İstanbul Üniversitesi Yayın No: 5092
ISSN 1304-0057

İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ - EDEBİYAT FAKÜLTESİ
BATI DİLLERİ VE EDEBİYATLARI DERGİSİ

LITERA

CİLT 23 – SAYI 2 (2010)
"ÖLÜM" ÖZEL SAYISI

VOLUME 23 – NUMBER 2 (2010)
"DEATH" SPECIAL ISSUE

İSTANBUL
2012

İÇİNDEKİLER / CONTENTS

Önsöz 5-14
Esra MELİKOĞLU

Varlığın Karşı Konulamaz Kayboluşu: *Yanardağın Altında*(ki) Ölüm 15-27
Şeyda İNCEOĞLU

Rosencrantz ve Guildenstern Gerçekten Öldüler mi Yoksa Zaten Ölümüydüler? 29-45
Arpine MIZIKYAN

***The Great Fire of London*'da Ölüm Metaforu: Toplumsal Buhran ve Sanat Yapmanın Sıkıntıları** 47-80
Ferah İNCESU

Yaşam ve Ölüm Korkusu: Peter Shaffer'ın *Amadeus*'u 81-95
Canan ŞAVKAY

Adonais: Ölü Bir Şair Şiire Nasıl 'Yeni Bir Parlaklık' Kazandırır? 97-105
Murat SEÇKİN

Yaşam ve Ölümün Eşiğindeki Vampir-Yazar: 'La Belle Dame Sans Merci: A Ballad' 107-119
Esra MELİKOĞLU

Kaynakça ve Dipnot Düzenleme Rehberi 121-125
LITERA Yayın Kurulu

THE GREAT FIRE OF LONDON'DA ÖLÜM METAFORU: TOPLUMSAL BUHRAN VE SANAT YAPMANIN SIKINTILARI

Ferah İNCESU *

ABSTRACT

While focusing on efforts of a film maker who has made commercials and documentaries and who aims for a cinema film, Peter Ackroyd's *The Great Fire of London* (1982) reflects the economic, political, social and cultural problems of contemporary British society and exemplifies the destructive effects of social crises on art and the artist. In this depiction death is the major metaphor in the book.

Key words: *English literature, 20th-century English literature, Peter Ackroyd, art and society, the artist.*

ÖZET

Peter Ackroyd'un, Türkçe'si ile *Büyük Londra Yangını*, *The Great Fire of London* adlı romanı (1982), o ana kadar reklâm ve belgesel çalışmış bir filmcinin ilk sanat filmini çekme çabaları üzerine odaklanırken, art alanda çağdaş İngiliz toplumunun sıkıntılarını yansıtır ve toplumsal bunalımın sanat ve sanatçı üzerine olabilecek kötücül etkisini örnekler. Bu temanın sergilenişinde ölüm, kullanılan başat metaforlardan biridir.

Anahtar kelimeler: *İngiliz yazını, yirminci yüzyıl İngiliz romanı, Peter Ackroyd, sanat ve toplum, sanatçı.*

* İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, İngiliz Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı'nda Yardımcı Doçent Doktor.

Peter Ackroyd'un, Türkçe'si ile *Büyük Londra Yangını*, *The Great Fire of London* adlı romanı (1982), o ana kadar reklâm ve belgesel çalışmış bir filmcinin ilk sanat filmi çekme çabaları üzerine odaklanırken, art alanda İkinci Dünya Savaşı sonrası bir dönemde İngiliz toplumunun sıkıntılarını yansıtır ve toplumsal bunalımın sanat ve sanatçı üzerine olabilecek kötücül etkisini örnekler. Bu temanın sergilenişinde ölüm, kullanılan başat metaforlardan biridir.

The Great Fire of London'da toplumsal buhran hem kamu düzleminde hem de bireysel düzlemde sergilenir. Makro ve mikro dünyalar, birbirini koşutlar ve açımlar özelliktedir. Ackroyd'un kitapta hayat verdiği dünya, kitabı yazarken içinde yaşadığı gerçeklik alanı, 1970'lerin İngiltere'sini okura hatırlatmaktadır. Gerek dünya siyaseti, gerek İngiliz toplumundaki toplumsal ve ekonomik sıkıntılar, bireyin diğer bireyler ortasında kendi yaşam algısı ve eğilimlerini geçerli kılma savaşımlarını koşutlar ve bireylerin yaşamsal gerilimlerinin daha geniş bir yelpazede devam edişine işaret eder. Ackroyd'un romanında bireyin içsel çalkantıları, kişiler arasındaki iletişimsizlik ve tatminsiz ilişki ve etkileşimler kamu düzlemine taşındığında, toplumun yapılanışı ve kamusal yaşamın işleyişindeki aksaklıklar, sınıflar arası dengesizlikler, kitlesel çatışma, terör, yıkıcı kitle hareketleri, kurumsal ve örgütsel yetersizlik ve verimsizlikler, daha üst boylamda siyasi ve ekonomik başarısızlıklar ve dünya çapında huzursuzluk ve çekişme olarak kendini gösterir.

Bu çalkantı, yetersizlik, işleyişsizlik, aksaklık ve kötücüllüğün uç noktası, imha, yıkım, yani ölümdür. Böylesi bireysel ve evrensel ortamlarda ne var olmak, ne de yeni yaşamlar oluşturmak kolaydır. Ackroyd, bu saptamayı, olay örgüsü ve simgeleme araçları işlevleriyle donattığı çocuk ve sanatçı ölümlerini kullanarak yapar. Genel-geçer kavramsallaştırma açısından çocuk, yaşamı, yeni hayatı, umudu ve gizilgücü, olasılıkları barındırır ve simgeler. Sanatçı da benzer biçimde, var kılacağı sanat yapıtıyla, var olmayı, yapma eylemini, yapıcılığı, üretmeyi, gizilgüç ve olasılıkları, yeniliği, ilericiliği temsil eder. *The Great Fire of London*'da, bir yanda, baş karakter olarak nitelenebilecek Spenser Spender'ın ölümü -dolaylı katli, diğer yanda, adı sanı belirsiz, iki küçük sahnede görülen ve okurun, hakkında sadece birkaç tümcelik bilgi sunabileceği bir kız çocuğunun ölümü -doğrudan cinayeti, bireysel ve kamu düzlemindeki toplumsal buhranın metaforik bir sonucu ve yansıtılışıdır.

The Great Fire of London'da ön plandaki kişisel endişeler ve uğraşlar, bu küçük ölçekteki durumlarla ilintili olsa da, ülke ve toplum üzerinde etkili politik ve ekonomik sıkıntıları anlatı tekniği açısından art alana yerleştirir. Zaman zaman bazı karakterler tarafından da doğrudan gönderme yapılsa da toplumsal, ekonomik durum, genel olay örgüsü ve anlatının akışı sırasında ara ara odağa alınır. Tüm bu sezdirimler ve odaklamalar, maddi sıkıntıların, işsizliğin, başıboş gençliğin, huzursuzluğun kol gezdiği bir toplumu açığa çıkarır. Jeremy Black de, Britanya tarihi incelemesinde, bu sıkıntıları gözden geçirir:

> 1960 sonrasındaki dönemde ortalama yaşam standardı Almanya, Japonya, Fransa ve İtalya'nın gerisine düştü. Yetersiz yatırım, düşük endüstriyel verimlilik, kısıtlı yenileşme, kötü yönetim, özellikle de üretim yönetimi ve engelleyici sendikalar ciddi sorunlardı. Zaman zaman baskınlaşan bir çöküş hissi özellikle 1970'lerde egemendi. . . .
>
> Ek olarak, Britanya ve dünya ekonomilerindeki uzun vadeli yapısal değişiklikler, 1980 ve 1990 başlarındaki yaygın işsizlik, imalat sanayinde, özellikle de ağır sanayideki imalatta düşüş ve beraberindeki bölgesel sorunlar ve sabit bir kur tutturmadaki zorluklar gibi büyük sorunlar yarattı. . . .
>
> Bu sorunlar, 'siyasi ekonomi'nin unsurlarıyla, genel olarak algılanan, sektörel çıkarları ön plana alma kararlılığındaki sendikaların artan gücü ile, politikacıların ekonomiyi düzeltecekleri inancı ve genellikle bu sonucu getirmeyen bir dizi müdahaleci politikayla azımsanmayacak ölçüde etkileşimdeydi. . . .
>
> . . . 1970'lerde, halk, televizyon sayesinde grev hattı şiddetinin yakınlığına ve elektrik kesintileri sayesinde de karanlıkta banyo yapmaya alıştı.[1*2]

Malcolm Pearce ve Geoffrey Stewart da tarihçelerinde benzer sorunları betimlerler; "1975'te %27'ye vuran bir enflasyon, düşük verimlilik, yüksek maliyetler, artan işsizlik, sterlin üzerindeki baskı ve ödemeler dengesindeki başka sorunlar sayesinde, ekonomi politikaya hükmetti" derler[3]. T. O. Lloyd da, 1906-1985 arasındaki dönemi incelediği kitabında, 1970'lerdeki "artan işsizlik ve düşen reel ücretler"den söz eder.[4]

1 * Tüm makalede romandan ve kaynaklardan alıntılar tarafımdan çevrilmiştir.
2 Jeremy Black, *A History of the British Isles* (Palgrave Macmillan, 2003), ss. 276-8.
3 Malcolm Pearce ve Geoffrey Stewart, *British Political History 1867-1995: Democracy and Decline*, (Londra ve New York: Routledge, 1996), s. 498.
4 T. O. Lloyd, *Empire to Welfare State: English History 1906-1985* (Oxford UP, 1986), s. 469.

Romanda asıl mekân olan Londra da, ya bu sorunlarla yoğrulan karakterlerle kısıtlayıcılığın, amaçsızlığın, buhranın mekânı, ya bazı semtlerinin güncel haliyle kasvetli, bakımsız, pis, fakir, yıkık dökük, ya da para derdi ile çok bunalmayanların sanat, eğlence, yemek ve sohbet mekânlarında, yüzeydeki ayrıcalık, hareketlilik, rahatlık görüntüsünün altında süregiden karmaşa, huzursuzluk, bunaltı ve kısırdöngünün eylem alanı olarak görünür.

Romanda üst sınıf veya üst orta sınıf olarak nitelendirilecek birkaç İngiliz karakter -film kurum müdürleri- sadece mesleki konumlarıyla çizilir. Orta sınıf denilebilecek kişiler de pek azdır. Bu yalınkatlık ve uzaklık kitapta seçilen odağa ve konuya hizmet eder. Baş karakterler ve yan karakterler alt sınıflara aittir veya koşulları refah seviyesinden çok uzaktır. Baş karakterlerden, Küçük Arthur lakaplı cüce, Arthur Feather, çok küçük çapta da olsa bir işletmeci olmasına rağmen fakir şartlarda yaşamaktadır. Küçük Arthur eski ve kullanılmayan bir tren yolu kemerinin altında kurulmuş küçük bir eğlence dükkânının çalıştırıcısıdır. Kitabın ilk sayfalarında, bu yeri Boş Zaman ve Eğlence Ürünleri Ltd'nin kiracısı olarak işlettiğini öğreniriz. Kiracı olduğu kadar, tek işletici konumuyla, bir çeşit sahip, patron gibi görülebilmesine rağmen, içinde bulunduğu kısıtlı koşulları sezdiren bir betimlemeyle, komşu evlerin, arkadaki, belli ki yer darlığından "gelişememiş ağaççık ve çalılıklar" içeren ve bir çitin "harap" halde bulunduğu küçük bahçelerini gören bir odada yaşamaktadır.[5] Odasında çok az eşya betimlenir. Sahip olduğu bu küçük işi bile daha romanın ilk bölümünde, kitabın ikinci sayfasında kaybeder. Şirket, küçülme işlemlerine uygun olarak Arthur'la anlaşmasını feshedeceğini mektupla ona bildirir. Böylelikle Arthur da işsizler kervanına katılmış olur.

Romandaki çalışan karakterlerden, Audrey Skelton ve Timothy Coleman işçi sınıfındandır. Audrey bir telefon santralinde çalışmaktadır. "Akşam karanlığında iç karartıcı bir grilik olarak gözüken" bir apartmanda oturmaktadır.[6] Erkek arkadaşı Timothy, Audrey'nin katına bir yazar akademisyen getirdiğinde Audrey epey endişelenir: ". . . [Ş]u yerin haline bak!" diye hayıflanır.[7] Apartman belli ki eskidir, çünkü "[Akademisyen Rowan Phillips] eski, taş merdivenlerden yukarı yönlendirilmeye izin verdi" denilir.[8] Eskilik ve bakımsızlığı belirtircesine, Audrey'nin katının tavanı da "gri ve çatlak" olarak betimlenir.[9] Kira da mekânın eskiliğine göre düşük hesaplanıyor olmalıdır. Audrey kısıtlı hayatının tamamen farkında olarak Rowan'dan özür diler: "Bu yerin bu halde olmasından dolayı üzgünüm".[10] Ziyareti sırasında Rowan'a, hayatı ve fakirliği hakkında yalan söyleme zorunluluğu hisseder: "Belirtmeliyim ki her zaman böyle fakir değildim. Bir zamanlar ailemde para vardı" demek zorunda bulur kendini.[11] Charles Dickens'ın *Küçük Dorrit* romanındaki aynı adlı karakterin yaşam öyküsünü benimseyip kendine uyarlar; "Babam ellilerde parayı kaybetti.... Bundan sonra hiç toparlanamadık".[12]

Hayatı Audrey'ye kısıtlayıcı, tekdüze, gizilgüce fırsat vermez görünür; kendi kendine düşünürken yaşadığı ortamı "bu çöplük" diye adlandırır.[13] Hayalgücünü bir çıkış olarak kullanıp, boş zamanlarında farklı, zengin ve devinimli hayatları hayal eder. Kaçak bir Rus prensesi, bir şair, bir milyoner, bir oyuncu, bir opera şarkıcısıdır kendi zihninde.[14] Ancak yoksunluğa bürünmüş sosyoekonomik şartları onu bunaltmaya devam ettikçe, verdiği iç tepki ruhsal rahatsızlığının başlangıcı olur. Kendini kaptırdığı hayaller, Küçük Dorrit karakteriyle saplantıya dönüşür. Araştırmacı Rowan Küçük Dorrit ile ilgili bilgi toplamaya geldiğine göre, ortada bir sır olmalı kanısına kapılan Audrey, sanki roman karakteri eskiden yaşamış gerçek bir kişiymiş gibi, belki de bir yerlere altın gömmüştür diyerek, bir semt haritası edinir, romanda geçen yerlere işaretler koyup, bunları birleştirerek anlam çıkarmaya çalışır.[15] Kimi zaman oymuş gibi kendisi ve babası için diz çöküp dua eder, hakları olan mirasa zeval gelmemesini diler.[16] Zihnindeki diğer dünya günlük sıradan yaşam seyrine baskın çıktıkça, Audrey işini de ihmal ve suistimal etmeye başlar. Bazen arayan numaralara yanıt vermez, bazen kimi arayanları lafa tutar, kimilerini de kasıtlı olarak yanlış bilgilendirir.[17] Böylelikle, farklı seviyelerdeki ayrıcalıkların ve yoksunlukların katmanlaştırdığı süre giden toplumsal düzende, kapitalist, sömürücü

5 Peter Acroyd, *The Great Fire of London* (Abacus, 1986), ss. 5, 41.
6 A.g.e., s. 31.
7 A.e., s. 32.

8 A.e., s. 32.
9 A.e., s. 8.
10 A.e., s. 32.
11 A.e., s. 32.
12 A.e., s. 32.
13 A.e., s. 8.
14 A.e., s. 8.
15 A.e., s. 97.
16 A.e., s. 113.
17 A.e., ss. 113, 61.

sistemde Audrey "deli" etiketini edinir. Kendini Küçük Dorrit ile özdeşleştiren Audrey'yi, santraldekiler, akademisyen Rowan Phillips, anlatıcı ve isyan ederken seslendirdiği genel, baskın normların ölçütüyle kendisi deli olarak tanımlar.[18] Toplumsal konum ve şartlarına razı gelmeyip, bunların hayatına getirdiği durağanlık ve yokluklar sonucu huzursuzlukla daralan, karşılığında da huzursuzluk yaratan Audrey'yi sistem artık kullanamayacağı için ayıklar ve bir köşeye atar. Audrey bir gün santralde törpüyle önündeki paneli açıp, tüm santralin dışarıdan arayanlara kapanmasına yol açar.[19] Sonuçta, Arthur gibi Audrey de var olan işinden olur. Arthur açısından işini kaybetmek delirmesine yol açan son damla olurken, delirmesi Audrey'yi işinden eder.

Audrey'nin erkek arkadaşı, Timothy Coleman ise, vardiyayla çalışan bir kişidir.[20] Bir işi olmasına rağmen, onu yirmi yaşlarında, hâlâ ailesiyle oturan bir genç adam olarak görürüz.[21] Para kazanması belli ki onun ailesinden ayrı, kendinin denilebilecek bir ortamda yaşamasına yetmemektedir. İşsizlik güncel bir toplumsal sorun olduğundan, işini soran Rowan'a "Gerçekten şikâyet edemem. Bir işim olduğu için şanslıyım" der.[22]

Kitapta, okurun, çalışmayan gençleri, "serseriler"i doğrudan izlediği birkaç sahne de vardır. Bu gençler işsiz ve parasızdır. İnsanlardan bozukluk dilenirler. İlgisiz ve umarsız görünürler. Kendilerine has bir grup kimlikleri ve ortaklık hisleri vardır. Liderleri dışarıdan biri ile temasa geçtiğinde diğerleri onları gözden kaçırmaz. Başlarındaki kızıl saçlı delikanlı Rowan'dan para istediğinde ve Audrey de oğlanla konuşmaya kalktığında, topluluk, gruplarının dışındaki bu tipleri süzerler.[23] Romanda metronun girişinde topluca görünürler. Metro istasyonu gelip geçenlerle işlek olduğundan, para toplamak için orada toplaşırlar. Romanda onları ilk defa gördüğümüz sahne, anlamlı bir biçimde Rowan Phillips'in Marshalsea hapishanesini aradığı ve kışkırtıcı olacağını düşünerek yeri onlara sormaktan çekindiği bir sahnedir.[24] Aslında onların okura Rowan sayesinde gösterilmeleri sezdirimseldir. Rowan Kanadalı'dır. Cambridge'de çalışmak ve aynı zamanda Londra'daki eşcinsel ortamdan faydalanmak için İngiltere'ye

18 A.e., ss. 61, 69, 113, 160.
19 A.e., s. 114.
20 A.e., s. 23.
21 A.e., ss. 8, 62.
22 A.e., s. 68.
23 A.e., ss. 22, 161.
24 A.e., s. 22.

henüz gelmiştir. Bir yabancı ve eşcinsel oluşu ile Rowan, merkez dışı bir karakterdir; karşı cinsler arası ilişki, evlilik, aile gibi kurumlar yoluyla baskın olan toplumsal düzenin dışında yer almaktadır. Benzer biçimde bu işsiz "serseriler" de toplumun kıyılarına, köşelerine itilmişlerdir. Toplumun safralarıdırlar. Ne egemen olan toplumsal güçlerle bağdaşıktırlar, ne de ortalama, sıradan medeni yaşamın içindedirler. Orta sınıfın parasal gücü, toplumsal yaptırım gücü, sivil toplum örgütleri, vakıf veya sendikaların irade gücü onlarda yoktur; eğitim kurumlarının, hukuk ve asayiş güçlerinin şemsiyesinden yoksun görünmektedirler; siyasi partiler onlar için bir şey yapmamış gözükmektedir. Oysa durumun ironik yönü şudur ki, onlar gençtirler ve sırf bu nedenle bile olsa, içlerindeki taze hayat devinimi yoluyla belli bir gizilgüç ve kuvvet taşımaktadırlar. İşte bu, sistemce ihmal edilmiş, başıboş kalan güç, kitabın sonunda yıkıcılığa dönüşecek ve romanın olay örgüsünde nihai noktayı getirecektir.

Romanda, görünürde bir iş ve mesleğe sahip olup, maddi ve toplumsal durumu pek de parlak olmayan bir diğer karakter, baş karakter olarak da görülebilecek filmci Spenser Spender'dır. Dickens'ın *Küçük Dorrit* romanını filme uyarlamak istediğinden maddi destek için başvurduğu sektör insanları, önceki çalışmasını, samimi olsun olmasın, başarılı olarak nitelerler.[25] Şimdiki projesi için de heyecan duyarlar.[26] Ancak biz, Spenser'ı parasal açıdan tam bir orta sınıf insanı olarak göremeyiz. Evi, hallice bir ilçe ve sanatçı mekânı sayılan Chelsea'dedir[27], ama küçükçe bir dairede[28] eşiyle beraber oturur. Masrafa yol açacak çocukları da olmamakla birlikte, çift harcamalarında hesaplı görünür. Akşam yemeğine çıkışları şöyle betimlenir: "Edward Dönemi Mutfağı'nın tek avantajı görece ucuzluğu idi. Turistler için tasarlanmış bir yerdi ve vaktinden önce sersemletici bir yetersizliğe düşmüştü".[29] Yemekler, 1901-1910 dönemine gönderme yapan iddia ve adlar taşır, ancak bu, yapay bir görüntü oluşturur: "Zaten bu Chelsea'nin tipik haliydi - pozcu, boş, bir çeşit ucuz gösterişle dolu".[30] Spender çiftinin ayrıcalıklı olmamanın ötesinde, hareketli, doyurucu bir hayatları da yoktur. Laetitia Spender eski bir model olmasına ve gardırobunda pahalı bir giysi

25 A.e., ss. 27, 52.
26 A.e., ss. 36, 52.
27 "Chelsea, London," *Wikipedia: The Free Encyclopedia*, Wikimedia Foundation, 17:41, 20 Ocak 2008. <http://en.wikipedia.org/wiki/Chelsea%2C_London> 30 Ocak 2008.
28 Ackroyd, a.g.e., s. 94.
29 A.e., s. 15.
30 A.e., s. 16.

bulundurmasına[31] rağmen, ev kadını konumundadır. Canı sıkılır görünür[32], ama aile bütçesine katkıda bulunmamaktadır. Doğrudan belirtil-memekle birlikte, ülkedeki genel işsizlik sebebiyle, hayatını ev/evlilik sınırları içinde tükettiği olası bir yorumdur. Televizyonla vakit geçirir görünür.[33] Eşi eve işten geç döndüğünde karısını uyuya kalmış bulacak kadar kısıtlı bir gün döngüsü vardır.[34]

Romanda, Spenser'ı kurmacaya dayalı bir uzun metraj film yapma hedefi ile sanatçı konumunda görmemize rağmen, o, kısıtlı olanaklarla sanat yapma sancıları çeken biridir. Onun tasarladığı sinema tarzı ve genelgeçer sinema anlayış ve biçemleri büyük bir maddi güç gerektirmektedir. Görüntü yönetmeni Steven Bernstein da, "Film yapmak pratik bir sanattır" der ve sinemadan "her kuruşun sayıldığı, hataların affedilmez suçlar olduğu" bir endüstri olarak söz eder.[35] Güçlü bir yapımcı gibi gerekenleri tek başına karşılayamayacağından, şu ana kadar sözü edilen diğer karakterler gibi Spenser'ın kıstırılmış, kısıtlanmış ve baskılanmış bir hali vardır. Projesini hayata geçirmek için özenli ve sistemli davranır, azim ve direnç gösterir. Ancak sinema bireyin yalnız gerçekleş-tirebilmesinin nadiren görüldüğü, genelde kitlesel bir alandır. Sinema yazarı Robert P. Kolker, Fransız film kuramcısı Christian Metz'in sinemanın kapsamlı ve kalabalık unsurlarını belirten tanımını özetler: "Sinema terimi ... bir kurum olarak, tüm film yapma, dağıtma, gösterme ve izleme etkinliklerini içerir".[36] Spenser'ın öznel durumu da dış etkenlere bağımlı bulunduğundan, onun buhranlı bir genel ortamda başarıya ulaşıp düşüncesini somutlaştırması, sanat yapıtını gerçeklemesi çok zordur.

Spenser *Küçük Dorrit*'in bütününü filme almayacaktır. Aslında bu kararı bile, baştan itibaren, bütüncüllük endişelerinden uzak, ya da başka açıdan, böyle bir yapıcılık iddiasından sıyrılmış, Dickens zamanından farklı bir dönemde olunduğunun, modern çağın eksiklik hissinin ve bütünlük idealinden bilinçli yoksunluğunun bir işaretini verir. Eleştirmen ve yazar David Daiches'in roman türünün tarih içinde geçirdiği tarz değişiklikleri hakkındaki düşünceleri, burada sanat ve yaşam bağlamında da ilintilidir:

31 A.e., s. 46.
32 A.e., s. 45.
33 A.e., ss. 13, 46, 156.
34 A.e., s. 93.
35 Steven Bernstein, *Film Production* (Focal Press, 1998), s. xiii.
36 Robert P. Kolker, "The film text and film form," *The Oxford Guide to Film Studies*, ed. John Hill ve Pamela Church Gibson, (Oxford UP, 1998), s.11.

"Modern romancı, kamusal olarak paylaşılan seçme ve anlamlandırma ilkesinin varlığı artık hissedilmediğinde ve artık destek olarak tutulamadığında ortaya çıkar. ... Victoria dönemi dünyasının görece sabitliği daha karmaşık ve belirsiz bir şeylere dönüştü, Birinci Dünya Savaşı'nın tüm yerleşik fikirlere yaşattığı şok ve korkunçlukları ile boşluğunun ortaya çıkması, çözülme hissinin (Wordsworth'ün deyimiyle) tutkuyla kalplerde taşınmasına yardım etti".[37] Böylelikle, Spenser Dickens'ın romanını aynen sinemaya aktarmaya çalışmak yerine, seçtiği tema için onu yeniden şekil-lendirir, budar. Küçük Dorrit ve babasının miraslarına kavuşup borçlarından ve böylelikle borçlular hapishanesi Marshalsea'den kurtuldukları bölüm, filmin sonlanacağı kısımdır. Spenser kitapta Londra dışında geçen sahneleri eleme niyetindedir.

Spenser'ın filmde yansıtacağı Londra, olay örgüsünün geçeceği birkaç temel mekânın gösteriliş şekliyle, *The Great Fire of London* romanında odağa alınan toplumsal ortamlar aracılığıyla sezdirilen Londra imgesi gibi, kasvetli, boğucu ve köhne olacaktır. Gerek hapishane ahalisi, gerek tekin olmayan tipler, mecnunlar ve fakirler, kalabalık topluluklar olarak kenti dolduracaklardır. Filmi bu şekliyle gerçekleştirmek için Spenser proje sahibi olarak kendi dışında pek çok öğeye gereksinim duymakta ve onlarla bağdaşık, diğer bir deyişle, onlara bağımlı durumdadır. Oyuncu, figüran, mekân, teknik donanım, çekim sonrasındaki stüdyo çalışmaları ve bunları sağlamak için gereken resmi işlemler de Spenser'ı doğrudan bir ekip ve kurumsallaşmanın içine sokacaktır. Zihninde doğan fikir ancak toplumsal gerçeklik içinde pek çok aşama ve öğeyle büyüyerek somut sanat yapıtına dönüştürülebilir.

Bu nedenle, filminin içeriğini saptadığı anda, Spenser'ın maddi kaynak, sponsor arama etkinliği de başlar. Seçeneklerini sistemli bir biçimde en zor ve yararlısından başlayarak sıralar. Denemelerini de özenle bu sıraya göre yapar: "Uyurken bile bunu oluşturmuştu. ... Şimdi son çalıştığı film şirketinin 'yaratıcı müdür'üne telefon edecekti . . . Eğer bu işe yaramazsa, belli Los Angeles film şirketlerinin İngiltere kollarını deneyecekti. . . . Eğer onlar yardımcı olmazsa, Film Finans Kurulu'nu ya da bir özel destekleyiciyi deneyecekti".[38] Spenser düzgün ve düzenli çalışan biri olarak planını aşamalarıyla uygulamaya sokar. Bu aşamalar okuyucuya da film sanatıyla

37 David Daiches,. *The Novel and the Modern World* (Chicago ve Londra: U of Chicago Pres), 1960, s. 5.
38 Ackroyd, a.g.e., s. 27.

uğraşmanın ve genel olarak da sanat çevrelerinin maddi ve toplumsal çehrelerini gösterir.

Spenser'ın son çalıştığı film şirketinin, Uluslararası Yıldız'ın, yaratıcı müdürü ile ilk temasa geçişi simgesel şekilde pürüzlü olur. Önce hat bağlanmaz, sonra bağlanır, kesilir. Yeniden bağlandığında parazit olur. Spenser nihayet Iain St John Smart'a derdini anlattığında, konuşmak için ancak onun ofisinde birkaç dakikalık bir süre koparabilir. Bu bölümde bakış açısı Spenser'ındır. Anlatıcı, Spenser'ın bakış açısına odaklandığında Spenser'ın algısı anlatıcının tavrı olur. Destek edinme koşullarıyla serbestliği elinden gitmekte olan Spenser, destek için başvurduğu film şirketi ortamını ve genel tutumunu gündelik eğlence dünyasınınkinden farklı bulmamaktadır. Şirket ofisleri çevredeki kemeraltı eğlence yerlerine benzetilir. Yalnız ışık ve gelecek program afişlerinin bulunması açısından değil, sergilenen tutumun benzerlik gösterdiği belirtilir. Başarı ya da başarısızlığın fark etmediği bir tavır takınılır, çünkü her zaman bir sonraki projeye bel bağlanabilir.[39] Bu bağlamda Larry Shiner'ın *The Invention of Art: A Cultural History*[40] kitabı boyunca irdelediği, on dokuzuncu yüzyıldan itibaren yerleşen ve yerleşikliğinden pek az kaybeden sanat/yüksek sanat - eğlence karşıtlığını oluşturan kavramsallaşma ve kurumsallaşmanın altı, anlatıcının aktarma ve değerlendirme tarzı sayesinde oyulmaktadır. Burada sezdirilen sanat ve eğlence karşıtlığı, yerleşmiş algılanışı ile olumsuz ve hiyerarşiktir. Spenser, genelgeçer karşıtlığı belli ki içselleştirmiş olduğundan, film şirketi ortamının kendisinde bunu yaratmasını ister istemez beklemektedir. Spenser'ın fark ettiği karşıtlık yoksunluğu, okuyucuya olumsuz bir durum olarak sezdirilir. Ancak bunun nedeni olarak, "sanat dünyası"nı bu bölümde temsil eden film dünyasının fazla kurumsallaşmış ve böylelikle, makineleri bile eğlendirme amaçlı kullanan eğlence dünyası veya dükkânlarındaki gibi makineleşmiş, kâr güdümüyle sürekli işleyen bir çark olması gösterilir. "Her zaman bir başka makine, bir başka proje vardı çalıştırılmayı bekleyen".[41]

Bu seri üretim ortamına uygun olarak, yaratıcı müdür de Spenser'la iletişiminde acelecidir. Günlük uygar görgü kurallarından, zaman harcamamak için sıyrılmış gözükmektedir: "Söze başlarken gösterilen nezaketliliklerle ilgilenmiyor havası veriyordu".[42] Dickens'ın eleştirmek için karikatürleştirdiği paracı, insancıllıktan uzak tipler gibi, zaman darlığından konuşmasını bir makineymişçesine hep aynı şekilde kısaltan karikatür bir tip olarak görünür: "Spenser, evladım, sesini duymak ne hoş. Uzun zamandır görüşemiyorduk vesaire." "Zamanın kanatlı atları vesaire." "Yüreksiz kazanmaz vesaire."[43] Bir şirket çalışanı olarak, belli ki ekonominin "vakit nakittir" düsturuyla, konuşmasında da tasarrufa giden bu adam, ironik bir şekilde fazladan laflar da kullanır. Pek de samimi olmadığını sezdiren bir tarzda, Spenser'ın önceki işi ve şimdiki düşüncesi üzerine abartılı laflar eder. Bunu, güzel sözler kullanarak, her ihtimale karşı potansiyel bir müşteriyi/projeyi kaçırmamak için yapmaktadır. Sözcüklerle Iain'ın tutum ve mimikleri uyuşmaz. "Ben de tam bu sabah seni düşünüyordum, eğer benim elim değseydi, neler yapmış olurduk kimse bilemez, evladım" der.[44] Bu doğru ise o ana kadar kendi Spenser'la niye bağlantı kurmamıştır? Oysa Spenser onu ilgilendirebilecek bir şey olduğunu söyleyince, "Ton inceden inceye mesafeli sempatiye dönüştü".[45] Spenser fikrini ifade ettiğinde, "Spenser Spender, gene yaptın, eski şey, gerçekten. İçimde sönmeyecek bir ateş yaktın" der, ancak bu coşkulu sözlere rağmen "Bayat bir ekmek parçası gibi kıvrık gülümsemesi ile Iain St John Smart'ın yüzü değişmemiştir ama gözleri oldukça sakin ve soğuktur".[46]

Yazarın, anlatıcı yoluyla, sahneyi üzerine kurduğu geleneksel, sanat - ticari eğlence karşıtlığı çerçevesinden bakılınca, yaratıcı müdürün samimiyetsizliği, yapmacıklığı ve ikiyüzlülüğünün yalnızca Spenser'a ve sunduğu projeye karşı değil, genel anlamda sanata karşı olduğu anlaşılır. Spenser da bu pazar ortamında filmini gerçeklemek için pazarlamacı taktikleri kullanma zorunluluğu hissetmiş olmalıdır ki, sözü kendi film projesine getirmeden önce yaptığı girişte, seçtiği konunun pazarda talep gören/kârlı bir ürün olduğunu, örneklemeyle, dış verilerle ispata girişir. "Birkaç ay önce İngiliz Tiyatrosu'nun sergilediği Dickens romanlarını hatırlıyor musun? ... Müthiş ilgiyi de hatırlıyor musun? ... Bir sonraki aşamayı yapmak istiyorum. *Küçük Dorrit*'i film yapmak isti-yorum".[47] Ancak, yaratıcı müdür, sinema sektörünün şirketleşmiş ve ticarileş-miş ortamı içerisinde işin ekonomik

39 A.e., s. 28.
40 Larry Shiner, *The Invention of Art: A Cultural History* (Chicago ve Londra: U of Chicago Press, 2001).
41 Ackroyd, a.g.e., s. 28.
42 A.e., s. 29.
43 A.e., ss. 27, 29.
44 A.e., s. 27.
45 A.e., s. 28.
46 A.e., s. 29.
47 A.e., s. 29.

boyutuna kendini kaptırmış, bu alanın sanatla olan bağlantısını es geçmiş, sanata uzak bir kişi olarak çizilir. "Küçük ne?" diye sorar. Spenser'ın kısa hatırlatmasına karşılığı, açık bir yalanla "Dünmüş gibi"dir.[48] Gerçekten Dickens ve göstermeye çalıştığı gibi tiyatro ile ilgilense, Spenser'ın göndermelerini hemen anlayacağını biliriz. Anlatıcı, Iain'ın yalancılığını ve sanat cahili oluşunu, Spenser ofisten ayrıldığında müdü-rü anlatırken tamamen açığa çıkarır: "Bahsettiği kitabın ismini hatırlamaya çalışıyordu."[49] Iain tiplemesi, romanda, sanat çevrelerinin sanata uzak oluşlarına ve engel teşkil ettiklerine dikkat çekerek, sanat yapmanın zorluklarına işaret eden bir temsilci işlev görmektedir. Hangi yöntemle olursa olsun sanat "üretilen" bir ortamda bulunup, kurumsallaşmış ve güçlenmiş bir sanat çevresinde yaratıcı müdür konumunda olup da, İngiliz kültür ve sanatının çok bilinen ve klasikleşmiş bir öğesi olmuş romancı Charles Dickens'ın bu romanının ismini bile unutması, Iain'ı sanattan kopma konusunda ve aynı zamanda kitapta betimlenen toplumsal aksaklıklar açısından bir açıklayıcı simge konumuna sokar. Iain'ın bu sanattan ve insancıllıktan uzak kalmış sağlıksız haline, Spenser'a projesini hayata geçirmenin zorluklarını sıralaması esnasında sırayla yuttuğu haplarla da, karikatürize etme yöntemiyle Ackroyd tarafından işaret edilir:

> '. . . Böyle edebi bir şeyde Amerikan dağıtımını boğuşmadan elde edemeyiz. . . .' Haplardan ilkini yuttu . . . 'İki. Af edersin.' Bir yutma daha. 'Hiç yıldız olmaması bizim reklâmcı çocuklar için sorun demektir. . . . kuruldaki yaşlı oğlanlar onları dinlerler . . . Sonra üçüncüsü. Londra'da çekim yapmak. Kusura bakma. Giderek zorlaşıyor. Sorunlar var, evladım . . . İncil'de dendiği gibi, kâsem taşıyor.'[50]

Iain'ın gerilimli bir temsilcisi olduğu film sanatı dünyası, devlerin, serbest pazar görüntüsü arkasındaki tekellerin, ön plana çıkmış güçlülerin, reklâmın ve bürokrasinin dünyası olmuştur. Sanatın öznel gerekliliklerinden, estetik parametrelerden, yaratma devinimlerinden burada söz edilmez.

Spenser'ın bir sonraki seçeneği, Film Finans Kurulu da, aynı dünya ve koşulların bir diğer yansımasıdır. Önceki özel şirket örneklemesinin ardından, devlet bünyesinde, ulusal bir kurumun yaklaşımını izleriz. Nitelik ve tutum görünürde olmasa da, temelde öncekinden farklı değildir. Anlatım

48 A.e., s. 29.
49 A.e., s. 30.
50 A.e., ss. 29-30.

tekniği de buna uygun olarak yine taşlama ve karikatürleştirmedir. Görkemli kurul ofisleri yeni düzenlenmiş bir caddede yer alır, ancak ne cadde, ne de bu iş mekânları üzerlerindeki zorlama gösterişi sindirememiştir. Yenilik ve yücelikleri sırıtır.[51] Arkalarındaki güç, kurumsal ve bürokratik olduğundan baskılayıcı, kalıplayıcı, şekilsel etkileri vardır. Anlatıcı bu sözde sanat çevresinin kusurluluğunu ve sağlıksızlığını yaptığı benzetme ile baştan belirtir: "Bir hapishane ya da hastane gibi, mekânın taşları, koridor ve odalarının havası, herkesin üstüne aynı gölgeyi yansıtıyordu ve bu kibir dolu bir amaçsızlıktı".[52] Kurul müdürünün samimiyetsizliği ve yapmacıklığı, önceki şirket müdürününki gibi, yine sözlerle bakış ve hareket arasındaki uyuşmazlıkla belli edilir. "'Bay Spender, bu kadar kısa zamanda gelip bizi görmeniz ne kadar nazikçe. Bize iyilikte bulunuyorsunuz, bayım.' Sir Frederick'in gözleri üşüten bir mavilikteydi ve sanki bedeni sözlerinin görünürdeki dostaneliğine karşı savaşıyormuş gibi kendini dik tutuyordu".[53]

Sir Frederick'in ve başında bulunduğu Film Finans Kurulu'nun bir önceki şirket gibi sanat ve sanatın iç dinamikleri dışında endişeleri ve bağlantıları vardır. Sir Frederick'in dediklerinden Spenser'ın filmini destekleme nedenlerinin sanatsal olmaktan öte olduğunu anlarız. Sir Frederick niyetini övgü ve coşku dolu bir söylemle sarmalar ama sözler kendini belli eder:

> '... Kuruluma dedim ki, işte tam kendi alçakgönüllü tarzımızla desteklemek için var olduğumuz şey. ... Böyle şeyleri konuşmak oldukça sıkıcı ama kaynak-larımıza çok politik, çok riskli hiçbir şeyi desteklemediğimiz güvencesini vermek zorundayım. Resmi şapkamı giymek zorundayım. *Küçük Dorrit*'in üstüne atlamamın nedeni bu, Bay Spender. Kuruluma dedim ki, işte bu üzerinde hepimizin fikir birliği içinde olabileceğimiz bir konu - bir büyük İngi-liz klasiği, harika bir kitap, bu ülkede, müthiş İngiliz oyuncular kaynağımızla, İngiliz teknisyenler birikimimizle filmi yapılacak bir sanat yapıtı. ...'[54]

Bu, Sir Frederick'in filme yaklaşımının ve Film Finans Kurulu'nun filme destek şeklinin ve destek şartlarının bir özetidir. Bir devlet birimi olarak, kurulun devleti ve ulusallığı zedelemek yerine bunlarla uyumlu bir projeyi desteklemesi beklenmektedir. Sir Frederick ihtiyaç duyduğu projeyi, Spenser'ın soyut tasarımını somut şartlarla şekillendirerek, bir tasarı

51 A.e., s. 51.
52 A.e., s. 51.
53 A.e., s. 51.
54 A.e., s. 52.

haline getirir. Anlatıcı bu durumu açıkça belirtir: "Belliydi ki fikir her zaman Sir Frederick'in aklındaydı ve hoş bir sürpriz olarak bunu Spenser'a hazırlamıştı".[55] Ancak ironik bir şekilde, Sir Frederick'in kurulun tutumuyla uyumlu, zararsız bulduğu konu, Dickens'ın yapıtı, zamanının devlet politikasını, toplumsal yapılanmasını eleştiren, politik ve hukuksal göndermeler taşıyan bir eserdir. Film konusu olacak romanı, ününden etkilenip ulusal kültür birikiminin bir parçası olarak kabullenilmesinden dolayı, yüzeysel ve tek yönlü değerlendirerek, romanın içerdiği ve yansıttığı toplumsal kaygı ve iletileri es geçmesi, Sir Frederick'in sığ sanat algısını ve sanatsal sayılan bir çevreyi temsil etme konumuna karşın, eksik ve yetkinlikten yoksun durumunu gösterir.

Görüşme sonunda Spenser, ihtiyaç duyduğu maddi desteği bulmuştur. Film çekilecektir. Ancak Spenser kendini tatminsiz ve kötü hisseder. Fikir sahibi olarak fikrinin somutlanması amacıyla dış etkenlerden destek kabul ettiği için, düşünce ve uygulamasında bağımsızlığını, özgürlüğünü ve böylelikle özgünlüğünü kaybeder. Sir Frederick şartları saydıktan sonra, kibar ve abartılı söylemiyle yine gerçek durumu örter, çarpıtır: "Parmak uçlarınıza kadar bir sanatçı olmalısınız - sanatçısınız. Ben sadece sizin sıradan hizmetkârınızım".[56] Spenser hâlâ kendini özgür bir sanatçı hissedebilmek adına, yardım olanağını kabul etmeden önce, başka deyişle, şartlara teslim olmadan önce, düşünmek için göstermelik zaman ister. Şimdiden kendini noksan, iğdiş edilmiş ve bir fabrika öğesiymiş gibi hisseder: "Bir anlamda kendinden bir parça oluncaya dek sımsıkı kucakladığı projesinin, şimdiden toplantı, konuşma ve tartışma konusu olduğunu keşfetmek moral bozucuydu . . . İçeri bir mucit, bir serbest çalışan olarak girip bir uşak - daha doğrusu bir işçi olarak çıkmıştı".[57] Shiner'ın oluşumunu incelediği sanatçı - zanaatkâr figürlerinin karşıtlığını[58] benimsemiş olan Spenser, kendini küçülmüş hisseder. Bu bağlamda, Ackroyd'un sanat alanı olarak kitapta film sektörünü seçmesi, açıklayıcı ve imgesel bir işlev kazanır. Yirminci yüzyılda sanatın, öteden beri var olagelen özgür ve bağımlı, özgün ve etkiye açık nitelikleri, 1970'lerden sonraki sanat kuramı ve felsefesi alan-larındaki ivme[59] ile daha sistematik ve kapsamlı bir biçimde irdelenir. Sinema ise

55 A.e., s. 52.
56 A.e., s. 53.
57 A.e., ss. 53-4.
58 Shiner, a.g.e. ss.5, 13, 52, 66, 82, 108, 111-5, 127.
59 Noël Carroll, ed., "Introduction," *Theories of Art Today* (U of Wisconsin Pres, 2000), s. 4. ve Jonathan Harris, "General Introduction," *The Social History of Art. 4 Vol., Arnold*

üretim ve tüketimindeki/paylaşımındaki kitlesel boyut nedeniyle, belirtilen karşıtlık ve ortaklıkları bünyesinde açıkça örnekleyen bir sanat türüdür. Spenser'ın sanatçı kimliğiyle anlatı boyunca geçirdiği gelgitler temsilidir.

Ackroyd bir yandan sınıflar arası gerginlik ve hukuk çekişmelerini sezdirirken, bir yandan da bireysel sanatçının topluluklar karşısındaki kırılgan, dayanaksız halini simgeleştirir. Toplumsal, sınıfsal kitleleri konu edinen romanın filmi için kalabalık figüran topluluğuna ve filmi çekebilmek için teknik ekibe, set işçilerine ihtiyaç vardır. Bu gereklilik, toplumda hali hazırda kurumsallaşmış ve resmileşmiş çalışan gruplarını ortaya koyar: Sendikalar. Kitapta sendikalara karşı iki yönlü bir tavır sezilir. Olay örgüsü, insani haklar açısından gerekliliklerini kendiliğinden ortaya koymaktadır; ancak asıl konu olan bağımlılaşmış sanatçının üretim çabası açısından bakılırsa, bu insani kurumlar bile, sanatın karşısındaki engeller, sanatçının kısırlaşması için çalışan etkenler arasında görünürler. Film Finans Kurulu müdürü de bu uyarıyı baştan yapar: "Sendikalar, ne oldukları malum - korkunç bir baş belası, ama onları da düşünmeliyim, onları da halletmeliyim - yani, kısacası, bunda İngiliz Tiyatro Kumpanyası'nı kullanmamız istendi. . . . Tiyatrodaki arkadaşlar İngiliz Tiyatrosu'nun bir amacı, varoluş nedeni olduğuna dair hükümeti ikna etmek için akla karayı seçiyorlar ... ve bu filmde onları kullanmak bir lütuf olacak".[60] Bu şekilde Spenser'ın oyuncu seçim hakkı elinden gider. Ancak filme sekte vuran, oyuncu kurumsallaşması yerine film işçileri sendikası olur. Marshalsea hapishanesinin yaklaşık onbeş yıldır kullanılmayan kanadı, filmin hapishane sahnelerinin mekânı olarak çekimde kullanılmaya başlanır. Ancak film ekibi bu terk edilmiş, kuşlara mesken olmuş eski alanda çalışırken, kavisli bir lambanın, takıldığı metal merdivenlerden düşmesi esnasında sıçrayan kablosu teknisyenlerden birinin yüzünü yaralayıp kanatır. Adam yere yığılır. Bu kaza, aynı zamanda anlatı açısından, daha sonra Spenser'ın film çekimi yüzünden başına geleceklerin simgesel bir ilk uyarısıdır. Kaza üzerine, işçiler greve giderler ve sendika, çalışma koşullarının uygunsuzluk durumu son buluncaya dek çekimin askıya alınmasını talep hakları olduğu konusunda onlarla hemfikirdir. Spenser için büyük hayal kırıklığı olmakla birlikte, nehir kenarındaki diğer sette de çalışmayacaklardır, çünkü resmi işlemler başlamıştır ve yönetmelik gereği sendika ile anlaşma sağlanana dek iş don-

Hauser, Vol. I: From Prehistoric Times to the Middle Ages (Londra ve New York: Routledge, 1999), ss. xvi, xxiv, xxvii.
60 Ackroyd, a.g.e., s. 53.

durulur. Zaten sendika Film Finans Kurulu ile temasa da geçmiştir.

Spenser, öncelikle filmi tamamlamayı önemsediğinden, başlangıçta kaza, rastlantı unsuru üzerine vurgu yapar ve gündelik bir söylem kullanır, ancak karşısındaki ekip sözcüsü resmi ifadeler kullanmaya özen göstermektedir.[61] Oysa içten içe Spenser'ın da hapishanedeki çekim sahasına güveni sarsılmıştır: "Eğer küçük bir kavisli lamba bu kadar hızlı ve bu kadar beklenmedik bir şekilde düşebiliyorsa, pas ve genel maden yorgunluğunun eski binayı sardığı açıktı. Hapishanenin tüm elektrik sistemini tehlikeye soktuğu da açıktı. . . . bir kötülük ve çürüme ortamı yaratmak istemişti. Ama kötülüğün gerçek olacağını ummamıştı".[62] İşte bu tehlikeli olabilecek ortama, yani şu durumda, filme ve yönetmene karşı, set işçileri ve oyuncular saf alırlar: "Spenser şimdi sırtlarını ona dönmüş kendi aralarında konuşan teknisyen cephesine baktı. Oyuncular da bir grup oluşturmuş ve meydan okurcasına etrafa bakıyorlardı - destek için onlara gitmeyi düşünüyorsa, bakışlar ona verecek pek bir şeylerinin olmadığını belirtiyordu. Hatta figüranlar bile birbirlerine daha çok sokulmuşlardı".[63] Sir Frederick de Spenser'ın yanında olamayacaktır. Sendika güvenli olmayan şartlarda ancak ek ücret karşılığı çalışmayı öngörmekte, Film Finans Kurulu ise bunu karşılamayı tasarlamamaktadır. Hapishane sahneleri için yeterli plato kurmak ise bol para gerektirmektedir ve bu da karşılanamayacağından, filmin, hapishane sahneleri olmaksızın tamamlanması istenir. Sir Frederick, isyan eden Spenser'ı, filmin mahvolmaması için uyumlu davranmaya davet eder, ancak Spenser ilgili sahneler olmaksızın filmin zaten mahvolacağını belirtir. Sir Frederick ise, bir kere Film Finans Kurulu tarafından proje olarak ele alındığı takdirde, filmin tamamlanması gerekliliğinin doğduğunu hatırlatır, kendisi ve Spenser da dahil, herkesin FFK'nın emekçisi olduğunu, üstü kapalı bir şekilde, Spenser'ın filmden ihraç edilebileceğini ifade eder.[64] Okur, Spenser'ın giderek kendi film projesinden koparılışını görmektedir. Niyet, tasarı, fikir, karar, seçim açılarından soyut alanda başlayan bu kopuş, somut yok oluşa doğru gitmektedir. Bir sanatçı olarak Spenser'ın fikirlerini uygulayamaması, zaten simgesel bağlamda onun filmden koparılıp ihraç edilişidir.

Spenser, maddi ve teknik destek kadar ikna edici ve etkileyici bir uyarlama için dönem bilgisine de ihtiyaç duyar ve özenli bir kişi olarak, kaynak araştırması kapsamında yetkin gördüğü bir uzmanla bağlantıya girmeyi hedefler. Viktoria dönemi art alan bilgisi için Job Penstone adında, bir teknik üniversitede bu dönemin toplum tarihi dersini veren bir öğretim üyesi ile temasa geçer. Bu üniversite hocasının da diğer maddi, manevi sıkıntılı tiplerden pek farkı yoktur; filmci çevrelerdeki kişilerde ve ekipte olduğu gibi, Spenser aradığı sanat pınarını onda da bulamaz. Spenser onunla tesadüfen, anlamlı bir şekilde, hesaplı Edward Dönemi Mutfağı'nda tanışır. Çalışan bir eğitim ve kültür adamı konumunda olmakla birlikte, Job'un da ekonomik durumu kısıtlıdır. Yaşadığı semt, Archway, şöyle betimlenir: "ya kurtarılmamış bir bakımsızlık ya da büyük ve belki de bir zamanlar soylu evlerin silik yıkık döküklüğü ile karşılaşırsınız. Hava burada daha soğuktur, ağaçlar daha koyu, fazladan siyah kir ve kentsel çürüme dokusuyla caddeler daha kasvetlidir".[65] Ülkede barınma sorunu yaşandığı için, eşinden ayrı düşen Job, evin odalarını, solcu eğilimi doğrultusunda, dört öğrencisine açar, kendi de bir odaya sığışır. Giriş, gençlerin yapıştırdığı solcu posterlerle doludur. Audrey'nin akademisyen Rowan'a yaptığını, bu sefer akademisyen Job, Spenser'a yapar; ondan mekânı için özür diler, "Karışıklık için özür dilerim. . . . Eşim beni terk ettiğinden beri giderek daha dağınık oldum".[66] Job'un görünüşü de, içinde var olduğu sıkıntılı ve yoksun ortamı yansıtır: "Soluk bir adam, zayıf . . . orta yaşını cenaze pelerini gibi taşıyordu. Bir tükenmişlik havası üzerindeydi: içinde bir şeyler mücadele etmiş ve yitmişti," "Spenser şimdi görebiliyordu, yüzü çizgilerle doluydu, sanki düşünce gücüyle ya da sadece kendini içine soktuğu gerçekliğin baskılarıyla hafifçe çökmüştü".[67] Belli ki, Job, aynı zamanda, baskın sistemde güç kazanarak toplumsal adalet, paylaşım ve huzur sağlama hedefindeki sol hareketin yenilgisini/burukluğunu bedeni ve yerleşimiyle simgeler. O da teknik üniver-sitede film çekmeye çalışmış, ancak çevredekiler gerekli desteği vermemiştir.

Bir eğitmen olarak, Spenser'a romanın yorumunu vaktini esirgemeden yapar, temel noktasını vurgular, Spenser'ınki bir uyarlama olacağından, içinde bulundukları döneme ve toplumsal mekâna ilintisini irdeler. Ancak Job solcu amaçlar taşıdığından, hükümet ve baskın rejime tepki veren gruplarla etkin ilişkisi bulunduğundan, filmin şimdiki sömürücü, vahşi ka-

61 A.e., ss. 149-50.
62 A.e., s. 150.
63 A.e., s. 150.
64 A.e., ss. 151-3.
65 A.e., s. 78.
66 A.e., s. 79.
67 A.e., ss. 17, 79.

pitalist dünya düzenini ifşa etmesinden yanadır:

> *Küçük Dorrit* toplumsal koşulların - toplumsal koşullanmanın denilebilir - güçlü bir gösterimidir. Sanayileşmiş kapitalizmin, diye eklenebilir, bir suçlanışıdır . . . On dokuzuncu yüzyıldaki gibi şimdi Londra'da çok fakirlik ya da kullanmayı tercih ettiğimiz deyimle toplumsal mahrumiyet var. . . . Sadece görünüşü değişti. . . . Tek bireyin maddi mekanizmalarıyla mahvedilmiyoruz. Biz - yani işçi sınıfı - uluslararası kapitalist baskı sistemiyle mahvediliyoruz. İşte . . . senin teman".[68]

Job öğretim üyesi olmakla birlikte, kendini işçi sınıfına dahil olarak tanımlar. Spenser onun yorumunun haklı taraflarının farkında olmakla birlikte, kitapla tam ilintili olduğunu düşünmemektedir. Job'un beraber yaşadığı grup da, filmin sanatsal yapısından öte noktalarla ilgilidirler. Feminist kız öğrenci, Dickens'a anti-feminist suçlaması getirmenin yanı sıra, Spenser'a yanında kaç kadın çalıştırdığını sorar. Erkek öğrencilerden biri ise, derste Job'dan öğrendiği üzere Dickens'ın toplumsal adaletsizliğe karşı savaştığını ve işçi sınıfının haklarını savunduğunu hatırlayıp Spenser'a onay verir: "Bu iyi bir dava, ahbap. ... Hükümetteki tüm bu tutucu avcılara karşı elde edebileceğimiz her desteğe ihtiyacımız var".[69] Sonuçta belli fikir ve görüşleri olduğu için Spenser bu topluluğa olumlu duygular besler, bakış açıları ona bazı ilhamlar da verir.[70] Ancak onları tehditkâr da bulur. Spenser'ın amacı, film, onların açısından araç işlevi görebilir ancak.

Öte yandan, aralarındaki iletişim bozukluğu ve tatminsiz ilişki sonucu karısı Laetitia onu terk ettikten sonra, Spenser için de film bir sanat yapıtı boyutundan daha ötelere gider. Sendikanın işi durdurma kararına yol açan kazadan önceki çalışmalardan birinde, Thames kenarında çekime hazırlanılırken, ekip rahat ve neşelidir, Spenser ise gergin ve endişeli: "Onlar için bu günlük bir işti; onun için ise hayatı şimdi buydu".[71] Filmin temel öğeleri üstüne gece geç saatlere kadar özenle düşünür ve bu sayede "Letty'nin hatıralarına sürüklenmemesi için zihnini sürekli meşgul" eder.[72] Bu da bir anlamda sanatçının sanatına ihaneti olur.

Laetitia'nın evden uzaklaşıp onu gizlice, ilk terk edişinde de, film çe-

68 A.e., ss. 80-81.
69 A.e., s. 83.
70 A.e., s. 84.
71 A.e., s. 106.
72 A.e., s. 106.

kimi için yer ve figüran ayarlamak amacıyla hapishaneye baktıktan sonra, Spenser hapishanenin genel kasvet ve umutsuzluk yayan ortamı kadar eşinin yokluğu nedeniyle de iç karartısına kapılır. Eşi yanındayken onunla sağlıklı ve doyurucu bir ilişki kurmamasına rağmen o yokken de hayatı anlamsız ve boştur: "Onun varlığı olmadığında, Spenser hissedilmek için daima bekleyen o şeyin, o kara şeyin tekrar farkında oldu - kendi hayatının boşluğu hissi".[73] Spenser duygusal açıdan sorunlu, noksan bir kişiliğe sahiptir. Çocukken annesi tarafından terk edilmesi, duygusal yönünün gelişimini kösteklemiş ve onu iğdiş etmiştir. Bu bağlama uygun bir şekilde, Catherine L. Anderson ve Pamela C. Alexander, yenidoğanın, hayatta kalma ihtiyacı ile, doğuştan gelen, bir sıkıntı esnasında ebeveynle yakınlaşma dürtüsüne sahip olduğunu belirtirler ve "Bu yakınlaşma ihtiyacı yaşam sürecinde yok olmayıp başlıca bağlanma figürlerinin etkileşme tarzına kendini uyarlar. . . . Bir tehdit ya da sıkıntı hissetme sırasında, çocuğun ebeveyne erişme çabalarına ebeveynin verdiği tepki, çocuğun yakın ilişkilerinde içsel olarak çalışan bir model geliştirmesine yavaşça katkıda bulunur. Bu içsel çalışan model, sonuçta, çocuğun kendini ilgi ve bakıma değer görüp görmediğini, başkalarını da güvenilir ve destekleyici ya da güvenilmez ve terk edici olarak algılayıp algılamadığını tayin eder" derler.[74] Aynı uzman psikologlar, bağlanma olgusunun de etkinliğini vurgularlar: "Bağlanma davranışları, en erken ilişkilerde oluşturulduğundan ve çoğunlukla bilinç dışı işlediğinden, içsel işleyen model değişmeye dirençlidir ve sonraki bağlılık ilişkilerini etkiler".[75] Böylelikle, terk edilme korkusu ve değersizlik hissi, içine işlediğinden[76], Spenser'da belli ki gizil bir kadın korkusu gelişmiş ve eşini karşı cinsten bir kişi konumuyla görmesini engellemiş, bu da ilişkiyi pek çok açıdan kısırlaştırmıştır; çocuklarının olmaması da bu duruma koşut bir simgeleme olarak görülebilir. Spenser duygusal olarak yetişkin bir kadından çekindiği için Laetitia'nın bir kadın olarak varlığını inkâr eder görünür, buna karşılık Laetitia'nın bir kız çocuğu tavrına bürünmesi onda duygusal bir karşılık ve ilgi oluşturur.[77] Bu, Spenser'ın gizil sapkın yanını ortaya koyar ve onu sekiz yaşında büyümesi durduğunda duygusal olarak

73 A.e., s. 57.
74 Catherine L. Anderson ve Pamela C. Alexander. "The Effects of Abuse on Children's Development: An Attachment Perspective," *Handbook for the Treatment of Abused and Neglected Children*, ed. P. Forrest Talley, PhD (New York, Londra ve Oxford: The Haworth Social Work Practice Press, 2005), s. 4.
75 A.g.e., s.5.
76 Ackroyd, a.g.e., ss. 95-6.
77 A.e., s. 45.

kilitlenmiş olan[78] Arthur Feather ile ilintiler. Arthur, bir kız çocuğunu, sanrılar içinde, bilinçsizce öldürür. Öte yanda Spenser, Laetitia'nın ihtiyaçlarını ve kişiliğindeki pek çok öğeyi yadsıyarak onu metaforik olarak öldürmektedir. Kitapta Arthur'un cinayetinden sonra gelen bölümde anlatıcının bakış açısının ve iç sesin Spenser'ın eşine ait olup, evliliğini ve Spenser ile ilişkisini okura aktarması anlamlıdır:

> Laetitia Spender eğer gözlerini yeterince uzun süre kaparsa, var olmayı bırakabileceğini, yok olma noktasını keşfedebileceğini düşünürdü bazen. Gerçekliğinin sadece kendince bilindiğine ikna olmuştu; diğer herkes için Spenser Spender'ın eşiydi ... 'Marul' (*'Lettuce'*) ya da Letty diye bile çağrıl-maktan nefret ediyordu: bu onun sırf nesne olarak konumunu pekiştiriyordu. ... Böyle anlarda gözlerini kapayıp kendini ölü hayal etmeye çalışırdı. ...
>
> Spenser ilişkileri hakkında düşünmezdi, bu onun hakkında düşünmediği anlamına geliyordu. Ona bir soru sorduğunda mırıldanarak yanıt verirdi; ona ciddi bir şey söylediğinde daha önce varlığını fark etmemiş gibi şaşkın bakardı. Laetitia'nın hâlâ orada oturmasına rağmen odadan çıkarken sık sık ışığı kapatırdı.[79]

Laetitia'nın onu terk ederek birlikte yaşadığı sevgilisi ile benzer sorunlar yaşayıp intihara kalkışması da bu öldürme eyleminin bir uzantısı olur. Bu durumda Spenser, ahlakçı ve romantik düşünce kalıplarındaki hassas, ıslah edici, sağaltıcı ve yapıcı nitelikleri atfedilen sanatçı figüründen[80] uzaktır. Bunun da ötesinde, içindeki boşluk ve sapkınlığı, bir kadın/eş/çocuk figürü etrafında olmadığında, sanatıyla doldurmaya çalışması Spenser'ın sanatçı kimliğine, sanatının niteliğine gölge düşürür. Sanat yapıtının vücuda gelmesi açısından, sanatçının kişisel yönelimleri, dürtüleri ve tavrı, yapıt sanatsal niteliklerle ortaya çıktığı sürece önem taşımaz kabul edilse de ve Spenser'ın kişisel dertlerinden kaçmak için bile olsa film üzerine yoğunlaşması filmin gerçekleşmesi bakımından sanatsal olarak olumlu görülebilse de, filmin bir teknik kaza sonucu oluşan zincirleme toplumsal tepkimelerle yarım kalması, Spenser'ın sanatçı olarak yetersizliğini, duygusal ve zihinsel karmaşasının ve kaçmaya çalıştığı bilinçaltından gelen bulanıklığın projesine darbe vuruşunu göstermektedir.

78 A.e., s. 5.
79 A.e., s. 45.
80 Shiner, a.g.e., ss.193-5, 197.

The Great Fire of London'daki bir diğer sanatçı karakter, dansçı ve model olan Andrew Christopher'dır. Başta pırıltı, hayat devinimi, eğlence, neşe ve zihinsel etkinlik gibi öğeleri olay örgüsüne katacak gibi görünse de, diğer roman kişileri gibi Andrew'nun da toplumsal buhranın bir parçası olduğu, süreç içinde anlaşılır. Bunalmış ve ilgi görmemiş Laetitia için de, Andrew, başta eksikliğini duyduğu duygusal, zihinsel, cinsel iletişim ortamını sağlar gözükür. Bir sanatçı figürü olarak Andrew'nun ilk görüldüğü, Laetitia ile tanışıp olay örgüsüne karıştığı ortam yine sanatsal bir düzlemdir. Eski bir arkadaşı, Laetitia'yı *Jeux d'Enfants* balesinin çağdaş bir yorumuna çağırarak Andrew ile tanıştırır. Andrew bale ile ilgili yorumlar yapar, tiyatrodaki arkadaşlarından bahseder. Konuşkan, neşeli ve naziktir. Gece hayatından, kalabalıktan hoşlanır. Laetitia'yı gezmeye çıkarır. Sanatçı da sayılabilecek pek çok tanıdığı vardır. Laetitia'nın ancak basından isimlerini bildiği kişileri tanır. Gece kulübü, lokanta, kulis ve partilerde Andrew ve arkadaşları birbirlerine samimi ve coşkulu bir biçimde davranır. Hep bir hareketlilik ve eğlence havası göze çarpar.[81] Ancak anlatıcı baştan itibaren bunun yüzeyselliğini aktarır.

Sanatçı çevrelerini yansıtan Andrew'nun dünyası, Laetitia'nın da sonradan keşfettiği üzere, sığ, amaçsız, yapmacık ve huzursuzdur. İncelik, zekâ, bolluk ve neşe görüntüdedir. Tüm o sıcak selamlamalardan sonra, iletişim, diğer arkadaş ve sanatçıları ve onların yaptıklarını "değerlendirme ve eleştiri" ile sürdürülebilir. Sanat eleştirisi abartılı övgü ve dedikodu düzlemindedir: "Ama kucaklamalar, öpücükler ve iltifatlardan sonra, söyleyecek pek bir şeylerinin kalmadığı belliydi. Birbirleri için bitmeyecek sevgilerini ilan edip Laetitia'nın konuyu değiştirmesini beklediler. . . . Masa şimdi dün gece hakkında, kimi görüp, ne düşündüğü hakkında konuşuyordu. Görünüyordu ki, genel olarak etkilenmemişti".[82] İşi olan diğer karakterler gibi, Andrew da küçük bir dairede yaşar.[83] Arkadaş grubuyla şampanya içerler, ama bu göreceli pahalı olmayan bir markadır.[84] Geçinmek için sanatı yetmez. Modellik yapar, bulduğu figüranlık işini de kabul eder.[85] Başka açılardan da olsa, Spenser gibi, o da idealize edilen sanatçı figüründen uzaktır. Tutucu, geleneksel ahlak kurallarının dışında yaşar ama idealde sanatçıdan umulan insancıl hassasiyetten de yoksundur. Evli olmasına rağmen

81 A.e., Böl. 10, 13, 20.
82 A.e., ss. 65-6.
83 A.e., ss. 115, 136.
84 A.e., s. 66.
85 A.e., ss. 49, 136.

Laetitia'nın peşindedir. Daha tam tanışmadan, bacağını bacağına değdirerek bir anlamda onu taciz eder. İlişkilerinde olabilecek sorunlar, Laetitia'nın bakış açısıyla, ilk tanışma sahnesinde sezdirilir: "Pratik olarak, müzedeki bir heykel veya benzeri bir şeymiş gibi kendisine baktığını düşündü".[86] Sanat imgeleri kullansa da, Laetitia, Andrew'nun bakışındaki insancıllıktan uzak yönü görür. Sanat yapıtları ve nesneleri, genelde süreğenlik taşımalarına rağmen cansızdırlar. Andrew'nun ilk bakışı, Laetitia'nın insan boyutunu yadsımaktadır. Bir bale gösterimini Laetitia'yla tanışmak ve onu elde etmek için kullanması, sanatı kullanmanın, sanatı kişisel çıkarcılığa dökmenin başka bir yoludur. Bir anlamda Andrew da sanatçı sayılmasına rağmen sanata ihanet eder. Partilerdeki coşku ve neşesi yanında, ruhunda huzursuzluğu barındırır. Pek çok hap kullanmaktadır: "-valium, librium, mandrax".[87] Bunlar sakinleştirici, endişe giderici ilaçlardır ve sonuncusu 1960'larda ve 1970'lerde de disko kulüp çevrelerinde keyif verici uyuşturucu olarak kullanılmıştır.[88] İlk tanıştıklarında, anlamamasına rağmen, Laetitia, Andrew'nun gözlerinde "sanki arkalarında bir kibrit çakılmış gibi" bir parlaklık görür.[89] Andrew, cinsel yolla bulaşan hastalık taşır ve Laetitia'ya da bunu bulaştırır. Süreç içinde, tarzı farklı da olsa, Laetitia'nın Spenser'la olduğu gibi yine kendini önemsiz, mutsuz, boş hissetmesine yol açar. Bunu yansıttığında Laetitia'ya kaba ve umursamaz davranır ve kocasının onu destek verici bir eş olarak kullanması konusunda Laetitia'yı iğneler.[90] Laetitia zehirlenmiş yerde yatarken, onun varlığından tiksinir, zaten ilişkiye son verme düşüncesi ile eve geldiğinden ve onu hayatından bir kalemde silmiş bulunduğundan, acil yardım ekibinin durumunu bildireceklerini söylemesi bile onu şaşırtır ve ilgilendirmez.[91] Andrew, bencilliği ile Laetitia'yı simgesel olarak öldürmüştür. Kendine güven sorunu olan Laetitia[92] hayatta kalır, ancak sorunlu ruhu ölmüş bir hale gelir. Kocasının kendisini hastaneden çıkarmasını beklerken, "Kendi kendine, ben önemsiz

86 A.e., s. 47.
87 A.e., s. 136.
88 "Diazepam," *Wikipedia: The Free Encyclopedia*, Wikimedia Foundation, 10:49, 30 Ocak 2008. <http://en.wikipedia.org/wiki/Diazepam> 31 Ocak 2008. "Chlordiazepoxide," *Wikipedia: The Free Encyclopedia*, Wikimedia Foundation, 12:37, 22 Aralık 2007. <http://en.wikipedia.org/wiki/Chlordiazepoxide> 31 Ocak 2008. "Methaqualone," *Wikipedia: The Free Encyclopedia*, Wikimedia Foundation, 04:20, 29 Ocak 2008. <http://en.wikipedia.org/wiki/Methaqualone> 31 Ocak 2008.
89 Ackroyd, a.g.e., s. 47.
90 A.e., Böl. 20.
91 A.e., s. 137.
92 A.e., s. 92.

biriyim ve böyle davranacağım, diye düşündü".[93]

Sanat ve kültür ile ilgili ortamlardan biri olan Cambridge Üniversitesi ortamı da romanın genel eleştirel ve onaylamaz tavrına konu olur. Spenser, filminin senaryolaştırılması için Sir Frederick'in kararı ile Rowan Phillips ile temasa geçer ve Cambridge'e görüşmeye gider. Daha onunla ve akademisyen topluluğu ile karşılaşmadan, üniversitenin fiziksel yapısı onda olumsuz izlenimler bırakır. Bağımsız hareketi kısıtlanmış olan Spenser, gelecek dış etkilerin belirsizliğini ve karışıklığını Cambridge'de mekânsal olarak da yaşar: "Burası soğuktu ve bu karanlık küçük caddeler şaşırtmak için tasarlanmış görünüyorlardı".[94] Geleneksel bakışla Cambridge, eğitim ve kültür alanlarında simgeleşmiş bir kurumdur. Oysa Spenser'ın algısı öğrencileri gözlemlerken bu sembolleşmeyi sorguya açar niteliktedir: "Bu genç adamların yüzleri büyük bir ofis sahasındaki yazmanlarınki gibi soluk ve bezgindi."[95] Spenser Rowan'ın yemek salonuna davetini kabul ettiğinde de anlatıcının tarzı taşlayıcıdır. Sahne boyunca akademisyenleri kastetmek için "siyah cüppeler" ifadesi kullanılır. Anlatıcı, onları kişi olarak göstermek yerine, sembollerine indirger; böylelikle aslında onları maddeleştirir ve sembolleşmeleri ile onların boyut kaybettikleri, takıntılı ve dar kapsamlı bir yaşam ve eylem alanına indiklerini sezdirir. Bu da başlı başına bir başka buhran ve yetmezlik durumudur. Eğitim, bilim ve kültür insanlarının gizemli ve kötücül yanları ise bir başka benzetme ile yansıtılır; yemek salonuna geçişleri "yarasaların göçü"dür[96]. Salondaki öğrencilerin görünüşü ise Spenser'a hapishane sakinlerini anımsatır. Spenser'la iletişime girmeye çalışan iki akademisyen ise konuşmalarının niteliği sayesinde, anlatımın karikatürleştirme eğilimiyle, akademisyenlere atfedilen kusurlardan ikisinin örnek tiplemeleri olur. Biri, fazla ve hızlı konuşması ile laf kalabalığı yapar, bir eleştirmen ve kuramcıya göndermede bulunur, ama amacı ve savı anlaşılmaz, zaten konuşması diğer akademisyence kesilir, ki bu da akademisyenlerin birbirlerine kimi zaman yaptıkları saygısızlığın ya da rekabetin küçük bir göstergesidir.[97] Diğeri ise, daha net ve dolaysız olmakla birlikte, içinde bulunduğu bağlam ve iletişim konumunda fazla soyut ve zoraki bir biçimde kuramsal konuşur. Spenser'ı, aralarına düşmüş, film dünyasının bir temsilcisi olarak konumlar ve ona art arda soru

93 A.e., s. 153.
94 A.e., s. 85.
95 A.e., s. 86.
96 A.e., s. 90.
97 A.e., s. 90.

yöneltir. Bu arada sözde kibarlığı ve alçakgönüllüğüne rağmen, soruları ve sinemaya uzak tavrı, kibirli akademisyen tutumunu örnekler: "Cehaletimi bağışlayın, Bay Spender . . . ama siz film insanları popüler beğeniyi nasıl elde edeceğinizi biliyor musunuz? Bunu nasıl ölçüyorsunuz? Bunu nasıl fark ediyorsunuz? Bunu nasıl değerlen-diriyorsunuz?"[98] Onun bu ayrıntıcı entelektüelliğine karşılık Spenser'ın yanıtı, karşıt kavram ve yöntemi, pratikliği ve içgüdüsel yönelimi vurgular: "Korkarım bunları yapmıyorum. Sadece burnuma uyarım."[99] Sinemaya gitmediğini belirtip, "Onu bir sanat olarak görmeyi öğrenmeli mi?" diye soran eğitmene Spenser'ın yanıtları zekice ve dürüsttür. Spenser, zaten bir iki filmin izlemeye değer olduğunu belirttikten sonra, "Genellikle fayda ummadığımız şeyleri sanat olarak adlandırdığımızdan, bu isim uyacaktır" der[100]. Mat edildiğini hisseden akademisyene yanındaki kişiye dönüp başka bir konuya geçmek düşer.

Ancak yetersizlik, gizil saldırganlık ve sağlıksızlık İngiliz akademisyenlerin özgün kusuru değildir. Kanadalı akademisyen ve yazar Rowan, romanda evrensel gözüken buhranı ötelere taşıyan bir karakter olur. Bir başka sanatçı figürü olan Rowan da, Spenser gibi, sanata ihanet eder, ancak Spenser bunu gönülsüzce yaparken, Rowan daha benmerkezci ve maddiyatçıdır, ihanetinin boyutu da daha büyüktür. Senaryo yazma teklifi onda zenginlik ve saygınlık beklentisi oluşturur.[101] Film dünyasını parayla özdeşleştirmiştir. Spenser'ın kısıtlı bütçeden söz edişi hayal kırıklığı yaratır: "Servet ummuştu".[102] Sığ bir bakış açısıyla medyadaki pırıltılı sinema imgesine takılmış görünmektedir. Spenser'ı ilk görüşme için Cambridge'de ağırlamasının nedeni de bu kurumsallaşmış ve markalaşmış kültür beldesini yönetmeni etkilemede kullanmaktır.[103] Üzerine akademik çalışma yaptığı Dickens'a bile ihanet eder. Yine Spenser üzerinde olumlu bir izlenim bırakmak için okuldaki odasının duvarındaki Mondrian baskısını bir akşam önceden indirip yerine dolapta kapalı tuttuğu Dickens portresini koyar.[104] Onu en büyük İngiliz romancısı olarak niteler ve ona kadeh kaldırır. Ancak tüm bu yapmacıklık ve içten pazarlık, Dickens'ı, bir sanatçıyı, üzerinde ikiyüzlülük ve açgözlülüğün kol gezdiği bir sahaya çevirir. Aslında bu, genel durumun bir yansımasıdır; İngiliz yazınında köklü bir yer edinmiş ve uluslararası pazara ürünleri sunulmuş ve bu pazarın, hakkında yeni ürünler ürettiği, Charles Dickens da markalaşmış/markalaştırıl- mıştır. İngiliz yazını bir endüstri ve ticaret koluna dönüştürül-düğünden, Dickens ve yapıtlarının, üzerine taktikler geliştirilen ve her açıdan kullanılmaya çalışılan bir saha olması kaçınılmaz olmuştur. Oysa bu onun yapıtlarında irdeleyip eleştirdiği endüstriyelleşme, sömürücülük ve yapmacıklığa ters bir durumdur. Ackroyd'un romanı aynı zamanda bunu üstü kapalı deşifre etmektedir. Rowan bunun için bir anlatı gereci olur.

98 A.e., s. 91.
99 A.e., s. 91.
100 A.e., s. 91.
101 A.e., s. 85.
102 A.e., s. 87.
103 A.e., s. 85.
104 A.e., s. 89.

Rowan'ın Cambridge'te çalışma önerisini kabul etmesi ve Londra'da küçük bir daire alması görünürde İngiliz yazını ve Dickens kitabı içindir. Ancak anlatıcı, durumu, onun bakış açısıyla şöyle çizer: ". . . '[M] alzeme'sine yakın olmak için. Ancak bundan şüphe ederdi. Rowan bir eşcinseldi ve gerçekte onu kente çeken fantezisiydi. . . . Londra'da özgür olabilecekti".[105] Mesleği ve Dickens, Rowan'ın başka bir alandaki arayışları için iyi bir bahane olur. Ancak durumun, sanatı bencilce kullanmanın sağlıksızlığı, kötücüllüğü ve yıkıcı gizilgücü dolaylı bir biçimde kendini gösterir. Zincirleme olaylar, tesadüfler ve bağlantılar sonucu Rowan'ın sanata ihaneti ölümcülleşir; sanata ve sanatçıya ihaneti, dolaylı bir katledişle açımlayıcı bir imge bulur. Rowan'ın dışarıdan topladığı erkekler arasında Timothy Coleman da vardır. Başta ona aşık olmuş görünür ve Audrey'nin buhran geçirmesi karşısında Timothy'nin üzüntüden yardım için kime baş vuracağını bilememesi, Timothy'yi elde etmek için Rowan'ın işine yarar. Timothy bir ilişki üçgeni içinde bulur kendini. Sistemin bunaltıcılığı ve kısırlaştırıcılığına karşı kullandığı ve geliştirdiği hayalgücü ile yaratıcılık kazanan ve isyan eden, ancak giderek sıradan gerçeklikle kurmaca sınırlarını aşan ve Küçük Dorrit ile kendini özdeşleştiren Audrey, Küçük Dorrit tarafından efsunlandığını düşündüğünden film çekimiyle çok ilgilenmektedir. Timothy ise ona Rowan'dan duyduklarını aktarmaktadır. Gerçekle hayal arasındaki ayrımdan sıyrılmış olan ve film çekimine, "gerçeğe uymuyor" iddiasıyla[106] tepki duyan Audrey, kitabın baş kısımlarında gördüğümüz serseri gençlere gider ve onları Thames kenarındaki film setini yakmak için yüreklendirir. Bu sırada Spenser ve Rowan, atıl duran sette filmin içinde bulunduğu çıkmaz, senaryo ve Dickens'ı anlamak, daha doğrusu anlayamamak hakkında konuşmaktadırlar. Spenser setin alev aldığını

105 A.e., ss. 19-20.
106 A.e., ss. 110, 159.

görür ve kurtarma çabaları sırasında hayatını kaybeder. Çabucak seti saran alevler karşısında Spenser, büyük tenteyi halat ve kablolardan kurtarmak için Rowan'dan ısrarla kendisine yardım etmesini ister. Ancak Rowan bunun için kıpırdamamanın ötesinde, Spenser yıkılan perdenin altında kaldığında bile, onu kurtarmak için kendini tehlikeye atmaz: "Spenser'a doğru ilerleyen alevlerden ürkmüş, Rowan sessiz bakıyordu. . . . Rowan kararsız durdu. Hızlı hareket etseydi, tentenin altından Spenser'ı çekebilirdi. Ama kendi canı için korkuyordu . . ."[107]. Böylelikle kendisi de bir kültür adamı olan ve bir anlamda sanatçı sayılan Rowan, film seti ve yönetmen için çaba göstermeyerek, sanat ve sanatçıya ihanetini yine, ama bu sefer nihai yok edişle gösterir.

Spenser'ın ve *Küçük Dorrit* setinin yok oluşundaki bileşik etmenler simgesel ve açımlayıcıdır. Dolaylı da sayılsa, toplumsal ve küresel olgu ve öğeler işbirliğindedir. Sendika ve bürokrasiyi devreye sokarak, nehirdeki setin henüz bir sorun çıkarmamasına rağmen işlevsiz kalmasına neden olan işçiler; senaryo değişikliği için diretip o gün Spenser'ın Rowan'la buluşmasına neden olan Film Finans Kurulu; geleneksel kavramsallaştırmadaki koruyucu ve üretken kadın figürünün bu yaşam koşullarında dönüşüme uğradığını gösteren sanrılı ve yıkıcı kadın karakter Audrey; Audrey'yi ve ona el veren işsiz genç grubunu yoksunlaştırıcı ve tatminsizlik yaratan yaşam koşullarıyla çılgınlaştıran ülke, toplumsal ve siyasi yapı; tüm dünyayı olabildiğince tek pazar gibi görme hedefindeki küreselleşme hareketinin bir diğer yansıması olarak, Rowan'ın o sette olmasına olanak veren, uluslararası standardize iş ve çalışma ağı, belli başlılarıdır. Ayrıca yangın kente yayılır, ev ve ofisleri harap eder. Simgesel olarak bu, sanat ve toplum arasındaki bağa da işaret eder. Film mekânının yıkımı, insanların yaşam ve çalışma alanlarının da yıkımına yol açar. Biri diğeriyle zarar görür. Üstelik bu Büyük Yangın efsaneleşir, kentte genel bir kasvet ve yenilgi duygusu baskınlaşır: "Halk arasında bunun bir ulvi ceza, olacak daha kötü şeylerin habercisi olduğuna inanıldı".[108] Bu yangın sağaltan bir ateş olma özelliğinden uzaktır, küllerinden yeniden doğan Phoenix imgesi, doğum, ölüm, dönüşüm ve yaşamın süregeliş zinciri söz konusu görünmemektedir.

Zaten karakterlerin içinde bulundukları zaman dilimi -kitapta 80'ler civarı olduğu belirtilir[109]- hayat devinimi, süreklilik ve güvenlik olguları

107 A.e., ss. 163-4.
108 A.e., s. 165.
109 A.e., s. 19.

açısından zayıflama işaretleri vermektedir. Bu buhranlı toplumda terör de vardır. Audrey bir keresinde televizyonu açtığında Oxford Caddesi yakınlarındaki bir kulübe bomba atıldığı ve herkesin öldüğü haberi verilir.[110] Bu, 1998'de yapılan Belfast Anlaşması'na dek[111], Britanya'nın Kuzey İrlanda üzerindeki egemenliğini sona erdirerek birleşik bir İrlanda cumhuriyeti kurmak için, politik çabaların yanı sıra, Britanya'ya karşı silah gücü de kullanan IRA (İrlanda Cumhuriyet Ordusu) adlı yasadışı örgütün yaptığı eylemleri anımsatmaktadır.[112] 1974'te IRA tarafından yapılan, ölüm ve yaralanmalarla sonuçlanan Guilford'da iki, Woolwich'te bir, Birmingham'da iki paba ve Brooks Club'a yönelik bombalama eylemleri, bu bağlamda verilebilecek birkaç örnektir.[113] Romanda yer alan Büyük Yangın, gerçek yaşamda 1980'ler başında İngiltere'de pek çok yerde, politik tepki ve isyanı ortaya koyma şekli olarak çıkartılan yangınlara da bir gönderme niteliği taşır. David Childs, İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemi kapsayan Britanya politika tarihçesinde, bu yangılı dönemi o zamanki dış basın haber ve yorumlarıyla da aktarır:

> 20 Temmuz 1981 tarihli Amerikan dergisi *Time*'ın kapak konusu 'Britanya Neden Yanıyor' başlığını taşıyordu. Liverpool'dan 'bastırılmış nefretin şiddetli bir ayaklanma, yakma ve yağmalama dalgası şeklinde sarsıntılı bir salınımı' rapor ediliyordu. Yazının devamında deniliyordu ki,
>
> Manchester neredeyse her gece ayaklanma içindeydi. Yakıcı çılgınlığın geçen hafta sonu ... Southhall'daki bir ırk isyanı ile başladığı Londra'da, kıvılcımlar en az on iki komşu semtte aleve dönüştü ... Meydan savaşları, ırkçı 'dazlaklar'ı etnik Asya-lılar'la, yoksulları varlıklılarla ve neredeyse herkesi polisle karşı karşıya getirdi.
>
> Benzer olaylar Birmingham, Ellesmere Port, Hull, Nottingham, Newcastle, Preston ve diğer kasabalarda da meydana geldi. Görünüşte ani olan isyanlar Brixton ve Bristol'de olanların muazzam bir devamıydı. Olanlar dış gözlemcileri şok etmişti. 20 Temmuz 1981 tarihli, etkili

110 A.e., s. 99.
111 *Encyclopedia of Conflicts Since World War II*, Vol. 3, ed. James Ciment, SharpeReference, 2007, ss. 839-40.
112 *Jan Palmowski, A Dictionary of Twentieth-Century World History* (Oxford, New York: Oxford UP, 1997), s. 291.
113 "The Year London Blew Up," Channel 4-History.
<http://www.channel4.com/history/microsites/H/history/t-z/year02.html> 31 Ocak 2008.

> Batı Alman dergisi *Der Spiegel*'in düşüncesinde, 'Prens Charles ve Leydi Diana'nın düğünü zamanında İngiltere iç savaşın eşiğindedir.' İsyanlar, gençliğin içinde bulun-duğu kötü vaziyeti, polisin yetersizliklerini, Londra ve diğer şehir merkez-lerinin sorunlarını ve göçmen grupların yaşadıkları zorlukları ortaya döktü.[114]

Kitapta imge olarak kıyıya köşeye sıkıştırılsa da, genel dünya siyaseti de tehlike çanları çalmaktadır. *The Great Fire of London*, hüküm süren uluslararası çekişmeler ve nükleer tehdide, yani toplu yok oluş olasılıklarına küçük bir gönderme yapar. Böyle önemli ve büyük çaplı konuların hem vurgu hem de fiziki konum olarak kıyıda köşede kalması, toplumların bunlara karşı temel duyarsızlığına, günlük yaşam içinde bu büyük ölçekli konulardan uzaklaşılıp yabancılanılmasına ve böylelikle bunların kanıksanıp temelde sessiz kalınmasına imgesel olarak işaret eder: "Sigara paketleri ve eski gazeteler zaten dolu olan mazgallara atılmıştı; eski ön sayfa parçaları bölük pörçük konuşmalar gibi bir araya fırlatılmıştı. ÇİN ATOM DEHŞETİ, AMERİKA SUÇLUYOR, SOVYET TEHDİTİ ...."[115]. Benzer biçimde, kitapta bir önceki sahnede, orta yaşlı bir deli kadın otobüste Rowan'ın yanına oturup savaş, yıkım ve para konularında kendi kendine konuşur: "Bu savaş felaketti gerçekten, bir milyon öldürüldü ve hepsi günde bir şiling için. Yüzüm zehirlendi ..."[116]. İşsizlik gerçe-ğini dile getiren karakterin "deli"/delirtilmiş Audrey oluşu gibi[117], savaş gerçe-ğini dile getiren yine bir deli kadın figürüdür. Geniş kitlelerle bağıntılı, derin sıkıntı ve acılara yol açan konular, bu kadın figürleri ile aktarılır. Gerçek ve bunaltıcı durumu onlar dile getirirler. Ancak, onların bu olağan ve kabul gören davranış kalıplarından uzak halleri, belirttikleri konuları merkezden uzağa taşır. Öte yanda, Audrey'nin iş arkadaşı Margery eşliğinde gittiği ve kendisinin iyice yoldan çıkmasına sebep olan, bu maddeci toplumda olağandışı tavır sergileyen medyum, Miss Norman, aslında doğaüstücülüğü para kazanmak için sömür-mektedir ve bu özelliğiyle baskın sistemin çok da dışında değildir. "Umarım mucizeler bekleyerek gelmedin, canım. ... 10£ olacak, giderken ödenebilir."[118]

114 David Childs, *Britain Since 1945: A Political History* (Londra ve New York: Routledge, 1997), ss. 224-5.
115 Ackroyd, a.g.e., s. 22.
116 A.e., s. 21.
117 A.e., s. 33.
118 A.e., s. 39.

Bu buhranlı toplum ve dünyada sanat ve çocuk kavramlarıyla sunulan yeni hayat devinimlerinin tutunabilmesi çok zordur. Kitabın başlarında görülen bir başka deli kadın figürü ise bu durumu imgeleştirir. Chelsea'de iki bebek arabasıyla gezip duran ve sokaklardan çöp toplayan yaşlı bir kadındır bu. Bebek arabalarının bu artık yaşı gereği kısırlaşmış kadında olması ve arabaların içinde topladığı çöplerin bulunması yeni hayat umutlarını zayıflatan bir simgedir. Anlatı, Spenser'ın bakış açısıyla gelecek kadar geçmişin de altını oyar: "Chelsea sokaklarının kalıntılarını temsil ediyordu, belki de sahip oldukları tek tarihi".[119] Yaşanılanlar değersiz, ancak bir delinin biriktirdiği çöplüğe dönüşmektedir.

Olağan, sağlıklı işlevinden sapan, yeni hayattan yoksunlaştırılmış bebek arabaları, sonraki bir bölümde okuyucunun tanık olduğu doğrudan çocuk katlinin bir ön habercisidir. Onu hayata ve gerçekliğe bağlıyan tek şeyi, işini, genel ekonomik koşulların bireylere etki eden gücü ile kaybeden Arthur Feather, komşusunun çocuğunu bir hezeyan anında öldürür.[120] Cüceliğinin ondan esirgediği yetişkin hayat öğelerinin yanı sıra, içinde yaşadığı toplumun da, tek özsaygı, gurur, konum ve tatmin kaynağı olan, yaşam sevinci ve temelini oluşturan işini elinden aldığı düşüncesi, Arthur'u, içinde bulunduğu toplumsal koşullar sonucu yoksunlukla bunalan ve çılgınlaşan Audrey gibi, umarsız bir tepki vermeye iter. Kitabın başında, ilk iki sayfada Arthur'un dakik bir şekilde küçük eğlence merkezini (Fun City) açmak için güne başlayışı aktarılmıştır. Makineleri çalışır duruma getirişi, kısa koluyla, günlük gerçekliğe karşı bir fantezi dünyası yaratabilme gücü, Arthur için hayata, sınırlamalar ve kusurlarla dolu gerçekliğe karşı bir zafer anlamına gelmektedir: "8.15'te Küçük Arthur, kemerin arkasında elektrik akımını başlatmak üzere ofisin kilidini açar. Kırmızı şalter koluna erişmek için, kolu tamamen gerili, sağ elini bir an için havada bekletir. Yeryüzünün güçleri Fun City'ye girip onu Arthur'un sihirli mağarasına çevirdiğinde, bu onun zafer anıdır."[121] Arthur, işyeri kapanınca, toplumsal ve duygusal bir boşlukta kalıp ruhsal rahatsızlığa sürüklenir. Onun kısıtlı olanakları ve sınırları içinde devam ettirdiği yaşam düzenini, yaşamının anlamını ve dengesini alaşağı eden baskın toplumsal yapı ve ekonomik rejim, Arthur'daki yabancılaşmayı tetikler. Sürekli peşinde olup, ona zarar vererek, her şeyini almayı hedefleyen bir "onlar"

119 A.e., s. 14.
120 A.e., Böl. 9.
121 A.e., s. 6.

kavramı oluşur Arthur'un zihninde.[122] Eğlence merkezinin kapanmasının ertesinde, bir sabah atıkların yakıldığı bir bahçede duran bir kız çocuğunu, yerel bir gazeteden keserek duvarına vernikleyip astığı ve "küçük kızım", "minik aşkım" diye hitap ettiği[123] fotoğraftaki küçük kız olarak algılar. Aşağı inip seslendiği komşu kız, onun çağrısına uymayınca, "onlar"ın kızı da kendisinden soğutup uzaklaştırdıkları yargısına kapılır. Takip edip alıkoymaya çalışırken, Arthur, sanrılar içinde, çığlık atmaya çabalayan çocuğu boğarak öldürür. Kıstırıcı, kusurlu sistem, sorunlu bir bireyi daha çıldırtarak taze bir hayatı harap eder. Kendi zihninde Arthur'un bunu sevdiği kızı zalimlerden kurtarmak için yapması durumu iyice ironikleştirir. Romanın içeriği açısından açımlayıcı olan bu simgesel hareket, sözde kurtarıcı yerel ve küresel sistemlerin sahteliklerine ve yıkıcı sonuçlarına örtülü bir gönderme olarak da görülebilir. Aynı zamanda, Arthur, çıldırma noktasında, baskın sistemlerin baskıcı ve yıkıcı yönünü sahiplenmiş, somut ve fiziksel düzlemde eyleme geçirmiş sayılabilir.

Romanda, ülkeleri veya küreselleşmekte olan dünyayı yaygın olarak etkileyen ve bir anlamda idare eden rejimlerin veya toplumsal ve ekonomik yapı sistemlerinin, dayatmalarını gerçekleştirmek ve sistemde işlevsizleşen öğeleri eleyip göz önünden kaldırmak için kullandıkları araçlardan biri de hapishaneler olarak verilmektedir. Küçük işletmelerin güç kaybettiği hissedilen sistemde, işini kaybederek hayat ve gerçeklikle elinde kalan tek bağlantıdan da yoksun düşüp çıldıran ve canileşen Arthur, hapishaneye düşer. Ancak hapishane müdürü, ". . . burada olmamalıydı. Akıl hastanesinde olmalıydı" der[124]. Aynı durum, saldırı suçuyla aynı hapishaneye düşen ve Arthur'la tanışıp arkadaş olan, Spenser'ın okuldan tanıdığı zihinsel engelli Pally için de geçerlidir. Sistem onlarla sağaltıcı yönde uğraşmak yerine, zaten pek de talihli olmayan bu öğeleri göz önünden kaldırmaktadır. Entelektüel Job Penstone da durumu toplumsal sınıflar açısından açıklar: "Bastırmak dışında işçi sınıfının haklı şikayetlerini ne yapabilirsiniz? Onları kapatmak dışında işçi sınıfı temsilcilerini ne yaparsınız? İngiltere'de şimdi bu olmakta. Sosyalist ülkelerde bile bu oluyor".[125] Kitap boyunca okul, şirket gibi toplumsal kurumların hapishane imgesi ile betimlenmesi de toplumda sistem kurup kalıplaşmış ve baskın yönelim kazanmış unsur ve yapıların

122 A.e., Böl. 9.
123 A.e., s. 41.
124 A.e., s. 55.
125 A.e., s. 82.

bireyler üzerinde kurduğu dış ve içsel dayatmalara işaret etmektedir. Soyut düzlemde bakıldığında, hapishane, bireyi hareket serbestliği sahasından alarak, somut biçimde olmasa da toplumsal ve ruhsal yönden yok eder. Bu, metaforik bir ölümdür. Durum, kitapta çocukluğu bir hapishane muhitinde geçmiş olan Spenser'ın bakış açısından aktarılır: "Eğer bir hapishanenin yanında yaşarsanız, diye düşündü, asla fark etmezsiniz. Ama etrafındaki her şey ölü görünür - caddeler, küçük ön bahçeler, kırmızı tuğla evler . . . Çocukken bile, bu şekildeydi; yalnız o zaman bu daha tehditkârdı çünkü bu dünyanın durumu olarak görünüyordu".[126] Yetişkinken bile Spenser yine olumsuz izlenimler içindedir: ". . . [B]ir hapishaneye giren herkesin ruhunu etkileyen kasvet üzerinde kaldı. Bir çeşit umutsuzluk hüküm sürmektedir . . . artık değiştirilemeyen ya da yok edilemeyen baskıcı bir ortamdan yükselen o boşu boşunalık hissi. . . . bir zamanlar Marshalsea, şimdi burası . . . aynı sarsıcı insan hayatı israfını temsil etmekteydiler".[127]

Hapishane imgesinin taşıdığı ölüm kavramı, kitabın genel eleştirel, yoksunluk, yitim, sıkıntı yansıtan havası ile uyumludur. *The Great Fire of London*'da, gönderme yaptığı ve bağdaşım içinde bulunduğu *Küçük Dorrit* romanında olduğu gibi, genel toplumsal durum sergilenmekle beraber, buhranın çözüm yöntemleri ve iyileştirme programı doğrudan sunulmaz. Bununla beraber, tüm sıkıntılara rağmen, romanın sonu umut ve yapıcılığı içinde barın-dıran özgürleşme, serbest kalma kavramını kullanır. Bir zafer ve başarı havası küçük çapta sezdirilir. Arthur kapalı hapishane kanadına giderek greve giden film setinin teknik aletlerinden faydalanıp hapishanenin elektrik ve güvenlik sistemini çökertir. İçeridekiler dışarıya kavuşur. Son cümlelerde Arthur, Pally ve Audrey ile Spenser arasında bir karşıt konumlanma oluşturulur. Spenser'ın okuyucuya hapishane ile ilgili olumsuz çağrışımları aktarmasına rağmen, önceki belgeselinde yansıttığını belirttiği ve çekmek istediği sinema filminde de yansıtmak istediği özgürleşmenin yarattığı buhran, Spenser'ın da ister istemez baskın ve baskıcı sistemi içselleştirdiğini sezdirir. Spenser, romantik düşüncedeki ufku ve bilinci geniş, özgürleştirici, zincirleri kıran ve kırılmasına yönlendiren, sarsıcı bir sanatçı figürü değildir. Spenser'ın son belgeselinde, bir hapishane sakininin "özgürlüğünün onu nasıl mahvettiği" gösterilmeye çalışılır.[128] Spenser uzun metraj filminde ise ortak kaderleriyle bağlı Küçük Dorrit, özürlü

126 A.e., s. 11.
127 A.e., s. 57.
128 A.e., s. 11.

arkadaşı, tekin olmayan tipler, mecnunlar ve fakirlerin "bundan, gizlice hepsinin korktuğu şu bilinmez 'özgürlük' karşısında destek" bulmalarını sahnelemeyi tasarlar.[129] Spenser filmin son sahnesini bile özgürlük kavramının altının oyulması ile bitirmek istemektedir. Umulmadık şekilde buldukları yeni servetleri sayesinde, borçlarının ödenmesi sonucu, baba kızın hapishaneden kurtulması ile film sonlanacaktır: "Yeni özgürlüğünün usandırıcı boşluğu, amaçsızlığı düşüncesi ile baygın düştükten sonra, Arthur Clennam'ın Küçük Dorrit'i Marshalsea kapısından dışarı taşıması ile bitecekti".[130]

Spenser, özgürlüğün son bulmasının nedenlerini de çok irdelemiş görünmemektedir. Job Penstone hapishaneleri genel sistemin bir baskı aracı olarak değerlendirirken, Spenser ne romanla bunun tam bağlantısını kurabilir, ne de çekeceği filmde bunun nasıl aktarılabileceğini algılayabilir.[131] Spenser'daki bilinç eksikliğini, devreye bilinçaltının girmesi de belirtmektedir; Job'un belirtilen yorumunun ardından, "Durup dururken, Pally'nin hücresindeki görüntüsünü hatırladı"[132]. Hapishanenin insan ruhunda oluşturduğu çöküntüyü dile getiren Spenser, öte yanda, hapishanenin baskın iradenin sorunlulara vermediği desteğin ve kendisine sorun çıkaranlar için de yarattığı kösteğin bir görüngüsü olduğunun farkında gözükmez, özgürlük edinimini de kutlamaz. Bu bağlamda kitabın sonu Spenser'a bir ceza niteliğindedir. İçten içe Pally'ye karşı insancıl duygular beslemesine rağmen bunlar sadece içinde kalan Spenser'ı[133], Pally'nin özürlü zihninde kötücül bir güç olarak algılaması[134] da, olay örgüsünün bütünü içinde belli açılardan ironik bir şekilde doğru sayılabilir. Sonuçta, hapishanedekiler, buhranlı da olsa dış dünyaya karışırlar, onları belki olumlu deneyimler de beklememektedir, romanın sonunda ülke ve dünyadaki aksaklık ve sıkıntıların giderileceğine dair ipuçları da verilmez. Bununla birlikte, Spenser'ın yok oluşu vurgu bulurken, karşıt odak, hayatta yoksun kutbu simgeleyen ama bu olaylar zincirinde intikam emellerini gerçekleştirebilen Audrey ve Küçük Arthur olur.

The Great Fire of London'da ölüm olgusu, salt olarak olay örgüsünün

129 A.e., ss. 35-6.
130 A.e., s. 35.
131 A.e., ss. 81-2.
132 A.e., s. 82.
133 A.e., ss. 30, 56.
134 A.e., s. 57.

bir yapıtaşı olarak işlev görmenin ötesinde simgesel, metaforik açılımlar taşır. Yerel, küresel, toplumsal ve bireysel buhranların içinde, taze hayat devinimlerinin, yaratma eyleminin ve süregelme eğiliminin ne kadar kırılganlaştığını göstermeye hizmet eder. Kendisi de güdük kalmış Arthur'un, toplum tarafından iyice yitikleştirilmesine isyanı bir çocuğun ölümü, yeni bir hayatın yok oluşu ile sonuçlanırken, sanat yapmaya çalışan ve bir sanat yapıtı üzerinden bir sanat yapıtı çıkararak sanatı sanatla gönendirecek görünen Spenser, kendisinin ve filminin varlığını kaybeder. Kitapta yer bulan iletişimsizlik, sevgisizlik, ikiyüzlülük, yüzeysellik, sağlıksızlık, maddiyatçılık, makineleşme, yoksunluk, yoksulluk, bakımsızlık, çürüme, çekişme, rekabet ve savaş temaları hayatta kalabilmeyi bedensel, toplumsal ve ruhsal olarak zor kılmakta ve yeni yapılar ve yapıtlar oluşturmayı da kösteklemektedir. *The Great Fire of London*'da çocuk ve sanatçı yitimleri bunlara koşut ve bunları somutlayan anlatı öğeleri ve araçları olarak işlev kazanırlar.

KAYNAKÇA

Acroyd, Peter. *The Great Fire of London*. Abacus, 1986(1.baskı, Hamish Hamilton, 1982).

Anderson, Catherine L. ve Pamela C. Alexander. "The Effects of Abuse on Children's

Development: An Attachment Perspective". *Handbook for the Treatment of Abused and Neglected Children*. Ed. P. Forrest Talley, PhD. New York, Londra ve Oxford: The Haworth Social Work Practice Press, 2005, ss. 3-23.

Bernstein, Steven. *Film Production*. Focal Press, 1998.

Black, Jeremy. *A History of the British Isles*. Palgrave Macmillan, 2003.

Carroll, Noël, ed. "Introduction". *Theories of Art Today*. U of Wisconsin P, 2000, ss. 3-24.

"Chelsea, London". *Wikipedia: The Free Encyclopedia*. Wikimedia Foundation. 17:41,

20 Ocak 2008. <http://en.wikipedia.org/wiki/Chelsea%2C_London>30 Ocak 2008.

Childs, David. *Britain Since 1945: A Political History*. Londra ve New York: Ro-

utledge, 1997.

"Chlordiazepoxide". *Wikipedia: The Free Encyclopedia*. Wikimedia Foundation. 12:37, 22 Aralık 2007. <http://en.wikipedia.org/wiki/Chlordiazepoxide> 31 Ocak 2008.

Daiches, David. *The Novel and the Modern World*. Chicago: U of Chicago P, 1960. "Diazepam". *Wikipedia: The Free Encyclopedia*. Wikimedia Foundation. 10:49, 30 Ocak 2008. <http://en.wikipedia.org/wiki/Diazepam> 31 Ocak 2008.

Encyclopedia of Conflicts Since World War II. Vol. 3. Ed. James Ciment. Sharpe Reference, 2007.

Harris, Jonathan. "General Introduction". *The Social History of Art*. 4 Vol. Arnold

Hauser. *Vol. I: From Prehistoric Times to the Middle Ages*. Londra ve New York: Routledge, 1999, ss. xv-xxx.

Kolker, Robert P. "The film text and film form". *The Oxford Guide to Film Studies*. Ed.

John Hill ve Pamela Church Gibson. Oxford UP, 1998, ss. 11-23.

Lloyd, T. O. *Empire to Welfare State: English History 1906-1985*. Oxford UP, 1986.

"Methaqualone". *Wikipedia: The Free Encyclopedia*. Wikimedia Foundation. 04:20, 29

Ocak 2008. <http://en.wikipedia.org/wiki/Methaqualone> 31 Ocak 2008.

Palmowski, Jan. *A Dictionary of Twentieth-Century World History*. Oxford, New York: Oxford UP, 1997.

Pearce, Malcolm ve Geoffrey Stewart. *British Political History 1867-1995: Democracy and Decline*. Londra ve New York: Routledge, 1996.

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

"The Year London Blew Up". *Channel 4-History*.

<http://www.channel4.com/history/microsites/H/history/t-z/year02.html>

31 Ocak 2008.