TAVAN ARASINDAKİ DELİ KADIN

SANDRA M. GILBERT / SUSAN GUBAR

SANDRA M. GILBERT / SUSAN GUBAR / TAVAN ARASINDAKİ DELİ KADIN / KADIN YAZAR VE 19.YY'DA EDEBİ İMGELEM / JANE AUSTEN / GEORGE ELIOT / EMILY DICKINSON / MARY SHELLEY / EMILY BRONTË / SANDRA M. GILBERT / SUSAN GUBAR / TAVAN ARASINDAKİ DELİ KADIN / KADIN YAZAR VE 19.YY'DA EDEBİ İMGELEM / JANE AUSTEN / GEORGE ELIOT / EMILY DICKINSON / MARY SHELLEY / EMILY BRONTË / SANDRA M. GILBERT / SUSAN GUBAR / TAVAN ARASINDAKİ DELİ KADIN / KADIN YAZAR VE 19.YY'DA EDEBİ İMGELEM / JANE AUSTEN / GEORGE ELIOT / EMILY DICKINSON / MARY SHELLEY / EMILY BRONTË / SANDRA M. GILBERT / SUSAN GUBAR / TAVAN ARASINDAKİ DELİ KADIN / KADIN YAZAR VE 19.YY'DA EDEBİ İMGELEM / JANE AUSTEN / GEORGE ELIOT / EMILY DICKINSON / MARY SHELLEY / EMILY BRONTË / SANDRA M. GILBERT / SUSAN GUBAR / TAVAN ARASINDAKİ DELİ KADIN / KADIN YAZAR VE 19.YY'DA EDEBİ İMGELEM / JANE AUSTEN / GEORGE ELIOT / EMILY DICKINSON / MARY SHELLEY /



AYLAK ADAM / DÜŞÜNCE / ÇEVİREN / NİL SAKMAN

TAVAN ARASINDAKİ DELİ KADIN

SANDRA M. GILBERT & SUSAN GUBAR

Aylak Adam: Düşünce
Kitabın Özgün Adı: *The Madwoman in the Attic*
The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination

©2016 Aylak Adam Kültür Sanat Yayıncılık

ISBN: 978-605-9691-56-7
Sertifika No: 27938

Tüm hakları saklıdır. Yayıncının yazılı izni olmaksızın
hiçbir yolla çoğaltılamaz.

Originally published by Yale University Press

©1979 by Yale University ©1984 by Sandra M. Gilbert and Susan Gubar

Bu eserin Türkçe yayın hakları AnatoliaLit aracılığıyla satın alınmıştır.

1. Basım: Kasım 2016

Yayın Yönetmeni: Kaya Tokmakçıoğlu
Yayına Hazırlayan: Kaya Tokmakçıoğlu
Kapak Tasarım: Melike Oran
Dizgi ve Mizanpaj: Ulaş Kantemir

Baskı: Arı Matbaası (0 212 565 25 99)
Matbaa Sertifika No: 31900

Aylak Adam Kültür Sanat Yayıncılık
Hobyar Mah. Cemal Nadir Sok. No:16/22 Fatih/İstanbul
Tel: (0542) 586 7961

bilgi@aylakadamyayinlari.com
aylakadamyayinlari.com
facebook.com/aylakadamyayinlari
twitter.com/aylakadamyayin

SANDRA M. GILBERT (1936). California Üniversitesi öğretim üyesi, edebiyat eleştirmeni ve şair. Feminist edebiyat eleştirisi, feminist kuram ve psikanalitik eleştiri alanında çalışmaları olan Gilbert'ın Gubar ile kaleme aldıkları *Tavan Arasındaki Deli Kadın* ikinci dalga feminizmin ve genel olarak feminist edebiyat eleştirisinin temel metinlerinden biri olarak adlandırılır.

SUSAN GUBAR (1944). Indiana Üniversitesi Kadın Çalışmaları Bölümü öğretim üyesi. Gilbert ile birlikte kaleme aldıkları çalışmalarda, Ellen Moers ve Elaine Showalter'ın yapıtlarındaki kuramsal kökenden hareketle feminist edebiyat eleştirisinde yeni bir çığır açtılar. *A Guide to "The Norton Anthology of Literature by Women: The Tradition in English"* birlikte kaleme aldıkları diğer önemli çalışmalarıdır.

TAVAN ARASINDAKİ DELİ KADIN

SANDRA M. GILBERT & SUSAN GUBAR

düşünce

çeviren
nil sakman

AYLAK ADAM

İÇİNDEKİLER

İKİNCİ BASKIYA GİRİŞ: AKADEMİDE DELİ KADIN 9

I. FEMİNİST BİR POETİKAYA DOĞRU

1. Kraliçenin Aynası: Kadın Yaratıcılığı, Erkeklerin Kadın İmgesi ve Edebî Babalık Metaforu 45
2. Cümledeki Enfeksiyon: Kadın Yazar ve Yazarlık Endişesi 93
3. Mağara Alegorileri 147

II. EDEBİYAT EVİNİN İÇİNDE: JANE AUSTEN'IN OLASILIK KİRACILARI

4. Düzyazıya Hapsedilince: Austen'ın Gençlik Dönemi Eserlerinde Cinsiyet ve Tür 163
5. Jane Austen'ın Anaöyküsü (Ve Öykünün Gizli Ajanları) 209

III. NASIL DÜŞÜYORUZ? MILTON'IN KIZLARI

6. Milton'ın Gulyabanisi: Ataerkil Şiir ve Kadın Okurlar 259
7. Korkunun İkizi: Mary Shelley'nin Korkunç Havvası 289
8. Ters Yönde Bakmak: Emily Brontë'nin Cehennem İncili 329

IV. CHARLOTTE BRONTË'NİN HEYULA BENLİKLERİ

9. Gizli, İçedönük Bir Yara: *Profesör*'ün Öğrencisi 401
10. Benlik ile Ruh Arasındaki Diyalog: Yalın Jane'in Gelişimi 431
11. *Shirley*'e Göre Açlığın Oluşumu 471
12. Lucy Snowe'un Gömülü Yaşamı 503

V. GEORGE ELIOT EDEBİYATINDA TUTSAKLIK VE BİLİNÇ

13. Kayıp ile Bilenmiş: George Eliot'ın Örtülü Vizyonu 555
14. Bir Yıkım Meleği: George Eliot 597

VI. ACIDAN GELEN DİRENÇ: KADINLAR TARAFINDAN KALEME ALINMIŞ ON DOKUZUNCU YÜZYIL ŞİİRİ

15. Feragat Estetiği 667
16. Bir Kadın–Beyaz: Emily Dickinson'ın Yün İpliği 715

SEÇİLMİŞ KAYNAKÇA 795

İKİNCİ BASKIYA GİRİŞ: AKADEMİDE DELİ KADIN

Okur İçin Bir Not

Sandra M. Gilbert: *Tavan Arasındaki Deli Kadın*'ın bu yeni baskısında, Susan Gubar ve ben, her zaman yaptığımız gibi bütünlüklü tek bir metin yaratmak yönündeki girişimimizden uzaklaştık. Ortak çalışmaya dayalı tek bir metin kaleme almaktansa, hem gerçek hem de mecazi anlamlarında, ikimizin seslerindeki farklılıkları ortaya koyacak bir diyalog içine girmeyi tercih ettik ve bu yolla da okurlarımızın her vakit farkında oldukları bir gerçeğin altını bir kez daha çizmiş olduk: Gilbert –ve– Gubar olarak bilinen, tireler aracılığı ile temsil edilmiş bu sözde monolitik ve otorite sahibi tüzel kişiliğin ardında, hem geçmişte hem de her vakit, birbirinden farklı iki; ancak bir o kadar da derin bağlara sahip bir insanın olduğunu; dahası bunların her ikisinin de kendilerine ait bir dünya görüşüne ve (deli ya da akıl sağlığı yerinde olsun) kadınlar, tavan araları ve salonlar; dil ve söz sanatları ile ilgili kendine has iki ayrı bakış açısına sahip olduklarının altını çizmek istedik.

Güncel sohbetlerimiz, taslağını birlikte çıkarttığımız bir seri konudan meydana gelmekte; ancak aldığımız feminist eğitimi ve bu konuya katkıda bulunduğumuz ilk yılları gözden geçirdikçe ("Başlangıç Manzaraları"nda), özellikle belirli bir edebî dönemi incelemeye almış olmamızın altında yatan nedenler üzerine düşündükçe ("On Dokuzuncu Yüzyıl ve Sonrası"), bizden sonra yapılan çalışmaları göz önünde bulundurdukça ("Deli Kadının Ötesinde") ve bu yeni dönemin sunduğu sorun ve olasılıklar üzerine kafa yordukça ("Günümüzdeki Durum") her ikimiz de daha ziyade kendi adımıza konuşmayı tercih ettik.

EĞİTİM SAHNESİ

Susan D. Gubar: 1973 senesinin sonbahar döneminin başında Ballantine Hall'daki işyerimize gitmeye başladığımız günlerde her ikimiz de asansör yukarı çıkarken bile aşağı düşüyormuş gibi hissettiğimizi fark ettik. Yine her ikimiz de Bloomington, Indiana'ya yeni gelmiştik; ancak "Evdeyken hiç uzun mesafe olmayan bir telefon geliyor mu?" diye soran Sandra mıydı yoksa ben miydim, ikimiz de anımsamıyoruz. Birbirimizi arayacağımıza dair söz verdikten sonra, her ikimiz de bu ortabatı kasabasında kendimizi ne kadar yalnız ve yerinden edilmiş hissettiğimizi itiraf etmiştik.

Rahatsızlığımızın ardında yatan neden, burada üretimin ezici derecede Protestan ve maskülen bir dünya görüşü üzerinde kurulmuş olmasıydı; en azından biz durumu böyle algılıyorduk. Pazartesi sabahları üniversite salonunda tören alayını meydana getiren ağırbaşlı profesörlerin birbirlerine yönelttikleri "Üretken bir hafta sonu geçirebildin mi?" sorusunun tüm ağırlığını üzerimizde hissediyorduk. Aramızda sağlam bir bağ kurulmasına neden olan "Taflan Çay Kuramını" ortaya atan ise Sandra'ydı. Dahası iki eski New York'lu olmamız ve Avrupa'ya dayalı ortak etnik kökenimiz de gelişmekte olan ilişkimizi daha da güçlendirdi.

Az önce gizemli bir hava vererek aktardığım gözlemime gelince, bir gün Sandra akademideki meslektaşlarımız için "Taflan çayı içmişler," yorumunda bulunmuştu. "Bu ağırbaşlı hallerin ardında" çay var. Gelecekte arkadaşlığımızın üzerine kuracağımız bu şamatacı halimiz nedeniyle başımız dönmüştü. Büyük olasılıkla o günlerde İngilizce Bölümü ofisinin önünde kikirdeşen iki deli kadını andırıyorduk. (Büyük bir kısmı erkek) meslektaşlarımız, bizi de kendilerine benzetecek olan profesyonel taslağı özümsemeyi inatla reddettiğimiz için ikimizi de kuşkuyla gözlemlemekteydiler. Yalnızca bir kurgudan ibaret olsa da taflan çayını içmeyi reddetmemizin ailelerimizi bir araya getirdiğimiz Şükran Günü ya da hafta içi akşam pikniklerinde bolca tüketilen ağır iksirlere daha da fazla özlem duymamıza neden olduğunu düşünmekten hoşlanıyorduk.

S.M.G.: Taflan çayı konusunda duyduğum endişe hakiki ve ciddiydi. Ne de olsa o vakitler Indiana'ya taşınma kararımı oldukça radikal buluyordum. New York'ta doğmuş ve büyümüş birisi olarak, akademik kariyerinde benden birkaç adım ilerde olan bir adam ile evlenmiştim ve yirmi yedi yaşıma geldiğimde üç çocuk

sahibiydim. Her ne kadar Columbia'da başladığım tez çalışmama devam ediyor olsam da eşim California Üniversitesi, Davis'te çalışmak üzere teklif aldığında hepimiz itirazsız aile reisini takip edip California'ya gelmiştik. Tartışmasız, Elliot da ben de New York'luyduk. Hem bizim hem de üç küçük Berkeley hippisini andıran çocuklarımızın 1973 sonbaharında, ülkenin orta yerinde, yani tam kalbinde, ne işi olduğunu kendime sormadan edemiyordum. Bizim kişisel Amerika haritamız meşhur Steinberg karikatürünün bir tekrarı gibiydi: Yaşamın merkezinde Manhattan vardı, California ise Amerika diye bilegeldiğimiz bu devasa bünyenin öte yakasında konumlanmış pırıltılı bir olasılıktan ibaretti. Tüm bu boşluğun ortasında da kimi belli belirsiz karalamalar mevcuttu. Durum bu iken onca yer arasında nasıl olup da kendimizi Indiana'da bulmuştuk?

Biz akademik bir çifttik. Neden buydu. Ve o vakitler akademik çiftler ortak ilgi alanlarına sahip olma cüretini gösterdikleri için ödüllendirilmektense cezalandırılırlardı; daha açık bir biçimde söyleyecek olursam kocalarının hâkim olduğu alanlarda çalışmak isteyen kadınlar bunun için mutlaka ağır bedeller öderlerdi. Ben de tüm lisansüstü eğitimim boyunca bu bedeli ödemiştim –70'lerin terminolojisi ile ifade edecek olursam bu bedelin "farkındalığını" arttıran bir deneyim olduğunu söyleyebilirim; ancak Bloomington'a geldiğimiz ilk günlerde bunun henüz bütünüyle farkına varmış değildim.

O eski feminist aracı, zihinsel "ayma" sürecinin işleyişini anımsar mısınız? Hani bir vakitler kendinizi adına cinsiyetçilik dediğimiz deneyimle yüzleşirken bulduğunuz günleri? Susan ile asansörde karşılaştığımızda bu türde potansiyel "ayma" anlarının arasında gezinip durmuş ve hiçbirinin üstünde uzun uzadıya durmamıştım. Ayma ânı: Neden lisansüstü eğitimime devam ediyordum ki? Eşimin Columbia Koleji'nde ders verdiğini keşfeden Columbia profesörlerinden biri bana bu soruyu yöneltmişti. Ayma ânı: Davis'de iş bulmam sözkonusu bile değildi, çünkü bir çalışanın akrabalarına asla ayrıcalık tanınamazdı. Biz kampüse adımımızı attığımız anda eşimin meslektaşlarından bir tanesi bunu açıklama gereği duymuştu. Ayma ânı: Bu da elbette son derece makul bir uygulamaydı. Ne de olsa bir ailede "iki gelir kaynağı" olması adil değildi. Eşimin bir diğer meslektaşı ise diğeri ile örtüşen bu açıklamayı ekleme gerekliliği hissetmişti. Ayma ânı: Pes

edip California devlet okullarında öğretmenlik yapmaya başladım. Diğer bir çok California Üniversitesi akademisyeninin eşleri de benzer işlerde çalışıyorlardı. Her birinin iş yükü kocalarının iki katıydı. Günümüzde her iki toplumsal cinsiyetin birçok kampüste karşılacakları durumu önceden haber verir nitelikte günlerdi.

Susan ile tanıştığımızda üst üste onlarca ayma ânı yaşamış olmama rağmen hiçbirine kulak kabartmamış, kendi çarkıfeleğimi başka bir yöne doğru döndürmüştüm: 1972'de akademik bir çiftin daha az nitelikli parçası olduğumu unutarak ülkenin her yerine gönderdiğim iş başvurularında bulundum ve her ne kadar hiçbiri California'da olmasa da birkaç teklif aldım. Bunların arasında en iyi teklif ise onca yer arasında Indiana'dan gelmişti. Bu eyalet benim New York'lu ve kıyısal bünyemde öyle bir şok etkisi yarattı ki Indiana'ya varır varmaz bana bütünüyle yabancı bir içecek ile ilgili tuhaf rüyalar görmeye başladım. Neden taflan çayı? İlk sene için Bloomington'da büyük, biraz korkutucu ve kısmen gotik bir ev tuttuğumuzda ailem ve ben burada yaşadığımız süre boyunca civarda günlük geziler yapmaya, mısır tarlalarına, küçük kasabalara, otlaklara gitmeye ve Queens ya da Bronx'ta göremeyeceğimiz yerleri ziyaret etmeye karar vermiştik. Örneğin Indiana'dan Nashville'e gitmek gibi. Kahvaltılık ev yapımı jambonları, tahılları, kulübeleri, yasadışı biraları ve su çeşmeleri ile birlikte bu tatlı küçük kasabalarda insanlar taflan çayı içiyorlardı (dahası bu yasaldı da).

Tahılları ve jambonu keyifle yedim, kaçak içki üreticilerinin yerini bulmayı beceremedim ve neden olduğunu bilmemekle birlikte taflan çayı içmeyi reddettim. Ancak *The Invasion of the Body Snatchers*'ı izlediğimde bu reddedişin ardında yatan nedeni keşfetmem mümkün oldu: Susan'ın sözünü ettiği rüyayı gördüm. Rüyamda öyle bir bölümdeydim ki buradaki adamların tamamı keşti (ancak yine de aldatıcı bir biçimde tüvit ceketleri ile pipo içen erkek profesörleri andırıyorlardı) ve hepsi de ciddi bir tavırla taflan çayı içmemi nasihat ediyorlardı –Rüyamda REM uykumun bana bahşettiği açıklıkla çayı içmem sonucunda ya bir keşe ya da ortabatılıya dönüşeceğime emin uyanıyordum.

Bu çapraşık hikâyenin açıkça gösterdiği üzere rüyalarıma şekil veren ölümcül olaylar, asansörde karşılaştıktan sonra benim ve Susan'ın ortak ilgimizin merkezini oluşturacak güçler ile hiç de alakasız değildi.

S.D.G.: Hızlandırılmış bir son sınıf seminerini ortaklaşa vermeye karar verdik; kısmen de olsa bu yolla Sandra'nın California'ya daha kolay gidip gelmesini amaçlamıştık. Ailesi 1974 sonbaharında Berkeley'deki evlerine geri dönmüşlerdi. Her ne kadar benim eğitimim on sekizinci yüzyıl romanı ve Sandra'nınki de yirminci yüzyıl şiiri üzerine olsa da en hararetli tartışmalarımızın kadınların kaleme aldığı metinler üzerine olduğunu keşfetmiştik. Bu metinler lisansüstü çalışmalarımızda odağımız olmamıştı: onları ya yetişkin yaşamımıza adım attığımız ilk günlerde okumuş ya da yeni yeni keşfetmeye başlamıştık. Jane Austen, Brontë Kardeşler, Louisa May Alcott, Virginia Woolf ve şiirde de Christina Rossetti'den Sylvia Plath'a kadar pek çok isim. Peki dersimize ne isim verecektik? Sandra, o vakitler televizyonda gösterilmekte olan popüler bir şovdan ve ilgilendiğimiz yazarların kanon dışı bırakılmış olmalarından etkilenerek "Yukarısı Aşağısı" adını önerdi. "Kaba" diyerek, en ağır Brooklyn aksanımla reddettim. Ortaya bir isim daha attı: "Tavan Arasındaki Deli Kadın." Bu seferde ikinci sınıftaki kızı Susanna ile *Jane Eyre* üzerine yaptığı bir tartışmadan ilham almıştı. Uzun vadede öngörü sahibi olmayan bir insan olmam nedeniyle Viktoryen Dönem çalışan akademisyenlerden birine soralım bakalım, diyerek lafı kıvırdım. Böylece yan masalardan birinde oturan Don Gray'e döndük ve onun verdiği yanıt çalışmamız için aldığımız ilk desteklerden biri oldu.

Benim için birlikte verdiğimiz bu zihin açıcı dersin en hatırlanmaya değer olaylarından bir tanesi oldukça paradoksal bir andır. Denise Levertov, birlikte birçok şiirini incelediğimiz lisans öğrencilerimizle tanışıp Bloomington kampüsünde bir okuma günü yapmayı kendinden beklenecek bir tevazu ile kabul etmişti. Sandalyeler daire şeklinde dizilmiş ve onur konuğumuzun masası da odanın ortasına yerleştirilmişti. O esnada geç kalan bir öğrenci (Adı Dorothy miydi?) Levertov'un "In Mind" şiirinden esinlenerek biçimlendirdiği bir heykel ile içeri daldı. Bu heykel bizim için bir tür metin sağlaması idi, çünkü alçakgönüllü ve uysal bir kadınlık ile isyankâr derecede ehlileşmiş bir tahayyül gücü arasındaki bölünmeyi kısa ve öz bir biçimde ifade etmekteydi. Bu heykel biçimine bürünmüş "In Mind" –şu günlerde kumaştan yapılmış bir versiyonu mevcut– Levertov'un ayaklarının dibinde adeta bir adak gibi durmaktaydı. Levertov heykele bakıp, "Benim kastettiğim bu değildi, hem de hiç," dedi kibirli bir tavırla. Şaşır-

mış, rahatsız hissetmiştik. Dinleyicilerine "Kendimi hiçbir vakit kadın bir sanatçı olarak görmedim," dedi. Bizlerse bu düşmanca tavır karşısında şaşkın, öğrencilerimize bakmaktaydık. Sınıf ile bu ziyaretten sonra yaptığımız derslerde "Anlatıya güvenin, anlatıcıya değil," dedik. Bu esnada da hem benzer dokunuşlara sahip sanatlardan övgüyle söz ediyor, hem de bu deneyimi hem lisans öğrencilerimizi hem de kendi kendimizi, her biçimiyle maskülen bir edebiyat pazarının cinsiyet politikaları çerçevesinde şekillenen benlik tanımının getirdiği kestirilmesi ya da tahmin edilmesi imkânsız yönler konusunda eğitiyorduk.

S.M.G.: Tavan arasına giden yolu bir kez keşfettiğimizde gözümüzün önünde duran ne varsa parıldamaya başladı: hayatımızın tüm parçaları yeniden düzenlendi; sanki baş döndüren bir çiçekdürbününün içindeydik. Bir arada ders vermeye başlamamızın yegâne nedeni ulaşımın daha kolay bir hale gelecek olması değildi (ne de olsa eşimle "çift" olma halimizin kendisi bizzat bir soruna işaret eder hale geldiğinden beri çaba gerektiren seyahatler ile meşguldüm). Birlikte ders verme isteğimiz aynı zamanda bölüm başkanımızın o güne kadar mevzubahis olmamış bir konuda kadınlar tarafından üretilen edebiyat ile ilgili bir ders vermemizi talep etmesine bir yanıttı da. Anımsadığım kadarıyla ders programını da Susan'ın az evvel dersin adını nasıl bulduğumuza dair aktardığı anekdotta olduğu gibi oluşturduk. Öncelikle, bildiğimiz kadın metinlerinin bir listesini çıkarttık (ve elbette bu metinler daha sonrasında *Deli Kadın* eleştirmenlerinden kimilerinin "eski kestaneler" adını verdiği eserlerdi –ya da başka bir metafor kullanacak olursak, "Brontë Dağları", "Dickinson Tepeleri" ve bunun gibi). Şöhret ve önemden meydana gelmiş bir coğrafya: Sonrasında ise bu metinleri bir tür düzene koymaya çalıştık. Son olarak da hem kendi aramızda hem de öğrencilerimizle birlikte metinleri okumaya giriştik.

Denise Levertov tüm bunlardan ve sınıfın o güne kadar aldığı hararetli eğitimden habersiz şiir okuma günü için Bloomington'a geldiğinde bizler her şeyi yeniden gözden geçirmeye başladığımız bir sürecin içindeydik. Tıpkı günümüzde sıklıkla görmezden gelinen yetmişli yılların ikinci dalga feminist araştırmacısı için olduğu gibi bizim için de kişisel olan politikti, edebi olan aynı zamanda kişisel olandı, cinsel olan metinseldi ve feminist kurtarıcıydı; daha bunun gibi bir sürü şey! Kazara da olsa niyetim tüm

bu ifşaatla ilgili küçümser bir tavır sergilemek değil (olamaz da, çünkü bunların her biri hakikaten birer ifşa idi). Kimi kuramcıların "bir doğuş ânı" olarak adlandırabilecekleri türde bir duruma uygunsuz bir biçimde ve buna mantık merkezli bir otorite atfetme tehlikesine girmek pahasına şunu ifade etmek durumundaydım: o anda ve o yerde yaşıyor olmakta kutlu, neşe kaynağı olan bir yön vardı! Ve öyle umuyorum ki lezzetli bir tatlıyı paylaşmaktan kaynaklanan bu neşenin en azından bir kısmı, bu dönüşüm yolculuğuna bizimle başlayan o ilk grup öğrenci tarafından da deneyimlenmiştir. Susan'ın sözünü ettiği göz temasının yarattığı heyecan tartışma götürmez. "Levertov'un 'In Mind'ı yarattığı esnada aklından geçenleri belki kendisinin de tam olarak bilmediğine" dair sınıf ile aramızda göz teması aracılığıyla iletilen bu sessiz epifani ânında duyulan heyecandan söz ediyorum. Anlatıcıya güvenme, feminist analize güven. En azından şimdilik.

Dahası bu analizin üzerimizdeki dönüştürücü etkisini düşündüğümüzde sanki bu ayılma anları bizim kulaklarımızda basit birer klik sesi olmaktan çıkıp gök gürültüsüne dönüşüyordu. Kimi vakitler Susan ve ben dersten sonra ya da ofis saatlerinde konuşmadan duramıyorduk. Böylelikle süpermarkette durup bir şeyler alıyor ve birbirimizin evinde onur üyesi gibi muamele gördüğümüz saatler geçiriyorduk. Kimi akşamlar da telefon başında bu kadın metinlerinin ortaya koyduğu türlü anlamla ilgili öngörülerimizi paylaşıyorduk –*Frankenstein* ya da *Uğultulu Tepeler*, *Jane Eyre* ve Emily Dickinson şiirleri, *Mrs. Dalloway* ve *Ariel*. "Victoria Dönemi Romanı" ya da "On Dokuzuncu Yüzyıl Amerikan Edebiyatı" başlıkları altında, sıradan bir lisansüstü program çerçevesinde ayrı ayrı ele alınmış olarak değil de, bir arada, kadın edebî geleneğinin sunduğu yeni tanımlanmış bir çerçevede okunduklarında ne anlama geldikleri üzerine düşünüyorduk.

Geçen her gün ile birlikte böyle bir geleneğin varlığı da kesinlik kazanıyordu. Dahası ikimiz de bu izleri süren insanların arasında yer almak istediğimizi biliyorduk; yani (Gertrude Stein'ın ifade ettiği üzere) "ataerkil şiirin" hükmettiği yüzyıllar boyunca edebiyatçı kadınların birbirleri ile iletişim kurma aracı olan, Dickinson'ın "Tomes of Solid Witchcraft"[1] dediği alana dair bir kitap yazmak istiyorduk. Çünkü (erken dönem feminist

[1] (İng.) "Hakiki Büyü Ciltleri." (ç.n.)

eleştirmenlerin de ifade etmeye başladıkları üzere) Anne Bradstreet'ten Anne Brontë'ye ve oradan da Gertrude Stein'dan Sylvia Plath'a kadar tüm bu edebiyatçı kadınların karmaşık, kimi vakit türlü komplo içeren, kimi vakit ise muhabbetli bir iletişim içinde olduklarını ve bu iletişimin de hem ülkelerarası sınırları aştığını hem de geçici sınırlar içerisinde devam ettiğini fark etmeye başlamıştık. Emily Dickinson örneğini ele alalım; okudukça onun şiirlerinin John Crowe Ransom'ın iddia ettiği ve liselerde öğretildiği gibi "derli toplu bir ev hanımının" mısraları ile hiçbir alakasının olmadığını görüyorduk. Aksine onunki "Beyaz Ateşin" ruhuydu ve "Tomes of Solid Witchcraft"ta kendisinin de kabul ettiği üzere, dolu bir silahın volkan gibi patlamaya hazır vahşetini andıran bir hayal gücünün ürünüydü.

S.D.G.: Emily Dickinson'a sevgi ile bağlanmanın ardında Sandra'nın kelimelerinin barındırdığı güç ve gerilim ile memenin ucuna süt geldiğinde hissedilen sızının payı büyüktü. Tuhaf bir biçimde bu sahne "Dil ve Biçim" adlı bir konferansın gerçekleşeceği New York Şehir Üniversitesi'nin lisansüstü merkezinde 17 Nisan 1977'de gerçekleşti. Bir gün öncesinde Hilda Doolittle'ın *Trilogy* adında uzun şiiri üzerine bir araya getirdiğim bir dizi makalenin ilkini sunmak için gelmiştim. Bu sabahın erken saatindeki oturumda odanın ön tarafında oturan insan sayısı (programdaki konuşmacılar) küçük sınıftakinden memnuniyet verici derecede fazlaydı. Zamanlama da benim için mükemmeldi, çünkü böylece annemin Upper West'teki apartmanına gitmek için metroya binebilecek ve o vakitler üç aylık olan ikinci kızıma meme verebilecektim. On yedisinde öğleden sonra gerçekleşecek bir diğer oturumun düzenlenmesi benim açımdan çok daha karmaşık bir süreç olacaktı, çünkü *Tavan Arasındaki Deli Kadın*'ın son bölümü için kaleme aldığı taslaklardan birini Sandra adına sunacaktım. Sandra o vakitler California'ya dönmüştü ve aynı gün Berkeley'de, New York'a dönmeden önce bir şiir dinletisindeydi. New York'a döndüğündeyse birlikte kitabımızın yeni bölümünü yazacaktık.

Ancak kriz anneme yedek süt biberonunu teslim edip trafik saatine takılmamdan çok önce ortaya çıktı. Belki daha makul bir saate konulduğundan, belki Dickinson'ın tanınırlığı nedeniyle, belki de D.H. Lawrence şiiri üzerine kaleme aldığı yeni yayımlanmış kitabı *Acts of Attention*'ın Sandra'nın ününe katkısı sonucunda onun oturumuna (sanki kişisel durumumu tahmin etmiş

gibi) uzun seneler evvel Brooklyn'de bebek bakıcılığımı yaptığını anımsatan Annette Kolodny de dahil birçok kişi gelmişti. Sandra'nın Dickinson ile ilgili kelimeleri ağzımdan dökülürken sahnede titremeye başlamam karşısında şaşırdığımı söyleyemem. Ne kelimelerdi ama! Odada farklı zihinsel yolculukların içinde olan ben de dahil herkesin duraksamasına neden olmuştu, çünkü tuhaf bir biçimde Sandra'nın metni dizelerin tınlamasına neden oluyor ve Dickinson'ın yabancı diyarlarda dans eden bombası gibi CUNY konferans salonundan taşıyordu. Sonrasında Sandra, *Emily's Bread* kitabından bölümler okuduğunda o odada mimlediğim şeyin, arkadaşımın öncüsüne seslenişi olduğunu keşfettim. O anda ise farkında olduğum tek şey etrafımdaki gerilimdi. Hemen ardından da o vakitler oldukça irileşmiş göğüslerimi kapatmama yardımcı olan tek elbisemin mememden sızan süt nedeniyle ıslandığını hissettim.

S.M.G.: Annelik yapmak, annelik ve anneler: *Deli Kadın* için araştırma yapıp yazdığımız günleri gözden geçirdiğimde, anneliğin bizim eserimizde her vakit merkezî bir rol üstlendiğini fark ediyorum. "Ataerkil şiir"e ve poetikaya karşı durarak mücadele ettik, tıpkı bizim nesilden diğer tüm feminist eleştirmenlerin yaptığı gibi. Bu esnada da yaratıcılık adına farklı mecazlar bulmaya gayret ettik. Kalem metaforik bağlamda penis değildiyse bile (ki kesinlikle öyleydi) bu durumda rahim ve rahmin Wordsworth'çü "bilge edilgenliğin" çerçevesinde beslenen estetiği neyin nesiydi? Ya da rahmin kaynatan kanlı enerjisi? Bekleneceği üzere yaratıcılığı anlamakta yeni yolların izini sürmeye başladığımızda özcülükle suçlandık. Önemli bir aktivist olan eski bir arkadaşıma Platon'un mağara metaforunu yeniden gözden geçiren metnimizi gönderdiğimde, bana bilgisayar öncesi dönemin daktilosu ile tek boşluklu on sayfayı doldurduğu şiddetli bir azar ile yanıt verdi (O gün attığı tirat bugüne ait olsaydı, e-posta programım çökebilirdi).

Ancak Susan'ın da ifade ettiği üzere o günlerde hem annelik ediyorduk hem de bize annelik ediliyordu. 1974 sonbaharında, Bloomington'da tek başıma yaşarken küçük kızım Susanna küçük kiralık apartmanındaki buzdolabına bir mektup sıkıştırmıştı. Henüz ikinci sınıfta bir roman okuru olarak beni *Jane Eyre*'i tekrar okumaya yönlendiren de o olmuştu. Böylece o uyumadan önce roman hakkında konuşabiliyorduk da. Aynı biçimde hem evi hem

de onu ve kardeşlerini ne kadar özlediğimi bildiği için bana içimi ferahlatacak küçük notları gönderen de, kadınlar arasındaki dostluğun ne kadar keyif verici olduğunu anımsatan da kızımdı. Sanki *Jane Eyre*'de içtikleri çayı anımsa, diyordu. Susan ve benim korkunç taflan çayımız yerine Miss Temple'ın Jane ve Helen'a kekle beraber sunduğu o nefis çayı içmeyi tercih ettiğimizi anımsatmak istercesine.

Hem (o senelerde on bir yaşındaki feminist kızım Kathy de feminist annesine ara ara annelik ediyordu) kızlarım hem de feminist annemden çok iyi muamele görüyordum. Bana annelik ediyorlardı. Elbette Susan da kendi annesinden benzer bir muamele görüyordu. Her ikimizin annesi de New York'ta yaşıyordu ve New York'a her gelişimizde onları mutlaka görüyorduk. Hatta onlardan kısaca "iki anne" diye söz ediyorduk –sanki Goethe'nin *Faust*'unda büyük güce sahip tanrısal mevcudiyetin barındırdığı büyünün bir kısmına sahiplermiş gibi– ve elbette bu iki kadını büyük bir mutlulukla tanıştırmıştık (halen arkadaşlar). Her ne kadar etnik kökenleri bütünüyle farklı olsa da, her ikisi de bu ülkede göçmen sınıfındandılar; dahası her ikisi de daha iyi bir gelecek umuduyla Avrupa'dan kaçmış kadınlardı.

Elbette diğer birçok göçmen gibi onlar da Susan ve benim sık sık deşifre etme gayretine girdiğimiz çok sayıda şiirin bekçiliğini yapmaktaydılar. Kadın metinlerine içkin parşömenvari altmetinleri okumamız bir kez daha annelerimizin yaşamlarının bu gizli kalmış kurgularını deşifre etme çabasında olup olmadığımızı sorgulamamıza neden oldu. Ya da kendimizi göçmenler veya kâşifler olarak yeniden mi tahayyül etmekteydik –kadın edebiyatının henüz yüzeye çıkmış Atlantis'ini keşfetmeye, haritalandırmaya çalışan ya da kadın hayal gücünün dişi anakarasını bulgulayan coğrafyacılar mıydık? Elbette tüm zamanımızı bu coşkulu spekülasyonlar ile geçirmiyorduk. Özellikle de önümüzde duran mürekkep ve kâğıttan meydana gelmiş hakikat ile karşı karşıya kaldığımızda –kitap iki dosya kâğıdı kutusunu doldurmuştu. Sayısız dipnot girmemiz gerekiyordu. Kâbus derecesinde karmaşık bir dizin hazırlamamız gerekecekti. Kitap kapağı ve fotoğraflar da cabası.

S.D.G.: "Doody, Frankenstein'ın Gelini ile nasıl tanıştı?" deyip kahkahaya boğuluyorduk. Gözümüzden yaş geliyordu. Kitap kapaklarında ortaya çıkan tuhaf durumlarla her karşılaşmamızda

böyle oluyordu. Tanıtım için çekilen fotoğraflarda Sandra, Bob Amca'nın kader arkadaşı kuklayı, bense canavarın yol arkadaşını andırıyorduk (Bir tek ilk basımda Aneta Sperber'in fotoğrafı bu kuralın dışında kalmayı başardı). Bir keresinde California'nın kuzeyine yaptığımız bir yolculukta kendimizi uzak bir diyardaki yıkık bir kulübede bulduk. Burada vurulup öleceğimizi düşünüyorduk ancak onun yerine kendimizi küçük oyuncak bir bebek ile devasa bir canavara dönüşmüş halde bulduk. Her ne kadar fizyonomimiz çok farklı olmasa da poz verdikçe ışık ya da açının kimi vakit Sandra'yı sırıtkan bir minyatüre, beni de devasa bir mutanta dönüştürebildiğini anladık. Daha sonra Bloomington'da beyin fırtınası yaparken *Psycho*'daki Bates Moteli'ni andıran bir binada bulduk kendimizi. Bu sefer yanımızda *Ms.* dergisinden profesyonel bir fotoğrafçı vardı. Antika fotoğraf makineleri ile çekim yapılacaktı. *Norton Anthology & Literature by Women*'in[2] editörleri bizi "yılın kadınları" seçmişti. Fotoğrafçı "ikinizin fotoğrafını bir arada çekmek zor," diye homurdandı. Arkadaş, meslektaş ve editörlerimizin bu fikre katılacağından emindik.

S.M.G.: Portre fotoğrafçılarının bizi Howdy Doody ile Frankenstein'ın gelinine dönüştürdüğünü görmek oldukça tuhaftı. *Deli Kadın*'ın bizi yanılttığı kimi meseleler konusunda seneler sonra karşı karşıya kaldığımız eleştiriler için de aynısını söyleyebilirim. 1970'lerin başlarında işlediğimiz entelektüel suçları o günlerde görmemizi beklemeleri de akıl alır gibi değil. Kadın edebî geleneğini tanımlamak için giriştiğimiz bu deneyimin sonucunda o günlerde farkında bile olamayacağımız hatalar ile suçlanıyorduk –özcülük, ırkçılık, heteroseksüel olmak, fallus-merkezcilik. Kimi vakit kız kardeşlerimiz kimi vakitse bazı erkek 'sözde feministler' tarafından yargılandık.

Bu bağlamda, Howdy Doody ve Frankenstein'ın gelini yeni bir anlam kazanıyor, diyebiliriz. Bir de değil, iki tane candan Howdy Doody olan ben ve Susan kurulu düzenin kuklaları yerine konmuştuk ve o kadar aptaldık ki orta sınıf, beyaz, heteroseksüel varlıklarımızın ayrıcalıklı konumundan yazdığımızın farkında olmadığımız gibi Simone de Beauvoir'ın meşhur ifadesinde söylediği gibi "kadın doğulmadığının, kadın olunduğunun" bile farkında değildik. Ancak Frankenstein'ın gelinleri olmamız bu

[2] (İng.) Kadın Edebiyatçılar Norton Antolojisi. (ç.n.)

ilk durumdan daha da korkunç bir algıya işaret ediyordu. Bu durumda –bilerek ya da bilmeden– ataerkillik tarafından üretilmiş varlıklardık; ne de olsa edebiyatçı kadınların eserlerinde mevcut olduğunu düşündüğümüz monolitik "olay örgüsü" konusundaki gizli ısrarımız buna işaret ediyordu. Daha da kötüsü, nostaljik olana duyduğumuz kötücül inanç ile birlikte "yazarın" yalnızca bir dil alanı değil, yaşayan kanlı canlı bir insan olduğunu düşünmemizdi.

Elbette bu suçlamaların temellendiği kuramsal dayanak ile nüans üzerindeki vurgu 1960 ve 70'lerden bugüne feminist kuramın kaydettiği aşamalar hakkında bize çok şey söylemekte. Ancak kitabı kaleme aldığımız günlerde üzerinde özellikle duramayacağımız bir şey vardıysa o da bu nüanstı. O günün koşullarında yeni bir bakış açısının mümkün olduğunu keşfetmek bu yeni heyecan karşısında Howdy Doody gibi yanıp sönmek ya da Frankenstein'ın gelini gibi heyecanlanmak kaçınılmazdı. Bu eleştirilerin büyük bir kısmı erkeklerden gelmişti ve eşimin de bir seferinde söylediği gibi *Deli Kadın*'a dönük tartışmalar iki basit cümle ile özetlenebilirdi: Birincisi "Erkekler de acı çekiyor" Diğeri ise "Benim karım böyle hissetmiyor"

S.D.G.: Bir keresinde Sandra'ya "Heathcliff'in kadın olduğuna inanmıyorum," dedim. Ve onu defalarca soru yağmuruna tuttum. Gerçekten daha ilk cümlede penis kelimesini kullanıp bunun yanımıza kalacağına inanıyor musun? Benim bu çalışmaya kattığım ilham bundan ibarettir. Telefonda, arabada, uçakta, restoran ve otel odalarında, birlikte ders verirken, konferanslarda ve daha sonrasında da Fedex ya da e-posta aracılığıyla yaptığımız uzun konuşmalar esnasında kitabın gidişatı şekillendi. Ancak bu tartışmalar sadece ikimizin arasında dönmüyordu. Başka bir sürü insan da bize katıldı. Kızlarım Marah ve Simone'un tepkileri (Jane Gallop'un *Thinking Through the Body*'de[3] kullandığı kapaktan, annelerinin sık sık iş gezisinde –onların kelimeleri– olmasına kadar) önümde yeni yollar açtı. Eski eşim Edward Gubar daktilodan vazgeçip bilgisayara geçmemize ön ayak oldu (Ne de olsa *Deli Kadın* "kes yapıştır"ın makasa ve uhuya tekabül ettiği bir dönemde yazıldı) ve sevgili arkadaşım Mary Jo Weaver, Indiana Üniversitesi'ndeki zeki ve desteğini esirgemeyen meslektaşlarım

[3] (İng.) Beden Aracılığı ile Düşünmek. (ç.n.)

ile birlikte ortabatıda yaşayan tüm insanların *Pod People*[4] olmadığının canlı kanıtıdır.

Sandra'nın ikinci eşi Elliot Gilbert büyük bir teşekkürü hak ediyor: onun açıklık ve netlik tutkusu bize nasıl düşünmemiz ve nasıl yazmamız gerektiği konusunda çok şey öğretti. *Sihirli Flüt*'ün Gece Kraliçesi hakkında spontane bir konferans verdiğinde ya da Dickens'ın *Oliver Twist*'teki Sykes'ı nasıl canlandırdığını aktardığında veya Yahudi şakaları patlatıp bize nefis yemekler yaptığında PMLA'da yayımlanacak makalelere son biçimini verdiğinde ya da Davis'in idari politikasını analiz ettiğinde defalarca yapmış olduğu gibi. California Üniversitesi, Santa Cruz kampüsünde 1999 Dickens Projesi'ni organize eden akademisyenler son panellerini *Deli Kadın*'ın yirminci doğumgünü çerçevesinde hazırlamayı kararlaştırdıklarında Elliot'ın da içinde olduğu bir grubun senelik konferansında bu kutlamayı yapmak bizim için de uygundu.

ON DOKUZUNCU YÜZYIL VE SONRASI

S.M.G.: Susan gibi ben de sayısız arkadaş ve meslektaşıma teşekkür edebilirim. Elbette çocuklarım Roger, Kathy ve Susanna *Deli Kadın* üzerine çalıştığımız seneler boyunca beni hem teşvik ettiler hem de bana destek oldular. Ancak ben de özellikle Elliot'ın hem entelektüel hem de duygusal anlamda oynadığı merkezî rolü yadsıyamam. Hem iyi yürekli bir esin perisi ve akıl hocası oldu –ne de olsa o da Victoria Dönemi çalışıyor– hem de, hem Susan'ın hem de benim ailelerimizdeki tek hakiki destek ondan geldi. Onun paha biçilmez tavsiyeleri ve desteği benim yirminci yüzyıldan gerisingeri Victoria Dönemi olarak bilinen on dokuzuncu yüzyılın merkezî sorunlarına dönmemi sağladı (Susan da benzer biçimde kimi noktalarda on sekizinci yüzyıla dönmek durumunda kalmıştı). Ne Susan ne de ben tam anlamı ile dönemin uzmanlarıydık; ancak bu belki de Dickinson'cı anlamda Victoria Dönemi edebiyatına farklı bir gözle bakmamıza yardımcı oldu. Susan on sekizinci yüzyıl ile ilgili çalışmalarını roman tarihçesi ve daha genel olarak da tür kuramı ile sınırlandırmıştı. Bense insanüstü çalışmam boyunca modernizm ile Romantizm arasında ikiye bölünmüştüm. Öyle ki bu ikisini sürekli birleştirme çabasındaydım. Özellikle de modernizmin Romantizm'in temel mira-

[4] (İng.) Uzaylı. (ç.n.)

sından hangi biçimlerde etkilendiğini inceliyordum.

Elbette, feminist eleştiri alanında çalışan diğer pek çok kadın gibi bizim de entelektüel enerjimizi on dokuzuncu yüzyıla adamamızın arkasında kişisel yönelimlerin dışında birçok neden bulunmaktaydı. Bir kere bizi kadın okurlar olarak kuran temel metinler on dokuzuncu yüzyıla aittiler. Kuramsal ve tarihi açıdan "masum" kadın edebiyatçıların kaç tanesi o vakitler dile getirilemez olanı ifade etmiş olabilirdi? *Deli Kadın*'ı meydana getiren müfredat herhalde çocukluğunu kadın hayal gücünün eserlerini yalayıp yutarak geçiren tüm entelektüel kadınların kafasındaki kanonu yansıtan eserlerden oluşuyordu. Austen ve Brontë'ler, Mary Shelley ve George Eliot ve evet, eğer bu kız çocuk şiir de seviyorsa Emily Dickinson. Bir şansımız da bu müfredatın içeriğinin o günlerde Carroll Smith-Rosenberg, Nancy Cott ve Martha Vicinus gibi toplum tarihine odaklanan araştırmacılar kadar Ellen Moers ve Elaine Showalter gibi önde gelen eleştirmenler tarafından da yeniden inceleniyor olmasıydı. Hem Moers hem de Showalter daha sonradan *Literary Woman* (Moers, 1976) ve *A Literature of Their Own* (Showalter, 1977) isimli iki kitaba dönüşecek makalelerini yayımlamaya başlamışlardı (Dahası Elliot, Elaine'in İngiliz kadın yazarlar üzerine yazdığı California Üniversitesi, Davis Kampüsü'nde 1960'larda tamamladığı tezinin okurlarından biriydi). *Deli Kadın*'a giden yolda gözüm açıldığında California'ya döner dönmez kütüphaneye gidip okumaya başlamıştım. 1979 önsözünde kaydettiğimiz üzere hem Susan ve ben, hem de Moers ve Showalter tüm bir tarihi, büyük bir beceri ile ortaya döktükleri için "belirli on dokuzuncu yüzyıl metinlerine odaklanabileceğimizi düşündük"

Elbette yeni oluşmakta olan belirleyici feminist hareket unutulmuş kadın eserlerini ortaya çıkartmaya başlamıştı. Bunun sonucunda "Sarı Duvar Kâğıdı", "Cin Pazarı" ve *Uyanış* gibi anahtar metinlerin yeniden canlanışını ve değerlendirilmesini deneyimliyorduk. Elbette haritalamayı hedeflediğimiz edebî coğrafyaya bu eserleri de dahil ettik. Bununla birlikte tüm feminist metinlerin Büyük-Annesi olarak kabul ettiğimiz *Kendine Ait Bir Oda* üzerine çalışmamız sonucunda yarı-kaybolmuş ancak o günlerde yeniden keşfedilmeye başlanmış Anne Finch ve Margaret Cavendish gibi edebiyatçı 'hanımlar' ile özellikle ilgilenmeye başladık (Elbette burada hanımlar kelimesini tartarak kullanıyorum). Ancak yine

de hem her ikimizin hem de diğer birçok kadın yazar ve okurun kadın imgeleminde dört kadın yazar vardı ki bunların her birinin en az bir adet yıkıcı derecede yenilikçi eseri bulunmaktaydı: Jane Austen, Charlotte Brontë, Emily Brontë ve George Eliot. Benzer biçimde, bu yazarların ya çağdaşı ya da takipçisi olan büyük kadın şairlerin de –özellikle Elizabeth Barrett Browning, Emily Dickinson ve Christina Rossetti– kadın romancıları saran aldatıcı duyarlılıktan paylarını aldıkları ve aynı duyarlılık aracılığı ile şekillendiklerini sezinlemiştik. Güçlü kadın şairler de kadın edebî geleneğinin içinde tüm zenginlikleriyle durmaktaydılar.

Bu geleneğin, okulda öğrendiğimiz sözde 'ana akım' (yani erkek-egemen) edebiyat tarihinden farklı tarihi çizgilere sahip olması on dokuzuncu yüzyıla farklı bir yankı vermekteydi (ve hâlâ da vermektedir). Dahası 1990 kadar yakın bir tarihte bile Susan ve ben hem yazdıklarımızda hem de sunumlarımızda *Deli Kadın*'da ya da *Norton Anthology of Literature by Women*'de belirdiği biçimiyle kadın edebiyat tarihinin, erkek edebiyat tarihinden çok farklı bir biçimde belirdiğini iddia etmeye devam ettik. Daha açık bir biçimde ifade edecek olursam, akademisyenlerin edebiyattaki dalgalanmaları anlamlandırmak adına dönemselleştirme stratejileri aracılığıyla –yani eskiden dönemin ruhu diye adlandırılan çıkarımlar– rutin olarak verdikleri mücadele farklı toplumsal cinsiyetlere mensup yazarlar tarafından farklı kronolojik modeller aracılığı ile oluşturulmuştur. Gerçekten de bizim ve başkalarının da gözlemlediği üzere kadınların geçmişi her vakit erkeklerin geçmişine benzememektedir. Örneğin kadın yazını için neden farklı bir altın dönem algısına sahip olduğumuzu sormalıyız –Brontë'lerin, Eliot, Dickinson ve Rossetti'nin dönemi bir tür kadın Rönesansı'na karşılık gelmektedir. Bu durum neden Rönesans olarak tanımladığımız dönemde değil de on dokuzuncu yüzyılda karşımıza çıkıyor?

Elbette erken dönem modern İngiliz edebiyatı araştırmacılarının giderek artan bir biçimde göstermiş oldukları gibi on altı ve on yedinci yüzyıllarda, bu konuda üstün bir çaba göstererek bilgi toplayan feminist tarihçi Virginia Woolf'un tahmin ettiğinden çok daha fazla sayıda kadın yazar bulunmaktaydı. *Norton Anthology of Literature by Women*'in 'İçindekiler' kısmının bize gösterdiği üzere bu dönemde Pembroke Kontesi Mary Sidney Herbert (1562-1621) ve yeğeni Mary Wroth'tan (1587?-1651/53) Newcastle Dü-

şesi Margaret Cavendish (1623-73) ve Winchilsea Kontesi Anne Finch'e (1661-1720) kadar Rönesans soylu sınıflarına mensup birçok ayrıcalıklı kadın, sofistike çeviri ve çetrefilli sonelerden, dilbaz polemik, ütopya, mektup-nazım ve benzeri diğer metinlere kadar çeşitli edebi üretimlerde bulunmakta, dahası bunların bir kısmı yayımlanmakta, ancak sadece kapalı bir grup arasında okunmaktaydı. Bundan daha da çarpıcı olanı ise –çünkü çok daha büyük zorluklar ile karşı karşıyaydılar– bu soylu kadınlardan çok daha az ayrıcalıklı konumlarda yaşayan diğer kimi kadın yazarlar da aynı yüzyıllarda edebi üretimlerini yayımlatabilmekteydi. Günümüzde edebiyata ciddi ve profesyonel bir adanmışlık olarak niteleyebileceğimiz özveriyi gösteren sanatçılar büyük olasılıkla bu listeye Aemelia Lanyer (1569-1645) ve Katherine Philips'i de (1632-64) ekleyecek ve özellikle de (elbette) Anne Bradstreet (1612-72) ve Aphra Behn'e (1640-89) vurgu yapacaklardır.

Bununla birlikte son dönemde araştırmacıların göstermiş oldukları üzere on sekizinci yüzyıla gelindiğinde kadınlar edebiyat piyasasında önemli bir yer tutmaktaydılar. Eliza Haywood'dan (1693?-1756) Charlotte Smith (1749-1806) ve Ann Radcliffe'e (1764-1823) kadar birçok kadın, edebî üretimlerinden kazandıkları para ile yaşamlarını sürdürmekteydiler (Anne Finch'in alaylı bir dil ile ifade ettiği gibi öncü kadın yazar ve şairler sadece 'kalemi ellerine almaya cüret etmekle' kalmamışlardı). Dahası her ne kadar yavaş ama kesin bir biçimde şekillendirmeye başladıkları gelenek, ebedî eril algının yüzyıllardır taklit edegeldiği ana akım ile karşılaştırıldığında zayıf kalıyor ve çoğu erkek (ve kimi kadın) okur tarafından sık sık hor görülüp eleştiriliyor olsa da yine de on dokuzuncu yüzyılın kadın yazarları için umut kaynağıydı. Bu gelenek kadınlara bir yer ve geçmiş sunuyor ve henüz görünmez olsa da ebedî dişiliğe dair kayda değer bir yoğunluğun oluşmasını sağlıyordu. Elizabeth Barrett Browning her ne kadar 'kadın şair'in bir atası olmadığını iddia etmiş olsa da ("Kendime anneanneler bulmak için her yere baktım ama bir tane bile bulamadım") aynı zamanda "İngiltere'de çok sayıda eğitimli kadın bulunmaktadır," diyerek bir anlamda bu hakikati kabul etmekteydi.

Deli Kadın boyunca izini sürmeye çalıştığımız üzere Atlantik'in iki kıyısındaki on dokuzuncu yüzyılın edebiyatçı kadınlarına ivme kazandıran ise Romantik mirasa içkin estetik ve politik isyandı. Çünkü Mary Wollstonecraft'ın 'Kadın Hakları'nı kaleme

alışından köleliğin kaldırılmasına yönelik harekete ve sadece 1848 Avrupası'nda beliren ayaklanmalar çerçevesinde değil, aynı zamanda milli benlik tanımına dönük hareketlere, yani Wordsworth'ün 'hayatta kalmanın bile büyük bir mucize' olduğunu ifade ettiği Seneca Falls, New York ile aynı seneye denk düşen kadın isyanına –ki bu dönemin kadın tarihi için oldukça önemli bir andı– kadar tüm bu canlanma yeni uyanmakta olan bir başka devrime, Barrett Browning'in kadın kahramanına *Aurora* ismini vermesine neden olan bir ilhama, yeşermekte olan yeni bir sanata işaret ediyordu. Öyle ki Emily Dickinson büyük bir hayranlık beslediği öncüsüne bağlılığını bildirirken "erkeklerin farkına varamadığı büyülü bir sabahtan", "farklı bir şafaktan" söz edecekti. Jane Eyre'in "kadınlar da erkekler gibi hissediyor, onların da en az erkekler kadar zihinlerini çalıştırmak için pratiğe ve çaba göstermek için de alana gereksinimi var," cümleleriyle cüretkâr bir biçimde ifade ettiği köktencilik on altıncı yüzyılın Aemelia Lanyer'ından on sekizinci yüzyılın Anne Finch'ine kadar gizli ya da açık biçimde feminist tüm kadın edebiyatçıların şüphesiz öngördükleri bir şeydi. Böylece Charlotte Brontë'nin on dokuzuncu yüzyıl kadın kahramanı kendini tahmin edilemeyecek ölçüde güçlü bir kız kardeşliğin merkezinde bulacaktı.

Hem *Deli Kadın*'da hem de son zamanlarda *Norton Anthology of Literature by Women*'de savunmuş olduğumuz üzere bu kız kardeşliğe güç kazandıran süreç sadece geleneksel tarihin damarları boyunca değil sıradan edebî coğrafyanın zemininde de aranmalıdır. Son döneme kadar kadınlar, kayıt altına aldığı milli sicil bir devleti diğerinden ayıran kamusal alanda sadece belli belirsiz bir biçimde yer alabilmiş oldukları için *Deli Kadın* üzerine çalıştıkça içinden kadın edebî geleneğinin çıktığı kadın topluluğunun politik ve milli sınırları aştığı kabulüne ulaştık. Özellikle İngilizce konuşan kadınlar açısından sınırları milliyet aracılığı ile tanımlanmış, farklı birkaç türde on dokuzuncu yüzyıl olmadığını, aksine Victoria dönemi ideolojisinin ürettiği dişilik kavramı ile hakikatte Victoria dönemi kadınının nasıl bir yaşantıya sahip olduğu arasındaki tutarsızlık ile şiir ve düzyazıları aracılığıyla yüzleşmeye başlamış İngiliz ve Amerikalı kadın yazarların kazanımlarını barındıran ve ayakta tutan tek bir on dokuzuncu yüzyıl olduğunu savunduk. Yine de kadın tahayyül gücünün girişimlerindeki devasa devamlılık da kanımızca ilginç uyuşmazlıklar barındırmaktadır. Örneğin önemli bir kölelik anlatısının

yazarı olan Harriet Jacobs'ın *Uğultulu Tepeler*'in yazarı ile aynı sene doğmuş olması ne anlama gelmektedir? Ya da Sojourner Truth'un Mary Shelley ile aynı sene doğmuş olması bize ne söylemektedir? Ve neden –tüm bunları değerlendirmeye yönelik bir meseleye yönelecek olursak– insanın kolaylıkla daha canlı bir dönem olarak algılayabileceği erken yirminci yüzyıl oy hakkı hareketi daha düşük nitelikte sanatsal seslerden meydana gelmektedir? –Christina Rossetti gibi bir sanatçı değil de Alice Meynell gibi bir şair ya da George Eliot gibi bir romancı değil de May Sinclair gibi bir romancı?

Bu sorunun da işaret ettiği üzere feminist eleştiri çalışmalarında on dokuzuncu yüzyılın edindiği merkezi konum günümüzde bile keşfedilmeyi beklemektedir. Diğer taraftan da dönemin cinsiyet ideolojisi kadınlar açısından birçok bakımdan baskıcı ve kuşatıcı niteliktedir. Virginia Woolf'un seneler evvel belirttiği üzere bu baskı ve kuşatma sadece 'korseler' ile sınırlı değildir. Kadın, tüm mahrumiyet ve hoşnutsuzlukları ile birlikte eve kapatılmıştır. Ancak diğer taraftan da dönemin estetik ve politik yaptırımları son derece ilham vericidir. Dönem sadece devrim niteliğinde bir harekete yol açmakla kalmamış, aynı zamanda kadın imgelem gücünün kimi en nitelikli eserlerinin üretilmesine de neden olmuştur. Kimi vakit William Butler Yeats'in edebî dönemleri ayrıştırma yönündeki çabasındaki en tuhaf girişimlerden birinin –"The Nineteenth Century and After"[5] başlıklı büyüleyici bir dörtlük– feminist geç kalmışlık algısını en açık biçimde yansıttığını, bizleri, yani okur, araştırmacı, Austen ve Brontë'lerin, Barrett Browning ve Dickinson'ın, Eliot ve Rossetti'nin başlattığı geleneğin mirasçılarını bir biçimde alt ettiğini düşünmeden edemiyorum:

> O nefis şarkı bir daha dönmeyecek olsa da
> Elimizde tuttuklarımızda tatlı bir keyif mevcut
> Kıyıdaki çakıltaşlarının tıkırtısı
> Geri çekilen dalganın altında

Deli Kadın'ı takip eden üç ciltlik *No Man's Land: The Place of Woman Writer in the Twentieth Century*'nin[6] okurları, yirminci yüzyıl kadınlarının kaydettiği başarı karşısında sık sık büyülenen Susan

[5] (İng.) "On Dokuzuncu Yüzyıl ve Sonrası". (ç.n.)

[6] (İng.) *Hiç Kimsenin Yurdu: Yirminci Yüzyılda Kadın Yazarın Konumu.* (ç.n.)

ve benim Yeats'in bu küçük şiirindeki ironik teslimiyet duygusunu paylaşmadığımızı tahmin edeceklerdir. Ama yine de, ama yine de...

DELİ KADININ ÖTESİNDE

S.D.G.: Eğer feminist eleştirinin erken dönemlerine kısa bir bakış, hareketin Victoria dönemindeki önemli kökenlerine dönmemize neden oluyorsa, kitabın 1979 senesinde yayımlanmasından itibaren geleceğe dönük eşit derecede kısa bir projeksiyon da on dokuzuncu yüzyılın, bir seri belirgin metodolojik dönüşüm geçirmiş feminist düşünce için halen eşit derecede canlı bir düşünsel hareketlilik sağlamaya devam ettiğini gösterecektir. Aslına bakacak olursak şaşırtıcı olan yeni-tarihsellik, queer, post-kolonyalizm, Afro-Amerikan ve kültürel çalışmalar bağlamında olduğu kadar post-yapısalcı yaklaşımlar bağlamında da feminizmin geçirdiği evrimin Romantik ve Victoria dönemlerinin halihazırdaki haritalarını nasıl değiştirmiş olduğudur. Her ne kadar meslektaşlarımızdan bir tanesi *The Maniac in the Cellar*'ın[7] 1980 baskısını alaylı bir dil ile karşılamış ve serinin ikinci kitabının isminin de muhtemelen *The Lunatic in the Lawn*[8] olacağına dair bir kehanette bulunmuş olsa da *Tavan Arasındaki Deli Kadın* on dokuzuncu yüzyıl edebiyat tarihi çalışan haleflerimiz tarafından kopyalanmamıştır.

Deli Kadın figürünün eser ile benzeşmeyen alanlarda geridönüşüme girmiş olması bu noktanın altını çizmekten başka bir işleve sahip değildir. Bizim projemiz ile hiçbir alakası bulunmayan Germaine Greer'ın *The Madwoman's Underclothes: Essays and Occasional Writings*[9] (1987) hiçbiri on dokuzuncu yüzyıl tarihi ile ilgili olmayan bir grup kitabı temsil etmektedir: Jessica Amanda Salmonson'ın *Ou Lu Khen and the Beautiful Madwoman*'ı[10] (1985), Magdalen Nabb'in *The Marshal and the Madwoman*'ı[11] (1988), Linda Schierse Leonard'ın *Meeting the Madwoman: An Inner Challenge for Feminine Spirit*'i[12] (1993), John S.

[7] (İng.) *Kilerdeki Manyak.* (ç.n.)
[8] (İng.) *Bahçedeki Deli.* (ç.n.)
[9] (İng.) *Deli Kadının İç Çamaşırları: Makaleler ve Kimi Yazılar.* (ç.n.)
[10] (İng.) *Ou lu Khen ve Güzel Deli Kadın.* (ç.n.)
[11] (İng.) *Mareşal ve Deli Kadın.* (ç.n.)
[12] (İng.) *Deli Kadın ile Tanışmak: Feminen Ruhun İçsel Meydan Okuması.* (ç.n.)

Hughes'un *The Letters of Victorian Madwoman*'ı[13] (1993) ve Nancy J. Holland'ın *The Madwoman's Reason: The Concept of the Appropriate in Ethical Thought*'u[14] (1998). Marta Caminero-Santangelo'nun *The Madwoman Can't Speak: Or Why Insanity Is Not Subversive*[15] (1988) gibi edebiyat eleştirisi üzerine yazılmış bir eser bile sorgulamasını yirminci yüzyıla yönlendirmektedir. İnternette de *Deli Kadın*'ın avatarları, esasından uzağa düşmüş alanlarda belirmektedir. Jayn Scott kurgu bir eser olan *Diary of a Madwoman*'ın[16] ilk sayfalarında burada kullandığı başlığın taşlama niteliğini neşeli bir dil ile kabul etmekte ve şöyle demektedir: "Yazarları anımsamıyorum –anımsamam gerektiğini bildiğim halde. Ancak daha sonra kim olduklarına bakıp başka bir maddede isimlerini gireceğim." Ancak internetteki diğer benzer sayfalara da böyle bir ayrıcalık tanınmamıştır (ve bu gerekli de gözükmemektedir): Örneğin, "pop müziğin tavan arasının deli kadını" Tori Amos, ya da rehberinizin "tavan arasındaki koridordan sizi gizlice geçirirken" bir yandan da korumaya aldığı "Gorgon" sıfatlı "deli kadın", ya da "on sekiz yaşından büyük bireyler için hazırlanmış cinsel içerikli yetişkin sayfalara" eşlik eden kadın fotoğraflarıyla yüklü "Çatı Sohbetleri" de bizim tavan aramız ile alakasızdır.

Ancak daha zorlaştırılmış olsa da aynı zamanda daha da yaratıcı akademik hümanizm çerçevesinde en enerjik feminist yaklaşımlar *Deli Kadın*'ın sözlüğünü kopyalamaktan sakınmış, bunun yerine kitap ile aynı fikirde olmamayı tercih etmişlerdir. Elbette yayımlanmasından sonra kimi araştırmacılar bizim değindiğimiz resmî ve tematik meseleler ile uyumlu çalışmalar üretmişlerdir: hemen akla gelenler Margaret Homans, Carolyn Heilburn, Nancy K. Miller, Nina Auerbach, Barbara Christian, Patricia Yaeger, Susan Fraiman ve Cheryl Wall'ın benzer konulardaki ilham verici eserleridir. Ancak kısa bir süre içerisinde alan, kavgacı (düşmanca tavra sahip olmasalar da) karakterler ile dolmuştur. Bu türde tamamlanmamış ve sıkıcı çalışmaların tam bir listesini vermekten ve eşit derecede sıkıcı bir savunmadan da kaçınmak adına burada 1979'dan sonraki feminist araştırmacılığın anabaşlık ve arabaşlıklarımızda incelediğimiz konuları hangi yöntemler aracılığı ile sor-

[13] (İng.) *Victoria Dönemi Deli Kadını'nın Mektupları.* (ç.n.)
[14] (İng.) *Deli Kadının Nedenleri: Etik Düşüncede Uygunluk Kavramı.* (ç.n.)
[15] (İng.) *Deli Kadın Konuşamıyor: Ya da Delilik Neden Yıkıcı Değildir?* (ç.n.)
[16] (İng.) *Deli Kadının Günlüğü.* (ç.n.)

guladıklarını ön plana çıkartmakla yetineceğiz. Ne de olsa bizim çalışmamızı dayandırdığımız kategoriler –edebiyat, cinsiyet ve yazarlık– geçtiğimiz yirmi sene içerisinde öylesine sıradışı güncellemelerden geçmiştir ki bu dönüşüm biçimleri araştırmacının ilgisini edebiyattan kültüre, ayrıcalıklı bir bakışa sahip olduğu düşünülen cinsiyetten cinsellik, mitler, ırk, sınıf, din ve benzer birçok farklı yöne, yazarlardan da metinlere kaydırmıştır. Başlık sayfamızdaki tüm ifadelere meydan okunmuş olması ise yeni çalışmalarımıza esin kaynağı olmuştur.

On Dokuzuncu Yüzyıl Edebî İmgelemi: (Altbaşlığımızın sonundaki) bu bölüm tür ve dönemselleştirme ile ilgili meseleler nedeniyle büyük bir dönüşüm geçirdi. *Deli Kadın*'da kadın geleneğini bütünlüklü bir biçimde konumlandırmak amacıyla kurgu ve deneme yazılarının yanı sıra nazım örneklerini de incelemiş olsak da son yirmi yıl içerisinde, artık günümüzde kanon içerisinde değerlendirilen Christina Rossetti, Elizabeth Barrett Browning ve Emily Dickinson'ın dışında kalan on dokuzuncu yüzyıl kadın şiirine dair çok sayıda eser su üstüne çıktı. Isobel Armstrong'un Joseph Bristow ve Cath Sharrock ile birlikte derlediği *Nineteenth Century Women Poets* (1996), Charlotte Smith, Helen Maria Williams, Amelia Opie, Felicia Hermans, Letitia Elizabeth Landon, Amy Levi gibi edebî figürler üzerine araştırmacıların yürüttüğü kayda değer sayıdaki çalışmanın mihenktaşı olarak görülebilir. Böylelikle bu dönemden önce basılı kopyaları seyrek olarak bulunabilen edebiyatçı kadınların kazanımlarını 1980 ve 90'lar boyunca incelemek ve müfredata almak mümkün oldu. Bunun yanı sıra Victoria Dönemi Kadın Yazarlar Projesi aracılığıyla bu şairlerin büyük bir kısmının tüm külliyatı internet ortamında ulaşılır hale geldi. Burada verdiğimiz listenin de gösterdiği üzere önceden görmezden gelinmiş kadın şairlerin üretkenliği özellikle on dokuzuncu yüzyılın başlarında ortaya çıkmıştır ve bu da feminist incelemenin kadın ve Romantizm gibi yeni ve önemli bir konuya yoğunlaşmasına neden olmuştur.

Özellikle "Milton'ın Gulyabanisi"nde (Bölüm 6) Victoria dönemi kadın yazarları Romantik mecazın isyankâr tahayyül gücüne ve öngörülü politik algısına sahip mirasçılar olarak sunduk. Bu iki nitelik dönem kadınlarına kimi bakımlardan güç katarken kimi bakımlardan da onları zayıf düşürmüştür. Kaçınılmaz olarak bu on dokuzuncu yüzyılı tek bir tarihi dönem

olarak kavramsallaştırmayı gerektiriyordu. Ancak son dönemde sadece kadın şiirinde değil aynı zamanda kadınlar tarafından farklı düzyazı türlerinde kaleme alınmış metinlerin ortaya çıkmasıyla birlikte bizim on dokuzuncu yüzyılın ortalarında izini sürdüğümüz Romantik estetik ve politik isyankârlık mirasından kayarak Anne K. Mellor'ın 1988'de yayımlanan kitabına ismini de veren *Romanticism and Feminism*'e kaydı. Kadın şiir, günlük ve mektuplarının gün yüzüne çıkartılması geç on sekiz ve erken on dokuzuncu yüzyıl edebiyatına duyulan ilgiyi arttırırken Victoria dönemi çalışmaları da dönemin hukuk davalarına, gösteri merkezlerine, reklam, resim, fotoğraf alanındaki ilk deneylere ve tıbbi, dinî ve felsefi metinlere duyulan ilgiyi arttırdı. Artık kendi ilgi alanlarını sadece edebiyat ya da "yüksek" ve elit sanat biçimleri ile tanımlamayan, öncesinde ise İngiltere ve Amerikan kültüründe 'asrın sonuna' odaklanmış feminist eleştirmenler, (*Deli Kadın*'ın üç bölüm halinde yayımlanan baskısının ikinci cildinde) *Sexchanges* başlığı altında sunduğumuz içeriği incelemeye koyuldular. Böylesi bir girişim edebiyatçı kadınların geçirdiği evrimi erkek çağdaşları ile süregelen diyalektik etkileşim çerçevesinde ve maskülinite kadar dişiliğin de değişken tanımlarını şekillendiren karmaşık cinsiyet ideolojileri bağlamında okuma gerekliliğini ortaya koymaktadır.

Bu mantık çerçevesinde bakıldığında altbaşlığımızdaki ilk kelimelerin –*Kadın Yazar*–, gay ve lezbiyen düşünürlerin eserlerinden ilham almış erkek yazarların incelenmesi ile desteklenmesi gerekiyordu. Eve Kosofsky Sedgwick'in *Between Men*'i (1985), Gayle Rubin'in kuramsal öngörüsü üzerine bir değerlendirme yaparak Victoria dönemi edebiyatının haritalanmasında derin bir etki bıraktı. Araştırmacıları, kadın karakteri bir mübadele nesnesi olarak görmekten uzaklaştırıp bu metalaşmış ödülün "eş-sosyal" alışverişin iki ucunda duran adamlar için ne anlama geldiğini sorgulamaya yöneltti. Sedgwick'in ortaya attığı heteroseksüel erkekler arasındaki "homoseksüel panik" kavramı edebiyatçı erkekler arasında değişmekte olan 'homo' ve 'hetero' seksüelliğin etkileri üzerine yürütülen araştırmaları doğururken, farklı türde kadın ilişkileri –arkadaşlık, kardeşlik, sevgililik, rakiplik ve iş arkadaşlığı– bağlamında Adrienne Rich'in 'lezbiyen devamlılık' kavramının kadın cinselliği ile ilgili yeni tartışmalar açmasıyla birlikte bu konu da büyük ilgi görmeye başladı. Süreç içerisinde bu çalışma-

lar, farklı coğrafi bölgelerde yaşayan kadınlar arasındaki farkları görünmez kılan monolitik *Kadın Yazar* fikrinin altını oydu.

Ulus kavramını merkeze alan beşeri bilimlerde giderek daha da etkili hale gelen post-kolonyal çalışmalar kitabımızın içeriğini tartışmaya açtı. Özellikle de Gayatri Chakravorty Spivak'ın 1985 senesinde çok sayıda okur bulan makalesi "Three Women's Texts and a Critique of Imperialism" önemli bir etki bıraktı. Spivak, kadın çalışmaları çerçevesinde *Jane Eyre*'e atfedilen kült metin statüsünün, "emperyalizm çağında feminist bireyciliğe dair" bir ideolojiyi yansıttığını ileri sürüyordu. Düşünüre göre bu da feminist özneyi etkin bir biçimde emperyalist proje ile ilişkilendirmekteydi. Bu post-kolonyal bakış açısına göre başlığımızdaki *Tavan Arası*, Birinci Dünya'nın görece ayrıcalıklara sahip kadın kahramanının değil, Batı medeniyetinin sınırlarında ya da dışında yaşayan, 'haklarından mahrum edilmiş, Üçüncü Dünya kadın karakterlerin alanı olarak tanımlanmalıydı. Bir diğer ifadeyle, on dokuzuncu yüzyıl edebiyatının ağırbaşlı kadın kahramanları ile öfkeli kadın canavarları arasındaki eşlemeye dair tezimiz ya bir kenara bırakılmalı ya da beyaz emperyalist benliğin kendi varlığını inşa ettiği kurguların neden olduğu bir kayma olarak algılanıp göz ardı edilmeliydi. Charlotte Brontë'nin *Jane Eyre*'de kutsadığı ruh ve evlilik inşası, kurduğu söylemde misyonerce bir tavır takınırken *Tavan Arasındaki Deli Kadın* da romanı yorumlayış biçimi nedeniyle Jamaikalı Kreol Bertha Mason Rochester'ı yorumlayış biçiminde genç kadını insanlıktan çıkartıp canavarlaştırıyordu. Bu yolla Bertha Mason Rochester'ın ırksal ve coğrafi marjinalliği dinsiz ve barbar Öteki'nin yok edileceği ve bunun yerine de Avrupalı kadın öznelliğinin kurulacağı mekanizmayı devreye sokuyordu. 1990'lar boyunca İngiliz ve Amerikalı araştırmacıların üstlendiği emperyalizm eleştirisi, on dokuzuncu yüzyıla dair ve kanon kapsamında değerlendirilen metinlerin eleştirel bir biçimde algılanmasına yönelik bakış açısını geniş bir alana yaydı. Cinsiyet ile ırk ve mekân jeopolitiği arasındaki karşılıklı etkileşim üzerine düşünmenin yanı sıra kolonileştirilmiş ya da köleleştirilmiş halkların kanon dışında bırakılmış metinlerini de okula ve sınıflara taşıdı. Jennifer DeVere Brody'nin *Impossible Purities: Blackness, Femininity, and Victorian Culture*[17] (1998) isimli eseri siyahi feminist

[17] (İng.) *İmkânsız Saflıklar: Siyahilik, Dişilik ve Victoria Dönemi Kültürü.* (ç.n.)

kuramın ve Afro-Amerikan çalışmalarının Victoria dönemine dair çalışmalar kapsamında ele alınmasına işaret eden bir kitap olarak görülebilir.

Sadece millet ve ırk konularının değil sınıf ekonomisinin de materyalist düşünürlerin düşüncelerine dahil edilmesiyle birlikte Anglo-Amerikan kadın yazarlar maruz bırakıldıkları yoksunluk bağlamında değerlendirilmekten ziyade sömürdükleri ve keyif aldıkları ayrıcalıklar bağlamında değerlendirilmeye başladılar. 1980'lerde Nina Baym ve Jane Tompkins gibi Amerikan çalışmaları araştırmacıları edebi pazarda kadının kültürel merkeziyetini incelediler ve özellikle de on dokuzuncu yüzyıl romancıları tarafından üretilen aşk romanlarının ticari başarısı üzerinde durdular. Bu çalışmanın amacı kendilerinden önceki araştırmacıların Amerikalı kadın edebiyatçıların popüler niteliğine yaptığı vurguyu önlemekti: Harriet Beecher Stowe ve Elizabeth Stuart Phelps, okurlarını kötülüğe teşvik etmiyor, kadınların ahlaki ve estetik etki alanlarını yeniden değerlendiriyorlardı. 1990'larda ise bir sonraki feminist dalgada yer alan Hazel Carby ve Lauren Berlant gibi Amerikalılar duygusallık ile kölelik, vatandaşlık ile farklı ideolojik bağlamlarda ulusal ve uluslararası arzu düzenlemeleri arasındaki ilişkiyi incelediler. İngiliz edebiyat tarihini gözden geçiren iki önemli eleştirmen –Mary Poovey ve Nancy Armstrong– edebiyatçı kadınların kadınlığa dair basmakalıp imgeleri hangi yollarla dönüştürdüklerine ve bunları birer güç kaynağına çevirdiklerine baktılar. Poovey (*The Proper Lady and the Woman Writer*[18] (1984) ve *Uneven Developments*[19] (1987)) ve Armstrong'a (*Desire and Domestic Fiction*)[20] göre bizim kadın öfkesinin kaynağı olarak gördüğümüz ev-içi alan ne hapsedici tavan arasından ne de kapatıcı salondan meydana gelmektedir. İki eleştirmene göre ev-içi alan modern kurumsal kültürün koşullarının oluşmasına yardımcı nitelikteki kadın ev ekonomisini yansıtmaktadır.

Bir taraftan Poovey ve Armstrong'un önderliğinde çalışmalarını yürüten araştırmacılar Victoria döneminde kadınların politik ve ekonomik konumunu daha iyiye götüren örgütlü toplumsal hareketleri incelerken diğer taraftan da farklı sınıf, etnik köken ve dinlere mensup kadınların, kendilerini özel alana sıkıştıran ve

[18] (İng.) *Hanımefendi ve Kadın Yazar.* (ç.n.)
[19] (İng.) *Eşitsiz Gelişmeler.* (ç.n.)
[20] (İng.) *Arzu ve Ev-içi Edebiyatı.* (ç.n.)

kamusal alana girişlerini de sınırlayan ev-içi ideallere bulundukları katkıdan hangi biçimlerde fayda gördüklerine baktılar. On dokuzuncu yüzyıla ait bu girişimci ve toplumsal figürler neden *Deli* olarak algılansındı ki? Artık doktor raporları, dava tutanakları, hukuksal tartışmalar ve boşanma, çocuk yetiştirme, cinsellik, istihdam gibi konularla ilgili adabı muaşeret kitapları ile desteklenen edebi metinler aracılığıyla kültürel çalışmalar üzerine kalem oynatan eleştirmenler toplumsal tarih konusundaki algımızı daha keskin bir hale getirdiler. Böylelikle İngiliz ve Amerikan toplumsal yaşamında kadınların oynadığı çeşitli rolleri haritalamamız mümkün hale geldi. On dokuzuncu yüzyıl kadınlığının bu genişletilmiş tanımlarına eşlik eden bir diğer hareket ise kadın, benlik ve yazar gibi kavramları yapısöküme uğratmak oldu. Söylememize gerek yok; ancak *Deli Kadın* karakterinin Victoria dönemi kadınının otoriteye duyduğu engellenmiş arzuyu temsil ettiğini söylemek benlik kavramını tanımayan bir eleştirel yaklaşıma cevaben tuhaf bir biçimde uygunsuz olacaktır, çünkü böyle bir yaklaşım ne yazarların ne de bu yazarların karakterlerinin kendi benliklerine egemen olmak yönündeki mücadelelerini ciddiye alabilecektir.

Michel Foucault'nun etkili kitaplarının çizdiği çerçeve bağlamında gücün kaynağı olan ben'in yerini kurumsallaşmış toplumsal uygulamalar almıştır. Bu uygulamalara içkin toplumsal güçler bireysellik yanılsaması altında hareket eden insanlara şekil vermektedir. Catherine Gallagher'ın, *Nobody's Story: The Vanishing Acts of Women Writers in the Marketplace 1670-1820* (1994)[21] her ne kadar Victoria döneminden önceki edebiyatçı kadınlara odaklansa da, kadın yazarların deneyimlediği bölünmeyi psiko-seksüel bir sorun olmaktan ziyade kariyerlerinde ilerlemelerini sağlayan edebi piyasanın bir talebi olarak değerlendirmiştir. On dokuzuncu yüzyıl edebiyatı tekrar ve tekrar benliğin yaratılma sürecine atıfta bulunsa da –post-yapısalcılar için– dönem edebiyatının esasen atıfta bulunduğu unsur bu tarihi kavramının yerlileştirilmesidir. Yapısökümün kanatları altında yazılmış Mary Jacobus ve Toril Moi gibi eleştirmenlerin metinleri aracılığıyla *Deli Kadın*'ın paradigmasına yönelik saldırı, bu (isyankârlığıyla birlikte hasta düşmüş kadın yazarın bağımsızlığı ele geçirme mücadelesi üzerine kurulu) metaforik modelin barındırdığı içeriğin ötesine geçerek

[21] (İng.) *Hiç Kimsenin Öyküsü: Piyasadaki Kadınların Kaybolan Eylemleri 1670-1820.* (ç.n.)

"kadın" kavramına ya da "kadın yazarlar" kategorisine hiçbir biçimde itimat etmeyen ve edebiyat tarihi çerçevesinde feminist çalışmalara katkı sağlamayı bütünüyle imkânsız kılan post-yapısalcı bir reddediş boyutuna ulaştı. Judith Butler'ın 1990'lardaki yayınlarıyla birlikte büyük bir etki alanı yaratan post-yapısalcılık ile (daha ziyade materyalizme yatırım yapan) kültürel çalışmalar arasındaki gerilim, ezber bozan nitelikte araştırmaların önünü kesmiş olsun ya da olmasın, Jacques Lacan, Jacques Derrida ve özellikle de Michel Foucault gibi düşünürler, kimi eleştirmenlerin "özcülüğü" reddeden post-yapısalcı duruşa yakınlık duymalarına neden oldu. Bunun sonucunda bu eleştirmenler anlam üreticisi konumundaki tekil yazarlara odaklanmaktan ziyade karmaşık ve güçlü bir anlam üreticisi olarak gördükleri metinsel üretimin etkileri –politik sonuçları da içeren etkiler– üzerinde yoğunlaşmışlardır. Öznelliği kuran dil olduğuna göre uysal Victoria dönemi kadın kahramanı ile deli ikizi arasındaki bölünme, her iki karakterin de (örneğin Charlotte Brontë'nin romanlarında ve *Deli Kadın*'ın kimi bölümlerinde) kavramsallaştırılmasını sağlayan özerk özne miti ile karşılaştırıldığında soluk kalıyor.

Böylesi araştırmaların kapsamını takdir etme ve aynı araştırmalara içkin tartışmaların sonuçları ile *Tavan Arasındaki Deli Kadın*'a yöneltilmiş diğer suçlamaların bizleri akademide varlık gösteren deli kadınlara dönüştürmüş olduğu gerçeğini haykırma şansımız olmadığına göre yapılan tüm bu işler hakkında ne diyebiliriz? En gözle görülür olan on dokuzuncu yüzyıl feminist eleştirisi ve İngiliz dilinin beşeri bilimlerin bir tür mikrokozmosu olarak işlemiş olduklarını söylemek olacaktır. İyisiyle ve kötüsüyle yeni-tarihselcilik, queer kuramı, post-kolonyalizm, Afro-Amerikan çalışmaları, kültürel çalışmalar ve post-yapısalcılığın etkileri günümüz araştırmacılığının diğer birçok disiplininde kendini hissettirmiştir. Ancak yirminci yüzyılın sonlarında bizim izini sürdüğümüz eleştiri tarihi göz önünde bulundurulduğunda feminist kuramın ne dereceye kadar etkili olduğunu sormakta fayda vardır. Bununla birlikte gelecekte Victoria dönemiyle ilgili feminist eleştirmen, hümanist ve akademisyenleri nelerin beklediğini sormakta da fayda bulunmaktadır.

GÜNÜMÜZDE

S.M.G.: *Deli Kadın*'ın tavan arasından sınıfa inişinin birçok bakımdan çeşitli paradoks barındıran bir yolculuk olduğu açıkça ortadadır. Tahmin edileceği üzere ilk başta 'deli kadının' yakıcı dürtüleri feminist karşıtı düşünce polisinin itirazları ile karşılaşmıştır. Bundan daha az tahmin edilebilir bir boyut ise Susan'ın da göstermiş olduğu üzere arkadaşımın kimi feminist müttefiklerinin bile onun güvenilirliği ile ilgili gözle görülür bir şüphe duymaya başlamış olmalarının yanı sıra kimi post-feminist kız kardeş, kuzen ve teyzelerinin de göstermekten çekinmedikleri düşmanlık ile karşılaşmış olmasıdır. Belki bundan daha şaşırtıcı olan ise Susan'ın akademide adım attığı kimi alanların çoğunlukla yapısökümden kültürel eleştiriye kadar erkek ve kadın kuramcılar tarafından tutuşturulup yakıldığı gerçeğidir.

Dahası, *Deli Kadın*'ın şimdilerde içinde hareket ettiği dünya oldukça yeni bir dünyadır ve birçok paradoks barındırmaya da devam etmektedir. Bunu kelimenin hakiki anlamında söylüyorum, gerçekten de böyledir. Ne de olsa bilgisayar teknolojilerinin hızlı yükselişi ile desteklenen Enformasyon Devrimi şüphesiz en az benim doğduğum dönemde belirleyici olan Endüstri Devrimi'ndeki devasa değişimler kadar büyük bir değişim getirecektir. Bu eli kulağında, hiper-metinlerle yüklü hiper-karmaşık yeni bin yılda, adına 'kitap' dediğimiz, o az çok bilinen nesnelere ne olacaktır örneğin? Gerçekten okuyacak, çalışacak ve bir zamanlar edebiyat adını verdiğimiz bu şeyi son hız girdiğimiz yeni cesur dünyada öğretmeye devam edecek gerçek insanlar varlık göstermeye devam edecek midir?

Geleceğe dair kimi formülasyonların bazıları abartılı gelebilir; ancak bunların her biri hem feminist eleştirmen hem de daha genel anlamda akademi açısından ciddi sonuçlar doğurabilecek olgulara yönlendirilmiştir. Bir anlığına hiper-metinler ile ilgili abartılı yorumumu bir kenara bıraktığımızda bile bu post-kuramsal dönemde halen "edebiyat" adını verdiğimiz ve telefon rehberlerinden, tren çizelgelerinden, Nordstrom kataloglarından ve belki de web sayfalarından ayırt edilebilir bir şey olup olmadığını sormak istiyorum. Halen (bir vakitler adına "yazar" dediğimiz) kimi insanlar bu şeyleri üretmekte midir? Ve (günümüzde de "okur" olarak bilinen) kimi insanlar bu metinleri bir biçimde okumakta mıdır? Eskiden "yazar" ismiyle bildiğimiz bu insanla-

rın bir kısmına "erkek" değil de "kadın" diyor olmamız bir fark yaratmakta mıdır? Eğer böyle bir fark sözkonusuysa bu farkın yarattığı etkileri nasıl araştırıp öğretebiliriz? Bununla birlikte uçak hızıyla gittiğimiz bu hiper-teknik gelecekte –hayır, bunu yeniden ifade etmeliyim: parıldayan bilgisayar ekranları, şüpheci postmodernleri ve çürümekte olan eğitim altyapısıyla halihazırda içinde yaşadığımız bu hiper-gerçek gelecekte– bir vakitler adına edebiyat denen bu sözde olguya şekil veren farkları çalışmak ve öğretmek isteyecek insanlar için kimi konumlar (bir vakitler "iş" olarak bilinen) olacak mı?

Susan'ın gözlemlemiş olduğu üzere günümüzde feminist eleştiri "özelde İngiliz dilinin genelde ise beşeri bilimlerin bir tür mikrokozmosu olarak işlev" görmektedir. Çünkü sözünü ettiği entelektüel tarih kayda değer miktarda etki ile karşılaşmış, dahası bunlara dönük çıkarımda bulunmuştur. Örneğin bizim mesleğimizde kuram olarak bilinen alana doğru gerçekleşen kaymanın nedenlerine dair birden fazla açıklama mevcuttur. Elbette bunlar arasında en olumlu algılanabilecek olanlardan bir tanesi –ve bence çok da ikna edici olanlardan biri– entelektüel varsayımları kazıma ve inceleme güdüsünü, feminizmin kendisini harekete geçiren sözde kaçınılmaz ve zamansız kültürel düzenlemeleri sorgulamak yönünde konumlandıran yaklaşımdır. Ancak bu analiz de ironik bir spekülasyonun ortaya çıkmasının önüne geçememektedir. Bu spekülasyona göre edebiyat eleştirisinin "yüksek" kurama kayması (burada kullandığım sıfata dikkat edelim!) beşeri bilimcilerin ulusal ve yerel akademik alanlarda ödenek arayan bilim insanları ile rekabet içinde olmasının gerekliliğini yansıtmaktadır. Ancak elbette sözkonusu ödenekler her vakit "gerçek" bilim insanlarına verilecektir, "sözde" beşeri bilimcilere değil.

Bu iki kelimeye de dikkatinizi çekerim! Cinsiyet çalışmaları bakış açısından (Susan ve benim de dahil olduğumuz) bir grup düşünürün gözlemi ise şu yöndedir: beşeri bilimler ve bizim uzmanlığımız hem gerçek anlamda hem de mecazen giderek daha fazla kadının çalıştığı alanlara dönüşmüştür. Gerçek anlam: Modern Diller Derneği üyelerinin yüzde ellisi kadındır ve birçok yüksek lisans programının öğrencileri de ağırlıklı olarak kadınlardan meydana gelmektedir. Mecazi olarak: Eğer pozitif bilimler "gerçek" ve biz de "sözde" isek, bu kısmen de olsa bizim incelik gerektiren işler ile uğraşmamızdandır; yani bizler kampüste kül-

türel etkileşim ve sosyalleşmeyi sağlamak gibi eşe düşen vazifeler ile uğraşırken astrofizikteki beyler Mars'a gitmeyi hedeflemektedir. Bu durumda bolca mükâfat alan bilim 'adamları', öğrenilmesi çaba isteyen, zor, özel bir dil aracılığı ile konuşurken biz alçakgönüllü, basit bir dil aracılığı ile konuşan beşeri bilimcilerin benzer biçimde zor ve özel bir söyleme özlem duymuş olmamızda anlaşılmayacak bir taraf bulunmamaktadır –sanki bize aitmiş gibi kucakladığımız, kendi alanımız için bize, örneğin mikrobiyoloji ya da jeolojide uzmanlaşmış bilim insanlarında olduğu kadar, sözel bir ustalığın göstergesi olabilecek yardımcılar ile donanmış bir jargon. Tüm felsefi ve sosyokültürel klişeler karşısında canlandırıcı güce sahip tahripkârlığı ile birlikte "kuram" böylesi bir profesyonel onaylanmayı mümkün hale getiren "söylem"i öne sürmüş, günlük dili "sorgulamaya tabi tutarak", "özne" ya da "öznellikleri" "insanların" ve "dil alanlarını" da "kitapların" yerine koymuş ve bu süreç içerisinde de bizleri kampüs dışında devamlılığı sağlayan Woolf'çu, eğitimli "sıradan okurdan" bile uzağa düşürmüştür.

Bu durum karşısında geliştirilecek bir çözüm var mıdır; yoksa sorunlu taraflarını aktarageldiğim bu hiper-profesyonellik, şaşırtıcı biçimde halihazırda içinde durduğumuz geleceğin aynı derecede hiper-rekabetçi akademik çevresinde kaçınılmaz mıdır? Bu soruya evrensel bir yanıtım yok, çünkü bu günlerde ben de çoğu feminist meslektaşım gibi kafa karışıklığı yaşıyorum. Elbette ben de saati geriye sarıp o fildişi kuleye gitmek, tüm profesörlerin pipo içmek zorunda oldukları ve Rupert Brooke'un ifade ettiği gibi "çayın yanına bal verildiği" günlere, Wellek ve Warren'ın edebî kanunları oluşturduğu mitsel âna geri dönmek istemem. Diğer taraftan da, belki şair, sıradan bir okur, yazar ve öğretmen olarak Adrienne Rich'in hem eleştiri hem de günlük yaşam adına duyduğu "ortak bir dil özlemini" paylaştığımı söylemeliyim. *Deli Kadın* metninin Gilbert ve Gubar olarak anılan yazar varlığına bahşettiği keyiflerden bir tanesi kitabın popüler kabulü ile ilgiliydi. Kısmen feminist eleştiride erken bir girişim olmasından kaynaklanan tarihi anlamda ayrıcalıklı konumu nedeniyle dünya çapında birçok gazetede, *Harper's Bazaar* ve *The Atlantic* gibi dergilerde ve akademik yayınlarda geniş çapta değerlendirmelere tabi tutuldu. Kısmen de erken bir girişim olması nedeniyle kuramsal çerçevede torunları kadar karmaşık ve uzmanlaşmış olmaması nedeniyle

politik amaçlarını akademik alanımızın dışında kalan çok sayıda okura iletmeyi başarmış gibi gözükmektedir.

Biz feminist eleştirmenler dünya geneline baktığımızda sadece "konuşan kafalar" gibi gözükmeyip "yüzü kamuya dönük entelektüeller" olarak konuşmaya devam edebilir miyiz? Ve böyle bir işi, büyük bir özenle ektiğimiz alanımıza özgü niteliği ve metodolojik kavrayışı kaybetmeden gerçekleştirmemiz olası mıdır? Son günlerde (feminist olmasa da) feminen bir bakış açısını geniş, popüler bir izleyiciye sunarak temsil eden kadınlar genellikle Camille Paglia, Christina Hoff Summers ve belki, en iyi olasılıkla Susan Faludi ya da Naomi Wolf gibi isimlerden meydana geliyor. Ancak şimdilerde büyük ölçüde akademi içerisinde vakit geçiren biz gibilerin bir kısmı o keyifli başlangıç anını anımsayacaktır –biz yetmişli yılların feministlerinin geçici ama bir o kadar da ısrarcı bir kavrayışla kişisel olanın aynı zamanda da politik, cinsel olanın metinsel vb. olduğunu fark ettiğimiz ânı. Buradan yola çıkarak bundan sonrasında nasıl devam etmemiz gerektiğine dair bir ipucu yakalayabiliriz. Belki de bugün karşı karşıya kaldığımız zorluk profesyonel olanı kişisel ve politik olan ile birleştirmek ile alakalıdır. Akademisyenlerin (Alvin Kernan ve Frank Kermode'dan Nancy K. Miller, Marianna Torgovnik ve Jane Tompkins'e kadar) son günlerde kaleme aldıkları farklı hatıratlar, bizlerin "dilbilimsel uygulamaları" ve "kültürel alıntıları" içeren oluşumlardan biraz fazlasını içeren "öznellikler"den ibaret olduğumuz konusunda türlü şüphe barındıran arkadaşlarımızın bile kendimizi nasıl yazmamız ve ne tür bir yazınsallık içinde var olmamız gerektiğini bilir gözükmektedirler. Bu durumda belki de yeni bin yılın feministleri olarak bizler, Elizabeth Barrett Browning'in o muhteşem kitaplarından bir tanesinden bir yaprak çalmalı ve "Aurora Leigh" adıyla bilinen o dilbaz göstergelerle dolu eser ile hizalanarak şiirin dünyaya yüksek bir ses ve açık bir ifade ile açıkladığı gerçeği, yani bizim de bir işe sahip olduğumuzu duyurmalıyız.

Sanat, –yapacak bir iş

Çok ciddi bir iş, çok gerekli bir iş
En az iktisatçılarınki kadar
–ya da astrofizikçilerin veya mikrobiyologların

S.D.G.: Yine de yüzünü kamuya dönmüş bir entelektüel olarak konuşmak ürkütücü, çünkü hem akademisyenlerin medyaya ulaşabilmesi zor gözüküyor hem de bizler uzmanlaşma çağında yaşıyoruz. Rich'in "ortak bir dil rüyası"nı takip eden diğer dileği bir tür "konum politikasıydı" Bu dilek, günümüzde Barrett Browning'in sözünü ettiği "o çok gerekli işi" yapmanın ne kadar zor olduğuna dair bir ipucu veriyor. Elektronik bilgi patlamasının ve bilim insanları ile finansal destek için yarışmanın yanı sıra (ki onlar da araştırma bedellerinin giderek artması karşısında sıkıntı çekiyorlar) araştırmalarda ekonomik bunalımdan bütünüyle bağımsız göremeyeceğimiz bir değişiklik sözkonusu. Ekonomik bunalım yirminci yüzyılın sonunda yüksek öğrenime ciddi bir darbe vurdu (her ne kadar Amerikan toplumu diğer alanlarda gelişen bir ekonomi ile karşı karşıya olsa da). Bu tasarruf döneminde (hızla artan akademik dergiler, konferanslar, kitap dizileri, profesyonel organizasyonlar, lisans ana ve yandalları, lisansüstü programlar aracılığıyla) kurumsallaşmış olsa da kadın çalışmalarının içinde ve dışında yürütülen feminist çalışmalar beşeri bilimlerde meydana gelen sözde personel azalmasının getirdiği zorluklara rağmen yürütülüyor. Yayın yapma baskısı ve aksi takdirde yok olma korkusu, fakültenin görece yeni kadrolarından giderek daha fazla üretimde bulunmalarının beklenilmesi, terfi kararlarında araştırmaya gereğinden fazla önem verilmesi gibi faktörlerin hepsi akademisyenliğin yaygınlaşmasına katkıda bulundu. Ancak akademik yayınların bir tür gevşeklikten mustarip olması nedeniyle ileride eleştirilerimizi yayınlamamız daha zor hale gelebilir. Eğer alanımız sözkonusu bunalımın içinde kalmaya devam ederse doktora adaylarımıza hak ettikleri kadrolu pozisyonları vermekte zorluk yaşamaya devam edeceğimiz kesin gözüküyor.

Tüm bu maddi koşullara bir de bizim konumuzun farklı alanlarında halihazırda yapılmış olan devasa miktardaki araştırmayı da ekleyecek olursak, kuramsal terminolojinin ve eleştirel yaklaşımların bu aniden moda olup hemen ardından da demode olma hızı içerisinde, beşeri bilimlerin bizden hiçbir vakit şimdi olduğu kadar uzak düşmemiş on dokuzuncu yüzyıl kadınının bir fihristini çıkartmak, böylelikle de onu hem canlı tutmak hem de üniversitedeki lisans öğrencileri ve yaşadığımız kültürün gelişimi için 'yenilemek' yönündeki yorucu çabasını gözlemleyebiliriz. Belki İngiliz ve Amerikan edebiyatı üzerine üst üste yığılan aka-

demik çalışmalar karşısında duyulan bir endişe de eleştirmenlerin roman ve şiirlerde meydana gelmiş bu edebî alanın ötesine geçmek yönünde bir çaba sarf etmelerine neden olmuş olabilir; yani Birinci Dünya'nın jeopolitik alanının dışına çıkma çabası. Son zamanlarda 'edebî olanın' marjinalleşmesi ve feminist eleştiride belirleyici bir etki yaratan Üçüncü Dünya kültürlerine yapılan vurgu, estetikten duyduğumuz keyfi elimizden alacak ve yirminci yüzyıldan önce yaşamış kadınların başarılarını da görmezden gelmemize neden olacak kadar tehlikeli bir boyuta ulaşmıştır. Belki de bu nedenle Victoria Dönemi çalışan akademisyenler –feminist edebiyat eleştirmenleri gibi– *Deli Kadın* gibi –umuyoruz ki öyledir– bir tür geçiş niteliği taşıyacak kitaplar yazmayı giderek daha zor bulmaktalar.

Bu durumda belki de gelecek nesilleri bekleyen görevlerden bir tanesi metodolojik inceliği görmezden gelmemek ve bu gelişmiş algı biçimini eleştirel yazının daha ulaşılabilir kiplerine dönüştürmek yönünde bir çaba olacaktır. Anlamsız sözlerden, bayat kuramsal basmakalıplardan ve içi boş bir politik duruşun sahneye konmasından ibaret hale gelmiş eleştirel düzyazımızı nasıl yeniden düzenleyebilir ve daha esnek hale getirerek hem uzmanlar hem de genel okur için okunması daha eğlenceli bir hale getirebiliriz? Benzer biçimde bir diğer çaba da eleştirel öz-düşünüm yönünde olabilir. Böyle bir çaba son birkaç on yılda kadın hareketinin ve beşeri bilimlerin profesyonel ve entelektüel evriminin sonuçlarını daha derinlikli bir biçimde kavramak yönünde olacaktır. Böylelikle dağılıp gitmemizin sonuçlarına odaklanmak mümkün hale gelecektir. Günümüzde Victoria dönemi uzmanlarının Hollywood filmleri üzerine çalışmaları ve BBC'de program hazırlamaları ne anlama gelmektedir? Bundan feministlerin neredeyse her alanda çalışabildiklerini mi çıkarmalıyız? Bir diğer iş tanımı ise belirli bir nesle ait rekabet duygusu ile daha üretken bir biçimde başa çıkma yollarına odaklanmak, akademik geçmişi bütünüyle çöpe atmadan geliştirmek yönünde olabilir. *Deli Kadın*'ın başarısı, sözkonusu 'belirli bir nesle ait rekabet duygusu' ile başa çıkmaktaki cömert yüce gönüllülüğümüzden değil, bugün "tarihi konumlanışımız" diye adlandıracağımız şanslı belirlenimden kaynaklandı. Bizim hiçbir akademik feminist öncümüz yoktu, çünkü biz tanıştığımızda ve *Tavan Arasındaki Deli Kadın* üzerine çalışmaya başladığımızda feminist eleştiri diye bir şeyden söz

etmek olası değildi. Bu kitap bizim için bir buluş anında orada bulunmak ve buna tanıklık etmek karşısında hissedilen kıvanca karşılık gelmekte.

Benzer bir neşe hali Afro-Amerikan çalışmaları ya da gay ve lezbiyen çalışmaları gibi diğer politize olmuş alanların kuruluşunda yer almış akademisyenleri de mutlaka sarmıştır. Onların varisleri kendi alanlarında meydana gelen dönüşümü nasıl sevinç ile karşılıyorsa, biz de kendi alanımızın haleflerinin benzer duygular içinde olmasını umuyoruz. Çünkü kimi vakit maruz kaldığımız saldırılar sonucunda yıpranmış hissediyor ya da yeniden-kazanılmış kuramların oluşturduğu şaşırtmalı ve elitist jargon karşısında endişe duyuyorsak da, bu kavgacı tutumun, daha inatçı ancak aynı zamanda da daha fazla insanı kapsayan, daha geçirgen ve şimdiye kadar olmadığı kadar maceraperest bir feminist eleştirinin önemi konusundaki hissiyatımızı bir kenara atıp baskın hale gelmesine izin vermek öngörüden uzak bir tavır almak anlamına gelecektir. Başlangıç anlarına ait nostalji duygusu kaçınılmaz olabilir; ancak bu anların karmaşık yapısını sadeleştirmeye çalışmak ya da şimdiki andan koparmak (ki bu en kötüsü) veya karmaşa yaratmak adına kötüye kullanmak büyük bir hata olacaktır: elde edilmiş kimi başarılara rağmen kadın meselesi ne akademide ne de akademi dışında henüz çözülmüştür. Kadın kazanımlarının sık sık ters teptiği de göz önünde bulundurulduğunda böylesi bir nostalji feminist varisleri belirsiz bir gelecekte konumlandıracak ve bu da böyle bir işi yürütmeye devam etmek için gerekli olan önemli entelektüel emek ile uyum içerisinde olmayan bir tablo ortaya çıkaracaktır. Genç akademisyenler bizlerin ne çocuğu ne de kopyasıdır; bizler onları müttefikimiz olarak görüyor ve ürkütücü profesyonel ve akademik işler ile yüz yüze olduklarını biliyoruz. Bu işler sözkonusu olduğunda 70'li senelere izlerini vurmuş bizler bu sorumluluğun altına onlarla birlikte girmeye hazırız.

Ara sıra kendini gösteren şüpheciliğimize rağmen "elde ettiklerimiz" karşısında hissettiğimiz büyük keyif, Yeats'in "The Nineteenth Century and After"da[22] işaret ettiği, bizlerin de *Deli Kadın*'da tekrar tekrar döndüğümüz ezgi ve ciltler –Austen ve Brontë'lerin, Mary Shelley ve Elizabeth Barrett Browning'in ve George Eliot ve Emily Dickinson'ın bilge ve idrak gücü kuvvetli şiir-

[22] (İng.) "On Dokuzuncu Yüzyıl ve Sonrası" (ç.n.)

selliği– bu "büyük şarkı"nın geri geleceğine bizi ikna etmiştir. Bununla birlikte aynı şarkı şu anda hiçbirimizin öngöremeyeceği bir ses uyumu ile yeniden duyulacaktır. Bu nedenle yirmi birinci yıl dönümü nedeniyle *Deli Kadın*'ın Yale University Press tarafından yeniden yayımlanmış olmasından büyük mutluluk duyuyoruz.

I

FEMİNİST BİR POETİKAYA DOĞRU

1. KRALİÇENİN AYNASI: KADIN YARATICILIĞI, ERKEKLERİN KADIN İMGESİ VE EDEBÎ BABALIK METAFORU

Ve evin hanımı sadece, her odada belirdikçe görünmekteydi. Hem de her odanın efendisinin doğasına uygun biçimde. Hiçbiri onun bütününü görmediler; hiçbiri, ama bir tek kendisi. Çünkü onu oluşturan ışık, hem aynası hem de bedeniydi. Kimse onun bütününden söz edemezdi, kimse ama bir tek kendisi.
-Laura Riding[23]

Kahretsin! İşte kaleme el süren kadın
Erkek hakları üzerinde bir işgalci gibi
Böyle bir varlık küstahlık sayılmalı
Ve böyle bir hatayı bağışlatmamalı onun hiçbir eylemi
-Anne Finch, Winchilsea Kontesi[24]

Henry ve Larry'nin konuştuğu tüm o saçmalığa gelecek olursak; yani yaratabilmek için "Ben Tanrı'yım" demenin gerekliliği konusuna (Sanırım "Ben Tanrı'yım, kadın değilim," demek istiyorlar)... Yaratıyı tekil ve kibirli bir eyleme dönüştüren; gökyüzünü, dünyayı ve denizi tek başına yaratan Tanrı'nın bu imgesi: "Ben Tanrı'yım"; işte kadınların kafasını karıştıran tam da budur.
-Anais Nin

Kalem metaforik bir penis midir? Gerard Manley Hopkins[25] böyle düşünmüş olmalı. 1886'da arkadaşı R.W. Dixon'a[26] yazdığı bir mektupta, kendi şiir kuramıyla ilgili önemli bir özelliği paylaşmıştı. Bir sanatçının "en önemli özelliğinin," "erkeklerde bir tür doğal yetenek olarak bulunan ustalıklı icra" olduğunu iddia

[23] Amerikalı şair, romancı, eleştirmen. (ç.n.)
[24] İngiliz şair. (ç.n.)
[25] İngiliz şair ve klasik edebiyat profesörü. (ç.n.)
[26] İngiliz şair. (ç.n.)

etmişti. "Bu özellik, erkekleri kadınlardan ayırır ve kişinin düşüncelerini kâğıt üzerinde, dizelerde ya da artık hangi biçimdeyse ortaya koymasını sağlar. Dahası, konuyu derinlemesine düşündüğümde, sözünü ettiğim ustalığın, bu niteliğin yaşam süresi dahilinde, zihinde bir ergenlik dönemi geçirmiyor olması da beni şaşırtıyor." Diğer bir deyişle, bana göre erkek cinselliği sadece analojik bağlamında değil, fiilen de edebi gücün özünü oluşturmaktadır. Şairin kalemi, kimi yönlerden (ve metaforik olmanın ötesinde) bir penistir.

Her ne kadar alışılmışın dışında ve anlaşılması güç bir kimse olsa da, Hopkins bu konuda, kendisinin de mensubu olduğu Viktoryen kültürde yaygın kabul gören bir kavramı dile getirmekteydi. Ancak, elbette, tıpkı Tanrı'nın dünyaya babalık etmesi gibi yazarın da metnine "babalık" ettiği fikri etrafında kurulmuş bu ataerkil düşünce, Batı edebi geleneğinde yalnız bu dönemde değil, aksine her vakit güçlü bir yer tutmuştur; bu etki o kadar kuvvetlidir ki Edward Said'in[27] de gösterdiği üzere sözkonusu metafor, yazar, tanrısal konum ve aile babası kavramlarının iç içe girdiği "author"[28] kelimesinin üstüne inşa edilmiştir. Tartışmakta olduğumuz konuyla yakın ilgisi nedeniyle Said'in otorite kelimesi üzerine düşüncelerini yansıtan satırların tamamını burada alıntılamakta fayda bulunmaktadır:

"Otorite kelimesi bana birbiriyle ilişkili kelimelerden oluşan bir takımyıldızı anımsatıyor. Sadece OED'nin[29] bize söylediği gibi 'itaati zorunlu kılan bir güç' ya da 'elde edilmiş veya temsil edilen bir güç' ya da 'eyleme etkide bulunacak bir güç' veya 'belirli bir inancın oluşmasına neden olacak bir güç' ya da 'düşünceleri genel kabul gören bir insan' anlamlarına gelmiyor; bunların yanı sıra, otoriter kelimesi, 'author' kelimesi ile bir bağlantı da barındırıyor; yani, bir şeyi meydana getiren ya da onu yaratan kişi; bir şeye neden olan kişi; başlatıcı, bir baba ya da ata; aynı zamanda yazılı cümleleri ortaya koyan kişi. Bunların dışında bir grup anlamı

[27] Karşılaştırmalı edebiyat profesörü ve kuramcı. (ç.n.)

[28] Latince kökeni *augere* (arttırmak, meydana getirmek) daha sonra yine Latince *auctor* olarak dönüşmüş. Eski Fransızcaya *autor* olarak geçmiş ve İngiliz diline de author (bir şeyi icat eden ya da bir şeye neden olan) olarak yerleşmiştir. Günümüzde dar anlamda yazar kelimesinin yerine kullanılmaktadır. (ç.n.)

[29] Oxford English Dictionary. (ç.n.)

daha mevcut: *author*, *augere* fiilinin geçmiş zaman ortacı, *auctus* ile ilişkili; bu nedenle Eric Patridge'e göre *auctor*, kelimenin gerçek anlamıyla hem bir arttırıcı hem de kurucudur. *Auctoritas*, üretim, buluş ve neden anlamlarının yanı sıra mülk edinme hakkı anlamına da gelmektedir. Son olarak bu kelime, devamlılık ya da devamlılığa neden olan anlamlarına gelmektedir. Bir arada değerlendirildiklerinde tüm bu anlamların da şu görüşlerde temellendiğini görmekteyiz: (1) bir kimsenin bir şeye ön ayak olması, bir şeyi kurması ya da yerleşik hale getirmesi-kısaca başlatması; (2) bu gücün ve kullanımı sonucunda ortaya çıkan ürünün sözkonusu üretimin öncesinde yapılmış olanlardan daha fazlasını barındırması; (3) gücü kullanan kişinin sözkonusu gücün içeriğini ve bu güçten türetilen her şeyi denetimi altında tutması; (4) otoritenin kendi yolunun devamlılığını sağlıyor olması."

Sonuç olarak, "Bir Niyet Başlangıcı Olarak Roman" konusunu tartışan Said, şöyle demektedir: "Bu dört soyutlamanın her biri, anlatının kurgusunu, romancının teknik çabası aracılığıyla psikolojik ve estetik açılardan dayattığını tanımlamakta kullanılabilir." Elbette bu dört soyutlama aynı zamanda hem yazarı hem de herhangi bir edebi metnin otoritesini tanımlamakta da kullanılabilir. Hopkins'in cinsel/estetik teorisi bu noktadan yola çıkarak tasarlanıp detaylandırılmış gibi gözükmektedir. Gerçekten de, sonradan Said'in de gözlemlediği üzere, çoğu edebi metindeki gelenek, "bir metindeki bütünlük ya da sağlamlığı bir dizi soybilimsel (*geneological*) bağlantı" aracılığıyla oluşturmaktadır; yazar-metin, giriş-gelişme-sonuç, metin-anlam, okur-yorum ve bunun gibi. Tüm bunların altında da ardışık ataerkil köken ya da hiyerarşinin imgelemi yatmaktadır.

Ulysses'te, Stephen Dedalus'un da belirttiği gibi ataerkil köken kavramının kendisinin "inanç değilse bile hayal gücü talep eden" "yasal bir kurgu" olduğu fikri anlamlıdır. Bir erkek, baba olma duygusunu his ya da akıl yoluyla kanıtlayamaz; ne de olsa çocuğunun "kendisine" ait olduğu fikri bile, bir anlamda, çocuğun varlığını kendi kendine açıkladığı bir hikâyeden ibarettir. Açıkça bellidir ki, bu tür bir hikâye anlatımına içkin kaygı, sadece ataerkil kadın düşmanlığının ima ettiği erkek üstünlüğünü değil, aynı zamanda Said'in tanımladığı soybilimsel imgelem tarafından nesnelleştirilen Kelimenin telafi edici kurgularını da güvence altına alır. Böylelikle, Stephen Dedalus'un babalık ku-

rumunun "mistik mülkü" adını verdiği, kimi zaman açıkça ifade edilen, kimi zamansa örtük kalan bu telafi edici imgeleme ait tarihin izini Hopkins ve Said'in yanı sıra, diğer birçok edebiyat kuramcısının eserlerinde sürmek de mümkün hale gelir. Şiirin doğaya tutulan bir ayna olarak tanımlandığı, Aristoteles ile başlayıp Sidney, Shakespeare ve Johnson'a miras kalan mimetik estetik anlayış, şairin daha az önemli bir tanrı gibi, gerçeğin gölgesini kuşattığını, alternatif bir ayna-evreni kurduğunu ya da böyle bir evreni meydana getirdiğini ima eder. Benzer bir biçimde, Coleridge'in insanın "imgelemi ya da birleştirici kuvveti" olarak tanımladığı Romantik kavram, sınırsız bir 'ben varım' fikrinin içindeki sonsuz yaratı düşüncesini yansıtan erkeksi ve üretime dair bir kuvvet iken, Ruskin'in kulağa fallik gelen "Nüfuz eden İmgelem" kavramı, "sahiplenen bir kuvvettir" ve "delip geçen...aklın dili" de "zorla alan, kesip deviren ve sonunda da kendi filizlerini veren" deneyiminin kökenine inmektedir. Tüm bu estetik algılarda şair, tıpkı Tanrı ya da Baba gibi kendi yarattığı kurgusal dünyanın ataerkil hükümdarıdır. Shelley, bu türden bir yöneticiye "yasamacı" diyordu. Keats, yazarlar hakkında konuşurken "*antient*ler"[30] muazzam büyüklükte vilayetlerin imparatorları olmuşken "modernlerin ise" sadece "Hannover'li birer seçmen prens" olmaktan öteye geçemediklerini belirtmiştir.

Ortaçağ felsefesinde, cinsel, edebi ve teolojik metaforlar arasındaki ilişki ağları aynı derecede karmaşıktır: Hem baba konumundaki Tanrı kozmosu başlatandır hem de Ernst Robert Curtus'un da belirttiği üzere Doğa Kitabı şöyle demektedir: Her iki metafor da tek bir yaratı eylemini tanımlamaktadır. Buna ek olarak, bu kutsal yazarın nihai eskatolojik[31] gücü, geleneksel ölü ayini ilahisinin *Liber Scriptus*'unun da gösterdiği gibi, yazar, *Mahşer Günü Kitabı*'nı yazdığı anda belirgin hale gelir. Daha da yakın zamanda, on yedinci yüzyılda Rochester Kontu gibi ya da on dokuzuncu yüzyılda Auguste Renoir gibi erkek sanatçılar, estetiği, açık yüreklilikle erkeğin cinsel keyfine dayandırarak tanımlamışlardır. Rochester'in hazırcevap Tiron'u "Ben..." demektedir "penisimin uğruna olmayan tek bir kafiye kurmadım." Renoir'ın resimlerini penisiyle yaptığını söylediği iddia edilmektedir. Açıktır ki Norman O. Brown gibi bu iki sanatçı da "penisin bedenin

[30] (Lat.) Antik, kadim. (ç.n.)

[31] (İng.) İnsanlığın nihai kaderi üzerine çalışan teoloji branşı. (ç.n.)

başı olduğuna" inanmaktaydılar. Aynı şekilde, her ikisi de, John Irwin'in maskülen benlik ile feminen-maskülen eser arasındaki ilişkinin otoriter bir eylem içerdiği ve bakir sayfanın lekesiz boşluğu üzerinde fallik kalemin kullanımına dayalı bir çeşit yaratıcı mastürbasyon olduğu yönündeki önerisine de katılacaklardır. Dahası, tüm bu nedenler çerçevesinde, şairlerin kendi aralarındaki ilişkileri tanımlarken neden geleneksel olarak ataerkil aile romansından türemiş bir dil kullandıkları hiç bir şüpheye yer bırakmayacak kadar açıktır. Harold Bloom'un da vurguladığı üzere Homer'in oğullarından Ben Johnson'ın oğullarına kadar şiirsel etki, "evlatlar arası bir oğulluk ilişkisi" üzerinden tanımlanmıştır. Bloom'a göre "edebiyat tarihinin kalbinde yatan sert mücadele, 'güçlü eşitler' ya da 'kuvvetli karşıtlar' olan baba ve oğul, dört yol ağzındaki Laius ve Oedipus arasındaki bir muharebedir."

Her ne kadar bu yazarların çoğu edebî babalık metaforunu farklı yol ve amaçlarla kullansalar da, hepsi edebî bir metnin düz anlamıyla vücut bulmuş söz olmakla kalmadığı, aynı zamanda gizemli bir biçimde meydana gelip, ete kemiğe bürünen bir güç olduğu konusunda fikir birliği içindedirler. Bu nedenle ataerkil batı kültüründe metin yazarı, tıpkı penisi gibi kalemi de üretken bir güce sahip olan bir baba, ata, yaratıcı ve estetiğin aile reisidir. Dahası, kalemin gücü tıpkı penisin gücü gibi sadece yaşam verme yeteneğine değil aynı zamanda Said'in Partridege'den alıntıladığı "arttırıcı" ya da "kurucu" kelimelerinde olduğu gibi, üzerinde hak iddia ettiği gelecek nesilleri de yaratma gücüne sahiptir. Bu açıdan bakıldığında kalem, fallik eşdeğeri kılıçtan çok daha muazzamdır ve ataerkil dünya içindeki yankısı da daha çok cinsel bir içerik taşımaktadır. Yazar, sadece esin kaynağının sözde-cinsel heyecanına, Hopkins'in "babaların düşündüğü o ince keyif" olarak tanımladığı-kalemden kâğıda akan semenin keyfi-estetik enerjinin taşmasıyla karşılık vermekle kalmayıp, aynı zamanda da dayanıklı bir metnin yaratıcısı (*author*) olan yazar kral (ya da babanın) yaşadığı anın egemenliğini sahiplenişi ile aynı biçimde tüm egemenlik odağını geleceğe bağlar. Kılıç sallayan hiçbir general ne bu kadar uzun süre hüküm sürebilir ne de bu derece büyük bir krallığa sahip olabilir.

Son olarak, babalık metaforunda örtük bir "sahiplik" ya da "mülkiyetçilik" kavramının bulunması, bu karmaşık metaforla ilgili başka bir gizli anlamın ortaya çıkmasına da yol açmaktadır.

Eğer yazar/baba, kendi metninin ve okurunun gösterdiği dikkatin sahibiyse, aynı zamanda da siyah-beyazla canlandırdığı ve kumaş ya da deri ile "ciltlediği" beyin çocukları olan şahsiyet, sahne ve olaylar gibi ürettiği metindeki konuların da sahibidir. Böylelikle, yazar olduğu için bir "edebiyatçı" aynı zamanda, tıpkı kutsal eşdeğeri gibi bir baba, usta, egemen ve sahiptir: Batı toplumunda anladığımız şekliyle ruhani türde bir patriark, bir aile reisidir.

Böylesine üstü kapalı ya da açık biçimde ataerkil bir edebiyat kuramı, edebiyatçı kadınları nerede konumlandırmaktadır? Eğer kalem metaforik bir penis ise kadınlar hangi organlarını kullanarak bir metin oluşturabilirler? Bu önemsiz bir soru gibi gelebilir; ancak Anais Nin'den alıntıladığımız epigrafın işaret ettiği üzere hem Tanrı Baba'yı her şeyin tek yaratıcısı olarak tanımlayan ataerkil etiyoloji (nedenbilim) hem de edebi yaratının bu türden bir etiyolojiden destek alan eril metaforları, edebiyatçı kadınların, hem okur hem de yazarların kafasını uzun süredir "karıştırmaktadır" Ya erkekliğinden bu derece gurur duyan kozmik yazar, dünyevi yazarlar için tek meşru modelse? Bu durumda ne olacağının sorgulanması gerekmektedir. Daha da kötüsü, eril üretken güç tek meşru güç olmakla kalmayıp aynı zamanda var olan tek güç biçimi ise, bu durumda ne olacaktır? Aristoteles'ten Hopkins'e kadar edebiyat kuramcılarının bu görüşe inanmış oldukları fikri şüphesiz pek çok kadını –Anne Finch'in ifadesiyle dile getirecek olursak– "kaleme el sürmekten" uzak tutmuş ve böyle bir girişimde bulunmaya cesaret edecek kadar "küstah" nesillerce kadının da büyük bir kaygı duymasına neden olmuştur. Jane Austen'ın *İkna* romanının sonlarına doğru Anne Elliot'ın görgü kurallarına uygun bir biçimde, "erkekler kendi öykülerini anlatarak bizimle ilgili tüm üstünlüğe de sahip oldular" kelimeleriyle ifade ettiği düşünce bile, hakikati olduğundan daha hafif göstermektedir. "Yüksek eğitim onların oldu, kalem onların elindeydi." (II, Bölüm. II) Anne Finch'in şikayetinin de gösterdiği üzere, kalem, bir tesadüf sonucu değil, esas itibariyle "eril" bir araç olarak tanımlanmıştır. Bu nedenle de kadınlar için uygun bir araç olmamakla kalmaz; aynı zamanda kadınlara yabancı bir araçtır da. Finch'in Austen'ın ağırbaşlı hicvinden uzak düşen protestosu, Hopkins'in Canon Dixon'a yazdığı mektupta bahsi geçen edebi babalık metaforunun merkezine kadar uzanmaktadır. "Kaleme" el uzatma girişiminde bulunan bir kadın, sadece davetsiz bir misafir ve küstah

bir varlık olmakla kalmaz; aynı zamanda iflah olmaz bir nitelik de taşır. Dahası hiçbir erdem haddini bilmezliğin neden olduğu bu hatanın önüne geçemeyecektir çünkü o doğanın belirlediği sınırları kendini gülünç duruma düşürmek pahasına aşmıştır:

> Bize has yollarda , cinsiyetimiz konusunda hatalı
> olduğumuzu söylüyorlar,
> İyi yetiştiriliş, âdetler, dans, giyim kuşam ve oyunlar,
> İşte bunlar arzu etmemiz gereken başarılar;
> Yazmak, okumak, düşünmek ya da soruşturmak
> Güzelliğimizi gölgeleyip, zamanımızdan çalarlar
> Ve en güzel zamanlarımızın fethedilişi sekteye uğrar
> Kul köle eden bir evin sıkıcı idaresi
> Kimilerine göre biz kadınların en önemli sanatı ve işi

Bu satırlar, yazma, okuma ve düşünmenin, doğaları gereği, erkek edimleri oldukları için "dişi" özelliklere "yabancı" olmakla kalmayıp aynı zamanda da sözkonusu özelliklere zarar verici nitelikte olduklarını ima etmektedir. Yüz sene sonra Robert Southey, Charlotte Brontë'ye yazdığı bir mektupta aynı görüşü tekrarlamaktaydı: "Edebiyat bir kadının hayatında yer alabilecek bir iş değil ve olamaz da." Edebî babalık metaforu, bunun olamayacağını ima etmektedir çünkü bu hem fizyolojik hem de sosyolojik açıdan imkânsızdır. Eğer erkek cinselliği, edebi gücün kendini hissettiren varlığı ile bütünüyle bağlantılıysa, kadın cinselliği de böyle bir gücün eksikliği ile ilişkilidir; on dokuzuncu yüzyıl düşünürü Otto Weininger bu düşünceyi şöyle ifade etmiştir: "Kadının ontolojik gerçeklikten alacağı bir pay bulunmamaktadır." İleride de göreceğimiz üzere Babalık/Yaratıcılık metaforunun taşıdığı bir diğer gizli anlam da (bu anlam hem Weininger hem de Southey'nin mektuplarında mevcuttur) hem edebi hem de duyusal bir nesne olan kadının varoluş biçiminin erkeğe oranla daha fazla hareket etmek üzerine kurulu olduğudur. Anne Finch'in bir diğer şiiri birçok edebiyat kuramına içkin bu varsayıma odaklanmaktadır. Finch, üç erkek şaire hitap ederek şöyle haykırır:

> Hey siz üçünüz! Mutlu musunuz? Erkek soyu mutlu!
> Bilgilendirmek ve kalemi düzeltmek için doğmuşlar
> Keyif, özgürlük ve buyurganlık ile haklı çıkmışlar

Yine de yanınızda şifreli durmaktayız
Sayıları arttırıp hesapları kabartmaktayız
Sizin keyiflerinizi bizim cazibemiz oluşturur
Ve maalesef bu ayrım yoluyla öğretilmekte ki:
Düşüşten bu yana (bizim baştan çıkarmamızla)
Hatası daha büyük olan bizlerin kaybı da daha büyük olmakta

Bu satırlara göre Havva'nın çocukları Âdem'in oğullarından çok daha aşağı düştükleri için tüm kadınlar yalnızca erkeklerin, beden ya da akıllarını veya penis ya da kalemlerini hoş tutan, sadece erkek "Rakamlarını" arttırmak için varlık gösteren birer "*Cypher*" —sıradan nesne ya da boşluk— olmaktan öte bir anlam ifade etmemektedirler.

Ancak bu durumda, Richard Chase'in bir vakit "eril ruh" olarak adlandırdığı durumdan yoksun ve kadınlığının aşağı avuntularını da içten içe reddetmiş edebiyatçı kadın iki katı "*Cypher*'dır" çünkü Germaine Greer'in ataerkil toplumdaki kadınların tamamına uyguladığı çarpıcı düşünceden burada faydalanacak olursak, diyebiliriz ki, edebiyatçı kadın "hadımdır." Yakın zamanda Anthony Burgess, Jane Austen romanlarının başarısızlığını bu romanlarda "kuvvetli bir erkek dürtüsü bulunmamasına" bağlamış; William Gass ise, edebiyatçı kadınlarda "tüm ustalıklı üsluplara ivme kazandıran kan toplamış üreme dürtüsünün eksik olması" nedeniyle hayıflanmıştır. Bu iki erkeğin cümlelerinin ardında yatan varsayımlar yaklaşık yüz yıl önce editör ve edebiyat eleştirmeni Rufus Griswold tarafından da dile getirilmiştir. *The Female Poets of America* adında bir antolojiye yazdığı önsözde Griswold, edebi babalık metaforunun altında yatan korkunç imalara dayalı, ve bu imaları daha da açık bir biçimde ortaya koyan edebi cinsiyet rolleri üzerine kurulu bir taslak çizmiştir:

"Kadınlarda edebî becerinin dehasından emin olmak erkeklerde aynı sağlamayı yapmaktan daha zor. En iyi ve verimli gelişiminde bile kadınların ahlaki doğası, dehanın sadece kimi özelliklerinden payını alır; en azından erkekte en üst düzeydeki zihinsel esinlenmenin bir özelliği ya da refakatçisi olan niteliğin, bir benzerinin kadında da olduğu varsayılır. Bu nedenle, yaratıcı aklın olgun enerjisini, başıboş, kişisel duyguların coşmasından ibaret olan bir sözde yaratı ile karıştırma tehlikesi ile karşı karşıyayız.

Ruhun en ince duyarlılıklarına ve koşul ya da kişilerin sonuçların üzerinde nasıl etki ettiğine şaşırtıcı bir şekilde ayna tutma kapasitesine ne yaratma gücü ne de gerçek anlamında doğurganlık eşlik edebilir."

Griswold kadınlar tarafından yazılmış şiirlerden oluşan bir derleme hazırladığı için elbette tüm kadınların üretken bir güçten yoksun olduklarını düşünmemektedir. Ancak yaptığı cinsiyet tanımı, bu türden bir yaratıcı güç kadında belirgin hale geldiğinde bunun kuraldışı ve anormal bir durum olduğunu ima etmektedir. Bunun ardında yatan neden, yaratıcı gücün bir erkek özelliği olması nedeniyle özünde kadına dair olamayacağı varsayımıdır.

Kadınlığın birbiriyle çelişen bu örtülü ya da açık tanımları, babalığın "mistik mülkiyeti" üzerinden edebiyat kuramı geliştirenler için de geçerlidir: Eğer bir kadın yaratıcı güçten yoksunsa böyle bir gücü kaybeden ya da kötüye kullanan bir erkekte bir tür "hadım" ya da "kadınsı" varlık olarak algılanır. Roland Barthes, hapse girmiş Marquis de Sade'a "kalem, mürekkep ve kâğıt" yasağı getirildiğinde, yazarın metaforik anlamda hadım edildiğini söylemektedir. Yazınsal meni artık akmayacak ve "pratik yapma şansı olmadan; yani kalemsiz, Sade, şişmiş ve hadım edilmiş" kalacaktır. Benzer biçimde, Hopkins, R.W. Dixon'a, erkekte ustalık eksik olduğunda, bunun ortaya çıkaracağı estetik sonuçları açıklarken kadınlar ve hadımlar arasında örtülü bir paralellik kurarak geliştirdiği bir örneğe tutunmuş, ve "eğer yaşam esere aktarılmaz... eserin içine sızmazsa...ortaya çıkan ürün, sadece yemelik yumurtalar üreten, bakıldığında canlıymış gibi görünen ama içinden asla civciv çıkmayan tavuk yumurtalarına benzeyeceğini" söylemiştir. Ve hayatının daha sonraki dönemlerinde, kendi verimsizliği ile giderek artan yazar tıkanmasını tanımlamaya çalıştığında da kendisini (*The Fine Delight That Fathers Thought* isimli sonede) hem bir hadım hem de erkek gücü tarafından terk edilmiş bir kadın olarak betimlemiştir. "İçgörüsünü kaybetmiş bir dul", erkeğin gücünün fallik anlamda canlı olduğu ve ok atan bir kamışın parlaklığıyla deşip geçtiği yaratıcı gücün tüm "dalgalanmaları, yükselişleri, ilahileri ve yaratısından yoksun" halde bir kış dünyasında yok olurken, yine de ayakta kalmaya çalışan bir kişidir. Ve bir kez daha Anne Finch'in erkek edebi hegemonyasına karşı yürüttüğü protestodan kimi satırlar Hopkins'in güçsüz ve steril kadın sanatçı imgesini desteklemektedir. Şiirleri için yazdığı "Önsöz"ün so-

nunda Finch, kadınların "sıkıcı/tahmin edilebilir ve tasarlanmış" olması gerektiği türünden beklentileri inkâr etmediğini; aksine, acı bir ironi eşliğinde kendi kendisine sıkıcı bir insan olmayı bilinçli bir biçimde tembih ettiğini söylemektedir:

> O vakit dikkati elden bırakma, esin perim; gözden uzaklarda
> Ne de gönüllü ol, hayran olunmaya
> Taleplerin bilincinde, yıpranmış bir kanatla hareketsiz
> Kimi arkadaşlarına ve kendi acılarına söyle şarkını
> Ne de olsa Lawrell'ın korosu hiç olmamıştı
> Gölgelerin yeterince koyu olsun ve sen de orada hoşnut

Karanlık ve soğuk bir dünyada yaratıcı güç ile bağı kopanılmış olan Finch, burada kendisini sadece bir "Cypher" olarak değil aynı zamanda "içgüdüsünü kaybetmiş bir dul" olarak da tanımlamaktadır.

Finch'in erkek beklenti ve tasarılarını umutsuz (ironik olsa bile) kabullenişi, sadece kültürel kısıtlamaları değil, aynı zamanda bu kısıtlamaları somut hale getiren edebi metinlerin baskıcı gücünü de bir çırpıda özetlemektedir. Ne de olsa okumuş kadınlar, kendilerinden "sıkıcı/tahmin edilebilir ve tasarlanmış" olmalarının beklendiğini sadece "yaşam içerisinde" değil edebiyat sayesinde de öğrenmektedirler. Leo Bersani'nin ifade ettiği üzere "yazılı dil sadece kimliği tanımlamakla kalmaz; aynı zamanda ahlaki ve hatta fiziksel bir kimliğin üretilmesine de katkı sağlar... Edebiyat pratiğinin insana tesir etmesiyle birlikte bir tür ayrışma ya da esnekliğe izin vermek durumunda kalırız." Yüz elli yıl önce *İkna*'da Austen, Anne Elliot'ın muhatabı Yüzbaşı Harville'e tam da bu konuyla ilgili bir yorum yaptırtmaktadır. Harville, Anne'in hararetli itirazlarına karşılık kadınların değişken doğasını öne sürerken "tüm tarihler size karşı –tüm öyküler, düzyazılar ve şiir– size bir dakika içerisinde benim bakış açımı destekleyecek elli alıntı sunabilirim ve dahası, sanırım tüm yaşamım boyunca kadının değişken doğası hakkında söyleyecek sözü olmayan tek bir kitap bile açmadım" demektedir. (II, Bölüm 11) Buna karşılık Anne, kalemin, erkeklerin elinde olduğu yanıtını verir. Harville'in konuşması çerçevesinde baktığımızda, bu cümle ile Anne'in ima ettiği durum, sadece kadınların yazma eyleminin (*authorship*) dışında bırakılmaları değil aynı zamanda, hem erkek otoritesine

maruz kalmaları hem de bu otoritenin hem öznesi hem de konusu haline gelmiş olmalarıdır. Dolayısıyla, Chaucer'ın zeki *Bath'lı Kadın*'ı sözkonusu olduğunda, Anne şöyle bir talepte bulunabilecektir; "Kim gizledi aslanı; söyleyin kim?" ve tıpkı *Bath'lı Kadın*'ınki gibi bu kendi kendine sorduğu retorik soruya yine kendisinin verdiği yanıt, kültürümüzün yazarlık ve ataerkil otoriteyle ilgili 'tarihi akıl karışıklığına' vurgu yapacaktır:

> Bilin ki kadınlar tarafından yazılmış olsaydı
> Erkeklerin de ipliği pazara çıkardı
> Kâtiplerin özlü sözleri gibi
> Gelse Âdem'in tüm hemcinsleri
> Hiçbiri edemezdi bunu telafi

Başka bir deyişle, Bersani, Austen ve Chaucer'ın üçü de (daha önceden de belirttiğimiz üzere) tam da yazar "metnine" babalık ettiği için, aynı zamanda edebi yaratılarının sahibi de sayıldığını, eserinin kendi mülkü olduğunu kastetmektedir. Dil içinde tanımlayarak bu yaratılara varlık kazandırması yoluyla onların sahibi de olur; denetler ve basılı sayfanın içine kapatır. Jean Paul Sartre, *Sözcükler*'de yazarlık mesleğiyle ilgili ilk hislerini anlatırken, çocukken inandığı "yazmanın yeni varlıkları oyarak işlemek (Kelimenin Sonsuz Şablonları) ya da canlı şeyleri yakalayıp bir kapan görevi gören sözcük gruplarına hapsetmek" düşüncesini anımsar. Bir eleştirmenin de belirttiği gibi, bu kavram ilk bakışta son derece naif gözükse de "(Sartre'ın) kendi gerçekliği olmasından dolayı tam anlamıyla bir yanılsama olduğu da" söylenemez. Gerçekten de bu, her yazarın "gerçeğidir"; öyle bir gerçek ki, geleneksel olarak erkek yazarların kadın karakterler üzerinde ataerkil mülkiyet hakları olduğunu varsaymalarına yol açmıştır. Her yazarın "hakikati" olan bu gerçek, geleneksel olarak, erkek yazarları, "Kelimenin Sonsuz Şablonları üzerinde işaretleyegeldikleri" kadın "karakterlerin" üzerinde ataerkil mülkiyet haklarına sahip olduklarını varsaymalarına neden olmuştur.

Elbette erkek yazarlar, üzerinde benzer mülkiyet haklarına sahip oldukları erkek karakterler de yaratmışlardır. Ancak, edebî babalık metaforunda bundan daha da derinde yatan düşünce, Hopkins'in "erkeğin doğuştan gelen yaratıcı gücünün ergenliği" diye adlandırdığı noktadan yola çıktığımızda, her erkeğin ken-

dine ait farklı kurgular yaratarak başka erkekler ile konuşma becerisi barındırdığı ve hatta böyle bir zorunluluğu olduğudur. Bir kurguyu başka bir kurgu aracılığıyla çürütmeyi mümkün kılan kalem/penisten yoksun kalan ataerkil toplumun kadınları tarihsel olarak önemsiz bir mülke, karaktere ve erkek metinlerine hapsedilmiş birer imgeye indirgenmiştir. Anne Elliot ve Anne Finch'in gözlemlediği gibi, kadınların buradaki yaratılışı sadece erkek beklentileri ve tasarıları yoluyla gerçekleşmiştir.

Edebî babalık metaforunun kendisi gibi, başlıca varlık olan erkeğin kadını yarattığı "doğal sonucuna" varan düşüncenin de uzun ve karmaşık bir tarihçesi bulunmaktadır. Ne de olsa Havva'dan Minerva, Sophia ve Galatea'ya kadar tüm ataerkil mitoloji, kadınları erkek tarafından, erkekten ve erkek için yaratılmış; erkek beyninin, kaburgalarının ve dehasının çocukları olarak tanımlar. Blake için en iyi haliyle bile sonsuz dişi, erkek yaratıcı ilkenin yayılması sonucunda ortaya çıkmaktadır. Shelley için kadın, ruhani düzlemde başlangıcı Havva ve Minerva'nın somut doğumlarını andıran, şairin ruhundan doğmuş bir ruh, yani bir epi-psyche'dir. Aynı zamanda Batı Kültür Tarihi boyunca Milton'ın Sin'i, Swift'in Chloe'si ve Yeats'in Crazy Jane'i kadar görünüşte birbirinden farklı kadın karakter, erkeğin sadece kadın cinselliği karşısındaki çelişkili duygularını değil, aynı zamanda kendi fizikselliğine karşı barındırdığı çok anlamlı algıyı da somut kılmaktadır.. Buna ek olarak, edebî babalık metaforunu incelikle işleyen erkek metinleri, aynı zamanda, Honoré de Balzac'ın birden fazla anlama gelebilecek kelimeleriyle söyleyecek olursak, "kadın erdeminin erkeğin en büyük buluşu olduğunu" sürekli bir biçimde iddia etmekten de geri durmamışlardır. Norman O. Brown'ın dar ve kehaneti andıran tipik bir yorumu, bu tür metinlerin temel aldığı varsayımları özetler niteliktedir.

"Şiir, yaratıcı eylem, yaşamın eylemi, cinsel edimin prototipi. Cinsellik şiirdir. Hanımefendi bizim yaratımızdır ya da Pygmalion'un heykeli. Hanımefendi şiirdir; (Petrarca'nın) Laura'sı aslında şiirdir."

Hiç şüphesiz bu karmaşık metafor ve etiyolojiler yalnızca Batı toplumunun fazlasıyla ataerkil yapısını yansıtmakla kalmayıp aynı zamanda aynı yapının üzerinde yükseldiği kadın düşmanlığını nasıl desteklediğini de göstermektedir. Ne de olsa "otoritenin" kökeni bize, eğer kadın erkeğin mülkü ise büyük olasılıkla

erkeğin onu yarattığını söylemekle kalmayıp, kesin ifadeyle eğer erkek kadını yarattıysa o vakit kadının erkeğin mülkü olduğunu da söylemektedir. Dahası, erkekler tarafından "kaleme alınmış" bir yaratı olmasıyla kadın "kapatılmış" ya da hapsedilmiştir. Bir çeşit "cümle" olmasıyla erkek konuşmuş ve kadın da cümleye kapatılmış/hapsedilmiştir: Erkek kadını hem "kâğıda döktüğü" hem de "suçladığı" için kaderini belirlemiş ve bir hücreye yerleştirmiştir. Bir düşünce olmasıyla erkek, kadının "çerçevesini" belirlemiştir. Kadın hem erkeğin metin, kabartma ve resimlerinde çerçevelenmiştir (kuşatılmıştır), hem de erkek kozmolojileri tarafından kadına "çamur atılmıştır" (suçlu bulunmuş, talepkâr ilan edilmiştir). *Through a Looking Glass*'ta Humpty Dumpty'nin Alice'e söylediği gibi kelimelerin, ifadelerin, cümlelerin ve edebi araçların "ustası" "bunların hepsini bir arada idare edebileceği" bir durumdadır. Erkek otoritesinin etimoloji ve etiyolojisi neredeyse zorunlu bir biçimde birbirine benzemektedir. Ancak, her anlamda kendini edebi metinlerin mülkü olmaktan daha fazlası olarak gören kadınlar için bu türden bir otoritenin ortaya çıkarttığı sorun ne metafizik ne de dilbilimseldir. Daha çok (Anne Finch ve Anne Elliot'ın gösterdiği üzere) psikolojik bir sorundur. Hem ataerkil sistem hem de ataerkil sistemin metinleri, kadınları baskı aracılığıyla mahkum ettikleri için kadınlar, büyük bir dikkatle kendilerinden uzak tutulmaya çalışılan kaleme uzanma çabasına girmeden önce, onları "Cypher" olarak tanımlayan ve hapseden otoriteye karşı alternatif formüller üretebilecekleri özerklikten kendilerini mahrum bırakıp kalemden uzak tutan erkek metinlerinden kaçmak durumundadırlar.

Bu sorunun yarattığı kısır döngü, Finch'in erkek beklenti ve tasarılarına yanıt verdiği (ya da veriyormuş gibi yaptığı) anlaşılması zor edilgenliği açıklamaktadır. Aynı durum Finch kadar yetenekli pek çok kadının neden yüzyıllar boyunca sessiz kaldığının da açıklamasıdır. Edebî babalık metaforunun burada aktaracağımız son çelişkisi de bir yazarın kurgusal karakterlerini yaratıp hapis edebildiği gibi onlara hayat verirken bile belirli bir özerklikten yoksun bırakarak seslerini kesebildiği (burada kastedilen konuşma özgürlüğüdür) gerçeğidir. Onları hem susturur ve Keats'in *Ode on a Grecian Urn*'ünün de yansıttığı gibi dondurur; ya da bu karakterleri sanatını ürettiği mermerin içine gömerek öldürür. Albert Gelpi'nin açık bir biçimde ifade ettiği üzere "sa-

natçı, deneyimi sanatsal eylemin içerisinde öldürür, çünkü geçici deneyim sadece sanatsal formun sonsuzluğunda ölerek ölümden kaçabilir." Yaşamın sanat uğraşındaki sabitliği ile doğada yaşamın akışkanlığı asla birbiriyle uyum içerisinde olamaz. Bu nedenle kalem, sadece kılıçtan daha üstün olmakla kalmaz, aynı zamanda öldürme gücü –hatta gereksinimi– açısından da kılıca benzer. Ve kalemin bu son özelliği, bir kez daha metaforik erkeklik ile alakalı gözükmektedir. Simon de Beauvoir, erkeğin doğayı "aşma" eylemini sembolize eden eylemlerin avlanma ve öldürme becerisiyken; kadının doğa ile özdeşlik ve içkinliğin sembolü oluşunun, türün devamını sağlayan doğum süreci denilen yaşam-verici ama istemdışı gerçekleşen süreç yoluyla ifade bulduğunu söylemektedir. Bu nedenle, üstünlük –ya da otorite– "insanlık tarihi boyunca meydana getirene değil, öldürene bahşedilmiştir." D.H. Lawrence'ın kelimeleriyle ifade edecek olursak, "Yaşamın efendileri, ölüm ustalarıdır." Bunun sonucunda ataerkil poetika, erkeklerin sanatın ustaları olduğunu ima etmektedir.

Freud'dan Horney, de Beauvoir, Wolfgang Lederer ve son zamanlarda da Dorothy Dinnerstein'a kadar, kadınlara biçilen ikincil rol üzerine yazan eleştirmenlerin hepsi, elbette seksler arası ilişkilerin, erkeklerin kadınları metaforik bir biçimde "öldürmeye" iten nedenlerini farklı açılardan incelemişlerdir. Horney'nin erkeğin kadın karşısındaki "dehşeti" adını verdiği durum, Lederer'in uzun ve akademik bir kitabın tamamını adadığı bir olgudur. Beauvoir'ın, yaşamın annesi konumundaki kadının "ilk yalanı, ilk aldatışı, yaşamın kendisine karşıdır (ya da öyle gözükmektedir) yorumu önemlidir. O yaşam ki en çekici kılıklara büründüğünde dahi her vakit yaşlanma ve ölüm ile kuşatılmıştır." Lederer aynı zamanda kadının "erkeklere cazip gözükmek için" kendini "sanatta öldürme" eğilimine de değinmektedir.

"Paleolitik dönemden bu yana, kadınların düzgün bir saç, süslenme ve makyaj yoluyla kendi ölümlü kimliklerinden çok bir ölümsüzlük vurgusu yapmaya çalıştıklarını iddia etmemize olanak tanıyacak kadar çok kanıt bulunmaktadır."

Demek ki, tarihsel bağlamda kadınların kalemi ellerine almamış olmalarına bu nedenle de şaşmamak gerekmektedir. Erkek bir tanrı ve tanrı benzeri bir erkek tarafından yazılmış ve kendisinin mükemmel bir imgesi içine gömülmüş kadın yazarın, tefekkür sürecinin, erkek tarafından kayıt altına alınan edebi met-

nin aynasına araştırıcı bir bakış atarak başladığı söylenebilir. İlk bakışta, orada yalnızca doğa ile olan korkunç ve kahredici bağlantısını gizlemek adına bir maske gibi üstüne yapıştırılan ebedi sınırları görecektir; ancak uzun süre ve ısrarla bakarsa –Mary Elizabeth Coleridge'in *The Other Side of the Mirror*'daki anlatıcısı gibi– orada kızgın bir mahkum ile; yani kendisiyle karşılaşacaktır. Bu görüntüyü betimleyen şiir, bizim burada kurmayı amaçladığımız feminist poetikanın merkezinde yer almaktadır:

Bir gün aynamın önüne oturdum,
Ve çıplak bir görüntüyü getirdim aklıma
Mutlu ve neşeli tarafların aksine
Eskilerini yansımış buldum karşımda
Vahşi bir kadının imgesi
Kadınsı üzüntüden fazlasını taşımaktaydı.

Saçı geriye taranmıştı
Yüzü güzellikten yoksundu
Gizleyecek bir kıskançlığım yoktu
Eskiden dünya üzerindeki hiç kimsenin tahmin
edemeyeceği.
Dikenli bir ışık halkası oluşturuyordu
Kutsallaştırılmamış hüzünlerden meydana gelmiş

Dudakları açıktı -tek bir ses bile yoktu
kırmızının ayrışmış çizgilerinden gelen.
Her ne ise, o çirkin yara
Sessiz ve gizlilik içerisinde kanıyordu.
Sözsüz üzüntüsünü hiçbir iç çekiş rahatlatmadı
Derdini anlatacak bir sesi bile yoktu.

Ve pırıltılı gözleri parlıyordu
Yaşam tutkusunun ölmekte olan kıvılcımı,
Delirtmişti çünkü, umudu yitmişti,
Ve sıçrayıp duran ateşte tutuşmuştu
Kıskançlık ve intikam tutkusuyla
Ve öyle bir güçle ne değişecek ne de yorgun düşecek

Aynada bir gölgenin silueti

Hadi serbest bırak kristal yüzeyi
Geç -daha açık seçik görüntülerin geçtiği gibi-
Ne de dön geri –var olmak için
Kendinden geçmiş bir saatin hayaleti
Fısıldadığımı duydu: ben oyum!

Bu şiirin akla getirdiği, her ne kadar aynanın/metnin mahkumu olan kadının "derdini anlatacak bir sesi" olmasa ve "sözsüz üzüntüsünü" hiçbir "iç çekiş" bölmese de, kendi özerkliği ve 'içselliği' ile ilgili elle tutulup gözle görülmez bir duyuma sahip olduğudur; Chaucer'ın *Bath'lı Kadın*'ını alıntılayacak olursak, kendi deneyiminin otoritesine dair bir duyuma sahiptir. Mary Elizabeth Coleridge'in şiiri, metaforun gücü ancak bu kadar uzağa gidebilir, demektedir. Son olarak, hiçbir insan bir metin ya da imge tarafından nihai bir biçimde susturulamaz. Tıpkı öykülerin, yazarlarından gizemli bir biçimde "kaçma" alışkanlığında olmaları gibi, Cennet Bahçesi'nden bu yana insanlarda da hem ruhani hem de edebi otoriteyi reddetme alışkanlığı bulunmaktadır.

Burada bir kez daha Austen'ın Anne Elliot'ı ile Yüzbaşı Harville arasında geçen tartışma önem kazanmaktadır: Ne de olsa, bu iki karakterin tartışmakta olduğu konunun kadının "tutarsızlığı" olması bir tesadüf değildir: Diğer bir deyişle, burada konu kadının sabitlenmeyi ya da bir yazar/sahip tarafından "öldürülmeyi" reddedişi ile buna kendi yöntemleri aracılığıyla inatla karşı koyuşu ile ilgilidir. Erkek yazarların "korkunç" bir özerklik sergileyebilen kadın karakterler yaratırken bile (ileride göreceğimiz gibi), böyle bir reddediş karşısında kadınları paylamadan duramamaları edebiyat sanatının ironilerinden biridir. Yine de kadın bakış açısından böyle bir tutarsızlık ancak "teşvik" edici nitelikte bir unsur olarak algılanabilir. Ne de olsa ikiyüzlülüğü ima etmesi nedeniyle bu bakış açısı kadınların kendilerini birer karakter olarak yaratacak ve hatta aynanın diğer tarafında mahsur kalmış kadına ulaşıp dışarı çıkmasına yardım edecek güce sahip olduklarını göstermektedir.

Yine de kadın aynanın içinden çıkıp edebî özerkliğe doğru yolculuk edinceye kadar aynanın yüzeyindeki imgelerle hesaplaşmak durumundadır. Diğer bir deyişle, erkek sanatçıların kadının "tutarsızlığından" duydukları korkuyu azaltmak ve kadını erkek dünyasının yarattığı ebedi tiplemelerle özdeşleştirmek

yoluyla tamamen ellerine geçirmek için yüzüne taktıkları mitik maskelerle hesaplaşmalıdır. Burada da göstermeye çalışacağımız gibi, bir kadın yazar özellikle erkek yazarların kendisi için yarattığı iki uç imge olan "melek" ve "canavar" konumlarını incelemeli, özümsemeli ve bunların ötesine geçmelidir. Virginia Woolf, "biz kadınlar yazmadan önce, evdeki meleği öldürmeliyiz," demektedir. Bir diğer deyişle, kadınlar, sanatın içinde ölmelerine ender rastlanan idealize edilmiş estetiği öldürmek zorundadır. Benzer bir biçimde, tüm kadın yazarlar meleğin zıttı olan ikizi de öldürmek durumundadır; yani Medusa'nın yüzünü: kadın yaratıcılığını aynı derecede yok eden evdeki "canavarı"; ancak, biz feminist eleştirmenler için Woolf'un evdeki "melek" ve "canavarı" öldürme eylemi bu imgelerin doğasını ve başlangıç noktasını anlamakla başlayacaktır. Demek ki, feminist poetikayı oluşturma yolunda geldiğimiz bu noktada öldürmek için ilk önce parçalara ayırmamız gerekmektedir. Ve bu işe özellikle kadınlar tarafından yaratılmış edebiyatı anlamak için girişmek durumundayız, çünkü ileride de göstereceğimiz üzere "melek" ve "canavar" imgeleri, erkekler tarafından üretilmiş edebiyatla aynı anda o kadar çok yerde bulunmuştur ki kadın edebiyatının içine de sızan bu iki imgeden biri ya da diğerinin ölümü çok az sayıda kadın yazarda nihai bir biçimde gerçekleşmiştir. Kadın imgelemi kendisini daha çok koyu renk bir aynanın ötesinden görmüştür; son zamanlara kadar kadın yazar kendisini (belki açıkça farkında olmadan) Mary Elizabeth Coleridge'in "kristal yüzey" dediği yerde yaşayan melek ya da canavar veya melek/canavar imgesinin gerisinde duran gizemli bir varlık olarak tanımlamıştır.

Elbette, tüm edebiyatçılar için kendini tanımlamak, kendini ortaya koymaktan önce gelmektedir: Yaratıcı "ben varım" cümlesi eğer "ben" "ne olduğundan" haberdar değilse dile gelemez. Ancak kadın sanatçı için zorunlu olan kendini tanımlama süreci, ben olma hali ile benliği arasındaki ilişkiye müdahalede bulunan tüm ataerkil tanımlar nedeniyle karmaşık bir süreçtir. Ağa düşürüldüğü hissine kapılmasına neden olan tüm erkek tasarılarından kurtulmak için mücadele eden Anne Finch'in Ardelia'sından, Sylvia Plath'ın "Sayın Doktor...Sayın Düşman'a", "Ben senin eserinim,/ Ben senin dilin" diyen "Lady Lazarus"una kadar, kadın yazar, acı, kafa karışıklığı ve kızgınlık yüklü duygularla aynada görmekte olduğu imgenin genellikle bir erkek inşası, erkek beyninin parla-

yan ve tamamı ile yapay çocuğu olan "saf altın bebeği" olduğunu fark eder. Dahası, kadın yazar Christina Rossetti ile birlikte, erkek sanatçının dişi karakterinin yüzünü "olduğu şekliyle değil, erkeğin rüyalarını süslediği haliyle görmek için" tahrip ettiğini fark eder. Son olarak, 1859'da *A Woman's Poem*'in basitçe ifade ettiği gibi kadın yazar, "siz erkekler içinde hareket ettiğiniz dünyalar kuruyorsunuz...Bizim dünyamızsa (Kahretsin ki onu da siz kuruyorsunuz!)" demekte ve bu dünyanın dar sınırları içerisinde, "dört çıplak duvar ile etrafı çevrili...kendi rolümüzü oynamaktayız," diye eklemektedir.

Her ne kadar bu şiirin anıştırdığı büyük ölçüde biçimlendirilmiş kadın rolleri, önünde sonunda melek ya da canavar rolleri üzerine çeşitlemelerden ibaret olsa da, yüzeyde birbirinden son derece farklıymış gibi gözükmektedirler. Bunun altında yatan neden, kadınlar için böylesine özenle hazırlanmış bir tipolojiyi yansıtabilecek çok sayıda maske icat edilmiş olmasıdır. Elizabeth Barett Browning'e ait *Aurora Leigh*'in içerisinde yer alan önemli bir bölüm, kadın sanatçıların erkek imgeleminin yarattığı kadın figürüne baktıklarında onda insanda şaşkınlık uyandıran bir ölü olma hali ile birlikte gizemli bir çeşitlilik gördüklerini düşündürmektedir. Manidar bir biçimde, annesinin kadının ölümünden sonra yapılmış bir portresi (böylece resim bir tür ölüm maskesine dönüşmüştür, metaforik olarak sanatın içinde öldürülmüş bir kadının imgesi) üzerine düşünceye dalan Aurora, eserin resmediliş biçimi üzerine kara kara düşünmektedir. Oda hizmetçisinin, ölmüş hanımının, "İngiliz usulünde bir kefen yerine" "sert kırmızı ipekten" dikilmiş salon elbisesi içinde resmedilmesi konusunda ısrarcı olmasını fark ederek, bu sıradışı kostümün kendi üzerinde yarattığı etkinin "son derece tuhaf" olduğunu söylemektedir. Çocuk resme baktıkça, "annesinin bir kuğuyu andıran doğaüstü beyaz yaşamı" "son okuduğu, duyduğu veya hayal ettiği" her şey ile iç içe geçer ve "bu karizmatik güzellik" içerisinde, annesinin imgesi sırasıyla farklı imgelere dönüşür.

Birer birer
hayalet, şeytan ve melek, peri, cadı ve cin;
korkunç bir kaderle göz göze gelen cesur bir esin perisi;
Aşkın içinde görme yeteneğini kaybeden sevgi dolu Psyche;
Belli belirsiz kaşlarıyla, durağan bir Medusa;

Dondurulup yılanlarla giydirilmiş
Üzerindeki çamur ter gibi çabuk dökülür, ya da hızlıca
Tutkunun Hanımı, kılıçlarla deşilmiş
Babe 'in emdiği; ya da ilk seferinde Lamia
Ay ışığındaki solgunluk, önce büzülüp sonra göz kırptı
Ve titreyerek murdar olana doğru eğildi
Ya da benim annem, son gülümsemesini ardında bırakırken
Bebek ağzına kondurduğu son öpücükle
Babam bu nedenle onu yataktan itmişti
Ya da benim ölü annem, bir gülücük ya da öpücük olmadan
Floransa'ya gömüldü.

Aurora'nın annesinin resminde gördüğü dişi formlar, bize önceden söylediği üzere –okumuş ve görmüş olduğu her şey birbirine karıştığı için– aşırı, melodramatik ve gotiktir –hayalet, şeytan ve melek; peri, cadı ve cin. Ancak, bunun bize gösterdiği yalnızca, tıpkı annesi gibi, erkek tarafından tanımlanmış maske ve kostümlerin içerisinde oturmaya mahkum edilmiş olması değildir. Aynı zamanda, erkek tarafından tanımlanmış bu maske ve kostümlerin kaçınılmaz olarak onun içinde ikamet edecek ve bakış açısını değiştirecek olmalarıdır. Aurora'nın bir şair olarak gelişimi Bildungsroman'da Barrett Browning'in merkezi meselesidir; ancak eğer bir şair olacaksa öncelikle erkek bir 'opus' olan kendi ölü benliğinin yapıtaşlarını sökmeli, "yaşayan" ve "tutarsız" "benliğini" keşfetmelidir. Diğer bir deyişle, Barrett Browning'in olgunluk döneminde yaptığını söylediği gibi "kopya" olanı bırakmalı ve yerine "kendi bireyselliğini" koymalıdır; ancak burada önemli olan şudur ki Aurora'nın annesinin portresinde betimlenen "kopya" benlikler sonuçta bir kez daha iki ahlaki uçta konumlanan melek (melek, peri ve belki cin) ve canavarı (hayalet, cadı, şeytan) temsil etmektedir.

"Erkeğe karşı Kadın, Doğaya karşı Kültüre eşit midir?" sorusunu irdeleyen parlak ve etkili analizinde antropolog Sherry Ortner, her toplumda "kadınlar ile ilişkilendirilen medyumluk biçiminin, insan türünün bağlantı/ilişki kurma biçimleri arasındaki sıralamada hem en alt hem de en üst sırada durduğunun" altını çizmektedir. Bu "sembolik muğlaklığa" açıklama getirirken, "hem yıkıcı dişi sembolleri (cadılar, nazar, menstrüasyon kaynaklı kirlilik, iğdiş eden anneler) hem de dişi aşkınlık sem-

bollerini (ana tanrıça, kurtuluşun bağışlayıcı dağıtıcıları, adaletin dişi sembolleri)" "kadınların kültür hegemonyasının hem altında hem de üstünde durabilmek için belirli bakış açılarından ortaya çıkabilecekleri" vurgusunu yaparak açıklamaktadır. Bir diğer deyişle, kadın tam da kalemin temsil ettiği özerklikten –öznellikten– mahrum bırakıldığı için, aynı zamanda kültürün (ki kültürün amblemi de kalem olabilir) dışında bırakılmakla da kalmaz, bunun yanı sıra, kültürün tapınma ya da korku, sevgi ya da nefret yoluyla yüzleştiği uçlardaki gizemli ve inatçı Ötekiliğin de kendisi haline gelir. Kadın "hayalet, şeytan ve melek; peri, cadı ve cin" olarak tanımlanmasıyla, erkek sanatçı ile Bilinmeyen arasında gidip gelirken, erkeğe saflığı öğretir ve kendisi indirgenmiş bir haldeyken bile onu bilgilendirir. Peki bu durumda kadının sanatsal gelişimine ne olacaktır? Bu gelişim çok uzun bir süredir melek-canavar imgesi tarafından nitelendirildiği için, kadın yazar, erkek tarafından kaleme alınmış metnin aynasında böyle bir imge ile ilgili bir anlayış geliştirmiş olmanın, bir kadının edebiyat ile uğraşmasında önkoşul olduğunu düşünecektir. Joan Didion'un yakın zamanda söylediği gibi, "yazma eylemi, başka bir kimsenin en özel alanını işgal etmek, kendini zorla kabul ettirmek" anlamına geldiği için "bir çeşit saldırıdır" Leo Bersani'nin "edebiyata bulaşmış olmanın bize tesir etmesiyle birlikte bir tür ayrışma ya da esnekliğe izin vermek durumunda kalırız" cümlesiyle ifade ettiği gözlemindeki gibi, Didion'un yaptığı vurgunun da bu bağlamda özel bir önemi bulunmaktadır. Edebiyatla uğraşan sayısız kadının "en özel alanını" işgal eden erkek kurgularının kapsamlı bir analizinin yapılması için yüzlerce sayfa yazılması gerekir –öyle ki bu konuya adanmış mükemmel nitelikte birçok kitap bulunmaktadır; ancak, biz burada erkek metinlerinin kendilerini kadınlara dayatmak anlamında ne derece ileri gittiklerini göstermek için en temel aşırı uçlardan ikisi olan melek ve canavar imgelerini kısaca gözden geçireceğiz.

Norman O. Brown'ın Laura/şiir hakkındaki yorumunun gösterdiği üzere erkek yazarların oluşturmayı düşündükleri ideal kadın her zaman bir melektir. Aynı zamanda, Virginia Woolf'un bakış açısıyla, "evdeki melek", edebiyatla ilgilenen kadınlara erkeklerin dayattığı en tehlikeli imgelerden bir tanesidir. Bu muğlak imge nerede ve nasıl ortaya çıktı? Özellikle de Woolf'un son derece rahatsızlık duymasına neden olmuş bu Viktoryen melek

nasıl oluştu? Ortaçağ'da insanlık için saflığın büyük öğretmeni Ortner'in "kurtuluşun bağışlayıcı dağıtıcıları" tanımına her anlamda uyan figür elbette ana tanrıça Bakire Meryem'di. Ancak, daha seküler bir hal almış on dokuzuncu yüzyıl toplumunda saflıkdışı tipleme cennetteki Madonna ile değil evde varlık gösteren bir melek aracılığıyla temsil ediliyordu. Yine de, Kutsal Bakire'den evcil meleğe, (diğer birçoklarının yanı sıra) Dante, Milton ve Goethe'den geçerek gelen edebi alçalmanın izlerini sürmek olasıdır.

Diğer birçok Rönesans neo-Platoncusu gibi Dante de, Bakire'nin kendisi gibi bakire eşlikçisi Beatrice'i tanımak yoluyla, Tanrı'yı ve en büyük yardımcısı Bakire'yi de tanıdığını iddia ediyordu. Benzer biçimde Milton, (daha sonra derinlemesine inceleyeceğimiz) inkâr edilmesi imkânsız kadın düşmanlığına rağmen "geç benimsediği azizenin" kendisini bir vizyon aracılığıyla şereflendirdiğini yazmaktadır:

> Beyazlar giymiş geldi, aklı kadar saf.
> Yüzü peçeliydi, ama hayal gücümün gözünde
> Sevgi, sevimlilik ve iyilik ile parladı
> O kadar açık, başka hiç bir yüzde yok böylesi bir haz.

Bir diğer deyişle, ölümü esnasında Milton'ın karısı, hem Meryem'in göksel parlaklığını hem de (çocuk yatağının kirinden arındığı için) Beatrice'in bakirelere has saflığını almıştır. Aslına bakacak olursak, eğer yeniden vücut bulması mümkün olsa, meraklı kocasına cennetin ışıltılı gizemlerini anlatacak evdeki meleğe dönüşme olasılığı bile bulunmaktadır.

Goethe'nin *Faust*'unun sonundaki çokça bilinen "Ebedî Dişilik" (*Das Ewig-Weibliche*) vizyonu, kadınları tövbekâr fahişelerden meleksi bakirelere kadar farklı şekillerde sunarak, onlara kutsal Baba ile insan oğulları arasında yorumcu ya da aracı rolünü vermektedir. Faust'un "*Chorus Mysticus*" bölümünün Almancası şiir formunda çevrilmesi son derece zor bir bölümdür; ancak Hans Eichner'in İngilizce açımlamasının bize gösterdiği, Goethe'nin dişi aracılarının Milton'ın "geç benimsediği azizenin" bir tekrarından ibaret olduğudur: "Geçici olan her şey sadece semboliktir; burada (yani önünüzde duran sahnede sembolik manada) 'ulaşılmaz olan' resmedilmiş ve (sembolik olarak) 'ifade edilemeyen' de ortaya konmuştur. 'Ebedî Dişilik' (yani kadın tarafından simge-

selleştirilen ebedi prensip) bizi daha yukarıdaki alanlara çeker." Sözkonusu ebedî dişiliğin gerçek doğası üzerine düşüncelerini iletirken Eichner, Goethe için "ideal düşünsel saflığın" her vakit dişil bir güç ve "ideal eyleminse her vakit eril bir güç" olduğu yorumunda bulunmuştur. Dolayısıyla görüyoruz ki bir kez kadınlar tamamı ile edilgen ve yaratıcı güçten yoksun varlıklar olarak tanımlandıkları için erkek sanatçıların nezdinde ilahi bir varlık olarak algılanmaktadırlar. Bu metafizik boşluğun içerisinde kadın "saflığı", kelimenin sunduğu tüm ahlaki ve psikolojik sonuçlarını da kapsayacak biçimde kadınların *benlik-siz* olduğunu göstermektedir.

Goethe'nin ebedi dişilik kavramı üzerine tartışmaya devam eden Eichner, şairin "en asil dişilik zincirinin temsilcileri" eksenine bir örnek verir. Bu örnek, *Wilhelm Meister'in Seyahat Yılları* eserindeki Makarie'dir. Eichner'in Makarie betimlemesi evdeki melek kavramının arkasındaki felsefi zemini açıklamak konusunda faydalı olacaktır:

"Neredeyse tüm yaşamını sadece tefekkür ile geçiriyor...taşradaki bir mülkte, dikkate değer bir yalnızlık içerisinde yaşıyor... içinde sosyalleşmeye yer olmayan bir yaşam –öyküsü anlatılamayacak bir yaşam– çünkü ortada anlatacak bir öykü bulunmamakta. Varlığı gereksiz değil. Tam aksine o...karanlık dünyada bir ışık; yaşamında anlatılacak bir öykü barındıran yolcuların yönlerini tayin etmelerine yardımcı, hareketsiz bir deniz feneri gibi parlıyor. Eylem ve duygu dünyası ile haşır neşir olanlar gereksinim duyup ona doğru döndüklerinde, asla öğüt ve teselliden yoksun bırakılmıyorlar. O bir ideal, bencillikten uzak ve saf bir yüreğin güzel bir örneği."

Makarie, kendisine ait bir öyküsü olmamasına rağmen başkalarına öğüt verip onları teselli ediyor; dinliyor, gülümsüyor, yakınlık gösteriyor: Bu özellikler Makarie'nin sadece Batı kültürünün manastıra kapanmış bakirelerinden biri olmadığını aynı zamanda da on dokuzuncu yüzyılın en sevilen şiir kitabında boy gösteren ve simgelediği olguya adını veren Coventry Patmore'un evdeki meleğinin soyundan geldiğini göstermektedir.

Patmore'un, onun için ve onun sayesinde şair olduğum kadına adadığım eser olarak nitelediği *The Angel in the House*, köy başpapazının üç kızından biri olan, bencillikten uzak erdemi, iyiliği, sadelik ve soyluluğu sadece Victoria dönemine ait bir ha-

nımefendinin özelliklerini yansıtmakla kalmayıp, aynı zamanda kızı dünya üzerinde bir melek mertebesine ulaştıran Honoria'nın kur yapılma ve evlilik sürecini aktarıp övgüler düzen dizelerden oluşmaktadır. Honoria'nın ruhaniliği şair kocası için kutsallığın ne olduğunu o kadar açıklayıcı niteliktedir ki şair bunu şöyle ifade etmektedir:

Bundan daha mutlu bir konum isteyemem
Bu ödülü tüm hayatım boyunca yaşamaktan başka
Aşkın kanatlarında özgür kaldım
Ve onun iyiliği ile yüceye ulaştım
İnsanın ne kadar soylu olması gerektiğini öğreteceğim
Böylesine güzel bir eşe yaraşır olmak için

Başka bir deyişle, Honoria'nın esas erdemi erkeğini "yüce" bir konuma getirebilmiş olmasıdır. Kızın kendisi ne yüce ne de sıradışıdır. Aslında Patmore, kızın neredeyse acınası denebilecek sıradanlığını yansıtan pek çok detay vermektedir: Honoria menekşeler toplar, eldivenlerini kaybeder, kuşlara yem verir, güllerini sular ve sevgilisinden ödünç aldığı, "altın değerinde" olduğundansa habersiz olduğunu şairinden öğrendiğimiz bir Petrarca cildini kucağında tutarak başpapaz babası ile birlikte Londra'ya gider. Özetle, Goethe'nin Makarie'si gibi Honoria'nın da diğerkâm masumiyetinin barındırdığı öyküsüzlükten başka bir öyküsü bulunmamaktadır. Bu diğerkâm masumiyet, "Erkek mutlu edilmeli; onun mutlu edilmesi kadının mutluluğudur" fikrine dayanmaktadır.

Önemli olan bir diğer konu, şair, Honoria'sının onu Uyuyan Güzel ya da Pamuk Prenses gibi beklemekte olduğu başrahibin evini ilk ziyaret ettiğinde ortaya çıkar. Honoria'nın kız kardeşlerden biri şaire artık Cambridge'den ayrıldığına göre Kant ya da Goethe'nin dehasını geçip geçemediğini sorar. Ancak, eğer İngiltere kırsalındaki *Ebedî Dişiliğe* şükran içerisinde sunduğu bu övgüler bu iki adamdan ikincisini hiçbir biçimde geçmediğini gösteriyorsa, bunun nedeni eğitimli Viktoryen erkekler için Goethe'nin kolejlilere özgü toyluktan ziyade ahlaki olgunluğu temsil ediyor oluşudur. Ne de olsa Viktoryen sağgörünün en etkili başyapıtı sayılan *Sartor Resartus*'un zirveye ulaşan sözleri "Byron'ı kapatın, Goethe'yi açın" ifadesidir ve Carlyle her ne kadar özellikle şimdilerde, "kadın meselesi" olarak anılan konuyu düşünmüyorduysa

da, yazarın Goethe'yi kutsaması, başka şeylerin yanı sıra, Patmore'un dizelerinde betimlediği meleğin ta kendisi olan, Aurora Leigh'in annesinin resminde gördüğü ve Virginia Woolf'unsa anımsamaya bile tahammül edemediği ebedi dişilik meselesine yeni bir vurgu getirmekteydi.

Elbette, on sekizinci yüzyıldan itibaren, genç kızlara itaatkâr, alçakgönüllü ve benliksiz olmayı empoze eden ve tüm kadınlara da meleksi olmaları gerektiğini anımsatan adabımuaşeret kitaplarının sayısındaki artış olmuştur. Bunun *The Booke of Curtesye*'den (1477) gazetelerdeki *Sevgili Abby* köşelerine kadar uzun ve kalabalık bir yol olduğu doğrudur; ancak toplum tarihçileri "ebedî dişi"nin yaratılışında bu metinlerin oynadığı rolü kapsamlı bir biçimde incelemişlerdir: alçakgönüllülük erdemi ve zarafet, saflık, incelik, kibarlık, itaatkârlık, az konuşma, iffet gibi özelliklerin hepsi Honoria'nın meleksi masumiyetine katkıda bulunan düzgün davranış biçimleri olarak tanımlanmıştır. Bu türden davranış kitaplarının yazarları, hanımları "davranışlarımızın belirli kurallara bağlı olması gerektiği ve uykunun bile zarafet içerisinde gerçekleşebileceği" konusunda telkin etmişlerdir. Aynı zamanda bu kadınlara, iyi davranışın bir kadının kocasına olan görevi olduğu da söylenmiştir çünkü "eğer kadın varlığını, kocasının rahatı ve çıkarına borçluysa, kadının kocasını tatmin ve mutlu etmek konularında dikkat ve özeni elden bırakmama zorunluğu son derece mantıklıdır."

Bir diğer deyişle erkekleri memnun etmek sadece meleksi özelliklere sahip olmakla kalmaz, aynı zamanda, daha dünyevi terimlerle söyleyecek olursak bir kadının düzgün davranışı bunu da gerektirmektedir. 1884'te Viktoryen İngiltere'sinin başta gelen kadın ahlak ve davranış uzmanı Mrs. Sarrah Ellis, "Hayran olunmak ve memnun kalmak için ne yapmalıyım" düşüncesinin bir kadının sabah uyanır uyanmaz yönelttiği ilk soru olmaması gerektiğini beyan etmektedir. Hayır, "ev ahalisi arasında en az işi olan kişi kendisi olduğuna göre doğru hislere sahip bir kadın kendini başkalarının iyiliğine adamalıdır." Ve bunu sessizlik içerisinde yapmalı, girdiği zahmete dikkat çekmemelidir çünkü kendisine kötülüğü dokunacağı için aklını başkalarını düşünmekten uzaklaştıran ve kendine yoğunlaşmasına neden olan her eylem ve durumdan uzak durması gerekmektedir. Benzer bir biçimde, 1865'te John Ruskin "kadının gücünün ne yönetmek ne de savaş

için uygun olduğunu ve aklının da buluş ve yaratı için değil tatlı bir düzen kurmak için gerektiğini" söylemiştir. Açıktır ki, her iki yazar da evin kutsallığı içerisindeki Viktoryen melek-kadının, kocasının kan ve terin kaçınılmaz iştirakçisi olduğunu, kendisinin de "önemli eylemlerle geçen bu yaşamda" erkeğe ruhani bir sığınak olması gerektiğini ve aynı kadının "tefekkürle şekillenmiş saflığının" da ruhani ötekiliğin yaşayan bir kanıtı olduğunu savunmaktadırlar.

Ancak, zaman zaman, diğerkâmlığın zor şartları ve günlük yaşamın dışında bırakılmışlığın uç koşulları altında bu on dokuzuncu yüzyıl melek-kadın, sadece ötekiliğin yaşayan bir kanıtı olmakla kalmaz aynı zamanda bir *memento mori* ya da Alexander Welsh'in kaydettiği şekliyle "Bir Ölüm Meleği" haline de gelir. Welsh özelde Dickens'daki kadın kahramanları ve genelde de "angelology" adını verdiği kavramı tartışırken, Florence Dombey gibi ruhani bir kadın kahramanın "ölmek üzere olan bir kimseye gelecekteki konumuna doğru nasıl yol gösterdiğini" hem de hastayı "ölümün diğer tarafında" nasıl bir anne gibi karşıladığını incelemiştir. Ancak, eğer melek-kadın tuhaf bir biçimde hem bu dünyada hem de sonrakinde eşzamanlı olarak ikamet edebiliyorsa, o vakit, ölmek üzere olan insanlara hizmet etmesinin yanı sıra kendisi de halihazırda ölüdür. Welsh, "kadın kahramanın rolünün tersine çevrilebilirliği ve bu yolla da ölme eylemi ile birini ölümden kurtarma eyleminin birbirine karışması" fikri üzerinde durmakta ve Dickens'ın aslında Florence Dombey'e ölmüş bir insanın dünyevi olmayan huzuruna sahip bir nitelik atfettiğini vurgulamaktadır. En sonunda, ruhani bir haberci, meraklı adamlara gizemleri yorumlayan bir tercüman olmasıyla Ebedi Dişilik meleği, ölümün gizemli ötekiliğinin habercisi haline gelmektedir.

Ann Douglass'ın yakın zamanda gösterdiği üzere on dokuzuncu yüzyılda Harriet Beecher Stowe'un küçük Eva'sı ya da Dickens'ın Nell'i gibi ölüm-meleklerinden meydana gelen kült, hakikatte "ölümün evcilleşmesine" neden olmuş ve bu yolla da, ölmek üzere olan kadın ve çocukları içeren genel kabul görmüş bir ikonografi ile azizelerin stilize edilmiş hayat öykülerinin üretilmesi ile sonuçlanmıştır. Örneğin, Dickens'ın canlı-ölü Florence Dombey'i gibi Louisa May Alcott'un ölmek üzere olan Beth March'ı da evdeki-melek konumundadır ve kendini cennete teslim ettiği ölüm yatağı da, melek-kadının gizemlerini saklayan nihai

tapınaktır. Aynı zamanda, hiç şüphe götürmemektedir ki bir hanımefendiye yaraşır kırılganlık ve narin güzelliğe dayandırılmış estetik kült, melek-kadının ahlaki kültü ile de ilişkilidir –"kibar" hanımları, kendilerini sanatın içerisinde öldürmek zorunda bırakmıştır: çekicilikleri tedirgin edici biçimde, ölülerin beyaz, porselene benzer hareketsizliğini anımsatan ince, solgun, edilgen varlıklardır. Sıkı bağcıklar, oruç tutmak, sirke içmek ve bu türden diğer kozmetik ve beslenmeye dair aşırılıklar, kadınları ya yalandan bir marazi zayıflığa ya da gerçek hastalığa iten fiziksel perhizin birer parçasıdır. Beth March'ın nazik ablası Amy, kendi ustalıklı yöntemleri sayesinde müsrif kız kardeşi ile boy ölçüşecek derecede solgun ve zayıf bünyelidir ve bu iki kadın karakter, bir arada, Edgar Allan Poe'nun "dünya üzerinde onun ölümünden daha şiirsel bir konu yoktur," yönünde açıkladığı sembolik "güzel kadın"ın birbiriyle uyumlu iki yarısını oluşturmaktadırlar.

Ancak, *objet d'art*'a dönüşsün ya da dönüşmesin, kendini kuşatmış olması –kişisel konforu, arzuları ya da her ikisi birden– güzel melek-kadının ana eylemidir. Aynı zamanda, onu hem ölüme hem de cennete mahkum eden de bu eylemden başka bir şey değildir. Goethe'nin Makarie'si gibi öyküden yoksun bir yaşam, gerçekte ölümden meydana gelen, yaşarken ölü olmayı gerektiren bir yaşamdır. Son olarak "tefekkür içerisindeki güzellik" ideali, hem cennet hem de ölüm çağrışımı yapmaktadır. Aurora Leigh'in kataloğuna geri dönecek olursak –"hayalet, şeytan ve melek; peri, cadı ve cin" vizyonu– Aurora'nın annesinin hem göksel bir melek hem de bir çeşit uğursuz hayalet olması bütünüyle mantıksız değildir, çünkü bu kadın arzusunu, benliğini ve yaşamını çoktan öldürmüş olduğu için gerçek yaşam süresi içerisinde de ancak öldükten sonra gelebilecek türde bir varlık sürdüren, tinsellik kazanmış Viktoryen kadınının maskesini takmaktadır.

Douglas'ın bize anımsattığı bir diğer nokta da, ölümün Viktoryen dönemdeki bu evcilleştirilmiş biçiminin sadece diğerkâmların ölümü edilgen kabulünü değil, aynı zamanda güçsüzlerin gizlice güç peşinde koşmalarını da temsil etmekte olduğudur. Douglas; mezar taşı, görmezden-gelinenler-kültünde kutsal bir semboldür, demektedir.

Kamusal hayatın dışında, duyusal varoluşun tüm zevklerinden mahrum bırakılmış (tüm acılarından olmasa da), evdeki Viktoryen meleğe sadece bir alanda egemen olma izni verilmişti:

ölüler krallığında. Yine de, bir hemşire, avutucu, ruhani-rehber ve mistik aracı olan, ölmek üzere olanları ve ölüleri yöneten bu kadının hayranları, ölmenin ya da ölümü hafifletmenin yanı sıra bu kadının ölümün kendisini de getirebileceğinden hiç korkmamışlar mıdır? Welsh'in tanımlamasına göre, "bir meleğin kurtarma yetisi, ölümü reddederken bile ölümün gücünü ima etmektedir." Meleksi Agnes, Wickfield'dan söz ederken (*David Copperfield*'da) fesat ama akıllıca bir soru yöneltir: "Dedektif edebiyatının dilinde Dora Copperfield'ı canlı gören son insan kimdi?"

Ne Welsh ne de Dickens melek kadının tehlikeli potansiyelini ima etmekten öteye geçmiştir. Ancak bu bağlamda bakıldığında, aklı olan için tek bir kelime bile yeterli olacaktır; çünkü böyle bir ima, Aurora'nın annesinin geçtiği akışkan dönüşümü açıklamakta yeterlidir. Görmeye başlarız ki onun "hayalet, şeytan ve melek; peri, cadı ve cin" imgeleri ayrılmaz biçimde hem birbirine hem de her biri kendi zıddına bağlıdır. Açıktır ki, ölü bir meleğin tabutu andıran görüntüsüne kapatılmış haldeki bir kadın, içindeki kaçma eylemine karşı kötücül bir arzu duyuyor olabilir. Bunun yanı sıra, eğer bir ölüm meleği olarak, erkek ruhunu bir alandan diğerine Hızır gibi geçiren diğerkâm bir anneyi andırmaktaysa, aynı kadının, annelik gücü de tüm kadınların çocuklarını içine doğurdukları korku içeren ölümlülük bağını ima etmektedir. Son olarak, kendi bakımına bırakılmış herkesin esenliği için ona güvenilmesi nedeniyle melek kadının ev/mistik alanı yönetiyor olduğu gerçeği, onun yönetebilme yetisine sahip olduğunu; plan yapabildiğini; komplo kurabildiğini –hem öyküler hem de stratejiler anlamında–göstermektedir.

Viktoryen meleğinin planlaması, ölümlü bedenselliği ve patlamaya hazır hiddetinin bastırılmış kapasitesi (ve tam da bu nedenle daha da korkutucu) erkek "angelographers"ların en parlak metinlerinde bile genellikle belli belirsiz yer bulur. Örneğin, Patmore'un Honoria'sının ilk başta göründüğünden çok daha ikiyüzlü olduğunu fark ederiz. "Güvercininin küçük aptallıklarından çok, bir yılanın zekasına sahip olduğunu" şair-sevgilisi de itiraf etmektedir. Elbette, bu kurnazlığı "iyi" bir amaç doğrultusunda kullanılmaktadır: yani "erkeğin aşkını güçlendirip perçinlemek" adına. Yine de,

Doğruluk biçimi hileden geçer;
Düşündüklerinden ve söyleyeceklerinden
(her ne kadar ona asla hilebaz demeyeceksem de)
İskoçya'dan Çin'e kadar uzanır yalanları.

Açıktır ki, şair burada sevgilisinin, Austen'ın Yüzbaşı Harville'i tarafından "tutarsızlık" –yani, benliğini meleksi bir vazgeçiş ile reddetmesinin altında yatan inatçı özerklik ve içeriği tahmin edilemez öznelliği– olarak tanımlanmış niteliğe yatkınlığını fark etmiştir.

Benzer bir biçimde, beden ile ruh arasındaki benzer gerilimleri, melek-kadın imgesinin bir diğer çeşitlemesi bağlamında incelediğimizde, Dante Gabriel Rossetti'nin *Kutsanmış Damozel*'ini cennette altın parmaklıkların gerisine yerleştirdiğini ve buna rağmen kadının halen insan bedenine bürülü kaldığını gözlemlediğini görürüz. Yaslandığı parmaklıklar tuhaf bir şekilde ılıktır; sesi, saçı, gözyaşları tuhaf bir biçimde gerçek ve duyusaldır; belki de bu bir kadında bütünsel bir ruhaniliğin olanaksızlığını vurgulamaktadır. "Damozel'in" yaşam içerisindeki bu ölümü, her halükârda ve bir biçimde fizikseldir ve bu nedenle (parodoksal bir biçimde) ölümlülüğü sembolize etmektedir. Ancak, her ne kadar Rossetti *Kutsanmış Damozel*'i eşi, model Elizabeth Siddal'ın intiharından on altı yıl önce, 1846'da yazmış olsa da, bu türden bir imgede ifade bulan endişeler, Lizzie'nin ölümünden çok sonra yüzeye çıkmıştır. 1869'da, yüzü "hâlâ rüyalarını süsleyen" bu çok sevdiği kadınla birlikte gömdüğü –sanki kadın ve yapıt birbirinden ayrılamazmış gibi bir arada gömdüğü de diyebiliriz– bir şiir elyazmasını yeniden ele aldığında, Rossetti, Lizzie'nin tabutunu mezardan yeniden çıkarmış ve Londra edebiyat dünyası "kadının saçının ölümünden sonra bile uzamaya devam ettiği –hem de o kadar çok, güzel ve bakımlı uzamıştır ki altın pırıltıları ile tüm tabutu kaplamıştır–" dedikodularıyla çalkalanmıştır. Ne kadar meleksi olsa da hiçbir kadının tamamen feragat edemeyeceği, alt edilemez dünyeviliğini sembolize eder gibi, Lizzie Siddal Rossetti'nin saçı, korkunç dişi cinsel enerjiyi yansıtan bir metafor gibi kocasının kendisini içine kapattığı hem gerçek hem de metaforik tabuttan dışarıya doğru taşmaktadır. Rossetti, "Değişmeyen gecenin çevresini dönüştürür/Tüm altuni saçlar ölümün ellerinde solmadan serpilir," diye yazmıştır.

Eğer Rossetti'nin ölü eşi gibi bir kadını alt edilemez derecede dünyevi; ancak, bir biçimde de doğaüstü nitelikte bir varlık olarak tanımlarsak, bu durumda, kadını bir cadı ya da canavar, alt dünyanın, meleğin karşıt ayna imgesi olan büyülü bir varlığı olarak da tanımlıyoruzdur. Durum böyle olunca, Shelley Ortner'ın kelimeleriyle kadın, "kültür hegemonyasının hem altında hem de üstünde (ama esasında en basit şekliyle dışında) durmaktadır." Ancak şimdi, ötekiliğin bir temsilcisi olmasıyla, ruhun ilham verici ötekiliğinden çok, etin tahrip edici ötekiliğini canlandırmakta ve –Anne Finch'in kelimeleriyle ifade edecek olursak– kendisi için tasarlanan meleksi alçakgönüllülük ve "sıradanlık" yerine erkeğin küstah arzular olarak nitelendirdiği duygularını ifade etmektedir. Bu tartışmanın başlangıç noktası olan "otorite" tanımlarına geri dönecek olursak, meleksi kız kardeşin yerine geçme tehdidi barındıran canavar-kadının, uzlaşmaz dişil bir özerklik barındırdığını görürüz. Dahası bu niteliği nedeniyle yazarın kaynağına kötü isimler (cadı, fahişe, şeytan, canavar) verdiği bu karakterde hem yazarın kendi endişesini yatıştırma gücünü hem de bununla eşzamanlı olarak, metinsel bağlamda kendisine biçilen yerde kalmayı reddeden karakterin yazardan "kaçan" bir öykü oluşturmaktaki gizil kudretini temsil ettiğini fark ederiz.

Dorothy Dinnerstein'ın ifade ettiği gibi, erkeklerin kadın özerkliğiyle ilgili endişeleri herkesin anne-güdümlü bebekliğine kadar uzandığı için, geleneksel olarak ataerkil metinler, her meleksi ve bencillikten uzak Pamuk Prenses'in dayatmacı bir üvey anne tarafından ya avlanması ya da tedirgin edilmesi gerektiğini söylemektedir: evcil bir ortamın kutsallığında parıldayan itaatkâr kadın portrelerinin hepsinde, her vakit, William Blake'in "Dişi istenç" adını verdiği kutsal şeylere hürmeti olmayan bir şeytanlık barındıran, ilki ile eşit önem taşıyan negatif bir imge bulunmaktadır. Dolayısıyla, erkek yazarlar güvercinin basitliğini geleneksel anlamda överken, yılanın kurnazlığını da her zaman cezalandırırlar –en azından bu kurnazlık kadının adına kullanılmışsa cezasız kalmayacaktır. Benzer biçimde, kararlılık ve saldırganlık –erkek yaşantısındaki "önemli eylem" dünyasının belirgin özellikleri– kadın niteliğine dönüştüklerinde "korkunç" bulunurlar çünkü bu özellikler "dişi" değildirler ve bu nedenle de "tefekkür içerisindeki saflık" ile geçen güzel bir yaşama uygun olmayan nite-

liklerdir. *The Daughter of Eve*[32] üzerine düşünürken, Patmore'un şair-anlatıcısı açık bir ifadeyle şöyle demektedir:

> Kadının nezaketi sınırın ötesinde kayboldu
> Bundan geriye kalana hafifçe göz atan benim
> Sevgimi soldurdu, hataları kaldı geriye
> Hiçbir tarafı erkeğe ait değil.

Şair-konuşmacı ne kadar şanslıdır ki Honoria'sının bu türden kötücül özürleri bulunmamaktadır; daha önceden de belirttiğimiz gibi, bir yılanı andıran kurnazlığını bütünüyle sevgilisini mutlu etmek için kullanmaktadır. Ancak, eril edebiyatın büyük bir kısmında tekrarlanan evin içindeki tatlı kadın kahraman, (Honoria gibi) bir biçimde dışarıdaki kötü bir fahişe ile karşı karşıya kalmak zorundadır.

Örneğin, Thackeray'in melek gibi itaatkâr Amelia Sedley'si –kariyeri Patmore'un meleğinden daha fazla iç karartıcı detaylarla betimlenmiş bir diğer Honoria da diyebiliriz– romancının bir noktada korkunç ve sinsi bir büyücü diye tanımladığı, *Gurur Dünyası*'nın fazlasıyla özerklik sahibi Becky Sharp'ı ile 'gizliden gizliye gezinmektedir.'

"Bu tatlılıkla kandırıp ikna eden, şarkılar söyleyip gülümseyen sireni betimlerken yazar, alçakgönüllü bir gururla okuruna, kibarlığın gerektirdiği kuralları bir kez olsun unutup unutmadığını ve canavarın korkunç kuyruğunu suyun üstüne çıkartıp çıkartmadığını sorar. Hayır! Arzu edenler oldukça saydam olan dalgaların altını gözetleyip şeytani derecede çirkin ve yapışkan kuyruğun kıvranarak dönüşünü, kemiklerin arasında çırpınışını ve cesetlerin arasında dolanıp durmasını izleyebilirler; ama suyun üstünde, sorarım, her şey düzgün, hoş ve duruma uygun değil midir..."

Bu sıradışı bölümün de önerdiği üzere, canavar sadece meleğin arkasına gizlenmiş olmayabilir, meleğin içinde (ya da alt yarısında) ikamet ettiği de ortaya çıkabilir. Böylelikle, Thackeray "düzgün, hoş ve uygun," bahtsız erkekleri "kandırıp ikna eden" evdeki her meleğin aslında "şeytani derecede çirkin ve yapışkan" bir canavar olma olasılığını vurgulamaktadır.

[32] (İng.) *Havva'nın Kızı.* (ç.n.)

Adrienne Rich, *Planetarium*'da "canavar formundaki bir kadın" ya da "kadın formundaki bir canavar/gökyüzü onlarla dolu" demektedir. Gökyüzü onlarla dolu olduğu için, sadece Thackeray'nin yılankavi sireni ile doğrudan alakalı dişi canavarlara odaklansak bile, bu tür canavarların çok uzun süredir erkek metinlerinde varlık gösterdiğini fark ederiz. Kirli maddeselliğin sembolü olan ve sadece kendi çıkarları doğrultusunda hareket eden bu kadınlar, doğanın kazaları, geri püskürtülmesi gereken deformasyonlardır; ancak, tüm ucubeliklerine rağmen içlerinde kimi sağlıksız enerji türleri, güçlü ve tehlikeli sanat biçimleri barındırırlar. Dahası, erkeklerin kadın karşısında duyduğu dehşeti canlandırdıkları ölçüde –özellikle dişi yaratıcılığın erkek tarafından hor görülmesi– bu tür karakterler kadın yazarların benlik algıları üzerinde büyük bir etki yaratmış ve meleksi kız kardeşlerinin itaatkârlık mesajlarını olumsuz yönde pekiştirmişlerdir.

Spencer'ın *The Faerie Queene*'inin ilk kitabı bizi tüm canavar kadın hattındaki kadınların prototipi diyebileceğimiz bir dişi canavar ile tanıştırır: "Errour, yarı kadın, yarı yılandı", "Son derece tiksindirici, değersiz ve aşağılık bir kibirle doluydu." Bebeklerinin zehirli memelerini emdiği ya da nefret ettikleri ışıkla karşılaştıklarında sürünerek gerisingeri ağzının içine girdikleri karanlık bir mağarada ürer ve Kızılhaç şövalyesine karşı savaşırken yığınlarca kitap ve kâğıdı, kurbağa ve yavrusunu püskürtürdü. Yanlış yönlendirilmiş ve iyi hazmedilmemiş eğitimin tehlikeli sonuçlarını sembolize ederken, kadının tiksindirici yapısı, aynı zamanda Birinci Kitap'taki iki güçlü dişinin kuvvetini de hissettirmektedir: Duessa ve Lucifera. Ancak, bu iki kadın aşağılık doğalarını gizlemek için yanıltıcı bir görünüme bürünebildiklerinden Errour'dan daha tehlikelidirler.

Errour gibi Duessa'nın da belden aşağısı, Lear'ın "Kalçasına kadar mirası Tanrıların/Ama ondan aşağısı bütünüyle şeytanların" cümlesini önceden haber verircesine biçimi bozulmuştur. Tüm cadılar gibi, yeni ay vaktinde Scylla, Kirke ve Medea gibi büyücülerin yıkanırken geleneksel olarak kullandıkları şifalı otlarla kendini temizleyerek kefaretini ödemesi gerektiğinde, "aşağı tarafları" "şekilsiz ve korkunç" biçimleriyle ortaya çıkar. Ancak burada önemli olan, Duessa'nın Hıristiyanlık, yardımseverlik ve uysallık gibi değerleri sembolize eden güzel ve meleksi kadın kahraman Una'nın kılığına girerek erkekleri kapana kıstırıp aldatıyor olma-

sıdır. Aynı biçimde, Lucifera zekice inşa edilmiş, zayıf temelleri ve harap olmuş kısımları dikkatlice gizlenmiş; görünürde güzel bir malikâneye benzeyen Kibir Evi'nde yaşamaktadır. Her iki kadın da zanaatlarını erkekleri tuzağa düşürüp yok etmek için kullanırlar ve her ikisinin sanatı da gizli ve utanç verici çirkinliği gizlenmiş genital bölgeleri ile, yani dişilikleriyle yakından ilgilidir.

Tertullianus ve Aziz Augustinus gibi erken Hıristiyanlığın kadın düşmanlarından başlayarak Rönesans ve Restorasyon edebiyatı boyunca devam eden –Sidney'in Cecropia'sı, Shakespeare'in Lady Macbeth'i ve Goneril ile Regan'ı, Milton'ın Günah'ı (ve hatta daha ileride göreceğimiz gibi Havva'sı) –dişi canavar imgesi, kadınların tam da "kalemi ellerine almaya başladıkları" bir zamanda, zehirli tasavvurları kadın okurlar için oldukça korkutucu olan bir grup erkek sanatçıdan oluşan on sekizinci yüzyıl hicivcilerinin eserlerinde önemli bir yer kaplar. Bu yazarlar, edebiyatçı kadınlara iki türlü saldırıda bulunmuşlardır. Bunlardan ikincisine kıyasla daha açık bir biçimde ortada olan ilki Sheridan'ın Mrs. Malaprop'u, Fielding'in Mrs. Slipslop'u ve Smollet'in Tabitha Bramble'ı gibi çizgi karakterler yoluyla dilin kendisinin kadına tümden uzak bir kavram olduğunu ima etmektedirler. Kadınların ağzında kelimeler anlamlarını kaybetmekte, cümleler dağılmakta ve edebi mesajlar bozulup yok olmaktadır. Aynı zamanda, daha zekice ve tam da bu nedenle daha da belirgin bir biçimde, bu yazarlar dişi "meleğin" aslında dişi "şeytan" olduğunu göstermek adına anti-romansları devreye sokmuşlardır: zarif erdem timsali kadın aslında kaba bir canavardır. Böylece "Maviçoraplı" Anne Finch (Pope ve Gay'in yaptığı gibi) kendisini *Three Hours After Marriage*'daki Phoebe Clinket'in "şiirsel kaşıntısına" tutulmuş bir karakter olarak karikatürize edilir bulurken, daha dolaylı fakat aynı zamanda daha derinlemesine bir saldırının Johnson'ın "dişi bir vaizin arka ayakları üzerinde duran bir köpeğe benzediği" yönündeki meşhur gözleminden ya da Swift, Pope, Gay ve diğerlerinin eserlerine gömülü –tüm kadınların engellenemez ve kaçınılmaz bir biçimde hem bedenen hem de ruhen korkunç olduğu– fikirden geldiğini hissedebilir. Son olarak Horace Walpole'un Mary Wollstonecraft için yaptığı "içeteği giymiş bir sırtlan" yorumu kadın düşmanlığında temellenen bu iki saldırıyı tek potada eritir.

Bu durumda, Jonathan Swift'in şiirinde oldukça önemli yer tutan korkunç dişilerden iğrenme hissinin özellikle kadın sanat-

çının engellenemez başarısızlığından kaynaklanıyor oluşu önem taşımaktadır. İngiltere'ye sadece ahırı salona ve atlarını da eşine tercih ettiği için dönen, midesi kalkmış Gulliver gibi Swift zaman karşısında duyduğu dehşeti ve fiziksellik karşısında duyduğu korkuyu başka pis kokulu bir varlığa yansıtır –dejenere olmuş kadına. Büyük olasılıkla, bu yansımanın en önemli örneğini sözde kirli-şiirlerinde bulmak mümkündür. Bu eserlerde melek kadının ön yüzünden arkasına doğru bakma fırsatını elde eder ve orada idealize edilmiş "Caelia, Caelia, Caelia, Kahretsin!" imgesini buluruz. Görünürde lekesiz Chloe'nin ya "boşalması" ya da "patlaması" gerektiğini ve "Sevgi Kraliçesinin" "içinin kokuşmuş bir lağıma benzediğini" keşfederiz. Her ne kadar kimi eleştirmenler Swift'in bu kadınları karakterize edişinin altında yatan kadın düşmanlığının basit bir ironiden ibaret olduğunu söyleseler de, bu çizgide ürettiği en öfkeli şiirlerinde ortaya çıkan, kadın bedeni karşısında duyulan dehşet ve kadın sanatlarının etin günahını bağışlatma ya da onu dönüştürmede gösterdiği beceriksizlik-güçsüzlük karşısında duyulan tiksintidir. Bundan dolayı, Swift için kadın cinselliği tutarlı bir biçimde dejenerasyon, hastalık ve ölümle eş tutulurken, kadın sanatları da kaçınılmaz sonu önlemeye çalışan önemsiz girişimlerden ibarettir.

Bir diğer önemli nokta, Patmore'un eşine düşkün anlatıcısının bile kadın karakterini konumlandırmaktan geri durmadığı ikiyüzlülük geleneğini tanımlarcasına Swift, şiirlerinin bir çoğunu, kurtarıcı ama yetersiz kadınlık edebiyatının yaratılmasında aldatmacanın oynadığı rolü incelemeye adamıştır. *A Beautiful Young Nymph*'te[33] hırpalanmış bir fahişe, peruk, takma göz, diş ve dolgu malzemelerini yatacağı zaman çıkartmakta ve bu nedenle de ertesi sabah tüm "sanatları" ile yeniden angaje olup "dağılmış parçalarını" toplayarak yeniden yerli yerine koymaktadır. Ancak görevleri her ne olursa olsun, sanatları sadece ya kendi çilesine ya da başkalarınınkine katkı sağlamaktan öteye geçmez. Aynı durum *The Progress of Beauty*'de[34] sabahları çatlak dudaklı, dişleri pis ve gözleri yapış yapış kir ve terden meydana gelmiş dağınık bir kütle olarak uyanan ve saatlerini becerikli bir biçimde kendini yeniden inşa ederek geçiren Diana için de geçerlidir. Ancak kaçınılmaz bir biçimde çürümekte oldukları için Swift, tüm biçimlerin önün-

[33] (İng.) "Güzel Bir Peri". (ç.n.)

[34] (İng.) "Güzelliğin Gelişimi". (ç.n.)

de sonunda başarısızlıkla sonuçlanacağını söylemektedir. "Tüm maddeler yitip gittiğinde/sanat artık daha fazla hüküm süremez." Swift; Chloe, Caelia, Corinna ve Diana'nın –her biri hevesli ama başarısız sanatçılar– kullandığı stratejilerin sözkonusu çözülmeyi geçici olarak engellemeleri dışında başarısız olduklarını gösterir. Pope'un *Sex of Queens*'i[35] gibi Swift'in dişileri de, Pope'un "fazla yumuşak madde" dediği şeyden meydana gelmişlerdir ve bu nedenle de sanatları yetersiz kalmaktadır. Bu durumda, Augustus yolunda giden hicivcilerin dişi yazıcıya bu kadar sert bir biçimde saldırmalarında, Anne Finch'in, kadın "sıkıcı/tahmin edilebilir ve tasarlanmış" olduğundan dolayı, bir kadının kalemi eline almaya meyletmesinin korkunç ve küstahça olduğu yönündeki kasvetli duyumunu dayatmalarında şaşılacak bir taraf bulunmamaktadır. Erkek sanatçıların kendi sanatlarındaki yeterlilikleri konusundaki endişelerini kısmen yansıtarak, on sekizinci yüzyıl hicivcileri tarafından kadın yazarlara birer başarısızlık örneği olarak iftira atılmasının nedeni, net bir biçimde kadınların kendi bedensel sınırlarını aşamıyor olmalarıdır: yani kendilerini doğurganlık dışında hiçbir terim ile ifade edememektedirler. Örneğin, zavallı Phoebe Clinket, hem Finch'in bir karikatürüdür hem de kadındaki edebi yaratıcılığın sadece cinsel bunalımdan kaynaklandığını kanıtlayan kalınkafalı dişi türünün prototipidir. Kendi imgeleminin "verimli ve atik olduğunu" ispat etmesi nedeniyle esin perisinin değersiz "meselesini" sevgiyle beslerken, poetik gerilimi sözkonusu olduğundaysa Lady Townley'nin doyurulmaz erotik arzuları karşısında olduğu kadar şehvetli ve gelişigüzeldir. Hicivcilere göre, tıpkı gayrimeşru ya da engelli çocukların anneleri gibi, kadın yazarlar üretmeleri gerekeni üretememektedirler. Bu nedenle gevşek bir kadın romancı *The Dunciad*'ın işeme yarışmasında kendisine uygun olarak birincilik ödülünü almalı ve bir lazımlık da eline geçen ödül olmalıdır.

Ekseriyetle, on sekizinci yüzyıl hicivcileri kadın canavar betimlemelerini Phoebe, Clinket ya da Swift'in aşınmış koketlerine benzeyen, bunlardan aşağı mimetik denkleri ile sınırlamışlardır. Yine de canavar kadının atalarının alegorik anatomisini korumayı başaran birkaç önemli avatarı bu dönemde de bulunmaktadır. Örneğin *Battle of the Books*'ta Swift'in "Eleştiri Tanrıçası" zekâ ve

[35] (İng.) "Kraliçelerin Cinselliği". (ç.n.)

öğrenmenin çöküşünü sembolize etmektedir. Errour'ınki kadar karanlık bir mağarada sayısız cildi yalayıp yutarken etrafı cehalet, kibir, fikir, gürültü, cüret ve bilgiç gibi kimi akrabaları ile çevrilidir ve o da alegorik olarak Spenser'ın tüm dişileri kadar deforme olmuş haldedir.

"Tanrıçanın bir kediyi andıran pençeleri vardı; başı, kulakları ve sesi bir eşeğinkine benziyordu. Dişleri çoktan dökülmüştü; gözleri sanki sadece kendine bakıyormuş gibi içe doğru çökmüştü. Yaralarından akan irin ile besleniyordu. Dalağı o kadar büyüktü ki, birinci sınıf bir meme gibi göze çarpıyordu. Bir grup çirkin canavarın açgözlülükle emdiği emziği andıran şişikler... İzlemeye doyamadığım şeyse dalağın emildiğinden daha hızlı bir biçimde büyüyor olmasıydı."

Spenser'ın Errour'ı[36] ya da Milton'ın Günah'ı[37] gibi, Criticism[38] de sonsuz doğurganlığı, yemesi, istifrağ etmesi, beslenmesi ve yeniden yitip bitmesiyle her üç şairin de aşkın ve entelektüel bir yaşam için yıkıcı bulduğu biyolojik döngüler ile ilişkilendirilmektedir. Dahası her bir canavar annenin yaratısı, aynı zamanda onun boşaltımı ve her boşaltım da hem yiyeceği hem de silahı olduğu için, her anne kendi kuluçkası aracılığıyla kendi içine kapalı, kanibalistik ve tekbenci bir sistem oluşturmaktadır: Ete bürünmüş yaratıcılık imha edicidir. Aynı zamanda, Swift'in dalak-üreten huysuz Tanrıçası, Pope'un *The Rape of the Locke*'undaki[39] Hüzün Tanrıçasından çok da uzağa düşüyor olamaz ve –anne Tanrıça olduğu için– Pope'un *Dunciad*'ında ortaya çıkan "Donukluk Tanrıçası" ile de ortak birçok özellik barındırmaktadır. "Melankoli ve dişi zekâ" ile "histeri ya da şiirsel krizin" ebeveyni olan Hüzün Tanrıçası (*Queen of Spleen*) yaşı on beş ile elli arasında değişen tüm kadınlara hükmeder ve bu yolla dişi cinsel döngüsünün bir tür koruyucusu olarak Errour, Günah ve Criticism'i karakterize eden aynı anti-yaratı ile ilişkilendirilir. Benzer biçimde, kalın kafalılar tarafından saygı duyulan, bakıcılık etme özelliğine sahip "Donukluk Tanrıçası" kült ve sanatının başarısızlığa uğrayışını ve hicivcinin ölümünü temsil etmektedir. Kaos ve Gecenin koca kızı olarak, ödül kazanmış kişiyi geniş kucağında sallarken

[36] (İng.) Hata. (ç.n.)

[37] (İng.) Milton karakterlerinden biri olan Günah. (ç.n.)

[38] (İng.) Eleştiri. (ç.n.)

[39] Alexander Pope şiiri. (ç.n.)

sıkıcı oğullarının ellerine ödüllerini ve sarhoş edici içkilerini vermektedir. Eylemsizliği idealize edilmiş "Aşk Kraliçesi" hakkında fikir bildiren "Sızma Kraliçesi" olarak başını sallar. "Sütünün iyiliğinde ve toprağa yayılan kendinden geçme halinin içinde, ışığı silinen doğada uykuya" dalar. Tüm bu vücut bulma örneklerinde –Errour'dan Dullness'a, Goneril ve Regan'dan Chloe ve Caelia'ya– dişi canavar, Simone de Beauvoir'ın erkeklerin kendi fiziksel varlıklarını, doğum ve ölümlerini denetlemekteki yetersizlikleri hakkında besledikleri birbiriyle çelişkili duyguları temsil etmek için kadınları zorladıkları tezinin çarpıcı bir örneklemesidir. Öteki olarak kadın, yaşamın beklenmedik, yok etmeye yarayan doğasını temsil eder hale gelir. Beauvoir'a göre "Bu bedensel olasılık karşısında duyulan dehşeti erkek kadına yansıtmaktadır." Bunun yanı sıra, Karen Horney ve Dorothy Dinnerstein'ın gösterdiği üzere, erkeklerin kadın dehşeti ve özellikle de anneye ait özerkliğe karşı duyulan bebeklikten gelen dehşet hissi, tarihsel olarak kendini kadınları kötüleme yoluyla nesnelleştirmiştir. Dişi "cazibe" karşısında erkeğin karışık duyguları, aynı erkeğin yaratıcı enerjisini hem tahrik etmelerine hem de çalmalarına izin verecek hileli sanatları ellerinde bulunduran Sfenks, Medusa, Kirke, Kali, Delilah ve Salome gibi korkunç büyücü-tanrıça geleneksel imgelerinin temelini oluşturur.

Tüm bu canavar kadınlar ile ilişkilendirilen cinsel iğrenme, birçok gerçek kadının neden kendi değişmez derecede dişi bedeni hakkında nefret içeren (ya da en azından endişe taşıyan) kelimeler sarf ettiklerini açıklamakta yardımcı olacaktır. İnsanın kendisini bir sanat objesinde öldürmesi, –kıllardan arınma, ayna çılgınlığı, kötü koku ve yaşlanmayla ilgili endişe, fazla kıvırcık ya da fazla düz saçla ilgili takıntı, fazla kalın ya da fazla ince bir vücuda sahip olduğunu düşünmek– sadece kadınların melek olma yolunda gösterdikleri çabayı değil aynı zamanda dişi canavara dönüşmemek yolunda girdikleri mücadeleyi de kanıtlamaktadır. Ancak amacımıza daha uygun düşecek biçimde, ucube kadın figürü, gizlice eline kalemi almak isteyen kadınlar için son derece zorlayıcı ve uyarı niteliği taşıyan bir figürdür: *Ebedî Dişi* kavramına içkin susma emrini güçlendirme eğilimi de işe yaramış bir imgedir. Eğer "yazar olmak", "cinsiyetini karıştırmak", "yolundan şaşmak", "cinsiyetsizleşmek" ya da "sapkın denebilecek ölçüde cinsel bir dişiye dönüşmek" anlamlarına geliyorsa, bu durumda,

değersiz bir Errour, grotesk bir Lady Macbeth, iğrenç bir Sıkıcılık Tanrıçası –ya da daha sonra ortaya çıkan birkaç cadının adını verecek olursak ölüm saçan Lamia, kötücül Geraldine gibi, bir canavar ya da ucubeye dönüşmekle de aynı anlama geliyor olmalıdır. Bu durumda bu "küstah" çabanın hiç gösterilmemesi daha yerinde olacaktır.

Bir diğer korkunç canavar olan Lilith'in öyküsü –İbrani mitolojisine göre hem ilk kadın hem de ilk canavardır– "poetik haddini bilmezliği" delilik, ucubelik ve canavarlıkla ilişkilendirmektedir. Âdem'in kaburgasından değil de Âdem'in kendisinin yaratıldığı gibi tozdan oluşan Lilith, doğruluğu şüpheli Musevi ilmine göre Âdem'in ilk eşiydi. Kendisini Âdem'in eşiti olarak gördüğü için altına yatmaya karşı çıktı. Teslim olması için zorlandığında ise çok kızdı ve ağza alınmaması gereken İsmi söyleyerek İblislerle birlikte ikamet etmek için Kızıldeniz kıyısına kaçtı. Tanrı'nın elçi melekleri tarafından tehdit edilerek, geri dönmesi emri verildi. Aksi takdirde her gün iblis çocuklarından yüz tanesini kaybedecekti. Yine de Lilith bu cezayı, ataerkil bir evlilik yapmaya tercih etti ve hem Tanrı hem de Âdem'den öcünü bebeklere –özellikle de geleneksel olarak Lilith'in saldırısı karşısında daha zayıf olduğuna inanılan erkek bebeklere– zarar vererek aldı. Lilith'in tarihinin bize gösterdiği, ataerkil kültürde kadın dili ve "küstahlığının" –yani erkek hakimiyetine karşı ayaklanmanın– birbiri ile bağlantılı olmanın yanı sıra kaçınılmaz olarak şeytani olduğudur. İnsan topluluğundan ve hatta İncil'in yarı kutsal müşterek tutanaklarından dışarı atılmış Lilith figürü, kadınların kendilerini tanımlamaları durumunda ödeyecekleri söylenen bedeli temsil etmektedir. Ve bu korkunç bir bedeldir. Hem "cezadan kaçmayı başardığı" için hem de isim verme eylemi ile kendini belli eden edebi otoriteye zorla el koymaya cüret ettiği için lanetlenen Lilith, bir intikamın (çocuk öldürmek) içine kapatılmıştır ve bu ona sadece daha fazla acı getirecektir (kendi çocuklarının öldürülmesi). Ve onun tek başına bir kadın olarak yürüttüğü devrimin doğası bile çaresizliğini ve yalnız bırakılmış olmasını vurgulamaktadır, çünkü Şeytan'ın eylem yüklü protestosunun aksine Lilith'in karşı duruşu terk edilme, reddedilme ya da kaçış şekillerine bürünmüştür. Bu durumda *Aurora Leigh*'in "hayalet, şeytan ve melek; peri, cadı ve cin" tanımlamasında hem "cadı" hem de "şeytanın" paradigması olan Lilith, kadınların ellerini kaleme sür-

melerinin bile ne kadar zorluk barındırdığını ortaya koymaktadır. Ve *Lilith* isimli hayret uyandıran eserinde, Lilith'i kendine acı çektiren kararlı kadının paradigması olarak sunan Viktoryen yazar George MacDonald'dan *Eve's Side of It*'te Lilith'i yaratıcı kadının arketipi olarak betimleyen Laura Riding'e kadar Lilith'in temsil ettiği sorun, kadın yazarlığı ve otoritesi ile ilişkilendirilmiştir. Onun efsanesini çalışmamış olsalar da, Anne Finch gibi edebiyatçı kadınlar, birbirine bağımlı melek ve canavar imgelerinin yarattığı güç durumdan şikayetçi kadınlar Lilith'te cisim bulan mesajı okuyabilmektedirler: Kadının teslimiyetine ve tefekkür içerisindeki saflığına dayanan bir yaşam, sessizlik içeren ve içinde kalem ile öykü barındırmayan bir yaşamken, kadının isyan ve eylemine dayalı bir yaşam da korkunç kalemiyle berbat bir öykü anlatan ve bu nedenle de susturulması gereken bir kadının yaşamıdır. Her iki şekilde de, kadın sanatçının kendisini ararken baktığı aynanın yüzeyindeki imgeler onu, etrafı çevrilmiş, komploya uğramış, kalemi alınmış ve suçlanmış bir "Cypher" olması gerektiği ya da olduğu yönünde uyarmaktadır.

Lilith efsanesinin gösterdiği ve Freud'dan Jung'a kadar psikanalistlerin gözlemlediği üzere mit ve masalların her ikisi de, çok daha karmaşık edebi metinlerden daha hatasız bir biçimde, kültürün dayattığı cümleleri ifade edip güçlendirirler. Lilith'in öyküsü, dişi canavarın doğuşunu tek bir faydalı meselde özetliyorsa, Grimm'lerin "Pamuk Prensesi" de melek kadın ve canavar kadın arasındaki temel ve eşsesli ilişkiyi sahneye koymaktadır. Aynı ilişki, Aurora Leigh'in ölmüş annesiyle ilgili şaşkınlık dolu spekülasyonlarına da içkindir. Walt Disney'in "Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler" adını verdiği "Küçük Pamuk Prenses"e de aslında Pamuk Prenses ve Kötü Yürekli Üvey Annesi ismi verilmeliydi. Ne de olsa öyküdeki merkezi olay –hatta tek gerçek olay– bu iki kadın arasındaki ilişkiden doğmaktadır: biri açık tenli, genç ve solgun; diğeri aynı derecede açık tenli, ancak daha yaşlı ve acımasız; biri kız çocuk, diğeri anne; biri tatlı, cahil ve edilgen, diğeri becerikli ve etkin; biri bir tür melek, diğeri yadsınamaz biçimde bir cadı.

Burada önemli olan, bu iki kadın arasında yaşanan anlaşmazlık karşısında verilen mücadelenin, tartışageldiğimiz tüm kadın imgelerinde olduğu gibi, her iki kadının da kilit altına alındığı saydam çevrede süregeliyor olmasıdır. Bu saydam çevre, büyülü

bir ayna ile camdan yapılmış, büyülü ve büyüleyici bir tabuttan meydana gelmektedir. Burada ataerkilliğin önerdiği, kadınların kendilerini sanatın içinde öldürmeleri için gerekli olan araçları silah niyetine kullanarak, iki kadının birbirlerini kelimenin tam anlamıyla sanat yoluyla öldürmeye çalışmalarıdır. Gölgeler gölgelerle savaşır, imge imgeyi kristalden bir hapishanede yok eder; sanki Aurora'nın annesinin portresindeki "kötü ruh" kendi benliklerinden biri olan "meleği" yok etmek için plan yapıyor gibidir.

Öykü, kış ortasında bir gün, pencerenin gerisindeki Kraliçe oturmuş dikiş dikerken başlar. Diğer birçok masalda olduğu gibi iğne parmağına batar ve kan akar; böylelikle William Blake'in "üretim alanı" adını verdiği, "yakın zamanda kar kadar beyaz, kan kadar kırmızı ve pencere çerçevesinin tahtası kadar siyah gözlü bir kız çocuğu doğuracağı" cinsellik döngüsünün içine kabul edilmiş olur. Bu giriş paragrafında sunulan motiflerin tamamı –dikiş dikmek, kar, kan, kuşatılmışlık– kadın yaşamının (ve dolayısıyla kadın yazınının) ana temalarıyla ilişkilidir ve bu nedenle de kitap boyunca inceleyeceğimiz temalardır. Ancak buradaki amacımız çerçevesinde, öykünün açılışı sadece önsöz niteliğinde ele alınmıştır. Esas öykü, Kraliçenin anne olduktan sonra bir canavara dönüşmesi –kötü yürekli bir üvey anneye– ile başlamaktadır: " çocuk doğduğunda, Kraliçe öldü," ve "Bir sene geçtikten sonra Kral kendine yani bir eş seçti."

Bu yeni "eş" ile ilk karşılaşmamızda, tıpkı bir önceki eşi – yani önceki benliği– bir pencerenin ardından izleyişimiz gibi yeni eşin yüzünü de bakmakta olduğu aynadan görürüz. Ancak bir pencere yerine, yakalanarak aynaya hapsedilmiş olmak, içeriye doğru çekilmek, saplantılı bir biçimde benlik-imgelerini inceleyip kendine geçerli bir benlik arıyor olmak anlamına gelmektedir. İlk Kraliçenin halen gelecekle ilgili beklentileri var gibiydi: henüz cinselliğin içine düşmemiş halde, bakmakta olduğu şey sadece kar bile olsa, yüzü dışarıya dönüktü. İkinci Kraliçe ise, Bruno Bettelheim gibi psikanalistlerin üstü örtülü bir biçimde "narsisist" bulmalarına rağmen, (Mary Elizabeth Coleridge'in *The Other Side of the Mirror*'da[40] önerdiği üzere) dışadönük tüm gelecek beklentilerinin ortadan kalkmasıyla birlikte kendini dayatan içedönük arayışa mahkum bir kadındır.

[40] (İng.) Aynanın Öteki Yüzü. (ç.n.)

Dışarısıyla ilgili beklentilerinin ortadan kalkmış –kaybolmuş ya da eriyip tükenmiş– olduğunu gösteren sadece Kraliçenin ayna tutkusu değildir; aynı zamanda, Grimm uyarlamasında olduğu gibi, Kralın masada bulunmaması da buna işaret eder. Kraliçenin eşi ve Pamuk Prensesin babası (Bettelheim'a göre iki kadın bu dişileşmiş Ödipal mücadeleyi bir erkeğin ilgisine duydukları gereksinimden dolayı vermektedirler) öykü boyunca hiç ortaya çıkmaz. Bu durum, öykünün neredeyse boğucu bir yoğunlukla, anne ile kız, kadın ile kadın ve benlik ile benlik arasında gerçekleşen aynadaki çatışmaya yoğunlaştığını vurgulayan bir gerçektir. Bununla birlikte, öyküde Kral'ın varlık gösterdiği bir durum bulunmamaktadır. Elbette Kral'ın sesi, Kraliçenin –ve tüm kadınların–kendi benliğini değerlendirmesi esasında yönetimi elinde tutan ve ataerkil sesi temsil eden aynanın sesidir. En başında hükümdarlığına eşlik edecek kişinin "en adil davranan" kişi olacağına karar veren de, daha sonra bu eş giderek delirip isyankâr bir cadıyı andıran bir hal aldığında kadının bir melek kadar masum ve sorumluluk sahibi (ve sırf bu nedenlerle de Kraliçeden çok daha güzel) kızı ile yer değiştirmesinin zaruri olduğu yönünde sonuca varan da Kral'ın kendisidir. Bu durumda Kral, ilk olarak Kraliçenin gelecek planlarını gerçekleştirdiği için öykünün içinde daha fazla yer almasına gerek kalmamaktadır, çünkü kendi cinselliğinin içerdiği anlamı sindiren (ve bu yolla da ikinci Kraliçeye dönüşen) kadın, Kral'ın kurallarını içselleştirmiştir; adamın sesi artık kadının kendi aynasında ve aklında ikamet etmektedir.

Ancak eğer "Pamuk Prenses" "gerçekten" hem ikinci hem de ilk Kraliçenin (eğer iki Kraliçe birbirinin aynısıysa) kızıysa, bu durumda Kraliçe neden ondan bu derece nefret etmektedir? Annenin, kızının "yeşermekte olan cinselliği" karşısında kendini tehdit altında hissettiği kadar, kızın da annesinin babasına "sahip olması" karşısında benzer bir tehdit hissettiğine dayanan geleneksel açıklama bir noktaya kadar faydalıdır; ancak Kraliçenin öfkesindeki derinlik ve gaddarlık göz önünde bulundurulduğunda bu açıklama yeterli olmaktan uzaktır. Elbette, bu kadınların ikamet ettiği metinlerin erkek-egemen krallığında, Kraliçenin hayatı, kızının güzelliği nedeniyle bir anlamda tehlikeye girebilir ve aynı zamanda (bu çalışma boyunca göreceğimiz gibi) bu tür tehlikeler karşısında kadının savunmasızlığı da göz önünde bulundurulduğunda, erkek egemen dünyada kadınlar neredeyse kaçınılmaz ola-

rak birbirlerine sırt dönerler çünkü aynanın sesi onları birbirine düşürmektedir. Ancak tüm bunların ötesinde, Kraliçenin yoğun bir çaresizlik içerisinde kendi içine çekilme ritüellerini uygulayışının Pamuk Prensese duyduğu nefrete neden olması bir anlam taşıyor gibi durmaktadır. Masum, edilgen ve Kraliçeyi tüketen ayna çılgınlığından *benlik*siz olması nedeniyle muaf Pamuk Prenses, öykünün en başında Kraliçenin feragat ettiği ideal vazgeçişi temsil etmektedir. Dolayısıyla Pamuk Prenses, Kraliçe kendisinden nefret ettiği için kadının yerini alacaktır, aksi değil. Bir diğer deyişle, Kraliçenin Pamuk Prensese karşı duyduğu nefret, ayna sözkonusu nefret için açık bir neden sunmadan önce başlamıştır.

Öykü ilerledikçe daha açık bir biçimde gördüğümüz üzere Kraliçe bir komplocu, plan kurucu, cadı, sanatçı, canlandırıcı olarak, tüm sanatçıların geleneksel anlamda oldukları gibi sonsuz yaratıcı enerji barındıran, hazırcevap, oyunbaz ve kendisiyle meşgul bir kadındır. Diğer taraftan, mutlak iffeti, donuk masumiyeti, tatlı hükümsüzlüğü ile Pamuk Prenses, önceden de üzerinde durduğumuz "tefekkür içerisindeki saflık" idealini temsil etmektedir: bu ideal Kraliçeyi gerçekten de öldürebilecek niteliktedir. Söylence evinde bir melek ve öyküsüz bir yaşamın kahramanı olan Pamuk Prenses, sadece çocuk değil aynı zamanda (tüm dişi meleklerin olduğu gibi) çocuksu, uysal ve itaatkârdır. Ancak yetişkin ve şeytansı Kraliçe, içinde "önemli eylemlerin" var olduğu bir yaşam istemektedir; tanımı gereği öykülerin ve öykü anlatıcılığının "kadınsılıktan uzak" yaşamını dilemektedir. Bu nedenle kızı olması ölçüsünde, kendinden bir parça olan Pamuk Prensesi öldürerek eylem ve heyecanı evinden dışarıda tutmaya çalışacak, kendi içindeki Pamuk Prenses meleğini yok edecektir.

Kraliçenin icat ettiği ilk ölüm komplosu, tecrübesiz denecek ölçüde sıradan bir cinayet öyküsüdür: Kraliçe avcılarından bir tanesine Pamuk Prensesi öldürmesini emreder. Ancak Bruno Bettelheim'ın da gösterdiği üzere avı, "vahşi, yırtıcı hayvanlara hükmeden, denetim altında tutup zapt eden" ve bu yolla da "insandaki, hayvani, asosyal ve öfke içeren eylemlere boyun eğdiren", esasen Kralın vekili olarak iş gören, erkek egemen bir figürdür. O zaman, bir anlamda Kraliçe, hem Kralın üstünde kurduğu gücü korumak hem de çalmak adına akılsızlık ederek, kendi yapmak istediği yıkıcı eylemi erkek egemen efendisinden kendi yerine gerçekleştirmesini talep etmiştir. Açıktır ki, o bunu yapmayacaktır. Erkek

egemenliğin meleksi kızı Pamuk Prenses, önünde sonunda onun çocuğudur ve babanın kızı öldürmesi değil, kurtarması gerekmektedir. Sonuç olarak, kızın yerine bir yabandomuzu öldürülür ve bu domuzun ciğerlerini çocuğu öldürdüğünün kanıtı olarak Kraliçeye getirir. Kar kadar beyaz düşmanını yendiğini düşünen Kraliçe, yabandomuzunun organlarını tüketir; yani sembolik anlamda kendi hayvani hiddetini yalayıp yutar ve bunun sonucunda (elbette) daha da hiddetlenir.

Böylece, ilk planının başarısızlıkla sonuçlandığını öğrendiğinde Kraliçenin öykü anlatıcılığı daha yaratıcı, karmaşık ve yıkıcı olmanın yanı sıra daha kızgın bir tona da bürünür. Anlattığı üç öyküde –yani, planladığı üç komplo– belirgin bir biçimde dişi bir aracın zehir ya da parodi aracılığıyla cinayet silahı olarak kullanılmasına dayanır ve her iki durumda da "bilge" bir kadını "iyi" bir anneyi, ya da Ellen Moers'ın ifade ettiği şekliyle "eğiten kadın kahramanı" taklit ederek bu tür "kadınlık" silahlarının neden olduğu hakaret dolu yorumları güçlendirir. Yaşlı ve iyi yürekli seyyar satıcı, bir kadın kılığında, Pamuk Prensesin bağcıklarını "bir kezcik olsun" düzgün bağlamayı teklif eder –ve kızı Kraliçe Victoria tarzı bir çift sıkı bağcık ile boğmaya kalkar. Kadın güzelliği konusundaki bir diğer yaşlı ve bilge kişi kılığında, kızın saçlarını "düzgünce" taramayı teklif eder ve zehirli bir tarakla kıza saldırır. Son olarak da, bir çiftçinin sağlıklı eşi kılığında Pamuk Prensese "hiç kimsenin asla girmediği; sessiz, gizli ve bomboş bir odada" hazırladığı "çok zehirli bir elma" verir. Kız en sonunda, ölü olarak, yere düşer; ya da birer kadın sanatı olan kozmetik ve yemek pişirme açısından bakıldığında ölmüş gibi gözükür. Ancak paradoksal olarak, Kraliçe her ne kadar meleksi Pamuk Prensesi yok etmek ve bu yolla da kendini (Kraliçeyi) öne sürüp yüceltmek için Siren'in tarağı ya da Havva'nın elması gibi kadınsı hileleri yıkıcı bir biçimde kullansa da, bu sanatların kızın üzerinde yarattığı etki Kraliçenin niyet ettiği etkinin tam tersi olarak ortaya çıkar. Bu silahlar, edilgenlik içerisindeki erdemli bakireyi güçlendirirken bir yandan da kızı ataerkil estetiğin her kızdan istediği sonsuz güzelliğe sahip, cansız, *objet d'art*'ın ta kendisine dönüştürmüşlerdir. Delirmiş ve dayatmacı Kraliçenin açısından bakıldığında, geleneksel kadın sanatları öldürücüdür. Ancak yumuşak başlı ve özverili Prensesin bakış açısından bu sanatlar, ataerkil bir kültürde öldürürken bile kadınların hizmetinde olan gücü bahşeden tek ölçüttür.

Elbette, iyi kalpli avcı baba onu krallığın bir köşesindeki ormanda terk ederek hayatını kurtardığında Pamuk Prenses kendi güçsüzlüğünün ayırdına varmıştır. Her ne kadar "iyi" bir kız olduğu için yaşamasına izin verilmiş olsa da, çıldırmış Kraliçenin devamı gelecek olan katliamlarına hem kendi içinde hem de kendi dışında karşı durabilmek için kendi şeytani yöntemini bulmak durumundadır. Bu bağlamda, yedi cüce büyük olasılıkla kızın kendi küçük güçlerini ve bodur benliğini temsil etmektedir. Ne de olsa Bettelheim'ın da fark ettiği üzere bu güçlerin küçük bir kızı Kraliçeden korumak adına başarabilecekleri oldukça sınırlıdır. Ancak aynı zamanda, bu güçlerle birlikte sürdürdüğü hayat itaatkâr dişilik eğitiminin önemli bir bölümünü oluşturmaktadır, çünkü bu güçlere hizmet ederek, özveri, evcimenlik ve hizmet gibi gerekli dersleri almaktadır. Son olarak, Pamuk Prenses'in minik bir evde, ev idaresini ele alan melek konumunda olması öykünün "kadın dünyasına ve kadın işlerine" yaklaşımını ortaya koymaktadır: ev işlerinin alanı içinde en iyi kadının bile cüceleşmekle kalmadığı, aynı zamanda da cücenin hizmetkârı haline geldiği küçültülmüş bir krallıktır bu.

Böyle bir algının neticesinde ortaya çıkan ironi ve ümitsizlik Pamuk Prensesin küçük itaatsizliklerini de açıklar mı? Ya da Pamuk Prenses, Kraliçenin gerçek kızı olarak her halükârda isyan mı edecektir? Öykü elbette bu türden soruları yanıtsız bırakmaktadır; ancak yine de bunları ima ettiği söylenebilir, çünkü öykünün dönüm noktası, kızın cücelerin uyarısına rağmen Kraliçe'nin hediyeleri karşısında baştan çıkma yönünde belirgin bir isteklilik göstermesinden ortaya çıkmaktadır. Gerçekten de, tüm öykü boyunca Pamuk Prenses'in kişisel çıkarları doğrultusunda davrandığına dair tek ipucu, kılık değiştirmiş katilin sunduğu bağcık, tarak ve elmaya karşı duyduğu "narsisist" arzuda ortaya çıkar. Bettelheim'ın vurguladığı gibi bu "üvey annenin ayartıcı tekliflerinin Pamuk Prenses'in içinde taşıdığı arzulara ne kadar yakın düştüğünü" göstermektedir. Dahası, daha önceden de belirttiğimiz gibi, bu bir anlamda Pamuk Prenses ve Kraliçenin bir olduklarını da göstermektedir: Kraliçe kendini, kendi içindeki edilgen Pamuk Prenses'ten kurtarmaya çalışırken, Pamuk Prenses de kendi içindeki iddialı Kraliçeyi bastırmaya çalışmaktadır. Şeytana uyma bölümünde her iki kadının da aynı zehirli elmadan birer ısırık alması bu noktayı açığa kavuşturup ortaya çıkarmaktadır. Krali-

çenin yalnız başına uyguladığı sanatı kadının, hem kızı hem de düşmanı, kendi benliği ve aksi olan bu meleksi kızla arasındaki belirsiz ilişkiyi temsil eden iki yüze sahip –bir beyaz bir de kırmızı yanak– bir elma üretmeyi başarmasını sağlamıştır. Kadının niyeti, kızın elmanın kırmızı yarısını –cinsel enerjisi nedeniyle kırmızı, kan ve zafer içeren eylemler için duyduğu zorlayıcı arzu– yemesi ve ölmesiyken, kendisinin de beyaz yarının edilgenliği sayesinde zarar görmesidir.

İlk başta gerçekleşen tam da buymuş gibi görünmesine rağmen, sonuçta elmanın yarattığı etki oldukça farklıdır. Kraliçenin zanaatı Pamuk Prenses'i sanatının içerisinde öldürdükten sonra, kız, başka hiçbir şey olmasa da "üvey" annesinin özerkliği için eskisinden daha da büyük bir tehlike oluşturur hale gelmiştir, çünkü bu tehdit hem akla hem de bedene karşıdır. Kız, ölü ve *benlik*siz haliyle tabutta yatarken gösterilip arzulanacak bir nesneye, ataerkilliğin mermer "opus"una, her kralın sarayını onun varlığıyla güzelleştirmek isteyeceği, süslü ve süs unsuru Galatea'ya dönüşmüştür. Böylelikle Prens, Pamuk Prenses'i ilk kez tabutunun içerisinde gördüğünde, cücelerden bunu kendisine bir hediye olarak vermelerini rica eder. "Pamuk Prenses'i görmeden yaşayamam. Onu en kıymetli hazinem olarak saklayıp, koruyacağım." Pamuk Prenses bir "nesne" ya da "hazine" olmasıyla, Aurora Leigh'in annesi gibi portredeki kadına, yani kendisinin ideal imgesine dönüşmüş ve bu yolla da ataerkilliğin ideal kadını ve kraliçelik için de mükemmel aday olduğunu kanıtlamıştır. Bu noktada, elmayı gerisingeri çıkartıp (yarattığı delilik boğazına takılmıştır) tabutundan kalkar. Dünyadaki en adil kişi olması nedeniyle en güçlü olanla evlenecektir ve düğüne davet edilen, bencil, dayatmacı ve komplocu Kraliçe de artık eski Kraliçe konumuna düşerken ateşten parlayan ayakkabıları içinde ölümüne dans edecektir.

Ancak Pamuk Prenses'i gelecekte ne beklemektedir? Prens, kral ve kendisi de kraliçe olduğunda yaşam neye benzeyecektir? Ev hayatı konusunda cüce öğretmenleri tarafından eğitilmiş bir halde, geçmişinde kalan vahşi ormana doğru bakıp iç geçirecek, dikiş dikecek ve parmağına iğneyi batırıp, kar kadar beyaz, kan kadar kırmızı ve abanoz kerestesi kadar kara gözlü bir çocuk mu doğuracaktır? Kesin olan odur ki, adil Pamuk Prenses, bir cam tabutu başka bir cam tabutla değiştirmiş, Kraliçenin hapishane-

sinden, Kralın sesinin her gün duyulduğu aynaya fırlatılmıştır. Bu öyküde "iyi kalpli" ölü annesi ile yaşamakta olan "kötü" avatar anne dışında kızın model alabileceği başka bir kadın bulunmamaktadır. Eğer Pamuk Prenses'in ilk tabuttan kurtuluşu iyilik, edilgenlik ve yumuşak başlılık sayesinde gerçekleştiyse, hapseden bir ayna olan ikinci tabuttan kurtuluşu da ancak plan ve öyküler, hileli düzenler, çılgın rüyalar, sert kurgular, delice taklitler aracılığıyla; yani "kötülük" yoluyla olacaktır. Kaderinin döngüsü durdurulamaz görünmektedir. "Tefekküre dayalı saflığı reddetmiş olması nedeniyle şimdi o, bir kadın için korkunç ve yapay bulunan, 'bir cadının hayatı' olarak tanımlanan" ve "anlamlı eylemlerden" meydana gelen bir yaşam sürmek için yola çıkmalıdır. Errour, Duessa ve Lucifer'a kadar grotesk bir yalnızlık içerisinde, gizli odasında yanlış sanatlarını eyleme dökecektir. Lilith ve Medea kadar intihara eğimli, kendi çocuğunun hayatına defalarca kastetmiş olmasına içkin bir özkıyım kararlılığıyla katil olacaktır. Son olarak dişiliğin kostümlerini en az tarak kadar gülünç bir biçimde taklit eden, kendisinin de yapmacık ve zorlama kalmasını sağlayan ateşten yapılmış ayakkabılarıyla, kendi imgesinin öyküsü, aynası ve saydam tabutunun dışında kalan sessiz bir ölüm dansına girişecektir. Bu ölüm, onun muktedir olduğu tek eylemin bir ölüm eylemi, tek hareketin de tehlikeli bir özyıkım olduğu anlamına gelmektedir.

Bu bağlamda, Kraliçenin ölüm dansının sessizce gerçekleşmesi önem taşımaktadır. Bir erkek çocuğunun annesi tarafından öldürülmeye çalışıldığı (elbette farklı nedenlerle) ve ölü oğlanın da sessiz bir sanat nesnesi yerine katiline kızgın halde bir intikam şarkısı söyleyerek bir değirmen taşı ile öldürüldüğü *The Juniper Tree*, *Pamuk Prenses*'in bir başka uyarlamasıdır. Erkek çocuğun, yetişkinlik ve büyümeye doğru ilerlemesi hem öz hem de kendini ifade etmeye doğru bir gelişimdir. *The Juniper Tree* ifade gücünün gelişimine dair bir öyküdür. Ancak kız çocuk, ya yazarı erkek olan metinlerin büyülü ayna yoluyla icat edip tanımladıkları sessiz bir imge olan kendisi olarak ya da kendi kederinin sessiz dansçısı olarak (bu dansçı açıkça söylemekten çok sahnelemektedir) sessizlik sanatını öğrenmekle yükümlüdür.

Bu nedenle suiistimal edilmiş Prokne'den inzivaya çekilmiş Lady of Shalott'a kadar tüm kadınlara, *Pamuk Prenses*'teki cadı dansında olduğu üzere, sanatlarının sessizlik sanatı olduğu söylen-

miştir. Prokne acılarını Geoffrey Hartman'ın "mekiğin sesi" adını verdiği biçimde kaydetmek zorundadır, çünkü tecavüze uğradığında dili de kesilmiştir. *The Lady of Shalott* öyküsünü dokumak zorundadır, çünkü herhangi bir cam tabut kadar kurşun geçirmez bir kuleye kapatılmıştır. Bir tek romantik aşkın özkıyımsal deliliği aracılığıyla bir kaçış yolu bulmaya mahkum edilmiştir (tıpkı Kraliçenin de sadece kendi ölüm-dansının özyıkımsal deliliği aracılığıyla kaçmasına izin verildiği gibi). Ve Shalott'un son sanat eseri de bir kayığın içindeki cesedin akıntı yönünde yüzüp gitmesi halini alır. Ve ataerkil kuramcılara göre böylesine çıldırmış ve grotesk kadın sanatçılar ses çıkarttıklarında bile, söyledikleri büyük ölçüde saçma, grotesk ve acınasıdır. Örneğin, Prokne'nin kız kardeşi Philomela ne dediği anlaşılmayan bir kuşun sesi ile konuşur (*Juniper Tree*'deki kahramanların sesinin aksine). Ve kalem ve penisler, kral ve kraliçeler üzerine düşünmeye birlikte başladığımız Gerard Manley Hopkins *On a Poetess* adlı bir epigramda Philomela için şöyle yazmaktadır:

> Miss. M bir bülbül. İyidir bu,
> Mecazını kabul ediyorum.
> Philomela böyledir hep.
> Başkaları uyurken şarkılar söyler.

Matthew Arnold'ın bir nebze duygudaşlık kurarak üzerine düşündüğü Philomela bile "yolunu şaşırmış aklın çalkantısından doğan", "çılgın, tatminsiz, dibe batmış bir yaşlı dünya acısı" ile konuşmaktadır. Ancak, Mary Elizabeth Coleridge'in, aynanın diğer tarafında gizli, akıllı ve ciddi bir benliğe duyduğu özlemin ortaya koyduğu gibi –ve Anne Finch'in şikâyeti ile Anne Elliot'ın protestosu da aynısını dile getirmekteydi– kalemi eline almak isteyen kadın yazarlar, ataerkil metinlerin kadınların bir parçası olarak gördüğü fasetalı cam tabutlarından kaçmak için büyük bir arzu duymaktadırlar. Aynanın arkasındaki sert, kendini şekillendirmeye muktedir benliğe elini uzatarak ve "hayalet, kötü ruh, melek, peri, cadı ve cinden" oluşan grotesk ve engelleyici imgelerin ötesine geçerek, bu kitapta kariyerlerinin izini süreceğimiz diğer tüm kadın sanatçılar gibi Aurora Leigh de "kopya" benliklerin altında gömülü duran gerçek benliğini kazıyıp ortaya çıkartmaya çalışmaktadır. Benzer biçimde, aynaya baktığında ağzını "sessiz-

lik içerisinde ve gizlice" kanayan "korkunç bir yara" olarak gören Mary Elizabeth Coleridge de "dehşet hakkında konuşabileceği bir sese" ulaşabilmek için çalışmaktadır.

Erkek metinlerinin hapishanesi karşısında bir kurtuluş sunan kalemi ellerine aldıklarında Aurora Leigh ve Mary Elizabeth Coleridge gibi kadınlar, ileride göreceğimiz gibi kendilerini sırası ile melek-kadın ya da canavar-kadın olarak tanımlayarak işe başlamışlardır. Pamuk Prenses ve kötü kalpli Kraliçe gibi, ilk dürtüleri ileride göreceğimiz kimi çelişkiler barındırmaktadır. Ya kendilerini ataerkilliğin cam tabutlarında boğucu korseler içinde hareketsiz bırakıp boğmaya çalışmışlar, ya da aynanın dışında sert ve intihara eğimli tarantellalar yaparak kendilerini yok etme eğilimi göstermişlerdir. Yine de, melek ve canavar imgelerinin sunduğu tüm zorluklara ve tüm kadınların acısını çektiği verimsizlik ve yazarlık endişelerine rağmen, kadın yazarlar için 'yazın' nesiller boyunca mümkün olmuştur. On sekizinci yüzyıl sonuna gelindiğinde –ve burada üzerinde duracağımız en önemli olgu da bu olacaktır– kadınlar sadece yazmakla kalmıyor, aynı zamanda ataerkil imge ve alışkanlıkların sert ve radikal bir biçimde gözden geçirildiği kurgusal dünyalar kuruyorlardı. Ve kendi kendini tasarlayan Anne Finch ve Anne Elliot'tan Emily Brontë ve Emily Dickinson'a kadar birçok kadın, erkekler tarafından yazılmış metinlerin cam tabutundan kalkıp Kraliçenin aynasını çatlatarak çıktıklarında, eski, sessiz ölüm dansını da bir zafer, özgür ifade ve otorite dansına dönüştürmüştür.

2. CÜMLEDEKİ ENFEKSİYON: KADIN YAZAR VE YAZARLIK ENDİŞESİ

Hasta kadınları tanımayan bir erkek, kadınları tanımıyordur.
S. Weir Mitchell

Şimdi, elimde olan güç ve bu gücün barındırdığı dilin kullanımı aracılığıyla benim bu "yaşamımın" ağır bir engel altında 'inşa edildiğine' ikna edeceğini umarak, bu uzun süren kısıtlanmışlık sürecini, konuyu umursayan herhangi bir kimseye betimlemeye çalışıyorum.
Charlotte Perkins Gilman

Sayfaya dikkatsizce bırakılmış bir Kelime
Uyarabilir bir Gözü
Katlanmışsa aralıksız bir dikişle
Buruşuk Yaratan yalan söylüyor

Cümledeki enfeksiyon ürüyor
Ümitsizliği içimize çekebiliriz
Yüzyıllar mesafesinde
Sıtmadan
Emily Dickinson

Halkanın içinde duruyorum
Ölü Şehirde
Ve kırmızı ayakkabıları bağlıyorum

Benim değiller
Anneme aitler,
Önceden onun annesininmiş
Bir yadigâr gibi elden ele
Ama utanç dolu mektuplar gibi saklı
Anne Sexton

Daha önceden belirtmiş olduğumuz gibi, edebî otoritenin temel tanımlarının hem açık hem de kapalı anlamda ataerkil olduğu bir kültürde, kadın yazar olmak ne anlama gelmektedir? Eğer melek ve canavarın; yani tatlı budala Pamuk Prenses ile sert ve kızgın Kraliçenin, dargın ve hüzünlü zıtlıkları, edebi geleneğin kadınlara sunduğu başlıca betimlemelerse, bu durumda, bu imgelerin, kadınların kalemi ellerine alışları üzerinde ne türden bir etkisi olmaktadır? Eğer Kraliçenin aynası Kralın sesiyle konuşuyorsa, Krala ait olan ve süregelen bu uyarılar Kraliçenin kendi sesini nasıl etkilemektedir? Duyduğu başlıca ses Kralınki olduğuna göre, Kraliçe tonlamasını, çekim eklerini, ifade biçimlerini ve bakış açısını taklit ederek Kral gibi konuşmaya mı çalışmaktadır? Yoksa, Krala kendi kelimeleri ve tınısı ile "karşılık verip", kendi bakış açısını korumakta ısrar mı etmektedir? Bunların feminist edebiyat eleştirisi (hem pratik hem de kuramsal çerçevede) tarafından yanıtlanması gereken temel sorular olduğu inancındayız ve bu nedenle de kadınlar tarafından on dokuzuncu yüzyılda üretilmiş edebiyata dair tüm okumalarımızda bu sorulara tekrar tekrar döneceğiz.

Yazarların seleflerinin kazanımlarını özümsediği, sonra da farkında olarak ya da olmayarak doğruladığı veya yadsıdığı, edebiyat tarihi içerisinde elbette merkezi bir gerçekliktir. Hatta bu öyle bir gerçekliktir ki, estetik ve metafizik sonuçları T.S. Eliot, M.H. Abrahams, Erich Auerbach ve Frank Kermode kadar farklı kuramcılar tarafından detaylı bir biçimde tartışılmıştır. Yakın zamanda, kimi edebiyat kuramcıları, edebiyat tarihinin psikolojisi olarak adlandırabileceğimiz bir alanı keşfetmeye başlamışlardır; yazarların sadece seleflerinin kazanımları ile yüzleştiklerinde değil, aynı zamanda bu "atalardan" kendilerine miras kalan edebiyat türleri, üslup ve metafor geleneği karşısında da hissettikleri gerilim ve endişeler ile düşmanca duyguları ve yetersizlik hissini de incelemeye almaktadırlar. Bu kuramcılar giderek artan bir biçimde, J. Hillis Miller'ın ifade ettiği üzere, bir edebî metnin "kendinden önce yazılmış metinlerin uzun bir zincirden meydana gelen ve parazit yapan mevcudiyetlerini; yankı, gönderme, misafir ve hayaletler tarafından işgal edilişini" incelemektedirler.

Miller'ın da kaydettiği üzere, bu türden bir psiko-tarihin ilk ve en önemli öğrencisi Harold Bloom olmuştur. Bloom, Freudcu yapıları edebi soyağaçlarına uygulayarak, edebiyat tarihindeki

dinamiklerin sanatçının "etkilenme endişesinden", kendi başına bir yaratıcı olamama korkusundan ve kendinden önce ve ötesinde var olmuş seleflerine ait eserlerin kendi yazısına göre önceliği olduğu varsayımından ortaya çıktığını kabul etmektedir. Edebi babalık metaforuyla ilgili tartışmamızda vurgulamış olduğumuz gibi, Bloom'un ardışık edebiyatçılar arasındaki bu tarihi ilişki paradigmasını kuruşu, baba ile oğul arasındaki ilişkiyi de ifade etmektedir. Daha kesin bir dille ifade edecek olursak, bu Freud tarafından ifade edilen ilişkinin ta kendisidir. Böylelikle Bloom'a göre "güçlü bir şair", "atası" ile kahramanca bir savaşa girişmelidir; çünkü edebi Ödipal üçgenin içinde yer alan bir erkek olması nedeniyle ancak şiirsel babasını geçersiz kılmak yoluyla şair olabilecektir.

Bloom'un edebiyat tarihi modeli yoğun bir biçimde (hatta yalnızca) eril ve dolayısıyla ataerkildir. Bu nedenle kimi feminist kuramcılara rahatsız edici derecede cinsiyetçi gözükmüştür ve gözükmeye de devam edecektir. Ne de olsa Bloom, edebiyat tarihini babalar ve oğullar arasında meydana gelmesi zorunlu bir savaş olarak tanımlamakla kalmamakta, aynı zamanda da Milton'ın fazlasıyla maskülen Şeytan'ını kültürümüzdeki şair tipi olarak görmekte ve metaforik olarak şiirsel süreci de erkek bir şair ile dişi bir esin perisi arasındaki cinsel ilişki bağlamında tanımlamaktadır. Bu durumda, kadın şairi nerede konumlandırmak gerekmektedir? O da bir "baba" ya da "anneyi" ortadan kaldırmayı istemekte midir? Hiçbir "model" ya da "selef" bulamazsa ne olacaktır? Bir esin perisi var mıdır ve varsa cinsiyeti nedir? Bloomcu poetika üzerine kafa yoran bir kadın için bu sorular ile karşı karşıya kalmak kaçınılmazdır. Yine de feminist bir bakış açısından bakıldığında, bu soruların kaçınılmazlığının ta kendisi, üzerinde durulmasının gerekliliğini de göstermektedir. Yani bu sorular Bloom'un Batı Edebiyat tarihi kavramsallaştırmasında neyin yanlış olduğunu değil de, bu kuramda neyin doğru (ya da düşünmeye değer) olduğuna odaklanmamızı sağlayabilir.

Batı edebiyat tarihi ezici bir biçimde erildir –ya da daha açık ifade edecek olursak, ataerkildir– ve diğer kuramcılar bu gerçeği, büyük olasılıkla edebiyatın erkeğe ait olması gerektiği varsayımının bir sonucu olarak görmezden gelirken, Bloom sözkonusu durumu inceleyerek buna bir açıklama getirmiştir. Psikanalitik esasları Bloom'un "etkilenme endişesiyle ilgili" edebi psikanalize

nüfuz eden Freud gibi, Bloom da, seleflerinin başka nedenlerin yanı sıra kendileri de aynı sürecin içinde takılıp kaldıkları için göz önünde bulundurmaya tenezzül etmediği "etkileşim sürecini" tamamlama işine girişmiştir. Tıpkı Freud gibi Bloom da okur ve yazarların normal şartlarda incelemedikleri varsayımları mercek altına alarak bunlara dikkat çekmiştir. Bu yolla içeriklerin, her edebi metni çevreleyen psiko-seksüel ve sosyo-seksüel sonuçlarına ve bunlar aracılığıyla da edebi metinleri işgal eden "misafir" ve "hayaletlerin" ne anlama geldiğine açıklık kazandırmaya çalışmıştır. Freud çerçevesinde konuşacak olursak, feminist kuramcı Juliet Mitchell "psikanalizin ataerkilliğe bir tavsiye değil, tam aksine, ataerkilliğin bir analizi" olduğunu ifade etmiştir. Benzer bir cümle, Bloom'un kültürümüzün temel edebi hareketlerinin altında yatan ataerkil poetikaya (ve buna eklemlenmiş endişelere) bir tavsiye niteliği taşımaktan çok, bu poetikanın bir analizi olan edebiyat tarihi modeli için de kurulabilir.

Ancak buradaki amaçlarımız çerçevesinde Bloom'un tarihi inşası, sadece Batı Edebiyatının büyük bir kısmının oluşturulduğu ataerkil psiko-seksüel içeriği tespit edip tanımlamakta yararlı olduğu için değil, aynı zamanda kadın yazarların endişe ve kazanımları ile erkeklerinkileri ayırt etmekte fayda sağlayacağı için de önemlidir. Önceden yönelttiğimiz soruya geri dönecek olursak –Bloom'un betimlediği temelde eril edebiyat tarihi içerisinde kadının yeri nedir? Bu sorunun yanıtı, büyük olasılıkla, kadının bu alanda bir yerinin olmadığı yönünde olacaktır. İlk bakışta kadın, kuraldışı, tanımlanamaz, dışlanmış ve korkutucu bir yabancı gibi gözükmektedir. Freud'un erkek ve kadının psiko-seksüel gelişimi kuramında belirttiği üzere, bir oğlanın gelişim süreci ile bir kızınki arasında paralellik bulunmaktadır (erkek Ödipal kompleksin, dişi Elektra kompleksi ile dengelenmiş olması gibi). Bu nedenle, Bloom'un erkeğe yönelik "etkilenme endişesi" kuramı, kadın yazarın durumuna açıklık getirmek adına basitçe tersine çevrilip sırası değiştirilerek uygulanabilir bir sistematik olarak düşünülemez.

Bloomcu ataerkil modele boyun eğmemiz durumunda, kadın şairin "etkilenme endişesini" erkek eşdeğeri ile aynı biçimde deneyimlediğini düşünürüz. Bunun nedeni, kadın şairlerin hemen hepsinin erkek selefleri ile yüzleşmeleri gerektiğini düşünmeleridir. Ancak bu öncülerin hemen hepsi kadın şairden

önemli farklılıklar göstermektedir. Sözkonusu öncüler, ataerkil otoriteye cisim vermekle kalmaz, (edebi babalık metaforumuzun da vurguladığı üzere) aynı zamanda kadını kendi öz benliği –yani öznelliği, özerkliği ve yaratıcılığı– ile radikal biçimde çelişen uç basmakalıplara indirgeyerek (melek, canavar) kim olduğu ve potansiyelinin ne olduğuna dair tanımların içine kapatmaya çalışırlar. Bu nedenle bir taraftan kadın yazarın erkek öncüleri otoriteyi sembolize ederken, diğer taraftan da bu otoriteye rağmen bir yazar olarak kadının kendi kimliğini nasıl deneyimlediğini tanımlamakta başarısız olurlar. Dahası kendi edebi personalarını kurmakta kullandıkları maskülen otorite ile benlik-yaratımı yolunda girdikleri sert iktidar mücadeleleri; kadın yazara kendi cinsiyet tanımının gerektirdiği şartlarla dolaysız bir çelişki barındırır nitelikte gözükmektedir. Böylece erkek şairin deneyimlediği "etkilenme endişesi", kadın şairde daha da temel bir "yazarlık endişesi" olarak kendini gösterir. Bu kökten gelen korku, yaratamayacağı ve asla "öncü" olamayacağı için yazma eyleminin onu dışarıda bırakıp, yok edeceği yönünde işleyen bir korkudur.

Elbette bu endişe sadece bir erkek "öncü" ve onun terimleri ile savaşıp kazanamayacağı için değil, aynı zamanda da esin perisinin (dişi) bedeni üzerinde sanatını yaratamayacağı için de alevlenir. Juliet Mitchell'ın da belirttiği üzere, Freud'un psiko-seksüel gelişim teorisinin kadınlar için doğurduğu sonuçları kısaca özetleyecek olursak, hem erkek hem de kız çocuk "toplum içinde konuşmayı ve yaşamayı öğrenirken" her ikisi de babanın (Bloom terminolojisinde benliğin) yerini almak ister; ancak günü geldiğinde sadece oğlanın bunu gerçekleştirmesine izin verilir. Dahası her iki cinsiyet de, annenin arzusunun içine doğmuştur ve kültürel miras aracılığıyla annenin arzuladığı bebek, fallusa sahip olan bebek olacaktır; böylelikle iki çocuk da anneleri için fallus olmak isterler. Ancak, sadece erkek çocuk kendini bütünüyle annesinin arzusu çerçevesinde gerçekleştirebilir. Böylelikle her iki cinsiyet de kadınlığın sonuçlarını inkar ederken, kız çocuk (babasıyla bağlantılı olarak), babanın kanununa boyun eğmesinin kendiliğinden ve sezgisel bir yaratıcılık kaosu barındıran "doğa" ile "cinselliğin" temsilcisi olmasını gerektirdiğini öğrenir.

Bu durumda, erkek eşdeğerinin aksine kadın sanatçı ilk önce saçma, boşuna hatta –*Pamuk Prenses*'teki Kraliçenin durumunda olduğu gibi– özyıkım içeren ve (erkek) öncülerinin vasiyeti ile

çelişen sosyalleşmenin etkileri ile mücadele etmek zorundadır. Ve tıpkı erkek yazarın öncülerine karşı verdiği mücadelenin, Bloom'un düzeltmeye dayalı sapmalar, kaçışlar, yanlış okumalar dediği durumlara dönüşmesi gibi, kadın yazarın öz yaratım süreci de onu düzeltmeye dayalı bir sürece sokar. Ancak savaşı, (erkek) öncüsünün dünyayı nasıl okuduğu ile değil, kendisini (kadını) nasıl okuduğuyla ilgilidir. Kendini bir yazar olarak tanımlayabilmesi için ilk önce sosyalleşmesinin koşullarını yeniden tanımlamalıdır. Bu nedenle düzeltme yolundaki bu mücadelesi çoğunlukla Adrienne Rich'in "gözden geçirme-geriye doğru bakıp yeni gözlerle eski bir metne yeni ve eleştirel bir yönden bakma eylemi... bir hayatta kalma eylemi" olarak ifade ettiği bir yön alır. Dahası, bu mücadeleyi sıklıkla reddedilmesi ve yok edilmesi gereken tehditkâr bir kuvveti temsil etmekten çok, ataerkil edebi otoriteye karşı çıkmanın mümkün olduğunu kanıtlayan bir kadın selefin arayışına girerek başlar.

Bu nedenle Mitchell ve diğerlerinin verdiği mantıklı psikanalitik nedenlerin yanı sıra kadın sanatçıyı Bloom'un erkek yazarlara önerdiği Ödipal yapı ile örtüşen Elektra motifine kapatma girişimi akıllıca olmayacaktır. Kadın yazar –ki kadınları bunu defalarca gerçekleştirirken göreceğiz– kadın bir modeli, kendi "kadınlığı" ile ilgili erkek tanımlarına görev duygusuyla boyun eğeceği için değil, kendi isyankâr çabalarını meşrulaştırmak için aramaktadır. Aynı zamanda, ataerkil toplumdaki pek çok kadın gibi, kadın yazar da toplumsal cinsiyetini acı veren bir engel, hatta zayıf düşüren bir yetersizlik olarak deneyimlemektedir. Başka bir deyişle, ataerkillik tarafından koşullandırılmış çoğu kadın gibi, Mitchell'ın "ataerkillik altında kadınların içine girdiği aşağı görülmüş ve 'alternatif' (ikincil cinsiyet) psikolojisi", adını verdiği durum içerisinde sömürülmüşlerdir. Böylelikle, kadın sanatçının yalnızlığı, erkek öncülerin dışında bırakılmasıyla birlikte kız kardeşlerden oluşan selef ve haleflere duyduğu gereksinim, erkek okurların düşmanca duygularından duyduğu korkuyla birleşen kadın okura duyduğu derin ihtiyaç, öz-dramatizasyon hakkındaki kültürel anlamda koşullanmış utangaçlık, sanatın ataerkil otoritesi karşısında duyduğu dehşet, kadın yaratısının uygunsuzluğuna dair hissettiği endişe –tüm bu "hakir görmeye" dair olgular– kadın yazarın sanatsal öz-tanımı yönündeki mücadelesini belirlerken, aynı zamanda öz-tasarım yolundaki çabalarını da erkek eşdeğerlerininkinden ayırır.

İleride de göreceğimiz gibi ve Elaine Showalter'ın da ifade ettiği üzere, bu türden bir sosyo-seksüel ayrım, kadın yazarların, erkek tarafından benimsenmiş olandan oldukça farklı bir edebi altkültüre iştirak ettikleri anlamına gelmektedir. Her ne kadar kendini "başlıca", "erkek güdümlü edebi kültür" ile ilişki içerisinde tanımlasa da, bu altkültürün kendi ayırt edici edebi gelenekleri ve tarihçesi bulunmaktadır. Kadın altkültürünün ferdiyeti, her ne kadar yalnızca kadınlar için varlık göstermiş olsa da canlandırıcı bir etkiye sahip olmuştur. Örneğinin, son senelerde Bloom'un "etkilenme endişesi" kuramının doğru bir şekilde tanımladığı gözden geçirme gerekliliği karşısında erkek yazarlar giderek daha da bitkin düştüklerini hissederken, kadın yazarlar kendilerini o kadar yoğun bir yaratıcılığın öncüleri olarak görmüşlerdir ki erkek eşdeğerleri bu yaratıcılığın bir benzerini büyük olasılıkla ya Rönesans'tan ya da en iyi olasılıkla Romantik dönemden bu yana deneyimlememişlerdir. Birçok babanın oğlu olan günümüzün erkek yazarı, kendini umutsuzca geç kalmış hissetmektedir; çok az sayıda annenin kızı olabilen günümüzün kadın yazarıysa en sonunda, ortaya çıkmaya başlayan geçerli bir geleneğin yaratımına katkıda bulunduğunu hissetmektedir.

Ancak özellikle Bloom'un Freudcu baba soyundan gelen edebi miras kuramlarında tanımlanan, kadınların edebi öz-yaratım mücadelesinin psiko-seksüel içeriği çerçevesinde bakıldığında, bu kadına dair edebi altkültürün karanlık bir yönü de bulunmaktadır. Önceden de belirttiğimiz gibi, kadın yazar "etkilenme endişesinin" yerine, kadın sanatçının, tanımı gereği, kendi cinsiyetine uygun düşmediğini hissettiği bu otoriteye karşı karmaşık ve çoğunlukla da tam anlamıyla bilinç düzeyinde olmayan bir korku üzerine inşa edilmiş "yazarlık endişesi" adını verdiğimiz kaygıyı koyar. Kadının kendi biyolojisiyle ilgili toplumsal anlamda belirlenmiş algısına dayandığı için, yazarlıkla ilgili bu endişe, izini Hawthorne ya da Dostoyevski gibi erkek yazarlarda sürebileceğimiz yaratıcılık endişesinden oldukça farklı niteliktedir. Dahası, edebi altkültürün kız kardeşlik çatısı altında kadınları birbirine bağlayan eşsiz bağlardan biri olması ölçüsünde, böyle bir endişe kendi başına sözkonusu altkültürün önemli işaretlerinden biri olarak ortaya çıkmaktadır.

"Eril" gelenekteki kuvvetli, baba-oğul kavgasına kıyasla, kadınlara ait bu yazarlık endişesi son derece zayıf düşürücü bir etki-

ye sahiptir. Bir kadından diğerine değil de ataerkilliğin sert edebi "babalarından" hakir görülmüş tüm kadın mirasçılara devredildiği için birçok açıdan kadın edebiyatının büyük bölümünde –ve özellikle de burada göreceğimiz üzere yirminci yüzyıldan önce eser vermiş kadınların edebiyatında– biçim ve yapı üzerine leke gibi yayılan bir hastalığın ya da en azından hoşnutsuzluk, rahatsızlık ya da güvensizliğin nüvesini taşır. Çağdaş kadın yazarlar bugün, kaleme enerji ve otorite ile sarılabiliyorlarsa, bunu on sekiz ve on dokuzuncu yüzyıllardaki anneleri, hastalık hissi veren bir tecrit, delilik hissi veren bir yabancılaşma ve kendi edebi altkültürlerinde yaygın yazarlık endişesinin felç hissi veren belirsizliği ile mücadele etmiş oldukları için yapabilmişlerdir. Dolayısıyla, yakın zamanda olumlu rol modellerine yapılan feminist vurgu şüpheye yer bırakmayacak bir biçimde birçok kadına yardımcı olmuş olsa da, bu yaratıcı bir kadın altkültürünün hangi zorluklar karşısında oluşturulduğunu fark etmekten bizi alıkoymamalıdır. Toplumsal anlamda baskıcı cinsel basmakalıpları kuvvetlendirmek şöyle dursun, bu tür sorunların kapsamlı bir değerlendirmesi ancak on sekiz ve on dokuzuncu yüzyıllarda kadınların elde ettiği edebi başarının sıradışı gücünü ortaya koyacaktır. Edebiyatçı kadının, edebiyatın psiko-tarihinde kendi durduğu yerle ilgili özel algısı göz önünde bulundurulduğunda, epigraflarımız arasında alıntıladığımız, Emily Dickinson'ın "cümledeki enfeksiyon" hakkında bulunduğu keskin gözlemin, kadın yazarların kulağında farklı biçimlerde tınladığı görülecektir. Öncelikle bu kelimeler, en saf haliyle Bloomcu ya da Millerci çerçevede Dickinson'ın tehlikeli "misafir" ve "hayaletlerinin" tüm metinleri işgal ettiğinin farkında olduğunu göstermektedir. Her okur için, ancak özellikle aynı zamanda yazar olan bir okur için, metaforik bir mikrop savaşında, her metin, bir "cümle" ya da silaha dönüşebilir. Ancak bunun ötesinde, "cümledeki enfeksiyonun büyüdüğü gerçeği" Dickinson'ın edebi metinleri zorlayıcı, hapsedici ve ateş yükseltici olduklarına ve edebiyatın da bir okurun içselliğine zorla el koyduğu için bunun mahremiyete bir saldırı olduğuna dair farkındalığını ortaya koymaktadır. Dahası, Dickinson'ın kendi toplumsal cinsiyet tanımı göz önünde bulundurulduğunda, şiirindeki "Buruşuk Yaratan'ın" cinsel belirsizliği de önem kazanır. Bir taraftan "biz" (yani özellikle kadın yazarlar) kadın özerkliğini ve otoritesini inkar etmek için yol arayan ataerkil metinlerden "içimize çaresizliği

çekerken", diğer taraftan da aynı "biz" (yani özellikle kadın yazarlar) bizden önce gelen ve hem açıktan hem de gizlice geleneksel yazarlık endişelerini şaşkın kızlarına devreden tüm "annelerden" de "içimize çaresizliği çekiyor olabiliriz." Son olarak, böylesi geleneksel ve metaforik anlamda anne soyundan gelen bir endişe, eğer sözkonusu olan bir kadınsa, bir metnin kurucusunun bile, metinlerin içine, sayfalar tarafından katlanmış ve kırışmış halde ve aralıksız bir dikişe kıstırılmış biçimde hapsedilebileceğini garanti etmektedir.

Her ne kadar çağdaş kadın yazarlar Dickinson'ın tanımladığı bu "umutsuzluğun" yarattığı enfeksiyondan görece kurtulmuş olsalar da (en azından on dokuzuncu yüzyıldaki öncülerine oranla), Amerikalı şair ve deneme yazarı Annie Gottlieb'in yakın zamanda aktardığı bir anekdot tüm kadınlar için "cümledeki enfeksiyonun" hangi yollar aracılığıyla "büyüdüğünü" özetler niteliktedir.

"Bir yazar olarak elimde tuttuğum gücün keyfini çıkartmaya başladığım günlerde annemin, yumurtalıklarımı aldırdığına dair bir rüya gördüm (rüyalarımızda bile kültürün bize dayattığı ceza niteliği taşıyan seçimler için annelerimizi suçlamaya devam etmekteyiz). Rüyamda, büyük bir bıçağı sallamakta olan anne figürünün peşinden gittim. Bıçağın üzerinde bir yazı vardı. "Ne yaptığının farkında mısın? Senin yüzünden benim için önemli olan kadınlığım, kadınlık gücüm yok oluyor," diye bağırdım."

Gottlieb, Dickinson'ı tekrarlarcasına, anneyi andıran öncülerin peşinden giden kadın yazarın, karşılaşabileceği tek şeyin enfeksiyon ve yorgunluk olabileceğini söylemektedir. Anne tarafından gelen kaybettiği edebi soy nedeniyle ve kendisi için önemli olan bu "kadınlık gücünü" yıkmamak için yine de aramak zorundadır. Bu bağlamda, Emily Dickinson'ın annelerle ilgili cümleleri açıklayıcıdır, çünkü dönüşümlü olarak "hiç annem olmadı; çocukken hep eve, Awe'a[41] doğru koştum...o da berbat bir anneydi ama yine de hiç annem olmamasından daha iyiydi" ve "anne bir mucizedir" diye yazmıştır. Ancak ileride de göreceğimiz üzere Dickinson'ın kendi yazarlık endişesi sadece kendi fiziksel anlamda hasta annesinin mustarip olduğu enfeksiyondan içine çektiği "umutsuzluk"tan değil, aynı zamanda onunla kimi zaman yakınındaki kimi zamansa "yüzyıllarca uzağındaki" edebi metin-

[41] (İng.) Huşu, Hayret. (ç.n.)

lerin kusur bulmaya meraklı aynasından konuşan ve hatta yalan söyleyen edebi babalarından da kaynaklanmıştır.

Kadınların, eğer melek gibi davranmıyorlarsa bu durumda canavar olduklarına yönelik bir tehdit altında yaşadığı bir toplumda, kadın olmak güçten düşürücü bir nitelik taşır. Son zamanlarda Jessie Bernard, Phyllis Chesler, Naomi Weisstein ve Pauline Bart gibi birçok sosyalbilimci ve tarihçi, ataerkil sosyalleşmenin edebiyatçı kadınları hangi yollar aracılığıyla fiziksel ya da zihinsel anlamda hasta ettiğini araştırmaya başlamışlardır. Freud'un *Psyche* ile *Soma* arasındaki dinamik bağlantıyla ilgili bilinen araştırmalarını başlattığı histeri, tanımı gereği bir "kadın hastalığı" olarak ortaya atılmıştır. Bunun nedeni adını Yunancada rahim anlamına gelen *hyster* (on dokuzuncu yüzyılda bu organın duygusal rahatsızlıkların nedeni olduğuna inanılıyordu) kelimesinden almasından çok, yüzyıl dönümünde Viyana'da bu hastalığın kadınlar arasında ortaya çıkıyor olması ve on dokuzuncu yüzyıl boyunca, diğer birçok bozukluk gibi bu ruhsal bozukluğun da Aristoteles'in kadınlığın kendisini bir sakatlık olarak gören düşüncesini destekler biçimde kadın üreme sisteminden kaynaklandığının düşünülüyor olmasıdır. Gerçekten de fiziksel ve sosyal çevreye uyumsuzluk üzerine ortaya çıkan anoreksi ve agorafobi gibi hastalıklar, hem geçmişte hem de günümüzde çok fazla sayıda kadın üzerinde etki bırakmış ve bırakmaktadır. Anoreksi –iştah kaybı, kendini aç bırakmak– nedeniyle zarar görenler genelde ergen kız çocuklarıdır. Agorafobiden –açık ve kamu alanlarında duyulan korku– mustarip olanlarsa sıklıkla orta yaş ev kadınları ve romatizma hastalarıdır.

Ataerkil sosyalleşmeden kaynaklanan bu tür hastalıklar birkaç biçimde ortaya çıkmaktadır. Elbette bunlardan en belirgin olanı herhangi bir genç kızın, ancak özellikle canlı ve hayal gücü gelişmiş olanların, eğitimini bir anlamda hasta edici özelliğe sahip uysallık, itaatkârlık ve diğerkâmlık talep eden bir ortamda deneyimlemiş olmasıdır. İnsanın ilk ve en kuvvetli dürtüsü hayatta kalma, memnuniyet ve onay olduğuna göre, feragat talep eden bir eğitim, her anlamda kişiyi sağlıksız olmaya iten bir eğilimdir. Bunun yanında, genç bir kızın eğitildiği her "konu" kendine has bir biçimde hasta edici bir nitelik taşıyabilir. Kız çocuk güzel bir nesne olmayı öğrenirken kendi bedeniyle ilgili endişe etmeyi – ve hatta nefret etmeyi de– öğrenebilir. Etrafını çevreleyen hem metaforik hem de gerçek aynaya saplantılı bir biçimde baktıkça,

kendi bedenini 'gerçek' anlamda "eksiltme" arzusu duyar. Önceden belirttiğimiz gibi, on dokuzuncu yüzyılda bu güzel ve kırılgan görünme tutkusu, korselere ve sirke içme alışkanlığına neden olmuştur. Bizim çağımızdaysa sayısız diyet ve "denetim altında" orucun yanı sıra, ergen anoreksisi dediğimiz sıradışı durum da ortaya çıkmıştır. Benzer biçimde, mahremiyet ve suskunluk içinde ev içi yaşamlara sıkıştırılmış ve buna koşullandırılmış kadınların, kamusal alan ya da kuşatılmamış açık alanlar gibi yerlere karşı patolojik bir korku geliştirmesi olasıdır. Nefret ettiği üvey kızına karşı Kraliçenin birer silah olarak kullandığı tarak, korse bağı ve elma gibi anoreksi ve agorafobi gibi ıstıraplar da "kadınlığın" ataerkil tanımlarını tuhaf yerlere taşır ve bu yolla da sosyal reçetelerin zaruri ya da en azından kaçınılmaz parodileri olarak hizmet ederler.

Ancak on dokuzuncu yüzyılda bu hastalıkların parodisi haline gelen sosyal reçete ağı, kadınları hasta olmalarına ya da ölmelerine neden olacak şekilde davranmaya teşvik etmiyordu; hatta on dokuzuncu yüzyılın kadına hasta olmayı yasakladığını söylemek bile olasıdır. Diğer bir deyişle, Viktoryen dönemde kadınlarının maruz kaldığı hastalıklar her zaman kadınlıkla ilgili eğitimlerinin yan ürünü olarak değil, aksine bu eğitimin amacı olarak ortaya çıkmaktaydı. Barbara Ehrenreich ve Deirdre English'in gösterdiği üzere on dokuzuncu yüzyılın büyük bir bölümünde "üst ve üst orta sınıf kadınlar" 'sağlığı bozuk' [kırılgan, hasta] ve işçi sınıfına mensup kadınlar da 'hasta edici' [bulaşıcı, hastalıklı] olarak tanımlanmıştır. "Hanımefendi" kavramından söz ederken "toplumun, kadının bu hasta ve kırılgan hali" konusunda fikir birliğine sahip olduğunu ve bunun sonucunda da İngiltere ve Amerika'da bir 'kadın maluliyet kültürü' doğduğunu vurgulamışlardır. Böyle bir kültürün ürünleri göz önünde bulundurulduğunda 1895 yılında Dr. Mary Putnam Jacobi'nin sarf ettiği şu cümleler üzerinde durmak gerekmektedir: "Daha meşru nedenler bir yana, kışın gelen bir enerji yitimi, hizmetkârlarla dolu bir ev, bir kadın arkadaşla edilen bir kavga gibi insanı zorlayabilecek her türlü neden sonucunda sinir sisteminin çökmesi doğal ve hatta övgüye değer görülmekteydi. Sinir sistemlerini sürekli göz önünde tutuldukları ve iyi niyetli, ancak uzağı görmekten âciz danışmanların hizmetine başvurmaya zorlandıkları bir ortamda kadınlar, en sonunda bir deste sinire indirgenmiştir."

Sosyal güdümlü bu kadın hastalığı salgını sonucunda, edebiyat dünyasında yaşayan meleğin sık sık sadece korku ve titremekten değil, hem gerçek hem de mecazi anlamlarıyla ölüme uzanan hastalıktan mustarip olmasında şaşırtıcı bir yan bulunmamaktadır. Her ne kadar hiperaktif üvey annesi mezarına dans ederek gitmiş olsa da, güzel Pamuk Prenses, eninde sonunda, cam tabutundaki katatonik hipnozundan yeni çıkmıştır ve *Wilhelm Meister'in Yolculukları*'nda Hans Eichner'in yazarının "tefekkür içerisindeki saflık" idealini gerçekleştirdiğini iddia ettiği Goethe'nin "iyi kadını" Makarie'ye dönecek olursak bu "diğerkâmlık ve yürek temizliği abidesinin..." migren ağrılarından şikayetçi olduğunu görürüz. Acımasız öz-baskıyı işaret eden "edebi kadınlığın", hastalığı ima ediyor olması kaçınılmaz mıdır? Eğer durum buysa, Dickinson'ın "cümledeki enfeksiyon büyüyor" iddiasıyla ilgili bir anlama da ulaşabiliriz. "Yüzyıllar öncesinden bile" "içimize çektiğimiz" umutsuzluk, Makarie'ninki gibi, öyküsüz bir hayattan doğan umutsuzluğun ta kendisi olabilir.

Ancak aynı zamanda canavar-kadının umutsuzluğu da reddedilemez; o da gerçek ve bulaşıcıdır. Kraliçenin çıldırmış tarantella dansı sağlıksızdır ve metaforik bağlamda da çok fazla öykü anlatmış olmasının bir sonucudur. Romantik şairlerin korkuyla belirttiği üzere, kadın ya da erkek olsun, gereğinden fazla hayal gücü herkes için tehlikelidir; ancak ataerkil kültür, zihni çalıştırmanın her zaman kadınlar için çok daha kötü sonuçları olduğunu varsaymıştır. 1654'te Massachusetts Körfezi Kolonisi'nin Valisi John Winthrop günlüğünde Anne Hopkins'in "üzücü bir hastalığa yenik düştüğünü, anlama ve mantık yürütme yeteneklerini kaybettiğini, ilgisinin başka tarafa yöneldiğini, kendini bütünüyle okuma ve yazmaya verip birçok kitap yazdığı yıllarda bu sıkıntıların giderek arttığını" yazmış "ve ev işleri ile kadınları ilgilendiren diğer konularla ilgilenmiş olsaydı aklını koruyacağını" eklemiştir. Wendy Martin'in belirttiği üzere "on dokuzuncu yüzyılda entelektüel kadın karşısında duyulan korku öyle bir boyuta ulaşmıştır ki bu olgu...tıp tarihine dahi geçmiştir. Düşünen bir kadın, doğanın bir ihlâli olarak algılanmıştır. Öyle ki Harvard'lı bir doktor Radcliffe mezunu bir öğrencinin otopsi raporuna kızın rahminin bir bezelye gibi büzüldüğünü yazmıştır."

(Kimi bölümlerini burada epigram olarak aldığımız bu şiirde) Anne Sexton'ın da belirttiği gibi bir kadından diğerine gizlice

teslim edilen kırmızı ayakkabılar, sanatın ya da Kraliçenin ayakkabılarıysa, bunları bir kraliçe olarak giymek de, bu ayakkabıların varlığını reddeden meleksi bir Makarie olmak kadar hasta edici niteliktedir. Sexton'ın şiirindeki birkaç bölüm "yazarlık endişesi" adını verdiğimiz durumu, kadın yaratıcılığının intiharı andıran tarantella dansının ateşli dehşeti biçiminde ifade etmektedir:

Tüm o kızlar
Kırmızı ayakkabı giyen
Her biri bindi hiç durmayacak bir trene

Kulaklarını çengelli iğne gibi yırtıp kopardılar
Kolları düşüp şapkalara dönüştü
Kafaları yuvarlanıp cadde boyunca şarkı söyledi
Ve ayakları –aman Tanrım, pazar yerindeki ayakları–
...ayaklar devam etti

Dinleyemiyorlardı.
Duramıyorlardı.
Yaptıkları şey ölüm dansıydı.
Yaptıkları şey bitirecekti onları.

Açıktır ki enfeksiyon ve umutsuzluk bu cümlelerin içinde büyümektedir: Sexton, kadın sanatının "gizlenmiş", ancak mutlak gerekli bir kontrol dışı delilik geleneğine sahip olduğunu düşünmektedir. Belki de Sexton'ın romantik aşka dayalı Edna Millay'in reenkarnasyonu olabileceği yönündeki "gizli korkuyu" duymasına neden olan, şairin bu gelenekle ilgili yarı-bilinçli algısıydı. De Witt Snodgrass'e yazdığı bir mektupta "bir kadın gibi yazmaktan korktuğunu" itiraf etmiş ve "keşke erkek olsaydım – bir erkeğin yazacağı gibi yazmayı tercih ederim," demiştir. Ne de olsa ölüm dansını yaptıklarında "kırmızı ayakkabılar giyen tüm o kızlar" dişi bedenin suçlu ağırlığını terk etmek isteyen anoreksikler gibi kendi vücutlarını parçalara ayırmaktadırlar. Ancak, eğer kolları ve kafaları düşerse, bir ihtimal rahimleri de "bezelye kadar küçülüp, buruşacaktır."

Bu bağlamda, Sexton'ın öfkeli imgeleminde cisimleşen (ya da parçalara ayrılan) yaratıcılık ile kadınlık arasındaki çatışmaya Margaret Atwood'un *Lady Oracle*'ı açıklık getirir. Burada önemli

olan nokta Atwood'un ana karakterinin günümüzde "kadın gotik romanı/öyküsü" olarak adlandırılan türde eser veren bir yazar olması ve daha da önemlisi bu karakterlerin de yazarlıkla ilgili endişelerini kırmızı ayakkabı masal metaforu aracılığıyla yansıtmasıdır. Karakter, camın üstüne basması sonucunda ayağının kanadığını görür ve aniden aşağıdaki bölümde betimlenen durumu keşfettiğini fark eder:

"Gerçek kırmızı ayakkabılar, dans ettiği için ceza verilen ayaklar. Dans edebilirsin ya da iyi bir adamın sevgisine sahip olabilirsin. Ancak dans etmekten korktun, çünkü eğer dans edersen ayaklarını keseceklerine ve bir daha dans edemeyeceğine dair doğal olmayan bir korkun vardı...Sonunda korkunu yendin ve dans ettin ve onlar da ayaklarını kestiler. İyi adam da çekip gitti, çünkü sen dans etmek istiyordun."

Diğer bir deyişle kadın yazar, ister edilgen bir melek ister etkin bir canavar olsun, içinde yaşadığı kültürün kendisine sunduğu zayıf düşürücü alternatifler karşısında gerçek anlamıyla ya da mecazi olarak kötürüm bırakıldığını hissetmektedir ve kendi şartlanmasının sakat bırakan etkileri de kendisinden önce gelen edebiyatçı annelerden miras kalan kanlı ayakkabıların içinde bir ölüm cümlesi gibi büyümektedir.

Hastalık imgeleri ile geleneklere ve hastalık ile de rahatsızlığa çağrılarla çevrelenmiş olmasından dolayı, kadın yazarın kendi doğasının rahatsızlıklarına pek çok ayna tutmuş olması kolaylıkla anlaşılabilir. Göreceğimiz üzere "cümledeki enfeksiyon büyümekte" cümlesi, edebiyat ile uğraşan kadınlar için o derece merkezi bir öneme sahip bir gerçekliktir ki, on dokuzuncu yüzyılın Austen ve Shelley'den, Dickinson ve Barrett Browning'e kadar tüm romancı ve şairleri, hem mecazi hem de gerçek anlamında hastalık konusunun üzerinde, sanki umutsuzluk ve bölünmenin bulaşıcı "melankolisinden" kurtulup, sağlık ve bütünlüğün sağlanması adına gösterilen çabayı vurgulamak istercesine durmuşlardır. Kültürünün önerdiği zehirli elmaları geri çeviren kadın yazar bir anlamda sık sık anoreksik olmuş ve açlıktan şikâyet ederken bile tereddüt etmeden ağzını sessizliğe kapatmıştır (Jane Austen'ın Henry Tilney'sinin söylediği üzere "bir kadının en büyük gücü reddetme gücüdür"). Böylelikle hem Charlotte hem de Emily Brontë açlıktan ölmek üzere olan kadın kahramanların çektiği sancıları betimler; Emily Dickinson da bir nefeste "tüm bu

yıllar boyunca aç olduğunu" beyan ederken, bir diğer sefer de seçimini "Muhteşem Fakirlik"ten[42] yana kullanır. Christina Rossetti de kendi yazarlık endişesini cin meyvesini durmadan "emmek isteyen" bir kadın kahraman ile sessiz ve tutkulu bir vazgeçişle dudaklarına fermuar çeken bir diğer kadın kahraman arasındaki bölünme aracılığıyla temsil etmektedir. Dahası sözünü ettiğimiz edebiyatçı kadınların çoğu öyle ya da böyle bir çeşit agorafobi geliştirmişlerdir. Az konuşmaları yönünde eğitilmiş olduklarından pazar yerinin baş döndürücü genişliği karşısında korku duyar ve Emily Dickinson'ın "yayımlama-açık arttırmadır/erkek aklına ait" mısraları ile rasyonalize ettiği olguya katılırlar; ya da bundan daha da kötüsü, bir cinas aracılığıyla "yaratı büyük bir çatlak gibi görünüyordu-/Beni görünür kılmak için" dizeleriyle duydukları endişeyi itiraf ederler.

İleride de göreceğimiz gibi başka hastalık ve rahatsızlıklar anoreksi ve agorafobinin iki bilinen semptomuna eşlik etmektedir. Örneğin agorafobinin tamamlayıcı ve koşut zıddı olan klostrofobi, on dokuzuncu yüzyıl kadın metinlerinde sık sık yüz yüze geleceğimiz bir rahatsızlıktır. Göz "sorunları" da edebiyatçı kadınların hayat ve eserlerinde geniş yer tutar. Emily Dickinson sakin bir biçimde gözünün "söndüğüne" dikkat çekerken, George Eliot ataerkil Roma'yı "bir retina hastalığı" olarak betimler. Jane Eyre ve Aurora Leigh kör adamlar ile evlenirler; Charlotte Brontë kasten gözleri kapalı olarak yazar ve Mary Elizabeth Coleridge "Mutlak ve Parlak/Güneşi örtene kadar ışıkları üzerime vurdular" dizeleriyle gelen *Blindness*'ı[43] anlatmıştır. Son olarak afazi (konuşma yitimi) ve amnezi (hafıza kaybı) –ataerkil kültürün kadınlardan geleneksel anlamda talep ettiği entelektüel yetersizliği sembolik anlamda temsil eden (ve parodisine dönüşen) iki hastalık– kadın metinlerinde ya dürüstçe ifade edilmiş ya da gizlenmiş bir halde tekrar ve tekrar ortaya çıkmıştır. Jane Austen'ın romanlarındaki "akılsız" kadın karakterler (örneğin *Emma*'daki Miss Bates) kelimeleri uygunsuz bir biçimde ve yerli yersiz kullanarak, dil konusundaki kafa karışıklığını yansıtırken, Mary Shelley'nin canavarı, dili en başından öğrenmek durumundadır. Emily Dickinson en basit İngilizce kelimelerin anlamlarını çocuksu bir tavırla sorgulamaktadır: "Gerçekten bir Sabah gelecek mi?/Gün diye bir şey

[42] "Sumptuous Destitution". (ç.n.)
[43] (İng.) "Körlük". (ç.n.)

var mı?" Aynı zamanda kadın yazarların büyük çoğunluğu, dil konusundaki bu cehaletin –ve hissettikleri derin yabancılaşma ve kaçınılmaz ümitsizliğin– 'bir şeyi' unutmuş olmalarından kaynaklandığını ima etmeyi başarırlar. Kalemlerinin bile sunamadığı türde bir güçten yoksun bırakılmış bu kadınlar, ne olabilecekleriyle ilgili ufacık bir anıyı bile hatırlamak uğruna ataerkil yapıları içselleştirme sürecine karşı savaş veren Doris Lessing karakterlerini anımsatmaktadırlar.

Başlığı şair için önemini vurgulayan *The Key Note*[44] isimli şiirinde Christina Rossetti "Bir zamanlar bildiğim şarkılar nerede/ Okuduğum notalar nerede?" diye yazmaktadır. "Çok eskiden bildiğim ne varsa/Unuttum hepsini." Aynı noktaya vurgu yapmak istercesine Charlotte Brontë'nin Lucy Snowe'u kendi tarihini ve hatta kendi öyküsündeki merkezi karakterlerden birinin vaftiz adını 'unutuverir', ya da bize unutmuş gibi gösterilir. Brontë'nin Jane Eyre'i de ailesinin geçmişini kaybetmiş (ya da sembolik anlamda unutmuş) gözükmektedir. Benzer biçimde, Emily Brontë'nin Heathcliff'i kim ve ne olduğunu ya "unutmuş" ya da unutmak zorunda bırakılmıştır. Mary Shelley'nin canavarı ne bir bellek ne de aile tarihçesine sahip olarak doğar ve Elizabeth Barrett Browning'in Aurora Leigh'i de "ana-vatanı" İtalya'dan erken ayrılmak zorunda bırakılmış ve bu nedenle memleketini unutmuştur. Bu son örneğin gösterdiği üzere, tüm bu karakter ve yazarların unutmuş olmaktan korktukları esas konu, ataerkil poetikanın onlardan uzak tuttuğu hayatlarının bu yönüdür: ana tarafından miras kalan edebi güç, Annie Gottlieb'in sözünü ettiği kadınlar için anneleri nedeniyle (annelerine rağmen değil) önemli olan 'kadın gücü.' Bu durumda bir tek kadınlar için "cümledeki enfeksiyonun büyüdüğü" yolları anlamak adına değil, aynı zamanda hastalığı yenerek sanatsal sağlıklarını nasıl kazandıklarını da öğrenmek için öncelikle Bloom'un yeni ufuklar açan "etkilenme endişesine" dair revizyon niteliğindeki kuramını yeniden tanımlamalıyız. Bunu yaparken, on dokuzuncu yüzyıl kadınlarının, "yazarlık endişesini" yenme, zayıf düşüren ataerkil reçeteleri reddetme ve ayırt edici güçlerini bulmakta kendilerine yardımcı olabilecek kayıp kadın öncülerini ortaya çıkarıp anımsama yolunda geçtikleri zorlu patikaların izini sürmek zorundayız.

[44] (İng.) "Anahtar Nota". (ç.n.)

Öncelikle, kendi cinsiyetleri arasında kalemi eline alan ilk kadınlar "kadınlık" konusunda aldıkları eğitimin teşvik etmeyi amaçladığı ölçüde kendinden şüphe, yetersizlik ve aşağı hissetme duyguları ile hastalanmışlardı. Bu olguyu değerlendirdiğimizde kaydettiğimiz gibi edebi babalık metaforunu içeren zorunlu söylem, kadının edebiyat alanındaki kısırlığı üzerine dayalı bir inançtır. Bu inanç, Anne Finch gibi edebiyatçı kadınların "cypher" ya da "güçsüz entelektüel hadımlar" oldukları ihtimalini derin bir endişe eşliğinde göz önünde bulundurmalarına neden oldu. Bunun yanında, Rufus Griswold'un "hiçbir çaba gerektirmeyen ve sadece başıboş kişisel duyguların boşalımından ibaret olan enerjiyi, yaratıcı akılla karıştırma tehlikesi altındayız," cümlesinin altında yatan savın benzeri varsayımların tamamı bu kadınları derinden etkiledi. Bu düşüncenin ima ettiği gibi kadınların yazmaya çalışması tuhaf olmasa da, bir şekilde günümüzde nevrotik olarak adlandıracağımız hastalıklı bir girişimdi. Önceden tartıştığımız erkek kalemi ve bu kalemin kadın "tutarsızlığını" betimleyişi üzerine girdikleri tartışmada Austen'ın Anne Elliot'ı, Yüzbaşı Harville'e şöyle demektedir: "Evde yaşıyoruz, sessizlik içerisinde ve hapsedilmiş biçimde. Duygularımız bizi yiyip bitiriyor." Genç kadın, Austen'ın "alçak ve duygulu" kelimeleriyle betimlediği bir sesle konuşmaktadır. Görüş ve davranışları da hem kendisinin hem de yazarının, kadınların "başıboş duygularının" getirebileceği tehlike ve hastalıklara karşı daha zayıf olduğu fikrini kabul ettiğini akla getirmektedir.

Bu durumda Finch'in en iyi ve tutkulu şiirlerinden bir tanesinin *The Spleen*[45] adında Pindarosçu bir kaside olmasında şaşırtıcı bir taraf bulunmamaktadır. Finch burada belki de, Pope'un *The Rape of the Locke* 'taki[46] Queen of Spleen[47] karakterizasyonuna bir yanıt olarak, yaşamını ve sanatını yönettiğinden korktuğu "melankoli" hastalığı ile ilgili hissettiği endişeyi hem itiraf etmekte hem de onu keşfetmeye çalışmaktadır. Kendi hakkındaki bu inceleme sadece şairin keskin dürüstlüğü nedeniyle ortaya çıkmamıştır. Aynı zamanda bu dürüstlük, Pope'un şiirine gömdüğü kadınların "başıboş duygularıyla" ilgili kadın düşmanlığı içeren tenkitlerden ne yoğunlukta etkilendiğini ortaya çıkartma iste-

[45] (İng.) Melankoli, dalak. (ç.n.)
[46] (İng.) *Bukleye Tecavüz.* (ç.n.)
[47] (İng.) Melankoli Kraliçesi. (ç.n.)

ği ile ilgilidir. Pope, melankolinin "asi kraliçesinin" "tüm kadın cinsiyetini on beş yaşından ellisine kadar" yönettiğinde –yani cinselliklerinin en önemli dönemi boyunca– ısrar etmekte ve bu nedenle de histerinin hem kadının hem de kadın şiirinin ebeveyni olduğunu iddia etmektedir. Öyle görünmektedir ki Finch, bu yargıyla bir noktaya kadar fikir birliği içerisindedir. Şair şöyle demektedir, "Buyurgan bir eş ile/Kadındaki melankoli hünerini gösterir." Yani, Pope'un da onaylayacağı üzere, isyankâr kadınlar en basit tanımıyla nevrotiktirler. Finch, "Tanrım! Erkek görkemli bir egemenliğe doğmuştur," diye yazmaktadır; ancak bu erkek huysuz bir kadın tarafından yenilgiye uğratılmıştır. "Huzur içerisinde teslim olur...ve kadın, melankoli ile silahlanmış köle boyun eğer." Ancak Finch, melankolinin en sert etkilerini yine de kendi üzerinde özellikle de bir sanatçı olarak hissettiğini itiraf etmektedir. Dahası bu etkilerden, kadın başkaldırısı üzerine daha önceki düşüncelerinin devamı niteliğinde olacak bir özeleştiriyi bir kenara bırakarak dokunaklı bir dille söz etmektedir.

Eyvah çok fazla! Hükmün çok fazla
Kuvvetini hissediyor, yine de şikâyetimden vazgeçmiyorum
Mısralarımın çürüdüğünü hissediyorum, ve
Kargacık burgacık Rakamlarım başarısız
Senin kuzguni karamsarlığında tüm Nesneleri görüyorum
En az senin kadar karanlık ve korkunçlar
Satırlarım kınandı ve gereği düşünüldü
İşe yaramaz bir çılgınlık, küstah bir kusur.

Yazar olmayı istemek delice, nevrotik ve hırçınca mıdır? *The Spleen*'de Finch böyle olmasından korktuğunu itiraf etmektedir ve bu nedenle de Pope'un kendisini aptal ve nevrotik Phoebe Cricket olarak betimlemiş olması şairi –hiç de şaşırtıcı olmayan bir biçimde– kendi aklındaki melankoli mağarasının içine çekmiştir.

On yedinci ve on sekizinci yüzyıllardaki kadın yazarlar –ve hatta on dokuzuncu yüzyıldaki kimi kadın edebiyatçılar– kalemi ellerine almayı istiyor olmalarının gerçekten de çılgınlık olduğunu düşündüklerini itiraf etmek istemediklerinde, genelde böyle "küstah bir meşgale" edindikleri için bir şekilde üzgün olduklarını göstermişlerdir. Önceden gördüğümüz üzere, Finch'in kendisi de esin perisini dikkatli olması konusunda uyarmış ve bir yazar olarak

umabileceğinin en fazlasının "büzülmüş bir kanatla kıpırdamadan durmak/ve hüzünlerinin şarkı söylemesine izin vermek" olduğunu eklemiştir. Her ne kadar şiir, alçakgönüllü ironi aracılığıyla delik deşik olsa da, aynı zamanda ciddi ve gerçekçidir. Elaine Showalter'ın gösterdiği üzere, on dokuzuncu yüzyılın sonuna kadar kadın yazar, edebiyatçı baba ve erkek kardeşlerinin yanında ikincil bir rol oynamak zorunda kalmıştır. Eğer alçakgönüllü ve itaatkâr olmanın yanında kendini küçük gören bir tavır benimsemeyi reddedip sanatsal üretimini de boş zamanlarında okurların akıllarını diğer konulardan alıp oyalayacak değersiz bir oyuncak gibi sunmakta ayak direseydi, iki durumda da, ya görmezden gelinmeyi ya da ciddi bir saldırıyla karşılaşmayı beklemek durumunda kalacaktı. "Mısra Kraliçesine" ruhunu "şiirsel ateşle" ısıtması için tutkuyla yalvaran Anne Killigrew'un boyunu aşan işlere girişmiş olması, intihâl suçlamasıyla "ödüllendirilmiştir." Erkek bir sanatçıda makul görülebilecek küçük düşme yönündeki endişesini dile getirirken, "davet ettim ve aklı başında olanlar kalemimi övdü/Şüphe takip eder mi bu zaferi?" demektedir. Ancak, beklenilenin aksine "Bana onur getirmesini beklediklerim sadece utanç getirdi," demiştir. Amerikalı çağdaşı Anne Bradstreet, yayımlanmış şiirlerinin nasıl karşılanacağıyla ilgili bir tartışmada burada ifade edilen düş kırıklığı ve rahatsızlığı tekrar eder nitelikte konuşmaktadır:

> Şikâyetçi dillere göre uygunsuzum ben
> İğne elime daha çok yakışırmış, öyle diyorlar
> Bir şairin kalemi; onu da hor görüp, yanlış diyorlar
> Kadın aklına böyle nefret akıtmak
> Yaptığım iyi olsa bile daha ileri gitmez
> Veya çalıntı ya da şans eseri derler.

Bu analizde o kadar bıktırıcı ve dünyevi bir açıklık bulunmaktadır ki, özellikle Killigrew'un deneyimi bağlamında yalın bir dille söyleyecek olursak burada ima edilen uyarıyı hiçbir mantıklı kadın görmezden gelmeyecektir: Ya alçakgönüllü ol ya da! Gölgelerin altında, yeterince karanlıkta kal ve bulunduğun yerden hoşnut ol.

Aynı nedenle Bradstreet, Apollon'un erkeksi "defne yapraklarından" kaçınarak kendisi için sadece "dağ kekiği ya da maydanozdan yapılmış bir taç" istemektedir. Bu yolla da erkek

okurlarına tatlı dille "Benim bu orta halli ham cevherim pırıldayan altınınızı mısralarıyla daha da parlatacak" teminatını vermektedir. Ve Finch'in bulunduğu uyarıda da görmüş olduğumuz üzere, bir kez daha, bu alçakgönüllü tavra ironi nüfuz edecektir. Bu duruşun, hem şairin kendini tanımlayışı bağlamında hem de sanatı üzerinde kimi kaçınılmaz hastalıklı etkileri bulunmaktadır. Finch'in "kargacık burgacık rakamlarının" kadın melankolisinin iç kararttıcı hastalığıyla sakatlanmış olması gibi, Bradstreet de "akılsız, kırık, lekeli" bir esin perisi olduğunu itiraf eder. Bu esin perisinin kusurları tamir edilebilir türden değildir çünkü doğa "onu onarılmaz bir biçimde yaratmıştır." Şair, kadınlık ile delilik, ya da en iyi tahminle zihinsel bozukluk, arasındaki bağı kuvvetlendirmek istercesine şöyle demektedir: "Ne de olsa, zayıf ya da yaralı bir beyin hiçbir tedaviyi kabul etmeyecektir." Benzer biçimde, edebi etkinlikleri nedeniyle çağdaşları tarafından "Deli Madge" ismiyle anılan New Castle Düşesi Margaret Cavendish, kendi "deliliğini" aşmakta Bradstreet'in *apologia pro vitu sua*'sını[48] niteleyen bir tür alçakgönüllü, makul ve kendini küçük gören kadın düşmanlığını göreve çağırmış gibi görünmektedir. Cavendish emin bir dille şöyle demektedir: "Doğanın beyinlerini en soğuk ve en yumuşak unsurlarla oluşturduğu kadınsı cinsiyetten olduğuma göre erkekler kadar akıllıca ya da zekâ kıvraklığıyla yazmalıyım." Ve şöyle devam etmektedir, "Kadınlar ve erkekler, dişi kuşun asla erkeği kadar güçlü ve yüksek sesle ya da açık ve doğru vurulmuş notalarla şarkı söylemeyi beceremediği siyah kuşlarla karşılaştırabilir; dişinin göğsü o notalara çıkacak güçte tasarlanmamıştır." Ancak öyle görünmektedir ki sonunda kendi cinsine karşı tavrı ile kendi uğraşını algılayış biçimi arasındaki çelişki, şairin bir anlamda "delirmesine" neden olmuştur. Bir umutsuzluk ya da kendiyle yüzleşme anında şöyle yazmıştır: "Kadınlar yarasa ya da baykuşlar gibi yaşar, canavarlar gibi doğurur ve solucanlar gibi ölür." Virginia Woolf'un da belirttiği üzere nihayetinde "o bir mesele hakkında konuştuğunda insanlar kanepesinin etrafında toplanırdı, çünkü deli Düşes zaman içerisinde, akıllı kızları korkutmakta kullanılan bir gulyabaniye dönüşmüştü."

Woolf'un bu yorumunun gösterdiği üzere edebi çabaları adına özür dilemeyen kadınlar deli ya da korkunç olarak tanımlan-

[48] (Lat.) Yaşamımın Bir Savunusu. (ç.n.)

maktaydılar: ya "cinsiyetsiz" oldukları ya da cinsel anlamda "düşmüş" oldukları için korkutucuydular. Eğer Cavendish'in sıra dışı entelektüel hırsı, onu doğanın bir sapması olarak gösterdiyse ve Finch'in edebiyatı da, aptal olarak tanımlanmasına neden olduysa Aphra Behn –İngiltere'deki ilk gerçek anlamda profesyonel edebiyatçı kadın– gibi kesinlikle tevazudan uzak, müdanası olmayan bir isyankâr da, hem geçmişte hem de günümüzde şüphesiz herkesle sevişen, muhtemelen zevkine düşkün ve kesinlikle edepsiz, yani az çok "şüpheli bir hanım" olarak algılanmış ve algılanacaktır. "Zavallı kadın ne yaptı ki zorlandı/anlam ve kutsal şiirden yoksun bırakıldı?" Behn dürüstçe sormaktadır ve öyle gözükmektedir ki tüm yaşamını bir Restorasyon hovardası kadar dürüstçe yaşamıştır. Sonuç olarak, bir gerçek hayat Duessa'sı gibi yavaş ve engellenemez biçimde sadece ciddi edebiyat kanonunun değil, kütüphane ve salonların da dışında bırakılmış, dahası buralardan açıkça kovulmuştur. Ancak burjuva devriminin gerçekleştiği on dokuzuncu yüzyıla gelindiğinde, hem para hem de "ahlak" o kadar önemli hale gelmiştir ki, artık hiçbir ciddi yazar ne psikolojik ne de ekonomik açıdan Behn'inki gibi bir "şaibe" riskini göze alabilir. Böylece 1816'da Jane Austen, erkeksi ve nükteli taslakları, kendi incecik (iki inç kalınlığında) fildişi romanlarının üstüne işleyerek birleştirmesinin yapısal olarak mümkün olmadığını söylediğinde, yazarın görgü kurallarına uygun biçimde kendisine yöneltilen iltifatlara karşı çıktığını gözlemleriz. Charlotte Brontë de 1837'de Robert Southey'e "Bir kadının yerine getirmesi gereken tüm görevleri gözlemlemeye yeterince emek harcadım. Yine de utanarak itiraf etmeliyim ki her zaman gerekli başarıyı gösteremiyorum, çünkü ders verdiğim ya da dikiş diktiğim vakitler canım okumak ya da yazmak istiyor," demiştir. Brontë, görev bilinciyle "Kendimi inkâr etmeyi deniyorum ve babamın övgüleri mahrumiyetimi fazlasıyla ödüllendiriyor," diye eklemiştir. Yine 1862'de Emily Dickinson'ın Thomas Wentworth Higginson'a "gökyüzü bir balinaya ne kadar yabancıysa, ben de eserlerimin yayımlanma fikrine o kadar yabancıyım," diye yazdığını keşfederiz. Şairin burada anlatmak istediği, bu türden bir kendini pazarlama işini kendi cinsine uygun bulmadığıdır. 1869'da Louisa May Alcott'un Jo'su iddialı, gotik, gerilim romanları yazmak yerine çocuklar için dini öğütler yazmayı öğrenmeyi tercih eder. Görülmektedir ki, 'görünürde' önemli olanı 'büyük ve önemli' olana, günlük ev

yaşamını heyecana, özel yaşama dair olanı kamusal olana ve belirsizliği de zafere tercih etmenin altında bilinçli ya da yarı bilinçli bir ironi yatmaktadır. Ancak aynı ölçüde açık olan, bu seçimleri yapma gereksiniminin kendisinin yakın zamana kadar İngiltere ve Amerika'daki neredeyse tüm kadın yazarların durumuna içkin olan hasta edici "yazarlık endişesi"ne vurgu yapıyor olmasıdır.

Kısacası, tüm bu kadınların seçim, yol ve yaşamlarının bize söylediği, edebiyatçı kadınların dünya üzerindeki kamusal varlıklarını tanımlarken her vakit, eşit derecede küçültücü seçenekler ile karşı karşıya kaldıklarıdır. Eğer eserini bütünüyle baskı altında tutmaz ya da takma isimle veya anonim olarak yayımlamazsa, "bir kadın olarak" "sınırlarını" alçakgönüllülükle itiraf etmeli ve kadınlara kendi değersiz yetileri sınırında ayrılmış "ikincil derecede önemli" konulara yoğunlaşmalıdır. İkinci olasılığın başarısızlığı kabul etmek anlamına geldiğini düşünüyorsa, bu durumda isyan edebilir ve kaçınılmaz görünen aforozla karşı karşıya kalır. Böylece Virginia Woolf'un gözlemlediği üzere, kadın yazar telaş uyandıran güç bir durumun içine hapsolmuştur. "Sadece bir kadın olduğunu" itiraf etmek ile "herhangi bir erkek kadar iyi olduğunu" söyleyip karşı çıkmak arasında bir tercih yapmak zorundadır. İleride de göreceğimiz gibi, kadınların ürettiği edebiyatın bu derece endişe tetikleyici seçimlerle karşı karşıya kalması, sadece bu sınırlı seçimlere saplantılı bir ilgi duymasıyla değil, aynı zamanda kadın sanatçıların bu boğucu seçenekler ile bunları yaratan kültür nedeniyle kendilerini hangi yollarla kapana kıstırılmış ve hasta hissettiklerini açığa çıkaran saplantılı kapatılma/hapsedilme betimlemeleriyle kendini belli etmiştir. Önünde sonunda Goethe'nin kurgusal Makarie'si korkunç baş ağrıları çeken tek meleksi kadın değildir. (Virginia Woolf gibi) George Eliot da bu ağrılardan mustaripti ve belki şimdi bunun nedenini sorgulayabiliriz.

George Eliot'ın çektiği ıstırabı düşünmek, başkaldıran kadının kendisine biçilen tabiiyet ile başa çıkmak adına zaman içerisinde geliştirdiği bir diğer stratejiyi akla getirmektedir. Finch ve Bradstreet gibi kadınlar, varsayılan yetersizlikleri adına özür dileme yoluna giderken, Behn ve Cavendish gibileri ucubelikleri aracılığı ile gösteriş yapmayı tercih etmiş; ancak on dokuzuncu yüzyılın en isyankâr torunları, kadın olma edebi sorununu kendilerini erkek olarak tanıtmak aracılığıyla çözme girişiminde bulunmuşlardır. Gerçekten de, bu kadınlar, en az erkekler kadar

yetenekli oldukları düşüncesine itiraz etmekle kalmamış; birer 'erkek yazar olduklarını' da beyan etmişlerdir. George Sand (ve onu takiben George Eliot) entelektüel ciddiyetlerinin erkekler tarafından kabul edilmesi için bir tür erkek personası kullanan, yaygın biçimde bilinen iki örnektir. Brontë kardeşler de sorunlu kadınlıklarını Currer, Ellis ve Acton Bell isimlerinin ardına gizlemiştir. Her ne kadar daha sonra Chorlette Brontë samimiyetsiz bir açıklama aracılığı ile bu isimleri kullanmalarının altında yatan nedenin androjen tarafsızlık olduğunda ısrar etse de, bugün üç kardeşin ilk okurlarının erkek olduklarını varsayıyoruz. Tüm bu kadınlar için erkeklik pelerini, Bradstreet, Finch ve Cavendish gibi yazarlara çok acı veren kadınlık durumunun klostrofobik güçlüklerinden pratik bir kaçış olmuştur.

Ne de olsa erkek kılığının ardına gizlenmiş kadın yazar, kendinden önce gelen kadın yazarları sınırlayan "önemsiz konulardan" ve "önemsiz yaşamlardan" hızlıca uzaklaşabiliyordu. Resmettiği hayvanları gözlemleyebilmek adına mezbaha ve yarış alanlarına girebilmek için erkek kıyafetleri giyen on dokuzuncu yüzyıl ressamı Rosa Bonheur gibi "erkek kimlikli" kadın yazar da "takma adının erkek kostümü" içerisinde, normal şartlarda hanımlara yasaklanmış olan edebiyat diyarlarında daha rahat dolaşabileceğini hissediyordu. Dolayısıyla Bonheur ile birlikte artık o da "Pantolonum en önemli koruyucum oldu...pek çok kereler kendimi peşinden sürüklemem gerekecek eteklerim nedeniyle belli türde eserlerden mahrum bırakılmaya çalışılan geleneği kırmaya cüret etmiş olmam nedeniyle tebrik edildim," diyerek böbürlenebilirdi.

Yine de, bu metaforik pantolon her ne kadar Sand, Eliot ve Brontë gibi kadınlara fazlasıyla erkek bir edebiyat geleneği içerisinde hareket kabiliyeti sağlamışsa da ve Finch ile Bradstreet gibi yazarların tercih ettiği daha alçakgönüllü ve bir hanıma yaraşır kostümler kadar küçük düşürücü olmasa da yine de sorunludur. Önünde sonunda kadın yazar bir kadındır –ve bu da onun sorunudur– ve eğer kendi cinsiyetini inkâr ederse bu durumda üstesinden gelmeye çalıştığı yazarlık endişesiyle eşit ölçüde sert bir kimlik karmaşası yaşayacaktır. Bonheur'ün giydiği pantolonlar ile ilgili görüşlerinden yararlanarak böyle bir krizin izini sürmek mümkündür. Sanatçı, "kendi cinsimin giydiği kıyafetlerin sorun yarattığını kabul etmekten başka bir seçeneğim yoktu," demekte-

dir. "Çalışırken üzerime geçirdiğim kıyafet ise iş kıyafetim; bunun dışında bir anlamı yok. Ve bu sizi biraz olsun rahatsız ediyorsa, hemen çıkartıp yerine bir etek giymeye hazırım; ne de olsa tek yapmam gereken gardırobu açıp bir sürü kadınsı kıyafetin arasından birini çekip çıkartmak." İster gerçek ister mecazi anlamda olsun, "erkek rolüne bürünmek", beraberinde "kadınsı isyana" doğru yol alan zorlayıcı bir dürtünün belirmesine neden olmaktadır. Buna eşlik edense, en başından erkekleri taklit etmeyi bir zorunluluk haline getiren canavara ya da ucubeye dönüşme korkusudur. Ne de olsa birçok edebiyatçı kadının anımsadığı üzere, amacına ulaşmak adına tanrılardan kendisini "cinsiyetsiz" kılmalarını isteyen Lady Macbeth, Shakespeare'in en nahoş bulunan kadın karakterlerinden bir tanesidir.

Yaratıcılığın bütünüyle erkek terimleriyle tanımlandığı bir kültürde değişmez biçimde kadın olarak kurulmuş hemen her kadın yazar, Aphra Behn'in "içindeki erkeksi taraftan", "maskülen şairden" söz ettiğinde vurguladığı toplumsal cinsiyet çatışmasını deneyimlemiştir. Ancak kendi yazarlık endişesini aşmak ve metaforik tranvestizm ya da erkek taklidi yapma yoluyla ataerkil otoriteyi ele geçirmek isteyen on dokuzuncu yüzyıl kadınları için, bunlardan çok daha radikal bir ruhsal karmaşanın deneyimlenmesi kaçınılmaz görünmektedir. Elizabeth Barrett Browning'in George Sand üzerine yazdığı iki çarpıcı sone, böyle bir kadının karşı karşıya kaldığı sorunları tanımlamakta ve analiz etmektedir. Bu sonelerden ilkinde (*George Sand'a, Bir Arzu*) Barrett Browning tutkuyla hayran olduğu Fransız yazarı, kendi kendini var etmiş bir ucube olarak tanımlamaktadır. Sand "büyük bir beyne sahip bir kadın" ve "geniş bir yüreğe sahip bir erkektir/kendine George Sand demektedir." Browning şöyle yazmaktadır: "Hem kadının hem de erkeğin dileği/bir meleğin lütfunu edinmek/saf bir deha/kutsandığında günahsız varlığıyla." Barrett Browning'in dileği yerine gelirse, Sand kendisine ait gücü geri alabilecektir. Burada ima edilen Sand'ın sosyo-seksüel alanın yasak ve aykırı kısmına geçiş yapmış olması nedeni ile, cinsel, ruhsal ve toplumsal anlamda bir "arınmaya" umutsuzca gereksinim duyduğudur. Diğer taraftan, ikinci sonede (*George Sand'a, Bir Kabul*) Barrett Browning, Sand ne yaparsa yapsın onun değişmez biçimde kadın olduğunda ve bu nedenle de amansız bir acı duyduğunda ısrar etmektedir.

Hakiki deha, ama kadında, inkâr eder
Kadının doğasını, erkeksi bir azarlamayla
Ve kurtulur mu tutsak edilmiş güçsüz kadınların
Taktığı incik boncuk ve kolluklardan?
Ah, inkâr etmek neye yarar?
O haykırış, isyankâr
Bir kadının üzgün sesindeki hıçkırık
Senin kardeşim, kadının saçı,
Hiç makas görmemiş
Geriye doğru uçuşmakta,
Acının taşıdığı dağınıklıkla.
Erkeğin adını onaylamadan.

Aslında Barrett Browning, Sand'ın kendi toplumsal cinsiyetinin ikilemlerinden ancak öldüğü vakit kurtulacağını iddia etmektedir. Ancak o vakit, Tanrı onu "Cenneti andıran bir sahilde toplumsal cinsiyetinden kurtaracaktır." Yine de o gün gelene dek "bir şairin ateşinde" korkunç bir biçimde çarpan "kadın yüreğinin" ortaya çıkarttığı kaçınılmaz kadınlığına boyun eğmek zorundadır.

Barrett Browning'in imgelemi etkili, melodramatik ve hatta grotesk niteliktedir; ancak Sand'ın temsili kimlik buhranını bu yoğunlukta nitelendirmiş olmasının altında kuvvetli nedenler yatmaktadır. Tutkulu tutumunun da gösterdiği üzere, Sand sonelerinde, Barrett Browning'in gerçek manasıyla yüzleştiği sorun, tüm kadınlarda endişeye neden olan ve edebiyat türleri ile cinsiyet arasındaki çelişki olarak adlandırabileceğimiz ikiliği de kapsayan işbölümü ve toplumsal cinsiyet arasındaki çelişkinin çok ötesindedir. Ne de olsa Batı Edebiyat türlerinin çoğu, özünde erkeğe aittir ve dünyayla ilgili erkek öyküleri anlatmak için erkek yazarlar tarafından icat edilmiştir.

Örneğin özgün biçiminde roman, geleneksel olarak ataerkil toplumun maskülen bir kalıp olarak gördüğü bir biçimi takip eder: Orta sınıf bir kahraman ayağa kalkarak, anlatıcının çarpıcı bir dil ile betimlediği toplumsal ve ekonomik engelleri aşar ve dünyada daha yüksek ve kendisine uygun bir yer edinir. (Bu konuda önemli bir ayrımsa, kadın kahraman yüksek bir pozisyon edindiğinde –*Pamela*'da olduğu gibi– bu başarının yolunun genellikle erkek kahramanın işyerinden geçmesi ya da erkek kahraman aracılığı ile gerçekleşmesidir.) Benzer biçimde *Oedipus*'tan *Faust*'a tüm paradig-

matik trajedilerimiz, yönetmek ya da isyan etmek adına işleyen erkeksi enerji nedeniyle kahramanın aynı anda hem soylu hem de tehlikelere açık hale geldiği güçlü bir erkeğe odaklanma eğilimindedirler. Centilmen-hergele ikilisinden, bunların modern eşdeğeri olan seyyar pazarlamacıya kadar, mizahi kahramanlarımız da tüm kaçış ve fetihleriyle özünde erkektir. Dahası, epik romandan tarihi romana, polisiyeden westernlere kadar Avrupa ve Kuzey Amerika düzyazı edebiyatının büyük bir kısmı, güçlü kamusal rolleri işgal eden erkek karakterlere yönlendirilmiştir.

Şiir türleri ise düzyazı türlerinden çok daha yoğun bir biçimde erkeğe ait alanlardır. Petrarca'nın Laura'sını kutsayışı ile başlayan sone geleneği, (kendisi şiir olduğu için asla şair konumuna erişemeyen) kadın sevgiliye iltifat düzmek adına erkeğin kaleme aldığı bir şiir türü olarak şekillenmiştir. *Muhteşem Lirik* nitelik, şairin kendisini neredeyse rahip mertebesinde bir ozan olarak tanımlamasını destekler niteliktedir. Hiciv risaleleri ise genellikle, yazarın öfkesi, kalemini simgesel bir kılıca dönüştürdüğü vakit kaleme alınan bir türdür. Pastoral ağıtlar ise –Moschus'un *Bion için Ağıt*'ı ile başlayarak– geleneksel olarak şairin diğer bir erkek şairin ölümü üzerine hissettiği acıyı ifade etmek için yazılmışlardır. Bu zamansız kayıp aracılığı ile şair, ölüm ve yeniden doğuma dair kozmik sorular ile yüzleşir ve konuyu çözüme ulaştırır.

Elbette *Pamela* olay örgüsü olarak adlandırabileceğimiz kurgunun ötesinde, erkek şair ve romancıların kadınlar için icat ettiği kimi diğer hikâye ediş biçimleri de mevcuttur. Ancak önceden de gördüğümüz üzere bu öyküler, uç noktada ve küçük düşürücü melek ya da canavar kadın imgelerini sürdürme eğilimindedirler. Dolayısıyla, kadın yazar için bu tür olay örgüsü paradigmalarıyla ilişkili edebi türler de, en az öncelikle erkeğe odaklanmış edebi eserler kadar tehlike barındırmaktadır. Mary Shelley'nin *Frankenstein*'da etkili bir biçimde gösterdiği üzere, eğer kadın yazar Pamuk Prenses gibi bir kadın kahramanla özdeşleşirse, romansın cam tabutu, kadın romancı üzerinde bir ölüm yatağı hissi bırakacaktır. Unutmamamız gerekir ki *Pamuk Prenses* masalının "hırslı" Kraliçesinin toplumdan dışlanışı da, kadın romancılar için muhteşem bir trajediyi barındıran bir öykü için esin kaynağı olmaktan çok, endişe kaynağı olmuştur. Önünde sonunda asıl olan Macbeth'tir; Lady Macbeth bir canavardan ibarettir. Benzer biçimde Oedipus bir kahramanken, Medea sadece bir cadıdır ve Lear'ın

deliliği de evrenselken, Ophelia'nınki acınasıdır. Ancak trajedi yapısının ataerkil yapıyı yansıttığı ölçüde –yani trajedinin 'yüksek' konumda bir karakterin 'düşüşünü' anlatması ölçüsünde– trajedi türünün bu tür öyküleri *kullanıyor* olmasından öte, bu öyküleri zorunlu kıldığını da söyleyebiliriz.

Elbette erkek kahramanlar hakkında ve kaçınılmaz olarak erkekler tarafından işlev kazandırılmış türlere dahil olsa da, bir kadın yazarın geleneksel öyküler anlatmasına engel oluşturacak hakiki bir neden bulunmamaktadır. Joyce Carol Oates'un da gözlemlediği üzere, çoğu zaman eleştirmenler "yaratıcı sanatçının", tüm karakterlerin kişilikleriyle, hatta nefret ettikleriyle bile (ki kimi zaman kendilerini en yakın hissettikleri bu karakterlerdir) farklı derecelerde de olsa ortak noktalara sahip olduğunu göremektedirler. Ancak bu cümlenin bir kadına ait olması da ayrı bir önem taşımaktadır. Çünkü Oates'un yorumu bize, özellikle kadın sanatçının, kendi benliğini, hangi dereceye kadar birbiriyle uyuşmayan türlü karakterlere yansıtmak zorunda kaldığına dair bir fikir vermektedir. Aynı zamanda edebiyatçı bir kadının kendi kimliğinin ne derece bölündüğü ya da farklı merkezlere dağıldığı ile ilgili endişesine dair bir fikir sahibi olmamızı da sağlamaktadır. Bir diğer nokta da aynı yorumun, kadın yazarın kendisini en az sevdiği karaktere "yakın bulması" sonucunda deneyimleyebileceği kendinden-hoşlanmama hali ile ilgili bir fikir verecek nitelikte olmasıdır. Belki de "yazarlık şizofrenisi" olarak da adlandırabileceğimiz bu hastalık/rahatsızlık,[49] bir kadın yazarın maruz kalmaya en yakın olduğu hassasiyetlerden bir tanesidir, çünkü kadın yazar gizliden gizliye ataerkil kurgu ve türlerin içinde hareket etmesinin kendisini kaçınılmaz olarak bir tür hilekârlık ve inançsızlığa sürüklediğini bilmektedir.

Örneğin, eğer bir kadın romancı eserinde *Pamela* olay örgüsünü kullanacak olursa, faydalanmakta olduğu öykü, kendisinin bir kitap yazmaya girişmekle yapmakta olduğu işi, yapmaması gerektiğini ve hatta yapamayacağını ima eden bir yapıdan istifade ediyor demektir. Kendi edebi gayretleri ile yükselmek konusundaki azmi aracılığıyla, üstü örtülü bir biçimde de olsa, kendi kadın okurlarına, erkek müdahalesi aracılığıyla yükselmeyi uma-

[49] (İng.) Yazarlar burada 'disease' kelimesini bölerek 'dis-ease' şeklinde kullanmaktadır. Bu haliyle kelime hem 'hastalık' hem de 'bir durum karşısında rahatsızlık duyma' anlamlarına gelmektedir. (ç.n.)

bileceklerini söylemektedir. Aynı zamanda, Joanna Russ'ın vurgulamış olduğu üzere, eğer kadın yazar "kadın kahramanı bütünüyle dışarıda bırakacak ve erkek kahramanlara sahip erkek mitlerine bağlı kalacak olursa...bu, kendi deneyiminin büyük bir kısmını ve kendi benliğini reddettiği" anlamına gelecektir. Oates'un da ima ettiği üzere her ne kadar yazarlar eserlerinde türlü maske ve kılık kullansalar da ve yine her ne kadar Keats'in "Şiirsel Karakter" ya da "Poetik Benlik" adını verdiği unsurun bir sürü benliğe sahip olması nedeniyle bir anlamda "hiçbir benliği yoksa da", erkek modellerinin sürekli kullanımı, kadın sanatçıyı kaçınılmaz olarak psikolojik bir benlik inkârı sürecinin içine sokacaktır ve bu da Keats'in sözünü ettiği metafizik benlik-sizlik kavramından oldukça uzağa düşmektedir. Barrett Browning'in Sand sonelerinin de ima ettiği üzere, böylesi bir benlik inkârı, kadın yazar kendisini, tüm kadınları edilgenliğe mahkum eden eserler yaratırken bulduğunda bir öz-yıkım sürecini tetikleyecek nitelikte olabilir, çünkü erkek taklidi yapmakta olan kimse, kendini ucube gibi, bütünüyle androjen olmaktan uzak ve daha çok sağlıksız bir hermafroditi andırır bir varlık olarak algılamaya başlayabilir. *My Wife and I*[50] isimli eserinde Harriet Beecher Stowe, kadınları ev işleri ve evdeki görevleri konusunda eğiten babacan bir aile reisinin personasına büründüğünde, hem buradaki ikiyüzlülük ve fedakârlık karşısında hem de Stowe kendi cinsine ihanet ettiği için hoşnutsuzluk duymaktan kendimizi alamayız. Aynı biçimde, *Küçük Kadınlar*'da Louisa May Alcott, Jo'ya gotik öykülerden vazgeçmesini öğütlediğinde, kendisi de böyle öyküler yazarken bu hareketinin ikiyüzlülük barındırıp barındırmadığını düşünmeden edemeyiz. Ve elbette, kaçınılmaz olarak böylesi bir ikiyüzlülük, fedakârlık ve riyakârlık herkesten çok bu özellikleri benimseyen sanatçının kendisi üzerinde etkisini gösterecektir. Eğer bir yazar, kendi sanatında kesin ve tutarlı olamıyorsa, eserin kendisi barındırdığı düşüncelere nasıl olur da bağlı kalır?

Ve son olarak, kadın yazarın erkek taklidi yapıyor olması, tartışageldiğimiz çerçevedeki ahlaki ve estetik ödünleri barındırmasa da, erkekler tarafından geliştirilmiş olay örgüsü, tür ve geleneklerin kullanılması, kadın yazarı, rahatsızlık verici ikilem ve gerilimlere maruz bırakabilir. Elizabeth Barrett Browning, kendi-

[50] (İng.) "Eşim ve Ben". (ç.n.)

sinden önce ağırlıklı olarak erkeklerin ürettiği türde uzun felsefi bir şiir olan (özellikle Pope'un *An Essay on Man*[51] isimli şiiri bu türü temsil eder niteliktedir) *An Essay on Mind*'ı[52] yazdığında, burada dünyanın bütün büyük şairlerini listelemektedir ve bunların hepsi erkektir; kadınlar ise ancak birer esin perisi olarak tasvir edilmektedir. Dahası aynı eserde şair, küçük bir kız çocuğu iken kendisinin de büyük olasılıkla hissetmiş olduğu entelektüel keyfi betimlemektedir. Bu esnada aynı dönemden anımsadığı bir oğlan çocuğundan da söz etmekte ve çocuğun Klasikler karşısında verdiği coşkulu tepkiye vurgu yapmaktadır. Açıktır ki, Barrett Browning erken dönem eserlerinin bir "kopya" benlik tarafından üretildiğini söylerken aklında olan *An Essay on Man*'dir. Ancak olgunluk döneminde bile *A Vision of Poets*'e[53] tek bir kadını –Sappho– dahil etmiş ve George Sand gibi Sappho için de şu yorumda bulunmuştur: Mesleği ile toplumsal cinsiyeti arasındaki çatışma o kadar tehlikeli boyuttadır ki bütünüyle öz-yıkıma neden olabilir. Benzer biçimde Charlotte Brontë de, ilk romanı *Profesör*'ü kaleme almak için kendisini bir erkek kimliğinin arkasına gizlemiş ve kendisi ile kadın cinsi arasına mümkün olduğu kadar mesafe koymak istercesine romanda oldukça büyük bir bölümü kendi yaşındaki genç kadınların hata ve başarısızlıklarının nesnel bir analizine ayırmıştır. Barrett Browning'in *An Essay on Mind*'ında olduğu gibi, bunun sonucunda ortaya çıkan roman "kopya" eser olmuştur. Bu eser, büyük olasılıkla erkekmiş gibi yaparak estetik gerilimler ve ahlaki ikilemler yaratması aracılığı ile sanatçının yazarlık endişesini de tetiklemiştir. Bir keresinde, Brontë kardeşlerin "eserlerine bir tutam erkeklik katma merakından" söz ederken büyük hayranları Mrs. Gaskell, kardeşlerin tüm ruhani samimiyet ve dürüstlüğüne rağmen bu 'erkek gibi görünme' merak ve arzusunun, kimi zaman eserlerini "teknik anlamda yanlışa" götürdüğünü ve hatta "yazınlarını şaşılaştırdığını" itiraf etmiştir. Gaskell'in "şaşılık" gibi bir fiziksel rahatsızlığı metafor olarak kullanmış olması dikkate değerdir; ne de olsa erkek taklidi yapma fenomeninin kendisi, kadın *rahat*sızlığının, işaretlerinden bir tanesidir. Ve bu işaret 'cümledeki' enfeksiyonun ya da en azından baş ağrılarının sürmekte olduğunu haber vermektedir.

[51] (İng.) "İnsanlık/Erkek Üzerine Bir Deneme". (ç.n.)
[52] (İng.) "Akıl Üzerine Bir Deneme". (ç.n.)
[53] (İng.) "Şairler Dünyasında". (ç.n.)

Ancak sözkonusu rahatsızlığı gidermek için girişilen tedavi yöntemi de en az hastalığın kendisi kadar sorunludur. Bu noktayı *Profesör*'ü ve bir de George Eliot'ı tartışacağımız bölümlerde detaylı bir biçimde inceleyeceğiz. Erkek canlandırmasının barındırdığı edebi zorlukların bize gösterdiği üzere, kadınlığını inkâr eden bir kadın dehası, kendini Barrett Browning'in "boşuna inkâr" olarak tanımladığı durumun içinde bulmaktadır. Şairin, "Başkaldıran haykırış/Ümitsiz bir kadın sesinin hıçkırığında" mısraları ile "Kadının saçı çıkarır ortaya/İçindeki darmadağınık gücü" mısraları, "erkek adından" edindiği gücün kendisine sağladığı avantajlar ile hem çelişki halindedir hem de bu avantajları altüst etmektedir. Ancak aynı zamanda, hem kadınlığı hem de bir sanatçı olarak elinin altındaki kurgu ve poetikanın ataerkil doğası ile dürüstçe ve hakkıyla yüzleşen bir kadın da, edebi türler ile kendi toplumsal cinsiyeti arasındaki uzlaştırılması imkânsız ikilemler nedeniyle eli kolu bağlı hissedebilir. Margaret Fuller'ın günlüğündeki bir kayıt, bu sorunu mükemmel bir biçimde özetler niteliktedir:

"İçimde yaşadığım tüm gelgite rağmen iş, düşüncelerimi belirli bir biçime dökmeye geldiğinde kendimi aptal ve yetersiz hissediyorum. Eski biçimlerin hiçbiri benim için uygun değil. Eğer kendim bir tane icat edebilecek olsam, bunu yaratmanın keyfi nedeniyle yazabileceğimi düşünüyorum...En sevdiğim şey kadın olmak; ancak günümüz koşullarında kadınlık bana bir bakış açısı sağlamayacak kadar dar bir alana hapsedilmiş durumda. Kimi vakitler, tam anlamıyla bir kadın gibi yaşıyorum; kimi vakitlerse kendime baskı uyguluyorum. Yine de sanatçı rolüne büründüğümde felç olmuş gibi hissediyorum. Akıp giden yaşamın tüm gelgitlerinin arasında, düşüncelerimi bir biçimin içerisine oturtmaya çalıştığımda sersemleyip beceriksizleşiyorum."

Ataerkilliğin kurduğu cümleler nedeniyle rahatı kaçmış ve enfeksiyon kapmış olduğu halde içinde hissettiği "şair ateşinin" aciliyetini de inkâr edemeyen kadın yazarın, kendi yazarlık endişesini aşmak adına geliştireceği stratejiler hangileri olacaktır? Bir erkek metninin aynasından dışarı çıkıp, kendi otoritesini yaratmasını mümkün kılan geleneğe nasıl ulaşacaktır? Yaratıcılığın zorunlu kıldığı ekonomik, toplumsal ve psikolojik statüden ve kendi öykülerini inançlı bir biçimde anlatacak hak, beceri ve eğitimden yoksun bırakılmış; ancak meleksi sessizliğe de çekilmemiş kadınların ilk başta çok sınırlı seçenekleri bulunmaktaydı. Bir

taraftan kendi kendini reddetmenin beraberinde getirdiği "maydanozdan yapılmış tacı" kabul edebilir ve "önemsiz görülen" türlerde –çocuk kitapları, mektup ve günlükler– yazabilirlerdi; ya da okurlarını kadınlar ile sınırlayabilir ve George Eliot'ın *Hanım Romancılar Tarafından Yazılmış Ahmakça Romanlar* başlığını atarak tanımladığı türde kitaplar kaleme alabilirlerdi. Diğer taraftan beceriksiz erkeklere dönüşebilir, kimliklerini gizleyerek ve kendilerini de inkâr ederek aldatıcı ve özgün olmaktan uzak bir edebiyat üretebilirlerdi. Böylesine büyük bir sorun karşısında karşımıza çıkan çözümler oldukça zayıf niteliktedir. Durum bu iken, kadınlar tarafından üretilmiş sağlam bir edebiyat geleneğinden söz etmek nasıl mümkün olacaktır? Ancak ileride de göstereceğimiz üzere böyle bir gelenek oluşmuştur ve bu gelenek, yukarıda ana hatlarını çizdiğimiz sorunlu stratejilerin üstesinden gelebilecek yöntemler geliştirmekte başarılı on dokuzuncu yüzyıl kadınlarının eserlerinden meydana gelmektedir.

Erkeklerin geliştirmiş olduğu türler her ne kadar kadınlara uygun gözükmese de, kimi kadın yazarlar bu türlerin sınırları içerisinde ciddiyetle çalışmanın yolunu bulmuştur. Gerçekten de on dokuzuncu yüzyıl kadın şair ve romancılarının kaleme aldıkları büyük eserlere baktığımızda iki çarpıcı gerçek ile karşılaşırız. Öncelikle edebiyatçı kadınların şaşılacak derecede büyük bir kısmı, hem kadına ait "alçakgönüllü tavrı" hem de erkek rolüne bürünme gerekliliğini aşmayı başarmıştır. Austen'dan Dickinson'a kadar tüm bu kadın sanatçılar, merkezine kadın deneyimini alan ve meseleye kadın bakış açısından yaklaşan konularla uğraşmışlardır. Ancak sanatlarının bu ayırt edici nitelikte kadınsı yönü genelde eleştirmenler tarafından görmezden gelinmiştir, çünkü en başarılı kadın yazarlar genellikle kadınlıkla ilgili endişelerini gizli ya da belirsiz köşelere yönlendirmiş, buralarda gizlemişlerdir. Aslına bakacak olursak sözkonusu kadın yazarlar, gizli anlam üretmekte oldukça başarılıdır ve bu anlamlar eserlerinin kamuya açık içeriğinin ardına gizlenmiş haldedir. Böylelikle eserleri, esas meselesi olan kadın aidiyetsizliği ve rahatsızlığı göz ardı edildiğinde bile okunup takdir edilebilecek niteliktedir. İkinci çarpıcı gerçek ise, bu eserler, adına ataerkil poetika diyebileceğimiz, erkek edebiyat tarihi ile bağlantılı olarak okunduğunda hepsinde gözlemlenebilecek bir tür "tuhaflıktır." On sekizinci yüzyıl sonları ile on dokuzuncu yüzyıl boyunca yazmış İngiliz ve Amerikalı

kadın yazarların eserleri, edebiyat tarihçilerimizin bizi alıştırageldiği Augustusçu ya da Romantik, Viktoryen bilgelikleri ya da Ön-Raffaeloculuk[54] gibi kategorilere uymamaktadır. Hatta birçok eleştirmen ve akademisyenin bakış açısından bu kadınlar tek başına yaşayan eksantrikler gibi görünmektedir.

Ancak bu durumda da yerinde bir merak eşliğinde, bu iki çarpıcı gerçekten ikincisinin, bir anlamda birincisinin işlevini yerine getirip getirmediğini sorabiliriz. Eserlerindeki bu "tuhaflık", kadınların yazarlık endişesini aşmaktaki gizli ama ısrarlı mücadele ile ilgili olabilir mi? Sözkonusu "yalnızlık" ve açıkça gözlemlenebilen "eksantrik" nitelik, Anne Finch'in edebiyatçı kadının "düşüşü" olarak adlandırdığı ortak kadın mücadelesini ve boğucu derecede erkeğe ait olan "Sanat Sarayı"nda kendilerine ait bir estetik arayışı temsil ediyor olabilir mi? Kadın yazınının "tuhaflığını", aynı yazının gizli içeriği ile bağlantılı olarak ele aldığımızda, öyle görünmektedir ki kadınlar erkek taklidi yapmadıklarında ya da kendilerine sunulan "maydanozdan örülmüş tacı" kabul etmediklerinde, yazarlık endişesinin üstesinden gelebilmek için erkek türlerini yeniden yaratmış ve bu türleri kendi rüyalarının kaydını tutabilmek ve kendi öykülerini gizlilik içerisinde anlatabilmek adına kullanmışlardır. Bu nedenle, sözkonusu yazarlar erkek edebiyat tarihinin merkezi anlarına hem eşlik etmiş hem de –Bloom'un terimini kullanacak olursak– bu gelenekten "direksiyonu kırarak" sıyrılmış; böylelikle de, bir yeniden-yazım ve tanımlama sürecine girmeleri sonucunda "tuhaf" olarak algılanmışlardır. Aynı zamanda, kendi öykülerini anlatmak yoluyla gerekli olan otoriteyi elde etmekte başarı sağlarken, kendi kadınlıklarına ait yazarlık endişelerini de Emily Dickinson'ın meşhur (ve kesinlikle kadınsı) nasihatini dinleyerek gidermeye çalışmışlardır: "Tüm hakikati anlat, ama biraz çarpıtarak." Kısaca ifade edecek olursak, romanlarından bir tanesine *Palimpsest* adını vererek estetik stratejisini beyan eden Amerikalı şair Hilda Doolittle gibi, Jane Austen'dan Mary Shelley'ye, Emily Brontë'den Emily Dickinson'a tüm bu kadınlar, bir anlamda, palimpsestvari eserler üretmişlerdir ve bu eserlerin yüzeydeki tasarımı daha derindeki belirsiz, ulaşılması zor (ve toplumsal anlamda da daha az kabul görecek) anlam katmanlarını gizlemektedir. Böylelikle sözünü ettiğimiz yazarlar,

[54] İngiliz ressam, şair ve eleştirmenlerden meydana gelen, 1848'de kurulmuş bir akım. (y.h.n.)

hakiki bir kadın edebi otoritesi sağlamayı hem ataerkil edebi standartlara uyum sağlayarak hem de bu çerçevenin içinde sözkonusu standartları yıkarak başarmışlardır.

Elbette, *Duessa* gibi alegorik bir figürün de ima ettiği üzere, erkekler kadınları burada tanımladığımız edebi stratejileri geliştirmekte zorunlu olan ikiyüzlülük ile her vakit suçlamışlardır. Kısmen de olsa bu suçlamalar hem yaşamın içinde hem de sanat bağlamında sağlam temellere dayandırılmıştır. Siyahiler-beyazlar arasındaki ilişkide olduğu gibi, kadın erkek ilişkisinde de baskın olan grup, kendince haklı nedenlerle baskı altında tuttuğu ve kendisine göre daha zayıf olan grubun görünürdeki uysallığının arkasında isyankâr bir tutkunun varlığından hem şüphe duymakta hem de bundan korkmaktadır. Bunun yanı sıra, siyahilerin Amerika Birleşik Devletleri'nin güney eyaletlerinde köle-efendi ilişkisi bağlamında yapmış oldukları gibi, ataerkil düzenin içinde yaşayan kadınlar da hayatlarını kendi istedikleri biçimde yaşayabilmek adına kimi rıza ve kabul dengeleri kurmuşlardır. Son zamanlarda birkaç feminist eleştirmen Frantz Fanon'un kolonyalizm modelini, erkek (ebeveyn) kültür ile kadın (sömürge) edebiyatı arasındaki ilişkiyi tanımlamak için kullanmışlardır. Ancak ellerinin altında kullanabilecekleri tek bir dil bulunan İngiliz ve Amerikalı kadın yazarlar, çift anlam üretmek konusunda kolonileştirilmiş eşdeğerlerinden çok daha ustalıklı olmak zorundaydılar. Tartışmamız ilerledikçe öznel ve tehlikeli vizyonlarını kamusal alanda kabul görecek yüzeylerin ardına gizlerken, bu kadınların yıkıcı güdülerini yok etmeden gizlemek için birçok farklı taktik kullanmış olduklarını göreceğiz. Yirminci yüzyıl Amerikalı ressamlarından Judy Chicago gibi birçok kadın sanatçı için "resimsel konular" genellikle "ortaya konan işin ciddiye alınması için esas meselenin arkasına gizlendiği bir yüzey" olmaktan öteye geçmemiştir. Ve yine Judy Chicago gibi, bu kadın yazarlardan herhangi birisi, "sözkonusu ikiyüzlülük nedeniyle, baskın estetik algı açısından bakıldığında, eserlerinde her vakit yeterince doğru olmayan bir şey olduğunu düşündüğü" itirafında bulunabilir.

Erkek yazarların da öncüllerinin gittiği yoldan çark ettikleri ve stilize edilmiş yüzeylerin ardına gizledikleri devrim niteliğinde mesajlar taşıyan metinler ürettikleri şüphe götürmez bir gerçektir. Dahası en özgün erkek yazarlar "kanon kurucu" eleştirmenler olarak bildiğimiz okur grubuna her vakit "yeterince uygun"

ve "başarılı" gelmemişlerdir. Ancak Bloom'un etkilenme endişesi kuramının ve bizim de edebi babalık metaforumuzun ima ettiği üzere, okurları ne düşünürse düşünsün, erkek yazarın kendi isyankâr doğasını, "çark edişini" ve "öznelliğini" hem kendisine hem de dünyaya açıklamakta kullanabileceği erkekler arası entelektüel mücadeleye dair kuvvetli paradigmalar bulunmaktadır. Bu nedenle bir anlamda devrimsel enerjisini gizlemesinin altında yatan neden, bunu ileride daha da kuvvetli bir biçimde ortaya çıkartmasını sağlamaktır ve çark edip, isyan etmesi de yeni bir düzen kurarak zafer kazanmak amacını taşımaktadır. Ne de olsa öncüleri ile girişmiş olduğu mücadele "kuvvetli eşitler" arasında gerçekleşen bir mücadeledir.

Ancak kadın yazar için gizleme eylemi askeri bir harekâttan çok korku ve rahatsızlıktan doğan bir stratejidir. Aynı biçimde, edebi bir "sapma da" yazarın kendisini zafer yoluyla iktidara hazırladığı bir hareket değil, mecburi bir kaçıştır. Erkekler tarafından ve erkekler için üretilmiş yapıların içine kıstırılmış on sekiz ve on dokuzuncu yüzyıl kadın yazarları, hüküm süren estetiğe boyun eğdikleri için suçlu hissettikleri ölçüde bir başkaldırıda bulunmamışlardır. Geçerli bir kadın kültürünün yokluğunda bu kadınlar, diğer (erkek) yazarların açıkça hissedip ifade etme gereksinimi duymadıkları gerçekleri ortaya koyma ihtiyacı ile meşguldürler. Emily Dickinson'ın "dil ile haykırılamayan" kelimeleriyle ifade ettiği kadına ait durumu tanımlamak isteyen ve her halükârda kendi otoritelerinden şüphe duymaya güdümlü olan kadın yazarlar, toplumun eleştirel sesini duymaktansa kendilerinden şüphe duymayı tercih etmişlerdir. Bu nedenle sanatlarındaki sakınma ve gizlenme erkek yazarların eserlerindekinden daha özenli ve ayrıntılıdır. Ne de olsa on dokuzuncu yüzyıl edebi kültürünün ataerkil önyargıları göz önünde bulundurulduğunda, bu edebiyatçı kadınların gerçekten de saklayacak bir şeyleri bulunmaktadır.

Son zamanlarda feminist akademisyenler, kadın kültürüne dair birçok kaybolmuş ya da gizlenmiş gerçeği ortaya çıkarmış oldukları için özellikle kadın okur, on dokuzuncu yüzyıldaki kadınların saklama gereksiniminde olduğu konuların farkına varmıştır. Bu nedenle birçok feminist eleştirmen, kadın metinlerindeki gizleme olgusu üzerine yazmaya başlamıştır. Örneğin, *The*

Female Imagination'da[55] Patricia Meyer Sparks, kadın romancıların eserlerinin yüzeyinde kabul etmiş göründükleri gerçeklerin, "yeraltından meydan okumalarla" dolu olduğunu sık sık tekrarlamaktadır. Benzer biçimde, Carolyn Heilbrun ve Catherine Stimpson da "yokluk" olgusunun kadın edebiyatındaki "varlığına" ve "eserdeki oyuk, merkez ve mağaralara" –yani okurun orada bulunmasını kolaylıkla bekleyebileceği eylemlerin eksikliğine ya da aldatıcı biçimde kodlanmış olduğuna– vurgu yapmışlardır. Daha kesin bir ifadeyle, Elaine Showalter da, kadın yazarın kendi cinsiyetiyle ilgili kaçınılmaz farkındalığına vurgu yapan feminist eleştirinin "eskiden koca bir boşluktan ibaret olan alanda artık bir anlam bütününün olduğunu" fark etmemizi sağladığını söylemektedir. Ortodoks olay örgüsü geri çekilmekte ve arka planın anonimliği içerisinde şimdiye dek bastırılmış bir başka olay örgüsü ortaya çıkmakta, bu da tıpkı parmak izi gibi cesur bir rahatlık eşliğinde göze çarpmaktadır.

Ancak bu diğer olay örgüsü neyin nesidir? Tek bir olay örgüsünden mi söz edilmektedir? Eğer tek bir gizli mesaj varsa, kadın edebiyatının bu gizli mesajı hangi bilgiyi içermektedir? Diğer bir deyişle, kadınların saklayacak neyi bulunmaktadır? Yazarı kendisine hiçbir hikâyesi yokmuş gibi görünen bir yaşam bahşettiği için sürekli baş ağrısı çekmek zorunda kalan, tefekkür içindeki saflığın ideası, meleksi figür Makarie'yi de anımsayacak olursak, elbette kadın yazarın saklamak durumunda kaldıkları arasında en belirgin olan olgunun, her kadın yazarın bir biçimde hissettiği kendi "öz hikâyesi" olduğunu görürüz. Çünkü Simone de Beauvoir'ın da belirtiği üzere, kadınlar halen "rüyalarını erkeklerin gördüğü rüyalar aracılığı ile görmektedir ve Kraliçenin aynasının krallara yaraşır sesiyle mırıldandığı kınamaları içselleştirdikleri için gizlenmiş mesaj ya da öykü de, Carolyn Kizer'ın zehir zemberek ifadesi aracılığı ile dile getirecek olursak, "insanlığın yarısının özel hayatlarından başka bir şey değildir." Ancak bundan daha da derine inecek olursak, burada kadın yazarın kendi öyküsünün arayışına girmesi bağlamında bizim odağımız, on dokuzuncu yüzyıl kadın edebiyatında gizlenmiş olan ana kurgunun, kadının kendi öz-tanımını arayışının öyküsü olmasıdır. Mary Elizabeth Coleridge'in *The Other Side of the Mirror*[56] şiirindeki anlatıcı gibi

[55] (İng.) *Kadın İmgelemi*. (ç.n.)
[56] (İng.) "Aynanın Öteki Yüzü". (ç.n.)

edebiyatçı kadın da kendini sıklıkla aynanın yüzeyine kazınmış korku uyandıran imgesine dehşet içerisinde bakarken bulmaktadır ve yaralı, kanayan ağzın dile getiremeyeceği gerçeği tahmin etmeye çalışmaktadır. "Sıçramakta olan kıvılcımların/Kıskançlık ve acı intikamın" arkasındaki acı gerçeğin peşindedir: "Zor kutsallıktan uzak üzüntünün" hakikatini aramaktadır. Sylvia Plath gibi "bir haykırış tarafından ele geçirildiğinin" tedirgin farkındalığıyla ve rahatsız bir ruh hali içerisinde kendi bölünmesi ile yüzleşerek kendinden bir bütün oluşturma çabası içindedir. Ancak aynı kadın yazar, Mary Elizabeth Coleridge ile birlikte aynanın "kristal yüzeyini" korkutucu imgelerden arındırmaya çalışsa da May Sarton'un dile getirdiği üzere, "Tanımlama yoluyla/İkiye bölündüğünü" hissetmektedir. Bu nedenle "hiçbir erkeğin tahmin edemeyeceği öykü", kadının enfeksiyon ve yaralarını iyileştirmek yoluyla kendinden yeniden bir bütün yapma çabasının öyküsüdür.

Ancak kadının kendisini iyileştirebilmesi için öncelikle enfeksiyon kapmasına neden olan cümlelerden kurtulması gerekmektedir. Kendini "Buruşuk bir Yaratıcı'dan" alıp, içine çektiği acıdan ya açık bir biçimde ya da gizleyerek ama mutlaka kurtarmalıdır. Bunu yapmasının tek yolu da Yaratıcı'nın ürettiği metinlerinin üzerinden yeniden geçmesi olacaktır. Ya da aynı meseleye başka bir metafor aracılığı ile bakacak olursak, kadın yazar, "kendi imgesini kristal yüzeyden özgür bırakmak için" çok uzun bir süredir tüm kadınlara ne olması gerektiğini söyleyen aynayı kırmak zorundadır. Bu nedenle, on dokuzuncu ve hatta yirminci yüzyıl boyunca, Amerika ve İngiltere'deki kadın yazarlar, özellikle bu metinlere saldırmak ve yeniden yazmakla ilgilenmişlerdir. Erkek edebiyatının ürettiği kadın imgelerini yapısöküme uğratmış ve yeniden kurmuşlardır. Özellikle de Kraliçenin aynası ile ve paradigma niteliğindeki melek ve canavar imgeleri ile uğraşmışlardır. Ancak bu imgeleri inceleyip, mücadeleye girişirken bilerek ya da bilmeden, korku uyandıran paradigmaları yaratmış toplumun değer ve varsayımlarını da reddetmişlerdir. Bu nedenle ataerkil kurum ve gelenekleri açıktan açığa eleştirmediklerinde bile (ve bizim inceleyeceğimiz on dokuzuncu yüzyıl kadın yazarlarının büyük bir çoğunluğu bunu açıkça yapmışlardır) kendi gizli öfkesi üzerine hareket eden karakterler yaratmışlardır. Charlotte Brontë gibi onlar da "çok sık akla getirilmemesi gereken kötülüklerin" var olduğunu düşünmektedirler. Ya da George Eliot'ta olduğu gibi

"kadın meselesi öyle bir boşluk ve karmaşaya neden olmuştur ki bunun yanında fahişelik kurumu bile daha az tehditkâr" görünebilmektedir. Ancak tekrar ve tekrar, kendi umutsuzluklarından üreyen bir enerji aracılığı ile, ataerkilliğin "derinlere kök salmış" kötülükleri üzerine düşündüğünde, her kadının kaçınılmaz olarak hissettiği yıkıcı dürtülerle hareket eden tutkulu ve hatta melodramatik karakterler yaratmışlardır.

Bu durumda *The Other Side of the Mirror*'ın anlatıcısının aynaya baktığı zaman orada "vahşi/kadınsı bir ümitsizlikten çok daha fazlasını" hisseden delirmiş bir kadın görmesi önem taşımaktadır. Aslında aynada gördüğü ve taklidini yapageldiği melekten çok, uzun zamandır o olduğundan şüphe ettiği canavardır. George Eliot'ın şiir biçiminde yazılmış *Armgart*'ındaki kadın kahramanın "Sefil, sahte kıta, uysal maske/Kadının acısını anlatan" kelimeleri ile ifade ettiği şey, bir maskeden ibarettir ve diğer pek çok çağdaşı gibi Mary Elizabeth Coleridge de bu maskenin arkasından fırlayan figürün barındırdığı öfkenin derecesini "dünya üzerinde nefes almış hiçbir erkeğin tahmin edemeyeceğini" söylemektedir. Bu "sefil, sahte kıtayı" reddeden figür, kötü bir rüya gibi, kan peşinde, kıskanç ve öfkeli halde aynanın hemen arkasından yükselmektedir ve sanki yazı sürecinin kendisi deli, çıldırmış ve öfkeli bir kadını, ne yazarının ne de kendisinin kabul etmeye devam edebileceği bir sessizlikten özgür kılmıştır. Böylelikle her ne kadar Coleridge'in aynadaki deli kadını, "anlatabileceği bir sese sahip olmadığı için" "sessiz acının" bir sembolü olsa da, şair "ben oyum!" dediğinde nihai olarak onun adına konuşmaktadır. Dahası onun adına "uysallık maskesini atıp, yükselişini" dile getiren bir şiirin içinden konuşmaktadır: "Mutlu ve neşeli yönleri/Hepsi oraya yansımış haldeydi."

On dokuzuncu yüzyıl edebiyatını inceledikçe, kadın yazarların hem kendi doğalarına hem de doğayı tasavvur ediş biçimlerine tuttukları aynada, bu deli kadının yeniden ve yeniden belirdiğini görürüz. En muhafazakâr ve terbiyeli kadın yazarlar bile, hem yazarlarının hem de yazarlarının edilgen kadın kahramanlarının kaçınılmaz olarak kabul ediyor gibi göründüğü ataerkil yapıları yıkmak için yol arayan bağımsız karakterler yaratmışlardır. Elbette, kendi isyankâr dürtülerini kadın kahramanlarına değil de, delirmiş ve bir canavarı andıran kadınlara (ki bunlar elbette romanın ya da şiirin akışında hak ettikleri biçimde cezalandırı-

lacaktır) yansıtmak yoluyla, kadın yazar benlik bölünmesini ortaya koymaktadır. Aynı anda hem ataerkil kodları kabul etmeyi istemekte hem de bunları reddetmektedir. Ancak bu şu anlama da gelmektedir: kadınların ürettiği edebiyattaki delirmiş kadın, erkek edebiyatında olduğu gibi kadın kahramanın düşmanı olmaktan ibaret bir role sahip değildir. O daha çok yazarın bir ikizi, yazarın kendi endişe ve öfkesini yansıtmakta kullandığı bir imgedir. Gerçekten de kadınlar tarafından üretilmiş şiir ve romanların o kadar büyük bir kısmı bu delirmiş varlığı akla getirmektedir ki, böylelikle kadın yazarın kendi bölünmüşlük hissiyle, ne olduğu ile ne olması gerektiği arasındaki uyuşmazlığın yarattığı hislerle yüzleşmesi mümkün hale gelmiştir.

İleride de göreceğimiz üzere bu delirmiş ikiz, Jane Austen ve George Eliot gibi fazlası ile aklı başında romanlar kaleme alan yazarlar için olduğu kadar Charlotte ve Emily Brontë gibi daha isyankâr yazarlar için de gerekli olmuştur. Hem gotik hem de gotik-karşıtı yazarlar, kendilerini ikiye bölünmüş bir varlık olarak temsil etmektedirler. Emily Dickinson seçilmiş rahibe figürü ile lanetlenmiş cadı rolü arasında bölünürken, Mary Shelley de asil, eleştirel bir bilim insanı ile onun çocuksu canavarı arasında bölünmektedir. Esasen, göstermeyi umduğumuz üzere bu yazarlık şizofrenisi o kadar önemlidir ki, on dokuzuncu yüzyıl yazarlarını, yirminci yüzyıldaki takipçileri Virginia Woolf (kendi benliğini hem hanımefendi Mrs. Dalloway'e hem de Septimus Warren Smith'e yansıtmıştır), Doris Lessing (kendi benliğini, aklı yerinde Martha Hesse ile deli Lynda Coldridge arasında ikiye bölmüştür) ve Sylvia Plath (kendini hem alçıdan yapılmış bir azize hem de arkaik bir canavar olarak görmüştür) ile birbirine bağlamıştır.

Elbette tüm bu sanatçıların eserlerinde –hem on dokuzuncu hem de yirminci yüzyıl– deli kadın karakter bazen sadece sonunda yok edilmek amacı ile yaratılmıştır. Septimus Warren Smith ve Bertha Mason Rochester bu biçimde yaratılan karakterlere iyi birer örnektir. Victor Frankenstein bir diğeridir. Ancak bir öfke figürü sadece uyarı niteliğinde bir imge olarak kullanıldığında bile, bu figürün (kadın ya da erkek) öfkesinin sadece karşısında durduğu meleksi ana karakter tarafından değil en az bunun kadar önemli olan okur tarafından da fark edilmesi gerekmektedir. Her zamanki zekâsıyla Geoffrey Chaucer bu durumun dinamiğini *Canterbury Öyküleri*'nde öngörmüştür.

Bath'lı Kadın'a kendine ait bir öykü verdiğinde, kadının ataerkil kurumlarla ilgili yıkıcı algısını hem kendi yaşamı hem de kocasının yaşamı üzerinde sonsuz bir erk talep eden kızgın bir büyücünün öyküsüne yansıtarak resmetmiştir: Bu cadı ancak otoritesi tamamen kabul edildiği vakit kendini alçakgönüllü ve yumuşak başlı bir güzelliğe dönüştürmüştür. Beş yüzyıl sonra bile bu büyücü, canavar, cadı ve deli kadının oluşturduğu tehdit, kadın öykülerinin kusursuz örneklerinin arkasında bile gizlenmektedir.

Ancak cadılardan söz etmek, aynı zamanda yaratıcı kadın ile canavarlar arasındaki geleneksel (ve ataerkillik tarafından tanımlanmış) bağlantıyı akla getirmektedir. Kadın yazarlar, öfke ve rahatsızlıklarını korkutucu figürlere yansıtarak ve hem kendileri hem de kadın karakterleri için karanlık ikizler yaratarak, ataerkil kültürün kendilerine dayattığı benlik tanımları ile hem özdeşleşmek hem de bu tanımları yeniden-yazmaktadırlar. On dokuzuncu ve yirminci yüzyıl roman ve şiirlerinde dişi canavarı akla getiren tüm kadın yazarlar kendilerini onunla özdeşleştirme becerisi aracılığıyla bu canavarın anlamını değişime uğratmışlardır. Ne de olsa çoğunlukla bu cadı-canavar-deli kadına belirli bir içsellik aşılanmıştır. Bundan dolayı da yazar kadının kendi benliği için karşı konulmaz bir avatar halini almıştır. Erkek bakış açısıyla, evcil yaşamın itaatkâr sessizliğini reddeden kadınlar korkunç nesneler olarak algılanmıştır: Gorgon,[57] Siren, Scylla,[58] yılan Lamia, ölüm anaları, gece tanrıçası gibi. Ancak kadın bakış açısından canavar kadın sadece kendini ifade etme gücünü eline almak istemektedir ve bu nedenle yaratıcısına "konuşan ve yürüyen pis bir kütle" gibi görünen bir canavarın birinci tekil şahıs öyküsünü anlatan Mary Shelley'de olduğu üzere, kadın yazar bu figürü ilk kez içinden çıkartıp dış dünyaya sunmaktadır. Ataerkil poetikanın böylesi bir yeniden-okuması, kadın yazarı, devraldığı edebi gelenekleri eleştirmek konusunda özgür bırakırken, aynı zamanda hem cinsiyetini tanımlamış hem de düşünme biçimine şekil vermiş bir kültürle arkasındaki çok anlamlı ilişkiyi ifade etmesine olanak tanımaktadır. Bir anlamda, Muriel Rukeyser'in bilinen bir şiirinde ima ettiği üzere tüm bu kadınlar, mit özelliği taşıyan, deşifre edilemeyen mesajları aracılığı ile varlığın anahtarını meydana getiren

[57] Yılan saçlı kadın. (ç.n.)

[58] At başlı deniz canavarı. (ç.n.)

Sfenks gibi, kadın canavarların rolünü oynamayı kabul etmişlerdir. Çünkü erkeklerden onca zamandır saklanan gizli bilgelik bu kadınların bakış açısında barınmaktadır.

Bu durumda, şimdiye kadar tanımladığımız kadın edebiyatı geleneğinin, akli dengesi yerinde kadın karakterlerin hayatını karmaşık hale getiren anti-kahramanlar ya da meleksi yazarları gölgede bırakan canavar ikizler gibi nesilleri zorunlu kılan bu ikilik ya da ikiyüzlülüğe her seviyede katkıda bulunmuş olmasının görünürde olduğundan daha derin bir anlamı bulunmaktadır. Kadın ikiyüzlülüğünü ortaya çıkaran stratejilerden bir tanesi de parodidir. Önceden de belirttiğimiz üzere on dokuzuncu yüzyıl kadın yazarları sık kullanılan bir erkek gelenek ya da türünü, hem olduğu şekliyle hem de bozarak yeniden kullanmaktadırlar. Bir başka deyişle, türün alışılagelmiş düzenini bozmaktadırlar. Bunun sonucunda, ileride defalarca göreceğimiz üzere, stilize edilmiş jenerik hareketler ile bu açık seçik hareketlerden beklenmedik sapmalar arasında karmaşık bir titreşim meydana gelmekte ve böylelikle de, bu titreşim, kadınların ele aldığı edebi türün değerini düşürerek onun bir parodisini meydana getirebilmektedir. Son zamanlarda kadınlar tarafından yazılmış kimi iyi bilinen şiirler, bu türden bir parodiyi feminist amaçlar doğrultusunda kullanmaktadır. Kirke, Leda, Kassandra, Medusa, Helen ve Persephone gibi ataerkil mitolojisinin geleneksel figürleri son zamanlarda kadın yaratıcılarının imgesinde yeniden yaratılmışlardır ve her biri bu figürlerden birine adanmış olan şiirler, her bir kadının öyküsünü yeniden yazan bir okumanın ürünü olarak ortaya çıkmaktadır. Her ne kadar on dokuzuncu yüzyıl kadın edebiyatçıları, bu parodiyi günümüzdeki kadar açık bir biçimde ve öfkelerini açıkça belli ederek kullanmamışsalar da, öz-tanımlarını yeniden ele almak konusundaki atılımlarında, parodi unsurunu içeriğe kuvvet katan bir araç olarak kullanmışlardır. Örneğin, Jane Austen'ın hissiyat ve önseziyi işin içine katarak kaleme aldığı romanlar, kadın mükemmelliğine konulan standarda bir başkaldırı niteliği taşımaktadır. Benzer biçimde Charlotte Brontë'nin *Pilgrim's Progress*'i[59] yeniden ele alışı da, Bunyan'ın arayış içindeki Hıristiyan hacısının yerine Everywoman'ı[60] koyarak kadın itaatkârlığını idealize eden ataerkilliği sorgulamaktadır. Bunun yanında, ilerdeki bölümlerde

[59] (İng.) *Çarmıh Yolcusu,* John Bunyan'ın 1678'de yayımladığı eser. (ç.n.)
[60] (İng.) Her kadın. (ç.n.)

detaylı biçimde göstereceğimiz üzere Mary Shelley, Emily Brontë ve George Eliot, Milton'ın mitolojisine içkin olan kadın düşmanlığını, yazarın, 'kadının düşüşü' öyküsünü yeni bir okumaya tabi tutarak ve yeniden-yazım sürecine sokarak reddetmiş ve esere de yeniden değer biçmişlerdir. Parodi niteliği taşıyan, hilekâr ve sıradışı bir biçimde çok yönlü bu kadın metinleri, meleksi geri çekilişin örnekleri olarak algıladığımız kadınlar tarafından yazıldığında bile hem revizyonist hem de devrimci niteliktedir.

Bu noktayı özetlemek adına üç Brontë kardeşin arasında en alçakgönüllü ve zarifi gibi görünen Anne Brontë'nin bir eserini kısaca incelemekte fayda vardır. Anne Brontë'nin *The Tenant of Wildfell Hall*'u[61] (1848) Hıristiyan değerleri benimsemesi açısından genel anlamda tutucu bir eser olarak görülmektedir. Ancak esasında bir kadının özgürlük öyküsünü anlatmaktadır. Özellikle bir kadının hapishane yaşamını andıran kötü bir evlilikten kaçışını ve kendine sanatçı olarak bir hayat kurmak yoluyla özgürlüğünü elde etme çabasını gözler önüne sermektedir. Öykünün ana karakteri Helen Graham, kocasından yakayı kurtarabilmek için kimliğini gizlemek durumunda olduğu için, profesyonel bir sanatçı olduğunda resmettiği manzara resimlerini kendisine ait olmayan baş harflerle imzalamakta ve eserlerine de kendisinin gerçekte nerede ikamet ettiğine dair bir ipucu vermeyecek yerlerin adını koymaktadır. Özetle, sanatını hem kendini ifade etmek hem de gizlemek için kullanmaktadır. Ancak bu amacı belirsiz estetik nitelik, sadece evinden ve kocasından kaçmış olmasının sonucunda ortaya çıkmamıştır. Romanda Helen ile ilk kez evliliğinden önce karşı karşıya geldiğimizde, sanatını kullanış biçiminin bir tür hile barındırdığına şahit oluruz. İlk bakışta genç kadının resim ve çizimleri, kibar bir ortamda gerçekleşmiş ve toplumsal hayata uygun düşen bir başarı gibi görünmektedir; ancak gelecekteki kocasına, bir diğer resmini gösterdiğinde, genç adam tuvalin arka yüzüne kendi yüzünün bir eskizinin çizilmiş olduğunu fark edecektir. Helen resimlerinin arka yüzünü kendi gizli tutkularını ifade etmek için kullanmaktadır ve her ne kadar diğer tüm eskizleri silmişse de bu tek eskizi tutmuştur. Bu da adamı diğerlerinin arkasındaki soluk izleri keşfetmeye yöneltecektir.

[61] Türkçeye "Şatodaki Kadın" başlığıyla 1968 yılında Gönül Suveren tarafından çevrilmiştir. (y.h.n.)

Anne Brontë, Helen Graham figürü aracılığıyla bize, kadın sanatçıyla ilgili üzerine düşünmeye değer bir paradigma sunmaktadır. İster Helen bir hanıma yakışmayan kendini ifade etme biçimini saklamak adına sözde alçakgönüllü ve bir hanımefendiye yaraşır becerilerini kullansın, ister herkesin önünde profesyonelliği ve bağımsızlığıyla övünen bir biçimde davransın, her halükârda kendi sanatını inkâr etmek ya da en azından sanatına içkin olan öz-kabulü gizlemek zorundadır. Başka biçimde ifade edecek olursak, sanatçı olarak hedeflediği kariyer kaçınılmaz bir belirsizlik barındırmaktadır. Genç bir kızken yaptığı resimlerde eserlerin ön yüzünü, arka yüze çizdiği özel düşlerini gizleyen toplumsal bir maske olarak kullanmak zorundadır ve ancak bu türden maskelerin arkasına gizlenerek kendini dilediği konuyu seçmek konusunda özgür hissedebilmektedir. Böylelikle, kendisinin yetersiz bulduğu bir sanatı toplumsal olarak üretmeye devam ederken, aynı sanatı kendine yeni bir estetik alan açmak için de gizlice kullanmaktadır. Bununla birlikte, kendini ifade etmenin uygunsuzluğu konusunda duyduğu suçluluk nedeniyle soylu ve "kadınsı" eserlerini, tıpkı kendi varlığı gibi sildiğinde bunlardan geriye sadece belli belirsiz izler kalmış olur.

Dahası, Helen'in tuvalin arka yüzüne çizdiği eskizin en sonunda evlenmeye karar vereceği, Byronvari düşüncelere dalmış, şehvetli Arthur Huntington'ın yüzü olması da dikkat çekicidir. Helen, yaşamının getirdiği kısıtlamalardan bir kaçış olarak gördüğü enerji ve özgürlüğün en baştaki bu ölümcül cazibesine kapılmış olmasını, eserin ilerleyen bölümlerinde, kocasının düşmüş bir meleğe, kumar, fahişeler ve alkolden meydana gelen şeytani bir kariyerin peşinde koşan kötü bir ruha dönüşümünü izleyerek ödeyecektir. Helen bu anlamda bir prototiptir: İleride göreceğimiz üzere, kadın sanatçı ilk başta bir erkek kardeş ya da ikiz gibi görünen baskıcı bir oğlan tarafından ısrarla talep edilen cinsel teslimiyete karşı koymaya çalıştığında bile şeytani/Byroncı kahramana karşı sürekli yinelenen bir çekim hissedecektir. Bu figürü saplantılı bir biçimde reddeden Jane Austen'dan, erkeğin bu ateşli cüretini saptamaktan geri durmayan Mary Shelley, Brontë kardeşler ve George Eliot'a kadar tüm kadın yazarlar, sözkonusu başkaldırının romantik değer sistemi ile benzersiz bir ilişki içinde devinen tahripkâr bir gelenek oluşturmuşlardır.

Helen Graham ile (onu andıran diğer tüm kadın yazarları) erkek romantiklerden ayıran nokta ise, Graham'ın kendi sanatsal becerisiyle ilgili duyduğu endişeyle birlikte bu endişenin zorunlu kıldığı hilekârlıktır. Helen, profesyonel bir sanatçı olduğu zaman bile mesleğinin toplumsal sonuçlarından korku duymaya devam etmektedir. Kadın yaratıcılığını erkek hakimiyetinden bir kurtuluş olarak görür. Dahası yaşadığı toplumun kadın düşmanı kınamaları karşısında dehşete düşerken bile dünyadaki gerçek konumuyla ilgili deneyimini kısmen de olsa gizlediği bir sanatsal yaratım sürecinin içindedir. Seyircisi, kaçmaya çalıştığı erkek türünü de kapsadığı için kendi durumunu resmetme gereksinimi ile tanınmasını engellemek ihtiyacı arasında bir denge kurmak zorunda kalır. Böylelikle sanatıyla arasındaki gergin ilişki neredeyse bütünüyle toplumsal cinsiyeti tarafından belirlenir; öyle ki, hem endişelerinden hem de bu endişeleri aşmak adına geliştirdiği stratejiden yola çıkarak, kadın sanatının ne derece kökten bir biçimde, yazarlığın kadınlık halleri tarafından şekillendiğini tahmin edebiliriz.

Göreceğimiz üzere Anne Brontë'nin kız kardeşi Charlotte Brontë de romanlarındaki kadın sanatçıların benzer endişelerini ve bu endişeleri aşmak yolunda geliştirdikleri stratejileri tasvir etmektedir. Ürkek Frances Henri'den ağırbaşlı Jane Eyre'e, gizemli Lucia'dan göz alıcı Vashti'ye kadar Brontë'nin kadın sanatçıları, kendilerini sanatları yoluyla ortaya koyarken bile aynı sanatın arkasına gizlenmekten geri durmamakta ve bu yolla da sanki bilinçli bir biçimde Helen Graham'ın hileli kendini ifade etme tekniklerini benimsemektedirler. Ne de olsa geçtiğimiz iki yüzyılın kadın sanatçılarının hepsi, kimsenin bakmadığı bir esnada erkek metinlerinin zayıf düşüren aynasından kaçıp kadın otoritesinin sağlıklı alanına gidebilen bir hüner ile birbirlerine bağlanmıştır. Toplumsal kabul gören dış cephelerin gerisindeki yıkıcı resimlerin izini sürerek hem kendilerini bu devrimci dürtülerden ayrı bir noktada tutuyormuş gibi gözükmeyi başarmış hem de bu dürtüleri tutkuyla harekete geçirmişlerdir. "İnsanlığın diğer yarısının" özel yaşamlarını dile getirerek Marge Piercy'nin "konuşmamayı öğrenmiş olmayı unutmalı" kelimeleri ile tanımladığı mücadeleyi edebiyat ve şiirleri aracılığıyla hem kaydetmiş hem de aşmışlardır.

Ancak yine de unutmamak gerekir ki sanatını, görünür ön cephenin arkasına saklamak her ne kadar "konuşmayı öğrenmiş

olmayı unutma" süreci için gerekli olsa da, bu bile saklı ve sınırlı olmak durumundadır. Adrienne Rich, Emily Dickinson'a yazdığı keskin ve kuvvetli sezgilere sahip bir şiirde Dickinson'ın "kendi yarı çatlak tutumuyla," "Sessizliği eğlenmek için tercih ettiğini/ Ama en sonunda ortaya çıkartmaya karar verdiğini/Ve bunu kendi önermeleri yoluyla yaptığını" söylemektedir. Bu tam da Jane Austen'ın kendi çalışma alanını iki inçlik bir fildişi olarak tanımladığında, Emily Brontë'nin şiirlerini mutfak dolaplarına sakladığında (ve belki Gondal[62] öykülerini de yok ettiğinde) ve Christina Rossetti de "manastır eğitiminin" getirdiği dini sınırlamaları yücelten bir sanatı seçtiğinde tercih etmiş oldukları bir harekettir. Rich'in *önerme* kelimesinde kullandığı çift anlam, bizi kadınların kuşatılması ya da kapatılması konusuna geri getirmektedir. Bu kapatılma ya da kuşatma, kadınlar en önemli zaferlerini kazandıkları anlarda bile kaçınılmaz olan ve kendi mahremiyetlerine ve suskunluklarına içkin bir niteliktedir. Dahası belirttiğimiz üzere çift anlamlıdır: hem gerçek anlamında hem de mecazi anlamda kullanılmıştır. Kelimenin gerçek anlamıyla Dickinson, Brontë ve Rossetti gibi kadınlar babalarının evine hapsedilmiştir; aslında tüm on dokuzuncu yüzyıl kadınlarının bir anlamda erkeklere ait evlerde hapsedildiği söylenebilir. Mecazi anlamda ise, bu kadınlar erkek metinlerinin içine hapsedilmiştir ve yine bu metinlerden ancak beceri ve dolaylı yollar aracılığıyla kaçmaları mümkün olmuştur. Bu durumda kadın metinlerinin çoğunu niteleyen özelliğin saplantılı denebilecek bir yoğunlukla detaylandırılmış kapatılma ve kaçışa dair uzamsal bir imge olmasında şaşılacak bir taraf bulunmamaktadır.

Esasen, uzam ile ilgili endişeler hem on dokuzuncu yüzyıl kadınlarına hem de bunların yirminci yüzyıldaki takipçilerine hükmetmektedir. Örneğin, Ellen Moers'in yakın zamanda "kadın gotiği" adını verdiği tür içerisinde gizemli bir biçimde karmaşık ve rahatsız edici derecede boğucu evlerde ikâmet eden kadın kahramanlar, çoğunlukla yakalanmış, zincire vurulmuş, kapana kısılmış ve canlı canlı gömülmüş halde karşımıza çıkmaktadırlar. Ancak kadın yazarların ürettiği diğer türler de –ev yaşamına dair öyküler ve lirik şiirler– uzamsal kısıtlamalarla ilgili benzer endişeler taşımaktadır. Ann Radcliffe'in melodramatik zindanlarından

[62] Emily ve Anne Brontë'nin yarattıkları kurgusal ülke. (y.h.n.)

Jane Austen'ın aynalı salonlarına, Charlotte Brontë'nin perili tavan aralarından Emily Brontë'nin tabut biçimli karyolalarına kadar kapatılma imgesi, kadın yazarın kendi rahatsızlığını güçsüzlük hissini, yabancı ve anlaşılmaz bir alanda ikamet ediyor olma korkusunu yansıtmaktadır. Gerçekten de bu imge, kadın yazarın on dokuzuncu yüzyılın "kadının yeri" olarak tanımladığı alanın mantıksız ve tuhaf olduğu konusunda giderek artan şüphesini yansıtmaktadır. Dahası, Emily Dickinson'ın perili odalarından Hilda Doolittle'ın sıkıca kapatılmış deniz kabuklarına ve oradan da Sylvia Plath'ın mezar-mağaralarına kadar kapatılma imgesi, kadın yazarın tam da bütünüyle –yani her anlamda– ele geçirilmiş olduğu için yoksun bırakılmış olduğuna dair hissiyatını ifade etmektedir.

Charlotte Perkins Gilman'ın *In Duty Bound*[63] isimli şiirinin açılış dizeleri kadın sanatçının, Gilman'ın ironik biçimde "evin rahatlığı" adını verdiği ruhsal sınırlamaların içinde duyduğu umutsuzluğu, uzamsal terimler ile anlatmasının ne derece kaçınılmaz olduğunu göstermektedir:

Görevle sınırlanmış, etrafı çevrilmiş bir yaşam
Ruh ne yöne dönüp bakarsa baksın
Günah dışında kaçış yolu yok
Kaytaracak bir oda bile
Sadece yaşa ve çalış

Sorgulanmamış, maruz kalınmış bir zorunluluk
Ancak kanun gücüyle bağlayıcı kılınmış
Düşmanca düşüncelerin baskısı
Her dakika çekilen bir ağrı
Boşa harcanan güce dair bir his

Karabasan gibi çöken alçak çatılı bir ev
Güneşi dışarıda bırakan ağır kirişler
Bir darbe gelmeden dik durmak ne mümkün
Ve ruh daha geniş bir mezar için yalvarana kadar

Kelimenin gerçek anlamında eve, mecazi anlamda da tek bir

[63] (İng.) "Göreve Zincirli". (ç.n.)

"yere", salonlara, edebi metinlere, mutfaklara ve kutsal şiir dizelerine kapatılmış haldeki kadın sanatçılar, doğal olarak kendilerini, evlerin karanlık içlerini betimlerken ve eve hapsedilmiş olmalarını da görevle sınırlandırılmış olmalarına karşı isyanları ile karıştırırken buldular. On dokuzuncu yüzyılda Gilman'ın şiirinin kurduğu bağlantıları Anne Finch on sekizinci yüzyılda kurmuş ve şiir yazmak isteyen kadınları azarlayan bir tonla "en önemli görev ve becerilerinin evin idaresi" olduğunun söylendiğinden şikâyet etmiştir. Kadınlar ise kaçınılmaz olarak, farklı birçok biçimde ataerkil mimarinin içine tutsak edildikleri için –hem ev hem de kurumlar anlamında– yazarlık endişelerini, "küstah" edebi hırsları ile kendilerine önerilen ev yaşamına dair başarıyı karşılaştırmak yoluyla ifade etmişlerdir. Ve yine kaçınılmaz olarak klostrofobik öfkelerini de, isyankâr kaçış yöntemlerini romanlarında canlandırmak yoluyla dile getirmişlerdir.

Tutukluluk ve kaçış temalarının canlandırılması on dokuzuncu yüzyıl kadın edebiyatında o kadar büyük bir yer tutmuştur ki sözkonusu dönemde bu iki tema eşsiz bir kadın geleneğini temsil etmektedir. Daha da ilginç olanı, bu gelenekteki eserler, her ne kadar çoğunlukla evleri kadın tutukluluğunun ana sembolü olarak görmüşlerse de, bu "kadına ait" alandaki pek çok eşyayı kapatılma ve kaçışı içeren merkezdeki sembolik olay örgüsünü harekete geçirmekte kullanmışlardır. Bir hanımefendiye yaraşır peçe ve kostümler, aynalar, tablolar, heykeller, kilitli dolaplar, çekmeceler, sandıklar, kapalı kutular ve buna benzer ev yaşamına dair pek çok malzeme on dokuzuncu yüzyıl kadın roman ve şiirlerinde sık sık karşımıza çıkmakta ve yirminci yüzyılda da bu kullanım süregelmektedir. Bu tekrarlar Emily Dickinson'ın belirttiği üzere, kadın yazarın "yaşamının ölçülüp biçilip bir çerçeveye oturtulduğuna" ve aynı kadın yazarın bu kapatılmışlık hissi ile sadece "Ruhun kaçış anları olduğuna/Tüm kapıları/Bir bomba gibi dans ederek patlattığına" inandığında baş edebildiğine dair hissini göstermektedir. Elbette, kadın yazarların kendileri için sürekli bir biçimde hayal ettikleri bu patlayıcı şiddette "kaçış anları" bizi bir kez daha kadın yazarların büyük çoğunluğunun eserlerine yansıttıkları delirmiş ikiz olgusuna geri götürmektedir. Ne de olsa kadın yazar, erkek evlerinden ve metinlerinden kaçmak için duyduğu öfkeli arzuyu ikizinin şiddeti yoluyla canlandırabilmekte ve aynı zamanda bu endişeli yazar, daha fazla içinde tutamadığı

öfkenin bedeli oldukça ağır yıkıcı gücünü kendi kendine anlatabilmektedir.

Bu nedenle ileride de göreceğimiz gibi yazılarında kapatılma ve kaçış eylemini tutkuyla canlandıran kadın cümlelerinde, sözkonusu enfeksiyon da sürekli bir biçimde beslenmektedir. Özellikle anoreksi ve agorafobi gibi kadınlara özgü hastalıklar olarak tanımladığımız rahatsızlıklar bu dramatik/tematik kalıpla yakından ilişkilidir. Örneğin kendisini yine kendi toplumsal cinsiyetinin mahkumu olarak tanımlayan kadın anoreksik hastanın, intihara meyilli kendi kendini aç bırakma eylemi yoluyla hiçliğe doğru da olsa kaçma girişiminde bulunuşunu betimleyen karakterler yaratılmışlardır. Benzer biçimde, anoreksinin tamamlayıcısı ve aynadaki aksi olan (Marlene Boskind-Lodahl'ın son zamanlarda gösterdiği üzere) doymama hastalığı bulimiyayı metaforik düzlemde incelikle işleyerek, karakterlerini güçlü ve devasa canavarlara dönüştüren bir "patlama noktası" tahayyül etmişlerdir. Agorafobi ve tamamlayıcı zıddı klostrofobi tanımları gereği, şair ve romancıların toplumsal kapatılma ve ruhsal kaçışa duydukları açlıkla ilgili hislerini ifade etmekte kullandıkları uzamsal imgelemle yakından alakalıdır. Bu nedenle, paradigmatik kadın öyküsü –ki bu öykünün anlatılması Goethe'nin Makarie'si ve Patmore'un Honaria'sı gibi edebiyat evinin meleklerine yasaktır– genellikle okurun Charlotte Brontë'nin Jane Eyre'inden anımsayacakları unsurların düzenlenmesinden meydana gelmektedir. Perili ata malikânesinin psiko-soysal imalarını mercek altına alan böyle bir öykü; salon ile çatı arasındaki ya da erkek diktasına teslim olan hanımefendi ile isyan eden deli kadın arasındaki bölünmenin kökenine inmeyi amaçlamaktadır. Ancak bu meseleleri incelerken paradigmatik kadın öyküsü aynı zamanda kaçınılmaz olarak her ikisi de eşit derecede rahatsızlık verici olan soğuk dış dünyaya atılmak ile içerinin sıcaklığında boğulmak gibi uzamsal seçenekleri değerlendirmek durumundadır. Dahası, bu öykü çoğunlukla hem yok olma derecesinde açlık çekmek ile hem de korkunç bir alan kaplamak ile ilgili takıntılı endişeyi de somutlaştırmaktadır.

Elbette birçok on dokuzuncu yüzyıl erkek yazarı da kapatılma ve kaçış imgelemini toplum-birey ilişkisiyle ilgili derinden hissedilen vurgular yapmak amacıyla kullanmışlardır. Örneğin Atlantik'in iki ucunda Dickens ve Poe hapishaneleri, kafes, mezar

ve kilerleri, benzer biçimlerde ve benzer nedenlerle kullanmışlardır. Yine de erkek yazar oynamakta olduğu edebi rolün içerisinde o kadar rahattır ki, hayali teması ile kadın yazardan çok daha bilinçli ve nesnel bir biçimde uğraşabilmektedir. Kadın ve erkek kapatılma imgeleri arasındaki ayrım her vakit bir yanda metafizik ve metaforik arasındaki ayrımı, diğer yanda ise sosyal ve güncel arasındaki ayrımı içermektedir. On yedinci yüzyıl şairi John Donne tabutunun içinde uyurken dindar bir biçimde mezarın sınırlarını deneyimleyen bir prova yapmaktayken, on dokuzuncu yüzyıl şairi Emily Dickinson beyaz elbisesi ve peçesiyle endişe içerisinde yaşadığı anın sınırlamalarını deneyimlemektedir. Kendini mezar ve kilerlerde canlı canlı görülmüş halde hayal eden Poe, şiirsel manada aklının, kendi psişesinin en derindeki gizli kalmış alanlarında dolaşmasına izin verirken "Babamın toprağından öteye geçmiyorum," diyen Dickinson, kendi isteğiyle gerçekleşen, gerçek bir gömülme eyleminden söz etmekteydi. Benzer biçimde, Byron *Prisoner of Chillon*'da[64] "zincirlerim ve ben arkadaş olduk" derken, hem insan aklının işleyiş biçimiyle ilgili epistemolojik bir vurgu hem de devletin zorbalığıyla ilgili politik bir vurgu yapmaktadır. Ancak *Shirley*'de Rose Yorke, Caroline Helston'ı betimlerken mermer kütlesinin içine hapsedilmiş bir kurbağanın yaşamını sürmekte olduğunu söylediğinde, Charlotte Brontë kendi yoksun ve sınırlı yaşamından ve bu yaşamın gerçek koşullarından söz etmektedir.

Böylelikle her ne kadar erkek kapatılma metaforlarının ortak imaları bulunsa da (bunların izini de örneğin Shakespeare ve Platon tarafından kullanılan geleneksel imgelere kadar sürmek mümkündür), bu metaforların farklı edebi erkek metinlerinde farklı estetik kullanımları ve felsefi mesajları bulunmaktadır. *Intimations*[65] kasidesinde Wordsworth'ün kullandığı hapishane-ev, Dickens romanlarındaki hapishanelerden oldukça farklı bir amaca hizmet etmektedir. Coleridge'in sonsuz seralar hayali, Keats'in ruhu çoğaltan vadisi ile ya da Tennyson'ın kendi sarayından kaçan Sanat'ı, Poe'nun Ligera'sının yeniden dirilişi ile karıştırılmamalıdır. Ancak kadın yazarlar, gerçek anlamdaki kapatılmışlıkları ile ilgili hakikati, tasvir ettikleri sınırlamalar aracılığı ile yansıtmaktadırlar ve bu nedenle de bilinçli ya da bilinçsiz bir biçimde

[64] (İng.) *Chillion Mahkumu.* (ç.n.)
[65] (İng.) "İmalar". (ç.n.)

bu yazarların hepsi işe uzamsal bir imgeyi ele alarak başlamışlardır. Ayırt edici kadın deneyimlerinin kaydını tutarak, edebi metinlerin gelenekleri içinde çalışmakta ve böylelikle yaşamlarını tanımlamaktadırlar.

Her ne kadar kimi erkek yazarlar bu türden bir betimlemeyi açık ya da örtük biçimde itiraf niteliğindeki projelerinde kullanmış olsalar da, kadınlar kendi düşüş "sorunsallarını" çözebilmek adına yarattıkları metaforlar ile daha yakın bir ilişki içinde olmuşlardır. Azımsanmayacak sayıda eleştirmen sadece imgelerle değil, aynı zamanda evdeki bu imgelerin payına düşen psikolojik anlamla da uğraşmaktadır. *Mekânın Poetikası*'nda "ev imgesinin en içerideki varlığımızın topografisi haline geldiğine" dikkat çeken Gaston Bachelard, ev, yuva, kabuk ve gardıropların nasıl bizim içimizde olduklarını ve aynı biçimde bizim de nasıl onların içinde olduğumuzu göstermektedir. Ancak bizim bakış açımızdan belirleyici olan Bachelard'ın tutarlı bir biçimde tartışageldiği bu "mesut alan" ile bizim karşılaştığımız olumsuz olan arasındaki büyük tutarsızlıktır. Açıktır ki Bachelard için evin koruyucu, sığınağı andıran niteliği, anneliğe dair özelliklerle ilişkilendirilmiştir ve bu bağlamda da Freud'un rüya sembolizmi üzerine ya da Erikson'ın kadının iç alanı/dünyası üzerine yaptığı çalışmaların izinden gitmektedir. Ancak aynı derecede açıktır ki böyle bir sembolizmin erkek eleştirmenler ve kadın yazarlar için birbirinden son derece farklı anlamları bulunmaktadır.

Elbette kadınlar kendilerini pek çok kez ev olarak tasavvur etmişlerdir. Yakın zamanda Erik Erikson "kadın iç alanı" ile ilgili tartışmalı kuramını, küçük kızların ev hayatına dair mekânlara duyduğu ilgiyi açıklama çabasıyla daha da ileri bir noktaya taşımıştır. Ancak, Ortaçağ'da, Erikson'ın yaklaşımını öngörürcesine, Bakire'nin iç alanına gizlenmiş kutsal aileyi açıp gösterebilecek kapaklı Meryem heykelleri tasarlanmıştır. Elbette kadın rahmi, her vakit ve her yerde bir çocuğun yeme gereksinimini ve karanlıktaki güven ihtiyacını karşılayan ilk ve en tatminkâr ev olagelmiştir. Bu nedenle de kutsal mağara, gizli tapınak ve kutsal kulübelerde yeniden ve yeniden cisim bulan mitsel cennet olarak görülmüştür. Ancak birçok kadın yazar için ev ve benliğin bu antik çağrışımları, sanatına yansıttığı kapatılma endişesini kuvvetlendirme görevi görmüştür. Mary Shelley gibi, kendisi için de bilinmeyen ve aynı zamanda da kendisine ait olmayan bir tarafının kapatılmış

olması ile ilgili gerçek bir fizyolojik beklentiyle rahatsızlık duyan kadın sanatçı, annelikle ilgili endişesini edebi yaratıcılıkla ilgili endişeleri ile bir arada hissetmiştir. Buna alternatif olarak, evde kalmışlığın anatomik "boşluğu" nedeniyle de sıkıntı duyan kadın yazar, Emily Dickinson gibi hiçliğin ve ölümün işgalinden ve rahmin mezara dönüşmesinden korku duyabilmektedir. Dahası, bir ev olduğu ölçüde, bir erkek tarafından kendisine sahip olunması (ve işgal edilmesi) gerektiğine inanmaya koşullandığı ölçüde kendini bir kez daha –ancak bu sefer farklı bir nedenle– kaçınılmaz biçimde bir nesne olarak algılayabilmektedir. Başka bir deyişle, rahmini bir mezar olarak, ya da çocuğunun evinde/bedeninde yer işgal etmesini kişiliksizleştirici bir durum olarak deneyimlemeyecek olsa bile sadece türüne sağladığı biyolojik yarar çerçevesinde tanımlandığını fark etmiştir.

Önünde sonunda, kelimenin gerçek anlamı ile eve "dönüşmek", Simone de Beauvoir'ın insanı ayırt edici biçimde insan yapan nitelik olarak tanımladığı bedenin, ruhani aşkınlığına duyulan umuttan yoksun bırakılmış olması anlamına gelmektedir. Böylelikle doğuma kapatılmak (ki on dokuzuncu yüzyılda bizim bugün "doğum" olarak adlandırdığımız duruma loğusalık/kapatılma adı verilmekteydi), en az bir ev ya da hapishaneye kapatılmak kadar sorunlu bir durum oluşturmaktadır. Aslında edebiyatçı kadın açısından birey oluş, nasıl soy oluşumunu tekrar ediyorsa, doğumdaki kapatılma da toplumdaki kapatılmayı tekrarlamaktadır. Aşkınlık deneyiminden sadece metaforik anlamda yoksun bırakılsa bile, ev/beden denkleminin ima ettiklerini algılayan kadın yazar, böyle bir metaforun kendisini, sadece cam tabuta "yerleştirmekle" kalmadığını, aynı zamanda kendi benliğini de camdan bir tabuta dönüştürdüğünü, tam bir farkındalıkla olmasa bile hissetmektedir. Böyle bir metafor ağına kapatılmış halde, Adrienne Rich'in "düşünen kadını" kaçınılmaz olarak kendi yabancı ve nefret edilesi bedenine kapatıldığını hissedebilir. Başka bir ifadeyle kadın, bir kez daha yalnızca hüküm giymekle kalmamış, aynı zamanda bir canavara da dönüşmüştür. Tüm bu noktaların birliğine vurgu yapmak istercesine –yani kadın yazarların metinlerin içinde, evlerde ve doğurgan kadın bedenlerinde paralel kapatılmalar olarak algıladıkları endişe uyandıran bağlantılar– Charlotte Perkins Gilman 1890 senesinde kaleme aldığı şaşırtıcı bir kapatılma ve kaçış öyküsünde tüm bu noktaları bir araya getirmektedir.

Tıpkı Jane Eyre gibi kadın yazını için paradigmatik nitelikteki bu öykü, tüm edebiyatçı kadınlar "dile gelmeyen hüsranlarından" söz edecek olsa, hepsinin bir ağızdan dile getireceği birçok unsur barındırmaktadır. Gilman'ın "bir sinir buhranının betimlenmesi" olarak nitelendirdiği *Sarı Duvar Kâğıdı* doğum sonrası psikozu geçiren bir kadının deneyimini birinci tekil kişinin ağzından anlatmaktadır. Eleştirel ve ataerkil bir adam olan hekim kocası, öyküdeki kadını, Gilman'ın kendisini de benzer bir nedenle tedavi eden meşhur "sinir uzmanı" S. Weir Mitchell'in yöntemlerine göre tedavi etmektedir. Adam "eski zamanlara ait bir evde" kiraladığı geniş bir çatı katı odasına eşini kapatmış ve kendini yeniden iyi hissedene kadar kâğıt ve kaleme dokunmasını yasaklamıştır, çünkü anlatıcının aktardığı üzere kocası eşinin "hayal gücü ve hikâye anlatma yeteneği" nedeniyle "kendisininki gibi bir sinir buhranının her türlü heyecanlı düşe dönüşebileceğini" düşünmektedir. Bu nedenle karısından "bu eğilimi denetim altında tutmak için tüm iyi niyet ve mantığını" kullanması "gerektiğini" anlamasını talep etmektedir.

Elbette öngörülen tedavi hastalığın kendisinden daha beterdir ve hasta kadının durumu da giderek daha kötü bir hal alacaktır. Kadın karakter, "Bazen kendimi biraz olsun yazabilecek kadar iyi hissetsem bunun bana baskı yapan düşünceleri bir nebze rahatlatacağını ve beni dinlendireceğini düşünüyorum," demektedir; ancak duvarlarında zil ve benzeri nesneler asılı olduğu için bir zamanlar bir çocuk odası olarak kullanıldığını düşündüğü bu odaya gerçekten de kapatılmıştır. Bir diğer deyişle kelimenin gerçek anlamında yaratıcılıktan arındırılmış bir odaya kilitlenmiştir. Her ne kadar odadaki zil ve benzeri nesneler çocuk eşyalarını anımsatsa da, esasen bunlar, tıpkı merdivenlerin tepesindeki koruyucu kapı gibi, kapatılmanın araç gereçleridir ve kesinlikle bir tür tutukluluk haline işaret etmektedirler. Ancak anlatıcıya bundan daha da beter bir biçimde zulmeden unsur odanın duvarlarını kaplayan duvarkâğıdıdır: "Korkunç açılardan birdenbire pörtleyen", daha sonra da "olmadık zıtlıklar içerisinde kaybolan", "kötü ve kusurlu kıvrımlardan oluşmuş bir desenle bezenmiş sülfür sarısı, orası burası yırtılmış", içinde bulunduğu baskıcı toplumun yapıları kadar "içten içe yanan", eski ve kirli duvarkâğıdı, anlatıcıyı, en az hekim kocası kadar kaçma imkânı tanımayan, eleştirel ve kahredici bir metin gibi çevrelemektedir. Dahası için-

de var olmaya çabaladığı "kalıtsal varlık" kadar da rahatsızlık vericidir. Kadın kaçınılmaz olarak bu duvarkâğıdının intiharla ilgili imalarını incelemekte ve "hayal gücü ile öykü kurma alışkanlığı" nedeniyle de kâğıdı yeniden ele alarak kaçmak yönünde duyduğu arzuyu, kâğıdın başka hiçbir biçimde okunamayacak desenine yansıtmaktadır. Öykünün kilit bir noktasında duvarkâğıdıyla ilgili şu kanıya varır:

"Kâğıtta farklı tonda bir alt desen var ve oldukça rahatsız edici çünkü sadece belirli bir ışık vurduğunda görebiliyorsun –ki o zaman bile yeterince net gözükmüyor. Ancak kâğıdın solmadığı ve güneşin geldiği kimi yerlerde tuhaf, kışkırtıcı ve belirli bir şekli olmayan bir figür daha görebiliyorum. İşte bu figür, o aptal ve gösterişli desenin gerisinde bir hırsız gibi dolanıp duruyor."

Zaman geçtikçe (burada tartıştığımız çerçevede) ataerkil metnin dış cephesinin ardına gizlenmiş bu figür giderek daha da belirgin bir hâl alacaktır. Gerçekten de akşam olup ay belirdiğinde duvarkâğıdının deseni hapishane parmaklıklarına dönüşmüştür. "Öndeki deseni kastediyorum ve bunun arkasında duran kadın figürü de ayan beyan ortada." Ve sonuçta, anlatıcı dünyanın delilik adını verdiği durumun içine giderek batarken hem kâğıdın hem de kâğıdın arkasına hapsedilmiş figürün korkutucu imaları içeriye sızmaya –yani kendisinin ve kocasının bir duvarla çevrelendiği bu eskiye ait malikaneyi ele geçirmeye– başlar. Kâğıdın "sarı kokusu" evin içine yayılarak tüm odaları ince bir çürüme kokusu ile doldurur. Kadın kahramanımız da evin içinde, dışında, bahçede ve "ağaçların altındaki o uzun yolda" sürünerek ilerlemektedir. Anlatıcı, "Bazen hem kâğıdın arkasında hem de bahçede sürünen birçok harika kadın olduğunu düşünüyorum," kelimeleri ile aklından geçenleri itiraf eder.

"Ve kimi vakit tek bir kadın oluyor. Etrafta hızlıca sürünerek ilerliyor. Sürünüşü (duvarkâğıdı) titretiyor...o da sürekli tırmanıp kâğıdı aşmaya çalışıyor. Ama o desenden hiç kimse tırmanıp kaçamaz –böylelikle boğulur; sanırım bu nedenle bunca kafası var."

En sonunda duvarkâğıdının ardında sürünmekte olan figürün hem anlatıcının kendisi hem de ikizi olduğu, hem okur hem de anlatıcı için açıklık kazanır. Dahası, öykünün sonunda anlatıcı bu ikizin, metinsel/mimari kapatılmadan kaçmasını da mümkün kılacaktır: "Ben çektim o da salladı, ben salladım, o da çekti ve sabah olmadan metrelerce kâğıdı söküp atmıştık." Bu öykünün

sonu basitçe deliliği mi ima etmektedir? Doğrucu Doktor John'un –bu isim onu Charlotte Brontë'nin *Villette*'indeki anti kahramana da bağlamaktadır– geçici bir süre için de olsa alt edildiği ya da en azından bir an için şaşırıp kaldığı su götürmez bir gerçektir. Anlatıcı çatı katında sürünürken ironik bir tonlama ile "şimdi bu adam neden bayılmış olabilir ki?" diye sormaktadır. Ancak John'un erkeksilikten uzak şaşkınlığı Gilman'ın kendi deli kadını için umduğu zaferlerin arasında en önemsiz olanıdır. Daha önemli olanı ise uyumakta olan kadın kahramanının üzerine altın taneleri serpen peri misali bir vaftiz annesi gibi öykünün kahramanının da delirmiş ikizine tahayyül ve yaratıların yanı sıra özgürlük ve sağlığa dair seraplar bahşetmiş olmasıdır. Duvarın arkasındaki kadın sürünerek uzaklaşır: gün ışığında, o uzun yolda hızla hareket etmektedir. Anlatıcı "Kimi zaman rüzgârlı bir günde hızlıca geçip giden bir bulut gibi onun da açık havada uzaklara doğru gidişini izlerdim," demektedir.

Belirsiz ama hızlı, zar zor sezilebilir ama önlenemez o bulutun ilerleyişi, on dokuzuncu yüzyıl kadın yazarlarının ataerkil poetika tarafından tanımlanmış metinlerden dışarı çıkarak kendi otoritelerinin açık alanlarında gezinme süreçlerinden çok da farklı değildir. Metinlerin desenli duvarkâğıtlarının ardındaki uyuşuk dünyadan kaçabilmenin, rahatsız, hastalıklı bir durumdan sağlıklı bir duruma doğru bir kaçış olduğu Gilman için oldukça açık bir durumdur. *Sarı Duvar Kâğıdı* yayımlandığında Gilman öyküyü kendi sinir buhranı esnasında maruz kaldığı onu kalemi eline almaktan alıkoyan (dolayısıyla da hastalığını daha da kötü hale getiren) Weir Mitchell'a gönderdi ve seneler sonra Weir Mitchell'ın öyküyü okuduktan sonra "sinirsel yorgunlukla ilgili uyguladığı tedaviyi" değiştirmiş olduğunu öğrenmekten büyük mutluluk duydu. Yazar mutluluğunu, eski eşinin bu kararını öğrendiğinde "Eğer bu doğruysa, boşu boşuna yaşamamışım," diyerek ifade etmiştir. İsyankâr bir feminist olmasının yanı sıra tıbbi anlamda da bir putyıkıcı olduğu için, Gilman'ın bu zaferi, yalnızca tıbbi tedavi bağlamında ve kendine ait bir başarı olarak algılamadığından emin olabiliriz. Tıpkı Emily Dickinson gibi o da "cümledeki enfeksiyonun büyümekte olduğunun" farkında olduğu için kadın umutsuzluğunu tedavi edecek yönteminde fiziksel olduğu kadar ruhsal, toplumsal olduğu kadar estetik olması gerektiğini de biliyordu. *Sarı Duvar Kâğıdı*'nın bize gösterdiği bir başka unsur ise

sözde deli bir kadının kendi enfeksiyon kapmış bedeninde hapis yatmaya hüküm giydiğinde bile, yetmiş sene sonra Sylvia Plath'ın söylediği gibi "iyileştireceği bir benliği, bir kraliçesi" olduğunu fark edebileceğini Gilman'ın da biliyor olduğudur.

3. MAĞARA ALEGORİLERİ

"O zaman şimdi," dedim "bu eğitim ve cehalet alegorisini kendi doğamızın durumuyla ilgili bir resim olarak ele alın. İnsan türünün bir yeraltı mağarasında yaşadığını hayal edin..."
Platon

Eskiden bildiğimiz şarkılar
Söylediğim notalar nerede?
Çok eskiden bildiğim ne varsa
Unuttum hepsini
Christina Rossetti

...tam üstüme her şeyi gölgede bırakan parlak bir bulut geldi; bunun tam ortasında da bir kadın figürü: saydam altınla süslenmişti, saçı açıktı ve yüzü korkunç kristal parlaklığındaydı. Hemen ardından şu ses duyuldu: Dikkat et, ben Tanrı'nın ebedi Bakire-Bilgeliğiyim...Tanrının derin bilgelik hazinesinin mührünü senin için açmakla görevlendirildim; tıpkı Rebeka'nın Eyüp için yaptığı gibi olacak her şey, Doğa'nın gerçek analarındanım, rahmimden bir ruh gibi ortaya çıkacaksın. Gebe kalınmış ve yeniden doğmuş.
Jane Leade

Her ne kadar Platon bu noktayı pek düşünmemiş gibi görünse de, Freud'un da vurguladığı üzere mağara kadına ait bir yerdir: rahim biçiminde kapalı bir bölge, toprağın evi, gizli ve çoğunlukla da kutsal bir yer. Yeni üye bu tapınağa karanlığın ve içedönük bilgeliğin sesini duymak için gelir. Bu hapishanede köle, bir duvarla çevrilir; bakire kurban edilir; rahibe ise terk edilir. Poe'nun paradigmatik dehşet ünlemi, "Onu mezara canlı canlı koyduk!" anlamına gelmektedir. Üzerindeki tekbencilik gölgesiyle birlikte

Viktoryen dönemin mağaralardaki karşılıklı meydan okumalardan ve bu yüzleşmelerin ortaya çıkarabileceği kötülüklerden –boğulma, "kara yarasa kurumları", kan emicilik, Victor Frankenstein'ın "iğrenç bir yaratı" adını verdiği kaos gibi– tüyleri ürpererek tiksinen zihniyeti özetlemektedir. Ancak tüm melodramına rağmen, Poe'nun saptaması (bilinçli bir biçimde olmasa da) mağara biçimindeki anatomisi kaderi olagelmiş kadının, ataerkil kültüre bağlılık yeminini özetler niteliktedir. Bu kadın Platon'un mağara sakini gibi sadece Doğa'nın mahkumu değil, kendi doğasının da mahkumudur; bir diğer deyişle, melankolik "hüzün mağarasına" dönüştürdüğü, her yere ve her şeye içkin o "ağırbaşlı mağaranın içinde" mahkumdur.

Bu bağlamda Simone de Beauvoir'ın bir anekdotu Platon'unkine bir tür karşı alegori sunmaktadır:

"Tunus'ta ilkel bir köyde dört kadının yaşadığı bir yeraltı mağarası gördüğümü anımsıyorum: yaşlı, tek gözlü ve dişsiz bir kadın, yüzü korkunç derecede harap olmuş bir halde, keskin bir dumanın ortasında küçük bir ızgarada hamur pişiriyordu; ondan biraz daha genç, ancak en az onun kadar biçimsiz iki diğer kadınsa kollarının arasındaki çocuklara ninni söylüyorlardı –biri meme emziriyordu. Kocası tarafından en çok sevilen, altın ve gümüş ipekler giyinip kuşanmış ve en genç dördüncü kadın ise dokuma tezgâhının başına oturmuş yün ipliklerine düğüm atıyordu. Bu kasvetli mağaradan –içkinliğin, rahmin ve mezarın krallığı– çıkıp gün ışığına doğru tırmanırken koridorda beyazlar giymiş, bakımlı, güleç ve mutlu bir erkek ile karşılaştım. Diğer erkeklerle dünya meselelerini tartıştığı pazardan dönüyordu; şimdi koca evrenin merkezinde yer alan, kendisinin de ait olduğu, asla ayrı düşmediği bu inziva yerinde birkaç saat geçirecekti. Pörsümüş yaşlı kadınlar için ya da aynı hızla çürümeyle lanetlenmiş genç kadın içinse sadece gece vakti, o da sessiz ve peçeli çıkabildikleri dumanlı mağaradan başka bir evren yoktu."

Yemek pişirmek, çocuk bakmak, elişi yapmak ve ilmek bağlamak gibi işler aracılığı ile kadın nasıl erkeğe hayat veriyorsa, kadına hayat vermesi gereken geleneksel kadın uğraşıları tarafından harap edilmiş bu yeraltı hareminin kadınları da kendi cinselliklerinin ataerkil tanımları tarafından tam da bu tanımların içine gömülmüşlerdir. Burada hiçbir biçimde aşkınlık umudu barındırmayan bir içkinlik, kültür tarafından ayartılmış ve aldanılmış

doğa ve hiçbir kaçma olasılığının bulunmadığı bir kapatılma sözkonusudur; ya da öyle gözükmektedir.

Ancak mağara rahim biçiminde olduğu için, her kadın mağaranın metaforik imha gücüne sahip görünebilir; Beauvoir'ın başka bir yerde belirttiği üzere bu güç "toprağın iç organlarındaki gecenin gücüdür" çünkü "çoğu efsanede, kahramanın anaya dair gölgelere –mağaralara, uçurumlara ve cehenneme– düşerken sonsuza dek yok oluşunu gözlemleriz". Aynı zamanda, kadının kendisi de, Beauvoir'ın gözlemlediği Tunuslu kadınlarda vuku bulduğu gibi kapana kıstırıldığı içkinliğin toprak mağarasının yerlisi olması nedeniyle bu tür mağaralara gömülü gizli bilgiye ulaşabilir. Helen Diner, kaderi belirleyen o "muhteşem dokumacı" kadınların –Norn'lar, Kader Kardeşler, Demeter'in rahibeleri, Gaea'nın kadın peygamberleri– özelliklerini özetlerken "Kaderle ilgili tüm bilginin kadın/dişi derinliklerinden geldiğini" ve "yüzeydeki güçlerin bu bilgiden bihaber olduklarını" vurgulamaktadır. Her kim ki kaderle ilgili bilgi almak ister, aşağıya, kadına doğru gitmek durumundadır; bir diğer deyişle, salt güçten meydana gelmiş mağarasında "rüya görerek cinsel ihtilâfı dokuyan/ve bu dokumaları yaşamın ağında yakarken de dünyanın duvar halısını yaratılış ve yok oluştan ören Dokuyucu Kadın Büyükanne'ye gitmek zorundadır." Dolayısıyla ortaya şu soru çıkmaktadır: Herhangi bir kadın –özellikle de imgeler aracılığıyla düşünen edebiyatçı bir kadın– mağaranın olumsuz metaforik potansiyeli ile olumlu mitsel olanakları arasında nasıl bir uzlaşma sağlayacaktır? Böyle bir kadın, Platon'un mağarasında hareket yeteneğini kaybetmiş ve yarı kör haldeyken; gördüğü şey ile gerçekte olduğu şeyi ya da mağaranın efendisinin gerçek olduğunu iddia ettiği kâğıttan kesilip yapılmış gölge ile kendi yaratıcı özünü birbirinden nasıl ayıracaktır?

Mary Shelley, *Son İnsan*'a yazdığı "sunum yazısında" mağarayla ilişkilendirdiği soruları yanıtlamaktadır. Bu nedenle sözkonusu öykünün bir mağara alegorisine yol açacağı söylenebilir. 1818 senesinde Shelley ve "bir arkadaşı" "Cumae'li[66] Sibylla'nın kasvetli mağarası" olarak anılan yeri ziyaret etmişlerdir: "Gizemli ve ulaşılması oldukça güç odaya adım attığımızda içeride yeşil bir yaşmağın iç kısmındaki beyaz zarı andıran bir madde ile yığınlarca yaprak gördük. Bir de üzeri ağaç kabuklarıyla örtülmüş,

[66] Eski Napoli'nin batısında bir yer. (ç.n.)

henüz olmamış mısır tanecikleri vardı." Mary Shelley başta hem kendisinin hem de arkadaşının (Percy Shelley) bu keşif karşısında şaşkınlığa uğradıklarını itiraf etmektedir. "Ancak bir süre sonra arkadaşım, 'burası Sibylla'nın mağarası ve bunlar da yaprakları!' diye bağırdı." Mary Shelley açıklamasına şöyle devam etmektedir:

"İncelediğimiz vakit, tüm yaprak, ağaç kabuğu ve diğer maddelerin üzerinde yazı izleri bulunduğunu gördük. Bize daha da şaşırtıcı gelen, bu yazıların farklı dillerde olmasıydı; bazılarını arkadaşım da bilmiyordu. Işık az olduğu için zar zor görebiliyorduk; ancak çeşitli kehanetler içeriyor gibiydiler. İnce ve yetersiz sayfaların üzerine kazınmış, son zamanlarda meydana gelmiş, birbiriyle bağlantılı olayların detayları, isimler...ve sık sık da sevinç ya da keder nidaları...Bu yaprakların arasından en az birimizin anlayabileceği bir dilde olanlardan bir seçki hazırladıktan sonra karanlık, damsız mağaraya 'hoşça kal' dedik. O zamandan beri... bu kutsal kalıntıları çözmekle uğraşıyorum...Yetersiz de olsa Sibylla sayfalarındaki son keşiflerimi halka sunuyorum. Dağınık ve bağlantısız olmalarından dolayı eseri tutarlı bir biçime sokmak zorunda kaldım. Ancak eserin özü, Cumae'li genç kızın cennetten aldığı kutsal sezgiye dayanmaktadır."

Bu mağara yolculuğunun her niteliği önem taşımaktadır; özellikle de sadece erkeklerin değil, kadınların mağara alegorilerini de anlamak isteyen feminist bir eleştirmen için.

Her şeyden önce, Sibylla mağarasını ilk fark edenin ve Sibylla yaprakları üzerine yazılmış kimi zor dilleri kolaylıkla çözenin Mary Shelley değil de erkek arkadaşı olması yönündeki üzücü gerçek, kadın yazarın, kimi vakit kendisine tuhaf gelen ritüelleri ve konuşageldiği, bir kadına yabancı dilleriyle ataerkil bir edebiyat kültürü içindeki yerinin belirsizliğiyle ilgili duyduğu endişeyi yansıtmaktadır. Kadın, mağara olmak durumundadır –en azından Mary Shelley'nin kararsız tepkisi bunu önermektedir. Mağarayı bilen, anlamını analiz eden, (tıpkı Platon gibi) körlük üzerine belirmiş temel alegorileri kaleme döken ve bunların dilini yorumlayan estetik, erkek cinsel gücünün havarisi Gerard Manley Hopkins'in *Son İnsan* yayımlandıktan yarım yüzyıl sonra *Spelt from Sibyl's Leaves*[67] sonesini kaleme alarak yapacak olduğu gibi yine erkekten başkası değildir.

[67] (İng.) "Sibylla Yapraklarından Dile Gelen". (ç.n.)

Ancak yine de mağara dişi bir alandır ve dişi bir keşişe aittir; yani yapraklara ve narin ağaç parçacıklarına yazan dişi peygamber kayıp Sibylla'ya aittir. Bu nedenle Mary Shelley için mağara, hem kendi sanatsal otoritesi hem de yaratma gücü ile yakından ilişkilidir. Erkek şair ya da eğitmen onu bu yere doğru yönlendirebilir; ancak kendisinin de fark ettiği üzere Sibylla'nın ortalığa dağılmış yapraklarının üzerindeki gerçeği, etkin bir biçimde yapılandırabilecek olan sadece ve sadece kendisidir. Kelimenin gerçek anlamıyla vefat etmiş ve onuru zedelenmiş bir kadının –güçlü feminist Mary Wollstonecraft– kızı olan Mary Shelley, bu alegoride kendini ortadan yok olmuş tüm kadın sanatçıları mitsel anlamda rahminde taşımış ilk kadın peygamber Sybilla'nın mecazi anlamda kızı olarak tasvir etmektedir.

Sibylla yapraklarının dağılmış, bölünmüş ve zar zor okunur halde olması, Shelley'nin kendi sahasında karşı karşıya kaldığı temel sorunu ortaya koymaktadır. Sunum yazısında, mağarayı bulmuş olmanın, sorunun yalnızca başlangıcı olduğunu kaydetmiştir. Mary Shelley ve arkadaşı, yerel rehberler tarafından yanlış yönlendirilmiştir ve bize söylediğine göre aynı rehberler yeni meşaleler almak için gittiklerinde onlar da, arkadaşı ile birlikte, odalardan birinde bir başlarına kalmış ve "yanlış" yönde ilerleyerek aşağı doğru inerken yine bir yanlışlık sonucunda 'doğru' mağaraya düşmüşlerdir. Ancak Shelley'nin göstermiş olduğu üzere, bu ilk keşfin zorluğu, daha sonra gelecek olan zorunlu yeniden yapılandırma görevinin zorluğunu ima etmekten öteye geçmemektedir. Sibylla'nın mağarasına giden yolun unutulmuş olması gibi, yapraklarında yazılı olan tutarlı hakikatin kendisi de bozulmuş, ortalığa dağılmış; dahası sanatının gövdesi parçalara ayrılmış ve tıpkı Anne Finch gibi güçsüz ve gizemli bir tür *Cypher*'a dönüşmüştür. Mağaraya giden yol "kazara" anımsanabilirken, Sibylla yapraklarının kapsamlı anlamı da ancak zahmetli emek yoluyla anımsanabilmektedir: çeviri, kayıt, dikiş, yeniden gözden geçirme ve yeniden-yazım yollarıyla. Özellikle Sibylla belgelerinin cinsel dokusu ile bu ortalığa dağılmış yaprak ve atıklardan meydana gelmiş parçacıkların kadınlar için önemi daha da artmaktadır.

Yaprak, ağaç kabukları ve "beyaz şeffaf bir maddeyle" çalışarak Sibylla, kelimenin gerçek anlamında Doğa Kitabı'nı yine doğa üzerine yazmıştır. Diğer bir deyişle, analığa dair yaratıcılık konusunda erkeklerin edebi babalık potansiyeline denk düşen

cinsel/sanatsal bir güce erişmiştir. Bir diğer deyiş ile "karanlık, damsız mağarasında –gökyüzünü görebilen karanlık bir deniz mağarası–", "ilahi sezgi, kubbeyi andıran bir çatının aralığından süzülerek" ona ulaşmıştır. "Bir Grek kanepesi büyüklüğündeki taştan oyulmuş yüksek tahtında" sanatını ortaya çıkarmış ve dış dünyanın yeşilliklerinden gelen yaprak ve ağaç kabuklarına yazmıştır. Dahası mısraları o kadar sert, şiirsel coşkuları o kadar açık yüreklidir ki, Shelley bunları deşifre ederken bile, bir zamanlar tehlikesiz olan yüzünü artık başka yöne çevirmiş olan dünyadan çekilip alındığını, yaratıcılık ve güç ile parlayan bir başkasına götürüldüğünü hissettiğini haykırmaktadır. Shelley, Sibylla'nın ortaya saçılmış sanatsal/cinsel enerjisini kurtarıp yeniden kurmakla, kendi yaratıcı gücünü –gerçek anlamıyla deşifre ederek– keşfedip yarattığının farkına da varmıştır. "Bazen ne kadar kaotik ve belirsiz olsa da," (Sibylla yapraklarından yapılan çeviriler) demektedir, "alçakgönüllü bir tavırla şu anki biçimlerini bana; yani şifre çözücülerine borçlu olduklarını düşünüyorum." Raffaello'nun Aziz Petrus'taki başkalaşım temsilinin mozaik kopyasının resmedilmiş parçalarını başka bir ressama verirsek, onları büyük olasılıkla kendine özgü aklı ve yeteneği ile şekillenmiş başka bir biçime sokardı.

Tüm bu ima ve alt anlamlar göz önünde bulundurulduğunda, Shelley'nin gizli kalmış mağara alegorisinin içerdiği mesaj, kendi içinde, şu âna kadar tartıştığımız alegorilere ekleyebileceğimiz bir dördüncüyü de oluşturmaktadır. Bu dördüncü alegori, kendi aklının mağarasına giren ve orada sadece kendi gücünün değil, o gücü yaratmış olma olasılığı bulunan geleneğin de ortaya dağılmış yapraklarını bulan kadın sanatçının öyküsüdür. Selefine ait sanatın ve dolayısıyla da kendisine ait sanatın bedeni orada, parçalara ayrılmış, unutulmuş ve birbiriyle alakası kesilmiş halde durmaktadır. Onu nasıl olup anımsayacak, bir üyesi ve parçası haline gelecek ve bu sayede de birleştirecektir? Dahası, tüm bunları yaparak kendi benliğine ve bütünlüğüne nasıl ulaşacaktır? Kendi geleneğinin kalıntıları ve ruhsal annesinin sanatının geride bıraktıkları ve bırakamadıklarıyla çevrelenmiş haldeki yazar, –önceden belirttiğimiz üzere– annesi ile mücadele eden bir insan gibi hissetmektedir. Sadece mağarayı tanıyamamakla, yani anımsayamamakla kalmamış, onun dil, ileti ve biçimlerini de unutmuştur. Christina Rossetti gibi o da bir kez daha, merak içerisinde şu so-

ruyu sormaktadır: "Eskiden bildiğim şarkılar, söylediğim notalar nerede?" Yüzleşmek üzere olduğu fragmanların birbirlerinden tamamen kopmuş ilişkileri karşısında duyduğu şaşkınlık nedeniyle kendini "çok eskiden bildiğim ne varsa unuttum şimdi hepsini," demekten alıkoyamaz.

Ancak Mary Shelley'nin sunum yazısında bizlere söylediği üzere, kendi anne soyundan gelen, parçalara ayrılmış bu geleneği yeniden oluşturmak kadın şairin elindedir. Birçok kez karanlıkta ayağının takılmasına, düşmesine ve endişe içerisinde başıboş gezinmesine rağmen (ve belki de bunlar nedeniyle), anımsama sürecinde kendi aklının mağarasına yaptığı bu yolculuğun işe yaradığı açıkça görülmektedir. Ne de olsa Northrop Frye'ın da belirttiği üzere, kadına güç ve onur bahşeden devrimci "ana-tanrıça efsanesi" –hiyerarşiye karşı duran ve tüm yaşayan varlıklardaki enerjiyi özgür bırakan efsane– kendine ancak Romantik dönemde yer bulabilmiştir. Son olarak Sibylla iletilerinin kendileri de onunla konuşmakta ve bu yolla da hem yazarın kendi hem de Sibylla adına konuşabilmesi için onu yüreklendirip güçlendirmektedir. Helen Diner'ın betimlediği aşağıda yaşayan kadın, kaderine doğru giderken, kadın yazar da sanatçı kadın kimliğini yeniden ele geçirmektedir. Böylelikle, erkek yazar gecenin bir vakti dünyanın merkezine doğru bir deniz yolculuğuna çıkarken ya dünyanın sınırına doğru gider ve balinanın karnına ulaşır ya da karanlığın ejderhalarını kesmeye veya onlar tarafından kesilmeye doğru yol alırken, kadın yazar da Adrienne Rich'in "kadın hafızasının krater açılmış gecesi" adını verdiği yere doğru, bu karanlığı yeniden canlandırmak, kaybedenleri geri getirmek, yeniden yaratmak, hamile kalmak ve doğurmak için yola düşer.

Bir bakıma özünde doğurmakta olduğu şey, ana tanrıçası ve anavatanıdır. Bu mağara alegorisinde her bir parçası koparılıp yok edilen, lime lime edilmiş erkek tanrı Osiris değil, onun kız kardeşi İsis'tir. Benzer biçimde, yine bu alegori aracılığıyla yüzleştiğimiz erkek şair Orpheus'un başına gelen felaket değil, Hades'in labirenti andıran mağaralarında yalnız başına bıraktığımız gelini Evridiki'ninkidir. Başka bir biçimde ifade edecek olursak, (şair Hilda Doolittle'ın da bildiği üzere) Osiris'i arayan geleneksel İsis figürü aslında kendisini arayan İsis'e işaret etmektedir ve ihanete uğramış Evridiki'nin kendisi de (Virginia Woolf'un Judith Shakespeare'i gibi) "kabrinin" hapishanesinden hiçbir vakit çıkama-

mış kadın şairden başkası değildir. Bu durumda, İsis ve Evridiki'yi yeniden inşa eden kadın şair, kendi edebi mirasının, şimdi ufukta "tuhaf, bölünmüş ve yarım kalmış görünen tüm figürlerini –tarihçilerin "tekil anomaliler" olarak tanımladığı romancılar, eleştirmenlerin "kadın şair" dediği şairler ve ataerkil şairlerin "cinsiyetsiz", korkunç ve grotesk bulduğu devrimci sanatçılar– ve bir zamanlar bütünlüğü aracılığıyla kucaklayıp açıklayan kayıp kıta Atlantis'i yeniden tanımlamakta ve bu yolla da geri kazanmaktadır. Üyesi oldukları toplum tarafından anımsanan bu figürler, tüm otoritelerini geri kazanacaklardır. Dahası tasavvur ediş biçimleri de Sibylla'nınki kadar kuvvetli bir kavrayışa ulaşmaya başlamıştır. Emily Brontë'nin tutkulu A.G.A.'sı, Jane Leade'in Sophia'sı, Hilda Doolittle'ın Bona Dea'sı gibi tüm bu figürlerin yeniden yükselmekte olan anavatanları Atlantis'te bir evleri bulunmaktadır. Jane Eyre'in Diana ve Mary Rivers'a gösterdiği arkadaşlık, Aurora Leigh'in anavatanı İtalya için duyduğu aşk ile yeni-Kudüs rüyası, Emily Dickinson'ın "kadınların konuşarak yaşadıkları mistik yeşilliği" ve George Eliot'un kız kardeşlik kavramı gibi tasavvur, gözden geçirme ve yeniden-yazım süreçlerinin hepsi yeniden ortaya çıkan kıtanın ütopik sınırlarını tanımlamada yardımcı olmuştur.

Kadınların anaç ve sevecen seleflere duyduğu gereksinimi böyle bir vatan tasavvuru yoluyla ifade etmiş oldukları ne kadar açıksa, bu metaforik vatanın da tıpkı Sibylla'nın yaprakları ve kadının gücü gibi, parçalanmış ve dört bir yana dağılmış olduğu da bir o kadar açıktır. Emily Dickinson gibi dikkatlice bir araya getirilmiş bohçaları, erkek editörler ve onların kadın halefleri tarafından –ironik bir biçimde– parçalara ayrılmış bir kadın sanatçı, bu kayıp kadın toprağına duyduğu özlemi kafese kapatılmış (dişi) leopar imgesi aracılığıyla yansıtmıştır. Bu düşsel nostalji, Atlantis'in bu hatırası, kadın yazarlar için kimi vakit en az bu anavatanla ilgili deneyimledikleri amnezi kadar acı verici olmuştur. Dickinson, "Medeniyet, Leopar'ı reddediyor!" demektir. "Çöller Atlas'ını hiçbir vakit paylaşmadı –...(çünkü) Leopar'ın doğası böyleydi– Senyor/Bir bakıcının –surat asmasına– gerek var mı? diye sormakta ve dokunaklı bir tonda şöyle demektedir:

Acımalıyız –kendi Asya'sını terk eden
dosta
Uyuşturucu tutmaz
Anıların yerini –hurma dallarının
Ne de bastırılabilir kokulu merhemlerle

Benzer biçimde, geleneksel dinin sembolizmini kullanıyormuş gibi gözüken Christina Rossetti de Dickinson'ın "Asya" şiirindeki gibi kayıp, hayali bir kıtaya duyduğu özlemi "Anavatan" isimli şiirinde açık bir biçimde şöyle anlatmaktadır.

Ah! Nedir o ülke
Ve nerede olabilir ki?
Neden kendi memleketim değil de
Canım gibi sevdiğim o yer bu kadar uzakta?

Yine de o benim kendi memleketim
Eğer bir gün görecek olursam
Baharat ve sedir ağaçlarını
Fildişi ve altınlarını

Burada uzanmış hayal kurarken
O yükselmekte, o toprak
İşte tam önümde
Yeşil altın sahilleri
Eğilmiş sedirleri
Ve parlayan kumuyla
Sarsılmış bir damga gibi
Parlayıp titriyor.

Rossetti'nin bu kara parçasıyla kendisi arasındaki ilişkiyi betimlerken ortaya çıkan muğlak nitelik (neden kendi memleketim değil de, canım gibi sevdiğim o uzaktaki yerde değilim), kendi tasavvurunun bağlı olduğu öz-tanımıyla ilgili tereddüdü de yansıtmaktadır. Bir kadının anavatanı "kendisine ait midir?" Sibylla yaprakları Mary Shelley'nin doğal hakkı mıdır? Annie Gottlieb'in rüyası aracılığı ile ileri sürdüğü üzere, kadın sanatçı, annesi nedeniyle kendisi için önemli olan, anne tarafından devraldığı mirası ve o gücü edinmek konusunda doğuştan gelen hakkını, han-

gi tanım ve nitelik yapıları aracılığıyla talep edecektir? Bu üstü kapalı sorulara rağmen Rossetti, "Burada uzanmış hayal kurarken, o yükselmekte, o toprak!" diyerek hissiyatına dair bir itirafta bulunmaktadır. Parlayarak ve titreyerek "sarsılmış bir damga gibi" "kadının kratere dönmüş hafızasından" karanlığı yakarak, mağaradaki gölgeleri dağıtarak ve kendisini sessizlik ve hüzne kapatmış arkaik yapıları yok ederek yükselmektedir. Bizim için bu kitap bir anlamda, Christina Rossetti'nin "anavatanın" yükselişi rüyasının ta kendisidir. Aynı biçimde bu kitap, Sibylla yapraklarını bir araya getirmek –eğer o parçaları bir araya getirmek mümkünse– ve bu yaprakların "hepimizin annesi olan" tek bir kadın sanatçının öyküsünü anlatacak bir bütün oluşturma olasılığının yakamızı bırakmayan düşünce ve hayalini gerçek kılması yönünde bir girişimdir de. Gertrude Stein'ın büyük olasılıkla ifade edeceği biçimiyle, ataerkil poetikanın parçalara ayırdığı ve bizim de anımsamaya çalıştığımız esasen bir kadının öyküsüdür. Kendinden kopartılmış, susturulmuş, bastırılmış bu kadın sanatçı, ileride göreceğimiz üzere ilk başta edebiyat evinde bir melek gibi yazmaya çalışmıştır. Jane Austen ve Maria Edgeworth ile birlikte kendi gerçeğini, ağırbaşlı bir hanımefendiye yaraşır bir yüzeyin arkasına gizlemiş, gerçek dileklerini ya esen rüzgâra bırakmış ya da anlaşılması zor sembollere dönüştürmüştür. Ancak zaman geçtikçe ve mağarası daha da kısıtlı, daha da klostrofobik hale geldikçe, gotik/şeytani bir ruh halinin içine "düşmüş" ve Brontë kardeşler ve Mary Shelley ile birlikte çılgınca ve korkunç kaçışlar planlamış; bunun hemen ardından da George Eliot ve Emily Dickinson'la birlikte Dickinson'ın savunmasızlığını vurgulayan "öğlenin erkekleri" adını verdiği, ataerkil güneşin yakıcı varlığının hissedildiği açık alanlardan baş döndürücü bir hızda geri çekilmiştir. "Yaratı" kendisini "görünür" kılan, "büyük bir çatlak" gibi gözüktüğü için kadın sanatçı, bir kez daha kendisiyle ve bölünmüş varlığında bile sadece kendisine ait olan gerçeğiyle kalabileceği "üstü açık ve loş mağarasına" sığınmıştır.

Ancak kendi tarihinin tüm bu aşamalarında bile bu efsanevi kadın sanatçı, Sibylla'lı ataları gibi bütünlüklü ve enerji dolu olabileceği hayali bir geleceğin, ütopik bir kıtanın hayalini kurmuştur. Rebecca Harding Davis'in *Life in the Iron*

Mills'inde[68] erkeklerin Wolfe adını verdikleri pembe renkli domuz "atıklarından" oyulmuş heykel "Korl Dev Kadın"ınki kadar büyük bir özlemle sinirleri gerilmiş haldeki kadın yazar, "boğulurken deneyimlediği yarı çıldırmış, yarı çaresiz hissi andıran bir ifadeye bürünmüş" yabani ve kararlı yüzüyle geleceğe dair yarı bilinçli tasavvuruna dönmüştür. Zaman içerisinde, Adrienne Rich ile beraber "mağara alegorisini mağarada yaşarken okumakta olduğunu" fark edecek; Sylvia Plath ile birlikte gözyaşları ve ölüme benzeyen bir sıkıntının sızdığı kilden yapılmış bir rahim tarafından çevrelenmiş "bir madenci" olduğuna karar verecek ve yine tıpkı Plath gibi mağarasını "güllerle" süsleyerek –tıpkı Sibylla'nın yaptığı gibi– yapraklarla bezenmiş ustalıklı bir süslemeyle başkalaştıracaktır. Ancak öz-yaratıcı tasavvuru her vakit bağ kurma ve yeniden dirilme üzerine kurulu olacaktır. Ursula Le Guin'in ütopik *Yeni Atlantis*'inde boğulmuş Atlantislilerin yeniden dirilişi gibi bu tasavvur, genellikle karanlıkta uyanarak, "aşağıdan gelen bir gök gürültüsünün fısıldayışını" belli belirsiz fark ederek ve "cevap vermesek bile, sadece duyduğumuz, hissettiğimiz, ağladığımız için bildiğimiz –var olduğumuzu bildiğimiz–, dahası başka sesleri de anımsadığımız" bir farkındalıkla başlar. Mary Shelley'nin Sibylla yapraklarını bir araya getirişi gibi bu tahayyül de –Beauvoir'ın mağarada yaşayan kadın terzileri büyülü dokuma tezgâhında kadınlara özel bir cennet halısı dokurken yeraltındaki Dokumacı Kadın'ın güçlü sonatına mahkumdurlar– kadın sanatlarında tahripkâr bir başkalaşımı gerektirir. Ve mağaranın, bu türden tahayyüllerin geçmişte ve bugünde mümkün olduğunu gösteren bir yer olması gerçeğinin kendisi de hem mağaranın gücüne dair bir işaret hem de mağara alegorisinin önemli bir iletisidir. Bu iletiye göre mağara, yalnızca geçmişin yeniden kazanıldığı bir yer değil, aynı zamanda gerçeğin planlandığı "kilden yapılmış bir rahim" ya da Willa Cather'ın *My Ántonia*'sında olduğu gibi "yeni karanın yükseldiği meyve mağarasıdır da."

Elizabeth Barret Browning bu son noktayı on dokuzuncu yüzyıl sonları için ifade ederken sanki Mary Shelley'nin alegorik anlatısını bir sonraki noktaya taşımaktadır. Tüm varlıkların "mutlu ve güvenli" yaşadıkları rüyasında, silah ve tuzakların bulunmadığı ütopik bir ada cennetini betimlediğinde, bu huzurlu

[68] (İng.) *Demir Değirmenlerde Yaşam.* (ç.n.)

kara parçası, deniz mağaralarında yaşamaya çekilmiş hayalperest şairlerle doldurur: "Ve yakınımda iki üç tanesi yaşayabilir/Benim gibi onlar da olağanüstü yerler hayal ederler," demekte ve bunun hemen ardında da hayalindeki cenneti daha detaylı bir biçimde betimlemektedir.

Uzun kavisli mağaralar, uzaktan
Işıl ışıl parlar
Kristal bir menzilde.
Yarıklardan içeri süzülen yıldızlar
Direnmeden ışıldar
Ve yukarıda görünmeyen çiçeklerin kokusunu
Işıkları aracılığıyla aşağıya taşırlar.

Burada kendisine yakın bulduğu, Frye'ın betimlediği Romantik ana tanrıçaya ibadet eden ve gizliden gizliye dişi, ya da en azından ataerkilden çok anaerkil bir varoluşa yakın duran şairlerin, ün sahibi ve "erkeksi değerlerin savunucusu" diğer şairlerin üzerinde durduğu ve büyük değer atfettiği temaları yeniden ele alacaklarını ve bu sayede de edebi geleneklerini oluşturacaklarını beyan etmektedir.

Sık sık keyifsiz bir ruh halini,
Yeneriz içimizde.
Düşüncelerimizle can veririz,
Sessiz kalmış şiirlere.
Arkadya'da koyun gütmüş olsa,
Pindaros'un yazacakları gibi.
Ya da Aiskhylos'un ölüp kaldığı
Artık bilerek –iç açıcı alanlarda;
Ya da Homeros; akan Meles'te
Nasıl da arındırmıştı erkekleri
Günah ve zırhlarından
Ya da şair Platon'un açığa çıkardığı gibi
Tanrı gazabının şimşek gibi parladığı bir anda.

Tıpkı Jane Leade'in "yüzü korkunç kristal gibi parlayan" "Ebedi Bakire Bilgeliği" gibi, öğlen vaktinin parıldayan kadını da, şair Platon'u yeniden gözden geçirecektir. Bir anlamda kitabımı-

zın ana konusu, tıpkı Barret Browning'in dürüst kadın duasında olduğu gibi yeniden gözden geçirme ve yeniden-yazım süreçlerinin ta kendisidir:

Benim için buna en çok değecek mağarayı seç
Dua etmek için bir yer yapayım
Ve kendime bir dua sesi seçeyim
Ruhumuzu oraya akıtmak için

Barrett Browning'in duasına yanıt veren de Jane Leade'in Bakire Bilgeliği'nin ya da mağaranın gerçek tanrıçalarından biri olan Sophia'nın veya Sibylla'nın sesi olmuş olabilir: "Rahmetimden bir ruh gibi çıkacaksın, düşünülmüş ve yeniden doğmuş."

II

EDEBİYAT EVİNİN İÇİNDE: JANE AUSTEN'IN OLASILIK KİRACILARI

4. DÜZYAZIYA HAPSEDİLİNCE: AUSTEN'IN GENÇLİK DÖNEMİ ESERLERİNDE CİNSİYET VE TÜR

İstediğin kadar, deliler gibi koş, ama sakın bayılma.
Sophia'dan Laura'ya, *Aşk ve Arkadaşlık*

Düzyazıya kapattılar beni
Tıpkı küçük bir kızken
Dolabın içine tıktıkları gibi
Çünkü ancak –hareket etmediğim zamanlarda– severlerdi
Emily Dickinson

Gülerken daha kafa karıştırıcı olabilir misin? Lütfen evet de. Biz fazlayız. Bir kadının makul doğasına sahibiz ve tek bir odaya tıkılmaktan hoşlanmadığımızı söylüyor, evlenmiş olmayı diliyoruz.
Gertrude Stein

Sadece on iki yaşında ve öyküsü çoktan göklere yazıldı. Kendisi bu öyküye hiçbir katkıda bulunmayacak olsa da birbirini takip eden her gün, o öyküyü keşfedecek. Her aşamasını tahmin etmenin mümkün olduğu ve günlerin de hızla devrildiği bu hayat üzerine her düşündüğünde meraklanıyor; ama aynı zamanda da içi korku dolu.
Simon de Beauvoir

Jane Austen'ı kişisel olarak tanıyan hemen hiç kimse Sör Samuel Egerton Brydges'in şu sözlerini tekrar etmekten kaçınmazdı: "Açık tenli ve güzeldi, ufak tefek ve zarif; ancak yanakları azıcık topluydu;" yine de "şöyle bir baktığınızda onun yazar olabileceğini hayatta aklınıza getirmezdiniz." Diğer tüm tanınmış yazarlardan çok daha büyük bir kişisel belirsizlik barındıran Austen, her vakit, bütünüyle gölgede kalmak istemiştir. Benzer biçimde,

sınırlı sanatının görgü kurallarına uygunluğu ile kırsal bir bölgede bulunan kasabalarında yaşayan üç-dört aileyi betimlemekle sınırlı yazı deneyiminin kendisine verdiği zevkin yeterli olduğu konusunda ısrarcı davranmıştır. Elinde bulunan iki inç genişliğindeki fildişi yüzeyin üzerine, "çeşitlilik ve sıcak dokunuşlar ile parlayan, güçlü, erkeksi ve nükteli betimlemeler" yerleştirmek konusundaki yetersizliğiyle ilgili kendini küçümser imalarda bulunmasının yanı sıra, arkadaşlarını da sanatının "hafif, parlak ve ışıltılı," dahası yalnızca "bir hanıma ait" olabilecek derecede bir başarıdan ibaret olduğuna inandırmıştır. Bu bağlamda "çoğu edebiyatçı kadının başına geldiği gibi, edebi bir kibre sahip olduğundan şüphe edilip, diğer numaracı hemcinsleri tarafından çekinilen biri olmaktan, ya da yine edebiyatçı kadınların sıklıkla başına geldiği gibi bu hemcinslerinden daha da numaracı olan 'diğer' hemcinsleri tarafından hor görülen bir kimseye dönüşmektense", çağdaşı Mary Brunton'a benzemeyi tercih etmiştir. Bu esnada az evvel sözünü ettiğimiz 'diğer' hemcinsler ise şöyle demektedir, "Tatlım, bunu yapmaktansa ip cambazı olmayı tercih ederim."

Ancak ilk bakışta gözlemlenen tüm terbiyesine rağmen, Austen'ın kendi kendini silmek için kullandığı anonim niteliği ile minyatür sanatını tarif edişindeki alçakgönüllülüğünün altında esasen dünyaya yöneltilmiş sert bir eleştiri ve reddediş yatmaktadır. Gaston Bachelard'ın da belirttiği üzere, bu minyatür, "olabilecek en az riske girerek, dünya ile ilgili farkındalığımızı elimizde tutmamızı sağlamaktadır" Hiciv yoluyla tasarlanmış ufak manzaraların yaratıcılarının her şeyi bu kadar küçük görmesinin nedeni, kendilerinin son derece büyük olmasıyken, Austen'ın kendi sanatıyla ilgili analojisi –kendi (iki inçlik) fildişi– bize, yazarın kurgusal alanın dışında kalan risk ve denge bozuklukları karşısındaki kırılganlığını göstermektedir. Yakın zamana kadar kadın sanatlarının değersiz bulunmuş olması bağlamında (ne de olsa fildişi üzerine resim yapmak geleneksel olarak bir "hanımefendiye yaraşır" uğraşlardan biri olarak görülmüştür) eleştirmenler gibi Austen da sanatını metaforik çerçevede algılamış olmasının yanı sıra, her ne kadar kendisi de bu kadar küçük bir alanda hareket etmenin imkânsızlığını itiraf ediyor gibi gözükse de bir taraftan da kendi kendine dayattığı romana dair sınırlamalar yoluyla yine kendisi için güvenli olacak bir alanı tanımlamaya çalışmıştır. Her ne kadar çoğu zaman yazar açısından boğucu nitelikte olsa da,

kendi kapalı alanına boyun eğmek durumunda olan kişi kadındır –ve kadın, koca dünya ile karşılaştırıldığında oldukça kırılgan bir varlıktır.

Ancak Austen hakkında en çok yorumda bulunan eleştirmenler, tam da yazarın sanatındaki bu sınırlar üzerinde durmayı tercih etmiş, sözkonusu sınırları kimi vakit eleştirmiş kimi vakitse onlardan övgüyle söz etmişlerdir. Bu eleştiri ve övgülerdeki tonu belirleyen ise, yazarın romanlarını "mısır tarlaları, kulübe ve çayırların karşısına bir dağ manzarasının engebeli heybetini" koymak suretiyle karşılaştıran Sör Walter Scott'ın ilginç ve samimi olmaktan uzak iltifatları olmuştur. Scott, "Böyle bir kurgunun verdiği keyif öyle bir niteliktedir ki, genç bir avare, böyle bir gezintiden günlük iş hayatına, gezindiği yerlerdeki manzarayı anımsamasına neden olacak hiçbir büyüye kapılmadan dönebilir," demektedir. Bir diğer deyişle, Scott'a göre bu romanlar o kadar iddiasızdır ki kolayca unutulabilecek niteliktedirler. (Mısır tarlaları gibi) sıradan, (kulübeler gibi) küçük, (çayırlar gibi) evcil bir nitelik barındıran Austen romanları, Charlotte Brontë'nin "Bir çitle dikkatlice çevrelenmiş düzgün sınırlara sahip, narin çiçeklerle fazlasıyla işlenmiş; ancak parlak ve canlı bir ifadenin, açık ve temiz havanın, mavi göğün altındaki bir tepenin ya da çağlayan bir derenin görünmediği bir roman" diyerek küçümsediği *Gurur ve Önyargı*'daki gibi "sıradan bir çehreye" sahiptirler.

Yazarlar ne vakit Jane Austen romanları ile uzlaşmaya kalksa, sanki onun temsil ettiği unsurlar kendi endişelerini de ele veriyormuşçasına, sınır ve kapatılmaya dair imgelerle ilgili bahiste de bir artış gözlemlemek mümkündür. Edward FitzGerald'ın bu konuda sarf ettiği "Jane Austen gittiği yere kadar büyük bir kazançtır; ancak hiçbir vakit salonundan dışarı adım atmaz," cümlesi tıpkı Elizabeth Barret Browning'in Austen romanlarıyla ilgili "gidebildikleri yere kadar mükemmel oldukları kesin, sadece çok ileri gidebildikleri kanaatinde değilim," nitelemesi de bu bağlamda klişeleşmiş değerlendirmelerden bir tanesidir. Emerson'ın da "İnsanların Austen romanlarına neden bu kadar büyük paye verdiği" konusunda şaşkınlık duyması, şairin, yazarın romanlarında gözlemlediği insanı küçük düşürücü nitelikteki evcimenlik karşısında dehşete düşmüş olduğu için şaşırtıcı değildir:

"...Kaba bir ton; sanatsal buluş bağlamında sığ; İngiliz toplumunun sefil geleneklerinin içine hapsolmuş; deha, nükte ve

dünya bilgisinden yoksun. Yaşam hiçbir vakit bu kadar kısıtlı ve dar kapsamlı olmamıştır. Okuduğum her iki hikâyede de –*İkna* ve *Gurur ve Önyargı*– yazarın aklını kurcalayan tek sorun *evlenebilme olasılığıydı.*[69] Neredeyse sunulan her karakterde konu bundan ibaretti, şu adamın ya da bu kadının şununla ya da bununla evlenecek parası, durumu, koşulları mevcut mu? Bu, diyelim ki bir İngiliz yatılı okulunda karşılaşılacak türden, düşkün bir umutsuzluktan beslenen erotik duygusallıktan başka bir şey değildir. İntihar etmek bundan daha onurlu bir davranıştır."

Yine de yazarın içeriklerinin değersiz olduğuna dair geleneksel anlamda en erkeksi yargı, Austen'ın güvenilir savunucusu olan Howells'a yazdığı bir mektupta yazarın adını bile doğru düzgün yazamayan Mark Twain'den gelmiştir. "Tıpkı Jane Austen'ında olduğu gibi Poe'nun düzyazısı da okunacak gibi değil, ama tek bir farkla: Poe'nunkini her halükârda para karşılığı okuyabilirim ama Jane'inkini hiçbir şartla. Austen'ı okumak bütünüyle imkânsız. Doğal yolla ölmesine izin vermiş olmaları ise büyük bir kayıp." D.H. Lawrence da Austen'a benzer bir saldırıda bulunmaktadır: "Bana sorarsanız karakter yerine kişiliği, ayrı kalarak öğrenilen bilgi yerine bir arada edinilen bilgiyi koyan ve bunları simge haline getiren bu yaşlı kız kurusu, bütünüyle antipatik bir kişi; kelimenin kötü, kaba ve ukala anlamıyla tam bir İngiliz."

Başka bir ifadeyle, Austen sürekli bir biçimde kendi romanlarında kolaylıkla dramatik bir öğeye dönüştürebileceği bir çıkmazın sınırları içerisinde algılanmaktaydı. Yapay ve geleneklere bağlı kalmış bir yazar olarak görülüp reddedilmediğinde, doğal olmakla suçlanıyor ve neredeyse kendisine rağmen yazarlık mesleğini seçmiş olmaktan dolayı hüküm giyiyordu. Austen, "öyküsünü bahçedeki bir dala konup anlatan kahverengi ardıç kuşu" gibi tasavvur edilirken, Henry James ise onu, "sıradışı zarafetini bilinçsiz olmasından alan hafif bir neşe kaynağı" kelimeleri ile betimlemekteydi.

"...Sanki kimi vakit, iş sepeti, duvar halısı ve çiçekleriyle birlikte eski günlerde çalışma odası olarak kullanılmış ancak şimdilerde fazladan bir oda olarak tutulan bir mekânda eğlenceye dalıp, fazlasıyla mecazi bir yola sapmıştır. Sanki sükût içerisinde yün çilelerini sarmaktadır Elbette bu hoş görülebilir; nakış işleri-

[69] Yazar burada evlenebilirlik/evlenmeye uygunluk anlamına gelen *marriageableness* kelimesini kullanmaktadır. (ç.n.)

nin arasında yakaladığı kimi özel ve kıymetli anlarda da insanlığın hakikatine dair tutarlı bir bakış açısı elde etmeye çalışmış ve bunu da ufak dokunuşlar çerçevesinde ele almıştır."

Burada basmakalıp bir "hanım" yazar gibi algılanan Austen, erkek yazarın karmaşık figürlerini kendi kilimlerine dokuduğu zahmetli işçilikle değil de, ilmeklerini düşüncesizce atan kadın yazarın rastlantısal bir unutkanlıkla dokuduğu, sonrasında ise bu rastgele örgü parçalarını atıldıkları yerden alıp yaratıcı eylemin çekici minyatürlerine dönüştürdüğü; bunun sonucunda ortaya çıkan bu ev içi üretimin de erkeğin sözde eleştirel düzenlemesi aracılığı ile bir çeşit sanatsal yaratıyla dönüştüğü bir süreci gerçekleştiren önemsiz bir şahsiyete indirgenmiştir. Yukarıdaki alıntının tamamı, James'in kendisine sözde ustalıklı sanatıyla ilgili pek çok şey öğreten bu "küçük" kadın öncüye duyduğu minnettârlıktan yayılan endişeyi yansıtmaktadır. Gerçekten de, Austen'ın erkekler üzerindeki merak uyandıran etkisini ve erkek kültürüne sağladığı faydaları incelediği bir öyküsünde Rudyard Kipling, en kavgacı karakterlerinden birisine, Jane Austen'ın "yasal bir varise sahip olduğunu" ve "bu kişinin adının da Henry James olduğunu" söyletmektedir.

The Janeites[70] isimli öyküde Kipling bizi Birinci Dünya Savaşı'ndan dönmüş birkaç gazi ile bir araya getirir. Adamlar savaştan kaynaklanan ruhsal çöküntü nedeniyle garnizonundan ayrılmış topçu Humberstall'un, Somme Cephesi'ndeki deneyimlerini dinlemektedir. Humberstall, cephede Jane Austen hayranlarından meydana gelen Jane Topluluğu adında gizli bir birliği beklenmedik bir biçimde keşfedişini anlatmaktadır. Austen'ın ağırbaşlı kadın salonları ile vahşi ve "erkeksi" savaş arasındaki bu sözde çelişkiye rağmen bu askerler kısıtlayıcı rütbe ve rollerinin önemini en az Austen'ın kendi karakterlerinin toplumsal rollerini incelediği kadar büyük bir dikkatle analiz etmektedirler. Humberstall sadece Austen karakterlerinin "her gün karşılaşabileceğimiz türde kimseler" olduklarını keşfetmekle kalmayıp, aynı zamanda "bu karakterlerin Jane'in iç dünyasında sessizce biçim bulduklarını da" fark etmiştir. Bu nedenle tek bir adamın yönetmeliğe kafasızca bağlılığı nedeniyle bütün ekip bir patlama sonucunda parçalara ayrıldığında bu onu şaşırtmamıştır. Austen'ın "kışlık ça-

[70] (İng.) "Jane Topluluğu". (ç.n.)

maşırlara"[71] gönderme yaparak silahlara da aynı adı vermesinden anlaşılacağı üzere, Kipling'in silahlarını ateşleyen ego ile Austen karakterinin belirli bir sonu yaşamasına neden olan ego aynı niteliktedir. Dahası mantığa aykırı bir biçimde de olsa, hem "General Tilney'nin" hem de "Lady Catherine de Bugg'ın" açtığı ateş –her ne kadar siperdeki adamlar Austen'ı uğruna savaşmakta oldukları şeyin sembolü olarak görseler de– Austen romanlarının ağırbaşlı yüzeyinin gerisinde yatmakta olan patlayıcı öfkeye işaret etmektedir.

Amerikalı askerlerin poster kızlarını tüketişi ile benzer biçimde tüm tanrıların başarısız olduğu veya ortadan kaybolduğu apokaliptik bir dünyada, Jane Austen romanlarına sığınan Jane Topluluğu, kadın kahramanı, düzen, kültür ve İngiltere'nin sembolü haline getirmiştir. Ancak Austen erkek nitelikleri ile tanımlanmış bir toplum tarafından önce benimsenmiş sonra da uyarlanmıştır ve yazarın kendisinin asla onaylamayacağı erkek bağlılığını ve şiddet düşkünlüğünü ebedileştirme işlevini üstlenmiştir. Açıkça görülmektedir ki Kipling, dini mezhep ve kültlerin oluşumunu (özellikle de Anne Douglas'ın bir nebze farklı bir bağlamda da olsa kültürün "kadınlaşması" adını verdiği durumu) Austen'ı doğruluk ve zarafetin idealize olmuş hali olarak biçimlendirip kutsayan 'tarihi Jane Topluluğu'nu alaya almaktadır. Ancak Kipling burada bu sözde kadınsılaşmanın, kadınlara erkek egemen toplum tarafından dayatılan bir olgu olduğunu da ima etmektedir. Ve bu bağlamda, Austen'ın bizzat kendisinin kurgulama sürecinin kurbanına dönüştüğünü de göstermektedir. Bahsi geçen kurgulama süreci, aynı zamanda, Austen'ın kendi romanlarındaki varlığını da onayladığı temel meselelerden biridir.

Erkek kültürünün Jane kültünden yola çıkarak meydana getirdiği bu oluşum bir parodiden ibaret de değildir. "Jane Topluluğu" aynı zamanda, askerlerin azize mertebesine çıkartılmış olduğunu gösteren ve Humberstall'un da hastane treninde bir yer bulmasını sağlayacak bir şifredir. Dahası bu nitelikleriyle Austen'a bir övgü niteliğindedir. Humberstall, "Miss Bates" adını anmasıyla birlikte, fiziksel, ekonomik ve toplumsal kapatılması sadece boş bir mizah yoluyla yatışan *Emma*'daki kız kurusu Miss Bates'in bizzat kendisinin de dayanmak zorunda kaldığı kadar

[71] Yazar burada "heavies" kelimesini kullanmıştır. Kelime hem kışlık çamaşır hem de ağır silah anlamına gelmektedir. (ç.n.)

zor koşulları mucizevi bir biçimde atlatabilmiştir. Humberstall'un *İkna* romanına duyduğu özel yakınlık –Yüzbaşı Harville'in gerçek bir alanı mümkün olan en iyi yere dönüştüren dahiyane buluşları ve hoş düzenlemelerini– Austen'ın kendisine duyduğu takdirden bağımsız düşünülmelidir: Sıkışıp kaldığında Jane'e dokunabilecek kimse yoktur. Bu durumda Humberstall ve arkadaşları Austen'dan kendi sınırlı yaşamlarını anlamalarında yardımcı olacak toplumsal alışkanlıkların bir analizini edinmekle kalmamış, aynı zamanda küçük bir alanı saygınlık ve zekâ yoluyla nasıl koruyabileceklerine dair bir örnek de görmüşlerdir.

Bu koşullarda ordudaki Jane-severlerin kötü bir durumdan olabilecek en iyi sonucu çıkararak hayatta kalmaya çalışmaları, dar bir alanda var olmayı kabul etmeleri ve etrafına kamuflaj siperi kurdukları hendeklerin arkasını kazıp durmaları duruma uygundur. En sonunda sotelendikleri yer kendini ele verdiğinde, takındıkları tavır, oturma odasındaki karakterlerine kendini tamamı ile adamış yazarınkinden farklı değildir. Bulundukları yerin önemsizliğinin ortaya koyduğu küçük düşmüşlük hissi, savaş ya da iş hayatını nicelik olarak aile politikasından daha gerçek ve önemli bulan değerler ile yakından alakalıdır. Austen'ı kısıtlama ve sınırları kabul ettiği için küçük gören ya da cezalandıran eleştirmenler, erken dönem öykülerinde bile mevcut olan yıkıcı anlatımı görmezden gelmektedirler. Austen'ın baskı altında bile koruduğu cesur saygınlık sadece tehlikeli gerçekliğe karşı bir sığınak değil aynı zamanda bu gerçeklik ile ilgili bir değerlendirmedir de. W.H. Auden'ın da belirtmiş olduğu üzere;

> "Onu, onun beni şaşırttığı gibi şaşırtmanız mümkün değildir;
> Onun yanında Joyce bir çimen kadar masum kalır.
> Orta sınıf bir İngiliz kız kurusunun
> 'küstahlığın' tutku yüklü sonuçlarını
> betimlediğini gördüğümde duyduğum rahatsızlık
> böyle bir açıklık ve ciddiyetle
> toplumun temellerini ortaya koymaktadır."

Her ne kadar İngiliz kültürünün bir sembolü haline gelmiş olsa da, Austen'ın özellikle ataerkilliğin kadına sunduğu dar alandan duyduğu memnuniyetsizliği ve cinsel sömürünün ekonomisi

ile ilgili analizini de içeren kendi kültürel mirası karşısında duyduğu rahatsızlığı, yazınında böyle bir süreklilikle ispatlıyor olması şaşırtıcıdır. Ancak aynı zamanda, kariyerinin daha en başından itibaren kendisi için bu dar alan dışında bir yer olmadığının bilincindedir ve parodi niteliği taşıyan stratejisinin kendisi de, yetersiz ama kaçınılması da imkânsız yapılarla sürdürdüğü mücadelenin kanıtıdır. Scott ve Brontë ya da Emerson ve James gibi onun dünyasını dar ve önemsiz görmeye devam edeceksek bile, en azından Humberstall'dan "sıkışıp kaldığında bile Jane'e dokunacak kimsenin bulunmadığı gerçeğini" öğrenebiliriz. Bu sıkışmışlık, hem edebi hem de toplumsal bir bağlam barındırdığı için, burada öncelikle parodi niteliği taşıyan gençlik romanlarını ele alıp, bunun ardından da *Northanger Manastırı*'nda yansıttığı küstahlığın tutku yüklü sonuçlarını gözden geçireceğiz. Böylelikle, Austen'da kadınların kendilerini küçük düşüren toplumsal gelenek ve kategorilerden kaçmalarının imkânsızlığı temasının neden ve nasıl merkezi bir yer tuttuğunun izini sürmeye çalışacağız.

Austen'ın şömine başında geçen sahneleri haklı bir üne sahiptir. Bu sahnelerde birkaç karakter, rahat ve sessiz bir ortamda görünürde öylesine önemsiz bir konuyla ilgili olasılıklar üzerine tartışırlar ki, bu sudan tartışma en sonunda önemli ahlaki bir ikilemi yansıtır hale geldiğinde şaşırmamak elde değildir. Aynı zamanda bu sahnelere verdiğimiz önemi yazarın becerisine borçlu olduğumuz hissine de kapılırız. Yazar, sıradanlığın getirdiği yüklerden de, bunlardan doğan ve en ufak ifadeyi bile sorgulamayı gerektiren baskıdan da haberdardır. *Aşk ve Arkadaşlık*'taki aile, kapının çalındığını duyduğunda kulübelerindeki şöminenin başında oturmaktadır:

"Babam 'bu ses de neyin nesi?' dedi. 'Birisi kapıyı kıracakmış gibi çalıyor,' (diye yanıtladı annem). 'Aynen öyle,' (diye bağırdım). 'Ben de seninle aynı fikirdeyim,' (dedi babam). 'Kimseye zararı dokunmamış kapımıza sıradışı bir saldırı uygulanıyor gibi gözüktüğü kesin.' 'Evet,' (dedim). 'İçeri kabul edilmek isteyen bir kimsenin vuruşu olduğunu düşünmeden edemiyorum.' 'Bir nokta daha var,' (diye yanıtladı babam). 'Bu kimsenin kapıyı hangi nedenle çaldığını anlamak için gayret sarf etmeliyiz –her ne kadar kapıyı kırarcasına çaldığı konusunda ben de bir nebze ikna olmuş olsam da.'"

Kapının çalınmasıyla ilgili söylemsel spekülasyon, aşk romancılarının en sıkıcı ve önemsiz detayı bile kayıt altına alma eği-

limiyle alay ediyor olsa da, aynı zamanda, kadınların bir soylunun gelmesini beklerken kurmak zorunda kaldıkları kibar sohbetten duydukları müşterek can sıkıntısını da yansıtmaktadır. Başka bir ifadeyle, bu gençlik romanı, yalnızca Austen bu erken dönem eserinde kendini ifade etmenin itibarını düşüren ve bu yolla da özellikle kadın okurların beklentilerinin bir aslı olmadığını kendine ispat eden hatalı edebi gelenekler ile alay ettiği için değil, aynı zamanda bu geleneklerin kadınların yaşamlarına şekil verdiği ile ilgili farkındalığını ortaya koyduğu için de önem taşımaktadır. Jane Austen için bu müsrif edebi gelenekler, kadını sürekli bir biçimde bu türden fantezilere karşı zayıf hale sokan kültürü beslemektedir.

Aşk ve Arkadaşlık'ın Laura'sı şömine sahnesinin sıkıcı kapatılmışlığından açıkça bunalmıştır. Genç kız, "Tanrım, hiçbir vakit karşı karşıya kalmayacağım kötülüklerden nasıl kaçınmalıyım?" diye sorarak bu üzüntüsünü dile getirmektedir. Toplum değerleriyle ters düşen bir terk edilme sonucunda sözkonusu kötülüklerin peşinden gitmesine izin verildiği için bu öykü, Austen'ın diğer eserlerinde olduğundan daha kapsamlı bir biçimde canlandırılan tavırları anlamaya başlamak için doğru bir noktadır. Sonradan ününü borçlu olacağı "şaşmaz sağduyunun" eksikliği bir tarafa, Austen'ın gençlik romanları, bir yazardan henüz yaşamın başındayken bekleyebileceğimizden çok daha fazlasını vaat etmektedir. Hırsızlık ve sarhoşluk, ana ve baba katli, zina ve delilik sıklıkla karşılaştığımız konulardır. Bunun yanı sıra, bu eserin parodi niteliğindeki melodraması da, özellikle Austen'ın olgunluk dönemi romanlarındakinden oldukça farklı bir nitelik taşıyan kadınların evden kaçışı temasının sık görüldüğü, yoğun coğrafi manevralar yoluyla ortaya çıkmaktadır.

Örneğin Laura gelecekteki tüm mutluluk ya da ıstırabının bağlı olduğuna hiç duraksamaksızın karar verdiği bir yabancı ile evlenebilmek için evden kaçar. Uske Vadisi'ndeki mütevazı kulübeden Edward'ın Middlesex'teki teyzesini ziyaret etmeye gider; ancak babası kendi rızaları olmadan evlenilmesinden duyduğu memnuniyetsizliği ifade ettiğinde, Edward babasına verdiği yanıtta onuruyla övündükten hemen sonra oradan ayrılmak zorunda kalırlar. Edward'ın babasına ait at arabasıyla kaçan mutlu çift, Sophia ve Augustus ile "M'de" buluşurlar; ancak Augustus babasının parasını "incelikle aşırmış" olmak suçuyla tutuklandığında

oradan da ayrılmak zorunda kalırlar. İki kız sırayla kanepede bayıldıktan sonra, Londra'ya doğru yola çıkarlar; ancak kendilerini orada yaşayan genç bir kadın akrabalarını Gretna Green'e kaçmaya ikna edecekleri İskoçya'da bulurlar. Verdikleri bu kötü nasihat nedeniyle bulundukları evden kovulan Laura ve Sophia, bir fayton kazası sonucunda ölmek üzere olan hocalarıyla bir kez daha buluşurlar. Sophia dörtnala giden bir at arabasında yol alırken, Laura kocasının uzun süredir kayıp olan ve Sterling ile Edinburgh arasında burada anlatılmayacak kadar karmaşık ve saçma nedenler yüzünden gidip gelen ailesiyle bir posta arabasında yeniden bir araya gelir.

Elbette böylesine budala bir haydut romanı kurgulamış olması Austen'ın sanatsal uzmanlığının sınırları konusunda daha sonradan ortaya koyacağı ısrarlı tavırla çelişmemektedir. Ne de olsa bu parodi aracılığıyla vurgulamak istediğini, tam da kurgunun larva gibi karakterlerini (ve *Aşk ve Arkadaşlık* gibi öyküleri) bir gerçeklik biçimiymiş gibi göstererek gerçekleştiren Austen, bir yandan gülünç edebi geleneklerle alay ederken, diğer yandan da romantik öykülerin tuhaf ve yanlış kavramsallaştırmalar yarattığını ima etmektedir. İlk görüşte aşk, tutkunun diğer tüm duygu ve görevlere üstünlüğü, erkek kahramanın bir şövalyeye yaraşır atılımları, kadın kahramanın savunmasız hassasiyeti, âşıkların maddi konular karşısında açıkça ifade ettikleri umursamazlık ve ebeveynlerin acımasız yavanlığı gibi roman klişelerinin, en iyi bakış açısıyla olasılık dışı, en kötü bakış açısıyla da materyalist ve libidinal bencilliği maskeleyen çıkarcı roller ve ikiyüzlü jargonu mümkün kılan alanlar olduğunu göstermektedir.

Popüler kurgunun sağladığı kurallar tarafından yönetilen hayatlar yaşamakta olan bu karakterler, böylesine klişe bir edebiyatın ne derece yoksunluk barındırdığını kanıtlar niteliktedir. Her ne kadar Laura ve Sophia kırılgan duygularını, hassas hislerini ve arı önsezilerini ifade etseler de, esasında kendileri dışında herkesin tutkularını tehlikeye atmak pahasına kendi arzularını giderek güzel zaman geçirmektedirler. Austen'ın böyle bir edebiyatın ahlaki etkileriyle ilgili eleştirisi aynı edebiyatın temel yanlışı konusundaki itirazıyla da örtüşmektedir. Macera, entrika, suç, tutku ve ölüm öyle bir yoğunluk, bolluk ve hızla karşımıza çıkar ki tüm gerçekliğini kaybeder. Açıktır ki bunlar çok fazla sayıda Emmeline ve Emma'lar ile mikrop kapmış bir imgelemin yoğun gündüz

rüyalarından başka bir şey değildir. Laura gibi bir kadın karakterin uzatılmış yolculukları, kızın öyküsünün, Austen'ın parodiden uzak gençlik romanlarından *The Watson*'daki Emma Watson'da, ya da erken dönem romanı *Catherine*'deki Catherine gibi kadın karakterlerinde gözlemleyebileceğimiz ev-içi alana kapanmış kadınlara son derece çekici gelebilecek bir dileği yerine getirmek adına kurulmuş bir hayalden ibaret olduğunu gösteren en önemli dramatik ipucudur.

Ancak bir diğer önemli nokta da, günümüzde olduğu gibi o günde de, Emma Watson ve Catherine gibi Jane Austen'ın kendisinin de, imgelem gücü kendilerine hazır bir biçimde sunulan hayalperest edebiyattan geri dönülmez bir biçimde etkilenen genç hanımlardan bir tanesi olmasıdır. *Aşk ve Arkadaşlık*'ın önemsiz diyebileceğimiz tuhaf etkilerinden biri de anlatıcısının bu kadın karakterleri ve kızların bir sonraki arabaya atlayarak sürdürdükleri canlı yaşamlarını ısrarla alaya almasıdır. Laura ve Sophia, kendilerine duydukları aşırı güven, dünyayı keşfedip sonuna kadar deneyimleme gereksinimlerini ifade edişlerindeki dürüstlük, babalarının nasihatini isyankâr bir tavır ile reddedişleri, özerklik talepleri, yaşamlarının önemi ve heyecanıyla ilgili hissettikleri, yaşadıkları maceralar ve bir zamanlar hayran oldukları hikâyeleri şimdi bizzat yaşıyor olmalarından duydukları ahmakça keyif gibi unsurlar aracılığıyla oldukça çekici bir tablo çizmektedirler. Kızların aile baskısına karşı isyanı Austen'ı öylesine hayran bırakmıştır ki bu isyanı *Aşk ve Arkadaşlık*'ta tutkulu bir biçimde yinelemekten kendini alıkoyamamıştır ve anonim bir kadın mektup arkadaşının rolüne bürünerek yazdığı eğlenceli bir mektupta bu kadın neşe içerisinde şöyle demektedir: "Hayatımın çok erken bir döneminde babamı öldürdüm, o zamandan bugüne annemi de öldürdüm ve şimdi de sıra ablama geldi." Anne ve baba cinayetleri bu kadınları, makul, aklı yavaş işleyen ve ölmekte olan ebeveynlerinden çok daha canlı kılmaktadır. Bu üstü kapalı karşı-sürüm *Aşk ve Arkadaşlık*'ın yüzeyde beliren ahlakına şüpheyle yaklaşmamıza neden olmakta ve Austen'ın baskıcı bir geleneğin içinde hareket ettiğini ve genelgeçer ahlaki belirtilerinin de işe yarar bir kamuflaj olmaktan öteye gitmediğinin sinyalini vermektedir.

İlk bakışta Sophia ve Laura on sekizinci yüzyıl edebiyatında sıklıkla karşılaşılan tiplemeler gibi görünmektedir. Steele'in *The*

Tender Husband'daki[72] Biddy Tipkins'i, Coleman'ın *Polly Honeycomb*'u ya da Sheridan'ın *The Rivals*'ındaki[73] Lydia Languish gibi bu kızlar da kendi aralarında değiş tokuş ettikleri bir kütüphanenin okumalarından ortaya çıkan saçma hayallerle doluymuş gibi gözükmektedirler. Kadın kanun tanımazlığının tehlikelerini ve itaatin kaçınılmazlığını örnekleyen on sekizinci yüzyıl romanının bu kadın Don Kişotları, romantik kurgu ile kadınların kendine güven duymasının doğurduğu kötülükleri tipik örnekler aracılığıyla yansıtmaktadırlar. Ellen Moers'in yakın zamanda incelediği üzere, Jane Austen'ın gençlik romanlarında bu türde karakterlerin sayıca çok olması onun, kadın okurlara sorumluluk sahibi olmak konusunda vaaz veren, aşk ve maceranın tuzağına düşmemeleri konusunda da uyaran eğitici bir kadın kahramanın bulunduğu geleneğe dahil olduğu izlenimi vermektedir. Ancak Austen'ın kendisi bu Madame de Genlis prototipine hayranlık duymamakta; aksine bu tiplemenin ve kendini her şeyden önce bir ahlakçı olarak tanımlayan İncil'e dair coşkunluğun ta kendisine sahip romancıların vurduğu didaktik damgadan da iğrenmektedir.

Hannah Moore, Dr. Gregory veya Mrs. Chapone gibi muhafazakâr davranış biçimini savunan yazarları örnek almak şöyle dursun, kendi Augustusçu mirasını oluşturan saldırgan ataerkil gelenekten yabancılaşmasını da Mary Wollstonecraft'ın bu tür yazarların kadınları başka koşullarda olabileceklerinden daha yapay ve zayıf karakterler haline getirdiklerine dair yorumuna katıldığını belirterek tekrar tekrar göstermiştir. *An Essay on Man*'i[74] "istediğin yere git ve becerebildiğinde de dürüst ol" cümlesine indirgeyerek okuyup parodiye dönüştürebilen bir yazar, Tanrı'nın yöntemlerini insanlığın önünde elbette temize çıkarmayacaktır. Ne de Papa'nın yöntemlerini kadınların gözünde temize çıkartmaya niyetlidir. Öyle ki insan tıpkı Marianne Dashwood gibi Austen'ın da Papa'yı yalnızca uygun sınırlar dahilinde takdir ettiği yönünde bir şüphe duymadan edemez. Açıkça değer verdiği Dr. Johnson bile, kehaneti andıran söylemsel üslubu nedeniyle öncelikle Austen'ın gençlik romanlarında bol bol bulunan boş soyutlama ve antitezler aracılığıyla ve daha sonra da *Gurur ve Önyargı*'nın kendini beğenmiş, kendi boş laflarıyla gurur duyan Mary Ben-

[72] (İng.) *Yumuşak Başlı Koca.* (ç.n.)
[73] (İng.) *Rakipler.* (ç.n.)
[74] (İng.) "*İnsan Üzerine bir Deneme*". (ç.n.)

net'inin bizzat kendi ağzından duyduğumuz cümleler aracılığıyla payına düşeni alır. Son olarak Austen, *The Spectator*'a[75] eserin kadın okurlara tenezzül etmemesi nedeniyle sık sık saldırır. Bir kadın olarak öznel bakış açısının yanı sıra *The Regency*'de[76] Austen'ı, sıklıkla bir parçası olarak görüldüğü Augustusçu içerikten ayırmaktadır.

İkna'daki en olgun kadın kahramanı Anne Elliot gibi Austen da kimi zaman, genç okurlarına ahlaki ve dini dayanıklılığın en kuvvetli örnekleri ve en yüksek ilkeleri aracılığıyla aklı uyandırıp, destekleme yollarını arayan deneme yazarlarının bilgeliği üzerine düşünmelerini salık vermiştir; ancak "içinde bulunduğu koşullar göz önünde bulundurulduğunda Anne bunu gerçekleştirecek durumda" değildir.

Eğer Austen kendi kültürünün romantizm geleneğini *Aşk ve Arkadaşlık* gibi bir parodi aracılığıyla reddetmekteyse, bunu güzel davranış edebiyatında sıklıkla görülen kadınsı maymun iştahlılığa saldırı biçiminde yapmamaktadır, ya da en azından bu motifi başka bir noktayı gizlemek adına kullanmaktadır. *Aşk ve Arkadaşlık*, Austen'ın kendi kültürüne –özellikle de bu kültürün kadını tanımladığını ve kadınlığın sınırlarını belirlediğini göz önünde bulundurduğumuzda– duyduğu derin yabancılaşmaya dair ilk ipucunu vermektedir. Kadının ağırbaşlılığına ve romantik olmaktan uzak on sekizinci yüzyıl edebiyatında sıklıkla görülen ev-içi kısıtlamalara boyun eğme talebine başvurmak şöyle dursun, *Aşk ve Arkadaşlık*, kadının öz-kabulünü önemsiz gören topluma, aynı öz-kabulü en saçma ve üretimden uzak davranış biçimlerine yönlendirerek saldırmaktadır. Dünya üzerinde yapacak hiçbir şeyi olmayan Sophia ve Laura, en sonunda duygulara bağımlı hale gelmişlerdir. Austen'ın parodi niteliği taşıyan tüm gençlik romanlarındaki kadın karakterler gibi onlar da, Simone de Beauvoir'ın betimlediği, kasvetli ve romantik gündüz düşleri uğruna kendilerinden vazgeçmemiş, sıkıntılı kızlar gibi, kendilerine edilgen olma halinden biçilmiş bir karakter yaratmakla meşguldürler:

"İhmal edilmiş ve yanlış anlaşılmış bu kızlar, narsisist nitelik barındıran düşler aracılığıyla kendilerine avuntu aramaktadırlar. Kendilerini öz-beğeni ve kendine acımanın eşlik ettiği romanların romantik kadın kahramanları olarak kabul etmektedirler. Bunun

[75] (İng.) "*İzleyici*". (ç.n.)
[76] (İng.) "*Krallık*". (ç.n.)

doğal sonucu olarak işveli ve yapmacık bir hal alırlar ve bu kusurlar ergenlikte daha da küstah bir hale bürünür. Bu keyifsiz ruh hali kendini, sabırdan yoksun öfke nöbetleri ve gözyaşları aracılığıyla belli eder. Ağlamaktan hoşlanırlar. Bu, birçok kadının kurban rolünü oynamaktan duyduğu keyif nedeniyle ileri yaşlarda sürdürdükleri bir zevktir. Kimi zaman küçük kızlar bu zevki ikiye katlamak için ağlarken kendilerini aynada izlemekten de geri durmazlar."

Sophia ve Laura kanepeye düşüp bayılarak ve bu baygınlıkların hemen sonrasında da gevşeyerek, erdem ve güzelliklerini fiziksel zayıflıkları çerçevesinde tanımlamakta ve yorucu tutkular karşısındaki hassasiyetlerinden dem vurarak bir edilgenlik kültü oluşturmaktadırlar.

Bu yolla, Beauvoir'ın tipik kurban üslubuna uygun düşen bir biçimde, kadınların gerçekle yüzleşmemek için narsistik bir tavır geliştirdikleri yönündeki saptamasının canlı bir örneğini oluştururlar, çünkü fiziksel mükemmeliyetlerini açıkça ve sürekli bir biçimde gözden geçirmektedirler. Yalnızca narin yapıları nedeniyle değil, bu kolay kırılır hali sürekli kılacak "başarılarından" gurur duydukları için de sözkonusu narsisizm içinden çıkılması imkânsız bir mazoşizme de bağlanır. Ne de olsa erkeğe bağımlı statülerinin tam da açlığını duydukları doyumun kendisi olduğu inancına, başarılı bir sosyalleşme süreci sonunda erişmişlerdir. Austen bu saplantılı düşlerin nedenleri konusunda son derece nettir. Sophia ve Laura'nın her ikisi de Karen Horney'nin yakın zamanda "sevgiye gereğinden fazla anlam yüklemek" olarak tanımladığı durumun kurbanlarıdır ve bu bağlamda, Austen'a kadar kendi cinsiyetlerinin belirgin bir özelliğini yansıtmaktadırlar. Bir tek erkek sevgisini tanımak ve buna değer vermek yönünde teşvik edilmiş Laura ve Sophia, kendileri gerçek bir duygudan yoksun iken sadece sevilmek için duydukları doymak bilmez gereksinimi tatmin etmek konusunda zorlayıcı ve rastgele davranırlar. Erkekleri "kapana kıstırmak" için yapmayacakları hiçbir şey yoktur; ancak bunu sağlayabilmek için cahil, alçakgönüllü ve gerçek aşkla ilgisizmiş gibi numara yapmak zorundadırlar. Austen burada, kadınların erkekleri sevmekten başka meşru bir amacı olmadığı fikrine romantik romanların nasıl katkıda bulunduğunu ve bu varsayımın "kadın" narsisizmi, mazoşizmi ve hilekârlığında oynadığı rolün büyüklüğünü göstermektedir. Kadının toplumsal

tanımları ile ilgili genel yargıya, bundan daha ters düşen bir meydan okuyuş düşünülemezdi.

Buna ek olarak *Aşk ve Arkadaşlık,* Austen'ın kurgunun söylemsel etkileriyle ilgili endişesini de ortaya koymaktadır. Bu Dr. Johnson'ın *On Fiction*[77] isimli etkili makalesinde ortaya attığı ahlaki meseleler bağlamında değil, bu tür abartılı rol modellerinin ve yanıltıcı örgülerinin yaratacağı psikolojik yıkım bağlamında duyulan endişedir. De Beauvoir "kendilerini kurgunun romantik kadın kahramanları" olarak algılayan "abartılı" kızlardan söz etmektedir. Sophia ve Laura'nın bu grotesk görüntülerinin altında yatan nedenlerden biri de önceden belirlenmiş olay örgülerini yaşıyor olmalarından kaynaklanmaktadır. Birer karakter olma nitelikleriyle kendi statülerini kabul etmiş, hatta kucaklamış, birer okur olmalarından dolayı da, kadınların edebi roller uğruna kendi içselliklerini ve öz-tanımlarını kaybetmeye nasıl özendirildiklerinin somut birer örneğine dönüşmüşlerdir. Kipling'den de çıkarsayabileceğimiz üzere, Austen'ın kendisi kutsanmış bir sembole dönüşmekten nasıl kurtulamadıysa, karakterleri de kurgusal karakter basmakalıplarından ve aynı biçimde basmakalıp olay örgüleri tarafından kuşatılmaktan kurtulamamıştır. Bu basmakalıp olay örgüleri, sözkonusu karakterleri delirmiş gibi hareket eden birer kuklaya dönüştürmektedir. "Erkeklerin kendi öykülerini anlatmak konusunda ellerinde her türlü avantajın olduğunu" ve bu nedenle de "kitaplar aracılığıyla kendisine hiçbir şeyin kanıtlanmasına izin vermeyeceğini" söyleyen Anne Elliot gibi, Austen da her iki cinsiyetin edebi imgesinin etkileri konusundaki şüphesini sürdürmüş ve bu tür imgeleri gözden düşürmek adına parodi niteliği bulunan stratejilere başvurarak, Richardson'ın erkek ve kadın kahramanla ilgili etkili fikirleri gibi pek çok algı biçiminin yapısal çözümlemesini gerçekleştirme işine girişmiştir.

Clarissa ya da Pamela gibi erdem örneklerini takdir etmeyi reddeden Austen, kadın erdemini edilgenlikle, erkekliğiyse saldırganlıkla eşit gören, ahlaki anlamda tehlikeli denklemi eleştirmektedir. *Lady Susan*'dan *Sanditon*'a kadar, kadınların erkek girişimleri karşısında gösterdikleri erdemli davranışlarının savunucusu olmaya soyunmuş öyküleri reddeder. Austen'ın çoğu kahramanı Camilla'nın bir kopyasını eline alıp sonra da "Camilla'nın gençli-

[77] (İng.) *"Kurgu Üzerine"*. (ç.n.)

ğine sahip olmadığı ve onun üzüntüsüne de sahip olmaya niyeti olmadığı için" hemen geri bırakan Charlotte Heywood'u andırır. Benzer biçimde Austen, Richardson'cı hovardayı, duygusal romanların baştan çıkarıcı tecavüzcü rolünü meşru kılması ve böylelikle de erkeklerin en yırtıcı dürtülerini hayata geçirmek konusunda teşvik etmesi nedeniyle eleştirir. *Sanditon*'ın[78] Sör Edward'ı, kendini *Lovelace* üzerinden kuran düzmece taliplerin sonuncusudur ve yaşamındaki birincil amaç kadınları baştan çıkartmaktır. Austen'a göre o, *libertine* Byron kahramanlarının akrabasıdır ve bu erkeğin tehlike arz eden çekim gücünü etkisiz hale getirmenin en iyi yolu da onunla alay etmektir. Bu alaya alma tekniğini iyi örnekleyen bir mektupta, "*Corsair*'i okudum, içeteğimi tamir ettim ve başka da yapacak bir işim kalmadı," diye yazmaktadır. Ancak Richardson ve Byron gibi yazarların, cinsiyetler arası iktidar savaşını dürüstlükle temsil ettiklerini fark ettiği için, onların öyküsünü anlatırken bu öyküyü daimi hale getirmenin yollarını aramaktan da geri durmaz. Tüm romanlarında ana olay örgüsünün arasına gömülmüş ayartılma ve terk edilme üzerine kurulu ve kadın kahramanın kendi sorunlu öyküsüne de aykırı nitelikte olan bir ara olay örgüsü eklenmiş ve bu öykü kadın kahramana bir biçimde aktarılmıştır.

Bu durumda Austen, tüm hanım hanımcık sağduyusuna rağmen, kendisine miras kalan geleneğe karşı ayaklanmasında özenli ve serttir. Ancak bu uyuşmazlığını, kendi döneminin en gelenekçi yazarları tarafından meşru kılınmış parodi niteliğinde stratejiler yoluyla ifade etmekte ve bu nedenle de sözkonusu stratejiler o gün (ve günümüzde de) belirsiz yapısını korumaktadır. Austen parodi unsurunun daimi kullanımını, kendi cinsini doğrudan doğruya küçük görmeyen kalıtsal edebi yapıların, kendi cinsi ile açıktan açığa alakasız olduğunu göstermenin yolu olduğuna inanmaktadır. Bu nedenle *Akıl ve Sağduyu* romanına Kral Lear'ın öyküsünü yeniden anlatarak başladığında, buradaki yeniden-yazım sürecinin tamamı erkek geleneklerinin kadın bakış açısından yeniden değerlendirilip yorumlanması gerektiğini ima etmektedir. Şövalyelerden (kimin bir şövalyeye ihtiyacı var ki) oluşan heyeti yavaş yavaş eriterek, yaşlı kralı kuvvetten düşüren kötü yürekli kız çocuk yerine Austen, erkek varis ve eşini, hakları olan

[78] Jane Austen'ın bitmemiş son romanı. (ç.n.)

baba mirasından almaları gereken paydan halihazırda insafsızca yoksun bırakılmış kız kardeşlerini aldatmanın yerinde olduğu konusunda birbirini ikna eden bir çift olarak betimler. ("Hepsi birden yılda beş yüz alacaklar ve dört kadın bundan daha fazlasını ne için istesin ki.")

Maria Bertram, Sterne'ün *Duygusal Bir Yolculuk*'unda karşımıza çıkan kafesteki kuşu yankılayarak gelecekteki kocasının mülkündeki kilitli kapıların fazlasıyla sınırlayıcı olduğundan şikâyet etmekte "sığırcığın da söylediği gibi dışarı çıkamam" demektedir. Böylelikle Maria, kişisel özgürlüğün ve kendini ifade etmenin fazla romantik bir biçimde kutlamasının –eğer dışarı çıkacak olurlarsa sert bir biçimde cezalandırılacak olan kadınlar için– oluşturduğu tehlikeyi de ifade etmektedir.

İster burada olsun ister *Gurur ve Önyargı*'daki Fanny Burney ve Sör Samuel Egerton Brydges parodilerinde olsun, Austen, erkekler tarafından ve erkekler için yaratılmış bir kültürün içinde yaşamanın kadınlar için ne derece zarar verici nitelikte olduğunu örneklemiş ve Mary Ellmann'ın aşağıdaki savında ifade edilen gerçeği, neredeyse birer kız kardeş gibi olan tüm haleflerinden daha fazla doğrulamıştır:

"Tıpkı Siyahiler için olduğu gibi kadınlar için de başkalarının söyledikleri kadınların kendileri için söyleyebilecekleri her şeyi fazlasıyla bastırmaktadır. Her ikisi de (Siyahiler ve kadınlar) yerle bir edilmiş binaların altında kendi bedenlerini arayan ve bu enkazı ortadan kaldırmak zorunda kalan insanlar gibidir. Yeni bir bakış açısını formüle etmek adına gösterdikleri her çabada, insan önceki bakış açılarının çürütüldüğünü görmekten kendini alamaz –böyle bir ağırlık kendiliğinden olan her şeye sekte vuracak niteliktedir."

Austen okuduğu edebiyatı ne Mary Lascelles'in söylediği gibi gerçeği yanlış temsil ettiği için ne de Marvin Mudrick'in iddia ettiği gibi duygusal bağ karşısında saplantılı bir korkuya kapıldığı için aydınlığa kavuşturur. Ne de Marilyn Butler'ın tahminde bulunduğu üzere Jakobenlere karşı Tory propagandası yapmakta olduğu için yazmaktadır. Austen yazmaktadır, çünkü bu tür bir edebiyatın kadınları zayıf düşürmeye katkıda bulunan, konuya yabancı yaratılar olduğunu göstermeyi amaçlamaktadır.

Her ne kadar Ellmann'ın çizdiği imge, kadın sanatçıyı anlamakta yardımcıysa da Austen'ın durumunda bu imge basit kalır.

Austen'ın yansıttığı kültür, cesedinin etrafına yayılmış bir moloz yığınından ibaret değildir. Aksine, yazarın içinde yaşamayı öğrenmesi zorunlu olan sağlıklı ve kuvvetli bir yapıdır. Yerle bir olmuş binaların altına bakmak, (hatta daha da radikali) binaları bizzat kendisinin yerle bir etmesi şöyle dursun, Austen baba çatısının sınır ve sıkıntılarını itiraf etmekle birlikte, bu çatının altında yaşamayı öğrenmiştir de. Ancak önceden de gördüğümüz üzere, işe bu yapıya gülerek başlar ve bu yapının ne kadar büyük bir yüzdesinin kadının boyun eğmesine bağlı olarak ayakta kaldığına dikkat çeker. Ancak, eğer kendisi bir bina inşa etmek istiyorsa, elinin altındaki inşaat malzemesini kullanmak zorundadır –diller ve edebi türler, gelenekler ve basmakalıplar elinin altında bulunan malzemelerdir. Bunları reddetmez, ancak yeniden icat etmekten de geri durmaz. Her şeyden önce Maria Edgeworth, Mrs. Radcliffe, Charlotte Lennox ve Mary Brunton gibi kardeş romancıların edebiyatını keyifle okumuştur. Dahası, şimdiye kadar gördüğümüz üzere, ne kadar hasar yaratmış olduklarından bağımsız olarak romantik romanın gelenekleri, kendi kültürünün kadınları tarafından içselleştirilmiş olduğu için büyümekte olan kadının psikolojisini tanımlamaktadırlar. Son olarak, Austen'ın elinde bu öykülerden başka bir şey bulunmamaktadır. Austen, kendi kadın kahramanlarının da yapacağı gibi kendi kapatılmışlığından bir üstünlük yaratmaktadır. Yetersiz olduğunu gösterdiği gelenekleri sonuna kadar kullanarak hem ataerkilliğin elinde tuttuğu gücü hem de kadın yazarın müphem ve kapatılmış yaşamını ortaya koyar. Dahası, kendi kültürünün sert bir eleştirisini ortaya koyabilmek için elverişli bir hile bile keşfetmiştir. Ortadan kaldıramadığı veya aşamadığı toplumdan kendi soyutlanışını gerçekleştirirken bile popüler edebiyatın geleneklerini; kendi yaşamları, tutkuyla okudukları kadın kahramanlardan daha sıkıcı olsa bile, en az onlarınki kadar engellenmiş, yalnız bir savunmasızlığın içindeki kızları anlatabilmek adına yıkar. Bu durumda, tüm eğlendirici abartılarıyla birlikte Austen'ın gençlik romanlarındaki olay ve karakterler daha sonraki dönemde yazdığı ve kendi rehberleri de yazarın bu kadınların öyküsünü yazmaktaki arayışı kadar yetersiz olan kadın kahramanların şaşkınlığını resmeden romanlarda yeniden ortaya çıkar.

Örneğin *Aşk ve Arkadaşlık*'ın başında Laura'nın Uske Vadisi'nde geçirdiği rahat günleri andırır biçimde, daha sonraki kadın

kahramanları da boğucu atmosferleri nedeniyle söz edilmeye değer nitelikte evlere kapatılmış haldedirler. Kadın kahraman Catherine, toplumsal herhangi bir temasın kızın yüreğini tedbirsizce meşgul edeceğinden korkan bir teyzenin arkadaşlığıyla sınırlandırılmış bir yaşam sürmektedir. Teyzesinin değişmez biçimde düzenli evinde yaşayan Catherine, genç kızlık yanılsamalarını deneyimlemek için uygun düşen, romantik bir yapıya sahip çardağın altına çekilmekten başka yapacak bir şey bulamamaktadır. Küçük kardeşlerini kendilerine az sayıda arkadaş sunabilen, gözlerden uzak bir yerde eğitmek gibi bir angarya ile iştigal eden Catherine Morland ve Charlotte Haywood için de sıkıntı bir diğer büyük ıstırap kaynağıdır. Aynı durum bu iki karaktere oranla daha ayrıcalıklıymış gibi gözüken Emma için de geçerlidir. O da entelektüel yalnızlıktan olduğu kadar baba evinin yanmakta olan şömine ateşinden, kapalı camlarından ve kilitli kapılarından dolayı acı çekmektedir. Dashwood kardeşler salonları parti vermek için fazlasıyla küçük olan bir eve taşınırlar ve Fanny Price, Portsmouth'taki boğucu derecede kalabalık evde Mansfield Parkı'ndaki diğer herkese artık fazla küçük gelen, beyaz çatı katına taşınmayı becerebilir. Baba evi içeride herkes için yeterli yer bulunmamasından dolayı düpedüz rahatsız bir yer olmadığında bile, hiçbir mahremiyetin bulunmadığı bir alan olma özelliğini korur. Bennett'lerin evinde durmaksızın devam eden önemsiz koşuşturmadan geri çekilebilen tek kişi kendine ait bir kütüphanesi olan babadır. Dahası Nina Auerbach'ın gösterdiği üzere, kızların hepsi özgünlüğün sağladığı fiziksel sağlamlık ve rahatlık ile kuşatılmamış evlerde yaşamaktadırlar. Detayların eksikliği bu türden bir aile yaşantısının ne kadar boş ve gerçek dışı olduğunu göstermektedir. Örneğin, Anne Elliot gibi bir karakter, okura sunulan az sayıda detaydan biri olan babasının özel giyinme odasındaki aynaların steril zarafeti ile karşı karşıya kaldığında kendini hapsedilmiş ve kafası karışmış hisseder.

Daha sonraki kadın kahramanların "gençlik ve güzellik günlerini vadide mütevazı bir kulübede geçirmeye mahkum edilmiş bu kızlara" yeterli ölçüde rahatlama sağlamamasının nedenlerinden biri, çoğunun, tıpkı Laura gibi, sabır gösterip bekleyebildikleri tek şeyin kapıdan gelecek, beklenmedik ve güvenilmez bir vuruş olmasıdır. Tüm bu kadın karakterlerin yaptığı yolculukları niteleyen unsur ise, sözkonusu yolculukların gerçekleşme olası-

lığının kendilerinden daha varlıklı aile ya da arkadaşların geçici heveslerine bağlı olmasıdır. Kadın karakterlerin hiçbirinde kendi seyahat programını oluşturacak güç bulunmamaktadır ve yine hiçbiri, çoğunlukla mutluluklarının bağlı olduğu bu yolculuğa, kendisinin de götürülüp götürülmeyeceğini son âna kadar bilmemektedir. Austen romanlarındaki tüm kadın kahramanlar, ailelerinin yaşadığı bölgenin dışında kalan devasa dünyayı deneyimlemek isterler; ancak yine her biri, çoğu zaman tek derdi maceranın keyfine varmak olan bir refakatçi kendisine eşlik edilmesini isteyinceye kadar böyle bir şansın kapısını çalmasını beklemek zorundadır.

Her ne kadar Austen erken dönem romanlarında ikinci sınıf romanlardaki tesadüflerin sıklığı ve olanaksızlığı ile alay etmişse de, kendi olay örgülerinin önemli bir kısmında kadın kahraman ile tanışmaktan son derece memnun olan ve bu nedenle de bu tanışmayı takip eden vedalaşma esnasında "tüm amacının birkaç haftalığına Bath'a giderken kızın da kendisine eşlik etmesi olduğunu" iddia eden bir 'büyüğün' olay örgüsüne dahil edildiği, açık bir edebi araç yoluyla kadın kahramanı hareketsiz kalmaktan korur.

Büyük olasılıkla tam da bu nedenle gençlik romanlarından başlayarak ölümünden sonra yayımlanan kimi bölümlere kadar Austen romanlarında at ve at arabalarına duyulan sürekli bir ilgiden söz edilebilir. Gençlik romanlarında üç sene boyunca umuma açık hiçbir yere gitmemesini bekleyen ama buna rağmen kendisine gümüş rengi bordürleri ve bir adet eyerlenmiş atı olan bir gezinti arabası almaya söz verdiği için önceden nefret ettiği bir adamla evlenmeye karar veren genç bir kadınla karşılaşmak şaşırtıcı değildir. Gerçekten de kahramanların azımsanmayacak bir kısmı, gençlik romanında annelerinin bindiği tek bir midilli eşliğinde Galler'de yürüyüş turuna çıkmış iki karakterin sözlerini anımsamaktadır; sadece "koşarken çizmek zorunda kaldıkları ve bu nedenle aslına umdukları kadar benzemeyen" çizimleri sözkonusu eksiklikten zarar görmekle kalmamış, Hereford'dan eve doğru seken ayakları da acımıştır. Yine de yaptıkları bu küçük gezintiden büyük keyif alırlar ve yolculuk etme tutkuları da bize Austen romanlarında çok sayıda bulunan, gücünü aşırı maddecilik ya da cinsellikten alan, hayal güçleri romantik fikirlerle kirlenmiş ve ailelerinden kaçmak için herkesle her şeyi yapmaya istekli firarileri anımsatır: Eliza Brandon, Julia ve Ma-

ria Bertram, Lydia Bennet, Lucy Steele ve Georgiana Darcy "evlerine karşı besledikleri nefret, hissettikleri baskı ve sükunetlerini koruma isteği ile her an evlenmeye hazır" haldedirler. Yalnızca duygusal edebiyatın naif klişeleriyle donatılmış bu kadınlar, Austen'ın kendi romanlarından defetmek isteyeceği olay örgüleri içinde hareket etmekte ve tam da bu nedenle yazarın kurtulamadığı olay örgüleri baskın çıkmaktadır. Hereford'dan eve dönüş bize aynı zamanda tıpkı Fanny Price gibi birincil derdi kendine ait bir ata sahip olmaktan ibaret Marianne Dashwood'u anımsatmaktadır. Bu keyifli egzersizi gerçekleştirmek kızların tasarrufunda değildir, çünkü hem pahalı bir zevktir hem de kadınlar için çoğunlukla uygunsuzdur. Emma Woodhouse onun arabasında yapılan bir gezintiden kaçınamadığı için Mr. Elton'ın hoş karşılanmayacak tekliflerine maruz kalır ve Jane Bennett de ebeveynlerinin atlarının başka bir işe koşuldukları gün yapmak zorunda kaldığı bir yolculuğun sonucunda ciddi bir hastalık geçirir. Benzer biçimde, Catherine Morland ve Mrs. Parker kendilerine eşlik eden erkeklerin dikkatsizliği sonucunda yaşamlarından olmasalar da sağlıklarından olurlar. Craft'ların tek atlı gezinti arabalarını canlı ve karşılıklı denetimin bulunduğu bir tarzda sürüşlerini evliliklerinin iyi bir temsili olarak gören Anne Elliot'un bu karşılıklı ortaklığa duyduğu saygı azımsanacak bir şahitlik değildir. Yolcu arabaları, körüklü faytonlar ve üstü açık, hafif at arabaları Northanger, Pemberley, Donwell, Abbey, Southerton ve Lyme gibi yolculuklarda kimin kiminle nereye gittiğini belirleyen önemli unsurlardır.

Her önemsiz toplumsal durum, kadın kahramanların keyif almasalar bile tahammül ettikleri sayısız ziyaret ve buluşma bize, kadınların en sınırlı hareketlerinde bile işgüzarca kınayıcı ve eleştirel, zengin dullara borçlu kalmadıklarında babalarına ya da erkek kardeşlerine bağımlı olduklarını anımsatmaktadır. Kendileri herhangi bir ulaşım biçimine sahip olmadıkları ve ulaşım yollarını denetleyemedikleri için kadın kahramanların her biri kendi mahallesindeki en yoksul adamdan bile farklı tanımlanmaktadır, çünkü bu erkeklerin hepsi de gitmek istedikleri yere rahatça ulaşabilmektedirler. Gerçekten de, kadın karakterleri erkek kardeşlerinden değişmez bir biçimde ayıran özellik hiçbir özgürlüğe sahip olmamalaradır. Austen bir taraftan küçük erkek kardeşlerin finansal anlamda en az kızlar kadar sınırlandırılmış

olduğunu söylerken, diğer yandan örneğin kendilerine bir eş seçerken, toplumsal cinsiyet kastının her vakit sınıfsal söylemlere göre önceliği olduğunda ısrar etmektedir. William Price kadar fakir ve başkalarına muhtaç bir erkek, yoksul kız kardeşlerinden olduğu kadar zengin kadın kuzenlerinden de daha fazla hareket alanına sahiptir. Austen için kadınların ev içine kapatılmış olması bir metafor olmaktan çok, Austen romanlarındaki tüm kadınları –önemsiz sabah ziyaretleri de dahil olmak üzere– etkileyen görgü kurallarının detaylı yönetmeliği tarafından dayatılan hayati bir gerçektir. Erkeğin tedarik etmek, kadının da gülümsemek zorunda olduğu gerçeği Brontë ve Barrett Browning gibi okurları kızdırmış olmalıdır. Anne Elliot'ın da ifade ettiği üzere kadınlar şöyle demektedir: "Evde yaşıyoruz; sessiz ve kapatılmış. Ve duygularımız da bizi huzursuz ediyor."

Austen zamanının popüler ahlakçılarının bakış açısına göre, böylesi sıkıcı koşullarda tatminkâr bir yaşama sahip olabilmek için gerekli olan "iç kaynaklardan" faydalanmaktır. Ancak Austen romanlarındaki çoğu genç kadın kahramanda sözkonusu kaynaklar eksiktir, çünkü annelerin ya yetersiz ya da hepten yok olduğu eksik bir biçimde yetiştirilmişlerdir. Aslında, her ne kadar Austen'ın gençlik romanları kadın kahramanın yetim, sokağa bırakılmış bir çocuk ya da ihmal edilmiş bir üvey evlat olarak resmeden romanlarla alay etse de, olgun romancımız da kadın ana karakterine bunlardan çok da farklı aile koşulları sağlamamıştır. Mary Wollstonecraft *Kadın Haklarının Gerekçelendirilmesi* isimli önemli eserinde şöyle demektedir: "Her durumda önyargının kölesi olan kadının bilinci, bir anne sevgisi ortaya koymayı seyrek olarak becerir, ya çocuklarını ihmal eder ya da uygunsuz bir hoşgörüyle onları şımartır." Her ne kadar kendisi özellikle kız çocukları eğitmek konusunda başarısız olan annelere odaklanmış olsa da Austen, Wollstonecraft'ın bu sözlerine büyük olasılıkla katılacaktır. Tıpkı Clara Brereton, Jane Fairfax, Steele kardeşler, Miss Tilney, Georgiana Darcy, Miss Bingles, Mary Crawford ve Harriet Smith gibi ikincil karakterlerde olduğu üzere Emma Woodhouse, Emma Watson, Catherine ve Anne Elliot'ın hepsi de gerçekten annesizdir; ancak annesi hayatta olan kızlar da bilinçli bir anne sevgisinin eksikliği nedeniyle ya ihmal edilmiş ya da şımartılmıştır.

Fanny Price "bu kelimeleri kullanmaktan çekinebilir"; ancak annesinin "taraf tutan ve düşüncesiz bir ebeveyn, çocuklarını ne

eğiten ne de ölçülü olmasını öğreten ve evinde her vakit rahatsızlığın ve kötü yönetimin hüküm sürdüğü pasaklı bir aylak olduğunu...yetenek ve sohbetten payını almamış ve kızına da hiç sevgi beslememiş bir kadın olduğunu hissetmiş olmalıdır." Ancak Mrs. Price en az küçük kızları kadar toy ve budala olan ve bu nedenle de kızlarını olgunlaşma sürecinde doğru yönlendirme beceresinden yoksun Mrs. Dashwood ve Mrs. Bennet'ten pek de farklı değildir. Lady Bertram, Mrs. Nusgrove ve Mrs. Bates gibi kadınlar cahillikleri, tembellik ve aptallıklarıyla çocuklarına yük olmaktadırlar. Bu özelliklerin ihmalle sonuçlanıyor olması da işgüzarlıkları uygunsuz bir hoşgörü doğuran ve böylelikle çocuklarını şımartan kadınların boğucu sevgisinden daha makul bir sonuç doğurmamaktadır. Örneğin, *Akıl ve Sağduyu*'nun Fanny Dashwood ve Lady Middleton'ı, kendi çocukları dışında kalan herkesin gereksinimlerine karşı duyarsızdır ve böylesine uğursuz bir ilgi nedeniyle de zaman içerisinde rahatsızlık verici ve gürültücü canavarlara dönüşürler. Lady Catherine de Bourgh karakteri ise, bir kız çocuğunun yaşamını otoriter bir tavır sergileyerek idare etmenin besleyici bir sevginin yerine geçemeyeceğinin canlı kanıtı gibidir. Kızının gelişimini her açıdan soğukkanlılıkla yönetirken bir yandan da diğer herkese hükmetmeyi seven Lady Catherine "solgun ve hasta görünüşlü", fiziksel özellikleri yalın olmasa da dikkat çekmeyen, çok az konuşan ve bunu da sessizce yapan bir kız çocuk büyütmektedir.

Ya gerçek ya da mecazi anlamda annesiz olmaları nedeniyle Austen romanlarındaki bu kız çocukları, kendi güvenlikleri adına bir erkek bulmaları gerektiğine kolaylıkla ikna edilirler. Her ne kadar annelerinin deneyimi evliliğin ne derece zayıf düşürücü olduğunu kanıtlar nitelikte olsa da, evden kaçmak için birer koca bulmanın peşine düşerler. Aynı zamanda, son dönemde feministlerin makrofobi –kız çocuğun ileride annesine dönüşmekten duyduğu korku– adını verdiği durumun kendisi de ebeveyn evinden kaçmak için bir neden oluşturmaktadır. Maddi zorunluluk da annelerinin sağlayamadığı korumayı bir erkekte bulmak için birbirleriyle yarışmalarına neden olur. İçkici Alice Johnson ile başarılı terzi kızı Lucy'nin eşsiz Charles Adams (o kadar büyüleyici güzelliktedir ki kartallar dışında hiç kimse yüzüne bakmaz) için girdikleri rekabeti betimleyen "Jack ve Alice" parodisi, Emma Woodhouse'un Mr. Knightley'i ele geçirmek için rekabet ettiği

Harriet Smith ya da Jane Fairfax'e hissettiklerinden farklı değildir. Ve Austen gençlik romanlarındaki bu sert rekabeti uygun sonuca bağladığında, örneğin zavallı Lucy bir kadın arkadaşının kıskançlığına kurban gittiğinde, şaşırmayız: Ne de olsa kızın kendisinden üstün cazibesini kıskanıp onu zehirlemesi sonucunda, henüz on yedi yaşındayken bu dünyadan ayrılmasına neden olmuştur.

Austen evlilik pazarında birbiriyle yarışmak dışında bir şansı olmadığını hisseden genç kadınların arasındaki düşmanlığı incelerken bile melodrama renk katan ucuz şiddet ile alay etmektedir. Charlotte Lucas gibi pek çok Austen kahramanı "ne erkekler ne de evlilik hakkında yüksek fikirlere sahip oldukları halde" evliliğin iyi eğitimli, ancak az bir gelire sahip kızlar için tek onurlu hüküm ve fakirlikten en keyifli korunma yolu olduğunu düşünmektedir. Böylelikle, *The Watsons*'ın başında bir kız kardeş diğerini bir diğer kız kardeş hakkında uyarmak zorunda hissederek "Evlenmek için yapamayacağı şey yok...ona asla bu sırrı verme ve bu uyarımı ciddiye al. Ona asla güvenme," demektedir. Bu tür kadınlar öğretmenlik yapmak ya da köle ticaretinden beter dadılık kurumunda çalışmaktansa, sevmedikleri bir adamla evlenmeyi tercih etmekte ve bu nedenle de az sayıdaki bekar ve çekici erkek için yırtıcı bir kavgaya tutuşmaktadır.

Miss Bingley ve Miss Bennet, Miss Dashwood ve Miss Steele, Henry Crawford için savaşan Julia ve Maria Bertram, Yüzbaşı Wentworth için mücadele eden Musgrove kardeşler arasındaki rekabet, kadın öfkesinin güçlü erkekten sekerek güçsüz kadın hedeflere yöneldiği sert kadın rekabetinin açıkça ortada olan örnekleridir. Tüm gençlik romanlarında, ancak en eğlendirici haliyle *Frederic ve Elfrida*'da Austen, romantik romanın beyan ettiği evlilik teklif ve törenleri, yapılan ya da bozulan nişanlar, sevgililerin gelmesinin umulduğu balolar, aşka dair hayal kırıklıkları ve âşığı ile kaçışların kayıt altına almaya değdiği fikriyle alay etmektedir. Ancak kendi romanı da böyle fikirlerle sınırlandırılmıştır. Buradaki anlam açıktır: Evlilik zorunludur, çünkü Austen'ın yaşadığı toplumda kızların kendilerini ifade edebilecekleri başka bir yol bulunmamaktadır. Aslında Austen'ın diğer tüm konularda suskun kalmasının kendisi bile başlı başına bir ifade niteliğindedir, çünkü romanlarındaki bu "yokluklar" hem bu kadınların yaşamlarının ne derece eksik olduğunu kanıtlamakta hem de bir yazar olarak Austen'ın kendi mahrumiyetine tanıklık etmektedir.

Ancak Austen sanatının sınırlarını kendi kendine ilan etmektedir. Dahası bu sınırları kabul edişini hem bir sanatçı hem de bir kadın olarak kendisine sunulan ifade yollarının yıkıcı bir eleştirisini yapmakta kullanıyor olduğunu gizlemek için kullanmaktadır. Çünkü boş edebi yapıtlarla alay etmesi eşit derecede yetersiz toplumsal kurallardan kendini soyutlamasını da ifade etmektedir.

Austen tartışmasız, iki tarafa da çekilebilir sözler, ifade edilenin tam tersinin kastedildiği sohbetler, sadece kafa karıştırmaya yarayan cümleler, dilbilimsel yönden tutarlı olmasına rağmen çözümlenemez veya gereksiz tekrar içeren betimlemeler karşısında büyülenen bir yazardı. Bu konulara merakını Bath'a davet edilmiş arkadaşına anlamsız nasihatler vermekte kararlı amirane Lady Williams'ın betimlendiği *Jack and Alice*'te gözlemleyebiliriz:

"Bu hanımlara eşlik etmek konusunda ne düşündüğünü merak ediyorum: Senin yokluğunda elbette mutsuz hissedeceğim; ancak elbette senin için keyifli bir ziyaret olacak –umarım gidersin, yine de eğer gidersen, bunun benim için ölüm anlamına geleceğine eminim. Umarım yine de ikna olur ve gidersin."

Austen burada neredeyse Mrs. Slipslop ya da (o muhteşem sözcükler kraliçesi) Mrs. Malaprop ya da Tabitha Bramble'ın maskesini takarak, *Frederic ve Elfrida*'nın başında (Elfrida'nın amcası Frederic'in babasıdır, yani Frederic ve Elfrida baba tarafından birinci derece kuzendir) anlatıcının yukarıdaki girizgâhında ortaya çıkan şakacı anlamsızlığa benzer bir saçmalıkla meşgul olmaktadır. *Lesley Castle*'da[79] da durum bundan farklı değildir. (Sevgili Charlotte, güzeliz, çok çok güzel ve en mükemmel olan tarafımız da bu güzelliğin hiç ama hiç farkında olmayışımız.) Austen romanlarına özgü biçimde, gençlik romanlarının birinde genç kadın karakterlerden bir tanesi "eğer bir kitap iyi yazılmışsa bana her vakit çok kısaymış gibi gelir," demekte ve arkadaşından "bana da öyle gelir, tek sorun daha bitirmeden okumaktan sıkılıyor olmam," cevabını alarak ikisinin aynı fikirde olduklarını keşfetmektedir. Austen'ın cümlelerinde bu derece mükemmel olan unsur ise, kadın karakterlerin, bir yandan dil geleneklerini böylesine "hanımefendi" bir sessizlik içerisinde yıkarken, diğer yandan da son derece kabul edilebilir ve dilbilgisel anlamda da zarif ve koşullar ile uyumlu görünmeyi beceriyor olmalarıdır.

[79] (İng.) "Lesley Kalesi". (ç.n.)

Northanger Manastırı (1818) genelleyici iki roman çerçevesi olan *Bildungsroman* ve *Burlesque*'i çağrıştırmasıyla, Austen'ın neden kodlamanın, gizlemenin ya da daha basit haliyle, kastettiği şeyi söylememenin cazibesine kapıldığını ortaya koymaktadır. Bu eğlendirici ve kendi halindeki roman, son bölümünde ataerkilliğe Austen'ın döneminde asla uygun görülmeyecek ve izin verilmeyecek bir suçlamada bulunmaktadır. Gerçekten de roman, Austen'ın ölümünden sonra ilk kez yayımlandığında (çünkü yazar yaşarken romanı basacak bir yayınevi bulamamıştır) eleştirmenleri en çok rahatsız eden unsur romandaki aile reisine dair sert betimleme olmuştur. Edebi selefleriyle kendi çelişkili ilişkisini, kadın kahramanlarının erkeksi bir toplum içindeki savunmasızlıklarını betimlerken canlandırmaya meyilli olduğunu hali hazırda görmüş olduğumuz için, Austen'ın Catherine Morland'ı Bath'taki popüler hayat, balo ve evlilik anlaşmalarına uyumlu kılarken, kadın karakterinin bunu, kadınlar ve roman arasındaki karmaşık ve müphem ilişkiyi anlamak aracılığıyla yapmaya çalışmasının betimlenmiş olmasında şaşılacak bir taraf bulunmamaktadır.

Northanger Manastırı, roman ilerledikçe yankısı devam eden bir cümle ile açılmaktadır: "Catherine Morland'ı bebekliğinde gören hiç kimse bir kahraman olmak için doğduğunu aklına bile getirmezdi. Ve bizim de onda gözlemlediğimiz, romantik olmaktan uzak fiziksel taşkınlık ile sağlıklı görünümüdür." Dahası, bize "erkek çocukların oynadığı tüm oyunları çok sevdiği", "kriketi de yalnızca oyuncak bebeklere değil, çocukluk çağının bir fındık faresine bakmak, kanarya beslemek ya da bir gülü sulamak gibi daha kahramanca keyiflerine de tercih ettiği" söylenir. Kitaplara ve okumaya karşı ihmalkâr, müzik ve resme ise ilgi duymaktan uzak olan Catherine, gürültücü ve vahşidir; kapalı kalmaktan ve temizlikten nefret eder ve evin arkasındaki yemyeşil yokuştan yuvarlanmak kadar sevdiği başka bir şey yoktur. Ancak on beş yaşına geldiğinde saçını sarmaya ve kitap okumaya başlar. "On beş ile on yedi yaşları arasında da bir kadın kahraman olabilmek için eğitilir." Gerçekte de romanın kalan kısmında da kızın "bir kadın kahraman olmak üzere nasıl eğitildiği" belgelenmektedir. Yine de göreceğimiz gibi, Catherine'inki gibi ya da onunkine benzer bir ruh haline sahip başka bir kızı eğitmek yönünde bundan daha rahatsızlık verici ve yapay bir eğitim biçimi bulunmamaktadır.

Şaşkın, kafası karışmış, başkalarını memnun etmek konu-

sunda endişeli ve tüm bunların ötesinde masum ve meraklı bir kız olan Catherine, kadınların topluma ilk kez sunulduğu iki geleneksel yerde bir aşağı bir yukarı yürüyüp durmak zorunda kalacaktır: Bath'taki dans salonunda ve gotik manastırın ara yol ve pasajlarında. Ancak Austen bize durmadan Catherine'in bir kahraman olmak için doğmadığını ve bu bağlamda da sıradan bir kız olduğunu anımsatmaktadır. "Kızlarını kilit altında tutmaya meraklı bir anne ve babanın çocuğu olmanın verdiği sıkıntı nedeniyle" Catherine "ne sone yazabilmektedir" ne de "çizim bilgisine sahiptir." Yaşadığı yerin civarında "tek bir lord olmadığı gibi, bir baron bile" yaşamamaktadır ve Bath'a doğru yola çıktıklarında da kıza "ne soyguncular ne de fırtınalar eşlik eder." Bath'a vardıklarında "Catherine'i görüp, dikkatle seyre dalan tek bir beyefendi bile ortalıkta görünmemekte", "hakkında tek bir fısıltı bile dolaşmamakta ve güzelliğiyle ilgili tek bir yorum bile yapılmamaktadır." Abbey'deki odası gereğinden büyük olmadığı gibi içeride "ne tek bir duvar halısı ne de kadifeler" bulunmaktadır. Austen, Catherine'in, Charlotte Smith ya da Mrs. Radcliffe'in popüler mükemmellik örneklerinde bulunan, inanılması güç becerilerine ulaşamadığını gösteren tüm noktaları gözümüzde canlandırmaktadır. Öyle gözükmektedir ki kadın kahramanlar, sıradan insanlar gibi doğmamakta, aksine canavar gibi üretilmektedir ve yine tıpkı canavarlar gibi onların kaderinde de öz-yıkım vardır. Böylelikle *Northanger Manastırı*, kendi yaşam öyküsünün peşinde koşan bir kızın yine kendisini nasıl bir dizi korkutucu kurgunun tuzağına düşmüş halde bulduğunun ve yine aynı kurguların onu kendi önceliklerinden nasıl yoksun bıraktığının anlatısıdır.

Bu hikâyeleştirme sürecini en açık biçimiyle Bath'ın ilk bölümünde gözlemleriz. Gürültülü ve kalabalık Bath pasajlarının üst katında oturmuş kendisine uygun bir arkadaş beklemekte olan Catherine, yalnızca çocuklarından söz eden Mrs. Thorpe ile kafasını elbiseler, şapkalar, muslin ve kurdelelerle bozmuş Mrs. Allen arasında rahatsız bir konumda oturmaktadır. Hem sosyetik yaşamın hem de aristokrat ve ataerkil toplumda erişkin kadının uygun temsilcileri olan bu iki kadın, Catherine'in içinde süregelen tedirginliğin iki kaynağı olarak ortaya çıkmaktadır. Isabella ve John Thorpe'un gelmesiyle iki kadının kendisini gülünç bir biçimde alıkoyuşundan kurtulan Catherine, içinde bir tür mutluluk duyar. Ancak Mrs. Allen ve Mrs. Thorpe grotesk bir görüntü

çizmekteyse, genç Thorpe'lar da –bu iki genç insan aracılığıyla sosyetik bir genç hanım ya da beyefendi olmanın ne anlama geldiğini gördüğümüz ölçüde– tuhaf karakterlerdir. Isabella intikam hissiyle dolu bir kadın kahramandır. Flört eder, türlü numaralar yapar. Önceki romanda karşımıza çıkan Sophia ve Laura ile aynı kız kardeşlik klanına aittir: Catherine'e duyduğu kardeşçe şefkatin arkasında bile, gizlenemeyen biricik amacına odaklanmış bir kararlılıkla erkek peşinde koşmak bulunmaktadır. Isabella "en hassas ıstıraplarla şekillenmiş çarpık bir gülümseme ve umutsuzluğunu yansıtan alaycı bir ifade" ile kendisini komik duruma düşüren bir tiyatro metnini sürekli oynuyor gibidir. Isabella'nın kadınlık basmakalıplarının içinde kapana kısıldığı kadar, ağabeyi de erkeklik basmakalıplarının tuzağına düşmüştür. Avcı olarak becerisi, muhteşem at arabası, kimseyle karşılaştırılamaz içme kapasitesi ve cesur at sürüşü ile sürekli böbürlenirken bile kendiyle çelişip durmaktadır. Bu durumda Thorpe'lar insanın kendisini bir kadın/erkek kahraman olarak görüyor olmasının kâbusu andıran bir türevini temsil etmekle kalmamakta, Catherine'in saflık ve kırılganlığından faydalanarak kızın hayatını da kabusa çevirmektedirler.

Catherine iki kardeşin kendisine dayattığı türlü kurgunun içinde sıkışıp tutsak kalana dek her iki Thorpe da kıza hem kendi varlığı ile ilgili hem de diğer her konuda yalan söylemekten geri durmazlar. Catherine, Isabella'nın planladığı komplonun piyonu haline gelir; özellikle de Catherine'in bilinçli bir biçimde kurguladığı John Morland ile yaşadığı sözde aşk sözkonusu olduğunda, Catherine'e biçilen rol, baygın ve utangaç Isabella'nın en yakın arkadaşı ve sıradışı olmaktan öteye geçmeyecektir. Isabella, Catherine'e aşk itiraflarını duymak için çaba harcaması ya da sevgilisinden ayrı düşmekle ilgili endişelerini öğrenmeye çalışması için kimi ipuçları sağlar; ancak Catherine bu ipuçlarını takip edemez, çünkü Isabella'nın cümlelerinin ne anlama geldiğini bir türlü çıkaramamaktadır.

Benzer biçimde John Thorpe da, Catherine'i öncelikle kendi aşk tasarılarının nesnesi haline getirdiği, daha sonra da bu uydurma öyküyü daha da ileri götürerek kızı General Tilney'e varlıklı bir varis olarak tanıttığı bir dizi kurmaca inşa eder. John Thorpe kendisiyle ilgili tüm bu öyküleri kurarken Catherine büyük rahatsızlık duyar ve Manastır'a almış olduğu davetin de General

Tilney'nin kendisiyle ilgili aslı olmayan zengin genç varis imajıyla ilgili olduğunu fark etmenin getireceği utançtan da yalnızca konuyla ilgili cehaleti sayesinde kurtulur.

Henry Tilney, Catherine'e "erkeklerin seçme hakkını ellerinde tutarken kadınların da reddetme hakkını ellerinde tuttuklarını" söylerken, eğer kendi cinsine ait reddetme özgürlüğünü elinde tutabilse seçme özgürlüğünden rahatlıkla vazgeçebileceğini söyleyen Clarissa'nın (çok daha trajik koşullar altında) ifade ettiği bir gerçeği dile getirmektedir. Ancak Austen'ın bu parodi niteliğindeki metninde Henry'nin vurguladığı nokta, ana konuları gibi görünen evlilik ve dans hakkında olduğu kadar kurmaca hakkındadır da: Austen kadın kahraman olmanın anlamıyla ilgili kendisine miras bırakılmış öyküleri reddetme gereksinimiyle ne kadar sınırlandırılmışsa, Catherine de diğer karakterlerin klişe öyküleri aracılığı ile aynı derecede sınırlandırılmıştır. Ancak yazarından farklı olarak Catherine, "anlamsız konuşmayı becerecek kadar düzgün konuşamamaktadır." Bu nedenle Thorpe'ların gerçeklik algısının kendisininkiyle çeliştiği –örneğin, "göz önünde olmadığı için" içeri giren herkesin iyi gözlemlenebildiği bir kapının yanına oturduğunda Isabella ile olduğu gibi ya da John Thorpe'a atlarının başına buyrukluğundan söz etmesine rağmen arabanın makul bir hızla ilerleyişinde John Thorpe ile deneyimlediği gibi– durumlarda Isabella susmayı tercih eder. Isabella, tekrar ve tekrar "iki birbirinden tamamı ile farklı anlatıyı nasıl olup da bağdaştıracağını" anlamakta zorluk çekmektedir. Thorpe'ların yanlış yorumlarının ağına düşmüş haldeki genç kız, John Thorpe'u reddedişinin, ona karşı başta hissettiği duygularının zayıflamış olmasından kaynaklandığını iddia eden Isabella'nın savını ancak beceriksiz bir ifade ile çürütmeye çalışacaktır. Gerçekten de Catherine, "Hiç olmamış bir şeyi anlatıyorsun" yanıtını vermenin ötesine geçemez. Catherine, Isabella'nın sürekli ifade ettiği erkek nefreti ile süregelen cilveleri arasındaki, ya da John Thorpe'un Tilney'leri Lansdown Sokağı'ndan yukarı doğru arabalarıyla giderken gördüğü iddiası ile aynı anda kendisinin iki kardeşi yoldan aşağı yürürken görmüş olması arasındaki tutarsızlıkları ancak zaman zaman ve kafa karışıklığı içerisinde fark ederken Austen, iki kardeşin Catherine'in gerçeklik algısını bozmak için söyledikleri yalanların da, bu yalanların kendi döneminin popüler romanlarındaki kaynağının da bilincindedir.

Ancak Austen her ne kadar roman geleneklerinin sahteliğinden nefret etse de, sanatının uygulayıcılarını reddetmemek konusunda ısrarlı olduğunu daha romanın en başında ifade etmektedir. "Roman yazarları arasında yaygın olan ve kendilerinin de benzerlerini ürettikleri eserleri, küçümseyici buluşlar aracılığıyla hoş gördükleri o kibirli ve aptalca tavrı takınmayacağım," demektedir. Roman eleştirmenlerine yönelttiği bu sıradışı eleştiride Goldsmith, Milton, Pope, Prior, Addison, Steele ve Sterne gibi antoloji yazarlarının, ürettikleri eserler özgün ya da edebi olmadığı halde *Cecilia*, *Camilla* ya da *Belinda* gibi kadın yaratıcıların eserlerinden geleneksel olarak üstün tutulduğunun farkında olduğunu açık bir dille ifade etmektedir. Dahası, romana karşı duyulan önyargının ne derece yaygın olduğunu kanıtlamak istercesine (resmi eğitimden yoksun bırakıldıkları için roman okumak zorunda kalan) kendini adamış roman okurlarının bile bu tür küçümser bir tavır içine girmek zorunda kaldıklarını vurgulamaktadır. Beechen Cliff'te Catherine'i romanları küçümserken görürüz. Romanlar Henry Tilney açısından "yeterince zekice değildir", çünkü "beyefendiler" daha iyi kitaplar okurlar" Ancak bu kınama, elbette kendi değerini küçük görmenin biçimlerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Roman, statüden yoksun bırakılmış bir türdür, çünkü aynı kendisi gibi statüden yoksun bırakılmış toplumsal cinsiyet ile yakından ilgilidir. Catherine'in, romanları aşağı türde bir edebiyat biçimi olarak görmesinin altında yatan neden, bu türün kesinlikle kadınlara ait bir alan olagelmesi ve giderek artan bir kadın okur kitlesine sahip olmasıdır. Eser boyunca durmadan, romanların Catherine'e sunduğu yanlış eğitim örnekleri ile karşı karşıya kalırız. Bu romanlar ona, kibirli ve yapmacık klişelerle konuşmayı öğretmekte ve tahmin ettiğinden çok daha karmaşık amaçlara sahip insanlardan, kendilerinden umulması imkânsız ölçüde erdem ya da alçaklık beklemesi yönünde bir beklentiyi perçinlemekte, böylelikle de bir anlamda, genç kız ile çağdaşlarını sıradan ve dünyevi bencillik bağları ile birbirlerine bağlamaktadır. Ancak Austen, roman yazımının "yara almış bir yapı" olduğunu ifade eder ve bu "gurur, cehalet ve moda" nedeniyle haksızca kötülenip, dışlanmış yazınsal türü savunmak için açıkça işe koyulur.

Austen'ın bu tutkulu savunması ilk bakışta düşünüleceği kadar yersiz değildir, çünkü eğer *Northanger Manastırı* romana ait

klişelerin bir parodisi ise, aynı zamanda kendi biçimini kurmak konusunda kendinden önceki geleneklere bel bağlama eğilimiyle de geriye kalan tüm gençlik romanları ile benzerlik taşımaktadır: Catherine Morland'ın en cazip niteliği deneyimsizliğidir. Atıldığı maceralar da Allen'ların nedensiz bir biçimde onu da beraberlerinde seremoni ustası tarafından Henry Tilney ile tanıştırılacağı ve bir tesadüf sonucunda Henry'nin babasının gotik malikânesinde kalmaya davet edileceği Bath'a götürmelerinden kaynaklanmaktadır. Pamela'nın diğer pek çok kardeşi gibi Catherine de rüyalarının erkeği ile evlenir ve bu yolla da kocasının toplumsal mertebesine ulaşmış olur. Başka bir ifadeyle Catherine, Isabella'nın hedeflediği ve bu nedenle de acımasızca cezalandırıldığı iyi bir eş bulma oyununda başarıya ulaşır. Sonunda gerçek bir kadın kahramana uygun biçimde yanlış talibi reddederek hakiki talibe ulaşır ve romanın sonunda çoğu aşk romanında olduğundan daha az mühendislik gerektirmeyen beklediği saadete kavuşur.

Austen, kardeş romancıları savunma biçimi ile ve kendi kadın kahramanının romantik öyküsünün niteliğini aklamak istercesine, Catherine aracılığıyla tarihin ağırbaşlı sayfalarına karşı duyduğu öfkeyi itiraf etmektedir. Catherine, Henry Tilney ve kız kardeşine, "tarihin, kendisine söylediği her şeyin ruhunu incitip yorduğunu" itiraf eder: "Papa ve kralların kavgaları, her sayfada savaşlar ya da salgınlar, hiçbir işe yaramayan adamlar ve tüm bunların ortasında nerdeyse tek bir kadın bile yok. İşte tüm bunlar bana son derece yorucu geliyor."Ancak bu bakış açısı nedeniyle sert bir biçimde eleştirilir; yine de önünde sonunda, söylediklerinde taraf tutan bir yön bulunmamaktadır, çünkü tarihçilerin sunduğu gerçekler ile kadınların özel yaşamları arasında hiçbir yakınlık ya da ilişki yoktur. Dahası Austen bu gerçeği gençlik yıllarında, tarihi anlamak yönünde giriştiği çabanın sonucunda fark etmiştir. Goldsmith'in *History of England*[80] isimli eserinin bir parodisini yazdığında ve ürettiği bu eseri de "taraflı, önyargılı ve cahil bir tarihçi" diyerek imzaladığında, edebi kariyerinin bu erken dönem 'şakasında' şu fikri ile sürmektedir: Catherine'in yazılı tarihte gözlemlediği akıldışılık ve zulüm, çoğu sözde nesnel tarihçinin taraf tutan kindarlığını yansıtmaktadır. Catherine, kendini ve iki arkadaşını İskoçya Kraliçesi Mary'nin yakın çevresinin içinde bu-

[80] (İng.) *İngiltere Tarihi.* (ç.n.)

lana kadar, Austen'ın gündelik endişeleri, tarihi olayların içeriğinden oldukça uzağa düşmektedir. Ve aynısı, tarihin ve tarihi anlatının kadınları yalnızca dolaylı yoldan etkilediğini bilinçli bir biçimde gözler önüne seren *Shirley*'deki Charlotte Brontë, *Middlemarch*'taki George Eliot ve *Yıllar*'daki Virginia Woolf için de geçerlidir. Çünkü bu kadınlar kuşatılmış yaşantılarında kamusal olayları asla birinci elden deneyimleme şansına sahip olmamışlardır.

Austen'a kariyerinin son döneminde, House of Cobourg'un tarihini kaleme alması teklif edildiğinde yazar, tarihi "gerçekliği" ciddiye almayı reddetmiş ve nasıl epik bir şiir yazması olası değilse, tarihi bir romanı yazmasının da olası olmadığını ifade ettikten sonra şöyle devam etmiştir: "Ve eğer bu tarihi devam ettirip kendime ya da başkalarına gülmekten kendimi alıkoymam kaçınılmaz olsaydı, eminim daha ilk bölümü yazıp bitirmeden asılmam gerekirdi." Aynı mektupta "kırsal kasabalardaki ev yaşamı betimlemelerini" uzmanlığının getirdiği, kendinden emin hissiyat aracılığı ile savunabilmektedir. Catherine Morland'ın cehaleti konusunda ise kadın kahramanı ile deneyimlediği duygudaşlık ve özdeşim, belirli konuların kendisine tamamı ile yabancı olduğu yönündeki itirazı aracılığıyla kolaylıkla gözlemlenebilir. Austen, bir mektup arkadaşının resmettiği rahibi betimleyememektedir çünkü:

"Böyle bir adamın sohbeti büyük olasılıkla hakkında hiçbir şey bilmediğim bilim ve felsefe üzerine olmalı, ya da en azından çok sayıda alıntı ve gönderme yaptığı oluyordur ki benim gibi sadece kendi anadilini bilen ve çok az okumuş bir kadın ne alıntı yapabilir ne de bir göndermede bulunabilir. Rahibe hakkını teslim edecek bir kimsenin ya klasik eğitim almış olması ya da en kötü ihtimalle Antik dönem veya modern İngiliz edebiyatı ile bir hayli haşır neşir olmuş olması gerekir ve sanırım ben mümkün olan tüm kibrimle şunu söyleyebilirim ki yazar olmaya yeltenmiş kadınlar arasında en eğitimsiz ve bilgisiz olanıyım."

Dr. Johnson kendisine Latince dersi vermeyi önerdiği vakit, "bir kez öğrendiğinde" hiç bilmemeyi tercih edeceği bir şeye bu kadar zaman harcayamayacağını söyleyerek reddeden Fanny Burney gibi Austen da, bir dereceye kadar, bir hanımefendiye yakışır türdeki cehaleti korumaya çalışmış gibi görünmektedir.

Ancak Austen sadece kadınların yanlış eğitiliyor olduğunu yazmakla ya da kendisini de bu eğitimin bir kurbanı gibi hisset-

mekle kalmaz, *Northanger Manastırı*'nda kültür tarafından belirlenen bu cehalete saldırır da, çünkü "özellikle herhangi bir şey bilecek kadar şansızlığa uğramış bir kadın, sözkonusu bilgiyi mümkün olan en iyi biçimde saklaması gerektiği için de" öfke duymaktadır. "Her ne kadar ahmaklık kadınların kişisel cazibelerini arttırsa da," Austen alaycı bir tonda şu itirafta bulunmaktadır: Bazı erkekler "bir kadında cehaletten daha fazlasını arzu edemeyecek kadar eğitimli ve bilgilidirler." Beechen Cliff'te Henry Tilney doğa manzarası mevzuundan politikaya kaydığında tıpkı Catherine gibi anlatıcı da kıpırdamadan durup bekler. Cehaletin (hem kahraman hem de yazar açısından) bu tür tartışmalara girmeye engel oluşturmadığı zamanlarda görgü kuralları bu görevi yerine getirmektedir. Ancak aynı zamanda Catherine ve Austen'ın ikisi de ulaşamayacakları kadar uzakta konumlanmış tarih ve politika gibi konuların her halükârda böyle bir kopuşla kutsanmaktan uzak düştüğünü fark ederler. George Eliot'ın *Daniel Deronda*'da soracağı gibi Austen da şöyle bir soruyu rahatlıkla yöneltebilirdi: "O yüce piyesin (tarihin) ortasında kızların ve kör algılarının yeri nedir ki?" Ve benzer biçimde bu soruya şu yanıtı verebilirdi: "Bu narin kapların içinde çağlar boyunca insan şefkatinin tüm hazinelerinin doğumu gerçekleşmiştir." Austen, tarih boyunca erkeğin sürdürdüğü politik ve ekonomik faaliyetleri görmezden gelerek erkeksi pozisyonun değişmeyen piyesi olan tarihin, gotik bir romandan daha az kurgu barındırmadığını ima etmektedir. Bunun yanı sıra Austen, asla bir parçası olmadıkları ve sayfalarında da neredeyse hiç yer almadıkları bu kurgusal tarihin kadınlar için önemsiz bir konu olduğunu da ima etmektedir. Virginia Woolf *Üç Gine*'de kızgınlık içerisinde "milliyetçilik (eğitimli erkeğin kız kardeşine) ne ifade eder? İngiltere'den gurur duymak, İngiltere'yi sevmek ve savunmak için bu kadın da erkek kardeşiyle aynı nedenlere sahip midir?" sorusunu yönlendirmektedir. Woolf gibi Austen da kadınların, erkek tarafından yönetilen bu tarihi, bir yabancının gözü açılmış ve hoşnutsuz bakış açısıyla gördüklerine vurgu yapmaktadır.

"İngiltere'den gurur duymak, İngiltere'yi sevmek ve savunmak" için kadınların elinde bulunan nedenleri içeren bu konu, *Northanger Manastırı*'nda gözlemlediğimiz gotik kurguyu gözden geçirmek açısından da önem taşımaktadır. Austen alaya aldığı gotik geleneği topyekûn reddetmek yerine, kadın gotiği üzerinde ye-

niden söz sahibi olabilmek için türü eleştirme yoluna gitmiştir. A. Walton Litz'in gösterdiği üzere Austen, Mrs. Radcliffe'in romanlarındaki egzotik olay yeri seçimini onaylamamaktadır. Çünkü bu tür mekânlar, kadın kahramanın karşı karşıya kaldığı tehlike ile okurun güvenli konumu arasında bir uyuşmazlık olduğuna işaret etmektedir. Austen'ın kadın kahramanı, aynı zamanda bir okur olarak da tanımlanmıştır ve anlatısında da en az Mrs. Radcliffe'in romanlarındaki gerçekler kadar yıkıcı güce sahip gerçeklerle (her ne kadar bunlar daha az melodramatik olsalar da) karşılaşmaktadır. Örneğin Catherine, eski moda bir dolabın içerisinde bir rahibenin öyküsünü aktaran ilginç bir elyazması kadar korkunç bir şey ile karşılaşabilmektedir. Austen, kadın kahramanına bir çamaşırhane listesi buldurması aracılığıyla kadınların mutluluğuna yöneltilmiş gerçek bir tehdide işaret ediyor olabilir mi? Bunun yanı sıra, Catherine ne Mrs. Tinley'yi bir odaya kilitlenmiş halde, kocasının acımasız elinden "kendisine ancak gece boyunca yetecek tatsız bir yemek" alırken bulacağını umarken ne kendi naif kuruntularını ortaya koyarken ne de "General Tilney'den karısını öldürdüğü ya da bir yerde kilit altında tuttuğu yönünde şüphe duyarken, yaşlı adamın karakterine karşı bir günah işlediğinin ya da General'in acımasız doğasını gözünde gereğinden fazla büyüttüğünün" farkına varmaktadır.

Gotik geleneğin unsurlarını, ataerkilliğe yıkıcı bir eleştiri getirmek amacı ile dönüştürme işine girişen Austen, kadın kahramanını Manastır'ın sırrına, bu ata yadigârı malikânenin gizlenmiş gerçeğine, ev sahibi, baba ve general Tilney'nin bütüncül ve rastlantısal gücünün içeriğine sızmaya çalışırken resmetmektedir. Austen kendisine uygun biçimde *North/Anger*[81] diye telaffuz edilen bir kitapta gotik unsurları, kadınların kapatılmışlığı konusunda kardeşi olan diğer kadın romancılarla fikir uyuşmazlığı yaşadığı için değil; kadınların, duvarlardan çok, bu duvarlardan çok daha etkili olan yanlış eğitim yoluyla ve sözel herhangi bir yemin ya da uyarıdan çok, ataların gerçek laneti olan ekonomik bağımlılık yoluyla hapsedildikleri için yeniden yazmaktadır. Austen'ın gotik romanı İngiltere'de geçmektedir, çünkü Robert Hopkins'in de gösterdiği üzere –her ne kadar ataerkil politikalar ile dalga geçip eleştirse de (ve belki de tam da bu nedenle)– *Northanger Manastı-*

[81] (İng.) Kuzey/Öfke. (ç.n.)

n Austen'ın kaleme aldığı romanlar arasında en politik olanıdır. Hopkins'in *Northanger Manastırı*'ndaki siyasi göndermeler üzerine yaptığı inceleme, çıkarcı General'in "kamu yararını gözetmedeki duygusuz eksikliğini" ortaya çıkarmakla kalmaz, aynı zamanda "tüm kışkırtıcı risaleleri inceleyen bir soruşturmacı" olarak rolünü de ortaya koyar. İronik bir biçimde, Henry Tilney'nin "tüm insanlar gönüllü casusların yaşadığı mahallelerle çevrili biçimde yaşadığı için gotik çirkinliklerin asla ortaya çıkmayacağını" ifade ederek İngiltere'ye övgüde bulunması da, Austen'ın "1790'ların ve erken 1800'lerin kâbusu andıran politik dünyası" olarak algıladığı bu dünyada modern bir soruşturmacı rolünü üstlenen General'in deneyimlediği politik paranoya ile birlikte baskıcı yapısına da bir göndermede bulunulduğu anlamına gelmektedir. Austen, romans yazarlarının, kadın savunmasızlığını betimlemedeki sadelikleri bağlamında çok da yanlış bir yolda olmadıklarını ima etmektedir. Bu durumda sözde ya da hakiki cehaletine rağmen Austen, egzotik ve uzak diyarlardaki gotik olay yerinin kötü kahramanını artık İngiltere'ye taşımakta ve orada yaşatmaktadır.

Bu durumda Catherine'in kendine ait bir serveti olmaması nedeniyle General Tilney tarafından evden, hem de cebinde beş kuruş olmadan yetmiş millik yola refakatçisiz gideceğine aldırış etmeksizin atılmış olması daha da büyük bir önem kazanmaktadır. Ellen Moers'ın "İngiliz romanında para ve para kazanma konularının karakteristik olarak erkekten çok kadın öznelere ait olduğu" iddiasında bir abartı olabilir; ancak Austen yine kendine özgü bir biçimde, ataerkil yapının kadınlar üzerindeki denetiminin, kadınların kendi paralarını kazanma ve kendi miras paylarını alma hakkından yoksun bırakılmalarına hangi yollar aracılığıyla bağlı olduğunu incelemektedir. Erkek bir varisin kız kardeşlerini kendi evlerinden yoksun bıraktığı *Akıl ve Sağduyu*'dan, erkek miras usulünün, Bennet ailesinin kızlarına rahat evlilikler yapmaları yönünde bir tehdit oluşturduğu *Gurur ve Önyargı*'ya, kendisine varlıklı bir koca bulamaması durumunda öğretmen olmak zorunda kalacak *Emma*'daki Jane Fairfax'ten dul Mrs. Smith'in yoksullukla verimsiz bir biçimde mücadele ettiği *İkna*'ya kadar Austen, okurlarına İngiltere'deki gelenek ve kanunların (Henry Tilney'nin kızgınlıkla beyan ettiği üzere) bir kadının öldürülmemesi yönünde garanti verseler de, yine bir kadın ya da eşe bu asgari güvence dışında pek de bir şey sunamamakta olduğunu anımsatmaktadır:

Austen'ın gözde yeğenine yazdığı bir mektupta belirttiği üzere, "bekar kadınların fakir kalma ihtimalleri" korkunç derecede yüksektir. Böylelikle Austen tüm romanlarında kadının güçsüz kalmış olmasının altında yatan evlilik yapması yönündeki maddi baskıyı, miras hukukundaki adaletsizlikleri, resmi eğitim hakkı verilmemiş kadınların cehaletini, bir kadın mirasçı ya da dulun psikolojik kırılganlığını, bir kız kurusunun sömürüye açık bağımlılığını, hiçbir işi olmayan bir hanımefendinin iç sıkıntısını incelemektedir ve tüm bu durumlara içkin olan güçsüzlük, Catherine'in içine girmeyi başardığı İngiliz sosyetesinin zarif ve kibar yüzeyinin ardındaki sırrın da bir parçasıdır. Austen'ın diğer kahramanları gibi o da çoğu kadının "(evin) sözde sahibesi" olan ve "gerçek gücü bulunmayan" Eleanor Tilney'ye benzediğini fark edecektir.

Catherine'in, Tilney'lerin temsil ettiği biçimiyle aile kurumunun iflas etmiş baskıcı bir kurum olduğunu fark edişi, Austen'ın diğer pek çok kadın kahramanının keşifleriyle de örtüşmektedir. Özellikle Catherine'in onursuz ve duygusuz olmasına rağmen General Tilney'nin ev halkını sürekli bir biçimde denetliyor olduğunu fark edişi ile Elizabeth Bennet'ın babasının kütüphaneye kapanmasının ardındaki yıkıcı ve bencilce niteliği anlaması ya da Emma Woodhouse'un müzmin hasta babasının kızının bütün ilgisini kendi üzerinde tutmak yönündeki bencil isteğinin kendi bencilliğine de katkıda bulunduğunu fark etmesi ile eşdeğerdir. Ancak hepsinden çok, Catherine'in General Tilney'nin açgözlülük ve zorbalığını fark edişi ile Fanny Price'ın Bertram ailesinin reisinin sadece hatalı ve katı olmadığını, bunların yanı sıra amaçları doğrultusunda açgözlü ve çıkarcı olduğunu da fark edişi ile örtüşmektedir. Bu durumda Austen'ın geç dönem kadın kahramanlarının hepsi, babanın başarısızlığa uğrayışını, ataerkil hiyerarşinin boşluğunu ve Mary Burgan'ın da göstermiş olduğu üzere, toplumun temel psikolojik ve ekonomik birimi olarak ailenin yetersizliğini keşfetmeleri bağlamında Catherine Morland'a benzemektedir, denebilir.

Evin bütçesini denetleyen tüm bu babalar, çocuklarına ayakta kalmayı öğretebilmeleri bağlamında farklı açılardan yetersizdirler. Mr. Woodhouse ailesini ve misafirlerini aç bırakırken, Sör Walter Elliot kızlarına bir akşam yemeği tedarik edemeyecek durumdadır. Sör Thomas Bertram da kendi sofrasının zarafeti ile o kadar meşguldür ki çocuklarının tek istediği bu zengin sofradan

bir an evvel kaçıp kurtulmaktır. Titiz gurme General Tilney "yeterince büyük bir yemek odasını hayatın gerekliliklerinden biri olarak görmektedir; ancak okur, General'in iştahı konusunda hiçbir endişe taşımaz ve yönettiği yemekli toplantılar da hem çocuklarının hem de misafirlerinin yoksunluğuna tanıklık etmenin ötesinde bir anlam barındırmaz. General'in masasında bu yaşlı adamın kesintisiz ilgisi nedeniyle baskı altında olduğunu hisseden Catherine, "her ne kadar aksi gibi gözükse de kendisi ile daha az ilgilenilse o masada olduğundan daha değersiz hissetmeyeceğinden şüphelendiğini" söylemektedir. Catherine'i General ile ilgili en çok şaşırtan konu ise adamın "olumlu bir şey söylerken bile nedense başka bir şey kastediyor" olmasıdır. Aslında *Northanger Manastırı*'nda Austen, Catherine'in General'in manastırında değil de adamın Catherine'i bir mirasçı olarak algıladığı ve dolayısıyla da küçük oğlu için uygun bir gelin adayı olarak gördüğü öykünün kurgusunda tuzağa düştüğünü göstererek, gotik romanı bu bakımdan da yeniden tanımlanmıştır. Bunun yanı sıra her ne kadar ilki kadar açık bir biçimde olmasa da Catherine, General'in çocuklarının yaptığı yorumların da tuzağına düşmüştür.

Beechen Cliff olayından önce bile Elinor Tilney, Catherine için "evde bulunmamaktadır" Bu beyanın hemen ardından Catherine, Elinor'u babasıyla birlikte evden çıkarken görür. Dahası Catherine Beechen Cliff'te de kendi dilinin anlaşılmadığını fark eder. Tüm eleştirmenler "hatalarını düzeltmesi" konusunda Henry Tilney ile taraf olsa da, Catherine'in kendi savunmasından da açıkça belli olduğu üzere, kullandığı dil kendi bakış açısını yansıtmaktadır. Örneğin "öğretmek" kelimesinin yerine "işkence" kelimesini kullanır, çünkü o, Henry Tilney'nin hiç deneyimlemediği bir tecrübeye sahiptir:

"Öğrenmek yerine işkence kelimesini kullandığım için aptal olduğumu düşünüyorsun; ancak zavallı küçük çocukların önce alfabeyi sonra da hecelemeyi öğrenmelerini dinlemeye benim kadar alışık olsan ya da benim hayatım boyunca, hem de her gün kendi evimde gördüğüm gibi, çocukların tüm bir sabah boyunca ne kadar aptallaşabileceklerini ve bu sürecin sonunda zavallı annemin ne kadar yorulduğunu bilsen, sen de kimi vakit işkence ve öğrenme kelimelerinin eş anlamlı kullanılmalarına izin verirdin."

Bu dilbilimsel tartışmanın hemen ardından Catherine, Tilney kardeşlerin karşılarında uzanmakta olan "taşrayı, resim yapmaya

alışık kimselerin gözleriyle incelemelerini" izlerken bir yandan da "kendisine neredeyse hiçbir anlam ifade etmeyen cümlelerle" konuşmalarını dinler. Dahası "duyduklarından anlayabildiği kadarının da resim konusunda daha önceden öğrendiği tek tük kavramla çeliştiğine" ikna olmuş haldedir. Açıktır ki, kendi gözüyle gördüklerinden ve anladıklarından şüphe etmesine neden olan eğitim de bir tür işkencedir. Ve Bath'ta Henry'nin bakış açısını kendi isteğiyle benimsediği ve "Henry Tilney asla yanılıyor olamaz" düşüncesiyle kendi kendini eğlendirdiği kişiliğini kaybetme sürecindeki kurban konumunu bu unsur daha da perçinlemektedir.

Her ne kadar Tilney'ler hiçbir şekilde Thorpe'lar kadar iki yüzlü ve baskıcı olmasa da, iki kardeş de Catherine'in yorumlarının geçersizliği konusunda aklı karışmış kızın duyduğu endişeye katkıda bulunmaktadırlar. Henry onunla ne vakit konuşsa, alaycı bir tavırla Catherine'e "kadın kahraman" muamelesi yapmakta ve dolayısıyla da genç kadını dil ve olay örgüsü klişeleri ile çevrelemektedir. Bath'ta bir dans esnasında tanıştıklarında Catherine'in günlüğünde zayıf bir figür olarak yer alacağından endişe ettiğini iddia etse de ve her ne kadar Henry'nin bu alaycı tavrı, her kızın kahramanlıktan uzak hayatını ve en sıkıcı detaylarıyla dolu sayfalarca kâğıdı da içinde barındıran duygusal romanları hedef alsa da, genç adamın bu ifadesi genç kızın varlığını yersiz bir çabayla yanlış yorumlamakta ve kafasını karıştırmaktadır. Northanger'da Henry'ye kız kardeşinin kendisine bir sümbülü nasıl seveceğini öğrettiğini söylediğinde genç adam övgü dolu bir üslup eşliğinde Catherine'e şu cevabı verir: "Çiçek sevgisi kırlarda vakit geçirmenin bir yolu olduğu ve başka koşullarda yapmayacağınız fiziksel egzersizi cazip kıldığı için sizin cinsinize uygundur!" Kızın dışarıda her vakit mutlu olduğunu bilsek dahi, Catherine yine de kendi kendine sessizce "Annem hiç içeri girmememden yakınır," demekle yetinir. Bununla birlikte, Katrin Ristkok Burlin'in de belirttiği üzere, Manastır'da Catherine'i gerçek anlamda şaşkına çevirmekle tehdit eden olay örgüsünün sağlayıcısı da Henry'den başkası değildir. Austen'ın olgunluk dönemi romanlarındaki tüm babalar gibi bir yazarın "kendi" karakterlerine yapacağı üzere çocuklarını izleyip denetleyen General Tilney'den başkası olmasa da, doğayı estetik bir gözle izlemeyi ve babasının oğlu olarak Catherine'i kızaklı panjurları, antika duvar halıları, kasvetli geçitleri,

cenaze yatakları ve Manastır'ın perili holleriyle yazdığı gotik öykünün içine hapseden Henry Tilney'den başkası değildir.

Elbette Austen'ın sanatçıyı genç bir adam olarak resmedişi edebi manipülasyonun tehlikelerine vurgu yapsa da, Henry'nin minyatür gotik öyküsü açık biçimde burlesk bir nitelik barındırmaktadır ve aldatılması kolay Catherine dışında hiç kimse böyle bir öykünün içine bir an bile düşmeyecektir. Dahası, burada romanın iki ayrı parçaya bölündüğünü keşfeden birçok eleştirmen, romanın bu yönüyle ilgili rahatsızlık duymaktadır. Ancak bu iki bölümde, Bath bölümündeki gerçekçilik ile Manastır bölümündeki sahnelere içkin burlesk unsur arasındaki karşıtlık Manastır'da edebi kültürün içine düşen, nesir tarafından etrafı çevrilen Catherine'in ikinci bölümdeki bu zorunlu yön değişikliğinin yarattığı karşıtlık kadar ayırt edici nitelikte değildir. Özgün durumunda kriket, beyzbol ve ata binmeyi tercih eden genç kadın, Henry Tilney'nin olay örgüsünün heyecanına kapılır, çünkü bu örgü Catherine'in Gray ve Pope'u incelemesiyle başlayan, Isabella ile kendini odaya kapayıp roman okumalarıyla devam eden ve kendisine bir yazı masası alıp Manastır'a giderken de sırayı yanında götürmesiyle süren bir kadın kahraman olma yönündeki eğitiminde son noktayı oluşturan adımdır. Açıkça görülmektedir ki Catherine'i Henry Tilney'ye doğru çeken, adamın canlı edebi doğasıdır; ne de olsa Henry kitaplarla yakından ilişkili, "yüzlerce" roman okumuş bir adamdır. Henry, Catherine gibi genç kadınların kadın düşmanlığı içeren basmakalıplar ile donanmalarını sağlayacak "yüzlerce" roman okumuştur. Manastır'daki odası kitap, silah ve asker parkalarıyla dolu olan bu adam "genç hanımlar" konusunda da uzmandır.

Henry, "herkes güzel harflerle yazmanın kadınlara ait bir ayrıcalık olduğunu kabul eder," demektedir ve "yazılan konu hakkında genel bir yetersizlik, noktalama işaretleri konusunda dikkatsizlik ve dilbilgisi konusunda cehalet" dışında kadın üslubunu hatasız bulduğunu da eklemektedir. Kendisinin "sadece düşüncelerinin berraklığıyla değil, ruhun cömertliğiyle de bir beyefendi olduğunu" gösteren Henry'nin "hemcinslerinin" kadınların "kavrayış seviyesine inmeyi hor görme âdetlerine" tahammülü yoktur. Dahası Henry'ye göre "belki de kadınların yetenekleri ne sağlam ne keskin ne güçlü ne de titizdir. Ve yine belki de kadınlar yalnızca gözlem yapma, ayırt etme, yargıya varma, ateş, deha ve zekâ

arzulamaktadırlar. Bu durumda tüm çekici canlılığı ile birlikte Henry Tilney'nin kadın düşmanlığı, edebi otoritesi ile yakından ilişkilidir; öyle ki Manastır ile ilgili öyküsünün Catherine'e "tıpkı bir kitap gibi" gelmesiyle bir karakter olarak kendi statüsünü en sonunda sorgusuz kabul etmiş ve "korkunç" romanın içinde kilitli kalmaya mahkûm olmuştur.

Yine de Catherine'in hayal gücü de önümüzde beliren olay örgüsü ve Henry'nin kendisine biçtiği rol ile birlikte yola çıkıp kaçtığı için, sözkonusu genç kadın, yazarından kurtulmayı başaran karakter örnekleri arasında ilklerden biridir. Özellikle Catherine'in canlandırdığı rol, bir seri korkutucu, gotik macera içermektedir. Birbirini takip eden birkaç uykusuz gece boyunca titreyip ter dökerken, kendisine "vaktinden evvel gelen şiddeti" çağrıştıran sandıkların kırık kulpları ile ve "gizlenmiş sırları" ortaya çıkarma sözü veren "tuhaf şifreler" ile saplantılı bir psikolojiye bürünür. Gelmek üzere olan bir kötülüğün ya da kötü talihin ipuçlarını ararken kendini sıradan bir dolabın kapağı açılmadığında bile korkuya kapılmış halde bulur. Sabah olduğunda dolabı kendisinin kilitlediğini fark eder ve daha da kötüsü Mrs. Tilney'nin manastırda kilit altında tutulduğuna kendi kendini ikna etmekle kalmayıp, kendini anıtın önünde ölmüş kadının anısı için ağlarken bulur. Ancak bu anıta karşın Mrs. Tilney'nin ölmüş olduğuna ikna olmaz, çünkü balmumundan yapılmış bir figürün rahatlıkla gerçek cesedin yerine aile mezarlığına konulabileceğini bilmektedir. Catherine, General'in günahını belgeleyecek kayıp elyazmasına ulaşamadığında, adamın kimliğinin tespit edilmesine neden olacak bir ipucunu arkasında bırakmayacak kadar akıllı olduğunu düşünerek duyduğu şüphenin geçerliliğinden daha da emin olur.

Elbette bundan daha da basiti, *Northanger Manastırı*'nın bu bölümünün, kızlar gotik romanın gülünç beklenti ve standartlarını içselleştirdiklerinde, bunun meydana getirdiği yanılgıları ispat ediyor nitelikte olmasıdır. Ancak rüyalarındaki adamın evine, tam da bir kadın kahramana yakışır bir biçimde geldiği anda deneyimlediği endişeyi, benlik algısıyla ilgili kötü düşüncelerin ve hem akıl almaz hem de çelişkili davranış biçimlerinin ne kadar sık bir biçimde yakasına yapıştığını anımsayarak değerlendirirsek, Catherine'in kafa karışıklığını ifade eden hisler daha da anlaşılır hale gelecektir. Kadın kahraman olarak doğulmadığına ve bu statü sonradan oluşturulduğuna göre, bir kadın kahramanı 'kurmak',

tüm bu akıl almaz kurgulara doğal olmayan bir rıza gösterildiğini ima ediyor olabilir; bir diğer deyişle Austen, kahraman konumuna gelen kızın delirmeyecekse bile hasta olacağını ima etmektedir. İşte genç bir hanımın üstünü başını düzeltmek, okumak, alışveriş yapmak ve rüya görmek konularındaki duygusal eğitiminin doğal sonucu tam da budur. Catherine, daha henüz Bath'tayken arkadaş ve akrabalarının birbiriyle çelişen iddiaları arasında kalmış ve "tutulmamış sözler ile kırık kemerler, faytonlar, sahte süsler, Tilney'ler ve gizli kapılar" üzerine sanki Pope'un çılgın Melankoli Mağarası'nda yaşıyormuşçasına düşünüp durmuştur.

Ancak daha sonrasında, Catherine Manastır'da geceleyin tek başına dolaşırken, genç kadının en sonunda kendi gerçek öyküsünün arayışına girdiği de söylenebilir. Catherine kendi geleceğinin sırrını çözecek sırrı, kayıp bir kadının geçmişteki kaderini ortaya çıkartmak yoluyla bulacağına inanmaktadır. Bir sonraki Mrs. Tilney olmayı amaçlayan Catherine, anlaşılır bir biçimde kendisinden önceki Mrs. Tilney figürünü saplantı haline getirmiştir. Burada Austen'ın kullandığı parodi tonuna rağmen kızın bu yanılsamasının üzerine ciddiyetle eğilecek olursak, neden Mrs. Tilney'nin Catherine'in bir imgesi olduğunu da anlamlandırabiliriz. Nedenini bilmese de General'in evinde kendisini kapatılmış ve sınırlandırılmış hisseden Catherine, kendi mağduriyeti konusunda hissettiklerini, Mrs. Tilney'nin yumuşak çehreli ölümü temsil etmesiyle birlikte (ve büyük olasılıkla kadın yaşarken de aynı ölümden söz edilebilir) bir çerçeveye yerleştirmiş halde bulur. Bu resim de, tıpkı sahip olduğu şans gibi, Manastır'da hiçbir destek görmemiş Mrs. Tilney ile ilgili hayalinde canlandırdığı gerçekliği yansıtmaktadır. Mary Elizabeth Coleridge'in *The Other Side of the Mirror* isimli şiirinde ifade ettiği gibi, Catherine'in bu hapsedilmiş ve susturulmuş kadın ile yüzleştiğinde fark ettiği tek şey "kendisinin de ona benzediğidir" Burada önemli olan ise, bu hapsedilmiş kadın mahkûmun öyküsünün sadece Catherine'e ait olan tek öykü olmasıdır ve aynı zamanda bu öykü, Catherine'in "gönüllü olarak ürettiği kendi kuruntularının ürünü" olduğunu itiraf ederek bir an evvel terk etmesi gereken bir öyküdür. Ancak bu da sadece Catherine'in kendi kendisinden nefret etmesine neden olacaktır.

Eğer General Tilney bir manipülasyon ustasıysa, bu durumda Catherine Morland da, George Levine'in de göstermiş olduğu

üzere "işe yeni başlamış bir canavardır" ve bu canavar Austen'ın çağdaşı Mary Shelley'nin yakasını bırakmayan canavardan pek de farklı değildir. Ancak Levine'in iddia ettiği gibi Catherine'in ucubeliği toplumsal ve ahlaki düzen tarafından dayatılan sınırlardan farklı gelişen toplumsal yükselme istediğinden kaynaklanmamaktadır. Sözkonusu ucube nitelik, aynı zamanda kendisine ait bir öykünün peşine düşmüş olmasından da kaynaklanmaktadır. Hayal gücü kuvvetli ve duyarlı bir yapıya sahip Catherine, gerçekten de kendi yaşamöyküsünün kahramanı, kendi öyküsünün yazarı olabileceğine ve bu yolla da kendi gerçekliğini tanımlayıp denetleyebileceğine inanmaktadır. Ancak tıpkı Mary Shelley'nin canavarı gibi o da başka bir kimsenin yarattığı bir varlık olan kendisi ile anlaşmaya varmak, sevimsiz bir olay örgüsünün içinde tuzağa düşmüş bir karakter olduğu gerçeğiyle yüzleşmek zorunda kalacaktır. Gerçekte o da, tıpkı Mary Shelley'nin canavarı gibi kendi kültürünün işaretlerine anlam verememektedir ve bu düş kırıklığı da kısmen de olsa acı çeken, açlıktan ölmek üzere olan Mrs. Tilney ile ilgili kurduğu öyküde yansımasını bulmaktadır. Kendisini kadın mahkûmu özgürlüğüne kavuştururken hayal ediyor olması, yanılgısının sadece bir kısmını meydana getirmektedir, çünkü Catherine'in kaderinde sadece Ellen Moers'ın *hereonism*[82] olarak ifade ettiği statüden düşme sorunsalı yoktur; o aynı zamanda yazarlık ve otorite sahibi olma statülerini de kaybedecektir: Sözkonusu kaderde kurgu yapma girişimindeki nezaketsizliği fark etmek de vardır. Kendisiyle alay eden edebi sorunları anlamaya çalışan ve kendi rahatsızlığının gizli kaynağına inmek için yollar arayan Catherine'i sadece Mary Shelley'nin canavarına değil, aynı zamanda Catherine Earnshaw, Jane Eyre ve Dorothea Brooke gibi karakterleri isyankâr ve tatminsiz soruşturmalara da bağlayan merak unsurunun harekete geçirdiğini ileride göreceğiz.

İlk önce Thorpe'lar daha sonra da Tilney'ler nedeniyle şaşkına dönmüş Catherine Morland anlaşılır bir biçimde kendi ötekiliğine dair duygularla yüklüdür ve hapsedilmiş eşin öyküsü de kızın tüm öfkesinin ve kendine acımaya dair diğer tüm duygularının topyekûn ortaya çıkmasına neden olur. Ancak gücünü en ağır biçimde kaybettiği an, aynı zamanda "aydınlandığı" ve "macera hayallerinin" sona erdiği andır da. Öykü anlatıcılığından feragat

[82] (İng.) Kadın kahramanlık. (ç.n.)

etmek zorunda kalan Catherine için "günlük yaşama dair endişeler, maceranın işaret ve uyarıları başladığında" olgunlaşır. Öncelikle hırslı ikiz Isabella her anlamda cezalandırılmalı ve tüm korkunç emelleri su üstüne çıkarılmalıdır. Henry Tilney, Catherine'e "Isabella'yı kaybettiğinde kendinden bir parçayı kaybediyorsun," dediğinde espri yapmaktadır; ancak yine de bu yorum eksiktir, çünkü Isabella, Catherine'in kendini bir kadın kahraman olarak kurmak amacının en saf halini temsil etmektedir. Bu nedenle, Isabella'nın servet peşinde koşması ve bu isteğin Yüzbaşı Tilney ile evlenme yolunda ortaya çıkarttığı zorluklar konuşulduğunda Catherine, kendisiyle ilgili bir endişe de yaşar, çünkü "en az Isabella kadar önemsiz ve parasız olduğunu" kendine itiraf etmek zorunda kalır.

Isabella'nın hakikati anlatmak yönündeki sözlü son girişimi de başarısızlıkla sonuçlanır. Isabella'nın anlatı dilindeki tutarsızlık ve yapaylık Catherine'in bile bu söylemin düzmece olduğunu fark etmesine neden olur. Böylelikle, "Isabella'dan ve Isabella'yı bir vakit sevmiş olmaktan" bile utanç duyan Catherine, günlük yaşam endişelerini ayırt etmeye başlar. Aynı biçimde genç kadının kendi düşüşü de Isabella'nınkine yakın bir nitelikte olacaktır. General'in evinden uzaklaştırılmasıyla birlikte artık önceki hayallerine oranla daha gerçek, hayata dair ve elle tutulur bir keder ve endişe deneyimlemektedir. Catherine daha önceden Henry tarafından "merak ve korkularının yersiz olduğuna" ikna edilmiştir; ancak şimdi Henry'nin sadece Isabella'nın öyküsüyle ilgili hissiyatında değil (çünkü böyle sona ereceğini hesaba katmamıştır), aynı zamanda Catherine'i algılayışında da hataya düşmüş olduğunu fark eder. Catherine'in duyduğu en büyük acılarından bir tanesi de, kendisi en başından beri Henry ile ilgili hislerinde yanılmazken, General ile ilgili korkularının "sadece" hayali olduğunu söylediğinde onun düşüncesine teslim olmuş olmasıdır.

Özetle tüm bu nedenlerle *Northanger Manastırı*, Mrs. Radcliffe'in anlattığı herhangi bir öykü kadar korkutucu niteliğe sahip gotik bir öyküdür. Tasvir ettiği kötülük, Charlotte Perkins Gilman, Phyllis Chesler ve Sylvia Plath kadar birbirinden farklı yazarların betimlediği dehşetin, bir kadın tehlikeye dair kendi hissiyatını umursamamaya zorlandığında ve konumuyla ilgili algısıyla çelişen bir durumu gerçeğin kendisi olarak kabul ettiğinde ortaya çıkan korku ile kendinden nefret etme hissinin kendisidir. Bun-

dan daha güçten düşürücü olmasa dahi kesinlikle daha dramatik olan ise, kendi içsellik ve gerçekliğinin yerine Henry'nin yetersiz yargılarını koyduğunu fark ettiğinde, Catherine'in yaşadığı kafa karışıklığını ortaya koyacak çok sayıda örnek bulunmasıdır. Catherine'in kaçınılmaz bir kafa karışıklığı yaşamasına neden olan beyin yıkama süreci, bir tür delirme sürecine maruz bırakılmış kadınları acı bir biçimde küçük düşürmüştür. Florence Rush bu şekilde delirtilmiş bir kadının anlatıldığı meşhur Ingrid Bergman filmine yaptığı bir göndermede sözkonusu durumu *gaslighting*[83] olarak nitelemiştir.

Emekliliğe ayrılmış bir kadın kahramanın, yuvasına itibarını kurtarmış bir biçimde dönmesi "tüm yazar ve okurlar için bir 'sevinç kaynağı'" olacakken Austen, "ben kahramanımı evine yalnız ve utanç içinde getirdim," diyerek bir itirafta bulunmaktadır. Catherine'in "susup yalnız kalmak" dışında yapacak hiçbir şeyi yoktur. Böylelikle Catherine, bir öykü ya da en azından bir bakış açısına sahip olma girişiminden vazgeçerek Elinor'a bir mektup yazar. Henry'nin bu mektubu okuma şansını elde etmesi durumunda genç adama acı çektirmemeyi de hesaba katar. Pamuk Prenses'ten *Summer Before the Dark*'ın[84] başında çaydanlığın kaynamasını bekleyen Kate Brown'a kadar birçok kadın kahraman gibi Catherine'in yapabileceği tek şey de oturup beklemekten ibarettir:

"Ne yerinde durabiliyordu ne de kendini on dakika için bile olsa bir işe verebiliyordu. Tekrar ve tekrar bahçede ya da meyveliğin etrafında sanki sadece hareket etmek ister gibi dolaşıyordu. Ve öyle görünüyordu ki salonda bir süre oturmaktansa sürekli evin etrafında dolaşabilirdi."

"Annesi Catherine'e *The Mirror*[85] adında ahlak üzerine makalelerin bulunduğu bir kitap vermişti ve bu kitap genç kadının "sessizlik ve üzüntüsüne" uygun öyküler anlatması nedeniyle macera romanlarının yerini almıştı." Catherine, bu cam tabutun içinden "genç adama duyduğu sevgi ve beğeni ve Henry'nin de bu duygular karşısında Catherine'e hissettiği minnettarlık" nedeniyle kurtarılacaktır.

[83] (İng.) Kurbana yanlış bilgi vermek yoluyla kendinden şüphe etmesini sağlamak üzerine kurulu bir tür psikolojik şiddet türü. (ç.n.)

[84] (İng.) Karanlıktan Önceki Yaz. (ç.n.)

[85] (İng.) Ayna. (ç.n.)

Henry'nin tüm hatalarına ve Catherine üzerindeki otoritesinin yaratacağı kaçınılmaz baskıya rağmen Papaz Evi, General Tilney'nin evinden de aile evinden de daha keyifli bir yaşam alanı olacaktır. Papaz Evi'nin düzgün odalarında bir zamanlar yeşil bayırlardan yuvarlanmaktan büyük keyif alan genç kadın, camın ötesindeki bereketli çayırlara, şöyle bir olsa da en azından bakabilecektir. Başka bir deyişle, Catherine'in gelecekteki evi, kadınların kendi toplumlarında rahatça var olabilecekleri alanların bulunduğu sözünü vermektedir. Austen, Elinor Tilney'yi bile, uşağı çamaşır listesini manastırda unutan beyefendi ile evlendirerek "Northanger Manastırı gibi bir evin kötülüklerinden" uzağa taşıyacaktır. Ancak bu mutlu son her iki kadının aldığı eğitimden kaynaklanmamaktadır, çünkü Austen'ın ima ettiği üzere, her iki kadın da Manastır'ın sırrını son derece kafa karıştırıcı bulmaktadır. Bu bağlamda Catherine'in kaderinin kendisinden sonra gelecek olan kadın karakterlerin kaderinin habercisi olduğunu göreceğiz. Bu kadın karakterlerin büyük bir çoğunluğu, kendi gayretine dikkat çeken ve bu yolla da bu kadar yardımseverlikle korunmayan kadınların yaşamlarının aynı derecede iyi sonuçlara ulaşıp ulaşmadığını merak etmemize neden olan bir anlatıcının yönlendirmesi sonucunda bu yıkıcı özelliklerinden vazgeçecek ve böylelikle yazarları tarafından kurtarılacaklardır.

Geçmişteki Mrs. Tilney'nin evliliği bizi aynı zamanda gelecekteki Mrs. Tilney'nin mutluluk beklentisini merak etmeye sevk etse de, Austen kadın itaatini idealize eden bu kalıtsal edebi yapıya bağlılığı aracılığıyla, isyankâr temsili duygudaşlığını mükemmel bir biçimde dengelemiştir. Aynı zamanda birer okur olan karakterlerinden kuvvetli bir destek alan Austen'ın tüm erken dönem parodileri, yazarın olgunluk dönemi romanlarındaki en önemli mesele olan kadın tasavvuru konusuna işaret eder. Ancak romancının, Harold Bloom'un "geç kalmışlık" diyebileceği durumun bilincinde olduğuna en kuvvetli biçimde işaret eden romanı *Northanger Manastırı*'dır. Bu "geç kalmışlık" Austen'ın kendisini bir kadın ve dolayısıyla da ikincil derecede önemli bir varlık olarak tanımlamasıyla da ayrılmaz bir biçimde ilişkilidir. Catherine Morland'ın sadece bir okur olarak kalmış olması gibi Austen da kendini önemsiz romanların "basit" bir yorumcu ve eleştirmeni olarak sunmakta ve bu yolla da kurmadığı bir kurgu evinde yaşamaya istekli olduğunu alçakgönüllülükle göstermektedir.

5. JANE AUSTEN'IN ANAÖYKÜSÜ (VE ÖYKÜNÜN GİZLİ AJANLARI)

Muhtaç bir bıçak bileyicisi gibiyim. Anlatacak hiçbir öykûm yok.
Maria Edgeworth

Olasılıkta yaşıyorum
Nesirden daha güzel bir ev
Daha çok penceresi
Daha üstün nitelikte kapıları var
Emily Dickinson

...bayılma biçimleri mümkün olduğu kadar çeşitlilik göstermeli; bu yolla dikkati başka yöne çekmek mümkün olabilir.
The Girls' Book of Diversions (ca. 1840)

Sappho'dan bendenize kadar kadınların kaderini düşünün. Böyle bir şeyi tartışmak bile kadınlıktan uzak.
Carolyn Kizer

Jane Austen, "bir hanım" yazar olmaya içkin gerilimleri deneyimlerken yalnız değildi. *Northanger Manastırı*'nda Maria Edgeworth gibi edebiyatçı kadınlar romancı statülerinden dolayı utanç duyduklarında, onlara kibarca nasihatte bulunarak bu noktaya vurgu yapmaktadır. Burada ilginç olan, Austen'ın Edgeworth için merkezi önem taşıyan bu sorunu analiz etmeye oldukça yaklaşmış olmasıdır. Edgeworth kendi "kadın" yazınını sürekli bir biçimde babasının pedagojik açıdan kulağa oldukça mantıklı gelen yönlendirmeleri çerçevesinde yargılamış, dahası küçümsemiştir. İlk epigrafımız aracılığıyla göstermeyi umduğumuz üzere, Maria

Edgeworth'ün kendisine ait bir öyküsünün olmadığına dair inancı, Catherine Morland'ın kendine ait tarihi bir isimden ve yine kendisinin yazdığı önemli bir öyküden yoksun olması nedenleriyle kendi düşkün kadınlık durumunu kabullenişini yansıtmaktadır. Ancak Edgeworth'ün kendisini muhtaç bir bıçak bileyici olarak algılayışı, incitici yorumlar yapmak yönünde bir potansiyele işaret etmektedir ki bu potansiyel de Virginia Woolf'un, Austen'ın "karakterlerinin kafasını kesmekten aldığı zevk" olarak adlandırdığı durumdan uzağa düşmemektedir. Bunun yanı sıra, Austen'ın General Tilney'ye duyduğu tepki –oldukça saldırgan bir tavır ile resim ve doğadan fışkırmış gibi– yazarın daha sonraki kitaplarında erkek iktidarıyla ilgili sağduyusunu yansıtmakta olduğu için Maria Edgeworth'ün kariyeri, Austen'ın olgunlaşma başarısının başlangıcını oluşturması açısından göz önünde bulundurmaya değerdir.

Her ne kadar kendi döneminin en popüler ve etkili romancılarından biri olsa da, Austen'ın ağzı sıkı ve alçak gönüllü karakteri, Maria Edgeworth'ünkiyle boy ölçüşecek niteliktedir. Bu da kimi diğer edebiyatçılar ile birlikte Byron'ın da şöyle bir gözlemde bulunmasına neden olabilecek bir niteliktir: "Kimse onun adını yazmayı bile becerebileceğini tahmin edemezdi; buna karşılık babası da, iş kendi yazınına geldiğinde, başka bir şey yazamadığını itiraf etmektense başka hiçbir şey yazmaya değmezmiş gibi konuşurdu." Son zamanlarda yazarın yaşamını kaleme alan biyografi yazarları açısından bakıldığında, Edgeworth ismi bugün bile hükmedici bencilliği nedeniyle tanıştığı pek çok kimseyi ya eğlendiren ya da rahatsızlık duymalarına neden olan baba Richard Lovell Edgeworth ile aynı anlama gelmektedir. Ve her ne kadar Marilyn Butler, Richard Edgeworth'ün masum bir çocuk üzerine deneyler yapan vicdansız Svengali gibi algılanmaması gerektiğini ifade etse de, sözkonusu baba kızının gönüllü adanmışlığının bile yeteneğini engelleyip sınırlayabileceğini ve bu yolla da yavaş yavaş ortaya çıkmakta olan yazar açısından açıkça ortaya konmuş bir baskının yaratacağından çok daha karmaşık bir sorun yaratmış olabileceğini fark etmemiş gibi gözükmektedir. Richard Edgeworth'ün ailesinin entelektüel gelişimi adına pedagojiye dair görüşlerini kendi evinde uygulayan bir bilim adamı olarak varlığı ve Aydınlanma kuramcısı olarak konumu (değişken ve denetlenemez ruh hali Edgeworth'ü Rousseau'nun yanıldığına ikna etmiştir) büyük oğlu

ile giriştiği Rousseauvari deneyleri ve dört kadından yaptığı yirmi iki çocuğa gösterdiği babalık ile bağlantı içerisinde değerlendirilmelidir. Ne de olsa bu çocuklardan büyük bir kısmı babalarının derin ilgisizliğinin nesnesi olmanın ötesine geçememiştir.

Yirmi iki çocuğun üçüncüsü olarak dünyaya gelen ve en az ilgi gören eşten olma Maria Edgeworth, ilk başta yazmayı babasının ilgi ve onayını almak için kullanmış gibi gözükmektedir. Richard Edgeworth kariyerinin başından itibaren hem babanın hem de kızın ortak rızasıyla, Maria'nın yaşamında bir *impresario*[86] ve anlatıcı görevini üstlenmiştir. İlk olarak Maria'nın her şeyde sürekli kusur bulan Madam de Genlis'in *Adèle et Théodore*'unda çalışmasını sağlamıştır. Maria'nın çevirisi yayıncılar tarafından iptal edilip yayımlanmadığında, Thomas Day Richard, Edgeworth'ü bu nedenle tebrik etmemiş olsa Maria'nın edebi kariyeri o anda başlamış olacaktır. Her ne kadar Maria, *Letters for Literary Ladies*'i[87] (1795) Day ve Richard Lovell Edgeworth arasında kadın yazarlığı meselesiyle ilgili birbirini takip eden mektuplaşmaya bir yanıt olarak kaleme almış olsa da, bunu edebi iddiadan kaynaklanan bir eylem olarak görmek neredeyse imkânsızdır.

Kadın otoritesini savunmak şöyle dursun, Maria'nın baba Edgeworth'ün eleştirel öfkesinden kaynaklanan yamuk yumuk işaretlerle ve sayfa kenarlarına aldığı çeşitli ağzı bozuk notlarla biçimi bozulmuş bir elyazması olarak tanımladığı bu metin, kadının maymun iştahlılığına olduğu kadar, kendi durumunu dramatize etmesine de vurgu yapan bir bölüm (*Letters of Julia and Caroline*)[88] içermektedir. Bunun yanı sıra, özgür iradenin ortaya konduğu minör durumlarda bile kadın argümanının güdümleyici, ikiyüzlü, kendi kendini tebrik eder nitelikte; dahası akıldışı olduğunu da ima eden taşlama niteliğinde bir makale de (*Essay on the Noble Science of Self-Justification*)[89] barındırmaktadır. Bununla birlikte, "kadın dehası canavarlardan biraz daha az rahatsızlık verici" cümlesiyle, bakış açısını aktaran bir kadın düşmanı (büyük olasılıkla Day örnek alınarak kurgulanmış bir karakterdir) ile kadınların eğitilmesini savunan bir diğeri (büyük olasılıkla babası) arasındaki mektup değiş tokuşundan meydana gelen bir bölüm

[86] (İt.) Girişim. (ç.n.)

[87] (İng.) *Edebiyatçı Kadınlar İçin Mektuplar*. (ç.n.)

[88] (İng.) "Julia ile Caroline'in Mektupları". (ç.n.)

[89] (İng.) "Asilce Kendini Haklı Çıkartma Sanatı Üzerine Bir Makale". (ç.n.)

de bulunmaktadır. Bu bölümde kadın eğitimini savunan taraf (baba Edgeworth) şu iddiada bulunmaktadır:

"Kadınlar için kalemin yeni bir araç olduğunu göz önünde bulunduracak olursak diyebiliriz ki eğitimli erkeklerin en azından birkaç yüzyıl önce, kaç kişinin bir toplu iğnenin başına sığabileceğine karar vermek üzere oturdukları ve bu muhteşem sorunun tartışılması esnasında da birbirlerini lime lime etmek için hazır bekledikleri iğne kullanma işini becerebildikleri ölçüde kadınların da kalemi kullanabildiklerini düşünüyorum."

Ancak aydın bir filozoftan gelen ve kadınların ortaçağ din bilginlerinden daha aptal olmadıklarını iddia eden bu savunma, bir tür iltifat olmaktan oldukça uzağa düşmektedir. Ne de, kadınların eğitim yolu ile daha iyi birer eş ve anne olacaklarını öne sürmektedir. Bu bağlamda, Maria Edgeworth'ün her iki rolü de hiçbir vakit benimsemediğini de göz önünde bulundurmamız gerekmektedir. Day ve Edgeworth gibi okurlar için kaleme alınmış *Letters for Literary Ladies*, Maria Edgeworth'ün neden kendisini edebiyatçı bir hanımefendiye dönüştürmeden yazar olamayacağını anlamamızı kolaylaştırmaktadır. Sözkonusu edebi varlık, babasının hayal gücünden ortaya çıkmıştır ve Maria da, anlaşılır bir biçimde, bu babanın denetim mekanizması sözkonusu olduğunda hem bu denetimin varlığından endişe duymakta hem de böyle bir denetimi arzulamaktadır.

"Babam olmadan şimdi nerede olurdum? Onun beni içinden çekip çıkarttığı hiçliğin içine yeniden gömülürdüm." George Eliot ve benzeri birçok sorumluluk sahibi kız çocuk-yazarın da ifade ettiği korkular nedeniyle Maria Edgeworth tuhaf ve ürkütücü bir sezgi eşliğinde kendi durumundan endişe duymaktadır. Richard Lovell Edgeworth kızına sevimli öykülerin ve kısa romanların önemsiz yazarı olmanın, hem ortağı hem öğrencisi hem de kızı olan bu genç hanıma layık bir rol olmadığını "vurguladığı" için Maria gençlik döneminde kendisini bu derece başarılı kılan yeteneğinin ortaya çıkarttığı kitapları kaleme almaktan kısa sürede vazgeçmiştir; ancak bunun hemen öncesinde babasının yardımı ya da bilgi dağarcığı olmadan bir roman kaleme alabilmiştir. *Castle Rackrent*[90] (1800), Maria'nın erken dönem ve en popüler eserlerinden biri olmakla kalmayıp, aynı zamanda şaşırtıcı biçimde

[90] (İng.) *Rackrent Kalesi*. (ç.n.)

Northanger Manastırı'nda karşılaştığımıza benzer biçimde yıkıcı bir ataerkillik eleştirisi barındırmaktadır.

Thady Quirk adındaki güvenilir bir hizmetkâr tarafından anlatılan ata yadigârı İrlanda malikânesinin öyküsü, her biri birer İrlanda aristokratı olan ve yine her biri en iyi hallerinde bile uyuşukluk, savurganlık, hukuksal mesele ve davalar, alkol ve kadınlara olan düşkünlükleri ile nitelendirilebilecek kale sahipleri etrafında kurulmuştur. Sör Tallyhoos, Sör Patrick, Sör Murtagh, Sör Kit ve Sör Condy iyi yürekli hizmetkârları tarafından övülmekte ve hizmet görmektedir; ancak aynı hizmetkâr yine de bu beylerin İrlanda toplumundaki yerlerini sorumsuzca kötüye kullanışlarını ortaya koymaktan da geri durmamaktadır. Aynı zamanda *Castle Rackrent*'te de hapsedilmiş bir eşle ilgili özellikle ilgi çekici bir bölüm bulunmaktadır ve bu bölüm *Northanger Manastırı*'nın göz ardı edilen geçitlerinde keşfettiğimiz sır ile kendisi arasında daha da yakın bir bağlantı kurulmasına neden olmaktadır. Rackrent'in biri hariç tüm ev sahipleri para için evlenmişlerdir; ancak Sör Kit İrlanda'ya eş olarak Musevi bir varis getirmiştir. Thady görünürde, "bu kâfir Blackmore'un"[91] evin sahibinin başına ne dertler açacağı konusunda hayıflanırken, esasen bu varlıklı yabancının acınası cehaletini ve kırılganlığını betimlemektedir. Kadının çaresizliği tipik olarak masalarındaki yemek konusunda çıkan bir tartışma yoluyla canlandırılmaktadır; ne de olsa Sör Kit her akşam masaya sosis, domuz pastırması ve diğer domuz eti ürünlerini getirterek kadını rahatsız etmekte ısrarcı davranmaktadır. Kendisinden sonra gelecek olan pek çok kadın kahraman gibi bu yasak ve yabancı yiyeceklerle beslenmeyi reddeden kadın da buna tepki olarak kendisini odasına kilitlemeyi seçer; ancak daha sonrasında Sör Kit'in kendisi kadını kilit altında tutacağı için bulmuş olduğu bu çözüm büyük bir tehlike barındırmaktadır. Thady sakin bir biçimde şu açıklamayı vermektedir: "O günden sonra yedi yıl boyunca hiçbirimiz ne onu gördük ne de sesinin duyduk."

Yazarımız, sanki bu bölümün yaratacağı olası etkinin farkındaymış gibi bir tutum içerisine girerek buraya uzun bir dipnot eklemiş, normal şartlar altında "doğruluk payesi verilmesi oldukça zor olan bu durumun" tarihi kesinliğini kanıtlar nitelikte bir

[91] (İng.) Blackmore, kelimesi aslında blackmoor kelimesine gönderme yapmaktadır. Kelime, siyahi, zenci, dışarıdan gelen anlamlarında kullanılmaktadır. (ç.n.)

alıntıya yer vermiştir. "Ünlü Lady Cathcart'ın Tutukluluğu" başlığını taşıyan bu alıntının Maria Edgeworth'e I. George'un eşiyle ilgili davayı anımsatmış olması olasıdır. I. George, İngiliz tahtına çıkmak için Hanover'i terk ettiğinde, sözkonusu eş orada kilit altında tutulmaktadır ve hapsedildiği bu yerden ancak otuz iki sene sonra öldüğü vakit kurtulabilecektir. Öyle gözükmektedir ki Sör Kit, sofra arkadaşları ile birlikte Lady Rackrent'in sağlığı için kadeh kaldırdığında, bir iş uydurarak hizmetkârlardan birini kadının yanına gönderip "masadan istediği bir şey varsa hemen göndereceği" mesajını ilettiğinde ve hizmetkârın kendisine getirdiği Lady'nin "hiçbir şey istemediği; ancak masadakilerin sağlığına kadeh kaldırdığına" dair uydurma yanıtı kabul ettiğinde, Lady Cathcart'ın kocası ile aynı yöntemi uygulamaktadır. Tarihi malikânede açlık çeken bu kilit altındaki eş, mecazi anlamda da kocasının kurgusunun içine hapsedilmiş durumdadır. Bu arada Thady de efendisine beslediği sadakat nedeniyle Sör Kit'in mülkünü ipotek altında tutan kumar alışkanlığından hiçbir vakit vazgeçmediği halde bunun efendisinin "tek kusuru" olduğunu söylemekte ve "Tanrı onu korusun" diyerek iyi dileklerini bildirmekten de geri durmamaktadır.

Kocası öldükten sonra Lady Rackrent iyileşir. İlk işi aşçıyı işten kovmak olur. Bunun ardından kendisi de ülkeden ayrılır. Thady, Lady hakkında "kocasına karşı görevlerini yerine getirmemiş olması utanç verici, ne de olsa eşiydi," diyerek karara varırken, kadını özellikle de Sör Kit'i içinde bulunduğu kaçınılmaz maddi çöküşten kurtaramadığı için kınamaktadır. Ancak bu hanımefendinin kazandığı zaferle birlikte gelen kaçış planı, *Castle Rackrent*'in neden gizlice ve çabucak yazıldığını ve Maria Edgeworth'ün de bu işi neden babasından hiçbir yardım almadan yaptığını fazlasıyla açıklamaktadır. Dahası, Maria Edgeworth öykünün kendisine yaşlı bir erkek hizmetçinin sesine bürünmüş halde bir anda geldiğinde ve bu öyküyü kaydetmek dışında bir katkıda bulunmadığında ısrar etmiştir. "Trans" halinde kaleme alınmış eserlere dair başka örnekler de göreceğiz. Özellikle de Brontë kardeşlerde bu nitelik oldukça belirgindir; ancak buradaki bağlamında sözkonusu "trans", bu eserin neden Maria Edgeworth'ün kendi kitabı olarak kaldığını bize açıklamakla kalmamakta, aynı zamanda, babasının sözkonusu esere düzeltme yapmak konusundaki teşvikini neden reddettiğini de ortaya koymaktadır.

Castle Rackrent, bir kadının yaratısı olarak algılandığında, eserin bir ataerkillik eleştirisi olarak değerlendirilmesi gerektiği açıklık kazanır. Ne de olsa eser, İrlanda'yı sömüren, köylüleri aç ve mülksüz bırakan bu geleneksel, yaşlı bir tohumdan ibaret erkek aristokrasi zincirini eleştirmektedir. *Rackrent* kelimesi, 'yıkıcı' ve 'kiralık mülk' anlamlarına gelmektedir ve *Castle Rackrent,* sömürmeyi ilke edinmiş toprak ağalarına karşı bir başkaldırıdır. Dahası, burada Thady Quirk'in güçsüz kâhya rolünü canlandırış biçimi, *Northanger Manastırı*'ndaki Elinor Tilney ya da *Uğultulu Tepeler*'deki Nelly Dean'in niteleyici özelliği olan karşıt duyguları aynı bünyede taşıma niteliği ile de benzerlik göstermektedir: Her iki kadın da erkek ev sahibi ile özdeşlik kurup isteğini yerine getirdikleri halde bunun keyfi ve baskıcı bir tutum olduğunun farkındadırlar. Ancak tıpkı muhtaç bıçak bileyicisi Maria Edgeworth gibi, Thady de kendi öyküsünün yerine geçimini sağlayan kişinin öyküsünü anlatarak işe yarıyormuş gibi yaparken bile kullanmayı seçtiği kelimeler yıkıcı özelliklerinden bir şey kaybetmemektedir. Çünkü efendisini büyük bir sadakatle överken bile aynı efendinin bozuk ahlakını su üstüne çıkarmaktadır. Ve beylerine böylesine bir uysallıkla hizmet ediyormuş gibi görünen bu hizmetkârlar esasen onların çöküşünden fayda sağlamakta ve sonlarını hazırlayan mekanizmayı harekete geçirmekle kalmayıp bu beylerin son temsilcisinin yok oluşuna katkıda bulunmaktadırlar. Bilerek ya da bilmeyerek ailenin "bu sözde vefalı hizmetkârı" büyük evi satın almayı başaracaktır. Güçsüzlerin duyguları gizleyen taktiklerini kullanan Thady etkili bir düşmandır ve öykünün sonunda Thady her ne kadar ondan nefret ettiğini söylese de Rackrent ailesinin gücünü devralan kendi oğlundan başkası değildir.

Babasının oturma odasında kariyerini ilerleten ve temelde sadece onu mutlu etmek adına yazan Maria Edgeworth, bu erken dönem romanında sözde sadık ve açık biçimde de zayıf olan kimselerin misilleme niteliğindeki intikamını betimleyerek babasının kendi üzerindeki denetiminden kaçınmayı başarmıştır. Ancak bu eserin başarısına ve ardından *Belinda*'da buna uygun düşen kabule rağmen "babasının iş ortağı, öğrencisi ve kızı" olduğu için "değersiz" olan "sevimli öykü ve kısa romanlardan vazgeçmiş ve babasının oğlanlar için meslek eğitimi üzerine kaleme aldığı

Professional Education[92] gibi çalışmalarına katkıda bulunma kararı almıştır. Ölümüne kadar kendini siyasal ve eğitime dair düşüncelerini yansıtan İrlanda öyküleri ile çocuk hikâyeleri yazmaya adayan babasının yanında Maria Edgeworth, kendisini sadece onun sekreteri olarak görecek ve gösterecek kadar ileriye gitmiştir: "Aynı düşünceleri farklı biçimlerde tekrarlamaktan başka bir şey yapmadım," diyerek kendini ifade etmekte ve şöyle devam etmektedir: "Bu altın külçesinin belirli bir kısmı bana verilmişti ve ben de onu elimden geldiği ölçüde genel kullanıma uygun hale getirmeye gayret ettim." Bunun yanı sıra, sık sık "kendisini temsil eden, iyi yürekli" iş ortağının her konuda son kararı verdiğini belirtmiş ve "yazmaya babamı memnun etmek adına devam etmekteyim," demiştir. Maria Edgeworth, anlaşılır bir biçimde, "eğer ilk taş babasının yol göstermesiyle fırlatılmışsa" bu durumda "buna benzer bir harekete geçirici güç olmadığında meydana gelen bu güzel halkalar da ortadan kalkacak ve su da durgunlaşacaktır," diye düşünmekte; hatta buna yürekten inanmaktaydı.

Yazarından yoksun kalacak olursa, var olamayacağından ya da artık yazamayacağından açıkça endişe duysa da, Maria Edgeworth "kadın yazarlık endişesi" adını verdiğimiz bu sorunu sanki şanlı babasının kalemiymiş gibi yazarak çözmüştür. Mrs. Gaskell, Geraldine Jewsbury, George Eliot, Olive Schreiner vd. selefleri gibi o da, bu sözde çözümün getirdiği baskının sonucunda ortaya çıkan şiddetli baş ağrılarından mustaripti. Aynı zamanda babasının redaksiyon becerisi ile getirdiği eleştiri ve buluşlarının esasen kendisini maruz kaldığı bocalama ve endişeden artık kurtulduğuna ikna olmuştu. Bu bağlamda Maria Edgeworth'ün *Middlemarch*'taki Dorothea Brook'a benzediğini söyleyebiliriz. Ne de olsa o da "bir kitap yazacak olsa bunu, Azize Theresa gibi, vicdanını zorunlu bir denetim altında tutan bir otorite figürünün yönlendirmesi altında yapması" gerektiğini düşünmektedir. Biyografisinde, örneğin Richard Lovell Edgeworth'ün ölüm döşeğinin başında meydana gelen olayda, hissettiği gerginliği kesin bir biçimde fark ederiz: Marilyn Butler'ın da değindiği üzere Richard Edgeworth ölümünden bir gün önce yayıncısı için kızına dikte ettirdiği bir mektupta kendi ölümünden sonraki bir ay içerisinde Maria'nın babasının yazdığı dört yüz seksen sayfalık anı kitabı-

[92] (İng.) *Profesyonel Eğitim*. (ç.n.)

na iki yüz sayfa daha ekleyerek teslim edeceğini beyan etmiştir. Richard Edgeworth'ün sekreteriyse, Maria'nın dile getirmeye asla cesaret edemeyeceği bir durumu ifade ederek genç kadının "asla böyle bir söz vermediğini" belirtmiştir. Casaubon'un kitabını tamamlamak için asla söz vermeyen ve en sonunda bu işi neden yapamayacağını açıklayan bir not yazan Dorothea Casaubon gibi Maria Edgeworth de büyük olasılıkla babasının dileğini yerine getirmek isteği ve kendi yeteneğini ortaya koyma arzusu arasındaki çatışma ile mücadele etmiş olmalıdır. Ancak Dorothea'dan farklı olarak kendisi için ne kadar acı olsa da en sonunda babasının kitabını tamamlama yoluna gitmiştir.

Ancak babasının kitabını kaleme alarak giriştiği bu iş, tüm kariyeri boyunca yapageldiği gibi Richard Edgeworth'ün kuramlarını ve erkek otorite figürlerinin bilge iyilikseverliğini örnekleyen öyküler yazmaktan çok daha fazlasını barındırmaktadır. Azımsanmayacak sayıda eleştirmen bu kitapta Maria Edgeworth'ün babasının koyduğu standartlar ile kendi kişisel inançlarını belirli bir denge içinde tutarak yansıtabildiğini düşünmektedir. Ancak her ne kadar babasının değerleri ile ayrı düştüğü noktaları kapalı bir biçimde ifade etmiş olsa da –kendi romanlarında ahlaki yüzey ile sembolik direnç arasında bir diyalog kurmak yoluyla– bu oldukça şizoid çözümün aile içinde kendisine kazandırdığı statü, babasının çalışma masasına bıraktığı tepeden bakan bir nottan fazlası olmayacaktır:

"Ailemin oturma odasında bulunan bu alçakgönüllü masada kızım Maria Edgeworth'ün sayısız eseri kaleme alınmıştır. Her şeyden çok beni memnun etmek adına kaleme alınmış bu eserlerde hiçbir insanın karakterine, dini ya da siyasi hiçbir mezhep ya da siyasi partiye saldırıda bulunmamıştır...kendi aklını oyalayıp geliştirmiş ve kafasından çok daha iyi çalışan kalbini memnun etmek ile yetinmiştir."

Her ne kadar *Castle Rackrent*, *Northanger Manastırı*'nda izini sürdüğümüz ataerkillik eleştirisini barındırsa da, Mr. Edgeworth'ün oturma odasında bulunan kızına ait bu masaya sunduğu küçümseyici övgü, bize Austen'ın da buna benzer bir 'sözde' uygun alanda çalışmış olduğunu anımsatmaktadır. Benzer biçimde, Richard Lovell Edgeworth'ün bu alanı, kızının sözkonusu ev içi denetime, bir hanımefendiye yaraşır biçimde teslim oluşunun ifadesi olarak algılayışı gibi Virginia Woolf da böyle bir yazı ala-

nının "hanımefendi" yazarın kapatılmasının simgesi olabileceğini ifade etmektedir:

"Eğer bir kadın yazacaksa bunu ortak oturma odasında yapacaktı... Yaptığı iş sürekli kesintiye uğrayacaktı... Jane Austen son günlerine kadar bu şartlar altında kalem oynattı. Yeğeni anılarında 'tüm bunları nasıl sonuca vardırabildiği şaşırtıcıdır, çünkü kaçabileceği ayrı bir çalışma odası yoktu. Yaptığı işin büyük bir kısmını sık sık rahatsız edilip bölündüğü ortak oturma odasında tamamladı. Yapmakta olduğu işin aile dışında kalan hiçbir hizmetkâr, ziyaretçi ya da herhangi başka bir insanın dikkatini çekmemesine büyük özen gösterirdi,' diye yazmaktadır. Jane Austen elyazmalarını ya saklar ya da üstlerini kurutma kâğıdı ile kapatırdı. Kapı menteşelerinin biri sürekli gıcırdadığı için memnundu, çünkü bu yolla birisi içeri girmeden elyazmasını gizleyecek fırsatı yakalamaktaydı."

Woolf, *Kendine Ait Bir Oda*'nın bir başka bölümünde Austen'ın kendi cinsinin engellerine takılmadığını iddia etmektedir. Ancak bu, yazarın esasen maruz bırakıldığı sınırlamalar hakkında bu bölümde ifade ettiği farkındalık ile tuhaf bir çelişki meydana getirmektedir. Tüm bunlar bir tarafa, hem Austen'ın kapatılmışlığını hem de bu kapatılmışlıkla başa çıkmak için geliştirdiği kurgusal stratejileri anlamakta oturma odasındaki yazan "hanım" yazar imgesi son derece faydalıdır. Birçok eleştirmenin Austen'ın tutucu eserleri olarak nitelediği gençlik romanları aracılığı ile halihazırda görmüş olduğumuz üzere, Austen'ın belirgin derecede hanımefendilikten uzak bir bakış açısını, bir parodi "örtüsünün" altına sakladığı ya da "kurutma kâğıdının" ardına gizlediğine dair birçok ipucu bulunmaktadır. Ancak önden uyaran bir kapı gıcırtısı beklentisiyle hazır tutulan kurutma kâğıdı Austen'da yazarlığın yarattığı endişeye dikkatimizi çekiyor olsa dahi, aynı zamanda da yazarın olgunluk dönemi romanlarında var olan çok daha yapısal bir kamuflajın görevini üstleniyor da olabilir.

Norhtanger Manastırı'ndan sonra Austen'ın, üstü kapalı da olsa, Miss Edgeworth'ü isyankâr bir bakış açısı eşliğinde takip ettiğini; kendini faydalı kılmak için yazdığını ve kalemi aracılığıyla giriştiği bu cüretkâr çabayı da, kadınlara ev içindeki görevleri, ahlaki ve toplumsal sorumlulukları bağlamında ilham veriyor görünmekle meşru kıldığını söyleyebiliriz. Böylelikle Austen, kendi akrabalarının da Mr. Edgeworth'ünkine benzer iddialarda

bulunmalarına yol açmış ve gözle görülür biçimde terbiye sınırları dahilinde bir üslup ve biçim kullanarak mücadelesini devam ettirmiştir. Ancak anlatmakta olduğu öykünün –değişmez biçimde kadınların kendilerine ait öykülerden feragat etmelerinin gerekliliğini anlatan– baskı içeren imalar ile dolu olması, paradoksal bir biçimde, yazarın, kadın kahramanlarının kaderi olarak tanımlayıp savunduğu tutsaklıktan kaçmasına izin verir ve bu da tıpkı Emily Dickinson gibi Austen'ın da "Olasılıkta yaşadığını–/Nesirden daha güzel bir evde olduğunu" göstermektedir.

Austen'ın görgü kurallarına uygun tavrını, tüm olgunluk dönemi romanlarında öğretmekte kararlı olduğu aleni ders aracılığıyla gözlemlemek mümkündür. Erkek üstünlüğünün basit bir kurgu olmanın çok ötesine geçtiğinin farkında olan Austen, kadınların ayakta kalmasının, erkek onay ve korumasına neden ve nasıl bağlı olduğunu resmederken, her vakit erkeklerin ekonomik, toplumsal ve siyasi gücüne saygı ile yaklaşmaktadır. Kendi yetersiz babalarını reddeden tüm kadın kahramanlar, her ne kadar kendileri de erkek otoritesinin birer temsilcisi olsa da daha iyi ve duyarlı erkekler aramakla meşguldürler. *Northanger Manastırı*'nda da olduğu gibi, bir Austen romanında mutlu sona ulaşılmak, ancak genç kadın kendisinden yaşça büyük ve daha akıllı olan, kendisine öğretmenlik ve danışmanlık yapmış, sahip olduğu yuva ise genç kadına barınak ve yiyecek sağlamakta yeterli ya da en azından sağladığı statü nedeniyle genç kadın için bir zafer işareti sayılabilecek bir kocaya varmasıyla ve bu adam karşısında küçük bir kız çocuğu gibi davranmasıyla mümkün hale gelir. İster bir rahip evi ister malikâne olsun, kadın kahramanın ebeveynlerinin yetersizliklerinden ve dış dünyanın kötülüklerinden kurtulduğu yer bu erkeğin evidir. Henry Tilney'nin Woodstone'u gibi, Delaford, Pemberly, Donwell ve Thornton Lacy geniş ve güzel bir alana sahip hanelerdir ve her vakit en güzel meyve ağaçları ve en sevimli gelecek planlarıyla çevrelenmişlerdir. Erkek olmak, evi geçindiren, kendini sınayan ya da bir meslek edinen bir kimse olmak anlamına gelirken, kadın olmak başarıdan vazgeçmek ve kendini erkeğe ve erkeğin sağladığı alana uygun hale getirmek anlamına gelmektedir.

Kadın teslimiyetinin yine kadının ayakta kalması için gerekliliğini resmederken Austen'ın öyküsü özellikle erkek okurlar açısından memnuniyet verici niteliktedir, çünkü herhangi bir kızın

evcilleştirilmesinin değil, akıllı bir erkeğin isyankâr ve hayal gücü kuvvetli bir kıza tutkuyla hakim olmasını anlatmaktadır. Burada ilginç olan, bu dönemde hukuksal alanın "koca himayesi" olarak tanımladığı durumun aslında kadının askıya alınmış ya da "üstü örtülmüş" statüsünü tanımlıyor olmasıdır: Sör William Blackstone, "kadın varlığının kendisi ya da kadının hukuksal varlığı, evlilik aracılığıyla askıya alınmaktadır ya da en azından erkeğin bizatihi ve hukuksal varlığı ile birleşmiş ve sağlamlaştırılmıştır. Dahası, bir erkeğin kanatları altında korunup kollanan kadın da her türlü işini yapabilmektedir," diye yazmaktadır. En son kaleme aldığı romana kadar Austen'ın hayal ettiği en mutlu sonda bile yazar, herhangi bir şey yapabilmeyi umut eden kadın kahramanları için koruma ve himayenin gerekliliğini kabul etmiş görünmektedir.

Ancak aynı zamanda da Austen'ın bu yazarı himayesi altına alan öykünün çatısı altında istediği hemen her şeyi yapabildiğini gözlemleriz. Virginia Woolf'un da belirttiği üzere hiçbir biçimde fire vermeyen gizlilik tutkusuna rağmen Austen okurlarına her zaman "eserde görülmeyen her ne varsa bunu kendi kendilerine tedarik etmeleri" için teşvik etmekten geri durmaz. Austen açısından şirret bir kadının evcilleştirilme süreci ile ilgili anlatı kadar, cinsiyet ayrımı içeren bir öykü de kendi kişisel bölünmesini ifade edebildiği ve toplumsal anlamda kabul görmesinde de kendisine yardımcı olacak bir tür örtü ya da "kurutma kâğıdını" elinin altında tutmasını bir biçimde mümkün kılmıştır. Kendisinin bir hanımefendiye yaraşır teslimiyetini yansıtan ve erkek değerlerine rıza göstermiş olduğuna işaret eden bir bildiri niteliği de taşıyan bu romanlardaki olay örgüleri, aynı zamanda da Austen'ın kadın iddia ve ifadesiyle ilgili duyduğu endişeyi gözden geçirmesine neden olmuş; dahası, hem kadın hem de yazar olma ihtimaliyle ilgili taşıdığı şüpheleri değerlendirmesine olanak sağlamıştır. Hem kendi ikilemini, hem de bunun bir uzantısı olarak, kendi parçalara bölünmüş insan statüsü ile kadınlık görevi arasındaki çelişkinin içinde sıkışıp kalmış hisseden tüm kadınların deneyimlediği ikilemi betimlemiştir.

Lady Susan'da kadın yaratıcılığı başta uygunsuz bir nitelik olarak ortaya çıkmaktadır. Austen burada, özgürlüğüne düşkün ve yetenekli kadın kahramanının yaşam gücü karşısında aldığı zevk ile aynı kahramanın cinsellik barındıran ve bencilce planları

karşısında hissettiği reddetme arzusu arasında ikiye bölünmüştür. Şirret bir kadının evcilleştirilmesine dair ilk uyarlamada Austen, Lady Susan'ın kötücül inatçılığını ortaya koymaktadır. Lady Susan "becerikli" (4, 13 ve 17 no'lu mektuplar) yapısı ve "büyüleyici güçleri" (4 no'lu mektup) sayesinde istediğini elde etmekte zorluk çekmemektedir ve sözkonusu güçler de "dili akıllıca ve başarılı" bir biçimde kullanmayı bilmesi ile alakalıdır (8 no'lu mektup). Bu "derin sanatları" kullanan Susan'ın birçok farklı rolü ustalıkla sergilemeyi bilen bir "aldatma ustası" (23 no'lu mektup) olarak her vakit büyük "yeteneğini" (16 ve 36 no'lu mektuplar) kanıtlar nitelikte bir planı (4 no'lu mektup) ya da "ustalık gerektiren bir tür oyunu" mevcuttur. Susan, canlı ve kıvrak zekâları, hızlı işleyen hayal güçleri ve farklı derecelerdeki çekicilikleriyle yaratıcılarına aynı anda hem büyüleyici hem de korkutucu gelen bir dizi kadın kahramandan ilkidir.

Kimi eleştirmenler Lady Susan'ın Londra'ya özgü alışkanlıkları ile kızının kırsal alana duyduğu sevginin nasıl bir zıtlık oluşturduğunun üzerinde durmuştur. Aynı biçimde, annenin konuşkan, canlı ve bol miktarda cinsellik barındıran çekiciliği de kızın sessizlik ve iffetiyle tam bir zıtlık oluşturmaktadır. Bu bağlamda birçok eleştirmen, eserde sanatın doğaya karşı aldığı konumun nasıl yansıtıldığının üzerinde de durmuşlardır. Ancak eğer Lady Susan hayattan keyif almak amacıyla bir tür canlılık sergilemekteyse, ancak doğanın uygun bir temsilcisinde mümkün olacak kadar edilgen kızı da oldukça zayıf ve ruhsuz bir varlık olarak karşımıza çıkmaktadır. Eserde esasen bu kız, yalnızca Lady Susan'ın çirkinliğini ve kıza karşı gösterdiği zalim tavrı vurgulamak açısından önem taşımaktadır ve bu da Austen'ın bildiğini okuyan kadınlara duyduğu ilgiyi baskı altında tutmak için geliştirdiği bir refleks olarak algılanabilir. Ne de olsa Lady Susan ile Frederica arasındaki ilişki, becerikli Kraliçe ile meleksi üvey kız Pamuk Prenses arasındaki ilişkiden farklı bir nitelik barındırmamaktadır. Lady Susan'ın romanın sonunda maruz kalacağı toplumsal afaroz riskine rağmen yok etmeye ya da aşmaya çalıştığı kaçınılmaz kadınlığının bir yansıması olan ve kendi benliğinin bir uzantısını temsil eden kızına duyduğu nefret neredeyse saplantı halini almıştır. Anne ve kız olarak bu ikili, yazarın olgunluk dönemi romanlarında kız kardeşlere dönüşmüş olarak tekrar karşımıza çıkmaktadır, çünkü Austen kimi açılardan eşit derecede çekici,

ancak tüm kardeşleri kapsayacak biçimde de her birinin kişiye özel özellikleri nasıl barındırdıklarını gözlemlemek istemiştir. Ne de olsa Austen, benliğin bu ayrışmış parçalarının yeniden bir araya getirmenin nasıl mümkün olacağını göstermeyi düşünmüştür. Romanın çoğu okuyucusunun fark ettiği üzere *Akıl ve Sağduyu*'da Marianne Dashwood'un önsezi yeteneği onu romantik tasavvurun yoluna bağlamaktadır. Tekrar ve tekrar günün gerçeklerinden uzak düşen hayal gücü, kuvvetli, duygusal anlamda duyarlı ve ağaçların doğal güzelliği ile Cowper'ın estetik güzelliği karşısında son derece açık bir algıya sahip bir kadın olarak betimlenen Marianne, dil konusunda da son derece hassastır ve klişeler ona son derece itici gelirken nezaketin beraberinde getirdiği kibar yalanlara karşı da tahammülsüzdür. Lady Susan'dan çok farklı bir karaktere sahip olmasına rağmen canlılığı ve yaşam sevgisi nedeniyle uygunsuz bir aşka sürüklenir ve bu düşüncesiz davranışı da sessiz, çekingen ve düzgün karakterli kız kardeşi Elinor'un davranışıyla tezat oluşturmaktadır. Eğer *Lady Susan*'da karşımıza çıkan hayal gücü Makyavelci bir kötülük ile ilişkiliyse, aynı hayal gücü *Akıl ve Sağduyu*'da öz-yıkım ile yakından ilişkilidir: Elinor ve Marianne aynı acı durum ile yüzleşmek zorunda kaldıklarında, gelecekteki kocaları olarak algıladıkları iki adamdan gördükleri ihanet karşısında Elinor sabır göstererek kendi duygularını denetim altında tutar. Bunun genç kadının aklını kullanmasından doğan bir güç olduğunu fark ederiz; diğer taraftansa Marianne'in duygusallıktan aldığı haz neredeyse ölümüne neden olacaktır. Genç kadının hayal gücünün bir türlü dizginlenemeyen oyunları ateşinin yükselmesine enden olur. Bu da hayal gücü kuvvetli kadınların rüyaları nedeniyle nasıl virütik bir hastalık kapıp yatağa düşebileceklerini temsil eder nitelikte bir kurguyu önümüze sermektedir.

Marianne'in gençlere özgü coşkusu o kadar çekicidir ve tıpkı Albay Brandon gibi okur da "genç bir aklın önyargılarında cana yakın bir taraf bulmuş olmakla" o kadar ayartılmıştır ki en sonunda "bunun herkesçe kabul gören fikirlerin kabulüne olanak sunduğunu" gördüğünde büyük bir üzüntü duymaktan kendini alamaz. Ancak bu önceliğinde önünde sonunda tanınması gerekecektir. Hayal kurma hevesi diğer tutkulardan farklı olmamakla birlikte, beylik anlamı çerçevesinde bu şekilde nam salmış olduğu için aynı zamanda düşüncesizce gerçekleştirilen bir eylem olarak

da algılanmaktadır. Dahası, her ne kadar başta son derece zevkli görünse de her vakit olgunlaşmamış olmanın ve boyun eğmeyi reddedişin bir işareti olarak kabul edilmiştir. Bunun yanı sıra, benlikteki kaynaklarını uysal davranışlar, ruh esnekliği ve ikamet için harcamaları zorunlu olan kadınlar açısından bu özellik, yakışıksız ve üretkenlikten uzak bir nitelik barındırmaktadır. *Akıl ve Sağduyu*, okuması özellikle acı veren bir romandır, çünkü Austen'ın kendisi de Marianne'in dürüstlük ve doğallığına duyduğu ilgi ile karakteriyle örtüşen bir biçimde sanatı kimi panoların boyanmasından ibaret olan Elinor'un sahte kibarlıkları ve çekingen tavrı arasında sıkışıp kalmıştır.

Gurur ve Önyargı hayal gücünün tehlikeleri ile benlik, cinsellik ve dayatmanın gizli tuzaklarını ilişkilendirmeye devam eden bir diğer romandır. Kendisinin kıvrak zekâsını aldığı için Elizabeth Bennet babasının gözde kızıdır. Konuşkan ve alaycı olmanın yanı sıra insan görünüşlerini yorumlamakta hızlı ve kendini ifade etmekte de beceriklidir. O da diğer romanlardaki ile aynı biçimde kendisinden daha sessiz, gereksinim ve arzularını ifade etmekte isteksiz, herkese destek olmaya eğilimli ve kimseyi eleştirmeyen kız kardeşi Jane ile tezat oluşturmaktadır. Yüksek ahlaklı Jane, Bingley'lerin evinde hasta bir halde bir nevi tutsak gibi kalmışken, alaycı kardeşi Elizabeth, çamurlu yollarda iki mil katederek kız kardeşine bakmaya gider. Jane, Gardner'ların evinde kalıp umutsuzca görmek istediği ziyaretçileri beklerken, Elizabeth, Collins'lerin evine doğru bir yolculuğa çıkarak burada Lady Catherine'i ziyaret eder. Jane şikayet etmeden aşk acısı çekerek evde kalırken, Elizabeth Derbyshire'e yapılan bir yürüyüş turunda Gardner'lara eşlik eder. Jane'in evcimenliği, iyi yürekliliği ve yardımseverliği cazibeli prensi tarafından kurtarılana dek tüm olay örgüsü boyunca sessizce acı çekmekte olduğu için takdire değer niteliktedir. Bu açılardan *Emma*'nın (1816) Jane Fairfax'ini anımsatmaktadır. Jane Fairfax de sevgilisi tarafından hor görülmüş olmasına rağmen bütünüyle edilgen ve sessiz kalan bir diğer Jane'dir. Dahası, her ne kadar en sonunda isyan etmek zorunda kalmış olsa da –oturup Frank Churchill'in kocası olmasını beklemektense öğretmenlik yapıp "köle ticaretine" katlanmak yönünde verdiği acınası karar– çilesini doldurduğu tüm bu süre boyunca mükemmel bir kibarlık ve sabır örneği sergilemiştir. Hatta, öylesine bir "kibarlık pelerinine sarılmıştır ki" bu, Emma'nın ve hatta

Mr. Knightley'nin gözünde bile "rahatsız edici derecede şüpheli bir içine kapanıklık" görüntüsü çizmesine neden olmuştur.

Jane Bennet bize nasıl Jane Fairfax'in rolü ve karakteriyle ilgili bir ön bilgi sağlamaktaysa, Elizabeth Bennet da, Austen'ın bu genç kadındaki tahayyül gücüyle ilgili çok anlamlılığı diğer tüm kadın karakterlerinden daha iyi gösterdiği Emma ile birçok ortak özellik taşımaktadır. Ne de olsa Austen, *Emma*'da herkesten çok kendisinin seveceği bir kadın kahraman yaratmak istemiştir. Kelime oyunları oynayan, portreler çizen ve öykü kurmayı seven Emma, şüphesiz, sanatçı Austen'ın avatarıdır ve diğer tüm oyuncu ve hayat dolu genç kızların yanında Emma, bize zeki bir kadının kendi kapatılmış konumuna karşın bir silah gibi kullandığı ve savunma mekanizmasına dönüştürdüğü kelimelerle tepki verdiğini de anımsatmaktadır. Emma en azından bu yolla kendi yaşamını kendi kendine denetleyebiliyor gibi gözükmektedir. Austen gibi Emma'nın elinin altında da yıpranmış, bayat aşk hikâyeleri bulunmaktadır ve kendi hayatında bu tür bayat öykülere karşı direncini koruyacak zekâya sahiptir. Eğer Emma insanları kendi öykülerindeki karakterlermişçesine manipüle eden bir sanatçıysa, Austen sadece bu eylemin ölümsüzlüğünü vurgulamakla kalmayıp, aynı zamanda bu durumu ortaya çıkaran neden ve dürtünün de altını çizmektedir: Emma'nın, babasının gönlünü almanın dışında yapacak işi yoktur. Zekâsı ve hayal gücü göz önünde bulundurulduğunda, genç kadının sıradan bir gerçekliği dönüştürme yönünde duyduğu istek son derece anlaşılır bir hal almaktadır.

Hem Emma hem de arkadaşları genç kadının, kendisi ile karşılaştırıldığında daha yavaş ve güveni az kızların kafasını karıştıran soruları yanıtlamakta hızlı olduğuna inanmaktadırlar. Bu ustalık ve yalan ile sessiz oyun ve bilmecelerden meydana gelen bir dünyada gerekli bir beceridir. Ancak kelime oyunları en çok gizli anlamları keşfettiği yanılsamasına kapılan kimseleri yanıltır ve Emma tam da bu nedenle her bulmacayı yanlış yorumlar. Romandaki çoğu mektupta "gerçek dışında hiçbir şey" bulunmamasına rağmen kimi gerçekler dile getirilmemiş olabilir. Konuşmaya hazır olmak, iletişim kurmadaki ağız sıkılığını gölgelediği için konuşmaların büyük bir kısmı bu diyaloglardan etkilenmeyen ve sadece birbirini konuşurken duyan karakterler arasında geçmektedir: Isabella, Miss Bates, Mr. Woodhouse, Mrs. Elton ve Mr. Weston'ın hepsi aynı anda, kendi kendilerine konuşmaktadır-

lar. Toplumun devamlılığını sağlayan medeni yaşama dair ikiyüzlülükler her karakterin bir diğerine bulmaca gibi gözükmesine neden olur. Aynı açıksözlülük becerisi aracılığıyla Frank Churchill, hem Emma hem de Jane Fairfax'i utandıracak olan ve her iki kadına da acı verebilecek bir sırrı uzun süre saklar. Böylelikle Emma, söylemin, kimi gerçekleri açığa çıkartabildiği gibi insanı şaşırtan, kimi gerçekleri gizleyen ve baskı kuran bir yönü olduğunu da keşfetmiş olur.

Yine de Austen, Emma'yı olabilecek en fena biçimde cezalandırmaktan geri durmaz; bu bağlamda, Emma diğer hayal gücü geniş kızlarla benzerlik göstermektedir. Ne de olsa bu kızların hepsi utanç, aşağılama ve hatta zorlama gibi yollarla sağduyunun yolunu seçmek zorunda kalmışlardır. Örneğin, Austen'ın Emma'ya sert bir biçimde saldırmasının nedeni kızın zekâsının küçük düşürücü bir başarısızlığa neden olmasıdır. Öykünün başında bir kadın kahraman olarak Emma'yı diğerlerinden ayıran parlak ve iddialı oyunculuk, en sonunda bu özelliğin bir öz-aldanmadan kaynaklandığı tezine dayandırılarak ağır bir biçimde eleştirilir. Hayallerini gerçeğe dönüştürmeyi beceremeyen Emma en sonunda daha en başından itibaren başka bir kimsenin kurgusunda kendi rolünü yerine getiren bir karakterden başka bir şey olmadığını fark etmek zorunda kalır. Emma aracılığıyla Austen, romanın yetersizliğiyle ve içinde yaşamakta olduğu dünyanın acımasız inadıyla karşı karşıya kalan "hayal kurucunun" çekmekte olduğu acıyla yüzleşmektedir; ancak yazar aynı zamanda da kendisine ait bir öyküsü olmadığını keşfeden Catherine Morland gibi *Emma*'da da genç kadında zarar görmeye yatkın kimi kuruntuların varlığını sergilemektedir. Kadın sanatçı başarısız olmakla kalmaz, bu yönde gösterdiği çaba da gaddarlık ve hatta baskıcı bir karakter olarak değerlendirilmesine neden olur ve yargılanması ile sonuçlanır. Emma ne kadar hatalı olduğunu fark ettiğinde kendinden nefret edecektir. Biri hariç –Mr. Knightley'e duyduğu sevgi– tüm duygularından utanmaktadır. Genç kadın için bu biricik duygu dışında aklından geçen her şey utanç verici bir hal almıştır.

Emma her ne kadar Austen'ın bu romanında merkezi rolde olsa da, genç kadının öğrenmesi gereken, kendisinin de Jane Fairfax'ten farklı olmadığı, yani bir kadın olarak zarar görmeye açık bir konumda olduğudur. Şimdiye kadar incelediğimiz diğer kadın karakterler gibi Emma ve Jane Fairfax de zıt kardeşlerdir. High-

bury'de yaşayan ve becerikli iki genç kız olarak görülen Emma ve Jane'in aynı yaşta olduklarını da göz önünde bulundurduğumuzda, sözkonusu akranlık nedeniyle birbirlerine yoldaş olmaları beklenirken arkadaşlık kurmamış olmaları dikkat çekicidir. Kimi vakit Emma, Jane'den hoşlanmıyor olmasının ardında yatan nedenin kızda "esasen kendisine uygun gördüğü başarılı kadın imgesini" görüyor olmasından kaynaklandığını hisseder. Dahası Emma, Jane'in kaderi karşısında yenik duruma düşer, çünkü Frank Churchill'in oynadığı oyunda yem olmuş ve bundan dolayı da Jane'in zıt ikizi haline gelmiştir. Emma'nın iddialı oyunculuğunun önemi, Box Hill'de kaba davranışlar sergilediğinde ve hiçbir biçimde medeni olmayan imalarda bulunarak patavatsızlık edip Mr. Elton'ın kendisine yaklaşmasına farkında olmadan izin verdiğinde; dahası Jane Fairfax ile evli bir adam arasında olması muhtemel cinsel yakınlaşmayla ilgili hayal gücünü zorladığında daha da belirgin bir hal alacaktır. Başka bir ifadeyle, Emma'nın hayal gücü bir hanımefendiye yakışmayacak biçimde davranmasına neden olmuş, kendi güçsüzlüğünün farkına varmasıyla birlikte de Jane Fairfax ile arkadaşlık kurmaya başlamıştır. Bununla birlikte küçük düşmüş olması sözkonusu teslimiyetin başlangıcını oluşturmaktadır. Bu noktada Mr. Elton'ın bilinen bir bilmeceyi ezberden okuması bu kötü alamete işaret etmektedir.

İlk hecem kahır belirtir,
İkinci hecem ise hisseder,
İlkinin dile getirdiklerini
Bütünümse bu acıyı,
Hafifletip siler.

Eğer bu bilmecenin yanıtı *Wo/man*[93] ise, bu durumda Emma büyürken kendi cinsine uygun görülen hizmet etmek ve sessiz kalmak rollerine de hazırlanmış demektir.

Benzer şekilde *Northanger Manastırı*'nda Catherine Morland "hayal gücünün özgürce hareket etmesine cesaret etmiş olmasının" aptalca bir davranış olduğunu ve bunun sonucunda da "kendinden ifade edemeyeceği kadar nefret ettiğini" hissetmiştir. Böylece o da "sessizlik ve üzüntüye" indirgenmiş olur. Her ne kadar

[93] Şiirin İngilizcesinde ilk harfler 'woman', yani 'kadın' kelimesini, ya da üzüntü/erkek kelimelerini meydana getirmektedir. (ç.n.)

Marianne Dashwood'un kardeşi "otuz beş ila on yedi yaşın evlilik bağı ile bir alakasının olmaması gerektiğini" söylese de, Marianne en sonunda kendisinin Yüzbaşı Brandon'a bir "ödül" olarak sunulmasına izin verir. Anlatıcı şu soruyu sormaktadır: "Kendisine karşı böylesine birlik olunmuşken başka ne yapılabilirdi?" Sezgileriyle övünen Elizabeth Bennet bile kendisini hiçbir vakit tanımamış olduğunu fark eder. "Kızgınlığı kendisine yöneldiğinde" Elizabeth "kör, taraflı, önyargılı ve tuhaf" davranmış olduğunu düşünür. Dahası şimdi "mütevazı bir hal almış ve acı çekmektedir; nedenini tam olarak bilemese de içinde derin bir pişmanlık duymaktadır"

Bu kızların hepsi dillerine hakim olmanın ne kadar gerekli olduğunu öğrenmişlerdir. Marianne teslimiyeti öğrendiğinde sessizdir ve "yüreğinden binlerce soru yükselse de... birini bile dile getirmeye cesaret edememektedir" Elizabeth Bennet "kendisinin daha mütevazı bir insan haline geldiğini, ancak Darcy ile de gurur duyduğunu" fark ettiğinde gösterişten uzak suskunluğu aracılığıyla olgunlaştığını gösterir: Mr. Darcy'ye karşı hissettiklerini ebeveynlerinden gizlemekle kalmayarak, Jane'e ne Mrs. Gardiner'ın mektubundan ne de kendi sevgilisinin Mr. Bingley'i Jane'e evlilik teklif etmemek konusunda ikna etmiş olmasından söz eder. Önceden Mr. Collins kadınların asla kastettikleri şeyi söylemediklerini iddia ettiğinde adamı azarlamaktan geri durmayan Elizabeth, *Gurur ve Önyargı*'nın sonunda Lady Catherine'e cevap vermeyi reddeder ve kadının kendilerini neden ziyaret ettiğine dair de annesine bir yalan uydurmaktan geri durmaz. Dahası Elizabeth, Mr. Darcy ile kendindeki değişimi gözden geçirme olanağı bulur; ne de olsa adamın "kendisine gülünmesini normal karşılamayı öğrenmesi gerektiğinin"; ancak bunun için henüz erken olduğunun bilincindedir.

Emma da ihtiyatlı davranmayı öğrendiği andan itibaren Mrs. Elton ve Jane Fairfax ile iletişim kurmamak için elinden geleni yapar. Mr. Knightley kendisine evlenme teklif ederken bile Harret'ın sırrını kendisine saklamaya özen gösterir. "Anlatıcı mahcup bir ifadeyle ne söyledi?" diye sormaktadır. "Elbette söylemesi gerekenleri. Tıpkı bir hanımefendinin yapması gerektiği gibi." Tam da bu noktada romancımız, bir hanımefendiye yaraşır sağduyusunu belli eder ve bu son derece mahrem sahnenin detaylarını vermekten kaçınır. Robin Lakoff'un da gösterdiği üzere, hanımla-

ra ait kibar konuşmalar "güçlü ifadelerden kaçınabilmeleri için" icat edilmiştir; ancak sözkonusu kibarlık, hem yazarın hem de kadın kahramanların "alçakgönüllü ve sağduyulu olmaya ve hayal güçlerini bastırmaya" karar vermeleriyle sonuçlanır. Edebi kariyerinin başından itibaren çift anlamlı konuşmalar karşısında büyülenen yazarımız, kadınların başvurduğu sessizliği, kaçınma ve yalanları, çift anlamlılığın kaçınılmaz bir işareti olarak görmektedir.

Austen'daki bu benlik bölünmesi –hayal gücü karşısında büyülenmesini; ancak bunun kadınsı olmadığına dair duyduğu endişe– ergenlikte kendilerini özgür özneler olarak deneyimleme fırsatı bulmuş, ancak daha sonrasında nesne konumunu almaya uysallıkla teslim olmuş, tüm kadınlara özel bu ikilemle ilgili geliştirdiği farkındalığın da bir parçasıdır. Simone de Beauvoir da Austen'ın tüm kadın kahramanlarının yönelttiği soruyu dile getirmektedir: "Eğer kaderimi yalnızca öteki olarak yaşayabileceksem, bu durumda egomdan nasıl vazgeçeceğim?" Emma gibi Austen'ın diğer kadın karakterleri de ergenlik erotizmi ile yaratıcı ve fiziksel edimlerini artık içine sığmadıkları bir yaşam gücü olarak görmeye; dahası, bunun kadına yaraşır kısıtlama ve hayatta kalma yöntemleriyle uyuşmadığına ikna olmaya zorlanırlar: "Ne kadar da uygunsuz davranıyordu...Davranışı ne kadar düşüncesizce, dikkatsiz, mantıksız ve duygusuzcaydı." Güçsüzlüğün bilinçli kabulüne giden erginlenmenin kendisi de her vakit dehşet verici bir yapıdadır. Çünkü otorite konumundan önemsiz bir karakter statüsüne düşmüş olmanın kabulünü ve zeki kız kardeş açısından da özverili ve sessiz ikize dönüşmek zorunda olmayı içeren utanç verici deneyimi de barındırmaktadır. Dayatma, hayal gücü ve zekâ, öz-tanım için çekici özelliklerdir ve bunların her biri kadın karakterleri dünyayı tanıdıklarına ya da tanıyacaklarını düşünmeye itmektedir; ancak bu, gelecekte bir vakit üzerinde egemenlik kurulacak tüm kadınlar için tehlikeli bir yanılsamadır. Böylelikle kadın kahraman alçakgönüllülüğün, suskunluk ve sabrın kendisine getireceği faydaların farkına varır.

Aşk ve Arkadaşlık'ta Sophia, Laura'ya verdiği nasihatte şöyle demektedir: "İstediğin sıklıkta, deliler gibi koş ama sakın ha, bayılayım deme." Her iki olasılığın da Austen'ın kafasını kurcaladığı; ancak, ölüyü oynamak anlamına gelse de bayılmanın erkekler tarafından ancak sessiz cam bir tabutun içinde, hareket etmeden

ve ikincil rollerini benimsediklerinde kabul gören kadınlar için daha geçerli bir çözüm olduğunu düşündüğü açıktır. Ancak aynı zamanda Austen, kadın kahramanlarının 'delilik' adını verdikleri öznel nitelikten öyküsünün sonuna kadar vazgeçmeyecektir. Biri hayat dolu, diğeri sessiz iki kız kardeşin birbirlerini tamamlıyor olmaları, kadının durumuna verilen her iki yetersiz yanıtın da birbirinden ayrılamaz olduğunu göstermektedir. Nişanlısı varsaydığı adam tarafından aldatılan Marianne Dashwood'un içine düştüğü durumun kardeşinin durumuyla aynı olduğunu görmüştük. Bunun yanı sıra birçok eleştirmen de kaleme aldıkları metinlerde Elinor'un büyük ölçüde sağduyu sahibi olduğunu, kız kardeşininse ancak belirli bir noktaya kadar makul olabildiğini göstermişlerdir. Tıpkı Emma Woodhouse ve Jane Fairfax gibi Elizabeth ve Jane Bennet kardeşler de hayatta kalmak için benzer stratejiler geliştirmişler ve yine birbirine benzer ikilemlerle yüzleşmek durumunda kalmışlardır. Austen dikkatimizi sürekli kız kardeşler arasındaki arkadaşlık ve karşıtlığa çekmek yoluyla olgunlaşmanın kadın bilincini, nesne olarak benlik konumundan özne olarak benlik algısına taşıyabileceğini ummaktadır.

Her ne kadar tıpkı kendisi gibi diğer tüm kadınlar da dünyada bir yer edinme arzusu ile ev yaşantısının güvenli dünyasına çekilme isteği arasında –konuşmak ya da sessiz kalmak, bağımsızlık ya da erkeğe bağımlı bir yaşam– bir bölünme yaşasalar da Austen, bu ruhsal karmaşanın çözülebileceğine inanmaktadır. Kadınlar açısından kişisel kimlik ile toplumsal rol arasındaki ilişki bu denli sorunlu olduğu için ortaya çıkmakta olan benlik ancak süregelen çifte bir algıyla ayakta kalabilmektedir. Austen hayranlarının her vakit takdir ettikleri üzere, yazarımız bunun bedelini ortaya koyuyor olsa da, esasen kadınların nasıl hayatta kaldıklarını kaleme almaktadır: bayılmak ve delirmek gibi iki uçtan meydana gelmiş bu ikilem, kadınlara her ne kadar cazip gözükse de aynı zamanda yıkıcı bir nitelik de barındırmaktadır. Bu çerçevede Austen, diyalektik bir öz-bilincin nasıl ortaya çıkabileceğini betimlemeye çalışmaktadır. Kadın bilincinin bu açısı her ne kadar pek çok kadını şizofreniye kadar götürmüş olsa da Austen'ın kadın kahramanları çelişkili yansıtma yöntemleri aracılığı ile hem yaşamakta hem de gelişmektedirler. Kadın kahramanlar, başkalarına destek olmak yoluyla gerçek birer Hıristiyan gibi yaşarken, kız çocuklar da eş olmaya hazırlanmaktadır. Öz-farkındalık onları bu benlikten kur-

tararak başkalarının gereksinim ve tepkilerinin farkında olmaya yönlendirir. Onları, Austen'ın zekâsının ürünü olan veya işgüzar bir egoizmin ya da uyuşuk bir tembellik tarafından alıkonularak hapsedilmiş karikatürize kurbanlarından ayıran nitelik budur: Austen'ın bakış açısından bencillik ve diğerkâmlık gerçek anlamda yer değiştirebilir niteliktedir.

Austen romanlarında bol miktarda bulunan, her şeye burnunu sokan, kendini beğenmiş karakterler ile uyurgezer, müzmin hastalara karşı yalnızca olgun kadın kahramanlar sempati besleyip, bunlar ile bir tür özdeşlik kurma becerisine sahiptirler. Ancak bu olgunluk, çökmüş bir dünyanın varlığına olduğu kadar benlik bölünmesi, ikiyüzlülük ve çift anlamlılığın süregelen olasılığına, hatta zorunluluğuna da işaret etmektedir. *Emma*'daki anlatıcının açıkladığı üzere, "hakikat pek seyrek olarak bir insanda kendini açığa vurur; herhangi bir durumun biraz da olsa gizlenmemiş ya da yanlış anlaşılmamış olması çok ama çok nadir karşılaşılan bir durumdur. Sessizliği bir manipülasyon yöntemi, edilgenliği güç elde etmek için bir taktik ve teslimiyeti de ellerinin altında olan tek denetim mekanizması olarak kullanan kadın kahramanlar, sanki istedikleri ve gereksinim duydukları şeyi aldıkça daha da boyun eğiyor gibi gözükmektedirler. Diğer taraftan da bu süreç ve ona eşlik eden çift-karakterlilik hem psikolojik hem de ahlaki açıdan fayda sağlamaktadır ki bu kadın kahraman konumuna yükselebilmiş kadınlar için bir çeşit nimet olarak da algılanabilir. Diğer taraftan, Beauvoir'ın "farklılık" adını verdiği varoluş halinin içine gömülmüş ve kendini böyle bir algıyla çevrelemiş kadın kahramanlar için bu süreç acılı bir alçalmaya işaret etmektedir.

Bu durumda Emma, Elizabeth ve Marianne'in küçük düşmeleri öz-sorumluluk ve öz-tanımları konusundaki teslimiyetlerine eşlik eder niteliktedir. Marianne Brandon, Elizabeth Darcy ve Emma Knightley mutlu sonların bir nebze art niyetli istikbali dışında pek de bir varlık göstermezlerken, teslimiyetin karmaşık jestlerini öğrenmişlerdir. Ve *Mansfield Park*ı'nda (1814) çift-karakterliliği daha detaylı bir biçimde inceleyen, artık olgunluk dönemindeki Austen, kadınlarda sıklıkla gözlemlenen bu ruhsal bölünmenin nasıl kapsamlı bir parçalanmaya gidebileceğini ve bunun da sözkonusu bölünmüş parçaların bir araya gelmesini nasıl imkânsız hale getireceğini resmetmektedir. Kendi yetenekleri konusunda da ikileme düştüğü bu romanda, benlik ile öteki

arasındaki anlaşmazlık başka hiçbir Austen romanında olmadığı kadar büyük bir duyarlılıkla resmedilmiş ve bu durumun şizoid bir kişilik bölünmesine neden olabileceği de yine başka hiçbir romanında bu açıklıkla ortaya konmamıştır.

Fanny Price ve Mary Crawford, Austen romanlarında okur açısından tanıdık hale gelmiş bir çatışmayı sahnelemektedirler. Fanny, sakin ve halinden memnun yaşayageldiği, tutucu zevklere sahip olduğu, eski bina ve ağaçlara büyük saygı duyduğu, uysal davranışlar sergilediği ve ev halkının küçük düşürücü hareketleri karşısında sabırlı bir alçakgönüllülük göstererek onların isteklerine boyun eğdiği kırsal hayatını sevmektedir. Ancak "Fanny için huzur ve rahatlık anlamına gelen unsurlar, Mary için bıktırıcı ve eziyet vericidir." Çünkü yaratılış, alışkanlık ve koşulları arasındaki farklılıklar nedeniyle arpist, müthiş kâğıt oyuncusu, parodi ve çift anlam kurmakta usta ve zeki bir konuşmacı olan Mary, yetenekli ve yerinde duramayan bir kızdır. Bu iki karakter arasındaki zıtlık en açık biçimiyle romanın meşhur oyun sahnesinde ortaya çıkar. Örnek alınası Fanny, Sör Bertram'ın yokluğunda bir oyun sahneye koymanın uygunsuz olduğunu söyleyerek kendisine teklif edilen rolü reddederken, Mary oyun metninin arkasına gizlenerek Edmund'a karşı hissettiği aşkı canlandırma fırsatı eline geçeceği için provalara neşe ve beklenti içerisinde katılır. Sanatın bu kullanımı, Mary'yi Austen ile daha da yakından ilişkilendirmektedir ve bu ilişki yazarın özyaşamöyküsünde aktarılan ev tiyatrosuna düşkünlüğü ile daha da kuvvetlenmektedir. Her ne kadar birçok eleştirmen, Austen'ın Fanny'nin doğaya karşı duyarlılığını övmek için yola çıktığında hemfikir olsa da, yaratıcısı ile esas benzerlik gösteren "az bir gözlem aracılığı ile cansız doğayı" görebilen "ilgi gösterdiği tek konu kadın ve erkekler" olan ve "hafif ve yaşam dolu her şeye karşı yetenek barındıran" Mary'den başkası değildir.

Austen romanlarındaki diğer "kardeşler" gibi birbirine zıt tepkilerine rağmen Mary ve Fanny'nin de birçok ortak noktası bulunmaktadır. Her ikisi de bu kırsal ortamında birer ziyaretçi konumundadır ve aynı zamanda da Mansfield Parkı'nda ebeveynden yoksun birer yabancıdırlar. Her ikisinin de, Bertram hanesiyle olan bağlantıları aracılığıyla kaçınmaya çalıştıkları itibar kaybına uğramış aile tarihçeleri bulunmaktadır. Yine her ikisi de onların tavsiye ve desteğine ihtiyaç duyan erkek kardeşlerine sevgi dolu

yaklaşan birer kız kardeştir. İkisi de görece yoksuldur ve maddi güvenceleri için erkek akrabalarına bağımlı yaşamaktadırlar. Mary, Fanny'ye ait bir ata binerken, Fanny de Mary'ye ait olduğunu sandığı bir kolye takar. Fanny, Mary'nin müziğini dinlemeye bayılırken, Mary sürekli Fanny'den kendisine nasihat vermesini bekler. Gençler arasında Henry'nin, Bertram'ın kız kardeşlerin ikisiyle de acımasızca flört ettiğinin ve bu yolla da iki kardeş arasında korkunç bir kıskançlığa neden olduğunun farkında olan yine bu iki kızdan başkası değildir. Her ikisi de Rushworth'ü doğru okuyarak aptallığını tespit edebilmektedir ve yine her ikisi de sözkonusu oyunun olası uygunsuzluğunun farkındadırlar. Her iki kız da Edmund Bertram'a aşıktır. Dahası, her ikisi de başka herkesin barındırdığı niteliklere sahip olmadıkları için kendilerini yarım kalmış, tamamlanmamış hissetmektedir; böylelikle, Fanny cesaret ve isteğe sahip olmadığı için kendini rahatsız hissederken, Mary de arkadaşlarının gereksinim ve duygularına karşı duyarsızdır: biri fazla sessizdir, diğeriyse gereksiz derecede konuşkandır.

Diyebiliriz ki Fanny gerçek bir Austen kahramanı olmayı Mary'den öğrenir. Sadece kendi onuruna verilen bir dansta ilk defa görünür olmakla kalmaz; aynı zamanda bunu "moralinin yüksek olduğu" bir ruh hali içerisinde gerçekleştirir. Sör Thomas'ın kendisini ikna etme yolunda gösterdiği çabayı reddeder ve adam da onu "inatçı olmakla, kendini beğenmişlikle ve başına buyruk bir ruha sahip olmakla" suçlar. Fanny, Henry Crawford'un arzulanmayan yakınlaşma isteğine karşı kendini savunurken o vakte kadar hiç olmadığı kadar detaylı bir biçimde ve konuştukça artan bir kızgınlık eşliğinde kendini ifade edecektir. En sonunda Edmund'un onayını alma arzusundan kendini kurtarmayı başarır; özellikle de genç adamın otoritesini sorgulayıp "Edmund'a karşı duyduğu memnuniyetsizlik ve öfkeyle canı sıkıldığında" bu kurtuluş mümkün hale gelir. Son zamanlarda iki feminist eleştirmen ikna edici bir argüman ile Fanny'nin kendisine toplumda avantaj sağlayacak bir evliliği reddettiği anda, toplumsal sisteme meydan okuyarak ve bu sistemin uydurma değerlerinin ipliğini pazara çıkararak romandaki diğer tüm karakterler için ahlaki bir model temsil eder hale geldiğini iddia etmişlerdir. Dahası, en sonunda Fanny'nin küçük kız kardeşi Susan da kendisini Portsmouth hanesinin gürültülü kapatılmışlığından kurtarmayı başaracaktır.

Ancak meleksi tarafta sıkışıp kalan Fanny, sadece pasif-dire-

niş yoluyla başarı sağladığı kimi sıradışı durumlar dışında hiçbir vakit kendini ortaya koyup harekete geçiremez. Ailevi erdemin bir temsilcisi olması nedeniyle "bağımlı, çaresiz, ihmal edilmiş ve unutulmuş." Fanny, yalnızca edilgenliği nedeniyle değil, hastalıklı, bir ölüyü andıran çehresi, hareketsizliği ve solgun saflığı nedenleriyle de Pamuk Prenses'i andırmaktadır. Ve Austen bize Fanny'nin sadece sessizlik, ihtiyat, inat ve hatta kurnazlık yoluyla kendini dayatabildiğini göstermeye özen gösterir. Leo Bersani'nin de belirttiği üzere "*Mansfield Parkı*'nın dünyasında var olamama/yokluk, nihai sağduyu kaynağı" olduğu için Fanny'nin kaderinde Sör Thomas'ın cesedi andıran eşinin ayak izlerini takip ederek bir sonraki Lady Bertram olmak yazılıdır. İffet gibi gözüken bir saflık ile neredeyse gelip ikiyüzlülüğe dayanan bir ihtiyat nedeniyle Fanny, Austen'ın diğer karakterlerinden daha az sevilesi niteliktedir: Tıpkı Frank Churchill'in Jane Fairfax için yaptığı "elde güvence var ama çekicilikten söz etmek mümkün değil" yorumunda gözlemleyebildiğimiz gibi itaat, gözyaşları, solgun bir surat ve evlilik, hayatta kalma yönünde etkili yöntemler olsa da dayanıklı olmaktan uzaktırlar, çünkü Fanny'nin kendini aşağı görme biçimi kendine has bir gurur da barındırmaktadır.

Eğer Fanny Price kendisini özgün bir özne olarak gerçekleştirmeyi becerememiş ise, Mary Crawford da içinde bulunduğu durumu itiraf etmek konusunda başarısız olmuştur. Hayat dolu öykülerini anlatıp yaşamakta ısrarcı davranan Kraliçe gibi o da hem mekân hem de olay örgüsünün merkezi olan Mansfield Parkı'ndan, Austen'ın Mary'e has uygunsuzluğu karşısında duyduğu takıntılı endişeyi dramatize eden bir tavır –küstah konuşması– nedeniyle kovulur. Mary'nin serbest tavrı yetkiye, kendini gerçekleştirmesi ise bencilliğe indirgendiğinde, Edmund genç kadını yalnızca "kötü düşünceleri yok; ancak kendini yanlış ifade ediyor. Yine de bunu oyuncu bir tarzda yapıyor," iddiasında bulunarak savunabilir ve böylelikle de kızın "aklında bir kusur bulunduğunu" kabul etmek zorunda kalır. Her ne kadar Mary'nin işlediği tüm suçlar lafta kalsa da, bize tekrar ve tekrar aklının "yanlış şeylere yöneldiği, şaşkın olduğu ve kendisi farkında olmasa da ışıldadığını varsaydığı bu zihnin aslında karanlık olduğu" söylenmektedir.

Hem Fanny hem de Edmund'un "kötülük" olarak niteledikleri eylemleri, Mary "aptalca bir davranış" olarak tanımlayıp, bu

şekilde mazeret bulduğu için, kullandığı dil genç kadının utanç duymayan bir yapıda olduğunu ve "körelmiş hassasiyetini" açığa çıkartır. Edmund bu durumu dehşet içerisinde olduğunu belli ederek şöyle ifade etmektedir: "Ne tereddüt, ne korku ne de kadınlık mı demeliyim? Hiç ama hiç alçakgönüllü değil." En sonunda Edmund'un kızı reddetmesine neden olan ve en büyük hasarı meydana getiren özellik ise Mary'nin "konuşma tarzından" başka bir şey değildir.

Tiyatronun sahnelenmesinin betimlendiği bölümde Fanny, kendisine verilen rolü oynamayı reddederek sessizce melek rolüne soyunurken, Mary Crawford da neredeyse bir sirene dönüşmüştür. Böylelikle Edmund'u ilk başta uygunsuz bularak reddettiği tiyatro oyununda rol almaya ikna eder. Fanny, suskun kalmasının ardında yatan nedenin kısmen kendini göstermekten korkmasıyla alakalı olduğunu bilmektedir; ancak yine de bu Mary'yi kıskanmasını engel olmayacaktır. Bu kıskançlığın nedeni ise sadece Mary'nin iyi bir oyuncu olmasından kaynaklanmayacak; aynı zamanda kızın, Edmund'un kendisine meslek olarak rahipliği seçmiş olmasına karşı çıkışını ifade edebileceği bir rol seçmiş olmasından da kaynaklanacaktır. Hem heretik olarak niteleyebileceğimiz nitelikler barındıran hem de beşeri dünyaya düşkün bir karakter çizen Mary, Kilise kurumuna karşı küçümseyici tavrında da alaycıdır. Dahası, *prelapsarian*[94] Edmund Bertram'ı, genç erkeğin babası iş yolculuğundayken, yeşil odada baştan çıkartmaya yeltenen lanetlenmiş Havvalardan bir tanesidir. Edmund'un babası aniden çıkagelip, tüm tiyatro metinlerini yakana ve Cennet'teki bu libidinal salgını önleyip "gerçek uyum isteğini örtmekte her zaman işe yarayan müziği" yardıma çağırıncaya kadar, Mary sözkonusu amacına neredeyse ulaşmak üzeredir. Austen, bu tiyatro provaları, tedirginlik, rekabet, can sıkıntısı, kendini önemsiz hissetmek ve cinsel ehliyet dışında bir şey getirmemiş olduğu için, *Âşık Yeminleri* isimli oyun aracılığıyla, kendini ifade etmek ya da güzel sanatlar ile ilgilenmek gibi uğraşların, sanatçıyı günlük hayata dair kurallardan, toplumsal rol ve zorunluluklardan ve aile bağlarından özgürleştiren tehlikeli bir çekiciliğe sahip olduğu düşüncesini örneklemektedir.

Mary'nin baştan çıkarıcı cazibesi erkek kardeşi Henry'ninki ile benzer niteliktedir. Hem sahnede hem de gerçek hayatta en

[94] Masumiyet ve bozulmamışlığa atıfta bulunan, Hz. Âdem ve Hz. Havva'nın cennetten henüz dünyaya indirilmediği zamana ilişkin. (y.h.n.)

başarılı oyuncu Henry'dir, çünkü onda "her şey ve herkes" olabilme becerisi bulunmaktadır. Ancak kalkıştığı hiçbir işi, işin içine "biraz kötülük katmadan" yapmayı beceremez. Çok sayıda çekici kimliğe bürünebilmektedir. Değişken olabilme becerisi nedeniyle bir cazibe unsuru olarak görülmesine rağmen, zaman geçtikçe, basit bir taklitçiden sahtekâra dönüşecektir ve bu anlamda da "rol yapan ve samimiyetsiz işler ortaya koyan" Frank Churchill'den farklı bir konumda değildir. Gerçekten de Henry, en sonunda yanılsaması ortadan kalkana kadar her kadın kahramanın kısa bir süre için âşık olduğu genç adam tiplemesinin temsilcilerinden bir tanesidir: Willoughby, Wickham, Frank Churchill, Henry Crawford ve Mr. Elliot her anlamda uzlaşmanın mümkün olduğu karakterlerdir, çünkü kendilerini değiştirerek, yeni bir biçim verme becerisine sahiptirler. Birçok farklı açıdan bakıldığında kadın kahramanlara çekici gelmelerinin nedeni, bir biçimde zıt ikizler gibi davranmalarıdır; her biri kimi narsisistik özellikler gösteren bu genç adamların başkalarını memnun etmeyi öğrenmesi gerekmektedir ve bu nedenle de bir anlamda geleneksel kadın güçsüzlüğünü deneyimlemek zorunda kalırlar. Bu da kendi kendilerinin yaratıcısı olmak konusunun üzerine özel bir ilgiyle eğilmelerine neden olur.

Ancak *Mansfield Park*'ta Austen, kendi kendini var eden ruhu, "büyüleyici" bir "enfeksiyon" olarak tanımlamaktadır ve Crawford'lar aracılığıyla temsil edilen, bulaşıcı yerinde duramama hali de, Fanny'nin hastalıklı edilgenliğinden çok daha tehlikeli bir durum olarak algılanmaktadır. Bu durumda, Fanny'nin Henry'yi reddetmesi, genç bir adamın, hem kendi hayatının geçmiş tarihini hem de halihazırdaki kurgusal kimliklerini kendi kendine kurgulayan bir yazar gibi inşa etmiş olmasındaki cüretkâr girişimin kınanması anlamına gelmektedir. Benliği ikiye bölünmüş, tutkularına düşkün, otoriteden yoksun, hırslı ve geçmiş yaraların intikamını almanın peşinde olan bu adam şeytani unsurların eşiğinde durmaktadır. Yine de Henry, bir biçimde, kendi bildiği türde bir gelişim göstermeyi başararak kendine uygun bir sevgili ya da eş arama işine girişir. Bu esnada bir yandan da kendine bir servet yapmaktadır. Açıkça görülmektedir ki Henry'nin bu serveti yaparken izleyeceği yol, Austen'ın kadın kahramanlarının izleyeceği yol ile aynı olamayacaktır. Her ne kadar erkeğin suçu gerçek eylemlerden kaynaklanırken kadın kahramanınki bütünüyle

söylemsel düzlemde olsa da, kadın erkekten daha kapsamlı bir biçimde kınanmaktadır, çünkü kadının serbest davranışları kendisine biçilmiş olan toplumsal role daha ciddi bir biçimde meydan okumakta ve bu role karşı ciddi bir tehdit oluşturmaktadır.

Mary'nin Âdem'i, genç kadının kendisine teklif ettiği meyvenin tadına bakmayı reddettiğinde Austen, Samuel Richardson'ın en sevdiği romanı olan *Sir Charles Grandison*'da Harriet'in Sör Charles ile Âdem arasında bütünleyici bir analoji kurduğu örneği takip etmektedir: Bunlardan ilki yasak meyvenin tadına bakacak kadar itaatkâr olmayacak; bunun yerine Tanrı'nın ilk Havva'yı ortadan kaldırmasını ve onun yerine yeni bir Havva getirmesini bekleyecektir. Tıpkı Fanny'nin aktör Henry Crawford'un içindeki oyuncu ve yalancıyı görmüş olması gibi Edmund da en sonunda Mary'nin şakacılığının altında yatan gerçeğin, genç kadının kendi kültürünün yarattığı kategorilere teslim olmayı reddedişinin bir ifadesi olduğunu fark edecektir. Bu isyan çekici olduğu kadar ahlaki yoksunluğa da işaret etmektedir. Çünkü kıza istediği gibi olma özgürlüğü tanımanın yanında tek bir kimliğe teslim olmayıp farklı sesleri deneme bağımsızlığı da tanımaktadır. Tüm bu nedenlerle Mary'nin yok edilmesi gerekmektedir. Ancak Richardson'dan farklı olarak Austen, bu tövbe etmeyen, hayal gücü kuvvetli ve iddialı kızı yok ederek, esasen kendi bölünmesini ortaya koymaktadır.

Altı Austen romanının hepsinde de benlik tanımına ulaşmalarını sağlayacak araçlardan alıkoyulan kadın kahramanlar, rol yapma ve taklidin tehlike barındıran keyfine kapılmış birer genç kadın olarak resmedilirler. Eğer rol yapma ediminin kendisi karakteri zorlamıyorsa, bu durumda sözkonusu zorluğu nerede aramalıyız? Olay örgüsü kurmak, bir anlamda taklit etmek değilse nedir? Tüm romanlarda anlatıcının dili nükteli, iddiacı, esprili, bağımsız ve hatta (D.W. Harding'in gösterdiği üzere) küstah ve edepsizdir. Liriğin öznelliği ile tiyatro yapıtının nesnelliği arasında duran roman türü, Austen'a eşsiz bir fırsat sağlamaktadır: Yazar uygunsuz olmaları nedeniyle Mary Crawford'un nükteli mektuplarını ya da Emma'nın dahiyane sertlikteki yanıtlarını reddedermiş gibi yaparken bile hem karakterinin uygunsuz bir yönünü ortaya koyabilecek hem de bunu kınayabilecektir. Austen için yazarlık, kadın karakterlerine empoze ettiği kısıtlamalardan kaçmak için bir yoldur ve bu bağlamda da kendi türünün

tipik örneklerindendir, çünkü kadınların roman türüne bu kadar önemli ölçüde katkıda bulunmuş olmalarının nedeni, anlatının, yazarın öznelliğini koruyup gizlemenin yanı sıra ona etkili bir biçimde nesnellik de kazandırmasıdır. Başka bir ifadeyle, Austen romanlarında kendi estetik ve ironik önsezi yeteneğini sorgulayıp eleştirmekte ve sanatın zorluklarıyla terbiye edilmemiş bir hayal gücünün tehlikelerinin altına çizerek, sınırları belirlemektedir.

Kadın kahramanları için mevcut tek çözüm olarak gördüğü, dahası kendi romanlarını da yönlendiren yaratıcı hayal gücünü cezalandırmak için yine kadın kahramanlarını kullanması nedeniyle çelişkiye düşer. Kadın kahramanların teslim olmak yoluyla hayatta kalmayı başarmaları gibi Austen da, iddia ve başkaldırıyı meydana çıkarırken bile, ikiz bilincini, uysallık ve kısıtlanmışlığını ilan eden romanları aracılığıyla korumayı başarır. Dahası Austen romanlarındaki komedi unsuru, yazarın sanatının özgür doğası ile karakterlerinin bağımlı yapıları arasındaki gerilim alanlarını keşfetmemizi sağlar: Karakterleri önce kekeleyip, en sonunda da bu kuru gürültünün ardından sessizliğe gömüldüklerinde ve hatta mutluluğa ulaşmak için acele ile hareket ettiklerinde bile Austen büyüleyici olduğu kadar aldatıcı bir kadın dili kurmayı başarır. Bu bağlamda Austen, on dokuzuncu yüzyıl ortasında ortaya çıkan, başarılı, sayıca fazla ve yapmakta oldukları profesyonel işlerin de geleneksel kadın rollerini sorguluyor olduğuna dair farkındalıklarını büyük bir gayret göstererek baskı altında tutmakta becerikli Rhoda Broughton, Charlotte Mary Yonge, Home Lee ve Mrs. Craik gibi birçok edebiyatçı kadın için örnek teşkil etmektedir. Sözkonusu kadın yazarların kaleme aldıkları kitapların içeriği her ne kadar muhafazakâr gözükse de, özünde kendisini belli eden hilenin izlerini takip etmek o kadar kolaydır ki, kendi kadın kahramanları için reçetelendirdikleri kaçınılması imkânsız sınırlara rağmen varlığını belli etmektedir. Her ne kadar Austen, kendi kahramanlarını hapseden Düzyazı Evi'nden, aynı kahramanların öykü anlatmaktan vazgeçişlerini anlatarak kaçsa da, yalnızca örnek teşkil eden kadın kahramanları aracılığıyla değil, aynı zamanda yazarın içinde yaşamakta olduğu kültür ile isyankâr uyuşmazlığını resmeden –ki şimdiye kadar görmüş olduğumuz üzere bu uyuşmazlık, olay örgüsünün "kurutma kâğıdı aracılığı ile" kısmen de olsa belirsiz hale gelmiştir– daha belirsiz, edepsiz, dirençli ve enerji dolu kadın karakteriyle de özdeşleşmiş-

tir. Birçok eleştirmen, Austen romanlarındaki "mutlu sonların" altında yatan ikiyüzlülüğü görmezlikten gelememiştir. Bu "mutlu sonlarda" yazar, çiftleri öyle bir acele ile saadetin eşiğine taşımakta ya da öyle olasılık dışı tesadüfler yaratıp, bunları öyle dokunaklı bir alay eşliğinde ortaya koymaktadır ki, yüzeydeki ileti anlamını yitirir: İyiliksever bir anlatıcının yardımından yoksun kalan herhangi bir genç kadının aşağılanmadan ya da ailesinin evinden kurtulma olanağı yoktur.

Austen'daki ikiyüzlülük ve hilenin bu kadar aşikâr olmadığı durumlar ise, kadın kahraman ve yazarın başarıyla bastırdıkları isyankâr öfke ile hareket eden güçlü kadın karakterlerinin temsiliyetinde ortaya çıkar. Seyrek olarak ortaya çıktıkları ve kendi sesleriyle konuşmadıkları için bu öfkeli kadınların olay örgüsü içerisinde gizli bir varlıkları bulunmaktadır. Dahası kurgunun gerektirdiğinden daha önemsiz bir rol oynamakla kalmayarak, öykünün sonunda ya gömülür ya öldürülür ya da sürgün edilirler. Böylelikle de çekicilikten uzak varoluşları nedeniyle aldıkları cezayı haklı çıkartan bir portre çizmeyi başarırlar. Bu kadınlar, tıpkı Lady Susan gibi, ya yumuşak başlı çocuklarını yok etmenin bir yolunu arayan annelerdir ya da bu anneye vekalet eden kadınlardır. Yaşamları boyunca erkek otoritesine rağmen hayatta kalabilmiş ve bu nedenle de artık erkekler tarafından tanımlanmaktan kurtulmuş kadınlardır. Ellerindeki iktidarı hiçbir zaman meşru kılamayacak olmalarına rağmen iktidar sahibidirler. Bu nedenle, okurda hem yüzsüz olduklarına hem de tehlikeli bir varlık gösterdiklerine dair bir izlenim bırakmaktadırlar. Ancak barındırdıkları enerjinin yıkıcı ve nahoş görünmesinin esas nedeni, Austen'ın kendini öteki olarak kurgulayışındaki en iddialı yönün bu mekanizma aracılığı ile gizlenmiş olmasıdır. İleride göreceğimiz üzere bu cadaloz kadınlar, başkaldırı güdüsüyle hareket ederler ve bu da onları sadece kadın kahramanların değil yazarın kendisinin de karşıt ikizi olarak konumlandırır.

Austen'ın kendisiyle en çok çeliştiği romanının *Mansfield Park* olduğunu önceden görmüş olmamızdan dolayı belki bu noktadan başlayarak yazarın kendi ahlakını nasıl sessizlik içerisinde; ancak buna rağmen kuvvetli bir biçimde gözden düşürdüğünü inceleyebiliriz. Büyük olasılıkla romandaki en uygunsuz karakter olan Norris Teyze'yi, Mary Crawford'un karanlık bir parodisi olarak kurgulanmıştır. Norris Teyze karakteri, Mary'nin ancak bir

genç kızda bulunabilecek canlılık ve maddiliğin, nasıl işgüzarlığa ve çokbilmiş bir cimriliğe dönüşebileceğini ortaya koymaktadır. Ancak, her şeyi idare edip manipüle etmeye çalışması, Fanny'yi küçümsemesi ve para biriktirme çabası aracılığı ile Norris Teyze'nin edepten uzak karakteri okura tekrar tekrar gösterilse ve kimi ahlaki zayıflıkları affedilmekten uzak olsa da bir noktaya kadar hoş görülebilir niteliktedir. Ne de olsa, küçük ve sabit bir gelir ile yaşamaktadır ve maddi yardım almak için yaltaklanıyorsa da, yaşamdaki tüm memnuniyeti bu yardımı alıp almamasına bağlıdır. Fanny gibi Norris Teyze de Sör Thomas'ın memnuniyetinin önemli olduğunu ve gerektiğinde adamı teskin etmesi gerektiğini bilmektedir. Sör Thomas onlara "nasihat" verdiğinde bile her ikisi de bunu "mutlak gücün verdiği öğüt" olarak algılamaktadır. Bir olasılık Fanny'ye karşı hissettiği amansız nefretin altında yatan nedenlerden biri Sör Thomas'ın koruması altında olmak sözkonusu olduğunda, kendisi gibi çaresiz ancak iş görür bir bağımlı olan Fanny'yi kendisine rakip olarak görmesidir. Dahası Fanny gibi Norris Teyze de sözkonusu teslimiyeti, kendi isteklerinin yerine gelmesi için kullanmaktadır: otoriteyi elinde tutan gücü sorgusuz kabul ederek eniştesini kendi planlarını uygulamak konusunda ikna eder.

İyi yürekli Lady Bertram'ın aksine Norris Teyze başka insanların kendi yaşamlarını istedikleri gibi sürmelerine olanak tanımayan, hayata küskün, çıkarcı ve bir nebze de yüzsüz bir kadındır. Ya da en azından bizler bu iki kız kardeşi bu özellikleri bağlamında tanırız; ta ki sevecen itibarına rağmen Lady Bertram'ın "kanepede güzelce oturup, uzun bir iğne işiyle uğraşıp duran, hemen hiç işe yaramayan, güzel olmaktan uzak ve çocuklarından çok boksör köpeğine düşkün" bir kadın olduğunu anımsayıncaya kadar onunla ilgili fikrimiz değişmez.

Gerçekten de Lady Bertram'ın sınır tanımayan edilgenliği ile Norris Teyze'nin gelişigüzel uygulamaları arasındaki zıtlık, *Aşk ve Arkadaşlık*'ta Laura'nın ortaya koyduğu iki olasılığı da akla getirmektedir: Bayılıp kalmak ya da deli gibi koşmak. Austen romanlarındaki ölmüş ya da ölmek üzere olan veya aptalca davrandığı için edilgen kalan tüm iyi kalpli anneler gibi Lady Bertram da teslimiyetin gerekliliğini, finansal anlamda mantıklı bir evlilik yapmanın büyük önemini ve bu değerler ile koşut ilerleyen boş kafalı olma gerekliliğini bize öğretmektedir. Tüm telaşlı gürültüsüne rağmen

Norris Teyze, Lady Bertram'ın kızlarına karşı kendi annelerinden çok daha sevgi dolu davranmaktadır. Onlara teslim olduğunda bile, bunun altında yatan neden samimi bir şefkat ve bağlılıktır. Ve kendi hayatını etkin bir biçimde yaşayıp, kendi hedeflerinin peşinde koşarken de kendini büyük bir doğallıkla inatçı yeğenleri ile özdeşleştirmektedir: "İyi" anne figürünün aksine, kötü Norris Teyze figürü, kadına dair yaşam gücü, gayret ve tutkuya işaret etmektedir ve bunlar da hayatta kalmak ve zevk almak için gerekli niteliklerdir.

Norris Teyze toplumdaki ciddi utanç kaynaklarından biri olan âşığı ile evden kaçmasından ve hatta boşanmasından sonra bile, Maria'yı terk etmek yerine kızın vekil annesi olarak gidip Maria ile birlikte yaşamaya seçecektir. Böylelikle, cezalandırılıp Mansfield Parkı'ndan kovulmuş olsa da Norris Teyze'nin Sör Thomas'ın ciddi yönetiminin yarattığı soğuk etkiden kurtulmuş olmaktan memnuniyet duyduğundan elimizde olmadan şüphe duyarız. Sör Thomas da kendisinin hakiki dileklerine kulak asmadan kendi bildiğini ona yaptırmayı başarmış; dahası denetiminden kaçınmayı başarmış tek insandan kurtulduğu için memnuniyet duymaktadır. Bu evcilleşmemiş ve muhtemelen de asla evcilleşmeyecek şirret kadın tiplemesi, romanın sonunda bile durmadan konuşmaktadır. Austen, bu tür kadınlara duyduğu, toplum tarafından asla kabul görmeyecek olan beğenisinin yerinde olduğunu kanıtlamak istercesine itici gücünü Norris Teyze karakterinde bulan bir olay örgüsü inşa etmekten geri durmamıştır. Fanny'yi evinden alıp Mansfield'a getirmeye karar veren, kızı Sör Thomas'ın evine yerleştiren, kızın evdeki düşük statüsünü belirleyen, Sör Thomas'ın yokluğunda evi onun yerine yöneten, tiyatro oyununun sahnelenmesine izin veren, Maria ve Mr. Rushworth arasında gerçekleşecek evliliğin koşullarını yaratan, Southerton yolculuğunu planlayıp uygulamaya koyan da Norris Teyze'den başkası değildir. Memnuniyet peşinde, sosyal etkinlikleri kovalamaya ya da var etmeye kendini adamış; özellikle de, başka insanların yaşamlarını denetlemekten büyük keyif alan Norris Teyze'nin manipülasyonları, yazarımızın parodi niteliği taşıyan unsurlarının vekilidir ve Austen'a yaraşır nitelikte bir karşıt ikizdir.

Bu kadar kötülenmiş olmasına rağmen, yazarının da büyük olasılıkla hoşuna gitmiş olduğu üzere, çağdaşları tarafından en çok övgüyü alan ve tadı çıkarılan karakter Norris Teyze'dir. Onun

sesi *Mansfield Park*'ndaki en anılmaya değer seslerden bir tanesidir. Dahası, yalnızca Pamuk Prenses'in üvey annesi, telaşlı ve kumpasçı Kraliçeyi anımsatmakla kalmamakta, aynı zamanda Mozart'ın *Sihirli Flüt*'ündeki *Queen of the Night*'ı[95] da anımsatmaktadır. Esasen, Austen romanlarındaki tüm zengin ve dul kadınlar, kadın cinselliği, kadın kaprisleri ve kadın konuşkanlığı karşısında ancak sözkonusu kadın kahramanları sürgün ederek zafer kazanabilen erkek Tanrı'nın bir tür aydınlanma yaşamış akıl yürütmesine karşı oluşmuş tehdide işaret etmektedirler. Ancak *Sihirli Flüt*'te, yorucu direnişinin şarkısını sahneden dışarıya taşınırken bile söylemeye devam eden *Queen of the Night* ve Norris Teyze gibi kadınlar da asla bütünüyle engellenemezler. Örneğin *Akıl ve Sağduyu*'da okurda nefret uyandıran Mrs. Ferrars, bütün roman boyunca bencilce kendisini aldatan adamın cezalandırılmasını dilemekten kendini alıkoyamayan Elinor Dashwood'un bu dileğinin gereğini yerine getirir. Mrs. Ferrars, ataerkil miras kanunundaki yasal varis sıralamasını tahrif etmek yoluyla, Elinor'un değer verdiği davranış biçimlerinin keyfi olduklarını da kanıtlamayı başarır. Her ne kadar *Akıl ve Sağduyu* Marianne ve Elinor gibi genç kadınların kendilerine birer erkek vasi ya da koruyucu bularak toplumun etkin ve güçlü âdetlerine teslim olmaları gerektiği mesajını açıkça verse de, Mrs. Ferrars ile himayesi altındaki entrikacı Lucy Steele kadınların da baskı oluşturabileceklerini, gelenekleri manipüle edebileceklerini ve bu sayede de hayatta kalabileceklerini kanıtlamaktadır.

Bu güçlü dulların büyük çoğunluğu Lady Catherine de Bourgh'un "kadınların elinden mülklerinin alınması için hiçbir mantıklı neden göremiyorum" cümlesinin savunduğu düşünce ile fikir birliği içindedirler. Ataerkilliğin temeline ve erkeklerin özel miras hakkına karşı çıkan Lady Catherine, kendinden beklenir bir biçimde, Austen'ın anaerkil gücün temsilcilerine tahsis ettiği yergiyi hak etmektedir. Romandaki diğer tüm karakterlere patronluk taslarken kibirli, çok bilmiş, bencil ve kabadır. Solgun, zayıf ve edilgen kızına karşı beslediği küçümseme nedeni ile Lady Susan ile benzerlik gösteren Lady Catherine, başkalarının işlerini yönetmekten keyif alır. Dahası, akla gelebilecek en kötü tavrı benimseyerek Elizabeth'in Mr. Darcy ile evlenmesine karşı çıkar.

[95] (İng.) Gecenin Kraliçesi. (ç.n.)

Dahası, Elizabeth'in doğumunu ve yetiştiriliş biçimini değerlendirirken de babasının bir centilmen olduğunu "kabul ederek, annesinin kimlerden olduğunun bilinmediğine" vurgu yapmaktan geri durmaz.

Ancak ne kadar korkunç bir kadın imajı çizerse çizsin, Lady Catherine, belirli açılardan bakıldığında Elizabeth için uygun bir anne adayıdır, çünkü bu iki kadın birbirlerine şaşırtıcı ölçüde benzemektedir. Bunu, Hanımefendi, Elizabeth'e "senin kadar genç bir insan için fikirlerini fazla kararlı ifade ediyorsun," dediğinde açık bir biçimde gözlemleme şansını elde ederiz. Her iki kadın da hiçbir otoriteye sahip olmadıkları konularda bilirkişi gibi konuşmaktan geri durmamaktadır. Her ikisi de alaycıdır ve diğer insanların karakterleri hakkında yaptıkları değerlendirmelerde de mutlak bir bakış açısına sahiptirler. Elizabeth, Darcy ile kendi karakteri hakkında konuşurken, "ben de öyle bir inat var ki başkalarının istekleri karşısında asla korkuya kapılmaz," demektedir. Gerçekten de bu bağlamda Elizabeth'in alt edilmesi imkânsız bir cesarete sahip olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Genç kadın bu çerçevede de Lady Catherine'e benzemektedir. Son olarak, her ne kadar Elizabeth'in iki kız kardeşinin yaşamlarını kısıtlayan zorunluluklar karşısında hissettiği öfkeyi açıkça ifade etmek Lady Catherine'e kalmış olsa da, tüm romanda hakiki bir öfke hissedip, aynı öfkeyi ifade edecek yetide olan iki kadın Lady Catherine ve Elizabeth'ten başkası değildir. Elizabeth ve Lady Catherine sözkonusu evlilik konusunda yaşadıkları uzlaşmazlık nedeniyle yüz yüze geldiklerinde, her ikisi de kendi amaçları doğrultusunda ilerlemekte kararlı tavırlarını koruyacaktır. Lady Catherine, Elizabeth ile Mr. Darcy'nin birleşme olasılığı karşısında itirazlarını dile getirirken, Elizabeth konu üzerinde halihazırda düşündüklerini dile getirmek dışında bir girişimde bulunmaz. Elizabeth'in annesi, Mr. Darcy için uygunsuz bir akraba olacakken, evden kaçan kız kardeşinin konumu da en az annesininki kadar kabul edilemez bir tablo çizmektedir. Öfkeli olmasına rağmen Lady Catherine'in kendisine verdiği nasihat karşısında tepkisizliğini korumayı başaran Elizabeth ise bize tam da o anda kendisiyle konuşmakta olan Lady Catherine'i anımsatmaktadır. Bu nedenle Mr. Darcy ile evlendiğinde Lady Catherine'in kızı için ayrılmış yeri alacak olması kadar, kocasını Lady Catherine'i Pemberley'de iyi vakit geçirmesi için davet etmeye ikna edebilecek kapasitede olması da

olay örgüsü ile çelişmemektedir. Hem Darcy hem de Elizabeth'in ayırdına vardıkları üzere, ikilinin karşılaşmalarına yarayan yer ve durumu onlara sağlayarak ilk evlilik teklifini mümkün kılan da; Elizabeth'in tazelenmiş ilgisini ikiliyi ayırmak ve bu evliliği engellemek niyetiyle tam da böyle bir teşvikin peşinde olan Mr. Darcy'ye ileterek ikinci bir teklife neden olan da Lady Catherine'den başkası değildir.

Emma'da ise acımasız ve şirret kadın figürü o kadar gizlidir ki roman boyunca onun fiziksel varlığı ile karşı karşıya kalmayız; yine de romanın olay örgüsünü ortaya çıkaran karakter bu kadından başkası değildir. Selefleri gibi Mrs. Churchill de sağlığının iyi durumda olmadığına dair haberlerde dahil olmak üzere, elindeki tüm araçları ailesinden ilgi görmek ve kendisine itaat etmelerini sağlamak için kullanan gururlu, kibirli ve kaprisli bir kadındır. Öyle ki, diğer karakterler ancak Mrs. Churchill öldüğü vakit kadının o zamana kadar yaşadığı sinir bozukluğunun bencilce ve hayal ürünü şikayetlerden ibaret olmadığına ikna olurlar. Dahası, sözkonusu ölüm Frank Churchill ile Jane Fairfax'in evlenebilmesini mümkün kılacaktır. Âşıklarının başvurmak zorunda kaldıkları tüm aldatmacanın esas nedeni nasıl Mrs. Churchill ise, gizlice nişanlanmaları da kadının böyle bir evliliği onaylamayacak olmasına karşı verdikleri tepkinin bir sonucudur. Dolayısıyla, bu "can sıkıcı insanlara karşı taş gibi bir yürekten fazlasına sahip olamayan sinirli kadın", W.J. Harvey'nin ifadesi ile Austen'ın "anlam veremediğimiz güçler tarafından yönetildiğimizi söyleyerek içeriğini özetlediği gerçeklik algımızın bu yönünü somut bir biçimde gözler önüne sermesini mümkün kılan unsurdur."

Ancak Mrs. Churchill, gerçeğin tahmin edilemez olasılıklarının temsilcisi olmaktan daha da fazlasıdır, çünkü diğer taraftan da evlendiğinde hayata cebinde bir kuruş bile olmadan başlayacaktır ve sinir bozukluğundan kaynaklı baş ağrıları ve ateş yükselmelerinden mustarip Jane Fairfax ile arasında tekinsiz, hatta uğursuz bir benzerlik vardır. Mr. Weston bize Mrs. Churchill'in "bir insanın karşılaşabileceği en esaslı hanımefendilerden biri olduğunu" söylemektedir. Bu nedenle, Jane Fairfax'in de Mrs. Churchill'in mücevherlerinin bir sonraki sahibi olarak onun yerine geçmesinde uygunsuz hiçbir durum bulunmamaktadır. Benzer biçimde Mrs. Churchill örnek bir hanımefendi olmak yolunda emin adımlarla ilerleyen Emma ile de kimi benzerlikler barındırmaktadır:

Hayalleri sözkonusu olduğunda bencilce davranabilen bu iki kadın da istediklerini elde etmelerini sağlayacak bir güce sahiptirler. Her ikisi de yeteneklerinin üstünlüğünden ve akıllarının zarafetinden şüphe duymamaktadır ve bunların sonucunda da, etraflarında bulundurdukları kimselere kendilerine tabi olacakları roller atfederek toplumda birincil bir role sahip olmayı istemektedirler.

Esasen örnek hanımefendi modeli, *Emma*'daki tüm karakterlerin yakasına yapışmaktadır. Mr. Woodhouse'un "incelikli planlar" yapmasına ve Selena'nın da Mrs. Elton'a gösterişli bir hanımefendi gibi görünmesine neden olmaktadır. Ancak bu ideal modelin çökmüş olduğunu bize kanıtlayan da Mrs. Churchill'den başkası değildir, çünkü o aynı anda hem Austen'ın kadın kahramanlarının dönüşebilecekleri varlığa karşı bir uyarı niteliğindedir hem de süratle dönüştükleri bu tehditkâr varlığın karşıt ikizi konumundadır. Mrs. Churchill, Austen'ın yazar olarak kendi denetiminden duyduğu suçluluğu temsil ettiği kadar, kadınsal görgü kuralları ve yönetimin barındırdığı ihtiyat ve kibarlığın hangi yollar ile müşkülpesentliğe ve zor beğenir bir yapıya uzanabileceğini de anımsatmaktadır. Ne de olsa –halihazırda görmüş olduğumuz üzere– suç ortaklığı, manipülasyon ve aldatma üzerine kurulu zor beğeni, başından itibaren genç bir hanımın rol ve değerlerini meydana getiren unsurlardır. Ancak aynı zamanda da Mrs. Churchill, bir hanımefendiye yaraşır sessizlik, sakınma ve yalanlarının da kurbanı durumundadır: sağlığının kötüye gittiğini söylediğinde onu kimse ciddiye almamaktadır, dahası, son hastalığın da herkesi manipüle etmek için uydurduğu bir yalan olduğu varsayılmıştır ve ölümü de –bu Austen'ın son romanında çok daha detaylı bir biçimde ele alacağı bir konudur– kadın kırılganlığı konusunun önemli bir örneğidir.

Austen'ın delirmenin eşiğindeki anaerkil karakterleri, yazarın kadın teslimiyetinin cam tabutuna karşı duyduğu rahatsızlığı yansıtan tek öğe değildir. Tamamlanmış son romanı *İkna* da (1818) kendine ait bir öykü bulma umudundan vazgeçmiş ve bundan dolayı da kendi kendisini beceriyle yok etmiş meleksi sessizlikte bir kadın kahraman üzerinedir. Austen bu romanda, olay örgülerinin olası sonuçlarını gözden geçirircesine otoriteye teslim olmanın ve kendi yaşamöyküsünden vazgeçmenin kadınlar üzerindeki etkilerini incelemektedir. Roman başlamadan sekiz sene önce Anne Elliot, Yüzbaşı Wentworth ile yaşadığı aşktan

vazgeçmeye ikna edilmiş; ancak bu vazgeçiş, genç kadını bir yok oluşa sürükleyerek her şeyden bıkmasına neden olmuştur. Kendi "hiçliğini fark etmeye" itilen Anne "babası ve kız kardeşi için de önemsiz bir kimsedir" ve bu nedenle "sözünün de kimse üzerinde bir ağırlığı bulunmamaktadır" Arka planda kaybolup giden bir gözlemci konumunda olan Anne, fark edilmek kaygısıyla hareket etmekten bile çekinir haldedir. Gençliğini kaybetmiş durumda olduğu için geçmişte sahip olduğu benliğin solgun bir kalıntısından ibarettir ve geçmişteki sevgilisi ile de "bir daha karşılaşmaması gerektiğini" düşünmektedir. Çünkü bir zamanlar aralarında var olmuş ilişki artık koca bir "hiçten" ibarettir. Anne Elliot kendi ölü benliğinin hayaletidir ve Austen da onun aracılığıyla okura, korkunun peşini asla bırakmadığı bir karakteri sunmaktadır. Anne'in hayaletimsi bir cisimsizliğe gerilemesinin nedenlerinden biri Kellynch Hall'da aynalı bir giyinme odasında ikamet eden, kendini beğenmiş ve bencil aristokrat babasının aracılığıyla sembolize edilen bir dünyada başkalarına bağımlı bir kadın olmasıdır.

İkna'nın, Anne'in babasına ait "kitapların kitabı" *Baronetage* ile başlaması önem taşımaktadır. Çünkü genel bir bakış açısıyla bu kitap, erkek otoritesi ve ataerkil tarihi yansıtmaktadır ve özelde de babanın aile tarihini temsil etmektedir. Kitaptaki aile ağacı çizelgesinde Anne sadece bir ilk isim, doğum tarihi ve ileride doğması beklenen varsayımsal bir erkek varis adı olan William Water Elliot'ın annesi olarak varlık göstermektedir. Bir diğer deyişle, evlenene ve kendisine bir koca edinene kadar gerçek bir varlığa sahip olmayacaktır. Diğer taraftan da Anne ismi *Baronetage* için yeni bir isimdir. Çünkü bu kadim ve saygın varislerin kayıtları "evlenegeldikleri Mary ve Elizabeth'lerle" dolup taşmakta ve sanki dikkatimizi Anne'in kardeşleri Mary ve Elizabeth'in yerine bu "kitapların kitabında", bir karakter olarak kalmak zorunda olan Mary'ye çekmek istemektedir. Ve gerçekten de Anne, kişisel gelişim yolculuğunun sonlarına doğru, kendisinin değil de zengin bir dul olan Vikontes Dalrymple ve kızı saygın Miss Carteret'in "hiçbir" önemi olmadığına karar vererek *Baronetage*'da temsil edilen ekonomik ve toplumsal standartları reddedecektir. Aynı zamanda Yüzbaşı Wentworth'ün "artık bir hiç" olmadığını keşfedecek ve bundan daha da önemlisi tüm öyküyü kendi bakış açısından anlatma rahatlığına varmak için kendi becerisine güvenmekte ısrarcı davranacaktır.

Ancak Anne "birisine" dönüşme başarısını elde etmeden önce, "hiç kimse" olmanın ne anlama geldiği ile yüzleşmek durumundadır. Emily Dickinson da kendi şiirinde sık sık "Ben hiç kimseyim," diyerek benzer bir itirafta bulunmaktadır. Açıkça görülmektedir ki Anne, bir öyküye sahip olmamayı tercih ederek Dickinson'ın "olasılıklar" bölgesinde yaşamaya karar vermiştir. Çünkü Austen'ın Anne aracılığıyla bize göstermek istediği, herhangi biri olamamış bir kimsenin yakasının asla rahat bırakılmadığıdır. Babasının aynalarıyla kuşatılmış bir dünyada yaşayan Anne, ileride dönüşebileceği çeşitli benlikler ile yüzleşerek, bunların her birinin otoriteden özerkliğe doğru ilerleyen kadının düşüşüne dair farklı öyküler ortaya koyduğunu fark edecektir.

Kendi annesi Sör Walter'ın evinde sevgiden yoksun ve görünmez bir biçimde yaşamış olduğu halde annesiz büyüyen Anne, kendi kendisinin annesi olmaya karar verir. Anne, Mr. Elliot ile evlenip Mrs. Elliot olma olasılığını elinde tuttuğu için, Catherine Morland'in Mrs. Tilney'sinden pek farklı olmayan, annesinin mutsuz evliliğini andıran olası bir yaşamöyküsü ile yüzleşmek durumunda da kalır. Ancak aynı zamanda, herkese yardımcı olan Mrs. Clay hiç kimseyle bağı bulunmayan bir kadın olduğu ve genç kadının babası ile arkadaşlık edip, kız kardeşi Elizabeth'e de yoldaşlık ettiği için Anne aynı zamanda sabırlı Penelope Clay'e de dönüşebileceğini fark eder, çünkü o da "memnun etme sanatından" ve "kendisini işe yarar kılmaktan" anlamaktadır. Dahası Upper Cross'a gittiğinde her kiracının "şikayetlerinden haberdar olduğu" ve hoş bir mizaçla her birini ya memnun ya da teskin etmeye çalıştığı için Mrs. Clay'inkine yakın bir rol de üstlenir. Bu şartlar altında Anne'in duyarlı ve bencillikten uzak varlığının Mrs. Clay'in herkesin sevgisini kazanmaya çalışan ikiyüzlü hizmetlerine dönüşme tehlikesi de mevcuttur.

Elbette Mary Musgrove'un durumu da Anne için önünde beliren kimlik olasılıklarından birine işaret etmektedir. Ne de olsa Charles ilk evlenme teklifini Anne'e yapmış; ancak sonunda kızın küçük kız kardeşi ile evlenmeye razı olmuştur. Bunun yanı sıra Anne gibi Mary de, Sör Walter'ın ayrıcalıklı muamele görmeyen çocuklarından bir tanesidir. Dahası, Mary'nin "ailenin en son fark edilen üyesi olduğu" yönündeki şikayeti Anne'in de rahatlıkla dile getirebileceği türde bir sıkıntıdır. Mary, ev hanesinin angaryalarına "kadınsı" bir hastalıklı hal eşliğinde tepki vermektedir

ve bu da Anne'in kendisinden duyduğu, insanı hasta edecek derecede yoğun şüphenin bir uzantısı olduğu kadar, Mary'nin kendi hayatına biraz hareket ve önem atfetmek için elinde bulunan tek yoldur. Mary'nin hastalık hastası olması da bize, iskeleden düşmesi sonucunda giderek daha zayıf sinirlere sahip olmasına neden olan bir kafa travması geçiren Louisa Musgrove'un tüm bu kadınlar adına ortaya koyduğu örneği de anımsatmaktadır. Acze düşen Louisa, ilk olarak Yüzbaşı Wentworth'ten hoşlanmıştır. Romanın sonunda da başta Anne ile ilgilenmiş Yüzbaşı Benwick ile evlendiği için Anne'in dönüşebileceği benliklerden biri de Louisa karakterinde ortaya çıkmaktadır.

Austen, Mary ve Louisa aracılığıyla büyümekte olan bir kadının, özgürlük, özerklik ve kuvvet sahibi iken nasıl küçük düşürücü, onur kırıcı ve hanım hanımcık bağımlılığın ellerine düştüğünü göstermektedir. Louisa, Yüzbaşı Wentworth'ün ağaçlar arasında vermiş olduğu vaazın içeriğinin önerdiğinin aksine, sert bir tavrın bile sözkonusu düşüşü engelleyemeyeceğini fark eder. Aksine sertlik, bu düşüşe zemin hazırlamaktadır. Louisa aynı zamanda kendi kaderinde, deniz kenarındaki merdivenlerden kendini aşağı bırakmaktansa, hassas sinirleri için uygun ve dikkatli bir talip eşliğinde evinin salonunda sessizce oturup aşk şiirleri okumanın olduğunu da fark eder. Louisa'nın fiziksel zayıflığı ve bunu takip eden hastalığı, Anne'in kadınların iddialı ve tez canlı olmasının ölümcül sonuçları olduğunu düşünmesine neden olurken, aynı durum bizlerin yüzünü de Anne'in kendi yok oluşuna ve artık öyküsü koca bir "hiçten" ibaret olduğu için hissettiği kaybı yansıtan ve bir matemi andıran sonbahar manzarasına doğru döndürür.

Anne aynalardan meydana gelmiş bir dünyada yaşamaktadır: Bu, romanın adının da ima ettiği üzere, yalnızca eserdeki herhangi bir kadın karaktere dönüşebilecek olmasından kaynaklanmamaktadır. Aynı zamanda romandaki her bir kadın karakter, Anne'e zaman içerisinde birer ilkeye dönüştürdükleri kişisel tercihlerini, genç kadın kahramanımızın da seçebileceği birer olasılık olarak sunmaktadırlar. Anne kendi öyküsünün çeşitlemeleri ile kuşatılmış durumdadır ve kendisine sunulan da Sör Walter, Yüzbaşı Wentworth, Charles Musgrove ve Mrs. Musgrove, Lady Russell ve Mrs. Smith'in baskıcı nasihatlerinden ibarettir. Zaman içersinde başka bir insanın varlığı bile Anne için bir baskı unsuru

haline gelir, çünkü genç kadın dışında herkes, kendi gerçeklik algısının geçerli olduğuna ikna olmuş durumdadır. Bir tek Anne, aralarında gezindiği farklı aile ve bireylerin farklı bakış açılarıyla ilgili kendine has bir hissiyata sahiptir. Catherine Morland gibi o da başka insanların kendi imgesini ya da kurgusal varlığını kendi amaçları doğrultusunda kullanma istekleri ile mücadele eder ve en sonunda da hiçbir çaba göstermeden ataerkilliğin sırrına sızmayı başarır. Catherine'in General Tilney'nin keyfi iktidarına anlam verebilmek için atadan kalma malikânenin sırrı ile ilgili türlü gafta bulunmuş olmasına benzer bir biçimde, Anne de, para için evlenmiş ve eşine kötü muamele etmiş Kellynch Hall'un varisi William Elliot'ın sırrının üzerine tesadüfen basar. Elliot'ın "bencillik ve ikiyüzlülük manevraları" bu talibin "kötücüllüğünün" "onarılmaz üzüntülere" neden olacağını düşünen Anne için tahammül edilemez derecededir.

Austen'ın tüm kadın karakterleri için Mr. Darcy'nin ifadesi geçerlidir: "Başka herhangi bir tespitte bulunmaya güçleri yetmediği gibi herhangi bir konuda şüphe duymak, bu kadınların becerileri arasında sayılamaz." Ancak Anne, sessiz ve dikkatli bir biçimde kendi dünyasının insanlarını izlemekte, dinlemekte ve yargılamaktadır ve Stuart Tave'in de göstermiş olduğu üzere, genç kadın, giderek artan bir biçimde aklından geçenleri söylemek için çaba harcarken en sonunda sesinin duyulduğunu fark edecektir. Dahası, Kellynch Hall'dan Upper Cross'a, oradan da Lyme ve Bath'a yaptığı uzun yolculukta karşı karşıya kaldığı doğa manzaraları, gelişiminin ruhsal coğrafyasını öylesine temsil eder niteliktedir ki en sonunda kurumuş çalılar ve sararmış sonbahar çayırları yerini canlandırıcı rüzgârlara ve Lyme'ın akıntılarına bıraktığında, Anne'in yeniden çiçek açtığını gördüğümüzde şaşkınlık duymayız. Benzer biçimde, Anne Bath'a gittiğinde, başkalarının konuşmalarını dinleyen ya da kulak misafiri olan genç kadın, artık tüm bunları dinlemekte sıkıntı çekmektedir, çünkü kendi duygularıyla doludur ve "bir yarısının her vakit diğer yarısından daha bilge olmak zorunda olmadığına ve diğer yarısının da hakikatte olduğundan daha kötü olduğu şüphesinden kurtulması gerektiğine" karar verir. Bu nedenle konuşan insanlarla dolu bir odada Anne, babasının evinde verilen partilerle ilgilenmediğini söyleyerek Yüzbaşı Wentworth'e Mr. Elliot ile ilgilenmediğini belli edebilecektir. Anlatıcı Anne "aklından geçeni söyledi," keli-

meleri ile buna vurgu yapmaktadır. Eğer "konuşurken titrediyse ve kelimelerinin dinlendiğinin fazlasıyla bilincindeyse", bunun nedeni, Anne'in "sevgili annesinin kaybından bu yana hiçbir zaman birisi tarafından dinlenme mutluluğunu ya da bu yönde bir yüreklendirmeyi tatmamış olmasıdır"

Kadın kahramanın mutluluğunu, kadının benlik algısını ifade edebilme yeteneğiyle bu kadar yakından ilişkilendirilen bir romanda, kahramanın görünmezliğini ve sessizliğini başlatan durumun annesinin kaybı olduğu gerçeği önem taşımaktadır. Tıpkı "bir annenin varlığının ve süregelen arkadaşlığının etkisinin her şeyden daha kuvvetli olacağını" söyleyen Elinor Tilney gibi, Anne de sevgi dolu bir kadının kendisine tesir edecek desteğini özlemle beklemektedir. Bu durumda, iyi niyetli Mrs. Musgrove ile Mrs. Croft'un güçlü fısıltılarının, Anne'in Yüzbaşı Harville ile ataerkil kültürün dışında bırakılmışlığını tartışacak korunaklı ortamı sunmuş olması –fırsat ve destek– sözünü ettiğimiz beklentiyi karşılar niteliktedir: "Kendi öykülerini anlatmak sözkonusu olduğunda, erkekler her türlü avantaja sahipti...Kalem onların elindeydi." Anne Elliot "kitapların herhangi bir şeyi kanıtlamasına izin vermeyecektir" çünkü "hepsi erkekler tarafından yazılmıştır." Duyguları daha fazla şefkat içerdiği için kadınların daha uzun süre sevebildiklerine dair iddiası Yüzbaşı Harville'in kadınların "dönekliği" konusunda alıntı yaptığı otoritelerle çelişmektedir. Önceden de görmüş olduğumuz üzere, erkeklerin kadınlara yönelik "tutarsızlık" suçlaması, ataerkil kültür tarafından sağlanan imgelerin sınırları içerisinde tutulamayan kadınların baskı altına alınamayan iç dünyasına yönelik bir saldırıdır. "Söylenmesi gerekeni söylemekten kaçınmayarak" kendi benliğini algılayış biçimini ifade edemediği için etrafını kuşatan kadın imgeleri tarafından engellenmiş olsa da ve tek yapabildiği de, *Baronetage*'ın yerine Denizci Listesi –kadınların varlık göstermediği bir diğer kitap– koymak olsa da, Anne Elliot her halükârda kadın öznelliği konusunda kendi inancının en iyi örneğini sergilemektedir. Kendi duygularına sadık kalabilmek adına tüm arkadaşlarının yarattığı ölü benliklerin yapısal bir çözümlemesini yapmakla kalmamış, bunun yanı sıra kendisini ve geçmişini her defasında yeniden inceleyip değerlendirmiştir.

Son olarak Anne'in kaderi, Austen'ın romantik hırslarından vazgeçmeye zorlanan kızların bulunduğu daha önceki öykülerine

de bir tür yanıt niteliğindedir: Anne "ilk gençliğinde sağduyulu davranmaya zorlanmış, büyüdükçe de aşkı öğrenmiştir –doğal olmayan bir başlangıcın izlediği doğal sıra budur. Yüzbaşı Wentworth'e erkeksi kararlılığının sınırlarını öğreten de yine Anne'den başkası değildir. Anne'in sıradan davranış biçimini yansıtan sessizce kulak kabartma durumuna kendisi düştüğünde Yüzbaşı Wentworth, genç kadının gerçek ve bir o kadar da kuvvetli duygularını keşfetme olanağını elde eder. İlk tepkisi ise elindeki kalemini düşürmek olur. Dahası bunun ardından, Wentworth, Yüzbaşı Harville için bir iş yapıyor kisvesi altında sessizce Anne'e teklifte bulunduğu meşhur notu yazar ve bu kâğıt parçasını genç kadına ancak odadan çıkarken, sessizlik içerisinde iletmeyi başarabilir. White Hart Inn'deki ortak çalışma odasında çalışan, talihsiz müdahalelere karşı hazırlıklı bekleyen ve planlarını kamufle etmek için elindeki mektubu bir tür "kurutma kâğıdı" olarak kullanan Yüzbaşı Wentworth, bize Jane Austen'ın kendisini de anımsatmaktadır. *Northanger Manastırı*'nda bir vaftiz törenini anımsatan arınma sözünü tutamayan şehir ile aynı çürümüş şehirde de olsa, Anne, "ikinci gençlik ve güzelliği" ile yeniden doğarken, bu adamla süreceği yaşam sayesinde de Bath toplumunun içi boş zarafetinden kaçabileceği ortaya çıkar.

Lyme'ın taşıdığı deniz esintisi ile Bath'ın sulardan meydana gelmiş kıvrımları, Anne'i bir hayaleti andıran edilgenlikten çıkartmıştır. Dahası bu, deniz yaşantısını, ataerkil çöküşle yakından ilişkili olan kara yaşantısına bir alternatif ve hatta bundan kaçış olabileceğine dair bir kanıt niteliği de barındırmaktadır. Sör Walter Elliot, denizciliği asla bir alternatif olarak düşünmemiştir, çünkü "erkeklere babalarının ve hatta büyükbabalarının hayal bile edemeyeceği" bir onur atfetmektedir. Ve elbette Yüzbaşı Wentworth, katı bir sınıf yapısının tüm ikiyüzlülük ve yalanlarından suyun üstünde para kazanması sayesinde mucizevi bir biçimde kaçınabilmektedir. Ancak aynı zamanda deniz yaşantısı, Sör Walter'ın ikinci itirazını da kanıtlar niteliktedir. Sör Walter, "Bir erkeğin içinde barındırdığı gençliğe dair gücü deniz üzerinde geçen bir yaşantıdan daha korkunç biçimde yıkan başka bir şey olamaz," demektedir. Bunu kibir içerisinde söylüyor ve yalnızca denizcilerin dış görünüşlerinin ne kadar hızla bozulduğuna vurgu yapmak istiyor olsa da, yine de gözümüzün önüne bir erkeğin gençliğini elinden alan bir deniz sahnesi gelir. Emsalsiz sevimsizlikte bir

adam olan, değersiz Dick Musgrove yalnızca denizde yok edilmek üzere Austen tarafından yaratıldığında, bir kez daha yazarımızın doğanın cömertliğine ne kadar güvendiğini anımsarız. Ne de olsa oğlan çocuklarının (kız çocuklarına oranla) adaletsizce övülmesi Mrs. Musgrove ile ilgili –aksi takdirde gereksiz bir ayrıntı olarak görülebilecek– acımasızlığa da açıklık getirmektedir: Austen, "Hiç kimsenin umurunda olmayan bir erkek çocuğunun kaderi için iç çekmekteydi," demektedir. Çarpıcı olan ise, iyi bir tesadüf sonucu kaybedilen bu oğlan çocuğunun, denizcilikteki başarısı nedeniyle, kendisini karaya bağlı meslekler kadar kadını dışlamayan bir meslekle bağdaştıran Yüzbaşı Wentworth'e göre aptalın teki olmasıdır. Kız kardeşi Mrs. Croft ise, "hoş bir centilmen ile bir denizci arasındaki temel farkın, bunlardan ilkinin tüm kadınlara akılcı insanlar yerine, güzel birer varlık olmaktan ibaretmiş gibi muamele etmek dışında" bir özelliklerinin olmadığını bilmektedir. Aynı zamanda tıpkı kendisinin tam dört kez Atlantik'i geçerken ve Doğu Hint Adaları'na gidip dönerken hissettiği gibi "makul bir kadının gemide son derece mutlu olacağına da" inanmaktadır. Dahası, her ne kadar eşi onu Sör Walter'ın aynalarını görmeye götürmüş olsa da, denizde geçen bir yaşamın Kellynch Hall'da geçirdiği günlerden daha rahat olduğunu da rahatlıkla itiraf etmektedir.

Yüzbaşı Wentworth ve Amiral Croft gibi bahriyeli erkeklere de, tıpkı Yüzbaşı Harville'e olduğu gibi, "marifetli düzenek ve güzel ayarlamalarla...var olan alanı, mümkün olan en güzel hale getirebilme yeteneği" bahşedilmiştir. Sözkonusu beceri, "ailevi konularda taşıdığı erdem, milli değerlerinden daha kıymetsiz olmayan" bir mesleğin mensubu olmakla da ilişkilidir. Geleneksel anlamda Austen'ın zengin dul kadın karakterleri, erkeklere ait ayrıcalıkları sömürerek iktidar sahibi olmaya çalışırken, bu son romanındaki kadın kahramanı, kadınların toplumsal olayların bir parçası oldukları ve erkeklerin de aile yaşantısına değer verip, bu alanda katkı sağladıkları eşitlikçi bir topluluğu keşfetmektedir. Bu hayranlık uyandıran ideal, eşitlikçi bir cinsel ideolojinin ortaya çıkışına da işaret eder niteliktedir. Austen'ın hem roman hem de mektuplarında can sıkıcı ve tehlikeli birer deneyim olarak betimlenen çocuk doğurma ve yetiştirme işleriyle sınırlı bir yaşamın içinde sıkışıp kalmayan Anne, geleneksel erkek ve kadın rollerinin bir araya gelebileceğini simgeleyen bir evlilik yapmayı

başarır. Eğer böyle bir mükemmellik gelecekte, denizde, hem de eli kulağında savaş tehditlerinin arasında öngörülebilir nitelikteyse, bu durumda, sevgililer Bath sokaklarında "dizginlenemeyen gülücükler ve mahrem kendinden geçişlerle dans ederek yol alırken de", Austen cinsiyetler arasındaki arkadaşlığı her şeye rağmen vurgulayabilecektir.

Yüzbaşı Wentworth, Anne'in ikisinin öyküsüne dair anlattıklarını kabul ettiğinde, genç kadına nişanı bozmasını tavsiye eden kadınla ilgili karışık duygular barındıran değerlendirmesine de katıldığını ifade eder. Lady Russell, Austen'ın son baskıcı dul kadın karakterlerinden bir tanesidir; ancak önceki eserlerinde Austen'ın şirretliği ehlileştirme gerekliliğine verdiği desteği yeniden ele alan bu romanda, bu ibretlik canavar, ön plana çıkmaktansa arkada duracaktır. Eğer Emma'nın güçlü kökenleri "bir hanımefendi olarak kadın" diye adlandırabileceğimiz psikolojik bağlamda baskıcı modele dayanmaktaysa, Austen bu durumda *İkna*'da hanımefendi gibi davranmayı reddeden bir kadın kahramanı betimlemektedir. Anne Elliot sevdiği adamla evlenmekten vazgeçtiğinde güçlü, varlıklı ve düzgün davranışlara sahip Lady Russell'ın kendisini ikna etmek için söylediklerini dinlemiştir. Ancak romanın sonunda genç kadın, kısmen kalbi kötülükle dolu bir kadın olması nedeniyle, kendisini üzdüğü açıkça belli olan olaylar karşısında "öfkeli bir memnuniyet ve kendinden hoşnut bir küçümseme" eşliğinde eğlenebilen, dahası, rütbe ve sınıfa yüreğin buyruklarından daha fazla değer veren Lady Russell'ı reddedecektir. Anne, bu kötü kalpli vekil annenin yerine, farklı türde bir dul modeli olarak karşımıza çıkan Mrs. Smith'i koyar. Fakir, fiziksel dünyası kapalı ve ateşli romatizma hastası Mrs. Smith, romanda ataerkil toplumda elden çıkarılmış kadınların baştemsilcisi olarak hizmet etmektedir. Aynı zamanda Paul Zietlow'un da göstermiş olduğu üzere Mrs. Smith daha şanssız koşullarda Anne'in olası geleceğinin nasıl olacağını da yansıtmaktadır.

Lady Russell, Anne'i fakir bir adamla evlenmemesi için ikna etmeye çalışırken, Mrs. Smith neden zengin bir adamla evlenmemesi gerektiğini açıklamaya çalışmaktadır. Fiziksel ve ekonomik gücü elinden alınmış, "çocuksuz...akrabasız...sağlıksız...ve hareketsiz" Mrs. Smith kötürümdür ve her ne kadar bu dar alanda iyi ruh halini korumak için çaba harcasa da, akıl sağlığını neredeyse kaybetmiş durumdadır. Yapay nezaket kurallarının, özellikle de

ataerkil düzenin somut örneğini temsil eden Mrs. Elliot'ın çürümüş, bencil ve karşılıklı çıkara dayalı ilişkileri karşısında, duyduğu öfkeyi dile getirmekten de geri durmamaktadır. Mrs. Smith kin içeren vahiylerinden aldığı şiddetli keyif eşliğinde "yaralı ve öfkeli" bir kadın olduğunu da ilan edecektir. Böylelikle Anne'in –ve aslında Austen'ın da– dışarıdan fark edilmeyen sembolik kötürümlüğünün dayattığı acı karşısında duyduğu öfkeyi de dile getirmiş olur. Ancak bu dul, her ne kadar ataerkilliğin adaletsizlikleri karşısında öfkeli kadın başkaldırısının sesi olsa da, o da en az Lady Russell kadar Bath sakinlerinden biridir. İyileştirme özelliği nedeniyle günün modası haline gelmiş Bath, bize tüm bir toplumun hasta olduğunu da anımsatmaktadır. Ve Mrs. Smith Anne'e, kendi durumundaki olası bir düzelmeyi genç kadının mutluluğundan üstün tutarak yalan söylediğinde de, yaşadığı bu yerin ahlaki çözülmüşlüğünün bir parçası olduğunu kanıtlamış olur. Mr. Elliot ile ilgili gerçeği genç kızın onunla evlenmek istemediğinden emin olana dek gizli tutarak, tıpkı Mrs. Russell gibi o da Anne'in psişesindeki bu diğer seste kızı kurban yerine koyma potansiyeli taşımaktadır.

Dahası o, topluma nüfuz etmiş çürümüşlüğü ortaya çıkaran ve İngiliz toplumunun toplumsal alışkanlıkları konusunda bilgi veren Mrs. Smith'in gizli bilgi kaynağı ve esin perisidir. Karakterine uygun bir biçimde Rooke ismini almış, hastaları iyileştirip ayağa kaldırmakta usta bir hemşire olmuş, romandaki varlığı aracılığı ile bize Austen'ın diğer birçok önemli kadın avatarını anımsatmaktadır. Bir hasta yatağının yanına tünemiş halde resmedilen hemşire Rooke, hastaların kurtarıcısı olduğu kadar bir akbabayı da andırmaktadır. Toplumdaki hareket serbestliği satranç tahtasında tahtanın kenarına paralel gidebilen ve bu yolla da oyunun sınırlarını tanımlayan bir piyonu anımsatmaktadır. Dahası, hastaların gizli kalmış definelerini ortaya çıkararak kalelerini de ele geçirmektedir.

Hareket alanı sınırlı Mrs. Smith'e göz kulak olan, her an her yerde bulunabilen, her durumda hazır halde bekleyen hemşire, hasta yatağının barındırdığı tüm sırları da korumaktadır. Mrs. Smith'e örgü örmeyi öğretir ve Austen'ın "iki inçlik fildişinden" pek de farklı olmayan bir biçimde "ufak iplik bohçaları, iğne yastıkları ve oyun rafları" örüp satar. Hizmetlerinin karşılığı olarak da yanında hasta odalarından derlediği öyküleri taşımaktan zevk

alır: Bunlar zayıflık, bencillik ve sabırsızlık ile ilgili öykülerdir. Özel yaşama dair bir tarihçeyi elinde tutan hemşire Rooke, tipik kadınsı tarzda iletişim kurmaktadır. Bir yandan görünürde önemsiz konularda dedikodu yaparken, diğer yandan da kendi üretimi el ürünlerini satmak yoluyla hayırseverlerin beğenisini toplar. Yine de bunları kendi dünyasına satmaktan geri durmaz. Elbette, edindiği bu iş ve yapageldiği dedikodular, yüksek yaşam standardının ve süslü görüntüsünün ardına gizlediği, çıkara dayalı gerçekleri ortaya çıkartmak ve bunları gerektiğinde kullanmak yönünde duyduğu huzur bozucu ilgiyi gizlemek adına kullandığı araçlardan ibarettir. Bu bağlamda hemşire Rooke, Austen'ın muhteşem bir portresini oluşturmaktadır. Bu dişi vakanüvis, güvenilmez ve hatta elde ettiği bilgiye bağımlı bir görüntü çizerken –ki elde ettiği bilginin büyük bir kısmı yanlış anlaşılma ve cehaletin ürünüdür– bencillik ve ikiyüzlülüğün manevralarını da su üstüne çıkartır. Son olarak mantıklı bir kadın imajı çizen hemşire Rooke, tüm bilgisine rağmen toplumdan kendini geri çekmemiş olmasıyla da Austen'a benzemektedir. Aksine, kendini hemşirelik yaptığı toplumun bir üyesi olarak kabul ederek toplumsal başarıyla ilgili kendi "havada asılı kalan hayalleriyle" birlikte "anaerkilliğin de" savunucularından biri haline gelir. Her ne kadar Austen'ın birçok kadın karakteri çözümsüz bir biçimde Mr. Elton'ın bilmecesinin içinde kilitli kalmış gibi görünse de, hemşire Rooke toplumdaki sıkışık yerini elinden gelen en iyi ölçüde kullanarak, yazarın en başarılı kadın kahramanlarından biri olduğunu kanıtlamaktadır.

Austen'ın, içinde yaşadığı sosyal dünyanın hastalıkları karşısında hissettiği büyü ve özellikle de, bu hastalıkların insanları etkin bir yaşamın dışına atacak etkileri karşısında duyduğu cazibe, en son kaleme aldığı *Sanditon* romanındaki Parker kardeşler aracılığıyla örneklendirilebilir. Burada, işgüzar Diane'in, engelli kardeşi Susan'ın zayıf sağlığını onarmak için on gün süresince her gün altı sülük yapıştırdığını ve genç kızın bir dizi dişini çektiğine şahit oluruz. Kardeşlerden bir tanesi "delirmeyi" temsil ederken, diğeri de kanepede gevşemekte ve bu hali ile bize uyuşuk Lady Bertram'ı, engelli Mrs. Smith'i, hasta düşmüş Jane Fairfax'i, ateşi yükselmiş Marianne Dashwood'u, mikrop kapmış Crawford'ları, hastalık hastası Mary Musgrove'u, iyileşmekte olan Louisa Musgrove'u ve solgun, hastalıklı Fanny Price'ı anımsatmaktadır. Ancak hemşire Rooke'un iyileştirici sanatlarının ima ettiği üzere,

hastalıklı şirretler ve ölmek üzere olan baygın güzeller Austen'ın en başarılı karakterlerinin genellikle yerleşmeyi başardıkları o gizli toprakların sınırlarını tanımlamaktadırlar. Kadın kahramanların küçük bir kısmı, kültürün sebep olduğu ahmaklık ile eve kapatılmışlıktan ve kadın sosyalleşmesinin beslediği iktidarsızlıktan kaçmayı başarırlar. Ne sessizliğe gömülen ne de öz-yıkıma götürecek kadar laf kalabalığı yapan Elizabeth Bennet, Emma Woodhouse ve Anne Elliot, kadın nezaketinden kaçış noktalarını ve çekincelerini keşfederken, kendilerini bir taraftan yok edici uyurgezerlikten, diğer taraftan da ruhu kirleten kabalıktan koruyan ikiyüzlü incelikli konuşma becerisiyle yaratıcılarının yankısı gibidirler.

III

NASIL DÜŞÜYORUZ? MILTON'IN KIZLARI

6. Milton'ın Gulyabanisi: Ataerkil Şiir ve Kadın Okurlar

Kelimeler erkektir diyorum ve hecelediğimizde
Alfabelerde uğraştığımız yaşayan varlıklardır;
Ayakları, kalçaları ve göğüsleriyle, öfkeli kafalar, kuvvetli kanatlar;
Materyal güçler, büyük düğünler, Cennet ve Cehennem
Bir tehdit gizlidir anlattığımız öykülerde.
Anna Hempstead Branch

Bedeninden koparılıp alınmış, kaburgandan cilalanmış
Senin iskeletinin kızıyım
Senin sert ve yoğun acından doğmayım...
Elinor Wylie

Ataerkil şiir onların kökeni ve onların tarihi de onların tarihi
Ataerkil şiir onların kökeni, ataerkil şiir onların tarihi
Onların kökeni ataerkil şiir, onların tarihi onların kökeni
Ataerkil şiir onların tarihi, ataerkil şiir onların kökeni
Ataerkil şiir onların tarihi, onların kökeni
Gertrude Stein

İster kısa ister uzun olsun, Âdem'in yeni ve huzur dolu dünyada tek başına dolaşabilecek kadar zamanı oldu. Ancak zavallı Havva, daha dünyaya baktığı ilk anda, Âdem'i, onun kendi üstünde iddia ettiği tüm haklarla birlikte orada yaşarken buldu. Bu, kadınların Yaratıcı'ya karşı her vakit duydukları garezi anlamakta yeterli olacaktır. (Öyle ki, kimi) genç cadılar, aynalardan yaratılmış bir imge aracılığıyla istediklerini aldılar; (dahası) Şeytan dışında hiçbir erkeğin kendilerini ele geçirmesine izin vermemeleri gerektiğini anladılar...Bunu da geleneksel cadıların yaptığı gibi Yaratılış Kitabı'nı tersinden okuyarak becerdiler.
Isak Dinesen

Virginia Woolf *Kendine Ait Bir Oda*'da, "Shakespeare'in kardeşi olan ölü kadın şairi yaşama döndürmek için," okuma yazma bilen kadınların "Milton'ın gulyabanisinin ötesine bakması gerekir, çünkü hiç kimse kadının görüş alanını kapatmamalıdır," demek-

tedir. Milton'a yönelik bu kayıtsız gönderme ilginç bir gizeme sahiptir. Çünkü bir konuşmasının ortalarında bir yerde böylesi bir yorumda bulunan Woolf, bu noktada durup Milton ile ilgili bu yoruma açıklık getirme gereksinimi duymamıştır. Ancak bu açık biçimde gizemli gulyabaniyi yerleştirdiği içerik, bize kendi başına bile birçok ipucu sağlamaktadır. Milton'ın gulyabanisi, arkasında uzanan manzaranın görünürlüğünün önünde bir engel oluşturup dikilerek, kadınlar ile olasılık alanı arasındaki ilişkiye engel olmakta, Woolf'un *Kendine Ait Bir Oda*'da betimlediği, ağırlıklı olarak erkeklere ait olduğu varsayılan tatminkâr manzaranın önünü kesmektedir. Bundan daha da kötüsü, kadınların "bireyselliklerini ellerinden alıp, onları ortak oturma odasına kilitleyerek de" ölümcül derecede tehlikeli bir diğer görüntü meydana getirmektedir. Sözkonusu görüntü, "Judith Shakespeare'i" kelimenin gerçek anlamıyla öldürmediyse de yüzlerce yıl bir ölü gibi kalmasını sağlamış ve kadının yaratıcı ruhunu da yeniden ve yeniden "sık sık uzanıp dinlendirmek zorunda kaldığı bedeninden" uzak tutmuştur.

Yine de Woolf'un bu cümlesi, ardında bıraktığı gizli anlamı bugün bile korumaya devam etmektedir. Milton'ın gulyabanisi kim (ya da) nedir? Sözkonusu cümle, sadece gizemli değil aynı zamanda da belirsiz bir niteliktedir. Harold Bloom'un eleştirel terminolojisini kullanacak olursak, Woolf, gulyabaniden söz ederken, nur yüzüyle kadın şairlerin önünde uzanarak manzarayı kapatan hakiki ataerkil hayaletin kendisinden başkası olmayan Milton'a atıfta bulunuyor olabilir. Ya da Tanrı'nın ve Milton'ın en sevdiği varlık olan Âdem'den söz ediyor da olabilir. Başka bir olasılık ise, bir diğer kurgusal hayalete; Milton'ın yarattığı bir diğer gulyabaniye atıfta bulunuyor olmasıdır: Bu, kadınların gözünü korkutan ve hem gerçek yaşam ile, hem de edebi hayat ile ilgili olasılıkları görmelerini engelleyen, aşağı, değersiz ve şeytani Havva'dan başkası da olmayabilir. Woolf'un bu anlamlardan hangisini kastettiğini açıklamamış olması da, kurduğu bu cümleyi, kasıtlı olarak belirsiz ve gizemli bırakmış olması ihtimalini akla getirmektedir. Elbette, Woolf'a yakın düşen diğer yazarların, bir biçimde atıfta bulundukları kimi göndermelerin de bize gösterdiği üzere, diğer pek çok kadın yazar için olduğu gibi Woolf açısından da, hem Milton'ın hem de şairin hayal gücünün ürettiği varlıkların, Gertrude Stein'ın "ataerkil öz" olarak tanımladığı kadın düşmanı bir özden oluştuklarıdır.

Edebi babalık metaforu üzerine tartışmamızın da öne sürdüğü üzere, uzunca bir süredir, edebiyatçı, okur ve yazar kadınlar, her şeyin yaratıcısı 'yalnız' baba Tanrı'nın tanımını veren ataerkil etiyoloji tarafından sindirilmiştir; dahası, bu söylem nedeni ile türlü kafa karışıklığı yaşamışlardır. Bunun yanı sıra bu kadınlar, böylesine kozmik bir yazarın, beşeri yazarlar için örnek teşkil edecek tek meşru model olması olasılığı karşısında da korkuya kapılmışlardır. Dolaylı ya da dolaysız, Milton'ın uzun süredir devam eden kadın düşmanlığı geleneğini özetler nitelikteki kökenler efsanesine örnek teşkil eden ataerkil şiiri ile ilgili endişelerini ifade eden birçok kadın yazar için, şairin bu fikri ima ettiği açık biçimde ortadadır. Bu endişeyi taşıyan edebi figürleri sıralamaya kalkışırsak, Margaret Cavendish, Anne Finch, Mary Shelley, Charlotte ve Emily Brontë, Emily Dickinson, Elizabeth Barrett Browning, George Eliot, Christina Rossetti, Hilda Doolittle ve Sylvia Plath'ın yanı sıra Stein, Nin ve Woolf'tan meydana gelen uzun bir listenin ortaya çıktığını görürüz. Bunun yanında, Milton destanının ifade ettiği artık kurumsallaşmış ve sıklıkla detaylı bir metafor kullanımı aracılığı ile kendini belli eden kadın düşmanlığı ile yüzleşme çabasına girişecek olursak, bu kadınların büyük bir kısmının kendi düzeltme ve yeniden-yazım süreçlerini içeren mit ve metaforlar icat ettiklerini de aklımızda tutmamız gerekmektedir.

Örneğin, Mary Shelley'nin *Frankenstein*'ı, kısmen de olsa *Kayıp Cennet*'in umutsuz derecede uysal bir yaklaşıma sahip "yeniden-okumalarından" bir tanesidir. Bu anlatıda Havva-Günah öyküden atılmış ve görünürde de onun yerini, Milton'ın iddiasına dayandırılarak, Havva'nın hakikatte kim olduğunu gösteren canavar almıştır. Shelley'nin romanının aksine, Emily Brontë'nin *Uğultulu Tepeler*'i büyük ölçüde, Milton'ın anlatısı üzerinde ciddi düzeltmeler yapmak amacı ile kaleme alınmış bir diğer "yeniden-okumadır." *Uğultulu Tepeler*'i, Blakevari bir Cehennem İncil'i olarak nitelendirmek mümkündür ve geleneksel teolojinin "Cehennem" ile ilişkilendirileceği bir alanda (Yüksekler), Cennet'ten Cehennem'e düşüşü, "Cennet"in parodisinden ibaret olan bir yere (Çiftlikler) indirgemektedir. Benzer biçimde, Elizabeth Barrett Browning'in *A Drama of Exile*'ı[96] Charlotte Brontë'nin *Shir-*

[96] (İng.) "Bir Sürgün Dramı". (ç.n.)

ley'si ve Christina Rossetti'nin *Cin Pazarı* da *Kayıp Cennet*'in yeniden-yazılmış eleştirilerine yer vermekte ya da bir yandan bunu ima ederken, diğer yandan da George Eliot'ın *Middlemarch*'ında Dorothea'nın "arkadaş canlısı başmelek" Casaubon'a tapınması örneğinde olduğu gibi, Milton ile kız evlatları arasındaki korkunç ilişki hakkında yeni bir yorumda bulunma amacına hizmet etmektedir. Ve Emily Dickinson'ın da, "Taş yürekli bir Tanrı", "Hırsız! Banker Baba", "Yukarıdaki Baba" diye seslenerek giriştiği, bir kız evlada yakışmayan isyanı aracılığıyla, Albert Gelpi'nin de belirtmiş olduğu üzere "tutkulu ve Byronvari" bir tavır ortaya koymaktadır. İleride göreceğimiz üzere, Dickinson kendini ne kadar incelikli bir biçimde ifade ederse etsin, Milton'a açıkça karşıdır. Başka bir ifadeyle, tüm bu kadınlar için Milton'ın kadın düşmanlığına dair sorun hiçbir anlamda akademik bir nitelik barındırmamaktadır. Tam aksine, "kendi tarih ve kökenlerini" ataerkil şiir yoluyla öğrenmiş olduklarından dolayı –yani kendilerini kadın düşmanı teolojinin tanımladığı biçimde tanımlamayı öğrenmiş oldukları için– bu yazarların büyük bir kısmı Milton'ı acı dolu bir hazmetme sürecinden geçerek okumak zorunda kalmışlardır.

Tüm bunlar göz önünde bulundurulduğunda, Woolf'un 1918 günlüğüne not ettiği bir bölüm, şiirin geç kalmış araştırmasına verilen tepkilerin sıradan bir özeti olduğu kadar, Milton'ın gulyabanisi karşısında kadınların duyduğu endişeyi de temsil eder nitelikte olduğu için burada alıntılanmayı hak etmektedir:

"Sussex'te Milton okuyan tek kişi ben olmasam da hazır sırası gelmişken *Kayıp Cennet* ile ilgili izlenimlerimi yazmak niyetindeyim. İzlenim kelimesi aklımda kalan şeyleri açıklamakta oldukça yeterli bir kelime. Çünkü bu şiirdeki pek çok bilmeceyi çözümlemeden bıraktım ve eseri de tadını tam anlamıyla alamayacak kadar hızlı bir biçimde okuyup geçtim. Ancak sözkonusu eserin tadına bütünüyle varma keyfinin bir tek en üst düzeyde akademik çalışma yapmış olanların ödülü olduğunu da bir noktaya kadar görüyor ve bu yoruma katılıyorum. Bu şiir ile herhangi başka bir şiir arasındaki uç boyutlardaki farkın benim için çarpıcı olduğunu söylemeliyim. Sanırım bu, sözkonusu şiirin mesafeli tavrından ve kişisellikten uzak duygusundan kaynaklanmakta. Cowper'ı da hiçbir vakit kanepede yayılıp okumadım; ancak sözkonusu olan *Kayıp Cennet* olduğunda bir kanepeden söz etmek bile olası değil. Milton'daki öz, melek bedenlerinin, muharebelerin, kaçış anları

ve meskenlerin mükemmel, güzel ve ustalıklı tanımlarından meydana gelmekte. Şiir, dehşet, enginlik fikri, sefahat ve yücelikle uğraşıyor; ancak insan yüreğinin tutkularına değinmiyor. Acaba insanın neşe ve üzüntülerine bu kadar az ışık tutmuş başka bir şair var mıdır? Bu şiirden yaşamı gözden geçirip, değerlendirmek adına hiçbir yardım alamadığım gibi, okuduğumda evlilik içerisinde kimi huysuz karakterlerin temsil edilmesi ile kadınların görevlerinin tanımlanması dışında Milton'ın hayatı yaşadığından; dahası kadın ve erkekleri tanıdığından, aralarındaki ilişkiden haberdar olduğundan bile emin olamıyorum. Milton, erkek taraftarlığının öncüsüydü; ancak kadınları kötülemiş olması kendi şanssızlığından kaynaklanıyor ve şiiri de aile arasındaki kavgalarda söylenen nefret dolu son sözleri akla getiriyor. Ancak yine de nasıl yumuşak, güçlü ve özenli. Ne şiir ama! Eminim bunu okuduktan sonra Shakespeare bile okura biraz sorunlu, kişisel, kızışmış ve mükemmellikten uzak görünmektedir. Bu şiirin her şeyin özü olduğunu, diğer tüm şiirlerinse bunun sulandırılmış halleri olduklarını görebiliyorum. Üslubundaki dile gelmez inceliği, yüzeyin gerisinde üst üste bezenmiş tonları görebilmek için bakmak yeterli. En derinlerde insan başka düzenlemeler, reddedişler, uyuşma ve maharetler yakalıyor. Dahası şiirde, Lady Macbeth'in dehşeti veya Hamlet'in çığlığı gibi bir unsur da bulunmamakta. Ne acıma ne sempati ne de sezgi, bu figürler muhteşem, erkeklerin, bizim evlerdeki konumumuzla ilgili düşünceleri, Tanrı'ya karşı görevlerimiz ve dinimizle ilgili pek çok konuya dikkat çekiyor."

İlginç olan, bu paragrafın Milton'ın "yüce mesafesini ve kişisellikten uzak duruşunu" tanımlayan çekingen ilk cümlesinin bile Woolf'ta görmeye alışık olmadığımız bir tür tevazu, hatta gerginlik barındırıyor olmasıdır. 1918'e gelindiğinde Woolf'un kendisi de deneyimli ve çokça yayımlanan bir edebiyat eleştirmeni olmasının yanı sıra başarılı bir roman yazarıdır da. Dahası, yeni eseri de yoldadır. Bu paragraftan önce gelen sayfalarda Christina Rossetti ile ilgili yargılarını kendine güvenen bir tonda dile getirmiştir. Rossetti ("Doğal bir şarkı söyleme gücü var"), Byron ("En azından erkek erdemlerine sahip"), Sophokles'in Elektra'sı ("O kadar zor değil") türünden yorumlarda bulunmuş; dahası benzer birçok ciddi edebi özne hakkında düşüncelerini dile getirmiştir. Bir tek Milton, Woolf'un kafasının karışmasına, kendisini dışarıda bırakılmış ve suçlu hissetmesine neden olmuştur. Woolf için

entelektüel eril aklın diğer iki kalesi olan Yunan düşüncesi ya da metafizik gibi, Milton da bir tür karmaşık cebir denklemi gibidir; ancak yazar kendisini bu denklemi her halükârda çözmek zorundaymış gibi hissetmektedir ("Şiirdeki pek çok bilmeceyi çözümlemeden bıraktım"). Diğer taraftan Milton'ın bu büyük eseri ile Woolf'un başyapıtı arasında hiçbir ortak nokta bulunmamaktadır. Çünkü Woolf'un nesneleri algılayış biçimi, ayırt edici derecede kadına has bir bakış açısı barındırmaktadır ("Acaba insanın neşe ve üzüntülerine bu kadar az ışık tutmuş başka bir şair var mıdır?"). Dahası Woolf, beğenisini de alışılmışın dışında bir belirsizlikle ve hatta soyut bir dil aracılığı ile ifade etmektedir ("Hepsi nasıl da yumuşak, kuvvetli ve özenli"). Ve (Sevgili androjen Shakespeare'inin oyunlarının değil de) Milton'ın şiirinin "her şeyin özü olduğu ve diğer tüm şiirlerinse onun sulandırılmış halleri oldukları" ifadesi ile "Milton şiirinin derinliklerinde, erkeklerin bizim evrendeki konumumuzla ilgili düşünceleri, Tanrı'ya karşı görevlerimiz ve dinimizle ilgili pek çok konuyu özetlemektedir" vurgusu da, Woolf'un hürmette kusur etmeyen kanaatini açıklar niteliktedir. Woolf'un sıklıkla kullandığı ifadelerden birini ödünç alacak olursak, onun burada "bir kadın" olarak konuşmakta olduğu ve ister bilinçli bir biçimde ister farkında olmadan olsun, ilettiği mesaj son derece açıktır: Nihayetinde, olabileceği diğer her şeyle birlikte, Milton'ın gulyabanisi, şairin kozmolojisi ve "erkeklerin ne düşündüğüne dair" vizyonuyla, diğer edebiyatçı kadınlar gibi Woolf'un da hissedegeldiği Batı'nın edebi ataerkil aklının merkezindeki kültür mitinin kuvvetli bir yorumudur.

"İlk maskülinistlerden biri olan" Milton'ın şiirindeki öykünün kadına aktardığı mesaj, kadınların ikincil ve öteki olduğudur. Sözkonusu ötekilik, değişmez bir biçimde kadının şeytansı bir öfke duymasına neden olmaktadır. Kadın, işlediği büyük günahın sonucunda Cennet'ten yeryüzüne düşmüştür. Dahası, bu düşüş sonucunda kadın, kendisi için şiirin bahçesi olan Tanrıların bahçesinden de kovulmuş ve dışarıda bırakılmıştır. Böylelikle son derece önemli ve aynı derecede de ayırt edici bir biçimde bu kadınlar için Milton, Harold Bloom'un (ki o da burada Woolf'tan alıntı yapıyor olabilir) "kuvvetli bir hayal gücünü henüz beşiğindeyken bile boğabilen büyük bir engeldir." Kadınların durumuna daha uygun düşen bir alanda Bloom şu görüşünü de eklemektedir: "Milton'dan bu yana İngiliz şiirinin sloganı Keats tarafından

ifade edilmiştir: Onun için yaşamı ifade eden benim için ölümü ifade eder." İlginç olan ise şairin ölümünden seneler sonra bile babası hakkında konuşurken aynı cümleyi tekrar etmesidir: "Eğer Sör Leslie Stephen doksanlı yaşlarını görseydi, onun yaşantısı benimkini bütünüyle sonra erdirirdi. Ne mi olurdu? Yazmak yok, kitap yok –tahayyül etmesi bile güç." Erkek hayal gücünün bakış açısından da Milton ve Engelleyici Baba –efendilerin efendisi– tek ve aynı şeydir.

Dahası Woolf için Milton'ın elyazmaları bile önemli ölçüde erkek hegemonyası ve kadın teslimiyeti ile yakından alakalıdır. *Kendine Ait Bir Oda*'daki en önemli yüzleşmelerden bir tanesi "Oxbridge" kütüphanesinde *Lycidas* elyazmalarından birine bakmak istediği vakit tedirgin bir kütüphaneci tarafından içeri alınmadığında gerçekleşmiştir.

"Beyaz kanatların yerine uçuşan siyah cüppesiyle koruyucu bir melek gibi yolu kapayan kır saçlı, kibar, ancak küçümseyici bir bey eliyle geri dönmemi işaret edip alçak sesle hanımların ancak bir fakülte üyesi eşliğinde ya da bir tavsiye mektubuyla birlikte kitaplığa kabul edildiklerini üzülerek bildirmesi gerektiğini söyledi."

"Oxbridge'in" kalbinde, kadın günahından korunmuş bu paradigma niteliğindeki ataerkil kütüphanede –kütüphaneler cenneti de diyebiliriz– Kelime'nin iktidarı işlemektedir ve Kelime'nin iktidarı da Milton'a aittir.

Kendine Ait Bir Oda'da, Milton metninin esrarlı ancak önemli gücüne hafifçe işaret ediyor olsa da, Woolf edebi kariyeri boyunca, Milton'a bir anlam atfettiği ya da etmediği kurgusal kullanımların hepsinde şairi açıkça korkutucu bir engel olarak betimlemiştir. Örneğin, tarihi yeniden ele aldığı feminist ve iddialı iki eseri *Perdeler Arası* ve *Orlando* gibi edebi olayların radikal bir biçimde dönüşüm geçirdiği vakayinamelerde Milton bilinçli bir biçimde dışarıda bırakılmıştır. Hermafrodit Orlando, büyüleyici androjen Shakespeare ve kadınsı Alexander Pope ile karşılaşır; ancak hem (kadın/erkek) Orlando hem de *Perdeler Arası*'nın revizyonist tarihçisi Miss La Trobe açısından John Milton en basit ifade ile hiç yaşamamıştır. Bloom'un belirttiği üzere bir şairin, deneyimlediği endişeyi ortadan kaldırmak adına kullandığı yöntemlerden birisi sözkonusu endişenin kaynağı olan öncül bir şairin var olmuş olduğu gerçeğini bile reddetmektedir.

Diğer taraftan Woolf, *Dışa Yolculuk*'ta yaptığı gibi herhangi bir romanında Milton'a işaret ettiğinde, sözkonusu referans, şairin tehlikeli gücüne hak ettiği vurguyu bütünüyle yapmaktadır. Romanın kadın kahramanı Rachel Vinrace'in sloganı Keats'inkiyle aynı olabilecek niteliktedir: "Onun için yaşamı ifade eden, benim için ölümü ifade eder." Çünkü Terence Hewet ile cinselliğe adım atmasıyla arasında gizemli bir ilişki bulunan adı konulmamış bir hastalık nedeniyle ölmek üzere olan yirmi dört yaşındaki Rachel, Milton şiirinin dalgalarında boğulmak üzeredir. "Terence, yüksek sesle Milton okuyordu. Söylediğine göre Milton'ın kelimelerinde öyle bir kuvvet ve töz vardı ki şairin ne dediğini anlamak gerekiyordu. Yine de Terence'in açıklamasına rağmen kelimeler çok fazla anlam ile yüklüydü ve belki de onları dinlemek tam da bu nedenle bu kadar acı veriyordu." Terence'in *Comus*'tan okuduğu, "Serin, cam gibi, şeffaf bir dalganın" altındaki tanrıça "Sabrina Fair'e bir yakarış" içeren bu sözler, taşa dönmüş bir bakirenin kurtuluşu için yalvarmaktadır. Ancak bunların Rachel üzerindeki etkisi oldukça farklıdır. Kelimeler, yaklaşmakta olan hastalığı haber verircesine, Rachel'ı Woolf'un kendi delilik epizotlarından türemiş "yapışkan su ile dolu bir çukura doğru çekmektedir" ve en sonunda da kızı "denizin dibindeki" karanlığın içine gömer. Bu noktada insan merak duymadan edemez: Milton'ın ölümü Rachel için yaşam anlamına gelebilir miydi?

Büyük olasılıkla Charlotte Brontë böyle düşünecektir. Woolf son derece bilgili bir edebiyat eleştirmeni olduğu için, Milton'cı kültür mitinin hem en bilinçli hem de en endişeli kadın varisi olmuş olabilir. Ancak, Woolf'tan önceki kadın yazarlar arasında, Milton'ın tehditkâr niteliklerinin en çok farkında olan Charlotte Brontë'ydi. Özellikle de eğer Bloom'un mecazlarından birini ödünç alacak olursak Milton'ın kadınların kaderi üzerindeki etkisi gözümüze ölümcül bir salgın gibi gözükecektir. Brontë, *Shirley*'de Milton'cı kozmolojiye özellikle saldırmaktadır, çünkü Milton'ın zararlı içeriği nedeniyle kadın kahramanı hastalanmış ve öksüz kalmıştır. Dahası erkeklerin baskın olduğu toplum da kadını ölümüne aç bırakmaktadır. Romana adını veren Shirley Keeldar, "Milton büyüktü ama iyi miydi?" diye sormaktadır.

"(O) ilk kadını görmeye çalıştı, ama...göremedi...Onun gördüğü aşçısıydı, ya da Mrs. Gill. Tıpkı benim gördüğüm gibi: Şaşkın bir halde, muhallebi yaparken ya da yaz sıcağında, serin

mandırada, kafesli pencerelerin etrafında gül ağaçları ve latinçiçekleriyle, papazlar için soğuk ve hafif yemekler hazırlarken –reçel ve tatlı krema. 'Acaba bu nefis yiyeceklerden hangisi en iyi seçim olacaktır?'"

Shirley, *Kayıp Cennet*'in beşinci kitabına göndermede bulunmaktadır. Bu bölümde ev kadını kılığındaki Havva "konuksever niyetlerle" Âdem ile meleksi misafiri Edenic'e meyve, kuruyemiş, dut ve tatlı kremadan oluşan hafif yiyecekler sunmaktadır. Ağız sulandıran meleksi şölenlerin ve ev hayatındaki saadetin neredeyse Victoria dönemine has bir betimlemesi aracılığı ile özellikle bu sahne, bir tür parodiye dönüşme potansiyeli karşısında öylesine savunmasızdır ki Brontë ve Shirley'nin Milton'ın "bir küçük kadın olarak Havva'sına" sundukları alternatif, şairin, *Kayıp Cennet*'in hayalperest kadın düşmanlığından çok daha sert bir eleştiri getirmektedir. Shirley, ilk kadının Havva değil de "yarı oyuncak bebek, yarı melek" ve her vakit potansiyel bir kötü ruh olduğu üzerine bir varsayımda bulunur. İlk kadın bu imgelerden çok bir Titan'ı ve Prometheus'u andırmaktadır.

"...ondan Satürn, Hyperion ve Oceanus doğdu; Prometheus'u doğurdu...Bu dünyada İlk Kadın, yaşamla dolu, kabarık göğüsleri ile sınırsız güçle mücadele edebilecek bir cüretle ürün verdi: Bin yıllık köleliğe katlanabilen bir güç ile –akbabayı sayısız çağlar boyunca besleyebilen bir yaşam gücü ile– Sömürülememiş bir yaşam ve bozulmamış bir mükemmellik ile ölümsüzlüğün kız kardeşleri hamile kalabilir ve dünyaya bir Mesih getirebilirler... Gördüm...şu anda görüyorum...bir kadın Titan...Göğsünü Stilbro' Moor'un sırtına yaslıyor, güçlü elleri altında kenetlenmiş. Eğilmiş, yüz yüze Tanrı ile konuşuyor. Âdem nasıl oğlu ise Havva da Yehova'nın kızı."

Woolf'un "Milton'ın gulyabanisi" kavramı gibi bu cesur Titanvari Havva vizyonunda da belirgin (ve belki de zorunlu) bir belirsizlik bulunmaktadır. Örneğin bu bölümü, görece basmakalıp bir çağrışım barındıran anneliğe dair doğanın, erkeğin ulu yapısına yaşam veriş sahnesi olarak okumak mümkündür. İlk kadın, "Prometheus'u doğurmuş" ve göğüsleri de cesaret, güç ve yaşam gücüne bakıcılık etmiştir. Ancak aynı zamanda buradaki sözdizimi ile –"sınırsız güçle mücadele edebilecek bir cüret" ve "bin yıllık köleliğe katlanabilen bir güç ile"– bu sözdiziminin koşut gittiği nitelikler gibi –"sömürülmemiş bir yaşamın" ve

"bozulmamış bir mükemmellik ile ölümsüzlüğün kız kardeşleri hamile kalabilir ve dünyaya bir Mesih getirebilir"– ...ilk kadının kendisine göndermede bulunmaktadır. Shirley'nin Havvası bir Prometheus doğurmakla kalmaz; sınırsız güçle mücadele ederek ve köleliğe meydan okuyarak kendisi de Prometheus'a dönüşür. Böylelikle, yanlış sesi dinleyip bir anlığına korkunç bir biçimde isyan etmesi haricinde Milton'ın Havvası açıkça itaatkârken, Shirley'ninki güçlü, tuttuğunu koparan ve yaşama gücüyle dolu bir kadındır. Milton'ın Havvası evcimenken Shirley'ninki cüretkârdır. Milton'ın Havvası bir biçimde yoz bir yaratılışta olduğu için değersizken –"dışarıdan bakıldığında özenle hazırlanmış/içindeyse, dışına göre çok daha eksik"– Shirley'nin Havva'sı sömürülmemiş bir yaşam ve bozulmamış bir mükemmellik ile doludur. Milton'ın Havvası, Âdem'in "ihtiyaç fazlası" kaburgasından yaratılmış, neredeyse gereksiz ve esasen maddesel bir varlık; sonradan gelen ruhani bir fikirken Shirley'ninki ruhani, birincil ve "cennetten doğmadır." Son ve belki de en önemlisi ise, Milton'ın Havvası, Cennet tarihinin önemli anlarında Tanrı'nın görüş alanının dışında bırakılarak ruhani olarak buyurulmuş bir uyku ile uyuşturulup sesi kesilmişken, Shirley'nin Havva'sı Tanrı ile yüz yüze konuşmaktadır. Hatta diyebiliriz ki, aşağılık ve yıkıcı bir hayalet tarafından ele geçirilmiş Shirley'nin Havvası, miti yeniden-yazan Woolf'un Judith Shakespeare olarak adlandırdığı ve Milton'ın gulyabanisinin ölüme mahkûm ettiği o ölü şairin ilk avatarı olabilir.

Shirley'nin Titanvari kadınının hem ilgi çekici torunları hem de ataları bulunmaktadır. Örneğin, eğer bu kadın Prometheus'un annesi olmasının yanı sıra Prometheus'un da kendisiyse, bir anlamda Milton'ın Havva'sından çok Şeytan'a yakın düşmektedir. "Sınırsız güçle mücadele edebilecek bir cüretin" ve "bin yıllık bir köleliğe katlanabilen bir gücün", yalnızca Shelley'nin kesin çözüm olarak gördüğü Prometheus'unu değil (ya da Byron'ın, Goethe'nin veya Aiskhylos'un) aynı zamanda Milton'ın Şeytan'ının "Cennetin Tiranlığını yapagelmesindeki karşı konulamaz istenci de" anımsatmaktadır. Dahası, Milton'ın düşmüş meleğinin devasa bedeni gibi ("...topyekûn devasa/masalların korkunç büyüklükte dediği ölçülerde/Titan ya da Dünyalı", ya da Şeytan'ın *Kayıp Cennet*'in ilk kitabında "her yeri kaplayacak şekilde" yatıp uzandığı gibi veya Blake'in düşmüş Albion'unun (bir diğer yeni-Miltoncı figür) "sağ ayağının tabanıyla Dover yamaçlarında/Canterbury

harabelerinde" ve "sol eli yüce Galler'i sağ eli İskoçya'yı kaplayarak" belirdiği gibi Shirley'nin Havva'sında da bu iri, devasa cüsse yeniden belirmekte ve "göğsünü Stillbro' Moor'un sırtına dayamaktadır." Ancak elbette Milton'ın Şeytan'ı Brontë'nin etkilendiği romantik şairlerin tahayyül ettiği tüm Prometheusvari kahramanların atasıdır. Ve sanki bu gerçeği onaylamak istercesine Brontë Shirley'nin şu açıklamayı getirmesini ister: Bir Titan'a ait kadın göğüslerinin altında ufuk gibi mor bir alan görüyorum; her ne kadar kızarıklığı gecenin yıldızı gibi parlak olsa da Lucifer "Sabahın çocuğuyken", "gecenin yıldızı da henüz düşmemiş konumdaki Şeytan'dan başkası değildir."

Milton'ın Şeytan'ının Prometheusvari bir Havva'ya dönüşmesi ilk başta olasılık dışı bir edebi gelişme gibi algılanabilir. Ancak Havva'nın gözle görülür edilgenlik ve evcimenliğine rağmen, *Kayıp Cennet*'teki anlık bir yansıma bile bize Milton'ın onunla Şeytan arasında birçok paralellik kurmuş olduğunu ve kimi vakit gafil avlanan okur için birinin günahkârlığını diğerinkinden ayırmanın imkânsız hale gelebileceğini göstermektedir. Stanley Fish'in de vurgulamış olduğu üzere, Dokuzuncu Kitap'ta Havva'nın Âdem ile yaptığı ve merkezi iddiası "Bana bak/ve inanma" olan ayartma konuşması, Şeytan'ın daha önceden Havva ile yaptığı kendi varlığına gömülü din karşıtı ampirizmin bire bir kopyası olmasıyla "Şeytanvari bir ekonun dokusunu taşımaktadır." Dahası, Âdem Havva'ya duyduğu aşk nedeniyle modern okura soylu gelebilecek bir özveriyle davranmasının ve karısına düşkün olmasının getirdiği "sıcak duygulardan" uzaklaştığında, Milton'ın Havva'sı Şeytan ile aynı nedenle yeryüzüne düşecektir: Havva "Tanrılar gibi" olmak istediği ve Şeytan gibi bulunduğu yerden memnun olmadığı için gizliden gizliye "eşitlik" sorunu ile meşgul olmuştur. Şeytan, düşüşünden sonra sözde özgürlük taraftarı bir konuşma yaparak diğer meleklere sorar: "O halde mantık aracılığı ile düşünen kim Monarşi'nin özgürlükçü olduğunu söyleyebilir?/ İktidar ve ihtişamınız O'ndan daha az olsa da onun eşitleri değil misiniz? Peki ya özgürlük? Onda da eşit misiniz?" Yeryüzüne düşmesini takiben Havva da meyveyi kendisine saklama olasılığı üzerine düşünür. "Kadın cinsine/katmak için istediklerini/(Âdem'in) sevgisini daha da çok çekmek için kendine/ve kendini daha da eşit kılmak için yapmalı mısın bunu?"

Bir kez daha Milton'ın Şeytanı –ilahi varlık ile eşitlik iddialarına rağmen– nasıl melek konumundan korkunç (ama göze

çarpmayan) bir yılan olmaya doğru değer kaybediyorsa, Havva da giderek meleksi bir varlıktan korkunç ve yılanvari bir yaratığa dönüşürken, bir yandan da Âdem'in "Gözükme gözüme seni yılan/En çok bu isim yakışır sana/Onunla birlik olan senin gibi düzmece birisine/Ve de nefret dolu o görüntüden başka hiçbir şeyi istemeyen/Onunki gibi ve O hilebazın üzerindeki sahte renkleri/ Sen ruhu sahtekâr olan" diyerek gürlemesini üzüntü içerisinde dinlemektedir. Böylece Tanrı'nın kadın ile yılan arasında yarattığı düşmanlık, zıt ya da düşman olmayıp; aksine birbirine son derece benzer olanları ya da birbirinin çekim gücüne kapılanları ayırmak için gerekli olan anlaşmazlığı sağlayan temeli oluşturacaktır. Bunun yanı sıra, Şeytan'ın Havva'yı yasak meyve ile beslediği gibi, Havva da –unutmamak gerekir ki Havva, hem Cennet'in aşçıbaşısı olması hem de meyveyi taşıyan rahmin sahibi olması nedeniyle sürekli meyve ile ilişkilendirilmektedir– aynı meyve ile Âdem'i beslemektedir. Ve son olarak, Şeytan'ın düşüşü nasıl ilk neticesi günah ve ölümü içeren maddi dünyanın ortaya çıkışını yansıtan nesillerin dünyasına düşüş ise, Havva'nın (ama Âdem'inki değil) yeryüzüne düşüşü de insanın nesillerin dünyasına girişini tamamlayıcı niteliktedir. Bunun sonucu da doğum acısıdır ve bu da ölümün zorunlu zıddı, yani aynadaki imgesidir. Ve tıpkı Şeytan'ın acı meyveye duyduğu arzuyla alçalıp köleleşmesi gibi Havva da sadece tekil ve prototip erkek Âdem'e ya da kocasına değil, Beauvoir'ın da belirttiği üzere, türün tamamına köle olmasının sonucunda aşağılanır ve küçük düşer. Buna karşın, Âdem'in düşüşü şanslı bir düşüştür, çünkü başka birçok nedenin yanı sıra, kadın bakış açısından onun cezası kendisinin de ima ettiği gibi daha çok bir ödül görüntüsündedir: "Lanet beni yatay geçti/Göstermem gereken emek aklımda yere göz attım/Ekmeğim, zarar bunun neresinde? Avareliktir bundan daha kötüsü..."

Ancak bu noktada anımsamamız gerekir ki Milton betimledikçe Havva'nın Şeytan ile olan ilişkisi de zenginleşip derinleşerek bu birkaç noktanın ima ettiğinden daha da karmaşık bir hal alacaktır. Bu canavarla kurduğu bağ sadece onu Şeytan'a bağlayan benzerlikler yoluyla kuvvetlenmekle kalmamakta; aynı zamanda Havva'nın Günah'ı andırış biçimi nedeniyle de güç kazanmaktadır. Dahası, Günah onun dişi avatarıdır ve şairin kafasında bir tür melek olan Urania'nın haricinde –*Kayıp Cennet*'i şereflendiren (ya da gözden düşüren mi demeliyiz?)– tek dişi de odur.

Brontë'nin *Shirley*'sindeki koca cüsseli Havva, Milton'ın İblis'inin Prometheusvari yönlerini andırmaktadır; ancak Milton'ın küçük kadınına karşı savurduğu acı sözlerle dolu konuşması esnasında bile bu ilişkiyi fark etmiş görünmemektedir. Ancak diğer pek çok kadın okur gibi Brontë'nin kendisi de, bilinç düzeyinde olmasa bile, bir biçimde bu benzerliği algılamaktadır. Ne de olsa Günah dişi varlığını korumakta ve aynı zamanda da tıpkı Âdem'in Havva'yı suçladığı, en az Şeytan'ın kendisi kadar yılanvari bir nitelik taşımaktadır. Bedeni "Beline kadar kadın ve güzel/Ancak (aşağıya doğru) pul pul kıvrımlarla kokuşmuş/Ölümcül bir zehirle silahlanmış/Muazzam ve uçsuz bucaksız bir yılanın zırhı" mısraları, tıpkı Spenser'ın *Error ve Duessa*'sında olduğu gibi kadın anatomisini abartmakta ve gülünç kılmaya çalışmaktadır. Benzer biçimde Günah, her türlü kokuşmuşluk ile zıtlık oluşturan güzelliği nedeniyle, Havva'nın "Dışarıdan gözüken inceliği" ile "İçerideki ruhsal sahtekârlığı" arasındaki çelişkiden dolayı yüreği korkuyla dolmuş Âdem'i gülünç duruma düşürmektedir. Bununla birlikte, Havva'nın Âdem'in kaburgasından yaratılmış ikincil ve şans eseri bir varlık olması gibi, Şeytan'ın "kızı" Günah da, Jüpiter'in kafasından doğan bilge Minerva'yı anlatan Greko-Romen öyküdeki tuhaf, adeta bir yıkım gibi yeryüzüne düşmüş meleğin zihninden fışkırmıştır. Milton, ataerkil Hıristiyan bir bağlamda, pagan tanrıça bilgeliğinin günahkârlığın nefret dolu kadın iblisi Günah'a dönüşebileceğini söylemektedir. Çünkü Cennet'in zihni bütünüyle "Maskülen bir Ruh'tan" meydana gelmektedir ve kadın da karanlık ikizi Günah gibi "doğanın bir kusurudur."

Bununla birlikte, eğer Havva'nın cezası annelik ıstırabına mahkûm edilmiş olması ise, Günah'ın varlığı da, "Kaosun geniş rahminin" kendisine sağladığı model dışında *Kayıp Cennet*'in sunduğu tek anne modelidir ve Milton'ın canavarı da "türün kölesi olmanın" ne anlama geldiğiyle ilgili o korkunç mesajı gizliden gizliye barındırmaktadır. Günah, korkunç bir döngünün içerisinde sayısız Cehennem Köpeği doğuracak; bu yavrular, görünmeden havlayıp uluyarak sonsuza dek rahminden çıkıp, tekrar ve tekrar rahmine dönecek; böylelikle de Günah, kendi çocukları tarafından durmaksızın yutulacaktır. Çocukların çıkarttığı bu yabani sesler bize çocuk doğurup büyütmenin ruhani olmaktan çok hayvani ve bedene dair bir mesele olduğunu, akıl almaz bir biçimde ve ezbere geliştiğini; aralıksız emme güdüsünün de sonu,

doğumun arkadaşı ölümle bitecek bir hayatın alameti olduğunu anımsatır. Ve ölüm de, tıpkı annesi Günah'a bu acıya varlık verebilmek adına tecavüz eden (ve böylelikle birleşen) babası gibi onların çocuğudur. Aynı biçimde "o da" elmayı yediği vakit esasen ölümün meyvesini yemiş olan Havva ile birleşecektir.

Elbette Günah'ın, Şeytan'ın baştan çıkarıcı hileleri karşısındaki kibir ve kırılganlığı da onu Havva'nın ikizi kılmaktadır. Ne de olsa Günah'ın Tanrı'nın buyruğuna karşı gelerek Cehennem'in kapılarını açması; böylelikle de ilk kötülüğün dünyada serbestçe dolaşmasına neden olması, Şeytan'ın emriyle gerçekleşmiştir ve bu hareket Havva'nın emre uymayarak elmayı yemiş olmasıyla ve bunun yarattığı sonuçlarla da benzer bir nitelik barındırmaktadır. Dahası, tıpkı Havva ve Şeytan gibi Günah da "Tanrılar Gibi" olabilmeyi ve "ışık ve neşeyle dolu bir dünyada" hüküm sürmeyi istemektedir. Yine açıktır ki, Şeytan'a verdiği dokunaklı, ancak tüm değerlere hakaret niteliğindeki bağlılık sözü ("Sensin babam, Sensiz yazarım, Sen/Sensin bana varlığımı bahşeden, Sensin itaat etmem lazım gelen/ Ama sen, sen kimi takip edeceksin?"), Havva'nın Âdem ile yapacağı sert konuşmanın da habercisidir ("Ama şimdi gir önden...çünkü seninle gitmek/Burada kalmak demektir, sen olmadan isteksizce burada kalmak/ Cennetin altında her şey yaratılmıştır"). Burada sanki Milton'ın bir tarafı iki itaat biçimini karşılaştırarak okurun yönünü tayin etmek istememekte ve Havva'nın "iyiliğini" daha en baştan değersiz görmeyi hedeflemektedir. Büyük bir olasılıkla, Günah'ın Medusa'yı andırır yılansılığının korkunç gölgesinin altında, Havva'nın güzelliği de (*Kayıp Cennet*'in deneyimli okuru için) bu nedenle şüpheli hale gelmektedir: Altın rengi uzun saçları ahlaksızca dalgalanmakta ve tatlı bukleleri fesat bir potansiyeli ima ederek uçuşurken, lezzetli bir meyve gibi görünmesine neden olan çıplaklığı da Hazlitt kadar keskin bir eleştirmene bile yardımcı olamamaktadır.

Ancak Milton'ın iyi bilinen kadın düşmanlığına ve konumlanabileceği gelişkin felsefi geleneğe rağmen Şeytan, Havva ve Günah arasında kurulan tüm bu bağlantı, paralellik ve çift anlamlar açıklık kazanmış birer ifade olmaktan çok, *Kayıp Cennet*'in içine gömülmüş, belli belirsiz birer işarettir. Yine de "eril" düşünceyi savunan, Hıristiyan Kilisesi'nin babalarıyla birlikte saf tutan, Neo-Maniheist Kilise'nin merkezinde yetişmiş kadın okurlar için *Kayıp Cennet* gibi güçlü eserlerde açıkça ortaya konmuş içerik

kadar üstü örtülü kalan içerik de onları yaralayabilecek kadar gerçektir (ve bu gerçeklik günümüzde de korunmaya devam etmektedir). Bu kadınlar için kutsal Tanrı, İsa ve Âdem üçlemesini kötücül bir varoluş eşliğinde taklit eden din karşıtı Şeytan, Günah ve Havva üçlemesi, on sekiz ve on dokuzuncu yüzyıllarda bile, yirminci yüzyılda Robert Graves ve başkaları tarafından yaratıcı bir biçimde analizi yapılan 'kadın unsurunun' tarihin dışarıda bırakılış ve küçültülmesini örneklemektedir. Graves, *The White Goddes*'ta,[97] Milton'ın kültür mitini dile getirdiği Pythagoras'çı-Yahudi geleneğin yükselişinden söz ederken, bu "Yeni Tanrı" ile ilgili şunları söylemektedir:

"Hem Alfa hem de Omega, hem Başlangıç hem de Son, hem saf kutsallık, hem saf iyilik, hem de saf mantık olduğunu iddia ediyordu. Kadınların yardımı olmadan da var olabildiğini iddia ediyordu. Ancak onu (*Beyaz Tanrıça*) temasının özgün rakiplerinden biri ile özdeşleştirmek ve kadın ile diğer rakibi de kalıcı olarak ona karşıt bir konuma oturtmak kadar da doğal bir şey olamazdı. Bunun sonucu ruhani bir ikiliğe eşlik eden tüm trajikomik kederler ile birlikte felsefi bir dikotomi olmuştur. Eğer gerçek Tanrı, belleğin Tanrısı, saf düşünce ve saf iyilikten meydana gelmiş ise, bu durumda kötülük ve hata nereden gelmektedir? Eğer durum bunu gösteriyorsa o vakit iki farklı yaratının varlığı üzerine düşünmek durumundayız: Gerçek ruhani yaratı ve hatalı maddi yaratı. Gökcisimleri bağlamındaysa Güneş ve Satürn müşterek bir biçimde; Ay, Mars, Merkür, Jüpiter ve Venüs ile zıt açıdadır. Karşıt konumdaki bu beş gökcismi, sıralamanın başında ve sonunda birer kadın ile birlikte kuvvetli bir ortaklık meydana getirmektedirler. Jüpiter ve Ay Tanrıçası maddi dünyanın yöneticileri olarak birlik oluştururken, Mars ve Venüs bedenin şehvetli arzularını temsil ederek birleşirler ve bu çiftlerin arasında da Şeytan, evrenyaratıcı ve hatalı yaratının yazarı Merkür yer almaktadır. Beş maddi duyudan Pythagoras'çı ana maddeyi meydana getiren de bu beşli birliktir. Ve bunları hata olarak algılayan, aklı ruhani bir erdemle işleyen erkek, saf derin düşünce aracılığı ile bu beş maddi duyuya üstün gelmeye çalışmıştır. Bir sofu gibi yaşamaya zorlanıp, kendi doğal fonksiyonları karşısında sağlıksız bir iğrenme duygusuyla dolup, dünya, beden ve Şeytan'dan yana

[97] (İng.) *Beyaz Tanrıça*. (ç.n.)

bakmamayı öğrenen, kadınların dışlandığı, akasyalardan meydana gelmiş çitlerle çevrili yerleşkelerinde keşişvari topluluklar kurmuş ve Tanrı korkusuyla yanıp tutuşmuş; dahası bu yaşam biçimi olabilecek her türlü uç boyuta taşınmıştır."

Evlilik kurumuna en azından sözde bir bağlılık sunan Milton hiçbir vakit bekar Esseniler[98] kadar fanatik bir biçimde kadın düşmanı olmamıştır. Ancak Âdem'in Doğru Akıl Yürütme'yi, Havva ve Şeytan'ın dünyevi sahteliklerini ortaya koyup aşmak adına kabullenmesi de Esseniler'inkine benzer gizli bir kadın düşmanlığına açıkça katkıda bulunmaktadır: (Hileleriyle "Tanrı'nın Oğullarını" aldatan açık tenli kadınlar zümresini tasavvur etmesiyle). Bununla birlikte *Kayıp Cennet*'teki Doğru Akıl Yürütme'nin tüm bu imaları barındırdığı zincirlerini kırıp imgesel bütünlüğe ulaşabilmesi için yeryüzüne düşmüş Urizenic[99] Milton'ı da, dişi üreme ile yeniden bir araya getirmek zorunda kalan William Blake en iyi biçimde dile getirmiştir. Belki de düşsel bir epik olarak ortaya çıkan Milton'da, bizim buradaki amaçlarımız dahilinde Blake'in ortaya çıkarttığı unsur Milton'ın yanlış ya da sapmış "iffetinin" sadece Milton'ın kendisi üzerinde değil kadınlar üzerinde de yarattığı psiko-tarihsel etkilerin açık bir biçimde kavranmasıdır. Örneğin asil ozan Milton "Takdiri ilahinin girift labirentlerinde dolaşırken," Blake'in "altı katmanlı fışkırışı" uluyup inleyerek "derinlerde dağılmış/işkence çekmektedir." Bu terk edilmiş, üç eş ve üç kız çocuğundan meydana gelen arketip kadın, Milton'ın feminist karşıtlığının kendi karakteri için olduğu kadar kaderi için de ölümcül sonuçlar barındırdığını bilmektedir. Blake, kadına "biz kadınların" hissesine düşen bu mudur, diye sordurarak umutsuzca kendi hakkını talep etmesini sağlamaktadır. "Ey Milton sen ve ben karşıt mıyız/Sen ölümsüz! Nasıl bu savaşa itildik/ Bu ölüm savaşlarına(?)" Ve sanki böyle bir kadın düşmanlığının kadınlarda yarattığı ahlaki çürümeyi betimlemek istercesine insani gücümüz sert çekişmeleri sürdürebilse de...cinselliğimiz bunu devam ettiremeyecektir: Panik içerisinde, "Ulro'nun (Cehennemine)" gidecek; böylelikle de, "Kadının tüm dehşeti sonsuzlukta harekete" geçecektir.

[98] M.Ö. 500 yıllarından itibaren Filistin'le Mısır arasındaki Yehuda Krallığı bölgesinde yaşadıkları söylenen Yahudi halkı. (y.h.n.)

[99] William Blake'in kendine özgü mitolojisinde geleneksel aklı ve dünya düzenini simgeleyen Urizen'e özgü. (y.h.n.)

Yine de, Milton'ın kadın düşmanlığından endişe duysa ve belli belirsiz Maniheist kozmolojisinin öngördüğü Kartezyen ikiliğe karşı çıksa da, Blake şairin kendi adını taşıyan bu şiirde, *Kayıp Cennet*'in yazarını bir kahraman, hatta bir kurtarıcı olarak resmetmiştir. Blake, Milton'ın gulyabanisinin ardında ya da ötesinde karizmatik ve cana yakın bir figür görmüştür. Çok sayıda kadının Milton'a verdiği belirsiz yanıttan da anlaşılacağı üzere, bu başka pek çok yazar gibi *Shirley*'nin yazarının da algılamış olduğu bir figürdür. Çünkü her ne kadar *Kayıp Cennet*'teki epik ses, Batı ataerkilliğinin merkezi mitini hikâyeleştirse ve bunun üzerine yorumda bulunsa ve çoğu vakit tenkitçi ve "maskülinist" bir yapı barındırsa da, sözkonusu epiğin yaratıcısı, Cennet'in sansürüne karşı çıkan isyankârlarla öyle belirgin benzerlikler sergiliyor gibi gözükmektedir ki, Romantik dönem okurları Blake ile birlikte kolaylıkla Milton'ın da "ayağında bir pranga ile yazdığına" ve "farkında olmadan da Şeytan'ın grubuna dahil olduğuna" karar verebilirler. Böylelikle Blake, Shirley, Shelley, Byron ve Mary Shelley ve tüm Brontëler için bir yol açarak, Şeytan'ı, *Kayıp Cennet*'in hakiki, ateşli, hayalci Tanrısı –Los– olarak tanımlarken, "Tanrı'yı" da köşeli, ölümle uğraşan Urizen'e özgü bir iblis olarak tanımlamaktadır. Bu önemli, sıradışı yanlış/yeniden-okuma Shelley'nin sadece Prometheus'un soyunu değil, Shirley'nin Titanvari Havvası'nın soyunu da aydınlığa kavuşturur niteliktedir. Eğer Havva birçok olumsuz yönden hilebaz ve baştan çıkarıcı Şeytan ile benzerlik taşımaktaysa, bu durumda neden aynı zamanda (Harold Bloom'un bizlere anımsattığı üzere) romantik kanun kaçağı Şeytan ile de akraba olmasın? T.S. Eliot'ın "Milton'ın kıvırcık saçlı Byroncı kahramanı" olarak gördüğü Şeytan, *Kayıp Cennet*'in büyük bir bölümünde yakışıklı bir iblis olarak resmedilmiştir ve bu nedenle en çekici halindeki Byronvari kahramana örnek teşkil ettiği de, Byron ve Milton'a karşı düşmanca duyguları Eliot kadar kuvvetli olmayan eleştirmenler de dahil olmak üzere farklı bakış açılarına sahip birçok eleştirmenin vurgu yaptığı bir gerçektir. Aslına bakacak olursak Şeytan'ın Prometheanizm'i ve Shirley'nin Havvası gibi karakterlere miras bıraktığı alt edilemez istenç ve cesaret, neredeyse Romantik düşüncenin kimi önemli özelliklerini örneklemek adına yaratılmış gibi gözükmektedir. Milton'ın Şeytan'ı, Shelley'nin Prometheus'u gibi "Cennet tiranlığına" boyun eğmeyi reddedip, Byron'ın Childe Harold'ı gibi kederli bir

dalgınlıkla herkesten ayrı bir biçimde ağır adımlarla yürürken", en az onu kendi sembolleri haline getirmiş on dokuzuncu yüzyıl başlangıcının lanetli şairleri kadar kutsal topluluğun dışında bırakılmıştır. Lanetli ve kendine söven, paradoksal ve gizemli bir varlık olmasıyla o, ("Ne yöne uçsam cehennem; Cehennem benim... kötülük ise benim iyiliğim") suçluluktan kaynaklı çift bilinci ve isimsiz ve belki de Byron'ın *Manfred* ve *Cain*'de[100] üstünlük işaretleri olarak yeniden tanımladığı suç oluşturacak alçaklıklara muktedir muhteşem bir kişiliğe dair hissiyatı deneyimlemektedir. Bununla birlikte Doğru Akıl Yürütme'nin Cennet tiranlığı ile ilişkilendirildiği ölçüde kendi gizli derinliklerini ve kozmosu keşfedişinde de Romantik bağlamda akılcılığa karşı çıkmaktadır. Bunun yanı sıra, tutkunun aşırılıklarına yakışık almayan teslimiyetinde, Byroncı "ateşli jestlerinde" ve "çıldırmış tutumunda" da rasyonalite karşıtı bir romantiktir. Aynı zamanda, Tanrı'nın kutsal sisteminde "oğlunu" en yüksek mertebedeki meleklerden bile yukarıya haksızca taşımasına yardımcı olan 'ilk doğan çocuk hakkı' kuralına karşı giriştiği savaşta ortaya koyduğu eşitlikçi tavır, Byroncı (ve Shelley ve Godwin'ci) 'herkes için özgürlük ve adalet' endişesine işaret etmektedir. Bu noktada okur, tehditlerden yaralı ve dünyadan yorgun bu siyah kaşlı Şeytan'ın Mesolongi 'deki varlığının abes kaçmayacağını hisseder.

Burada önemli olan bir diğer nokta, *Kayıp Cennet*'te hiyerarşik statükoya karşı bir isyanın en az Şeytan kadar lüzumlu görüleceği tek karakterin Havva olmasıdır. Her ne kadar o da bir şekilde baskı altında tutuluyor ya da en azından manipüle ediliyor olsa da, önünde sonunda Tanrı kendi alanı için neyse Âdem de kendisininki için odur: Bekçisi ve nihai efendisi Havva'nın Dördüncü Kitap'taki uysal konuşması bu noktaya vurgu yapmaktadır: "Yazarım ve düzenleyiciyim/Sen ne söylersen/Tartışmasız itaat ederim; Tanrı böyle takdir etmiş/Tanrı senin Yasandır; Sen benim Yasamsın: Yok başkasına ihtiyacım/Bu değil midir bir kadının en neşeli bilgisi ve şükrettiği" Ancak Âdem'in bu kelimeleri sarf ettikten kısa bir süre sonra gördüğü rüya (Beşinci Kitap'ta aktarılan ifadeler) konuyla ilgili gerçek duygularını ortaya çıkarır niteliktedir: Havva bu rüyasında bahçeden ve bahçenin neden olduğu baskıdan şeytansı bir uçuş aracılığı ile kaçmaktadır: "Bulutlara doğ-

[100] (İng.) Kabil. (y.h.n.)

ru uçtum, ve aşağıya dikkatle baktım/Dünya tüm büyüklüğüyle uzanmaktaydı, olasılıklar geniş/Ve çeşitli..." Mutluluk bilgisi ile yeniden oluşturulmuş bu plan, Woolf'un açık pencerelerinden dışarıyı seyredebilen kadın için kurduğu plandan uzağa düşmemektedir. Ve ilginç olan Havva'nın uçarak kaçışını betimleyen bu kısa bölümün hem kadınların hem de romantik şairlerin yazılarında sürekli ve zorlayıcı bir biçimde tekrarlanan fantezileri önceden haber verir nitelikte olmasıdır. Yazarının "cennet politikaları" adını verdiği duruma inancını yitirmiş olan Byron'ın Kabil'i, Milton'ın Havva'sının maskülen bir türü olan baştan çıkarıcı Lucifer ile uzayda uçar ve Shirley'nin Havva'sı da toprağa bağlı kalmak zorunda olsa da –hatta neredeyse toprağın kendisinin yerini alsa da– kadın kökenli sayısız "Havvalar" sanki Milton'ın Şeytan'ın Havva'ya hediye etmesine izin verdiği rüyanın gücünü gizliden gizliye fark etmişçesine uçmuş, düşmüş, belirmiş ya da uçmaktan korkmuştur. Ancak uçarak kaçmak üzerine kurulu bu kadın rüyalarının, Milton'dan mı yoksa Romantiklerin düşüncelerinden mi türediğine dair soruyu yanıtlamak o kadar da kolay olmayacaktır. Ne de olsa Şeytan, Romantizm ve gizlenmiş veya yeni başlamış feminizm arasındaki bağlantılar karmaşık ve geniş kapsamlıdır.

Elbette, eğer hem Şeytan hem de Havva bir anlamda yabancılaşmış ve isyankâr ve bu nedenlerden dolayı da birer Byron figürü ise, aynı durum "bir sınıf olarak yazar kadınlar" için de geçerli olacaktır. Shirley için olduğu kadar Shirley'nin yaratıcısı için ve "Judith Shakespeare" için olduğu kadar Virginia Woolf için de bunun geçerli olduğunu söylemek mümkündür. Büyük ağabeyleri –Tanrı'nın oğulları– tarafından mahrum bırakılmış, teslimiyet için eğitilmiş, sessizlik empoze edilmiş kadın yazar, gerçekte olmasa da hayalde tıpkı Byron kahramanları, Şeytan ve Prometheus gibi "kederli bir dalgınlıkla uzun adımlarla" yürümüş olmalıdır. Olması beklenen melek ile kendisini sık sık ziyaret eden öfkeli İblis arasındaki çelişkiyi derinden hisseden kadın yazar, Şeytan'a ya da örneğin, Manfred'e acı veren paradoksal çifte-bilinç halini deneyimlemiş olmalıdır. Kendini bir azizeye yaraşır durağanlıkla oluşturup tıpkı Havva gibi kendi imgesine ve tıpkı Şeytan gibi de kendi gücüne bakarak kara kara düşünürken, ara sıra Şeytan gibi –ya da Byron'ın Lara'sı ve Manfred'i gibi– "sert jestlerle" ya da "çıldırmış tavırlarla" gizli öfkesine ihanet edeceğinden korkmuş

olabilir. Ev hayatının gölgeliğinde uyuklarken, gece uçanların öngörülü dünyasına davet eden Romantik/Şeytansı fısıltısını –"Neden uyuyorsun Havva?"– susturmakta başarısız olabilir.

Milton benzer biçimde, Âdem, Tanrı, İsa ve melekleri öngörülü, kâhince güçlerle ilişkilendirmek adına her yola başvursa da, şiir ve tasavvurun öngörülü gece alemi şeytani bir dünya olduğu ölçüde *Kayıp Cennet* de –daha örtük bir biçimde de olsa– epik anlatıcının kendisi haricinde "iyi" karakterlerden çok Havva, Şeytan ve kadınlıkla ilişkilidir. Elbette Blake bunu açık bir biçimde görmüştür. Bu da Şeytan-Tanrı rollerini tersine çevirmesinin esas nedenidir. Ancak büyük olasılıkla bu yaklaşımdan hem arkadaşı Mary Wollstonecraft hem de onun romantik kadın selefleri, –tıpkı Byron ve Shelley gibi– haberdardırlar. Âdem'e kristal bir kürenin içinde geleceğin neler hazırladığını büyülü bir biçimde gösterilmiş olmasına rağmen Şeytan ve Havva'nın her ikisi de *Kayıp Cennet*'in gerçek hayalperestleridir. Manfred, Christabel ya da *The Fall of Hyperion*'un[101] Keats'i gibi, Şeytan ve Havva da Romantizm bağlamında baştan çıkarıcı yansımalar ve alternatif yaşamların kontrol edilemez hayalleriyle öylesine ele geçirilmişler ve hayalperest özlemlerle öyle kavrulmuşlardır ki, Moneta'nın Keats'e söylediklerini tekrarlayacak olursak, her ikisi de ateşin ta kendisine dönüşmüştür. Ancak Şeytan'ın (ve Havva'nın) tutkusu ve konumu arasındaki bu cehennemi andıran çelişkinin acı yüklü algısında bile, hem romantik şair için hem de Romantizm'den esinlenmiş feminist için estetik soyluluğun bir modeli barınmaktadır. Konforlu bir yaşam süren, henüz yeryüzüne düşmemiş "tatlı bir çift" olan Âdem ve Havva hakkında düşünüp duran Mary Wollstonecraft "çocukluğumuzda oyun oynarken ya da hayvanlar ile koştururken hissettiğimize yakın bir şey duyumsadığını" itiraf etmektedir ve bu hisse kapıldığı zamanlarda "bilinçli bir onurla ya da şeytansı bir gururla daha yüce konular için yüzümü Cehennem'e doğru çevirdim," diye de eklemektedir. "Yüce"ye duyulan saygı ile birlikte "şeytansı gurur" Shelley'nin Titanı kadar Shirley'nin muazzam kadınıyla ilgili de bir fikir vermektedir. Üstelik, Blake ve Wollstonecraft'ın da öngördükleri üzere, daha "yüce" alternatif yaşamları düşlemek, hem öngörülü bir şair olan Şeytan'ın hem de kadınlar ve romantikler için tanımlanmış Byroncı, isyankâr,

[101] (İng.) *Hyperion'un Düşüşü*. (y.h.n.)

soylu Şeytan'ın devrim niteliğindeki coşkusunu da kuvvetlendirmektedir.

Romantik estetiğin vizyon sahibi politikalarla sık sık ilişkilendirilmiş olması elbette bilinen bir gerçektir. Dahası Blake ve Shelley'nin apokaliptik devrimlerinden Yeats ve D.H. Lawrence'ınkilere kadar Milton'cı kültür mitinin tüm yeniden-yazımları, muhafazakâr ve hiyerarşik "cennet politikalarının" inkârı ile ilişkilendirilmiştir. Blake'in şeytansı Milton'ı şöyle gürlemektedir. "Korkunç bir heybetle/Esinlenmiş insanın sözlerini dinle/Yok olabilecek ne varsa yok edilmeli/Böylece Kudüs'ün tüm çocukları kölelikten kurtulabilmeli." Aynı şekilde, Byron'ın Lucifer'i de Kabil'e özerklik ve bilgi –bu özgürlüğün ön koşuludur– teklif ederken Cennet tiranlığını tahtından indiren Shelley'nin Prometheus'u tüm insanlık için "Yaşam, sevinç, geniş topraklar ve Zafer'e" öncülük etmektedir. Dünyanın cehennem gibi yanmakta olan derinliklerinden yüzyıl sonra gün ışığına çıkan D.H. Lawrence'ın yılanı bile "yaşamın efendilerinden biri/ tacını yeniden başına geçirecek," "sürgün edilmiş bir kraldır" ve "yeniden doğmakta olan bir topluma işaret etmektedir," demektedir. Ne de olsa Romantik şairlerin devrim niteliğindeki kozmolojilerinde hem Şeytan hem de onun diğer benliği olan Lucifer (Sabahın Oğlu) hayatta olmanın bir saadet kaynağı olacağı o özgürleşme şafağının simgeleridirler.

Bu durumda, en isyankâr halleriyle Şeytan ile ve en az başkaldıran halleriyle de asi Havva ile özdeşlik kuran kadınların, Milton şiirinin yeniden-yazılmasının beraberinde getirebileceği apokaliptik toplumsal dönüşümü aynı biçimde saplantı haline getirmiş olmalarında şaşırtıcı bir taraf bulunmamaktadır. Sıklıkla Mary Wollstonecraft'ın *Kayıp Cennet*'in öfkeli bir eleştirisi olarak yazdığı iddia edilen *Kadın Haklarının Gerekçelendirilmesi* isimli eserinde, en azından Fransız Devrimi'nin ilk günlerinde hissettiği Blake'çi coşku, şeytansı yüceye gösterdiği "Romantik öncesi" saygı ve Milton'ın kadın düşmanlığı karşısında duyduğu feminist öfke ile bir araya gelmiştir. Ne kadar karmaşık olursa olsun, bu birbiriyle ilişkili duygular bütünü, sadece Wollstonecraft'a ait de değildir. Çünkü feminizm ve Romantik radikalizm çoğu kadın yazarın zihninde bilinçli bir biçimde ilişkilendirilmekle kalmamaktadır. Kadınlar aynı zamanda Byroncı (ve şeytansı) bir biçimde isyankâr ve ileriye dönük bu politikaları metaforik maskeler ola-

rak kullanmışlardır. Bu nedenle Brontë, *Shirley*'de sadece Milton karşıtı bir Havva yaratmakla kalmamış, aynı zamanda romanın mülksüzleştirilmiş kadın kahramanlarının öfkesini yansıtan bir imge olarak üzerinde durduğu çerçeveleri yıkan işçilerin devrim niteliğindeki öfkesini de işlemiştir. Benzer biçimde, Ellen Moers'ın da belirttiği üzere, İngiliz kadınların fabrika romanları ile (Gaskell'in *Mary Barton*'u gibi) Amerikalı kadınların kölelik karşıtı romanları (Stowe'un *Tom Amcanın Kulübesi* gibi) daha büyük kamusal olayların görünürde tarafsız bir incelemesinin içine "gizliden gizliye ve kara kara düşünen kadın kırgınlığı" mevzuunu gizlemiş ya da maskelemişlerdir. Daha yakın bir tarihteki Virginia Woolf'un öfkeli ve feminist *Üç Gine* metni bile ilk başta kadın meselesi üzerine bir değerlendirme olarak yazılmaya başlanmış gibi görünmekten çok, kadınlardan meydana gelmiş bir "Dışlanmışlar Topluluğu" aracılığıyla neredeyse Shelley'vari bir dünyayı dönüştürme rüyası –savaşlar, tiranlık, cehalet vd. ortadan kaldırmak– görüntüsü çizmektedir.

Elbette böyle bir toplum ilginç bir biçimde şeytansı olacaktır; ne de olsa cennet politikaları bağlamında Karanlıklar Prensi ilk gerçek yabancıdır. Woolf, Milton'ın gulyabanisinin ötesine bakıp bunu fark edecek kadar ileriyi görememiş olsa bile, hem feminist hem feminist karşıtı birçok kadın daha ilerisini görmeyi becermiştir. Örneğin geç on dokuzuncu yüzyıl Amerika'sında iyi bilinen bir Romantik radikal politika ve feminizm dergisinin adı *Işık Taşıyan Lucifer*'dir ve Victoria İngiltere'sinde Mrs. Rigby, Charlotte Brontë'nin Byroncı ve feminist *Jane Eyre*'i için şöyle yazmıştır: "*Jane Eyre*'i kaleme alan aklın ve düşüncenin tonu ile otoriteyi tahtından indiren ve hem insani hem de ilahi her kuralı çiğneyerek yuvada Çartizm ve isyanı teşvik eden –başka bir deyişle Byroncı, Prometheusçu, şeytancı ve Jakoben bir düşünce biçimini– ton aynıdır."

Ancak paradoksal biçimde, Brontë'nin kendisi *Jane Eyre*'e nüfuz eden sıradışı ve karmaşık öngörüsü ile birlikte revizyon dürtüsünün Mrs. Rigby kadar farkına varmamış olabilir. Kısmen de olsa bunun nedeni, diğer birçok kadın gibi Brontë'nin de öfkesini ve bu öfkenin entelektüel sonucunu bununla yüzleşemeyecek kadar acı verici bulmasıdır. Sözde kadın meselesinin konumu hakkında yorum yapması istendiğinde Brontë, Mrs. Gaskell'a, "toplumsal sistemin temelinde hiç kimsenin dokunamayacağı kötülükler bu-

lunduğunu; dahası, bunlardan şikâyet etmenin de mümkün olmadığını ve bu nedenle yapılabilecek en iyi şeyin bu kötülüklerin üzerinde fazla durmamak olduğunu" söylemiştir. Tıpkı Mary Elizabeth Coleridge gibi Brontë de "Tanrı'nın varlığında bir yakınlık, Şeytan'ın ev sahipliğinde ise bir düşmanlık görmediği" anlar yaşamıştır. Yine de "şikâyet etmeyi" reddetmiş olmasına rağmen, Brontë'nin toplumsal eşitsizlikler üzerine düşünmek bağlamında duyduğu isteksizliğin ardında yatan esas neden, Yeats'in "göklerin eşitsizliği" adını verdiği durum karşısında kör bir boyun eğişten çok, isyankâr nitelikteki şeytani dürtüsü karşısında duyduğu endişeye işaret etmektedir.

Ancak kadın yazarlar ile Milton'ın kıvırcık saçlı Byronvari kahramanı arasındaki ilişki şu âna kadar göstermiş olduğumuzdan daha da karmaşıktır. Ve bu ilişkinin girift düğümünde Brontë gibi yazarların *Kayıp Cennet*'in kötü adamında cisim bulan dürtüler karşısında duydukları tutkulu ilgiyle yüzleşmeyi reddetmelerinin bir nedeni daha bulunmaktadır. Milton'ın Şeytan'ı kimi önemli noktalarda kadınlara benzemekle kalmamaktadır; o aynı zamanda (Austen'ın şeytansı anti-kahramanları ile bağlantılı olarak daha önceden görmüş olduğumuz üzere) kadınlar için inanılmaz ölçüde de çekicidir. Aslında hem Eliot'ın ifadesi hem de Byron'ın biyografisi onun birçok anlamda sert, güçlü, deneyimli, aynı anda acımasız ve baştan çıkarıcı, bedeni şaşkına çevirecek kadar şeytani ancak ruhu büyüleyecek kadar da meleksi, dünyevi erkek cinselliğinin cisim bulmuş hali olduğunu ima etmektedir. Ancak bu haliyle kadınlarla ilişkisinde emir veren ve sanki Tanrı'nın gölgesiymiş, Cennet'in iç-benliğiymişçesine gittiği her yerde cennet politikalarını arttırarak "doğal" –yani eril– üstünlüğüne saygı duruşunda bulunulmasını bekleyen bir tür Nietzche'vari *Übermensch*[102] görüntüsü çizmektedir. Yine de nereye giderse gitsin, egemenliğini taklit ettiği Tanrı'yı bile takip etmeyi reddeden kadınlar, onu takip etmeye devam etmektedirler. Sylvia Plath'ın iyi bilinen dizeleriyle ifade edecek olursak "Her kadın bir faşiste tapar/Çizme suratta, hayvanın ki/Senin gibi bir hayvanın hayvansı yüreği," kadın yazarlar için geçerliliğini korumaktadır. Plath "baba"dan söz ederken aynı zamanda Şeytan'dan da söz etmektedir. "Mein Kampf görüntülü, siyahlar içinde bir adam" demektedir

[102] (Alm.) Üst-insan. (y.h.n.)

ve tanımladığı mazoşist fenomen, Woolf ve Brontë gibi kadınları kendi şeytansı dürtülerinden, gözlerini başka tarafa çevirmelerine neden olan, ağza alınamaz, düşünülemez günah hissini açıklamakta yardımcıdır. Eğer Havva, Günah'ın olduğu kadar Şeytan'ın da ikizi ise, bu durumda Şeytan, Günah için neyse Havva için de odur –hem bir sevgili hem de bir baba.

Enseste duyulan Romantik çekiciliğin bir kısmının Milton'ın Günah-Şeytan'ı betimleme üslubundan kaynaklanmış olduğu doğru olsa da, bu, belirli bir açıdan burada tartıştığımız konuyla ilgisizdir. Yine de Şeytan'ın Günah ile arasındaki ensest ilişkide hem kadınların hem de romantik şairlerin en azından kendi ilişkileri için bir örnek bulmuş olmaları üzerinde durmamız gereken konulardan bir tanesidir. Şeytan'ın Byroncı isyankârlığını, geleneksel erdemleri reddedişini ve öfkeli enerjisini beğenen ve hatta bunlara tapan kadın yazar, gizliden gizliye Şeytan –ya da Kabil, Manfred veya Prometheus– olduğunun hayalini kurmuş olabilir. Ancak aynı zamanda kadın güçsüzlüğüne dair duyguları, Şeytan'ın kendisi olmaya en çok yaklaşabileceği durumun onun varlıklarına bire bir aracı olduğu, yani sağ elinin altında oturan cadımsı kızı/metresi olmak yönünde duyduğu samimi inançla kendisini açıkça ortaya koymaktadır. Leslie Marchand, Mary Shelley'nin üvey kız kardeşi Claire Clairmont'la ilgili kendinden emin özdeşleşmeden mazoşist kendini reddedişe doğru giden bir harekete muhteşem bir biçimde ışık tutan açıklayıcı bir anekdotu dile getirmektedir. Yarı yarıya tamamlanmış romanını eleştirmesi için Byron'a yalvaran isyankâr Claire'in şaire (ki daha sonra şairle birlikte Cenevre'ye gitmiş ve orada Byron'ın kızı Allegra'yı doğurmuştur) elyazmasını okumak zorunda olduğunu, çünkü "bir yaratıcının kendi yarattığı varlığı yok etmemesi gerektiğini" söylediği anlatılmaktadır.

Brontë'nin Prometheusvari bir Havva yaratma hayaline rağmen, *Shirley*'deki kadın karakteri bile kendini dayatan, iddialı Şeytani prensip ile dolaysız bir özdeşlik kurmakta başarısız olur. Dahası, kadınların kendi araçsallıklarını kabul etmeleri de aynı zorluğu barındırmaktadır: Etkin ve alt edilemez Havva betimlemesini takip eden öykü ilkine göre daha yumuşak bir tonda kaleme alınmıştır. Bu ikinci meselde, "ilk kadın" yabancılaştırma etkisi kuvvetli bir manzarada neredeyse edilgen bir ruh halinde dolaşıp dururken, bir yandan da "yanarak yok olup olmayacağı-

nı" merak etmektedir, çünkü her ne kadar "zekâsının ateşi canlılıkla parlıyor olsa da" ve "içinde bir şey huzursuzca kımıldansa da," "yaşam ışığı bir işe yaramamakta; dahası görülmemekte; bir diğer deyişle kimse ona gereksinim duymamaktadır." Örtülü de olsa ilk Havva'nın öyküsünde olduğu gibi kurtuluş, içindeki Prometheusvari ateşten değil, Byroncı/Şeytansı Gece Tanrısı "Deha"-dan gelmektedir ve o da Havva'nın "yaşamın kayıp atomu" olması nedeniyle kendi gelini olduğunu iddia eder. "Hayalimden karanlığı alıyorum...Varlığımla boşluğu dolduruyorum," demektedir. "Eğilip bükülmeden bana ait olanı alabilirim. Havva'ya varlığını bahşeden kıvılcımı sunaktan alıp getirmedim mi?" diye sorarak bu iddiasının altında yatan nedeni açıklamaktadır. Bu alegorik anlatı yüzeyde, erkek şairin dişi esin perisiyle bir araya gelişine koşut biçimde, bir kadın yazarın cinsel ilişkiye girebileceği erkek esin perisini hayal etmek yönündeki çabası olarak da okunabilir. Ancak burada Brontë'nin alegorik mesajını somut kılan ensestvari ve Byroncı aşk öyküsü, mesajın kendisinden daha büyük önem taşımaktadır.

Her şeyden önce bu öykü, tıpkı Claire Clairmont'ta olduğu gibi, Brontë'nin kendisini en iyi olasılıkla erkek "Dehasının" bir yaratısı olarak gördüğünü –ki burada kadının sanat eseri mi yoksa kız çocuğu mu olduğu bilinçli bir biçimde belirsiz bırakılmıştır– ve bu nedenle de nihai anlamda özerklikten yoksun kalmış bir varlık olduğunu ima ediyor olmasıdır. Kendi düşüncelerini beğeniyle baktığı bir erkeğin (Byron, Şeytan, "Deha") düşüncelerine şaşırtıcı derecede yakın bulan ve erkek düşüncesinin tüm kadın düşüncesinin kaynağı olduğunu varsayan –tıpkı Âdem'in kaburgasının Havva'nın bedeninin kaynağı olması gibi– kadın, erkeğin kendisini icat ettiğini düşünmektedir. Bunun yanı sıra, kadın yazarı kendi yaratıcısı ile ilişkilendirecek ve her ikisini eşit kılacak bu ensest niteliğindeki birleşme yoluyla kadının özerkliği elinden topyekûn gidecektir. Helene Moglen'in de ifade ettiği üzere, Şeytansı Byroncı kahramanın her şeyi yiyip yutan egosu, kadının ötekiliğini –ya da özerkliğini– metaforik anlamda ortadan kaldırmak sözkonusu olduğunda, ensest fantezisini (ya da gerçeğini) en geçerli strateji olarak görmektedir. Moglen, "(yarı kız kardeşi) Augusta Leigh ile birleşmesiyle, Byron aslında kendi içinde bir birleşme gerçekleştirmeyi amaçlamaktaydı," demektedir. Tıpkı Manfred'in tek-benci öz-soğurmasına kız kardeşi Astarte'ye duy-

duğu yasak tutkuyla teslim olması gibi Byron da bir bütünlenmenin peşindedir. Aynı biçimde Şeytan'ın devasa egosu da, öncelikle Günah'ı ve daha sonra da Ölüm'ü yeniden üreten tek-benci yaratıya yönelik cinsel döngüde kendini açıkça göstermektedir. Byron gibi o da "geçmişini bugününde barındırarak ve kendi ötekisini ya da bütünleyici benliğini çevreleyip kendi içinde taşıyarak, bir tek kendi kendine bağımlı olmak yönünde bir çaba gösterdiğini ortaya koymaktadır. Ancak Moglen'in yorumladığı üzere, 'öteki'yi kendi varlığının bir parçası haline getirmeye çalışmak, önünde sonunda onu inkâr etmek anlamına gelecektir. Böylelikle dişi unsur için hiçbir alan kalmayacaktır: Ya yenilip yutulmasına izin verecek ya da izole edilmiş bir halde geri çekilecektir."

Bu durumda Şeytan'ın Günah ile tek-benci birleşmesinden üreyen meyvenin Ölüm'den başka bir şey olamaması gibi Manfred'in Astarte için duyduğu aşkın meyvesinin de Ölüm olması önemlidir. Ve sonunda göreceğimiz gibi Mary Shelley'den Sylvia Plath'a kadar kadın yazarlarda tasavvur edilmiş ensest içeriği taşıyan tüm şeytanca birleşmelerde ortaya çıkan ürün de ölümün ta kendisidir. Ensest tabusunu delmek yönündeki arzunun kendi kendine yetmek, kendi kendine neden olmak yönünde bir arzu olması ölçüsünde bu ihlal, tıpkı bilgi ağacındaki tadı ölüm anlamına gelen yasak meyveye karşı duyulan arzu gibi, "Tanrılar gibi olma" dileğine karşı geliştirilmiş ilahi bir yasaklamadır. Dahası kadın yazar açısından, Byroncı kahramanın kendi aklının yaratısı olduğu kadar –mahrem, kuluçkada bekleyen, dişi güceniklikleri/küskünlükleri– kendisinin de bu kahramanın buluşu olduğu düşüncesi de bir teselli getirmemektedir. Çünkü eğer o, kadını sevmekle kendisini de seviyorsa ve kadın da onu sevmekle kendisini seviyorsa, her ikisi de tek-benciliği cezalandıran ruhun ölümüne mahkûm edilmişlerdir.

Ancak elbette ruhun bu türden ölümü, Şeytan'ın kutsallıktan uzak tüm varlıklarının vücut bulması esnasında ortaya çıkan alt anlamlardan bir tanesidir. Milton'ın Hıristiyan geleneğinden devraldığı düalist, ataerkil kozmolojisinde, "kozmosun düzmece yaratıcısı" rolünü oynayan, tanrısal "fazlalık" figürü Şeytan, esasen bir tür ölüm sanatçısı, ruhtan çok bedene keyif veren ve Tanrı'dan çok dünyaya hizmet eden sapkın estetik değerlerin paradigmatik ustasıdır. *Pandemonium*'da inşa ettiği altın sarayından bahçedeki meleksi aktörlerine ve Tanrı'ya karşı açtığı savaşta harekete ge-

çirdiği korkunç makinalarına kadar o, hatalı, dünyevi ve kendini ölüme adamış (her ne kadar bunlardan birçoğu Keats gibi romantik duyumcuların kimi vakit beğeniyle karşıladığı türden sanatlar olsa da) sanatları icra etmektedir. Milton'ı takip eden Byron da şeytani Manfred'i hatalı, kötücül sanatların ustası olarak kurmuştur. Ve kendisini sözkonusu din karşıtı sanatçılardan biri ya da diğerinin "yaratısı" olarak tanımlaması ölçüsünde, kadın yazar da, kendisini sadece "yapay yaratının" ve "kadınsı gevşekliğinin" bir parçası olarak görmesi nedeniyle değil, aynı zamanda yine kendisinin de yapay bir yaratıcı, sanatları ve dilleri, dans ve müzikteki gibi "salt beğeni/şehvetli bir iştah ile beslenen" teknikleri, meleklerin dili ile göklerin müziğinin kötücül bir parodisi olarak gören baştan çıkarıcı "açık tenli kızlar sürüsünden" biri olduğuna dair korkusu nedeniyle de onanır. Böyle bir korkunun gölgesinde, ev kadınlığına dair sanatları bile tıpkı Havva'nın aşçılığı gibi –lezzetleri seçişi "tatları/karıştırmadan uydurulmuş"– şüphe uyandırırken, ortaya çıkarttığı şiir de, tıpkı Şeytan'ın korkunç çocuğu Ölüm gibi bir canavarın doğumu olarak algılanabilir. Anne Finch gibi ev hayatının içine, "bir köle evinin sıkıcı idaresine" düşmenin yanı sıra nesillerin kölesi haline de gelen kadın, Manfred gibi onuruyla ölme keyfini deneyimlemekten yoksundur. Bu durumda kadın sanatçı, verimsiz, hiçbir işe yaramayan bir arıya indirgendiğini hissederek, Şeytan ve Havva'nın, Yaratan'ın yapay sanatçıları olarak gösterildiği bu imgesinin de Milton'ın gulyabani eserinde en alçaltılmış ve hayal kırıklığı yaratan avatar olduğu kararına varabilir.

Kadın sanatçının bu son gulyabaniyle ilgili algısını daha da sorunlu kılacak olan elbette *Kayıp Cennet*'in epik anlatıcısı olması nedeniyle tüm şiir boyunca durmaksızın kendisini gerçek sanatçı, sadece (Havva ve Şeytan gibi) keyif veren değil, keyif verirken öğreten erdemli şair olarak tanımlamak amacıyla kendi sanatına çağrı yapan Milton'ın amirane sükûnetidir. Tanrı'nın elçisi ya da papazvari bir ozan ve dolayısıyla da ataerkilliğin kutsal gizemlerinin bekçisi olması nedeniyle sakin bir yaklaşım benimseyerek Tanrı'nın yöntemlerini insanlığın gözünde haklı çıkartır. Böylelikle itaatkâr dişi esin perilerini bu amaç doğrultusunda (gerçek yaşamda da kız çocuklarını köle gibi benzer bir göreve çağırmıştır) kendisine yardımcı olmaları için göreve çağırır. Bu esnada da tıpkı Tanrı'nın Şeytan'a açtığı savaşta izlediği yola benzer biçimde

kadınları öfkeli kelimelerle yaylım ateşine tutar. Aslında gerçek sanatçı figürü ve Tanrı'nın dünyadaki temsilcisi ve savunucusu Milton'ın *Kayıp Cennet*'inde karşımıza çıktıkları halleriyle kadın okurlar, kendilerini Şeytan, Havva ya da Günah'a olduğu kadar Tanrı'ya da yakın görmektedirler.

Örneğin, epik-anlatıcı-Milton, tıpkı Tanrı gibi, tarih ve efsaneleri yarattığı gibi felsefenin hayret uyandıran kaosundan da Cennet'i ve Dünya'yı (ya da her ikisinin de sözde eşdeğerlerini) yaratmaktadır. Tanrı gibi onun da, yarattığı kozmosun en uzaktaki köşelerine kadar sızabilen zihinsel güçleri bulunmaktadır. "Ne düzyazı ne de şiir denenmiş," demekte ve bu bağlamda ontolojik konulara hiç çekinmeden değinen bir yaklaşım sergilemektedir. Yine Tanrı gibi, o da her eylem ve olayın doğuracağı sonuçlardan haberdardır ve bunlar hakkında geçmiş, şimdiki zaman ve geleceğin eşzamanlılığıyla ilgili neredeyse ruhani bir bilinç haliyle yorumda bulunmaktadır. Tanrı gibi, o da Şeytan'ı cezalandırır, Âdem ve Havva'yı azarlar, melekleri bir savaş karargâhından diğerine taşır ve tüm insanlığı, "muazzam insanın" cennetimsi saadetine ulaşabilmeleri amacıyla onarmayı hedeflerken eserinde apokaliptik gelecekten anlık görüntüler bahşeder. Benzer biçimde yine Tanrı gibi –Kurtarıcı, Yaratıcı, Kutsal Ruh– o da eril niteliktedir. Öyle ki, eril bir Tanrı'nın yöntemlerini eril okurların gözünde, yine eril bir şair olarak haklı çıkarırken "sonsuz bir boşlukta kuluçkaya yatarak" bu boşluğu dölleyen Kutsal Ruh gibi o da kaotik üretkenlikleri üzerinde yeni fikirlerin babası olabildiği durumların dışında tüm kadınları kesin bir biçimde şiirindeki Cennet'in dışında bırakmaktadır.

Bu epik anlatıcının ara sıra değindiği körlük bile, onun için bir engel teşkil etmek şöyle dursun, aksine tanrısal bir görüntü çizmesine neden olmaktadır. Körlük onu sıradan ölümlülerin "neşeli yollarından" mahrum bırakır. Dahası, aynı körlük Havva ile Şeytan'ın maddi doğasını "evrensel boşluğa" indirgeyerek, anlatıcıyı önemsiz dünyevi endişelerin üstüne çıkartır ve "kutsal bir ışığın" içine yansımasına neden olarak Teiresias, Homeros ve Tanrı gibi onun da ruhani dünyanın gizemlerini görmesini ve "ölümlü ışık için görünmez olan 'şeyleri' anlatmasını" mümkün kılar. Son olarak, "görünmez şeylerden" söz ettiği bu dizge bile bir yönüyle tanrısal niteliğe sahiptir. Elbette Latince cümle yapısını İngiliz dilinde kullanmak hem müthiş bir güveni

hem de gücü yansıtmaktadır. Milton karşıtı anlarından birinde Keats, kuru bir dille yazarın "Yunanca ve Latince devrik cümle ve entonasyonlarına" uydurabilmek için "kuzey lehçesini" zorladığı eseri *Kayıp Cennet*'in "dünyanın en dikkate değer üretimi" olduğuna karar verdiğini beyan etmiştir. Ancak (Virginia Woolf'un söylemekten hiç bıkmadığı üzere) Latince ve Yunanca, eril akademisyen çevrelerin mükemmellik barındıran dilleri olmakla kalmamaktadır. Onlar aynı zamanda kilisenin, patristik[103] ve ataerkil ayinlerin ve teolojinin de dilleridir. Dahası, *Kayıp Cennet*'te, biçimsel herhangi bir araçtan daha etkili ve belirli bir döneme ait cümleler aracılığı ile İngiliz diline empoze edilmiş bu iki dil, şairin kutsal öz-bilgisiyle gösteriş yapmasını da sağlamaktadır. Milton bir cümleye "O ki her şeye muktedir," diye başladığında okur, bu cümlenin sonunun nasıl geleceğini sadece şairin ve Tanrı'nın bildiğini –şiir, kitap ve insanlığın destanında olduğu gibi– hissetmektedir.

Romantiklerin bir yandan Milton'ın ozansı tanrısallığını algılayıp, takdir edip, zaman zamansa bununla özdeşlik kurarken diğer yandan da Şeytan'ın Prometheusvari enerji ve metaneti ile özdeşlik kurmuş olmaları edebiyat tarihinin anlaşılabilir paradokslarından bir tanesidir. Her ne kadar Şeytan kimi vakit din karşıtı ve radikal ölçüde ileri görüşlü olabilse de, Mary Wollstonecraft'a saygı duyarken (Shelley gibi) ya da Anne Finch'i överken (Wordsworth gibi) bile, Wordsworth ve Shelley gibi şairler önünde sonunda Milton gibi eril alanın sanatçılarıdır. Bu bağlamda, şair ve "şairin" sanatı için kullandığı metaforlar Milton'ınkiler kadar betimleyicidir. Hem Wordsworth hem de (gördüğümüz üzere) Shelley, şairi ruhani bir yönetici –Shelley'nin meşhur ifadesiyle onaylanmamış bir yasa koyucu ve Wordsworth'ün daha muhafazakâr ifadesiyle "bir savunucu ve koruyucu"– olarak algılamaktadırlar. Böyle bir yönetici ve yaratıcı ataerki olmasıyla Milton gibi o da kutsal gizemlerin koruyucusu ve keşişi olmanın yanı sıra, yanlışın "avarelik ve bir erkeğe yakışmayan umutsuzluğuna" ve kadınsı yaratıya geri döndürülemez biçimde karşıdır. Dahası, insanlığı savaşa çağıran erkeksi enerjiye sahip bir trompet ve kendi kınını tüketen sert ve fallik bir kılıçtır da. Tüm bunların arasında en Milton'cı özelliği ise Aristoteles'in Hareket Etmeyen

[103] Erken kilise kaynaklarını inceleyen bilim dalına özgü. (y.h.n.)

Hareket Ettirici modeli üzerine kurulmuş "hareket ettirilemeyen ama hareket eden" tanrısal bir etki olmasıdır.

Bu durumda Joseph Wittreich'ın da belirttiği üzere *Kayıp Cennet*'in yazarının "Romantiklerin hayran oldukları her şeyin özü olması...sadece hakikat tarafından harekete geçirilebilen bir nitelik barındırması, kutsal fikirlerden türeyen kutsal eylemleri meydana getiren kurucu olması, kutsal fikirleri şiire dökerek tercüme eden anlatıcı olması da" şaşırtıcı değildir. "Böylelikle Milton'ı bilmek demek, ayırt edilemez soruların yanıtlarını bilmek demektir. Şair nedir? Şiir nedir?" Bedenini bir kenara koyan ölü kadın şair "Judith Shakespeare" ile aynı dünyada yaşayan Virginia Woolf aynı noktaya farklı kelimeler kullanarak vurgu yapmıştır. "Bu, diğer tüm şiirlerin sadece zayıf birer örneği olabildikleri esas özdür." Böyle bir iddia, bir erkekten geldiğinde memnuniyet uyandırabilir. Ancak Milton'ın gulyabanisinin değişken gölgesi, Woolf yazdıkça kelimelerin döküldüğü sayfayı karartmaktadır.

7. Korkunun İkizi:
Mary Shelley'nin Korkunç Havvası

Kadın Mekânı'nın doğası budur:
Yaşamın organlarını daracık kılar
ta ki hepsi Sonlu olana
ve Kendisi de Sonsuz görünene kadar
Şeytan bu Mekân'ın büyüklüğünde titreşir!
Sınırlıdır dışarıya bakanlara
ve Sonsuzdur içine dönenlere...
William Blake

Kadın sanki içine Şeytan girmiş gibi yazar. Dahası bir kadının da okumaya değer herhangi bir şey yazması ancak bu koşul altında mümkündür.
Nathaniel Hawthorne, *Fanny Fern Hakkında*

Kavuşulamaz şeyleri soruşturdum
İkizimi –ödünç almak için–
Bezgin bir Teselli'nin filizlendiği

Kavranmış düşüncenin Bir yerinde
Cennet sevgisine dair
Bir başka Varlığın yaşadığı yönünde
Bir İnançla –unuttum–

Bölünmemizi çekip aldım
Tıpkı Birinin Duvarları dikizlediği gibi
Onunla –Korkunun İkizi– arasında
Birbirine Karşıt Hücrelerde
Emily Dickinson

Woolf tarafından Milton'ın gulyabanisi tamlamasıyla özetlenen karmaşık kültür mitlerinin kadın yazarlar üzerindeki etkisi neydi? "Ataerkil şiir" tarafından çevrelenmiş haldeki bu kadınlar, sanatsal anlamda ayakta kalabilmek için ne tür stratejiler geliştirdiler? Brontë, Woolf ve Wollstonecraft gibi yazarların yorumları, bu akıllı kadınların Milton'ın neden olduğu sorunların farkında olduklarını göstermektedir. Ancak aynı zamanda bu sorunlar nedeniyle sersemlemiş halde olduklarını söylemek de aşırıya kaçmak anlamına gelmeyecektir. Çünkü *Kayıp Cennet*'in gizli mesajı, şiirin kadın okurlarını sanki bir oda dolusu devaynası gibi kendi içine kapatmıştır. Keats'in, "İblisin hapishanesindeki Şeytan'ın yorumları karşısında kimin başı dönmez ki?" diyerek merakla ortaya attığı soru, kadın düşmanı mit ve geleneklerin kendileri için inşa ettikleri yılankavi imgelerin sarımlarına tutsak edilmiş kadınların üzerinde daha büyük bir güç uyguluyor gibi gözükmektedir. Ancak yüzeyde, birçok kadın Milton'a ve onun temsil ettiği değerlere ılımlı bir biçimde ve hatta yumuşak başlılıkla tepki vermiştir. Aşağıda *Middlemarch*'tan alıntıladığımız diyalog, ataerkil şiire karşı alınan hürmetkâr ve itaatkâr tavrı sergiler niteliktedir:

"Bir sabah Dorothea [Casaubon'a] 'Şimdi kendimi daha faydalı olmak için hazırlıyor olamaz mıyım?' diye sordu. Birbirlerine henüz kur yapmaya başlamışlardı; 'Milton'ın kızlarının, okudukları kitabı anlamadan babalarına sesli okuma yapmaları gibi benim de sana yüksek sesle Latince ve Yunanca okumama izin verilemez mi?' 'Bunun seni yoracak olmasından korkarım,' dedi Casaubon gülümseyerek, 've eğer yanlış hatırlamıyorsam, sözünü ettiğin genç hanımlar bilinmeyen dillerdeki bu sözkonusu egzersizi şaire isyan etmek için geçerli bir zemin olarak görmüşlerdi.' 'Evet, ancak, birincisi, onlar çok yaramaz kızlardı; aksi takdirde öyle bir babaya hizmet etmekten gurur duyarlardı ve ikincisi de kendi başlarına çalışabilir ve kendi kendilerine, okudukları dilleri anlamayı öğretebilirlerdi; o zaman okudukları kitaplar onlara da ilginç gelirdi. Umarım benden yaramaz ve aptal olmamı beklemiyorsundur?'"

Başkalarına faydalı olmak, yüksek sesle okumak, bilge bir babaya "hizmet" etmek –bu terim ve nosyonların hepsi Milton'ın, kadının en iyi şartlar altında faydalı bir ikinci, Âdem'in akılcı yönlendirmesi eşliğinde ağaç dallarını budayıp, çocuk doğuran tövbekâr bir Havva olduğu yönündeki kavramsallaştırmasını kuvvet-

lendirmektedir. Kendisini babacan Casaubon'a "istekli ve itaatkâr bir sevgiye" sahip bir can yoldaşı olarak sunan Dorothea Brooke, George Eliot'ın Şeytansı esinlenmelerden kendisi için dileyeceği kadar muaf bir görüntü sergilemektedir. Ancak bu bölüme ve içeriğine daha yakından bakmak, bu ilk yorumu dönüştürecektir; Eliot, kendisine has bir ironiyle, başka birçok şeyle birlikte, itaatkâr Dorothea'nın Casaubon'a söylediklerinin tam tersini kast etmesini sağlamıştır. Gerçekten de, bu bölümün bir baba olarak (bir politikacı ya da ozan değil) Milton ile alakadar olması bile, paradoksal bir biçimde "Milton" isminin etrafında artarak kuvvetlenen ataerkil çağrışımların gücünü baltalamak niyetindedir.

Son söyleyeceğimizi ilk ifade edecek olursak işe, Milton'ı etrafına topladığı kızlarına ders verirken temsil eden resimlerin on sekizinci yüzyıl sonunda ve tüm on dokuzuncu yüzyıl boyunca çok popüler olduğunu söyleyerek başlamalıyız. Örneğin yeni bir eve taşındığında Keats'in ilk yaptığı iş kitaplarını çıkartıp "Haydon'ın[104] İskoç Kraliçesi Mary ile Milton ve kızlarının resmini yan yana duvara asmak" olmuştur. Erdemli genç hanımları iktidar sahibi babalarına meleksi bir halde hizmet ederken betimleyen bu resimler, Batı kültürünün en sevdiği hayallerden birinin doğasına ayna tutar niteliktedir. Ancak, aynı zamanda, kadın bakış açısından –*Middlemarch*'tan aldığımız bu bölümün de gösterdiği üzere– *hizmet edilen* Miltonvari baba imgesi, adamın gücünün sanıldığı kadar mutlak olmadığının ve kendi soyundan gelen kadınlara bağımlı olduğu bir duruma indirgendiğinin de ipucunu vermektedir. Kör olmuş, çay ve sempatinin yanı sıra sekreterlik işlerinde de yardıma gereksinim duyar haldeki ozan, tanrısal vasfının en azından bir kısmını kaybetmekte ve daha insani bir görüntü sergilemekte; hatta (yeni bir terimle ifade edecek olursak) Samsonize[105] edilmiş halde var olmaya devam etmektedir. Böylelikle, kör Rochester'a kendi mülkünde yol gösteren Jane Eyre'in kendini adama faydalı kılmak kadar, eşiti olmak adına da Delilah'vari bir çözüm bulmuş olmasıyla, Charlotte Brontë'nin de ima ettiği üzere Eliot da aynı ikonografik geleneğin üslubuna uygun biçimde çalışarak, Dorothea'nın da romantik anlamda zayıf düşmüş Casaubon'un eşiti olmayı arzu ettiğini ima etmektedir: "Latince ve Yunanca öğrenmek istemesinin tek nedeni gelecekteki eşine adanmışlığı

[104] Benjamin Robert Haydon (1786-1846). İngiliz ressam. (y.h.n.)
[105] Antik İsrail'in son hâkimlerinden Samson'a gönderme. (y.h.n.)

değildi...Sadece bilge bir eşe sahip olmanın kendisini tatmin etmekte yeterli olacağı feragat noktasına henüz gelmemişti: Zavallı çocuk, kendisi için umduğu da bilgelikten başka bir şey değildi."

Ancak bu, en az bilge (gözleri zayıf olsa da) bir eş kadar bilgelik sahibi olma isteği, sadece Milton ve kızlarının dramatik durumu nedeniyle mümkün hale gelmemiştir. Yalnızca kendi "istekli ve itaatkâr sevgisini" ifade ediyormuş gibi gözükürken bile Dorothea bu arzusunu dile getirmektedir ve başka bölümlerde de Eliot tarafından bu dilek daha da açık bir biçimde ifade edilerek netlik kazanacaktır. Dorothea, "böyle bir babaya hizmet etmekten gurur duyacağını" söylemektedir. Genç kadın, "Kendi" babasından ya da *herhangi* bir babadan değil, kendisinin de Casaubon'da bulmayı umduğu, günlük iletişim sayesinde bilgisinden faydalanabileceği özel bir babadan söz etmektedir. Bundan daha da önemlisi, Dorothea "kendi başlarına çalışabilir ve kendi kendilerine, okudukları dilleri anlamayı öğretebilirlerdi; o zaman onlara da ilginç gelirdi," demektedir. Bir başka deyişle bu kızlar ikincil konumlarını kabul etmeyi reddedebilir ve kendilerini bilgi bakımından babalarının eşiti haline getirebilir ve –Dorothea gibi– bilge olmayı dileyebilirlerdi.

Ancak Dorothea'nın bilge olma isteği sadece kocasıyla eşit olmak isteği değil, aynı zamanda "tüm hakikatin daha da hakiki göründüğü...eril bilginin alanlarına" sızma dileği; yani şeytansı olanı taklit eden entelektüel kendine güvene ulaşma isteğidir. Dahası, ("Şimdi kendimi daha faydalı olmak için hazırlıyor olamaz mıyım?" cümlesiyle ifade bulan) böylesi bir dilek, kendini silen/yok sayan söylemi açıkça yıkarak, Dorothea'ya –hem de diğer tüm insanların arasında bu kıza– şeytansı bir aldatıcılığın suçunu da yüklemektedir. Ve esasen, genç kadının tarafında herhangi bir aldatma bilinçsizce gerçekleşecek olmasına rağmen, güç ve bilgi için duyduğu şeytansı arzular kadar Havva'yı andıran merakı (ki bunun kendisi şeytansı unsurun işlevlerinden biridir) birkaç başka yerde dikkatli bir dil aracılığı ile de olsa, açıkça ifade edilmektedir. Onun arzusu "meselelerin özüne inmektir"; örneğin "Bir Hıristiyan'ın görevlerini mantıklı bir biçimde değerlendirmek" yönündeki isteği görünürde her ne kadar uysal ve zararsız bir dileğin sonucu olarak görünse de, aslında karmaşık bir biçimde Dorothea'nın yoksullar için yeni evler yaparak toplumu yenilemek yönündeki iddialı planıyla bağlantılıdır. Eliot "Ancak tek odalı

evlerin, Tanrı'nın şanına uygun düşmediğinden nasıl bu kadar emindi?" diye sormakta ve şöyle devam etmektedir; "Klasikleri bilen adamlar bu evlerin sahiplerine karşı ilgisiz davrandıkları için gönül almak istediklerinde o şanın azmi ile davranmıyorlar mıydı? Bu durumda İbranice bile gerekli olabilir," demektedir; "En azında alfabe ve birkaç kök –o da meselelerin kökenine inebilmek için" Üstü kapalı ifade edilmiş de olsa, eğitimli erkeklerin argümanlarını yine onların kavramlarıyla yenmek içindir bu talep.

Dorothea'nın eğitim ve mimari ile ilgili düşüncelerini bir arada aktardığı daha önceki bir bölümde, Eliot genç kızın hırs ve niyetini daha da açık bir biçimde ortaya koymaktadır. Aslında "tanrılar gibi" olma isteğini ifade edişi bakımından bu bölüm neredeyse Havva'nın *Kayıp Cennet*'in dokuzuncu kitabındaki düşüncelerinin çevirisi gibidir:

"'Bu durumda [Casaubon ile evlenince] her şeyi öğrenmeliyim,' dedi kendi kendine... 'Büyük eserlerinde ona daha iyi yardım edebilmek için çalışmak benim görevim. Yaşamımızda önemsiz hiçbir şey olmayacak. Bizim için günlük meseleler büyük meseleler anlamına gelecek...Gerçeği büyük adamların gördüğü ışık altında görmeyi öğrenmeliyim...Burada, –şimdi– İngiltere'de ağırbaşlı bir yaşamın nasıl mümkün olduğunu anlamalıyım.'"

Bu Havva henüz elmayı yememiş olsa da, aynı anda hem "iyi" hem de "bilge" olma isteğinin "ağırbaşlı bir yaşama şimdi ve burada" sahip olmak için duyduğu özlemle birleşmesi, pek yakında bu "entelektüel besine" karşı duyduğu arzuya yenilebileceğini ima etmektedir. Aklında yiyecekleri özgürlük ile ilişkilendirmiş olması da bu noktayı daha da kuvvetli kılmaktadır. Dorothea, Casaubon ile yapılacak bir evliliğin faydalarını düşünürken, Eliot şöyle demektedir; "Onu cezbeden birleşme, kendi cehaleti karşısında bir genç kızdan beklenen boyun eğişten kurtulduğu ve kendi kendine gönüllü bir boyun eğiş özgürlüğü tanıyarak en önemli yolda yürüdüğü esnada ona yol gösterecek bir birleşmeydi." Açıktır ki gözü yükseklerde olan bu öğrenci, Casaubon'u karı kocalığa dair ilişkileri içerisinde gizli çalışmalarında kendisine rehberlik ederek eşiti kılacak bir eş olarak görmektedir; ne de olsa "daha aşağı olan hiç kimse özgür değildir."

İlginç olan, bu muhteşem yolun rehberi Casaubon'un başlangıçta Âdem'den çok başmeleği; hatta başmelekten de çok, idealize

edilmiş Milton'ı andırmasıdır. *Middlemarch*'ın üçüncü bölümünde, Eliot'ın kullandığı epigraf, Dorothea'nın rehberini, arkadaş canlısı bir başmelek, ruhani bir anlatıcı, "kanatlı elçi" olarak tasvir ederken ("Şu işe bak Tanrım, ortaya çıkana bak, Raphael geldiğinde/ arkadaş canlısı...") Dorothea'nın kendisini de, adama beslediği beğeni ile birlikte, hevesle kendisine ders verilmesini bekleyen bir Havva olarak betimlemektedir. Bu esnada başka bölümler ise başmeleğin bir tür tanrıya dönüşümünü resmetmektedir: "Benim düşüncelerimin sadece iki penilik bir ayna kadar değerli olduğu koca bir dünyayı düşünüyor." Ve eril-entelektüel alanların hem ders veren meleği hem de tanrısal ustası olmasıyla bu hayali Casaubon, Dorothea'nın kız çocuğumsu konuşmasının da ima ettiği üzere, bir tür reenkarne olmuş Milton'a dönüşme olasılığına yaklaşmaktadır.

Ancak, tıpkı "gerçek" Milton'ın dikkatle kurgulanmış rüya imgesinin kutsal ozanın arkasında yaşamış olması gibi, gerçek Casaubon da hayali Casaubon'un arkasında gizlenmeye devam eder. Ve bu da Casaubon'un *Middlemarch*'ta ilk defa ortaya çıktığı andan itibaren Eliot'ın vurguladığı bir ironidir. Bununla birlikte Miltoncı paralellikler de bizi sık sık bu bağlantıyı kurmaya yönlendirir. Dahası, Eliot'ın gerçek Casaubon'u, Dorothea'nın idealize edilmiş Casaubon'una kıyasla ve belli açılardan, *Kayıp Cennet*'in gerçek yazarına, Miltoncı destan anlatıcısından daha yakındır. Ne de olsa tıpkı Milton gibi Casaubon da bir Klasikler ve teoloji ustasıdır ve bunlar da "tüm hakikatin daha da hakiki göründüğü... eril bilginin alanlarıdır" Yine Milton gibi, onun da entelektüel hırsı büyük, ontolojik ve neredeyse kibirlidir. Bir anlamda Casaubon'un hırsı Milton'ınkinin aynısıdır, çünkü nasıl Milton'ın amacı Batı kültürünün merkezi mitini oluşturan Tanrı yolunu insanlığın gözünde bilimsel bir biçimde yeniden anlatarak haklı çıkartmaktıysa, Casaubon'un amacı da "tüm mitolojiler için bir anahtar" üreterek "bütüncül bilgi ile adanmış dindarlık arasında bir uzlaşma sağlamaktır" Bu durumda Milton'ın kız çocuklarının şair için oldukları gibi Dorothea'nın da Casaubon için görev bilincine sahip bir kız çocuk-eş-öğrenci olmayı ummaması ve bu erdem örneğinin de doğal olarak on yedinci yüzyıldaki öncüllerini eleştirir nitelikte olmasını beklemesi mantıksız değildir.

Ancak, eğer Dorothea'nın tutkulu gerçekliği Milton'ın kızlarının olumsuz tarihi üzerine bir yorumsa, bu durumda Casa-

ubon'un sıradan gerçekliği de Milton'ın tarihi imgeleri üzerine daha da kuvvetli bir yorumu içermektedir. Ne de olsa Casaubon'un tüm mitlerin anahtarını elinde tutan bir kalpazan olarak imgesi elbette yüceliğin yüce aklayıcısı olan Milton'ın gülünç bir karikatürüdür. *Middlemarch* ilerledikçe kendini beğenmiş, ukala ve espri anlayışından yoksun Casaubon, kutsal nitelikteki bir âlimden yorucu ve sıkıcı bir yazara ve gönüllü bir cesede dönüşerek mezarın altındayken bile Dorothea üzerinde baskı uygulamaya devam edecektir ve romanda dikkatli bir biçimde ifade edilmiş ruhsal çözülme esnasında da Milton'dan çok, Milton'ın Byroncı tasvirine; çekiciliğini yitirmiş şeytanına benzeyecektir. Ancak günahkâr tenselliği yadsıması, Dorothea'nın kadınlığı karşısında zar zor gizlediği küçümseyici tavrı, tiranlığı ve dogmatikliği onu aynı zamanda Miltoncı kadın düşmanının bir taklit gölgesine ve (aynı zamanda) Virginia Woolf'un kırmızı suratlı, gaddar ve *Kadın Cinsinin Akli, Ahlaki ve Fiziksel İkinci Sınıflığı* isimli anıtsal eserini yazmakta olan Profesör von X'inin erken bir modeline dönüştürür. Böyle bir adamla rahatsız bir evlilik sürdürmekte olan Dorothea da, kaçınılmaz olarak, Blake'in, Milton'ın altı-katlı özgürleşme olarak karakterize ettiği, üç eş ve üç kız çocuğunun tek ve acı verici bir imgede toplandığı perişan kadın prototipine dönüşür.

Eğer Milton'ın kız çocuklarının öyküsü, birden fazla anlama gelebilen ikonografisi ve benzeri ile birlikte, hem Eliot hem de ana karakteri için bu kadar yararlı olmuşsa, günümüzde kadınlar ile Milton'ın eserinde bu derece beceriyle bir araya getirilmiş bir grup kadın düşmanı tema arasındaki ilişkiyi anlamak isteyen eleştirmenler için çok daha faydalı olacaktır. *Kayıp Cennet*'in ortaya çıkışından bu yana –hatta bir anlamda bunun öncesinde bile– tüm kadın yazarlar, bir noktaya kadar, durmaksızın şairin ataerkil şiiriyle aralarındaki ilişkinin nasıl olması gerektiğini merak eden ve Dorothea'nın tanımladıklarına çok benzer bir biçimde de devamlı bir şekilde, alternatif kız çocuk olabilme yolları ve modelleri üzerine kafa yoran Milton'ın kızlarıydı. Örneğin, Margaret of Newcastle[106] aşağıdaki bölümde Milton'ın kozmosunu kendine açıklamaya çalışmaktadır:

"Her ne kadar doğa, kadın bedenini güçlü kılmamış ve kadın zihnine de yetenekli adamlar kadar açık bir anlama yeteneği bah-

[106] (İng.) Newcastle'lı Margaret. (ç.n.)

şetmemiş olsa da, onları yine de daha güzel, yumuşak ve zarif kılmıştır...[ve] onlara sevgi, dindarlık, iyilikseverlik, merhamet, sabır, alçakgönüllülük ve benzeri özellikler vermiştir ki bu da onları melekler ile benzerlikleri bağlamında eşsiz kılmaktadır. Melekler ise doğanın eserleri arasında en mükemmel olanlarken, erkekler hırsları, öfkeleri, zorbalıkları ve acımasızlıklarıyla şeytanı andırmaktadırlar. Ancak kimi kadınlar da bu kötülükler tarafından ele geçirildiklerinde Şeytan ile benzerlik gösterirler ve erkeklerin en iyileri de tanrılar gibidirler."

Benzer biçimde, Anne Finch'in "Nasıl da düşürüyoruz, nasıl da düşüyoruz/Yanlış anlaşılmış kurallarla/Ve Eğitim, Doğa'nın budalalarından daha fazlasıdır" mısraları, yeryüzüne düşüşü bir kadın ikilemi olarak gören Miltoncı sorunsalı tanımlamaktadır. Ve tıpkı Milton'ın yaramaz kızlarında olduğu gibi, Elizabeth dönemi "Jane Öfkesi" içinde, "insan zihninin istekli olacağını baştan bilen, kadınların zengin kılındığı birbirinden güzel erdemleri bütünüyle gözlemlemiş, kadının erkeği kibirli davranmak yönünde provoke edeceğini ve böylelikle de Lucifer aracılığıyla kafasını karıştıracağını gören tanrıların kadınlara karşı üstünlüğü erkeklere bahşettiği proto-Miltoncı kozmolojinin ataerkil baskısını paylamaktan geri durmamaktadır. Öyle görünmektedir ki Milton kadınlar hakkında düşünmeden çok önce, kadınlar Milton hakkında düşünmüştür.

Ancak Romantizm'in yükselişini takip eden dönemde, Milton ve Şeytan'ın kutsallık mertebesine eşzamanlı yükselişleri ile birlikte, kadın yazarlar bir biçimde Milton'ın kız çocukları olagelmişlerdir. Bundan daha da önemlisi, kadınlar kendileri için Eliot'ın Dorothea aracılığıyla Casaubon'a açıkladığı seçeneklerin aynısını Dorothea'dan daha da açık bir dille kendileri için talep etmişlerdir: Bir tarafta, erkek mitlerine itaatkâr bir teslimiyet ve "böylesi bir babaya hizmet etmekten duyulan gurur" seçeneği bulunurken diğer tarafta da eşitliği sağlamak için gizlice çalışma seçeneği bulunmaktadır. Hem yaygın hem de metaforik anlamda bu iki hareket planı büyük olasılıkla kadınlar tarafından kaleme alınmış tüm metinleri dahil etmenin mümkün olduğu kategorileri tanımlamaktadır. Daha dar anlamdaysa –ama yine de metaforik bağlamında– bu iki alternatif motif, on dokuz ve yirminci yüzyıl kadın yazarlarının özellikle *Kayıp Cennet* okumaları ya da "yanlış/yeniden okumaları" sonucunda verdikleri temel eleştirel tepkileri tanımlamaktadır.

Burada ilk olarak tartışacağımız Mary Shelley'nin *Frankenstein*'da seçmiş olduğu birinci yoldur: *Kayıp Cennet*'in erkek kültür mitini tüm değeriyle almak –ima ettiği tüm analoji ve paralelliklerle birlikte kendi terimleriyle– ve anlamını açıklığa kavuşturmak adına metni yeniden-yazıma tabi tutmak. Bu Milton'ın itaat etmekte hevesli kızlarının seçeceği yoldur: Dorothea gibi, babanın kendisi hakkında ne anlattığını anlamak yoluyla böyle bir babaya hizmet etmek için çabalayan, bunun sonucunda da, bu babanın kendisinden talep ettiklerini özümseyen kadın yazarın seçimidir. Ancak yine, Dorothea'nın hizmetleri gibi Miltoncı kadın düşmanlığı ile başa çıkmak için kullanılan bu açıkça yumuşak başlı yöntem –*Frankenstein*'ı değerlendirirken de göreceğimiz üzere– kadının ara sıra öfke imgeleri aracılığıyla patlayan eşitlikle ilgili hayallerini gizliyor olabilir.

Böylesi ihtiyatlı bir öfke, Milton'ın kızlarına kalan ikinci alternatifi seçen kadın yazarlarda (bütünüyle olmasa da) yüzeye çıkmaya daha yakındır ve bu da *Kayıp Cennet*'i, kadın deneyimini daha hatasız yansıtan bir ayna olarak yeniden-yazma girişimidir. Milton'ın ataerkilliği ile başa çıkmanın yolu, örneğin Emily Brontë'nin (*Uğultulu Tepeler*'de ve diğer eserlerinde) kullanmayı tercih ettiği *modus operandi*'dir[107] Bu yol Latince ve Yunancaya gizlice çalışan hayali kızın –yani, tanınmış babasına tüm masumiyetiyle okuma yapıyormuş gibi gözükürken kendisini ve kendi deneyimini yeniden icat edebilmek amacıyla yine kendisine mitin dilini, iktidarın ifade biçimlerini öğreten kadının– yoludur. İleride göreceğimiz üzere bu kadınlar avuçlarında tuttukları Goethe'yi hiç tereddüt etmeden kapatırken, Byron'ı tutkuyla yeniden ve yeniden açmakta ve Romantik kip ve tavırları *Kayıp Cennet*'in yıkıcı feminist yeniden yorumlarını kurmakta kullanmaktadırlar. Böylelikle, her ne kadar zorlu mirasıyla bu mücadele yolunu seçmiş olan kadın, öfkesini daha açık bir biçimde ifade edebilse de, o da eski bir parşömenin üzerine yeniden yazdığı, şifrelenmiş bir sanat eseri üretmekte, kadın sırlarını erkekler tarafından geliştirilmiş tür ve geleneklerin içine gizlemektedir. Yalnızca *Uğultulu Tepeler* değil daha yakın zamanda üretilmiş, Christina Rossetti'nin *Cin Pazarı*, Virginia Woolf'un *Orlando*'su ve Sylvia Plath'ın *Ariel*'i gibi kadın mitleri de (bunlara feminist mitler de diyebiliriz) bu

[107] (Lat.) Yöntem. (ç.n.)

alternatifi seçmişlerdir. Ancak elbette, kadın yazarların, Milton'ın dili üzerine gizlice çalışırken güç buldukları sıradışı kadın geleneğini geliştirdikleri yirminci yüzyılda, kendilerine babalık yapan ataerkil şiir ile *Kayıp Cennet*'in yeniden yazılması arasında kurulan bu bağlantılar giderek daha da mecazi bir hal almaktadır. Kadın imgeleminin *Kayıp Cennet* ile ilgili endişelerini daha açık bir biçimde ifade ettiği eserler, daha erken dönemde ve daha yalnızlık içerisinde üretilmiş, *Frankenstein* ve *Uğultulu Tepeler* gibi romanlardır. Ve özellikle *Frankenstein* da *Kayıp Cennet*'in kadınlar için ne anlama geldiğini anlatmakta olan, roman biçimini almış bir tercümedir.

Birçok eleştirmen *Frankenstein*'ın (1818) *Kayıp Cennet*'in temel Romantik okumalarından biri olduğunu fark etmiştir. Ancak bundan daha da önemlisi bir kadın yazarın *Kayıp Cennet* okuması üzerine kurulu bu eser, Cehennem'e dair bir öyküdür: Cennet'in karanlık bir taklidi olarak Cehennem, Cennet yaratılarının korkunç taklitleri olarak Cehennem'in yaratıları ve Kutsal Erkekliğin grotesk bir taklidi olarak Cehennem'i andıran bir kadınlık hali. Ancak elbette bu taklidin kulağa deli saçması gibi gelen ifadeleri, özgün niteliğin korkutucu gerçeğine dönüp onu güçlendirmektedir. Ne de olsa Milton'ı devirmek adına belli belirsiz bir bilinç haliyle ve gizlice girişilmiş bu *Kayıp Cennet* taklidinde Shelley *Kayıp Cennet*'in merkezi öyküsünü de –Havva'nın uzak durmayı bilmemesinin/erkeğe nasıl acılar getireceği– yeniden anlatmak zorunda kalmıştır.

Mary Shelley'nin kendisi de "*Frankenstein* gibi korkunç bir fikri nasıl ayrıntılı bir biçimde düşünmüş olduğu" sorusuyla sık sık karşılaştığını ifade etmiştir; ancak, kadınlıkla ilgili endişelerini böylesine yüksek edebi terimlerle ifade etmiş olmasında şaşılacak bir taraf bulunmamaktadır. Ne de olsa *Frankenstein*'ı yazan on dokuz yaşındaki bu genç kadın herhangi bir kadın değildir; o İngiltere'nin en dikkate değer edebi varislerinden biridir. Gerçekten de "iki seçkin edebi şöhretin kızı" ve bir üçüncüsünün de eşi olan Mary Wollstonecraft Godwin Shelley, kimi keskin Milton eleştirmenlerinin önce kızı sonra da eşi olmuştur ki bu da Harold Bloom'un İngiliz edebiyatında aile romansıyla ilgili ifade ettiği son derece faydalı fikirlerin Shelley'nin yaşam gerçekliğinin hatasız bir tanımlaması olduğunu göstermektedir.

Bu ailevi/edebi ilişkiler ağının ışığında, eleştirmenler geleneksel olarak *Frankenstein*'ı Romantik mit kurgusunun dikkate

değer bir örneği olarak, Shelley'nin *Prometheus Unbound*'u[108] ve Byron'ın *Manfred*'i gibi edebi yeri sağlam eserlere yardımcı bir eser olarak ele almışlardır. ("Ve [Mary'nin] yaşamıyla ilgili diğer her şey gibi" bu eleştirmenlerden biri *Frankenstein*'ın "gözlemlenen ve hayran olunan, ancak paylaşılmayan bir deha ânı olduğunu" ifade etmektedir.) Ancak son zamanlarda kimi yazarlar Mary Shelley'nin canavar yapımıyla ilgili "uyanış rüyası", genç kadının yeni yeni uyanan cinselliği ve Ellen Moers'ın "ergen annelik" terimiyle ifade ettiği "annelik korkusu" arasındaki bağlantıyı fark etmişlerdir. Bu eleştirmenler, romanın erkek kahramanına ve metnin altyapısını destekleyen "eril" felsefeye rağmen; hatta yazarın romanı yazdığı dönemde bir cinsellik girdabına kapılmış olması nedeniyle bile olsa, *Frankenstein*'ın, bir biçimde "kadına dair bir kitap" olduğu yönünde giderek artan rahatsızlık verici bir duyguyu ifade etmişlerdir.

Yine de eserin bir kadın hayali olduğu yönündeki savlarını güçlendirmek adına Moers gibi eleştirmenler *Frankenstein*'ın edebi niteliği olarak tanımlamak zorunda olduğumuz sorunları ortaya çıkarmasından kurtulmaya çalışmışlardır. Ancak eserin yoğun bir biçimde cinsel malzemelerini görmezden gelen bu geleneksel okumaların zayıflığına rağmen, Mary Shelley'nin Keats'çi (ya da Coleridge'ci) uyanma rüyasından filizlenen "hayalet öyküsünün" –başka şeylerin yanı sıra– romantizm ile ilgili Romantik bir roman olduğu kadar kitaplarla ilgili bir kitap olduğu ve hatta bu kitapların yazarlarıyla ilgili bir eser olduğu da doğrudur. Bu nedenle, romanın kadınsılığı ve Moers'ın terimiyle bir "doğum miti" olarak önemi konusunda kafa yoran herhangi bir kuramcı, bu öz-farkındalık barındıran yazınsallık ile yüzleşmek durumundadır. Ne de olsa "iki seçkin edebi şöhretin kızı" olan Mary Shelley'nin kendi cinselliğini yine kendisine, yaptığı okumalar ve bu okumaların kuvvetle hissedilen sonuçları bağlamında izah etmesi doğal bir durumdur.

Dahası bu öksüz kalmış edebi varisin, kadınlık ve edebilik arasındaki yüklü bağlantıları kurmuş olması, büyük olasılıkla yaşamının erken bir dönemine denk gelmekte; özellikle de ölmüş annesinin sıradışı varlığıyla bağlantılı bir biçimde belirlenmektedir. İleride göreceğimiz gibi, Mary Wollstonecraft annesinin me-

[108] (İng.) Zincirleri Çözülmüş Prometheus. (y.h.n.)

tinlerini yeniden ve yeniden okuyarak büyümüştür. Belki bundan daha da önemlisi annesi öldükten sonra yayımlanan eserleri ile ilgili eleştirileri de şüphesiz okumuştur ki, bu eleştirilerde Mary Wollstonecraft'a "felsefi bir oyunbaz" ve canavar nitelemeleriyle saldırılırken, *Kadın Hakları Üzerine Bir Bildiri*'nin (1792) içinde "fahişeliği yaymak için eğri büğrü tasarlanmış bir yazıt" ifadesi kullanılmıştır. Ancak her halükârda, bu "felsefi oyunbazın" kızı için, annesi ya da annesinin eserleri hakkında okumak zorunda kaldığı bu değerlendirmeler acı vermiş olmalıdır. Shelley'nin bu tutkulu feminist yazarın *kendisini* doğururken öldüğünü bildiğini de göz önünde bulundurduğumuzda, doğumda meydana gelen komplikasyonlar nedeniyle ölen Wollstonecraft'a bağışlanan da kızı için hazırlanmış bu melodramatik roldür. Dahası, Mary Shelley'nin ölmüş annesine karşı hisleri, yaşamakta olan bir şair ile yaşadığı aşk ve bir okur ve yazar olarak kendi mesleği arasındaki tuhaf derecede samimi ilişki, "kitaplarını Mary Wollstonecraft'ın St. Pancras Kilisesi'nin avlusundaki mezarına götürmesi ve orada" Muriel Spark'ın belirttiği üzere "çalışmalarına ikinci Mrs. Godwin'den daha büyük bir aklın eşliğinde, bir duygudaşlık atmosferinde devam etmesi ve aynı zamanda burada Shelley ile gizlice buluşmasında da" kendini açıkça göstermektedir.

Annesinin mezarı: Bu yer sıradışı derecede korkunç bir tablo çizmektedir, öyle ki okumak, yazmak ve sevişmek için son derece dehşet verici bir mekândır. Yine de Mary Shelley'nin geçmişine sahip bir kız için, cinsel eylemleri gibi edebi eylemleri de her şeyden önce aile tarihine ait psiko-dramanın ayrıntılı bir uzantısıdır. Eğer meşhur günlüğü, büyük ölçüde onun ve Shelley'nin okuma listelerinin bir özetiyse bu gerçek, Mary'nin ağız sıkılığı konusunda da sıradışı bir görüntü çizmemektedir. Daha çok, Mary için kitap okumanın hem duygusal hem de entelektüel anlamda, hem de diğer pek çok yazardan daha yoğun bir biçimde, büyük önem taşıyan bir eylem olduğuna vurgu yapmaktadır. Özellikle de annesini hiçbir zaman tanıma fırsatına sahip olmaması ve babasının da sevgilisiyle birlikte gençliğe özgü o kaçışından sonra kızını kesin bir biçimde reddetmiş olması nedenleriyle, Shelley'nin kendini tanımlamaktaki temel kipi –yaşamının ilk zamanlarında Shelley ile birlikte ve *Frankenstein*'ı yazarken– öncelikle okumak ve bundan daha az bir ölçüde de yazmak olmuştur.

Durmaksızın anne ve babasının eserlerini inceleyen Mary Shelley'nin ailesinin "okur-yazar" olduğu ve okuma eylemi ile akrabalığı bulunduğu söylenebilir, çünkü öyle görünmektedir ki onun hayatında kitaplar, ebeveynlerinin yerine geçmiş, vekil vazifesi görmüştür; sayfa ve kelimelerse kanlı canlı birer varlık olmuşlardır. Dahası, bu okumaların büyük bir kısmının Shelley'nin yanında gerçekleşmiş olması bu saplantılı hali açıklamakta kısmen yardımcı olabilir, çünkü Mary'nin edebi mirasının aynı derecede edebi aşkında ve evliliğinde de rol oynadığı açıktır. Örneğin, *Frankenstein*'ı yazmadan hemen önceki yıllarda ve romanı kaleme aldığı senelerde (1816-1817) ebeveynlerinin eserlerini ve kimi şifreli metinleri akademik bir dedektif gibi ipuçları arayarak, kimi vakit tek başına kimi vakitse Shelley ile birlikte incelemiştir.

Edebi soykütüğünün gizemlerine dair bu araştırmanın çok daha geniş bir çerçevede gerçekleştiği açıktır. Aynı senelerde Mary Shelley okuduğu sayısız çağdaş gotik romanın yanı sıra Fransız, İngiliz ve Alman edebiyatı üzerine yaptığı bir çalışma programının da kaydını tutmuştur ki, bu okuma günümüzde lisansüstü bir öğrenci için bile yeterlidir. Ancak özellikle 1815, 1816 ve 1817 yıllarında Milton'ın eserlerini okumuştur: *Kayıp Cennet* (iki kere), *Paradise Regained,*[109] *Comus, Areopagetica, Lycidia.* Dahası, bu okumanın boyutunu özellikle etkileyici kılan da bu yıllar –on yedisi ile yirmi biri– arasında Mary Shelley'nin neredeyse sürekli hamile, eve kapanmış ve çocuk bakıyor olmasıdır. Aynı zamanda, tüm bu birbiriyle benzerlik göstermeyen aktivitelerin aynı zamana denk gelmiş olması –aile çalışmaları, yetişkin cinselliğini ilk defa deneyimliyor olması ve kendi kendini eğittiği edebi çalışmaları– yazarın *Kayıp Cennet*'i tasavvur ediş biçimini belirleyen noktalardır. Ne de olsa kendini edebi bir varlık/yaratıcı olarak geliştirmesiyle, öz-tanımını kız evlat, ev hanımı, eş ve anne üzerinden yapması birbirinden ayrılamaz iki durumdur. Böylelikle kendi doğum mitine –kendi kökenler mitine– tam da ebeveynlerinin, eşinin ve hatta tüm edebi kültürünün sürekli bir biçimde anıştırdığı bu yaratılış teorisine dair koşullarda biçim vermiştir: Bu koşullar, (romanının başlık sayfasında da belirttiği üzere) eşinin çevirisini henüz tamamladığı *Prometheus* oyununun barındırdığı Yunan yaratılış kuramının önünden giden, ona koşut olan ve yine

[109] (İng.) *Yeniden Kavuşulan Cennet.* Milton'ın 1671'de yayımlanan şiiri. (y.h.n.)

onun üzerine yorum yapan *Kayıp Cennet*'in koşullarıdır. Roman, gotik bir psiko-dramadan ziyade Mary Shelley'nin *bibliogenesis*'i anlamlandırmak yönünde cinsellik ve okuma konularını barındıran bir kadın hayalidir. *Frankenstein*, *Kayıp Cennet*'e içkin olan kadın düşmanı öykünün bir çeşitlemesidir.

Kinayeli altbaşlığı ("Modern Prometheus") ve Milton'dan alınarak dikkatle yerleştirilmiş epigrafı ("Ey Yaratıcım, Ben mi istedim, kilden beni/İnsanı, yoğur diye/Ben mi yakardım sana/Beni karanlıktan kurtar diye?") ile *Frankenstein*'ın başlık sayfasını göz ardı etmemek yerinde olacaktır. Ancak tarihin dışına doğmuş bu yaratığın kişisel tarihinin edebi doğasına dair elimize geçen ilk önemli ipucu yazarın, canavarın ve yaratıcısının öykülerini okura aktarırken beklenmeyen bir biçimde kanıtlara dayalı bir teknik kullanmayı seçmiş olmasıdır. Âlim/dedektifin anlam çıkartması gereken bozuk bir dizgeden ibaret rastgele belgelerden oluşan ve edebi bir yapbozu andıran *Frankenstein*, üç "eşmerkezli anlatı döngüsünden" meydana gelmektedir (Walton'ın mektupları, Victor Frankenstein'ın Walton'a aktarımları ve canavarın Frankenstein ile konuşması). Bunların her birinin içine de konudan hafifçe ayrılan başka küçük anlatılar yerleştirilmiştir (Frankenstein'ın annesinin öyküsü, Elizabeth Lavenza'nın ve Justine'in öyküleri, Felix ve Agatha'nın öyküsü, Safie'nin öyküsü vd.). Daha önceden de belirttiğimiz gibi, belgelere dayalı bu kayıtları okumak ve düzenlemek, incelemek, analiz edip araştırmak Shelley için, bir nebze röntgencilik barındırsa da, kökenleri keşfetmekte, kimlik meselesine açıklık getirmekte ve cinselliği anlamakta zorunlu bir yöntemdir. Bundan daha da açık olan ise, bunun *Kayıp Cennet* gibi duygusal anlamda anlaşılmaz bir metni araştırmak ve analiz etmek için geçerli bir yöntem olmasıdır. Bu durumda diyebiliriz ki, bir anlamda, *Kayıp Cennet* canavarın okuma listesinde merkezi bir öğe olmadan evvel *Frankenstein* da edebi bir eylem olarak ortaya çıkmaktadır ve romanın edebi yapısı da bizi hem bir araştırma konusu olarak hem de göndermelerden meydana gelmiş karmaşık bir sistemin ana çerçevesi olarak Milton'ın ataerkil destanı ile yüzleşmeye hazırlamaktadır.

Kitabın dramatik halleri de eşit derecede uyumludur. Kafası karışmış ancak çalışkan bir Miltoncı olan Mary Shelley gibi, bu romanın ana karakterleri de –Walton, Frankenstein ve canavar– sorun çözme konusunu saplantı haline getirmişlerdir. Genç

kâşif Walton, tıpkı bir çocuk gibi "doğup büyüdüğü memleketin ırmağında bir keşif gezisine çıkarken," heyecan içerisinde "Sonsuz merakımı dünyanın daha önce hiç gidilmemiş bu bölgesinde doyuracağım," demektedir. Cinsel ontoloji bilgini Frankenstein, "Yol arkadaşlarım...nesnelerin muhteşem bir biçimde belirmesi karşısında derin düşüncelere dalarken, ben nedenlerini araştırmaktan keyif alıyordum," demektedir. Canavar ise meraklı bir dille, Milton'ın terimleriyle şekillenmiş sonsuz spekülasyonu betimlerken "Kimdim ben? Neydim? Nereden gelmiştim?" diye sormaktadır. Yine, tıpkı Shelley gibi her üçü de düşmüş bir dünyada kendi varlıklarını anlamaya çalışmakta ve aynı zamanda da düşüşten önce var olmuş olan kayıp cennetin doğasını anlamak için gayret sarf etmektedirler. Ancak Âdem'den farklı olarak, her üç karakter de Cennet'ten dünyaya değil de, Şeytan, Günah ve –üstü kapalı olarak da– Havva gibi doğrudan dünyadan Cehennem'e düşmüş gibidirler. Bu nedenle sorgulamaları bir anlamda kadınsı bir niteliktedir, çünkü ne de olsa kadınların toplumsal cinsiyete düşüşünü sorgulayan edebi hattın içinde yer almaktadırlar ve bu da en azından Anne Finch'in geçmişteki "Nasıl da düşüyoruz?" yakarışına ve Sylvia Plath'ın da daha ilerideki "Çok uzaklara düştüm!" kelimeleriyle ifade ettiği ürküntü dolu nidasına kadar uzanmaktadır.

Ancak daha ilk anda Frankenstein bu tür neo-Miltoncı soruları, Milton'ı üstü örtülü ve kimi zaman açık göndermeler yaparak yanıtlamaktadır; düşüşün öyküsünü sözkonusu öyküye karşı çıkmak için değil de anlamını açıklığa kavuşturmak için yeniden anlatır. Örneğin, aşırı hırslı iki Prometheus'çu Walton ve Frankenstein arasındaki paralellikler okur açısından ortadadır. Ancak, tam da bu nedenle her iki karakterin de "düşmüş melek" olarak tanımlanabilecekleri (Walton'ın Frankenstein'ı tanımladığı gibi) pek sık ifade edilmemektedir. Yine de Frankenstein, Walton'a tam da bu genç kâşif şeytani bir biçimde, "Benim elde etmeyi istediğim [dilediğim] hâkimiyetin yanında bir adamın yaşaması ya da ölmesi ödenecek ufak bir bedel" dediği anda "Benim deliliğimi paylaşıyor musun?" diye soracak kadar kuvvetli sezgilere sahiptir. Açıktır ki, düşmüş bir melek bir diğerini fark edebilmektedir. Yakın çevresinden dışlanmış ve kronik biçimde arkadaşsız Walton, kız kardeşine "bu geniş okyanusta" bir arkadaş özlemi çektiğini söylemektedir ve Victor Frankenstein ile kurduğu dostlukta keşfettiği de ancak cehennemde edinilecek türde bir dostluktur.

Romanda Mary Shelley'nin bize önerdiği diğer pek çok ikincil anlatı gibi Walton'ın öyküsü de esasen *Kayıp Cennet*'te sunulan köken mitinin alternatif bir çeşitlemesidir. St. Petersburg'dan [*sic*] evine hırslı mektuplar yazmakta olan ve kuzeye işaret eden Başmelek Walton, aynı Şeytan gibi, kız kardeşi, yakın çevresi ve arkasında bıraktığı yerlerin alegorik isimlerinin temsil ettiği kutsallık ve ruh sağlığından uzaklaşmaktadır. Yine aynı Şeytan gibi, o da Cennet'e dönebilmek adına Cehennem'in donmuş sınırlarını keşfediyor gibi gözükmektedir. Çünkü onun Kutup'ta tasavvur ettiği "sonsuz ışığın ülkesi" Milton'ın "Işık çeşmesi" ile birçok ortak nokta barındırmaktadır. Aynı biçimde Şeytan'ın ve (Havva'nın) istekleri gibi, onun hırsı da, ataerkil kararnameyi ihlal etmiştir: Ne de olsa babasının "ölüm döşeğinde verdiği kesin emir" onun "deniz yolculuğu içeren bir hayata girişmesini" yasaklamıştır. Dahası, Walton'ın Frankenstein ve canavar ile karşı karşıya geldiği buzdan cehennem bile Miltoncı unsurlar taşımaktadır, çünkü bu şeytansı gezginlerin her üçü de, tıpkı *Kayıp Cennet*'in düşmüş melekleri gibi, "Bu istila edilmiş donuk kıtanın ötesinde/Uzanmakta karanlık ve vahşi.../Vampir ayaklı yılan saçlı tanrıçaların orada/Her ayaklanmanın sonunda lanetlenmiş olanlar/Getirildiler öfkeli ateşten buraya/Açlıktan ölecekleri buza" mısralarının iletisini öğrenmek zorunda kalacaklardır.

Son olarak, Walton'ın vahiylerinden biri de sadece kendi hırsının Şeytan'ınkine benzerliğinde değil, aynı zamanda endişelerinin de kadın yazarınınkine benzerliğinde ortaya çıkar. Çocukluğundan söz ederken, kız kardeşine şiirin "ruhunu göklere çıkartmasından dolayı" şair olduğunu ve "bir sene süresince kendi yaratısının cennetinde yaşadığını" ifade eder. Bunun ardından uğursuz bir dille "benim başarısızlığa uğrayışımı ve bunun yarattığı hayal kırıklığının üzerimde yarattığı ağırlığı en iyi bilenlerden birisin," diye eklemektedir. Ancak elbette, *Frankenstein*'ın giriş yazısında itiraf ettiği gibi Mary Shelley'nin kendisi de çocukluğunu edebiyatın "uyanış rüyalarında" geçirmiş ve daha sonrasında da hem kendisi hem de şair kocası, "soyunun hak ettiği bir kişi olduğunu ve kendi ismini, şöhret listesine yazdırabileceğini" kanıtlaması umudunu taşımışlardır. Bu durumda, bir anlamda, Walton'ın şiirsel başarısızlığının kurgulandığı Miltoncı içerik göz önünde bulundurulduğunda, onun anlatısının Mary Shelley'ye inceleme imkânı tanıdığı endişe yüklü fantezilerden birisi kayıp

bir cennet olarak sanat, ifade ve özerklikten; cinsellik, suskunluk ve kirli materyalizmden meydana gelmiş cehenneme düşen kadının korku dolu öyküsüdür: "Tanrı tarafından lanetlenmiş bir ölüm Evreni/Kötülüğü yarattı, kötülük için sadece iyilik/Tüm yaşamın öldüğü, ölümün yaşadığı, ve Doğa'nın ürediği/Sapkın, hepten canavarca, tümden şaşılacak şeyler."

Walton ve yeni arkadaşı Victor Frankenstein'ın Byroncı (ya da Keşiş Lewis'çi) bir Satanizm'den çok daha fazla ortak noktası bulunmaktadır. Bir kere, her ikisi de tıpkı Frankenstein'ın canavarı ve Caroline Beaufort ve Elizabeth Lavenza'dan Justine, Felix, Agatha ve Safie'ye kadar romandaki tüm ana ve yan karakterler gibi öksüzdür. Yine de Victor Frankenstein tüm yaşamı boyunca öksüz olmamıştır ve Shelley onun aile tarihine romanda büyük bir yer ayırmaktadır. Öyle görünmektedir ki aile tarihçeleri –özellikle de öksüzlerinki– yazarı büyülemektedir ve anlatının içinde bunlardan birine yer verme fırsatı ne zaman karşısına çıksa bunu öylesine bir tutkuyla gerçekleştirmektedir ki bu, okura "öksüz ve dilenci olmak zorunda kalan" çocuğunu korkunç öyküsü aracılığıyla yazarın bir kez daha düşüşün, cennetten kovuluşun ve cehennemle yüzleşmenin öyküsünü yeniden sayıp döktüğü fikrini vermektedir. Ne de olsa Milton'ın Âdem ve Havva'sı (Shelley'nin kendisi gibi) yaşama öksüz başlamış, sert ama iyi yürekli bir baba-tanrı tarafından yetiştirilmiş ve Tanrı tarafından reddedilmiş dilenciler (tıpkı Shelley'nin de sevgilisiyle kaçması sonucunda Godwin tarafından reddedilmiş olması gibi) olarak son bulmuşlardır. Böylelikle, Caroline Beaufort'un babası kızı "öksüz bir dilenci olarak bırakarak" ölür ve Elizabeth Lavenza da babasının Avusturya'da bir zindanda kaybolmasıyla birlikte "öksüz bir dilenciye" dönüşür. Bu ifade romanda tekrarlanmaktadır. Ve her ne kadar iki kız da Victor'un babası Alphonse Frankenstein tarafından kurtarılmış olsalar da, öksüzlükleri aracılığıyla işaret edilen ataerkil varlık zincirinden erken yaşta uzaklaştırılmış olmaları hem kendileri hem de aileleri için beklemekte olan, cehennemi andıran kader hakkında önceden fikir vermektedir. Romanın ilerleyen bölümlerinde annesiz Safie ve babasız Justine de kadının öksüzlük ve dilenciliğe düşüşüyle ilgili benzer uğursuz endişe fantezileri sahneleyeceklerdir.

Ancak öksüzlüklerinin ötesinde, Justine, Felix ve Elizabeth gibi çeşitli figürleri birbirine bağlayan evrensel bir suç duygusu

bulunmaktadır ki, aynı duygu giderek Victor, Walton ve canavarı da birbirine bağlayacaktır. Örneğin Justine, kendisinin masum olduğunu bilmesine rağmen, mantıksız bir biçimde küçük William'ın ölümünden kendini sorumlu tutar. Bundan daha da tutarsız bir biçimde Alphonse Frankenstein'ın söylediğine göre Elizabeth küçük William'ın cesedini görür görmez "Aman Tanrım! Sevgili çocuğumu öldürdüm!" diye bağırmıştır. Victor da küçük kardeşinin ölümüne neden olan kişinin kendi canavarı olduğunu öğrenmeden çok önce kendi "yaratığının" William'ı öldürdüğüne ve bu nedenle de kendisinin, yani yaratıcının, "gerçek katil" olduğuna karar vermiştir: "Bu fikrin sadece varlığı bile," demektedir "bu gerçeği reddetmeyi imkânsız kılan bir kanıttır." Öyle görünmektedir ki küçük William'ın cinayetindeki suç ortaklığı Frankenstein ailesinin seçkin üyeleri arasında paylaşılan İlk Günah'ın bir diğer önemli bileşenidir.

Aynı zamanda, tüm bu karakterler arasındaki benzerlik – ortak yabancılaşma, paylaşılan suçluluk duygusu, öksüzlük ve dilenme– becerikli bir biçimde yerleştirilmiş aynalar arasındaki tek-benci ilişkide olduğu gibi, karakterlerin aralarında da fazlalıktan, atık bir değerden kaynaklanan bir ilişkiler bütünü olduğunu ima etmektedir. Bu cehennemi andıran tekbenciliği algılayış biçimimizi kuvvetlendiren de romanın betimlediği çok sayıdaki evlilik ve romantik ilişkinin merkezindeki üstü ucu ucuna örtülmüş ensest ilişkidir. En önemlisi, Victor Frankenstein için "kız kardeşten de fazlası olan" ve genç adamın her vakit "kendine ait bir varlık" olarak gördüğünü itiraf ettiği Elizabeth Lavenza ile evlenmesi kararlaştırılmıştır. Walton'ın mektuplarını yazdığı gizemli Mrs. Saville de bir anlamda Walton'ın 'kız kardeşten fazla' gördüğü bir kadındır. Caroline Beaufort da babasının arkadaşı Alphonse Frankenstein için bir eşten "fazlası", hatta bir kız evlattır. Kimse ile bir akrabalığı bulunmayan Justine'in bile Frankenstein'larla ensesti andıran bir ilişkisi bulunmaktadır, çünkü o da ailenin hizmetkârı iken giderek onlara ait bir varlık ve kız kardeşten fazlası haline gelmiştir. Aynı zamanda Victor'un İskoçya'da yarı yarıya inşa ettiği dişi canavar da, her ikisi de aynı ebeveyne/yaratıcıya sahip oldukları için erkeğine hem bir can yoldaşı hem de kardeşten fazlası olacaktır.

Elbette *Frankenstein*'daki bu ensest tutkusunun en azından bir kısmı Ellen Moers'ın duygusal Romantik romanlar bağlamın-

daki tespitinin de gösterdiği üzere bu türde kaleme alınmış eserlerde "standart" bir uygulamanın sonucudur. Dahası, ensest ile ilgili bu tutkunun bir kısmı, gotik gerilim romanlarındaki gelenek bir tarafa bırakıldığında bile, *Manfred*'in enseste yakın duran yazarının eşliğinde birkaç ay geçirmiş genç ve etkilenmeye açık bir kadın için doğal bir konudur. Yine de, *Frankenstein*'ı gölgelendiren ensest izleri, varlıklarını Mary Shelley'nin kendi yaşamına ve yaşadığı dönemine borçlu oldukları kadar kitabın Miltoncı çerçevesine de borçludurlar. Örneğin çocukluk dönemlerinin cenneti andıran rahatlığı içerisinde, her ikisinin de yaratıcısı aynı olduğu ve mecazi anlamda da Elizabeth, Victor'un oyun nesnesi olduğu, Havva'nın Âdem'in kaburgasından yaratıldığı gibi Elizabeth'in de Victor'un ruhundan meleksi bir ruh ya da *epipscyche* olarak yaratıldığı için Victor ve Elizabeth de Âdem ve Havva kadar ensestvari bir ilişki içerisindedirler. Benzer biçimde Şeytan ve Günah arasındaki ensesti andıran ilişkiye ve üstü kapalı olarak da Şeytan ve Havva arasındakine, *Frankenstein*'daki ensest fantezilerinde ayna tutulmaktadır ve buna Victor Frankenstein'ın bedenine "yaşam maddesini" uygulayarak ve titreyiş şeklinde bir tepkiye neden olarak canavarıyla gerçek anlamda birleştiği, üstü örtülü ancak yoğun biçimde cinsellik barındıran uyanış rüyası da dahildir. Milton ve dolayısıyla Milton'ı anlamaya çalışan Mary Shelley için Matthew Arnold'ın daha sonra "aklın kendisi ile diyaloğu" olarak adlandırdığı öz farkındalıkla ilgili tek-benci ateşin dile gelişinde ensest, kaçınılmaz bir metafor olarak kalacaktır.

Eğer Victor Frankenstein'ı hem Âdem hem de Şeytan'a benzetmek mümkünse, bu durumda o, *gerçekten* ne ya da kimdir? Burada *Frankenstein*'ın tüm niteleme sürecinin merkezinde bulunan ahlaki belirsizlikle ve sembolik kayganlıkla yüzleşmek durumunda kalmaktayız. Aslında, büyük olasılıkla eleştirmenler açısından hayret verici olan kişisel tarihleri birbirini tekrarlayan ve yeniden tekrarlayan tüm bu karakterler arasında anlamın sürekli ve karmaşık bir biçimde yeniden dağılıp durmasıdır. Tıpkı rüyadaki figürler gibi, *Frankenstein*'daki tüm karakterler –farklı bedenlere sahip olmalarına rağmen– korkunç ve açıklanamaz bir biçimde aynı surete, ya da bundan daha da beteri aynı iki-yüze sahiptirler. Bu nedenle, Muriel Spark'ın da ifade ettiği üzere kitabın başlığı olan "Modern Prometheus" bile anlamlıdır, çünkü "başta ateşin taşıyıcısı olan Frankenstein'ın kendisi Prometheus iken, canavar

yaratılır yaratılmaz bu rolü [farklı bir açıdan da olsa] üstlenmiştir." Dahası, eğer Mary Shelley'nin Aiskhylos'tan çok Milton'a ilgi duyduğunu doğru sayacak olursak, sözkonusu anlamların birbirine geçmiş olması gözümüzde daha da karmaşık bir hal alacaktır. Canavar, Frankenstein'a "Benim senin Âdem'in olmam gerekiyordu, ama düşmüş bir melek oldum," ya da başka bir konuşmasında "Tanrı acıdı ve kendi suretinde insanı güzel kıldı; ama benim biçimim senin pis bir örneğin...Şeytan'ın yoldaşları vardı...bense yalnız ve nefret edilenim," demektedir. Başka bir deyişle, hem Frankenstein hem de canavarı o ya da bu şekilde Prometheus'un öyküsünü canlandırmakla kalmayıp, her ikisi de o veya bu noktada Tanrılaşmaktadır (Victor yaratıcıya ve canavar da yaratıcısının "Efendisi'ne" dönüşür) ve böylelikle Âdemleşir (Victor masum bir çocuk, canavarsa ilkel bir "varlıktır"). Aynı zamanda her ikisi de Şeytanlaşırlar (Victor acı çeken, aşırı hırslı bir kimseyken; canavar da kindar bir zalimdir).

Rollerdeki bu sürekli kopyalama ve yeniden kopyalamanın nedeni nedir? Görünürdeki neden, bu hayali figürlerin rüyayı andırır biçimde bir bölümden diğerine ya da bir kostümden diğerine kayıp durmalarının bize Shelley'nin kendisinin de yazmış olduğundan şüphe duyduğu bir psiko-drama ya da uyanış rüyası ile karşı karşıya olduğumuzdur. Ancak bunun da ötesinde, burada anlatının sembolik şemasındaki akışkanlığın, Mary Shelley'nin korkunç soy dökümünün etrafında biçimlendiği Miltonci iskeletin can alıcı önemini başka bir biçimde kuvvetlendiriyor olduğunu savunmaktayız. Ne de olsa insan aklının bir kenarında *Kayıp Cennet*'i tutarak *Frankenstein* okumasında ilerledikçe, romanın yazarı edebiyat, aile ve cinselliğin böylesine tiryakisi olan bir öğrenci olduğu ve romanını da kendi okumalarına anlam vermek yönünde bir araç olarak kullandığı için, nihai durumda *Frankenstein* içinde hem Victor hem de canavarının çeşitli ikincil dereceden karakterlerle birlikte tüm *neobiblical*[110] rolleri yeniden ve yeniden oynadıkları –ilk bakışta Havva dışındaki tüm roller oynanıyor gibi gözükmektedir– *Kayıp Cennet*'in farsa dönüşmüş halidir. Ancak, sadece Havva ile benzerlik taşıyan bir figürün Milton ile ilgili bu "kadın kitabının" şaşırtıcı bir biçimde dışında bırakılmış olması değil, aynı zamanda öykünün güçbela üstü örtülmüş cin-

[110] İncil'in Rönesans sonrası dönemde yeniden yorumlanışına ait olan. (y.h.n.)

sel öğelerinin yanında Milton'ın gulyabanisiyle ilgili daha önceki analizlerimiz de bize Mary Shelley için Havva'nın rolünün aslında tüm bu rolleri kapsadığını göstermektedir.

Victor görünürde, Şeytan ya da Havva benzeri olmaktan çok Âdem'i andırmaktadır. Cennetvari çocukluğu, tıpkı Âdem gibi Victor'un da iyiliksever bir babanın himayesinde, hassas bir bitkinin "bahçıvan tarafından her türlü sert rüzgâra karşı" korunduğu *prelapsarian*[111] bir masumiyetin ara faslıdır. Bir meleği andıran Elizabeth aileye katıldığında, Milton'ın Havva'sı gibi Cennet'ten gönderilmiş gibi durmasının yanı sıra o da, Âdem'in kaburgası Âdem'in olduğu ölçüde Victor'a ait bir varlıktır. Bununla birlikte, her ne kadar Victor'a yasaklanmış hemen hiçbir şey bulunmasa da ("Ebeveynlerim tiran değildi...aksine pek çok keyfin failleri ve yaratıcısıydılar"), Victor Walton'a, ilahi nitelikteki babasının bir seferinde, tıpkı Âdem'in ve Walton'ın babaları gibi, esrarlı bilginin peşinde koşmasını keyfi bir biçimde yasakladığının ipucunu verir. Aslında, Havva ve Şeytan gibi, Victor kendi düşüşünden bir nebze de olsa babasının açıkça ortada olan keyfiliğini sorumlu tutmaktadır. Victor, "Eğer babam Agrippa'nın prensiplerinin topyekûn çürütüldüğünü anlatma zahmetine girmiş olsaydı...Fikirlerime şekil veren eğitim ile sonumu hazırlayan ölümcül dürtü belki de hiç karşılaşmayacaktı," demektedir. Bu iddiada bulunduktan kısa bir süre sonra, Tanrı Jüpiter'e özgü bir şimşeğin indiği bir ağaç ile kendi yasaklanmış çalışmaları arasında bir bağlantı bile kuracaktır.

Ancak "Victor doğanın gizleriyle" ilgili araştırması giderek daha heyecanlı bir hal aldıkça ve "bilinmeyen güçleri keşfetme" amacı daha da yoğunluk kazandıkça, Âdem'den Şeytan'a doğru bir dönüşüm geçirerek ve hatalı yaratısını tamamlamak adına suçlu bir sanatçı gibi çalışarak "cansız maddeye yaşam bağışlama" kapasitesinde "tanrılar gibi" bir konum edinmeye başlar. Son olarak, Walton ile sohbetlerinde Milton'ın düşmüş meleğinin rolünü tekrarlamaktadır ve sık sık vurguladığı "İçimde hiçbir şeyin söndüremeyeceği bir cehennem taşıyorum," itirafı da Marlowe'un meleğinin yankısıdır. Gerçekten de Victor, burada küçük William karakterinde biçimlenmiş masumiyetin gerçek katili olmasıyla kendini, Milton'ın Şeytan'ının şişmiş kafasının dünya üzerin-

[111] (İng.) Düşüşten önceki bir zamana ait. (ç.n.)

de "serbestçe dolaşmasına" izin verdiği iğrenç canavar Günah'ı üretmiş olmasına benzer bir biçimde, aklı istemeden korkunç ve "kirli bir iblisi" "serbest bırakmış" şeytani bir yaratıcı olarak algılamaktadır. *Kayıp Cennet*'teki çoğu unsurun kritik yeniden düzenlemesine eşlik etmekte olduğumuzu bilinçli bir biçimde hatırlatmak istercesine, Victor "gökyüzünde asil bir savaşı izlemekteyken" "İnsanlığın arasına saldığım bu varlığı düşündüm... neredeyse kendi hortlağımın ışığında, kendi ruhum mezarından çıkmış ve benim için önemli olan herkesi yok etmeye zorlanmıştı," demektedir.

Ancak, Victor'un Âdem'den Şeytan'a dönüşümünün son işareti ve mührü olmasına rağmen küçük William'ın günah yüklü cinayeti, Mary Shelley'nin *Frankenstein*'a dahil ettiği şaşırtıcı derecede üstü örtülmüş kimlik kayma ve paralelliklerinin gerçek doğasına dair ilk aleni ipucunu vermektedir. Çünkü daha önceden de görmüş olduğumuz üzere, sadece Victor ve canavar değil, aynı zamanda Elizabeth ve Justine de canavarın kötü hareketi için sorumluluk almakta ısrar etmektedirler. Henüz işlenmemiş "yasadışı bir eylemden suçlu bulunmuş gibi" hisseden Victor, William'ın ölümüyle ilgili habere de her iki öksüzün de işkence çekmesine neden olan kendi kendini suçlamalarıyla tepki verir. Ve her üçü için de önemli olan –aynı zamanda canavar ve küçük William için de– hem suç hem de suçluluğun merkez noktasında bir diğer güzel öksüz Caroline Beaufort Frankenstein'ın bulunmasıdır. Tıpkı Victor'un güzel ve canlı Elizabeth'i tek bir büyülü öpücükle "elbisesinin kıvrımlarında sürünen mezar solucanlarının daha da korkunç hale getirdiği, kefene sarılmış halde ölü annesinin cesedine dönüştüren" yaratı-sonrası kâbusu gibi, Victor'un "melek annesinin" elden ele ve cepten cebe geçen gülümser minyatürü de, bir çeşit gizli günah kardeşliğinin sembolü görüntüsü vermektedir. Her ne kadar gizlenmiş, gömülmüş ya da ufaltılmış olsa da kadınlık –annelerin ve kızların, öksüzlerin ve dilencilerin, canavarların ve sahtekâr yaratıcıların cinsiyet tanımları– bu açıkça maskülen kitabın merkezinde yer almaktadır.

Durum böyle olduğu için, nihayetinde Victor Frankenstein aracılığıyla Âdem ve Şeytan rolleri kostüm deneyen bir çocuğunki gibi oynanır ve öz-tanımını içeren tek eylem de onu kesin bir biçimde Havva'ya dönüştürür. Ne de olsa hem Ellen Moers'ın hem de Marc Rubenstein'ın vurguladığı üzere, "oluşum ve doğu-

mun nedenleri üzerine" fazlasıyla çalıştıktan ve Wollstonecraft'ın Maria'sı, Eliot'ın Hetty Sorel'i ve Hardy'nin Tess'i gibi acı çekmiş annelerin geleneğini devam ettirerek kendini sıradan toplumdan uzak tuttuktan sonra Victor Frankenstein bir bebek dünyaya getirir. "Hamileliği" ve doğumu "kirli yaratısının atölyesinde" ortaya çıkan devasa yaratığın varlığıyla paradoksal bir biçimde ortaya konmuş olur; ancak yaratısının bu betimleyici dili bile başlı başına fikir verir niteliktedir: "İnanılmaz bir işçilik", "kendini kapatarak bir deri bir kemik kalmış", "gelip geçici bir trans", "yavaş bir ateşle baskılanmış", "acı verecek derecede gergin", "egzersiz ve eğlence...başlangıç aşamasında olan hastalığı uzaklaştıracaktı", "yaşamın enstrümanları" vb. ifadeler bu durumu ortaya koymaktadır. Ve Havva'nın suçlu bilgi nedeniyle acı yüklü anneliğe düşüşü gibi, Victor'un Blake'in "oluşum" alanı adını vereceği yere girişi de birbirini tamamlayıcı iki karşıt olan cinsellik ve ölümün birbirine zorunlu bağımlılığını fark etmesi tarafından işaretlenmiştir: "Yaşamın nedenlerini incelemek için öncelikle ölüme başvurmamız gerekir," diyerek gözlemini yansıtmakta ve kirli yaratısının atölyesinde –kirlidir çünkü müstehcen bir biçimde cinsellikle yüklüdür– tek başına "mezbahadan ve teşhir odasından" sağladığı malzemeleri toplayıp yeniden düzenlemektedir. Havva'nın elmayı yemekle gerçekleştirmiş olduğu gibi o da "gizlenme alanlarında doğayı" takip ederek "insan iskeletinin olağanüstü sırlarının", ölüm ve cinselliğin birbirine geçmiş sırları olduğunu öğrenmiş olmasına rağmen yine Havva gibi, o da bilgiye dönük ilk çılgın arayışında "ölümü yememesi" gerektiğini bilmemektedir. Ancak canavar-çocuğunun orgazmı andıran ilk canlanışının da tüm ruhların ay'ı olan, kısa günlerden meydana gelmiş; dahası senenin ölüme doğru son kayışını barındıran "Kasvetli bir Kasım gecesi" gerçekleşmiş olması, Victor'un oluşum eylemlerinin Miltoncı ve Blake'çi doğasını daha da kuvvetlendirmektedir.

Victor Frankenstein'ın öz-tanımsal üremesi onu çarpıcı bir biçimde Havva figürüne dönüştürürken bile bizim bu sürecin saklı anlamlarını bilişsel bağlamda tanımamız geriye dönük işleyerek Şeytan-olarak-Victor ve bunun da öncesinde Âdem-olarak-Victor algımız üzerinden yansımaktadır. Artık Şeytan rolündeki Victor'un hiçbir vakit *Kayıp Cennet*'in ilk kitabındaki maskülen Byroncı Şeytan olmamış olduğunu; aksine her vakit Günah'ı doğuran, toplumdan dışlanmış, ilginç bir biçimde dişi Şeytan oldu-

ğunu fark ederiz. Bu yeni Victor-Şeytan'ın Havva'yı andıran gururu ("Böylesine hayret uyandıracak bir sırrı keşfetmenin bana bahşedilmiş olmasına şaşırmıştım.") ile birlikte elindeki yaratıcı güç nedeniyle başı öylesine dönmüştür ki, edebi ve tek-benci bir merkezde başlamış korkunç hamileliği, Milton'ın uyarlamasında Şeytan "Sersemlemiş halde yüzer karanlıkta/Başından yoğun hızlı alevler yükselirken/Atar kendini ileri, solu geniş bir yarığa açılana dek" dizeleriyle ve Ölüm'ün annesi Günah'ın bünyesinde "uğursuz bir işaret" olarak tekrar ortaya çıktığı anda korkunç bir *bibliogenesis* olarak tekrarlanacaktır. Dahası, korkunç yavrusuna yanlış kitaplar üzerine derin düşüncelere dalarak gebe kalmış –ya da hatalı bir biçimde gebe kalmış– olduğu için bu Victor-Şeytan da, estetik eylemleriyle ilgili endişesi Mary Shelley'nin "iğrenç evladıyla" ilgili hürmetkâr giriş cümlesinde ifade ettiği gibi deforme olmuş bir kitap dünyaya getirmiş ya da düşük yapmış kadın sanatçının sahte yaratıcı, düşmüş meleğine benzer biçimde bir paradigma meydana getirmektedir. "O günlerde henüz genç bir kız olan ben, nasıl böylesine iğrenç bir fikri düşünüp, *geliştirebilmiştim*?" yazarın (samimi olmasa da) önemli cümlelerinden bir tanesidir. Ancak burada, ne *Frankenstein*'ın derinlerinde gömülü *yazar* kelimesinin üzerindeki endişe yüklü çift anlamı ne de *geliştirmek* kelimesinin kendisini görmezden gelmeliyiz.

Eğer Şeytan'ı andıran yetişkin Victor hem üremesinde hem de endişe yüklü yaratısında Havva'yı çağrıştırmaktaysa, genç, *prelapsarian* ve Âdem özellikleri taşıyan Victor da –buradaki çift anlamı tehlikeye atarak da olsa– şaşırtıcı bir biçimde dişidir; bir diğer deyişle o Havva'ya benzemektedir. Godwin'ci bir bahçede Blake'in kuzularından biri gibi ipek iplikler tarafından yönlendirilen masum Victor, "doğanın sırlarının içine sızmak yönünde ateşli bir özlemle" tüketilmektedir. "Mahzeni ve kemik tonozlarını" keşfinde, "mezarın takdis edilmemiş derinliklerinde" ve "insan iskeletinin yapısını" anlamak için duyduğu tutkuda ifade bulan bu özlem bize, Psyche'nin sevgilisinin gizli yüzüne bakması sonucunda onu kaybetmesine neden olan veya Havva'nın "entelektüel meyveyi" yeme ısrarında şahit olduğumuz ya da Prometheus'un yengesi Pandora'nın dünyevi kötülüklerle dolu yasak kutuyu açmasıyla sonuçlanan sabıkalı kadın merakını anımsatmaktadır. Ancak Victor-Âdem aynı zamanda Victor-Havva ise, okuldan ve ailesinden uzaktayken kendini kirli yaratısının atölyesine kapattığı ve en-

telektüel bir doğum yoluyla koca bir canavar doğurduğu bölümün gerçek önemi nerede yatmaktadır? Kendisinin Âdem değil de Havva, Şeytan değil de Günah, erkek değil de kadın olduğunu romanda keşfettiği an tam da bu noktada gerçekleşmez mi? Eğer durum buysa, *Frankenstein*'ın bu önemli bölümünün canlandırdığı öykünün anlatmak istediği, Havva'nın düşmek zorunda olmaktan çok, kadın olarak yaratıldığı için her halükârda düşmüş olduğu ve kadınlık ile 'düşmüşlüğün' eşanlamlı olduğunu keşfetmesidir. Bu noktada anımsamamız gerekir ki Victor Frankenstein'ın buradan aldığı en önemli ders bu canavarın "yazarı" olduğudur –ne de olsa "böylesi şaşkınlık uyandırıcı bir sır...sadece onun için ayrılmıştır"– ve böylelikle, Günah ve Ölüm'ü dünyada serbestçe dolaşmaları için azat eden, hem "anne" hem de "kız kardeşini" ensest aracılığı ile öldüren ilk öpücükle ilgili rüya gören "gerçek katil" de kendisinden başkası değildir. Bu koşullarda lanetlenmiş ve kirlenmiş haliyle Victor, Âdem'den çok Havva değil midir? Hatta, düşüşün öyküsü, kadınlar için, insanın masum olmadığının ve (sanıldığı gibi) Âdem'in değil de Havva'nın düşmüş olduğunun keşfediliş öyküsü olamaz mı? Bir olasılık, Freud'un acımasız ancak metaforik bağlamda hatasız penis-hasedi kavramının gerçek anlamı da burada yatmaktadır: kız-çocuğun dişi olduğunu ve bu nedenle de düşmüş ve yetersiz olduğunu şaşkınlıkla keşfetmesi. Kesindir ki Victor Frankenstein'ın (ve Mary Shelley'nin) Havva, Âdem, Tanrı ve Şeytan ile kurdukları çok-biçimli ilişkilerde, gizli, grotesk bir biçimde endişe yüklü, öz-çözümlemenin bu kadarına işaret ettiği şüphe götürmemektedir.

Düşmüş olduğunu keşfetmek, bir anlamda bir canavar, katil, "hiç ölmeyen kurtlar tarafından" kemirilen bir varlık olduğunu da keşfetmektir ve bu nedenle de cinselliğin de dahil olduğu ancak sadece cinsellikle sınırlandırılmamış her türlü dehşet, ölüm ve kirli edebi yaratıyı gerçekleştirecek beceridedir. Dahası, bir kimsenin düşmüş olduğunu –benliği bölünmüş, ölüm saçan madde– keşfetmesi, "kıymetli olan ne varsa yok etmeye zorlanmış" bir hayaleti dünyada serbest bırakmış olduğunu da keşfetmesidir. Bu nedenle –*Frankenstein* kadının düşüşünün eleştirel bir babanın görünürde itaatkâr kız evladı tarafından anlatıldığı bir öykü olduğu için– canavarın anlatısı, düşüşün ardındaki sır gibi romanın merkezine gömülmüştür. Gerçekten de tıpkı Frankenstein'ın delirtici, kozmik sorularla ilgili bulmacaların yanıtlarını

içeren atölyesinin genç sanatçı-yaratıcının parçalara ayırmak ve yeniden yaratmak için cinayet işlediği gizli ama hükmedici bir çatı katı rahmi/odası olması gibi, ölüm saçan canavarın tekil, dikkatlice korunmuş anlatısı da Mary Shelley'nin romanına hükmetmekte ve onu denetim altında tutmaktadır. Shelley ailesinin yaratı ve yıkımın ilgisiz ama güçlü kaynağıyla ilgili metaforlarından biri olan Kuzey Kutbu gibi Mont Blanc'ın zirvesinde aktarılan öykü, *Yaşlı Gemici*'deki[112] canlı-ölü tayfa "Christabel'deki" deforme olmuş Geraldine'in, *Kayıp Cennet*'teki Havva'nın ve aşağı görülmüş ikizi Günah'ın öyküsüdür. Dahası bunların hepsi de erkek yazar ve yaratıcılarının kendilerine hiçbir söz hakkı tanımadığı ya ikincil derecede önemli ya da kadın karakterlerdir. Aynı zamanda canavarın anlatısı, bir tarihin üzerine "ruhsuz" olarak doğmuş olmanın ne anlama geldiğiyle ilgili felsefi bir derin düşünce olmasının yanı sıra "konuşan ve yürüyen kirli bir kütle, bir şey, öteki, ikinci cinsten bir yaratık" olmanın ne hissettirdiğiyle ilgili bir keşiftir. Aslında, her ne kadar vurgusu her vakit arketip çılgın bilim adamı Frankenstein üzerine olmuş eleştirmenler (ve film yapımcıları) tarafından göz ardı edilse de, isimsiz canavarın monoloğunun temsil ettiği bakış açısındaki büyük kayma, büyük olasılıkla *Frankenstein*'ın en çarpıcı teknik *tour de force*'unu[113] oluşturmakta ve canavarın acı yüklü kendini açığa vurma anları da Mary Shelley'nin en hayranlık uyandırıcı ve yaratıcı başarısı olarak dikkat çekmektedir.

Yazarı ve yapay olsa da görece 'düzgün' benliği Victor Frankenstein gibi, canavar da sırasıyla Âdem ve Şeytan rollerini canlandırmakta ve hatta asıl konudan çıkarak Tanrı rolüne doğru, bir tür kaymanın ipuçlarını da vermektedir. Âdem gibi o da ilksel masumiyetin olduğu zamanı, "yemiş yediği, ısı ve soğuk hakkında bilgi edindiği ve kendisine gölge yapan parıldayan ışık çatısının sınırlarını" algıladığı "Ingolstadt yakınlarındaki ormanı" anımsamaktadır. Ancak neredeyse gereğinden hızlı bir biçimde, kendisine "üstün nitelikte" ve "göldeki yangından sonra Pandemonium kadar yalnız" görünen bir çoban kulübesinde gizlenen, toplumdan kovulmuş bir kimseye, Şeytansı bir figüre dönüşmüştür. Daha sonrasında, De Lacey'lerin domuz barınağının arkasında ev işlerine yardım ettiğinde, sevgi dolu ancak sürgünde

[112] Şair Samuel Taylor Coleridge'in yapıtı. (y.h.n.)

[113] (Fr.) Yetenek gösterisi. (y.h.n.)

olan aile ve bu ailenin kırsal eviyle ilgili hüzünlü gözlemleri de ("Mutlu, mutlu dünya! Tanrılara uygun alışkanlıklar..."), Âdem ve Havva'nın, Tanrı ve Milton tarafından cenneti andıran bir biçimde yerleştirildikleri "mutlu, kırsal manzara" karşısında Şeytan'ın içine kıskançlık ve beğeni karışmış duygularını akla getirmektedir. Nihayetinde kulübeyi yakıp, William'ı da şeytansı bir öfkeyle öldürdüğünde neredeyse bütünüyle Şeytansı bir hal almış gibi görünmektedir: "Ben, tıpkı o çatallı İblis gibi, içimde bir cehennem doğurdum", "Çektiği acılarla yaralanmış halde, tüm insanlığa karşı...ebedi bir nefret duymak için yemin ettim." Aynı zamanda "yazarı" üzerindeki gücüyle ilgili iddiası, başka bir varlıkla (dişi bir canavar) ilgili zihinsel kavrayışı ve "Güney Amerika'nın sonsuz vahşi doğasında" kendine yeni ve otobur bir ırk kurmak yönündeki gizli hayali ile, her ne kadar başarısız olmuş olsa da Tanrı, yaratıcı, usta rolünü geçici olarak üstlenmiştir.

Ancak, canavarın kendisinin de vurguladığı üzere bu Miltoncı rollerin her biri kendisinin sığamayacağı zorbalık yataklarıdır. Örneğin, Victor Frankenstein'ın çocukluğu cenneti andırırken, canavarın endişeli bebeklik dönemi yalıtılmış ve masum olmaktansa, yalnızlık ve cehalet içerisinde geçmiştir. El yordamıyla da olsa öz-bilincine ulaştığı vakit –"Zavallı, çaresiz, acınacak halde biçareydim; hiçbir şey bilmiyor ve hiçbir şeyi ayırt edemiyordum; ancak acıyı hissetmek beni dört bir taraftan ele geçiriyordu; ben de oturup ağlıyordum"– Âdem'in bereketli "her şey gülümsüyordu/yüreğim güzel kokular ve neşeyle dolup taşıyordu/kendimi dikkatle inceledim/bir uzvumdan diğerine baktım ve kimi vakit yürüyüp kimi vakit koştum/kıvrak eklemlerimle/canlı yaşam gücüm beni nasıl yönlendiriyorsa öyle yaptım" cümlelerinin yansıttığı algıdan çok daha yıkıcı bir taklitten ibarettir. Benzer biçimde canavarın konuşma girişimleri de –"kimi vakit duygularımı kendi bildiğim biçimde ifade etmek istiyordum; ancak içimden yükselen anlamsız ve yontulmamış sesler korkup yeniden sessizliğe gömülmeme neden oluyordu"– Âdem'i ("Konuşmaya, hem de bir an evvel konuşmaya çalışıyordum/Dilim itaat ediyor ve gördüğüm nesnelerin ismini seve seve dile getiriyordu") hem taklit etmekte hem de yıkmaktadır. Ve elbette canavarın endişesi ve kafa karışıklığı ("Neydim ben? Soru, sadece inlemelerle yanıtlanmak üzere bir kez daha tekrarlanmaktadır") Âdem'in meraklı keyfinin ("kim olduğumu ya da nereden hangi amaçla geldiğimi/bilmiyordum...

[ama ben] şu anda bildiğimden çok daha mutlu olduğumu hissediyorum") karanlık bir uyarlamasından ibarettir.

Benzer biçimde, her ne kadar denetim altında tutulamayan öfkesi, dışlanmış olması ve devasa boyutlarıyla insanüstü fiziksel gücü onu Âdem'den çok Şeytan'a yakınlaştırsa da, canavar kendi durumuyla düşmüş meleğin durumu arasındaki çelişkileri çözmeye gayret etmektedir. Örneğin, "masalların devasa ölçü dedikleri türden/*Titan* ya da *Dünyada-doğan* gibi *Jüpiter* ile savaşan koca bir kütle" olsa da ve Prometheus gibi Jüpiter'i andıran Frankenstein ile savaşmak zorunda kalsa da bu iblis/canavar hiçbir cennetten düşmemiş, hiçbir seçim hakkı kullanmamış ve kötülük yolunda kendisine hiçbir refakatçi bahşedilmemiştir. De Lacey'lerin domuz barınağındaki günlerini Frankenstein'a anlatırken, "Bir taraftan kendimi haklarında okuduğum ve konuşmalarında da dinleyici olarak bulunduğum o varlıklara benzer bulurken, diğer taraftan da yine kendimi onlardan tuhaf bir biçimde farklı görüyordum," demektedir. Ve bu yorumun "arkadaşları günlük işleriyle meşgul olurken" erkek sohbetlerinin samimi ama sessiz dinleyicisi olan ve tıpkı iğrenç evladı *Kayıp Cennet* gibi; Plutarkhos'un *Yaşamlar*'ı ve *Genç Werther'in Acıları* [sic] gibi "tarihlere" "sürekli çalışıp bunlar üzerine kafa yoran" Mary Shelley'nin kendisi tarafından da yapılabilecek olması da bir diğer ilginç noktadır.

Esasen, (erkek yazarındansa) kadın yazarı ile taşıdığı entelektüel benzerlik Victor Frankenstein'ın erkek canavarının kılık değiştirmiş bir kadın olabileceğini ima eden ilk noktadır. Onun eğitimine katkıda bulunan kitapların –*Werther*, *Kayıp Cennet* ve Plutarkhos'un *Yaşamlar*'ı– 1815'te *Frankenstein*'ı yazmasından bir sene önce, Mary Shelley'nin de okuduğu kitaplar olmakla kalmayıp aynı zamanda yazarın üzerinde durmayı gerekli gördüğü edebi kategorilere örnek teşkil ettiği kesindir: çağdaş duygusal romanlar, batı medeniyetinin ciddi tarihi, ve yüksek kültür gerektiren destansı şiir. Dahası, kendine özgü birer tür olarak bunların her biri Shelley'e, erkekler tarafından hüküm sürülen bir toplumda kadın yazarın (ya da canavarın) ders çıkartması gereken birer içerik barındırıyor gibi görünmüş olmalıdır. Canavarın söylediğine göre –öyle gözükmektedir ki o aynı zamanda Mary Shelley'den de bahsetmektedir– Werther'in öyküsü ona "nazik ve evcimen görgü" ile "nesnesi benliğin dışında kalan ulvi duygular" hakkında bilgi vermiştir. Başka bir deyişle bu roman, bir tür Ro-

mantik adabımuaşeret kitabı görevi görmüştür. Bununla birlikte, proto-Byron'cı "Duygu Adamı'nın" erdemlerine bir giriş niteliğindedir, çünkü Werther'e hayranlık duyan ve Lotte'yi bir kez bile anmayan canavar, Victor'a "Werther'in önceden hayal etmediğim ölçüde ulvi bir varlık olduğunu düşündüm," diyerek düşüncelerini açıklamaktadır. Dahası, büyük olasılıkla Shelley'nin erkeğe özgü öz-oyunlaştırması ile ilgili kadınsı ironisi bilerek kurulmuştur: Canavar, "Nedenini bilmesem de yok oluşu karşısında göz yaşlarımı tutamadım," diye eklemektedir.

Eğer Werther canavarı, ev içi yaşamın kadın kipleri ve diğerkâmlığın yanı sıra erkek kahramanlığının elde edilemez cazibesi ile de tanıştırıyorsa, Plutarkhos'un *Yaşamlar*'ı da kuraldışı doğumu nedeniyle yoksun bırakıldığı bu sözkonusu tarihin eril inceliklerinin neler olduğunu öğretmektedir. Kendini ikinci Mrs. Godwin'in evinden soyutlayan ve annesinin mezarının başında hem aile hem de edebiyat tarihine çalışan Mary Shelley, James Rieger'in de işaret ettiği üzere, "tarihten soyutlanmış bir biçimde doğmuş olmanın nasıl bir his olduğuna dair eşsiz bilgisiyle" nitelenmiş bir canavarın vaadinde, kendi deneyimine uygun bir model bulmuş olmalıdır. Ancak, romanın anlattığı örtük öykü bağlamında bakıldığında, bu canavar hiçbir biçimde eşsiz denebilecek bir nitelikte değildir. Mary Shelley'nin kendi varlığı için duyduğu endişe ve şüpheye yakın bir biçimde o da temsilidir. Ne de olsa Jane Austen'ın *Northanger Manastırı*'nda Catherine Morland'ın ağzından söylettiği üzere, en azından Plutarkhos'un *Yaşamlar*'ında aktarılan türde bir yaşama sahip değilse, bu durumda tarihten soyutlanmış bir kadın, erkek değil de nedir? Catherine "Tarihe, gerçek ciddi tarihe ilgi duymam mümkün değil," demekte ve şöyle devam etmektedir "...hiçbir işe yaramayan erkekler ve neredeyse hiç kadın yok –son derece yorucu".

Ancak elbette canavarın anlatısında gönderme yaptığı üçüncü ve en önemli minyatür *Bildungsroman*, Mary Shelley için olduğu kadar canavar için de Plutarkhos'tan farklı olarak kendisine kişisel bir tarih sağlaması nedeniyle büyük önem taşıyan kökenlere dair epik mit *Kayıp Cennet*'tir. Ve yine, sadece böyle bir tarihe gereksinim duymuş olmanın kendisi bile Shelley'nin canavarını sadece Jane Austen'ın tanımladığı gerçek anlamda cahil kadın modeline değil, aynı zamanda John Milton'ın tanımladığı arketip kadına da yaklaştırmaktadır. Çünkü tıpkı canavar, Catherine Morland ve

Mary Shelley'nin kendisi gibi, Havva'nın da kaderinde her ne kadar "İnsanlığın Annesi" olarak tarih "yapmak" varsa da, "tarihten soyutlanmış bir biçimde doğmuş olmanın nasıl bir his olduğuna dair eşsiz bilgisi" aracılığı ile nitelenmektedir. Önünde sonunda, Tanrı'nın ve meleklerinin geçmiş ve geleceğe dair açıklayıcı bir öngörü bahşettikleri kişi Âdem'dir. Böylesi yüce tarihi diyalog anlarında Havva "Haşmet'ten alçakgönüllülükle" (düşüşten önce) mazur görülme eğilimi göstermekte ve (düşüşten sonra da) korkmuş bir hayvanı sakinleştirircesine sihirli bir biçimde "tatlı Rüyalar ile...ruh bütünlüğü sağlanmış/yumuşak başlı bir teslimiyetle" uykuya gönderilmektedir.

Yine de canavarın *Kayıp Cennet* üzerine bitmek bilmeyen ve endişe yüklü çalışmasındaki en önemli noktalardan biri Havva'nın adını bile ağzına alamamasından kaynaklanan başarısızlıktır. Öyle görünmektedir ki, inatla erkek bir canavar olarak kalıp tüm dikkatini Milton'ın epiğine vermiş olmasının tek nedeni, Percy Shelley'nin eşi için taslağını hazırladığı önsözde yazmış olduğu gibi, eserin "özellikle" "insan doğasının temel prensipleriyle ilgili gerçekleri" aktarıyor olması ve bu gerçekleri de erkek karakterleri Âdem, Şeytan ve Tanrı arasındaki dinamik gerilimler aracılığıyla aktarıyor olmasıdır. Ancak, sadece canavarın tarihdışı doğumu, edebi endişesi ve okumalarının (Mary'ninkiler gibi) kendisinde uyandırdığı 'hiç değilse *kitaplar* yoluyla bir ebeveyne sahip olması gerektiğine dair hissiyat' değil –sadece tüm bu gerçek ve özellikler değil– sakatlığıyla ilgili ürpertici hissiyatı, mide bulandırıcı cüssesi, isimsizliği, öksüz bırakılmış, annesiz yalnızlığı da Havva ve Havva'nın karşıt ikizi Günah ile arasındaki bağı kuvvetlendirmektedir. Aslında, Milton'ın öyküsüne dair tutkulu analizi boyunca Âdem, Şeytan ve kendisi arasındaki ayrım noktalarını incelerken kimi anlarda neredeyse bunları ifade edecek noktaya gelmektedir:

"Tıpkı Âdem gibi benim de hayatını sürdüren hiçbir varlıkla bağlantım yoktu, ama bunun dışında o, her şeyiyle benden çok farklıydı. Tanrı'nın ellerinden mutluluk ve refah içinde, yaratıcısının sakınması altında, kusursuz bir varlık olarak çıkmıştı. Kendinden üstün varlıklarla konuşmaya ve onlardan bilgi edinmeye hakkı vardı. Oysa ben perişan, çaresiz ve yapayalnızdım. Çoğu zaman Şeytan'ı, kendi durumumun timsali olarak görüyordum, çünkü koruyucularımın saadetine tanıklık ettiğimde, onun gibi benim de içimde kıskançlık dolu buruk bir öfke yükseliyordu...

Lanet olası yaratıcım! Kendinin bile tiksintiyle sırtını döneceği böylesine korkunç bir canavarı ne diye yarattın? Tanrı merhametiyle, insanı kendi suretinde, hoş ve güzel yaratmış. Oysa benim görünüşüm senin en berbat halin, hatta ondan da beter. Şeytan'ın bile beğenip teşvik edecek yoldaşları vardı. Bense yapayalnız ve hor görülen biriyim."

Önünde sonunda Âdem üstün varlıklarla sohbet ederken yalnız, çaresiz mutsuzluk içerisinde bir Havva'dan ibarettir ve içinden Şeytani bir acılıkla kıskançlık duyguları yükselmektedir. Dahası, bu his, "dişi cinsinin/istediğini alması" umuduyla elmayı yemesine neden olmuştur. Âdem'in kendisini reddetmesi durumunda, Şeytan'ın cennetten atılması sonucunda ortaya çıkan yalnızlıktan çok daha ölümcül bir yalnızlıkla tehdit edilen de Havva'dan başkası değildir. Ve son olarak Milton'ın söylemiş olduğu üzere, Havva'nın aklı gibi bedeni de "Her ikisini de yaratan Tanrı'nın imgesine daha az benzerlik barındırmakta ve diğer varlıklar üzerinde kurduğu egemenliğin niteliğini de daha az [ifade] etmektedir..." Aslında, cinsel endişeler barındıran bir okur açısından, Günah'ınki gibi Havva'nın bedeni de, kocasının bedenine "benzerliğiyle bile korkunç" ve ruhani olanın insan şekline bürünmüş olmasıyla da "kirli" ve müstehcen bir biçimidir.

Daha önceden tartıştığımız üzere kadınlar geleneksel olarak üstün ruhani varlıklar, melekler ve (erkeğin) hayat arkadaşları olarak tanımlanmış olmalarına rağmen kendi kendilerini (başkaları tarafından bu şekilde algılanmış oldukları için) korkunç, değersiz, alçak varlıklar, ikincil değerde yaratılar ve kirli maddeselliğin simgeleri olarak görmüşlerdir. Kilise babası Tertullianus, "Kadın, bir kanalizasyonun üzerine inşa edilmiş bir tapınaktır," demektedir ve Milton da aynı patristik kadın düşmanlığını yankılayarak Havva'yı hem kanalizasyon hem de tapınak olarak görme eğilimindedir. Mary Shelley'nin melek kadına içkin canavar kadınla ilgili bilinçli ya da bilinçsiz farkındalığı, ipucunu *Kayıp Cennet*'in dördüncü kitabındaki Havva'dan almış gibi kendi imgesi ile ilk kez karşı karşıya kalan canavarın betimlendiği gözden geçirilmiş sahnede belki de en açık biçimiyle ortaya çıkmaktadır: "Kulübedekilerin mükemmel biçimlerine hayran kalmıştım...ancak kendimi saydam bir su birikintisinde ilk kez gördüğümde nasıl da korkmuştum. Başta, aynada yansıyan imgenin benden başkası olmadığına inanamayarak bakmaya devam ettim; ancak en

sonunda gerçekten de bir canavar olduğuma bütünüyle ikna olduğumda umutsuzluk ve onuru kırılmış bir varlığın en acı duyumunu içimde hissettim." Bir anlamda, bu Milton'ın Havva ile ilgili körlüğü bağlamında bir düzeltmedir. Bu bölümün ima ettiği ikincil, aşağı ve sıradan bir kaburga olarak yaratılmış olan Havva'nın kendi kendisine korkunç gözükmekten başka bir çaresinin olmadığı gerçeğidir. Ancak, bir başka anlamda da bu sahne, Havva'nın kendi kendisiyle tanışması bağlamında Milton'ın betimlemesini tamamlayıcı niteliktedir, çünkü ironik bir biçimde, her ne kadar "arı/sakin gölde" Havva, en az canavarın çirkin olduğu ölçüde güzelken, Havva'nın kendi imgesi karşısında hissettiği yadsınmamış tutkunun bencilliği (kendi kendiyle meşguliyeti) Milton'ın onun ahlaki yönden çirkin görünmesi, zihinsel sakatlığıyla ilgili bir ipucu vermesi amacıyla betimlenmiştir: "Orada gözlerimi oynatmadan/ve kibirli, içi boş bir arzuyla birlikte bakmaktaydım/Orada gördüğüm güzel varlığın benden başkası olmadığı mevzuunda hiç kimse beni uyarmamıştı."

Ancak, kadın narsisizminin mecazi korkunçluğu, birçok kadına kendi bedenlerinin bir niteliği olarak görmelerinin öğretildiği edebi canavarlıkla kıyaslandığında göze çarpmayan bir bozukluktur. Adrienne Rich'in "canavar şeklini almış bir kadın/kadın şeklini almış bir canavar" olarak kurduğu yirminci yüzyıl tanımı, uzun yüzyıllar boyunca süregelmiş, Djuna Barnes'ın *Book of Repulsive Women*'de,[114] Denise Levertov'un "beyaz terli bir boğadan ibaret olan bir şair bize/vulvamızın çirkin olduğunu söyledi" dizelerinde ve Sylvia Plath'ın *In Plaster*[115] şiirinde "eski sarı" benliği olarak nitelediği korkunç kadın öz-tanımları arasında sonunculardan bir tanesidir. Bu, hayvani ve biçimsiz olmaktan dolayı kendinden nefret etme simgeleri büyük olasılıkla, Mary Shelley'nin karanlık biçimde taklit niteliğindeki Havva/Günah/Canavar'ının şişmiş bedeninden ortaya çıkmaktadır ki bu büyüklüğün kendisi de sadece Victor Frankenstein'ın suçunun ve Şeytan'ın kütlesinin büyüklüğünü değil, aynı zamanda hamileliğin şişkinlik ve biçim bozukluklarıyla birlikte Lemuel Gulliver'ın dehşete kapılmış Brobdingnag'a[116] özgü meme betimlemesinde Swift'çi bir cinsel

[114] (İng.) *İtici Kadınların Kitabı*. (y.h.n.)

[115] (İng.) *Alçıda*. (y.h.n.)

[116] Her şeyin devasa büyüklükte olduğu, Gulliver'in seyahat ettiği ülke. (y.h.n.)

iğrenme biçiminde de ifade bulmaktadır. Hiç şüphe götürmemektedir ki, Mary Shelley 1816'da Frankenstein'ı yazmaya başlamadan kısa bir süre önce kitabı okurken *Gulliver'in Gezileri*'nin diğer bölümleriyle birlikte bu bölümü de mercek altına almıştır.

Aynı zamanda, Havva'nın ahlaki bozukluğunun canavarın fiziksel bozukluğu aracılığıyla sembolize edildiği ölçüde, canavarın fiziksel çirkinliği de toplumsal gayri meşruluğunu, piçliğini ve isimsiz bırakılmış olmasını temsil etmektedir. Shakespeare'in, kirli kadınsılıkla ilişkisi sadece maddesel Doğa tanrıçasına adanmışlığı nedeniyle değil, aynı zamanda Goneril ve Regan gibi kirli kadınlarla kenetlenmiş meseleleriyle de kurulan Edmund'u kadar şirret ve bayağı olan Shelley'nin canavarı, "karanlık ve kötücül" bir yerde "konumlanmıştır." Aslında, değersiz gayri meşruluğu ile canavar, o "adı konulamayan" hayvani yeri cisimleştirmektedir. Ve daha da önemlisi, ataerkil toplumda o da en az bir kadın kadar isimsiz hissetmektedir: hatta, evlenmemiş, isimsiz ve gayri meşru bir hamilelik geçiren Mary Wollstonecraft'ın *Frankenstein*'ı yazdığı dönemde hissetmiş olabileceği kadar bile diyebiliriz.

Mary, *Frankenstein*'ın ilk canlandırmalarında aktörün isminin yanına boş bir satır konmasının gelenek olduğunu öğrendiğinde bunu "İsim konulamaz olana isim vermekte kullanılan bu isimsiz kip oldukça yerindedir," diyerek yorumlamıştır. Ancak memnuniyet yüklü bu şaşkınlığın gizli bir maksadı da bulunmaktadır, çünkü isimler ve bu isimlerin toplumsal meşruiyet ile bağlantısı tüm hayatı boyunca yazarın bilincinde olmaktan kaçamadığı iki mevzu olarak kendisine dayatılmıştır. Örneğin, gayri meşru ve bu nedenle de isimsiz Fanny Imlay'in kız kardeşi olmasıyla Shelley, piçliğin ne anlama geldiğini bilmektedir. O bu kelimenin anlamını iki haftalıkken ve aynı zamanda hiç isim verilemeden ölen prematüre ve gayri meşru bir kız çocuğun annesi olarak da bilmektedir. Elbette Fanny intihar notunda dramatik bir biçimde ismini temizlediğinde önemsiz isimlerin bile belirli bir önem taşıdığını da öğrenmiş bulunmaktadır. Ve Mary Shelley, kendini Lord Byron'ın "varlığı" olarak tanımlayarak ismini bir süre için şaşırtıcı sıklıkta değiştirip duran (Mary Jane'den Jane'e, Clara'ya, Claire'e) Mary Jane Clairmont'un üvey kardeşi olmasıyla da isimlerin öneminden haberdardır. Yine de belki de hepsinden çok, Mary'nin meşru ve gayri meşru isimlerin korkutucu önemiyle ilgili hissiyatı, kendisini doğururken ölen annesinin ismi ile birebir aynı olan

kendi ismi Mary Wollstonecraft ile ilgili geliştirdiği farkındalıkla şekillenmiştir. Durum bu olduğu için belki de kendi korkunçluğu –Victor Frankenstein'ın yaratısı gibi–, kendi varlığına içkin ölümün yeniden canlandırılmasından ibaret olan ölümcül gayri meşruluğu, "yaşamın beşiği" olması gereken yerden bir tür sırlanmış ceset gibi ortaya çıkan varlığı hakkında tahminde bulunmuş olabilir.

Canlının korkunç ve isimsiz bedeninde ölümün yeniden canlandırılması ilişkin bu üstü örtülü fantezi bizi canavarın Şeytani, *Günah*kâr ve *Havva*msı ahlaki bozukluğuna geri götürür. Ne de olsa isimsiz "kirli bir kütleden" biraz daha fazlası olmasıyla dünyanın kendisiyle ilgili tanımını bir kez kabul ettikten sonra canavarın işlediği suçların hepsi Milton'ın Günah, Havva/Şeytan ve Ölüm kutsal üçlemesi ile bağlantısını kuvvetlendirir niteliktedir. Anneleri ölüm tarafından çalınmış iki yazarın (Victor Frankenstein ve Mary Shelley) çocuğu olan bu annesiz canavar, önünde sonunda ölü bedenlerden, mezarlık civarında bulunmuş iğrenç parçalardan yapılmıştır; bu nedenle, kendi doğumunun başlattığı Blake'çi umutsuzluk döngüsünü dünyaya daha da fazla ölüm getirerek devam ettirmesi son derece "doğaldır." Elbette romanın merkezi eylemleri ölümü getirecektir: (ismi hem Mary'nin babası, hem üvey kardeşi hem de oğluyla aynı olduğu için yazarın bu akrabalardan hangisine anıştırmada bulunduğunu anlamanın zor olduğu) küçük William'ın çocuksu masumiyetinin ölümü; alegorik biçimde Justine olarak adlandırılmış kadının inanç ve hakikatinin ölümü; Shelleyvari şair Clerval'in meşru sanatının ölümü ve meleksi Elizabeth'in bir hanımefendiye yaraşır diğerkâmlığının ölümü. Kendi değersiz yöntemleriyle, kitaplarındaki zarif kadınsılığı şair Beddoes'a ve Lord Dillon'a aykırı görünen Mary Shelley'ye mi vekalet etmektedir? Beddoes, onun için "Kitaplarının kadın olmayla hiçbir alakası yok," diye kaydetmektedir. Ve Dillon'ın bizzat kendisi de Mary'ye "yazdıkların ile davranışların birbiriyle uyum içerisinde değil –eğer seni sadece okumuş olsam– bir tür Sibylla gibi, karşı konulmaz bir heyecan barındırdığını düşünürdüm...ama sen o kadar serinkanlı, sessiz ve kadınsısın ki... Bunu bana açıklamalısın," demiştir.

Mary'nin serinkanlılığını mümkün kılan canavarının öfkesinden yayılan ateş olabilir mi? Ve yine Mary'nin ağırbaşlı sessizliği üzerindeki gerilimin azalmasına neden olan da kendisini redde-

den "Koruyucularının" kulübesinin etrafında bir ateş dansı ritüeli yapmakta olan isimsiz canavarının şeytansı vazgeçişi olabilir mi? Mary'nin kadavrayı andıran yaratığının dünyaya daha fazla ölüm getirmek istemesinin altında yatan neden –diğer korkunç dişiler Havva ve Günah gibi– ilginç bir biçimde Milton'ı andıran o yaşlı ve kör adam, yani müzik düşkünü ata De Lacey'nin merhametini kazanmak yolunda yenilmiş olması mıdır? Daha da önemlisi, canavar, yaşlı adamın dizlerine tutunmuş biçimde onun yardımı ve kabulü için dilenmektedir –"mahkeme saati geldiğinde beni terk etmeyin!"– Evin oğlu Felix mesut bir kahraman gibi ortaya çıktığında canavar "insanüstü bir güçle ve müthiş bir öfkeyle beni babasından ayırıp yere fırlattı," demektedir. "Sonra da bir sopayla çılgınca vurmaya başladı...acı bir hastalık hissiyle birlikte yüreğim karardı." Canavarın fiziksel değersizliğiyle ilgili bize ne söylenmiş olursa olsun, Felix'in gösterdiği hiddetin romanın yüzeydeki öyküsü bağlamında aşırı olduğu ortadadır. Ancak üstü örtülü olay örgüsünde bir eylem olarak –kadın düşmanı/Miltoncı ataerkilliğin körü körüne reddinin öyküsü– bu tepki, kaçınılmaz olduğu kadar duruma uygundur da. Psikolojik anlamda bundan daha da uygun olansa babalardan meydana gelmiş bir dünya tarafından bu kadar kesin bir biçimde dışlanmış olan canavar intikamını önce babasının ismini anımsatan erkek çocuk William'ı öldürerek ("Babam yerel yargıç –o M. Frankenstein– seni cezalandıracak") ve daha sonra da kendisini var etmiş olan acımasız toplumda anneliğe dair, dişi bir prensibin lanetlenmiş arayışını başlatarak alır.

Bu bağlantı aracılığıyla Havva'nın –ve de canavarın– annesizliğinin Mary Shelley için sıradışı derecede kişisel ve kültürel bir önemi olduğu açıkça görülür hale gelir. Virginia Woolf *Kendine Ait Bir Oda*'da "Eğer kadınsak annelerimiz aracılığıyla geçmişi düşünürüz," demektedir. Ancak elbette Havva için, içinde bulduğu bu eril bahçeden dışlanmış olmasındaki en dramatik simgelerden birisi annesiz olmasıdır. Havva'nın yaratıcısı da, bir diğer erkeğin imgesinden yaratılmış olduğu için, onun emsalsiz kadınlığı sadece özürlü bir maskülinite, canavarın insanlık dışı vücudunun bozukluğu gibi görünmektedir. Aslında, görmüş olduğumuz üzere, *Kayıp Cennet*'teki tek materyal model Günah'ın korkutucu figürüdür. (Havva'nın kendi günahı sonucunda aldığı cezanın da acı yüklü annelik olması gerçeği –yani acı verecek biçimde artık

kendisi olamayıp sadece "Tüm İnsanlığın Annesi" olagelmesi yönündeki lanet– bu tatsız paralelliğe mührünü vurmaktadır.) Ancak tüm bu güçlü semboller, tek gerçek "annesi" bir mezar taşından –ya da bir raf dolusu kitaptan– ibaret olan ve büyük olasılıkla da, tüm öksüzler gibi, ölmüş ebeveyni tarafından bilerek yalnız bırakılmış olduğu yönünde ya da eğer kendisi bir canavarsa yer altında, gizli ve ölü annesinin de muhtemelen kendisi gibi bir canavar olduğu yönünde bir korku duymuş olan Shelley için kişisel bir ağırlığa ve karanlığa bürünmek zorundadır.

Bu durumda, tüm bu nedenlerle canavarın kendisine bir anne bulma olasılığına (ya da olanaksızlığına) yönelik tavrı karmaşık ve çelişkilidir. İlk başta, elindeki tek "anne" –Victor Frankenstein– ile ilgili bildikleri nedeniyle dehşete düşmüş canavar, ebeveynini nefretle anmaktadır. Karakteristik olarak kendi "oluşumunun" ve "doğumunun" detaylarını okuma yoluyla (Mary Shelley'nin de kendisininkini öğrenmiş olabileceği gibi) öğrenir, çünkü Victor "canavarın nefret edilesi kişiliğine kadar giden üretim sürecindeki" "bir dizi mide bulandırıcı koşulu" kaleme aldığı bir günlük tutmuştur. Ancak, daha sonra Victor'un "meleksi annesi" Caroline Beaufort Frankenstein'ın uğursuz minyatürü bir an için "dikkatini çeker." Dahası, "Böylesi güzel varlıkların sunabileceği keyiflerden sonsuza dek yoksun bırakılmış olması" gerçeğinin kendisinin onu Justine'i küçük William'ın cinayetinden sorumlu tutmaya ittiğini iddia eder. Yine de bu sitem dolu açıklama kadar ("Suçun kaynağı ondaydı; bu durumda suç da ona ait oluversin.") uyumakta olan öksüzün yanındaki kötücül tecavüz fantezisi de ("Uyan güzelim, sevgilin yanında –O güzel gözlerinde bir tutam şefkat görebilmek adına yaşamını vermeye hazır olan sevgilin") ilginç bir nitelik barındırmaktadır. Öfke, dehşet ve cinsel iğrenme duygularının yanı sıra idealize edilmiş duyarlılıklar da hem Mary hem de canavar açısından anne imgesine eklenip büyümektedir. Bu gerçeğin kendisi de olay örgüsünde daha sonra gerçekleşen Elizabeth'in düğün gecesinde öldürülmesine açıklık getirmektedir. Bu sert Miltoncı dünyada *Frankenstein*'ın bize söylediği hem melek hem de canavar kadının halihazırda ölmemişlerse bile bir noktada ölmeleri gerektiğidir. Ve her şeyden çok korkulması gereken şey de bu ölümün, özellikle annenin ölümünün yeniden canlandırılışından ibaret olmasıdır. Belki de Mary Shelley'e göre, hayal gücünden "kendiliğinden" yükselmiş bu

doğum sahnesine içkin dikkate değer bir çift anlam olmasının nedeni de budur ("Kasım ayında kasvetli bir geceydi"). Victor, "Sefil bir halde yaşam bahşettiğim bu şeytani cesede bakarken şöyle düşündüm: Rolü gereği giydirilmiş bir mumya bile bu enkaz kadar iğrenç gözükemezdi," demektedir. Cinsel iğrenmeyle ilgili eşit derecede korkunç (ve çift anlamlı) bir diğer cümle için Donne'un inkâr edilemez derecede kadın düşmanı emir kipiyle birlikte *Loves Alchymie*[117] şiirine geri gitmemiz gerekmektedir: "Kadınlarda akıl bulmayı ummayın; en iyi ihtimalle tatlı bir hal ve nüktedanlık bulacaksınız/Tıpkı bir mumyadaki gibi."

İlginç biçimde, Diodati Villa'sındaki edebi grup, Mary bu canavar rüyasını görmeden ve hayalet öyküsünü yazmaya başlamadan kısa bir süre evvel, içinde başka şiirlerin yanı sıra Samuel Taylor Coleridge'in henüz yeni basılmış "Christabel'inin" de bulunduğu bir kitap paketi almışlardır. (Mary'nin bir olasılık okumuş, bir olasılık da okumamış olduğu) *Loves Alchymie*'den çok daha etkili bir şiir olan "Christabel'in" kadınlık algısı, *Frankenstein*'ın yazarı açısından sadece cadı Geraldine'in bedeninin bozulup dönüşmüş belden aşağısında ve kendine karşı duyduğu nefrette değil ("Ah! Onun ki nasıl da mustarip bir görüntüydü"), aynı zamanda Christabel'in hayalet annesiyle (Git gezinen anne! Uzak düşmüş ve bitkin) ilgili hissettiği endişede ve Christabel'in "Keder benim/Benim doğumumla onun ölümü aynı saate rastlar" dizelerinde de vücut bulmuştur. Ancak Donne'un çift anlamları ya da Coleridge'in ölümcül hamilelik ile ilgili romantikleştirilmiş erkek tanımları olmadan da Mary Shelley, sadece *Kayıp Cennet* ve annesinin korkutucu bir örnek niteliğindeki kaderi nedeniyle değil, aynı zamanda Wollstonecraft'ın neredeyse kehanet niteliği taşıyan endişe yüklü metinleri nedeniyle de kadın cinselliğinin ıstırabıyla ve özellikle de anneliğin tehlikeleriyle ilgili keskin bir hissiyata sahip olurdu.

Mary'nin 1814'te (ve bir olasılıkla da 1815'te) okuduğu *Maria or the Wrongs of Women*[118] (1797) diğer "hataların" yanı sıra Maria'nın kayıp çocuğunun peşine düşmesiyle, bu "kız çocuğun" (çünkü hayali kurulan çocuk bir kız çocuğudur) vicdansız babası tarafından öldürülmüş olması olasılığı karşısında duyduğu korkuyla ve çocuğun ölmüş olması fikriyle uzlaşma yolundaki

[117] (İng.) *Aşkın Simyası*. (ç.n.)
[118] (İng.) *Maria ya da Kadına Dair Hatalar*. (ç.n.)

girişimleriyle de ilgilidir. Kendi ölümünden kısa bir süre önce Wollstonecraft'ın taslağını yazdığı bir intihar sahnesinde (kızının da muhtemelen bildiği üzere) Maria afyon tentürü yutar: "Ruhu sakindi...kararlı bir özlem dışında hiçbir şey kalmamıştı...bu hayal kırıklıklarından meydana gelmiş cehennemden uçup gitmek. Yine de gözleri kapanmış değildi. Öldürülmüş çocuğu ona tekrar göründü...[Ama] 'elbette benimle birlikte ölmek bir annenin özeninin eksik olduğu bir yaşama başlamaktan daha iyiydi.'" Basit bir biçimde ifade edecek olursak, Frankenstein'ın annelere ve mumyalara karşı yaşadığı acı yüklü, duygusal ikilem bir anlamda Maria'nın can çekişerek –mezarından– bir kız çocuğuna ulaşmaya çalışmasına benzemektedir. "Git gezinen anne! Uzak düşmüş ve bitkin!" Eğer Coleridge'in şiiri Mary Wollstonecraft Godwin Shelley'nin kötü rüyalar görmesine neden olmuşsa ve şair Milton'ın "Tüm İnsan Irkının Annesi" olarak kurguladığı kadını dertli bir canavar olarak algılamışsa bunda şaşılacak bir taraf bulunmamaktadır.

Her ne kadar *Frankenstein*'ın kendisi Coleridge'ci ve Miltoncı bir kirli yaratı kabusu ile başlayıp canavarın kirli kadınlık durumunu ortaya çıkarmasıyla dibe vurmuşsa da, Victor Frankenstein gibi Mary Shelley'nin de böylesine korkunç sırları belirli bir mesafede ya da uzakta tutmaya gereksinimi vardı. Günahkâr ve annesiz Havva ile kendisine karşı suç işlenmiş ve çocuksuz Maria'nın her ikisi de erkek toplumundaki çaresiz kadının örneklerini oluşturarak erkek kahraman ve kötü adamların arasında neredeyse kayıp oldukları bir denizde bir anda belirirler; ancak, kısa bir süre sonra buz, tıpkı o iki çılgın buz patencisi Victor Frankenstein ile çirkin evladının da sonu gibi, yeniden başlarının üzerine kapanır. Merkezi "doğum mitinden" dışarıya, romanın başladığı kaygan değişkene doğru hareket ederken, kendimizi bir kez daha, güç durumda kalmış iki grotesk figür olan Frankenstein ile canavarının yeniden ortaya çıktığı ve tek-bencilikleriyle birlikte iki ayrı buzdağının üzerinde birbirlerinden giderek uzaklaşmalarını gözlemlediğimiz Walton'ın naif kutup yolculuğuna yakalanmış buluruz. Walton'ın bakış açısından bu ikili, şeytani bir biçimde meydana getirilmiş Tanrı ve Âdem gibi gözükmektedirler. Ancak şimdi, Mary Shelley'nin "Milton'ın kızı" olarak benimsediği şaşkın ve şaşkınlık uyandıran algısını daha bütüncül bir biçimde anlamış olmamız sonucunda, onların aslında en başından beri

Havva'dan başkası olmadıklarını fark ederiz.

Yine de her ne kadar Shelley, canavarın, Frankenstein'ın ve kendisinin çektiği acıyı her üçünü de kirli yaratının ateşlerinden tekrar kutbun buz ve sessizliğine çekerek durdurabilmiş olsa da, hiçbir vakit ne canavar benliğinin sahnelediği bilinçaltı öfkeyi ne de Frankenstein'ın cisimleştirdiği metafizik hırsları bütünüyle bir kenara bırakmıştır. Spark'ın vurguladığı gibi, *Son İnsan*'da "yeni, insanlık dışı bir baş kahraman" oluşturmuş ve bu kahramanı da karakteristik olarak "felaketlerin artık bireyin değil tüm insanlık ırkının malı olmasını" garanti altına alan bir kadın, yani VEBA olarak kurgulamıştır (isim hemen hemen her vakit büyük harfler ile yazılmaktadır). Ve elbette VEBA'nın öyküsü Mary'nin Sibylla mağarasında bulduğunu iddia ettiği öyküdür. Bu da bastırılmış, üstü örtülü bir anlatı olan *The Modern Prometheus*'un[119] az çok ima ettiği edebi bir kadın canavarın öyküsüdür.

İlginç biçimde, VEBA'nın öyküsü son şeylerin öngörüsü ile sona ermektedir. Bu bir yargılama ve nihilist manada yeniden onarılmış Cennet öngörüsüdür ki bu da *Frankenstein*'ın ilk şeyler öngörüsünü dengeler niteliktedir. Victor'un canavarının tüm Frankenstein ailesini yok etmesi gibi, canavar VEBA da tüm bir insan soyunu dünyadan sildikten sonra, anlatıcı Lionel Verney ataerkil medeniyetin beşiği Roma'ya gider. Anımsamak gerekir ki hem Byron hem de Shelley için Roma'daki harabeler sembolik bir anlam taşımaktadır. Ancak Mary'nin eşinin büyük bir huşu içerisinde kaleme aldığı bu muhteşem şehrin kendisi de, Mary evlatlıktan reddedilmiş "son insanı" en sonunda "oraya buraya saçılmış...bir yazmadan bölümler" bulması aracılığıyla bir kitap yazmaya karar verene kadar boşalmış Roma'da kanunsuzca dolaştırmaktadır. "Bir kitap yazacağım...[ama] kim okuyacak ki? –kime ithaf edeceğim? Bunun hemen ardından ahmakça bir dalgalanmayla (umutsuzluk kadar kaprisli ve çocukça ne vardır ki?) şöyle yazdım,

İTHAF
TANINMIŞ ÖLÜLERE
GÖLGELER, KALKIN VE DÜŞÜŞÜNÜZÜ OKUYUN
SON İNSANIN TARİHİNE DİKKATLE BAKIN."

[119] (İng.) *Modern Prometheus.* (ç.n.)

Bu düşmanca, ironik ve edebi hamlesi sadece kendi kariyerine değil yazarının kariyerine de ışık tutmaktadır. Ne de olsa tarihte gerçek bir yere sahip olmaktan alıkonulan canavarın son intikamı tarihin imhası olmuştur: ki bu da, tıpkı Milton'ın Havva'sı gibi Mary Shelley'nin ilk iğrenç evladının daha en baştan almış olduğu bir ahlak dersidir.

8. Ters Yönde Bakmak: Emily Brontë'nin Cehennem İncili

Belden aşağıları Kentauros
Yukarısı toptan kadın olsa da:
Kuşağına kadar Tanrıların mirası
Aşağısıysa İblis'e ait: orada Cehennem, orada karanlık
Orada kükürtlü çukur...
Kral Lear

Sanki Arzu sürgüne gönderilmiş gibi Mantık yürütüyordu; ancak Şeytan'ın anlattığı Mesih'in düşmüş olduğuydu. Ve Cehennem'den çaldıklarıyla da bir Cennet oluşturmuştu.
William Blake

Şimdiye kadar hissettiğim bir şeyin kaybı
Anımsayabildiğim ilk şey
Yoksundum ne olduğunu bilmediğim bir şeyden
Böylesine genç kimsenin şüphelenmeyeceği kadar

Çocukların arasında bir yas tutan gibi dolaştı
Buna rağmen ben de gezindim
Sanki hükümdarlığın sürgün edilmiş tek
Prensi, sızlanan birisi gibi

Bugün yaşça daha büyük, biraz daha bilge
Ve tıpkı Bilgeliğin olduğu gibi biraz daha solgun
Yine de kendimi hafifçe ararken buluyorum
Geciktirilmiş saraylarımı

Ve Şüphe tıpkı bir Parmak gibi
Ara sıra alnıma dokunuyor
Çünkü aksi yöne bakıyorum
Cennet Krallığının yerleşim yönünden
Emily Dickinson

Genellikle, *Frankenstein* ve *Uğultulu Tepeler*, Shelley'nin böylesi "iğrenç bir fikri" nereden bulduğuyla ilgili ağlamaklı spekülasyon ile Heathcliff'in yaratıcısının edebiyatın bir tür gizemli kadını olarak algılanması nedeni ile ilkine eşdeğer bir konuma yerleştiği on dokuzuncu yüzyıl bilmeceleri olmalarının getirdiği benzerliğin haricinde birbirleriyle ilişkili eserler olarak algılanmazlar. Yine de hem Brontë hem de Shelley gizemli ve ilginç bir biçimde emsalsiz romanlar yazmışlarsa da, eserlerinin yarattığı kafa karışıklığı farklı biçimlerde işlemektedir: Shelley'ninki metafizik dehşetle ilgili gizem yüklü bir fantezi iken Brontë'ninki metafizik tutkuyla ilgili gizemli bir aşk öyküsüdür. Shelley, erkeklerin emrinde olan kadın karakterlerin kaderlerinin bütünüyle 'sözde' erkek kahraman ve anti-kahramanların elinde olduğu kinayeli, Romantik ve "eril" bir metin üretmiştir. Brontë ise Mark Schorer'in Nelly Dean'i betimlediği üzere, bizi açıkça yüksek ruhlu ve bağımsız kadınların iyiliği adına erkeklerin muharebe ettiği bir dünyada "kırsalın ebedi sesini" duyduğumuz daha gerçekçi bir anlatı üretmiştir.

Ancak tüm bu farklılıklara rağmen *Frankenstein* ve *Uğultulu Tepeler* birçok önemli açıdan birbirine benzemektedir. Bir kere, her iki eser de büyüleyici, kafa karıştırıcı ve belki bir anlamda da sorunludur. Dahası, her iki durumda da romanın gizemi, metafizik niyeti ile ilişkili görünmektedir ki bu niyetin kendisi de her iki eserle de ilgili ihtilafın toplandığı bölgedir. Ne de olsa biri aşk romanı diğeriyse gerilim romanı olan bu iki popüler eserin, karizmatik yüzeylerin (ortaya çıkarttığından çok daha fazla bir biçimde) karmaşık ontolojik derinlikleri, ince kinaye yapılarını ve sert ama üzeri gölgelenmiş ahlaki hırsları gizledikleri konusunda fikir birliği bulunmaktadır. Ve bu unsur, her iki eserin de barındırdığı çok daha basit bir nitelik aracılığıyla sergilenmektedir. Her ikisi de, *Frankenstein*'da gördüğümüz, kanıta dayalı anlatım tekniği olarak adlandırabileceğimiz, bir tür Romantik öykü anlatım tekniği ile ve aynı olaylar karşısında farklı bakış açılarının yarattığı ironik ayrımların yanı sıra yüzeyde meydana gelen olay ile yazarın gizli niyeti arasında doğal bir biçimde bulunan ironik gerilime vurgu yapan bir teknik aracılığı ile kurgulanmıştır. Aslında böyle bir tekniği kullanmasıyla *Uğultulu Tepeler*'in *Frankenstein*'ın önceden planlanmış bir kopyası olduğu söylenebilir. Her iki eserdeki öykü de eşmerkezli anlatı döngüleriyle ortaya çıkmakla kalmamakta; aynı zamanda her iki eser de belirgin arasözler barındırmaktadır.

Uğultulu Tepeler'de Catherine Earnshaw'un günlüğü, Isabella'nın mektubu, Zillah'ın anlatısı ve Heathcliff'in Nelly ile sırdaşlığı *Frankenstein*'da Alphonse Frankenstein'ın mektubu, Justine'in anlatısı ve Safie'nin tarihiyle aynı görevi görmektedir.

Her ikisinin de kanıtla, özellikle de yazılı kanıtla, meşguliyeti *Uğultulu Tepeler* ile *Frankenstein*'ın bir diğer ortak noktasına işaret etmektedir: Diğer pek çok romana oranla her ikisi de, kimi vakit kitaplarla ve sembolik bir anlam taşımaktan ziyade olay örgüsünün ilerlemesine yardımcı olan dramatik bir eylem olarak 'okuma' ile saplantılı bir biçimde meşgul olan, bilinçli bir biçimde kaleme alınmış edebi eserlerdir. Bunun nedeni tıpkı Shelley gibi Brontë'nin de bir tür edebi varis olması olabilir mi? Bu değerlendirilmesi tuhaf bir fikirdir, çünkü Yorkshire'ün uzaktaki West Riding'inde yazıp çizen Brontë'lerin dört çocuğu on dokuzuncu yüzyıl edebiyat geleneğinin çeperinde en az Mary Shelley'nin Godwin ve Byroncı merkezine gömülü olduğu kadar tutsak haldedirler. Yine de ne kadar kenarda kalmış olsalar da Brontë'ler de Mary Shelley gibi edebiyatçı ebeveynlerin çocuklarıdır: Peder Patrick Brontë gençliğinde kaleme aldığı birkaç şiir kitabının, bir romanın ve bir vaaz seçkisinin yazarıydı ve evlendiği kız Maria Branwell da kimi edebi becerilere sahipti. Elbette memleketin ücra bir köşesinde edebiyat ile ilgili iki ebeveyne sahip olmanın yanı sıra Emily Brontë'nin –her ne kadar yaşamları boyunca en az ebeveynleri kadar tanınmadan kalmış olsalar da– edebiyat ile ilgili kız kardeşleri de bulunmaktadır.

Uğultulu Tepeler'in yazarının *Jane Eyre* ve *Agnes Grey*'in yazarlarıyla kız kardeş olması bir tesadüften ibaret midir? Ebeveynleri ve özellikle de babaları çocuklarına edebi başarı elde etmek yönünde hayal kırıklığına uğramış bir dürtüyü mü miras bırakmıştır? Her ne kadar yanıtlarını bilemesek de bunlar ilginç sorulardır; ancak, Mary Shelley'de olduğu gibi Brontë'leri değerlendirirken de gerekli olan bir noktaya işaret etmektedirler: Wollstonecraft-Godwin-Shelley ailesinde olduğu gibi Brontë ailesinde de hakikate kitapların sağladığı tefekkür aracılığıyla, akrabaları ile okuyarak ve okuduğu metin ile ilişki kurarak yaklaşmak bir alışkanlıktı. Dolayısıyla üç yalnız ama hırslı Yorkshire'lü ev sahibesinin hakimane bir androjenliğe sahip Currer, Ellis ve Acton Bell'e dönüşümleri müşterek bir eylemin ve aile kimliğinin tasdik edilmesi anlamına da gelmekteydi. En az bunun kadar önemli olan

bir diğer nokta ise, bu yazarların çocukluklarında oynadıkları oyunların bile onları böylesi edebi bir öz-tanım kipine hazırlamış olmasıdır. Çoğu Brontë hayranının bildiği üzere, Haworth Parsonage'ın[120] dört küçük yerlisi, uzun anlatılar yazmaya küçük yaşta başlamışlardı ve bu da en sonunda küçük kitaplardan meydana gelmiş büyük bir kütüphane oluşmasına neden olmuştu. Bilindiği üzere günümüzde bu metinlerin büyük bir çoğunluğu İngiliz dilinde yazılmış meşhur çocuk ve gençlik kitaplarının büyük bir kısmını meydana getirmektedir. Konu bağlamında bu kitaplar iki ayrı gruba ayrılsa da –biri Emily ve Anne'in yazdığı hayali Gondal krallığının tarihi ve diğeri de Charlotte ve Branwell'ın yazdığı aynı derecede hayali Angria toprakları– dört çocuğun hepsi de öyküleri okur ve tartışır; hatta çoğunda birbirleri için karakter modeli oluştururlardı. Böylelikle Brontë'lerin kardeşlik bağlarıyla ilgili en derin duygular, öncelikle edebi işbirliği aracılığıyla ve özel dünyalarında birbirlerini kurguladıkları çocukça girişimlerinde ve sonrasında da ilk 'gerçek' yayınlarını içeren şanssız şiir seçkisinde gösterdikleri kamusal işbirliğinde ifade bulmuş gibi görünmektedir. Son olarak bu fevkalade kardeşlerin hayatta kalan son üyesi olan Charlotte, kaybettiği kardeşlerini hem kurgu hem de diğer düzyazı türleri aracılığı ile anmıştır (örneğin *Shirley* Emily'nin hayat öyküsünü efsaneleştirmektedir). Ailesinin gelenekleri göz önünde bulundurulduğunda onun için yazmanın –sadece roman yazmanın değil "aile" eserlerine önsöz yazmanın da– mezar taşı yerleştirmenin, ilahi söylemenin ve ağlamanın yerine geçtiği şüphe duymadan görülebilecek gerçeklerdir.

Brontë'ler için hem edebi aktivitenin hem de edebi kanıtların bu kadar önemli bir yer tutması Mary Shelley ile paylaştıkları başka bir sorunun izini sürmemizi sağlayabilir. *Frankenstein*'ın endişeli yazarı gibi, *Uğultulu Tepeler*, *Jane Eyre* ve *The Tenant of Wildfell Hall*'un[121] yazarları da annelerini çok küçük bir yaşta kaybetmişlerdir. Dahası, aynı Shelley gibi Emily ve Anne Brontë de anneleri öldüğünde onun hakkında yaşı daha büyük olan kardeşlerinin elindeki kanıtlar ve kimi belgelerin gösterdikleri dışında pek de bir şey bilemeyecek kadar küçük yaştadırlar. *Frankenstein*'ın öksüz ve dilencilere olan vurgusu ile birlikte annelerden yoksun bir kitap olması gibi, Brontë romanlarının da hepsi annesizlik, öksüz-

[120] (İng.) Haworth Papaz Evi. (ç.n.)
[121] (İng.) *Wildfell Hall'un Kiracısı*. (ç.n.)

lük ve mahrumiyetle ilgili yoğun duyguları açığa vurmaktadır. Ve özellikle de *Frankenstein*'da olduğu gibi *Uğultulu Tepeler*'de de edebi öksüzlük sorunu, elde kalan kanıtlarla ilgili bir meşguliyetin yanı sıra köken sorununun cazibesine kapılmaya neden olmaktadır. Böylelikle, eğer ataerkil kültürün içinde metaforik anlamda öksüz kalmış tüm kadın yazarlar "Nasıl düşüyoruz?/Yanlış kurallar nedeniyle mi düşüyoruz?" sorularına edebi yanıtlar ararken, Mary Shelley ve Emily Brontë gibi annesiz kalmış öksüzler de bu soruya öyle tutkulu bir biçimde yanıt bulmaya çalışmaktadır ki romanları ayırt edici biçimde kadına dair edebi saplantıları canlandırmaktadır.

Son olarak *Uğultulu Tepeler* ve *Frankenstein*'ın her ikisinde de böylesine psiko-dramatik bir canlandırmanın süregelmesi, iki roman arasındaki başka bir benzerliğe işaret etmektedir. Bu da bizi tartışmamıza başladığımız dramatik yüzeylerle metafizik derinlikler arasındaki gerilime geri getirecektir. Çünkü yakından incelendiğinde, *Frankenstein*'ın en anlaşılmaz özelliklerinden biri, karakterlerinin sergilediği sembolik belirsizlik ya da akışkanlık iken, *Uğultulu Tepeler*'in anahtar öğelerinden biri Leo Bersani'nin "ontolojik kayganlık" adını verdiği niteliktir. Aslında *metafiziksel* bir aşk öyküsü olması nedeniyle (*Frankenstein* da metafiziksel bir gerilim romanıdır) *Uğultulu Tepeler* kimi vakit kişilerden çok güçler ve varlıklar hakkında bir roman gibi gözükmektedir ve bu da şüphesiz, kimi eleştirmenlerin edebi tür açısından sorunlu bulduğu, roman olmayabileceğini, uzatılmış bir *exemplum*[122] ya da "nesirleştirilmiş" bir şiir tiyatrosu olabileceğini ifade ettikleri nitelikle ilgilidir. Yine *Frankenstein*'da tüm karakterlerin esasen aynı iki karakter olması gibi, "[*Uğultulu Tepeler*'deki] herkes de" sanki roman Freud'un "Das Unheimliche"sini[123] örneklermişçesine, "benliğin yabancı çehreleri tarafından sürekli rahatsız edilmesinin tehlikesi" ile "nihai durumda diğer herkes ile bağlantılıdır ve bir anlamda da herkes diğer herkesin varlığında tekrarlanmaktadır." Ancak Batı edebi geleneğinin kadın düşmanı içeriği bir kadın tarafından üretildiğinde, bu türden endişe verecek derecede felsefi, sorun çözücü, mit üretici bir anlatı, ataerkil şiir tarafından anlatılan telafi edici öykülerle, özellikle de Milton'ın ataerkil şiiriyle kapışmak zorundadır –ya da kapışmak zorunda gibi gözükmektedir.

[122] (Lat.) Uyarı. (ç.n.)

[123] (Alm.) Freud'a göre bireyin annesinden miras kalan ve tekinsiz olarak adlandırılabilecek ruh hali. (y.h.n.)

Winifred Gérin'in ifade ettiği üzere, Milton, Patrick Brontë'nin en beğendiği yazarlardan biridir; bu durumda, eğer Shelley, bir 'Milton eleştirmeninin' kızıysa, Brontë de bir 'Milton hayranının' kızıdır. Bu duruma, Hegel'in tez/antitez kuramı çerçevesinde baktığımızda, Shelley'nin Milton'ın kadın düşmanı öyküsünü tekrarlayıp yeniden aktarması, Brontë'ninse aynı öyküyü düzeltmesi duruma uygun düşmektedir. Esasen *Uğultulu Tepeler* ile *Frankenstein*'ın paylaştığı en önemli konu *Kayıp Cennet*'tir ve yine bu iki eserin en derin farkı da Milton'ın mitine karşı takındıkları tavırdır. Shelley, Milton'ın öyküsünü yeniden anlatarak şiirin barındırdığı anlamı açığa kavuşturan sorumluluk sahibi kız evlatken, Brontë, şairin mitsel anlatısını radikal bir biçimde yeniden düzenleyen (ve hatta tersine çeviren) isyankâr çocuğudur. Brontë'nin *Uğultulu Tepeler*'de ne Milton'dan ne de *Kayıp Cennet*'ten bahsettiği gerçeğini göz önünde bulundurduğumuzda yazarı, Milton'ın kızı olarak değerlendirmek başta tuhaf ya da yanlış gelebilir. Önünde sonunda Shelley, *Frankenstein*'da bize açık biçimde Miltoncı bir çerçeve sağlamıştır ve bu yolda da edebi niyetini anlama olasılığını kuvvetlendirmek istemiştir. Ancak Milton'a yönelik referansların eksikliğine rağmen *Uğultulu Tepeler*'in Milton'ın gulyabanisi tarafından sürekli olarak rahatsız edildiği yavaş yavaş ortaya çıkacaktır. Dahası, Milton'ın yokluğunun bizzat kendisinin de esasen şairin varlığına işaret ettiğini ve Brontë'nin öyküsünün de şairin hayal gücünün mekân ve kişileri üzerinde durduğunu söyleyebiliriz.

Örneğin, eleştirmenler *Uğultulu Tepeler*'in Cennet ve Cehennem ile ilgili olduğu saptamasını, kısmen Lockwood'un tepeleri ilk ziyaretinden itibaren tüm anlatı seslerinin eylem ve betimlemelerini dini terimler çerçevesinde şekillendirmeleri nedeniyle, kısmen de Catherine'in Nelly Dean ile yaptığı ilk önemli konuşmasında "Cennet nedir? Cehennem nedir?" sorularını İngiliz romanındaki hiçbir konuşmanın sergilemediği ölçüde bir aciliyet duygusu ile içermiş olması nedeniyle yapmaktadırlar:

"Eğer Cennet'te olsaydım Nelly, son derece mutsuz olurdum...Bir keresinde orada olduğumu hayal ettim [ve] o cennet bana evimmiş gibi gözükmedi. Eve dönebilmek için ağlarken kendimi öyle paraladım ve melekler bana öyle kızdılar ki beni Uğultulu Tepeler'in üstündeki çalılığa fırlattılar. Orada mutluluktan ağlarken uyandım."

Ancak, uzun süredir Şeytan da –en azından Milton'ın prototipi olan Byroncı kahraman Şeytan– *Uğultulu Tepeler*'in katılımcılarından biri olarak görülmektedir, çünkü hem bir 'iblissever' hem de yırtıcı doğa gücü olan "o kötücül Heathcliff" eleştirmenlerin her vakit inceleyegeldikleri bir olgudur. Isabella'nın "Mr. Heathcliff bir erkek mi? Eğer öyleyse, kızgın mı? Ve değilse de iblis mi?" gibi soruları, Heathcliff ile ilgili yöneltilmiş tüm soruları özetler niteliktedir; ancak Nelly'nin "Vicdanın, yüreği dünyevi bir cehenneme çevirdiğine inanmak eğilimindeydim..." yorumu *Kayıp Cennet*'in içeriğini daha belirgin bir biçimde yankılamaktadır.

Benzer biçimde, her ne kadar Charlotte Brontë'den Mark Schorer, Q.D. Leavis ve Leo Bersani'ye kadar birçok eleştirmen, romanın gerçek doğası ve ahlaki imalarıyla ilgili anlaşmaya varamamış olsalar da *Uğultulu Tepeler*'in düşüşle ilgili olduğu sık sık ifade edilmiştir. Catherine'in düşüşü *Bildungsroman*'ın ana karakterinin örnek teşkil eden düşüşü ile aynı mıdır? Heathcliff'in düşüşü ve "ahlaki kazısı" Catherine'in gölgesi midir? Brontë *Uğultulu Tepeler*'in iki dünyasından (eğer ikisinden biriyse) hangisini gerçek anlamda "düşmüş" dünya olarak temsil etmeyi amaçlamaktadır? Yine de, *Uğultulu Tepeler*'in merkezî bir düşüş etrafında inşa edilmiş olduğu konusunda fikir birliği olmasından dolayı, romanın bir kızın "masumiyetten" "deneyime" geçişi bağlamında (bu kelimelerin tam olarak ne anlama geldiklerini bir kenara bırakırsak) kısmen bir *Bildungsroman* olduğu tanımlaması da büyük ölçüde kabul görecektir. Ve yine *Uğultulu Tepeler*'de Miltoncı imaların bulunduğu gerçeği de şüphesiz, kültürel bağlamda kaçınılmaz görünmektedir. Ancak öyle olmamış olsa bile, "delirme sahnesinde" Catherine'in kendisini "bir sürgün, bir zamanlar 'tüm dünyası olmuş' bir yerden...atılmış bir kimse" olarak tanımlaması ve "Neden bu kadar değiştim? Neden kanım birkaç kelime karşısında bir cehennem kargaşası ile kaynıyor?" ifadesiyle yönelttiği soru, sözkonusu Miltoncı imaları yeterince açık hale getirmektedir. *Uğultulu Tepeler*'in metafizik doğası göz önünde bulundurulduğunda, Catherine'in kendisini "bir sürgün, toplum dışı bırakılmış bir kimse" olarak tanımlıyor olması, kaçınılmaz olarak kendisinden önce gelen sürgünleri ve toplum dışı varlıkları; yani Âdem, Havva ve Şeytan'ı akla getirmektedir. Bununla birlikte yönelttiği romantik soru da –"Neden bu kadar değiştim?– kimliğine dair kökler ile ilgili çaresiz yorgunluğuyla birlikte nihai

olarak Şeytan'ın Beelzebub ile ateş gölünün ortasında afallamış bir biçimde uzanırken tereddüt içeren (ancak eşit derecede önemli) konuşmasına bizi geri götürür: "Tıpkı bir hayvan gibi; Ama... ne kadar da değişmiş."

Elbette *Uğultulu Tepeler* aynı zamanda yıkıcı biçimde ileriyi görme yeteneğine sahip bir roman olarak da algılanmıştır. Esasen Brontë mistik politikaların bir uygulayıcısı olması nedeniyle sıklıkla Blake ile eşleştirilmiştir. Ancak genelde, sanki yazarımız bu kitabı "Hiçbir korkak ruh bana ait değildir," düşüncesini barındıran gizemli dini örneklemek için yazmış gibi, bu ileriyi öngören nitelik de, Catherine'in bedeninin "bu paramparça hapishanesinde" "kapalı kalmaktan" yorulduğu ve "o muhteşem dünyaya kaçmaktan ve hep orada kalmaktan da bitap düştüğü" iddiası ile ilişkilidir. Başka bir deyişle, birçok okur Brontë'yi Tek Olan'ın kaya, ağaç, bulut, erkek ve kadındaki görünümlerine ibadet eden ve bu esnada da öyküsünü kayırdığı karakterlerinin "sonsuz ve gölgesiz bir geleceğe" girecekleri Romantik bir *Liebestod*[124] getirecek biçimde manipüle eden yırtıcı bir tüm-tanrıcı/deney-üstücü olarak tanımlamaktadır. Ve elbette, bu türden düşünceler, Lockwood'un ifadesini kullanacak olursak, tıpkı Blake'in *Masumiyet Şarkıları*'nda olduğu gibi, "aykırı bir yön" barındırmaktadır. Ancak bu düşünceler aynı zamanda kaygı verici olmaktan ziyade, tıpkı *Kayıp Cennet*'in aydınlık Baba Tanrısı'nın kurgu ürünü vizyonları gibi neo-Miltoncı ve rahatlatıcıdır. Bunun yanı sıra aynı düşünceler ölümün meleksi huzuruna bağlılıkları ve kötücül yaşamı inkâr edişleri ile de *Uğultulu Tepeler* için önerilen ileri görüşlü alternatiflerden birini yansıtmaktadır. Unutmamamız gereken bir diğer nokta da bunların "dengeli ve mantıklı" Nelly Dean'in fikirleri olduklarıdır. Ve tıpkı Blake'in kuzu metaforunda olduğu gibi, Brontë için de Nelly'nin dindar alternatifi kana susamış bir zıt ikiz olmadıkça yazar için bir anlam taşımamaktadır.

Uğultulu Tepeler'de kana susamış zıt ikiz ile ima edilen düşünce, en dramatik biçimiyle, romandaki tüm Miltoncı öğeler, Brontë'nin kişisel endişeleri ile metafizik niyetini tek bir formül altında toplamak amacıyla bir araya getirdiğinde ortaya çıkmaktadır: bu romanın ileri görüşlü kısımlarının toplamı neredeyse şok

[124] (Alm.) İsmini Wagner'in *Tristan ve Isolde* yapıtından alan, kimi örnekleri okurun karşısına *Uğultulu Tepeler, Romeo ve Juliet, Genç Werther'in Acıları* gibi yapıtlarda çıkan aşk ile gelen ölüm anlamındaki terim. (y.h.n.)

etkisi uyandıracak nitelikte bir revizyon bütünü oluşturmaktadır. Cennet (ya da Cennet'in reddi), Cehennem, Şeytan, düşüş, mistik politikalar, metafiziksel aşk, öksüzlük ve kökler sorunu –her ne kadar bu mesellerinin kimileri bambaşka şeylermiş gibi gözükse de– kadının düşüşü, belli belirsiz benliği ve Şeytan ile ilgili Milton'ın ve Batı kültürünün meydana getirdiği merkezi öyküyü isyankâr bir biçimde tepetaklak eden bir bütün oluşturmaktadırlar. Brontë, bu düşüşün Cehennem'e düşüş olmadığını söylemektedir. Bu, "Cehennem'den" "Cennet'e" ve (dini bağlamında) "Tanrı'ya inayetten" düşüş değil, (kültürel anlamda) erdeme düşüştür. Dahası, düşen kadın kahraman için bu, Tanrı'nın değil Şeytan'ın kaybıdır. Bu da masumiyetten deneyime giden acı dolu yola işaret etmektedir. Başka bir deyişle, Emily Brontë, sadece "ikiz" mistik öngörüsünde değil, aynı zamanda ataerkil Hıristiyanlığın "Cehennem" olarak adlandırdığı varoluş biçiminin ebedi ve canlı bir biçimde memnuniyet verici bir yer olduğu ve bunun aksi durumunda da "Cennet" dediği diğer varoluş alanının da katı bir biçimde hiyerarşik, Urizen'e özgü ve ancak bir zehir ağacı kadar "iyi yürekli" olduğu yönündeki düşünceye sert ve radikal biçimde politik bağlılığıyla da Blake'çidir. Ancak metaforik anlamda Milton'ın kızlarından biri olduğu için, güçlü bir babanın güçlü oğlu olan Blake'ten, Milton'ın Hıristiyan evrendoğum kuramını, özellikle de feminist nedenlerle tersine çevirmek bağlamında ayrı düşmektedir.

Catherine Smith, Brontë'nin öngörülü cinsel politikasının önemli öncülerinden biri olan on yedinci yüzyıl Protestan mistiği Jane Lead'den söz ederken "mistisizm ve feminizmi bir arada çalışmanın iktidarı tahayyül etmekle kovalamak arasındaki bağlantılar hakkında daha fazla şey öğrenmek" anlamına geldiğini söylemekte ve "aşkınlığa dair idealist kavramların cinsel eşitlikle ilgili politik kavramları şekillendirmekte en az materyalist ve rasyonalist tartışmalar kadar etkili olabileceğini" eklemektedir. Her ne kadar vurgusu iktidar peşinden koşmaktan çok kayıp üzerinde olsa da, Smith'in fikirleri revizyonist mistisizme bakışı, politik görüşleri ve feminizminden ayrı düşünülemeyecek Brontë için yerindedir. Yine de neo-Miltoncı Cennet ve Cehennem tanımları, iktidar ve iktidarsızlık, masumiyet ve deneyim ile ilgili endişesinin feminist doğası, genellikle eleştirmenler tarafından görmezden gelinmiştir. Bu eleştirmenlerin çoğu en biyografik yaklaşım-

larında bile "Emily Jane'in sorunu nedir?" gibi yazara ve işlerine tepeden bakan sorular yöneltebilmektedirler. Ancak, kimi kadınlar ilginç biçimde Brontë'nin feminist mitolojilerini daha en başından anlamışlardır. 1955'te Fanny Ratchford, Emily Brontë'nin yaşam ve aşklarıyla her vakit saplantılı olduğu Gondal'ın ateşli kraliçesi A.G.A.'nın yaratılışı hakkında tahminde bulunurken, Charlotte Brontë'nin hayali krallığı Angria'nın imparatoru Arthur Wesley'nin "asil hanımların ona duydukları aşk nedeniyle romantik bir hastalığa kapıldıkları, önde gelen bir Byroncı kahraman" olduğunu söylemiştir: Ratchford, "Gondal'ın kraliçesinin tüm erkekleri ayağına getirecek kadar merak uyandıran bir güzellik ve cazibeye sahip olduğunu, ancak onu seven herkesin trajik bir sona ulaşmasına neden olacak kadar da zalim bir kişilik sergilediğini" eklemektedir. Sanki Emily, Charlotte'a şöyle der gibidir; "Sen aşkta erkeğin en önemli unsur olduğunu düşünüyorsun, ben ise sana kadının en önemli unsur olduğunu göstereceğim." Ancak elbette Emily'nin revizyonist eğilimlerini Charlotte herkesten daha iyi bilmektedir. Ratchford yukarıdaki satırları kaleme almadan yaklaşık bir yüzyıl önce *Shirley*'nin kadın kahramanı "daha mutlu bir hayatta olacağı hayaliyle" Emily'nin idealize edilmiş figüründe Milton'dan İngiliz romanındaki ilk feminist eleştiri aracılığıyla söz etmektedir –"Milton, Havva'yı görmedi, onun gördüğü kendi aşçısıydı"– ve buna alternatif olarak da daha önceden söz ettiğimiz "Deha"nın arkadaşı ve şeytani bir potansiyeli olan Tanrı'nın muhatabı Titan Kadın'ı önermiştir. Marksist eleştirmen Terry Eagleton da dahil olmak üzere son zamanlarda kimi okurlar "*Shirley*'deki utanç verici feminist mistisizmin tutarsız retoriği" hakkında küçümseyici yorumlarda bulundular. Ama Emily ile entelektüel anlamda olduğu kadar duygusal anlamda da benzerlikler taşıyan Charlotte, kardeşinin zihninde gerçekleşen ciddi tartışmaları doğru bir biçimde anlamış ve yansıtmıştır. O *Uğultulu Tepeler*'in yazarının –Brontë'lerin hayranı Emily Dickinson'ı alıntılayacak olursak– "Cennet Krallığı'nın yerleşkesi sözkonusu olduğunda/Tam ters yöne baktığını" bilmektedir.

Emily Brontë sadece Cennet (ve Cehennem'i) görmek amacıyla değil aynı zamanda dişi kökenlerini bulmak amacıyla da ters yöne bakmakta olduğu için, *Uğultulu Tepeler* romanı mit oluşturma ediminin gerçekleştiği sayılı özgün anlatılardan bir tanesidir. Burada mit oluşturma kavramı, sorun çözme anlamına gelen işlevsel

kullanımla ilgilidir. Charlotte Brontë ve Henry James'den, James Joyce ve Virginia Woolf'a kadar birçok yazar mitsel malzemeyi romanlarına bir bakış açısı ve yapı kazandırmak adına kullanmışken, Emily Brontë roman türünü kendi mitine cisim kazandırmak için –tam anlamıyla akla yakın kılabilmek için– kullanmaktadır. Böyle yapması da önemli bir durumun sonucudur, çünkü ileride de göreceğimiz gibi, bu mitin feminist ikna gücü sadece Milton'a dönük cüretkâr düzeltmelerinde değil aynı zamanda on dokuzuncu yüzyıl kökler sorununa verilmiş farklı bir yanıt olmasında da yatmaktadır: Bu kültürün nasıl doğmuş olduğunun ve özellikle de on dokuzuncu yüzyıl toplumunun, çay sehpalarının, kanepelerin, kabarık eteklerin ve Haworth'taki papaz evlerinin nasıl meydana gelmiş olduğunun mitidir.

Bu derece iddialı bir mit olması nedeniyle, *Uğultulu Tepeler*, bu şaşırtıcı da olsa bir gizemin kendine yeten niteliklerine sahiptir –bu gizemde tiyatro oyunlarının ve *Eleusis*[125] gizemlerinin duygusu vardır. Lockwood'un anlayışsız anlatısının içinde hapsolmuş haldeki Nelly Dean'in öyküsü, hem doğayı hem de kültürü devam ettirebilmek (ve aynı zamanda da açıklayabilmek) amacıyla döngüsel olarak tekrarlanmak zorunda kalan bir tür tören gibi isimleri, yerleri, olayları şaşırtıcı bir biçimde kopyalamasıyla kendi kendini sonsuz bir biçimde tekrarlıyor gibi görünmektedir. Aynı zamanda, bu derece tekdüze yazılmış ve şiirsellikten uzak bir mit olmasından dolayı –kabarık eteklerle ilgili bir mit!– *Uğultulu Tepeler* hiçbir bakımdan mucizevi olmadığı gibi kendi "mitsel" değeriyle ilgili özfarkındalığa sahip de değildir. Aksine, tüm gerçek tören ve mitler gibi, Brontë'nin "guguk kuşu öyküsü" izleyicisine işlevsel, sıradan ve eğlenceli yüzünü dönmektedir. Çünkü Lévi-Strauss'un gözleminin önerdiği üzere, gerçek inananlar dua çarkı yoluyla dedikodu ederler; ne de olsa ciddiyetten hoşlanan o modern saygı özünde, modern şüpheciliğin üvey çocuğudur.

Arnold'un endişe yüklü derin düşüncelerinin ve Carlyle'ın öfkeli vaaz notlarının yansıttığı kadarıyla dedikoducu ama geleneksel olmaktan uzak gerçek inananlar, dindar on dokuzuncu yüzyılda bile sayıca azdı. Ancak Brontë'nin paradoksal bir biçimde gerçekçi imgesel gücü ve gerçekçilikle süslenmiş bir fantezi dünyasına girmekteki becerisi kendini erken yaşta göstermişti.

[125] Antik Yunan'da gizlilik içinde düzenlenen ayinlerin en ünlüsü. (y.h.n.)

Gençlik günlüklerindeki en bilinen sayfalardan birinde papaz evinin kâhyasından yemek pişirmeyle ilgili yardım istemektedir: Tabby –"Gel, Anne'in patatesi soymasına yardım et"– ya da "Gondal'lar Gaaldine'in içini keşfediyorlar" ve "Sally Mosley arka mutfakta çamaşır yıkıyor." Burada belirgin olan, kurgusal Gondal'ların kahramanca keşifleriyle Sally Mosley'nin gerçek yaşamdaki çamaşır günü arasında bir ayrım yapılmamış olmasıdır. Günlük sahibinin ilginç çocuksu sesi hiçbir yorumda bulunmadan tüm aktiviteleri kaydetmektedir ve bu ihtiyat da günlük sahibinin tüm olaylardaki "doğruluğu" eşit bir biçimde kabul edişini göstermektedir. Bundan on bir yıl sonra "patates soyma" eylemini kayıt altına alan on altı yaşındaki muhabir, büyüyüp *Uğultulu Tepeler*'i yazma noktasına geldiğinde, naif, yara almamış günlük sayfalarının yüzeyi değişmeden kalacaktır:

"...Anne ve ben, evden 30 Haziran Pazartesi günü ayrılıp, geceyi York'ta geçirip salı akşamı da Keighly'ye dönerek birlikte ilk uzun seyahatimize çıkmış olduk...Keşif gezimiz boyunca, öğrenim saraylarından kaçıp zafer kazanmış Cumhuriyetçiler tarafından sürülmüş kralcılara katılıp Ronald Mcalgin, Henry Angora, Juliet Angusteena, Rosabella Esmalden, Ella ve Julian Egremont, Catharine Navarre ve Cordelia Fitzaphnold olduk...Şimdi çabucak gidip ütü yapmam lazım. Elimde yapacak bir sürü iş ve yazı var ve baştan aşağı işe boğulmuş durumdayım."

Bu bölümün ima ettiği psiko-dramatik "oyun" aynı anda en az ev işi kadar gerekli ve sıradandır: ütü yapmak ve alternatif yaşamları keşfetmek aynı türde "işlerdir" –belki de bu Anne Bradstreet ve Emily Dickinson gibi başka vizyon sahibi ev yöneticilerinin de onaylayacağı ve sadece kadına ait olan bir fikirdir.

Ancak şüphesiz; Brontë'lerin kelimenin gerçek anlamıyla fantastiğin alanında yaşama eğilimlerinin bizzat kendisi *Uğultulu Tepeler* ile ilgili eleştirel tartışmanın büyük bir kısmına, özellikle de romanın türü ve biçimiyle ilgili atışmalara neden olmuştur. Örneğin Q.D. Leavis ve Arnold Kettle eserin "toplumsal bir roman" olduğunda ısrar ederken, Mark Schorer onun "büyük tutkunun doğasıyla ilgili, ahlaki terbiyeyi yükseltmeyi amaçlayan" bir eser olduğunu düşünmektedir. Leo Bersani eseri ontolojik bir psiko-drama olarak görürken, Elliot Goose da bir tür uzatılmış masal olduğunu iddia etmektedir. Ve tuhaf bir biçimde, (Robert Kiely'nin de doğruladığı üzere) "Kısmen de olsa, *Uğultulu Tepe-*

ler'in ayırıcı niteliği, eseri çevreleyen edebi bir havanın olmamasıdır," fikrinin doğruluğu kadar bu birbiriyle çelişiyormuş gibi gözüken düşüncelerin hepsinde doğruluk payı bulunmaktadır. Aynı zamanda (bizim de belirttiğimiz üzere) *Uğultulu Tepeler* sıradışı derecede edebi bir romandır, çünkü Brontë'nin gerçeği algılayışındaki ana yol, edebiyatın derin düşünme fakültesi aracılığıyla gerçekleşmektedir. Aslında Kiely'nin yorumu sadece günlük sayfalarının tasnif edilmemiş sayfalarına ışık tutmakla kalmayıp, aynı zamanda yazarın romanıyla ilgili ihtilaflara da ışık tutmaktadır, çünkü Brontë on sekizinci yüzyılın edebi nezaket olarak adlandırdığı durum çerçevesinde "edebi değildir." Görece iyi bilinen şiirlerinden birinin beyan ettiği üzere, o "[kendi] doğasının onu götürdüğü yeri" takip etmektedir ve bu doğanın da onu tuhaf derecede edebi, sıradışı biçimde çeşitli edebi eser, fikir ve türlerin kullanıldığı ve yazarın da bunların "başka bir rehber seçmek canını sıktığı için" tümünü yeniden kendine havale ettiği bir yere –ve bu nedenle de edebi olmayan bir yere– yönlendirmektedir.

Bunun sonucunda, bir anlamda *Uğultulu Tepeler* Byroncı Romantizm ile Ratchford'un önerdiği üzere bilinçli bir kadının bakış açısının bileşimi aracılığı ile kaleme alınmış olduğu için *Manfred*'in ensest fantezisinin üzerine sürülmek üzere özenle hazırlanmış bir cila gibidir. Heathcliff'in Catherine için tutkulu yakarmaları ("İçeri gel!...duy beni" ya da "Hep benimle ol –hangi şekle girersen gir– kendimden geçir beni") Manfred'in Astarte ile yaptığı meşhur konuşmayı yankılamaktadır ("Duy beni, duy beni...konuş benimle! Her ne kadar bunu öfke içerisinde yapacak olsan da..."). Ancak, başka bir biçimde *Uğultulu Tepeler*, Heathcliff'in Doğa'nın piç evladı Edmund'un rolünü alması, Edgar Linton'ın adaşı Edgar'ın eğitimli ahlak anlayışını canlandırması ve Tepeler'deki "uğultulu" kaosun da, şeytani kızlarına karşı ataerkil denetimden vazgeçtiğinde Lear'ın krallığını alt eden düzensizliğin yeniden tekrarlanmasıyla, *Kral Lear*'da gömülü olan metafizik fırtınalar ile ontolojik doğa/kültür çatışmalarının nesir formunda yeniden yazılmış halidir. Ancak yine de, şiirsel Byroncı Romantizm ile dramatik Shakespeare'ci metafiziğin her ikisi de şaşırtıcı biçimde Austen'ın toplumsal detayları kavrayışına benzeyen romancıya özgü bir hassasiyet ile filtreden geçmiştir. *Uğultulu Tepeler* bu "edebi olmayan" haliyle aynı zamanda, Brontë'nin belki de hiçbir vakit okumamış olduğu *Bildungsroman* ile ilgili ilk feminist

psikolojik endişelerini tekrarlamaktadır: Bu da Jane Austen'ın *Northanger Manastırı*'dır. Örneğin Catherine Earnshaw'un "yarı ilkel, atılgan ve özgür" çocukluğu, diğer Catherine'in, yani Catherine Morland'ın yaramaz ve bir erkek çocuğunu andıran çocukluğunu anımsatmaktadır. Ve Catherine Earnshaw'un bir hanımefendiye yaraşır "nezakete" düşüşü de Catherine Morland'ın Bath ve Northanger Manastırı'nda deneyimlediği endişeli derecede komik ergenlik ritüellerinin altında yatan trajik öğeyi keşfetmeye çalışıyor gibidir.

Başka bir deyişle, Brontë'nin günlük sayfalarında olduğu gibi, *Uğultulu Tepeler*'in dünyasında da en olasılık dışı zıtlıklar gibi görünen durumlar bile (görünüşte) yazarın hiçbir bilinçli seçimi olmaksızın bir arada var olmuş gibi durmaktadırlar. Dahası bunların bir arada var oluşunda hiçbir olasılık dışılık akla gelmemektedir. Byron, Shakespeare ve Jane Austen'ın hayaletleri aynı alana musallat olmuştur. Saygın Hıristiyan isimleri taşıyan insanlar (Catherine, Nelly, Edgar, Isabella) tuhaf hayvan ya da doğa isimleri olan insanlar ile (Hindley, Hareton, Heathcliff) aynı toprak parçası üzerinde yaşamaktadır. Mircea Eliade'nin muhtemelen "büyük zaman" diye adlandıracağı masal nitelikli olaylara, yine Eliade'nin "büyük zamanın" zıddı olarak tanımlayacağı 'tarihe', şimdinin içinde yerel bir ikamet ve gerçek kronoloji tahsis edilmiştir. Böylelikle köpekler ve tanrıların (ya da tanrıçaların) karşıt olmadıkları; ancak –mecazi anlamda ifade edecek olursak– farklı biçimlerde hecelenmiş aynı kelimeler olduğu ortaya çıkar. Cenazeler düğünlerdir, düğünler cenazelerdir. Ve elbette, bizim buradaki amaçlarımız için en önemli olanı da, Milton ve edebi adabın öngördüğü biçimde geniş uzamın sonsuzluğu yerine küçük çim şeritlerle ayrılmamış olsalar da Cehennem Cennet'tir ve Cennet de Cehennem, çünkü Brontë isyankâr bir biçimde yürümeye kararlıdır.

"...eski tarihi izlerden değil
ve ne de yüksek ahlakın patikalarından
ve yarı görülebilir yüzlerin arasından
ne de çoktan geçip gitmiş tarihin bulutlu biçimlerinden"

Tarihin ve sonuçlarının incelenmesi üzerine vardığı gözden geçirilmiş sonuç "bir insanın yüreğini hissetmesi için uyandıra-

bilen bir dünya/hem Cennet'in hem de Cehennem'in dünyasının ortasına yerleşebilir," şeklindedir.

Eğer Lockwood ile en iyi "pişmiş" nezaket ve edebiliği özdeşleştirirsek, Brontë'nin romanına Cehennem'in *Uğultulu Tepeler*'e çok benzeyen bir ev olduğuna karar vermeden başlayamayız. En başta Lockwood'un kendisi, öykünün merkezi meşguliyetinin değerlerin tersine çevrilmesi olacağını tahmin etmişçesine, bu yeri "bir insan düşmanı için Cennet" kelimeleriyle tanımlamaktadır. Ancak gerçekten de eğer burası bir insan düşmanının cenneti değilse, sevginin yerine nefreti, barışın yerine şiddeti, yaşamın yerine ölümü koyan ve bunun sonucunda da ruhani olanın yerine maddi olanı, düzenin yerine düzensizliği yerleştiren Miltoncı ya da Dantevari geleneksel cehennem nedir? Lockwood'un ilk iki ziyaretinin esnasında Uğultulu Tepeler tüm bu dönüşümleri akla getirmektedir. Örneğin Heathcliff'in, onu ilk kez evin içine davet edişi adamın dişlerinin arasından çıkmış bir tıslamayı andırır. Buna uygun biçimde ziyaretçisinde de esasen "cehenneme gitmesini" dilediği duygusunu uyandırmıştır. Evin diğer sakinleri –ileride öğreneceğimiz üzere bunlar Catherine II, Hareton, Joseph ve Zillah'tır– her iki seferde de Lockwood'a karşı eşit derecede düşmanca bir tavır sergilemişlerdir. Joseph homurdanmış, Hareton suratını asmış ve Catherine II de "kara sanatları" bizzat uygulayarak (ya da uyguluyormuş gibi yaparak) düşmanlığını ortaya koymuştur. Bununla birlikte ev sakinlerinin nefret duygularıyla yüklü enerjileri, sadece bu davetsiz misafire değil, aynı zamanda birbirlerine de yönelmiştir. Catherine II, Hareton'a fırtınada Lockwood'a eşlik etmesi gerektiğini söylediğinde diğerinin bunu sadece kadını memnun edeceği için reddetmiş olduğunu Lockwood üzüntüyle fark eder.

Bunun yanında Tepeler'in üstünü örten acıklı nefret havası kendini sürekli, amaçsız bir şiddet aracılığıyla ortaya koymaktadır. Bu nefret özellikle mülkün etrafında hırlayıp duran köpeklerde vücut bulmaktadır. Lockwood, "Konsolun aşağısındaki kemerin altında sürekli cıyaklayan yavrularla çevrelenmiş ciğer rengi büyük bir dişi puanter uyuyordu. Diğer köpekler de evin başka gizli köşelerini işgal etmişlerdi," diyerek Tepeler'deki deneyimini kayıt altına almaktadır. Lockwood'un burada 'işgal etmek' ifadesini kullanması akıllıcadır, çünkü bu hayvanlar, daha sonradan da ifade edeceği gibi, sıradan birer dişi köpek olmaktan

çok "dört ayaklı kötü ruhlar" gibidirler. Özellikle de "çetenin" dişi reisi Jüpiter şeytani ve kara düşüncelerinden kaynaklanan acı bir ses çıkarttığında Milton'ın anneliğe dair yapıtını, yani grotesk Günah'ı taklit ediyor gibidir. Bu ciddi derecede kötücül sığınakta düşmanca davranışlar segilemeyen tek varlık ölülerdir: kara mizah içeren bir seri gaftan bir tanesinde Lockwood, Catherine II'ye kadına ait olduğunu düşündüğü kedilerle ilgili nazik bir iltifatta bulunur; ancak bu sözde "kedilerin" aslında bir yığın ölü tavşan olduğunu öğrendiğiyle kalır. Buna ek olarak, her ne kadar mutfak, merkezi oturma odasından ayrı olsa da, tavana kadar uzanan "meşe ağacından yapılmış büyük bir büfe" oturma odasının tam ortasında durmaktadır ve rafları da yulaf kekleri, silahlar ve çiğ et ile doludur: "Sığır eti butları, koyun eti ve jambon." Ölü ya da çiğ et ile yaşayan bedenlerini, daha da bol miktarda ölü ete sahip olabilecekleri araçlar ile çevrelemişlerdir. Bu araç-gereçler odanın öyle ayırt edici unsurlarıdır ki tepeleme yulaf kekleri ve "yukarıya doğru bir kule gibi dizilmiş sıra sıra kocaman kalaylı kaplar..." bile –Cehennem ya da fasulye sırığının tepesindeki kara parçası gibi– *Uğultulu Tepeler*'de kana susamış bir tür devin ikâmet ettiğine dikkat çeker niteliktedir.

Lockwood'un ilk ziyaretlerinde *Uğultulu Tepeler*'de hâkim olan nefret, şiddet ve ölüme eşlik eden düzensizlik şehirde büyümüş beyefendinin daha fazla gaf yapmasına neden olur; özellikle de sözde ailenin üç ana üyesi –Catherine II, Hareton ve Heathcliff– arasında. Önce, kızın Heathcliff'in "sevimli hanımı" olduğunu ima eder; ardından Hareton'ın "bu iyi kalpli perinin en sevilen sahibi olduğu" sanısına kapılır. Çoğu varsayımı gibi cümleleri de kadınları iyi yürekli periler ya da sevimli hanımlar olarak tanımlayarak "ait oldukları yerde" tutan romanların duyarlılığına sahiptir. Bunu algılayan Heathcliff tartışmaya üçüncü bir basmakalıp ekler: Şeytani denebilecek küçümser bir edayla "Neredeyse [eşimin] ruhunun yardımcı bir melek şeklini aldığını söyleyeceksiniz," yorumunu yapar. Ancak elbette, her ne kadar Lockwood'un düşünce biçimi basmakalıp olsa da, çay sehpası etrafında toplanmış bu insanlar arasında bir tür aile ilişkisi olduğunu düşünmeye hakkı vardır ve aynı biçimde de aralarındaki korkunç ilişki ve iletişim eksikliği karşısında da gözünün korkmuş olmasında şaşılacak bir taraf bulunmamaktadır. Çünkü her ne kadar Hareton, Heathcliff ve Catherine II bir biçimde akraba olsalar da Tepeler'i

nefret ve şiddetle mahveden esasi klikleşmeler onları akrabalık yoluyla temsil edilen insani düzenden ayırmıştır. Dolayısıyla, Milton'ın kıskanç ve bir yer edinebilmek için birbirini itip kakan, eşitlikle kafayı bozmuş şeytanlarla dolu Cehennem'i gibi, *Uğultulu Tepeler*'in bu yerlileri de Cennet'in 'varlığın hiyerarşik zincirine' dayalı yapısal prensibi olmadan ve bu nedenle de, Tanrı babanın erdem, taht ve güç kademelerinin mümkün kıldığı kutsal uyumdan yoksun kaos içerisinde yaşıyor gibi görünmektedirler. Bu nedenle Catherine "canının istediği şeyler dışında bir şey yapmayı" huysuzca reddederken, uşak Zillah, Hareton'ı güldüğü için gürültülü bir biçimde azarlar. Dahası kötücül bir taklide dayalı dini uygulamaları bu evde ancak Cennet'i kaybetmek pahasına yapılmış kötü bir şakaya benzeyen yaşlı Joseph de "efendisi" Heathcliff'e danışmadan köpekleri Linton'ın üzerine salar.

Bu "eşitlik" sorunu bağlamında, Lockwood'un ilk birkaç ziyareti esnasında *Uğultulu Tepeler*'i çevreleyen cehennem gibi atmosferin sonuncu ve belki de belirleyici işareti, ziyaretçiyi cehennemlik ev sahibinin evinde geçici bir süre için hapseden neredeyse kör edici kar yağışıdır. Lanetlenmişlerin krallığı kadar geçilmez olan *Uğultulu Tepeler*'in bu soğuk ve "dalgalı beyaz okyanusu" Frankenstein, Walton ve canavarın –bir de Yaşlı Denizci'nin– yolculuk ettikleri buz gibi kutup denizini akla getirmektedir. Aynı zamanda bu 'okyanus', "bütün bir ordunun dibe battığı... Serbon bataklığı kadar derin bir girdap" olmasının yanı sıra şüphesiz Heathcliff'i andıran "canavar ayaklı iblislerin dolaştığı ve tüm lanetlenmişlerin buzda ölmeye getirildiği" Milton'ın Cehennemi'nin "derin kar ve buzunu da" akla getirmektedir. Ancak elbette Kral Lear'ın da ima ettiği üzere, Cehennem denetim altında tutulamayan "doğaya" verilmiş isimlerden biridir ve başka yerlerde olduğu gibi burada da *Uğultulu Tepeler,* Lear modelini takip etmektedir.

Yıkıma götüren bir kar fırtınası esnasında Earnshaw ve Linton'ların atadan kalma evlerini yutan korkunç doğa, "bu mükemmel insan düşmanına ait cennetin" yalnızlığındaki herkesi tutsak edip donmalarına neden olur. Ve yine Lear'da olduğu gibi bu korkunç doğa ya bir biçimde dişidir ya da buz kütlelerini durmadan sallayan ve Lockwood (ve okurlarını) *Uğultulu Tepeler*'in merkezi teması olan kadın öfkesiyle tanıştıran kızgın bir dişi tanrıça gibi dişilikle ilişkilendirilmiştir. Bu "doğal" cehennemin dişiliği, Ro-

bert Graves'in *The White Goddess*'ta[126] itinalı bir biçimde incelediği "hatalı" maddi yaratıya benzerliğini de akla getirmektedir. Öyle görünmektedir ki, tıpkı Lockwood "şansız bir biçimde göz kırpıp çeşitli suratlar yaparak aşkından hiç söz etmediği" bir "tanrıçaya" kalpsiz davranmış olması üzerine düşünürken Günah-vari köpek Jüpiter'in öfkeyle ayağa kalkması gibi, bu dişi doğa da fırtına biçimindeki bir isyan aracılığı ile ayağa kalkmıştır. Son olarak, bu fırtınanın hem korkunç hem de dişi olduğunu bize en açık biçimde gösteren Lockwood'un öngörülü ikinci rüyasıdır. Dalların çıkartmakta olduğu hafif seslerin, rüzgârın ve girdabı andıran karın arasından, "Jabes Branderham'ın" ataerkil vaazına karşı yükselen bir protesto gibi buzdan bir parmakta cisimleşen fırtınada "yirmi senedir kayıp olan" ve bir hayaleti andıran cadı-çocuk, gerçek Catherine Earnshaw belirir.

Uğultulu Tepeler neden böylesine Miltonci bir cehennem gibidir? Ve Catherine Earnshaw'un başına ne gelmiştir? Neden bu kadar şeytansı ve fırtına güdümlü bir hayalet haline dönüşmüştür? Lockwood, romanın "insan formundaki demirbaşı" Nelly Dean'den sıradan insan toplumunun kumaşındaki gelişigüzel dayanıksızlığı öğrendikçe *Uğultulu Tepeler*'in "hakiki" nedenbilimsel öyküsü de başlamış olur. Mitsel bir ifadeyle söyleyecek olursak, bir zamanlar tarih öncesi olarak niteleyebileceğimiz ya da Eliade'in "illo tempore"[127] adını verdiği bir yerde, "giriş kapılarına" paradigmatik Rönesans kayıt sistemiyle "1500 Hareton Earnshaw" yazacak kadar soylarını takip edebilen Earnshaw adında ilkel bir aile yaşamaktadır. On sekizinci yüzyılın sonlarına doğru bir güzel yaz sabahı, evin "yaşlı efendisi" Liverpool'a kadar altmış millik bir yürüyüş yapmaya karar verir Lear'ın kararı gibi, yaşlı efendinin krallığını bölme kararı da açık biçimde keyfidir ve bu keyfiyet de "bir zamanlar" ile başlayan kurgusal geleneğin geliştirildiği o büyüleyici fiziksel verilerden biridir. Belki de, Lear'ın eyleminde olduğu gibi, o da yarı bilinçli bir halde ölümü için hazırlık yapmaktadır. Her halükârda iki çocuğu –büyük bir erkek çocuk ve küçük bir kız kardeş– ile hizmetkârları Nelly'ye yönelttiği törensel sorular, en az çocukların yanıtları kadar stilize edilmiş ve keyfidir. Tıpkı dilbalığının balıkçıya bahşettiği üç dilek örneğinde olduğu gibi yaşlı efendi "Size ne getireyim?" diye so-

[126] (İng.) *Beyaz Tanrıça*. (y.h.n.)
[127] (Lat.) O vakit. (y.h.n.)

rar. Ve çocuklar da geleneğin öngördüğü biçimde gönüllerinden geçenleri sıralarlar. Başka bir deyişle, nihai yokluğu üzerine düşünen bir babanın umacağı gibi gerçek benliklerini ortaya koyarlar.

Ancak, ilginç bir biçimde bir tek hizmetkâr Nelly'nin yüreğinden geçen istek mantıklı ve geleneğe uygundur: kadın bir cep dolusu elma ve armut ister (ya da kendisine verilen bu sözü kabul eder). Diğer taraftan kaderinde bir sonraki efendi olmak bulunan Hindley, özellikle ustaca bir hediye istemez. Hatta Tepeler'in sert dünyasının çerçevesinden bakıldığında onun isteği önemsiz bile gözükebilir. Hem kültüre karşı duyduğu yumuşak başlı arzuyu ve böylelikle de sırrını ele vererek hem de erkeksi bir amaca sahip olmaya dair itibar kaybına uğrayarak babasından bir keman ister. Bu iki dilekten daha tuhafı ise Catherine'in bir kırbaç istemesidir. Nelly, "Ahırdaki her ata binebiliyordu," demektedir; ancak, anlatının masalsı çerçevesinde bu gerçekçi açıklama sembolik anlamda küçük Catherine'in özlemini açıklamak için yeterli değildir, çünkü kırbaç güçsüz küçük kız çocuğunun iktidara duyduğu özlemi yansıtıyor gibi gözükmektedir.

Elbette masallarla ilgili deneyimimiz aracılığıyla tahmin edebileceğimiz üzere en azından çocuklardan biri arzu ettiği nimete ulaşır. Catherine kırbacı elde eder. Bu hediyeye gerçek anlamından çok mecazi anlamında –bir çingene çocuk– ulaşır; ancak yine de, bu (hem kırbaç hem de çocuk) tam da kızın bilinçsizce umduğu biçimde iş görür, çünkü hem ağabeyinin kemanını düşürüp kırar hem de aynı ağabeyin üzerinde kurduğu hâkimiyetin yarattığı baskıdan korumakta arzu edilen bir üçüncü olmayı başarır. (Heathcliff'in önemi daha en başından ailenin üç çocuğa sahip olmasının gerektiği diğer masallarda gözlemlenen üç rakamı ritüeli nedeniyle olduğu kadar Heathcliff'e sanki kayıp çocuğun reenkarnasyonuymuş gibi ölmüş ve belki de ailenin gerçek büyük çocuğu olan oğullarının adının verilmiş olmasında da açıkça bellidir.)

Hillis Miller ve Leo Bersani'nin fark ettikleri üzere derin bir biçimde arzuladığı kırbacını ele geçiren Catherine artık tamamlanmış bir varlık duygusuyla doludur. Bu sözcükler iddialı bir biçimde metafizik kökenli gelebilir (Q.D. Leavis gibi eleştirmenler bu tür sözcüklere tam da böyle bir zeminde karşı çıkmışlardır); ancak Catherine ve Heathcliff'in nihayetinde düştükleri bu erken dönem cenneti tartışırken yapmaya çalıştığımız, tıpkı

Wordsworth'ün öngörülü çocukluğunu, Frankenstein'ın bir canavarın yaratıcısı olduğunu "öğrenmeden" önceki gençliğini ya da Milton'ın Âdem ve Havva'sının masumiyeti henüz bozulmamış cinselliklerini tartıştığımız vakit yaptığımız gibi, ele geçmeyen fiziksel halleri tanımlamaktır. Ve böylelikle, bebekliğimizde etrafımızda uzanan cenneti açıklamaya çalışırken *okyanus gibi* ifadesine benzer kelimeler arasında el yordamıyla gezinmeye güdülenmiş Freud gibi, biz de mistisizmin paradoksal ve metaforik dilini kullanmak zorunda kalırız: bu bağlamda *bütünlük, tamamlanmış bir varlık duygusu* ve *androjenlik* gibi kelimeler kaçınılmaz olarak akla gelmektedir. İleride de göreceğimiz üzere, her üçü de Catherine'in durumunu ifade etmekte uygundur; ya da daha açık bir biçimde ifade edecek olursak Catherine-Heathcliff varlığı sözkonusu olduğunda bu kelimeler akla gelmektedir.

Catherine'in yeni bütünlüğü kısmen aile dinamiklerindeki son derece işlevsel bir kaymadan kaynaklanmaktadır. En büyük ağabeyin hayali yedeği olarak ortaya çıkan Heathcliff, yaşlı efendinin sevgisi sözkonusu olduğunda gerçekten de Hindley'nin yerini alır ve bu nedenle de "kırbacı" olarak iş gördüğü mahrum bırakılmış küçük kız kardeşin aracı olarak işlev görür. Özellikle, tıpkı Gondal gibi, Heathcliff, Catherine'in yönetiminde yavaş yavaş bir krallıktan 'kraliçelik' diyarına dönüşme sinyali veren Uğultulu Tepeler Krallığı'nı kızın ele geçirmesini mümkün kılar. Ancak buna ek olarak Heathcliff'in varlığı kıza öyle bir tamamlanma duygusu vermektedir ki bu ev yönetimi politikalarının çok ilerisine uzanmaktadır. Ne de olsa Catherine'in kırbacı olduğu ölçüde (ki Catherine de bu durumun farkındadır) Heathcliff, Catherine için bir alternatif benlik, ikiz ya da tüm eksikliklerini, yarayı örten bir bandaj gibi gizleyerek onun varlığına eklemlenen bir parçadır da. Böylelikle, tıpkı kız kardeşi Astarte ile Manfred'in birleşmesinde olduğu gibi, Catherine de Heathcliff ile birleşmesiyle birlikte mükemmel donanıma sahip androjen bir varlığa dönüşür. Masumiyeti bozulmamış bahçedeki Âdem ve Havva kadar cinsel farkındalıktan yoksun Catherine, kırsalın ilkel üslubu uyarınca her gece kırbacı ve diğer yarısı ile birlikte uyur. Blake'in sonsuz bir keyif olarak gördüğü masum ve öz-farkındalık sahibi olmaktan yoksun cinsel enerji ile ödüllendirilmiş Catherine'in Nelly'ye göre "başka hiçbir çocuğun meşgul olmadığı kimi alışkanlıkları" vardır. Ve eğer Heathcliff, kızın dileklerini –kuvvetli, karanlık ve

İngilizceden ziyade "anlaşılmaz bir konuşmanın" ana dili– yerine getiren bedense, Catherine'in kendisi de aşkın ve hayati bir ruhun "dişilikten uzak" bir biçimde vuku buluşudur. Çünkü o asla yumuşak başlı ve edilgen olmadığı gibi bir hanımefendi de değildir. Aksine, Catherine'in neşesinde –ve bu Coleridge'ci kelime durumu yeterince kuvvetli bir biçimde ifade etmemektedir– Milton'ın Havva'sının hissetmesine asla izin verilmemiş bir nitelik bulunmaktadır: "Her zaman akan-şarkı söyleyen, gülen ve aynısını yapmayan herkesi de cezalandıran" bir dil ve "hazırcevap bir hal": Joseph'in dini beddualarını alay konusu yapan ve babasının en çok nefret ettiği işlere girişen" bir çocuk.

Ne kadar sapkın görünürse görünsün, Catherine açısından Heathcliff'in gelişiyle cennete dönüşen Uğultulu Tepeler, kadınlar için –her ne kadar Milton'ın kadın düşmanlığıyla yıldırılmış kızlarında rüyalarını süsleyen çok sayıdaki koşulu dile getirecek öngörülü cesaret seyrek olarak görülse de– en az Milton'ın cennetinin erkekleri için olduğu kadar, özgün bir fanteziyi barındırmaktadır. Tıpkı ataerkil kadın düşmanlığının önceki gücü gibi, tarihi sürecin, feminizmin bütünlük rüyasının gerçek sonuçlarının görüldüğü kimi anlar barındırdığı gerçeği ile bu sonuçların muhteşem olabileceği kadar zahmetli de olabileceği hakkındaki hüzünlü farkındalık Brontë'nin düşünmemizi dilediği bir noktadır. Yaşlı Mr. Earnshaw, bir doğumu taklit edercesine Heathcliff'i kalın paltosunun altında yaratırken, Catherine'in kırbacının çift anlamlı doğasını hemen fark eder: Catherine'e "Neredeyse Şeytan'dan gelmiş gibi karanlık olmasına rağmen bu hediyeyi Tanrı'dan almış olmalısın," demektedir. Yaşadığı duygu karmaşası sağlam temellere oturmaktadır: Heathcliff sayesinde güç kazanan Catherine, Joseph'in savunuculuğunu yaptığı bu taklide dayalı ataerkil dine karşı giderek artan bir isyankârlık içindedir ve bunun sonucunda da babasının disiplini sözkonusu olduğunda giderek daha da kayıtsız hale gelmektedir. İsyankâr enerjiyle doldukça, toplumsallık içinde oluşturulmuş otoriteye karşı meydan okuyuşun biçiminde şeytani bir tavırla "Tanrılar gibi" olmaktadır ve en sonunda uğursuz Cordelia gibi (yani tek bünyede toplanmış Cordelia, Goneril ve Regan gibi) ölüm döşeğindeki babası "Neden her zaman iyi bir kız olamıyorsun Cathy?" diye sorduğunda dürüst bir biçimde meydan okuyan "Sen neden her vakit iyi bir baba olamıyorsun, baba?" yanıtıyla adama son gülen ve sonra da

"uyuması" –yani ölmesi– için neredeyse düşmanca bir tavırla şarkı söyleyen de Catherine olur.

Başka bir deyişle, Catherine'in cenneti, Lockwood kadar centilmenliği temsil eden birisinin cehennem olarak adlandıracağı bir yerdir, çünkü burası Blake'in de gözlemlediği gibi birçok insanın "şeytani" bulacağı bir enerji –Los ve Şeytan'ın, sert, ham ve işlenmemiş varlığın yaşam enerjisi– yayan üstün ve inatçı bir kadın ile ilişkilidir. Ancak Catherine'in babasının kızına sunduğu "Tanrı armağanında" algıladığı muğlaklık, aynı zamanda ilk iki ziyaretinde Lockwood'un Uğultulu Tepeler'de bulduğu özünde cehenneme ait niteliklerin –özellikle "nefret" (yani meydan okuma) ve "şiddet" (yani enerji)– bile adama Catherine'in cenneti andıran çocukluğunun Uğultulu Tepeler'ini niteleyen özellikler gibi göründüğü gerçeğinde tecelli eder. Ancak Catherine açısından, nefret olarak gözüken meydan okumayı mümkün kılan sevgiyken (Heathcliff ile bir olması), şiddet gibi gözüken enerji de bölünmemiş bir benliğin huzuru (tamamlanmışlık/bütünlük) tarafından sağlanmıştır.

Yine de, Milton'ın cenneti gibi, onun bu kişisel cenneti de kızın "cehennem" olarak tanımlayacağı tehditlerle kuşatılmıştır. Örneğin, içinde bir yerde babasının ölümünün onun cenneti andıran ufkunun üzerindeki tek bulut olan şüpheli ataerkil boyunduruğun yarattığı gerilimi hafifleteceğini ummuş ise, Catherine böyle düşünerek hata etmiştir. Çünkü paradoksal biçimde, yaşlı Earnshaw'un ölümü beraberinde Catherine'in cennetsi "yarı yabani, dayanıklı ve özgür" çocukluğunun sonunu getirmiştir. Bu ölüm aynı zamanda beraberinde, bir vakit androjen bir çocuk olarak varlık göstermiş Catherine'e ilk kez "tek başına" yatma zorunluluğunun olduğu bölünmüş bir dünya da getirmiştir. Ve en önemlisi de ataerkil kanunlar çerçevesinde ilk doğan erkek çocuk olan Hindley'ye tahta oturma ayrıcalığını getirmiş ve böylelikle de romana Catherine (ve Heathcliff'in) düşüşünün ve bunu takiben de çöküşünün yaklaşık sonuçlarını sunan yeni babayı da sunmuş olmuştur.

C.P. Sanger'ın eksiksiz hesaplanmış kronolojisine göre Catherine'in geçici bir süre kalabildiği çocukluğuna dair dünyevi cennet altı yıl sürmüştür; ancak bu dönemi Nelly'nin aktarması yalnızca on beş dakikasını alır. Milton'ın da bildiği üzere bu masumiyete dayalı tarihi özetlemek kolaydır. Mutlulukta umutsuz-

luğun çeşitliliği bulunmadığı için düşmemiş olmak statik olmak anlamına gelirken, düşmek de zaman sürecine girmek anlamına gelmektedir. Bunun sonucunda Nelly'nin Catherine'in düşüşüyle ilgili aktarımı, öncesindeki altı seneyi de anlatmış olmasına rağmen, en az birkaç saat sürer. Ve o bu süreci –düşme sürecini– betimlerken söze, babasının iktidar ve pozisyonunun aşikâr nedenlerle kendisine intikal etmiş olmasıyla ilişkili olan Hindley'nin evliliği ile başlar.

Hindley'nin evliliğinin Catherine'i bu erken dönem cennetinden çıkmasına neden olması tuhaftır, çünkü bu evlilik, dört sene önce gerçekleşmiş olan Mr. Earnshaw'un ölümünden bu yana ilk kez Tepeler'deki küçük aile çemberine yetişkin bir kadının girmesine neden olmuştur ve geleneksel (ve hatta feminist) bilgeliğe uygun düşeceği üzere Catherine'in, özellikle de ergenlik eşiğinde olduğu bu dönemde, kendisiyle ilgilenecek bir anne figürüne gereksinimi vardır. Ancak tam da kendisi ve Heathcliff on iki yaşında ve büyümekte oldukları için kızın başına gelebilecek en kötü şey Frances'in aralarına katılması olmuştur. Çünkü Nelly'nin anlatısının işaret ettiği üzere, Frances örnek teşkil eden bir hanımefendidir ve nevi şahsına münhasır cennetinde güven içerisinde bir münzevi gibi yaşamış olan Catherine'in yüz yüze gelme olasılığının –tıpkı düşüş zamanından önce konuşabilen bir yılanla karşı karşıya kalma olasılığı son derece düşük olan Havva gibi– düşük olduğu başka bir türe ait bir varlıktır.

Elbette Frances bir yılan değildir. Aksine hafif adımları ve canlı görünümüyle, daha çok geç on sekizinci yüzyılın Viktoryen meleğine benzemektedir ve Hindley üzerindeki etkisi de hem onu zapt etmek hem de daha ruhani kılmak olmuştur. Nelly bu dönemde haliyle Hindley ile ilgili tespitte bulunurken "Her şeyden kaçınır hale gelmiş, solmuştu. Hem oldukça farklı giyinip konuşuyordu," demektedir; öyle ki bir odayı oturma odasına dönüştürmeyi bile teklif eder. Bu Uğultulu Tepeler'in hiçbir vakit sahip olmadığı bir konfordur. Gerçekten de Hindley kültürlü bir adama dönüşmüştür ve böylelikle sahip olduğu hanımefendi gelinle birlikte çocukken kalbinin arzusu olan metaforik kemana ulaşmış olur.

Hindley'nin kemanı ile Catherine'in kamçısının bir arada var olamayacakları su götürmez bir gerçektir. Elbette, kemanın erkenden kırılmış olması böyle bir sorunun varlığına işaret etmektedir

ve belki de kemanın intikamı açısından Catherine ve Heathcliff'i bekleyen sorunları düşünmekte anlamsız olmayacaktır. Ancak bu düşünce üzerinde yoğunlaşmadan da Hindley'nin melek/kemanının artık kültürün "cennetsi" alanı olarak takdim edilen unsurun sorunlu bir temsiliyeti olduğunu görmemiz mümkündür. Bir kere, bir hanımefendiye yaraşır tatlılık yüzeyseldir. Leo Bersani, Tepeler'deki çocuklar ile Çiftlik'teki çocuklar arasındaki farkın "saldırgan derecede bencil çocuklar" ile "ağlamaklı derecede bencil çocuklar" arasındaki fark olduğunu vurgulamaktadır. Eğer durum buysa, Frances, Çiftlik'teki çocukların varlığını önden haber vermektedir –terbiye ve kültürün çocukları. Ne de olsa kızın [Catherine'e karşı] sevgisi bu duygudan kısa sürede yorulmasına [ve] huysuzlanmasına neden olur ve bu noktada da artık bir centilmen gibi davranan Hindley, evin yeni *pater familias*'ı[128] olmasının kendisini yüreklendirdiği ölçüde bir tirana dönüşür. Başka şeylerin yanı sıra bu zorba yönetim, öncesinde hiyerarşi karşıtı olan Tepeler'e Blake'in Urizen'e özgü kutsal düzen olarak adlandıracağı bir düzeni yürürlüğe koyma çabasını içermektedir. İki hizmetkâr Nelly ve Joseph'in yerlerini bilmeleri gerektiğine hüküm verir –ve bu yer evin arka tarafındaki "mutfaktır." Heathcliff de toplumsal anlamda hiçbir önem taşımadığı için, kültür alanından bütünüyle sürgün edilmelidir: Bir diğer deyişle, "Papaz yardımcısının talimatlarından" yoksun bırakılarak "tarlalara" sürülmelidir.

Ancak Frances'in huysuz ve çabuk öfkelenir hali, sadece hanımefendi gibi davranışlarının Catherine'in masumiyet yüklü çocukluk dünyasına karşıt olmasının bir işareti olmakla kalmayıp, on iki yaşındaki kızın mutlaka algılamış olacağı üzere, aynı zamanda da bir hanımefendi olmanın hasta olmakla aynı anlama geldiğinin de işaretidir. Nelly'nin üstü kapalı bir biçimde ifade ettiği üzere, Frances verem hastasıdır ve ölümle ilgili herhangi bir cümle bile, sanki içinde bir yerde lanetlenmiş olduğunu biliyormuşçasına ya da halihazırda yarı yarıya bir hayalete dönüşmüşçesine "bir nebze ahmakça" davranmasına neden olmaktadır. Frances gerçekten de yarı hayalettir. Bir metafor olarak verem, sonunda Catherine'i de öldürecek olan toplumsal "tüketimin" ileri düzeydeki belirtilerinden bir tanesidir. Böylelikle bu zayıf ve ahmak gelin, kendisinden daha genç olan kızın kendisinin de

[128] (Lat.) *Aile reisi.* (ç.n.)

ileride dönüşeceği şeyi yansıtmakta bir tür önsezi ya da hayalet işlevi görmektedir.

Ancak elbette toplumsal bir hastalık olan hanımefendilik, refakatçisi ahmaklık ya da delilikle birlikte on iki yaşındaki Catherine için Frances'te cisim bulan tehditlerden sadece bir tanesidir. Belki yüzleşmesi daha zor olduğu için ilkinden daha da uğursuz olan bir diğeri ise Catherine'in bir anneye –Havva'nın ya da Mary Shelley'nin canavarının bir anneye gereksinim duyduğu manada– gereksinim duyabilecek olmasına rağmen Frances'in kız için iyi bir anne işlevi taşımadığı ve taşıyamayacağı gerçeğiyle ilişkilidir. Earnshaw'lar özgün halleri ile karanlık olmalarına rağmen, masalların kökensel "gerçek" ebeveynleri gibi (ergenlik öncesi çocukların gözünde çoğu ebeveynin olduğu gibi) mitlere özgü bir biçimde muhteşemdirler. Diğer taraftan yeni Earnshaw'lar –Hindley ve Frances– masallardaki üvey anne ve babalar kadar baskıcı olmalarına rağmen sıkıntı uyandıracak derecede gerçektirler. Ancak, ikilinin bir biçimde üvey anne ve baba olduklarını söylemek, onların Catherine'e, dönüşmüş ya da yabancı ebeveynler gibi gözüktüklerini ifade etmektir ve bu, kızın kendi vizyonunun bir işlevi olduğu kadar önceki çiftin davranışıyla ilgili de bir işlev olduğu için, Catherine'in ergenliğe girişiyle meydana gelen değişikliklerle bir alakası olduğunu düşünmek durumunda kalırız.

Çocuklar ergenlik dönemine girdiklerinde anne ve babalar neden üvey ebeveynler gibi algılanırlar? Masallardaki ebeveynlerin her yerde hazır bulunarak ergenliğe dair krizlerle başa çıkmaları bu fenomenin derin olduğu kadar yaygın olduğunu da göstermektedir. Buna getirebileceğimiz bir açıklama –ve Catherine Earnshaw'un deneyimi için geçerliliği olan açıklama da budur– çocuğun ebeveynlerinin cinsel varlıklar olduklarının farkında olacak kadar büyüdüğü yaşta, anne ve babanın daha şiddet yüklü ve belki de (Hindley ve Frances'in durumunda olduğu gibi) kendi "özgün" benliklerinin daha genç bir hali gibi göründükleri açıklamasıdır. Kesin olan bir şey varsa o da, en az kendi cinsellikleri kadar çocuğun cinsel uyanışının da onları rahatsız etmesi nedeniyle eskisine oranla daha tehditkâr davranıyor olmalarının, bunu anlamış olan çocuğu rahatsız etmesidir. Böylelikle, Nelly hikâyesini anlatmaya başlamadan Lockwood'un okuduğu Catherine'in günlüğünde kayıtlı olan bu önemli bölüm sadece Joseph'in dindar baskılarıyla değil, aynı zamanda bu püriten saldırıların nedeniyle

de ilgilidir: "Hindley ve eşi sürekli öpüşüp saçma sapan konuşarak alt katta konforlu bir ateşin karşısında oturup keyif yapsınlar diye" kızın ve Heathcliff'in tavan arasında titremek zorunda kalması "utanmamız gereken ahmakça bir palavradır." Catherine'in savunmacı olmasında anlaşılmayacak bir taraf bulunmamaktadır. O (ve Heathcliff) kızın "üvey ebeveynlerinin" kestikleri faturalardan da cilveleşmelerinden de rahatsız olmuşlardır, çünkü belki de ilk kez Catherine bir dakika sonra Hindley'nin "yuvadaki cennet" dediği şeyin cinsel doğasını ve –bundan daha da kötüsü –sözkonusu doğanın kendisi ile alakasını kavramıştır.

Joseph'in "minnet duydukları Nick'in gelip onları alacağını" resmen bildirdiği mutfağa savrulmuş haldeki Catherine ve Heathcliff'in her ikisi de "kendilerine farklı bir köşe bulup adamın gelmesini beklemeye başlarlar." Catherine ve Heathcliff –yani, Catherine ve Catherine, ya da Catherine ve kırbacı– çoktan birbirlerinden ayrılmak zorunda kalmışlardır ve bu sadece zamanın *machina*'sının ürettiği *deus*'un kendisi olan zorba Hindley nedeniyle değil, Catherine'in püriten ve ataerkil bir toplumda bu fenomene eşlik eden tüm korkularıyla birlikte kendi cinselliğinin ortaya çıkışı nedeniyle de meydana gelmiştir. Ve huysuz Frances, bir toplumsal hastalık olan hanımefendiliği somut hale getirmiş olmasının yanı sıra cinselliğin korku dolu ve anlamsız sonuçlarını da kendi bünyesinde taşımaktadır. Önünde sonunda, önceki hayalet halinin ve aptallığının da tahmin etmemizi mümkün kıldığı üzere, yuvasına dair kutsal ve ahmakça palavraları, ölümüne neden olur. Cinselliğinin yıkım gücü küçük ama kötücül ve adaletsiz eylemleriyle de ilişkili olarak ima edilmektedir –keyfi bir biçimde Heathcliff'in saçını çekmek gibi– ama Mary Shelley ve Milton'ın da üzerine kafa yordukları seks-ölüm denklemi, Frances ve Hindley'nin oğulları Hareton doğduğu zaman yüzeye çıkacaktır. Doğumun gerçekleştiği günlerde, *Uğultulu Tepeler*'de bir tür tıbbi Yunan korosu gibi işlev gören asık suratlı Doktor Kenneth, Hindley'yi önlerindeki kışın büyük olasılıkla Frances'in "sonunu hazırlayacağından" haberdar eder.

Ancak büyük olasılıkla Catherine için öldürücü fail, kış değil sekstir, çünkü o kendi dünyasıyla ilgili kadınlara aktarılan "Doğum yoluyla acılarını kat be kat arttıracağım" türünde Miltoncı vasiyetlerin içeriğini öğrenmeye başlamıştır ve Ölüm'ü doğurmakta olan Günah'ın annelik imgesi de bu noktayı kuvvetlendirmekte-

dir. Bu nedenle de, Frances'in çöküş ve ölümünün Catherine'in düşüşüne eşlik etmesi metafiziksel bağlamda uygun düşmektedir. Ve aynı zamanda da Frances'in kaderinin Catherine'in cinselliğe düşüşünün takip edeceği felaketleri önceden haber veriyor olması da, Havva'nın düşüşünün Ölüm ve Günah'ın dünyada belirmelerini takip etmesi gibi dramatik bağlamda uygundur. Frances'in ölümünün bir tesadüf sonucu Hareton'ı –Earnshaw klanının aşılanmış en iyi filizi– üretmesi de tüm bu kurguyu perçinlemektedir. Önünde sonunda Hareton, "utanç duygusundan yoksun küçük oğlanlardan meydana gelmiş bir kalabalığın etrafında toplandığı" ismi, ana giriş kapısının üzerine yazmakta olan orijinal patriarkın yeniden dirilmiş halidir. Böylelikle, oğlanın doğumu, tarihi olduğu kadar psikolojik çöküşü ve geçici bir süre için onu Uğultulu Tepeler'deki "haklı" yerinden uzak tutmuş olan şeytani dişi prensibin düşüşünü de imlemektedir.

Ancak Catherine'in düşüşü, ataerkil bir gelecekle ilişkili olmasının yanı sıra ataerkil bir geçmiş ve şimdiden kaynaklanmaktadır. Bu durumda kızın sorununun –yeterince şiddetli bir biçimde– Thrushcross Çiftliği'nde gerçekten düşmesi ve bir tür bekçi/tanrı olan erkek bir buldok tarafından ısırılmasıyla başlamış olması önemlidir. Her ne kadar çoğu okur bu noktayı atlasa da, Catherine on iki yaşındayken çiftliğe gitmemiştir. Aksine, Çiftlik onu ele geçirir ve bunu da "hızlıca yapar." Bu metaforik eylem de *Uğultulu Tepeler*'in temsil ettiği psiko-seksüel *rites de passage*'ın[129] karışık ve önlenemez doğasına –tıpkı (Thrushcross Çiftliği'nin sembolik temsilcisi olan) yırtıcı derecede maskülen buldok/köpeğin, değişimli olarak "Madam" ya da "Jüpiter" diye çağırılan ve Tepeler'de hüküm süren korkunç dişi tanrıça ile tezat oluşturması gibi– vurgu yapmaktadır.

Gerçekçi konuşacak olursak, Catherine ve Heathcliff, Thrushcross Çiftliği'nin bulunduğu yöne, sadece Joseph'in onlara çektirdiği ikiyüzlü dindarlık işkencelerinden değil, aynı zamanda ve daha da acil bir biçimde Hindley'nin romantik cennetinin rahatsız edici bir biçimde empoze ettiği cinsel farkındalıktan da kaçmak için kendi istekleriyle çekilmişlerdir. Ancak ne cinsellikten ne de sonuçlarından kaçınmak mümkündür ve çocuklar ne kadar uzağa doğru koşarlarsa koşsunlar, kaçınmak istedikleri kadere o kadar

[129] (Fr.) *Erginlenme.* (ç.n.)

yaklaşmış olurlar. "Hiç durmadan Tepeler'in zirvesinden parka kadar" yarışarak, Hindley'nin (kendi cennetlerini yavaş yavaş cehenneme döndüren) cennetinden düşüp en başında güvenilir bir biçimde cenneti andıran, "ışık, yumuşaklık ve renkle dopdolu, kıpkırmızı halıyla kaplanmış ve altın rengi bordürle süslenmiş saf beyaz tavanının ortasında bir sürü kristal tanesinin gümüş zincirlerle aşağı doğru sarktığı, ince mumların ışıldadığı görkemli bir yerin" sınırlarına ulaşırlar. Camdan içeriye bakan bu iki kimsesiz, eğer böyle bir odanın içinde olsalar "kendilerini cennette sanacaklarını!" söylerler. En azından dışarıdan Linton'ların zarif limanı, cenneti andıran bir görüntü çizmektedir. Ancak çocuklar bir kez bu evin Urizen'e özgü iç dünyasını deneyimlediklerinde, bu cennetin onların terimleriyle cehennem olduğunu anlarlar.

Bu cennette onları karşılayan ilk temsilci, cennetten gelme bir köpekmiş gibi poz verirken, esasen bir cehennem zebanisinden ibaret buldok Skulker olduğu için, bu totemvari hayvanın Catherine'de açtığı yara sembolik bağlamında en az kızın Uğultulu Tepeler'den Thrushcross Çiftliği'ne zorunlu geçişi kadar anlamlıdır. "Vahşi çocuk" masumiyetine vurgu yapan çıplak ayaklı Catherine, coşkulu her çocuktan bekleneceği üzere son derece savunmasızdır. Catherine "köpekten kurtarıldığında, Skulker devasa, mor dili ağzından dışarı sarkmış biçimde durmakta ve sarkık dudaklarından da kanlı bir salya akmaktadır." Edgar Linton, "Bak, ayağı nasıl da kanıyor," diye bağırırken annesi de endişeyle "Hayatının sonuna kadar topal kalabilir," diyerek Catherine'in yarası hakkında yorumda bulunur. Elbette böyle bir kanamanın, özellikle de ergen bir kızda meydana geldiğinde, kimi cinsel çağrışımları bulunmaktadır. Dahası, edebiyatta ayakta meydana gelen sakatlanmalar eşit derecede önemlidir. Çünkü bunlar, Oedipus, Akhilleus ve Balıkçı Kral'ın öykülerinde olduğu gibi, hemen her vakit sembolik anlamda iğdiş edilmeye işaret etmektedirler. Bunun yanında, Skulker'ın bu saldırıyı gerçekleştirmesini mümkün kılan fiziksel donanım da –devasa mor bir dil ve sarkık dudaklar– kulağa fazlasıyla fallik gelmektedir. Bu durumda, Freud'cu çerçevede, bu kısa ama şiddet yüklü bölüme ait betimleme, Catherine'in aynı anda erişkin kadın cinselliğine teslim edilerek iğdiş edilmesinin ipucunu da vermektedir.

Bir kız aynı anda nasıl "hem kadın olup" hem de iğdiş edilir (yani cinsiyetsiz bırakılır)? Bu sorunun beraberinde getirdiği var-

sayımların ne derece Freud'cu bir ikonografiye sahip olduğunu göz önünde bulundurduğumuzda, soruya içkin bir samimiyetsizliğin varlığından şüphe duymaya başlarız. Dahası, bu samimiyetsizlik yalnızca Freud'cu kuramın terimleri açısından değil, aynı zamanda feminist kuramın terimleri açısından da geçerlidir. Çünkü hem Elizabeth Janeway hem de Juliet Mitchell'ın gözlemlediği üzere, kadınlık –penise karşı duyulan kıskançlığı ima etmesiyle– iğdiş edilmek ile aynı anlama gelmektedir. Janeway, Freud'un önemli kuramlarından biri olan "Kadın Cinselliği" üzerine yorumda bulunurken "Hiçbir kadın penisten yoksun bırakılmamıştır, her şeyden önce onun bir penisi yoktur," demektedir.

Ancak o, erkeklerin keyfini sürdüğü bir şeyden daha mahrum bırakılmıştır. Bu şeyin adını açıklıkla koyalım: özerklik, özgürlük ve kişinin kendi kaderi üzerinde denetim kurmasını mümkün kılan güç. Yanlış bir yorumlama sonucunda Freud, kadının erken organından yoksun bırakıldığında ısrar ederek kendisinin açıkça farkında olduğu başka ve gerçek bir yoksunluğa işaret etmektedir. Elbette Freud'un döneminde ikincil kadın karşısında erkek cinsinin keyfini sürdüğü avantajlar günümüzde olduğundan çok daha fazlaydı ve bunlar büyük ölçüde de aşikâr ve kaçınılmaz olarak algılanmaktaydılar. Kadınlar, aşikâr toplumsal hadımlar olarak görülmekte ve başarılı insanlar olarak potansiyellerinin sakatlanmış olması da fiziksel yaralar ile oldukça büyük bir benzerlik taşımaktaydı.

Ancak eğer bu koşullar Freud'un gününde geçerli idiyse, Emily Brontë'nin döneminde çok daha geçerliydiler. Ve Catherine Earnshaw'un bir anlamda "toplumsal hadıma" dönüşecek ve "yaşamı boyunca topal kalacak" olması da Thrushcross Çiftliği'nde gördüğü muamele ile –ve ikinci benliği Heathcliff'in gördüğü muamele ile de– doğrulanmaktadır. Catherine'in "genç bir hanımefendi" olduğunu varsayan tüm Linton sakinleri, yaralı (ama yine de sağlıklı) kızın üzerine titremekte ve sanki iş göremeyecek derecede hastaymış gibi davranmaktadırlar. Gerçekten de kızı Catherine'in hiç bilmediği, yabancı zengin yemekleriyle –kendi sofralarından şarap ve kekler– besleyerek, ayaklarını yıkayarak, saçını tarayarak, "koca terlikler" giydirerek ve bir bebekmiş gibi oradan oraya taşıyarak sanki bir tür uğursuz erginlenme töreni gerçekleştiriyor gibidirler. Bu, Persephone'den Pamuk Prenses'e kadar pek çok mit öğesi kadın kahramanı geleneksel anlamda

zayıf düşürmüş türde bir törendir. Dahası, Linton'lar Heathcliff'i "küçük bir Hintli, Amerikalı ya da İspanyol serseri" olduğu için salonlarından kovarlar; böylelikle de Catherine'i kendisinin en güçlü ve gerekli "benliği" olarak tanımladığı âşığı/ağabeyi Heathcliff'ten ayırmış olurlar. Artık beş hafta süresince Çiftlik'in kutsal asaletinin insafına kalmış bir halde yaşayacaktır.

Thrushcross Çiftliği'nin asil ya da yüksek kültüre ait bir yerleşke olduğunu ve bu nedenle de "Cennet'i andıran" bir yer olduğunu söylemek, elbette burarın Uğultulu Tepeler'in tam tersi bir nitelikte olduğunu söylemek anlamına gelecektir. Ve iki ev, sanki her biri kendi varlığını dayatmak adına diğerinin varlığını inkâr ediyormuşçasına hemen her açıdan birbirinin tam zıddı nitelikler barındırmaktadır. Milton ve Blake gibi, Emily Brontë de zıt kutuplar aracılığı ile düşünmektedir. Böylelikle, Uğultulu Tepeler devasa merkezi bir fırının etrafına kurulmuş salonsuz muazzam bir oda, Los'un ateşini andıran kara bir enerjinin yanmakta olduğu bir ocak iken, Thrushcross Çiftliği'nin ısısı değil, yaydığı ışık nedeni ile dikkate değer salonu, "altın bordürle çevrelenmiş saf beyaz tavanı" ve Milton'ın "Egemen Yaşamsal Işığı'nın" aydınlattığı Doğru Aklın Cenneti'ni taklit eden bir avizenin ortasında bulunan "kristal parçaların aşağı doğru su gibi aktığı" bir yerdir. Ve Lévi-Strauss'un bakış açısına göre Uğultulu Tepeler çıplak ya da "ham" olmaya yakınken –yerde halı yoktur, sakinleri neredeyse okuma yazma bilmez haldedir ve hatta raflardaki et bile incelemeye değerdir– Thrushcross Çiftliği giyinik ve "iyi pişmiştir": Yere kırmızı bir halı serilmiştir, edebi olan her şey ile iç içedir ve kek, çay, şarapla beslenen bir evdir. Bu durumda, buradan çıkartabileceğimiz sonuç av köpekleri ve avcılarıyla Uğultulu Tepeler'in işlevsel olduğu yerde, Thrushcross Çiftliği (buldoklar tarafından korunmasına rağmen) daha dekoratif, estetik ve eşitlikçi olması nedeni ile süs köpeklerine ve hanımlara ait bir yuva gibi görünmekte olduğudur. Ve son olarak, Uğultulu Tepeler, yalın işlevsel hamlığıyla Havva ve Şeytan'ın isteği yönünde özünde hiyerarşi karşıtı ve eşitlikçiyken, Thrushcross Çiftliği Batı kültürünün geleneksel olarak Cennet Hükmü olarak önerdiği hiyerarşik varlık zincirini yeniden üretmektedir.

Tüm bu nedenlerle, kırbaç görevi gören Heathcliff ile birlikte Catherine Earnshaw'un Uğultulu Tepeler'de sahip olduğu şey, Emily Dickinson'ın "Rütbesi yalınayak" kelimeleri ile ta-

nımlayacağı niteliktedir. Ancak Thrushcross Çiftliği'nde önce kocaman, hareket kabiliyetini kısıtlayıcı terlikler giydirilmiş ve sonra da yürüyebilmek için "iki eliyle yukarıya doğru kaldırmak zorunda kaldığı uzun etekli elbiselere" bürünmüş haliyle, yine Emily Dickinson'ın kelimeleriyle "Bastırdığı korkuyu dağıtacağı için/Peçesini kaldırmaya cüret edemeyecek bir hanım" gibi görünmektedir. Ne de olsa Uğultulu Tepeler ile karşılaştırıldığında Thrushcross Çiftliği gizliliğin ve içtenliksizliğin evidir. İleride de göreceğimiz gibi, yansımaların sahiplerinden, ruhların bedenlerinden ayrılışı gibi her şeyin bölündüğü; böylelikle de endişeli bir hanımın "Peçesinin arkasından baktığı/Dilerken inkâr da ettiği/ hiçbir bakış açısı olmasın diye/Tüm dileklerini feshettiği/O imgenin tatmin ettiği" bir yerdir. Ve Catherine Earnshaw'un "kimseyi aldatma niyeti olmamasına rağmen ikiz bir benlik edinmeyi" öğrendiği yer de burası olacaktır.

Esasen o ölümcül beş hafta süresince Catherine Earnshaw için Thrushcross Çiftliği, Brontë'nin ironik bir biçimde yaşamın çift anlamlı okulları adını verdiği ergen Gondal'ların hapsedildiği türde bir eğitim kurumu olagelir. Ancak o burada, A.G.A. ve tertibi gibi güçlü bir ulusu yönetmeyi öğrenmekten çok kendini yönetmeyi öğrenmek zorundadır; ya da ağabeyi ve Linton'ların Catherine için verdikleri hüküm bu yöndedir. Kendi dürtülerini bastırmayı ve enerjisini de "aklın" demir korseleriyle çevrelemeyi öğrenmesi gerekmektedir. Catherine, kadınlığın terbiyeli "cennetine" düşmüş olması nedeniyle bir hanımefendi olmak zorundadır. Ve tıpkı Thrushcross Çiftliği'nin dünyasına girişinin zorla ve şiddetli bir biçimde gerçekleşmiş olması gibi kendisini bu dünyaya uygun hale getirmek zorunda kaldığı süreç de şiddet ve acı içerecektir. Bu duygusallıktan uzak eğitim de neredeyse bir sadist kadar keskin gözlem gücüne sahip ve bir o kadar da hünerli bir gözlemci tarafından kaydedilmiştir. Ne de olsa genç Gondal'lar da eğitim kurumlarında zor bir dönemden geçmişlerdir; Altın Yönetim günlerinden bütünüyle farklı olarak okul günleri yaşça daha büyüklerin onları teslimiyet ve öz-bilgi için aç bıraktıkları zindan ve işkence hücrelerinde geçmektedir.

Eğitimin Emily Brontë için hemen her vakit korku uyandırıcı, hatta acı verici olmuş olması Brontë'lerin ruhban sınıfına ait kimselerin kızları için kurulmuş okulda ve başka yerlerde edindikleri travmatik deneyimleri yansıtıyor olabilir. Ancak daha genel bir

bakış açısıyla bu aynı zamanda, on dokuzuncu yüzyılın tüm genç hanımlarını nasıl bir baskı aracılığıyla eğittiğini de yansıtıyor olabilir: Bu, diğerlerine göre daha yaşam dolu genç kızlar –Catherine Earnshaw ya da Catherine Morland gibiler– tıpkı Kafka'nın ceza kolonisinin yerlileri gibi, ataerkilliğin ahlak ve düsturlarının bedenlerine işlenmekte olduğunu iyice hissedene kadar, kızlar sırtlarını dik tutsunlar diye kayışlarla arkalık bağlayarak ve didaktik iğne işleri üzerine saatlerce çalışmaya zorlayarak verilen bir eğitimdir. Burada Catherine Morland'dan söz etmek asıl konudan uzaklaşmak anlamına gelmeyecektir. Gördüğümüz üzere, Austen parodi dışında, kadın kahramanını gotik/Gondal'lı bir işkenceye maruz bırakmamıştır. Yine de Austen'ın parodisi bile, A.G.A. ile benzer bir biçimde, Catherine Morland gibi bir kız için okul yaşantısının neredeyse içgüdüsel bir korkuya neden olduğunu ima etmektedir. Catherine, "cenneti andıran" Northanger Manastırı'nın bir hapishane hücresinin üstünü örtüyor olabileceğinden şüphe duyar. Bu fikri geliştirmesinde (Henry Tilney'nin aksine) okuduğu kadın aşk romanlarının kendi yaşamının üstü örtülmüş tarihçesinden başka bir şey olmadığını hissetmesi rol oynamıştır.

Catherine Earnshaw'un içinde bulunduğu koşullar göz önünde bulundurulduğunda, bu değişim Gondal şiirlerinde ya da *Northanger Manastırı*'nda olduğundan çok daha incelikle bir biçimde meydana gelecektir. Çünkü Catherine'in barındırdığı çift anlam ve bir hanımefendiye yaraşır terbiyeyi içeren eğitim, gerçek bir çift kişilik yaratma süreciyle ve bölünmeyle işaretlenmiştir. Böylelikle, görünürde eğitilmekte olan Catherine olmasına rağmen –narin Isabella Linton'ın Heathcliff'i ilk gördüğü vakit verdiği korku yüklü tepkiyi tamamlamak istercesine– bir hapishane hücresinde sürgüne gönderilen Catherine'in isyankâr öteki-beni, kırbacı ve id'i Heathcliff'ten başkası değildir: "Korkunç yaratık! Kilere götürün onu." Heathcliff kilere değilse de tavan arasına kapatılır ve bundan daha da önemlisi Catherine alt katta "kazın kanadını nasıl keseceğiyle" ilgili sofra kurallarını öğrenirken oğlan tavan arasında aç bırakılmıştır. Ancak bundan daha da dikkat çekici olan Catherine'in de yemeğini yememesi ve masa örtüsünün altında hapsedilmiş oyun arkadaşı için gözyaşı dökmesidir. Catherine'in Thrushcross Çiftliği'nde aldığı yara Heathcliff'in sağlık ve gücüne metaforik anlamda ölümcül bir darbe vurmuştur. İleri bir tarihte Catherine'in Nelly'ye söylediği üzere,

genç kız için Heathcliff "benden daha çok bendir." Bu nedenle, oğlanın gerçek anlamda aç bırakılmış olması, Catherine'in, özünde daha tehlikeli olması nedeniyle daha da korkunç hale gelen ruhani açlığını sembolize etmektedir. Birbirinden ayrılmak zorunda kalmaları sonucunda önceden androjen bir nitelik barındıran Heathcliff-ve-Catherine, ataerkilliğin düzenlenmiş kuralları tarafından ele geçirilmişlerdir. Bunun gerçekleşmesinde Thrushcross Çiftliği'nin Linton'ları ile onların Tepeler'deki temsilcileri Hindley ve Frances bir arada hareket ederler.

Bu çerçeveye uygun olarak Frances'in, müstakbel patriark Hareton'ı doğurması ve hem romandaki hem de dünya üzerindeki bu acılı görevini/işlevini yerine getirdikten sonra da ölmesi aynı zamana denk gelmektedir. Catherine'in kendi benliğini inkâr etmek üzerine kurulu hanımefendilik eğitiminin, bir tür görev duygusuyla kendini inkâr etmesine neden olması ve bunun sonucunda da Edgar ile evlenmeye karar vermesi de aynı zamana rastlamaktadır. Catherine, Heathcliff için "benden daha çok bendir" dediği vakit genç kızın söylemek istediği, sürgüne gönderilmiş benliğini temsil eden bu isimsiz "çingenenin" bedeninin, kızın kendi varlığında koruyabildiğinden çok daha büyük bir parçayı barındırıyor olmasıdır: Heathcliff, tüm yoksunluğuna rağmen bütünlüklü ve kendinden emin gözükürken, Catherine artık bütünüyle Dickinson şiirinin betimlediği 'bir hanımefendiye yaraşır', dilekte bulunmaya ve inkâr etmeye dönük çelişkinin içinde boğulmuş durumdadır. Yine aynı nedenle Catherine'in pencere kenarına saplantılı bir biçimde kazıdığı ve Lockwood'un sonradan keşfettiği yazı da, bu kayıp ve geçiş dönemine rastlamaktadır. Bu yazı daha en başından bize Emily Brontë'nin kimlik mevzuuna verdiği merkezi önemi haber vermektedir: "Küçük ve büyük her tipte yazı karakteri aracılığıyla tekrarlanan bir isim –Catherine Earnshaw– kimi yerlerde Catherine Heathcliff olarak yazılmış ve kimi yerlerde de Catherine Linton ismi görülüyor." Bu durumda, bu tekrar edilen ve yenilenen ismin ışığında bakıldığında Catherine'in, Heathcliff'in "benden çok ben" olduğunu bilmesinde şaşılacak bir taraf bulunmamaktadır, çünkü ne de olsa oğlan tek bir isme sahipken kız o kadar çok isme sahiptir ki, bir anlamda, hiçbir isme sahip olmadığını bile söylemek mümkündür. *Bildungsroman*'ın erkeği için başarılı öz-keşif ve farkındalık nasıl nihai hedefse, Brontë'nin önerdiği endişeli öz-inkâr da kadın eğitiminin

nihai ürünüdür. Catherine'in ya da herhangi bir kızın öğrenmesi gereken ders, kendi ismini bilmediği ve bu nedenle de ne kim olduğunu ne de kaderinde kime dönüşmek olduğunu bilemeyecek olmasıdır.

Sık sık Catherine'in kimliğiyle ilgili duyduğu endişe ve belirsizliğinin ahlaki bir başarısızlığı temsil ettiği söylenegelmiştir. Bu Catherine'in karakterinde Edgar ile Heathcliff arasında seçim yapma becerisinden yoksun olmasıyla sonuçlanan ölümcül bir eksikliktir. Heathcliff'in sitem dolu bir biçimde yönelttiği "Neden kendi kalbine ihanet ettin, Cathy?" sorusu bu ahlaki eleştirinin Blakevari bir biçimini temsil etmektedir. Küçük gören bir tavır eşliğinde ifade edilen düşünce şudur: "Arzularını dizginleyenler böyle yaparlar, çünkü arzuları dizginlenebilecek kadar zayıftır." Diğer taraftan Leavis'çilerin daha kaba ve sağduyulu saldırısı –"olgunlaşmanın", istediğin her şeye aynı anda sahip olamayacağını bilecek kadar kuvvetli olmak anlamına geldiği– eleştirel fikrine dayanan, Mark Kinkead-Weeks'in "Çiftlikten Bakınca İşler Nasıl Görünüyor" adını verdiği bakış açısıdır. Ancak Catherine'in düşüşüyle bağlantılı olarak ahlaktan söz etmek –özellikle de Edgar ile evlenmek yönündeki kendini aldatarak verdiği karar bağlamında– anlamsız görünmektedir, çünkü ancak anlamlı seçimlerin var olduğu koşullarda ahlak, bu merkezdeki konuyla ile ilintili bir kavram haline gelebilir.

Şu âna kadar gördüğümüz üzere, Catherine anlamlı seçimler yapamamıştır. Ağabeyinin evlenmesi ile birlikte Uğultulu Tepeler'den Thrushcross Çiftliği'ne sürülmüş, Çiftlik tarafından ele geçirilmiş ve mantık, eğitim ve terbiye tarafından da hızlıca ve sımsıkı yakalanmıştır. Bu nedenle, genç Catherine halihazırda sergilediği davranıştan daha farklı davranabilecek durumda değildir. Edgar ile evlenmelidir, çünkü evlenebileceği başka birisi yoktur ve bir hanımefendi de evlenmek zorundadır. Gerçekten de Edgar'a olan sevgisi konusunda kendi kendini haklı çıkartmak istediği bir konuşmasında Catherine'in sarf ettiği "Onun ayağının altındaki toprağı, başının üstündeki havayı, dokunduğu her şeyi ve söylediği her kelimeyi seviyorum," cümleleri, genç hanımlar için uygun görülen edebi romantizmi ve içlerinde barındırdıkları tüm enerjiyi babalarının/sevgililerinin/kocalarının karizmasıyla özdeşleştiren iç bayıltıcı "dişiliği" aşılamakta aldığı eğitiminin ne kadar etkili olduğunu gösteren 'kibar romantik ifadenin' bir

parodisinden ibarettir. Edgar'ı ile neden evlenmek istediğini takiben gelen Heathcliff ile evlenmenin kendisini "küçük düşüreceği" yönündeki açıklaması da yine aynı eğitimin kaçınılmaz bir sonucudur; ne de olsa Catherine'in hanımefendiliğe düşüşüne eşlik eden, Heathcliff'in kadın güçsüzlüğüne eşit bir konuma indirgenmiş olmasıdır ve Catherine de kendisinden beklenen biçimde eğer kadın olmak küçük düşürücü ise bir kadın *gibi* olmanın bundan daha da küçük düşürücü olduğunu öğrenmiştir. Bu nedenle Milton'ın Havva'sında görmüş olduğumuz gibi 'çoktan düşmüş olma durumu' –her ne kadar Milton aksini ispat etmek için büyük çaba göstermiş olsa da– hiçbir anlamlı seçimi barındırmamaktadır; bu nedenle, Catherine'in de gerçek bir seçim yapma şansı bulunmamaktadır. Kültürün ataerkil doğası göz önünde bulundurulduğunda, kadınlar düşmek zorundadır –bir başka deyişle, düşmeye lanetlenmiş oldukları için çoktan düşmüş durumdadırlar.

Ancak, bu noktanın eşliğinde bakıldığında ahlaki sansür, romanın merkezi gerçeğini bir kez daha ifade etmenin ötesine geçmez. Heathcliff'in Blakevari serzenişi de, romanın ileriki bir bölümünde Catherine'in benliğinden bir parçanın tutku dolu bir ifade ile yönelttiği "Neden bu kadar değiştim?" sorusunda olduğu gibi, ahlaki değil de nedenbilimsel bir soru olmasını bir kenara bırakırsak, eşit derecede yüzeysel kalır. Ne de olsa Catherine'in kendisinin de algıladığı üzere toplumsal ve biyolojik güçler kıza karşı sert bir biçimde birleşmiştir. W.H. Auden'ın kelimeleriyle ifade edecek olursak "Viktoryen baba" olarak Tanrı, genç kızı, Catherine'in "Cennet" kendisinin ise "Cehennem" olarak gördüğü bu doğal cennetten dışarı fırlatmış ve kendi "Cennet" fikrinin içine tıkmıştır. Catherine bu yeni Cennet'te, Tepeler'e geri dönebilmek için durmaksızın ağlayacaktır. Son olarak Catherine'in Nelly ile yaptığı şüpheli, muğlak, "deli saçması" konuşma, genç kızın düşüşündeki hızı ve insafsızlığı yansıtır niteliktedir. "On iki yaşımdayken Tepeler'den koparıldım. O vakit Heathcliff bütünüyle bana aitti. Ve bir anda Thrushcross Çiftliği'nin hanımı ve bir yabancının eşi Mrs. Linton'a dönüştüm. O güne kadar benim dünyam dediğim yerden sürgün edilmiş, toplum dışı bırakılmış bir insanım. Böyle farz ediyorum." *Uğultulu Tepeler*'deki psiko-dramatik eylem örgüsü bağlamında, Catherine'in burada kullandığı "farz ediyorum" ifadesinin retorik bir strateji olduğunu söylemek mümkündür; ne de olsa konuşmasının kalan kısmı bütünüyle

gerçekleri yansıtmaktadır ve kızın daha sonraki hareketlerini iyi ve kötünün ötesinde bir yerde konumlandırmasının yanı sıra yine Blakevari biçimde geleneksel terimleri tersine çevirerek deliliğinin de aslında akıl sağlığı anlamına gelebileceğini göstermektedir.

Catherine Earnshaw'un çöküşünü, Catherine Earnshaw Linton'ın düşüşü takip eder. Yavaş başlayan bu düşüş, Brontë'nin kendi tükenişine benzer biçimde giderek ivme kazanan, hasta edici ve ölümcül bir yol takip edecektir. Ve bedenin ölüme doğru uzun yönlenişi de, ruhun geri döndürülemez ölümüyle başlamış gibi gözükmektedir –yani, Catherine'in Edgar'ın teklifini kaderci bir tavır ile kabul etmesi ve bunun sonucunda da "Thrushcross Çiftliği'nin hanımı Mrs. Linton" rolüne kendi kendini hapsetmesiyle. Elbette, Heathcliff'in kendi kendini Tepeler'den sürgün etmesine ve bunun sonucunda da Catherine'in fiziksel bölünmesine neden olan karar, genç kızın bu kararını Nelly'ye bildirmesi ve Heathcliff'in de bu konuşmaya kulak misafiri olması sonucunda meydana gelmiştir. Catherine'in hasta düşmesi de, gerçek benliğinin yola çıkmış olmasına verdiği tepkidir. Bu da hem çöküşünün başlangıcına hem de ölümle sonlanacak geleceğine işaret etmektedir. Bu nedenle Heathcliff ayrıldıktan bir gün sonra Catherine'in Nelly'e söyledikleri hem sembolik hem de dramatik anlamda içinde bulunduğu duruma uygun düşmektedir. "Pencereyi kapat Nelly, açlıktan ölüyorum!" Dorothy van Ghent'in gösterdiği üzere, *Uğultulu Tepeler*'deki pencereler, aralık bırakıldığında huzur bozucu 'Öteki'nin' içeri sızabileceği ya da saygın olma düşüncesinin açık bir yaradan akan kan gibi dışarı sızabileceği, yeni olanak ve alanlara açılan aralıkları temsil etmektedir. Ne de olsa Lockwood da Catherine'in saplantılı bir biçimde kazıdığı farklı farklı isimlerini pencere pervazının üzerinde görmüştür. Öyle görünmektedir ki Catherine hangi benliğini camdan içeriye almak istediğine ya da pencere kenarındaki çamların dallardan aşağıya inerek kendi kaçışını mümkün kıldıktan sonra hangi yöne uçmak istediğine karar vermeye çalışmıştır. Dahası, Catherine Linton'ın soğuk parmağını korkmuş ziyaretçiye doğru uzattığı pencere de aynı penceredir. Ve yine Catherine'in Nelly'ye bir "çılgınlık" anında "bozkırdan gelen" rüzgârı içine çekebilmek için 'aç' diyerek yalvardığı pencere de Çiftlik'teki pencerelerden bir tanesidir. Catherine "Camı sonuna kadar aç, kilidi aç, hadi!" diye bağırmaktadır. Bununla birlikte kendi ölümünün gelmek üzere olduğunu

tahmin etmekte ve gerçek evi olan bozkıra doğru yapacağı yolculuğa hazır görünmektedir (Nelly bilge bir biçimde "Pencere kafesindeki açıklık konusunda ona güvenemezdim," demektedir). Ancak kendi bedeninin, evliliğinin, benliğinin ve yaşamının "bu paramparça olmuş hapishanesinden" kaçmak yönündeki genel isteğini bir kenara bırakırsak, Catherine'in pencereyi açmak yönünde duyduğu bu istek, üç sene önce aynı pencereyi kapatmayı ve böylelikle de, Çiftlik'teki eğitiminin bir parçası olarak ikizi Heathcliff'e de empoze edilmiş açlığı ve kapatılmışlığı kendi kendine de dayatmayı seçmiş olduğu âna gönderme yapmaktadır.

Byron'ın *Chillon Mahpusu*, Brontë'nin kimi Gondal şiirleri ve sayısız gotik ve neo-gotik öykünün dile getirdiği üzere, tutsak edilmiş delilik, tek-bencilik ve felç ile sonuçlanır. Açlık –hem kötü beslenme şeklindeki modern anlamıyla hem de donmak şeklindeki eski Miltoncı anlamıyla– zayıf düşme, hareketsizlik ve ölüme neden olur. Hem açlık hem de kapatılmışlıkla başlayan bu gerileme sürecinde Catherine akli ve ruhani çürümenin tüm acı safhalarından geçer. İlk başta (Nelly'ye) sadece "inatçılık ediyor" gibi gelmiştir. Kırbacı elinden alınmış olduğu için güçsüz, atılgan ve özgür çocukluğunun özerkliğini kaybettiğinin farkında olması nedeniyle istediklerini öfke nöbetleri geçirerek, yaltaklanarak ve başkalarını manipüle ederek elde etmeye çalışmaktadır. Bu nedenle, Nelly'nin Catherine ve Edgar'ın "derin ve gelişmekte olan bir mutluluğa sahip oldukları" yönündeki iyimser düşüncesi ile kızın "birbiriyle kenetlenmiş üç olay olan Heathcliff'in Tepeler'den ayrılışı, Catherine'in 'tehlikeli hastalığı' ve evliliğinden önce hiç depresyon geçirmediği" yönündeki tespiti ironik bir tezat oluşturmaktadır. Dahası düğünden altı ay sonra Heathcliff'in gizemli bir biçimde yeniden ortaya çıkması da Catherine'deki bu semptomları iyileştirmektense daha da belirgin hale getirecektir. Çünkü onun dönüşü, hiçbir biçimde, ergenlikte başlamış olan kadınlık yarasının iyileşmesi yönünde bir işaret barındırmamaktadır. Bunun yerine, ateşe neden olan bir enfeksiyon gibi "deliliğin" başlangıcı yönünde bir işaret vermektedir. Artık Catherine'in Edgar ile olan evliliği, genç kızı kendi özerkliğinden mahrum bırakan bir toplumsal sistemin içine kilitlemiştir. Bu nedenle fiziksel bir sembolizm barındıran Heathcliff'in dönüşü de, Catherine'in evvelki güçlerinin yeniden doğumuna neden olmayacaktır. Aksine bu dönüş, genç kızın benliğinde barındırdığı arzuların geri

dönüşünü de temsil etmektedir. Ve hem Freud hem de Blake'in çok iyi bildikleri üzere, güçten yoksun bir arzu kaçınılmaz olarak hastalıkla sonuçlanacaktır.

Eğer Heathcliff'in geri döndüğü andan başlayarak Catherine'in ölümüne kadar olan süre içerisinde Thrushcross Çiftliği'nde Edgar, Catherine ve Heathcliff arasında meydana gelen tüm olayları; yani psiko-dramatik bir yaklaşımla Catherine'in "gerçek" bir sahne içerisinde deneyimlediği duygusal bölünmeyi kavrarsak, bu durumda genç kızın kimi zaman yapmacık bir biçimde Viktoryen döneme özgü, kimi zamansa sert bir biçimde Byronvari çöküşünü tartışmamız da gereksiz hale gelecektir. Çünkü bunun anlamı son derece açıktır. Edgar'ın Heathcliff'e karşı hissettiği despot düşmanlık –yani Catherine'in arzulu benliğine ve özgür iradesine– karısının geri dönmüş "çingeneyi" ya da "saban süren çocuğu" salona ait olmadığı için mutfakta ağırlamasını sağlamaya çalışmasında ortaya çıkmaktadır. Ancak kısa zamanda Edgar'ın nefreti Heathcliff'i evinden tamamen uzaklaştırmak yönünde bir karar alması ile sonuçlanacaktır, çünkü tüm temsil ettikleriyle birlikte bu şeytansı davetsiz misafirin yalnızca eşi üzerindeki değil, kız kardeşi üzerindeki etkisinden de çekinmektedir. Dahası Edgar'ın bu endişesi yerindedir. Çünkü ileride göreceğimiz üzere Heathcliff'in "Cennet'in" salonlarına taşıyıp tanıtacağı şeytansı isyan, ataerkilliğe karşı korkunç bir hastalığın/rahatsızlığın[130] nüvesini taşımaktadır; bu da Catherine ve Isabella gibi kadınların hapsedildikleri rol ve evlerden kendilerini önce aç bırakarak ve en sonunda da ölerek kaçmalarına neden olmaktadır.

Edgar sık sık "yumuşak", "zayıf", "ince ve açık saçlı, hatta bir nebze de kadınsı" olarak betimlendiği için onun Heathcliff'e karşı duygularının barındırdığı ataerkil nitelik ilk bakışta açık hale gelmeyebilir. Elbette birçok okur onun neredeyse stilize edilmiş meleksi nitelikleri tarafından yanlış yönlendirilerek daha sert, koyu renkli Heathcliff'in Linton'ın kadınsılığına tezat oluşturacak biçimde bir maskuleniteye cisim verdiğini varsaymışlardır. Nelly'nin anlattığına göre, geri dönen Heathcliff "efendisine kıyasla ince ve genç" gözükmektedir. "Uzun boylu ve atletik" bir adama dönüşmüştür ve sürdüğü at arabası da bunca zaman orduda olduğu izlenimini" vermektedir. Dahası Nelly, Heathcliff'in

[130] Özgün metinde "dis-ease" şeklinde yapılan bir kelime oyunu mevcuttur. (ç.n.)

üstün erkekliğine boyun eğmiş gibi gözükmektedir. Ancak, kimi diğer ifadelerinde olduğu gibi Edgar'dan söz ederken sürekli "benim efendim" ifadesini kullanması bize bunun tam aksini söylemektedir. Her halükârda romanın bu noktasında Heathcliff sadece "Heathcliff" iken, Edgar dönüşümlü olarak "Mr. Linton", "Benim efendim", "Mr. Edgar" ve "Efendi" olarak tanımlanır ve bu sözcük öbeklerinin hepsi adamın fiziksel gücünden bağımsız olarak iktidar ve statüsünü yansıtmaktadır.

Esasen, Milton gibi Emily Brontë de Edgar'ın, yani patriarkın, iktidarının kelimelerle başladığını göstermektedir; ne de olsa Cennet "maskülen *ruhlarla*" doludur ve yukarısı nasılsa aşağısı da öyledir. Edgar'ın geleneksel anlamda maskülen, güçlü bir bedene gereksinimi yoktur, çünkü onun ustalığı kitaplarda, vasiyetlerde, ahitlerde, kira sözleşmelerinde, unvanlarda, kira geliri defterlerinde, belgelerde, dillerde ve ataerkil kültürün kendini bir sonraki nesle ilettiği tüm araç gereçlerde gizlidir. Dahası, Nelly'nin onu "efendi" olarak atamış olmasının eksikliğinde bile, kayda değer kitap düşkünlüğü onu bir patriark olarak nitelemekte yeterli olacaktır, çünkü Latince ve Yunanca dillerinde verilen erkek eğitimini –Milton'ın kızlarını son derece kızdıran ayrıcalık ve imtiyazları taklit edercesine– evin kütüphanesinden yönetmektedir. Bu durumda Edgar, Catherine'in çöküşünü yansıtan psiko-dramasındaki bir figür olmasıyla, kadına "yerini bilmesini" buyuran genç kadın eğitiminin cisim bulmuş halini temsil etmektedir. Şüphesiz Freud'cu terimler çerçevesinde bakıldığında Edgar, Catherine'in ahlak ve kültürün içselleştirilmiş bekçisi olan üstbeni iken, zıddı Heathcliff, genç kızın çocuksu ve istekli id'i olarak ifade bulmaktadır.

Ancak Emily Brontë aynı zamanda, Edgar'ın üstbene dair niteliklerine rağmen uyguladığı ataerkil yönetimin –tıpkı Thrushcross Çiftliği'nin kendisi gibi– hem fiziksel hem de ruhsal şiddet üzerine kurulduğunu göstermektedir. Tıpkı Blake gibi Brontë'nin bakış açısından da Cennet öldüren bir yerdir. Böylelikle, Thrushcross Çiftliği'nden yükselen tek bir buyrukla Skulker serbest kalır ve Edgar'ın yargıç babası da erkek uşağına "Ne avladık Robert?" diye haykırırken bir yandan da evvelki gün kira toplama günü olduğu için hırsızlardan korktuğu yönünde bir açıklama yapar. Benzer biçimde Catherine'in yeterince eğlendiğini düşünen Edgar, otoritesini desteklemeleri adına iki kuvvetli erkek uşağı

çağırarak Heathcliff'i evden çıkartmak için mutfağa iner. Brontë, patriarkın, kas gücüne değil kelimelere ihtiyacı olduğunu kaydeder ve Heathcliff'in alaycı dili de paradoksal bir biçimde Edgar'ın "yumuşak" görüntüsünün gizlediği gerçek erkek gücüne dair bir kavrayışı ima etmektedir. "Cathy senin bu kuzun bir boğa gibi tehdit yağdırıyor!" demektedir. Belki de bundan daha da önemli olan, Catherine, Edgar'ı kendisi ve Heathcliff ile birlikte kilitlediğinde –bir kez daha görünürde nefret edilen efendiyi hapsederken aslında kendisini hapsettiğinde– bu gözle görülür biçimde kadınsı, "kuzu gibi korkağın" Heathcliff'e "daha hafif bir adamı yere serecek" bir yumruk savurarak kendini kurtarmış olduğu gerçeğidir.

Edgar'ın zaferi bir kez daha Thrushcross Çiftliği'nin Uğultulu Tepeler'e karşı kazandığı zaferi tekrarlamaktadır. Bu aynı zamanda Urizen'e özgü bir "Cennet'in" keyifli ve enerjik bir "Cehennem" karşısında kazandığı zaferdir. Aynı zamanda bu zafer, Catherine'in mahkûmiyetini de mühürleyerek, onu aşağı doğru çeken açlığın içine kapatır. Ve bunu yaparak da en sonunda Nelly'nin Edgar ve Catherine'in ilişkisiyle ilgili kafa karıştırıcı yorumuna açıklık getirir. Sekizinci Bölüm'de âşık Edgar'ın "lanetlenmiş bir biçimde kendi kaderine doğru uçtuğunu" söyleyen hizmetkâr acı bir ifade ile "zarif şey [Edgar]...bir kedi yarı yarıya ölmüş bir fareden ya da yarı yenmiş bir kuştan ne kadar ayrı kalabilirse o da [Catherine'den] o kadar ayrı kalabiliyordu," demektedir. Romanın bu noktasında Nelly'nin kullanmış olduğu bu metafor tuhaf gözükmektedir. İnatçı Catherine aç bir kedi ve "zarif" Edward da yarı yenmiş fare değil midir? Ancak, gördüğümüz üzere bu noktada Edgar başından beri Catherine'i ölümüne kemirip endişelendiren, hem ruhunu hem de etini tüketen yutucu gücün ta kendisidir. Çünkü o "Cennet'e" düşerek nihai anlamda –Sylvia Plath'tan alıntılayacak olursak– "kayıtsızlığın midesine düşmüştür" Böyle bir toplumsal fizyoloji genç kızın kendisine, Catherine'in işlevine olduğu kadar ihtiyaç duymamaktadır.

Uğultulu Tepeler'de her yere sinen kendini aç bırakma motifiyle birlikte böyle bir yutma imgesinin önemini de kaydettiğimizde, Edgar ile Heathcliff arasındaki kaçınılmaz yüzleşmenin gerçekleştiği mutfak sahnesi rastlantısal olmaktan çıkar. Her durumda bu sahneyi, C.P. Sanger'ın Catherine'in açlık grevi adını verdiği sahne ile meşhur "delirme sahnesi" takip eder. Plath'tan bir diğer

satır, Catherine'in bir role, işleve ve bir tür yürüyen kostüme indirgendiğini fark edişine eşlik eden benlik-sizlik duygularını betimlemektedir: "Bir yüze sahip değilim, kendimi silmek istedim." Ne de olsa Catherine'in dünyaya sıkı sıkıya tutunmaktan vazgeçişi en belirgin biçimde delirme sahnesi esnasında aynada kendi yüzünü tanıma becerisini kaybetmesinde ortaya çıkmaktadır. Nelly'ye deli olmadığını açıklayarak, eğer delirmiş olsaydı "senin gerçekten pörsümüş bir cadı olduğuna ve kendimin de Penistone Kayalıkları'nda olduğuma inanırdım ve ben gece olduğunun ve masanın üzerindeki siyah kalıbın oltutaşı gibi parlamasına neden olan iki mum olduğunun farkındayım," demekte ve "Tuhaf gözüküyor-aynada bir yüz görüyorum," diye eklemektedir. Ancak elbette, ironik bir biçimde odada "siyah bir kalıp" yoktur. Sadece Catherine'in kendi imgesini görüp inkâr ettiği bir ayna bulunmaktadır. Bu noktadaki bölünmüşlüğü, Heathcliff'ten ayrılmasının belirtisi olan fiziksel bölünmenin o kadar ötesine geçmiştir ki beden ve imgesi (ya da beden ve ruhu) birbirinden ayrılmıştır.

Q.D. Leavis, "ölüm önsezisiyle ilgili karanlık batıl inançlara, hayaletlere ve ruh ile ilgili ilkel inançlara" göndermelerde bulunan bu açıkça gotik bölümün, *Uğultulu Tepeler*'in özgün yaratılışı aşamasındaki toyluğun [Emily Brontë'nin] kanıtı olduğuna inanmamızı isteyecektir. Diğer taraftan Leo Bersani, bu sahnenin "benliğin kişiye yabancı çeşitlemelerinin musallat olması halinde ortaya çıkacak tehlikeleri" ima ettiğini söylemektedir. Ancak bir anlamda, Catherine'in aynada gördüğü imge, ne gotik ne de yabancıdır; aksine, korkunç bir biçimde tanıdık bir imgedir ve aynı zamanda da, onun deliliğinin aslında akıl sağlığı ile eşitlendiğini gösteren bir diğer kanıttır. Catherine aynada dünyanın getirdiği koşullar çerçevesinde gerçekten kime ve neye dönüştüğüne dair bir imge görür: "Mrs. Linton, Thrushcross Çiftliği'nin hanımı." Ve daha da tuhaf olanı, bu imge sanki bir giyim eşyasıymış ya da değerli bir çeyiz parçasıymış gibi saklanmış, ya da bir kez daha Plath'ın kelimeleriyle ifade edecek olursak "niteliksiz, iyi bir Yahudi dokuması gibi" çocukluktan kalma dolaplardan birinde, çocukluğunun siyah dolabında tutulmuştur.

Çocukluk ile kurulan bu bağdan dolayı Catherine'in vizyonunun neden olduğu dehşetin bir kısmı da ortaya attığı sorunun kendisinden ortaya çıkmaktadır: bu kostüm/surat başından beri orada durmuş, küçük bir kızın gardırobunun bir köşesinde bekle-

mekte midir? Ancak bu soruyu yöneltmek, *Frankenstein*'ın yaptığı gibi bir kez daha Havva'nın düşmüş bir biçimde yaratılıp yaratılmadığını, kadınların, dayanıklı ve özgür olduklarına dair yanılsamalarına rağmen en başından beri lanetlenmiş birer sürgün ve toplum dışı bırakılmışlıklarıyla Eğitim'in değil de Doğa'nın ahmakları olup olmadığını sormak anlamına gelecektir. Milton'ın Havva'sı kendisine "Orada görmekte olduğun güzel varlık, kendindir," *–sadece kendin–* diyen üstbenliği andıran ruhani bir ses tarafından kendi iyiliği için kendi imgesinden uzağa gönderildiğinde, bir anlamda Catherine Earnshaw'un kaderini de belirlemez mi? Kendi imgesinin yerine Âdem'in üstün imgesini koyduğunda ve kadın "güzelliğinin erkekçe saygınlık ve bilgelikle mükemmelleştirildiğini" kabul ettiğinde bu "aklı başında" teslimiyet, Catherine Earnshaw'un isyankâr bir biçimde Blakevari deliliğinin sınırlarını belirlemez mi? Bu sorular Catherine'in aynadaki çıldırmış görüntüsünde ima edilmektedir; ancak burada esas önemli olan, tüm bunların orada ima edilmiş olduklarını fark etmektir. Shelley bir kez daha, canavarın kendi görüntüsü karşısında saygılı bir nefret göstermesi aracılığıyla, Milton'ın kurgusuna açıklık getirirken; Brontë, şairin öğretilerinin, ana karakterini, saygılı Nelly'nin kendi gerçek benliğinin peşinde çılgın bir arayış olarak nitelediği duruma nasıl mahkûm ettiğini göstererek onu inkâr eder. Catherine "Eminim ki bir kez daha o tepelerdeki süpürgeotlarının arasına gidebilsem, yeniden kendim olacağım," demektedir. Bununla kastettiği yalnızca çocukluğunun androjen bütünlüğüne doğru bir geri dönüş yolculuğunun aynadaki imgesinin sembolize ettiği, Heathcliff ve süpürgeotlarından koparılıp meşe kaplama yatağının kaçınılmaz kuşatmasında ilk kez "tek başına" uzandığındaki bölünmeyle başlayan yarayı iyileştirebilecek olduğudur. Çünkü ayna imgesi Catherine'in hem kendisi hem de toplum tarafından hapis edildiği hücrenin bir diğer sembolüdür.

Bu durumda, korkunç aynanın kuşatmasından kaçmak, eve dair her türlü kuşatmadan kaçmak, ya da kaçmaya çalışmaya 'başlamak' anlamına gelebilir. Catherine'in delirmesi esnasında dişleriyle minderini yırtması, Nelly'ye camı açması için yalvarması ve "az evvel yırttığı minderin deliklerinden kuş tüylerini çekip çıkartmakta çocukça bir eğlence bulması" bizim için önem taşımaktadır. Tüyleri işlevsel nesnelere indirgendikleri minder hapishanesinden çıkartıp özgür bırakarak, her birinin bir zaman-

lar olduğu gibi birer kuş olarak yeniden doğduklarını hayal eder ve bu kuşları "bozkırda başlarının üzerinde daireler çizerken" ve yuvalarına geri dönmeye çalışırken düşünür. Bir dakika sonra "soğuk havaya dikkat etmeden" pencerenin kenarında durup, bozkırdan geçerek Uğultulu Tepeler'e gideceği kendi yolculuğunu düşünür ve bu esnada da bunun "zor bir yolculuk olacağını ve bu yolculuğu yapacak yüreğin de üzgün olduğunu!" kaydeder ve "Heathcliff eğer şimdi sana meydan okuyacak olsam, cesaret eder misin?" diye sorduktan sonra "Sen benimle olmadan bana huzur yok. Sensiz huzur bulamayacağım," diye ekler. Brontë'ye göre ataerkilliğin gerçeği çarpıtan aynalarında kapana kısılmış ve "düşmüş" bir kadın için ölüme doğru giden bu yolculuk tek çıkış yoludur ve *Liebestod* da (Keats ya da Wagner gibi bir erkek sanatçı için olacağı gibi) mistik ama işlevsel bir çözümdür. Bir kez daha Plath'ı alıntılayacak olursak, ne de olsa ölümün varlığında "aynaların üstü örtülür."

A. Alvarez'in intiharın "vahşi tanrısı" olarak adlandırdığı duruma teslim olmanın barındırdığı mazoşizmi anlamak sadece Catherine'in kendi kelime ve eylemleri nedeniyle değil, aynı zamanda onun konuşmaları ile Plath'ın şiirleri arasındaki birçok tematik paralellik nedeniyle de kolaydır. Ancak elbette bir arada düşünüldüğünde kendini aç bırakmak veya anoreksi, mazoşizm ve intihar, bir arada karmaşık psiko-nörotik belirtiler meydana getirmektedirler ve bunlar da klasik bir bakış açısıyla hemen her vakit kadınlık duygularına ait güçsüzlük ve öfke ile ilişkilendirilirler. Feminist hareketin de (ve diğer pek çok ezilmiş grubun) doğrulayacağı üzere "açlık grevinin" güçsüzlerin kullandığı geleneksel bir araç olduğu açıktır. Dahası, anoreksi kendini aç bırakmanın bir tür delice neticesidir ki bu da hayatta kalmak bağlamında mantıklı bir strateji olarak düşünülebilir. Klinik anlamda "beden boyutlarıyla ilgili bozuk bir algı" ile –Catherine Earnshaw'un aynadaki yabancılaşmış/tanıdık imgesi– ilişkilendirilmiş anoreksi, "yemeğe direnen kimsenin açlığından sağladığı sahte güç duygusu" tarafından beslenir ve psikologların iddiasına göre bu da "denetim, bir tür kimlik, yeterlilik ve etkinlik elde etme çabasıyla" ilişkilidir.

Ancak bu durumda daha genel bir anlamda, tüm mazoşist ya da intihara eğilimli davranış biçimlerinin güçsüzlerin güce karşı öfkeli açlığını ifade ettiği söylenebilir. Şimdi, Heathcliff, Catheri-

ne'in Heathcliff'e duyduğu "aşk" ve bunlardan daha da derin biçimde Heathcliff ile birleşmesinin temsil ettiği özerkliğe duyduğu arzu anlamına gelmeye başlayan kırbaç, Catherine'e karşı dönmüştür. Catherine dünyayı kırbaçlayamadığı için kendini kırbaçlamaktadır ve mutlaka bir şeyi kırbaçlamak zorundadır. Dahası, kendini kırbaçlayarak belki de dünyayı kırbaçlıyor olamaz mıdır? Catherine, güçten düşmüş konumunda bundan emin değildir ve bu emin olmama hali de daha fazla delirmesine neden olmaktadır. Böylelikle içinde bulunduğu bu koşullar, genç kızın içine düştüğü kısırdöngüyü pekiştirir. Lear gibi o da, toplumsal olarak dayatılmış kostümlerini, havaya kaldırdığı kırbacın inişini daha iyi hissedebilmek için yırtıp çıkartırken "Lütfen delirmeme izin verme," diye haykırabilecektir. Catherine daha önceki isyankâr doğası aracılığı ile değişimli olarak Cordelia, Goneril ve Regan'ın rollerini, babası ve kocasının içlerinde barındırdıkları Lear'a oynamıştır. Şimdi içinde bulunduğu bu güçsüz halde kendisi Lear'ı andıran bir figüre dönüşmüştür: kaybedilmiş krallığı için yas tutmakta ve bozkırdan gelen şiddetli rüzgâra da intihar edercesine teslim olmaktadır.

Yine de deneyimlediği delilik ve bu deliliğin konumu, diyelim ki Ophelia'dan çok Lear'ın çözülüşünü yankılasa da, Catherine birkaç önemli açıdan Lear'dan ayrılmaktadır. Bunlardan en belirgin olanı Catherine'in kadınlığının onu hem bir işleve hem de role mahkûm etmiş olduğu ve bu nedenle de, kızı Frances'in kaderinin öngördüğü ölüm ile tehdit ettiği gerçeğidir. Eleştirmenler hiçbir vakit bu nokta üzerinde yorum yapmamaktadır; ancak gerçek odur ki Catherine hem mutfak hem de delirme sahnesinde hamiledir ve sözkonusu ölüm de bu "kapatılma" esnasında (ve görünürde de bu kapatılma nedeniyle) meydana gelir. Bu bilginin ışığında, kızın anoreksisi, deliliği ve mazoşizmi daha da korkutucu bir anlam kazanır. Örneğin, anoreksik açısından kendisi için tasavvur ettiği biçimsiz beden, hamile kadının yüzleşmek zorunda olduğu biçimsiz beden ile kesinlikle benzerlik taşımaktadır. Yemek böyle bir beden üretebilir mi? Bu soru her ne kadar çılgınca gözükse de aynı zamanda kaçınılmazdır. Her halükârda, kimi psikanalistler, anoreksinin ergen kızlar arasında yaygın olmasının oral yolla hamile bırakılma korkusunu yansıttığını ve buna karşı aşikâr tepkinin de kendini aç bırakmak olduğu fikrini ortaya atmışlardır.

Ancak bir kadın hamile olduğunu kabul etse ya da etmek zorunda kalsa bile, kendini aç bırakmaya dönük bir dürtü, hamile kadının korkunç bir biçimde ele geçirilmiş olma korkusu karşısında olduğu kadar, türe esir edilmiş ve yaşam sürecinin bir aracı haline gelmiş olma korkusu karşısında da eşit derecede aşikâr bir tepki olarak algılanabilir. Aşırı (patolojik) sabah bulantısı geleneksel olarak yabancı davetsiz misafiri, bir karabasan gibi göbeğe nakledilmiş çocuğu istifrağ etmek yönünde bir çaba olarak yorumlanmıştır. Ve gerçekten de, eğer çocuk, kadının yabancı olarak tanımladığı bir adamdansa –Catherine'in durumunda olduğu gibi– kadının sözkonusu çocuktan kurtulma isteği yeterince mantıklıdır. Peki ya kadın, bu süreçte kendini öldürmek zorundaysa? Bu, özellikle de sözkonusu durumun sabah bulantısının gizlenmiş bir biçimi olduğunu göz önünden bulundurduğumuzda, Catherine'in kendini mazoşist bir biçimde aç bırakışının ima ettiği bir diğer sorudur. Bir diğer soru da, hanımefendilik gibi annelik de kadını öldürmek zorunda mıdır, kadın cinselliği zorunlu bir biçimde ölümcül müdür, olacaktır.

Brontë, bu soruya evet yanıtını verdiği ölçüde, her ne kadar bu sefer her zaman olduğu kadar radikal bir biçimde olmasa da bir kez daha Milton'dan ayrılır, çünkü Havva kendi yansımasından koparıldığında "insanlığın annesi" adını almıştır. Bu Günah'ın tedarik ettiği korkunç annelik simgesine rağmen Milton'ın onurlu bir biçimde hayat-bahşeden varlık olarak algıladığı bir niteliktir. Ancak, Catherine'in anneliğe girişi bu öyküyü yok etmese de karanlık bir biçimde taklit etmektedir. Her ne kadar aynı zamanda kızın vaktinden önce gelen bireysellik iddialarıyla Uğultulu Tepeler'de zayıflamaya başlamış olan ataerkil düzeni yeniden canlandırmış olsa da, çocuk doğurmanın Catherine'e getirdiği şey kesinlikle ölümdür. Önünde sonunda, kadın için, tıpkı hapsedilmenin gerçek çift anlamını barındıran kapatılma gibi doğum da, benliğin deneyimleyebileceği nihai bölünme biçimidir. Catherine'in sanki bu gerçeğin farkındaymışçasına annelikten kaçma girişimi, bilinçsiz bir şekilde de olsa Milton'ın kurgusunu yıkmaktadır. Ne de olsa Milton'ın Havva'sı "ölümü yenmeyi bilmemektedir." Ancak Brontë bunu bilir. Türün kölesi olmayı, "insan soyunun annesi olmayı" reddedişiyle, Plath'ın kelimeleriyle ağzını "komünyon tableti" yerine koyduğu boşluğun üzerine kapatır. Elbette bu da işe yaramayacaktır. Genç kız iki ayrı Cat-

herine'e bölünür –Uğultulu Tepeler'in babalık ettiği eski, deli ve artık ölü Catherine ile Thrushcross Çiftliği'nin babalık ettiği yeni, daha uysal ve kabul edilebilir Catherine. Ancak yine de, meydan okuyuşunda Brontë'nin Havva'sı, tıpkı yaratıcısı gibi, bir tür açlık sanatçısıdır. Charlotte Brontë, kadın açlığının kökenine dair bir diğer öngörülü öyküsü olan *Shirley*'de kız kardeşini anarken bu noktayı onaylamıştır.

Catherine'in düşüşü ve bunun sonucunda ortaya çıkan çöküş, bölünme ve ölüm *Uğultulu Tepeler*'in ilk bölümünün konularıdır. İlki kadar aşikâr olmayan romanın ikinci yarısı Catherine'in düşüşünün, ırmağa atılan bir taşın neden olduğu eşmerkezli halkalar gibi yayılan ve aralarında Catherine'in ölümüyle çoktan harekete geçmiş kimilerinin de bulunduğu birkaç paralel öykü aracılığıyla incelenen daha kapsamlı toplumsal sonuçlarıyla ilgilenir. Sanki Brontë aynı olay örgüsünün bir seri alternatif uyarlaması üzerine çalışıyormuş gibi, Isabella, Nelly, Heathcliff ve Catherine II'nin yaşam öyküleri –o veya bu biçimde– Catherine'inkine koşut biçimde ilerler (ve hatta onun yaşamını da kapsar).

Bu paralel figürler arasında belki de en çarpıcı olanı Isabella'dır, çünkü Catherine gibi o da ergenlik döneminde evden kaçan inatçı ve fevri bir "kızdır" Ancak Catherine'in düşüşü, Cehennem'den Cennet'e, yani "yukarıya" doğru, kaçınılmaz ve alışılmadık bir düşüşken, Isabella'nın ki hem kasıtlı hem de geleneksel bir düşüştür. Thrushcross Çiftliği'nden Uğultulu Tepeler'e, "Cennet'ten" "Cehennem'e", Catherine'in gittiği yönün tam aksi yönüne doğru gerçekleşen bu düşüş, Isabella, Catherine'in Heathcliff'e karşı uyarılarını dinlemeyi reddettiğinde ve ağabeyinin uyarılarını da başından savdığında, yani kendisinin kaderi olarak seçtiğinde gerçekleşir. Ancak bu durumda, ataerkil eğitimin üretmeyi amaçladığı basmakalıp genç hanıma bir model teşkil eden Isabella, daha en başından itibaren Catherine'in karşıtı olarak işlev görmektedir. Böylelikle Catherine Uğultulu Tepeler'in doğasının ham yüreğinde büyümüş "cesur yürekli bir genç kızken", ince ve solgun Isabella, Thrushcross Çiftliği'nin ve kültürün kızıdır. Dahası Heathcliff ile tek varlık olmalarının ima ettiği üzere Catherine'in çocukluğu androjen iken, Isabella toplumsal cinsiyetin damgasını en başından itibaren deneyimlemiştir; ya da ağabeyi Edgar'dan –gelecekteki koruyucusu ve efendisi– erken yaşta bölünmüş ve ayrı düşmüş olması bunu akla getirmektedir.

Ne de olsa Catherine ve Heathcliff onları ilk gördüklerinde, Isabella ve Edgar paylaşamadıkları kibar bir oyuncak olan (her ne kadar üstü örtülü bir biçimde cinsellik barındırsa da) bir fino için kavga etmektedirler. "Sen beni ne zaman Catherine'in istediği bir şeyi kendim için isterken gördün? Ya da odanın köşesine çekilmiş tartışırken buldun?" Heathcliff gördükleri bu sahne üzerine düşünmektedir. Gerçekten de Isabella'nın yaşam ve kökeni Catherine'inkinin o kadar aksidir ki, sanki Brontë bu yaşamı icat ederken "Bakalım Catherine'in öyküsünü 'doğru' biçimde anlatırsam ne olacak," demiş gibidir. Aynı öyküyü toplumsal anlamda onaylanmış karakter ve durumlar çerçevesinde anlatırsam sonuç ne olur, sorusunu yönelttiği açıktır.

Ancak Isabella'nın kaderinin gösterdiği üzere –ki bu kesinlikle Brontë'nin bakış açısıdır– öykünün "doğru" başlangıcı da tıpkı yanlış ya da "yıkıcı" başlangıç gibi kaçınılmaz biçimde yanlış sona doğru gidecektir. İronik biçimde Isabella'nın okuma düşkünlüğü içeren eğitimi, kızı (tüm insanlar arasında) Heathcliff'e âşık olmaya hazırlamıştır. Tam da kendisine zorlayıcı edebi geleneklere inanması öğretilmiş olduğu için, Isabella aşk romanı türünün kurbanı olur. Dış görüntüyü gerçekle karıştırarak ve uzun boylu Heathcliff'i de "sert, acımasız vahşi" bir adam yerine "saygıdeğer bir ruh" sanarak, başka bir görgülü ortamla değiştirileceğine dair naif bir beklentiyle kültürlü evinden kaçar. Ancak yaşamında benzer bir oyunu canlandırmış Claire Clairmont gibi o da hem Byroncı kahramanın gaddarlığını hem de kendi toplumundaki tüm kadınların ve hatta "hanımların" bile güçsüzlüğünü azımsamıştır. Uğultulu Tepeler'deki deneyimi ona Cennet'in çocukları için Cehennem'in gerçekten de Cehennem olduğunu öğretir: Catherine'in taklidi olan Isabella, Miltoncı grotesk Joseph tarafından baskıya maruz kalır, açlık çeker, iniş ve çıkışlar yaşar, çünkü nasıl kültürün (ya da Cennet'in) yemeğini Catherine yutamıyorsa, doğanın (ya da Cehennem'in) sert yemeği de Isabella'nın midesine uygun değildir. Bu durumun sonucunda kelimenin gerçek anlamında ölmez; ancak, kendi kapatılmasından delirmiş bir kadın gibi kıkırdayarak kaçtığında, ağabeyi (ve Brontë) tarafından romandan öyle bir sürgün edilir ki bunun ölmekten pek bir farkı bulunmamaktadır.

Eğer Isabella, Heathcliff'ten daha az sorunlu bir adama –örneğin şeytansı bir doğa figürü yerine kültüre ait bir adama– âşık

olmuş olsaydı kaderi farklı olur muydu? Kendi ağabeyine ya da Heathcliff'in kiracısı Lockwood'a benzeyen bir adamın aşkıyla serpilir miydi? Edgar ile erken dönem ilişkisi, Edgar'ın ataerkil sertliği ile birlikte düşünüldüğünde serpilmeyeceği sonucu çıkmaktadır. Bunu daha da acı bir biçimde gösteren Lockwood'un birinci bölümde anlattığı deniz kenarında geçen romantik karşılaşmaya dair öyküdür. Okurlar, "beni fark etmediği sürece gözlerimde gerçek bir tanrıçaydı," diyerek hayran olduğu "heyecan verici varlığı" anımsayacaklardır. Ancak sevgilisine "geri dönüp baktığında" Lockwood "soğuk bir biçimde kendi içine" dönmüştür, ta ki "zavallı, masum algısından şüpheye düşene kadar." En kültürlü kadınlar bile güçsüz oldukları için, ister Lockwood ister Heathcliff olsun, tüm kadınlar erkeklerin merhametine kalmış durumdadır.

Böylelikle eğer eğitimli Lockwood bir kadını tanrıçaya dönüştürebiliyorsa, aynı biçimde, kendisi hiçbir acı çekmeden ve geçici bir hevesle bu konumu ondan geri alabilir. Ancak eğer eğitimli Isabella bir adamdan bir tanrı ya da kahraman yaratıyorsa, bu hatası için acı çekmek –ve hatta belki de ölmek– zorundadır. Gerçekten de Lockwood kendi tanrıçasını, insan olduğunu fark ettiği için öldürür ve Isabella ile birlikte olacak olsa onun da başına aynısının geleceği su götürmez bir gerçektir. Diğer taraftan Heathcliff Isabella'yı bir tanrıça, melek, hanımefendi, "balmumundan yapılmış gibi iğrenç bir surat" olmaya çalıştığı için öldürecektir. Her iki şekilde de Isabella'nın bir anlamda öldürülmesi gerekmektedir, çünkü Catherine gibi onun kaderi de ataerkil toplumun kaçak kızların ayaklarını önünde sonunda kırdığı güç durumu örneklemektedir. Belki de Brontë bu noktayı daha da dramatik bir biçimde vurgulamak adına, Isabella ve Heathcliff'in kaçtıkları günün akşamına kızın kibar isimli av köpeği Fanny'yi Heathcliff'e bir yular kancasına astırtır. Isabella ve Catherine'in benzer kaderlerinin ima ettiği üzere "düşmek" ve "âşık olmak" nasıl birbirine eşitse, anneleri Havva gibi düşmüş kadınların yaşadığı, (Dickinson'ın söylediği gibi) "Bir günde doğup –gelin edilip– kefene sarıldıkları" bir dünyada, evlilik kurumu için yulaf ya da gelinlik kancası da çift anlamlı ve uygun bir metafordur.

Elbette birçok eleştirmen açısından Nelly Dean'in romana yerleştirilmiş olması kadının Emily Brontë'ye bunca karanlık niyetin doğruluğunu inkâr etmekte yardımcı olması içindir. Char-

lotte Brontë, "Gerçek hayırseverlik ve gösterişsiz sadakat için, Nelly Dean karakterine bakınız," demektedir. Ancak bu ifade de ortaya çıkan gerçek, Viktoryen okurların, sevgili kız kardeşleri Brontë'nin yarattığını düşündükleri "sapkın tutku ve tutkulu sapkınlık" resmini yumuşatmak adına duydukları samimi inançtan öte bir anlam taşımamaktadır. Ve Q.D. Leavis'in de kaydettiği üzere, yine Charlotte Brontë "kız kardeşini anormallik suçlamalarına karşı... Emily yararlı ve annelik içgüdüsüyle dolu Nelly Dean'i yarattı," diyerek haklı bir şekilde korumuştur. Buna rağmen, Nelly Dean ne derece yararlı ve annelik içgüdüsüyle doludur? Ve eğer onun hayırsever olduğu fikrine katılacak olursak, bu hayırseverliğin içeriği nelerden oluşmaktadır? Yararlı ya da hayırsever gibi sorunlu kelimelerin ima ettiği nokta Nelly'nin tarihi ile Catherine'in (ya da Isabella'nın) tarihi arasındaki ilişkinin izini sürebilmemiz için bir başlangıç noktası sağlamaktadır.

Her şeyden önce Nelly sağlıklı ve hayırseverdir, çünkü tıpkı sanatçı-anlatıcımız gibi o da hayatta kalmayı başarmıştır. Romanın başlarında Lockwood ondan evindeki "demirbaş insan" olarak söz etmektedir. Gerçekten de Nelly'de sanki hizmetkâr, Earnshaw/Linton tutku fırtınalarından daha uzun yaşamış gibi, ya da sanki "Ah bu duvarlar bir konuşsa, ne öyküler anlatırlar," diyen birine yanıt niteliğinde bir anlatıyı başlatmak adına bir duvar, kapı ya da mobilya parçasıymış gibi gösteren dayanıklı bir 'şey' ya da 'nesne' niteliği bulunmaktadır. Dahası Nelly'de, bir duvar ya da demirbaş gibi, karmaşık duygulara karşı bir tür edilgenlik ya da diplomatik dokunmazlık bulunmaktadır. Kimi vakit deneyimlediği olaylar ile ilgili güçlü duygularını ifade etse de, taraf tutmamayı becerir; ya da daha ziyade, tıpkı bir duvar gibi her iki tarafla da bağdaşır. Bunun sonucunda, bir sanatçının mecbur olduğu gibi her yere gidebilir ve her şeyi duyabilir.

Aynı zamanda, her ne kadar onların verdikleri vaatleri kendisi reddetmiş ve bu yolla da felaketlerden kaçınmış olsa da, Nelly'nin kaytarmaları, kendi tarihi ile Isabella ve Catherine'in tarihinin hangi biçimlerde koşut gittiğiyle ilgili de ipucu vermektedir. Örneğin açıkça görülmektedir ki bir zamanlar Hindley, en az Heathcliff'in Catherine ile olduğu kadar Nelly ile yakınlık kurmuştur. Gerçekten de, Heathcliff gibi Nelly de Tepeler'in üvey çocuklarından bir tanesidir. Yaşlı Mr. Earnshaw kaçınılmaz Liverpool seyahati için yola çıktığında, Hindley ve Catherine'in istedikleri

keman ve kırbacın yanında Nelly'ye de hediye olarak elma ve armut getireceğine söz vermiştir. Ancak Nelly sadece "fakir bir adamın kızı olduğu için" bir hizmetçi olarak tanımlanmış ve ailenin dışında bırakılmıştır. Bu nedenle şansına (ya da belki sadece öyle gözükmektedir) Hindley ile arasında olabilecek, Catherine'in Heathcliff ile yaşadığı türden ensestvari/eşit bir ilişkiden kaçınması mümkün olmuştur ve aynı zamanda da –her iki aile açısından da evlilik için yeterli niteliklere sahip olmadığından– hem Isabella hem de Catherine'i yok eden evliliğin gelinlik kancasından kaçınabilmiştir.

Kendisi öykünün ağlarına takılmadan Nelly'nin tüm bu karakterlerin öyküsünü anlatabilmesi bu nedenlere dayanmaktadır, ya da belki de, daha açık bir biçimde ifade edecek olursak; (Brontë gibi) o da bir öykü anlatma eylemini kendisini böyle bir tuzaktan kurtarmak yönünde bir strateji olarak kullanma becerisine sahiptir. Nelly yeni efendisine "Sizin hayal edebileceğinizden çok daha fazla okudum Mr. Lockwood," demektedir. "Bu kütüphanede kapağını açıp da benim bakmadığım ve bir şeyler öğrenmediğim tek bir kitap bulamazsınız... Elbette fakir bir adamın kızından bekleyebileceğiniz ölçüde." Şüphesiz bununla kast ettiği, tarafsız konumu ile birlikte Miltoncı düşme korkularından, Richardson'cı yükselme rüyalarından, ataerkil eğitimin sebep olduğu endişelerden ve kibar, aşkın halüsinasyonlardan haberdar olduğudur. Ve böylesine keskin bir edebi bilince sahip olduğu için, en sonunda kimi vakit başa çıkılması zor hale gelen öyküsünden güç alarak zafer kazanması mümkün hale gelir. Örneğin, Heathcliff onu kilitlediğinde bile (hiçbir zaman kaçmayı başaramayan Catherine ve Isabella'nın aksine) Nelly dışarı çıkmayı başarır ve o hayatta kalmayı becerirken, öyküsünü yeniden düzenlemek isteyen Catherine, Heathcliff ve hatta Isabella olağandışı koşullar sonucunda birer birer ölürler. Nelly hayatta kalır ve Bersani'nin de belirttiği üzere öykünün de daha yumuşak başlı ve bu nedenle de cana yakın hale gelmesi için çaba sarf eder.

Nelly bağlamında çaba sarf etmekten söz etmek yersiz de olsa, bu bir tür olumsuzlama fikrini akla getirebilir. Bu bakış açısını destekler biçimde Nelly'nin hayatta kalabilmiş bir kadın olması nedeniyle erdemli olması dışında hemşire, bakıcı ve üvey anne rollerini benimsemiş olması nedenleriyle de hayırsever olduğunu söylemeliyiz. Her ne kadar Nelly'nin elma ve armutları

kendisinden çok diğerleri için de istemiş olduğunu onunla ilgili daha sonraki deneyimlerimiz bize göstermiş olsa da, bu noktada Mr. Earnshaw'un getirme sözü verdiği hediye en az Catherine'in kırbacı ve Hindley'nin kemanı kadar sembolik bir öneme sahiptir. Çünkü Nelly'nin sağlıklı doğası bize onun yemeyi seven bir insan olduğunu gösterse de, onu daha çok başkalarını beslerken, sepetler dolusu elma taşırken, yulaf lapasını karıştırırken, et fırınlarken ve çay koyarken görürüz. Nelly başkalarına faydalı bir bakıcı olması nedeniyle, bir anlamda, ideal kadın, yani "herkesin annesi" –Emily Brontë'nin bakış açısından olmasa da Milton'ın açısından– imajını da çizmektedir. Ve gerçekten de *Shirley*'de Charlotte Brontë'nin Shirley/Emily'sinin Milton'ı eleştirdiği önemli bölüme bakacak olursak orada fark edilmesi oldukça kolay bir Nelly Dean uyarlaması buluruz. Shirley, "Milton ilk kadını görmeye çalıştı," demektedir "ama göremedi, Cary... Gördüğü kendi aşçısıydı. Ve şaşkınlıktan 'en nefis yiyeceğin hangisi olduğunu da' bilemedi."

Bu yorum birçok belirsiz noktaya da açıklık getirmektedir. Eğer Nelly Dean Milton'ın kendisini kabul edeceği hali ile şairin aşçısı konumundaki Havva ise (ama kesinlikle Brontë ya da Shirley değil), bu durumda o hiçbir vakit kendi kendine yemek için elma toplayan bir kadın olmayacak, aksine elmaları elma püresi yapmak için kullanacaktır. Ve benzer biçimde, kendisinin de eşlik edeceği öyküler anlatmayacak, bunların sunduğu duygusal meyveyi tüketmeyecek; bunun yerine ahlaki bir yemek, didaktik bir besin pişirecektir. Böylelikle de nesilleri yumuşak başlılıkla besleyebilecektir. Gerçekten de Milton'ın aşçısı konumundaki Nelly Dean ataerkilliğin ideal kâhyasıdır. Geleneksel olarak Nelly, erkeklere ait evlerde bu adamların salonlarını, kız çocuklarını ve öykülerini düzene sokan kadın hizmetkârdır. Nelly "Yüreğim, Catherine'den çok efendim için çapıyordu," demektedir ve bu tercihini de roman boyunca ataerkilliğin eleştirel bir temsilcisi gibi davranarak ifade eder.

Örneğin, her ne kadar Catherine'in ilk kez kendini aç bırakmasına neden olan Nelly'nin dedikoduculuğu olsa da o, dikkat çeker bir biçimde "efendisine" bu durumu iletmeyerek kızın bu hastalığının uzamasına neden olmuştur. Tüm yaşamı boyunca Catherine'in midesi Milton'ın aşçısının sunduğu yemekleri sindirmekte zorluk çekmiştir; bu nedenle delilik halinde Nelly'yi "yavrulamış ineklerin canını yakmak için çakmak taşı toplayan"

bir cadı olarak görmesinde şaşılacak bir taraf bulunmamaktadır. Konu, Q.D. Leavis'in Amerikalı bir eleştirmeni azarlayarak belirttiği üzere Nelly'nin "kötü" olması değil, uyumu bozmayacak derecede manipülatif ve basmakalıp erkek destekçisi kadınlardan biri olmasıdır. Böyle olması nedeniyle de Uğultulu Tepeler'de böylesine Milton karşıtı bir kadınlık cennetinde ikâmet eden "yavrulamış ineklerin canını" yakacaktır ve yakar da. Gerçekten de Catherine'in delice kelimelerinin bildirdiği üzere, evdeki camları ve salondaki kadınları kilitleyen (*Uğultulu Tepeler*'de de yapmış olduğu gibi) evin bakıcısı konumundaki Nelly Dean'in bizzat kendisinin Milton'ın gulyabanisi olmasının bir mantığı bulunmaktadır. Emily Brontë de, devrimsel bir polemikten çok kökenlere dair bir mit yazmakta olduğu için bu psiko-yaratılış öyküsünü ironik bir biçimde, öykünün oluşturulmasında yardımcı olan ve hayatta kalmayı başaran karakterin kelimeleri aracılığıyla –Schorer'in kelimeleriyle "kırsalın ebedi sesiyle"– ifade etmeyi tercih etmiştir. Nelly'nin metnini okuduğumuz vakit, bizi olduğumuz şeye dönüştürmüş olan aşçının gözünden baktığımızda, çoktan kaybetmiş olduğumuzu fark ederiz.

Ancak eğer Nelly, Milton'ın aşçısı Havva'yı temsil ederek Catherine'e koşut gidiyor ya da genç kız hakkında eleştirel bir bakış açısını yansıtıyor ve Isabella da burjuva sınıfına ait okumuş bir hanımefendi olmasıyla Catherine/Havva'yı temsil ediyorsa, bu şartlar altında daha en başından itibaren Heathcliff'in neden Catherine ile koşut olduğunu görmekte zorluk çekebiliriz. Her ne kadar Catherine'in öteki beni olsa da, Heathcliff yine de Bersani'nin ifadesiyle "özdeş olmayan bir ikizdir." Bu sadece Catherine'in kadın, Heathcliff'in de erkek olmasıyla ilgili değildir –cinsiyetle saplantılı bir ilişkisi olan kitaptaki birçok örtülü ve az sayıda da gözle görülür farkı düşünecek olursak bunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Heathcliff, hayatta kalmayı başarmıştır. Dahası, romanın ikinci yarısı boyunca da içeriden birisi olmasının yanı sıra iktidarı ele geçirmiş bir zorbayı da temsil etmektedir. Catherine ise sadece ölüp gitmiş bir başarısızlık örneği olmakla kalmamış, aynı zamanda toplum dışı bırakılmış, inleyen bir hayalete de dönüşmüştür. Heathcliff ona âşıktır ve yasını da tutar; ancak, böylesi melodramatik derecede romantik bağlantıların dışında, yalnızca bir kez âşık olan bu iki sevgiliyi birleştiren bağlar nelerdir?

Belki de bu sorunun yanıtını vermeye Catherine'in ölümünü takiben Heathcliff'in yaptığı keder yüklü konuşmanın kapanışında kullandığı tutkulu kelimeleri inceleyerek başlayabiliriz: "Tanrım! İfade etmem imkânsız! Hayatım olmadan yaşayamam! Ruhum olmadan yaşayamam!" Catherine'in ergenliğinde Nelly ile Heathcliff hakkında yaptığı önemli konuşmaya içkin, metafizik paradoks gibi ("O benden daha çok ben") sıklıkla bu kelimelerin bir taraftan içi boş bir hitap içerdiği, diğer taraftansa fazlasıyla mistik olduğu düşünülmüştür. Ancak bir an için bu kelimelerin Heathcliff ve Catherine ilişkisini tanımlayan psikolojik bir gerçek olarak ne anlama gelebileceğini düşünmeye çalışalım. Önünde sonunda, kızın, Heathcliff'in onun kendi benliği olduğuna dair iddiası, Catherine bir hanımefendiye dönüşürken Heathcliff'in kızın kökensel yarı yabani benliğinin yırtıcılığını korumuş olduğuna dair anlayışını özetlemektedir. Benzer biçimde, bu fikrin neticesi olarak, Heathcliff'in ruhu olmadan yaşayamayacağına dair nidası "çingenenin" aslında Catherine'in kırbacı olduğuna dair derinlerde yatan öngörüsünü ve kızın ölümüyle birlikte artık yok olmuş bu tutkunun ruhsuz bedeninden ibaret bir şey olduğuna dair algısını ifade ediyor olabilir. Ancak sadece bir bedenden ibaret olmak –sahipsiz kalmış bir kırbaç– bir tür dünyevi nesneye, Victor Frankenstein'ın yarattığı türde prematüre bir varlık gibi bütünüyle hayvani maddesellikten oluşmuş bir nesneye, yani bir tür canavara dönüşmüş olmak anlamına gelmektedir. Heathcliff gerçekte de böyle bir canavara dönüşür.

Birçok okurun gözlemlediği üzere Heathcliff daha en başından inkâr edilmesi imkânsız bir canavar potansiyeli barındırmaktadır. Isabella'nın Nelly'ye yönelttiği, "Mr. Heathcliff bir insan mı? Ve eğer öyleyse deli mi? Ve değilse de bu durumda bir iblis mi?" sorusu, başka birçok şeyin yanı sıra Emily Brontë'nin anormal bir varlık, bir tür "hortlak" ya da "ifrit"[131] yaratmış olduğuyla ilgili serinkanlı farkındalığını yansıtmaktadır. Hem de bunu kendine "rağmen" değil kimi son derece geçerli nedenlerle yapmıştır. Hayvan ve insan özelliklerini, kültürün becerileriyle doğanın enerjilerini bir araya getiren Heathcliff'in karakteri, insan ile hayvan ve doğa ile kültür arasındaki sınırları test etmekte ve bunu yaparak da şeytansı olanla ilgili yeni bir tanım önermektedir. Ancak bi-

[131] Metinde sırasıyla "ghoul" ve "afreet" kelimeleri kullanılmıştır. (y.h.n.)

zim buradaki amaçlarımız çerçevesinde daha da önemli olan dışadönük maskülenitesine rağmen Heathcliff'in içinde barındırdığı canavar bağlamında bir biçimde dişi olmasıdır. İnsan olma durumuyla ilgili genel nitelikte bir grup soruya neden olmasının yanı sıra, onun varlığı, Milton'ın temsili olarak tanımladığı kadınlık ve erkeklik arasındaki ilişkiyle ilgili birçok önemli soruyu da özetler niteliktedir.

Heathcliff'in "dişi" olduğunu söylemek başta çılgınca ya da tuhaf gelebilir. Önceden de belirttiğimiz üzere, dışadönük maskülenitesinin, atletik vücut yapısının ve askeri tarzda duruşunun ortaya çıkarttığı görüntü kadar Isabella'da neden olduğu Byroncı cinsel karizma da eril bir görüntü çizmektedir. Bununla birlikte Edgar'ın taşıdığı kadınsı niteliğe rağmen ataerkil soy kütüğünün bir parçası olması da Heathcliff'in maskülenitenin alternatif bir çeşidini, daha genç bir erkek evladın erkeksiliğini, ataerkilliğin dışında kalmış paradigmatik yabancıyı temsil ediyor olduğu hakikatininin üstünü örtemez. Ancak bu elbette, bir noktaya kadar doğrudur: Heathcliff şeytansı dışlanmışlığıyla en az Edgar'ın meleksi resmiyetinin barındırdığı kadar erkektir. Ancak aynı zamanda, daha derindeki bir çağrışım düzleminde, Heathcliff "dişidir" – bu, öksüzlerin dişi ve varislerin de erkek, etin dişi ruhunsa erkek, toprağın kadın gökyüzününse erkek, canavarların kadın meleklerinse erkek olduğu, Cennet'in tiranlığına karşı küçük erkek evlatların, piçlerin ve iblislerin kadınlarla birlik olduğu bir düzlemdir.

Blake, Urizen'in oğullarının cennetten doğduğunu iddia eder; ancak, "kızları şifalı yeşil otlardan ve büyükbaş hayvanlardan/çukurun dibindeki canavar ve kurtlardan" doğmuştur. O, gizemli yırtıcılığı bitki örtüsünün ruhunu, cehennemi, çukurları, geceyi –ki bunların hepsi doğanın akıldışı "dişiliği" ile ilgilidir– anımsatan o "küçük siyah şey", yani Heathcliff'i tanımlıyor olabilir. Yaşlı Earnshaw'un Liver/pool'un gizemli iç bölgelerinden eve getirdiği ve bir kadın gibi isimsiz olan bu çingene öksüz, en az ataerkil kültürün kızları kadar gayrimeşrudur. Dahası, yabancılığını belli eden yanık teniyle hayvanı andıran anlaşılmaz bir dil konuşuyor olması birleştiğinde, makul Nelly'nin oğlana başta "şey" diye hitap etmesine neden olur. Bu da (oğlanın açıkça ortada olan erkekliğine karşın) Nelly'nin oğlanın cinsiyetini doğru tahmin etmekteki derin yetersizliğini göstermektedir. Oğlanın *şey*liği veya *id*liği aynı zamanda hem hırıltılı erkek niteliklerine –iştah, gad-

darlık– hem de şeyliğine vurgu yapmaktadır. Ve anlaşılmaz bir dil konuşuyor olması gerçeği de onun temsil ettiği fiziksel/doğal/dişi alanın, kültürün aracı ve "eril ruhun" zaferi olan dil karşısında ne kadar derin bir yabancılaşma hissettiğini göstermektedir. Bu durumda o, gerçek anlamında, kadın sanatçının bir erkek figürüne kendi cinsiyeti ile ilgili endişelerini ve bunun toplumdaki anlamını gizli bir biçimde yansıttığı Elaine Showalter'ın "bir kadının erkeği" dediği türde bir figürdür. Gerçekten de, eğer Nelly Dean, Milton'ın aşçısıysa, Heathcliff, metaforik anlamda pişmesi ya da ruhanilik kazanması gereken ve Brontë'nin gösterdiği üzere, bu nedenle de eğer denetim altına alınamazsa dualarla def edilmesi gereken, ham türde bir kadınsılık barındıran ahlaksız doğal dünyayı cisimleştirmektedir. Bu nedenle de o, ham haliyle kadınlığı temsil etmektedir.

Çoğu insan topluluğunda, Brillat-Savarin'den Milton'a kadar büyük gerçek ve mecazi şefler erkek olagelmiştir; ancak, Sherry Ortner, günlük "pişirme eyleminin" (ki burada kast edilen çocuk bakmak, yemek yapmak, ekmek pişirmek gibi doğadan kültüre aktarılan alt düzey dönüştürme işlemleridir) aslında temsil ettikleri alanı denetim altında tutmakla mükellef kadınlar tarafından yapıldığını kaydetmektedir. Bu nokta Catherine Earnshaw'un nasıl ve neden Heathcliff'in "ruhu" haline geldiğini açıklamakta yardımcı olabilir. Nelly arketip ev hizmetçisi rolü dahilinde Heathcliff'e bakma işini tamamlayınca, oğlanın eğitimini Catherine devralır, çünkü oğlan, Catherine'in iktidarla ilgili gereksinimlerini karşılamaktadır. Ancak ilişkilerinin bu kadar iyi gitmesinin altında yatan neden, oğlanın Catherine'e kızın dişi kırılganlığını azaltmak adına fazladan bir beden sağlamasıyken, kızın da ona Edgar gibi kültürlü adamlara hitap etmesini mümkün kılacak bir ruh, ses ya da dil sağlıyor olmasıdır. İkisi bir arada özerk ve androjen (ya da daha kesin ifadeyle karma eşeyli[132]) bir bütün meydana getirirler: Heathcliff 'bir kadının erkeğidir' ve Sartre'vari bir anlamda da kendi benliği için bir kadındır. Böylelikle de Catherine ve Heathcliff bütünlenmiş tek bir kadın oluştururlar. Aslında öylesine tamamlanmış hissetmektedirler ki, görmüş olduğumuz üzere, Uğultulu Tepeler'deki evlerini cennet, kendilerini ise D.H. Lawrence'ın bundan yetmiş beş yıl sonra *Gökkuşağı*'nda Tom Bran-

[132] Metinde "gynandrous" olarak geçmektedir. (y.h.n.)

gwen'a sunduracağı türde bir meleğin tanımını kabataslak çizercesine Blakevari bir tür melek olarak nitelemektedirler:

"Eğer melek olmak zorundaysak ve onların arasında da eğer kadın ya da erkek diye bir şey yoksa, o zaman...evli bir çift tek bir melek yapar...Ne de olsa...bir Melek bir insandan daha azı olamaz. Ve eğer o bir erkeğin ruhu erkek eksi erkek ise, bu, bir insandan daha azı anlamına gelecektir."

Dünyanın –özellikle de Lockwood, Edgar ve Isabella'nın– Uğultulu Tepeler'in Cennet'ini "Cehennem" olarak algılıyor olması bu karma eşeyli bedeni ve ruhu niteleyen korkunç kadınlığa işaret eden bir diğer kanıttır. Bu aynı zamanda Heathcliff'in "ruhsuz", bütünüyle şeytansı bir hayvana, bir "hortlak" ya da "ifrit"e dönüşeceğini bize erkenden gösteren bir kanıttır. Yarı komik yarı ciddi bir biçimde, kadınların sadece *Lanetlenebilirliği* mümkün kılmak için bir ruha sahip olduklarını söyleyen John Donne, Milton'dan önce bile var olan bu geleneksel fikir karmaşasını dile getirmiştir. "Neden kadınların ruhu olduğunu düşünürüz?" diye sormaktadır. Ne de olsa, kadınların tek "ruhani" niteliği konuşma yetenekleridir ki "bunun için de *bedensel araçlarına* tutunmaktadırlar": Ne de olsa bir *öküz*, *keçi*, *tilki* ya da *yılanın* kalbi de eğer *göğsünün* altında olmuş olsaydı, o da aynen bu şekilde konuşacak ve o *dil* ve *çene kemiklerini* hareket ettirecekti. Yine de kadınlardan söz ederken, Isabella'nın Emily Brontë adına ifade ettiği sorunu dile getirmiş olabilir: "Mr. Heathcliff bir insan mı? Ya da ne?"

Önceden de gördüğümüz gibi, Catherine ergenlik dönemindeki Heathcliff'ten ilk kez uzaklaştırıldığında, Heathcliff sonradan dönüşeceği ruhsuz varlığı bize önceden haber verircesine giderek yabanileşir. Thrushcross Çiftliği'nden bir hanımefendiye yaraşır kostümüyle geri dönen Catherine, bir zamanlarki eşini "çamurlu ve kirli" kıyafetler içinde, "yüzü ve elleri" feci halde kararmış bulur. Bunlar da onun doğanın kirliliği ile kaçınılmaz bağını göstermektedir. Benzer biçimde özellikle Nelly, Catherine ölüm döşeğindeyken, Heathcliff'in "dişlerini gıcırdatıp... delirmiş bir köpek gibi salya saçtığının" farkındadır; bu nedenle de onun, kendisiyle aynı türden gelen bir varlık olmadığı hissetmektedir. Daha sonra, "ruhu" olan Catherine öldüğünde, Heathcliff Nelly'ye "bir insan gibi değil de bıçak ve mızraklar karşısında ölümü kışkırtan vahşi bir hayvan gibi" uluyor gelecektir. Daha sonraki davranış biçimi de, bu kadar açıkça hayvani olmamasına rağmen sözkonusu dav-

ranış biçimiyle tutarlılık göstermektedir. Fahişe doğa tanrıçasının gerçek çocuğu, yolsuz ve adi Heathcliff, *Uğultulu Tepeler*'in ikinci bölümü boyunca ataerkilliğe karşı ölümcül bir intikam planını devam ettirecektir. Bu intikam planını en uygun biçimde Kral Lear'ın eşit derecede sürgün Edmund'u ifade etmiştir: "Peki o zaman/Meşru Edgar, senin toprağını almak zorundayım." Brontë özelinde, öyküyü yeniden yazan deha özellikle yazarın Shakespeare'in Edmund'u, Milton'ın Şeytan'ı, Mary Shelley'nin canavarı, sayısız halk öyküsünün figürü iblis ve sevgili/hayvan koca ile ilk isyankâr dişi Havva arasındaki derin bağlantıları algılayışında ortaya çıkmaktadır.

Heathcliff tüm bu figürlerin özelliklerini tek bir bünye altında topladığı için, o ya da bu şekilde *Uğultulu Tepeler*'in ikinci bölümü boyunca bunların her biri gibi davranacaktır. Bu bölümde Heathcliff'in amacı meşruiyeti tersine çevirerek doğanın kültürden intikamını almasını sağlamaktır. Böylelikle Edmund (ve Edmund'un dişi muadilleri Goneril ve Rega) gibi o da Tepeler'in iki meşru varisi, Hindley ve Hareton'ın yerini sırasıyla ele geçirir. Dahası, tek meşru kültürü değiştirmekle kalmayıp tıpkı Frankenstein'ın canavarı gibi içindeki öfkeyle onu bitirmeye gayret eder. Isabella ve Hindley'yi öldürme girişimlerinin yanı sıra kendi oğlunu acımasızca istismar etmesinde ifade bulan çocuk katili olma eğilimi de, nihai durumda, kültüre meşruiyet kazandıran soy hattının gelişmesini engelleyerek, ataerkilliğin merkezine ulaşmak için sadece kendi dünyasını istediği biçimde değiştirmek yönündeki arzusunu ifade etmekle kalmayıp aynı zamanda bunları bütünüyle kesintiye uğratma tutkusuna da işaret eder. Böylelikle, Lear'ın *hysterica passio*'su[133] yani, izah edilemez bir biçimde dünyanın her yerindeki babalara karşı ayaklanmış kadın doğası tarafından baskı altına alındığı hissi, Heathcliff'in hastalıklı oğlunu ve Edgar'ın meşru kızını kilitlediği boğucu rahim/oda aracılığıyla ağır bir parodiye dönüşür. Düşüşü aslen Tanrı'nın oğlunda cisim bulmuş kutsal meşruiyete karşı duyulan çekemezlikten ilham almış olan Şeytan gibi Heathcliff de, doğum haklarını çalmakta ve bunların içerdiği anlamı saptırmaktadır. Havva ve ikizi Günah gibi o da kendi değerini temize çıkartmak ve kendi enerjisini dayatmak adına Urizen'e özgü cennete karşı bu tür suçlar iş-

[133] (Lat.) *Histerik tutku.* (y.h.n.)

lemektedir. Ve yine korkunç krallığı aydınlık cennetin gölgeli bir kopyası olan Şeytan ya da tatlı dilli ve ahlaksız, hayvani kocalar Mr. Fox ve Mavi Sakal gibi büyük bir başarı elde etmeyi başarır, çünkü meşruiyeti devirmek için öncelikle onu taklit etmesi gerektiğini; yani ataerkilliği öldürüp patriark taklidi yapması gerektiğini fark etmiştir.

Başka bir biçimde ifade edecek olursak, kısmen de olsa Heathcliff'in karizmatik erkekliği, kendisini yenmiş toplumu, aynı toplumun koşullarıyla yenmesi gerektiğinin kavramış olmasının sonucunda belirmektedir. Böylelikle her ne kadar karma eşeyli yaşantısına Uğultulu Tepeler'de Catherine'in kırbacı olarak başlamış olsa da, orada geçirdiği dönüşüm, ya da ruhsuz ve Şeytansı yaşantısı, Isabella'nın gelinlik kancası ile başlamıştır. Benzer biçimde, Heathcliff, Isabella'nın gidişinden kendi ölümüne kadarki yirmi sene boyunca Edgar ve kızına karşı bu uzatılmış manevraları yapmaya devam ettiği sürece, Catherine II ve Linton gibi çocukların elinden yasal evlerini alan ve böylelikle de Milton'ın aşçısını hem öyküsünden hem de ahlakından ayırmaya gayret eden, bu arada da masum Hareton'ı kendisinin yapay bir biçimde lekelenmiş kopyası olmaya ayartan "iblis baba" rolünü canlandırmaktadır. Heathcliff'in kendi davranışının sahteliğini kavrayışı romanda sürekli bir biçimde adamın barındırdığı ironi aracılığıyla gösterilmektedir. Heathcliff kelimenin gerçek (ataerkil) anlamıyla baba olmadığının bütünüyle farkındadır; her şeyden evvel bir soyadı yoktur. O sadece bir baba gibi davranmaktadır. İncelikli ve eğlenceli bir ifadeyle yaptığı "elbette çocuklarımın benim gibi olmalarını istiyorum," yorumu, acı bir alayla taklit ettiği ve hor gördüğü bu dünya üzerine, tıpkı Şeytan'ın Tanrı'nın mantık yürütüşünü ya da Edmund'un Gloucester'ın yıldız falcılığını[134] taklit etmesi gibi fikir vermektedir.

Bu nedenle, tıpkı Şeytan gibi Heathcliff bir taraftan Linton'ın ölümcül babası –yani ölümün babası– haline gelirken (ancak, Günah'ı değil, aptallığı peyda etmiş olmak farkıyla), diğer taraftan da, bilinçli bir biçimde bir taklidin erkek versiyonu, yani, Catherine II'ye yaptığı kasvetli derecede gülünç uyarıları ("Artık kaçmak yok!...Seni eve götürmeye geldim, ve umarım sorumluluk sahibi bir kız gibi davranıp oğluma daha fazla itaatsizlik etmesi yönünde

[134] Yazarlar burada "God's logic" ve "Gloucester's astrologic" ile fonetik bir kelime oyunu yapmaktadırlar. (y.h.n.)

cesaret vermezsin") Miltoncı dürüstlüğün hicvi aracılığıyla Cehennem'in umutsuz neşesini çağrıştıran, o her şeyi yiyip bitiren korkunç annenin erkek versiyonu halini alır. Tüm bunların barındırdığı karmaşa göz önünde bulundurulduğunda, Nelly'nin Heathcliff'in Tepeler'de ikamet etmesini "geçmişi açıklayan bir baskı unsuru" olarak görmesinde şaşılacak bir taraf bulunmamaktadır.

Karanlık enerjisi sınırsız göründüğüne göre, Heathcliff'in kindar projesi neden başarısızlığa uğramıştır? Şüphesiz, nihai anlamda başarısız olmasının ardında yatan neden, doğa ile kültür arasındaki savaşı anlatan tüm öykülerde doğanın her zaman başarısız olmaya mahkûm olmasıdır. Ancak elbette bu nokta laf kalabalığından ibarettir. Öyküyü anlatan kültürdür (yani öykü kültürel bir inşanın ürünüdür) ve yine öykü nedenbilimseldir, kültürün doğayı nasıl yendiğini anlatır; papaz evlerinin ve çay partilerinin nereden geldiğini, hanımefendinin eteğini ve tatlısını nasıl tercih ettiğini anlatır. Bundan dolayı Edmund, Şeytan, Frankenstein'ın annesi, Mr. Fox, Mavi Sakal, Havva ve Heathcliff'in hepsi, bu sadece statükoyu açıklamak için bile olsa, öyle ya da böyle yenilmek durumundadırlar. Ancak Heathcliff'in benzerleri kendilerinin dışındaki güçler tarafından yok edilirken, Heathcliff tıpkı Catherine gibi, içindeki bir şey tarafından öldürülür. Kendi kendini aç bırakarak ölmesi Catherine'in özdeş ikizi olarak işlevini daha da açık hale getirir. Ancak, ilginç bir biçimde Heathcliff'in ölümüne neden olan olaylara yakından baktığımızda onun sadece ortadan yok olmuş "ruhu" için duyduğu umutsuz arzu nedeniyle değil, Catherine ile bir diğer paralelliği nedeniyle de öldüğü açıklık kazanır. Bu paralelik, Edgar Linton biçiminde kendini gösteren ataerkilliğin müdahaleleri sayesinde yeniden doğan yeni ve görgülü Catherine'den kaynaklanmaktadır. Catherine II'nin Tepeler'deki tutukluluğu ve Hareton ile yakınlaşmasının Heathcliff'in kayıp Catherine ile ilgili vizyonu sonucunda gelişen "yaklaşmakta olan tuhaf bir değişiklik olduğu" algısıyla ve Catherine'in anoreksisine benzeyen bir yeme bozukluğu geliştirmesiyle çakışması rastlantı değildir.

Eğer Heathcliff, Catherine'in neredeyse özdeş ikizi ise, Catherine II de annesinin "özdeş olmayan ikizidir." Bersani, ikizleri karıştırmış olmasına rağmen Nelly'nin "kibarca ahlak dersleri" veren niteliğinin "genç Catherine'in oyuncu özgürlüğüne uygun düştüğünü" kaydetmektedir. Çünkü dik kafalı annesi samimiyet-

le kendi özerkliği için mücadele ederken, annesine oranla daha yumuşak başlı olan Catherine II, itaatsizlik fikriyle sadece oynamakta, babasının mülkünü çevreleyen duvarların arasında kafasından uydurduğu yolculuklara çıkmakta ve Nelly'den gelen tek bir kelimeyle de yasadışı (her ne kadar bunlar da kafadan uydurma olsa da) aşk mektuplarını görev duygusuyla ona teslim etmektedir. Gerçekten de, Catherine II, hırçın ve ölmüş annesinden kültürün çocuğu ve bir hanımefendi olarak doğmuş olmasıyla hemen her açıdan farklılık göstermektedir. Bersani "Öyle ki sanki Emily Brontë aynı öyküyü iki kez anlatıyor gibidir," demekte "ve ikinci anlatışında da ilk öykünün özgünlüğünü bertaraf etmektedir," diye eklemektedir. Ancak Bersani, Emily Brontë'nin aynı öyküyü yeniden yazdığı konusunda haklı olsa da (aslında üçüncü ya da dördünce kez bile diyebiliriz) yazarın bu ikinci öyküsü kendi özgünlüğünü inkâr eder bir nitelik barındırmamaktadır. Daha ziyade, Catherine II'nin başarılarını analiz ediş biçimi aracılığıyla toplumun Catherine'in özgünlüğünü nasıl reddettiğini göstermektedir.

Örneğin, Catherine Earnshaw'un babasına isyan ettiği noktada Catherine II son derece itaatkâr davranır. En kayda değer maceralarından biri babasından intikam almak için Uğultulu Tepeler'den kaçışıdır ki bu da Catherine ve Isabella'nın kaçışları ile çarpıcı bir karşıtlık oluşturmaktadır, çünkü bu ikisi bilerek ve isteyerek babalar ve büyük oğulların dünyasından kaçmışlardır. Dahası Catherine II itaatkâr bir kız evlat olması nedeniyle aynı zamanda bir aşçı, hemşire, öğretmen ve ev idarecisidir. Başka bir ifadeyle, annesi pervasız ve vahşi bir çocukken, Catherine II, tüm erdemleri bir biçimde kız evlat olma, zevcelik ve annelik fikri ile bir biçimde alakalı ideal bir Viktoryen kadın olmanın sözünü vermektedir. Nelly Dean üvey annesi olduğu ve kelimenin gerçek anlamında hakiki Catherine'in yerini aldığı için kızın bu becerileri geliştirmesinde şaşılacak bir taraf bulunmamaktadır. Kendisine Milton'ın aşçısı tarafından annelik yapılması ve yine Milton'ın meleklerinden biri tarafından da babalık yapılması kaçınılmaz olarak kültürün çocuğu olmasını beraberinde getirmektedir. Böylelikle Catherine II, (her ne kadar çocuktan hoşlanmasa da) Linton'ın bakıcılığını üstlenebilir, Heathcliff için çay demler, Nelly'nin sebzeleri hazırlamasına yardım eder, Hareton'a okuma öğretir ve Uğultulu Tepeler'deki böğürtlenleri Thrushcross Çiftli-

ği'nden çiçeklerle takas eder. Isabella, babası ve teyzesi kadar edebiyata ilgi duymasından dolayı ataerkil Hıristiyanlığın derslerini o kadar iyi öğrenmiştir ki dindar bir biçimde Heathcliff'e hem adamın hem de Linton'ın kendisine karşı işledikleri günahları affedeceğinin sözünü verir: "Onun [Linton] kötü bir doğası olduğunu biliyorum...o senin oğlun. Ama onu affedebilecek kadar iyi bir doğaya sahip olduğum için de memnunum." Aynı zamanda, kızın farklı toplumsal katmanlara karşı kibar [ya da Urizen'e özgü] bir duyarlılığı vardır ve bu da Hareton, Zillah ve Tepeler'deki diğer kişilere yaklaşımı aracılığıyla daha en baştan gözlemlenebilir bir niteliğidir.

Dahası, İncil'in ona dayattığı affetme düsturundan vazgeçtiğinde bile, edebi kipler Catherine II'nin karakterinde egemen olmaya devam eder. Uygulamaya gayret ettiği "kara sanatlar" özünde kitaplara dayalıdır –ve yalın bir biçimde de özgünlükten yoksundur. Gerçekten de öykünün bu noktasında eğer Heathcliff basitçe bir babayı canlandırmaktaysa, Catherine II de sadece bir cadıyı canlandırmaktadır. Elbette, gerçek bir cadı, kültürü tehdit edecektir; ancak, Catherine II'nin işi kültüre hizmet etmektir, çünkü kişiliğinin de gösterdiği üzere o, Sherry Ortner'ın doğa ile kültür arasında aracılık eden zorunlu kadın işlevi olarak tanımladığı duruma son derece uygun düşen bir yapıdadır. Böylelikle, en sonunda hem Tepeler'de hem de Çiftlik'te okumayı öğretmek yoluyla yeni efendiliğine hazırladığı Hareton Earnshaw ile evlenerek düzeni onaran da yine Catherine II'den başkası değildir. Hareton böylelikle, müdahaleleri aracılığıyla Uğultulu Tepeler'in üst pervazında yazan ismi –Hareton Earnshaw ismin– fark edebilecek duruma gelmiştir ve bu hem kendi ismi hem de evin kurucu, kökensel patriarkının ismidir.

Tehditler karşısında neredeyse doğal olmayan hassasiyeti ile Heathcliff'in kendisi de Catherine II'nin temsil ettiği tehlikeyi fark eder. Heathcliff'i "affetmeyi" teklif edip onu kucaklamaya kalktığında adam tüyleri ürpererek, "Bir yılana sarılmayı tercih ederim!" der. Daha sonrasında Hareton ve Catherine II arasındaki arkadaşlık pekiştiğinde Heathcliff, Catherine II'ye durmadan "cadı" ya da "sürtük" diye hitap edecektir. Oysa dünyevi terimlerle Catherine II bu isimlerin tam tersini temsil etmektedir: o kelimenin gerçek anlamıyla evdeki melektir. Ancak tam da bu nedenlerle Heathcliff'in Tepeler'deki Cehennem'i (*Pandemonium*)

için tehlike arz etmektedir. Ancak, halihazırdaki konumunu tehdit etmenin yanı sıra Catherine II'nin Hareton ile birleşmesi Heathcliff'e özellikle kaybettiği cenneti de anımsatmaktadır. Kitaplarının üzerinden gözlerini kaldıran genç çifte baktığında, Catherine II'nin gözleri ile kendi aşkının "gözleri arasındaki benzerliği ve bu gözlerin Catherine Earnshaw'un gözleri olduğunu" fark eder. Yine de ironik bir biçimde, Catherine'in soyundan gelen bu kişilerin onun gözlerine "sahip" olduğu gerçeği Heathcliff'e, Catherine'in hem ölmüş hem de bölünmüş bir biçimde dayanmaya devam ettiği konusunda pek de bir şey söylememektedir. Catherine II sadece annesinin gözlerini almıştır ve her ne kadar Hareton onun daha fazla fiziksel özelliğini taşıyor olsa da, o da Catherine değildir. Böylelikle, Edgar ölüp Heathcliff sanki kızın hayaletini serbest bırakmak istercesine Catherine'in tabutunu açtığında –ya da Lockwood, gördüğü kâbustaki cadı çocuğu içeri almak isteyerek pencereyi açtığında– Catherine ruhani bütünlük içerebildiği tek yerden doğrularak ayağa kalkar: mezarlık, bozkır, fırtına, gece uçanların mantıkdışı diyarı; yani Şeytan, Havva ve Ölüm'ün diyarı. Bu bölgenin dışında Catherine II ve Hareton'ın ikamet ettiği sıradan dünya, Heathcliff'in şimdi fark ettiği üzere "[Catherine'in] bir vakit gerçekten var olduğunu" ve kendisinin de "onu kaybetmiş olduğumu gösteren tüyler ürpertici bir andıçtır!"

Son olarak, Catherine II'nin Hareton ile ittifakı Heathcliff'i bu genç adamla ilgili önceden anlamadığı kimi gerçeklere uyandırır ve bunun neticesinde yanılsamasının kırılması da onu ölümüne götüren son darbe olur. Heathcliff, romanın ikinci yarısı boyunca yalnızca Hareton'ın Catherine'e "şaşırtıcı" benzerliğinden dolayı değil, aynı zamanda sahipsiz çocuğun varlığında kendi (Heathcliff) toplumsal sürgününü anımsatan bir nitelik bulmuş olmasında da teselli bulmuştur. Nelly'ye "Hareton, bir insandan çok gençliğime benziyor," demektedir. Heathcliff bu okuma yazma bilmeyen, toplum dışına itilmiş çocuğu, metaforik bağlamda, Catherine ile kendisinin gerçek birleşmesinden doğan oğlu olarak görmektedir. Gerçekten de Hindley'den intikam almak için Hareton'ı sahipsiz bırakmış olmasına rağmen sonrasında çocuğu kaba ve işlenmemiş bırakmayı da arzulamıştır, çünkü böylelikle (hatalı ve ölümcül varisi Linton'ın aksine) en azından bir tane güçlü ve doğal varise sahip olacaktır. Ancak, Hareton, Catherine II'nin yörüngesine girdikçe ve doğadan kültüre doğru yaklaş-

tıkça, Heathcliff yapmış olduğu hatanın farkına varır. Hareton'ın gençliğini yeniden sahneye koymasıyla kayıp Catherine'i eski haline getirebileceğini ve böylelikle de Catherine-Heathcliff'i yeniden canlandırabileceğini varsaymışken şimdi Hareton'ın kendi gençliğini yeniden canlandırmasının özünde ıslah edici, öykünün "doğru" biçimde aktarılmasına dönük bir nitelik olduğunu görmektedir. Böylelikle, eğer Catherine II'ye C^2 dersek ve Hareton'ı da H^2 olarak tanımlarsak, Heathcliff'in sorununu şu şekilde formülleştirebiliriz: C ve H açısından C^2 artı H^2'nin varlık bütünlüğüne eşitlendiği noktada, C^2 artı H^2 hem C'nin hem de H'nin olumsuzlanmasına eşittir. Son olarak, Hareton'ın isminin ortaya koyduğu belirsizlikler de, başka bir açıdan da olsa, Heathcliff'in Earnshaw ile ilgili bu son derece kafa karıştırıcı sorununu özetler niteliktedir. Bir taraftan, Heathcliff gibi Hare/ton da doğaya ait bir isimdir. Ancak diğer taraftan da Heir/ton'u (heir/town?)[135] akla getiren Hareton, genç adamın meşruluğunu bildiren bir çift anlam barındırmaktadır.

Hareton'ın Catherine II ile birlikte Heathcliff'i Çiftlik'in geleneksel anlamda meşru ve Uğultulu Tepeler'in de henüz meşrulaşmış dünyasından dışarı atmak üzere harekete geçmesi bu muzaffer meşruiyet çerçevesinde gerçekleşir. Yavaş yavaş "her bulutta ve her ağaçta varlığını sürdüren Catherine'in" doğasının içinde kaybolan Heathcliff artık, Nelly'nin kendisine sunduğu, dikkatli bir biçimde pişirilmiş yemekleri yiyememektedir. Catherine II Hareton'ın yulaf lapasını, kestiği çiçekler ile süslerken, yaşlı adam ölmek ve "kilise bahçesine akşamüzeri taşınmak" ile ilgili dindarlıktan uzak hayaller kurmaktadır. Heathcliff ağzına yemek koymadan giderek solarken, Nelly'ye "neredeyse kendi cennetimi ele geçirmek üzereydim," der ve "başkalarınınkini de istemiyordum zaten," diyerek sözlerini bitirir. Bu durumda öldüğünde doğa ile kültür arasındaki sınırlar, sanki Heathcliff'in geçmesine izin vermek istercesine bir an için bile olsa çatlar: pencereler sallanarak açılır ve içeriye yağmur suyu dolar. *Uğultulu Tepeler*'in sahte Milton'ı olan yaşlı Joseph, dizlerinin üzerine çöküp "yasal efendi ve kadim soylar haklarını geri aldıkları için" teşekkürlerini ileterek "Bu şeytan ruhunu da alıp gitti," diye bağırır. En sonunda, gayrimeşru Catherine/Heathcliff, doğa/cehenneme teslim edilmiş ve

[135] (İng.) varis/kasaba. (ç.n.)

onların yerine de tıpkı Nelly'nin Catherine II için uygun bir anne olarak Catherine'in yerine geçmiş olmasındaki gibi –uygun bir çift olan– Catherine II ve Hareton gelmiştir. Duruma uygun biçimde Nelly şimdi "tüm dileklerinin bu yeni, medeni çiftin birleşmesi ile taçlandığını" gözlemlemekte ve Lockwood da bu yeni çiftin "Şeytan ve lejyonlarının karşısında cesaretle dikileceğini" kaydetmektedir. Gerçekten de hem Milton hem de Brontë'nin terimlerinde (ki bu ikilinin fikir birliği içinde olacakları tek nokta da budur) genç çift halihazırda Şeytan'ın karşısında dikilmiş ve zafer kazanmıştır. Şimdi sene 1802'dir; Tepeler-cehennem Çiftlik-cennete dönüştürülmüştür ve ataerkil tarihin yeniden tanımlanması, onarılması, yenileştirilmesiyle on dokuzuncu yüzyıl artık, çay partileri, hizmet eden melek, ev hanımı ve papaz evleriyle gerçek anlamda başlayabilecektir.

Joseph'in yasal efendi ve kadim soyların yeniden kurulmasıyla ilgili yorumu ile Nelly'nin sahte-mitsel geçmişe dair öyküsünü çevreleyen 1801/1802 tarihleri bir araya geldiğinde *Uğultulu Tepeler*'in bir biçimde nedenbilimsel bir nitelikte olduğu fikri doğrulanmaktadır. Dahası, Brontë'nin hem romanın tarihlerini hem de Earnshaw-Linton soylarını çevreleyen detayları işleyiş biçimindeki bilindik dikkat, yazarın kendisinin de bir kökler ve yenilenmeler öyküsü kurmakta olduğunun farkında olduğunu göstermektedir. Romanın sonuç bölümüne ulaşmamızla birlikte artık başına geri dönebilir ve *Uğultulu Tepeler*'deki ana öyküyü özetlemeye çalışabiliriz. Bu kitaptaki tek öykü olmamasına rağmen, bunlardan bir tanesi büyük önem taşımaktadır. Pencere kenarındaki isimlerin gösterdiği üzere, *Uğultulu Tepeler* Catherine ve onun çeşitli avatarları ile başlamış ve aynı biçimde de bitmiştir. Daha açık bir biçimde ifade edecek olursak, roman Catherine Earnshaw'un Catherine Heathcliff ve Catherine Linton'a evrilmesini ve daha sonra da Catherine Linton II aracılığıyla Catherine Earnshaw II olarak kendine "uygun" bir rol olan Catherine Heathcliff II'ye geri dönüşünü incelemektedir. Genelinde, bu evrim ve geri-evrimin bize aktardığı aşağıdaki Milton karşıtı ve parodik mittir:

Bir zamanlar sloganı muhtemelen "Sen doğa, benim yaratıcı tanrıçam/hizmetlerimle senin kanunlarına bağlıyım" olan doğanın kızı bir Özgün Anne (Catherine) bulunmaktadır. Ancak bu kız, kültürün zehirli ve pişmiş yemeğinden tatması sonucunda kısmen de olsa çöküşe geçmiştir. Bir taraftan kendisini delirmiş

ve ölü benliklere taksim ederken (Catherine, Heathcliff), diğer taraftan da indirgenmiş nazik benliklere bölmüştür (Catherine II, Hareton). Ateşli ve kökensel benlikleri, bir zamanlar evi olan sapkın cehennemi andıran cennetsi doğanın içinde kaybolup gitmiştir. Öğrenmeye daha yatkın ve daha itaatkâr benlikleri ise okuma-yazmayı öğrenmiş ve salon ve papaz evlerinin düşmüş kültürünün varlık gösterdiği yere taşınmışlardır. Burası, kökensel annenin bakış açısından cehennem olarak algılanan Miltoncı Cennet'tir. Bu benliklerin doğadan kültüre geçişi bir dizi öğretmen, vaiz, bakıcı, aşçı ve öykünün sonuna doğru çoğu ortadan kaybolan kimi örnek hanımefendi ya da patriarklar (Nelly, Joseph, Frances ve Linton'lar) aracılığıyla gerçekleşmiştir. Bu kişiler ortadan kaybolmuşlardır, çünkü indirgenmiş benlikler o kadar iyi eğitilmişlerdir ki en sonunda kendileri daha sonraki nesillere örnek teşkil edebilecek ve öğretmenlik yapabilecek konuma gelmişlerdir. Gerçekten de o kadar iyi örnek teşkil ederler ki atalara ait evlerin kurucularıyla (Hareton Earnshaw, 1500) ve patriarkın eşi olarak yeniden tanımlanan kökensel anne ile (Catherine Linton Heathcliff Earnshaw) özdeşleştirilmeleri mümkün hale gelir.

Brontë'nin bu mitinin barındırdığı doğa-kültür karşıtlığı, çok sayıda eleştirmenin öyküyü, *Güzel ve Çirkin* ya da *Kurbağa Prens*'te olduğu gibi sözde *Hayvan Damat* öyküsünün bir uyarlaması olarak görmesine neden olmuştur. Ancak yakın zamanda Bruno Bettelheim'ın da tartıştığı üzere, bu tür masallar genellikle okurların cinselliği zihinlerinde asimile etmelerine ve böylelikle de doğayı kültürün içine sindirmelerine (örneğin canavar/hayvan aslında sevilebilecek bir varlıktır, kurbağa aslında yakışıklıdır vs.) yardımcı olmaktadır. Ancak *Uğultulu Tepeler*'de kültür, bir hammadde olarak doğanın enerjisini talep etse de –Çiftlik'in Tepeler'e gereksinimi vardır ve Edgar da Catherine'i arzular– toplumun en baskılayıcı gereksinimi, doğanın isyankâr, şeytansı, mantıkdışı ve "dişi" temsilcilerini kapı dışarı etmektir. Bu bağlamda, Brontë'nin romanı, bu masallar ile karşılaştırıldığında daha çok Lévi-Strauss'un bahsettiği kimi Kızılderili mitlerine yakın durmaktadır. Özellikle de bir Kızılderili Opaye öyküsü olan "Jaguar'ın Eşi'ni" anımsatmaktadır.

Bu öyküde, bir kız kendisi ve ailesi için istediği tüm ete sahip olabilmek adına bir jaguar ile evlenir. Bir süre sonra, evliliğinin bir sonucu olarak jaguar, Kızılderililer ile birlikte yaşamaya gelir

ve bir süre için kızın ailesi bu yeni çift ile dostane bir ilişki kurar. Ancak kısa zamanda büyükannelerden birinde kıza karşı bir tür güvensizlik oluşur. "Genç kadın yavaş yavaş av peşinde bir hayvana dönüşmektedir...Sadece yüzü insan suretinde kalır...bu nedenle yaşlı kadın büyüye başvurur ve torununu öldürür." Bu olaydan sonra aile, jaguardan korkmaya başlar, çünkü intikam almasını beklemektedirler. Ve her ne kadar hayvan bu işe girişmese de, gizemli bir biçimde "Belki de beni gelecekte anımsarsınız," diye söz verir ve "bu cinayet nedeniyle öfkeli, kükremesiyle de etrafa korku salarak" başını alıp gider. Sesi de giderek daha uzaktan gelmektedir.

Açıkça görüldüğü üzere bu öykü, *Uğultulu Tepeler* ile birçok açıdan benzerlik göstermektedir. Yabani ve hayvanı andıran Heathcliff jaguarla, Catherine ise jaguarın eşi ile paralellik gösterirken, Nelly de savunmacı büyük annenin işlevini üstlenir; Catherine II ve Hareton da et ile ölen eşin ardından jaguarlardan da kurtulmuş bir dünya mirasına konan ailenin rolünü oynarlar. Ancak, Lévi-Strauss'un öyküye dair analizi bu benzerliği daha da açık bir biçimde ortaya koymaktadır. Bunu yaparak Brontë'nin *Uğultulu Tepeler*'in acı zorunluluğu olarak gördüğü duruma daha da açıklık kazandırır.

"İnsanlığın şu an sahip olduklarının (ki bunlar şu an jaguarın kaybetmiş olduğu tasarruflardır) ona jaguardan (o bunların keyfini insanlık tümünden yoksunken sürmüştür) gelmiş olması için bu ikisi arasındaki ilişkiyi kuran bir fail bulunması gerekir: jaguarın eşinin konuya dahil olduğu nokta burasıdır. Ancak sözkonusu devir (eşin vasıtasıyla) bir kez gerçekleştiğinde:

a) kadın lüzumsuz hale gelir, çünkü ilk koşul olan amaca hizmet etmiştir ve bu da sahip olduğu tek amaçtır.

b) kadının hayatta kalması karşılıklı ilişki halinin toptan yokluğu ile karakterize edilen temel durum ile çelişecektir.

Bu nedenle jaguarın eşi bertaraf edilmelidir."

Lévi-Strauss bu noktayı tartışmamış olmasına rağmen, akılda tutmamız gereken nokta, jaguarın uzaktan gelen kükreme sesinin bir gün geri dönebileceği olasılığını işaret ediyor olmasıdır: açıktır ki kültür doğaya karşı ihtiyatlı olmak durumundadır ve üstben de

her vakit id ile savaşmaya hazır durumda olmalıdır. Benzer biçimde, Brontë'nin romanının başlangıcını oluşturan –ve yaşlı Earnshaw'un Liverpool'da Heathcliff'i keşfetmesiyle sembolize edilen– Uğultulu Tepeler'in duvarlarındaki rastgele çürüme de, ataerkil kültürün doğanın isyankâr güçlerini her vakit sadece güvenilmez bir biçimde zapt ettiğini göstermektedir. Önünde sonunda, 1500 senesinin Hareton Earnshaw'unun Heathcliff'in saldırısına maruz kaldığı gibi, 1802'nin Hareton Earnshaw'una ait onarılmış soyun da bir gün tanrıçanın gayrimeşru çocuklarının şiddetli saldırısına uğramayacağını kim kesin bir dille söyleyebilir? Ve yine 'Hareton Earnshaw 1500' kabartmasının doğa ile kültür arasındaki bir diğer savaştan önce oyulmadığını kim iddia edebilir? Herkesin aynı isme sahip olduğu gerçeği –sanki oyunun kendisi tıpkı aktörleri gibi tek bir perdeyi bir tür efsanevi sınırsız geri çekilmede temsil edermiş gibi– kaçınılmaz olarak bu tür spekülasyonlara neden olmaktadır. Bu, "Heathcliff ve bir kadının" bozkırda başıboş dolaşmasını temsil etmeleri gibi, bir gün Uğultulu Tepeler'de yeniden hayat bulabilecek olan etkili bir biçimde bölücü olasılıklara da işaret etmektedir.

Emily Brontë böylesine bir yeniden-yaşam buluşunu, yürekten gelen bir dileğin yerine getirilmiş olması olarak değerlendirecektir. Her ne kadar Nelly Dean'in Brontë'nin öyküsüne zorla dayattığı yüzey, en az "Jaguarın Eşi" öyküsünün tonunda olduğu kadar serinkanlı bir gerçeklik taşısa da, yazarın niyeti, *Uğultulu Tepeler*'in kinaye yüklü yapısı, Catherine-Heathcliff'in karizması ve kitabın Milton karşıtı mesajlarının da gösterdiği üzere tutkulu bir ağıt niteliğindedir. Brontë'nin bu niteliği iyi kavramış olduğu da sadece *Shirley*'nin feminist mistisizminde değil, aynı zamanda *Uğultulu Tepeler*'e yazdığı önsözün kimi kısımlarındaki nazik ironide de ortaya çıkar. Ne de olsa *Shirley*'deki ilk kadın, gerçek Havva doğadan başkası değildir ve hem soyludur hem de Catherine'e "Burada annem Havva ile kalacağım, bu adına Doğa dediğimiz günlerde. Onu seviyorum; ölümsüz, yüce varlık! Düştüğü vakit Cennet alnından silinmiş olabilir; ancak dünya üzerinde ihtişamlı olan ne varsa hâlâ onun varlığında ışık saçmakta," diyen Shirley-Emily gibi az sayıda ayrıcalıklı ricacı dışındaki herkes için kayıplara karışmış bir niteliktir. Ve bundan birkaç yıl sonra Charlotte, *Uğultulu Tepeler* için yazdığı önsözü, gerçek bir heath/cliff'e ihtiyatlı bir biçimde yetkinlik atfeden bir betimleme ile sona erdirecektir:

"...kayalık insan şeklini aldı ve şimdi orada durmakta: devasa, karanlık ve kaşları çatık, yarı heykel, yarı taş: önceki anlamında korkunç, bir gulyabani gibi; sonraki anlamındaysa, rengi yıllanmış bir grinin tonu olduğu, bozkırın toprağı üzerini örttüğü ve çiçeklenen dalları ve dinlendirici kokusuyla fundalıklar içtenlikle canavarın ayakucunda büyümekte oldukları için neredeyse güzel."

Charlotte Brontë'ye göre bu ihtişam "Ellis Bell"in üzerine yazmış olduğu konu ile ilintilidir ve yine bu, tam da kaybetmiş olduğumuz şeydir. Çünkü tıpkı on yedinci yüzyıl Behmenist'i[136] mistik Jane Lead gibi Emily Brontë de, Havva'nın kendi ateşli ve özgün benliğinden trajik bir biçimde koparıldığına ve bu nedenle "Bakir Kartal Bedeni'ni kaybettiğine inanmakta...ve bu şekilde de uyuklayan bir ölüme, aptallığa, zayıflığa ve utanca ekildiğini" düşünmektedir.

Ancak bu uyuklamakta olan ölüm, Havva'nın içinden çıkıp yeniden doğabileceği bir ölümdür. Ağıt niteliğinde olmasına ve kökenler mitindeki belirleyici öğesinin de keder olmasına rağmen *Uğultulu Tepeler* yine de sadece Heathcliff ve Catherine gibi çocuklar için görünür ve kökensel bir güç olasılığını temsil eden kayıp ve çokcinsiyetli bir hayalet tarafından yoklanmaktadır.

"Söz verilmiş hiçbir Cennet
Bu vahşi arzuları
tümden ya da kısmen gideremez
Sönmez bir ateşle
tehdit oluşturan hiçbir Cehennem,
bu bitmek bilmez istenci zapt edebilir"

Emily Brontë bir şiirinde böyle demektedir. Bu kelimeler Gondal'cı bir konuşma için tasarlanmış olabileceği gibi, olmayabilir de; ama bunun pek de bir önemi bulunmamaktadır, çünkü her iki durumda da bu, *Uğultulu Tepeler*'e gizlice sokulan, eski evlerin pencere kenarlarını zangırdatan ve aile İncilleri'nin sayfalarını lekeleyen, susuzluğu giderilmez ve alaycı derecede dinsiz bir istenci karakterize etmektedir. Kadim soyların kalıtsal mirasından kapı dışarı edilmiş ve *Liebestod*'un uğursuz androjenliğine sürül-

[136] Behmenizm: Alman mistik ve teosofist Jakob Böhme'nin öğretileri üzerinde şekillenen 17. yy. Hıristiyan hareketi. (y.h.n.)

müş Catherine ve Heathcliff yine de cadı ve gulyabani veya Havva ve Şeytan biçiminde malikânenin civarında oyalanmaktadırlar. Bu durumda Nelly'nin öyküsüne önsöz niteliğinde sunulan Lockwood'un iki rüyası da öykü için gerekli son deyişler niteliğindedir. Bu rüyalardan ilkinde Joseph'in kâbusun içindeki arkadaşı "Jabes Branderham" Lockwood'a, vefasız doğa ile susuz istencin suçlu olduğu yüz doksan günahı numaralandırarak Miltoncı lanetler yağdırıp durur. İkincisinde ise inleyen cadı çocuk "Catherine Linton" biçiminde cisim bulan doğa, karşı çıkmak için istekle ayağa kalkar ve bir centilmeni andıran Lockwood'un kıza beklenmedik ve şiddetli saldırısı da onun temsil ettiği tehlike karşısındaki ürkmüş algısını yansıtır.

Her ne kadar Mary Shelley, Milton'ın kadın düşmanlığını tekrarlarken, Brontë aynı düşmanlığı alt etmek için mücadele etmiş olsa da, Mary Shelley de dışlanmış olan benliğin istencinin sunduğu tehlikeli olasılıkların farkındandır. Onun kayıp Havva'sı bir canavara dönüşmüştür; ancak o da toplumun kumaşına karşı Brontë'nin yaratısı ile eşit derecede yıkıcı olmayı başarmıştır. On dokuzuncu yüzyılın ilerleyen zamanlarında Milton'ın gulyabanisi ile mücadele eden başka kadın yazarlar da ataerkilliğin Havva'nın doymak bilmeyen istencini tehdit eden imha projesini ve kadının buna bir cadıyı andıran türde bir öfkeyle yanıt vermesini inceleyecektir. Örneğin, George Eliot *Kıyıdaki Değirmen*'de, Heathcliff ve Catherine'in elde ettiği *Liebestod*'un grotesk bir parodisi olan ölümcül bir androjenliği resmetmektedir. Maggie ve Tom Tulliver "ölümleriyle" "ayrılmazlar"; ancak elde ettikleri birleşme Eliot'ın onlar için tasavvur edebildiği tek özgün birleşmedir, çünkü gerçek yaşamda biri feragatin meleği diğeriyse endüstrinin komutanı haline gelmiştir. Ancak ölümlerine neden olan kültür manzarasının neredeyse yarısını yok eden unsurun bir sel baskını olması önemlidir: dişi doğa karşı çıkmaya devam etmektedir ve edecektir.

Eğer Eliot, Brontë'nin *Liebestod*'unu yeniden oluşturuyorsa, Mary Elizabeth Coleridge de onun bir cadıyı andıran doğa ruhunu yeniden tasavvur etmektedir. Büyük amcası Samuel'ın kendi üzerindeki etkisi hakkındaki endişesi ile birlikte kimi karşıt duygularını da yansıttığı bir şiirinde, "Christabel'in" yazarı kendini ataerkilliğin mezarlarına musallat olmuş inleyen dişi sürgünler olarak tasvir ettiği Geraldine, Catherine Earnshaw, Lucy Gray ve

hatta Frankenstein'ın canavarına dönüştürür. "Kadınların sahip olduğu ses ile konuşan ve onların kalbinin arzuları için yalvaran" Coleridge, şöyle haykırmaktadır:

"Karın üzerinde uzun süre yürüdüm
Ne güçlüyüm ne de boyum uzun
Kıyafetlerim ıslak ve dişlerim de pelte,
yol da uzun ve zorluydu.
Bereketli dünyada gezinip durmuştum
Ancak buraya önceden hiç gelmemiştim.
Ah, eşiğin üzerinden geçirin beni,
Ve bırakın kapıdan içeri gireyim."

Ve bunun ardından da "Onun geldiğini ve titrek bir kıvılcımın içine düşüp öldüğünü" ortaya çıkartır.

Emily Brontë'nin toplumdışı bırakılmış cadı-çocuğu Coleridge'inkinden daha ateşlidir ve duygularını da daha az gizlemektedir; ancak, o da, salon ateşlerinin sönmesi ve tasavvur edilemeyecek ölçüde farklı enerjilerin yeniden canlanması yönünde eşit derecede yoğun bir istek duymaktadır. Sonunda onun yaratıcısı da Milton'ın en susuz kalmış kızlarından biridir. Cennetin kraliçeliğinin tersi yönünde bakarken, o da Blake gibi "Dünya istese de istemese de bende Cehennem'in İncili de var," diyerek ısrarlı tavrını korur. Ve Uğultulu Tepeler'in yeni işlenmiş bahçesini yalayıp geçen rüzgârın sesinde Blake'in öfkeli Rintrah'ı gibi jaguarın uzakta kükreyen sesini duyarız.

IV

CHARLOTTE BRONTË'NİN HEYULA BENLİKLERİ

9. Gizli, İçedönük Bir Yara: *Profesör*'ün Öğrencisi

Sahip olduğum her damarda
Tutkunun kuvvetli nabzı atmaktaydı;
Gizli, içedönük bir yara da,
Aynı anda kanamaya başladı.
Charlotte Brontë

Yaşamımın gözlerimin önünde öykûdeki yeşil incir ağacı gibi dallanıp budaklandığını gördüm.
Her dalın ucundan, şişko mor bir inciri andıran mükemmel bir gelecek, göz kırparak beni yanına çağırıyordu. İncirlerden biri bir koca, mutlu bir ev ve çocuklar anlamına gelirken, bir diğer incir de meşhur bir şairdi ve bir diğeri de parlak bir profesördü ve yine bir diğeri de şu muhteşem editör Ee Gee idi.
Kendimi bu incir ağacının çatalında oturmuş, sadece hangi inciri seçeceğimi çözmeye çalıştığım için açlıktan ölmek üzereyken gördüm... ve orada öyle karar veremez halde oturup dururken incirler buruşup kararddılar ve teker teker lap diye ayağımın ucuna düştüler.
Sylvia Plath

Bir acı var –o kadar mutlak–
Varlığı yiyip yutar
Ardından doldurur Boşluğu Vecit ile
Böylelikle Bellek basabilir
Etrafına –boydan boya– üzerine
Baygınlığın içerisindeki biri gibi
Güvenle gider –açık bir gözün–
Kemiklerini birer birer düşüreceği yere
Emily Dickinson

Charlotte Brontë esas itibarı ile bir vecit-yazarıydı. Roe Head günlüğünde "Herkes neden gözlerim kapalı yazdığımı merak ediyor," diye yazmaktadır. Winifred Gérin'in vurguladığı ve yazarın elyazmasındaki düzensiz çizgilerin de gösterdiği üzere o gerçekten de böyle yazmaktadır. Gérin'in tahmin ettiği kadarıyla bu alışkanlığı "içvizyonunu daha da keskinleştirmek ve bedensel anlamda duyumsadığı çevreyi dışarıda bırakmak için" bilerek benimsemiştir. İçvizyon: Bu söylem Romantiktir ve Gérin'in olduğu kadar Brontë'nin de, Wordsworth'ün "Düşüncenin vecit halleri ve aklın çoğalması" ifadesi ile Coleridge'in "Kutsal dehşet ile gözlerini kapa" ifadesini aklında tutması ile ilintilidir. Brontë aynı günlüğe şöyle yazmıştır: "Tüm gün boyunca, yarı perişan yarı kendinden geçmiş halde –perişandım çünkü rüyamı kesintisiz takip edemiyordum ve kendimden geçmiş haldeydim çünkü cehennem dünyasında [bir çocukluk fantezisi olan Angria'nın dünyası] halihazırda olagelenler neredeyse gerçeğin canlı ışığında kendini göstermekteydi– bir rüyanın içinde gezindim. Şüphesiz bu ifade Romantiklerin bakış açısını yansıtmaktadır. Ancak aynı zamanda kadına dair bir ruh halini de yansıttığı açıkça ortadadır. Çünkü her ne kadar Brontë'nin kelime dağarcığının büyük bir kısmı ile vizyonlarının büyük bir bölümü aklının demlendiği –Wordsworth, Coleridge, Scott ve Byron– erken on dokuzuncu yüzyıl yazarlarından türemiş olsa da, kendinden geçmiş bir vecit hali içerisinde tüm ayrıntılarıyla üzerinde durup çözdüğü yinelenen tema ve metaforlar, öncelikli olarak toplumsal cinsiyeti, zorlu cinsel kaderiyle ilgili duyumu ve dünyadaki "öksüz bırakılmış" kuraldışı konumu karşısında hissettiği endişe tarafından belirlenmiş gibi gözükmektedir.

Durumun tam da bu olduğu Roe Head günlüğünden alıntıladığımız aşağıdaki bölümde daha da açık hale gelmektedir:

"Dilbilgisi dersi tamamlandı...Hayatımın en güzel kısmını böylesine sefil bir kölelik içerisinde geçirmek zorunda mı kalacağım, sorusu geldi aklıma...O gün ilk kez tek başıma kalabilmek için yatak odasına çıktım. Yedek yatakta yatmış, kendimi alacakaranlık ve yalnızlığın konforuna bırakmış haldeyken hissettiğim duygu paha biçilmezdi. Gün boyunca beni yoklayan düşünce akışı, özgür ve serinkanlı bir halde kendi kanalından akarak geldi... günlük meşakkatlerinin arkasından gelen bu ânın ruhani serbestliği üzerimde afyon etkisi yaratıp, etrafımı da daha önceden hiç

hissetmediğim huzursuz ama heyecan verici bir büyü ile sarmaktaydı. Hayal etmekte olduğum bu şey korkunç derecede canlı bir hal aldı. Bedensel gözlerimle, bir beyefendinin evindeki antrede sanki birisini bekliyormuş gibi ayakta duran bir hanımefendi gördüğümü anımsıyorum. Gün batımıydı ve ana hatları belirsiz geyik boynuzlarına asılmış bir şapka ile asker parkası orada öylece durmaktaydı. Kadının elinde yassı bir mum vardı ve ya mutfaktan ya da buna benzer bir yerden çıkmış gibi görünüyordu...O beklerken ben de önkapının açıldığını duydum ve yumuşak ayışığı dışarıdaki çimenliğin üzerinde kendini açığa vurdu. Çimenliğin gerisinde, belirli bir mesafede akşam karanlığında ışıkları göz kırpan bir kasaba gördüm...Hepsi bu kadar. Bu vizyonu çözümleyebilecek zamanım yoktu. En sonunda üzerime serilmiş bir ağırlığın farkına vardım –Uyanık olduğumu biliyordum ve karanlık olduğunu ve Hanımefendilerin de o anda kâğıt bigudilerini almak için odaya geldiklerini...Hakkımda konuştuklarını duydum– Konuşmak istedim, ayağa kalkmak, imkânsızdı...Kalkmalıyım, diye düşündüm ve en sonunda fırlayarak ayağa kalkmayı başardım."

Bu bölüme duyduğumuz ilgi, Gérin'in de ifade ettiği üzere kısmen, "gerçek yaratıcı sürecin iş başında olduğunun algılanması açısından edebiyat tarihinde seyrek görülen" bir itiraf olması gerçeğinden kaynaklanıyor. Ancak kuşkusuz vizyonun kimi "marazi derecede canlı" unsurları bu tespitten daha da ilginç bir nitelik taşımakta: cinsel açıdan tehditkâr geyik boynuzları ve kaba asker parkası ile centilmenin kasvetli evi, antrede duran gizemli hanımefendi, önkapının erişilemez ve büyüleyici mesafelere açılması, ve (bu bölümün devamında) ortaya çıkan ve "solmuş çiçekleri...ölmüş ve çimenlerin altına gömülmüş olanı...anımsatan" esrarengiz Lucy figürü.

Brontë "Bu vizyonu çözümleyebilecek zamanım yok," demekte ve "üzerine serilmiş bir ağırlıktan" şikâyet etmektedir. Yine de biz, sözkonusu vizyonun çoğu romanında çözümlediği vizyon ile aynı olduğunu savunacağız. Bu vizyon çoğunlukla, orta halli, ataerkil toplumun mimarisinin içinde kapana kısılmış, hayal kuran, rüya gören, ya da duvarlardan geçip giden patikalar, çimenlikler, geyik boynuzları aracılığıyla dışarıdaki parlak kasabaya giden kaçış yolları icat eden bir kadın figürüne (ve bu kadın da genellikle "mutfaktan ya da o tür bir yerden gelmektedir") aittir. Bu bağlamda, Brontë'nin kariyeri, birçok on dokuzuncu yüz-

yıl kadınının neden bu kadar saplantılı bir biçimde ve genellikle "vecit" diyebileceğimiz bir halde yazdığı konusunda, bu kadınların "dişil" roller ile ataerkil evlere kapatılmış olmak hakkındaki duygularıyla ve böyle rollerden ve evlerden kaçmak konusunda tutkulu bir arzu eşliğinde yazmış olduklarıyla ilgili bir paradigma edinmemizi sağlamaktadır.

Brontë'nin Angria öykülerinde, kadına ait özgürlük fantezilerini egzotik, "erkek" bir manzaranın içerisinde açıkça ifade edebilmek için Byroncı unsurlar kullandığı kesindir. Romancının ergenlik döneminde –on yaşından yaklaşık yirmi iki yaşına kadar– kaleme alınmış "cehennem dünyasına" ait bu öyküler, Miltoncı ataerkil ahlaki kategorileri değerlendirmeye almaları bağlamında, en az Charlotte'un kardeşi Emily'nin Gondal romanları kadar şeytansı bir yeniden-yazım sürecine tabi tutulmuşlardır. Ancak göstereceğimiz üzere Charlotte Brontë, Cennet ile Cehennem ve melek ile canavar ikiliğinde Emily'den çok daha kararsızdır. Böylelikle *Profesör*'ü yazmanın eşiğindeyken kaleme aldığı meşhur "Farewell to Angria",[137] sadece ilk gençlik fantezilerine bir veda niteliği taşımakla kalmamakta; aynı zamanda ve bundan daha da önemli olarak, bu fantezilerin cisim bulduğu şeytansı isyana da bir veda niteliği barındırmaktadır. Brontë, Angria'yı inkâr etmek yoluyla daha özenle hazırlanmış maskeler benimsemekte ve kendini tüm profesyonel edebi kariyerinde belirleyici olacak olan, açıkça "meleksi" dogma ile gizliden şeytansı öfke arasındaki salınıma adamaktadır. Brontë, gerçekten de yüzeyde, Carlyle'ın "Byron'ını kapat; Goethe'ni aç" öğüdüne kulak vermek amacıyla kendi öngörülü dürtülerini büyük ölçüde gözden geçirmiş gibi gözükmektedir. Ancak dört romanının tümü de dikkatli bir biçimde okunduğunda Brontë'nin Goethe ve Byron'ı aynı anda okumaya devam ettiği fikri doğacaktır.

Örneğin, *Jane Eyre*'in diğer kahramanlardan farklı bir nitelik barındıran kapatılmışlık ve kaçış öyküsünü, görece ağırbaşlı kadın kahramanın ikizi işlevini görmekte olan, açıkça "gotik" bir deli tarafından dışa vurulan, "marazi derecede canlı" bir kaçış rüyası aracılığıyla anlatmak için hem gotik türün ağır itiraflarla yüklü kipini hem de Bunyan'ın *Hac Yolunda*'ki ahlaki eğiticiliğini taklit ettiğini göreceğiz. Benzer biçimde, *Shirley* de, akla uygun

[137] (İng.) "Hoşçakal Angria". (ç.n.)

ve Tanrı-yazar tekniğini kullanarak, edebi gelenekleri yıkan erkekler ile erkek değirmen sahipleri arasındaki çatışmanın sözde "denge tutturmuş" muhafazakâr tarihi çerçevesinde, kadın "açlığının" meydana gelişiyle ilgili bir "kadın" öyküsü anlatacaktır. Ve Brontë'nin romanları arasında en alışılmamış eseri olan ve bu nedenle de okurlarına açıkça kadın yazın estetiğine dair bir alternatif sunmaya en çok yaklaşan *Villette* bile kadın defnine dair rüya anlatısı ile geçici bir süre için tasavvur edilmiş yeniden dirilişi, kendini reddedişe dair mesellerden ve sert ahlaki öğütlerden meydana gelmiş karmaşık bir yapı aracılığıyla maskelemektedir. Metaforik bağlamda, sanki dikkatimizi esas noktadan başka bir yere çekmek istercesine, kasıtlı biçimde anlaşılmaz kılınmış başlangıç bölümünden, bilinçli bir biçimde belirsiz bırakılmış sonuç bölümüne kadar kitabın tüm sayfaları boyunca, Şeytan ve Cebrail, melek ve canavar, rahibe ve cadı özenli bir diyaloğa girmektedirler. Dahası, tüm bunlar olup biterken, Goethe'nin Makarie'si gibi Lucy Snowe –romanın anlatıcısı–, Makarie'de (ve belki ondan sonra Brontë'de de) korkunç baş ağrılarına neden olan şu meşhur baskılama öyküsü haricinde kendine ait bir öyküsü olmayan bir kadın gibi davranmaktadır.

Elbette pek çok diğer kadın yazar gibi Brontë de her vakit kendi hilekârlığının ulaşabileceği boyutlardan bütünüyle haberdar değildir; örneğin, firar etmek konusunda kendinden geçerek kurduğu hayallerin, edebi adabı korumak yönünde geliştirdiği en ustalıklı girişimleri bile talan edebilecek boyutta olduğunu bilinç düzeyinde bilmiyor olması kuvvetli bir olasılıktır. *Farewell to Angria*'da Victoria dönemi "gerçekçi" romanın çetrefilli alanlarında ustalık kazanmaya hazır halde, "Gereğinden uzun bir süredir konuğu olduğumuz [kendisi, Branwell, Emily ve Anne] sıcak iklimi –gökyüzü alevler içindedir; güneşin parıltısı her an bu toprak parçasının üzerindedir ve akıl artık heyecandan vazgeçip günün gri tonlarda, ayık ve bu türden bir huşudan uzak ağardığı ve yükselmekte olan yeni günün de en azından bir süre için bulutlar tarafından ele geçirildiği daha serin bir bölgeye dönecektir– bir süreliğine geride bırakmak için dayanılmaz bir istek duyuyorum," diyerek feryat etmektedir. Ve gerçekten de gözlerini açarak döndüğü bu dünyada kaleme aldığı sözde-eril *Bildungsroman, Profesör* de (1846, yay. 1857) temel kadın kapatılma-firar öyküsünün önemli unsurlarından birkaçını geliştirme yönünde bir çabadan

ibarettir. Bundan daha da önemlisi, her ne kadar bir görev duygusu eşliğinde daha geleneksel, kahraman-muzaffer bir motifi takip ediyormuş gibi gözükse de romandaki karakterler Brontë'nin inkâr ettiği Angria öykülerinden herhangi birindeki kadar saplantılı ve gönülsüz figürler barındırmaktadır. Bu figürler *Jane Eyre* ve *Villette* gibi daha sonraki romanlarda rastlayacağımız, "neredeyse marazi derecede kanlı canlı" rüya aktörlerinin gelecekteki varlığını önceden haber verir niteliktedir: toplumdan dışlanmış duyarlı bir öksüz kız; biri zalim, diğeri ise devrimci bir ruha sahip ve izah edilmesi imkânsız bir biçimde düşman iki erkek kardeş; fesat ve çıkarcı bir üvey anne ve eylem üzerine yorumları çoğunlukla sadece kendi Romantik hoşnutsuzluğunu değil aynı zamanda anlatıcının –ve romancının da– gizli, denetlenemez öfkesini yansıtan Byroncı bir hicivci (Sözünü ettiğimiz öfke, romancı gözlerini kapattığı ve toplumsal cinsiyetinin üzerine serdiği "ağır yükü" yeniden hissettiği anda kendi varlığını dayatmaktadır).

Brontë'nin diğer olgunluk dönemi romanları arasında anlatıcı ile yazarın birbirinden en dikkatli biçimde ayrıldığı roman *Profesör*'dür. Dahası, romanın "sade ve gösterişsiz" üslubu kadar romanda erkek bir anlatıcının kullanılmış olması da kadın romancının anlatmakta olduğu öykünün vizyonunu nesnelleştirme, kişisel fanteziyi olay örgüsünden kurtarma ve dileklerin yerine gelmesi yönündeki "sıcak havayı" serinletme girişimine işaret etmektedir. Bu nedenle kimi diğer eleştirmenler gibi Winifred Gérin'in de, anlatıcının erkek olmasını esere "içkin bir kusur" olarak görmesi anlaşılır bir durumdur: William Crimsworth rolündeki Charlotte Brontë kesinlikle Jane Eyre ya da Lucy Snowe rolüne bürünmüş Charlotte Brontë'nin açıklık ve yoğunluğuna sahip değildir.

Ancak ilginç bir biçimde, *Profesör*'ün bu açık nesnelliği bile (ve belki de özellikle bu nesnellik) onu daha önceki "kendinden geçmiş" Angria öykülerine bağlamaktadır, çünkü bu öyküler de çoğunlukla Charles Arthur Florian Wellesley gibi önemli bir isme sahip, yazarın "iyileştirilemeyecek ölçüde meraklı", biraz toy avatarı olan bir erkek anlatıcı tarafından aktarılmaktadır. Angria'nın sultanı/Şeytanı hükümdarı, tuhaf bir büyüleyiciliğe sahip Zamorna'nın küçük erkek kardeşi olan bu anlatıcı, kardeşinin akıldışı tiranlığı olarak değerlendirdiği yönetime karşı çıkmış ve halkın ayaklanmasını da açıkça teşvik etmiştir: Brontë'nin on

sekiz yaşında kaleme aldığı "The Spell, An Extravaganza'nın"[138] giriş bölümünde, "Angria'nın köleleri! Verdopolis'in hür insanları!" diye haykırmaktadır. "Sizlere tiranınızın, İdol'ünüzün deli olduğunu bildiriyorum! Evet! Onun içinde aklın su katılmadık sapkınlığının kararmış damarları bulunmaktadır ve bu damarlar tüm ruhunda gezinmektedirler." Ve bu tür suçlamalar ağırbaşlı profesör William Crimsworth tarafından açıkça dile getirilmese de, esasen "dik bir tepeye tırmanışıyla" ilgili ölçülü açıklaması aracılığıyla büyük ağabeyinin "acımasız tuhaflıklarını" doğrudan ifade etmektense kinayeli olarak çok daha kuvvetli bir biçimde dile getirmektedir.

Bu durumda, vecit-yazım süreci bağlamında baktığımızda, Brontë'nin edebi erkek-rolleri (hem Angria öykülerinde hem de *Profesör*'de) ile "dişi" eğilimleri arasında kayda değer bir ilişki bulunup bulunmadığını sorgulamamız gerekmektedir. Önceden de gördüğümüz üzere, erkeklerin baskın olduğu edebi bir geleneğin içinde kalem oynatan kadınların büyük bir çoğunluğu öncelikle kendi durumlarıyla ilgili belirsizlikleri çözme çabasına sadece erkekleri taklit ederek değil, aynı zamanda bir tür metaforik erkek taklidi yapmak aracılığıyla da girişmişlerdir. Benzer biçimde vecit-yazım –kelimeyi Charlotte Brontë'nin kendi isyankâr dürtüsünü eşzamanlı bir biçimde hem yürürlüğe koyması hem de bundan kaçınması bağlamında kullandığımız ölçüde– açıkça kadın endişelerini hafifletmek yönünde bir girişimdir. Ancak, öyle görünmektedir ki her ikisinin de edebi endişeleri çözmek yönünde bir girişim olması gerçeğinin ötesinde vecit-yazım ve erkek taklidi arasında bundan daha da derin kimi bağlantılar bulunmaktadır. Her şeyden önce, eril bir toplumda, kendi kadınsı kırılganlığıyla ilgili farkındalık geliştirmekten çekinen bir kadın yazar, böyle bir farkındalığı, erkeğe ait rolleri taklit ederek daha kolay bir biçimde gerçekleştirebileceğini düşünebilir. Başka bir deyişle, erkekmiş gibi yaparak kendini önemli ve iktidar sahibi Öteki'nin gördüğü biçimde görmeyi deneyebilir. Dahası, bir erkeği taklit ederek, sadece kendi yasaklanmış fantezilerini cezalandırmak bağlamında değil, aynı zamanda bunları dışa vurmak adına da erkek iktidarına sahip olabilir. Ancak tüm bunlar ve özellikle de sonuncusu, onun aldatıcı kapatılma-firar öyküsünü uyurgezer tekrarlar aracı-

[138] (İng.) "Büyü: Serbest Teknik". (ç.n.)

lığıyla gerçekleştirdiği durumlardır. Ve unutmamak gerekir ki elimizdeki romanın hikâyesi, kendi sözde ahlakını gizliden gizliye yıkmaya çalışan bir öyküdür. Yine de, ileride göreceğimiz gibi, sözkonusu enfeksiyon, kendi umutsuzluğu konusunda daha bütüncül bir bilince sahip olan yazarın cümlelerinde olduğu kadar, vecit halindeki yazarın rüya halindeki cümlelerinde de üremeye yatkın niteliktedir. Çünkü bir kadını profesyonel bir yazar olmaya iten "hırsa dair o kuvvetli eğilim" çoğunlukla neden olduğu kanama, karmaşık savunma, maske ve kaçışları zorunlu kılan "gizli ve içedönük bir yara" açmaktadır.

Tüm gözle görülür serinkanlılığıyla birlikte *Profesör* sadece maskelerden meydana gelmiş bir dokudur. Angria öykülerinin ateşli parlaklığından, *Shirley*'nin devrim niteliğindeki coşkusundan ve *Jane Eyre* ya da *Villette*'in mitsel dürüstlüğünden yoksun olsa da yine de ataerkil bir toplumda evlatlıktan reddedilmiş kadının gerçek ve mecazi sorununu incelemekte ve yazarının öfke ve endişesini de hem duygudaş bir erkeğin bakış açısı aracılığıyla hem de bu erkeği, ataerkil bir erkek profesöre dönüştürerek çözmeye çalışmaktadır. Ancak romanın başında anlatıcı/başkahraman William Crimsworth ne efendi ne de profesördür ve Brontë, Crimsworth'ün "tırmanmak zorunda olduğu dik tepede" verdiği mücadelenin öyküsünü anlatırken yine de kendi ayırt edici kadınsı sorunları ile yüzleşebileceği üçüncü bir yol bulmayı başarmıştır.

Profesör, Crimsworth'ün bir arkadaşına yazdığı açıklama niteliğinde bir mektup ile, biraz sakar bir biçimde başlamaktadır. Brontë her ne kadar, özellikle de son dönem kaleme aldığı Angria öykülerinde anlatıya dair kimi teknik sorunlarla bakışaçısı, zaman-plan, geçişler gibi– kayda değer bir beceriyle başa çıkmış olsa da ilk "gerçek" kitabında mektup-roman kurgusunun içerdiği Richardsoncı zorluklar konusunda ustalık kazanma zorunluluğu hissetmiştir. Kız kardeşi Anne'in (*Wildfell Hall Malikânesi*'nde) ya da Jane Austen'ın (*Lady Susan*) başına gelen Brontë'nin de başına gelmiş ve bu girişimi başarısızlıkla sonuçlanmıştır. Böylelikle yazar, hızlı bir biçimde mektup-roman mekanizmasını bir kenara bırakıp, bundan daha dolambaçsız bir yönteme sahip otobiyografik romanı seçmiştir. Ancak, tıpkı Anne ve Austen gibi, daha en başından böyle bir girişimde bulunmaya cesaret etmiş olması kayda değer niteliktedir: *Profesör*'de eserlerine birkaç kez göndermede

bulunduğu Richardson, roman türünde gerçek bir ustadır. Dahası Richardson'ın yarattığı kadın imgeleri, kendi kadın okurlarına sadece ne olduklarını değil aynı zamanda ne olmaları gerektiğini de dikte eder niteliktedir. Şimdi Brontë, kendini Crimsworth olarak sunarak, Richardsoncı örnek melek-genç hanımefendi imgesini yeniden gözden geçirmek ister gibi görünmektedir.

Örneğin, anlatıcı, romanın açılış mektubunda, mektup arkadaşına hem kilisede bir kariyeri hem de soylu kuzenlerinden biriyle gerçekleşebilecek bir evlilik olasılığını reddederek kendisini ölmüş annesinin ailesinden bütünüyle kopardığı haberini verir. "Kuzenlerimden birine yaşam boyu bağlı kalma fikri ne kadar da korkunç!" diyerek yakınmakta ve şöyle devam etmektedir, "Hünerli ve güzel oldukları şüphe götürmez; ama...kış gecelerini onlardan biriyle yalnız geçirme fikri...örneğin büyük ve kalıbı iyi çıkartılmış heykel Sarah ile bir evlilik —hayır..." Mektubun ilerleyen kısımlarında yüzünü, erkek kardeşi Edward'ın ruhsuz ve "çocuksu ifadesi" kendisine can sıkıcı gelen güzel eşinden de çevirdiğini ifade eder. Bu noktada dönüp Brontë'nin kendisine bakmaya başladığını söyleyebilirz. Ne de olsa her üç romanında da yazarımızın kendisi de ideal, mükemmel "hanımefendi imgesine" benzer bir biçimde saldırmaktadır.

Ancak bu aynı zamanda kadının kültürel çerçevede kabul görmüş imgelerini yeniden gözden geçirme niyetine işaret etmektedir. Bu esnada, Crimsworth'ün anlatısının bu ilk kısımları da erkek dünyasına dair sıradışı derecede soğuk bir görüntü sunmaktadır. Ancak bu noktada Brontë kendine daha tanıdık gelen topraklardadır: çünkü eğer genel anlamında Angria kadınları, *Profesör*'ün sayfalarını dolduran edilgen ve alaylı bir dille çizilmiş kadınlara oranla sıradışı bir bağımsızlık sergiliyorlarsa, Angria erkekleri de William Crimsworth'ün erkek akrabalarından daha antipatik değillerdir. Genç Brontë'lerin çağdaş gazeteleri okuyarak çizdikleri yarı Byroncı kahramanlar ve yarı becerikli politikacılardan olan Northangerland Dükü Zamorna ve diğerleri, Mrs. Sara Ellis'in *Family Monitor*'da izah ettiği üzere, bir hanımefendinin medeni dokunuşu olmadan dişleri ve ağzı bütünüyle kıpkırmızı kesilecek "hayvansı" İngiliz erkeğinin abartılı versiyonlarıdır. Ancak Crimsworth'ün kötü ruhlu amcaları da bir o kadar hayvansıdır. Bu kaba beyefendilerin, hem kız kardeşlerini (yanlış adamla evlendiği için) hem de oğlu William'ı (doğru kadınla evlenme-

diği için) reddettiklerini öğreniriz. William "Ben amcalarımın – annemin çektiği acılar nedeniyle– babama karşı açığa vurdukları ölesiye bir nefret ve sonu gelmeyen bir düşmanlığın öyküsünü dinleyerek büyüdüm," demektedir. Bunun yanı sıra sığınmak için yanaştığı büyük ağabeyi de amcalarından farklı olmak bir tarafa dursun, kimi açılardan onlardan daha da beter özelliklere sahiptir.

Açıklanması imkânsız düşmanca bir tavra sahip, despot Edward Crimsworth, küçük zorbalıkları seven, ileride Brontë *Jane Eyre*'i kaleme aldığında ortaya çıkacak John Reed'in hırçın eziyetleri hakkında önceden fikir veren ve "yoğun ve kalıcı bir buharın göklerde hüküm sürdüğü", çevreyi yok eden işinin de *Shirley*'de karşımıza çıkacak olan karanlık ve şeytansı değirmenlere doğru baktığı kötü huylu bir endüstri devidir. Atını döver, emrindekileri köleleştirir ve William'ın arkadaşı Yorke Hunsden'ın tahmin ettiği üzere "bir gün karısına da zorbalık edecektir" Kardeş sevgisine gelince, onun yüreğinde böyle bir kelimenin karşılığı bulunmamaktadır. William'a "Kardeşim olduğun için sana hiçbir konuda ayrıcalık tanımayacağım," demektedir. "Senden paramın karşılığını vermeni bekliyorum." Genç adamı davet ettiği tek partide onu kimseyle tanıştırmaz. Anlatıcının bize aktardığı kadarıyla "orada kimsesiz bir eğitmen ya da dadı gibi yorgun, yalnız ve engellenmiş" durmak zorunda kalmasından "memnun olmuş gibi" görünmektedir. En sonunda şiddetli bir yüzleşme esnasında kardeşine karşı şaklatacağı kırbacını eline alır. Ve her ne kadar ataerkil adaletsizliğin –otoriter büyük ağabey, Crimsworth Malikânesi'nin efendisi ve William'ın gerçekten çok sevdiği annelerine ait portrenin yasal sahibi– somut bir örneği de olsa Edward'da zorbalığın getirdiği bir yaşam gücü bulunmaktadır ve Brontë'nin de bize gösterdiği üzere eşit derecede "hayvani" erkekler tarafından yönetilen bir toplumda bu özellik kaçınılmaz olarak ödüllendirilmektedir: İşi başarısız olduktan ve Yorke Hunsden'ın tahmin ettiği gibi attığı dayaklar sonrasında zengin karısını kendisinden uzaklaştırdıktan sonra bile "demiryolu spekülasyonları yoluyla Karun'dan bile zengin" olmayı başarır.

Bu edilgen ve oyuncak bebeği andıran kadınlar ile yırtıcı derecede küstah erkeklerden meydana gelen dünyada Brontë'nin anlatıcısı daha en başından ilginç biçimde androjen bir rol oynamaktadır. Kadınlara dönük özleminde geleneksel denecek kadar eril bir davranış biçimini benimsemektedir. Ancak kadınlarla ilgi-

li yargıları –örneğin oyuncak bebeği andıran kadınlar karşısında duyduğu tiksinti– en azından sıradışı bir erkek olduğu fikrini vermektedir ve kendi doğasının toplumda kabul görmez olduğuna dair algısı da onun erkekliğine daha da farklı bir nitelik kazandırmaktadır. Benzer biçimde, her ne kadar dünyevi hırs konusunda geleneksel anlamda eril bir görüntü çizse de, ihtiyatlı ve edilgen tavrı –huyundaki ılımlılık– tıpkı "bir dadı gibi engellenmiş" olmak konusundaki isteksizliği gibi, klişeleşmiş biçimde kadınsı niteliklerdir. Bundan daha da önemlisi, Charlotte Brontë'nin kendi yaşamındaki maddi bağımsızlık girişimleri başarısızlığa uğradığında yazarın hissetmiş olduğu gibi, o da bir kadın gibi güçsüz, "ticaretin kıyılarında harap ve sıkışmış" hissetmektedir.

Brontë'nin daha sonraki romanlarında ve daha pek çok kadının eserlerinde de olduğu gibi Crimsworth "kadın" güçsüzlüğüne dair algısına, öncelikle kapatılma, defnedilme, hapsedilme gibi klostrofobik duygularla ve daha sonra da firar etmek yönünde isyankâr bir karar alarak tepki verir. "Kendimi bir kuyunun ince duvarlarındaki nemli karanlıkta büyüyen bir bitki gibi hissetmeye başladım," diyerek itirafta bulunmaktadır. Ağabeyi ile ettiği son kavganın ardından da kariyerini ticaret üzerine inşa etmeyi reddederek "Bu hapishaneden ayrılıyorum, burada bir zorba var," demekte ve o an içinde bulunduğu ruh halini daha sonra aktarırken "o an hafif ve özgür hissetmiştim," diye eklemektedir. Brüksel'e doğru yola çıktığında "özgürlük" için bir şükran şarkısı mırıldanır ve bu da Jane Eyre'in bu konuyla ilgili tefekkürünü önceden haber verir niteliktedir: "Özgürlüğü ilk kez kollarımın arasına aldım ve onun gülümsemesinin yarattığı etki ile bu kucaklaşmanın kendisi, yaşamımı güneş ve batı rüzgârı gibi yeniden canlandırdı." Ancak Crimsworth'ün özgürlüğü kendisine destek veren bir kadın olarak algılayan hayal gücü, bunaltıcı bir kadın rolünden kaçan güçsüz ve androjen erkeğin daha güçlü ve kesinlikle daha erkeksi bir kahraman-profesöre dönüşmenin eşiğinde olduğunun da habercisidir.

Villette'teki Lucy Snowe gibi William Crimsworth için de Brüksel'de duyumsadığı yabancılık hissi önemlidir. "Geniş, yüksek ve yabancı bir odada" uyanmak özgürlük duygusunu arttırırken, Vita Nuova'ya[139] girmek üzere olduğu hissinin de yoğun-

[139] (İt.) Yeni Hayat. (y.h.n.)

laşmasına neden olur. Jane Eyre gibi yeni bir "hizmet" peşinde olduğu için, M. Pelet'in erkek çocuklar için kurulmuş okulunda şaşırtıcı bir ustalıkla işe girişir. Ancak Pelet ve öğrencilerden daha çok ilgisini çeken yan taraftaki "gizli cennettir": Burası Charlotte ve Emily Brontë'nin Brüksel'de eğitim gördükleri *Pensionnat Héger*'den örnek alınarak inşa edilmiş "*Pensionnat de Demoiselles*" isimli kız okuludur. Crimsworth, *"Pensionnat!* Bu kelime aklımda tedirgin bir duyumsamaya neden oluyordu; sanki bir engelden söz eder gibi," diyerek gizli düşüncelerini okur ile paylaşmaktadır. Ancak açıkça belli olduğu üzere bu kelime Crimsworth'ün yaratıcısı için, adamın kendisi için olduğundan çok daha büyük bir engeli ifade etmektedir. Gerçekten de, *Profesör*'ün Crimsworth'ün Brüksel'deki kariyerine adanmış bu orta ve başlıca bölümünde Brontë, genç adamı, başka şeylerin yanı sıra, kendi hayatında da iki sıradışı derecede acılı sene geçirmek zorunda kaldığı *pensionnat*'taki dar kadın dünyasını incelemekte bir mercek gibi kullanır.

Yine de Crimsworth bu kız okulunu ziyaret etmeden önce kelimenin tam anlamıyla okulu bir saplantı haline getirmiştir. Odasında tahta ile kapatılmış bir pencere yan taraftaki *pensionnat*'ın bahçesine bakmaktadır –M. Pelet yavan bir dille bu pencerenin tahta kaplanmış olmasını *"les convenances exigent"*[140] diyerek açıklar– ve "bu kutsal toprağı gözetleyemeyen" genç öğretmen de "bu kadar hayal kırıklığına uğramış olmam şaşırtıcıydı," diyerek aklından geçenleri itiraf etmekten geri durmaz. Crimsworth'ün duyguları, Charlotte'un "kutsal erkek dünyasına göz atma" arzusunu mu yansıtmaktadır? Büyük olasılıkla bu kısmen doğrudur. Ancak bu duygular aynı zamanda kadınlığın gizemlerini kavramak yönünde tipik bir kadın arzusunu da ima etmektedir. Birçok kadın romancı gibi Crimsworth'ün kendisi de bir *röntgenci*, yani cinsel sırları inceleyen bir bilim insanı olma yönünde bir fantezi kurmaktadır. "Çiçek ve ağaçlarla yeşillenmiş bir bahçeye bakabilecek olmanın ne kadar hoş olduğunu düşündüm; matmazelleri oyun oynarken izlemek; farklı evrelerinde kadın karakterini incelemek; elbette bu arada da ben muslin bir perde aracılığıyla bu manzaradan korunurken." En sonunda *pensionnat*'ın kadrosuna dahil edilmek amacıyla davet edildiğinde verdiği tepki ("Şimdi en azından gizemli bahçeyi göreceğim: Hem meleklere hem de

[140] (Fr.) Adap gerekli. (y.h.n.)

bahçelerine bakacağım") sadece erkeklerin kadını idealize ediş biçiminin bir taklidi olmakla kalmaz: Bu aynı zamanda Brontë'nin kadınlığın duvarlarla çevrelenmiş bahçesini inceleme isteğini yansıtmaktadır.

Ve inceler de; hem de intikam duygusuyla. Burada bu kelime münferit bir biçimde uygundur. Crimson, Richardson'ın düşüncelerini tekrarlayarak "Huşu içerisinde bakmakta olduğum bu fikir, rahibe kıyafetini andıran koyu renk giysileri ve yumuşak örgülerle toplanmış saçlarıyla bu genç varlıkların neredeyse yarı melek olduklarını gösteriyordu," diyerek düşüncesini açıklamaktadır. Ancak daha sonraki bir bölümde genç adam şu yorumda da bulunacaktır: "Bırakın da dünyevi melekler ile insan formundaki çiçeklerle ilgili hayal kuran idealistler, ben dosyamı açıp onlara bir iki doğa skeci gösterirken buraya baksınlar." Bunu, *pensionnat*'taki Belçikalı *jeunes filles*'in[141] küstah, uygunsuz, bedensel zevklere düşkün ve cilve yapan hallerini betimleyen bir seri yıkıcı "karakter" (on yedinci yüzyıl anlamında) tanımı takip eder. "Çoğu...cesaretle yalan söylüyordu...Hepsi de bir çıkarları olduğunda adil konuşma sanatından anlıyordu...arkadan çekiştirmek ve dedikodu yapmak evrenseldi...[ve bu arada] her biri ve hepsi güya kötülükten mutlak bir biçimde habersiz yetiştirilmişlerdi... cesur ve küstah bir şekilde kur yapmak ya da gevşek ve şapşalca görünen arzulu bakışlar, herhangi bir erkek gözünün onlara çevrilmesi sonucunda, bu gözün alabileceği tek yanıttı."

Brontë, Crimsworth'ü ağırbaşlı, idealist genç bir adam olarak kurmakta büyük zahmet çektiği için, bu eleştirel yapı onun kişiliğinden uzak düşmemektedir. Ancak "Crimsworth'ün" gözlemleri yazarın kendisi tarafından da tasdik edilmiş olduğu için, sıradışı umutsuzluğu da başka bir açıdan kafa karıştırıcı niteliktedir. Başka kadınlara karşı duyulan kadınca düşmanlıkla ilgili eski özdeyişler, ortalama yaşı zar zor on dördü bulan okul kızlarının böylesi hırçın karikatürlerinin çizilmesine açıklama getirmekte yeterli midir? Yoksa bu açıklama Brontë'nin İngiliz Katolik karşıtlığında mı aranmalıdır? Crimsworth'ün bunu duygularını açıklayan bir neden olarak öne sürmesine izin veren yazarın kendisidir. Brontë'nin Katolik kilisesine *Villette* ve *Profesör*'ün diğer bölümlerinde yönelttiği saldırı da, Crimsworth'ün *pensionnat*'taki

[141] (Fr.) Genç kızlar. (y.h.n.)

öğrencileri eleştiriyor olmasının ardında yatan nedenin çocukların kız olmalarından çok Katolik kızlar olmalarından kaynaklandığına işaret ediyor olabilir. Ancak bu durumda Crimsworth hangi nedenle "kadın karakteri" konusunda genelleme yapmaktadır? Kendisinin de işaret ettiği üzere, kendi konumu, başkaları için anlaşılmaz kalabilecek bu muammanın içine sızmasına ve ona farklı açılardan bakmasına olanak tanımaktadır: Gerçekten de böylesine bir sızma eyleminin Crimsworth'ün edineceği "ustalığının" nihai kaynağını meydana getireceği fikri okurda yavaş yavaş oluşacaktır. Crimsworth bu noktayı, "Ey kuşkulu okur!" diye açıklamaya girişir ve şöyle devam eder: "Bir öğretmenin, güzel, aklı bir karış havada ve muhtemelen de cahil bir kıza karşı, bir balodaki partnerin ya da gezinti esnasında yanındaki hanıma eşlik eden bir centilmenin tavırlarına kıyasla çok daha farklı bir ilişki geliştireceğini aklından çıkartma. Bir profesör öğrencisini satenlere bürünmüş bir genç kadın olarak görmez...o öğrencisini sınıfta, gösterişsiz bir biçimde giyinmiş halde, önünde kitaplarıyla algılar." Başka bir deyişle o, kız öğrenciyi olduğu gibi, hilekâr ve yaradılışa ait davranış biçimi kodları ile kadınlık rolüne hazırlanırken görmektedir; sınıfta sadece on dokuzuncu yüzyıl *pensionnat*'ının müfredatını öğrenirken değil, aynı zamanda ve bundan daha da önemlisi, kadınlığın, hile ve kurnazlık üzerine kurulu sanatlarını da öğrenirken görmektedir. Böylelikle, sınıf öğretmeni olması nedeniyle o aynı zamanda kadın kimliğinin gizeminin de öğretmeni ve ustasıdır. Erkek öğretmen, diğer erkeklerden farklı olarak (ancak Brontë'nin kendisi bu bilgiye sahip olduğundan korkmaktadır) kadının gerçekten ne olduğunun "bilgisine" sahiptir.

Peki nedir bu kadın? Her ne kadar Brontë, bunu kendine bilinçli olarak itiraf etmemiş olsa da Crimsworth aracılığıyla bir kadının aşağılık ve "fikren ahlaksız" bir varlık, melekten ziyade köle, çiçekten ziyade hayvan olduğunu ima etmektedir. Ve – Brontë/Crimsworth değilse de, romanın kendisi bunu ima etmektedir– kadın böyle bir varlıktır. Çünkü ataerkil bir toplumdaki ödevi tam da böyle bir varlık olmaktır. Yalan söylemek, "bir çıkarı olduğunda adaletli konuşmak", dedikodu yapmak, arkadan konuşmak, flört etmek, arzulu bakışlar fırlatmak –tüm bunlar önünde sonunda köleliğe dair özellikleridir; boyun eğmezken boyun eğiyormuş gibi yapmanın yollarıdır; erkek iktidarını kandırma ve atlatma yöntemleridir. Ancak elbette aynı zamanda bunlar ahlaki

açıdan "korkunç" özelliklerdir; böylelikle, bir kez daha meleksi hanımefendinin arkasından canavar-kadın ortaya çıkacaktır. Brontë'nin *Jane Eyre*'i de melek ve canavar arasındaki bağlantılar çerçevesinde incelemek zorunda kalmış olması göz önünde bulundurulduğunda, *Profesör*'de Brontë'nin kadın canavar/kölenin karakteristiklerine neredeyse aşırı bir korku ile tepki vermiş olması daha da önem kazanmaktadır.

Örneğin, Brontë'nin romanında ikiyüzlülüğe karşı beslediği hoşnutsuzluk başka hiçbir yerde Crimsworth'ün çizdiği *pensionnat*'ın müdiresi –ve bu nedenle de bir anlamda örnek kadın– Zoraïde Reuter portresinde olduğu kadar açık bir biçimde betimlenmemiştir. Brontë'nin bu kadını mümkün olduğu kadar karanlık bir biçimde betimlemiş olmasının ardında kimi kişisel nedenler de bulunmaktadır. Bu karakterin özgün hali, Brontë'nin kendi sevgili *"maître"*i"[142] M. Héger'i genç İngiliz kadınlarından ayrı tutmak için inanılmaz bir dinamizm ve uğursuz bir ikiyüzlülük ile hareket eden ve Madam Héger idi. Dahası, ileride *Villette*'teki Madam Beck karakteri aracılığı ile Brontë, sözkonusu kadının daha da karanlık bir portresini sunacaktır. Yine de yaralı romancının inkâr edilemez kırgınlığını bir kenara bıraktığımızda bile öyle görünmektedir ki romandaki Zoraïde Reuter'in yaratılışında Brontë'nin kişisel deneyiminden daha büyük ve felsefi bir düşmanlık önemli bir rol oynamıştır.

Ancak en başında William Crimsworth *pensionnat*'ın bu "ılımlı, ölçülü ve sakin" müdiresine karşı beğeni dışında bir his beslememektedir. Crimsworth'ün kadına duyduğu hayranlık, Brontë'nin kurguladığı Reuter karakterinin, kadınlıkla ilgili geleneksel erkek imgelerini maskelemesinden ve ilk başta başka türlü bir izlenim bırakmasından kaynaklanmaktadır (Ancak bu maskeleme, öğrencilerinin karakterlerinde olduğu gibi düş kırıklığı yaratacak bir şekilde biçimlenmemiştir). Crimsworth, "Şu küçük kadına bak," demektedir; "o romancıların ve aşk romanı yazarlarının kadınlarına benziyor mu? *Poetry and Fiction*'da[143] betimlenen türde bir kadın karakteri okuyunca insan böyle bir kadının ince hislerle dolu olduğunu düşünür; iyi ya da kötü fark etmez –[ama] işte burada, tam önümde bir numune, hem de başlıca bileşkesi soyut mantık olan son derece akıllı ve saygın bir numune" Yine

[142] (Fr.) Usta, akıl hocası. (y.h.n.)
[143] (İng.) *Şiir ve Roman*. (ç.n.)

de kısa sürede Zoraïde'nin bu makul halinin, ölçülülük ve sükûnetinin, müdirenin arkasına gizlendiği soyut aklı yıkmaya çalışan ikiyüzlülük ve manipülatif kurnazlık işaretleri olduğundan şüphe etmeye başlar. M. Pelet, Crimsworth'e "Gözlemle onu," der, "elinde bir örgü ya da bir kadına ait olabilecek herhangi bir iş varken gözlemle; böyle zamanlarda yüzünde barışçıl bir ifade oluyor... eğer bir centilmen, sandalyesine yaklaşacak olursa...yüzünü uysal bir alçakgönüllülük kaplıyor...[ancak] o zaman da kaşlarına bakmalısın, *et dites-moi s'il n'y a pas du chat dans l'un et du renard dans l'autre*".[144] Statükonun nazik bir savunucusu olan Pelet açıkça bu tür ustalıklı bir ikiyüzlülüğe karşı hayranlık beslemektedir. Ancak Crimsworth bunu itici bulur: öğrencilerin aşağılık ikiyüzlülüğü müdirelerinin fesat hünerlerinden mi örnek alınarak öğrenilmiştir?

Genç öğretmenin, Zoraïde'nin güvenilirliğine duyduğu inanca bir darbe de müdire ve Pelet, *pensionnat*'ın bahçesindeki "yasak" ağaçlıklı yolda, yaklaşmakta olan düğünleriyle ilgili konuşmalarına kulak misafiri olduğunda inecektir. Zoraïde'nin Crimsworth'e karşı tavrı, tıpkı bu dürüst genç adamı kapana kıstırma stratejisinde olduğu gibi, her vakit mütevazı olsa da aynı zamanda baştan çıkarıcı da olmuştur. Ancak şimdi Crimsworth, bu kadının, tıpkı öğrenciler gibi, bunca zamandır ikiyüzlü davranmakta olduğunu fark etmektedir. Zoraïde, bir yandan Crimsworth'ün temsil ettiği idealizm ile flört ederken, diğer yandan da Pelet'de vücut bulmuş ataerkil yapıyla meşgul olmuştur. Açıkça görülmektedir ki müdirenin aklından geçen aşk ve dürüstlük çerçevesinde şekillenmiş bir evlilikten çok, elverişli bir birleşme, yani "noter ve sözleşmeler" çerçevesinde gerçekleşecek bir evliliktir. Brontë'nin Héger'lerin ticari bir işi andıran ortaklıklarının dışında bırakılmış olmaya dair hissi büyük olasılıkla Crimsworth'ün bu keşif karşısında duyduğu öfkeyi şekillendirmekte rol oynamıştır; ancak bir süre sonra insan hangisinin ağır bastığını merak etmeden duramaz; Héger'lere karşı duyulan bir kıskançlık mı yoksa kadın ikiyüzlülüğü karşısında duyulan bir öfke mi? Crimsworth'ün damarlarında gezinmeye başlayan "hummalı ve ateşli sıvı" cinsel nitelikli bir iç bulantısı ve engellenmiş bir tutku aracılığı ile kendini açıkça belli eder.

[144] (Fr.) "Ve bana birinde kedi, diğerinde tilki olup olmadığını söyle..." (y.h.n.)

Crimsworth'ün müdireye karşı beslediği hayranlığa son darbe, onunla olan ilişkisinde "sertlik ve ilgisizlik" içeren bir tavır benimsedikten sonra bile kadının genç öğretmene sürekli kur yapmasıyla inecektir. Burada açıkça görülmektedir ki hem Brontë hem de Crimsworth'ün onda nefret ettikleri nitelik, kadının ataerkil toplumda en çok değer gören "erkek" niteliklerine karşı tipik kadınsı bir hürmet ile yaklaşmasıdır. Gerçekten de Zoraïde'nin "kölece hürmet ettiği" özelliklerin listesi William'ın büyük ağabeyi, erkek despotizminin ilahı, zalim Edward'ı tanımlamakta birebirdir: "Gurur, sertlik ve bencilliği gücün birer kanıtı olarak görmek eğilimindeydi...şiddet, adaletsizlik, zulüm ise karşı koyamadığı özelliklerdi —bunlar onun doğal efendileriydiler." Tüm bunlar göz önünde bulundurulduğunda, sadece Zoraïde'nin Pelet ile evlenmek zorunda olması değil, sözde alçakgönüllülüğe karşı beslediği antipati de yarı İsviçreli yarı İngiliz dantel tamircisi Frances Henri'ye karşı kötü ve bir üvey anneyi andıran davranış biçiminde güçlü bir ifade bulur. Bu noktada, romanda gerçek doğası, kadınlığın erkek tarafından idealleştirilmiş şeklini ironik ve saldırgan bir biçimde ihlal etmeyen tek karakterin Frances Henri olduğunu unutmamakta fayda bulunmaktadır.

Profesör, William Crimsworth hakkında olduğu kadar Frances Henri hakkında bir romandır. Gerçekten de, bu ikisinin meslekleri sanki birbirlerini yankılamak için cisim bulmuşçasına çok sayıda paralellik barındırmaktadır. William gibi Frances de yoksullaşmış bir öksüz, Katolik bir ülkede yaşayan bir Protestan, materyalist bir toplumda bir idealist ve kendi kendini var etmiş bir başarı öyküsüdür. Frances, "Madame the Directness"[145] unvanı ile M. le Professeur'ün profesyonel dengidir. Ancak kişiliklerindeki farklılıklar da en az benzerlikler kadar önem taşımaktadır ve bu farklar kısmen toplumsal cinsiyet farkından kısmense iki karakterin "öksüz kalma öykülerini" romanın farklı noktalarında deneyimlemiş olmalarından kaynaklanmaktadır. Çünkü eğer Brontë Crimsworth'ün kariyerini anlatırken öksüz kalmış ve "kadınsı" bir adamın amirane bir profesöre dönüşümüne dair bir fanteziyi dışa vurmaktaysa, Frances Henri'nin kariyerini anlatırken de Crimsworth'ün yeni ve ustalıklı bakış açısından öksüz kalmış bir kadının içinde bulunduğu gerçek durumu incelemektedir. Sözko-

[145] (İng.) Madam Dürüstlük. (y.h.n.)

nusu durum daha sonrasında *Jane Eyre* ve *Villette* gibi daha özenle hazırlanmış fantezilerin temelini oluşturacaktır. Ve ilginç bir biçimde Crimsworth'ün toplumdışı bir kimseden bir efendiye doğru dönüşümünü tamamlayan da Frances Henri'nin yalnızlığından başka bir şey değildir.

Solgun, ufak tefek, zayıf ve "endişeden bitkin" Frances, Charlotte Brontë'nin kendisini yansıttığı kadar, Jane Eyre ya da Lucy Snowe gibi yazarın daha sonradan kurgulayacağı kadın kahramanlara da temel oluşturan bir fiziğe sahiptir. Dahası, Brontë ve Lucy gibi, o da *pensionnat*'ta kuraldışı bir konum işgal etmektedir. Utangaç, etkisiz, dantel tamir eden, yarı zamanlı bir dikiş hocası olması nedenleriyle okulun hiyerarşisinde en alt sıralarda yer almaktadır: Frances, diğer genç hanımlar için kadınsı kostümler hazırlayan bir tür Cinderella konumundadır ve kendisi için toplumsal anlamda kabul edilebilir bir kostüme de sahip olmadığı gibi Brontë'nin günlüğündeki kadın figürü gibi o da açıkça "ya mutfaktan ya da ona benzer bir yerden" çıkıp gelmiş gibidir. Gerçekten de romanın ilerleyen bölümlerinde, Zoraïde Reuter onu *pensionnat*'taki işinden kovduğunda, Crimsworth kadını Louvain'deki Protestan mezarlığında "koyu bir gölge" gibi başıboş gezinirken bulur. Geriye kalan tek akrabası olan teyzesinin ölümü için yas tutarken aynı zamanda kendisinin de canlı canlı gömülmüş olmasının yasını tutar gibidir –Jane Eyre'in Thornfield'da bir ileri iki geri yürüyecek olması gibi o da mezarlığı arşınlamaktadır– çünkü *Villette*'te Lucy Snowe'un ya da Brontë'nin günlüğündeki gizemli Lucy'nin hissettiklerine benzer bir biçimde o da yaşayan bir ölünün hayatını yaşadığını hissetmektedir. Dahası şimdi, Brüksel'de gerçek bir cadde olan ve isminde de kimi sembolik imalar barındıran *Rue Notre Dame aux Neiges*'de[146] soğuk bir pansiyonda yaşamaktadır. Ancak Frances, henüz öğrenciyken bile –muhtemelen Brontë'nin kendisinin de deneyimlediği gibi– sınıf arkadaşlarından yaşça büyük olmasından ve sıradışı bir eğitim almış olmasından dolayı acı çekmiştir. Ancak Crimsworth gibi o da entelektüel ve idealist olduğu için üstünlüğünü kısa sürede ortaya koymuş ve diğer tüm sıradışı ve açıkça zeki kadınlar gibi Matmazel Reuter'in düşmanlığını üzerine çekerken, bir taraftan da nevi şahsına münhasır profesörün beğenisini toplamıştır.

[146] (Fr.) Karların Hanımı Caddesi. (y.h.n.)

Yine de Frances Henri zeki ve öksüz kalmış bir entelektüel kadından daha fazlasıdır. "Gerçek doğası" androjen bir nitelik taşıdığı için kariyerine toplumda uyumsuz bir kimseymiş gibi algılanarak başlayan Crimsworth gibi Frances de uyumsuzdur, çünkü Crimsworth'ün de gözlemlediği üzere o bir sanatçıdır: Charlotte Brontë ve diğer tüm kadın yazarlar yaratıcı sürecin tam orta yerinde resmedilmişlerdir. Frances'in kaleme aldığı kompozisyonlar Crimsworth'ün ilgisini ilk kez, kızın bu metinleri okurken kullandığı İngiliz çekim eki nedeniyle heyecanlandırır: "onun ki," demektedir Crimsworth, "İngiltere'nin sesiydi" Ancak kısa süre sonra profesör, Frances'in "nezaketinin" doğasından daha da etkilenecektir çünkü genç kızın yaptığı işlerde "zevk ve beğeninin kimi kanıtlarını" gözlemlemiştir ve böylelikle oldukça tepeden bakan bir tavırla Frances'e nasihatte bulunur: "Tanrı ve doğanın sana bahşettiği becerileri geliştir ve herhangi bir adaletsizliğin neden olacağı baskı sebebiyle korkma; becerilerinin gücünün ve az bulunur olduğunun bilinciyle kendini teselli et." Frances'in buna verdiği muzaffer yanıt, bir gülümsemeden ibarettir ve bu da baskı altındaki dantel tamircisinin kendi gizli kimliğinin farkında olduğunu göstermektedir. Crimsworth'e göre Frances'in yüzündeki ifade şöyle demektedir: "Doğamı bu kadar derinlemesine keşfetmek zorunda kaldığınız için memnunum...[ama] gerçekten de kendi doğama yabancı olduğumu mu düşünüyorsunuz? Bana bu kadar nitelikli terimler kullanarak söylediğiniz şeyi ben çocukluğumdan beri biliyorum."

Bu bölümde Crimsworth'ün "adaletsizliğin neden olduğu baskı" ile ilgili korkuları ve tepeden bakan tavrı ile Frances Henri'nin ihtiyatlı kıvancı özel bir önem taşımaktadır. Her şeyden evvel, adaletsizlik genç sanatçıyı çevrelemiş durumdadır. Bu durum kendini yalnızca genç kızın yoksulluğu, yalnızlığı ve öksüzlüğünde göstermekle kalmayıp, aynı zamanda Zoraïde'nin bitmek bilmeyen düşmanlığında da açıkça belirmektedir. Crimsworth, Frances'e iltifat ederken bile kurnaz müdüre bir yandan "yeni tamamlanmış cüzdanının püsküllerini kırparak" hazır bulunmaktadır ve –romanın ilerleyen bölümlerinde anlayacağımız üzere– bu esnada da dantel tamircisini işinden, okuldan ve öğretmenden nasıl ayıracağını planlamaktadır. Ataerkil düzenin bir faili olan Zoraïde, bir yandan erkeklere kölelik ederken bir yandan da kendisi gibi kölelik etmeyen kadınlara karşı zorbaca davranmaktadır.

Crimsworth'ün niteliklerine gelince, sözkonusu vasıflar, onun köleden efendiye, erkek Frances Henri'den bir tür profesörvari Edward'a dönüşümüne işaret etmektedirler. Öğrencisini gözetiyor olması nedeniyle kısmen Crimsworth'ün kendisi bu değişikliği harekete geçirir. "Benim davranışlarım ciddi ve amirane oldukça onunkilerin rahat ve kendine hâkim hale geldiğini fark ettim." Her ne kadar Zoraïde'den birçok bakımdan farklı olsa da, erkek ustalığını arzulamak sözkonusu olduğunda Frances, Zoraïde ile benzeşmektedir. Ancak Crimsworth'teki değişim kısmen, Frances adamın "gerçek doğasına" daha önceden hiç kimsenin göstermediği türde bir kabul gösterdiği için meydana gelecektir. Okulda kendilerini tam ortasında buldukları ikiyüzlülük nedeniyle Crimsworth'ün yabancılaşmış olduğunu hissettiğinde, adamı dürüstlüğü cezalandıran ve zorbalık ile köleliği ödüllendiren dünyanın usulleriyle başa çıkmayı kendisine öğretmesi yönünde bir istek bildirerek destekler. Ancak paradoksal bir biçimde bunu yaparak bir zorbalık biçimini bir diğer zorbalık biçimiyle değiştirmektedir. Her ne kadar sevgi dolu olsa da Crimsworth giderek daha da fazla ahlak dersi veren bir öğretmene dönüşür. Frances ise ona sürekli, hatta evlendikten sonra bile, "efendim" diye seslenmeye devam edecektir. Dahası, Crimsworth, dürüstlük, idealizm ve toplumun ikiyüzlülüğüne karşı Romantik isyanı destekliyormuş gibi gözükürken bile kadın yazarların cesaretini kıran erkek edebi geleneğini temsil eder hale gelecektir. Bir taraftan Frances'e sanatını öğretirken diğer taraftan da onu inatçı olmasından dolayı cezalandırır, ona övgüyü "çok görür." İlerleyen senelerde Frances'in kendisi de başarılı bir öğretmene dönüşmesine rağmen, onu "derin, durgun ve ciddi aklı [nedeniyle] dili" bir kadının anlayamayacağı kadar zor olan Wordsworth şiirlerini okuyarak "uyuşturur." Öyle ki, "Frances soru sormak, açıklama istemek, bir çocuk ve de acemi olarak kalmak ve Crimsworth'ü her vakit ustası ve büyüğü olarak görmek" zorunda kalır.

Brontë bir tür yaratıcı trans halinde yazdığı için, *Profesör*'de öğretmen/öğrenci ilişkisi bütünüyle çözümlenmemiştir. Ancak belki böyle olması daha da iyidir. Rüyalar genellikle gerçeği söyler ve burada dile getirilen gerçek, belirsizliğini korur. Örneğin Crimsworth, aynı zamanda Frances'in öğretmenidir. Genç kadın anne tarafından İngiliz, baba tarafındansa İsviçreli olduğu için Crimsworth onun "anadilini" konuşmaktadır. Crimsworth'ün

kendi anne tarafına yatkınlığı (ki bu da onun baştaki androjen doğasını anımsatmaktadır), ölmüş babasının portresine hiçbir vakit ilgi göstermemiş olmasına rağmen, ağabeyi Edward'ın elinde bulundurmasına tahammül edemediği ölmüş annesinin portresine bağlılığı aracılığıyla gösterilmiştir. Ve tartışmasız, Frances'e annesi on yaşında öldüğünden beri unutageldiği anadilinde eğitim sağlayarak genç kıza gerçek anlamda sanatsal bir ses de vermektedir –"İngiltere'nin sesi"– ve böylelikle de, ona Wordsworth'ten hoşlanmıyor olması nedeniyle dışında kaldığı edebi geleneğin içinde var olabileceği bir yer tanımlamış olur.

İngiltere'nin sesi: Frances Henri'nin kompozisyonları boyunca bu ses "gümüşi" tonda bir kadın dışavurumu aracılığıyla yükselir ve yine aynı biçimde, karakteristik bir kadın maskelemesiyle bu ses, toplumdışı bırakılmış sanatçının gizli gururunu ifade etmek için de yükselmiştir. *Profesör*'ün başındaki Crimsworth gibi, Frances de Brüksel'de "kimsesiz bir öğretmen ya da dadı gibi" "engellenmektedir" Ancak öğretmeniyle ilgili ya da öğretmeni için kaleme aldığı şiir ya da derslerde, Brontë'nin tüm romanlarında yapmış olduğu gibi, kendi durumunu inceler ve buna alternatif olabilecek bir geri çekilme ve kaçış hayal eder. Örneğin, hakkında bilgi edindiğimiz ilk tamamlanmış kompozisyon "Kral Alfred ve ekmek somunları"nın[147] bir uyarlamasıdır. "Büyük, durgun bir kış ormanının hudutları içerisindeki bir Sakson kulübesinin" betimlemesiyle başlayan yazı, köylü kadının Alfred'e yöneltiği uyarıyı canlı bir biçimde betimlemektedir –"Ne ses duyarsan duy, sakın kımıldama...bu orman son derece vahşi ve yalnız bir yerdir." Kompozisyon, "taçsız kralın" belli belirsiz umudu ile ilgili kurduğu bir cümleyle de sonlanmaktadır: "Senin tarafından çıplak ve yıkılmış bir halde bırakılmış olsam da...umudumu yitirmiyorum, umudumu yitiremem." Alfred için kaçış yolu yoktur, sorunun çözümüne yönelik bir düşünce de bulunmamaktadır; ancak, öyküdeki tüm küçük unsurlar, birçok kadının metinlerinde saplantılı bir biçimde yeniden ve yeniden karşımıza çıkan motifler ile yakından ilişkilidir.

Örneğin, kasvetli ormanın dehşetengiz soğuğu –yalnızlık ve sevgisizliğin dolaysız bir imgesi–, Lowood ile *Jane Eyre*'deki bozkırın soğuğunu haber vermektedir ve örneğin Mary Shelley'nin

[147] Kökeni 10. yy.'a kadar giden, anonim bir İngiliz masalı. (y.h.n.)

Frankenstein'ında ya da Emily Dickinson'ın kimi şiirlerinde betimlediği kutup soğuğu ile yakından ilişkilidir. Bu soğuk, "Eski Sakson hayalet efsanelerini" ve *Jane Eyre* ile *Villette*'teki gotik imgeleri önceden haber verir niteliktedir. Aynı zamanda da bize kadın hayal gücünde yaşayan diğer canavarları da anımsatmaktadır. Gerçekten de, köylü kadının uyarısı, bir anlamda, her kadının kendi kendine yaptığı uyarıyı simgelemektedir. Bununla birlikte aynı uyarı, kapatılmış her kadının duyduğu korkunç öfkeyi bastırmak yönünde bir girişim olarak da algılanabilir: "Çocuk ağlamasına benzeyen bir ses duyabilir ve yardımına koşmak için kapıyı açtığında da hızlıca eşiğe doğru koşan büyük ve siyah bir boğa ile ya da belli belirsiz bir köpeğin hayaletiyle karşılaşabilirsin..." En önemlisi de, Milton'ın Şeytan'ını yankılayan mahrum ve taçsız bırakılmış kralın dramatik figürü, bir kez daha Frances Henri'nin –ve Charlotte Brontë'nin– dünya üzerinde kendi konumuyla ilgili ön değerlendirmesini de özetler niteliktedir. Kendisine miras kalan hayal gücü krallığının bilincinde olduğu kadar, doğum hakkından yoksun bırakıldığının da acı bir biçimde farkındadır; kadın köleliğini destekleyen bir toplumda, Alfred'in "felaket altında gösterdiği cesaret" Frances'in öz-kararlılıkla ilgili kendi tutkusunu yansıtmaktadır –Frances, Crimsworth'e "J'ai mon projet,"[148] demektedir– böylelikle de Brontë'nin bundan sonra yazacak olduğu tüm romanlara içkin meydan okuma hakkında bize önceden bir fikir vermektedir.

Frances Henri'nin bir sonraki "görevi" Crimsworth tarafından kısaca özetlenir. "Bir göçmenin evdeki arkadaşlarına yazdığı bir mektup" olan bu belge, "bakir ormanın ve büyük Yeni Dünya ırmağının meydana getirdiği" manzarayı betimlemektedir. "Bir göçmenin yaşamına eşlik eden zorluk ve tehlikeler" hakkında olduğu kadar, "yıkılmaz öz-saygı" hakkında da ipucu verir. Crimsworth'ün nitelikli desteği, Frances'in etrafını algılayış biçimine yeni bir biçim vermiştir: Kölenin kulübesinde kilit altında bulunan Alfred, sadece benlik bilgisinden kaynaklanan acımasız bir teselliye sahipken, Frances'in göçmeni en azından, geçmişin felaketlerinden kaçabildiği ve bir sanatçının gizli gururunun da ödüllendirildiği Yeni bir Dünya hayal edebilmektedir. Ancak burada eşit derecede belirgin olan bir diğer unsur, Crimsworth'ün Fran-

[148] (Fr.) "Benim bir planım var." (y.h.n.)

ces'i bu kompozisyonu yazdığı için övdükten kısa bir süre sonra Zoraïde'nin Frances'i "öğretmeninden" ayırmayı başarmış olmasıdır. Sanatçının kaçma rüyası toplumun failleri tarafından baskı altına alınmak zorunda mıdır? En kasvetli haliyle *Profesör* bu kadarını ima etmektedir ve bu bağlamda da, Frances Henri'nin son edebi başarışı –en azından kitapta bize sunulan son başarısı– belki de en ilginç eseridir: bu "Jane" isimli şiirdir ve açıktır ki Brontë bu şiiri, M. Héger ile ilgili kendi duygularını dökmek üzere *Profesör*'ü yazmadan önce oluşturmuştur. Yine de "Jane", artık roman biçimi almış bu arkadaşlığa becerikli bir biçimde yedirilmiş bir şiirdir. Frances'e evlilik teklif etmek amacıyla *Rue Notre Dame aux Neiges*'e giden Crimsworth, minicik odasında "bir ileri bir geri, bir geri bir ileri" yürümekte olan Frances'in şiiri okuyuşuna kulak misafiri olur. Belki Brontë'nin kendisi de Héger tarafından yanlışlıkla duyulmayı istemiştir. Aynı biçimde, Crimsworth'ün Frances için sarf ettiği cümleleri Brontë de kendisi için sarf edebilir: "Yalnızlık çölde ya da terkedilmiş bir evin koridorlarında dile gelebilir."

Ancak "yalnızlık" ile ilgili bu keşiften, hastalığın açıklamasına doğru ilerlediğimizde "Jane'in" –ve Frances ile Charlotte Brontë'nin– öğretmenine beslediği sevgiyi anlatmakta olduğunu görürüz: okul işlerinin ağırlığı altında ezildiğini gören öğretmeni onu bu "sıkıcı iş ve kurallardan" geçici olarak nasıl da özgür bırakmıştır; o öğretmenini memnun etmek için nasıl da "uğraşmakta" ve öğretmeninin yüzündeki onayın "gizli anlamını" nasıl da okumaktadır; okul ödülünü nasıl da kazanmıştır; "defne yapraklarından yapılmış bir taç" nasıl da takmıştır ve bu zafer ânında, "hırsın güçlü nabzı" damarlarına vururken "gizli, içedönük bir yara" nasıl da göze çarpacak bir biçimde "kanamaya başlamıştır." Çünkü Frances "denizi aşması" ve öğretmeninden ayrılması gerektiğini fark etmiştir. Ancak, eğer gerçek düzlemde "Jane" Brontë'nin Héger ile olan ilişkisini anlatmaktaysa (gerçekte olduğundan daha derin bir ilişkiyi betimliyor olma olasılığına rağmen), şiir mecazi anlamda da dikkat çekicidir, çünkü bir kadın sanatçının dayanmak zorunda olduğu acıyla ilgili Brontë'nin algısını betimlemektedir ve bu acı da "öğretmeni" ile olan ilişkisindeki derin belirsizlik ile yakından alakalıdır.

Örneğin, Jane'in kendi "gizli, içedönük yarasının" ayırdına denizi aşması gerektiğini anladığında değil de, "bir damarın atmakta olduğu şakalarına" defne yapraklarından örülmüş bir sanat

tacı kondurulduğunda ve "hırsın güçlü nabzını" belki de ilk kez "hissettiğinde" varmış olması önemlidir. Öğretmenini terk edip denizi aşmasına neden olan bu nabız mıdır? ("Yeniden çağırıyorlar; bırak o vakit göğsümü.") Kısmen de olsa neden buymuş gibi gözükmektedir. Ancak, başka bir açıdan bakıldığında da hırsın nabzı, aynı zamanda hastalığın, yaranın ya da en azından baş ağrısının habercisi gibi de gözükmektedir. Çünkü Brontë, kadın sanatçı için hırsın, sadece acıya ve öğretmeninden kaçınılmaz bir kopuşa –başka deyişle, kendisini teşvik etmiş, kimi vakit çabalarını övmüş kimi zamansa Wordsworth ile uyutmuş edebi gelenekten bir kopuşa– değil aynı zamanda erkek dünyasının son derece yeterli ustalığı ile karşılaştırıldığında kendi yetersizliği ile ilgili gizli algısına dair bir farkındalığa da neden olabileceğini ima etmektedir. Elbette kanamakta olan yara bilindik Freudcu bir kadınlık sembolüdür ve hem kadının doğurganlığını hem de bedeninde açıkça gözlemlenebilen eksikliği temsil etmektedir. Ancak Brontë bunun anlamını daha da geliştirecektir. Böylece "Jane" aracılığıyla bu yara sadece dişi fizyonomisini değil aynı zamanda kadın psikolojisini de, sadece kadının kanayan mükemmellikten uzak bedenini değil aynı zamanda yara almış ve mahrum bırakılmış hayal gücünü de temsil eder hale gelecektir.

Anne Finch'ten Mary Shelley ve Emily Brontë'ye kadar birçok kadın yazar gibi Charlotte Brontë de kadının "düşüşü" meselesini çözmeye çalışmaktadır. Ancak düşüş ile ilgili belirsizliklerin bir tablosunu çıkartmakta ve bunun sonucu olan yarayı işaretlemekte diğerlerinin önüne geçmiştir. Çünkü Jane, diyelim ki Winchilsea Kontesi gibi fazla hırstan mustarip olsa da, bir anlamda kendi sonunu hazırlayan eğitimciyi bir suçlu ya da kendisini mirastan yoksun bırakan bir baba olarak değil, kol kanat geren bir üvey baba, bir kurtuluş ya da ev olarak görmüştür. Frances şiirinin sonunda öğretmeninin, "Yine çağırıyorlar, o zaman göğsümü bırak," dediğini hayal eder. "Gerçek barınağını bırak Jane;/ Ancak aldatıldığında, geri püskürtüldüğünde, baskıya uğradığında/Yine bana, evine gel." Ve kaderi okuyucunun hayal gücüne bırakılmış Jane'den farklı olarak Frances "eve", öğretmenine geri döner. Crimsworth, onu bir baba gibi kucağına oturtarak evlenme teklifinde bulunur ve Frances de "efendim, hayatımı sizinle geçirmeye rıza gösteriyorum," dediğinde o da onaylayan bir tavırla, sanki genç kadının kompozisyonlarından birine not verirmiş

gibi "Pekâlâ Frances," diyerek yanıt verir. Bunu takip eden evlilikleri ve profesyonel başarıları da ilişkilerindeki diğer her şey kadar belirsizlikle doludur. Crimsworth kelimenin tam anlamı ile bir profesör ve patriarka dönüşmüş olmasına rağmen Frances sadece ona bağımlı bir öğrenci olarak kalmayı reddeder. Bir taraftan sanatını (artık kompozisyonlarıyla ilgili bir şey duymayız) bir kenara bırakmış gibi görünmektedir. Ancak diğer taraftan da "öğretmen olarak işine" devam etmekte ısrar eder. "Hırsın güçlü nabzının" genç kadını bütünüyle terk etmemiş olduğunu açık bir biçimde görürüz.

İkili evlendikten sonra Frances'in "hırsın güçlü nabzı" ile "gizli, içedönük yara" arasında yaşadığı ikilem eşit derecede belirsiz bir çözüm ile karşı karşıya kalır. Bu çözüm yüzünü, geçmişte Austen'da gözlemlediğimiz hilekâr yapılara ve gelecekte de kadınlar tarafından yazılmış birçok romanda bulunan sorgulamaya açık eleştiri ve fesihlere dönmüştür. Artık Mrs. Crimsworth olan Frances, şizofren bir kişilik geliştirir: Crimsworth bize "değişik şartlar altında çok farklı kişilikler sergiliyordu," demekte ve şöyle devam etmektedir, "Sanki iki ayrı eşe sahiptim." Gündüzleri Frances, Zoraïde Reuter'in kötücül niteliğini de anımsatan bir biçimde "ihtiyatlı ve dikkatli" Müdire Hanım'dır. Ancak akşamları Crimsworth'ün "küçük dantel tamircisi Frances Henri" oluverir ve *Monsieur* onu kendi "inatçılığı" yüzünden "birçok cezaya" çarptırır. Profesörüne "iyi ve sevgili" bir eş olurken, yine de Crimsworth'ün yaydığı enerjiyi ancak dikkatle çizilmiş sınırlar içerisinde desteklediğinin ve ruhunu da zar zor bastırdığının sinyallerini verir.

Crimsworth'ün Frances ile yaptığı evliliğin meyvesi Victor adında tuhaf bir çocuk olacaktır. Bu çocuk ile ilgili bildiğimiz de "oğlanın ruh halinde bir şey, bir tür elektriklenmeye hazır heves ve güç bulunduğu [sanki bize Victor Frankenstein'ın tarihini anımsatmak istercesine] ve bunun da ara sıra uğursuz kıvılcımlar çıkardığıdır. Amirane profesör bu "şeyi" oğlanın "içinden zorla çıkartamasa da" en azından denetim altına alması gerektiğine karar verir. Ancak Frances, "oğlunun dikkat çekici karakterindeki bu şeye bir isim vermez; yine de sözkonusu alevin ortaya çıktığı zamanlarda...yaşayabileceği hayal kırıklığına karşı sert bir biçimde başkaldırarak oğlunu göğsüne bastırır." Ne de olsa oğlanın barındırdığı bu gizemli sorun, ebeveynlerinin bu meseleyle ilgili takın-

dıkları farklı tavır ile birleştiğinde Brontë'nin *Profesör*'ü yazdığı süre boyunca üzerinde düşündüğü tüm gerilimleri özetler niteliktedir. Böylelikle, roman duruma uygun bir biçimde Victor, Victor'un köpeği Yorke ve önemli bir üçüncü karakter olan Crimsworth'ün eski tanıdığı Hunsden Yorke Hunsden ile ilgili bir anekdot ile sona erer. Bu üçüncü karakter roman boyunca sık sık karşımıza çıkmıştır; ancak romandaki gerçek işlevinin ne olduğunu anlamak oldukça güçtür. Bir kere, romanın olay örgüsünde hemen hemen hiçbir işlevi yok gibi görünmektedir. Bunun yanı sıra, sert ve idealist Crimsworth'ün ondan pek hoşlanmadığı fikrini ediniriz. Dahası Crimsworth'ün böyle hissetmekte haklı nedenleri var gibi gözükmektedir. Eski ve ticaretle uğraşan bir ailenin oğlu olan Hunsden, *Profesör*'de diğer hiçbir karakterin olmadığı kadar hoşnutsuz ve bir biçimde Byroncı (ya da Şeytansı) bir kahramandır ve bu haliyle de utangaç ve neredeyse bir kızı andıran Crimsworth'ün tam tersi bir tablo çizmektedir. Crimsworth'ün edilgen, içekapanık, soylu olduğu noktada o, sorun çıkartan bir karakterdir; Crimsworth'ün idealist ve duyarlı olduğu nokta da Hunsden alaycıdır; Crimsworth'ün amirane olduğu yerde Hunsden devrimcidir. Ne biri ne de diğeri birbirleriyle ilgili bir sevgi ifadesinde bulunur. Ancak yine de, kitaptaki tüm ilişkilerden daha uzun süren rahatsız bir ortaklık aracılığı ile kaçınılmaz bir biçimde birbirlerine bağlıymış gibi görünmektedirler.

Bu arkadaş canlısı olmaktan uzak arkadaşlığın romanda yer almasının bir nedeni var mıdır ve Brontë, neden *Profesör*'ün hem başında hem de sonunda bu ilişkiyi ön plana çıkartma gereği duymuştur? Bu sorulara bir açıklama niteliği taşımaya en yakın düşen, Hunsden'in (baştaki) umutsuzluğu ile Crimsworth'ün umutsuzluğu; Hunsden'in isyankârlığı ve (daha ileride) Frances ve Crimsworth'ün isyankârlığı arasında giderek artan koşutluktur. Öyle görünmektedir ki, Hunsden *Profesör*'deki hoşnutsuzluğun çoğunu canlandıran karakterdir: o, Charlotte Brontë'nin aklındaki öfkeyi yansıtan –Charles Wellesley, Zamorna ya da Northangerland Dükü gibi– belki de, yazarın iradesi dışında oluşmuş bir imgedir. İsmi Hunsden Yorke Hunsden, hem yerleşmiş kurumları tepetaklak etmek yönündeki barbarca arzuyu hem de Frances Henri ve Crimsworth'ün geri dönmek için özlem duydukları "anavatanları" İngiltere ile derin bir benzerliği ima etmektedir. Ancak Hunsden öfkeli "bir yerin ruhu" olmanın yanı sıra, androjen bir figürdür

de. Her ne kadar başta "eril ve güçlü" bir görüntü çizse de, Crimsworth onu daha yakından incelediğinde "yüz hatlarının ne kadar ince ve kadınsı olduğunu" keşfeder. Bu yüzde, "bir an huysuz bir boğanın, bir diğer an ise çekici ve afacan bir kızın bilinmezliği" vardır; sık sık da bu iki görüntü harmanlanmakta, bundan da çehresini meydana getiren acayip bir bileşim ortaya çıkmaktadır." Bununla birlikte aristokrat soyu ile ilgili görevlerini sıralarken her ne kadar William'ı hor görüyormuş gibi gözükse de, Hunsden'in onun konumuyla ilgili ön değerlendirmesi esasen genç adamın kendi görüşlerini yansıtmakta ve böylelikle de Hunsden edilgen kâtibin öfkesini kendi sesi aracılığıyla dillendirmektedir ("Hiçbir gücün yok, hiçbir şey yapamazsın"). William'ın kendisi bu işe yeltenmediği için Edward'ın zorbalığını ifşa ederek William'ın aracısı gibi hareket etmektedir. William'ın özgürlüğü ile sonuçlanan iki kardeş arasındaki kavga sahnesine zemin hazırlayan da Hunsden'in Crimsworth'e büyük ağabeyin kötülükleri ile ilgili aktardığı öykü olmuştur. Kendi hareketiyle ilgili açıklaması da (İçgüdümü izledim, bir zorbaya karşı çıktım ve bir zinciri kırdım) William'ın aynı durumda davranmayı tercih edeceği biçimdedir. Ve yine Hunsden'in işsiz, kararsız kâtibe önerisi de ("Kıtaya git"), sanki Crimsworth'ün gizli arzularını açığa vururcasına hevesle kabul görmüştür ("Tanrı biliyor ya gerçekten de gitmek isterim").

Demek ki, Hunsden bir anlamda isyanın sesi olmasının yanı sıra olayları manipüle eden bir kişilik, kılık değiştirmiş bir anlatıcıdır da ve olayların olması gerektiği gibi seyretmesi için iş görürken diğer taraftan da her yeni olayla birlikte konuyla ilgili bir yorum getirmektedir. Crimsworth'e kaybettiği annesinin portresini gösterirken, aynı zamanda ona kimliğiyle ilgili de yenilenmiş bir his sunar. Aynı zamanda Frances ve Crimsworth ile vatanseverlik konusunda tartışmaya girdiğinde çiftin İngiltere'yi idealize edişlerine içkin potansiyel duygusallığa, sert bakış açısı ile karşı koyarken bir yandan da romandaki gizli hoşnutsuzluğun bir parodisini de yapmış olur: "Saygın aristokrasimizin ayak izlerini inceleyin, kanın üzerinde nasıl yürüdüklerini ve kendi yollarına giderken kırdıkları yürekleri görün." Hepsinden de ilginç olanı, portresini her zaman yanında taşıdığı gizemli Lucia'ya duyduğu sevgi, Frances'e (ve böylelikle de Brontë'nin kendisine de) ataerkilliğin boğucu kuşatmalarından kaçmak yönünde bir hayal kurmak adına son bir şans tanır niteliktedir.

Üzerine Lucia'nın "güzel ve kendine has...yüzünün" çizildiği resmin fildişi minyatürünü inceleyen eski dantel tamircisi "Bir zamanlar Lucia zincirlenmiş haldeymiş ama bunları kırmış" demekte ve gergin bir biçimde de şu cümleleri eklemektedir "Kastettiğim evlilik zinciri değil...bir tür toplumsal zincir." Bu öyküde bir parça olsun gerçeklik payı bulunmakta mıdır? Bunu hiçbir vakit öğrenemeyiz; *Profesör*'ün olay örgüsünde Hunsden'inki gibi Lucia'nın kurgusu da dramatik olmaktan çok tematiktir ve hem Hunsden hem de Frances'in onunla ilgili yorumları temelde isyan, özgürlük ve firar ile ilgili yarı bastırılmış arzuları temsil ettiği için önem taşımaktadır. Brontë'nin kendisi gibi Hunsden de öfkesini ortaya koyacak biçimde davranamamaktadır. Frances, Lucia'nın "insanın kendisine bir eş seçmeyi düşünemeyeceği bir alanı kapladığını" söyler ve "bu kendine has bir görüntüye sahip" kadının imgesinin sadece bir minyatüre indirgendiğini fark ederiz. Yine de hoşnutsuz bir yorumcu olan Hunsden tutarlı bir biçimde isyandan söz eder ve eğer küçük Victor'un Hunsden yönünde bir "tercihi" varsa bu tercihte şaşılacak bir taraf bulunmamaktadır: türlü belirsizlik ile yüklü olmanın yanı sıra Frances Henri ile William Crimsworth'ün evliliğinden Byroncı isyanın tehlike ve keyiflerine çekilecek bir çocuk çıkmış olması normaldir.

Ancak *Profesör*'ün sonuna geldiğimizde Crimsworth'ün kendisi bu türden radikal bir yaklaşıma karşı hiçbir ilgi beslememektedir. Konu Lucia'nın ateşli ruhuna geldiğinde, amirane bir ironi aracılığı ile Frances'e "Gözüm her vakit bir aleve bakmaya dayanamayacak kadar zayıf oldu," demektedir ve Hunsden'in adaşı, Victor'un sevgili mastı cinsi köpeği Yorke kudurmuş bir köpek tarafından ısırıldığında, öfke içerisindeki Victor "Tedavi edebiliriz," demesine rağmen Crimsworth oğlunun köpeğini vakit kaybetmeden vurarak öldürür. Bu olay öyküyü daha ileri bir noktaya taşımasa da Brontë'nin sembolizmine açıklık getirmektedir: Crimsworth sadece köpeği değil köpeğin temsil ettiklerini de öldürmeye can atmaktadır. Artık tam anlamıyla bir patriark ve profesör olduğu için hem köpek Yorke'u hem de Yorke Hunsden'i kendi yaşamındaki kudurmuş, hastalıklı birer unsur olarak görmektedir.

Ancak romanın daha önceki bölümlerinde Crimsworth'ün kendisi de gizemli bir biçimde hastalanmıştır. Kendisine profesör olarak sağlam bir konum edindikten (ve belki de özellikle

bu konumu edindikten) ve Frances kendisiyle evlenmeyi kabul ettikten sonra bile romanın başka bir bölümünde tuhaf bir "hastalık hastalığı" krizi geçirmiştir; Yorke'un kuduz hastalığı gibi bu bölümde olay örgüsünü geliştirmekte bir rol oynamaktan çok romandaki sembolizme açıklık kazandırmak amacıyla oradadır. Yorke Hunsden ve Brontë gibi, Crimsworth'ün "korkunç ve kötü durumda bir metres" olarak tasvir edilen rahatsızlığı aynı zamanda, zalim bir anlatıcıdır da. "Bana ne hikâyeler anlatacak... ne şarkılar söyleyecek...bana nasıl da kendi ülkesini anlatacak –o mezar... 'Nekropolis!' diye fısıldayacak... Orada senin için hazırlanmış bir malikâne var," diyecektir. Crimsworth, "kendi iblisine karşı" savaş verirken bize Charlotte'un günlüğündeki canlı-ölü Lucy'yi ve Protestan mezarlığında diri diri gömülmüş ya da kanayan yarasına rağmen hayatta kalmaya çalışan Frances Henri'yi anımsatmaktadır. Köpek Yorke'u öldürmesi de aynı savaşın bir parçası gibi görünmektedir. Brontë, hem profesör hem de öğrencisi için bu rollere alışmanın acımasız bir biçimde kendi kendini baskılamayı gerektirdiğini anlatmaktadır.

Ancak *Profesör* hakkında sadece romandaki roller ve baskı teması bağlamında söz etmek yazarın bu ilk romanda kaydettiği başarının önemini azımsamak olacaktır. Çünkü bu roman, yazarının ummuş olduğu gibi akla uygun, "basit ve gösterişsiz" bir *Bildungsroman* olmasa ve olay örgüsü de gizli niyetlerinin karmaşık yapısını karşılayacak nitelikleri barındırmasa da, Charlotte Brontë'nin kariyeri boyunca giderek önem kazanacak olan temalara yönelik bir başlangıç olması nedeniyle büyük önem taşımaktadır. Brontë metaforik anlamda gözleri kapalı bir halde yazarken, bu romanda kendi mesleğini ve kendi yarasını keşfetmiş ve –sanki bir rüyadaymış gibi el yordamıyla– bütünlüğe giden farklı yolları denemiştir. Önünde sonunda, hastalık hastası genç Crimsworth daha ilk baştan Frances Henri'ye doğru çekilmiştir, çünkü Heathcliff ve Catherine'in soluk versiyonları olan bu çiftin her ikisi de toplum ile uyumsuz karakterlerdir. Ve Heathcliff'in mülksüzlüğü nasıl Catherine'in yaralayıcı düşüşü ile koşut ise, Crimsworth'ün hastalığı da Sylvia Plath'ın *Laleler* isimli şiirinden alıntılayacak olursak "[Frances'in] yarası ile konuşmakta, onunla iletişim kurmaktadır". Böylelikle, Charlotte Brontë'nin ilk romanındaki bu iki önemli karakterin yaşadığı hastalık ve zorluklar, Jane Austen'ın hastalardan oluşmuş toplumunun etrafını saran

dertleri de anımsatan, yazarın örnek teşkil eden kendi yarası ile iletişim kurmaktadır. Ancak aynı zamanda da kitabın büyük bir kısmı boyunca bütünlenmemiş bir görüntü çizmelerine rağmen hem Crimsworth hem de Frances (Austen karakterlerinden daha yoğun bir biçimde) bütünüyle kendileri olabilecekleri bir yer bulmak için mücadele etmişlerdir. Gerçek yolculukları İsviçre, Belçika ve İngiltere arasında gerçekleşmiş olmasına rağmen birlikte yürüdükleri büyülü yolculuğun esas amacı –Brontë'nin diğer romanlarında daha da açık bir biçimde göreceğimiz üzere– efsanevi ana toprağı İngiltere, ya da çocukluk cenneti heyecanlı Angria değil, hem kendileri hem de yaratıcıları için bütünlüğün mümkün olduğu "gerçek bir ev" ve (bir kez daha *Laleler*'den alıntılayacak olursak) "sağlık kadar uzakta" bir ülkedir.

10. Benlik ile Ruh Arasındaki Diyalog: Yalın Jane'in Gelişimi

Aynadan kendime bakarken, omzumun gerisinde hayvansı ve korkunç bir yüzün aniden belirdiği bir rüya gördüm. Yine de bunun rüya mı yoksa gerçek bir olay mı olduğuna bir türlü karar veremiyorum.
Virginia Woolf

Boşver... Bir gün, birdenbire, en beklemediğin anda koyu renk pelerinimin kıvrımlarının arasından bir çekiç çıkarıp o küçük kafatasını yumurta kabuğunu kırar gibi kıracağım. Kırıldı mı o yumurta kabuğu gidiverecek; kan ve beyin oldukları yerden çıkıp akıverecekler. Bir gün, bir gün...
Bir gün yanımda yürüyen öfkeli kurt, üzerine atlayıp senin o iğrenç yüreğini söküp çıkartacak. Bir gün, bir gün... Hadi, hadi, nazikçe ve sessizlik içerisinde...
Jean Rhys

Ruhuma şarkı söyle dedim
Tellerinin koptuğunu söyledi
Yayı –atomlara bölünmüştü
Ve böylece onu tamir edeyim istedi– bana bu iş verdi
Bir diğer sabaha kadar
Emily Dickinson

Eğer *Profesör,* Charlotte Brontë'nin düşünceleri üzerinde yazarın fark etmiş olduğundan daha uzun süre hüküm sürmüş tema ve çatışmalardan meydana gelmiş ve biraz da bulanık bir vecit-cümlesi ise, *Jane Eyre* de öfkeli, Angria fantezilerinin içine sızdığı bir bütünlüğe-kaçış-romanıdır. Bunyan'ın eril metni *Hac Yolunda*'ki efsanevi ruhani arayış olay örgüsünü ödünç alan –ancak elbette Bunyan'ın sunduğu dini malzemeyi dışarıda bıraka-

rak– genç romancı burada, hem kendi içinde deneyimlediği hem de etrafında gözlemlediği kadına dair gerçekler karşısında gözünü bütünüyle açmış gibi görünmektedir: kapatılma, öksüzlük, açlık ve neredeyse deliliğe yaklaşan bir öfke. *Profesör*'de "bir vakitler zincirlenmiş ama bu zincirleri kırmış olan" enerjik kadın Lucia'nın ateşli imgesi minyatür bir boyutta sunulurken, *Jane Eyre*'de (1847) aynı figür, tutkulu, zar zor gizlenmiş bir isyankârlığın simgesi olarak neredeyse devasa bir hal almaktadır.

Brontë'nin duyduğu tutkunun yazarın bilinçaltındaki yoğunluğunu içgüdüsel bir biçimde algılayan Viktoryen eleştirmenler, Brontë ile ilgili bu noktayı bütünüyle kavramış gibi görünmektedirler. 1853'te Matthew Arnold, Brontë'den söz ederken "onun aklı açlık, isyan ve öfke dışında hiçbir şey barındırmıyor," diyerek bu düşüncesini dile getirmiştir. Arnold burada Brontë'nin *Villette* isimli romanından söz etmektedir. Dahası aynı romanı başka yerlerde de "iğrenç, gudubet bir eser, sıkış tıkış bir roman" olarak tanımlamaktan da geri durmamıştır. Hiç şüphesiz Arnold benzer bir yorumu *Jane Eyre* için de yapabilirdi, çünkü eleştirmenin Brontë'ye gösterdiği tepki, kimi çevrelerin yazarın ilk romanı yayımlandığında ortaya çıkan öfkenin tipik bir örneğini teşkil etmektedir. Elizabeth Rigby, 1848'de *The Quaterly Review*'da "Jane Eyre baştan sona ahlaksız ve disiplinsiz bir ruhun vücut bulmuş halidir," diye yazmakta ve şöyle devam etmektedir "ve otobiyografisi de her şeyden önce Hıristiyanlık karşıtı bir kompozisyondur...Çartizm ve isyanı besleyen akıl ve düşüncenin tonu ile *Jane Eyre*'i kaleme alan akıl aynı kaynaktan beslenmektedir." 1853'te Anne Mozley *The Christian Remembrancer*'ı anımsatarak, "Currer Bell'in" ilk ortaya çıkışında "ekşimiş, kaba, homurdanan...topluma yabancı ve kanunlara uyum göstermekte de başarısız bir yazar gibi göründüğünü" anımsatmıştır. Ve 1855'te de Mrs. Oliphant "On yıl önce roman kurgusu sözkonusu olduğunda geleneksel bir yaklaşıma bağlı kalırdık. Sevgililerimiz alçakgönüllü ve adanmıştı...ve elde etmeye değen tek aşk da...tüm kadın türünü kutsal kılan cesur ve gerçek şövalye aşkıydı...ta ki hiçbir uyarı olmaksızın *Jane Eyre* sahneyi çalana kadar; böylece *Jane Eyre*'in istilasını takiben modern zamanların en telaş uyandıran devrimi meydana geldi," diye yazmaktadır.

Günümüzde *Jane Eyre* üzerine düşündüğümüzde, *Pamela*'nın kızı ya da *Rebecca*'nın teyzesi gibi çatık kaşlı (ve bir malikâneye sahip) Byroncı bir kahraman ile (bu malikânenin mimari planını

çözemeyerek) titreyen bir kadın kahraman arasında okuru hafif bir heyecan ile saracak romantik karşılaşmaların gerçekleştiği arketip senaryonun "ev sahnesine uyarlandığı bir mite" ya da modern gotik bir romana dönüştüğü bir eser aklımıza gelir. Ya da eğer bundan daha gelişmiş isek, Charlotte Brontë'ye hakkını verir, hem stratejik hem de mitsel becerilerini kabul etmek zorunda kalır, betimlemelerinin izlediği düzen üzerine çalışır ve okura kaç kere hitap ettiğini de sayarız. Ancak tüm bunlara rağmen romandaki "telaş uyandıran devrimci" niteliği –Mrs. Oliphant'ın "*Jane Eyre*'in istilasını takiben" diyerek durumun altını çizen terminolojisi bize bir fikir verdiği halde– gözden kaçırırız. Richard Chase 1948'de bir tür gönülsüzlükle "Açıkça görülüyor ki *Jane Eyre* feminist bir saha; kadınlar için eşit haklar ve öğretmenler için de toplumsal iyileştirme talep eden bir argüman," diyerek bu yargıyı kabul etmektedir. Ancak diğer birçok modern eleştirmen gibi o da romanın gücünü Jane'in maskülen cinselliği ile yüzleşmesinden aldığına inanmaktadır.

Yine de ilginç bir biçimde, Viktoryen İngiltere'de kalem oynatan eleştirmenleri şaşırtan temel konu, *Jane Eyre*'deki cinsellik ya da yontulmamış nitelikten ziyade (bunlardan da hoşlanmamış olmaları bir tarafa) romanın toplumun biçim, alışkanlık ve standartlarını kabul etmeyi reddeden "Hıristiyan karşıtı" niteliğidir –kısaca ifade edecek olursak onları rahatsız eden romandaki isyankâr feminizmdir. Rochester'ın kibir yüklü Byroncı cinsel enerjisi onları Jane'in kendisinde bulunan Byroncı gurur ve tutku kadar rahatsız etmemiştir. Aynı biçimde, erkek kahraman ile kadın kahraman arasındaki asosyal, cinsel titreşimler de eleştirmenleri kadın kahramanın toplumsal kaderine teslim olmayı reddetmesi kadar rahatsız etmemiştir. Mrs. Rigby bu konuyla ilgili düşüncelerini şöyle ifade etmiştir; "O bizim düşmüş doğamızın en beter günahını en uç noktasına kadar devralmış bir kahramandır –kibirden kaynaklanan günah."

"Jane Eyre gururlu ve bu nedenle aynı zamanda da nankör. Onu öksüz, kimsesiz ve parasız kılmak Tanrı'yı memnun etmişti –yine de Jane kimseye teşekkür etmedi, ve çaresiz gençliği süresince yiyecek, elbise, arkadaşlar, kendisine yoldaşlık edecek kimseler ve eğitmenler için en az müteşekkir kaldığı varlık da Tanrı oldu...Tam aksine, kendisi için yapılmış her şeyi şüphesiz kendi hakkı olarak gördü, ama bunların karşılığını vermekte son derece yetersiz kaldı."

Başka bir deyişle, Victoria insanına korkunç gelen nitelik Jane'in öfkesiydi. Ve belki de onlar bu romana verdikleri tepki bağlamında yakın dönemdeki eleştirmenlere oranla daha büyük bir haklılık payına sahiptiler. Çünkü bastırılmış öfkenin mitleştirilmesi, bastırılmış cinselliğin mitleştirilmesine koşut giderken, bu iki unsur bir arada toplum düzenine daha büyük bir tehdit oluşturabilir niteliktedir. Karakaşlı Byroncı kahramanlara karşı zaafı olan sıradan kadın, romanlarda ve hatta çalışma odalarında barınabilir; ancak, çalışma odalarından ve ataerkil malikânelerden bütünüyle firar etmeye özlem duyan bu kadınların gerçekte bunu gerçekleştiremedikleri açıkça ortadadır. Dahası Matthew Arnold, Miss Rigby, Mrs. Mozley ve Mrs. Oliphant'ın tahmin ettikleri üzere Jane Eyre tam da böyle bir kadındır.

Birçok benzer roman için örnek teşkil eden *Jane Eyre*'in öyküsü –*Profesör*'den çok daha açık ve dramatik bir biçimde– kapatılma ve firar üzerine kurulmuştur. Dahası açık bir biçimde ifade edersek *Jane Eyre* kadına dair bir *Bildungsroman*'dır. Çocukluğunda deneyimlediği yasaklarla çevrelenmiş dönemden, o günün koşullarından bakıldığında neredeyse olanaksız görünen olgunluk dönemine ve bu dönemi niteleyen özgürlük hedefine doğru mücadele ederken kahramanın karşı karşıya kaldığı sorunlar, ataerkil bir toplumda yaşayan "Herkadının" karşılaştığı ve üstesinden gelmek zorunda kaldığı zorlukların belirtilerini barındırmaktadır: baskı (Gateshead'de), açlık (Lowood'da), delilik (Thornfield'da) ve soğukluk (Marsh End'de). Bunlardan daha da önemli olan bir nokta da Jane'in Rochester ile değil de Rochester'ın delirmiş eşi Bertha ile yüzleşmesidir ve bu romandaki merkezi yüzleşmeyi meydana getirmektedir. Kendi cinselliği ile değil, baskı altında tutulan "açlık, isyan ve öfkesiyle" –Frances Crimsworth'ün Lucia ile ilgili fantezisi gibi– karşı karşıya kalması ise benlik ile ruh arasında süregelen gizli bir diyaloğu yansıtmaktadır. İleride göreceğimiz üzere romanın olay örgüsü, Rochester'ın kaderi ve Jane'in yaşlılık günleri bu karşılıklı konuşmanın neticesine bağlıdır.

Özenle hazırlanmış açıklayıcı paragraflar ile başlayan birçok Viktoryen romanının aksine *Jane Eyre* bir yandan sıradan, diğer yandansa ilginç biçimde büyüleyici bir cümle ile başlamaktadır: "O gün yürüyüşe çıkmak mümkün değildi." Burada hem durum ("o gün") hem de kısa gezinti (ya da böyle bir gezintinin imkânsızlığı) önem taşımaktadır: Bunlardan birincisi Jane'in olgunluğa

doğru giden yolculuğunun başlangıcını oluştururken, ikincisi bu olgunluğu elde etmesi için aşması gereken sorunlara işaret eden bir metafor niteliğindedir. Anlatıcı, evden çıkamadığım için "memnundum", diyerek devam etmektedir: "Benim için korkunç olan... fiziksel yetersizliğim yüzünden gururum kırılmış halde, saf alacakaranlıkta eve dönmekti." Çoğu eleştirmenin benzer biçimde yorumlamış oldukları üzere Charlotte Brontë, Jane'in deneyimlerini nitelendirmek amacıyla iki karşıt unsur olan ateş ve buzu roman boyunca tutarlı bir biçimde kullanmakta, dahası roman boyunca kullanacağı tekniği okura hiç zaman kaybettirmeden daha açılış paragrafında göstermektedir. Ne de olsa Gateshead'in dışında kalan dünya neredeyse tahammül dışı bir biçimde kasvetliyken, içerideki dünya da, on yaşındaki Jane'in kendi aklı gibi, klostrofobik ve ateşlidir. "Halinden memnun, mutlu küçük bir çocuk" olmadığı için Reed ailesinin çalışma odasının dışında bırakılmış olan –yani normal toplumun dışında bırakılmış– Jane, ya "kasvetli kasım ayının gündüzüne" baktığı ya da Bewick'in *History of British Birds*[149] isimli eserinden kutup bölgeleri hakkında bir şeyler okuduğu, kalın kırmızı perdeleri olan bir pencerenin başında teselli bulabilmektedir. Kuzey Kutbu'nun "ölüm-beyazı bölgeleri" onu büyülemektedir; sanki kendi ikilemi üzerine düşünüyormuşçasına "aşırı soğuk nedeniyle giderek artan zorluklar" üzerine düşüncelere dalar: bunaltıcı kırmızı perdenin arkasında içeride mi kalacağını, yoksa soğuk ve sevgisiz dünyaya mı açılacağını düşünmektedir.

Ancak bu karar onun adına çok geçmeden verilecektir. Kıza evdeki sıradışı durumunu anımsatıp duran, ailenin zorba oğlu John Reed, Jane'in saklandığı yeri keşfeder. Bewick'in ağır cildini Jane'in üzerine atar ve böylelikle kızın tutkulu, bastırılmış öfkesini ayağa kaldırmayı başarır. Jane oğlanı "bir sıçan", "kötü bir hayvan" ya da "delirmiş bir kedi" gibi görürken onu "Neron, Caligula vs." ile karşılaştıracak kadar tehlikeli görmektedir. Ancak bu kavganın sonucunda kız ceza olarak kırmızı odaya götürülerek hem gerçek hem de mecazi anlamda kapatılır. Yetişkin anlatıcı ironik bir tonlamayla "[o anda] küçük önemsiz bir şeydim; ya da belki Fransızların dediği gibi, kendimin dışındaydım demeliyim...isyankâr herhangi bir köle gibi, her şeyi yapabilecek kadar zincirlerimden boşalmıştım," diyerek o andaki ruh haliyle ilgili itirafta bulunmaktadır.

[149] (İng.) *İngiliz Kuşlarının Tarihçesi.* (ç.n.)

Ancak Jane, John Reed ile mücadelesi esnasında kendinde "çıkmışsa" da, metaforik bağlamda değerlendirildiğinde, kızın tüm çocukluk deneyimleri arasında en canlı biçimde koruduğu kırmızı odadaki bu deneyimdir ve zorla da olsa özünde kızın kendine gelmesini sağlayan deneyim de budur. Çünkü görkemli, soğuk ve zengin bir kırmızıyla çevrelenmiş kırmızı oda, büyük beyaz yatağı ve bu kırmızı karanlığın içinden "solgun bir taht" gibi beliren rahat koltuğuyla, tedirgin ve ele avuca sığmaz bu çocuğun kapana kısıldığı topluma dair algısını mükemmel bir biçimde temsil etmektedir. Jane, "Hiçbir hapishane burası kadar güvenli olamazdı," demektedir. Ve kısa bir süre sonra hiçbir hapishanenin de bu oda kadar korkutucu olmadığını öğrenmek durumunda kalırız, çünkü bu oda Jane'in sahip olabildiği tek "baba" Mr. Reed'in "son nefesini verdiği" odadır. Başka bir ifadeyle, burası bir tür ataerkil ölüm odasıdır ve Mrs. Reed burada halen "çeşitli parşömenlerini, mücevher kutusunu ve ölmüş kocasının bir minyatürünü gardırobun içindeki gizli bir çekmecede" tutmaktadır. Çocuk, odanın perili olup olmadığını merak eder. En azından anlatıcı, gotik anlamda olmasa bile gerçekçi bir ifadeyle odanın perili olduğunu ima eder. Örneğin, bu tür odalar için bir standart oluşturmuş olan *The Mysteries of Udolpho*'daki[150] odadan çok daha perilidir. Ne de olsa Jane'in kendine yer bulamadığı bu toplumun ruhu mobilyaların açılarını keskinleştirmiş, gölgeleri daha da büyütmüş ve kapılardaki kilitleri de sağlamlaştırmıştır. Ve kızın gerçek babası olmayan bir babanın ölüm yatağı da Jane'in tecrit ve kırılganlığına vurgu yapmaktadır.

Jane panik olmuş halde, yabancı ve rahatsızlık verici imgesinin kendisine doğru süzüldüğü "büyük aynaya" bakar. Yetişkin Jane, "Bu hayali, boşlukta her şey gerçekte olduğundan daha soğuk ve karanlık gözükmekteydi," diyerek o günün yarattığı duygu haline açıklık kazandırmaktadır. Yine de bir ayna önünde sonunda bir tür oda, içinde benliğin imgelerinin "parşömenler" gibi kapana kısıldığı gizemli bir kapalı alandır. Böylelikle çocuk Jane, her ne kadar büyümüş benliği onu batıl inanç sahibi olmakla suçlasa da, doğru bir tespitle iki kere hapsedilmiş olduğunu fark eder. Yılgın ve öfkeli, yaşamındaki adaletsizlik üzerine düşünür ve "bu katlanılmaz baskıdan kurtulmak için tuhaf bir kestirme

[150] (İng.) *Udolpho'nun Gizemleri.* (ç.n.)

yola başvurup bir kaçış planı yapmayı" ya da "eğer bunu başarıyla uygulamaya koyamayacaksa o noktadan sonra yemeyi içmeyi tümden bırakıp ölmeyi" düşünür. Firar yoluyla kaçış, ya da açlık yoluyla kaçış: bu alternatifler *Jane Eyre*'de tekrar ve tekrar karşımıza çıkar ve gerçekten önceden de belirttiğimiz üzere on dokuz ve yirminci yüzyıl kadın edebiyatı boyunca aynı temalar sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Ancak, kırmızı odada küçük Jane daha da korkutucu bir alternatifi içeren üçüncü bir yol seçer (ya da üçüncü bir yol tarafından seçilir): bu da delilik yoluyla kaçmaktır. Tavana yansımış ayışığı gibi, hayaleti andırırcasına gezinen bir ışık gördüğünde "kalbinin hızla çarptığını, ateşinin yükseldiğini; kulaklarının kanat çırpmayı andıran bir sesle dolduğunu, bir şeyin yakınına geldiğini, baskı altında, boğulacak gibi olduğunu ve dayanma gücünün de tükendiğini hissettiğini" fark eder. Çocuk, öfke içerisinde çığlık atıp ağlar ve bunun hemen ardından da kendini kaybeder. Anlatıcı serin kanlılıkla "Sanırım bir tür sinir krizi geçirmiştim," diyerek çocukluk anısını yorumlamaktadır. Çünkü o andan sonra ilk anımsadığı çocuk odasında uyanması ve önünde "siyah kalın parmaklıklar olan korkunç kırmızı bir ateş" ile karşılaşmasıdır. Elbette bu çocuk odasında yanmakta olan ateşten başka bir şey değildir; ancak çocuk Jane Eyre için sözkonusu ateş, kısa bir süre önce yaşamış olduğu deneyimin korkunç bir anımsatıcısıdır ve yetişkin Jane Eyre için de yaklaşmakta olan deneyimleri muştulayan korkunç bir kehanettir.

Ne de olsa *Jane Eyre*'in açılışını meydana getiren "o günde" canlandırılmış bu küçük drama, tüm romanı kaplayan büyük dramı niteleyen bir paradigmadan ibarettir: Jane'in toplumdaki anormal ve öksüz konumu, boğucu rollerin ve evlerin içine kapatılmış hali ve kendini aç bırakarak, firar ederek ya da delilik aracılığıyla –ki bu ileride bir anlamda açıklık kazanacaktır– kaçmak yönündeki girişimleri. Ve Charlotte Brontë'nin kırmızı oda sahnesindeki olayı romanının genel olay örgüsüne örnek teşkil edecek biçimde bilerek kurgulamış olması da sadece bu olayın anlatıdaki konumu nedeniyle değil, aynı zamanda Jane'in kitap boyunca önemli noktalarda bu olayı anımsıyor olması nedeniyle açıkça ortadadır: Bunun iki örneğini Jane'in Lowood'da Mr. Brocklehurst tarafından aşağılandığında ve bir akşam Thornfield'ı terk etmeye karar verdiğinde görürüz. Dahası, bu anların arasında Jane'in yolculuğu bir yandan ilerlemektedir. O ya da bu şekilde roman, kırmızı odadaki

merkezi motif olan kapatılma ve firara dair bir seri deneyimden meydana gelmiştir.

Önceden de belirttiğimiz üzere romandaki hac teması hassas bir yapıdadır, çünkü Bunyan'ın kitabındaki kahraman gibi Jane Eyre de yaşam boyu sürecek bir yolculuğa çıkmıştır ve işaret niteliği taşıyan anlamlı isme sahip bir mekândan bir diğerine doğru yol alınan mitsel bir sürecin içindedir. Jane'in öyküsü, yaşam kariyerinin rahatsız verileriyle ilk kez karşı karşıya kaldığı Gateshead'de başlar: gerçek ailesi olmayan bir aile, evin reisi konumunda vekil bir ebeveyn, tüm aileyi terörize eden bencil bir üvey "ağabey", aptal ve kötü niyetli bir "üvey anne" ve iki bencil ve sevimsiz "üvey kız kardeş" Evdeki en küçük, zayıf ve sıradan çocuk olması nedeniyle Jane yolculuğuna asık suratlı Cinderella ya da çirkin ördek yavrusu olarak başlamıştır. Dahası kendisini baskı altında tutan hiyerarşiye karşı ahlaksız bir isyankârlık duymaktadır: "Bağımlı ve yalnız olduğumu bildiğim gibi iyimser, zeki, neşeli, titiz, güzel ve oyuncu bir kız olmaya gayret etsem Mrs. Reed'in benim varlığıma daha rahat tahammül edeceğini de biliyordum."

Ancak kendisinin de gayet iyi bildiği üzere çocuk Jane "iyimser ve zeki" olamayacaktır. Ne Cinderella olabilmiştir ne de tüm kuğu tüyü potansiyeline rağmen Çirkin Ördek Yavrusu konumunu elde edebilmiştir; hiçbir büyük beklentisi yoktur. "Fakir, sıradan ve küçük" Jane Eyre –elbette ismi bize bir fikir vermektedir– hava kadar görünmezdir; hiçbir şeyin varisi değildir ve kendi öfkesinin içinde sessizce boğulmaktadır. Jane ile arkadaşlık eden bebek bakıcısı Bessie de kıza bir büyükanne perinin söylemeyi aklına bile getirmeyeceği, tüm Viktoryen Cinderella'larının bağlılık sözünü özetler nitelikte bir şarkı mırıldanacaktır:

> Ayaklarım yaralı ve bacaklarım da yorgun,
> Yol uzun ve dağlar da vahşi;
> Yakında şafak, zavallı öksüz çocuğun yolunun üstüne
> aysız ve kasvetli yok kapanacak.

Öyle görünmektedir ki Jane'inki umutsuz bir yolculuktur. Bu anlamda Wordsworth'ün Lucy Gray'inin üzücü yolculuğunu andırmaktadır. Ancak bu sefer sözkonusu yolculuğu bu şekilde algılayan, senelerin felsefi bir akıl bahşettiği öngörülü şair değil de, çocuğun kendisidir. Daha sonrasında anneliğe dair bir imge

olan ayın kendisine rehberlik etmek için yükselişini izleyecek olmasına rağmen, o anda kendisini Thornfield'ı terk ettikten sonra bozkır boyunca süren çaresiz kaçışını önceden haber veren aysız bir alacakaranlığın içinde görmektedir. Ve ironik bir biçimde arkadaşı Bessie'nin kıza sunabildiği tek umut da kırmızı odanın ataerkil dehşetini geri çağıran ve ileride karşısına çıkacak olan ataerkil dehşetler –Lowood, Brocklehurst ve St. John Rivers– hakkında da ipucu veren bir imgedir:

> Geçerken kırık dökük köprüden aşağı düşsem de,
> Ya da yalan ışıklar tarafından aldatılmış halde
> bataklıkta başıboş dolaşsam da,
> Yine de verdiği sözler ve dualarla Babam
> Bu zavallı öksüz çocuğu bağrına basacaktır.

Böylesi bir gelecekle yüzleşmek zorunda kalan Jane'in kendini "tekrar ve tekrar" ve yine kendi kendine Bunyan'ın Hıristiyanı gibi "Ne yapacağım? Ne yapacağım" diye fısıldarken bulmasında şaşılacak bir taraf bulunmamaktadır.

Bu doğada bir çaresizlik içerisinde başvurduğu yol ise Mrs. Reed'e yeniden ve yeniden onun hakkında ne düşündüğünü söylemesinden ibarettir. Bu da ne Cinderella'nın ne de herhangi bir Viktoryen çocuğun girişmesi gereken sıradışı ve iddialı bir harekettir. İlginç bir biçimde Jane'in bu patlamalarının ilki Mrs. Reed'e kendisinin de aynı ataerkil sınırlamalar ile kuşatılmış olduğunu anımsatır: "Reed Amcan hayatta olsaydı böyle yaptığın için sana ne derdi?" diye sormaktadır. Jane ise bu çocukluk anısını yorumlarken, "Sanki dilim benim onayım olmadan kendi kendine harekete geçiyor, içimden denetleyemediğim bir şey çıkıp konuşuyor gibiydi," demektedir. Gerçekten de otoriter Mrs. Reed bile bu sözler karşısında şaşırmaktan kendini alamaz. "İçimden denetleyemediğim bir şey çıkıp konuşuyor gibiydi" açıklaması kızın küstahlığı kadar korkutucu niteliktedir ve Jane'in çiftbilinçliliği ima etmektedir –"kanat çırpan bir şey...yakınımda" ifadesi bu çiftbilinci ima etmektedir. Bu da kırmızı odadaki sinir krizine neden olan durumdur. Jane "görünmez bir bağın infilak ettiğini ve umutsuzca özgürlüğü için mücadele ettiğini" kavradığında Mrs. Reed'e, "Sizinle bir akrabalığım bulunmadığı için memnunum," diyerek konuşmayı sonlandırır. Yetişkin anlatıcı, bir çocuk oda-

sında, siyah mazgalın ardında alev alev yanan ateş ya da Thornfield'daki insanı tüketen alevler gibi "canlı, parlak ve yiyip bitiren bir yığın tutuşmuş fundalık dalı aklımın halini yansıtmaya uygun bir simge olurdu" demektedir.

Burada önemli olan, küçük Jane'in Mrs. Reed'e yönelttiği son öfkeli kelimelere neden olan olayın, kızın yolculuğundaki ikinci bölümü yöneten acımasız ve ikiyüzlü patriark Mr. Brocklehurst ile ilk karşılaşması olmasıdır. Birçok okuyucunun fark ettiği üzere Viktoryen üstbenliğinin bu karakterizasyonu –kitabın son üçte birindeki eşdeğeri St. John gibi– tutarlı bir biçimde fallik terimlerle betimlenmiştir: Bu adam, "tepesinde oyulmuş bir maske gibi gaddar bir surata" sahip, neredeyse bir cenazeyi ve tuhaf bir biçimde de Freudcu bir mobilya parçasını anımsatan "siyah bir sütun gibidir". Ancak aynı zamanda da "Kırmızı Başlıklı Kız'daki" kurtu da andırmaktadır. Tüm erkeklerin "hayvan" olarak tanımlandığı bir dönemde muhtemel bütün kız çocuklarının yüreğine korku salmış yetişkin erkek hayvan ile ilgili hissettiği korkuyu anımsayan Jane Eyre "O nasıl bir surattı...ne büyük bir burun! Ya o ağız! Ve ne de büyük ve belirgin dişler!" diyerek adamın görüntüsü karşısında duyduğu hayreti dile getirmektedir.

Aynı anda hem toplumun temel taşı hem de kötü yürekli bir kurt olan Mr. Brocklehurst, Jane'i, öksüz kızların aç bırakılıp uygun Hıristiyan teslimiyeti için dondurulduğu adına yaraşır *Lowood*'a götürmek üzere cehennemden haberlerle gelmiştir. Bu hayvan, küçük bir çocuğu koruluğun dışına çıkartıp nereye götürecektir ki? Donmuş ruhaniliğin bu devrilmez sütunu, evsiz bir öksüzü içinde ne yemek ne de birazcık olsun sıcaklık bulunan bir sığınağa götürmeyip de nereye götürecek olabilir? Ancak "tüm mahrumiyetine rağmen" Lowood, Jane'e "bir yığın tutuşmuş fundalıktan" bir kaçış sağlamasının yanı sıra, bir yandan kendi öfkesine hükmetmeyi öğrenirken bir yandan da hayranlık beslediği az sayıda kadının arasında bir öğretmen olmayı öğrenme fırsatı sunacaktır.

Jane'in hayranlık duyduğu kadınların başını çekenler soylu Miss Temple ile acınası Helen Burns'dür. Ve yine burada her ikisinin ismi de önem taşımaktadır. Örneğin, mermeri andıran solgun benziyle meleksi Miss Temple bir hanımefendiye yaraşır erdemlerin mabedi gibidir: bağışlayıcılık, etkinlik, nezaket ve bastırılmış bir kişilik. Sanki Viktoryen kızlar için kaleme alınmış adabımuaşeret kitaplarının yorulmak nedir bilmez yazarı Mrs. Sarah Ellis

ya da Coventry Patmore tarafından icat edilmiş gibi, yemeğini aç olanlara verir, hastaları ziyaret eder, değer verdiklerini destekler ve değersiz bulduklarından da yüz çevirir. Mrs. Ellis 1844'te, "Kendimi hoşnut etmek –beğenilmek– için ya da varlığımı deneyimleme biçimime renk katmak için ne yapmalıyım gibi sorular, doğru duygulara sahip bir kadının günün meşgalelerine uyanır uyanmaz yönelteceği türde sorular değildir," diye yazmaktadır.

Bir kadının karakterinin en yüksek özelliklerine çok daha uygun olan sorular şunlardır: "Keyif almama izin verilen bu zamanı, sağlığımı ve elimdeki imkânları en iyi şekilde değerlendirmek için günümü nasıl organizde etmeliyim? Hasta birileri mi var? Hiç gecikmeden onları ziyaret etmeliyim...Birisi yolculuğa mı çıkmak üzere? Yemeğin erkenden hazır olduğundan emin olmalıyım...Bir gün önce aileden birine nazik ve düşünceli davranmakta başarısızlığa mı uğradım? Bu sabah onu samimi bir biçimde selamlamalıyım."

Açıktır ki bu sorular Miss Temple'ın kendi kendine sorduğu ve eylemleri aracılığıyla da yanıtladığı sorulardır.

Ancak aynı derecede açık olan bir başka mesele, onun da kendi payına düşen delilik ve öfkeyi bastırmakta olduğu ve meleksi dış görünüşünün gerisindeki bu tapınağın içinde potansiyel bir canavar ve "çirkefin" beklemekte olduğudur. Mr. Brocklehurst'ün kendini beğenmiş pintiliği karşısında açıkça öfkelendiği halde vaaz verir gibi konuşmalarını bir hanımefendiye yaraşır bir sessizlik içerisinde dinlemektedir. Jane'in anımsadığı kadarıyla kızın yüzünde [mermerin] soğukluğu ve durağanlığını gözlemlemek kaçınılmazdır; özellikle de ağzı, sanki ancak bir heykeltıraşın keskisiyle açılabilirmiş gibi, kapalı durmaktadır. Miss Temple içinden bir şeyin yükselip kendisiyle konuşmasına ya da kanatların kafasının içinde çırpmasına kesinlikle izin vermeyecek, hiçbir ateş, almış fundalık ağırbaşlılığını ortadan kaldırmayacaktır; ancak yine de o da Jane'in hislerine duygudaş bir öfkeyi içinde barındırmaktadır.

Belki de bu nedenle, Miss Temple bastırılmış öfkesine rağmen Jane'in tanıştığı herkesten çok daha yoğun bir biçimde peri büyükanneyi anımsatmakta, hatta gerçek bir annenin konumuna yakın bir rolü oynamaktadır. Küçük odasında ateşin başında oturup aç öğrencilerine çay ile birlikte simgesel değer taşıyan susamlı çörekler sunar ve Mr. Brocklehurst'ün püriten diktasına rağmen beden ve ruhu bir arada beslemeye gayret eder. Jane "Bal

ve başka lezzetli yiyecekler arasında kendimize bir ziyafet çekiyor gibiydik," diye anlatmaktadır. Ancak Jane'in eklediği üzere yine de "Miss Temple'ın tavırlarında bir şey vardır...coşkulu, heyecanlı ya da sabırsız davranmasını engelleyen dilindeki arı bir özellik: ona bakan ya da onu dinleyenlerin aldığı keyfi, korkuyla karışık bir yumuşaklıkla sakinleştiren bir şey" Müthiş olduğu kadar korkunç da olabilen Miss Temple basit biçimiyle evdeki melek değildir; isminin de onu tanımladığı ölçüde o, melekten çok evin kendisidir ve kötü yaratılışa sahip Mr. Brocklehurst isimli sütunu dengelemek için tasarlanmış güzel bir mermer kolonu andırmaktadır. Ve her şeyden mahrum edilmiş; sadece fakir, sıradan ve küçük olmakla kalmayıp aynı zamanda ateşli ve yırtıcı olan Jane de, nasıl Cinderella kendi kendisinin peri büyükannesi olamayacaksa, kendisinin de böyle bir kadına dönüşemeyeceğini isabetli bir biçimde tahmin etmektedir.

Miss Temple'ın diğer öğrencisi Helen Burns Jane için farklı ama eşit derecede imkansız bir ideal sunmaktadır: Bu –Goethe'nin Makarie'si tarafından tanımladığı haliyle– kendinden vazgeçiş ve bütünüyle tüketen (savurgan) ruhaniyet idealidir. Jane gibi "yoksul, öksüz bir çocuk" olan Helen, "Sadece babam var ve o...beni özlemeyecektir" diyerek "görülmeye değer deresiyle" Northumberland'deki eski evinin ve kendisini Cennet'te beklemekte olan gerçek evinin özlemini çekmektedir. Bessie'nin söylediği şarkının son kıtasındaki "Tanrı benim babam, Tanrı benim arkadaşım" cümlelerini yankılarcasına şüpheciliği bu tür tesellilere olanak tanımayan Jane'e "Sonsuzluk aziz bir evdir, dehşet ve cehennem değildir," demektedir. Helen'a göre bir kimsenin görevi yaşamdaki adaletsizliklere teslim olmak ve bir sonraki yaşamdaki nihai adaletin vuku bulmasını beklemektir: Helen, "Kaderinin senden tahammül etmeni beklediği şeylere *tahammül edemeyeceğini* söylemek aptalcadır ve zayıflık belirtisidir," demektedir.

Ancak Helen'ın kendisi de kaderine tahammül etmekten fazlasını yapmamaktadır: "Bunu [Lowood'un terimleriyle, iyi bir insan olmak için] hiçbir çaba sarf etmiyorum," diyerek itiraf eder. "Olaylar beni nereye yönlendiriyorsa o yöne gidiyorum." Çekmecelerini bir hanımefendiye yaraşır düzende tutmakta başarısız olduğu için "pasaklı" diye etiketlenen Helen, sanki tüm yetersiz babalar üzerine yorum yaparcasına I. Charles üzerine düşünmekte ("Ne kadar yazık...tacının sağladığı imtiyazların ötesinde bir

düşünceye sahip olamamış") ve belki de Dr. Johnson'ın *Mutlu Vadi*'sini, kendi yaşamında duvarlarla çevrelendiği mutsuz vadi ile karşılaştırarak *Rasselas*'a[151] çalışmaktadır. "Doğamın sefil ve özürlü olduğuna kuvvetli bir kanıt, Miss Temple'ın eleştirilerinin bende hatalarımı düzeltmek yönünde bir etki yaratmaması," diyerek, kendisine hayranlık besleyen Jane'e içinde bulunduğu durumu açıklamaktadır. Düşünsel saflığına rağmen, tıpkı Miss Temple'da olduğu gibi, Helen Burns'ün gizli küskünlüğünün gerisinde de "çirkef" bir dişi barınmaktadır. Ve yine Miss Temple gibi Helen'ın ismi de önem taşımaktadır. Bir yandan ruhani bir tutkuyla yanmakta olan Helen, diğer yandan da büyük bir öfke duymakta, eşyalarını "utanç verici bir düzensizlik" içinde bırakmakta; bu esnada da ebediyette özgür kalmanın hayalini kurmaktadır: Helen, "Genç ölerek birçok büyük acıdan" kurtulacağını düşünmektedir. En sonunda, Lowood'da "kurbağalardan kaynaklanan" bir tifüs salgını okulu kırıp geçirdiğinde, Jane'in önceki deneyimine benzer bir biçimde Helen'ın vücudu da "yanmakta olan bir fundalık gibi tükenecek" ve kız, kendi bedenindeki ateş tarafından hapsedildiği bu nemli vadiden kurtularak nihai özgürlüğüne doğru taşınacaktır.

Ancak bu, Miss Temple ve Helen Burns'ün Jane'in kendi kaderiyle uzlaşabilmesi için hiçbir şey yapmadıkları anlamına gelmemektedir. Her ikisi de bir anlamda Jane'e annelik etmiş, nasihatte bulunmuş, beslemiş ve genç kızı kucaklamıştır. Bunun yanı sıra Jane, özellikle de Miss Temple'dan "daha uyumlu düşüncelere ulaşmayı: daha iyi düzenlenmiş duyguların aklın arkadaşları olduğunu" öğrenmiştir. Jane kendi durumunu şöyle anlatmaktadır: "Görev ve düzene bağlılık gösteriyordum. Disiplinli ve itaatkâr olmuştum." Ancak Jane, Angria'lı bir Cinderella ve Byroncı bir kadın kahraman olması nedeniyle, aklının bu "arkadaşları", Manfred ya da Childe Harold'ın düşüncelerinde olduğundan çok daha keskin bir biçimde geleneksel Hıristiyan bilgeliği aracılığıyla yönetilme noktasını çoktan aşmış durumdadırlar. Böylelikle, Jane'in bize daha sonradan aktardığı üzere, Miss Temple, Lowood'u terk ettiğinde o da "kendi doğasına bırakıldığını" düşünmekten kendini alamaz. Öyküsünün başladığı "o gün" olduğu gibi şimdi vadiye doğru bakarken de gerçek özgürlük için derin bir özlem

[151] Samuel Johnson'ın 1759'da yayımlanan alegorik hikâyesi. (y.h.n.)

duymakta ve bunun için "dua ettiğini" söylemektedir. Jane'in dünya ile yüzleşme biçimi, Miss Temple gibi bir hanımefendiye yaraşır kendi kendini baskılama yoluyla, ya da Helen Burns'ün bir azizeyi andıran vazgeçişi aracılığıyla değil, Prometheusçu ateşli bir isyan aracılığı ile gerçekleşmektedir. Yine de yüzeysel bir biçimde de olsa iki annesinden, toplumla uzlaşma gerekliliği hakkında bir fikir edinmiştir. Böyle bir ruh hali içerisindeki Jane, saf, katıksız bir özgürlük olanak dışıysa bile kendisine en azından "yeni bir kulluk bahşedilmesi" için haykırmaktadır.

Elbette Jane'i içsel yolculuğunun merkezindeki elim deneyime taşıyan da yeni bir kölelik bulmak konusundaki kararlılığıdır. Bu, başına İncil'deki gibi dikenlerden meydana gelmiş bir taç takacağı, ıssız bir tarlada toplum dışı yaşayacağı ve hepsinden önemlisi de kırmızı odadaki o öğleden sonradan beri peşini bırakmayan öfke isimli iblis ile yüzleşeceği *Thornfield*'daki deneyimdir. Ancak Rochester ortaya çıkmadan ve Bertha'nın ihlali gerçekleşmeden önce Jane –ve okurları– Thornfield'ı keşfetmek durumundadır. Bu kasvetli malikâne Charlotte Brontë'nin romanını daha satılabilir kılmak için sunduğu bir diğer gotik kapan gibi algılanmaktadır. Ancak Thornfield, Otranto ya da Udolpho'dan daha gerçekçi bir biçimde çizilmiş olmakla kalmayıp aynı zamanda diğer birçok gotik malikâneden daha gözalıcıdır: Burası Jane'in hayat evidir; zemini ve duvarları ise onun deneyiminin mimarisidir.

Jane, Mr. Reed'in hayaletinin bekleyip durduğu kırmızı odayı andıran, yabancı ve bilinmeyen ataların portrelerinin asılı olduğu "uzun ve soğuk balkonun" ötesinde, tıpkı Miss Temple'ın aklını uyumlu düşüncelerle bezediği gibi, uyumlu mobilyalarla döşenmiş küçük ve sevimli bir odada uyumaktadır. Gençliğe dair olumlu düşüncelerle "kanepede hiç diken olmadığını" fark eder ve kendisini iyi karşılayan Mrs. Fairfax'in yardımlarıyla "benim için daha adil bir yaşam başlamaktaydı; diken ve zorluklarının yanında çiçek ve zevklerin de bulunacağı bir yaşam," diye düşünmekten kendini alamaz.

Ancak Mrs. Fairfax'in güzel ama çiftanlamlı karakteri gibi, Thornfield'ın muğlak mimarisi de Jane'in bu malikânedeki konumunun kızın önceki yaşamındaki diğer yerlerin tekrarından ibaret olduğunun sinyalini vermektedir. Çünkü her ne kadar Jane, ilk başta Mrs. Fairfax'in işvereni olduğunu varsaydıysa da, kısa bir süre sonra kadının sadece evin kâhyası olduğunu ve o anda

orada bulunmayan efendisine vekalet ettiğini öğrenir. Bu da Mrs. Reed'in merhum Mr. Reed'in ya da henüz küçük bir oğlan çocuğu olan John Reed'in vekili olmasından ya da Mr. Brocklehurst'ün yokluğunda Miss Temple'ın adamın yerine vekalet etmesinden farklı bir durum yaratmamaktadır. Dahası, gizemli Rochester'ın vekili olarak oynadığı rolde, tatlı bir yüze sahip Mrs. Fairfax'in kendisi de gizemli bir biçimde mesafesini korumaktadır. O ve Jane üçüncü katta dolaşırken "Grace Poole'un" kahkahasına kulak misafiri olduklarında, otoriter bir ifadeyle "Çok gürültü yapıyorsun Grace, kuralları unutma!" diyerek uyarıda bulunması kâhyanın bu mesafeli tavrını örneklemektedir.

Malikânenin üçüncü katının Thornfield'ın en sembolik bölümü olduğu açıktır. Burada, geçmişe ait mobilyaların ve "herhangi bir Mavisakal'ın kalesindeki koridorları andıran iki sıra küçük siyah ve sımsıkı kapalı kapının bulunduğu" bir geçitten geçerken Jane ilk kez, Rochester'ın gizlediği eşi ve bir anlamda da Jane'in kendi gizli benliğini temsil eden delirmiş Bertha'nın "belirgin, resmi ve neşesiz kahkahasını" duyacaktır. Ve bu uğursuz koridorun hemen yukarısında, resimsi mazgallara yaslanmış, dışarıdaki dünyaya tıpkı Mavisakal'ın güzel gelininin ablası Anne gibi bakarken de, bir kez daha özgürlüğünü elde etme özlemi duyacak ve şöyle düşünecektir: "Tüm yaşam, ateş ve diğer her şey ...öyle hissediyordum ki...olmam gereken yerde değilim." Bir başka deyişle, malikânenin bu yukarıdaki kısımları, Jane'in kendisini içinde bulduğu dünyanın bir yönünün küçük ve sembolik bir kopyasıdır. Ağır bir gizem taşıyan, atadan kalma andaçlar onu içeriye kapatır; nedeni belirsiz biçimde kilitli odalar *onunla* alakası olabilecek bir sırrı korumaktadırlar; uzaktaki manzara ise ulaşılması imkânsız ama gıpta edilecek bir yaşamın sözünü vermektedir.

Bunlardan daha da önemli olan, Thornfield'ın çatı katı kısa sürede, Jane'in kendi akılcılığının (Miss Temple'dan öğrendikleri) ve mantıksızlığının (açlığı, isyankârlığı ve öfkesi) kesiştiği karmaşık bir odak noktası halini alır. Örneğin hiçbir zaman özgürlük için duyduğu mantıklı arzuyu Thornfield'ın mazgallarının önünde durduğu ve dışarıdaki dünyaya baktığı vakit olduğu kadar başarılı bir biçimde dile getirmez. Bu düşünceler, Miss Rigby'nin açısından ne kadar hakaret niteliği taşırsa taşısın –hem Jane hem de yaratıcısı böyle bir etki yaratacaklarından şüphe etmektedir-

ler– "İsteyen beni suçlayabilir," diyerek başlayan meşhur bölümde birbiri ardına ifade edilen düşünceler, Wollstonecraft ya da Mill tarafından kaleme alınmış bir makaledekiler kadar mantıklıdır. Yine de burada bir biçimde mantıksız olan, Jane'in, özgürlük üzerine derin düşüncelere daldığı bu kısa dakikalara vurgu yapışındaki tedirginlik ve tutkudur. Jane, "Elimden başka türlüsü gelmiyor," diyerek kendi durumuna açıklık getirmektedir.

"Tedirginlik benim doğamda vardı ve kimi vakit acı çekmeme neden oluyordu. O zaman da beni rahatlatan tek şey, sessizlik ve yalnızlığında kendimi güven içerisinde hissettiğim ve gözümün önünde beliren parlak görüntüler üzerine aklımın düşüncelere dalmasına izin verdiğim üçüncü kattaki koridorda bir ileri bir geri yürümekti."

Ve bundan daha da mantıksız olan da Jane'in yürüyüşüne eşlik eden deneyimdir:

"Bu şekilde yalnız kaldığımda Grace Poole'un kahkahasını sık sık duyardım: aynı yükseliş, aynı düşük, yavaş bir ha! ha! İlk duyduğumda beni etkilemişti; aynı zamanda alışılmamış mırıltılarını da duyuyordum; bunlar kahkahasından daha da tuhaftı."

Tekinsiz bir biçimde Jane'in hayal gücünün mırıltılarını yankılayan alışılmamış mırıltılar ve hayal gücünün yarattığı öyküye acı bir nakarat gibi eşlik eden "düşük, yavaş ha! ha!" sesleri nedeniyle Miss Temple'ın vermiş olduğu eğitme rağmen başta kırmızı odaya kapatılmış "kötü hayvanın" bir yerlerde, belki karanlık bir kapının gerisinde gizlendiğini ve kurtulmak için bir fırsat kolladığını hissederiz. O çocukluktan kalma "yakınımdaki bir şeye" dair bilinç hali henüz bütünüyle yok olmamış; aksine, giderek serpilip büyümüştür.

Jane'in sorunlarının büyük bir kısmının ve özellikle de üçüncü kattaki deneyimlerinde sembolik bir ifade bulan problemlerinin izini, Thornfield'daki belirsiz öğretmen statüsüne referansla sürmek mümkündür. M. Jeanne Peterson'ın da vurguladığı üzere tüm Viktoryen öğretmenler, çarpıcı derecede kafa karıştırıcı mesajlar almaktadırlar (bu öğretmenler hem ailenin bir üyesidirler hem de değildirler, hem hizmetkârdırlar hem de değildirler). Dahası bu mesajlar sıklıkla, öğretmenlerin yüz hatlarında, çağdaş bir gözlemcinin "sabit bir hüzün ve mutsuzluk" olarak yorumlayacağı bir ifadenin yerleşmesine neden olmaktadır. Ancak, şimdiye kadar görmüş olduğumuz üzere Jane'in yaşadığı zorluklar aynı zamanda onun ya-

pısındaki *öfkeden* de kaynaklanmaktadır; burada ilginç olan, her ne kadar hepsi de konumlarıyla ilgili belirsizlik nedeniyle eşit derece acı çekseler de, Jane'in Thornfield'da karşılaştığı kadınların hiçbirinde bahsini ettiğimiz bu son problemin bulunmamasıdır. Mrs. Fairfax bir tarafa, bu üç kadın arasında en önemlileri küçük Adèle Varens, Blanche Ingram ve Grace Poole'dur. Bunların üçü de Jane için önemli, olumsuz "rol modelleridir" ve yine üçü de yolculuğunun esas amacı olan bağımsız olgunluk dönemine ulaşmadan evvel üstesinden gelmesi gereken sorunlara işaret etmektedirler.

Kurnaz ve bir oyuncak bebeği andıran Adèle, henüz kadın olmamasına rağmen "küçük bir kadın" gibidir ve Louisa May Alcott'un romanındaki Amy March'ın bir tür eskizini andırmaktadır. Jane gibi görünürde fakir ve öksüz bir çocuk olan Adèle, Edward Rochester'ın sefahat içerisinde geçen gençlik döneminden kalma öz evladıdır. Bu nedenle, Adèle, sevgi ve özgürlükten çok güzel elbiselerin özlemini çekmektedir ve annesi Céline gibi o da E.T.A. Hoffman'ın icat ettiği bir saat mekanizmasının üzerindeki baştan çıkarıcı kadın imgesi gibi istediğini elde etmek adına dans edip şarkı söylemekten geri durmamaktadır. Miss Temple'ın tavırları bir hanımefendiyi andırır ve Helen'ın da bir azize gibi davranırken, Adèle ve annesinin tavırları *Gurur Dünyası*'ndaki karakterleri anımsatmaktadır ve bu türde bir davranış biçimi de Jane'i Gateshead'deki çocukluk günlerinden bu yana rahatsız edecek yapıdadır. Yoksul ve sıradan bir öğretmen, güzellik ve stil sahibi olmayı ödüllendiren bir toplum ile nasıl mücadele edecektir? "Düşmüş bir kadının" kızı olan Adèle, fahişelerden oluşan bir dünyanın kadın modeli değil midir?

Gurur Dünyası'nın bir diğer müdavimi Blanche Ingram ise Jane'e Adèle'den bir nebze farklı bir imge sunmaktadır. Uzun boylu, güzel ve iyi bir aileye doğmuş Blanche dünyevidir; ancak Adèle ve Céline'in aksine dünyada saygıdeğer bir konuma sahiptir: Blanche, "Ingram Park Baronesi Ingram'ın" kızıdır ve –Georgiana ve Eliza Reed ile birlikte– klasik çerçevede Jane'in kötü niyetli üvey kardeşidir. Ancak Georgiana ve Eliza basmakalıp kaderlere gönderilirken, Blanche'ın kaderi Jane'e uğursuz bir ders verecek niteliktedir. Bu dersi kavramak için öncelikle Jane ve Rochester'ın katıldığı "Bridewell" oyununun barındırdığı gizli mesajı çözmek gerekmektedir: geleneksel evlilik, çatı katının da ima ettiği üzere, sadece bir gizem "kuyusu" olmakla kalmamakta, aynı zamanda da Mavisa-

kal'ın üçüncü kattaki koridoru gibi bir Bridewell, yani hapishane, olarak hizmet görmektedir. İkinci olarak, Rochester'ın onu da içine kattığı kur yapma oyunu korkunç bir soruyu beraberinde getirmektedir: evlilik "pazarı" oyununun kendisi plan yapan kadınların bile kaybetmeye mahkûm oldukları bir oyun değil midir?

Jane'in Thornfield'da karşılaştığı en esrarengiz kadın olan Grace Poole ise –"onu gizemlerin gizemi olarak görüyordum"– açık bir biçimde Bertha'yı akla getirmektedir: o, bir *pint*lik[152] birası ve "ağırbaşlı ve sessiz" davranışlarıyla delirmiş kadının toplumdaki temsilcisi gibidir. Onun davranışlarındaki karanlığın derinliğini anlamak isteyen Jane, Grace hakkında düşünürken "hizmetkârları olmadan günün sadece bir saatini tek başına geçirebiliyordu," demektedir; "geri kalan zamanı üçüncü kattaki alçak tavanlı, meşe ağacından yapılmış bir odada geçiyor; orada oturup dikiş dikiyordu... bir zindandaki mahkûm kadar yalnızdı." Grace'in Bertha ya da Jane kadar arkadaştan yoksun olduğunu inkâr etmek neredeyse imkânsız gibidir. Erkeklerin vekili olarak hareket eden Jane'in dünyasındaki kadınlar ancak başka kadınların bakıcısı olabilirler. Ancak mahkûmları ve bakıcıları bağlayan aynı zincirlerdir. Bu durumda, bir anlamda Jane'in Grace Poole'da gözlemlediği 'gizemlerin gizemi' esasen kendi yaşamının gizemidir de; böylelikle, Jane'in Thornfield'da Grace'in konumunu sorgulaması esasen kendi konumunu sorgulaması anlamına gelmektedir.

İlginç bir biçimde Grace Poole'un gizemini çözme çabasına giren Jane, bir noktada, Mr. Rochester'ın bu kadın için "kimi duygular" beslediği tahmininde bulunur ve Grace'in böyle bir konumu elde etmekteki "uygunsuzluğu" ile ilgili düşünceler bu olasılığı bütünüyle dışarıda bıraktığında da Bertha'nın bakıcısıyla kendi arasındaki bağı, "sen de güzel değilsin ve belki de Mr. Rochester seni de sadece onaylıyor," diyerek daha da sağlam kılar. Görünürde olanlara güvenmek mümkün müdür? Köle olan kimdir? Efendi mi yoksa köle mi? Prens mi yoksa Cinderella mı? Başka bir deyişle, Thornfield'ın efendisi ile bütün yaşamları bu efendinin etrafında dönen tüm kadınlar arasındaki gerçek ilişki nasıl bir niteliğe sahiptir? Elbette bu soruların hiçbirisi Thornfield bölümündeki ana karakter olan Edward Fairfax Rochester'ı incelemeden yanıtlanamayacaktır.

[152] Yarım litreye yakın İngiliz sıvı ölçüsü. (y.h.n.)

Jane'in Rochester ile ilk görüşmesi bir masalı andırmaktadır. Burada Charlotte Brontë kasıtlı bir biçimde mitsel unsurlara vurgu yapmaktadır: Coleridge ya da Fuseli'den çıkmış gibi soğuk bir alacakaranlık, yükselmekte olan ay, "İsmi 'Gytrash' olan, yalnız yolların peşini bırakmayan ve kimi vakit de geç kalmış yolcular ile karşılaşan Kuzey İngiltere'nin ruhu gibi" gölgelerin arasından kayıp giden "aslansı" koca bir köpeğin takip ettiği "büyük bir at ve bu atın üstünde de bir binici." Bu Romantik imgeler, Richard Chase'in Brontë kardeşlerin saplantılı olduklarını iddia ettiği erkek cinselliğine dair evreni ima etmektedir. Ve "orta yaşlı bir savaşçı gibi, kürk yakalı ve metal kopçalı binici peleriniyle", "esmer bir yüzü...sert yüz hatları ve kalın kaşlarıyla" Rochester sahnede taşıdığı ataerkil enerjinin gerçek özüyle birlikte beliriverir. Ancak bu prensin bulunduğu ilk eylemin atıyla birlikte buzun üstüne düşmesi ve bayağı bir biçimde "Hay Şeytan!" diye haykırması olması hakkında ne düşüneceğiz? Açıkça görülmektedir ki efendilerin ustalığı evrensel bir durum değildir. Jane yardım teklif eder ve Rochester da kızın omzuna yaslanarak "mecbur olduğum için sizden yardım almak zorundayım," diyerek bu teklifi kabul eder. Daha sonra bu sahneyi anımsadığında, Jane'den bütünüyle farklı bir bakış açısıyla da olsa, bu karşılaşmada efsanevi bir nitelik bulunduğunu o da itiraf edecektir. Rochester karşılıklı oturduklarında Jane'e "Dün akşam Hay Lane'de üstüme doğru geldiğinde... atıma büyü yapıp yapmadığını düşündüm," diyecektir. Burada önemli olan bir latifeden ibaretmiş gibi gözüken bu yorumun Jane'in *güçlerini* kabul eder nitelikte olması kadar kızın Gytrash vizyonunun da Rochester'ın gücünü kabul eder nitelikte olmasıdır. Böylelikle, bir anlamda Jane ve Rochester ilişkilerine efendi ve hizmetkâr, prens ve Cinderella ya da Mr. B. ve Pamela olarak, bir başka anlamda da ruhani eşitler olarak başlamışlardır.

Bölüm ilerledikçe Rochester ve Jane arasındaki eşitliğe başka sahnelerde de şahit oluruz. Örneğin, Rochester, Jane'e "yerinde oturmaya devam et ve sorularıma yanıt ver," diyerek amirane bir tavırla emir verse de, kızın eskizlerine bakarken bu çizimlere verdiği tepki, sadece kendi Byroncı düşüncelerini ortaya çıkarmakla kalmaz; aynı zamanda, Jane adındaki bu genç kadının varlığının da farkında olduğunu da gösterir. Rochester Jane'e sormaktadır: "Akşam yıldızını andıran bu gözleri bir rüyada görmüş olmalısın... ve kim sana rüzgârı çizmeyi öğretti?...Latmos'u nerede gördün?"

Böylesi ifadeler Rochester'a bağımlı yaşayan diğer herkesi hayrete düşürecek olmasına rağmen bu konuşma, ona evin efendisi olduğu 'için' ya da evin efendisi olmasına 'rağmen'; davranışlarında bir prensi andırdığı için değil, bir anlamda kendisinin eşiti olduğu ve Jane'in sanat ve ruhunu eleştirebilecek niteliklere sahip tek kişi olduğu için âşık olmaya başlayan Jane için taze bir soluktur.

Birbirini takip eden karşılaşma ve sohbetleri ikili arasındaki eşitliği karmaşık bir biçimde geliştirmektedir. Rochester'ı eğlendirmesi için kaba bir biçimde teşvik edilen Jane gülümsemesine rağmen "ne halinden memnundur ne de itaatkâr" davranmaktadır. Öyle ki, işverenini "ilk ve son kez söylemeliyim ki sana benden aşağıymışsın gibi davranmak arzusunda değilim...Kendi üstünlüğümü sadece senden yirmi sene fazla yaşamış olmam nedeniyle ve yüzyıllık bir deneyim farkına sahip olduğum için iddia edebilirim," açıklamasını yapmak zorunda bırakır. Dahası, Rochester, Céline ile yaşadığı macerayı aktardığı uzun konuşmasında –bu macera, sefahat düşkünü ve yaşça büyük bir adamdan bakire genç bir öğretmene aktarılmakta olduğu için kısmen de olsa uygunsuzdur ve bu niteliği nedeniyle Brontë'nin Viktoryen okuru hedef aldığını düşündürmektedir– yüzeysel bir biçimde de olsa Jane'den üstün olduğuna değil, tam aksine kendisini onunla eşit hissettiğine vurgu yapmaktadır. Hem Jane hem de Charlotte Brontë, Victoria dönemine dair sorumlulukları yıkan bu noktayı doğru bir biçimde tespit etmektedirler: Jane, "Onun bana karşı takındığı tavırda gözlemlediğim rahatlık ve cana yakın dürüstlük beni kimi acı veren kısıtlamalardan kurtardı...bu da kendimi ona yakın hissetmeme neden oldu. Böyle zamanlarda onun, evin efendisi olmaktan çok bir yakınım olduğunu hissettim," demektedir. Bu sahneler Rochester'ın Jane'i baştan çıkartmaya çalıştığına dair kuvvetli bir şüpheye neden olsa da, Rochester, Céline ve Blanche gibilerin kendini pazarladığı bir dünyada Jane'in baştan çıkmaya müsait olmayan bağımsız varoluşuyla teselli bulmaktadır.

Onun, Jane'in barındırdığı güç ve eşitliğe duyduğu gereksinim kısa sürede daha da açıklık kazanacaktır –Jane, Rochester'ı yanmakta olan yatağından (neredeyse önüne geçilemeyecek derecede sembolik bir durum) kurtardığında ya da "Grace Poole'un" neden olduğu yaralardan Richard Mason'ı kurtarmasına yardım ettiğinde olduğu gibi. Ve bu hayat kurtarma operasyonlarına Jane ve Rochester'ın ortak eşitlik hissinin olanak tanımış olması da

en açık biçimde, çingene kıyafeti içindeki Rochester'ın Thornfield'daki "genç hanımlar" arasında bir tek Jane'i kandıramamış olmasını betimleyen sahnede ortaya çıkar: Jane, "Hanımları iyi idare etmiş olmalısın," yorumunda bulunur ve şöyle ekler, "ama bana gelince çingene rolü yapmadın" Burada saklı olan anlam, Rochester'ın çingene taklidi yapmadığı –ya da yapamadığı– çünkü Jane'in gözlerindeki "kararlı, yabani ve özgür şeye" en az kızın kendisi kadar saygı duyduğu ve kendisinin 'öğretmen Jane'in' günlük maskesinin altındaki varlığı görebildiği kadar genç kızın da Rochester'ın geçici çingene falcı görüntüsünün ötesindeki –ya da Thornfield'ın efendisi Rochester olarak maskesi– varlığı görebildiğini bilmesidir.

Bu son nokta, ilk nişanlanma sahnelerindeki tutkulu yeminlerde daha da açık bir biçimde kendini belli eder. Rochester'ın tarafında bir maskenin arkasına gizlenmek ve kandırmak türünde girişimlerle başlayan bu karşılaşma, Jane'in bir umutsuzluk ya da öfke ânında kendi maskelerini indirmesine neden olur ve kendi dürüstlüğüne dair edebiyatçılarca iyi bilinen açıklamasında kendini şöyle ifade eder:

"Fakir, anlaşılması güç, yalın ve küçük olduğum için ruhsuz ve kalpsiz mi olduğumu sanıyorsun? Yanlış düşünüyorsun! –Ben de en az senin kadar bir ruha sahibim ve benim de en az seninki kadar bir kalbim var! Ve eğer Tanrı bana biraz güzellik ve bir o kadar da varlık bahşetmiş olsaydı, benim şimdi seni terk etmemin imkânsız olduğu kadar senin de beni terk etmeni imkânsız kılardım. Seninle şimdi, burada âdet, gelenek ve hatta ölümlü beden aracılığıyla konuşmuyorum; burada benim ruhum senin ruhuna sesleniyor; sanki her ikisi de mezarın içinden çıkıp gelmişler de biz Tanrı'nın ayaklarının önünde iki eşit olarak durmaktaymışız gibi. Ve esasen öyleyiz de!"

Rochester'ın buna verdiği tepki de, maskelerin fırlatılıp atıldığı, Jane'e onu Blanche konusunda aldattığını açıkça söylediği ve eşitlik ve benzerliklerini de kabul ettiği bir itiraf niteliğindedir: "Gelinim burada, çünkü *eşitim* burada ve *benzerim*," diyerek o da içinde bulunduğu durumu kabul eder. Her iki konuşmayı da mümkün kılan enerji, ruhani olduğu ölçüde cinsel bir içerik de barındırmamaktadır; bu ifadelerin oluşumundaki uygunsuzluk, Mrs. Rigby'nin de gözlemlemiş olduğu üzere ahlaki değil politiktir, çünkü öyle görünmektedir ki burada Charlotte Brontë prens

ve Cinderella'nın eşit oldukları, Pamela'nın Mr. B. kadar iyi olduğu ve efendi ile hizmetkârın derin benzerlikler barındırdığı bir dünya hayal etmiştir. Ve yine öyle görünmektedir ki böylesine gerçek akılların evliliğine hiçbir kadın ya da erkeğin engel olması mümkün değildir.

Ancak elbette, halihazırda bildiğimiz üzere bir engel bulunmaktadır ve bu engel paradoksal bir biçimde hem Rochester hem de Jane'de, eşitlik yeminlerine rağmen önceden beri var olan bir engeldir. Örneğin, Rochester kendisine efendiliğini bahşeden maskeleri hem çingene hem de nişan sahnesinde fırlatıp atmış olmasına rağmen, bu maskelerin daha en başından itibaren bir tür önem taşıdıkları aşikârdır. Jane, Rochester'ın insanları, özellikle de kadınları neden kandırmak zorunda olduğunu merak eder. Çeşitli roller sergilediği pantomimin arkasında hangi sırlar gizlidir? Elbette buna verebileceğimiz bir yanıt, Rochester'ın kendisini aldatmanın bir tür güç barındırdığını hissediyor olmasıdır ve bu nedenle de, en azından Jane'in durumunda, inanıyormuş gibi gözüktüğü bu eşitlik düşüncesi ihlal edilmektedir. Ancak, bunun da ötesinde, kitabın büyük bir bölümü boyunca Rochester'ın üzerini örttüğü ya da farklı bir kılığa sokmaya çalıştığı sırlar, Jane'in –ya da Charlotte Brontë'nin– bakış açısında eşitsizlik ile ilgili sırlardır.

Bunlardan ilkini bize gösteren Rochester'ın taşıdığı aile ismidir. Çünkü bu isim açıkça çapkın Rochester Kontu'nun ismine gönderme yapmaktadır. Jane'in üçüncü kattaki Mavisakal'ın koridoruna yaptığı gönderme nedeniyle de şu sonucu çıkartmak zorunda kalırız: Bu, maskülen iktidar ve erkek cinselliğinin gizli suçluluk duygusu ile alakalıdır. Çünkü Byron öncesi Byroncı kahramanlardan biri olan Restorasyon döneminin gerçek Rochester'ı ile efsanevi Mavisakal gibi (ve aslında Jane'e referansla düşündüğümüzde herhangi bir deneyimli yetişkin erkek), Brontë'nin Rochester'ında da özel ve "suçluluk duygusu" barındıran bir cinsellik bilgisi bulunmaktadır ve bu bilgi de onu bir anlamda Jane'e "üstün" kılmaktadır. Her ne kadar bu nokta daha önce ifade ettiğimiz Rochester'ın Jane'e gösterdiği dürüstlük ile ilgili vurguyla çelişiyor gibi gözükse de esasen böyle bir çelişki sözkonusu değildir. Rochester'ın cinsel maceralarını aktarışında açıkça görülen uygunsuzluk, esas itibari ile Jane'i kendisine eşit gördüğünün onayıdır. Ancak cinselliğin gizli detaylarına dair tasarrufu –yani, hem oyuncak bebeği andıran kızı Adèle hem de gerisinde delirmiş

Bertha'nın bir hayvan gibi sindiği üçüncü kattaki kilitli kapılar ile sembolize edilen cinselliğin sırrına dair bilgi– bu eşitliği deneyim ile niteleyerek baltalamaktadır. Ve her ne kadar kafa karıştırıcı travestizmi ve *dişi* bir çingeneyi canlandırma girişimi (üzerine kadın kıyafetleri giyerek kadının zayıflığına da vurgu yapmaktadır), maskülen doğasının kendisine sağladığı cinsel avantajın etkisini azaltma yönünde yarı bilinçli bir çaba gibi görünse de, hem Jane hem de Rochester bu tür bir kurnazlığın barındırdığı sahteliği açıkça fark etmektedirler. Charlotte Brontë, prensin, rütbesi daha yüksek olduğu için değil kadına bedenin gizemlerini tanıtacak olan kişi *kendisinden başkası* olmadığı için Cinderella'dan üstün olmasının kaçınılmaz olduğunu görmektedir.

Hem Jane hem de Rochester'ın bir biçimde, Rochester'ın cinsel bilgisinin ikili arasındaki eşitliğe engel teşkil ettiğinin bilincinde oldukları gerçeği, nişandan sonra aralarında yükselen gerilim aracılığıyla daha da açık bir biçimde gösterilir. Jane'in sevgisini elde eden Rochester, neredeyse içgüdüsel bir biçimde Jane'e kendisinden aşağı bir varlık, bir oyun nesnesi, bakir bir mülkmüş gibi davranmaya başlar. Ne de olsa artık Jane onun yetiştireceği bir "tohum", "güleç yüzlü kız-gelinidir." Bir noktada Rochester Jane'e şöyle demektedir: "Şimdi senin zamanın küçük zalim; ama benim zamanım da gelecek ve seni yeterince ele geçirdiğimde de, mecazi anlamda da olsa bunun gibi bir zincir ile bağlayacağım." Onun yeni yeni duyumsadığı bu iktidarı hisseden Jane, Rochester'a "makul bir denetim eşliğinde" yanıt vermeyi başarır: "Asla bir oyuncak bebek gibi giyinmeye tahammül edemem Mr. Rochester." Bu yanıttan daha da önemli bir ima Jane'in şu cümlesinde gizlidir: "Bir harem dairesinin yardımıyla size tahammül edeceğimi sanmayın...ne de olsa kendimi köleleştirilmiş herkese özgürlük üzerine vaaz verme misyonuna hazırlıyorum." Jane'in bu iddialı cümlelerini kimi eleştirmenler, genç kızın (ve Charlotte Brontë'nin) yaşadığı cinsel paniğin sonuçları olarak yorumlamış olsalar da, bu cümlelerin sarf edildiği bağlam göz önünde bulundurulduğunda, bu iddiaların cinsel olmaktan çok politik bir içerik taşıdıkları ve zayıflığa dair ifadeler olmaktan çok, kendine duygusal dayanak bulmaya yönelik bir çaba içerdikleri açıkça görülmektedir.

Son olarak, Rochester'ın nihai sırrı, yani Bertha'nın varlığı ile birlikte ortaya çıkan sır ve Jane ile evlenmesinin önündeki gerçek

engel, eşitsizliği ortaya koyan bir diğer ve belki de en şaşırtıcı durum olarak ortaya çıkar; ancak bu sefer gizlenmiş bu gerçek, efendinin üstünlüğüne değil, aksine Jane'den çok daha aşağıda olmasına işaret etmektedir. Jane, iptal edilen evlilik töreninden sonra Rochester'ın Bertha Mason ile statü, cinsellik ve para için, kısaca sevgi ve eşitlik dışında kalan her ne varsa bunlar için evlendiğini öğrenir. Rochester, "Bu yaptığımı düşündüğümde kendime saygı duymam imkânsız hale geliyor," diye itirafta bulunur. "İçe dönük bir küçümseme beni ele geçiriyor. Hiç sevmedim, hiç değer vermedim, onu tanımıyordum bile." Onun cümleleri bize Jane'in daha önceden kendi üstünlüğü üzerine söylediklerini anımsatır: "Böylesi bir birleşmeyi küçümserim [Blanche ile gerçekleştireceğini söylediği sevgiden yoksun birleşme]. İşte bu nedenle sizden daha iyiyim." Bu durumda bir anlamda Rochester'ın cezasını çekmek zorunda olduğu en önemli suç başkalarını sömürmekten kaynaklanan suç bile değildir. Onun suçu kendi kendini sömürmüş olmasıdır ve bu da Céline ve Blanche'ın işlediği suçtur ki Rochester bu iki kadının işlemekte oldukları bu suça karşı bütünüyle kayıtsız bir tablo çizmiştir.

Ancak Rochester'ın karakter ve yaşamının, Jane ile evliliği bağlamında böylesine elle tutulur engeller barındırması, Jane'in kendi varlığının hiç bir engel oluşturmadığı anlamına gelmemektedir. Her şeyden önce, bizim de bildiğimiz üzere Jane, Rochester'a "yakın" olduğu ölçüde, onun birçok sır barındırdığından şüphe etmektedir ve bu sırlara karşı bir savunma geliştirerek "efendisini" "makul bir denetim altında tutmaya" ve bu yolla yönlendirmeye gayret eder. Dahası ve bundan daha da önemlisi, ataerkilliğin tüm bu sessiz oyunlarının, maskeli balolarının ve bu ikisinin barındırdığı gizli mesajların Jane üzerinde de bir etkisi olmuştur. Bir erkek olarak Rochester'ı sevse de, Bertha'nın varlığını öğrenmeden önce dahi Rochester'ın nasıl bir koca olacağı hakkında kimi şüpheler taşımaktadır. Jane kendi dünyasında, gerçek akıllar arasındaki eşit sevginin bile evlilikte eşitsizliğe ve önemsiz zorbalıklara neden olabileceğini hissetmektedir. Rochester'a alaycı bir şekilde "Belki kısa bir süre için şimdi olduğun gibi davranmaya devam edeceksin, [ama]...sanırım bana duyduğun aşk altı ay ya da daha kısa bir süre bu coşku ile devam edecek. Erkekler tarafından yazılmış kitaplarda bir kocanın hevesinin ancak bu kadar olabildiğini okudum," diyerek bu şüphesini dile

getirmektedir. Elbette Rochester, Jane'in bu tahminini büyük bir gayret sarf ederek inkâr eder; ancak buna karşılık öne sürdüğü argüman –"Jane, beni mutlu etmekle kalmayıp aynı zamanda bana hükmediyorsun, [çünkü] teslim oluyormuş gibi görünüyorsun"– Lawrence'çı[153] bir cinsel gerilimi ima etmekte ve işleri daha kötüye götürmekten başka bir işe yaramamaktadır. Çünkü Rochester "[Buna] neden gülüyorsun Jane? Bu açıklanamaz çehre ne anlama geliyor?" diye sorduğunda, genç kızın, Bertha'nın neşesiz kahkahasını andıran, tuhaf ve gizliden gizliye ironik gülüşü, "büyücüleri ile birlikte Herkül ve Samson'un", "isteksiz" ve gizli bir düşmanlık barındıran düşüncesine işaret etmektedir. Ve bu düşmanlık Jane'in "o beni satın aldıkça yanağım, o anda hissettiğim rahatsızlık ve aşağılanma hissiyle daha da kızarıyordu... Yüzündeki gülümsemede, mutlu ve sevgi dolu bir ânında altın ve değerli taşlarını kölesine bağışlayan bir sultanınkine benzer bir şey vardı," diyerek kaydettiği ipek deposunda daha da belirgin hale gelecektir.

Elbette Jane'in tüm yaşam-yolculuğu, genç kızı Rochester'a ve toplumun ürettiği evlilik kavramına öfke duymaya hazırlamıştır. Rochester'ın sevgi dolu zorbalığı John Reed'in sevgisiz despotizmini anımsatmaktadır ve yaptığı iyiliklerin ("ruhumun gizli kalmış derinliklerinde Rochester'ın bana gösterdiği nezaketin, başkalarına gösterdiği adaletten uzak acımasızlığı dengelediğini biliyordum" değişken doğası da Brocklehurst'ün ikiyüzlülüğünü akla getirmektedir. Ancak Helen'ınkiler gibi, Jane'in Thornfield'da geçirdiği ilk günlerde ürettiği rüya gibi resimler, genç kızı hem efendisine yaklaştırır –tıpkı (*Wildfell Hall'un Kiracısı*'ndaki) Helen Graham'ı efendisine yaklaştırdığı gibi– hem de geleneksel Romantik bir fantezinin ürünü gibi gözükürken, esasen bu ilişkideki gerginlikleri önceden haber verir nitelikleriyle çok anlamlı bir işlevsellik içindedirler. Bunlardan ilkinde boğulmuş bir kadın cesedi temsil edilmektedir; ikincisi ise "gerilimli bir doğum sancısından" intikam almak için yerinden yükselen bir ana tanrıçayı betimler (Bertha Mason Rochester ya da Frankenstein'ın canavarı gibi); ve üçüncüsü de Milton'ın Ölüm'e dair uğursuz imgesini anımsatmak niyetiyle dikkatli bir göz tarafından tasarlanmıştır. Bu figür, babalık konumunu betimleyen korkunç bir hayalettir.

[153] D.H. Lawrence kastedilmektedir. (y.h.n.)

Gerçekten de bu sonuncu figür gündeme geldiğinde Jane, *Kayıp Cennet*'ten bir alıntı yaparak, bu figürün "biçimin sahip olmadığı biçimi" tasvir ettiğini söyler; bir diğer deyişle hayalet figürü, Baba'dan nefret eden Cehennem'in kasvetine bile içkin olan ataerkil bir gölgeyi temsil etmektedir.

Romandaki ön-gösterim ve gölgelemeleri de göz önünde bulundurduğumuzda Jane'in bu evlilik ile ilgili öfke ve korkusunun giderek artmasında şaşılacak bir taraf bulunmamaktadır: Jane sembolik bağlamda kendi geçmişine doğru çekilmeye başlar ve özellikle de kırmızı odada başlayan ikiliğe ait tehlikeli duyumu yeniden deneyimler. Bunun gerçekleşmekte olduğuna dair ilk işaret, efendisi ile aşkın içine doğru çekildikçe yeniden görmeye başladığı bir çocuğa dair rüyada kuvvetli bir biçimde tasvir edilmektedir. Bertha'nın Richard Mason'a saldırdığı gece Jane bize deneyimlemekte olduğu "yoldaşlık rüyasından bu bebek-hayalet sayesinde uyandırıldığını" söyler. Olayın ertesi günü de Jane, ölmek üzere olan ve genç kıza bir kez daha bir zamanlar 'kim' olduğunu ve halen de 'ne' olma potansiyeli barındırdığını anımsatan Mrs. Reed'i ziyaret etmesi için Gateshead'e çağrılır. Bu ziyaret esnasında Mrs. Reed, Jane'e şöyle diyecektir: "Sen Jane Eyre misin?... Bir zamanlar benimle delirmiş bir varlık ya da kötü bir ruh gibi konuştuğunu anımsıyorum." Bundan daha da önemlisi, Jane evlenmeden bir gün önce hayalet-çocuğu iki dramatik rüyada daha görür. Bu iki rüya esnasında da "tuhaf, pişmanlık dolu bir bilince işaret eden bir engel tarafından Rochester'dan koparıldığını" görür. Bu rüyalardan birincisinde, ufacık, inleyen yaratığın "üzerine binmiş yüküyle", soğuk ve yağmurlu bir havada "bilinmeyen bir yolun kıvrımlarını takip etmekte" ve müstakbel kocasına yetişmeye çalışmakta, ancak bunu bir türlü başaramamaktadır. İkincisinde ise, hâlâ "tanımadığı bu küçük çocuğu taşımakta" ve bir yol kıvrımında görüş alanından çıkan Rochester'ı takip etmektedir. Daha sonrasında bu rüyayı anlatırken Jane şöyle diyecektir: "Son bir kez bakmak için ileriye doğru eğildim; duvar parçalara ayrıldı; sarsılmıştım; çocuk dizlerimin üzerinden kayıp yere düştü. Ben de dengemi kaybettim, düştüm ve uyandım."

Bu tuhaf rüyalardan –ya da Jane'in adlandıracağı isimle söyleyecek olursak "önsezilerden"– ne anlam çıkartmamız gerekmektedir? Her şeyden evvel, tüm rüyalarda görünen sızlayan, ağlayan çocuk imgesi, Bessie'nin Gateshead'de söylediği "fakir, öksüz ço-

cuk" şarkısına ve bu nedenle de, yolculuğu öfke ve umutsuzlukla başlayan, sızlanan Cinderella çocuk Jane'e karşılık gelmektedir. O çocuğun şikâyeti –"Ayaklarım yaralı ve bacaklarım da yorgun. Yol uzun ve dağlar da vahşi"– halihazırda Jane'in şikâyetidir; ya da en azından Jane'in benliğinin eşitlik üzerine kurulmamış bir evliliği reddeden kısmına ait bir şikâyettir. Ve her ne kadar Jane kendi öksüz benliğinin ortaya koyduğu sorunlardan bilinçli bir biçimde kurtulmayı dilese de, "Kollarım ne kadar ağrırsa ağrısın, ağırlığı ilerlememi ne kadar engellerse engellesin, onu hiçbir yere koyamıyordum," demektedir. Başka bir deyişle, yolculuğunun hedefine ulaşana dek –olgunluk, özgürlük, Rochester ile (ve tam da bu nedenle de dünyanın geri kalanıyla) hakiki eşitlik– kendi öksüz bırakılmış öteki ben'ini her yere kendisiyle birlikte taşımak zorundadır. Geçmişin yükünden kurtulmak o kadar da kolay değildir –muhteşem bir sevişme, ipek elbiseler, mücevher ve yeni bir isim bunu sağlamayacaktır. Bir diğer deyişle, Jane'i Rochester'dan ayıran "bu tuhaf, pişmanlık dolu bilince dair engel" genç kızın kendisinin neden olduğu bir sorunun kararlı ama üstü örtük sezgisine aittir.

Ancak çocuk imgesinin doğasından daha da ilginç olan nitelik, bu çocuk rüyalarının sonuncusunun bir tür *öngörü değeri* de taşıyor olmasıdır. Sözünü ettiğimiz öngörü niteliğine Thornfield'ın harabeye dönmüş haliyle ilgili rüyada rastlarız. Jane'in doğru bir biçimde öngördüğü üzere Thornfield bir yıl içerisinde "kasvetli bir yıkıntıya, baykuş ve yarasaların sığınağına" dönüşecektir. Thornfield'ın efendisine beslediği açık ve gizli düşmanlıkların bu evin üzerine çökecek olan felaket ile bir bağlantısı var mıdır? Jane'in gaipten gelen bu rüyası bir anlamda gerçek dileklerini bütünleyecek bir nitelik mi barındırmaktadır? Ve neden özellikle, Thornfield'ın harap olmuş duvarından düştüğü anda sızlanmakta olan çocuktan kurtulmuştur?

Tüm bu soruların yanıtları çocuk rüyasını takip eden olaylar ile yakından alakalıdır. Evliliğinden önceki bu önemli haftalarda ortaya çıkıveren çocuk, Jane'in deneyimlemekte olduğu kimlik çözülmesine işaret eden belirtilerden sadece bir tanesidir. Dahası, bu benlik parçalanması, çocukken kırmızı odada deneyimlediği "baygınlık" hali ile karşılaştırılacak niteliktedir. Bir diğer belirti ise, "Yaklaşmakta olan günü ertelemenin bir yolu yoktu –düğün günü," cümlesi ile başlayan bölümde ortaya çıkmaktadır. Jane, "Jane Rochester, henüz tanımadığım bir insan" yine de "şurada-

ki dolapta ona ait olduğu *söylenen* giysiler [benimkileri] çoktan yerinden etmiş: *bu tuhaf hayaleti andıran kılıklar...bana ait değil*," diyerek bu yeni kadının doğasıyla ilgili nükteli ama bir o kadar da endişeli tahminlerde bulunmaktadır. Üçüncü bir belirti de düğün gününün sabahında ortaya çıkacaktır: Jane aynaya doğru döner ve bize kırmızı odadaki aynanın "o hayali boşluğunda" her şeyin "gerçekte olduğundan" "daha soğuk ve karanlık göründüğü" ânı anımsatan bir deneyim yaşar. Jane, "Uzun bir elbise giymiş ve bir de duvak takmış bu figür bana o kadar benzemiyordu ki neredeyse bir yabancının imgesiydi," demektedir. Benlik içerisinde gerçekleşen bu bir seri korkutucu ayrışma –Jane Eyre'in Jane Rochester'dan ayrışması, çocuk Jane'in yetişkin Jane'den ayrışması ve tuhaf bir biçimde Jane imgesinin Jane bedeninden ayrışması– göz önünde tutulduğunda, bir diğer ve son derece gizemli hayaletin, bir tür "vampirin" gecenin bir yarısı ortaya çıkacak olmasında ve bu bilinmeyen kişinin Jane Rochester'ın düğün duvağını ayaklar altına almasında şaşılacak bir taraf bulunmamaktadır.

Elbette, gece ortaya çıkan bu hayalet, Bertha Mason Rochester'dan başkası değildir. Ancak mecazi ve psikolojik bir düzlemde Bertha'nın hayaletinin Jane'in avatarlarından biri –ve belki de en korkutucusu– olduğu şüphe uyandırmayacak derecede açıktır. Bertha'nın *giriştiği* intikam, Jane'in yapmak isteyip de yapamadıklarını temsil etmektedir. Ne de olsa Jane Rochester'ın "uçuşan duvağını" beğenmeyen Jane Eyre, bu giyim eşyasını gizliden gizliye parçalamak istemektedir. Bertha bunu onun adına yapar. Önlenemez "düğün gününden" korkan Jane töreni ertelemek ister. Bertha bunu da Jane adına gerçekleştirir. Rochester'ın "*korku uyandıran* ama sevgi dolu" yeni efendiliği karşısında gücenen Jane, onunla eşit güce sahip olmayı dilemektedir; böylelikle evlilik yarışında onunla savaşabilecektir. "İri ve neredeyse eşiyle aynı boyda olan" Bertha'da gerekli olan "erkeksi kuvvet" mevcuttur. Bir başka deyişle Bertha, Jane'in en esaslı ve karanlık ikizidir: o öksüz çocuğun öfkeli yüzüdür; Jane'in Gateshead'deki günlerinden bu yana baskı altında tutmaya çalıştığı gizli ve yırtıcı benliğidir. Claire Rosenfeld'in de vurguladığı üzere, "bilinçli ya da bilinçaltı bir itki ile psikolojik ikizleri inceleyen romancı" sıklıkla "biri toplumsal kabul gören ya da geleneksel bir kişiliği temsil eden, diğeriyse özgür, teklifsiz ve sıklıkla da sabıkalı bir kişiliği temsil eden iki karakteri" yan yana koymaktadır.

Bu durumda, Thornfield'ın çatı katına hapsedilmiş bu sabıkalı benliğin varlığının Jane ve Rochester'ın evliliği önündeki nihai engel olması ve bu engelin de paradoksal bir biçimde Rochester kadar Jane tarafından da beslenmiş olması duruma son derece uygun düşmektedir. Çünkü daha önceden değilse de şimdi ortaya çıkmaktadır ki Bertha, öğretmenin Thornfield'daki ikameti süresince Jane'in karanlık ikizi olma işlevini yerine getirmiştir. Bertha'nın ortaya çıktığı durumların her biri –daha açık biçimde ifade edecek olursak Bertha'nın görünür kılındığı her olay da diyebiliriz– Jane tarafında bastırılmış bir öfke deneyimine karşılık gelmektedir. Jane'in mazgalların yanında deneyimlediği "açlık, isyan ve öfkeye" dair hislere Bertha'nın "alçak ve yavaş ha ha"ları ve "alışılmışın dışındaki mırıltıları" eşlik etmiştir. Rochester'ın paylaştığı, görünürde eşitlikçi cinsel sırlarına Jane'in görünürde verdiği korunaklı tepkileri, Bertha'nın efendisini yatağında yakıp kül etme girişimi takip etmiştir. Rochester'ın manipülatif çingene-maskeli balosu karşısında Jane'in ifade bulmamış kızgınlığı da Bertha'nın korkunç haykırışlarında ve bundan daha da korkunç bir biçimde de Richard Mason'a saldırmasında ifade bulur. Jane'in evliliği ile ilgili duyduğu endişeler ve özellikle de yabancı "gelinlikli ve duvaklı" gelin imgesi karşısında duyduğu korku Bertha'nın "beyaz ve düz" elbise giymiş imgesi aracılığıyla nesnelleştirilir. Jane, "Bu bir elbise miydi, yoksa bir çarşaf ya da kefen mi söylemem mümkün değildi," demektedir. Jane'in, Rochester'ın efendiliğinin ve kendi kulluğunun sembolü olan Thornfield'ı yok etmek yönündeki derin arzusu da, evi yakan ve bu esnada *kendini* de yok ederek hem Jane'in hem de kendi arzusunun faili olarak hareket eden Bertha tarafından sahneye koyulacaktır. Ve son olarak Jane'in "sağ gözünü kendi kendine çıkaracaksın ve sağ elini de kendi kendine keseceksin," diyerek bulunduğu korkutucu tahmininde özetlenen, Rochester'a yönelik gizlenmiş düşmanlığı da yine tuhaf bir biçimde melodramatik ölümü Rochester'ın iki gözünü ve elini kaybetmesine neden olan Bertha'nın müdahaleleri aracılığıyla gerçekleşmektedir.

İlk bakışta Jane ile Bertha arasındaki bu benzerliklerde zoraki bir yön varmış gibi gelebilir. Nihayetinde Jane fakir, sıradan, ufak tefek, solgun, derli toplu ve sessizken; Bertha zengin, iri, gösterişli, duygusal ve gösterişlidir; hatta geçmişte, Rochester'ın anlattığı kadarıyla, bir nebze "Blanche Ingram'ı andıran" güzel

bir kadındır. Bu durumda birçok eleştirmenin de tartıştığı üzere o Jane'in ikizi olmaktansa uyarıcı imgesi değil midir? Richard Chase'in de ifade ettiği üzere "Jane kendine şu soruyu yöneltiyor gibidir: Bertha [maskülen] *élan*'ın[154] dünyevi aracı olan [olmaya çalışan] kadının başına ne geldiğini gösteren canlı bir örnek değil midir?" Adrienne Rich'e göre, [Jane'in] benliğini korumak yönündeki sezgisi genç kızı nasıl baştaki günahlardan koruduysa, "aynı sezgi kızı, İngiltere'de 1840'larda güçsüz bir kadın için neyin tahammül edilebilir olduğunun sınırlarını çizerek, hayal gücünü denetim altına alan bir kadına dönüşmekten de korumalıdır." Rochester bile ikisi arasındaki ilişkiyle ilgili önemli bir ön-değerlendirmede bulunur. "O benim karım," dedi, parmağını delirmiş Bertha'ya yönelterek,

"İnanabiliyor musun? Buna sahip olmak istemiştim...Cehennem'in ağzında ciddi ve sessiz duran, iblisin sıçrayıp hoplamalarına sakin bir biçimde bakan bu genç kızı istemiştim. Onu şiddetli bir dönemden sonra arzu edilen bir değişiklik gibi istiyordum... Bu duru gözleri şuradaki kırmızı göz bebekleri ile karşılaştır –o maske ile bu surat– o biçime ve bu yığına bir bak..."

Ve elbette Jane ile Bertha arasındaki ilişki bir anlamda da uyarı niteliği taşımaktadır: Jane'in gizli fantezilerini canlandırmakta olan Bertha, bu genç öğretmene nasıl 'davranmamak' gerektiği konusunda da örnek teşkil etmektedir. Böylelikle de Bertha, Jane'e Miss Temple'ın tüm öğrettiklerinden daha yararlı bir ders vermiş olur.

Yine de romanda sürekli geri dönen imgelerden de anlaşılacağı üzere Bertha sadece Jane adına hareket etmemekte, aynı zamanda Jane *gibi* de hareket etmektedir. Örneğin, çatı katında "bir ileri bir geri koşturan" kilit altındaki Bertha, sadece öğretmen Jane'i akla getirmekle kalmamakta aynı zamanda kırmızı odada hapsedilmiş, delirmiş ve uluyan on yaşındaki Jane'de yaşam bulan "kötü hayvanı da" anımsatmaktadır. Bertha'nın "bir gulyabani gibi ortaya çıkışı" –bunu betimlerken Rochester "yarı rüya yarı gerçek," ifadesini kullanmaktadır– âşığının Jane için kullandığı sıfatları da akla getirmektedir: Rochester, "kötü niyetli cin", "peri", "seni medyum kılıklı" gibi sıfatların yanı sıra, ilk karşılaşmalarında Jane'in büyü yaparak atını yere düşürdüğü konusunda

[154] (Fr.) Atılım, momentum. (y.h.n.)

şakacı suçlamalarda da bulunmuştur. Rochester'ın Bertha'yı bir "canavar" olarak tanımlaması ("gemide böylesi bir canavarla korku dolu bir yolculuk yaptım") ironik bir biçimde Jane'in bir canavara dönüşme korkusunu da yankılamaktadır ("Ben bir canavar mıyım?... Mr. Rochester'ın bana karşı samimi duygular beslemesi neredeyse imkânsız.") Bertha'nın acımasız deliliği, Mrs. Reed'in Jane ile ilgili yaptığı yorumun ("bir zamanlar benimle delirmiş bir varlık ya da kötü bir ruh gibi konuşmuştun") yanı sıra, Jane'in kendi akli durumuyla ilgili tahminini de akla getirmektedir ("Aklım yerindeyken ve –şimdi olduğum gibi– delirmemişken öğrendiğim prensiplere tutunacağım.") Bununla birlikte tüm bunların arasında en dramatik olan nitelik de, Bertha'nın kışkırtıcı eğilimlerinin Jane'in hem Lowood hem de Gateshead'de geçirdiği dönemlerde kolaylıkla tutuşan öfkesini ve kendi aklının içinde yaşadığı topluma karşı isyanını simgeleyen "yanmakta olan fundalıkları" anımsatmasıdır. Bu nedenle, yetişkin Jane, kırmızı odadaki aynanın "hayali boşluğunda" çocuk Jane'in kendisini yabancı bir figür olarak gördüğü bu korkunç imgeyi dengelemek istercesine, korkunç ikizini, ilk olarak Bertha, ikinciyse Mrs. Rochester için hazırlanmış duvağı takıp aynaya doğru döndüğünde açıkça algılar. O anda Jane bu "simanın yansımasını ve koyu dikdörtgen aynadaki yüz hatlarını açık bir biçimde", sanki bu sima kendisine aitmiş gibi görür.

Lowood'da geçirdiği seneler boyunca uyuma dair edindiği tüm alışkanlıklara rağmen, en sonunda fark ederiz ki Jane'in kendisi sözkonusu olduğunda genç kız, Thornfield'a gelişinde sadece "disiplinli ve topluma itaat etmesi sağlanmış bir karakter" olarak *görünmüştür*. Dikenlerden yapılmış bir taç takmış ve kendini Emily Dickinson'ın kelimeleriyle "Bir Eş-İşareti olmadan" bulmuş halde öfkesini baskı altında tuttuğu dış görüntüsünün ardına gizlemiştir; ancak, yine Emily Dickinson'dan alıntılayacak olursak, ruhunun dayattığı "yabancı topraklardaki bir Bomba" gibi dans etme dürtüsünden henüz kurtulamamıştır ve Bertha'nın gerçek ve sembolik ölümü sayesinde kendi kendisine işkence etmesine neden olan öfkeden özgür kalıncaya ve eşitliğe dayalı bir evliliği mümkün kılıncaya dek de kurtulamayacaktır. Bir başka deyişle, böyle bir evlilik onun kendi içinde bir bütünlüğe ulaşmasını mümkün kılacaktır. Tam da bu noktada, özellikle Jane'in içindeki Bertha, Thornfield'daki duvar yıkıntısından düşüp yok olduğun-

da, rüyasının da öngördüğü üzere, öksüz çocuk da dizlerinden kayıp düşecek –geçmişin yükü üzerinden kalkacak– ve Jane de uyanacaktır. Bu esnada Rochester "hiçbir şey aynı anda bu kadar kırılgan ve alt edilemez olmamıştı...onun [Jane'in] gözündeki kararlı vahşi ve özgür şeyi düşün...Kafesiyle ne yaparsam yapayım, ona ulaşamıyorum –o yabani, güzel varlık," demektedir.

Bu "yabani ve güzel yaratığın" yolculuğunun, onu şimdi Thornfield'dan uzaklara yönlendirmek zorunda olduğunun işareti, romandaki diğer birçok olay gibi, kırmızı odayla ilgili anımsatıcı bir rüyanın eşliğinde yükselen ay ile birlikte gelir. Kendisini ataerkil toplumun, toplumdışı Cinderella'lar için sağladığı tuzaklardan birinin içinde adaletsiz bir biçimde hapsedilmiş halde bulan Jane, bu sefer delilik yoluyla değil, aklı yoluyla kaçması gerektiğini fark eder. Onu "Kızım, bu ayartmadan kaç," diyerek kibarca uyaran anaç ay, "muhteşem eğimli bir kaşa sahip...beyaz bir insan biçimindedir." Adrienne Rich'in de belirttiği üzere bu Büyük Anne'nin güç veren imgesidir. Yine de –derinlemesine ve doğası gereği– arketip bu figür de, tıpkı Jane'in kişiliği gibi, kimi belirsizlikler barındırmaktadır; ne de olsa Jane'in böyle bir ayın yükselişini izlediği son gece Bertha'nın Richard Mason'a saldırdığı gecedir ve bu iki olayın eşleşmesi şaşırtıcı imalarla yüklüdür:

"[Ayın] muhteşem bakışı beni kışkırttı. Gecenin ölüm sessizliğinde uyanıp, gözlerimi onun çarkında açtım. Güzel ama fazla ciddiydi: Hafifçe doğruldum ve perdeyi çekmek için kolumu uzattım.Aman Tanrım! Nasıl bir haykırış!"

Şimdi, Jane'in de fark ettiği üzere, ay ondan Bertha'nın o gece bulunduğu kadar şiddetli ve öz-kabule dönük bir eylemde bulunmasını istemektedir. Thornfield'dan kaçarken "Ben neydim ki?" diye düşünür. "Yaraladım-kırdım ve efendimi terk ettim. Kendi gözümde bile nefret dolu bir varlığım." Yine de her ne kadar bu kaçış en az ayın ilettiği mesaj kadar ahlaki belirsizlik taşıyor gibi gözükse de bu Jane'in kendi benliğini koruma altına alması için gereklidir. Ve yakında Bertha gibi o da "elleri ve dizleri üzerinde sürünse de tekrar ayağa kalkacak ve kendi yoluna gitmekte her zamankinden daha istekli ve kararlı" yolculuğuna devam edecektir.

Jane'in bu yolda başıboş dolaşması, tüm yaşamının yolculuğunu oluşturan fakir ve öksüz çocuğun başıboş dolaşmalarını yansıtan sembolik bir özet niteliğindedir. Çünkü Jane'in rüyası gibi, Bessie'nin şarkısı da yaklaşmakta olan günleri tekinsiz bir

isabetle öngörmektedir. "Neden beni bu kadar yalnız bırakarak, hem de bu kadar uzağa gönderdiler,/Bozkırların üzerine gri kayaların yığıldığı tepedeki yerlere." Jane gerçekten de, aç, donmuş, düşe kalka, adı ve öz-saygısı gibi az sayıdaki eşyasını da geride bırakmış, uzakta ve yalnız dolaşmakta ve kendine yeni bir yuva aramaktadır, çünkü "erkekler taş kalplidir/ve sadece iyi yürekli melekler fakir ve öksüz bir çocuğun adımlarını gözler." Tıpkı *Adam Bede*'de Hetty Sorel'in aç halde dolaşması gibi, Jane'in bozkırdaki korkunç yolculuğu da özünde ataerkil bir toplumda kadının evsizliğini –isimsiz, yurtsuz ve rastlantısal statüsünü– ima etmektedir. Ancak Hetty'den farklı olarak Jane, yolculuğunun giderek geliştirdiği bir iç güce sahiptir ve "iyi yürekli melekler" en sonunda onu bir anlamda gerçek yuvası olan bir yere getirirler. Burası adı bizim için de önem teşkil eden *Marsh End* (Bozkır Evi) evidir ve Jane'in kendi benliğine doğru yürüyüşünü temsil etmektedir. Burada Jane, Diana, Mary ve St. John Rivers ile karşılaşacak ve bu "iyi" yürekli akrabalar onu Reeds'de bıraktığı kötü yürekli üvey aileye dair öfke dolu anılarından kurtaracaktır. Psikolojik terimlerle Reeds'lerin onun kelimenin gerçek manasında akrabaları olması gerçeği de kimi okurların vurgu yaptığı zorlama bir tesadüftür. Rochester'ı terk edip, dikenlerden yapılmış tacını söküp atmasının yanı sıra Rochester'ın teklif ettiği eşitlikten uzak evlilik oyununu reddetmesiyle de, Jane şimdi dünyadaki gerçek yerini keşfedecek gücü elde etmiştir. St. John ona bir okulda iş bulur ve Jane bir kez daha önünde beliren seçenekleri gözden geçirir: "Marsilya'da aptallar için kurulmuş bir cennette köle olmak mı daha iyi diye soruyorum kendime...yoksa İngiltere'nin sağlıklı yüreğinin merkezinde rüzgârlı bir dağ kuytusunda özgür ve dürüst bir biçimde bir kasaba okulunda öğretmen olmak mı?" "Prensip ve kurallara sadık kalmakta haklıydım," diyerek vardığı sonuç tüm romanın yöneldiği bir netice gibi görünmektedir.

Ancak, buradaki niteleyici '*gibi görünmektedir*' ifadesi aynı zamanda gerekli bir ifadedir de. Çünkü her ne kadar Jane'in Marsh End'deki ailesini keşfedişi, yolculuğunun sonunu temsil etse de, benliğini bulmaya dönük gelişimi, soyut anlamlarında kullanılan "prensip ve kanun" kelimelerinin, kendi varlığının en derindeki prensip ve kanunlarıyla mutlak bir örtüşme içinde olmayacağını öğreninceye kadar sona ermeyecektir. Miss Temple'ın öğretilerinin sadece kendi doğal yaşam gücünün üstüne eklenmiş olmasına

dair erken hissiyatı, Jane'e bunu çoktan düşündürmeye başlamıştır. Ancak bu dersi kapsamlı bir biçimde içine sindirmesi St. John Rivers ile karşılaşması yoluyla gerçekleşir. Kimi eleştirmenlerin de fark etmiş olduğu üzere, Rivers ailesinin her üç üyesi de yankı yapan, neredeyse alegorik isimlere sahiptir. Adrienne Rich'e göre Jane'in gerçek "kız kardeşlerinin" isimleri, Diana ve Mary, avcı Diana ve bakire anne Meryem'den oluşan iki farklı görünümleriyle Büyük Anne'yi akla getirmektedir. Bu özellikleri ve bağımsız, eğitimli, iyiliksever kişilikleriyle bu iki kız, Jane'in uzun zamandır aradığı kadın kuvveti idealini temsil etmektedirler. Diğer taraftan, St. John açık biçimde ataerkil bir isme sahiptir. Dahası bu isim, hem St. John'un yorumladığı biçimiyle İncil'in eril bir akıl aracılığı ile soyutlamasını ("başlangıçta *Söz* vardı") akla getirmektedir hem de Hıristiyan kilisesinin ilk babalarına ve Protestanlığa ait ve bedenin aşağılanmasına yönelik algının Vaftizci Yahya'nın kendisinde bu aşağılamadan çok daha derin bir *kadın* nefretine dönüşmüş olduğunu düşündürmektedir. Bu tür bir kadın düşmanlığına yönelik isyanı daha sonra Oscar Wilde tarafından yükselmekte olan ay'ın dişi gücü ile ilişkilendirilmiş Salome gibi Jane, gerçek anlamda olmasa da sembolik anlamda gerçek bağımsızlığını elde etmeden önce bu adamın soyut prensiplerini yıkmak zorunda kalacaktır.

Ancak ilk başta St. John, Jane'e Rochester'ın sunduğu yaşama alternatif olabilecek geçerlilikte bir hayat öneriyor gibi görünmektedir. Uçarı adaşı gibi Rochester Jane'e keyifli ve güllük gülistanlık bir yaşam ile tutkulu bir evlilik önerirken (her ne kadar gizlenmiş dikenler olsa da), St. John prensiplere dayalı, dikenli bir yolda ilerleyen (gizlenmiş hiçbir gülün bulunmadığı) ve ruhani bir evlilik önermektedir. Rosamund Oliver'ın dünyevi güzelliğini inkâr edercesine reddetmesi, Jane'in kişiliğindeki tutkulu ve Byroncı taraf için endişe vericidir; ancak yine de, bu onun en azından –ikiyüzlü Brocklehurst'ten farklı olarak– yaşadığını göstermektedir. Ve Jane'e verdiği vaaz da Carlyle'cı prensibe uygun biçimde çalışmak yoluyla kendini gerçekleştirmek ile ilgilidir: "Vakit varken çalış, çünkü çalışamayacağın günler de er ya da geç gelecektir." Jane, St. John'un yolundan gidecek olursa Thornfield'da hizmet ettiği efendinin yerine kutsal bir efendi ve sevginin yerine de emeği koymakla kalacağını fark eder; ne de olsa St. John ona "emek için yaratıldık, sevgi için değil," demektedir. Yine

de bundan daha öncesinde Lowood'da kendisi için "yeni bir kölelik" dilediğinde aklında olan buna benzer bir çözüm değil midir? Jane, Thornfield'da mazgalların orada bir ileri bir geri dolanırken "kadınların da çabaları için en az erkek kardeşleri kadar bir alana gereksinim duyduklarında" ısrar etmiştir; o da St. John gibi pratik bir "çalışma" gereksinimi içinde değil midir? Bessie'nin şarkısının tahminde bulunduğu üzere "Yine de verdiği söz ve dualarıyla Baba" bu fakir ve öksüz çocuğunu bağrına basacak mıdır? Bu durumda Marsh End sözü verilmiş o son nokta ve St. John'un yolu da, Tanrı'nın bağrına giden yol değil midir?

Jane'in Helen Burns ve Miss Temple'ın önerdiği ruhani uyumu önceden yadsımış olması, her ne kadar St. John'un gösterdiği yol onu baştan çıkarabilecek olsa da, bu yola karşı direnmesi gerektiğini gösteren ilk ipucudur. Rochester gibi St. John'un da Jane'e "yakın" olduğu açıktır. Ancak Rochester onun doğasındaki ateşi temsil ederken, kuzeni aynı doğadaki buzu temsil etmektedir. Ve her ne kadar kimi kadınlar için buz "yeterli" olabilse de, Bertha'nın akli dengesi yerinde olan haline benzeyen ve tüm yaşamı boyunca sevgisiz bir dünyanın buzul soğuğuna karşı mücadele etmiş Jane için bunun yeterli olmayacağı açıkça ortadadır. St. John'un "dondurucu büyüsüne" kapıldıkça onu mutlu etmek adına giderek "kendi doğasından vazgeçmek" zorunda kaldığının ayırdına varır. Ve "karısı olması" durumunda da, her vakit "kısıtlanmış olacağını...tutsak edilmiş ateşin hayati olan her şeyi birer birer tüketmesine rağmen doğasındaki bu ateşi düşük bir ısıda tutması gerekeceğini" düşünmeden edemez. Esasen St. John'un eşi ve "erkeğin kendi etkisi altında tutabileceği ve ölüm ayırana dek alıkoyabileceği yardımcısı" olarak Rochester'ın önerdiği birleşmeden çok daha fazla eşitsizlik içeren bir birlikteliğe onay verecektir. Böyle bir evlilik, tüm yolculuğunun yönünü tayin etmiş bütünlüklü bir yaşam idealinin dışında bırakılacak olması anlamına gelmektedir. Çünkü onu Brocklehurst'ten ayıran dürüstlük prensibine ve "hac konvoyunu Apollyon'un saldırısından koruyan Greatheart savaşçısına" benzerliğine rağmen, nihayetinde St. John, tıpkı Brocklehurst gibi, ataerkilliğin mihenk taşlarından biridir; başka bir ifadeyle o, "soğuk, hantal bir sütundan" ibarettir. Ancak, Brocklehurst'ün Jane'i Gateshead'deki tutukluluğundan sadece açlığın nemli vadisinin duvarlarının arasında hapsetmek için kurtarmış olduğu ve Rochester'ın bile onu "tutkunun kölesi"

yapmayı denediği gibi, St. John da bu "dirençli, vahşi ve özgür şeyi", yani Jane'in ruhunu, nihai bir hücre olan prensibin "demirden yapılmış kefeninde" hapsetmeyi istemektedir.

Birçok açıdan St. John'un Jane'i "hapsetme" girişimi, tüm teklifler arasında en karşı konulmaz olanı gibi gözükse de, bu teklifin genç kadının kendisini tam da St. John'un önerdiği "prensip ve kanuna" bağlılığı nedeniyle kutladığı bir zamanda gelmiş olması nedeniyle genç kız, Brocklehurst ve Rochester'ın zincirlerinden kurtulduğundan daha kolay bir biçimde St. John'dan paçayı kurtarmayı başarır. Mecazi anlamda bu kaçış Jane'in olgunluğa doğru giden yolculuğunda ne kadar ilerlediğini göstermektedir. Ancak gerçek bağlamında, kaçışına iki olay neden olmuştur. Bunlardan ilki, tüm belirsizliklerine rağmen gerçek ailesini bulmuş olması nedeniyle Jane'in en azından artık kendi soydaşlarının yanına gelmiş olması ile ilintilidir. Artık Jane Eyre'in, genç kızın yaşamına bulunduğu ilk müdahale Rochester ile evliliğinin önündeki yasal engeli tanımlamak olan Madeira'daki amcanın varisi olduğu ortaya çıkmıştır. Artık hem gerçek hem de mecazi anlamında özgür bir kadın olan Jane, istediği yönde gitmekte ve kendi arzusuna göre hareket etmekte özgürdür. Ancak genç kadının özgürlüğüne işaret eden başka bir olay daha gerçekleşir: Bu da Bertha'nın ölümüdür.

Bu olayın Jane'e ilk "malum oluşu" dramatik bir biçimde Tanrı'ya kendisine yol göstermesi için dua ettiğinde meydana gelir. St. John evlilik teklifine bir yanıt vermesi için Jane'e baskı yapmaktadır. "Şimdi sevgiyi olanak dışı" gördüğüne ve "sadece görev dahilinde" düşündüğüne inandığı için "Cennet'e" kendisine "doğru yolu göstermesi için yalvarır." Jane'in yaşamındaki önemli anların hepsinde olduğu gibi, odası, sanki genç kadına kimi kuvvetlerin hem dışarıda hem de kendi içinde iş başında olduğunu anımsatmak istercesine ayışığı ile dolar. Ve şimdi böylesi güçler iş başında olduğu –ve algısı açık olduğu– için en sonunda Rochester'ın bedensiz çığlığını duyar: "Jane! Jane! Jane!" Verdiği tepki hemen gerçekleşen bir öz-kabule aittir. "St. John'dan ayrıldım...kendi üstünlüğümü kurma zamanım gelmişti. Güçlerim iş başında ve etkindi." Ancak bu "malum olma" ânının kendisi gibi etkinlik alanı da daha önceden vuku bulmuş her şeyde olduğu gibi kendi içinde bir doruk noktasıdır. Çoğu eleştirmenin gereksiz derecede melodramatik bulduğu, Jane ile Rochester arasında-

ki bu yeni ve açıkça telepatik birliği mümkün kılan Jane'in yeni edindiği bağımsızlığı ve Rochester'ın da yeni edindiği alçakgönüllülüğüdür. Rochester'ın Jane'e seslenişi sayesinde şekillenen olay örgüsündeki bu sapma, her iki sevgilinin de her zaman özlemini çektiği ilişkinin artık mümkün olduğunu gösteren bir işaretten ibarettir. Bir diğer deyişle, ilk nişan sahnesinde Jane'in metafor niteliğindeki konuşması şimdi gerçeğe dönüşmüştür. "Ruhum... senin ruhuna sesleniyor, sanki her ikisi de mezara girmiş de sen ve ben Tanrı'nın ayaklarının önünde iki eşit olarak durmuşuz gibi!" Jane'in farkında olmadan tahmin ettiği üzere, artık Jane ve Rochester'ın gerçek akıllarının evliliği önünde hiçbir engel kalmamıştır.

Jane'in Thornfield'a dönüşü, Bertha'nın ölümünü ve rüyasının önceden gösterdiği yıkıntıyı keşfedişi, sakat ve kör Rochester ile Ferndean'de yeniden birleşmesi ve bunu takip eden evlilikleri, başka açılardan Marsh End'de Jane'in St. John ile evlenemeyeceğini anlamasıyla tamamlanmış olan bu benliğe doğru giden yolculukta önemli bir sonsöz niteliğindedir. O anda "şaşılacak duygu dalgası bir deprem gibi gelmiş ve Paul ve Silas'ın hapishanesinin temellerini sarsmıştır; ruhun hücresini kilit altında tutan kapıları açmış, bağları gevşetmiş ve onu uykusundan uyandırmıştır." Çünkü o anda Jane, geçmişin yükünden –hem Bertha'nın öfkeli hayaletinden (Thornfield'ın yıkılmış duvarından aşağı düşmüştür) hem de kendine acıyan öksüz çocuğun hayaletinden (rüyasında sembolik olarak kucağından düşmüştür)– geri dönülmez bir biçimde kurtulmuştur. Ve yine o anda, rüyasında olduğu gibi, kendi benliğine ve kendi gereksinimlerine uyanmıştır. Benzer biçimde "kafese konmuş bir kartal" gibi gözüken Rochester da, Jane'in delirmiş ikizini evi yalayıp yutan ateşten kurtarmaya çalışırken yaralanarak başka bir biçimde zincire vurulmuş olmasına rağmen, kendisi için Thornfield'da cisim bulan yükten kurtulmuştur. "Zincirlerinin" yeni bir evlilik için engel oluşturmaması ve şimdi, gerçek anlamında, Jane ve kendisinin eşit olması da bu Ferndean'ci bölümün tezini oluşturmaktadır.

Richard Chase başta olmak üzere birçok eleştirmen Rochester'ın yaralarını "sembolik bir iğdiş edilme", gençliğindeki hovardalığının cezası ve erkek cinsel gücünden korkan Charlotte Brontë'nin (ve Jane'in de) evliliği ancak küçülmüş bir Samson ile hayal edebildiğine dair bir işaret olarak görmüştür. Chase, ironik

bir dille, "Gördüğümüz gibi evrenin tempo ve enerjisinin önü sabırlı ve pratik bir kadınla alınabilir," demektedir. Bu fikirde doğruluk payı bulunmaktadır. Jane'in içinde yaşayan öfkeli Bertha, Rochester'ı cezalandırmak, yatağında uzanırken yakmak, evini yok etmek, elini kesip koparmak ve insana boyun eğdiren "şahin gözünü" çıkartmak istemiştir. Yüzünde büyüleyici bir gülümsemeyle "yanına büyücülerini almış Herkül ve Samson'u" düşünmeden edemez.

Ancak onun amacı "evrenin tempo ve enerjisini düşürmek" değil, basitçe kendine güç katmak ve yine kendini, Rochester'ın temsil ettiği dünyada ona eşit bir insan haline getirmektir. Bir diğer önemli sembolik nokta da sevgililerin Ferndean'de yeniden birleşme anlarında ortaya çıkar: her ikisi de fiziksel anlamda bir bütünken, bakış açılarını körelten toplumsal maskeler –efendi/köle, prens/Cinderella– nedeniyle birbirlerini görmeyi bir anlamda beceremezmişlerdir; ama şimdi bu maskelerin çıkarılıp fırlatılmış olmasıyla ve eşit olmalarıyla birlikte artık bedenin aracılığı olmadan da konuşup birbirlerini görecek duruma (her ne kadar biri kör olsa da) gelmişlerdir. Açıkça görme yetisinden yoksun Rochester (kör Gloucester'ın geleneğinde), "kör gözlü bir kalın kafa" olması nedeniyle Bertha Mason ile evli olduğu günlerde gördüğünden daha net bir biçimde görmektedir. Görünüşte sakatlanmış Rochester, paradoksal bir biçimde Thornfield'ı yönetmekte olduğu günlerden daha güçlüdür, çünkü şimdi Jane gibi gücünü, eşitsizlik, maskeler ve aldatmalardan değil de kendi içinden almaktadır. Bu durumda, Thornfield'da yaşadığı günlerde yanmış kalıntısı Jane ile olan ilişkisinde yaşayacağı felaketi önceden haber veren "bahçedeki şimşek çarpmış yaşlı kestane ağacından daha iyi durumda" olmamıştır. Şimdi Jane'in de kendisine söylediği üzere "yeşil ve güçlüdür" İsteseler de istemeseler de "bitkiler yeşerip büyüyecektir." Bunun yanı sıra şimdi iki eşit arasındaki ilişkiye sahip oldukları için o ve Jane birbirlerini sömürmek yönünde bir korku duymadan birbirlerinden destek alabilecekleri bir yaşam kurabilecek durumdadırlar.

Brontë'nin burada çiziyormuş gibi gözüktüğü eşitlikçi ilişkiye dair iyimser resme rağmen, Robert Bernard'ın da vurguladığı üzere Ferndean'deki sahnelerde "sessiz bir sonbahar" havası da sezilmektedir. Karanlık ormanın derinliklerindeki ev, hem yaşlıdır hem de çürümeye yüz tutmuştur. Rochester bu evin nefret

ettiği Bertha için bile uygun bir yer olduğunu düşünmemiştir. Ferandean'in vadinin gölgesini taşıyan niteliği de Lowood'u andırmasına neden olur. Bu da Rochester'ın Jane'in erken yaşta içselleştirdiği kimi dersleri şimdi öğreneceğini göstermektedir. Dahası hikâyenin bu bölümünün geçtiği dramatik bir atmosfere sahip Ferndean, dikkat çekici ölçüde yalın ve sosyal yaşamdan uzaktır; öyle ki sevgililerin bu fiziksel yalıtılmışlığı, kendilerininki gibi eşitlik üzerine kurulu evliliklere, tümüyle imkânsız olmasa da, seyrek rastlanan bir dünyadaki ruhani yalıtılmışlıklarını da ima etmektedir. Öyle görünmektedir ki Charlotte Brontë'ye göre, gerçek akıllar, hiyerarşik bir toplumun tenkitlerinden kaçmak için uzak bir ormana, hatta el değmemiş doğaya çekilmek zorundadır.

Brontë'nin isyankâr feminizmi –Miss Rigby ve Jane Eyre'in diğer Viktoryen eleştirmenlerinin kaydettiği toplum düzeni karşısında "din karşıtı" bir tatminsizlik sergileyen duruş– bu geri çekilmeyle kendinden ödün vermekte midir? Jane çocukluk öfkesinden kendi prensiplerinin ima ettiği sorumluluklardan kaçarak mı kurtulmuştur? Bu sorulara geçici yanıtlar bulmak için *Jane Eyre*'den çok *Profesör*, *Shirley* ve *Villette*'e bakmak daha akıllıca olacaktır, çünkü Brontë'nin diğer romanlarındaki iyi kotarılmış ya da kararsız sonlar yazarın kendisinin de ataerkil baskı sorununa karşı geçerli çözümler bulmakta yetersiz kaldığını göstermektedir. Görmüş olduğumuz gibi yazar tüm kitaplarında, bir tür trans halindeymiş gibi yazarken, mevcut durumun faillerini gücendirecek o özgürlüğe doğru giden tutkulu dürtü üzerinden hareket edebilmiştir; ancak bu kitapların hiçbirinde elde edilmiş özgürlüğün tam anlamı üzerine bilinçli bir tanım verememiştir. Büyük olasılıkla bunun nedeni, çağdaşlarından hiç kimsenin, hatta Wollstonecraft ve Mill'in bile, Jane ve Rochester'ın içinde yaşayabilecekleri ölçüde kökten bir değişikliğe uğramış bir toplum tanımı getirememelerinden kaynaklanmaktadır.

Ancak Brontë mantık çerçevesinde tanımlayamadığı bu olguyu, Bunyan'ın son ama belki de en önemli yeniden-tanımı olan zayıf ama anımsatıcı betimlemesinde cisimleştirmiştir. Artık en geniş anlamında doğa, Jane ve Rochester ile yandaş gözükmektedir. İsminin de ima ettiği üzere *Ferndean*'de hiçbir yapıt bulunmamaktadır –çiçek ya da bitki yatakları yoktur–; ancak Jane'in Rochester'a söylediği üzere burası da yeşildir: yeşil, eğreltiotlarıyla bezeli ve yumuşak yağmurlarla verimli bir topraktır. Burada

toplumdan yalıtılmış ancak kendi kurdukları doğal düzene ait bir dünyada gelişirken, Jane ve Rochester fiziksel olarak "birbirlerinin kemiği, birbirlerinin eti" haline gelmektedirler. Ve yine burada doğanın iyileştirici gücü Rochester'ın gözlerinden birini tamir de edecektir. Başka bir deyişle, burada toplumsal engellerden kurtulmuş doğa "bir mucize gerçekleştirmeyecek" olsa da "elinden gelenin en iyisini yapacaktır." Çünkü artık fark ettiğimiz üzere, göklere dair şehir değil de, doğal bir cennet, "Cennet'in sınırlarının ötesinde gelin ile damat arasındaki sözleşmenin yenilendiği" Beulah'ın memleketi, en başından beri Jane'in yolculuğunun hedefi olmuştur.

Göklerin şehrine gelince, Charlotte Brontë burada böyle bir amacın (her ne kadar sonradan bunu tekrar düşünse de) ataerkil toplumun, örneğin öğretmenlere "yerlerini bildirmek" amacıyla kullandığı araçlardan sadece birisi olan dünyadaki eşitsizlikleri kabul edenlerin rüyası olduğunu ima etmektedir. Buna bu kadar derinden inandığı için bilinçli bir biçimde *Jane Eyre*'i, *Hac Yolunda*'ya ve göklere dair aşkınlığa ile "Greatheart savaşçısının" gölgesi St. John Rivers'a yarı ironik bir göndermede bulunarak sonlandıracaktır. Jane, "St. John Rivers'ın eylemi 'arkamdan gelecek her kim varsa, kendini reddetsin, haçını alsın ve peşimden yürüsün' dediğinde İsa dışında herkes adına konuşan havarinin gasp eden eylemine benziyor," demektedir. Çünkü önünde sonunda, Brontë'yi daha en başında *Jane Eyre*'i yazmaya ve eseri de John Bunyan'ın vizyonunun nerdeyse bir parodisi gibi "din karşıtı" bir yeniden tanımlama olarak kurmaya iten, yazarın "açlık, isyan ve öfkesine" neden olan reddedişin işkence gibi dayatılan benlik inkârından kaynaklanmasıdır. Ve Miss Rigby'nin doğru bir biçimde "ahlaksız ve disiplinsiz bir ruhun canlandırılması" olarak gördüğü sıradan Jane Eyre'in eşitliğe doğru şaşırtıcı ilerleyişi de, ortaya koyduğu sonuçla Emily Dickinson'ın bundan on beş sene sonra yönelttiği kimi acı soruları da yanıtlar niteliktedir: "Benim kocam-der kadınlar-/Ezgiyi okşarken-/Yol-bu mudur?" Thornfield'dan kaçarken Jane yanıt vermektedir: "Hayır, yol bu değil." "Bu!" demektedir –Ferndean'de gerçekleşen gerçek akılların evliliği– yol bu. Jane'in yolu ne kadar sınırlı ve ıssız olsa da, en azından umuda dair bir sembol niteliğindedir. Charlotte Brontë'nin bir daha hiç bir vakit böylesine iyimser bir dile teslim olmadığı ise açıktır.

11. *Shirley*'e Göre Açlığın Oluşumu

İnsan olduğum için yalnız doğdum
Kadın olduğum için rahatımı zor buldum
Taştan sıkıp çıkararak yaşıyorum
Edindiğim azıcık besinle
Elinor Wylie

Charlotte'un çevresindeki nihilizme karşı koymak için giriştiği çılgın çabayla ilgili söylenecek hiçbir şey yok; tabii eğer insan, yiyecek için açlık çekerek savaşanların görüntüsünde eğlenilecek bir yön bulabilenlerden değilse.
Rebecca West

En sıradışı sembollerin zamanında
Duvarlar çok incedir
Neredeyse saydam
Zaman armonika levhası gibi
Mesafe değişir
Ama aynı zamanda, içtenlikte tek boyuta indirgenir
Ve ölürüz açlıktan
Ruth Stone

Jane Eyre, ilk okurları arasında esere en fazla düşmanlık besleyenlerin bile romanı radikal ve bir anlamda da efsanevi bir öykü olarak görmek zorunda bırakan *Angria*'vari bir yoğunluğa sahipken, *Shirley*'de Charlotte Brontë ilk kez *Profesör*'de karşımıza çıkan ağır maskelere ve karmaşık kaçamaklara geri dönmüş gibidir. Ancak bu ilk romanda, bir erkeği canlandırmak yoluyla gerçekçilik için uğraş vermişken, *Shirley*'de, sanki *Jane Eyre*'de serbest bırakılmış öfkeye tepki verircesine, merkezi karakterlerinin güç

kaybedeceğini dikte eden ve öykü açıklık kazandıkça sözkonusu karakterlerin ilerlemektense geri çekileceklerinin işaretini veren toplumsal göndermeler barındıran, tarihi bir olay yerindeki kişisel ve yalnız bir mücadele hakkında bir roman yazarak nesnel, dengeli ve kısıtlı davranma gayretine girmiş gibi gözükmektedir.

Brontë'nin kendisi de kullandığı bu anlatı stratejisiyle ilgili kararsızdır. Kimi akıllı çağdaş okurları da –G.H. Lewis bunlardan biridir– bu rahatsızlığı algılamış olmalılar. Lewis şöyle yazmaktadır: "[*Shirley*'de] tutkulu hiçbir bağlantı yok; ne de sanatsal bir kaynaşma ya da bir bölümün kendini bir diğer bölümden geliştirerek ortaya çıkarttığı aşağılardan büyüyüp gelen bir sürgün var." *Shirley*'nin organik bir biçimde gelişmekte yetersiz bir roman olduğu doğrudur ve bunun kısmen de olsa nedeni Brontë'nin, özellikle Thackeray gibi her şeye hâkim ve muktedir bir "Tanrı" ile ilişkilendirdiği dingin nesnelliği yaratmaya çalışırken, tüm eserlerindeki karakterleri hapseden erkek hâkimiyeti altındaki yapıların ağına bu sefer kendisinin düşmüş olmasıdır. Kamusal varlığı tümden inkâr edilen bir sınıftan tarihsel bağlamında söz etmeye çalışmakla burada Brontë kendini, tarihsel değişim ile bununla görünürde alakasızmış gibi görünen kadın kahramanlarının yalnız başlarına verdikleri mücadele arasındaki mesafeyi keşfetmeye adamıştır. Lewis'in şikâyet ettiği türe özgü aykırılık, sanatsal kaynaşma açısından bir kayıp ile sonuçlandığında, bize geniş bir görüş sağlayan şu anki konumumuza güvenerek diyebiliriz ki kadın kapatılması karşısında duyulan acı, Brontë'nin *Shirley*'deki konusunu oluşturmakla kalmamakta, bu tema aynı zamanda yazarın sanatının ölçüsünü ya da açısını da meydana getirmektedir.

Roman, ayırt edici nitelikte erkeksi bir sahne ile açılır; bu da hemen herkesin bildiği üzere Jane Austen'ın yazmayı reddettiği türde bir sahnedir. Üç din adamı bir masada oturmaktadır: bifteğin sert ve biranın da beklemiş olduğundan şikâyet etmektedirler; buna rağmen her ikisinden de bol miktarda yiyip içerler, "Daha çok ekmek!" ister ve ev sahipleri olan hanıma da "Kessene kadın!" diye bağırarak kimi talimatlar verirler. Bu esnada kadının tüm sebze, peynir ve baharatlı kekini de tüketirler. Brontë, eleştirmenlerinin bir kısmının iddia ettiği gibi Brontë bu açgözlü papaz yardımcılarını oraya sadece yerel bir renk katmaları için ya da romanla alakasız bir arasöze gereksinim duymuş olması nedeniyle yerleştirmemiştir. Brontë, bu papaz yardımcılarını da işin

içine katarak, zenginlerin pahalı zevkleriyle, yabancıların ilginç yemekleriyle, üretim ağırlıklı kasabalarda çıkan yiyecek isyanlarıyla, askerlere ayrılan gereğinden fazla miktardaki erzakla, çocuk işçilerin az bir yiyecekten oluşmuş yemek sepetleriyle ve işsizlerin açlığıyla ilgili bir roman yazmaya girişmiştir. Gerçekten de, sömürülenlerin açlığı, onları, İngiliz toplumunun bağımsız ve başarılı yaşantısının dışında bırakılmış herkes ile ilişkilendirmektedir: işçilerden birisi bilinçli bir yaklaşımla şu açıklamayı vermektedir: "Aç takımı memnun ya da yerleşik halktan olamaz." Aynı biçimde *Jane Eyre*'de olduğu gibi açlık, kaçınılmaz bir biçimde isyan ve öfke ile ilişkili olduğu için dönemin eleştirmenlerinin *Shirley*'de, Currer Bell'in kadın kimliğini keşfetmiş olmaları da şaşırtıcı değildir. Çünkü sözde-eril ve her şeye muktedir bakış açısına rağmen Charlotte Brontë'nin bu üçüncü kitabı önceki iki romanından çok daha bilinçli bir yaklaşımla "kadın sorunuyla" ilgili bir eserdir. İngiltere'de 1811-12 tarihleri arasındaki ticari ekonomik bunalım ve savaş zamanı buhranı esnasında geçen roman, işçilerin büyük öfkesinin, tüm sömürülenler adına nasıl bir yıkımı gerçekleştirdiğini betimlemektedir. Özellikle de (epigraflarımızın da ima ettiği üzere) yaşamlarına bir anlam katmaya aç kalmış kadınlar için bu öfkenin geçerliliğinden söz etmek kaçınılmazdır.

Jane Austen, Mary Shelley ve Emily Brontë'nin mahrum bırakılmış karakterlerini endişelendiren açlığın bir benzerini betimlemek yoluyla, Charlotte Brontë aynı zamanda kadınların yemek için olduğu kadar kendi kendilerinin icat ettikleri kurguları devam ettirmek için de açlık çektiklerini ima etmektedir. Bu nedenle, romanın başında açgözlü papaz yardımcılarını resmettiği, "romantik olmaktan uzak" sahneyi bizlere sunduğunda, anlatıcı durumu şöyle açıklamaktadır: "Masaya konulan ilk yemek, iyi bir Katolik'in –hatta Anglo-Katolik'in– Tutku Haftasının güzel bir Pazar gününde yiyeceği türden bir yemek olmalıdır: acı otlarla hazırlanmış mayasız ekmek ve kızartılmamış kuzu." Elbette, Fielding'den Barth'a kadar romancılar, sundukları kurgusal öğünleri okurlarının önüne başta sadece göstererek ve ancak bir süre sonra damak zevklerini doyurarak koymuşlardır; yine de, *Shirley*'de Brontë, işe iştah kapatıcı bir yemek sahnesiyle başlamaktadır, çünkü okurun, papaz yardımcılarının bu yemek şöleninin neden kadın karakterlerin oruç tutmasına neden olduğu üzerine düşünmesini istemektedir. Gerçekten de Brontë *Shirley*'de, kadın

açlığının, Dickinson'ın kelimeleriyle nasıl "camekânın gerisinde kalan kişilerin yolu," olduğunu resmetmekle kalmayarak, bu "girizgâhın" arzuyu neden ve nasıl "alıp götürdüğün de" ortaya koymaktadır. Çünkü erkekleri ayakta tutan yiyecek ve kurgular, kadınların hasta düşmesine neden olanlar ile aynıdır. Bu "Havariler dönemine ait" papaz yardımcılarının sundukları kelime, kadınların açlık çekmesinin altında yatan nedenlerden biridir, ya da Brontë İncil'in bahçe efsanesine dair bu feminist eleştiride bunu ima ediyor gibi gözükmektedir.

Shirley'nin Milton'a yönelttiği, "Milton müthişti: ama iyi miydi?" saldırısının Brontë öncüllerinin kurgusal stratejileri ile bağlantısını daha önceden görmüştük. Ancak Brontë, her ne kadar *Shirley*'de daha iyi şartlar altında doğmuş bir Emily Brontë'yi betimliyor olsa da, öngörülü poetikanın sonuçları sözkonusu olduğunda bundan çok daha karamsar bir portre çizmektedir. Böylelikle, geri dönülmez derecede düşkün bir dünyaya odaklanarak kadınların kişisel düşünme eylemlerinin toplumsal mitlerin kuvvetli etkisini silemeyeceğini söylemektedir. *Shirley*'nin yazılışı esnasında Charlotte Brontë; Branwell, Emily ve Anne'in giderek sağlıklarını kaybetmelerine ve ölümlerine şahit olmuştur. Dahası, kendi anlatı yapılarının içine kapatıldığını doğrulayan bu romanda kendi soyutlanmışlığı karşısında duyduğu büyük bir umutsuzluğu da sezmeden edemeyiz.

Shirley güçsüzlük ile ilgili bir roman olduğu için Brontë buradaki sorunu, bir eylem başlatmak konusunda beceriksiz karakterlere dair bir olay örgüsü kurarak çözecektir. Göreceğimiz gibi bu romandaki her sınıf, İngiltere'nin Fransızlara karşı verdiği savaşı kazanmakta gösterdiği beceriksizlikten bir biçimde etkilenmiştir. Yorkshire'de üreticiler, din adamları ve işçiler zorluk yaşamaktadır, çünkü yerel meclis ticaretin anapazarlarını kesintiye uğratmıştır. Bu noktaya vurgu yapmak isteyen kitap, en sonunda öfkeli işçiler tarafından paramparça edilmiş bir biçimde değirmene varan makinayı beklemekte olan değirmen operatörü Robert Moore'a yardım etmeleri için yemek masasından kaldırılarak çağrılan rahip yardımcıları ile başlar. Roman boyunca Moore, giderek azalan servetini kurtarma umudu beslemekte; ancak, gerçek anlamda bir girişimde bulunmaktan âciz beklemektedir. Romanın sonlarına doğru ahlaki anlamda kınanması kaçınılmaz ve acınacak derecede de etkisiz bir yaklaşım içerisindeki Robert,

Caroline Helstone ile fakir olduğu için evlenmeme kararı alabilecek ve onun yerine Shirley Keeldar'a zengin olduğu için evlenme teklif edecek tıynette bir adama indirgenecektir. Roman merkezi olarak bu iki kadın ve onlara yüklenen talihsiz rol ile ilgilidir. Ancak ülke dışında sürmekte olan yüksek maliyetli savaş nedeniyle karakterlerin hiçbiri etkin bir eyleme ön ayak olamasa da, Brontë'nin kadın karakterleri kendi toplumsal cinsiyetleri tarafından öyle sınırlandırılmışlardır ki onlar hiçbir biçimde hareket edememektedirler. Her ne kadar birçok okur *Shirley*'nin canlı olmaktan uzak gelişimine ve sürekli dikkat çeken bir olay örgüsüne sahip olmakla eleştirse de, ileride göreceğimiz gibi Brontë, cinsel ayrımcılık ile ticari kapitalizm arasındaki kaçınılmaz bağlantıyı resmetmenin peşine bilinçli bir kararlılıkla düşmektedir. Bu arayış, ataerkil toplumun dayatmalarının her bir bireyin yaşantısını etkilediğini ve hasta ettiğini ima ettiğinde de geçerliliğini korumaktadır. Durum bu olunca, kaçış rotaları sağlamak ya da betimlemek de kolay olmayacaktır.

Yorkshire yöneticilerinin en iyileri, yani kendi gayretleri ile yaşamlarına şekil vermeye kendilerini en çok adayanlar, politik tercihleri nedeniyle azılı düşman olan iki adamdır. İsyankâr kâfir Hiram Yorke, "kral, papaz ve asilzadeler tarafından yönetilen" toprak yasasına karşı atıp tutarken, din ile yakından ilgili Mr. Helstone da Tanrı'yı, kralı ve "yaklaşmakta olan Kıyamet Günü'nü" savunmaktadır. Her ikisi de diğerinin lanetlenmiş olduğunu düşünmektedir. Birbirleriyle neredeyse hiç konuşmazlar; buna rağmen ikisinde de ortak olan özellikler kişisel cesaret ve dürüstlüktür. Yorke'un demokratik tavrı ve açıkça gözlemlenen cömertliği en az Helstone'un vefalı korkusuzluğu kadar hayranlık uyandırıcıdır. Biri Whig diğeri Tory, biri üretici diğeri din adamı, biri aile babası diğeri çocuksuz bir dul, biri varlıklı bir toprak sahibi ve diğeri de din adamlarının sahip olduğu yaşam standartları nedeniyle iyi bir ekonomik duruma sahip olan toplumun bu iki mihenk taşı, komşularının deneyimlediği yoksulluk ve iflastan etkilenmemiş bir biçimde yaşamaya devam etmektedirler. Bunun yanı sıra, gelecekleri konusunda güven sahibi ve kendi toplumlarındaki en iyi kimselerin temsilcisi olan bu iki adam, ortak bir geçmişi de paylaşmaktadırlar. Romanın başlarında gençliklerinde ikisinin de Meryem'in yüzüne sahip, canlı bir mermeri andıran ve kişilikli bir durağanlık barındıran bir kıza âşık olduklarını keşfederiz.

Bu "anıtsal meleğe" uğursuz bir biçimde Mary Cave ismi verilmiştir. Bu isim bize, kadınların nasıl içkinlik aracılığıyla kapana kısıldıklarını, ikincil sanatlar dışındaki her şeyden nasıl mahrum bırakıldıklarını ve ana soylarını ayrıntılı olarak açıklayan mağara alegorilerinin içeriğini anımsatmaktadır. Gerçekten de bir nevi ölüm meleği olduğu için Mary Cave, rahip kocası tarafından bütünüyle göz ardı edilmiştir. Bize "daha düşük bir varlık düzenine" ait olması nedeniyle Mr. Helstone için uygun bir yol arkadaşı olmadığı söylenir ve yine öğreniriz ki bir iki senelik bir evlilikten sonra, geride "hâlâ güzel hatlara sahip...soğuk ve beyaz kilden bir kalıp bırakarak" ölmüştür. Daha sonrasında öğreneceğimiz üzere Yorke ile evlenmiş olması durumunda da çile çekecektir, çünkü bu adamların her ikisi de kadın cinsine ne saygı duymakta ne de onu sevmektedir. Helstone mümkün olduğu ölçüde şapşal bulduğu kadınları tercih ederken, Yorke da kendi türünü ve düşüncelerini besleyip büyütecek, suratsız ve zalim bir kadın cinsini tercih etmektedir. Brontë burada en soylu erkek aile reislerinin bile kadınların aldatıcı ve çelişkili imgelerini saplantı haline getirdiklerini ima etmektedir. Dahası, bu imgeler o kadar tehlikelidir ki Mary Cave'in ölümüne neden olmuşlardır. Bu nedenle Mary Cave, bir simge niteliğindedir: Bu aynı zamanda erkek hâkimiyeti altındaki bir toplumda, kadınların kaderinin intihara dönük kendinden vazgeçişi barındırdığına dair bir uyarıdır da.

Bu durumda Mary Cave imgesinin amcasının evinde kendi yerini almış ve aynı derecede görünmez bir yaşam süren Caroline Helstone'un hayal gücünü rahat bırakmıyor olması anlaşılır bir durumdur. Annesini anımsamakta zorluk çeken Caroline en az teyzesininki kadar kırılgan ve yalnız bir portre çizmektedir; ancak, en azından Helstone ile olan yaşamı, kızı boş bir tavan arası odasında gece gündüz yapayalnız ve kapalı tutan ve burada "içkinin delirmiş bir adama ya da mantıksız bir ahmağa dönüştürmüş hale getireceği bu adamın, yani kendi babasının dönüşünü" beklemesini talep eden yaşamdan daha sakin ilerlemektedir. Helstone, en azından, onu sadece görmezden gelmekte ve her vakit kıza yeterli gelecek fiziksel bir alan tanımaktadır. Dahası, amcasının politik kan davası ile Robert'ın kendisini reddedişi ile bu ziyaretler imkânsız hale gelene kadar Moore'lara ve kuzenlerine de gidebilmektedir.

Ancak Caroline'ın Moore'ların evine kaçışı hiçbir biçimde hakiki bir özgürlük anlamına gelmemektedir, çünkü burada kuzeni

Hortense'nin devamlı işkencelerine maruz kalarak "bir kadının esas görevleri" konusunda eğitilmektedir. Bu görevler, Fransızca dilbilgisi sorunları üzerine kafa yormak, aralıksız dikiş dikmek, gözü yoran çorap tamiri gibi konulardan meydana gelmektedir, çünkü Hortense, bu gösterişli kızın "yeterince kızlara özgü bir biçimde davranmadığına ve itaatkâr da olmadığına" kanaat getirmiştir. Bununla birlikte her ne kadar Caroline sıradışı bir uyum sergilese de aynı zamanda kendi aklından geçmekte olan düşüncelerin de bilincindedir; örneğin Robert Moore'a âşık olduğunun farkındadır. Dahası, her ne kadar ağırbaşlı ve derli toplu olsa da Robert'ın işçilere karşı sert tavrını eleştirmekten geri durmamaktadır ve *Coriolanus*'tan dersler çıkararak genç adama kibrin neden olabileceği kötülükleri anımsatmaya da gayret etmektedir. Belki de, Mary Cave ve kendi babasında cisim bulan örnekler nedeniyle Caroline en başından beri kendi yaşamını kendisi kazanabilecek olsa daha iyi bir yaşama sahip olacağını da bilmektedir. Kuzeninin kendisini satın alma ve harcama eylemlerine adamış olduğunu fark etmiştir; hatta bu alışkanlık öyle bir boyuttadır ki Robert kendisine parasız bir kızla evlenme olasılığını bile tanımayacaktır. Caroline, Robert'ın kendisine mesafeli ve bir kuzene yaraşır biçimdeki kaçamak bakışının altında yatan anlamın, kuzeninin kendi sevgisini reddedişi anlamına geldiğini anlamakta zorluk çekmez.

Caroline karşısındakinden sevgi talep etmeden seven bir kadın olduğu için anlatıcı tarafından da cezalandırılacaktır. Reddedilmiştir ve "soru sormamak ve sitem etmemekle" cezalandırılmıştır. Anlatıcının, yiyecek ve taş muhalefeti etrafında geliştirdiği betimleme ile desteklenen yorumu kadar kendi kendini kuşatmanın ve kendine ket vurmanın kadınlar için bir gereklilik olduğuna dair yorumu da acımasızdır:

"Meseleyi olduğu gibi ele al; soru sorma; hiçbir sitem dile getirme; bu senin en büyük erdemindir. Ekmek bekledin ama eline sadece taş geçti; ısır, dişini kır ve feryat etme, çünkü şehit düşen cüretindir; hiçbir zaman şüphe etme ki aklının midesi –eğer böyle bir şeyin varsa– en az bir tavus kuşununki kadar sağlamdır: taşı sindireceksin. Elini bir yumurta için uzattın ve kader onun yerine bir akrep koydu. Hiçbir şaşkınlık gösterme; verilen hediyeyi olduğu yerde tutup avucunu kapa, bırak seni avucundan soksun; zaman içerisinde elin ve kolun şiştikten ve bu işkence ile titre-

dikten sonra, avucunun içinde sıktığın akrep ölecek ve sen de tek bir gözyaşı dökmeden nasıl dayanacağına dair büyük bir ders edinmiş olacaksın. Ne de olsa, eğer bu sınavdan sonra hayatta kalırsan –çünkü kimilerinin böyle bir sınavda öldükleri söylenir– yaşamının geri kalanında hem daha güçlü ve bilge hem de daha az duyarlı olacaksın."

Nelly Dean ve Zoraïde Reuter ile ilişkilendirebileceğimiz baskının sesi tarafından dile getirilen bu cümlelerdeki hastalık, büyüyüp yayılmaktadır; ne de olsa "taşı sindireceğine" ya da "avucunda sıktığı akrebin öleceğine" dair bu güvence sadece imgelerin kendisi tarafından değil, sevmekle "suçlu" birisine uygun bir ceza olarak önerilen ekmek ile taş ve yumurta ile akrep arasındaki tuhaf dönüşüm tarafından da yalanlanır. *Puir Mary Lee* şarkısının kadın kahramanı gibi Caroline da ancak gizlenmekten gelen belirsiz teselli eşliğinde kendi kapatılmış dünyasına geri çekilebilecektir.

> Hızla düşmekte olan kar tanelerinin altında boğsana beni,
> Ve izin verme asla güneşi görmeme!
> Üzerimi kaplayan kar, asla eriyip gitme
> Bir örtü gibi beni mezarında gizle.

Caroline, Miltoncı "öfkeli kıvılcım yataklarından, buzda donmak üzere" kaldırılıp getirilmiş lanetlenmişlerden biri olmasıyla, "titreyip erimekle" cezalandırılmıştır, çünkü içinde "yaşadığı kış, ilkbaharı ele geçiriyor gibidir ve aklının toprağı ile bu toprağın hazineleri de çorak bir cansızlığa dönüşerek giderek donmaktadır." İlk önce odasına ve daha sonra da açlıktan kelimenin gerçek anlamıyla yok olacağı âna kadar, bu ikisinden çok daha tehlikeli olan kendi içine doğru çekilirken Caroline *Hel/stone* "annesini keşfedip tanımaya dönük derin, gizli ve endişe yüklü bir arzu duymaktadır." Ancak annesiz bir kız olması nedeniyle bir erkek tarafından reddedilmiş olması karşısında çaresizdir ve böylelikle o da Mary Cave örneğini takip eder: gölgelerde öylece durur, kendi aklının içine gizlenerek ufacık kalır ve yine Cave gibi o da "beyaz bir kalıba ya da katı, eğilip bükülemez bir heykel parçasına" dönüşür.

Ancak artık kendisi de bir hayalete dönüştüğü için Caroline'ın elinde amcasının çay masasında bir hanımefendinin görev

ve seremonilerini gerçekleştirmek ve Pazar okuluna gitmek dışında bir şey kalmamıştır. Bu noktaya vurgu yapmak amacıyla, Robert'ın onu reddeden bakışının sahnelendiği bölümden sonra Caroline'ı amcasının salonunda bir yandan toplumun kusursuz örneklerini eğlendirirken diğer yandan da "o korkunç kâbus" dikiş sepetine doğru yönelirken görürüz. Bu tür anlamsız etkinliklerden bıkmış ve piyanonun zevksizce tıngırdamasından ve bitmek bilmez dedikodulardan kaynaklanan uyuşukluktan da yorulmuş haldeki Caroline, daha sessiz bir odaya çekilir; ancak burada da beklenmedik bir biçimde Robert'a yakalanır. Değirmen işçilerine sert davranmasının kendi sonunu getireceği yönündeki uyarısında bir önsezi bulunmaktadır. Caroline, Robert'ın "bu ülkenin insanlarının kötü niyete nasıl katlandıklarını" anlamasını istemektedir: Burası "bir taşı yedi sene ceplerinde tutup, bu sürenin sonunda diğer yüzünü çevirip, bir yedi sene daha ceplerinde tutup, en sonunda da şöyle bir sallayıp hedeflerini vurmakla övünenlerin" yurdudur. Bir kadının sevgisine karşılık olarak ekmek yerine taş teklif eden adamların bu hareketleri karşısında ellerine geçecek olan, onların rekabetçi egosunun kurbanı olmuş diğerlerinin –yani işçilerin– ceza olarak fırlatacağı taş ve kayalardır.

Robert'ın Caroline'a taş dışında bir şey öneremeyecek olması onun da kendini ticarete adamış "yaşamakta olan bir gömüt" olduğunu ve "sanki bir taşın içine gömülmüş gibi" hissettiğini öğrendiğimizde daha da açık hale gelir. Caroline, Robert ve diğer tüm erkeklerin, toplumun ve kendi şahıslarının geleceğinin özgür efendileri olması gerektiğine dair inanç ve eylemlerine yön veren sert yaklaşımlarının ayırdına varır. Kendi iş ve güvenilirliğinden gurur duyan Robert, ticaret dışında her eylemi "boş uğraş" olarak gören İngiliz tüccar ve dükkân sahiplerinin taşıdığı inancın cisim bulmuş halidir. Bu inanç göz önünde bulundurulduğunda genç adamın, kadınlardan hoşlanmaması neredeyse bir zorunluluk halini alır; ancak, o aynı zamanda kendi işçilerine karşı da küçümseyici bir tavır takınmaktadır. Bununla birlikte elinde ekonomik çıkarı dışında ona yön verecek bir şeyi bulunmayan Robert, Britanya'nın özgürlüğünü garanti altına alacağını bildiği bir savaşın devam ediyor olmasına bile karşı çıkar. Böylelikle Brontë, Robert ve diğer üreticiler aracılığıyla, kimseye muhtaç olmadan yaşamanın, iş ahlakının bencillik ve cinsiyetçilik üzerine kurulu olması anlamına geldiğini ima etmekte ve işçilerin sömürülme-

sini de kadın işsizliği ile ilişkilendirmektedir. Bununla birlikte, hem kadınlara hem de işçilere kendi mülkleriymiş gibi muamele eden açgözlü zihniyetin de milletin doğal kaynaklarına saygı duymamakla ilişkili olduğunu göstermektedir.

Ancak, Robert Moore kendi eylem planından –değirmen, depolar, işçiler ve kadınların üzerinde denetim sağlayabilmek için planlanmış bir intikam– son derece eminken, Caroline kendi yaşamında "düğüm" olmuş sorunların üzerinde durmak zorundadır. Caroline'ın çözmek için uğraş verdiği soru "Dünyadaki yerim nedir?" sorusudur. Romantik bir geçmişin anılarına gem vurarak ve kendini şimdiki yalnız konumuna geri dönmeye zorlayarak, Nunnely Wood'da bozkır böğürtlenleri ve yemişler yediği günlerin hayalinin yerine sıkışık odasının farkındalığını koymaya gayret eder; burada, kuşların söylediği şarkıların yerine penceresine vuran yağmurun sesini dinler ve duvara vuran kendi loş gölgesini izler. Her ne kadar erdemin fedakârlığa dayanmadığını bilse de Caroline'a bu dünyada bundan başka bulabileceği bir yanıt yok gibi gözükmektedir. Caroline'ın kız kurularının sırlarını öğrenmek için ziyaret ettiği örnek kız kurusu Miss Mann'ın daha güçlü bir kadına dönüşmüş olmasında gözlemlediğimiz gibi, yaralanmış ve hayatta kalmış birisi eskisi kadar duyarlı olmadığı için daha güçlü de olacaktır. Ancak Caroline'ın bu ziyaret esnasında keşfettiği, bakışları erkekleri taşa çeviren bir Medusa; senede bir kere bile "önüne tek bir kırıntı atılmayan"; "kıtlık karşısında aşırı aç ve susuz" bir kadındır. Ve diğer yerel kız kurusu Miss Ainely de ancak bütünüyle dini adanmışlık ve kendinden feragat yoluyla daha iyimser bir yaşam sürmeyi başarmaktadır. Robert tarafından küçümsenmiş Caroline için bu hayatlar çekici olmaktan uzaktır; buna rağmen kendisi için başka bir olasılık da görememektedir, çünkü "Tek tek ele alındığında bütün erkekler az ya da çok bencildir; bir bütün olarak ele alındıklarındaysa bu bencillik daha da yoğun bir biçimde ortaya çıkmaktadır" Böylelikle birbirine kenetlenmiş elleriyle Miss Ainley örneğini takip etmeye karar verir; "Kendine dönük bir cenaze ağıtı" yakasını bir türlü bırakmasa da çektiği acıyı arttırmamak için çaba sarf edecektir.

Jane Eyre'in bir seri alegorik ve ataerkil tehlike ile karşı karşıya kalan ve bunlar karşısında zafer kazanması gereken 'Herhangi Bir Kadın' ile ilgili bir öykü olması gibi, Caroline Helstone'un durumu da, sözkonusu sıkıntının ana kaynağının bazen en basit

biçimiyle kadının erkeğe bağımlı konumu olduğuyla ilgili bir kanıt niteliğindedir. Ancak Jane'den farklı olarak Caroline, oldukça güzel bir genç kadındır ve ölümünden sonra Caroline'a yıllık bir gelirin sözünü veren amcasının cömertliği sayesinde fakirlikten korunmaktadır. Ancak Jane'in elinde de en azından hareket imkânı bulunmaktadır; Jane, Gateshead'den Lowood'a, Thornfield'dan Marsh End'e ve en sonunda da Ferndean'e yolculuk ederken, Caroline hiçbir zaman Yorkshire'den ayrılamaz. Caroline rahatsız bir konum olduğunu bildiği halde mürebbiyelik etmeye de sıcak bakmaktadır, çünkü böyle bir görev onu en azından boğucu eylemsizliğin neden olduğu acıdan kurtaracaktır. Ancak elbette böyle bir olasılık "uygunsuz" bulunarak arkadaşları tarafından bertaraf edilir ve en sonunda da tamamen hareketsiz kalmış olması Caroline'a "zihinsel midesinin" "taşı hazmedememe" olasılığının yüksek olduğunu düşündürmeye başlar. Aynı biçimde, akrebe sokturduğu eli de bu acıya dayanamayacaktır. Burada önemli bir nokta da Brontë'nin, hemen her açıdan Caroline'a zıt bir karakter olan Shirley Keeldar'ı ancak böyle topyekûn bir felç ânında devreye sokmuş olmasıdır.

Caroline ne kadar solgunsa Shirley de o kadar canlıdır; Caroline ne kadar inzivaya çekilmişse Shirley de o kadar dışadönüktür. Shirley ne başkalarına bağımlı bir tutsaktır ne de edilgen bir ricacıdır; ne ev idarecisidir ne de ev kadınıdır. O, genellikle erkek kahramana tahsis edilen, eski kafesli pencereleriyle, taş döşeli verandasıyla ve duvarlarında erkek geyik başlarının asılı olduğu loş balkonlarıyla atadan kalma bir malikâneye, yani kendi evine sahip varlıklı bir varistir. Shirley, evinin içinde betimlendiği hemen her vakit, bir pencerenin kenarında durmakta, kendi adını taşımakta olan bu romana da bahçedeki cam kapıdan girmektedir. Malikânenin "efendisi" olduğu için süs köpeklerinden hoşlanmamaktadır ve bunların yerine, Emily'nin av köpeği Keeper'ı anımsatan devasa bir mastif ile zaman geçirmektedir. Ve hem statüsünün hem de bu statünün toplum içindeki rolünü belirsiz hale getiren etkisinin keyfini sürmektedir:

"İş dünyası! Gerçekten de bu kelime artık sadece bir genç kız olmadığımın; aksine, bir kadın ve hatta daha fazlası olduğumun farkına varmamı sağlıyor. Ben bir beyefendiyim! Beyefendi Shirley Keeldar. İsmim de tarzım da buna uygun olmak zorunda. Bana bir erkeğin ismini verdiler; bir erkeğin pozisyonunu elimde tutu-

yorum: bu bana erkeklikle ilgili bir tutam ilham vermekte yeterli ve ne zaman o görkemli Anglo-Belçikalı Gerard Moore gibi insanları önümde durmuş, benimle ciddi bir tavırla iş konuşurken görsem, kendimi gerçekten de bir centilmen gibi hissediyorum."

Bu ifadenin kısmen eğlendirici olduğunu söylemek mümkündür. Çünkü burada Shirley, genç kadının bağımsızlığına sempati duymayan Mr. Helstone ile konuşmaktadır; ancak, bu pasaj aynı zamanda Brontë'nin karşı cins gibi davranılması karşısında duyduğu umutsuz ve sürekli nükseden endişesini de yansıtmaktadır: Mr. Rochester'ın çingene gibi giyinmesi, Shirley'nin görkemli bir şövalye gibi böbürlenmesi, Lucy Snowe'un bir tiyatro prodüksiyonunda koket bir kadını elde etmek için züppe kılığına bürünüp flört etmesi, Charlotte'un Charles Wellesley ya da William Crimsworth karakterlerini canlandırması bu endişenin yansımalarıdır –bunların hepsi, geleneksel toplumsal cinsiyet rollerini kırmaktan ve diğer cinsin özgürleştirici ve tahrik edici derecede gizem yüklü deneyimlerini (özellikle de Viktoryen İngiltere'de) bizzat deneyimlemekten duyulan bir coşkuyu da göstermektedir. Shirley, Caroline'ın alçakgönüllü bakiresinin karşısında yüzbaşıyı oynadığında, utangaç konuşmaları ve deneyleri ilişkiye belli belirsiz bir cinsellik katar ki bu da onların manipülatif heteroseksüel ilişkilerinde belirgin derecede eksik kalmış bir unsurdur. Yine de Shirley'nin eril isminin erkek çocuk isteyen ebeveynler tarafından verilmiş olması göz önünde bulundurulduğunda, bağımsızlığın, Shirley'yi bir tür erkek taklidinin sınırları içine hapsedecek ölçüde erkeklerle ilişkilendirilmiş olması gerçeği okurda kötü bir hissin uyanmasına neden olmaktadır.

Güçlü ancak sevgi dolu bir karakter sergileyen ve gerçek bir *Lady Bountiful* gibi hareket eden Shirley, şakayla karışık bir erkeklik taslamaktan ileri gitmez. Bahçesinde doğaçlama ziyafetler düzenleyen ya da yemek odasında ziyafetler veren Shirley, rençperlere süt ve yağ sağlayan süt ineklerine sahiptir ve her ne kadar kâhyasının kendisini kandırdığını düşünse de ekmek, mum ve sabuna inanılmaz paralar öder. Shirley, Caroline'a da besin takviyesi yapmayı başarır. Bu sadece Moore'un adamları için et ve şaraba ya da el çantasında tavuk ve serçelere atmak için taşıdığı pasta artıklarına sahip olduğu için değil, aynı zamanda ancak şiirsel bir hayal gücünden ilham alarak etrafını hoşnut etme kapasitesine de sahip olduğu içindir: "Gerçek mutluluk" anlarında Shirley'nin

"tek kitabı...hafızanın belli belirsiz kayıtları ya da beklentinin Sibylla'ya ait belleğidir...kimi vakit dudaklarının çevresinde beliren hafif bir gülümseme, öykü ya da kehanetin bir görünüp bir kaybolduğu anları" ortaya serer. Caroline açısından bu yetenek, Shirley'yi Caroline'ın bizzat erkekler karşısında hissettiği grotesk bağımlılık ve onay gereksiniminden kurtarmaktadır, çünkü genç kadın bir şair tarafından deneyimlendiğinde aşırı acının edebiyat yaratısı yoluyla dağılacağına inanmaktadır: Örneğin Cowper ve Rousseau "huzuru kesinlikle yazmakta bulmuşlardır...ve sanırım dayanma gücü sayesinde türlü felakete gözdağı vererek duyguları yatıştırma gücü ile kutsanmış şiir yeteneği, insana bahşedilmiş en ulvi armağandır." Böylesi bir şair, sevilme gereksinimi duymaz ve eğer "dişi Cowper ya da Rousseau'lar olsaydı onlardan da aynısını isterdim." Başka bir deyişle, Caroline, Shirley'de kendi yaşamını yok olmakla tehdit eden sınırlamalardan kurtulmuş bir kadın bulmayı ummaktadır.

Ve Shirley'nin Caroline'ın kendi kendini kısıtlayıp teslim olması sonucunda hareket alanını bütünüyle kaybettiği bir anda ortaya çıkmış olması gerçeği de Bertha Mason Rochester'ın aksi takdirde bütünüyle kafese kıstırılacağı Jane Eyre'e bir kaçış yolu sunduğu yöntemleri anımsatmaktadır. Ancak buradaki baskı, sabıkasız, özgür ve engelsiz bir benliğin ortaya çıkışına işaret etmektedir. Shirley'nin Caroline'ın ikizi ve tüm bastırılmış arzusunun da bir yansıması olduğu ise, genç kadının Caroline "için" oynadığı rollerde açıkça ortaya çıkar. Shirley'nin *yapabildikleri* Caroline'ın yapmak istedikleridir: Caroline'ın papaz yardımcılarına karşı duyduğu gizli nefret, Shirley bu adamları köpeğinin saldırısına uğramaları üzerine öfke içerisinde evinden attığında belirli bir tatmin sağlamıştır. Caroline'ın Helstone'u hareket ettirmeye gereksinimi vardır ve Shirley de onu kendi vasiyetine yöneltir; romanın başlarında Caroline, erkeklerin işle ilgili sırlarına vâkıf olmak ister, bu esnada Shirley sivil liderlerin gazete ve mektuplarını okumaktadır; Caroline, Robert'ın finansal yükünü azaltmak ister ve Shirley adama borç vererek bu isteği yerine getirir; Caroline, Robert'a duyduğu arzuyu bastırmak isterken, Shirley, genç adamın tüm ilgisini üzerine toplar ve Robert'tan bir evlenme teklifi alır; Caroline her zaman Robert'ın bir derse ihtiyacı olduğunun bilincindedir (*Coriolanus* yorumlamasını aklımıza getirirsek) ve bu dersi ona evlenme teklifini geri çevirerek neden olduğu küçük

düşürme aracılığıyla Shirley verir. Caroline her şeyden çok kaybettiği annesinin özlemini çekmektedir ve Shirley de Mrs. Pryor figürüyle genç kadına tam da bu olanağı sağlamaktadır.

Ancak paradoksal bir biçimde, önceki romandaki öz-yıkıma dönük ve öfkeli Bertha portresinin aksine, bu ikizin görünürde iyimser betimlemesine rağmen Shirley, Caroline'e başta sözünü vermiş gibi durduğu serbestliği sağlamamıştır. Bunun yerine, kendisinin Caroline'ın hareketsizliğini taklit etmek zorunda kaldığı bir toplumsal rolün ağına düşer. Örneğin, gereksiz bir biçimde Robert ile flört ederek Caroline'ın acı çekmesine neden olur, çünkü Caroline, Shirley'nin Robert Moore'un aşkını elde etmek sözkonusu olduğunda kuvvetli bir rakip olduğuna inanmaktadır. Öyle ki, Shirley, Caroline'ı sadece Moore'un varlığından duyacağı az miktarda bir keyfin tadını çıkarmaktan bile alıkoyar: "Onun aç yüreği bu yemeğin ufak bir kırıntısının tadına bakmıştı...ancak cömert ziyafet kendisinden esirgenmiş, bir başkasının önüne konmuştu ve o da bu şölende sadece bir seyirci olarak yer bulabilmişti." Dahası, roman ilerledikçe Shirley, Caroline ile aynı kadere yenik düşene kadar kıza benzemeye devam edecektir. Ve tüm girişkenliğine ve kendine güvenine rağmen onun da arkadaşı gibi toplumsal cinsiyet tarafından sınırlandırılmış olduğunu ve erkek toplumunun dışında bırakıldığını gözlemleriz. Brontë bu kapatılmanın doğası ile kökenlerinin izini, romandaki iki merkezi bölümü üst üste bindirerek sürmektedir: Bunlar Pazar okulu ziyafeti ile değirmendeki saldırıdır.

Caroline ve Shirley, "kar beyazı güvercinlere ve cennetin pırıltılı kuşlarına benzeyen" Briarfield'lı kadın ve çocuklardan meydana gelmiş grubu Whitsuntide Kutlamaları'na götürmektedirler. İki kişinin zar zor yan yana yürüyebildiği dar bir yola geldiklerinde karşılarına Muhalifler'den[155] meydana gelmiş bir kafile çıktığında Shirley, yerinde bir ifadeyle bu insanları "ikizlerimiz" kelimesiyle tanımlar. Helstone ve Shirley, Muhalifler'in kaçmasına neden oldukları için, bu son ziyafet, dini bir Hıristiyan ritüeli olmaktan çok bir zafer kutlaması niteliği taşımaktadır. Brontë, bu sahneyi değirmenin savunması ile ilişkilendirmemiş olsaydı bile, ikinci plandaki askeri ve milliyetçi imaları yine de açık bir biçimde görmek mümkündür: Kilise sadece devletin kolluk

[155] Anglikan kilisesinin görüşlerine uymayan "dissenter"lardan bahsedilmektedir. (y.h.n.)

kuvvetlerinden biri olmakla kalmamakta, aynı zamanda hem kilise hem de devlet, varoluşlarını korumak sözkonusu olduğunda ekonomik, toplumsal ve cinsiyetçi dışarıda bırakma ve baskı unsurlarına güvenmektedir. Ya da diyebiliriz ki, sandviç ve çayların ikram edildiği, mutluluk ve neşenin hüküm sürdüğü bu sahnenin orta yerinde, Caroline gizlice sevdiği adamla arkadaşı arasındaki yakınlık nedeniyle sessizce acı çekerken, Shirley'nin bir sandalyeyi muhafaza etmek için anlamsız kadın hilelerine başvurmak zorunda kalması bu yorumu yapmamıza olanak tanımaktadır. Tüm bunların ötesinde, "her yerden uyumsuz seslerin yükseldiği ortamlarda bu sahnedeki kuşların her vakit en yüksek tonda ilahiler söylediğini" iddia eden bir rahip en az yirmi kafese, ahenkten yoksun bir kanarya sürüsü yerleştirmiştir. Kadın kahramanların lakırdı ve süslerinin güçlü bir taklidini sunan kafesteki bu kuşlar, en az değirmenin savunmasıyla ilgili planların dışında bırakılmış ve değirmen sahipleri ile yakındaki bir tepeden gelmekte olan işçiler arasındaki tarihi anlaşmazlık sürecine sadece gözlemci olarak katılabilen Shirley ve Caroline kadar süs unsuru olmakla kalmakta, bunun da ötesinde bulundukları ortamla alakasız görünmektedirler. "İkizleri" konumundaki işçiler, bahçe kapılarını devirerek değirmenin camlarına taş atmaya başladıklarında, Caroline ve Shirley, değirmen sahipleri ile işçilere karşı aynı anda hissettikleri duygudaşlık nedeniyle ikiye bölünmüş haldedirler. Bu nedenle de herhangi bir katılımda bulunmaktan kendi kendilerini alıkoymuş olurlar.

İşçilerin değirmendeki saldırgan öfkesini kadınların intikamı bağlamında kavrayabilmek için okura, Shirley ve Caroline'ın geceki mücadele başlamadan önce, gün sonunda Pazar okulundaki diğer kişileri kiliseye doğru takip etmeyi reddedip kendi düşüncelerine daldıkları anı anımsatmak gerekmektedir. Çünkü Shirley'nin Caroline'a, doğanın güzelliğinden etkilenmiş bir ruh hali içerisinde, daha önce "Milton'ın Gulyabanisi" bölümünde değerlendirmeye aldığımız Milton'ın yaratılış miti öyküsüne bir alternatif sunması bu sahnede gerçekleşecektir. Shirley, Milton'ın betimlediği evcil ve evine bağlı kâhya yerine, bir Mesih'e hamile kalıp onu dünyaya getirme yetisine sahip bir "kadın-Tanrı" ile Cennet'e doğmuş; ancak aynı zamanda da en başında "Doğa" adını taşıyan bir Amazon kadını olan Havva'yı resmeder. Ve halihazırda görmüş olduğumuz üzere, Charlotte Brontë'nin kız kar-

deşini resmediş biçimi, Emily'yi doğanın kendisini Tanrıçası ilan eden bir karaktere bağlamaktadır. Son olarak Shirley'nin neşelenme yeteneği de kendi "Tanrıça-Havva'sının" doğurganlık, refah ve fizikselliği karşısındaki özel farkındalığı ile alakasız değildir. Ancak, bu Shirley için doğa tanrıçasının, ruh tanrısının yerini aldığı anlamına gelmektedir. "Doğa gördüğümüzden ibarettir-/... Doğa bildiğimizden ibaret" inancının, "İncil eski zamanlara bir Cilt-/Silinip gitmiş Adamların yazdığı" cümleleriyle ifade bulmuş tamamlayıcı bir duyguyla birleştiği Emily Dickinson için de aynı doğa tanrıçası zaman zaman benzer bir rol oynamıştır. Ancak aynı zamanda hem Brontë hem de Dickinson, erkek tarafından yaratılmış dünyanın ve bu dünyanın kitaplarının, kadınların kendi güçlerini ve geçmişlerini "unutmalarına" neden olacak kadar büyük bir güç barındırdığını da ima etmektedirler. Her ne kadar Cennet, sadece "bulanık bir dille ifade edilmiş bir efsane" olsa da, kadınların en başında duydukları melodileri anlaşılması güç hale getirmiştir; özellikle de kendilerine has neşelerine ve düşmeden önceki doğalarına ait melodileri.

Shirley'nin Titan'ının, İncil'in Havva'sından ne kadar radikal bir biçimde ayrılmış olduğunu unutmuş olabileceğimizi göz önünde bulunduran Brontë, bunu bize anımsatmak için vakit kaybetmeden Moore'un sözcüsünü sahneye çıkartır. Hiçbir şeyi beğenmeyen işçi, Aziz Pavlus'un Timothy'ye gönderdiği ilk risaleyi alıntılayarak şöyle der: "Bırakın kadınlar sessizliklerini koruyarak ve tüm itaatkârlıklarıyla bilsinler ki...Âdem ilk yaratılandı, Havva onun ardından geldi," ve Shirley bu dersin içeriğini hemen o anda öğrenmeyi reddedince de şöyle devam eder: "Âdem aldatılmadı; ancak aldatılmış olan o kadın sınırı aşmıştı." Açıkça görülmektedir ki, burada taraflar birbirlerini anlamamaktadır; ne de olsa, ne Shirley'nin bu Havva'yı kabul etmesi olasıdır, ne de sözcünün onun Titan-kadınına bir anlam verebilmesi. Ne Shirley ne de Caroline'ın bu adamla bir uzlaşma yolu bulması mümkündür. Shirley'nin İncil'e referansla ifade edilen bu ihtarlar karşısında kafası karışmıştır ve Caroline da Dorothea Brooke'un Milton'a karşı kullandığı savunma aracılığıyla ancak zayıf bir direnişte bulunabilir: "Eğer eski Yunanca okuyabiliyor olsam," der umudunu yitirmeden, "eminim ki az bir dehayla sözkonusu bölümü başka bir anlam çıkacak biçimde yorumlamam mümkün olurdu."

Elizabeth Cady Stanton ile "Revising Committee"[156] 1890'larda Tanrı kelamına kendi feminist yorumlarını ekleme girişiminde bulunduklarında bu girişim "başka bir anlam çıkacak yorumu" ortaya koyan "dehanın" ta kendisiydi. Azımsanmayacak sayıda din adamı tarafından "kadın ve şeytan işi" olarak görülen Kadın İncil'i, Pavlus'un Timothy'e yazdığı risalelerin emirleri ile yüzleşerek işe başlamakta ve alçakgönüllü bir biçimde "bu ifadede Pavlus'un sonsuz erdemden ilham aldığını söylemek imkânsızdır," açıklamasını yapmaktaydı. Ancak, Stanton'ın feministleri, Pavlus'un kadın düşmanlığının erkeklerin nasıl sadece kadının ifade özgürlüğünü denetleme çabasıyla değil, aynı zamanda mülk ve kimliklerini de denetleme çabasıyla alakalı olduğunu göz önüne sermektedir.

Brontë, İncil'in aklamaya çalıştığı kadın istismarının ticari kapitalizmi ve bu sistemin insan ve fiziksel doğa üzerindeki zorlayıcı manipülasyonlarını sürdürme yöntemlerini açığa çıkartsa da, kadın karakterleri İncil mitinin büyük kapatmasından kaçamazlar: Dünyadaki cennet fikri tarafından rahatı kaçırılan Caroline "en az sürgündeki o ilk kadının dünyevi cenneti yeniden görmek istediği ölçüde" Hollow'un Kulübesi'ne dönmek istemektedir; ancak, Pavlus'un bahçe öyküsünü kullanış biçimindeki gücün bilincinde olan Caroline ve Shirley, aynı zamanda erkeklerin kadınları ya teslimiyet melekleri ya da saldırgan canavarlar olarak gördüklerini de fark ederler:

"En akıllı ve en keskin zekâya sahip erkekler bile kadınlarla ilgili bir yanılsamanın etkisi altındadırlar: onları gerçek bir ışığın altında okumazlar; hem iyilik hem de kötülük konusunda onları yanlış anlarlar: iyi yürekli kadın tuhaf bir varlıktır, yarı oyuncak bebek, yarı melek ve kötü yürekli kadınlar da hemen her vakit kötü bir ruh, bir iblistir."

Dünyevi bir cennetten çok, eski rahibe manastırının kalıntıları arasındaki Nunnwood'un kıyısında yaşamakta olduklarını giderek artan bir farkındalıkla idrak eden Caroline ve Shirley, erkeklerin kadınları doğru bir ışığın altında okumadıklarını ve erkek yazarların ürettiği edebiyatın kadın kahramanlarının da yanıltıcı, hatalı yaratılar olduğunu hissetmektedirler. Ancak aynı zamanda Shirley, Caroline'a "kimi (sözde) bir numara kadın kahramanlar

[156] (İng.) "Yeniden Gözden Geçirme Komitesi". (y.h.n.)

hakkında fikrini açıkça söyleyecek olsa bazıları tarafından taşlanacak ve bunun sonucunda da yarım saat içerisinde ölecek olmasının kaçınılmaz" bir hakikat olduğunu ifade ederken, erkek otoritesine karşı yaptığı eleştirinin ne derece yıkıcı olduğunun bilincindedir.

Shirley aynı zamanda hem kendisinin hem de diğer kadınların, insanı kuvvetsiz bırakan imgeler karşısındaki sessiz teslimiyetinin kadın öfkesini beslediğinin de bilincindedir. Kendisi, öğretmeni ve Caroline için kısa bir yolculuk planlarken Kuzey Atlantik'in uzaklarında karşılaşmayı hayal ettiği bir denizkızını betimlemektedir:

"Sana, kaymaktaşı kadar beyaz, bir dalganın kenarından yavaşça ortaya çıkan bir imge gösteriyorum. İkimiz de uzun saçını görüyoruz, havaya kalkmış köpüklerden bembeyaz kolunu, bir yıldız kadar parlak oval aynasını. Bize doğru kayıyor: belli belirsiz bir insan yüzü seçiyoruz; seninkine benzeyen bir yüz; (kullanacağım kelimenin kusuruna bakma ama duruma uygun düşüyor) ifadesiz ve saf çizgileri solgun figürünü bozacak türde değil. Oyunbaz bakışında doğaüstü bir cazibe görüyorum: bizi çağırıyor. Erkek olsak bu işaretle birlikte yerimizden fırlardık. Soğuk dalgaları, onlardan daha da soğuk bu büyüleyici kadın için görmezden gelirdik; ancak kadın olduğumuz için merak peşimizi bırakmasa da olduğumuz yerde güven içerisinde durmaya devam ediyoruz."

Yalnızca erkeklerin kadın imgelerini basmakalıp bir biçimde doğaya aykırı (ama baştan çıkarıcı) canavar imgesi çerçevesinde kuruşunu taklit etmekle kalmayan Shirley, aynı zamanda bu imgelerin kadınlar üzerindeki etkilerini de betimlemektedir. Doğaya aykırı ve cinsiyetsiz bir bedene hapsedilmiş denizkızı, Caroline ya da Shirley kadar, saf kadınları kendine köle eden erkeği yok etmek için de soğuk büyüsünü kullanmaktadır. Miss Mann, Miss Moore, Mrs. Pryor ve türevi Gorgon-Medusa'ların portresini andıran bu denizkızı, aynı zamanda Havva'nın muştucusu Günah'ın ve doğanın kültürden aldığı öcü tamamına erdiren "kendi benliğimize korkunç benzerliğimizin" yeniden yazılmış bir avatarıdır. Çünkü bu "tehlikeli denizkızı", Dorothy Dinnerstein'ın da göstermiş olduğu üzere "yaşamı başlatan ancak içinde yaşamaya devam edemeyeceğimiz karanlık ve büyülü denizaltı dünyasının baştan çıkarıcı ve ele geçirilemeyen dişi temsilcisidir"

Kendini bilinçli bir şekilde yarı yarıya korkunç, olağandışı, dışarıda bırakılmış, güçsüz ve öfkeli bir varlık olarak deneyimle-

diği için, eşitlikten uzak düşüşü ve sömürüyü ima eden ve hatta bunlara göz yuman kültürünün baskıcı efsanelerinin ötesini görebilmektedir. Dahası, zengin olmasına rağmen ataerkil kapitalizmin insanlıktan çıkarıcı etkisini anlayabildiği için romanda "fakirlerin zenginlere karşı beslediği kötü duyguların çekilen acılar tarafından üretildiğini ne gece ne de gündüz unutan" tek kişidir. Çünkü halihazırda var olan cinsiyet rollerinin sınırlarını belirlediği ölçüde kendi toplumsal cinsiyeti ile ilgili deneyimi, fakir insanların çektiği acılara karşı öngörü sahibi olmasına neden olmuştur. Ancak bu, böylesine karşıt duygular içerisinde gözlemlediği sınıf çatışması için bir çözüm bulduğu anlamına da gelmemektedir. Moore, mülkünü korumaya çalıştığında bir yandan onunla duygudaşlık kurarken, diğer yandan da işçilerin deneyimlediği onca sıkıntı ve acıya rağmen adamın acımasız yaklaşımının böylesine bir şiddet ile sonuçlanmış olmasından üzüntü duymaktadır. Her ne kadar işçilerle kurmuş olduğu anaç ilişki, sınıflar arasında daha fazla iyi niyet doğmasına neden olsa da, Shirley ile işçiler arasındaki ilişkinin bu niteliği endişe uyandıran bir şiddet potansiyeli de barındırmaktadır. Çünkü işçilerin yaşamları üzerindeki ekonomik denetimi elinde tutan Shirley'den başkası değildir ve işçiler de erkeksi gururları nedeniyle onun doğal olmaktan uzak otoritesi olarak değerlendirdikleri toplumsal konumu karşısında öfke duymaktadırlar. Yine de Shirley, "rütbelerin diğer rütbeler karşısında sıralanışını, politik partiler arasındaki nefreti ve özgürlük kisvesi altında hüküm süren zorbalıkları reddetmektedir." Shirley'nin ataerkil adaletsizlik karşısındaki başkaldırısı, komşusu Hiram Yorke'un kızın bu siyasi heyecanını, maskelenmiş sıkıcı bir tutku olarak tanımlamasına neden olur. Böylelikle kızın heyecanını söndürmeyi hedeflemektedir. Shirley'nin gururlu savunması Yorke'u şaşırtacaktır, çünkü genç kızın bakışlarının gerisindeki dili okuyup, tercüme etmekte başarısız olduğunu hissetmektedir. Yorke'a göre bu, "bilinmeyen bir dildeki hararetli bir güfte" gibidir. Bu oldukça ilginç kördüğüm esnasında roman boyunca geliştirilerek anlatılmayan; ancak, bize fikir veren bir diğer gerçekten daha haberdar oluruz: Shirley'nin babasının adı Charles Cave Keeldar'dır. Böylelikle, intihar aracılığı ile ataerkil baskı karşısındaki kadın isyanının sembolü haline gelen Mary Cave'in de Shirley'nin atalarından biri olduğu ortaya çıkar. Bu da onun Caroline ile bağlantısına işarete eden bir diğer unsurdur.

Her ne kadar Shirley kendi Titan-kadınının efsanevi varlığını anımsatan kırsal bir hayat sürse de, yalnızca hararetli güftelerinde değil, mimik ve konuşmasında da tercüme edilemez nitelikte bir şey bulunmaktadır. İster nazik centilmen, ister yürekli komutan ya da utangaç koket veya cömert hanımefendi, küçük hanım ve müteessir ozan olsun, Shirley, taklit ettiği rolleri oynamaya mahkûm bir görüntü sergilemektedir. Shirley'nin kendi kendini sürekli bir biçimde köstekleyen bu yapısı, "birörnek giysilere ve davranışlara sahip birörnek genç hanımlardan meydana gelmiş Sympson ailesini evine davet etmek" yönündeki gizemli kararı karşısında okurun şaşkınlık duymasını engeller. Caroline ve okur henüz Shirley'nin Sympson'ları evine çağırmasının ardında yatan nedenin, kızların öğretmeni ve kendisinin de âşığı Louis Moore'u elde etmek olduğunu bilmemesine rağmen, adamın gelişi, Shirley'nin sisteme boyun eğiş sürecini bir adım daha ileriye taşımaktadır. Âşık olduğu adamı gizli tutmak amacıyla başvurduğu bu hile ve tam da bu nedenle kaybettiği özgürlük Caroline'ın çöküş sürecini daha da derinden etkileyecektir.

Caroline, yalnızca aşk acısı çekmemekte, aynı zamanda derin bir tatminsizliğin içinde boğulmaktadır. Hastalığı da kendisinin 'âcizliğim' olarak adlandırdığı durum karşısında duyduğu acıdan kaynaklanmaktadır. Akıl hocası Mrs. Pryor ne evliliğin ne de öğretmenlik işinin onu bu bıkkınlık ve yalnızlıktan kurtarmakta yeterli olacağı konusunda uyarıda bulunmuştur. *Jane Eyre*'in eleştirmenleri tarafından Charlotte Brontë'ye yöneltilen tüm eleştiriler, yazarın muhteşem bir isim bahşettiği Hardman ailesinin de diline dolanmıştır. (Bu aile Mrs. Pryor'ı Miss Grey'in mürebbiyesi iken işe almıştır.) Ancak Miss Grey'in mürebbiyelik günleri aynı zamanda Anne Brontë'nin *Agnes Grey*'ini de anımsatmaktadır ve sanki Charlotte, *Agnes Grey*'de tasavvur edilen mutlu sonun değerini burada azaltmayı amaçlamaktadır. İyi bir Hıristiyan olmasının ardına sığınan Miss Hardman Miss Grey'e, Miss Rigby'nin Jane Eyre hakkında söylediklerini ve Agnes Grey'in işverenlerinin de kıza aktardıklarını anımsatır: "Kibirlisin ve bu nedenle de kıymet bilmez bir kızsın." Böylelikle Mrs. Hardman, Miss Grey'i insanı günaha teşvik eden tatminsizliğini bastırması konusunda uyarmış olduğunu düşünür. Ne de olsa böylesi bir kibir, ancak bir tımarhanede ölmesi ile sonuçlanabilecek bir durumdur. Hem Caroline hem de Mrs. Pryor bunun ancak seçkinci ya da istismarcı

bir sofuda var olabilecek türde bir dinsel inanç olduğu konusunda fikir birliğindedir. Ancak Caroline'ın boyun eğmiş bir halde, "bahçeye yerleştirilmiş bir heykel gibi hareketsiz" oturmak dışında bir seçeneği de yoktur. Evlenmemiş kadınları, kefen kadar sert cüppeler giymiş, tabut kadar dar yataklarda uyuyan ve kapalı hücrelerde kapana kısılmış biçimde yaşayan rahibelere benzeten Caroline, "evsiz, işsiz ve fakirler gibi yaşlı kadınların da dünyada bir yer ya da meşguliyet arzu etmemelerini" talep eden toplum karşısında tiksinti duymaktadır. Kadınların hissesine düşen bu "dar alan" onu hasta etmekte ve "evlilik pazarında" entrika çevirmesine neden olmaktadır. Ancak, evlilik pazarının içinde yer alarak o da en az ekonomik pazarın içinde çalışan işçiler kadar ticari metaya dönüşmektedir. Caroline'ın kadın sorunu ile ilgili düşünceleri acınası bir sona ulaşacaktır, çünkü "İngiltere'nin erkeklerine!" dönük ateşli bir savunma olmanın ötesine geçemeyecektir. Kadın akıllarını zincire vuran da bu zincirlerin ucunu elinde tutan da erkeklerdir; büyük olasılıkla bu zincirleri kıracak güce sahip olanlar da yine erkeklerden başkası olmayacaktır.

Bu patlamadan hemen sonra Caroline, sanki kendi öfkesi başka bir ses tarafından devir alınıp ifade bulmuşçasına, Rose Yorke'un saldırısına maruz kalacaktır. Kendi kendisinin gardiyanı gibi hareket etmek zorunda kalan kadın türünün ev yaşamında hissesine düşen görevleri örnekleyen ve bu kuşatılmışlığın tüm imgelemini tüketen bir dil kullanan Rose, "mermere gömülmüş bir kurbağanınkini andıran kara bir hipnozun" içinde yaşamayı reddettiğini söylemektedir, çünkü kendisine "camekân bir tabutu" anımsatan bu evde "sonsuza dek kapalı kalmayacaktır."

"Eğer efendim bana on tane yetenek verse, benim görevim onlar aracılığı ile ticaret yaparak on yetenek daha edinmektir. Para, evdeki çekmecelerde biriken tozların arasında gömülü kalmayacaktır. Ağzı kırılmış bir demliğin içine atmayacağım gibi çay malzemelerinin durduğu dolaba da kilitlemem. Yünden örülmüş bir çorabın içinde beklesin diye senin çalışma masana da bırakmam. Kendine çarşafların arasında bir kefen hazırlasın diye ütünün içine de saklamam ve anne, saklamaktan en uzak duracağım yer de (bu esnada yerden kalkar) soğuk patateslerin içinde durduğu kâse olur; ekmek, yağ, hamur ve jambon ile kilerin raflarında duruversin diye oraya da koymam."

Yetenek kelimesi üzerindeki kelime oyunu işlevsel bir göreve sahiptir, çünkü Rose burada tam da kadınların maddi bağımlılığı ile yaratıcı potansiyellerinin yok edilmesine vurgu yapmaktadır: ev hanımının çekmecelerinin, sandık ve kutularının, dolap, demlik ve çantalarının her biri intiharı akla getiren "kadınsı" hizmet, kendini canlı canlı gömme ve sessizliği garanti eden beceriyi temsil etmektedir.

Örnek bir "hanımefendi" olan Caroline Helstone yeteneklerini gömmüş ve Helene Burns'ü de yok eden "iyi yakılmış ateşin" önünde tükenmiştir ve yine Helen gibi o da "çözülmekte olan kar kütlesi" gibi solup gitmektedir. Kederden tükenmiş halde yemek yiyememektedir ve bu haliyle de bize bir kadın hastalığı ve kadın edebiyatında sık rastlanan bir konu olmasıyla anoreksinin hakl şöhretini anımsatmaktadır: Caroline'ın eline ekmek yerine taş geçmiştir ve bir annenin ilgi ve besininden yoksun bırakılmıştır. Bu nedenle de kendini anne sevgisinin geleneksel sembolünden de mahrum bırakmaktadır. Ancak elbette anoreksiden mustarip diğer birçok kız gibi (bu kızların anoreksi vakalarına dair tarihçe kendini verimsiz hissetme sonucunda ortaya çıkan felç edici bir hissi barındırmaktadır) Caroline'ın da kendi üzerinde uygulayabileceği tek denetimin, bedeni üzerinde uygulayacağı denetim olduğuna inanmak için yeterli nedeni bulunmaktadır. Çünkü bu dünyada kendisine düşen, tahammül edilmesi imkânsız rolü değiştirmek sözkonusu olduğunda, bütünüyle etkisiz kaldığını hissetmektedir. Diğer anoreksikler gibi o da sadece edilgen çekiciliği ve "kadınsı" yumuşak başlılığı için ödüllendirilmiştir ve ironik bir biçimde, kendini aç bırakması da kendini reddetme idealini kabulü ile ilgilidir. Aynı zamanda bir erkek tarafından reddedilmiş olma deneyimini de yaşamıştır ve bu da kendi alçak değeri ile ilgili küçük düşmüşlük duygusuna katkıda bulunmuştur. Çünkü Caroline, Robert'ın kendisini reddetmiş olması karşısında öfke ve üzüntü duymamış, aksine utanmıştır. Dahası kendi yetersizliğine dair bu hissiyatı, taştan meydana gelen öğünler ile akrep sokmasına dayanmak konularında kendisine en başında verilen öğüdün örneklediği üzere kendi kendini cezalandırma kararına meşru bir zemin hazırlamıştır.

Ancak sembolik bir çerçeveden bakıldığında Caroline'ın kendi kendini aç bırakışında, çağdaş anoreksikler ile barındırdığı paralelliklerden daha karmaşık bir içerik bulunmaktadır. Ön-

ceden de gördüğümüz üzere, romanın daha önceki kısımlarında Brontë dikkatli bir biçimde yemeği açgözlü papaz yardımcıları, her pazar gerçekleşen okul ziyafetleri, Mr. Helstone'un çay sehpası ve Shirley'nin değirmen sahipleri için tedarik ettiği mallar ile ilişkilendirmiştir. Bu durumda, belirli açılardan Caroline'ın yemek yemeyi reddedişi yalnızca bu karakterlere verdiği bir yanıt olarak kalmamakta, aynı zamanda onların cemaat ve kurtuluş tanımlarına karşı bir yanıt olma niteliği de barındırmaktadır. Shirley, çoktan oluşumun kuramının bu Hıristiyan versiyonuna saldırıda bulunmuştur. Ancak şimdi, (meyveyi) [ç.n.] yediği için mahkûm edilen bir kadın üzerine kurulu köken mitinin, erkeğin kadına karşı duyduğu nefreti ve kadının, kendi kendisini güçlü ve yine, kendi kendine yeterli hale getirebilme olasılığı karşısında duyduğu korkuyu yansıttığı daha da açık hale gelmiştir. Caroline, yememe ve konuşmama emrini içselleştirmiştir. Ve Brontë'nin Caroline'ın kendi kendine uyguladığı bu işkenceyi resmediş biçimi de Elizabeth Barrett Browning'in Âdem'e "Bir Sürgün Dramı" esnasında "uzaklaştır beni/Adımla birlikte!/Canım, cezalandır beni!" diye yalvaran Havva'nın suçunu canlandırış biçimi ile büyük benzerlik taşımaktadır. "Ben de, baştan çıkarıldıktan sonra/ kıvranıyorum toprakta/Ve yine ben senin ellerinden besleneceğim küllerle" itirafında bulunan Barrett Browning'in Havva'sı, kül ile beslenmenin gerekliliğini kabul eden Catherine'e benzemektedir, çünkü Havva gibi o da "o sevinç dolu yerden...iki kere düştüğünü" ve böylelikle "ağlamaya hakkı" olduğunu "çünkü kendisi için yas tutmaktan başka bir çare kalmadığını, sadece günaha girebileceğini" söylemektedir. Başka bir deyişle Caroline'ın sessiz ve yavaş intiharı, erkek efsaneleri tarafından kurban edilişine dair tüm yöntemleri ortaya koymaktadır.

Diğer taraftan Catherine Earnshaw Linton gibi Caroline Helstone da açlığı bir tür protesto aracı olarak kullanmaktadır. Catherine de bir kadın olarak "kapatılmış olmayı" reddetmiştir ve görmüş olduğumuz üzere, yemek yemeyi reddetmesi de kısmen de olsa aynı zamanda hamileliği de reddedişini yansıtmaktadır. Ancak anoreksi, bakirelerde diğer kadınlara oranla daha sık gözlemlenen bir hadisedir ve daha çok, bir kadın olarak büyümeye karşı bir protesto eylemi olma niteliğini barındırmaktadır. Ne de olsa kendi kendini aç bırakmak, bu kızları küçük birer çocuk görünümüne geri döndürmekte ve aynı zamanda da bir "lanet"

olarak tanımlanmış menstrüasyon döngülerini bozmaktadır. Son olarak, Caroline'ın kendi kendini aç bırakması aynı zamanda kendi toplumunun besleyici olarak nitelediği her şeyin reddini de içermektedir. *Castle Rackrent*'teki hanımefendininkine benzer bir başkaldırı eylemi olan bu açlık, yabancı besinleri yemeyi reddetmek anlamına gelmektedir. Yemek, benliğin yola devam etmesi anlamına geldiği için gözden düşmüş bir dünyada rıza gösterme anlamına gelebilecek türde bir özveridir. Öyle gözükmektedir ki, Brontë, kadınların sessizlik içerisinde acı çekeceklerini ima etmektedir; ta ki kendi kendilerini isimlendirebilecekleri ve kendi dünyalarını denetim altında tutabilecekleri gücü onlara bahşedecek öyküler yaratılıncaya kadar bu değişmeyecektir. Caroline'ın orucu, kadınların her şeyi temin edişleri ile erkeklerin kendi kendilerine verdikleri ziyafetlere karşı da bir eleştiri niteliğindedir. Dahası bu orucu, iyi yatırım yapılmış yetenekler aracılığıyla sevgisi kazanılmak zorunda olan bir babanın aslında sahip olmaya değmeyecek bir baba olduğunu ima ederken tutmaktadır.

Ve böylelikle Caroline, tam da bu noktada, öteki dünyanın varlığını ve bu dünyanın amacını sorgulamaya başlar. Dickinson'ın da gözlemlediği üzere, büyük değer atfedilen "Ete bürünmüş Kelime" kadınlar için çoğunlukla "zayıf bir katılım alanıdır", çünkü bu dünyanın "kendi nitelenmiş güçleri" (kadına dair güçler) [ç.n.] arasında bulunup bulunmadığından emin olamamaktadırlar. Shirley gibi Brontë'nin kendi üslubu da, metin ilerledikçe ve kendi cinsiyeti için yeni bir dünya ve tür yaratmaya çalıştıkça daha da heyecanlı, hararetli ve egzotik bir hal alacaktır. *Jane Eyre*'de gözlemlediğimiz gibi *Shirley*'de de, bir kadın kahraman açlıktan ölmek üzereyken, diğeri isyan eder. Her ikisi de eski efsanelerin ve bu efsanelerin kendileri için sağladığı rollerin militan bir reddedişini gerçekleştirmektedir. Ancak *Jane Eyre*'den farklı olarak *Shirley*'deki kadın kahraman, erkek aile reislerinin temsil ettiği, dine karşı bilinçli bir saldırıda bulunmaktadır. Caroline hastalığında, inancı Tanrı'da ve babasında bulmaya çalışır. Bunların yerineyse, annesinin kızını sarmalayan kollarını bulur.

Dahası, Mrs. Pryor, Caroline için uygun bir annedir. Mesafeli ve toplum hayatından çekilmiş bu kadın, bir centilmeni andıran yumuşak konuşma tarzı ile insanın "sinirlerini geren" ve hatta "kanını donduran, deliliğe davetiye çıkaracak kadar ahenksiz sesini" bu yolla gizleyen "adam-kaplanın" sınavını başarıyla geç-

miştir. Resmi ve ketum tavırlarıyla o, Shirley ve Catherine'den öncelikli bir konumdadır, çünkü kadın-Titan'ınki ile benzerlik göstermeyen deneyimi sayesinde, bu genç kadınların yaşamakta olduklarını toplumun bakış açısından algıladığında, karakteristik kadın davranışları sergilemektedir. Diğer birçok kız gibi Caroline ve Shirley de kadınlığa evlilik aracılığıyla geçiş yapacaklardır. Her ne kadar erkek iktidarı ile ilgili detaylara girmese de Mrs. Pryor'ın uyarısı çerçevesinde bakıldığında bu korkunç ve yıkıcı bir deneyimdir. Dahası, sözkonusu detaylara girmemiş ve gizemini bu derece korumuş olması her şeyi daha da korkunç göstermektedir. Bununla birlikte evlendiği zaman duyduğu acı ve en sonunda bu durumdan kaçmış olması da Caroline ile Shirley arasında, başlangıçta meydana gelen ayrışmanın merkezindedir; bu ayrışma intihar eğilimi gösteren "dişi" edilgenlik ile "eril" öz-ifade arasındaki ayrışmadır. Bir anlamda Mrs. Pryor, örnek teşkil ederken bile bu ikiliğe süreklilik kazandırmaktadır, çünkü kocası karşısında duyduğu dehşet ve korku, kızını reddetmesine neden olmuştur; ancak, Caroline, kocasının olduğu kadar onun da kızıdır ve bu nedenle kendi benliğinin bir parçasıdır. Böylelikle, Mrs. Pryor Caroline'ın edilgenliğine katkıda bulunmuştur, çünkü çocuğunu, benliğini daha kuvvetli bir biçimde hissetmesine olanak tanıyacak sevgiden yoksun bırakmıştır. Dahası, erkekleri kötü varlıklar olarak deneyimlemesiyle ve kendisi de erkek aşağılamasına ya teslim olan ya da bundan kaçmayı başaran bir kurban olarak algılamasıyla, kadına trajik bir rol atfetmektedir. Son olarak, Shirley'nin annesinin yerini alan ve Caroline'ın da biyolojik annesi olduğu ortaya çıkan Mrs. Pryor, her iki kahramanın da kendisiyle benzer bir biçimde sınırlandırılmış olduklarını kanıtlar niteliktedir. Bu nedenle, bu noktada her iki kadın kahraman da –ki artık kardeştirler– Moore kardeşler tarafından kazanılmaya çalışılmaktadır ve açıkça görülmektedir ki kendi cinselliklerini öğrenmeleri küçük düşürücü bir deneyim aracılığıyla olacaktır.

Mrs. Pryor'ın ortaya çıkışından sonra Shirley, giderek artan bir biçimde, bu sert hanımın arzu edebileceği ölçüde ketum ve tedbirli bir görüntü çizer. Shirley yalnızca Caroline'a, Mrs. Pryor'ın kimliğiyle ilgili şüphelerini iletmekten kaçınmakla kalmaz; aynı zamanda Caroline'ın kuzeni Louis Moore'un varlığıyla ilgili de ağzı sıkı davranır. En sonunda Louis meydana çıktığında Shirley adama karşı soğuk bir resmiyet çerçevesinde davranmakta

ısrar eder ve delirdiğine kanaat getirdiği bir köpek tarafından ısırıldığında bu korunaklı davranış biçimini olabilecek en üst seviyeye taşır. Anımsanacağı üzere Caroline, mecazi akrep sokması karşısında herhangi bir şaşkınlık belirtisi göstermemek konusunda uyarılmıştı; ancak, kuduz ile ilgili korkuları konusunda sessiz kaldığında ve endişeden tükendiğinde, benliğini baskı altında tutmanın beraberinde getirdiği dehşetin canlı kanıtı haline gelen Shirley'den başkası değildir. Bu düşüş esnasında, dağlanmış yarası da çekmekte olduğu acının dışavurumundan başka bir şey değildir ve bu Catherine Earnshaw'u toplumsal cinsiyet hapishanesine yerleştiren köpek ısırığı ile büyük benzerlik barındırmaktadır. Çünkü bir yandan daha içine kapanık hale gelirken, diğer yandan da eski öğretmeni ile birlikte girdiği sınıfta daha yumuşak başlı bir tavır sergilemeye başlamıştır. Fransızca çalışmaya gayret ettiğinde "öğretmeninin dilini kendi dili olarak kurmaktan duyduğu heyecandan" keyif almaktadır. Bölüm başlığının işaret ettiği üzere Shirley'yi "eski kopya kitaplarına" yeniden döndüren kaderi, aynı zamanda Frances Henri'nin yazgısını da akla getirmektedir. Kendisine sıradışı bir öngörü bahşedilmiş olmasına rağmen Brontë açısından Shirley, en yaratıcı kadının bile kendini maruz bıraktığı sessizlik ile yüzleşmek yönünde gösterilen bir çabayı temsil etmektedir.

Anlatıcının tahminde bulunduğu üzere, eğer romantik bir hayalperest olan Shirley'nin "aklında biraz daha hırs, biraz daha mal mülk tutkusu olsaydı" kalem ve kâğıda düşkün olabilirdi. Bunun yerine "yüreğinde fokurdayan canlı kaynağın yemyeşil tutmayı başardığı diyarın gerçek değerini hiçbir vakit keşfedemeden ölecektir." Shirley, elinin altında kendi kullanımı için tahsis edilmiş bir dil olmadan, "Hırsın kuvvetli kalp atışlarını" deneyimlemeyecektir, çünkü Dickinson'ın da açıkladığı üzere "doğa bildiğimiz/ancak sanatından yoksun olduğumuz için ifade edemediğimiz bir şeydir" ve "erdemimiz de onun basitliği karşısında son derece âciz" kalmaktadır. Ancak Shirley, Elizabeth Barrett'ın Havva'sı gibi bir kez daha konuşmaktan korktuğu için engellenmiş görünmektedir. Ne de olsa bir kez konuşmuş ve bunun sonucunda da "acı bir sona" ulaşmıştır. Shirley'nin sınıf ortamının retoriğine son kez dönüşü, yalnızca düşüşünü onayıp tamamına erdirmeye yaramıştır. Ancak, kimi eleştirmenlerin savundukları üzere burada Brontë, Shirley'nin teslimiyetini hoş görmekten

uzaktır; aksine, sık sık genç kadının gizli kalmış yeteneklerine dikkat çeker. Titan-kadın, ilk insan gibi bastırılmıştır. Louis gururlu bir ifadeyle şöyle demektedir, "hayvanların yanında kendimi Âdem'in oğlu gibi hissediyorum: Dünya üzerinde hareket eden her varlığın üzerinde hâkimiyet kurma yetisinin teslim edildiği adamın varisi gibi."

"Milton'ın gulyabanisini" tartıştığımızda gözlemlemiş olduğumuz üzere, Shirley'nin eski ödevlerinden "La Premiere Femme Savante"[157] isimli makale, Caroline'ın Prometheusçu bir Titan-kadın olarak betimlendiği önceki tanımdan büyük ölçüde farklılık göstermektedir, çünkü bu alternatif efsane, kadın teslimiyetini uygun bulmakta ve tasvip etmektedir. Burada Shirley'nin öğretmeni için hazırladığı ödevde aç ve üşümüş öksüz bir kız ile karşılaşırız. Bu kız en başında dünya tarafından beslenmiş ancak en sonunda Deha isminde bir erkek efendiye yanıt vermiştir. Sözkonusu efendi de ölmek üzere olan gelinini "Cennet'teki evine" götürmüş ve burada kızı, "onarmış", böylelikle de "Tanrısı Yehova'nın kızın günahlarını bağışlamasını" sağlamıştır. Dişi varlığın, yaratıcılığın tanrısal gücü ile dolduğu bir cinsel birleşme karşısında başta büyük olasılıkla mutluluk duyacak olan Shirley en sonunda *Uğultulu Tepeler*'de karşılaştığımız saklı efsaneyi anlatmak zorunda kalacaktır: bu, anaç fiziksel doğanın çocuğunun Baba'nın ölümcül ruh alanına nasıl kaçırıldığının ya da baştan çıkarılarak götürüldüğünün öyküsüdür. Charlotte'un Emily'nin sanatı karşısında hissettiği duyarlı takdirin yanı sıra kız kardeşi için yaktığı ağıt Emily'nin yokluğunda hissettiği azalma duygusu nedeniyle tutulan bir yası da dile getirmektedir. Elbette bunu yaparken bir yandan da kendisinden önce Catherine Earnshaw'un da başına geldiği gibi, en sonunda Shirley'yi baştan çıkaran güçler karşısında Emily'nin dayanabilmiş ve en sonunda da zafer kazanabilmiş olmasına da övgü düzmektedir.

Bu durumda Brontë gibi, Shirley de yeni bir öykü ile başlar ve bu da dişi bir köken efsanesidir; ancak o da kendini, kendi melodisini anımsamaya çalışırken bile "Havva –ve Keder– Grandame'nin" öyküsündeki o eski hikâyeyi tekrarlarken bulur: "Ama duyduğum bir ezgi hakkında konuşuyordum." Çünkü her ne kadar Brontë bu romanı radikal gözüken bir niyet eşliğinde yazmaya

[157] (Fr.) "İlk Bilge Kadın". (y.h.n.)

başlamış olsa da en sonunda geleneğe teslim olur. Brontë İngiltere'nin erkeklerine son derece kızgın, açık tenli ve solgun bir kadın kahraman aracılığıyla kendi duyguları konusunda kapalı ve sessiz kalan esmer ve romantik bir kadını sunarak geleneksel beklentileri bozguna uğratır; ancak, aynı zamanda da Shirley ve Louis Moore'un romana dair gelenekleri nasıl tersine çevirdiklerini betimliyor gibidir. Geçekten de ilk bakışta bu âşıklar, *Jane Eyre*'deki karakterleri tersine çeviriyor gibi gözükmektedirler: tıpkı Shirley'nin soylu bir kahramanın tüm donanımına sahip olması ya da Louis Moore'un –genç William Crimsworth gibi– bir kadın öğretmenin erkek eşdeğeri olması gibi bir durum sözkonusudur. Görünmez ve aç bir özel öğretmen olması nedeniyle Louis, tüm kabiliyet ve duygularının hapsedilmiş olduğunu düşünmektedir ve kilitli masasında da bir vakitler ateşinin çıkmasına ve hasta olmasına neden olan umutsuz bir tutku hakkında yazabilmek için tuttuğu bir günlüğü bulundurmaktadır. "Semele efsanesinin ters yüz edilmiş" halini anımsadığında kendisi de geleneksel rollerin değiş tokuş edilmiş olmasına değinecektir. Ancak, bu açıkça gözlemlenebilen rol değişimine rağmen Louis, Shirley'yi, genç kadın onun ustalık, nasihat ve deneyimine gereksinim duyduğu için de sevmektedir. Yaşça büyük ve daha bilge bir öğretmen olması nedeniyle Shirley'de gözlemlediği mükemmel hanımefendi niteliğini değerli bulmaktadır. Aynı zamanda Shirley'nin frenlenmesi gerektiğini de fark etmiştir. Bu nedenle romanın sonuna geldiğimizde Shirley "bir kahraman ve erkek aile reisinin" ellerindeki bir "cariye"ye dönüşecektir.

Öyle gözükmektedir ki Brontë, Shirley'yi yazmaya yalnızca edebiyattaki cinsel imgeleri devirmek amacıyla değil, aynı zamanda bu rollerin türetildiği kur yapma rolleri ile efsaneleri de yıkmak niyetiyle başlamıştır. Ancak bu tür bir kurgu için gerekli olan modeli bulamamıştır. Oluşum efsanesini kullanması çerçevesinde açıklamış olduğu üzere, kendi kültürünün öyküleri etkin bir biçimde geleneksel cinsel rolleri desteklemektedir ve bunu yaparken bir taraftan da dişi otoritesini yıldırmaya çalışmaktadırlar. Bu nedenle Brontë'nin verdiği tüm mantıklı açıklamalara rağmen kahramanlarının yokluğu ve edilgenliği zorlama durmaktadır. Aynı biçimde, her ne kadar *Shirley*'deki ana vurgulardan kimileri kendi yaşamlarını zorunlu olarak etkileyen kamusal tarihe şekil vermek konusunda kadınların yetersiz kalmalarından doğan tra-

jik sonuçlar ile ilgili olsa da Brontë'nin kadın kahramanlarının karşı karşıya kaldığı sorunlar da öykülerinin geçtiği tarihi çerçeve ile alakasız gözükmektedir. Brontë'nin kişisel bağlılıkları ile edebi geleneğin yaptırımları arasındaki gerilim, özellikle kadın dayanıklılığı ve hayatta kalma güdüsü ile ilgili bir öykü yazmak istediğinde daha da açık hale gelir. Romanın ilerleyişi esnasında bir noktada bizzat kendisi okura neden kendi toplumunda kadınlar için mümkün olan tek "mutlu sonun" evlilik olduğunu açıklamıştır. Dahası, okura bu sonu verir de; ancak, Jane Austen gibi Brontë de evliliğin kadın teslimiyetine dayalı şüpheli bir kurum olduğunu vurgulasa da roman kahramanı olmayan kadınların, Caroline ve Shirley kadar bile başarı sağlayamayacağını unutmamıza izin vermez.

Dahası, Brontë, miras kalan cinse özgü geleneklerin, kadın karakterlere, kendi hissiyatı ile çelişen bir özgürlük bahşetmiş olduğunu fark etmiş olduğu için, bu tutarsızlığa dikkat çekebilmenin yolunu kadın kahramanlarına olasılık dışı kaçış rotaları hazırlamakta bulmuştur. *Shirley*'nin sonunu bu kadar gerçek dışı gösteren unsurun bir kısmı, olay örgüsünün tüm ödül ve cezaları karakterler arasında anlatı geleneğini aşan alaycı bir imtiyaz fazlası ile paylaştırmış olmasıdır. Örneğin, Robert Moore hem işçilere karşı acımasızlığında hem de Shirley'ye yaptığı ticari evlilik teklifinde hata etmiş olması nedeniyle yarı delirmiş bir dokumacı tarafından "bir duvarın arkasındaki vahşi bir hayvan gibi" vurulur. Robert, kendisini bir iş makinasına dönüştürmüştür ve bu nedenle ona, kendi kendine güvenin sınırları ile hayırseverliğin gerekliliği öğretilmelidir. Dahası, Briarmains'te Yorke'ların evinde kilit altında kaldığında kendini dişi bir canavarın merhametine bırakılmış halde bulur: üst katta bir odaya kilitlenmiştir ve burada korkunç Mrs. Horsfalls ona edilgenliğin ne anlama geldiğini öğretir. Robert'ın ilgisizliği Caroline'ın hasta olmasına neden olmuştur ve şimdi de genç adam kendisini aç bıraktığı iddia edilen bir kadının ellerinde sararıp solmaktadır.

Bütün bir bölüm çocukluk fantezi ve korkularını akla getirmektedir ve bunlar kaçak elde edilmiş bir masal cildi karşısında büyülenmiş genç bir oğlan olan Martin Yorke'un sahneye dahil olmasıyla daha da kuvvetli bir vurgu elde eder. Doğa, henüz ergenlik dönemindeki kadın düşmanı Martin'e kimi muzip güçler bahşetmiştir; ne de olsa oğlan, tüm ev halkına bir tür büyü yapa-

rak Caroline'ın üst kata çıkmasını ve uyumakta olan Briar/mains'i uyandırmasını mümkün kılar. Martin'in âşıklara yakınlık duyup yardım etmesinin altında yatan tek neden halen küçük bir çocuk olmasıdır. Ancak yazarın parodiye çevirdiği bir unsur olması nedeniyle Martin yine de sözkonusu âşıkları kendi yarattığı bir aşk öyküsünün karakterleri olarak görerek, kendi kurguları aracılığıyla denetim altında tutacak kadar da yozlaşmış bir çocuktur. Robert, Mrs. Horsfall'dan kurtulmayı başarırken Martin de Caroline'a, kız kardeşi Hortense'ye ve ilk defa yuvası olarak gördüğü eve dönerek kurtulur. Tarihi açıdan yeniden tanımlanmış bu çerçevede Brontë, *Jane Eyre*'in masal motiflerine geri dönerek, üreticinin kurtarıcı nitelikteki eğitimini önemsiz bir dileğin gerçekleşmesi olarak göstermektedir.

Shirley'yi mutluluğa götüren yol da en az Caroline'ın izlediği yol kadar şaşırtıcıdır. Caroline'ın Martin'i kullandığı gibi Shirley de şairane Henry Sympson'ın kendisine duyduğu hayranlığı Louis'i büyülemek için kullanmıştır. Maddi avantaj sağlamak uğruna gelen üç evlenme teklifini geri çevirir; ta ki Louis çirkin bir ördek yavrusundan genç bir kuğuya dönüşene dek bekler. Özenle hazırlanmış, tutkulu bir sahne esnasında Shirley, tüm hayranlarını neden geri çevirdiğine anlam veremeyen ve kızın gerçekten "genç bir hanımefendi" olup olmadığını sorgulayan kötü yürekli üvey babasını azarlar. Meydan okurcasına bunlardan bin kat daha iyi olduğunu –"dürüst bir kadın"– ve kolaylıkla sesi kesilen doğruluğun kendisine verdiği güçle evlilik için henüz erken olduğunu söyler. Büyük olasılıkla Louis'in yaşı ve aklı Shirley'nin varlık ve güzelliğini dengelemektedir. İkili arasındaki tek sorun ilk konuşanın kim olacağının belirlenmesidir. Aralarındaki sessizliği ilk bozanın Louis olması genç adamın ustalığına işaret eden bir diğer noktadır. Öfkeliyken bile "taş kadar sakin" olan Louis, Mısırlı bir tanrının "kuma gömülmüş kafasını" anımsatmaktadır. Shirley'nin kendi kabulünün de ifade ettiği üzere, Louis onun "muhafızıdır" ve genç kadın da 'ilk erkek' Louis kendi üzerinde hâkimiyet kurabilsin diye "zincirini kemiren" dişi bir pantere dönüşmüştür. Romanın en sonunda Brontë, Shirley'nin teslimiyetine yaptığı vurguyu "sisteme göre davrandığı" iddiasını alıntılayarak değerlendirir, çünkü Shirley "yönetmekten vazgeçmiş" olsa da Louis asla "yönetmeyi öğrenemeyecektir." Ancak ister ustaca planlanmış olsun ister bir saplantıya işaret etsin, Shirley'nin teslimiyeti

evlilikleri için gerekli ve tamamlanmış olan başlangıca işaret etmektedir.

Brontë romanın sonunu meydana getiren gülünç fanteziye dikkat çekebilmek için bu son bölüme "Sonuç" ismini koyar. Sanki bu, sözkonusu mutlu sonu nitelemekte yeterli olmayacakmış gibi roman boyunca yarım kalmış kimi uçları da sıkıca bağlar ve "sanırım son cilayı iyi yaptım," diyerek fikrini beyan eder. Shirley evliliğin kıyısındayken Robert Moore'un da Caroline'ın Meryem Ana'ya benzerliğini algılamaya başlaması şaşırtıcı değildir. Yine de Mary Cave'i anımsayan okurlar için bu yankı uğursuz bir nitelik barındırmaktadır. Brontë, romanın başından itibaren oluşturduğu imgelemi geliştirmek konusunda dikkati elden bırakmaz; özellikle de taşlar ile erkek sevgisizliği arasındaki bağlantıyı dikkatli bir biçimde ele alır. Evlilik teklifinin gerçekleştiği sahne, yontulmuş bir taş parçasının yanındaki bir duvar dibinde gerçekleşir. Bu taş parçası büyük olasılıkla bir haçın kaidesidir ve romandaki kadınların mülksüz bırakılmış olduklarını yansıtmak bağlamında da uygun bir semboldür. Robert kendisinden beklenen biçimde şu soruyu yöneltmektedir: "Caroline bana mı ait?" Dahası, genç kadının kendisine iyi bakıp bakamayacağını merak etmektedir: "Şu kırmızı gül, bu sert gri taşı fırtınadan koruyacağına söz vermeli," ifadesi bu düşünceyi yansıtmaktadır. Halen kendisi dışında birisini sevmekten âciz durumdaki Robert, Caroline ile birlikte giderek gelişen değirmende yaşarken, genç kızın işe alacağı kulübe sahipleri için mükemmel bir Pazar okulu öğretmeni olacağını düşünmektedir.

"Çılgın oyunculuğu ile taş fırlatan" "Titan-oğlan" Robert, on dokuzuncu yüzyılın ruhunu temsil etmektedir. İngiltere'nin kurtuluşu da Wellington adında benzer bir "yarı-tanrıdan" etkilenmiştir. Ancak Brontë son zafer ve öngörünün Robert'a ait olduğunu da ima eder. Robert, "yeşil doğal düzlüğün nasıl taşla döşenmiş bir yola dönüşeceğini, karanlık vadi ile yapayalnız yamaçlardaki kulübelerin nasıl başka kulübelerle de dolacağını ve kaba çakıl taşları ile döşenmiş yolun da nasıl düz, sağlam, geniş bir yola dönüşeceğini" betimlemektedir. Gelecek, erkekler ve erkeklerin ataerkilliği adına yine onlar tarafından kazanılmıştır. Anlatıcı da, taş ve tuğlaları ile Babil Kulesi gibi yükselen iddialı değirmeni betimlemek için Hollow'a geri dönerek bu kehanetin gerçekliğine onay verir. Böylelikle anlatısı da, kâhyasının annesi-

nin "Fieldhead Hollow'un gördüğü son peri ile karşılaşmış olduğunu" söylemesi ile sona erer. Perilerin bu son yolculuğu –tıpkı romanın sonunda masalların toptan inkâr edilmesi gibi– Anne/Doğa efsanesinin, ticari hayata odaklanmış ve Cennet'ten de kovulmuş İngiltere topraklarında yaşayan halk tarafından ihanete uğramış olduğunu göstermektedir. Brontë'ye göre bu düşmüş dünyada mutlu sonlara ulaşmak o kadar da kolay olmayacaktır, çünkü aşklar tarihte, sert gerçeklerden meydana gelmiş bir dünyanın yerine geçmektedir.

12. Lucy Snowe'un Gömülü Yaşamı

Zincirlerim ile ben arkadaş olduk
Böylesine uzun bir birlikten bekleneceği üzere
O bizi olduğumuz şey yapan
Lord Byron

Tek başına kapatılmış bir mahkûm, mermer kütlesinin içine sıkışmış bir kurbağa; zaman içerisinde bunların hepsi, kendi hisselerine düşen şeye dönüşürler.
Charlotte Brontë

Bir oda olmak gerekmez –ele geçirilmek için–
Bir ev olmak gerekmez
Koridorları vardır beynin –emsalsiz
Maddi bir yerdir
Emily Dickinson

Kendi kafesim bir kıskaç ile kapanıyor
Kelimelerim kilidi çeviriyor

"Talimatlara uyan" bir dalkavuğum
Otoriteye sahip değilim
Erica Jong

Charlotte Brontë'nin *Villette* isimli romanı tartışmasız feminist bakış açısına sahip bir eserdir. Önceden gördüğümüz üzere Brontë, *Profesör* ve *Shirley* de en azından kadınlık ile ilgili güçlü endişesini sakin ve sözde eril yüzeylerin arkasına gizleyerek, başka niyetlerin peşindeymiş gibi davranmaktaydı. Ve *Jane Eyre*'de bir roman olarak ima ettikleriyle son derece feminist bir tavır sergiliyor olsa da yazarın, erkeklere ait bir toplumda kadının sahip

olduğu yer ile ilgili giderek artan endişesini neredeyse kendinden bile gizlemesini mümkün kılan masalımsı bir yapıya sahipti. Ancak *Villette*'in kahramanı ve anlatıcısı Lucy Snowe, Brontë'nin diğer tüm karakterlerinden daha yaşlı ve bilgedir. Macerasının başından sonuna kadar dışarıda duran bir kadındır –toplumdışıdır. Ebeveyn ya da arkadaşları yoktur; fiziksel ya da zihinsel herhangi bir ilgi alanına sahip değildir; parası, sağlığı ya da kendine güveni yoktur –ve büyük olasılıkla onun öyküsü, şimdiye kadar kadın yoksunluğuyla ilgili yazılmış en duygulu ve korkutucu öyküdür.

Sessiz, neredeyse görünmez ve en iyi olasılıkla da rahatsızlık vermeyen bir gölgeden ibaret olan Lucy Snowe, babadan kalan bir mirasa sahip olmadığı gibi büyük ya da küçük herhangi bir beklentiye de sahip değildir. Yaratıcısı bile onu "sağlıksız ve zayıf", buz gibi ve ruhsuz bulmaktadır: Brontë yayımcısına "belli belirsiz bir düşünce ona soğuk bir isim vermeye karar vermeme neden oldu," demektedir. Eşitlik ve kendine ait bir yaşam talep eden Frances Henri ve Jane Eyre'in ruhsal coşkunluğundan, sorunlarını seyrek olarak ifade eden Caroline Helstone'a doğru kademeli olarak gerçekleşen bu gerilme, Lucy'nin teslimiyet ve sessizliği aracılığı ile doruk noktasına ulaşarak tamamlanmaktadır. Sanki Charlotte Brontë burada olgunluğu, kadınları yalnızca boğucu bir umutsuzluk duygusuyla baş başa bırakan yaşlılık ile denk tutmaktadır. Gerçekten de romanlarındaki bu hareketlilik, kadınlar ataerkilliğinin yıkıcı eleştirilerini içselleştirdikçe kaçışın daha da imkânsız hale geldiğini ima etmektedir. Kadın, kendi içine kapatılmış ve daha en başından yenilmiştir. Lucy Snowe, hayatta kalmak pahasına asla tam anlamıyla var olamayacağını anlamış olduğu kadar, ancak çekmekte olduğu bu çileden bile daha sıkıcı ve ciddi bir kamuflajın arkasına gizlenerek kendini koruyabileceğini de fark etmiş olduğu için acı çekmektedir. Bir zamanlar 'onlar gibi olma' olasılığı barındırdığı insanların imgelerini aklından çıkaramaz haldeki Lucy, sadece anlam ve amaçlardan yoksun bırakılmamış, aynı zamanda kendi kimliği ve gücü de elinden alınmıştır. Bu durumda şimdiki halinden kaçması nasıl mümkün olacaktır?

Elbette *Villette*'i, yazarın kendi sevgiden yoksun varlığı kadar, M. Héger'in arkadaşlığını kaybetmesi sonucunda hissettiği üzüntü ile de yüzleşmek adına başlattığı bir seri kurgusal girişimden bir tanesi olarak da değerlendirmek olasıdır. Brüksel'deki öğretmenine duyduğu aşk, öncelikle Héger'in eşinin genç kıza dayattı-

ğı yapayalnız yaşamla sekteye uğramış ve en sonunda da öğretmenin Brontë'nin İngiltere'den kendisine ulaşan mektuplarına yanıt vermekten vazgeçmesiyle sona ermiştir. İlk yazdığı otobiyografik şiirlerden biri olan "Frances" yalnızca Frances Henri'nin *Profesör*'de deneyimlediği yalnızlığı betimlemekle kalmamakta, aynı zamanda Brontë'nin dışarıda bırakılmışlıkla ilgili derin duygularına da ışık tutmaktadır. Kadın kahramanın hayatı, yaşayan bir ölününkinden farksızdır.

Benim için evren ahmak,
Duvar gibi sağır ve boş ve bütünüyle kör,
Yaşama mecburum, varlık bir toplam
Bir aklın darboğazdaki sınırlarında;
O akıl bana ait. Ah! Dar hücre;
Karanlık –imgesiz– canlı cenaze!
Orada uyumalıyım, orada uyanmalı ve yaşamalı
İçerik –âcizlik, acı ve kasvet

Şiirdeki Frances ve bir ölçüde de, evlenmeden önceki Frances Henri gibi Lucy Snowe da karanlık ve dar bir hücre olarak gördüğü kendi aklının sınırları dahilinde yaşamaya mecbur bırakılmıştır. Bu mezarın içinde yaşarken bulunduğu yerin imgelerden yoksun olmadığını keşfetmiştir; aksine, burası korkunç görüntülerle doludur ve bunların arasında azımsanmayacak olanlardan bir tanesi de canlı canlı gömülmeye dairdir.

Brontë'nin açlık, isyan ve öfkesine yanıt veren Matthew Arnold'ın tüm bunları fazlasıyla nahoş bulmuş olmasında da anlaşılmayacak bir taraf bulunmamaktadır; yine de Brontë'nin Lucy'nin deneyimlediği ikilemi andıran bir şiirini, *Villette* yayımlanmadan bir sene önce kaleme almış olması önemlidir –ve belki de yazarın eseri tam da bu nedenle nahoş bulunmaktadır. "Gömülmüş yaşam", gizlenmiş benlikten uzak düşmüş bu düzmece varlığın yasını tutmaktadır. Lucy gibi Arnold da gerçek duygularının insanlar tarafından umursamazlık ile karşılanacağı korkusuyla hissettiklerini gizleme gereksinimi duyduğunun farkındadır. Hem Arnold hem de Lucy ahmakça ve boş bir yaşam ile varlığın gizli ve tutkulu merkezi arasındaki tutarsızlığı betimlemektedir. Ancak iki bakış açısı arasındaki fark öğreticidir. Lucy'nin baskı altında tutulması, kadınlara karşı acımasız bir ilgisizlik içinde olan top-

luma karşı bir tepki niteliği taşırken, Arnold, hakiki benliğin tüm insanların içinde gömülü halde durduğunu iddia etmektedir. Belki de bu, Lucy'nin deneyimlediği keder yüklü dehşetin Arnold'ın şiirinde neden varlık bulmadığını açıklayacaktır. Arnold'ın deneyimi metafizik bir ağıt niteliğindeyken, Lucy'ninki saplantılı bir biçimde kişiseldir. Lucy, bir hapishane hücresinde kapalı tutulduğunu hissederken, Arnold hakiki benliği temsil eden güçlü ırmak ile ilişkisi kesilmiş olsa da dünya üzerinde etkin bir hayat sürmektedir. Aynı biçimde Lucy kapatılmışlık karşısında isyan ederken, Arnold felsefi bir bakış açısıyla tüm bunların olabilecek en iyi durum ile sonuçlanma olasılığından söz etmektedir. Kader, gerçek benliğin gömülmesine hükmetmiştir ve böylelikle hakiki benlik, bilinç düzeyindeki istenç tarafından yıkılamayacaktır. Bu düşünceye göre Arnold; doğanın herkes için yardımsever bir şekilde çalıştığını iddia etmektedir.

Bu bağlamda Arnold, on dokuzuncu yüzyılın başında ve ortalarında son derece popüler ve bir o kadar da belirsiz ve iyimser *Weltschmerz*'i[158] dile getirmektedir. Byron, Shelley ve Wordsworth gibi o da "ruhun yeraltındaki derinliğinden" uzak düşmüş olmasının yasını tutmakta ama bir yandan da "kastettiğimiz, söylediğimiz ve yaptığımız her şeyi bildiğimiz" zamanların da var olduğu olasılığını bir kenarda tutmaktadır. Ancak Brontë kadın olması nedeniyle, kendi döneminde gelişimini çoktan tamamlamış ve bir edebi gelenek olarak kabul görmüş romantik geleneğe bütünüyle iştirak edecek konumda bulunmamaktadır. Toplumda özgürce hareket etmiş erkek romantikler, mal edinme ve harcamadan meydana gelen önemsiz dünyayı kınarken, Brontë'nin toplumsal ve ekonomik hayatın dışında bırakılmış olması, yazarın, beşeri dünyayı özgürce reddetmesinin önünde engel teşkil etmiştir. Onun romanlarında, erkek romantiklerin savunduğunun aksine, kadın kahramanlarının büyük bir çoğunluğu, erkek şairlerin yerdiği bu rekabetçi pazara girebilmek için büyük bir istek duymaktadırlar. Böylelikle erkek romantikler "gömülü yaşamı" ontolojik bir bağlamda yüceltirken, Brontë evsizlik, yoksulluk, fiziksel çekicilikten uzak oluş, cinsel ayrımcılık ya da tek tipleştirme gibi kadınlara kendi kendini gömmeyi dayatan sıradan gerçekler ile il-

[158] (Alm.) Dünya ağrısı, dünya acısı anlamına gelen kavram, özellikle Romantik sanat akımında insanın karamsarlık, gerçeklikten kaçış vb. durumları deneyimlerken hissettiği ruh hali olarak tanımlanabilir. (y.h.n.)

gilenmektedir. Arnold gibi erkek şairler de benliğe içkin ve görece geçerli bir benliği deneyimleme arzularını dile getirirken, Brontë özel alan ile sınırlanmış kadınların çektiği acıyı dile getirmektedir. Gömülmüş benliği aramak ve ona kutsiyet atfetmek şöyle dursun, kadınlar tam da bu benlik tarafından kurban edildiklerini düşünmekte ve bunun yerine dünyada kendilerini gerçekleştirmenin özlemini duymaktadırlar.

Brontë aynı zamanda bir kadın özneye odaklanmak aracılığı ile örtülü bir biçimde de olsa, erkek eşdeğerlerinin, kendi ruhsal özlemleri sözkonusu olduğunda berrak bir bakış ve yumuşak bir dokunuşun varlığında bir tür teselli bulmuş olmalarını da eleştirmektedir. Diğer birçok şiirinde olduğu gibi "Gömülü bir Yaşamda" şiirinde de Arnold, kadın dinleyicisine gözlerini kendisine doğru çevirmesini söyler, çünkü böylelikle kendi ruhunu karşısındaki genç kadının gözlerinde okuyabilecektir. Ancak şüpheli kadın okur, o gözlerde Arnold'ın kendi yansımasını göreceğini bilmektedir. Böylelikle Brontë, ben-merkezci yücelik fikri ile yüzleşerek ve bu düşünceyi reddederek, Arnold'ın Wordsworth'ten devraldığı geleneği de sorgulamaktadır. Çünkü her iki şair de günlük yaşamın insanın içini kurutan ilişkilerinden kaçmanın yolunu aramaktadır ve bunu da şairin inancının imgesi ve kaynağı olan kızın aracılığıyla yapmak istemektedirler. Brontë'nin böyle bir çözüm karşısındaki hoşnutsuzluğu, *Villette*'te defalarca karşımıza çıkan Wordsworth'ün "Lucy Gray" ve "Lucy" şiirlerinin varlığına da açıklık getirmektedir. Ayak basılmamış yollarda saklanarak yaşayan, karlı bir gecede yalnızca ay ışığının aydınlattığı bir bozkırda bir başına dolaşan, korkunç bir fırtınada kaybolan Lucy ve Lucy Gray, şair için tıpkı "Tintern Abbey'deki" kız kardeşi gibi doğanın getirdiği sükût ve huzur işlevini görmüşlerdir. Ancak hem burada hem de romanın başka bölümlerinde Brontë, küçük kızın kayboluş öyküsünü yeniden tanımlamış ve böylelikle de efsaneyi kaybolmuş kızın açısından anlatarak yeniden yazmıştır.

Bu nedenle Lucy Snowe'un birçok açıdan Lucy ve Lucy Gray'in parodisi niteliğinde olduğunu söylemek mümkündür. Lucy Snowe, doğanın gözdesi olmaktan uzak haliyle, sanki özellikle zorluk ve sıkıntı çeksin diye seçilmiş gibidir. Wordsworth'ün "hissedemeyen bir şey" kelimeleriyle betimlediği üzere, var olduğu için kutsanmak yerine lanetlenmiştir: doğanın kendisini sevenleri bile aldatabilecek bir yapıda olduğu açıktır. Ne de olsa

Brontë bu son romanında, ne benliğe doğru geri çekilmek yoluyla (böyle bir gerçeklik, tek-benci görüneceği için) ne de 'ötekiyi' ruhani bir objeye dönüştürüp insanlıktan çıkartmak yoluyla kendine bir kaçış yolu bulabilen kadın öznenin gömülü yaşamına yansıyan yıkıcı etkiden çok kurtarıcı etkiyi keşfetme yoluna gitmiştir. Bu etki, neşeli bir kutlama, hatta bolluk içerisinde bir yaşam türünden bir karşılık bulamayacak olsa dahi, Brontë *Villette*'te kendine çıkış yolu bulamayan ve yaşama isteğinden yoksun bırakılmış tüm kadınlar için dürüst ve hakiki bir ağıt yakmaktadır. Aynı zamanda *Villette,* yazarın kendi çıkış yolunun da öyküsüdür. Kadın sanatçı da Brontë'nin kadın karakterlerinin ataerkil toplumun kurumları tarafından hapsedildiği kadar erkek geleneği tarafından sınırlandırılıp, kapatılmıştır. Brontë, kadına ait bir dil arayışı bağlamında erkek kültürünün yetersizliğini de değerlendirmektedir ve erkekler tarafından geliştirilmiş sanatları reddedişi de kadın hayal gücünün barındırdığı potansiyel tehlikeyi tasvir edişindeki sıradışı üsluba katkıda bulunmaktadır.

Lucy'nin vaftiz annesinin iyi döşenmiş evini betimleyen ilk cümlesinden itibaren Brontë'nin *Villette*'te sıradışı bir konumda kapana kısılmış bir kadın kahraman daha yaratmış olduğu açıktır. Sembolik bir isme sahip Bretton hanesi, kadınların mülk sahibi olabildikleri ve yine kadınlar tarafından yönetilen bir dizi evin betimlendiği romanların ilk örneklerinden biridir. Bu da Lucy'nin kapatılmışlığının kızın kendi kendine uyguladığı bir baskı mekanizması olduğunu ima eden önemli bir işarettir. Dahası Brontë, hiç zaman kaybetmeden kızın ihtiyatlı tutumu aracılığıyla bu imayı doğrulamaktadır da: Mrs. Bretton'ın evinden Miss Marchmont'un evine ve oradan da Madam Beck'in okuluna yürürken bile Lucy suskun ve kendi içine çekilmiş bir görüntü sergilemektedir. Ancak paradoksal bir biçimde de, her ne kadar kendisinden önceki kadın karakterlerden daha itaatkâr olsa da, Brontë, Lucy'nin "donuk halini ve yaşadığı bunalımı kızın kendi özerkliğinden devşirmiş olduğu" için kahramanın bu niteliği gereği öğretmen olmayı reddetmiş olması bağlamında da seleflerinden daha isyankârdır. Günümüzün *Villette* eleştirmenleri Lucy'nin içinde süregelen akıl ve hayal gücü ile baskı ve tutku arasındaki çatışmayı fark etmektedirler. Ancak bu çatışmanın önemi, romandaki diğer karakterlerin, ana kahramanının şizofrenisi anlamına gelen bu durumu nesnelleştirmekte nasıl kullanıldıklarına bağlıdır,

çünkü Lucy Snowe, Emily Dickinson'ın "Bir oda olmak gerekmez –ele geçirilmek için" mısraındaki hakikatin canlı bir örneğini sergilemektedir.

Lucy, Bretton'ların yaşamakta olduğu hayata katılmak yerine bu hayatı seyretmektedir. Bir diğer çocuk ziyaretçinin ortaya çıkışı ile birlikte Lucy'nin ironik kopuşu daha da belirgin hale gelecektir. Lucy, altı yaşındaki Polly'nin sevgiye ve erkek himayesine duyduğu gereksinimi –ilk önce babasına duyduğu bağımlılık ve daha sonra da sevgisine karşılık verme yetisine sahip olmayan kendinden yaşça büyük Graham Breton'a duyduğu büyük çekim– küçük görmekle kalmaz, Polly'nin aşırı tepkileri ile ve bir oyuncak bebeğinkini andıran mimik ve hareketleri ile de dalga geçer. Kızın yemek yemeyi reddetmesini ve babasına ya da babasının yerine koyduğu Graham'a yemek servisi yapmasını da eleştirir. Böylesi gösteriye dönük sunumların karşısında kendi üstünlüğünü ilan ederek, "Ben, Lucy Snowe, sakindim," demektedir. Polly, babasının pelerinin altında kendine sığınacak bir yer ararken ya da Graham'ın kolunu tutarak, kendini korumaya çalışırken, Lucy, "yaşaması ve hareket etmesi için varlığını başka bir insanda bulması" zorunlu olan kızı küçümser. Ancak, her ne kadar Lucy başka bir insanın varlığına bağımlı bir varlık göstermemekte kararlıysa da, bu röntgenlemeye dayalı ayrıksı tavrı onu da en az Polly'nin bir paraziti andıran bağımlılığı kadar diğer insanlar bağlamında tanımlamaktadır.

Lucy'nin sakin ve edilgen tavrı, Polly'nin tutkulu ve yoğun hisleri ile karşıtlık içerisindedir; aynı biçimde, Lucy kendi içine çekilmişken, Polly şakacı ve oyuncudur. Ancak Brontë romanlarında sık sık karşılaştığımız üzere, bu iki karşıt karakterin birçok ortak noktası da bulunmaktadır. Yaşlarına göre çok çalışkan ve kadınsı olmalarının yanı sıra düzenli ve duygularını ifade etmek konusunda da özdenetim sahibi olan bu iki küçük kız, Bretton evinde misafir edilmekte ve bu esnada da aynı odayı paylaşmaktadırlar. İkisinin, birbirlerine yakından bağlı oldukları, Lucy, Polly'den büyük bir sevinç ânında neşesini haykırarak ifade etmesini istediğinde daha da açık hale gelecektir. Ne de olsa Lucy, ancak Polly neşesini bu şekilde ifade ederse rahatlayacaktır, çünkü tuhaf bir biçimde Lucy, Polly'de kendisini "küçük bir hayalet gibi" kovalayan ve hiç "rahat bırakmayan" bir yönünü keşfetmiştir. En sonunda, hayalet kendini kötü hissettiği vakitlerde onu rahatlat-

mak adına yatağını paylaşır. Dahası çocuğun kaderini kendisi de merak etmektedir. Ne de olsa, çocuğun kaderini, gelecekte kendi yaşamını da şekillendirecek olan utanç ve yalnızlık bağlamında değerlendirmektedir. Q.D. Leavis'in de ifade ettiği üzere, Polly, Lucy'nin kendi benliğinde baskı altında tuttuğu dürtülerle hareket etmektedir ve bu nedenle de iki kız Lucy'nin bölünmüş benliğinin iki ayrı yönünü temsil etmektedirler. Ve yine bu iki kız bu türdeki temsili antagonist karakterlerin ilk örneği olarak karşımıza çıkmaları açısından da önem taşımaktadırlar.

Belirli açılardan iki kızın kaderini de karşılaştırmak olasıdır. Polly, sanki tam da bu gerçeğe vurgu yapmak istercesine Lucy'ye uzak ülkelerle ilgili bir kitap gösterir. Bu kitap –*Jane Eyre*'in başında gördüğümüz Bewick resimleri ya da *Shirley*'deki Coriolanus gibi– Lucy'nin gelecekte karşı karşıya kalabileceği kimi tehditlerle ilgili ipucu verme işlevini yerine getirmektedir. Polly ıssız diyarları, iyi yürekli İngiliz misyonerleri, Çinli bir kadının ayakları fazla büyümesin diye demir bir ayakkabının içinde kapalı tutulan ayaklarını, kar ve buzla kaplı kara parçalarını tarif ederken, Lucy de kızı dikkatle dinlemektedir, çünkü sınırlı bir yaşamı edilgen bir biçimde kabul etmek ile bütünlüklü bir hayatı yaşamak için duyduğu isyankâr arzuyu takip etmek arasında bölünen ruhları beklemekte olan sınavlar bunlardır. Kitap, tanrıyı andıran bir şifacı ile tablonun bütünleneceği, kızların baskının kendilerine henüz yabancı biçimleri ile tanışacakları ve soğuğun da bir kadının hayatta kalmasını imkânsız kılacağı sürgün hakkında kehanette bulunmaktadır. Her iki kız da er ya da geç bunu deneyimleyecektir. Lucy kendi kimliğini yabancı topraklarda aramak zorunda kalacaktır, çünkü o metaforik bağlamda İngiltere'de bile bir yabancıdan farksızdır. Evsiz Lucy, ülkesiz ve cemaatsiz bir kadındır ya da daha sonraki göçmen statüsü bu gerçeğe işaret edecektir.

Dahası, başka bir düzlemde değerlendirildiğinde Lucy'nin çıkmazının içsel bir nitelikte olduğunu söylemek mümkündür. Brontë bunu, Lucy'yi başka bir İngiliz hanımın evine göndererek anlatma yoluna gitmiştir. Kendi kendine dayattığı kapalı yaşam nedeniyle bu geri çekilmenin trajik sonuçlarını da belirlemiş olan yaşlı ve hasta Miss Marchmont romanda uyarı niteliğinde bir işleve sahiptir. Kayıp ailesi için yas tutan ve yalnızlık içinde boş gözlerle etrafına bakan Lucy de, çektiği acıdan kurtulabilmek için üst kattaki iki odada günlerini doldurarak ölümün gelip kendisini

kurtarmasını bekleyen bu romatizmalı kötürümü andırmaya başlamıştır bile. Lucy gördüğü bir lokma sevgiyi bile ödüllendirme gereksinimi duyduğu için bir yatalağın beslenme alışkanlıkları ile geçinip gitmeye, hatta Miss Marchmont olmaya bile razıdır. Lucy, *Büyük Umutlar*'da Miss Havisham'a dönüşmeyi asla aklına getirmeyen (her ne kadar acımasız Compeyson'un yaşayan bir ölüye dönüştürdüğü bu kadına acısa da) Pip'ten farklı olmasına rağmen felçli Mrs. Smith ile özdeşlik kuran Anne Elliot ile benzerlik göstermektedir. Lucy'nin uysal davranışlarının altında yatan neden, "büyük acılardan korunmak adına tamamı ile mahrumiyet ve küçük acılar arasında geçecek bir yaşamı kabul etmeye" hazır olmasıdır. Lucy'nin yaşamdan kopuşu nasıl kırılgan Polly'nin çekmekte olduğu acıya verilmiş bir yanıtsa, Miss Marchmont'un ay ışığının altında âşığının cesedini gördüğünde yaşadığı hayal kırıklığı da mahrumiyet ve inziva üzerine inşa ettiği bir yaşam kurmasına neden olmuştur.

Her ne kadar Miss Marchmont'un deneyimlediği çıkmaz, kendi kendini hapsetmenin potansiyel olarak her kadının kaderi olduğunu ima etse de, yaşlı kadının yaşamöyküsü, Wordsworth'ün iki "Lucy" şiirinden en az bir tanesini tersine çevirmeyi başarır. "Strange Fits of Passion Have I Known'da"[159] bir akşam at üstünde parlak ayın altında sevgilisinin küçük kulübesine doğru dörtnala giderken, sevdiği kadının ölmüş olabileceğine dair inatçı bir düşünce tarafından kuşatılmıştır. Ancak Brontë bu olaya korkuların her vakit haklı çıkan ve beklemekte olan bir kadının, durağan ve kendi içine kapalı bakış açısından yaklaşmaktadır. Sevgi kazazedesi Miss Merchant da kapalı bir hayat sürmektedir ve kendini yılbaşı arifesinde kaybettiği sevgilisinin anısına adamış ebedi bir bakiredir. O gerçek bir rahibedir; ancak hiçbir dini teselliye sahip değildir, çünkü Tanrı'nın yöntemlerini ne anlayabilmesi ne de affedebilmesi mümkündür. Ona göre aşk kendisine acıdan başka bir şey getirmemiştir. Oysa işler başka türlü gelişmiş olsa, aynı aşk, cana yakın bir varlığı neredeyse azize mertebesine çıkartacaktır. Bunun yerine zaten kötü niteliklere sahip bir ruhu iyiden iyiye uğursuz kılmıştır. İster bir rahibeye ister cadıya dönüşmüş olsun, onun öyküsü, sevmek ve sevilmek için kendisine izin veren bir kadının aldatılıp yok edildiğini ima etmektedir, çünkü sadece bir

[159] (İng.) "Tuhaf Tutku Nöbetleri Gördüm Ben". (ç.n.)

kez ortaya koyabileceği en iyi benlik olasılığı sevgisiyle birlikte gömüldüğünde, aklının içindeki mezarı andıran o hücrede her şeye tek başına dayanmaya mahkûm edilmiştir.

Kimi eleştirmenlerin 'Miss Marchmont bölümündeki boşboğazlıklar' olarak tanımladıkları bu kısım, Brontë'nin Lucy'nin efsanevi yolculuğunun ilerleyişini anlatmak için kullandığı detaylar aracılığıyla daha da kuvvetli bir anlatıma dönüşmektedir. İronik bir biçimde, Miss Marchmont'un ölümüyle serbest kalmasından sonra Lucy'ye "bu vahşi doğayı" terk etme gücünü veren de buz gibi bir *aurora borealis*[160] olacaktır. Yalnızlığı önünde "bir hayalet gibi" yükselirken Lucy'nin sahip olduğu tek şey geçmişteki varlığına karşı duyduğu derin nefrettir. Ödeyeceği ücret için kavga eden kayıkçılar, kara ırmak, *Vivid* isimli gemi, Boue-Marine'e[161] yapılan yolculuk ve Lucy'nin gölgeler diyarına doğru kürek çekmekte olan Styx ve Charon'u anımsaması gibi unsurların hepsi, her ne kadar dışarıya ya da bir bilinçsizlik halinden benlik algısına doğru yapılan bu yolculuğa efsanevi bir değer katsa da Lucy'nin yapmakta olduğu yolculuğun felaket ile sonlanacağına dair endişesini de yansıtmaktadır. Ve uyuşuk yılanlar gibi kıvrılan kanallar, kurşuni ve durgun gökyüzü, Lucy'ye bu küçük şehirde (*Villette*) yol gösteren güvenilir İngiliz erkeği, şehrin eski ve dar sokaklarına sapmasına neden olan iki zamparanın peşine takılmasıyla *La/basse/cour*'a varışı gibi neredeyse gerçeküstü detaylarında betimlendiği bu yolculuğu ancak önümüze serilen tablonun mitos niteliği barındıran bağlamı çerçevesinde duyumsayabiliriz. Her ne kadar yabancı bir ülkeye yapılan bu yolculuk Jane Eyre'in İngiliz usulü yolculuğundan farklı olsa da kadınların kültürel haklarından mahrum edilmeleri bağlamında iki yolculuk ortak bir nokta da barındırmaktadır. Jane Eyre gibi Lucy de bütünlüklü, olgun ve bağımsız bir kimlik edinmek yolunda, sevilmeye duydukları gereksinim ve bekâr kalmak karşısında kapıldıkları dehşet ile yüzleşmek zorunda kalan tüm kadınları temsil etmektedir. Bu nedenle Jane gibi Lucy de Viktoryen İngiltere'nin "ihtiyaç fazlası" olarak tanımladıkları bekâr kadın için mevcut bulunan küçük düşürücü rollerden kurtulma gerekliliği ile yüzleşmek zorunda kalacaktır.

Bu durumda Harriet Martineau'nun *Villette*'i bütün karakterlerin aşk dışında bir şey düşünmediklerini iddia ederek eleştirmiş

[160] Kuzey Işıkları. (ç.n.)

[161] Çamur Okyanusu. (ç.n.)

olması ironiktir. Çünkü bu, tam da Brontë'nin vurgulamak istediği noktadır. *Vivid* yol alırken Lucy bu merkezi ikilemin içinde sıkışıp kalmış birkaç kadın ile karşılaşmıştır. Bu kadınlar topluluğu, kahkahası Lucy'ye umutsuz bir insanın çıldırmış halini anımsatan (ve yağ tenekesini andıran bir kocaya sahip) bir gelin, varlıklı ve yaşlıca erkeklerle evlenmek zorunda bırakılacak beş kız kardeşten meydana gelen bir ailesi olduğunu itiraf eden Ginevra Fanshawe adında okullu bir kız ve ihtiyattan yoksun bir karar vererek hatalı bir evlilik ahdini kabul etmek üzere olması nedeniyle bir kamarotun mektubuna konu olan Charlotte adında diğer bir kızdan meydana gelmektedir. Her ne kadar evlilik, yapayalnız bir tecrit içerisinde geçecek bir yaşamdan daha az acıya neden olacak bir teslimiyet biçimi gibi gözükmese de Lucy güvertede sevinç içerisinde, "bir yeri hapishaneye çevirenin taş duvarlar" olmadığını düşünmeden edemez. "Ne demir parmaklıklar – ne de bir kafes" bu iş için gereklidir. Ancak her zaman olduğu gibi bu zafer ânı da kısa sürelidir. Diğerleri gibi Lucy de hasta düşer ve aşağıya, kamerasına inmek zorunda kalır. Böylelikle aklından geçirdiği şiirin gerisini öğrenemeyiz. Ne de olsa kafese kapatılmış mahkûmu özgürleştirebilecek akıl, fiziksel anlamda özgür olanlar için duvar ve parmaklıklar örecek güce de eşit derecede sahiptir.

Labassecour'a gelişiyle birlikte Lucy sahip olduğu az sayıdaki varlıktan da olur. Burada anahtarları, sandığı, parası ve dilinin de artık bir işe yaramayacağını keşfetmek zorunda kalır. Tanımadığı bir toprakta bir yabancı olduğu için fiziksel konumunun fiziksel durumunu yansıttığını fark eder. Nereye gideceğini bilmeden yürürken Ginevra'nın okul müdiresinin İngiliz bir mürebbiye aradığına dair yorumunu anımsayarak beklenen "örümcek ağına" yakalanır. "Şans eseri" Madam Beck'in kurumunu bulduğunda ise bir salona alınır ve burada "pırıltılı süslemelerle bezenmiş katlanır bir kapıdan" girmesini bekleyerek kadını beklemek zorunda kalır. Ancak kapı açılmayacak; bunun yerine hemen arkasından gelen ve aniden konuşmaya başlayan bir ses, beklenmedik ve Brontë için sembolik değere sahip bir sorgulamaya başlayacaktır. Lucy'nin o anki deneyimi o kadar sıradışı bir niteliktedir ki genç kız hem kendini hem de okuru o an salonda başka kimsenin bulunmadığından emin olduğuna ikna edebilmek için "etrafımda hiçbir yaşam belirtisi yoktu; dahası burada hayaletlerin gezinmediğinden de emindim," açıklamasını yapmak zorunda hisseder.

Ancak bu açıklama gerçeği bütünüyle yansıtmamaktadır. Kapının bulunduğu geçidin açısı kadar, beklenmedik kör noktaları da öyle bir görüntüye neden olmaktadır ki Lucy, duruma uygun sembolik detaylar ile tıka basa doldurulmuş büyülü bir hayal dünyasına adım atmış gibidir. Yine bu dünya, sanki imkânsız tesadüfler ile yönetilmekte ve salonda da hayaletler kol gezmektedir.

Günümüz eleştirmenleri *Villette*'teki bu türden belirsizlikleri görmezden gelmektedirler. Sanki romanın yetersiz ya da fazla melodramatik olduğuna kanaat getirdikleri olay örgüsünden utanmışçasına bir tavır sergileyerek, bunun yerine imgeleme odaklanırlar. Buna rağmen unutmamak gerekir ki George Eliot gibi zeki bir okur bile romanın gücünü "alışılmışın dışında" bulmuş ve *Villette* karşısında hissettiği büyülenmeyi de görkemli bir dille savunmuştur. Eliot'a göre elimizde tutmakta olduğumuz roman öyle nitelikli bir eserdir ki "farklı romanları ilk kez okumak yerine *Villette*'i üst üste üç kez okumayı tercih ederiz." Eliot bu romanın, kişisel gelişime giden yolun insan için barındırdığı riskler çerçevesinde o kadar zorlayıcı ve saygıdeğer bir yapı üzerine inşa edildiğini düşünmüştür ki başka bir kadınla evli George Henry Lewes ile kaçışını "Labassecour'a" bir yolculuk olarak tanımlamıştır. Romanı özgün, "alışılmışın dışında" ve belki de tekinsiz kılan unsur, Brontë'nin Lucy Snowe'un fiziksel yaşamını temsil etmekte kullandığı bir dizi sözde bağımsız karakter kadar, eserin psiko-seksüel anlamını da başarılı bir biçimde ortaya koymuş olmasıdır. Bir yandan sunduğu imgelemin dramatik niteliğini kurar diğer yandan da bu dramatizasyonu bir mitosa dönüştürürken ördüğü birçok ardışık olaydan yardım almaktadır. Adrienne Rich bunu şöyle açıklamaktadır, "Biz ölüler uyandığımız vakit, tenimizin dışında kalan her şey yaşamakta olduğumuz bu acıya dair bir imgeden ibarettir." Lucy de kendi kendine dayattığı bu yaşayan ölü halinden uyandığında, Grimm'lerin Pamuk Prenses'inden, Kate Chopin'in Edna'sına kadar tüm o karakterleri akla getirmektedir. Tüm bu kadınların uyanışının tehlikeli olmasının ardında yatan neden ise tıpkı Adrienne Rich gibi onların da "hakikate hiç bu kadar yakın olmadıklarını/yaşamakta oldukları yalanları fark ettiklerini" hissediyor olmalarıdır. Başka bir deyişle, Lucy, Madam Beck'in evine giden yolu bir yanlışlık sonucunda bulmuştur, çünkü burası onun kendi benliğinin evidir. Ve ziyaretçisini görünmez bir kapıdan girerek şaşkınlığa uğratan Madam Beck de Lucy'yi

gizlice gözetleyebilecek yetkinliktedir, çünkü o Lucy'nin aklına musallat olmuş ve genç kızın zihnine yerleşmiş birçok sesten bir tanesidir.

"Yürekte yakılmış bir ateşi ya da bu ateşin oradan yumuşak bir biçimde akışını" hiçbir zaman görememiş Madam Beck, ses çıkarmayan terlikleriyle okulda dolanmakta ve tüm ispiyonlama ve gözetleme işlerini idare etmektedir. Lucy onu Minos, Ignacia, herhangi bir başbakan ya da polis müfettişi ile karşılaştırmadan edemez. Anahtar deliklerinden bakarak, kapıları yağlayıp anahtarları kopyalayarak, çekmeceleri açıp Lucy'nin şahsi eşya ve hatıralarını dikkatlice inceleyerek ve kızın ceplerini tersyüz ederek evin içinde süzülmektedir. Madam Beck'i bir tek kişisel çıkar motive etmektedir. Bu nedenle de yüzü "taş gibidir" Görünümü de bir kadından çok bir erkeği andırmaktadır. Ne de olsa Madam Beck baskıyı sembolize etmektedir. Lucy'nin özdenetime duyduğu bağlılığının bir yansıması, hatta bedenleşmiş halidir. Sakin, kendine yeten ve otoriter tavrıyla, okulunun ismini kötüye çıkartabilecek uygunsuzlukları denetim altında tutmak zorunda olduğu için tehlikeli tutkulara karşı uyanıktır. Bu nedenle onun casusluğu bir tür röntgencilik içermektedir. Dahası her ne kadar bu tavrı Lucy tarafından eleştirilse de kısa sürede genç kızın da Madam Beck'i gözetlediğini fark ederiz. Her ikisi de ağırbaşlı gri elbiseler giyer. Lucy gibi o da genç İngiliz Dr. John'dan hoşlanmaktadır. Benzer biçimde her ikisi de Doktor tarafından tercih edilmeyecektir. Yenilgi durumunda Madam Beck kendine hâkim olabilecek kapasitedir. Lucy, Madam Beck'in sınıfta üstünlük kurmak ve denetim sağlamak adına uyguladığı baskıcı taktikleri taklit etmekle kalmaz. Madam Beck'in Dr. John'a duyduğu arzuyu bastırmaktaki başarısını da takdir eder. "Bir kez daha tebrikler, Madam Beck! Bir zebani ile karşılaştığınızı gördüm, iyi bir savaş çıkarttınız ve onu yenmeyi başardınız!" Lucy'nin Madam Beck ile ilgili bu tavrı, genç kızın, kendini baskı altında tutabildiği ve kendi kendine gözetlemeyi becerebildiği için yine kendini alkışlamasını da akla getirmektedir.

Ancak Lucy'nin kendi kendini gözetlemek konusundaki başarısı, Madam Beck'in casusluğu aracılığıyla denetleyemediği bir dizi olay nedeniyle sorgulamaya tabi tutulacaktır. Bunlar arasında en ironik olanı ise kendisine uygun düşen bir isimle taçlandırılmış Madam Beck'in kızı Desirée ile ilgili olandır. Madam Beck'in

şeytani bir parodisi biçiminde kurgulanmış Desirée, sık sık çatı katına gizlenmektedir. Amacı dadısının çekmece ve kutularını karıştırmaktır. En sonunda bu isteğini yerine getirerek dadının duygularını paramparça etmeyi başarır. Dahası gizlice odalara girerek porselen eşyaları kırar ya da reçel ve diğer konserve kutularını yağmalar, annesinden bir şeyler çalar ve sonra da ganimetlerini bahçe duvarındaki bir deliğe ya da tavan arasındaki kuytu bir köşeye saklar. Madam Beck'in gözetim ve denetleme becerileri Desirée sözkonusu olduğunda hiçbir işe yaramamıştır. Dahası bu küçük kız, baskının başkaldırıya neden olduğunun ve (bir kez başladığında da) böylesi bir başkaldırının kaçınılmaz bir biçimde gizlilik, yıkıcılık ve aldatmaca içerdiğinin işaretidir. Önünde sonunda Lucy'nin de bu duruma isyan edeceği ise, genç kızın yerini aldığı işten kovulan kadının öyküsü anlatıldığında açıklık kazanır. Madam "Svini" adındaki bu çocuk bakıcısının gerçek adı Mrs. Sweeney'dir. İrlandalı alkolik bir çamaşırcı kadındır ve zor koşullar altındayken kendini bir İngiliz hanımı olarak tanıtmayı başarmıştır; bunu da açıkça kendisine büyük gelen elbiselerden meydana gelen bir gardırop sayesinde becermiştir. Bu sahtekâr kadın, Lucy'nin de kendi tutkusundan dikilmiş bir kostüm giydiğini ve bu elbise aracılığı ile kendini gizlediğini akla getirmektedir. Lucy ve Polly arasındaki zıtlık aracılığıyla temsil edilen baskı ve hoşgörü; röntgencilik ve katılım arasındaki bölünme bir yanda Madam Beck ve Desirée, diğer yandaysa Madam Svini ve Ginevra Fanshawe'un duydukları düşmanlık aracılığıyla bir kez daha tekrarlanır.

Madamın burnunun dibinde iki gizli gönül ilişkisini yürüten Ginevra, Lucy'nin içten içe rahata ve özgürlüğe duyduğu özlemi başarılı bir biçimde yansıtmaktadır. Ginevra'nın iğneli dili ve hazırcevap karakteri ile Lucy'nin tumturaklı dürüstlüğü arasındaki benzerlik Ginevra'nın Lucy'ye şefkatli bir tavırla "Anneanne", "Timon" ya da "Diyojen" demesine neden olan zemini hazırlar. Ve diğer herkesin aksine Ginevra, Lucy'nin bir "maske takmakta olduğunun" da farkındadır. Lucy'ye sık sık "Kimsin sen?" diye sormaktadır. Alışılagelmiş fiziksel gösterileriyle Lucy'nin kendi kendine dayattığı yalnızlığı ihlal eden de yine Ginevra'dır. Bunu yalnızca Lucy'yi vals yapmaya zorlayarak başarmakla kalmaz. Genç kıza "yapışık bir biçimde oturarak" kimi vakit Lucy'yi "her ne kadar canı acısa da sırf Ginevra'yı kendinden biraz uzak tu-

tabilmek için elbisesinin korsesine bir iğne yerleştirmeye" sevk eder. Ginevra nedenini hiçbir vakit anlayamasa da Lucy yemeğini onunla paylaşır. Dahası Ginevra'nın nasıl bir aşk hayatı olduğuyla ilgili hayaller kurar. Diyebiliriz ki Lucy Ginevra'nın ayan beyan ortada olan narsisizmine bile hayranlık beslemektedir. Arkadaşlıkları ilerledikçe Lucy, sürekli bahçeye "çıkması gerektiğini" söyleyip duran bu kıza hayır diyemeyecek ve orada da Ginevra ile karıştırılacaktır.

Bahçeyi Lucy'nin gözlerinde bu kadar değerli kılan ise, burası dışında kalan her yerin "taş, boş duvarlar ve sıcak kaldırımdan" ibaret olmasıdır. Bu "kapalı ve bitkilerle çevrili alan" hiç tereddütsüz kanunsuz olaylarla, romantik tutkuyla ve Madam Beck'in deneyim altında tutamadığı diğer her şey ile ilişkilendirilmiştir. Burası Ginevra için yazılmış ancak Lucy'nin okuduğu aşk mektuplarının yağıp durduğu yan taraftaki erkek okulu ile sınırları çizilmiş bir ilk bahçe, şehrin içinde bir tutam doğa parçasıdır. Dahası Desirée'nin çalıntı mallarını saklayabileceği bir yerdir. İlk betimlendiği haliyle okulun bu gizli bahçesi gömülü bir hayatın sembolü gibidir:

"...baharda mis gibi kokusu ve çiçek dolu dallarıyla tazelenen, sonbaharda ise bal gibi tatlı meyveleriyle capcanlı beliren, ancak geriye kalan kısımları kurumuş bu yaşlı armut ağacının dibinde, bir kısmı toprağın altında kalan kökleri örten yosun tutmuş toprağı eşelediğinizde önünüzde düz, sert ve siyah bir levha belirecektir. Doğruluğu onaylanmamış ve herkesçe kabul edilmemiş olsa da efsaneye göre bu bir mezar kapısıdır ve üzerinde otlar bitmiş, çiçekler açmış yeraltının derinliklerindeki bu mezarda karanlık Ortaçağ'ın papazları tarafından yeminine uymadığı için canlı canlı gömülen bir kızın kemiklerinin bulunduğu söylenir."

Catherine Morland'ın bulmayı umut ettiği "yaralı ve kötü bir kadere sahip rahibenin korkunç anılarını" keşfeden Lucy, bu rahibenin öyküsünde kendi hikayesini de bulur. Ancak, erkek edebiyatında, *Venus in the Cloister*[162] ya da *The Nun in her Smock*[163] gibi metinlerden Lewis'in *The Monk*'una[164] kadar manastırlarda geçen erotik maceraların aktarıldığı öykülerin aksine, burada sözkonusu olan hapsedilmişlik, özgür bir cinsellik için gerekli olan mahre-

[162] (İng.) *Manastırdaki Venüs.* (ç.n.)
[163] (İng.) *Önlüklü Rahibe.* (ç.n.)
[164] (İng.) *Keşiş.* (ç.n.)

miyeti sağlamamaktadır. Aksine, hem Lucy hem de rahibe kendilerini papazın gözetimi aracılığıyla hizaya soktuklarında, iffet ve bekâretin beraberinde getirdiği kapatılmışlıktan kaçamazlar. Gömülen kız gibi Lucy de yasaklanmış geçidi sık sık ziyaret etmektedir, çünkü en başında tasvip ettiği kısıtlamalara karşı şimdi içinde yükselen his isyan etme isteğidir. Kendi üzerinde bilinçli bir biçimde kurmuş olduğu baskıya rağmen şehvet ve arzunun hem kendisini ele geçirmesini ister hem de bundan ölesiye korkar. Dahası Lucy kendi içinde yaşadığı bu çatışmayı dile getirirken "akıl" ve "hayal gücü" kelimelerini kullanmaktadır. Ancak burada önemli olan Lucy'nin kendisini her iki kuvvetten de bağımsız bir benlik olarak duyumsayabilmeyi becerebilmesidir ve tam da bu nedenle her iki kuvvet tarafından da kurban edildiğini hissetmektedir.

Yeni ay ve yıldızların altında (İngiltere'de bıraktığı anıların arasında yaşlı bir akasyanın üzerinde parlayan ay ve yıldızlar da bulunmaktadır) "L'allée défendue'nün" gizli kısmında otururken Lucy, çok uzun bir süredir baskı altında tuttuğu tehlikeli duyguları ilk kez deneyimleyecektir.

"Benim de duygularım vardı, hareketsiz bir yaşam sürsem de, az konuşsam da, soğuk gözüksem de, geçmiş günleri düşündüğümde hissedebildiğimi görüyordum. İçinde bulunduğum âna baktığımda sabırlı olmam daha iyi olacaktı, gelecekte ise –benimki gibi bir gelecek düşünüldüğünde– ölmek en iyi olasılık gibi gözüküyordu. Ve bir his yitimi, ölgün bir vecit hali aracılığıyla kendi doğamı can evinden yakaladım."

Lucy, "yaşamak" zorunda bırakıldığı okul yatakhanesindeki bir anı düşünmektedir. Fırtına esnasında diğer kızlar azizlerine dua etmeye başladığında Lucy pencere kanadını açıp nemli, şiddetli yağmurun süregeldiği, karanlık gecede oturmak için dışarı tırmanmıştır, çünkü bu simsiyah, gürleyen coşkulu gecede dışarıda olmanın dayanılmaz keyfine karşı koyamamaktadır. O anda gökgürültüsü öyle bir şiirin yankısını sunmaktadır ki, Lucy'ye göre "şimdiye kadar hiçbir dil insana böyle bir anlatı sunmayı başaramamıştır" İngiliz akasyası, bahçedeki içselliğin deneyimi ve bu sükûn içerisindeki deneyimin, Lucy'nin sonsuzluğun gücünü hissettiği o andan daha önceki bir başka anı aklına getirmesi gibi unsurların hepsi Wordsworth'ü ve şiirini anımsatmaktadır. Aynı durum, sözcük seçimi, olumsuz sözdizimi ve devrik cümle kullanımı için de geçerlidir. Ancak, şairden farklı olarak Lucy

kırsalda değil, şehir merkezindeki küçük bir parkta kapatılmış durumdadır. Ağaç dallarının arasında kendi salınımını değil de pencere pervazının yanında büzülüşünü referans alarak rüzgâra karşı duruşunu anımsamaktadır. Duyduğunu sandığı şiir ise ihtişamlı değil, aksine korkunçtur. Rahibe ve Lucy gibi siyah ve beyaz gökyüzü de bölünmüştür. Dahası Lucy, "yukarıya yükselmenin ve ileriye doğru gitmenin" ve böylesi bir kaçışın özlemini çekmektedir. Diğer birçok tutkusu gibi bu özlem de boşa çıkacaktır; ancak bu sefer bunun nedeni, hissettiği özlemin intihara meyil eden bir nitelikte olmasından doğacaktır.

Lucy, kaçma isteğini Sisera ve bu özlemin baskılanışını da Jael aracılığıyla canlandırarak benlik bölünmesinin ne kadar acı veren bir süreç olduğuna da açıklık getirmektedir. İncil'deki öyküde Heber'in eşi Jael yorgun savaşçıyı kendi çadırında dinlemesi için ikna eder. Burada adama süt verir ve üstünü örter. Sisera uykuya daldığında Jael eline bir çekiç alır ve adamın şakağına bir çivi çakarak onu yere bağlar (Yargıçlar 4: 18-21). Lucy'nin kendi duygularını anımsadığı akşamüzeri onun Sisera'sı uyuklamaktadır, çünkü henüz gelmemiş olan dehşet ânını deneyimlemek zorunda kalacaktır. Ancak bu İncil kahramanının aksine Lucy'nin Sisera'sı hiçbir vakit tam anlamıyla ölmez: hapsedilmişlikten kaçmak için duyduğu özlem yalnızca "geçici bir afallama" deneyimlemektedir ve belirli aralıklarla çiviye isyankâr bir biçimde asılarak yerinden çıkartmaya çalışmaktadır: şakağı kanamaya başladığında ise beyni zangırdamaktadır. Gerçekten de onun hayatındaki dehşet, tekrarlar karşısında duyulan dehşettir; özellikle de Frances Henri'nin çok korktuğu periyodik biçimde kanayan yara karşısında duyulan dehşeti anımsatmaktadır, çünkü Lucy'nin deneyimi yaşayan bir ölünün deneyimidir: O hem bilinçdışıdır hem de ölmek üzere olan bir yabancıdır. Bunların yanı sıra hiçbir şüphe duymadan ziyaretçiyi öldüren kâhyanın kendisidir. Hem Polly ve Lucy hem de Ginevra ve Madam Beck yerine geçen Lucy Snowe, bu içsel çatışmayı hareketsiz kılan rahibenin ta kendisidir. Kendisini bir salyangoz, Madam Beck'in ağlarına yakalanmış bir sinek ya da kendi nazik ağını fırlatıp atan bir örümcek olarak hayal etmesinde şaşılacak bir taraf bulunmamaktadır; Lucy'nin benliğinin evinde gerçekleşen çatışma kadar, genç kadının muhalif temsilcileri de en sonunda topyekûn zihinsel yıkımına neden olacak bir bölünmeye tanıklık etmektedirler.

Tüm bu kadınların Dr. John'a karşı hissettikleri ortak çekim aracılığıyla birbirlerine bağlanmaları, tanımlanmaları ve motive olmaları da bir diğer önemli noktadır. O, Polly'nin kitabındaki parlak saçlı İngiliz misyoneri, İngiliz tedavi yöntemlerinin yükünü üstlenmiş taşıyıcı, altın yeleli ve güçlü leopar, Apollon, güneş tanrısı olduğu kadar Emily Dickinson'ın "Ay'ın erkeği" adını verdiği korku uyandıracak derecede güçlü sevgilinin de ta kendisidir. Her bir kadın Dr. John için kendine has yöntemlerle acı çeker: Madam Beck adamı işe alır; Ginevra onunla flört eder; Lucy sessizce sevdiği kadını korumasına yardım eder. Dr. John'a karşılık vermesi sözkonusu olduğunda Lucy sık sık bahçeye gidip kendi özgürlüğünü de deneyimleyerek Ginevra'ya yol gösterir. Ancak Lucy'nin doğasındaki diyalektiği göz önünde bulundurduğumuzda –yaşama katılmak ile ondan geri adım atmak arasındaki çatışma– Lucy'nin yaşama bu yarı baygın haldeki katılımı, kızın tüm iş kutularını açan ve kilitli çekmecelerini de teftiş eden Madam Beck'in şüphesini uyandıracaktır. Ginevra ile Madam Beck'in kendisi için temsil ettikleri nitelikler arasında bölünen Lucy "acı ile neşeyi, ateş ile üzüntüyü" bir arada deneyimler. Kendi kendini kısıtlayıp baskılayarak her zamanki çözümlerini devreye sokabileceğini düşünür; ancak artık kendi duygularını da deneyimlemiş ve kendi varlığının farkına varmış olduğu için Rue Fossette'in pervaz ve kapılarının bir yaz bahçesine açıldığını da fark etmiş haldedir. Böylelikle kendisine yeni bir elbise satın alır. Bu da Lucy'nin kendi varlığına iştirak etmek konusunda artık ayartılmış olduğunu göstermektedir.

Ancak Lucy'nin yaşamda etkin bir varlık gösterme yönündeki arzusunu yansıtan temel işaret, okul tiyatrosundaki bir rolü oynamayı kabul etmesidir. Yine de ancak M. Paul, Lucy'ye "rol yapabilirsin ve yapmalısın da" diyerek gerekli talimatı verdikten sonra oyuna iştirak etme kararını alabilecektir. Yaşamın kendisine sunduğu rolleri de yeterli bulmadığı için oyundaki rolünü de beğenmez: ona verilen rol bir koketi kazanmak için flört eden boş kafalı bir zamparanın rolüdür. Lucy bu rolü canlandırması sonucunda kendisiyle alay edilmesinden çekinmektedir; ne de olsa bir ahmağı canlandıracaktır. Dahası, oyuna yaratıcı bir biçimde katılacak olmasının da alçakgönüllü bir eylem olmamasından endişe duymaktadır. Oynayacağı rol bir erkeğe ait, maskülen bir roldür. Bu kadarla da kalmaz: Oyunun bir parçası olmaktan korktuğu

için rolüne örümcek ağları; böcek ve sıçanlarla dolu ve bir vakitler rahibeyi örten pelerinin de bulunduğu çatı katında öğrenmek zorunda kalır.

Lucy, sahnede tamı tamına bir erkek gibi giyinmeyi reddederek ve karakterinin erkek olduğunu belli etmek için yalnızca belli başlı birkaç parça eşya kullanarak rolünü sahiplenmeyi başarır. Ancak aynı zamanda da seçmiş olduğu erkek giysileri özgürleşmesine neden olur ve bu bağlamda da bize kendilerini erkek maskelerinin ardına gizleyerek ya da bundan daha sıklıkla eril otoritenin sembolleri aracılığıyla karşı cinsin taklidine girişerek, sanatsal bağımsızlığına işaret eden tüm kadın sanatçıları anımsatmaktadır. Her ne kadar karşı cins gibi giyinmek benlik bölünmesine işaret edebilecek olsa da, aynı zamanda ve paradoksal bir biçimde kadınları kendi kendilerine karşı duydukları nefretten kurtulmaya ve başka kadınlar için duyulan sevgiyi daha özgür bir biçimde ifade etmeye sevk edebilir. Hiç kimse, sahnede bir erkek ceketi giymiş haldeki Lucy'nin, Ginevra'nın oynadığı kadın kahramana etkin bir biçimde kur yapmakta olduğundan şüphe duymaz. Geçmişte Dr. John'un ilgisini kendi üzerine çekmekte başarısız olmuşsa bile şimdi, rol gereği de olsa Ginevra'nın sevgisini kazanarak adamdan bir tür tepki –bu tepki öfkeden ibaret olsa da– almayı başarmıştır. Aynı zamanda, artık kendi içinde de deneyimlediği potansiyel neşeye gerçek hayatta sahip olan bir kızın ruh halini de anlayabilmektedir. Sanki bu oyundaki rolü, tüm rol yapma eylemleri için bir simge niteliğindedir. Lucy oyundan sonra bahçede Dr. John ile alay eder. Bunu yapmaktaki amacı doktorun Ginevra hakkında kendi kendine ördüğü duygusal kurguları değersiz kılmaktır. Ancak, doğal olarak ertesi gün tiyatro ve toplumsal rollerin tadını çıkarmaktan "vazgeçer", çünkü bu "yaşama sadece bakmakta olan birisi için uygun bir uğraş" değildir.

Önceden görmüş olduğumuz üzere olay örgüsünü meydana getiren eylemler Lucy'nin içsel dramasının anahatlarını çizmektedir; bu nedenle Lucy sahneye çıktığında oyuna hükmetmekte olan düğüm, genç kızın uzun tatil boyunca üvey annesi evde istemediği için kendisiyle birlikte okulda kalan zihinsel engelli çocukla aynı ortamda deneyimlediği kapatılmışlık ve yalnızlık hissine neden olan koşulları yansıtmaktadır. Lucy sanki ehlileşmemiş bir hayvan bedeninin içinde hapsedilmiş gibidir, çünkü sözkonusu çocuk, Lucy'nin benliğine dair son korkunç –istenme-

yen, uyuşuk, sessiz, akıl ve bedenen eğri büğrü, tembel, üşengeç ve öfkeli– alternatifin yansımasıdır. Ancak ironik bir biçimde, geçici bakıcısı Lucy'den çok daha şanslı olan bu engelli çocuk, en sonunda teyzesi tarafından okuldan, tatil için eve götürülmüştür. Bu olayın ardından bütünüyle yalnız kalan Lucy ise Ginevra'yı aklından bir türlü çıkaramamaktadır. Ginevra karışık hayal gücünün ürünü olan bir seri fantezide, Lucy'nin kadın kahramanına dönüşmüştür. Bunu takiben hastalandığında ise yaşayan bir ölüden farksız olduğunu anlaması ile birlikte kendisiyle ilgili keder yüklü son bir farkındalığa ulaşır: yatakhanedeki bembeyaz yatakları sanki her biri birer hayaletmiş gibi algılar; "devasa ve beyazlatılmış her bir yatakbaşı ise ölümün kafatası gibi yükselmektedir; önceki bir dünya ile yüce bir neslin çoktan solup gitmiş rüyaları bu kafatasının sonuna kadar açılmış göz oyuklarında donmuş uzanmaktadır" Lucy, "kaderin bir taş olduğunu, umudun ise kör, kanı çekilmiş, granit bir özden meydana gelmiş yalancı bir idol" olduğunu hissetmektedir. Lucy, Christina Rossetti'nin umutsuzca "ne gecesi ne de gündüzü olan toprak/Ne sıcak ne de soğuk/Ne rüzgâr ne de yağmur/Ne tepeler ne de vadiler" mısraları ile dile getirdiği umutsuzluktan hiç uzağa düşmeyen boş bir çaresizlik içinde kıvranmaktadır. Son olarak, artık ölüler tarafından bile sevilmiyor olmanın dayanılmaz düşüncesi, Lucy'nin "bir mezar taşı kadar yıkıcı" olan evden çıkıp gitmesine neden olur.

Ancak hapsedildiği bu yerden, buradan çok daha da sınırlı olan bir yere –günahlarla ilgili olan alana– gidebilmek adına kaçabilecektir. Kimi okurlar için *Villette*'in Katoliklik karşıtı önyargıları rahatsızlık vericidir. Ancak gerçekdışılık ve ikiyüzlülük ile ilgili duygular üzerine saplantılı bir biçimde düşünen Brontë için, Katolik olmak, Lucy'nin içsel bölünmelerinin kurumsallaşmasına, işaret etmektedir. Sözkonusu bölünmeler, ruhani kısıtlamaları dengelemek yoluyla duyusal bağımlılığa izin vermekte ve gözetim ya da mahrumiyet aracılığıyla da coşkulu bir azmi teşvik etmektedir. "Eziyet, baskı, mahrumiyet ve acı gibi kâbusları dile getiren öyküler" ile azizlerin hayat hikâyeleri, Lucy'nin şakak, kalp ve el bileğindeki nabzın heyecanla atmasına neden olur; bunlar Lucy için iticidir, çünkü o Katolikliği, köleliğin bir formu olarak görmektedir. Ancak Katolik mezhebi aynı zamanda izin verilmiş bir tür şizofreniyi da temsil ettiği için Lucy ona doğru çekildiğini de hissetmektedir. Hasta olduğu dönemde bir Katolik kilisesindeki

taş kaldırımda dizinin üstüne çöker: O âna kadar rahibenin içinde kök salmasını baskı altında tutarak ve yine içindeki bağnaz yönü gizlemek için gri bir kapüşon takarak yaşamıştır. Şimdi, günah çıkartarak ve kendine sığınacak bir yer arayarak "büyük bir açlık içerisindeki herhangi bir kişiye ekmek kadar cazip" gelebilecek cemaat ve iletişimin kapısını açacak bu yola dönmektedir.

Ancak onu içine alamayacak kadar dar olan bu alana ait olmadığını kısa zamanda fark eder: "Mon père, je suis Protestante."[165] Lucy, elinin altında bulunan tek dili kullanarak –ve bu da ona tuhaf gelen yabancı bir dildir– ister kendi içinde kurulmuş, ister dışarıdan empoze edilmiş olsun, kendi uygunsuzluğu ve Protestanlığı bağlamında ona var olma hakkı tanımayan herhangi bir otoriteyi reddetme günahını deneyimleyecektir. Peder, "dert kelimesinin, kimileri için sadece ekmek kimileri içinse su" anlamına geldiğini ima etmektedir. Pederin Lucy'ye verdiği öğüt ise okura, Brontë'nin kuvvetli Katoliklik karşıtlığının, köken efsanelerinden toplumsal kurumlara kadar Hıristiyanlığın tüm biçimlerine nüfuz etmiş eril hakimiyete yönelttiği kuvvetli saldırı tarafından beslendiğini anımsatmaktadır. Lucy, papazın iyilikseverliği karşısında müteşekkir olsa da, adamın dinine yaklaşmak sözkonusu olduğunda "Babil'i andıran bir fırının üzerinde yürümeyi" ne kadar aklından geçirebilecekse Katolik inancına yaklaşmayı da ancak o kadar düşüneceğini anlamıştır. Nina Auerbach'ın yakın zamanda ifade etmiş olduğu üzere, bakire Meryem Ana'nın merhameti, Lucy'ye kiliseyi yalnızca kısa bir an için analığa dair bir kurum olarak gösterebilmiştir. Papaz, "Bu sapkın metni kaleme almak yerine, herhangi bir Karmelit manastırında tespih tanelerini sayması" anlamına gelecek azmi "alevlendirmek; dahası üfleyip coşturmak" istemektedir. Gerçekten de Lucy öyküsünü aktarmaya devam ettikçe rahibelerin manastır duvarlarında endişe içerisinde dolaştığından ve kilisenin de kendisini hapsedecek güce sahip olan ataerkil bir kurum olduğundan emin olacaktır.

Gidecek başka bir yeri olmadığı için günah çıkartma kabininden ayrıldıktan sonra dar, rüzgârlı sokaklarda "bilmediği sapaklardan dönüp yolunu bulamayarak kapana kısılmış halde dolanıp durur" Fırtına tarafından hırpalanmış ve "başı aşağıda yürür" haldeyken, düşmüş meleği ve çok uzaklara, çok hem de

[165] (Fr.) "Peder, ben Protestan'ım." (y.h.n.)

çok büyük bir yalnızlık içerisinde gönderilmiş ve kendi amacı ya da kaderi ile ilgili hiçbir fikri bulunmayan o öksüz çocuğu anımsar. Wordsworth'ün Lucy'si doğanın korumasını deneyimlerken –"gözeten bir güç/Alevlendirecek ya da dizginleyecek seni"– Brontë'nin Lucy'si kendi özel diyalektiğinin yarattığı dehşetin içerisinde sıkışıp kalmıştır. Wordsworth'ün Lucy'si bir geyik yavrusu gibi çimlerde neşeyle dolanırken ve "sessizlik ve sükûtun/Sessiz, hissiz şeylerin" tesellisi ile kısıtlanmış haldeyken, Brontë'nin Lucy'si –tanınmadan, ayak basılmamış topraklarda yaşadığı için– rüzgârın sersemlettiği bir halde, sınır dışı edilmeye mahkûmdur. Gönderildiği belirli bir yer de yoktur ve kendi varlıksız mevcudiyetinin içerisinde boğucu bir biçimde gömülüp kalmaya yazgılıdır.

Ancak Lucy'nin bu şikâyetinin gizemini korumasında da şaşırtıcı bir yön bulunmaktadır. Gerçekten de eğer buradaki olayları yaşanan sinir buhranından geriye doğru yorumlamazsak sözkonusu şikâyeti anlamak neredeyse olanaksız hale gelecektir: Lucy'nin çatışması gizlenmiştir, çünkü önceden de görmüş olduğumuz üzere bu çatışmayı başka insanların eylemleri aracılığıyla temsil etmektedir. Bir karakter olduğu ölçüde kendi kendini silen bir anlatıcı olması nedeniyle de genellikle kendisininki hariç her öyküyü anlatıyor gibidir. Polly Home, Miss Marchmont, Madam Beck ve Ginevra karakterlerinin hepsi Lucy'nin kendisinden çok daha detaylı bir biçimde analiz edilerek sunulmaktadır. Bunun sonucunda ortaya çıkan belirsizlik, nesillerce okuyucu için Brontë'nin romanın ortasına gelene kadar yazmakta olduğu konunun gerçek içeriğini fark etmediği anlamına gelmektedir. Aynı şekilde bu romandaki söylence unsurlarının fark edilmiş olmalarına rağmen, ya yanlış anlaşıldıklarını ya da yersiz bulunarak reddedildiklerini göstermektedir. Ve önünde sonunda neden Lucy'nin şizofrenisi tüm kadınların yüz yüze geldiği genelleyici bir sorun olarak algılansın? Tüm ima ettikleriyle birlikte Brontë'nin *Villette*'in merkezini oluşturan ara fasılda yüzleşmek zorunda kaldığı tam da bu sorunun yanıtıdır.

Başka kadınların öykülerini anlatmak yoluyla Lucy'nin aslında kendi öyküsünü, en az Brontë'nin Lucy Snowe'un tarihçesi aracılığıyla kendi kişisel deneyimlerini hikâye ettiği kadar sakınarak ama bir o kadar da açığa vurarak anlattığını görmüştük. Brontë'nin kendi geçmişini ortaya çıkarabilmek adına geçmişte

değişiklikler yapmış olması gibi, Lucy'nin kendi "sapkın anlatısı" ile ilgili müphemliği de kızın birçok konuyu değinmeden bırakmasına neden olur. Lucy'nin anlatısında birçok belirsizlik bulunduğu açıktır. Çocukluğuna dair korkular, ebeveynlerini kaybedişi, Dr. John'a hissettiği sevginin karşılıksız kalması ve uzun tatil boyunca yaşadığı kâbusların dehşeti dikkat çekecek derecede kapalı bir biçimde anlatılmıştır. Örneğin gerçek olayları anlatmak yerine acı çektiği anlardaki kederini ifade edebilmek için su imgesini kullanır. Çalkantılı çocukluğu çok tuzlu bir denizde "geminin" en sonunda "kaybolduğu ve tayfanın da ortadan yok olduğu" bir dönemdir; Dr. John'un ilgisizliği Lucy'ye "kayaya çarptığını" ve "Meribah'ın sularının fışkırdığı" bir ânı anımsatmaktadır; uzun tatil esnasında rutubetli ve fırtınalı hava nedeniyle hastalanır ve bu hastalık ona sınırsız denizden çekilmiş siyah, kuvvetli ve tuhaf bir sıvının zorla içirildiği bir rüya getirir. Bu imgelemi çözümlemek özellikle zor olacaktır, çünkü su aynı zamanda güvende olma duygusuyla da ilişkilendirilmiştir. Örneğin, Lucy, Bretton'lara yaptığı ziyaretleri tıpkı "Christian ve Hopeful'un güzel, huzurlu bir nehir kenarında bir süre kalmaları" gibi huzurlu zamanlar olarak anımsamaktadır. Suyun yaşam bahşeden bu yönü başka hiçbir yerde Lucy'nin boşluğa düşüşünden sonraki ayılışı esnasında olduğu kadar açık değildir. Bu noktada Lucy kendini mucizevi bir biçimde Villette şehrinin hemen dışında konumlanmış Bretton evinde bulur. La Terasse'ın mavi-yeşil odasında uyandığında derin denizaltındaki bir odanın konforunda yeniden doğduğunu hisseder. Bu güvenli sığınağa ulaştığında (hem de çay, kek ve bir vaftiz annesinin de dahil olduğu) canlı ırmaktan gelen ılıman esinti Lucy'de bir memnuniyet hissine neden olur.

Ancak şimdi suyu içmek konusunda istekliyse de, bir kez susuzluğuna yenilirse gözüne hoş görünen sulara gereğinden fazla bir tutku ile yaklaşmaktan korkmaktadır. Yine de Lucy'ye ikinci bir şans verilmiştir: aynı çatışmanın içine ikinci kez doğmuştur; ancak, bu sefer susuzluktan ölmeyeceğinin farkındalığına da sahiptir. Önceki romanlarında olduğu gibi, Brontë kahramanının Tanrı ve Baba konusundaki çelişkili duyguları aracılığıyla kadının baba-erki karşısındaki başkaldırısının izini sürmektedir. Jane Eyre, kurtarıcı olmaktan uzak *Grace/Poole* rolünün de ima ettiği inancın topyekûn eksikliği kadar St. John Rivers'ın coşkusunun neden olduğu yoğun akıntı karşısında da yok olma tehdidi ile

karşı karşıya kalmıştır. *Villette*'te geçirdiği günlerde Lucy Snowe, "beklemekte olan suların, kötürüm ve körler için olduğu kadar sağır ve ruhu şeytan tarafından teslim alınmışlar için de hareket geçeceğine" ve "hepsinin bu sularda arınmaya götürüleceğine" inanmak istemektedir. Yine de binlerce insanın, suyun etrafında ağlaştığını ve umutsuzluk içinde uzanmakta olduğunu bilmekte, suyun da yıllar boyunca bu sahneyi kıpırdamadan izlediğinin farkına varmaktadır. Suda bir kıpırdanacak olsa, onlara ne getirecektir? Ağlayan ve umutsuzluk içerisinde kıvrananlar ölüm mü yoksa yeniden dirilişi mi beklemektedirler? Boğulmayı mı yoksa vaftiz edilmeyi mi arzulamaktadırlar? Tutulmayı mı yoksa içine çekilmeyi mi istemektedirler? Lucy kefaret gününü beklerken ne dilek, ne emir, ne de soru kipinden bağımsız düşünebilmektedir, çünkü böyle bir kurtuluş için duyduğu arzuyu her vakit bir umut ve bir dua olarak ifade eder ve asla bir inanç olarak ortaya koyamaz. Dünya üzerindeki yaşamın büyük olasılıkla kendisininkinden daha büyük bir güç tarafından denetlenen ve eşitsizlik üzerine kurulu bir düzen olduğunun farkında olan Lucy, acı dolu, hatta tumturaklı bir ifade kullanarak "ister rıza gösterelim, ister başkaldıralım" onun isteği gerçekleşecektir, diyerek bu durumu kabul etmektedir.

Bu durumda su imgesinin sorunlu niteliği, Lucy'nin duygu karmaşasını da yansıtmaktadır. Bu imge, aydınlatıcı olduğu kadar kafa karıştırıcı bir niteliktedir. Aynı zamanda hem bir kamuflaj hem de dışavurum aracıdır. Anlaşılır bir biçimde Lucy'nin rol yapma konusundaki korkusu, konuşma ve yazma biçimini de nitelemektedir. Bir anlatıcı olarak suskunluğu da onu en korktuğu unsur ile başa çıkmaya çalıştığı bu esnada eskisinden daha da güvenilmez kılmaktadır. Başvurduğu hile karşısında hayıflanan bir çok eleştirmeni şaşkınlık içinde bırakarak, Dr. John'un soyadını açıklamamakla kalmayıp, adamın yazdığı mektupların içeriğini de açığa vurmaz ve hikâyenin sonuna kadar ona karşı iyi duygular beslediğini de inatçı bir tavırla inkâr eder. Dahası, yalnızca aksi davranmak adına kimi bilgileri diğer karakterler ile paylaşmaz. Örneğin Dr. John'a hiçbir vakit Villette'e geldiği gece adamın kendisine yardımcı olduğunu ya da onu Bretton günlerinden Graham ismiyle anımsadığını söylemez; daha sonrasında Ginevra'ya konser gecesini anlatırken o akşam olanları tahrif eder ve M. Paul'e adamın öyküsünü duyduğunu söylemek istediğin-

de bile alaycı bir dille öğrendiklerini tersine çevirir. Gerçekten de Lucy birçok sahnede sessiz olmasına rağmen, konuştuğunda sesi benliğini tanımlayabilecek her türlü riskten uzak durarak alay ve ironinin arkasına gizlenir. Kendine, "Eğer bir şey hissedersem kendimi asla ifade edemeyecek miyim?" diye sormaktadır ve bunun karşılığında sadece mantığının verdiği "Asla!" yanıtını duymaktadır. Bahçede bile Ginevra ve Dr. John'u taklit etmenin ötesine geçemez ve bu durumların her birinde söylemek istediği yanlış anlaşıldığında da "hakikat ile kendi betimlemesi arasındaki zıtlığı düşünmekten" keyif alır.

Brontë neden meselelerden bilerek kaçınan ya da okuru yanlış yönlendiren bir anlatıcı seçmiştir? Lucy, okurun kendi çocukluğunu "durgun bir havada pinekleyen bir yelkenli" olarak canlandırmasına izin verdiğinde tam da bunu yapıyor gibi gözükmektedir, çünkü birçok kadın ve genç kız yaşamlarını buna benzer bir biçimde geçirmek zorundadırlar. Bu yaklaşım, anlatıcının sanki bir başkasıymış; kendisinden daha çekici bir kadın olayların merkezdeymiş gibi anlatma ısrarına rağmen, neden Brontë kurgusal bir biyografiyi anlatması için bir röntgenciyi tercih etmiştir? Açıkça görülmektedir ki Lucy'nin hayatı ve kendini algılayış biçimi, kültürünün kadın yaşamını tanımlayıp sınırlamak için sağladığı toplumsal ya da edebi tektiplilik ile uyuşmamaktadır. Kendisine ait bir öyküsünün olmadığını hissetmesi bağlamında Goethe'nin Makarie'sini andıran Lucy, elinin altında bulunan anlatı yapılarını kullanamamaktadır; ancak, halihazırda kullanabileceği alternatifler de bulunmamaktadır. Böylece Lucy, bir yandan kendi deneyiminden elverişsiz ya da uygunsuz bulduğu unsurları çıkartırken, diğer yandan da kendini erkek elinde düzenlenmiş imge ve öyküleri kullanır ve bunların altını oyarak değerini düşürürken bulur.

Lucy'nin kendi anlatısı hakkında endişe duyduğu ve hatta kendini suçlu hissettiği, yaşadığı talihsizliklerle ilgili bu anlatının başkalarına yalnızca rahatsızlık vermekle kalmayıp kalmayacağını ve yarı yarıya boğulmuş kayıkçının kendi nasihatini yine kendi dinleyerek hikâye dokuyup dokumaması gerektiğini merak etmesi aracılığıyla açıkça ortaya çıkmaktadır. Lucy, yaşamında birkaç kere kendi içlerinde bir karmaşa hissetmiş ya da bir başına kapatılmışlık hissi içerisinde delilik sınırlarında dolaşmış olan kimselerin sessiz kalışlarında akla uygun bir taraf bulunduğunu

düşünmüştür. Kimi vakit suçluluk yüklü bir uysallıkla; kimi vakit ise öfkeli bir başkaldırı ile sonuçlansa da kendisinden toplumsal anlamda beklenenler ile Lucy'nin özelinde kendi kendini algılayış biçimi arasındaki uyumsuzluk, kızın gerçekdışılık ile ilgili duygularının kaynağı haline gelir. Kayıp küçük kız (Polly) ya da koket (Ginevra) veya beceriksiz erkek (Madam Beck) ya da (bahçedeki) gömülü rahibeden herhangi biri olmaması nedeniyle Lucy, elinin altındaki bu rollere sığmakta güçlük çekmektedir. Ancak bu rollerden bütünüyle arınmış olduğunu da söylemek olası değildir, çünkü bu kadınların her biri onun belirli bir yönünü yansıtmaktadır. Yine de burada önemli olan, bu rollerin hiçbirinin kadınlara kendi öykülerini dile getirecek öncelikli akıl ya da gereksinimi sağlamıyor olmasıdır. Böylelikle Lucy'nin anlatıcı olarak kendini kurtarması, sessizlik içerisinde teslim olma durumundan bu tarafa doğru ne kadar yol aldığını (kendisinin ve tüm kadınların) ve yine her bir kadının kendi sesini bulabilmek adına daha ne kadar yol gitmesi gerektiğini göstermektedir. Lucy, kendisine miras kalan kısıtlayıcı rollere karşı mücadelesini sürdürürken, gerçekten de mitsel değeri olan bir girişimde bulunmaktadır. Bu da, kendisine ait yeterli bir kurgu yaratmak yönündeki girişimdir. Bu bağlamda *Villette,* neredeyse eşit biçimde bölünmüş iki bölümden meydana gelmiş bir romandır: Birinci bölüm Lucy'yi günah çıkartma kabinine götürür ve ikincisi de Madam Beck'in kurumunda kendi yolunu açmak konusundaki yenilenmiş girişiminin hikâyesini anlatır; ancak, Bretton'ların evindeki perde arasında Brontë, ataerkil kültürün estetik geleneklerinin kadınlar için nasıl ve neden ekonomik, toplumsal ve siyasi kurumlar kadar sınırlayıcı olduğunu da keşfetmeye girişmektedir.

Diğer romanlarında olduğu gibi burada da Brontë, tutukluluk, kaçış ve kadın kahramanı ancak açlıktan ölmek üzereyken kendine ait bir ailenin varlığını keşfettiği dışarıda bırakılmışlık sırasını takip eden bir şema çizmektedir. Lucy'nin hastalığı aracılığıyla belirli bir düzeyde benlik bilgisi edinmiş olduğu gerçeği de, Bretton'lar ile tesadüfi bir biçimde yeniden bir araya gelişi aracılığıyla temsil edilmektedir. Belirli bakımlardan iyileşmiş olduğu gerçeğini yansıtan olay ise Dr. John Graham Bretton ile tartışması aracılığıyla gösterilmiştir. Lucy, adamın Ginevra'yı bir tanrıça olarak sunan bakış açısına teslim olmayı reddederken bir köleden farksız olduğunu da eklemektedir. İkisinin varabildikleri

tek ortak nokta da bakış açılarının farklı olduğunu kabul etmeleridir. Lucy onu, en sevdiği azizin türbesinde adağı ile birlikte ibadet etmek için hazır bekleyen birisi olarak görmektedir. Lucy böyle bir suçlamada bulunarak, romantik aşkın (tıpkı Katolik kilisesi tarafından yayılan ruhani aşk gibi) nasıl kölelik ve baskıya bağlı olduğunu; bir diğer deyişle, hem ibadet eden hem de ibadet edilen için böyle bir aşkın ancak bağımsızlık, özgürlük ve öz-saygının kaybı aracılığıyla elde edilebileceğine dikkat çekmektedir.

"Kleopatra" başlıklı on dokuzuncu bölüm, bu noktayı ayrıntılı bir biçimde inceleyebilmemiz açısından önem taşımaktadır. Dr. John, Lucy'yi etrafı gezdirmek amacıyla müzeye götürdüğünde genç kız sahne ve öykünün renkli kadın kahramanının kendine verdiği değer karşısında şaşkınlığa düşer. İncecik Lucy için bu devasa Mısır kraliçesi en az müzedeki bu sunumun kendisi kadar abartılıdır: devasa kanvas, kordon altına alınmış ve hemen karşısına da izlemeye gelenlerin oturabileceği minderlerle döşenmiş bir sıra yerleştirilmiştir. Lucy ve yaratıcısı böyle bir sanatın barındırdığı tuhaflığın farkındadırlar ve Lucy bu koca resmin kendi hakkı olarak gördüğü ve dolayısıyla da talep ettiği onama ve tasdiki vermemek yönünde bir mücadele vermektedir. Lucy, M. Paul'ün kızın dikkatini çekmek isteği "La vie d'une femme" isimli dini resmin sunduğu retoriğe karşı koyduğu gibi bu resmi de gerçekten bağımsız ve özerk bir mevcudiyet olarak görmeyi reddeder. Lucy'ye göre her iki portrede betimlenen ve kadınlık için sözde örnek teşkil eden bu kadınlar "kansız ve beyinsiz olmalarının yanı sıra hiçliği temsil etmektedirler!" Lucy onların canlılıktan yoksun birer "hayaleti" andırdıklarını haykırır. Ne de olsa Lucy'nin bile geldiği yaşamla hiçbir alakaları bulunmamaktadır. Genç bir hanım, eş, anne ya da dul olarak gösterdikleri dindarlık ve sabır da Lucy'de en az Kleopatra'nın şehvetli duygusallığı kadar ters bir etki yaratmıştır.

Elbette bu resimler erkeklerin kadınlara atfettiği gülünç rolleri incelemeyi hedeflemektedir ve buna göre bu bölümde okurun, erkeklerin kadın imgeleri karşısında verdikleri çeşitli tepkilerin, kadınları denetim altında tutmayı hedefleyen erkek kibri tarafından nasıl bir homojen bilgi ile üretildiği konusundaki farkındalığını arttıracak biçimde düzenlenmiştir. Kate Millet'ın göstermiş olduğu üzere, Lucy'yi bir alıp bir bırakan titiz Dr. John, Lucy'yi Kleopatra resminden uzaklaştırırken içten içe bu imge-

yi "Une femme superbe"[166] kelimeleriyle niteleyen röntgenci M. Paul ve resmin etrafında zarafetle kırıtan züppe de Hamal aracılığı ile Brontë, erkeklerin bütünüyle cinsel Kleopatra ile yine bütünüyle cinsiyetsiz kız evlat-eş-anne-dul imgesi karşısındaki tepkilerini betimlemektedir.

Özellikle Lucy'nin talepkâr duygusallığı ile sofu teslimiyeti arasındaki içsel çatışmayı taklit ettikleri için Kleopatra ve "La vie d'une femme", genç kızın bu aşırı uçlardan bir tanesinin kimliğine bürünebileceği yanılsamasını yaratmaktadırlar. Resimlerin ve bunların sergilenmekte oldukları müzenin retoriği, ticari, propagandacı ve kayıtsızdır: her biri bir mesaj barındıran ve yine her biri tamamlanmamış ve takdiri hak eden birer nesneye dönüşmüş bu resimler ticari bir değer taşımaktadır. Bu, Lucy'nin Dr. John ve annesiyle katıldığı konserdeki burjuva sanatların ticari bir değer taşımasından daha farklı bir nitelikte değildir. Bu noktada ilginç olan bir diğer gelişim ise, Dr. John'un Ginevra Fanshawe'un iyi niyetli bir kadın olmadığını ve saf bir melek sayılamayacağını anladığı yerin de bu konser salonu olmasıdır. Ancak bu ortamda ortaya çıkan tek konu doktorun kadın cinselliğiyle ilgili aşırı titizliği değildir, çünkü konser salonunun zenginliği, burada icra edilen sanatların kendini beğenmiş tavrına ve burada mevcut bulunan kimselerin materyalist doğasına tanıklık etmektedirler.

Ancak Lucy'nin hayal gücü ne müzedeki resimlerden ne de belediye konserlerindeki icraattan etkilenir, çünkü o, bu sanatların büyüsü ile ilişkilendirdiği manipülasyonlar karşısında içerlemiştir. Bu sanatlar, insanı yüceltmemektedir, çünkü kendini beğenmiş ve zorlayıcı olmalarıyla "kilise ve ordunun kutsal emanetleri ile rahiplerin ve silahlarıyla askerlerin büyük tören alaylarından" hiç farklı değildirler. Lucy'nin bakış açısına göre Katolik kilisesi gerçekte de bu teatral törenleri kullanmaktadır, çünkü böylelikle Rahiplik kardeşliği –ve bu ataerkilliğin yerinde kullanılmış bir sembolüdür– dümdüz karşısına bakarak ve yukarıya doğru adımlar atarak o her şeyi yöneten yüksek mevkie doğru ilerlemeyi istemektedir. Yine de konserde mimarinin ortaya koyduğu illüzyonlar başarılı bir aldatıcılık sergilemektedir. Lucy dışında hiç kimse kraliçenin Lucy'ye de musallat olan hayalet tarafından ele geçirilen kocası ile trajik bir dramaya bulaşmış

[166] (Fr.) "Ünlü kadın". (ç.n.)

olduğunun farkında değil gibi gözükmektedir: Bu hayalet bir "heyula" gibi beliren "Hipokondri'den" başkası değildir. Konserde gözlemlenen toplumsal ve estetik âdetler, insanlar üzerinde büyü etkisi yapmış gibidir ve devlet ihtişamı da Kral'ın içinde bulunduğu gerçek koşulları gizlemektedir. Konserde kullanılan hileler, müze ve kiliseninkiler gibi düzmece efsaneleri sürdürmektedir ve sözkonusu efsaneler de, ister seküler ister kutsal nitelikte olsunlar, kendi doğalarında gerçek güç ve ahlak bulunmayan ataerkil biçimlerin devamlılığını garanti etmektedirler.

Her ne kadar Dr. John, Lucy'yi aktris Vashti'yi görmeye, o La Terrasse'tan Rue Fossette'e gitmek için ayrıldıktan sonra götürse de, bu dramatik performans, Lucy'nin estetik gezintileri için uygun bir son olacaktır. Buradaki seyirci topluluğu da Villette şehrinin seçkinlerinden meydana gelmiştir. Ancak bu sefer Lucy'nin hayal gücü sahnedeki performanstan etkilenmiştir ve içinde bir sanatçının müthiş gücünü hissetmektedir: "Baküs perisine ait her hareket, vecit halindeki enerjinin en üst noktasına ulaşmakta ve asil krallığa yaraşır, görkemli bir eda ile yükselmektedir." Lucy'nin Vashti'yi betimleyişi öylesine tutkulu bir coşkuyla bezenmiştir ki söylediklerini anlamakta zorluk çekeriz. Ancak, en basit biçimiyle ifade edecek olursak, Vashti farklı bölümlerin oyuncusudur ve bu oyunculuk aynı zamanda onu yok etmektedir. Bu nedenle birçok eleştirmenin de belirttiği üzere "yalın bir isim bahşedilmiş" bu kadın, birçok bakımdan Lucy'nin suskunluğunu haklı çıkartan uyarı niteliğinde bir imgedir. İncil'den doğmuş bu kraliçenin rol yapmama konusundaki kararlılığı, kadın şairlerden birinin Vashti'ye doğru çekilmesine neden olmuştur. Amerikalı şair Frances Harper "Asla görünür olmayacağım" beyanında bulunan "Vashti" hakkında yazmıştır ve Brontë'nin Vashti'si de böyle bir yeminin arkasındaki güdüyü, sanatsal performansın özgür bıraktığı libidinal enerjinin imha etme gücünü göstererek aydınlatmıştır. Roman boyunca Lucy "aşırı ısınmış, dolambaçlı bir hayal gücünün laneti" sözkonusu olduğunda kendisinin suçsuz olduğu savunmasını yapmıştır. Ancak kendi doğasında bulunan bu iki farklı yön ile bir uzlaşmaya varmaya çalışsa da, hayal gücünün "olağanüstü keyifleri" tarafından beslenen düşünsel bir içsel yaşamı türlü angarya ile sınırlandırılmış dışsal yaşam gibi yüksek bir bedel ödeyerek satın almak sözkonusu olduğunda, Brontë hayal gücünün bu biçimde elde tutulmasının mümkün olmadığını

göstermektedir: Tüm bu duygulara yeniden hayat vererek onları ayağa kaldırmaktadır. Görmüş olduğumuz üzere, Lucy bir tür sinir buhranı geçirdiğinde, hayal gücü kâbuslar aracılığıyla ölüleri çağırmış, kıza musallat olan hayaletleri ayağa kaldırmış ve yatakhaneyi de kendi aklının bir replikası olan dehşet odasına dönüştürmüştür.

Kadınlara sanatın olağanüstü gözükmesinin nedeni, erkek efsaneleri tarafından yok edilmiş kadınlığın yeniden dirilmesi midir? Lucy, Madam Beck'in yerine geri döndükten sonra hayal gücünün kendisine sunduğu serbestliği son derece cezbedici bulmuştur. Odanın ön tarafında duran ve acımasız bir öğretmeni andıran akıl, soğuk yataklar ve çıplak bir sınıf tahtası ile ilişkilendirilmişken, hayal gücü tatlı yiyecekler ve sıcak bir ortamla yatıştırıcı etkiye sahip kanatlı bir melektir. Cennet'in evlatlarından biri olan hayal gücü, Lucy'nin teselli aradığı tanrıçanın bizzat kendisidir:

"Tapınaklar güneşe doğru yükseliyordu –Adak taşları aya adanmıştı. Ah o büyük görkem seni ne eller inşa edebiliyor ne de dudaklar kutsayabiliyor: ama çağlar boyunca yürekler sana bağlı kalıp ibadet ettiler. Senin öyle bir konutun var ki, duvar öremeyecek kadar geniş, kubbe dikemeyecek kadar yüksek –zemini uzayın kendisi olan bir ev. Dünyaların uyumla birleşip tutuşması için gerekli olan ve gizemli mevcudiyetinin içinde ortaya çıkan törenler."

Ne eril güneş ne de dişi ay sınırlanamayan ve kapatılamayan bu androjen ve hayal gücü kuvvetli güç ile karşılaştırılabilir. Ancak tüm sınırları aşan bu kuvvetin getirdiği özgürlük ve genişlemeyi överken bile Lucy, bir evin sınırları içerisine kapatılamayacak bu yuvanın kendisi için yalnızca, sürgündeki bir genç kızın yitirilmek üzere olan rüyalarında elde edebileceği bir nitelikte olması ihtimali karşısında endişe duymaktadır.

Lucy'nin öznel dramasını temsil etmesinin ötesinde Vashti performansı aynı zamanda, hayal gücünün kadınlar için oluşturduğu tehlike açısında da önemli bir cümle görevi görmektedir. Vashti'nin tutkulu oyunculuğu düzgün davranışlar sergileyen toplum tarafından reddedilmesine neden olur. Örneğin Dr. John onu "bir sanatçı olarak değil de bir kadın olarak" değerlendirir: ve bu da genç kızı damgalayan bir yargıdır. Ancak Dr. John'un toplumsal reddinden daha önemli olan Vashti'nin lanetlenmiş oldu-

ğu yönündeki kendi hissiyatıdır: "Düşmüş, başkaldırmış, sürgün edilmiş bir halde isyanını başlattığı cenneti anımsar. Sürgününü takiben, cennetin ışığı sınırlarını deler ve buraların ıssız uzaklığını açığa vurur." En başta Lucy sahnedeki varlığın mevcudiyetini "sadece bir kadın" olarak düşünür. Ancak sonrasında onun varlığında "ne kadın ne de erkeğe dair olan bir şey bulur: Her iki gözbebeğinin tam ortasında birer şeytan oturmaktadır" ve kötücül güçler kaşının üzerine "CEHENNEM" kelimesini yazmıştır. Aynı zamanda "kederli bir ifadeyle ağlamakta ve musallat oldukları meskeni parçalamakta; ancak yine de oradan dualar eşliğinde defedilmeyi de reddetmektedirler" Bu "nefret, cinayet ve deliliğin" vücut bulmuş halidir. Vashti, *Frankenstein* ve *Uğultulu Tepeler*'de de karşımıza çıkan tanıdık bir figürdür: Ölüm konusundaki yeteneği, Cennet tiranlığına karşı başkaldırısı, düşüş karşısında aldığı intikam ve her gece sahnede yeniden canlandırdığı her bir performans ise Tanrı katından düşmüş olduğunun kanıtlarıdır.

Kendi tutkularının kökenini deneyimlemiş olduğu için Vashti kadınlar açısından şüphesiz beyhude olduğuna inanılan bu isyan nedeniyle cezalandırılacaktır. Racine'in Vashti'nin tarihsel prototipi olan büyük Fransız trajedi aktrisi Rachel tarafından oynanmış en meşhur ve tutkulu rol olan *Phèdre*'de ima ettiği tam da budur. Ancak Vashti'nin oyunculuğuna içkin olan şiddet –sahnede "bir mücadelenin içine hapsedilmiş halde ve direnerek dimdik dururken"– oynamakta olduğu karakterin kaderi karşısında mücadele verdiğini göstermektedir ve bu da Lucy'nin canlandırdığı sevimsiz roller karşısındaki mücadelesini anımsatmaktadır. Vashti'nin "her bir becerinin gasp edilmesi" karşısında gösterdiği direnç, kadın kahramanın cinselliğini, karmaşa ve çilenin kaynağı olarak göstererek lanetleyen sanat tarafından ima edilen kadın teslimiyetine dair dersleri alt üst etmeye çalışan kadın sanatçının içinde bulunduğu zor durumu temsil etmektedir. Vashti çok kuvvetli bir kadın olarak resmedildiği için onun tutkusu yalnızca seyircileri değil Vashti'nin kendisini de içine çekecek bir tutkuyu serbest bırakacaktır.

Lucy, Vashti'nin Kleopatra'yı yaratan sanatçıyı rezil ettiğini göstermek amacıyla bu aktrise dair coşkulu betimlemesini yarıda keser. *Villette*'te bol sayıda bulunan düzmece sanatçıların aksine, Vashti, sanatını başkalarını manipüle etmek için değil kendini temsil etmek için kullanmaktadır. Başka bir deyişle, onun sanatı

itiraf etmekle ilgilidir ve yarım bırakılmıştır; bir ürün olmaktan çok devinmeye dairdir, kendi bünyesine almayı ya da baskı altında tutmayı hedefleyen bir nesne değil, kişisel bir ifade ediş biçimidir. Hatta bunun bir tür striptiz gösterisi olduğu bile söylenebilir. Sade olan yasadışı filmleri seyirciye ulaştıran isimsiz yapımcıya kadar bir çok porno üreticisinin faydalandığı kadının kendi kendini teşhir etmesi üzerine kurulu intihar eğilimli edimin bir biçimidir; öyle ki, bedeli oldukça ağır olan bu kendini sunuş Plath'ın "Lady Lazarus'undaki" ironik haykırışı akla getirmektedir: "Dönüp yanıyorum/Sanma ki senin büyük endişene gereken değeri vermiyorum." Aynı zamanda Vashti'nin performansı bize Pamuk Prenses'in sonunda Kraliçe'nin barut gibi ayakkabıları ile başlatmak zorunda kaldığı ölüm dansını da anımsatmaktadır. Ancak Brontë, Vashti'nin çilesini yansıtırken, aynı zamanda bu sanatın ataerkil estetik karşısında verilen feminist bir tepki olduğuna da vurgu yapar ve böylelikle Lucy sanatçının "gerçek" ismini saklayarak ona "Vashti" adını verir.

Villette'te efendisinin kendisini avutmasını bekleyen kraliçenin ya da erkek zevki için yaratılmış gibi duran Nil kraliçesinin aksine, Esther Kitabı'ndaki Kraliçe Vashti, kral Ahasuerus'un kızgınlığını yatıştırmayı reddeder. Yedinci günde tüm patriarklar dinlenmeye çekilmişken, kral gereksiz bir biçimde Vashti'yi krallığın prenslerinin önünde güzelliğini sergilemeye çağırır; ancak Vashti gelmeyi reddeder. Prensler, onun bu başkaldırısı karşısında eşleri kendilerinden nefret edecek diye korkuya kapılırlar. İncil'in kraliçesi gibi Brontë'nin aktrisi de nesne muamelesi görmeyi reddeder ve öznesi ile seyircisini insanlıktan çıkaran sanata bilinçli bir biçimde karşı çıkar. Kişisel ile toplumsal, birey ile sanatçı ve sanatçı ile sanat arasındaki ayrımları aşan Vashti, erkek kültürünün kapalı formlarını mercek altına alır. İncil'in kraliçesinin başına geldiği gibi onun da bu başkaldırı sonucunda yerini kaybedeceği ve krallığın gözünün önünden bir an evvel çekilmesi için de sürgün edileceği açıktır. Ve "Bir bedel var, çok çok büyük bir bedel/Bir kelime ya da bir dokunuş için" diyerek kaygı verici bir uyarıda bulunan Lady Lazarus gibi Vashti de toplumsal düzeni yıkmakta öylesine başarılı bir performans sergiler ki, bu sahnenin sonucunda neredeyse bütün bir tiyatro yangın yerine dönmüş gibidir. Dahası tüm varlıklı patronlar kendilerini kurtarmak için binadan kaçmak zorunda kalırlar. Bu durumda sergilemekte ol-

duğu oyun ataerkil kültüre bir alternatif sunarken bile kadının sanatsal yeteneğine içkin acıyı ve kadın isyanının intikamcı gücünü tanımlamaktadır.

"Neredeyse bir sene önceydi" cümlesiyle başlayan ve benzer bir geceyi anımsatan karanlık ve yağmurlu bir gecede, Lucy ikinci kez Madam Beck'in evine gelir ve burada o eski ikilemi yeniden deneyimler –ancak bu sefer hissettikleri ilk sefer olduğundan daha da yoğundur. Lucy, Dr. John'dan gelmesini arzu ettiği bir mektubun fikri tarafından ele geçirilmiş haldedir. Geldiğinde "besleyici ve faydalı bir parça et gibi" diyerek betimlediği bu mektubu açmadan kilitli bir kutuya koyduktan sonra ganimetini okulda kilitli tutulan yatakhanedeki bir çekmeceye yerleştirir. Önceden maskelerin ve hayali rollerin ardına gizlenmiş olduğu gibi şimdi de gizli mektuplarını okuduğu kasvetli, karanlık ve soğuk tavan arasında bir kez daha temsil edilen bu duyguları yeniden deneyimlemektedir. "Kurşun altındaki bu kulede" "canilerin giydiği pelerinlerin musallat olduğu karanlık girintinin bulunduğu yönden süzülen bir şey" hisseder. Brontë'nin romanında bir kez daha tavan arasındaki deli kadın, kadın kahramanın gizli arzularının bir yansıması olarak karşımıza çıkar ve bu sefer sözkonusu yansıma Lucy'nin kendi hükümsüzlüğünün beyan edilmesi yönünde duyduğu gereksinim ile ilgilidir.

Charlotte Brontë: A Psychosexual Study of Her Novels[167] isimli çalışmasında Charles Burkhart'ın açıkladığı ve E.D.H. Johnson ve Robert Heilman'ın kimi derinlikli makalelerinde tartıştıkları üzere, rahibe Lucy'ye beş farklı zamanda görünür ve bunların hepsi hem tutkunun yoğun olduğu hem de Lucy'nin kendi hayatının faili haline gelebildiği anlardır. Bu görüntü onun yalnızca hayal gücü ve tutku konularındaki endişesini barındırmakla kalmamakta aynı zamanda en temel hakkı olan var olma hakkını da kapsamaktadır. "En ufak ayak sesinde bile yankılanan" kendi boşluğunu hisseden Sylvia Plath gibi Lucy de "bir rahibenin yüreğine sahiptir ve dünyaya karşı kördür" Bu durumda Dr. John, rahibenin Lucy'nin hastalıklı beyninin bir ürünü olduğunu düşünmekte haklıdır: Lucy halihazırda sahnede Hamal rolünü oynamıştır ve şimdi de Madam Beck'in evinde rahibe rolünü oynamaktadır. Ancak bu psikanalitik yorum, Lucy'nin kendisinin de belirttiği

[167] (İng.) *Charlotte Brontë Romanlarının Psikoseksüel Bir İncelemesi.* (ç.n.)

üzere yeterli değildir. Her şeyden önce, Lucy kendisinden önceki birçok kadını hem çeken hem de iten bir imge tarafından rahatsız edilmektedir. Sık sık günahın esas kaynağının kendileri olduğu söylenen bu kadınlar, kefaret ödemenin gerekliliğini kabul ettikçe kendilerini suçlu görme eğilimi gösterebilirler. Toplumun önemli işlevleri sözkonusu olduğunda onlara kendilerinin bir önem teşkil etmediği öğretilmiş olduğu için bir süre sonra görünmez bir yaşam sürdüklerini düşünmeye başlarlar. Böylelikle rahibe yalnızca Lucy'nin sessizlik içerisinde teslim olma, kapatılmayı kabul etme, gölgeli siyahlar giyme, yüzünü gizleme ve kendini cinsiyetsizleştirme isteğinin bir yansıması olmakla kalmaz: rahibenin yolu aynı zamanda bekâr kadınların toplumda kabul görmeleri için uygun görülen tek yaşam biçimidir –bu yaşam hizmet etmek, kendinden vazgeçmek ve namus üzerine kurulmuştur. Bu durumda Lucy'nin rahibe fikri karşısında hissettiği dehşet, Margaret Fuller'ın "siyah cüppeli rahibelerin uğursuz bir ziyafetin etrafında toplanmış birer karga ya da kuzgun gibi" dikildikleri törende rahibe başlığını takan kızın görüntüsü karşısında hissettiği öfkeye denk gelmektedir. Brontë'nin çağdaşı olmasının yanı sıra sürgünde yaşayan Fuller da bir rahibenin mecburi ve tövbe gerektiren esareti sözkonusu olduğunda, başka hiçbir cehennemin bundan daha beter olamayacağı konusunda şüphe duymamaktadır.

Ancak Lucy'nin rahibesi artık gömülü değildir. Eğer o efsanedeki rahibe ise, öyküye göre tavan arasında yaşamaktadır, çünkü burada kendini erkek adaletsizliğine karşı korumaktadır. Bu nedenle gömülü kalmayı reddetmiş olması, Lucy'nin yaşarken ölmek anlamına gelen manastır yaşamını andıracak bir yaşamı reddetmeye dönük bir harekette bulunma olasılığına işaret ediyor olabilir. Eğer her şeyi küçümseyen Dr. John'un aksine Lucy'nin tavan arasında gördüğü bu görüntüyü ciddiye alacak olursak, onun, Jane Eyre ya da Caroline Helstone'un yüz yüze geldiklerinden daha az şaşırtıcı olmayan bir gizem karşısında ağa düşmüş olduğunu fark ederiz: Yalnız bir kadın olduğunu da göz önünde bulundurduğumuzda, Lucy'nin rahibenin kaderinden nasıl bir yol izleyerek kaçınacağı sorusu belirmektedir. Avatarları tarafından sürekli rahatsız edilen Lucy Snowe, eksik parçalarını tamamlamasını sağlayacak bir kimlik oluşturacak ipuçlarını takip ederken bir dedektif gibi iz sürmektedir. Ne de olsa *Jane Eyre*'de olduğu gibi burada da Brontë, *Bildungsroman* ile gizem öyküsünü bir ara-

ya getirerek, büyümekte olan kadının, erkeklerin hâkim olduğu esrarengiz dünyanın gizemini azaltma gereksinimi içerisinde olduğunu göstermek istemektedir.

Bu bağlamda, tavan arasının buzdan yapılmış rahibesi ile Vashti'nin ateşi gibi iki zıt unsurdan, Lucy gibi bu elementler tarafından parçalara ayrılmış bir kadın yerine, gizemli bir biçimde buz ve ateşi birleştirebilen bir figür doğmuş olması dikkate değerdir. Olay örgüsünün bu noktasında Polly'nin "tesadüfi" bir biçimde ortaya çıkışı, dikkatimizi Lucy'nin Dr. John aracılığıyla bir çözüm bulma olasılığının imkânsızlığına çekecektir. Lucy'nin *La Terrasse*'da yeniden doğmuş olması gibi Polly de tiyatroda yeniden doğmuştur: Dr. John kollarının arasında kanlı canlı bir kaya ile kalabalığı yararak, Lucy ve kendisi buz gibi soğuğa çıkana kadar ilerler ve burada bir çocuk kadar hafif Polly'yi görürüz. "Kırağı" ile çevrelenmiş, kendi kendine yeten ama sevgi dolu, narin ama kuvvetli, yaşamsal ve iffetli bir alev olarak tanımlayabileceğimiz Polly, eski Bretton günlerini Lucy kadar iyi anımsamaktadır ve o da boş zamanlarında zevk alarak okuyacağı Dr. John'un mektuplarını heyecanla alıp üst kata taşımakta ve ganimetlerini orada kilit altında tutmaktadır. Polly aslında yüksek bir yıldızın etkisinde doğmuş Lucy'den başkası değildir ve onun belirişi Dr. Johnson'un tehlikesiz bir gölgeden başka bir şey olmadığı yönündeki anlayışının sona erişine işaret etmektedir.

Dr. John'un yazdığı mektupların arkası kesildiğinde –çünkü artık bu mektuplara bir son verilmesi gerekmektedir– Lucy bir kez daha kapatılma ve açlık imgelerini saplantı haline getirecektir. Bir yandan hücresinde inzivaya çekilmiş bir keşiş gibi durgun hissederken, diğer yandan da kendisini, böyle bilge bir münzevinin, kendi duygularını kilit altında tutacağına ve bahar gelip buzlar çözülünceye kadar da kar kaplı gömütüne teslim olmuş halde yaşayacağına ikna etmeye çalışacaktır. Ancak aynı zamanda ayazın "kalbine işleyebileceğini de" bilmektedir ve yedi hafta boyunca mektup beklerken, yiyecek bir şeyin yolunu gözleyen aç ve kafese konulmuş bir hayvan gibi hisseder. Uzun tatil boyunca hissettiği korkuların yeniden canlanması sonucunda "tahammül gücü azalır ve uzun süredir benliğini yıpratmakta olan sahte sükûnetini" bir kenara bırakmak zorunda kalır. Böylelikle, "acıyı –acı ve umutsuzluk– umutsuzluğu" çağırır. Yaşam öyküsünü yazma sürecinde, genç kadının anlatmakta olduğu olaylar ilk başla-

dığında, aynı zamanda öğrenme sürecinin de başlamış olduğunu fark ederiz ve Lucy'nin dış görünüşündeki değişiklik de özellikle Dr. John ile Polly arasında yeşermekte olan sevgiyi anlatış biçiminde ortaya çıkmaktadır.

Lucy büyük bir dürüstlük ile sevgisine karşılık bulamayışının acı yüklü öyküsünü anlatmaktadır. Dahası bu reddediliş Lucy'ye dayatılmıştır, çünkü genç kızın da ifade ettiği üzere "artık koca nehir başka bir yöne doğru akmaktadır". Buna verdiği karşılık ise sözünü etmeye değer niteliktedir: Dr. John'un mektuplarını hava geçirmez bir kavanoza yerleştirdikten sonra bir armut ağacının dibine koyar. Kavanozun üstünü de arduaz taşı ile örterek gizler. Brontë'nin bu bölümde ima ettiği üzere, ilahi erkeğe tapınma ve erkek himaye ve sevgisi için duyulan arzu Lucy'nin benliğinde o kadar derine işlemiştir ki bu noktada yapabileceği tek şey sözkonusu arzuyu bastırmaya çalışmaktan ibarettir. Ancak hayal gücünün olağanüstü kuvveti böylesi bir gömme işlemini yetersiz görecektir. Rahibenin defin alanında ortaya çıkışı ise Dr. John'un hangi yollar aracılığıyla Lucy için sorun oluşturmaya devam edeceğini önceden kestirmemizi kolaylaştıracak niteliktedir: Bir yandan bu mezara dokunurken kendini rahatsız hissedecek, diğer yandan ise (Lizzie Siddal Rossetti'nin öyküsüne dair tuhaf bir önsezi eşliğinde) "tuhaf ve huzursuz toprağa gömülü olmanın" hayalini kuracak, "tabuttaki çatlakların arasından zorla da olsa yolunu bulan altın rengi ve canlı saçları" düşleyecektir. Ancak bu defin işlemi, Lucy'nin daha da dayanıklı hale gelmesine, Polly ile arkadaşlık kurmasına, soğukkanlılığını koruyarak Dr. John ile konuşmasına –bir aşk sahnesinde işgüzar hizmetçi kız rolünde kullanılmayı reddedecektir– ve M. Paul tarafından kırıldığında sessiz kalıp hislerini belli etmemesine neden olacaktır.

Aşk ve romantizmin dışında bırakılan Lucy, romantik aşkın kendisinin de her derde deva bir ilaç olmadığını keşfeder. Polly, Schiller'in "Das Mädchens Klage"[168] isimli baladını eleştirmiştir, çünkü onun bakış açısından dünyevi mutluluğun zirvesi sevmek değil sevilmektir. Ancak Lucy yavaş yavaş ne sevmenin ne de sevilmenin bencillik karşısında bir güvence sağladığını anlamaya başlamıştır. Polly'nin, Lucy'nin deneyimlediği acının hassasiyetini barındıran Schiller şiirini ezberden okuyuşundaki duyarsızlık,

[168] (Alm.) "Genç Kızın Şikâyeti". (y.h.n.)

Lucy'nin geliştirdiği bu farkındalığın altını çizmektedir. En sonunda Lucy'yi bekâr bir kadın olması nedeniyle bir rahibe (hiç kimse) gibi olduğu hissinden kurtaran da yeniden ortaya çıkmış Polly sayesinde kendi benliğini fark etmiş olmasıdır. Narin bir kadın, peri gibi bir varlık, büyük bir afacan, kelimeleri halen yanlış telaffuz eden çocuksu ve şakacı bir cin, bir pan, kuzu ve son olarak da evcil bir köpek yavrusu gibi olan Polly, romantik aşkın mükemmel bir örneğidir; dahası genç kızın kullandığı metaforlar da yetişkin gibi davranmasına izin veren rolün sınırlarını kavramaya başladığını göstermektedir. Lucy aynı zamanda en az Polly kadar düşüncesiz bir insan izlenimi bırakan –her ikisi de genç kızın hastalık hastalığı karşısında görünürde büyük endişe duyar gibi gözükürken Lucy'nin varlığını aylar boyunca unutmuştur– Dr. John'un doğasındaki bencil niteliği de kavrar. Lucy sevgililerde bir tür "bencilliğe tutulma" hali olduğunu keşfeder ve bu hastalıklı hal sadece arkadaşlarına değil kendilerine de zarar vermektedir. Öyle ki, Polly bile lekesiz bekâretini olduğu gibi korumak konusunda dikkatli davranmak zorundadır; aksi takdirde titiz doktorun kendisine tapınır tutumunu kaybetme tehlikesi ile karşı karşıya kalacaktır. Son olarak Polly'nin erkeğini kendine bağlamak için hazırladığı muskada da kötücül bir taraf bulunmaktadır. Ne de olsa babasının gri saç lülesi ile Dr. John'un sarı saçlarını tek bir örgüde bir araya getirmiş ve kalbinin üzerinde duran bir madalyonun içine yerleştirerek kilit altına almıştır. Bu nesnenin Lucy'nin gömülü mektup kavanozunu anımsattığını da akılda tutmakta fayda bulunmaktadır.

Romantik esaretin neden olduğu düzmece beklentilere vurgu yapmak isteyen Brontë, Lucy'nin –ufak tefek, orta yaşlı, acımasız, rahatına düşkün, zaman zaman zalim, hatta ahmak ve kesinlikle bir anti-kahramanın özelliklerini barındıran– M. Paul ile yeşermekte olan arkadaşlığına "romantik" kur yapma sanatının ihtişamı ile karşı koymasını sağlar. Ancak M. Paul'ün hataları Lucy'nin onu eşiti olarak görmesine neden olmaktadır. Kısa sürede onların ilişkisinin eşit olmalarından ve birbirlerine çok benzemelerinden dolayı hırçın ve kavgacı bir niteliğe sahip olduğunu fark ederiz. Aslına bakılırsa Paul kendi ateşli doğası nedeniyle Lucy'nin tutku dolu olmak yönündeki kapasitesini görmekte zorluk çekmez. M. Paul, alın ve gözlerinin yanı sıra ses tonlarının da benzediğini düşünmektedir. İkisi de özgürlüğe âşıktır, adaletsizlikten nefret

etmektedir ve bahçede "allée défendue"den keyif almaktadırlar. Bunun yanı sıra Paul'ün "ölmüş –ve artık gömülü– mezarı derin kazılmış, üzeri sağlam kapatılmış ve pek çok kış görmüş" geçmişe ait bir tutkusu olduğunu öğreniriz. Önünde sonunda o da röntgencilik yapmak konusunda kendisine bir hak tanıyarak, bahçedeki büyülü kafesten gizlice bakmış ve gözlendiklerinin farkında olmayan bahçe sakinlerini dikizlemiştir. Hem Paul hem de Lucy gömülü bir yaşam sürebilmek adına manipülatif ve baskıcı yöntemler tarafından lekelenmişlerdir ve aynı biçimde her ikisi de, bir arada ağaçların altında dururken en sonunda ziyaretlerine gelen rahibe tarafından defalarca rahatsız edilmişlerdir. Birlikte yemek, öykü anlatmak, kırda yapılan yürüyüşler, çiçek iliştirilmiş şapkalar ya da canlı renklere sahip kıyafetler gibi yaşama dair mutluluklara eşlik etmeye başlarlar. Ancak bu ilişki, rahibenin temsil ettiği rahatsız edici gücün yanı sıra insanlar ile temas etmeleri durumunda her ikisinde de oluşan ortak korkular nedeniyle sürekli bir biçimde engellenmektedir.

Dahası, M. Paul, Lucy'nin öğretmeni olduğunda ilişkilerindeki eşitsizlik daha da dramatik bir hal alır, çünkü Paul Carl David Emmanuel, öğrencisini yalnızca kızın entelektüel çabalarını "olağandışı bir embesillik ile" belirgin bir hale geldiğinde teşvik edebilmektedir. "Kendi cinsiyetine uygun düşen sınırları" aştığında ise Lucy'ye karşı zalim bir tavır takınarak kızın hırsını daha da kamçılamaktadır: Lucy, "(İster kadınsı ister başka türlü) yeteneğim ne kadar çok olursa olsun, onu bana bahşeden Tanrı'dır ve onun bana bahşettiği hiçbir yetenekten utanmamak konusunda kararlıyım," demektedir. Manidar bir biçimde "Maymunların da konuşma kabiliyeti olduğu söylenir; gelin görün ki bu beceriyi kullanamıyorlar," inancına sıkı sıkıya bağlı kalmakta ısrar eden Paul'e göre Lucy hem Yunanca hem de Latince bilgisini gizlemektedir. Paul onun "bir tür *lusus naturae*", doğanın korkunç bir hatası, olduğundan emindir, çünkü öğretmen tüm ruhuyla "güzel ve erkeksi düşüncenin ağrıyan şakakları için huzur bulabileceği tek yastık olduğuna inanmaktadır"

Özetleyecek olursak, Paul, Lucy'nin Milton'ın görev bilincine sahip kız evlatlarının arasına katılmasını istemektedir ve Lucy de bunu, ya ona ait işlerin kopyalarını çıkartmak yoluyla talimatları yerine getiren bir sekreter rolüne bürünerek ya da kendisine dayatılan konularda Fransızca doğaçlama yapacak bir yazar rolünü

üstlenerek yapacaktır. Beklenildiği üzere Lucy, Paul'ün yarattığı bir varlığa dönüşmek istemediği gibi "sipariş karşılığı sunulan bir gösteri için platforma tünemiş bir halde" yazan bir kadın rolünü oynama olasılığı karşısında da dehşete düşmektedir. Kısmen de olsa bunun nedeni, Lucy'nin erkek ilham perisi ve "efendilerin en çıldırtıcısı" olarak tasavvur ettiği "yaratıcı güdünün", karşısında bütünüyle "soğuk, sert, neredeyse taş gibi oyularak yontulmuş dudakları; içi boş gözbebekleri ve bir mezar taşını andıran göğüs kafesiyle" öylece duracağını ve kendisine geçit vermeyeceğini düşünüyor olmasıdır. Lucy, en sonunda tüm itirazlarına rağmen öğretmeni tarafından sınava alınır ve Paul'ün iki meslektaşının Villette'e ilk geldiğinde kendisini takip ederek korkutan iki adam ile aynı kişiler olduğunu fark eder. Saygın topluma dair bu hiciv niteliğindeki bakış açısını kazanması Lucy'yi özgürleştirir. Böylelikle genç kız, M. Paul'ün küçük zorbalıkları karşısında hissettiği küçümsemeyi ifade edebilecek ve bunu da "insan doğası" adını verdiğimiz güçlü ve hayvansı tanrıçayı, elleri belinde, kızıl saçlı, sıradan şirret bir kadın figürü aracılığı ile temsil ederek yapacaktır.

Bu bağlamda *Villette* eleştirmenlerinin romandaki en ilginç bölümlerden birini topyekûn görmezden gelmiş olmaları üzerine de düşünmek gerekmektedir. Bu bölüm yavaş yavaş ortaya çıkmakta olan sevginin Lucy'de yarattığı büyük endişeyi yansıtmaktadır. "Malevola" başlığı atılmış bu bölümde Lucy, masallarda büyükannesinin evine bir sepet meyve götürmekte olan tipik kız çocuğunu andırmaktadır. Madam Beck, Lucy'nin eline Madam Walravens'ın doğum günü nedeniyle kadına teslim edilecek bir sepet tutuşturur. Lucy, *Rues de Mages*'a gitmek için *Basse-Ville*'e girdiği anda sağanak bastırır ve evin kapısındaki düşmanca tavırlara sahip hizmetkâra rağmen Lucy bir biçimde eve girmeyi başarır. Salonda bakakaldığı bir resmin yere düşmesiyle tablonun hemen ardında kemerli bir geçit bulunduğunu keşfeder. Burada kıvrılan taş bir merdivenin gerisinde tuhaf bir figür gözüne çarpar:

"Neredeyse üç ayak yukarıdaydı ama bir şekle sahip değildi, ince ellerini üst üste koymuştu ve bu eller de fildişinden yapılmış değneği andıran bir sopanın altın topuzunun üzerine yerleştirilmişti. Yüzü genişti; sanki omuzlarının değil de göğsünün üzerine yerleştirilmiş gibiydi. Boynu, neredeyse yok gibiydi. Yüz hatlarında yüzlerce senenin izlerini taşıyordu ve belki en çok da gözlerin-

de –habis, samimiyetsiz gözleri ve kalın gri kaşlarıyla tüm bunları çevreleyen kurşuni göz kapakları. Bana, bir tür donuk öfkeyle ne kadar da sert bakıyorlardı."

Madam Walravens, Madam Beck'in gönderdiği selama kadını lanetleyerek karşılık verdikten sonra tam gitmek üzere döndüğünde koca bir gürültü eşliğinde fırtına patlar. Evi "büyülü bir kaleyi" andırmaktadır ve fırtına da bir "büyü sayesinde neredeyse dinmiş" gibidir. En sonunda Madam Walravens geldiği gibi gizemli bir biçimde gözden kaybolur. Yaşlı kadının ismi bile atalarının varlığını ortaya koymaktadır. Evin duvarları, kapatılmışlık ve hapsedilmişlik duygusu ile ilişkilidir. Kuzgun ise çocukları katleden geleneksel Kelt kocakarı imgesini temsil etmektedir. Ve öğrendiğimiz üzere Madam Walravens gerçekten de geçmişte bir çocuğu hapsederek yok etmeyi başarmıştır: Lucy'ye kadının torununun ölümüne neden olduğu söylenir. Madam Walravens, Justine Marie'nin, o sıralar yoksullukla mücadele eden M. Paul ile birleşmesine karşı çıkmıştır ve bu nedenle de kızın kendini bir manastıra kapatmasına neden olmuştur. Justine Marie yirmi sene önce bu manastırda ölmüştür. Deforme olmuş bedeni, yaşlılığı, kötücül görüntüsü ve evinde çalıştırdığı hizmetkârlarıyla Madam Walravens'ın bir cadıyı andırdığı açıkça ortadadır.

Evinin en üst katından aşağı inen Madam Walravens tavan arasındaki bir diğer kindar deli kadındır ve Bertha Mason Rochester gibi o da "bedensel bozukluğunun kimi vakit şeytansı bir görüntüye neden olduğu, asabi bünyesinin ortaya çıkarttığı şiddetli öfke nöbetleri geçirmektedir" Kocasından, oğlundan ve oğlunun çocuğundan daha uzun süre yaşamayı başarmış Madam, özellikle mutlu bir evliliğin eşiğinde duran insanlar ile karşılaştığında çıldıracak hale gelmektedir. Böylelikle intikam peşinde koşan korkunç anne olması nedeniyle *Villette*'in sonunda Lucy'nin erkeklerin ve erkek kültürünün adaletsizliği karşısındaki bastırılmış öfkesini sergileyen son (ve belki de en yoğun) imgeyi temsil eden bir rolü canlandırmaktadır. Ne de olsa Lucy, şehrin en eski kısmındaki bu tarihi eve yolculuk yaparak en karanlık ve gizli avatarı ile karşılaşmıştır. Gerçekten de Madam Walravens Paul'ü (diğer yerler dururken) *Basse/terre*'e tipik bir cadının yapacağı gibi hazine avına gönderdiğinde, kadının bu davranışı, Lucy'nin kelimelerle ifade edilemeyecek bilinçaltını yansıtıyor gibi gözükmektedir. Anne Ross'un da göstermiş olduğu üzere, uluyan ölüm

yaklaştığında 'kocakarı-kuzgun tanrıçanın' ağıt yakan ölüm perilerinin halk öykülerinde yaşamaya devam ediyor olması önemlidir. Çünkü Lucy'nin de itiraf ettiği üzere genç kız, ölüm perilerine dair efsanenin kaynağı olan doğu rüzgârının çıkarttığı nefes nefese kalmış, işkence çeker gibi seslerden her vakit korkmuştur. Bununla birlikte, Paul'ün kendisine dönmesini bekleyen –ve "Huzur, huzur, ölüm perisi" diyerek dua eden– Lucy, denizin üzerinde patlamakta olan fırtınayı yatıştıramamaktadır. Ölümünden sonra M. Paul'ün kendisine "eskisinden daha fazla ait olduğunu" düşünen Lucy, anlaşılır bir biçimde anlatısını Madam Walravens'ın uzun hayatına gönderme yaparak sonlandırır.

Ancak eğer Madam Walravens Lucy'ye ait tavan arasındaki deli kadını temsil etmekteyse, bu durumda genç kızın peşini bırakmayan bir diğer görüntü olan çatı katındaki rahibe ile arasında nasıl bir ilişki bulunmaktadır? 'Kocakarı-Kuzgun tanrıça' figürü Hıristiyanlıkta da yerini korumuştur. En azından Ross koruduğunu iddia etmektedir. Bereketli aziz imgesinde ve Keltçe *cailleach* kelimesinde "kocakarı", aynı zamanda "rahibe" anlamına gelmektedir. Bu durumda parlak renkli kıyafetler ve yüzüklerle donatılmış kambur karının evin tavan arasından aşağıya inmesi ve Paul'ün gömülü aşkına sahip olmuş merhum Justine Marie'den başkası olmayan ölmüş rahibe portresinin içinden geçerek belirmesi dikkat çekicidir. Lucy, rahibe elbiseleri içerisinde keder, bozuk bir sağlık ve uysal bir huyu yansıtan ve solgun ancak genç Meryem Ana'ya benzeyen yüzü betimleyen bu portre hakkında hissettikleri konusunda tavrını açık bir biçimde ortaya koyar. Önceden Bertha Mason Rochester'ın saldırgan tavrının Jane Eyre'in teslimiyetinin ürünü olduğunu ve Shirley Keeldar'ın maskülen gücünün de Caroline Helstone'un feminen hareketsizliğinin sonucu olduğunu dile getirmiştik. Benzer biçimde *Villette*'te Madam Walravens'ın kötü niyetli davranışları, Justine Marie'nin intihara meyilli edilgenliğinin arka yüzüdür. Sanki Dickinson şiirinin merkezindeki hakikati canlandırmak istercesine –"kendimiz kendimizin arkasında gizlenmiş/İşte en çok o şaşırtmalı"– Brontë cadının rahibeden başkası olmadığını açığa çıkarmaktadır. Bu noktada Miss Marchmont'un ilk yargısının geçerli olduğunu fark ederiz. Ataerkil bir toplumda cadı ya da rahibe olmaktan kaçınabilen Lucy gibi kadınlar her ikisi tarafından da sürekli rahatsız edilmeye mahkûm olurlar. Şimdi Lucy'nin hem sevgi hem de er-

keklerle ilgili çelişkili duyguları bütünüyle aydınlanmıştır: Lucy, duygusal ve erotik bir bağlılığı, kendi dünyasının sınırları içerisinde kendisini gerçekleştirebileceği tek olanaklı yol olarak görmektedir; ancak böyle bir bağlılığın da ya teslimiyet ya da yıkım, intihar veya cinayet ile sonuçlanacağından korkmaktadır.

Doğu büyücülüğü ile ilişkilendirilen şeytani güçlere sahip androjen "barbar kraliçe" rolündeki Madam Walravens, kendisinin de bir sanatçı olmasının yanı sıra karakterlerinin ölümüyle sonuçlanan kurnaz planların yaratıcısı olmasıyla da Vashti'yi andırmaktadır. Ancak kadının kötücül planları, yalnızca büyücülük ile kadın sanatları arasındaki bağlantıyı pekiştirmektedir. Ne de olsa bir cadının barındırdığı gücün kaynağı, imgeler üzerinden yaptığı büyüler; gömülü imgelerin neden olduğu zayıflık, hastalık ve en sonunda temsil edilen kurbanın ölümüdür. Tüm bencilliği ve enerjisi ile Madam Walravens sanatçının ve belki de yazarın kendisinin karanlık bir taklididir. Kadının üç ayaklık boyu Brontë'nin ufak tefek endamını (4 ayak 9 inç) akla getirmektedir. Dahası gümüş sakalı ve maskülen sesiyle onun aynı zamanda bir erkek manken olduğu da doğrudur ve ataerkil kültürün vazgeçilmez bir parçası haline gelerek güç kazanması aracılığıyla sanatını kadınları daha da köleleştirmek için kullanmaktadır. Demek ki Madam Walravens'ta gözlemlediğimiz unsurlardan bir diğeri de Brontë'nin kendi yaratıcılığının başkaları ve kendisinin üzerinde yarattığı etkiyle ilgili endişelerdir. Elbette Madam Walravens gerçekte sanatçı değildir. Onun sanatları Madam Beck'in büyülü gözetim ve denetleme yetisi kadar baskıcı ve manipülatiftir. Ve her ne kadar Madam Beck'in Lucy'nin kendi kendini baskılama girişiminin cisim bulmuş hali olduğunu görmüş olsa da artık açıkça fark etmektedir ki, başlı başına bir karakter olarak değerlendirildiğinde Madam Beck'in "manastır hayatına hiçbir öykünmesi" bulunmamaktadır. Hem Madam Beck hem de Madam Walravens, Lucy'nin içsel diyalektiğinin neden olduğu tahakkümünün yarattığı etkiden kaçınabilmekle birlikte, bunu ancak Heber'in eşi Jael'e benzeyerek ve erkek değerlerinin koruyucusu ve başkalarını boyun eğmeye zorlayan ataerkil kültürün failleri haline gelerek başarırlar.

Yine de her durumda Lucy'nin en önemli kategorilerinden kimileri bu noktada kırılıyor gibidir, çünkü o en sonunda paranoyasının daha önceden algılamasına izin vermediği ölçüde kar-

maşık bir dünya ile uzlaşmak üzeredir. Madam Walravens'ın imge büyüsünü reddettiğinde bile, bu büyü biçiminin hiçbir biçimde ataerkilliği reddeden kadınların olağanüstü büyüsü ile boy ölçüşemeyeceğini fark eder, çünkü bu kadın, başkalarını denetim altında tutarak değil, kendi benliğini özgür bırakarak güç kazanmanın peşindedir. Kadınlar açısından iktidarın kendisi başlı başına tehlikeli görünmektedir; elbette eğer ölümcül değilse: Toplumsal anlamda kabul görebilecek hiçbir kanala sahip olmayan bağımsız ve yaratıcı kadın, kurnazlıkla ve cadılıkla ünlenmiştir. Eğer sanatçı olmaya karar verirse bu durumda öz-yıkım olasılığı ile karşı karşıya kalacaktır; sanatçı olmamaya karar verirse de başkalarını yok edecektir. Ancak Vashti kadın sanatçının acısını kendi bünyesinde barındırırken, Madam Walravens sanatçı olmamanın korkunç sonuçlarını ve "dişiliği alınmış" ve sakatlanmış bir role tıkılmış olmanın bedelini tanımlamaktadır. Brontë, kadın sanatçının kendini yeniden hayata döndürmenin peşine düşmesi gerektiğini ima etmektedir. Sibylla, şaman, büyücü kadın olmasıyla kadın sanatçı, yalnızca rahibenin sessizliğinden değil aynı zamanda cadının lanetinden de kaçınmalıdır.

(Dr. John'un mektuplarını yakmak suretiyle) imge büyüsünü çoktan uygulamış Lucy, olağanüstü hayal gücünün korkutucu ancak aynı zamanda da özgürleştirici gücü (altın saçlar olarak yeniden doğuşlarını hayal ederek) ile karşılaştırıldığında sözkonusu büyü uygulamalarının zayıf kaldığını artık bilmektedir. Jane Eyre, (bilinçaltı dürtülerinin birer kehanet gibi belirdiğini gördüğümüz) rüyayı andıran çizimlerinde (ve kendi çelimsiz varlığı ile zıtlık oluşturan güzeller güzeli Blanche Ingram'ı Rochester konusunda hiçbir şansa sahip olmadığını kanıtlamak istercesine öğretici bir üslupla çizdiği portrelerinde) bu birbirinden bütünüyle farklı iki alanı da kapsayan deneyler yapmıştı. Yaratıcılık konusunda Jane'den daha fazla endişe duyan Lucy, sadece dikiş dikmek, kanaviçe ve hiciv metinleri kaleme almak gibi sınırlı sanatlarla meşgul olmuştur. Ancak park sahnelerini betimlemeye başladığı günlerde Lucy artık kelimenin tam anlamı ile bir yazar olmayı başarmıştır. Peki, bu iki dönemin arasında ne olmuştur? Öncelikle, romanın seyrinde Lucy saklandığı gölgelerin arasından çıkıp kendi sesini kullanarak konuşmayı öğretmiştir: Rahip Silas ve M. Paul'ün ikna çabaları karşısında kendi inancını başarıyla savunur; Polly'nin babası ile iki sevgiliyi savunan bir konuşma

yapar ve Madam Beck'in müdahalesine de karşı çıkar. Tüm bu gelişmelerin ardından yeniden kendi içine çekildiği anlar gelir; ancak, bütününde kendi kendini ifade etme ve kendi kendine deneyimleme bağlamlarında epey yol kat etmiştir.

Dahası, kendi öyküsünü kaleme alma sürecinde Lucy giderek kaçamak yanıtlar veren ya da cevap vermekten kaçınan halinden kurtulmaktadır. Anlatısı, giderek artan bir biçimde onu kendine ait meselelerin merkezine yerleştirir ve kendi kişisel tarihinin kadın kahramanı haline gelir. Polly ve Ginevra'nın romantik maceralarını anlattığı nükteli öyküler Lucy'nin romantik aşkın gülünesi yönlerini de gördüğünün kanıtıdır ve artık Lucy için acı çektiği, devamlılık gerektiren ve entelektüel aşk daha ilgi çekicidir. Gerçekten de Lucy'nin planları, gömülmesine değil, kötü ruhları def etmeyi başarmasına neden olmuştur, çünkü o sadece kendi yaşam öyküsünün değil aynı zamanda kendi yaşamının da yazarı olmak üzeredir. *Villette*'in en sonundaki mevzunun hayal gücünün sorunlu doğası olması da bu nedenlerdir. Brontë, kısıtlama ve baskıdan kaynaklanan dehşeti resmettikten sonra, kısmen de olsa, kadınları daha fazla köleleştirmeyecek roman yaratısına kendi adanmışlığı ile uzlaşmak için hayal gücüne adanmış bir yaşam ihtimalini incelemeye koyulur.

Bu büyük final aracılığıyla tüm karakter ve imgeleri bir araya getiren park sahneleri duruma uygun bir biçimde Madam Beck'in Lucy'yi denetim altında tutmak konusundaki başarısızlığı ile başlamaktadır. Kendisine verilen uyku ilacı kızı uyuşturmak yerine iyiden iyiye uyanmasına ve artık açık bir biçimde bir kümes, manastır ve zindan olduğuna işaret edilen okuldan kaçmasına neden olur. Lucy olağandışı hayal gücünün etkisiyle kendi benliğinin izini sürüşünü betimleyen, hayal ürünü bir maskeli baloda uyurgezer gibi yürümeye başlamasıyla bir anda uyanır. Yaz akşamında ayışığı ile aydınlanmış taş zeminli havuzdaki yuvarlak aynayı ararken Lucy hayal gücünün sembolleri ile aydınlanmış büyülü bir yer keşfeder: yanıp sönen yıldızlar, rengârenk meteorlar ve mısır mimarisi. Büyünün etkisinde, tayf ve hayaletlerin halüsinasyon yaratan dünyasında Lucy "Tüm bu sahne rüya gibi bir karakterin etkisi altında gerçekleşiyordu: her bir şekil sallanıyordu, her an uçuşuyor, her ses yarı alaycı yarı tereddütlü bir yankıyı anımsatıyordu," demektedir. Ve bu kutlamanın, genç kızın özgürlük mücadelesini şereflendiriyor olması da manzaranın

büyüsüne zarar vermektedir. Çünkü bu sahne Lucy'nin yeni yeni deneyimlediği sınırlamalardan kurtuluşunu açıkça yansıtmaktadır. Sanat araştırmaları, hikâyenin geçtiği Doğu'ya ait atmosfer, müzik ve büyü hissi bize Lucy'nin vermekte olduğu mücadelenin hem psikolojik hem de estetik nitelikte olduğunu anımsatmaktadır. Böylelikle Lucy, parktan odunsu bir tiyatro olarak söz eder ve burası önce doruk noktasına sonra da sonuca ulaşacak keşifler ile iştigal eden aktörlerle dolup taşmaktadır.

Rüyayı andıran yazın bu Walpurgis gecesinde[169] birbiri ardına gelişen olaylar esnasında Lucy'nin hayal gücü hem geçmişte hem de içinde bulunduğu zaman diliminde onu rahatsız eden ruhları etrafına toplayarak bir mikrokozmos oluşturmaktadır. İlk olarak Breton'ları görür ve Graham için hissettiği duyguları tipik bir biçimde mekânsal terimlerle anarken onun için alıkoyduğu Peri Banou çadırını betimler: elinin oyuğunda katlı halde duran bu çadır, serbest bırakılması durumunda bir sığınağa dönüşecektir. Dr. John'a beslediği sevgiyi ilk defa itiraf ederken bile Rahip Silas, Madam Beck ve Madam Walravens'tan oluşan "Katolik cuntayı" izlemek için yer değiştirerek kimliğinin ortaya çıkmasından kaçınır. Lucy, Justine Mary'nin gelişini beklerken ölü rahibeyle ilgili bir görüntü de görür. Ancak bunun yerine M. Paul'ün vesayeti altında bulunan ve ölmüş azizin ismiyle anılan yeğeni ile gelişini görür. Lucy, kıskançlık hissetmesine rağmen M. Paul'ün rahibesinin en sonunda gömülmüş olduğunu fark eder ve büyük acıların çekildiği bu noktada hakikat tanrıçasını övmeye başlar. Daha önceden defalarca olduğu gibi Lucy –her ne kadar bu Jael ile Sisera arasındaki anlaşmazlığı yeniden canlandırmak ve kendini çarmıha germek anlamına gelecek olsa da– kendini baskı altında tutmayı seçecektir. "Demir ruhuna bir kez işlediğinde" Lucy de yenilendiğine ikna olacaktır.

Bir diğer önemli nokta ise okula döndüğünde Lucy'nin tavan arasındaki rahibeyi andıran bir kimseyi kendi yatağında uyurken bulmasıdır. Ancak Lucy şimdi heyulaya karşı koyacak güce sahiptir, çünkü park sahnesi onu özgürleşmiş ve bu iffet ve kapatılmışlık sembolünü yok etmesine imkân tanımıştır. Paul'ün rahibesi ile Lucy'nin rahibesi neden aynı anda ortaya çıkmıştır? Her zamanki gibi Brontë olay örgüsünden faydalanarak bu duru-

[169] 30 Nisan. (ç.n.)

ma bir yanıt sunmaktadır. Park festivalinin yapıldığı gece hayal gücünün gösterdiği yolu takip etmesinin sonucunda Lucy manastırdan kaçmıştır. Bunu yaparken de kapıyı açık bırakmış; böylelikle de Ginevra ile Hamal'ın –artık bu kokete kur yapabilmek adına rahibenin kılığına bürünmüş züppenin ta kendisi olduğunu öğrendiğimiz Hamal– kaçışları üzerinde etkili olmuştur. Ginevra ve Hamal'ın Lucy'nin kendinden memnun, duygusal ve romantik yönünü temsil ettiklerini görmüştük. Ancak aynaların önünde poz verip yapmacık tavırlar takınan züppe ve koket, oynadıkları roller için gerekli olan akla sahip değillerdir. Yalnızca "dış" dünyada var olmaları nedeniyle de yaşamı "bütünüyle" içe dönük bir varoluş sergileyen rahibeden daha fazla bir benlik bilincine de sahip olamazlar. Bu nedenle, Lucy açısından kendini Ginevra ve de Hamal'dan kurtarabilmek aynı zamanda kendi kendini inkâr eden rahibeden de kurtulabilmek anlamına gelmektedir. Gerçekten de bu birbirine bağımlı ruhların Lucy'nin evi ile ilişkisi kesilmiştir, çünkü parkta kendini onları gözetlemekten alıkoymayan genç kız, kıskançlık duygusunu deneyimlemek zorunda kalmıştır. Bütünüyle yok olmasa da incinmiş Lucy, geçici bir süre için de olsa kendini bu içsel bölünmeden kurtarır ve bu bölünmenin bir diğer erkek kurgusundan başka bir şey olmadığını belirtmek için Brontë bize bu dişi rahibe imgesinin Hamal'ın romantik ve eril olay örgülerini maskelediğini de gösterir.

Ancak tüm bölümün ironisi Lucy'nin yanılıyor olmasına dayanmaktadır: Paul toprağa gömülü Justine Marie'ye ya da vasisine değil Lucy'ye bağlılık duymaktadır. Ancak diğer taraftan Lucy'yi kurtaran da bu yanılgısı olacaktır. Park sahnesi boyunca hayal gücü onu baştan çıkarmıştır –sakin ve loş bir park imgesini akla getirerek ve daha sonrasında da bu aydınlatılmış festivalde görünmeden var olabileceğine inanmasını sağlayarak Madam Beck'i kendi yatağında uzanırken ve M. Paul'ü de gemi güvertesinde zengin ve güzel vasisi ile romantik bir öykünün tam ortasında hayal etmesine neden olmuştur. Lucy hem rahatlamış hem de kendi kendisiyle alay edebilecek ruh haline bürünmüş halde, hakikat tanrıçasına düzdüğü methiyeye kahkahalarla güler, çünkü sözkonusu tanrıçanın ilettiği mesaj kendi korkularının hayal gücü kuvvetli bir yansımasından başka bir şey değildir. Ve nihayetinde park sahnesinde gerçekten de hayal gücü ile akıl arasındaki ayırım parçalanır, çünkü Lucy o güne kadar "akıl" adını verdiği şeyin

kendisini bir rahibeye dönüştürecek olan baskıcı cadı ya da imge büyülerinden başka bir şey olmadığını fark eder. Lucy parktan ayrılırken –hakikatin her şeye hükmedişine şahitlik eden– beyaz, lekesiz ve sakin Ay'ın zafer kazandığını düşünse de, ertesi gün gerçeği kabul etmekte zorlanır. Ve her ne kadar bunu bir zayıflık belirtisi olarak görse de sessizliğe razı olmak konusundaki bu âcizlik, eski içsel mücadelesinden kurtuluşuna işaret etmektedir, çünkü Lucy parktan eskisine oranla daha bütünlenmiş ve en endişe verici koşullarda dahi kendini ifade edebilen bir insan olarak çıkar. Şimdi Paul ile konuşacak son bir şans elde edebilmek için Madam Beck'e karşı koyabilecek durumdadır. Gerçekten de Lucy'nin haykırışı Paul'ü alıkoyacaktır: "Kalbim bin bir parçaya bölünecek!"

Ve yıkıcı nitelikte bir öz-farkındalığa sahip olmasına rağmen Lucy artık Paul'e görüntüsünün onda bir rahatsızlığa neden olup olmadığını sorabilecek ruhsal güce ulaşmıştır. Bu soru, her birinin Lucy'nin benlik algısını tanımladığı ayna önünde geçen bir dizi sahneyi doruk noktasına çıkartmaktadır. Kitabın başında Ginevra, Lucy'nin çekici yönlerden, güzellikten ve bir aşk yaşama olasılığından yoksun imgesine ayna tuttuğunda, genç kız, bu yansımayı alaylı bir sükûnetle kabul ederek Ginevra'nın dürüstlüğünü methetmiştir. Ancak romanın ortalarına doğru konserde pembe bir elbise içindeki kendi varlığı ile güzel Breton'ların bir arada oluşturdukları zıtlık nedeniyle bu "uyuşmazlıktan kaynaklanan bir sarsıntı ve pişmanlık dolu bir sızı da" hissetmiştir. En sonunda Paul'ü görebilmek için elinde bulunan son fırsatı da kaybettiğini düşündüğünde dokunaklı bir biçimde, donuk beyaz, şişmiş ve saydam gözlerle yalnız olduğunu algılar. Ayna imgesini başka bir kimsenin gözleminin nesnesi olarak algılamaktansa, Lucy kendini, yine kendi kendine bakarak algılamaktadır. Giderek artan bir biçimde kendi benliği ile bedeni arasında bağlantı kurabilir hale gelirken, onu tanıdığını düşünen insanların birbiriyle çelişkili ve boğucu tanımlarından da kurtulur ve Dr. John, Mr. Home, Ginevra ve hatta Polly'nin bile kendisine nasıl bir önyargı ile baktığını fark eder. Romanın sonunda Brontë, Lucy'nin hakikate içkin yaratıcı "projeksiyon" ile akıl yürüterek ulaşılmış "kavrayışın" birbirinden ayrılmaz olduklarını öğrendiğini ima eder. Ayna hakikati yansıtmamaktadır; aksine yorumlayarak yeni bir hakikat yaratmaktadır. Ama yorumlama eylemi yalnızca algıya

dair bir eylem olarak kaldığında zorbalıktan kaçınabilir. Ne de olsa, "küçük savunmaların bir araya toplandığı bir yerde...buna mutlaka gereksinim de vardır"

Kendilik tanımının gerekliliği ve yetersizliğine dair bu olgunlaşmış kabul –kişisel faydalarını açığa vurmak yoluyla kendi sınırlarını dayatan kurgulara duyulan gereksinimin farkına varmak– Lucy'nin kendine ait bir odaya, hatta bir eve sahip olmasını mümkün kılar. Faubourg Clotilde'deki okul, Lucy'nin mücadelesine uygun düşen bir sondur ve aynı biçimde Brontë'nin mücadele vermekte olan tüm kadın kahramanları için de rahat bir alandır. Bu küçük evin asma dalları ile kaplı büyük pencereleri bulunmaktadır. Tatlı açık bir kırmızıya çalan duvarları ve iyi cilalanmış yere serilmiş parlak renkli halısıyla salon minik ama şirindir. Küçük mobilyalar, bitkiler ve ufak tefek mutfak eşyaları Lucy'ye keyif vermektedir. Ne çok geniş duvarlara ne de yüksek bir tavana sahip olan bu derli toplu ev, bir yandan Lucy'nin bundan sonrasında göreceği yerlerin azalmış olmasını diğer yandan da küçük çapta da olsa kendi yolunu çizmeye başlamış olmasını temsil etmektedir.

Hem bir yuva hem de bir okul olan bu ev Lucy'nin bağımsızlığını temsil etmektedir: Üst katta iki yatak odası ve bir sınıf bulunmaktadır –tavan arasından söz edilmez. Banliyönün bahçelerine bakan balkonda bir kuyudan gelen suyun yükseldiği fıskiyenin yakınında Paul ve Lucy çikolata, milföy ve meyvelerden oluşmuş basit bir yemekle aşklarını kutlarlar. Paul onun kralı olmasına rağmen ev kiralıktır ve Lucy'nin de kısa sürede para kazanarak bunu sürekli kılması gerekmektedir. Böylelikle Lucy hem atadan kalma malikâneden hem de manastırdan kaçmayı başarmıştır. Ve şimdi kendi hakikatini tanımlaması için gerekli olan imgelem gücünün sembolü olan ayışığının altında dururken Shirley'den daha şanslıdır, çünkü Lucy "büyük atası ve annesinin" günlerini gerçek anlamıyla deneyimleyebilmekte; "büyük sabaha ait çiğin tadına bakıp, gün doğumunda yıkanabilmektedir"

Dahası Caroline Helstone'dan farklı olarak Lucy'ye verilen, hakiki yemektir, çünkü o, yokluğunda bile Paul tarafından desteklenmektedir: "Ne taş ne de bir bahane sunardı –ne bir akrep, ne de hayal kırıklığı; onun mektupları besin değeri olan gerçek yiyecekler olduğu kadar insanı ferahlatan taze su gibiydi." Buna rağmen Brontë, kadınların kendilerine dair tam ve bütünlenmiş

bir algı, ekonomik bağımsızlık ve erkek şefkati elde edebileceklerine dair umuduna rağmen aynı zamanda böyle bir dileğin yerleşik bir gerçekmiş gibi yanlış bir şekilde sunulmaması gerektiğinin de bilincindeydi. *Villette*'in muğlak sonu Lucy'nin kararsızlığını da yansıtmaktadır. Bu Paul'e duyduğu sevgi ve ancak onun yokluğunda kendi gücünü sonuna kadar kullanabiliyor olması arasında gidip gelen bir çelişkidir. Aynı zamanda da Brontë'nin geleneksel anlamda kadınları haksız yere kurban eden zalimane kurgulardan kaçınmak konusundaki kararlılığını yansıtmaktadır. Bir kez daha erkek romantizmi değer kaybeder. Sevgilisi *Paul et Virginie*'ye binip gitmesine ve roman –Bernadin de St. Pierre'inkine benzer bir biçimde– bir gemi kazasıyla sonlanmasına rağmen Brontë, evde maceraya atılmış erkeği beklemekte olan kişinin kapatılmış bir kadından başkası olmadığında ısrar etmektedir; ancak aşkın sona ermesinin yaşamın sonra ermesi anlamına gelmediğini de eklemektedir. *Villette*'in bu son bölümü bize "korkunun kimi vakit faydasız bir hayal kurmaya neden olduğunu" anımsatarak başlar. Brontë bize ucu açık, tarifi zor bir roman sunar; hayatta kalma öykülerini devam ettirmenin gerekliliği dışında kesin bir mesaj vermekten de kaçınır.

Lucy'nin kendi hayatının yazarı oluşunu aktarışındaki değişkenlik bize Brontë'nin edebi bir nesneden ziyade bilince dair bir edebiyat ürettiğini göstermektedir. *Villette*'i yazabilmek için Lucy Snowe'a dönüştüğü gibi Lucy de diğer tüm karakterlerine dönüşür ve biz de romanın büyüsüne, hayal gücünün olağanüstülüğü tarafından hayata döndürülmüş ölülerin hakikatini aktaran kasvetli sese teslim oluruz. Brontë yalnızca ataerkil sanat tarafından kadınlara dayatılan sınırlayıcı rolleri reddetmekle kalmaz, aynı zamanda bu sanatın gizliden gizliye baskıcı doğasını da reddeder. *Villette* titizlikle işlenmiş bir roman değildir. Biçimindeki fazlalıklar kadar yazar ile kadın kahraman arasındaki belirsiz ilişki de Brontë'nin yazma ve okumaya dair kişisel sürece bağlılığını ortaya koyar. Vecit halindeki ya da felsefi bağlamında bencil yücenin yerine bize Keats'in "olumsuz beceri" adını verdiği nitelikli deneyime yakın düşen bir şey sunar. Brontë, kendi romanını yalnızca olay örgüsünün geçici sekansları aracılığıyla anlaşılabilecek itiraf niteliği taşıyan bir parodiye dönüştürerek, *Villette*'te değindiği sanatçıları da –Rubens, Schiller, Bernadin de Saint Pierre, Wordsworth, Arnold ve diğerleri– eleştirmektedir.

Yine de bu karşı çıkışın Brontë'yi Arnold'ın şairlerin erken gelen ölümleriyle ilgili şairane şikâyetinin öznesi olmaktan kurtaramamış olması ironiktir. "Haworth kilisesinin bahçesi" bölümünde Arnold, yazarın nasıl "bir efendinin aksanıyla tutkulu bir yaşamın sahte tarihini" anlattığını betimlediğinde Brontë'nin sanatının nasıl bir amaç çerçevesinde ışıldadığını fark eder. Ancak Arnold'ın Brontë'nin sanatını cinsiyetsiz kılmak yönündeki ısrarı –bu bölümde "efendi aksanını" betimleyerek ve daha sonra da yazara atıfta bulunurken eril bir zamir kullanarak– onu kendi yaşamı, sanatı ve eleştirisi ile karşıt görüşte olan bir okuma süreci ve farkındalığa teslim olmaktan geri duran onlarca okurdan ilki konumuna düşürmektedir.

Brontë'nin ataerkil sanatı çökertmek için kullandığı tam da bu çabuk kavrayışın kendisidir. Son dönemde kimi feministler Brontë'nin kadın kahramanlarının edilgenliğinden rahatsız olmadığını söyleyerek yazarı eleştirmişlerdir. Görmüş olduğumuz üzere onun kitapları, eril bakış açısını iktidar ile ve kadınlık durumunu da teslimiyet ile eşitlemenin zararları üzerinde incelikle duran eserlerdir. Ancak Brontë teslimiyet alışkanlığının kadınlara yaşamsal bir öngörü bahşettiğini de bilmektedir –bu kadınlara başkaldırılarında efendilerine benzemekten koruyacak olumlu bir hayal gücü sağlamaktadır. Kendilerini nesne konumunda deneyimlemeye zorlanmış kadınlar yaşarken ölme deneyiminden uyanma gereksinimlerini de, bunu becerebilecek kapasiteye sahip olduklarını da fark etmişlerdir; bunun ölülerle haberleşmek anlamına geldiğini ve bir imge büyüsü olmadığını bilmektedirler. Şimdi dirilmekte olan şey, günah çıkartma kabinindeki sanattır; itiraf etme eylemi ile gelen kefaret ödemeye odaklı sanat değil –dahası kadınlar bunu kendilerinden başka bir Öteki'yi kaçtıkları duruma düşürerek ve başını derde sokarak yapmayacaklardır. Poetikanın politikasının bilincinde olan akıl ve hayal gücü arasındaki tutarsızlığa saldıran, nesnel sanat eserinin öznelliğinde ısrar eden, romanının öznesi olarak ise nesne konumuna düşürülmüş kurbanları tercih eden ve okurlarını da ötekinin içselliğini deneyimlemeye davet eden Brontë kimi açılardan bir görüngübilimcidir de. Tüm bu nedenlerle o, sanatının rahatsız edici ve rahatsız edilen dürüstlüğü aracılığıyla güçlenmiş tüm kadınların selefidir.

V.

GEORGE ELIOT EDEBİYATINDA TUTSAKLIK VE BİLİNÇ

13. Kayıp ile Bilenmiş: George Eliot'ın Örtülü Vizyonu

Cennet'te dişiler kışı, kasvetli mezarda rahatça gizlenebilmek için kendi elleriyle dokudukları yumuşak, ipeksi peçeler örtünerek geçirirler. Ancak erkeklerin ölümsüz yaşamı dişilerin ölümüyle yenilenir.
William Blake

İyi bir espri anlayışı ve beğeni, soyut bilimlerde sıradışı başarı elde etmiş kadınları her vakit dışarıda bırakır; sanki kendi cinslerine uygun düşen başarılar ile uyum içerisinde değillermişçesine sıradan bir gözlemci ile bu kadınlar arasına bir peçe yerleştirir.
Dugald Stewart

Kadının zamanı
Yavaş ilerler, duraksar, emekler!
Peçeli ve uyurgezer yürüdü,
Bilemedi ki elinin altındaki gücü.
Charlotte Perkins Gilman

Takmak istemediğim bir maske
Sanki kırağıdan
Kaplar tüm yüzümü
Gözler dışarıya bakar,
Şarkının özüne özlem duyan bir sükût ile.
Denise Levertov

Charlotte Brontë'nin yazını, kuşatma imgelemi ile kadın edebiyatında ikiz kardeşlerin kullanımı arasındaki ilişkiye açıklık kazandırır niteliktedir. Brontë'nin eserlerinde görmüş olduğumuz üzere, bunların her ikisi de kadın mağduriyeti bağlamında birbirini tamamlayan işaretlerdir. Yazarın, rahatsız mekânlara ve benliklere kapatılmış kadın kahramanları, kendi korkutucu

dürtülerinin yerinden edilmiş ya da maskelenmiş temsilcilerinden kaçamazlar. Bu nedenle John Irwin'in yakın zamanda erkek romanı bağlamında mercek altına aldığı kadın kahramanlar "kader, zamanın akışı, ölüm, mutlak güce sahip babanın ellerinde olmaktan duyulan çaresizlik" gibi koşulların dayattığı yaşamları deneyimlediklerinde bile Freud'un "bastırılmışın geri dönüşü" adını verdiğini tekrara dayanmak zorunda kalmaktadırlar. Ancak, kadınların deneyimlediği bu çaresizlik göründüğünden çok daha karmaşık bir yapıdadır, çünkü kadın çaresizliğin tam da kendisi, ideal olmasa bile toplumun kadın için uygun gördüğü çözümdür. Öyle ki, Lucy Snowe gibi bir karakter kendi edilgenliğini yine kendisinin seçtiği bir varoluş biçimi olarak görmektedir.

Yine bu bağlamda, Lucy, epigraflarımızın da örneklediği hapsedilme karşısında verilen kadına özgü tepkiyi kavramaya uygun düşen bir model oluşturmaktadır. İster Charlotte Perkins Gilman gibi peçelenmiş, ister Denise Levertov gibi maskelenmiş olduklarını hissetsinler, kadın yazarlar varlık hislerini, kaçınılmaz bir biçimde kendi otoritelerinin kaynağından uzaklaştırmış bir 'oluş' biçimi olarak tanımlamaktadırlar. Dahası bu tanım, kayıp hissinden bir kazanç sağlamak konusunda baştan çıkarıldıkları zaman bile değişmemektedir. Paradoksal biçimde, kadınların politika, toplum ve eğitim alanlarında etki ve eylem alanlarını genişletmeye başladıkları on dokuzuncu yüzyıl ortalarına gelindiğinde, her türlü başkaldırı eyleminden geri adım atmış kadın yazarlar, içselleştirme konusu ile ilgilenmeye başladılar. Yüzyıl ortasının bu sanatçıları, ayırt edici derecede kadına ait ve çifte bir cazibe barındıran 'meleksi teslimiyet' ile korku uyandıran 'hakkını arama' ve 'iddia sahibi olma' tavırları arasında sıkışıp kalmış olsalar da, erkeklerin egemen olduğu bir kültürde kadınların sahip olduğu sorunlu role özel bir vurgu da yapmışlardır. Ve yine bu sanatçıların hepsi Austen, Wollstonescraft, Mary Shelley ve Brontë'lerin sadık okurları olmaları nedeniyle İngiltere'de George Eliot ve Christina Rossetti, İtalya'da Elizabeth Barret Browning, Amerika'da Emily Dickinson ve Harriet Beecher Stowe arasındaki yakın bağı açıklayan kadın altkültürüne bilinçli bir biçimde katkıda bulunmuşlardır.

Örneğin Harriet Beecher Stowe, Charlotte Brontë'nin heyula gibi varlığı tarafından ziyaret edildiğinde, bir hayaleti andıran misafirinin "karakteri hakkında çarpıcı bir analizde bulunduğu" kız

kardeşi Emily hakkında konuşmak için Atlantik'i geçmiş olmasına şüpheyle yaklaşmamıştır. Mrs. Stowe'un evinde geçen "tuhaf ve Brontëvari" diyalog karşısında kafası karışan tek kişi George Eliot'tır. Eliot'ın ruhlarla konuşma mevzuunu inandırıcı bulmamış olması şaşırtıcı değildir; ne de olsa, Viktoryen bir bilgeden beklenen kıvamda bir akılcılığa işaret ettiği zaman bile yazarın şüpheciliği, agnostisizm ile gerçekçiliğinin yan ürünü gibi görünmektedir. Çünkü her ne kadar Eliot, romantiklerin, edebi biçimler arasında pek de övülmeyen kişinin özel hayatı konusuna meşru bir zemin sağlamış olmalarından faydalanmışsa da, çok sevdiği Wordsworth dışında tüm romantiklerin vurdumduymazlığı olarak algıladığı davranış biçimlerinden rahatsızlık duymaktaydı.

Ancak son zamanlarda feminist eleştirmenler, George Eliot romanlarındaki kimi gizli kalmış akıldışı unsurların farkına varmıştır. Dahası Stowe'a cevaben yazdığı bir mektupta Eliot'ın şu itirafta bulunduğu bilinmektedir: "Eğer yardımcı olabileceğimiz zavallı ruhlar var ise, sanırım bu durumda şöyle bir durup bu kimselerin önemsiz düşüncelerine bile sabırla yaklaşmak gerekiyor." Burada önemli olan, Eliot'ın bu kabulünün insanoğluna bakıcılık yapmak konusunda duyulan sorumluluğa dair tipik derecede kadınsı bir varsayım barındırmasıdır ve bu varsayım "kadın gotiğine" dair kardeşçe bir tutkuyu paylaşan iki kadın hakkında ancak üçüncü bir kadın yazar için kaleme alınan bir mektupta ifade bulmuştur. Bir kadın sanatçı olarak kendi benliğiyle ilgili değişken algısı, George Eliot'ın kadın ve erkek romantik seleflerini dönüşümlü olarak hem çekici hem de itici bulmasına neden olmuştur. Romantize edilmiş Şeytan figürü (ve bunun bir uzantısı olarak da şeytansı Havva figürü) karşısında büyülenmesi, büyük olasılıkla otorite karşısında duyduğu rahatsızlık/hastalık kadar, Mary Shelley ve Charlotte Brontë ile ilişkisi ve peçeye dair romantik imgeye çekilişine iyi bir örnek teşkil eden "Düşürülen Maske" isimli öykünün okunması aracılığıyla daha açık bir biçimde anlaşılacaktır. Dahası her ne kadar bütünüyle başarılı bir sanat eseri olmasa da –ve belki de olmadığı için– bu öykü, Eliot'ın daha az incelenen karakter ve şiirleri ile başarılı yazarlık kariyerine rağmen yaşamında varlık gösteren kimi gerilimlere de ışık tutacak niteliktedir.

1859'da *Blackwood's* isimli dergide *Adam Bede*'nin başarısı ile *Kıyıdaki Değirmen*'in kaleme alınışı arasında yayımlanan "Düşürülen

Maske" çok az ilgi çekmiş bir anlatıdır. George Eliot'ın insanlık ile ilgili endişesine yabancı olmamıza ve yazarın İngiliz kırsal yaşantısını tarihsel bağlamında temsil ettiği, bencillik üzerine bir eleştiride bulunduğu ve kadın kahramanlarının da kendini kurban etme fikri karşısındaki büyülenmelerini anlattığı metinlere uzak olmamıza rağmen, ondan gotik caddelerden meydana gelen, kuvvetli ve duyu-ötesi bir algının hüküm sürdüğü, yeniden canlandırma işlemi için bilimsel malzemelerin üretildiği bir dünyayı egzotik Avrupa manzarasının içine yerleştirdiği bir öykü de beklemeyiz. Dahası, bize öğretilen Eliot roman yapısının aksine, buradaki yapısal gelişim dahilinde olaylar ani ve rastlantısal bir biçimde şekillenir ve anlatıcının yazar ile olan ilişkisinde de buradaki anlatıcının tatsız bir tipleme çizmesi nedeniyle bu ikisi arasındaki ilişki muğlak kalır –genelde Eliot ile özdeşleştirdiğimiz mutlak cömertlik bu anlatıda mevcut değildir. Bu nedenle bu metnin olay örgüsü bilindik Eliot roman yapısını ihlal eden bir nitelik barındırmaktadır.

George Eliot'ın "Düşürülen Maske" ile ilgili tereddütleri anlatıyı özellikle ilgi çekici kılmaktadır, çünkü bu uzun öykü tam da yazar kendi peçelerinden bir tanesini –takma ismini– kaldırmak ve kendisine halihazırda büyük popülerlik kazandırmış roman yazarlığı konumunu kabul etmek üzereyken kaleme alınmıştır. Son dönem eserleri ile bu anlatının tezat oluşturduğunun açıkça farkında olan Eliot, "Düşürülen Maske"yi yazdıktan on dört sene sonra, zamanında öykünün başına bir şiir de eklemiş olmasına rağmen "Düşürülen Maske"nin *Tales of Blackwood*[170] kitabına eklenmemiş olmasını dilediğini ifade etmiştir.

> Büyük Cennet, hiçbir ışık bahşetme bana,
> İnsanlığın kuvvetli kardeşliğe dönüşünden başka.
> Gelişen köklerden başka bir güç yoktur,
> İnsanlığı bütünlüğe götüren.

Kurtarıcı hayal gücü için bu yalvarış, yalnızca insanlar arası kardeşlikten ve henüz tamamına ermemiş insanlık fikrinden dışarıda bırakılmışlık üzerine dolaysız bir yorumda bulunmakla kalmaz; aynı zamanda bu öykünün, Eliot'ın bir erkek isminden ibaret olmasına rağmen kendisine ait olarak bildiği ışık ve güç

[170] (İng.) *Blackwood Öyküleri.* (ç.n.)

konusunda hissettiği endişeye odaklanacağının işaretini de verir.

İnsan sevgisinden yoksun Latimer'in öngördüğü ölümden bir ay önce anlattığı haliyle "Düşürülen Maske", ancak bir kâhinde bulunabilecek "önsezi" yeteneği ile tanıdığı kimselerin düşüncelerini "okuyabilmek" gibi telepatik bir beceri ile lanetlenen küçük oğlun yalnızlık içerisinde geçen çocukluğunu anlatmaktadır. Ancak, insanların kardeşliğine katkıda bulunmak şöyle dursun, Latimer'in işitsel hassasiyeti, hizmetkârların, aile ve arkadaşlarının bayağılık ve bencilliğini açığa çıkararak genç çocuğun yalnız kalmasına neden olur. Dahası, ileriyi görmesini sağlayan önsezisi, cenetten doğan bir ışıktan çok cehennemden yükselen bir laneti andırmaktadır, çünkü gözünün önünde beliren her fiziksel sahnenin hayali, kaçınmanın imkânsız olduğunu hissettiği bir dehşet ânından ibarettir: Üstelik Prag şehriyle ilgili ilk önsezilerine, Bertha adındaki güzel ama acımasız kadınla buluşmasını anlatan ikinci halüsinasyona ve yine aynı kadınla karşılıklı nefrete dayalı evliliğini öngördüğü üçüncü vizyona rağmen bu tuhaf gelecekten kaçınamaz. Latimer bu önsezilerin doğru çıktığını gördükten sonra, Bertha'nın nefretinin bütünüyle cisim buluşundan kaçınmak adına elinde tuttuğu gücün azalması için çeşitli yollar arar. Ancak, çocukluk günlerinden kalan tek yoldaşı ve yeniden canlandırma üzerine çalışan bilimadamı arkadaşının kendisini ziyaret etmesiyle birlikte, vaktiyle karısına sırdaşlık etmiş, ölü hizmetçisi kısa bir an için hayata geri döner ve böylelikle beklenen korkunç sır da ortaya çıkar: Bertha, Latimer'i öldürmek için bir plan hazırlamıştır. Bu son vahiy, Latimer'in Bertha'dan ayrılmasına ve hastalık gelip hareket kabiliyetini elinden alana kadar başıboş bir şekilde dolaşarak sürgün hayatı yaşamasına neden olur. En sonunda, itiraf niteliğindeki özyaşamöyküsünün son cümlesini düşerken bu son duru görüsündeki vizyon doğrulanır ve Latimer'in zamanını ve nasıl gelişeceğini önceden bildiği üzere ölüm kapısını çalar.

Hem U.C. Knoepflmacher hem de Ruby Redinger birçok kötü niteliğine rağmen Latimer'in George Eliot ile çok sayıda ortak özelliğe sahip olduğunu göstermişlerdir. Yedi-sekiz yaşlarındayken ölen meleksi bir annenin sevgili oğlu olan Latimer, sert, eğilip bükülmeyen, düzenli, aileden bankacı olmasına rağmen aynı zamanda hem yozlaşmakta olan bir mülk sahibi hem de daha etkin bir yaşam sürmeye talip bir babanın oğludur. Benzer

biçimde George Elliot da hatırı sayılacak kadar küçük yaşta annesinden ayrılarak okula gönderilmiş ve Latimer'inkini andıran taviz vermez bir babanın kızı olduğunu hep duyumsamıştır. Latimer ve George Eliot'ın her ikisi de ağabeylerinin hem babadan kalacak mirasın varisi, hem de ebeveynlerinin şefkatinin nesnesi olduğunu hissetmişlerdir. Her ikisi de ikinci en iyi olmakla lanetlenmiştir ve yine her ikisi de kendi dileklerinin aksine babalarının dayattığı tatsız ve yetersiz bir eğitime karşı mücadele etmek zorunda kalmıştır. Bu sevgisiz ortam ile bundan sorumlu tuttukları babalarına karşı başkaldırılarında hem Latimer hem de George Eliot göklerde varlık süren bir babaya dair inançlarını kaybederler ve yine her ikisi de kişisel utanç ve tecrit duygusu aracılığıyla bu kaybın bedelini öderler. Bununla birlikte Latimer'in yabancılara karşı hissettiği güvensizlik ve hoşnutsuzluk da, Eliot'ın mektuplarında neredeyse hemen her vakit olumsuz terimlerle betimlediği yeni tanışlara karşı ilk tepkisinden farklı değildir.

Charlotte Brontë'nin erken dönem eserlerinden *Profesör*'deki erkek kararkter William Crimsworth gibi Latimer de, yazarımızın kendi tuhaflığına dair hissiyatını yansıtmaktadır. Eliot'ın kadın karakterlerinin hepsinden daha sağlıksız bir öz-farkındalığa sahip olan Latimer'in, "yarı kadınsı, yarı hayaletimsi görüntüsü karşısında" kendi kendinden duyduğu hoşnutsuzluk büyük olasılıkla, yalnızca fazla maskülen bulunduğu için erkekler tarafından reddedilen bir kadının değil, aynı zamanda kendi kendisini "iğrenç bir acuze" ve "yaşlı bir cadı gibi sıska" gibi kelimelerle tanımlayan bir yazarın duyarlılığını da yansıtmaktadır. Hem Latimer hem de George Eliot, "duru görü" kabiliyeti ile bağlantılı hastalıklardan mustariptir. Birtakım fiziksel rahatsızlıklar Latimer'in vizyonlarını hızlandırır; dahası bu hastalıklar onun kırılganlık ve duyarlılığını arttırmakta ve anlayışsız babası tarafından "kusur" olarak görülmektedir. Bu esnada Latimer'in kendisi de halihazırdaki edebi girişimleri nedeniyle en sonunda ölümcül bir kalp rahatsızlığı yaşayacağını düşünmektedir. Benzer biçimde George Eliot da geceyarısı beliren korkulardan dondurucu büyülere kadar birçok şikâyete sahiptir ve o da "deli vücudunun hastalıklarını" Latimer'in duygudaşlık ve arkadaşlıktan yoksun bırakılmışlık olarak tanımladığı melankolik varsayım ile ilişkilendirmektedir. Eliot, tüm yaşamı boyunca korkunç baş ağrıları çekti; ancak bunların en korkunçları yeni bir romana başlayacağı vakit ortaya çıkıyordu

ve İngiltere'deki en başarılı roman yazarlarından biri sayıldığında bile kendisine son derece bağlı yol arkadaşı George Henry Lewes, hakkında çıkan eleştirileri yazardan saklayışını şöyle açıklamaktaydı: "Maalesef aklının işleyiş biçimi kendine güvenmesine engel oluyor ve hiçbir duygudaşlık ya da iltifatın etkisinin bir iki günden uzun sürmesi mümkün değil."

Hem Latimer hem de George Eliot imgesel vizyonu bir tür hastalık ile özdeşleştirmektedir. Latimer kendisinde bulunan öngörü gücünün bir tür "hastalık –aralıklarla yoklayan bir hezeyan–, zihnindeki enerjinin sağlıksız eylemler üzerinde yoğunlaşmasına neden olan" bir durum olup olmadığını sorgulamaktadır. Dahası, Latimer'in önsezi yeteneğini "delilik" ile ilişkilendirmesi onu "sıradan insani koşullara uyum sağlayamayan bir insanın deneyimlediği dehşetin kıyısına taşır" Düşünmekte olan diğer akılları duyabilmek konusundaki becerisi, "eylemden yoksun, edilgen bir ruh halini çağırmak için tezgâhlanmış marazi bir düzenin (ve bu şiirsel üretimin gerektirdiği yüce direnişi gerçekleştirecek güce sahip olmamayı da içermektedir)" işareti gibi görünmektedir. Dahası, bu hastalıklı bilinç hali, bütünüyle ya kendisinden nefret eden ya da ona karşı acıma duygusu barındırmayan kimselerin düşünceleriyle meşguldür. Bu da bir kez daha Eliot'ın bir özelliğini akla getirmektedir; ne de olsa Latimer'in, diğer insanların onu bir başarısızlık örneği olarak gördükleriyle ilgili farkındalığı, George Eliot'ın bünyesinde barındırdığı 'kendinden şüphe eder' ruh halinden pek de farklı değildir. Herbert Spencer'a göre o da Latimer'e yakıştırdığı ile aynı türde bir "çift-bilinçlilik" halinden rahatsızdır ve buna "söylediği ya da yaptığı herhangi bir şeye eşlik eden, artık alışkanlık haline gelmiş bir öz-eleştiri eğilimi" eşlik etmekte; bu da "benliğini reddedip kendine duyduğu güvenin eksilmesine neden olmaktadır"

Dahası Latimer hayal ettiği görüntü ve sesleri ortadan kaldıramadığı için bunları dile getirmek konusunda da bir beceri sergileyememektedir. Bunun sonucunda sesine asla sahip olamadığı bir şaîrin duyarlılığına sahiptir ve bu duyarlılık kendisini açığa vuracak bir kanal bulamamakta, yalnızca üzerine güneş vuran bir bankın üzerinde sessizce gözyaşı dökmesine neden olmaktadır. Benzer biçimde George Eliot da orta yaşın son dönemlerine kadar kendi duyarlılığını ortaya koyacak bir kanal bulamamıştır. Tillie Olsen'in "ön plandaki" sessizlik adını verdiği koşulun kur-

banı olan Eliot da büyük olasılıkla lanetlendiğini ve bir sese sahip olmaktan mahrum edildiğini düşünmektedir. Böylelikle gençlik yıllarındaki "umutsuzluğunu boşa harcanmış enerji ile bunun sonucunda ortaya çıkan acı dolu pişmanlık duyguları" ile ilişkilendirmekte ve çekmekte olduğu çileyi, Mary Wollstonecraft'ın da yapmış olduğu üzere son bir sıçrayış için koşan, yağmurun altında koşarken üzerindeki kıyafetin iyice ıslanmasını ve böylelikle daha da derinlere batışına yardımcı olmasını uman kimselerin, "intihara meyilli planlarına benzetmiştir"

Bu son anıştırma faydalıdır, çünkü bize Latimer'in çekmekte olduğu çileye dair kimi ipuçları sağlamaktadır. Eliot'ın Mary Wollstonecraft betimlemesi, daha sonradan sunacağı *Daniel Deronda*'da aşağıya doğru daha iyi batabilmek için suda kıyafetlerini iyice ıslatan bir diğer umutsuz kadın sanatçı Mirah Cohen'in taslağını da oluşturmaktadır. Gerçekten de Eliot'ın "yarı kadınsı, yarı hayaleti andıran" Latimer'in güçsüzlüğü, sessizliği, ikincil statüsü, zayıf bedeni ve yaralı ruhu ile özdeşleşmesi, yazarın kendi sanatı ve toplumsal cinsiyetine karşı takındığı tavra ışık tutmaktadır. Sevilmek için duyduğu yoğun istek ile güdümlenmiş ve baskıcı babalardan meydana gelmiş bir dünyada annesiz kalmış bir kadın, bir anlamda, hayatta kalabilmek adına edilgenliği ve sakat bırakılmışlığı son çare olarak kullanmak zorunda kalan "ailenin küçük çocuğuna" benzemektedir. Bu durumda hem Latimer hem de George Eliot'ın, kayıtsız erkeklerin zorlayıcı ve önemsiz manipülasyonlarını gizleyen sahte görüntülerle çevrelenmiş olduklarını hissetmeleri, dünyadaki gerçek durumlarını anlayabilmek adına gizemli ama görünür dünyayı deşifre etmek zorunda olduklarını bilen birçok kadının duyguları ile örtüşmektedir. Ancak bu aynı zamanda bize, kadınların geleneksel olarak "sahne arkasında" oynadıkları rolü anımsatmakta ve kamusal alanda kadınlar için ulaşılmaz olan bir yeri işgal eden erkeklerle yaşadıkları ev hayatının içerisindeki deneyimleri aracılığıyla da kamusal iddialar ile evdeki gerçekler arasındaki tutarsızlığı, dolaylı bir hiciv yoluyla algılamalarını sağlayan bir miras bahşetmektedir.

Bu nedenle Latimer ve Eliot arasındaki telepati, kısmen kadınların evdeki geleneksel rollerinin bir uzantısı olarak okunabilir. Burada kadına, ailesinin dillendirilmeyen gereksinim ve duygularına karşı bir duyarlılık geliştirmesi öğretilir ve elbette kendini feda etmek üzerine kurulu bu feragatın diğer yüzü,

kişinin kendi ilgi alanlarıyla çelişen taleplerde bulunan yabancı ancak bir o kadar da tanıdık sesler tarafından sürekli huzursuz edildiğine dair şizofren bir algının ortaya çıkışını yansıtmaktadır. Benzer biçimde Latimer ve George Eliot'ın engelleyemeyecekleri dehşet yüklü geleceği algılamaktaki yetileri de kadınların öykülerin içinde tutsak edilmiş olduklarıyla ilgili duygularına karşılık gelmektedir. Dahası, düşmanca olmasa bile, bu bütünüyle yabancı yazar ve otorite unsurlarının yarattığı olay örgülerini ortadan kaldırmak konusunda da bir önlem alamamaktadırlar. Sıradışı yeteneklerine rağmen dilsiz Latimer ve George Eliot bize, dışavurumcu uğraşları, ne geçmişin ne de geleceğin olaylarını değiştirmekte başarı sağlayabilen ve bu nedenle de ifade ettiği gerçekler en az sessizliğin kendisi kadar etkisiz kalan Kassandra'nın güçsüzlüğünü de anımsatmaktadır.

Latimer'in özünde barındırdığı dişi nitelikler –duyarlılık, fiziksel zayıflık, ailedeki ikincil konum, mülksüzlük, edilgenlik ve sevilmek için duyulan aşırı gereksinim– ıstırap kaynağıdır, çünkü bunların hepsi de bir şaire dönüşmesini imkânsız hale getirmektedirler. Şiirsel yetenek bahsedilmiş ancak yaratma gücünden mahrum burakılmış Latimer kendi kendilerini birer sanat eserine dönüştürme yükümlülüğü nedeniyle (*Middlemarch*'ta Will, Dorothea'ya "sen kendin bir şiirsin" demektedir) ya da sadece sanatçı ruhuna sahip olarak becerilerini toplumca kabul gören becerilere yansıtmaya yazgılı olmaları nedeniyle sanatçı statüsünden mahrum bırakılmış kadınlara dayatılmış klasik rolü sonuna kadar deneyimlemektedir. Londra hanelerinin çalışma odalarında şan öğretmeni ve şarkıcı olarak kariyer yapan Mirah Cohen'in deneyimi, sözkonusu toplumsal kabule örnek teşkil etmektedir. "Women in France"[171] isimle inceleme yazısında Eliot, bu türde yetenekli kadınları betimlemektedir. Madame de Sablé gibi bir kadının "gösterdiği takdir, bir erkeğin ince zekâsını ve anlayışını destekler nitelikte olmanın ötesine geçememiştir" –ve bu da kadınsı aklın, kültürün gelişimine sağladığı bir faydadan ibarettir. Eliot, her vakit esin perisi görevini üstlenen ancak kendisi asla yazar konumunda olamayan kadınla ilgili biyolojik bir argümana da girişmiş ve İngiliz ve Almanların daha büyük beyin ile daha yavaş hareket eden mizacının, kadınsı organizasyon sözkonusu olduğunda hül-

[171] (İng.) "Fransa'daki Kadınlar". (ç.n.)

yalı ve edilgen bir nitelikte olduğunu ve bu nedenle de "geniş kapasiteye sahip kadınların, fikirlerin soğrulmasında seyrek olarak başarı gösterebildiğini...bu elektrik üreten-yığının kristalize olacak kadar güçlü olmadığını, kadının aklında da büyük düşüncelerin dolaştığını; ancak, onun bu düşünceleri yakalayacak ve onları sabit kılacak büyüye sahip olmadığını" söylemektedir.

Bu durumda tahmin edileceği üzere Eliot uzunca bir süre kendisini bir edebiyat yaratıcısı olarak değil, ifade konusundaki becerileri başka bir kimsenin ürettiği anlamı düzene sokacak bir editör ve çevirmen olarak algılamıştır. Bu projede uzun bir süre çalışmış olmasına rağmen David Friedrich Strauss'un *The Life of Jesus*'ı[172] (1846) için hazırladığı edisyonda adı bile geçmemektedir. Gordon Haight'ın da açıkladığı üzere Eliot, Chapman'ın başeditör olması konusunda (*Westminster Review* dergisinin) istekliydi, her ne kadar esas işi kamunun haberi olmadan kendisi yapmış olsa da buna itiraz etmedi. Chapman ile yaptığı bu ortaklık, "ikincil anlamına gelen ve biraz da 'kız evlat' kelimesini çağrıştıran Deutera" ismini kullandığı, Dr. Brabant adında etkileyici olmaktan uzan bir adamın işlerini de üstlendiği editöryel asistan ve sekreterlik işlerini gördüğü ya da babacan tanrılar konumuna yerleştirdiği erkeklerin yazıcısı olarak çalıştığı bir dizi görevin en sonuncusudur. Dahası Dorothea Brooke, Eliot'ın kendisini Milton olarak değil de Milton'ın görev bilinciyle çalışan kızlarından biri olarak gören, yüksek sesle Yunanca ve Latince okumayı öğrenirken "bilinmeyen dillerdeki bu pratiği" kişisel çalışma yoluyla kendi kendine de öğreterek, okuduğu şeyi anlamaya gayret eden tek kadın karakteri de değildir. Romola da, babasının kendisine yönelttiği "kadının dinlenme ve çeşitlilik peşinde koşan ve bu nedenle de daldan dala konan bir hayal gücüne sahip narin yapısı" konusundaki eleştirisine tepkisiz kalmayarak, "sanki bir oğlan çocuğuymuş gibi" babasına yardımcı olabilmek ve bir gün "başlık parasını dert etmeyerek" babası ile "birlikte yaşama fikrine razı gelecek ve bir ağabeyin yerini alacak büyük bir akademisyen ile evlenebilmek için" "özenle çalışmakta" kararlı davranır. Böylelikle babası da "bir kız evlada sahip olduğu için" üzülmeyecektir.

Belki de Eliot'ın yazarlıkla ilgili kişisel endişeleri, edilgenlik, hastalık ve zayıflıkları ile öngörüsel kavrama kabiliyeti ara-

[172] (İng.) *İsa'nın Yaşamı*. (ç.n.)

sındaki doğrudan ilişkinin tekrarlanarak işlendiği kadın karakter imgeleminin ortaya çıkışından sorumlu tutulabilir. Latimer gibi bu karakterler de, bir şairin "sesine sahip olmamakla birlikte bir şairin sorumluluklarına sahiptirler" Örneğin, Jubal kendi adının verilmiş olduğu bir şiirde, sanatın başladığı Kabil'in evinde Lir'i icat eder; ancak, dünyayı keşfi esnasında kendisine yeni sesler ulaştıkça "kendi şarkısı giderek zayıflar ve yüreği de kırılmak zorunda kalır; çünkü ne sesi vardır ne de Lir'in yanıtını ortaya çıkarabilecek parmakları" Yurduna dönüp de kendi ismine ruhani bir varlık gibi tapıldığını duyduğunda kabul peşinde koşar; ancak, önce alaya alınır ve ardından da Tanrı olduğuna inanmayan insanlar tarafından sürgün edilir. Elinden gelen sadece "küçülüp özlem duymak" ve görünmeden düştüğü "dikenli çalıklarda" aranıp durmaktır.

Yine kendisini "sıradışı bir varlık, kötü ruhların musallat olduğu sessiz bir kimse" –Şeytan'ın ele geçirdiği bir insan– olarak gören Latimer gibi *Romola*'daki öngörü sahibi oğul da babası tarafından lanetlenir, çünkü babası onun "küçük düşürücü, fanatik rüyalarla aklı karışmış, yurdu mezar taşlarının arasında bulunan kötü ruhlara layık" bir insan olduğunu düşünmektedir. Latimer'in edilgenlik ve hastalığının aynısı bahşedilmiş Romola'nın ağabeyi de önsezisi tarafından uyarılan ve korkunç bir evlilik yapacağını önceden bilen bir kâhindir. Benzer biçimde Eliot'ın son tamamlanmış romanı olan *Daniel Deronda*'da Mordecai, baskıcı bir babaya karşı baş kaldırmıştır. Zorla nefes alıp vermekte olduğu için ölmek üzereyken gördüğü gelecekten haber veren rüyalarının içeriğinden bölük pörçük haberdar olduğumuz Mordecai, İngiliz toplumu tarafından anlaşılmayan bir dil konuşmaktadır ve "kendilerine has bir şiirsellikleri olsa bile, yarattığı ses uyumu ile anadilinde şimdiye kadar örtülü bir biçimde beklemiş olan erdemlere yanıt vermek konusunda isteksiz, tuhaf bir dilin sahibi olarak halkının arasında dolaşan bir şairi andırmaktadır" Daniel Deronda'nın kimliğiyle ve Musevi soyunun geleceğiyle ilgili kâhinsel bilgisine rağmen tamamı ile edilgendir ve kendi iradesini hiçbir şekilde ortaya koyamamaktadır.

Bu karakterlerin üçü de duru görü rolleri karşısında hissettikleri karşıt duyguları yansıtan isimlerinin neden olduğu zorluklarla karşı karşıya kalırlar. Bir taraftan ismi yüceltilirken, bir tür kişisel yoksunluk deneyimleyen Jubal, "giderek küçülür ve ger-

çekten Jubal olup olmadığından şüphe duymaya" başlar. Romala'nın ağabeyi kendini "Dino'dan Fraluca'ya dönüştürerek" babasının temsil ettiği seküler değerleri reddeder. Ve Mordecai de aile ismini Ezra Cohen'in kız kardeşi ile yeniden bir araya geldiğinde tekrar elde edebilir. Her üçü de Eliot'ın isimlerle oynarken hissettiği endişeyi yansıtmaktadır: Mary Ann, Marianne ya da Marian Evans, Pollian (Yıkım Meleği olan Apollon üzerine bir kelime oyunu), Clematis (zihinsel güzellik), Deutera, Minie, Polly, Marian Lewes ve Mrs. John W. Cross "George Eliot'ın" gerçek ismini saklamaktan vazgeçtiğinde kendisi için düşündüğü kimliklerden bazılarıdır. Babasının ya da ağabeyinin ismini hatırlatmak konusunda duyduğu korku, yaratıcılığı karşısında duyduğu suçluluğu anlamamızı kolaylaştırır. Sözkonusu suçluluk, kuvvetli bir öngörüye sahip vekillerine yıktığı suçluluk aracılığı ile daha da açık hale gelir. Dahası, sözkonusu vekillerin hepsi de Latimer'in düşkünlüğünü anımsatmaktadır. Hepsi de "Benliğin" sesiyle, "Benlik ve Yaşam" arasındaki diyalog aracılığı ile kendilerini duyurabilirler ve "Ne olabileceklerini görüp/Olageldikleri şeyi onaylamaktan uzak durabilirler"

Asla bütünüyle elde edilemeyen kutsal güçlere talip, babanın lütfu karşısında aldıkları mesaj nedeniyle lanetlenmiş, şeytansı güçler tarafından ele geçirilmiş ve hep ikincil pozisyonda kalmış tüm bu figürler bize Eliot'ın başkaldırı ve düşkünlüğe dair sıklıkla alıntıladığı yazar ve şairler –Blake, Byron, Goethe, Coleridge, Shelley ve Yeats– tarafından erkek sanatsal ifadesinin paradigmasına dönüştürülmüş ve romantize edilmiş Şeytan figürü karşısında büyülenmiş olduğunu anımsatmaktadır. Ancak, görmüş olduğumuz üzere, dışlanmış, suçlu, tutkulu ve kanunsuz Havva da Mary Wollstonecraft'tan Mary Shelley ve Charlotte Brontë'ye kadar kadın yazarlar için şeytansı bir konum edinmiştir. Eliot'ın "Düşürülen Maske"de düşmüş Şeytan ile özdeşleşmesi, "Armgart" isimli şiir tiyatrosunda eşit derecede kuvvetli bir sempati ile yaklaştığı şeytansı Havva aracılığıyla açıklık kazanır. "Armgart" başarılı bir kadın sanatçının cüretkâr tutkusunu ve bunun ardından toplumsal cinsiyetin kıskacına yakalanışını anlatmaktadır.

Uğursuz sayılabilecek Walpurga ismindeki arkadaş ve sırdaşına göre Armgart, sanatının aksi takdirde mahrum bırakılacağı benliğin, tutku dolu iddiasını meşru kıldığını fark etmiştir.

Sık sık yaşamının nasıl olacağını merak eder,
Ruhuna yol gösteren o sesin eksikliğinde.
Azalarından sekip geçmiş olmalı diyor
–Onu bir Maenad'a dönüştüren– bir etki bırakmasını
sağlayan
Ve öfkesinin tutuşturacağı bir ormanı yakmak
Bir süre sessiz ve hareketsiz kalmasına neden olan
"Zavallı gariban" diyor, herhangi bir kadın katile
–"Dünya acımasızdı ve şarkı söyleyemedi":
İntikamını boğazımda taşıyorum;
Şarkı söylerken seviyor ve yeniden seviliyorum

Beethoven ve Gluck'un bronz büstlerinin önünde dururken Armgart, "Gospel'de kadınların itaat etmek için ellerinden geleni yapması/ve hiçbir arzu duymaması" yönünde "sık sık tekrarlanan öğretiden" haberdar olduğunu kabul eder; ancak, sesini de doğanın kendisine bahşettiği bir lütuf olarak görmektedir ve "bir kadın olduğu göz önünde bulundurulduğunda, iyi ya da güzel bulunmayacak" bir performans aracılığıyla eğlenmekten de geri durmaz. Eliot'ın defalarca okuduğu Elizabeth Barrett Browning'in *Aurora Leigh*'indeki hassasiyeti tekrarlayan Armgart, varlıklı bir talibi reddeder, çünkü "Benimle evlenen adam sonatımla da evlenmeli/dayanılacak bir unsur olarak görmek yerine bu sanatı onurlandırıp kutlamalıdır," diye düşünmektedir.

Yaşam, Armgart'ın yaşama bağlılığını cezalandırmak istercesine ona kariyerine devam etmesini engelleyecek bir hastalık bahşeder. Ancak sesinin bozulmasına neden olan bu hastalık değil, iyileşme sürecinde uygulanan tedavidir. Böylelikle "normal" bir kadına dönüşümü gerçekleşir. Ancak böyle bir normalleşme, "derin, çok çok derin bir mezarda/sonsuza dek sesini duyuramadan", "lav çamurlarının içinde canlı canlı gömülmek" anlamına gelmektedir. Artık sesi "tedavi" edilmiş Armgart'ın "ruhu/bu kayıpla keskinleşmiş", "değişimin bilincinde olan benliği lanetlenmiş/aklı hiçlikte yaşarken, bu aklı oluşturan unsurlar ortadan kalkmış/gücü de acıya dönüşmüştür". Artık varlıklı bir talip tarafından da arzulanmadığı için –çünkü erkeğinin şanını arttırmak için yeteneğinden feragat edemeyecektir– normal, terbiyeli ve yararlı bir kadın konumuna çekilmek zorundadır; böylelikle kendi kaderini "Kadının Payına Düşen: Günlük bir Öykü" olarak görmektedir.

Her ne kadar "bir oyuncak bebeğin kıyafeti bir insana ne kadar uyarsa, dünyaya uyum sağlayacağı kadınlık bilgisi adı verilen sıradan taklitlerin içine ancak o kadar uyarak hapsedilmiş" olsa da, bu eksilme ve angaryaya boyun eğmek zorunda kalmış olmaktan dolayı şeytansı bir öfke duymaktadır.

Gökler beni asil kıldı, belli belirsiz bir dokunuşla
üstün olmaya hazırladı
Ruhumun her kanalını birleştirdi
Tek bir yüce işlevde, ama sonra da fırlatıp yere attı
Bu kırılmaya, en zorlu acıya dönebilirim
İçten gelen bir tutku isyankâra verir şu hakkı:
Yirmi ayrı dünyada isyan edip ölebilirim ki bu
Engellenmiş bir yaşamın boyunduruğundan iyidir.
En keskin duyular delici bir zevksizliğe dönüşmüş
Tatmin olmamış bir açlık, ama yine de canlı tutulmuş
Yarım yüzyıldır yarı canlı nefes almış
Şimdi tüm dünya bir raf dolusu iplikten ibaret
Beni önemsiz işlerde büküp ufacık kılacak
Sefil ve alçak bir içerik, uysal bir maske
Kadının ıstırabına dair

Villette'teki Vashti ya da *Uğultulu Tepeler*'in Catherine Earnshaw'u gibi o da "yüce bilince bir anlığına bakabilmiştir"; ancak, şimdi deneyimlediği tek şey ayrılıktır: "Şimdi karanlığa düştüm, kasvet içerisinde oturuyor/Acıyla anımsıyorum."

Buradaki önemli olan bir diğer unsur da Armgart'ın öğretmeninin Leo adında bir sanatçı olmasıdır. Leo, *Daniel Deronda*'daki seçmelerde Mirah'ın ilk önce Klesmer'e toplulukların çalışma odalarında söylediği şarkının hayali bestecisidir. Mirah aynı zamanda sesinin, "verdiği sözü yerine getirecek ölçüde kuvvetli çıkamayacağının da" farkına varmıştır. Latimer gibi o da babası tarafından Prag'a götürülür ve orada varlıklı bir konta satılmak üzere olduğunu anlar, çünkü artık babasına sesini kullanarak para kaynağı sağlayamayacaktır. En sonunda, bu durumdan kaçmaya karar verir. Yaşamın "dört bir yanına örülmüş ateşten bir duvar" gibi üzerine geldiğini hisseder; "bu kavurucu ateş giderek küçülmesine" neden olmaktadır. Mirah, Tanrı'ya ve insanlığa duyduğu inancı kaybeder ve ölmek için ırmağın yolunu tutar. Ancak Emily

Dickinson imgeleminin yolunu gözleyen kelimelerle ifade ettiği üzere George Eliot için Mirah "bir inciden ibarettir", çünkü "itaat etmek" kızın doğasının bir parçasıdır. O artık sahnede sanatını icra etmek zorunda olmaması sonucunda rahatlama hisseden ufacık ve inançlı küçük bir çocuğa dönüşmüş ve böylece intihar girişiminden kurtularak, mutlu olmak için ikinci bir şans elde etmiştir. Burada Mirah'ın meleksi teslimiyeti, Daniel Deronda'nın annesi Prenses Halm-Eberstein'ın şeytansı hırsı ile de karşılaştırılmaktadır.

Latimer ile aynı "çift-bilincin" ağına ve "her kadın ile aynı hedeflere" yakalanmış Prenses, "tüm kadınların aynı hedeflere sahip olması gerektiğini; aksi takdirde bir canavara dönüşmenin kaçınılmaz olduğunu" bilmektedir. Bir annenin görevlerini üstlenmek yerine sahne üzerinde ilerleyecek bir kariyeri seçmiş olmasından dolayı canavara dönüşmemiş olduğunu iddia etse de Eliot onu bize bir tür vampir gibi, kalçasından aşağısı yılan biçimindeki Medusa'nın güzelliğine gönderme yaparak tanıtır ve tam da bu nedenle *Kayıp Cennet*'teki Günah'ın avatarı olduğu kadar, Günah'ın babası Şeytan'ın da (vücut bulmuş hali olmasa bile) müttefikidir. "Bir anda yükselip sonra da dinen" şeytansı bir enerji ve babasının isteğine başkaldırmasından kaynaklanan suçluluk ile beslenen korkunç bir acı eşliğinde, Prenses oğluna kendisine dayatılmış bu feragat karşısındaki isyanını anlayamayacağını açıklar: "Sen kadın değilsin. Deneyebilirsin –ancak– içinde erkek dehasının kuvvetini taşımanın ne anlama geldiğini asla bilemezsin ve buna rağmen kız olduğun için kölelik etmenin beraberinde getirdiği acıyı da tahmin bile edemezsin." Durgun öfkesi başkaldırısının boşa olduğunu fark etmiş olmasından kaynaklanmaktadır. Daniel büyükbabasının mirasçısı olacaktır ve Armgart gibi Prenses de gücünün doruğuna ulaştığı noktada şarkısını uyumsuz bir tonda söylemeye başlamıştır.

Tüm bunlar bize "Düşürülmüş Maske"den uzağa düşmüş gibi gözükse de, bu öykü açık bir biçimde Eliot'ın, Mary Wollstonecraft, Mary Shelley ve Brontë'lerin, kadın sanatçının şeytan ile yakın birlikteliği etrafında inşa ettikleri kadın gotik geleneğindeki yeriyle ilgili farkındalığını ortaya koymaktadır. "Başlangıçta Eliot için susuzluk çekiyordum, şimdi bu susuzluk kayboldu," kelimeleriyle ilan ettiği itirafını içeren önsöz aracılığıyla Mary Shelley'ye duyduğu minneti ortaya koymaktadır. Mekanik güçler, doğa cisimle-

ri ve elektrik ve manyetik fenomenlerle dopdolu olmasının yanı sıra, bilimsel kökenler barındıran bir öğrenci olması nedeniyle de kendini tanımlayan Latimer, bu yönleriyle Victor Frankenstein, Walton ve Canavar'a da benzemektedir. Dahası, Latimer isteksiz olsa da yaşamın gizleriyle ilgili yasak bilginin peşinden giden bir araştırmacıdır ve Meunier ile arkadaşlığı da Frankenstein'ın Clerval ile olan arkadaşlığını akla getirmektedir. Her ne kadar başarısız bir şair ve sempatimizi talep eden yalnız bir serseri olarak yola koyulsa da, Latimer zaman içerisinde nefret dolu bir Kabil'e dönüşür. Frankenstein'ın canavarı gibi o da "yalnızım ve herkes benden iğreniyor," diyerek şikâyette bulunmakta ve yine Canavar gibi o da kusurlu ve dilsiz olduğunu düşünmekte; dahası kimseden şefkat görmemektedir. Bu nedenle intikam duygularıyla herkesin daha da çok acı çekmesine neden olur. Eliot, Latimer'in öyküsünün ilk safhalarını Cenevre Alpleri'nde başlatarak, bir cesede yeniden yaşam veren İngiliz bir biliminsanını yanına arkadaş niyetine vererek, yaşlanmakta olan Latimer'e "şeytanlara tapınmak dışında hiçbir ibadet ve hiçbir din mümkün değildir" açıklamasını yaptırarak ve en sonunda karakterini yalnız bir halde sürgünde resmederek, Mary Shelley'ye duyduğu borçluluk hissine de vurgu yapmaktadır.

Bilimsel olanın ötesine geçenler, öngörü sahibi tuhaf kimseler, yeniden canlandırma deneyleri ve suçluluk hissiyle dolu başkaldırı temaları: Frankenstein'ın bu yankıları, Eliot'ın düşmüş bir şeytanın başarısızlığa uğramış özlemleriyle özdeşlik kurduğuna dair "Düşürülmüş Maske"den edindiğimiz izlenimi kuvvetlendirir, çünkü uçmak ve düşmekle ilgili cinsel korkuları kadar ölümcül bir alan olarak resmettiği kültürden soyutlanışı da Şeytan'a duyduğu bu yakınlığı akla getirmektedir. Latimer, Prag ile ilgili öngörüsünde şehrin "hakiki sahiplerini ve yerlilerini" meydana getiren asık suratlı ve kaskatı kesilmiş heykeller görür. Bunlar, "hiçbir korku ya da umut tarafından kışkırtılmamakla birlikte, sonsuza dek ölümle yüz yüze gelmeden yaşayacaktır. Sanki sürekli, bitmeyen bir günün öğleden sonrasında nefes alıp verecekler, alışkanlıklarının elverdiği ölçüde bir yaşam süreceklerdir. Gecenin asla gelmeyeceği, sabah güneşinin de asla doğmayacağı bir zamanda var olacakları" bir yaşam biçimine mecbur bırakılmışlardır. Swift'in Struldbrugs'unun ya da Tennyson'ın Tithonus'unun kendilerini evde hissedecekleri bir sonun var olmadığı bu dünyada, yaratı da olası değildir. Latimer'in duruma uygun olarak

gelini ile buluştuğu yaşayan ölüler şehrinden farksız Prag, *Middlemarch*'ın Roma'sını ya da Mary Shelley'nin *Son İnsan*'ını anımsatmaktadır. Latimer'in on altı yaşındayken "Jean Jacques'ın yaptığı gibi sandalında uzanıp kendisini istediği gibi sürüklenmesine izin verdiği" Alpler'den farklı olarak bu susuz, iç karartıcı ve yenilenmeyen şehir, anıların heybeti ve her biri ayrı ayrı taçlandırılmış heykel, köprü, kilise, salon ve sarayları ile –yani kültürün araç gereçleri ile– ilişkilendirilmiştir. Ancak yerlilerin sanki "görevden alınmış ya da yaş haddinden emekliye ayrılmış ve bu nedenle de yalnızca anılarının bayat tekrarları ile yaşıyor olması" gibi heykeller de "uzak bir geçmişin solup gitmiş çocuklarının babaları gibi" durdukları için bu kültür kendini hem çok kuvvetli hem de insanı yorgun düşürecek ölçüde ataerkil bir toplum olarak sunmaktadır.

Eliot yazınının başka yerlerinde de hem anneliğe özgü hem de tanrısal doğanın suları, insanı vaftiz eder, filizlendirir, yok eder ve hayata döndürür. Ancak bu vizyondaki bir nehir bile "metal bir levhayı" andırmaktadır. *Kayıp Cennet* ve *Frankenstein*'ın buz tutmuş cehennemlerinde olduğu gibi, tekrarlardan meydana gelen böyle bir dünyada hiçbir yenilenme sözkonusu değildir. Benzer biçimde, yeni bir yaşam üretmek şöyle dursun, Meunier ve Latimer'in yürüttükleri bilimsel deney, medeniyetin eril sanatların sadece ölüleri yeniden canlandırabildiği ve canlıları da donuklaştırdığı yönünde kimi kanıtlar ortaya koymaktadır. "Ölüler yaşayacak ve canlılar da ölecek" (Dryden "A Song for St. Cecilia's Day"[173]) cümlesiyle ifade bulan son tahlilin grotesk bir taklidi aracılığıyla "Düşürülen Maske", Mrs. Archer'ın anlık canlanışını betimlemektedir. Dahası Mrs. Archer'ın Bertha'nın planını açığa vurması da yalnızca kendi sonunu getirmekle kalmaz; aynı zamanda, Bertha'nın toplum tarafından suçlanmasına ve Latimer'in ölümcül varlığının devam etmesine neden olur. Çünkü Latimer bir taraftan Eliot'ın yaralı hayal gücünün temsilcisiyse, diğer taraftan da Eliot'ın Tanrı'nın kadınları önemsiz varlıklara ya da bundan daha da kötüsü karakterlere indirgeyerek yok eden küçük oğluyla ilgili duyduğu endişeyi somut hale getiren şeytansı kahramanın hiciv niteliği barındıran portresidir de.

Latimer ilk başta Prag ile ilgili öngörüşünün kendi şiirsel doğasıyla ilgili bir işaret barındırdığını ve anlık yaratıcılık ara-

[173] (İng.) "Azize Cecilia Günü İçin Bir Şarkı". (ç.n.)

cılığıyla kendisini dışa vurduğunu düşünür: "Elbette, Homeros Troya Ovası'nı, Dante göçmüşlerin ikâmet ettiği mekânı ve Milton da Şeytan'ın dünyaya kaçışını bu şekilde görmüştür" ve Latimer'in "ölümlü bir göz için ulaşılamaz olan şeylere" kâhince bir öngörü ile bakacak ilk gücü elde edişi de tıpkı Milton gibi körlükten mustarip olduğu âna denk gelmektedir. İmgesel vizyonunu denetleyemediği ve bu vizyondan sanatsal bir üretim de çıkartamadığı için Latimer kendisinin Milton olamayacağını fark etmekte gecikmez. Ancak, Eliot'ın "Düşürülen Maske"de Milton'ın öyküsünü kendi bildiği biçimiyle anlatıyor gibi durması da aynı derecede dikkat çekicidir. "Havva'nın kaçınmaması hiç bir şeyden/ Oysa ne büyük acılar getirecek insanoğluna" dizeleriyle kayıt tutan Milton gibi, Latimer de *Kayıp Cennet*'te anlatılan öyküyü yeniden anlatmaktadır. Ne de olsa acıyla yüklü bir hayat yaşamasına neden olan, Bertha'ya duyduğu sevgidir ve kızın Havva'ya benzerliğini de kendisini "Dişi cazibesi tarafından alt edilmiş" bir adam olarak resmetmesiyle vurgulamaktadır. Bu cazibe bağımsızlık ve güç elde etmek adına planlarını gizli tutan güzel bir öksüze aittir. "Göğsünün hemen üzerinde taşıdığı", "tanıdık bir iblisi andıran" yılan formunda zümrüt bir broş takan bu narsisist kızın gür saçları omuzlarından aşağı dökülmektedir. Âdem gibi Latimer de kızın kendisine sunduğu şeyin ölüm olduğunu bildiğine; ancak, onun sevdiği için bu düşüşe razı geldiğine bizi ikna eder.

Ancak Latimer aynı zamanda da Eliot'ın "Düşürülen Maske"yi kaleme almadan dört sene önce hakkında yazdığı Milton'ı da andırmaktadır. Milton'ın boşanma isteğini, duygudaşlık kurarak ele alan Eliot, Milton'ın evlilikle ilgili düşüncelerini kişisel deneyiminden yola çıkarak geliştirdiğini düşünmektedir: "Bir bakirenin mahcup suskunluğunun çoğu zaman iki kişi arasındaki tatlı muhabbete yakışmayacak o ışıktan yoksun, doğal miskinliğini gizleyebileceğini bilmeyen yoktur." Dahası, Milton'ın "doğanın itaatkâr olmaktan uzak düşmüş ve bir o kadar da uyumsuz bir varlığına, ya da sık sık görüldüğü üzere cansız ve tembel bir imgeye bağlanmakta hızlı davranmış olduğunu" ve böyle bir kaderin yasını tuttuğunu iddia eder. Bu sadece Latimer'in yaşantısını değil, aynı zamanda Eliot'ın Lewes'in evliliği etrafında kurmayı tercih edeceği olay örgüsünü de içeren bir yorumdur. İlginç olan bir diğer yön ise, bunun aynı zamanda Mary Shelley'nin kaleme

aldığı ve "Düşürülen Maske" ile ortak noktaları *Frankenstein*'dan bile fazla olan bir öyküsünün merkezi teması olmasıdır.

Shelley'nin diğer pek çok öyküsü gibi "The Mortal Immortal"da,[174] "The Keepsake"te[175] ve hatta *Kıyıdaki Değirmen*'de Maggie Tulliver'a ya da *Middlemarch*'ta Rosamund Vincy'nin eline tutuşturulan kitap kopyaları arasında yer almıştır. Anlatıcı, kendisini doğanın bir ucubesi olarak algılaması bakımından Latimer'i andırmaktadır. Bu anlatıcı intihar etmeyi başaramadığı için kendi yaşam öyküsünü anlatmaya karar vermiştir. Daha da çarpıcı olanı, bir simyacı olarak çalışan Shelley'nin anlatıcısı, Bertha adında bir kadına duyduğu çilekeş aşk nedeniyle "ölümsüzlük iksirinden" içmiştir. Bu durumda Latimer'in öngörü yeteneği gibi bu anlatıcı da, Tanrı vergisi ölümsüzlüğü bir tür lanet olarak deneyimlemektedir. Buna ek olarak, anlatıcının Bertha'sı ile Latimer'inkinin tek ortak noktaları taşımakta oldukları isimden ibaret değildir: her ikisi de varlıklı birer öksüz ve aynı zamanda mağrur ve alaycı birer kokettir. Bu nedenle de hayranlarının kıskançlıktan deliye dönmesine neden olmaktadırlar. Ancak "The Mortal Immortal" kendi Bertha'sından öç almayı başarır. O zindeliğini korurken, en başında karabüyüye bulaşmasına neden olan eşi giderek yaşlı ve çirkin bir kadına dönüşmekle kalmayıp aynı zamanda ona karşı bir tür kıskançlık da geliştirir. Her ne kadar erkeğin sırrını paylaşmak ve onunla birlikte "Tanrılar gibi" olmak istese de beceremez. Benzer şekilde Bertha Grant, Latimer'in insanüstü öngörü kabiliyetinden şüphe duymakta; ancak, bu gücü ne yok etmeyi ne de ele geçirmeyi başarabilmektedir. Her iki hikâyede de kadın sanatları yetersiz ve ikincil kalır; koca, edebi bir aşkınlığın içinde kapana kısılmışken, kadın da zamana içkin bir yaşamdan kurtulmanın yolunu bulamaz.

"The Mortal Immortal" gibi "Düşürülen Maske"ye de kadın gotik anlatısının bir örneği olarak baktığımızda, Latimer ile George Eliot arasındaki mesafeyi daha kolay algılarız. Bu mesafeye işaret eden erkek toplumsal cinsiyeti ile Eliot'ın ona bıraktığı rol arasındaki ilişkidir. Latimer nefret ettiği bir kadın ile olan büyüleyici öyküsünü anlattıkça kadın cinsine karşı beslediği korku üzerinden hareket ettiği de açıklık kazanır. "Ölümcül gözlere sahip bir su perisine", iyilikseverliği şüphe götüren bir tanrıçaya ben-

[174] (İng.) "Ölümlü Ölümsüz". (ç.n.)
[175] (İng.) Yadigâr. (ç.n.)

zeyen bir kadını saplantı haline getiren Latimer, Bertha'nın kendi duyguları ile oynamaktan ileri gitmediğini varsaymaktadır. Ağabeyi ve rakibi öldükten ve Bertha'nın kur yapmasına karşılık verdikten sonra bile, Latimer'in kullandığı kimi ifadeler Bertha'nın sadakatsizliğiyle ilgili ne kadar derin şüpheler taşıdığını ortaya koymaktadır:

"Ve beni sevdiğine inandırdı. Şakacı ifadesinden ve oyuncu üstünlüğünden bir an için bile vazgeçmeden beni zehirledi...Erkekleri bu şekilde sersemletmek için bir kadının çaba harcaması bile gerekmez! Yarı yarıya söylenmiş bir kelime bizde uzun süre afyon etkisi yaratır. Neredeyse görünmez belli belirsiz işaretlerle beni ağına aldı."

Bertha'ya doğru çekilmesinden yine kadını sorumlu tutan Latimer, özgürce seçtiği bu kadın tarafından tuzağa düşürüldüğünü hissetmektedir.

Öykünün başında Latimer'in Bertha'ya çekilmiş olmasının nedeni, kadının diğer tüm tanıdıkları arasında gizemini koruyan tek kişi olmasıdır: Latimer, Bertha'nın düşüncelerini okuyamaz ve bunun sonucunda da Bertha onun için gerçek anlamda bir "öteki" olarak ortaya çıkar. Ancak bu bir taraftan Latimer'in ona doğru çekilmesinin kaynağı olurken diğer yandan da adamın Bertha'dan nefret etmesinin temel nedenini oluşturur. Latimer böyle bir haletiruhiye içinde Giorgione'nin "amansız gözlere sahip" Lucrezia Borgia portresinin önünde dururken, küçümseyici ve kötü bakışlara sahip Bertha ile evlilik hayatının nasıl olacağına dair bir önseziye kapılır. Bir yandan genç kız Bertha'yı sevmeye devam eder ve ele geçirmek isterken, diğer yandan da gelecekteki olgun eşinden hem nefret etmekte hem de ondan korkmaktadır. Bakirenin ilerleyen günlerdeki "cadılığı" karşısında duyduğu tüm korku ve endişeye rağmen kız Latimer için "büyüleyici bir giz" de içermektedir. Yine de periyi andıran yüzü Latimer'in hayal gücünü "hep geri dönen bir siren şarkısı gibi" ele geçiren bu "oyuncu kız", geleceğin düşkün kadını ile ayrılmaz bir biçimde bağlıdır.

"Kelimelerinin ve görüntüsünün yolunu gözlediğim, dokunuşları mutluluk kaynağım olan bu incecik Bertha'nın gerisinde sürekli, bedeni olgunlaşmış, bakışları sertleşmiş, dudakları kaskatı diğer Bertha durmaktaydı –bencil ruhu iyice açığa çıkmıştı; o artık gizemli bir sır değil, gerçeğin ta kendisiydi ve ne kadar kaçınmaya çalışsam da zorla görüş alanımda kalıyordu."

"Asla kesişip bir araya gelmeyen iki paralel dere gibi parıldayan...bu çifte-bilincin" pençesinde çırpınmakta olan –ve bu esnada da Swift ile özdeşlik de kuran– Latimer, kadın düşmanı hayal gücünün aracılığı ile gelini, tam da kızın bir eşe dönüştüğü anda zıtlaşacağı ve yok edeceği nitelikler ile taçlandırır. Babasının öldüğü gece Latimer'in bir varis olarak ilk deneyimi, Bertha'nın işlediği günahı tüm ağırlığı ile ortaya koyar. Latimer artık onu "kadın ruhunun dar odasında" yaşamakta olan bir kadın olarak görmekte ve küçümseyerek bakmaktadır. Latimer'in "bütünüyle aydınlandığı o korkunç an", kendisini Bertha'nın düşüncelerinde umutsuz bir hayalet-görücü, öğle vakti hayali görüntülere çevrelenmiş bir adam, yaprak bile kıpırdamazken esmekte olan sözde rüzgâr ile titreyen bir kimse, insan arzusunun ortak nesneleri karşısında iştahsız bir kişi, ayışığının peşinden giden bir varlık olarak gördüğünde gelir. Başka bir deyişle, Latimer'in Bertha'nın kötücüllüğüne dair algısı, kaçınılmaz bir biçimde kadından korkması ve kendi kendinden de nefret etmesi ile ilintilidir.

Sirenler, yılanlar, Havva, Kleopatra, Lucrezia Borgia, su perileri ve kötü ruhlarla ilişkilendirilen Bertha, Maggie Tulliver, Rosamund Vincy ve Gwendolen Harleth gibi (ileride göreceğimiz üzere güzelliği hem kötücül hem de çekici bulunan ölümcül kadınlar) kadınlardan meydana gelen romantik mitolojide sıklıkla gördüğümüz kadın tipolojisinden çok da farklı değildir. Kleopatra'nın bu düşmüş kadınların ilk reenkarnasyonlarından bir tanesi olduğunu söyleyen Mario Praz, bu türe hâkim olan erkek ile dişi arasındaki ilişkinin ana hatlarını şöyle çizmektedir: "Erkek ya koşulları ya da fiziksel canlılığı açısından, kadına göre ya daha zayıf ya da siliktir ve kadının erkekle ilişkisi de erkeğin dişi örümcek, peygamberdevesi ve benzerlerinin, her birinin kendi cinslerinin erkeğiyle kurdukları ilişki ile aynı düzlemdedir: Cinsel yamyamlık bu dişilerin tekelinde bulunmaktadır." Zayıf ve hastalık sahibi Latimer ile sarışın, güçlü kuvvetli bir Alman'ı andıran eşi arasındaki ilişki tam da böyle bir ilişkidir. "Düşürülen Maske"nin sonunda Bertha suç ortağının ölüm döşeğinin başında bir yamyam gibi beklerken ve Bertha Latimer'in yaşamını tehlikeye atan gizli planlarını hizmetçinin açığa çıkartmasından dolayı endişe duyarken, Latimer de, "nasıl oldu da onun yüzü bana bir kadından doğmuş bir diğer kadının yüzü gibi gözüktü," diye merak etmektedir, çünkü "o anda" Bertha'nın "çehresinde yapay bir keskinlik, göz-

lerinde sert ve kararlı bir ifade" bulunmaktadır –"öyle ki ölmekte olan bir ırkın acılarında kendi ruhsal ziyafetini bulmuş acımasız bir ölümsüzü andırmaktadır"

Goethe'nin *Faust*'u, Shelley'nin "Medusa"sı, Keats'in "La Belle Dame Sans Merci"si, Swinburne'ün çeşitli "Ladies of Pain"leri[176] ve Poe'nun hayranlık beslediği güzel ve ölüm döşeğindeki kadın kahramanlar gibi, Romantiklerin de ölümcül dişinin temsil ettiği ölümcül prensip karşısında hissettikleri büyülenmeyi açıkça göstermektedir. Coleridge'in "The Ancient Mariner"ında yaşam-içerisinde-ölüm ve refakatçisi karşısında anlatıcının hissettiği insanı soluksuz bırakan dehşet, ölü Mrs. Archer'ın başında tetikte bekleyen eşini izlerken hissettikleri bağlamında Latimer tarafından da dile getirilebilirdi. "Bu bir ÖLÜM mü? Ve iki tane mi var? ÖLÜM bu kadının dostu mu?" Ancak görmüş olduğumuz üzere Eliot'ın Latimer ile kurduğu özdeşlik sınırlıdır ve bunun tek nedeni adamın kadın düşmanlığı da değildir. Latimer'in kendi çilesini yoğun bir biçimde duyumsuyor olması da bu sınırı belirlemektedir. Latimer "bilinmeyenin susuzluğunu çektiğini" düşünüyor olabilir; ancak, Eliot onu nefsine düşkün ve kendine acıyan bir pozcu olarak sunmaktadır. Acılarını kendi üstünlüğünün bir işaretiymiş gibi kucaklayan ve eylemsiz kalıyor olması karşısında mümkün olan her türlü bahaneyi uyduran Latimer, romantik edebiyatta çokça yer tutan Ancient Mariner, Childe Harold, Wordsworth'ün dilencileri ve hatta Shelley'nin Prometheus'u gibi edilgen ancak tuhaf bir biçimde de kahramanvari çilekeşlerin bir tür taklidi gibidir.

Her ne kadar Eliot, Latimer'in dişi güzelliği karşısında deneyimlediği büyülenmeyi bir ölçüye kadar paylaşıyor olsa da, erken dönem eserleri, bir insanın içsel varlığını, dış özellikleri aracılığı ile değerlendirmek konusunda bizleri uyarmaktadır. Gençliğinde, kendilerini kadın güzelliği konusunda uzman addetmiş erkekler tarafından sürekli reddedilmiş olması bağlamında okunduğunda, Eliot'ın hassasiyetini açıklamak daha da kolay bir hal alır. Ancak büyük olasılıkla böylesine kişisel bir acı, yazarın yalnızca kadın güzelliğiyle ilgili bu esrarlı havanın, kadınların estetik bir objeye indirgenmesine tahammül edemeyen kadın için özellikle kısıtlayıcı bir nitelik olduğunu fark etmesine neden olmanın ötesinde

[176] (İng.) Acının Kadınları. (ç.n.)

bir katkı sağlamamıştır. Romantik şiirin büyük bir bölümüne içkin rastgele cinsellik ve cinsel sapkınlığın yarattığı esrarlı havadan duyduğu rahatsızlık Eliot'ın, Harriet Beecher Stowe'un "The True Story of Lord Byron's Life"[177] isimli makalesi karşısında hissettiği düşmanlıkta açıkça gözlemlenebilir: Byron ve şiirleri, Eliot'a "aykırı" gelmektedir ve şairin öyküsü de "ya ölmeye ya da çürümeye" mahkûmdur. Kariyerinin daha sonraki dönemlerinde Eliot, diğerlerine oranla daha örnek niteliğindeki karakterlerinden biri olan Felix Holt'a, Byron şiirini seven bir kıza verdiği açıklamada şu cümleyi söyletir: "Byron...kadın düşmanı bir zamparaydı...bir kahramandan anladığıysa sürekli midesini bozması ve insanlıktan nefret etmesiydi. Korsan ve kaçaklardan oluşan karakterlerini yöneten ise şehvet ve kibirden başka bir şey değildi. Dahası, Esther Lyon'un 'Doğuya özgü aşk ile tanışıklığı en çok Byroncı şiirlerde ortaya çıkmış' olsa da, bu kandırılmış olduğu gerçeğini değiştirmeyecektir; ancak, 'sözkonusu Gâvur kendisiyle evlenmeye karar verdiğinde' Esther adamın en başında köle olarak satın aldığı bir karısı olduğunu keşfeder."

Belki de Esther'in yabancılaşmasındaki şiddetin boyutunu Eliot'ın kızın kişisel mağduriyetine romantik efsanelerin bir sonucu olarak vurgu yapışı aracılığıyla algılayabiliriz. Örneğin, Chapman evinde yaşamakta olan Eliot, editörü, editörünün eşi ve metres konumundaki kendi varlığı arasındaki karmakarışık duygusal ilişkiden Chapman'ın aldığı sapkın keyif nedeniyle acı çekmiştir. Bu zevk öyle bir boyuttadır ki Chapman'a "Byron" adı takılsa yeridir. Eliot onun evinde kendini "dört duvarın arasında sıkışmış" hissetmektedir. Eliot, Lewes'i kendi ikizi olarak görmüş olabilir. Dahası Eliot'a göre Lewes, arkadaş ve sevgililerinin romantik yaşamlarının kurbanıdır da. Ne de olsa Lewes, Shelley'nin özgür aşk doktrinine bağlılığı Thornton Hunt'tan çocuk sahibi olmasına neden olmuş çocuk-gelini nedeniyle türlü sıkıntı yaşamaktadır: Lewes'in kendisi de Godwin, Shelley ve Fourier'in etkisi altına girmiştir ve bunda hem Leigh hem de Thornton Hunt önemli bir rol oynamıştır. Agnes'in davranış biçimi karşısında gösterdiği tahammül de –karısının zina işlemiş olmasını çocuklara kendi soyadını vererek görmezden gelmiştir– yaşadığı dönemin kanunları çerçevesinde boşanma başvurusu yapmasını imkânsız kılmıştır.

[177] (İng.) "Lord Byron'ın Hayatının Ardındaki Gerçek Öykü". (ç.n.)

Her ne kadar Lewes, bir kadın yazarın isteyebileceği en yardımcı ve sevgi dolu yol arkadaşı olsa da –Eliot'ı yazması için yüreklendirmiş, basımla ilgili her türlü iş ile ilgilenmiş, birçok hastalığı esnasında yazarın hastabakıcılığını üstlenmiş ve romanlarının arka plan araştırmasında aktif rol almıştır– ikilinin kanundışı yaşamına toplumun biçtiği cezayı çekmek yalnızca Eliot'a düşmüştür.

Byron, Chapman, Shelley ve Hunt'lara doğru hem çekilen hem de tepki duyan Eliot ve Lewes, Carlyle'ın "Byron'ı kapat, Goethe'yi aç" uyarısı aracılığı ile çözmeye çalıştığı, Viktoryen dönemine has müphem anlayışı örneklemektedirler. Goethe'nin belki de en tanınmış biyografi yazarı ile birlikte yaşayan Eliot, büyük olasılıkla Carlyle'ın nasihati doğrultusunda davranmak istemiştir; ancak *Sartor Resartus*'un yazarının gözlerinde, kendisinin de düşkünlerin arasında yer aldığını ve hem Byron'ın rastgele cinsellik üzerine kurulu ahlakı hem de Goethe'nin ebedî dişilik prensibi çerçevesinde yaşadığını düşündüğünü bilmektedir. Bu nedenle de yazara kendi kadınlığı ile ilgili algısına uygun edebi içerikler sunmasına rağmen içten içe bir kadın düşmanı olduğunu söylemek mümkündür. Bu durumda Eliot'ın romantizme karşı takındığı müphem tavır, Victoria dönemine ait bir nitelik olmakla birlikte aynı zamanda bir kadının tüm kadınlar adına tehlikeli bulduğu bir geleneği içselleştirmeyi reddedişini de yansıtmaktadır.

Eliot hem eleştirmen hem de romantik geleneğin mirasçısı olmasıyla kendisinden önceki kadın yazarlara büyük ilgi duymaktadır ve "Düşürülen Maske "deki bir diğer anlatı ağı da bu noktayı örneklemektedir. Çünkü eğer bu tuhaf öykü Mary Shelley'nin romanlarını anımsatmaktaysa aynı zamanda da Eliot'ın İngiliz George Sand diyerek övdüğü (sadece kıyafetleri o kadar seksi değildir) bir kadın yazarın başyapıtını da tekrar tekrar akla getirmektedir. "Düşürülen Maske"nin yazılışında Charlotte Brontë'nin romanları önem taşımaktadır, çünkü bu romanlar Eliot'ın kadın-olarak-tanımlanmış bir kadın algısı ile kadın düşmanı algının arasında gidip gelerek deneyimlediği benlik bölünmesini eserlerinde canlandırmasına olanak sağlamaktadır. Charlotte Brontë'de benlik bölünmesinin çukuruna düşüş deneyimi ve Mary Shelley ile Emily Brontë kahramanlarının peşini bir türlü bırakmayan ölüm saçan materyalizm ve cinsellik temaları, hem kendi kendini hem de evcimen ikizini sevgiden yoksun bırakan erkek iktidarına ait sembolleri yıkıp, yakıp, yok olmaya zorlayan

deli kadının öfkesi aracılığıyla betimlenmiştir. Böylelikle Eliot, kendi öfkeli kadın kahramanına Bertha adını vererek bize "Düşürülen Maske"nin aynı zamanda kadının intikamıyla ilgili bir öykü olduğunu da anımsatmaktadır.

Elbette, bir anlamda tüm Bertha'lar kuvvetli kadın cinselliğinin sembolleri olarak da değerlendirilebilir. Elizabeth Barrett Browning'in "Bertha in the Lane"inde[178] karşımıza çıkan ve sevgilisini baştan çıkarttığı ateş ve sıcaklık, adamın ölüm döşeğini bekleyen meleğin solgun ve soğuk varlığı ile zıtlık oluşturan "kötü" kız kardeş gibi, Bertha Grant de yalnızca şeytani doğası ve cinselliği açısından değil, aynı zamanda barındırdığı fiziksel güç ve kararlılığın kadın narinliği ve karmaşıklığıyla ilgili hâkim algı ile zıtlık içermesi açısından da Bertha Mason Rochester ile benzeşmektedir. Dahası, her iki kadın da varlıklı birer öksüzdür. Eliot, Bertha'yı mum ışığının altında kötücül ve güçlü bir figür olarak resmederek bu özdeşleşmeyi daha da kuvvetli kılmaktadır. Bertha yeni hizmetçi konusunda Latimer'in yanına geldiğinde "Neden elinde o mumla önümde durup küçümseyici bakışlarını üzerime dikti," diyerek merakını dile getirir. Rochester ya da Jane de Bertha Mason Rochester'ın rahatsız edici varlığı önünde aynı şeyi merak etmiş olabilirler. Bertha Grant'in gizli planının, gizemli arkadaşlığı kötücül bir izlenim yaratan bir hizmetçiyi de içermesi bize, Grace Poole'un da başta tuhaf ev sahibesiyle birlikte kafa karıştırıcı bir görüntü oluşturduğuna ikna eder. Latimer'in ürkek tavırları ise adamın bu halinin Jane Eyre'in endişeli tavırları ile benzerlik gösterdiğini anımsatır. Cüretkâr davranışlarına rağmen Mrs. Archer'ın işten atılmadığını keşfettiğinde Latimer'in duyduğu şaşkınlık, Jane'in, Grace Poole'un yıkıcı davranışına rağmen Thornfield'dan kovulmadığını öğrendiği zaman duyduğu şaşkınlığa neredeyse eşittir. Bertha Grant'in Mrs. Archer'a duyduğu korkutucu bağımlılık, "giyinme odasındaki eksik tanımlanmış mum ışığı sahneleri" ve Bertha'nın "*dolabına bir nesnenin kitlenmesine*" dair sahne ile de ilişkilidir. Bu sahneler Bertha Mason Rochester'ın öfkeli yürüyüşlerini ve tavan arasında kilitli yaşayışını akla getirmektedir. Özellikle de dolaba saklanan bu "şeyin" zehir olduğunu öğrendiğimizde bu anımsatma daha da önemli hale gelir. Ölüler âleminden geri çağrılan Mrs. Archer, planın Bertha'nın

[178] (İng.) "Keçiyolundaki Bertha". (ç.n.)

kocasını öldürmek olduğunu açığa çıkarttığında Eliot'ın tavan arasındaki deli kadın geleneğine borçlu hissettiğini kabul etmiş olduğunu fark ederiz.

Eğer sert bir hareketle kendimizi Latimer'in bakış açısından kurtarıp, olayları Bertha'nın bakış açısından görmeye zorlarsak, Bertha için Latimer'in, arzunun yitimini ve yaşam gücünün reddini temsil ettiğini fark ederiz. Böylelikle Latimer bu cehennemi andıran birleşmeyi edilgen bir biçimde kabul edip geri çekildikçe, Bertha da kendi yaşamını geri alabilmek adına geçerli tek yol olarak gördüğü Latimer'in ölümünü daha çok arzular hale gelir. Bertha, Latimer'in duru görü sahibi olduğundan şüphe etmeye başladığında, onun ara sıra meydan okuma ile yer değiştiren korkusu ile de mücadele etmeye gayret eder. Bu kâbusu nasıl olup yaşamından atabileceği üzerine sürekli düşünür. Bir diğer deyişle, aynı anda hem nefret ettiği bir embesil hem de ürkütücü bir engizisyoncu olarak gördüğü bir varlıkla arasında kurulmuş olan bu korkunç bağdan nasıl kurtulabileceğini düşünmektedir. Bertha'nın duyduğu dehşet, Latimer'in planlarını sonuna kadar uygulayanın aslında kendisi olduğunu ve hatta ona karşı duyduğu kızgınlığın bile Latimer'in duru görüsü aracılığıyla ölüm saçan bir vampir olarak önceden görülüp yaratıldığına dair farkındalığından da kaynaklanmaktadır.

Bertha'nın yaşamının yazarı olan Latimer, kadın kendisi için önceden tasavvur edilmiş bu rolü oynamak üzere sahnede belirdiğinde, babasının kütüphanesinde oturmaktadır. Bu durumun bilincinde olması, Bertha'nın kendisini bir sahne sanatçısına indirgemesini sağlamakta yeterli olur. Latimer "Bertha'nın kendisine karşı beslediği nefretin bu kadar yoğun ve devingen olduğunu görmenin muhteşem" olduğunu iddia etmesine rağmen, kadının, Latimer'de "içine nüfuz etme potansiyeline sahip bir güç" bulunduğunu düşünmek için yeterli nedeni bulunmaktadır. Öyle ki, bu sözcük hazinesinin de ima ettiği üzere Bertha'nın erkek öngörüsünden kaçınmak yönündeki çabası aslında erkek iktidarından kaçınmak ya da bu iktidarı boşa çıkarmak yönünde de bir çaba içermektedir. Bu durumda Bertha'nın Latimer'in duru görüsünün zayıfladığını keşfetmeye başladığı anda "umut ve beklentiyle dolu bir haletiruhiyede yaşamaya başlaması da" akla yakındır. Latimer'in yaratısının kapalı dünyasında böyle umut dolu bir gerilimin adı bile edilemeyecektir, ancak şimdi kendisini bir ka-

rakter olarak algılamaktan uzaklaşıp bir kişi olarak algılama yoluna girmesi mümkün olacaktır. Mahremiyet arayışı çerçevesinde yazarından kaçmaya çalışan karakter, Latimer'e "Tasso" adını taktığında ve arzu ettiği özgürlüğü elde etmesine yarayacak tek planı uygulamaya başladığında, mahremiyet arayışı içinde yazarından kaçmaya çalışan bu karakter, deneyimlediği açmazın farkına varacaktır. Dahası Latimer'in bu ölümcül yüceltme eylemine verdiği tepki –tıpkı Latimer'in öldürmek için kurdukları planın olgunlaşmasıyla birlikte Bertha ile Mrs. Archer arasında gelişen tuhaf psiko-seksüel bağ gibi– kaçınılmaz olarak arzuya içkin bir şiddeti de ifade etmektedir. Latimer'in duru görü gücünün azaldığını fark eden Bertha, cinayet planını gizli tutmayı başarır ve Mrs. Archer'ın ölümünü de "sırrının sonsuza dek mühürlenmesi" olarak değerlendirerek izler. Bu sır, erkek aleyhtarı tahrip edici öyküler arayışındaki kadınlar –hizmetçi ve evli kadın– arasında gerçekleşen bir suç ortaklığıdır. Geleneksel çerçevede "dişi" kadının besleyici ve korumacı rolünün önünü kesmek isteyen Bertha ve Mrs. Archer, Latimer'in kalbine midesi aracılığıyla ulaşacak ve onu zehirleyeceklerdir. Böylece kendilerini isyan halindeyken bile ölüm elmasını erkeğine uzatan Havva'nın geleneksel isyan yöntemlerini kucaklarken bulurlar.

Jane Eyre'de kadın kahramanın öngörüsü ve delirmiş ikizinin intikam eylemi, erkek tahakkümündeki dünyayı başarılı bir biçimde dönüştürüp telafi eder ve biz de bu dünyayı bütünüyle kadın bakış açısından görüp algılarız. Bu noktaya Brontë romanlarından geçip geldiğinin işaretini veren George Eliot, Latimer'in bilincinden bir an için olsun ayrılmamıza olanak tanımaz; böylelikle, Bertha'nın dişi bakış açısı hem sessiz hem de görece ulaşılmaz kalır. Bu durumda Eliot, kadın gotik geleneğini geliştirirken sözkonusu geleneğe yenilik de getirmektedir. Brontë, kadınların acıya neden olan benlik bölünmelerini nasıl iyileştirebilecekleri üzerinde dururken; Eliot, bölünmüş bir benliğin yalnızca patlamaya neden olabileceğini ima etmektedir. Birbirlerinden ne kadar nefret etkilerini fark eden Latimer ve Bertha boşanırlar. Suç ortağından, gizli planından ve özgürlüğünü elde etmek adına elinde bulunan tek kaynaktan yoksun kalan Bertha, "etrafı ateş ile çevrelenmiş kurnaz bir hayvana" benzemektedir ve bu haliyle de Thornfield'daki deli kadını anımsatmaktadır. Ancak kendi içindeki bölünmeyi kadın düşmanı bir erkek ile erkek düşmanı bir kadın

arasındaki bölünme ile özdeşleştiren Eliot, bu noktada kendisine miras kalan gelenekten uzaklaşarak önemli bulduğu bir sorunu anlatmaya girişir; çünkü onun için esas mesele kendi benliğinden nefret etmekle alakalıdır. Karşılıklı olarak birbirinin yerine geçen efemine Latimer ile iğdiş edici Bertha karakterleri birbirlerini, birbirinin özgürlüğünden çalan unsurlar olarak deneyimlerler. Dahası Latimer'in aşkın duru görüsü ile Bertha'nın tutkulu arzusu, Elaine Showalter'ın Maggie'nin "dişi" tutkusu olarak adlandırdığı tespit ile Tom Tulliver'ın "erkeksi" baskısı arasındaki çatışmayı akla getirmektedir. İleride göreceğimiz gibi, Eliot'ın paralize olmaya dair duyumunu ve kendi cinsiyetini hem küçümseyen hem de hor gören tavırları içselleştirmiş olması karşısında duyduğu suçluluğu canlandırırken bile bu çatışma *Middlemarch*'taki evlilik ilişkileri hakkında bize bilgi verecektir.

Bu durumda, Eliot için bilincin düşkün konumu ve kadının gizli yarası sadece bir konu olmakla kalmamakta, aynı zamanda kendi kendinden nefret etmekten kaynaklanan felç durumu ile alakalı bir bağa da işaret etmektedir. Kendi kendinden nefret, dile gelmese bile, kadın için kaçınılmaz olan 'kendi kendinin önceliği olma' hissiyle çelişen ataerkil değerleri içselleştirme aracılığıyla başlamaktadır. "Margaret Fuller and Mary Wollstonecraft"[179] isimli makalesinde Eliot'ın *Women in the Nineteenth Century*[180] ve *Rights of Women*'da[181] övgüye değer bulduğu bölümlerin dolaysız bir biçimde erkek adaletsizliğinin tartışıldığı bölümler olmaktan çok kadınların erkek aklına tabi kılınmış olmasının, kadın akıl ve ruhunun itibarını nasıl düşürüp, zayıf bıraktığıyla ilgili kısımlardır. Benzer biçimde "Silly Novels by Lady Novelists"[182] isimli makalesinde en tutkulu saldırısını "kadın ahmaklığının en işe yaramaz biçimini" eleştirerek yapmaktadır. Eliot'ın kadın kahramanlarını cezalandırması, karşımıza sık sık çıkan hastalık dönemleri, çoğunlukla eleştirel babacan tonlaması ve maskülen takma ismi gibi unsurlar, kendi cinsiyeti ile özdeşleşmekten kaçınmasındaki derin gereksinime işaret etmektedir.

Hem gösterdiği çabayı hem de bir yazar olarak kazandığı başarıyı kendi cinsiyetinin sınırlarını sıradışı ölçüde aşan bir durum

[179] (İng.) "Margaret Fuller ve Mary Wollstonecraft". (ç.n.)
[180] (İng.) *On Dokuzuncu Yüzyılda Kadınlar*. (ç.n.)
[181] (İng.) *Kadın Hakları*. (ç.n.)
[182] (İng.) "Kadın Romancıların Kaleme Aldıkları Aptalca Romanlar". (ç.n.)

olarak meşru kılmanın yollarını arayan Eliot, önemli romanlarında çözümü bağlılık vaatlerine ve agresif bir biçimde yürütmekte olduğu yazarlık kariyeri ile çelişen kadın feragatine dair doktrinlerde arar. Bu nedenle mektuplarında "Beni kamçılayan kendi kitaplarım," diye haykırmaktadır. Aynı derecede ikna edici bir argüman aracılığıyla Virginia Woolf, Eliot'ın "uzun süre kendisi hakkında düşünmemeyi tercih ettiğini" söylemektedir. Woolf bu yolla bize, George Eliot'ın baş ağrılarının, "ebedî dişinin" soylu yüceliğine yaptığı vurgunun ve kendi hikâyesini yazmayı reddedişinin onu bir anlamda Goethe'nin Makarie'sine indirgediğini söylemekte ve bunun da bir yazara uygun düşen bir rol olmaktan uzak düştüğünü anımsatmaktadır. Dahası "Düşürülen Maske" bize Eliot'ın düşkünlük ve kadının kötülüğü mitleri karşısında ne kadar çelişkili duygular beslediğini de göstermektedir. Eliot, böyle bir efsaneyi devam ettirerek, ataerkil kültürün kadına atfettiği "öteki" tanımını içselleştirmiş olduğunu ortaya koymaktadır. Bu içselleştirmenin izlerini yazarın kariyeri boyunca takip edebiliriz: toplumsal hoşnutsuzluk karşısında süregelen suçluluk duygusu, erkek dostları kadınlara tercih ettiğini açıkça ilan edişi, feminen-feminist karşıtlığı, kadınlara dönük bağımlılık dayatması karşısında diğer tüm adaletsiz yapıların sanatında çok daha önemli bir yere sahip olduğuna dair kendi kendini küçümser varsayımı, onanma ve destek konusunda Lewes'e sıradışı bağımlılığı, bir yazar olarak dünya ile yüz yüze gelmekte ve eserleriyle ilgili en cömert değerlendirmeleri bile okumaktaki yetersizliği bunlardan bazılarıdır.

Spencer, Jowett, Froude ve Mazzini gibi ünlü düşünürleri barındıran entelektüel bir çevrenin içinde simgesel değere sahip bir kadın olan Eliot, Mrs. Hannah More hakkında coşkulu bir dille ifade ettiği düşüncelerin kendi hakkında da düşünülmüş olabileceğini tahmin etmiş olmalıdır: "Tüm canavarlar arasında en tahammül edilemez olanıydı; bir hissedar –yalnızca toplumun son derece hatalı biçimde yapılandığı koşullarda varlık gösterebilecek olan birisi; öyle bir toplum ki biraz tahsil almış ya da felsefeye bulaşmış herhangi bir kadın şarkı söyleyen farelerle ya da kâğıt oynayan domuzlarla aynı sınıfa konuluyor." Elbette, Eliot yukarıdaki ifadenin aksine tahsilli ve felsefe bilgisine sahip bir kadındı ve özellikle de Yunanca ve Latincede çok bilgiliydi. Ancak bu nitelikler kendi toplumunda daha da tuhaf algılanmasına

neden olmaktaydı (bu yorumu M. Paul'ün Lucy Snowe için de yaptığını anımsamakta fayda var). Haight, Eliot'ın klasik eğitiminin büyük olasılıkla "Lewes ile ilişkisini açıkça beyan etmesi sonucunda yemek davetlerine çağrılmadığı uzun aforoz döneminde elde edildiğini" söylemektedir. Eliot, kendi babasının onu kadınsı nitelikler barındırmaktan uzak bir yaşam sürdüğü için suçlayacağının farkındadır. Kendi ağabeyi bile bu yaşamı öylesine itibardan yoksun bulmuştur ki Eliot'ın varlığını herhangi bir biçimde kabul etmeyi bile reddetmiştir. Dahası, gençlik günlerinde Eliot'ın "Babam olmadan ne yapacağım?" diyerek endişesini dile getirdiği bilinmektedir. "Öyle gözüküyor ki ahlaki doğamın bir kısmı kayboldu. Dün akşam dünyevi bir nefse ve şeytani arzulara sahip bir insana dönüştüğüm bir duru görü sahnesinde kendimi gördüm. O artıcı ve kısıtlayıcı etkiyi hissetmek istiyordum."

Eliot'ın tek başına durmak konusundaki yeteneksizliğine işaret eden en kederli gösterge –günlüğündeki tek kriz kelimesi ölümünden beş buçuk ay sonra Lewes'in sadakatsizliğini keşfetmiş olmasıyla ilgili olsa da olmasa da– oğlu olabilecek yaşta ve annesini henüz kaybetmiş olduğu için de sıkıntı çeken genç bir adamla üzerinde fazla düşünmeden yapmış olduğu evliliktir. Ölümünden birkaç ay önce John Cross ile yaptığı bu evlilik, kadınlarda derinde kök salmış bağımlılık konusunu romanlarına aksettirmesini sağlayan sezginin önemine işaret eder. Ona seslendiği biçimiyle şu "Beatrice", kendi balayında yeni kocası Venedik'teki otel odasının balkonundan Büyük Kanal'a atladığında ve hiçbir zarar görmeden sandalcılar tarafından kurtarıldığında ne hissetmiş olabilir?

Ancak yazarın kişisel güvensizlikleri bir tarafa, romanları aracılığıyla elde ettiği başarının roman tarihinde eşi görülmemiş bir başarı olduğunu o da büyük olasılıkla bilmektedir. *Adam Bede* ve *Kıyıdaki Değirmen* yalnızca sıra dışı bir popülarite edinmekle kalmamış, aynı zamanda ticari başarı da elde etmişlerdir. *Middlemarch* Eliot'ı, İngiltere genelinde kendi neslinin şüphe ve çaresizliği ile dürüstlükle yüzleşebilecek ve buna rağmen okurlarında mizah, sevgi ve görev bilinci gibi temel değerlerin hüküm sürdüğü cesaretlendirici bir ruh hali bırakabilecek kadar takdir kazanmış bir yazar konumuna ulaştırmıştır. Okurlarının hevesi ile ziyaretçilerinin yazara çeşitli teklifler ile geldikleri ve bilgece sözlerini duymak için bekledikleri saygıyla karışık korku ile uyumlu bir

tablo çizmektedir. Ancak Sibylla ya da esin perisi rolünü oynamaya teşvik edildiğinde bir biçimde bunun altından da kalkabiliyordu. Eliot'ın olgunluk dönemi romanlarında 'kadına dair vazifeler ideali' konusunda gösterdiği aşırı kararsızlığın niteliğini detaylı bir biçimde inceleyecek olsak da, kariyerinin erken dönemlerinde yaptığı çeviri işlerinde bile bu müphem duyguların izini sürmek mümkündür. Ne de olsa, Strauss'un ve Feurbach'ın Çarmıha Geriliş öyküsünü parçalara ayırıp incelemiş olmaları karşısında duyduğu tedirgin ilgi, insan duygularının yüceltilmesi aracılığıyla, Hıristiyan fedakârlık fikrinin özünü korumak konusundaki kararlılığı ile alakalıdır. Ancak böyle bir keşif, erkek/Tanrı'nın vücut bulmasının tek ve ayrıcalıklı sembolü olma zorunluluğu taşımadığının da keşfi anlamına gelmektedir. Gerçekten de genellikle saplantılı derecede "kadına özgü" feragat anlayışı bağlamında algılanıyor olsa da, Eliot'ın Bakire Meryem ve Azize Theresa'ya duyduğu ilgi aynı zamanda dişi ilahiliğe dair bir sembol keşfetme girişimi olarak da görülebilir. Hatta, romanlarını endüstri öncesi mekânlar üzerine kurmuş olması da, kadın emeğinin insan topluluklarının devamında önemli bir rol oynadığı zamanlara beslediği nostaljik duygular ile ilişkilendirmek olasıdır. Her halükârda, Eliot'ın İncil'de bulunan sıkıntılı feragat ya da diğerkâmlık fikrinden beşeriyetin dinine doğru kayışı, erkek kültürü ile kendisinin de bir kadın olduğuna dair inkâr edilemez farkındalığı arasında aralıksız sürdürmeye çalıştığı zorlu mücadeleyi yansıtan göstergelerden yalnızca bir tanesidir.

Bu çalışmayı kavramak adına "Düşürülen Maske"nin sağladığı en ilginç imgelerden bir tanesi peçenin kendisidir, çünkü Eliot, bu imgenin geleneksel romantik anlamları ile kadınlığa özgü önemi arasında arabuluculuk etmektedir. Kadın romanlarındaki kadın kahramanları sürekli boğulma tehlikesiyle karşı karşıya bırakan kapatılma imgelerinden farklı olmasına rağmen bu imgelem ile bağlantı olan sınırlama imgelerinden biri olan peçe, bir duvarı akla getirmektedir; ancak, ışık geçirmez nitelikte olduğunda bile peçe devamlılık taşımamaktadır. Saydam ya da geçirgen olduğu durumlardaysa bu nitelik peçeyi olası bir giriş ya da çıkış yoluna dönüştürmektedir. Ancak, ya açık ya da kapalı bir kapıdan farklı olarak peçe, her iki potansiyeli de barındırmaktadır. Her an gerçekleşebilecek bir ifşanın gizemine tutunarak, kişinin iki alanı belirgin bir biçimde ayıran peçenin arasında görmeyi, duymayı

ve hatta hissetmeyi başarabileceğinin sözünü verir. Bu iki alan doğaüstü ile akıl aracılığıyla idrak edilenin alanlarıdır; ya da kültür ile doğanın; iki ayrı bilinç halinin; yaşam ile ölümün, kamusal görünüm ile kişisel gerçekliğin; bilinçli dürtüler ile bilinçsiz dürtülerin; geçmiş ile bugünün ve bugün ile geleceğin alanıdır diyebiliriz. Sınırları geçici ve değişken bir akışkanlıkla sunan bir sınırlama imgesi olduğu ve kadın imgeleri bakımından özel bir statüye sahip olduğu için peçe, Eliot'ı özellikle büyülemektedir. Yazar kendi yazınında bu imgeyi örümcek ağlarına, file ve kapanlara, bandaj, şal, maske ve perdelere dönüştürmektedir. Bu nedenle peçe Eliot'ın hem Romantizm hem de kendi gününde bile iyiden iyiye yerleşmiş kadın edebiyatının gelenekleri ile kurduğu karmaşık ilişkiyi özetlemekte faydalıdır.

Blake, Wordsworth, Coleridge, Emerson ve Shelley gibi romantiklerin "eşyanın yaşamını kavramak" adına "aşinalık peçesini" kaldırmanın peşine düşmüş olmaları, bir zamandır gölgeli tepelerin üzerinden yüce görüntünün ışığının parlamaya başladığı bir zamanı yakalamak yönünde tekrarlanan girişimlerinde açıkça görülmektedir. Peçenin kutsal olanı, kutsal alandan ayırdığının bilincinde olan Romantik şair, gücün varlığı ile yüzleşebilmek için ancak bir papaz ya da ozanın sahip olduğu erdemin peşine düşmektedir. *Adonais*'in sonunda Shelley, "By the Fireside"da[183] Browning ve kimi şiirlerinde Swinburne, değişkenlik peçesinin arkasındaki insanüstü ahengin içine nüfuz edebileceklerine ikna olmuş durumdadırlar. Ancak Kenneth Johnston'ın da göstermiş olduğu üzere, Wordsworth gibi bir şair bile anlık bir bakışın ötesini görmek konusundaki yetersizliğiyle ilgili sızlanırken kıyametle ilgili tahminde bulunan yüksek bilincin aydınlanma, yeniden örtme ve geri çekilme süreçlerinden kaçmaktadır.

Gerçekten de Wordsworth hayatının daha sonraki bir döneminde bir göz kusurunu gidermek için bir tür peçe kullanmıştır ve bu da görme duyusuna sahip olmak kadar bu duyuyu kaybetmekle ilgili genel korkusunu yansıtmaktadır. Başka bir deyişle Romantikler her ne kadar kimi vakit peçeyi yırtıp bir kenara atsalar da kendi kendilerine "boyalı peçeyi kaldırmamak" konusunda uyarıda da bulunmuşlardır, çünkü peçenin arkasında görmek zorunda kalacakları "şey" karşısında ortak bir endişe taşımakta-

[183] (İng.) "Ateşin Başında". (ç.n.)

dırlar. Bu bağlamda, günah ve suça dair grotesk ifşaatı zorunlu bir biçimde gizleyen peçeyi kucaklayan eski bir gotik geleneği devam ettirmektedirler. Poe'nun (The Case of M. Valdemar),[184] Dickens'ın (The Black Veil)[185] ve Hawthorne'un (The Minister's Black Veil)[186] öykülerinde peçe, gizli suçun sembolüdür. Young Goodman Brown ya da Peder Mr. Hooper gibi karakterler, akıllarımızı ikiye bölen peçeyi kendi geleceklerini görebilen önsezileri aracılığıyla ödünç aldıklarında orada kötülük dışında bir şey görmemektedirler.

Eliot'ın öyküsünde tüm bu çağrışımlara başvurduğu açıkça görülmektedir. Boyalı peçeyi kaldıran Shelley'nin Vaizi gibi Latimer de "seveceği şeyler" aramakta; buna rağmen onaylayabileceği tek bir şey bulamamaktadır. Güneşin "sabah sisinin peçesini" kaldırdığını gördüğünde, "geleceğin perdesinin" ardına nüfuz ettiğinde, "(yakın ilişkinin) karakterlerinden meydana gelen ağ mikroskobik bir vizyon tarafından hüküm edilip parçalara ayrıldığında" ve bir diğer "kara peçe" olan ölümü gözden geçirdiğinde fark yaratacak hiçbir şey göremez ve böylelikle "ruhumuzun gizli bir şeye duyduğu gereksinimin mutlak" olduğunu öğrenir. Öyle ki, her türden siper ya da perdeyi hoş karşılamaktadır: "İbadethanenin halka açık olmayan kısmı ne kadar boş ise peçe de o kadar kalın olabilecektir." Başka bir deyişle "Düşürülen Maske" hiçbir vakit korkunç bir sırrı aktarmıyor olmasıyla ve başında söz vermiş olduğu gibi, kötülük algısını devam ettirmemesiyle Poe, Dickinson ve Hawthorne öykülerinden farklılık göstermektedir. Ne kötülüğün gotik dehşetini ne de Romantiklerin bu peçelerin ardındaki kutsal vahiylerini algılayan Latimer, tekrar ve tekrar "karanlığın yavan bir duvar haricinde hiçbir manzarayı kendisinden gizlemediğini" keşfeder. Biz de kolaylıkla gerçek dehşetin bu yavan bayağılık olduğu çıkarımında bulunuruz. Benzer biçimde, bir cesedin hayata geri dönmesi de bize köprü kurulmuş bu endişe girdabına dair hiçbir korkutucu görüntü getirmez. Bundan tek öğrendiğimiz Latimer'in karısının onun ölümünü dilediğine dair şüphelerinin onanmasıdır.

Eğer "Düşürülen Maske" içeriye nüfuz eden duru görü efsanesine dair bir öykü ise –bir diğer deyiş ile bu efsanenin gotik ve

[184] (İng.) M. Valdemar Vakası. (ç.n.)
[185] (İng.) Kara Peçe. (ç.n.)
[186] (İng.) Papazın Kara Peçesi. (ç.n.)

romantik çeşitlemelerine eleştirel bir biçimde yaklaşan bir öykü ise– aynı zamanda romancının sanatının öne sürdüğü varsayımları soruşturan bir öyküdür de. Latimer'in kendisini açık etmeden peçenin arkasını ve ötesini görmekteki yetisi, "her şeyi bilen" romancının karakterlerin bilincini, kendisi ortalıkta görünmeden algılayabilmesinin ve bu karakterlerin hayatlarında belirleyici rol oynayacak olayları değiştirmeden sunabilmesinin sinyalini vermektedir. Latimer'in duru görü yetisi her şeyi bilen anlatıcıya tanınmış öngörü avantajına onun da sahip olmasını sağlar. Dahası Eliot aynı zamanda bize bu güçlerin yabancılaşmaya neden olduğunu da göstermektedir. Kehanet ona yalnız bırakılma, mesafe, etkisizlik, ailedeki bencillik, arkadaşlarının önemsizliği ve katlanmak zorunda olduğu tekrarların farkındalığı dışında bir şey bahşetmemiştir. Eliot romanın geri kalanında enerjisinin büyük bir kısmını imgesel özdeşleşmenin insani duygudaşlık ve kardeşlik aracılığıyla yaşamı nasıl iyileştirip, telafi edebileceğini ima etse de "Düşürülen Maske"deki imgesel öngörüler, yaşamı gizemden yoksun bırakmakta ve böylelikle de belirsizliği ortadan kaldırmakta, canlıları avlamakta, güzelliğin görüntüsünü bile mahvetmekte ve insanlığı da kendisi için gerekli olan illüzyonlardan mahrum bırakmaktadır. İmgesel öngörüye dair bu karşıt tavırların neden ve nasıl Eliot'ın kafasını kurcaladığını anlamak için peçe imgesinin, erkek edebiyatındaki kadınları karakterize ediş biçimine bakmamız gerekmektedir, çünkü bu kullanım, imgelerin gücüne sahip kadınlara sunulan rollere ve bunun sonucunda feragat ile öfke arasında gerçekleşen iç çatışmaya örnek teşkil etmektedir.

Elbette peçenin çok anlamlılığı ile belirsiz bir potansiyelin işareti olması dolayısıyla kaçınılmaz olarak barındırdığı gizem, onu erkek aklında, "gizemli ötekiliğin" zengin kaynağı olan dişi ile ilişkilendirmektedir. İmgesel gücün esin kaynağı olması nedeniyle peçenin ardındaki varlık, birçok şair için dişi bir esin perisidir. Örneğin Shelley'nin *The Witch of Atlas*'ında,[187] yaratıcı hanımefendi "parlak dünyayı kararttığı için" ölümlü gözleri tehlikeye sokan güzelliğini gizlemek adına "belli belirsiz bir peçe" dokumaktadır. Yaşayan diğer her şeyden, bir peçe aracılığıyla geriye döndürülemez bir biçimde ayrı düşmüş cadı, güzelliğine rağmen Keats'in Moneta'sından Coleridge'in betimleyemeyeceği kadar

[187] (İng.) *Atlas'ın Cadısı*. (ç.n.)

çirkin bir bedene sahip kötücül Geraldine'e kadar birçok kadından çok daha sinsice peçelenmiş bir dişiye kolaylıkla dönüşme potansiyeline sahip ölümcül bir varlıktır. Coleridge, Geraldine için şöyle demektedir: "Dikkat! Göğsü ve diğer yarısı/Hayal edilebilir ancak asla dile gelmez bir görüntü!" Schiller'in şiiri "The Veiled Image of Sais"de[188] de dişi imgenin yüzüne bakma cesaretini gösteren adam, İsis kaidesinin önünde ölü bulunur.

İster peçeyi reddetsin ister kucaklasınlar, bu şairler bize meleksi esin perisinin, Spenser'ın parçalara ayırdığı Duessa'da, Swift'in giyinme odası şiirlerinde veya Eliot'ın da okuduğu ve hatta hakkında bir değerlendirme yazısı da kaleme aldığı *The Blithedale Romance*[189] kitabında var olan korkunç Medusa'ya kolaylıkla dönüşebildiğini anımsatmaktadır:

"Kimileri peçenin dünyadaki en güzel çehreyi örttüğünü onaylıyordu; diğerlerine göre peçeli Hanım'ın cinsiyeti göz önünde bulundurulduğunda –ve bu grubun nedenleri diğerlerine oranla daha geçerlidir– o insanın görüp görebileceği en çirkin ve korkunç yüze sahipti ve bu da yüzünü gizlemesinin ardında yatan tek nedendi. Sözkonusu yüz bir cesede aitti; bir iskeletin kafasıydı. Kocaman bir surattı. Medusa'nınkini andıran yılanvari bukleleri vardı ve alnının tam ortasında da kocaman kırmızı bir göz bulunuyordu."

İster güzel olsun ister korkunç, peçeli kadın, erkeklerin kadın karşısında duydukları korkuyu yansıtmaktadır; öyle ki "tamamı ile beyazlara" bürünmüş, ölü karısının ruhu tarafından ziyaret edilen Milton, bu ruhani varlığın kendisine ilham kaynağı olabileceği ölçüde musallat olabileceğinin de bilincindedir.

Eliot'ın bu gelenekle ilgili farkındalığı yalnızca Bertha'nın ruhunu gizleyen peçeyi açan Latimer'in öyküsünde değil, aynı zamanda daha sonra *Romola*'da karşımıza çıkan peçeli Meryem Ana'nın lütufkâr tedavisinde ve peçesiz tanrıça Minerva'nın kör edici güçlerinde de açıkça ortaya çıkmaktadır. Ancak Eliot, bir kadın olarak peçenin ardında "sadece" kendini deneyimlemektedir ve böylelikle de Esin Perisi/Medusa vahyine içkin gizemi ortadan kaldırarak hem gotik hem de Romantik efsanelerin içini boşaltmaktadır. Latimer'in peçeyi kaldırması sonucunda ortaya bir canavar çıkmamakta; onun yerine delirmiş Bertha Grant görün-

[188] (İng.) "Sais'in Peçeli İmgesi". (ç.n.)
[189] (İng.) *Blithedale Aşkı*. (ç.n.)

mektedir. Bu bağlamda Eliot, Brontë'lerin kurduğu geleneği genişletmektedir, çünkü Jane Eyre kendi öfkeli ikizi Bertha Mason Rochester duvağı yırtmak için omuzlarından aşağı indiği vakit onu tanımakta zorluk çekmezken, Lucy de hayaleti andıran kadının kendi heyulalarından biri olduğunu bilerek gölgede gri bir battaniye ile donmuş bir biçimde kalmaktadır. İsyankâr Catherine Earnshaw Linton bile aynasının üzerine bir şal atarak kapatır, çünkü koca evinde hamile ve esir düşmüş olduğundan hem yabani hem de özgür olduğu geçmişine yabancılaşmıştır. Öyle görünmektedir ki peçe, hemen her zaman, kadınların aslında olabilecekleri kişinin hayali kalıntılarına indirgenmelerinin bir sembolü olmuştur. Bu nedenle "model" teşkil etmekle ilgili rolü nedeniyle erkek çerçevelerine kapatılmak konusunda büyük bir hassasiyet geliştiren Christina Rossetti "kuvvetli zayıflık ile kaplanmış/uysal boyun eğişi gücünü peçelemiş" birçok kadın kahramanı kaleme almıştır ve bu yönüyle bu bölümün başında alıntıladığımız Charlotte Perkins Gilman ve Denise Levertov'u andırmaktadır.

Latimer'in peçeyi kaldırmasının duru görü ile bağlantılı olması bize, erkek edebiyatının peçeli hanımefendisinin sıklıkla ruhani güçler ile özdeşleştirildiğini anımsatır. *The Blithedale Romance*'daki iki peçeli hanıma, Meryem Ana ve Medusa'nın kimi yönlerini kısmen barındıran insanüstü güçler bahşedilmiştir; bu nedenle Zenobia'nın feminizminin ve Priscilla'nın duru görüsünün kimi diğer Amerikan romancıları tarafından da ilişkilendirilmiş olmasında şaşılacak bir taraf bulunmamaktadır. Bayard Taylor'ın *Hannah Thurston*'ı (1864), William Dean Howell'ın *The Undiscovered Country*'si[190] (1880) ve James'in The *Bostonians*'ı[191] (1884-85), takma isim kullanan Fred Folio'nun *Lucy Boston: Or Women's Rights and Spiritualism, Illustrating the Follies and Delusions of the Nineteenth Century*[192] (1855) başlığında açıkça ortaya konan bu bağlantının ayrıntılarına inmektedir. Her ne kadar bu tip yazarlar, feminizmi medyumluk, hipnoz, otomatik yazı ve ilhama dayalı konuşma ile ilişkilendirerek bu politik hareketi "irrasyonel" fiziksel fenomenlere bağlayıp kötülemeyi amaçlasalar da, sözkonusu bağlantının kimi tarihi temelleri olduğunu da yadsıyamayız. Eli-

[190] (İng.) *Keşfedilmemiş Ülke.* (ç.n.)

[191] (İng.) *Boston'lılar.* (ç.n.)

[192] (İng.) *Lucy Boston: Ya da Kadın Hakları ve Ruhçuluk, On Dokuzuncu Yüzyılın Hata ve Yanılsamaları Üzerine.* (ç.n.)

zabeth Cady Stanton, Margaret Fuller, Lucy Stone, Harriet Martineau, Elizabeth Barrett Browning, Fox Kardeşler, Harriet Beecher Stowe, Victoria Woodhull ve bir çok Quaker ve Shaker kadın, on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında feminizm ile ruhçuluk arasındaki önemli bağlantı noktasına örnek teşkil etmektedirler. Bu değerlendirmeyi daha da kuvvetlendiren bir diğer nokta da Charlotte Brontë'nin gözleri kapalı bir biçimde, kendisine millerce öteden seslenen sevgilisinin sesini "duyabilen" bir kadın karakteri yazıyor olmasının yanı sıra, Gertrude Stein'ın da telepati yoluyla iletişim konusunda bir makale kaleme almış olmasıdır. Margaret Atwood'un *Lady Oracle*'ının da, ilk önce aynanın diğer tarafına geçmesine olanak tanıyan ve daha sonra *Jane Eyre*'in sonunu yeniden yazdıran bir transa girdiğini unutmamak gerekir.

Latimer'in telepati yeteneğinin "feminen" niteliklerinin yerine geçen bir metafor olduğunu görmüştük: başkalarının gereksinimleri karşısında duyarlılık, fiziksel zayıflık, ince bir anlayış, muhtemel meleksi ya da şeytani güçler ve çekingen bir alçakgönüllülük bu niteliklerinden bazılarıdır. Louisa May Alcott ("Behind a Mask")[193] ve Mary Elizabeth Braddon (*Lady Audley's Secret*)[194] gibi kadın yazarlar için peçeli bir hanımın bu sıra dışı sezgisi ve bunun sonucunda ortaya çıkan ikiyüzlülüğü, saldırgan ve erkek boyunduruğu altındaki dünyada bir tür hayatta kalma stratejisine dönüşmektedir. Bu yazarların dünya üzerinde istediği gibi davranma özgürlüğü elinden alınmış kadın kahramanları, erkek egosunun gereksinimlerini sezgisel bir anlayış aracılığıyla keşfederek kendilerine toplumda rahat edecekleri bir yer edinmeye çalışmaktadırlar. Benzer biçimde "The Sullivan Looking-Glass"ta[195] Harriet Beecher Stowe, "görme yetisine sahip ve yüzünde bir peçe ile doğmuş" bir kadının duru görü gücünü betimlemektedir. Mülksüzlüğü ile yüzleşen Ruth Sullivan, giyinme odasındaki aynada bir vakit önce kaybolmuş bir vasiyeti daha sonra keşfetmesini sağlayacak tahmini bir görüntü görür. Sözkonusu vasiyet atadan kalma bir mülkte kendi payına düşen hisseyi adil bir biçimde almasını sağlayacaktır. Jane Eyre'in doğaüstü duyma yeteneği gibi bu kahramanın duru görüsü de politik güç ile bağı kesilmiş kimselerin sözde insan denetiminin ötesinde bulunan ruhani güçler ile kişisel bir

[193] (İng.) "Bir Maskenin Ardında". (ç.n.)
[194] (İng.) *Lady Audley'nin Sırrı*. (ç.n.)
[195] (İng.) "Sullivan Aynası". (ç.n.)

ilişki kurarak otoriteye giden kestirme bir yola doğru çekilirken daha yüksek güçlerin zorunlu bir enstrümanına dönüşerek kendi edilginliklerini bile istismar edebileceklerini göstermektedir. Tüm bu kahramanların kadına has duyarlılıkları, Martha'nın "denizin sesini" ve Latimer'in "sesin kükreyişini" duyuşunu andıran Doris Lessing'in *Four Gated City*'sindeki[196] delirmiş Doris için, kurtuluş anlamına gelirken, diğerleri için de aynı hassasiyet bir tür silaha dönüşmektedir. Duru görü ve kehanet, ilk başta lanet gibi gözükse de, bu kadınların ellerinin altındaki gücü önünde sonunda tahrip edici iletişim kiplerine dönüştürerek, George Eliot'ın en önemli varisinin 'burjuvaların *tekrar* kâbusu' adını verdiği durumdan kaçış rotaları sağlamaktadır.

Bu durumda, peçenin ardında ne olduğuna dair tutulan kayıt, ayırt edici derecede dişidir. Ne de olsa ataerkil bir toplumda peçenin ardında varlık gösteren ve kamusal görüş alanının bakış açısından da görülmez olan bir alanda ikamet eden yine kadındır. Böylelikle Eliot, yalnızca Wordsworth şiirinde bulduğu ve değer verdiği gürültüsüzce çekilen acı ile kayıt altına alınmamış çilenin peşine düşer. Pope gibi boğucu derecede tanrısal bakış açısına sahip şairleri reddetmektedir –"Erkek neden mikroskobik bir göze sahip değil?/Tam da bu basit nedenle, çünkü erkek sinek değil"– çünkü Eliot, Latimer'in "mikroskobik duru görüsüne" bağlılık duymaktadır ve kuvvetli bir mercek kullanarak aksi durumda görünmez kalacak detayları odak noktası haline getirebilmektedir. Kadının evdeki geleneksel konumunu kamusal duruşun arkasında gizli kalmış özel alandaki zayıflığı ortaya çıkartan bir bakış açısı olarak kullanarak erkek mitolojilerinin söylemini, Elizabeth Barrett Browning'in alışıldık derecede kadınsı bulacağı bir biçimde çürütmektedir:

"Şarkiyatçı gelenekleri ve peçeli kadın suretleri ile birlikte erkek aile reisi belli türde bir kötülük ile başarılı bir biçimde başa çıkmayı başarmış mıdır? Ya kendinden emin içgüdüleri ve dürüst bakan masum gözleriyle aile reisi kadınlar; ya onlar kovulmak için sadece yüzlerine bakmaktan ve isimleriyle çağırmaktan daha fazlasını yaparlarsa ne olur?"

Burada sözkonusu olan gerçekçilik, mülksüz bırakılmışların dürüstlüğü ile bir tutulmuş olmasına rağmen kendinden vazgeçiş

[196] (İng.) *Dört Kapılı Şehir.* (ç.n.)

ile de ilişkilidir –ona, hayatı başka bir kimsenin bakış açısından görmek ve daha az duygudaşlığa sahip olan bir kimsenin bakış açısından önemsiz görünen şeylerin önemini takdir edebilmek çerçevesinde bakılabilir. Ancak "Düşürülen Maske"nin de ima ettiği üzere, böyle bir kavrayış, benliği eksiltip de onu insan türünün önemsiz varlığının içinde boğabilir. Dahası etrafında barınan ruhların gizli çürümüşlüğü ile kirleterek kendi gerçeği ile çelişen gereksinim ve bakış açılarının da deneyimlenmesi aracılığıyla hareketsiz de bırakabilir.

Harcanan çabaya değmeyen bir fedakârlıkta bulunmuş olmaları, Eliot kahramanlarının bu diğerkâm davranışları sonucunda nasıl bir tür hayal kırıklığı yaşamalarına neden oluyorsa, mikroskobik gözün ima ettiği kendi kendini silme ya da imha etme eylemi de iktidarsızlık ve öfkenin doğmasına neden olabilir. Latimer'in açısından kendi bilincini diğer bilinçlerden ayıran peçeyi kaldırmak demek, başka insanlardaki "bilinç akışının", "diğer herkesin mükemmel bir sükût olarak tanımlayacağı bir anda, doğal olmaktan uzak, keskin bir duyma yeteneği aracılığıyla ufacık bir sesin bile ayırdına varır gibi" ona doğru hızla akmaya başlaması anlamına gelmektedir. Bu Eliot'ın *Middlemarch*'ta betimlediği melekenin aynısıdır: "Sıradan insan hayatıyla ilgili keskin bir bakış açısı ve hissiyata sahip olsaydık bu yeti, otların büyürken çıkarttığı sesi ya da bir sincabın kalp atışını duymaya benzerdi ve sessizliğin diğer tarafında uzanmakta olan kükreyiş de ölümümüze neden olurdu." "Zavallı gözlerimizin öylesine baktığı ve ürkek dudaklarımızın da üç aşağı beş yukarı denetim altında tutulduğu büyük maskenin ardındaki gerçekliğe nüfuz edebildiği" için Eliot sıklıkla acıma ve küçümseme hisleri arasında gidip gelmektedir.

Dahası Eliot bir kadın yazar olması nedeniyle, kendi benliğini de peçeli bir hanım olarak deneyimleme hissinden kurtulamamaktadır. Başka insanların içini okuyabilen; ancak, utanç ve kendini ifşa etmekten duyduğu korku nedeniyle kendi öznelliğini büyük bir kararlılıkla gizleyen Latimer gibi Eliot da karakterleri üzerinde bir üstünlük kurar ve bu üstünlük kısmen de olsa, karakterlerinin sürekli bir sınava tabi tutulacaklarına, ahlaki anlamda değerlendirileceklerine ve her vakit muhtaç kalacaklarına dair fazlasıyla ezici hissin sorumlusudur. İster olgun bir din adamı, ister bir tepenin üstünden vadiyi izleyen at üstündeki bir centilmen ister tüm toplumun düşünce biçimini özetleyen sahipsiz

bir ses olsun, Eliot, Latimer'den daha ağzı sıkı değildir. Yazarın olay örgüleri, kendi benliğini nasıl algıladığını en az Latimer'in sohbetleri kadar etkili bir biçimde gizlemektedir. Emily Dickinson utanma duygusuna "temel peçe" adını vermektedir ve elbette George Eliot da –her şeyi bilen aşkınlık pozu onu okurları için ulaşılmaz kılmaktadır– kendini bu "pembe şala" sarmaktan geri durmamıştır. Ancak Dickinson gibi Eliot da, bir kayıp olarak deneyimlediği bu durumu –insan topluluğunun dışında bırakılmış olması– kazanca çevirmektedir: Dışarıda bırakılmış, yabancı ve düşkün bir kadın olarak saygın toplumu ve bir böcekmiş gibi de taşra hayatını gözlemlemektedir. Bu çerçevede kendine has bakış açısı bu sapma aracılığıyla ona kazanç sağlamaktadır. Böylesine ince bir şeridin altında yatan düşünce kendini açıkça göstermektedir, çünkü Emily Dickinson'ın da belirttiği üzere "Işığın ayrılığı/ Sivriltir algıyı" Ne de olsa, "Örten güneş çıkarır açığa/İyileştirilmiş bir bakış açısıyla" Siper ve çatlaklarla nitelik kazanmış bir bakış açısı Dickinson'ın kendi bakışıyla başkalarını kör etmek yerine kendi gözlerini peçelemek istediği için tercih ettiği bir feragat biçimidir. Çünkü "Ağır hakikate doğru hayranlıkla dönmüş bir kadının kararlı ve parlak bakışı korkunçtur; ama bu durumda da ağır hakikat, pek seyrek olarak kendi çeşitliliğine sahiptir" Kendini "ben" olarak dayatmak konusunda duyulan rahatsızlık sadece göz hastalıklarına neden olmakla kalmamakta, aynı zamanda "gözlerini" gizleme gerekliliğini de ortaya çıkarmaktadır. Ve mikroskobik bir göz, ezmeye değer bir şey olmadığı için görmezden de gelinebilir. Bu durumda Eliot ile akrabalığını hisseden Dickinson'ın "*Middlemarch* hakkında ne mi düşünüyorum? Zafer hakkında ne düşünülür ki? ...İnsan doğasının gizemleri kefaretin gizeminden üstündür," diye yazmış olmasında şaşılacak bir taraf bulunmamaktadır.

Aziz Pavlus'a göre sadece peçeli bir kadın bir tapınağın duvarları arasında kehanette bulunma hakkına sahiptir, çünkü orada her bir erkeğin başı, İsa ve ruh çerçevesinde tarif edilmişken, her bir kadının başı, bedeni aracılığıyla tarif edilmektedir. Tam da bu nedenle bu baş örtülmelidir. Purdah (Hint Peçesi) kullanımında olduğu gibi, peçenin kabulü, kadının kendi utancını kabul etmeye teslim olmasıdır: Peçesiz Salome, erkekleri lanetleyip yok ederken, masumiyeti, daha iyi örtünebilmek için saçlarını tıraş eden Musevi kadınlar ile ve İsa'nın gelinleri olmalarına rağmen

asla bu role bürünerek soysuzlaşmayacak peçeli rahibeler ile eşdeğer olan Meryem Ana, peçeli tanrıça konumunu korumaya devam edecektir. Her şeyi bilen tanrı-yazar konumunun kendisine verdiği yetki ile görünmezlik örtüsünü giyen ve kadın feragatinin verdiği mesajla da Meryem Ana peçesini takan Eliot, erkeklerin hükmettiği bir dünyada kendisini öteki olarak tanımlaması aracılığıyla hayatta kalır. Ancak Lewes'in "Meryem Ana" ya da "Mırıltı" diye seslendiğine kulak misafiri olunan ve kimi kadın arkadaşlarının da "bizim hanım" diye atıfta bulundukları bu kadın, özgün bir öznelerarasılığın özerkliğe zarar verebileceğinin ve ileride göreceğimiz üzere, en azından tüm benlikler arasında bir benliğin yaşamını yok edebileceğinin farkında değildir.

Her ne kadar yakın bir geçmişe kadar erkek edebiyat tarihinin sınırları içerisinde değerlendirilmiş olsa da Eliot, "Düşürülen Maske"de kuvvetli kadın geleneğine ait olduğunu ortaya koymaktadır: Diğer kadın yazarlar ile bilinçli bir biçimde ilişki kurması, erkek edebi geleneklerini eleştirmesi, duru görü ve telepatiye duyduğu ilgi, sınırlama ve kapatılma imgelemlerini sık sık kullanması, bölünmeyle ilgili şizoid algısı, kendine karşı beslediği nefret ve Emily Dickinson'ın "kapalı görüş" olarak adlandırabileceği bakış açısı, Eliot'ı bugüne kadar hayatta kalmış bu geleneğin bir parçası yapmaktadır. Sylvia Plath, Louise Bogan ve May Sarton gibi Eliot da dişi canavara sadece kendini bulabilmek adına bakmaktadır.

> Yüzünü bu tarafa çeviriyorum! Benim yüzüm,
> Keşfetmem gereken o donuk öfke
> Ah o gizli, içe dönük, tahrip edilmiş yer!
> İşte Medusa'ya bu ödül için teşekkür ediyorum.

May Sarton, Eliot'ın sanatındaki imayı, kadın gücünün kendinden nefret etmeye dönüştürüldüğünü ve bunun da kadın yaratıcılığını deforme ettiğini algılayarak bu şiirine "The Muse of Medusa"[197] adını vermiştir. Eliot'ı kendi benliğinin gizli, içedönük ve tahrip edilmiş tarafını keşfe çıkmış halde düşünmeye alışık değiliz ama "Düşürülen Maske" yazarın düşünmemizi istediği ölçüde kendine özgü bir metin değildir. Gerçeği söylemek gerekirse ha-

[197] (İng.) "Medusa'nın Esin Perisi". (ç.n.)

reketli panelin arkasından fırlayıp Gwendolen Harleth'a musallat olan ölü surat gibi "Düşürülen Maske" de Eliot'ın –her ne kadar o da Maggie Tulliver ve Rosamund Vincy gibi kadın gotiğinin *Yadigâr*'ını reddetmek istese de– olgunluk döneminde hüküm süren temel edebiyatın gideceği yönü haber vermektedir.

14. Bir Yıkım Meleği: George Eliot

Eski duvar halıları donatırdı duvarları
Evvel zamanın hanımları küçümserken dokuma tezgâhını;
O vakitler Arakne, Pallas ile yarışta
Ve ölümsüzün eseri asla birinciliği alamamakta
Ama alandan getirilen tüm şöhret
İyi yürekli Consort'un çalıştığı tezgâhı çalıştırmakta
Sıkıntıyı paylaşarak şöhreti de paylaşmakta,
Ve kahramanların arasına kendi adını da dokumakta,
Ama artık kadınlar böylesi bir övgüye talip değil,
Ve şimdi köleliğe hakkıyla gıpta ediyoruz,
Bunca sanat erkeklere kaptırılmış,
Ve bizlerin az sayıdaki becerileri de
Ya gelişmemiş ya da bir kenara atılmış
Anne Finch

...bir ağ, karanlık ve soğuk, boylu boyunca
Çile çeken unsur gergin
Urizen ruhların efkârından
Ve ağ dişi bir embriyo
Hiçbir şey, hiçbir ateşin kanadı bozamaz onu
Örgüler: insan beyni gibi bükümlü
Ve hepsi ona şöyle dedi: İşte bu, dinin ağı
William Blake

"...ve kötücül özlemler, kötücül dualar yeniden
gelerek diğer her şeyi orta yerine kadar loş bir
ışıkla lekeledi –nasıl olduğunu bilmiyorum–
...Hiç bir şey bilmiyorum –Tek bildiğim dileğimi
kendi dışımda görmüş olduğum"
George Eliot

Margaret Fuller bir seferinde kederli bir ifadeyle "Bir erkeğin aklı ile bir kadının yüreğini birleştirip, yine de yaşamı sızlanmaya değmeyecek kadar zenginliklerle dolu bulabilecek bir varlık hiç olmayacak mı? Hakikaten böyle bir varoluş olasılıkdışı mı?" diye sormuştur. Her ne kadar George Eliot hiçbir vakit Fuller'ın Byronvari hayatını yaşayamamış olsa da, bir erkeğin aklı ile bir kadının yüreğini birleştirme idealini gerçekleştirmiş olmasıyla övünebilirdi. Eliot en önemli romanlarında, "Düşürülen Maske"-deki bedbaht evlilik kurmacası aracılığıyla yüzleştiği bu çatışmaya çözüm getirmeyi amaçlamıştır. Ancak tarafsız anlatıcının sesi, yüreğin sesi ile aile ocağına adanmışlığın sesi arasındaki gerilimi yansıtırken bile, Latimer ile Bertha arasındaki evlilik, Eliot'ın romanlarındaki diğer pek çok karakter için örnek teşkil etmiştir. Çünkü bir rahibin yaşamının erdemlerini yazmaya karar vermiş bir agnostik, bir eşin görevlerine övgü düzen "düşkün" bir kadın, anneliği kutsayan çocuksuz bir yazar ve "yaşam deneyleri" olarak adlandırdığı deneyimleri kaleme alan bir entelektüel olmasıyla Eliot, romancı kimliğinin hedeflediği amaçlarla karşılaştırıldığında, bu amaçlardan daha belirgin bir biçimde ön plana çıkan sert cezalar aracılığıyla kendi karakterlerinden intikâm almış; böylelikle, çözmeye çalıştığı çelişkilerin ağına yakalanmış bir yazardır. Akıl ile yürek arasındaki bu gerilim, gençliğinde kullandığı takma adlardan bir tanesine yeniden hayat verme yönündeki adanmışlığını da yansıtmaktadır. Bu, yıkım meleği Pollian'dır. Bu isim aynı zamanda birbirinden son derece farklı iki Amerikalı çağdaş, Margaret Fuller ve Harriet Beecher Stowe'a beslediği ilgiye de ışık tutmaktadır. Öyle görünmektedir ki, Eliot'ın bakış açısından Stowe da kendi sanatında iş başında olan kimi muhalif güdüleri bir arada barındırmaktadır.

Elde ettikleri başarı birbirinden bütünüyle farklı olsa da George Eliot ve Margaret Fuller, kadın iktidarına dair benzer endişeler taşımaktaydı. Aynı zamanda kimi entelektüel ve kişisel hedefleri de ortaktı. Eliot'ın Amerikan yaşantısının, Fuller'a kendi yaşamında "yardımcı" olduğunu ifade etmiş olması kendisinin de bu ortaklığın farkında olduğunu akla getirmektedir. En az Eliot'ın kendi babası kadar korkutucu ve zor beğenen bir baba tarafından yetiştirilen Fuller, ne varlıklıydı ne de toplumsal bir statüye sahipti. Dahası, sıklıkla kendini para kazanabilmek için yazarken bulmaktaydı. Sıra dışı bir eğitim almış olduğu için anormal mu-

amelesi görmesi nedeniyle Eliot gibi ona da bir tür Sibylla gibi davranılmaktaydı. Ve yine Eliot gibi o da Alman kültürü üzerine, özellikle de Goethe'nin eserleri konusunda uzmanlaşmıştı. Mazzini ile arkadaşlık kuran ve Harriet Martineau ve George Sand'a hayranlık besleyen Fuller, önemli bir düşün dergisine makaleler yazmış ve derginin evli olan editörü ile kurduğu yakın ilişki nedeniyle şöhreti daha da artmıştı. Eliot gibi Fuller da fiziksel manada çekici bulunmayan bir kadındı ve bu nedenle Eliot gibi o da yaşamının geç bir dönemine kadar sevgisine karşılık verebilecek bir erkek ile tanışmadı. Eliot gibi Fuller da feminizmden çok tanrıbilim, bilim, politika ve ekonomi ile ilgiliydi. Bir hanımefendi gibi algılanan romancıların aksine, her ikisi de dışarıya karşı küçümser bir tavır takınıyor, yolculuklara çıkıyor, okuyor ve değerlendirme metinleri kaleme alıyorlardı. Ann Douglas'ın Fuller'ın kendine has niteliği, yani "yenilmez tarihselciliği" adını verdiği bu özellik, Eliot için de geçerlidir. Ve gerçekten de (Eliot da dahil olmak üzere) birçok kadının Fuller'ın işlerinde en yenilikçi buldukları nitelik, tam da Eliot'ın kadın kahramanlarının yeniden ve yeniden erişebilmek için çaba sarf ettikleri ve Emily Dickinson'ın da "Mrs. Lewes"te takdir ettiği, gerçeklik arayışına yönelik bu kapsamlı bakış açısıdır. Dickinson şöyle demektedir: "O Hindistan'a giden yol/Kolomb'un arayıp durduğu."

Eliot gibi Fuller da küstahlık gibi yorumlanan hırsını kendi toplumsal cinsiyetinin sınırlarını aşma arzusu aracılığı ile tanımlamıştır: "Her zaman yazamayacağımı, tüm bunları perdenin gerisinde tutacağımı, bir kadın gibi sevgi, umut ve hayal kırıklıklarını kaleme almayacağımı; aksine tıpkı bir erkek gibi akıl ve eylemin dünyasını yazacağımı düşündüm," demektedir. Fuller kadınlığı, kendisine hareket alanı bırakmayacak kadar sıkı bir biçimde sınırlandırılmış buluyordu ve hiçbir zaman çağdaşı olan kadın yazarların (ki bunlar hem sayıca fazlaydı hem de başarı elde etmişlerdi) bütünüyle kadınsı bir uğraş haline getirdikleri türde eserler vermedi. Ancak aynı zamanda da eğer bir erkek gibi yazacak olursa "tıkanacağını," hatta felç olmuşçasına hareketsiz kalacağını hissediyordu, çünkü o zaman yalnızca "bir sanatçının rolünü oynuyor" olmakla başarı sağlayacaktı. Bu bağlamda da Fuller, özgün olmaktan uzak kadın sanatının, erkek kıyafetleri içerisinde kasılarak yürümeye çalışan kötü bir oyuncu gibi erkek üslubunu absürt bir abartıyla uygulamaya çalışan bir türe indirgenmesinden

korkan Eliot ile benzerlik taşımaktadır. Eyleme dayalı bir yaşam sürerek cinsiyetinin sınırlarını aşmak isteyen Fuller, etkin ve güzel cümleler kurmak sözkonusu olduğunda, konuşmacı olarak kalmanın yazmaktan daha kolay olduğunu düşünmüştür. Bunun nedenini şöyle açıklamaktadır: "Önceden kalem bana, benimki gibi bir hayatın ruhunu yansıtmak için yeterli bir araç gibi gelmezdi." "Şiire ilham kaynağı olmanın ve onu teslim almanın bizzat yaratmaktan daha doğal olduğunu düşünen" Fuller, bedenini güzel bir meleğin kaçmayı başardığı bir zindan olarak gördüğü rüyalarını kaydetmekte; "nemli bir mağaranın girişinden baktığında" gözünün önünde belirenin ötesindeki ışıkları göremediği için sızlanan "benliği de Goethe'nin ışıklardan doğmuş" Makarie'sine duyduğu ilgiyi betimlemekte; acı çekmesine neden olan migren ve göz yorgunlukları nedeniyle hayıflanmakta ve alaycı bir dille, "bu çok ağrıyan bir kafa, hem de en az 'önemli' bir adamınki kadar" diyerek şikâyet etmektedir.

Fuller'ın felç ve acıyla ilgili algısı, kadınlara, doğalarındaki "erkeksi" tarafı geliştirmeleri yönünde akıl vermesine neden olmuştur; ya da kendi ifadesiyle "Minerva Rolünü" geliştirmelerini istemiştir. Ancak, başka zamanlarda da kadınların ruhani kaderlerinden kaçmalarının imkânsızlığına işaret etmiştir: "Kadın aracılığıyla Erkek kaybolmuştur; bu nedenle kadın aracılığıyla erkek kurtarılmalı ve geri getirilmelidir." Bu durumda Fuller'ın *A Drama of Exile: And Other Poems*[198] isimli kitabı için kaleme aldığı eleştiri yazısında her ne kadar Barrett Browning'in hatalarını şairin toplumsal cinsiyeti bağlamında tanımlıyor ve şiirsel enerjinin oluşumundaki bir eksikliğin "şaireyi", meleksi misafirleri Milton gibi görebilmekten alıkoyduğunu söylüyor olsa da, Elizabeth Barrett Browning'in "gerçek kadın yüreğine" övgüler düzmesinde şaşılacak bir taraf bulunmamaktadır. Çünkü Fuller, Barrett Browning'in "duygudaşlık dışında hiçbir yöntem ile Milton gibi melekleri kendi mevcudiyetlerinden ayırıp dünyaya indirerek bir araya toplayamayacağından" neredeyse emindir. Ancak paradoksal bir biçimde, Fuller'ın zamansız ve beklenmedik ölümünü takip eden günlerde Elizabeth Barrett Browning "edebiyat yaşamında kadını beklemekte olan sıradan zorluklar ve mutsuzlukla" Fuller'ın da yüzleşmiş olduğunu anlamakta gecikmemiştir. Fuller'ın dürüst-

[198] (İng.) *Bir Sürgün Oyunu: Ve Diğer Şiirler.* (ç.n.)

lük ve cesaretini onurlandıran Browning, kendi sanatının etrafını çeviren sorunların, Amerikalı Fuller'ı da, yazarın dehasının vaat ettiği edebiyatı üretmekten –hem de trajik bir biçimde– alıkoyduğuna dair gözlemlerini iletmektedir: Bir arkadaşını, "onun yazdıklarını sakın okuma," diyerek uyarmakta ve şöyle devam etmektedir: "Çünkü bunlar onun hak ettiği değerin çok altında." Ancak aynı zamanda Fuller'dan oldukça farklı bir çağdaşının romanlarını okumak konusunda da arkadaşlarını cesaretlendirmektedir.

"Mrs. Stowe'un kitabını okumadınız mı? Ama okumalısınız. Onun eseri, içinde bulunduğumuz dönemi oldukça iyi yansıtıyor ama öyle olmasaydı da özünde kayda değer hakiki bir güç barındıracaktı. Ha, bir kadının kölelik gibi bir meseleyle işi olamaz diye mi düşünüyorsunuz? Bu durumda yazarın eline bir daha kalem almaması gerekir. Onun yerine dibine kadar köleliğe batıp onunla birlikte yaşamalı. Tıpkı eski zamanlarda olduğu gibi. Penelope'lerle birlikte kendini kadın bölmesine kapatıp düşünür ve böylece konuşmacılar arasındaki yerini almış olur."

Öyle görünmektedir ki, Barrett Browning, Emily Dickinson'ın *Tom Amcanın Kulübesi*'nden (1852) keyif almasına neden olan gücün kaynağına işaret etmektedir. Browning bu eseri, babasının romanlar karşısında kapıldığı nahoş duygulara rağmen okumuştur.

Eliot, Fuller'ı, Stowe'un yazınında eksik bulduğu bir nitelik nedeniyle övmektedir; bu nitelik "trajik unsurun" resmedilmesi, "ezilenlerin erdemden yoksun davranışlarında gizli bir biçimde pusuda bekleyen intikam ateşidir," ama yine de Stowe'un ezilenlerin erdemlerini resmedişine doğru çekildiğini de hissetmektedir. "Fuller'ın İngiltere'nin endüstriyel sınıfları arasındaki dini yaşama dair betimlemeleri neden Mrs. Stowe'un betimlediği siyahiler arasındaki dini yaşamın resimleri kadar ilgi çekici değil?" Eliot bu soruyu *Westminster Review*'daki okuyucularına 1856 senesinde sormuştur ve bundan on bir gün sonra yazmaya başladığı kitap, tam da bu meydan okumaya karşı bir yanıt niteliğindedir. O da Stowe gibi, en aşağıdakilerin gözüyle algılandığı biçimiyle tarih ile ve Stowe'un kadının güçlü yönleri ve rolleri aracılığıyla nitelediği duyguları anlamlandırılan toplumsal yaşam ile ilgilidir. Eliot entelektüel yaşamının ilk günlerinde, bütünüyle kadınlara has bir edebiyat fikrinin olasılığını çekici bulmuştur. Bu edebiyatı

öfkeden çok sevgi nitelemektedir, çünkü sanat sözkonusu olduğunda "varlık" bütünüyle orada hazır bulunduğu için kadının "duyu ve duyguları –kadınlığa ve anneliğe özgü olanlar– yeni ve ayırt edici biçimler oluşturma potansiyeli taşıyabilir niteliktedir. Fuller'ın kadınların "erkeksi" entelektüel güçler elde etmelerini talep ettiği noktada Eliot, Stowe'un "erkeklerin kadınsı" kavrayış güçlerine, özellikle de doğurma gücüne gereksinim duydukları vurgusu üzerinde durmayı tercih etmiştir.

Eliot'ın hipotezini meydana getiren malzemeyi sağlamış gibi duran Stowe'un devrim niteliğindeki kitapları; anneliğe dair duyguların ve kadının iktidardan yoksun bırakılmış olmasının aksi takdirde erkek ihlalleri tarafından sonsuza dek lanetlenmiş olarak kalacak dünyayı kurtarmakta yeterli olacağında ısrar eder. Örneğin son dönemde Tom Amca, "tipik bir Viktoryen kahramanı" olarak nitelendirilmiştir: dindar, evcimen ve diğerkâm bir adamdır; insanlar ve ahlaki sorular sözkonusu olduğunda da duygusal açıdan teklifsiz ve açık fikirlidir. Dahası gizliden gizliye ettiği dualar ve baskı karşısında neredeyse intihar isteğini akla getiren edilgenliği de kadınlara özgü bir tepki olarak belirmektedir. Bu tepkiye ışık tutansa Stowe'un, köleliğe ataerkil bir kurum olması nedeniyle yönelttiği eleştiridir. Bu kurumda köle ve kadınlar – özellikle eş işlevi gören köleler ile köle işlevi gören eşler– hem kullanılmakta hem de suiistimal edilmektedir. Stowe, düşkün ve bunun sonucunda da tüm erkekleri ölümle cezalandıran bir Havva yerine, diğerkâmlık aracılığıyla edebi yaşamı mümkün kılan bir Havva hakkında yazarak, Hıristiyan değerlerini barındıran bir sevgi anlayışının özellikle güçsüzlerde bulunduğunda ısrar etmekte ve bu nedenle de, nihai olarak kendi İsa'sını dişi bir benlik olarak kurmaktadır. Bu durumda ahlaki bir mihenk taşı olması nedeniyle anne ile çocuk arasındaki bağ, Stowe için toplumun ne olması gerektiğiyle ilgili bir modele dönüşür. *Tom Amca'nın Kulübesi*'ndeki tüm karakterler yalnızca bu bağa karşı takındıkları tavır aracılığıyla değerlendirilmemektedir; yazar konuyla ilgili "son yorumlarında", "Amerika'nın genç annelerine" seslenerek, "Amerika'daki köle ticareti nedeniyle sürekli çocuksuz bırakılan annelere" acımayla bakan bu kadınlara "sizler için yazıyorum" demektedir.

Büyük olasılıkla Eliot'ın bu iki Amerikalı kadın modelden öğrendiği ders, Margaret Fuller'ın "yazarlık endişesi" adını ver-

diğimiz sorunu iddialı bir hayat yaşayarak çözmüş olduğu (bu yaşam hakkında kalem oynatması sözkonusu değildir, çünkü böyle bir anlatı geleneksel edebi türler arasında kendine bir yer bulamayacaktır) ve Harriet Beecher Stowe'un da aynı sorun ile yarattığı roman dünyalarının içinde kendi portresini sunmaktan geri durarak başa çıkmış olduğudur. Eliot, kadınların, anneliğe dair duygudaşlık kapasitesine içkin özel bir güce sahip olduklarını bulgulaması nedeniyle, örtük bir biçimde de olsa, Stowe'u onurlandırmasına rağmen, kendi romanlarında sık sık, yazarın kadın erdemlerini takdir ediş biçimini eleştirerek bunun, tam da Stowe'un şikâyetçi olduğu baskı biçimlerini yeniden üretecek, dahası kendi kendini kutsar bir duygusallığa dönüştürerek yozlaşabilecek nitelikte bir onama biçimi olduğuna vurgu yapmaktadır. Böylelikle hem Fuller hem de Stowe, sözkonusu Esin Perisi/Anne ideali nedeniyle açıkça engellenmiş yazarlardır; çünkü bu ideal, sürekli bir biçimde iki yazarın da ne olmaları gerektiğine dair algılarını, peşlerini hiçbir vakit bırakmayarak bulandırmakta, dahası akıllarını kurcalamaktadır. Bu, bir erkeğin aklı ile bir kadının yüreğini birleştirmek konusundaki kişisel girişimlerinin neden olduğu acıdan da kaynaklanmaktadır. Erkek ve kadınların bu derece sınıflandırıldıkları bir toplumda ortaya çıkabilecek kimi çatışmalardan da endişe duyan Fuller ve Stowe, bir taraftan da "yüreğin, aklın ifade ettiklerini gerçek anlamıyla olumlayıp olumlamadığını da" merak etmektedirler. Yoksa yürek, aklın hükümlerine sadece doğal güçlerini kullanmasından onu men eden bir edilgenlikle, ya da iyi niteliklerini bozan bir isteksizlik veya yaşamın getirdiklerinin harcanıp gitmesine neden olacak bir şüpheyle mi itaat etmektedir?

Eril ve dişi roller arasındaki bu gerilim, Fuller ve Stowe'un çağdaşlarının birçoğunun yazınıyla ilgili bilgi veren bir hayal kırıklığını da örneklemektedir. Örneğin, Louisa May Alcott, *Küçük Kadınlar*'da (1869) Beth'in uzun senelere yayılan yavaş intiharı aracılığıyla kadın boyun eğişinin korkunç bedelini anlatıyor olmasına rağmen bir taraftan da kadının toplumsal yaşama katılımının olumlu yönleri hakkında vaaz vermektedir. Ancak Alcott aynı zamanda, paradigma niteliğindeki Marmee'sinde boyun eğiş ve hizmetin, sessiz ve yaban öfkeyi asla ortadan kaldırmayacağını (ve hatta besleyebileceğini bile) açığa çıkarmaktadır. Centilmence tavırlara sahip Jo, ne zaman geleceği belli olmayan öfke nöbetleri,

en sonunda birisini öldürmesiyle son bulacak diye endişelendiğinde, Marmee kendisinin de kırk yıldır tedavi edemediği bir öfke ile mücadele etmekte olduğunu itiraf eder: Jo'ya "Neredeyse tüm hayatım boyunca öfkeliydim," diyerek kendi durumuna açıklık getirir: "Ama göstermemeyi öğrendim; ve kızgın hissetmemeyi de hâlâ öğrenmeyi umut ediyorum. Hoş bu bir kırk seneme daha mal olabilir."

Mrs. Gaskell kadar evcimen bir romancı bile "sanki onları çok seviyormuş gibi haklarında yazmak zorunda olduğum kendi türüme karşı büyük bir nefret besliyorum," diyerek, bu duygusuyla ilgili şikâyetini dile getirmiştir. Burada ilginç olan Mrs. Gaskell'in Eliot'ın erken dönem eserlerini takdir etmesidir. Öyle ki, Eliot'a yazdığı ve bu takdirin kabulü ile sona eren bir mektupta "Janet'in duyduğu pişmanlığı" özellikle methetmiştir. "Kimi vakit içimden sizin Mrs. Lewes olmanızı yürekten dilediğimi söylemezsem içimdekileri dürüstlükle ifade edememiş olurum." *Scenes of a Clerical Life*'ın[199] sabırlı yazarı, Mrs. Gaskell'e, "duygudaşlığını teyit eden" bu mektubuna karşılık teşekkürlerini sunan bir mektup kaleme almıştır; ancak, yukarıdaki imalı cümlelere yanıt vermekten kaçınmıştır. Büyük olasılıkla, Fuller, Stowe ve Alcott gibi Eliot'ın sahip olduğu özdenetim de sık sık Marmee'nin nasihatini dinlemesine ve dudaklarını sımsıkı kapatmasına neden olmuştur, çünkü Jo gibi Eliot da kendi öfkesinin öldürücü bir potansiyel taşıdığının bilincindedir.

Scenes of Clerical Life'ın (1857) anlatıcısı ara sıra şöyle demektedir: "Ama sevgili hanımefendi, donuk gri gözlerle dünyaya bakan ve son derece sıradan bir tonlamayla konuşan insan ruhunun deneyiminde var olan trajedi ve komediyi, şiir ve acımayı benimle birlikte öğrenecek olsanız, bundan kelimelerle ifade edilemeyecek ölçüde kazanç sağlarsınız." Böyle bir lütufta bulunması, seyircisinin melodramlardan aldığı zevki geliştirmek yönündeki kararlılığı ile de bağlantılıdır. Ve Eliot'ın kendisi de yayımlanmış ilk dönem eserlerinde, sık rastlanır insani zaaflar konusunda okurların duyarlılık geliştirmesine merkezi bir önem atfetmiştir. Geç dönem eserlerinde olduğu gibi bu romanlarında da mahremiyetin kurtarıcı potansiyeli konusunda beslediğimiz umudu pekiştirmek istemektedir. Bunun yanı sıra, burada ve diğer romanlarında

[199] (İng.) *Ruhani Yaşamdan Sahneler.* (ç.n.)

Protestanlığa koyu bir biçimde bağlı tarihi güçlerin, taşra yaşamı üzerindeki etkisini de resmetmektedir. Ancak, kadın romancılar tarafından kaleme alınmış aptalca romanların içine saplanmış okurların arzuladıkları heyecan ve aşırı duyarlılığın yerine koyduğu sıradan tonlara ve günlük olaylara dikkatimizi çekerken, bu sahnelerde bir yandan da üç temsili ve ılımlı din adamıyla ilgilenmektedir, çünkü bu adamların karşı karşıya kaldıkları olaylar sıra dışı kadınların davranışlarına bağlıdır. Eliot'ın anlattığı öyküler, yeniden yorumladığı ahlaki değerleri reddetmek uğruna birçok eleştirmen tarafından görmezden gelinmiştir. Kısmen de olsa bunun nedeni yazarın kurduğu olay örgülerinin neredeyse utanç verici diyebileceğimiz kadar melodram niteliği barındırmasıdır. Ancak sözkonusu olay örgüleri, yazarın son dönem eserlerinde ortaya çıkan, bir anlamda kadının erkek egemen dünyaya teslimiyetine hizmet eder nitelikteki bu kurgular karşısında duyduğu intikam isteğini tekrar tekrar açığa çıkarmaktadır. Sözkonusu sahnelere odaklandığımızda özellikle bu tekrarlara ve anlatısının felsefi, ahlaki ve nükteli eğiliminin dışarıda bırakılmışlığına bakacak olursak, bunun ardında yatan nedenin sözkonusu orantısızlığı onarmak olduğunu ve kısmen de yazarın romanı olgunluk dönemine ulaşırken ortaya çıkan bu sesin belirişini ve değişimini zorunlu kılan unsurları anlamaya çalıştığını fark ederiz.

İlk öykü "Amos Barton" bizi "son derece vasat bir bayağılığın mükemmel bir örneğini teşkil eden" bir kilise adamı ile tanıştırır. Bu adamın ilgimizi çekmesinin nedeni şaşırtıcı derecede erdem sahibi bir eşe sahip olmasıdır "Büyük, yumuşak bakışlı ve miyop gözleriyle...iri, güzelce ve nazik bir Meryem Ana..." Bu özellikleriyle *Middlemarch*'ın "Kutsanmış Bakiresi" Dorothea'dan pek farklı değildir. Anlatıcı Milly Barton'ın meziyetlerini hayretle karşılamaktadır: "Yumuşak ve nazik kadınlığın dile gelmez, rahatlatıcı büyüsü! Tüm bileşenlerin ve başarıların yerine geçebilir...Varlığın dingin onurundan, eylemin gayret gerektiren huzursuzluğuna doğru inecek olsa büyük olasılıkla rahatsız hissederdiniz." Anlatıcı onun "melez ve hantal köpekleri" andıran kocası için uygun bir eş olduğunu söyleyecek kadar ileriye gider, çünkü "sevmek konusundaki büyük yeteneği" böyle bir adam ile "daha da büyük bir faaliyet alanına sahip olmasına" neden olacaktır. Adı kötüye çıkmış bir misafir ile duyarsız bir koca tarafından rahatsız edilen bu "evdeki melek", "yapılması gereken işlerin çokluğu nedeniyle

her geçen gün sağlığını kaybediyor olsa da" sorunlarını kendine saklar ve giysileri tamir edip yemekleri hazırlamaya devam eder, çünkü "seven bir kadının dünyası kendi evini çevreleyen dört duvardan ibarettir" Esasen Barton'ın profesyonel yaşamındaki vasat performansın Milly açısından yarattığı sıkıntı onun yönetim prensiplerinin içten içe reddine dayanmaktadır. Ancak Milly'nin Barton karşısındaki üstünlüğünü temsil eden esas olay, kadının doğum esnasında gerçekleşen ölümü olacaktır; bu ölümün verdiği mesaj, kamusal dünyanın önemsizliği ile buna karşılık, sevgiye dair kişisel eylemlerin değeri üzerinedir. Gerçekten de Milly ölüm döşeğinde uzanırken ailesinin deneyimlediği çaresizlik, ölümünden sonra bile onların yaşantısında ruhani bir rehber olarak taşıyacağı otoriteyi pekiştirmekten başka bir işe yaramayacaktır. *Kıyıdaki Değirmen*'de dikenler takarak süslenen Pullet Teyze'nin cenazesi ya da her an eli kulağında olan ölümle ilgili tahminleriyle Esther ve Felix Holt için bir tür koro vazifesi gören Liddy gibi, Milly Barton da Eliot'ın inişe geçiş karşısında kadınların deneyimlediği büyülenmenin –bu aynı zamanda yaklaşmakta olan felaketi tahmin edebilme yetisi anlamına gelse de– aynı zamanda bir nevi güç kazanmak anlamına da geldiği yönündeki anlayışını ortaya çıkarmaktadır.

Ne de olsa Milly'nin ölümü eyleme dayalı bir yaşamdan, varlığa dayalı bir yaşama doğru giden mantıklı bir genişlemedir. Aynı zamanda "Mr. Gilfil's Love Story"de[200] kadın kahraman tarafından en sonunda erişilen kadın teslimiyetine model de oluşturmaktadır. Yine de bu teslimiyet, ancak kendi hislerinin derinliğini ve faydasızlığını bütünüyle deneyimledikten sonra gerçekleşir. Sör Christopher Cheverel'in vesayetindeki kız, sanatsal bir nesne gibi yaşadığı yerden alınarak, Cheverel'in o esnada gotik bir malikâneye dönüştürmeye çalıştığı, ancak özünde herhangi bir İngiliz ailesine ait sıradan bir ev olmaktan başka bir özelliği bulunmayan bu eve, mekânı süslemek üzere getirilip yerleştirilmiştir. O da "Yunan heykelleri ve Romalı imparatorların büstleri ile kimi antika, kimi doğal ilginç eşyalarla dolu alçak dolapların arasında bir diğer yabancı tuhaflıktan ibaretti" Gerçekten de, Sör Christopher kıza "maymunum" ya da "ötücü kuşum" diye seslenmektedir. Christopher'ın evinin çeşitli eserlerde sürekli yüz yüze geldiğimiz

[200] (İng.) "Mr. Gilfil'in Aşk Öyküsü". (ç.n.)

o eski ata yadigârı malikâne olduğu ise, kâhyanın odasında şöminenin üzerinde bulunan yazıt sayesinde daha da açıklık kazanır: *Tanrı'dan kork ve Kralı onurlandır*. Bu evde meşru bir yere sahip olmayan öksüz Caterina, "tek becerisi olan sevme yeteneğini" daha da geliştirmesi için bir başına bırakılır. Ve sözkonusu beceriyi "görev bilinciyle her vakit kendisi için en kolay ve en makul olanı yapmayı" seçen, dahası üşengeç bencilliği de daha sonraki Eliot romanlarında karşımıza çıkacak varis tiplemelerinin taslağını meydana getiren Yüzbaşı Wybrow'a âşık olarak geliştirecektir: Arthur Donnithorne, Stephen Guest, Harold Transome, Tito Melema, Fred Vincy ve Mr. Grandcourt sözünü ettiğimiz varislerden bazılarıdır.

Yüzbaşı Wybrow, Caterina'ya gizli gizli verdiği sözleri görmezden geldiğinde ve bunu büyük Beatrice Assher'ı eve getirip minyon Caterina'nın gözü önünde evlenmek için kur yaptığında, *Jane Eyre*'den taşıp yükselen yankıyı görmezden gelemeyiz. Sevdiği adamın varlıklı, iriyarı ve koyu renk saçlı bir güzele kur yapışını izlemek zorunda kalan Caterina, "kaçınılmaz sonu demir parmaklıklara yumuşak göğsünü hafifçe çarparak çırpınan zavallı bir kuş" olarak betimlemektedir. Jane ya da Rochester'ın vesayetindeki Adele gibi Caterina da maruz kaldığı sert disiplin karşısında içinde yükselen "direniş kıvılcımlarını" hissetmektedir. Hatta onun "bir miktar kindar" olduğunu bile söylemek mümkündür ve bu özelliği finansal ve ruhsal yoksunluğu ile de bağlantılıdır. Ancak Caterina'nın duyduğu tutkunun derinliğine açıklık kazandıran, *Uğultulu Tepeler*'in Catherine'i ile paylaştığı benzerliktir. Bir türlü ele geçiremediği akrabası yüzbaşıyı arzulayan Caterina, "sevgilisinin kalbine saplayacağı bir hançer" bulmakta gecikmez, çünkü "tutkunun neden olduğu bu delilik ânında içsesi, cesaretini kıran bu adamı öldürebileceğine karar" vermiştir. Ancak Caterina bıçağı kullanma fırsatını elde edemeden (eklememiz gerekir ki Eliot'ın yayıncısı buna şiddetle karşı çıkmıştır) çocukluk aşkından geri döndürülemez bir biçimde ayrılmak zorunda kalır, çünkü yüzbaşıyı bahçede geçirdiği kalp krizi sonucunda ölü bulur. Catherine Earnshaw gibi, Caterina Sarti de en sonunda yüzbaşıdan daha medeni yaratılışta olan talibi Mr. Gilfil ile evlenir ve doğum yaptığı esnada da ölür. Kocası ise, ancak bu ölümden sonra Caterina'nın cesedini küçük tuvalet masası, zarif aynası, küçük siyah başörtüsü ve bunun gibi ufak tefek hatıra eşyalarıyla

dolu bir odaya kilitlemek yoluyla bütünüyle ele geçirmeyi başarır.

Her ne kadar şimdiye kadar doğum, ölüm dışında bir şey getirmemiş olsa da, erkek anlatıcı "Janet's Repentence"da[201] daha önceki öykülerde de yapmış olduğu gibi anneliğin "her türlü endişeyi dindirdiğini, dahası bencilliği kendinden feragat etmeye ve kibri de hayranlık barındıran bir sevgiye dönüştürdüğünü" söylemektedir. Yine de bu methiye, Janet Dempster'ın, anneliğe adım atacak olsa, içinde bulunduğu anda hissettiği hüznün ne kadar azalacağına dair bir açıklama olsa da kadının payına her halükârda düşen "bir gece yarısı evin sarhoş zorbasıyla" geçecek olan bir hayattan ibarettir. Bu avukatla "kendisi için ev hanımı olmaktan başka bir umut besleyemediği için" evlenmiştir. Dahası kocasının "çingene" diye çağırdığı Janet da kocasının gösterdiği fiziksel şiddet karşısında dayanamayarak gizliden gizliye içmeye başlamıştır:

"Her sabah içi boşaltılmış bir rehavet hissi ve umutsuzluğun eşlik ettiği bir ruh haliyle uyanmakta ve bu da gözüne bir önceki günden daha kötü gözükmektedir. Aynı biçimde bu ruh hali ve koşullar, her gece sarhoşluğun gizli zırhını giymeden tahammül edemeyeceği kadar berbattır. Sabahın ilk ışıkları beraberinde hiçbir memnuniyet getirmemektedir: Bu sabahların tek yaptığı, loş bir mum ışığının altında olup bitmiş her şeyin üstüne insanın gözünü kamaştıran pırıltısını yansıtmaktan ibaretti: sönmek üzere olan şöminenin ateşi ve yemek odasının ölgün ışığı ile birlikte yerinden kıpırdatılması imkânsız sarhoş adamın üzerine vuruyor, bu çehreye verdiği sert açılarla birlikte de kadının bir değerlendirme yapmasına, hatta sitemlerini yinelemesine ya da anımsanmayan; omuzunun morarması ve giyinirken canının yanması gibi bir şeyin neden olduğu korkunç bir boşluğun oluşmasına neden oluyordu."

Istırap içerisinde yapabildiği tek şey annesine evlenmesine neden izin verildiğini sormaktır: "Neden bana söylemedin anne?" "Erkeklerin ne kadar vahşi olabileceğini biliyordun ve şimdi ne kimse bana yardım edebilir ne de ben içimde bir umut taşıyabilirim." Daha sonra Felix Holt'ta, Mrs. Transome'ın yüreğinden taşan isyanda da Janet'ın bu cümleleri tekrarlanacaktır: "Erkekler bencildir. Bencil ve acımasız. Tek umursadıkları kendi keyif ve gururlarıdır." *Daniel Deronda*'da, Gwendolen Harleth'ın tuttuğu

[201] (İng.) "Janet'ın Pişmanlığı". (ç.n.)

faydasız yas da benzer duyguları ifade etmektedir. "Ömrüm boyunca kimseyle evlenmesen bile umurumda değil. Değer verilecek hiçbir şey yok. Tüm erkeklerin kötü olduğuna inanıyorum ve hepsinden nefret ediyorum."

"Yuvasının dışında var olan boşlukla" yüzleşmeyi beceremediği için kocasını terk edemeyen Janet, evdeki hizmetkârların kadını öldürebileceğine ve bir dolaba tıkabileceğine inandıkları bir koca ile yaşamaktadır. Ancak gerçekte Dempster'ın Janet üzerindeki iktidarını kanıtlamak için tek yapması gereken onu soğuk bir gece yarısında geceliği ile sokağa atmaktır. Bir yandan bize eğer anne olmayı deneyimlemiş olsa Janet'ın gördüğü bu muamele karşısında daha az üzüntü duyacağı söylense de açıkça görülmektedir ki "zulmün, esasen kendisi dışında bir nedene ihtiyacı yoktur. Bir insana zulmetmek için gerekli olan tek şey doğru ânın ve fırsatın yakalanmasıdır" Ne de olsa sevgisiz, kaba ve zorba bir erkeğin acımasızlığını ortaya koyması için herhangi bir motivasyon ihtiyacı bulunmamaktadır; böyle bir adamın tek gereksinim duyduğu şey, kendisine ait olduğundan emin olduğu bir kadındır ve evlilik, tam da ona böyle bir mevcudiyeti sağlamaktadır. Yayıncısı John Blackwood'un bu bölüm karşısında duyduğu hoşnutsuzluğa karşın Eliot taciz ve kadın alkolizmi hakkında kalem oynatmakta ısrar etmiştir; ancak bunu incelikle ve hünerli bir biçimde hayata geçirmeyi başarmıştır. Janet'ın "hayatının bilmecesini" içeren yaralı bilincinden, kocasının, kadının "az miktardaki mülkünü elinde tuttuğu ve bunun da adamın yardımı olmadan Janet'ın rahat bir hayat sürmesine yetmeyecek bir miktar olduğu" gerçeğine kadar kadının içinde bulunduğu koşulları göz önüne serer. *Scenes of Clerical Life*'taki diğer tüm evlilikler gibi bu evlilik de "Düşürülen Maske"de Bertha ve Latimer'in sürdürdükleri evlilikten daha fazla mutluluk barındırmamaktadır.

Eliot, "Düşürülen Maske"de olduğu gibi "Janet's Repentence"ta da "günlük yaşantı içerisinde, kendimizi önemsiz kelime ve eylemlerin ardına gizleyerek birbirimizden sakladığımıza" ve "bu esnada bizimle birlikte aynı ocağın etrafında oturmakta olanların da dile gelmemiş kötülükler ve eyleme dönüşmemiş iyiliklerle tıka basa dolu olan içimizdeki insan ruhunun derinliklerinden en az haberdar olan insanlar olduğuna" dikkat çekmek istemektedir. Esasen Eliot'ın erken dönem eserlerinde dini karakterler hakkında yazmış olması, kısmen de olsa bu erkeklerin bir biçimde

"kadınsı" özellikler barındırıyor olmasından kaynaklanmaktadır. Başkalarına örnek teşkil etmeleri gereken bir ortamda duygusal, ahlaki ve özel bir alan kaplayan bu adamlar, yine de peçenin ardında olup bitenlerin farkındadırlar ve "kutsal emanetlerden meydana gelmiş ve yalnızca derin bir sessizlik içerisinde ziyaret edebildiğimiz odaya günışığını sokmak sözkonusu olduğunda ürperen herkesi de" içinde bulundukları durumu itiraf etmeye davet etmektedirler. Janet'ın pişmanlığı, kendisi de teslimiyetin iyi bir örneği olan Mr. Tryan ile birlikte eriştiği "çile kardeşliğinden" doğmuştur. Yüzbaşı Wybrow'unkini andıran bir günah işlediğini itiraf ederek –kendinden düşük konumda bir kıza umut vermiş ve sözünün arkasında duramamıştır– Janet'a sadece çaresizlikten doğan bir suçluluk duygusunun kurtuluş yolunu açabileceğini açıklar: "Bütünüyle teslim olmak ve tevekkül içerisinde beklemek dışında bizi öz-benliğimize kavuşturabilecek hiçbir şey yok."

Annesiyle de barışan Janet, kocasına dönmesinin doğru bir hareket olabileceğini bile aklından geçirmeye başlamıştır, çünkü şöyle düşünmektedir: "İçimde yanlış olan bir şeyler vardı ve eğer mümkün olursa, bunları düzeltmek istiyordum." Ve ölüm döşeğindeki kocası gerçekten ona ihtiyaç duyduğunda sözkonusu yardımı esirgemeyecektir. Mr. Tryan'ın acısını paylaşması sonucunda ortaya çıkan güven duygusuyla içi Tanrı sevgisiyle dolar ve bu da içkiye duyduğu düşkünlükle savaşmasını kolaylaştırır. Janet Dempster'ın içki ve umutsuzluktan kurtarılmış olması ve "yaralı, toz toprak içinde, güneşin hırpaladığı bir bitkiden, tatlı, yumuşak yağmurların suladığı bir diğer bitkiye" dönüşmesi, Mr. Tryan'ın bir azizi andıran niteliğini de kanıtlamaktadır. Aynı biçimde, Mr. Tryan'ın Janet'ın kendisi için döşediği kırmızı tuğlalı evde erken gelen ölümü ile genç kadının bu adamı sevgiyle kucaklayışı da ancak bir azizeye yaraşır nitelikte olaylardır. Gerçekten de Janet'ın ölüm döşeğindeki adamın bakımına kendini adayışı, aklımıza Eliot'ın ölüm döşeğindeki kendi babasına hemşirelik ettiği zamanları "hayatımın en güzel günleriydi" diyerek anmasını akla getirmektedir.

Bu cümlede ifade bulan ironi "Janet's Repentence"ta daha da açıklık kazanır, çünkü dudaklarında Janet'ın öpücüğü ile kadının kollarında ölen bu adam bize, aynı biçimde başka bir kadının kucağında ölen; ancak sözkonusu kadının vereceği öpücüğün tehlikeli olduğuna ve kucaklayışının da kendisine ölüm getireceğine

inanan başka bir adamı anımsatmaktadır. Ölüm döşeğinde acımasız kadın düşmanı Dempster karısının kendisinden intikam alacağına dair kimi korkutucu hayaller ile boğuşmaktadır. Hayalinde şöyle bir görüntü ile karşılaşır:

"Saçı yılanlardan meydana gelmişti...siyah yılanlar...tıslayıp...hıslıyorlar...bırak beni...soğuk kollarıyla beni sürüklemek istiyor...hem kolları da yılan biçiminde...büyük beyaz yılanlar... etrafımı çeviriyor...beni soğuk suya doğru sürüklemek istiyorlar... göğsü soğuk...ve siyah...her yer yılanlarla dolu..."

Kocasının hastalıklı hayal gücüne dişi bir canavar gibi gözüken pişmanlık içerisindeki Janet şimdi öyle bir imgeye dönüşmüştür ki, Dempster'ın kadına kötü davranmış olması sonucunda suçluluktan deliye döndüğü fikrine kapılırız. Ancak aynı zamanda da, Dempster'ın ölümü Janet'ın bir özneye dönüşmüş olmasıyla da bütünüyle alakalı gibi görünmektedir; çünkü Janet gerçekten de kocasının ölmesini istemekte ve bunun için de geçerli birçok nedeni bulunmaktadır. Bununla birlikte, Dempster'ın ölümü, Janet'ın aksi takdirde kaçamayacağı bu hapishaneden tek çıkış yoludur. Bunun yanı sıra bize Dempster'ın ölümüne katkıda bulunmuş dişi bir güçten de söz edilmektedir: "İntikâm topaldır, ancak tıpkı tanrılar gibi devasa bir boya sahiptir ve bazen kılıcını kınından çıkartmadan önce devasa sol kolunu uzatıp kurbanını yakalar. Bu güçlü el görünmezdir; yine de kurban kendisini sımsıkı tutan kolun altında yalpalayıp durur." Janet'ın beyaz yılankavi kollarını akla getiren intikâmın devasa sol kolu, acı çekmekte olan baskı altındaki eşin öldürücü dileğini yerine getirmektedir.

Mr. Tryan "Keşke kalbim bu kadar isyankâr olmasaydı, baştan çıkmaya bu kadar yatkın olmasaydım, böylesine bir feragate gereksinim duymasaydım," diyerek kendi durumunu kabul ettiğinde, aslında Eliot'ın tüm kadın karakterlerinde hissettiğimiz teslim olma karşısındaki reddedişi dile getirmektedir. Milly Barton, Caterina Sarti ve Janet Dempster gibi karakterlerin hepsi meleksi teslimiyete ancak içlerindeki hınç ve öfke ile mücadele ettikten sonra kavuşmuşlardır. Gerçekten de sürmek zorunda kaldıkları hayat için fazlasıyla iyi olan her üç kadın da ölüm aracılığıyla kurtarılmış ve bu nedenle de yine her üçü de bir biçimde yıkıcı güçler ile ilişkilendirilmiştir –kendilerini bir hanımefendiye yaraşır evcimenlik ve diğerkâmlığa razı olarak öldüren bu kadın kahramanların her üçü de Alexander Welsh'in "ölüm melekleri" olarak ad-

landırdığı varlık biçimini örneklemektedir. Diğer taraftan ölüme teslim olmanın kendisi bile yaşamı reddetmek olarak okunabilir. Bu yıkım melekleri, sadece ölüm döşeğindeki insanları koruyup kollamakla kalmamakta, aynı zamanda hasta/kurbanlarını kurtarabilmek adına ölümü çağırmaktadırlar da. Her türlü kırgınlığı duymakta haklı oldukları bu kimselere yıkım meleklerinin ölüm getirmediği durumlarda da bu işi yazarımız üstlenir. Diyebiliriz ki, kadın kahramanların meleksi güzelliği, bu kahramanların yazarının vereceği melodramatik yanıtı mümkün kılmaktadır. Böylelikle, Milly Barton'ın ölümü Meryem Ana rolünü oynamasına olanak tanır ve ev hayatının angaryaları arasında geçen bir yaşamdan kurtulmasını mümkün kılacak tek yolu ortaya koyar. Aynı biçimde intikâmın görünmez sol kolu, Yüzbaşı Wybrow'u bahçedeki ölümüne göndererek karısını ihmal etmiş olmasını cezalandırır ve bu yolla da bir yandan Caterina'nın kendini öldürmesine engel olurken diğer yandan da Janet'ın "kocasını buz gibi sulara" sürüklemesine neden olarak kadını korkunç bir evlilikten kurtarır. Bu üç kadın kahramandan hepsi öfkesini baskı altında tutar ve feragatin gerekliliklerine teslim olurken, intikâm tanrıçası rolünü üstlenen yazar da Frankenstein'ın yarattığı canavarın kendi yaratıcısı adına hareket ettiği ya da Bertha Mason Rochester'ın Jane Eyre adına hareket ettiği gibi, kadın kahramanları adına hareket etmektedir. Böylelikle ve ilginç bir biçimde *Scenes of Clerical Life*'ta –erkek yazar olarak değil de sahnenin arkasındaki kadın yazar olarak– Eliot'ın kendisi deli kadın rolünü oynamaktadır.

Tarih yazarı Marian Evans ile kurgu anlatıcısı George Eliot arasındaki ayrılık (Eliot'ın Blackwood adını koymakta ısrar ettiği) *Scenes of Clerical Life* gibi bir başlığın olay örgüsünün dramatik odağını gizlemek amacıyla nasıl bir kamuflaj ya da Austen'cı "örtü" işlevi gördüğünü açıklamamıza yardımcı olacaktır. Erkek eylem alanlarının önceliğinde ısrar eden Eliot, bir deneme yazarının "eril" bilimsel nesnelliğine talip olarak "yaşam kesitlerini" yeniden üretip, incelemeyi amaçlamaktadır. Ve bu bağlamda –diğer bağlamların yanı sıra– *Scenes of Clerical Life* geç dönem romanlarında kullanacağı kimi kamuflajları bize önceden haber vermektedir. Eril bir isme sahip *Adam Bede*'de, romanın gerilimini sağlayan unsur sırtını hem düşkün hem de toplumsal cinsiyeti kadın olan Hetty Sorel'in öyküsüne dayamaktadır. Aynı biçimde,

Felix Holt the Radical'da[202] Eliot, Esther Lyon'un zihinsel ve ahlaki gelişiminin bir haritasını çıkartırken, hem *Kıyıdaki Değirmen* hem de *Middlemarch*, özlerinde, kadının kaderine dair birer roman olarak tasarlanmış olsalar da ve bugün bile bu çerçevede eserler olarak algılansalar da, yazar açısından, taşra yaşamını toplumsal açıdan yansıtan eserler olarak da kurgulanmışlardır. Ve böylece, edebi kariyerinin son dönemine doğru Eliot rahatlıkla "Gwendolen Harleth" adını da verebilecek olduğu *Daniel Deronda*'yı kaleme almıştır.

Ancak *Scenes of Clerical Life*, Eliot'ın tüm yaşamı boyunca yıkım melekleri karşısında duyduğu büyülenmenin de tipik bir örneğidir; çünkü bu erken dönem kitabında görmüş olduğumuz motif –anlatıcının desteklediği kadının feragat etmesi gerekliliği fikri ile yazar tarafından yürürlüğe konmuş kadın (hatta feminist) intikâm arasındaki aykırılık– Carol Christ'ın Eliot romanında 'talihli ölüm' temasının işlevi üzerine kaleme aldığı son derece faydalı makalede göstermiş olduğu gibi, Eliot romanının önemli şablonlarından biri olarak kalmaktadır. Ancak Christ'ın, Eliot romanlarındaki kadın kahramanların öfke içeren eylemlerde bulunmaktan nasıl son anda kurtulduklarına dair açıklaması ne kadın kahramanların yazarın şiddet alanının içine (öyle ya da böyle) nasıl girdiklerini ne de özellikle ataerkil gücü sembolize eden erkek karakterlerin cezalandırılması işine yazarın nasıl müdahil olduğuna açıklama getirir. Büyük olasılıkla Eliot'ın tüm eserleri arasında en fazla otobiyografik özellik taşıyan *Kıyıdaki Değirmen* (1860) bu noktayı diğer tüm romanlardan daha açık bir biçimde örneklemekte ve Maggie Tulliver'ın tam da bir feragat meleğine dönüşeceği anda canavarlaştığını göstermektedir.

"Yılanları kırpılıp atılmış küçük bir Medusa'yı andıran bir çocuk" ve pervane gibi dönüp duran bir "falcı kadın" olarak betimlenen Maggie, öfkesini babasının evindeki tavan arasında korumaktadır. Burada işkenceyle geçen uzun bir çile dönemi geçirmiş olması nedeniyle yüzü delik deşik hale gelmiş "tahta bir bebekten" ibaret fetiş nesnesini cezalandırıp durmaktadır. İncil'de Yael'in Sisera'yı yok ederken gösteren resim, Maggie'nin zihninde intikâm ile birlikte gelen zevke dair öyle şeyler söylemektedir ki, bebeğin kafasını kıstıran üç çivi, küçük kızın dünyada dokuz se-

[202] (İng.) *Radikal Felix Holt*. (ç.n.)

nedir verdiği mücadelenin beraberinde getirdiği tüm krizleri birer abideye dönüştürmüştür. Lucy Snowe gibi Maggie de, hem Yael hem Sisera, hem güzel kuzeni Lucy Deane'i çamura iten şeytani bir acı kaynağı hem de "sevgiyi" kendi kendine empoze edilen bir tür şehitlik ile ilişkilendiren Thomas Kempis'in tövbekâr takipçisidir. Bunun yanı sıra hem Meryem Ana hem de Medusa olmasının yanında Maggie doğanın çocuğudur ve bir rüyadaymış gibi deneyimlediği duyguları Maggie'yi değirmenin çalışmasını sağlayan nehrin ritmini andıran bir duygu seline doğru taşıyıp durmaktadır. Ancak değirmen kendini tutkuyla adadığı ağabeyine miras kaldığında, bu bina ilkel maddeyi, tüketime uygun modern mallara dönüştüren bir ezme ve öğütme süreciyle bağlantılı hale gelmiş olur; bu da *Uğultulu Tepeler*'deki Nelly Dean'in ikincil ve toplumsal bir varlığa dönüşmeye yarayan aşçılık sanatıyla nitelenmiş olmasını akla getirmektedir.

Gerçekten de, ölü tavşanlar, çocukların tavan arasında verdikleri ziyafet ve Maggie'nin çingenelerin yanına kaçışı gibi bölümler aracılığıyla Maggie ile Tom arasındaki kardeş sevgisini gözlemleme fırsatı bulduğumuz olaylar, Catherine Earnshaw ile Heathcliff arasındaki tutkulu birliği akla getirmektedir. Yine de Eliot'ın Emily Brontë'nin öyküsünü yeniden anlatmasının nedeni, bu karma eşeyli (gynandrous) mutluluk oluşmadan önceki kız ve erkek kardeş resminin altını oyarak, incelemektir. Maggie'nin tavşanları ihmal etmesi sonucunda hayvanların ölmesi ve bunun Tom'u öfkelendirmesi ile Maggie'nin kekin en güzel kısmını düşüncesizce yemesinin Tom'un kardeşini sert bir biçimde eleştirmesi ile sonuçlanması, anlatıcının Cennet Bahçesi'ne benzettiği bu kısa dönemde iki kardeş arasında meydana gelen bölünmeyi ortaya koymaktadır. Bu da Maggie'nin "uygar yaşamda peşini bırakmayan umutsuz kınamalardan kaçmak" adına acınası bir çabayla aradığı kurtuluşun kendisini akla getirmektedir. Ne de olsa çingenelerin kraliçesi olabilmek için Tom'dan kaçtığında Maggie'ye "çingeneye benzediği" ve "yarı yabani" olduğu sık sık söylenmiştir. Catherine Earnshaw ve Heathcliff mutlu bir birliktelik duygusuyla bozkırda "yarı yabani, yarı gözü pek ve bütünüyle özgür" haşarılık ederken, Eliot'ın kardeşleri, kız çocuklarının erkek onayı peşinde koştuğu ve erkek çocukların da acımasız, kendi kendini gerçekleştiren ahlak kurallarının içinde sıkışıp kaldığı, toplumsal cinsiyetin hüküm sürdüğü bir dünyaya doğmuşlardır.

Değirmen su haklarını içeren muğlak ve acımasız bir savaşın ortasında kaldığında, kültürü meydana getiren güçlerin, doğayı oluşturan güçlere karşı olduğu açıklık kazanır ve bu ikisi, büyük ölçüde iki kardeş arasındaki anlaşmazlığı da yansıtmaktadır. Tom'un almakta olduğu eğitimden faydalanamayan ve inatçı babası ile toprak anayı andıran Moss Teyzesi'ne benzetilen, Tom'un "Miss Spitfire" diye seslendiği Maggie, kendi konumunu insanlık dışı ve hatta kendini sirkte "dönüp durmaktan aptallaşmış olduğu için bu daracık alandan çıkarılıp özgür bırakılsa bile aynı hareketi yapmaya devam edecek zavallı ve rahatsız bir ayı" gibi görmektedir. Aynı zamanda Maggie, Tom'a kırgındır; çünkü erkek kardeşinin sevgisine açlık duymaktadır. Yine de, eğer Maggie kendi toplumsal cinsiyetinin getirdiği sınırlamalar nedeniyle hareket edemez hale gelmişse, Tom da bağımsız hareket eden bir özne olma yolunda başarısızdır; özellikle de, adaletle ilgili çocuksu algısı kindar bir kendini üstün görme alışkanlığına dönüşerek yozlaştığında ve kardeşine karşı nefret duygularıyla dolduğunda, Tom'un bir fail olarak bulunduğu konum daha da netlik kazanır. Catherine ve Edgar'dan ya da Heathcliff ve Isabella'dan daha sefil bir biçimde eşleşmiş olan Maggie ve Tom, meşru varis ve uygun eş olarak tanımlayabileceğimiz ve hayatta kalıp birleşmeleri mülk ve doğru davranış prensiplerine geri dönüş anlamına gelen Stephen Guest ve Lucy Deane ile yaşadıkları paralel aşklar bağlamında da bütünüyle engellenmiş durumdadırlar.

Bu durumda, Maggie, kitap ve şarkılar ile kutsanmış bir kızı andıran kötürüm Philip Wakem ile Red Deeps'te gizlice buluştuğunda belli açılardan, daha sağlıklı bir benlik adına, önceden büyümesine engel olunmuş ve bu nedenle de güdük kalmış doğasını gözlemlemek ve hatta yeni bir kurgu türünün hayalini kurduğunu bile itiraf etmektedir: "Sarışın bir kadının dünya üzerinde var olan tüm mutluluğu alıp götürdüğü kitaplardan" yorgun düştüğünü söyleyen Maggie "esmer kadının zafer kazandığı bir öykü" arzulamaktadır; çünkü bu, "yok olmuş dengenin yeniden kazanılmasına neden olacaktır" Maggie kendi dünyasında bir erkeğin aracılığı olmadan zafer kazanamayacağının farkındadır; ancak başkalarının canını yakmaktan duyduğu korku ve ağabeyinin Stephen Guest ile Maggie arasındaki yakınlaşma karşısında duyduğu hoşnutsuzluk nedeniyle esasen Lucy'ye karşı kazanabileceği kalıcı zafere rağmen babalarının ortak uyarısıyla Philip Wakem'dan uzak durmaktadır.

Bu nedenle, su taşkını meydana geldiğinde yeniden doğum Maggie için sözkonusu değildir. Birçok okur, Maggie'nin ağabeyinin hayatını kurtarmak için harcadığı çabaya içkin erdem ile Tom'un kız kardeşinin diğerkâm sevgisini takdir eden farkındalığını övgüyle karşılamıştır. Yine de selin orta yerinde Maggie, kutsal bakire Azize Ogg'un kayığındaki gibi davransa da, suyun üzerinde süregelen bu mucizevi yolculuk bize, kızın çocukluk fantezilerinden çıkıp gelen bir figürü anımsatmaktadır: "Suyun üzerinde yol alan kadın cadıdır." Ebeveynlerinin sevgisi sözkonusu olduğunda ilk sırayı alarak, kız kardeşinin entelektüel hedeflerini kızgınlıkla karşılayarak, yaşam hakkını ve hatta kendi hayatını planlama isteğini engelleyerek ve Maggie'ye kendi ahlak standartları çerçevesinde yaşamasını dayatarak baskı altında tutan Tom, en sonunda Maggie onu yükselmekte olan dalgalardan "kurtarmaya" giderken aynı dalgalar tarafından ölümü "kucaklayacağı" suların derinliğine çekildiğinde cezasını çekmiş olur. Her ne kadar anlatıcı hem epigrafta hem de romanın bitiş cümlelerinde Tom ve Maggie'nin "ölümleri esnasında ayrı düşmediklerini" okura garanti etse de; iki kardeş esasen tüm yaşamları boyunca bölünmüş ve ayrı düşmüştür: Ve Eliot bu ihlali ancak iki kardeşin *Liesbestod*'unun ensesti andıran ölümcül birleşmesi esnasında onarabilmiştir.

Eliot'ın *Antigone*'nin yeni baskısı için kaleme aldığı makalede "başlıca eğilimler ile yerleşik kanunlar arasındaki mücadele" olarak tanımladığı bu durum, yazarın Maggie Tulliver'ın trajedisine duyduğu ilginin ancak küçük bir kısmını meydana getirmektedir: Eliot, Antigone'nin kadın düşmanı Kral Kreon'a karşı başkaldırısından derinden etkilenmiştir; çünkü bu başkaldırı, ağabeyi Polyneikes'e duyduğu bağlılıktan kaynaklanmaktadır ve dahası evlilik fikrini reddetmeye dönük bir biçime bürünmektedir. Gerçekten de Antigone'nin isyanı el değmemişliğe ve kendi kendini gönüllü bir kararla gömmeye yönelen bir karardır. Kreon ve Polyneikes'i tek bir figürde –Tom Figürü– birleştiren Eliot, bu öyküyü, kadınların öztanım ve saygılarını kazanmak konusunda bütünüyle erkeklere bağımlı olmalarından kaynaklanan kadın esaretini incelemek için kullanılmıştır. Bu Colonos'ta bir Antigone portresi için modellik yapan *Romola* (1862-63) romanının kadın kahramanı için geçerli olduğu kadar, *Middlemarch*'ın (1871-72) Hıristiyan bir Antigone'yi andıran Dorothea'sı için de geçerlidir ve *Kıyıdaki Değirmen*'in anlatıcısı da "Hekabe ve Hektor'un günlerinden beri bu

böyle," diyerek akıl yürütmektedir: "Kadınlar, bahçe kapılarının gerisinde...dünyada sürmekte olan mücadeleyi uzaktan izlerler, uzun ve boş günlerini, hatıra ve türlü korku ile doldururken, erkekler de dışarıda ilahi ve insani meselelerle sert bir mücadeleye girişirler." Devletin yasal talepleri yerine aile içi mahrem bağlara adanmışlıklarıyla bu modern zaman Antigone'leri, bağlılık adına gerçekleştirdikleri eylemleri hiç istisnasız intihar eğilimi barındıran yalnız ve etkisiz varlıklardır.

Latince çalışmalarının dışında bırakılan Maggie gibi –ki bu çalışmalar onu "uzaklarda bir bölgeden alınıp getirilmiş, bilinmeyen bitkilerin yaprakları ya da egzotik hayvanların boynuzları kadar heyecanlandırmaktadır"– Romola da "tez canlı ve yüzeysel" olmakla eleştirilir ve bu nedenle de babasına klasik çalışmalarında yardımcı olamayarak bu görevi kendisi adına üstlenebilecek bir adamla hemen evlenir. Kocası, hem kendisine hem de babasına ihanet ettiğinde, Romola "ilahi bir öfke tarafından ele geçirilmiş bir Maenad" gibi hisseder; ancak, kendisini tevekkülün "gri hayaletine" dönüştürmesiyle birlikte uzun beyaz duvağı da ruhani danışmanının hükmüne teslim oluşunun bir işaretine dönüşür, çünkü bu danışmana göre Romola'nın eş olmak dışında bir görevi bulunmamaktadır. Böylece Tito'dan soğumuş olduğu gerçeğini gizli tutmayı başarır. Dahası, Tito'nun evlilik yeminine ihanet etmiş olması ikizi olarak işlev gören üvey babası Baldassarre'a karşı sorumluluğunu reddetmesiyle uyum içerisindedir. Gerçekten de Baldassarre, Romola'nın durumuna verilen şeytani bir yanıtı temsil etmektedir: Onurlu ve şerefli konumunu kaybetmiş, Yunanca okumasını imkânsız hale getiren amneziyle lanetlenmiş, yabancı bir ülkede gücenmiş bir ruh halinde yaşayan "çifte kimlikli" bir hayat sürerken, Romola'nın tamamen haklı nedenlerle arzu ettiği intikâmın peşindedir. Tito'yu bulup öldürdüğü an, Romola'nın da artık kocasıyla birlikte yaşamaya devam edemeyeceğini kavradığı ve bir kayığa uzanarak ölümüne doğru açılmayı düşündüğü andır. Baldassarre'a Tito biçiminde belirerek şans eseri "kurtuluş" getiren ırmak, Romola'yı da "gömülmemiş ölülerin yaşadığı köye" getirerek "vaftiz eder" Burada Romola, Kutsal Anne'nin yanına götürülür. Kendini beğenmişliği Tom Tulliver'ınkine denk düşen Tito, Mclema'nın kendinden memnun selamı göz önünde bulundurulduğunda sadece bu iki tepki –meleksi edilgenlik ve şeytansı intikâm– olası gözükmektedir.

"Kendini, kullandığı kelimeler sıkıştırılan bir vida gibi acı veren ve işkence aletinin metali kadar soğuk" bir adamla evli bulan *Daniel Deronda*'nın (1876) Gwendolen'ı gibi bu kadın kahramanlar da, "kendi dileklerinden" ve "kendi nefretlerinden" çekinmektedirler. Hem Romola hem de Gwendolen, kendi kocalarının barındırdığı bencilliğin, başka kadınların kurban edilmesine neden olduğunu bilmektedir: metreslerinden çocuk sahibi olmuş bu adamların yasal eşleri olmaları nedeniyle hem Romola hem de Gwendolen, bu mülksüz kadınlar ile bir özdeşlik kurmaktadır ve sanki bu yolla Eliot da kendi müphem "eş durumunu" saplantılı bir biçimde gözden geçirmektedir. Tessa'nın Tito'dan olma çocuklarıyla birlikte anaerkil bir aile kurmasına yardım eden Romola gibi Gwendolen de Lydia Glasher'dan "bir biçimde korkmaktadır": Sanki rüyasına "korkunç bir imge girmiş ve ben bir kadının hayatıyım," demiştir. Grandcourt'un ölmesini arzulaması da kısmen de olsa adamın yanlışlarını düzeltmek istemesinden ve özellikle de Lydia Glasher'ın çocuklarını onun yasal varisi yapma arzusundan kaynaklanmaktadır; böylelikle, Sör Hugo'nun mülkünü de hakiki kadın sahiplerine geri verebilecektir. Caterina Sarti gibi Gwendolen da gizli bir bıçak formunda beliren ölümcül planlar yapmaktadır; ancak bu bıçağın kilitli durduğu dolabın anahtarını kendini zorlayarak da olsa nehre atmayı başarır. Bir rastlantı eseri Grandcourt sandaldan düşüp boğulduğunda –başka bir deyişle intikamın görünmez sol kolu Gwendolen'ın dileğini yerine getirdiğinde– adamın ölümü karşısında hissettiği suçluluk yerindedir: Daniel Deronda en azından düşkün Gwendolen yerine meleksi bir temsiliyet içinde bulunan Mirah yönünde yapmış olduğu seçimle kısmen de olsa haklılığını ortaya koymuştur: Gwendolen "düşüncelerimde onu ben öldürürdüm," diyerek bu gerçeği kabul eder.

Eliot romanlarında Maggie, Romola ve Gwendolen'ın peşinde oldukları hedefi bulamayan tüm kadınlar "kendilerini ahlaki düşkünlükten koruyacak bir garanti" aramaktadırlar ve Eliot'ın *Adam Bede*'de Wordsworth koşuklarından birini revize ederek bize gösterdiği üzere, bu kadınların hepsi ölüm saçan düşünce ve eylemlere neden olan bir öfkeyle hareket etmektedirler: Thias Bede'in ölümünü haber verircesine camı tıklatan Hetty Sorel'in kendini ya da çocuğunu öldürmeyi dilediği yuvarlak havuz ile üzüntüden çıldırmış, avare bir deli kadına dönüşmesi gibi unsur-

ların hepsi *Lyrical Ballads*'dan[203] duyduğu hoşnutsuzluğu ilan eden Arthur Donni/diken örneğinde olduğu gibi, bu romanın, "Diken"in burada başka bir biçimde anlatıldığına işaret eden ipuçlarıdır. İlk başta mandırada ve daha sonra da bahçede meyve toplarken gördüğümüz Hetty, kovalamacadan sonra bir nevi Lilith konumuna düşer ve cemaatinden uzakta avare dolaşmak zorunda kalır; ta ki Lilith ile aynı suçtan, yani kendi çocuğunu öldürmüş olduğu için şehrin eteklerine sürülene kadar bu böyle devam edecektir. Bebek ölümü, *Felix Holt the Radical*'da da karşımıza çıkar (1866): Mrs. Transome "ilk doğan, cılız, çirkin, embesil çocuğunun ölmesi gerektiğine dair, güneşten beslenen zehirli bir siyah bitkiyi andıran doyurulmaz bir arzuyla" yanıp tutuşmaktadır. Her iki Lilith de, Cennet Bahçesi'nin Âdem'ini kurtaran Dinah Morris ve Âdem'i andıran Felix'i kurtaran Esther Lyon aracılığıyla bu meleksi Mary'ler ile yer değiştirirler.

Ancak Eliot, Havva'nın aykırı çehreleri arasındaki uyuşmazlığı canlandırmaya adanmış kitaplarında bile, düşkün katilin meleksi Meryem Ana ile kaçınılmaz biçimde bağlantılı olduğunu gösterecek kimi yıkıcı kanıtlar da sağlamaktadır. Örneğin, *Adam Bede*'de, yan yana odalarda kalan Poyser yeğenler öksüzdür. Aynı biçimde, Dinah, Hetty'yi rahatsız ettiğinde bile o, Dinah'ı giydirip süsleme işini üzerine almaktadır. Benzer biçimde, *Felix Holt*'taki Esther de "O kadın bana ağaçtan meyve verdi...ve ben de yedim," diyerek şikâyette bulunan Âdem'in acı anılarıyla saçları ağarmış Meryem tarafından bir türlü rahat bırakılmamaktadır. Mrs. Transome'ın hatalarını tekrar etmemekte kararlı olan Esther, yine de "tüm fakir kadınlar için...tek gücün kendi etki alanlarında bulunduğunu" fark etmiştir. Bu farkındalığın beslediği ümitsizlik, Mrs. Transome'ın Esther'in kendi acınası kaderini silemeyeceğine dair dayatmasını daha da kuvvetli kılmıştır:

"Bir kadının sevgisi her zaman korkudan titrer. Her şeyi istemektedir; ancak hiçbir güvencesi yoktur. Bu kızın iyi bir ruhu vardır –bol miktarda ateş, gurur ve ince zekâ. Erkekler tutsaklarını, yerinde duramayan ve toprağı eşeleyip duran atları sevdikleri gibi severler; bunların üzerinde egemenlik kurduklarında da büyük bir zafer kazandıklarını hissederler. Bir kadının istenci ne işe yarar ki? Denese de bir işe yaramaz ve en sonunda sevilemeyecek

[203] (İng.) *Şiirsel Koşuklar*. (ç.n.)

hale gelir. Tanrı kadınları yaratırken oldukça acımasız davranmıştır."

Elbette bu bölümün akla getirdiği, Gwendolen Grandcourt'un içinde bulunduğu ruh halidir ve kocası da Gwendolen'ın ruhunu kızı ehlileştirmek istediği için çekici bulmuştur. Atları gibi Gwendolen da "buyruk ve konfor sembollerinden" birine dönüşmüştür. Ne ölçüde başarı sağladığı ise Gwendolen şu itirafta bulunduğunda açıklık kazanır: "Onu reddetmek, sonucunu öngörmeden hareket eden aptal bir hayvan gibi davranmak anlamına geliyordu."

Eğer Gwendolen gem ve dizgin aracılığıyla denetim altında tutulduğunu hissediyorsa, Hetty de kedi, civciv ve ördek yavrularıyla ilişkilendirilmiştir. Aynı biçimde Maggie midilli, köpek yavrusu ya da yılanlardan oluşmuş bir yığın ya da bir ayı ile ilişkilendirilirken, Caterina da ya bir maymun ya da kuştur. Evcil ve ehli olduğunda bile aşina olduğumuz bu hayvan bize Eliot'ın romanları boyunca kadının doğa güçleri ile yakın bir bağlantı içinde olduğunu anımsatır. *Scenes of Clerical Life* ve "Düşürülen Maske"-de yapmış olduğu gibi Eliot, kadın ve erkekler arasında süregelen ilişkilerde aşkın, erkek ile her yerde var olan dişi arasındaki bir mücadeleden ibaret olduğunu ima etmektedir ve kadına ait güçler de fiziksel dünya ile yaptığı anlaşmaya dayalı şeytani güçlerdir. Böylelikle, Maggie'nin Tom'un ölümüne neden olan sularla yakınlığı, Romola'nın kendisine yaşam ve kocasına da ölüm getiren ırmağa duyduğu güvene benzemektedir. Dempster'ın karısının yılankavi kollarının kendisini "buz gibi sulara doğru çekeceğine" dair inancını kanıtlarcasına, Dinah Morris de bir kadın olarak vaaz verme hakkını korumakta ısrar ederek şu açıklamayı verir: "Tanrı'nın ruhuna ulaşmak için su kanalı açar gibi kanal açmaya çalışmak ve 'buraya ak, şuraya akma' demek erkeklerin işi değil."

Eliot'ın tüm romanları Dinah'ı haklı çıkarmaktadır. Thias Bede gibi sorumsuz bir baba suda boğularak ölmekten korkmak için geçerli her türlü nedene sahiptir. Gwendolen'ın kocası "bir atla başa çıktığı gibi denize de açılmayı kolaylıkla becereceğini" düşünerek yola çıktığında, her ikisi ile de başa çıkamadığını anlar ve bu varsayımı nedeniyle de cezalandırılır. *Kıyıdaki Değirmen*'de Eliot'ın belirttiği üzere "doğanın o açık seçik görüntüsünün ardında gizlediği derin bir kurnazlık bulunmaktadır; öyle ki kimi insanlar onu son derece açık bir biçimde gördüklerini düşünürler

ve o da bu esnada gizliden gizliye bu kendine güvenli kehanetleri çürütmeye hazırlanmak ile meşguldür" Burada intikâm gibi, kadın doğası da yazarın kararlı hedeflerini yansıtan kelimelerden bir tanesidir ve bu kelime gizlice hazırlanarak ısrarcı feragat retoriğinin ardına akıllıca gizlenmiştir.

Ve yine de bu retorik ne göz ardı edilebilir ne de hor görülebilir niteliktedir. Düşkün kadının duyduğu öfke, delirmiş kadın ile Meryem Ana'yı, yazarın olay örgüsünün ardında gizlemiş diyalektik aracılığıyla ilişkilendirirken, anlatıcının kadın kahramanı olarak hayatta kalan kişi yardımsever Meryem Ana'dan başkası değildir. Birçok okur, anlatıcının bakış açısında, yaşamını kederden kurtarabilecek feragat yeteneği elde etmek için mücadele edenin, (Hetty değil de) Dinah, (Baldassarre değil de) Romola, (Gwendolen değil de) Mirah, (Mrs. Thompson değil de) Esther ve (delirmiş çocuk değil de) kulağı çekilerek mütevazı olması sağlanmış Maggie olduğunu bilir. Kadın kahramanı ikizinden ayıran, haklı bir nefret besleyebileceği erkeğe duyduğu öfkenin yönünü değiştirebilmesidir; böylelikle, kendi kendini cezalandırır ve kendi kendini aşağı görmesine hizmet etmeye devam ettiği adama karşı ahlaki bir üstünlüğe sahip olduğunu düşünür. Bu vazgeçiş melekleri bir önceki bölümde kendi varlığından nefret etme duygusunun bir işlevi olarak ortaya çıksa da aynı zamanda erkek dünyasında kadınların durumuyla ilgili Eliot'ın tavrında meydana gelen bir değişikliği de temsil etmektedirler: Öyle görünmektedir ki yazar, bu karakterler aracılığıyla adaletten yoksun eril toplumun kadınlara hangi özel yetenek ve erdemleri miras bıraktığını; özellikle de yozlaşmış bir sosyal düzen içerisinde ağır cürümler altında doğmuş oldukları hissini hangi yöntemler aracılığı ile yarattığını gözden geçirmektedir.

Burada Charlotte Brontë'nin karşı çıktığı olumsuz basmakalıp karakterlerin hepsi, George Eliot tarafından birer erdem abidesine dönüştürülmüştür. Brontë, kadınlara entelektüel gelişim imkânı tanınmamasına lanet yağdırırken, Eliot da bir yandan besin kaynaklarındaki yetersizliğin korkunç sonuçlarını kabul ederken, diğer yandan da kadınların duygusal yaşantısının tam da bu nedenle zenginleştiğini ima etmektedir. Brontë, kadınlar için kendinden emin bir varlık sergilemenin ne kadar zor olduğunu gösterirken, Eliot eril rekabet yerine destekleyici bir arkadaşlığa dayalı kadınlara özgü kültürün erdemlerini ortaya koyar.

Brontë kadınların eve kapatılmasından doğan boğucu tutukluluk hissini dramatize ederken, Eliot, *Middlemarch*'ın sonunda Donne'dan alıntıladığı sevgi dolu "kadınlar her yerde küçücük bir oda kurarlar" mısrası ile kadınların pratik zekâsını alkışlar. Brontë otoritenin neden olduğu özgürlükten dolayı erkeklere gıpta ederken, Eliot bu otoritenin aslında erkekleri kendi fiziksel ve ruhani özgürlüklerini deneyimlemekten alıkoyduğunu ifade etmektedir.

Her ne kadar bakış açısındaki bu kayma, kadınların "küçücük bir odada kalmasını" meşru kılmakta kullanılma tehlikesini barındırsa da, aynı zamanda erkek değerlerini eleştirmek bağlamında bir araç olarak da işlev görebilir. Diğer bir deyişle bu, Eliot edebiyatının, endüstrileşmiş ve şehirleşmiş İngiltere'nin kaybetme tehlikesiyle karşı karşıya olduğu özellikler ile kadınları ilişkilendiren muhafazakâr ve dengeleyici bir yönünü göstermektedir. Başkalarına bağlılık, toplum bilinci, doğayı takdir etme yetisi ve anaç, korumacı sevginin gerekliliğine duyulan inanç, sözkonusu nitelikler arasındadır. Böylelikle, *Scenes of Clerical Life*'taki tüm anlamlı ilişkiler, anne-çocuk ilişkisinde temellendirilmiştir; çünkü "cesur ve hakikatli bir erkeğin sevgisinde her zaman anne şefkatinin izleri bulunmaktadır; annesinin dizinde otururken kendisine duyulan koruyucu sevginin ışığını o da bir gün mutlaka dışarıya ve başka insanlara aktaracaktır" Benzer biçimde Adam Bede de çilekeş Hetty'ye duyduğu sevgi nedeniyle kadınsı özellikler taşımaya başlar; çünkü "anne özlemi ve hakiki insan sevgisinin özünü barındıran başka bir yaşamın içinde bütünleşmiş bu yaşam türü, en alçalmış en yozlaşmış adamda bile o kutlu çocuğun varlığına dair bir hissiyat bırakmaktadır" Ancak politikanın kamusal dünyası ile özel dünyanın mal ve mülkünü reddetmek, Philip Wakem ve Harold Transome gibi adamlar için kurtarıcı olsa da, güçsüz olmaktan kaynaklanan bu erdemler, kadını hapis altına almak sözkonusu olduğunda birer tehdit unsuruna dönüşebilir. Eliot'ın geç dönem romanlarında, anlatıcının kibar kadın kahramanlara duyduğu hürmet, yazarın intikâmcı dürtülerinden kaynaklanmaktadır; yine de, belki bu mücadelenin önemini *Middlemarch*'a bakarak daha iyi kavrayabiliriz.

Middlemarch'taki en tuhaf sahnelerden biri, Tertius Lydgate'in taşra toplumuna girmeden önceki aşk hayatıyla ilgilidir. Bize anlatıldığına göre Paris'te elektrik deneyleri yaptığı günlerden bir

gece, tavşan ve kurbağalarını bir kenara bırakarak tiyatroya gitmeye karar verir; ancak, onu tiyatro binasına doğru çeken, sahnelenmekte olan melodram değildir. Tertius, oyundaki rolü gereği melodramın kötü adamı yerine kendi sevgilisini bıçaklayan aktrisi görmek için yola düşmüştür. Aktris, bu sahneyi gerçek hayattaki kocası ile (oyunda lanetlenmiş karakteri canlandıran aktör) birlikte oynamaktadır; ancak bu sahne esnasında "kocasını gerçekten bıçaklamış ve adam da bu beklenmedik ölüme boyun eğerek yere yığılmıştır" Sahnenin üzerinde işlenen suçun, kaza olduğundan emin olan Tertius Lydgate, Madam Laure'a evlenme teklifi eder. Kadınsa sır verircesine "sahnede ayağının gerçekten kaydığını" söyler. Ancak bunun hemen sonrasında duraksar ve ani bir karar ile tane tane konuşarak ve cümlelerini iyice anlaşılması amacı ile tekrarlayarak Tertius'a şu açıklamayı yapar: "Bilerek yaptım." Kocasının kadını istismar ettiğinden emin olduğunu söyleyen Lydgate'e karşı çıkan Madam Laure, kocasının tek yaptığının kendisini "yormak" olduğunda ısrar eder ve kısaca şu yorumda bulunur: "Kocalardan hoşlanmıyorum."

Rochester'ın Jane Eyre'e Fransa'da bozuk ahlaklı bir kadın oyuncuyla yaşadığı deneyimi aktarışından çok daha yoğun bir vahşet içeren ve olay örgüsünün gelişimine de *Jane Eyre*'de olduğundan çok daha az katkı sağlayan bu tek olayın romana dahil edilmesi; hem *Middlemarch*'ta betimlenen evlilik ilişkilerine hem de Eliot'ın kadın oyunculuğunun gizliden gizliye öldürücü doğasıyla ilgili ilginç, zihin açıcı bir bakış açısı sağlamaktadır. "Düşürülen Maske" ve *Scenes of Clerical Life*'ta da olduğu gibi Eliot burada kendisinin de gözlemlediği, potansiyel şiddet ile ilgilenmektedir. Bir tarafını eril bir akılla, diğer tarafını ise dişi bir yürekle ilişkilendirdiği söylenebilir. Ve öyle görünmektedir ki, Madam Laure gibi Eliot da "Kocalardan hoşlanmıyorum," diyebilecek durumdadır. Ya da önemli bir imge kullanımı aracılığıyla Mr. Brooke'un evlilikten söz ettiği üslup ile yazarımız da şöyle bir cümle sarf edebilir; "Biliyor musun, evlilik bir kement. Huya gelirsek; huy diye bir şey var ve bir koca da evin efendisi olmak ister." Görgü kurallarına hâkim, süslü Lady Chettam bile Mrs. Beevor olayını anımsamaktadır: "Yüzbaşı Beevor'ın onu saçından sürüklediğini söylüyorlar ve bir de dolu bir silah doğrultmuş." *Middlemarch*'ta bu kadar melodramatik bir olayı canlandırmamış olmasına rağmen, roman eril terimlerle tanımlanmış bir kültürde, erkek ve ka-

dınlar arasındaki trajik suç ortaklığı ile bunun sonucunda ortaya çıkan şiddete odaklanmaktadır.

Elbette *Middlemarch*'ta kocalık mertebesine ilk ulaşan erkek, miyop Dorothea'nın taptığı Miltonvari baba Edward Casaubon'dan başkası değildir. Önceden de görmüş olduğumuz üzere, Eliot'ın sözde önemsiz ev hayatına dair detaylara yaptığı vurgu, ataerkil kültürün radikal derecede sert bir eleştirisi ile son bulmaktadır. Öyle ki, "bir kaşığa yansıyan görüntüsünden kendi portresine bakmakta olan Milton bile bir ahmağın yüz hatlarına sahip olduğunu kabul etmek zorunda kalır" Sağduyu sahibi Celia ile taşralı komşularının aktardıkları üzere –yüzündeki benlerden çorba içişine kadar– Edward Casaubon, Milton'ın tam da bu yönüne sahiptir: ehlileştirilmiş ve silik bir karaktere dönüşmüştür; ancak aynı zamanda Roma şehri, İngiliz din adamları, akademik yaşam, Yunan ve Roma Klasik metinleri ve Cicero'dan Locke'a kadar en iyi filozofların öğretileriyle de özdeşleşmiştir. Dahası, Casaubon yaratılış kuramını, bakirenin ilk günah nedeniyle lekelendiğini ima ederek reddetmiş Aziz Aquina'lı Thomas'ın bir portresinin önünde oturduğu vakit, kadının doğuştan kötü olduğuna dair ataerkil inancı yeniden canlandırarak, erkek kültürü ile kadın düşmanlığı arasındaki iç içe geçmiş ilişkiyi bir kez daha göz önüne sermiş olur. Ve böylelikle anlarız ki Dorothea'yı kendi varlığına eklemlenen bir süs eşyası; "kendi yolunu aydınlatan ışığın ancak çeyreğini üzerine giyebilecek bir uydu"; bir sekreter ve yazıcı; kamunun kendisini takdir eden bir temsilci ve hatta kendisinin ölümünden sonra misyonunu devam ettirebilecek bir havari olarak görmektedir.

Yine de, ironik bir biçimde sadece giderek görme yetisi azalmakta olduğu için değil, aynı zamanda kendine dair diğer her şey de yavaş yavaş öldüğü için bu güneş tanrısının etrafı kederle çevrelenmiştir. Kurşuni saçları, solgun teni ve derin göz çukurları ancak donuk kış güneşini andıran bir biçimde parlamaktadır. Burton'ın *Melankolinin Anatomisi*'nde[204] betimlediği gibi o da, aşırı acılar ve sıra dışı bir çalışma temposu nedeniyle cılız ve kupkuru kalmış, sararıp solmuştur. Bu haliyle, gereğinden fazla oturarak çalışmanın neden olabileceği tüm hastalıkları da edinmiştir. Melankoli ile kuşatılmış evi, "yeşilimtırak bir taştan yapılmıştır ve eski İngiliz stilindedir; çirkin bir ev değildir; ancak küçük pencereleriyle hüzünlü bir yer-

[204] *Türkçesi için bknz. Robert Burton*, Melankolinin Anatomisi (1. Fasikül), çev. Merve Tokmakçıoğlu, Aylak Adam Yayınları, 2016. (y.h.n.)

dir" Yazarın bu betimlemesine uygun olarak da Lo/Wick olarak anılmaktadır. Dahası bu ev bize, kendisine tapmakta olan Dorothea sözkonusu olduğunda, Casaubon'un söylediği her cümlenin ve her davranışın "bir mağara adamını ya da müze yazıtını" akla getirdiğini de anımsatmaktadır. Önceden Dorothea Brooke, eğer kendisi bir su birikintisi ise, Casaubon'un büyük bir göl olduğunu düşünmüştür; ancak tam aksine Dorothea bir dere Casaubon ise kurak ve susuz bir yerdir. Bu durumda, "yaratıcı olmaktan uzak zahmetli saatler boyunca tartar gölgelerin buğulu basıncında, o korkutucu idealin yarattığı endişe ile rahatsızlık içerisinde oturup duran" da Casaubon'dan başkası değildir.

Casaubon kendi teslimiyeti nedeniyle ölüler ile birlikte yaşamaktadır ve "aklı da eski zamanlardan bir hayaletinkini andırmaktadır" Kitapların içine gömülmüş Casaubon'un neredeyse kendisi bir kitap gibidir; en azından komşuların onunla ilgili metaforları bize bunu söylemektedir. "Kurumuş bir kitap kurduna" ya da risaleye veya "ölümün başına" benzemektedir; düşünme ve hissetme kapasitesi "kuru bir hazırlığa, mumyalanmış bir bilgi yığınına" indirgenmiştir. Gerçekten de "bir mumyadan farklı olmayan" Casaubon'un kendisi "şifrelenmiş bir tür parşömenden" farklı değildir; mikroskobun altında incelenecek olsa kanının, "noktalı virgül ve parantezlerden" ibaret olduğu görülecektir. Casaubon bize Borges'in "Kitabın Adamı" tanımını anımsatır: Borges batıl inanç sahibi kimi insanların "tek bir kitabın içinde diğer tüm kitapların anahtarı ve mükemmel özeti olduğuna inandığını" söylemektedir: Bir kütüphaneci bunu dikkatle okumuş ve tanrı ile kıyas edilebilir nitelikte olduğunu görmüştür. Casaubon'un girişti̇ği iş yalnızca diğer tüm kitapların anahtarını barındıran mükemmel bir özet kaleme almak değildir; Casaubon'un bizzat kendisi "Kitabın Adamı"dır ve bu da Eliot'ın erkek otoritesini resmedişindeki aşırı yıkıcılığı yansıtmaktadır.

Ancak aynı zamanda "hiçbir heves barındırmamasına rağmen duyarlı olan" Casaubon, "Düşürülen Maske"nin Latimer'ine de benzemektedir, çünkü onun ruhu da bataklığı andıran bir zeminde yatan bir yumurtadan çıkmıştır ve tek düşündüğü de kanatlarıdır. Uçmayı, asla aklına getirmez. Dahası kendi göreviyle ilgili algısının içini doldurmadaki yetersizliği –neredeyse *Middlemarch*'taki diğer tüm karakterler gibi– kısmen de olsa Eliot'ın başarısızlık karşısında duyduğu korkuyu; özellikle de, yazarlık

konusunda barındırdığı endişeyi yansıtmaktadır. Deha, "kurmak ya da yapmakla" ilgili olduğu için ("hem de genel bir kurma ya da yapma edimi değil de belirli bir alan içerisinde kurma ya da yapma") Casaubon hiçbir vakit başarısızlıkla ilgili bilincini silememiştir ve bu bilinç onu ürettiklerini yayımlatarak kendini teşhir etmek konusunda son derece ketum ve savunmacı kılmaktadır. Ancak, kitabını tamamlayacak olsa bile, bu ölümcül bir etki olarak kalacaktır, çünkü Tüm Efsanelerin Anahtarını, yani tüm Yunan, Afrika ve Güney Denizi efsanelerini, tek bir kaynağın sapkın kopyaları ya da önemsiz gölgeleri olarak algılayarak efsaneyi tarihin içinde öğütecek ve bu kaynağın adını da İncil vahyi olarak niteleyecektir. Casaubon'un eseri benmerkezci olmakla kalmamaktadır, aynı zamanda etnomerkezcidir de. Dahası, tüm tarihi tek bir münferit kökenden çıkmış doğrusal bir gelişim sürecine indirgeyerek, hiyerarşik bir soykütüğünü de devam ettirmektedir. Bu soykütük aracılığıyla özgün metin, kendi anlatısının türevlerinden ibaret görülmeye indirgenmiş tüm tamamlayıcı ve bağımlı metinlere babalık etmektedir. Çoğu okurun da fark ettiği üzere, Eliot kendi İncil eleştirisinin olası yıkıcı etkileri ile yüzleşmektedir ve kendini Pollian olarak gösterdiği vakit, Strauss'un *Das Leben Jesu*'sunun çevirisini yapmaktadır. Ancak bu önemli çabasının itici gücü Casaubon'un durduğu yerden aksi yönde hareket etmiştir: Eliot, İncil'in efsanevi değerini, kitabın tarihi kökeninden kurtarmayı ve inancın geleneksel biçimlerini inceleyerek de bunlara duyulan saygıyı canlandırmayı amaçlamıştır.

Casaubon yazarlık, otorite, kitaplar, kuruluk ve verimsizlik ile bu kadar yakından ilişkilendirildiği için, Eliot, onun Dorothea'da nesnelleştirdiği eril bilginin yetki alanını daha henüz temas aşamasındayken yok etmiştir. Dorothea bir hata sonucu Casaubon ile evliliğinin "kendi cehaletinin neden olduğu baskı ve belirsizliğin altında rahatsız bir biçimde kımıldanan enerjilere alan açacağını" varsayarken ve "genç hanımlara oyuncak kutusunun içinde sunulan tarihin" yerine "yeni manzaralar" koyabileceğini umarken, kendini Casaubon'un "kelimelerden meydana gelen hafızasının karanlık dolabında" adamın notlarıyla birlikte kilit altında bulmuştur. Dorothea yazarından görev duygusuyla öğreneceğine inanmaktadır ve hatta ona hizmet ederken akıllanacaktır; ancak, Dorothea'nın kız kardeşi nişanın başından beri "tüm ilişkide cenazeyi andıran bir nitelik bulunduğunu, Mr. Ca-

saubon'un resmi görevini yerine getiren bir din adamı gibi davrandığını ve kendisine tek bir kelime etmenin bile edepsizlik sayılacağını" bilmektedir. Celia'nın bu evliliğin ölü doğmuş olduğuna dair bakış açısını farkında olmadan doğrulayan Casaubon, Dorothea'dan önceki yaşamı ile geleceğe dair umutlarını karşılaştırarak şöyle der: "Avucumun içinde her halükârda kuruyacak çiçekler biriktirmek konusunda şimdiye kadar isteksiz davrandım; ancak, şimdi onları kararlılıkla toplayacağım ve senin göğsüne yerleştireceğim." Dorothea'nın göğsüne yerleştirilmek üzere topladığı kurumuş çiçekler aynı zamanda Casaubon'un ölümcül dokunuşuyla ilgili bir uyarı niteliğindedir; tıpkı Dorothea'nın fakirler için planladığı mimari projeleriyle ilgili konuşmasını "Antik Mısır'daki daracık evlerden" söz ederek başka yöne çevirdiğinde olduğu gibi.

Casaubon, Dorothea'ya "Roma'yı gör ve ondan sonra öl" cümlesinin genç kadının durumunda "Roma'yı gelin olarak gör ve mutlu bir eş olarak yaşa" diye değiştirilmesi gerektiğini söylese de elbette bu yorum basit bir düzeltmeden ibaret değildir: Ne de olsa ölü bir adamla evlenmiş mutlu bir eş olmak, canlı canlı gömülmek anlamına gelmektedir. Azize Dorothea, ölümüne gelin kılığında giden bir şehit iken, Dorothea ise gelin olduğu için şehit düşmüştür. Böylece kocasının ona sunduğu biçimiyle Roma, Dorothea için bir kültür sembolüne dönüşmüştür. "Tüm bir yarımkürenin geçmişinin cenaze alayındaymış gibi, tuhaf, atadan kalma imgeler ve uzak diyarlardan getirilmiş andaçlarla hareket ettiği" "gözle görülür bir tarihe sahip bu şehri" incelerken "ihtiraslı fikirlerden meydana gelmiş koca bir yıkıntı" gibi gözüken bu tutarsızlık yığınından yorgun düşmüştür: Bu kendi yaşamının, esrarengiz kostümler eşliğinde bir maskeye dönüştüğü ve tüm çağların katıldığı bir maskeli baloda Aziz Petrus Katedrali'nin büyük kubbesinden, bir göz hastalığı gibi her yere yayılmış gözüken Noel için asılmış kırmızı kumaşa kadar Roma, Dorothea'ya balayının tarif edilemeyecek korkunç bir hastalığa yakalanmış olduğu hissinin vermektedir. Eve dönmesi de iyiye alamet değildir: Will, Dorothea'nın Lowick'te de "aynı taş hapishaneye kapatılacağından ve canlı canlı gömüleceğinden" neredeyse emindir.

Dorothea, Lowick'te elbette "ahlaki bir hapsedilmişliğin içinde" kilit altındadır; öyle ki giderek daralan manzara ve evin eskimiş dekoru Dorothea'nın ruh durumunu yansıtmaktadır. Kocasının aklında bulmayı umduğu "geniş manzaralar ve taze hava",

"bekleme salonları ve dönemeçli geçitler ile yer değiştirmiştir ve bunlar da hiçbir yere çıkmamaktadır". Dorothea "bir kez evliliğin kapısından geçtiğinde" "görünürde deniz olmadığını" keşfeder ve bunun yerine keşfettiği nesne ise etrafı "kuşatılmış bir lavabodur" Bunun sonucunda Dorothea "izlediği yollarda geniş bir açıklık görmeyi ummak" yönündeki beklentisinden vazgeçmek zorunda kalır. Zavallı Mr. Casaubon da "küçük dolaplar ile döner merdivenler arasında kaybolmuş durumdadır...camların olmadığını unutmuştur ve...güneşi de umursamaz hale gelmiştir" Mr. Mole'un yeraltındaki evlilik salonundaki Thumbelina gibi Dorothea da evlenip eş konumu edindiğinde, canlı bir cenazeye dönüşmüştür. "Doğmuş-evlenmiş-kefenlenmiş-" Dorothea, düğün tabutuna girdiğinde Antigone'nin aradığı figürü andırmaktadır – evliliği nedeniyle mevcudiyetini kaybetmiş bir kraliçeye dönüşen Persephone'yi.

Mary Shelley'den (*Proserpine*) Hilda Doolittle'a ("Demeter"), Virginia Woolf'tan (*Deniz Feneri*), Sylvia Plath'a ("Two Sisters of Persephone"),[205] Muriel Rukeyser'e ("In the Underworld")[206] ve Toni Morrison'a (*En Mavi Göz*) kadar kadın yazarlar, kadının cinselliğe kabul törenine Persephone efsanesi çerçevesinde bakmışlardır ve efsanenin kaçırılma, tecavüz, fiziksel dünyanın ölümü ve Persephone'nin kadın arkadaşlarından hüzünlü bir biçimde ayrılış temaları çerçevesinde incelemişlerdir. Persephone ve annesinin öyküsü aynı zamanda yalnızca kadına özgü üreme gücüne de atıfta bulunmaktadır ve doğanın mevsimsel ölümünü; kızının yeraltı dünyasının kralına esir düşmesinin sonucunda bir annenin duyduğu keder bağlamında açıklamaktadır.

Bu durumda, Dorothea'nın yaşamı, genç kadına gerçek dışı ve abartılı geldiği noktada onun da Madam Laure gibi evliliğin, bir kadın için anavatanından vazgeçmek anlamına geldiğini hissetmiş olması ilginçtir. Dorothea'nın evliliğinin "bakire kurban törenleri arasında en korkuncu" olduğunu düşünerek bu konu ile saplantılı hale geldiğinde ve "kutsal kafataslarını öpen güzel dudaklarının" görüntüsünden tedirginlik duyduğunda Will'i rahatsız eden düşünce Dorothea'nın verimsiz bir teslimiyet duygusu içinde erkek gücünün tuzağına düşecek olmasıdır. Benzer ölüm evliliği görüntüleri Fra Luca, Romola'yı Tito Melema ile yapacağı

[205] (İng.) "Persephone'nin İki Kız Kardeşi". (ç.n.)
[206] (İng.) "Yeraltı Dünyasında". (ç.n.)

evlilik hakkında yerinde tahminler eşliğinde uyardığında da karşımıza çıkmaktadır.

"Seninle evlenen rahipte ölümün yüzü gizli; işte mezarlar açıldı ve kefenlerinin içindeki ölüler yerlerinden kalkıp bir düğünün maiyetindeki kimseler gibi seni takip ediyorlar...ve sen Romola, ellerini ovuşturup su var mı diye bakınıyorsun, ama yok. Bronz ve mermer figürler seninle dalga geçiyor gibi; sana kupaların içinde su uzatıyorlar; ama elini uzatıp tutmaya çalıştığında ve babamın dudaklarına yaklaştırdığında parşömene dönüşüyorlar."

Gwendolen Harleth da, Grandcourt ile nişanlanmanın "boğulmuş kadınların parmak kemiklerinden hazırlanmış" mücevherler takmak anlamına geldiğini bilmektedir.

Dorothea, evlilik yaşantısında yalnızca "en iyi ruhunu hapis altında tuttuğunu ve oraya sadece gizli ziyaretlerde bulunabildiğini; dahası, kocasını memnun edebilmesi için önemsiz bir imaj çizmesi gerektiğini" hissetmekle kalmaz; özellikle Sylvia Plath'ın başarılı bir biçimde belgelediği o "ince, kâğıdımsı his" tarafından da rahatsız edilir: Bu, Casaubon'un eşi olan bir kadının ne olması gerektiğine dair samimiyetsiz bir imgeye benzemeye çalışmasından kaynaklanan fiziksel gerçekdışılığa ait bir histir. Ne de olsa U.C. Knoepflmacher'in de göstermiş olduğu üzere hayal gücü ile yakından ilişkili iki nitelik olan "şevk" ve "enerji" Casaubon'da eksiktir. Ancak unutmamak gerekir ki, bu iki kelime aynı zamanda Viktoryen İngiliz toplumu tarafından sık sık tutku ile eşanlamlı olarak kullanılmıştır. Casaubon'un "duygudan yoksun retoriği, sığ bir dereden ibaret bir duygu akışından" daha kuvvetli bir iktidara sahip değildir. Anlaşılır bir biçimde, "bozulmuş mumyalar ile bir geleneğin kırıntılarını", "perimsi bir çocuğun doğumuyla solmuş bir kurama besin kaynağı olsun diye sınıflandıran" ve "bir daha asla ışığı görmesin diye büyük bir emek harcanarak tertip edilmiş", "gerçek bir tabutun" içine yerleştirildiğinde bile Dorothea, Casaubon'un esiri olarak yaşama fikri karşısında dehşetle irkilmektedir.

Kitap, Casaubon'un çocuğu ise, bu kitabın yazılması da evliliğini temsil etmektedir; ya da Dorothea evlilik hayatında metinselliğin nasıl bütünüyle cinselliğin yerini aldığını fark ettiğinde buna inanmaya başlayacaktır da denebilir. Ancak Eliot, erkek baskısını verimsizlik ile bir tutarak ve Persephone efsanesini takip ederek –edebi emek, kâğıt mumyalar ve kitabî çocuklar– aynı za-

manda tecavüz aracılığıyla değil de kadının suç ortaklığı aracılığı ile başlatılmış bir ölüm evliliği betimlemektedir. Kadının içselleştirme süreçlerini çevreleyen konular üzerine yaptığı incelemesinde, Dorothea'nın bir erkek tanrıya tapmayı seçmiş olmasının kısmen de olsa bu kötü durumdan sorumlu olduğunu görürüz. Eşitsizliğin erotizmi –erkek öğretmen ve âşık kadın öğrenci, erkek efendi ve hayranlık duyan kadın hizmetçi, erkek yazar ve uysal kadın yazıcı ya da karakter– hem kadınların erkek onayına ne kadar bağımlı olduklarını hem de böyle bir bağımlılığın ne kadar yıkıcı olduğunu örneklemektedir.

Penelope'den farklı olarak Dorothea da, evlilik arayışına girmiş öksüz bir genç kadın olduğu için tuzağa düşürülmüş olma hissiyle şaşkına dönmüştür. "Görünür dünyasını meydana getiren hareketsiz, beyaz kuşatmaya" bakan Lowick'teki cumbalı odası, solmuş mobilya ve duvar halıları, ince bacaklı sandalyeleri, taklidi andıran ciltlerce kibar edebiyat kitabı ise Dorothea'nın kibar kadınlara ait özgürlük karşısında hissettiği baskıyı sembolize etmektedir. Bu odada geçmiş günlerdeki mutlu anlar bile "eskiden berrak; ancak şimdi karanlıkta kalmış bir alan gibi ölüdür". Casaubon'un gerçeklik anlayışının labirentinde kaybolmuş Dorothea, Will'in büyükannesine ve Casaubon'un Julia Teyze'sine ait "narin bir yüze sahip olmasına rağmen bildiğini okur ifadesi nedeniyle yorumlaması güç bir tuhaflık da barındıran" minyatür bir portre keşfeder. Fakir bir adamla evlenerek suç işlediği için yoksulluk içerisinde yaşamak zorunda kalan Julia Teyze, Dorothea'nın "tarihsel ve politik bağlamda büyük erkek çocukların neden daha üstün haklara sahip olduğu ve toprağın da neden meşru hukuksal zeminde onlara vakfedildiğine dair" kuşkularının artmasına neden olur. Bu "soğuk, renksiz, boğucu manzara ile ufak mobilyalar, hiç okunmayan kitaplar ile gün ışığında ortadan kaybolan solgun fantastik bir dünyaya ait hayali erkek geyiğin varlığında" Dorothea, evinden kaçıp gitmiş bu kız ile arasında "yeni bir arkadaşlığın" doğduğuna dair bir his beslemektedir. Bu his ona Casaubon'un ölümcül vasiyetine başkaldırmak için eyleme geçerken ilk yapması gereken işin Julia Teyze'ye yapılan haksızlığı düzeltmek olduğunu söyler. Ne de olsa Julia Teyze'nin mirastan mahrum bırakılmış olması, Dorothea'nın kendi mülksüz, güçsüz ve görünmez konumunu da temsil etmektedir. Ancak Lucia'nın portresine bakan Frances Henri ya da annesinin portresine bakan

Aurora Leigh gibi o da Julia Teyze'nin yüzünde –çevrelenmiş ve minyatürleştirilmiş– başka bir yaşam öyküsünün sözünü bulur.

Bir anlamda Casaubon ile evlendiğinde ve kocasının ruhunu kavradığında Dorothea'yı rahatsız etmeye başlayan sıkışmışlık hissi ile hastalık ve verimsizlik imgeleri, genç kadına evliliğinden önce yaşamını sürmekte olduğu labirente mahkûm olmaya devam ettiğini kanıtlamanın ötesinde bir işlev görmemektedir; çünkü Dorothea'nın Casaubon ile birlikte sürdüğü yaşam, Brooke Amca'sıyla birlikte sürmüş olduğu hayattan pek farklı değildir. O yaşamda da "önemsiz kimi eğitimlerden oluşan bir labirentten başka bir şeye benzemeyen bir sosyal yaşamla kuşatılmış dar kapsamlı bir eğitim ile ve hiçbir yere varmayan patikalarla mücadele" etmemiştir. Gerçekten de birbiri ile bağlantısız konulardan meydana gelmiş yüzeysel bilgisi, faydasız klasik öğrenimi ve Dorothea'nın beyninin biyolojik açıdan aşağı olduğuna dair kadın düşmanı inancı çerçevesinde Brooke, Casaubon'un karanlık bir parodisinden ibarettir. Klasik imaları, edebi dedikoduları ve bilimsel yavanlıkları en az Casaubon'un tuttuğu notlar kadar içselleştirilmemiş ve demodedir. Dahası, Parlamento'nun reform adayı ve *The Pioneer*'ın da sahibi ve işletmecisi olmasıyla, Casaubon'un edebi geri kafalılığını taklit etmesinin yanı sıra, Brooke da siyasi taşra zihniyetinin bir parodisini oluşturmaktadır. Bu nedenle mitingde onun kelimelerini yankılayan, solgun renkli paçavralardan hazırlanmış bir kukla tarafından temsil edilmesi yerindedir; çünkü tekrara ve türetmeye dayalı, özünde ne dediği anlaşılmaz konuşması da Brooke'u en az Casaubon kadar tahtadan ve kel bir kuklaya dönüştüren görüntüyü akla getirmektedir.

Bu durumda Dorothea sadece Casaubon ya da Brooke değil, aynı zamanda erkeklerin denetim altında tuttuğu toplumsal ilişkilerin "etrafı duvarlarla çevrili labirenti" tarafından da hapsedilmiştir. Gerçekten de *Middlemarch*'taki profesyonel erkeklerin kimileri Casaubon'un çeşitlemeleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Örneğin birçok eleştirmen Peter Featherstone'u Casaubon'un kopyası olarak değerlendirmektedir: ölüm döşeğindeki bu hasta adam da "Ölmüş Elinin" yaşamakta olan insanlar üzerindeki hükmünün sürmeye devam edebilmesi için ölümünden sonra uygulamaya konacak bir vasiyet bırakmaya karar vermiştir. Bu duruma uygun olarak Stone Court'un cansız ve nesli tükenmekte olan dünyasında Featherstone belgelerini, son vasiyet ve dilekle-

ri ile parasını, anahtarların bir tek kendisinde bulunduğu demir sandıklarda saklamaya devam eder. Ancak en sonunda, kurbağa suratlı mirasçısı Rigg'in kendi yaşam öyküsünün mutlu sonuna ulaştığında, bir prense değil de tefeciye dönüşeceği ortaya çıkar. Rigg'in dünyevi zevklerden meydana gelen bahçesi de bir sarraf dükkânı biçimini alır: Rigg, "Anahtarlarını kendi ellinde tuttuğu türlü kilit ile çevrili bir dünyada her türden madeni parayı çoğaltmaya devam ederken öyle bir serinkanlılık sergilemelidir ki bu esnada Cupidity[207] bile onu, çaresizlik içerisinde bu demir kafesin diğer tarafında gıptayla izlemelidir" Peşinde olduğu "mitolojik anahtarlarının kopyalarını henüz ortaya çıkaramamış" kurak Casaubon kadar cinsel verimsizlik çeken Rigg, Featherstone ve Bulstrode ile birlikte İngiltere'nin finansal sistemini temsil etmek için çalışmaktadır. Ancak Peter Featherstone ve yeğeni, onlardan çok daha baskıcı ataerkil taşra zihniyeti ile karşılaştırıldıklarında, kendi isimlerinin de ima ettiği üzere, yeteneksiz ve önemsiz kimselerdir; çünkü eğer Casaubon eleştiri ve sanatların entelektüel çöküşünü temsil etmekteyse, Tertius Lydgate de bilimlerin ahlaki çürümüşlüğünü ortaya koymaktadır.

Kalın kaşları, koyu renk gözleri, düz burnu, sağlam beyaz elleri, kalın koyu renk saçları ve "ince pamuklu enfes cep mendiliyle" Lydgate, Casaubon'un zıddıdır; çünkü "korku duymadan taşıdığı başarı beklentisi" kadar "önemsiz engellere karşı takındığı küçümseyici tavrı" ve bir doktor olarak taşıdığı özgecil amaçları da onu, kendi kendine acıyan, endişeli bilgiç prototipinden ayırmaktadır. Yine de W.J. Harvey'nin de göstermiş olduğu üzere, Lydgate, tüm yaşayan nesnelerin anahtarını, "yaşamın başlangıcını imleyen ilkel dokuyu", "tüm dokuların homojen kökenini" arayışı bağlamında Casaubon gibi "kadın aklının en güzel niteliklerinden bir tanesinin bir erkeğin üstünlüğünü, bu üstünlüğün içeriğine dair net bir bilgiye sahip olmadan taparcasına sevmesi" olduğuna inanmaktadır. Eros ile Psykhe'nin öyküsünü "hakiki bir mitolojik ürün olarak bakılamayacak" "romantik bir buluş" olarak nitelendiren Casaubon gibi, Lydgate de "ham kozadan, sargı bezi, file, saten ve kadifeye dönüşen tüm nesneler gibi tüm dokuların da başlangıcını meydana getiren kökene dair ortak bir temelin" arayışı içerisindedir. Ve bu da, Eliot'ın, biyoloji ve mitolojinin

[207] (İng.) Açgözlülük. Yedi ölümcül günahtan biri. (ç.n.)

tüm bu temsilcileri aracılığıyla, erkeklerin, Psykhe'nin dönüşümü gibi kadın kutsallığına dair öykülerin gizemini ve kozanın içindeki solucanın kelebeğe dönüşümündeki doğaya ait gizemleri, bir biçimde önemsiz bir varoluşa indirgeyerek değersizleştirdiklerini gözden geçirdiğini göstermektedir.

Charlotte Perkins Gilman'ın "Sarı Duvarkâğıdı"ndan Sylvia Plath'ın *Sırça Fanus*'una kadar kadın yazarların eserlerini kaplayan Dr. Frankenstein, Dr. John ve diğer tüm doktorlar gibi Lydgate de kadınların bedenlerini gasp ederek denetim altına almakla tehdit etmekte ve böylelikle de en derindeki benliklerini tehlike altına sokmaktadır: Tankard'ın ev sahibesi, adamın "ölü bedenleri dikkatsizce kesip biçeceğine" inanmaktadır; Rosamond, kahramanı Vesalius'un ceset hırsızlığı kadar Lydgate'in bilimsel incelemelerinden de tiksinmektedir; çünkü bunların hepsi ona "marazi bir vampirin" beğenisi gibi gelmektedir. Lady Chettam ve Mrs. Talt onun yüzünden geleneksel etki alanlarını kaybederler. Lydgate'in "yalnızca vakalarla değil, John ve Elizabeth ile ve özellikle de Elizabeth ile" ilgileniyor olması, uğursuz bir tablo çizmektedir; ne de olsa kadınlara, kafasını boşaltmasını sağlayan bir oyalanma yolu ya da bilgi edinilecek bir konu olmaları bağlamında değer atfetmektedir: "Normal bir kadını, felsefe aracılığıyla yüzleşilecek ve bilim aracılığıyla da araştırılacak, yaşamın haşin gerçeklerinden biri olarak algılamaktadır." Şüphesiz, bedenin doktoru olan bu adam ile alanında uzman ruh şifacısı Bulstrode arasında yakın bir benzerlik bulunmaktadır.

"Mrs. Bulstrode'un haklı çıkması durumunda Lydgate'in kafasını kurcalayan pek çok konunun da çözüleceği" göz önünde bulundurulduğunda, Farebrother'ın Bulstrode'dan "Lydgate'in arseniği" diye söz etmesinde bir abartı olmadığı görülecektir. Lydgate, Mr. Tyke'ın Kurum Papazı seçilmesine dair oylamada Bulstrode ile "uyum içerisinde" hareket eder: Bulstrode'a ölümcül bir bilgi kaynağı olur, parasını alır ve banker dibe vurmuşken her türlü maddi desteği sağlar. Eğer Middlemarch halkının büyük bir kısmı Lydgate'in cesetlerini kesip biçeceğini hissetmekteyse, azımsanmayacak sayıda insan da –Casaubon'un hissettiği kadar öldürücü görünen– Bulstrode'un az yiyip içmesinin altında yatan esas nedenin "bir vampirin iştahına sahip olması" olduğunu düşünmektedir. Kişisel isteklerini Tanrı'nınkiyle özdeşleştiren ve maddi başarısını da ruhani seçilmişliğinin bir işareti olarak tanımlayan Bulstrode, çalıntı

malları alıp satmak gibi kârlı bir iş için papazlık mesleğini genç yaşta bırakmış bir adam olarak ilk görevini yerine getirememiş olmasıyla da Lydgate ve Casaubon'a benzemektedir. Casaubon'un başardığı ve Lydgate'in de ileride başaracağı gibi o da saygın bir adam olduğuna dair kurguyu çaresizlik içerisinde ve başarısız bir biçimde devam ettirmeye çalışırken, en sonunda, suçlu bir vicdan gibi kendisine rahatsızlık veren adamı öldürme yolunu tercih edecektir.

Bu durumda Casaubon'un mitsel Anahtar'ından, Featherstone ve Rigg'in somut anahtarına kadar bu imge, açgözlü ve indirgemeci bir tekçiliğin sembolü haline gelir; Bulstrode hizmetkârlarına bir anahtar teslim edip bu yolla da ona Raffles'ı öldürebilecek gücü bahşettiğinde, sözkonusu tekçilik ile baskı kavramının kendisi arasında daha da yakın bir ilişki kurulur: Bulstrode dolabında beklemekte olan likörün ölümcül olacağını bilmektedir; ancak ne yaptığının farkında olmayan kadının brendi sunmasına izin verir, çünkü geçmişini ortaya çıkartma olasılığı bulunan bu sesi susturmak istemektedir. *Middlemarch*'taki anahtar imgesine Freud'cu bir okuma aracılığıyla da bakmak mümkündür. Ancak eğer Eliot, erkek saldırganlığına dair bir noktaya değinme gerekliliği duyuyorsa, bu, ölümün kapısını açan anahtarın tüm bu erkeklerin kökenler ile ilgili ortak saplantısı ile ayrılmaz bir biçimde alakalı olduğudur. Edward Said bu konuda şu tespitte bulunmaktadır: "Her türlü kullanımdan soyutlanmış ve akıldaki sınıflandırmayı da başlangıç olarak belirlenmiş bir noktadan ibaret olan 'sıradan bir başlangıca' doğru kendini durmadan itmeye çalışma girişimi, insanın kendini başlangıçlardan oluşan bir çevrimin içinde hapsedilmiş bulmasına neden olur." *Middlemarch*'taki tüm profesyonel erkekler, kendilerini, Eliot'ın bir varlıktan yoksun olmanın boşluğu olarak gösterdiği durumun içinde bulurlar; içinde bulundukları ânı deneyimlemekten yoksun bir halde Said'in "mutlağın hissedilir yokluğu" olarak adlandırdığı varlık durumu aracılığıyla geçmiş ya da geleceğe uzanma gayretine girerler. İçinde bulunduğu anda elde ettiği başarı, geçmişini haklı çıkarıp motive edecek nitelikte olmasına rağmen Bulstrode için üzeri belirsizlikle örtülmüş kökeni, günün başarısından daha gerçektir. Peter Featherstone da kendisini ölmek üzere ama nefes alıp vermeye devam eden bir adam olarak görmekten ziyade gelecekteki ölü bir adam olarak algılamaktadır. Lydgate ve Casaubon için de aynı biçimde köken arayışı nedeniyle güncel varlık kayıp hale gelmiştir.

Ancak, tasnif, hesaplama ve imza anlamlarına da gelen anahtar kelimesi, bütün efsanelere dair anahtarların, tüm kökenlerin özgün olmaktan uzak ve geçici doğası üzerine yürütülen bir tartışmada Gayatri Chakravorty Spivak'ın "insan türünün...sabit bir merkeze ve hakimiyet garantisine duyduğu arzunun" anlamsızlığına işaret ettiğini ima etmektedir. Casaubon ve Lydgate'in hakikati bilme arzuları ile Featherstone ve Bulstrode'un iktidar arzusu duymaları arasında merkezi bir mevcudiyete bağlılık duymaları açısından bir fark bulunmamaktadır. Bu adamlar aracılığıyla Eliot, böylesi istikrarlı bir köken, son ya da kimlik olasılığının doğruluğunu sorgulamaktadır ve bunu yalnızca bu adamlar ve onların projeleri bağlamında değil, aynı zamanda bunun bir uzantısı olarak kendi metni bağlamında da yapmaktadır. Yazarın aklını meşgul eden, motiflerin zorunluluğu ile bunun sonucunda ortaya çıkan baskıdır: Bu nostaljiyle ilgili kaleme aldığı bir şiirde Margaret Atwood, tüm Middlemarch halkının düşüncelerine ses verircesine "Bir şey kaybettik," diyerek haykırmakta ve şöyle devam etmektedir: "Büyük olasılıkla yazıdan meydana gelmiş ve tüm bunlara giden bir anahtarı kaybettik." Ne de olsa, bu geniş, erimekte olan kafa karışıklığını bir arada tutan, besleyen bir şey olmalıdır. Ancak kayıp ya da gizlenmiş anahtarı bulmak adına sürmekte olan bu arayış, verimsizliğe ve başarısızlığa mahkûm gözükmektedir. Diane Wakoski "Sun" isimli şiirinde "Hangi kuş o şarkıyı söylüyor/Anahtar, Anahtar (?)" diye sormaktadır. "Anahtarlardan örülmüş bir kuş."

Middlemarch'ın başında Dorothea sadece annesinin mücevherlerinin durduğu ve güzelliği bir ifşaat sözü veren kutunun anahtarını aramamaktadır. O aynı zamanda anlatıcı için bir tür Azize Theresa ya da fakirlerin mimarı konumunda olan ve Mrs. Cadwallader'ın gelecekteki Lady Chettam'ının muhtemel kimliklerden meydana gelen bu "etrafı çevrelenmiş labirentten" bir çıkış yolu da aramaktadır. "Anlayabilmek için bir tür anahtar isteyen" Maggie Tulliver gibi Dorothea da bu anahtarı "büyük adamların bildikleri gibi hakikati öğrenme ve bilgelik ile" ilişkilendirmekte, böylelikle de Milton'ın kızı rolünü üstlenmektedir. Ancak kısa bir sürede içerisinde Casaubon'un elde etmeyi umduğu öğrenme arzusunu ve bilgeliği sağlayacak nitelikte olmadığını fark eder. Dorothea hayal kırıklığına ve hissetmekte olduğu çaresizliğe rağmen "duygularını açığa çıkartıp sonuçlarına katlanmak yerine bastır-

mayı" tercih eder. Böylelikle de önceden gözüne korkunç gelen birer figürden ibaret azizleri, "ellerinde mimari modelleriyle ya da kafataslarına kazara sıkışıp kalmış bıçaklarıyla" anlaşılır imgeler olarak görmeye başlar.

Yine de, her ne kadar Dorothea "öfke ve ümitsizlikten daha iyisinin" arayışında olsa da Casaubon ile evliliği süresince ve hatta tevazu içerisinde davrandığında bile kocasının acı çekmesine neden olur. Dahası, kocasını dikkatli bir biçimde planladığı kitabını yazmaya başlaması konusunda teşvik ederek, Casaubon'un profesyonel itibarına dair yanılsamasını ortadan kaldırır. Dorothea'nın kelimeleri "o âna kadar Casaubon ile konuşurken kullandıkları arasında en keskin ve rahatsız edici" olanlardır. Casaubon için Dorothea "etrafında olup biten her şeyi habis bir çıkarım yeteneğiyle gözlemleyen bir casus gibidir" ve Casaubon yerinde bir gözlem ile onun bu sessizliğini "bastırılmış bir isyan" olarak değerlendirir. Dorothea'nın dışarıya yansıttığı uysallığını, esasen öfkesini ve üstünlük duygusunu maskelemektedir. Bu duyguların ifade edilmesi de Casaubon'un kütüphane basamaklarında çöküp kalmasına neden olacaktır; Dorothea'nın öfkesinden kaynaklanan bu ajitasyon Casaubon'un "hastalığın tetiklenmesine" katkıda bulunmuş olabilir. Dorothea'nın Julia Teyze ile özdeşlik kurması sonucunda ataerkilliğin ekonomik temelini, özellikle de Casaubon'un kendi vasiyetini belirleme ve ailevi zorunluluklarına rağmen veraset ve intikâl sırasını düzenleme hakkını sorgulamaya başlaması kocasına en büyük zararı verecektir. Öfkeli olmasına rağmen, bundan daha çok kendi duygularının barındırdığı ölümcül potansiyelden çekinen Dorothea, "her türlü enerjinin yılgınlık tarafından ele geçirildiği, bir kâbustan farksız bu hayata katlanabilmek için yardım isteyen, içedönük haykırışı nedeniyle perişan haldedir". Evliliği "korku yüklü bir enerjiyle durmaksızın mücadele ettiği" bir şekle bürünmüştür. Dorothea, Casaubon'un (mükemmel bir metafor olan) "yüreğindeki yozlaşma" nedeniyle acı çektiğini keşfedip acıma duygusunu ifade ettiğinde "isyankâr bir öfkenin tesiri" altındadır. Anlatıcı bize "bunun gibi bir krizde kimi kadınların nefret etmeye başladığını" söylemektedir.

Dorothea'nın fiziksel ve duygusal durumu Maggie Tulliver'ınkini de andırmaktadır:

"Maggie pencerenin kenarında elinde kitabıyla oturduğunda gözleri bir biçimde dışarıda parlamakta olan güneşe sabitlenip ka-

lır, boş gözlerle bakardı; sonra aynı gözler türlü öfkeyle dolar ve kimi zamanda...yaşamdan kendi payına düşenler karşısında isyan eder, bu yaşamın yalnızlığı karşısında da bayılacak gibi olurdu ve hatta birbirine eşit bir öfke ve nefret ile sert bir atak geçirirdi... Bu iki his akmakta olan bir lav yatağı gibi şefkat ve vicdanını da beraberinde sürükler ve iblise dönüşmesinin o kadar da zor olmadığına dair bir his de korkmasına neden olurdu."

Dorothea'nın duygularının "sıcak seli" ile mücadele etmek konusundaki yoğun gereksinimi, isyanının dayanıklı yapısını kanıtlar niteliktedir ve duygularını baskı altında tutarak, "yaralı bir varlığa zarar vermekten son anda sakındığımızda içimizde biriken minnet duygusuna" yakın bir yön bulmaktadır. Ancak, yine Maggie Tulliver gibi o da "tutku ile görev arasındaki değişken ilişkiler" sözkonusu olduğunda, elimizde bunu hemencecik çözecek "bir maymuncuk" bulunmadığını fark etmiş durumdadır. Casaubon'un kendisi için inşa ettiği yaşam-içinde-ölüm senaryosuna teslim olmaya karar veren Dorothea, "yeni bir boyunduruğa" katlanmaya karar verir, çünkü "kendi kör talihine 'EVET' demesi gerektiğine" inanmıştır; ancak kocasının ölümünden sonra kendini bütünüyle Casaubon'un araştırmalarına adaması yönündeki koşulu sorgusuz sualsiz kabul etmesinden önceki gece yaşadığı tereddüt, Dorothea'yı –en azından kendi aklının içinde– o ölümün bir parçası haline getirmiştir.

Dorothea'nın ikilemi, on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında Amerika'da ailesi neredeyse beşeri bilimleri temsil eder nitelikteki bir kadının düştüğü kötü durumun tüyler ürpertici bir yankısı gibidir. Alice James "kıpırdayamaz halde otururken" o anda hissettiklerini şöyle anımsamaktadır:

"Kütüphanede oturmuş okurken, kendimi pencereden aşağı atmak ya da gümüşi bukleleriyle masasının başında oturmuş yazmakta olan merhametli babamın kafasını kırmak türünden, kendini binlerce ayrı biçimde gösteren şiddetli bir eğilim dalga dalga yayılarak kaslarımı ele geçirirdi; bana öyle gelirdi ki, bir akıl hastası ile aramdaki tek fark, benim bünyemde de akıl hastalığının beraberinde getirdiği tüm acı ve korkuların yanı sıra doktor, hemşire ve deli gömleğinin gerektirdiği tüm görevlerin de bana yüklenmiş olmasıydı."

Eliot, Dorothea'yı ölümcül öfke ile intihara meyleden kendi kendini cezalandırma arasındaki salınımdan kurtarır. Ancak

paradoksal bir biçimde kadın kahramanının gizli dileğini yerine getirerek aslında ataerkil ahlakın verdiği dersi pekiştirmektedir; çünkü Casaubon'un rastlantısal ölümü Dorothea'nın suçudur. Bir başka deyişle, en sonunda Eliot, kadın vazgeçişine kadına uygun bir davranış olduğu için değil, kadın öfkesinin yıkıcı potansiyeli konusunda kuvvetli bir farkındalığa sahip olduğu için göz yummaktadır. Bunun sonucunda eşzamanlı bir biçimde hem öfkenin reddini hem de bu reddi samimi bir yaklaşımla gerçekleştirmenin imkânsızlığını göz önüne serer. Belki bu nedenle Eliot, Alice James'i hem ahlaki hem de fiziksel anlamda bir tür küf ya da marazi sürgün izlenimi ile –bir mantar ya da sarkık bir şekil ya da dokunulamayacak kadar nemli bir şeye dair bir izlenim– baş başa bırakır.

Eliot, Dorothea'nın suç ortaklığına netlik kazandırmak amacıyla kadın karakterinin etrafını kimi yan karakterler ile donatmıştır. Örneğin doğuştan bir azize olmadığı bize söylenmiş olmasına rağmen Mary Garth ölmek üzere olan Featherstone'un yatağının başında dikilerek elinden geldiği kadar sabırlı bir biçimde hastabakıcı rolünü üstlenmeye karar verir. Sürekli "hiçbir işe yaramayan bir öfke" duymakta olan Featherstone, bir gece uyanıp kendisinden yardım talep edene kadar da kendini dizginlemeyi başarır. Ancak son ahitlerinden birini yakmak istediğini söyleyerek bir kutuyu açmasını emrettiğinde genç kadın bu emre itaat etmeyi reddeder: "Ne anahtarınıza ne de paranıza dokunacağım Efendim." Dorothea'nın "hastasının yavaş ölümünü" bekleyişini andıran bir sabırla Mary de "sağ avucunun içinde anahtarlarını sımsıkı tutan ve sol elini de kâğıt ve altınlardan meydana gelmiş bir yığının üzerinden çekmeyen" hastasının öldüğünü fark edecektir. Yaşlı adamın ölümüne meydan okuduğu süreçte bu ölümü hızlandırmış olabileceğini göz önünde bulundurmaz. Ancak o da Dorothea gibi genç ve çekici bir adamı farkında olmadan olası herhangi bir miras hakkından yoksun bıraktığını ve bu sayede de paradoksal bir biçimde hem para hem de ölümcül anahtarlarından kurtarmış olduğunu fark eder. Gerçekten de sahnenin arkasında hizmet gören kadınların hilekârlıklarını anımsatmasına rağmen Fred'in yaşamına ve değerlerine şekil vererek, kadın etkisinin insanı ihya eden sonuçlarını ortaya koymaktadır.

"İlaç damlalarını karıştırırken" Mary Grath'ı gözlemleyen Mr. Trumbull'dan başkası değildir. "Yaptığı işi önemsiyor efen-

dim. Bu bir kadında aranacak bir özelliktir...Yaşamına değer veren bir adam karısını aynı zamanda bir hemşire olarak da düşünmelidir." Ancak belki de göstermekte olduğu sabır öyle bir iradenin gösterdiği çabanın sonucudur ki, *Middlemarch*'ta ölüm döşeklerinin başında bekleyen herkes Hıristiyan hemşirenin bu "Hıristiyan Etoburlara" bahşettiği yumuşaklıktan payını alır. "İşe yaramak ile kutsanmış bir aracı" olmak dışında hiçbir isteği bulunmayan solgun, hastalıklı ve efemine Bulstrode'un Raffles'a ölüm döşeğinde hastabakıcılık ettiğini gördüğümüzde Eliot Hıristiyan teslimiyetindeki kötü inancı gözler önüne sermiş olur. Böyle bir teşhiri kadın karakterlerden biri yerine erkek karakterlerden biriyle gerçekleştirmiş olması, Eliot'ın kadınların kısıtlandığı dürtüsel tepkilerin kimilerinde erkeklerin özgür bırakılmış olması gerçeğinin, erkeklerin kadınlardan daha kapsamlı bir lanetlenmişliğe hapsedilmiş oldukları inancını yansıtmaktadır. Bu durumda, Bulstrode bir anlamda, sınıfsal statüsü belirsiz olan bir yabancı ve gerçek anlamda özgecil eylemler gerçekleştirerek değil de kendi kendini hor görerek tanrıya hürmetini ortaya koyan bir dindar olmasıyla, Dorothea'nın şeytani nitelik barındıran bir taklidinden ibarettir. Bunun yanı sıra kadın kahramanın bir azizeye yaraşır feragatinin altında yatan ölümcül imalar da potansiyel kötü niyeti açığa çıkartmaktadır.

Ancak Eliot'ın kadın isyanına dair en önemli çalışmasını Rosamond ile ilişkilendirmemiz gerekmektedir. Dorothea'nın Mary'si için Lilith rolünü oynayan Rosamond, romanın başlarında sirenler, yılanlar ve şeytani bir albeniye sahip kimi cazibelerle ilişkilendirilmiştir. Lydgate'i kur yapma işlerinin içine karıştırdıktan sonra gizliden gizliye planlar yaparak ve kasıtlı bir biçimde kendi keyfine bakma hakkı olduğunu söyleyerek adamın kurduğu hâkimiyet karşısında isyan eder. Kendi istediğini elde edememesi durumunda zayıf düşeceğini söyleyerek babasını tehdit ettiği ve kocasının emrine karşı gelerek hamileliğine rağmen at binmeye gidip çocuğunu düşürdüğü için çoğu eleştirmen Rosamond'u Eliot'ın narsisistik bir davranış olarak hüküm verdiği bencillik ile suçlamışlardır. Ve aynı biçimde, Lydgate'in Rosamond'u kendisini bitkin düşürdüğü için kocasını öldürebilecek bir tür Madam Laure gibi görmesini kabul etmeye doğru meylederken, Dorothea'yı da bütünüyle başka türde bir kadın olarak tanımlayabiliriz. Ancak halihazırda Dorothea'nın, Rosamond'un daha açıktan

örneklediği "bir tür kadınsı hissizlik" içerisinde olduğunu gördük. Dahası, her ikisi de birer melek olarak anılmakta ve yine her ikisi de kendi standartları çevresinde mükemmel birer hanımefendi olmayı başarmaktadır. Bunun yanı sıra her ikisi de çevreleri tarafından güzel bulunan kadınlardır. İki kadın da "Homeros'u ezbere bilmelerine" neden olan kötü bir eğitimin kurbanlarıdır ve bu nedenle de ne biri ne de diğeri "yakışık almayan, uygunsuz bir bilgiye" sahiptir. Mrs. Cadwallader'ın yorumundaki ümit kırıcı gerçekliği deneyimleyen Dorothea ve Rosamond taşra hayatı karşısında duydukları tatminsizliği yalnızca kapatılmışlık ve can sıkıntısından kurtulma çaresiymiş gibi gözüken talipler seçerek ifade edebilmektedirler. Ne de olsa "Bir kadının seçimi elde edebileceği adamı almasından ibarettir"

Bu durumda her ikisi için de evlilik "hayal kırıklığı hisleriyle" anılır olacaktır. Kibar hanımların "imtiyazları" tarafından baskılanmış her iki kadın da kocalarının kendilerini zarif, ancak işe yaramaz birer teçhizat olarak görmelerinden dolayı küskünlük hissetmektedir ve yine ayrı ayrı her ikisi de kocasını kendi hayallerindeki adamı referans alarak küstahça yeniden yaratma girişiminde bulunacaktır. Dorothea gibi Rosamond da mutluluğa dair çocuksu rüyalarının, yakın ilişkinin eğilip bükülmekten uzak gerçekliğinde yitip gittiğini hisseder ve her iki kadın da bir yandan bu küskünlüğünü bastırmaya çalışırken diğer yandan da Will'in gerçekleştirdiği ziyaretlerde bir tür teselli arar. Gerçekten de Will'in ziyaretleri kesildiğinde her iki kadın da kendini koca evin penceresinden sıkıntıdan bunalmış ve bitkin bakarken bulur. Lowick'teki Dorothea ile Lowick Gate'teki Rosamond, yalnızlıklarını kocalarının akrabalarına mektup yazarak gidermeye çalışmaktadır.

Ortak evlilik mücadelelerinin akla getirdiği üzere bu iki kadını yalnızca kariyerlerinde değil evlilik hayatlarında da giderek birbirine daha çok benzeyen iki adama bağlı durumdadırlar: Rosamond kendi hayatı kadar kocasının hayatını da etkileyecek borçlarıyla ilgili fikrini ifade ettiğinde Lydgate'in sözleri Casaubon'u akla getirmektedir: "Anlamadığın konularda benim kanaatime güvenmeyi öğrenmen gerekiyor." Casaubon'un Dorothea'nın cüretinden her rahatsızlık duyduğunda yaptığı gibi Lydgate de eşine aşağılayıcı bir tonlamayla "sevgilim," diye seslenir. Anlatıcı Lydgate'in "boyunduruğu altında" olma gereksinimine sempati

beslediğini ifade eder; ancak bunun hemen ardından da adamın bunu "pençelere sahip bir yaratık gibi" yapmakta olduğunu açıklar. Lydgate "insana vahşi gözler ve kuvvetli pençelere sahip bir hayvanı anımsatan heyecanlı ve sıkışıp kalmış bir bilinç haliyle" konuşup davranmaya başlamıştır. Casaubon gibi Lydgate de yardım teklif edildiğinde gururuna yenilip "fethedilmesi imkânsız bir suskunluğa" çekilecektir. Ve Casaubon gibi o da "boşa harcanmış enerjiden ve küçültücü bir endişeden" hoşnutsuzdur. Borç "batağının" içine düşmüş bu haliyle yaşamakta olduğu hayatı, "her olasılık karşısında rahatsızlık verici ısrarını ortaya koyan ve her düşünceyi zayıf düşüren teşhisi konulmuş kronik bir hastalık gibi" görmektedir.

Lydgate Rosamond'u "elinde tarağı ve aynasıyla taptığı kocasına rahatlatıcı şarkılar söyleyen hünerli bir denizkızı gibi aklına hürmette kusur etmeyecek mükemmel bir kadınlık örneği olarak hayal etmiştir –ve bu rüyasının Casaubon'unkinden gözle görülür bir farkı bulunmaktadır. Ancak, mobilya ya da kadınlar –sanki bunlar birbiri ile yer değiştirilebilir ürünlermiş gibi– konusundaki hissiyatı ya da yargısına bir türlü nüfuz etmeyen bir beyin yapısına sahip olan bu talip, eşiyle mobilya üzerinden sürdürmekte olduğu mücadeleyi en sonunda kaybeder. Tecrübesiz bir kızın başını belaya soktuğunu kabul eder, çünkü "onunla, kendisini neyin içine soktuğunu bilmeden evlendiğini ve evlenmemiş olması durumunda da bunun kız için çok daha iyi sonuçlar doğuracağını" bilmektedir. Lydgate, "o anda hissettiği öfkeyle, bir kadının ev ve mobilya konusu üzerinde neden bu kadar durduğunu" düşünerek Rosamond'un bu eve duyduğu bağlılığa saldırır; ancak kadına önemseyeceği başka bir şey verilmemiştir. Lydgate'in kendisine kur yaptığı dönemde "Bride Street'te odaların birer kafesi andırdığı bir evde yaşamak zorunda kalacağını düşünmemiştir"

Herhangi bir kaçış yönteminden yoksun olduğu ve kocası da tavsiyelerini duymayı ya da dinlemeyi reddettiği için Dorothea gibi Rosamond da bu duruma sessiz bir tavırla karşı çıkar: "Karşında dikilen kayaya rağmen beyaz canlı bir maddenin yolunu bulmasını mümkün kılan sebat sayesinde o da oldukça etkilidir." Kocasını hemen her vakit bir savaş hilesi aracılığıyla kösteklemeyi başaran Rosamond, öldürülmüş bir adamın aklında serpilerek büyüyen bir bitki gibi Lydgate'in yok edici bitkisine dönüşür (Final). Kadın ve bitkilerin güzel görünüp sürekli sıkılmak zo-

runda olduklarını "ve kimilerinin bu nedenle zehirli olduklarını iddia eden" Gwendolen Harleth'ın bu öngörüsünü haklı çıkartır. Eliot'ın Rosamond'un evlilik hayatıyla ilgili son bahsinden anladığımız kadarıyla genç kadın, bu evlilik nedeniyle hapsedilmiş, sıkışıp kalmıştır: Lydgate "Bride Street'teki kafes yerine ona çiçek ve yaldızlardan meydana gelmiş bir hayat vermiştir" Bu durumda anlatıcının onu sınırlı bir narsisizm ile suçlamasına rağmen Rosamond'un, bir ölüm evliliğine karşı çıkmak adına Dorothea'nın sessiz öfkesini, Mary Garth'ın güvenikliğini, Bertha Grant'ın hilelerini, Gwendolen Grandcourt'un gizli özlemini, Janet Dempster'ın arzusunu ve Maggie Tulliver'ın "bir volkanı andıran parlamalarını" sahnelemekte olduğu açıklık kazanır; ancak aynı zamanda da Amerika'da bu romanları tutkuyla okuyan ve kendini bir silah ya da bomba olarak kurguladığı patlayıcı kuvvetindeki imgeleri de Eliot'ın Rosamond'un gücünü bir "torpido" olarak betimleyen karakterizasyonundan pek de fark barındırmayan "Evdeki Vezüv Yanardağı" Emily Dickinson'ı anımsatır.

Dorothea, Will ile Rosamond arasında geçen bir yakınlaşmayı yanlış anlaması sonucunda bunun bir aşk sahnesi olduğu yanılsamasına kapılır. Böylece Will'e âşık olduğunu fark eder ve "çocuğunun bir kılıçla ikiye bölünmesine şahit olan bir anne gibi, bir yandan kanayan parçalardan birini kendi kalbine bastırırken diğer yandan da bu annenin sızısını asla deneyimlememiş yalancı bir kadının diğer parçayı alıp uzaklaşmasını izler". Ancak, Dorothea, bu bölünmüş çocuğu andıran Will nedeniyle acı çekmeye devam etmesine rağmen, Rosamond'un "yalancı bir kadın" olduğunu düşünmekten de vazgeçmiştir. Bunun yerine, bu sahnenin "başka bir kadının hayatıyla ilgili olduğunu anlamıştır –dahası bu kadının durumu ona Casaubon'un ölümünden önce kendi içinde bulunduğu durumu anımsatır. Tüm bunların öncesinde Dorothea Will'e "hayatlarını biraz da olsa şekle şemaile sokmadıkları ve daha iyi işler yapmadıkları için eskiden kadınları küçümsediği" açıklamasını yapmıştır. Ancak bir kez kendisi toplumsal cinsiyetinin dayattığı sınırlamaları deneyimledikten sonra başka kadınlara duyduğu yakınlık o kadar artmıştır ki rakibi olabilecek bir kadını bile içine alır.

Gerçekten de Eliot, kadınlar arasında gelişen duygudaşlığı – Dinah ve Hetty, Lucy ve Maggie, Esther ve Mrs. Transome, Romola ve Tessa, Mirah ve Gwendolen gibi– kadın kahramanın, roman-

cının nihai kapatılma; yani benliğin kendi hücresine kapatılması olarak tarif ettiği durumdan kaçarken, yaşama dair giderek genişleyen bir algı kapasitesi geliştirmesi ile ilişkilendirmektedir. "Pamuk Prenses" masalında kendi açık tenli yüzüne bakmakta olan deli kraliçe gibi Hetty, Mrs. Transome, Tessa ve Gwendolen da aynalarının önünde oturup, kör gibi orada sadece kendilerini görmektedirler; ancak Dinah, Esther, Romola ve Mirah bu çerçeveden dışarıdaki dünyaya bakarken, akıllarına cam kenarında dikiş dikmekte olan iyi kraliçe gelir. Örneğin, Mrs. Transome camdan dışarı bakıp kendisini bir kocakarı olarak görürken, Esther "ayışığının üstü örtülmüş parıltılarla bezediği gri gökyüzünü, ilelebet akan ırmağın kıvrımlarını ve ağaçların eğilen, esneyen devinimini görebilmek için" perdeleri açar. Bundan elde ettiği ise "dünyanın genişliğine dair" bir his olacaktır.

İki kraliçe gibi bu kadınların paylaşımları da birbirlerinin yerine geçebilme potansiyellerini yansıtmaktadır ve ataerkillik çatısı altındaki kız kardeşliğin barındırdığı kahramanlık niteliğini tanımlayan da bu potansiyelin farkına varmış olmalarıdır. Lucy aniden kapıyı açtığında Tulliver "camı sonuna kadar açmış alacakaranlıkta oturmakta ve...o tatlı suratı görmek için mücadele etmektedir"; Dinah kilitli hücredeki genç kıza kardeşlik etmek için Hetty'ye gelir. Çevresini gözlemleyen, anlayışlı bir biçimde bekleyen ve kişisel beklentilerinden arınmış bu kadınların her biri kendi hiçliğini deneyimleme kapasitesine sahiptir ve bu kapasite, başka bir insanın varlığı tarafından meskûn edilmelerini mümkün kılar. Dorothea "kendi felaketinin dar hücresinde, başka birinin kaderini kendi hatası olarak gören bir vicdanın sersemleten ıstırabı ile" "oturup durmamak için" çaba sarf etmektedir. Maggie Tulliver gibi o da "kendi arzularının hoşnut edilmesine dayanan bakış açısını değiştirerek, kendi aldığı pozisyondan dışarı çıkar ve ruhani bir biçimde yönlendirilen bir bütünün içerisinde kendi yaşamının ne kadar önemsiz olduğunu" fark eder. Bununla birlikte, acının hayal gücüne dayalı böylesi bir yerden yapılandırılmış olması Latimer gibi delirmesine neden olmaz, çünkü sokağı görmek için perdeleri açtığında yaşam ona bir görüntü bahşetmiştir: "Sırtında balya taşıyan bir adam ile kucağında bebeğiyle bir kadın...ileride kıvrılan gökyüzünden yayılan incimsi bir ışık" görür ve böylece "dünyanın büyüklüğünü hisseder; binlerce erkek çalışıp sabır gösterecekleri yeni bir güne uyanmaktadır" Sonuç

olarak, Dorothea'nın "istemsiz ve hızla atmakta olan yüreğinin de yaşamın" bir parçası olduğunu fark etmesi, onu bencilce davranmaktan kurtarır ve "Rosamond'a giderek genç kadını kurtarması" ile sonuçlanır.

Bu nedenle Dorothea ile Rosamond arasındaki buluşma romanın doruk noktasını oluşturmaktadır. Her iki kadın da çocuksudur, çünkü dişilikleri olgunlaşmalarının önünde engel oluşturmuştur. Her ikisi de "kendilerine özel bir mutluluğu gömdüklerini" düşünerek bir önceki geceyi ağlayarak geçirmiş olmalarından dolayı solgundur. Her ikisi de diğerini kıskandırmaktadır ve buna rağmen kendi kişisel menfaatlerini düşünmeden hareket etmeyi becerirler. Dorothea "karanlıkta acı çekmekte olan bir yaratık gibi kısık, ağlamaklı bir sesle" konuşmaktadır ve Rosamond da "içinde bir yara deşilmişçesine" bir sızı hissetmektedir. Dorothea kendini feda ederek Rosamond'u kurtarmaya giderken Rosamond esas fedakârlığı yaparak Dorothea'yı kurtarır. Dorothea, Rosamond'un rakibi olduğuna inanırken, Rosamond, Will'i Casaubon'un vasiyeti konusunda uyararak Dorothea'yı koruyacak biçimde davranmıştır. Rosamond'un Dorothea'ya itirafta bulunması "(Dorothea'nın) kendi enerjisinden kaynaklanan bir refleksken", Rosamond Will'e Dorothea'ya olan aşkından genç kadının haberdar olduğunu söylediğinde her türlü düşünceden bağımsız hareket etmektedir.

Lydgate, iki kadının solgun yüzünden rahatsız olup geri döndüğünde Rosamond ve Dorothea'nın deneyimlediği kardeşçe dayanışmayı bir anlığına da olsa fark eder. Ve Dorothea'ya kapıya kadar eşlik ettiğinde de, bu ikilinin geçmişte birbirleri için ne kadar uygun olabileceğini anımsarız. Ne de olsa, Dorothea'nın enerji ve parasını adayacağı bir davaya duyduğu gereksinim, Lydgate'in tutkuları çerçevesinde gelişerek yüksek bir amaç biçiminde şekillenme olasılığını barındırmıştır. Aynı biçimde Dorothea'nın desteği sayesinde de Lydgate araştırmalarını devam ettirmesini sağlayacak zaman ve inancı sağlayabilirdi. Dahası bu çalışmaların tamamlanması *Middlemarch*'ın pek çok çağdaş okurunun yürekten arzuladıkları bir dilektir. Eliot'ın böyle bir beklenti oluşturması ve ardından gelen hayal kırıklığı hem Dorothea hem de Lydgate'in kendi cinsel kategorilerinin içine ne derece hapsedilmiş olduklarını göstermektedir. Lydgate, Rosamond ile yüzleşmek için kapıdan döndüğünde "bu zayıf varlığı seçerek onun hayatının

tüm yükünü kendi omuzlarına aldığını fark eder. Yürüyebileceği kadar yürümeli ve bu yükü ne kadar acı da olsa taşımalıdır" Nasıl Dorothea'nın Will ile Rosamond arasında geçen sahneyi yeniden yorumlaması gerekmişse, bizim de camdan izlediğimiz bu sahneyle ilgili okuma şeklimizi yeniden gözden geçirmemiz gerekmektedir: "Üzerinden belirli bir süre geçtikten sonra hiçbir öykü bize aynı gözükmeyecektir; ya da biz artık aynı insan değilizdir ve bu nedenle de öyküyü aynı biçimde yorumlamayız." Dorothea'nın "akıcı sesi", "yükselen hıçkırıkları" ve "dalga dalga yayılan büyük acısı" "ılık bir nehir" gibi Rosamond'u yıkadığında bu iki kadın "bir gemi kazasının sonucunda hayatta kalmayı başarmış iki kazazede gibi" birbirlerine tutunurlar, çünkü her ikisi de "bize bağlı olan bir diğer kişinin canı yanacak korkusunu sürekli taşıyarak yürümeye devam etmenin ne kadar zor bir iş olduğunu fark etmişlerdir" Dorothea'nın "sırtında balya taşıyan adam ile kucağında bebeğiyle yürüyen kadına" dair vizyonu, Lydgate'in Rosamond'un yükünü taşıyışı ile Dorothea'nın Will'i sırtlayışını akla getirmektedir; ne de olsa Dorothea, Will'i kendi bebeği yerine koymaktadır. Mükemmel bir biçimde eşleşmiş bu iki çift, ayrı kaderlerine doğru yola koyulurlar. Onların yolculuğu "Giriş Bölümü"nde erkek kardeşiyle el ele destansı bir hayat arayışına giren Azize Theresa'nınkinden ne kadar da farklıdır.

Yine de anlatıcı Rosamond'un inatçı bir tavırla küçük işlerle uğraşması karşısında duyduğu üzüntüyü sık sık dile getirirken, Will ve Dorothea'yı gerçekte kurtaranın Rosamond'dan başkası olmaması, Mary Ellmann'ın da belirttiği üzere onun *Middlemarch*'ın "uğursuz merkezi" olduğunu ele veren birkaç ipucundan yalnızca bir tanesidir. Birçok okur, Rosamond'un Eliot'ın güzel kadınlar karşısında beslediği işkenceyi andıran kıskançlığın sonucunda ortaya çıkan kindar bir portre olduğunu varsaymaktadır; ancak bu eleştiriyi yöneltenler, yazarı bu baştan çıkarıcı sarışın kadın ile aynı hizaya getiren ipuçlarını görmezden gelmişlerdir. Madam Laure gibi Rosamond da mükemmel bir strateji kurucudur ve "yaratılıştan farklı rolleri oynama becerisine sahiptir". Öyle ki "kendi karakterini bile o kadar başarıyla canlandırmıştır ki bu rolün özellikle kendisine verilmiş olduğunun bile farkında değildir". Eliot gibi Rosamond da komik rollerde başarılı değildir; ancak ara sıra da olsa bu rolleri üstlenmekten çekinmemektedir. Mrs. Lemon'ın okulundaki bu gözde öğrenci "her ruh halini ya-

kalayabilecek bir zekâya sahiptir" Piyano çalıp şarkı da söyleyebilen başarılı bir müzisyendir. Dahası, ister mecazi ister gerçek anlamında olsun, durmadan dikiş dikmektedir: Elinde dantel, file ya da mekik oyası olmadığında saçını örmekte, iç çamaşırlarını nakışla süslemekte, içeteklerini yamamakta, mendillerini tamir etmekte ya da çoraplarını dokumaktadır. Ve hemen her zaman farklı gelecek planları kurmakta ve kimi vakit bunları hayata geçirmekte de başarı elde etmektedir. Kısacası, Eliot gibi o da iplik eğiren ve edebiyat dokuyan bir kadındır.

Rosamond'un dikiş dikmesi kimi açılardan kadın olarak rolünü kabul etmiş olmasıyla da ilgilidir. Bu açıdan, Eliot'ın dikiş dikmeyi ikincil ve tedavi edici olmaktan öte bir anlamı olmaması nedeniyle beğenmeyen birçok kadın kahramanından ayrılmaktadır. Bir dikiş iğnesinden ya da dokuma tezgâhından üç damla kan düşmesinin kadın toplumsal cinsiyetinin tuzağına düşmeyi sembolize ettiği ve hemen ardından da ya uyku ya da hamileliğin geldiği tüm masallarda olduğu gibi Eliot'ta da dikiş dikmek, kadınların ev hayatına kapatılmasını ve yok oluşlarını temsil etmektedir. Ufak kumaş parçalarını önce yırtıp, sonra da bir araya getirip dikmek gibi bir işi küçümsemesine rağmen Maggie Tulliver en sonunda dikiş dikmeyi öğrenir; ancak yine de bunu kendini küçük düşürme gayretiyle yapar. Aynı biçimde Gwendolen Harleth da annesi ve kız kardeşiyle birlikte bir masa örtüsü ya da kilise cemaati için dikilen bir kumaş üzerinde çalışma düşüncesi karşısında dehşete düşmektedir. Maggie ve Gwendolen'ın salonda ve yine salon için kadın zanaatları aracılığıyla hazırlanan eşyalar karşısında isyan etmeleri de, "Kutsal Kitaptaki Kadın Karakterleri dikkatle okuması ve...kendi küçük özel odasında dikişini dikerken ruhunu da teskin etmesi sonucunda mutluluğu bulacağı düşüncesine" inanmaktan "vazgeçmiş" Dorothea'yı anımsatmaktadır.

Lydgate'in "karşılıklı kur yapma sanatının ağını" örmesini sağlayan Rosamond'un "önemsiz zincir işi" hem gevşek hem de kolayca bozulabilir niteliktedir; bu güzel yanılsama Rosamond'un kendisinden pek de farklı bir nitelik barındırmamaktadır. Bu dayanaksız dokuma, "bir kadının umutlarının güneş ışınları gibi dokunduğunu ve herhangi bir gölgenin altında kolaylıkla yok olabileceğini" göstermektedir. *Felix Holt the Radical*'da Eliot bu gölgenin, "güçsüzlüğün...içe doğuş ânı" olduğunu söylemektedir. Gerçekten de Rosamond'un kadınsı cilvelerine neden olan da

güçsüzlüktür, çünkü bir kadının "cilveleri" Hilda Doolittle'ın *Helen in Egypt*'te[208] açıkladığı üzere "bir ağı andırmaktadır"

Eğer kavga ederse bir kadın
Gizlice etmelidir
Görünmez araçlarla
Kılıç, hançer ya da mızrak yakışmaz
Kadın ellerine
Ancak böylece dönüşebilir yanlış doğruya

Masallarda bu tür bir zayıflığın içerisine kabul edilmiş olmaktan rahatsızlık duyan tüm kızlara karşı, kraliçenin bıraktığı tezgâhta dokuma yapmayı beceremeyen ya da buna karşı duran ve bu kızların yerine bu işi yapacak "üç dokumacı" yaşlı kadın bulunmaktadır. İlginç bir biçimde, bu dokumacılar grotesk tiplemelerdir: Bir tanesinin dokuma pedalına sürekli basmasından dolayı ayak tabanı geniş ve yayvan bir hal almıştır, birinin sürekli ip yalamaktan dudağı aşağı doğru sarkmıştır ve bir diğerinin de ip burmaktan parmağı genişleyip yayvanlaşmıştır. Fate'ler ya da Norn'lar gibi böylesine güçlü dokumacı kadınlar bize Filomela ve Penelope gibi figürleri anımsatmaktadır. Aynı biçimde bu kadınların her ikisi de sanatlarını erkeklerin hayatlarını denetim altında tutabilmek adına tahripkâr ama yine de sessizlik içerisinde uygulamaktadır. Ancak aynı zamanda Beauvoir'ın betimlediği mağarada dokuma ile uğraşan yaşlı kadınlar ile Helen Diner'ın "yaratılış ve ölümden dünyanın duvar halısını dokuyan" ana tanrıçasını da akla getirmektedir. Her ne kadar bir hanımefendiyi andıran Rosamond ilk başta tüm bu tiplemelerden farklı görünse de o da oldukça heybetli bir adamı tuzağa düşürüp olduğu yerde tutacak kuvvette bir zincir örmektedir. Ve aynı biçimde Rosamond da, istediğini sessizlik içerisinde elde etmek konusuyla, (insanı adım atmaktan, oturmaktan ve hatta yemek yemekten bile korkacak hale getirerek manifatura malzemeleri, tartları ile çift iğneli dikiş makinasının ışığı altında çalışan) çekingen terzi Celia Brooke'tan, ya da örgücü Mrs. Garth, Lisbeth Bede ve "dikiş iğnelerinden yapılmış" o korkunç Mrs. Poyser'dan daha az ilgili değildir. Gerçekten de dikiş diken bu kadınların hepsi, ikincil statüleri konu-

[208] (İng.) *Mısır'daki Helen*. (ç.n.)

sunda sızlanmakla birlikte en uğursuz durumlarda bile kendi etki alanlarını dayatmak sözkonusu olduğunda dikbaşlı davranmaktadırlar.

Birçok eleştirmen *Middlemarch*'ta yaşamakta olan topluluğun farklı ancak birbiri ile ilişkili hayatlardan meydana gelen bir ağ gibi betimlendiğini fark etmiştir. Örneğin şehrin tarihi, belediyeye ait şehir ile kırsaldaki kilise ve cemaat arasında "canlı bağlantılardan meydana gelmiş bir ağ" olarak tanımlanırken, taşradaki kişisel ilişkilerde bir tür dokumayı andırmaktadır. Anlatıcı, "Fikirlerden meydana gelen bu zincirin, harap olma tehdidiyle karşı karşıya kalana dek sürülen bu içedönük hayatın ne kadarının başka insanların kendisi hakkındaki düşüncelerinden meydana geldiğini kim bilebilir," diye sormaktadır. Ancak belki de bundan daha da az görünür olan, toplumu meydana getiren bu fikir kumaşını dokuma işiyle ilişkilendirilmiş olanların kadınlar olduğudur, çünkü bağlantıları dikerek birbirine bağlayan onlardır.

Eliot'ın *Kıyıdaki Değirmen*'de açıkladığı üzere, "kamusal kanaat her vakit kadın toplumsal cinsiyeti aracılığıyla" oluşmaktadır. *Middlemarch*'ta çeşitli ziyaretlerde bulunup farklı hikâyeleri değiş tokuş edenler Mrs. Plyndale, Mrs. Bulstrode, Mrs.Vincy, Mrs. Cadwallader, Mrs. Dollop, Mrs. Hackbutt ve Mrs.Tom Tuller gibi kadınlardır; ve "eşler, dullar ve bekâr hanımlar ellerine işlerini alıp sık sık bibirlerini ziyaret ettiklerinde" toplumu "bir arada tutan" unsurları da kayıt altına almaktadırlar. *İkna*'daki dedikoducu Rooke gibi özel hayatın kimi kadın tarih yazıcıları da sıradışı bir öngörüye sahiptir; bu nedenle sürekli ilmik sayan ve örgüsü esnasında ancak toplayabildiği yarım yamalak haberleri bir araya getiren Mrs.Taft gibi birisinin, "Mr. Lydgate'in Bulstrode'un oğlu olduğu fikrine kapılması ve bundan dolayı da bu sıradan Protestan ile ilgili şüphelerinin doğrulandığını" düşünmesi doğaldır.

Hiç şüphesiz, bu tür kadınların dokumakta oldukları toplumsal ağ, yüksek arzu ve ideallere sahip bir birey için engelleyici ve değersizleştirici niteliktedir. Romola "her türlü çabanın kimi ipleri çekiştirmeye indirgendiği insana dair konularla ilgili bir kafa karışıklığı nedeniyle büyük bir amaca yönelik her türlü hayalinin donup kaldığını" hissetmektedir; Swift'in Gulliver'ı gibi Mr. Tulliver da "bir ağın ipleri arasında takılıp kalmıştır", çünkü "bu yumağın dolanıp arapsaçına döndüğüne dair kuvvetli bir izlenime kapılmak için tek bir ip parçasını elinde tutmak yeterli-

dir" Çok az sayıda insan "gözle görülmeyecek derecede ince ve kaliteli iplerin, hassas bedene zekice dolanması sonucunda hareket etmeyi imkânsız hale getirdiğini ve buna rağmen hareket edildiğinde de acımasız bir işkenceye neden olarak, prangadan da beter bir esareti mümkün kıldığını" bilmektedir. Önceden de görmüş olduğumuz üzere, Armgart "iplerden meydana gelen bir enkazda" dolanıp durduğunu hissetmektedir ve diğer birçok karakter de "düşüncelerinin metaforların arasında sıkışıp kaldığını ve dayanma güçleri üzerinde ölümcül bir etkiye sahip olduğunu" hissetmektedir.

Bu durumda anlatıcı, toplumsal dokuyu bilimsel bir yöntem aracılığı ile çözme gayretine girerek nasıl varlık bulduğunu anlamaya çalışan bir kişi olarak karşımıza çıkar: Anlatıcı "en azından kimi insani durumları çözümlemem ve böylelikle bunların nasıl dokunduğunu ve biribiriyle içiçe geçtiğini görmem gerektiğini düşünüyorum; ışık tutabileceğim her şey bu ilişkiler ağına odaklanmalı ve adına evren dediğimiz baştan çıkarıcı ilişkilerin çeşitliliği içerisinde dağılıp kaybolmamalı," diyerek mantık yürütmektedir. Lydgate ya da Casaubon gibi bu anlatıcı da, bütüne anlam ve tutarlılık bahşeden gizli yapının peşindedir. Ancak dantel işi ve örgü nasıl kadın alanına ait unsurlarsa, nesnelerin edebi tazeliğini korumak adına tıpkı Penelope gibi doğanın gerçekleştirdiği sökme ve ortaya çıkartma işlemi de gece vakti yapılan, kadına ait bir iştir. Ve *Scenes of Clerical Life* ile *Adam Bede*'in açıktan açığa maskülen anlatıcıları da *Middlemarch*'ta daha tarafsız bir varoluşa doğru yönelerek biçim değiştirmişlerdir. Bu anlatıcı, ister J. Hillis Miller'ın önerdiği üzere metnin kendisinin tehlikeye soktuğu "bütünleştirme çabasına girmiş" bir erkek olsun, ister Quentin Anderson'ın "Bilge Kadını" ya da U.C. Knoepflmacher'in "eril annesi" olsun, Eliot'ın anlatıcı sesindeki tarafsızlık ve mesafe, Maggie ve Dorothea'nın bu ölümcül tuzaktan kaçmak için mümkün olan tek yol olarak gördükleri bakış açısı değişikliğine neden olan unsur ile aynı kaynaktan doğmuştur. *Middlemarch*'ta mesafe teselli etmeye yarayan bir kaynaktır.

Tefekkür ve arabuluculuk yetisine sahip, felsefi, nükteli, duygudaş, ahlakçı, bilimsel anlatıcı, kendini (kadın ya da erkek) kültürün sıradan sınıflandırmalarının o derece ötesinde sunmaktadır ki, bu yolla toplumsal cinsiyet ayrımını aşmaktadır. Geleneksel çerçevede erkeğe ait olan bilme işini kadına ait yöntem-

lerle ele alarak ve "erkeğin aklı ile kadının yüreğini" birleştirerek Eliot, toplumsal cinsiyete dayalı kategorileri konuyla alakasız gibi görünen bir noktaya taşımıştır. Anlatıcın sesi, zıt bakış açılarını duygudaşlık kurarak dile getirdiği ve genelleme yapma riskine girdiğinde bile büyük ölçüde koşullara bağlı ve geçici yorumlarda bulunduğu için özgün bir "biz" anlayışı kurmayı başarmaktadır: O, kendini anlamanın belirsizliğini kabul etmeye adanmış bir topluluğun sesi olduğu kadar insan ve nesneler arasındaki karmaşık yakınlığı da hazmedip anlamaya hazırdır. Ancak kültürün tanımları ile benliğin sınırlarını aşmak bağlamında elde edilen bu zafer, geleneksel roller çerçevesinde yaşamaya zorlanan kadın karakterlerin gerçekliğini yerinden etmez. Ve anlatıcı kendini (kadın ya da erkek) ağları nesnel bir biçimde söküp çözümleyen bir konuma yerleştirse de bu olay örgülerini örüp bir araya getiren önünde sonunda yazarın kendisidir.

Eliot'ın azımsanmayacak derecede çok kahramanı "belli belirsiz bir peçenin ardından soğuk ve korkunç yüzünü gösteren, bizi ılık ve ince tüylerle bezeli kanatlarının arasına alarak kuşatan ve menekşe kokulu nefesiyle zehirleyen kaderin" gizlendiği bir kurgu dünyasında yaşamaktadır. *Felix Holt the Radical*'daki avukat Jermyn gibi Eliot da "yün ipleri elinde tutabilmekte" ve "elindeki kanıtları ya kullanmakta ya da...hükümsüz kılmaktadır" Ve bizi "kemik ve kaslarla ören, açıklaması güç bir ağdan meydana gelmiş beyinlerimiz aracılığıyla da bölen o büyük trajik oyun yazarı doğa gibi" *Middlemarch*'ın yazarı da, tıpkı Rosamond gibi, ataerkil kültürün temsilcilerini –Casaubon, Bustrode, Featherstone ve Lydgate– ağa düşürerek ve bu kimselerin otoritesini sorgulayarak bizlere örnek bir ağ sunmayı hedeflemektedir.

Burda önemli olan bir diğer nokta da Bulstrode'un Raffles'ın kendisini bulmasını sağlayan ipucunu elde etmesinin ardında yatan nedenin "Tanrının parmağı" olduğuna inanmasıdır. Bunda kısmen de olsa haklılık payı bulunmaktadır. "Eğer intikam ara sıra da olsa vicdanımızdan kendisi için bir kılıç dövüyorsa, bu durumda bize karşı hareket edecek beceriye de sahiptir." Dahası bu işi ceza niteliğindeki planları aracılığıyla yapacaktır. Örgü örmekle meşgul Mrs. Farebrother'ın Dorothea'ya açıkladığı üzere, "Talihin kadın olduğunu" söylemektedirler, "hem de kaprisli bir kadın. Ancak kimi zaman da talih, iyi yürekli bir kadındır ve erdem sahibi olanlara iyi yüzünü gösterir" Eski Ahit'teki Vaiz

bölümünün yazarı "Ölümden daha yırtıcı olan bir şey varsa bu kesinlikle kalbinde tuzaklar barındıran bir kadındır," diye uyarmaktadır: "Tanrı istediğini ondan sakınır ama bir günahkâr mutlaka bu kadının ellerin düşecektir." Her ne kadar Eliot dişi kaderi İncil'in baba figürünün yerine koymuş olsa da onun romanlarında eylemlerinin insafsız bir etkisi vardır, çünkü "intikam kimi hataların peşine öylesine düşecektir ki bu suçu bu biçimde açıklamak isteyenler için, bu hemen her zaman mümkündür." Eliot'ın karakterleri çoğunlukla sıkışıp kaldıkları tuzağın farkında olmasalar da:

"İnsanların payına düşen her hissenin sinsi bir biçimde kümelenişini dikkatli bir gözle izleyen herhangi biri, bir yaşamdan diğerine meydana gelecek etkilerin yavaşça süregelen hazırlığını fark edebilir ve bu da donuk, önceden hesaplanmış bir ironi gibi henüz tanışmadığımız komşumuza aldırmazlıkla ya da donuk bir biçimde yönelttiğimiz bakış hakkında çok şey söylemektedir. Kader tüm alaycılığıyla *dramatis personae*'miz[209] avucunun içinde, beklemektedir."

"Etkilerin yavaşça hazırlanışı esnasında" hazırlıksız kalan Eliot karakterleri, Tito Melema gibi "ağın kendisine rağmen dokunmakta olduğunu ve bu gelişme karşısında hiçbir gücünün bulunmadığını" hissedebilirler. Görmüş olduğumuz üzere, anlatıcının duygudaş ilgisinden payını fazlasıyla almış Lydgate, "küçük toplumsal koşulların baskısına" hazırlanmaktadır, çünkü "Middlemarch, Lydgate'i yutma ve kolaylıkla asimile etme becerisine" güvenmiştir. Dahası, Bulstrode açısından öyle görünmektedir ki "seneler" onun ayrıntılı gerekçelerini çapraşık bir kalınlıkta, binlerce örümcek ağı gibi, ahlaki hassasiyeti takviye ederek "daimi bir biçimde" örmüştür.

Emily Dickinson'ın kendisini yıkıcı büyülerini sessizce dokuyan bir örümcek olarak hayal ettiğinde "görünmez bir teçhizat aracılığı ile/ve gizlilik içerisinde" nasıl savaştığını ileride göreceğiz. En küçük çatlak ve yarıkların içerisinde neredeyse görünmez bir biçimde çalışan böyle bir örümcek imgesi, aynı zamanda verimli, beyaz tozların yükseldiği *Kıyıdaki Değirmen*'in içinde üretilen büyülü dantel işçiliği ile ilgili Maggie Tulliver'ın yaptığı yorumlara da hâkim bir konumdadır. Ve tıpkı pamuk gibi örümcek

[209] (Lat.) Bir dramada rol alan kimseler. (ç.n.)

ağı da doğanın ürettiği sanatın örneklerinden bir tanesini meydana getirmektedir –bu, kozanın içindeki ipek ya da mısır püskülünün içindeki doğal lif gibi gibi bir üretimdir. Bu, Eliot tarafından bir nehrin ismi olarak kullanıldığında, akıntı ile iplik arasında mecazi bir bağlantıyı da akla getirmektedir. Ancak elbette Anne Finch epigrafımızın da gösterdiği üzere, Eliot ve Dickinson bu imgeyi kullanmaya başlamadan çok önce de ağ önemli bir semboldür. Dahası bu sembol, kadının otorite konumunu kaybetmesi ile de yakından ilgilidir. Margaret Cavendish şiirlerine şu kabulü ifade ederek başlamaktadır: "Bizim cinsimiz için beyinle dokunan şiir yazımı ya da eğitim yerine parmaklarımızla dokumanın daha uygun bir uğraş olduğu doğrudur," ve bu nedenle de "örümcek örmez ağını yeni kıyafetler için/onun yerine ipler dokur sinekleri yakalamakta" mısralarını yazmasında şaşırtıcı bir yön bulunmamaktadır.

Cavendish'in kendisini fiziksel dokuma işlemine mahkûm eden kadınlar için bir öykü dokumuş olması gibi, Eliot da kendi belli belirsiz kapanları ile tuzağa düşürdüğü adamların entelektüel eserleri arasındaki farka dikkatimizi çekmektedir. "Kalın-sargılı hasırıyla iği elinde tutarak oturan" Erinna gibi Eliot da "ince kumaşı/ümitsizce/ince ince" dokumakta, bu esnada da "Tanrı ve erkeklerden bir güruh, şairlerin şarkılarla süslediği eylemlerini gerçekleştirmektedir" Başka bir deyişle, Casaubon'un metninden ve Lydgate'in dokusundan farklı olarak Eliot'ın kurgusal kumaşı, Latince *texere*; yani dokuma kelimesinin tüm etimolojik kökenlerini resmeden bir tür duvar halısı gibidir. Dahası onun ağı, içinde her türlü şeklin bulunduğu bir ayma ya da kâğıt işi gibidir de ve eğer "yaratıcı bir hevesle bakılırsa bu ince işçilikte her türden dokuyu gözlemlemek olasıdır" Bunun yanı sıra Eliot'ın ağı tüm yönlere yerleştirilmiş, cilalı çelikten hazırlanmış o duvar arası aynasına da benzemektedir. "Hemen karşısına ışık saçan bir mum yerleştirip duvarlara düşen gölgesine baktığınızda ne çıksa beğenirsiniz! Aynanın ana kalıbındaki çizgiler, eş merkezli daireler oluşturarak ana ışığın geldiği kaynağın etrafındaki yerlerini alırlar." Duvar halısı, kafes işi ya da duvar arası aynası gibi *Middlemarch*'ı da tutarlı ya da değişmez bir kalıba indirgemek mümkün değildir. Çetrefilli dokusuyla labirenti andıran; tığ işi, örgü, çapraz dikiş ya da kafes örgüyü akla getiren bu ağ, kadın karakterleri yorumlamaya dönük herhangi bir eylemin –ister edebi, ister politik, toplumsal,

tıbbi, teknolojik ya da aşka dair olsun– ne derece sorunlu olduğunu açığa çıkartmaktadır.

Eliot'ın ağı, yalnızca sonsuz kereler çözümlenebilir olduğu için çözümlenemez olmakla ve doğanın kültüründen intikam almasını sağlamakla kalmaz; aynı zamanda tutucu standartları çerçevesinde kadın topluluğunu da temsil eder. *Kıyıdaki Değirmen*'deki Glegg Teyze, Maggie'nin toplumsal âdetlerin ötesine geçme özlemi karşısında, genç kız yardıma gereksinim duyana kadar sert bir tavır benimser; ancak yeğeni suçlandığında azıcık kâr elde edebilmek için yaşamı boyunca tüm varlığıyla kavga etmiş bu kadın, Maggie'yi tüm gücüyle savunur. Özel alana kapatılmış olmanın gereğince Harriet Bulstrode gibi kadınlar zorunluluk ve görevlerden meydana gelen ve aileleri toplumda bir arada tutan ağ konusunda oldukça hassastırlar. Bu nedenle toplumsal sorumlulukları bütünüyle takdir eden bu bakış açısı çerçevesinde en müthiş kahramanlığı gösteren ve başka bir yaşamın kendisininkiyle "bağlantılı olduğunu" hisseden Dorothea'dan başkası değilken, en büyük hainlik de sadece kendisini karısına ve komşularına yanlış tanıttığı için değil aynı zamanda sattığı boyalar Mr. Vincy'nin ipeğine zarar verdiği için de Bulstrode'dan gelir. Eğer bir kadın "kindarlıkla zehirlenmiş bir elbiseyi üretecek" "bir ahmaklık ağı" ya da sahibini zayıf düşürecek bir "Nessus gömleği" dokuyabiliyorsa, bu aynı zamanda "taze bir ipucu aracılığıyla yaşamı da dokuyabileceği" anlamına gelmektedir; bu ipucu feragattir ve bu nedenle de Romola, Dorothea ve Rosamond gibi Ariadne ile özdeştir.

İlginç bir biçimde Tito Melema'nın Romola'ya verdiği düğün hediyesi ağabeyinin haçını sakladığı ve üzerine de Baküs ve Ariadne'nin zaferini betimleyen üç parçalı bir resim yaptırdığı tahta minyatür bir kutudur. Burada önemli olan unsur ise Ovidius'un Naxos'a evine doğru gitmekte olan küçük çocuk Baküs ile ilgili anlattığı efsaneyi gözden geçirerek yeniden yazmış olmasıdır: *Dönüşümler*'de Baküs kendisine bir türlü inanmayan denizcilere, kutsal bir varlık olduğunu gemiyi hareketsiz kılarak, kürekleri sarmaşıklarla kaplayarak ve deniz canavarlarından meydana gelen acımasız bir yanılsama aracılığıyla tayfanın gemiden ölümlerine atlamalarına neden olarak kanıtlar; Tito, Baküs ve Ariadne'nin evliliğini bu gemide gerçekleştirir. Sözkonusu yeniden-yazım, Tito'nun kendi benliğinden duyduğu memnuniyeti ve böyle bir

vizyon, hakikati çarptığında bile olayların sadece olumlu tarafını görmek konusunda duyduğu yanıltıcı arzuyu ortaya koymaktadır. Ancak Romola "cennetin kameriyesine" dair bu görüntünün "bir yanılsamadan ibaret" olduğunu fark etmiştir –gerçekten de bu kilitli bir kutudur– çünkü sözkonusu efsanenin tamamını anımsamaktadır: Ariadne'nin (labirentte yolunu bulabilmek için kadının ipine gereksinim duyan) Theseus'a yardım etmesi, Theseus'un Minotauros'u öldürmesi, bunu takiben de kadını terk etmesi ve Tanrı'nın Naxos Adası'nda onunla birleşmesi Baküs tarafından taçlandırılan Ariadne'den çok, Theseus tarafından terk edilen Ariadne'ye benzeyeceğinin de farkındadır, çünkü genç kadından, "uzun ve heyecan verici bir yolculuğa çıkmak yerine her zamanki yerinde oturması" beklenmektedir. Gerçekten de Tito kendisini kurtarıcı Baküs olarak düşünmekten zevk alsa da, rolü hain Theseus'un rolüne yakın düşmektedir.

Bir ölüm evliliğinin içine, kaçırılma temasını baştan çıkarma temasına dönüştürerek entegre eden Ariadne efsanesi, Eliot için Persephone öyküsünün çok daha zorlu bir çeşitlendirmesidir. Hem Ariadne'nin labirentin içinde yol gösterecek ipuçlarına dair bir fikrinin olması hem de buna rağmen kendi kaçışı üzerinde bir etkiye sahip olmaması onu, Eliot'ın kadın çaresizliğini ve bu çaresizliğin paradoksal bir biçimde ortaya çıkarttığı destekleyici güç, dayanıklılık ve direnci yansıtmasında önemli bir sembol haline getirir. Eliot romanlarındaki kadınlar "tüm umut ve hoşnutlukları ve tüm çekince ve tahammül güçlerine dair yüce anlar sanki önemsiz birer anmış –en yakınımızdaki insanlar çaresiz kaldıklarında ya da öfkelendiklerinde bizi onlara bağlayan o basit, ilkel sevginin varlığında yitip gitmiş sıradan birer anı gibi– gibi uzaklaşırken" bu deneyimin farkına varma kapasiteleri ile diğer roman kahramanı kadınlardan ayrılmaktadırlar.

Roma'da Dorothea "o vakitler Kleopatra olarak bilinen, uzanmış haldeki Ariadne'nin" hemen yanında durur; görece ironik ikizi Rosamond ise "Ariadne kadar perişan" bir biçimde betimlenir (Ariadne kostümleriyle dolu kutularıyla birlikte, bir at arabası bile bulamadan geride bırakılmıştır). Toplumu meydana getiren ilişkiler labirentinin içinde sıkışıp kalmış kadın için Ariadne'nin ip ve dokuma yetisi, her ne kadar kaderinde bunu yanlış adama sunmak olsa da, George Eliot'ın kadının özel iyilik yapma ve fedakârlık yetisi olarak gördüğü özelliği temsil etmektedir. An-

cak Eliot'ın romanlarında toplum ile ahlaki gücü kadınlar ile ilişkilendirmesi de bu kadınlara öncelikli bir konum sağlamaktadır. Latimer'i deliliğe götüren bilinç, Eliot'ın kadın kahramanlarını, yazarın intikâm yüklü olay örgüsünün kindar bağ ve düğümlerini labirentin içinde kendine bir yol bulmaya çalışan diğer varlıklar için bir tür hayat çizgisine dönüştüren ve bu yolla da duygudaş bir özdeşleşmeyi mümkün kılan kaynaklarla donatmıştır.

Bu durumda Fare/brother gibi bir adamın erdemlerinin "kadınsı" feragat, duyarlılık ve bekar kadınlardan oluşan bir hane halkına karşı sorumluluk aracılığıyla tanımlanmış olmasında şaşılacak bir yön bulunmamaktadır. (*Middlemarch*'taki maskülen otoritenin sembolü olan) kitap elinde olmadan söylev veren bir vaiz görünümü çizen Farebrother, aralarında kimi örümceklerin de bulunduğu bir böcek koleksiyonuna sahiptir. Ve Eliot'ın "Düşürülen Maske"de izini sürdüğü mikroskobik bakış açısını örnekleyen bir öykü anlatmaktadır. Bu öykü, güzel evleri Tom adında bir canavar tarafından yıkılan karıncalar ile ilgilidir. Tom karıncaların buna aldırmadıklarını düşünmektedir, çünkü "ne ağladıklarını duymuştur ne de cep mendillerini kullandıklarını görmüştür" *Adam Bede*'de Mr. Irwine'ın ya da *Daniel Deronda*'da Hans Meyrick'inkinden farklı olmayan anaerkil bir evde yaşayan Farebrother, aralarında, "annesininkilerden daha fazla yıpranmış ve tamir görmüş dantel ve başörtüleriyle" annesinden daha mütevazı bir görüntü sergileyen, "kendini asla düşünmeyen bir iyiliğin eskilerden kalma bir portresini" oluşturan ve Mr. Farebrother'ın çay sehpasından kendisinden daha çok ihtiyacı olanlara vermek için ufak şeker parçaları aşıran "ufak tefek ve yaşlı" tatlı Miss Noble'ın da bulunduğu çok sayıda kadının sorumluluğunu üzerine almıştır. Mr. Farebrother'ın çabaları nasıl Fred Vincy ve Mary Grath'ı bir araya getirdiyse, Will'in Dorothea'nın yakınlığını ve en sonunda da evinde sağlam bir yeri kazanmasını sağlayan da kız kurusu Miss Noble'dan başkası değildir.

Henry James gibi eleştirmenler Will Ladislaw'u kadınların gözdesi olarak görüp paylamışlarsa da Will, Eliot'ın kadınlara çekici gelebilecek bir erkeklik imgesi yaratmak için giriştiği radikal derecede ataerkillik karşıtı bir çaba olarak da okunabilir. Romanın ilk sayfalarında Medusa'nın kesik kafasından akan kandan yaratılmış ve Minerva tarafından Esin Perileri'ne sunulmuş kanatlı at Pegasus'u çağrıştıran Will, mitsel bir biçimde kadın gücü ve

ilhamı ile ilişkilendirilmiştir. Dorothea'nın Ariadne'si için Baküs konumunda olması nedeniyle Will kadınsıdır da; çünkü toplumun dışında bırakılmış, herhangi bir mirastan ve hatta İngiliz soyadından yoksun bir adamdır. Byron ve Shelley ile yakından ilişkili olan bu "ince, genç ve bir kızı andıran görünüşe sahip" genç adam, "herkesin duygularına hitap edebilen, başkalarının düşüncelerindeki sıkıntıyı kendi düşüncesini dayatmadan dinleyip karşısındakini rahatlatabilen" bir yapıya sahiptir. Dorothea'nın Will'in kendisine duyduğu aşktan haberdar olması bile "sert ve buz gibi baskının erimesine ve bilincinin hareket edecek yatağı bulduğu hissine kapılmasına" neden olur.

Will'in hayatta kalmak yönündeki kadınsı gücü kadar anaerkil soyağacını da açığa çıkartan unsur ise mülksüzlüğüdür. Dorothea, Will ile tanışmadan önce Casaubon'un cumbalı odasındaki Julia Teyze'ye ait minyatür aracılığıyla onun hakkında bilgi edinmiştir. Julia Teyze'yi kendisiyle özdeşleştirirken Will'in kimi ayırt edici özelliklerini de baba tarafından büyük annesi olan Julia Teyze'de bulur. Julia Teyze sevdiği adamla evlendiği için mülksüz bırakılmıştır. Will'in anne tarafından aile tarihçesi de önemlidir, çünkü ailesinin adı, itibarsız bir tefecilik işine karıştığında o da ailesinden kaçmış ve malsız mülksüz kalmıştır. Bulstrode'un manipülasyonlarının kurbanı olması nedeniyle annesini kaybetmiştir; ancak bu anne, en sonunda kızını yeniden kazanmayı denemiştir: "Bulstrode daha önceden kendi kendine 'bu kız asla bulunmayacak,' dememişti; yine de o an gelip çattığında kızı saklamaktan geri durmadı." Bu nedenle Will'in ailesi, kadınların ataerkil toplumun içinde mülksüz bırakılışlarını da temsil etmektedir.

Polonya ya da Yahudi kökenlere sahip, toplum dışına itilmiş egzotik bir adam, hiçbir statüye ya da ilginç bir soyadına sahip olmayan bir yabancı olarak algılanması nedeniyle alay edilen Will, "hiçbir sınıfa ait olmamanın keyfini süren bir çingene" gibidir. Hobbes, Milton ya da Swift ile ilişkilendirilmiş olması bağlamında bu sınıfsız varoluş hali, onun Casaubon'a değil de Dorothea'ya benzerliğinin altını çizmek amacını taşımaktadır. Ne de olsa Will'in mesleği de yazarlık değil sekreterliktir. Bu yolla Eliot, Will'in Dorothea ile yaşadığı aşkın içeriğine ağabey/kızkardeş modelindeki eşitliğin yerine baba/kız evlat ilişkisindeki hiyerarşik yetersizliği koymaktadır. Bununla birlikte, Will'in yarattığı hoşnutsuzluğun bir kısmı da (Eliot'ın diğer romanlarında olduğu

gibi) bu romanında da kardeşler arası ilişkiye içkin erotizm ile ilgili olabilir. Eliot romanlarında bu ilişki biçimi heteroseksüel iktidar mücadelelerine alternatif sunma işlevini üstlenmektedir. Will'in Dorothea'ya duyduğu büyük hayranlığa ve etrafını çevreleyen *troubadour* imgelerinin yetersizliğine rağmen o, Adrienne Rich'in "kadını anlayacak adamın hayaleti/kayıp ağabey, ikiz" olarak tanımladığı kişidir. "Parmak uçlarıyla dokunduğu (kaplumbağa kabuğundan yapılmış baklava biçimli) kutuyu bilinçsizce kendine doğru çeker" ve bu esnada da "bir kunduzu andıran sesler çıkartırken" –sözkonusu kutu ona Will tarafından verilmiştir– Miss Noble da, Will'i Casaubon'un kütüphanesine getirir ve böylelikle iki sevgiliyi birleştirir. Bu olay örgüsünün sözde-alegorik düzeyi, Dorothea'nın en sonunda kendi esas arzusu ile birleştiğini ima etmektedir.

Kendi yaşamının bir başkasının yaşamının içinde eriyip gittiği ve büyük işlerle değil de "sonsuz, küçük ve birçok ayrıntı barındıran" bir etki alanı (Final) ile tatmin olması gerektiği gerçeği doğru olmasına rağmen, bu evlilik, yazarın çizmiş olduğu çerçeve bağlamında değerlendirildiğinde, genç kadının elinin altında bulunan en yıkıcı edimdir. Ne de olsa bu evlilik ölü adamın arkadaşlarının ve ailesinin zorla dikte ettiği koşulların izin verdiği tek eylem alanıdır. Dorothea'nın ağzından Lucy Snowe'un kelimeleri dökülür: "Kalbim kırılacak." Lucy'nin erkek onayına duyduğu gereksinimi reddetmenin yanı sıra erkek öğretmen ile bir gönül işine girmekten de kendini kurtararak ikinci kocası olarak bir öğrenciyi seçer. Dahası bebek gibi olduğunu düşündüğü bir adamı seçmesi nedeniyle Dorothea, bu ilişkinin denetiminin kendi ellerinde olduğunu hissetmektedir. Dorothea, Güney güneşini, temiz havayı, açık pencereleri ve insanı asla zehirlemeyen bir ruh halini akla getiren Will'i seçerek, Julia Teyze'nin mülksüzlüğünü de kabul etmekte ve acı çekerek de olsa, bir biçimde, kilit altında tutulduğu yeraltı dünyasından çıkıp kurtulacak bir yol bulmaktadır. Buna rağmen toplumsal görev ve tanımların inşa ettiği labirentten kaçmıyorsa, bunun nedeni Eliot'ın dünyasında böyle bir aşkınlığın ne mümkün ne de gerekli olarak görülmesidir.

Ancak Dorothea, Will'in sevgisini kaybetmek konusunda en az Lucy'nin M. Paul'ü kaybetmekten korktuğu kadar endişe duyarak konuştuğunda, *Villette*'in bu son yankısı bize George Eliot'ın Mary Shelley ya da Emily Brontë'den daha küçük ölçekte bir ede-

bi varis olmadığını anımsatır. Gerçekten de Eliot'ın *Westminster Review*'da eleştiri yazıları kaleme aldığı çıraklık döneminden sonra ve İngiltere'nin en önde gelen edebiyat eleştirmeni ile yaşadığı uzun ilişki devam ederken kaleme aldığı *Middlemarch* anlaşılır bir biçimde yazarın kendi durumunun da fazlasıyla bilincinde olduğu bir edebi metindir. Her bölümün başında Cervantes, Blake, Shakespeare, Bunyan, Goldsmith ve Browne gibi yazarlardan alıntılar bulunmaktadır ve bu da bize Eliot'ın saplantılı bir biçimde elindeki yeterlilik belgelerini sunduğu izlenimini vermektedir. Yine de bu epigrafların kayda değer bir bölümünün esasen yazarın kendi yaratısı olan yıkıcı ve nüktedan alıntılardan ibaret olması dikkat çekicidir. Burada sanki Eliot otorite olarak algılanan yazarlardan alıntı yapılmasıyla alay etmektedir. Edebi olanı saplantı haline getirmiş bir kitapta elbette yazma eyleminin kendisi de olay örgüsüne katkı sağlayan kuvvetli bir araçtır. Will, Casaubon, Brooke ve Sör Godwin'in mektupları tüm karakterlerde kıskançlık ve rekabet duygularının doğmasına neden olan ölümcül yanlış anlamalara neden olmuştur. Bir mataranın ucuna yanlışlıkla yapışmış bir parça karalama kağıdının Raffles'a Bulstrode'un nerede olduğuna dair bir ipucu sağlamış olması bu durumu örnekleyen olaylardan bir tanesidir. Önceden görmüş olduğumuz üzere Dorothea, Latince ve Yunanca okumayı öğrenebilmek için evlenmek istemektedir; bu esnada Rosamond da Lydgate'in teklifini kabul ederken Ned Plimdale'in vermek istediği *Yadigâr*ı reddeder.

Casaubon'un anahtarı, Lydgate'in "yazıya hakkını verme ve o âna kadar yaptıklarının tamamını kayıt altına alma" kararı, Featherstone'un vasiyetleri, Brooke'un gazetesi, Fred'in IOU'ları, Mr. Garth'ın imzası ve Bulstrode'un ruhsat belgeleri aracılığıyla erkek otoritesi yazı ile ilişkilendirilmiş olduğu için *Middlemarch*'ta yazı ve okuma öğretebilen tek kadın olan Mrs. Garth'ın "bütünüyle erkeğe bağımlı olmak için yaratıldığını düşündüğü kendi cinsine karşı biraz sert davranmasında" anlaşılmayacak bir taraf bulunmamaktadır. Öyle ki, kendi kızı Letty'ye bile büyüdüğünde Cincinnatus öyküsünün kahramanı olabilecek ağabeyine itaat etmesini söylemektedir: Ne de olsa kızın hiçbir vakit böyle bir şansı olmayacaktır. Mary Garth'ın en sonunda yazdığı kitabı "antik dönem yazarlarının öğretildiği üniversiteye gittiği için" (Final) Fred'e atfetmesi de adamın tahıl ve büyükbaş hayvan beslenmesiyle ilgili kitabını kadına ithaf etmesinden daha az

gülünç değildir. Ancak Marie'nin oğulları için kaleme aldığı *Stories of Great Man, taken from Plutarch*,[210] kadınlar açısından devam edegelen, tehlikeli çelişkileri ima etmektedir ve bu çelişkiler, Sör Leslie Stephen'ın İngiliz Edebiyat Adamları antolojisine koyduğu düşmanca biyografinin öznesi haline gelen ve "bir erkek gibi yazmakla" suçlanarak Mrs. Oliphant, Eliza Lynn Linton, Dorothy Richardson ve Elizabeth Robbins gibi kadın yazarlar tarafından reddedilen George Eliot'ın şöhretinin gördüğü muameleyi ironik bir dil aracılığıyla ima etmektedir.

Eliot'ın takma ismi gibi Mary'nin *Plutarkhos*'u da bu çelişkileri anlamamızı kolaylaştırırken, *Middlemarch*'ın kendisi de şeytani ölçüde hırslı bir kitap, bir "yuva destanıdır" (final) ve büyük adamların öyküsünü anlatmaktansa "hiçbir şeyin kurucusu olmayan bir öğeyi" (giriş) ifade etmektedir. Eliot, elindeki tek yetenek gizlemek zorunda oldukları ölüm olan kadınların mülksüzlüğü ile yüzleşmekten korkmamaktadır. Kadın sanatçıların erkek kıyafetleri giymiş oyuncular gibi göründüklerini iddia ettiği erken dönem tartışmalarından, Maggie Tulliver'ın "bir drama gibi algıladığı ve bu dramanın içinde de kendi rolünün büyük bir duygusal yoğunluk ile oynanmasını talep ettiği" tutkulu yaşantısının betimlemesine ve oradan da Madam Laure'un kısa ama önemli portresine kadar Eliot, bir iş sahibi olmak aracılığıyla sağlanan benlik tanımı olmadan kadınların sabit bir benliğe de sahip olamayacaklarını ve tek bir merkezden hareket edemeyeceklerini bize teatral metaforlar aracılığıyla göstermektedir. Yalnızca bu korkunç boşluk hissinden doğan ontolojik güvensizlik, canlandırma işinin cazibesinden korkan en başarılı kadın karakterlerin, tıpkı Antigone, Persephone ve Ariadne gibi esaretin eşit derecede korkunç cazibesine nasıl kapıldıklarını açıklamamıza yardımcı olabilir. Tom Tulliver, Maggie'ye şöyle demektedir: "Eğer hiçbir şey yapmıyorsan, kendini yapabilenlere teslim et." Ancak teslimiyet eylemi aracılığıyla bile kadınsı oyunculuk ya da rol yapma yeteneği, bilme ve sahip olmaya dair erkeksi tarzdaki parçalara ayırmaktadır. Aynı zamanda, kadınlar tam da teslim oldukları için "bireysel hiçliğe teslimiyeti" erkeklerden daha dolaysız bir biçimde deneyimlemektedirler. Başkalık-ötekilik-ya da yokluk, Eliot'ın kadın kahramanlarını oluşturan yapının kendisidir ve bu kahra-

[210] (İng.) *Büyük Adamların Öyküleri, Plutarkhos'tan.* (ç.n.)

manlar, köken ya da varlığa dair ölümcül bir arayıştan doğan ayrıcalık aracılığı ile bir bakış açısı edinmektedirler.

Ancak Eliot'ı edebi bir varis olarak ele almak, bizi ister istemez başladığımız noktada sözünü ettiğimiz iki Amerikalıya geri götürecektir; çünkü hem Margaret Fuller hem de Harriet Beecher Stowe, kadınların ikincil statüsünün neden olduğu gerçekdışı durumla mücadele etmek durumunda kalmış yazarlardır. Kimi vakit kendi geçici trajedisi olarak algılayabildiği bir yaşamın içine ne kadar gömülmüş olursa olsun, Margaret Fuller benlik bütünlenmesini gözünün önünde canlandırabiliyordu: "İçimdeki kadın müşfik bir sevinçle dizlerinin üzerine çöküp gözyaşı dökü-yor; içimdeki adamsa ileriye doğru atılıyor; yine de bu, şaşkına dönmesinden başka bir işe yaramıyor. Ancak bir zaman gelecek ve bu trajik kral ile kraliçenin birleşmesinden ışıl ışıl parlayan egemen bir benlik doğacak." Benzer biçimde abla, eş ve anne olmanın yanında başarılı bir edebi kariyere de sahip olmasıyla dolu dolu bir hayat geçiren ve bu nedenle de Fuller ile büyük bir zıtlık oluşturan Harriet Beecher Stowe da kadınların ışıltılı ve egemen benlikler ile yeniden doğabilecekleri yolların hayalini kurmaktan geri durmamıştır.

Belki de George Eliot'ın hüzün dolu bir dille kendisine mektup yazmasına, bir yazar olarak çektiği acıyı itiraf etmesine ve Stowe'un duygudaş mektuplarının "kendisine ne kadar iyi geldiğini anlayabilmesi için yazardan bir an için de olsa yazar olarak kariyeri boyunca deneyimlediği korkaklığı ve insanı felç eden ümitsizliği hayal edebilmesini dilemesine" neden olan da Stowe'un geleneksel kadın rollerinin sınırları içerisinde dolu bir hayat yaşama becerisidir. 1869 senesinde şöhreti sağlam bir temele oturduktan sonra başlayan ve ölümüne kadar da devam eden bu yazışmalarda "herhangi bir akıl hastalığı" üzerinde kafa yormayı reddeden Eliot, Stowe'u sık sık "sevgili bir arkadaş ve kardeş meslektaş" olarak betimlemekle, yazarın "bir yazar olarak" kendisinden "çok daha fazla deneyime" ve "bir kadın olarak da daha bütünlüklü bir deneyime sahip" olduğunu söylemekte ve şöyle eklemektedir, "ne de olsa siz çocuk doğurdunuz ve anne olmanın tarihçesini en başından itibaren bilmektesiniz" Stowe'a bir resmini gönderemeyeceğini söyleyerek bunu şöyle açıklamaktadır: "Tüm hayatım boyunca bir fotoğrafımın çekilmesinden kaçınmış olduğum için tek bir fotoğrafım bile yok." Diğer taraftan da Stowe

ve kocasının "kendi ruhsal çocukları ile ilgilenmeye devam etmelerini" umduğunu söyler ve Stowe'u, "çocuklarının ilgisiyle çevrelediği bir portakal bahçesinde" resmettiğini anımsatır.

Bu durumda Eliot'ın Stowe'da kadınsı yazarlığa dair bir model bulduğunu söyleyebiliriz ve bu model, kızlarının özenle baktığı Milton görüntüsünü kafasında dengeye oturtması için yeterli olmuştur. Ancak Eliot aynı zamanda Stowe'un öfkeleri tarafından tüketilmeden de bu öfkenin gereğini yerine getirebileceklerini anlatmayı başardığının bilincine varmış da olabilir. *Tom Amcanın Kulübesi*'ni Stowe kendisine bir kopya göndermeden çok önce okumuştur ve belki de kitabın sonunu en az Charlotte Brontë'nin edeceği kadar takdir etmiştir; ne de olsa Stowe, intihar ya da cinayete meyletmeden, atadan kalma malikânelerin kapatılmışlığından kaçabileceği yöntemlerden birinin izini bu romanda sürmektedir. Büyük olasılıkla Eliot'ı heyecanlandıran konu, istemsiz bir iradeden çok bilinçli bir rol yapma yeteneğidir, çünkü kendisi de tüm kariyeri boyunca zorlama olmaksızın kavrayabilmenin peşinde koşmuştur. Bertha Mason Rochester, Bertha Grant, Dorothea Casaubon ya da Rosamond Lydgate'ten çok daha etkin bir biçimde intikâm almayı başaran kadın da *Tom Amcanın Kulübesi*'nin son bölümlerine egemen olan çıldırmış köledir. *Middlemarch*'ta Eliot'ın öfkesini ve kariyerinin ilk dönemlerinde benimsediği erkek rollerini aşmış olması gibi, Stowe da *Tom Amcanın Kulübesi*'nde bütünüyle kadına has bir özgürlük biçimi betimlemektedir.

Cassy, Simon Legree'nin şahsi cariyesi gibidir ve kendisine hem cinsel hem de yasal çerçevede sahip olmanın yanı sıra iki küçük çocuğunu satan ve bunun sonucunda da bir sonraki bebeğini öldürmeyi seçerek "kurtarmasıyla" sonuçlanacak bir acı yaşamasına neden olan beyaz köle sahibinin ellerinde deneyimlemek zorunda kaldığı tecrübe nedeniyle delirmiştir. "Birkaç sene önce Legree'nin memnuniyetsizlik duymasına neden olduğu için tavan arasına kapatılan siyahi bir kadının" hemen alt katında yaşayan Cassy, sözkonusu kadın, ölümü sonrasında aşağı taşındığında Legree'nin evinde yayılan bir dedikoduyu kendi avantajına çevirmeye karar verir. "Tavan arasından yükselen seslere göre yeminler edilmekte, türlü belalar okunmakta, şiddetli yumrukların çıkarttığı ses eski tavan arasında yankılanmakta ve buna da acı ve umutsuzluktan kaynaklanan inlemeler eşlik etmektedir." İlk önce öfkeli ruhların orada uyumayı imkânsız hale getirdiğini söyleye-

rek tavan arasının hemen altındaki odadan taşınır. Bunun hemen ardından evin çeşitli yerlerine hayalet kitaplar bırakır ve eski bir şişenin ince kısmını tavan arasındaki bir deliğin içine yerleştirir. Böylece rüzgârın gece saatlerinde çıkardığı kederli ağıtları ve korkunç çığlıkları andıran sesi eve yayılır. Legree, Cassy'nin "oyunu" nedeniyle dehşete kapılmıştır. Burada açıkça görülmektedir ki Cassy bilindik bir kurguyu devreye sokmaktadır: Kendisi de delirmiş bir kadın olduğu için hem kendini hem de kendisinden sonra Legree'nin metresi olacak Emmeline'i tavan arasındaki deli kadın öyküsünü kullanarak özgür kılmayı istemektedir.

Bir başka deyişle bütünüyle kadınsı bu plan, Cassy'nin kaçmasını mümkün kılmıştır. Kendisi ve Emmeline gösterişli bir biçimde kaçabilsinler diye tavan arasına erzak ve kıyafet saklar. Böylece Legree'nin aramaya asla cesaret edemeyeceği tek yerde saklanabileceklerdir. Cassy tavan arasını bir tür sığınak olarak kullanırken, Legree de iki kaçağın peşinde tüm kırsalı dolaşır. Bu esnada iki kadın, evin en üst katında güvenli bir biçimde karınlarını doyurup, kitap okur ve uyurlar. *Middlemarch*'ta gerçek bir cinayetin üstünü örtmek için sahte bir ölümü sahneye koyan Madam Laure gibi Cassy de delirmiş taklidi yaparak gerçekten de delirtici olan bu hapis hayatından kaçmayı başarır. Ancak Madam Laure taklit olduğu düşünülen bir durumu canlandırırken, Cassy gerçek bir eylem sanılan bir durumu taklit eder ve böylelikle de öfkesinin neden olacağı suçluluk duygusundan kurtulmayı başarır. Bunun ardından Tom Amca tavan arasındaki saklanma yerini açığa çıkartmayarak bir kahraman gibi davranması sonucunda öldüğünde, Cassy suçlu efendisini cezalandırmak adına adamı bir dakika rahat bırakmaz.

"Özgün bir hayalet öyküsü" adındaki bu bölümde Cassy, atadan kalma malikânede süzülerek gezer; öyle ki kilitli kapılardan ve geçitlerden bile rahatça geçebilen "beyaz kumaş sarınmış uzun boylu bir figüre" dönüşür. Dayanmak zorunda kaldığı acılar sonucunda küçülen Cassy gibi bir anlamda ölü benliğinin hayaletine dönüşmüştür. Bu benlik Legree'nin suiistimali sonucunda ölen benliğidir, ancak beyazlar giymiş siyahi kadın aynı zamanda, Stowe'un karşı konulmaz ataerkil bir köle ekonomisi adını verdiği köleleştirilmiş tüm kadınlar arasındaki bağı da örneklemektedir. Legree, Cassy'nin hayaletini "kendi annesinin kefeni" olarak gö-

rür. Dahası bunda haklıdır da; çünkü bu peçeli kadın, Legree'nin kendi annesini; anne sevgisini ve anne hakkını inkâr edişini temsil etmektedir. Annesinin ölümünden suçlu, hasta ve ölmek üzere olan Legree bu ölümcül meleği asla unutamaz: "Ölüm döşeğinin başında acımasız, beyaz ve amansız bir figür durmuş 'Gel! Gel! Gel!' demektedir." Bu beyazlar içerisindeki kadın, bu belirsiz eş, George Eliot'ın yıkım meleklerinin ördüğü, birbirine karışmış öfke ve feragat ipliklerini aydınlatırken bile Stowe'un, Charlotte Brontë'nin ruhunun kendisine kelimeler dikte ettirdiğine dair iddiasının doğruluğunu göstermektedir.

VI

ACIDAN GELEN DİRENÇ: KADINLAR TARAFINDAN KALEME ALINMIŞ ON DOKUZUNCU YÜZYIL ŞİİRİ

15. Feragat Estetiği

Kadın saçı, kız kardeşim, hiç kesilmemiş
Darmadağınık bir güç acıyla geriye doğru uçuşmakta
Adamın ismi onaysız
Elizabeth Barrett Browning

Shakespeare'in kız kardeşine dair öyküyü kendi kurguladığım biçimi ile gözden geçirince bana öyle geldi ki...on altıncı yüzyılda büyük bir yetenek ile doğmuş herhangi bir kadın kesinlikle delirirdi...çünkü şiire karşı yeteneğini kullanmak isteyen fazlasıyla yetenekli bir kızın önüne geçilip engelleneceğini görmek için derinlikli bir psikoloji bilgisine sahip olmaya gerek yok...yani sağlığını ve aklını bir kesinlik uğruna kaybetmiş olduğunu anlamak için çaba sarf etmek bile gerekmiyor.
Virginia Woolf

İngiltere'de birçok eğitimli kadın var...peki bu durumda kadın şairler nerede? Büyük anneleri bulabilmek için her yere bakıyorum ama bir tane bile göremiyorum
Elizabeth Barrett Browning

Mrs. Dickinson sıcakkanlı ve şefkatli miydi? Gençlik yıllarında Emily Dickinson büyük olasılıkla onunla özdeşleşir, bir ev hayatı kurar ve geleneksel kadın rollerini benimserdi. Böylece Kilise'ye ve cemaatin etkinliklerine katılır, evlenir ve çocuk yapardı. Yaratıcı potansiyeli kaybolmazdı elbette; ancak onu keşfeden bilir miydi? Çile ve yalnızlıktan gelen ödülün yerini ne alabilirdi?
John Cody

Virginia Woolf *Kendine Ait Bir Oda*'nın ortalarına doğru, "Bir kadın, bedenine hapsedilmiş olduğunda şairin yüreğindeki ateş ve şiddeti kim ölçecek?" diyerek feryat etmektedir. Bu esnada hayal ürünü olmasına rağmen paradigma niteliğindeki kadın şair "Judith Shakespeare'in" öyküsünü anlatmaktadır: Büyük şairin

"yetenekli kız kardeşini" Woolf, ağabeyi Will gibi, Judith'in de oyun yazarı olabilmek için Londra'ya kaçacağını söylemektedir, çünkü "çitlerin üzerinde şarkı söyleyen kuşlar ondan daha yetenekli değildir" Ancak Will'den farklı olarak Judith, kısa sürede kendi teatral geleceğinin, cinselliğinin sömürülmesi üzerine kurulu olduğunu fark edecektir. Woolf, Elizabeth dönemi aktör ve işletmeci Nick Greene'nin "rol yapan bir kadının aklına dans eden bir köpeği getirdiğini" ifade ettiğini anımsatır. Bu yorumdan açıkça ortaya çıkmaktadır ki ona göre yazan bir kadın, rol yapan bir kadından çok daha yapay bir görüntü sergilemektedir. Ancak –Woolf'un öyküsüne göre– aynı Nick Greene, Judith Shakespeare'i cinsel açıdan sömürmek sözkonusu olduğunda hiç de isteksiz davranmayacaktır. Greene ona "cadı" demekte, Woolf ise duygusuz bir ifadeyle; "Judith kendini Greene'den hamile kalmış ve bunun sonucunda da –kadın bedenine hapsedilmiş şairin yüreğindeki ateş ve şiddeti kim ölçebilir ki?– bir kış gecesi kendini öldürmüştür," demektedir. Bedeniyse, Elephant and Castle'ın önündeki otobüslerin durduğu dörtyol ağzının oralarda bir yerde gömülü uzanmaktadır.

Edebi baştan çıkış ve ihanete dair bu kısa anlatıda Woolf, *Kendine Ait Bir Oda*'da kadın sorunu üzerine uzun uzadıya yürüttüğü tartışmayı tetikleyen "kadın ve edebiyat" konusu ile özdeş olmasa da alakalı olan bir sorunu tanımlamaktadır. Woolf'un altını çizdiği ve bizim de çalışma boyunca gördüğümüz üzere –Barrett Browning'in kelimeleriyle ifadece edecek olursak– İngiltere'de "farklı dillerde okumayı ve yazmayı öğrenmiş çok sayıda kadın bulunmaktadır" Daha detaylı bir biçimde ifade edecek olursak, hem İngiliz hem de Amerikan edebiyat tarihi, ayırt edici nitelikte çok sayıda kadın düzyazı yazarının –denemeci, günlük yazarı, gazeteci, mektup yazarı ve (özellikle) romancı– var olduğunu kaydetmiştir. Gerçekten de Aphra Behn ile başlayıp Fanny Burney, Anne Radcliffe, Maria Edgeworth ve Jane Austen ile çabucak filizlenen İngiliz romanının büyük ölçüde bir kadın icadı olduğunu söyleyebiliriz. Jane Austen'ın *Northanger Manastırı* da bu tespitin doğruluğunu kesin bir biçimde ortaya koymaktadır. Her ne kadar Woolf, kadınların "Thackeray, Dickens ve Balzac" ile temsil edilen ağır erkek geleneğinin dışında bırakılmış olmalarının yasını tutsa da, o da feminist bir tespihin üzerinde ışıldamakta olan boncukları andıran "kız kardeş romancıların" isimlerini sı-

ralayabilmektedir. Ancak yine de Barrett Browning'in kederle sorduğu üzere, "kadın şairler", "Judith Shakespeare'ler" nerededir? Woolf "dışavuruma izin verilmeyen alanın halen şiir olduğunu", bu konudaki üzüntüsünü belli eden bir tonlamayla ifade etmektedir. Dahası bu konudaki tek umudu da, Judith Shakespeare'in yerini alan hayali modern romancı Mary Charmicheal'ın "yüzyıl sonra bir şaire dönüşecek olma olasılığıdır".

Woolf bu satırları birçok kadın şairin varlık gösterdiği 1928'de yazmıştı –ya da en azında şiir yazan birçok kadın vardı, demeliyiz. Woolf'un kendisi de Anne Finch ve Margaret Cavendish'in kariyerlerinin izini sürmekte, Brontë'lerin "yaban şiirine" hayranlık duymakta, Elizabeth Barrett Browning'in manzum-romanı *Aurora Leigh*'in hiçbir düzyazı metnin yarışamayacağı poetik erdemlerinin altını çizmekte ve Christina Rossetti'nin "kompleks şarkısından" hayranlıkla söz etmekteydi. Bu durumda, Woolf'un neden kadınlar tarafından kaleme alınmış şiirleri özünde sorunlu bulduğu sorusunu yöneltmemiz gerekmektedir. Neden Judith Shakespeare'in "yakalanıp, darmadağınık hale geldiğini", "engellendiğini", boğulduğunu, kendi kendini gömdüğünü ve hatta hiç doğmadığını düşünmektedir? Bu soruya yanıt ararken, Nick Greene'den John Crowe Ransom ve R.P. Blackmur'e kadar erkek okur ve eleştirmenlerin Barrett Browning, Rossetti ve şiirlerini Woolf'un okumuş olduğunu umduğumuz (ama emin olamadığımız) Dickinson gibi kadınlar tarafından kaleme alınmış şiirlere yaklaşımını inceleyerek başlayabiliriz.

1959'da *Selected Poems of Emily Dickinson*'ın[211] sunum yazısında James Reeves bir "arkadaşından" yaptığı alıntı aracılığıyla çoğu erkek edebiyatçıda baskın olan tutumu, Woolf'un öyküsünde olduğundan daha kısa ve öz bir biçimde ifade etmiştir: "Aynı zamanda edebiyat eleştirmeni de olan bir arkadaşı, çok da ciddi olmayan bir tavır eşliğinde, 'kadın şair' tanımının kendisinin bir çelişki barındırdığını" ifade etmiştir. Başka bir ifadeyle, Woolf'un erkeksi diye adlandıracağı bir bakış açısıyla, lirik şiirin doğasının, tabiatı gereği kadınlık ile uyumsuz olduğunu öne sürmektedir. "Eril" bir akla sahip farklı okur ve eleştirmenler de bu nokta üzerinde durmaktadırlar. Örneğin, arkadaşı (ve kimi vakit de sevgilisi) Louise Bogan'ın eseri üzerine kaleme aldığı sözde olumlu bir

[211] (İng.) *Emily Dickinson'dan Seçme Şiirler*. (ç.n.)

inceleme yazısında Theodore Roethke, "kadınların kaleme aldığı şiirlere karşı yöneltilen çeşitli suçlamaları" ayrıntılandırmaktadır. Her ne kadar cümleleri sözde bir nesnelliği korumaya çalışsa da, kısa sürede kendisinin de bu suçlamaların dışında kalmadığı açıklık kazanır.

"En sık karşılaştığımız iki suçlama...çeşitlilik konusunda hissedilen eksiklik –konu, duygusal tonlama– ile belirli bir espri anlayışının yokluğudur ve gerçek bir yeteneğe sahip yazarlara dair bireysel örneklerde kimi diğer estetik ve ahlaki eksiklikleri gözlemlemek mümkündür: şiirin denetimden çıkması, önemsiz temaların detaylı bir biçimde işlenmesi, yaşamın yüzeyindeki konulara dönük bir ilgi –düzyazıdaki kadın yeteneğinin o özel alanı– ruhun gerçek acılarından gizlenmek; varlığın aslında ne olduğuna dair bilgiye göğüs germek; lirik ya da dini katatoni; küçücük ayağını Tanrı'ya karşı yere vurup durmak ya da yazarın bütünlüğü yeniden icat ettiğine dair bir dürüstlükle derin bir sessizliğin içine gömülmek; abartılı bir tavırla kaderin ve zamanın peşini bırakmamak; kadının hissesine düşenler üzerine yas tutmak; aynı şiiri elli kere yazmak vesaire, vesaire."

Bu bölümün yüzeysel bir okuması bile yazılanların tutarsızlığını ortaya koymakta yeterli olacaktır: Kadınlar önemsiz konular ile ilgilenmekle ve sızlanmak ile suçlanmaktadırlar, çünkü bunların her ikisi de önemli konular hakkında ahmakça bir yüzeysellik ve melodramatik bir sızlanışı ortaya koymaktadır. Ancak, bundan daha da belirgin olan Roethke'nin kadın şairlere tam da erkek şairlerin yaptıkları işler nedeniyle yüklenmesidir. Yani, Tanrı, kader, zaman ve bütünlük hakkında yazıp durmaları türünden yaklaşımları eleştirmektedir. Ancak şairin kullandığı dilden anladığımız kadarıyla Roethke'ye göre bu kadınların sanatını altüst eden biyolojik cinsiyetlerinden başka bir şey değildir. "Tanrı'ya karşı" Prometheusvari bir yumruk sallamak mükemmel bir estetik strateji iken, açıkça görülmektedir ki "küçücük" kadın ayağını bu kapsamda değerlendirmek olasılıkdışıdır.

Benzer biçimde 1956'da kaleme aldığı bir makalede John Crowe Ransom, herhangi bir hoşnutsuzluk barındırmıyor olmasına rağmen Emily Dickinson'ın hakkında şöyle demiştir: "Okurlar arasında (en azından erkek okurlar arasında) bir tipleme olarak kadın şairin...doğaya kolaylıkla kaçtığı ve böylesine radikal bir stratejiyi haklı çıkartmayacak, metafizik bir önem taşımayan

kimi ayak işleriyle uğraştığına dair bir inanç hüküm sürmektedir." Aynı makalenin bir diğer kısmında, Dickinson'ı "evini çekip çeviren ufacık bir insan" olarak betimleyen Ransom, 1775 şiirinin arasında "on yedisinden bir tanesinin" bile "kamuya mal olamayacağı" yorumunda bulunmuş ve şairin yaşamının da "ayırt edici bir nitelik taşımayan sıradan bir hayat" olduğunu iddia ederken, "Dickinson'ın mensubu olduğu Protestan cemaatinde, kibar kız kurularının aile içerisinde güvenli ve faydalı bir yere sahip olduklarını, bu nedenle de bir tür iş ile iştigal ettiklerini" eklemiştir. (Öyle görünmektedir ki Ransom böylesine sıkıcı bir toplumsal kadere mahkûm bir kadının nasıl olup da önemli şiirler kaleme alabildiğini merak etmektedir.) Dickinson'ın şiiri ile kadınlığı arasındaki sorunlu ilişkiden, yani telafi edilemez nazik kız kuruluğu ile sert sanatı arasındaki çelişkiden, eşit derecede rahatsızlık duyan R.P. Blackmur da 1937'de Dickinson'ın "ne profesyonel ne de amatör bir şair olduğunda; yorulmadan yazıp duran kişisel bir şair olduğunda ve bunun da yemek pişirmekten ya da örgü örmekten pek bir farkı bulunmadığında" ısrar etmiştir. Kelimeleri kullanmadaki yetisi ve kendi zamanındaki kültürel kategorisi onu koltuk örtüleri yerine şiire yakınlaştırmıştır.

1971'de bile Dickinson'ın erkek okurları, şiir ile kadınlık arasındaki bu açıkça gözlemlenen ikilik üzerine düşünmekten geri durmamışlardır. John Cody'nin *After Great Pain*[212] isimli yapıtı Dickinson eleştirmenlerinin ve biyografi yazarlarının büyük bir kısmının kabullenmeyi reddettiği bu çileyle ilgili önemli bir analiz niteliğindedir. Ancak bir kısmını epigrafımızda alıntıladığımız sonuç bölümü onun da kadınsı tatmin ile tutkulu sanatın birbiriyle uyum içerisinde olmadığına dair bir vurgu yaptığını ortaya koymaktadır. "Çile ve yalnızlığın teşvik ettiği bu durumun yerini hangi yazma motivasyonu alabilir? Eğer bir eş ve annenin sorumlu olduğu tüm görevlere rağmen Dickinson, kendini şiir yazmak zorunda hissetseydi o vakit ne hakkında yazacaktı?" "Özlem, hayal kırıklığı ve yokluktan doğan sanatı; tatmin, hoşnutsuzluk ve bütünlükten de bu kadar bereketli bir sonuç doğmasına neden olacak mıydı?" İlginç bir biçimde bu sorular, bu satırlar yazılmadan on beş sene önce Ransom'ın aldığı oldukça farklı konumu yeniden dile getirmekten öteye geçememektedir: "Büyük olasılıkla

[212] (İng.) *Büyük Acıdan Sonra.* (y.h.n.)

Dickinson kendine ait bir aşk yaşayabilse ve kendini herhangi bir kadın gibi tatmin olabilse şiirlerinin fazla bir değeri olmayacaktı." Ransom "aşk duygusunun tatmin olmasından" söz ederken ve Cody de bu eksikliğin işkenceyi andırır yapısından dem vururken, ne biri ne de diğeri şiirin kendisinin bir kadının bütünlenme ve tatmin hissini oluşturabileceğini akıllarına getirmektedirler. Aksine, her ikisi de bir kadın şairin sanatının, bir biçimde "romantik duygulardan" çıkıp gelmesi gerektiğini (popüler ve duygusal bağlamda) ya gerçekten yaşanan bir aşka yönelik bir yanıt ya da bunun eksikliğini telafi eden bir ürün olması gerektiğini varsaymaktadır.

Kadınsı "bütünleme ve tatmine" dair bu kayda değer saplantı bağlamında diyebiliriz ki, on dokuzuncu yüzyıla ait bir kavram, yirminci yüzyıl düşünürleri tarafından kendi amaçlarına uygun düşecek bir biçimde yeniden tanımlanmıştır –kadınların kaleme aldığı şiirler övüldüğünde bunun "kadınsı" bulundukları için, ya da aksi durumda da yine "kadınsı" oldukları için "eksik" görülmeleri şaşırtıcı olmaktan uzaktır. Örneğin, kendi zamanında en sık analiz edilen, eleştirilen, övülen ve suçlanan kadın şair Elizabeth Barrett Browning'e duyulan beğeni, "kadın sevgisinin derinliğini, hassasiyetini ve alçakgönüllülüğünü" anlamış olmasından ve "iliğine kadar şair olmasının yanı sıra son derece de kadınsı" bulunmasından kaynaklanmaktadır. Dahası, "kendi cinsiyetinin Shakespeare'i olarak" "özel yaşamında" "saf ve canlı" olmasından dolayı özel bir saygı ile karşılanmaktadır, çünkü "dâhi kadınların yaşamları çoğunlukla günahla gölgelenmiştir...ve entelektüel yetenekleri de (çoğunlukla) bir nimet olmaktan ziyade lanet işlevi görmektedir" Ancak burada önemli olan Barrett Browning, çoğunlukla romantik ve dolayısıyla da "kadınsı" olmaktan uzak politik şiirlerinin yer aldığı 1869 baskısı *Poems Before Congress*'i kaleme aldığında, en azından bir eleştirmen, şairin "bir delirme ânında" bu şiirleri yazdığını ve "bir kadının işlevinin lanet okumak değil, kutsamak" olduğunu ileri sürerek şöyle devam etmiştir: "Daha sakin anlarında Mrs. Browning kendisini olağandışı bir melankoli aracılığıyla anımsamamıza neden olan ve Florence Nightingale'i tekrar hayata getiren bu ruh haline karşı çıkacak ve gelecek için de kendisi için kaçınılmaz olan dersleri çıkaracaktır."

Elaine Showalter'ın da göstermiş olduğu üzere, on dokuzuncu yüzyıl boyunca, kadın yazını hemen hemen benzer bir biçim-

de eleştirilmiştir. Ancak genel bir çerçeveden baktığımızda kadın romancılara yönelik erkek eleştirisinin bu kadar hararetli olmadığını fark ederiz, ya da daha kesin bir dil ile ifade edecek olursak, eleştirilerin bu kadar kişisel olmadığını söyleyebiliriz. Kadınların kaleme aldığı lirik şiirlerde, kadının bütünlüğü üzerine düşünmeyi ya da kadın deliliğini konu edinmeyi akla getiren bir yön olduğu kesindir. Ne de olsa Shakespeare için bir öykü kurarken, Virginia Woolf'un kendisi de ileride Elephant ve Castle'ın yakınındaki bir otobüs durağına dönüşecek bir yere gömülen intihara meyilli kadın kahramanın ölümüyle son bulan sert bir olay örgüsü kurgulamaktan çekinmemiştir. Sembolik çerçevede ifade edecek olursak, Woolf teknolojik dumanı ve ataerkil gürlemesiyle modern Londra'nın efsanevi kadın şairin uzandığı bu hüzünlü dörtyol ağzından genişleyip büyüdüğünü ima etmektedir. Ve sanki bu imgenin marazi vahşetini daha da vurgulamak istercesine ne zaman tarih okusak ya da bir dedikoduya kulak kabartsak, cadılar ya da büyülü ve bilge kadınlar hakkında şöyle bir sesin yükseldiğini duyarız: "Sanırım burada...baskı altına alınmış bir şair var...ya bozkırda beyni bin bir parçaya bölünmüş ya da ödülünün neden olduğu işkence nedeniyle delirmiş bir biçimde kendini sokağa vurmuş bir kadın;" çünkü her ne kadar "özgün edebi güdü şiire doğru yönelse de" ve "şarkının koro başında" bir kadın şair bulunsa da, yakın bir zamana kadar İngiltere ve Amerika'daki edebiyatçı kadınlardan şiirden çok roman yazmaları talep edilmiştir ve bunun ardındaki neden de Woolf'un Judith Shakespeare'e atfettiği delilikten başka bir şey değildir. Woolf, Margaret Cavendish'in bir çağdaşını alıntılamakta ve şöyle demektedir: "Elbette, zavallı kadın biraz rahatsız. Aksi takdirde kitap ya da şiir yazmak gibi bir maceraya atılarak kendini gülünç duruma düşürmezdi. Eğer önümüzdeki iki hafta boyunca uyumazsam aynı duruma düşmemek için dikkat etmeliyim." Başka bir deyişle, kadın romancı, deli kadınlar ve kimi diğer şeytani nitelikte öteki hakkında yazarak yazarlık endişesini defedip yok edebilse de, öyle görünmektedir ki kadın şairin gerçek anlamda deli bir kadına dönüşmesi, şeytani bir rolü canlandırması ve gelenek ile üslup ve toplum ile sanatın meydana getirdiği dörtyol ağzında melodramatik bir ölümü gerçekleştirmesi gerekmektedir.

Eleştiri okullarının içinde yüzdüğü ihtilaflı bir konuyu tüketiyormuş gibi yapmadan roman-yazımı ile şiir-yazımı arasında

türlerin genel özelliklerinden kaynaklanan kimi farklılıklar olduğunu ifade etmeliyiz. Bu farklılıklar Woolf'un ifade ettiği ayırt edici özellikleri desteklediği kadar kadın şairlerin bastırılmış (ya da bastırılmamış) deliliğini de destekler niteliktedir. Her şeyden evvel, roman yazımı neredeyse yemek yapmak ya da örgü kadar –Blackmur'u anımsayalım– faydalı bir uğraştır. Ticari açıdan romanlar her vakit değerli olmuştur, çünkü eğlenceli olmaları nedeniyle işlevsel ve faydacıdırlar. Şiir ise (Byron ve Scott'un anlatı şiirini dışarıda bırakacak olursak) geleneksel olarak pek bir maddi değere sahip değildir. Bunun nedenlerini birazdan inceleyeceğiz. Bu durumda Charlotte Brontë'nin Robert Southey'e gönderdiği ve sonrasında da "edebiyat kadına ait bir iş değildir ve olmamalıdır" yanıtını aldığı konu şiirdir. Açıkça görülmektedir ki burada, bu saray şairinin iş kelimesi ile kastettiği soylu İsa'nın ifade edeceği türde bir anlamı barındırmaktadır: "Babamın işlerine bakan ben olmalıyım," yoksa elbette döviz piyasası ve Grub Caddesi'nde dönen para işlerine dair kabaca konuşmamaktadır. Çünkü her ne kadar kadınların edebiyat ile ilgilenmesi teşvik edilmese de on dokuzuncu yüzyılda kimi baskıcı koşullar altında bir kadının da ekmeğini kaleminden çıkartması anlaşılır bir durumdur –tıpkı daha az yetenekli kız kardeşlerinin öğretmenlik yaparak para kazanmaları gibi. Gerçekten de yetenekli ve fakir bir kadın, kendini ve hatta tüm ailesini roman yazarak kurtarmak zorunda kalabilir.

Ancak roman-yazımının geçinmek için yapılan bir iş olması, şiir-yazımından daha az entelektüel ya da ruhani değere sahip bir uğraş olarak görülmesine neden olmuştur; on dokuzuncu yüzyılda şiir yazımı olası tüm edebi uğraşlar arasında en yüksek statüye sahip olanıdır. Walter Pater çağdaşları için sanattaki önyargısız esrime gücünü "sanat insana dürüstçe hiçbir şeyin sözünü vermeden gelir, yapacağı tek şey yaşadığınız anları son derece nitelikli kılmaktır ve bunu da sadece o anların hatırına yapacaktır," derken, daha öncesinde "şiirsel tutku" adını verdiği duruma göndermede bulunmakta ve Thackeray ya da George Eliot romanlarından çok Keats şiirlerini kast etmektedir. Gizemli ilham, tanrısal esin, şairane ayin ile ilişkilendirilen şiir yazımı geleneksel olarak kutsal bir mertebedir. Rönesans'tan on dokuzuncu yüzyıla kadar, Avrupa toplumlarında şairin ayrıcalıklı, neredeyse büyülü bir rolü olmuştur ve Romantik düşünürler teoloji jargonunu estetiğin alanına uyguladıktan sonra da bu rol neredeyse rahibi andıran bir

biçime bürünmüştür. Ancak batı kültüründe kadınlar rahip olamazlar ve bu kurala tek istisna da önemsiz olmakla birlikte çokça tartışılagelmiştir. Şairler rahip olduğuna göre, bir kadın nasıl şair olabilir? Bu soru kulağa sofistike gelebilir; ancak neredeyse edebiyatın bekleme odalarında "şiirsel bir tutkuyla" acı çeken kadınlar kadar çok sayıda kadın ve erkek bilinçli bir biçimde ya da bilmeden bu soruyu yöneltmiştir.

Yine de Woolf'un göstermiş olduğu üzere, roman-yazımı sadece daha "önemsiz", estetik olmaktan uzak ve ticari olduğu için değil, aynı zamanda rahipliğe dair bir pratik olduğu için de kadınlara uygun bir tür değildir. Yirminci yüzyıla kadar fiziksel ve toplumsal "gerçekliğe" itaat eden roman, soylulara yönelik bir eğitimden çok, bir muhabirinkini andıran bir gözlem yeteneğine gereksinim duymuştur. Diğer taraftan bayrağı Alexander Pope'tan devralan hırslı eleştirmenler ve (dolayısıyla) şairler de "Öğrenin...çünkü kadim kurallar saygıyı hak eder," demektedir. Dahası "Doğa ve Homeros'un" aynı şey olduklarını da eklemektedirler. Sorgulamadan kabul edercesine put kırıcı Percy Bysshe Shelley bile Aiskhylos'u ve diğer Yunan ustaları hanl hanl İngilizceye çevirmiştir. Batı toplumunun "onu" tanımlayışına bakacak olursak, lirik şiirin kimi estetik modelleri olduğunu söyleyebiliriz ve bir anlamda o da edebi biçimlerin ezoterik dilini konuşmakla yükümlüdür. Şair bir doğa olayını ya da toplumu kayıt altına almakla ya da betimlemekle yetinmez; çünkü şiirde doğa, gelenek aracılığıyla düşünülmek zorundadır –yani, "kadim kurallar" çerçevesinde alınmış bir eğitim aracılığıyla. Ancak elbette, Woolf ile Milton'ın kız evlatlarının ümitsizlik içinde öğrenmiş oldukları üzere Yunanca ve Latincenin geleneksel klasikleri –yani Batı edebiyatı, tarih ve felsefesinin damıtılmış Platoncu özü– "erkeksi bir öğrenme alanı" yaratmakta ve bu da kimi sıradışı durumlar haricinde kapılarını kadınlara kapalı tutmaktadır. Woolf bir keresinde şöyle demiştir; "Yunanca konusundaki 'cehaletimiz' nedeniyle biz kadınlar oğlan çocuklarından meydana gelen bir sınıfta ancak en alt sıralarda yerimizi alabiliriz." İlginç olan, tüm önemli kadın şairlerin arasında bir tek Elizabeth Barrett Browning'in hasta yatağına bağlı olması nedeniyle "Antikite'yi" ciddi bir biçimde çalışma imkânı bulmuş olmasıdır. Shelley gibi o da Aiskhylos'un *Zincire Vurulmuş Prometheus*'unu çevirmiş ve daha da ileriye giderek az bilinen Yunan Hıristiyan şairleri beklenmedik bir eğitim aracılı-

ğıyla çalışmıştır. Ancak bir klasikçi olarak Barrett Browning'in en ilginç yönü, yaşadığı dönemde "Antikite'ye" dair bilgisinin fark edilmemiş olmasıdır. Günümüzde ise şairin bu konudaki yetkinliği bütünüyle unutulmuştur.

Burada üçlü bir bağ bulunduğu gün gibi ortadadır. Bir taraftan, Homeros'u hakkaniyet ile takdir edebilen bir kadın şair, neredeyse on sekizinci yüzyıl Bluestocking'leri[213] gibi bir davranış biçimine maruz kalmakta, görmezden gelinmekte ve hatta varlığı alaya alınmaktadır. Diğer taraftan, izin verilmediği için Homeros üzerine çalışma yapamayan kadın şair hor görülmektedir. Üçüncü olaraksa kadın şair "antik kuralların" yerine hangi alternatifi koymaya çalışırsa çalışsın kurnazca aşağılanmaktadır. Örneğin, Ransom, Dickinson'ın kullandığı ölçüleri babasının dua kitabından öğrendiğini ileri sürmekte ve bunların "İngiliz dilinde en eski kullanımlardan biri olarak halk şiiri çizgisinden geldiğini" söyleyerek şunu eklemektedir: "Bu ölçünün kullanımının en güzel örneklerini İngiliz halk şarkılarında ve *Mother Goose*'da bulabiliriz." Bu iltifatın iki farklı anlam barındırdığına dair şüphemiz "İngiliz beşli hecesinin daha uygun olduğu durumlarda bunun yerine halk şiiri ölçüsü kullanılıyorsa bu kimi dezavantajlara neden olacaktır; çünkü öğrenilmiş ya da 'üniversite' şiiri diyebileceğimiz şiirin tutkalı beşli hecedir ve halk şiiri için fazla karmaşık olabilecek anlamlı içerikleri barındırmakta ve formülize etmekte yetkin bir ölçüdür," yorumunda bulunduğunda onaylanmış olur. Öyle görünmektedir ki Emily Dickinson bunu denememiştir bile. Eğer burada beşli ölçüyü "klasik eğitimin" yerine koyarak satıraralarını okuyacak olursak bir kez daha görürüz ki "kadın" ve "şair" karşılıklı olarak birbiriyle çelişen kelimeler olarak tanımlanmaktadır.

Şair ve eleştirmenlere göre roman-yazımının, şiir-yazımına geleneksel olarak atfedilen, fazlasıyla ciddi klasik bir eğitimi gerektirmiyor olması gerçeği bir tarafa, düzyazı bir anlamda lirik şiir yazımından çok daha özgecil bir edimdir. Edebiyatçı kadınların birini diğerine tercih etmiş olmalarında bu önemli bir rol oynamış olabilir. Woolf'un bize anımsattığı üzere özgecil davranmak yönünde eğitilmiş kadınlar başkalarının duygularından ve kişisel

[213] (İng.) Maviçoraplılar. 18. yy'da Elizabeth Montagu tarafından yönetilen "Blue Stockings Society"ye bağlı olan, eğitimli ve entelektüel kadınlar topluluğu. (y.h.n.)

ilişkilerin içeriğinden devamlılık arz eden bir haberdarlık barındırmaktadırlar. Dahası Woolf'un ifade ettiği üzere on dokuzuncu yüzyılın başında bir kadının alabildiği eğitim, karakter gözlemi ile duyguların çözümlemesini yapmakla sınırlıdır. Bu durumda yetenekli bir kadının şiirden çok roman yazımında rahat –ve dolayısıyla da suçluluk duygusundan uzak– hissetmesi kaçınılmazdır. Bir anlamda, romancı "onlar" demektedir: birinci tekil şahıs bir anlatı inşa ederken bile üçüncü tekil şahıs ile çalışmaktadır. Şair ise üçüncü tekil şahıs ile çalışırken bile aslında "ben" demektedir. Shakespeare'den Yeats ve T.S. Eliot'a kadar birçok sanatçı, elbette sözkonusu "beni" nitelikli bir biçime sokmuşlardır. Eliot şairin ustalıklı, neredeyse bir maskeyi andıran persona inşasında "benlik yitimini" ya da "kişiliğinin yok oluşunu" sürece dahil ederken, ya da Dickinson gibi şiirdeki anlatıcının "varsayılan bir kişi" olduğunda ısrar ederken tam da böyle bir inşanın peşindedir. Yine de lirik şair, güçlü ve dayatmacı bir "benden", kuvvetli bir biçimde tanımlanmış merkezi bir benlikten –ister gerçek ister hayali olsun– yükselen bir "coşkunluk" görevini üstlenmektedir (elbette bu coşkunluk on dokuzuncu yüzyıl bağlamında düşünülmelidir). Diğer taraftan roman, toplumun kadınları teşvik ettiği, kendi varlıklarını geri planda tutmalarına neden olan geri çekilmeye olanak tanımakla kalmamakta, bunu desteklemektedir de. Lirik şair, özne olarak sürekli bir farkındalık taşımak durumundayken, romancı ise, özellikle de eylem dizgesine aktif bir biçimde katılıyorsa, kendini bir anlamda da olsa nesne konumuna almalıdır. Dahası, anlatıcı sesini inşa ederken, kural gereği kendi özelliğini ya maskelemek ya da bastırmak zorundadır. Ellen Moers'ın da vurguladığı üzere Jane Austen'ın eserleri kuvvetli anlatısal bir varlığa sahipti, ancak bu varlık aynı zamanda, olayları şeytani bir biçimde manipüle eden, basmakalıp "kadınsı" yöntemleri benimsemiş, arka planda işini gören, göze çarpmaktan çekinen bir varoluş biçimiydi.

Kadınların, olaylar karşısında etkin birer katılımcı olmaktansa ustalıklı birer arka plan idarecisi rolünü oynamak zorunda kalmış oldukları gerçeği –bir diğer deyişle düşündüklerini doğrudan söylemektense dolaylı konuşmak zorunda kalmış oldukları gerçeği– uzun bir süre şiirden imtina etmiş olmalarına dair bir diğer nedeni ortaya çıkarmasının yanı sıra romanda kazandıkları kayda değer tarihi başarıyı da açıklamaktadır. Dahası bu neden,

bizi aynı zamanda gerisingeri Woolf'un Judith Shakespeare'e dair insanı kahreden öyküsüne de götürmektedir. Önceden de ifade etmiş olduğumuz üzere, romanın sayfaları boyunca kadın yazar, şiirin dolaysız ve genellikle de günah çıkartan "ben"inin gerçek hayatta canlandırmak zorunda kaldığı endişe ve düşmanlıkları defedip ortadan kaldırabilmektedir. Eğer Joyce Carol Oates'un bir vakit belirtmiş olduğu gibi kurgu bir nevi yapılandırılmış gündüz rüyasıysa, lirik şiir de Keats'in ifade ettiği üzere "Âdem'in rüyasıdır –uyanır ve hakikati görür" Bu durumda, eğer şairin "beni" "varsayılan bir kişiyse bile" bu varlığın, tehlikeli kişiselleştirmesinin barındırdığı yoğunluk, kendi metaforlarının kelimesi kelimesine algılanmasına ve kendi temalarını da bizzat canlandırmasına neden olabilir: Donne'un gerçekten tabutunun içinde uyumuş olması gibi, Emily Dickinson da beyaz elbisesini yirmi sene boyunca giymiş ve Sylvia Plath ile Anne Sexton da kendilerini gaz ile zehirlemişlerdir. Woolf, bu metaforik yoğunluk nedeniyle Judith Shakespeare'in –"Bir kadın bedenine hapsedilmiş olduğunda şairin yüreğindeki ateş ve şiddeti kim ölçecek?"– *Kendine Ait Bir Oda*'nın edebi dörtyol ağzında ölmüş, uzandığını varsaymaktadır. Yine de bu ölüm geri döndürülmez bir nitelikte değildir. Göreceğimiz üzere, birçok kadın şair huzursuz ruhlarını yeniden diriltmeyi başarmıştır.

Eğer kadın bedeninin içerisinde canlı şiiri tasarlamanın ve beslemenin barındırdığı sıradışı zorluk "erkek taraftarı" eleştirmenlerin açıklamalarını okuduğumuz vakit açıklık kazanıyorsa, bir biçimde şair olmayı başarmış kadın şairler ile benzer konumdaki erkek şairlerin benlik-imgelerini karşılaştırdığımızda sözkonusu zorluğu kavramak daha da kolay hale gelecektir. On dokuz yaşında Christina Rossetti'nin yazmış olduğu düzyazı anlatı bu bağlantı bağlamında ilginç bir yere sahiptir. Kısmen otobiyografik bir anlatı olan *Maude*'un içinde Rossetti'nin en başarılı birkaç şiiri daha bulunmaktadır. Rossetti'nin başkarakteri on beş yaşındaki Maude Foster'ın şaire vekalet eden bir benlik olduğu kesindir: Maude Foster erken gelişmiş bir şairidir ve "solgun yüzü ile fazlasıyla mahmur ve dalgın ifadesi" olmasa, "güzel" bile sayılabilir. Ancak belki de bu endişeli ifade, Maude'un "insanların kendisini akıllı bulduğu ve küçük şiirlerinin de elden ele dolaşıp beğenildiği" bilgisine sahip olduğu halde "herkesin onun şiirlerini neyin bu kadar kırık kalpli ve hüzünlü kıldığı konusunda duydukları

şaşkınlık" ile de ilgilidir (ya da Rossetti kızın bu bilgiye sahip olduğunu ima etmektedir).

Maude'un şiirlerinin büyük bir kısmının hüzünlü olduğu kesindir ve bu da ilk bakışta bir gizem yaratmaktadır. Kimi şiirlerinde ölüm ya da uykunun özlemini çekerken, kimilerinde zambak ve gülleri solmaya bırakır ve bazı şiirlerinde de kendisini "kibir" ya da "öfke" nedeniyle azarlamaktan geri durmaz. Gerçekten de Maude tüm anlatı boyunca yalnızca bir tane, o da görece neşeli mısra kaleme alır. Bu mısra kuzeni Agnes ile Agnes'in arkadaşı Magdalen ile yaptıkları sone yarışmasındaki *bouts rimés*'in[214] bir parçasıdır ve önceden belirlenmiş *bouts rimés*'in son kelimeleri de diğer kuzeni Mary tarafından verilmiştir. Ancak barındırdığı tüm neşeye rağmen bu sone tuhaf bir saldırganlık da barındırmaktadır.

Kimi hanımlar baştan aşağı muslin giyer: beyaz,
Kimi beylerse az ve öz kumaşa bürünür: siyah,
Kimileri köpek arabası ister, kimileri at
Kimileri bir kupayı tek doğru beller.
Gençlik her zaman memnuniyet veren bir görüntü değildir
Sırtında püsküller olan bir adam düşünün
Ya da çuvalı andıran pelerinli bir kadını
Cinsiyetine üstün gelen korkunç bir yükseklikte
Eğer tüm dünya suyla dolsa, boğulmak uygundur
İnsanın asla yüzme öğretemeyeceği birileri bulunur
Hatta boğulsalar insan mutlu bile olur
Kimi yaşlı hanımlar kızlara özgü pembeler giyer,
Güllerle, sardunyalarla bezenmiş.
Git kâsenin yanına ve it onları aşağıya

Maude'un "kızlara özgü pembeler giymiş kimi yaşlı hanımları" boğmak için duyduğu tuhaf arzu, daimi ve başka türlü de açıklanması imkânsız melankolisi ile bir biçimde bağlantılı olabilir mi? Peki ya "cinsiyetine üstün gelen korkunç bir yükseklikte" bulunan tuhaf kadına karşı hissettiği hoşnutsuzluk? Rakiplerinin mısraları oldukça açıklayıcı olsa da tüm katılımcılar elbette *bouts rimés*'i onun kazandığı konusunda fikir birliği içindedir. Kuzeni Agnes'in yazdığı sonedeki konuşmacı ikinci bir sone yazmaktan-

[214] Beş mısralık esprili bir şiir türü. (y.h.n.)

sa her şeyi yapabileceğini –donmak, boğulmak, bir eşeğe, şalgama ya da "bir at arabasının kupasını sağa sola çekiştiren/sefil bir beygire" dönüşmek ve hatta "korkunç sarı bir elbise giymek– ifade etmektedir. Agnes'e göre daha ruhani olan arkadaşı Magdalen ise görev bilinciyle ruhani bir şiir kaleme alır ve şöyle yazar, "iyi kalpli perileri düşlüyorum, beyazlar giymiş...beslesinler diye yaşamı".

Basit bir biçimde ifade edecek olursak, şiirsel beyanın kendisi bu kızları benlik tanımı yapmaya –ya da en azından kendi kendileriyle yüzleşmeye– yönelterek meydan okuması bağlamında her türlü kaçınma, endişe ve hoşnutsuzluğu ortaya çıkarmaktadır. Onlar, şiirin "tüm yarışmacılardan" talep ettiği "bu acılı sürece" katılmaktadırlar. Bu nedenle, bu sözde eğlenceli şiir oyunu paradoksal bir biçimde tam da dağıtmaya çalıştığı kederin özünü barındırmaktadır. Öykünün daha sonraki bölümlerinde Maude'un kederi hem daha yoğun bir hal alacak hem de daha geniş bir alan kaplayacaktır; öyle ki, masumane derecede şiirsellikten uzak Agnes, Mary ve Magdalen bile bu kederin tehdidi altında kalacaklardır. Tüm bu kızların Maude'un ikizleri ya da alternatif benlikleri olduklarına işaret edense Rossetti'nin diğer bazı şiirleridir ve bunlardan bir tanesi de şairin iyi bilinen erken dönem şiirlerinden biri olan "She sat and sang away"[215] başlıklı olanıdır. Bu şiirdeki iki kız, kadın ergenliğine dair endişelerini ortaya koymaktadır:

Oturup durmadan şarkı söyledi
Derenin yeşillik kenarında
Balıkların zıplayıp oynayışını izleyerek
Tatlı gün ışığının altında

Oturup durmadan ağladım
Aynı gölgeli ışığının altında
Mavisinin çiçeklerini izledim
Dereye akan gözyaşlarına

Anılar için ağladım
O ise umut için –ki bu adildir;
Gözyaşlarımı yutan deniz oldu,
Şarkılarıysa yitip gitti havada

[215] (İng.) "Oturdu ve şarkısını söyledi". (ç.n.)

"Şarkılarıysa yitip gitti havada": Burada Maude'un gördüğü ve kaçınılmaz biçimde kalbini kıran, yeteneğinin asla yeşeremeyecek olmasıdır. Şarkılarının kaderi havada yitip gitmektedir.

Ama neden? Öykü göz önüne serildikçe ve kızların her biri sembolik kaderi ile karşılaştıkça anlamaya başlarız. Mary evlenir ve yeni kocasının varlığı içerisinde utanç verici bir biçimde eriyerek bütünlenir. Magdalen manastıra kapanır ve sahip olduğu her şeyi "taşıdığı haça adar" Ciddi düşüncelere sahip Agnes'in kaderindeyse makul ve işlevsel bir kız kurusu olmak vardır; belki de Ransom'ın hayranlık duyduğu kibar kız kardeşliğin bir parçası olacaktır. Ve ne sevebilen ne de dua edebilen Maude ise ani bir kararla kiliseye gitmeyi reddeder ve uslanmaz bir biçimde kötü ruhlu olduğu açıklamasını verir, çünkü "kimse (kendisini) ileriye doğru atılıp mısralarını sergilemekten alıkoyamayacaktır". Bunun ardından Mary'nin düğününe katılmak için yola çıktığında, tuhaf bir araba kazası sonucunda ciddi biçimde yaralanır: "Araba ters dönmüştür ve vücudunda kırık olmamasına rağmen o zamandan beri ne hareket etmiş ne de konuşmuştur." Açıkça görülmektedir ki burada arabanının tepetaklak olmasına neden olan felaket, hem Rossetti'nin kendisi hem de genç şair için fiziksel bir gerekliliktir ve bu mecburiyete dair algımız, Maude'un bundan üç hafta sonra sükûnet içerisinde ama merhametsizce gelen ölümüyle daha da kuvvetlenecektir. Edebiyattan uzak duran ve üstbeni temsil eden kuzeni Agnes'i vasisi tayin eder ve "kendisinin o zamana kadar görülmesini arzu ettiği ne varsa hepsini yok etmesini" talep eder. Agnes ise bu belli belirsiz talimatları uygulamakta hiçbir zorluk çekmez. Maude'un kilitli çalışma defterini/günlüğünü açılmamış bir halde tabuta yerleştirir ve "genç kızın kompozisyonlarının barındırdığı çeşitlilik karşısında büyük bir şaşkınlık duysa da her birini teker teker alevlere teslim eder. Bunlardan herhangi birinin sağlam kalmasından endişe duymaktadır; ne de olsa hiçbiri genel okura gösterilmek üzere kaleme alınmamıştır; ancak bu işi yapması ve (Maude'un annesinin) ne kadar az sayıda şiirin kalmış olduğunu fark etmesi de aynı zamanda içinin sızlamasına neden olur"

Kimi yorumcuların gözlemlemiş oldukları üzere bu öyküden çıkarılacak ders, Christina Rossetti'nin içindeki Maude'un –hırslı, rekabetçi, dalgın, kendiyle meşgul ve kendini ifade eden şair– ölmek zorunda olduğudur ve onun yerini de eş, rahibe ve

büyük olasılıkla da faydalı kız kurusu almalıdır. Rossetti, Maude için şöyle demektedir: "Diline ve belirli bir miktarda da aklına ne takılsa, alttan alta kendi varlığıyla ilgili bir düşünce barındırmaktaydı." İşin en kötü kısmı da şudur, o affedilmesi imkânsız, en kötü kadınsı günahı; yani kibir sahibi olma günahını işlemiştir. İster gerçek ister mecazi anlamda olsun, bir kadın doğada ya da sanatta kendi imgesine âşık olmamalıdır. Aksine, Christina Rossetti'nin Lewis Carrollvari çocuk öyküsü *Speaking Likeness*'ta[216] ve bundan çok daha sonra kaleme aldığı bir şiirde gösterdiği gibi;

Geçen her ne varsa
Bir kadının aynasıdır;
Gösterir ona, solacak çiçeklerini;
Ve kendisi de uzanacaktır
Solmuş güller arasında bir gölgede;
Nahoş ve ulaşılmaz
İşte budur yaz neşesinin ardındaki.

Tüm bunlardan sonra (hem Rossetti hem de ağabeyinin büyük bir hayranlık besledikleri) John Keats'in neden on dokuz yaşında kendini ciddiyet ve tutkuyla sanatsal kariyerine adadığını açıklamaya gerek olmadığı kanaatindeyiz. Gerçekten de Keats yirmi bir yaşına geldiğinde kendi gelişimine dair zorlu bir plan yapmıştır bile: "on sene boyunca/kendimi şairlik işiyle kahredebilirim ki ulaşabileyim amacıma/çünkü ruhum kararlı bunda." Burada "kahretme" kelimesinin ima ettiği kendi canına kıyma eylemi, şiir-yazımı ya da "ruh-yapımını", "eylem" olarak tanımlayan "eril" ve iddialı kavram ile dengelemektedir. Elbette Keats uygun bir alçakgönüllülüğün ve hatta tevazuun gerekli olduğunun farkındaydı. Aksi takdirde gerçekten verimli bir eğitim olanağı nasıl olup ortaya çıkacaktır? Ancak aynı zamanda da Keats cehaletini bile, hırslı bir "dev" olarak görmektedir ve bu nedenle ölümünden sonra "isminin İngiliz şairleri arasında sayılabileceğini" ifade etmekten de çekinmemiştir; kendi kendisine yönelttiği bu beğeni göstermektedir ki "kibirli" görünmek gibi bir endişe taşımamaktadır. Maude gibi Keats de şiir-yazma yarışmasına katılmıştır –(1816'da Leigh Hunt ile) ve yine Maude gibi o da ön-

[216] (İng.) *Benzerlik Hakkında.* (ç.n.)

ceden belirlenmiş bir tema üzerine yazdığı bir sonede hızlıca ve neşe içerisinde en derinde barındırdığı endişeleri dile getirmiştir. (Maude'un "Kimi hanımlar baştan aşağı muslin giyer: beyaz" mısraının aksine) Keats'in sonesi "Dünyanın şiiri hiçbir vakit ölü değildir" mısraı ile başlamaktadır ve şiirin her yerde, hem kendi içinde hem de doğada, olduğundan emin, sağlıklı ve neşeli tavrını mümkün kılan da, kısmen de olsa yaratının efendisi olduğuna dair eril nitelikte emin olma hali ile emniyet duygusundan kaynaklanmaktadır. Buna karşın, Maude/Rossetti kendisini kırılgan görmektedir; boş yere giydiği kostümleriyle o doğanın yöneticisi değil, işkence gören bir hizmetkârıdır.

Rossetti'nin kahramanı gibi Keats de çok erken bir yaşta ölmüştür. Ancak Maude, endişeli yazar tarafından tepetaklak edilirken, Keats –Byron'ın jestlerine ve Shelley'nin de şüphelerine rağmen– kendi kalıtımı dışında bir nedenden dolayı ölüm ile kucaklaşmamıştır. Maude isteyerek ölmesine rağmen, Keats yok olmak gerçeği ile mücadele etmiş, "rahat ölüme" karşı beslediği kederli ve "eksik sevgi" ile bile savaşa girişmiştir. Öldüğünde arkadaşları, nişanlısı Fanny Brawne'un kaleme aldığı mektupların bazılarını şairin bedeniyle birlikte gömmüşlerdir. Aynı derecede kesin olan gerçek ise, Keats'in yazdığı bir mısraı bile yok etmedikleridir. Bu durumda Rossetti'nin Maude'un günlüğünü ölü yazarla birlikte gömme fikrini Keats'ten almış olması olasılığı, bir kadın şairin erkek metaforlarını endişe ve suçluluk duygularına kapılmış kadın imgesine ne derece mazoşist bir yaklaşımla dönüştürebileceğini göstermektedir.

Son olarak Maude'un son şiiri genç kadının kibrine ve "Sanatının zayıf olduğu zamanı bil ve kontrol et/İçindeki karanlık gücü" (büyük olasılıkla kibri kastetmektedir) böylece "korkmak zorunda kalmazsın", diyen ataerkil bir Tanrı'nın dayattığı sınırlayıcı Haç'a karşı Keats'in amansız mezar taşı yazısında "Burada adı suya yazılmış bir adam yatmaktadır" denmektedir ve bu da ironik bir biçimde şairin, kendisine, sanatına ve hakkı olarak gördüğü ismini ölümsüz kılmak istediğine adanmışlığını göstermektedir. Hatta erken dönemde kaleme alınmış "On Keats"[217] isimli bir sonesinde Rossetti bu mezar taşı yazısını çürütebilmek amacıyla alıntılamıştır: "Bu güçlü adama düşmüş büyük bir hisse/bulmuş

[217] (İng.) "Keats Üzerine". (ç.n.)

kendini bereketli topraklarda; tek bir diken bile yok/bir tek kendi papatyaları var orada" ve "tüm mütevazı yürekler onun adını söyler/bir sevgi çeşmesidir o, hakikatte". Ancak elbette Keats'te kendi kurnaz mezar taşı yazısının içeriğini çürütmüştür; çünkü bu şiir öfkeli ve yetkin bir tutkuyla şairin mezarından yükselmektedir:

Bu canlı el! şimdi sıcak ve becerikli
Hakikatle tutabilir; eğer soğumuş olsa
Ve mezarın buz gibi sessizliğinde,
Günlerini kovalasa ve rüyalı gecelerini üşütse
Yüreğindeki kan çekilsin istersin
Böylece damarlarımda kızıl yaşam yeşersin
Ve bilinçli ve sakin olsan da –bak burada–
Onu sana doğru uzatıyorum

Maude, edilgen, meleksi ve görev duygusuyla ölmüş uzanırken; –ve canlı Christina Rossetti de eline kalemini almış bir ömrü "Hepimize geçmiş olsun. Amin!" yazarak geçirirken– hali hazırda ölmüş olan John Keats kendisini unutmakla tehdit eden dünyaya öfkeli yumruğunu sallayarak ölmeyi reddetmektedir. Neşeli olsa da sadece birazcık dalga geçen bir tonlama eşliğinde kaleme aldığı son mektubunda kaba davrandığını itiraf eder: yaşamın ılık odasını terk etmek istememektedir, çünkü "her vakit tuhaf bir selam vermiştir"

Eğer Emily Dickinson ve Walt Whitman'ın yaşamlarına kısaca, ancak eşit derecede dikkatle bakacak olursak birbirinin üç aşağı beş yukarı çağdaşı olan ve putyıkıcı nitelikleri de birbirini andıran bu iki şair arasındaki ilişkide yine kadının kendisini yok edişi ile erkeğin kendi benliğini dayatmadaki kararlılığını buluruz. Dahası buradaki formül bir öncekinden daha çarpıcı niteliktedir. 1861'de Dickinson "Ben hiç kimseyim! Sen kimsin?" diye yazmış ve ardından da savunmacı bir tavırla şu satırları eklemiştir: "Ne kadar da yorucu birisi –olmak/ ne kadar kamusal –kurbağa gibi/adını söylemek –Haziran boyunca/Sana hayranlık duyan bir bataklığa!" Bundan bir sene sonra Thomas Wentworth Higginson'a o meşhur mektuplarından ilkini yazdı; dört şiirinin yanına iliştirilmiş ufak bir not ile birlikte bu meşgul editöre alçakgönüllü bir ifadeyle "şiirlerinin işe yarar ve canlı olup olmadıklarını" sormaktadır. Ve sanki diğer yerlerde olduğu gibi burada da –ironik

bir biçimde de olsa kendisini "Hiç kimse" olarak gördüğünü belirtmek için– notu imzalamamış ve adını da mektup ve şiirlerle birlikte ayrıca mühürlenmiş bir zarfın içine yerleştirdiği bir kartın üzerine yazmakla yetinmiştir. Bu hikâye bize dünyanın Keats'in ismini suya yazmış olabileceğini; ancak Dickinson'ın kendi ismini sembolik bir kâğıt tabutun içine, kendi elleriyle hapsettiğini anlatmaktadır.

Ancak bize Keats'in mezar taşı yazısı ile Dickinson "Ben hiç kimseyim" şiirini anımsatmasının yanı sıra bu anekdot, Fanny Imlay'in intihar mektubundan melodramatik bir biçimde çıkarttığı imzayı da anımsatmaktadır. Gerçekten de biyografi yazarları her iki kadındaki suskunlukla ilgili benzer açıklamalar getirmişlerdir: Muriel Spark'ın açıklamasına göre Imlay "Godwin'in ismine duyduğu saygı" nedeniyle susmuşken, Richard Sewall'a göre de Dickinson'ın bu suskunluğunun ardında yatan neden şairin "Dickinson ismi nedeniyle ailesine ya da şehre utanç getirmekten duyduğu samimi korku" olması kuvvetli bir olasılıktır. Ancak bu ve benzer açıklamaların vurgu yaptıkları nokta, bir kadının (özellikle de şair bir kadının) "kendi" ismine yabancılaşmış olmasıdır: o isim riske atacağı ya da kamuya mal edeceği kadar kendisine ait olmadığı gibi kendi ismini ölümsüz kılma hakkına da sahip değildir. İsmi, daha çok babasına, üvey babasına ya da yaşadığı şehre aittir. Kendi içinde o, "hiç kimse" olmak zorundadır, çünkü "ruha tevazu yaraşır/bir başkasının ismini taşıyan/bir şüphe –adilse eğer gerçekten de/o mükemmel inci tanesini taşımak/erken –kadının üzerinde bağlar/ruhunu sımsıkı tutarak –herkes için" Ancak böylesine önceden belirlenmiş bir tevazu, bir şairin sanatı sözkonusu olduğunda kimi ciddi sorunların ortaya çıkmasına neden olacaktır; savunmacı ve kesin bir yargı, "toplumsal" anlamda ve "kamusal alanda" birisi olmanın "can sıkıcı" olduğu düşüncesini desteklese de bu gerçek değişmeyecektir. Dickinson'ın durumunda, daha sonra detaylı bir biçimce inceleyeceğimiz üzere hiç kimse olmanın edebi sonuçlarının etki alanı oldukça geniştir ve bu sonuçlar grotesk denebilecek çocuksu bir benlik imgesine sığınmaktan kendi ölçülerine dair acılı bir algıya sahip olmaya, insanın içini kemiren sonu gelmez bir açlık hissine ve hatta kimlikle ilgili derin bir kafa karışıklığına kadar uzanabilir. Dahası, hiç kimse olmak, kimi dünyevi sonuçlara katlanmayı da gerektirmektedir ve nihai durumda bu istenmeyen sonuçlar ciddi sıkıntılara

neden olabilmektedir. Dickinson'ın şiirlerinin yayımlanmasında ısrar edememesinin ve buna eklemlenen "Yayımlanmak erkek aklının müzayede alanıdır" düşüncesinin ardında yatan neden, büyük olasılıkla hiç kimse konumunun şiirini yayımlamaması gerektiği inancı ile bağlantılıdır. Buradaki ikili olumsuzluklar önemlidir, çünkü çok sayıda olumsuzluk bir araya gelerek şairin etrafında toplumsal dilbilgisinden meydana gelmiş zorlu bir duvar örmektedirler ve şairin kendisi de 1856 civarında yaşamının geri kalanını "küçücük bir odada" dış dünya ile kendisini ayıran kapıyı "hafifçe aralık" tutup geçirmeye karar vererek bu duvarı sağlamlaştırmıştır.

Ancak, temsilci Edward Dickinson'ın alçakgönüllü kızı T.W. Higginson'a bir not yazmak üzere masa başına oturmadan yedi sene önce bir diğer şaşırtıcı derecede özgün –ve hatta "tuhaf"– Amerikalı şair edebiyat dünyasına tanıtılmıştı. 1855'te Walt Whitman, yaşamının geri kalanında sürekli yeniden gözden geçirdiği *Çimen Yaprakları* adlı eserin ilk kopyasını yayımlamıştı. Çoğu okurun bildiği üzere, Whitman'ın epik şiirinin temel taşı, günümüzde "Songs of Myself" olarak anılan güçlü bir kimlik iddiasıdır ve ilk kopyadaki ismi de "Walt Whitman"dır. *Çimen Yaprakları*'nın 1855 baskısı baş sayfada şairin ismi olmadan basılmış olduğu için kimi eleştirmenler eserin neredeyse "anonim" doğasından söz etmişlerdir ve belki de sadece yazarın ismi ile değil aynı zamanda imzasının tıpkıbasımı ve kimi fotoğraflar ile de süslenmiş diğer baskılar ile karşılaştırıldığında bu ilk baskının sıradışı derecede ketum olduğunu söylemek mümkündür. Ancak elbette Whitman açısından sıradışı bir tevazua işaret eden bu durum Dickinson için çılgın bir benlik meselesi olarak algılanacaktır. Whitman "neredeyse anonim" şiirini kendi kendine yayımlamakla kalmamış, kitabın başındaki resimli sayfada kendisine ait bir resmi kullanmış, eserin en önemli şiirinin başlığına kendi ismini entegre ederek kendisinin "Walt Whitman, bir Amerikalı, kabataslaklardan biri, bir 'Kozmos'" olduğunu iddia etmiştir. Bu durumda, kapağa kendi ismini koymasına da gerek olmamıştır, çünkü o ve şiiri eşzamanlıdırlar: bir anlamda şiirin kendisi onun isminden meydana gelmektedir ve büyük ve kalın harflerle yazılmıştır.

Dahası, Whitman'ın her yöne yayılan, içten satırları, şairin kozmik/kahince güçlerinin muazzam niteliğin, sürekli ve böbürlenen bir tavırla beyan etmektedir. Şiiri amirane bir tonda "ken-

dimi kutluyor ve kendime şarkılar söylüyorum" diyerek başlamakta, "ve ben her neyi varsayarsam, siz de varsayacaksınız" diye devam ederek ozansal bir özgüven ile şunun sözünü vermektedir: Eğer sizler "bu gün ve geceyi benimle birlikte durduracak olursanız...tüm şiirlerimin özüne sahip olacaksınız" "Evdeki" en önemsiz varlık Dickinson, kendisini hiç kimse konumu ile bağdaştırırken Whitman neşeyle "Kendimle mi çelişiyorum? Peki o vakit, kendimle çelişiyorum,/(Genişim ve kalabalıkları içimde barındırıyorum)" demektedir. Dickinson kapısı hafifçe aralanmış odasında ürperirken, Whitman "Tüm kapılardaki kilitleri söküp atın!/ Kapıları söküp atın!" diyerek haykırmaktadır. Dickinson sembolik beyazlar giyerek kendini kefene koyar ve "Yüksek sesle –yaşamaya dayanamıyorum/Bu gürültü öylesine utandırıyor ki beni" derken, Whitman "içimden geçen yasaklı sesler/cinselliğin ve arzunun sesleri, peçelenmiş sesler ve şimdi ben kaldırıyorum o peçeyi/edepsiz sesler tarafımdan aydınlanmış ve başkalaşmış" demektedir. Ve Dickinson yaş alarak kendi içine doğru çekildikçe –hatta sanki kendini tümden görünmez kılmak adına şiirlerinin uzunluğu ve genişliği de küçülmektedir– Whitman'ın başyapıtı semirmekte ve kendisi de, acılı ret ve yorumlara rağmen, yorulmadan kendi kendini tanıtmaya devam ederek başarı kazanmakta, "Amerika'nın gayri resmi saray şairi" konumuna gelmekte; Camden, New Jersey'nin 'iyi yürekli' kâhini olmakta ve kulübesini de çok sayıda hacı adayı ziyaret etmektedir. Gerçekten de Leslie Fiedler'ın da söylediği gibi "*Çimen Yaprakları*'nın baş sayfasında yer bulan şairin portresi, Whitman ve kitap ile birlikte yaşlanmış ve Whitman'ın eserin daha sonraki baskılarında kendini ifade etmeyi tercih ettiği maske ya da persona nedeniyle yapısı da değişikliğe uğramıştır" Bu yirmi senelik süre boyunca Dickinson tek bir fotoğraf bile çektirmemekle kalmamış, terzi ve doktorların da kendisine ancak belirli bir mesafeye kadar yaklaşmasına izin vermiştir.

Elbette, Fiedler'ın Whitman'ın "maske ya da personasından" söz etmesi, Ramson'ın da ifade ettiği üzere "Whitman şiirlerinde çatık kaşlı bir biçimde ifade bulan saldırgan erkekliğin yalnızca varsayılan bir erkeklikten ibaret olduğunu" da anımsatmaktadır; öyle ki bu, en az Dickinson'ın tehditkâr olmaktan uzak, küçük "beyazlar içindeki kadını" kadar "varsayılan" bir maske ya da personadır. Yine de Dickinson'ın şiirlerini kaleme alan acı çeken 'hiç

kimsesi' ile Whitman'ın "çalkantılı, besili ve duyusal" 'bir kimsesi' arasındaki ayrımın kendisi bile belirleyicidir. Birçok eleştirmen Dickinson'ın münzevi yaşamının şiirini beslemesi nedeniyle şair için olumlu bir anlam taşıdığını belirtmiştir (Cody'den alıntıladığımız bölüm bu bakış açısını az çok temsil eder niteliktedir). Ancak, her ne kadar edebi oyunu –Keats daha uzun yaşasaydı, Shakespeare genç yaşta ölseydi, ya da Dickinson daha iyi uyum sağlasaydı gibi– genellikle verimli bir sonuç vermese de Dickinson'ın yalnızlığı ve edebi başarısızlığının doğası gereği faydalı olduğuna dair sonuç bir süre sonra şairin hiç kimse olmaktan duyduğu emek gerektiren keyiften çok bu sürecin akılcı bir zemine oturtulması yönünde bir çaba olarak algılanmaktadır. Sıradışı derecede kısıtlayıcı koşullara sahip olmasına rağmen ne kadar parlak bir zekâ ile yazdığını göz önünde bulundurduğumuzda, daha uygun bir soruyu ortaya atarak Whitman'ın özgürlüğüne ve "eril" nitelikli kendine güvenine sahip olsa Dickinson'ın ne gibi işler ortaya çıkaracağını düşünebiliriz. Aynı biçimde eğer kendi sanatçı gururunu kötücül bir "kibir" olarak tanımlamamış olsa Rossetti'nin ne tür şiirler kaleme alacağını sorgulayabiliriz. Her halükârda Dickinson için diyebiliriz ki hiç-kimse dünde poz verdiğinde bile Judith Shakespeare olmaya herkesten daha fazla yaklaşmış bir şairdir. Ve belki de kendisinden Birisinin oluşturulmasına izin vermiş olsa, o birisi Judith Shakespeare'den başkası olmayacaktır.

Burada Cody'nin sık sık vurguladığı bir noktayı kabul etmek durumundayız: Hiç kimse Dickinson'ı kendisini bir odaya kilitlemeye zorlamamıştı; dahası bunun yerine benimseyebileceği birçok alternatif yaşam biçimi bulunmaktaydı ve bunların arasında bir kadın için görece tatmin edici kimi edebi kariyerler de mevcut durumdaydı. Her şeyden önce, on dokuzuncu yüzyıl New England'ında özgür kalmak isteyen herhangi bir akıllı genç kadın İngiliz mürebbiyesinin Amerika'daki karşılığı olan "okul öğretmenliğinde" kariyer planlayabilirdi. Cody'nin bize anımsattığı üzere Emily Dickinson'ın yakın arkadaşı ve daha sonra da Austin Dickinson'ın eşi Susan Gilbert bu yolu takip etmiştir. Daha da yetenekli bir kız –Helen Fiske Hunt (daha sonra Helen Hunt Jackson ismiyle tanınacaktır) ya da Louisa May Alcott– şansını gazetecilikte, roman yazımında ve hatta şiirde de deneyebilir. Albert Gelpi şöyle yazmaktadır:

"On dokuzuncu yüzyıl Amerika'sında birçok kadın şair bulunmaktaydı –belki de hanım şairler demeliyim–; bu kadınlar popüler anlamda başarılıydılar ve oldukça kazançlı edebi kariyerlere sahiptiler: gazetelerde köşe yazarlığı yapmakta, hediyelik kitaplar hazırlamakta ve ölümlülük ve ölümsüzlük ile ilgili geleneksel dini şiirler kaleme almaktaydılar...'Hartford'un tatlı şarkısı' olarak bilinen Mrs. Lydia Sigourney bu tipleme için önemli bir örnek iken Mark Twain'in Emmeline Grangerford'u da türün taklidini temsil etmektedir."

Temsili iki antoloji olan Rufus Griswold'un *Female Poets of America*'sı[218] (1848) ile Caroline May'in *American Female Poets*'i[219] (1869) bu türde kaleme alınmış kibar mısralarla doludur ve bunların büyük bir kısmı şu önermeye adanmıştır: "Evin kutsal duvarlarının arasında sevgi hatasız bir ışıktır ve neşe de bu ışığın güvencesidir!" Dickinson'ın birkaç şiirini yayımlatmayı başardığı Samuel Bowles'un *Springfield Republican*'ı[220] da Caroline May'in ifadesiyle, "kadın dehasının benzer çiçeklerini" yayımlamıştır. Ancak elbette, kendini gazete köşeleri ve hediyelik kitaplar aracılığıyla kanıtlamaya çalışan Dickinson gibi genç kadın şairler aynı zamanda kimi put yıkıcı ve parlak zekâya sahip Barrett Browning, Sand, Eliot ve Brontë'ler gibi özellikle İngiliz ve Fransız kadın yazarların eserlerini de inceleyecek ve onlarda kendileri için uygun bir rol modeli bulmaya gayret edeceklerdir.

On dokuzuncu yüzyıl Amerika'sındaki kadınların edebi kariyerlerinin tarihinin bir özetini burada vermekteki amacımız ironik gözükebilir; ancak bu yalnızca kısmen doğrudur. Dickinson'ın Higginson'a yazdığı mahcup mektup ile tüm hayatı boyunca aralıklı olarak yazdığı Samuel Bowles, Helen Hunt Jackson, Josiah Holland ve daha sonra da yayıncı *Robert and Son*'dan Thomas Niles gibi edebiyat dünyasındaki insanlara yazdığı mektuplar da aynı niteliktedir, çünkü savunmacı itirazlarına rağmen Dickinson da Helen Hunt, George Eliot ve Brontë'ler gibi –ve Lydia Sigourney ile Richard Sewall'ın belirttiği Fanny Fern'ler ve Minny Myrtle'lar– şöhret ve servete taşıyan edebi bir kariyerin özlemini duymaktadır. Yeğeni Martha Dickinson Bianchi'nin anlattığına göre Charlotte Brontë o kadar da küçük olmayan bir odada yaşa-

[218] (İng.) *Amerika'nın Kadın Şairleri.* (ç.n.)
[219] (İng.) *Amerikalı Kadın Şairler.* (ç.n.)
[220] (İng.) *Springfield Cumhuriyetçisi.* (y.h.n.)

maktadır ve Ruth Miller da şiirlerinin bir kısmının süreli yayınlarda okuduğu parçaların çeşitlemeleri olduğunu öne sürmektedir. Öyle görünmektedir ki, Brontë kendisine göre daha "başarılı" şairler aracılığıyla kendi becerisini sınava tabi tutmaktadır.

Gerçekten de Dickinson'ın esas sorunu, "açık arttırmadaki erkek aklının" elde ettiği kârdan rahatsızlık duymaktan çok, kendi çağdaşı Fanny Fern'ler, Minny Myrtle'lar ve Emmeline Grangerford'lardan daha profesyonel olduğunun farkında olması olabilir. Bu bağlamda amirane Sewall'dan feminist Gelpi'ye kadar eleştirmen ve biyografi yazarları tarafından küçük düşürmek amacıyla kullanılan "hanım şair" ifadesinin bile kötücül bir önemi bulunmaktadır. On dokuzuncu yüzyıl Amerika'sında (ve İngiltere'sinde) şiir yazan kadınlar, Woolf'un on yedi ve on sekizinci yüzyıl kadınlarının karşılaştığı engellerden söz ettiği nitelikte bir cesaret kırıklığı yaşamamışlardır. Aksine Viktoryen şiir-yazımı soylu bir başarı, resim yapmak, piyano çalmak ya da nakış gibi kibar bir hobi olarak görülmektedir. Ancak Jack Capps'in de belirttiği üzere öyle görünmektedir ki Dickinson, putkırıcı Elizabeth Barrett Browning'e duyduğu isyankâr akrabalığı imlediğini düşündüğü *Aurora Leigh*'in kimi mısralarının altını çizmekten geri durmamıştır:

> Bu arada
> Kadınların eserleri semboliktir
> Diker, diker, parmaklarımızı deler, gözümüzü bozarız
> Ne üretirken? Bir çift terlik, Efendim,
> Yorgunken giyeceğimiz –ya da bir tabure
> Takılıp düşeceğiniz, ve incitir sizi..."Lanet okuyan
> o tabureye!"

Bu mısralardan önce gelenler de oldukça açıklayıcıdır ve Emily Dickinson'da eşit yoğunlukta duygulara neden olması da kaçınılmazdır. Fazlasıyla eleştirel bir teyzenin gözetimi altındaki eğitiminden söz ederken Aurora "yıkanmıştır",

> Doğadan manzaraların içine (ya da belki dışına itildim)
> Polka ve Cellarius yaptım
> Cam döndürdüm, kuş doldurdum, balmumundan
> çiçekleri yaptım,
> Çünkü o kızların başarılı olmasını isterdi.

Kadınlık üzerine bir sürü kitap okudum
Kadınlar hiç mi düşünmezler, anlamak için
Düşünmeyi öğretebilirler (bakire bir teyzeye,
ya da yazara) –açık bir dil ile iddia eden kitaplar
bir kadının konuşmasını anlama hakkını
Yeterince derin olmayınca ve veremeyince şöyle bir bir yanıtı
"senin için uygunsa" ya da "demek öyle"
Hızlı öngörüleri ve ince eğilimleri
Maddesel değeri ve genel misyoner nitelikleri
Şöminenin bir ucunda sessizce oturdukça
Ve asla "hayır" demeyerek dünyanın "evetlerine"

Nitelikli bir hatırlatma eşliğinde şöyle eklemektedir; "çapraz dikiş öğrendim" ve ayakkabılarıma uysun diye "ipekleri birbirine karıştırıp terkedilmiş pembe gözlü bir çoban kızın resmini işledim/Kafası şapka denilen o yuvarlak ağırlığın altında ezilmemiş/ Kaplumbağa kabuğuna tuhaf bir biçimde benzer/Trajik şairin başını döndürenler" Böyle bir bölümün belli belirsiz ilettiği mesaj diğer birçok şeyin yanı sıra çapraz dikişin "trajik şairin başını döndürdüğü" gerçeğidir ki bu da büyük olasılıkla sadece Elizabeth Barrett Browning ve Fanny Fern'e değil John Keats, William Shakespeare ve portresi odasında B. Browning'in yanında olan Thomas Carlyle gibi bir "kozmosa da" (Whitman büyük olasılıkla onu böyle canlandıracaktır) benzerliği üzerine düşünürken Dickinson'ın en derin korkularının tetiklemesine neden olacak türden bir cümledir.

Bir hanımefendiye yaraşır şiir yazımının çalışma odasına ait kadınca bir beceri olarak algılanmasının, günümüzde en ciddi kadın şairler olarak algıladığımız kadınlara rahatsız edici ve hakaret niteliğinde gelmesi, Rossetti'nin *Maude* adlı eserinin kimi sahnelerinde etkili –hiciv niteliğinde– bir biçimde yansıtılmıştır. Maude "soğuk algınlığı nedeniyle" kendisine genelde destek veren kuzenleri gelemeyince, Mrs. Strawdy adında bir kadının evindeki yorucu çay partisine tek başına gitmek zorunda kalır. Eğlence yeni başlamış olmasına rağmen Maude'un sıkıntılı anları da başlamıştır, çünkü partiyi şarkılarla "canlandırmak" isteyen genç bir hanım ortaya çıkar. Maude'un bu durumdan rahatsızlık duymasının temelinde de kendi şiirleri ile bu genç hanımın "müziğinin" aynı kefeye konulmasıdır.

"Miss Savage ile Sophia Mowbray'in arasında oturan Maude'a her iki taraftan da şiirleriyle ilgili türlü sorular yağmaktaydı. Bir kere, halen yazmaya devam ediyor muydu? Evet. Bu kabulü coşkulu iltifatlar takip etti: Ne kadar da gençti, ne kadar hayranı vardı ve zavallı çocuk, ne kadar da narin görünüyordu. Onu gecenin bir saati uzanmış bu tatlı mısralar üzerine düşünürken hayal etmek insanın üzerinde bir hayli etki bırakıyordu –(Maude duygusuz bir tonlamayla "horul horul uyuyorum," dedi)– Eğer Miss Foster şiirlerini yayımlatmaya teşvik edilse, arkadaşları ne kadar mutlu, toplum da ne kadar memnun olurdu. En sonunda yanında bulunanlar bir parça okumasını rica ettiler.

Yaşadığı memnuniyetsizlik karşısında kızın beti benzi attı; tam düşüncesizce bir yanıt verecekken, içinde bulunduğu durumun tuhaflığı ona öyle göründü ki, tüm hissettiği rahatsızlığa rağmen gülmemek için ağzını mendiliyle kapatmak zorunda kaldı. Talebinin yerine getirilecek olmasından dolayı memnuniyet duyan Miss Savage elini kaldırarak kalabalıktan sessiz olmalarını istedi ve kendisi de Maude'u dinlemeye hazır olduğunu belli eden bir tavırla tekrar yerine oturdu. En sonunda Maude soğuk bir ses tonuyla "umarım beni bağışlarsınız," dedi. "Herkesin ilgisini kendi üzerime çekmek istemem. Gerçekten de çok kibarsınız ama şimdi sizden izin istemek zorundayım."

Bu tür çalışma odası aktivitelerine yöneltilen aşırı övgü elbette "hanım" şairler –Mrs. Sigourney'ler ve Emmeline Grangerford'lar– için tasarlanmıştır. Bu genç hanımlar yalnızca pembe-gözlü mısralara çapraz dikiş atmakta eğitilmemiştir; aynı zamanda bu şiirlerin üretimini kendi kendilerinden talep de etmektedirler. Ancak bu tür kadınların kibarlığa dair beklentileri karşılamak konusundaki kararlılıkları, Dickinson ya da Rossetti gibi kadın şairlerin etrafında bir diğer duvar örmektedir ve bu duvar da ikili olumsuzluklardan meydana gelen ve kadın şairleri sınırlayan duvarın kendisi kadar dehşet vericidir. Çünkü Mrs. Strawdy ve diğerlerinin Maude'un okumasını umdukları şiir kötü yazılmış mısralardan oluşacaktır; yani Gelpi'nin söylediği üzere "geleneksel dindarlık algısını" ve "özellikle de eş ve annenin evdeki rolünü kutsallaştırarak, ölümlü görevlerine ölümsüzlük kisvesi" veren yaklaşımı destekleyecek nitelikte şiirlerdir bunlar. 1928'e gelindiğinde D.H. Lawrence kendi ilk dönem şiirlerini korkunç bulduğuna dair düşüncesini ortaya koymuştur –yazara

göre bunlar tiksindirici derecede duygusal, beceriksizce yazılmış, sahte bir kibarlık barındıran şiirlerdir. Dahası bu düşüncesini "Herhangi bir genç kadın bu şiirleri yazmış olabilirdi," diyerek itiraf etmektedir. Elbette, o dönemde de, şimdi de Lawrence'ın tüm okurları yazarın neyi kastettiğini bilmektedir. Ancak, Rossetti ve Dickinson kadar yetenek sahibi "genç hanımların da" bu cümlenin ne anlama geldiğini bilmiyor olduklarını varsaymak hata olacaktır. Onlar da kendi dönemlerinden yüz sene sonra "bir kadın şiirleri antolojisinin editörlüğünü üstlenmek" gibi "tatlı bir işi", "bir sürü dişi kuşun şakımalarıyla uğraşma düşüncesi bile beni hasta ediyor," diyerek geri çeviren John Wheelock'un sahip olduğu bilginin aynısına on dokuzuncu yüzyılda sahiptirler.

Ancak bu düşünce yalnızca birkaç tanesi için ne kadar acı çekmelerine neden olmuş olsa da, bir anlamda tüm kadınlar tarafından paylaşılmaktaydı. "Hanım şair" ifadesinin önemini herkesin bilincinde kalıcı kılan bir diğer küçük ve açıkça önemsiz edebi oluşum da kadın yazarların isimlendirilmesi konusu ile alakalıdır. Dahası bu, kimi eleştirmen ve akademisyenler için halen bir sorun teşkil etmektedir. Elbette Dickinson ya da Rossetti gibi kadınlar, kadın yazarlardan erkek yazarlar ile aynı biçimde söz edilmediğinin farkındadır. Jane Austen'a kimi vakit "Jane" denilmektedir; ancak John Milton hiçbir vakit "John" olmamıştır. Karşılıklı sırt sıvazlama konusundaki benzerlikleri ve psikoanalitik şehvetiyle yirminci yüzyıl başladığında bu uygulama eskisinden daha yaygın olduğu için kadın şairler açısından çok daha bunaltıcı bir hale gelmiş olmalı. Şüphesiz, geçen hafta kadar yakın bir tarihte bir yerlerdeki birisi için Emily Dickinson "Emily" ve Elizabeth Barrett Browning de "Mrs. Browning" oluvermiştir. Her iki isimlendirme biçimi de isim verilen kişinin aykırı konumuna vurgu yapmaktadır ve yine her ikisi de kadınlığa değil hanımlığa vurgu yapmaktadır. Bir diğer deyişle kadın şairlerin; toplumsal bağımlılığına, evlilik hayatına dayalı saygınlığına ve kırılgan bekaretlerine vurgu yapılmaktadır.

Kadın yazarlara verilen isimler konusunun bugün bile tartışılıyor olması bize kadınların yalnızca birer şair olarak kendi kimliklerine sahip çıkmak konusunda yaşadıkları sıkıntıları hatırlatmakla kalmamakta, aynı zamanda kendilerinden önce gelen kadınlardan miras kalan, birçok tehlikeye rağmen üretilmiş şiiri korumak konusundaki soruları da anımsatmaktadır. Woolf geçer-

li bir kadın geleneğinin eksik olmasını hem Judith Shakespeare hem de kadın selefleri için temel bir sorun olarak görmüştür ve bunun belirli bir noktaya kadar kadın romancılar için de bir sorun teşkil ettiğini söyleyebiliriz; ancak yine de şairler kadar zorlu bir sorunla karşılaşmamışlardır. Bir taraftan da, birbirlerinin başarılarını fark etmek ve tanımak konusunda kadınlar her vakit erkeklerden daha tutkulu davranmıştır. Dickinson'ın yaşamı süresince karşılaştığı tüm okurlar arasında bir tek Helen Hunt Jackson şaire bütünüyle destek olmuş ve münzevi bir hayat sürmekte olan arkadaşlarına "sen büyük bir şairsin ve içinde yaşadığın bu günde şarkılarını yüksek sesle söylemiyor olman yanlış," diyerek destek vermiştir. Ancak, diğer taraftan Dickinson'ın ölümünden sonra yayımlanan şiirlerini çevreleyen tuhaf entrika çemberi –davalar, farklı basımlar, biyografiler, bunlara karşı yazılan diğer biyografiler– sembolik bir öneme sahiptir. Ne de olsa "Evler Arasındaki" bu sert savaş –Richard Sewall'ın iki ciltlik Dickinson biyografisinin dörtte birini ayırdığı şiirlerin kontrolünü ele geçirme savaşı– özünde kadınlar arasında verilmiş bir savaştır.

Bu mücadeledeki savaşçılar sadece şairin kendi jenerasyonundaki kadınlardan –kardeşi Vinnie ve görümcesi Sue– değil, bir sonraki nesilden kimi kadınlardan da meydana gelmektedir. Austin'in genç sevgilisi Mabel Loomis Todd, Mrs. Todd'un kızı Millicent Todd Bingham ve Sue Gilbert Dickinson'ın kızı Martha Dickinson Bianchi. Sewall'ın sözkonusu düşmanlıkları aktaran metni, okuru şaşkınlık içerisinde bırakacak niteliktedir. Ruth Miller'ın da belirttiği üzere "annelerinin adına bir savaşı sürdürmekte olan bu genç hanımlar ile her vakit daha da umutsuz bir kafa karışıklığına neden olan Emily Dickinson şiirleri üzerine kafa patlatmak tuhaf bir deneyimdir" Ancak diğer her şey gibi bu da "Judith Shakespeare'in hem geçmişte hem de günümüzde yüz yüze geldiği" sorunları bulgular niteliktedir. Ne de olsa, şiirin beslenmediği, bir şiir geleneğinin bulunmadığı koşullarda var olan şiirlerin nasıl korunacağına dair net bir fikrin de olmaması anlaşılır bir durumdur. Woolf, bütün akıllı genç kadınların Judith Shakespeare'in yeniden dirilişini içeren bir eylemliliğe katkıda bulunacaklarını varsaymaktadır. Woolf'un yeterince şüpheci ya da kederli olmaması nedeniyle burada gözden kaçırdığı konu, Judith Shakespeare'in avatarlarından biri ortaya çıktığında şairin soyundan gelen diğer kadınların öfke içinde birbirlerine düşebi-

lecekleri ve ataerkil toplumun aralarını açmakta her vakit kullandığı bilindik kılıçların kullanımıyla yeniden bölünebilecekleri gerçeğidir. Bu esnada şairin külliyatı üzerine de kan sıçramış ve fark edilmemiş bir halde dörtyol ağzında değilse de, bir köşede beklemektedir.

Anne Finch'ten bu yana kadın şairleri çevreleyen toplumsal sınırlamaları göz önünde bulundurduğumuzda bu yazarların en iyilerinden bazılarının "gereklilik" erdemini devreye sokarak bütünüyle şiire dayalı kariyerler edinmiş olmaları daha da anlaşılır hale gelir. En yoğun biçimde dile getirildiği haliyle bir erdemi, lirik şiirin geleneksel olarak talep ettiği kendini ifade etme eğiliminin, tutkulu bir biçimde terk edilmesi olarak tanımlayabileceğimiz gibi, en ironik bağlamında da şiirsel bir tecrit haline ya da belirsizliğe doğru mahcup bir geri çekilme ya da teslimiyet olarak tanımlayabiliriz. Elbette Dickinson, böylesi acı veren bir geri çekilişin paradoksal zevklerine övgü niteliğinde birçok şiir kaleme almıştır –bunlar sayıca o kadar fazladır ki (Richard Wilbur gibi) kimi okurlar, Dickinson şiirindeki ana motifin "görkemli bir yoksunluk" olduğu kanısına varmışlardır. Bu yoksunluğun Dickinson'ın sanatındaki temel motiflerden bir tanesi olduğu doğrudur ve aynısı Emily Brontë ile George Eliot şiiri için de geçerlidir. Ancak aynı zamanda insanların başını döndüren bir nağme olması nedeniyle ileride göreceğimiz üzere Dickinson açgözlü, öfkeli ve saklı ya da açık bir biçimde kendinden emindir. "Görkemli Yoksunluk" ifadesinin kendisi, şairin yoksulluğunu bile memnun etmekte kararlı olduğu belli belirsiz doğrulanan duygusallığı ifade etmektedir. Dickinson ile karşılaştırıldığında Christina Rossetti ve biraz daha dar bir çerçevede de, Elizabeth Barrett Browning de sanatlarını tutkulu ya da çekingen bir yoksunluğun gönüllü kabulü üzerine inşa etmişlerdir. On dokuzuncu yüzyılda en yüksek ve asil değer olan feragat erdeminin kadın şarkıcıları Dickinson'dan çok onlardır.

Rossetti'nin *Maude*'u, bir hanımefendi gibi yetişmekte olan on beş yaşındaki şairin (yazar bunu ima etmektedir) kendisini mahkûm etmek zorunda olduğu yoksulluk manzarasını keşfetmek üzere yazdığı erken dönem şiirlerinden bir tanesidir. Ancak abartılı ve kendi kendisine acır niteliğinin yanı sıra şiir, karmaşık ve uzatılmış olay örgülerinde başarılı olmayan Rossetti'ye uygun düşmeyen bir biçimde kaleme alınmıştır. Yine de bundan on sene

sonra kaleme aldığı "Cin Pazarı" isimli şiirinde kendi gücünün doruğundadır ve eser, *Maude*'un başarılı bir yeniden yazımı olmasının yanı sıra zorunluluk erdemine coşkulu bir övgü niteliğindedir.

Maude gibi "Cin Pazarı"nda da (1859) kadınlar için alternatif benlik olasılıklarını temsil eden birçok kadın kahraman betimlenmektedir. *Maude*'un seçenekleri Agnes, Mary, Magdalen ve Maude'un kendisi arasında bölünmüşken, "Cin Pazarı" bize uğursuz bir vadiden pek de uzakta olmayan "hareketli bir derenin" kenarında masalımsı ve gerçeküstü bir kulübede yaşayan ve en az ikiz kardeşler kadar birbirine benzeyen Lizzie ve Laura'yı (ve Laura'nın belli belirsiz öncüsü Jeanie'yi) sunar. Öyküye göre her sabah ve akşam üzeri, hayvanı andıran tüylü cinler ("Bir tanesi bir kedinin yüzüne sahipti/Biri kuyruğunu temizliyordu/Bir diğeri fare gibi koşturuyor/Bir başkasıysa salyangoz gibi sürünüyordu") "güneşte kızarmış şeftaliler/yanık tenli dutlar,/yaban ve özgür doğmuş yabanmersinleri" gibi lezzetli meyvelerini sokak sokak dolaşarak satmaktadırlar. Elbette kızların ikisi de "Cinlere bakmamalıyız,/Meyvelerini satın almamalıyız,/Kimbilir hangi toprakta yetişti/Aç ve susuz kökleri?" diye düşünmektedir. Ancak elbette kızlardan bir tanesi –Laura– cinlerin sattığı meyvelerden alacak ve buna karşılık "altın gibi parlayan saçlarından bir bukle verecek" ve "dudakları uyuşuncaya kadar tatlı meyveyi" emecektir.

Şiirin kalanı ise Laura'nın bu korkunç eyleminin sonuçları ile ve kızın nihai kurtuluşu üzerinedir. Her şeyden önce, bir türlü söz dinlemeyen kızcağız cinlerin meyvesini yer yemez "canlı meyve tüccarlarının" sesini duyamaz olur. Ancak itaatkâr kız kardeşi, adamların "şeker kaplı sözlerini" halen duyabilmektedir. Bu olayın üzerinden biraz zaman geçince Laura hastalanır; giderek ufalır ve doğal olmayan bir biçimde yaşlanır: saçı "incelip beyazlar", sızlanarak tatlı kavunlar hayal eder ve eski meyvesiz günlerde "arılar gibi harıl harıl" çalışarak Lizzie ile paylaştıkları ev işlerine dokunmaz olur. En sonunda Lizzie çareyi, kendisine görünmeye devam eden bu cin seyyar satıcılardan kız kardeşi için biraz meyve satın almakta bulur. Ancak kız bu işe yeltendiğinde cinler ondan bu ürünleri hemen orada yemesini talep ederler ve o da bu isteğe uymayı reddedip "selin ortasında kalmış bir zambak" ya da "kükreyen denizde yapayalnız bir fener gibi" hareketsiz ve sessiz durduğunda üzerine meyveleri fırlatarak saldırırlar.

Bu olayın sonucunda eve döndüğünde öyle bir haldedir ki neredeyse kendisini kardeşine kutsal bir öğün olarak sunacaktır: Kız kardeşine, "Ye beni, iç beni, sev beni...sömür beni," diye seslenmektedir. Ancak Laura açlıkla kardeşini öptüğünde ağzına gelen "suyun tadı öyle acıdır ki/iştahı kapanır;/böylece bir mecnun gibi sekerek şarkı söylemeye başlar" En sonunda da baygın düşüp uykuya dalar. Uyandığında eski genç kız haline dönmüştür: "Parıldayan buklelerinde tek bir beyaz saç bile yoktur/nefesi bahar kadar tazedir." Seneler sonra kendisi ve kız kardeşi artık evlenmiş ve anne olmuştur. Kendi kızlarını meyve satıcıları konusunda uyarmakta ve "kız kardeşinin nasıl yanında durup onu kötülükten koruduğunu..." anlatmaktadır. "Çünkü kız kardeş kadar iyi bir dost bulunamaz/Ne sakin ne fırtınalı bir havada;/zor günlerde neşelendirecek/Yanlış yapıp yoldan çıktığında geri döndürecek/yere düştüğünde kaldıracak/güç katıp ayakta tutacak."

Açıkça görülmektedir ki bu şiirdeki bilinçli ya da yarı bilinçli alegorik niyet, cinsel/dinidir. Kötü niyetli adamlar duyusal hazların bahçesinde Laura'ya yasak meyveler teklif ederler ve bunun karşılığında da her genç kız gibi onun da "cüzdanında" sakladığı altın hazineyi ya da saçından bir bukleyi "gasp" etmek isterler. Ancak kız bekaretini bir kez kaybettiğinde artık hiçbir değeri kalmamıştır ve baştan çıkarılmaya bile değmeyecek bir varlık olarak görülmektedir. Dahası Laura'nın abartılı düşüşü, tüm insanlık için ilk atalarımızın nesiller alemine giriş yaptıkları, Havva'nın yasak meyveyi yemesiyle başlayan zamanın işleyişini pekiştirir niteliktedir. Böylece Laura, Viktoryen dönemde geleneksel bir hal alan bedensel ve ruhsal gerilemenin içine çekilir; bunun ardından daha da küçülerek gençliğini kaybeder ve cadıyı andıran yaşlı bir kadına dönüşür. Ancak tam da bu noktada, kendi kanını ve etini, şarap ve ekmek yerine genel ruhani tüketimin hizmetine vererek insanlığı kurtaran İsa gibi Laura'nın iyiliksever kardeşi Lizzie de dişi bir kurtarıcı gibi cinler ile pazarlığa oturur (İsa da Şeytan ile pazarlığa oturmuştur). Böylelikle, kadınsı bir Aşai Rabbani ayinindeymişçesine yenilip içilebilmesi için kendini sunar. Ve İsa'nın insanlığı ilk günahtan kurtarmış olması ve Havva'nın soyundan gelenlerin önünde Cennet'e gitme olasılığını yeniden açmış olması gibi Lizzie de Laura'yı iyileştirerek, kaybolmuş bir cadıdan bakire bir geline dönüşmesini ve en sonunda da masum evden cennetine girmesini sağlar.

Ancak böylesi didaktik bir anlatının gerisinde "Cin Pazarı"nda baştan çıkarıcı diğer birçok anlam katmanı bulunmaktadır –bu anlamlar özellikle kadınlar için ve kadınlar hakkındadır. Öyle ki bu anlam katmanları son zamanlarda feminist eleştirmenler için bir tür metinsel dönüm noktası halini almıştır. Elbette bu tür okurlar için bir zambak, kaya parçası, fener, "portakallarla taçlanmış bir meyve ağacı" ya da "pırıltılı bir kubbe ve kule ile süslenmiş/asil ve bakır bir kasaba" gibi dikilen inatçı Lizzie neredeyse Viktoryen döneme ait bir Amazon ya da "kız kardeşlikten gelen gücün" on dokuzuncu yüzyıla ait bir anımsatıcısı gibidir. Aynı biçimde bir diğer feminist açıdan bakıldığında, kötü kalpli tüccar küçük adamları ve yüce gönüllü ve masum kadınlarıyla "Cin Pazarı" erkeklerin can yaktığını, kadınlarınsa kurtarıcı rolünü üstlendiklerini ima etmektedir. Şiirde bu nahoş cinlerin dışında tek bir erkek bulunmamaktadır; Lizzie ve Laura'yı, anne olduklarında bile kocalarını asla görmeyiz. Dahası, açıkça görülmektedir ki iki kız kardeşin oğulları olmamıştır. Bu durumda öyle görünmektedir ki Rossetti anne olma yolunda ilerleyen, anaerkil ve etkin bir dünyanın hayalini kurmakta ve hatta iki kız kardeş arasındaki çarpıcı cinsel borçtan kurtulma sahnesini de, kapalı (ve müphem) bir lezbiyen dünya olarak düşünmektedir.

Ancak aynı zamanda da Lizzie'nin Laura'yı kurtarıp içine aldığı Cennet Bahçesi'nin, evcil hayatın cennetinden başka bir yer olmadığını fark ettiğimizde ne düşünmemiz gerekmektedir? Kendisini tüketmekte olan trans halinden uyandığında Laura "eski masum haliyle" gülümser; ancak aslında Blake'in Thel'i gibi o da Deneyim'in çukurundan geri çekilmiş ve şiirin başlangıcında olduğundan daha da geri bir fiziksel durumun içine atılmıştır. El değmemiş bir kadın dünyasında yaşayan ve cinsellik, kendini ortaya koymak ve kimi kişisel zevkleri deneyimlemek (çünkü hayvanı andıran cinlerin kanıtlamış oldukları üzere erkekler hayvandır) türünden herhangi bir nosyonu reddeden Laura, artık kendisini meyve tüccarlarının kendi yaşamına karşı oluşturmuş oldukları tehditten daha az tehlike barındırmayan kız evlatlarının "hassas yaşamlarını" korumaya adamıştır. Ancak diğer taraftan da Laura için dünya artık bu tür tehditler barındırmamaktadır. Dahası, Laura'nın "o tatlı günler geride kaldı/zaman geri dönmez asla", "perili vadinin" ve "kötü niyetli meyve tüccarı adamların" günleri diyerek anımsadığı Rossetti'nin mısralarına da bir tür nos-

talji havası hâkim olur. Lizzie gibi Laura da bir biçimde Viktoryen evdeki melek figürüne –özgecil ve gülümser halde– dönüşmüştür ve "perili vadi" ile "tuhaf" cinler kaybolmuştur (biz de içgüdüsel olarak bunun mantığını hemen kavrarız).

Ancak şu soruyu da yöneltmemiz gerekmektedir: Laura meleksi bir özgeciliğe rıza gösterdiğinde, vadi ve tüccarlar neden ortadan kaybolmaktadır? Cinler hayvani ve her an patlamaya hazır erkek cinselliği dışında bir şeyde mi cisim bulmaktadırlar? Meyveleri bedensel zevklerin ötesinde bir şeye mi işaret etmektedir? Bu soruların yanıtları Rossetti'nin faydalandığı Miltoncı imgelemde gömülü olabilir. *Kayıp Cennet*'te Şeytani yılan, Havva'yı elmayı yemeye, meyve lezzetli olduğu için değil, bu meyve ona "tuhaf bir değişim" getirmiş olduğu için ikna eder. Böylelikle kendi içindeki güçlerin arasına "Akıl" ve "Konuşma" yetilerini katabilmiştir. Ancak, demektedir, eğer onun gibi sıradan bir hayvan bu "Kutsal Bilgi ve Bilgelik sağlayıcı" meyve sayesinde böylesine dönüşebilmişse, aynı meyve Havva gibi bir insanı, hem konuşma yetisi hem de diğer güçler bağlamında "tanrılara" benzer kılacaktır. Milton'ın yılanından çok daha cazibe sahibi olan Rossetti'nin cin adamları, Laura'ya bu tür sözler vermezler; ancak, "Cin Pazarı"ndaki meyve yeme sahnesi, *Kayıp Cennet*'teki sahne ile öyle paralellikler taşımaktadır ki bu bağlamda da gizlenmiş bir paralellik olduğunu düşündürmektedir.

Bahçe'nin "entelektüel yemişini" yalayıp yutan Havva'nın, halefi Laura gibi davranmış olduğu su götürmez bir gerçektir. "Şimdi tek amacı nefsinin buyurduğu şekilde davranmak olan" kadın "o zamana kadar böyle bir zevk tatmamıştır...açgözlülükle hiç duraksamadan meyveyi yemektedir"; en sonunda "şarap içmiş gibi neşelenip rahatlamıştır" Ancak her ne kadar fiziksel bir keyif yaşasa da Havva'nın esas amacı Âdem (ve Tanrı) ile eşit ya da üstün bir entelektüel kutsallık edinmektir. O kendini olabilecek en saf biçimde deneyimlemek istemektedir. En sonunda "tatmin olduğunda" ilk kararı, her gün ağacın yanına gidip bir şarkı söyleyerek ibadet etmek olur. Bu Miltoncı çerçevede –cinlerden gelen meyveyi emerek kendi arzularını "hiçbir kısıtlama" hissetmeden tatmin eden– Laura'nın da hem cinsel hem de entelektüel (şiirsel) benliğinin doğrulanmasına dair bir eylemi yerine getirdiği söylenebilir. Ne de olsa, kendisinden önce Havva'nın da yapmış olduğu gibi mecazi bir biçimde kelimeleri yemesinin ve

gücün tadına varmasının kendine göre bir mantığı bulunmaktadır. Emily Dickinson bunu şöyle dile getirmektedir: "Ete bürünmüş bir kelimeye seyrek rastlanır/ve titreyerek iştirak ettim/ belki de o vakte kadar hiç rastlanmamışa." Burada Dickinson'ın "Cin Pazarı"ndaki merkezi sembolizm üzerine yorum yaptığı akla gelmektedir, çünkü Laura'nın şeytani derecede kutsallıktan uzak bu katılımını mümkün kılan dinamikleri aydınlatmak istercesine Dickinson şiirine şöyle devam etmektedir,

> Fakat bir şeyi ihmal etmedim mi
> Hepimizin tadına baktığını
> Gizliliğin getirdiği esrimeyle
> Üzerinde tartışılan bu meyveyi
> Bize verdiğini, o kadına has kudreti

Öyle görünmektedir ki Dickinson'a göre hem lezzet hem de gücün "Dilbilimi" suçluluk duygusunun içine batmıştır. Ve önceden de görmüş olduğumuz üzere, Havva ve Laura gibi kadınlar (ve Rossetti'nin kendisi de) bu sürece ancak "gizliliğin getirdiği esrimeyle" katılabilmektedirler.

Kadına dair haz ile kadına dair güç ve iddialı kadın cinselliği ile iddialı kadın söylemi arasındaki bağlantılar geleneksel bir yapıdadır. Hem Havva'nın öyküsü hem de Dickinson'ın şiiri, tıpkı Mary Wollstonecraft gibi putyıkıcı feministlere karşı geliştirilmiş saldırılarda olduğu gibi –*Kadın Hakları* metninin "fahişelerden yayılan kurnazca tasarlanmış bir çerçevede sunulan bir metin" olduğuna dair suçlamanın kendisi gibi– bu tür bağlantıları kolaylıkla anlaşılır hale getirmektedir (Wollstonecraft'ın en azılı eleştirmenlerinden biri olan Richard Polwhele "mutluluk bahçesini" bile Wollstonecraft'ın kadın takipçilerinin "buyurgan çehreleri" ve "kibirli itaatsizlikleriyle" ilişkilendirmiştir). Bunun yanı sıra aklımızda tutmamız gereken bir diğer unsur da Barrett Browning'in lekesiz cinsel hayatı nedeniyle övgü ile karşılanmasıdır. Ne de olsa "deha sahibi kadınların yaşamı sık sık günah ile lekelenmiş yaşamlardır...öyle ki ellerindeki yetenek çoğunlukla bir nimetten çok lanet gibi işlemektedir" Bu son görüşe göre cinsellik ile kadın dehası arasındaki ilişki gözle görülür bir sıradanlığa bürünür: Kadın dehası denetlenmesi imkânsız cinsel arzulara neden olmaktadır ve diğer taraftan da belki, denetlenemeyen cin-

sel arzular kadın dehası denilen bu hastalığın ortaya çıkmasına neden olmaktadır.

Deha ve cinselliğin kadınlarda delilik ile yakından alakalı birer hastalık olarak algılandığı gerçeği "Cin Pazarı"nda hem Laura'nın hastalığı hem de Jeanie'nin uyarı niteliğindeki öyküsü aracılığıyla ima edilmektedir: "Bir gelin olmalıydı o;/Ancak gelinlerin bulmayı umduğu tüm mutlulukların yerine/hasta düşüp, öldü/gençliğinin baharında." Her ne kadar Rossetti'nin gelinlere özgü mutluluğa dair kinayesi, yasak cin meyvesinin en basit haliyle yasaklanmış cinselliğe işaret ettiğine dair düşüncemizi kuvvetlendirse de, şiirin daha önceki kısımlarında Jeanie'ye yapılan bir gönderme meyve sembolizmini Jeanie'nin durumunda da en az Laura'nınkinde olduğu kadar belirsiz kılmaktadır. Lizzie, Laura'ya Jeanie'nin cin adamlarla "ayışığında buluştuğunu,/tüm hediyelerini kabul ettiğini,/meyvelerini yiyip, çardaklardan koparılıp kendisine sunulmuş çiçeklerini taktığını" anımsatır. Başka bir deyişle, ayışığının altında gezinen ve vadiden çıkıp gelmiş bu tuhaf varlıklarla alışveriş yapan Jeanie, kendini bütünüyle "doğal ya da en azından kadınsı olmaktan" uzak bir rüyaya ve ilhama teslim ederek, bir tür cadı ya da deli kadına dönüşür. Bu nedenle cezası içsel hastalığının dışarıdan gözlemlenen işareti olan o çöküş ve gerileme halidir.

Ancak, cinlerin meyve ve çiçeklerinin yapay ve vakitsiz olmaları, onlar ile sanat eserleri –aklın meyveleri– ile günahkâr cinsellik arasındaki bağlantıyı daha da derinleştirir. Dahası, kendilerini sıradan anlamında üretmiyor olmaları ve yine sıradan bitki örtüsünün üretimini engeller bir izlenim vermeleri, bu merak uyandırıcı ve suçlu yapaylıklarına dair algımızı daha da kuvvetlendirir. Hem Jeanie hem de Laura, (Eliot'ın Hetty Sorel'i ya da Barrett Browning'in Marian Erle'ü gibi) utançlarının birer işaretiymişçesine babasız çocuklar dünyaya getiren düşkün pek çok Viktoryen kadınının aksine, fiziksel bir çoraklıkla lanetlenmişlerdir. Ancak Jeanie'nin mezarının üzerinde papatyalar bile bitmez, ve Laura'nın sakladığı kayısı çekirdeği de filiz vermeyecektir. Böylelikle hasta ve güçten düşmüş Jeanie ve Laura, sadece kendi sıhhatli ve çocuk yönelimli kadın cinselliklerinden ayrı düşmekle kalmaz, aynı zamanda kendilerine toplumsal anlamda yüklenen "alçakgönüllü bakire" rolünden de uzak düşerler. Cin adamları ziyaret edişinin ertesi günü Laura, Lizzie'ye süt sağmakta, yerleri süpürüp dikiş

dikmekte, hamur yoğurup tereyağı yapımında yardım etmeye devam etmektedir; ancak Lizzie halinden memnun iken, Laura çoktan "hasta hissetmeye" başlamıştır ve vadinin meyvelerine aşermektedir. Bunun sonucunda Jeanie gibi o da ev yaşamının kendisine yüklediği görevleri yerine getirmeyi reddeder.

Son olarak, perili vadi bir düzlemde, kadın cinselliğinin sembollerinden birisi iken, giderek daha da açıklık kazanan eşit derecede önemli bir diğer düzlemde de aynı vadi Coleridge'in "Kubilay Han"da sözünü ettiği, Eliot'ın *Kıyıdaki Değirmen*'de sembolik Kızıl Derinlikler aracılığıyla betimlediği ya da Dickinson'ın birçok şiirinde tarif ettiği akıldaki büyülü romantik yarığı temsil etmektedir. Bunun farkına vardığımızda, hem Laura hem de Jeanie'yi etkisi altına alan hastalığı/rahatsızlığı –tuhaf hıçkırıkları, hayalci bitkinliği, cinsel çoraklığı ve bir cadıyı akla getiren fiziksel bozuklukları– daha bütünlüklü bir biçimde anlayabiliriz. Ne de olsa cin adamlar gerçek insan boyutlarında ve cinsel açıdan da belirli bir karizmaya sahip varlıklar değildirler. Gerçekten de Rossetti, şiir boyunca hiç karşılaşmadığımız gerçek adamlar ile bu cinler arasındaki farkı her an gözetir. Daha en başından itibaren onlar, birçok kadın yazarın aklındaki perili vadilerde yüz yüze geldiğini söylediği, aceleci, fareyi andıran, kabarık tüylere sahip şeyler, ya da id'ler, yani kaçılması imkânsız bir karabasanı andıran hırslı küçük varlıklardır. Hayvanı andıran Bertha Rochester kadar "kurnaz", bir "fare" kadar ya da dokuz yaşındaki Jane Eyre kadar "kötü huylu" bir kediyi andıran bu varlıklar bize, Catherine Earnshaw için en az bir gulyabani kadar karanlık o "şeyi" yani Heathcliff'i veya Dickinson'ın kimi vakit dönüştüğünü hissettiği ve "hepimizin içinde yaşayan tatlı kurt" olarak ifade ettiği "şeyi" de anımsatırlar. Benlikteki efsunlanmış ama dünyevi bir yarıktan, bilinçdışının yosunlu bir mağarasından, erkeksi bir kararlılıkla "temizlik yapıp çimleri biçen", bu şeyi-andıran iç benlikler yükselerek Jeanie, Laura ve Lizzie ve Rossetti'nin kendisine sanatın doğal olmayan ancak bal kadar tatlı meyvesini sunarlar. Bu meyve duyusal zevkin, benliği tatmin eden lezzetli meyvesi ile benzerlik (ya da özdeşlik) göstermektedir.

Ancak *Maude*'un tahmin etmiş olduğu üzere, ya Rossetti'nin kendisi ya da şairin edebi endişelerini yansıttığı taşıyıcı benliklerinden biri, sanatın gulyabani meyvesini reddetmek zorunda kalacaktır. Kibir ve benlik iddiası gibi tekbenci lükslere eşlik eden

daveti ile birlikte bu meyve, "aç ve susuz köklere" sahiptir ve şüphe uyandıran bir toprak parçasından beslenir. Rossetti'nin feragat teması üzerine kurulu diğer önemli şiirlerinden "From House to Home"[221] "Cin Pazarı" ile aynı sene yazılmıştır ve bu noktayı daha dolaysız bir biçimde vurgulamaktadır. Anlatıcı-şair "ruhumun bir yerinde bir haz köşesi edindim," diyerek bize sırrını açmaktadır; "fevkalade bir panayır, dünyevi bir cennet" Ancak bu içsel cennet bahçesi, onu cezbederek "amacından" uzaklaştırır. "Yalanlarla sarmalanmış bir dokudan ibaret" olan bu cennet, "beyaz saydam camlardan" meydana gelmiş bir kale, "şarkı, çiçek ve meyveler" ile dolu koruluklar ve ilham perisini andıran şairin "arzusunu yerine getiren ateş gibi gözlere" sahip bir erkek ruh ile tamamlanmaktadır. Açıkça görülmektedir ki Rossetti'nin "haz köşesi" kendi kendini tatmin etmesini sağlayan sanatının cennetidir; öyle bir cennet ki orada "Cin Pazarı"nın erkeksi meyve satıcılarının yemişleri, erkek ilham perisinin baştan çıkarıcı hamleleri eşliğinde beklenmektedir. Ve bu meyvenin sağladığı duyusal keyifler de içinde mutlu ve doğal varlıkların yaşadığı ustalıkla düzenlenmiş bir mikrokozmosta cisim bulmaktadır. Ancak tam da bu içsel cennet bahçesi bir "zevk köşesi" olduğu için kısa sürede bir tür sürgün yerine dönmektedir ve burada ilham perisi tarafından cezalandırılarak terk edilen şair-anlatıcı, Laura ve Jeanie gibi donmaya, açlık çekmeye ve yaşlanmaya mahkûm edilmektedir. Ne de olsa yine Laura ve Jeanie gibi Rossetti de çile çekmeyi ve sanat ile bedenselliğin tatminini reddetmeyi öğrenmek zorundadır.

Dahası temsili bir kadın şair-anlatıcı olması nedeniyle Rossetti, çektiği acıya rağmen bencilleşmeden zevki kutsayarak değil de kendi varlığını bir kenara koyarak şarkı söylemeyi öğrenmesi gerektiğine inanmaktadır. "From House to Home"daki kilit bölümlerden bir tanesi sıradışı ve mazoşist eğilimlere sahip bir rüyayı anlatmaktadır ve bu görüntü "Cin Pazarı"nın da temelini oluşturan ahlaki estetik algıyı çarpıcı bir biçimde göz önüne sermektedir.

Bir kadın belirdi gözümün önünde
Gece ve yeni sabahın egemenlik için çabaladığı bir yerde
Benzersiz derecede solgun, ve neredeyse beyaz,

[221] (İng.) "Evden Yuvaya". (ç.n.)

Ve ifade edilemeyecek kadar da üzgün.

Çorak zeminin karşısında, dışarıda öylece durdum
O ise çiçeklerin tomurcuklandığı içerideki o yerdeydi
Hiç gevşemeyen dönüşlerle turlarını atarak
Gizemli saatler boyunca dans ettiler

Ama her çiçeğin dik durmasını sağlayan bir diken vardır
Ve her diken de kendi kumluğundan dimdik yükselir
Ayağını yaralamak için kadının;
boğuk bir kahkaha hor görerek gürlerken
Alkışlar acımasızca adamın elleri

Kanayıp ağladı ama yine de küçülmedi; gücü
Hazzın tan vaktinde eski haline geldi
Ölçülemez hüznü boylu boyunca ölçtü
Ve genişliğini ve derinliğini ve yüksekliğini

Ve sonra ben onu bir zincirin tuttuğunu fark ettim
Yaşayan bağlardan bir zincir; yapılmamış ne de yarık
Şimşekler çaktığında, rüzgâr ve fırtınalarda dimdik uzanan
Ve çapayı cennete atan

Biri haykırdı: "Daha ne kadar? Kayanın üzerinde kurulmuş
Kadın savaşacak, acı çekecek ve erişecek."
Biri yanıt verdi: "İnanç şiddetli bir darbede sarsılır:
Ruhuna güç ver yeniden."

Aşağıya bir kupa indirildiğini ve kadına verildiğini gördüm
tepeleme nefret ve acı ile dolu
Derinliği azaltmak bir yana, iyice karıştıran
Canlı dudaklarla içişini

Yine de yudumlarken o
Taze şarap ve tatlı bal damıtan bir el gördüm
Önce acı tatlı, sonra tatlı
Ta ki sadece tatlıyı duyumsayana kadar

Dudak ve yanakları gül pembe, canlı ve genç
Hem içip hem söyledi: "ruhum istemeyecek hiçbir şey";
Ve içti yeniden: o esnada yumuşak bir şarkı mırıldandı
Gizemli yavaş bir ilahi.

Bu bölüme göre kadın şair-anlatıcının keşfetmesi gereken kadın şair açısından yalnızca reddediş ve hatta acının şarkı için uygun bir kaynak olabileceği gerçeğidir. Rossetti'nin duru görüsündeki incinmiş ve işkence görmüş, İsa'yı anımsatan şair, fedakârlığın acısını içer ve şarkısını ancak bunu takiben söylemeye koyulur. Çünkü Rossetti daha önce sözünü ettiğimiz "zevk dünyasının" katıksız keyiflerinin sadece bir "yalan dokusundan" ibaret olduğunu ima etmektedir. Kadın sanatçı ancak paradoksal bir biçimde acı-tatlı acısı aracılığıyla "yaşamaya" devam edecek gücü kazanabilir.

"From House to Home"un tatlı "pleasaunce"si[222] gibi "Cin Pazarı"nın meyvesi de, ruhun hevesli bir altkatmanından, hayal gücünün kendi kendini tatmin eden çocuksu bir alanından beslenmektedir. Bu nedenle son derece egoist nitelikler barındıran Lizzie, zorunluluğun ve bu zorunluluğun "beyaz ve altın" erdemi olan baskının faillerinden bir tanesidir. Laura yasak meyveyi yemekten geri döndüğünde Lizzie onu "bahçe kapısında karşılar" ve "erdem yüklü kelimelerle azarlar": "Canım bu kadar geç saate kadar dışarıda kalmamalısın/Bakireler için iyi bir zaman değildir alacakaranlık;/Vadide oyalanmamalısın/cin erkeklerin uğrak yerinde." Önceden de belirttiğimiz üzere, her ne kadar cin adamlar "gerçek" erkekler olmasalar da, elbette eril aklın öncülü olan kendilik iddiası ile kaçınılmaz bir ilişki içindedirler. Öyle ki, Lizzie'nin Laura'yı uyardığı konu (ve Rossetti'nin de kendi kendine söylediği) sanatın barındırdığı risk ve hazların "bakireler için faydalı olmadığıdır" Laura bu ahlak dersini, tıpkı anlatıcı-şairin "From House to Home"da öğrenmek zorunda kaldığı gibi içselleştirmek mecburiyetindedir. Laura, Maude ve Christina Rossetti gibi genç hanımlar, hayal gücünün sularında gezinmemelidir; çünkü bu sular Keats ya da Tennyson gibi cin adamların alanıdır –ya da Dante Gabriel Rossetti ile hemşerileri Ön-Raffaelocu Kardeşler'e ait bir alandır.

[222] Herhangi bir meyve ya da besin vermeden sadece duyulara hitap eden bir tür haz bahçesi. (y.h.n.)

Daha sonrasında, şükran duygularıyla dolu bir Mesih, ete kemiğe bürünmüş (şeytansı olmaktansa) ataerkil Kelimenin dişi bir türüne dönüşen Lizzie, Laura'nın kendisini yiyip tüketmesinde ısrar eder –bir diğer deyişle Laura, Lizzie'nin hüzünlü ve baskıcı bilgeliğini içine çekmeli, yutmalıdır. Bu, gerekliliğin değerinden doğan bir erdemdir ve kurtarılması gerekmektedir. Ve gerçekten de Laura, Lizzie ile beslendiğinde, baskıcı kız kardeşin tenindeki cin suyu "dilinde acı bir tat bırakır" "From House to Home"da olduğu gibi burada da zevkin estetiği, eleştirel bir ahlak aracılığı ile bir tür acı estetiğine dönüştürülmüştür. Ve aynı biçimde, tıpkı "From House to Home"da olduğu gibi kadın kahraman, acı çektiği için kanamakta, ağlamakta ve şarkı söylemektedir. Böylece "Cin Pazarı"nda Laura feragat dersini öğrendiği anda, "kafesinden kurtulmuş bir varlık" gibi sıçrayıp şarkı söylemeye başlar. Başka bir deyişle, tam da bu anda, Laura, Rossetti'nin bir kadın şairin sanatındaki en üst nokta olarak değerlendirdiği yere ulaşır. Bu nedenle de burada genç kız, Rossetti'nin vekili halini alır. Bunun sonrasında çocuksu bir evliliğe doğru geri çekilecek, tüm ziyafetlere gidecektir; ancak bu noktada, kendinden geçtiği kısa bir acı ânında, "baştan aşağı/doğrudan güneşe doğru giden bir ışığın kökünü" yakalamayı başarır ve "isimsiz bir acıyı" iştahla atıştırırken Dickinson'ın "Riyazet Ziyafeti" adını verdiği ruh halinin mazoşist bir türevini deneyimler. Bu durumda baskıcı ama kardeşçe duygularla örülmüş üstbenliğini asimile etmeyi becermiş olmasıyla eski şairane/cinsel benlik iddiasına geri döner.

Burada yeniden Keats ile bir karşılaştırma yapmak uygun düşecektir; çünkü o da *Maude*'da Rossetti'nin kafasını kurcalayan poetik işçilik üzerine saplantılı bir biçimde düşünmektedir. Rossetti gibi Keats de şiir ile açlık arasındaki ilişkiye, karşı cinsin büyülü varlığında cisim bulmuş içsel ötekiliğe dair sembolik çağrışımlar barındıran bir şiir kaleme almıştır. Rossetti'nin cin adamları gibi Keats'in "*belle dame*"ı[223] da kırılgan şövalyesini gizemli ama lezzetli bir yiyecek ile beslemiştir: "lezzetli kökleri vardı,/yabanbalı gibi tatlı, ve helva gibi ıslak." Dahası yemek ile söz arasındaki ilişkiyi sağlamlaştırmak yoluyla, kadın ona "tuhaf bir dil" aracılığıyla "seni hakikatle seviyorum," demektedir. Rossetti'nin Laura'sı (ve "From House to Home"un anlatıcısı gibi) Keats'in şövalyesi de,

[223] (Fr.) *Güzel kadın.* (y.h.n.)

Rossetti'nin cinlerinin perili vadisine paralel nitelikte bir "elf mağarasının" bulunduğu çayırlık bir alanda tanıştığı bu esin perisini andıran hanımefendi tarafından, bu gizemli kadın, bir kez istediğini elde ettiğinde terk edilir. Laura gibi o da *animası* ve yazarının kendisini terk edip yalnız bıraktığı hakikatin soğuk tepelerinde açlık çekip hasta düşer. Ancak Rossetti'den farklı olarak Keats'in durumunda, şairin bu terk edilmişliğinin sadece geçici bir durum olduğunu düşünmeden edemeyiz. Şövalyenin kaderi ne olursa olsun bu gerçek değişmeyecektir. Cin adamların ihanetine uğramış olması (bu bağlamda güzel kraliçe ile fare suratlı cin adamlar arasındaki ayrım da önem taşımaktadır) Laura/Rossetti'yi sanatın yasak meyvesini yemeye duyduğu ilk arzunun boşa bir çaba ve suç teşkil eden bir itki olduğuna ikna etmiş olsa da, şövalyenin terk edilmişliği yalnızca onun trajik ihtişamına dair algımızı daha da kuvvetlendirmeye yarar.

Keats'e göre sanat, her türlü riski almaya değer niteliktedir; bu risk yabancılaşma ve çözülmeye işaret etse de durum değişmez. Güzel hanımefendinin "tatlı öpücükleri" ve "tuhaf dili" gelmekte olan açlık ve acıdan çok daha değerlidir. Gerçekten de öpücüklerin neden olduğu esrime, her ne kadar aldatıcı da olsa, bir başlarına Keats ve Şövalyesi için mümkün olan tek kefarete işaret etmektedir. Lizzie'nin Laura'ya sunabileceği benzer bir kefaret ise –her ne kadar şövalyeyi "sincabın deposunun ağzına kadar dolu olduğu" o verimli topraklara geri döndürebilecek olsa da– onun için hakiki değere sahip her ne varsa, bunların tamamını –elf mağarasına dair hafızasını, perinin şarkısını, yabanbalını– yok edecektir. Aynı biçimde Laura'nın perili vadi ile ve "boğazdan bal gibi akan meyvelerle" ilgili hafızası da baskıcı evcilliği tüketmesiyle birlikte yok olur. Ve "Cin Pazarı"nın yalnızca başka kadınların yaşamları ile ilgili bir gözlem olmakla kalmayıp aynı zamanda Rossetti'nin kendisi için kurduğu tutarlı bir estetik yapı olması da son tahlilde, Keats kendi varlığını yeraltındaki mezarında bile dayatabilirken, kendine acı ile ziyafet çeken Rossetti'nin bir feragat tabutuna girerek kendini canlı canlı gömmek zorunda kaldığı gerçeğine açıklık getirir.

Önceden de belirttiğimiz üzere, Elizabeth Barrett Browning en iyi şiirlerini tutkulu ya da zarif özveri ile uzlaşma aracılığı ile kaleme almıştır. On dokuzuncu yüzyılda yaşayan bir kadın için bu, zorunluluğun en yüksek erdemidir. Ancak Rossetti'nin ruh

hali ve geçmişinin beslediği şiddetli riyazet sözkonusu olduğunda, Browning'in doğası bu yaklaşıma uygun düşmemektedir. Bu nedenle o, daha genç kadınların bir biçimde kendine has acı estetiğini yansıtmak adına Viktoryen dönemde daha sık karşılaşılan bir görev estetiği anlayışını benimsemiştir. Her ne kadar aynı zamanda feminist bir öz-olumlama metni olsa da, baş yapıtı *Aurora Leigh* (1856) bu estetik anlayışını bütünlüklü bir biçimde geliştirmeyi başarmıştır. Burada *Aurora Leigh*'i, "Cin Pazarı"nı incelediğimiz derinlikte incelememiz şiirin uzunluğu nedeniyle mümkün değildir. Ancak eserin yorumlanmayı hak ettiği de yadsınamaz bir gerçektir. Bunun nedeni (Virginia Woolf'un keyifle keşfetmiş olduğu üzere) eserin sadece onu henüz okumamış kimselerin fark etmedikleri kadar nitelikli bir yapıt olmasından kaynaklanmamaktadır. *Aurora Leigh* aynı zamanda öz-iddia ile teslimiyet arasındaki en makul ödünün ne olabileceğine dair bir fikir de içermektedir; ve bu da on dokuzuncu yüzyılda akıl sağlığı yerinde ve dünyadan kopmamış bir şairin gerçekleştirebileceğinden çok daha fazlasını kapsamaktadır. Gerçekten de ileride göreceğimiz üzere, Dickinson'ın Barrett Browning'in bu ödününü içten içe reddetmiş olması bize Amherst "efsanesinin" ne derece "çılgınca" ve "dünyevi olmaktan uzak" olduğunu göstermektedir.

Kısaca ifade edecek olursak, *Aurora Leigh* kafiyesiz yazılmış bir *Künstlerroman*dır.[224] Bir kadın şairin gelişiminin yanı sıra gurur, sempati, sevgi ve acı aracılığı ile yüreğini eğitmesini konu alır. Floransa'da bir İngiliz erkeği ile evlenen ve bu adam ile evlenmesi sonucunda aile mirasından çıkarılan İtalyan bir kadının çocuğu olarak dünyaya gelen kadın kahramanı, on üç yaşında, artık öksüz kalmış bir çocuk olarak İngiltere'ye gönderilir. Burada hiç evlenmemiş sert bir teyze tarafından kadın cinsine dair zarafet ve görgü kurallarını içeren işkenceyi andıran bir eğitim ile terbiye edilmesi amaçlanmaktadır. Bu kibar olmaktan uzak kız kurusu, (kadınlar tarafından kaleme alınmış romanların çoğunda olduğu gibi) ataerkil yapının faili olarak hareket ederek genç hanımları süslü ve şaşalı evcil hayat için hazırlamaktadır. Aurora, kısmen İngiliz olmaktan uzak ve bu nedenle de sıradışı çocukluğu nede-

[224] (Alm.) Sanatçı romanı. En bilindik örnekleri Thomas Mann'ın "Venedik'te Ölüm", James Joyce'un "Sanatçının Genç Bir Adam Olarak Portresi" ve Goethe'nin "Genç Werther'in Acıları" olan, sanatçı olma yoluna giren bireylerin yaşam hikâyelerini anlatan edebi tür. (y.h.n.)

niyle halasının talimatlarına uymayı reddeder. Öncelikle ölmüş babasının kitaplarını okur ve bunun sonrasında da şair olmaya karar verir. Yüce gönüllü ve politik hırslara sahip kuzeni Romney Leigh –bir tür reenkarne olmuş St. John Rivers– kıza eşi ve yoldaşı olmasını teklif ettiğinde, kahramanımız bu teklifi reddeder ve Rivers'a kendisinin de bir uğraşı olduğunu, bunun da sanatı olduğunu söyler. Ona göre sanatı da en az topluma hizmet etmek kadar önem taşımaktadır.

Burada benliği geliştiren sanat ile özveri gerektiren "iş" arasındaki kimi zıtlıklar, Tennyson'ın "The Palace of Art"ta[225] betimlediği tipik Viktoryen zıtlıkları akla getirse de, Barrett Browning, kızın kendi nedenlerini öne sürdüğü konuşmasına feminist bir boyut katar ve bu da onun Romney'yi reddedişini, Jane Eyre'in St. John'un evlenme teklifini reddederek kendini isyankâr bir tavırla ortaya koyma geleneğine öncülük ettiğinde olduğu gibi isyankâr bir benlik iddiasında bulunmaya taşır. Romney'nin, kadınların "sanat ile, tıpkı çocukların kılıçla oynadıkları gibi oynadığını,/Güzel bir ruhu beğenilmek adına sundukları" ve bunun nedeninin de "kadınlar için hakiki eylemin imkânsızlığı" olduğu yönündeki iddialarını eleştirirken, adamın "birlikte sevip birlikte çalışmak", "kendimizi yücelttiğimiz parlak tüyleri bir kenara bırakmak (Sen buna amaç mı diyorsun, peki ya Tanrı'nın ihtişamı ne olacak?)", "Tüyleri havlı kadifelerin üzerinde/Güneş ile bizim aramızda..." diyerek önerdiği teklifi geri çevirir. Jane kadar tutkuyla hakkını savunan genç kadın, "ister erkek olsun ister dişi, her varlığın düşünce ve davranışlarından sorumlu olduğunda... kendisinin de bir işe sahip olduğunda ve bu işin de ciddi ve gerekli olduğunda" ısrar eder. Aurora kitabın bu noktasında "şafak çiyi gibi parlamaktadır ve her yerinden yaşam fışkırmaktadır" Daha sonraki senelerde Dickinson'ın kendi kullanımı için dönüştüreceği bir metafor aracılığı ile o, "öğlen için açlık çekmektedir" Bu nedenle, peşinde olduğu eril varlık iddiası ile birlikte genç kadına öyle gelmektedir ki bir insanın "Aşağıda sizlere sunabileceğim kimi değerli işler var./Gelin ahırlarımı süpürün ve hastanelerimi çekip çevirin,/Ben de size erkeklerin kadınlara verdikleri demir paralarla karşılığını ödeyeyim," demesi hem alçakça hem de küçültücüdür.

[225] (İng.) "Sanat Sarayı". (ç.n.)

Ancak burada önemli olan nokta, *Aurora Leigh*'in *Jane Eyre*'in bıraktığı noktadan başlamasıdır. Jane, tüm yaşamı boyunca benliğini inkâr ederek kendini çalışmaya adayacağı bir yaşam teklif eden St. John'u geri çevirir. Brontë bu yaşamın yerini alan hayat ile ilgili detaylı bilgi vermese de Jane'in tatminkâr bir dünyevi cennette yaşamaya başladığına şahit oluruz. Ancak Aurora'nın önünde koca bir kariyer –şiir– uzanmaktadır ve bu kariyerin barındırdığı riskler de Aurora'nın "gençliğimin şeytanı" diyerek açıkça ortaya koyduğu gururlu "o" ile ilişkisi hiperbolik, abartılı benliğin barındırdığı tehlikelerin ta kendisidir. Bunun sonucunda diyebiliriz ki, Jane'in kendini ortaya koyuşu, uzun bir kimlik arayışı mücadelesinin ürünüyken, Aurora'nınki, kimliğin, uzun bir feragat (ya da baskılama) içeren kabulü ile alakalıdır. Jane, kendisi olmayı öğrenmek zorunda kalmıştır. Aurora ise kendisi olmamayı öğrenmek zorunda kalır.

Aurora'nın eğitimindeki belirgin fail Marian Erle'dür. Erle, "sosyal bir kadındır" ve Aurora'nın kız kardeşi andıran ikizi olarak görevlendirilmiş olması nedeniyle genç kıza nasıl eylemlilik kazanacağını ve acı çekeceğini öğretir. Bunu yaparken öncelikle Romney'yi sever ve adama hizmet eder. Daha sonrasında da (istemeden de olsa) Romney için bekaretini kurban eder. Romney, toplumsal eşitliğe vurgu yapacak politik bir hamlede bulunarak Marian Erle ile evlenmeye karar verir. Ancak kendiyle meşgul ve huysuz bir aristokrat olan ve kendisi de Romney'ye âşık Lady Waldemar, Marian'ı bu teklifi reddetmeye ikna eder. "Hanımefendinin" hizmetkârlarından bir tanesinin eşliğinde apar topar Paris'e gönderilen Marian –tam da duruma uygun Richardson'cı bir üslup eşliğinde– kendini bir genelevde, uyuşturulmuş, tecavüze uğramış, hamile bırakılmış ve geçici olarak aklını yitirmiş halde bulur. Aurora'nın tüm bunlardan öncelikle öğrenmesi gereken acıyı paylaşmak ve sonrasında da hizmet etmektir. Âşık olduğu Romney'nin Lady Waldemar ile evleneceğini düşünerek acı çeken Aurora Paris'e gider ve burada Marian ve yasadışı çocuğu ile karşılaşır. Bu esnada Aurora meşhur ve heybetli bir şair olmuştur. Ancak kısa sürede Marian ve çocuğu için kendi anavatanında bir yuva kurmaya karar verir. Bu karar, hizmet ve "bencillik" arasında memnuniyet verici feminist bir denge kurulmasını sağlamaktadır. Aurora iddialı şiirler yazmaya devam edecektir; ancak artık Marian ve çocuğu da güven altındadır.

Yine de bebeğin bakımı ile ilgilenen Marian'ı izledikçe gururlu şair, tevazuun getirdiği keyiften çok daha fazlasını öğrenir. Bir kadının kendini unuttuğu, benliğinden çıktığı "aşırı sevgiye" gıpta etmeyi öğrenir. Tam da bu noktada Romney Floransa'ya gelir ve Lady Waldemar ile evlenme niyetinde olmadığını açıkça ifade eder. Bunun yanı sıra Leighs'lerin ata yadigârı malikânesini yok eden yangından Marian'ın babasını kurtarmaya çalışırken kör olmuştur. Bu nedenle, görünürde taşı andıran, adaletli bir St. John Rivers'tan, yıkıcı bir Rochester olmaya doğru dönüşüm geçirmiş gibi durmaktadır. Marian'a duyduğu şefkat nedeniyle kalbi yumuşamış ve bu son haber nedeniyle de kulağı hafifçe çekilmiş Aurora, özellikle bir kadın için Viktoryen izleyiciye en sonunda "sanatın çok şey ifade ettiğini; ancak sevginin bundan çok daha fazlası olduğunu" itiraf eder.

Sanat Cennet'i sembolize eder; ama sevgi Tanrı'dır
Ve Cennet'i inşa eder. Ben Aurora kendi
cennetimden düştüm
Diğerleri gibi bir kadın olamayacağım
Aşka inanan basit bir kadın,
Ve sevdiği için sevgiyi hak eden
Ve sevilen bir kadın olduğunu bilerek tatmin olan
Tanrı'yı neyin memnun ettiğine bakmalıyım
Yüzleşmeli ve sormalıyım, tıpkı bir sineğin
Herhangi bir güneşte kendini ısıtmayı reddetmesi gibi
In leone'de olduğu gibi

Bu itiraftaki imgelem oldukça önemlidir ve duyduğu sevgi bağlamında Aurora'nın Jane Eyre'e ve Romney'nin de körlüğüne rağmen Rochester'a benzemediğini ima etmektedir. Ne de olsa bir kadın için sevgi besleyememek, Şeytan ya da Havva gibi Cennet'ten düşmek anlamına gelmektedir. Diğer taraftan sevmek ise, halinden hoşnut bir sinek gibi öğle güneşinde, bu güneşi yerinden etmeye çalışmadan süzülmeye benzemektedir.

Kör Romney ile evlenen Aurora, hem eş hem de sanatçı olarak kocasına yoldaşlık edecektir. Gençlik günlerindeki gibi güneşi arzulamayacak, bunun yerine onun üzerine çalışacak, ekip biçecek ve ondan fayda sağlayacaktır. Romney, Aurora'yı "gözünü dikip güneşe doğru bak," diyerek uyarır. "Onun ilkel ateşinin öte-

sinde ışığın kökleri serpilmekte"; ne de olsa, "sanat bir tür hizmet, bir işarettir:/Eline gümüş bir anahtar verilmiş/ve sen yorgunluk hissetmeden duracaksın gece gündüz/ve onu sert, yavaşça dönen kilit dillerine yerleştireceksin" Başka bir deyişle, sanatçı ve özellikle de kadın şair, ne pırıltılı ne de ilham sahibi bir figürdür; ne de Jane Eyre kadar kuvvetli bir benlik iddiasına sahiptir. O daha ziyade, Apollon'un alçakgönüllü gelinidir ve muhteşem kör efendisi –ve tüm insanlık– için kendini hizmet etmeye adamıştır. Bu işi yaparken neredeyse trans halinde bir kendinden vazgeçiş deneyimlemektedir. Bu vecit hali en az "From House to Home"da Rossetti'nin rüya kraliçesinin hissettiği sessiz acı kadar yoğundur.

Bu nedenle, isminin de ima ettiği üzere Aurora, şafak tanrıçasına dönüşür ve Dickinson'ın "öğlenin erkeği" adını verdiği Tanrı'ya, yeniden inşa edilmiş evinin "temelini atarak" yardım eder. Romney, "kör ve heybetli gözlerini/mükemmel bir öğlenin düşüncesi" ile beslerken, sanatçı-eşi de doğudan yükselen devasa ışık taşlarını betimlemektedir. Yeşimtaşı, safir, kalseduan ve ametistten meydana gelen bu taşlardan hayal ürünü duvarlar örülmektedir. Dorothea'nın Casaubon'a yardım ettiği gibi Aurora da Milton'ın kızlarının idealize edilmiş rolünü üstlenir: Bu rol, görev bilincine sahip bir kızın, kör ama iktidar sahibi efendisine hizmet etmesini içermektedir. Ve aynı biçimde, görme yetisini kaybetmiş ama fazlasıyla ataerkil nitelikler barındıran Romney'nin yarı Rochester yarı St. John'a dönüşmesi gibi Aurora ve yazarı da Viktoryen dönemde gerçekleşen bir evliliğin öngördüğü evcimenlik ile şiirin talep ettiği enerji arasında mükemmel bir ödün ilişkisi kurmayı başarmışlardır.

Ancak aynı zamanda, George Eliot'ın, Milton'ın kızlarına yaptığı göndermenin, kadın esaretini içeren ataerkil doktrine riayet ederken bile gizliden gizliye bir isyan fantezisi barındırıyor olması gibi, Barrett Browning'in hizmeti esas alan ödün estetiği de, *Aurora Leigh*'in devrim niteliğindeki dürtülerini (aşındırmasa da) gizlemektedir. Her ne kadar kulağı çekilmiş ve uyarılmış olsa da ve Aurora, Romney için çalışacağına dair yemin etmiş olsa da Barrett Browning'in onun için hayal ettiği iş, hem vahşet hem de yenilikçi bir nitelik barındırmaktadır. Barrett Browning, hayal gücüne içkin sarsıcı değerin sesini kısmak istercesine, bu işin içeriğini Aurora'ya değil de Romney'ye tanımlatmaktadır. Bu ödününün bir kısmı, şairin Viktoryen okurun, bin yıllık bir barış ve

refah dönemine dair ifadeleri erkek bir karakterden duymayı tercih edeceğine dair geliştirdiği diplomatik bir farkındalıktır. Ancak elbette Romney'nin anahatlarını çizdiği bu program, kendi yaratısı değildir; bu Romney'nin yazarının –ve kadın kahraman ve müstakbel eş Aurora'nın– devrim niteliğindeki fantezisinin ürünüdür. Sadece örtülü bir biçimde kadının dudaklarından erkeğin dudaklarına aktarılmıştır. Romney'nin kendisi de bu noktayı kabul eder; ancak aynı zamanda da sevgi dolu Viktoryen evliliğin, gerekirse devrime bile onay vereceğini eklemekten de geri durmaz.

"Şimdi boruyu kadının dudaklarına yerleştirelim. (Aşkın kutsal öpücüğü yine de takdis edecektir.) Ve senin o kararlı nefesin pirince can verecek ve tüm sınıfsal duvarları Jericho'nunki ile eşleştirecek," diye haykırdıktan sonra sunduğu programın her şeyi yerle bir eden doğası konusunda hiçbir yanlış anlaşılma olmaması gerektiğini ekler.

"Eski dünya, zamanın yenilenmesini bekliyor; her biri ayrı ayrı büyüyen yürekler hızlanmalı ve sayıları, insan soyunun yeni hanedanları aracılığı ile katlanarak artmalı. Geliştikleri her yerde rastgele genişleyecekler. Yeni kiliseler, yeni ekonomi, yeni bir hukuk. Özgürlüğü kabul eden yeni toplumlar. Sahte ne varsa dışarıda kalacak: her şey yepyeni kılınacak."

İnsan soyundan gelen bir yöneticinin ve onun yoldaşının yardımını alan kutsal patriarkın her şeyi "yeni kılacağı" ifadesi, Barrett Browning'in her şeyin her halükârda yeni kılınması gerektiğine dair şaşırtıcı planının üstünü örtmektedir.

"Yabancı bir hanım" olan Elizabeth Barrett Browning'i ilk kez okuduğunda "zihin yapısında bir değişiklik meydana geldiğini" yazan Emily Dickinson, *Aurora Leigh*'in sonunu meydana getiren fedakârlıkla örülmüş esaret peçesinin ardında, toplumsal dönüşüm özlemi ile yanıp tutuşan romantik öfkeyi algılamış olmalıdır. Aynı biçimde, şiirin sonunda tam da güneş yükselmekte iken, Aurora'nın gördüğü ruhani kentin, kör Romney için değil, aksine Aurora için belirdiğinin farkındadır. Ne de olsa bu kent, Kudüs değil, pırıl pırıl ve yepyeni bir şehirdir. Bu durumda Aurora Leigh'in yüreğindeki "ateş ve vahşet" ehlileşmişse bile, şafak vakti beliren kıvılcımlar halen yerli yerinde durmaktadır. Şüphesiz, her yerde "büyükannelerini" arayıp duran Barrett Browning'in İngiltere ve Amerika'daki tüm modern kadın şairlerin büyükannesi konumunda olması da bu nedenledir. O, Emily Dickinson'ın da

ruhani annesidir. Her ne kadar Dickinson, Browning'in verdiği ödünleri kendi yaşamında reddetmiş olsa da, şairin, kadınlar tarafından kaleme alınmış şiirlere dair "sorunu" çözmekte araçsallaştırdığı "içgörüye dair algı" Dickinson için ilham kaynağı olmuştur.

16. Bir Kadın–Beyaz: Emily Dickinson'ın Yün İpliği

Kuzey Amerika Kızılderilileri arasında bile...kadınlardaki evlenmeme yemini...aşağıdaki örnekte mazur görülüyordur...Bir kadın gençliğinde güneş ile nişanlandığına dair bir rüya gördü. Ona diğerlerinden ayrı bir Kızılderili çadırı kurdu ve içini de bağlılığın sembolleri ile ve bağımsız yaşamı olanaklı hale getirecek araçlarla doldurdu. Günlerini orada kendi uğraşılarını sürdürerek ve varsayılan bağlılığına sadakatle geçirdi.
İnanıyoruz ki herhangi bir kabilede güneş ile nişanlıymış gibi yaşayan bir kadın, hoş görülecektir ve gençliğinin tatlı bir biçimde çiçek açmasına neden olan ışınları da yaş aldıkça başını bir hale ile taçlandıracaktır.
Margaret Fuller

Tıpış tıpış yürüyen bir çocuğun çıkarttığı sesi andıran bir adım ve iki şerit kızılımsı saça sahip ufak tefek bir kadın içeri süzüldü...son derece sade ve özenilmiş temizlikte...üzerinde beyaz bir kumaş elbise ile mavi yünlü iplikten file biçiminde örülmüş bir şal vardı. Elinde iki zambak ile bana doğru geldi ve bunları çocuksu bir tavırla elime bıraktıktan sonra korkmuş, nefessiz kalmış ve çocuksu bir sesle "Bunlar benim takdimim," deyip devam etti, "korkuyorsam beni affet lütfen, yabancılarla neredeyse hiç karşılaşmam ve ne dediğimi de pek bilmem –ama yine de kısa süre içerisinde konuştu ve o andan sonra da hiç durmadan devam etti...
Thomas Wentworth Higginson

Satın aldığı hiçbir aşk romanı
Büyüleyemez bir adamı
İncelemesi kadar
Kendi kişisel romanını
Bu kurgunun –akla yakın olana seyrelmesi
Romanımız– yeterince küçük olduğunda
Övmek –işte bu doğru değil
Emily Dickinson

Emily Dickinson hiçbir zaman uzun hikâye tarzında bir şiir yazmadı, hiçbir vakit düzyazı, bir hikâye ya da roman veya romantik öykü de kaleme almadı. Dışarıda bıraktığı bu türler onu hemen seçkin çağdaşlarından ayrı bir yere koymaktadır. Çünkü kadınlar tarafından yazılmış lirik şiirin "sorunu" olarak tanımladığımız şeyi çözme girişimleri nedeniyle hem Elizabeth Barrett Browning hem de Christina Rossetti, kadın sanatıyla ilgili endişelerini hem dramatize ederek hem de bu endişelerden belirli bir mesafede durarak pozisyon almışlardır ve bunu da lirik patlamaların güvenli bir biçimde yerleştirildiği –yani göze çarpmayacak bir biçimde– bir seri anlatı yoluyla gerçekleştirmişlerdir. Bu çerçevede, Rossetti'nin ürünlerinden en başarılı iki tanesi kadınların düzyazıda uzun zamandır yazageldiği özünde gotik/romantik bir tür hikâye olan "Cin Pazarı" ve "From House to Home"dur (Buna ek olarak "Cin Pazarı"nın dizeleri "The Eve of St. Agnes"ten[226] çok *Mother Goose*'un tınısını akla getirmektedir). İlk başta Barrett Browning, *Aurora Leigh* kadar geniş skalaya yayılan hikâye tarzında bir şiir tasarlamasıyla Rossetti'den dikkate değere derecede daha iddialı görünmesine rağmen, eserini anlatı şiiri olarak tanımlamış olması, uzunluğunun ima ettiği iddiayı sekteye uğratmaktadır. Beşli ölçüde yazılmış bir *Jane Eyre*, geleneksel bir epik kadar gözalıcı değildir. Ne de olsa Wordsworth'ün *Prelude*'ü ya da Milton'ın *Kayıp Cennet*'i gibi bir epik, "insanı" "Tanrı" ile ilişkilendirmek gibi gerçek kozmik hedefler taşırken, *Aurora Leigh* herhangi bir karakter romanının yapacağı gibi sadece kadın ile erkek arasında ilişki kurmaktadır. Gerçekten de en gizemli ânında bile Aurora'nın Romney ile nişanı (yüzeyde), Milton'ın hiyerarşik "Erkek Tanrısı için çalışacak ve kadın da erkeğin içinde yaşayan tanrı için" betimlemesini örneklendirmek adına tasarlanmış gibidir.

Elbette bu sözlerin hiçbiri Rossetti ya da Barrett Browning'in başarılarını küçümsemek adına söylenmemiştir. Her ikisinde de gözlemlenen muğlak vazgeçiş estetiğine rağmen her iki sanatçıya da başarılı şairler oldukları kadar baskıcı bir toplumda yeteneklerini maskeleyen ancak bütünüyle gizlemeyen koruyucu bir kamuflajı benimsemiş olmaları aracılığıyla başarı kazanmış kadınlar olarak da hayran olunması kaçınılmazdır. Yine de yukarıdaki yo-

[226] (İng.) "Azize Agnes'te Akşamüzeri". (ç.n.)

rumlar aracılığıyla ifade etmek istediğimiz düşünce Emily Dickinson'ın geleneksel olarak en şeytani iddiaya sahip, cüretkâr ve bu nedenle de kadınların edebi kiplerine tehdit oluşturan bir türde çalışmasına rağmen, elde ettiği şiirsel öz-yaratının büyüklüğü ile ilgilidir; bu da onun lirik şiirde elde ettiği başarıdır.

Thomas Wentworth Higginson'a bu kadar utangaç ve hatta nevrotik derecede içedönük görünen Emily Dickinson, böylesi bir şiirsel ilerlemeyi kendi kendine elde etmeyi nasıl başarmıştır? Ransom'ın ifadesiyle, bu tanınmış "nazik kız kurusu", "Judith Shakespeare" olmaya nasıl bu kadar yaklaşmıştır? İnanışımıza göre "varlık/varoluş" kelimesi Dickinson'ın başarısına dair bir anahtar barındırmaktadır. Rossetti, Barrett Browning ve şimdiye kadar değerlendirdiğimiz diğer tüm romancılar tarafından kurgucunun vecit halindeki düşlerinde ifade bulan suç ve kızgınlığa dair fanteziler, Dickinson'ın bizzat kendi yaşamında ve varlığında gerçek anlamlarında cisimleşmiştir. George Eliot ve Christina Rossetti yıkım ve reddediş melekleri hakkında yazarken, Emily Dickinson'ın kendisi böyle bir meleğe dönüşmüştür. Charlotte Brontë endişelerini öksüz çocuk imgelerine yansıtırken, Emily Dickinson'ın kendisi öksüz çocuğun rolünü canlandırmıştır. *Castle Rackrent*'te Maria Edgeworth'ten *Jane Eyre*'de Charlotte Brontë'ye, *Uğultulu Tepeler*'de Emily Brontë'den *Middlemarch*'ta George Eliot'a kadar neredeyse tüm on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıl kadın yazarları, romanlarında delirmiş ve çatı katına kapatılmış kadınların acı portrelerini yansıtırken Emily Dickinson'ın kendisi deli bir kadın halini almıştır –ileride de göreceğiniz gibi bu hem ironik anlamda (bilerek canlandırılmış deli kadın rolü) hem de gerçek anlam da (agorafobisi olan ve babasının evinde bir odaya kendini kapatmış) deli bir kadındır.

Başka bir deyişle, Dickinson'ın yaşamının kendisi kaçınılmaz biçimde elinin altında bulunan kostümlerin yardımıyla oluşmuş, sıradışı derecede karmaşık bir seri manevra aracılığıyla bu yaratıcı şairin, kadınlar üstünde üstünlük kurulması karşısında hem sanatı hem de öfkesi bağlamında duyduğu endişe üzerine hareket ettiği ve en sonunda da bunlara çözüm bulduğu bir tür roman ya da hikâye tarzında şiire dönüşmüştür. Bu nedenle onun kısa, öz ve patlayıcı bir etki yaratan şiirleri, bir anlamda Higginson'a "Kendimi, Şiirin Temsilcisi olarak ifade ettiğimde –bu onun ben olduğum anlamına gelmiyor– sözkonusu olan farz edilmiş bir

kimse" cümlesiyle de ifade ettiği üzere, kurgusal bir karakterin konuşmasını andıran şiirlerdir. Gerçekten de, onun şiirleri bir seri dramatik monolog olarak algılandığında, konusunu, başlangıçta Emily Dickinson adı verilmiş ama kendisini aynı zaman da Emilie, Daisy, Emily Ağabey, Emily Amca gibi çeşitli isimlerle de vaftiz etmiş, faraza bir insanı konu alan uzun tutulmuş "diyaloglardan" meydana gelmektedir.

Elbette eleştirmenler Emily Dickinson'ı sıklıkla Amerikan Edebiyatı'nın en uzman poz kesenlerinden (poseur) biri olarak tanımlamışlardır. Örneğin R.B. Sewall, kendisinin Dickinson ailesi "retoriği" adını verdiği abartı ve melodramanın, şairin eserlerinin büyük bir kısmını niteleyen "zekâ kıvraklığı, mizah ve abartı bağlamında" önemli bir rol oynadığını ifade etmektedir. Ancak aynı zamanda birçok eleştirmen Dickinson'ın bir kadın şair olarak çözmek zorunda olduğu sorunun, ne doğası ne de boyutu ile yüzleşmiş oldukları için şairin "poz verme" halinin hem doğasını hem de amacını yanlış anlamışlardır. Biyografi üzerine çalışan akademisyenler ise, ya âşığının/efendisinin bir muamma olarak kalan kimliğine, ya şairin dini adanmışlığı sorunsalına ya da bunların ikisine birden odaklanırken, edebiyat eleştirmenleri de sanatındaki dilbilimsel ya da metafizik çokanlamlılık konularına yönelmişlerdir. Bunların büyük bir çoğunluğu Sewall ile ağız birliği içerisinde "şair olarak (Dickinson'ın) özelden genele doğru, somuttan evrensel olana doğru çalıştığına...töz ile ilgilendiğine ve tesadüflerin de şairin ilgi alanına girmediğine" vurgu yapmışlardır. Neredeyse tüm eleştirmen ve akademisyenlere göre Dickinson'ın pozculuğu ve "abartılı eylemlere sapması" en basit biçimiyle şairin yaşamındaki "kazalardan/tesadüflerden" bir tanesidir.

Ancak biz burada, Dickinson'a atfedilen pozculuğun, şiirsel öz-kazanım bağlamında bir kaza değil, aksine bir gereklilik olduğunu iddia edeceğiz; özellikle de –önceden de belirtmiş olduğumuz üzere– yaşamını dönüştürdüğü şiir-dramanın, Suzanne Juhasz'ın kadın şairin "çifte yükü" olarak tanımladığı durumu aşmasına olanak tanımış olduğu için bu iddiada bulunacağız. Burada bir taraftan bir kadının kendini ifade etmesinin zorunluluğu sözkonusudur. Dinamik kurgu bağlamında Dickinson (saldırgan konuşmanın yasak edildiği) bir insandan (saldırgan konuşmanın tedarik edilmesinin zorunlu olduğu) bir seri karaktere ya da fa-

raza kişiye dönüşebiliyordu. Dickinson'ın kendi yaşamına verdiği kurgusal biçimin gotik ve romantik unsurlar barındırmasının nedeni sadece (ve hatta öncelikle) abartılı aile "retoriğinden" kaynaklanmaktadır. Aynı zamanda şairin diğer tüm edebiyatçılardan çok daha fazla hayranlık beslediği tüm kadın yazarların da gotik/romantik kipi kullanılıyor olması da bu yapılanmada etkili olmuştur. Burada önemli olan eleştirmenlerin, şairin öz-dramatizasyon biçimini, sadece kızlara yaraşır bir pozculuk ile ilişkilendirerek yargılamış olmaları kadar, şairin bir kurgu okuru –özellikle de kadın edebiyatı okuru– olduğu gerçeğini şiiri ile ilgisiz bularak ya görmezden gelmiş ya da dışarıda bırakmış olmalarıdır. Bu yöndeki tek ciddi ve etkili çalışma Ellen Moers'ın *Aurora Leigh* şiirinin Dickinson metaforları üzerindeki etkisini tartıştığı makaledir; ancak bu tartışmada da Moers'ın odağı Barrett Browning'in şiirindeki olay örgüsünden çok imgelem ile ilgilidir. Bunun dışında Jack Capps'ten Ruth Miller'ınkine kadar Dickinson üzerine yapılan okumaların büyük bir kısmı, bütünüyle şairin Shakespeare ve Quarles'tan, Keats ve Emerson'a kadar erkek şairleri ne kadar yakından tanıdığı ile ilgilenmişlerdir.

Ancak on dokuzuncu yüzyıldaki diğer birçok edebiyatçı kadın gibi Emily Dickinson da sık sık ve tutkuyla roman okumaktadır; özellikle de kadınlar tarafından kaleme alınmış romanları. O, Dickens'ı çok sevmesine rağmen *Middlemarch*'ı bir "zafer" olarak görmektedir; Brontë'leri methetmektedir (her ne kadar babası popüler edebiyattan hoşlanmayan bir adam olması nedeniyle kızına "yalnız ve sert" kitapları tavsiye etse de, bu kadınların ve çağdaşlarının eserlerini okumaktadır ve bu eserlere karşı Catherine Morland'ın Mrs. Radcliffe'in romanları karşısında duyduğu açlığa benzer gizli bir tutku beslemektedir). Gerçekten de *Northanger Manastırı*'nın kurgu dünyasına ait koridorlarında Catherine'in kendi öyküsünü bulmak için çabaladığı gibi Dickinson da, "babasının evinde" gizlice okuduğu ve kendi şiirinde açıkça dramatize ettiği kadınlar tarafından yazılmış gotik öykülerde, kendi yaşamı ile eşleşen metaforları bulmaya çalışmaktadır.

Daha önce görmüş olduğumuz üzere Austen'ın parodi niteliği taşıyan Laura ve Sophia'sından, Emily Brontë'nin A.G.A.'sına kadar kadın romanlarının kadın kahramanları da, saplantılı ve bilinçli bir biçimde, kitaplarını okumakta oldukları inzivaya çekilmiş yazarların kendi yaşamlarında, yine kendi kendilerini

mahrum bıraktıkları (ya da mahrum edildikleri) melodramatik aşkları ve gotik olay örgülerini canlandırmaktadırlar. Aynı biçimde önceden gördüğümüz üzere, kadın yazar "nesnellik" ve aldırmazlık konumlarından ve hatta ana karakterlerine karşı takındığı ironik eğlenceden –örneğin Austen'ın Laura ve Sophia'ya olan tavrında örneğini bulduğumuz gibi– giderek artan bir biçimde –Emily Brontë'nin A.G.A. ile yoğun ilişkisinde olduğu gibi– kadın karakter ile kendisinin açık bir biçimde özdeşleştiği bir tavra doğru geçiş yapmıştır. Bu durumda bu sanatçıların en sonuncusu ve en bilinçli biçimde radikali olarak tanımlayabileceğimiz Emily Dickinson'ın eserlerinde, bu sürecin zirveye ulaştığını ve roman kahramanlarının karakter yapılarının, yazarlarının personasında bütünüyle emildiğini; böylelikle de, yazar ile başkahramanının (ya da kahramanların) içerdiği tüm pratik amaçlar çerçevesinde tek vücut ya da "tek" faraza kişi haline gelerek birçok yüksek seviyede edebi benlik ve yaşamı canlandırdığını ve böylelikle de öz-yaratanın otoritesini elde ettiğini görürüz.

Dickinson'ın öz-dramatizasyon, öz-yaratı ve edebi yaratının birbirine bağımlı doğasının bütünüyle farkında olduğu ise kimi şiir ve mektuplarında daha da açıklık kazanır. Bir seferinde Higginson'a "Doğa Perili bir evdir –ama sanat–, periler musallat olsun diye özellikle uğraşan bir evdir," demiştir ve her ne kadar bu yorum sıklıkla ben ile ben olmayan arasındaki ilişkinin Emerson'cı bir analizi gibi algılansa da, ifadenin barındırdığı gotik metafor ile bu tür metaforlara bağımlı olduğunu dürüstçe ortaya koyan kabul, bize aksini söyleyerek şöyle demektedir: Kadın gotik romanının kendi kendinin benliğine musallat olan yapısı, Dickinson'ın bakış açısına göre (kadın) sanatının gerekli bir parçasıdır. Gerçekten de Dickinson için sanat, mimetik canlandırma olduğu ölçüde şiirsel (poesis) üretim barındırmaz ve bu algının dayandığı neden de şairin, bilincin bile 'teatral olan' kadar yansıtma özelliği taşımadığına inanıyor olması ile ilgilidir. Thomas Johnson'ın 1863'te yazıldığını söylediği aşağıdaki şiir, bu noktayı şairin Higginson'a yazdığı mektupta olduğundan daha ayrıntılı biçimde göstermektedir.

Dramanın en hayati ifadesi Sıradan bir gündür
Önümüzde yükselen ve batan
Öteki Trajedi

Ezberlerde can veren
Bu –en iyi canlandırma
Seyirci dağıldığında
Ve bilet gişesi kapandığında–

"Hamlet" kendi kendine Hamlet'ti–
Shakespeare yazmamış olsaydı
Her ne kadar "Romeo" kayıt bırakmamış olsa da
Juliet'iyle ilgili,

Sonsuz kere sahnelenirdi
İnsan yüreğinde
Bir tek tiyatro kaydetti
Kapatamaz sahibi

Yaşam bir canlandırmadır; sanat ise, içeride kurulmuş bir sahnede canlandırılan sahnelerin dışa doğru bir hareket aracılığı ile belirmesidir ve bu nedenle de yazar ve karakterleri tektir: Önceden de belirttiğimiz üzere, bunların hepsi "faraza bir kişidir" ya da romantik bir dramada veya (Dickinson epigrafımızın da ima ettiği gibi) devasa ve müthiş bir romanın içinde birbiriyle etkileşim halinde olan bu türde bir dizi kimseden oluşmaktadır. Önümüzdeki sayfalarda şairin içsel romanı ilerledikçe, Dickinson'ın da "olageldiği" faraza kişilerin bazılarındaki kip ve metaforların izini süreceğiz ve göreceğiz ki canlandırmalarının büyük bir çoğunluğunun barındırdığı acıya rağmen, üzerine inşa edildikleri estetik, aksi bir durumda şairin sanatını boğup sakat bırakma olasılığı barındıran kimi toplumsal ve psikolojik sınırlamalardan kurtulmasını sağlamıştır. Özellikle, göreceğiz ki "bir kadın-beyaz" kelimeleriyle ifade ettiği kadını, hem mecazi anlamda hem de kelimenin gerçek anlamıyla canlandırmak yoluyla, Dickinson kendi yaşamını inciden yapılmış gotik bir yün ipliği ile örmüştür ve bu da ona muazzam şiirler yazmakta ihtiyaç duyacağını bildiği "Geniş Alanı" ve "Huşuyu" sağlamıştır.

Birçok eleştirmenin gözlemlediği gibi Dickinson şiir kariyerine çocuk rolünü bilinçli bir biçimde canlandırarak –hem kasten kendi çocukluğunu gereğinden uzun tutarak hem de kendisine yeni ve alternatif bir çocukluk kurarak– başlamıştır; ancak aynı zamanda, bu çocuk maskesi, iyi bilinen "Ben hiç kimseyim! Sen

kimsin?" dizesiyle tanımladığı zararsız ve görünmez ruhtan ayrı düşünülemez. Erken dönemde ortaya çıkan, ancak dayanıklı alternatif benliğine tutunan Emily Dickinson, ısrarlı bir biçimde kendisini minicik bir insan, bir çalıkuşu, papatya, fare, çocuk, koşullar ve çevre tarafından kolaylıkla ele geçirilen alçakgönüllü küçük bir varlık olarak tanımlamıştır. Şiirine çok büyük hayranlık duyduğu Barrett Browning gibi ilk başta şiir yazma eyleminin ortaya çıkardığı suçluluk duygusunu, romantik ve şiirsel ifadeyi Viktoryen döneme özgü bir evlilik aracılığıyla şekillenmiş kadın hizmet ve görevlerine dair bir estetiğe dönüştürerek dindirmeye çalışmıştır. İlk bakışta şiirlerinin merkezinde yatmakta olan becerikli koca ile kendi varlığını inkâr eden kadının ilişkisidir ve aynı çerçevede, bu şiirlerde dönüşümlü olarak âşık ile sevgilinin ya da kral ile kraliçenin karşılaşmaları da resmedilir. Ancak şairin ısrarcı çocuk pozunu aklımızda tutarak daha yakından incelediğimizde, buradaki "kadın-erkek ilişkisinin" "aslında" baba-kız, efendi-öğrenci/köle, "öğlenin" yırtıcı "erkeği" şafak vaktinin kırılgan çiçeği, saygılı ama isyankâr hiç kimse ile (William Blake'ten yeni-yapım bir kelime ödünç alarak) her şeye muktedir ve her yerde varlık gösteren hiç kimsenin babası arasındaki ilişki olduğunu görürüz.

Ancak Dickinson şiirinin kadın benlik ile erkek öteki arasındaki karmaşık ilişkiyi ima ediyor olduğu gerçeği, aynı zamanda şairin sanatının ne derece karmaşık olduğunu ve en alçakgönüllü ve "masum" anlarında bile kadının tahakküm altına alınması ve şiirsel ifade gibi iki açık karşıtı bağdaştırmaktaki ısrarcı çok anlamlığını göstermektedir. Kimi vakit kılık değiştirmiş ya da dolaylı görünseler de Christina Rossetti'nin kendinden vazgeçiş estetiği ve Barrett Browning'de bulunan hizmet estetiği, bu tür karanlık ve kendini tanımlayan bir poetikanın yanında kolay anlaşılır kalmaktadır. Her ne kadar Mrs. Browning'in Amerikalı müridi kendisini hiç kimse olarak tanımlamış ve *Aurora Leigh*'e hayranlık duymuş olsa da ve yine her ne kadar Rossetti de vazgeçişinin "delik deşik eden" erdemiyle ilgili zaman zaman vaaz vermiş olsa da, en alçakgönüllü ve "kadınsı" yorumların büyük bir çoğunluğu, hizmeti yıkıcılığa ve kendinden vazgeçişi de "Beyaz Seçimi", "Kraliyet Mührüne" dönüştüren, çelik bir bıçağı andıran keskin ironi aracılığı ile bu niteliklerinden kurtulmuştur.

Dickinson, yine de gizli tercih algısına rağmen, kendilerini kozmik kurallar gibi gösteren toplumsal şartlardan haberdardı.

Dahası bu kurallar, bir anlamda, her kadını hiç kimse rolünü oynamaya zorlamaktadır. Bu konudaki keskin algısı, ironik bir biçimde kadınlar için onurlu bir iş olarak tanımladığı bu duruma adanmış kimi şiir ve mektuplarında ifade edilmiştir. Ne de olsa bu "kibar kız kurusu", kadın benzerlerini her vakit neredeyse klinik bir nesnellikle gözlemlemiş ve "kibar hanımefendilerin" sırasıyla "kırılgan hanımlara" "yumuşak-melek gibi varlıklara", peçeli imgelere ve basitçe "peluşlara" –kanepeler kadar edilgen minderi andıran nesnelere– dönüştüğünü kaydetmiştir. Ancak üzerinde en çok yorumda bulunduğu konu birçok kadını hareket etmekten yoksun bırakan, "yumuşak tutulma" adını verdiği evliliktir, çünkü evlilik (Dickinson'ın özellikle hayran olduğu Emily Brontë'nin *Uğultulu Tepeler* romanında ifade ettiği gibi) "yarı yabani, yürekli ve özgür" bir kızın "potansiyel enerjisini" ve hayal gücünü bozarak onu bir kadın ve bir eşe dönüştürmektedir. Dickinson'ın bu konudaki en bilinen bildirisi bu durumu kısa ve öz bir biçimde anlatmaktadır:

Adamın taleplerine karşı yükseldi –düştü
Yaşamın oyun nesneleri
Saygıdeğer işi kabul etmek
Kadın olmanın, eş olmanın gerektirdiği–

Gerekliyse içinde yeni gününü özledi
Genişlik ya da huşuyu
Ya da ilk olasılığı –ya da altını
Kullandıkça aşınan

Söz edilmeden durdu –deniz gibi
İnci ve yosun yetiştirdi
Ancak bir tek kendine bilinen
Derinliklerin kuralına uymaktalar

Burada betimlenen kadının/eşin içinde bulunduğu durumun ironisi, kocasının "Talebi" karşısında ayağa kalkarak, tıpkı Catherine Earnshaw Linton gibi, küçük bir kız iken yaşayageldiği Wordsworth'çü kutsal hayal gücü denizinden dışarı atılmasındadır. Bundan daha ironik olan ise, şairin yeni koca ve efendisinin –püriten Viktoryen toplumdaki diğer "hiç kimselerin" babaları

gibi– hayal gücü denizinde bulunan tüm ürünleri, inci gibi bir genişlik, yosunsu huşu ve diğer oyun nesneleri olarak tanımlıyor olmasıdır. Ancak Dickinson'ın bakış açısında, genişlik ve huşu tek mutlak gerekliliktir. Bir keresinde Higginson'a "küçük bir çocukken başıma bir iş geldiğinde hemen evdeki huşuya koşardım," diye yazmıştır ve gizemli bir biçimde "Korkunç bir anne ama hiç yoktan iyidir," diye de eklemiştir. Bir başka deyişle, deniz gibi huşu da şairin hayal gücünde kuvvetli bir annedir; hatta o kadar kuvvetlidir ki kendi varlığı için maskülen bir zamir talep etmektedir. Kadın ve eş ise bu güçlü ifadeye sahip soydan "yükselmeli" ve ayağa kalkmalıdır. Barrett Browning ve Rossetti geleneğini takip ederek o da kendinden vazgeçmek için uğraşırken, kararlarına onları cennet dair bir güvence ve mükellef bir olgunluk seçimi olarak görmek aracılığıyla meşruiyet kazandırmaktadır.

Ben bir "eşim" –o işi bitirdim–
O diğer hali–
Ben bir Çarım –ben şimdi "kadınım"–
Böylesi daha güvenli

Kızın hayatı ne tuhaf gözüküyor
Bu yumuşak tutulmanın altında–
Sanırım dünya böyle gözüküyor şimdi
Cennetteki insanlara–

Bunun rahatlık olması durumunda –o vakit
Diğer türü –acı idi–
Ama neden karşılaştırmalı ki?
Bir "Eşim" ben! Keselim burada!

Bu dramatik monologa gücünü veren, aklın durak ve adımları, konuşmacısının endişeli ussallaştırmaları sözkonusu olduğunda Dickinson'ın sahip olduğu ironik bakış açısıdır. "Bunun rahatlık olması durumunda" kişi, "diğer türünde" acı olduğu çıkarımını yapmak zorunda kalır. Eşit derecede endişe barındıran "Ama neden karşılaştıralım ki?" sorusu, yanlış terimin daha önce ortaya çıkması durumunda, bu karşılaştırmanın nefret uyandırabileceğine dair algımızı kuvvetlendirir. Böylelikle "onurlu işi" ile meşgul olan konuşmacı, neredeyse zor kullanarak duygularının

ve belki de yaşamının bundan daha ileri gitmesini engellemelidir: "Bir 'Eşim' ben! Keselim burada!"

Ancak elbette "Adamın Taleplerine karşı yükselirken" mısraının kaydetmiş olduğu gibi hayal gücü denizi bu noktada durmaz. Bastırılamaz ve engellenemez bir biçimde sessizce inci ve yosun üretmeye devam eder; her ne kadar (tıpkı bir çalışma masası çekmecesindeki şiirler gibi) böyle nesneler sadece güçlü olanlar tarafından bilinen sırlar barındırsa da ve bir kadının varlığına *erkek* benlik denmesini gerektirecek kadar eril bir yönüne işaret etse de, bu gerçek değişmez. Dickinson'ın bir kısım şiirinde kadının yüzeysel talepleri ile sakin ve derin denizdeki inciler arasında sürmekte olan çifte yaşamı analiz ettiği gerçeği; betimlediği fiziksel bölünmeleri deneyimleyen kadınlara yakınlık beslemediği anlamına gelmemektedir. Ne de kendisi yaşamının hiçbir noktasında bir "eşin" işleriyle meşgul olmadığı için kendisini bu sorunlardan muaf bir kadın olarak gördüğü anlamına gelmektedir. Aksine onun hem ironisi hem de nesnelliği, tüm bu kadınları çevreleyen taleplerin arasında kendisinin de kapana kısılmış olduğu hissiyle birlikte daha da yoğunluk kazanır. Bunlar (insanın bir tünel kazarak kaçabileceği) tek bir kaya parçası aracılığıyla tanımlanamayacak girift ve topluma içkin kurallar bütününden oluşmaktadır. Onun gözünde sözkonusu kurallar, bir "örümcek ağı –hoşgörüsüzlükte dokunmuş–/bir siper –hasırdan yapılmış/ Peçe gibi bir sınır/Hanımın yüzüne takılmış–/ama her örgü bir kale–/ve ejderhalar da kat yerlerinde" ortaya çıkmaktadır. Böyle hasırdan örülmüş bir siperin arkasında, hem kendisinin hem de denizin canlı canlı gömüldüğünü hissetmiş olmalıdır, çünkü inci ve yosunlar olmadan kendi yaşamı da tarihin başlarında bir yerde kendisi gibi kadınlara babalarının evlerindeki en küçük odalar tahsis edildiğinde tıraşlanmış ve bir çerçeveye oturtulmuştur.

Ancak bir diğer önemli konu da, klostrofobi rahatsızlığı çeken şair için huşu denizinin gizli ve söz edilemez olmasıdır. Dickinson'ın gizli benliğine ulaşabilmesi için kimi estetik stratejiler geliştirmesi gerekmektedir. Göstermiş olduğumuz gibi Christina Rossetti sanatının en iyilerini kendini şiirde ifade eden o arzulu içbenliğin paradoksal bir biçimde reddi aracılığıyla üretmiştir ve Elizabeth Barrett Browning de kendi kişisel ifadesini estetik hırstan, eşe ait hizmetlere doğru dönüşümü aracılığıyla gerçekleştirmiştir. Dickinson için hilekâr bir inkâr dışında hiçbir olanağın

bulunmaması gerçeği ise, bu sorununu tanımlamakta kullandığı imgelemin içine inşa edilmiştir. Ne içsel deniz ne de adı huşu olan bir anne inkâr edilebilir: her ikisi de kanın gerçekleri, kaçınılması olanaksız miraslardır. Bu durumda Dickinson bir anlamda kendisini kısıtlayacak bir Lizzie'nin olmadığı bir ortamdaki Laura'dır ya da ıslah etmeye meraklı bir Romney olmadan Aurora Leigh'in kendisidir. Peki ya Lizzie ve Romney'ler gereksiz ise? Ya genişlik ve huşunun muhteşem oyun nesneleri bu iş için bütünüyle uygunsa? Bir sanatçı olarak yaşamın erken bir döneminde Dickinson, sanatını inkâr etmekten ancak kendi kendini inkâr ederek kaçınabileceğini fark etmiş olmalıdır. Ya da başka bir biçimde ifade edecek olursak bir kadın olduğunu kabul etmeyi reddederek kadın olma sorununu çözmeye karar vermiştir. Her ne kadar bu durumda kadın ve eş olma unvanlarıyla taçlandırılmaktan yoksun kalacak olsa da sanatının "Beyaz Tercihi" ile parıldayacaktır. Baldızına yazdığı bir mektuba eklediği bir şiirde ifade ettiği gibi, onun bahçesi buzlarla kaplı kuzeye bakıyor olabilir; ancak bu ona "dört bir yanındaki" okyanusların çokanlamlı avuntusunu sağlayacaktır. Bir kocanın evinde ev hanımı konumunda bir hiç kimse olmak yerine çocuksu bir hiç kimse olarak babasının evinde kalarak, en azından Huşu ile Birisi olmanın pazarlığına girişme fırsatına sahip olacaktır. 1862'de "Olasılıkta yaşıyorum/Nesirden daha adil bir ev" diye yazmıştır. Barbara Clarke Mossberg'in de vurguladığı üzere, burada çocukluğun aseksüel "olasılığının", kadın yetişkinliğinin boğucu "nesrinden" çok daha huşu ve genişlik içerdiğini kastetmektedir.

Dickinson'ın çocukluk dönemine dönük bu ilk canlandırmasının ve bunun beraberinde gelen "bir kadının ya da eşin" aksine çocukluğun oyun nesneleri karşısında büyülenmesinin sonuçları çok uzak noktalara uzanmaktadır. Bir taraftan ayrıntılı bir biçimde uydurulmuş (ve dünyanın bakış açısından da kısmen çatlak) çocukluk maskesine duyduğu kuvvetli bağlılık büyük miktarda şiir üretmesini mümkün kılmakla kalmamış, aynı zamanda çok sayıda şaşırtıcı derecede yenilikçi şiir yazmasına olanak sağlamıştır; yine de bu şiir, ancak akıl sağlığı bozuk bir çocuğun yapabileceği dilbilgisi "hatalarıyla" dolu ve biçimsel tuhaflıklar barındıran bir şiirdir. Bir taraftan bu yapı, şairi evlilik kurumunun dehşetinden korur ve genişliğin oyuncakları ile oynamasına imkân tanırken, diğer taraftan da taktığı çocuk maskesi (ya da pozu veya

kostümü) onu, tıpkı çocuk odasında kapalı kalmış bir çocuk gibi zaman içerisinde felce uğrayan bir benliğe, bir diğer deyişle, gotik yaşam kurgusunun neden olduğu kriz dönemlerinde babasının evinde kilit altında kalmak zorunda bırakan bir benliğe dönüşme tehdidi altında bırakmıştır. Kostüm anlamına gelen alışkanlık, daha tehlikeli bir biçimde bağımlılık anlamı kazanmış ve en sonunda da bu iki alışkanlık, hem içsel hem de dışsal bir ikamet alanına –içerideki rahatsız edici bir ötekiye ve kaçılması imkânsız bir hapishaneye– dönüşmüştür.

Ancak en başında Dickinson'ın çocukluğa duyduğu özlem, coşkulu ve oyuncudur. Dickinson ergenlik döneminde bile, deli dolu bir kızı, bu kızın ne yaptığını ve niye yaptığını sorgulayarak keyifli bir anlayış çerçevesinde canladırmaktan geri durmamıştır. Yirmi yaşındayken yakın arkadaşı Abiah Root'a, "Çocuk olmayı o kadar seviyorum ki," diye yazmıştır; ve sanki bunun toplumsal cinsiyet ile bağlantısını mümkün olduğunca açık ifade etmek istercesine –kendi kendine seçtiği bu çocuksuluğun içinde yaşamak sözkonusu olduğunda– "kendisinden daha fazla kadın olan" bir diğer arkadaşından daha farklı bir "bakış açısı" elde ettiğini açıklamıştır. Başka bir yerde de "Tanrı beni *ev* dedikleri yerden korusun," diye haykırdığı bilinmektedir. Annesi hasta olduğu için bir ev kadınının önemsiz ve yorucu işleriyle başa çıkmaya çalıştığını komik bir dille kaydetmiştir. Günlük ev işlerinden hoşlanmıyor olsa da bu hoşnutsuzluğunu keşfediş biçimi hayat dolu ve nüktelidir. "Beni bu umutsuz bağlar içerisinde, mutfakta etrafıma bakınırken ve bir tür kurtuluş için dua edip böyle bir bağlılık sözü vermediğime dair 'Ömer'in sakalı' üzerine yemin ederken görmek istemez miydiniz? Sanırım mutfağıma 'O' adı verdim –Tanrı beni onun bana ait olmasından korusun." Kendini bütünüyle çocukluğu dair sorumsuzlukla ve yaşamın oyun nesneleriyle özdeşleştirerek, ilerki zamanlarda "günün durağı" adını vereceği bu yerde bulmamayı ummaktadır.

Bu nedenle kimi erken dönem şiirlerinde, pembe yanaklı, meşgul, ironik biçimde eski moda küçük bir insanın gözlerini kocaman açarak yetişkinlerin dünyasına baktığı "sorumsuz" bir rolü oynamaktadır. Örneğin, "Arcturus'tur diğer adı/ben ona 'Yıldız' demeyi tercih ediyorum" dizeleriyle başlayan bir şiiri, bilimin, din ve şiirin geleneksel metaforlarının yerine koyduğu gerçekçi kelimeler karşısında, bu çocuğun duyduğu şaşkınlığı kendi ama-

cı çerçevesinde zekice kullanmaktadır. Böylelikle, "Bir zamanlar cennet olan/şimdi 'zirvedir'" ve bunun devamında da cennetin kendisinin bile değişikliğe uğradığını söylemek mümkündür.

Belki de "Cennetin Krallığı" değişti–
Umarım ordudaki "çocuklar"
Ben geldiğimde "yeni modaya" uymuş olmazlar–
Ve gülmezler bana –bakıp yüzüme–

Umarım göklerdeki Baba
Küçük kızını çıkartır oraya
Eski moda –yaramaz– başka her şey
"İncinin" dikişi üzerinde

Bu son kıta, nazik Viktoryen anlayış tarafından resmedilmiş Tanrı baba ve önlük ve içeteği ile yaramaz küçük hizmetçi kız imgesiyle ilk başta bıktırıcı bir görüntü çiziyor olabilir. Ancak kısa sürede Abiah Root'a yazdığı mektupta olduğu gibi Emily Dickinson'ın hem Viktoryen hanehalkının duygusal dindarlarını hem de kendisinin dikkatli bir biçimde kurulmuş çocuksuluğunu bilerek taklit ettiği ortaya çıkacaktır. Fantezisinin fazlasıya alaycı şirinliği tam da bunu yaptığını gösteren ipuçlarından bir tanesidir. Şiirde tüm anahtar kelimelerin başına ve sonuna yerleştirdiği tırnak işaretleri de benzer bir diğer işarettir. Bu bize, şairin sadece "zirve" gibi bilimsel kelimeleri değil "cennetin krallığı", "yeni moda" ya da "inci" gibi geleneksel kelimeleri de sorguladığını göstermektedir. Burada bir çocuğun saflığının canlandırılmasının birden fazla işe yarayabileceğini görmekteyiz. Bu çocuk, şiir ile oynamakla kalmaz (ne de olsa bir çocuğun bakış açısından dilin tamamı taze ya da tuhaftır), aynı zamanda tüm kelimeler bu çocuğun incelenmek, başa çıkmak, tadına bakmak ve ironik huşu ile birlikte okşamak için elinden tuttuğu yeni ve parlak oyuncağı da olabilir.

Johnson'ın 1859 olarak tarihlendirdiği "Arcturus'tur diğer adı" isimli şiir, tıpkı Abiah'a çocuk olmayı sevdiği ve hanehalkından da nefret ettiği itirafının oldukça gamsız olması gibi, Dickinson'ın ironik biçimde çocuksu bakış açısı aracılığı ile neler yapabileceğinin sıradışı derecede hafif bir örneğini teşkil etmektedir. Sanki yaşamın kostümlerini toplamaya başladığı o noktada çocuksu önlüğünün hangi korkunç kullanımlara maruz kalacağın-

dan şüphelenmemektedir. Ancak Abiah'a yazdığı mektuptan on dokuz sene sonra Higginson'a açık bir biçimde şöyle yazmaktadır: "Babamın evinden çıkıp kasabadaki hiçbir eve gitmiyorum," ve yine Abiah'a yazdığı mektuptan sadece on dört sene sonra kuzeni Louise Norcross'a ailesinin kimi ev işlerini terapi niteliğindeki bir meşguliyet olarak kendisine verdiklerini üstü kapalı bir biçimde söylemektedir. "Tartlar için yumurta sarıları nı ben hazırlıyorum ve kek için de baharat eziyorum...işe yaradığımı söylüyorlar." Dahası ev işleriyle ilişkisinin daha karanlık ama yine de çocuksu kalmış olması gibi, dil ile ilgili poetik sorgulamaları da huşuyu algılayış biçimi bağlamında çocuksu kalmış; ancak buna rağmen eskisine göre daha karanlık ve şiddetli bir hal almıştır. Örneğin muhtemelen 1859'da yazılmış bir diğer şiirde Dickinson, endişeli "küçük bir yolcunun" maskesini takmış ve bu yolla "Göklerden bir Bilge Adam": "Gerçekten bir sabah gelecek mi?/Gün diye bir şey var mı?...Su zambakları gibi ayakları var mı?/Bir kuş gibi tüyleri var mı?" diyerek bir sorgulamaya girmiştir. Burada, "Göklerden bir Bilge Adam" diyerek seslediği kişi, "bir biçimde" Arcturus şiirinde lafı geçen "Gökyüzünün Babası"nı andırmaktadır ve konuşmacının "sabah" ve "gün" ile ilgili kavram karmaşası da (genç Emily Dickinson'ın kimi vakitler olduğu gibi) yarı komik, yarı da işvelidir. Ancak bu şiirin ironisi sanki bir yerlerde bir tel geriliyormuş gibi eskisinden daha gergin ve daha acılıdır. Dickinson gibi bir şüpheci için inci gibi kapılar hakkında şaka yapmak bir şeydir; havadan sarhoş olmuş bir kimsenin sabah kelimesinin anlamını unutması ise bir diğer şey, öyle ki, bu saygı duyulması gereken soruda gülünecek pek de bir yön bulunmadığını kolaylıkla fark ederiz; bunun yerine gölgeler, şairin gözlerini örtmeye başlamıştır. Sonunda bu gölgeler, çocuksu bir biçimde tanımların imkânsızlığında ısrar ederek büyük bir acıyı ifade eden 1860'ların muhteşem ve şaşkına dönmüş mısralarına neden olacaktır. Belki de "Ölüm için ayağa kalkmadım/Ve tüm ölüler yatıp uzanır" ile "Vurulmuştum/Ben/Henüz yıldırım tarafından değil" Dickinson'ın bu türde kaleme aldığı tanımlayıcı şiirlerden iki tanesidir; ancak aynı konuyla ilişkili daha birçok şiirin adı da verilebilir. Aynı zamanda gece ve gündüz gibi en basit sıralamalarla ilgili çocuksu kafa karışıklığına dair itirafı bağlamında "Gerçekten sabah olacak mı?" da (yine altmışlarda yazılmış olan) "Günaydın-Gece yarısı" gibi bir şiire güç veren açıkça naif kullanım hatalarına ve

canlandırmanın bilinçli tuhaflıklarına doğru bakmaktadır. Ne de olsa Dickinson sadece kibar ama şaşkına dönmüş bir çocuğun rolüne bürünerek "Gün aydın –gece yarısı–/Eve geliyorum–/Gün –yoruldu benden–/Ben ondan nasıl yoruldum ki?" gibi sıradışı mısraların üstesinden gelebilmiştir. Ve yine, ancak reddedilmiş bir çocuğun bıkkınlığını canlandırarak bilinçli ve çocuksuluktan uzak bir inat eşliğinde, talepleri karşısında ayağa kalkmayı reddettiği ustalıklı ve yetişkin erkek dünyasının "Gündüzü" tarafından reddedilişi olarak tanımladığı durumu aktarabilir.

Kadınların günlerini ve yaşamlarını yöneten iktidar sahibi erkek ötekiye karşı Dickinson'ın takınmış olduğu tavır şairin kendi yaşamını da dönüştürdüğü gotik romanda merkezi bir konumdadır. Sözkonusu tavır, çarpıcı derecede çelişkili duyguları bir arada barındırmaktadır. Bir yandan "Hırsız! Bankacı-Baba," diyerek çağırdığı prototip patriark, Blake'in hiç kimsenin babası olarak adlandırdığı kötü niyetli ilahi varlığı andırırken, zorba Tanrı da "yaşlı bir şeyi" yaratmaktadır. Diğer taraftan da, Dickinson'ın teatral bir coşkuyla sevdiği isimsiz Efendi de, Ransom'ın "kendini herhangi bir kadın gibi gerçekleştirebilmesi için" olanak tanıyan "aşk" olarak tanımladığı muhteşem gizemin kaçınılmaz bir parçasıdır. Böylelikle –biyografik soruları bir kenara bıraktığımızda bile– erkek öteki karşısında beliren çelişkili duygular, şairin sonatındaki merkezi paradoksların birini meydana getirmektedir. Görmüş olduğumuz üzere, bu "nazik kız kurusu", üst üste yazdığı şiirlerde muhalif bir zorba/koca/babaya gücenmiş ve onun sert taleplerinden kurtulmanın özlemini çeken çocuk kadının rolünü canlandırmaktadır. Aynı zamanda yine üst üste yazdığı şiirlerde sevgili, efendi/babaya parlayan bir Apollon olarak betimlenmekte ve kendi içinde bu adamın onayına, sevgisine ve sıcaklığına özlem duyan "tatlı bir kurdun" bulunduğunu itiraf etmektedir. Dickinson küçük bir kızken, toplumun "hanehalkı" olarak isimlendirdiği yerden kendisini uzak tutmaları için yalvarmıştır; ancak ironik bir biçimde, büyüdükçe bu özgürleşmenin bedelinin babasının evindeki agorafobik hapsedilmişlik ile bununla birlikte gelen yetişkin cinselliğinin tutkulu dramasından dışarıda bırakılmışlık olduğunun farkına varmıştır. Aynı şekilde "yanmakta olan öğle vaktinden" korkmuş; ancak bakış açısı "histerik körlük" olma ihtimali de bulunan hastalık tarafından köreldiğinde hem mecazi hem de gerçek anlamda ışığın özlemini çekmiştir. "Gün-

düzün Kehribar Sokağı" ve "Alabileceğim kadar öğle vakti/Sonlu gözlemlerim arasına" diye yazmaktadır.

"Alabileceğim kadar öğle vakti": *Almak* kelimesinin barındırdığı çokanlamlılık ile öğle güneşi ile ilişkilendirilen paradoksal zevk/acı, onun şiirinin teatral ortamında bu derece önemli bir rol oynayan iktidar sahibi erkeğe karşı Dickinson'ın barındırdığı karşıt duyguları özetlemektedir. Bu nedenle canlandırmakta olduğu özenle hazırlanmış drama çerçevesinde bakıldığında, mecazi (ve büyük olasılıkla da kimi vakit günlük anlamıyla) körlük, bir anlamda bir tür iğdiş edilme metaforu işlevi görmektedir. Bu, *Uğultulu Tepeler*'de Catherine Earnshaw'un yaralı ayağının gördüğü mecazi işlevi andırmaktadır. Çünkü Catherine gibi Dickinson da, küçük kız pozunun ertelediği ancak topyekûn ortadan kaldırmadığı kaçınılmaz cinsel bilince eriştikçe, çocukluğun androjen özgürlüğünden uzaklaşması ve böylelikle de kadın güçsüzlüğüne içkin sembolik iğdiş edilme halini algılamaya başlaması gerektiğini fark etmiştir. Ataerkil güneşin yakıcı parıltısına bakarken, tüm kamusal oluşumları denetleyen ve aydınlatan devasa "eril" ışığın yoğunluğu nedeniyle gözlerinin kamaştığını hissetmiş ve hem görece zayıflığının hem de bakmak eylemi ile ilgili içindeki çokanlamlılığın farkına varmıştır. Ataerkil öğlenin büyüklüğünün kendisini "vurup öldüreceğine" dair korkuyu arayıp bulmaya çalışmamak yönündeki tutku yüklü kendini koruma arzusunu betimlerken bile "Alabileceğim kadar öğle vakti/Sonlu gözlemlerimin arasına" diyerek ifade ettiği hisse karşı duyduğu neredeyse mazoşist cinsel cazibeyi kaydetmektedir. "Gözlerimi söndürmeden önce, görmek de istiyorum/Diğer varlıklar gibi..." derken bu şiirde çokanlamlılığı canlandırmasıyla bu ürpertici niteliğin sırrını açmaktadır.

İnsanın gözünü korkutan parlak güneşin, Dickinson için bir tür ataerkil ışık tanrısına işaret ettiği gerçeği, şairin 1852'de Susan Gilbert'a yazdığı bir mektuba dahil ettiği "Öğlenin Adamı" ile ilgili sıradışı değerlendirmesinde daha da açık hale gelir. Bunun yanısıra, zevceliğin anlamı üzerine yürüttüğü sorgulama bağlamında da bu mektup, Dickinson şiirlerinin büyük bir çoğunluğundan çok daha büyük bir açıkyüreklilik eşliğinde, şairin hem eleştiregeldiği "Hırsız! Bankacı-Baba" hem de idealize ettiği efendi/âşık imgesini kendi bünyesinde barındıran bu güneş betimlemesinin, babasına karşı kendi muhalif duyguları sözkonusu olduğunda ne

kadar keskin bir bilinç barındırdığını da ortaya koymaktadır.

"Günlük yaşamlarımız altınla beslenen geline ve bağlılık sözü vermiş bakireye ne kadar da sıkıcı geliyor olmalı...ancak zevce/eş Susie için bizlerin yaşamı dünya üzerindeki diğer tüm yaşamlardan daha tatlı: sabah çiçekleri görmüşsün, çiyden memnun kalmışsın ve aynı tatlı çiçekler muazzam öyle güneşinin önünde başlarını ıstırap içinde eğmişler; bu susuz kalmış filizlerin o anda çiy dışında hiçbir şeye gereksinim duymadıklarını düşünmüyor musun? Hayır onlar daha fazla güneş için haykıracaklardır ve onları yakmasına, dahası incitmesine rağmen yakıcı öğle vakti burunlarında tütecektir; huzur içerisinde bunun üstesinden gelirler –öğlenin erkeğinin sabahtan daha büyük olduğunu bilirler ve yaşamları da ondan ibarettir...offf Susie...bu beni öyle parçalıyor ki...geldiği zaman düşündüklerim...kendim de teslim olmayayım diye titriyorum."

Bu dürüstlükle kaleme alınmış mektupta şaşırtıcı olan, erkek gücü ile kadın güçsüzlüğünün acımasızca detaylı bir biçimde aktarılmış imgelemidir. "Öğlenin Adamı" muazzamdır, şiddetli bir yaşam gücü ile yanmaktadır ve iktidarı da acımasızdır. Eş olmuş kadın –cinsel anlamda kendini gerçekleştirmiş kadın– en az toprağın kapanına kısılmış bir çiçek kadar kendi toplumsal cinsiyetinde kök salmıştır ve onu itaatkâr davranması için yine de paralayan ve öfke içerisinde boyun eğmesine neden olan enerjiyi veren güneş ışığına duyduğu gereksinim de bu çaresizliği mühürlemektedir. "Papatya" Dickinson'ın kendine verdiği takma isimlerden bir tanesidir ve yirmi iki yaşında bu mektubu yazdığında bile kendini kaygılı ve muallak bir biçimde ışık seven/güneşten korkan bir çiçek olarak tanımlamaya başlamıştır. Böylelikle, anne huşu ve içdünyadaki deniz imgeleri, Dickinson için kendini reddetmenin imkânsızlığını ima etmektedir; bu nedenle, bu mektubun imgelemine içkin olan unsur, eski moda bir kızın bile kaçınılmaz teslimiyeti ile alakalıdır. Güneş yükselir ve sabah çiçeği, gelini olarak değilse de ateşli kölesi konumunda çaresizce onun gösterdiği yolu izlemek zorundadır.

Bu grup biyografi yazarının göstermiş olduğu üzere yaşamının kurgusunda son derece merkezi bir role sahip olan Dickinson'ın babası bu gerekli ancak korkutucu ve güneşe dair 'hiç kimsenin' babasının temel özelliklerini de belirlemektedir. Dinamik ve ağırbaşlı bir avukat ve Amherst'ün önde gelen vatandaşla-

rından biri olan Edward Dickinson neredeyse insafsız denilecek ölçüde kamuya ait ve becerikli bir adamdır. Püriten sertliğinin büyük bir kısmını kendisinden önce doğmuş ve nesiller boyu süregelmiş Amherst atalarından almış olduğu kesindir. Oğlu Austin daha sonrasında babası hakkında şöyle yazmıştır: "Eski toplantı evinin zil sesiyle, tüm dürüst ve Tanrı korkusuna sahip adamlar..." Ancak şüphesiz, Edward Dickinson hem mizaç hem de kültürel çerçevede mesafeli, iktidar sahibi ve ciddi bir patriarktır. Kardeşi Catherine bir seferinde şöyle demiştir: "Edward çok ağırbaşlı gözüküyor ve az konuşuyor." Kendisi de evlilik hazırlığı yaptığı esnada müstakbel eşine duygusal olmaktan çok eleştirel bir tonda ve romantik olmaktan ziyade doğrucu bir tavırla şöyle yazmıştır: "Akılcı bir mutluluğun hüküm sürdüğü bir yaşama hazırlanalım. Benim dilediğim zevklerden ibaret bir yaşam değil."

Bu tür katı bir tutum, ilk başta Edward Dickinson'ı Emily Dickinson gibi keskin zekâya sahip genç bir kadının isyan bayrağını çekmesine neden olabilecek, toplumun doğrucu ve ciddi mihenk taşlarından biri olan Amerikalı St. John Rivers gibi gösterebilir. Ancak Amherst, "Tanrı korkusu taşıyan dürüst bir vatandaş" olmanın yanı sıra klasik anlamıyla Amerikalı bir girişimcidir. Dahası, kendini geliştirme olgusuna duyduğu derin tutku nedeniyle romantik şiire boğulmuş bir kız evlada aynı anda hem çekici hem de korkutucu görünmüş olması pek muhtemeldir. Ne de olsa bu adam küstahlık- hatta şeytansılık- sınırında denebilecek kadar hırslıdır. Eşine 1833'te yazdığı bir mektupta şöyle demektedir: "Bir biçimde biraz para biriktirmeliyim ve eğer Doğudaki arazilere para yatırmazsam, o vakit Batıdakilere yatırmalıyım. Bu heyecan verici girişim bir kez daha karşıma çıktığında insani hiçbir güç, yeni bir servet yapma girişiminde bulunmaktan beni alıkoyamayacak...daha geniş bir toprak parçasına sahip olmalıyım –yarım yamalak bir ev ve bahçe yerine elde edeceğim birkaç metrekarelik bir alan beklentimi karşılamayacaktır..." Bu durumda diyebiliriz ki Emily Dickinson bir anlamda iki babaya sahiptir. Bunlardan bir tanesi yalnız katı bir usluba sahip kitaplar okuyan, eğleneceye yüz vermeyen, kalbi saf ama bir o kadar da korkunç duygularla dolu, daha geniş toprakların özlemini çeken, yakıcı derecede yoğun, neredeyse Byronvari bir kahramandır. Diğeriyse "kadınların oy hakkını savunan insanlara" saldıran ve T.W. Higginson'ı da "zayıf, kuru ve suskun" bir adam olması nedeniyle "Emily'nin

hayatının nasıl bir şey olduğunu görmesini" sağlayan biri olarak gören kendini beğenmiş bir toplum adamıdır.

Doğrucu ve dakik bir patriark olan bu ikinci babanın taleplerinden açıkça anlaşılmaktadır ki şair sürekli bir biçimde kaçma girişiminde bulunmak zorundadır. "Artık çanlar yas tutmaktan korkmuyorsa" o da ölüme doğru olsa bile kaçmaya istekli olduğunu ifade etmektedir: "yorgun çocukların uyuduğu/yüzyıllarca öğlen boyunca", öyle ki "hiç kimsenin babasının çanı –ne de fabrikalar/korkutabilir artık bizi" diye yazmaktadır. Yine de ölümünden sonra bile Dickinson'ın hakkında "her gece babamı rüyamda görüyorum, her seferinde farklı bir rüya ve gündüz vakti ne yaptığımı unutup şu anda onun nerede olduğunu merak ediyorum" cümlelerini yazdığı Byron kahramanlarını andıran bir babanın karizması gibi, bu doğrucu ve dakik, kamusal alana ait baba da o kadar iktidar sahibidir ki, ironik bir biçimde şairin kaçabilmek için ettiği dua, bu babaya, yani tam da kaçmak isteği kimseye edilmektedir. Ölümü, Cennet'e ait bir durum olarak tanımlayan şair, şöyle yazmaktadır: "Burası salt mutluluk –bu kasaba ise Cennet" ve küçük bir kız gibi haykırır "lütfen, ihtiyar hem de hemen!" Çünkü hem bir baba hem de kamusal figür olan bu patriark, "zayıf, kuru ve sessiz" Edward Dickinson'ın algısında hızlıca Tanrı babaya, göklerin patriarkına dönüşmektedir.

Baba ile hiç kimsenin babası arasındaki satırların başkalaşan bulanıklığı Dickinson'ın faraza bir insanınki olarak tanımladığı şiire dönüşmüş yaşamı süresince düzenli bir biçimde kendini gösterir. Örneğin erken dönem şiirlerinden "Yukarıdaki Baba!" isimli şiirinde konuşmacının Cennet'e dair ihtiyar adamı, açık bir biçimde Victoria dönemi aile reisini yansıtmaktadır. Şair de on yaşındaki kötü hayvan Jane Eyre gibi kendini insandan aşağı bir varlık ile özdeşleştirmektedir.

Yukarıdaki baba!
Bir fareye dikkatle bak
Kendin tarafından yenilmiş
Krallığında yer ayır
Sıçan için bir "Malikâneye!"

Meleksi dolapların kuytusunda
Gün boyu kemirmek için

Şüpheden uzak devirler
Ağırbaşlılıkla geçir giderlerken!

Açıkça görülmektedir ki Dickinson'ın dünyevi babasını tanrısal bir baba ile ilişkilendirmiş olması, tıpkı kendisini ölü bir fare ile ilişkilendirmiş olması gibi, babası ile kendisi ve hatta tüm babalar ve kız çocukları arasındaki gücün oranı olduğuna samimiyetle inandığı durumu temsil etmektedir. Ancak aynı zamanda babasını hiç kimsenin babasına ve kendisini de bir fareye (ya da bir farenin arkadaşına) dönüştüren tuhaf derecede çekingen mübalağası, kendisinin canlandırmakta olduğunu düşündüğü kurguya fazladan bir yorgunluk –ve hatta tezat– kazandırabilmek için sorunlarını dramatize edişindeki ustalığı yansıtmaktadır. Bununla birlikte yarattığı ironik mübalağa, babasıyla ilişkisi adına bulduğu edebi ve teolojik paradigmaları ne derece yok etmek ya da bozmak istediğiyle ilgili taşıdığı bilinci de yansıtmaktadır. Ne de olsa, bu ciddi ama hiçbir şeyden şüphe duymayan kutsal döngüler, eski toplantı evinde her Sebt gününde Dickinson ailesini temsil eden "dürüst ve Tanrı korkusu taşıyan" altı neslin geçmişine aittir ve kuytuya çekilmiş şiirsel fare de, meleksi dolapların içindeki minicik ama yıkıcı bir güçtür. Bu durumda şair, çocuksu "masumiyeti ile" hangi temellerin altını oyuyor olabilir?

Dickinson'ın yalnızca babasıyla ilgili duygularının devrimsel doğasını anlamış olması değil, aynı zamanda bunların edebi sonuçlarını da fark etmiş olması, elindeki *Jane Eyre* nüshasının bir kenarına düştüğü not aracılığı ile daha da açık hale gelir. Kitaba bu ikisi dışında bir not düşülmemiştir.

"St. John iyi bir adamdı; ancak sert ve soğuk bir insan olduğunu söylediğinde kendisiyle ilgili gerçeği söylediği hissine kapıldım. Yaşamın insani, hoş ve huzur dolu lezzetlerinin etkisini taşımıyordu."

İkincisi ise birkaç satır aşağıda aynı paragraftan bir diğer bölümün kenarına alınmış nottur.

"Onun, (St. John) doğanın kahramanlarının –Hıristiyan ya da pagan– zahmetle meydana getirdiği malzemeden yapıldığını fark ettim; kanun yapıcılarının, devlet adamlarının, fatihlerin, muazzam ilgi alanlarının destek alacağı dayanaklı bir kale duvarı gibi, ama evdeki ocağın başında soğuk, hantal bir sütundan ibaret...kasvetli ve uygunsuz."

Dickinson'ın babasına biçtiği edebi figüre dair kendi bilinç halini göz önünden bulundurmak yoluyla hem canlandırdığı isyanı hem de kaçmakta başarısız olduğu tutukluluk halini daha iyi anlamamız olası hale gelecektir. Ne de olsa Jane Eyre bile St. John'un onu içine kapattığı prensibin demir kefeninden kurtulmak için mücadele etmek zorunda kalmıştır. Ancak Dickinson açısından hem karizmatik hem de toplumun mihenk taşı olmaları nedeniyle St. John ve Rochester, sanki Tanrı ve Şeytan, hiç kimsenin babası figüründe birleşmiş gibi baba/efendi/âşık tekil figürüne içkindir.

Dickinson'ın gizemli efendisi için kaleme aldığı kimi şiirler, Jane'in ilk âşık olduğunda Rochester'a övgü niteliğinde kaleme alabileceği herhangi bir satır kadar tutkuyla olumlanan niteliktedir. Ancak Dickinson'ın "hiç kimsenin babası" şiirleri diye adlandırabileceğimiz şiirleri, nasıl yüksek edebi değerde bir mübalağa sürecinin ürünleriyse, bu aşk şiirleri de stilize edilmiş, edebi ve ironiktir. Gerçekten de bu şiirlerdeki ironi, Jane'in Rochester ile ilişkisini belirleyen düşmanlık ve gizli gerilimleri sık sık dile getirmektedir. Aynı zamanda bu şiirlerdeki içine kapanık retorik de Clark Griffith'in kelimeleriyle, şairin "fazlasıyla kamusal bir edebi geleneğin" içinden çalışmakta olduğunu göstermektedir. Örneğin zarif "Papatya Yumuşakça Takip Eder Güneş'i", hem baba/efendi/âşık olan ataerkil güneşe yoğun duygular altında bir sesleniştir hem de kibar ve saygıdeğer bir kibrin dikkatli bir biçimde detaylandırılarak aktarılmasıdır. Böylelikle John Donne'un birçok erken dönem şiirinde olduğu gibi, özgün ancak stilize edilmiş edebi gelenek aracılığıyla cinsel tutku üzerine kafa yormaktadır.

Papatya yumuşakça takip eder güneşi
Ve altın yürüyüşü tamamlandığında
Utangaç, oturur ayak ucunda
O –uyanınca– bulur çiçeği yanında
Hangi nedenle –yağmacı– geldin buraya?
Çünkü efendim çok tatlıdır!

Biz çiçekleriz –siz ise güneş!
Affedin bizi, günler geriledikçe
Daha çok çalıyoruz sizden!
Veda etmekte olan batıya aşkla

Huzur –göç– ametist
Gecenin olasılığı

Bu şiir, Dickinson'ın bir Efendi/Âşık'a duyulan çaresizlik yüklü gereksinimi, ironik ve kasti bir biçimde nasıl kullandığının ilginç bir örneğini oluşturmanın yanı sıra şairin romantik "doyum" ile ilgili dikkate değer nitelikte mutlu fantezilerinden birini de meydana getirmektedir. Bununla birlikte, bu bulguyu destekleyen bir diğer unsur da şiirin bilinçli bir biçimde geleneksel yapılara dayandırılmış olmasıdır. Güneş ile papatya arasındaki şafak serenadını andıran mini diyalog, gündüz rüyası görmekte olan şairin beslediği umudu canlandırmakta olan bir sahnedir. Aynı biçimde, bu açıklayıcı söylevi esnasında edebi bir "sen"e sıradışı bir şekilde başvurmuş olması da, kendi tahayyülünün hüneri konusunda taşıdığı farkındalığa vurgu yapmaktadır. "Huzur –göç– ametist/Gecenin olasılığı!" ortaya çıkmaktadır. Dickinson sadece anlatısal kibrini tatminkâr bir romantik sonuca bağlamakla kalmaz, aynı zamanda şiirin diğer bölümlerinde olduğundan çok daha açık bir biçimde ateşli bir Efendi/Âşık'a duyduğu cinsel gereksinimin derinliğini de itiraf eder.

Ancak Dickinson'ın, korku kadar tapınma hissi de yaratan Güneş'inin içerdiği tüm mecazi imalarının peşinden gidecek olursak, "gecenin olasılığı" ifadesinin ilginç bir belirsizlik barındırdığını gözlemleriz. 'Gecenin olasılığı' insan evlatları için ne kadar duyulara yönelik olsa da, güneş tanrısının gece ile birlikte geri çekilmiş olması çiçek açısından terk ediliş anlamına gelecektir. Aynı zamanda eğer gece, baskıcı ve güneş ile ilişkili 'hiç kimsenin babasının' neden olduğu sıkıntılarından uzaklaşıp rahatlamaya karşılık geliyorsa, aynı gecenin olasılığı da şair için kendini ifade etmek anlamına gelebilir. Hem "gecenin olasılığı" ifadesinde hem de Efendi/Âşık ile hayali ilişkisinde, tüm bu sorun ve ödüllerin Dickinson'ın kendisine de içkin olan aynı ilişkiyi yansıtan kimi diğer şiirlerinde daha da açık hale gelir.

Örneğin "Güneş *–az önce* Sabaha dokundu–" isimli şiiri, "Papatya Yumuşakça Takip Eder Güneş'i" isimli şiirinin daha karanlık bir yeniden yazımını andırmaktadır. Diğer şiir gibi iyimser bir biçimde başlayan bu şiir de, giderek artan acı bir ironi eşliğinde şu betimlemeyi sunar: "Sabah –mutlu şey–/farz et ki o yaşama geldi–/ve yaşam artık hepten bahar!" Ancak küçük döngüler kadar büyükler de her zamanki turlarını tamamlamaktadır. Dahası Dic-

kinson'ın gözlemlediği üzere, bu döngüleri her anlamda muhalif güçler barındıran "Sabah'ın" papatya, fare ya da kadını aracılığıyla bile denetlemek mümkün değildir. Böylelikle "çarkı döndürmekte olan kral" tüm görkemi ile uzaklaşırken, şair de "sabah" kılığında "Yeni bir gerçeklilik!/Hükümdarlar'ın isteği!" diyecektir.

Sabah –kanat çırpan– sendeleyen
Hafifçe uzanan –kendi tacına
Kutsanmamış alnı
Bundan böyle –onun tek varlığı

Bu şiirin üzücü öyküsü gibi sayfadaki varlığı da şairin, "Papatya Yumuşakça Takip Eder Güneş'i" şiirinin neşeli ve nazik fantezisinden ne kadar uzak düşeceğine işaret etmektedir. Eğer terk edilmek gecenin olasılıklarından birisiyse, bu şiirde Dickinson'ın büyük acısıyla ilişkilendirdiğimiz tüm keder devreye sokulmuş durumdadır: Aniden nefes alınmış gibi okunması kaçınılmaz olan bu şiirde, tire kullanımı, aksak ritim, nefes nefese kalmış konuşma dili, kelimelerin değil de bir tek tonlamanın ifade edebileceği anlamları aktarma arzusuyla kullanılmış patlayıcı niteliğindeki italik bölümler, argo ama sıkışık sözdizimi ve alışılmışın dışında bir nazım belirgin özelliklerdir. Çünkü 1861 senesinde Dickinson bu şiiri yazdığında aradan dokuz yıl geçmiş ve Susan Gilbert'a hakkında yazmış olan yirmi iki yaşındaki endişeli kız da başka birçok şeyle birlikte özlemini duyduğu dünyevi ve sanatsal genişliği de somut kılan o gizemli efendiye duyduğu, şiirlerinde de mazoşist ve kendi kendini yok eden bir ruh hali aracılığı ile temsil ettiği arzu tarafından çoktan "teslim alınıp" "bölünmüştür" Sözkonusu genişliği gizliden gizliye arzulamakta olmasına rağmen, bir zamanlar onu eleştirel hiç kimsenin babasının taleplerinden kurtarmak için tasarlanmış çocuksu poz şimdi ironik bir biçimde romantik bir efendinin baştan çıkarma hamleleri karşısında savunmasız bırakmıştır. Dickinson dünyayı çocuksu bir huşu aracılığıyla algıladığı için onu güneşin devasa bir heykeli gibi yakıp kör ettikten sonra gecenin yalnız, soğuk ve karanlık olasılıklarının arasında yapayalnız bırakan bu hayali sevgili, gerçek yaşamın barındırdıklarından daha önemli bir konuma gelmiştir. Dahası, kendini çarpıcı bir biçimde ve sık sık evdeki "en ufak" şey olarak tanımlamış olmasından dolayı şimdi solmuş bir papatyaya, inle-

yen bir hayvana, zar zor fark edilen bir "şeye", nihai hiç kimseye indirgendiğini hissetmektedir.

"Güneş şimdi Sabaha Dokundu'nun" tire ve italiklerinden çok, Dickinson'ın kötü şöhrete sahip "Efendi Mektupları'nın" taslağında bulunan telaşlı retorik, altüst olmuş sözdizimi, zamir karmaşası ve eliptik serbest çağrışımlar bu hayallerin onu nereye taşıdığını göstermektedir. Bunun yanı sıra, bu biçimin ima ettiği akıl durumu, bir çok akademisyenin saplantı haline getirdiği "Efendi"nin kimliği ile ilgili biyografik gizemden çok daha büyük bir önem taşımaktadır. Dickinson, acınası bir tutarsızlıkla kaleme aldığı "Efendi Mektupları'nın" sonuncusunda "Ah gücendirdim mi onu–" diye sormaktadır: "(Ona doğruyu söylememi istemiyor muydu) Papatya-Papatya-Gücendir-Kendi küçücük yaşantısını erkeğin (onun) uysal (ve daha alçak) her bir gününe doğru bükerken..." ve burada "o" –Efendi– bir "şey" olsa da, şöyle devam etmektedir: "Ne yapsam ki –öylesine sızlanıyor ki– Yüreğimdeki bu küçücük köpek" Burada açıkça görülen çocuksu Papatya – Dickinson'ın kendisi– genellikle "o'dur" ve bir "o" olma halini barındırmaktadır.

Bu şiirlerden özellikle ikincisi, korkulan ama aynı zamanda da sevilen öğlenin erkeğinin Dickinson'ın zihnini yıkıcı bir mantığa, sözdizimine ve düzene indirgeyen korkutucu gücü ispatlar niteliktedir. Şiirin bütünü aşağıdaki gibidir:

Neden şüphe duysun –onu öylesine acıtır ki–
O kadar hasta –tahmin yürütmekten–
O kadar güçlü –bilmekten
O kadar cesur –bilmekten
O kadar cesur –küçük yatağının üzerinde
Onların son söylediklerini anlatırken
Kendine doğru –ve gülümse– ve titre–
O sevgili –mesafeli– tehlikeli olanın –Hatırına–
Ama –bunun yerine –Çimdikleyen korku
O bir şey –yapmış olduğu– ya da meydan okuduğu–
Görüntüyü gücendiren –ve kaçtı–
Ve onlar artık anımsamazlar beni–
Ne de dönüp söylerler nedenini–
Ah Efendim –işte bu ıstırap–

Burada "onlar", "o", "kendi" ve "ben" sürekli bir biçimde anlam değişikliğine uğramaktadır ve aynı zamanda bu kelimelerin hepsi de yazarın her biri bir tür uçuruma dönüşen ve şiirinde ancak zorlukla atlayıp geçmeyi başardığı karakteristik tireleri aracılığıyla hem bir arada tutulmakta hem de ayrışmaktadır. Aynı derecede önemli olan bir diğer nokta da, şiirde ne "o" ne de "sen" mevcuttur ve her ikisinin de ancak ima edilmiş olmaları sözkonusudur. Öyle gözükmektedir ki öğlenin ustalıklı erkeği Dickinson'ın yaşamını öyle bütünlüklü bir yönetim altına almıştır ki, şairin onunla yüzleşmesi neredeyse imkânsız hale gelmiştir. Dickinson'ın kendi babasına dair çokanlamlı gerçekliğinin önceden öngörmüş olduğu üzere, ihtişamlı Efendi/Âşık, eleştirel patriarkla o kadar belirgin bir biçimde bütünleşmiştir ki artık burada erkek ötekinin kendisi, yalnızca erkeklerin "mesafeli ve heybetli bir âşık" olarak görüp Tanrı adını verdikleri varlık ya da Blake'in hiç kimsenin babası adını verdiği varlık olmakla kalmayıp, aynı zamanda Dickinson'ın geçmişte bir vakit ihtiyaç duymadığını düşündüğü "Büsbütün Kayıp'a" dönüşmüştür. Bu öğlenin erkeğinin talepleri tarafından "teslim alınıp" "bölünmeyi" reddetmiş olması, Dickinson'ın daha sonrasında "yaranın varlığını kabul etmemek/Ta ki iyice genişleyene kadar/Öyle ki (onun) tüm yaşamı girmiş içine/ve yanlarında türlü oluklar" olarak tanımladığı durumun oluşmasına da neden olmuştur.

Gerçekten de yaşam kurgusunun bu noktasında sözkonusu yara, Dickinson'ın ontolojik yuvası, suçunun ("görüntüyü gücendirdiği için onu 'çimdikleyen korkusu'") ve güçsüzlüğünün ("onun küçük yatağı üstünde ve intikamcı kaderinin "ıstırabı") sembolü haline gelmiştir. Şimdi bu nedenle kendini gecenin belirsiz kendini gerçekleştirme olasılığında değil, gece yarısının kesin terk edilmişliğinin içerisinde bulmakta ve şöyle demektedir:

Hüküm o kapısız evdir–
Güneşten girilen–
Sonra da merdiven atılır bir kenara hemen–
Çünkü kaçış –tamamlanmıştır–

Öğle vaktinin kör edici bakışının altında (duvarlara, güvenceye, sevgi ve kesinliğe duyulan arzu anlamına gelen) agorafobi (kaçılması imkânsız duvarlar, sınırlamaya dönüşmüş "sevgi" an-

lamına gelen) klostrofobiye dönüşür. Eski moda küçük kız da, Tanrı/babanın kendisi için hazırlamış olduğu karanlık mahzenlerde kilit altına alınmıştır.

Aşka dair hayali tüm kostümlerin eski hallerine döndüğü, kendisi gibi Lucy Snowe'un da giydiği "gelinlikle" canlı canlı gömülmüş Dickinson, kendini, 'hiç kimsenin babasının' haddini aşan dişiler için dokuduğu "ilkeliliğin demirden hazırlanmış kefeniyle" gömülmüş bir halde nitelemektedir. Bu durumda, umutsuzca kaleme alınmış Efendi Mektupları'nın, tekinsiz bir biçimde Charlotte Brontë'nin efendisine yazdığı mektupları yankılamasında şaşılacak bir taraf bulunmamaktadır. Brontë'nin mektup arkadaşının adını bildiğimiz gibi, Dickinson'ın Brontë'nin mektuplarını okumuş olamayacağını da bilmekteyiz. Ancak bu İngiliz kadının görünürde Brüksel'deki okul müdürü Constantin Héger'e yazılmış *cris de coeur*'ü,[227] Dickinson'ın mektupları gibi ve her iki Viktoryen kadının bakış açısından da, kadın kaderinin umursamaz kurucusu olan 'yaşamdan daha büyük' erkek Öteki'ye yazılmıştır. Brontë, Héger'e şöyle demektedir; "Size yazmamı yasaklamanız ve bana yanıt vermeyi reddetmeniz ve böylelikle de beni dünyadaki tek mutluluk kaynağından alıkoymanız, son ayrıcalığımı da elimden almanız anlamına gelecektir; bana verdiğiniz bu ayrıcalığı asla kendi ellerimle teslim etmeyeceğim." Brontë bu satırları takiben de efendisine duyduğu gereksinimin onu nasıl bölüp parçalara ayırdığını betimlemektedir.

"İnanın *mon maitre*,[228] bana yazarak iyi bir iş yapmış olacaksınız. Uzun zamandır inanıyorum ki benden memnunsunuz ve yine uzun zamandır sizden haber alabilmeyi umut ediyorum; ancak böylelikle sakin kalıp, üzgün olmamayı başarabiliyorum, yine de uzatmalı ve kasvetli bir sessizlik yüzünden efendimin bana yabancılaşması olasılığıyla tehdit edildiğimi hissettiğinde –gün be gün mektup beklediğimde ve gün be gün bunun yerine hayal kırıklığı kapıyı çalıp beni tahammül edilmesi imkânsız bir üzüntünün içine gerisingeri fırlattığında, dahası el yazınızı görmenin ve nasihatlerinizi okumanın tatlı keyfinden yoksun kaldığımda ateşim çıkıyor– iştahımı kaybedip, uyuyor, eriyip gidiyorum."

Dickinson ile karşılaştırıldığında, Brontë'nin metni –*Shirley* ile ilgili kendi betimlemesini alıntılayacak olursak– "en az Pa-

[227] (Fr.) Kalp çığlıkları. (y.h.n.)
[228] (Fr.) Efendim. (y.h.n.)

zartesi sabahı kadar romantik olmaktan uzaktır" Ancak her ne kadar Dickinson kendi umutsuzluğunun gerçeğini daha 'çarpık' bir bakış açısıyla ifade etse de, sözünü ettiği gerçek, Brontë'ninki ile aynı niteliktedir. Suçluluk duygusu ve korkuyla dolu olmanın yanı sıra, efendisinin onayına da endişe verici ölçüde bağımlı hale geldiğinden onun yokluğundan günlerini boşu boşuna harcamaktadır.

"Bir zamanlar onu (asıl) kelimelerin olmadığı bir dinleme halinin içinde tutan dizin önünde eğilmiş haldeki Papatya, (şimdi) bir suçlu gibi diz çökmektedir –ona hatasını söyle– Efendim –eğer hayatını topyekûn ihmal etmesine neden olacak kadar büyükse– onu bir hapishaneye kapatın Efendim –sadece mezar zamanı gelmeden önce– bir vakit –affedeceğinize söz verin, işte o zaman Papatya başına gelenleri umursamayacak– ve sizin benzerliğinizde uyanacaktır. Merak beni Arı'dan daha çok sokuyor –ki aslında o beni hiç sokmamış ve ne zaman gitsem yüce Efendim ile birlikte neşeli bir müzik yapmıştır– merak zayıflamama neden oluyor ve siz de hiç kilo vermemem gerektiğini söylemiştiniz."

Brontë gibi Dickinson'ın durumu da umutsuz görünmektedir; çünkü her ikisi de bir sanatçının bakış açısından olabilecek en korkunç keder nedeniyle acı çekmektedirler: Zihinsel köleliğin beraberinde getirdiği psikolojik kısıtlamanın neden olduğu bu keder için Brontë, "insanın kendi düşüncelerini denetleyememesi ve bir pişmanlığın, bir anının ya da aklı ele geçiren sabit ve baskın bir fikrin kölesi olması" –kısacası aşkın ve aşkın kurduğu türlü komplonun kölesi olması– "son derece aşağılayıcı bir durumdur" diye yazmıştır.

Ancak hem Dickinson hem de Brontë'nin iyi bildikleri üzere, ataerkil toplumlarda yaşayan kadınlar için bu komplolar sıklıkla kaçınılması imkânsız türlü meşakkate işaret etmektedir. On dokuzuncu yüzyıl kadın yazarlarından bir üçüncüsünün kaleme aldığı bir diğer "Efendi Mektubu", tüm bu yetenekli sanatçıların, aşkın neden olduğu baskının ne derece bilincinde olduklarını ortaya koymaktadır. Her ne kadar Margaret Fuller 1852'de aşkın –yani hoyrat bir hata olan aşkın– kadın için "tüm varlık" anlamına geldiğini söylemiş olsa da, 1843'te Beethoven'a ithafen hayali bir mektup kaleme almıştır. Efendiye yazılmış bu mektup da Dickinson'ın gizemli aşığına ya da Brontë'nin Constantin Héger'e yazmış olduğu mektuplardan farklı değildir. Burada "benim

gibi birçokları lanetlenmiş ve evet sevgili arkadaşım; bırak ben de lanetleneyim. Ne de olsa seninki kadar derinlikli bir ruhu ortaya çıkarabilecek bir sanata sahip değilim," diye ısrar etmekte ve korkunç denebilecek bir açıklıkla sadece romantik komploların içinde nasıl kıstırılmış olduğunu değil, aynı zamanda bu komploların yansıttığı ataerkil yapılara da açıklık getirmektedir.

"Nihai kaderimize sadık kalmadığım ve bu nedenle de 'küçümsenmiş sevginin tüm sancılarının' acısını her şekilde çektiğim için beni affetmenizi rica edeceğim. Siz de aynısını yaptınız... ancak siz bu hatalardan, deha ile gelen ilhamı ortaya çıkarttınız. Neden bana da aynısı olmuyor? Bir kadın olarak, ruhumu açıkça göstermekten beni alıkoyan fiziksel bir durum mu mevcut? Kimi vakit bana öyle geliyor ki ay, alaycı bir dille bana tam da bunu söylemekte –onun gibi benim de, eğer kendime bir güneş bulamazsam parlamayacağımı söylüyor. Ah soğuk ve çorak ay; farklı bir hikâye anlat ve bana da kendime ait bir oğlan bahşet."

İlginçtir ki Fuller'ın mektubuna yerleştirdiği *sun* ve *son* cinası, bundan yaklaşık yirmi sene sonra Dickinson'da saplantı haline gelecek olan imgeleme ışık tutmaktadır. Açıktır ki, Dickinson bir erkek evlat olarak dünyaya gelmiş olsaydı "öğlenin erkeği" ile bu melodramatik ve ikircikli aşkın canlandırmasını yapmak zorunda kalmayacaktı.

Brontë kardeşler ya da Fuller gibi Dickinson için de, kendisinin de farkında olduğu bu patlamaya hazır yetenek karşısında hiçbir kapatılma kalıcı olamayacaktır. John Cody'nin de ifade ettiği üzere, şairin agorafobisi zamanla klostrofobisi ile yer değiştirmiştir –ya da bu ikisi zorunlu olarak birbirini tamamlamaktadır. Ancak bunun ötesinde onun ruhu, "sargılı anlarına" rağmen sık sık, cinsel sınırları şiddetle aştığı "dışarıda bir bomba gibi" dans ettiği, kadın teslimiyetinin loş kuşatmasından, edilgenlikten ve kendini reddedişten, "öğlen ve cennetin" erkeksi öz ifadesine doğru yol aldığı, kaçış anlarında da sık sık destek gören bir ruhtur. Dahası ileride göreceğimiz üzere bu tür kaçışlar için şairin kullandığı stratejiler en az bozgununu yansıtan maskeleri kadar çeşitli ve yaratıcıdır. Hatta birçok durumda bozgun maskeleri zafer suretlerine dönüşmektedir.

Örneğin Dickinson'ın çocuk maskesi her ne kadar şairi kendi yaşamının kabul görmemiş yarasının içine hapsetmiş olsa da, aynı zamanda güneş tutulmasına maruz kalmış eşin, ruhu mü-

hürleyen koşulun ta kendisi olarak gördüğü bilinçsizlik halinden de korumuştur. Huşunun annelik ettiği küçük ve çocuksu yolcu, ümitsizlikten kaynaklanan bir telaş ile mesafeli efendisinin önünde ara sıra kendini küçük düşürebilir; ancak aynı zamanda onu kendi amaçlarına hizmet eden güçlü bir esin perisine de dönüştürecek yetiye sahiptir. Bir şiirinde "Tutsaklık Bilinçtir/Özgürlük de öyle" demektedir. Ve Dickinson için bu ifade hakikati yansıtmaktadır; çünkü yenilgiden kaynaklanan en klostrofobik anlarında bile şeylerin üzerindeki "ilk olasılığı" bir kenara bırakmayı reddetmiştir. Böylelikle "Konuşmayan bir Kralım Var" isimli şiirinde ya da "Yaşamın öyle Duruyordu – Yüklü bir Silahta" isimli şiirinde mesafeli ve görkemli âşığının, kendisine sağladığı şiirsel ilhamı kutlamaktadır. Gün içerisinde geri çekilmiş olsa da ve "Neden Şüphe Etmesine Neden Oluyorsun – Öylesine Acıtıyor ki" gibi bir şiirde, şair onunla konuşmasa da "Bir Krala Sahibim" isimli şiirde gün tarafından dışarıda bırakıldığı muhteşem salonlara gizlice bakabilmektedir ve "rüyalarında onunla yüz yüze gelmeyi başararak zafer" kazanmaktadır. "Onun Ateşi Küçük Ocağıma Düştü" isimli şiirinde ise, "Lanet'in ilhamı aracılığıyla başkalaşmıştır" ve içeride kilit altında tutulan bir çocuğun kapısız evini betimlemektedir: Şiirsel süreci betimlemek aracılığıyla, duygusal yenilgiyi, ruhani bir zafere dönüştüren bir şiirinde ise "Evim bütünüyle parlıyor/ ani bir ışıkla körüklenip sallanarak" diye haykırmaktadır; çünkü Efendi/Esin perisinin kutsal ateşinde "öğle vaktiydi/Geceden tek bir haber gelmeden" diyebilmektedir. Bu da tanrıbilimcilerin edebiyat olarak tanımladıkları kavramı yansıtmaktadır ve böylesine ölümsüz bir ateşle kudret kazanmış haldeki Dickinson, ara ara çocuk maskesini toptan çıkarıp atarak –örneğin "Yaşamın Öyle Duruyordu – Yüklü bir Silah" şiirinde olduğu gibi– aslında konuşmayan kralı, sessiz ama ateşli Efendisi ve esin perisi adına konuştuğunu itiraf etmekte ve bunu da volkanik bir yoğunlukta yapmaktadır.

Ancak eğer şair konuşurken Efendisi sessiz kalıyorsa, bu durumda kimin efendi ve kimin de köle olduğunu sormak gerekmektedir. Burada hiç kimse olarak verdiği ve kendi kendini silen poz, tüm hayatı boyunca çalışma masasındaki bir çekmecede gizli kalmış destelerce konuşma kaydı kadar girift katmanlara sahip bir ironiye işaret etmektedir. Elbette onun yaşamındaki gerçek oyun nesneleri, hangi talepler kendisine empoze edilmeye çalışılırsa ça-

lışılsın, elinden bırakmayı reddettiği bu şiir kitapçıklarıdır. Onun bu reddedişi hakkındaki farkındalığımız, 'öğlenin erkeği' ve 'hiç kimsenin babasına' yönelttiği keder yüklü cümleleri okuma biçimimize şekil vermelidir. İkinci Efendi mektubu şu soruyu yöneltmektedir: "Canlıları içine koyabileceğin küçük bir çekmecen var mı?" ve bu çocuksu son, kısmen de olsa, kendine has bir ironi barındırmaktadır. Çünkü bir çekmece dolusu şiire sahip olan kişi, Dickinson'ın kendisinden başkası değildir. Ancak şiirlerden meydana gelmiş bir bahçe yaratmak yoluyla "oyun oynayan" küçük bir kız, baba, öğretmen ve ev hanelerinden oluşmuş sistematik bir dünya karşısında zafer kazanmış sayılmaz mı? Eğer durum buysa, bu küçük kız aslında ve gizliden gizliye bir yetişkin, seçkinlerden bir tanesi, varlığı onaylanmamış bir kraliçe ya da imparatoriçe değil midir?

Zaman zaman çaresiz ve çocuk benliği (adı Papatya olan o küçük eski moda kız) ile "yetkin ve dik durmayı başaran" bir kraliçeyi andırır benliği ("beyaz-kadın" ya da bir vakit verdiği isimle "Calvary'nin İmparatoriçesi") arasındaki gerilim ile yüzleşerek, anlaşılması güç zaferi üzerine sessizce düşünmüştür.

Ve sonra –bu "küçük" yaşamın boyutu
Bilgeler –ona küçük diyor–
Şişmiş –ufuklar gibi– yeleğimin içinde
Ve ben de dudak büktüm –yumuşakça– "küçük ha!"

Yine de diğer zamanlarda fark edilmesi neredeyse imkânsız bu dudak bükmeler, daha şiddetli bir ifadenin öfke yüklü fantezileriyle yer değiştirmiştir. Örneğin, "Yaşamım Öyle Duruyordu – Yüklü bir Silahta";

Yaşamım öyle duruyordu –yüklü bir silah–
Köşelerde –bir güne kadar–
Geçmekte olduğu Sahibin –Kimliğimi saptayıp–
Beni de alıp götürdüğü–

Ve şimdi egemen korulukta geziniyoruz–
Ve avlıyoruz karacayı–
Ve ne zaman konuşsam onunla–

Veriyor dağlar dosdoğru yanıtı–

Ve gülmüyor muyum –candan bir ışıkla
Vadinin pırıltısının üstüne çöken–
Bu volkanik bir suret
Memnuniyeti içeriye kabul eden–

Ve gece gelip de –güzel günümüz sona erdiğinde–
Efendimin başında nöbet tutuyorum
Bu av kuşunun tüylerinden de yumuşak
Kalın yastıkla –ikimizin paylaştığı–

Onun rakibi için ben –ölümcül bir rakibim–
Kimseler uyandırmaz ikinci bir kere
Ona –baktığım sarı bir güz ile–
Ya da etkili bir baş parmakla–

Ben ondan uzun –yaşayabilecek olsam da
O benden uzun –yaşamak zorunda
Ne de olsa var gücüm öldürmeye
Olmaksızın gücüm kendim yitip gitmeye

Bu sert ama aynı zamanda da nazikçe gülümseyen övüncün ardında gülümseyen silah/konuşmacının "volkanik yüzünde" ve olduğundan hafif ifade edilmiş "kimseler uyandırmaz ikinci bir kere–/onu –baktığın sarı bir göz ile–/ya da güçlü bir baş parmak" dizelerindeki uğursuz zekâ kıvraklığına içkin, özerk bir gücün varlığı ima edilmektedir.

Açıkça görülmektedir ki burada silah, şairin kendisidir ve şeytani derecede hırslı bir şair olduğu da su götürmez bir gerçektir. Gerçekten de burada bir esin perisini andıran Efendi ya da "Sahip", onun varlığında silah ya da şairin ölümcül kelime dağarcığının harekete geçtiği bir katalizör görevi görmekten ileri gitmiyor olabilir. Dahası, bilmeceyi andıran bu son kıtadaki ironi, son sözü söyleyecek olanın Efendi'den ziyade silah, esin perisinden ziyade şairin kendisi olduğunu da hissettirmektedir. Çünkü bu satırlar ne kadar gizemli olsa da Efendi'nin kendi insanlığı çerçevesinde bakıldığında, silahın varlığını denetim altında tutamayan kimi gerekliliklere tabi olduğunu ima etmektedir. Örneğin,

Efendi, insan olması nedeniyle yaşamak zorundayken, sadece konuştuğunda ya da öldürdüğünde canlanan silah, "yaşama" zorunluluğunu taşıyabileceği gibi, taşımayabilir de. Ve elbette Efendi, kendi bedensel deneyimi çerçevesinde ölme "yetisine" sahipken (ki bunu "zayıflık" olarak okuruz, çünkü bu mısradaki güç, dayanıklılık anlamına değil kapasite anlamına gelmektedir), silah hiç ateş edeni olmayan bir biçimde öfke ve ateş aracılığıyla harekete geçmekte ve sadece "öldürme yetisine", yani "kendi" volkanik öfkesinin sunduğu ölümsüzlüğe sahiptir.

Bu şiirdeki yakışıksız, neredeyse şeytansı vahşetin niteliği, ona kaynaklık etmiş olabilecek bir diğer şiir ile karşılaştırdığımızda daha açık bir biçimde ortaya çıkacaktır. Bu, Sör Thomas Wyatt'ın "The Lover Compareth his Hearth to the Overcharged Gun"[229] isimli şiirdir.

Öfkeli silah, en hiddetli öfke anında
Kâse sert tokmaklandığında
Ve kıvılcım ateşten ayrılmadığında
Paramparça parçalar. Tıpkı arzum gibi,
Kıvılcımı giderek daha da alevlenen;
Ne bakmaya ne de konuşmaya cesaretim var
Yüreğimde her şeyi yıkabilecek bu içe dönük güce

Burada da, 'tutkulu bir benlik-olarak-silah' fikrinin, patlayıcı ve öfkeli cinsel çağrışımları bulunmaktadır. Burada silah fallustur ve patlaması orgazmı ima ederken, cinsel enerjisi de "hiddetli bir öfkeye" işaret etmektedir. Ancak burada ilginç olan, Wyatt'ın şiirinde silahın öfkesinin geri tepmesidir. Şiirin başlığının işaret ettiği üzere, "fazla yüklenmiş" silahın "kıvılcımı giderek büyür" ve en sonunda da "yüreğimdeki her şeyi yıkabilecek içedönük bir güce" benzer hale gelir.

Diğer taraftan, Dickinson için silahın volkanik gülümsemesi dışadönüktür ve ürkek karacayı (ataerkil talepler karşısında ayağa kalkan bir dişi) Esin Perisi/Efendi'nin bütün düşmanlarını ve hatta belki en sonunda Efendi'nin kendisini de taraf tutmaksızın öldürmektedir. Tanıdık olmayan bir toprakta "bir bomba gibi dans eden" ve tüm yaşamının "kesilip biçildiği" karanlığın "çerçe-

[229] (İng.) "Sevgili Yüreğini Aşırı Yüklenmiş Silah ile Karşılaştırdığında". (ç.n.)

vesi" olan "gelinliğinden" patlayarak kurtulan öfkeli şairin kendisi, emniyeti açık bir silaha dönüşür. Çünkü araçsallığı onu "Efendi'nin Taleplerinden" kendi gereksinimlerine döndürmüştür. Bir anlamda, buradaki Efendi, şairin öfkesinin açıklaması ya da nedeni olmaktan öteye geçememektedir. Böylelikle, şairin sesinin, kendisinin ortaya çıkarttığı ölüm cümleleri aracılığı ile konuştuğunu varsayarız. George Eliot'ın Armgart'ı gibi o da "intikâmını boğazında taşımakta", ölümü dile getirerek, "kılıç gibi keskin kelimelerle" uğraşmakta ve gücün "etkili baş parmağını" da Efendi'sinin düşmanlarının üstüne yerleştirerek kendisi için eril bir otorite, ya da Simone de Beauvoir'ın varoluşçu terminolojisinden faydalanacak olursak, bir tür "aşkınlık" elde etmektedir. Ne de olsa birinci bölümde görmüş olduğumuz üzere, de Beauvoir, zeki bir tanımlama aracılığı ile modern ataerkil medeniyetin halihazırda kendisine model aldığı ilkel toplumlar için şu yorumda bulunmuştur: "Kadınlara yüklenen en kötü lanet, kadının (erkeğe ait) savaşı andıran riskli eylemlerden dışarıda tutulmuş olmasıdır; çünkü insanlık tarihinde üstünlük, doğurma yetisine sahip olan kişiye değil, öldürme yetisine sahip olan kişiye verilmiştir. Ve bu bağlamda "Yaşamın Öyle Duruyordu'nun" başarılı bir analizini yapan Albert Gelpi de, Dickinson'ın silahı ile örneğin "Ode on a Grecian Urn'de"[230] yaşamı sanata dönüştürerek yok eden Keats'çi romantik şair arasındaki karmaşık benzerliklere değinmiştir. Beauvoir ile Gelpi'nin yorumlarına bir arada bakıldığında bu büyüleyici derecede güçlü şiir eril sanatsal iddianın ne kadar farklı biçimlerde beyan edildiğini göstermektedir.

Son olarak toplu olarak bakıldığında bu şiirler, Dickinson'ın "Hiç kimsenin babası" ile ilişkisindeki döngüselliğin, Northrop Frye'ın, William Blake şiirindeki "Dik Döngü" olarak adlandırdığı ilişki ile ne kadar benzerlik taşıdığını göstermektedir. Bu tıpkı Blake'in "Mental Traveler'da"[231] seneler devrildikçe, efendi ile kölenin sürekli yer değiştirmesini betimleyişini andırmaktadır. "Yaşamın Öylece Duruyordu" gibi şiirler aracılığıyla temsil edilen döngünün bu noktasında Dickinson'ın kahredici ve daha öncesinde şairi içine çeken "yarası" bir tür silaha dönüşmektedir. Şair "Yaralı bir geyik –en yukarıya çıkar– diyerek, bu ısrarını gözler önüne sermektedir. "Başka hiçbir şey değil, ama ölümün

[230] (İng.) "Yunan Bir Ölü Kâsesine Övgü". (ç.n.)
[231] (İng.) "Zihin Yolcusu". (ç.n.)

cazibesi–/ve sonra hareketsiz durur Fren!" Bu durumda Dickinson kendini yaralı hayvan ile özdeşleştirmiştir. Ancak "Yaşamım Öylece Duruyordu"da kendi içinde acı çekmekte olan edilgen karacaya dönmüş ve onu avlayarak öldürmüştür. Yine de daha önceki bir şiirin ikinci kıtasında "Coşkuyla fışkıran vurulmuş kaya gibi bedenden/Ayaklar altında kalmış sıçrayan çelikten" söz etmiştir. Bu nedenle bir anlamda, şairin silaha dönüşmesi beklenen bir durumdur. Yaralar patlamalara neden olur. Yaralı geyik "tatlı bir kurda" dönüşür ve kötüye kullanılmış toprak da önünde sonunda, volkanik bir öfke ile patlar. "Yaralı bir Ceylan"ı yazdıktan kısa bir süre sonra Dickinson şu satırları kaleme almıştır: "Şu yaşlı –duygusuz dağlar/çoğunlukla durağan/Dayan içinde –Korkunç donanım/Ateş ve duman ve silah" ve tüm bunların uğursuz hareketsizliğini de "insan yüzün/devasa bir acı ile/tüm ifadeler yerli yerinde" diyerek "volkanik" durağanlıkla karşılaştırmıştır. Daha sonra insani/insani olmayan yanardağı, en az yüklü bir silah kadar ölümcül bir şaire dönüştürür. Dickinson, cinsellik barındıran ve su götürmez biçimde dişi Vezüv'ü şöyle betimlemektedir:

Ciddi–Yakıcı–Simge–
Hiç yalan söylemeyen dudaklar–
Tıslayan mercanları aralanıp –kapanır–
Ve şehirler –giderek kaybolur

Emily Dickinson'ın kendisinin –tüm bu şiirlerde tarihini anlatageldiği faraza kişi– 'yara-olarak-volkanın' ve 'silah-olarak-yaranın' şiddetli çalkantısını deneyimlemiş olması, aynı derecede sert biçimde böbürlenen şiirlerinden biri olan "Beyaz Ateşte Bir Ruh ile Karşılaşmaya Cüret Et Bakalım"da daha da açık hale gelmektedir. Bu şiirde okuruna meydan okumakta ve amirane bir ton eşliğinden "kapının içinden çömelerek geçmeleri" buyruğunu vermektedir. Her şeyden önce açıkça görülmektedir ki burada "kapının içinden" ifadesi hem şiirin içindeki odaya hem de şairin aklının içindeki odaya işaret etmektedir. Ancak o küçük kız benliğinin "kız odası" artık sadece bir yara ya da Jane Eyre'in hapsedildiği kırmızı odayı andıran hiç kimsenin klostrofobik lanetli evi değil, yüklenmiş silahın ateşli odası ya da bir volkanın keskin otoritesine sahip bir bombadır. Bu ateşten meydana gelmiş mağaranın merkezinde ise, şair bir kadın, rahibin kehaneti andıran

sesiyle "hiç yalan söylemeyen dudaklar" aracılığıyla konuşmakta ve hem ruhunun hem de sanatının arındığı demirci dükkanını betimlemektedir:

Beyaz Isı'da bir ruh görmeye cesaretiniz var mı?
Ve sonra da kapıdan sürünerek geçmeye–
Kırmızı –ateşin ortak tonudur–
Ama hayat doludur madenin cevheri
Ateşin koşullarını alt ettiğinde, o da
Dövülen demirin üstünde titrer
Renksiz, ama ışığıyla
Yağlanmamış parıltının
En küçük köyün bile vardır bir demir ustası
Örsü düzenli çınlayan
İncelmiş demirin sembolü olarak yükselir
O sessiz mücadele –içinden–
Bu sabırsız cevheri inceltirken
Çekiç ve alevlerle
Bu işe tayin edilmiş ışık
Dövülen demiri inkâr edene kadar

Bu şiir öz-yaratının geçtiği ateşli sürecin acı yüklü olduğunu kabul etmektedir. Dövülmekte olan demir, "mücadele eder" ve ateş "titrer". Ancak burada önemli olan Dickinson'ın yaptığı vurgunun, çektiği acıda değil, kazandığı zaferde olmasıdır. Ruhunu meydana getiren hayat dolu ve sabırsız cevher, "ateşin koşullarını" alt eder ve en sonunda "bu işe atanmış" ya da seçilmiş ışık, hem ruhani hem de estetik bir zafer ile patlamakta olan madenin kendisini bile sert bir dil ile inkâr eder. Çünkü her ne kadar bu şiir, kimi Hıristiyan alegorilerini bir araya getirmekteyse de (ruhun içinden geçmek zorunda olan, ruhu arındırıcı bir fırın olarak beden ve arıtıcı bir ateş "çilesi" aracılığıyla temizlenen ruh), açıktır ki burada Dickinson Romantik geleneğe uygun bir biçimde dini terminolojiyi şiirin hizmetine sokmayı amaçlamaktadır. Blake'in Los'u gibi o da beyninin içinde yaşamın kötü malzemelerinin sanatın hem ürünlerine (incelmiş demir) hem de güçlerine (tayin edilmiş ışık) dönüştüğü bu fırından farksız olan hayal gücünün elçisidir. Bununla birlikte, beynindeki kıvılcımın "yağlanmamış" olması da sadece renksiz olduğunu değil, yine Los'un alevi gibi,

tutkulu bir biçimde seküler –ya da en azından geleneksel din tarafından kutsallaştırılmamış– olduğunu da göstermektedir. Aynı zamanda ruhani bir parlaklıkla dövülen demirin üstünde parlayan Dickinson'ın beyaz alevi, ruhunun kazandığı zaferin sembolüdür de. Beyaz kendi etrafını çevreleyen hale iken, aynı anda ve son kertede tüm kostümlerinin de tonudur. Çünkü "hayat dolu madenin cevheri/ateşin koşullarını alt ettiğinde" –zafer kazanmış ruh, kendi ışığını ve kendi sanatını yarattığında–, "Ezginin Yıldırımları" kendi saf ve "yağlanmamış" enerjileri ile demirde katkısız bir yoğunlukla titreşmektedir. İşte Dickinson'ın başka yerlerde "Beyaz Seçim" olarak adlandırdığı durumu olanaklı hale getiren de bu öz yaratıya dair şiirsel enerjidir.

Beyaz seçim. Beyaz ısı. Beyaz rengin (ya da renksizliğin) faraza bir kişi olarak Emily Dickinson'ın metaforik tarihinin tamamının anahtarına nasıl dönüştüğünün bir mantığı bulunmaktadır. Yaşam kurgusunu oluşturan incilerden meydana gelmiş yumakta bu rengin barındırdığı çokanlamlılık merkezî bir konumdadır. Altmışların ortalarında bir vakit muhtemelen 1862'nin muğlak *annus mirabilis*'inde[232] meşhur beyaz elbisesini giymeye merak sarmıştır. Büyük olasılıkla bu elbise başta Dickinson'ın aralıklı olarak önemli günlerde giydiği bir elbisedir; ancak daha sonrasında bu sıradan kostümü öylesine sık giymiştir ki, elbiseyi giyme eyleminin kendisi sıradan bir alışkanlığa dönmüştür. Ancak Dickinson gerçek yaşamda beyaz giyinmeye başlamadan önce mecazi anlamda beyazlar kuşandığı şiirler de yazmıştır. Örneğin 1861'de aşağıdaki öz-tanımı kaleme almıştır.

Ciddi bir şey –öyleydi– dedim–
Bir kadın –beyaz– olacak–
Ve giyecek –eğer Tanrı uygun görürse beni–
Onun masum gizemi–

Kutsal bir şey –bir damla yaşam
Mor kuyunun içine–
Dimdik düşemeyen –öyle ki gerisingeri gelir–
Sonsuzluk'a kadar

[232] (Lat.) Mükemmel Yıl. (ç.n.)

Bu saadet nasıl görünür diye düşündüğüm
Ve o kadar büyük mü gelir–
Alabildiğine eline–
Süzülür gibi –görülünce– sisin arasından

Ve sonra –bu "küçük" yaşamın ölçüsü
Bilgeler –küçük diyarlar–
Büyüdü –ufuk gibi– gömleğimde
Ve dudak bükerek –yumuşakça– dedim "küçük"!

Başka bir deyişle, Dickinson uzun zamandır beyaz rengi büyüklükle, sahneye ait *bağışlama* ile ilişkilendirmiştir. Ve 1859 kadar erken bir tarihte bile "yüksek sesle kavga etmek/büyük cesaret" olmasına rağmen, "bağrına basarak suçlamanın/üzüntünün süvarisi" olmaktan çok daha "görkemli" bir varoluş biçimi olduğu yorumunda bulunmuştur. Özellikle de bu ikinci, özünde kadına dair mahrem dramanın şerefine (erkek kamusal savaşının onuruna olmaktansa) "Melekler gider–/bir rütbeden diğerine/eşit ayaklarla–/ve kardan hazırlanmış üniformalarla" dizelerini yazmıştır.

Günümüzde Amherst Tarih Kurumu'nun Emily Dickinson'ın beyaz elbisesi olduğu konusunda teminat verdiği beyaz bir elbise –ya da en azından "kar üniformalarından bir tanesi"– Dickinson'ın evindeki bir dolapta, kuru temizleyici kılıfının içinde asılı durmaktadır. İyi korunmuş, mükemmel farbalalara sahip ve itina ile katlanmış bu elbise, okurların küçük şairin elbisesi olarak tasavvur edecekleri giysiden çok daha büyük dikilmiştir. Bu nedenle de evi ziyarete gelen akademisyenlere, böyle bir kostüme sahip olmanın yarattığı şaşkınlık nedeni ile hayret nidaları savuran sıradan ziyaretçilerin seslerinin arasında bile Dickinson'ın merkezî metaforunun barındırdığı bu dayanaklığı gizemi anımsatmaktadır. Yine de bu kostümün gerçek ve mecazi beyazlığı neyi temsil etmektedir, diye sormak lazım gelmektedir. Bu kostüm, akıllı bir kadının pratik zorlukları görmezden gelmesine neden olacak hangi ödülleri sunmaktadır? Dickinson ve Melville'in beyaza duydukları tutkuyu karşılaştıran William R. Sherwood bu rengin, şairin durumu göz önünde bulundurulduğunda, "Hıristiyan gizeminden çok Hıristiyanlığa dair acıyı" yansıttığını ve "ilan etme kararını...dünyevi ölümün paradoksal bir biçimde yeniden doğuma işaret ettiği varsayımını" içerdiğini ileri sürmektedir. El-

bisesini kastederek "Bu," diye eklemektedir, "gerçeğin bükülmüş bir kanıtıdır," ve "şairi anlayacak zekâya sahip herkese onu açıkça gösterecek güçtedir"

Ancak Dickinson'ın kendisinin, gardırobunun bir mesaj iletmesine niyet edip etmediğini sorgulamamız da yerinde bir yaklaşım olacaktır. Beyaz şiirlerinin ima ettiği çeşitli çağrışımlar, Melville için olduğu gibi Dickinson için de beyaz rengin gizem, paradoks, ironinin nihai sembolü olduğunu ve "bir renk olmaktan çok rengin gözle görülür yokluğunu ve aynı zamanda da diğer tüm renklerin ana harcını" temsil ediyor olduğudur. Bu nedenle Melville'in yönelttiği soru aynı zamanda Dickinson'a ait bir soru da olabilir: "Karlı geniş bir manzarada, bu kadar anlamla yüklü dilsiz bir boşluğun bulunması, tüm bu nedenlerle midir? İçinde büzüldüğümüz renksiz –bütünüyle renklerden meydana gelmiş bir ateizme mi işaret etmektedir?" Melville'in kapanış konuşması Dickinson tarafından da yapılmış olabilirdi. "Doğanın tonlarını ve ışık prensibini üreten gizemli güzellik kendi içinde her zaman beyaz ya da renksiz kalmaktadır ve eğer maddenin üzerinde, elinde bir araç olmaksızın işlem yapıyorsa...tüm nesnelerin üzerinde kendi bomboş izini bırakmaktadır." Çünkü Dickinson'ın şiirindeki beyaz ışıkla hem romantik yaratıcılığın enerjisini (Beyaz Ateş) hem de romantik yaratıcılığın talep edebileceği hem sonsuzluğun beyaz aydınlığı –ya da vahyi– hem de kefenin beyaz dehşeti olan, vazgeçiş ya da sarsıntının yalnızlığını (kutup soğuğu) temsil etmektedir.

Milton'ın *Kayıp Cennet*'te "gördüğü" "evrensel beyaz" kadar nihai olan bu beyaz, paradoksal bir biçimde, hem ruhani bir yoğunluğu hem de ruhani bir yokluğu, hem şafağın masumiyetini hem de ölümün soğukluğunu, hem gelinin tutkusunu hem de bakirenin kar beyazını temsil etmektedir. Buradan hareketle, Dickinson için beyaz rengin hem *tabula rasa*nın, boş bir sayfanın, yaşanmamış bir hayatın katıksız potansiyelini –"hepsi eksik" olanı– hem de kışın katışıksız bitkinliğini, Kuzey'i, "kutba dair kefareti", şeytanın lejyonlarının yolculuk ettiği ve Mary Shelley'nin kutsallıktan uzak üçlüsünün buluştuğu buzdan meydana gelmiş, o el değmemiş doğayı temsil etmektedir. Bu nedenle ve bununla birlikte beyaz renk, Percy Shelley'nin "Mont Blanc"ında olduğu gibi Cennet'in şanı ile Cehennem'in korkunç görünümünü tek bir yaratıcı/yıkıcı prensipte birleştirmektedir. Dramatik bir biçimde,

hem bebek hem de hayaletlerle ilişkili olan bu renk, hem zambağın ayağının hem de örümceğin ağının, hem Papatya'nın yumuşak taçyapraklarının hem de deneyimli incinin sert derisinin rengidir. Son olarak, Melville için taşıdığı önem bir tarafa, on dokuzuncu yüzyılda beyaz, karakteristik biçimde dişi bir renk olarak algılanmakta ve ya kadınlar tarafından ya da kadınlar "için" kadınlığı simgeleyen bir renk olarak seçilmektedir ki bu da Dickinson'ın son derece iyi anladığı bir algıya işaret etmektedir.

Her şeyden önce, dişinin beyazlığına dair Viktoryen ikonografi, kadın saflığına dair Viktoryen ideal ile açık ve yakın bir ilişki barındırmaktadır. Milton'ın "geç benimsenmemiş azizesi" gibi evdeki melek de, beyazlar içinde bir kadındır: itaatkâr iffeti, bakirelere yaraşır solgun teninde tecelli etmektedir; mermeri andıran alnı ile Viktoryen şiirinin onun için tasavvur ettiği kanatların metaforik beyazlığı bu betimlemenin öğeleridir. Edilgen, teslimiyetçi ve uykudaki bu melek, bembeyaz bir cilde sahiptir ve bu görüntü ne kendini hissettiren bir bilince ne de kendini memnun etmeye dönük bir arzuya sahiptir. Eğer pembe yanakları parlıyorsa, bu, duygusallığın neden olduğu kan nedeniyle değil masumiyetinden kaynaklanan yüz kızarıklığı nedeniyledir. İdeal olarak saçı bile (Leslie Fiedler'ın da belirttiği üzere) sanki onu püriten vazgeçişin ruhani gümüş ve altınlarla ödüllendirdiği pırıltılı ve incilerin şehri olan Cennet'in beyazlığı ile daha da yakından ilişkilendiren kutsal altının rengindedir.

Önceden de görmüş olduğumuz üzere, Pamuk Prenses, bu meleksi bakirenin prototiplerinden biridir ve birçok masalda geçmekte olan ismi konunun özüne inmektedir. Çünkü kar beyazlığı sadece saflığın sembolü değil, aynı zamanda ölümün, "gerçek" yaşam için gerekli olan öz-varlığın ifade bulması karşısında kendinden geçmiş aldırmazlığın da sembolüdür. Pamuk Prenses, cam tabutunun içinde soğuk ve hareketsiz yatarken ölü bir *objet d'art*'tan[233] ibarettir. Benzer biçimde Alexander Welsh'in önerdiği üzere, kardaki genç kız/evdeki melek olan metaforik kuzeni, bir ölüm meleği, ötekiliğin ulağı, yukarı ve aşağısı arasında aracılık eden ruhani bir rehberdir. Ancak bu meleksi bakirenin karı andıran beyazlığı, bir yandan saflığı sembolize ederken bile, "hayvansı" erkekler karşısında sahip olduğu insanlık dışı üstün-

[233] (Fr.) *Sanat nesnesi.* (y.h.n.)

lük de aynı zamanda boşuna ümit veren dişi kırılganlığına işaret etmektedir. Renklerin yokluğunda çocuksu beyaz elbisesi, üzerine yazılmasını talep ettiği beyaz bir sayfa gibidir, tıpkı bekaretinin "alınmayı", "bozulmayı" ve "yağmalanmayı" talep ettiği gibi. Bu nedenle onun beyaz elbisesinin ima ettiği, kızın sadece ve bütünüyle sözkonusu elbiseyi çıkartacak bir erkek için var olduğu gerçeğidir. Düğün elbisesiyle kendini damada sunulacak bir hediye gibi taşımaktadır. Beyazlığını ve dokunulur hale gelmiş kırılganlığını kendini lekelemek adına sunarken, eksiksizliği ve kendine kapanmışlığı da kırılacak, dahası peçesi de yırtılacaktır.

Bir kadın böylesi bir beyazlığa içkin olan zayıflığı nasıl aşabilir? Birçok efsane ve masalın (bunlara kimi Viktoryen romanlar da dahildir) açıkça gösterdiği üzere, bunun bir yolu bu karmaşık beyazlık sembolizmini olduğundan daha da yaygın bir biçimde kullanmaktır. Çünkü her ne kadar beyaz bir anlamda, bir daveti ima etse de, bir diğer anlamıyla da –tıpkı edilgenliğin hem itaat hem de direnişi ima ettiği gibi– reddedişi ifade etmektedir. Kar, güneş karşısında zayıf olabilir ama o aynı zamanda ısının ve bekâret kelimesinin inkâr edilmesi anlamına da gelmektedir; çünkü kelimenin kökü *vir* kelimesi ile ilişkilidir ve bu da erkeksilik, ay gibi beyaz ve efsanevi avcı Diana'nın bize anlattığı üzere, iktidar ya da kendi kendini kuşatan bir zırh anlamına gelmektedir. Çünkü böylesi bir kar bakiresi için zayıflıktan ziyade gücü imleyen bekâret, damada verdiği bir hediye değil kendi kendine bağışladığı bir nimettir: bu androjen bütünlüğün, özerkliğin ve kendi kendine yetmenin nimetidir.

Bu durumda Rossetti'nin, Maude'un sanatına adanmışlığını göstermek için kıza beyaz giydirmiş olması gibi, Barrett Browning'in de Aurora Leigh'e kuzeni Romney'nin evlilik teklifini, kendi sanatına adanmış bir hayatı tercih ederek reddettirdiğinde, hem kendisinin ördüğü defne yapraklarından örülmüş bir taç takmasında hem de beyaz bir genç kız elbisesi giymesinde şaşılacak bir taraf bulunmamaktadır. Barrett Browning'in kozmolojisinde olduğu gibi Dickinson'ın erkek otoritesi sembolünde de şair, "Şafak çiyi ile parlayan her şey, hepsi dikilmiş/ve öğlene duyduğu açlıkta ölen," derken hayalinde, kadına dair bir cennetin konumladığı yer olarak algıladığı Doğu'yu canlandırmaktadır. Kuzen Romney yanlış bir biçimde beyaz elbisesini ağırbaşlı bekâreti için tasarlanmış bir kostüm olarak algılar. Şairin şiirsel hedefleri hak-

kında fikir beyan ettiği vakit onu bu tür isteklerin "baş ağrısına" neden oldukları ve "temiz ve beyaz gündüz elbiselerini de" lekelediği konusunda uyarır. Ancak yıllar sonra, tüm gafletine rağmen gerçeği açık seçik görmeye başladığında, şu anı anımsamaktadır: "Beyaz elbisen ve parlak buklelerin/durgun mavi göğün altında büyüyordu/Sanki içten gelen bir ilham/sen konuştuğunda hepsini üfleyip söndürmekteydi." Böylelikle, beyaz elbisenin yeniden gözden geçirilmesi aracılığıyla sanki Aurora ile ilgili "kavramsal yanılgı da" düzelmektedir.

Ancak Viktoryen döneme ait bu beyaz elbisenin barındırdığı çokanlamlılık, bakireliğe dair kırılganlık ile güç arasındaki gerilimden daha geniş bir alana yayılmaktadır –her ne kadar bu ikisi sözkonusu gerilime içkin olsalar da, Hawthorne'un kar imgesinden Tennyson'ın Lady of Shalott'una, Dickens'ın Miss Havisham'ından Collins'in Anne Catherick'ine kadar lanetlenmiş, büyülü, yarı deli ya da umutsuz tüm kadınlar beyaz giymektedir. Bundan daha da ilginç olan ise, erkekler tarafından tasavvur edilmiş tüm bu kurgusal figürlerin, en az Aurora Leigh kadar "gerçek" olan Emily Dickinson ile birçok benzerlik taşıdığı gerçeğidir. Eğer Aurora, Dickinson'ın özlemini çektiği sağlıklı ve iddialı sanatçıyı temsil ediyorsa, Lady of Shalott da kimi vakit kendisi olduğu korkusuna kapıldığı deli ve yalnız bırakılmış melun şairi temsil etmektedir. "Sessiz odasında" mahsur kalmış Lady, Massachusetts'teki herhangi bir hiç kimse kadar anlaşılmazdır, çünkü "kim görmüştür onu elini sallarken?/Ya da bir pencere kenarında dururken?/Ya da tanınmakta mıdır tüm ülkede?/Shalott'un Lady'si" Dahası sanatının aynasında kara kara düşünürken ve Dickinson'ın "inci yumağından" pek de farklı olmayan "büyülü ağını" örerken bu Lady de "gölgeler nedeniyle hasta düşer" ve New England'daki dengi, Amherst Efsanesi gibi buyurgan Sör Lancelot'a âşık olur. Bu noktada da sanatının aynasının bir baştan diğer başa çatlamasıyla Dickinson'ın umutsuz Efendi Mektupları'nı yazdığı ruh haline yakın bir depresyonun içine düşer. Böylelikle "son şarkısını söyleyerek" delirmiş Ophelia gibi o da kendini estetik tecrit ve bakireliğe dair kırılganlığın ölümcül uçlara taşındığı kadın çaresizliğinin *momento mori*'si içinde, sonradan "karbeyaz bir giysi içerisinde uzanmış halde, ölüsünün bulunacağı Camelot Irmağı'na bırakır".

Eğer Lady'nin kardan yapılmış üniforması Viktoryen kadınlık algısına içkin intihara meyleden edilgenliği ima ediyorsa,

Hawthorne'un kar imgesinin giydiği büyülü beyaz elbise de, hayal gücünün kıyafetini temsil etmektedir. Dahası bu kıyafet, ölümü andıran kış mevsiminin cansız doğasına bile açıklanması imkânsız bir yaşam bağışlamaktadır. Hawthorne'un "gerçek" çocukları Peony ve Violet'ın kardan yaptıkları, bir yarısı "kar yığınından" diğer yarısı ise küçük bir kızdan meydana gelmiş hayali çocuk, Wordsworth'ün Lucy Gray'i ile uzaktan da olsa bir akrabalık barındırmaktadır. Lucy Gray de kar fırtınasının içinde eriyip gitmiştir. Ancak kadınsı bir bakış açısından incelendiğinde, her iki kar bakiresi açısından da çarpıcı olan, son tahlilde ikisinin de yalnızca kardan ibaret olmalarıdır. Onlar da ataları Pamuk Prenses kadar efsunlu ve cansızdırlar. Bundan dolayı da toplumun ve gerçek dünyanın karşısında, çekici ama yetersiz bir alternatif sunabildikleri için güçsüz bir konumdadırlar.

Dickinson, Güneş ile temsil edilen Hiç Kimsenin Babası'nın yakıcı saldırılarına karşı duyarlı olmasına rağmen, büyük olasılıkla, kar imgesinin kaderi sözkonusu olduğunda, bunun dehşet verici olduğunu düşünecektir. Dahası, belki de bu kaderi, hayal gücüne dair tüm kadın kıyafetlerinin nasıl lanetlenmiş olduklarına dair bir uyarı olarak da görecektir. Görünürde hayırsever bir Viktoryen aile reisi ile sıcak bir salonda kapalı kalmış olan bu kar imgesi, aslında çaresizlik içerisinde şöminenin kenarında eriyip gitmektedir. Kar çocuğun "mucize adını verdiğimiz şeyi" canlandırıyor olduğuna dair şüpheye rağmen, ailenin aynı derecede Viktoryen annesi de bu akıbeti önlemek konusunda, kendi imgesi çerçevesinde çaresiz kalacaktır. Diplomatik bir tonlamayla "Kocacığım! Sevgili kocacığım!..tüm bunlarda görülmemiş bir şey var," diyerek bulunduğu müdahaleye eşinden gelen yanıt ise, "Sevgili karıcığım, sen de Violet ve Peony'den farksızsın, çünkü çocuk gibi davranıyorsun," olacaktır. Son olarak, Viktoryen kadın okurlar bile, erkek anlatıcının merhametine kaldıklarını hissetmektedirler, çünkü o, bu tür zayıflıkları acımasızca alegorinin hizmetine vermektedir. Burada ironik olan, anlatıcının yanmakta olan şöminesinin yanında kapana kısılmış, "solgun ve isteksiz" kar çocuğun varlığının, bu estetik patriark açısından, tıpkı öyküsünü dillendirdiği ince ruhlu ve arkadaş canlısı babanın açısından olduğu gibi, ilgi uyandırmayan bir konu olmasıdır. Adamlardan bir tanesi kızı öldürerek yardım etmek isterken, diğeri de ahlak dersi vererek onu öldürmek istemektedir. Her iki durumda da

kardan meydana gelen kadın üniforması ile doğanın büyüsünün bir simgesi olan bu kızın, her iki adam açısından da bir insandan çok bir sorun ya da nesne olduğuna işaret etmesidir.

Miss Havisham'ın paramparça olmuş gelinliği ile Anne Catherick'in tuhaf beyaz elbisesi, beyaz renk ile arasında kaçınılmaz bir bağ bulunan kadın kırılganlığının ve deliliğinin diğer aşamalarını sembolize etmektedirler. Beyaz saten gelinliği içindeki Miss Havisham, beyazlar içindeki özlem dolu bakireyi tuzağa düşüren aşkın yozlaştırıcı gücü ima etmektedir. Bununla birlikte, kimi vakit onu bu kostüm içinde tutsaklık ve ölümün kollarına bırakmaktadır. (Beyaz elbisenin bir "toprak örtüsüne" ve kahramanvari "Kont"un da ölüme dönüştüğü "Dropped into the Ether Acre"de[234] Dickinson'ın hicvettiği kader budur) Lady of Shalott (ve Emily Dickinson) gibi Miss Havisham da karşılıksız aşk ve sevgilisinin kendisini reddetmesinden kaynaklanan kahredici öfke nedeniyle acı çekmektedir. Sanki "Alone and in a Circumstance"[235] gibi bir Emily Dickinson şiirine, rüyayı andıran Freudcu bir imgelem ile destek vermek istercesine, burada da büyük düğün pastasının üzerinde örümcekler gezinmektedir. Ve kasvetli malikânesinde, hayaleti çağrıştıran beyazlar içerisinde dolanırken, o da agorafobiyi andıran bir rahatsızlık nedeniyle acı çekmekte ve bu haliyle de Dickinson'ı andırmaktadır. Beyaz kostümün içinde hapsedilmiş, aşkın delirmiş rahibesi olan bu kadın yirmi senedir "güneşi görmemiştir" En sonunda elbisesinin yanması da yine yabancı topraklarda bir bomba gibi dans eden ya da volkanik beyaz ateşte yanmakta olan bir şairi akla getirmektedir.

Miss Havisham'ın kostümünün aşka delice tutunmaya işaret ettiği noktada, Wilkie Collins'in *The Woman in White*'ına[236] ismini veren Anne Catherick'in beyaz elbisesi de, bir yetişkine dönüşmek hiçbir vakit geçerli bir olasılık olmadığı için, çocukluğa tutunmak zorunda kalan Viktoryen çocuk-kadının hastalıklı halini akla getirmektedir. Anne, yarı-kardeşi ve ikizi Laura Fairlie ile karşılaştırıldığında, dile o kadar bağımlı ve naiftir ki kendisini (ve sonra da Anne kılığındaki Laura'yı) tımarhaneye tıkan sahtekâr partiark Sör Percival Glide'ın entrikalarının kurbanı olacaktır. Böylelikle, kar imgesinin dondurucu elbisesi, kadın kırılganlı-

[234] (İng.) "Havaya Bırakılmış". (ç.n.)
[235] (İng.) "O koşulda, yalnız". (ç.n.)
[236] (İng.) *Beyazlı Kadın*. (ç.n.)

ğına dair özenle hazırlanmış bir alegorinin ana terimi olurken, Anne'in beyaz elbisesi de kadın güçsüzlüğü ile ilgili gerçekçi bir öyküyü dile getirmektedir. Bu Samuel Richardson'ın *Clarissa*'da, Mary Wollstonecraft'ın *Maria*'da, Mrs. Radcliffe'in *The Mysterious of Udolpho*'da, Maria Edgeworth'ün *Castle Rackrent*'te, Jane Austen'ın *Northanger Manastırı*'nda ve Emily Dickinson'ın da kendi yaşamında anlattığı öyküdür.

Dickinson'ın delilik konusundaki endişesi, varlığını "I felt a Funeral in my Brain"[237] gibi şiirlerde ifade bulan, Anne Catherick, Miss Havisham ve Lady of Shalott gibi kurgusal karakterlerin deliliğine borçlu olabilir mi? Dickinson'ın beyaz elbisesi, on dokuzuncu yüzyıl romancı ve şairlerinin, bu kadınlara uygun gördüğü elbiseler model alınarak mı biçilmişti? Dickinson çalışan akademisyenlerin, şairin, Sherwood'un savunduğu anlamda beyazı ve beyazlığı, hem bir elbise hem de metafor olarak seçip seçmediğini kestirmeleri olası gözükmemektedir. Ancak bu mecazi kıyafete yapışan edebi çağrışımlar, en az teolojik olanlar kadar önemli ve dikkat çekicidir. Charlotte Brontë'nin Lucy Snowe'u (ki bu isim de Emily Dickinson'ın imgelemi açısından bir kaynak teşkil etmektedir) ya da Brontë'nin Francis Henri'si gibi (bu karakter bağlamında *Rue Notre Dame aux Neiges*'deki ev de önem taşımaktadır) Amherst'ün beyazlı kadını olan dindar rahibeden çok daha seküler bir kimlik taşımaktadır: ve hem Lucy hem de Frances gibi –mecazi konuşacak olursak– o da, kimi vakit, kendini toplumun sunduğu yaşam içerisinde yaşayan bir ölü olarak algılamaktadır.

Hem Dickinson'ın ölüme dair şiirlerinde hem de Poe'nun korku öykülerinde sık sık karşımıza çıkan bu canlı gömülme fikri ile bunun neticesinde doğan "yaşayan ölü" nosyonu, Dickinson'ın mecazi beyaz elbisesinin altında yatan beyazlığa dair Viktoryen ikonografi ile ilgili bir bakış açısı daha sunmaktadır. Özellikle gotik öğenin melodramatik bir incelikle işlendiği on dokuzuncu yüzyılda beyaz, ölülerin, hayaletlerin, kefenlerin ve ruhani "ziyaretçilerin" rengidir. Harriet Beecher Stowe'un *Tom Amca'nın Kulübesi*'nde alaylı bir dille ifade ettiği üzere, "hayalet kabinesine ait üyelerin ortak tuhaflığı beyaz bir çarşaf giymeleridir" ve daha önceden de gördüğümüz gibi, Stowe, Cassy ve Emmeline'in Simon Legree'nin baskısından kaçışını, her ikisini

[237] (İng.) "Zihnimde Bir Cenaze Hissettim". (ç.n.)

de beyaz çarşaflara sararak ve delirmiş kadınların hayaletlerini canlandırmalarını sağlayarak mümkün kılar. Dickinson gibi bir ironi ustası, bilinçli ya da bilinçsiz bir biçimde benzer bir canlandırmaya girişmiş olamaz mı? Baştan ayağa beyaz giyinerek dünyaya eski Emily Dickinson'ın ölümünü ve Viktoryen romanının tuhaflıklarını üstlenmek aracılığıyla da Viktoryen gerçekliğinin taleplerinden kaçmayı başaran faraza bir insan ya da bir dizi insanın, yani yeni bir Emily'nin doğumunu haber vermiş olamaz mı? Kendi kişisel kıyametini canlandırmak yoluyla, Aurora Leigh gibi o da "beyazlar içinde dolaşmaya gücü yeten Tanrı'nın ölülerinin yanında yer almakta" ve böylelikle de kendini yaratma sanatını gerçekleştirmekte olamaz mı?

Elbette beyazlar içindeki Viktoryen roman kahramanlarının sayıca çokluğu göz önünde bulundurulduğunda, Dickinson'ın yaptığı okumanın ve bu okumanın sonuçlarını dışavuruş biçiminin yansıttığı belirli bir mantık sözkonusudur. Şüphesiz Dickinson kısmen, çok sayıda on dokuzuncu yüzyıl kadınının içine hapsedildiği beyaz elbisenin neden olduğu acı ile yüzleşmek adına böyle bir yol izlemiştir. Ancak aynı zamanda da "beyaz seçim" üzerindeki ısrarı, onun sadece beyazlık tarafından seçilmediğini, aynı zamanda kendisinin de beyazı özgür iradesiyle seçmiş olduğunu göstermektedir. Christina Rossetti'nin "A Soul"[238] isimli sonesinin öznesi –bir diğer beyazlar içindeki kadın– gibi o da "Porselen bir heykel kadar solgun", "hayret uyandıran ölümcül beyaz...içinden gelen güçle sinirleri sağlam/ güçsüzlüğünde alt edilemez/yüzü ve istenci ışığın karşısında susuz" durmayı tercih etmiştir. Ve yine Rossetti'nin gizemli kahramanı gibi Viktoryen beyazlığın tüm imalarına meydan okurcasına, kendi vücudunu, etrafını çevrelemiş tek bir beyazda toplayan Dickinson, Viktoryen kadın şairin deneyimlediği paradoksu –öteki kisvesi altında gizlenmiş benlik, kurgulanmış nesneyi canlandıran yaratıcı özne– canlandırmakta olduğunu ilan etmekte ve böylelikle de kendi kültürünün kalbinde var olan gizemi, tıpkı Melville'in "Albino balinasının" on dokuzuncu yüzyıl kültürünün doğada algıladığı gizemi cisimleştirmiş olması gibi canlandırmaktadır. Aynı zamanda da paradoksal biçimde, kendi kültürünün dayatmalarından, bunları bizzat kendisi, kendi kendine dayatarak kurtulmaktadır.

[238] (İng.) "Bir Ruh". (ç.n.)

Hem canlandıran hem de kendi canlandırmasından uzakta duran *eiron*,[239] her vakit naif muhatapları karşısında zafer kazanır –örneğin "beyaz ateşte" kendi kendine enerji veren ruhunu görmeleri için meydan okuduğu okurları gibi.

Ancak Dickinson'ın beyaz elbisesinin sadece tek bir faraza kişiyi değil, aksine bir dizi karakteri ima ediyor olması, taleplerden kaçmak üzere geliştirdiği stratejinin ustalıklı karmaşıklığını göstermekle kalmamakta, aynı zamanda bu stratejiye içkin tehlikeleri de göz önüne sermektedir. Dickinson, eşzamanlı olarak beyaz giymiş "küçük bir hizmetçiyi", kızgın bir bakireyi, bir rahibeyi, bir gelini, delirmiş bir kadını, ölmüş bir kadını ve bir hayaleti canlandırarak, kendini bir seri kâbusun içine dağıtmış gibidir ve burada sadece babasının evine musallat olmakla kalmayıp kendi aklını da yoklamaktadır. En açık biçimde itirafta bulunduğu şiirlerinden biri olan "One need not be a chamber –to be haunted"da[240] kendi aklına da sık sık uğradığı açıkça görülmektedir. Bu nedenle beyaz elbisesine içkin olan belirsizlik, çokanlamlılık ve devamsızlıklar, kendi fiziksel bölünmesine olduğu kadar yaşadığı toplumun kadınlar üzerindeki çok sayıda (ve birbiriyle çelişen) taleplerine de işaret etmektedir. Böyle olmakla, şairin gerçek kişiliğindeki gizemi nesnelleştirmektedirler –çünkü şair bir hayalet ise, bu durumda "gerçekte" kimdir sorusu ortaya çıkmaktadır. Buna ek olarak ve belki daha da korkutucu olanı ise Dickinson'ın en sert ve acı veren şiirinin büyük bir kısmına konu olmuş bu gizemli benliğin, kendi içinde süregelen tartışmayı canlandırmakta olmasıdır.

"'Twas like a Maelstrom"[241] ve "The Soul has Bandaged Moments"[242] isimli şiirlerin her ikisi de, Emily Dickinson'ın farz edilen benliğine dair bu tartışmayı, oldukça gotik bir tonlamaya sahip "Gulyabani"de bir dizi yüzleşme aracılığı ile kurgulamaktadır. Bunlardan birincisinde, şiirin çaresiz ve felç olmuş "seni", "kötü bir ruh" ya da "gulyabani" tarafından, ta ki "Ey varlık, rahat ver!" diyene kadar işkence görmektedir. İkincisinde ise "ruh" yine felç olur ve "kımıldayamayacak kadar dehşete düşmüş haldeyken",

> Korkunç bir kimsenin gelip
> Ona bakmak için durduğunu hissetti–

[239] (Yun.) Antik Yunan tiyatrosundaki temel karakterlerden bir tanesi. (ç.n.)
[240] (İng.) Perili bir ev olmak gerekmez. (ç.n.)
[241] (İng.) Bir Girdap Gibiydi. (ç.n.)
[242] (İng.) Ruhun Hasarlı Anları Var. (ç.n.)

Uzun parmaklarla –selam verdiği–
Donmakta olan saçını okşadı–
Yudumla, Gulyabani, tam da o dudaklardan
Âşık –etrafında dolanan

Her iki şiirde de, ancak özellikle ikincisinde "Gulyabani" "The Soul has Bandaged Moments", "The Agony"[243] ve "'Twas like a Maelstrom"da dile gelmeyecek derecede karanlık fikirleri ve "acımasız" bir düşünceyi canlandırmaktadır. Ancak burada önemli olan, her iki durumda da bu fikirlerin bir ikizde, benliğin içindeki bir gulyabani benlikte barınıyor olmasıdır ki bu da Jane Eyre'e düğün gecesinde yaklaşan "Gulyabani" Bertha Mason Rochester'ın bize sunduğu gösteriden çok da farklı bir yapıda değildir. Ve gerçekten de, Charlotte Brontë'nin *Jane Eyre*'de yaptığı gibi, Dickinson da açık biçimde masum olan "Ruh" ile bu ruhun gulyabani işkencecisi arasındaki tamamlayıcı ilişkiye, benzerliklerine dikkat çekerek işaret etmektedir: "The Soul has Bandaged Moments"daki "ruh", açıklanamaz biçimde "suçludur" ve aynı biçimde "'Twas like a Maelstrom"un "seni" de eşit derecede imkânsız cezasını hak etmekte ve bu nedenle de hem içinin rahatladığı hem de sıkıntı içinde olduğu anlarda acı çekmektedir. Birçok on dokuzuncu yıl öyküsünde olduğu gibi suçlu ve kurban, işkenceci ve kurban, bir anlamda aynı kişidir.

Bunun böyle olduğunu ve Dickinson'ın da zaman zaman "ruh" ile özdeşlik kurarken, zaman zaman da "gulyabani" ile özdeşlik kurmuş olduğunu en açık biçimde gösteren, dondurucu derecede soğuk ve bir o kadar da dramatik monologlarından bir tanesi aşağıdaki gibidir:

Bu gündoğumu –küçük hizmetçi– Seni
Gün günde görevlendirmedi mi?
Âdetin değildi senin böyle aksatmak–
İşlerden geri kalmak

Bu öğlen –Küçük Hizmetçinin–
Ah –yoksa uyuyor musun hâlâ?
Zambak –bekliyor birleşmeyi–

[243] (İng.) Acı. (ç.n.)

Anı –unuttun mu yoksa?

Küçük hizmetçim –bu gece– Ah
O gece olmalı senin için

Sabah yerine –henüz açmadın mı
Ölmek için yaptığın küçük planı–
Caydırmalıyım seni, eğer beceremezsem, Tatlım,
Sana –yol göstermiş de sayılabilirim

Burada şair, sanki gulyabani ile akrabalığını itiraf etmek istercesine her zamanki gibi savunmasız kurban numarası yapmaktansa, ironik bir biçimde normalde korktuğu öldürücü deli kadın gibi davranmaktadır. Ses tonu kasvetlidir ve tipik mezarlık ortamını andırır bir "iyilikle" tınlamaktadır ve sanki iyi niyetli akraba ve din adamlarının küçük Viktoryen hizmetçilerine seslenmekte kullandıkları fesat, tepeden bakan, sözde hayırseverliği de taklit etmektedir. "Thee" ve "Thou"[244] zamirleri, tekrarlanan "Ah"ları ve veciz laf kalabalıklarıyla işlerden geri kalmış gibi resmi ifade biçimleri bile Viktoryen fiyaka düşkünlüğünü taklit ederek yıkmaya çalışıyor gibidir. Gerçekten de bu noktaya kadar şiir bir Brocklehurst ya da St. John Rivers tarafından da dile getirilebilirdi. Ancak aynı şiirin grotesk derecede intihara/cinayete meyleden beklenmedik sonu, Bertha Mason Rochester'ın "alçak, yavaş ha!ha!ları" kadar kasvetli bir gülünçlüğe sahiptir. Bunun bir eşdeğerini bulabilmek için yüz yıl sonrasına, Sylvia Plath'ın, eşit derecede alaylı bir kendini yok ediş öyküsünü dile getirdiği "Lady Lazarus"a bakmanız gerekmektedir.

Dickinson'ın bu tür şiirlerde canlandırdığı içsel parçalanmaları göz önünde bulundurduğumuzda, cani konumundaki benliğinin kurban konumundaki benliğini, ya da imparatoriçe konumundaki benliğinin hayalet konumundaki benliğini bir türlü rahat bırakmadığı, ya da çocuk benliğinin delirmiş kadın benliğini sürekli rahatsız ettiği hissine kapılmış olmasında şaşılacak bir taraf bulunmamaktadır. İçindeki cani, ya da en azından anlaşılmaz derecede zalim 'öteki' ile yüzleşerek, neredeyse Cassy ve Emmeline'in gerçekleştirdiği zalim adam "avı" esnasında Stowe'un

[244] (İng.) Eski, tekil ve çoğul sen zamiri. (ç.n.)

betimlediği Simon Legree'yi tekrarlar gibi gözüken faraza benliği ile ilgili bir şiir kaleme almıştır. Stowe şöyle yazmaktadır: "Ne tür bir ahmak bu! Ruhları dışarıda tutmak için kapısını kilitleyen ve tek başına buluşmaya dahi cesaret edemeyeceği birini bağrına basan bir adam." Ve şimdi de eşit derecede korkunç bir av peşindeki Dickinson şöyle demektedir:

İnsanın bir ev olması gerekmez –perili olması için–
İnsanın bir ev olması gerekmez–
Beynin koridorları vardır –baskın çıkan
Maddi bir mekân–

Daha güvenli –bir gece yarısı toplantısına dair
Harici Hayalet
İçeriden gelen yüzleşmesinden–
O Sakin ev sahibi

Daha güvenli, bir manastırın içinde dörtnala koşmaktan,
Taşların takibi–
Silahsız benliğin karşılaşmasından
Yapayalnız bir yer

Kendimiz kendimizin arkasında, gizlenmiş–
En çok bu şaşırtmalı–
Evimizde gizlenmiş suikastçı
Korkunun en az miktarı

Beden –bir tabanca alır ödünç–
Sürgüler kapıyı–
Daha üstün bir hayaleti görmezden gelir–
Ya da daha fazlasını

Tartıştığımız açılardan itiraf niteliği taşıması bir tarafa, bu şiir, edebî eleştiri açısından da kayda değer niteliktedir; çünkü Dickinson'ın yaşamı, sanki gotik bir aşk öyküsüymüş gibi yaşıyor olduğu (ya da daha doğru biçimde ifade edecek olursak kuruyor olduğu) ile ilgili keskin farkındalığını yansıtmakta ve özellikle de kadınlar için gotik türün gerçek önemi hakkında yorumda bulunmaktadır: Bu da, on dokuzuncu yüzyılın içine sık sık düştüğü fır-

tınalı psikolojik ruh hallerine metafor kazandırmaktaki sunduğu faydayı ortaya koymaktadır. Ancak Dickinson bunu kaydederek aynı zamanda gerçek şiirsel yoğunluğa sahip bir yaşamın, herhangi bir roman kurgusundan çok daha dramatik olduğuna dair kuvvetli inancını da bir kez daha doğrulamaktadır. Çünkü şair, "Bu kurgunun –akla yakın olana doğru seyrelmesi/biz romanımız –yeterince küçük olduğunda/itibar etmek işte doğru değildir bu!" demektedir.

Elbette John Cody'nin *After Great Pain*'de[245] tartıştığı üzere, Dickinson'ın inci yumağında bir süre için temel bölüm haline gelen benlik bölünmesine içkin olan kimi acılar, herhangi bir gotik gerilim öyküsünden çok daha ciddi niteliktedir. Cody'nin iddia ettiği üzere psikotik sinir bozuklukları, geçmiş olsun ya da olmasın, kayda değer sayıda şiirinde delirmiş bir kadının rolünü oynamış ve bu yeniden ve yeniden tekrarlanan "delilik" de kendi kendini kovalayarak acı çekmekte olan bir insanda oluşacağını tahmin edebileceğimiz bir biçim almıştır: Bu varlığın tam merkezinde hissedilen derin bir yarık, boşluk ya da çatlak, açıklanamaz bir uzamsal ya da zamansal devamsızlıktır. Bu karanlık yürek, "İlk günün gecesi geldi," diyerek başlayan büyülü bir itirafta, bir benlik ile diğeri arasında, insanı âciz bırakan bir girdaba dönüşür. Şair "Ruhumdan Şarkı Söylemesini İstedim" demektedir; ancak,

> Tellerinin koptuğunu söylediği–
> Yay ve atomların soluğu kesilmişti–
> Ve onu tamir etmek için –bana görev verdi
> Bir diğer sabaha kadar–

Ancak böyle bir onarım girişimine rağmen, burada ruhun bölünmesi tamamlanmış gibidir ve bu da Dickinson'ı delirmekle ilgili korkularını ifade etmeye yönlendirir:

> Beynim –gülmeye başladı–
> Bir aptal gibi –geveledim–
> Ve bu yıllar önce olsa bile –o gün–
> Beynim kıkırdamaya –devam etmekte

[245] (İng.) *Büyük Acıdan Sonra.* (ç.n.)

Ve bir şey içimde –tuhaf
Olmuş olduğum o insan–
Ve bu –aynı hissetmiyor–
Delilik olabilir mi –bu?

Dickinson'ın 1862'de kaleme aldığı şiirlerinin büyük bir kısmında, bu şiirde betimlenen ruhsal bölünme, her bir sözcük grubu ile bir sonraki arasında bir nefeslik bir fasıla gibi beliren ve çok anlamlı noktalama işaretleri ile kesintiye uğrayan bir ifade biçimi ile yansıtılmaktadır. Kendini "Dehşetin İkizi", yani delirmiş bir kadın olarak tanımlayan anlatıcı, her şeyi anlatmak konusunda bir an duraksadıktan sonra neredeyse bir oyuncunun prova metnine serpiştirilmiş notasyonları andıran bilmece gibi, tirelerin gösterdiği bir ritim ile aktardığı monoloğunda tüm korkularını bir çırpıda sayıp döküverir. Efendi Mektupları'nda olduğu gibi burada da, bu tireler bölünmeye neden olan duraksamalara, konuşmanın tam ortasında birer yara gibi ortaya çıkan sessizliklere ve "içerideki çatlağın" ciddiyetine işaret etmektedir. Ancak buradaki bölünme, ilgisiz ya da art niyetli bir 'hiç kimsenin babasının' neden olduğu yaralardan çok, şairin içinde gerçekleşen kimi patlamalardan kaynaklanmaktadır.

"Zihnimde Bir Cenaze Hissettim"de eskiden olageldiği kişinin "şu ankinden" koparılıp uzaklaştırıldığı süreci tanımlamaya çalışmaktadır. Öncelikle, beyninin, yaşam ve sanatının büyük bir kısmının nasıl yabancı varlıklar tarafından ele geçirildiğini dile getirmektedir. Ancak burada kendisine tayin ettiği çeşitli rolleri temsil etmektense (bakire gelin, küçük hizmetçi, imparatoriçe vs.) hepsi de yas tutan kişilerdir. Dickinson, bu yolla sanki kendi deneyimindeki korkunç yenilginin tekrarı olarak algıladığı duruma vurgu yapmak istemektedir. En sonunda bu yas tutmakta olan ikizlerin "bir kutuyu kaldırıp/ruhunun üzerine gıcırtıyla" koyduklarını duyar ve "Sonra evren–etkisini göstermeye başlar"

Tüm gökyüzü bir çan
Ve varlık, sadece bir kulak,
Ve ben, ve sessizlik, tuhaf bir ırk
Harap olmuş, ıssız, burada–

Ve sonra aklımda bir tahta, kırıldı,

Ve düştüm aşağıya, ve aşağıya–
Ve bir dünyaya çarptım –her atılım da,
Ve bilmeyi bitirdim –ondan sonra–

Bu kimselerin 'tüm yas tutanlar' olması bir yana, bu son, şairin kutunun sakini olduğunu ve öldüğünü ima etmektedir; bu nedenle de o, aynı zamanda, sessizlik ırkının yabancılaşmış temsilcisidir de. Böylelikle, aynı temayı işleyen ve okurların daha iyi bildiği "I heard a Fly buzz –when I died"da[246] olduğu gibi, yaşamındaki tüm kopuşların, kendisini hazırladığı nihai kopuş anını canlandırmaktadır. Ancak "Bir Sineğin Vızıldadığını Duydum", o ânı, ölüm ânı olarak hayal ederken, "Bir Cenaze Hissettim", gotik gelenek çerçevesinde, bunu yaşayan bir cenazenin ânı olarak tasavvur edilmektedir. Kutu aşağı indirildikçe –çanlar çalar, çizmeler gıcırdar, sessizlik oyukları ele geçirir– canlı-ölü ruh "aşağıya ve daha da aşağıya", yani, kayıtsızlığa doğru iner. Burada önemli olan, aşağıya doğru bu nihai çöküşün "Akıldaki bir Tahtanın" kırılması ile tetiklenmiş olmasıdır. Dickinson şiirinin büyük bir kısmında olduğu gibi burada da ölüm, nihai olarak deliliğin metaforudur, özellikle de ruhsal yabancılaşma ve bölünmenin eşlik ettiği bir deliliğin.

Ancak bunun böyle olduğu ölçüde, Dickinson'ın burada detaylandırdığı canlı cenaze imgesi, ya da Charlotte Brontë'nin *Villette*'teki canlı cenaze imgesi, Emily Brontë'nin kimi zindan şiirleri de, Dickinson'ın "One need not be a Chamber –to be Haunted"ındaki gibi gotik gelenek ve bu geleneğin taşıdığı ruhsal anlamlarla ilgili son derece bilinçli bir edebî yorum barındırmaktadır. Bununla birlikte ölüm/bölünme/delilikten meydana gelen bu metaforik denklem, çoğu Viktoryen "hanımefendi" şairin sırtını dayadığı "mezarın altından yükselen sesin" geleneği diyebileceğimiz yönetimi yeniden ve yeniden ele geçiren on dokuzuncu yüzyılın ölüm şiirini de yorumlamaktadır. Öyle görünmektedir ki burada Dickinson, bu tür şiirlerin ölülerden çok yaşamakta olanların durumunu dile getirdiğini söylemektedir; çünkü kendi toplum yaşamlarında geçerli bir konumdan mahrum bırakılmış olan kimselerin canlı canlı gömülüşlerini betimlemektedir. Jane Austen'ın ikinci romanında, Anne Elliot'ın trajik bir türevi olan dışarıda ve yalnız bırakılmış böyle bir insan, metafizik endişenin ağır bastığı

[246] (İng.) "Öldüğümde Bir Sineğin Vızıldadığını Duydum". (ç.n.)

anlarda ölülerin hissettiğine yakın bir duygu olduğunu düşündüğümüz derin bir bunalımı deneyimlemektedir. O konuşmakta ama kimse dinlememektedir. Düşer ve hiç kimse farkına varmaz. Kendini gömer ve kimse umursamaz. İsimsiz, görünmez, karla örtülmüş halde bir kez daha nihai hiç kimseye dönüşür, çünkü "bilme işini bitirdiği" için bir bedenin sağladığı yaşamın asgari göstergelerini bile kaybettiğini tasavvur etmektedir.

"Bir Cenaze Hissettim"deki gibi yaşayan ölülere dair gotik bir anlatı olduğu açıkça belli olan bir şiir, aslında ruhsal bölünmenin öyküsünü anlatıyor olduğunu, üç yıl sonra yazılmış ve bu ilk şiire revizyonlarıyla birlikte eşlik eden "Aklımda Bir Yarık Hissettim" ile karşılaştırıldığında daha da açık hale gelir.

Aklımda bir yarık hissettim–
Sanki beynim bölünmüş gibi–
Birleştirmeyi çalıştım –her bir dikişi–
Yine de yerli yerine oturtamadım

Geride düşünce, katılmaya çalışıyorum
Bir önceki düşünceye
Ama sıralar sesten tel tel ayrıldı
Yumaklar gibi –yerin üzerinde

Açılış mısraındaki paralel yapının ve zihinsel manzarayı kullanımdaki ortaklıkların yanı sıra, kırılma imgeleri ("Sanki beynim bölünmüş gibi", "Ve sonra aklımda bir tahta kırıldı") ve sessizliğin sembolik dramatizasyonu ("Ama sıralar sesten tel tel ayrıldı", "Ve ben, ve sessizlik tuhaf bir ırk") gibi benzerlikler de bu iki şiiri birbirine bağlamaktadır. Ancak daha sonradan kaleme alınmış ikinci şiir, deliliğin esas konusu olduğunu ve ruhsal bölünmenin de –bir benliğinin, bir diğeri ile ilişki kurmasını sağlamadaki beceri eksikliği– deliliğe neden olduğunu kabul edişi ile, ilk şiirden çok daha açık sözlü davranmaktadır. Yine burada, Dickinson'ın hem uzamsal hem de zamansal terminolojiyi kullanma biçimi de, betimlemekte olduğu içsel kesintinin bütünüyle nüfuz eden, baskıcı doğası ile de açıkça yüzleşmektedir. Bu itirafta bulunan faraza kişi bölünmüştür, çünkü kendini aynı anda birkaç kişiliğe sahip birisi olarak algılamaktadır ve bu kişiler de birbirine "uymamakta" ve birbirleriyle "örtüşmemektedir". Ancak aynı zamanda, geç-

mişteki ve şu andaki düşüncelerini bir araya getirmediği için de bölünmüştür: geçmişte olduğu "o insan" ve "şimdiki" "aynı hissetmektedir". Catherine Earnshaw Linton gibi o da kendi yaşamının aynasına baktığında kendi özgün benliğini görememektedir. Artık eskiden olageldiği kişi olmadığı için, sözde olduğu kişinin rolünü de oynayamamaktadır.

Son olarak, Dickinson, "Bu Tatlı Uçurum, Yaşamımın Üzerinde" isimli sıradışı, neredeyse gerçeküstü anlatıda, yüreğin karanlığını, aklın her yarılışı, beyindeki her cenaze, benliği diğer benlikten, geçmişi bugünden ve olay sıralamasını akıl yürütmeden yeniden ve yeniden ayıran ve ayırdıkça da genişleyen benliğinin merkezindeki bu boşluk ya da uçurumu incelemeye alır. Ancak "I felt a Cleaving"[247] ve "I felt a Funeral",[248] uçuruma yaklaşımlarında telaşlı ve hatta melodramatik iken, buradaki ton, hem ironik hem kötücül hem de "'Tis Sunrise–Little Maid"de[249] olduğu gibi soğuk bir mizah anlayışına sahiptir. Ancak eğer "'Tis Sunrise–Little Maid" bir Brocklehurst ya da St. John'un vaaz verişini taklit etmekteyse "Bu Uçurum" da kadınlardan yazmaları beklenen fazla şekerli aşk şiirini alaylı bir dil aracılığı ile taklit etmektedir. Gerçekten de gizemli bir muhataba "tatlı" ve "sevgili" diye seslenen konuşmacı, ölü hizmetçinin bizzat kendisi bile olabilir, ancak şimdi terbiyeli, itaatkâr ve intihara meyilli bir geline dönüşmüştür ve Efendi/Âşığının eleştirel sorularına ağırbaşlı bir dil ile yanıt vermektedir.

Bu uçurum, sevgilim, hayatımın üstündeki
Sana ondan söz ediyorum
Gündoğumu bir yanıktan düştüğünde içeri
Başlar Gün'ün zorunlu takibi

Eğer duraksarsak, onun açık yanları
Kapanır bir kabir gibi
Benliğimiz içinde dümdüz yatmakta
Ölümün gözdesi

Tam da bir yaşamı içerdiğinde

[247] (İng.) Bir Yarığı Hissetmek. (ç.n.)
[248] (İng.) Bir Cenazeyi Hissetmek. (ç.n.)
[249] (İng.) "Gündoğumunda-Küçük Hizmetçi". (ç.n.)

O zaman sevgilim, kapanacaktır.
Ama yine de her gün daha da cesur
Bir o kadar kavgacı büyür

Baştan çıkmış diğer yarısıyım, dikmeye çalışan
Geriye kalan bir nefes ile
Yine de teslimiyet ile kaçırmamalıyım
Onun için –bir ölüm olur–

Böylelikle taşıyorum onu büyük
Defnime –önceden.
Ayrılmaya oldukça hazır bir yaşam
Artık rahatsızlık veremez bana–

Bu şiirin betimlediği uçurum tam olarak hangi nitelikleri barındırmaktadır? Her şeyden önce "Gündoğumu"nun içine düştüğü bir yarıktır; tıpkı küçük hizmetçinin ölü bulunduğu sabah gibi. Böylelikle o aynı zamanda mecazi bir kuyu ya da umutsuzluk havuzudur ve şafak tanrıçası Aurora Leigh'in temsil ettiği türde umutları yalayıp yutmaktadır. Gerçekten de avatarlarının içindeki herhangi bir konuşmacı, onun her şeyi yutan karanlığından kaçmaya yeltenirse ("eğer duraksarsak") "içimizde dümdüz yatmakta/ölümün gözdesi" olarak tanımlanan "Benliğimizi"–yani tek bir ölü figürün içine kapatılmış çok sayıda benliği– içine kapatıp hapsetmek için ağzını daha da geniş açarak esner.

Ancak ölümün gözdesi olmak, nihai 'hiç kimsenin babasının', ölümün ve başka birçok şeyle birlikte Viktoryen ataerkilliğinin kadınları susturma, onlara kardan yapılmış üniformalar giydirip gölgenin malikânelerinde canlı canlı gömme güdüsünü temsil eden "solgun imalara" sahip "kıvrak talibin" sevgilisi ya da gözdesi olmak anlamına gelmektedir. Bu nedenle, tüm benliklerinin paradoksal bir biçimde hem kendi varlığını içeren hem de kendi varlığı tarafından içerilen tek bir uçurumun içine kilitlenmiş olduğunu fark eden konuşmacının buna karşılık verdiği tepki öfke içermektedir. İçten içe buna "karşı çıkmakta olan" yaşamı ne kadar susturmaya çalışsa da (yani kendi içindeki uçurumun barındırdığı yaşamı), her geçen günle birlikte daha da cesur ve öfkeli hale gelmektedir ve bu haliyle gücü ve özerkliği giderek artan korkunç embriyoyu andırmaktadır. Ve gerçekten de bu sıradışı ve

rüya gibi anlatının en sıradışı özelliklerinden birisi, bir hamilelik düşüncesi gibi görünen oluşumu detaylandırma biçimidir. Çünkü "gözdesi" ile girişti̇ği bir tür cinsel toplantı sonrasında, lanet ya da ölüm, cesur ve öfkeli bir çocuğun doğumuna neden olmuş gibi görünmektedir. Bu çocuğun, şairin bedenindeki uçuruma gömülmüş olması da şair/ konuşmacının yaşarkenki ölümünü nesnelleştirmekte ve böylelikle de şair bunu tüm büyüklüğü ile "Defnine–önceden" taşımaktadır. Başka bir deyişle, şimdi önünde sağlıklı ve verimli bir rahmin yerine öfkeli canlı-ölü çocuksu benliğinin, çokanlamlı yükünü içeren bir rahim durmaktadır ve bu rahim de, hem gömülene kadar taşımak zorunda olduğu yükü hem de ölümünden önce gerçekleşen kendi nihai defin işlemini temsil etmektedir.

Bir anlamda "Bu uçurumun" konuşmacısı yine Catherine Earnshaw Linton ile benzerlik taşımaktadır; ancak bu sefer sözkonusu benzerlik, kendi ölümünü getirecek bir çocuk/ikiz taşıyor olmasından kaynaklanmaktadır. Bir diğer anlamda ise, her yere beraberinde inleyen bir öksüz benlik taşımakla lanetlenmiş olması açısından Jane Eyre'i anımsatmaktadır. Dahası bu çocuk benlik, anlatıcının şöyle düşünmesine neden olmaktadır: "Ağırlığı, ilerlememe ne kadar engel olsa da onu hiçbir yere bırakamıyordum." Diğer taraftan da Jane ve Catherine'den farklı olarak bu ağırbaşlı küçük hizmetçinin yaşamındaki çocuk/ikiz için "bu ölüm anlamına gelecek olsa" da, "teslim olmamak" ve "kalan nefesiyle" varlığındaki bu boşluğu "dikip" kapatmak bir zorunluluk haline gelmiştir. Çünkü ona öyle gözükmektedir ki, hem korkunç hamileliğini sona erdirmenin hem de korkutucu bölünmesini iyileştirmenin yolu intihar etmekten geçmektedir, çünkü ölümün kendisi –yaşarken ölü olmanın aksine– birliğe dönüşün, içerideki şiddete dair parçalayıcı bilinçten kaçışın ve "hiçbir yalan söylemeyen dudakların" tıslamasından uzaklaşıp sessizliğe geçişin olasılığını barındırmaktadır. İronik bir biçimde, bir embriyo gibi, endişe ile yüklü etten ayrılan bir yaşamın, annesinin bedeninden de ayrılmaya "oldukça hazır olduğunu" ve artık sahibini daha fazla "taciz" edemeyeceğini söylemektedir.

Dickinson'ın algıladığı varlıktaki uçurumun ise kendi yaşamı ve özellikle de çaresiz (ve fırtınalı) bir biçimde içine gömüldüğü dişi bedeni olduğu ortaya çıkar. Şairin kendisi "Ölümdür... kapısız evin kendisidir", çünkü çok sayıdaki benliğinin mahkûm

edildiği ya da gömüldüğü yer, kendi bedeni ve benliğidir. Şairin kendisi onların mezarı, kabri ve hapishanesidir. Son olarak, kendisini böyle bir kibir ya da hapishane, bir tür kişilik verilmiş Chillon olarak gördüğü için, art arda yazdığı şiirlerinde "Aşınma süreci", "ruhu mesken tutmuş" örümcek ağları ve –insan benliklerinin yanı sıra– çürümenin ruhta delikler açan sinsi varlıkları tarafından da ele geçirilmiş halde bulur: Sıçan ("ve âciz kiracı"), fare ("keder bir faredir"), solucan ("pembe, sıska ve solucan") ve örümcek ("dehanın ihmal edilmiş oğlu") bunu imlemektedirler. Byron'ın tutuklusu gibi kimi zaman kendisini korkunç bir biçimde bu yaratıkların maskaralıklarına doğru yönlendirir (örneğin "Yukarıdaki Baba" gibi erken dönem şiirlerinde). Ancak Poe gibi o da sıklıkla, insana dair dehşet verici karabasan ile karşı karşıya gelişlerini tanımlarken iğrenme duygusunun öykücüsüne dönüşür.

"Alone and in a Circumstance" de bu konuda barındırdığı ayrıntılar bakımından şairin eserleri arasında en etkili olanlardan bir tanesidir. Bir zamanlar "Yalnız ve belirli bir koşuldayken/söylenmesi konusunda isteksiz/suskunluğunda bir örümcek/gayretle tırmanırken" demekte ve bu "geç bulunan maskenin de" "Havanın tutukluları/daimi bir kendini bilmezlik içindedir/çünkü her birisi özel bir varis" diyerek tanımladığı bu varlıkların kötücül ve sessiz bir biçimde ağlarını ördükleri bir "spor salonuna" dönüştüğünü gözler önüne sermektedir. Daha da kötüsü, bu istenmeyen kiracıları evden çıkartmanın hiçbir yolu olmadığını itiraf etmektedir. Tahmin edebileceğiniz üzere bunun nedeni, onların istilasının onarılamayacak kadar derin bir adaletsizliği temsil etmesidir.

Eğer biri mülkümü alacak olursa
Kanuna göre
Hüküm benim bilgin arkadaşımdır
Ancak hangi çare
Bu suç için ki ne orada ne burada
Ne de eşitlikte–
Zaman ve aklın o hırsızlığı
Günün sakızkabağı
Örümcek tarafından; ya da men et beni Tanrım
Adını koymaktan

Ölüme doğru o "kayış" ânı gibi ya da "Ezicinin Kanunu" olan o "harabe" gibi Dickinson'ın örümceği de burada doğal bir süreci ya da insan hükümlerinin karşısında çaresiz kaldığı o kanunu temsil etmektedir. Bunun yanı sıra, "beyaz bir kadının" yaşamındaki uçurumu mesken edinmiş bu yerliler, "Ölümün gözdesi" olan korkutucu çocuk/ikiz ile akrabadırlar. Ancak aynı zamanda, bunların kendileri de bilhassa kadına dair bir ölümün ulaklarıdır. Bu da bakir beyazlığın, bedelini kuruşu kuruşuna ödediği kısırlık/verimsizlik lanetidir.

İster bilinçli bir biçimde olsun ister bilinçdışı bir itki aracılığıyla, Dickinson'ın bu şiirde "zaman ve aklın hırsızlığını" betimleyen ölümcül yargıyı sembolize etmek amacıyla örümcek imgesini kullanmış olduğunu akla getiren, bakire kadınları –ip eğiren kadınlar ya da *spin/sters*– ağını ören örümcekler ile ilişkilendiren efsane geleneğinin dayanıklılığıdır. Gerçekten de kız kurusu olmalarından dolayı, bu kadınların kendileri de sık sık örümcek olarak tanımlanmışlardır. Ağların, hilekâr ve cadı fiillerini andıran bu dokuyucuları, tıpkı Kirke'nin yaptığı gibi erkekleri kendi tuzaklarına düşürürler. Ya da Nornlar gibi, kaderin metafizik dokumalarının rolüne bürünürler. Veya George Eliot'ın birçok karakterinin yanı sıra romancının kendisinde de gözlemleyebileceğimiz üzere lanet ve ölümün kurgusunu dokurlar. Ancak erkeklerden azade ve dayanıklı bakireler olan bu tür kadınlar, sık sık endişe uyandıran gölgelerin doldurduğu boş kaplar (ya da boşluklar) olarak da algılanmışlardır. İkinci cins ile ilgili efsaneler hakkındaki düşüncelerini aktarırken Simone de Beauvoir, "beyaz kadın" bedeninin, örümcek ve örümcek benzeri varlıklarla dolu küçük bir hizmetçi kızdan, yaşlı bir kız kurusuna dönüşümünü betimleyen folklorik geleneği göz kamaştırıcı bir biçimde özetlemektedir:

"...bakirelik ancak gençlik ile ittifak kurduğunda erotik bir çekim gücüne sahiptir; aksi takdirde, barındırdığı gizem rahatsızlık verici bir hal alır. Günümüzde, erkeklerin büyük bir kısmı, gereğinden fazla uzamış bir bekaret sürecinin varlığı karşısında cinsel tiksinme hissederler ve 'kız kurularını' acımasız ve hırçın kişiler olarak algılamalarının ardında yatan nedenler de bütünüyle psikolojik değildir. Kız kurularının barındırdığı lanet bizzat bedenlerindedir ve bu beden, hiçbir öznenin nesnesi olamamıştır ve yine hiçbir erkeğin arzusu bu bedeni arzulanabilir bir nesneye dönüştürmemiştir. Erkek dünyasında kendine bir yer bulamadan

çiçek açmış ve solmuş; kendisine uygun olan yönelimden yüz çevirmiş ve böylelikle de bu bedenin kendisi bir tür tuhaflığa dönüşerek, delirmiş bir kadının dile gelmez düşüncelerini oluşturduğu ölçüde rahatsızlık verici bir hal almıştır. Halen güzel olmakla birlikte bakire olduğu varsayılan kırklı yaşlarındaki bir kadından söz ederken, bir erkeğin kaba bir ifadeyle şu cümleyi sarf ettiğini duymuşluğum vardır: 'İçinde bir sürü örümcek ağı bulunduğuna eminim.' Ve gerçekten de, artık kullanılmayan, hatta adım bile atılmayan tüm kiler ve çatı katları uygunsuz gizemlerle dopdoludur. Dahası böyle yerler hayaletler tarafından da gasp edilmiştir. Aynı biçimde, insanlar tarafından terk edilmiş evler, ruhların ikâmet ettiği yerlere dönüşür. Eğer kadın bekâreti bir Tanrı'ya adanmamışsa, insan gecikmiş kadın bekâretinin, şeytan ile yapılan bir evliliğe işaret ettiğine kolaylıkla inanabilir. Erkekler tarafından fethedilmemiş bakireler ve erkeğin iktidarından kaçmayı becermiş yaşlı kadınlar, diğerlerinden çok daha kolay bir biçimde büyücülükle ilişkilendirilirler; çünkü hissesine bir başkası ile bağ kurmak düşen kadın, erkeğin boyunduruğu altına girmekten kaçındığında, esasen şeytanın boyunduruğuna girmeye hazır hale gelmiş demektir."

Açıktır ki "Wife –without the Sign,"[250] konumunda olan Dickinson, bakire kar beyazlığını, "el değmemiş" halde tutmuş ve böylelikle de "bir günde doğmuş – evlenmiş – kefenlenmiş"tir. Dünya açısından bakıldığında bir ölüden farksız konumda olan bu kadın, dönüşümlü olarak, patlayıcı fragmanlar ile kükrediği ve sessiz örümcek ağlarıyla örtündüğü ölümün evini tasavvur etmiş gibi görünmektedir. Ancak aynı zamanda da, birbiriyle çelişen kurgularının neden olduğu gerilime rağmen, ortalığa saçılmış benliklerini, tek bir inci yumağına monte edebilmiş olması, örümceklerin ağ örüşünü akla getiren bir tür büyücülük barındırmaktadır. Çünkü eğer bu kız kurusu/örümcek, cinsel çürümeyi sembolize ediyorsa, Dickinson'ın bakış açısından o aynı zamanda, "göz ardı edilmiş" olmasına rağmen sanatın önemli bir parçasıdır ve sanatçının da en muzaffer gizli benliğinin bizzat kendisidir.

Elbette, incilerden meydana gelmiş yumağı çözen de 605 numaralı şiirin bize anlattığı üzere örümcekten başkası değildir:

[250] (İng.) "İşaretten yoksun bir –Kadın". (ç.n.)

Örümcek Gümüş bir Top tutuyor
Görünmeyen Ellerinde–
Ve kendi kendine yumuşak hareketlerle dans ederken
İnciden yumağı –çözülüyor–

"İdrak edilmemiş, anlaşılmamış ellere" sahip olması (ve bu idrak edilmemiş sanata tekabül etmektedir), bu böcek sanatçıyı, adını kibirli bir biçimde kendisine "hayranlık duyan bir bataklığa" söylemektense, kendi kendine söylemeyi tercih eden 'hiç kimse' ile ilişkilendirmektedir. Dickinson evreninin koşulları göz önünde bulundurulduğunda, kazandığı başarı görmezden gelinmiş bu örümcek sanatçı 'önemsiz sanatını' ortaya koyuşunda ne kadar suskunsa, o da bir kadın olarak o kadar suskundur. Ne de olsa o, "önemsiz bir iş olan" eğirme ve dokuma işi ile uğraşmaktadır. Dahası, kendi kendine dans ediyor olması da aynı suskunluğa işaret etmektedir. Eğirme ve dokuma gibi, dans etme eyleminin de Dickinson'ın kendi sanatında kullandığı metaforlardan biri olduğunu akla getirmektedir. Dickinson, örümceğin dansını betimlemeden kısa bir süre önce kendi dansını benzer terimler ile dile getirdiği bir şiir de kaleme almıştır.

Topuklarımın üstünde dans edemiyorum–
Hiçbir Erkek yol göstermedi–
Ama aklımı sık sık–
Bir sevinç ele geçirdi,

Eğer Bale Bilgim olsa–
Kendini koyar ortaya
Bir oyuncu grubunun Pirüet'ini ağartarak–
Ya da bir Prima'yı delirtip yaratacak

Bu şiir bize şunu söylemektedir: Örümcek gibi o da görünmez bir dansçıdır, ancak yine örümceğinki gibi onun dansı da, sanatının gizli zaferini temsil etmektedir. Çünkü "Pamuk Prenses"teki Kraliçe dansının aksine, Dickinson'ın balesi intihara meyleden bir dans olmaktan uzaktır; aksine, o neşeli bir dans etmektedir: herkesin ortasında ve utanç verici bir eylem değil, mahrem ve mağrur bir danstır.

Kimse Sanatı bildiğimi bilmiyor
Söz ediyorum –kolay– burada–
Ne de hiçbir Afiş benimle iftihar ediyor–
Ağzına kadar dolu bir operada–

Aynı biçimde örümceğin kullandığı ipliğin incilerden meydana gelmiş olması da Dickinson sembolizminde, hem sözkonusu zaferin mahremiyetine hem de bu işin kadınsı doğasına işaret etmektedir. "She rose to His Requirements"taki[251] itaatkâr kız, "Bir kadın ve eşin/onurlu görevleri" ile meşgul olmaya başladığında, bolluk ve bereket özlemi çeken bir başka tarafı da "Bir tek kendisinin –bileceği/derinliklere bağlı" kalsa da "inci ve yosun" üreten ketum bir deniz ile ilişki içindedir. Bu durumda bir arada ele alındığında, Dickinson'ın da tanımını verdiği tüm bu şiirler, kadın sanatının zorunlu olarak gizli bir sanat olduğunu, 'hiç kimsenin babasının' evinde gerçekleşen zihinsel *pirüet*lerin[252] sessizlik içerisinde uygulandığını ve denizaltına dair belirsiz bir mücevherin ya da örümceğin mütevazı bir biçimde örülmüş inci yumağının gelişimini ele almaktadır.

Daha ileride örümceğin "bir önemsiz ticarette/bir hiçlikten bir diğer hiçliğe giderek işini yapması– ve en sonunda da "Ev hanımının süpürgesinde sınırları unutulmuş" asılı kalması, yapmakta olduğu işin belirsiz doğası ile temsil edilen kadın sanatına işaret etmektedir. Bir taraftan hiçliği hiçlik ile bağlayarak anlık, inciden yapılmış bir tezahür aracılığıyla da olsa parçalara bölünmüş yaşamı bir arada tutan "önemsiz" ve ruhani bir ağ –"bir ışık kıtası"– örmektedir. Diğer taraftan da, dokuduğu duvar halısının giderek silinmesi, hiçliğin parantezlerinin içine kapatılması ve "Ev Hanımının" tenkitçi "Süpürgesi" karşısındaki kırılganlığı, Dickinson karamsarlığının titrek ışığına, ya da en azından şairin örümcek ağının temsil ettiği sanatın ölümsüzlüğünü yansıtan ironiye işaret etmektedir. Ne de olsa gizli şiirlerde uzun uzadıya anlatılan ışık kıtaları, keşfedilmek ve takdir edilmek amacını taşımaktadır. Bu durumda, anlayışsız erkek editörler ile kadın varislerin, unutulmuş, önemsiz bir yaşamın diğer tüm tortularıyla birlikte bunları da etkili bir biçimde süpürüp atmaları durumunda ne olacaktır?

[251] (İng.) "Onun Talebiyle Ayağa Kalktı". (ç.n.)

[252] Bale sanatının en bilinen, parmak uçlarında dönüşle gerçekleştirilen hareketi. (y.h.n.)

Her ne kadar edebî anlamda şüpheye düştüğü hatta umutsuz hissettiği kimi anlar olsa da, Dickinson özünde bunun böyle olmayacağından emin gözükmektedir. Bir "kadın–beyaz" olarak giydiği birçok kostüme içkin ruhsal bölünmeye rağmen (ya da belki tam da sözkonusu ruhsal bölünme nedeniyle), yaşamının karanlık uçurumunda, inciden meydana gelmiş ipliğini dokumakta olan örümcek kadının gizemin yollarında zafere ulaşacağından emindir.

Bir örümcek gece dikti dikişini
Işıksız
Beyaz bir kavisin üstünde

Eğer dövüşken bir kuş ise, bu kadındı
Ya da Cücenin Kefeni
Kendi, kendi kendine bildirdi

Ölümsüzlüktü
Stratejisi
Yüz ifadesiydi

Bu şiiri Amerika bağlamında ele alan mükemmel bir tartışmada Albert Gelpi, "Gümüş topu tutan örümcek" gibi, buradaki örümceğin de, keskin biçimde tanımlanmış dünyasını, kendi içinden ören zanaatkârlığın simgesi olduğunu vurgulamaktadır. Ancak bir önceki şiirde olduğu gibi, Dickinson'ın bu simgesi, özellikle kadın bir zanaatkâra, bir *spin/ster*, terzi ya da halı dokuyucusuna aittir. Dahası bu terzi birçok çarpıcı açıdan tam da Dickinson'ın kendi varlığına karşılık gelmektedir. Gerçekten de, bu şiirde Dickinson'ın başka hiçbir şiirde olmadığı kadar "kadın–beyaz"ın arkasındaki gerçek sanatçıyı ortaya çıkarmak adına, tüm maskeleri çıkartıp attığını söyleyecek kadar ileri gidebiliriz. Bu örümcek kadar sessizlik içinde olan sanatçı, gecenin mahremiyet ve belirsizliğinde dikiş dikmeye devam etmektedir, çünkü tahmin edebileceğimiz üzere "Günün durağında" onun yeri yoktur. Öğlenin erkeği tarafından bölünüp reddedilmiş olduğu için artık onun evi gece yarısıdır. Ancak buna ek olarak nihai Efendisi ve "konuşmayan kralı" olan ilham perisi ile birlikte delilik ve hayal gücünün öngörü sahibi gece dünyasında ve özellikle de rüyalarında

karşı karşıya kaldığı için dikişini gece dikmektedir. Ve son olarak bu örümcek sanatçı, gecenin müdavimi olduğu için, karanlıkta sağlam dikişler atabilir ve ışığa bile gereksinim duymaz. Belki bir tek elindeki "Beyaz Kavis"ten meydana gelmiş malzemenin yansıttığı kadarıyla kendi ışığını kullanmaktadır.

Bu noktada "Beyaz Kavis"i uzun uzadıya inceleme gereği bulunmamaktadır, çünkü bu Dickinson'ın kendi karakterlerini beyaz kadın olarak yarattığı malzemeden başka bir şey değildir. Bu nedenle bu malzemenin daha önceden beyazlık bağlamında kaydettiğimiz tüm yan anlamlar ile bağlantısı bulunmaktadır: o hem kar hem de *tabula rasa*dır, sıkıntı ve zaferdir, inci ve –bu bağlamda– karanlığın içinde barınan paradoksal ışıktır. Ancak örümcek bu önemsiz maddeden ne tür bir elbise dikmektedir? Kardan hazırlanmış bir üniforma mı? Pullarla süslenmiş bir elbise mi? Burada Dickinson, kendi inci yumağının barındırdığı stratejiyi açığa çıkartmaktadır. Onunki, çokluğa dair bir kurgudur ve bu kurgu, sanatsal bağlamında, sayısız rol benimsemekle birlikte bunların hiçbirine razı gelerek arayışını bir kenara bırakmamaktadır.

Yine de adı geçen kostümlerden bazıları daha fazla önem taşımaktadır, çünkü şairin tüm bu aldatıcı görüntüler arasında iki tanesini diğerlerinden daha yoğun bir biçimde hissetmiş olması kuvvetli bir olasılıktır: Bunlar, "kadının fırfırlı yakası" ve "cücenin kefeni"dir. Dickinson şiirinde kendini sık sık *grande dame*, kraliçe ya da imparatoriçe olarak tanımlamaktadır. Bu durumda onun şiiri –gece dokuduğu sanatsal ağ– Dickinson'ı daha az soylu olanlardan ayıran, Elizabeth dönemine ait fırfırlı bir yakadır; ancak bu kraliçeleri andıran haliyle bile kendisini ufacık bir muamma, büyülü bir 'Hiç kimse' ve bolluk ve huşunun denizlerinde *elf*leri andıran bir ulak olarak görmekte, yani kendini bir cüce olarak algılamaktadır. Higginson'a yazdığı bir mektubu "Senin Cücen" diyerek imzalamıştır. Çoğu vakit kısa ve öz olan şiirinin kaybolacağından, yanlış anlaşılacağından ya da hak ettiği değeri görmeyeceğinden korkması nedeniyle kraliçeleri andıran benliğinin, kraliyete ait fırfırlardan oluşmuş bir ışık yerine, bilinmezliğin kefenine sarılacağından endişe duymuş olabilir.

Ancak ne Dickinson ne de örümcek sanatçısının, kefen ile fırfır arasında yüksek sesle bir seçim yapmayı seçmiş olmaları, ne şairin ne de örümceğin neden dikiş diktiklerini bilmedikleri anlamına gelmez. Örümcek her an hangi maskeyi bilinçli bir biçimde

varsaydığını bilmektedir. Kendi kendine, yine kendi planlarıyla ilgili sürekli bilgi vermektedir. Dahası kelimenin günlük kullanımı çerçevesinde, kendi kendisini bilgilendirmesi aracılığıyla aynı zamanda –Gelpi'nin de vurguladığı üzere– bir sözcük oyununa başvurarak, kendisinin yansıtılmış imgesine "biçim vermekte" ve böylelikle kendi kendini de bilgilendirmektedir. Ya da daha açık bir biçimde ifade edecek olursak, o, kadın benliğini bilgilendirmektedir. Çünkü yine Gelpi'nin belirtmiş olduğu üzere, bu örümcek sanatçı masalında "iki" şair bulunmaktadır. Bu şairleri tanımlarken, bir yandan toplumsal şair, sürekli değişen "kadın-beyaz", kelimelerle ördüğü incilerden meydana gelmiş bir devinimle çevrelenmiş haldeyken, diğer yandan hiçbir değişim göstermeden mahremiyetini koruyarak durmakta olan şair de faraza benliği için dilden meydana gelen bir kefen ya da fırfırlı yakayı ören sessiz ve dikkatli bir örümcektir.

"Ölümsüzlüktü/Stratejisi/Yüz ifadesiydi" derken, Dickinson'ın sözünü ettiği bu şairlerden ikincisidir; her ne kadar bu önemli şiirin geri kalanında olduğu gibi bu son iddia da belirgin bir biçimde birden fazla anlam taşıyor olsa da, sonuç değişmeyecektir. En belirgin olan konu ise, örümceğin, ölümsüzlüğü ele geçirmek adına kurduğu stratejinin, "ruhani bir rüzgârı yakalamak için" hazırladığı ağın kendi bedeninden elde ettiği inci yumağından yapılmış olmasıdır; bu, "gece ve ölümü atlatabilmek adına kendi kendisinden ördüğü bir tasarımdır" Bir anlamda örümcek sanatçı, "Sang from the Heart, Sir"[253] isimli şiirde şarkısına bir renk bulabilmek adına gagasını kendi kalbine batırmış olduğu için "Ezgisi" "Sızıp, damlayabilecek/fazla kırmızı bir renge sahip" bir kuş gibidir. Ancak her şeyi "itiraf" eden bu kuş, dramatik biçimde kan kaybedip acı çekerken (ve böylelikle de toplumsal şairin bir diğer çeşitlemesi halini alırken), örümcek ise mahrem, sessiz ve neredeyse görünmezdir. Kuş çırpınarak hatalarını kabul ederken –"fazla kırmızı bir renk" gibi– örümcek, geliştirdiği strateji ile kuşun kendi kendini değersiz görmesini de sağlayan (ancak bununla sınırlı da kalmayan) ustalıklı bir taktik kurucudur.

Çünkü "Fizyonomi" nedeniyle örümceğin stratejisi elbette sıradan "Fizyolojiden" farklılık göstermektedir. Bunun yanı sıra, kuşun kanlı şarkısının yaslanmakta olduğu unsur tam da budur.

[253] (İng.) "Yürekten Söyledim Efendim". (ç.n.)

"Cüce" ve "kısa/öz" kelimeleri, beden ve fiziksel öğelerden ortaya çıkmış olması nedeniyle, muamma ve gizem fikirlerini akla getirmek ve benliğin "eğimli" bir şekilde biçimlenişinin ipucunu vermektedir. Dahası, bu biçimlenme, aynı zamanda kefen yerine de geçebilecek fırfırlı yakalar gibi belirsiz giyim eşyalarından bilinçli bir biçimde destek alındığına da işaret etmektedir. Bunun yanı sıra resmi tanımlamalara göre "Fizyonomi" karakter bilimidir ve dış özellikleri referans alır, özellikle de yüzdeki özellikleri:

"1. Bedensel vasıfları ve özellikleri de yüz hatlarını değerlendirmeye çalışarak, karakter ve zihinsel niteliklerle ilgili çıkarımda bulunma uygulaması. 2. Yüz, yüz özellikleri ve ifade, özellikle de insan karakterini yansıtmakta etkin ifadeler. 3. Açıkça görülen özellikler; dış özellikler ve görünümler."

Örümcek sanatçının karakterini dışavuruşu, ötekilerin karakterlerinin yargılamasında kolaylık sağlamak adına değildir; daha ziyade –ya da şiirin ima ettiği üzere– onun ölümsüzlük adına güttüğü strateji, çeşitli karakterlerden meydana gelen bir ağ dokumaktadır; bu maskelerden meydana gelmiş ağ, dayanıklı bir şöhreti kendine doğru çekecek ve sonunda da onu tuzağa düşürecektir. Bu nedenle ve bu bağlamda örümcek sanatçı, mahremiyetine düşkün şair Emily Dickinson'a benzemektedir, çünkü o da "kadın-beyaz" için çok sayıda kurgusal sureti dikkatle icat etmekte,dir. Bunu yaparken taşıdığı niyet ise, geleceği ele geçirerek yalayıp yutmaktır. Dickinson'ın "ölümden korkuyorum...ölüler çok çabuk unutuluyor," dediği iddia edilmektedir. "Ama öldüğümde beni anımsamak zorunda kalacaklar." Burada muhtemelen Dickinson'ın kastettiği, yani gelecekte anımsanacak olan, onun şiirlerden ördüğü yaşamın bu özenle hazırlanmış kurgusal dokumasıdır; bu belgenin bir parçası da her olasılık karşısında hazır bulundurduğu farklı suretlerdir Benzer biçimde, anımsamak durumunda kalacakları bir diğer şey de, onun bir kadın sanatçı olarak –William Blake'ten alıntılayacak olursak– sonsuzluğu baştan çıkarmak için zamanın ürünlerini ortaya koymuş olmasıdır.

Eğer Dickinson'ın dişi örümceği, bir yapıntı estetiğini özenli bir biçimde detaylandırmaktaysa, aynı örümcek, benzer bir biçimde şairin bir diğer merkezî metafora bağlılığını da ima etmektedir. Dikiş dikmek ve incelemekte olduğumuz diğer tüm Dickinson sembol ve figürleri gibi bu metafor da birden fazla anlama

gelmektedir. Aynı biçimde tıpkı örümceğin yaka ya da kefeni gibi aynı anda hem olumlu hem de olumsuz nitelikler barındırmaktadır. Örneğin, yaşamının uçurumuna doğru "bir solukta" ve intihara yatkın bir ruh hali içinde dikmek, Dickinson'ın tasavvur ettiği dikiş yöntemlerinden sadece bir tanesidir. Ancak bölünmüşlüğü tamir etmek yönünde bir strateji olması bağlamında bu yöntem, örümceğin dikkatli planlamasından ziyade kanayan kuşun kamusal melodramasına yakın düşmektedir. Öfkeli bir alayla yüklü olan böylesi bir dikiş, ancak "günışığında" sahnelenebilecek dramatik bir oyundur ve bu yönüyle Plath'ın Lady Lazarus'unun büyülü bir şekilde kendi kendini yakarak kurban edişini akla getirmektedir. Buna karşın örümceğin dikme eylemi, bölünmeyi olumlu bir biçimde tamir edip iyileştirmede belirli bir role sahiptir. İntiharın dikişi, şairin ortalığa saçılmış benliklerini ölüm karının üniformasının altında toplarken, örümcek sanatçının ustalık gerektiren dikişi ise bu fragmanları incilerden meydana gelmiş bir yumağın kendi kendine gelişmiş ve kendi kendisine geliştiren tek benliği ile ilişkilendirir. İntiharın dikişi, "yandan bir dikiş" gibi bıçaklamaya ya da delip açmaya yönelik bir işlemdir. Sanatın dikişi ise, "zamanda bir dikiş" olmasıyla ihtiyatlıdır ve iyileştirici özelliğe sahiptir. Bıçaklayan, yara açan intiharın dikişi, paradoksal bir biçimde sadece birleştirici bir yarılmayı değil aynı zamanda bundan daha da ileri giden bir yarılmayı temsil etmektedir. İyileşmek anlamına gelen sanatın dikişi bir köprüdür. "I felt a Funeral in my Brain"in cenazesine neden olan ölüm, intihar ya da umutsuzluğun keskin dikişi nedeniyle meydana gelmiş de olabilir. Dickinson bunu bir diğer şiirinde "a weight with Needles on the pounds"[254] diyerek nitelemektedir. Ancak "I felt a Cleaving in my Mind"[255] ile "This Chasm, Sweet"[256] dikiş yerlerinden yamalanmış ve onarılmıştır ve bu sanatın büyülü dikiş ustalığı aracılığıyla meydana gelmiştir.

Gerçekten de bir anlamda mahrem bir örümcek sanatçı olmasıyla Dickinson, bölünmüş ve geçimsiz kamusal benliklerini bir çözüme ulaştırmak adına incilerden meydana gelmiş yumağını bu işe angaje etmekte –rahibi ile cüce, bakire ile imparatoriçe– ve bundan da inci beyazlığında tek bir kadın elde etmektedir. An-

[254] (İng.) "Her vuruşunda İğneleyen bir ağırlık". (ç.n.)
[255] (İng.) "Zihnimde bir Yarık Açıldı". (ç.n.)
[256] (İng.) "Bu Tatlı Yarık". (ç.n.)

cak bunun yanı sıra Whitman'ın muhtemelen "sessiz ve sabırlı bir örümceğin" benliği olarak adlandıracağı şairin fırlatıp attığı bu ipliksi düşünceler de, benliklerini icat ettiği mahremiyetini kutup yalnızlığı ile canlandırdığı bu benliklerde cisim bulan melodramatik kurguların kalabalık nüfuslu ve tropikal havası arasındaki boşlukta köprü kurmasında yardımcı olmuştur.Yaratıcı şeytanının kendisini ifade ettiği başlıca eylem alanı sanatın bu metaforik dikiş eylemidir. Aynı biçimde hem bu benliklerin ölümsüzlük ile yüz yüze gelişlerini hem de üstlerine giydikleri, yüzeyde birbirinden farklı tüm bu kostümleri icat eden de aynı metaforik dikiştir. Bu da yekpare, sürükleyici ve dikkat gerektiren bir süreçtir.

Ancak Dickinson'ın tüm dikiş dikme eylemleri mecazi değildir. Hemen hemen diğer tüm kadınlar gibi –ancak özellikle de İngiltere ve Amerika'daki tüm on dokuzuncu yüzyıl kadınları gibi– Dickinson da kaşık ve demlikte olduğu kadar iğne ve iplikte de ustalık sahibidir. Gerçekten de o vakitler, şimdiye kıyasla çok daha fazla sayıda kız kurusu iplik eğirmektedir ve ev idaresinden sorumlu kadınlar, "kadınlara dair işleri" temsil ederken, genç kızlar "numune hazırlamakta" çalışmakta, yaşlı kadınlar örgü örmekte ve her yaştan yetenekli kadın da nakış işleri yapmakta, dantel örmekte, oya işi gibi diğer "süsleme işleri" ile ilgilenmekte; hatta Ortaçağ'daki kimi kadınlar gibi halı dokumaktadır. Winifred Gérin'in belirttiği üzere, öksüz Brontë kardeşlerin püriten Branwell teyzeleri, kızları her gün uzun saatler boyunca dikiş işi ile alıkoymuştur. Benzer biçimde, bu bölünmeye ayna tutarcasına Barrett Browning'in öksüz Aurora Leigh'inin teyzesi de kızın "etamin öğrenmesinde" ısrar etmektedir; "çünkü geceleyin eli boş oturmasından hoşlanmamaktadır." 1862'de gizemli bir göz sorunu yaşamaya başlayan ve bu nedenle 1864 ve 1865'te tedavi için Boston'a gitmek zorunda kalan Emily Dickinson da bu deneyimi sonucunda aşağıdaki şiiri kaleme almıştır.

İğnemi ipliğimi kaldırma–
Dikmeye başlayacağım
Kuşlar ıslık çalmaya başladığında–
Böylece –dikiş daha sağlam olacak–

Bunlar eğri büğrü –bakışım yamuk yumuk
Aklım –yalın olduğunda

Dikiş yerlerimi hazırlayacağım –bir kraliçenin gayretiyle
Sahip olmaktan utanmayacak

Bu mısraların devamında şiir, "Bir hanımefendinin izini süremeyeceği kadar iyi bastırılmış kenarları" ve "nefis ayarlanmış kat yerlerinden" söz etmeye devam eder. Ancak bu edebî dikiş, kenar ve kat yerleri, Dickinson'ın iğne ve ipliğinden çıkan tek kayda değer ürün değildir. Gerçekten de bundan daha da kayda değer olan işçilik, şiirlerini dikip ciltlediği fasiküllerdedir. Önceden de belirtmiş olduğumuz üzere, bunlar bir anlamda alçakgönüllü oyun kitapçıkları; erkek yazarların "gerçek" ürünlerinin küçük bir kız çocuk tarafından taklit edilmiş oyuncak versiyonlardır. Bir bakıma bunlar, Brontë'lerin çocukken icat ettikleri minicik kitaplara benzemektedirler. Ancak Brontë'lerin çocuksu ciltlerinden yansıyan alçakgönüllü tavır da oldukça yanıltıcıdır. Ne de olsa Angria ve Gondal, özerk güçle ilgili volkanik fantezileri gizlemektedir. Bu durumda Dickinson'ın incecik kitapçıklarının bunlara oranla ne kadar aldatıcı olduğunu düşünmek gerekmektedir! Bir yetişkin ve fazlasıyla bilinçli bir edebî terzi olan Dickinson, ne dikmekte olduğunu da, bunu neden yaptığını da gayet iyi bilmekteydi. Örneğin Dickinson "bir örümcek gece dikiş dikerdi" dediğinde içine "beyaz bir kavis" diktiği fırfırlı yaka ya da kefen aracılığıyla sadece mecazi anlamda şiirini kast etmekte, aynı zamanda tamamladığı mısralarını içine koyup diktiği ceplerinden de söz etmektedir.

Bu dizelerin tamamlanmış olması ve Dickinson'ın da kendi dikişini yine kendi eserlerini yayımlamanın gizemli ama geçerli bir yolu olarak gördüğü gerçeği, bu paketler halindeki elyazmalarını inceleyen herkes tarafından açıkça görülecektir. Thomas Johnson'ın yaptığı gibi hepsinin "güzel nüshalar" içerdiğini söylemek, böylesine yumuşak bir biçimde akan, tamamı sahibinin eliyle yazılmış, değişik okumaları işaret eden kenar notları profesyonelce tanzim edilmiş bu kitapçıkların durumunu gerçekte olduğundan daha hafife alarak yorumda bulunmak anlamına gelecektir. Dickinson'ın meşhur tireleri bile –ki bunların yarık ve parçalanmalara, duraksama ve tereddütlere işaret ettiklerini belirtmiştik– elyazmasında baskıda olduğundan daha muntazam ve tertipli görünmektedir. Bu derli toplu ve anlaşılır kopyalar, "incelikle ayarlanmış kat yerleri" kadar zariftir ve iyi dikilmiş bu dikiş

aracılığıyla bölünmüş düşünceler de dikiş yerlerinden birleştirilmiştir. Sanki editör ve matbaanın eksikliğinde Dickinson, geç açan bir yazıcı gibi kendi kendisinin hem editörü olmuş, hem de eserlerinin basımını gerçekleştirmiştir. Böylelikle şairi tanımlayan editöryel işaret, aynı zamanda dikiş iğnesinin bıraktığı işarettir de ve bu işaret, yazıcının işinin bittiğini ve şiirinin de cilt ve depolama için seçilmiş olduğunu söylemektedir –bir diğer deyişle, gelecek kuşaklar için– ve belki de Ruth Miller'ın belirtmiş olduğu üzere, bu işaret ile şair aynı zamanda tutarlı bir biçimde tasarlanmış bir dizide belirli bir yer almayı planlamaktadır. Bir anlamda, beyaz bir kavisin üzerine dikilen bu diziler, tam da beyaz bir kavis olmaları nedeniyle, şairin ölümsüzlük selinin üzerinde taşıdığı düşüncelere de işaret ediyor olabilir; çünkü şairin kendisinin de belirttiği üzere ruhun ayakta kalmasını sağlamakta "kitap kadar kuvvetli bir Firkateyn bulunmamaktadır"

Erkek editörlerin ve kadın varislerin Dickinson'ın dikişini sökmüş ve esasen bir bütün meydana getiren parçaları da ayırmış olmaları, edebiyat tarihindeki ironilerden bir tanesidir; ancak, bu ironiyi şairin kendisi de öngörmüş olabilir. Yalnızca dikiş dikmesi değil, aynı zamanda dikiş ile ilgili şiirleri de onun bilinçli bir edebiyatçı olduğunu ve kendi koşulları çerçevesinde iletişim kurma gereksinimi duyduğunu göstermektedir. Ancak görme yeteneği "bozulduğu" vakitlerde kusurlu olduğundan korktuğu dikişler, şairin endişe duymasına neden olmaktadır ve böyle zamanlarda aklı "yalın" bir biçimde işlememektedir. Düzensiz ölçüleri terk edip bir kenara bırakmayı reddeden şair şöyle yazmaktadır. "Şıngırtısı ağır adımlarımı yatıştıran çanlar," ve buna rağmen Higginson'a pişmanlık yüklü bir ses eşliğinde, "bütün erkekler bana 'ne' diyor" ve "ben de bir Hâkim Kürsüsü'ne sahip değilim" itirafında bulunmaktadır.

Bu bölüm boyunca görmüş olduğumuz üzere, kavrayış çerçevesindeki bu tür başarısızlıklar Amerika ve Avrupa'daki kadın yazarların sık sık kaderi halini almıştır. Dickinson gibi bu kadınların büyük bir çoğunluğunun da erkek "ne"lerine Dickinson'ın gerçek ve mecazi dikişi gibi sessizce ve huzur bozucu bir sanat aracılığıyla yanıt vermiş olmaları, edebiyat tarihi ile ilgili daha da derin bir ironiye işaret etmektedir. Çünkü yanlış anlaşılma ya da düşmanlığa karşı bir savunma olarak doğan sanat, en sonunda anlamı belirsiz hale getiren bir ekrana dönüşmüştür. Yine de hem dikişinin yıkıcı niteliği hem de aynı dikişin ifade ettiği bütünlü-

ğe doğru gitmek adına verdiği mücadele aracılığı ile Dickinson, kadın sanatçı için sunulmuş geleneksel metaforu sahnelemekte ve kullanmaktadır. Ariadne, Penelope ve Philomena gibi birçok kadın, dokuma tezgâhlarını, iplik ve iğnelerini hem kendilerini savunmak hem de sessizce kendi adlarına konuşmak için kullanmışlardır. Mary Shelley'nin *Son İnsan*'ında Sibylla'nın ortalığa saçılmış yaprakları gibi, tarihin açtığı yaraları iyileştirmek adına dikiş dikmişlerdir. *Deniz Feneri*'ndeki Mrs. Ramsay gibi Urizen'in şiddetli saldırılarını savuşturmak için örgü örmüşlerdir. Mrs. Dalloway gibi "kenarları bastırırken" bu işi "Hanımefendinin izini süremeyeceği güzellikte" yapmışlardır ve böylelikle yaşamlarının merkezindeki acıyı gizlemişlerdir. Adrienne Rich gibi onlar da bu "birbirini izleyen şeyi, bu karanlığın örtüsünü/bu kadın giysisini, çileden arttırmaya çalışarak" onarmaya gayret etmişlerdir.

Yine de tüm bu kadınlar için dikiş, böylesine savunmaya dönük bir dikişin gerekli olmadığı bir dünya tasavvurunu aynı anda hem gizlemekte hem de ortaya çıkarmaktadır. Bu özellikle Emily Dickinson için geçerlidir. Şairin örümcek metaforunu bir adım ileri götürecek olursak, Dickinson'ın hayatındaki uçurumun içinde yaşamakta olan örümcek sanatçının beyninin içinde "Cennetin Duvar Halısı" olan büyülü bir yerin hayali yaşamaktadır ve şair, bu imgeyi inci gibi bir sihir aracılığıyla ördüğünü bilmektedir. Kadın sanatçı bu cennette, kendini ve içerdiği anlamı belirsizlik ağlarının ardına gizleyen yıkıcı bir örümcek olmayacak, bunun yerine çıplak ve parlayan bir figüre dönüşecektir. Burada "Kuzey"in kutup yalnızlığında, gece yarısı dikiş dikmek zorunda kalmayacak ve en sonunda "Doğu"nun doğmakta olan güneşinin altında şarkı söyleyip dans ederek "yüksek sesle yaşayabilecektir" Üst üste yazdığı şiirlerde Dickinson, onlar için "Yaz mevsiminin –Tam bir yıl sürdüğü" erkek şairlerin, her vakit altın diyarında yaşadıklarını söylemektedir. Ancak dişi örümcek sanatçının "Işık Kitapları", püriten süpürgeler tarafından süpürülüp atılmıştır. Yine de kız kurusunun "hanımefendinin çekmecesinde" gizlenmiş paketleri, onun özlemine ait güzel kokuyu ifade etmeye devam edecektir. Gizlice ilerleme kaydederek, "Hanımefendi sonu gelmeyen biberiyelerin arasında uzanırken –yaz mevsimini yapmaya devam edeceklerdir"

Ancak paketlerinin gölgeli bir biçimde tasvir ettiği cennet, Emily Dickinson'ın dikkatli bir biçimde kamufle ettiği şiirsel kariyerinin sessiz başlangıcından, aynı derecede sessiz geçen son gün-

lerine kadar duyduğu özlemi açıktan açığa ifade ettiği bir yerdir. Cebinin içine dikmeyi seçtiği ilk şiirlerinden bir tanesi, bu yer ve burada yaşananlar ile ilgili her şeyi en küçük ayrıntıya kadar betimlemektedir.

Görünmeyen adamların sabahı–
Hizmetçileri daha uzak bir yeşilde duran
Tutmaktalar Meleklere özgü Mayısı–
Ve tüm gün boyunca dans ve oyun ile
Ve bir hoplama ile adını asla koyamayacağım,
Yaparlar tatillerini
Burada hafif bir ölçüyle ayaklar oynatılır
Kasaba sokaklarında yürümez artık
Ne de korulukta bulunur
Güneşi arayan kuşlar işte burada
Geçen senenin kadın kısmı başıboş salınırken
Ve yazın yamaçları sınır çizerken

Böylesi muhteşem bir sahne görmemiştim asla
Böylesi bir yeşilin üzerinde böyle bir halka
Ne de böylesi dingin bir görkem
Bir yaz gecesinde yıldızlar gibi
Sallamalılar zebercetten kupaları
Ve gün boyunca âlem yapılmalı

Sanki sen dans eder de –sen sarkı söyler gibi–
Gizemli yeşilin üstündeki insanlar
Soruyorum her yeni Mayıs sabahında
Başka vadilerde beni çağıran–
Farklı bir şafağa

Eğer Simone de Beauvoir'ın ikna edici bir üslup ile tartıştığı üzere, Emily Dickinson gibi bakire bir kadın, örümcekler tarafından iskan edilmişse, bu kuvvetli vizyon, şairin bakireliğe adanmışlığını ve büyücülüğünün ardındaki dayanıklılığı temsil eden, kendi içinde gerçekleştirdiği "şeytan ile evliliğine" açıklık getirmektedir.

Başka kadın sanatçılar da böylesi bir doğal cennete dair hayaller kurmuşlardır. Emily Brontë "kayalık vadileri" ve "sessiz bozkırları" yazmıştır. Jane Austen, Catherine Morland'a yeşil ça-

yırlarda yaban, özgür, oyuna düşkün bir çocukluk bahşetmiştir. Charlotte Brontë'nin Lucy Snowe'u gizli bir bahçe hayal eder. Ve Elizabeth Barrett Browning de, ergen Aurora Leigh için kendine ait bir oda tasavvur etmiştir ki bunda da bir cennet bahçesi iması bulunmakta ve kızın tutkulu bir ergenlik dönemine doğru yaş almasına dolaylı olarak açıklık getirmektedir. Aurora sırrını açarak "evde küçük bir odam var" demektedir.

Bir kuşun yuvasını kurmak isteyeceği kurtbağrı çalısı
gibi yeşil,
Yuvanın kendisi ölü-kahve sap saman dışında bir şey
göstermese de
Duvarlar yeşildi, halı katıksız yeşildi, düzgün küçük yatak
Yeşil ile perdelenmişti, ve kıvrımlar da pencerenin
etrafında yeşil.
Dışarının dünyası tüm yeşilliği ile içeri giriyordu.
Başını dışarı çıkarıp kaçamazdın
Hanım elinden bir alımlık şafak çiyi
Ama işte böyle bir erdemle vaftiz edildin
Ve o ayrıcalığı görmenin

Benzer biçimde "Evden Yuvaya" adlı şiirde Christina Rossetti, masum bir cennet olmasıyla Dickinson'a yakın düşen, cenneti andıran gizemli yeşil bir yerde yaşadığını hayal etmiştir.

Benim bahçem dalgalanan bir yeşil
Gölgeleri aşağıda uyuyan ağaçlarıyla görkemli
Aralarında yumuşak bahçe yataklarının görüntüsü
Ateş gibi ya da gökyüzü gibi ya da kar gibi

Çayırlardaki hızlı sincaplar rahatladılar
Sıçrayan kuzular da güvende korku uyandırmayan bıçaktan
Tüm şarkı söyleyen kuşlar bayram eder o ağaçlarda
Pervasız yaşamlarını yerine getirmiş halde

Benim çalılığım oradan uzakta, kertenkelelerin yaşadığı yerde
Tuhaf metalik bir zırh, casusluk edip gitti,

Ok gibi fırlamış şimşekler gibi orada burada görünen
Ama üzerinde durulmayan hiçbir yerde

Kurbağalar ve şişko kurbağa yavruları oradaydı,
hoplayıp zıplayarak
Ve huzur içerisinde çoğalmak için kaba bir tayfa
Kadife kafalı acele ediyor hışırlı boş sallamalarıyla
Ve gündüz çiyini akıtırken

Sık sık melek gibi birisi benimle yürüdü
Ateş kıvılcımlarını andıran ruhu-anlar gözler ile
Ve anlaşılmamış sonsuz deniz gibi
Arzumu yerine getiren

Bu arada şarkılarımızı bir arada söylerdik
Çağrılar ve anımsamalar ve sevincin yankıları;
İşte böyle konuştuk gün boyu,
Ve akşamları rüyalarında

Ancak hem Barrett Browning hem de Rossetti, bu cennetlerden feragat etmeleri gerektiğini hissetmişlerdir, çünkü sözkonusu cennet fikri, onlara estetik bir düşkünlüğün cenneti gibi de görünmektedir. Bir tek Dickinson böylesi bir feragatte bulunmayı reddetmiştir. Şehitliğini ilan ve "şaşalı bir mahrumiyet" ile yakınlığını beyan ederek, içindeki erkek eşdeğeri gibi, kadın şairin de çıplak bir gecede, çırılçıplak dans edebildiği yeşil bir cennet tasavvuruna inatla tutunmuştur. Kendi kendine içinde dikiş dikmek zorunda olduğu uzlaşma ve tavizin gölgeli alanlarını geçici bir durum olarak gördüğünü söylemiş olduğu tahmin edilebilir. Buralar, Blake'in "düzene sokulmuş masumiyetin" nihai özgürlüğünü elde edebilmesi için ruhun geçmesi gerektiğini düşündüğü cisim bulmuş "deneyimin alanlarıdır". Kendi beyazlığıyla ilgili tanımında ısrar ederek, kendisini kimi vakit beyaz bir giysinin içinde değil de, çıplak bir beyazlığın içinde tasavvur etmiş ve kendi tutkusunu da gizemli yeşilin cenneti ile özdeşleştirerek, bir çiçek gibi açtırma gereksinimi duymuştur.

Karanlık çimlerin arasında –eğitim gibi–
Zambak emin geçiyor–
Beyaz ayağını hissediyor –ürperme yok–
İnancı –korku yok–

Arkasından –çayırlıkta–
Beril çanını sallayarak–
Küf yaşamı –toptan unutulmuş– şimdi–
Coşkunluk ile –ve vadide–

Bir anlamda yeniden dirilmenin çiçeği, yani çiçek açan zambak olması, şiirin bir Hıristiyan alegorisi, geleneksel bir Paskalya şiiri olduğunu ima etmektedir. Ancak Dickinson'ın gizemli yeşilinin meydan okurcasına dişi olduğunu göz önünde bulundurduğumuzda, gizlice hayalini kurduğu festivalin "Bir sabah var"ın "tatili" gibi dişiye dair bir Paskalya olduğunu ve Viktoryen toplumunun canlı canlı gömdüğü kadınların toplumsal cinsiyet mezarından kalkarak dirilişin apokaliptik gününü yeniden "Coşku –ve vadiden" meydana gelmiş bir cenneti canlandırıp gireceklerini düşünmek zorunda kalırız.

Coşku ve vadi. Dickinson'ın gizemli yeşil cennetinin koşulları, erkekler tarafından tasavvur edilmiş estetik cennetinkinden farklıdır. Örneğin Yeats'in "Bizans'a Yelken Açmak" şiirindeki Bizans, katıksız sanatın şehridir ve burada yeşile yer yoktur: acı süreci aracılığıyla doğayı başında defederek, Yeats'in şair/anlatıcısı, altın bir kuşun metalden yapılmış ölümsüzlük giysisini üzerine almak için kalp ve bedenini bu işe adamaktadır. Yeats'ten daha eşsesli olan Keats de ölümsüzlük mermeri ile flört ederken, doğaya hükmeder ve onu düzene sokar. Milton bile doğa cennetinin en eski halini hayal ederken, cennetin başa çıkılması zor büyümesi karşısında Âdem ve Havva'sının durmadan doğayı budayıp düzeltmesini sağlar. Ortaçağ terminolojisini kullanacak olursak onun sadakati *natura naturans*'tan[257] ziyade *natura naturata*'dır.[258]

Ancak Dickinson için gizemli yeşil, bütünüyle bereketli ve serbest bir yerdir. Hayranlık duyduğu Emily Brontë gibi o da bilinçli ya da bilinçdışı bir biçimde, eğer bir kadın olarak doğaya eşit

[257] (Lat.) Doğa doğalığını yapıyor. (ç.n.)

[258] (Lat.) Spinoza'daki anlamı "Doğa çoktan yaratıldı"dır. Bu tanımda Tanrı daha edilgen bir konumdadır. (ç.n.)

ise, genel olarak kadın kategorisinin bir üyesi olarak ya da tekil bir kadın olarak kendisinin doğa olması gerektiğini ve bunun da özgürlük ve öfke gerektirdiğini hissetmiştir. Tarlaların zambakları –ve papatyaları– ne didinecek ne de dönüp duracaktır. Örümceğin kendini gizlemek ve yeniden var etmekten meydana gelen yorucu görevinden kurtulmuş halde, yalnızca neşelerini yansıtan bir biçimde dans edecek ve yeniden ve yeniden coşkularını dile getireceklerdir. Etrafları dağlar ile çevrelenmiştir ve kötücül lavların tıslamasından uzak tanrıçalar, kuvvetli dişi mevcudiyetleri ve "görünmeyen erkeklere" bakışları ile çiçeklerin bu canlı dansına daha da kuvvet katacaktır. Görmüş olduğumuz üzere, Dickinson'ın şiirlerinde sıklıkla betimlediği tanrısallık erkeğe dair bir alandır: altın bir efendi ya da ataerkil 'hiç kimsenin babası' ve bu erkeğin yönetimi de şairin yaşantısındaki gerçekleri yansıtmaktadır. Ancak şair olarak kariyerinde en az iki kez alışılagelmiş maskelerini çıkartmış ve özlemini duyduğu gizemli yeşili yöneten doğa tanrıçası hakkında açıkça kalem oynatmıştır. Bir keresinde yanardağlar yerine "Güzel Dağlar" hakkında da yazmıştır:

Güzel dağlar –yalan söylemeyin bana–
Asla inkâr etmeyin beni –uçmayın asla–
O hep aynı değişmeyen gözler
İsteğimi arttırın –başarısız olduğum– ya da uydurduğumda
Ya da soylu isimleri beyhude alın
Onların uzak –yavaş– menekşe bakışını

Benim güçlü Meryem Analarım –halen aziz–
Tepenin aşağısındaki rahibe –kararsız halen
Onun hizmetleri –sizin için–
En son ibadeti –gün–
Semada uzaklaşıp yittiğinde
Kaşını kaldırarak size doğru

Elbette bu "Güçlü Meryem Analar", anne Awe'un (Hayret) ve Dickinson'ın çocuklarıdır. Higginson'a da söylemiş olduğu üzere, o, şairin çocukluk günlerinde eve doğru koşarak gittiği annesidir ve yine şairin, 'hiç kimsenin babasının' taleplerinden kaçmasına olanak tanıyan da (ve yüreklendiren) böyle bir annenin varlığıdır.

Bu güçlü Meryem Analar ve beyaz mevcudiyeti ile erdemli ay tanrıçası Diana'yı ima eden bir diğer anne figürü esin perisi tanrıça da Dickinson için önem taşımaktadır. Bir keresinde şair Diana için söyle yazmıştır:

Yüzü, saçlardan yapılmış bir yataktaydı
Bir arsadaki çiçekler gibi
Eli meniden de beyazdı
Kutsal ışığı besleyen
Dili daha yumuşak o ezgiden
Yapraklarda yalpalayan
Duyan kuşku duyabilir
Şahit olan inanır

Bu şiirlerin ima ettiği üzere, Dickinson'ın Higginson'a kendisini "iki zambak" vererek tanıtmasında rol oynayan, delilik ya da aşırı duygusallık olmamıştır. Aynı biçimde, eline bir olanak geçtiğinde, misafirlere "şarap ya da bir gül" teklif etmesine neden olan da bunlar değildir. Tedbirli, maskelenmiş ve kendi benliğini bir kurguya dönüştürmüş haldeki şair, büyük olasılıkla kendi mahrem dini ile ilgili tek bir çıplak gerçeği sembolik bir biçimde aktarmaya çalışmaktadır.

Bu konudaki sayılı açıklamalarından bir tanesinde, bu dinin, Elizabeth Barrett Browning'in "Yabancı Hanımefendisi"ni okumasıyla başladığını itiraf etmektedir.

Sanırım efsunlanmıştım
İlk önce karamsar bir kız–
O yabancı hanımefendiyi okudum–
Karanlık –güzel bir his verdi–
Ve gece de öğlen olup olmadığını

Ya da sadece cennet –öğlen de–
Gücüm yoktu söyleyecek

Maskelenmemiş ve gizlenmemiş dişi sanatı aracılığıyla başkalaşan dişi doğa bile bir tür epik şiire dönüşür:

Günler –güçlü, vezin metruk
En basitiyle –bezenmiş
Sanki bir jübile gibi
Aniden onaylanmış

Aynı zamanda bu dönüşümün büyüsü, hemen göze çarpmayan bir nitelikte olmasının yanı sıra tanımlanamaz ve romantik bir biçimde çılgıncadır:

Değişimi tanımlayamazdım
Aklın dönüşümünü
Ruhun takdis edilişi gibi–
Şahit olunur da –açıklanamaz–

Bu ruhani bir delilikti–
Aklı başında olmanın tehlikesi
Deneyim edinmeli miyim–
Dönmek için bu panzehir

Büyük büyü ciltlerine–
Büyücüler –uyuyun–
Ama büyü –bir unsura sahip–
Bırakmamalı –tanrısal olanı

Bu gizli sanat mezhebine ve onun tanrıçaları olan "Güçlü Meryem Anaların" dünyasına katılan Dickinson, "Aklı yerinde olmanın arz ettiği tehlikeyi" bir daha deneyimlememiştir. Babasının evinin gölgesinde ağını örmekte olan örümcek sanatçı açısından "deliliğin en ruhani duyum" olduğunun her vakit farkında olan şair, sessiz ve inatçı bir biçimde *Aurora Leigh*'in kendisine öğrettiği "Işığın Cinnet Haline" sıkıca tutunmuştur. Kendi dünyasının, "Akıl Sağlığı" adını verdiği durum tarafından tehdit edildiğinde, Sylvia Plath'ın *Ariel*'de canlandırdığı ya da Milton'ın Havva'sının *Kayıp Cennet*'in beşinci bölümünde farkına vardığı kaçış yollarını hayal ettiği "Muazzam Operaları" canlandırmak yoluyla "sesli yaşayabildiği" gizemli yeşilin içerisinde bir denge bulmuştur. Dickinson, rüyalarda tecelli eden ilahi delilik aracılığı ile, yabancı topraklardaki bir bomba gibi dans etmekte, saatlere saldırmakta ve daha en başından gizliden gizliye dişi olan bir "öğlen ve cen-

nette" âlem yapmaktadır. Sargısız bir biçimde çatı katından kaçar ve "kadın-beyaz" olarak giymek zorunda bırakıldığı bir hanımefendiye yaraşır kostümlerden kurtulur. Her vakit olduğundan şüphe ettiği kraliçe gibi şafak ışığına doğru uçarken üzerindeki "Pembe şalın" sembolize ettiği utancı ve hatta inci beyazı elbisesini bile silkeleyip üzerinden atar. 'Hiç kimsenin babasının' taleplerini aşmış olduğu için, en azından düşünsel seviyede, artık inciden meydana gelmiş yumağına gereksinim duymadığı "Ana Vatanına" geri dönebilecektir: Sylvia Plath'ın bir zamanlar kendi çelişkili benliklerini adlandırdığı "eski fahişe içetekleri" gibi Dickinson da kendi yaşamının kurgusunu çöpe atabilecektir.

Son olarak, Dickinson, en açık sözlü anlarında, ataerkil şiirin şeytanca olarak nitelediği; ancak şairin kendi gücü olduğundan emin olduğu bu gücün, kendisine yaklaşıp konuştuğunu, davet edilmeden yanaştığını ve –Romantik gelenekte olduğu gibi– uyanış ve uyku ânındaki rüyalarında yaklaşıp seslendiğini; dahası, Romantik şairin varlık nedeninin de bu epifani anları olduğunu bilmektedir. Çünkü böyle bir güç onun küçük odasını, dişi bir ışık kıtasına dönüştürülebilir. Böylesi bir başkalaşım için ettiği ilk dualardan bir tanesi "Erkeklerin görmediği bir sabah var" mısraında ifade bulmaktadır. "Tatlı dağlar –siz bana yalan söylemezsiniz" ise kariyerinin ortasında kaleme aldığı şiirlerden bir tanesidir. Ancak yaşamının sonuna doğru, belki de Dickinson'ın tanrıçası adını vermemiz gereken bu varlığa yakarış biçiminde bir değişiklik olmamıştır:

O mükemmel Rüyayı bozmayayım
Kutup ışıklarına ait lekeyle
Ama öyle ayarlamalıyım ki sıradan gecemi
Bana yeniden gelebilmeli

Bildiğimiz zaman değil, güç yaklaşmakta–
Hayretin elbisesi,
Utangaç annemizin tek giysisiydi
Evde –ve cennette

Özellikle bu son şiirin akla getirdiği düşünce, Dickinson'ın sanatına güç veren eşsiz dişi huşunun, yalnızca romantik fantezilerinin değil, aynı zamanda romantik esininin de ürünü olduğu

gerçeğidir. Çünkü Dickinson'ın kendisinin de bildiği üzere, şairin tüm kurgularının altında yatan gerçek, "Coşku ve vadi"ye duyulan apokaliptik özlemdir. Ne de olsa, bu başkalaşmış evrende en "eski moda" küçük kız bile "sesini yükselterek" yaşayabilecektir. İhtiyatlı ve maskelenmiş olsalar da onun benlik canlandırmaları bize –bir keresinde Dickinson'ın Higginson'a onun sanatıyla ilgili söylemiş olduğu gibi– şunu söylemektedir: Eğer Dickinson'ın şiir biçimini almış özyaşamöyküsü bir romans olmaktan çıkabilecekse bu bir aydınlanma ânını beraberinde getirecektir ve bu aydınlanma ânı da romansın nüvesini meydana getirmektedir.

SEÇİLMİŞ KAYNAKÇA

Abbott, C.C. (ed.) *The Correspondence of Gerard Manley Hopkins and Richard Watson Dixon*. Oxford University Press, London. 1935.

Austen, Jane. *Akıl ve Tutku*. Çev. Hamdi Koç. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. 2016.

Austen, Jane. *İkna*. Çev. Serim As Özdemir. Kırmızı Kedi Yayınları. 2013.

Austen, Jane. *Mansfield Parkı*. Çev. Nihal Yeğinobalı. Can Yayınları. 2008.

Austen, Jane. *Northanger Manastırı*. Çev. Hamdi Koç. İş Bankası Kültür Yayınları, Hasan Ali Yücel Klasikler Serisi. 2016.

Austen, Jane. *Aşk ve Gurur*. Çev. Nihal Yeğinobalı. Can Yayınları. 2016.

Austen, Jane. *Emma*. Çev. Nihal Yeğinobalı. Can Yayınları, 2016.

Barthes, Roland. *Sade/Fourier/Layola*. Trans. Richard Miller. Hill & Wang, New York. 1976.

Barrett Browning, Elizabeth. *The Poetical Works of Elizabeth Barrett Browning*. Crowell, New York. 1891.

Bersani, Leo. *A Future for Astyanax*. Little Brown, Boston. 1976.

Bloom, Harold. *Etkilenme Endişesi –Bir Şiir Teorisi*. Metis Yayıncılık, İstanbul. 2008.

Brontë , Emily. *Uğultulu Tepeler.* Çev. Naciye Akseki Öncül. Can Yayınları. 2016.
Brontë, Charlotte. *Jane Eyre.* Çev. Nihal Yeğinobalı. Can Yayınları. 2016.
Brontë, Charlotte. *Shirley.* Çev. Azize Bergin. Halk Kitapevi. 1972.
Brontë, Charlotte. *Villette.* Çev. Nevhiz Aksunkur. Kırmızı Kedi Yayınları. 2011.
Brontë, Charlotte. *Profesör.* Çev. Gamze Varım. Türkiye İş Bankası, Hasan Ali Yücel Klasikleri. 2013.
Brontë, Anne. *Agnes Grey.* Çev. Azize Bergin. Altın Kitap Yayınları. 1970.
Brontë, Anne. *Şatodaki Kadın.* Çev. Gönül Suveren. Güven Yayınları. 1968.
Caroll, Lewis. *Alice Harikalar Ülkesinde.* Çev. Kısmet Burian. Cumhuriyet Kitapları. 2000.
Cavendish, Margaret. *Poems and Fancies.* Scolar Press. 1972.
Coleridge, Mary Elizabeth. *"The Other Side of the Mirror", Poems by Mary E. Coleridge.* Elkin Mathews, London. 1908.
De Beauvoir, Simone. *İkinci Cins.* Çev. Bertan Onaran. Payel Yayınevi. 1993.
Diamond, Aryln & Edwards, Lee (ed.) *The Authority of Experience.* University of Massachusetts Press, Amherst. 1977.
Douglass, Ann. *The Feminization of American Culture.* Knopf, New York. 1971.
Eagleton, Terry. *Myths of Power.* Macmillan, London and New York. 1975.
Eliot, George. *Adam Bede ya da Aşkın Bedeli.* Çev. Arif Derbeyoğlu. Güven Yayınevi. 1975.
Eliot, Goerge. *Kıyıdaki Değirmen.* Çev. Gönül Suveren. Altın Kitaplar. 1970.
Eliot, George. *Düşürülen Maske.* Çev. Aslı Sena Özarpacı. Altın Bilek. 2006.
Eliot, George. *Romola.* International Book Co. New York. 1890.
Eliot, George. *Felix Holt, the Radical.* Wordsworth Classics. 1997.
Eliot, George. *Middlemarch.* Collins English Library. 1981.
Eliot, George. *Daniel Deronda.* Wordsworth Classics. 1996.

Eliot, George. *Scenes of Clerical Life.* Prometheus Books. 1999.
Eichner, Hans. *"The Eternal Feminine: An aspect of Goethe's Ethics"* Norton Critical Edition. Trans. Walter Arndt. Ed. Cyrus Hamlin. Norton, New York. 1976.
Forster, E. M. *Aspects of the Novel.* Harcourt, Brace. New York. 1964.
Fuller, Margaret. *Women in the Nineteenth Century.* Norton, New York. 1972.
Gelpi, Albert. *Emily Dickinson: The Mind of the Poet.* Harvard University Press. 1965.
Gelpi, Albert. *"Emily Dickinson and the Deer Slayer" Shakespeare's Sisters* (ed.Gilbert, s. & Gubar, S.) Indiana University Press, Bloomington. 1979.
Griswold, Rufus. *The Female Poets of America.* (preface) Carey & Hart, Philedelphia. 1849.
Hawthorne, Mark D. *Doubt and Dogma in Maria Edgeworth.* University of Florida Press, 1967.
Hawthorne, Nathaniel. *"The Snow Image", The Complete Novels and Selected Tales of Nathaniel Hawthorne.* Ed. Norman Holmes Pearson. Modern Library, New York. 1937.
Hawthorne, Nathaniel. *The Blithedale Romance.* Norton, New York. 1958.
Joyce, James. *Ulysses.* Çev. Nevzat Erkmen. Yapı Kredi Yayınları. 2014.
Melville, Herman. *Moby Dick/Beyaz Balina.* Çev. Sabahattin Eyüpoğlu ve Mina Urgan. Yapı Kredi Yayınları. 2015.
Millet, Kate. *Sexual Politics.* Avon, New York. 1971.
Milton, John. *Kayıp Cennet.* Çev. Enver Gürsel. Pegasus Yayınları. 2015.
Mossberg, Barbara Clarke. *"The Daughter Construct in Emily Dickinson's Poetry"* Indiana University. Ph. D. 1977.
Plath, Sylvia. *Ariel ve Seçme Şiirler.* Kırmızı Kedi Yayınları, 2015.
Reynolds, Myra. (ed.) *The Poems of Anne Countess of Winchilsea.* University of Chicago Press, Chicago. 1903.
Rich, Adrienne. *"Natural Resources" The Dreams of Common Language.* Norton, New York, 1978.
Richardson, Samuel. *Sir Charles Grandison.* 6 Vols. Oxford, 1931.

Rossetti, Christina. *"In an Artist's Studio. New Poems by Christina Rossetti.* (ed. William Michael Rossetti) Macmillan, New York. 1896.
Said, Edward. *Başlangıçlar –Niyet ve Yöntem.* Çev. Ferit Burak Aydar. Metis Yayıncılık. 2009.
Sartre, J. P. *Sözcükler.* Çev. Selahattin Pilav. Can Yayınları. 2007.
Schorer, Mark. *"Fiction and the Analogical Mix" Norton Critical Edition of Wuthering Heights.* Norton, New York. 1972.
Shelley, P. B. *Şiirin Bir Savunması.* Merdiven Kitapları, 2011.
Showalter, E. *A Literature of Their Own. British Women Novelists from Brontë to Lessing.* Princeton University Press. 1999.
Spivak, Gayatri Chakravorty. *Gramatoloji'ye Önsöz.* Çev. İsmail Yılmaz. BilgeSu Yayınları. 2014.
Stowe, Harriet Beecher. *Tom Amcanın Kulübesi.* Çev. Nurten Demiralp. Neşriyat Anonim Şirket. 1970.
Stuhlmann, Gunther (ed.). *The Diary of Anais Nin. Vol. Two, 1934-39.* The Swallow Press and Harcourt, Brace, New York. 1967.
Thackeray, W. M. *Gurur Dünyası.* Çev. Nihal Yeğinobalı. Remzi Kitapevi. 1986.
Woolf, Virginia. *The Death of the Moth and Other Essays.* Harcourt, Brace, New York. 1942.
Woolf, Virginia. *Dışarıya Yolculuk.* Çev. İlknur Özdemir. Kırmızı Kedi Yayınları. 2016.

/ TAVAN ARASINDAKİ DELİ KADIN YAYIMLANDIĞI 1979 YILINDAN BU YANA EDEBİYAT ELEŞTİRİSİ ALANINDA ÇIĞIR AÇAN BİR METİN OLARAK KABUL EDİLDİ VE ELEŞTİRMENLERLE AKADEMİSYENLERİN JANE AUSTEN, MARY SHELLEY, BRONTË'LER, GEORGE ELIOT, EMILY DICKINSON GİBİ YAZARLARA BAKIŞ AÇILARINI DERİNDEN ETKİLEDİ. YAZARLARI, FEMİNİST EDEBİYAT ELEŞTİRİSİNİN BU KURUCU METNİYLE PATRİYARKAL TOPLUMUN KISITLAMALARINDAN KURTULUŞUN YOLLARINI TARTIŞIP, KENDİLERİNE ÖZGÜ DİŞİL BİR EDEBÎ GELENEĞİN VE BU GELENEĞİ MÜMKÜN KILAN YAZINSAL STRATEJİLERİN İZİNİ SÜRDÜLER. DELİ KADIN'IN AÇTIĞI KANON, ELEŞTİREL YÖNTEMİ SİYASALLAŞTIRIP "MECBURİ" HETEROSEKSÜELLİĞE MEYDAN OKUMAKLA KALMADI, İKİNCİ DALGA FEMİNİZMİN MERKEZÎ SORUNLARINI DA SOMUTLAŞTIRDI. FEMİNİST BİR SİMGE OLARAK ÖFKELİ DELİ KADIN, TOPLUMSAL CİNSİYET, MİT, CİNSELLİK VE EDEBÎ İMGELEM HAKKINDAKİ GELENEKSEL DÜŞÜNCELERİ ALTÜST ETMENİN GÜCÜNÜ GÜNÜMÜZDE DE BÜNYESİNDE BARINDIRMAYA DEVAM EDİYOR. /











9 786059 691567

42.00-