İstanbul Üniversitesi Yayın No: 5238
Edebiyat Fakültesi Yayın No: 3460
ISBN : 978-605-07-0632-1

DOĞA VE KENT

Editör

Buket Akgün

Doğa ve kent / editör Buket Akgün.— İstanbul : İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, 2017.
[iv], 138 s. ; 24 cm.— (İstanbul Üniversitesi yayınları ; 5238. Edebiyat Fakültesi yayınları ; 3460.)
ISBN 978-605-07-0632-1
Spekülatif Kurgu Konferansı: Doğa ve Kent, 15-16 Mayıs 2014, İstanbul.
Kaynakça bölüm sonlarındadır.
1. KENT KÜLTÜRÜ. 2. DOĞA. 3. EDEBİYAT. 4. KENT SOSYOLOJİSİ. 5. KURGU.

Kapak: 12 Temmuz 1861 günü Kaptan F. B. Schaeffer'in komutasındaki birliğin konumunu gösteren çizim. Karakalem, çini ve suluboya, 1861. Kongre Kütüphanesi, Washington, D. C.

Baskı:
İlbey Matbaa
www.ilbeymatbaa.com.tr
Sertifika No: 17845

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ 1
Kutlukhan Kutlu

I. KISIM: SPEKÜLATİF KURGUDA DOĞA VE KENT

BİRİNCİ BÖLÜM
Ozymandias: Eserlerimiz ve Esaretimiz 9
Kutlukhan Kutlu

İKİNCİ BÖLÜM
İktidarın ve/veya Direnişin Mekanı olarak King's Landing 21
Tuğba Hacaloğlu-Tosun

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
Kötücül Sanatçının Mekanı Doğa-Kent: Edith Nesbit'in "Man-Size in Marble" Öyküsünde Taşra 33
Ferah İncesu

II. KISIM: KLASİK MİTOLOJİ VE AKDENİZ EDEBİYATINDA DOĞA VE KENT

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM
Girit Edebiyatında İda Dağı'nın Pastoral Şiir Üzerindeki Yansımaları 49
Esin Ozansoy

BEŞİNCİ BÖLÜM
Antonio Tabucchi'nin Eserlerinde Doğa ve Kent İlişkisi: Postmodern bir Yorum 65
Cristiano Bedin

III. KISIM: ANİME FİLM VE OYUNLARDA DOĞA VE KENT

ALTINCI BÖLÜM
Distopik Kent Arka Planında Nostaljik Bir İmge Olarak Doğa: *Wall-E*'ye Ekoeleştirel Bir Yaklaşım 85
Fatma Aykanat

YEDİNCİ BÖLÜM
Gerçek Bireyin Sanal Dünyaya Etkisi: Oyunlarda Şehir Kavramıyla Anlatıdaki Yaşanmışlığı Solumak 95
Onur Kaya

ültürel Hegemonya Altında
ültesi Mimari Tasarım

2/05/21/iktidarin-kultur-
ltinda-elestiri-can-basar/›.
n Randell. Berkeley ve Los

. Çev. Alan Sheridan.

Robert Hurley. Londra:

n. Pittsburgh: Duquesne

. İstanbul: Epsilon, 2013.
n, 2013.
ilon, 2014.
ilon, 2014.

k Bilgi'de. İstanbul Bilgi
ması.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Kötücül Sanatçının Mekanı Doğa-Kent: Edith Nesbit'in "Man-Size in Marble" Öyküsünde Taşra

Ferah İncesu*

İngiliz yazar Edith Nesbit'in 1893 basımlı, Mermerden Adam Boyu diye çevrilebilecek† "Man-Size in Marble" adlı kısa öyküsü örtük ve dolambaçlı bir şekilde sanat ve sanatçının kötücüllüğü temasını işler (Briggs 174). Bu izlekte öykü mekanı olarak seçilen taşra, çift yönlü özelliğiyle sanatçı/insanın uyumlu ve yapıcı olmayan taraflarına da işaret eder.

Nesbit'in öyküsü romantik yazın ve gotik öğelerden beslenen spekülatif bir kurgu olarak sınıflandırılmış ve incelenmiştir. Bununla birlikte, metin sanatçı başkarakterler sayesinde sanat dünyasına göndermelerde bulunur. Sanatçı ve toplum, sanatın kaynakları ve malzemesi, yaratma süreçleri ve yöntemleri, sanat dünyası ve gerçek dünya arasında kalan sanatçı, sanatsal yetilerin kötücül kullanımı, gerçek ve kurmaca ayrımı ve örtüşmesi gibi estetik disipline giren konular da öykünün kapsamındadır. Bu açılardan yaklaşınca, metnin temelindeki hortlak hikayesi sanatçının hem sanata hem varlığa/hayata/doğaya ihanetinin taşıyıcısı ve perdesi olurken sanatçı da eylemde/inşada/yaratıda bulunan kötücül insan metaforuna dönüşür.

Tüm bunlara sahne teşkil eden taşra ise doğal, kırsal arazi ortasında insan müdahalesi, eylem ve inşa olguları eşliğinde aynı zamanda uygarlık, kültür ve kent/yerleşim alanı özelliğiyle doğa-kent konumunda, ikili ve ikircikli nitelik taşır.

---

* Yardımcı Doçent Doktor, İngiliz Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, İstanbul Üniversitesi. Editörün ulaşamadığı kaynakların alıntı ve künye bilgilerinin doğruluğu yazarın sorumluluğundadır.

† Birincil ve ikincil kaynaklardan çeviriler tarafımdan yapılmıştır.

Öyküde denizin görüş sahasında yer aldığı, ara ara "kötü" nefesini salan kurutulmamış bataklığın pek de uzakta kalmadığı, bir zamanlar daha geniş olan ormanın yamacındaki taşra mekan, köy; merası, geniş mezarlıklı, yüzlerce yıllık kilisesi, yosun, sarmaşık ve yabanıl çalılıkların yanı sıra ayçiçeği, zambak, gül ve yasemin gibi çiçekleri de barındıran bahçeli kulübesiyle, doğa ve kent arasında kalmış bir ortam sunar. Sanatına ve yaşama sanatına mekandaki gibi kuşatıcı, çok yönlü yapıcılığı mı dışlayıcı, güvensiz yıkıcılığı mı odaklayacağı kararı erkek sanatçı figürüne kalır. Ancak yapıtta gizeme büründürülen sonuç taşlaşmış bir kalp, nesneleştirilmiş bir aşık ve soğumuş bir kadın cesedidir.

"Man-Size in Marble" öyküsünde, yeni evli sanatçı çift, Jack ve Laura paraları yetmediğinden kentte yaşamak yerine kırsaldaki balaylarında gözlerine ilişen eski bir köy evini tutarlar. Burada gözlerden ırak, günlerini sakin, sanatla haşır neşir, etraftaki doğal güzelliklerin ve eski yapı üslubunun tadını çıkararak geçirirken, cadılar bayramı günü sözde gizemli bir biçimde ve görünürde bir hortlak tarafından kadın öldürülür.

Anlatı, birinci tekil şahıs anlatıcı konumundaki koca tarafından aktarılır/inşa edilir ve aslında zamanda bir geriye dönüş içerir. Kurmaca olarak özyaşamöyküsel olmasına ve farazi olarak geçmişi yeniden hatırlama edimi içermesine rağmen, anlatım bir noktadan ve belli bir mercek/filtreyle eski olayların aktarımıdır ve bir içe bakış, öz değerlendirme, derinlikli ve işlevsel bir sorgulama, kapsamlı zihinsel bir analiz ya da duygusal bir iç dökmeyi ortaya koymaz. Gerçi, öykünün giriş kısmı işlevindeki ilk paragrafta, anlatının nedeni ve amacı anlamlandırılamayan bu kişisel deneyimi paylaşma ve bir tür yargı, karar mercii konumuna bürünebilecek okura yorumlatma ihtiyacı gibi sunulur. Ancak, anlatıcı bunu kontrollü sözcük seçimi ile nesnel bir söyleme, gerçekçi, bilimsel bir tutuma öykünerek yaptığından, aktarım sığ ve yüzeysel kalır. Hikaye, genç bir kadının gizemli ya da şüpheli ölümü hakkında olmasına ve ona en yakın kişi tarafından dile getirilmesine rağmen, kadının varlığı odakta hissedilmez. Tüm katılımına, önemine rağmen, sondaki cesediyle de nihayete vardığı üzere kadının yokluğu ya da varlığının indirgenip silinişi daha ön plandadır. Erkek başkarakter ve anlatıcının tavrı ve tarzıyla, bir erkek hortlak anlatıda daha ağırlık ve etki kazanmaktadır. Öykünün ismi de uygun şekilde cinsiyetçilik sezdirimi içerir.

Böylelikle, anlatı tarzı ve tekniği sayesinde, neredeyse polisiye bir hikaye ve o dönem toplumunda yeterince hak ve önem verilmeyen bir kesimin, kadının sorunsallaştırılması hasıraltı edilmektedir (Ryder ve Silver 123-132). Gerçekte ise, kadın yazar, erkek egemen, geleneksel toplumun temsilcisi olabilecek koca figürüne sanatçı ve anlatıcı işlevini ve otoritesini vererek, tutucu toplum tarafından öteki, aykırı sayılan, öte yanda özgürlükçü, ilerici, ön yargısız, esnek ve bireysel addedilecek sanatçı figürünün bu özellikleri ne kadar gerçekleyebileceğini sorgular görünmektedir (Suboczewski 129, 130; Shiner 223).

Öykünün başlangıcında erkek, açıklanamayan ya da onun kişisel bakışı yerine daha genel söylersek, açıklanmayan, aydınlatılamayan olayı bir gizem ve doğaüstülük çerçevesine oturtur. 31 Ekim, batı kiliselerinde bilinen bilinmeyen tüm azizler ve şehitlerin anıldığı Azizler Günü arifesidir (Doniger 34). Hıristiyanlık öncesi dönemde Keltlerce yeni yıl başlangıcı olarak kabul edilen 1 Kasım kış başlangıcı bayramı, yaz sonu ya da toplanma anlamına gelen "*Samhain*," tarihi ve doğadaki yaşam döngüsü nedeniyle ortaya çıkmış ölülerle ilintisi korunarak günümüze kadar gelmiş, Azizler Günü ile kaynaşmıştır (Monaghan 407, MacCulloch 258, Doniger 408). Arife günü, popüler kültürde cadılar bayramına dönüşmüştür (Doniger 408). Halk inancına göre bu gecede sağlar ve ölüler arasındaki perde incelir, öteki dünya sakinleri kötü nefesleriyle bereketi söndürmek için yeryüzüne gelir ve eski mekanlarını ziyaret eder (Monaghan 407, 408). Nesbit'in hikayesinde, böylelikle, zaman ve mekan açısından kurgusal, farazi bir mantık, bağlam oluşur, hortlak unsuru ve ruhun yeryüzündeki evini ziyareti teması anlatıcı kocanın savıyla ilintilenir ve bunlar kültürel temalar, toplumsal inanışlar alanında olduğu için anlatıcı bir anlamda elini güçlendirmektedir.

İronik bir şekilde, olayın ortasındaki bazı suçluların kendilerini ters stratejiyle iddiacı bir tavırla aklama çabalarındaki gibi, anlatıcı zıt mantık ve akılcılık kavramlarını sıkça kullanır:

> Bu hikayenin her sözcüğünün ümitsizlik kadar gerçek olmasına rağmen, insanların inanmasını beklemiyorum. Bugünlerde inanılır olmak için 'mantıki bir açıklama' isteniyor. Hayatımın trajedisinin hikayesini duyanlar arasında en çok rağbet gören 'mantıki açıklama'yı bir an önce sunmama izin verin. O 31 Ekim günü Laura ve benim 'bir sanrı altında olduğumuz' ve bu tahminin tüm meseleyi tatminkar ve inanılır bir temele oturttuğu farzediliyor. Okur kendi de hikayemi duyduğunda bunun ne kadar 'açıklama' ve ne anlamda 'mantıki' olduğuna kendi karar verebilir. Bunda üç kişi vardı: Laura, ben ve bir başka adam. Diğer adam hala yaşıyor ve hikayemin en az inanılabilir kısmının doğruluğu için konuşabilir. (Nesbit 185)

Anlatıcı, dolaylı olarak, ortaya attığı açıklamanın nitelemediği, tanımsız bıraktığı başka bir belirsiz dinleyici kitlesince kabul gördüğü iddiasını okurun önüne koymaktadır. Okur kendisi olayı sorgulamaya başlamadan, bir tür algı yönetimi yapar. Esrarın açıklamasının kendisinden değil de, okurun tanımadığı genel dinleyiciden geldiği izlenimini yaratır. Tutucu toplumların genellemeler aracılığıyla, çoğunluğun sözde otoritesi yoluyla, "Herkes öyle diyor." hazır ve kolay yargısına işaret eder. Bu zayıf noktaya karşılık, ilk elden bilgi sahibi bir tanık olarak, başka bir adamın varlığını vurgular. Ancak ifade ve cümle kuruluşu böyle gizemli bir öyküde tuhaf kaçar; ilk paragrafta bu şekilde yer alınca okur, bir aşk üçgeni meselesi dinleyeceğini sanabilir. Metnin devamında ipucu veya sezdirme sayılabilecek tek küçük bilgi, sıradan bir biçimde verilen, tek komşularının "hoş, genç bir İrlandalı adam" olduğudur ki doktor olan bu kişi, bahsedilen yaşayan tanıktır (186). Benzer şekilde, koca yaş meselesini de açmaz; ancak, eşi için "Pisicik," "benim küçük karım," "Zavallı çocuk," "çocuğum" ve "küçüğüm" demesi, erkek egemen bir toplumda kocanın hiyerarşik konumlanışına olduğu kadar, kimi polisiye vakada geçen eşler arasındaki yaş farkına da işaret etmekte olabilir (186, 190, 189, 194).

Anlatıcının sonraki meşguliyetini, ortamını öğrenmeyiz, ancak sıkıntılarını geçmiş zamanda ifade etmesi ve niteleme şekli ile belli ki şu an daha iyi maddi koşullardadır. Normalde en sıradan denebilecek ihtiyaçlar gıda, barınma, yakacak ve sağlık giderleriyken, eski günlerine kıyasla anlatıcı bunları aşmış gibidir, farklı bir algı sunar: "iyi renkler, kitaplar ve taksi parası gibi en sıradan ihtiyaçları karşılayacak kadar paraya sahip olmak nedir asla bilmezdim" (184). Genç karısıyla ancak "işe azami titizlik ve dikkat göstererek . . . çorbayı kaynatabileceklerini" bilerek evlenirler ve güçleri bir köyde yaşamaya yeter (185). Çiftin işleri pek de genel toplumda rağbet gören, güven ve saygı uyandıran alanlarda değildir, belki de buna koşut, ekonomileri de güçlü olamaz (Beebe 79; Shiner 106-7). Çiftin geleneksel olmayışı, o dönem toplumunun ilkelerini yönlendiren orta sınıfta az rastlanan çalışan kadın ya da eş figürüyle de gösterilmiş olur (Ryder and Silver 125-7). Anlatıcı, geçmişte konumlandırışıyla, o zamanlar sanatla ilgilenmiştir. O resim yaparken, eşi de yazı yazmaktadır. Bu sözde aykırı çift için, baskın sosyo-ekonomik sistemden, şehir, kent ortamından uzakta yuva kurmak bir bakıma uygundur; onlar nasıl genel düzenin kıyısında kalmışlarsa, gönüllü sürgüne çıktıkları taşra da, bu köy de coğrafik ve idari açılardan merkez dışıdır. Anlatıcının çevre etkisi ve genel toplum yargıları/önyargıları ile ev arayışlarında sekteye uğradıklarını ima etmesi,

çiftin özgün bakışını ve ihtiyaçlarını belli eder: "Ancak balayımızda arkadaşlarımız ve emlakçılardan uzaklaşınca zihnimiz tekrar duruldu da sonunda görünce güzel bir kulübeyi tanıdık" (185).

Öyküde hem geniş mekan köy, hem dar mekan köy evi ikilemli bir biçimde çizilir. Yeni evliler sanatçı olduklarından ve o dönemde güzellik sanat ve sanatsal duyarlıkla daha ilintili görüldüğünden, Jack ve Laura "aynı anda sıhhi ve güzel" olan bir kulübe peşindedirler ve bu iki özelliği kırsalda bir arada bulmak epey zor olur (Shiner 220-3; Nesbit 185). Sıhhi demek çağdaş, uygar şartlar, unsurlar ve donanım manasındayken onların fikrindeki güzellik çağdaşılıkla neredeyse zıt bir kavramdır. Çiftin güzellik anlayışı, doğal ya da beşeri ham, modern zaman unsurlarından sıyrılmış, hoş ama rafine edilmemiş anlamındadır ve bu özellikleri yansıtır.

Türkçeye geçen pitoresk (*picturesque*) terimiyle belirtilen güzellik anlayışı, 18. yüzyıl sonlarından gelen, romantik yaklaşımda da içerilen, sonrasında estetizm, dekadan sanat ve sonrasındaki çağdaş akımlarda kalıntıları izlenebilecek bir algıdır. Walter John Hipple, Jr'ın belirttiği gibi, esasen sözcük İtalyanca ve Fransızcadan İngilizceye daha 16. yüzyıl sonları, 17. yüzyıl başlarında geçmiştir (185). Resimleştirmeye değer, ressamın yansıtacağı nitelikte anlamlarına gelir. Daha sonraları ressamlar kadar, yazar ve düşünürlerce de belli özellikleri yansıtan bir estetik değer olarak ortaya konur. Hipple ve Alexander M. Ross terimin sanatçı ve düşünürlerce farklı açılardan ele alındığını ve belirsiz bir tarafının olduğunu belirtirler (Hipple 318; Ross viii). 18. yüzyıl başı kültüründe, James Thomson'ın *Mevsimler* şiir serisinde yansıttığı gibi, Lord Shaftesbury'nin "Ahlakçılar" başlıklı eserinde belirttiği üzere korular, yeşil ovalar, güneşli tepeler kadar "kaba kayalar, yosunlu mağaralar, düzensiz el değmemiş deniz mağaraları ve şelaleler, vahşi tabiatın ürkünç ihtişamı ile" (Shaftesbury 2172) insanın özünde de bulunan evrendeki iyiliği, dirliği, tanrısal kökeni ve görkemi yansıtır fikri hakimdi (Daiches 652-5). Kimi düşünür ve sanatçılar farklı nitelikteki doğal ve beşeri unsurların algı üzerindeki farklı etkilerine de değinmişlerdi. Joseph Addison, "İmgelemin Zevkleri" konulu yazı serisinde izleyici konumundaki insanın, ulvi, yeni ve güzel karşısında etkilenmelerini irdelemişti. *Oxford Antoloji* bunun daha sonra yüce, pitoresk ve güzel kategorilerine evrileceğini belirtir ("Joseph Addison" 2178). Güzel diyerek kastettiği dönemin uyum ve zevk uyandıran klasik güzellik anlayışıydı. Uygarlıkla, kendi inşalarıyla ya da doğal engebelerle sınırlanan insanın zihnine ve ruhuna özgürlük ve gönenç getiren "açık arazi, el değmemiş geniş çöl, koca dağ silsileleri, yüksek yarlar veya

geniş su kütleleri manzaraları," Addison tarafından "akıllara durgunluk veren tabiat varlıklarında görülen haşin türde bir ihtişamın" kaynakları olarak görülür (2178-9). Tekrara maruz kalıp sönükleşecek zihni ise doğadaki ya da beşeri alandaki yeni kurtarır; Addison'a göre bir canavardan zevk almamızı sağlayan budur, korulara, tarlalara, otlağa bahar gelince düşen tazelik, tek düze tepe ve vadilerin sıkıcılaşmasına karşılık değişken nehirler ve şelaleler doğadaki alışılmadık olgusunun örnekleridir (Addison, "Paper II"). Edmund Burke ise 1757 tarihli "Yüce ve Güzel Fikrimizin Kaynağı Hakkında Felsefi Bir Araştırma" adlı eserinde gerek doğadaki varlıkların, gerek insan eserlerinin, özellikle, edebiyat dahil sanat yapıtlarının izleyicide uyandırdığı farklı hatta karşıt izlenim ve tutumları irdelemiştir. Ross o dönemde sanatçı hatta kuramcıların pitoreski bu iki zıt uç arasındaki boşluğu dolduran ara bir kategori olarak gördükleri ya da kullandıkları değerlendirmesini yapar (viii). Burke'de ulvi/yüce azametten ziyade dehşet duygusunu ön plana alan bir olgudur; okyanus kadar engin bir platonun dehşetengiz ihtişamı hissettirmemesinin nedeni okyanusun tehlike ve korku çağrışımlarıyla dolu olmasıdır ve benzer şekilde yılan küçüktür ama ulvi kavramıyla örtüşen dehşet nesnelerinden biridir (2145). Burke'e göre yüce olgusu acı hissine, güzellik olgusu zevk hissine dayanır (2150). O da dönemin klasik güzellik anlayışını yineler; güzelliği uyum, açıklık, netlik, anlaşılırlık, düzgünlük barındıran, rafine edilmiş nesne ve ifadelerde bulur (2150). Yücelik olgusu ise öncelikle belirsizlik ve gizem gerektirir ki bunlar güzellik olgusunun karşıtı sayılan düzensizlik, anlaşılmazlık ve hamlıkla pekişir (2150). Joshua Reynolds, 1784'teki söylevinde bir yapıtın bütünüyle oluşturduğu ve izleyicinin sadece usuyla değil sezgisiyle edineceği izlenimin ve salt taklidi, alışılagelmişi aşarak zihinde uyarı ve coşku oluşturacak, hayalgücüne dayanan yaratmanın önemini vurgular (2158-64). Mimarinin de müzik, şiir, resim gibi taklitten öte doğrudan imgeleme seslenebildiğini, neoklasizmin simetri ve orantı ilkelerinden ötede, şiir ve resim gibi "fikir çağrışımı yoluyla" izleyici üzerinde etki sağladığını belirtir. Örnek olarak, toplumdaki eski dönemlere yönelik ilgi ve merak nedeniyle, bunu hatırlatan sanat ve mimari yapıtların üretildiğini, sadece eski Yunan uygarlığını değil onun gibi eskiyi çağrıştırdığı için gotik mimarinin özelliklerinden kendi dönemlerinde faydalanıldığını gözlemler (2164). 18. yüzyıl sonlarına doğru William Gilpin, Uvedale Price ve Richard Payne Knight gibi yazar ve estetikçiler sanat üzerine yazılarında pitoreske daha fazla vurgu yapmaya başlamışlardır (Hipple 193, 199, 247). 19. yüzyıla da taşan etkisi ve gözdeliğiyle tekrar özetlersek, "Man-Size in Marble" öyküsünde sanatçı çiftin de algıladığı üslupla, pitoresk

18. yüzyıldaki neoklasik sanatın kontrollülük, netlik, orantılarla görece yalınlık özellikleri ve ussal düzen yansımasına karşılık, estetik, sanatsal zevkin sözde insan kontrolü, müdahalesinden ırak, doğal, hatta kırsal ya da yabanıl, beşeri unsur taşısa da çağdaş özellik ve donanımı yansıtmayan, yıpranmış ancak henüz görkemini kaybetmemiş eski yapı ya da mekanlarda bulunduğunu iddia eden bir görüştür. Kontrolsüzlük, düzensizlik, kalıpdışılık, böylece karmaşıklık, gizem, kolay erişilmeme ya da sahiplenememe özelliklerini yansıtır. Us yerine, sezgi ve dürtülere seslenir.

Nesbit'in öyküsündeki kulübe Jack tarafından sevimli sözcüğüyle de nitelenerek, pitoresk kavramındaki çift boyutluluğa gönderme yapar (185). Jack "gül ve yaseminleri sökülse itici olabilirdi. Olduğu haliyle büyüleyiciydi" der (185-6). Yeni çiftin yuvası tabloymuşçasına hoş görünmektedir, bereket, uyum, netlik ve zevk yansıtan klasik güzellik öğelerini barındırır. Ama temelde, özünde hem yapı hem bahçesi eskilik, yıpranmışlık, hamlık, kabalık, düzensizlik, ayrıksılık, taşkınlık, bozulma, çürüme nitelikleri ile pitoreskin içerdiği belirsizlik, muamma, kaos ve tedirginlik durum ve gücüllüklerini ifşa eder:

> Köyden yaklaşık iki mil uzakta, kendi başına duruyordu. Ummadık yerlerden çıkan odalarıyla uzun basık bir yapıydı. Biraz taş işi vardı – sarmaşık kaplı, yosunlu, sırf iki eski oda, bir zamanlar orada olan büyük bir evden tüm arda kalan – ve bu taş işinin etrafında ev büyümüştü. . . . Çimen patikalarla ve sonu gelmeyen gülhatmi, ayçiçeği ve iri zambaklarla keyifli eski moda bir bahçesi vardı. Pencereden bataklık meralarını ve onların ötesinde denizin mavi, ince çizgisini görebilirdiniz. (186)

Bugün de güneydoğu İngiltere'de gerçekten var olan Brenzett ("Brenzett"), öyküde bataklıklara bakan bir tepede kurulu bir köydür. Kilisenin, mezarlığın, ahalinin, çalışanların, doktorun, ekinlerin, tarlaların varlığı ve ormanlık arazinin küçültülmesi ile insan yerleşiminin, belli bir uygarlık, kültür, yani salt ya da vahşi doğaya insan müdahalesinin, kent olgusunun metindeki temsilcisi, mekanıdır. Kulübe hakkındaki gibi doğrudan söylenmese de, öyküdeki bu geniş mekan için de pitoresk nitelikler, iki boyutluluk söz konusudur. Köy, kent ve doğa arasında ara bir boyuttur. Bir yanda patikaları, meraları, evleriyle pitoreskin zevk, güven veren, anlaşılır, alışıldık ucunu, diğer yanda deniz, bataklık, yabani bitkiler, eski mezarlık ve ortaçağdan kalma kilisesi ile tekin olmayan gizemli yönünü sunar.

Sanatçı çiftin kulübesi köyden ziyade bu eski kiliseye yakındır. Kilise ile aralarında da iki mera vardır. Korunun etrafındaki patikadan dolaşarak veya ortadaki kısmi paket taşlı kestirmeden kiliseye varılır. Fazla etkinlik olmadığından, gidecek farklı yerler bulunmadığından, hem de hoşlarına gittiğinden kilise çift için bir oyalanma, değişiklik mekanı ve estetik nesne olur. Jack aykırı tutumlarını özetler: "Pazar günleri dışında kiliseye gelmeyi umursayan bir tek bizdik" (191-2). Sanatçı çiftin kiliseye ilgisi dini değil, dünyevi ve duyumsaldır; yapının eski dönem mimarisi, ahşap ve taştan doğal malzemesi, bol ağaçlı bahçesi Jack ve Laura için farklı bir huzur ve güzelliğin kaynağıdır (187). Pitoresk de olsa güzellik sağaltır; canları sıkılınca oraya giderek sıkıntılarını atarlar. Kilisenin "en iyi gözüktüğü zaman" "en garip" de gözüktüğü zamandır; böyle bir gecede çift "ilk inşa edenlerin hissettiği huşudan bir parça hissederek ağır başlı güzelliğini" seyrederler (187). Zaten köye yerleşmelerini de sağlayan bir anlamda bu yapıdır çünkü balaylarını geçirdikleri kıyı köyünden Brenzett'e bu kiliseyi görmek için geldiklerinde kulübelerine rastlarlar.

Kilisenin betimlenişi ve öyküdeki işlevi birbirleriyle ilintili olan pitoresk, romantik ve gotik kavramları çerçevesindedir (Daiches 662). Romantik sanat pitoreskten beslenir; özgün, ayrıksı, eski, ham olup, baskın toplum ve kültürden ıraklık pitoreskin romantikle örtüşmesidir. Bunların bir uzantısı olan gizem, ıssız mekanlar, eski uzak dönemler, loşluk, karanlık, azamet ya da insan/doğaüstülük, tehdit, yıkım, ölüm romantizm ve pitoreskin gotikle kesişme noktalarıdır. M.H. Abrams "gotik" sözcüğünün bir Germen kavmi olan Gotlardan türemekle ve onların mimarisine gönderme yapmakla beraber, zamanla ortaçağa ait anlamına geldiğini belirtir (72). Gotik yazının da Horace Walpole'un bir ortaçağ mekanında geçen 1764 tarihli *Otranto Şatosu, Gotik Bir Öykü* isimli romanıyla başladığını ancak zamanla mekan dönemsel olmasa da tekinsizlik, korku, fantezi ve ölümcüllük temalarını işleyen yapıtların bu türde sayıldığını söyler (72). Gotik yazın üzerine bir inceleme kitabı derleyen G.R. Thompson'un alt başlığı *Karanlık Romantizm Üzerine Denemeler* koyması da romantizm ve gotik ilintisine işaret etmektedir. *Oxford Özlü İngiliz Yazını* kitabında da gotik tür tanıtılırken tipik mekan özelliklerinden biri olarak pitoresk sayılır ("Gothic Novel" 240).

Bu çerçevede, sanatçı çift bu "büyük ve ıssız" tarihi yapıya romantik bir şekilde, "parlak gecelerde" giderler (187). Bahçe duvarına "yaşlı porsuk ağaçlarının kara gölge silsilesi" düşer (187). Bahçede gölge yapan "yüce karaağaçlar . . . haşmetli kollarını" uzatmışlardır. Yapının Norman dönemi eşiğinden ve "demir parçacıklarıyla süslü ağır

meşe kapısı"ndan bahsedilir. "İçeride, kemerler karanlıkta yükseldi, aralarındaki ağ motifli pencereler ayışığında beyaz gözüküyordu. Koro yerindeki pencereler solgun ışıkta asil renklerini gösteren süslü camdandı ve kara, meşeden koro sıralarının gölgelerden daha katı olmasını zar zor sağlıyorlardı" (187). Kilisenin gotik niteliğini katlayan cismani bir unsur vardır: "Ama sunağın her iki yanında alçak bir levha üzerinde tam takım zırhıyla yatan gri mermerden birer şövalye figürü vardı" (187).

Nesbit'in bu yapıtı anlatı tarzı, konusu, mekanı nedeniyle gotik yazın, hortlak hikayesi, korku anlatısı, bir bakıma fantastik edebiyat örneği olarak değerlendirilmiştir (Collings, Miller). Abrams'ın gotik romanın işlevi hakkında söyledikleri bu öykü için de geçerli olabilir: "en iyi örnekler, kurmacaya akıldışının ve sapkın dürtülerin dünyasını ve uygar zihnin düzenli yüzeyinin altında uzanan kabuslu korkuları açtı" (72). Anlatıcı Jack'in aktardığı köydeki efsaneye göre adları unutulmuş, kilisedeki bu iki figür yaşarken etraflarına dehşet saçan, karada denizde talan yapan, öyle kötü işlere bulaşmış kişilerdi ki Tanrı gazabı ve şimşekle o büyük evlerini çarpmıştı. Varisleri altın karşılığında onlara kilisede yer sağlayabilmişlerdi. Sanatçı çiftin yanlarında çalışan yaşlı kadının evden o hafta için uzaklaşmadan önce aktardığına göre her yıl cadılar bayramı gecesi bu mermer adam figürleri doğrulup saat on biri bekler, sonra kiliseyi terk edip eski evlerinin bulunduğu yere giderler. Karşılarına biri çıkarsa ne olduğunu Bayan Dorman söylemez, ama önlem olarak akşamüzeri kapıyı kilitlemelerini, eşiğe ve pencerelere haç çizmelerini önerir.

"Katolik zamanlarda" denilerek Protestanlık öncesi dönemden geldiği belirtilen eski efsane, öykü anlatısının içindeki başka küçük bir anlatıdır ve öykü de anlatıcının geçmişinde geçtiğinden, bu hortlak hikayesi zamanda sarıp sarmalanmış, içeriği, yani kötülük, yıkım, şiddet bir bakıma ötelenmiş, üstü örtülmüştür (188). Ancak olayın ritüellik taşıyarak her yıl yinelenmesi ve Jack'in yeni, kişisel söylencesinin içinde yer alması, korku kaynağının çok da ötede olmadığını ifşa eder. Yardımcıları olmadığından çift o gün tüm işleri beraberce kendileri yapar ve bundan da keyif alırlar. Jack akşamüzeri Laura'nın durduk yere huzursuzlandığını, titrediğini, içine doğan kötülük hissinden bahsettiğini, kocası tütün içmek üzere evden ayrılırken evde kalmaktan pek de memnun olmadığını anlatır. Bayan Dorman'ın dediklerinin hiçbirini yapmayan, anlattıklarını da evden soğumaması için Laura'ya aktarmayan Jack, kilise çanı on biri vurduğunda yürüyüşünü kiliseye de uzatır, aklına gelmişken iddiayı çürütmek için figürlerin bulunduğu kısma bakar. Diyesi, onları bulamaz. Dehşet içinde çığlığını zor

bastırarak eve koşarken çitin orada bir köylünün hasta kızına gitmekte olan doktora rast gelir. Doktor, Jack'in anlattıklarını duyunca bir kahkaha patlatır ve bu halde onu bırakamayacağını, üstelik korkaklığını yenmesi için kiliseye dönüp onları yerinde görmesi gerektiğini söyler. Jack "korkak" lafı ağrına gittiğinden ve güvenilir "insan sesi" ona iyi geldiğinden, bir bakıma bencilce, zaten iyi halde bırakmadığı eşine dönmez (193). Figürler yerindedir, ancak Dr Kelly en hain ifadeli olanının elinde kopukluk fark eder. Kelly "Belki birisi bunları kaldırmaya çalışmış." der (193). Beraber eve döndüklerinde son sahnede saçları yere kadar çözülmüş, gözleri dehşetle açılmış ölü Laura'yı penceredeki masaya yarı yığılı halde Jack zar zor fark eder. Bir elinde sımsıkı tuttuğu şeyi okur anlatının son cümlesinde öğrenir: "Gri mermer bir parmaktı" (194).

Öyküde yüzeyde kötülük ve ölüm öznesi olan hortlağın, aslında bir heykel olması anlatıyı sanat dünyasına bağlar. Heykelin öykü başlığını da oluşturması, metnin çekirdeğinde, bir anlamda odağında yer alması da onu metafor ya da simge olarak konumlandırır. Sanat da kötücül müdür? Sanatı insan yapar, sanatçı ve izleyici olarak kullanır. O zaman sanatçı da kötücül olabilir. Geleneksel kavramsallaştırmada Jack ve Laura kötücüldür. Sanatçı gururu, kibri ve benmerkezciliğiyle topluma, kente sırtlarını dönüp sanat yapmak için taşrada gönüllü sürgüne gitmişlerdir (Beebe 5-6). Alışılmış karı koca davranışı yerine işbirliği yaparlar, kadın da eve para getirir. Tanrının evi onların gözünde estetik nesnedir (Ryder and Silver 125-6). Huzursuzlanınca yaradana sığınmak yerine piyano çalıp düet yaparlar. Bayan Dorman'ın uyarılarının aklından çabucak çıktığını belirten Jack'in bahanesinde sözde sanatçı inançsızlığı, bencilliği, kontrolsüz keyif düşkünlüğü sezilebilir (Beebe 6, 66-8, 78, 115): "Laura'nın portresini yapıyordum ve başka şey düşünemiyordum" (189).

Ancak metin sadece geleneksel bakış açısından değil sanat açısından da çifti kusurlu sunar ya da başka bir deyişle başkalarından çok da farklı değillerdir aslında. Metindeki sanatçı figürleri klasik dönem sanatçı algısının da değiştiğini örnekler. 18. yüzyılda sanatçı toplumsal bir figürdü, toplumun görgü ve ahlak eğitiminde başat görevleri olduğuna inanılır, halktan daha bilgili ve aydın olması beklenirdi (Daiches 593-5; Hauser 5). 19. yüzyıl başı romantik akımda birey olarak sanatçı figürü bir yanda yalnızlaşmaya başlasa ve kişisel duygu ve hikayeleri ön plana çıksa da, evrensel iyilik, kardeşlik, adalet gibi genel ilkeler sanatçıyı ve yapıtlarını toplumsal bir paylaşıma sevk ediyordu (Burgess 141; 165-6). Victoria döneminde de sanatçının aykırı yanları temkinle karşılanmakla beraber, genel ahlak ve toplumsal gelişim için sanat

görevlendirilmişti (Hauser 100-28; Burgess 181). Ancak yüzyıl sonunda "sanat sanat içindir" gibi ilkeler kimi sanatçılar arasında benimsendi, Fransız sembolist şairlerin etkisi, estetizm ve dekadan sanat sanat ve sanatçının öteden beri baskın toplum tarafından şüphe ile karşılanan yanlarını artık açıkça ifşa ettiği algısını doğurdu (Beebe 139, 147). Oysa sanatçılar tüm bu kurmacanın ve yapıtların/yapaylığın içinde, aslında kimsenin kimseden çok da farklı olmadığını, o yüzden bazılarının artık üstünlük taslaması ve kusurları karşısındakine atması yerine yaşamı ve insan gerçekliğini kucaklamak gerektiğini, ıslahın da bundan çıkabileceğini anlatıyorlardı.

Bu 19. yüzyıl sonu öyküsünde, kahraman, üstün sanatçı figürünü bulamıyoruz. Sanatçı çift başarısız, kaybeden ve kusurlu figürlerdir. Jack ressamken ailesini geçindiremez; sonra sanatla uğraşmaz; karısını ölümden kurtaramaz, hatta okurun karşısında cani şüphesi altındadır. Laura'nın duygulanım düzensizliği vardır; bir neşeli bir melankoliktir. Hayatta tutunamaz, canından bile olur. Sanatçı çifti bir anlamda sanata da ihanet ederken, sanatta yetersiz de görürüz. Ressam Jack yaşlı köylü kadının iki figürle ilgili anlatımının kendisininkinden üstün olduğunu itiraf eder. "Tarifi benimkinden bin kat daha grafikseldi" derken, sözcüğün iki anlamını da kast etmektedir açıklayıcı ve çizimsel (188). Jack'in dinlediği efsane aslında folklor öğesidir. Bir halk hikayesidir. Belli ki kurmacadır ya da gerçekle hayalgücünün yoğrulup nesillerce aktarılmış ifadesidir. Kendi kibri ya da sanat tanımı içinde Jack bunu fark etmez ya da buna kulak asmaz. Yaşlı köylü kadını "Bu tip şeylerle alay eden gençler gibi değilim." deyip konuşturur, okura bunun "kısmen" doğru olduğunu söyler ki bu da her iki anlama gelebilir (187). Sembolik bir biçimde, sanata ya da kaynağına saygı göstermeyişi sanatın ondan intikam almasını getirir. Zaten sanat alanında da tutunamaz, bırakır. Hele ki gerçekte kendi katil ise kurmacayı kendi suçunu örtmek için kullanması tam bir ihanettir. Romantizmin içerdiği sanatçı tiplerinden biri olan folklora değer veren sanatçı figürünün içinin boşalmasına Laura da örnek olur (Hauser 160). Anlatıcı bunu da ikircikli bir biçimde sunar. Bayan Dorman'ın felaket öncesi anlattığı tüm o kaçakçı, haydut, hortlak, hayalet hikayelerini, dergilere verip, "çin çin" para kazanmak için "kullandıklarını" söylerken, Jack durumu çoğul aktarır, ancak daha önceden yazı yazan sanatçının Laura olduğunu okura söylemiştir (186).

Okurun Jack'teki saldırgan yanı görmesini sağlayan da sanattır. Jack, ne klasisizmdeki rehber, üstün sanatçı insandır ne romantizmdeki hassas, kırılgan sanatçı insandır. Bayan Dorman hortlak efsanesini anlattıktan sonra bile hasta yeğenine gitmesi

gerektiği bahanesini kullanınca Jack tepkisini şöyle aktarır: "Gerçek nedeni anlattıktan sonra bu bariz yalanı saçma bir şekilde tekrar ettiği için onu sarsabilirdim" (189). Oysa kendi kişisel anlatısında da okurun saçma bulacağı noktalar mevcuttur. Laura'yı yığılmış bulduklarında doktor bakmak için hamle yapınca, Jack buna izin vermeyip ileri atılır. "Herşey yolunda . . . güvendesin" der (194). Laura kollarına yığıldığında sapkın bir ölüsever gibi onu öper ve bütün sevgi hitaplarını sıralar. Oysa "Bunlar sırasında onun ölü olduğunu biliyordum" der (194). Doktorun yaklaşmasına ve kadının elini açmasına izin veriş şekli de kulağa garip gelebilir: "Öldüğünden emin olduğumda" der (194). Okur, Jack'in yazın eleştirisi tabiriyle "güvenilir anlatıcı" olduğundan ne kadar emin olabilir? Kilisedeki sahnede bir ara ellerinin ceplerinde olduğunu söylemiştir (192). Son sahnede, bir hastaya bakmaya giderken yolundan alıkonan doktor büyük olasılıkla o dönemde köy doktorlarının hep yaptığı gibi yanında tıbbi malzeme çantasıylayken ("Doctor's bag") ve bazı acil durumlarda saniyeler hayat kurtarabilirken, Jack Kelly'yi Laura'ya yaklaştırmaz. Kadının avucuna kiliseden aldığı mermer parmağı onun koymadığından okur yüzde yüz emin olamaz.

19. yüzyıl sonlarında yazılan "Man-Size in Marble" öyküsü yüzyıl sonunda toplum genelinde kendini gösteren *fin de siècle* "bir devrin kapanışı," "sonun gelişi," hakkında tam emin olunamayacak gelecek fikirlerini okura anımsatabilir (Hauser 188; Meštrović 1-2). Öyküde güzelliğin içinden tekinsizlik, sanatın/yaratının içinden ölüm çıkar. Köy ve köy evi yabanın ve insan eyleminin, eskinin ve yeninin arasında ve karışımıyla oluşmuştur. Aslan yattığı yerden belli olur. İnsanın ikilemi ve gizemi mekan algısına ve inşasına yansır.

Kaynakça

Abrams, M.H. "Gothic novel." *A Glossary of Literary Terms*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1981. 72-3.

Addison, Joseph. "Paper II." The *Spectator* No. 412 21 June 1712: t.y. Minnesota State University Moorhead, t.y. Çevrimiçi. 12 Mayıs 2014. ‹http://web.mnstate.edu/gracyk/courses/web%20publishing/addison412.htm›.

---. "The Pleasures of the Imagination." *The Oxford Anthology of English Literature.* Vol. 1. New York: Oxford UP, 1973. 2178-81.

Beebe, Maurice. *Ivory Towers and Sacred Founts: The Artist as Hero in Fiction from Goethe to Joyce*. New York: New York UP, 1964.

"Brenzett." *VillageNet*. VillageNet, 2000. Çevrimiçi. 12 Mayıs 2014. ‹http://kent.villagenet.co.uk/brenzett.php ›.

Briggs, Julia. *A Woman of Passion: The Life of E. Nesbit, 1858-1924*. New York: New Amsterdam Books, 2000.

Burgess, Anthony. *English Literature*. London: Longman, 1974.

Burke, Edmund. "A Philosophical Enquiry into the Sublime and Beautiful." *The Oxford Anthology of English Literature.* Vol. 1. New York: Oxford UP, 1973. 2145-53.

Collings, Rex. Introduction. *Classic Victorian and Edwardian Ghost Stories*. London: Wordsworth, 1996. S.y.

Daiches, David. *A Critical History of English Literature*. Vol. 3. London: Secker and Warburg, 1989.

"Doctor's bag." *Fifty Bags That Changed the World*. London: Conran Octopus, 2011. eBook. Çevrimiçi. 12 Mayıs 2014.

Doniger, Wendy, ed. "All Saints' Day." *Merriam-Webster's Encyclopedia of World Religions*. Springfield, Mass.: Merriam-Webster, 1999. 34-5.

---. "Halloween." *Merriam-Webster's Encyclopedia of World Religions*. Springfield, Mass: Merriam-Webster, 1999. 408.

"Gothic Novel." *Oxford Concise Companion to English Literature*. Ed. Margaret Drabble ve Jenny Stringer. Oxford: Oxford UP, 1996. 240-1.

Hauser, Arnold. *The Social History of Art*. Vol. 4. London: Routledge, 1999.

Hipple, Walter John, Jr. *The Beautiful, The Sublime, and The Picturesque in Eighteenth-century British Aesthetic Theory*. Carbondale: The Southern Illinois UP, 1957. *Internet archive*. Internet archive, 31 December 2014. Çevrimiçi. 9 Mayıs 2014.

"Joseph Addison." *The Oxford Anthology of English Literature.* Vol. 1. New York: Oxford UP, 1973. 2178.

MacCulloch, J.A. *The Religion of the Ancient Celts*. Edinburgh: T and T. Clark, 1911.

Meštrović, Stjepan G. *The Coming Fin de Siècle: An application of Durkheim's sociology to modernity and postmodernism*. Vol. 1. London: Routledge, 1991.

Miller, Kathleen A. "The Mysteries of the In-Between: Re-reading Disability in E. Nesbit's Late Victorian Gothic Fiction." *Journal of Literary and Cultural Disability Studies* 6.2 (2012): 143-57.

Monaghan, Patricia. "Samhain." *The Encyclopedia of Celtic Mythology and Folklore*. New York: Facts on File, 2004. 406-8.

Nesbit, Edith. "Man-Size in Marble." *Classic Victorian and Edwardian Ghost Stories*. London: Wordsworth, 1996. 185-94.

Reynolds, Joshua. "Discourses." *The Oxford Anthology of English Literature.* Vol. 1. New York: Oxford UP, 1973. 2154-65.

Ross, Alexander M. *The Imprint of the Picturesque on Nineteenth-Century British Fiction*. Waterloo, Ontario, Canada: Wilfrid Laurier UP, 1986.

Ryder, Judith, ve Harold Silver. *Modern English Society*. London: Methuen, 1977.

Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper, Third Earl of. *The Oxford Anthology of English Literature.* Vol. 1. New York: Oxford UP, 1973. 2170-8.

Shiner, Larry. *The Invention of Art: A Cultural History*. Chicago: The U of Chicago P, 2001.

Suboczewski, Irene. "Artist/Poet in Drama since the Renaissance." *Dictionary of Literary Themes and Motifs A-J*. Ed. Jean-Charles Seigneuret. New York: Greenwood Press, 1988. 129-135.

Thompson, G.R., ed. *Gothic Imagination: Essays in Dark Romanticism.* Pullman, WA: Washington State UP, 1974.