1796'da yazdığı *Zoonomia, or the Laws of Organic Life* (*Zoonomia ya da Organik Yaşamın Yasaları*) adlı kitapla bilinmektedir (Scognamillo, 1994, 34). Mary Shelley, o gece Byron ile Percy Shelley'nin, Darwin'in "bir parça tel şehriyeyi, olağanüstü bir şekilde, istemli olarak hareket etmeye başlayana dek cam bir kâsede [saklayarak]" (Shelley, 1994, 10) yaptığı bir deney üzerine konuştuklarını duyar. Ancak Mary, gerçekleşmesi pek de olanaklı olmayan şehriye canlandırma deneyinin Darwin'in gerçekte yaptığı bir şey değil de, onun tarafından yapıldığı söylenen bir şey olduğunu da belirtir (Shelley, 1994, 10) böylece bunun abartılı bir söylenti olabileceğini göz ardı etmez. Yine de, konuşulanlar bazı olasılıkları akla getirmektedir: "Belki bir ceset yeniden canlanabilirdi; galvanizm bu tür şeylerin işaretini vermişti: belki bir yaratığın parçaları imal edilebilir ve bir araya getirilip ona yaşamsal sıcaklık verilebilirdi. (Shelley, 1994, 10–11).

Bu düşüncelerle uykuya dalan genç kız, korkunç bir kâbus görür. Rüyasında, korkunç bir adama büyük bir makineyle can vermeye çalışan, ancak onun kusurlu hareketleri karşısında büyük dehşete kapılan bir bilim öğrencisi görür. Öğrenci önce kaçmakta, sonra uyandığında o dehşetin kendi kendine yok olacağı umuduyla uykuya dalmakta, fakat gözlerini açar açmaz, can verdiği varlığı karşısında bulmaktadır (Shelley, 1994, 11). Kökenini bir rüyadan alan *Frankenstein*, bu bakımdan Gotik romanın başlangıç noktasında yer alan *Castle of Otranto*'yla benzerlik sergilemektedir.

Mary Shelley, kocasının da önerileri doğrultusunda kısa öyküsünü geliştirerek bir romana dönüştürür. Gotik roman geleneğine uygun bir şekilde, *Frankenstein* da üzerinde yazarının ismi olmadan, ancak Percy Shelley'nin yazdığı bir önsözle ve Mary'nin babası William Goodwin'e ithaf edilmiş olarak yayımlanır (1818). Genç kızın kitabın yazarlığını üstlenmesi, ancak ilk baskıdan beş yıl sonra yapılacak 1823 tarihli ikinci baskıda gerçekleşir.

Gotik yazın türü içinde *Frankenstein* çok ayrı bir yere sahiptir. Yaygın bir görüş, *Frankenstein*'in son büyük Gotik roman olduğudur. Kitap aynı zamanda, çağdaş anlamda korku ve bilimkurgu yazınlarının da atası kabul edilir. İçerdiği unsurlar bakımından mercek altına alındığında, içlerinde elektriğin ve galvanizmin de yer

aldığı gelişen bilimin, yazında romantizmle ve Gotik’le aynı dönemi paylaşan Sanayi Devrimi’nin ve onu olanaklı kılan akılcı düşüncenin, Fransız İhtilali ve Amerika’nın bağımsızlığı gibi dünyanın politik – ekonomik ve sosyal yapısını sarsan olayların bir karışımı olduğu hemen göze çarpar. Bu şekliyle *Frankenstein*, duygularla akıl arasındaki savaşın artık geri döndürülemez biçimde aklın galibiyetiyle sonuçlandığını ilan etmekte gibidir. Gotik yazının ayırt edici öğelerinden biri olan doğaüstünün kullanımında ise geleneklerden çarpıcı bir biçimde uzaklaşmaktadır. O tarihe kadar yazılmış neredeyse tüm Gotik romanlar doğaüstü unsurlara anlatının içinde farklı amaçlarla yer vermiştir. *Castle of Otranto*’da, *Vathek*’te ve *The Monk*’ta herhangi bir şekilde açıklaması yapılmayan, doğal kabul edilen bir doğaüstü anlayışı kendini hissettirir. Yazarları, doğaüstü unsurların var olduğunu kabullenmiş ve okurun da kendi inanışlarını askıya alarak bu eserleri okumalarını bekliyor gibidir. Benzer bir şekilde, Ann Radcliffe’in *Mysteries of Udolpho*’su, doğaüstü görünen tüm gizemlere son anda dâhiyane bir açıklama getirirse de, Gotik’in repertuarındaki neredeyse her doğaüstü nesneyi yüzeysel birer araç olarak kullanmaktan çekinmez. Ne var ki *Frankenstein*’da korku artık sadece doğaüstü olaylarla sınırlı değildir (Pala-Mull, 2008, 77–78). Scognamillo (1994) da Shelley’nin “karanlık şatolardan ve kanlı hayaletlerden sıyrılıp öncü bilimi yeğ[lediğini]” yazar (31). Ona göre Shelley’nin öyküsü 18. yüzyılda çok konuşulan, düşünülen bir konuya fantastik – ancak felsefi, ahlaksal ve öncü bilimsel kuramlara dayalı– bir yaklaşım ve boyut kazandırmaktadır (1994, 34). O güne kadar sadece doğaüstü olan ya da doğaüstü gözükten nesne ve olaylar korkunun, dehşetin kaynağı olarak görülürken, artık insanoğlunun kendi teknolojik ve bilimsel yaratımının kurbanı olabileceği görüşü ortaya atılmıştır. Bu izleğe, yani kontrolden çıkmış deneylere, yaratıcısının başına bela olan yaratılmışlara çağdaş bilimkurgu yazınında ve sinemasında sıkça rastlanmaktadır.

Frankenstein’ın Gotik yazına, onun mirasçısı sayılan bilimkurgu ve korku türlerine bıraktığı bir diğer şey ise “çılgın bilim adamı” karakteridir. Shelley, “çıldırılmaya her an hazır, kendinden aşırı derecede emin, üstün zekâlı doktoru” ile türe yeni bir boyut getirmiştir (Scognamillo, 1994, 35). Bu karakter de günümüzde popüler kültürün her alanında vazgeçilmez bir hal almıştır.

4.3.1 *Frankenstein*

Frankenstein, temel olarak aktarma bir eserdir. Kurgunun doğrudan değil de, birtakım yazışmalar ve aracı kişiler sayesinde aktarıldığı bu tür çerçeve öykülerle Gotik romanlarda sıkça karşılaşılmaktadır (Pala–Mull, 2008, 76). Olaylar 18. yüzyılda, Robert Walton adlı bir İngiliz denizcinin İngiltere’deki kız kardeşi Margaret Saville’e dünyanın çeşitli yerlerinden yazmakta olduğu, bazıları uzunca bir zaman diliminde kaleme alınmış bir dizi mektup aracılığıyla anlatılmaktadır. Çocukluğunda iyi bir eğitim alamamış olan, bunun eksikliğini de hayatının sonraki dönemlerinde sürekli hissederek Robert, daha sonra kendisine kalan mirası çocukluk hayallerini gerçekleştirmek uğruna kullanmayı tercih etmiş, böylece denizci olmuştur. Walton sıradan bir denizci de değildir; uzun yıllar boyunca gemilerde çalışarak dünyayı dolaşan genç (henüz otuz yaşında bile değildir) kendini bir yandan da matematik, teorik tıp ve fizik gibi konularda geliştirmiştir. Hedefi, Kuzey Kutbu’nu keşfetmek, güneşin hiç batmadığı bu ülkede insanoğlunun ayak basmadığı yeni topraklara adım atmak ve pusulaların ibresine yön veren manyetik alanın sırrını çözmektir. Bu keşif uğruna kendi yaşamını tehlikeye atmaktan ya da sınırları aşmaktan korkmayan Walton, hedefine ulaşmak için Rusya’ya gider, kendine bir gemi ve en az kendisi kadar gözü pek kişilerden oluşan bir mürettebat kiralar, ardından kuzeye doğru yola çıkar. Melankolik denizcinin en büyük sıkıntısı ve şikayeti yalnızlıktır; gemilerde geçen yaşamı yüzünden kendine hayallerini paylaşabileceği, kafa dengi bir dost bulamamış olmaktan yakınmaktadır. Walton’un kız kardeşine yolladığı dördüncü mektup, etraflarını saran sis ve gemiyi her an hapsedebilecek ya da batırabilecek tehlikeli buzlar arasında geçen yolculuklarının tekdüzeliğini bozan iki olaydan söz etmektedir. Bunlardan ilki, en yakın kara parçasından yüzlerce mil uzaklıkta, donmuş denizin ortasında Walton’un ve mürettebatının gördüğü bir kızaktır: “Köpekler tarafından çekilen, bir kızağa bağlı, yüksek olmayan bir binek arabasının yarım mil ötede kuzeye doğru geçtiğini gördük; insan biçiminde, ancak devasa bir yapısı olduğu açık bir varlık kızakta oturmuş, köpekleri yönlendiriyordu” (Shelley, 2002, 28). Ardından, günün doğuşuyla birlikte Walton büyükçe bir buz parçasının üzerinde bir başka kızak görür. Daha önce gördükleri yolcunun aksine, bu kızağın sürücüsü “...keşfedilmemiş bir adanın vahşi yerlisi gibi değil de bir Avrupalı gibi görün[mektedir]” (Shelley, 2002, 29). Donmak üzere olan kızak sürücüsü belki de hayatta kalmasının tek yolu olan gemiye çıkmayı,

ancak Kuzey Kutbu'na varmayı amaçlayan bir keşif seferini taşıdığını öğrenince kabul eder.

İngilizceyi farklı bir aksanla konuşan bu acınacak haldeki yabancı ile Walton arasında sıcak bir dostluk doğar. Walton, bu kişinin İsviçre'nin en saygın ailelerinden birinden gelen bir bilim adamı olduğunu öğrenir ve göz açıp kapayana kadar, ömrü boyunca aradığı can dostunu bulduğunu anlar. Daha kendisiyle ilgili açıklama yapmadan önce bile soyluluğu, nezaketi, sıcaklığı ve engin bilgisiyle Walton'da derin bir hayranlık uyandıran bu adamın ölmeden önce aktardığı, Walton'un da kız kardeşine yazdığı hüznü öykü, işte *Frankenstein* romanının temelidir.

Victor Frankenstein, İtalya'nın Napoli kentinde bulunan İsviçreli bir soylu ailenin çocuğudur. Victor küçük yaşta ailesi Milanolu bir İtalyan ile doğum sırasında ölen bir Alman'ın kızları olan Elizabeth Lavenza'yı evlat edinir. İlerleyen yıllarda başka çocukları da olan aile, Avrupa'daki gezgin yaşantısına son verip Cenevre'ye yerleşir. Mutlu çocukluğu sırasında Victor'un en yakın arkadaşı, Cenevreli bir tüccarın oğlu olan Henry Clerval'dır. Yine bu dönemde, Victor Frankenstein Orta Çağ simyacılarının, doğaüstü mucizeler vaat eden ilk doğa felsefecilerinin etkisine kapılır. Daha sonra, üniversite okumak için Almanya'ya gönderildiğinde çağdaş bilimle tanışarak bu eski görüşleri terk eder ve okulun en başarılı öğrencilerinden biri olur. Kendine hedef olarak yaşamın sırrını araştırmayı seçen genç, mucizevî bir şekilde bunu başarır. Ardından, üzerinde deneylerini yürütebileceği beden parçaları temin etmek için geceleri kilise mezarlıklarında, mezbahalarda kol gezmeye başlar; gündüzlerini ise evden çıkmadan yarattığının parçalarını birleştirmeye ayırır. O arada kendini ihmal eder, sağlığı bozulur, ailesiyle iletişimi kopar; kendisini seven ailesinin mektuplarına bile yanıt veremez hale gelir. Neredeyse iki yıl süren bu amansız çalışmanın sonucunda Victor, keşfettiği sırrı üzerinde test edebileceği yarattığı oluşturur; ancak yarattığın hareketlenmesiyle birlikte büyük bir korkuya kapılır ve kendini evden dışarı atar.

Dostu Henry Clerval de Cenevre'den Ingolstadt'a gelmek için tam o zamanı seçmiştir. Henry hem can dostunun sağlığından endişe etmektedir hem de Ingolstadt Üniversitesi'nde Doğu dilleri eğitimi almayı amaçlamaktadır. Döndüklerinde evin boş olduğunu gören Victor önce sevinse de, yıllar süren soluksuz çalışmalarının bedelini sağlığıyla öder. Henry, aylar boyunca hem zihni hem de vücudu çökmüş olan arkadaşına bakar, onu sağlığına kavuşturmak için uğraşır. Artık eski

çalışmalarıyla ilgili hiçbir şey görmeye dayanamayan Victor, dostu Henry ile Doğu dilleri öğrenimine başlar. Farsça, Arapça ve Sanskritçe öğrenir, bu kültürlerin yazınını tanıdıkça teselli bulur.

İnsan ve hayvan parçalarından toplayıp can verdiği yaratığın dirilişinin üzerinden iki yıl geçtikten sonra Victor, Cenevre'deki babasından bir mektup alır. Küçük kardeşi William, kimliği belirsiz bir kişi tarafından boğularak öldürülmüştür. Bu elim haber üzerine yıllardan beri ayrı kaldığı memleketine dönmek üzere yola çıkan genç adam, hayata kavuşturduğu geceden beri hiç görmediği ve neredeyse unutmayı başardığı yaratığı vahşi doğanın içinde bir anlığına görünce, küçük kardeşini kimin, daha doğrusu neyin öldürdüğünü hemen anlar. Dahası, küçük çocuğun boynundaki değerli bir madalyon da alınmış ve her şeyden habersiz, başka bir yerde uyumakta olan bakıcısının cebine konmuştur. Durum keşfedilince, neredeyse doğduğundan beri Frankenstein ailesiyle yaşayan Justine adlı bu masum kızın cinayetten sorumlu olduğu düşünülür; Frankenstein ailesi buna asla inanmasa da, papazın kendisini cehennemle ve aforozla tehdit etmesi yüzünden, kız suçu üstlenmek zorunda kalır ve idam edilir.

Üst üste yaşadığı üzüntüler ve bu kederlerdeki inkâr edilemez payı yüzünden Victor Frankenstein kendini insanlardan uzaklaştırma kararı alarak İsviçre'nin vahşi doğası içinde buzullara doğru bir yolculuğa çıkar. Mont Blanc'ta iken korkunç eseriyle ilk defa yüzleşir. Son derecede zeki olan ve kendini ifade etmekte şaşılacak bir beceri sergileyen dev yaratık, Frankenstein'ı, kendisinin kalmakta olduğu bir dağ kulübesine gelip konuşması için ikna etmeyi başarır. Victor Frankenstein, kendi çabaları sonucu yeni bir hayata gözlerini açan, ancak korkunç görünümü ve insanlık dışı boyutları yüzünden gittiği her yerde önce dehşetle, ardından vahşice saldırılarla karşılaşan ve defalarca linç girişimlerine maruz kalan, ateşle kovalanan, ateşli silahlarla vurulan, taşa tutulan yaratığının başına gelenleri dinler. Yaratık, kızı ve oğluyla yaşayan kör bir adamın kulübesinin bitişiğinde kendine sığınacak yer bulmuş, ailenin yarı Arap yarı Türk olan gelini Safiye'ye verilen coğrafya, dünya tarihi ve dil derslerini takip ederek kısa süre içinde temel bilgilere sahip olmuştur. Evde hiç kimsenin olmadığı zamanlarda, yaratık kulübeye giderek adının De Lacey olduğunu öğrendiği kör adamla sohbet etmeye başlamıştır. Onu göremediği için tiksinti verici fiziksel görünümüne önyargıyla yaklaşmayan bu bilge adamla aralarında yeşeren dostluk, diğer aile üyelerinin işin içine dâhil olmasıyla yarıda

kesilir. Tekrar dövülen ve kovulan yaratık, ailenin kulübeyi terk etmesi üzerine, kaderinde olduğuna inanmaya başladığı yalnızlıkla bir kez daha yüzleşmiştir.

Okuma yazma öğrenen ve yaratıcısının kimi notlarını deşifre ederek onun Cenevre’de yaşadığını, adının da Frankenstein olduğunu öğrenen yaratık, İsviçre’ye yol almış, şehrin yakınlarında uyuyakaldığı sırada, aslında Victor Frankenstein’ın kardeşi olan küçük bir çocukla karşılaşmıştır. Çocuğun dış görünümünü korkunç bulmayacağı ümidini besleyen ve genç bir insanı eğiterek kendine bir yoldaş edinme hayalleri kuran yaratık, çocuğun dehşete kapılması üzerine hüsrana uğramıştır. Yaratık, kendisinin Frankenstein ailesinden olduğunu söyleyip tehditler yağdıran çocuğu susturmaya çalışırken boğarak öldürmüş, işin kötüsü, bundan büyük bir haz almış ve şeytani bir planla çocuğun kolyesini Justine’in cebine koyarak onun da ölümüne yol açmıştır. Yaratık, Frankenstein’a bu davranışlarından duyduğu pişmanlığı dile getirerek ondan kendisi gibi çirkin ve insanlık dışı boyutlarda bir dişi yaratmasını ister. Bu dileği gerçekleştirildiği takdirde insanlıktan uzak duracak, Güney Amerika ormanlarında yaşayacaktır. İlk başta karşı çıksa da, Frankenstein, yaratığa karşı duyduğu sorumluluk hissinin de katkısıyla sonraları buna rıza gösterir; ne var ki bir canavar daha yaratma gibi dehşetengiz bir eylemi ailesinden olabildiğince uzakta yapmanın uygun olacağını düşünerek İngiltere’ye gider. Sevgili dostu Henry Clerval ile birlikte İngiltere’ye vardığında, İskoçya’daki bir tanıdığından davet alır ve kuzey İskoçya’nın çalışmaları için yeteri kadar uzak olduğuna hükmeder. Clerval’den ayrılarak Perth’te, ıssız bir adada metruk bir ev kiralar, burada bir kez daha tanrı rolüne soyunur.

Çalışmaları meyvesini vermek üzereyken, yaratığın kendisini gözetlediğini fark eden Frankenstein, bir canavar ırkı yaratmaktan korkarak, henüz üzerinde çalışmakta olduğu dişi yaratığı paramparça eder ve bir daha böyle bir şeye girişmemek için ant içer. Elbette ki dışisine kavuşma hayalleri kuran yaratık için, Frankenstein’ın sözünü tutmaması, bardağı taşıran son damladır. Yaratık, adayı terk ederken Victor Frankenstein’a düğün gecesinde orada olacağına ilişkin bir tehdit savurur. Bilim adamı yaratığın parçalarını denize atmak üzere açılır, ancak kıyıya geri döndüğünde öfkeli bir kalabalıkla karşılaşır: Sahilde genç bir erkek cesedi bulunmuştur ve onun bir cesedi barındırabilecek büyüklükte bir çuvalla denizde yol aldığını gören tanıklar vardır. Frankenstein, büyük bir dehşet içinde, cesedin, biricik dostu Henry Clerval’e ait olduğunu öğrenir. Bir sinir krizi geçirerek, iki ay bilinçsiz kalmasına yol açacak

bir hummaya tutulur. Kendine geldiğinde ise, Henry Clerval cinayeti yüzünden aylardır hapis tutulduğunu öğrenir. İsviçre'den gelen babasının ve o saatlerde başka yerde olduğunu kanıtlamasını sağlayan görgü tanıklarının sayesinde serbest kalarak Cenevre'ye döner, Elizabeth'le evlilik hazırlıkları yapmaya başlar.

Yaratık ise Frankenstein'a verdiği meşum sözü tutar ve nikâh gecesini Elizabeth'i boğarak öldürür. Bu son darbe, Victor'ın babasının da üzüntüden ölmesine yol açar. Dünyada tüm sevdiklerinden yoksun, tek başına kalan Frankenstein, bir bakıma yaratıkla empati kurmayı zor yoldan öğrenmeye mecburdur. Yaratığın peşinden bir süre avı başlatılsa da para etmez. Nihayet Frankenstein katilin izini tek başına sürmeye karar verir ve onu dünyanın dört bir köşesine uzanan, en sonunda Tataristan'dan geçerek Rusya'ya, oradan da kuzey kutbuna ulaşan zorlu bir yolculukta takip eder. Robert Walton'un gemisine de işte bu yolculuk sırasında rastlamıştır.

Gemi doktoru, durumu giderek kötüleşen bilim adamının saatlerinin sayılı olduğunu söyler ve Frankenstein çok geçmeden ölür. Walton bunun üzerine kedere boğulur. Ne ilginçtir ki, anlattığı tuhaf öyküyü perçinleyecek bir biçimde, Walton yaratığın Frankenstein'ın cesedinin olduğu kamaraya girdiğini görür. Yaratık, yaratıcısını kaybetmiş olmaktan dolayı üzgündür. Walton'a uzun bir açıklama yaptıktan sonra da kendini camdan dışarı, kırılmakta olan bir buz parçasının üstüne atar ve Frankenstein'ın öyküsü yaratığın bu buz parçasının üstünde, kendini mahkûm ettiği ölüme doğru yol alışıyla sonlanır. Walton ise Frankenstein'ın söylediklerinin de etkisiyle, bedeli belki de kendisinin ve mürettebatının hayatı olacak olan bu keşif gezisini yarıda bırakarak ülkesine geri döner.

4.3.2 Felsefi görüş

Frankenstein hakkında yapılmış çalışmaların kapsamı, derinliği ve çeşitliliği şaşırtıcıdır. Romanı politik, dinsel, cinsel, psikanalitik ve daha nice yöntemle ele almak olanaklıdır ve romanın çok katmanlı yapısı araştırmacıların hangi yaklaşımı izlerse izlesin eli boş kalmasına izin vermeyecek kadar malzeme içermektedir. Pala-Mull (2008), eleştirel yaklaşımlardaki çeşitliliğin romanın zenginliğinden ve derinliğinden kaynaklandığını söyler (77).

Diğer birçok Gotik romanda olduğu gibi, *Frankenstein*'ın verdiği mesaj ve savunduğu değerler ilk bakışta çok anlaşılır olmayıp, genelde birbiriyle çelişen

birden çok anlama gelebilecek şekilde yorumlanmaya açıktır. Bu çok anlamlılık ya da *muğlâklık*, Gotik yazının birçok geleneğinden kopuşu simgeleyen romanın özünde Gotik olduğunun bir kanıtı sayılabilir.

Frankenstein romanına ilişkin sıkça dile getirilen bir şey, onun Aydınlanma Dönemi'ne, insanın doğayı yenilgiye uğratmakta kullandığı sınır tanımayan çağdaş bilime yönelik bir eleştiri olduğudur. Mary Shelley'in kitabın tam adını Yunan mitolojisindeki Titan Prometheus'a göndermede bulunacak biçimde, *Frankenstein, or the Modern Prometheus*, yani *Frankenstein ya da Çağdaş Prometheus* koyması da bunu destekler niteliktedir. Zira Prometheus, Olimpos'taki tanrılardan ateşi çalarak insana veren, efsanenin bir başka versiyonunda ise insanı çamurdan şekillendirerek yaşam ateşiyle canlandıran bir devdir. Romanın başkişisi Victor Frankenstein da Fred Botting'in Gotik'in ayırt edici niteliklerinden biri saydığı "sınırları aşma"nın bir örneğini sergileyerek tanrı rolüne soyunur ve o güne dek yaratıcıya mahsus olan hayat verme gücü, bundan sonra insanoğlunun da sahip olduğu bir beceriye dönüşür. Artık tanrı ile insan, yaratıcı ile yaratılan, üretici ile ürün arasındaki ayrım kalkmıştır. Nasıl ki Zeus, ateş hırsız Prometheus'u bu davranışından ötürü bir dağ zirvesinde her gün kartallar tarafından parçalanmak, ancak asla ölmek gibi korkunç bir işkenceyle cezalandırdıysa, romanda küstah bilim adamının da adeta meydan okuduğu yüce güçler tarafından cezalandırılmakta olduğunu görürüz. Ne var ki, romanda herhangi bir tanrı inancı yoktur ve Mary'nin eşi Percy Shelley'nin İngiltere'de ateizmin önde gelen savunucusu olduğu, bu yüzden Oxford'dan atıldığı ve yine aynı nedenden ötürü, kısa süren yaşamı boyunca eserlerinin basılmasında hep güçlüklerle karşılaştığı düşünülürse, *Frankenstein*'in insanları tanrıya saygı duymaya davet etme gibi bir ahlaki görev üstlenmesi çok olası görünmemektedir. Yine de romanda yazınsal anlamda bir ilahi adalet vardır ve bunun aracısı, bilim adamının kendi yaratımıdır. "Tıpkı efsanevi Prometheus gibi, Frankenstein'ın da girişimi cezalandırılır, ancak kıskanç bir tanrı tarafından değil; o cezasını fütursuzca yarattığı varlığın onun otoritesine meydan okuması sonucunda çeker" (Sanders, 2004, 347). *Frankenstein*'in dinsel bir mesajı olduğunu, Tanrı inancını ve yaratıcıya karşı duyulan korkuyla karışık saygıyı tazeleme amacı güttüğünü varsayan birinin, böylesi bir mesajın adeta tersine çevrilmeyi bekleyen iki yönlü bir eleştiri içerdiğini de kabullenmesi gerekir. *Frankenstein*, pekâlâ insanın Tanrıdan hesap sorması olarak da yorumlanabilir.

Shelley'nin Victor Frankenstein'ı ideal bir 18. yüzyıl aydını olarak resmettiği ve ona ibretlik bir örnek işlevi yükleyerek çağdaş bilim adamlarına uyarıda bulunduğu düşüncesi, en azından yaratığın adının Frankenstein olduğunu sanmak kadar sıkça düşünülen bir hatadır. Victor Frankenstein'ı daha en başından beri nelerin yönlendirdiğine yakından bakıldığında söz konusu görüşün onun dönüşümünü ve düşüşünü açıklamaya yetmediği görülür. İlk olarak, doğayı, çözülmeyi bekleyen bir muamma, bir bulmaca olarak algılamak Victor'a aldığı modern bilim eğitiminin kazandırdığı bir şey değil, onun doğuştan sahip olduğu bir özneliktir. Bilim adamı, çocukluğundan söz ederken bu gerçeğe değinir: “Arkadaşım ciddi ve memnun bir havayla çevremizi saran şeylerin muhteşem görünümelerini düşünürken, ben bunların nedenlerini araştırmaktan keyif alıyordum. Benim için dünya, öğrenmek istediğim bir sırdı. Gizemler açıklandıkça duyduğum merak, doğanın gizli kanunlarını öğrenmek için gerçek bir araştırma, kendinden geçmeye benzer bir memnuniyet; hatırlayabildiğim ilk duygulardı (Shelley, 2002, 46). Frankenstein'ı yoldan çıkaran şeylerden biri, bilgiye olan müthiş açlığını doyurmakta kullandığı kaynakların yanlışlığıdır. Henüz on üç yaşındayken, gittikleri bir kaplıca otelinde bulduğu bir kitap, 15–16. yüzyıl astrolog ve okültist büyücülerinden Cornelius Agrippa'nın bir eseri, Victor'un yaşamını baştan aşağı değiştirecektir. Babası, oğlunun Agrippa okuduğunu görünce onu “bu acınası [...] saçmalık” (Shelley, 2002, 51) ile zaman yitirmemesi için uyarır. Ne var ki bu uyarı, onun kitaba daha da hırsıyla sarılmasına yol açar. Ardından, yine 15–16. yüzyılların ünlü bilim adamı Paracelsus'un ve 13. yüzyıl düşünürü Albertus Magnus'un tüm eserleri gelir. Kendini “[...] daima doğanın sırlarına erişmek için ateşli bir istekle yoğrulmuş biri [...]” (Shelley, 2002, 51–52) olarak tanımlayan genç Victor, böylece çağdaş bilim düşüncesinin hâkim olduğu bir dönemde, tümenden çürütülmüş, modası geçmiş bir Orta Çağ ve Rönesans bilimiyle kendini eğitir. Eski olanı modern olana yeğ tutmasının sebebi, modern filozofların yoğun çabalarına ve harika buluşlarına rağmen onu tatmin edememesidir (Shelley, 2002, 52). Bu tatminsizliğin sebebi ise, aslında çağdaş filozofların, bilgilerinin sınırlarının farkında olması ve bu yüzden gösterdikleri alçakgönüllülüktür. Sir Isaac Newton'un kendini “büyük ve keşfedilmemiş hakikat denizinin kenarında deniz kabuğu toplayan bir çocuk gibi hissettiği” itirafını okuyan, günümüzde en bilge filozofun bile sıradan bir köylüden ancak “biraz daha fazlasını” bildiğini düşünen Victor, her şeyi bildiğini öne süren eskilere kanar. “İddia ettikleri her şeye inandım ve onların müridi oldum. Böyle bir şeyin on sekizinci yüzyılda

gelişmesi garip gelebilir, ama Cenevre'nin okullarındaki rutin eğitimi alırken, gözde çalışmalarım konusunda büyük ölçüde kendimi yetiştirmiştim” (Shelley, 2002, 52–53)

Buradan da görüldüğü gibi, Mary Shelley'in gözünde 18. yüzyılın aydın bilim adamı, Victor Frankenstein'ı karakterize eden hırs ve sınır tanımazlıkla değil, bilakis, ölçülü davranışlara sahip olan, ne kadar az şey bildiğini bilen ve bunun verdiği tevazu ile hareket eden kişidir. Victor'un doğuştan gelen merakı ancak Orta Çağ biliminin uçsuz bucaksız ve dayanaksız vaatleriyle birleştiğinde onu yıkıma götüren yolun kapılarını açar. Böylelikle, daha çocuk yaşta Victor Frankenstein simyaya ve simyagerlerin iki büyük hedefine inanmaya başlar: Bunlardan biri, her türden değersiz madeni altına dönüştürebilen ve böylece kendisine sahip olana sonsuz bir zenginlik sunan felsefe taşı, diğeri ise ölümü yenilgiye uğratarak insanoğluna sonsuz yaşamı bahşedecek olan hayat iksiridir. Genç adam kısa süre sonra servetin “bayağı” bir amaç olduğunu düşünür, ama “hastalığı insan bedeninden uzaklaştırıp, insanı zalim ölümden başka hiçbir şeyin incitemeyeceği hale getirebil[en]” bir hayat iksiri (Shelley, 2002, 53), onun en büyük hayaline dönüşür. Frankenstein, Orta Çağ ilminin her türlü hurafesini gerçek olarak kabul etmekte ve bu yolda doğaüstü deneyler yapmaktan da çekinmemektedir.

“Hayaletlerin ya da şeytanların ayaklandırılması, başarılarının en çok peşinde olduğum sevdiğim yazarların özgürce vaat ettikleri bir şeydi; sihirlerim sürekli başarısız olsa bile, başarısızlığı hocalarımın beceriksizliği ya da yanlışlığından çok, kendi deneyimsizliğim ve hatama verirdim. Böylece bir süre, bir acemi gibi, birbirleriyle çelişen binlerce kuramı birbirine karıştırarak ve umutsuzca bilgi bataklığında ateşli hayal gücüm ve çocukça usavurumum kılavuzluğunda debelenip durarak, bir kaza düşüncelerimin akışını yeniden değiştirene kadar, çürütülmüş sistemlerle uğraştım” (Shelley, 2002, 53).

Buradan da anlaşılmaktadır ki, Frankenstein aslında modern bilimin değil, tam tersine, aydınlanma döneminin ortasında, onun antitezi sayılabilecek, büyüyle, hayaletlerle, metafizik öğelerle yoğrulmuş Orta Çağ biliminin ateşli bir savunucusu olarak yetişmiştir. Frankenstein'ı o güne kadar edindiği bilgileri sorgulamaya, ustası saydığı kişilerin kuramlarını terk etmeye iten şey ise, çok ünlü bir doğa felsefesi araştırmacısının da yanlarında bulunduğu sırada gerçekleşen bir fırtına ve bu fırtınada bahçedeki bir ağaca isabet eden yıldırımdır. Yıldırımın ağaç üzerindeki etkisi, Frankenstein'da derin izler bırakır: “[...] göz kamaştırıcı ışık kaybolur kaybolmaz, meşe yok olmuş ve geriye yanık bir kökten başka bir şey kalmamıştı.

Ertesi sabah bakmaya gittiğimizde, ağacın benzersiz bir biçimde paramparça olduğunu gördük. Darbenin etkisiyle parçalara ayrılmamış, bütünüyle ince ağaç kurdeleler haline bürünmüştü. Böylesine tahrip edilmiş bir şeyi hiç görmemiştim.” (Shelley, 2002, 54).

Misafirleri olan büyük araştırmacı, bu manzara üzerine elektriğin doğası ve galvanizm konusunda konuşur. Genç Frankenstein bu konularda bilgi sahibi değildir, ancak söylenenlerin birçoğu onun üstatlarının tezlerini çürütür niteliktedir. Frankenstein yeni edindiği bilgiler yüzünden kendini boşa hissetmeye başlar, çalışmalarından soğur.

“Hiçbir şey asla bilinemezdi ya da bilinemeyecek gibi geliyordu bana. O kadar zamandır dikkatimi verdiğim her şey birden değersizleşmişti. Daha çok gençliğin ilk dönemlerinde maruz kaldığımız aklın bu kaprisleriyle, hemen önceki uğraşarımdan vazgeçip, doğa tarihini ve bütün soyunu biçimsiz ve eksik yaratılar sayıp hor görerek, gerçek bilginin eşiğine bile asla adım atamayacak sözüm ona bilimi küçük görmenin keyfini çıkardım. Bu ruh haliyle kendimi matematiğe ve sağlam temeller üzerine kurulan ve saygıma layık bu bilime ait olan çalışma dallarına verdim” (Shelley, 2002, 54–55).

Victor Frankenstein on altı yaşına bastığında ailesi tarafından, farklı kültürlerle tanışması ve eğitimini tamamlaması için, bugün Almanya'nın Bavyera eyaletinde yer alan Ingolstadt şehrine, Ingolstadt Üniversitesi'ne gönderilmesi kararlaştırılır. Ne var ki Frankenstein'in üvey kız kardeşi Elizabeth ateşli bir hastalığa tutulur; hastalıktan kendisi kurtulsa da hastalık annelerine bulaşır ve kadın ölür. Ann Radcliffe'in *Mysteries of Udolpho*'sunda ateşli bir hastalığa tutulan eşinin bakımını yaparken kendisi de aynı hastalığa yakalanan, ardında sağlığına kavuşmuş eşini ve çocuğunu bırakarak ölen Madam St. Aubert'in akıbeti, Shelley'e esin kaynağı olmuş gibidir. Kadının vasiyeti, oğlu Victor'un Elizabeth'le evlenmesidir.

Ingolstadt Üniversitesi'ne gelen genç Victor'un tanıştığı ilk kişi, doğa felsefesi profesörü olan M. Krempe'dir. Krempe, oğlanla yaptığı sohbet sırasında onun ilgi duyduğu ve eserlerini okuduğu bilginlerin adını duyunca çok şaşırır: “Profesör bakakaldı. ‘Gerçekten bu saçmalıklara çalışmakla mı harcadın vaktini?’ dedi.” (Shelley, 2002, 61). M. Krempe onu aşağılayan bir tarzda konuşarak şimdiye kadarki tüm çalışmalarının boşuna olduğunu, aklını “çürütülmüş sistemler ve gereksiz isimlerle” doldurduğunu söyler. Kendini hakarete uğramış hisseden Frankenstein, profesörün istediğinin “sınırsız güzelliğin hayallerini az değerli gerçeklerle değişme[k]” (Shelley, 2002, 62) olduğunu düşünmektedir. Daha sonra, gerek

görüntüsünden gerekse fikirlerinden hoşlanmadığı M. Krempe'nin sözünü dinleyerek, kimya profesörü olan Waldman'ın dersine girer. Bu hoca, meslektaşının aksine tatlı sesli, hoş görümlü ve her şeyden önce, eski bilim adamlarına, sonsuz vaatlerde bulunan simyacılar karşı hoşgörü ve saygı doludur. Waldman, yaptığı bir konuşmada, günümüz bilim adamlarının çok az söz verdiğini, metallerin birbirine dönüştürülemeyeceğini ve hayat iksirinin var olamayacağını bildiklerini, ancak onların eskilerin vaatleri kadar görkemli olmasa da, kendince mucizeler gerçekleştirdiklerini söyler. Modern bilim kan dolaşımını, havanın yapısını açıklamıştır; şimşekleri kontrol edebilmek, depremi taklit etmek ve daha nice, 18. yüzyılın bilimiyle gerçekleştirilebilir şeylerdir (Shelley, 2002, 64). Bu konuşma Victor'un genç dimağında çok yıkıcı bir etkiye yol açar. Modern bilim karşısındaki önyargılarını yitiren öğrenci, Bay Waldman'la konuşur ve Agrippa'nın, Paracelsus'un, Magnus'un adı geçtiğinde bu öğretmen Krempe'nin tersine onu anlayışla dinler. Hatta modern filozofların, bilgilerinin çoğunu bu kişilerin tükenmez gayretlerine borçlu olduğunu (Shelley, 2002, 65) dile getirir. Victor'un gelecekteki kaderini belirleyen unutulmaz bir gün (Shelley, 2002, 66) diye tanımladığı o gün, genç öğrenci kendisine meslek olarak kimyayı seçme ve hocasının da önerisi doğrultusunda kendini başta matematik olmak üzere doğa felsefesinin her alanında geliştirme kararı alır.

Ingolstadt Üniversitesi'ndeki herkesi şaşırtan bir gayret ve başarı sergileyen Victor Frankenstein, kısa sürede okulun en gözde öğrencilerinden biri olur. İkinci yılın sonunda, dikkatini başından beri en çok ilgi duyduğu konulardan biri olan insan ve hayvan vücut yapılarına vermeye başlar ve uzmanlık için kendisine fizyoloji alanını seçer. Burada dikkat çekici olan, artık çağdaş bir eğitim alan Frankenstein'ın, modern felsefenin çocukça efsaneler gözüyle baktığı "hayat iksiri" arayışından vazgeçmemiş, ancak bu olanaksız görünen hedefe ulaşmak için modern bilimin yöntemlerini araç olarak seçmiş olmasıdır. Hatta bizzat Frankenstein, 18. yüzyılın çağdaş bilim adamlarının çok az şey vaat ettiğini, eskilerin ise gerçeklikten ve fizik kanunlarından uzak vaatlerde bulunduğunu belirtir. O, ölçsüzlüğünü, sınır tanımayan cüretini ve akıldışı hedefini akılcılıktan değil, Orta Çağ düşüncesiyle ilişkilendirilen batıl inanışlardan, büyüden, yıldız fallarından ve ölü diriltme ayinlerinden medet uman simyacılarından almıştır.

Victor Frankenstein’ın yaptığı şey, aslında eski bir içeriğe yeni bir biçim vermek, böylece karma bir biçime ulaşmaktır. Birbirine zıt oldukları ve aynı çatı altında barınamayacakları düşünülen eski ile yeniyi bu şekilde harmanlama çabası Gotik’in doğasında yer alan zıtların birlikteliği ilkesine çok uygundur. Frankenstein özünde Gotik bir karakterdir; zira onun bu sentez çabası, Orta Çağa özgü mimari formları yeniden elde etmek için modern ama uyumsuz inşa yöntemlerine başvuran Neo Gotik mimarlarında ya da Orta Çağ romanslarına özgü içeriği çağdaş roman biçimde sunan Gotik yazarlarında karşımıza çıkandan çok da farklı değildir.

Frankenstein, yaşamın nedenini araştırmaya ölümden başlar. Bu amaçla, insan bedeninin doğal çürüme ve bozulmasını inceleme kararı alır. Victor Frankenstein’ın babasının, her ne kadar bilimsel eğilimli bir insan olmadığı belirtilse de oğlunun aklının “doğaüstü korkulardan etkilenmemesi için” her türlü önlemi aldığı görülür. “Batıl bir öykünün beni korkudan titrettiğini ya da bir ruhun görünmesinden korktuğumu hatırlamıyorum bile. Karanlığın aklım üzerinde hiçbir etkisi yoktu ve kilise mezarlığı benim için, güzelliğin ve gücün beşiği olmaktan ziyade, solucanlara yeme dönüşmüş, yaşamayan beden deposuydu” (Shelley, 2002, 69).

Mezbahalarda, mezarlıklarda ve ceset mahzenlerinde geçen uzun ayların ardından, nihayet Victor Frankenstein yaşamın sırrını keşfeder ve cansız maddelere hayat vermeyi öğrenir (Shelley, 2002, 70). İnsanoğlunun yaradılıştan bu yana aradığı soruya yanıt bulan genç adam, ilkin daha basit bir canlı oluşturmayı düşünse de, sonra bundan vazgeçer. Kimi zorluklar da onun bu kararında rol oynar: “Parçaların küçüklüğü hızım için büyük bir engel oluşturduğundan, ilk niyetimin aksine, varlığı devasa bir yapıda oluşturmaya karar verdim; yani, boyu yaklaşık iki buçuk metre ve bununla orantılı genişlikte” (Shelley, 2002, 72).

Bilim adamının yarattığı oluştururken ona devasa boyutları uygun görmesi, hem ince detaylarla zaman yitirmeyen 18 – 19. yüzyıl endüstriyel “üretim” yöntemlerinin hem de Frankenstein’a yön veren hırsın bir araya geldiği zaman ne kadar tehlikeli bir bileşim oluşturduğunu kanıtlar. Dönemin, ifadesini Burke’de bulan estetik anlayışı için büyük olan aynı zamanda yücedir, ancak Frankenstein’ın durumunda, ortaya çıkan şey ancak ve ancak grotesktir.

Romanda, bilgiye ulaşmak için her engeli aşmaya kararlı olan aydın insana yönelik doğrudan bir uyarı vardır ve bu uyarıyı yapan kişi ne ilginçtir ki, Walton’u gözü pek

girişiminden caydırmaya çalışan Frankenstein'in ta kendisidir. Frankenstein, Walton'a baktığında kendi gençliğini ve aynı hataları işleme eğilimini görür. Ona “Bir zamanlar benim de yaptığım gibi, bilgiyi ve bilgeliği arıyorsun; en büyük dileğim isteklerinin hazzı, benimki gibi, seni ısırarak bir yılan olmasın” (Shelley, 2002, 37) der. Yapmış olduklarından pişmanlık duyan Frankenstein, kendini babasının, Walton'u ise kendi gençliğinin yerine koyar. O daha çocukken, elinde Agrippa'nın kitabını görüp onu bu saçmalıklarla zamanını harcamaması için uyararak babasını düşüşünden sorumlu tutmaktadır:

“Babam bu uyarı yerine, Agrippa'nın prensiplerinin tamamıyla çürütüldüğünü ve eskisinden çok daha büyük güçlere sahip olan modern bilimin ortaya çıkarıldığını, çünkü eski bilimin güçlerinin hayali olduğunu, yeni biliminkinin ise gerçek ve kullanışlı olduğunu açıklamak zahmetine girseydi; bu şartlar altında kesinlikle Agrippa'yı bir kenara atıp, sıcağı sıcağına, daha büyük bir şevkle önceki çalışmalarına dönerek hayal gücümü tatmin ederdim. Hatta düşüncelerimin düzeni, beni yıkıma yönelten o ölümcül itkiyi asla almazdı” (Shelley, 2002, 51).

Babasının usulca bir müdahale ile kendisini yanlış yola sapmaktan kurtarabileceğini ama bunu yapmadığını düşünerek hayıflanan bilim adamı, şimdi bu caydırıcı müdahaleyi Walton'a yapmak niyetindedir. Ölmeden önce İngiliz kaptana sarf ettiği son sözler de aynı uyarıyı yineler niteliktedir: “Elveda Walton! Kendini bilimde sivriltme gibi görünürde masum bir hırs olsa da, mutluluğu sakinlikte ara ve hırstan kaçın. Peki bunu niye söylüyorum? Ben bu umutlarla yıkıldım, ama başka birisi başarabilir” (Shelley, 2002, 316).

Romanın en az Victor Frankenstein kadar önemli bir kişisi olan yaratık da simgesel özellikler taşır. En yaygın okuma, yaratığın Fransız İhtilali'nin yazındaki bir yansıması olduğu yönündedir. Sözgelimi Botting, yaratığın siyasal buhranlarda serbest kalan acımasız avamın bir eğretilmesi olduğunu söyler (1996, 103). Davenport–Hines içinse Shelley, eserleri bu çalışmada ele alınan Lewis ve Radcliffe gibi “devrimsel aşırılık karşısında üzüntü duyan ve dramatik etkisini de kitle hâkimiyetinin dehşetini dile getirirken elde eden sosyal [bir] muhafazakar[dır]” (1998, 15) dolayısıyla, Frankenstein'da Fransız İhtilali'nin ve özellikle de 1790'larda Fransız grupların yakıp yıkmayla sonuçlanan baskınlarının– korkusuyla yaratılmış, kalıcı güce sahip iki Gotik fabldan biridir. Diğerisi ise, Lewis'in *The Monk*'udur. Canavarı isyankâr bir şiddete yönlendiren ise onu lanetleyen dışlanma, acı ve baskıdır (Davenport–Hines, 1998, 232 ve Pala–Mull, 2008, 76). Yaratığın kendini

John Milton'ın *Paradise Lost*'undaki (Yitik Cennet) şeytan karakteriyle özdeşleştirmesi de bundandır. Zira şeytan bu eserde cehennemde hüküm sürmeyi cennette köleliğe yeğleyen, ıstırap içinde ama asil bir ruh olarak resmedilmiştir. Yaratık, yaratıcısına meydan okuyarak ve çektiği acılardan onu sorumlu tutarak, Frankenstein'ı Milton'un eserindeki tanrının yerine koymaktadır.

Bir diğer görüş ise *Frankenstein* romanının henüz on sekiz yaşındaki yazarının özel hayatıyla yakından ilişkili olduğudur. Mary Shelley, eşinden birkaç kez hamile kalmış, ancak biri dışında çocuklarının hepsini daha bebekken yitirmiştir. Eşi Percy ise bu en kederli anlarında eşinin yanında olmamış, çocuklarına ilgi ve şefkat göstermemiş, hatta o arada Mary'nin kız kardeşi Claire'i de hamile bırakmıştır. Victor Frankenstein'ın da tıpkı Percy Shelley gibi kendi hayat verdiği çocuğun sorumluluğun almaktan kaçan, sırt çeviren bir kişiliği vardır. Frankenstein'ın, gözünün başka hiçbir şeyi görmediği iki yıl süren hırs dolu muazzam bir çabayla hayata kavuşturduğu canavara bir dakika bile tahammül edememesi de, Mary'yi elde etmek için uğraşan, bu uğurda karısından bile ayrılan, ancak genç kızı elde eder etmez hevesi sönen ve heyecanı başkalarında arayan sadakatsiz Percy Byshe Shelley'ye dolaylı bir gönderme gibidir.

4.3.3 Mekân kullanımı

Frankenstein, Gotik yazının ayırt edici niteliklerinden biri, belki de en başta geleni olan mekân kullanımının türün akışı içinde yaşadığı dönüşümün kilit noktalarından birinde yer almaktadır. Mimari betimlemelere neredeyse hiç yer vermeyen *Frankenstein*, bu özelliğiyle Gotik roman janrının genel akışı içinde ayrıksı bir yere sahiptir. Sözü geçtiği zaman da bu yapılar, sözgelimi bir *Otranto* ya da *Udolpho*'nun tersine, kişilikten yoksun ve işlevsizdir; öykü içinde önemli bir rol oynamaz ya da Gotik unsurları bağrında saklamazlar. Romanda, “Kayalık çıkıntıların üstüne tünemiş harap şatolar, anlamlı bir şekilde, sadece uzaktan görünür ve dağların oluşturduğu çok daha önemli romantik manzarada kaybolup gider. Mezarlıklar ve ceset mahzenleri ise Frankenstein'ın girişiminin korkunçluğuna dikkat çekmek ve bunu ölü dirilticilerin eserleriyle ilişkilendirmek için yalnızca bir anlığına görünür.” (Botting, 1996, 102).

Shelley'nin romanında, Frankenstein ailesinin Cenevre'de bir evlerinin, Belrive'de ise göl kıyısında bir köy evinin bulunduğunu öğreniriz (Shelley, 2002, 48). Ailesi

Napoli'deyken doğan ve on altı yaşına kadar İsviçre'de yaşayan Victor'ın çocukluğundan söz edilen kısımda, onun büyüdüğü bu evlere ilişkin başka bir ayrıntı ya da betimleme göze çarpmaz. En küçük erkek kardeşi William'ın canavar tarafından katledilmesinin ardından Victor cenaze için yıllardan sonra ilk defa Cenevre'ye döner, ancak burada da evle ilgili verilen bilgiler bölük pörçük ve yetersizdir. Evde birden çok uşağın çalıştığını, erken bir saatte varan Victor'un aile bireylerini uyandırmamak için kütüphanede beklemeyi tercih ettiğini, o sırada duvarda annesini köylü kıyafetleri içinde, Victor'un dedesinin ölüm döşeginde dua ederken resmeden bir tabloya ve ölen küçük kardeşinin minyatürüne bakıp duygulandığını öğreniriz, ancak bunlar evin büyük olduğu yolunda dolaylı bir bilgi vermenin dışında yine ayrıntıdan yoksundur. Frankenstein ailesi bir süre sonra Belrive'deki evlerine geçer, ne var ki Shelley bu evi de okura anlatmaz. Sadece, Cenevre'deki evin aksine, göle açılan kapılar belirli saatlerde kilitlenmediğinden Victor geceleri odasını terk edip küçük bir tekneyle yelken açabilmekte, bu özgürlükten de hoşnutluk duymaktadır.

Kitapta sözü geçen bir diğer mekân, Victor'un Almanya'da, Ingolstadt Üniversitesi'nde okuduğu süre içinde kaldığı, korkunç deneylerini yürüttüğü ve canavarın canlanışına tanıklık eden evdir. Bu özelliklerinden dolayı Gotik bir mekân olarak tanımlanma potansiyelini fazlasıyla barındıran konut, Shelley tarafından yine birkaç üstünkörü sözle geçiştirilir; hangi mimari tarzda inşa edildiğini ya da Gotik yazında Gotik mekânlara ait görülen özelliklerden hangilerine sahip olduğunu öğrenmek mümkün olmaz. Sadece, Victor'un mezbahalardan, mezarlıklardan ve ceset mahzenlerinden topladığı insan ve hayvan parçaları üzerinde çalışmak için kullandığı kısımdan söz edilmiştir: “Diğer dairelerden koridor ve merdivenle ayrılan, evin üst katındaki bir göz odada, daha doğrusu hücrede saklıyordum iğrenç yaratım odamı: [...] Parçalama odası ve mezbaha araç gereçlerimle doluydu [...]” (Shelley, 2002, 74). Yaratığın canlanışından sonra genç bilim adamı bu evin yatak odasında uykuya dalar, kalktığında yaratığı kendini izlerken görünce dehşete kapılır ve binanın avlusuna koşarak, sokağa açılan kilitli kapılar açılana dek saklanır.

Victor Frankenstein'in, canavarına eş yaratmak için ikinci bir kez laboratuvar kurup deneylere giriştiği yer ise İskoçya'nın kuzeyindedir. Bilim adamı bu mekânı insanlardan uzak olduğu için seçmiştir: “[...] Orkney'in en uzak yerlerinden birinde karar kıldım. Yüksek kenarları sürekli dalgalar tarafından oyulmuş bir kayadan başka

bir şey olmayan bu yer, bu iş için biçilmiş kaftandı.” (Shelley, 2002, 235–236). Burada, üzerinde üç harap kulübeden başka hiçbir şeyin bulunmadığı bir adaya giden Victor, boş olan kulübeyle ilgili izlenimlerini şu sözlerle aktarır: “Yalnızca iki odası vardı ve bunlar en sefil yoksulluğun bütün bakımsızlığını sergiliyordu. Dam çökmüştü, duvarlar sıvasızdı ve kapı menteşelerinden çıkmıştı. Evin onarılması için sipariş verdim, birkaç parça mobilya aldım ve sonra evi satın aldım [...]” (Shelley, 2002, 236).

Ancak yapıların betimlenmesinde Shelley’nin bir hayli ketum davranması, *Frankenstein*’da Gotik mekân unsurunun noksanlığına işaret etmez. Hatta tam tersine, *Frankenstein*’da kendini sürekli hissettiren bir Gotik mekân kullanımı vardır, ancak bu mekânlar insan elinden çıkma değildir. Şatolar, manastırlar, katedraller ve bunların yer altındaki karanlık, korkunç ve kasvetli mahzenleri, mezarlıkları terk edilmiş, ancak bunların okur –ve roman kişileri– üstünde belirli bir duygu hali yaratma işlevini doğa üstlenmiştir. En çarpıcı örneklerini Ann Radcliffe’in vermiş olduğu türden Gotikleştirilmiş kır manzarası romanda büyük bir yer tutar. Victor Frankenstein ile doğa, özellikle de memleketi olan İsviçre’nin coğrafi şekilleri, söz gelimi dingin gölleri ve genç bilim adamının “Doğanın sarayları” (Shelley, 2002, 103) diye tanımladığı dağlar arasında dikkate değer bir ilişki vardır. Bu bir bakıma yücenin kaynağının tekrar doğaya dönüşünü simgeler.

Frankenstein, türlü doğa unsurlarını kendisini nasıl etkilediğinden sıkça söz eder. Örneğin, talihsizce girişimine kalkışmadan önce, mutlu ve cansız doğanın kendisine en güzel duyguları verme gücüne sahip olduğunu, açık gökyüzünün ve yeşil tarlaların onu mutlu ettiğini söyler. Doğada müthiş ve büyük olan (dönemin estetik anlayışına göre, aynı zamanda yüce olan) engin göl, uçsuz bucaksız gökyüzü ve korkutucu boyutlardaki dağlar ise tahmin edilebileceğinin aksine, Frankenstein’ın duygularını galeyana getirip coşkulandırmak şöyle dursun, onun aklını sakinleştirmekte ve yaşamın geçici ilgilerini unutmasını sağlamaktadır (Shelley, 2002, 136). Victor Frankenstein, ailesinin başına getirdiği felaketlerin ardından biraz olsun huzura kavuşmak istediğinde, aradığı dinginliği vahşi doğanın kucağında bulur.

Frankenstein’ın doğayı kişileştirmekten kaçınmadığı ve kendisini duygulandıran manzaralarla konuşarak sözlü iletişim kurmaya çalıştığı da gözden kaçmaz. Söz gelimi, William’ın cinayete kurban gitmesinin ardından Cenevre’ye yaklaştığında,

yıllardan beri hasret kaldığı İsviçre manzarası onu derinden etkiler. Victor, karşısında bilgeliğiyle kaderini okuyabilecek bir kâhin varmışçasına doğaya sorular yöneltir: “Yol, doğup büyüdüğüm şehre yaklaştıkça daralan gölün kenarında uzanıyordu. Jura’nın karanlık taraflarını ve Mont Blanc’ın parlak zirvesini daha ayrıntılı gördüm. Çocuk gibi ağladım. ‘Sevgili dağlar! Benim güzel gölüm! Yolcunuzu nasıl karşılıyorsunuz? Zirvelerinizi açık, gökyüzü ve göl, mavi ve berrak. Bu bir huzur habercisi mi, yoksa mutsuzluğumla edilen bir alay mı?’ ” (Shelley, 2002, 104).

Ne var ki Frankenstein’in huzur beklentisi boşunadır. Başka zamanlarda onu rahatlatan doğa, bu sefer merhametini esirgemekte gibidir: “Ama eve yaklaştıkça, keder ve korku yeniden üstüme çullandı. Gece neredeyse çökmüştü ve karanlık dağlar güçlkle görülebilir hale geldiğinde içimdeki kasvet daha da arttı. Manzara, uçsuz bucaksız, karanlık bir kötülük görüntüsü gibiydi. İnsanoğullarının en perişanı olmaya mahkûm olduğumu hissettim belli belirsiz. Ne yazık!” (Shelley, 2002, 104). Evine yaklaştığı sırada müthiş bir fırtına patlak verir ve Frankenstein bunun küçük kardeşi için bir uğurlama töreni olduğunu hisseder: “Güzel ancak korkunç fırtınayı izlerken, hızlı adımlarla yürümeye devam ettim. Gökyüzündeki bu soylu savaş beni kendime getirdi; ellerimi çırpıp yüksek sesle bağırdım, “William, sevgili melek! Bu senin cenazen, bu senin ağıtın!” (Shelley, 2002, 106).

Cenaze töreninin ve William’in ölümünden sorumlu tutulan Justine’in idamının ardından Victor yine doğadan medet umar: “Kendimi ve insansı olduğundan geçici olan üzüntülerimi bu manzaraların muhteşemliği ve sonsuzluğuyla unutmak üzere adımlarımı Alpler’in vadilerine yönelttim. Gezintim Chamounix Vadisi’ne doğru yöneldi” (Shelley, 2002, 133). Vadiler arasında katır sırtında yaptığı yolculuk onda uzun zamandan beri varlığını unuttuğu duygular uyandırır. Anlatım sırasında kullandığı ifadeler Victor Frankenstein’in doğaya, tapınma derecesinde bir hayranlık beslediğini göstermektedir: “Her tarafımı çevreleyen engin dağlar ve uçurumlar, kayalardan dökülen coşkun suların sesi, etraftaki şelalelerin enerjisi, Kadiri mutlak bir erki anlatıyordu –ve burada en müthiş haliyle sergilenen, çevreyi yaratan ve hükmedenden daha az yüce hiçbir varlıktan korkmamaya ve önünde eğilmemeye başladım.” (Shelley, 2002, 133–134). Vadileri ve tepeleri aştıkça karşısında açılıveren harika doğa manzaraları, elbette onda da yüce duygusunu ateşlendirmektedir: “Bu manzaranın güzelliği, hepsinin üzerinde beyaz, parlayan piramit ve kubbeleriyle, başka bir dünyaya ait, başka ırk varlıklarının yeriymiş gibi

görünen, yüce Alpler sayesinde yüceleşiyor ve daha ulu bir hal alıyordu” (Shelley, 2002, 134). Bununla birlikte, kendini hem küçük kardeşinin hem de günahsız Justine’in ölümünden sorumlu tutan Victor’ın günahlarından arınması olanaklı değildir. Elde ettiği iç huzur sadece gelip geçicidir. Vicdanının ezici ağırlığı, onu insanlardan ve meskûn alandan uzakta, doğanın devleriyle birlikte de yakalar ve bir kez daha kişileştirilen doğanın çabası bile onu üzerine çöreklenen bu hüzünden kurtarmayı başaramaz: “Rüzgâr sakinleştirici tonuyla fısıldadı ve Doğa ana bir daha ağlamamamı söyledi. Derken, güzel etkisi işe yaramamaya başladı ve yeniden kendimi kederin ve tüm acı düşüncelerin içinde buldum” (Shelley, 2002, 135).

Nihayet geçit vermez buzul duvarının önüne gelen Victor, bir iç hesaplaşma yaptığında doğanın onu içine düştüğü ruh durumundan tümüyle kurtaramayacağını, ancak eline geçebilecek en büyük rahatlamayı da yine ona doğanın sunacağını düşünür. “Bu yüce ve muhteşem manzaralar bulabileceğim en büyük teselliği vermişti bana. Kendimi onca küçük hissederken, yüceltmiş, kederimi ortadan kaldırmamasına rağmen, bastırmış ve sakinleştirmişti beni” (Shelley, 2002, 136). Kişileştirilen doğa bir kez daha Victor’un yardımına koşar. “Etrafıma toplandılar; lekesiz karlı dağ tepeleri, parlayan zirveleri, çam ağaçları ve gürleyen nehir kaynağı, bulutların arasında süzülerek uçan kartal –hepsi çevremi sarıp bana huzur verdiler” (Shelley, 2002, 136–137).

İnsanoğlunun yaşamasının olanaklı olmadığı kadar sert mizaçlı bir coğrafyayla karşılaştığında, yaratık onu bulur. Victor Frankenstein’in öfkesini yatıştırmayı ve kendini açıklamayı hedefleyen korkunç canavar, insanların gazabından korunmak için bu dağları mesken tutmuştur. Yaratık, ıssız dağların ve kasvetli buzulların ona sığınmak olduğunu, kendisi dışında herkesin korktuğu buz mağaralarının ona kucak açtığını ve insanların ona çok görmediği tek yer olduğunu söyler ve konuşmasını “Bu kasvetli gökyüzünü selamlıyorum, çünkü senin hemcinslerinden daha iyi kalpli” (Shelley, 2002, 142) diyerek noktalar. Ne ilginçtir ki yaratığın da, yaratıcısının da tek sığınağı, huzur bulabildikleri tek yer vahşi doğadır. Birisi kendisini yargılamadan ölüme mahkûm eden insanlıktan, diğeri ise kendinden kaçmaktadır.

Elizabeth’in ölümünden sonra Victor Frankenstein ile yaratığı arasında başlayan kovalamaca birçok farklı yerden geçer ve yollarının Walton’ın keşif seferiyle kesiştiği kuzey kutbunda son bulur. Botting, romanın başladığı yer olan vahşi ve donmuş bir kutup manzarasında, çorak topraklarda sonlanmasının boşuna olmadığı

görüŖündedir. Ona göre, beyaz kutuplar Frankenstein'in ve kusurlu deneyini hem ortadan kaldıran ve günahlarından arındıran bir mekân olarak resmedilmiŖtir. Kırılan, yüzen buzlar ise hem "mekânsızlığı" sağlamanın hem de yeni perspektifler ve belirsizlikler oluŖturmanın etkili bir yoludur (1996, 347). Shelley'nin *Frankenstein*'daki mekân kullanımı, kurŖuni ve kasvetli bir göğün altında, gözün değdiği her yerin buzlarla kaplı olduğu bembeyaz bir denizin ortasında bile klostrofobik Gotik mekânların oluŖturulabileceđinin bir kanıtıdır.

5. JANE AUSTEN VE *NORTHANGER ABBEY*

İngiliz yazın tarihinin önemli romancıları arasında gösterilen sayılan Jane Austen'in 1788–1799 tarihlerinde yazdığı, ancak yayımlanışı romancının ölümünden sonra, 1818'de gerçekleşen *Northanger Abbey*, Gotik bir roman değildir. Fakat Gotik romanslara, janrın yıllarca tekrarlanarak kalıplaşmış unsurlarına, İngiliz toplumunun farklı kesimlerinde ne şekilde kabul gördüğüne ve 18–19. yüzyıllarda roman türüne ne gözle bakıldığına ilişkin daha ayrıntılı ve gerçekçi bir kaynak bulmak zordur. *Northanger Abbey*, yazıldığı dönemde adeta bir furya halinde olan Gotik romanları hicveden bir parodidir. Çok sayıda Gotik esere ve bunların yazarlarına göndermede bulunan roman, toplumun orta ve üst sınıfında Gotik janrının nasıl karşılandığını, özellikle de Ann Radcliffe'in *Mysteries of Udolpho*'suyla inceden inceye alay ederek anlatır.

Roman, o yıllara ait Gotik eserlerinin büyük kısmını karakterize eden akıldışılığı, yapaylığı ve gerçeklere sırt çevirmeyi yermek için, Catherine Morland adında, henüz 17 yaşındaki bir genç kız örneğinden faydalanır. Son derece gerçekçi bir şekilde resmedilmiş olan ve daha çok da şehrili zenginlerin sayfıye yeri olarak kullandığı Bath'ta geçen roman, toplumun alt–orta tabakasını temsil eden, beyni Gotik romanlarla yıkanmış bir genç olan Catherine'in, romanların ona aşıladığı hayaller ile gerçek dünya arasındaki farkı görmesini konu eder. Gotik romanların hepsi birbirinden farksız kahramanlarının üstün becerileriyle donatılmış olmasa da Catherine, sanki bu tür bir eserden fırlamış bir kadın kahraman gibi davranmakta ve onlara özgü tepkiler vermeye çalışmaktadır. Ann Radcliffe'in *Udolpho*'sundaki Emily St. Aubert karakteriyle benzerlik sergileyen, ancak daha komik durumlarla yüzleşen ve onun adeta bir karikatürü olan iki boyutlu Catherine, içine düşüverdiği gerçek bir İngiltere manzarasında farklı şahıslarla etkileşime girerek onlar gibi gerçek ve üç boyutlu bir bireye dönüşme yolunda ilerler. Romanın başkişisinin uçarı düşlerinin peşinde koşarken birçok kez zor durumlarda kalması ve buna rağmen olumlu yönde değişmeyi başarması, doğru yolu bulması bile “düz” tabir edilen karakterleri benimsemiş Gotik romana yönelik bir eleştiridir.

Wiltshire'a bağlı Fullerton adlı bir köyde doğup büyümüş ve on yedi yaşına kadar gerçek dünyayla hiç karşılaşmamış olan Catherine, o yörenin en zenginleri olan Bay ve Bayan Allen'in altı haftalık Bath gezisinde kendilerine eşlik etme teklifini geri çevirmez ve öykü bu şekilde başlar. İngiliz sosyetesinin uğrak yeri olan Bath'ta, Catherine, benzerlerini sadece kitaplarda okumuş olduğu türden, şaşaalı bir sosyal ve kültürel yaşamın içine çekilir. Çok geçmeden, Bayan Allen'in eski bir okul arkadaşının kızı olan Isabella ile kaynaşır ve Gotik romanlara düşkünlük gibi ortak bir zevkleri olduğunu keşfederler. Isabella'nın ağabeyi John, Catherine'in ağabeyi James'in Oxford Üniversitesi'nden arkadaşıdır ve kızla yakınlaşmaya çalışmaktadır. Oysaki Catherine, çok zengin ve soylu bir aileden gelen, kültürlü bir din adamı olan Henry Tilney'den etkilenmiştir ve bu duyguları karşılıklıdır. Henry Tilney ve onun kız kardeşi Eleanor'la dostluk kuran, babaları General Tilney'le de tanışan Catherine, onların davetini kabul ederek, yaşamakta oldukları Northanger Manastırı'na gider. Bu sırada, Catherine'in ağabeyi James ile Isabella arasında da bir ilişki başlamıştır, fakat tam bir servet avcısı olan Isabella, Henry Tilney'in orduda yüzbaşı rütbesinde olan ağabeyi yüzünden James'i terk eder. Romanda tümüyle Gotik bir mekân olarak betimlenen manastır, Catherine'in hayatı boyunca okuduğu her Gotik eserde karşısına çıkan, sırlar ve tehlikelerle dolu bir yer gibi görünmektedir. Burada geçirdiği süre içinde bu düşüncesinin yanlışlığını acı yoldan öğrenen Catherine, kendisinin zengin bir aileden olmadığını anlayan General Tilney tarafından manastırdan kovularak köyüne geri gönderilir. Catherine'le birlikte olmak istediği için babasıyla arası bozulan Henry de onun yanına gelir; Henry'nin kız kardeşi Eleanor'un bir soyluyla evliliğinin ardından Henry de babasıyla barışır ve kitap bu şekilde, mutlu bir sonla biter.

Northanger Manastırı, Gotik türünü taşlamaya kendini bir Gotik roman kahramanı olarak gören Catherine'in, aslında bundan ne kadar uzak olduğunu belirten gerçekleri dile getirerek başlar: "Hayattaki konumu, anne ve babasının karakteri, kendi kişiliği ve mizacı, hepsi aynı derecede onun aleyhineydi." (Austen, 2009, 5). Gerçekten de Catherine'in babası yoksul ya da küçük görülen biri değil, saygıdeğer bir din adamıdır, hatırı sayılır bir maaşa ve geliri kendisine kalan kilise arazisine sahiptir. Kötü huyları olmayan adam, kızlarını eve kapamak yerine onları kendi haline bırakmaktadır. Bayan Morland ise, yine Gotik romanlarda sıkça karşılaşılan çıkan "ölü anne" klişesinin tam tersine basit, pratik ve çok sağlıklı bir kadındır:

“Catherine’i doğurmadan önce üç oğlu olmuştu ve beklendiği gibi bir sonraki çocuğunu dünyaya getirirken öleceğine yaşamaya devam etti –üstüne altı çocuk daha yapacak kadar yaşadı–, onların büyüdüğünü gördü ve kendisi de mükemmel sağlığının tadını çıkardı” (Austen, 2009, 5). Gotik kahramanlar yetiştirmek için gerekli donanımdan böylesine yoksun bir aile yapısıyla büyüyen Catherine ise fazlasıyla sıradandır ve “kahraman olmaya da bir o kadar uygunsuz” bir fiziksel ve zihinsel yapıya sahiptir (Austen, 2009, 5). Bir hayli geç öğrenen kız, hemcinslerine özgü inceliklerle uğraşmaktansa erkeksi oyunları tercih etmektedir. Bayan Morland çocuklarına olanakları elverdiğince iyi bir eğitim vermeye çalışsa da “çocuk doğurmak ve küçükleri eğitmek” (Austen, 2009, 7) tüm zamanını aldığı için bunda başarılı olamamaktadır. Yine de Catherine, dönemin geleneklerine uygun olarak Fransızca öğrenir, piyano dersi alır, ne var ki bunların hiçbirinde başarılı değildir. Tümünden beceriksiz olduğu şey ise resim çizmektir. Bu mizah yüklü tanımlar, ne *Udolpho*’daki Emily karakteri gibi ustaca çalgı aleti çalıp şarkı söyleyebilen ne de *The Monk*’taki Agnes gibi güzel resimler çizebilen genç kızın klasik Gotik kahramanlardaki yaşlılarından ne derece farklı olduğunu ya da bir başka açıdan bakıldığında, bu kahramanların sıradan insanlardan ve gerçekçilikten ne denli uzak çizildiğini belli eder. Catherine’in davranış ve zevkleri toplumun 18. yüzyıl sonu, 19. yüzyıl başında bir genç hanımdan beklediği ağırbaşlı ve erdemli davranışlara ters düşmektedir: “Catherine’in on dört yaşındayken kriketi, beyzbolu, at binmeyi ve çayırlarda koşturmayı, kitaplara, özellikle de bilgilendirici kitaplara –zira kendilerinden faydalı bilgi edinilmediği ve sırf hikâye olup bir fikir içermedikleri sürece kitaplara hiçbir itirazı yoktu– tercih etmesi pek de hoş bir şey değildi” (Austen, 2009, 7). Catherine on beşinden on yedisine kadar, kendini kahraman olmak üzere bir eğitimden geçirir, “kadın kahramanların, olaylı hayatlarının cilveleri karşısında teskin edici, faydalı alıntılarla belleklerini doldurmak için okumaları gereken türde” bütün kitapları okur (Austen, 2009, 7).

Catherine’in hayat karşısındaki tecrübesizliği insan ilişkileri söz konusu olduğunda da geçerliliğini korumaktadır. Austen, on yedi yaşına geldiği halde hiçbir gönül ilişkisi yaşamamış, herhangi bir erkeği beğenmemiş ve kimseden hoşlanmamış olan kızın bu bahtsızlığını, onun oturduğu yerle ilişkilendirir: “Yaşadığı yerin dolaylarında tek bir lord yoktu; lordu geçin, bir baron bile yoktu. Tanıdıkları arasında tesadüf eseri evlerinin kapısında buldukları bir erkek çocuğunu büyütüp sahiplenmiş

ne bir aile vardı ne de bilinmeyen bir genç adam. Ne babasının vesayeti altına aldığı bir evlatlığı ne de kilise arazilerinin bağlı olduğu soylunun bir çocuğu” (Austen, 2009, 9) Yazarın burada sıradan bir köylü gibi görünüp daha sonra haksız bir şekilde soylu mirasından mahrum bırakıldığı anlaşılan, öykü sonunda da ait olduğu sınıfa dönerek feodal çarkın bir dişlisi olan erkek Gotik kahramanları hicvettiği açıktır.

Son derece izole bir yaşam süren, şehirlere ve üst sınıfa, zenginlere ait tüm fikirleri Gotik romanlar tarafından çarpıtılmış olan Catherine, on yedi yaşındayken ilk defa evinden ayrılır. Genç kızın, gut tedavisi için İngiliz sosyetesinin gözdesi Bath kaplıcalarında altı hafta geçirecek olan Bay Allen ve eşi Bayan Allen’ın teklifini kabul edip adım attığı yolculuk, ne yazık ki onun beklentilerini karşılamayacak denli heyecansız ve olaysızdır: “Ne soyguncular, ne fırtınalar eşlik etti onlara, ne de onları bir kahramanla tanıştıracak hayırlı bir araba kazası.” (Austen, 2009, 11) Bu satırlarda yine Radcliffe’in *Mysteries of Udolpho*’sundan dem vurulduğu, Emily St. Aubert ile babasının Fransa kırlarının vahşi doğasında, haydutların tehdidi altında yaptıkları yolculuk sırasında romanın baş erkek kahramanı ve sonradan Emily’nin sevgilisi olan genç, yakışıklı subay Valancourt’la tanışmasına atıfta bulunulduğu hemen anlaşılmaktadır.

Gotik romanları, kendi silahlarını kullanarak hicveden ve aslında ne derece gülünç olduklarını göstermeye çalışan Austen, bu sırada eserindeki ölçülü mizahı kuvvetlendiren kimi çağdaş roman tekniklerine de başvurur. Bunlardan biri, duyulduğu yerlerde eseri postmodern bir üstkurmacaya çeviren yazarın sesidir. Yazar, kendini geriye çekmek ve olayları isimsiz bir anlatıcı olarak, müdahale etmeden anlatmak yerine, okurla roman arasına sıkça girerek kendi duygu ve düşüncelerini savunmakta, sonra tekrar sıradan bir anlatıcı kimliğine bürünerek, olay örgüsünün duraklatıldığı yerden akmasına izin vermektedir. Bunun bir örneği, Bayan Allen’ın kızı Isabella Thorpe ile Catherine’in ortak zevklerinden söz ettiği sırada okurun karşısına çıkar. Catherine ile Isabella tüm zamanlarını birlikte geçirmekte, danslara beraber gitmekte, kol kola dolaşmakta, sırlarını birbirlerine açmakta ve hepsinden önemlisi birlikte roman okumaktadırlar: “[...] Yağmura çamura meydan okurcasına bir araya geliyor, eve kapanıp beraberce roman okuyorlar. Evet, roman! [...] Eğer kazara ellerine o kitapları alsalar o yavan sayfaları tiksinti duyarak çevireceklerini söyleyen o bencil ve aptalca geleneği benimseyemiyorum. Heyhat! Eğer bir roman kahramanı başka bir roman kahramanı tarafından kollanmayacaksa,

başka kim onu koruyup gözetecek? Bunu asla onaylayamam.” (Austen, 2009, 29). Okurla doğrudan diyaloga giren bu ses, eleştirmenleri de çok sert bir dille yerden yere vurduktan sonra, o dönemler İngiliz yazınında giderek güç kazanmaya başlayan roman türünün yazarlarını bir araya gelip dayanışmaya çağırır: “Gelin birbirimizi yalnız bırakmayalım, biz yararlı bir grubuz. Eserlerimiz, dünyadaki diğer edebi çevrelerin ürettiği eserlerin hepsinden daha geniş kitlede samimi zevkler uyandırmayı başarmış olduğu halde, hiçbir anlatı türü bizimki kadar yerin dibine batırılmamıştır” (Austen, 2009, 29).

Yazar, roman okuyanların ne okudukları sorulduğu zaman kitaplarını saklamalarının, ellerindeki eserleri küçümsemelerinin ya da romanı sık değil de arada bir okudukları yanıtını vermelerinin üzücü olduğunu, bunun utanılacak bir şey olmadığını da belirterek o yıllarda –Gotik romanı da içine alacak bir şekilde– roman türünün savunucusu kesilir.

Catherine’in Isabella ile arkadaşlığının ona kattığı en büyük şeylerden biri, normalde kendi yaşadığı ücra kasabaya ulaşmayan en son Gotik romanları okuyabilmesidir. Özellikle de Ann Radcliffe’in *Udolpho*’su Catherine’i etkisi altına alır ve kız, başına gelen olaylarla *Udolpho*’daki Emily’nin yaşadıkları arasında bir koşutluk aramaya başlar. Arkadaşı, onun *Udolpho*’yu okumamış olmasını çok tuhaf bulmaktadır (Austen, 2009, 33). Catherine, kendisine romanı beğenip beğenmediğini soran dostuna şu şekilde karşılık verir:

“ ‘Ay, kitabı çok beğendim! Bütün hayatımı onu okuyarak geçirebilirim, emin ol, eğer seninle buluşmayacak olsaydım, dünya yıkılsa gene de kitabı bırakıp çıkmazdım.’

‘Sevgili varlığım, sana teşekkür borçluyum. Sen *Udolpho*’yu bitirince beraber [*Italian*]’ı okuyacağız. Bu türde on – on iki tane daha kitap içeren bir liste yaptım senin için” (Austen, 2009, 31–32).

Northanger Abbey, yazıldığı yıllarda Gotik roman okuma alışkanlığının, her ne kadar iyi gözle bakılmasa da toplumun her kesiminde yaygın olduğunu gösterir. Catherine Morland gibi alt–orta tabakadan birinin, onun tek amacı kendine zengin bir koca bulmak olan olan burnu yukarıda arkadaşı şehirli Isabella, Isabella’nın Oxford’da okuyan ağabeyi John, soylu ve zengin bir aileden gelen din adamı Henry Tilney ve kız kardeşi Eleanor’un üzerinde ortak konuşabilecekleri belki de tek konu, Gotik romanlar ve özellikle de Ann Radcliffe’tir. Catherine hayran olduğu bu romanla ilgili görüşlerini herkesle paylaşmakta, onlara romanla ilgili sorular yöneltmektedir.

Örneğin John Thorpe'un bu soruya verdiği yanıt, eğitilmiş insanların romanları hem hafif bulup burun kıvrıdıklarını hem de gizli den gizliye okuyup zevk aldıklarını gösterir niteliktedir. Oxford'da okuyan ve tıpkı kız kardeşi gibi burnu bir hayli yukarıda olan John, önce romanları kötülemekte, sonra bir çırpıda Henry Fielding'in komik romanı *Tom Jones*'u (1749), Matthew Gregory Lewis'in *The Monk*'unu ve dönemin Gotik denince akla gelen ilk ismi olan Ann Radcliffe'i sayabilmektedir:

“ ‘Udolpho’yu okudunuz mu Bay Thorpe?’

‘Udolpho mu? Aman Tanrım, yoo hayır! Ben asla roman okumam, yapacak başka işlerim var.’

Catherine küçük düşmüş ve utanmıştı, tam sorduğu sorudan dolayı özür dileyecekti ki Thorpe onu engelledi. ‘Romanlar hep saçmalıklarla dolu, Tom Jones’tan beri doğru dürüst bir tane roman basılmadı, Keşiş hariç. Geçen gün okudum onu. Ama geride kalanların tamamı yeryüzünde yaratılmış en aptalca şeyler.’

‘Bence okusanız Udolpho’yu severdiniz. O kadar ilginç ki...’

‘Ah, hayır, imkânsız! Eğer bir roman okuyacaksam o mutlaka Bayan Radcliffe’in olmalı, onun romanları okunmaya değecek kadar eğlenceli, içlerinde eğlence ve doğa bir arada.’

‘Udolpho da Bayan Radcliffe’in romanı,’ dedi Catherine, onun açığını ortaya çıkarmış olmaktan duyduğu korkunun çekincesiyle” (Austen, 2009, 41–42).

Catherine için *Udolpho*, farklı insanların tepkilerini ölçmekte kullandığı turnusol kâğıdı gibidir. Çok beğendiği ve ilgisinin karşılığını gösteren Henry Tilney ve onun kız kardeşiyle yaptığı küçük gezintide, genç kız Beechen Kayalığı civarında doğanın Fransa'nın güneyini hatırlattığını söyler. Kendisine Fransa'ya gidip gitmediği sorulduğunda ise olumsuz yanıt verir, ancak burası *Udolpho'nun Esrarları*'nda Emily ile babasının gezdiği kırsal yöreleri aklına getirmektedir (Austen, 2009, 102). Kendisiyle ilgilenen ve yaklaşma çabası içinde olan ikinci erkeğe de Catherine aynı soruyu sorar:

“ ‘Ama siz roman okumuyorsunuzdur sanırım?’

‘Neden okumayayım?’

‘Çünkü çok zekice değiller, beyler daha iyi kitaplar okur.’

‘İster hanım ister bey olsun, güzel bir romandan keyif almayan bir insan tahammül edilemeyecek kadar aptaldır. Bayan Radcliffe'in bütün romanlarını okudum ve çoğundan büyük zevk aldım. Udolpho'nun Esrarları'na başladıktan sonra elimden bırakamadım, iki günde bitirdiğimi hatırlıyorum, tüm bu süre boyunca tüylerim diken dikendi.’ ” (Austen, 2009, 102–103).

Bu durum Catherine'in hoşuna gider; kendisiyle aynı dili konuşmayan, sürekli anlamadığı konulardan söz eden ve kendisini küçük hissettiren üst sınıfla ortak bir nokta yakalayabilmiştir sonunda. Yanıtı da bu hoşnutluğunu belirtir tarzdadır: "Gerçekten bunu duyduğuma çok memnun oldum, artık ben de *Udolpho*'yu sevdiğim için utanç duymayacağım. Ama öncesinde, genç adamların romanlardan şaşkıncu biçimde nefret ettiklerini sanıyordum, cidden" (Austen, 2009, 103).

Aydın, zeki ve yakışıklı bir din adamı olan Tilney, onu bu önyargılı düşüncelerinin yanlış olduğuna ikna eder; kendisi, genç kızdan daha ateşli bir roman okurudur: "Ben, şahsen, yüzlercesini okudum. Julia'lar ve Louisa'lar üstüne benimle bilginizi yarıştırdığınızı düşünmeyin" (Austen, 2009, 103).

Köyünden dışarı ilk defa adım atan Catherine için romanlar kadar çekici olan bir şey de, bu romanların geçtiği Gotik mekânlardır. Kız, her türden şatonun, yıkıntının ya da manastırın Gotik yazındaki gibi esrarengiz olaylarla, dehşetlerle, cinayetlerle ve belki de doğaüstü muammalarla dolu olduğunu düşünmektedir. Bath'ta iken John ile Isabelle Thorpe, yanlarında Catherine'in ağabeyi James de olduğu halde dışarıda dolaşmak istediklerini söylerler, ama Catherine bu teklifi reddeder. Ne var ki, gezilecek yerlerin arasında bir de şato olduğunu duyunca fikir değiştirir. John Thorpe da kızla yakınlaşmak istediği için, onun her söylediğine olumlu yanıt vermekte ve bire bin katmaktadır:

" 'Blaize Şatosu mu?' diye haykırdı Catherine. 'O ne?'

'İngiltere'deki en güzel yer, onu görmek için her an seksen kilometre yol gitmeye değer.'

'Gerçek bir şato mu? Eski bir şato?'

'Krallıktaki en eski şato.'

'Ama kitaplarda okuduklarımız gibi mi?'

'Kesinlikle tıpatıp aynı.'

'Ama... ama gerçekten kuleleri ve uzun koridorları var mı?'

'Düzinelerce...' [...]

'Şatoyu gerçekten görmek isterim ama her yanını gezebilecek miyiz? Her katına çıkıp, her odasına girebilecek miyiz?'

'Tabii tabii, her kenarına, her köşesine...' " (Austen, 2009, 79–80).

Bu gezi uğruna Tilney'lere verdiği buluşma sözünü yerine getiremeyen Catherine, bir yandan vicdanı altında ezilmekte, diğer yandan ise gerçek bir şato görme fırsatının kaçırılmayacak bir şey olduğunu düşünmektedir: "[...] Catherine'in düşünceleri ise yutulan sözler ile yıkık bina kemerleri, kağnılar ile katledilen masumlar, Tilney'ler ile tavana açılan gizli kapılar arasında gidip geliyordu."

(Austen, 2009, 81). Ama sonunda Blaize Şatosu’nu görme isteği daha ağır basar: “[...] *Udolpho*’daki gibi bir binayı gezmenin zevki –zira hayal gücü ona Blaize Şatosu’nun böyle bir yer olduğunu söylüyordu– teraziye dengede tutacak kadar büyüktü ve her şeyin tesellisi olabilirdi (Austen, 2009, 81). Ne var ki çıkan türlü aksaklıklar gezilerini Blaize Şatosu’na kadar uzatmalarına olanak tanımaz ve çok geçmeden Bath’a geri dönmek zorunda kalırlar; Catherine’in hevesi kursağında kalmıştır.

Catherine’in Gotik mekân görme hayallerini gerçekleştiren şey, Tilney’lerin onu bir süre misafirlige davet etmeleri olur. Ailesine bunu mektupla bildiren kız, onay almaz sevinçle düşler kurmaya koyulur, zira Tilney’ler eski bir manastırda, romana adını veren Northanger Manastırı’nda yaşamaktadırlar. Burası bir vadinin içinde alçak zemine inşa edilmiş, kuzeyi ve doğusu yükselen meşe ormanlarıyla çevrili, Reform döneminde inşa edilmiş ve cömert bağışlarla desteklenen eski bir rahibe manastırır. Kapatılmasının ardından Tilney’lerin atalarına geçmiş binanın kimi bölümleri yıkıldıysa da, büyük bir kısmı hala mevcut yerleşim alanının bir parçasını oluşturmaktadır (Austen, 2009, 137). Tüm bu duydukları, genç kızın zaten Gotik romanlardaki bin bir kötülükle dolup taşan hayal gücünü harekete geçirir. Bu binayı görmek için yanıp tutuşmaktadır:

“Eski binalara duyduğu aşkın derecesi Henry Tilney’e duyduğu aşka yakındı; şatolar ve manastırlar onun suretinin doldurmadığı hayallerinin süsleriydi genelde. Surları veya bir hisarı ya da bir diğerinin inziva odasını gezip görmek haftalardır içinde taşıdığı büyük bir istekti [...] Uzun, rutubetli koridorları, dar hücreleri ve viran olmuş şapeli her gün elinin altında olacaktı, geçmişten kalma birkaç rivayet duymaya ya da kötülüğe maruz kalmış, kaderin sillesini yemiş bir rahibenin dehşet verici hatırasına adanmış bir şeyler bulmaya dair içinde yeşeren umutları bütünüyle bastıramıyordu” (Austen, 2009, 136).

Ancak daha Northanger Manastırı’na doğru yola koyulmalarından önce öğrendiği bazı şeyler, onun coşkısına gölge düşürür. Söz gelimi, aşık olduğu genç, Henry Tilney, ailesiyle birlikte Northanger Manastırı’nda değil, Woodston’da kendi evi ve arazisinde yaşamaktadır. Burası babasının ve kız kardeşi Eleanor’un yaşadığı manastırdan otuz kilometre uzaktadır. Kız bu duruma üzüldüğünde, Henry ona gülümseyerek “manastırı gözünde fazla büyüttüğünü” söyler (Austen, 2009, 153). Onun bu eski binayla ilgili beklentilerinin romanlar tarafından şişirilmiş ve bir hayli uç noktalarda olduğunu fark edince, zaten alaycı bir mizaha sahip olan Tilney, Catherine’le dalga geçmeye, romanlarda okuduğu türden bir binanın karşısına

çıkartabileceği korku unsurlarıyla baş etmeye hazır olup olmadığını sormaya başlar. Nihayet binaya yaklaştıklarında, Catherine tüm duyularını sonuna kadar açmış, bu Gotik binanın yüceliğini deneyimlemeye kendini hazırlamıştır: “[...] asırlık meşe ağaçlarının kuytusundan yükselen gri taşlardan örülmüş kocaman duvarlarla Gotik tarzdaki yüksek pencerelerin üstünde muhteşem ışık oyunları yapan güneşin son ışıklarının çizdiği görüntüyü bir saniye olsun görebilmek için yol üstündeki her dönemeci heybetli bir huşu içinde beklemeye başladı (Austen, 2009, 157).” Austen’in burada kullandığı betimlemelerin, Udolpho Şatosu’nun ilk defa gören Emily’ninkine son derece benzediği aşikârdır. Fakat bina o denli alçaktır ki, ana giriş kapısından içeri girip Northanger topraklarına ayak bastıkları sırada kız eski bir baca görmeyi bile başaramaz. Bu, manastırın dış görünümünün onda yaratacağı büyük hüsransilsilesinin daha ilk halkasıdır. Çağın zevkine uygun inşa edilmiş son derece modern binaların arasından geçip ilerledikleri yol düzdür, hiçbir engelle bölünmemiştir ve manastıra gelişlerine herhangi bir törensellik de eşlik etmemektedir. Kıza uygunsuz gelen bu durum, Radcliffe’in *Udolpho*’sunda askeri amaçlı olduğu her yanından anlaşılan eski binanın etrafının hendekle çevrili olduğu düşünüldüğünde ya da Emily’nin dayısının Gotik şatosuna geldikleri sırada çift sıra dizilmiş uşaklarla karşılanmaları akla getirildiğinde daha da çarpıcıdır. Üstelik başlamak için tam da o anı kollayan şiddetli bir sağanak, binayı alıcı gözle inceleme fırsatını da kızın elinden kapıp götürür. Catherine’in umutlarını boşa çıkartan bir başka şey ise binaya yağmurun telaşıyla, “gelecekte yaşayacağı acılara dair içine hiçbir kötü his doğmadan veya bu heybetli binanın içinde gerçekleşmiş olabilecek geçmiş suçların dehşet verici sahneleri bir saniye bile gözünün önüne gelmeden” girmiş olmasıdır (Austen, 2009, 158).

Manastırın dekorasyonu “zamane zevklerinin zarafet ve bolluğunu” yansıtacak şekilde yapılmış, günlük kullanımda pratiklik ve konfor ön planda tutulmuştur. Kızın, üstünde eski, büyük ve hantal oyma işlemler görmeyi umduğu şömine bile sıradan mermerden yapılmış, gayet modern bir Rumford şöminesidir. General Tilney’in orijinal Gotik haliyle bıraktığını söylediği pencereler dahi kızın hayallerindekinden çok daha farklıdır. Etraflarındaki sivri kemerler korunmuştur ve şekil itibarıyla Gotik’tirler, ama camları pırıl pırıldır. “Olabilirdi küçük cam bölmeler, ağır taş işçiliği, boyanmış camlar, kir pas ve örümcek ağları” görmeyi bekleyen Catherine için bu yeni bir hayal kırıklığı demektir (Austen, 2009, 158).

Kendisine ayrılan odada da aynı manzarayla karşılaşan Catherine, dikkatini, Gotik romanlarda eskiye ilişkin sırlar saklaması olası olan diğer nesnelere yöneltir. Ne var ki heyecan içinde açtığı sandıktan beyaz yatak örtüleri, kapısını kilitli sandığı ancak aslında kendisinin kazayla kilitletiği dolaptan ise ilkin gizli belgeler zannettiği birtakım kâğıtlar çıkar. Ertesi sabah aydınlıkta okuduğunda, elindekilerin bir çamaşır listesi ve nalbant faturasından ibaret olduğunu görür. Oysa onun bulmayı beklediği, *Udolpho*'da St. Aubert'in odasına gizlediği ve ölüm döşeğindeyken kızına yok etmesini tembihlediği türden mektuplardır.

General Tilney'in binayı çağın anlayışına uygun şekilde yeniler ve yaşanacak bir yer haline getirirken, binanın özgün mimari tarzına pek az saygı göstermesi, Catherine'in eski çağlardan kalma bir manastırda olduğunu hissetmesine engel olmaktadır. Kız için odaların ne denli zarif ya da pahalı olduğu hiçbir anlam ifade etmemekte, genç kız 15. yüzyıldan daha yakın döneme ait hiçbir mobilya ile ilgilenmemektedir (Austen, 2009, 181). General'in eski manastırdan kalma mutfağı ıslah etmiş olması, bu da yetmezmiş gibi, manastırın ortasındaki dörtgen avlunun harap düşmüş kısmını tümünden yıktırarak yerine modern bir bina yaptırmıştır olması Catherine için sarsıcıdır. Catherine için, avlunun böylesine düşüncesizce yenilenen kısmı "kutsal olan her şey[in]" sonlandığı yerdir ve söz konusu kısımda, "inşa sırasında mimari bütünlüğün korunması gereği" görülmemiştir (Austen, 2009, 182). Genç kız, konuk olduğu binada ev sahiplerinin cömertliğine ihanette bulunmadan bir yandan da tüm kapalı kilitleri açmayı ve odaları eski yıllarda işlenmiş suçların izlerine karşı taramayı görev edinmiştir. Tüm bu çabaları karşılıksız kalınca, Gotik'i mekânda aramaktan vazgeçen kız, Gotik romanlarda kötülerin yapması adetten olan davranışları, insanlarda aramaya başlar.

Northanger Manastırı'nda Gotik bir dehşet bulmayı kafasına koymuş olan Catherine'in bu seferki hedefi, General Tilney'in yıllar önce bir hastalık sonucu kaybettiği söylenen eşine ilişkin bilgi toplamaktır. Aşırı çalışan hayal gücü sayesinde General Tilney'in Gotik romanlardan fırlama bir despot, acımasız bir tiran olduğu düşüncesine kapılan kız, Henry ile Eleanor'un annesinin doğal yollardan ölmediğine, eşi tarafından öldürüldüğüne kendini inandırır. Hatta bu saplantısını bir adım daha ileri götürür, Bayan Tilney'in aslında ölmediği fakat bu eski yapının bir yer altı mahzeninde ya da zindanında kilit altında tutulduğu fantezisine takılır kalır. Bu

düşüncesini haklı çıkaracak kanıtlar bulmak uğruna, işi, geceleri binada gezip gece yarısı birilerine yemek götürülüyor mu diye bakmaya kadar vardırır.

Tüm bu hezeyanları sona erdiren, kızın Gotik yapıların korkunç yerler olduğuna ilişkin pekişmiş fikirlerini tümünden alt üst eden, ne kendisinin bir roman kahramanı ne de karşısındaki insanların birer Gotik kötü olduğunu tüm çıplaklığıyla yüzüne çarpan, sevdiği kişi, yani Henry Tilney olur. Catherine'in Henry'ye eşinin ölümü karşısında General Tilney'in duyduğu üzüntünün içten olup olmadığını sorma gafletinde bulunması, bardağı taşıran son damla olur. Tilney'in Catherine'e öfkeyle söylediği sözler, aslında Jane'in Gotik yazın furyasına duyduğu tepkiyi ifade etmektedir. Catherine Morland aracılığıyla, aslında tüm İngiliz halkına bir mesaj verilmekte, bu eserlerde yer alan türden bir dehşetin günümüz koşullarında gerçekleşmesinin olanaksız olduğu anımsatılmaktadır:

“Eğer sizi doğru anlıyorsam, kelimelere dökmekte zorlandığım türden bir dehşetin fikrini oluşturmuşsunuz aklınızda. Sayın Bayan Morland, aklınızdan geçen şüphelerin ne denli dehşet verici olduğunu bir düşünün. Nereden vardınız bu kaniya? Hangi çağda ve hangi ülkede yaşadığımızı unutmayın! Unutmayın ki biz İngiliz'iz, unutmayın ki Hıristiyan'ız. Kendi anlayışınıza, kendi olasılık anlayışınıza, etrafınızda olup bitenlere dair gözlemlerinize bir danışın. Aldığımız eğitim böylesi bir gaddarlığa izin verir mi? Kanunlarımız buna göz yumar mı?” (Austen, 2009, 197).

Catherine'in iki boyutlu bir Gotik kadın kahramandan, ayağı yere basan, uçarı hayal gücünün ona düşündürdüğü korkunç şeylerden utanan bir genç kıza dönüşmesi, bu acı sözlerin ardından yaptığı vicdan muhasebesinin doğal bir sonucudur:

“Bayan Radcliffe'in ve onu taklit eden tüm diğerlerinin eserleri ilgi çekici olsa da, belki de bunların içinde insanın hakikatini, en azından İngiltere'nin göbeğinde yaşayan insanlarınkini aramak yersizdi. Alpler ve Pireneler muhteşem çam ormanları ve barındırdıkları kötülüklerle, gerçeğe sadık bir tasvir sunabilirdi; İtalya, İsviçre ve Güney Fransa korkunç olaylar açısından bu eserlerde resmedildikleri kadar hareketli olabilirdi [...] Ama İngiltere'de böyle değildi” (Austen, 2009, 199–200).

Jane Austen'in eseri, Gotik romanların, zihnini bunlarla tika basa dolduran ve gerçeklik payı taşıdıkları sanısına kapılanlar için ne denli aldatıcı ve tehlikeli olabileceğinin altını çizirken, bu romanların fazlasıyla ciddiye alınmayacak birer tüketim ürünü olduklarını da ima etmektedir. Aslında makul düşünen herhangi biri, böylesi dehşetengiz olayların sadece İngiltere'de değil, uygar dünyada kanunların var olduğu hiçbir yerde gerçekleşmesinin olanaklı olmadığını anlayabilir. *Northanger*

Abbey, İngiliz toplumunun orta sınıfına, gelişen burjuvaziye ait görülen ve bu yüzden de, daha çok şiiri ve kurgusal olmayan düzyazıyı yeğleyen üst sınıfın aşağılamalarına maruz kalan bir yazınsal tür olan romanın da savunucusudur. Austen'in romanlar arasında Gotik olanlar ya da olmayanlar gibi bir ayırım gözetmeyip hepsini aynı kefeye koyması da çarpıcıdır. Roman yazarlarını eleştirmenlerin acımasızlığına karşı ortak mücadeleye davet etmesi de, gerçekçi romanların hayal gücünden yoksun olduğunu daha tarihteki ilk Gotik romanın önsözünde bile savunan Gotik yazarlarına verilmiş bir mesaj gibidir.

6. SONUÇLAR

Orta Çağ'ın başlıca sanat akımı olan ve en etkileyici örneklerini mimarlık alanında sunan Gotik, kendisini meydana getiren toplumun düşünsel atmosferini, estetik anlayışını ve inanç dünyasını temsil eder. Gotik mimarlık, ilk üniversitelerin de tohumlarını atan Orta Çağ ruhban sınıfının, daha çok da Fransız kültürünün bir ürünüdür; ancak bir kez yayılmaya başladıktan sonra ne belirli bir coğrafyayla sınırlı kalır ne de Orta Çağ toplumunun tek bir kesimiyle. Gelişkin bir ticaret ve kültürler arası etkileşim ağı üzerinden Avrupa'nın dört bir köşesine ulaşır, sivil mimarlığı da etkisine alarak şehirlerin simasını değiştirir. Gotik, kendisiyle aynı coğrafyada, aynı tarihte, aynı kültürde ve hatta aynı zihinlerde doğan bir felsefi akımla, Skolastikle aynı ilkeleri paylaşır. Hıristiyanlık inancının kutsal metinlerini yorumlamak, doğruluklarına kanıt sunmak ve onların ardındaki gerçeği yaymak için Klasik filozofların yöntemlerinden yararlanan bu yaklaşım, görünürde aynı potada erimesi olanaksız olan iki farklı cevheri bir araya getirmek için de diyalektiği kullanır. Gotik bu bakımdan bir sentezdir; temelde birbirine karşıt kuvvetleri karşılıklı uzlaşma ilkesinin yarattığı esneklikle bir arada tutabilmekte, bu temel zıtlıkların oluşturduğu sürtüşme ve gerilimi ise yaratıcılığını körükleyecek ve ortak bir doğrultuda ilerlemesini sağlayacak bir itici güç olarak kullanmaktadır. Eskiyle yeni, geleneksel ile yaratıcı, pagan ile tek tanrılı, Klasik ile Hıristiyan, Gotik sayesinde önce zihinlerde, ardından taşta, renkli camda, kâğıtta ve altında bir araya gelir ve yayıldığı topraklardaki kültürel öğeleri, gelenekleri ve ulusal nüansları da bünyesine katarak, kozmopolit ama homojen bir üslup oluşturur. Bileşenler bu karışım içinde kendi bireysel kimliklerini yitirmez, fakat uzaktan bakıldığında ayırt edici bir Gotik üst kimlik sergilerler.

Gotik mimarlık eski yapı tekniklerine yenilerini ekler, mevcut olanları yeni bir ışıktaki yorumlar ve gelişigüzellikten uzak, matematiğe ve benzerine o güne kadar rastlanmamış derecede karmaşık ağırlık ve denge hesaplarına dayalı bir yapımların teknikleri repertuarını geliştirir. Gotiğin bu çabasının altında Tanrı'ya ulaşma gayreti vardır. Kiliselerin insanla Tanrı arasında üstlendikleri aracılık misyonuna yaraşır

biçimlerde inşa edilmesi yeni bir şey değildir, ama kalın duvarlarıyla daracık pencereleri yüzünden Tanrı'nın ışığını barındıramayan Romanesk'le kıyaslandığında Gotik yapılar hem fiziksel hem de simgesel aydınlığa ulaşma yolunda büyük bir sıçramanın göstergesidir. İncil'den sahnelerin resmedildiği renkli vitraylar güneşin ışığını dinsel bir deneyimin süzgecinden geçirerek Hıristiyanlaştırır; bir yandan iç mekânlarda alışılmadık bir canlılığa yol açarken, dini mimarlığın halkı eğitme amacına da katkıda bulunur.

Ne var ki tüm bu olumlu özellikleri, yapısı ve buna bağlı olarak gereksinimleri değişen toplumun gözünde Gotik'in eski değerini kaybetmesini engellemeye yetmemiştir. Rönesans'ta tekrar güçlenen Klasik düşünce, arkasına Batı tarihini derinden etkileyecek olan döngüsel tarih anlayışını da alarak, Gotik'i aslında hak etmediği, önyargılı bir karanlığa mahkûm eder. İnce bir zevkin, saygın bir felsefenin, ustalıklı mimari hesapların ürünü olan, içine aldığı ziyaretçileri maddi olduğu kadar manevi yönden de aydınlatmayı hedef edinen Gotik, bir çırpıda barbar bir kavmin kalıntısına dönüşür. Uygarlığın parlak ve yüksek noktaları sayılan Antikite ile Rönesans arasındaki karanlık çukur olarak betimlenen Orta Çağ'ın ya da Karanlık Çağ'ın bir ürünüdür artık.

On sekizinci yüzyıla gelindiğinde ise Aydınlanma düşüncesi ile Romantizm arasında sadece entelektüel düzlemde kalmayıp mimari tarzlara kadar uzanan bir mücadele göze çarpar. Antikacılık ve arkeoloji, geçmişte kalmış estetik ölçütleri kazıp çıkararak bu savaşın her iki tarafına da kendilerine tarihin tozlu sayfalarında müttefik arama olanağı tanır. İngiltere'ye Neo Klasik üslup 17. yüzyılda, Eski Yunan ve Roma'dan devralınan ilkeleri destekleyen bir mimarlık olarak İtalya'dan, Palladio'nun ilkelerinden hareketle ithal edilirken, Romantikler ise buna tepki olarak yüce bir yaratıcıyı, doğayı, doğaüstünü, gizemi, ölümü ve bilinemezi temsil edip savunacak bir form arayışı içinde, Gotik'i diriltmeyi seçmiştir. İlk Neo Gotik mimarların İngiliz toplumunda Gotik'e yönelik beğeniyi teşvik eden ve kendilerinden sonrakilere örnek olan kişisel konutları, bugünkü anlayışla Pitoresk ya da Rokoko Gotiğin örnekleri sayılabilir. İngiliz mimarlığında Neo Gotik, Arkeolojik doğruluktan büyük oranda uzak duran, zaten böylesi bir doğruluğa ulaşmayı da kendine birincil hedef olarak belirlemeyen bu öncü mimar ve yazarların açtığı yoldan ilerlemektense, Gotik mimarlığın 17. yüzyılda Paladyen üslup tarafından kesintiye uğratılmadan önce kaldığı yerden devam etmiştir. Yine de Walpole ve Beckford'u bu

kadar hatırlanmaya değer kılan şey onların mimarlıktaki eşsiz becerileri değil de, Romantik düşünceyle aynı anda hem mimarlıkta hem de yazında bu öncü rolü üstlenecek kadar iç içe olmalarıdır. Ruskin'in ya da Pugin'in, Walpole'un ya da Beckford'un binalarına yönelik hor görüşü bunu desteklemektedir. Bu dönemde Edmund Burke'ün Romantik idealleri gerek mimarlıkta gerekse yazında uyulabilecek bir ilkeler bütünü olarak listelemesi ve yüce kavramının sınırlarını belirlemesi, hem Neo Gotik sanat hem de Gotik yazın için bir dönüm noktası olur. Bir başka deyişle Burke, Gotik yazının da sıkı sıkıya bağlanacağı bir estetik anlayışın ana hatlarını çizer.

Gotik yazın ile özgün Gotik arasındaki farklar bu noktada daha da belirginleşir. Romantik Gotik yazarlar özgün Gotik'i Orta Çağ'da kabul gördüğü biçimde değil, on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıllara aktarıldığı haliyle algılamış ve yapıtlarının arka planına dekor olarak yerleştirmiştir. Gotik, yıkılan Roma İmparatorluğu'nun intikamını barbarlardan yeni bir tarih yazarak alan Vasari için ne denli olumsuzsa, kendisini beş yüz yıl sonra diriltip Paladyen kır evlerinin karşısına diken İngiliz Romantikler için de bir o kadar olumsuzdur. Aradaki fark, Gotik'i barbar bir anlayışın ürünü ve lanetli Karanlık Çağ'ın mimarlığı olarak yorumlayan Rönesans önyargısından kurtulamadığı anlaşılan Romantiklerin, Rönesans'ın Gotik'e yakıştırdığı olumsuz yaftalardan haz duymayı öğrenmiş, hatta bunları yazında yüceltmeyi öğrenmiş olmasıdır. Oysaki özgün Gotik ne formda ne de düşüncede Klasik form ve düşünüşün karşıtıdır. Gotik'in Hıristiyan olanla Klasik olanı aynı çatıda birleştirmeyi hedeflediği, onu canlı kılan zıtlığın bir bileşeninin de Eski Yunan düşünürlerinin yöntemleri olduğu gerçeği bu dönemde ya unutulmuş ya da göz ardı edilmiştir; tıpkı Gotik mimarlığın karakteristik öğelerinden bir kısmının Roma'nın mirası olması gibi.

Bu tezat kendini özgün Gotik mimarlığın simgesel işlevini tanımlayan ve yanıt bulduğu strüktür problemlerinin en önemlisi olan aydınlıkta da gösterir. Özgün Gotik kilise ve katedraller ışığa kucak açmış, cennete erişmek için de göğe uzanmıştır. Oysa 18. ve 19. yüzyıl algısıyla Gotik mekânlar karanlık, kasvetli ve korkunçtur; göğün aydınlığından kaçarcasına yerin altına doğru kök salmışlardır. Gotik yazın içinse bu karanlık, tecavüzcü - cani din adamlarını, iki dünya arasına sıkışıp kalmış lanetli hortlakları, dini otoriteye karşı geldiği için çürümüş cesetler arasına zincirlenen zavallıları aklın ışığından saklayacak kadar da koyudur. Gotik mimarlığın

yüzlerce yıldan beri ayakta duran yapıları bir anda değişip korkunçlaşmadığına göre, değişen şey, devrimlerle sarsılan toplumun Gotik'i algılayış biçimi olmalıdır. Gotik'in göğe uzanışının zihinlerdeki bu çarpık algıyla ters düştüğü yerde Gotik romancılar başlarını tavana kaldırmaktansa yere çevirmeyi tercih etmiş; neredeyse tüm Gotik mekânları yerin altına yayılan ve ağza alınmayacak kötülükleri barındıran karanlık ve klostrufobik yerler olarak betimlemişlerdir.

Gotik yazının yaptığı bir diğer şey de nefret ettiği, korktuğu ve çekindiği siyasal ya da dinsel erkle doğrudan yüzleşemediği noktada kendi putlarını inşa edip sonra bunları yıkarak bir nevi zihinsel doyuma ulaşmasıdır. Elbette bu acımasız güçlerin simgesi de Gotik yapılarıdır. 18. yüzyılda yaşanan buhranların, başta da Fransız Devrimi'nin etkisiyle, gücün timsali olan Gotik mekânların yıkılması ve konutun sahibinin yerini bir başkasına bırakması metaforu, bu türün neredeyse tüm eserlerinde yinelenen bir temadır. Sözgelimi, *Castle of Otranto*'da romana adını veren Gotik şatonun duvarlarının bir kısmının dev bir hayaletin göğe yükselişiyle birlikte yıkılması, Otranto tahtını haksızca elinde tutan Manfred'in hükümdarlığının sona erişini ve tahtın gerçek varisi genç Theodore'un devrinin başlangıcını göstermektedir. Beckford'un *Vathek*'inde ise gözünü hırs bürümüş halifeyle karabüyücü annesi Karathis'in şehri korkuyla yönettikleri yüksek kule, ayaklanan halkın hedefidir. Karathis, şeytanla anlaşma yapıp en yüce kralların seviyesine ulaşacağını düşündüğünde, ülkelerine bir daha dönmeyecekleri için kuleyi içindeki tüm hizmetkârlarla birlikte kendi elleriyle yakar. Kulenin yok oluşu, hem Vathek'in acımasız hükümdarlığının sona erdiğinin işaretidir hem de onun yerine tahta çıkacak olan kardeşinin müjdesi. Benzer bir biçimde, *Mysteries of Udolpho*'da Gotik üslupta inşa edilmiş olduğu açıkça belirtilen üç binanın da el değiştirerek iyilerin eline geçtiği görülür. *The Monk*'ta ise ayaklanan halk, korkunç olayların döndüğü bir Gotik manastırı önce yağmalar, sonra yakar. Tüm bu örneklerin ortaya koyduğu, Gotik yazının Gotik mekânların yıkılışından ve iktidarın el değiştirmesinden tuhaf bir biçimde hoşlanmakta olduğudur.

Gotik yazında Romantizmin birtakım alışkanlıkları çok bariz biçimde kendini gösterir. Her şeyden önce, bu romanlar neredeyse istisnasız bir biçimde, kendilerini daha eski ve köklü bir geçmişin parçası olarak göstermekten haz duymaktadır. Bunu destekleyecek biçimde, romanların büyük kısmı mekân olarak İngiltere'yi değil, daha saygın ve köklü olduğu düşünülen diğer Avrupa ülkelerini kullanır. Örneğin, *Castle*

of Otranto İtalya'da; *Vathek*, Arabistan'da; *Mysteries of Udolpho*, İtalya ve Fransa'da; *The Monk*, İspanya'da ve Almanya'da; *Frankenstein* ise İsviçre, Almanya, İskoçya ve Kuzey Kutbu'nda yaşanan olayları konu eder. Bu romanların kendilerini özgün ve çağdaş romanlar değil de unutulmuş eski eserlerin İngilizceye tercüme olarak tanıtılmaları, Romantik düşüncenin nostaljik kimliğinin ve özellikle de İtalyan kültürünün üstünlüğüne yönelik bir inanışın yansımasıdır.

Gotik roman ile Neo Gotik mimarlık arasındaki ilişki de durağan olmayıp zaman içinde değişim göstermiştir. İlk Gotik romancılar aynı zamanda ilk Neo Gotik mimarlar olduğu için, mimarlık ile yazınsal yapıtlar arasında birebir bir ilişki kurmak mümkündür. Eserlerin sahiplerinin, düşüncelerini yaymakta gösterdikleri coşku, mimarlıkla yazın arasındaki sebep sonuç ilişkisinin sık sık gündeme getirilmesini sağlamıştır. Söz gelimi, Horace Walpole'un gotik konağı Strawberry Hill ile romanındaki Otranto Şatosu arasında gördüğümüz bağ, William Beckford'un Fonthill Manastırı ve sonraları Lansdale Kulesi'yle Vathek'in korkunç kulesi arasında da mevcuttur; yüce ise bu yazınsal etkinliğe yön veren estetik ilkesi olarak varlığını sürdürmektedir Gotik yazın, elbette mimarlara özgü bir yazınsal tür olarak kalmamış, bu da Gotik mekân ögesinin kapsamında bir çeşitliliğe yol açmıştır. Örneğin, türün özellikle de orta sınıfa ait kadınlar arasında popülerlik kazanması, İngiliz erkekleri kadar hareket serbestliğine sahip olmayan, birçoğu ise Avrupa'yı gezme lüksü şöyle dursun, ülke içinde bile hareketlilikten yoksun kadınların bu zaaflarını hayal güçleriyle örtmesini beraberinde getirir. Yücenin kaynağı olarak eski Orta Çağ yapılarını değil, doğayı gösteren anlayış da yine bu dönemlerde hissedilir. Romantizmin özgün Gotik'e yönelik yanlı ve karanlık yaklaşımı bu kez "Gotikleştirilmiş kır manzarası" olarak kendini gösterir. Gotik romanın ilerleyen dönemlerinde, insan eliyle inşa edilmiş Gotik mekânlara verilen önemin giderek azalması eğilimi görülür. *Frankenstein*'a gelindiğinde Gotik mekân anlayışı ile Gotik mimarlık arasındaki uçurum derinleşmiştir; romanın Gotik mekânları artık sadece Kuzey Avrupa'nın doğa manzaralarıdır; yüce duygusu bir kez daha dağlara ve denizlere, kısacası başlangıç noktasındaki kaynağına dönmüştür.

Genel olarak Neo Gotik'e ve Gotik yazına baktığımızda bunların nispeten kısa süreler boyunca ve toplumun belirli tabakalarında varlıklarını sürdürebildiklerini görürüz. Herhangi bir sanat akımını, içinde doğup büyüdüğü düşünsel ortamdan, anlamını kazandığı bağlamdan ve kendisine hayat veren değerlerden koparıp

anakronik olarak kullanmanın kaçınılmaz sonucudur bu. Böylesi diriltilmiş akımlar, aktarıldıkları toplumda ancak yeni, tuhaf ve egzotik olarak algılanmayı sürdürdükleri sürece yaşayabilmekte, alıcı toplumun zamanla değişen beklentileri yüzlerce yıl önce ölmüş biçemlerin tekrar dallanıp budaklanmasına izin vermemektedir. Romantizm, gerek Gotik romanı gerekse Neo Gotik mimarlığı kullanarak, çağdaş toplumda giderek artan endüstrileşme eğilimine, insan yaşamının mekânikleşmesine, bilimin doğayı saygısızca otopsi masasına yatırmasına tepki göstermiştir; ancak bu tepki boşunadır, yaşanan değişim artık geri alınamayacak denli derindir. Gotik'in şu noktadan sonra yazında, mimarlıkta ya da sanatın herhangi bir dalında ana akıma dönüşmesi, toplumda buna karşılık gelen, geçmiş değerleri benimseme yönünde topluca bir hareket olmadığı sürece olası değildir. Gotik, toplumsal yapıyı makineleştirmekle tehdit eden teknoloji karşısında metafizik inanca sarılmak ya da karanlık olandan zevk almak biçiminde özetlenebilecek Romantik bir kavrama dönüşerek varlığını sürdürebilecektir. Yirminci yüzyılın sonlarında ve özellikle de içinde yaşadığımız bu yıllarda, düzenli bir sanatsal bir akım olmaktansa popüler kültürün sürekli ürettiği ve tükettiği bir sığlığa dönüşmesi de bunun belirtisi sayılmalıdır.

KAYNAKLAR

- Aldrich, Megan**, 1995. *Gothic Revival*, Phaidon, London.
- Altet, X. B. I.**, 2006. *Sanat Tarihi*, (Çev: İsmail Yerguz), Dost Kitabevi, Ankara.
- Atayman, Veysel**, 2005. *Aydınlanma*, Don Kişot Yayınları, İstanbul.
- Atterbury, Paul ve Wainwright, Clive**, 1994. *Pugin: A Gothic Passion*, Victoria and Albert Museum, London.
- Austen, Jane**, 2009. *Northanger Manastırı*, (Çev: Tuba Parlak), Turkuaz Kitap, İstanbul.
- Baltrušaitis, Jurgis**, 2001. *Düşsel Ortaçağ*, (Çev: Mehmet Ali Kılıçbay), İmge Kitabevi, Ankara.
- Beckford, William**, 2004. *Vathek*, (Çev: Pınar Güncan), Bordo Siyah Klasik Yayınlar, İstanbul.
- Bengi-Öner, Işın**, 1999. *Çeviri Bir Süreçtir... Ya Çeviribilim?*, Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Blair, David**, 2002. General Introduction, *Gothic Short Stories*, (Ed: David Blair), Wordsworth Classics, London, ss: VII-XXVI.
- Borngässer, Barbara**, 2004. Gothic Architecture in Italy, *The Art of Gothic: Architecture, Sculpture, Painting*, (Ed: Rolf Toman), Könemann, Königswinter, ss: 242-252.
- Botting, Fred**, 1996. *Gothic*, Routledge, London.
- Bozkurt, B. R.**, 1977. *Literary Terms: A companion to the Study of Literature*, Hacettepe University, Ankara.
- Burke, Edmund**, 2008. *Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Bir Soruşturma*, (Çev: M. Barış Gümüşbaş), Bilgesu Yayıncılık, Ankara.
- Clark, Kenneth**, 1962. *The Gothic Revival: An Essay in the History of Taste*, Harper & Row, Publishers, London.
- Crook, J. M.**, 1970. Introduction, *A History of Gothic Revival*, Humanity Press, New York, ss: 13-57.

- Davenport-Hines, Richard**, 1998. *Gotik: Aşırılık, Dehşet, Kötülük ve Yıkımın Dört Yüz Yılı*, Dost Kitabevi, (Çev: Hakan Gür), Ankara.
- Dunning, Alfred**, 1948. *The Fantastic Builder, Some Curious Characters*, London & Glasgow, ss: 38-49.
- Eastlake, C. L.**, 1970. *A History of Gothic Revival*, Humanity Press, New York.
- Engel, Ute**, 2004. Gothic Architecture in England, *The Art of Gothic: Architecture, Sculpture, Painting*, (Ed: Rolf Toman), Könemann, Königswinter, ss: 118-154.
- Focillon, Henri**, 1995. The Life of Forms in Art, *Art History and its Methods: A Critical Anthology*, (Ed: Eric Fernie), Phaidon Press Limited, London, ss: 169-178.
- Folscheid, Dominique**, 2005. *Felsefe Akımları*, (Çev: Muna Cedden), Dost Kitabevi, Ankara.
- Fossi, Gloria**, 2005. *Romanesque & Gothic*, Sterling Publishing, London.
- Frankl, Paul** 1995. Principles of Architectural History, *Art History and its Methods: A Critical Anthology*, (Ed: Eric Fernie), Phaidon Press Limited, London, ss: 152-157.
- Goethe, Johann Wolfgang**, 1995. Of German Architecture, *Art History and its Methods: A Critical Anthology*, (Ed: Eric Fernie), Phaidon Press Limited, London, ss: 77-84.
- Gombrich, Ernst Hans**, 1997. *Sanatın Öyküsü*, (Çev: Erol Erduran, Ömer Erduran), Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich**, 1975. *Aesthetics: Lectures on Fine Art*, Oxford University Press, London.
- Kant, Immanuel**, 1914. *Critique of Judgment*, Macmillan and Co., Ltd., London.
- Kant, Immanuel**, 2005. Aydınlanma Nedir? *Kant*, Say Yayınları, (Çev: Nejat Bozkurt), İstanbul.
- Kant, Immanuel**, 2010. *Güzellik ve Yücelik Duyguları Üzerine Gözlemler*, (Çev: Ahmet Fethi Yıldırım), Hil Yayın, İstanbul.
- Kurmann, Peter**, 2004. Late Gothic Architecture in France and the Netherlands, *The Art of Gothic: Architecture, Sculpture, Painting*, (Ed: Rolf Toman), Könemann, Königswinter, ss: 156-188.
- Lovecraft, Howard Phillips**, 2010. *Supernatural Horror in Literature*, (<http://gaslight.mtroyal.ca/superhor.htm>) adresinden Şubat 2010'da alınmıştır.

- McLean, Alick**, Medieval Cities, *The Art of Gothic: Architecture, Sculpture, Painting*, (Ed: Rolf Toman), Könemann, Königswinter, ss: 262-266.
- Middleton, Robin ve Watkin, David**, 1987. *Neoclassical and Nineteenth Century Architecture/2: The Diffusion and Development of Classicism and the Gothic Revival*, Faber and Faber Limited, London.
- Melvin, Jeremy**, 2007. *İzmler - Mimarlığı Anlamak*, (Çev: Murat Şahin), Yapı Endüstri Merkez Yayınları, İstanbul.
- Morris, William**, 1995. The Revival of Architecture, *Art History and its Methods: A Critical Anthology*, (Ed: Eric Fernie), Phaidon Press Limited, London, ss: 95-102.
- Oxford University Press (yay)**, 1994. *Four Gothic Novels (The Castle of Otranto, Vathek, The Monk, Frankenstein)*, Oxford.
- Özkaracalar, Kaya**, 2005. *Gotik*, Epokhe, İstanbul.
- Pala-Mull, Çiğdem**, 2008. *Gotik Romanın Kıtalararası Serüveni*, Ürün Yayınları, Ankara.
- Panofksky, Erwin**, 1991. *Gotik Mimarlık ve Skolastik Felsefe: Ortaçağda Sanat, Felsefe ve Din Arasındaki Benzerliklerin İncelenmesi*, (Çev: Engin Akyürek), Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Radcliffe, Ann**, 2010. *The Mysteries of Udolpho*, (www.girlebooks.com) adresinden Haziran 2010'da erişilmiştir.
- Raimond, Jean**, 2005. *İngiliz Edebiyatı*, (Çev: İsmail Yerguz), Dost Kitabevi, Ankara.
- Roth, L. M.**, 2000. *Mimarlığın Öyküsü*, (Çev: Ergün Akça), Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Ruskin, John**, 1853. *The Stones of Venice*, Smith, Elder & Co., London.
- Rutter, John**, 1823. *Delineations of Fonthill and its Abbey*, Shaftesbury.
- Sanders, Andrew**, 2004. *The Short Oxford History of English Literature*, Oxford University Press, Oxford.
- Schopenhauer, Arthur**, 1958. *The World as Will and Representation*, Dover Publications, New York.
- Scognamillo, Giovanni**, 1994. *Dehşetin Kapıları: Korku Edebiyatına Giriş*, Mitos Yayınları, İstanbul.
- Scott, Walter**, 2002. *Giriş, Otranto Şatosu*, (Çev: Kaan Çaydamlı ve Banu Irmak), Altıkırkbeş Yayınları, İstanbul.

- Shelley, Mary**, 2002. *Frankenstein*, (Çev: Orhan Yılmaz), İthaki Yayınları, İstanbul.
- Shelley, Mary**, 1994. *Frankenstein*, Penguin Books, London.
- Smith, Andrew**, 2007. *Gothic Literature*, Edinburgh University Press, Edinburgh.
- Sowerby, Robin**, 2000. The Goths in History and Pre-Gothic Gothic, *A Companion to the Gothic*, (Ed: David Punter), Blackwell Publishers, Oxford, ss: 3-15.
- Suckale, Robert ve diğ.**, 2006. *Gothic*, Taschen, Köln.
- Tahir Gürçağlar, Şehnaz**, 2005. *Kapılar: Çeviri Tarihine Yaklaşımlar*, Scala Yayıncılık, İstanbul.
- Toury, Gideon**, 1995. *Descriptive Translation Studies and Beyond*, John Benjamins Publishing, Amsterdam.
- Todorov, Tzvetan**, 2004. *Fantastik: Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım*, (Çev: Nedret Öztokat), Metis Eleştiri, İstanbul.
- Toman, Rolf**, 2004. Introduction, *The Art of Gothic: Architecture, Sculpture, Painting*, (Ed: Rolf Toman), Könemann, Königswinter, ss: 6-12.
- Url-1** <http://en.wikipedia.org/wiki/Rose_window>, alındığı tarih 20.12.2010.
- Url-2** <http://etc.usf.edu/clipart/45000/45062/45062_buttress.htm>, alındığı tarih 20.12.2010.
- Varma, D. P.**, 1987. *The Gothic Flame. Being a History of the Gothic Novel in England: Its Origins, Efflorescence, Disintegration, and Residuary Influences*, The Screech Press, London.
- Walpole, Horace**, 2005. *Otranto Şatosu*, (Çev: S. Evren Türkeli), Bordo Siyah Klasik Yayınlar, İstanbul.
- Wölfflin, Heinrich**, 1985. *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*, (Çev: Hayrullah Örs), Remzi Kitabevi, İstanbul.

ÖZGEÇMİŞ

- Ad Soyad:** Barış Emre ALKIM
- Doğum Yeri ve Tarihi:** İstanbul, 06.07.1976
- Adres:** Atılım Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Mütercim-Tercümanlık Bölümü, Kızılcaşar Mah. İncek Köyü, 06836 Gölbaşı / ANKARA
- Lisans Üniversitesi:** İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi İngiliz Dili Eğitimi Bölümü (1999)

