metis eleştiri

# Ian Watt

## Romanın Yükselişi

Defoe, Richardson ve Fielding
Üzerine İncelemeler



Metis Eleştiri 11

Romanın Yükselişi
Ian Watt

İngilizce Basımı:
The Rise of the Novel, Pimlico, 2000
İlk Basımı: Chatto & Windus, 1957

© Ian Watt, 1957
Türkçe Yayım Hakları © Metis Yayınları, 2006
Türkçe çeviri © Ferit Burak Aydar, 2006

İlk Basım: Mayıs 2007

Yayıma Hazırlayan: Bülent Doğan
Dizi Kapak Tasarımı: Emine Bora, Semih Sökmen

Dizgi ve Baskı Öncesi Hazırlık: Metis Yayıncılık Ltd.
Baskı ve Cilt: Yaylacık Matbaacılık Ltd.
Fatih Sanayi Sitesi No. 12/197-203
Topkapı, İstanbul Tel: 212 5678003

Metis Yayınları
İpek Sokak No. 5, 34433 Beyoğlu, İstanbul
Tel: 212 2454696 Faks: 212 2454519
e-posta: info@metiskitap.com
www.metiskitap.com

ISBN-13: 978-975-342-615-2

# Ian Watt
## Romanın Yükselişi

**Defoe, Richardson ve Fielding Üzerine İncelemeler**

Çeviren
**Ferit Burak Aydar**



metis eleştiri

## İçindekiler

**Kısaltmalar** • 6

**Önsöz** • 7

1 **Gerçekçilik ve Roman Biçimi** • 11

2 **Okur Kitlesi ve Romanın Yükselişi** • 39

3 ***Robinson Crusoe*, Bireycilik ve Roman** • 68

4 **Romancı Olarak Defoe: *Moll Flanders*** • 107

5 **Aşk ve Roman: *Pamela*** • 155

6 **Özel Yaşantı ve Roman** • 200

7 **Romancı Olarak Richardson: *Clarissa*** • 239

8 **Fielding ve Epik Roman Kuramı** • 276

9 **Romancı Olarak Fielding: *Tom Jones*** • 300

10 **Gerçekçilik ve Sonraki Roman Geleneği Üzerine Birkaç Söz** • 334

**Çevirmenin Sonsözü**
***Romanın Yükselişi*:**
**Tutunamayanlardan Önce Yükselenler** • 347

**Dizin** • 365

## Kısaltmalar

| | |
|---|---|
| ELH | Journal of English Literary History |
| HLQ | Huntington Library Quarterly |
| JEGP | Journal of English and Germanic Philology |
| J. Comp. Psychology | Journal of Comparative Psychology |
| MLN | Modern Language Notes |
| MLR | Modern Language Review |
| MP | Modern Philology |
| N & Q | Notes and Queries |
| PMLA | Publications of the Modern Language Association of America |
| PQ | Philological Quarterly |
| Proc. Amer. Antiquarian Soc. | Proceedings of the American Antiquarian Society |
| RES | Review of English Studies |
| SP | Studies in Philology |

# Önsöz

On sekizinci yüzyıl İngilteresi'nde okur kitlesindeki artışla romanın ortaya çıkışı arasındaki ilişkiyi incelemeye 1938 yılında başlamıştım; bu çalışma dokuz yıl sonra Cambridge St. John's Üniversitesi'ndeki doktora tezim halini aldı. Ne ki ortada çözüm bekleyen iki önemli sorun daha vardı. Defoe, Richardson ve Fielding hiç kuşkusuz dönemin okur kitlesindeki değişikliklerden etkilenmişti, fakat eserlerini daha derinden koşullandıran bir faktör varsa, bu da onlar kadar on sekizinci yüzyıl okurlarını da etkileyen yeni toplumsal ve ahlaki yaşantı iklimiydi. Ayrıca roman türünün gerek o dönemdeki gerekse şimdiki ayırt edici edebi özelliklerinin neler olduğunu belirlemeden, yeni edebi biçimin ortaya çıkışıyla bu durum arasındaki bağlar da açıklanamazdı.

Ele aldığım bu sorunların çok geniş kapsamlı olması beni ister istemez seçici davranmaya itti. Sözgelimi, gerek olmadıkça daha eski kurmaca edebiyat geleneklerine de, ele aldığım üç yazarın daha yakın dönemdeki öncülerine ve çağdaşlarına da değinmedim. Öte yandan bir başka pişmanlık duyduğum konu da Fielding'e, Defoe ve Richardson'a ayırdığımdan daha az yer ayırmış olmamdır. Bunun nedeni, Fielding'e kadar romanın yeni öğelerinin çoğunun ortaya çıkmış olmasıydı, dolayısıyla onun klasik edebiyat geleneğiyle bu öğeleri nasıl birleştirdiğine dair bir çözümlemeden daha fazlası lüzumsuzdu. Son olarak, esasen roman türünün ayırt edici edebi nitelikleri ile içinde doğup serpildiği toplumun ayırıcı nitelikleri arasındaki kalıcı bağları epeyce sistematik bir şekilde irdelemek üzerinde yoğunlaşmış olmama karşın, başka meselelerle de meşgul oldum. Bunun nedeniyse, kısmen Defoe, Richardson ve Fielding'e ilişkin genel bir eleştirel değerlendirme de yapmak istemem; kısmen de çalışmalarım neticesinde, şu pek sistematik düşünür Walter Shandy'nin nasıl "kendi savını desteklemek için her şe-

yi eğip büküp çarpıtabilmiş" olduğunu görmüş olmamdı.

William Kimber and Co.'ya Peter Quennell'in *Mayhew's London* (Mayhew'in Londrası) eserinden alıntı yapmama izin verdikleri için teşekkürü bir borç biliyorum. Yine *Review of English Studies and of Essays in Criticism*'in editörlerine ve yayımcılarına da, ilk olarak kendi sayfalarında yayımladıkları malzemeleri kullanmama (özellikle de birinci, üçüncü ve yedinci bölümler için) müsaade ettikleri için müteşekkirim. Cecilia Scurfield ve Elizabeth Walser'ın hem daktilograf hem de kriptograf olarak gösterdikleri ustalığa ve özveriye değinmeden geçemem. Ayrıca, Cambridge St. John's Üniversitesi'ne, Commonwealth Fund of New York'a ve California Üniversitesi rektörüne mali destekleri ve diğer yardımları için minnettarım.

Akademik borçlarımın çoğunu dipnotlar aracılığıyla yeterince ayrıntılı bir şekilde belirttiğimi umuyorum, fakat yine de burada, araştırmamın başında bana önemli ölçüde şevk veren Q. D. Leavis' in *Fiction and the Reading Public* (Kurmaca Edebiyat ve Okur Kitlesi) eserine olan borcumu belirtmeliyim. Diğer borçlarım ise geniş bir yelpaze oluşturuyor. Bayan A. D. M. de Navarro, Eric Trist ve Hugh Sykes Davies çalışmamla daha başından bizzat ilgilendiler. Kendilerine ve ayrıca kitabın çeşitli aşamalarındaki taslaklarını okuyup eleştiren farklı alanlardan birçok araştırmacıya minnettarım: Miss M.G. Lloyd Thomas, Miss Hortense Powdermaker, Theodor Adorno, Louis B. Wright, Henry Nash Smith, Leonard Broom, Bertrand H. Bronson, Alan D. McKillop, Ivor Richards, Talcott Parsons, Peter Laslett, Hrothgar Habakkuk ve John H. Raleigh. Onlara ve çeşitli yer ve zamanlarda çalışmalarımı daha resmi ama aynı derecede dostane bir çabayla yönlendiren Louis Cazamian'a ve birlikte çok az mesai tüketme imkânı bulduğum rahmetli F. T. Blanchard'a çok şey borçluyum. Özellikle John Butt, Edward Hooker ve George Sherburn'a sağgörülü teşvikleri ve sert eleştirileri ile beni sapa yollara girmekten kurtardıkları için müteşekkirim.

I. P. W.

*California Üniversitesi,*
*Berkeley.*
*Şubat 1956*

# 1
# Gerçekçilik ve Roman Biçimi

On sekizinci yüzyıl başlarındaki roman ve romancılarla ilgilenen birisinin sorabileceği pek çok genel soruya henüz tümüyle tatmin edici yanıtlar verilebilmiş değildir. Örneğin, roman yeni bir edebi biçim midir? Genele uyup böyle olduğunu ve romanın Defoe, Richardson ve Fielding ile başladığını varsayarsak; bu durumda romanı kendisinden önceki –örneğin Antik Yunan, ortaçağ ya da on yedinci yüzyıl Fransız– düzyazı kurmaca edebiyatından ayıran farklar nelerdir? Ayrıca bu farkların tam da o dönemde ve o yerde ortaya çıkmış olmasının bir nedeni var mıdır?

Bu tür geniş kapsamlı soruları ele almak hiçbir zaman kolay olmadığı gibi, yanıtlamak da bir o kadar zordur. Üstelik ele aldığımız konu çerçevesinde özellikle zordur, çünkü Defoe, Richardson ve Fielding alışıldık anlamıyla bir edebiyat okulu oluşturmazlar. Gerçekten de eserlerinde birbirinden etkilenme izleri o denli azdır ve bu eserler yapıları itibariyle o denli farklıdır ki ilk bakışta romanın yükselişine* ilişkin merakımızı giderecek –"deha" ve "tesadüf" gibi, edebiyat tarihinin çıkmaz sokaklarındaki Janus'un çifte yüzünü ifade eden yetersiz tabirler haricinde– herhangi bir yanıt bulmamız pek muhtemel değildir. Elbette bu tabirler olmaksızın yapamayız, ama bunlarla pek ileriye gitmemizin mümkün olmadığı da açıktır. Dolayısıyla elinizdeki inceleme yüzünü farklı bir yöne çevirecek: İlk üç romancımızın aynı kuşağa mensup olmalarının salt bir tesadüf olamayacağını ve dönemin koşulları elverişli olmasaydı dehalarının bu yeni biçimi yaratamayacağını varsayarak, edebi ve toplumsal ortamdaki bu elverişli koşulların neler olduğunu ve Defoe,

* Watt'ın kitap boyunca kullandığı *rise* kelimesi Türkçede yükseliş, doğuş, ortaya çıkış gibi anlamlara geliyor. Metinde karşılaştığım bağlamlarda *rise* ile ne kastediliyorsa onu kullanmaya özen gösterdim. (ç.n.)

Richardson ve Fielding'in bunlardan hangi yollarla nasiplendiklerini keşfetmeye çabalayacağız.

Araştırmanın selameti açısından öncelikle romanın karakteristik özelliklerinin işler bir tanımını yapmak zorundayız. Bu tanım önceki anlatı türlerini dışarıda bırakacak kadar dar ama genellikle roman kategorisine sokulan öğelerin tamamına uygulanabilecek kadar da geniş olmalı. Bu noktada romancılarımızın bize pek bir yardımı dokunmayacak. Richardson ve Fielding'in kendilerini yeni bir yazı türünün kurucuları olarak gördükleri ve her ikisinin de yazdıkları eserlerin eski moda romanslardan bir kopuşu ifade ettiğini düşündükleri doğrudur. Fakat ne onlar ne de çağdaşları bize yeni edebiyat türünün ihtiyaç duyduğumuz bir nitelendirmesini miras bırakmış değiller; hatta yazdıkları kurmaca edebiyat türünün özündeki değişikliği terimsel bir değişiklikle kaide haline getirmeye bile gerek görmemişlerdi – bugün kullandığımız "roman" ("*the novel*") terimi ancak on sekizinci yüzyılın sonlarına doğru tam olarak yerleşmiştir.

Roman tarihçileri, daha geniş bir perspektife sahip olmaları sayesinde, yeni biçimin kendine has özelliklerini belirlemek konusunda çok daha fazla mesafe kat etmişlerdir. Kısaca değinmek gerekirse, roman tarihçileri on sekizinci yüzyıl başı romancılarını önceki kurmaca yazarlardan ayıran temel karakteristik özelliğin "gerçekçilik" olduğunu düşünmüşlerdir. Diğer yönlerden farklı ama bu "gerçekçilik" özelliğinde birleşen anlayışlara düşülmesi gereken ilk kayıt, gerçekçilik kavramının daha fazla deşilmeye muhtaç olduğudur. Zira bu kavramı başka bir açıklama yapmaksızın romanın tanımlayıcı bir özelliği olarak kullanmak, önceki tüm yazarların ve edebiyat biçimlerinin *gerçekdışı* olanın peşinden koştukları gibi yanlış bir kanı uyandırabilir.

"Gerçekçilik" teriminin esas eleştirel çağrışımları Fransız gerçekçilik okuluyla ilgilidir. Göründüğü kadarıyla "gerçekçilik" estetik bir tanım olarak ilk kez 1835 yılında, neoklasik resmin "*idéalité poétique*"* kavramına karşıt olarak Rembrandt'ın "*vérité humaine*"** anlayışını anlatmak için kullanılmış, sonrasında 1856'da Du-

* *Fr.* şiirsellik ideali, şiirsel ideal. (ç.n.)
** *Fr.* insani gerçek. (ç.n.)

ranty'nin editörlüğündeki *Réalisme* (Gerçekçilik) dergisinin kurulmasıyla özgül bir edebiyat terimi olarak yerini almıştır.[1]

Fakat ne yazık ki, çok geçmeden Flaubert ve ardıllarının sözde ahlaksız eğilimleri ve "düşük seviye" konuları üzerine dönen sert tartışmalar neticesinde sözcük kullanışlılığından epeyce şey yitirdi. Bunun sonucunda "gerçekçilik" öncelikle "idealizm"in karşıtı olarak kullanılmaya başladı. Aslında Fransız Gerçekçilerinin muarızlarının savunduğu konumun bir yansıması olan bu anlam roman üzerine birçok eleştirel ve tarihsel yazıyı tahrifata uğratmıştır. Gerçekçi biçimin tarihöncesinin incelenmesi, çoğu zaman, alt tabakadan insanların yaşamını anlatan tüm geçmiş kurmaca edebiyatla arasındaki sürekliliğin izinin sürülmesi meselesi olarak görülmüştür: Efesli hatunun hikâyesi "gerçekçi"dir, çünkü cinsel açlığın evli bir kadının üzüntüsünden daha güçlü olduğunu gösterir; keza fabllar ya da pikaresk* hikâye "gerçekçi"dir, çünkü insan davranışlarının aktarımında başköşe ekonomik ya da şehevi saiklere verilir. Aynı zımni önermeyle, on sekizinci yüzyıl romancıları ve onlarla beraber Fransa'da Furetière, Scarron ve Lesage bu geleneğin en üstün temsilcileri olarak görülür: Defoe, Richardson ve Fielding'in romanlarındaki "gerçekçilik" Moll Flanders'ın hırsız, Pamela'nın ikiyüzlü, Tom Jones'un da zani olmasıyla yakından ilişkilidir.

Ne var ki, "gerçekçilik" kavramının bu kullanımı, roman biçiminin belki de en özgün özelliğini belirsiz kılmak gibi ciddi bir kusuru da içinde barındırmaktadır. Roman sırf hayatı güçlüklerle dolu tarafından gördüğü için gerçekçi olsaydı, o zaman yalnızca *ters çevrilmiş romans* adını vermek yeterli olurdu. Halbuki roman yalnızca belirli bir edebi perspektife uygun olanları değil, insan yaşantısının tüm çeşitliliklerini resmetmeye çalışır: Romanın gerçekçiliği sunduğu yaşam tarzında değil, o yaşamı sunuş tarzında yatar.

Elbette, bu yaklaşım Fransız Gerçekçilerinin konumuna çok yakındır: Fransız Gerçekçilerine bakılırsa, oturmuş ahlaki, edebi ve

* İspanyolca *pikaro* sözcüğünden gelir. Pikaresk anlatıların merkezinde hareket halindeki, yersiz yurtsuz, toplumda tutunamayan lümpen karakterler (*pikaro*) bulunur. Bunların gezginlik yaşamları resmedilirken, bir yandan da toplumun eleştirel bir tablosu çizilir. (ç.n.)

1. Bkz. Bernard Weinberg, *French Realism: the Critical Reaction 1830-1870*, Londra, 1937, s. 114.

toplumsal kodlarla sunulan şakşakçı insanlık portrelerinden farklı romanlar yazıyor olmalarının tek nedeni romanlarının gelmiş geçmiş en tarafsız ve bilimsel yaşam tetkikleri olmasıydı. Bu bilimsel nesnellik idealinin arzulanır olup olmadığı tartışmaya açıktır; keza pratik olarak hayata geçirilebilmesi de mümkün değildir. Gelgelelim Fransız Gerçekçilerinin, yeni edebi türün amaçlarını ve yöntemlerini eleştirel olarak bilince çıkartmak için gösterilen ilk anlamlı çabada, romanın diğer edebi biçimlerden daha keskin bir dille ele aldığı bir konuya –edebiyat eseriyle taklit ettiği gerçeklik arasındaki mütekabiliyet sorununa– parmak basmış olmaları çok manidardır. Esas itibariyle epistemolojik bir sorundur bu. Dolayısıyla gerek on sekizinci yüzyılın başı gerekse sonrası açısından, romanda gerçekçiliğin özünü aydınlatmanın en iyi yolu, sanırım, meslek icabı kavram çözümlemesiyle ilgilenenlerin, yani filozofların yardımına başvurmaktır.

## I

Konuyla yeni ilgilenmeye başlayanlara şaşırtıcı bir paradoks gibi görünse de, felsefede "gerçekçilik" terimi yaygın kullanıma taban tabana zıt bir gerçeklik görüşünü anlatmak için kullanılıyordu – yani hakiki "gerçeklikler"in duyular tarafından algılanan tikel, somut nesneler değil; tümeller, sınıflandırmalar ya da soyutlamalar olduğunu savunan Ortaçağ Skolastik Gerçekçilerinin görüşünü ifade ediyordu. Bu ilk bakışta pek fuzuli görünebilir, zira roman genel hakikatlere diğer edebi türleri de geride bırakmak suretiyle yalnızca *post res** yer verir. Fakat tam da skolastik gerçekçiliğin bakış açısının bize yabancı olması, roman türünün –"gerçekçilik" teriminin bugünkü değişmiş felsefi anlamına benzeyen– bir başka karakteristik özelliğine dikkat çekmemizi sağlıyor hiç değilse: Roman modern dönemde ortaya çıkmıştır ve bu dönemin genel düşünsel yönelimini klasik dönem ve ortaçağ mirasından gayet kalın çizgilerle ayıran nokta, tümelleri reddetmesi ya da en azından reddetmeye çalışmasıdır.[2]

* *Lat.* nesne sonrası. (ç.n.)

2. Bkz. R. I. Aaron, *The Theory of Universals*, Oxford, 1952, s. 18-41.

Modern gerçekçilik bireyin hakikati duyuları aracılığıyla keşfedebileceği önermesinden yola çıkar: Kökenleri Descartes ve Locke'a dayanan bu gerçekçilik dört başı mamur bir şekilde ilk kez on sekizinci yüzyılın ortalarında Thomas Reid tarafından formülleştirilmiştir.[3] Fakat dış dünyanın gerçek olduğu ve duyularımızın bunu bize doğru bir şekilde aktarabildiği görüşünün edebi gerçekçilik konusuna tek başına çok fazla ışık tutmadığı açıktır. Hemen her insan, her çağda dış dünya hakkında kendi deneyimleri vasıtasıyla, o veya bu şekilde, benzer bir sonuç çıkarmaya itildiğinden, edebiyat da her zaman bir noktaya kadar aynı epistemolojik naifliğe açık olmuştur. Dahası, gerçekçi epistemolojinin ayırt edici önermeleri ve bunun çevresinde dönen tartışmalar doğaları gereği edebiyatla çoğu zaman pek de ilişkisi olmayan özel bir bilgi alanına aittir. Halbuki felsefi gerçekçilikte roman açısından önemli olan şeyler hiç de özgün sayılmaz: Bunlar gerçekçi düşüncenin genel yaklaşımı, kullandığı araştırma yöntemleri ve ortaya attığı sorun türleridir.

Felsefi gerçekçiliğin genel yaklaşımı eleştirel, gelenek karşıtı ve yenilikçidir; yöntemiyse geçmiş varsayımlardan ve geleneksel inançlardan –en azından ideal haliyle– azade olan araştırmacı bireyin yaşantının ayrıntılarını incelemesi şeklindedir. Ayrıca bu anlayışta anlambilime, yani sözcüklerle gerçeklik arasındaki mütekabiliyet sorununa özel bir önem atfedilmiştir. Felsefi gerçekçiliğin tüm bu özellikleri ile roman biçiminin ayırt edici özellikleri arasında birtakım benzerlikler bulunmaktadır. Bu benzerlikler, yaşam ve edebiyat arasındaki, Defoe ve Richardson'ın romanlarından bu yana kurmaca düzyazıda da yer alan karakteristik türde mütekabiliyetlere dikkatimizi çekmektedir.

(a)

Descartes'ın büyüklüğü öncelikle yönteminden, hiçbir şeyi gözü kapalı kabul etmemekteki kararlılığından gelir. *Yöntem Üzerine Konuşma* (1637) ve *Meditasyonlar* adlı eserleri, hakikatin araştırılmasını mantıksal açıdan geçmiş düşünce geleneğinden bağımsız olarak, hatta bu gelenekten koparak ulaşılması daha muhtemel ve tamamıyla bireysel bir mesele olarak kavrayan modern varsayımın

3. Bkz. S. Z. Hasan, *Realism*, Cambridge, 1928, 1. ve 2. bölümler.

ortaya çıkmasında büyük paya sahiptir.

Roman, bu bireyci ve yenilikçi yönelimi en eksiksiz yansıtan edebiyat biçimidir. Kendisinden önceki edebiyat biçimleri geleneksel pratiğe uygunluğu hakikatin en temel ölçütü saydıkları için bulundukları kültürün genel eğilimini yansıtıyorlardı. Örneğin, klasik döneme ve Rönesans'a ait epiklerin olay örgüleri geçmiş tarihten ve fabllardan alınıyordu ve yazarın konuyu işleyiş tarzı, çoğunlukla, o türün kabul görmüş örneklerini esas alan edebi adaba göre değerlendiriliyordu. Bu edebi gelenekçiliğe ilk kez ve de tamamen karşı çıkan tür roman oldu; zira romanın başlıca kıstası her zaman biricik ve dolayısıyla da yeni olan bireysel yaşantının doğru bir şekilde aktarılmasıdır. Bu nedenle roman son birkaç yüzyıldır özgünlüğe ve yeni (*novel*)* olana eşi görülmedik ölçüde değer veren bir kültürün edebiyat alanındaki mantıksal aracıdır ve dolayısıyla ismiyle müsemmadır.

Romanın önümüze koyduğu ve çoğunluğun da üzerinde hemfikir olduğu kimi zorlukları bu *yeni* vurgusuyla açıklamak mümkündür. Başka bir edebiyat türünde verilmiş bir eseri değerlendirirken, edebi modellerinin bilinmesi genellikle önemlidir ve hatta kimi zaman esastır; değerlendirmemiz büyük ölçüde yazarın uygun biçimsel uzlaşımları kullanmaktaki ustalığının çözümlenmesine dayalıdır. Öte yandan, bir romanın şu veya bu şekilde başka bir edebiyat eserinin taklidi olması kendisi açısından elbette çok olumsuz bir durumdur. Bunun arkasında sanırım şu neden yatıyor: Romancının başlıca görevi insan yaşantısına sadık kaldığı izlenimini vermek olduğundan, yerleşik bir biçimsel uzlaşıma bağlı kalmak, başarısını tehlikeye sokmaktan öte bir işe yaramaz. Örneğin, tragedya veya kaside (*ode*) ile karşılaştırıldığında romanın çoğunlukla biçimden yoksun görünmesi şu şekilde açıklanabilir: Romanın biçimsel uzlaşımlardan yana fukaralığı, gerçekçi olabilmek için ödediği bir bedeldir.

Fakat romanda biçimsel uzlaşımların yokluğu, geleneksel olay örgülerinin kullanılmamasıyla karşılaştırıldığında önemsiz kalır. Olay örgüsü elbette basit bir konu sorunu olarak görülemez ve bu-

* İngilizcede roman (*novel*) sözcüğü aynı zamanda yeni anlamına gelmektedir. (ç.n.)

nun özgünlük ya da özgünlükten yoksunluk derecesini belirlemek hiçbir zaman kolay olmamıştır. Ne var ki roman ile geçmiş edebiyat biçimleri arasında yapılacak geniş kapsamlı ve haliyle özet bir karşılaştırma şu önemli farkı ortaya çıkaracaktır: Defoe ve Richardson İngiliz edebiyatında olay örgülerini mitolojiden, tarihten, efsanelerden ya da geçmiş edebiyattan almayan ilk büyük yazarlardır. Bu noktada, örneğin Chaucer, Spenser, Shakespeare ve Milton'dan ayrılırlar, zira bu saydıklarımız tıpkı Antik Yunan ve Romalı yazarlar gibi geleneksel olay örgüleri kullanmışlardı; üstelik bunu yapmalarının altında son tahlilde, yaşadıkları dönemin genel önermesini kabul etmeleri yatıyordu. Bu önermeye göre, doğa esasen tamamlanmış ve değişmez olduğundan, bunun kayıtları da ister dini ister efsanevi isterse de tarihsel olsun tayin edici bir insan yaşantısı dağarcığı oluşturuyordu.

Bu bakış açısı on dokuzuncu yüzyıla kadar dile getirilmeye devam edildi. Örneğin Balzac'ın muarızları bunu, kendisinin çağdaş ve (onların görüşüne göre) gelip geçici gerçekliklerle ilgilenmesini alaya almak için kullanıyorlardı. Ama öte yandan da Rönesans'tan itibaren gerçekliğin nihai belirleyeni olarak kolektif geleneğin yerine bireysel yaşantıyı koyma eğilimi gittikçe güç kazanıyordu. Bu geçiş, romanın ortaya çıktığı genel kültürel arka planın önemli bir parçasını oluşturacaktı.

Özgünlük yanlısı eğilimin ilk güçlü ifadesini İngiltere'de ve on sekizinci yüzyılda bulmuş olması manidardır. "Özgün" (*original*) sözcüğü "gerçekçilik"in anlamındaki değişikliğe koşut bir anlamsal tersyüz olmayla modern anlamına bu dönemde kavuşmuştur. Gerçekçilik, yukarıda gördüğümüz üzere, tümellerin gerçekliğine yönelik ortaçağ inancı evresinden geçerek, bireyin gerçekliği duyular aracılığıyla algılamasına yönelik inancı ifade eder olmuştu. Benzer şekilde, ortaçağda "ilk baştan beri var olan" anlamına gelen "*original*" terimi de sonradan, "türetilmemiş, bağımsız, birinci elden" anlamlarını ifade etmeye başlamıştı. Edward Young 1759 yılında yaz-

4. *Works* (1773), V, s. 125; ayrıca bkz. Max Scheler, *Versuche zu einer Soziologie des Wissens*, Münih ve Leipzig, 1924, s. 104 vd.; Elizabeth L. Mann, "The Problem of Originality in English Literary Criticism, 1750-1800", *PQ*, XVIII (1939), s. 97-118.

dığı çığır açıcı eseri *Conjectures on Original Composition*'da (Özgün Yazı Üzerine Kestirimler) Richardson'ı "gerek ahlak gerekse de özgünlük açısından bir deha"[4] diye selamladığında, sözcük artık "karakter ya da üslup bakımından yeni ya da diri" olanı ifade eden bir övgü terimi olarak kullanılabiliyordu.

Romanda geleneksel olmayan olay örgülerinin kullanılması bu vurgunun erken ve belki de bağımsız bir tezahürüdür. Örneğin, Defoe kurmaca eserler yazmaya başladığında, hâlâ geleneksel olay örgüleri kullanmaya eğilimli olan o dönemin başat eleştiri kuramına hemen hiç itibar etmemişti. Bunun yerine, kahramanlarının kendi görüşünce bir sonraki adımda mantıken ne yapabileceklerinden hareketle, anlatı dokusunun kendiliğinden gelişmesini tercih ediyordu. Bu sayede Defoe kurmaca edebiyatta önemli ve yeni bir eğilimin öncüsü oldu. Romanda olay örgüsünün tamamıyla otobiyografik hatırata tabi kılınması, tıpkı felsefede Descartes'ın "düşünüyorum öyleyse varım" demesi gibi, bireysel yaşantının üstünlüğüne dair cüretkâr bir iddiadır.

Defoe'dan sonra Richardson ve Fielding de, gene kendi meşreplerince, romanın bilindik bir özelliği halini alacak olan "geleneksel olmayan olay örgüsü" kullanımını sürdürdüler. Onların kullandıkları olay örgüleri ya tümüyle hayal ürünüydü ya da kısmen çağdaş bir olaydan alınmıştı. Elbette üç yazardan herhangi bir tanesinin, roman sanatının en üstün örneklerinde gördüğümüz şekilde olay örgüsü, karakter ve yeni ortaya çıkan ahlaki temayı iç içe geçirmek konusunda tümüyle başarılı oldukları söylenemez. Fakat bu işin kolay olmadığı da hatırdan çıkarılmamalıdır, özellikle de yazarın yaratıcı imgelemi için cevaz verilen tek yolun, kendi içinde yeni (*novel*) olmayan bir olay örgüsünden bireysel bir örüntü ve çağdaş bir anlam çıkartmak olduğu bir dönemde.

(b)

Descartes ve Locke'un yöntemi, düşüncelerin dolaysız bilinç olgularından serbestçe filizlenmesine izin veriyordu; gerçekliğin bireysel algılanışı da roman biçiminde aynı düzeyde ifadesini bulana dek kurmaca edebiyat geleneğinde –olay örgüsü haricinde– pek çok şeyin değiştirilmesi gerekiyordu. Bir defa, olay örgüsündeki aktörler ve onların eylem alanı yeni bir edebi perspektif içerisine

oturtulmalıydı: Olay örgüsü eskiden olduğu gibi esasen uygun edebi uzlaşımın belirlediği bir arka plan dahilinde hareket eden genel insan tipleri tarafından değil, tikel koşullar altındaki tikel insanlar tarafından canlandırılmalıydı.

Edebi alandaki bu değişiklik, felsefi gerçekçiliği karakterize eden tümellerin reddi ve tikel olgulara yapılan vurguyu andırıyordu. "Tikel fikirlerin içeri girmesine ve zihnin boş odacığını süslemesine"[5] duyuların izin verdiğini söyleyen Locke'un bu temel önermesinin altına muhtemelen Aristoteles de imzasını atardı. Ancak, şunu da eklemeden geçmezdi: Tek başına tikel durumların incelenmesinin pek bir kıymeti harbiyesi yoktur; insanın asıl düşünsel görevi, anlamsız duyum akışının seline kapılmayıp tümellerin bilgisine ulaşmaktır, nitekim nihai ve kesin gerçekliği oluşturan da bu tümellerdir.[6] On yedinci yüzyıla kadar, hemen hemen tüm Batı düşüncesinin –birçok farklılığa karşın– kendi içinde çok sıkı bağlara sahip olduğu havasını yaratan tam da bu genelleme vurgusudur. Benzer şekilde 1713 yılında Berkeley'in Philonous'u *"var olan her şeyin tikel olduğu*, genel kabul görmüş bir düsturdur,"[7] derken aslında karşıt anlayışı, yani Descartes'tan beri modern düşünceye belirli bir bakış açısı ve yöntem birliği kazandıran modern eğilimi dile getiriyordu.

Yine bu noktada edebiyattaki egemen bakış açısıyla felsefedeki yeni eğilimler ve romanın karakteristik biçimsel özellikleri ters düşüyordu. Zira on sekizinci yüzyılın başında eleştirel gelenekte hâlâ genel ve evrenselden yana güçlü bir klasik eğilim ağır basıyordu: Edebiyatın amacı her zaman ve her yerde herkes tarafından inanılan şey haline gelmek olmalıydı. Romans türünde her zaman çok güçlü bir yeri olan ve genel olarak edebiyat eleştirisi ve estetik alanında da önemi gittikçe artan bu yaklaşım Yeni-Platoncu eğilim ta-

5. *Essay Concerning Human Understanding* (1690), 1. Kitap, 2. Bölüm, XV. Kesim (Türkçesi: *İnsan Anlığı Üzerine Bir Deneme*, çev. Vehbi Hacıkadiroğlu, İstanbul: Kabalcı, 2004).

6. Bkz. *Posterior Analytics*, I. Kitap, 24. Bölüm; II. Kitap, 19. Bölüm (Türkçesi: *İkincil Çözümlemeler*, çev. Ali Houshiray, İstanbul: YKY, 2005).

7. *First Dialogue between Hylas and Philonous*, 1713, Berkeley, *Works* içinde, haz. Luce and Jessop, Londra, 1949, c. II, s. 192 (Türkçesi: *Hylas ile Philonous Arasında Üç Konuşma*, çev. K. Sahir Sel, İstanbul: Sosyal, 1996).

rafından özellikle dillendiriliyordu. Örneğin, Shaftesbury *Essay on the Freedom of Wit and Humour* (Nükte ve Mizah Özgürlüğü Üzerine Bir Deneme, 1709) adlı eserinde, bu okulun edebiyatta ve sanatta tikelliğe duyduğu tiksintiyi özellikle vurgular: "Doğa öyle bir çeşitliliğe sahiptir ki şekil verdiği her şeyi *kendine has* bir özgün nitelikle birbirinden ayırt etmiştir. Bu niteliğe sonuna kadar bağlı kalındığında, ele alınan konunun dünyada bulunan diğer her şeyden farklı olduğu görülecektir. Fakat iyi bir şair ya da iyi bir ressam bunun önüne geçmek için hummalı bir çaba gösterir. Onlar *en ince ayrıntıya dek inmekten* nefret ettikleri gibi *tekillikten* de korkarlar." Ardından, "Bir portre ressamının bir şairle çok az ortak noktası vardır; ama tıpkı tarihçiler gibi gördüklerini kopyalar ve her özelliği, her ilginç noktayı kılı kırk yararak çizer," dedikten sonra kendinden gayet emin noktalar: "Ancak, yaratıcı ve tasarımcı insanlar açısından durum farklıdır."[8]

Gelgelelim, Shaftesbury'nin bu kesin sözlerine rağmen, tikellik taraftarı karşıt bir estetik eğilim çok geçmeden kendisini kabul ettirmeye başladı. Bu eğilim büyük ölçüde Hobbes ve Locke'un psikolojik yaklaşımının edebi meselelere uygulanması sonucunda gelişmişti. Sanırım ilk ve en açıksözlü temsilcisi de Lort Kames'ti. *Elements of Criticism* (Eleştirinin İlkeleri, 1762) adlı eserinde Kames şunları yazıyordu: "Eğlendirme amaçlı kompozisyonlarda soyut veya genel terimlerin hiçbir olumlu tesiri yoktur; çünkü imgeler ancak tikel nesnelerden oluşturulabilir."[9] Ayrıca Kames genel kanının aksine şunu iddia ediyordu: Shakespeare'in albenisi "betimlemelerindeki her parçanın tıpkı doğadaki gibi tikel" olmasında yatar.

Defoe ve Richardson tıpkı özgünlük konusunda olduğu gibi bu konuda da, eleştiri kuramından herhangi bir destek gelmezden çok önce roman biçiminin karakteristik edebi rotasını belirlemişlerdi. Kames'in Shakespeare'deki "her parçanın" tikel olduğuna ilişkin görüşünü herkes paylaşmayacaktır; fakat betimlemede tikellik her zaman *Robinson Crusoe* ve *Pamela*'nın anlatı tarzının tipik bir niteliği olarak görülmüştür. Nitekim Richardson'ın yaşamöyküsünü ilk kaleme alan kişi olan Mrs. Barbauld onun dehasını anlatırken,

8. IV. Bölüm, 3. Kesim.
9. 1763 baskısı, c. III, s. 198-9.

neoklasik genellik ile gerçekçi tikellik arasındaki tartışmada sürekli gündeme gelen bir benzetmeye başvurmuştu. Örneğin, Sir Joshua Reynolds ortodoks neoklasik görüşlerini dile getirirken, "değişim halindeki doğanın ayrıntılandırılmasında son derece titiz bir tıpatıplığı... ve harfi harfine doğruluğu" savunan Hollanda okulunun yerine, İtalyan resminin "büyük ve genel fikirlerini tercih ederim,"[10] diyordu. Halbuki Fransız gerçekçileri, hatırlanacaktır, klasik okulun "*idéalité poétique*"ine değil, Rembrandt'ın "*vérité humaine*"ine bağlıydılar. Mrs. Barbauld, Richardson'ın bu tartışmadaki safını net bir şekilde ortaya koyar. "[Richardson] ayrıntıya inme konusunda gösterdiği sebatkâr çalışmayla etki yaratmayı yeterli gören... bir Hollandalı ressam kadar kesin hatlara sahipti.[11] Ne var ki, gerek Richardson gerekse de Defoe aslında Shaftesbury'nin tahkirini kulak arkası etmişler ve tıpkı Rembrandt gibi "birer portreci ve tarihçi" olmakla yetinmişlerdi.

Edebiyatta gerçekçi tikellik kavramı, somut kanıtlar gösterilemeyecek kadar genel bir konudur, zira kanıt gösterebilmek için öncelikle gerçekçi tikellik ile anlatı tekniğinin kimi özgül veçheleri arasındaki ilişkinin oturtulması şarttır. Bu veçhelerden ikisinin roman açısından özel bir öneme sahip olduğunu görüyoruz: karakter çizimi ve arka plan sunumu. Hiç kuşku yok ki, romanı diğer edebiyat türlerinden ayırt eden husus hem karakterlerinin bireyselleşmelerine hem de yaşadıkları çevrenin ayrıntılı sunumuna büyük önem vermesidir.

(c)

Felsefi açıdan, karakteri tikelleştirme yaklaşımı, birey olarak insanın tanımlanması sorunundan kopuk ele alınamaz. Descartes'ın bireyin bilincindeki düşünce süreçlerinin muazzam öneme sahip olduğunu ortaya koymasıyla birlikte, doğal olarak, kişisel kimlikle bağlantılı sorunlar büyük bir ilgi görmeye başlamıştı. Örneğin

10. *Idler*, no. 79 (1759). Ayrıca bkz. Scott Elledge, "The Background and Development in English Criticism of the Theories of Generality and Particularity", *PMLA*, LX (1945), s. 161-74.

11. *Correspondence of Samuel Richardson*, 1804, c. I, s. cxxxvii. Dönemin Fransız okurlarından gelen benzer yorumlar için bkz. Joseph Texte, *Jean-Jacques Rousseau and the Cosmopolitan Spirit in Literature*, Londra, 1899, s. 174-5.

İngiltere'de Locke'tan Piskopos Butler'a Berkeley'den Hume'a ve Reid'e kadar bütün filozoflar bu tartışmaya dahil olmuşlar ve mesele *The Spectator* dergisinin sayfalarına kadar taşınmıştı.[12]

Bu noktada gerçekçi düşünce geleneği ile ilk dönem romancıların biçimsel yenilikleri arasındaki benzerlik barizdir: Gerek filozoflar gerekse de romancılar tikel bireye o güne kadar görülmemiş ölçüde büyük bir önem atfetmişlerdir. Fakat romanda karakterlerin tikelleştirilmesine verilen büyük önem başlı başına o kadar geniş bir konudur ki, biz bunun nispeten daha başa çıkılabilir yönlerinden birini ele almakla yetineceğiz: tikel bireyler günlük hayatta nasıl adlandırılırsa, romancının da karakterlerini tıpatıp aynı şekilde adlandırmak suretiyle tikel bireyler olarak sunmaya çalışması.

Mantıksal açıdan bireysel kimlik sorunu, özel adların epistemolojik konumuyla sıkı sıkıya bağlantılıdır; zira Hobbes'un sözleriyle söylersek, "özel adlar akla yalnızca tek bir şeyi getirirken, genel adlar çok sayıdaki nesnelerden herhangi birini hatırlatır."[13] Özel adlar toplumsal yaşamda da tastamam aynı işleve sahiptir, yani her bir bireyin tikel kimliğinin sözlü ifadesidir. Ancak, edebiyat söz konusu olduğunda özel adların bu işlevi ilk kez roman türünde tam olarak yerli yerine oturtulmuştur.

Kuşkusuz önceki edebiyat biçimlerindeki karakterlerin de genellikle özel adları vardı; fakat fiiliyatta kullanılan ad türleri, yazarın karakterlerini tümüyle bireyleşmiş varlıklar olarak yerleştirmeye çalışmadığını gösteriyordu. Keza Klasik Çağ ve Rönesans eleştiri ilkeleri de, kimi zaman tarihsel adları kimi zaman da tip adlarını tercih ederek edebiyattaki bu uygulamayla ortaklaşıyordu. Her iki durumda da adlar, karakterleri çağdaş yaşamdan ziyade öncelikle geçmişten gelen geniş bir beklentiler yığını içerisine yerleştiriyordu. Genellikle tarihsel değil uydurma karakterlerin olduğu komedyalarda bile, Aristoteles'te de gördüğümüz üzere,[14] adların "karakteristik" olmaları bekleniyordu. Öyle ki romanın doğuşundan çok sonraları bile bu eğilim varlığını devam ettirdi.

12. No. 578 (1714).

13. *Leviathan*, 1. Kitap, 4. Bölüm (Türkçesi: *Leviathan*, çev. Semih Lim, İstanbul: YKY, 1993).

14. *Poetics*, 9. Bölüm (Türkçesi: *Poetika*, çev. Samih Rifat, İstanbul: K Kitaplığı, 2003).

İlk dönem kurmaca düzyazı türlerinde de genellikle karakteristik ya da (şu veya bu şekilde) tikel olmayan ve gerçekdışı adlar tercih ediliyordu. Bu adlar ya Rabelais, Sidney veya Bunyan'da olduğu gibi belli başlı niteliklere işaret ediyordu, ya da Lyly, Aphra Behn veya Mrs. Manley'de olduğu gibi gerçek ve çağdaş yaşamla hiçbir bağı olmadığını belli eden yabancı, arkaik yahut edebi yananlamlar taşıyordu. Bu adların öncelikle edebi ve uzlaşımsal yönelime sahip olduğunun bir delili de, Mr. Badman ya da Euphues gibi genelde tek bir ada sahip olmalarıydı. Günlük yaşamdaki insanların aksine, kurmaca edebiyat karakterlerinin hem adı hem soyadı yoktu.

Ne var ki ilk romancılar karakterlerini çağdaş toplumsal çevre içerisinde yaşayan tikel bireyler olarak gösterecek adlar kullanarak bu gelenekle çok önemli bir kopuş yaşadılar. Defoe'da özel adların kullanımı rasgele ve kimi zaman çelişkilidir; fakat uzlaşımsal ya da hayali adlar tercih ettiği nadirdir – tek istisna olarak gösterebileceğimiz Roxana'nın bir nam-ı müstear olduğu kesin bir ifadeyle açıklanır. Bunun dışında Robinson Crusoe ya da Moll Flanders gibi ana karakterlerinin çoğu tam ve gerçekçi adlar ya da takma adlar taşırlar. Nitekim Richardson da bu uygulamayı devam ettirmiştir, fakat Richardson çok daha titiz davranmış ve birincil karakterlerinin hepsine (hatta pek çok tali karakterine) hem ad hem soyadı tevdi etmiştir. Öte yandan Richardson, roman yazımında ikincil ama önemsiz sayılamayacak bir sorunla da boğuşmuştur: karakterlere zekice seçilmiş, uygun ve mânâlı olan ama sıradan ve gerçekçi adları çağrıştıran adlar koymak. Dolayısıyla Pamela adındaki romans-yananlamları, Andrews gibi harcıâlem bir soyadın gölgesinde kalmıştır. Gerek Clarissa Harlowe gerekse de Robert Lovelace birçok yönden kendilerine uygun adlar almışlardır. Gerçekten de Bayan *Sin*clair' den Sir Charles *Grand*ison'a* kadar Richardson'ın koyduğu bütün özel adlar hem kulağa sahici gelirler hem de hamillerinin kişiliklerine uygundurlar.

Fielding, o dönemdeki anonim bir eleştirmenin işaret ettiği üzere, karakterlerine "fantastik ve şatafatlı adlar yerine, kimi zaman karaktere göndermede de bulunan modern adlar"[15] vermeyi tercih

* *Sin*: Günah; *Grand*: Büyük, heybetli. (ç.n.)

ediyordu. Heartfree, Allworthy ve Square* gibi adlar bir ölçüde inandırıcı olmalarına karşın, şüphesiz modernleştirilmiş tip adlarıdır; hatta Western veya Tom Jones** adları bile Fielding'in tikel birey kadar genel tipi de göz önünde tuttuğunun güçlü bir işaretidir. Ne ki bu durum öne sürdüğümüz sava ters düşmez, zira Fielding'in karakterlerini adlandırma tarzı ve aslında bir bütün olarak karakter çizim tarzı, bu konuların romandaki genel ele alınış tarzından bir kopuşu ifade eder. Richardson'ın aksine, Fielding'deki sorun romanda karaktere bir şekilde uygun düşen özel adların hiç kullanılmaması değildir; burada hâkim düşünce bu uygunluğun özel adın asli işlevine halel getirmemesi gerektiğidir, yani ad, karakterin bir tip olarak değil de tikel bir insanmış gibi görüldüğünün simgesi olmalıdır.

Gerçekten de Fielding son romanı *Amelia*'yı yazmaya başladığında artık bu gerçeği kavramış görünmektedir. *Amelia*'da Fielding'in tip adlarına olan neoklasik düşkünlüğü yalnızca Justice Thrasher ve Bailiff Bondum gibi tali karakterlerde ifadesini bulur. Ayrıca ana karakterlerinin hepsi –örneğin Booth'lar, Miss Matthews, Dr. Harrison, Albay James, Çavuş Atkinson, Yüzbaşı Trent ve Mrs. Bennett– sıradan ve çağdaş adlara sahiptir. Gerçekten de Fielding'in bu adları o dönemde yaşamış şahısların adlarının olduğu bir listeden rasgele seçtiğine dair elimizde kanıtlar vardır – yukarıda sıraladığımız tüm soyadları Gilbert Burnet'in *History of His Own Time* (Bir Dönemin Tarihi) adlı kitabının 1724 baskısı abonelerinin adlarının bulunduğu listede yer almaktadır ve Fielding'de de kitabın bu baskısının bulunduğunu biliyoruz.[16]

Bu doğru olsa da olmasa da, Defoe ve Richardson'ın başını çektikleri sıradan ve çağdaş özel adlar takma geleneğine Fielding'in ha-

* *Heartfree*: Kalbi boş, kalbi hür. *Allworthy*: Her şeye layık. *Square*: Dört köşe. (ç.n.)

** *Western* sözcüğü Batılı anlamına gelir, Tom Jones ise çok sık rastlanılan genel bir addır. (ç.n.)

15. *Essay on The New Species of Writing Founded by Mr. Fielding*, 1751, s. 18. Bu konuyu "The Naming of Characters in Defoe, Richardson ve Fielding", *RES*, XXV (1949), s. 322-38 adlı yazımda enine boyuna incelemiş bulunuyorum.

16. Bkz. Wilbur L. Cross, *History of Henry Fielding*, New Haven, 1918, c. I, s. 342-3.

tırı sayılır ve gittikçe artan tavizler verdiği su götürmez. Bu gelenek on sekizinci yüzyılın son dönemlerindeki kimi romancılar tarafından (Smollet ve Sterne gibi) benimsenmemiş olsa da, sonradan romanın biçim geleneğinin bir parçası haline gelmiştir. Henry James'in, Trollope'un çalışkan rahibi Mr. Quieverful'la ilgili olarak dikkat çektiği üzere,[17] romancı bu gelenekten ancak okurun söz konusu karakterin gerçekliğine inancını yok etmek pahasına kopabilir.

(d)

Locke kişisel kimliği, zaman içinde devam eden bir bilinçlilik kimliği olarak tanımlamıştı. Ona göre birey, geçmiş düşüncelerini ve eylemlerini belleğinde tutmak suretiyle kendi süregiden kimliğiyle temas halinde kalıyordu.[18] Nitekim daha sonra Hume da kişisel kimliğin kaynağı olarak belleği gösterecekti: "Eğer belleğimiz olmasaydı, asla herhangi bir nedensellik kavrayışımız olmazdı, dolayısıyla "benlik"imizi ya da "kişilik"imizi oluşturan o sebep-sonuç zincirine ilişkin bir kavrayışımız da olmazdı."[19] Bu bakış açısı roman açısından karakteristiktir; Sterne'den Proust'a kadar birçok romancı, geçmiş ve bugüne ilişkin özfarkındalılığının iç içe geçmişliği çerçevesinde tanımlanan kişiliğin araştırılmasını konu edinmiştir.

Nesnenin tekilliğini tanımlama sorununa yine bununla alakalı ama daha dışsal bir başka yaklaşımda temel kategori zamandır. Locke'un kabul ettiği "bireyleşim ilkesi", zaman ve mekân yönünden tikel bir noktada var olmaktır; zira Locke'un nazarında "fikirler zaman ve mekân koşullarından soyutlandıklarında genelleşirler."[20] Dolayısıyla tikelleşmeleri için de bu koşulların açıkça belirtilmesi gerekir. Aynı şekilde roman karakterleri de yalnızca zaman ve mekân yönünden tikelleştirilmiş bir arka plana yerleştirilirlerse birey olabilirler.

Yunan ve Roma felsefesi gibi edebiyatı da Platon'un, Formların ya da İdeaların maddi dünyadaki somut nesnelerin gerisinde yatan

17. *Partial Portraits*, Londra, 1888, s. 118.

18. *Human Understanding*, II. Kitap, 27. Bölüm, ix. ve x. Kesim.

19. *A Treatise of Human Nature*, I. Kitap, 4. Bölüm, vi. Kesim (Türkçesi: *İnsan Doğası Üzerine Bir İnceleme*, çev. Aziz Yardımlı, İstanbul: İdea, 1997).

20. *Human Understanding*, III. Kitap, 3. Bölüm, vi. Kesim.

nihai gerçeklikler olduğu görüşünden derinden etkilenmişti. Bu formlar ezeli-ebedi ve değişmez varlıklar[21] olarak görülüyordu, dolayısıyla genel olarak içinde bulundukları uygarlığın temel önermesinin yansımasıydılar. Buna göre, zamanın akışından bağımsız bir temel anlamı bulunmayan hiçbir şey olmamıştı ve olamazdı. Bu önerme Rönesans'tan bu yana kabul gören ve zamanı yalnızca fiziksel dünyanın çok önemli bir boyutu olarak değil, insanın bireysel ve kolektif tarihinin de şekillendirici gücü olarak değerlendiren bakış açısına taban tabana zıttır.

Roman en çok da modern düşüncenin bu karakteristik yönelimini yansıtması bakımından kültürümüzün karakteristik bir parçasıdır. E. M. Forster romanda yaşamın "zamana bağlı" betimlenişini, edebiyattaki daha eski bir özellik olan "yaşamın değerlere bağlı" betimlenişine eklenen ayırt edici rol olarak görür.[22] Spengler romanın yükselişini, "aşırı-tarihsel" modern insanın "yaşamın bütünü" ele almaya muktedir bir edebi biçime duyduğu ihtiyaçla açıklar.[23] Yine daha yakın zamanda, Northrop Frye "zaman ile Batılı insanın bağlaşıklığını", diğer edebiyat türleriyle kıyaslandığında romanın tanımlayıcı karakteristik özelliği olarak görmüştür.[24]

Romanın zaman boyutuna verdiği önemin bir yönü üzerinde durmuştuk: değişmeyen ahlaki hakikatlere ayna tutmak için zamandan yoksun hikâyelere başvuran önceki edebiyat geleneğiyle yaşadığı kopuş. Aynı şekilde romandaki olay örgüsü de geçmiş yaşantıyı bugünkü edimin nedeni olarak kullanmasıyla önceki kurmaca edebiyat türlerinin çoğundan ayrılır: Geçmiş anlatılarda kullanılan şaşırtmaca ya da tesadüflerin yerini, zaman içinde işleyen nedensellik bağı almıştır ve bu da romana çok daha bütünlüklü bir yapı kazandırmıştır. Ama belki daha da önemlisi, romanın zamansal süreç üzerindeki ısrarının karakter çiziminc etkisidir. Bunun en

21. Platon İdealar'ın ezeli-ebedi olduğunu açıkça belirtmez, fakat İdealar'ın bağlı olduğu bütün düşünce sisteminin altında Aristoteles'e (*Metafizik*, 7. Kitap, 6. Bölüm) kadar uzanan bu anlayış yatmaktadır.

22. *Aspects of the Novel*, Londra, 1949, s. 29-31 (Türkçesi: *Roman Sanatı*, çev. Ünal Aytür, İstanbul: Adam, 2001).

23. *Decline of the West*, çev. Atkinson, Londra, 1928, c. I, s. 130-1 (Türkçesi: *Batının Çöküşü*, çev. G. Scognamillo-N. Şengelli, İstanbul: Dergâh, 1997).

24. "The Four Forms of Fiction", *Hudson Review*, II (1950), s. 596.

açık ve uç örneği, zamansal akışın etkisi altındaki bireyin zihninde olup bitenleri doğrudan doğruya alıntıladığı iddia edilen "bilinç akışı" romanlarıdır. Genel olarak roman, karakterlerinin zaman içerisindeki gelişimleriyle diğer edebiyat biçimlerinden çok daha fazla ilgilenmiştir. Neticede, romanda günlük yaşamın kaygılarının ayrıntılı olarak betimlenmesi de zaman boyutu üzerindeki hâkimiyetine dayanır: T. H. Green, insan yaşamının büyük bir bölümünün salt yavaşlığından ötürü edebi düzleme aktarılamadığına dikkat çeker.[25] Romanın günlük yaşantıya olan yakınlığı, önceki anlatı türlerine nazaran daha dakik bir şekilde düzenlenmiş bir zaman ölçeği kullanmasının doğrudan bir sonucudur.

Zaman boyutu antik dönem, ortaçağ ve Rönesans edebiyatında, romanda olduğundan çok farklı bir role sahiptir. Örneğin, tragedyalarda eylemin yirmi dört saate sığdırılması (şu meşhur zamanda birlik ilkesi), insan yaşamında zamansallık boyutunun gerçek anlamıyla bir reddidir, zira gerçekliği ezeli-ebedi tümeller çerçevesinde kavrayan klasik dünya görüşüyle uyum içerisinde kalarak, varlığa ilişkin hakikatin bir yaşam süresi boyunca olduğu kadar, bir günlük bir zaman diliminde de bütünüyle sergilenebileceğini ima eder. Kanatlı savaş arabası ya da amansız orakçı gibi, zamanın kişileştirilmesinde kullanılan, her biri diğeri kadar bilindik imgeler de özü itibariyle benzer bir bakış açısını yansıtır. Burada vurgu zamanın akışına değil, ölümün ezeli-ebedi gerçekliğinedir. İnsan bu suretle günlük yaşama dair bilincinin üzerine çıkacak ve ölümsüzlükle yüzleşmeye hazırlanacaktır. Aslında her iki kişileştirme de zamanda birlik ilkesini akla getirir; şöyle ki, bu benzetmeler temel olarak tarihdışıdır ve dolayısıyla romandan önceki edebiyat türlerinin çoğunda zamansallık boyutuna ne denli az önem verildiğinin bir başka tipik göstergesidir.

Örneğin, Shakespeare'deki tarihsel geçmiş anlayışı modern anlayıştan çok farklıdır. Truva ve Roma, Plantagenet hanedanı ya da Tudorlar; bunların hiçbiri bugünden ya da birbirlerinden çok farklı olacak kadar uzak geçmişte yer almazlar. Bu anlamıyla Shakespeare yaşadığı dönemin bakış açısını yansıtır: *Anakronizm* sözcüğü

25. "An Estimate of the Value and Influence of Works of Fiction in Modern Times", 1862, *Works*, haz. Nettleship, Londra, 1888, c. II, s. 36.

İngilizcede ilk kullanıldığında Shakespeare'in ölümünün üzerinden otuz yıl geçmişti[26] ve hangi dönemde olursa olsun Shakespeare, zaman tekerleğinin hep aynı ölümsüz mahsulü (*exemplum*) vereceğini savunan ortaçağ tarih anlayışına hep daha yakın durmuştu.

Bu tarihdışı bakış açısı, zamanın dakikası dakikasına ve günbegün kurgulanmasına karşı dikkat çekici bir ilgisizlikle kol kola gider. Öyle ki gerek Shakespeare'in gerekse de Aiskhylos'tan bu yana birçok öncelinin oyunlarındaki zaman tertibinde de bu ilgisizliğin görülmesi sonraki yayımcıları ve eleştirmenleri şaşırtmıştır. Keza ilk kurmaca eserlerin zaman anlayışı da birbirine çok benzer: Olaylar zinciri çok soyut bir zaman ve mekân sürekliliği içerisine yerleştirilmiş ve insan ilişkilerinde bir etken olarak zaman boyutuna çok az önem verilmiştir. Coleridge'e göre "*Faerie Queene*'de (Periler Kraliçesi) her şey olağanüstü ve yaratıcı bir şekilde, her türlü tikel zaman ya da mekândan bağımsız olarak"[27] kurulmuştur. Keza Bunyan'ın alegorilerindeki ya da kahramanlık romanslarındaki zamansal boyut da aynı derecede müphem ve tikellikten uzaktır.

Ne var ki modern zaman anlayışı çok geçmeden düşünce dünyasının pek çok alanına sızmaya başladı. On yedinci yüzyılın sonlarında daha nesnel bir tarih incelemesinin doğuşuna tanık olundu. Böylelikle geçmiş ile bugün arasında daha net bir ayrım yapılmaya başlanıyordu.[28] Nitekim aynı dönemde Newton ve Locke zamansal sürece ilişkin yeni bir çözümleme ortaya koydular;[29] böylece nesnelerin düşüşünü ya da düşüncelerin zihinde sıralanışını ölçecek kadar dakik bir şekilde düzenlenmiş, daha yavaş ve daha mekanik bir zaman anlayışı meydana çıktı.

Bu yeni anlayışların yansımalarını Defoe'nun romanlarında görebiliriz. Defoe bireyin yaşamını hem geniş bir perspektifle tarihsel bir süreç olarak, hem de daha yakından bir bakışla arka planında en geçici düşünce ve eylemler cereyan eden bir süreç olarak sunan ilk

26. Bkz. Herman J. Ebeling, "The Word Anachronism", MLN, LII (1937), s. 120-1.

27. *Selected Works*, haz. Potter, Londra, 1933, s. 133.

28. Bkz. G. N. Clark, *The Later Stuarts, 1660-1714*, Oxford, 1934, s. 362-6; René Wellek, *The Rise of English Literary History*, Chapel Hill, 1941, 2. bölüm.

29. Bkz. özellikle Ernst Cassirer, "Raum und Zeit", *Das Erkenntnisproblem...*, Berlin, 1922-23, c. I, s. 339-74.

kurmaca yazarıdır. Romanlarındaki zaman ölçeğinin zaman zaman hem kendi içinde çelişkili hem de varsayılan tarihsel ortama aykırı olduğu doğrudur, ama başlı başına bu tür itirazların dillendiriliyor oluşu bile, okurun karakterleri zamansal bir boyutta kök salmış bireyler olarak algıladığını gösterdiğinden, söz konusu yönteme bir övgü olarak alınmalıdır. Açıkçası Sidney'in *Arcadia*'sına ya da [Bunyan'ın] *The Pilgrim's Progress*'ine (Hacının Yolculuğu) bu tür itirazlar yöneltemeyiz bile, zira bu eserlerde zamanın gerçekliğine dair, herhangi bir şekilde ayrım gözetmemizi mümkün kılacak yeterli delil yoktur. Oysa Defoe'da bu tür deliller vardır. En iyi haliyle, anlatısının tikel bir zamanda ve tikel bir mekânda geçtiğine bizi tamamen ikna eder; romanlarından aklımızda kalanlar çoğunlukla karakterlerinin yaşamında tüm canlılığıyla gerçekleşen anlardan oluşur – bunlar ikna edici bir biyografik perspektif oluşturmak adına gevşek bağlarla birbirine bağlanmış anlardır. Zaman içinde varlığını sürdüren ve deneyim akışı yoluyla değişikliğe uğrayan bir kişisel kimliğin varlığını hissederiz.

Bu izlenim Richardson'da çok daha güçlü ve bütünsel olarak gerçekleşir. Anlatısındaki tüm olayları eşi görülmedik derecede ayrıntılı bir zaman tertibi içerisine yerleştirmek konusunda Richardson çok titizdi: Her mektubun başlığında haftanın hangi günü ve hatta çoğu zaman günün hangi saati olduğunu görebiliriz. Böylece, mektupları çok daha fazla zamansal ayrıntıya kavuşturacak nesnel bir çerçeve çizmiş oluyordu. Örneğin, Clarissa'nın eylül ayının yedisinde, perşembe günü akşam saat 6.40'ta öldüğünü biliyoruz. Richardson'ın mektup biçiminden yararlanması, okurda sürekli olarak olaya katıldığı hissini uyandırmaktadır ki o zamana dek bütünlüğü ve yoğunluğu açısından eşi görülmedik bir durumdur bu. *Clarissa*'nın Önsöz'ünde gördüğümüz üzere, Richardson dikkati en iyi celbeden şeylerin "kritik durumlar... *bir anlık* diyebileceğimiz betimlemeler ve düşünceler" olduğunun farkındaydı. Anlık betimlemeler sayesinde anlatının hızı birçok sahnede neredeyse gerçek hayatınkine erişecek kadar yavaşlatılmıştı. Richardson'ın bu sahnelerle roman türüne kazandırdıkları, D. W. Griffith'in film alanında "yakınçekim" tekniğiyle başardıklarına eşdeğerdir: Her ikisi de gerçekliğin anlatılmasına yeni bir boyut kazandırmıştır.

Fielding ise romanlarında zaman sorununa daha dışsal ve gele-

neksel bir bakış açısıyla yaklaşmıştır. Sözgelimi *Shamela*'da, şimdiki zaman kullanan Richardson'a verir veriştirir: "Bayan Jervis ve ben şu an yataktayız, kapı da kilitli değil; efendim çıkagelse... aman aman! Şu an kapıya yaklaştığını duyuyorum. Görüyorsunuz, Rahip Williams'ın dediği gibi şimdiki zamanda yazıyorum. Evet, o şimdi yatakta ikimizin arasında..."[30] Fielding *Tom Jones*'ta zaman boyutunu ele alırken, Richardson'dan çok daha seçici davranma niyetinde olduğunu gösterir: "niyetimiz... ülkelerin devrimlerini yazanların yöntemini benimsemektir. [Oysa,] arka arkaya ciltler yayımlayan can sıkıcı tarihçi, yazdıklarının düzeni bozulmasın diye, insanlık tiyatrosunda en yüce sahnelerin yer aldığı o dikkate değer dönemleri uzun uzun anlattığı gibi, aslında anılmaya değer hiçbir olayın geçmediği ayların ve yılların ayrıntıları üstüne de tomar tomar kâğıt doldurmak zorunda sanır kendini."[31] Ancak, *Tom Jones* zaman kavramının kurmaca düzlemde ele alınışına ilginç bir yenilik de getirmişti. Fielding'in matbaa sayesinde yaygınlaşan ve nesnel zaman anlayışının simgesi olan bir *almanak* kullandığı anlaşılıyor. Küçük istisnalar hariç, romandaki olayların tamamına yakını zamandizimsel açıdan tutarlıdır – yalnızca birbirleriyle ve çeşitli karakterlerin gerçekte West Country'den Londra'ya yapacakları seyahatin her safhasının zamanıyla ilişkili olarak değil, gökyüzündeki ayın evreleri ve 1745'teki Jacobite isyanının (Fielding'in anlattığı olayın tarihi) zaman çizelgesi gibi dışsal faktörlerle ilişkili olarak da.[32]

(e)

Diğer pek çok bağlamda olduğu gibi, mevcut bağlam içerisinde de mekân ve zaman ayrılmaz bir ikili durumundadır. Mantıksal olarak bireysel, tikel durum iki koordinata göndermede bulunarak tanımlanır: zaman ve mekân. Psikolojik olarak ise zaman fikrimiz, Coleridge'in de dikkat çektiği üzere, "daima mekân fikriyle birbirine karışmış durumdadır."[33] Nitekim bu iki boyut birçok pratik amaç

30. 6. Mektup.

31. *Tom Jones*, çev. Mina Urgan, İstanbul: İletişim, 1990, II. Kısım, I. Bölüm.

32. F. S. Dickson'ın gösterdiği gibi (Cross, *Henry Fielding*, c. I, s. 189-203).

33. *Biographia Literaria*, haz. Shawcross, Londra, 1907, c. I, s. 87. Eserin bir kısmı için, bkz. *Denemeler*, S. Taylor Coleridge, çev. Halit Çakır, İstanbul: YKY, 1993.

açısından birbirinden ayrılamaz. *Present* ve *minute** sözcüklerinin her ikisi için de kullanılabiliyor oluşu da bunun bir göstergesidir. Keza mekânsal bağlamına yerleştirmeden verili bir ânın imgesini kolaylıkla canlandıramadığımızı içebakış da göstermektedir.

Geleneksel olarak tragedyalarda, komedyalarda ve romanslarda mekân anlayışı neredeyse zaman boyutu kadar genel ve muğlâktı. Johnson'a göre, Shakespeare "zaman ya da mekân ayrımına hiç önem vermezdi"[34]; Sidney'in *Arcadia*'sı da Elizabeth tiyatrosunda anlatılan Bohem çevreler kadar belirli bir mahalden yoksundu. Pikaresk romanlarda ve Bunyan'da birçok canlı ve tikelleştirilmiş fiziki betimlemeler olduğu doğrudur, fakat bunlar parça parça ve arızi niteliktedir. Sanırım anlatısının bütününü sanki gerçek bir fiziki çevrede geçiyormuş gibi tasarlayan ilk İngiliz yazar Defoe'dur. Muhit betimlemesine gösterdiği dikkat hâlâ kesik kesiktir, fakat anlatısında yer yer canlı ayrıntılar vardır ve bunlar Robinson Crusoe ve Moll Flanders'ı önceki kurmaca karakterlerde olduğundan çok daha eksiksiz bir şekilde yaşadıkları ortama bağlamamızı sağlar. Karakteristik olarak, Defoe'nun bu konudaki sağlamlığı fiziki dünyadaki menkul eşyaları ele alışında özellikle göze çarpar. *Moll Flanders*'ta çetelesi tutulacak epeyce keten ve altın vardır. Keza *Robinson Crusoe*'nun adası da aklımızda kalan birçok kıyafet ve hırdavatla doludur.

Anlatıda gerçekçilik tekniğinin gelişiminde merkezi bir yere sahip olan Richardson bu süreci daha da ileriye taşımıştır. Romanlarında doğal mekânlara ilişkin çok az betimleme olmasına karşın, iç mekânın betimlenmesine azımsanmayacak bir ilgi gösterilmiştir. Pamela'nın Lincolnshire ve Bedfordshire'de kaldığı yerler gerçek birer hapishanedir; Grandison Hall'un oldukça ayrıntılı bir betimlemesi yapılmıştır; keza *Clarissa*'daki kimi betimlemeler Balzac'ın romanın geçtiği ortamı, güçlü ve geniş kapsamlı bir etken olarak kullanma konusundaki yeteneğinin müjdecisidir – Harlowe malikânesi korkunç derecede gerçek bir fiziki ve manevi ortam haline dönüştürülmüştür.

* *Present*: Zamansal olarak şu anda, bugün; mekânsal olarak mevcut; *minute*: Zamansal olarak dakika, dakik, an; mekânsal olarak küçük, ince ayrıntı. (ç.n.)

34. "Önsöz" (1765), *Johnson on Shakespeare*, haz. Raleigh, Londra, 1908, s. 21-2.

Fielding bu noktada da Richardson'ın tikelliğinden uzaktır. Eksiksiz iç mekân betimlemeleri yapmadığı gibi, sık sık karşılaştığımız manzara betimlemeleri de gayet sıra işidir. Ne var ki roman tarihindeki ilk Gotik malikâne betimlemesini *Tom Jones*'ta görüyoruz.[35] Ayrıca Fielding olay akışının kronolojisi kadar topografisi hakkında da epey kafa patlatmıştır. Tom Jones'un Londra'ya giderken geçtiği pek çok yer adıyla zikredilir ve diğerlerinin de adresi çeşitli ipuçları yoluyla ima edilir.

Dolayısıyla genel olarak on sekizinci yüzyıl romanı, Stendhal ve Balzac'ın yaşamın bütünsel bir resmini çizerken çevreye verdikleri önemi gösteren *Kırmızı ve Siyah* ya da *Goriot Baba*'nın ilk bölümlerindeki düzeye erişememesine karşın; gerçeksilik (*verisimilitude*) çabasının Defoe, Fielding ve Richardson'ı "insanı bütünüyle fiziki çevresi içerisinde betimlemeye" ittiğine şüphe yoktur – nitekim Allen Tate açısından roman biçiminin ayırt edici özelliği de budur.[36] Bu konuda kaydettikleri başarı onları önceki kurmaca yazarlarından ayıran önemli bir özellik olmasının yanında, yeni edebiyat biçiminin geleneği içerisindeki yerlerini de açıklar.

(f)

Romanın yukarıda açıklanan karakteristik türde çeşitli teknik özelliklerinin, romancı ve filozofların paylaştığı ortak amaca doğru bir adım daha atılmasında katkısı olduğu anlaşılmaktadır: bireylerin fiili yaşantılarının sahici bir şekilde aktarılması. Bu amaç, yukarıda bahsedilenlerin dışında daha birçok açıdan önceki kurmaca edebiyat geleneklerinden kopuşu ifade eder. Bunların arasında belki en önemlisi, yani tam bir sahicilik havası vermek adına düzyazı üslubunun benimsenmesi de felsefi gerçekçiliğin ayırt edici yöntemsel vurgularından biriyle sıkı sıkıya ilişkilidir.

Nasıl ki skolastik gerçekçilerin tümellere ilişkin görüşlerinin altını dil konusundaki Adçı şüphe oymaya başladıysa, benzer şekilde modern gerçekçilik de kendisini anlamsal bir sorunla karşı karşıya

35. Bkz. Warren Hunting Smith, *Architecture in English Fiction*, New Haven, 1934, s. 65

36. "Techniques of Fiction", *Critiques and Essays on Modern Fiction, 1920-1951* içinde, haz. Aldridge, New York, 1952, s. 41.

buldu. Sözcükler hiç de gerçek nesnelerin yerini tutmuyordu ya da aynı şekilde tutmuyordu ve dolayısıyla felsefe, sözcüklerin mantıksal sebebini bulmak gibi bir sorunla karşı karşıyaydı. Locke'un *İnsan Anlığı Üzerine*'sinin üçüncü kitabının son bölümleri belki de on yedinci yüzyılda var olan bu meselenin en önemli kanıtıdır. Onun sözcüklerin doğru kullanımına ilişkin burada söylediklerinin pek çoğu edebiyatın büyük bir kısmını dışarıda bırakıyordu, zira Locke'un üzülerek keşfettiği üzere, "etkili ve güzel söz söyleme, tıpkı cins-i latif gibi" sevimli bir aldatmaca da içerir.[37] Öte yandan, Locke'un saptadığı kimi "dil istismarları" –mesela mecazi sözcükler– romansların şaşmaz özelliği olmasına karşın, ilginç bir şekilde Defoe ve Richardson'ın düzyazılarında önceki kurmaca eserlere nazaran çok daha nadir görülür.

Kurmaca edebiyattaki eski üslup geleneği esasen sözcüklerle şeyler arasındaki mütekabiliyet sorununa değil, retoriğin betimlemelere ve eyleme kazandırılabileceği dışsal güzelliklere önem veriyordu. Antik Yunan romanslarındaki süslü dil geleneği Heliodoros'un *Aithiopika*'sıyla beraber yerleşmiş; Sidney ve John Lyly'in yapmacık, süslü eserlerinde ve La Calprenède'nin, Madeleine de Scudéry'nin zorlama metaforlarında (*phébus*) sürdürülmüştür. Dolayısıyla yeni kurmaca yazarları, Petronius'un *Satyricon*'u gibi tamamen alt sınıfların yaşamını resmeden anlatılarda bile takip edilen nazımla düzyazıyı karıştırma geleneğini reddetseler bile, dilin salt göndergesel bir araç olmaktan ziyade başlı başına ilgiyi hak eden bir şey olarak kullanılmasına yönelik güçlü bir edebi beklenti devam edecektir.

Tabii her halükârda böyle bir dil kullanımının gerektirdiği süssüz gerçekçi betimleme klasik eleştiri geleneği açısından genel olarak hiçbir anlam ifade etmiyordu. *The Tatler* dergisi dokuzuncu sayısında (1709) Swift'in "Description of the Morning" ("Sabah Tasviri") şiirini, yazarın "yepyeni bir yol tutturduğu ve şeyleri oldukları halleriyle betimlediği" bir eser olarak tanıttığında açıkça ironi yapıyordu. Mektepli yazarlarda ve eleştirmenlerde şöyle bir zımni varsayım vardı: Bir yazarın yeteneği kullandığı sözcüklerle bunların gösterdiği nesneler arasındaki mütekabiliyet sorununa ne kadar

37. *Human Understanding*, III. Kitap, 10. Bölüm, xxxiii-xxxiv. kesimler.

önem verdiğiyle değil, üslubunun işlediği konuya uygun bir dilsel adabı yansıtmasını sağlayan edebi duyarlılığıyla ölçülmeliydi. Dolayısıyla, neredeyse tümüyle betimleyici ve ifade edici bir dil kullanan ilk düzyazı kurmaca anlatı örnekleri için doğal olarak yüzümüzü bu çemberin –mektepli cenahın– dışına çevirmemiz gerekir. Keza hem Defoe'nun hem de Richardson'ın, dönemin daha eğitimli birçok yazarı tarafından beceriksizlikle ve büyük ölçüde kusurlu bir dil kullanmakla suçlanmış olmaları da bir o kadar doğaldır.

Elbette Defoe ve Richardson'ın temeldeki gerçekçi niyetleri, kabul gören edebi düzyazı tarzlarından çok farklı şeyler gerektiriyordu. On yedinci yüzyılın sonlarında açık ve kolay anlaşılır bir düzyazıyı savunan eğilimin, gerçekçi romana önceki seçeneklerden çok daha uygun bir ifade tarzı ürettiği doğrudur. Öte yandan Locke'un dil anlayışı edebiyat kuramında da yansımalarını bulmaya başlamıştı. Örneğin, John Dennis bazı koşullarda imgelere başvurulmasını gerçekçilikten uzaklaşıldığı gerekçesiyle yasaklamıştı: "Hiçbir imge, kederin dili olamaz. Bir adamın bir sürü benzetmeye başvurarak şikâyet ettiğini görmek beni ya güldürür ya da uyutur."[38] Ama yine de, Augustus döneminin düzyazı kıstasları Moll Flanders ya da Pamela Andrews'ın doğal sesi olamayacak kadar edebiydi. Ayrıca bir Addison'ın veya bir Swift'in düzyazısı yeterince dolaysız ve basit olsa da, bin düşünüp bir yazma tarzları betimledikleri şeylerin eksiksiz bir dökümümü sunmaktan ziyade, sıkı bir özetini çıkarmaya daha uygundu.

Dolayısıyla Defoe ve Richardson ile düzyazı üslubunun kabul görmüş kanonları arasında yaşanan kopuşu arızi bir sapma olarak değil de, yazarlarımızın metin ile betimlenen nesne arasındaki dolaysızlığı ve yakınlığı sağlamak adına ödedikleri bir bedel olarak nitelendirmek daha doğru olur. Bu yakınlık Defoe'da esasen fiziksel iken, Richardson'da duygusaldır, fakat her ikisinde de yazarın tek amacının sözcükler aracılığıyla aktaracağı olguları tüm somut tikelliği içerisinde (tekrarlama, parantez ya da laf kalabalığı bakımından ödenen bedel ne olursa olsun) sunmak olduğunu görürüz. Fielding'in Augustus dönemi bakış açısı ya da düzyazı biçim gele-

38. Önsöz, *The Passion of Byblis, Critical Works*, haz. Hooker, Baltimore, 1939-43, c. I, s. 2.

neğiyle bir kopuş yaşamadığı doğrudur. Fakat bu durumun onun anlatılarının sahiciliğinden çok şey götürdüğü söylenebilir. *Tom Jones*'u okurken yeni bir gerçeklik keşfiyle karşı karşıya olduğumuz hissine kapılmayız. Düzyazının akışından hareketle keşif harekâtlarının çoktan başarıyla noktalandığını, bu çabadan kurtulduğumuzu öğreniriz ve bunun yerine bulguların incelenmiş ve açıklamalı bir dökümü sunulur bize.

Bu noktada ilginç bir karşıtlık buluruz. Bir yandan, Defoe ve Richardson gerçekçi bakış açısını ödünsüzce dile ve düzyazıya uygulamışlar ve dolayısıyla öteki edebi değerleri bir kenara itmişlerdir. Ama bir yandan da, Fielding'in üslup konusundaki faziletleri bir romancı olarak tekniğine müdahale etme eğilimindedir, çünkü Fielding'in bakışındaki seçicilik aktarılanların gerçekliğine inancımızı zedeler ya da en azından dikkatimizi *aktarılanların* içeriğinden *aktaranın* yeteneğine çevirmemize yol açar. Bu durum, eski ve kalıcı edebi değerler ile romanın ayırt edici anlatı tekniği arasında içsel bir çelişki olduğu kanısını uyandırmaktadır.

Bunun böyle olabileceği, Fransız kurmaca edebiyatıyla kurulacak bir koşutlukta da görülebilir. Fransa'da, zarafete ve vecizliğe önem veren klasik eleştiri anlayışı, Romantizmin doğuşuna kadar, kendisine tümüyle karşı çıkan bir anlayışla karşılaşmamıştı. Belki de *Prenses de Clèves*'den *Les Liaisons Dangereuses*'e (*Tehlikeli İlişkiler**) kadar Fransız kurmaca edebiyatının, esas roman geleneğinin dışında kalmış olmasının bir nedeni de budur. Barındırdıkları tüm psikolojik derinliğe ve edebi ustalığa karşın, bu eserlerin sahici olamayacak kadar üslupçu olduğunu düşünmekten kendimizi alamayız. Bu anlamıyla Madame de La Fayette ve Choderlos de Laclos ile Defoe ve Richardson taban tabana zıt iki ayrı kutbu temsil ederler, zira Defoe ve Richardson'ın lafı döndürüp dolaştırmaları, aktardıkları olayların sahiciliğinin bir nevi garantisidir. Locke'un dilin gerçek amacı diye nitelendirdiği "şeylerin bilgisini aktarmak"[39] dışında başka bir amaç gütmezler ve romanlarının bir bütün olarak yalnızca gerçek yaşamın bir sureti –Flaubert'in sözleriyle, "*le réel écrit*", yazıya dökülmüş gerçek– olduğu iddiasındadırlar

* Choderlos de Laclos, çev. Nurullah Ataç, İstanbul: Can, 1984. (ç.n.)

39. *Human Understanding*, III. Kısım, 10. Bölüm, xxiii. Kesim.

Dolayısıyla ortaya çıkan tablo, romanda dilin işlevinin diğer edebiyat türlerine oranla çok daha göndergesel olduğu ve roman türünün kendisinin zarafete yoğunlaşmaktan ziyade ayrıntılı bir temsili tercih ettiği şeklindedir. Bu olgu hiç şüphe yok ki romanın neden çevrilmesi en kolay tür olduğunu, Richardson'dan Balzac'a, Hardy'den Dostoyevski'ye kadar birçok büyük yazarın neden letafetten yoksun ve hatta kimi zaman tam bir vülgerlik içerisinde yazdıklarını, roman türünün neden tarihsel ve edebi yoruma diğer türlere nazaran daha az ihtiyaç duyduğunu (zira bağlı bulunduğu biçimsel gelenek onu kendi dipnotlarını vermeye itmektedir) açıklar.

## II

Felsefi ve edebi gerçekçilik arasındaki benzerlikleri yeterince ele aldık. Bu benzerliklerin kesin olduğu iddiasında değilim; zira felsefe başka şeydir edebiyat başka şey. Keza benzetmeler de hiçbir şekilde felsefedeki gerçekçi geleneğin, romanın gerçekçiliğinin bir nedeni olduğu varsayımına dayanmıyor. Ortada bir etkilenme olduğu ve bunun bilhassa fikirleri on sekizinci yüzyıl düşünce dünyasının tüm gözeneklerine sızmış olan Locke aracılığıyla gerçekleştiği gün gibi aşikârdır. Fakat şu veya bu şekilde önemli bir nedensel ilişki varsa da, muhtemelen çok daha dolaylıdır. Edebi yenilikler de felsefi yenilikler gibi daha büyük bir değişimin birbirine koşut tezahürleri olarak görülmelidir: Batı uygarlığında Rönesans'tan bu yana görülen ve ortaçağın bütünlüklü dünya resminin yerine çok daha farklı bir resim –esas olarak tikel zamanlarda ve tikel mekânlarda, tikel deneyimler yaşayan tikel bireylerin gelişim gösteren ama plansız bir toplamını sunan bir resim– koyan muazzam bir dönüşümdür bu.

Gelgelelim, felsefi gerçekçilikle kurulan benzerlik burada romanın ayırt edici anlatı tarzını ayrıştırmamıza ve tanımlamamıza yardımcı olduğu oranda bizi ilgilendiriyor. Yukarıda belirtildiği üzere bunlar, felsefi gerçekçiliğin doğruya ulaşmak ve aktarmak için başvurduğu yöntemler ile romanın insan yaşamını taklit etmek için yararlandığı edebi teknikler arasındaki benzerliklerdir. Bu yöntemler hiçbir şekilde felsefeyle sınırlı değildir; aslında ne zaman

aktarılan bir olayın gerçeklikle ilişkisi araştırılsa bu yöntemlere başvurulur. Dolayısıyla romanın gerçekliği taklit ediş tarzı epistemolojide uzman bir başka grubun yöntemleri aracılığıyla da aynı şekilde açıklanabilir: mahkemedeki jüri üyeleri. Jüri üyeleriyle roman okurunun beklentileri pek çok açıdan kesişmektedir: her ikisi de olayın "tüm tikelliklerini", yani vakanın zamanı ve mekânını bilmek ister; her ikisi de söz konusu tarafların kimliği konusunda doyurucu şekilde bilgilendirilmeyi bekler ve Sir Toby Belch veya Mr. Badman adında birisi hakkında gösterilen delilleri kabul etmeye yanaşmaz, hele Chloe diye, soyadı bile olmayan "çok rastlanan değersiz bir kişinin" konusu bile edilemez; yine her ikisi de tanıkların hikâyeyi "kendi sözcükleriyle" anlatmalarını beklerler. Jüri üyeleri aslında "tafsilatlı bir yaşam anlayışını" benimserler ki T. H. Green[40] bunun roman türünün karakteristik bakış açısı olduğunu söyler.

Romanın bu tafsilatlı hayat görüşünü somutlaştırmasını sağlayan anlatı yöntemine *biçimsel gerçekçilik* diyebiliriz; *biçimsel* diyorum çünkü gerçekçilik terimi burada herhangi bir özel öğretiyi ya da ereği değil, yalnızca birtakım anlatı usullerini ifade etmektedir. Bunlar diğer edebi türlerde ne kadar azsa, romanda da o kadar çok ve bir arada görüldüğünden bizatihi biçime özgü olarak değerlendirilebilir. Biçimsel gerçekçilik aslında Defoe ve Richardson'ın açıkça kabul ettikleri ama genel olarak roman biçiminde de zımnen bulunan bir öncülün anlatı düzeyinde somutlaşmış halidir. Bu öncüle, daha doğrusu asli uzlaşıma göre, roman insan yaşantısının tam ve sahici aktarımıdır ve dolayısıyla okurlarını söz konusu aktörlerin bireyselliği, eylemlerinin zaman ve mekânlarının tikellikleri gibi ayrıntılar (bunlar diğer edebi türlerde rastlamadığımız kadar göndergesel bir dil kullanılarak sunulan ayrıntılardır) konusunda tatmin etmek gibi bir yükümlülüğe sahiptir.

Elbette biçimsel gerçekçilik de, tıpkı tanıklık kuralları gibi, yalnızca bir uzlaşımdır; insan yaşamına dair bu yolla aktarılanların, diğer edebi türlerin çok farklı uzlaşımları aracılığıyla sunulanlardan daha hakiki olması için hiçbir neden yoktur. Romanın verdiği bütünsel sahicilik havası gerçekten de bu noktada bir kafa karışıklığı yaratmaya hazırdır. Ayrıca kimi Gerçekçilerde ve Doğalcılarda

40. "Estimate", *Works*, c. III, s. 37.

görülen, gerçeğin yanlışsız bir şekilde aktarılmasının ille de sahiden doğru veya kalıcı edebi değere sahip bir eser ortaya çıkarmayacağını unutma eğilimi hiç şüphe yok ki günümüzde gerçekçiliğe ve gerçekçi eserlere duyulan nefreti kısmen de olsa açıklamaktadır. Ancak, bu duygu bizi izlenecek eleştiri yönteminde tam zıtlı bir hataya sevk etmek suretiyle kafa karışıklığına da yol açabilir. Gerçekçi okulun amaçlarındaki kimi eksikliklerin farkında olmamız, burada *biçimsel gerçekçilik* diye adlandırılan ve Zola kadar Joyce'un da faydalandığı edebi araçların romanda genel olarak önemli bir oranda kullanıldığı gerçeğini sümen altı etmemelidir. Keza şunu da unutmamak gerekir: Biçimsel gerçekçilik yalnızca bir uzlaşım olmasına karşın diğer tüm edebi uzlaşımlar gibi kendine has avantajlara da sahiptir. Farklı edebi biçimler gerçekliği farklı derecelerde taklit ederler; romandaki biçimsel gerçekçilik zamansal ve mekânsal ortamı içerisine yerleştirilmiş bireysel yaşantının diğer edebi biçimlere nazaran daha dolaysız bir şekilde taklit edilmesini mümkün kılar. Dolayısıyla romandaki uzlaşımların okurdan beklentileri diğer edebi uzlaşımlara nazaran daha azdır. Bu olgu, son iki yüzyılda okurların büyük çoğunluğunun, yaşamla sanat arasında yakın bir mütekabiliyet olması yönündeki isteklerini en çok karşılayan edebi türün neden roman olduğunu açıklar. Ayrıca biçimsel gerçekçiliğin sağladığı, gerçek yaşamla sanat eseri arasındaki bu yakın ve ayrıntılı mütekabiliyet, yalnızca romanın popülerlik kazanmasına yardımcı olmakla kalmamıştır; birazdan göreceğimiz üzere bu türün en ayırt edici edebi özellikleriyle de bağlantılıdır.

Sözcüğün en dar anlamıyla *biçimsel gerçekçilik* ne Defoe'nun ne de Richardson'ın buluşudur; onlar yalnızca bunu diğer yazarlardan çok daha bütünlüklü olarak uygulamışlardır. Örneğin Carlyle'ın da dikkat çektiği üzere,[41] Homeros tıpkı Defoe ve Richardson gibi "olağanüstü netlikte bir görüş gücüne" sahipti ve eserlerinde bolca rastladığımız "ayrıntılı, kapsamlı ve ince betimlemeler" de bunun bir ifadesidir. Keza *The Golden Ass*'ten (Altın Eşek) *Aucassin and Nicolette*'ye, Chaucer'dan Bunyan'a kadar sonraki kurmaca edebiyat örneklerinde de karakterlerin, onların eylemlerinin ve yaşadık-

41. "Burns", *Critical and Miscellaneous Essays*, New York, 1899, c. I, s. 276-7.

ları çevrenin herhangi bir on sekizinci yüzyıl romanındaki kadar sahici bir tikellikle sunulduğu birçok pasaj bulunur. Ama arada önemli bir fark vardır: Homeros'ta ve daha sonraki düzyazı kurmaca eserlerde bu pasajlar sayıca nispeten azdır ve asıl anlatıya dışsal bir konumdadır. Bir bütün olarak edebi yapı biçimsel gerçekçilik çerçevesinde çizilmediği gibi, özellikle olay örgüsü (geleneksel ve çoğu zaman da ihtimal dışıdır) bu yöntemin ilkeleriyle doğrudan doğruya çelişki içerisindedir. Önceki yazarlar, tıpkı on yedinci yüzyılda pek çok yazarın yaptığı gibi, tamamıyla gerçekçi bir amaca sahip olduklarını açıkça söylediklerinde bile, bunu tüm kalpleriyle eyleme dökmüyorlardı. Yalnızca birkaç örnek vermek gerekirse, La Calprenède, Richard Head, Grimmelshausen, Bunyan, Aphra Behn, Furetière[42] – hepsi de yazdıkları kurmaca eserlerin hakikate uygun olduğu iddiasındaydılar, fakat yazdıkları önsözlerde dile getirdikleri iddialar ortaçağdaki ermiş öykülerinde görülen muadillerinden daha inandırıcı değildi kesinlikle. Her ikisinde de gerçeksilik amacı, o edebi türe hâkim olan gayri-gerçekçi uzlaşımları kökten reddetmelerini sağlayacak kadar derinden benimsenmiş değildi.

Bir sonraki bölümde ele alacağımız sebeplerden ötürü, Defoe ve Richardson başlıca amaçlarına müdahale edebilecek olan edebi uzlaşımlar karşısında görülmedik ölçüde bağımsız bir tavır alabildiler ve sözel hakikatin gereklerini çok daha kapsamlı bir şekilde yerine getirdiler. Hazlitt'in Richardson için[43] söylediklerine oldukça benzer şu ifadeleri Lamb, Defoe'dan önce başka hiçbir kurmaca eser için sarf edebilmiş değildi: "Onu okumak mahkeme tutanaklarını okumak gibi bir şey!"[44] Bunun kendi içinde olumlu bir özellik olup olmadığı tartışmaya açıktır; Defoe ve Richardson dikkatimizi çekecek başka ve daha iyi özelliklere sahip olmasalardı böylesi haklı bir şöhrete kavuşmaları pek mümkün olmayacaktı. Ancak, bu tür bir etki yaratmaya muktedir bir anlatı yönteminin gelişmesinin, kurmaca düzyazıda yaşanan ve bizim *roman* diye adlandırdığımız

42. Bkz. A. J. Tieje, "A Peculiar Phase of the Theory of Realism in Pre-Richardsonian Prose-Fiction", PMLA, XXVII (1913), s. 213-52.

43. "Her nesneyi ve her olayı sanki bir görgü tanığının ifadesiymiş gibi betimlemeye çalışıyordu" (New York, 1845, s. 138).

44. Walter Wilson'a Mektup, 16 Aralık 1822, Wilson, *Memoirs of the Life and Times of Daniel de Foe* içinde, Londra, 1830, c. III, s. 428.

başkalaşımın en somut göstergesi olduğuna pek şüphe yoktur. Dolayısıyla Defoe ve Richardson'ın esas tarihi önemi, bir bütün olarak roman türünün en küçük ortak paydası olarak değerlendirebileceğimiz özelliğini, yani biçimsel gerçekçiliği romana uyarlamakta gösterdikleri çabukluk ve yetkinlikten gelmektedir.

## 2
# Okur Kitlesi ve Romanın Yükselişi

Romanın biçimsel gerçekçiliğinin mevcut edebi gelenekten çok yönlü bir kopuşu ifade ettiğini gördük. Bu kopuşun İngiltere'de başka bir ülkede olduğundan daha erken ve daha eksiksiz bir şekilde yaşanmasını mümkün kılan birçok neden arasında, on sekizinci yüzyıl okur kitlesinin geçirdiği değişiklikler kayda değer önem arz etmektedir. Örneğin, Leslie Stephen uzun zaman önce *English Literature and Society in the Eighteenth Century* (On Sekizinci Yüzyılda İngiliz Edebiyatı ve Toplumu) adlı eserinde, "okur kitlesindeki tedrici büyüme onlara hitap eden edebiyatın gelişimini de etkilemiştir,"[1] diye yazmış, romanın ve bununla atbaşı olarak gazeteciliğin yükselişinin, okur kitlesindeki değişikliklerin ortaya çıkardığı sonuçlara başlıca örnekler olduğuna işaret etmişti. Fakat elimizdeki veriler, makul ölçülerde tutulacak tam bir çözümlemeyi bile hayli uzun kılacak, buna karşın mevcut bilgilerin yetersiz ve yorumlanması zor olduğu bazı önemli meselelerdeyse bir bütünlük sunamayacak niteliktedir. Dolayısıyla burada yalnızca okur kitlesinin niteliği ve örgütlülüğündeki değişiklikler ile romanın ortaya çıkışı arasındaki olası bağlantıların birkaçını kısa ve deneysel bir incelemeye tabi tutmakla yetineceğiz.

### I

On sekizinci yüzyılda birçok gözlemci, halk arasında okumaya yönelik ilginin hatırı sayılır bir oranda artış gösterdiği tespitinde bu-

1. Londra, 1904, s. 26. Ayrıca bkz. Helen Sard Hughes, "The Middle Class Render and the English Novel", *JEGP*, XXV (1926), s. 362-78.

lunmuştur. Fakat önceki dönemlerle karşılaştırıldığında okur kitlesi nispeten genişlemiş olsa da, sanırım bugünkü kitlesel seviyesine ulaşmış olmaktan hâlâ çok uzaktı. Bunun en ikna edici delili istatistiklerdir, fakat şunu da unutmamak gerekir, elimizdeki tüm sayısal tahminler farklı düzeylerde sapmalar gösterirler, ama hepsi de bir hayli güvenilmez ve uygulamaya geçirme noktasında sorunludur.

Okur kitlesinin o dönemki boyutuna ilişkin yapılan tek tahmin yüzyılın oldukça geç bir dönemine aittir: Burke bu sayının doksanlarda 80.000 civarında olduğunu söyler.[2] Nüfusun en az altı milyon olduğunu düşünecek olursak bu gerçekten de küçük bir rakamdır ve bizim asıl ilgilendiğimiz dönem olan yüzyıl başında bu rakamın daha da düşük olması kuvvetle muhtemeldir. Gerçekten de gazete ve dergi tirajına ilişkin elimizdeki en güvenilir veriler bunu göstermektedir. Bunlardan birisi, 1704 yılında bir gazetenin haftalık 43.800 adet satıldığını[3] söylüyor, bu da haftada yüz kişi içerisinde birden az kişinin gazete aldığı anlamına geliyor. Bir başka veri 1753 yılında bir günde 23.673 gazete rakamını veriyor,[4] ki yüzyılın ilk yarısında gazete alan kitlenin üçe katlandığını gösterse de, toplam nüfusa oranla çok küçük bir sayıdır. O dönemde en yüksek tahmini *The Spectator*'da[5] Addison yapar: gazete başına yirmi okur. Bu rakamı kabul etsek bile, yine de azami yarım milyonu geçmeyen bir gazete okuru kitlesine ulaşıyoruz – en iyi hesapla toplam nüfus içerisinde her on bir kişiden biri. Üstelik gazete başına yirmi okur tahmini uçuk (ve taraflı) bir abartma gibi göründüğünden, gerçek oranın bunun yarısından fazla olmadığını ya da her yirmi kişiden biri şeklinde olduğunu söyleyebiliriz.

O dönemin en popüler kitaplarının satış rakamları, sayıları hâlâ on binlerde seyreden bir kitap alıcısı kitlenin varlığına işaret etmektedir. Satışı on bini geçen, sayıca az dindışı kitapların çoğu güncel konular üzerine yazılmış risalelerdir: Swift'in *Conduct of the Allies* (Müttefiklerin Tutumu, 1711) risalesi 11.000 adet,[6] Price'

2. Aktaran A. S. Collins, *The Profession of Letters*, Londra, 1928, s. 29.

3. J. Sutherland, "The Circulation of Newspapers and Literary Periodicals, 1700-1730", *Library*, 4. seri, XV (1934), s. 111-3.

4. A. S. Collins, *Authorship in the Days of Johnson*, Londra, 1927, s. 255.

5. Sayı 10 (1711).

6. Swift, Journal to Stella, 28 Ocak 1712.

ın *Observations on the Nature of Civil Liberty* (Yurttaşlık Haklarının Doğası Üzerine Düşünceler, 1776) risalesiyse 60.000 gibi bir satış rakamına ulaşmıştır birkaç ayda.[7] Satış rekoru 105.000 ile Piskopos Sherlock'un 1750'de yazdığı *Letter from the Lord Bishop of London to the Clergy and People of London on the Occasion of the Late Earthqaukes...* (Son Dönemdeki Depremler Vesilesiyle Londra Piskoposu Hazretlerinin Londra Rahiplerine ve Halkına Yazdığı Mektup) adlı sansasyonel dini risaleye aitti.[8] Gerçi bunların çoğu dini amaçlarla bedava dağıtılmıştı. Uzun ve dolayısıyla daha pahalı eserlerin, özellikle de dindışı kitapların satış rakamı çok daha azdı.

Okur kitlesindeki artışı gösteren rakamlar, büyüklüğünü gösteren rakamlardan daha da güvenilmezdir, fakat bu kaynaklar arasından en güvenilir iki tanesi o dönemde çok kayda değer bir artışın yaşandığına dikkat çekmektedir. 1724 yılında Samuel Negus adında bir matbaacı, Londra'daki matbaa makinelerinin sayısının 75'e ulaştığından dert yanıyordu;[9] 1757'ye gelindiğindeyse, Strahan adlı bir başka matbaacı, "devamlı çalışan" matbaa makinelerinin sayısının 150 ile 200 arasında değiştiği tahmininde bulunuyordu.[10] Bugün şöyle bir tahminde de biz bulunabiliriz: On sekizinci yüzyılda –risaleleri bir kenara bırakırsak– yıllık ortalama yeni kitap basımında neredeyse dört katlık bir artış yaşanmıştır. 1666-1756 yılları arasında yıllık rakam 100'ün altındayken, 1792-1802 arasında bu sayı 372'ye ulaşmıştı.[11]

Bu nedenle, Johnson 1781 yılında "okurlar ülkesi"nden[12] bahsederken, 1750'den sonra yaşanan büyük çaplı artışı kastediyordu demek yanlış olmaz herhalde. Fakat yine de bu söze tümüyle itibar etmemek gerekir: Okur kitlesindeki artış bu abartmayı mazur gösterebilecek kadar dikkat çekiciydi, ama yine de hâlâ sınırlı bir seviyedeydi.

7. Collins, *Profession of Letters*, s. 21.
8. E. Carpenter, *Thomas Sherlock*, Londra, 1936, s. 286-7.
9. Collins, *Authorship*, s. 236
10. R. A. Austen-Leigh, "William Strahan and His Ledgers", *Library*, 4. seri, c. III (1923), s. 272.
11. Marjorie Plant, *The English Book Trade*, Londra, 1939, s. 445.
12. *Lives of the Poets*, haz. Hill, Oxford, 1905, c. III, s. 19.

*

Okur kitlesinin bileşimini etkileyen etkenlere kısaca eğilirsek, neden modern standartlarla karşılaştırıldığında bu kadar düşük olduğunu anlarız.

Bu etkenlerin ilki ve en önemlisi okuryazarlığın çok sınırlı olmasıydı. Sözcüğün on sekizinci yüzyılda kullanıldığı anlamıyla, yani klasik dillerin ve eserlerin (özellikle de Latin menşeliler) bilinmesi anlamında değil; modern, yani insanın kendi anadilinde okuyup yazabilme yeteneği anlamında okuryazarlık bile genelleşmiş olmaktan uzaktı. Örneğin, James Lackington yüzyılın sonlarına doğru şunları söylüyordu: "Dini risaleler dağıtırken kimi çiftçilerin ve çocukların, ayrıca yoksulların dörtte üçünün okuma bilmediğine şahit oldum."[13] Kırsalda yaşayan birçok küçük çiftçinin, ailelerinin ve de emekçilerin büyük çoğunluğunun ümmi olduğuna ve kentlerde bile yoksullar arasındaki belirli kesimlerin –özellikle de askerler, gemiciler ve sokak serserilerinin– okuma bilmediğine dair birçok delil bulunmaktadır.

Ne var ki kentlerde yarı-ümmiliğin tam-ümmiliğe oranla daha yaygın olduğunu söylemek yanlış olmaz. Özellikle de Londra'da: 1782 yılında Carl Philipp Moritz adlı İsviçreli bir turist, dükkân levhalarında işaret yerine genellikle yazı kullanılıyor olmasına çok şaşırmıştı.[14] Bu da gösteriyor ki, yazılı iletişimin yeterli büyüklükte bir kitle tarafından anlaşılabileceği anlayışı gün geçtikçe yaygınlaşıyordu. Öyle ki Gin Lane* sakinleri bile bu yolla hitap edilmeye layık görülüyorlardı.

Okuma öğrenme fırsatı hayli geniş kitlelere ulaşıyormuş gibi görünse de genel eğitimin en iyi haliyle hâlâ tesadüfi ve dağınık olduğuna ilişkin güçlü kanıtlar bulunmaktadır. Gerçek anlamıyla bir eğitim sisteminin varlığından bahsedemeyiz, fakat vakıf statüsünde Latince okulları (*grammar schools*), İngilizce okulları, sıbyan mek-

* William Hogarth'ın aynı adlı 1751 tarihli gravüründe yoksul ve sarhoş insanlarla dolu St. Giles mıntıkası tasvir edilir. Gravürde görülen dükkânların levhalarında da işaret yerine yazı kullanılmıştır. (y.n.)

13. *Confessions*, Londra, 1804, s. 175.

14. *Travels*, haz. Matheson, Londra, 1924, s. 30.

tepleri (*charity schools*) ve yine başta kız okulları olmak üzere vakıf statüsünde olmayan çeşitli okullardan oluşan bir ağ (ülkenin dış kesimlerindeki bazı kırsal bölgeleri ve kuzeydeki yeni sanayileşmiş kentlerin bir kısmını saymazsak) tüm ülkeye yayılmıştı. Yeterli rakamlara sahip olduğumuz ilk yıl olan 1788'de İngiltere'deki kilise-çevrelerinin çeyreğine yakınında hiç okul yokken, neredeyse yarıya yakınında da vakıf okulu bulunmuyordu.[15] Rakamlar yüzyılın başlarında belki biraz daha artmıştır o kadar.

Okullara devamlılık, çoğunlukla, yoksullara çat pat okuma öğrenmekten daha fazlasını veremeyecek kadar kısa ve düzensizdi. Alt sınıfların çocukları genellikle altı veya yedi yaşında okulu bırakıyorlardı ama devam etseler bile, tarlada ya da fabrikada hiç işin kalmadığı dönemde birkaç aylığına oluyordu bu. En yaygın ilkokul türü konumundaki kız okulları için istenen haftalık 2 ila 6 penilik harç miktarları birçok ailenin belini bükecek durumdaydı; yoksulluk yardımı alma sınırındaki bir milyon ya da daha fazla insan açısındansa olacak şey değildi.[16] Bunlardan bazıları için, özellikle de Londra'da ve büyük kentlerde yaşayanlar için Sıbyan Mektepleri ücretsiz eğitim fırsatı sunuyordu, fakat bu okullar esasen dini eğitim ve toplumsal disiplin amaçlıydı. Okuma, yazma ve aritmetik öğretimi ikinci sırada geliyordu ve de çok fazla başarı beklenerek yapılmıyordu.[17] Bu ve başka nedenlerden ötürü, Sıbyan Mektebi hareketinin yoksulların okuma sorununa, hele hele okur kitlesinin büyümesine büyük bir katkıda bulunduğunu söylemek pek doğru olmaz.

Zaten her halükârda böyle bir amacın olup olmadığı da tartışmaya açıktır. On sekizinci yüzyıl boyunca faydacı ve merkantilist kesimlerce, yoksullara okuryazarlık eğitimi verilmesine karşı itirazlar yükseltilmişti. Bu yaklaşımı her zamanki açık sözlülüğüyle dile getiren de Bernard Mandeville olmuştu. *Essay on Charity and Charity Schools* (Hayır ve Sıbyan Mektepleri Üzerine Bir Deneme, 1723) eserinde şunları yazmıştı: "Okuma, yazma ve aritmetik...

15. M. G. Jones, *The Charity School Movement*..., Cambridge, 1938, s. 332.

16. Dorothy Marshall, *The English Poor in the Eighteenth Century*, Londra, 1926, s. 27-9 ve 76-7.

17. Jones, *Charity School Movement*, s. 80, 304.

bunlar yoksullar açısından son derece zararlıdır... Zaten günlerini yorucu, zahmetli ve meşakkatli bir çalışmanın esiri olarak geçirecek ve aynı durakta sonlandıracak insanlar, bu yola ne kadar çabuk koyulurlarsa, sonrasında da o kadar sabırla katlanmaya devam ederler."[18]

Bu bakış açısı yalnızca işverenler ve iktisat kuramcıları tarafından değil, hem kırsaldaki hem de şehirdeki birçok yoksul tarafından da yaygın bir kabul görüyordu. Örneğin, harmancılık da yapan şair Stephen Duck on altı yaşındayken, "kendisini büyütüp bugünlere getiren ailesine uymayacak kadar beyefendi bir adam olup" çıkmasın diye okuldan alınmıştı.[19] Keza kırsalda yaşayan yoksul ailelere mensup çocuklar da, eğer tarlada kendilerine ihtiyaç yoksa okula devam ediyorlardı. Kentlerdeyse kitlesel eğitimin önünde çok daha büyük bir engel vardı: Sanayide çalışacak insan sayısının azlığını telafi etmek için çocuklar beş yaşından itibaren istihdam edilmeye başlanıyordu. Fabrika işçiliği mevsimsel etkenlere bağlı değildi ve uzun çalışma saatleri okul için ya çok az zaman bırakıyor ya da hiç bırakmıyordu. Bu nedenle bazı tekstil ve diğer imalat bölgelerinde on sekizinci yüzyıl boyunca halkın okuma yazma oranında bir düşüş yaşanmış olması muhtemeldir.[20]

Dolayısıyla Duck, James Lackington, William Hutton ve John Clare gibi eğitimsiz şairlerin ve alaylı yetişmiş insanların yaşamlarından da anlaşıldığı üzere, okuma-yazma öğrenmek isteyen emekçi sınıflara mensup insanların önünde birçok ciddi engel vardı. Öte yandan, okuryazarlığı kısıtlayan faktörler arasında en yaygın olanı herhalde öğrenmeyi teşvik edecek bir saikin olmamasıydı. Okuma bilmek yalnızca orta sınıfa özgü mesleklerde –ticaret, yöneticilik ve uzmanlık– çalışacak insanlar açısından gerekli bir vasıftı. Ayrıca okuma öğrenmek özü itibariyle zor bir psikolojik süreç olduğundan ve sürekli tekrar gerektirdiğinden, emekçi sınıfların okuma-yazma bilen kesimlerinin yalnızca küçük bir bölümü okur kitlesinin faal üyeleri haline gelebiliyordu. Nitekim bunların büyük ço-

18. "Essay on Charity and Charity Schools", *The Fable of the Bees*, haz. Kaye, Oxford, 1924, c. I, s. 288.

19. *Poems on Several Occasions: Written by Stephen Duck...*, 1730, s. iv.

20. Jones, *Charity School Movement*, s. 332; J. L. ve Barbara Hammond, *The Town Labourer, 1760-1832*, Londra, 1919, s. 54-5, 144-7.

ğunluğunun da okuma-yazmanın mesleki bir gereklilik olduğu işlerde çalıştığını söyleyebiliriz.

*

Okur kitlesinin sınırlı olmasının gerisinde daha birçok etken vardı. Yazarlar açısından bunların içerisinde belki de en önemli olanı ekonomik etkenlerdi.

Başlıca toplumsal grupların ortalama gelirlerini hesaplayan en güvenilir iki kaynağa göre (bunlardan birisi 1696 yılında Gregory King'in,[21] diğeri de 1709 yılında Defoe'nun verileridir[22]) nüfusun yarısından fazlası en temel ihtiyaçlarını bile karşılayamıyordu. King'e göre, 5.550.500 kişilik toplam nüfus içerisinden 2.825.000'inin tek yaptığı "ülkenin zenginliğini azaltmaktı". Bu "kâr getirmeyen çoğunluk" esasen küçük çiftçiler, yoksullar, emekçiler ve ev dışı hizmetkârlardan oluşuyordu ve King'in hesabına göre bu kesimlerin yıllık ortalama gelirleri aile başına 6 pound ila 20 pound arasında değişiyordu. Açıkçası bu gruba dahil olan insanlar yaşam standardı açısından açlık sınırına o kadar yakındı ki kitap veya gazete gibi lüks araçlara ayıracak çok az para bulabiliyorlardı.

Hem King hem de Defoe yoksullarla hali vakti yerinde olanlar arasında bir ara sınıfın varlığından bahsederler. King aile geliri yıllık 38 ile 60 pound arasında değişen 1.990.000 kişi olduğunu yazar. Bunların 1.410.000'ini yıllık gelirleri 55 pound ile 42 pound 10 şilin arasında değişen "küçük mülksahibi ve çiftçiler"; 225.000'ini yıllık 45 pound geliri olan "dükkân sahibi ve tüccarlar" ve 240.000'ini de ortalama yıllık geliri 38 pound olan "esnaf ve zanaatkârlar" oluşturuyordu. Hiçbirinin geliri kitap almaya izin verecek kadar bir artı çıkarmıyordu ortaya, özellikle de söz konusu gelirin tüm bir aile için olduğunu göz önünde tutarsak. Fakat durumu daha iyi olan çiftçiler, dükkân sahipleri ve tüccarlar bir köşeye para ayırabiliyorlardı. Kuvvetle muhtemeldir ki on sekizinci yüzyıl okur kitlesindeki asıl artışın nedeni bu ara sınıf içerisinde cereyan eden değişikliklerdir.

21. *Natural and Political Observations and Conclusions upon the State and Condition of England* içinde, 1696.

22. *The Review*, VI (1709), no. 36.

Bu artışın en belirgin yaşandığı yer muhtemelen kentlerdi, zira bu dönemde küçük çiftlik sahiplerinin sayısının azaldığı, gelirlerininse sabit kaldığı ya da düştüğü[23] gözlemlenmektedir. Halbuki dükkân sahipleri, bağımsız tüccarlar ve idari ve masabaşı işlerde çalışanların sayısında ve servetinde on sekizinci yüzyıl boyunca belirgin bir artış yaşandı.[24] Artan zenginlik bu kesimleri –öncesinde yalnızca az sayıda hali vakti yerinde satıcının, dükkân sahibinin ve de önemli tüccarların tasarrufunda olan– orta sınıf kültürünün yörüngesine çekti. İşte kitap alıcısı kitleye en büyük katkı nüfusun yoksullaşan çoğunluğundan ziyade muhtemelen bu kesimlerden geldi.

On sekizinci yüzyılda kitapların el yakan fiyatları, okur kitlesinin sınırlı oluşunda ekonomik faktörlerin önemini göstermektedir. Fiyatlar bugünle karşılaştırıldığında aşağı yukarı aynı seviyedeydi, ama ortalama gelir bugünkü parasal değerinin nereden baksan onda biri kadarıydı: Bir emekçinin ortalama haftalık ücreti 10 şilin, bir vasıflı ustabaşının ya da küçük dükkân sahibinin kazancı iyisinden haftalık bir pound idi.[25] Charles Gildon "bu kadar parası olup da *Robinson Crusoe* alacak tek bir yaşlı kadın bile yoktur,"[26] diye alay ediyordu: hakikaten de çok az yoksul kadın 5 şilinlik ilk baskıdan satın almış olsa gerek diye tahmin ediyoruz.

Nasıl ki farklı sınıfların gelirleri arasında bugüne kıyasla çok daha büyük bir karşıtlık varsa, aynı şekilde değişik türde kitaplar arasında da çok büyük bir fiyat farkı vardı. *Gentry** ve zengin tüccarların kütüphanelerindeki harikulade büyük boy kitaplar cilt başına bir gine (21 şilin) veya daha fazla tutarken, on iki yapraklıların fiyatı, yazı bakımından hemen hemen aynı hesaba gelmesine karşın, bir şilinle üç şilin arasında oynuyordu. Pope'un *İlyada*'sı altı gi-

* Toplumsal hiyerarşide soyluluğun hemen altındaki toprak sahibi zümre, kırsal kesim eşrafı. (ç.n.)

23. H. J. Habakkuk, "English Land Ownership, 1680-1740", *Economic History Review*, X (1940), s. 2-17.

24. M. D. George, *London Life in the 18th Century*, Londra, 1926, s. 2.

25. Bu zor konu hakkında, bkz. E. W. Gilboy, *Wages in the 18th Century England*, Cambridge, Mass., 1934, s. 144 vd.

26. *Robinson Crusoe Examin'd and Critis'd*, haz. Dottin, Londra ve Paris, 1923, s. 71-2.

nelik fiyatıyla, kitap alıcısı birçok insan açısından yanına yaklaşılmaz bir meblağı ifade ediyordu. Fakat çok geçmeden "satın almaya güçleri yetmeyen ama okumak için sabırsızlananların memnuniyeti esas alınarak" korsan basılan Hollanda işi on iki yapraklı versiyonu ve diğer ucuz versiyonları piyasaya sürüldü.[27]

Maddi durumu biraz daha kötü olan bu okurların genellikle pahalı büyük boy kâğıda basılan Fransız kahramanlık romanslarını satın alabilmeleri mümkün olmuyordu. Fakat –manidardır– roman fiyatları orta seviyedeydi. Bu romanlar zamanla iki ya da daha küçük on iki yapraklı ciltler halinde basılmaya başladı. Kapağı ciltli olanların fiyatı genellikle 3 şilinken, ciltsiz olanlar 2 şilin 3 peniydi. Mesela *Clarissa* önce yedi, sonra sekiz cilt halinde, *Tom Jones* ise altı cilt halinde yayımlanmıştı. Demek ki roman fiyatları daha kalın kitaplarla karşılaştırıldığında makul fiyatlarda olsa da, (hali vakti yerinde olanları saymazsak) hâlâ el yakıyordu. Örneğin, *Tom Jones* bir emekçinin haftalık ortalama ücretinden daha pahalıya geliyordu. Dolayısıyla, roman okurlarının Elizabeth dönemi tiyatrosunda olduğu gibi toplumun çok çeşitli kesimlerinden devşirilmediği açıktır. Meteliğe kurşun atanlar hariç herkes çoğu zaman Globe Tiyatrosu'nun avlusunda kendisine duracak bir yer bulabiliyordu;* zira temsil fiyatı çeyrek galonluk bira fiyatından pek de fazla değildi. Öte yandan, roman alacak parayla bir aileyi bir-iki hafta doyurabilirdiniz. Bu nokta önemlidir! Roman on sekizinci yüzyılda, okur kitlesi saflarına katılan orta sınıf üyelerinin kesesine, çoğu yerleşik ve saygın edebiyat biçiminden ve eğitimden daha uygundu, fakat sözcüğün gerçek anlamıyla popüler (halka ulaşan) bir edebiyat biçimi değildi.

Kitap alıcısı kitlenin en alt basamaklarındakiler için elbette birçok ucuz, eğlencelik basımlar vardı: yarım ya da bir peni fiyatına baladlar; kısaltılmış şövalye romanslarının, yeni suçlu hikâyelerinin ya da olağanüstü olayların olduğu ve fiyatları bir peni ile altı peni arasında değişen cepkitapları; üç peni ila bir şiline satılan risaleler; hepsinden de önce, 1712'deki vergilendirmeye kadar bir peni-

* Globe Tiyatrosu'nun sahnesinin altında "yard" adı verilen bir bölüm varmış ve durumu iyi olmayanlar temsili burada ayakta durarak izlerlermiş. (ç.n.)

27. Johnson, "Pope", *Lives of the Poes*, haz. Hill, c. III, s. 111.

ye satılan gazeteler. Bu verginin ardından gazeteler 1757'ye kadar bir buçuk ya da iki peniye ve nihayet 1776'dan sonra üç peniye satılmaya başlamıştı. Bu gazetelerin birçoğunda kısa hikâyeler ya da tefrika halinde basılan romanlar yayımlanıyordu. Örneğin, *Robinson Crusoe* haftada üç gün yayımlanan *Original London Post* gazetesinde tefrika halinde, ayrıca ucuz on iki yapraklı ve cepkitabı halinde yeniden basılmıştı. Ancak, buradaki araştırmamız açısından bu yoksul kitlenin çok fazla bir önemi yok; zira ilgilendiğimiz romancıların aklında bu basım şekli yoktu ve bu konuda uzmanlaşmış matbaacılar ve yayımcılar normalde zaten daha pahalı bir biçimde basılmış eserleri, çoğunlukla da ödeme yapmaksızın kullanmayı tercih ediyorlardı.

*

Ekonomik etkenlerin okur (özellikle de roman okurları) kitlesinin genişlemesini ne derece yavaşlattığını, gayri müseccel* kütüphanelerin –ya da 1742'de terimin bulunmasından sonraki adıyla– gezici kütüphanelerin hızlı başarısı da göstermektedir.[28] Daha öncesinde, özellikle de 1725'ten sonra, böyle birkaç kütüphanenin bulunduğu kayıtlarda mevcuttur, fakat asıl patlama Londra'da ilk gezici kütüphanenin kurulduğu 1740 yılından sonra başlar. Sonraki on yıllık dilim içerisinde en az yedi kütüphane daha açılır. Üyelik fiyatları makul ölçülerdedir: Genelde yıllık yarım gine ya da bir gine bedel talep ediliyordu. Ayrıca ödünç almak isteyenlere kolaylıklar da sağlanıyor ve bir ciltlik romanlar bir peniye, üç ciltlikler de üç peniye kiralanabiliyordu.

Gezici kütüphanelerin çoğunda her türlü kitaba ulaşmak mümkündü, fakat genelde asıl ilgiyi romanlar çekiyordu. Nitekim o yüzyılda kurmaca edebiyata ilgi duyan okur kitlesindeki en büyük artışa bu romanların neden olduğuna kuşku yoktur. O dönemde okuma alışkanlığının daha alt tabakalara yayılması üzerine yapılan yorumların en büyük fitilleyicisi bu kütüphanelerin varlığıydı. "Edebiya-

* Mülkiyete tabi olmayan, tescilsiz. (ç.n.)

28. Özellikle bkz. Hilda M. Hamlyn, "Eighteenth Century Circulating Libraries in England", *Library*, 5. seri, I (1946), s. 197.

tın bu ucuzcu dükkânları"nın[29] öğrencilerin, çiftçi çocuklarının, "durumu hallice olan kadın hizmetçilerin"[30] ve hatta "her üç krallıktaki bütün kasapların ve fırıncıların ve ayakkabı tamircilerinin ve dahi tüm tenekecilerin" aklını başından aldığı söyleniyordu.[31] Bu nedenle, 1740'a kadar okur kitlesinin önemli bir marjinal kesimi, kitapların yüksek fiyatlarından ötürü, edebiyat sahnesinden içeri tam anlamıyla girememişti ve bu marjinal kesimin büyük çoğunluğunu roman okurları, özellikle de kadınlar oluşturuyordu.

*

O dönemde boş zamanı çok olan insan sayısının artması da, şu ana dek okur kitlesinin oluşumuna dair söylenenleri desteklemekte ve tamamlamaktadır. Keza bu artışta kadın okurların oynadığı rolü açıklamak konusunda da elimizdeki en iyi veri budur. Soyluların ve *gentry*'nin çoğunluğu Elizabeth çağı nedimliğinden Arnold'un "Barbarlar"ına uzanan kültürel gerilemeyi sürdürürken, buna koşut gelişen bir süreç de edebiyatın öncelikle bir kadın uğraşısı haline gelmeye başlamasıydı.

Çoğu durumda olduğu gibi, Addison bu yeni eğilimin de ilk sözcülerinden biriydi: *The Guardian*'da şunları yazıyordu (1713): "Öğrenmenin erkeklere nazaran kadınlar için daha uygun olmasının birçok nedeni var. Öncelikle, daha çok boş zamanları var ve daha hareketsiz bir yaşam sürüyorlar... Özellikle de üst sınıflara mensup kadınların kendilerini edebiyata vermelerinin bir nedeni daha var ki, o da kocalarının çoğu zaman onlara yabancı oluşu."[32] Üstelik bu erkekler (Goldsmith'in pek meşgul çapkını Mr. Lofty'yi baz alacak olursak) çoğunlukla ar damarı çatlamış kimselerdi. *The Good Natur'd Man* (Tıynetli Adam, 1768) adlı oyunda Mr. Lofty şöyle der: "şiir karılarımız ve kızlarımız için çok hoş bir şey ama bize ters."[33]

29. Mrs. Griffith, *Lady Barton*, 1771, Önsöz

30. Aktaran John Tinnon Taylor, *Early Opposition to the English Novel*, New York, 1943, s. 25.

31. Fanny Burney, *Diary*, 26 Mart 1778.

32. No. 155. 33. II. Perde

Üst ve orta sınıf kadınlar, kocalarının meşgalelerinin –ister iş olsun ister zevk– çok azına iştirak edebiliyorlardı. Siyasetle, iş hayatıyla ya da mülklerinin idaresiyle ilgilenmeleri pek rastlanan bir durum değildi. Erkeklerin başlıca eğlencesi olan avlanma ve içki içme gibi faaliyetlerden de uzak tutuluyorlardı. Dolayısıyla üst ve orta sınıf kadınların epeyce boş zamanı vardı ve bu boş zamanlarını çoğunlukla kitap kurtluğu yaparak geçiriyorlardı.

Örneğin, Leydi Mary Wortley Montagu tutkulu bir roman okuruydu. Öyle ki bir keresinde kızından gazetedeki reklamlara bakarak listesini oluşturduğu bir dizi roman ister ve şöyle der: "Bunların handiyse büyük bir kısmının saçma sapan, tırıvırı şeyler olduğuna şüphem yok. Ama benim açımdan zaman öldürmeye yarıyorlar..."[34] Daha geç bir tarihte ve daha aşağı bir toplumsal tabakadan olan Mrs. Thrale, kocasının kendisine "mutfak işlerine kafa yormamasını" emrettiğini söylüyor ve tam da bu zorlama boş zamandan ötürü "tek teselli olarak edebiyata yöneldiğini"[35] anlatıyordu.

Ekonomik durumu biraz daha kötü olan pek çok kadın da öncesine oranla daha fazla boş zamana sahipti. B. L. de Muralt daha 1694 yılında "avam kesimi arasında bile karılarını çalıştıran kocaların sayısı bir elin parmağını geçmiyordu,"[36] gözleminde bulunmuştu. İngiltere'ye ziyarete gelen bir diğer yabancı, César de Saussure, 1727 yılında tüccar (satıcı) eşlerinin "ziyadesiyle tembel olduğuna ve çok azının elişi yapabildiğine"[37] şahit olduğunu söylüyordu. Bu aktanlanlar, ekonomide yaşanan önemli bir değişiklik sonucu kadınların boş zamanlarında büyük bir artışın yaşanmış olmasının bir yansımasıdır. Eskinin yün eğirme, örgü, ekmek pişirme, bira, mum ve sabun yapma gibi evişleri ve daha pek çok iş artık zorunlu olmaktan çıkmıştı, zira artık birçok ihtiyaç maddesi imal ediliyor ve marketten ya da pazardan alınabiliyordu. Nitekim kadınların boş zamanlarındaki artış ile ekonomik uzmanlaşma arasındaki bu bağlantıya 1748 yılında bir İsveçli seyyah olan Pehr

34. *Letters and Works*, haz. Thomas, Londra, 1861, c. I, s. 203; c. II, s. 225-6, 305.

35. *A Sketch of Her Life...*, haz. Seeley, Londra, 1908, s. 22.

36. *Letters Describing the Character and Customs of the English and French Nations*, 1726, s. 11.

37. *A Foreign View of England*, çev. Van Muyden, Londra, 1902, s. 206.

Kalm tarafından da işaret edilmişti. Kalm İngiltere'de "bir kadının ev dışı işlerle azıcık bile olsa uğraştığını göremezsiniz," diyerek şaşkınlığını dile getiriyor ve "hatta eviçi işlerle bile," diye ekliyordu: "birçok evde örgü ve yün eğirme bile nadir rastlanan bir hadise, çünkü imalat sanayisi onları bu tür zorunluluklardan kurtarıyor."[38]

Kalm'ın bu değişikliklere dair izlenimleri muhtemelen biraz abartılıdır ve zaten her halükârda geçerliliği Londra çevresindeki bölgelerle sınırlıdır. Londra'dan uzaktaki kırsal kesimlerde ekonomide çok daha yavaş bir dönüşüm yaşanıyordu ve birçok kadın hâlâ vaktinin tamamını, kendi ayakları üzerinde durmaya çalışan evin işlerini çekip çevirmek için harcıyordu. Fakat yine de on sekizinci yüzyılın başlarında kadınların boş zamanlarında büyük bir artış yaşandığı muhakkaktır, gerçi bu artışın özü itibariyle hâlâ Londra ve çevresi ile diğer büyük kentlerle sınırlı olduğunu eklemek lazım.

Bu boş zaman artışının ne kadarının okumaya ayrıldığını söylemek zor. Kentlerde ve özellikle de Londra'da yapılacak sayısız faaliyet vardı: Sezon süresince oyunlar, operalar, maskeli balolar, *ridotto*'lar*, toplantılar, *drum*'lar** oluyor, yeni içmeler ve sayfiye yerleri de sıcak yaz aylarının aylak günlerini doldurabiliyordu. Ancak, kent zevklerinin en ateşli müdavimlerinin yaşamında bile okumaya ayrılacak boş zaman kalıyordu. Bu etkinliklere katılmayan ya da maddi durumu elvermeyen kadınlarınsa daha çok boş zamanı vardı. Özellikle de Püriten ailelerden gelenler için okumak çok daha makul bir eğlence tarzıydı. On sekizinci yüzyılın başlarında hayli nüfuzlu bir Dini Muhalif*** olan Isaac Watts sızlana sızlana "boşa geçirilen ve heba edilen zamanların elim ve üzücü sonuçları"[39] üzerinde duruyordu, fakat çoğunluğunu da kadınların oluştur-

* On sekizinci yüzyıl İngilteresi'nde popüler olan müzikli danslı bir eğlence. (ç.n.)

** Kalabalık akşam partileri. "Drawing-room" sözcüğünün kısaltmasından. (ç.n.)

*** *Dissenter*: Dini-muhalif, Anglikan Kilisesinin teamüllerine karşı çıkan. (ç.n.)

38. *Kalm's Account of His Visit to England...*, çev. Lucas, Londra, 1892, s. 326.

39. "The End of Time", *Life and Choice Works of Isaac Watts* içinde, haz. Harsha, New York, 1857, s. 322.

duğu kitlesini, boş zamanlarını kitap okuyarak ve edebi tartışmalar yaparak geçirmeleri konusunda teşvik ediyordu.[40]

On sekizinci yüzyılın başlarında emekçi sınıfların, üst sınıfların boş zaman meşgalelerine özenerek, hem kendilerinin hem de ülkelerinin felaketine yol açtıklarını dile getiren öfke dolu yorumlar hiç de azımsanmayacak yoğunluktaydı. Ancak, bu yaygaranın büyük bir kısmı kuru gürültüden ibarettir. Tek neden, üst sınıfların kıyafetlerinin ve lüks eğlencelerinin bugüne kıyasla çok daha pahalı olması değildir; zira avamdan birkaç talihli ya da savurgan insanın boş zamanlarında gözlemlenen çok küçük bir artış bile, üst sınıflarda bizim bugün anlayamayacağımız türde bir panik ve nefret duygusu uyandırmak için yeterliydi. Geleneksel görüşe göre, sınıf farklılıkları toplumsal düzenin temelini oluşturuyordu ve dolayısıyla boş zaman meşgaleleri de yalnızca boş zamana sahip sınıflar için münasip görülebilirdi. Ayrıca bu görüş, emekçi sınıfları görevlerini yapmaktan alıkoyacak her şeye karşı çıkan dönemin iktisat kuramında da sırtını yaslayabileceği güçlü bir payanda bulmuştu. Bu nedenle, gerek merkantilizmin gerekse de geleneksel dini ve toplumsal düşüncenin temsilcileri arasında, yaşamlarını elleriyle kazanan insanlar açısından okumanın bile zinhar tehlikeli bir oyalanma olduğuna ilişkin güçlü bir fikir birliği vardı. Sözgelimi, Carlisle başrahibi Robert Bolton, *Essays on the Employment of Time* (Zamanın Değerlendirilmesi Üzerine Denemeler, 1750) adlı eserinde, okumanın köylüler ve kol işçileri için bir zaman geçirme aracı olabileceğini söyler, ama sonra hemen vazgeçer: "Yok yok, ona nasihatim, en iyisi unut bu dediğimi!"[41]

Zaten yoksulların her halükârda böyle uzun boylu bir yakışıksızlıkla uğraşacak çok az fırsatları vardı. Kırsaldaki emekçilerin çalışma saatleri gün ışığının tüm saatlerini kapsıyordu. Londra'da bile sabah altıdan akşam sekiz ya da dokuza kadar çalışıyorlardı. Dört tatil günleri vardı – Noel, Paskalya, Whitsun,* Michaelmas** yortuları. Ayrıca Londra'da sekiz günü bulan Tyburn'deki seyirlik

* Paskalya yortusundan sonraki yedinci pazar günü. (ç.n.)

** Başmeleklerden Mikail anısına eylül ayında kutlanan yortu. (ç.n.)

40. *Improvement of the Mind*, New York, 1885, s. 51, 82.

41. s. 29

idam günleri vardı. İyi koşullara sahip işlerde ve özellikle de Londra'da çalışan emekçilerin kendilerine epeyce boş zaman yaratabildikleri ve yarattıkları doğrudur. Fakat gerçek çalışma koşulları kişiye pazar günleri haricinde kayda değer bir boş zaman bırakmıyordu. Ayrıca altı günlük *labor ipse voluptas*'ın* ardından yedinci gün genellikle okuma edimine nazaran dışadönük faaliyetlere ayrılıyordu. Francis Place on sekizinci yüzyıl İngilteresi'nde içkinin işçi sınıfının neredeyse tek eğlencesi olduğunu söyler.[42] Ayrıca şunu da unutmamak gerekir, bir gazetenin fiyatından daha ucuza cin içerek kafa bulunabiliyordu!

Öte yandan, okumayı seven küçük azınlık için boş zaman yokluğu ve kitapların pahalılığı dışında başka zorluklar da vardı. Kişinin hayatında mahremiyet yok denecek kadar azdı, zira özellikle de Londra'da evler tıkış tıkıştı. Ayrıca aydınlığına sığınıp okuyabileceğiniz yeterli ışık da yoktu, hatta gündüzler için bile geçerliydi bu: On yedinci yüzyılın sonunda getirilen pencere vergisi, evlerdeki pencere sayısını asgariye indirmişti ve o kalanlar da çoğunlukla evin içine girintili şekilde yapılmış ve üzeri kâğıt, boynuz kemiği ya da yeşil cam kaplı pencerelerdi. Geceleri ışıklandırma ciddi bir sorundu, zira mumlar, çeyrek penilik olanlar da dahil, lüks kabilinden işlem görüyordu. Richardson çırak olarak çalıştığında bunlardan satın alabildiği için kendisiyle iftihar eder,[43] gel gör ki başkaları satın alamıyor ya da almalarına izin verilmiyordu. Örneğin, James Lackington'a fırıncı dükkânındaki patronu, odasında ışık bulundurmasını yasaklamıştı; Lackington ise, buna mukabil, ay ışığında okuduğunu iddia eder![44]

Ancak, görece fakir iki büyük ve önemli grup insan vardı ki bunların okumak için hem zamanı hem de fırsatı vardı: çıraklar ve eviçi hizmetkârlar, ama özellikle de ikincisi. Normal koşullar altında okuyacak boş zamana ve ışığa sahiplerdi; evlerde genellikle kitap oluyordu, yoksa da yiyecek ve kalacak yer için para harcamaları gerekmediğinden, isterlerse ücret ve bahşişlerini kitaba yatırabi-

* *Lat.* Çalışmak zevkin ta kendisidir diye çevrilebilecek bir deyiş. (ç.n.)

42. George, *London Life*, s. 289

43. A. D. McKillop, *Samuel Richardson: Printer and Novelist*, Chapel Hill, 1936, s. 5.

44. *Memoirs*, 1830, s. 65.

liyorlardı. Ayrıca tecrübeyle sabittir, tuhaf bir şekilde her zaman üstlerinin yaptıklarından etkilenmeye teşneydiler.

O dönemde alt sınıfların boş zamanlarının gittikçe artmış olması, lüksleri ve edebiyata duydukları heves karşısında koparılan yaygaraların çok büyük bir kısmının özel olarak çıraklara ve eviçi hizmetkârlara, ama özellikle de uşaklara ve hizmetçi kızlara yöneltilmiş olması dikkat çekicidir. Bu ikinci grubun edebi önemini değerlendirirken, çok geniş ve dikkat çekici bir sınıf oluşturdukları hatırda tutulmalıdır, öyle ki on sekizinci yüzyılda tek bir işle uğraşan en geniş grubu bunlar oluşturuyorlardı. Bu bağlamda, Pamela okuryazar ve boş zamanı olan hizmetçi kızların sıkı kenetlenmiş kardeşliğinin kültür-kahramanı olarak değerlendirilebilir. Hatırlayalım, Mr. B.'den ayrıldıktan sonra girmeyi tasarladığı yeni işte Pamela'nın düşündüğü en önemli şart, kendisine "okumak için biraz zaman"[45] tanınmasıydı. Bu vurgu, Pamela'nın zaferini muştular – özel olarak onun işinde çalışanlarda, genel olaraksa yoksullarda olduğundan daha ender görülen bir yaşam tarzı tutturan Pamela toplumun ve aynı şekilde edebiyatın koyduğu duvarları okuryazarlığı sayesinde yerle yeksan etmiştir. Nitekim bu özellik kendisinin ne denli boş zamana sahip olduğunun da bir göstergesidir.

*

Dolayısıyla boş zamanın varlığına ve kullanımına ilişkin veriler, on sekizinci yüzyılın başlarında okur kitlesinin oluşumuna dair şu ana kadar söylenenleri doğrulamaktadır. Okur kitlesinde önemli bir genişleme olmasına karşın, yine de toplumsal yelpazede (şansı daha yaver giden çırakları ve eviçi hizmetkârları saymazsak) satıcılardan ve dükkân sahiplerinin daha ötesine geçen bir yayılma gerçekleşmemişti. Gene de, birtakım ilaveler olmuştu ve bunlar esasen, ticaret ve imalatla uğraşan ve gitgide palazlandığı gibi sayıca da artan toplumsal gruplardan devşiriliyordu. Bu nokta önemli, zira tek başına bu değişiklik bile (görece küçük boyutlarda olsa da) okur kitlesinin çekim merkezini, ilk kez bir bütün olarak orta sınıfı hâkim konuma getirecek şekilde değiştirmiş olabilir.

45. *Pamela*, Everyman Edition, c. I, s. 65.

Bu değişikliğin edebiyat üzerindeki etkilerini incelerken, orta sınıfın beğenilerinin ya da kabiliyetlerinin doğrudan ya da çarpıcı tezahürlerini aramak doğru olmaz, zira orta sınıfın okur kitlesi içindeki üstünlüğü her halükârda uzun süredir gündemdeydi. Fakat romanın doğuşu açısından ilgi çekici genel bir husus, okur kitlesinin çekim merkezindeki değişiklikten kaynaklanmış gibi görünmektedir. On sekizinci yüzyılda edebiyatın hiç durmadan genişleyen bir kitleye hitap ediyor oluşu, klasik ve modern edebiyata profesyonel veya yarı-profesyonel ilgi gösterecek kadar eğitime ve boş zamana sahip okurların görece önemini azaltmış; buna mukabil –mürekkep yalamışlar arasında daha az itibar görse bile– daha kolay bir edebiyat biçimi isteyenlerin görece önemini de artırmış olmalıdır.

Sanırım tarihin her döneminde insanlar okumayı –diğer amaçlar dışında– zevk ve rahatlama için de tercih etmişlerdir. Fakat on sekizinci yüzyıla gelindiğinde bu eğilimin öncesine nazaran daha ön plana çıktığı görülmektedir. En azından Steele'nin *The Guardian*'da (1714) öne sürdüğü görüşler bu yöndeydi:

> ... bu karmakarışık okuma alışkanlığı... tabiatıyla bizi kararsız bir düşünce tarzının esiri haline getiriyor... Üslup diye adlandırılan sözcükler kümesi tümüyle yok ediliyor. ... Bu kişilerin en yaygın gerekçeleri, okurken zevk almak dışında başka hiçbir gayelerinin olmadığı yönünde ama benim kanaatimce okuma zevki, insanın okuduklarından elde ettiği geçici tatminden ziyade, okudukları üzerine düşünmesinden ve bunların hatırlanmasından kaynaklanmalıdır. Dolayısıyla zevk aldığımız oranda kazanç da elde etmeliyiz.[46]

"İnsanın okuduklarından elde ettiği geçici tatmin" nitelemesi on sekizinci yüzyılın iki yeni edebiyat türü olan gazete ve romanın birçok örneğinde görülen okuma tarzını tanımlamak için son derece uygun bir tabir gibi görünmektedir – her ikisinin de hızlı, dikkatsiz ve neredeyse bilinçsiz diyebileceğimiz türde bir okuma alışkanlığını teşvik ettiği açıktır. Kurmaca eserlerin sağladığı tatminin çaba gerektirmiyor oluşuna Samuel Croxall'ın *Select Collection of Novels and Histories* (Seçilmiş Romanlar ve Yaşam Hikâyeleri, 1720) eserine Huet tarafından önsöz olarak yazılan *Of the Origin of Romances*'ta (Romansların Kökeni Üzerine) dikkat çekilmişti:

46. No. 60.

... [zihnimizi] en etkili şekilde meşgul eden ve esir alan yenilikler, en az emekle elde edilenlerdir; burada imgelem en büyük paya sahiptir ve ele alınan konu duyularımız açısından gayet açıktır. ... İşte *romanslar* bu türden eserlerdir; bunlar çok büyük bir zihinsel çaba harcamadan ya da akıl yürütme yetimizi işletmeden idrak edilebilir; romansı anlamak için belleği pek zorlamaya gerek yoktur, geniş bir hayalgücü kâfidir.[47]

Dolayısıyla edebiyattaki yeni güç dengesi uyarınca, kolay zevk alma, geleneksel eleştiri standartlarına bağlılıktan daha ağır basıyordu diyebiliriz. Bu kıdem değişikliği, Defoe ve Richardson'ın başarılarına giden yolda çok önemli bir faktördür. Defoe ve Richardson'ın elde ettiği başarılar, okur kitlesine bu dönemde eklenen kesimlerin yaklaşımlarındaki ve beğenilerindeki daha olumlu başka özelliklerle de bağlantılı olabilir. Sözgelimi, tüccar sınıfın bakış açısı ekonomik bireycilikten ve bir ölçüde sekülerleşmiş olan Püritenlikten hayli etkilenmişti. Nitekim bu durum Defoe'nun romanlarında ifadesini bulmuştur. Ayrıca okur kitlesi içerisinde oranı gittikçe artan kadınların pek çok çıkarı da ifadesini Richardson'da bulmuştur. Fakat bu ilişkilerin irdelenmesini biraz daha erteleyeceğiz, zira öncesinde, okur kitlesinin beğenilerinde ve örgütlenişinde gerçekleşen diğer değişiklikleri ele almak suretiyle bu konuyu bağlamamız gerekiyor.

## II

Önceki yüzyıllarda olduğu gibi, on sekizinci yüzyılda da en çok dini eserler kategorisinde kitap basılıyordu. Yüzyıl boyunca her yıl ortalama iki yüzün üzerinde dini kitap basılmıştı. Kibar yazarlarca nadiren sözü edilen, edildiğinde de genellikle alay konusu olan *Hacının Yolculuğu*, 1792'ye kadar tam yüz altmış baskı yapmıştı.[48] Keza on sekizinci yüzyıl boyunca en az on ilmihal otuzun üzerinde baskı yapmıştı ve diğer birçok dini ve öğretici kitap da aynı derecede popülerliğe sahipti.[49]

47. 1729 baskısı, c. I, s. xiv.

48. Frank Mott Harrison, "Editions of *Pilgrim's Progress*", *Library*, 4. ser., XXII (1941), s. 73.

Ne ki bu muazzam satış rakamları on sekizinci yüzyılda okurların seküler beğenilerinin gittikçe arttığı gerçeğini değiştirmez. Öncelikle, gerek nüfustaki artışa gerekse de diğer yayımların satışına oranla dini eserlerin sayısında bir artış gözlenmemektedir.[50] Dahası, dini yayınları takip eden kitlenin seküler edebiyatı takip eden okur kitlesinden bağımsız olduğu görünmektedir. Smollett'in *Humphrey Clinker* (1771) romanında Londralı kitap satıcısı Henry Davis, "Metodistler ve Muhalifler haricinde kimse vaaz okumuyor,"[51] diye söylenir. O dönemin kibar edebiyatında (*polite letters*) popüler dini kitaplara çok az atıfta bulunuluyor olması da bu görüşü kısmen desteklemektedir.

Öte yandan, birçok okur ve özellikle de toplumun daha az eğitim görmüş tabakalarından olanlar okumaya önce dini eserlerle başlıyorlar ve sonrasında daha geniş edebi alanlara yelken açıyorlardı. Defoe ve Richardson bu eğilimin temsilcileridir. Defoe ve Richardson'ın ataları ve yine okurlarının da pek çok atası on yedinci yüzyılda ibadet kitapları haricinde çok az şey okurdu, ama kendi içlerinde dini ve seküler ilgileri birleştirmişlerdi. Defoe bir roman yazarı olduğu gibi aynı zamanda *Family Instructor* (Aile Eğitmeni) türünde dini kitaplar da yazardı; Richardson ise ahlaki ve dini amaçlarını, çok tutulan ve seküler yanı ağır basan kurmaca edebiyat alanına taşımak konusunda azımsanmayacak bir başarı elde etmişti. Münevverler ile daha eğitimsiz kesimler arasındaki ve yine edebiyat ile dini eğitim arasındaki bu uzlaşma belki de on sekizinci yüzyıl edebiyatındaki en güçlü eğilimdir ve en erken ifadesini yüzyılın en meşhur edebi yeniliklerinde bulmuştur: ilk kez 1709 yılında yayımlanan *The Tatler* ve 1711 tarihli *The Spectator* dergileri.

Biri haftada üç kez diğeri günlük olarak çıkan bu dergiler Steele'nin *The Christian Hero* (Hıristiyan Kahraman, 1701) adlı eserinde savunduğu amaçları yansıtan genel ilgi konuları üzerine denemelerden oluşuyordu: kibarları dindar, dindarları da kibar hale

49. Bu rakamlar için Ivor W. J. Machin'in yayımlanmamış doktora tezine şükran borçluyum: "Popular Religious Works of the Eighteenth Century: Their Vogue and Influence" (1939, Londra Üniversitesi, s. 14-5, 196-218).

50. Machin, s. 14.

51. Giriş Mektubu, "Saygıdeğer Mr. Jonathan Dustwich'e".

getirmeye çalışıyorlardı ve "zekâyı yararlı hale getirme planları"[52] yalnızca münevverler nezdinde değil, okur kitlesinin diğer kesimleri nezdinde de tam bir başarı elde etmişti. *The Spectator* ve *The Tatler*,[53] Dissenting Academies'te* ve seküler edebiyata dahil birçok eserin uygun görülmediği diğer gruplar arasında çok tutulmuştu. Keza edebiyata merak salmış taşradaki eğitimsiz kişiler de seküler edebiyatla ilk kez bu dergiler sayesinde tanışmışlardı.

Dergilerde yayımlanan denemeler, sonrasında romanın da nasiplenebileceği bir beğeni oluşturmak konusunda çok iş başarmıştır. Macaulay, Addison'un eğer denemiş olsaydı "herkesten daha iyi bir romancı"[54] olacağını düşünüyordu. T. H. Green ise buna göndermede bulunarak *The Spectator*'ı, "halka halktan bahseden ve zamanımızın tek gerçek popüler edebiyatı olan o özel edebiyat türünün ilk ve en iyi temsilcisi. İnsanlık sıradan insanların yaşamında yansıtıldığı şekliyle ele alınıyor ... ve ... olabildiğince titiz bir aslına uygunlukla taklit ediliyor," diye tarif etmişti.[55] Ancak, de Coverley Papers'tan** romana geçiş hiçbir şekilde düz bir süreç değildi. Bunun başlıca nedeni sonraki gazetecilerin hayal gücünden yoksun olmaları ve aynı derecede ilginç bir karakterler mozaiği yaratamamalarıydı. Ayrıca on sekizinci yüzyıl yayımcılığındaki ikinci büyük gazetecilik buluşunda bu özel kurmaca yön devam ettirilmedi – bir gazeteci ve kitap satıcısı olan Edward Cave tarafından 1731 yılında kurulan *Gentleman's Magazine*'i kastediyorum.

Bu aylık dergi, siyasi gazetecilikle çok çeşitli edebiyat eserlerini ("Çeşitli Haftalık Denemelere Tarafsız Bir Bakış"tan "Seçme Şiirler"e kadar değişiyordu bunlar) bir arada sunuyordu. Cave *The Spectator*'un gözünü diktiğinden bile daha çeşitli beğenilere seslenmeyi amaçlıyordu. Ayrıca yemek tariflerinden bilmecelere kadar

* Muhaliflerin çocuklarının devam ettiği özel okullar. Muhalifler devlet okullarına rağbet göstermediklerinden, ders programı üç aşağı beş yukarı aynı olan bu okullarda eğitim görüyorlardı. (ç.n.)

** Addison'un *The Spectator*'da yayımlanan yazıları kastediliyor. (y.n.)

52. *The Tatler*, no. 64 (1709).

53. *Diary and Correspondence of Philip Doddridge*, Londra, 1829, c. I, s. 152.

54. *Literary Essays*, Londra, 1923, s. 651.

55. "Estimate of the Value and Influence of Works of Fiction in Modern Times", *Works*, haz. Nettleship, c. III, s. 27.

geniş bir yelpazeyle çok daha somut bilgiler sunuyordu. Sonuç olarak Cave de şaşılacak derecede başarılı oldu. Dr. Johnson *Gentleman's Magazine*'in toplam tirajının on bin olduğunu ve yirmi tane de taklidinin bulunduğunu söylüyordu. Cave ise 1741 yılında, *Magazine*'in "İngiliz dilinin ulaştığı her yerde okunduğunu ve... Büyük Britanya, İrlanda ve sömürgelerdeki matbaalarca yeniden basıldığını," iddia ediyordu.[56]

*Gentleman's Magazine*'in iki karakteristik özelliği –eviçi yaşamla ilgili pratik bilgiler sunması ve eğlenceyle bilginin bir arada olması– sonradan roman tarafından da benimsenecekti. Ayrıca, *Spectator*'dan *Gentleman's Magazine*'e geçiş, geleneksel edebi standartlardan büyük oranda bağımsız ve dolayısıyla yerleşik eleştiri kanonları tarafından cevaz verilmeyen bir edebiyat biçiminin potansiyel okuru konumundaki bir okur kitlesinin ortaya çıktığına da işaret etmektedir. *Grub Street Journal*'ın Defoe'ya yönelik hiciv mahiyetinde bir ölüm ilanında belirtildiği üzere, bu dergi "Augustus çağında hiçbir şekilde bilinmeyen bir eğlence türüydü."[57] Fakat gazetecilik sayesinde, okur kitlesinin saflarına seküler edebiyatla ilgilenen pek çok yeni üye kazandırılmış olmasına karşın, bilgilendirici, geliştirici, eğlendirici ve kolay okuma beğenisine sahip bu kitle henüz kendine uygun bir kurmaca edebiyat biçimi bulamamıştı.

## III

*Gentleman's Magazine* okur kitlesinin örgütlülüğünde de önemli bir değişikliği simgeler. *The Spectator* dönemin en iyi yazarları tarafından çıkartılıyordu; orta sınıfın beğenisine hitap ediyor ve bunu bir tür edebi hayırseverlik yoluyla yapıyordu. Steele ve Addison orta sınıf yaşam tarzından yana olsalar da tam anlamıyla bunun bir parçası değillerdi. Fakat aradan bir kuşak bile geçmeden *Gentleman's Magazine* çok daha farklı bir toplumsal yönelim tutturdu: Dergi, müteşebbis ruhlu ama kötü eğitimli bir gazeteci ve kitap sa-

56. Lennart Carson, *The First Magazine*, Providence, R. I., 1938, s. 62-3, 77, 81.

57. No. 90 (1731).

tıcısı tarafından çıkartılıyordu ve dergiye katkıda bulunanlar esasen amatör yazarlar ile yazar müsveddeleriydi. Bu değişiklik, kendisi de matbaacı olan Richardson'ın –aynı zamanda kitap satıcısı ve gezici kütüphane sahibi James Leake'nin kayınbiraderiydi– önemli bir temsilcisi olduğu bir gelişmeye işaret etmektedir: matbaa ürünlerinin satış ve imalatıyla uğraşan kişilerin edebiyat sahnesinde ön plana çıkmaları. Bu yeni rolün çok açık bir nedeni vardı: Sarayın ve soyluluğun sağladığı hamiliğin gerilemesi yazar ile okurlar arasında bir boşluk yaratmış ve bu boşluk edebiyat pazarının aracıları olan yayımcılar ya da (o dönemki yaygın adıyla) kitap satıcıları tarafından çarçabuk doldurulmuştu. Zira bunlar yazar ile matbaacı arasında ve bu ikisiyle okur kitlesi arasında stratejik bir konuma sahiplerdi.

On sekizinci yüzyıla gelindiğinde kitap satıcıları, ama özellikle de Londra'dakiler, gerek öncellerinden gerekse de dışarıdaki meslektaşlarından daha güçlü bir mali konuma, toplumsal itibara ve edebi anlamda bir nüfuza sahip olmayı başarmışlardı. Aralarında pek çok şövalye (Sir James Hodges, Sir Francis Gosling, Sir Charles Corbett), Polis Şefi (Henry Lintot) ve parlamento üyesi (William Strahan) vardı ve çoğu (örneğin Tonson'lar, Bernard Lintot, Robert Dodsley ve Andrew Millar) Londra yaşamının önde gelen simalarıyla ahbaplık ediyorlardı. Bunlar bazı matbaacılarla birlikte tüm ana düşünce kanallarını, gazeteleri, dergileri ve eleştiri yazılarını denetimleri ya da mülkiyetleri altına almışlardı ve dolayısıyla da kendi malları için reklam ve olumlu tanıtım yazıları yayımlayabiliyorlardı.[58] Düşünce kanallarının bu şekilde fiilen tekel altına alınmış olması beraberinde yazar tekelini de getirmişti. Zira Öğrenimi Destekleme Cemiyeti'nin yazarların okur kitlesine bağımsız bir şekilde ulaşabilmesine yönelik çabalarına karşın, "Ticaret" yazar için tek verimli yayım şekli olarak kalmıştı.

Kitap satıcıları yazarlar ve okurlar üzerinde kuşkusuz çok büyük bir nüfuza sahipti. Dolayısıyla bu gücün herhangi bir şekilde romanın doğuşuyla bağlantılı olup olmadığını araştırmak zorundayız.

58. Bkz. Stanley Morison, *The English Newspaper*, Cambridge, 1932, s. 73-5, 115, 143-6; B. C. Nangle, *The Monthly Review*, I. Seri, 1749-1789, Oxford, 1934, s. 156.

Kitap satıcılarının yeni yeni oluşmaya başlayan nüfuzu o dönemde hayli tedirginlik yaratmıştı. Edebiyatın salt bir metaya dönüştürüldüğüne ilişkin görüşler sık sık dile getiriliyordu. Bu görüş en özlü ifadesine Defoe'da kavuşmuştu: "Yazı yazma ... İngiliz ticaretinin çok önemli bir dalı haline geldi. Kitap satıcıları, işinin ehli imalatçılardan ya da işverenlerden oluşuyor. Bazı yazarlar, müellifler, kopyalayıcılar, alt-yazarlar ve kalem ve mürekkeple çalışan herkes bu usta imalatçıların istihdam ettiği işçiler durumundadır."[59] Defoe bu ticarileşmeye karşı çıkmasa da, geleneksel edebiyat standartlarının sözcüsü konumundaki pek çok kişi bu durumu ağır bir şekilde eleştiriyordu. Örneğin, Goldsmith "yazı yazmayı bir ticaret haline dönüştüren ölümcül devrimden" sık sık şikâyet ediyordu. "Dâhilerin yeni hamisi ve mutemedi kitap satıcıları oldu."[60] Fielding ise daha da ileri giderek, açıktan açığa bu "ölümcül devrim" ile edebi standartlardaki elim düşüş arasında bir bağlantı kuruyordu. "Kâğıt tüccarlarının, ki bunlara çoğunlukla kitap satıcıları denir, dehaya veya bilgiye sahip olmayan ticaret erbaplarını," istihdam ettiğini öne sürüyor ve iyi yazının yerini bunların ürettiği ürünlerin aldığını söylüyordu; yani, halkı "başka içki üretemedikleri için... elma suyu içmeye,"[61] mahkûm eden bir tür Gresham Yasası işbaşındaydı.

Bu "ölümcül devrim"in bir diğer adı da Grub Sokağı idi. Saintsbury[62] ve başka pek çok kişi "Grub Sokağı"nın, bir anlamıyla, aslında bir mit olduğunu göstermekte güçlük çekmemişlerdi; kitap satıcıları, yazarları hamilik döneminde hiç olmadığı kadar cömertçe destekliyorlardı. Fakat Grub Sokağı'nın bir başka yüzü daha vardı ve bu tarihte bir ilkti: Pope'u ve arkadaşlarını telaşa düşüren nokta, edebiyatın ekonominin *laissez-faire* ("bırakınız yapsınlar") yasalarının boyunduruğu altına sokulmasıydı, bu da kitap satıcılarını, beğenileri ne olursa olsun (George Cheyne'nin Richardson'a mek-

59. *Applebee's Journal*, 31 Temmuz 1725, aktaran William Lee, *Life and Writings of Daniel Defoe*, Londra, 1869, c. II, s. 410.

60. "The Distresses of a Hired Writer", 1761, *New Essays* içinde, haz. Crane, Chicago, 1927, s. 135.

61. *True Patriot*, no. 1, 1745.

62. "Literature", *Social England*, haz. H. D. Traill ve J. S. Mann, Londra, 1904, V, 334-8.

tubunda yazdığı üzere) "meslekten fahişe"[63] olmaya itiyordu. Okur kitlesi Grub Sokağı ahmaklarından neyi isterse kitap satıcıları onu tedarik etmek zorunda kalıyorlardı.

Roman birçok kişi tarafından, kitap satıcılarının kendi çıkarları adına okur kitlesine kakaladıkları adi yazı türünün tipik bir örneği olarak görülüyordu. Örneğin Fielding'in arkadaşı ve ortağı olan James Ralph, *The Case of Authors*'ta (Müelliflerin Durumu, 1758) şunları söylüyordu:

> Kitap-yapımı, kitap satıcısının bitini kanlandıran bir üretimdir. Ticaret Kuralları onu olabildiğince ucuza alıp pahalıya satmaya zorlar. ... en iyi hangi çeşit emtianın pazarda tutulacağını bildiğinden, siparişlerini ona göre verir. Üstelik, ödemenin ayarlanmasında olduğu kadar, ürünün basım tarihi konusunda da söyledikleri mutlaktır.
>
> Basının geçirdiği kriz nöbetleri bir dereceye kadar bununla açıklanabilir: ferasetli kitap satıcısı zamanının nabzını tutuyor ve nabzın atışı uyarınca tedavi edici değil hastalığı azdırıcı reçeteler yazıyor: Hasta [ilaçları] yutmaya devam ettikçe, o da tedaviye devam ediyor. İlk mide bulantısı belirtisinde, dozu değiştiriyor. Böylece tüm politik gaz-çıkarıcı ilaçlar kesiliyor ve yerine Hikâyeler, Romanlar, Romanslar vs. şeklinde kuduzböceği verilmeye başlanıyor.[64]

Gelgelelim, aslına bakılacak olursa sürecin Ralph'ın söylediği kadar bilinçli ve doğrudan gerçekleşmiş olması pek muhtemel değildir. Ralph bunları yazdığında Richardson ve Fielding'in romanları büyük başarı kazanmıştı ve gezici kütüphaneler dört bir tarafa yayılmış durumdaydı. Böylelikle Grub Sokağı'nın yazar müsveddeleri, Francis ve John Noble gibi gezici kütüphane sahiplerinin ve kitap satıcılarının dürtmesiyle azımsanmayacak miktarda roman yazmaya ve Fransızca romanları çevirmeye koyulmuşlardı. Ancak, bunun öncesinde kitap satıcılarının roman yazmaya teşvik etme konusunda doğrudan bir rol oynadıklarına ilişkin çok az delile sahibiz. Tersine, kitap satıcılarının faal olarak destekledikleri bilinen eserleri incelediğimizde genellikle Ephraim Chambers'ın 1728'de yayımlanan *Cyclopaedia*'sı (Ansiklopedi), Johnson'ın 1755 tarihli *Dictionary*'si (Sözlük) ve *Lives of the Poets*'i (Şairlerin Yaşamları,

63. *Letters of Doctor George Cheyne to Richardson*, 1733-1743, haz. Mullett, Columbia, Missouri, 1943, s. 48, 51-2.

64. s. 21.

1779-81) gibi kalın, bilgilendirici eserleri ve diğer pek çok tarihsel ve bilimsel derlemeyi tercih ettiklerini görüyoruz. Nitekim bunlardan bol keseden sipariş etmişlerdi.

Richardson'dan kişisel mektup yazımı konusunda popüler bir elkitabı yazmasını Charles Rivington ve John Osborne adında iki kitap satıcısının talep ettiği ve böylelikle *Pamela*'nın yazılması konusundaki ilk dürtüye onların yol açtığı doğrudur. Fakat *Pamela* romanı biraz tesadüfi bir şeydi; edebiyat dünyasında neyin rağbet gördüğünü iyi bilen Richardson bile kitabın elde ettiği "tuhaf başarı" karşısında şaşkınlığını dile getirmişti ve telif hakkının üçte ikisini yirmi pound karşılığında elden çıkarmış bulunuyordu – ama diğer iki romanında daha akıllı davrandığını da belirtmeden geçmeyelim.[65] Keza Fielding'in önemli deneyi *Joseph Andrews*'ın de kitap satıcılarının teşvik etmesiyle yazılmış bir roman olduğunu söylemek doğru olmaz. Kitap satıcısı Millar, kitabın elyazması ve bazı küçük piyesler için Fielding'e iki yüz pound önerdiğinde yazarın hayretler içinde kalması[66] gösteriyor ki, her ne kadar Millar *Pamela*'nın kaydettiği muazzam başarıdan sonra Fielding'in ilk romanının da büyük bir satış oranına ulaşacağını öngörmüş olsa bile, ne o ne de bir başkası bu yeni ve kazançlı edebi yolu tutturması yönünde Fielding'e bir teşvikte bulunmamıştır.

Fakat kitap satıcıları romanın doğuşuna yardımcı olmak konusunda doğrudan hiçbir şey yapmamış (ya da çok az şey yapmış) olsalar bile, edebiyatı hamiliğin kanatları altından alıp pazar yasalarının denetimine sokarken oynadıkları dolaylı rolün bir sonucu olarak, hem yeni türün karakteristik teknik yeniliklerinden birinin –betimleme ve açıklamada mebzul miktarda tikellik– gelişimine katkıda bulunduklarına hem de Defoe ile Richardson'ın klasik eleştiri geleneğinden önemli ölçüde bağımsız kalmalarını mümkün kıldıklarına dair birtakım işaretler vardır.

Yazarın başlıca amacı bir kez hamisinin ve edebiyat seçkinlerinin standartlarının karşılanması olmaktan çıkınca, bu sefer diğer kaygılar önem kazanmaya başladı. Bu kaygılardan en az ikisinin yazarı sözü gereksiz yere uzatmaya teşvik ettiğini söyleyebiliriz:

65. Bkz. McKillop, *Richardson*, s. 16, 27, 293-4.
66. Cross, *Fielding*, c. I, s. 315-6.

Birincisi, oldukça açık ve hatta totolojik bir şekilde yazmak eğitim seviyesi görece düşük okurların yazan kolayca anlamasına yardımcı olabilirdi; ikincisi, kendisini ödüllendiren kişi hamisi değil, kitap satıcısı olduğundan, hızlı ve çok yazmak en üstün ekonomik değerler haline gelecekti.

Goldsmith, kitap satıcısı ile yazar arasındaki ilişkiyi ele aldığı *Enquiry into the Present State of Learning* (Bugünkü Öğrenim Durumu Üzerine Araştırma, 1759) eserinde bu ikinci eğilime değinir: "Sanırım insan beğenisine bundan daha zararlı bir birleşim düşünülemez. Birinin çıkarı olabildiğince az yazılmasından geçerken, diğerininki olabildiğince çok yazmaktan geçiyor."[67] On sekizinci yüzyılda yazarın uzun uzun yazmasının ekonomik nedenlere dayandığı suçlamasının epeyce destekçi bulmuş olması Goldsmith'in bu görüşünü bir bakıma doğruluyor. Örneğin John Wesley, Isaac Watts'un lafı döndürüp dolaştırmaktan muradının "para kazanmak"[68] olduğunu söylemişti. Benzer suçlamaların Defoe ve Richardson'a da yönlendirilmiş olması, bu eğilimin romanın ortaya çıkışı üzerinde de etkide bulunmuş olması olasılığını güçlendirmektedir.

Edebiyat üretimine öncelikle ekonomik kıstasların uygulanmasının en bariz sonucu, düzyazının nazma tercih edilmesi oldu. Fielding'in *Amelia* (1751) romanındaki yazar bozuntusu bu bağlantıyı açıkça gözler önüne serer: "Kitap satıcılarının gözünde bir sayfa bir sayfadır. Dolayısıyla bu ister düzyazı ister nazım olsun, hiçbir şey fark etmez."[69] Dolayısıyla, kafiye yazmanın "çetin ceviz bir iş" olduğunu gören Grub Sokağı sakinleri dergilere şiir yazmayı bırakıp roman üretmeye koyuldular. Bunun iki nedeni vardı: Birincisi, "romans yazmak bizim işteki uğraşmaya değer tek daldır"; ikincisi, "kesinlikle dünya üzerindeki en kolay iştir. Neredeyse kalemin kâğıda ulaşması kadar kısa bir sürede yazılabilir."

Bizzat Defoe da çok uzun zaman önce bu yolu tercih etmişti. Mesleğinin başlarında yaygın olan manzum hicvi tercih ederken, sonrasında neredeyse tümüyle düzyazıya dönmüştü. Bu düzyazı elbette kolay, çalakalem ve önceden tasarlanmadan girişilen bir tür-

67. *Works*, haz. Cunningham, New York, 1908, vi, s. 72-3.
68. A. P. Davis, *Isaac Watts*, New York, 1943, s. 221.
69. VIII. Kitap, 5. Bölüm.

dendi – Defoe'nun hem romanlarının anlatı tarzına hem de kalemiyle kazandığı azami ekonomik ödüle en uygun özellikler tam da bunlardı. Sözcük seçiminde kılı kırk yarma, yapının karmaşıklığı, etkide yoğunluk – hepsi zaman alır ve tekrar tekrar gözden geçirme ister. Halbuki Defoe yazarın ekonomik durumunun gerekliliklerini, bunları en uç noktasına taşımak suretiyle pratiğe dökmüştür. Öyle ki Defoe'nun nazarında gözden geçirme yalnızca ek bir ücret ödendiği takdirde bulaşılması gereken bir iştir. Ya da en azından Defoe'nun *Complete English Tradesman* (Tam ve Eksiksiz İngiliz Tüccarı) eserinin 1738 baskısındaki imzasız editörün iddiası bu doğrultudadır: Defoe'nun "genel olarak konuşacak olursak... aşırı lafazan ve lafı döndürüp dolaştıran bir tarzda," yazdığını söylüyor ve ekliyordu: "elinden tam bir metin alabilmek için, önce kendi bildiği tarzda yazması karşılığında sayfa başına yüklü bir ödeme yapmanız, sonra bunun yarısı kadar bir meblağı da fazlalıklarını budaması ya da özetlemesi karşılığında vermeniz gerekiyordu..."[70]

Keza Richardson'da da benzer bir durumla karşılaşıyoruz, yalnızca onda ekonomik saiklerin daha az etkili olduğu anlaşılmaktadır. 1739 yılında arkadaşı Dr. George Cheyne, Richardson'ı "yazara ödenecek ücreti sayfa sayısına"[71] göre değerlendiren kitap satıcılarının kıstaslarıyla düşündüğü için paylar. Bir başka yerde *Clarissa*'yla ilgili olarak Shenstone, Richardson "kitabını gereksiz yere uzatmış... hem bir yazar hem de bir matbaacı olmasaydı bunu zor yapardı," diye yazar. Ardından da farkında olmadan Richardson'ın biçimsel gerçekçiliğine bir övgüde bulunarak şunları söyler: "Bu kadar çok ayrıntıya *gerçek* dışında hiçbir güç yetki tanıyamazdı, hatta o bile bir tek mahkeme salonunda yapabilirdi bunu."[72]

*

Elbette Defoe ve Richardson klasik edebiyat kıstaslarından yalnızca düzyazı tarzı konusunda kopmuş değillerdi. Yaşama bakışlarındaki hemen hemen her yön ve bunları cisimleştiren her teknikte bir

70. Dördüncü baskı.
71. *Letters to Richardson*, haz. Mullett, s. 53.
72. *Letters*, haz. Malam, Minneapolis, 1939, s. 199.

kopuş söz konusuydu. Onlar bu noktada da edebiyatın toplumsal bağlamındaki köklü değişikliklerin –oturmuş eleştirel standartları daha da zayıflatan değişikliklerin– birer ifadesidir.

On sekizinci yüzyılın ortalarında insanlar yeni güç dengesinin hem yazar hem de eleştirmen profilinde bir devrime yol açtığının farkındaydılar. Fielding'e göre "tüm yazı dünyası bir demokrasi ortamına ya da daha ziyade tam bir anarşi ortamına" dönüşüyordu. Eski yasaları icra edecek kimse yoktu, zira kendisinin *Covent Garden Journal*'da (1752) da yazdığı üzere, "eleştiri mercileri" bile "eski yasaların tek bir harfini bile bilmeden eleştiri birliğine alınan birçok başıbozuk tarafından"[73] ele geçirilmişti. Bir yıl sonra Dr. Johnson *Adventurer*'da başıbozukların yazarlık alanında da aynı derecede güçlü bir yere sahip olduklarını yazıyordu: "İçinde bulunduğumuz çağ çok doğru bir şekilde Yazarlar Çağı diye adlandırılabilir; zira belki de her yetenekten, her eğitim seviyesinden, her meslekten ve zanaattan insanın bu kadar şevkle kaleme sarıldığı bir dönem olmamıştır." Ardından, geçmişle bugün arasındaki karşıtlığın altını çizerek ekliyordu: "Eskiden yazı dünyası, insanlığın çalışan kesimince elde edilemeyecek bir bilgi birikimine tahsille (ya da tahsilli görünerek) sahip olduğu düşünülen kişilerin tekeline bırakılmıştı."[74]

Eski kuralların geçerli olması durumunda bu azınlığın içerisinde kendisine yer bulamayacak olan ve edebiyatın eski yasaları hakkında hiçbir şey bilmeyen ya da çok az şey bilen yazarlar arasında, on sekizinci yüzyıl toplumunun çalışan kesiminin temsilcileri olan Defoe ve Richardson'ı da saymamız gerekir. Fikirleri ve eğitimleri edebiyat dünyasının eski otoritelerine hitap edecek tarzda değildi pek. Fakat klasik görüşün biçimsel gerçekçiliğin gerekliliklerine ne kadar ters olduğunu göz önünde tutarsak, yarattıkları edebi yenilikler için çok farklı bağlılıkların zorunlu bir koşul olduğu anlaşılır. Mrs. Chapone, Richardson'ın durumundan hareketle şu sonuca varmıştı: "Artık cahiller dışında kimseden özgün bir şeyler göremiyoruz. Bütün ustalar yetkin kabul edilen eserlerden bir şeyler kopyalıyor ve gözünü doğal nesneye dikmiyor."[75] Defoe ve Richardson

73. No. 23, 1. 74. No. 115.
75. *Posthumous Works...*, 1807, c. I, s. 176.

"doğal nesneyi" canları nasıl isterse o şekilde sunmak konusunda, sözgelimi, edebiyat kültürünün yüzünün hâlâ saraya dönük olduğu Fransa'daki yazarlardan kesinlikle daha serbesttiler. Sanırım tam da bu serbesti sayesinde, romanın kendisinden önceki kurmaca edebiyatın tarzıyla ve meseleleriyle daha erken ve daha tam bir kopuş yaşadığı yer İngiltere olmuştur.

Ne var ki, nihayetinde hamilerin yerini kitap satıcılarının alması ve bunun sonucunda Defoe ve Richardson'ın edebi geçmişten bağımsızlaşmaları, yaşadıkları dönemin daha büyük ve daha önemli bir özelliğinin yansımalarından başka bir şey değildir: bir bütün olarak orta sınıfın büyük gücü ve özgüveni. Defoe ve Richardson matbaacılık, kitap satıcılığı ve gazetecilikle olan çeşitli bağları sayesinde, okur kitlesinin yeni ilgileri ve yeterlikleriyle doğrudan bir temas içerisindeydiler. Fakat daha da önemlisi, tümüyle bu kitlenin yeni çekim merkezinin temsilcisiydiler. Londralı orta sınıf tacirler olarak yazdıklarının geniş bir kitleye hitap edip etmeyeceğinden emin olmak için, kendi biçim ve içerik standartlarına başvurmaları yeterliydi. Sanırım okur kitlesinin değişen bileşiminin ve kitap satıcılarının yeni hâkimiyetinin romanın doğuşu üzerindeki en önemli etkisi budur: Defoe ve Richardson okurlarının yeni ihtiyaçlarına cevap vermekten ziyade, bu ihtiyaçları eskiye nazaran çok daha serbestçe *içeriden* dile getirebiliyorlardı.

3

# Robinson Crusoe, Bireycilik ve Roman

Romanın sıradan insanların günlük yaşamına gösterdiği ciddi ilginin iki önemli genel koşula dayalı olduğu anlaşılmaktadır: birincisi, toplumun her bireyi ciddi edebiyata uygun bir konu olabilecek kadar değerli görmesi; ikincisi, sıradan insanların yaşamında, ayrıntılı bir şekilde aktarıldığında öteki sıradan insanların, yani roman okurlarının ilgisini çekecek kadar çeşitli inanç ve eylemlerin bulunması. Kısa süre öncesine kadar bu iki koşulun da çok yaygın bir geçerliliğe sahip olmadığını söyleyebiliriz, çünkü her ikisi de "bireycilik" terimiyle ifade ettiğimiz geniş ve birbirine bağlı karmaşık etkenler ağının damgasını vurduğu bir toplumun yükselişini gerektiriyordu.

Nitekim "bireycilik" sözcüğünün kendisi bile İngilizceye on dokuzuncu yüzyılın ortalarında girmiştir. Kuşkusuz her dönemde ve her toplumda –benmerkezci, emsalsiz ve mevcut kanılardan ve alışkanlıklardan bağımsız olmaları anlamında– "bireyci" insanlar olmuştur; fakat bireycilik kavramı bundan çok daha fazlasını ifade eder. "Bireycilik" esasen her bir bireyin hem diğer bireylerden hem de "gelenek" diye adlandırdığımız (bireysel değil, her zaman toplumsal olan bir güçtür bu) geçmişteki çeşitli düşünce ve eylem biçimlerinden bağımsızlığı fikrinin tüm topluma egemen olduğunu varsayar. Keza böyle bir toplumun varlığı da, özel türde bir toplumsal ve siyasal örgütlenmeyi ve ona uygun bir ideolojiyi gerektirir. Daha özgül bir anlamda söylersek, üyelerine eylemlerinde çok geniş bir tercih yelpazesi sunan bir iktisadi ve siyasal örgütlenme ve bunun yanında esasen geçmişin geleneklerine değil, bireyin (toplumsal statüsüne ya da kişisel yeterliğine bakılmaksızın) özerkliğine dayanan bir ideoloji lazımdır. Modern toplumun bu açılardan eş-

siz bir şekilde bireyci olduğu ve bu bireyciliğin ortaya çıkışındaki tarihsel nedenlerden özellikle ikisinin çok önemli olduğu genel kabul görür: modern sanayi kapitalizminin doğuşu ve Protestanlığın, özellikle de Kalvenci ve Püriten biçimlerinin yayılışı.

## I

Kapitalizm ekonomik uzmanlaşmada muazzam bir ilerlemeye yol açmıştır; bu ilerleme de katılığı ve homojenliği azalmış bir toplumsal yapıyla ve daha az mutlakiyetçi ama daha demokratik bir siyasal sistemle birleştiğinde, bireyin tercih özgürlüğünü alabildiğine artırmıştır. Yeni toplumsal yapıya tam mânâsıyla maruz kalan kişiler açısından, toplumun üzerinde yükseldiği asıl varlık artık aile, kilise, lonca, kasaba ya da başka bir kolektif yapı değil, bireyin kendisiydi: Ekonomik, toplumsal, siyasal ve dini rollerini belirlemek konusunda tek sorumlu öncelikle ve yalnızca bireydi.

Bu değişikliğin toplumu bir bütün olarak ne zaman etkisi altına almaya başladığını söylemek zordur, ama on dokuzuncu yüzyıldan önce böyle bir şey olmadığı da kuvvetle muhtemeldir. Gerçi söz konusu hareket çok daha önceleri başlamıştı. On altıncı yüzyılda Reform ve ulusal devletlerin ortaya çıkışı, ortaçağ Hıristiyanlığının sağlam toplumsal homojenliğine meydan okumuş ve Maitland'ın ünlü sözleriyle, "Mutlak Devlet ilk kez Mutlak Bireyle yüz yüze gelmişti." Ne ki siyasi ve dini alanın dışındaki değişiklikler ağır bir tempoda gerçekleşiyordu ve ancak sanayi kapitalizmi –özellikle de İngiltere'de ve bugünkü Hollanda ve Belçika'da– daha da geliştikten sonradır ki, esasen bireyci bir sosyoekonomik yapı ortaya çıktı ve nüfusun (çoğunluğunu olmasa bile) önemli bir kesimini etkilemeye başladı.

Bu yeni düzenin temellerinin 1688 Devrimi'nin ardından gelişen süreçte atıldığı en azından genel bir kabul görmektedir. Bireyci toplumsal düzenin doğmasının başlıca failleri olan ticari ve sınai sınıflar, büyük bir siyasi ve iktisadi güç elde etmişlerdi ve bu güç edebiyat alanında da hemen yansımalarını bulmuştu. Kentlerdeki orta sınıfların okur kitlesi içerisinde gittikçe daha önemli bir yer edinmeye başladığını görmüştük. Aynı şekilde edebiyat da ticarete,

iş hayatına ve sanayiye olumlu gözlerle bakmaya başlamıştı. Doğrusu bu oldukça yeni bir gelişmeydi. Önceki yazarlar, örneğin Spenser, Shakespeare, Donne, Ben Jonson ve Dryden geleneksel ekonomik ve toplumsal düzeni destekleme eğilimindeydiler ve gelişmekte olan bireyciliğe pek çok yönden karşı çıkmışlardı. Ancak, on sekizinci yüzyıla geldiğimizde Addison, Steele ve Defoe ekonomik bireyciliğin kahramanlarının edebiyat sahnesine kabulünü (biraz da şaşalı bir biçimde) ilan ediyorlardı.

Bu yeni yönelim felsefe alanında da aynı derecede barizdi. On yedinci yüzyılın büyük İngiliz ampiristleri, epistemoloji alanında olduğu kadar siyaset ve ahlak felsefesi alanında da iflah olmaz birer bireyciydiler. Bacon tümevarım yöntemini pek çok tikel birey hakkındaki olgusal verilere uygulayarak toplumsal kuramda gerçekten yeni bir başlangıç yapmayı umuyordu.[1] Keza daha önce gerçek anlamıyla ele alınmamış bir konuyu ele aldığını hisseden Hobbes da, siyasi ve felsefi kuramını, bireyin temelde benmerkezci olan psikolojik yapısı üzerine inşa etmişti.[2] Locke ise *Two Treatises of Government* (Hükümet Üzerine İki İnceleme, 1690)* adlı eserinde geleneksel Kilise, Aile ya da Kral figürleri karşısında birey haklarının ihlal edilemezliğine dayalı bir sınıfsal siyasi düşünce sistemi geliştirmişti. Bu düşünürlerin, nüve halindeki bireyciliğin bilgi teorisinin öncüleri olmanın yanı sıra onun siyasi ve psikolojik öncüleri de olmaları, yeni yönelimlerinin hem birbirleriyle hem de romandaki yeniliklerle ne denli sıkı sıkıya bağlı olduğunu gösteriyor. Zira Yunanların edebiyat biçimlerinin gerçekçi olmayan doğası ve aşırı derecede toplumsal, yani şehirli ahlak anlayışları ile felsefi tercihlerinin tümelden yana olması arasında nasıl temel bir benzeşim varsa; aynı şekilde roman da bir yandan modern dönemin gerçekçi epistemolojisiyle bir yandan da üzerinde yükseldiği toplumsal yapının bireyciliğiyle sıkı sıkıya bağlantılıdır. Modern bakış açısında edebi, felsefi ve toplumsal alanda ideal, tümel ve tüzel

* Bu incelemelerden ikincisi Türkçeye çevrilmiştir. Bkz. *Sivil Toplumda Devlet: Uygar Yönetim Üzerine İkinci İnceleme*, çev. Serdar Taşçı, Hale Akman, İstanbul: Metropol, 2002. (ç.n.)

1. *Advancement of Learning*, II. Kitap, özellikle 22. Bölüm, 16. Kesim ve 23. Bölüm, 14. Kesim.

2. *Elements of Law*, 1. Kitap, 13. Bölüm, 3. Kesim.

kavramlarına vurgu yapan klasik anlayış gitmiş; bunun yerini birbirinden ayrı tikeller, hemen anlaşılan duyu verileri ve özerk birey almıştır.

Felsefi açıdan on yedinci yüzyıl İngiliz ampiristleriyle birçok ortak yöne sahip olan Defoe, bireyciliğin çeşitli yönlerini kendisinden önceki yazarların hepsinden daha eksiksiz bir biçimde dile getirmiştir ve onun eserleri bireyciliğin çeşitli biçimleri ile romanın yükselişi arasındaki bağlantıyı eşsiz bir şekilde ortaya koyar. Bu bağlantının en açık ve ayrıntılı olarak gösterildiği eser, yazarın ilk romanı olan *Robinson Crusoe*'dur.

## II

(a)

Robinson Crusoe pek çok ekonomi kuramcısı tarafından haklı olarak *homo economicus*'un* timsali olarak kullanılmıştır. Nasıl ki "siyasi topluluk" önceki toplumlara has komünal düşünce tarzının simgesiyse, aynı şekilde "ekonomik insan" da bireyciliğin ekonomi alanındaki yeni bakış açısını simgeliyordu. Bu yeni görüş Adam Smith'e atfedilmiş olsa da, aslında kavram çok daha eskilere dayanır. Gelgelelim bu düşüncenin, bir bütün olarak ekonomik sistemin bireyciliğini ifade eden bir soyutlama olarak sivrilmesinin ancak bu sistemin bireyciliği ileri bir gelişim aşamasına ulaştığında mümkün olması doğaldır.

Defoe'nun diğer ana karakterleri olan Moll Flanders, Roxana, Albay Jacque, Kaptan Singleton gibi Robinson Crusoe'nun da ekonomik bireyciliğin ete kemiğe bürünmüş hali olduğu neredeyse tartışmaya yer bırakmayacak kadar açıktır. Defoe'nun bütün karakterleri paranın peşindedir ve kendisi de parayı karakteristik bir şekilde "dünyadaki genel ortak payda"[3] diye adlandırır. Ayrıca, kendi kâr-zarar muhasebelerini kendileri tutmak suretiyle çok sistemli hareket ederler – Max Weber muhasebeyi modern kapitalizmin en

* *Lat.* Ekonomik insan. (ç.n.)

3. *The Review*, III (1706), no. 3.

ayırt edici teknik özelliği olarak nitelendirir.[4] Defoe'nun karakterlerinin bu tekniği öğrenmeye gerek duymadıklarını görürüz; geldikleri köken ve eğitim seviyeleri ne olursa olsun bu özelliği damarlarında taşırlar. Ellerindeki para ve mal miktarı konusunda onlar kadar eksiksiz bilgi veren bir kurmaca edebiyat karakteri daha yoktur. Gerçekten de Crusoe'nun muhasebecilik vicdanı diğer düşüncelerinin ve duygularının önüne geçmiştir; Lizbon'daki kaptan dostu Crusoe'nun dönüş yolundaki el sıkışıklığını hafifletmek için kendisine 160 Portekiz altını önerdiğinde, kahramanımız hissettiklerini şöyle nakleder: "o konuşurken ağlamamak için kendimi zor tuttum; uzun lafın kısası, altınlardan yüz tanesini aldım ve aldığımı gösteren bir senet imzalamak için de bir kalem ve hokka istedim."[5]

Muhasebecilik modern toplumsal düzenin merkezi temalarından yalnızca birisidir. Uygarlığımız, kendisinden önceki toplumların yazılı olmayan, geleneksel ve kolektif ilişkilerinin aksine, tümüyle bireyler arasındaki sözleşmeli ilişkiler üzerine kuruludur. Ayrıca sözleşme fikri siyasi bireyciliğin kuramsal gelişiminde de önemli bir rol oynamıştır; Stuartlara karşı verilen savaşta ön planda yer almış ve Locke'un siyasi sisteminde de başköşeye oturtulmuştur. Hatta Locke sözleşmeli ilişkilerin doğa durumunda bile bağlayıcı olduğunu düşünüyordu;[6] Crusoe'nun iyi bir Locke'cu gibi davrandığı hemen dikkatimizi celbeder – adaya başkaları ayak bastığında kendi mutlak iktidarını beyan eden yazılı sözleşmeler aracılığıyla (gerçi önceden mürekkebinin bittiğini söylemiştir ama neyse) onları egemenliğini kabul etmeye zorlar.[7]

Fakat Robinson Crusoe'yu ekonomik bireyciliğin doğuşuyla bağlantılı gelişmelerin simgesi yapan şeyler ekonomik güdülerinin baskın olması ve muhasebeciliğe ve sözleşme hukukuna yaradılışı itibariyle hürmet etmesinden ibaret değildir. "Ekonomik güdü" te-

4. *The Theory of Social and Economic Organisation*, çev. Henderson ve Parsons, New York, 1947, s. 186-202 (Türkçesi: *Toplumsal ve Ekonomik Örgütlenme Kuramı*, çev. Özer Ozankaya, Ankara: İmge, 1995).

5. *Robinson Crusoe*, çev. Akşit Göktürk, İstanbul: YKY, 2002, s. 246. (Eserlerin Türkçe çevirilerine gönderme yaptığımız alıntıların gerekli gördüğümüz yerlerinde ufak tefek değişiklikler yaptık. – y.n.)

6. Second treatise, "Essay concerning... Civil Government", 14. Kesim.

7. *Robinson Crusoe*, s. 217, 123.

mel önermesinin mantıksal sonucu, diğer düşünce, duygu ve eylem türlerinin değer yitimine uğramasıdır: Çeşitli geleneksel grup ilişkileri, aile, lonca, köy, milliyet bilinci – bunların hepsi ve bunlarla birlikte manevi kurtuluştan boş vakitlerde yapılan şeylere kadar tüm ekonomik-olmayan bireysel başarılar ve zevkler ikinci plana itilmiştir.[8]

Sanayi kapitalizminin ekonomide belirleyici güç haline geldiği her yerde, toplumu oluşturan unsurlarda bu tür kapsamlı bir yeniden düzenlenme yaşanır.[9] Bu dönüşüm İngiltere'de özellikle erken yaşanmıştı. Hatta on sekizinci yüzyılın ortalarına gelindiğinde harcıâlem bir özelliğe dönüşmüştü bile. Örneğin Goldsmith, İngiltere'nin o böbürlendiği özgürlüğünün doğurduğu sonuçları *The Traveller* (Seyyah, 1764) şiirinde şöyle dile getirir:

> Şu bağımsızlık, İngilizlerin yere göğe koyamadığı,
> İnsanı insandan uzaklaştırıyor, koparıyor toplumsal bağları;
> Bir başına lortçuklar kendinden menkul,
> Yaşamı birleştiren ve tatlandıran her şey meçhul,
> Tutturulmuş doğanın gevşek bağlarıyla
> Akıl akılla savaşmakta, birbirini kovan kovana...
> Ama beterin beteri var. Doğanın bağları çözüldükçe,
> Görev, sevgi ve onur gözden düştükçe,
> Düzmece bağlar, zenginlik ve yasa bağları,
> Daha da sıkılaştı ve zoraki bir hürmeti dayattı.[10]

Goldsmith'in aksine, Defoe yeni düzene açıktan açığa düşman değildi, hatta tam tersi geçerliydi; fakat Defoe'nun aile ya da ulus gibi grup ilişkilerine yaklaşımında da görüldüğü üzere, *Robinson Crusoe*'da Goldsmith'in çizdiği tabloyu destekleyen pek çok nokta vardır.

Defoe'nun kahramanları çoğunlukla ya Moll Flanders, Albay Jacque, Kaptan Singleton gibi ailesizdir ya da Roxana ve Robinson

8. Bkz. Max Weber, *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*, çev. Parsons, Londra, 1930, s. 59-76 (Türkçesi: *Protestan Ahlakı ve Kapitalizm Ruhu*, çev. Zeynep Aruoba, Ankara: Hil, 1985); *Social and Economic Organisation*, s. 341-54.

9. Örneğin bkz. Robert Redfield, *Folk Culture of Yucatan*, Chicago, 1941, s. 338-96.

10. c. II. s. 339-52.

Crusoe gibi erken yaşta ailesini terk edip bir daha da evim mi var diye arkasına bakmamıştır. Gerçi tek başına bu olguya çok fazla önem atfedilemez, zira serüven hikâyeleri uzlaşıma dayanan toplumsal bağların yokluğunu gerektirir. Yine de, en azından *Robinson Crusoe*'da, kahramanın bir evi ve bir ailesi vardır ve bunları klasik "ekonomik insan" meselesi nedeniyle terk eder – yani, ekonomik durumunu düzeltmesi gerekmektedir. "Yaradılışındaki iflah olmaz bir dürtü" onu denize ve serüvene davet etmekte, doğup büyüdüğü toplumsal durumda –"orta durum ya da alt tabakanın üstü"– "iş alanına atılmasını" engellemektedir. Üstelik babası bu toplumsal konumdan sitayişle bahsetmiş olmasına rağmen. Sonrasında içindeki bu "dizginleyemediği tutkuları" ve "Tanrı'nın ve doğanın onu layık gördüğü konum"dan duyduğu memnuniyetsizliği "ilk günah"ı olarak görür.[11] Ancak, o dönemde ebeveynleri ile arasındaki tartışmanın konusu aileye karşı görevler ya da din değil, gitmesinin mi yoksa kalmasının mı maddi açıdan yeğ olduğudur; iki taraf için de ekonomik argüman ilk sırada gelir. Ve elbette Crusoe fiilen "ilk günah"ı sayesinde kazanır ve babasından daha zengin olur.

Crusoe'nun "ilk günah"ı, gerçekten de, hiçbir zaman salt statükonun devam ettirilmesini amaçlamayan, aksine sürekli dönüştürülmesini amaçlayan kapitalizmin dinamik eğilimidir. Evi terk etmek, doğuştan sahip olduklarının üstüne yenilerini eklemek bireyci yaşam örüntüsünün temel özelliklerinden birisidir. Bu durum, Locke'un güdülenme sisteminin merkezine koyduğu "huzursuzluk"un* ekonomik ve toplumsal alanda cisimleşmiş hali olarak görülebilir.[12] Bu huzursuzluğun varlığı, Pascal'ın bakış açısının tam tersine, fani insanın ebedi sefaletine delalettir. "İnsanların bütün mutsuzluğu tek bir olgudan kaynaklanır, o da dizlerini kırıp odalarında sessizce oturamamalarıdır," diye yazmıştı Pascal.[13] Ama Defoe'nun kahramanı Pascal ile aynı fikirde değildir. Yaşlandığında bile Crusoe şunları söyler: "yapacak başka hiçbir şey olmadığından ve bu ticaret işindeki kârın da büyüklüğünü anladığımdan, bu işten

* "Huzursuzluk" ya da "arzu". Locke aynı yerde şöyle der: "Bu huzursuzluğu arzu diye de adlandırabiliriz; zihnin, sahip olunmayan bir iyiliğin eksikliğinden duyduğu bir huzursuzluktur bu." (ç.n.)

11. *Robinson Crusoe*, s. 15-9, 172.

12. *Human Understanding*, II. Kitap, 21. Bölüm, xxxi-lx. Kesim.

daha çok keyif aldığımı, bana göre yaşamanın en tatsız türü olan işsiz güçsüzlükten daha yararlı bir şey olduğunu... [düşündüm]."[14] Böylelikle *Robinson Crusoe'nun Yeni Serüvenleri*'nde* Crusoe bir başka kazançlı yolculuğa daha yelken açar.

Dolayısıyla ekonomik bireyciliğin temel eğilimi, Crusoe'nun –ister bir evlat ister bir koca olarak– aile bağlarına gerekli önemi vermesini engellemektedir. Bu durum, Defoe'nun *Aile Eğitmeni* gibi öğretici eserlerinde ailenin toplumsal ve dini önemine yaptığı vurgularla doğrudan doğruya bir çelişki içerisindedir. Fakat romanları teoriyi değil pratiği yansıtır: Defoe bu bağlara çok önemsiz ve toptan ket vurucu bir rol biçer.

İnsanın kendi ekonomik çıkarlarını bir mantık süzgecinden geçirmesi, onu ailevi bağlardan olduğu kadar ulusal bağlardan da neredeyse tümüyle koparabilir. Defoe bireyleri de ülkeleri de öncelikle ekonomik meziyetlerine göre değerlendiriyordu. Nitekim Defoe en yurtsever beyanlarından birinde, kendi yurttaşlarının herhangi bir ülkenin işçilerinden saat başına daha fazla üretim yapabildikleri gibi bir iddiada bulunabilmişti.[15] Crusoe esasen ortada ekonomik erdemlerin bulunmadığı durumlarda yabancı düşmanlığı yapar (Walter de la Mare haklı olarak bunu Defoe'nun "Seçmeci Yakınlığı"[16] diye adlandırır). Ekonomik erdemler varsa –mesela İspanyol Vali, Fransız Katolik Papaz ya da Portekizli dindar bir simsarla münasebetlerinde– övgünün bini bir paradır. Öte yandan, birçok İngiliz'i, örneğin adaya gelen İngiliz yerleşimcileri, tembelliklerinden ötürü ayıplar. İnsan, Crusoe'nun duygusal açıdan ülkesine bağlılığının, ailesine bağlılığından daha fazla olmadığı hissine kapılır. Hangi milletten olursa olsun, iyi iş yapılabilecek insanlarla bir alıp veremediği yoktur. Tıpkı Moll Flanders gibi, "cebinde para olduktan sonra her yer insanın evi gibi,"[17] diye düşünür.

* *Further Adventures of Robinson Crusoe* Türkçede *Robinson Crusoe*'nun içinde basılmıştır. (ç.n.)

13. *Pensées*, no. 139 (Türkçesi: *Düşünceler*, çev. İsmet Zeki Eyüboğlu, İstanbul: Say, 1996).

14. *Robinson Crusoe*, s. 244.

15. *A Plan of the English Commerce*, Oxford, 1928, s. 28, 31-2.

16. *Desert Islands and Robinson Crusoe*, Londra, 1930, s. 7.

17. *Moll Flanders*, çev. Nazan Arıbaş, İstanbul: İletişim, 2004, s. 193.

İlk bakışta *Robinson Crusoe*'yu "Seyahat ve Serüven" gibi özel bir kategori içerisine sokmak anlamlı görünse de, bu sınıflama tümüyle doğru değildir. Olay örgüsünün seyahatlere bağlı olması *Robinson Crusoe*'yu genel olarak romanın gelişim çizgisinde biraz çeperlere doğru itmiştir, zira romanın kahramanını yerleşik ve bütünlüklü bir toplumsal ilişkiler ağı içerisindeki olağan ortamından koparmaktadır. Ne var ki Crusoe yalnızca başıboş bir serüvenci değildir ve seyahatleri, tıpkı toplumsal bağlardan bağımsızlığı gibi, modern toplumun bütününde normal addedilen eğilimlerin uç örnekleridir yalnızca. Zira ekonomik bireycilik kazanç peşinde koşmayı insanın başlıca güdüsü haline getirerek, bireyin hareketliliğini çok artırmıştır. Daha özeline inersek, Robinson Crusoe'nun kariyeri, modern akademik çalışmaların da gösterdiği üzere,[18] altın, köle ve tropik ürünler tedarik ederek ticaretin genişlemesini sağlayan ve böylelikle on altıncı yüzyılda kapitalizmin gelişmesine de bir hayli yardımı dokunan deniz yolcularının yaptığı talanların aktarıldığı (keza on yedinci yüzyılda da sömürgeleri ve dünya pazarlarını geliştirerek kapitalizmin sonraki gelişiminin bağlı olduğu bu süreci devam ettirmişlerdir) sayısız ciltte kitaba dayalıdır.

Dolayısıyla Defoe'nun olay örgüsü, yaşadığı dönemin en önemli eğilimlerinden bazılarını ifade etmektedir ve Crusoe'yu edebiyattaki pek çok seyyahtan ayıran da budur. Robinson Crusoe ne Autolykos gibi geniş ama bilindik bir yerellik içerisine kök salmış tüccar bir seyyahtır ne de Odysseus gibi ailesine ve ata toprağına kavuşmaya çalışan gönülsüz bir deniz yolcusudur. Crusoe'nun tek gayesi kâr, mıntıkası da tüm dünyadır.

Bireysel ekonomik menfaatin üstünlüğü hem kişisel ilişkilerin hem de grup ilişkilerinin (özellikle de cinselliğe dayalı olanların) önemini genel olarak azaltmıştır, zira cinsellik, Weber'in belirttiği üzere,[19] insan yaşamındaki en güçlü akıldışı faktörlerden birisi olduğundan, bireyin aklını kullanarak ekonomik amaçlarının peşinde

18. Bkz. özellikle A. W. Secord, *Studies in the Narrative Method of Defoe*, Urbana, 1924.

19. Weber, *Essays in Sociology*, çev. Gerth ve Mills, New York, 1946, s. 350 (Türkçede benzer bir derleme için bkz. *Sosyoloji Yazıları*, çev. Taha Parla, İstanbul: İletişim, 2005).

koşmasının önündeki en güçlü potansiyel tehditlerden de birisidir. Dolayısıyla birazdan da göreceğimiz üzere, sanayi kapitalizminin ideolojisinde cinsellik özellikle sıkı bir kontrol altına alınmıştır.

Romancılar arasında romantik aşka Defoe kadar düşmanlıkla yaklaşan bir yazar daha yoktu. Defoe'da cinsel tatmin bile –buna değindiği yerlerde– küçümsenme eğilimindedir. Örneğin, *The Review*'da, "bundan aldığımız ve zevk diye adlandırılan o entipüften şey, sonrasında edilen tövbeye bile değmez,"[20] diye yazar. Evliliğe gelince, erkeklerin ekonomik ve ahlaki erdemlerinin kârlı bir evlilik yatırımının garantisi olmaması, evliliğe ilişkin tavrını girift bir hale sokar: kolonisinde "çoğu zaman olduğu gibi (ilahi takdirin bu işleri hangi akla hizmet bu şekilde düzenlediğini bilemem) iki dürüst adam kadınların en kötü ikisine düşmüşken, asılmaya bile değmeyecek o üç ahlaksız herifse... en zeki, en hamarat, en hünerli ve en titiz kadınları almıştı."[21] Şaşkınlık belirtmek için koyulan parantez, Crusoe'nun bu kusuru ilahi takdirin mantığında aradığının önemli bir göstergesidir.

Dolayısıyla Crusoe'nun yaşamında sevginin çok küçük bir yere sahip olmasına ve cinsel dürtülerin bile en büyük zaferlerinin mekânı olan adasından dışlanmış olmasına şaşmamak gerek. Crusoe adasında başka insanların yokluğunu hissettiğinde, kendisine yarenlik edecek birilerinin olması için dua eder, ama Crusoe'nun asıl istediği erkek bir köledir.[22] Sonrasında Cuma'yla, kadınsız huzurlu bir kır yaşamının tadını çıkarır – *Odysseia*'dan *New Yorker*'e kadar ıssız adaların uyandırdığı geleneksel beklentilerden devrimci bir sapmadır bu.

Crusoe en nihayetinde uygarlığa geri döndüğünde, cinsellik kendisi açısından hâlâ işten sonra gelmektedir. Ancak mali durumunu yeni bir yolculukla garanti altına aldıktan sonra evlenir; insanın bu en büyük serüvenine ilişkin bize tüm söylediği de, evliliğinin "ne menfaati ne de memnuniyeti hilafına" gerçekleştiğinden ibarettir. Üç çocuğunun dünyaya gelmesi ve karısının ölümü yalnızca bir yan cümlecikte anlatılır ve o cümle yeni deniz yolculuğu-

20. c. I (1705), no. 92.
21. *Robinson Crusoe*, s. 326.
22. *A.g.y.*, s. 166-7, 180.

na ilişkin planlanyla noktalanır.[23]

Kadınların oynayacağı tek bir önemli rol vardır: ekonomik rol. Crusoe'nun yerleşimcileri beş kadın için aralarında kura çekerken, Defoe neşe içerisinde şunları söyler:

> İçlerinde ilk seçme hakkını kazanan adam ... içlerinde en yaşlısı, en çirkini olduğu söylenen kadını almış ve bu durum diğerleri arasında epeyce gülüşmelere neden olmuştu ... ama adam hepsinden daha iyi düşünmüş, en başta kadından beklediği yardımı, çalışkanlığı göz önünde bulundurmuş; tüm paketin içerisinden en iyi kadını onun seçtiği anlaşılmış.[24]

"Tüm paketin içerisinden en iyi kadın." Buradaki ticari dil, Dickens'ın bir keresinde Defoe'nun kadınlan ele alış tarzından hareketle söylediği, "sanırım kendisi de basbayağı bayat ve nahoş bir maldı," sözünü akla getiriyor.[25]

Crusoe'nun diğer ilişkilerinde de ekonomi dışı faktörlerin bu şekilde değersiz görüldüğünü gözlemliyoruz. O tüm insanlara sahip oldukları meta değerlerine göre yaklaşır. Bunun en güzel örneği, Crusoe'ya kölelikten kurtulmasında yardımcı olan ve başka bir seferinde de canını feda ederek bağlığını göstermek isteyen Mağripli çocuk Xury'dir (Ksuri). Crusoe bekleneceği üzere, "bundan sonra onu hep sevmeye" karar verir ve onu "büyük bir adam yapmaya" yemin eder. Ne ki kader onları Portekizli Kaptanla karşılaştırınca ve kaptan da kendisine altmış gümüş önerince –Yahuda'nın aldığı rakamın iki katı– teklifi geri çeviremez ve Xury'yi köle olarak satar. Bir an vicdanı elvermeyip tereddüde düştüğü doğrudur, ama Xury'nin yeni sahibinden "Hıristiyan olduğu takdirde on yıl içinde azat edileceği" sözünü alınca bu tereddütten de geriye pek bir şey kalmaz. Sonradan pişmanlık duygusu ağır basar, ama bunun nedeni adadaki işlerin insan gücünü paradan çok daha önemli kılıyor oluşudur.[26]

Crusoe'nun "adamım Cuma" ile ilişkileri de aynı şekilde benmerkezcidir. Ona adını sormaya bile lütfetmez, kendisi bir ad bahşeder. Crusoe dil konusunda bile –bizzat onun ağzından kaleme alınmış olan *Serious Reflections*[27] (Ciddi Düşünceler) adlı eserde

23. *Robinson Crusoe*, s. 264. 24. *A.g.y.*, s. 325.

25. John Forster, *Life of Charles Dickens*, gözden geçiren Ley, Londra, 1928, s. 611 n.

26. *Robinson Crusoe*, s. 34, 41, 116.

belirttiği üzere, insanların birbirleriyle hayvani ilişkilerden daha öte ilişkiler kurmalarını sağlayan bu araç konusunda– tam bir faydacıdır. "Aynı şekilde ona Evet, Hayır demesini de öğrettim,"[28] diye anlatır; fakat Defoe'nun çağdaşı Charles Gildon'ın da dikkat çektiği üzere,[29] Cuma uzun birlikteliklerinin ardından bile İngilizceyi hâlâ tarzanca konuşmaktadır.

Gene de Crusoe bunu ideal bir ilişki telakki eder: "eğer ayın altındaki dünyada tam mutluluk diye bir şey varsa, ben tam anlamıyla mutluyum," der Crusoe.[30] Ara sıra "Hayır, Cuma", ya da kölece bir "Evet, Efendim" ile kesilen işlevsel bir sessizlik – işte Crusoe'nun *île joyeuse*'sinin* altın müziği budur. Görünen o ki, insanın toplumsal doğası, arkadaşlık ve anlayış ihtiyacı babacan ama talepkâr bir haminin adilane ihsanıyla ya da minnettar kabulüyle doyurulabilmektedir. Sonradan, tıpkı Xury'nin olayında olduğu gibi, eğer "ömrü benimkinden fazlasına vefa ederse" kölesi için "iyi bir şeyler yapmaya" söz verdiği doğrudur. Ama bereket versin ki Cuma denizde ölür, Crusoe de böyle bir fedakârlık yapmak zorunda kalmaz, yalnızca kısa ve müşfik bir konuşmayla müteveffayı yâd eder.[31]

Demek ki *Robinson Crusoe*'da duygusal bağlar ve genel olarak kişisel ilişkiler, odak noktasında ekonomik meseleler olmadığı sürece çok tali bir role sahiptir. Sözgelimi, Crusoe'nun adadan ayrılmasının ardından yaşadığımız tek duygusal yoğunluk, Lizbon'daki sadık vekilinin artık çok zengin olduğunu söylediği andır: "Birden sararıverdim, fenalaştım; yaşlı adam koşup da bir yudum serinletici içki getirmeseydi, bu apansız sevinç beni olduğum yerde öldürüverecekti."[32] Yalnızca para –modern anlamıyla servet– derin duygular uyandırabilmeye muktedirdir; arkadaşlığınıysa yalnızca ekonomik işlerini gönül rahatlığıyla emanet edebileceği kişilere layık görür.

* *Fr.* Mutlu ada. Claude Debussy'nin aynı adlı eserine gönderme. (ç.n.)

27. *Serious Reflections during the Life and Surprising Adventures of Robinson Crusoe*, haz. Aitken, Londra, 1902, s. 66.

28. *Robinson Crusoe*, s. 181.

29. *Robinson Crusoe Examin'd and Critis'd*, haz. Dottin, Londra ve Paris, 1923, s. 70, 78, 18.

30. *Robinson Crusoe*, s. 193.

31. *A.g.y.*, s. 336, 400-1. 32. *A.g.y.*, s. 247.

*

Robinson Crusoe açısından "yaşamın en mutsuz yanı"nın hiçbir şey yapmadan boş boş oturmak olduğunu gördük; boş zamanını doldurmak için bulduğu meşgaleler de bir o kadar kötüdür. Bu anlamıyla Crusoe, bu tür dinlenme amaçlı uğraşlara pek fazla yüz vermemiş olan yaratıcısına benzer. Defoe'nun yazar arkadaşlarının azlığı üzerine çok fazla yazılıp çizilmiştir ve belki de o, edebiyatla çok az ilgilenen ve edebiyata dair kale alınabilecek hiçbir şey söylememiş yegâne büyük yazardır.[33]

Estetik deneyime gözlerini kapamak konusunda Defoe ile Crusoe birbirleriyle yarışırlar. Marx'ın arketip kapitalistler hakkında söyledikleri aynen Crusoe için de geçerlidir: "Sermaye eğlenceden, sermaye biriktiren insan da eğlenen insandan önce gelir."[34] *Robinson Crusoe*'nun bazı Fransızca çevirilerinde, Crusoe'nun "Ah, Doğa!" diye başlayan methüsena dolu doğa ilahileri mırıldandığı görülür,[35] halbuki Defoe'nun metninde bunlar yoktur. Adadaki doğal manzara Robinson'da hayranlık hissi değil, sömürme hissi uyandırır. Crusoe nereye baksa toprak parçacıklarının "beni işle!" diye canhıraş çığlıklar attığını gördüğünden, bunların aynı zamanda bir manzara oluşturduğunu gözlemleyecek boş zamanı bulamaz.

Elbette Crusoe'nun da kendi çapında zevkleri yok değildir. Keçileriyle Selkirk[36] gibi dans etmese de, en azından –papağanıyla ve kedileriyle de olduğu gibi– onlarla oynamaktan geri durmaz. Fakat hayattaki en büyük zevki mallarını seyredalmaktır: "Her şey öyle yerli yerindeydi ki, mallarımı böyle bir düzen içinde görmek, özellikle de bunca çok şeye sahip olduğumu bilmek bana büyük zevk veriyordu."[37]

33. Bkz. James R. Sutherland, *Defoe*, Londra, 1937, s. 25; W. Gückel ve E. Günther, "D. Defoes und J. Swifts Belesenheit und literarische Kritik", *Palaestra*, CIL (1925).

34. Çeviri bana ait, *Notes on Philosophy and Political Economy*, *Oeuvres Philosophiques* içinde, haz. Molitor, Paris, 1937, c. VI, s. 69.

35. Bkz. William-Edward Mann, *Robinson Crusoë en France*, Paris, 1916, s. 102.

36. Bkz. "Ek", *Serious Reflections*, haz. Aitken, s. 332.

(b)

Robinson Crusoe'nun karakteri büyük oranda ekonomik bireyciliğin psikolojik ve toplumsal yönelimlerine dayalı olduğu gibi, aynı şekilde girişiği serüvenlerin okurun gözündeki çekiciliğinin de esasen modern kapitalizmin beraberinde getirdiği bir başka önemli özellikten kaynaklandığı anlaşılmaktadır: ekonomik alandaki uzmanlaşma.

Romanın ortaya çıkışında işbölümünün rolü büyüktür; bunun nedeni kısmen toplumsal ve ekonomik yapıda uzmanlaşma arttıkça modern yaşamda romancının resmedebileceği ve okurlarının da ilgisini çekebilecek farklı karakter, davranış ve yaşantılara sahip insanların sayısının artması; kısmen de bu uzmanlaşmanın hem boş zaman miktarını artırarak romanın ihtiyaç duyduğu kitlesel okuru ortaya çıkarmış olması hem de okurlarda yine romanın tatmin edeceği belirli ihtiyaçlar yaratmış olmasıdır. En azından T. H. Green'in genel yaklaşımı bu yöndeydi: "İşbölümü ilerledikçe, daha yararlı yurttaşlar haline gelmemize karşın, sanırım insan olarak bütünselliğimizi kaybediyoruz. ... modern toplumun kusursuz örgütlülüğü serüven heyecanını ve bağımsız çalışma şansını ortadan kaldırmıştır. Yaptığımız işlerde insani yanımıza hitap eden çok az şey var..." Bu durumu "hafifletecek teselliyi," diye tamamlar Green, "gazete ve romanlarda buluyoruz."[38]

Yaşadığımız kültürde bireyin, matbaanın sağladığı ikame deneyimlere (özellikle de gazetelere ve romanlara) bel bağlamasının en önemli sebebi sanırım ekonomik alandaki uzmanlaşmanın bir sonucu olarak günlük işlerimizde çeşitliliğin ve güdülenmenin kaybolmuş olmasıdır. Ancak, *Robinson Crusoe* Green'in savının çok daha doğrudan bir örneği durumundadır, zira romanın asıl çekiciliği Crusoe'nun ekonomik alanda –okurun da dolaylı yollardan paylaşabileceği– "bağımsız çalışma şansına" sahip olmasıdır. Bağımsız çalışmanın çekiciliği elbette ekonomik alandaki uzmanlaşmanın getirdiği yoksunlukların ne denli derin olduğunun bir ölçütü-

37. *Robinson Crusoe*, s. 70.

38. "Estimate on the Value and Influence of Works of Fiction in Modern Times", *Works*, haz. Nettleship, c. III, s. 40.

dür. Kimi temel ekonomik süreçlerin –bahçecilik işleri, ev dokumacılığı, çömlekçilik, kamp yapma, ağaç işleri ve evcil hayvan besleme gibi– uygarlığımızca terapik eğlenceler kisvesi altında yeniden ortaya çıkarılmış olması, bu yoksunlukların çok kapsamlı sonuçlarının göstergelerinden birisidir. Koşulların Crusoe'ya dayattığı bu karakter-oluşturucu, tatmin edici işlere hepimiz katılabilir ve tıpkı onun gibi diğer türlü bilemeyeceğimiz özelliklerimizi görebiliriz: "nesneleri aklın aydınlığında iyice kavrayarak, her insan zamanla her mekanik sanatta ustalık kazanabilir."[39]

Defoe yaşadığı dönemin bir özelliği olan ekonomideki uzmanlaşma artışı sonucunda, "mekanik zanaat"ların çoğunun okurları açısından yabancı birer öğe konumuna geldiğinin farkındaydı. Sözgelimi, Crusoe ekmek yaparken şunları düşünür: "Bu bir parça ekmeği hazırlamak, ayıklamak, ayırmak, yoğurmak, biçime sokmak, pişirmek için gereken bir sürü garip, ufak tefek noktaya pek az kimsenin kafa yormuş olması acayip bir şeydir."[40] Defoe'nun betimlemesi yedi sayfa boyunca devam eder – böyle sayfalar bu ve diğer ekonomik süreçlerin kendi hanelerinde her gün gerçekleştiğini bizzat gören ve bilen ortaçağdaki ya da Tudor dönemindeki insanlara pek de ilgi çekici gelmeyecekti. Fakat Kalm'ın aktardığı üzere, on sekizinci yüzyıla geldiğimizde çoğu kadın artık "ekmek pişirmiyordu, çünkü her köyde ya da kilise bölgesinde bir fırın vardı."[41] Dolayısıyla Defoe, ekonomik yaşama ilişkin anlatısının çok önemli ve hatırda kalacak bir kısmını oluşturan bu epeyce ayrıntılı betimlemelerin okurlarının ilgisini çekeceğini düşünürken haklıydı.

*Robinson Crusoe* elbette Defoe'nun kendi zamanının ve mekânının gerçek ekonomik yaşamıyla ilgili değildir. Ortalama bireyin kol emeğini ilgi çekici ya da heyecan verici olarak göstermek, işbölümüne tabi ekonomik yaşamın gerçeklerine ters düşerdi. Adam Smith'in *Ulusların Zenginliği*'ndeki[42] ünlü örneğini verecek olursak, bir toplu iğne imalatında çalışan ve çeşitli işlemlerden yalnızca birini yapan bir işçinin, yaptığı işi Crusoe gibi ilgi çekici ya da

39. *Robinson Crusoe*, s. 69. 40. *A.g.y.*, s. 110.

41. *Account of His Visit to England*, s. 326.

42. *Ulusların Zenginliği*, çev. Ayşe Yunus, Mehmet Bakırcı, İstanbul: Alan, 1997, I. Kısım, I. Bölüm.

heyecan verici bulmasını bekleyemeyiz. Dolayısıyla Defoe ekonomik saati geriye döndürür ve kahramanını çalışmanın çeşit çeşit ve heyecan verici bir şey gibi sunulabileceği, ayrıca evinde toplu iğne yapan emekçinin yaptığı işten de çok büyük bir farkla ayrıldığı –şöyle ki, burada bireysel çabayla bireysel mükâfat arasında mutlak bir denklik vardır– ilkel bir ortama götürür. Defoe'nun *işbölümünün* ideolojik tamamlayıcısı olan *emeğin saygınlığına* anlatısal bir ifade kazandırabilmesi için çağdaş ekonomik koşullarda yapılması gereken son değişiklik de buydu.

Emeğin saygınlığı tümüyle modern bir inanç değildir: Klasik çağda Kinikler ve Stoacılar, köleci toplumun değerler bütününün zorunlu bir parçası olan kol emeğinin küçümsenmesi geleneğine karşı çıkmışlardı. Keza başlangıçta esasen kölelerin ve yoksulların dini olan Hıristiyanlık da kol emeğine sürülen lekeyi çıkarmak için epey ter dökmüştü. Ancak, bu düşünce gerçek gelişimini modern dönemle birlikte yaşadı, zira ekonomik alandaki uzmanlaşmanın ilerlemesi kol emeğini daha boğucu bir iş haline getirdikçe, sanırım telafi babında kol emeğinin olumlanması da bir o kadar zorunlu hale gelmişti. En sonu bu inanışın Protestanlığın çıkışıyla yakından bağlantılı olduğunu da söylemek lazım. Özellikle Kalvencilik, Tanrı'nın Âdem'in itaatsizliğine verdiği cezanın çalışmak olduğunu müritlerine unutturmaya çalışıyordu. Bu nedenle çok farklı bir düşünceyi, Tanrı'nın maddi mükâfatlarının yılmaz vekilharçlığını yapmanın en ulvi dini ve ahlaki vecibe olduğunu vazediyordu.[43]

Crusoe'nun vekilharçlığı konusunda şüpheye mahal yok; Crusoe dinlenmek için kendisine çok az zaman ayırır, hatta yeni bir emek-gücü sahibinin (Cuma) ortaya çıkışı bile dinleneceğine değil, üretimi genişleteceğine delalettir. Defoe açıkça Münzevi Protestanlık geleneğine bağlıydı. Weber'in, Troeltsch'in ve Tawney'nin yazdıklarını hatırlatan pek çok yazı kaleme almıştı. Örneğin, Dickory Cronke'un aforizmasını alalım: "Sabahleyin kendinizi mahmur hissettiğinizde, silkinip kalkın ve çalışmak için doğduğunuzu ve kuşağınıza iyilikte bulunarak kendi karakterinizi ortaya sereceğinizi ve

43. Bkz. Ernst Troeltsch, *Social Teaching of the Christian Churches*, İng. çev. Wyon, Londra, 1931, c. I, s. 119; II, s. 589; Tawney, *Religion and the Rise of Capitalism*, Londra, 1948, s. 197-270.

böylece tam bir erkek gibi davranmış olacağınızı düşünün."[44] Hatta sofistçe bir kalınkafalılık örneği göstererek, ekonomik fayda peşinde koşmanın tastamam İsa'nın yolundan gitmek olduğunu bile savunmuştu: "Yararlılık yaşamdaki en büyük zevktir ve haklı olarak tüm iyi insanlar nazarında hayatın en hakiki ve en soylu gayesi addedilir; kendisi de bizzat iyilik yaparak ölen Kurtarıcımızın kişiliğine en fazla yaklaştığımız an budur."[45]

Defoe buradaki yaklaşımıyla dini ve maddi değerleri birbirine karıştırıyor ki Püritenlikteki emeğin saygınlığına ilişkin akide bu kafa karışıklığına özellikle açıktı. En ulvi manevi değerler bir kez günlük işlerin ifasına endekslendiğinde, artık özerk bireyin, başarılarını sözümona ilahi bir tarzda çevreye hükmetmek olarak değerlendirmemesi için hiçbir neden kalmıyordu. Kalvenci vekilharçlık anlayışının bu şekilde sekülerleştirilmesi, romanın yükselişi açısından hayli önemli bir gelişmeydi. *Robinson Crusoe*, sıradan insanın günlük faaliyetlerinin sürgit bir edebi ilginin merkezine konduğu ilk kurmaca anlatı olması bakımından kesinlikle ilk romandır. Bu faaliyetlere tümüyle seküler bir pencereden bakılmadığı doğrudur; fakat sonraki romancılar, Defoe'nun insanın dünyevi işlerle ilişkisine gösterdiği ciddi ilgiyi dini bir çerçeve içerisine yerleştirmeden sürdürmeyi başarmışlardır. Dolayısıyla emeğin saygınlığına ilişkin Püriten anlayışın, romanın temel önermesinin cisimleşmesine yardımcı olduğunu söyleyebiliriz. Bu önermeye göre, bireyin günlük yaşamı edebiyatın uygun bir konusu olabilecek kadar önemli ve ilgi çekicidir.

## III

Ekonomik bireycilik Crusoe'nun karakterini büyük oranda açıklar; serüvenlerinin çekiciliğini ise ekonomik alandaki uzmanlaşma ve onun ideolojisi ile açıklamak mümkündür. Ama manevi varlığını kontrol eden görüş Püriten bireyciliktir.

Troeltsch, "bireyciliğin kalıcı olarak yerleşmesinin arkasında

44. *The Dumb Philosopher* (1719), haz. Scott, Londra, 1841, s. 21.
45. *The Case of Protestant Dissenters in Carolina*, 1706, s. 5.

seküler değil dini bir hareket, Rönesans değil Reform vardı,"[46] iddiasında bulunur. Bu tür konularda önceliği bir tarafa vermek pek mümkün olmadığı gibi bunun bir getirisi de yoktur, fakat hiç kuşku yok ki Protestanlığın bütün biçimlerinin ortak bir yönü varsa o da insan ile Tanrı arasındaki aracı sıfatıyla Kilise egemenliğinin yerine, bireyin manevi yönünü belirlemek hususunda başlıca sorumluluğu bizzat bireye veren bir din anlayışının geçirilmesidir. Protestanlığın bu iki yeni vurgusu –manevi bir varlık olarak bireyin benlik bilincini yükseltme eğilimi ve ahlaki ve toplumsal bakış açısında bir nevi demokratikleşme eğilimi– hem *Robinson Crusoe* açısından hem de romanda biçimsel gerçekçiliğin temelini oluşturan varsayımların gelişimi açısından özellikle önemlidir.

Dini açıdan kendi kendini tetkik etmenin her birey açısından önemli bir görev olduğu düşüncesi elbette Protestanlıktan çok daha öncelere dayanır. Kökenleri ilk Hıristiyanlığın bireyci ve öznel vurgularına dayanan bu düşünce en güçlü ifadesini Aziz Augustinus'un *İtiraflar*'ında bulur. Fakat genel kanıya göre, eskinin bu manevi içebakış örüntüsünü diriltip sistematik bir bütünlüğe kavuşturarak gerek din adamları gerekse de inananlar için en ulvi dinsel ritüel haline getiren kişi on altıncı yüzyılda yaşamış olan Calvin'dir. Onun düşüncesine göre, her gerçek Püriten ilahi seçilme ve lanetlenme tertibindeki yerini bulmak gayesiyle durmadan kendi içindeki insanı tetkik eder.

Bu "vicdanın içselleştirilmesi" düşüncesi Kalvenciliğin her veçhesinde görülebilir. Denildiğine göre, New England'da "okuryazar Püritenlerin tamamına yakını bir çeşit günlük tutar"mış.[47] İngiltere'de *Grace Abounding* (Büyük İnayet) Bunyan'ın kendi tarikatının[48] (Baptistler) diğer üyeleriyle paylaştığı –bunların da tamamına yakını ortodoks Kalvenciydi– yaşam tarzının abide niteliğindeki eseridir. Sonraki kuşaklarda, dini inancın zayıfladığı konumda bile, içebakış alışkanlığı devam etti ve böylece ortaya modern çağın en büyük üç özyaşamöyküsel itirafı çıktı: Pepys, Rousseau ve Boswell'in

46. *Social Teaching*, c. I, s. 328.

47. Perry Miller ve Thomas H. Johnson, *The Puritans*, New York, 1938, s. 461.

48. Bkz. William York Tindall, *John Bunyan: Mechanick Preacher*, New York, 1934, s. 23-41.

itirafları. Bu yazarların üçü de Kalvenci öğretiyle yetiştirilmişti; kendi kendini çözümlemeye olan düşkünlükleri ve aşırı benmerkezcilikleri gerçekten de hem genel olarak sonraki Kalvencilik[49] ile hem de Defoe'nun karakterleriyle paylaştıkları özelliklerdir.

(a)

Bu öznel ve bireyci manevi örüntünün Defoe'nun eserleri ve romanın yükselişi açısından taşıdığı önem ortadadır. *Robinson Crusoe* romanın yaşantıyla ilgilenme özelliğinin bu yönünü –bireyin içindeki manevi varlığa yaklaşmak bakımından özyaşamöyküsel itiraflarla yarışırken, diğer edebi türleri de geride bırakan yönünü– başlatan romandır. Ayrıca, başkarakterinin iç dünyasına bu derece yaklaşabilmesinin gerisinde, özyaşamöyküsel anı tarzını biçimsel temel olarak kullanması yatar, ki bu özellik genel olarak Püritenliğin içebakış eğiliminin en doğrudan ve yaygın edebi ifadesidir.

Defoe'nun kendisi elbette doğma büyüme Püritendi. Babası da Muhalif, büyük olasılıkla Baptist, daha büyük bir olasılıkla da Presbiteryen ama her halükârda Kalvenciydi. Oğlunu muhtemelen din adamı olsun diye bir muhalif okula yazdırmıştı. Ama dini görüşleri süreç içerisinde epeyce değişen Defoe yazılarında, uzlaşmaz kadercilikten rasyonel deizme kadar Püritenliğin çeşitli dönemlerde savunduğu bütün öğretilere yer vermiştir. Ne ki Defoe'nun ömür boyu Muhalif olarak kaldığına ve genel olarak da öyle addedildiğine hiç şüphe yoktur. Nitekim romanlarında da Püriten bir bakış açısının varlığı açıkça hissedilir.

Gelgelelim Robinson Crusoe'nun bir Dini-Muhalif olarak çizilmeye çalışıldığını söylemek güçtür. Öte yandan, dini tefekkürleri özü bakımından çoklukla Püriten niteliktedir – bir ilahiyatçı bunların 1648 Westminster Toplantısındaki Kısa Presbiteryen İlmihaline çok yakın bir içeriğe sahip olduğunu iddia etmiştir.[50] Crusoe'nun sık sık Kitabı Mukaddes'e tapınma emareleri gösterdiğine şüphe yoktur: *Robinson Crusoe*'nun yalnızca birinci bölümünde Kitabı Mukaddes'ten yirmi cümle alıntılar, ayrıca birçok kısa göndermede

49. Troeltsch, *Social Teaching*, c. II, s. 590.

50. James Moffat, "The Religion of Robinson Crusoe", *Contemporary Review*, CXV (1919), s. 669.

bulunur. Keza Crusoe kimi zaman Kitabı Mukaddes'ten rasgele bir yer açarak Tanrı'dan kendisine yol göstermesini niyaz eder. Fakat manevi yaşamının en önemli yanı, ahlaki ve dini açıdan kendisini sürekli incelemeye tabi tutmasıdır. Her hareketinden sonra bir müddet tefekküre dalar ve bunların mukadderatla bağlarını kurmaya çalışır. Eğer bir tohum göğerirse, bu kesinkes Tanrı'nın "o beslenebilsin diye" gösterdiği bir keramettir; eğer ateşi yükselirse, "ölümün acıları şöyle bir gözünün önüne"[51] gelir ve dolayısıyla Tanrı'nın kendisine bahşettiği lütuflara karşılık şükranını göstermediği için lanetlenmeyi hak ettiğini düşünür. Modern okur, hiç kuşku yok ki, anlatının bu kısımlarına çok az dikkat etme eğilimindedir, fakat Crusoe ve yaratıcısı (hem yer hem de vurgu bakımından) manevi dünyaya da pratik dünyaya olduğu kadar önem vererek kendi bakış açılarını açıkça göstermişlerdir. Dolayısıyla, kurmaca edebiyat tarihinde ilk kez, zihinsel ve manevi yaşamını günbegün okurla paylaşan bir kahramanın ortaya çıkmasında Kalvenci içebakış öğretisi kalıntılarının rol oynadığı görülmektedir.

Edebiyattaki bu önemli ilerlemenin tek nedeni elbette Püritenliğin içebakış eğilimi değildi. Bireyin günlük ekonomik çalışmasına neredeyse günlük manevi kendi kendini inceleme kadar önem veren çalışma ilkesinin de benzer bir etkide bulunduğunu daha önce görmüştük. Ayrıca bu iki eğilimin birbirine koşut etkilerine, Püritenlikteki bir başka yakından ilişkili eğilim de eşlik ediyordu.

Eğer Tanrı bireyin manevi kaderini belirlemek konusunda başlıca sorumluluğu bireyin kendisine verdiyse, o halde bunu mümkün kılmak için niyetlerini günlük yaşamın olayları içerisinde açık ediyor olmalıydı. Dolayısıyla bir Püriten, kişisel yaşantısındaki her olgunun ahlaki ve manevi açıdan potansiyel olarak zengin bir anlam taşıdığını düşünme eğilimindeydi. Aynı şekilde Defoe'nun kahramanı da, anlatıdaki pek çok dünyevi olayı kendisine ebedi nedamet-lanet tertibi içerisindeki yerini bulmasına yardımcı olabilecek ilahi işaretler olarak yorumlamaya çalışırken bu geleneği temsil etmektedir.

Bu tertip içerisinde, elbette, tüm ruhlar eşit şansa sahiptir ve bu nedenle birey yaşamın daha nadir ve daha dramatik kırılma anların-

51. *Robinson Crusoe*, c. 1, s. 78, 85-6.

da olduğu kadar günlük hayhuyu içerisinde de manevi niteliklerini sergileme fırsatına tam anlamıyla sahiptir. Püritenlikte ahlaki ve toplumsal ölçeğin demokratikleştirilmesi yönünde genel bir eğilimin olmasının bir nedeni buydu ama bunu besleyen başka faktörler de vardı. Sözgelimi, Püritenlerin aristokratik değer ölçütüne düşmanlık beslemeleri için pek çok ahlaki, toplumsal ve siyasi neden vardı. Keza bu ölçütün edebi alandaki ifadesi olan geleneksel romans kahramanlarını da –zaferlerini manevi olarak ya da muhasebe dairesinde değil de, savaş alanında ya da âşığının yatak odasında kazanan dışadönük fatihleri de– tasvip etmeleri mümkün değildi. Fakat her halükârda Püritenliğin, takipçilerinin toplumsal ve edebi bakış açısında kökten ve (belli bir anlamıyla) demokratik bir yönelim yarattığı açıktır. Milton bu yönelimi *Paradise Lost*'ta (*Kaybedilmiş Cennet*) dizelerine şöyle döker: "Günlük yaşamda gözümüzün önünde olanın / en büyük bilgelik olduğunu / bilmek."[52] Keza bu değişim Defoe'nun en belagatli yazılarından birisine de vesile olmuştur. Marlborough'un cenazesi münasebetiyle *Applebee's Journal*'da (1722) yayımlanan bu denemenin son bölümü şöyle başlar:

> O halde yaşamda çalışmanın gayesi nedir? Yaşam sahnesinden, tıpkı kahraman dediğimiz insanlar gibi, görünüşte muzafferane geçmiş bu büyük adamların yapıp ettikleri işler neye yaramıştır? Milletin dilindeki namımızın alıp başını yürümesi ve tarih sayfalarında çok yer kaplamak mıdır gaye? Heyhat! Bu dediğim gelecek kuşaklarca okunacak bir hikâye üretmekten başka bir şey değil ki, zaten o da sonrasında fabl ve romans haline gelir. Yoksa şairler için konu malzemesi olmak ve onların tabiriyle, ölümsüz dizelerde yaşamak mıdır gaye? Bu da, kısacası, yaşlı kadınların çocukları susturmak için söyledikleri ya da bir sokak köşesinde, yankesicilerin ve fahişelerin menfaatine kalabalık toplamak için söylenen bir şarkı ya da balad haline gelmekten başka bir şey değildir. Yoksa şan şereflerine fazilet ve dindarlık (ki onları ebediyete kavuşturacak ve gerçek anlamıyla ölümsüz kılacak olan yegâne yol budur) eklemek midir mesele? Erdem olmadan şan şöhret neye yarar? Büyük ama dinsiz bir adam büyük ama ruhsuz bir hayvandan başka bir şey değildir.

Defoe bunun ardından *liyakat* kavramını bir bakıma dar ahlaki bir değerlendirmeye tabi tutar ki Püriten liğin orta sınıf ahlakına miras bırakacağı değerlerden birisi de bu olacaktır: "Onur olmadan li-

52. c. VIII, s. 192-4.

yakat neye yarar? Gerçek liyakat diye, bir insanı hem büyük hem de iyi bir adam yapan özellikten başka neye denir ki"?[53]

Şunu kabul etmek gerekir ki, ne Crusoe ne de Defoe'nun diğer kahramanlarından herhangi birisi bu bahsedilen erdem, din, liyakat ya da iyilik standartları uyarınca sivrilen kişiler değildir; ayrıca Defoe'nun da onları böyle göstermek bir niyeti yoktu elbette. Ne ki bu standartlar Defoe'nun romanlarının üzerinde yükseldiği ahlaki temeli oluşturmaktadır ve karakterlerini de bunlarla yargılamak gerekir: Ahlaki ölçek o denli içselleştirilmiş ve demokratikleştirilmiştir ki, epik ya da romanslarda görülen başarı ölçeğinin aksine, sıradan insanların yaşamları ve eylemlerine uygundur. Bu anlamıyla Defoe'nun karakterleri sonraki roman karakterlerinin tipik birer örneğidir: Robinson Crusoe, Moll Flanders ve hatta Albay Jacque hiçbir zaman şan şöhretlerini ya da onurlarını düşünmezler; karakterler kendi varlıklarını önceki anlatılara nazaran çok daha bütünlüklü bir şekilde günlük yaşamın ahlaki düzleminde ifade ederler ve eylemleriyle düşünceleri yalnızca sıradan, demokratik bir iyilik ya da kötülüğü gözler önüne serer. Sözgelimi, Robinson Crusoe Defoe'nun en kahramansı karakteridir, fakat kişiliğinde ya da başından geçen tuhaf deneyimlerle baş etme tarzında olağanüstü hiçbir yan yoktur. Coleridge'in de dikkat çektiği üzere, o esasen "her okurun kendisini yerine koyabileceği bir şahıs, bir evrensel temsilcidir ... her insanın yapmayı, düşünmeyi, hissetmeyi, istemeyi hayal edemeyeceği hiçbir şey yapmaz, düşünmez, yaşamaz, istemez".[54]

Defoe'nun Robinson Crusoe'yu "evrensel temsilci" olarak sunması, Püritenliğin eşitlikçi eğilimiyle bir başka açıdan daha sıkı sıkıya ilintilidir. Zira bu eğilim bireyin günlük yaşamdaki her sorunla boğuşma tarzını derin ve sürekli bir manevi kaygı meselesi haline getirmekle kalmamış, aynı zamanda bu tür sorunları en ayrıntılı sadakatle betimlemek için gerekli uygun edebi bakış açısını da teşvik etmiştir.

Erich Auerbach edebiyatta Homeros'tan Virginia Woolf'a kadar gerçekçi temsilin enfes bir panoramasını sunduğu *Mimesis* adlı eserinde, Hıristiyan insan anlayışıyla edebiyatta sıradan insanların

53. Aktaran W. Lee, *Daniel Defoe*, Londra, 1869, c. II, s. 29-30.
54. *Works*, haz. Potter, s. 419.

ve sıradan yaşamın ciddi bir şekilde resmedilmesi arasında genel bir bağlantı olduğunu göstermiştir. Klasik edebi tür kuramı Yunan ve Roma'daki toplumsal ve felsefi yönelimi yansıtıyordu: tragedyalar bizden daha yukarıda olan insanların kahramanlık hikâyelerini yine buna uygun azametli bir dille anlatırken; günlük yaşamın gerçeklik alanı ise tümüyle bizden daha aşağıdaki insanları yine buna uygun "düşük seviye" bir üslupla anlatması beklenen komedyalara terk edilmişti. Ancak, çok farklı bir toplumsal ve felsefi bakış açısını yansıtan Hıristiyan edebiyatı bu *Stiltrennung*'a (yani, ele alınan konunun sınıfsal statüsüne göre üslupların ayrıştırılmasına) izin vermiyordu. İncil'deki anlatılar gösterişsiz insanların yaşamlarını en üstün ağırbaşlılıkla ve yer yer gerçekten de ulvi bir tarzda ele almıştı. Sonrasında bu gelenek azizlerin yaşam hikâyelerinden mucize oyunlarına kadar ortaçağdaki pek çok edebi biçimde devam ettirilmiş ve nihayetinde en yüksek ifadesini de Dante'nin *İlahi Komedya*'sında bulmuştu.[55]

Rönesans ve Karşı-Reform dönemindeki klasikleştirme eğilimleri, eski edebi tür öğretisini yeniden kurdu ve hatta bunu Aristoteles'i bile şaşırtacak kadar ileri taşıdı. Bu anlayışın en güçlü ifadesini on yedinci yüzyıl Fransız edebiyatında ve özellikle de tragedyalarında görüyoruz; burada, önceden tümüyle saptanmış kuralları olan *style noble*'nin* mütemadiyen kullanılmasının yanı sıra, günlük yaşamdaki nesneler ve eylemler bile sahneden atılmıştı.

Ne var ki *Stiltrennung* Protestan ülkelerde, özellikle de neoklasisizmin önünde Shakespeare gibi trajik ve komik öğeleri kendine has bir şekilde birleştiren (bu da ortaçağdan aldığı mirasın bir parçasıydı) bir kişinin bulunduğu İngiltere'de hiçbir zaman böyle bir otoriteye sahip olamadı. Ancak, bir nokta var ki burada Shakespeare bile *Stiltrennung*'un izleyicisiydi. Shakespeare'in aşağı sınıflardan ve kırsal yaşamdan karakterleri ele alış tarzı, Ben Jonson'

* *Fr.*, soylu üslup. (ç.n.)

55. *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, İng. çev. Trask, Princeton, 1953, özellikle s. 41-9, 72-3, 148-73, 184-202, 312-20, 387, 431-3, 466, 491. *Stil-trennung* sözcüğünü Bay Trask'ın "üslupların ayrılması" aktarımından biraz daha özgül olduğu için Almanca baskıdan (Bern, 1946) "üslupların ayrıştırılması" olarak çevirdim. Sonraki iki paragrafta, Püritenlik hakkında söylenenler haricinde, *Mimesis*'ten özetlemeye devam ediliyor.

dan Dryden'a kadar neoklasik geleneğin kahramanlarının ele alınışına çok benzer ve doğrusu bunda eşitlikçi hiçbir yön yoktur. Bu aşağılayıcı tutuma istisna teşkil eden örneklerin esasen Püriten yazarların eserlerinde görülüyor olması gayet manidardır. Milton, Âdem'in şahsında özü itibariyle bir "evrensel temsilci" olan ilk epik kahramanı yaratmıştı; Tanrı'nın huzurunda bütün ruhların eşit olduğuna inanan Bunyan gösterişsiz insanlara ve onların yaşamlarına dönemin diğer edebiyat eserlerinde olduğundan çok daha ciddi ve sıcakkanlı bir ilgi göstermişti. Defoe'nun eserleri ise Püritenliğin demokratik bireyciliği ile günlük yaşamın gerçekleri ve bu dünyada yaşayan bütün insanların nesnel temsili arasındaki bağlantının romandaki en üstün ifadesi olmuştur.

(b)

Ne var ki Bunyan ile Defoe arasında önemli bir fark vardır ve neden Bunyan'ın değil de genellikle Defoe'nun ilk İngiliz romancı olarak görüldüğü bu farkla açıklanabilir. Püriten hareketin ilk dönem kurmaca eserlerinde –Arthur Dent'in *Plain Man's Pathway to Heaven* (Sıradan İnsanın Cennete Uzanan Yolu) ya da Bunyan'ın ve onun Baptist *confrère*'si* Benjamin Keach'in hikâyelerinde– romanın birçok öğesini görebiliriz: basit bir dil, gerçekçi insan ve mekân betimlemeleri ve sıradan insanların ahlaki sorunlarının ciddiyetle sunumu. Fakat karakterlerin ve onların eylemlerinin önemi büyük oranda şeylerin aşkın bir tertibine dayalıdır: kişilerin alegorik olduğunu söylemek, yazarın asıl ereğinin dünyasal gerçeklikler olmadığını, aksine bunlar aracılığıyla bize zamandan ve mekândan kopuk daha büyük ve gözle görülemeyen bir gerçekliği göstermeyi umduğunu söylemekle eşdeğerdir.

Öte yandan, Defoe'nun romanlarında dini kaygılar olmasına karşın, [bunlar] herhangi bir önceliğe sahip değildir: Nitekim Püritenliğin bıraktığı miras, kahramanın yaşantısı için devamlı ve denetleyici bir örüntü sağlayamayacak kadar zayıftır. Örneğin, Crusoe'nun dini inancının davranışları üzerindeki fiili etkisinin şaşırtıcı derecede az olduğunu görürüz. Defoe sık sık bir hadisenin takdiri ilahi ya da Tanrı'nın cezası olduğunu söylese de, bu yorumun hi-

* *Fr.*, meslektaş. (ç.n.)

kâyenin olgularıyla desteklendiğine çok ender şahit oluruz. Şu kritik örneği alalım: Eğer Crusoe'nun ilk günahı ana babaya itaatsizlik (isyan) ise –her şeyden evvel, evi terk etmişti– bunun karşılığında gerçek bir ceza almadığı kesindir, zira bu olaydan epey kârlı çıkar. Keza sonrasında, acaba mukadderata karşı geliyor muyum diye düşünmeden korkusuzca başka yolculuklara da yelken açar. Bu durumun Crusoe'nun *Ciddi Düşünceler*'de "bir nevi fiili Ateizm" diye adlandırdığı, "Tanrı'nın çağrılarının, uyarılarının ve emirlerinin" kulak arkası etme tutumuna çok yakın olduğunu söyleyebiliriz.[56] İlahi takdirin bereket getirdiği durumlardaysa –örneğin, tahıl ve pirinç taneleri bulduğunda– işlerin rengi değişir: Crusoe'nun tek yapması gereken kabul etmektir. Fakat *Robinson Crusoe* üçlemesini bir bütün olarak ele aldığımızda, ilahi takdirin (işlevsellik bakımından) daha yararsız müdahalelerine gönül rahatlığıyla kulak tıkanabilebileceğinin telkin edildiğini söyleyebiliriz.

Marx, Crusoe'nun dini yaşamının bu biraz menfaatperest niteliğine adeta yüzünü buruşturarak dikkat çeker: "Ettiği duaları hiç hesaba katmıyoruz, zira bu dualar ona zevk verir ve bunlara daha ziyade dinlenme gözüyle bakar."[57] Marx, Gildon'ın "din ve yararlı tefekkürler ... gerçekte ... Defoe'nun incelemesini beş şilinlik bir kitap haline getirebilecek kadar şişirmek için araya sıkıştırılmıştır,"[58] diye yazdığını okusa herhalde pek memnun olurdu. Marx da Gildon da kitabın dini veçheleriyle eylemi arasında bir bağlantısızlık olduğuna dikkat çekerken haklıydı: Fakat açıklamalarında Defoe'ya birazcık haksızlık ettikleri kanaatindeyim. Defoe'nun manevi niyetleri muhtemelen gerçekten samimiydi, ama dindarlıkları pazarları kiliseye gidince akıllarına gelenlerin zaafları onda da vardı. Onun manevi niyetleri gerçek yaşamın hareketliliğinden ve hesap kitap işlerinden vakit kaldığında ya da işlere mecburen ara verildiğinde ve aşkınlığa gösterilen ve pek inandırıcı da olmayan bir hürmet şeklinde tezahür ediyordu. Hakikaten de Crusoe'nun dini böyle bir dindir ve bu durum son tahlilde Defoe'nun kendisinin yaşa-

56. s. 191.

57. *Capital*, New York, 1906, s. 88 (Türkçesi: *Kapital*, c. 1, çev. Alaattin Bilgi, Ankara: Sol, 2000).

58. *Robinson Crusoe Examin'd*, haz. Dottin, s. 110-1.

dığı ama muhtemelen de bilincinde olmadığı çözülememiş bir çatışmanın sonucudur. Defoe tümüyle pratik ve faydacı eylem alanında yaşıyordu ve Robinson Crusoe'nun yaşamının bu yönünü anlatırken aslında tamamıyla kendisinden yola çıktığını söyleyebiliriz. Fakat dini yetiştirilme tarzı zaman zaman onu, parlak bir muhabirden gelen mükemmel bir yazıyı din işleri bölümünde bulunan ve yazıyı ezberden uygun bir manevi yorumla süslemek konusunda güvenilebilecek bir iş arkadaşına vermeye itiyordu. Püritenlik editoryal kuralları değiştirilemez kılıyor olsa da çoğu zaman salt biçimsel bir bağlılık göstermek yetiyordu. Defoe bu anlamıyla da Püritenliğin gelişiminin tipik bir örneğidir. H. W. Schneider'ın sözleriyle, "inançlar nadiren şüphe haline dönüşürler; [onlar] daha ziyade ritüel halini alırlar".[59] Defoe'nun romanlarında ana temaları oluşturan şey öbürdünya kaygısı değildir; ama ömrün biraz mekanik bir biçimde sürdürüldüğüne işaret eden ceza tehdidiyle anlatıyı yer yer çeşitlendirir.

Dolayısıyla Defoe'nun romanlarında dinin görece etkisizliğini onun samimiyetsizliğine değil de görüşlerindeki derin sekülerleşmeye yormak gerekir ki bu sekülerleşme çağının göze çarpan bir özelliğidir – sözcüğün kendisi bile modern anlamına on sekizinci yüzyılın başlarında kavuşmuştur. Defoe Püriten cumhuriyetinin (*Commonwealth*) Restorasyonla noktalandığı bir dönemde doğmuştu. *Robinson Crusoe* ise Dini-Muhaliflerin Anglikan Kilisesiyle son uzlaşma umutlarının da tükenmesinin ardından, kendi aralarında bile birlik sağlayabilmelerinin mümkün olmadığının ortaya çıktığı Salters' Hall tartışmalarının gerçekleştiği yıl yazılmıştı. Defoe *Ciddi Düşünceler*'de Hıristiyanlık dininin tüm dünyada yaşadığı kan kaybı üzerine düşüncelerini açar bize. Ona göre Hıristiyanlık dini, çoğunluğu pagan bir dünyada acı bir bölünme yaşamış bir azınlık konumundadır ve Tanrının nihai müdahalesi hiç olmadığı kadar uzak görünmektedir. En azından Robinson Crusoe'nun kitabın sonunda kendi deneyimleri ışığında vardığı sonuç budur:

59. *The Puritan Mind*, New York, 1930, s. 98. Crusoe'nun kendisine yönelttiği ama davranışları üzerinde hiçbir etkisi olmayan kasvetli manevi suçlamalarının bir benzeri, Perry Miller'in "Declension in a Bible Commonwealth" yazısında betimlenen ritüellerde görülebilir. *Proc. Amer. Antiquarian Soc.*, LI (1941), s. 37-94.

... Hıristiyanlık dinine böyle bir bağlılık günümüzde ya da dünyanın belki de hiçbir döneminde bulunamayacaktır, ta ki Arşı Azam davulları çalana ve muzaffer lejyonlar yeryüzüne inip inancımızı yayarak tüm dünyayı Kral İsa'nın egemenliğine sokana dek. Bazıları bu zamanın çok uzakta olmadığını söylüyorlar, ama gel gör ki seyahatlerimde ve incelemelerimde bunun hakkında hiçbir şey duymadım, tek bir söz bile.[60]

"Tek bir söz bile": Bu çöküş Crusoe'yu yeis içinde bırakır. Kendisine gerçekleşeceği söylenen şeylerle kendi başından geçenler birbirini tutmamaktadır. Arşı Azam davulları çalana kadar seküler bir dünyada bir *hacının ilerleyişi* ile yetinmeli ve artık Tanrı'nın tikel müdahaleleriyle net bir şekilde aydınlanmayan bir arazide kendi yolunu kendisi bulmalıdır.

*

O dönemdeki sekülerleşmenin gerisinde pek çok neden vardır, fakat özellikle de Püritenlik açısından bunların en önemlilerinden birisi yaşanan ekonomik ve toplumsal ilerlemeydi. Sözgelimi, New England'daki Pilgrim Fathers (Hacı Babalar), Amerika'da kurdukları plantasyonun, üzerinden pek de zaman geçmemiş olmasına karşın, "bir ticaret plantasyonu değil, bir din plantasyonu olduğunu" unutmuşlardı. Ayrıca, söylendiğine göre Vali Bradford *History of Plymouth Plantation* (Plymouth Plantasyonunun Tarihi) adlı eserinde, bir Püriten azizin nasıl olup da zamanla "bir Püriten vaiz gibi değil de, daha çok *Robinson Crusoe*'nun müellifi gibi" yazmaya başladığını göstermiştir.[61] İngiltere'de, Defoe'nun dönemine geldiğimizde, hâkimiyet (en azından daha saygıdeğer muhalif tarikatlar için söylüyorum) zengin ve yaşadığı dönemin türküsünü çığıran tüccarların ve yatırımcıların elindeydi. Ayrıca daha fazla kazanabilmek adına sahip oldukları fırsatlar birçok müreffeh dini-Muhalifi yalnızca ara ara konformizme düşmeye değil, aynı zamanda Anglikan Kilisesi'nin de kucağına itmişti.[62] Defoe ilk dönemlerinde zaman zaman konformist olmayı şiddetle reddediyordu, fakat gördü-

60. s. 235.

61. William Haller, *The Rise of Puritanism*, New York, 1938, s. 191.

62. Bkz. A. L. Barbauld, *Works*, Londra, 1825, c. II, s. 314; Weber, *Protestant Ethic*, s. 175.

ğümüz kadarıyla Robinson Crusoe su katılmadık bir konformisttir – hatta ekonomik açıdan işine geldiğinde Papa taraftarı bile olur.

Maddi ve manevi değerler arasındaki çelişki eskiye dayanır, ama herhalde on sekizinci yüzyılda herhangi bir dönemde olduğundan çok daha barizdi; daha barizdi diyorum çünkü birçok insan, görünüşte tamamen iyi niyetlerle, böyle bir çelişkinin aslında var olmadığı kanaatindeydi. Örneğin Piskopos Warburton, "fayda elde etmek aynı zamanda hakikate, yani onun ayrılmaz diğer yarısına ulaşmak demektir"[63] görüşünü savunuyordu. Maddi ve manevi değerlerin birbiriyle ne oranda çelişiğini düşünmek konusundaki isteksizlik Defoe'nun romanlarında çok belirgin bir şekilde görülür ve hatta bunların gündeme getirdiği asıl önemli eleştirel sorunun, aslında bu değerlerin meseleyi tümden karıştırıp karıştırmadığı konusunda olduğu bile öne sürülebilir. Bizim bu konudaki yorumumuz ne olursa olsun, en azından şu nokta açıktır: Yalnızca böyle bir karışıklığın olabilme ihtimali bile, Defoe'nun bize "âli" ve "adi" güdülerin aynı ciddiyetle ele alındığı bir anlatı sunuyor olması sayesindedir. Romanlarındaki ahlaki süreklilik, günlük hayattaki ahlaki tercihlerimize öteden beri dahil olan maddi ve manevi meselelerin bu karmaşık birleşimine, kendisinden önceki kurmaca eserlere nazaran çok daha yakındır.

Dolayısıyla Defoe'nun roman tarihindeki önemi, doğrudan doğruya, sekülerleşme eğilimi ile Püritenlik arasındaki –kökleri maddi ilerlemede bulunan– mücadeleyi anlatı yapısında nasıl cisimleştirdiğiyle bağlantılıdır. Ayrıca seküler ve ekonomik bakış açısının galebe çalan taraf olduğu açıktır ve romanın yükselişinde neden Bunyan'ın değil de Defoe'nun ilk kilit isim olduğunun sırrı burada saklıdır.

Fransız Gerçekçilerinin Katolik muarızı de Vogüé, romanın tabiata aykırı olanı dışlamasından kendisine estetik bir önerme çıkarmıştı;[64] ayrıca şu nokta açık ki romanın alışılagelmiş yöntemi olan biçimsel gerçekçilik, varlığını duyularımızla kavrayamadığımız şey-

63. Aktaran A. W. Evans, *Warburton and the Warburtonians*, Oxford, 1932, s. 44.

64. Bkz. F. W. J. Hemmings, *The Russian Novel in France, 1884-1914*, Londra, 1950, s. 31-2.

leri dışlama eğilimindedir: jüri üyeleri, insan davranışlarını açıklamada ilahi müdahaleye eylem hakkı tanımazlar genellikle. Dolayısıyla yeni edebi türün doğuşu için belirli bir oranda sekülerleşme zaruri bir koşuldu diyebiliriz. Romanın kişisel ilişkiler üzerinde yoğunlaşabilmesi için, öncelikle, çoğu yazarın ve okurun dünya sahnesindeki başrolün Kilise gibi kolektif kurumlara ya da Teslis gibi aşkın aktörlere değil, birey olarak insanlara tahsis edildiğine inanması gerekiyordu. Roman, diye yazıyordu Georg Lukács, Tanrıların terk ettiği bir dünyanın epiğidir;[65] o bize, Sade'ın deyişiyle, "*le tableau des mœurs séculaires*"i* sunar.[66]

Elbette bu durum romancının kendisinin ya da yazdığı romanın dinle alakalı olamayacağı anlamına gelmiyor. Yalnızca şu anlama geliyor: Romancının amacı ne olursa olsun kullandığı araçlar mutlaka dünyevi karakterlerle ve eylemlerle kısıtlı olmalıdır; ruh âlemi yalnızca karakterlerin öznel deneyimleri aracılığıyla aktarılmalıdır. Dolayısıyla, örneğin Dostoyevski'nin romanlarındaki gerçeksilik ya da anlam derinliği hiçbir şekilde dini görüşlerinden kaynaklı değildir; ilahi müdahale insan davranışlarının nedenlerini ve anlamlarını tam olarak ve yeterli bir şekilde açıklamak için zorunlu bir bileşen olarak düşünülemez – örneğin Bunyan'da durum tam tersidir. Alyoşa ve Rahip Zossima oldukça nesnel bir tarzda resmedilirler; hatta Dostoyevski'nin sunuşundaki mükemmelliğin ta kendisi, onun ruhun gerçekliğini varsayamayacağını, aksine kanıtlaması gerektiğini göstermektedir. Ayrıca, genel olarak ele alındığında, *Karamazov Kardeşler*'in bütünlüğü ve yarattığı etki herhangi bir gayri tabii nedensellikten ya da anlamdan kaynaklanmaz.

Özetlemek gerekirse, romanın ortaya çıkması için bireylerarası toplumsal ilişkileri merkeze alan bir dünya görüşü şarttır ve bu görüşün içerisinde bireycilik kadar sekülerleşme de vardır, çünkü birey on yedinci yüzyılın sonlarına kadar tümüyle özerk bir varlık olarak kavranmıyor, aksine anlamını ilahi kişilerden, seküler şablonunu da Kilise ya da Krallık gibi geleneksel kurumlardan alan büyük bir resmin parçası olarak görülüyordu.

* *Fr.*, dünyevi davranışlar tablosu. (ç.n.)

65. *Roman Kuramı*, çev. Cem Soydemir, İstanbul: Metis, 2003, s. 94.

66. *Idée sur les romans*, Paris, 4. baskı, tarihsiz, s. 42.

Öte yandan Püritenliğin yalnızca modern bireyciliğin gelişimine değil, romanın yükselişine ve İngiltere'de devam eden geleneğine de sunduğu olumlu katkılar yabana atılmamalıdır. Defoe'nun romana bireyin psikolojik kaygılarını taşıması Püritenlik aracılığıyla olmuştur. Bu durum, daha önce en iyi romanslarda bile (örneğin Madame de La Fayette'in yazdıkları gibi) psikolojik betimlemenin yerini tutan adli muhakeme tarzında muazzam bir ilerlemeyi ifade ediyordu. Buna mukabil, Defoe'nun dini konumunu en eksiksiz şekilde tarif eden Rudolph Stamm'in sözleriyle söylersek, Defoe'nun yazılarının "onun gerçeklik algısının inançlı bir Kalvencininkiyle ortak hiçbir yönü"[67] bulunmadığını gösteriyor olması da, yazarın Dini-Muhalif geçmişinin kendisi üzerinde olumlu bir etkisi olduğu gerçeğini değiştirmez. Zira Defoe'nun tıpkı kendisiyle aynı geleneğe mensup sonraki romancılar gibi (örneğin Samuel Richardson, George Eliot ya da D. H. Lawrence), Püritenliğin, dini inanç hariç, her yönünü miras aldığını söyleyebiliriz. Bu romancıların hepsi de yaşamı sürekli bir ahlaki ve toplumsal mücadele olarak ele alan fevkalade faal bir yaşam anlayışına sahiptir; hepsi de günlük yaşamdaki her olayın ahlaki bir anlamı bulunduğuna ve buna ilişkin doğru bir eylemde bulunabilmek için öncelikle aklın ve vicdanın yol göstericiliğine başvurulması gerektiğine kanidir; hepsi de içebakış ve gözlem aracılığıyla kişisel bir ahlaki kesinlik şablonu oluşturmaya çabalar; üstelik farklı yollardan da olsa hepsi Püritenliğin ilk zamanlarına özgü kendini üstün gören ve biraz sivri bir bireycilik sergiler.

67. "Daniel Defoe: An Artist in the Puritan Tradition", *PQ*, XV (1936), s. 227. Defoe'nun dini inancı gibi zor bir konu için, özellikle bkz. Stamm, *Der aufgeklärte Puritanismus Daniel Defoes*, Zürih ve Leipzig, 1936; John R. Moore, "Defoe's Religious Sect", *RES*, XVII (1941), s. 461-7; Arthur Secord, "Defoe in Stoke Newington", *PMLA*, LXXVI (1951), s. 217.

## IV

Şu ana kadar esas itibariyle Defoe'nun ilk kurmaca eserinin romanın yükselişi ile ekonomik ve dinsel bireycilik arasındaki bağlantılara nasıl ışık tuttuğu üzerinde durduk. Fakat *Robinson Crusoe*'ya gösterdiğimiz ilginin asıl nedeni edebi büyüklüğü olduğundan, bu büyüklük ile eserde bireyciliğin en derin emellerinin ve ikilemlerinin nasıl yansıtıldığı arasındaki ilişkiyi de kısaca incelememiz gerekiyor.

*Robinson Crusoe*'nun edebiyat tarihindeki yeri doğal olarak diğer romanların yanı değil, Batı uygarlığının büyük mitlerinin, yani *Faust*, *Don Juan* ve *Don Quijote*'nin yanıdır. Bu eserlerin hepsinde de temel olay örgüsü ve akıllara kazınan imge, Batılı insanın karakteristik tutkularından birini cisimleştiren bir kahramanın saplantılı arayışıdır. Kahramanlarının her biri, kültürümüzde özellikle önemli olan eylem alanlarında bir *arete* ve bir *hubris*'in, yani istisnai derecede üstün bir yeteneğin ve yıkıcı bir aşırılığın ete kemiğe bürünmüş şeklidir. Don Quijote şövalyelik idealizminin tezcanlı cömertliğini ve sınırlayıcı körlüğünü, Don Juan kadınlarla sınırsız deneyimler yaşama fikrinin aynı anda hem takipçisi hem mağduru olmayı, büyük bilgiç Faustus merakı hiçbir zaman dinmeyen ve dolayısıyla belasını bulan kişiyi simgeler. Crusoe elbette bunlarla aynı kamptan olmadığında ısrar ediyormuş gibidir; *onlar* oldukça istisnai kişilerdir, halbuki Crusoe'nun yaptığını o koşullarda herkes yapar. Ne ki, Crusoe'nun da istisnai derecede üstün bir yeteneği vardır: o kendi başının çaresine bakabilir. Bir de aşırılığı vardır: Haddinden fazla benmerkezci olması, bulunduğu her yerde onu yalnızlığa mahkûm eder.*

Benmerkezciliği Crusoe'nun kendisinin seçmediği, bu duruma bir adada mahsur kaldığından mecbur bırakıldığı itirazında bulunulabilir. Fakat Crusoe'nun tüm bu süreçte kaderine davetiye çıkardığı da bir o kadar doğrudur. Modern uygarlığın birbiriyle bağlantılı

* Ian Watt çok sonraları bu konuyu daha derinlemesine incelediği bir çalışma yayımlamıştır. *Myths of Modern Individualism: Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe*, Cambridge University Press, 1996. (ç.n.)

üç eğilimini gerçekleştirmesi için en eksiksiz fırsatı ona ancak bir ada sunabilir: ekonomik, toplumsal ve düşünsel anlamda bireyin mutlak özgürlüğü.

Rousseau'nun, Émile'in eğitiminde, "tüm kitapların öğretebileceği her şeyi öğreten tek kitap" olarak bu kitabı önermesinin arkasında Crusoe'nun söz konusu düşünsel özgürlüğü gerçekleştirmiş olması yatıyordu. Rousseau şöyle diyordu: "Önyargılardan uzaklaşmanın ve hükümleri, şeyler arasındaki gerçek ilişkiler üzerine kurabilmenin en emin yolu, kendini tecrit edilmiş bir adamın yerine koymak ve her şeyi bu adamın kendi faydası için muhakeme ettiği gibi muhakeme etmektir."[68]

Crusoe adasında tam da Rousseau'nun can attığı gibi toplumsal kısıtlamalardan mutlak bir özgürlük içinde yaşamanın keyfini sürer – bireysel özerkliğine müdahale edebilecek hiçbir aile bağı ya da sivil otorite yoktur. Üstelik yalnızlığı bittiğinde bile kişisel kendi kendine yeterliği devam eder, hatta artar bile: papağan, efendisinin adını bağırır; Cuma sonsuza dek onun kölesi kalacağına kendiliğinden yemin eder; Crusoe mutlak bir monark olduğu vehmiyle neşelenir ve hatta adanın misafirlerinden birisi onun bizzat bir Tanrı olup olmadığını merak eder.[69]

En sonu, Crusoe'nun adası ekonomik insanın amaçlarını gerçekleştirmek için ihtiyaç duyduğu tüm *laissez-faire* (bırakınız yapsınlar) olanaklarını ona sunmaktadır. Ülkesinde piyasa koşulları, vergiler ve emek arzına ilişkin sorunlar bireyin üretim, dağıtım ve mübadele sürecinin her aşamasını kontrol etmesini engellemektedir. Bundan çıkan sonuç açıktır. Geniş açık düzlüklerin çağrısına kulak verin; bir ada keşfedin, ama öyle bir ada ki çoraklığının tek nedeni maliklerden ve mütegebbislerden mahrum olması olsun; ayrıca orada hiç ücret istemeyen ve beyaz adamın yükünü hafifleten "Adamım Cuma"nın desteğiyle kişisel imparatorluğunuzu kurun.

İşte Defoe'nun hikâyesinin olumlu ve kâhince yanı budur; bu yandır ki Crusoe'yu iktisatçılar ve eğitimciler için bir ilham kayna-

68. *Émile, ou De l'éducation*, Paris, 1939, s. 210, 214 (Türkçesi: *Emil yahut, Terbiyeye Dair*, çev. Hilmi Ziya Ülken, Ali Rıza Ülgener, Salahattin Güzey, İstanbul: İstanbul Yayınevi, 1943).

69. *Robinson Crusoe*, s. 131, 222.

ğı yapmıştır, bu yandır ki Crusoe'yu hem kent kapitalizminin yerinden yurdundan olmuş insanları için (Rousseau gibi) hem de daha pratik kahramanları için (imparatorluk kurucuları) bir simge haline getirmiştir. Crusoe bu ideal özgürlüklerin tümünü gerçekleştirir ve bunu yaptığı için de modern bir kültür-kahramanı olduğu şüphesizdir. Örneğin, "toplum içinde yaşayamayan ya da kendi kendine yettiği için hiçbir ihtiyacı olmayan insan ya bir hayvandır ya da bir Tanrı'dır,"[70] diye düşünen Aristoteles eminim Crusoe'yu çok tuhaf bir kahraman olarak nitelendirirdi. Sanırım sebepsiz yere de değil; zira şurası açık ki Crusoe'nun ulaştığı ideal özgürlükler hem gerçek dünyada pek uygulanabilir değildir, hem de uygulanabilir olduğu oranda insanlığın mutluluğu açısından bir felakettir.

Robinson Crusoe'nun başarılarının güvenilir ve bütünüyle inandırıcı olduğu itirazında bulunulabilir. Doğrudur, fakat bunun tek nedeni Defoe'nun –belki de Karl Mannheim'in tarifiyle, harekete geçme iradesi baskın gelen ve dolayısıyla "inancını sarsacak her şeye sırtını dönen Ütopik Zihniyetin",[71] bilinçsiz bir kurbanı olarak– anlatısında iki önemli olguyu göz ardı etmiş olmasıydı: tüm beşeri ekonomilerin toplumsal doğası ve yalnızlığın fiili psikolojik sonuçları.

Robinson Crusoe'nun müreffehliğinin temelinde elbette batan gemiden yağmaladığı alet edevat yatmaktadır. Kendi sözleriyle, "her türlü eşya ile dolu bir ambarım vardı ve sanırım tek kişiye ait böyle bir yığınak hiçbir zaman görülmemiştir".[72] Dolayısıyla Defoe'nun kahramanı gerçekte ne bir ilkel adamdır ne de bir proleter: O bir kapitalisttir. Adada kendi mülkiyeti altında büyük ama işlenmemiş bir arazi vardır. Bu toprak sahipliği ile gemiden kalan eşyalar birleştiğinde, ortaya yeni ekonomik amentünün destekçilerinin inancını güçlendiren mucizeler çıkmıştır. Ama yalnızca gerçek inananların inancından bahsediyoruz: şüpheciler nezdinde klasik serbest teşebbüs idili bir insanın yalnızca kendi çabaları neticesinde rahata ve huzura erişebileceği görüşünü desteklemez. Aslında Crusoe diğer sayısız bireyin emeğinin talihli mirasçıdır; onun yalnızlı-

70. *Politics*, 1. Kitap, 2. Bölüm (Türkçesi: *Politika*, çev. Mete Tunçay, İstanbul: Remzi, 1993).

71. *Ideology and Utopia*, Londra, 1936, s. 36.

72. *Robinson Crusoe*, s. 59.

ğı talihinin hem sınırı hem de bedelidir, zira bunun içerisine diğer tüm potansiyel hissedarların talihli ölümü de dahildir; ayrıca gemi kazası, bıraktım trajik bir *peripeteia** olmayı, Defoe'nun tek başına emek harcamayı ölüm cezasına bir alternatif olarak değil de ekonomik ve toplumsal gerçekliğin karmaşıklıklarına bir çözüm olarak sunmasını mümkün kılan bir *deus ex machina*'dır.**

*Robinson Crusoe*'nun eylem örüntüsüne getirilecek psikolojik itiraz da aynı şekilde göz önündedir. Bireyi neyse o yapan toplumdur diyorsak, o zaman toplumdan uzun süre uzak kalmak da fiili olarak bireyi düzleşmiş bir duygu ve düşünce ilkelliği seviyesine düşürebilir. Defoe'nun *Robinson Crusoe* için yararlandığı kaynaklarda deniz kazazedelerinin başına gelenler en iyi haliyle yavan hikâyelerdi; en kötü haliyle ise korkudan bizar olmuş, ekolojik ortamındaki bozulmadan mustarip karakterler gün geçtikçe daha çok insanlıktan çıkıyor ve konuşma yetilerini kaybederek deliriyorlar ya da zafiyetten ölüyorlardı. Defoe'nun okumuş olmasına hemen hemen kesin gözüyle baktığımız *The Voyages and Travels of J. Albert de Mandelslo* (J. Albert de Mandelslo'nun Deniz Yolculukları ve Seyahatleri) adlı kitapta bu tür iki olay nakledilir: Birisi Mauritius'ta sadece iki yıl yalnız kaldıktan sonra bir gün çiğ kaplumbağayla beslenmekten kaynaklı bir cinnet anında üstünü başını parçalayan bir Fransızken, diğeri arkadaşının gömülü cesedini kazıp çıkaran ve tabutun içinde denize açılan St. Helena'daki bir Hollandalı denizcidir.[73]

Mutlak yalnızlıkla ilgili bu gerçeklikler, yalnızlığın sonuçlarına ilişkin geleneksel görüşle de örtüşüyordu. Dr. Johnson'ın sözleriyle, "yapayalnız bir ölümlü kesinlikle şehvet düşkünüdür, büyük ihtimalle hurafeci ve muhtemelen de delidir: zihni, iş yapmamaktan ötürü durma noktasına gelir, gittikçe marazileşir ve bir mum gibi eriyip gider."[74]

Defoe'nun hikâyesindeyse tam tersi olur: Crusoe Tanrı'nın bile terki diyar eylediği adasını bir cennete çevirir. Defoe insanın bit-

* *Lat.*, kaderin tersine çevrilmesi (ç.n.)

** *Lat.*, hiçlikten çıkıp gelen Tanrı; Antik Yunan ve Roma tiyatrosunda oyunun gidişatını dışarıdan gelip değiştiren Tanrı anlamına. (ç.n.)

73. Bkz. Secord, *Narrative Method of Defoe*, s. 28-9.

74. *Thraliana*, haz. Balderston, Oxford, 1951, c. I, s. 180.

mek bilmez yalnızlığına dair düşüncesini işleyebilmek için psikolojik olasılığı bir kenara bırakır ve romanın kendisini yalnız hissedenlere (zaman zaman hangimiz hissetmeyiz ki bu duyguyu!) alabildiğine çekici gelmesinin nedeni tam da budur. İçimizden bir ses, bireycilik tarafından ileri boyutlara taşınan beşeri yalnızlığın eziyetli olduğunu ve nihayetinde insanı duygusuz bir hayvansılığa ve zihinsel çöküşe götürebileceğini fısıldayıp durur. Defoe ise kendinden gayet emin bir tarzda, bunun her bireyin potansiyellerini tam olarak hayata geçirebilmesi için meşakkatli bir peşrev işlevi görebileceği yanıtını verir; iki yüzyıllık bireyciliğin yapayalnız okurları da, bir zorunluluğu kabul edip bunu bir başarı öyküsü haline getiren böyle inandırıcı bir örneği, bu bireyci yaşantının evrensel imgesi olan yalnızlığa böyle neşeli bir çehre kazandırılmasını alkışlamadan edemezler.

Bunun evrensel olduğuna –bireycilik sözcüğünün önünde hep bu sıfatı görürüz– pek kuşku yok. Defoe bizzat yeni sosyo-ekonomik düzenin iyimser bir sözcüsü olmasına karşın, bir romancı olarak derin düşünceden yoksun bir doğrusözlülüğe sahip olmasının onu ekonomik bireyciliğin insanı ailesinden ve ülkesinden koparma eğilimi gösteren kimi olumsuz yönlerini de aktarmaya ittiğini görmüştük. Modern sosyologlar *Robinson Crusoe*'da görülen diğer iki önemli eğilimden de çok benzer sonuçlar çıkarmışlardır. Örneğin Max Weber, Kalvin'in dinsel bireyciliğinin nasıl olup da takipçileri arasında tarihsel açıdan eşi görülmedik bir "iç tecrit" yarattığını göstermiştir.[75] Émile Durkheim ise modern toplumun kurallarındaki pek çok bitmek bilmez çelişkiyi ve karmaşıklığı işbölümünden ve onun yol açtığı değişikliklerden hareketle açıklar: *anomi*[76] bireyi kendi başına bırakır ve tesadüfen de olsa, döneminin portresini çizen romancılara bireysel ve toplumsal sorunlara ilişkin zengin bir malzeme sunar.

Defoe'nun, genel kanının aksine, bu yalnızlık epiğinin temsil ettiği geniş anlamların çok daha fazla farkında olduğu anlaşılmaktadır. Belki tam olarak farkındaydı diyemeyiz, zira gördüğümüz üze-

75. *Protestant Ethic*, s. 108.

76. *De la division du travail social*, II. Kitap, 1. ve 3. bölümler (Türkçesi: *Toplumsal İşbölümü*, çev. Özer Ozankaya, İstanbul: Cem, 2006).

re kahramanlarının mücadelelerini daha çekici hale getirmek için bunun gerçek ekonomik ve psikolojik sonuçlarını bir kenara bırakmıştı. Ancak, Crusoe'nun en belagatli sözleri insanın evrensel durumu olarak gördüğü yalnızlık üzerinedir.

*Robinson Crusoe'nun Ciddi Düşünceleri* (1720) aslında çeşitli dini, ahlaki ve mucizevi malzemelerin bir derlemesidir ve bir bütün olarak alındığında öykünün bir parçası olarak değerlendirilemez: bu cildin yazılmasının esas nedeni, üçlemenin ilk cildi olan *Robinson Crusoe'nun Yaşamı ve Olağanüstü Şaşırtıcı Serüvenleri*'nin elde ettiği büyük ve ikinci cildi olan *Robinson Crusoe'nun Yeni Serüvenleri*'nin elde ettiği mütevazı başarıdan nemalanmaktı. Fakat en azından önsözlerde ve "Yalnızlık Üzerine" adlı ilk denemede, Crusoe'nun başından geçenler hakkında Defoe'nun ne düşündüğüne ilişkin birkaç değerli ipucu verilmektedir.

"Robinson Crusoe'nun Önsözü"nde, hikâyenin "alegorik olmasına karşın aynı zamanda tarihsel de" olduğu dile getirilir: Burada "yaşayan ve bilindik bir insanın" yaşamı anlatılmaktadır, "bu ciltlerin tek konusunu bu adamın başından geçen hadiseler oluşturmaktadır ve hikâyenin bütünü yahut büyük bir kısmı doğrudan doğruya buna gönderme yapmaktadır". Ayrıca Robinson Crusoe'nun "simgelediği" bu kişinin "aslen" Defoe olduğu, alegorik olarak onun yaşamının resmedildiği de ima edilir.

Birçok eleştirmen bu iddiayı reddetmiş ve hatta bunu bir alay konusu yapmıştır. Anlaşılan *Robinson Crusoe* uydurma olduğu gerekçesiyle saldırıların hedefi olmuştur ve Defoe'nun bu eleştirileri püskürtmek ve Püritenliğin kurmaca edebiyata karşı beslediği (ve kendisinin de büyük oranda paylaştığı) nefreti hafifletmek için bu alegorik argümana başvurduğu iddia edilmiştir. Gene de, hikâyenin özyaşamöyküsel bir yönünün olduğu iddiası tümüyle reddedilemez. *Robinson Crusoe* yazarın bu iddiada bulunduğu tek kitabıdır; üstelik Defoe'nun bakış açısı ve emelleri hakkında sahip olduğumuz verilerle de epey uyuşmaktadır.

Defoe insanlardan kopuk ve yalnız bir kişiydi. *A Reply to a Pamphlet, Entitled 'The Lord Haversham's Vindication of His Speech...'* ('Lort Haversham'ın ... Konuşmasına Dair Savunma' Başlıklı Bir Risaleye Yanıt) adlı 1706 tarihli bir risalesinde kendi yaşamına dair sunduğu özete kulak verelim. Şikâyetçidir Defoe:

Şu dünyada ne kadar da yalnızım, bizzat yardımımın dokunmuş olduğu insanlar tarafından terkedilmiş vaziyetteyim; ... nasıl da ... kimsenin tek bir yardımı olmadan, yalnızca kendi çabamla boğuştum; sonuçta, anlaşma payı hariç, borcumu on yedi bin pounddan beş binin altına indirdim. Cezaevinde, şifa yurdunda, tüm zor anlarımda arkadaşlarımın ya da akrabalarımın desteği olmaksızın hep kendi söküğümü kendim diktim.

"Cesaretini kırmadan, gösterdiği gayretle yolunu bulmaya çalışmak," bu Crusoe ile yaratıcısının paylaştığı bir kahramanlık özelliği olsa gerek. Nitekim "Robinson Crusoe'nun Önsözü"nde kitabın ilgi çekici teması diye bahsettiği özellik tam da budur: "Burada en sefil koşullarda gösterilmesi gereken yılmaz sabrı, en zorlu ve en cesaret kırıcı şartlarda bıkıp usanmaksızın çalışmayı ve gözüpek kararlılığı bulacaksınız."

Defoe hikâyesine özyaşamöyküsel bir anlam yükledikten sonra yalnızlık sorunu üzerine kafa yormaya devam eder. Burada yazdıkları, Weber'in Kalvenciliğin sonuçlarına ilişkin görüşlerinin ilginç bir örneğidir. Savunusunun çoğu bireyin dünyayı kendi ruhunda alt etmesi ve münzeviliğe düşmeden manevi bir yalnızlık yaratmayı başarması gerektiğinde ısrar eden Püriten görüşle bağlantılıdır. "Sorun inzivaya çekilmiş bir ruha kavuşmakta," der ve devam eder: "Arabistan ve Libya çöllerinde ya da metruk bir adanın ıssız yaşamında olduğu gibi, en kalabalık şehirlerde, sarayın inceliği ve konuşmalarının debdebesi arasında ya da bir ordugâhın koşuşturması içerisinde de, biz istediğimiz takdirde ve Tanrı'nın da inayetiyle, bütün yönleriyle tam bir yalnızlık halinin tadı çıkartılabilir."

Ne var ki bu görüşün yerini, kalıcı bir psikolojik olgu olarak, kimi zaman daha genel bir yalnızlık ifadesi alır: "İnsan her düşüncesini kendi içinde yaşar ve şu değerli benliğimiz, bir açıdan, yaşamanın amacıdır. Bu nedenle insanın, kalabalıkların orta yerinde ve başka insanların, iş koşuşturmalarının göbeğinde yapayalnız bir varlık olduğu gayet de söylenebilir. İnsanın her düşüncesi kendisi içindir; kucakladığı tüm güzellikler kendisi içindir; ne kadar sıkıcı ve acı veren şey varsa bunlan da yalnızca kendi diliyle tadar."[77] Burada bireyin ruhunu günahkâr dünyadan uzak tutması gerektiğini savunan Püriten görüş daha mutlak, seküler ve kişisel bir yabancı-

77. s. 7, 15, 2, 2-3.

laşmayı akla getiren terimlerle ifade edilmektedir. Descartes'ın *solus ipse*'sinin* yeniden tanımlanmış yalnızlığının bu yankısı, sonrasında ıstıraplı bir kişisel yalnızlık duygusu haline dönüşür. Nitekim Defoe'yu en etkileyici ve en yakıcı satırlarını yazmaya iten de bu gerçekliktir:

> Diğer insanların üzüntüleri ya da sevinçleri nedir ki bizim gözümüzde? Duygularına ortak olmak suretiyle ve hislerimizin gizemli bir cilvesiyle etkilenebiliriz, fakat tüm gerçek düşüncelerimiz kendimize dönüktür. Tüm düşüncelerimiz yalnızken yetkinlik kazanır; tüm tutkularımızı kendi başımızayken hayata geçiririz; sevmek, imrenmek, eğlenmek, bunların hepsini yalnızken ve mahremiyet içerisinde yaparız. Yalnızca arzularımızı gerçekleştirmek için yardıma ihtiyaç duyduğumuzda bunları başkalarıyla paylaşırız; eğlence ve düşünme yalnızlık ve inzivadan başka bir şey değildir; kendimiz için eğleniriz ve kendimiz için acı çekeriz.

"İmrenmek, eğlenmek, bunların hepsini yalnızken ve mahremiyet içerisinde yaparız": İnsanı gerçekten esir alan şey onu gittiği her yerde yalnız kılar ve kişi diğer insanlarla kurulan ilişkilerin çıkarcı özünü o kadar iyi bilir ki bunda bir teselli bulamaz. "Yalnızca arzularımızı gerçekleştirmek için yardıma ihtiyaç duyduğumuzda... bunları başkalarıyla paylaşırız": Burada konuşma edimi, akli olarak tasarlanan bir kişisel çıkar tanımıyla alaya alınmaktadır. Ayrıca Crusoe'nun sessiz yaşamı, sırf sahip olduğu işlevsel sessizlik –sadece papağanın arada bir çıkardığı "Zavallı Robinson Crusoe" sesiyle bozulur– insanın ontolojik benmerkezciliğine sahte bir toplumsal münasebet şalı giydirmiyor ya da insanlarla iletişimi tiye almıyor diye "Ütopya" sayılamaz.

*

Dolayısıyla *Robinson Crusoe* mutlak bireyciliğin nihai sonuçlarının neler olabileceğine dair uyarı niteliğinde bir imge sunuyordu. Fakat bu eğilim, tüm uç eğilimler gibi, çok geçmeden bir tepkiye yol açtı. İnsanın yalnızlığı insanlığın dikkatini çekmeye başlar başlamaz, bireyin topluma olan bağımlılığının yakın ve karmaşık doğası –bireycilik onun tahtını sallayana dek hikmetinden sual olun-

* *Lat.*, yalnızca ben. (ç.n.)

mazdı– çok daha kapsamlı bir şekilde analiz edilmeye başladı. Sözgelimi, insanın esasen toplumsal olan doğası on sekizinci yüzyıl filozoflarının gözde konularından biri oldu ve bu filozofların en büyüğü olan David Hume *İnsan Doğası Üzerine İnceleme* (1739) adlı eserinde *Robinson Crusoe*'nun çürütülmesi diyebileceğimiz bir pasaj kaleme aldı:

> Toplum ile bir ilgisi olmayan hiçbir dilek oluşturamayız. ... Varsın doğanın tüm güçleri ve öğeleri tek bir insana hizmet etmek ve boyun eğmek için elbirliği etsinler; varsın güneş onun buyruğu üzerine doğsun ve batsın; varsın denizler ve ırmaklar onun dilediği gibi aksın; toprak ona yararlı olan ya da hoş gelen her şeyi kendiliğinden sağlasın; yine de, ona mutluluğunu paylaşacağı, saygı ve dostluğundan yararlanacağı tek bir kişi verilinceye dek sersefil kalacaktır.[78]

Nasıl ki modern toplumun incelenmesi ancak bireycilik insanın diğer insanlarla bariz farklılıkları üzerine yoğunlaştığında başlamışsa, aynı şekilde roman da kişisel ilişkileri ele almaya ancak *Robinson Crusoe* "buradayım!" diye bağıran bir yalnızlığın varlığını ifşa ettiğinde başlayabildi. Defoe'nun öyküsü insan ilişkilerini çok az ele aldığından belki de sözcüğün alışıldık anlamıyla bir roman olarak nitelendirilemez. Fakat roman geleneğini başlatan eserin geleneksel toplumsal düzenin ilişkilerini berhava eden ve böylelikle dikkatleri yeni ve bilinçli bir temel üzerinde yükselen bir kişisel ilişkiler ağının gerekliliğine çeken bir eser olması da anlamlıdır. Romanın ve aynı şekilde modern düşüncenin sorunlarının terimleri, ancak eski ahlaki ve toplumsal ilişkiler düzeni bireyciliğin yükselen dalgası karşısında Robinson Crusoe ile birlikte karaya vurduğunda yerli yerine oturmuştur.

78. *Treatise of Human Nature*, II. Kitap, 2. Bölüm, V. Kesim.

## 4

# Romancı Olarak Defoe: *Moll Flanders*

Eleştirmenler arasında Defoe'nun başarısı, Richardson ve Fielding gibi romanın babası olarak görülen diğer iki yazarın başarısından çok daha fazla anlaşmazlık konusu olmuştur. Bir yanda, F. R. Leavis'in "bir romancı olarak Defoe hakkında söylenebilecek her şeyi söyledi"[1] diye övdüğü Leslie Stephen, "De Foe'nun [aynen böyle] anlatılarının değeri ile gerçeklerin basitçe ifade edilişinin taşıdığı değer hemen hemen aynıdır,"[2] yorumunda bulunur ve bu suretle on dokuzuncu yüzyıldaki yaygın görüşü dile getirmiş olur: William Minto'nun ortaya koyduğu şekliyle, Defoe "büyük ama hakikaten büyük bir yalancı, belki de gelmiş geçmiş en büyük yalancı"dır[3] – ama hemen hemen bundan ibarettir. Daha yakın bir tarihte Mark Schorer *Moll Flanders*'ta ahlaki yetersizlik ile ilkel roman tekniği arasındaki ilişkiyi bir çözümlemeye tabi tuttuktan sonra şunları söyler: Bu kitap "bizim bezirgân zihniyetimizin klasik dışavurumudur: Defoe'nun yeterince hesaba katmadığı hesapçı bir ahlak".[4] Bu eleştirmenlerin –ve daha pek çoğunun– Defoe'nun büyük bir romancı olduğuna inandıkları söylenemez. Öte yandan, Defoe'yu çok yüksek bir yere koyan pek çok hayranı da vardır, ki bu hayranların listesi Coleridge'ten (yalnızca *Robinson Crusoe*'yu kastettiği doğrudur) "*Moll Flanders* ve *Roxana*... büyüklüğü tartışılmaz diyebileceğimiz birkaç büyük İngiliz romanı arasında yer alır,"[5] diyen Virginia Woolf'a kadar uzanır.

1. *The Great Tradition*, Londra, 1948, s. 2, n. 2.
2. "Defoe's Novels", *Hours in a Library*, Londra, 1899, c. I, s. 31.
3. *Daniel Defoe*, Londra, 1887, s. 169.
4. "Introduction", *Moll Flanders*, Modern Library College Edition, New York, 1950, s. xiii.
5. "Defoe", *The Common Reader*, 1. seri, Londra, 1938, s. 97.

*Robinson Crusoe* üzerine olan önceki bölümde, Defoe'nun roman geleneğindeki öneminin bazı en dikkate değer tarihsel nedenleri sıralanmıştı. Fakat eleştirel anlaşmazlığın dayalı olduğu meselelere öncelik verilmemişti. Nitekim *Robinson Crusoe* böyle bir amaç için en iyi örnek de değildir: Defoe'nun muhtemelen en güçlü, kalıcı ve kesinlikle en popüler eseri olmasına karşın, Clara Reeve kurmaca edebiyat üzerine olan ilk dönem incelemesi *The Progress of Romance*'da (Romansın İlerleyişi, 1785),[6] bu romanı "tekil ve özgün eserler" kapsamında ele almakta son derece haklıydı. En azından E. M. Forster'ın *Roman Sanatı* (1927) adlı incelemesinden bu yana, *Moll Flanders* Defoe'nun sözcüğün gerçek anlamıyla roman türünde neler başarabileceğinin bir ölçütü olarak görülmeye başladı. Ayrıca –her ne kadar *Albay Jacque*, *Roxana* ve *A Journal of Plague Year* romanları eşi menendi bulunmayan niteliklere sahip olsalar da– bir romancı olarak Defoe'nun kullandığı yöntemleri ve roman geleneği içerisindeki yerini araştırmak bakımından *Moll Flanders*'ın en iyi eser olduğu inkâr edilemez.

Defoe'nun romanları arasında *Moll Flanders*'ın önceliği hiçbir şekilde konusu ve yaklaşımı bakımından *Robinson Crusoe*'dan farklı olmasından kaynaklanmaz. Romanın kadın kahramanının bir suçlu olduğu doğrudur; ama medeniyetimizde suç oranının oldukça yüksek olmasının başlıca nedeni, başarıyı eşit kolaylıkla ya da eşit derecede elde edemeyen bireylerden müteşekkil bir toplumda bireyci ideolojinin geniş bir nüfuz alanına sahip olmasıdır.[7] Moll Flanders tıpkı Rastignac ve Julien Sorel gibi modern bireyciliğin karakteristik bir ürünüdür, çünkü en yüksek ekonomik ve toplumsal hedefe ulaşmayı ve bu uğurda mümkün olan her yolu kullanmayı dert edinmiştir.

İşlediği suçların kökü (tıpkı Robinson Crusoe'nun seyahatleri gibi) ekonomik bireyciliğin dinamiklerine dayandığı içindir ki Moll Flanders esas itibariyle pikaresk roman kahramanlarından farklıdır. *Pikaro* gerçek bir tarihsel temele –feodal toplum düzeninin çöküşüne– oturur, fakat serüvenlerinin tıyneti bundan ileri gelmez. *Pikaro*

6. *The Progress of Romance*, c. I, s. 127

7. Bkz. Edwin H. Sutherland, Principles of Criminology, 4. baskı, New York, 1947, s. 3-9, 69-81; Robert K. Merton, "Social Structure and Anomie", *American Sociological Review*, III (1938), s. 680.

dört başı mamur bir bireysel kişilik değildir; gerçek hayattaki deneyimleri, çeşitli hicivsel gözlemlerin ve komik epizotların temsili için başlı başına bir edebi uzlaşım olarak mânâ taşımaz. Halbuki Defoe eserlerindeki fahişeleri, korsanları, eşkıyaları, dükkân hırsızlarını, serüvencileri çevrelerinin doğal ürünleri olan sıradan insanlar olarak takdim eder – onlar herkesin mağduru olabileceği koşulların kurbanıdır ve bu koşullar toplumun diğer üyelerinin karşılaştığı, araçlarla amaçlar arasındaki aynı ahlaki çelişkileri tetikler. Moll Flanders'ın bazı edimleri *pikaro*'nunkilere çok benziyor olabilir, fakat bunların uyandırdığı sempati ve özdeşleşme duygusu çok daha bütünseldir: Yazar ve okur, Moll Flanders'ı da onun sorunlarını da çok daha fazla ciddiye almadan edemezler.

Bu ciddiyet, giriştiği suç faaliyetlerinin bir sonucu olarak başından geçen tehlikeli olayların anlatıldığı bölümler için de geçerlidir. Moll'un yasal müeyyidelerden mustaripliği pikaresk romanlarda görülenlerden çok daha sürekli ve şiddetlidir – burada ceza bir uzlaşım değil, bir gerçekliktir. Aslında bu kısmen edebi bir meseledir: *Pikaro*, kendisi gibi komedi dünyasında ikamet edecek kadar talihli olan herkese ihsan edilmiş olan, ölümün ve acının derin ıstıraplarına karşı büyülü bir dokunulmazlığın tadını çıkarır; halbuki Defoe'nun kurmaca dünyasının özü, acıların da zevkler gibi gerçek dünyadaki kadar yaman olmasıdır. Fakat *Moll Flanders* ile pikaresk roman arasındaki fark aynı zamanda bireyciliğin yükselişiyle yakından bağlantılı bir toplumsal değişimin sonucudur. Söz konusu değişim daha on sekizinci yüzyıla gelmeden modern kent uygarlığının karakteristik kurumlarından birinin ortaya çıkmasına vesile olmuştur: sınırları net bir şekilde çizilmiş bir suçlular sınıfı ile (mahkemeleri, muhbirleri ve hatta Defoe gibi suç muhabirleriyle) bununla boğuşmak için oluşturulmuş karmaşık bir sistem.

Ortaçağda İsa ve Aziz Francesko gibi örnekler yoksulluğun –bıraktım bir utanç kaynağı olmayı– bireyin kurtuluş umudunu artırabileceği görüşünü destekliyordu. Ancak, on altıncı yüzyılla birlikte ekonomik başarı üzerine vurgu yapılmaya başlanmasının bir sonucu olarak, tam tersi görüş geniş çevrelerce kabul görmeye başladı:[8]

8. Bkz. A. V. Judges, *The Elizabethan Underworld*, Londra, 1930, s. xii, xxvi.

Fakirlik kendi içinde hem utanç vericiydi hem de bugünkü habisliğin ve gelecekteki lanetlenmenin en açık göstergesiydi. Bu görüş Defoe'nun kahramanlarınca da paylaşılır; onlar dilenmektense çalmayı tercih ederler ve ekonomik insanın bu karakteristik *hubris*'ini sergilemedikleri takdirde kendilerine olan saygılarını –okurun saygısını da– yitireceklerdir.

Ekonomik bireyciliğin amaçlarının kabul görmesi demek aynı zamanda topluma ve onun yasalarına karşı yeni bir tutum almak demekti. Suçlu olan ile olmayan arasındaki ayrımın önem kazanması için bireyin yaşamdaki yönelimini belirleyen şeyin, topluluğun müspet standartlarını kabul etmesi değil, yalnızca otoritenin yasal iktidarınca kısıtlanan kişisel amaçları olması şarttı. Bu süreç *Moll Flanders*'ta çok açıktır: Yasalar, Goldsmith'in sözcükleriyle, kişiyi yalnızca "gönülsüz bir huşuya zorlar"; *polis* (kent) polis gücü haline dönüşmüştür.

*Moll Flanders*'ın daha dolaysız toplumsal arka planında devletin özellikle Londra'daki suç artışıyla boğuşma çabaları yatmaktadır. Hırsızlık arttıkça (*The Beggar's Opera* –Dilencinin Operası, 1728– eşkıyalığın altın çağına işaret ediyordu), mülkiyete yönelik suçların cezası iyice sertleşti: Moll Flanders aslında "iki top brokar ipek kumaş" çaldığı için idamlıktır ve sonrasında olayların farklı bir hal alması sonucu sürgün edilir. Keza annesi de "üç top saf Holland kumaşı"[9] yüzünden aynı akıbete uğramıştır. Aldıkları cezaların esas biçimi bizi *Robinson Crusoe*'nun dünyasına ve ekonomik bireycilik ile sömürgelerin gelişimi arasındaki ilişkiye geri götürür. 1717-1775 yılları arasında Old Bailey'den Kuzey Amerika Plantasyonlarına yaklaşık on bin suçlu sürülmüştü;[10] bunların çoğu gittikleri yerde, tıpkı Moll Flanders ve Albay Jacque gibi, İngiltere'deyken kendilerini suçlu haline getiren güdülerine meşru bir ifade yolu bulabildi.

Dolayısıyla, *Moll Flanders* cezai bir artalana sahip olmasına karşın, özü itibariyle *Robinson Crusoe*'da çözümlenenlerle çok yakından alakalı güçlerin ve davranışların bir ifadesidir: Benzer şe-

9. *Moll Flanders*, s. 305, 18.

10. J. D. Butler, "British Convicts Shipped to American Colonies", *American Historical Review*, II (1986), s. 25.

kilde, *Moll Flanders*'ta bu güçlerin ve tutumların cisimleştiği edebi biçim bazı yönlerden Defoe'nun diğer tüm eserlerinden daha başarılı ve yenilikçi/romana özgü olmasına karşın, niteliksel açıdan esaslı bir farklılık yoktur. Dolayısıyla burada Defoe'daki olay örgüsü, karakter ve bütünsel edebi yapı üzerine söylenenlerin çoğu, bütün romanları için ve bunların bireycilik güçleriyle genel ilişkisi için de geçerlidir.

## I

Şimdi, Moll Flanders'ın hırsız olarak geçirdiği yaşamının ileriki dönemlerinden bir bölümü ele alalım:

Bundan sonraki en önemli maceram bir hanımefendinin altın saatini çalma girişimi oldu. Olay kalabalık bir toplantı salonunda gerçekleşti, burada gerçekten de çok büyük bir yakalanma tehlikesiyle karşı karşıya kaldım. Birisi beni üzerine doğru ittirirmişçesine büyük bir hızla hanımefendiye çarptığım sırada saatini sımsıkı kavramıştım ve bu nazik anda saati kuvvetli bir şekilde kendime doğru çektim, fakat kolundan çıkmadığını fark edince o an için daha fazla üstüne gitmedim ve biri beni öldürmeye çalışıyormuşçasına acı bir çığlık koparırak birisinin ayağını ezdiğini, burada kesinlikle yankesicilerin olduğunu, zira birilerinin saatimi çekiştirdiğini söyledim. Burada dikkat edilecek bir nokta da bu tür maceralara her zaman son derece iyi giyinmiş olarak gittiğimizdir; benim de üzerimde çok güzel bir kıyafet vardı, kolumda da diğer kibar hanımefendiler gibi altın bir saat taşıyordum.

Ben böyle der demez hanımefendi de "Yankesici!" diye feryat etti ve birinin saatini çalmaya kalkıştığını öne sürdü.

Saatine dokunduğum sırada onun çok yakınındaydım, ancak çığlık atarken olduğum yere çakılıp kalmıştım, bu arada kalabalık onu biraz daha öteye sürüklediği sırada o da feryat etti, ancak aramızda belirli bir mesafe oluşmuştu ve benden zerre kadar şüphe etmedi; tersine o "Yankesici!" diye çığlık atınca bir başkası da, "Ay! Bir tane de burada var, bu hanımefendiyi de soymaya kalktılar!" diye bağırdı.

Tam o anda büyük bir şans eseri kalabalığın biraz ilerisinde birileri daha, "Yankesici!" diye bağırdı, bu kez gerçekten genç bir delikanlıyı suçüstü yakalamışlardı. Ortalıkta hırsızların dolaştığı iddiasını ben ortaya attığım için –her ne kadar zavallı adam için büyük bir talihsizlik olsa da– benim açımdan tam zamanında ortaya çıkmış bir fırsattı bu; şimdi artık hiçbir şüpheye mahal kalmamıştı; başıboş kalabalığın tümü o yöne doğru

koşturdu ve biçare delikanlı kalabalığın hışmına teslim edildi, bunun ne denli büyük bir zalimlik olduğunu anlatmama gerek yok, yine de hırsızlar, çoğu kez neredeyse ölene dek yatacakları, hatta asılabilecekleri ve en iyi ihtimalle sürgüne mahkûm edilecekleri Newgate'e gönderilmektense buna her zaman seve seve razıdırlar.[11]

Doğrusu çok ikna edici. Altın saat gerçek bir nesnedir ve "sımsıkı kavrasan" bile gelmeyecektir. Çevredeki kalabalık ileri geri itişen ve yan sokakta bir başka yankesiciyi linç eden katı bedenlerden oluşmaktadır. Tüm bunlar gerçek, belirli bir yerde vuku bulmaktadır. Defoe'nun, tam da âdeti olduğu üzere, olayı ayrıntılı olarak betimlemeye çalışmadığı doğrudur, fakat bu anlık bakışlar bile bizi olayın gerçek olduğuna tümüyle inandırmaktadır. Dini muhaliflerle dolu bir toplantı salonu bu tür faaliyetler için cazip bir yer elbette, fakat Defoe bunun ironik uygunsuzluğuna dikkat çekerek kendisinin bir edebiyatçı olduğuna dair herhangi bir şüpheye düşülmesine izin vermez.

Eğer aklımızda bir şüphe varsa, bu şüphe epizodun sahiciliğine değil, edebi konumuna ilişkindir. Sahnenin canlılığı kendi başına bir merak konusu olacak kadar tesadüfîdir. Defoe olayın ortasına "saatini sımsıkı kavramıştım" diyerek dalar ve hatırlatıcı kısa bir özetten sonra, sanki ilk başta söylediklerinin doğruluğunu desteklemek istercesine yel yeperek daha ayrıntılı ve doğrudan bir temsile geçer. Keza sahne de tutarlı bir bütün olarak planlanmamıştır: Çok geçmeden sahne bir yan-konuşma (*apar*) ile kesilir ve önceden anlatılmış olması gereken önemli bir açıklama –Moll Flanders'ın bir hanımefendi gibi giyinmiş olması– getirilir. Bu geçiş, Moll Flanders'ın bir nevi daldan dala atlayan anılarına düzen vermeye çalışan bir gölge-yazarın olmadığına dair güvenimizi pekiştirir, fakat eğer Moll'un "diğer kibar hanımefendiler gibi" giyinmiş olduğunu en baştan biliyor olsaydık, olay bir sonraki sahneye –yani, ortalığın velveleye verildiği sahneye– çok daha güçlü bir şekilde geçecekti, zira bir kesilme olmayacaktı.

Defoe bu sefer pratik bir ahlak kuralını vurgulamaya geçer: Hanımefendi çığlık atacağı yerde "arkasındaki ilk kişiyi kolundan kıskıvrak yakalamalı"ymış. Böyle yaparak, Defoe "Yazarın Önsö-

11. s. 228-9.

zü"nde açıkça belirttiği öğretici amaca uygun davranmış olur, fakat aynı zamanda dikkatimizi de anlatıcının bakış açısının ne olması gerektiği sorununa çeker. Burada konuşan kişinin ömrünün son demlerini yaşayan nedamet getirmiş Moll olduğunu düşünmekteyizdir; dolayısıyla bir sonraki paragrafta "mürebbiyesi"nin muhabbet tellallığı faaliyetlerini güle oynaya "küçük şeytanlıklar" diye nitelendirmesi bize şaşırtıcı gelir. Ardından, bakış açısı konusunda başka bir kafa karışıklığı daha hâsıl olur: Moll Flanders'ın gözünde diğer yankesiciler ve genel olarak suç kardeşliği üyeleri bir "biz" değil, "onlar"dır. Sanki bu suçluların bir parçası değilmiş gibi konuşur; yoksa, kendisinin o kişiler için doğallıkla kullanacağı "onlar"ı gayet bilinçsizce devreye sokan bizzat Defoe muydu? Ayrıca daha öncesinde "diğer kibar hanımefendiler"in çığlık attığı yazılmıştı ve açıkçası bu "diğer"in neden eklendiği de bir muammadır! Moll Flanders kendisi de bir hanımefendi gibi giyindiği için ironik bir yaklaşımda mı bulunuyor, yoksa Defoe Moll'un aslında bir hanımefendi olmadığını unuttu mu?

Keza Defoe'nun kendi anlatısı üzerinde tam bir kontrole sahip olup olmadığına ilişkin bu şüphelerimiz, bu pasajla kitabın geri kalanı arasındaki ilişki (ya da ilişkisizlik mi desek) yoluyla da dağılmıyor. Bir sonraki epizoda geçişin birazcık kafa karıştırıcı olduğunu söylemek gerek. Bu geçiş için önce okuyucuya yankesicilerle nasıl başa çıkılması gerektiğini açıklayan bir hitap gelir, ardından da kafa karıştırıcı bir hareketle mürebbiyesinin yaşamına geri dönülür. Giriş şöyledir: "Bu konuya dair kuşkuları ortadan kaldıracak ve gelecek kuşaklara yankesicilik mesleğinin incelikleri hakkında fikir verecek bir maceram daha oldu." Ne ki biz ve gelecek kuşaklar bu bilgilere ulaşma şansına erişemeyiz, zira devamında bir dükkân hırsızlığı macerasına geçilir. Görünen o ki Defoe paragrafı yazmaya başladığında sonunu nasıl bağlayacağı galiba kafasında şekillenmemişti ve başka bir hadise aklına gelene kadar açıklayıcı bir geçiş uydurmakla yetinmişti.

Toplantı salonu sahnesi ile bir bütün olarak anlatı arasındaki bağlantı Defoe'nun hikâyenin iç tutarlılığına çok az özen gösterdiği şeklindeki izlenimimizi doğrulamaktadır. Moll Flanders Virginia'ya sürgün edildiğinde, yeniden birleşmelerinin bir nişanesi olarak oğluna altın bir saat verir; bunu "arada bir çıkarıp beni anımsa-

yarak öpmesini" ne kadar çok istediğini anlatır ve ardından alay edercesine "bunu Londra'da kibar bir salonda, bir hanımefendiden çaldığı"nı[12] söylemediğini ekler. *Moll Flanders*'ta saatlerle, hanımefendilerle ve toplantı salonlarıyla alakalı başka bir bölüm olmadığına göre, Defoe'nun yüz sayfa önce ne yazdığına ilişkin –hanımefendinin saatini çalma girişiminde bulunmuş ama başarılı olamamıştı– hafızasının zayıf olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz.

Anlatıdaki bu kopukluklar Defoe'nun romanını tutarlı bir bütün olarak tasarlamadığını, tersine parça parça, dörtnala ve daha önce yazdıklarını gözden geçirmeden çalıştığını gösteriyor. Bunu başka temellerde de kanıtlamak mümkün. Bir yazar olarak asıl amacı büyük ve etkili bir üretim yapmaktı – *Moll Flanders*'ın basıldığı yıl bin beş yüz sayfanın üzerinde yazısı yayımlanmıştı Defoe'nun. Ayrıca bu yazıların öncelikli hedefi dikkatli ve eleştirel bir okur kitlesi değildi. Yazarlarda alışık olduğumuz, esere karşı titizlenme ve hatta eserin kötü yönleri üzerine eleştirilere karşı duyarlılık gibi özellikler Defoe'da pek yoktu. Bunun en iyi kanıtı, belki de en fazla gurur duyduğu eseri olan *The True-Born Englishman*'e (Özbeöz İngiliz) yazdığı önsözde eserinin şiirsel eksiklikleri üzerine söylediği özür mahiyetinde sözlerdir: "... kehanet olarak alınmaması kaydıyla, daha şimdiden şunu söyleyebilirim ki, eserimdeki bayağı üslup, kaba nazım ve hatalı dil yüzünden –bunlar daha titiz olmam gereken konulardı– epey eleştirileceğim. Ancak, kitap basıldı bile; bu yüzden, ben kimi kusurlar görüyor olsam da, artık bunları düzeltmek için çok geç. Böyleyken böyle..." Eğer Defoe ilk eserlerinden birinde (hem de bir şiirde) bu kadar nemelazımcıysa, *Moll Flanders* gibi popüler bir kurmaca eserdeki olası tutarsızlıkları bir kez daha gözden geçirdiğini düşünmek pek doğru olmaz. Özellikle de yayımcısının da böyle kötü şöhretli ve geçici bir yazı türü için Defoe'nun yapacağı gözden geçirmeye ek bir ödeme yapmayacağını göz önünde tutarsak.

Defoe'nun yazılarına karşı çok keyfi bir tutum sergilemesi, bütün eserlerinde ayrıntılar konusundaki tutarsızlıkların son derece yaygın oluşunu da gayet iyi açıklar. Defoe'nun anlatı yönteminin özünde, bütünlüklü bir ilk planlamanın ya da gözden geçirmenin

12. s. 355.

olmadığını varsaymak yanlış olmaz.

Hemen hemen bütün romanlarda iki farklı aktarım yöntemi bir arada kullanılır: birisi, görece tam bir sahne temsilidir, belirli bir zamanda ve mekânda karakterlerin yapıp ettikleri az çok eksiksiz bir şekilde anlatılır; diğeri de, daha yalın ve daha az ayrıntıya kaçan özettir, ortamı hazırlar ve gerekli bir bağ kurucu çerçeve sunar. Romancılardaki genel eğilim bu özetleri asgariye indirmek ve (olabildiğince) başı sonu belli birkaç sahne üzerinde yoğunlaşmaktır; ama Defoe için bu durum geçerli değildir. Defoe hikâyesini anlatırken, ortalama uzunluğu iki sayfayı geçmeyen yüzün üstünde sahne ve bunun yanında, hızlı ve çoğu zaman baştan savma bağ kurucu özetler içeren aynı uzunlukta pasajlar kullanır.

Sonuç ortada: Hemen her sayfada bir epizottan bir özete geçildiğinden gerilimde düşüş gözlemlenir – Moll Flanders bir an parıl parıl parıldayan bir şekilde karşımıza çıkarken, bir bakmışsınız karmaşık bir hatıranın alacakaranlığına götürmüş bizi. *Moll Flanders*'ta canlı ve hatırda kalan ne varsa hepsi de eksiksiz bir şekilde sunulmuş epizotlarda saklıdır. Nitekim hayranları da, haklı olarak, Defoe'nun anlatı dehasının kanıtı olarak bunları alıntılamaktadır. Ne ki kitabın çok büyük bir kısmının sönük özetlerden ve sayısız çatlak üzerine atılan alçıdan oluştuğunu da unutuyorlar. Defoe hiçbir şekilde bu yamalı bohçaların sayısını azaltmak –epizotları olabildiğince geniş yapılar halinde birleştirerek yapabilirdi bunu mesela– gibi bir çaba göstermez. Örneğin, Moll'un Büyük Kardeş tarafından baştan çıkartıldığı ilk ana epizot grubu, söz konusu karakterler arasında çok sayıda ayrı rastlaşmaya bölünmüştür ki her birinde anlatı salt bir özet haline indirgendiğinden, yaratılan etki büyük oranda dağılmaktadır. Hakeza Moll'un üvey kardeşiyle evliliğinin ensest karakteri ortaya çıktığında Moll'un gösterdiği tepki o kadar çok ayrı sahneye bölünmüştür ki, bu durum bir bütün olarak epizodun duygusal etkisini epeyce zayıflatmıştır.

Defoe'nun anlatı tekniğinin bu bir nevi ilkel niteliği kısmen temel edebi amacının doğasının bir yansımasıdır (gerçek bir insanın özyaşamöyküsel anılarına inandırıcı bir benzerliğin sağlanması), dolayısıyla bu geniş bağlam içerisinde başka bir inceleme daha gerektirecektedir. Fakat ilk olarak, toplantı salonuyla ilgili pasajın incelenmesini tamamlayalım; bunun için de pasajın en başarılı yönü

üzerinde kısaca durmamız gerekiyor: yazım tarzı.

Defoe'nun düzyazısı sözcüğün bilindik anlamıyla *edebi bir üslup* olarak adlandırılamasa da, bizi kendi hatıratını açık hale getirmeye çabalayan Moll Flanders'ın bilincine yakın tutmak konusunda oldukça başarılıdır: Olağan üslup kaygılarına karşı bu denli umursamaz bir tavır –tekrarlar ve parantezler, plansız ve kimi zaman zigzaglı bir ritim, uzun ve anlaşılmaz bağımlı sıralı cümleler– takınmasının ardında, bu tekil amaca odaklanmış olmasından başka hiçbir şey olamayacağını hissederiz. İlk bakışta cümlelerin uzunluğunun doğal sahiciliğin etkisine zarar verdiği düşünülebilir, ama aslında cümle içlerinde duraklamaların olmaması ve sık sık özetlemelere başvurulması bu etkiyi artırma eğilimindedir.

Bu pasajdaki düzyazının en çok göze çarpan özelliği belki de bunun Defoe'nun olağan üslubu olmasıdır. Kendisinden önceki hiçbir yazarın normal yazım tarzı, Moll Flanders gibi eğitimsiz birisinin karakteristik konuşmasının yerini bu denli inandırıcı bir şekilde dolduramazdı. Defoe'nun düzyazısının bunu büyük bir doğallıkla başarmasının nedeni kısmen –İkinci Bölüm'de de anlatılan– yazarların konumunda yaşanan değişiklikler, kısmen de on yedinci yüzyılın son birkaç onyılında edebiyat dilini sıradan okurun konuşma alışkanlıklarına ve kavrayışına yaklaştırmak konusunda zaten bir sürü şey yapmış olan aynı yöndeki diğer güçlerdir.

Bu güçlerin ilki Royal Society'nin daha olgusal bir düzyazı geliştirme girişimiydi. Defoe'nun devam ettiği Newington Green'deki muhalif akademinin öğretim müfredatının bilimsel ve modern eğilimi yoluyla bir etkilenme olmuşsa bile, yazarın üslubunun oluşmasında bunun büyük bir öneme sahip olduğunu söyleyemeyiz. Elbette Defoe'nun düzyazısı Piskopos Sprat'ın meşhur programının kusursuz bir örneğini sergilemektedir: "samimi, yalın, doğal bir konuşma tarzı; pozitif deyişler; açık anlamlar; oranın yerlilerine uygun deyişler; her şeyi olabildiğince matematiksel sadeliğe yaklaştırmak; aydınların ve bilginlerin dili yerine zanaatçıların, taşralıların ve tüccarların dilini tercih etmek."[13] Kendisi de bir tüccar olduğundan Defoe doğal olarak bu tür bir dili tercih ediyordu. Sözcük hazinesi –Bunyan'ı istisna sayarsak– tanınmış herhangi bir yazar-

13. *History of the Royal Society*, 1667, s. 113.

dan çok daha yüksek oranda Anglosakson kökenli sözcük kullanması anlamında kesinlikle "zanaatçıların ve taşralıların" diliyle aynıydı;[14] keza Defoe'nun dili belirli bir "matematiksel sadeliğe" de sahipti: Locke'un koyduğu şekliyle dilin amacını –"şeylerin bilgisini aktarmak"– gerçekleştirmek adına oldukça uygun, pozitif ve tümüyle göndergesel bir niteliktir bu. Gerçekten de Defoe'nun üslubu çok önemli bir ayrıntı bakımından Locke'un felsefesini yansıtmaktadır: Defoe betimlediği nesnelerin genellikle en temel özelliklerini belirtmekle yetinir –katılığı, boyutu, şekli, hareketi ve niceliği– ama özellikle de niceliği. Nesnelerin tali özelliklerine –renkleri, sesleri ve tatları– pek dikkat etmez.[15]

Dolayısıyla Defoe'nun düzyazısının basit ve pozitif niteliği on yedinci yüzyıl sonundaki bilimsel ve rasyonel bakış açısının yeni değerlerini cisimleştirmektedir; fakat bu aynı zamanda yeni vaaz türlerinde de egemen olan bir eğilimdi. Örneğin, Defoe'nun da okuduğu ve dini görüşleri kendisininkine çok yakın olan Richard Baxter, sadeliği en üstün amaç olarak görüyordu; üstelik bu yarı-bilimsel bir sadelikti, zira Baxter'ın amacı "Ruh Deneyleri", "Kalp Zuhurları" ve "Tanrının Amelleri"[16] adını verdiği şeyleri cemaatinin daha iyi anlamasını sağlamaktı. Baxter'ın vurgu biçimi ve ikna tekniği bile neredeyse tümüyle en basit retorik buluşa dayalıdır: tekrar. Nitekim hem bu açıdan hem de tüm teorisi ve pratiği açısından Baxter, Defoe'ya çok benzemektedir. Bu benzerlik, Baxter'ın bir vaiz olarak üslubunu oluştururken tavrını belirleyen kaygıları aktardığı aşağıdaki paragrafta görülmektedir:

> Cahil takımından insanlarla daha fazla haşır neşir oldukça, onlarla çok basit bir dille bile konuşamayacağımızı daha iyi anlıyorum. Onların kendi kaba lehçeleriyle konuşmadığımız takdirde, bizi anlamıyorlar. Hatta, böyle bile konuşsak, eğer seçtiğimiz sözcükleri şöyle güzel bir cümle haline dönüştürürsek ya da kısa ve özlü konuşursak, ne dediğimizi anlamıyorlar. Hatta bile bile lafı uzatmadığımız ve birkaç tekrar yapmadığınız takdirde (ki bu sayede duya duya kafalarına girmiş olur), anlama kapasitelerini aş-

14. Gustaf Lannert, *Investigation of the Language of "Robinson Crusoe"*, Uppsala, 1910, s. 13.

15. *Human Understanding*, III. Kısım, 10. Bölüm, xxiii. Kesim; II. Kısım, 8. Bölüm, ix. ve x. kesimler.

16. *Religious Baxterianae*, haz. Slyvester, 1696, s. 124.

mış oluyoruz ve dolayısıyla kayışları kopuyor. Müşkülpesent kimselere biraz hakaretamiz görünecek, meraklı kulaklara ise sıkıcı ve tiksinç gelecek olan üslup ve yol ... işte cahillere en fazla hayrı dokunacak olan budur.[17]

Defoe'nun düzyazısı "kaba lehçeye" ve anlayışa, Sprat veya Baxter'ın öngördüğünden çok daha yakındır diyebiliriz. Bunun ana nedenini Defoe'nun ağzından öğrenmek mümkün: "Vaaz vermek birkaç âdemoğluna konuşmaktır; kitap basmaksa tüm dünyayla konuşmaktır."[18] Defoe bir gazeteci olarak en geniş kitleye hitap ediyordu ve dolayısıyla bunun sınırlarına verdiği tavizler çok daha fazlaydı. *The Review*'da şunları yazıyordu: "Tümüyle sadeliği ve hem üslup hem de içerik bakımından halktan biri gibi konuşmayı tercih ettim", çünkü "hitap ettiğim insanlar açısından bu daha aydınlatıcı ve anlaşılır oluyor".[19] Bunun bir sonucu olarak daha eğitimli okurların kendisini sıkıcı ve tekrarcı bulabileceklerinin tamamen farkındaydı, ama yine de "açıklık ve kamu yararı hatırına kendisinin bu totolojiyle kabul edilmesi gerektiğinde"[20] ısrar ediyordu.

Defoe'nun bir gazeteci ve risaleci olarak ilk yılları ile romanlarının gerçeksiliği arasındaki doğrudan bağlantı ilk meşhur anlatısından –*The True Relation of the Apparition of Mrs. Veal* (Mrs. Veal'in Hayaletinin Gerçek Hikâyesi, 1706)– anlaşılabilir. Leslie Stephen bu anlatıyı romancı Defoe'nun kurmaca edebiyat yöntemlerini sergilemek için kullanmıştır;[21] aslında Defoe'nun yaptığı, söz konusu hayaleti gördüğünü söyleyen Mrs. Bargrave ile mülakat yapmak üzere Canterbury'ye gittiğinde duyduklarını anlatmaktı. Ancak, Stephen'in "destekleyici kanıt uydurulması" ve "ilginin" argüman zincirindeki zayıf halkalardan "uzaklaştırılması" hakkında söyledikleri *Mrs. Veal*'e olmasa bile, romanlarına elifi elifine uymaktadır. Dolayısıyla Defoe'nun bizi kurmaca eserlerine inandırma sanatında gösterdiği başarıyı, zorlu gazetecilik okulundan yetişmiş

17. Aktaran F. J. Powicke, *Life of the Reverend Richard Baxter, 1615-1691*, Londra, 1924, s. 283-4. Defoe'nun Baxter'a olan ilgisine delil olarak, Baxter'ın en az iki eserini zikretmesini gösterebiliriz (Gückel ve Günther, *Belesenheit*, s. 8).

18. *The Storm ... 1704*, sig. $A^{2r}$.

19. *The Review*, VII (1710), no. 39 (aktaran William L. Payne, *Mr. Review*, New York, 1947, s. 31.

20. *The Review*, V (1709), no. 139.

21. "Defoe's Novels," s. 4-8.

olmasına bağlayabiliriz.

Defoe'nun gazetecilik deneyiminin doğası sonraki kariyerini bir romancı olarak ilerletmesine özellikle uygundu, çünkü haftada üç kez çıkan *The Review* gazetesine yazdığı süreçte –1704'ten 1713'e kadar dokuz yıl boyunca neredeyse tek başına çıkarmıştı bu yayını– kendisini geliştirmiş ve çarpıcı tarzda kendine has bir yazım tarzı olan bir başyazar konumuna gelmişti: "Mr. Review". Onun sesi –halkın o çenebaz, kavgacı, sade ama zaman zaman da çift-anlamlı sesi– Moll Flanders rolüne bürünmek için çok az değişikliğe ihtiyaç duyacaktı.

Defoe'nun belki de en büyük yeteneği olan okunurluğunu da, yine büyük oranda gazeteci kimliğine bağlayabiliriz. Onun eserleri şu bilindik övgüyü diğerlerinden çok daha fazla hak ediyor: "Bir kez elinize aldığınızda kolay kolay bırakamıyorsunuz." Gerçekten de Defoe'nun kendisi de bu övgüyü hak ettiğini pek de zarif olmayan bir öngörüyle söylemişti. *Memoirs of a Cavalier*'in (Bir Şövalyenin Anıları) önsözünü, sözdizimsel zarafetsizliğinin bilindik boyutlarının da ötesine giderek şöyle tamamlar: "... hiçbir şey bu hikâyenin kendisi kadar davetkâr olamaz, öyle ki okur bir kez içine girdiğinde dibine kadar gitmeden çıkmanın ne kadar zor olduğunu görecektir."

## II

Defoe'nun romanlarının kurmaca edebiyat tarihinde birer kilometre taşı olmalarının ana nedeni, bu romanların biçimsel gerçekçiliğin bütün unsurlarını bünyesinde barındıran ilk kayda değer anlatılar olmalarıdır. Fakat biçimsel gerçekçilik romanın emsalsizliğini tanımlamak noktasında yardımcı olsa da, hiçbir şekilde eleştirel ihtiyaçlarımızı tüketmeye yeterli değildir. Romanın ayırt edici bir temsil tekniği olabilir, fakat eğer değerli bir edebiyat biçimi olarak görülecekse diğer edebiyat biçimleri gibi bir yapıya, tüm parçalarının tutarlı bir ifadesi olan bir yapıya da sahip olması gerekir. Ön incelememiz *Moll Flanders*'ın tutarlılığına ilişkin şüphelerin olduğunu gösterdi. Bu durum, romancı Defoe'nun konumuna ilişkin yaygın eleştirel anlaşmazlıkla da birleştiğinde, romanın bütünsel yapısını ve özellikle de ana bileşenlerinden üçü arasındaki ilişkiyi tam

bir çözümlemeye tabi tutmayı zorunlu kılmaktadır: olay örgüsü, karakter ve ahlaki tema.

*Moll Flanders*'ın olay örgüsünün kısa bir özeti romanın epizodik özünü ortaya çıkartacaktır. Hikâye iki ana bölümden oluşur: birincisi ve daha uzunu kadın kahramanın eş olarak yaşamına, ikincisiyse iştirak ettiği suç faaliyetlerine ve bunların doğurduğu sonuçlara ayrılmıştır. İlk bölüm beş ana epizottan oluşur, bunların her biri o dönemki kocasının ölümüyle ya da ayrılmalarıyla noktalanır; ayrıca iki ana alt-epizot vardır, birisi Bath'te evli bir adamla yaşadığı başarısız ilişki üzerine, diğeri de Redriff'li dul arkadaşının kendisine bir eş ayarlamak için çevirdiği dolaplar üzerinedir.

Ana epizotlardan üçünün tümüyle bağımsız olmadığı doğrudur. Moll'un toplumsal durumunu ilerletmek ve Büyük Kardeş tarafından iğfal edilişinin üstesinden gelmek için gösterdiği ilk çabalarla yakından bağlantılı olan ilk evliliği, her ne kadar olay örgüsünün devamıyla hiçbir bağlantıya sahip değilse de, bir bütün olarak romana doyurucu ve hatta simgesel bir girizgâh niteliğindedir. Üvey kardeşiyle yaptığı evlilik (üçüncüsü) doğumundaki gizemi çözmesini sağlar ve dolayısıyla Moll'un hem yaşamının başlangıcıyla hem de Virginia'da kardeşini ve oğlunu tekrardan bulduğu son sahnelerle bağlantılıdır. İrlandalı, Lancashire'li ya da eşkıyalık yapan (bu tür bol alternatif kimliklerin arzulanırlığı, Defoe'nun adlar konusundaki kayıtsızlığının tipik bir örneğidir) kocası James ya da Jemmy ile yaptığı dördüncü evlilik, Moll'un Old Bailey'deki yargılanmasıyla başlayan sonraki kısımla bağlantılıdır. Öte yandan, olay örgüsünün bileşenlerinden bazıları birbirleriyle bağlantılı görünse de, bu pek sağlam bir bağlantı değildir ve uzun fasılalarda Moll'un diğer faaliyetlerinin ayrıntıları arasında unutulup gitmektedir.

Kitabın ikinci ve çoğu okur açısından en ilginç bölümü büyük oranda Moll'un hırsızlık kariyerine ayrılır; olay örgüsünün geri kalanıyla tek bağlantısı süreç içinde önce tutuklanmasına, ardından da hapiste James ile yeniden birleşmelerine, sonra sürgüne gönderilmesine ve en sonunda da Virginia'ya ve ailesine dönmesine yol açmasıdır. Bu nedenle Moll'un cezai maceraları, en nihayetinde, olay örgüsünün ilk yarısındaki iki ana epizotla tekrar buluşmamızla noktalanır ve dolayısıyla romanın bir bütün olarak derli toplu bir sona ulaşmasını da mümkün kılar.

Hikâyenin kadın kahramanı ile annesi, üvey kardeşi, gözde kocası ve tek önemli çocuğu arasındaki ilişkilere dayalı olan bu süreklilik düzeyi, *Moll Flanders*'a belirli bir yapısal bütünlük kazandırmaktadır. Nitekim Defoe'nun romanları arasında bir benzeri daha yoktur. Bununla kıyaslanabilir tek olay örgüsünü *Roxana*'da görebiliriz, zira orada da bağlayıcı mekanizma, ne kadar basit de olsa, *Moll Flanders*'takiyle benzeşmektedir: rüştünü ispat etmiş bir çocuk, fırtınalı geçmişin yadigârı olarak bugüne ve kadın kahramanın olası yaşlılık günlerinin mutluluğuna musallat olmuştur. Ancak, her iki romanda da Defoe olay örgüsünü eksiksiz bir şekilde ya da kesin bir sonla bitirmek gibi açık bir niyet göstermez. *Roxana*'da anne-kız ilişkisini trajik bir *dénoument*'e (sona) gideceğini zannettiğimiz bir ciddiyetle ele aldıktan sonra, romanı tüm olayı askıda bırakarak bitirir. Aynı şekilde *Moll Flanders* romanı da, kadın kahramanın ve sonrasında kocasının İngiltere'ye geri dönmesiyle okurda kafa karışıklığı bırakarak noktalanır. Hatta olay örgüsünün hem kolay hem de mantıklı bir şekilde noktalanmasının mümkün olduğu koşullarda bile, Defoe'nun mantıksızlığı ve çözümsüzlüğü tercih ettiği ve de bunu başardığı görünmektedir.

Bu sonuçsuz sonlar Defoe'nun tipik bir özelliğidir ve bir bakıma etkili olduğu da inkâr edilemez; anlatı düzeninin başkarakterlerin yaşamlarındaki gerçek olayların akışı tarafından belirleneceğini son bir kez hatırlatmak gibi bir işleve sahiptir. Defoe hayatın düzensizliğine yürekten bağlı olduğunu göstermek adına, edebiyatın düzenliliğine burun kıvırmaktadır.

Bu sözde-yaşamöyküsel tarza mutlak bağlılık, Defoe'nun kullandığı olay örgüsü türünü açıklamamıza epeyce katkıda bulunur. *Moll Flanders*'ın yazılmasında belirli bir biçimsel modelden ne kadar faydalandığını bilmiyoruz. Keza kadın kahramanın asıl prototipinin kim olduğu da, tabii böyle biri varsa, tam olarak belirlenememiştir. Ne var ki Defoe'nun kurmaca eserlerinin olası benzerlerini ancak özyaşamöyküsel yazı biçiminde bulduğumuzu; bu biçimlerin tümünün, birbirlerine gevşek bağlarla bağlı olaylar silsilesinin kronolojik bir sıraya göre dizilmesinden oluştuğu ve aralarındaki birliğin (artık ne kadar varsa) kökeninde tüm bu olayların aynı insanın başından geçmiş olmasının yattığı çok açıktır.

Hikâyenin konusu bakımından *Moll Flanders*'a en çok benze-

yen örnekleri serseri yaşamöykülerinde, yani gerçekçi toplumsal belgelere pikaresk romanlara nazaran çok daha bağlı kalan yerel bir gelenekte buluyoruz. Bu edebiyat türü Thomas Harman'ın *Caveat for Common Cursitors*'u (Çapulcu Takımına İhtar, 1566) gibi tamamıyla olgusal derlemelerle başlamış ve pikaresk öykülerden ve şaka-kitaplarından *(jestbooks)* etkilenerek yarı-kurmaca bir biçim almıştı. Serseri yaşamöyküleri hiç şüphe yok ki epizodiktir, fakat bir bütün olarak ele alındıklarında *Moll Flanders*'tan farklılık gösterirler, çünkü günlük hayatın normları, bu hilekârlıklar ve düzenbazlıklar üzerine pek de inandırıcı olmayan anekdotlar (kısa gülünç hikâyeler) denizinde kaybolma eğilimindedir. Gelgelelim, benzer bir gerçekdışılık *Moll Flanders*'taki –serseri yaşamöykülerinin esas malzemeleriyle[22] yakın bir koşutluk sergileyen– epizotlarda da sık sık görülmektedir. Bu epizotlarda, örneğin hem kadın kahramanın hem de Lancashire'lı kocasının karşılıklı aldatmaları, kumaşçıyı haklıyken haksız duruma getirişi ve haksız yere tutuklanma iddiasıyla tazminat koparışı, üvey kardeşiyle şiirsel cilveleşmeleri söz konusudur.[23] Bilhassa sonuncusuna, Esin Perileriyle yakınlık konusunda başka pek bir alamet göstermeyen bir hanımefendinin yaşamı açısından pek de mümkün görünmeyen poetik bir *tour de force** diyebiliriz.

Fakat yalnızca bu birkaç hadisenin Defoe'nun anlatısında diğerlerinden ayrı bir yerde duruyor olması bile, *Moll Flanders*'ın büyük kısmı ile serseri yaşamöyküleri arasındaki farkın ne kadar büyük olduğunu göstermeye yeter. Bu olaylar, tıpkı serseri hikâyelerindeki tipik örnekler gibi, zorlama bir niteliğe sahiptir ve bu anlamıyla kurmaca edebiyattaki geleneksel olay örgüsü anlayışına benzer. Söz konusu anlayışta yazarın o hikâyeyi seçmesinin nedeni şudur: Hikâye bir anlamıyla o kadar derli toplu, o kadar eğlendirici ya da o kadar çarpıcıdır ki sıradan olaylardan ayrılır ve defalarca anlatılması beklenir. Ne var ki, karakteristik olarak romanda çok farklı türden, tümüyle sıradan deneyime ait eylemlere dayalı bir olay ör-

* *Fr.*, üstün bir maharet sergileme. (ç.n.)

22. *Moll Flanders*'ın on yedinci yüzyıldaki en yakın benzeşi üzerine bir çalışma için bkz. Ernest Bembaum, *The Mary Carleton Narratives, 1663-1673*, Cambridge, Mass., 1914, özellikle de s. 85-90.

23. s. 260-72; s. 46-75.

güsü kullanılır. Nitekim *Moll Flanders* da esas itibariyle bu tür bir eyleme dayalıdır.

Dolayısıyla *Moll Flanders*'taki olay örgüsü, sahici yaşamöykülerine (bu ister suçluların ister gezginlerin isterse de başka insanların yaşamöyküleri olsun) yarı-kurmaca serseri yaşamöykülerine olduğundan daha yakındır. Bu bağlamda ilginç bir nokta da, Defoe'nun *Moll Flanders*'ı yazmadan iki yıl önce, az çok gerçek bir hatırat derlemesi yapmış olmasıdır: tanıdık bir falcının hikâyesinin anlatıldığı *Life of Mr. Duncan Campbell* (Mr. Duncan Campbell'in Yaşamı). Defoe burada şunları söyler: "Dünyaya (ve aynı şekilde yaşama da diyebilirim) tarihsel bir tarzla aktarılan yazılardan hiçbiri, seçkin insanların yaşamının enine boyuna anlatıldığı hikâyeler kadar büyük itibar görmemiştir."[24] Defoe'nun hakiki yaşamöykülerine verdiği büyük önem, romanlarının sahici yaşamöyküleri olduğu iddiasında somutlaşır. Defoe'nun kullandığı anlatı yapısı yalnızca bu şekilde cisimleşebilirdi: Tek yapması gereken, *Moll Flanders*'ın gerçek bir insanın hikâyesinden alındığı ve epizodik ama yaşamı andıran bir olay örgüsü dizisinin kaçınılmaz olduğu yalanını tümüyle içselleştirmekti. Defoe'nun bu tür bir olay örgüsünün diğer edebi sonuçları üzerine düşünmüş olduğunu zannetmiyorum; yok eğer düşünmüşse de, bu tarzın mümkün kıldığı mutlak sahicilik uğruna (ki gerçekten de görece kolay başarmıştır bunu) her türlü biçimsel yetersizliğe katlanmaya razı olduğunu söyleyebiliriz.

Bunlar açık ve ciddi yetersizliklerdir. Aristoteles, birliğini yalnızca bir karakterin yaşamına ilişkin oluşundan alan epizodik olay örgüsünün, en kötü olay örgüsü türü olduğunu düşünüyordu, çünkü "tek bir kişinin yaptığı birçok eylem vardır ve bunlar tek bir eylem halini alacak şekilde bir araya getirilemezler; ayrıca olası ya da zorunlu olanla ilgilenen şiirin aksine tarih gerçekten olan şeylerle ilgilenir".[25] Bu itirazların roman açısından belirleyici olmadığını söyleyebiliriz, fakat Defoe'nun uydurma bir tarih yaratmaya yoğunlaşması romanın biçimsel gerçekçiliğine uygun bir olay örgüsü geliştirmek babında önemli bir adım olsa da, bu tarihin kurmaca edebiyatın diğer amaçlarını (Aristoteles'in koyduğu şekliyle, şiirin amaçlarını) kaçınılmaz olarak dışarıda bırakacak kadar hususi ol-

24. "The Introduction". 25. *Poetics*, s. 8, 9.

duğu görüşü hakkında söylenecek pek çok söz var. Kaçınılmaz olarak diyorum, çünkü epizodik olay örgüsünden doğan yetersizlikler bununla bitmiyor; aksine Defoe'nun, karakterlerinin eylemlerine ve düşüncelerine bütünlük ve daha geniş bir anlam verecek bir yapının avantajlarından yararlanmasını da engellemektedir.

*

*Moll Flanders*, E. M. Forster'ın da belirttiği üzere, kuşkusuz bir karakter romanıdır;[26] olay örgüsü tüm ilgiyi kahramanın üzerinde yoğunlaştırır ve pek çok okur kahramanın bu yükü gayet başarıyla taşıdığı kanaatindedir. Diğer yandan, Leslie Stephen Defoe'yu "modern edebiyatta *psikolojik analiz* denen şeyden"[27] nasibini almamış olmakla suçlamıştır ve tamamıyla haksız olduğunu da söyleyemeyiz – en azından vurgu "analiz" sözcüğü üzerindeyse. *Moll Flanders*'ta güdülenmenin inandırıcı olmadığı belki de tek bir epizot yoktur, ama bu inandırıcılığın birtakım zararları da yok değildir – Moll Flanders'ın karşılaştığı durumlardan çoğu Pavlov'un köpeğininkinden daha karmaşık ayrımlar yapmayı gerektirmez: Moll'un kazanç ya da tehlike söz konusu olduğunda gösterdiği tepkilerin hızına ve kararlılığına hayranlık duymadan edemeyiz; ve eğer ayrıntılı psikolojik analize hiç yer verilmemişse, bunun nedeni tamamıyla lüzumsuz kaçacak olmasıdır.

Sonraki romancılar psikolojik anlayışlarının gücünü gösterirken iki ana yola başvurmuşlardır: dolaylı olarak, yani karakterin kişiliğini hareketleri aracılığıyla ortaya sererek; yahut da dolaysız olarak, yani karakterin çeşitli ruh hallerini özgül bir analizden geçirerek. Elbette iki yöntem birlikte kullanılabilir ve genellikle kullanılmaktadır da; ayrıca bize genellikle karakterin gelişimini gösteren ve karaktere tüm kişiliğini ortaya serecek kritik ahlaki tercihler sunan bir anlatı yapısıyla bir arada kullanıldığı görülmektedir. *Moll Flanders*'ta bu tür şeylere çok az rastlıyoruz. Defoe kadın kahramanının karakterini, her hareketinde gerçekliğini hissedebileceğimiz ve okurunu da kendisiyle birlikte sürükleyecek şekilde resmetmez –

26. *Roman Sanatı*, s. 61 (sayfa numaraları orijinal esere aittir).
27. "Defoe's Novels", s. 17.

eğer eylemin gerçekliğini kabul edersek, o zaman eyleyenin gerçekliğine karşı çıkmak zordur. Ancak tüm eylemlerini birbiriyle uyumlu bir şekle sokmaya çalışırsak ve de bunları tek bir kişiliğin ifadesi olarak görürsek bu şüpheler ortaya çıkar. Ayrıca kişiliğinin tam bir portresini kafamızda şekillendirebilmemiz için gerekli bazı şeylerden pek azını yazarın bizimle paylaştığını ve bazı anlatılanların çelişkili göründüğünü keşfettiğimizde de bu şüphelerimiz dinmez.

Bu yetersizlikler Defoe'nun kişisel ilişkileri ele alışında özellikle belirgin hale gelir. Örneğin, Moll Flanders'ın aşklarının niteliği hakkında çok az şey anlatılır ve hatta bunların sayısına ilişkin bilgimiz de şüphe çekecek kadar azdır. Kendisini "on üç erkekle yatmakla" suçladığında, sevgililerinden altısının yalnızca beşinci kocasından değil, (daha da affedilmezi) bizden de saklanmış olmasına gücenmeden edemeyiz. Hatta bildiğimiz sevgilileri arasında da Moll'un hangisini tercih ettiğinden emin değilizdir. Gözde sevgilisinin James olduğuna ve salt içinde bulunduğu ekonomik zorluklardan ötürü beşinci adamı (bankacı olan) ona tercih ettiğine ilişkin güçlü bir izlenime sahibiz; fakat bize bu ikincisiyle olan balayındaki kadar "mutluluk verici dört gün daha geçirmediğinden" ve sonrasında da beş yıllık "kesintisiz bir huzur ve uyum süreci" yaşandığından bahseder. Ne ki sonradan James tekrar ortaya çıktığında, önceki izlenimimiz de aynı kuvvetle zuhur eder:

> Birden yıldırım çarpmışa döndü, rengi attı, dilini yutmuş gibi öylece dikildi. Uğradığı şaşkınlığı zaptedebilecek durumda değildi, sadece, "İzin ver oturayım," dedi ve bir iskemleye oturup dirseğini masaya koydu, [çenesini eline] yasladı, gözlerini yere dikip sersemlemiş bir halde uzun süre kımıldamadan kaldı. Öte yandan ben de öylesine gözyaşlarına boğulmuştum ki yeniden konuşabilmem uzun zamanımı aldı. Heyecanımı ağlayarak biraz olsun yatıştırdıktan sonra aynı sözcükleri yineledim: "Canım, beni tanımadın mı?" Bu kez yanıt verdi: "Evet," ve uzun süre ağzından başka bir söz çıkmadı.[28]

Defoe'nun az ama öz anlatı tarzı kişisel ilişkiler üzerinde yoğunlaştığında fevkalade çağrışım yaratıcı olabiliyor, fakat muhtemelen Defoe'nun da Moll Flanders'ın da bu tür elle tutulamaz varlıkları insan hayatının önemli ve sürekli birer unsuru olarak görmü-

28. c. I, s. 197, 202, 204, 317.

yor olmalan nedeniyle bu durum nadiren gerçekleşmektedir. Moll' un bankacı adamla evliliğindeki çelişkili duygularını anlayabilmemiz için kuşkusuz çok az ipucuna sahibiz. Tıpkı ilk iki kocası gibi, bu da yalnızca kendisine bir sıra sayısı verilecek kadar bireyleştirilmiştir; keza onun Moll ile olan yaşamı kısa ve tümüyle kendinden menkul bir epizot olarak ele alınır ve bu epizodun duygusal önermesinin Moll'un yaşamının ve karakterinin diğer özellikleriyle uzlaştırılmasına gerek yoktur. Defoe gerçekten de James'in bu dönemde Moll'a üç defa mektup yazıp Moll'un Virginia'ya gitme teklifini kabul ettiğini bildirdiğini[29] (ancak beşinci kocanın ölümünün üzerinden epey zaman geçtikten sonra) aktararak bu süreksizliği vurgular. Başka bir romancı olsa, bu tür teklifleri kadın kahramanının iki adama karşı çelişkili duygularını berraklaştırmak için bir fırsat olarak kullanırdı, ama Defoe bize yalnızca çıplak gerçekleri sunmakla yetinir ve üstelik bunu da söz konusu gerçeklerin psikolojik aydınlatma için bir güç olma potansiyellerini yitirmelerinden çok sonra yapar.

Defoe'nun bu kişisel ilişkileri ele alış tarzından bir sonuç çıkartmamız gerekirse, bu sonuç Moll Flanders'ın iki kocasıyla da gerçekten mutlu olduğu ve birisini daha derinden sevmiş olmasına karşın, duygularının diğerinin sağladığı somut rahatlıkların önüne geçmesine izin vermediği olacaktır. Moll'un duygulu bir insan olduğu açık, ama hiçbir şekilde hislerine kapılan bir tip olduğunu söyleyemeyiz. Ne ki Moll'un eş olarak değil de anne olarak karakterini incelemeye başladığımız anda karşımıza farklı bir tablo çıkar. Bir yandan, tam bir duygusal taşkınlık sergileyerek uzun zamandır ayrı olduğu oğlu Humphrey'in bastığı yeri öper ama bir yandan da çocuklarına karşı genel davranışlarında (ikisine ya da üçüne karşı biraz şefkat göstermesine karşın) normal standartlara göre biraz nasır kalplidir – çoğundan birkaç kez bahseder ve sonra unutup gider, akrabalara ya da bakıcı annelere bıraktıklarınıysa sonradan ne gidip geri alır ne de fırsat olduğunda bir arayıp sorma lütfunda bulunur. Burada Moll'un karakteri hakkında varacağımız sonuç şudur: Hafifletici sebepler olmasına karşın, o genel olarak kalpsiz bir annedir. Bu vargıyı oğlu Humphrey'in yürüdüğü yeri öpmesiyle ya da

29. s. 320-1.

merhametsiz* anneleri bizzat kınıyor[30] olmasıyla (halbuki nedamet getirip kendi kendisini lanetlediği en yoğun duygulu anlarında bile kendisine böyle bir suçlama yöneltmez) nasıl bağdaştırılabildiği ise bir muammadır.

Bu bariz çelişkiyi bir psikolojik anlayış sorunu olarak değil, bir edebi teknik sorunu olarak açıklamak mümkün; yani Defoe'yu okurken anlatıya sınırlı bir sorumluluk yükleyerek yaklaşmalı, özellikle belirtilen ne varsa kabul etmeli, ama boşluklardan (bunlar ne kadar önemli görünürse görünsün) çıkarımda bulunmamalıyız. Eğer Moll beşinci evliğini yaparken James'i düşünüp pişmanlık duymuyorsa, bunun tek nedeni Defoe'nun, karakterlerin birbirlerine karşı olan davranışlarını anlatı tekniği uyarınca üzerinde yoğunlaşılacak kalıcı gerçeklikler olarak görmemesidir. Eğer Moll Flanders –Humphrey ve ölen dördü dışında– çocuklarına en son ne olduğu konusunda sessiz kalıyorsa, buradan Moll'un iyi bir ana yüreğine sahip olmadığı sonucunu değil, yalnızca Defoe'nun karakterlerini sahnenin dışındayken aklında tutmadığı sonucunu çıkarmalıyız. Aslında her iki durumda da, getirdiğimiz yorum Defoe'nun ya da Moll Flanders'ın somut olarak belirttiklerinin ötesine geçmemelidir.

Moll Flanders'ın kişisel ilişkilerdeki tutumundan hareketle kişiliğine dair çıkarımlar yapmamıza yetecek delillerin olmamasını şununla da açıklamak mümkün: Moll'un ileriki yaşamında bulaştığı cezai bireycilik, kişisel ilişkilerin önemini asgariye çekme eğilimindedir. Suç âleminin diğer üyeleri gibi, onun da sahte isimler ve sahte kimlikler üstlenmesi gerekmektedir ve yaşamının büyük bir kısmı bu rollerin sürdürülmesine vakfedilmiştir. Bu nedenle kişisel bağlantılarının neredeyse tümünde bu rolün etkisi hissedilir; ilişkileri hiçbir zaman derin ya da samimi olamaz ve dolayısıyla bir anlamıyla da geçicidir. Demek ki Defoe, Moll Flanders'ın kişisel ilişkilerini özü itibariyle bir dizi tesadüfi karşılaşma olarak resmederken –tıpkı bir sonraki yüzyılda Mayhew'in anlattığı gerçek derbederlerin ve suçluların ilişkileri gibi– gerçekçi bir tutum takınmaktadır. İşte bunlardan birisi:

* *Unnatural*: Merhametsiz ya da gayri tabii. Defoe *Moll Flanders*'ta sözcüğün "gayri tabii" anlamından da yararlanır. (ç.n.)

30. s. 190.

Sabahleyin [dernekteki] bir toplantıya katıldım ve ayrıldıktan sonra geceyi dernekte geçirmiş olan genç bir kadınla tanıştım. Birmingham'a gittiğimi söyledim ve yolculuğu birlikte yapması için bastırdım. Onu daha önce hiç görmüşlüğüm yoktu ama yine de razı oldu ve birlikte yola koyulduk. ... Manchester'da hapse düştüğümde o genç kadınla bağım koptu. Ben zindandayken bir kez olsun ziyaretime gelmedi. Beni hiç mi hiç sallamıyordu. Benimle birlikte yola çıkmasının tek nedeni, yolda kendisine yarenlik edecek birine ihtiyaç duymasıydı. Ama ben de onu hiç sallamamıştım, hem de hiç.[31]

Bu pasajın az ve öz sahiciliği Defoe'nun genel sahiciliğine çok yakındır ve suç dünyasındaki kişisel ilişkilerin tesadüfi doğasının tipik bir örneğidir. Gerçekten de, bu muhitin kişisel ilişkiler üzerindeki etkisi ekonomik bireyciliğin *Robinson Crusoe* üzerindeki etkilerinden farksızdır; Mayhew'in yersiz yurtsuz karakteri, Moll Flanders ve Defoe'nun pek çok diğer karakteri, Crusoe'nun adasının bir parçasıdır; esasen yapayalnız olduklarından, diğer insanlara karşı yaklaşımları alabildiğine işlevseldir.

*

Dolayısıyla ne Defoe'nun anlatı odağı ne de konusunun doğası, Moll'un kişiliğini özel ilişkilerinde oynadığı rol aracılığıyla ortaya serecek nitelikte değildir. Tek başına bu durum Defoe'nun kadın-karakterinin psikolojisini sunarkenki inandırıcılığına leke sürmez: Yukarıda bahsettiğimiz bariz çelişkilerin bir kısmı esasen olumsuzdur – bilgi eksikliğinin bir sonucudur. Halbuki, Moll Flanders'ın doğuştan cana yakın olduğunu ama koşulların çoğunlukla onu tek tabanca olmaya ittiğini varsayarsak buradaki temel zorluk ortadan kalkacaktır. Gelgelelim Moll Flanders'ın kişisel ilişkilerde sabit bir ortama sahip olmaması, bu varsayımın doğruluk derecesini saptamamızı bir hayli zorlaştırmaktadır. Bir insanın karakterinin bütünü hakkında genellikle bir karar vermek istediğimizde, o kişi hakkında olabildiğince çok görüşe başvururuz ve bunları kendi düşüncemizle karşılaştırarak bir nevi stereoskopik etki yaratmayı başarabiliriz.

Romandan yola çıkarak Moll Flanders hakkında bu tür bir aydınlanmaya ulaşamayız. Olay örgüsünün epizodik doğası, *Moll*

31. *Mayhew's Characters*, haz. Quennell, Londra, 1951, s. 294-6.

*Flanders*'ta yaklaşık iki yüz karakter olmasına karşın bunlardan hiçbirinin Moll'un yaşamının belirli bir kesitinden fazlasını bilmemesine yol açar; aynı şekilde özyaşamöyküsel temsil tarzı da bu karakterlerin ona karşı tutumlarının o isterse ve onun istediği kadar sunulacağı anlamına gelir. Bu iki yüze yakın karakterin tanıklığı epeyce şaibelidir. Defoe'nun kadın kahramanı kendisi hakkında en iyi yargıda bulunabilecek olanlarda –sözgelimi James, Mürebbiye, Humphry– en mutlak ve diğerkâm adanmışlık duygusunu uyandırmaktadır. Öte yandan, okur, Moll Flanders'ın onlarla (ya da herhangi başka biriyle) ilişkilerinde hiçbir zaman tümüyle dürüst olmadığını ve daima menfaat güttüğünü gözlemlediğinde; onların görünüşteki hayranlığını eksiksiz bir karakter değerlendirmesi olarak görmektense paranoyak bir saplantının emaresi olarak yorumlayacaktır. Sanki herkes onun için var gibidir ve kimse de buna içerlemez. Örneğin, insan Mürebbiye'nin Moll'un ıslah olmasına güceneceğini düşünüyor – zira bu durum onu kıyak bir altın kaynağından mahrum bırakacaktır; ama tersine, Moll'un kendisine artık hiçbir yararının dokunmayacağı anlaşılır anlaşılmaz o da "gerçek bir tövbekâr"[32] olur.

Eğer Moll Flanders'a yakın olanlardan hiçbiri onun gerçek karakteri hakkında bilgiye sahip görünmüyorsa ve biz de onun kendisi hakkında aktardıklarının tarafsızlığından şüphe etmeye devam ediyorsak, Moll'un kişiliğine nesnel bir yaklaşım için geriye kalan tek seçenek Defoe'nun kendisidir. Ancak, bu noktada da sorunlar baş gösterir hemen. Zira Moll Flanders şüphe uyandıracak kadar kendi yaratıcısına benzer, hatta çarpıcı ve bariz farklılıkların olması gerektiğini düşündüğümüz noktalarda bile benzerlikler vardır. Örneğin, gerçekler Moll'un bir kadın ve suçlu olduğunu gösteriyor; ama bu rollerin hiçbiri –Defoe'nun çizdiği şekliyle– onun karakterini saptamak konusunda belirleyici değildir.

Moll Flanders elbette birçok kadınsı özellik taşımaktadır; güzel kıyafetlere ve temiz çarşaflara karşı bir hassasiyeti olduğunu ve erkeklerini rahat ettirmek konusunda kadınsı bir kaygı taşıdığını biliyoruz. Dahası kitabın ilk sayfalarında, kuşkusuz, gerçek hayattakilere çok benzeyen genç bir kızla tanışıyoruz ve sonrasında, kesin-

32. s. 209.

likle kadınsı tonlarda diyebileceğimiz kaba bir Doğu Londralı mizacına sahip olduğunu da öğreniyoruz. Fakat bunlar görece arızi ve ikincil konulardır ve Moll'un karakterinin ve hareketlerinin özü, en azından bir okur açısından, özü itibariyle erildir. Bu kişisel bir izlenimdir ve kabul ettirmesi (imkânsız değilse bile) zordur: Ama en azından şurası kesin ki Moll kendi cinsinin yetersizliklerinin hiçbirini kabul etmez ve hatta insan Virginia Woolf'un ona olan hayranlığının aslında feminizmin ideallerinden en azından birisini –hiçbir dişi rolünü kendi iradesi dışında kabul etmeme özgürlüğü– tümüyle gerçekleştirmeyi başarmış bir kadın kahramana duyulan hayranlık olduğu hissine kapılmaktan kendisini alamaz.

Moll Flanders yazarına bir başka yönden daha benzemektedir: Azılı geçmişinin esasen kendisini pek etkilemediği anlaşılmaktadır, hatta aksine erdemli ve hamiyetperver bir vatandaşta görülebilecek pek çok davranış sergiler. Ne ki bu noktada dahi hiçbir tutarsızlık yoktur, aksine Moll'u sınıfının diğer üyelerinden ayıran belirgin bir davranış örüntüsü söz konusudur: Yukarıda alıntılanan pasajda yankesici çocuğa karşı zerrece merhamet duymaz; sonrasında Newgate'in "kaşarlanmış sefiller"ine karşı erdemli bir hiddetle dolu olduğunu, onların da Moll'u alaycı bir şekilde yuhalayarak mukabelede bulunduklarını görürüz; son olarak Moll sürgün edildiğinde, kaptan kamarasındaki ayrıcalıklı yerinden, "eski ahbaplar"ın "güvertenin altındaki bölmede tutulduklarını" gözlemlemekten memnundur.[33] Moll Flanders belli ki suçluları iki sınıfa ayırmaktadır: Bunların çoğunluğu alınlarındaki yazıyı fazlasıyla hak eden ahlaksız melunlardır; o ve arkadaşlarından birkaç tanesi ise aslında talihi yaver gitmemiş erdemli ve değerli insanlardır – hatta Moll fahişeliği konusunda bile ahlaki açıdan iffetlidir, zira bunları "günahkâr zevklerini tatmin etmek için"[34] değil, zorunluluktan yaptığına bizi temin eder. Aslında Defoe gibi o da birkaç zorunlu ve esef dolu lekeye rağmen kötü bir dünyada yaşayıp, özünde kirlenmemeyi başarmış iyi bir Püritendir.

Defoe'nun çizdiği Moll karakterinin inandırıcı olmamasının asıl nedeni, yaptığı her şeyin muhtemel psikolojik ve toplumsal sonuç-

33. s. 295, 335.
34. s. 148.

larından azade oluşudur. Bu durum yalnızca işlediği suçlar için değil, yaptığı her şey için geçerlidir. Örneğin, ensest temasını alalım. Üvey kardeşi, esasen, Moll korkunç sırrını açıkladıktan sonra kendisini terk ettiği için bedenen ve zihnen aciz kalmasına karşın, bu durumun Moll üzerindeki etkileri hepi topu Virginia'dan ayrılıncaya kadar sürer. Keza oğlunun kendisine karşı hisleri de, ensest bir evliliğin ürünü olduğunu öğrendiğinde pek değişiklik göstermez. Hatta ve hatta kendisini yirmi yıl gibi bir süreliğine terk eden annesinin dönme nedeninin, oğlunun yaşadığı muhite sürgün edilince kendisine miras kalan bir araziye konabileceği (aksi takdirde bu mirastan oğlu yararlanacaktır) düşüncesi olduğunu öğrendiğinde bile duyguları değişmez.

Dolayısıyla belli ki ne cinsiyeti ne de suç faaliyetleri –hatta kendisini yazarından farklı kılabileceğini düşündüğümüz nesnel faktörlerin hiçbiri– Moll Flanders'ın karakteri üzerinde önemli bir etkiye sahip değildir. Öte yandan, Defoe ve onun pek çok karakteri gibi, Moll da genellikle orta sınıfa ait olduğu kabul edilen pek çok karakter özelliğine sahiptir. Asaletli davranma ve zevahiri kurtarma konusunda takıntılıdır; nasıl iyi hizmet alınacağını ve konaklanılacak iyi yerleri bilmekle övünür; kalben bir rantiyecidir, elindeki "ana birikimin son sürat tükenmesi"nden[35] daha korkunç bir şey yoktur dünyada. Daha somut olarak söylersek Moll, tıpkı Robinson Crusoe gibi, bir osmoz sürecinden geçerek tüccar tavırlarını ve dilini öğrenmeyi başarmıştır. Hatta olumlu özelliklerinin çoğu Crusoe'nunkilerle aynıdır – huzursuz, ahlaküstü ve gayretkeş bir bireycilik. Kuşkusuz bu özelliklerin Moll ile aynı cinsiyette ve aynı konumda olan, onun başından geçenleri bizzat tatmış herhangi bir karakterde de bulunabileceğini söylemek mümkündür. Ama yine de tüm bu çelişkilerin birinci ağızdan anlatının özellikle eğilimli olduğu bir süreçten kaynaklandığını ve Defoe ile Moll Flanders arasındaki özdeşliğin, yazarın birkaç kadınsı özellik dışında özü itibariyle kendisine çok benzeyen bir kişilik yarattığını düşündürecek seviyede olduğunu varsaymak daha akla yatkındır.

*

35. s. 141.

Defoe ile kadın kahramanı arasında bilinçdışı bir özdeşlik bulunduğu önermesinin, *Moll Flanders*'ın bütünsel yapısının üçüncü veçhesini incelediğimizde de aynı derecede geçerli olduğu görülecektir – Defoe'nun romanının genel ahlaki mânâsı.

"Yazarın Önsözü" bölümünde, "Kitabın herhangi bir bölümünde tek bir günahkâr eylem yoktur ki er ya da geç cezasını bulmamış ve de mutsuzluk tattırmamış olsun," denir. *Moll Flanders*'ın bu ahlaki iddiasının dar bir etik dersten –kötülük karşılıksız kalmaz, suçla bir yere varılmaz– öte bir anlamı yoktur. Ancak, bu bile anlatının kendisi tarafından desteklenmemektedir. Görünen o ki, Defoe suç hikâyelerinin ebedi tehlikesine boyun eğmiştir: Yazar ilginç olmak istiyorsa, kendisini elinden geldiğince dolandırıcının yerine koymak zorundadır, fakat yazar bir kez suçlu kimliğine bürününce, artık kazanmak için oynamaya başlar. Defoe, Moll Flanders'ın kötü gün görmesine katlanamaz. Moll'un bahtının biraz oynak olduğu doğrudur, ama hiçbir zaman "hizmetçilik yapmayacağına"[36] dair ilk kararından geri adım atmaya zorlanacak kadar düşmez ve orta sınıf konumunu hapiste bile devam ettirir. Genel olarak söyleyecek olursak, ister eş, ister hanımefendi, ister hırsız olsun, Moll Flanders olağanüstü başarılı birisidir ve iflas gelip kapısını çaldığında bile, kötü yollardan elde ettiği birikiminden bir plantasyon sahibi olacak ve üstelik İngiltere'de yüklü bir meblağ tutacak kadar ayırmayı başarır.

Dolayısıyla Moll'un nedamet getirdikten sonraki müreffeh yaşamı, geçmiş suç faaliyetlerinin üzerinde yükselmektedir ve ıslah olma konusunda samimiyeti hiçbir zaman ahlaki iyilik adına maddiyattan vazgeçmenin acı sınavına tabi tutulmamıştır. Olay örgüsü aslında Defoe'nun amaçladığı ahlaki temayla doğrudan doğruya çelişmektedir.

Ne ki anlatıda başka türden ahlaki mânâlara da –muhtemelen olay örgüsünün sezdirimlerinden farklı yollarla– yer verilebilirdi. Örneğin, Defoe doğrudan editoryal yorum kullanma hakkına başvurabilir ve Moll'un müzmin bencilliğine ve pişmanlığının yüzeyselliğine dikkat çekerek okurun onu kendi uygun gördüğü bakış

36. s. 24.

açısından görmesini sağlayabilirdi. Fakat bu tür bir müdahale Defoe'nun asıl amacına –yani *Moll Flanders*'ın harfi harfine gerçek ve sahici bir özyaşamöyküsü olduğu izlenimi vermeye– ters düşerdi. Dolayısıyla bu yöntem tercih edilemezdi.

Demek oluyor ki Defoe'nun hikâyesine katmak istediği ahlaki iletilerin hepsi Moll Flanders'ın ahlaki bilincinden kendiliğinden çıkmalıydı. Bu da Moll'un hem bir karakter olarak hem de editoryal bir sözcü olarak iş görmesi ve dolayısıyla hikâyeyi nedamet getirdikten sonraki bakış açısıyla anlatması gerektiği anlamına geliyordu. Elbette bu yol da güçlükler içeriyordu: kısmen Moll'un aşkları ve hırsızlıkları pişmanlık küllerinin içinde kaybolmuş olsaydı okurun gözünde çekiciliğini büyük oranda yitireceğinden; kısmen de böyle bir bakış açısı bu kötü eylemleri ifa eden bilinç ile bunların düzeltilmesinden sorumlu ıslah olmuş bilinç arasında zamansal açıdan oldukça titiz bir ayrımı gerektireceğinden.

Defoe'nun bu sorunların farkında olmadığı, "Yazarın Önsözü" bölümünde, romanın Moll'un "kendi notları" ile ilişkisi gibi hayati bir sorunda (ki iddiaya göre kitap bu notlardan "yazılmıştı") yan çizmeye çalışmasından anlaşılmaktadır. Moll'un "hikâyesine son şeklini veren kalem", metnin "okunur bir hale gelmesi için" epeyce sansürlenmeye ihtiyaç duyan bir "ilk kopyası"ndan bahsetmektedir; gerçi bu kopyanın varlığı Moll'un "şimdi olduğunu iddia ettiği gibi nedamet getirmiş ve kibri kırılmış" olduğunu gösteren sonraya ait ve muhtemelen daha iffetli belgelerden de çıkartılabilir. Ancak, Defoe bu konuda sessizliğini koruduğundan, biz de metindeki ahlaki ve dini tefekkürlerden hangisinin gerçekten Moll Flanders'a ait olduğunu (belki de hiçbiri değildi) ve bunun yaşamının hangi dönemine işaret ettiğini söyleyemiyoruz

Zaman boyutu hakkındaki bu belirsizlik bazen pişmanlığını dile getirirken seçtiği sözcüklerde bile açıkça görülmektedir. Sözgelimi, Moll'un ilk işlediği ve kesinlikle bağışlanamayacak günahlarından birisinin çifteşlilik olduğu ortadadır: Moll ikinci kocasından boşanmaz ve kocasının öldüğüne dair bir bilgi de yoktur. Dolayısıyla sonraki aşk dolu yaşamı zinayla karışık, katlanarak giden bir çifteşlilikten başka bir şey değildir. Fakat bu sorun onun ahlaki bilincine yalnızca bir kez, o da Bath'lı erkeğinin, aralarındaki "münasebetsiz münasebetleri" devam ettirmeme kararını düşünmek vic-

dan azabı çekmesine yol açtığında girer. Şunları yazar: "Dahası, tüm bu süre boyunca bir kez olsun evli bir kadın olduğum, kumaşçı Bay —'ın karısı olduğum aklıma gelmemişti; beni koşullar öyle gerektirdiği için terk etmiş olmasına rağmen, aramızdaki evlilik sözleşmesinin yükümlülüklerinden azlederek yeniden evlenebilmem için bana yasal bir serbesti sağlayabilecek durumda değildi, öyleyse tüm bu süre boyunca zina yapan bir fahişeden başka bir şey sayılmazdım. Sonra kendime düşüncesizce tanıdığım özgürlükler ve bu beyefendi için nasıl bir tuzak olduğum için sitem ettim. ..."[37]

İlk bakışta bu pasaj, pişman Moll'un gaflette olduğu eski günlerine ilişkin düşünceleriymiş izlenimini veriyor; eğer böyleyse, insan Moll'un manevi tetkikinin gerçekliğinden şüpheye düşmeden edemez, zira sonraki iki –ve aynı şekilde çifteşli– evliliği hakkında böyle düşüncelere daldığını görmeyiz. Fakat söz konusu pasaja dönüp tekrar baktığımızda, bu iddianın sürdürülebilir olmadığını görürüz, çünkü bu düşünmenin ne zaman gerçekleştiğine ilişkin gerçek bir kafa karışıklığı vardır ortada. "Sonra kendime ... sitem ettim", diye yazarken burada "sonra" Moll Flanders'ın olayın gerçekleştiği anda kendisine sitem ettiğini ima ediyor; eğer böyleyse, o ya da yaratıcısı "bir kez bile ... aklıma gelmemişti" diye başlayan paragrafın zamanının, ahlaki düşüncelere olay gerçekleştikten çok sonra, nihayet pişmanlık duygusu baskın çıktığında daldığını ima etmekte olduğunu unutmuştur.

Dolayısıyla Defoe didaktik yorumlarını kadın kahramanının ahlaki gelişiminin herhangi bir dönemine inandırıcı bir şekilde yerleştirmeyi başaramamıştır. Bu durum, Defoe'nun ahlaki amacının ve özyaşamöyküsel anlatı tarzının yarattığı biçimsel sorunları çözmek konusunda gösterdiği genel başarısızlığın bir örneği olarak alınabilir. Kuşkusuz Defoe'nun ne sanatına ne de vicdanına ahlaki amaçlarının gerektirdiği araştırıcı özeni göstermemiş olması bunun nedenlerinden birisidir; diğer yandan, o dönemde henüz yeni olan ve sonrasında da romanın merkezi bir sorunu olarak kalan bir sorunla da karşı karşıya olduğunu unutmamalıyız: Edebi sahiciliğe halel getirmeden anlatıya bütünlüklü bir ahlaki yapı nasıl kazandırılabilir?

37. s. 136.

Biçimsel gerçekçilik yalnızca bir temsil tarzıdır ve dolayısıyla etik açıdan tarafsızdır: Defoe'nun bütün romanları başka bir nedenle de etik açıdan tarafsızdır, çünkü biçimsel gerçekçiliği bir araç olarak değil bir amaç olarak alır – her türlü saklı mânâyı, metnin tarihsel bir kişiliğin sahici mütalâalarını temsil ettiği yanılsamasına tabi kılar.[38] Fakat normal şartlarda yavan bir çalışmadan başka bir şey olmayan kişisel kayıt-defteri, yetenekli bir soruşturmacının elinde kabuk değiştirir, zira o bilmek istediğimiz şeyleri ortaya çıkarır ve bunlar çoğu zaman tam da söz konusu kişinin kabullenmeye yanaşmadığı ya da bilmediği hususlardır: İşte romanın sorunu da biçimsel gerçekçiliği zerrece ihlal etmeksizin bu derin anlamları keşfetmek ya da gün ışığına çıkarmaktı.

Her ne kadar biçimsel gerçekçilik edebiyatın eski görevini (doğaya ayna tutma) icra ediş tarzına daha mutlak ve kişisel olmayan bir optik kesinlik dayatsa da, sonraki romancılar bir ahlaki örüntünün başka yollardan da aktarılabileceğini –bunlar önceki edebi biçimlerdeki yollardan muhtemelen daha zor ve dolaylıydı– keşfedeceklerdi. Zira doğrudan yorumlar ya da tonlama ve imgelerin yarattığı etki yerine, zaman, mekân, yakınlık ve parlaklık bakımından aynanın manipüle edilmesi örüntünün temeline yerleşecekti. "Bakış açısı" yazarın ahlaki duyarlılığını dile getirdiği en önemli aygıt konumuna gelecek, örüntü de aynayı tutma açılarının gerçekliği –romancının gördüğü şekliyle gerçekliği– yansıtmasını sağlayan gizli yeteneğin bir sonucu olarak görülmeye başlanacaktı. Defoe'nun *Moll Flanders*'taki olay örgüsünü ve karakter çizimini ele alış tarzından böyle bir örüntü çıkartamayız; kadın kahramanının ahlaki bilinci ise anlatısal amacın farklı veçheleri arasında eşgüdüm olmamasının yarattığı sınırsız gerilemelerde bizi atlatmayı hep başarır.

## III

John Peale Bishop gibi *Moll Flanders*'ı "en büyük İngiliz romanlarından biri, belki de en büyüğü"[38] diye nitelendiren kişilerin bu eşgüdümsüzlüğü görmemiş olmaları mümkün değildir; ama onlara

38. *Collected Essays*, haz. Wilson, New York, 1948, s. 388.

göre, bunun arkasında insan davranışlarına dair gerçeklerin sıkı sıkıya kavranmış olması yatar. Verilen ahlak dersine gelince: Defoe'nun bunu cidden kastetmiş olamayacağını ve bu hikâyenin, görünüşteki ahlaki anlam ile okurun bunu zekice kavrayışı arasındaki farklılığın edebi bir araç olarak kullanıldığı (yazar bu yolla bize eserinin ironik olarak yorumlanması gerektiğini söyler) roman sınıfına girdiğini düşünürler. Bu yöntem, ilk-ağızdan anlatan karakterde yazar onayının çarpıcı yokluğu diye adlandırılabilir ve nitekim Anita Loos'un *Erkekler Sarışınları Sever*'i ve Joyce Cary'nin *Herself Surprised*'ı gibi modern romanlarda da başarılı bir şekilde uygulanmıştır.

*Moll Flanders*'ı bu şekilde okumak, Defoe ile kendi yaratısı arasında büyük bir ayrım olduğunu, Defoe'nun önsözdeki ahlaki savları bile cidden kastetmediğini, tam tersine –modern okur açısından romanın en dikkat çekici özelliği olan– maddi ve ahlaki kaygılar arasındaki yıkıcı ve ironik kontrpuanın betimlenmesinden pişmanlık duymayacağı bir zevk aldığını ima eder. Bugünkü çözümlemeyle pek çok açıdan tutarlılık arz eden bu yorumun, özü itibariyle ona taban tabana zıt olduğunu söylemeliyiz: Gene de son zamanlarda, daha fazla incelemeyi gerektirecek kadar geniş bir destek bulmuştur.

*

Bir sanatçı olarak Defoe üzerine yapılan belki de en ünlü yorum Coleridge'in *Robinson Crusoe*'daki bir paragrafa ilişkin kenar notudur; Defoe'nun kahramanı burada enkazın içerisinde bir miktar altın bulmuştur:

> Bu paralara bakınca kendi kendime gülümsedim, "Ah gözü körolası!" dedim yüksek sesle, "şimdi neye yararsın? Benim için hiçbir değerin kalmadı, yere eğilip almaya bile değmezsin, şu bıçaklardan biri senin tomarından daha değerlidir, hiçbir işime yaramazsın, olduğun yerde kal, kurtarılmaya bile değmez bir yaratık gibi denizin dibini boyla." Ama ikinci bir sefer düşündüğümde gene de aldım;* bütün bu bulduklarımı bir beze çıkın yaparak...

Yıldız işaretinin bulunduğu yerde şu yorum vardır:

Tam Shakespeare ayarında; ama arkasından gelen o basit noktalı virgül, dönüşlü bilinçliliğin bir anlık duraksaması olmaksızın hemencecik geçiverilmesi, bu etkinin kendisinden daha enfes ve ustaca. Vasat bir yazar, misal bir Marmontel, "aldım"dan sonra "!" koyar ve yeni bir paragrafa başlardı.[39]

Crusoe'nun altının değersizliğine ilişkin retorik paradoksunu rasgele bir değer yitimine uğratan bu "ikinci bir sefer düşündüğümde" tabirini okuyunca gülümser ve ister istemez Defoe'nun ekonomik adamın zorlayıcı irrasyonelliğini daha fazla açıklamaktan kaçınmasında ince bir edebi adap olduğunu düşünürüz. Fakat ironinin arızi olmadığından emin olabilir miyiz? Bu paradoksal monolog, Crusoe'nun karakterine ya da mevcut duruma hakikaten uygun mudur? Yoksa, gerçek zenginliğin yalnızca mal mülk demek olduğu gibi yararlı bir hakikati belletmek için her daim tetikte bekleyen ekonomi yazarı Defoe'yu anlattığını söylemek mi daha doğru? Eğer öyleyse – bu bariz ironi, gazeteci Defoe'nun romancı rolüne geri seğirtmesini sağlayan ve Crusoe'nun (ve aslında hepimizin) bu koşullar altında ne yapacağına dair bildiklerini bize anlatmaya iten fütursuzluğun sonucu değil midir yalnızca?

Coleridge'in övgüsünü olduğu gibi kabullenerek geçemeyiz. Coleridge kitabın 1812 baskısını kullanmıştı ve bu baskıda da –sonraki çoğu baskıda olduğu gibi– Defoe'nun lalettayin noktalamaları epeyce bir elden geçirilmişti: Aslına bakılacak olursa, önceki baskılarda "aldım"dan sonra noktalı virgül değil, virgül vardır. Dahası Coleridge'nin Defoe'nun edebi ustalığına ilişkin iddiası büyük oranda şu temele dayanıyordu: Defoe iki ironi bileşenini –o koşullar altında altının yararsızlığı ve buna karşın altını alma kararı– tek bir anlamlı parça içerisinde bir araya getirmiş ama okura bununla ilgili (mesela bir ünlem işareti kullanarak) açıktan bir işarette bulunmamıştır. Halbuki aslına bakılacak olursa Coleridge'in noktalı virgülünün yerinde virgül olduğu gibi, Crusoe'nun yüzerek karaya çıkışının ve patlak veren bir fırtınanın anlatıldığı on beş satırlık bölüm boyunca da birçok kez virgül kullanılmıştı. Bunun etkiyi biraz fazla geriye ittiği görülüyor. Ayrıca bu durum, burada (ya da başka bir yerde) ironiye benzer bir şeyler olmasının gerçek ne-

39. *Miscellaneous Criticism*, haz. Raysor, Londra, 1936, s. 294.

deninin, kendisinin alışkanlık gereği tek bir sentaktik birimde birçok farklı malzemeyi toplaması ve birbirine hiç benzemeyen başlıklar arasında geçişler yapmasını sağlayan aşırı gailesizliği olabileceğini akla getirmektedir.

Her halükârda Coleridge'in coşkusu bize bilge kişilerin özellikle eğilimli olduğu söylenen bir tehlikeyi hatırlatıyor: var olandan fazlasını görmek. Virginia Woolf'un *Common Reader*'daki (Sıradan Okur) iki makalesinde karşılaştığımız durum budur. *Robinson Crusoe* ve *Moll Flanders* romanları Woolf'a bu metinlerde bilgeliğini göstermek, gerçekte var olandan fazlasını görmek için bir fırsat sunmuyor mu? Sözgelimi, "göz önünde duran basit bir toprak çanak ... bizi uzak adaları ve insan ruhunun yalnızlığını görmeye sevk eder".[40] *Robinson Crusoe*'nun son bölümündeki "Yalnızlık Üzerine" denemesini göz önünde tutarak şunu söylemek daha doğru olacaktır: Defoe'nun tekniği aynı anda ve aynı anlatı içerisinde hem insan yalnızlığı temasını takip edecek hem de bizi çömlekçiliğin temel bilgileri hakkında bilgilendirecek kadar zekice ya da bilinçlice kurgulanmış değildi.

Dolayısıyla Virginia Woolf'un Defoe hakkındaki "diğer her öğeyi tasarımına tabi kıldığı"[41] yorumu kanımca tartışmaya açıktır. İster *Robinson Crusoe*'da ister *Moll Flanders*'ta, sözcüğün herhangi bir anlamıyla *tasarım*dan bahsedebilir miyiz ki? Sakın bu tarz bir yorum, Defoe'nun mütevazı ve üzerinde düşünülmeden yazılmış düzyazısının bizde doğurduğu üstünlük duygusu –bizi anlatısındaki acemiliklerin uç örneklerini *ironi* diye adlandırmaya yönelten bir üstünlük duygusu– karşısında gönlümüzden kopan bir tür dolaylı eleştirel geri ödeme olmasın?

*Moll Flanders*'ta açık ve bilinçli olarak tasarlanmış birkaç ironi örneği vardır. Her şeyden önce, basit türde birçok dramatik ironi görürüz: örneğin Virginia'da Moll'un ensest evliliğinin hikâyesini anlatırken, hitap ettiği kişinin bu olayın baş faili olduğunun farkında olmayan kadının durumu.[42] Ayrıca çok daha sivri ironiler de vardır. Mesela bir yerde, küçük yaşlardaki Moll Flanders, büyüdüğün-

40. "Robinson Crusoe", *The Common Reader, Second Series*, Londra, 1948, s. 58.

41. *A.g.y.* 42. s. 341-2.

de tıpkı aylak ama kepaze komşularından biri gibi bir hanımefendi olacağına yemin eder.

"Zavallı çocuk," dedi iyi kalpli, yaşlı dadım, "çok istiyorsan kolaylıkla böyle bir hanımefendi olabilirsin, zira adı kötüye çıkmıştır onun, üstelik iki ya da üç gayri meşru çocuğu oldu."

Söylediklerinden hiçbir şey anlamamakla beraber, "Ona madam dediklerine eminim," dedim, "ne hizmete girmiş ne de ev işine gidiyor." Bu sebeplerden ötürü de onun bir hanımefendi olduğunda ısrar ederek, ilerde tıpkı böyle bir hanımefendi olacağımı söyledim.[43]

Sözel vurgunun hem erdem ile sınıf arasındaki farkı, hem de asaletin dışsal göstergelerine aldanmanın ahlaki tehlikelerini gözler önüne serdiği bu kâhince epizotta "tıpkı böyle bir hanımefendi" sözleriyle vurgu yapmak hoş bir dramatik ironi yaratıyor. İroninin bilinçli olarak yapıldığından emin olabiliriz, çünkü ironinin yönü Defoe'nun *–gentry*'nin uygun davranış kalıpları sunmak konusundaki başarısızlığına karşı çoğunlukla nefret dolu bir tutum sergilediği– diğer yazılarınca da desteklenmektedir. Örneğin, Moll'un büyük kardeşini anlatırken yaptığı ironide de benzer bir eğilim vardır: "neşeli bir beyefendiydi... yanlış davranışlarda bulunacak kadar hoppa olsa da, zevklerinin bedelini pahalıya ödemeyecek kadar sağduyuya sahipti." Burada Defoe'nun kendi bakış açısıyla üslupsal bir zarafetin ve gösterilebilir ahengin birlikteliği, Moll Flanders'ın James tarafından tongaya düşürüldükten sonraki düşüncelerinin de ironik olduğuna şüphe bırakmıyor: "Alçak bir serseridense onurlu bir adam tarafından mahvedilmek bile bir çeşit teselli sayılabilirdi."[44] Sözcüklerdeki abartı aleni ahlaki normlarla fiili olanlar arasındaki karşıtlığı ortaya sermektedir: buradaki "mahvedilmek" sözcüğü bilinçli bir abartmadır, zira Moll Flanders zaten neyse odur; ayrıca görünen o ki, "onurlu bir adam" tabirindeki ikircikliklik, yıkıcı etkisinin sonuna kadar farkında olarak kullanılmıştır.

Ne ki *Moll Flanders*'taki bu bilinçli ironi örnekleri Defoe'nun merkezi karakterine ya da amaçladığı ahlaki temaya ironik açıdan yaklaştığını telkin eden daha büyük bir yapısal ironiye işaret etmekten hayli uzaktır. *Moll Flanders*'ta Defoe'nun hikâyeyi kadın kahramanından farklı bir şekilde değerlendirdiğini gösteren hiçbir

43. s. 24. 44. s. 30, 164.

şey yoktur. Gerçi böyle bir maksadın muhtemel göründüğü birkaç durumun olduğu doğrudur, ama incelendiğinde, bunların yukarıda verilen bilinçli ironi örneklerinin emarelerinden hiçbirine sahip olmadığı, daha ziyade *Robinson Crusoe*'daki pasajla benzerlik gösterdiği görülecektir.

Crusoe'nun retoriğin doruklarından melodramatik düşüşüne özellikle benzer bir durum, Moll Flanders kocası ve üvey-kardeşi olan kişiye kendi doğumuyla ilgili korkunç gerçeği açıkladığında gerçekleşir:

> Yüzü bir anda sapsarı kesildi ve vahşi bir ifade aldı. "Şimdi bana verdiğin sözü hatırla ve olanları soğukkanlılıkla karşıla," dedim, "seni buna hazırlayabilmek için daha ne söyleyebilirdim?" Yine de bir uşak çağırıp az bir bardak rom (bu ülkede yaygın bir içkidir) getirtmek zorunda kaldım, zira bayılmak üzereydi.[45]

Güvenilirlikteki ısrar –neden brendi değil de rom olduğunu açıklayıcı kılı kırk yaran paranteze kapı aralar– duygu yoğunluğunun yarattığı gerilim ile bunun sıradan tedavisi arasında şiddetli bir karşıtlık yaratmaktadır. Zaten hayat da böyle bir şey değil midir, denilebilir; fakat duyguların yoğunluğuna vurgu yapmak isteyen bir yazar bir bardak romun sorunu çözeceğini ima etmezdi, hele hele *az* bir bardak romun – burada "az" sözcüğü, titizlik eseri ama bir bakıma uygunsuz ayrıntı karşısındaki "gerçekçi" dikkatin ironi yaratmaya nasıl katkıda bulunabileceğinin güzel bir örneğidir.

Bu pasaj ile Crusoe'daki altınla ilgili pasaj arasındaki biçimsel benzerlik göze çarpmaktadır; birbiriyle alakasız öğeler arasında geçiş, karşıtlık belirten "yine de" ile sağlanmaktadır ki bu sözcük anlatıcıyı ille de mantıksal bir bağlantı kurmaya teşvik eder. Eğer Defoe yalnızca yeni bir paragrafa başlamış olsaydı, buradaki ironi epeyce azalacaktı, zira söz konusu ironi bir araya getirilen iki parçanın (her iki durumda da duygusal ya da soyut bir aşırılığın ardından daha pratik bir kaygı gelmektedir) gerçekten de aynı söylem dünyasına ait olmalarına dayalıdır.

Bu pasaj içeriği bakımından da tipiktir, çünkü her ne kadar kasıtlı bir ironi olduğunu kesin olarak söyleyemesek de, burada bir ironi olduğu düşüncesini uyandıran şey, Defoe'nun romanlarında

45. s. 113.

çok yaygın olarak rastladığımız, duygudan harekete doğru bir melodramatik geçiştir. Sözgelimi, Moll'un (alışılmadık bir duygu yoğunluğu içerisindeyken) oğlunun az önce üzerinde yürüdüğü toprağı öptüğü, ama toprağın "nemli ve tehlikeli" olduğu söylenir söylenmez vazgeçip kalktığı an.[46] Kadın kahramanındaki duygusallık ve sağduyunun bu arsız karışımına muhtemelen Defoe'nun kendisi de gülüyordu; fakat şurası daha muhtemel ki hikâyeyi devam ettirebilmek için ilk önce Moll Flanders'ı ayakları üzerine kaldırması şarttı ve doğrusu bunu nasıl yapacağını da pek etraflıca düşünmüşlüğü yoktu.

Alakasız davranışlar arasındaki yalıtımsızlık, zaten daha baştan bunlardan birisinin sahte olduğunu düşünmeye eğilimliysek bilhassa ironik gelecektir. Ahlak dersi verilen pasajların çoğu için bu geçerlidir ve Defoe böyle pasajları önümüze getirirken inanmamızı sağlamak için hiçbir şey yapmaz. Fevkalade inanılmaz bir sahne de, taze pişman Moll mürebbiyesine arabasına bindiği sarhoş bir adamı nasıl soyduğunu anlatıp, ardından Süleyman'ın bir vaazında sarhoşluğa karşı söylediği bir sözü alıntıladığında gerçekleşir. Mürebbiyem çok fena olmuştu, der Moll:

> Gerçekten de öylesine etkilendi ki, böyle bir beyefendinin nasıl olup da, bir şişe şarapla zihnini her bulandırışında kendini mahvolma riskiyle karşı karşıya bıraktığını düşünerek göz yaşlarını güçlükle zaptedebildi.
>
> Ancak ele geçirdiğim ganimete ve onu nasıl soyup soğana çevirdiğime gelince bu onu çok mutlu etti. "Çocuğum," dedi, "bana kalırsa bu ders, beyefendinin aklını başına getirmesi açısından dinleyeceği tüm vaazlardan daha etkili olacaktır." Ve hikâyenin geri kalanı doğruysa, gerçekten de öyle oldu.[47]

Ardından iki kadın iyi bir ders vermek adına ilahi cezanın ne olabileceği ve zavallı beyefendinin paralarını nasıl söğüşleyebilecekleri konusunda düşünmeye başlarlar. Bu epizot hiç kuşkusuz dindarlığın ve ahlaklılığın bir parodisidir, ama Defoe'nun burada ironik olmayı amaçladığını söylemek yine de pek doğru olmaz; keza Moll Flanders, gayet insani bir sapkınlıkla, kendisine günahlarını itiraf etmesini teklif eden hapishane papazının içkiye düşkünlüğünü bahane ederek ona kulak tıkadığında da aynı durum geçerli-

46. s. 341. 47. s. 246-7.

dir.[48] Her iki epizot da psikolojik açıdan yeterince akla yatkındır: Bir kötülüğün esiri olanlar, teveccüh etmedikleri diğer kötülükleri yapanlara karşı, erdemlilerden bile daha sert bir tavır alırlar. Fakat sorun Defoe'nun kendisinin, alkole karşı vaazlarını sıraladığı bağlamın fevkalade zararlı yapısına göz yumup yummadığı (ve okurlarından da bunu bekleyip beklemediği) sorunudur. Böyle olduğunu düşünmek için elimizde her türlü neden var: Verilmeye çalışılan ders ironik olarak değil, cidden tasarlanmış olmalıydı. Bu dersin bağlamına gelince; Defoe'nun didaktik iddialarını aktarabilmesinin tek yolunun Moll'u aynı zamanda kendi inançlarının sözcüsü yapmak olduğunu görmüştük. Ayrıca bizim açımızdan gülünçlük derecesinde belirgin olan ahlaki algılayışsızlık, aslında Defoe ile kadın kahramanın paylaştıkları Püriten anlayışın karakteristik psikolojik özelliklerinden birinin yansımasıdır.

Svend Ranulf *Moral Indignation and Middle Class Psychology* (Ahlaki Öfke ve Orta Sınıf Psikolojisi) adlı eserinde, esasen 1648-60'taki Cumhuriyet dönemi risalelerinden yararlanarak, Püritenlerin ahlaki öfkeden kaynaklı feveranlara Kralcılardan çok daha eğilimli olduklarını gösterir.[49] Ranulf'a göre Püritenliğin güçlü yanlarından birisi, erdemlilik taleplerini başkalarının günahlarına yönelik acımasız bir saldırganlığa dönüştürebilme eğilimidir. Bu da bireyin kendi hatalarına karşı gözlerini kapama eğilimini beraberinde getirmektedir elbette. Moll Flanders'ta bu eğilime sık sık rastlıyoruz. Meşhur bir örnek, bir çocuğun altın kolyesini çaldıktan sonra kendi kendisini teselli ettiği sahnedir: "Kendimce şöyle akıl yürüttüm: Zavallı küçük kuzucuğun evine soyulmuş bir halde dönmesine yol açarak, ihmalci davranan anne babasına yerinde bir ihtarda bulunmuştum; bu ders onlara bir dahaki sefere daha çok özen göstermeyi öğretecekti."[50] Moll'un düşündüklerinin psikolojik bir gerçekliği ifade ettiği su götürmez: Vicdan en büyük safsatacıdır. Ancak, Defoe'nun niyeti konusunda birtakım şüpheler var: Kadın kahramanının ahlaki riyakârlıklarına, kendi gözlerindeki şeytanlığa gözlerini kapıyor oluşuna ironik bir dokundurma mı yapmaktadır, yoksa kendisi içten içe ebeveynlerin dikkatsizliğine veryansın

48. s. 298. 49. Kopenhag, 1938, özellikle s. 94, 198.
50. s. 210.

ederken ve okkalı bir cezayı hak ettiklerini düşünürken, Moll da arada kaynayıp gitmekte midir?

Eğer Defoe bu pasajı insanın manevi açıdan kendi kendini aldatmasının ironik bir portresi olarak tasarladıysa, Moll Flanders'ın karakterini bir bütün olarak bu çerçeve içerisinde değerlendirdiğini varsaymamız zaruri hale gelir, zira bu hadise Moll'un kendi manevi ve zihinsel sahtekârlıklarına karşı daima gözlerini kapamasının tipik bir örneğidir. Sözgelimi, mali durumu hakkında bile devamlı yalan söyler, öyle ki sevdiklerini bile es geçmez. Mesela James ile birlikte çevirdikleri dalavere ortaya çıktığında, otuz poundluk banknotu saklar ve "onun koşullarını göz önüne aldığımda, geri kalanı ona vermek beni daha da cömert kılmıştı, zira ona gerçekten tüm yüreğimle acıyordum," der. Ardından devam eder: "Fakat sorusuna verdiğim yanıta geri dönecek olursak, onu kasten aldatmadığımı, hiçbir zaman da aldatmayacağımı söyledim." Bilahare James ile ayrılmalarının ardından şunları söyler: "Hayatımda bu veda kadar yüreğimin derinliklerine işleyen başka bir şey daha yaşamadım. Beni terk edip gittiği için içimden ona binlerce kez sitem ettim; zira ekmek parası için dilenecek de olsam onunla dünyanın öbür ucuna bile giderdim. Cebimi yokladım, içinden on gine, altın saati ve iki yüzük çıktı. ..."[51] Moll teoride bile olsa, bağlılığının gerçek bir bağlılık olduğunu kanıtlayamaz: Ekmek parası için dilenmeye hazır olduğunu ifade ettikten hemen sonra cebinde ömrü boyunca ekmek almasını sağlayabilecek kadar para olup olmadığını kontrol ederek bunun yalnızca retorik amaçlı bir mübalağa olduğunu hatırlatır bize. Burada bilinçli bir ironi olmadığı kesindir; zira Defoe ve kadın kahramanı açısından âlicenap duygular iyidir, ama saklanmış para rezervleri de iyidir, hatta belki de daha iyidir. Fakat bunların birbiriyle çeliştiği ya da birinin diğerinin altını oyduğu gibi bir duygunun varlığından bahsedemeyiz.

Defoe ara ara konformizme düşenleri, "Cenabı Hakla köşe kapmaca oynamakla,"[52] suçlamıştı. *Moll Flanders*'ta dürüstlük ve ahlaki doğruluk konusunda çok sık karşılaştığımız, işine gelmeyince kıvırma tavrını bu tabir harikulade bir şekilde anlatır. Defoe bu kitapta çeşitli seviyelerde "köşe kapmaca oynamaktadır": Cümle ve

51. s. 164, 167. 52. *True Collection* ..., s. 315.

olay seviyesinden kitabın temel etik yapısına dek her yerde, yarattığı karaktere karşı ahlaki tutumu, başkasıyla evli sevgilisi Moll'a yazıp ilişkisini bitirdiğini söylediğinde ve ona kendisini değiştirmesini öğütlediğinde Moll'un aklından geçenler kadar sığ, sinsice ve kolayca saptırılabilir türdendir: "Bu mektup kalbimde ifade edemeyeceğim, sayısız yaralar açtı; tarifsiz bir vicdan azabı duydum, zira kendi günahıma gözlerimi kapatmış değildim; hatta kardeşimle evliliğime devam etmiş olsaydım, ikimizin de gerçeği bilmeyerek yapmış olduğu bu evliliğin günahının daha az olacağını düşünmüştüm."[53]

Kendisine kadın kahramanının vicdanını ya da asıl ahlaki düşüncelerini ironik bir tarzda tasarlama izni veren hiçbir yazar böyle bir cümleyi cidden kaleme almış olamazdı. Keza bu durumda James'in yaşadığı ahlaki dönüşümü de anlatamazdı – Moll Flanders burada oğlunun kendisine verdiği malları James'e nasıl götürdüğünü anlatır ve "atlar, domuzlar, inekler ve çiftliğimiz için aldığım diğer malzemeler"den bahsetmeyi de unutmaz. Sonra sözünü şöyle tamamlar: "O andan itibaren kocamın, yıllarca bir günahkâr, bir haydut ve hırsız olarak yaşamış olan bu adamın, Tanrı'nın inayeti sayesinde gerçek bir tövbekâra dönüştüğüne ve bütünüyle ıslah olduğuna inanıyorum."[54] Tanrı'nın güçleriyle Mammon'un* güçlerinin yan yana getirilişindeki ironinin farkında olan Defoe değil biziz; domuzlar ve inekler sayesinde yaşanan dönüşüme Defoe değil biz gülüyoruz.

*

Tikel durumlar hakkındaki anlaşmazlıklar ne olursa olsun, kuşkusuz *Moll Flanders*'ta tutarlı bir ironik tutumdan bahsedemeyiz. İroni, en geniş anlamıyla, insanı yaşadığımız dünyada çepeçevre saran çelişkilerin ve uyuşmazlıkların derinden kavranışını –metnin çelişkili yorumlara karşı maksatlı hassasiyetinde tezahür eden bir kavrayışı– ifade eder. Yazarın metindeki gizli emelinin bir kez farkına

* Yeni Ahit'te geçen, açgözlülüğü ve maddi zenginliği simgeleyen "varlık". (ç.n.)

53. s. 136. 54. s. 356.

vardığımızda, görünürdeki tüm çelişkileri eserin temelini oluşturan bütünlüklü tutumun belirtileri olarak yorumlayabiliriz. Bu tür bir yazım tarzı besbelli hem yazardan hem de okurdan çok yoğun bir dikkat talep eder: Her sözcükteki sezdirim, her epizodun yan yana getirilişi, parçalardan her birinin bütünle ilişkisi – tüm bunlar kastedilen yorum dışındaki bütün diğer yorumları dışlamak zorundadır. Defoe'nun bu yolla yazmış ya da bu tür okurlara seslenmiş olma olasılığı, gördüğümüz üzere, hayli zayıftır; hatta tüm veriler tersi istikameti işaret etmektedir.

Defoe'nun en azından kendisinin de öyle olduğunu beyan ettiği bir ironik eserinin bulunduğu itirazı gelebilir: *The Shortest Way with Dissenters* (Dini Muhalifleri Altetmenin En Kestirme Yolu, 1702). Defoe'nun burada, Kraliçe Anne'in yönetimi döneminde Dini-Muhaliflerin başını ezmek için fırsat bu fırsat diyen kızgın "High Church"* temsilcilerinin üslubunu, mizacını ve temel stratejisini oldukça başarılı bir şekilde taklit ettiği doğrudur. Ama gerçekte birçok okur, iyi bilindiği üzere, bu risaleyi aşırı muhafazakâr papazlarının sahici bir metni sanmıştır. Bunun nedenini eseri inceleyerek bulabiliriz: Tıpkı *Moll Flanders*'ta olduğu gibi burada da Defoe anlatıcı ile arasında o kadar kusursuz bir özdeşlik kurmuştu ki gerçek maksadı güme gitmişti. Aslında Defoe'nun bilinçli olarak tasarlanmış bu tek ironi denemesi tam bir şaheserdi, ama bir ironi şaheseri değil başkasıymış gibi yapma şaheseriydi.

Burada bu iddiayı uzun uzadıya kanıtlamanın imkânı yok, ama *En Kestirme Yol* üzerine o dönemde yapılan yorumlar en azından şunu göstermektedir: Bu eser ironi silahının Defoe tarafından etkili bir şekilde kullanılabildiğine ilişkin çürütülemez bir kanıt değildir. Nitekim söz konusu görüşün *Moll Flanders*'ı bir ironi eseri olarak gören herkes tarafından paylaşılmadığını da söylemek lazım. Örneğin, Bonamy Dobrée etkileyici bir yorumla, roman "çok şahane ironilerle doludur, tabii Moll'u dışarıda bıraktığımız sürece," der. Fakat kendisinin de kabul ettiği ve yukarıda da savunulduğu üzere, Defoe'nun Moll'u dışarıda bırakacak kadar nesnel olduğuna inanmak çok güç olduğundan, demek ki Dobrée'nin *Moll Flanders*

* Anglikan Kilisesinin Katolikliğe yakın olduğu söylenen kısmı, "Yüksek Kilise". (ç.n.)

için "eşi menendi bulunmaz bir şaheserdir,"[55] yakıştırmasının kökeninde ironinin kasıtsız ve bilinçsiz olarak yapıldığı görüşü vardır.

Dolayısıyla bizim kritik sorunumuzun şu olduğu anlaşılmaktadır: ironik olması tasarlanmayan bir roman nasıl oluyor da birçok okur tarafından böyle görülebiliyor? Bu sorunun yanıtı edebiyat eleştirisi alanına değil, toplumsal tarih alanına ait gibi görünüyor. Bugün baktığımızda, Defoe kadar akıllı bir adamın, kadın kahramanının ekonomik davranışlarına ya da dindarca lakırdılarına alaycı bir tutum dışında başka bir tutumla yaklaşmış olabileceğine ihtimal veremiyoruz. Ne var ki Defoe'nun diğer yazıları bu inancı desteklememektedir ve tarihin akışının bizde Defoe'nun ve yaşadığı dönemin ağırbaşlılıkla yaklaştığı meseleleri ironik olarak görmeye yöneltecek güçlü ve çoğu zaman bilinçdışı eğilimler yarattığı varsayılabilir.

Bu eğilimlerden, bu ironi yaratıcı tutumlardan en az ikisinin müsebbibi *Moll Flanders*'tır. Bunlardan birincisi bugün oldukça yaygın bir şekilde ekonomik kazanç güdüsüne bağlanan suçluluk duygusu; ikincisi de, dindarca lakırdıların her halükârda, ama özellikle de kişi kendi ekonomik çıkarlarına epeyce dikkat kesildiğinde zan altında olduğu görüşüdür. Ama gördüğümüz üzere, Defoe her iki konuda da masumdur. Ekonomik öz-çıkarın insan yaşamının en temel ilkesi olduğunu söylemekten çekinmemiştir; bu görüşün dini ya da toplumsal değerlerle çeliştiğini düşünmüyordu, keza dönemin egemen anlayışı da bu yöndeydi. Dolayısıyla *Moll Flanders*'taki zahiri ironilerden bir kısmı Defoe'nun kendi bakış açısındaki çözümlenmemiş ve çoğunlukla bilinçsiz bir çelişkinin –Püritenlikte (sonradan ortaya çıkan) ekonomik meseleleri dini ve ahlaki yaptırımlardan ayırma düşüncesinin tipik bir örneği olan çelişkinin– ürünleri olarak açıklanabilir.

*Moll Flanders*'taki pek çok diğer ironi de benzer şekilde açıklanabilir. Zahiri ironilerden bir kısmının merkezinde, duygusal kaygıların pratik kaygıların altında ezilmesinin olduğunu görmüştük: Hiç kuşku yok ki burada Defoe'nun rasyonel ve şüpheci içgüdüleri, roman türünün ve okurlarının ihtiyaç duyduğu duygusal

55. "Some Aspects of Defoe's Prose", *Pope and His Contemporaries, Essays Presented to George Sherburn*, haz. Clifford ve Landa, Oxford, 1949, s. 176.

sahnelere ve konuşmalara karşı bilinçdışı bir isyan içindedir. Diğer olası ironilerden bir kısmı, Moll'un aşk maceralarının etrafında kümelenmektedir; bunların yalnızca ahlaki açıdan terbiye etme amacıyla yazılmış olabileceğine inanmak güçtür. Yine de buradaki çift-anlamlılık tipik bir sekülerleşmiş Püriten tavrının sonucudur. Örneğin eksantrik bir muhalif ve Defoe'nun da tanıdığı olan John Dunton, fahişeliği teşhir eden aylık bir yayın çıkarmıştı: *The Night Walker: or, Evening Rambles in Search after Lewd Women* (Gece Kuşu: ya da İffetsiz Kadınların Peşinde Gece Yürüyüşleri, 1696-97). Danton, bugün zamparalığa karşı benzer yaklaşımlara sahip olan sansasyonel gazeteciler kadar güçlü ve bir o kadar da inandırıcılıktan yoksun bir tarzda, erdemli bir amaca hizmet ettiklerini savunuyordu. Hatta daha da yakın bir analojiyi Pepys ile kurabiliriz: Pepys bir pomo eser alır ve pazar günleri ofisinde bunu okurmuş. Bunlardan biri hakkındaki yorumu şöyledir: "Fevkalade müstehcen bir kitap, ama ağırbaşlı her insanın dünyadaki kepazelikler hakkında bilgi sahibi olmak için bir kez baştan sona okumasında bir kötülük yoktur."[56]

Defoe'nun bakış açısında, *Moll Flanders*'a getirilen eleştirel yorumlardaki iki önemli güçlüğü açıklayan başka çelişkili noktalar da vardır. Moll'un geçirdiği ahlaki dönüşüm konusunda Defoe'nun ciddi olamayacağına ilişkin inancımızın bir nedeni, Moll'un pişmanlığının ve vicdan azabının eylemleriyle ya da herhangi bir psikolojik değişim göstergesiyle desteklenmiyor oluşudur: *Robinson Crusoe*'da olduğu gibi manevi boyut, psişik mekanizmadaki bir dizi açıklanamayan dini kriz olarak sunulur, fakat bunlar Moll'un sağlıklı ahlakdışılığına kalıcı hasar vermeyen krizlerdir. Ne var ki dinin bu şekilde sıradan yaşamdan kopartılması, sekülerleşmenin doğal bir sonucuydu ve Defoe'nun döneminde yaşamın bir parçası olan bu aynı özellik muhtemelen Moll Flanders'ın ahlaki bilincindeki asıl karışıklığın da –işlediği günahlardan duyduğu pişmanlığı, suçların cezasından duyulan iç sıkıntısıyla karıştırma eğiliminin de– nedenidir. Bireysel ahlakın sekülerleşmesi, Hobbes'un "her suç bir günahtır, ama her günah bir suç değildir,"[57] derken gözettiği ay-

56. *Diary*, haz. Wheatley, Londra, 1896, c. VII, s. 279.
57. *Leviathan*, II. Kitap, 27. Bölüm.

rımı vurgulama eğilimindedir. Kuşkusuz, Moll Flanders'ın gerçek korkularının menzili yalnızca işlediği suçların ortaya çıkmasının yaratacağı olası sonuçlara kadar uzandığından ötürüdür ki biz Moll'un ahlaki bilincinde, Reed Whittemore'un sözleriyle, "Cehennemin neredeyse Newgate'in duvarlarıyla özdeş"[58] olduğunu hissederiz.

Dolayısıyla *Moll Flanders*'taki zahiri uyumsuzlukların pek çoğu bireysel ahlak alanına aittir. Son iki yüzyıl bize bu konuda dikkatli ayrımlar yapmayı öğretmiş olsa da, on sekizinci yüzyılın başlarında bu konudaki hassasiyet çok daha azdı. Dolayısıyla muhtemelen yalnızca bir kafa karışıklığının bulunduğu yerlerde –ayırt etmek konusunda, Defoe ya da yaşadığı çağdan ziyade bizim daha hazırlıklı olduğumuz bir kafa karışıklığı– bizim ironi bulma eğiliminde olmamız doğaldır. Bu bağlamda *Moll Flanders*'ın en ateşli hayranlarının bakış açıları ve ilgileri itibariyle tarihselliği dikkate almamaları sanırım manidardır. Sözgelimi, E. M. Forster *Roman Sanatı*'nda dönemsel ayrımları hesaba katmazken, John Peale Bishop muhtemelen Defoe'nun bitiriş cümlesini ("1683 yılında yazıldı") esas alarak ama bu suretle de yanlış bir okuma yaparak romanın yılını 1668 olarak saptar.[59]

Modern çağda *Moll Flanders*'ı ironik okuma eğiliminin farklı türden tarihsel bir açıklaması daha vardır: romanın doğuşu. Biz Defoe'nun romanlarını kendi dönemindekilerden çok farklı bir bağlam içerisine yerleştiriyoruz; bugün romanları çok daha ciddiyetle ele aldığımızdan Defoe'nun romanlarını da günümüzün çok daha didikleyici edebi standartlarıyla değerlendiriyoruz. Bu varsayım Defoe'nun kendi yazış tarzıyla da birleştiğinde, bizi onun romanlarını büyük oranda ironik nitelemesiyle açıklamaya zorlamaktadır. Örneğin, bir cümlenin bütünlüğe sahip olması gerektiğine inanıyoruz; eğer gerçekte farklı ya da alakasız parçalar içeren cümleciklerin rasgele bir araya getirilmesinden oluşan cümlelere bir bütünlük vermek istiyorsak, bunu yapmamızın yegâne yolu bazı parçaların ironik olarak değerlendirilip diğerlerine yedeklenmesidir. Keza paragraf düzeyinden bütünsel yapı düzeyine kadar olan daha büyük

58. *Heroes and Heroines*, New York, 1946, s. 47.
59. *Collected Essays*, s. 47; asıl tarih 1722'ydi.

kompozisyonlarda da aynı durum geçerlidir: Eğer önsel olarak bütünlüklü bir planın var olması gerektiğini kabul edersek, aradığımızı buluruz ve böylece aslında tutarsız parçalardan oluşan bir yapıdan karmaşık bir örüntü ortaya çıkartabiliriz.

Elbette yaşamın kendisi de ironik düşünme için yeterince uygun bir nesnedir, dolayısıyla *Moll Flanders*'ı ironik addetme eğilimi bir anlamıyla Defoe'nun yazar kişiliğinin canlılığına yapılan bir övgüdür – bunun nedeni kısmen, yarattığı eserin çok gerçek görünmesi nedeniyle ona karşı tutumumuzu tanımlamak zorunda olduğumuzu hissetmemizdir. Fakat sahici ironik yazım kadar okurun bu tür tavırlarını dışlayacak bir şey yoktur elbette: Böyle bir yazımda olaylara her türlü bakış tarzı öngörülür; ya bütün bir esere yayılır ya da imkânsızlaştırılır. Ama *Moll Flanders*'ta bu tür bir dışlamanın varlığına ilişkin hiçbir kanıt yoktur, hakeza romanın tüm diğer veçheleri üzerinde etraflı bir denetime sahip bir mekanizma da aramamak gerekir. Eğer bunlar ironiyse, toplumsal, ahlaki ve edebi düzensizliğe ilişkin ironilerdir. Fakat belki de bunları bir ironicinin başarıları olarak değil de, Defoe'nun toplumsal, ahlaki ve dini dünyasındaki çelişkilere rasgele anlatısal sahicilik katma girişimlerinin doğurduğu tesadüfler, yazarın değerler sistemindeki ciddi uyuşmazlıkları ister istemez ele veren tesadüfler olarak değerlendirmek daha doğru olur.

Bu uyuşmazlıkların ortaya çıkarılması bile, bu zamana kadar aynı eserde bir araya getirilmemiş, aksine tragedya, komedya, tarih, pikaresk, gazetecilik ve hitabe gibi ayrı ayrı türlere dağıtılmış olan edebi nesnelerin ve tutumların temsiline izin veren ve hatta bunu cesaretlendiren biçimsel gerçekçiliğin araştırma gücüne yapılan bir övgüdür. Jane Austen ve Flaubert gibi sonraki yazarlar eserlerinin merkezine bu tür çelişkileri ve uyuşmazlıkları oturtacaklardı: Onlar ironiyi yarattılar ve roman okurlarını bunun sonuçlarına duyarlı hale getirdiler. Bizim de, Defoe'nun romanlarına bu edebi biçimin sonraki ustalarının mümkün kıldığı edebi beklentiler aracılığıyla yaklaşmamız mümkün değil ve bu beklentiler –Defoe'nun yaşam felsefesindeki başlıca iki gücün (rasyonel ekonomik bireycilik ve manevi kurtuluş kaygısı), yani bölünmüş ama görünüşe bakılırsa bu bölünmüşlüğün pek de rahatsız etmediği tavrını devam ettiren o iki gücün birbiriyle çeliştiğini gayet iyi biliyor olduğumuz

için bir ölçüde haklıdır da. Gelgelelim öncelikli amacımız Defoe'nun asıl niyetlerinin ne olduğunu öğrenmekse, şunu kabul etmek zorundayız: Defoe her ne kadar çifte bağlılığının bekasını sağlayan safsataları ortaya serse de, bunları sözcüğün gerçek anlamıyla resmetmez. Dolayısıyla *Moll Flanders* kuşkusuz ironik bir nesnedir, ama ironik bir eser değildir.

## IV

Bundan önceki kısımların amacı Defoe'nun bir romancı olarak önemini inkâr etmek değil, yalnızca yakın zamandaki pek çok eleştirmen tarafından karşı çıkılmasaydı ya da atlanmasaydı muhtemelen kabul görecek olan bir olguyu göstermektir: Defoe'nun romanları kendisinden daha geri pek çok yazarın eserlerinde görülen ayrıntılarda tutarlılık ve en büyük edebiyat eserlerinde görülen geniş anlamda iç uyum özelliklerine sahip değildir. Defoe asıl maharetini enfes epizotlar yazarak göstermişti. Hayalgücüyle bir olayın üzerine bir kez atladığında, bunu kendisinden önceki kurmaca eserlerin çok ilerisinde ve hatta bugün bile geçilememiş çapta kapsamlı bir sadakatle aktarabilirdi. Bu epizotlar tek tek alındıklarında muazzam bir etkiye sahiptir ve belki de *Moll Flanders*'ın üstünlüğü esasen büyük bir roman falan olmasından değil, Defoe'nun en zengin malzemeye sahip derlemesi olmasından kaynaklanır.

Defoe'nun yetkin epizotlar yaratma yeteneğinin, herkesçe açık eksikliklerine –kuruluştaki zayıflık, ayrıntılarda dikkatsizlik, ahlaki ya da biçimsel örüntü eksikliği– ne denli galebe çaldığı sorusu çok zor bir eleştirel problem arz etmektedir. Defoe'nun dehasında Moll Flanders'ın zorluklara karşı göğüs gerebilen benliği kadar kendinden emin ve yıkılmaz bir şeyler vardır; bu da bizi eskinin adı çıkmış eleştirel sapkınlığını kabul etmeye itmektedir: İyi kullanılan bir yetenek diğerlerinin eksikliğini telafi eder.

Yetenek elbette romandaki en üstün değerdir: Defoe usta bir gözbağcıdır ve bu özellik kendisini bir bakıma yeni biçimin kurucusu yapmaktadır. Bir bakıma diyorum, tam olarak değil: Romanı yerleşik bir tür olarak kabul etmemiz için, öncelikle, Defoe'daki yaşama-benzerliği kaybetmemiş gerçekçi anlatı, içsel bütünlüğe

sahip bir olay örgüsü halinde düzenlenmeliydi; ayrıca romancının da karakter ve kişisel ilişkileri betimlenen eylemlerin gerçeksiliğini artırmaya yarayan tali araçlar olarak görmekten vazgeçip bütünsel yapının ana unsurları olarak ele alması ve onlara yoğunlaşması; bir de tüm bunların bir ana ahlaki niyetle ilişkilendirilmesi gerekiyordu. Bu ek adımları atan Richardson oldu ve Defoe'nun değil de Richardson'ın genellikle İngiliz romanının kurucusu olarak görülmesinin esas nedeni budur.

Defoe, Robinson Crusoe'nun yaratıcısına yaraşır bir şekilde, edebiyat tarihinde bir eşi daha olmayan kendi kişisel edebi türünü yaratmıştı. Kendisinden önceki bir bireyci ve edebiyat yenilikçisi olan Christopher Marlowe'un oyunları ile Defoe'nun kurmaca eserleri arasındaki şaşırtıcı derecede yakın paralelliğin de gösterdiği üzere, bu tek başınalık Defoe'nun eserlerinde bireyciliğin rolüyle doğrudan doğruya ilişkilidir.

İkisi de alt sınıflardan ailelere mensup, yoksul, iyi-eğitimli, kıpır kıpır, enerjik kişilerdi; ikisi de yaşadıkları toplumda kendilerini tatmin edecek bir yer bulmakta güçlük çekmişti ve nihayetinde ikisi de hükümetin çirkin yüzünü gördüğünden –biri muhbir diğeri gizli ajan olarak– iktidarın gizemli yönleriyle temasa geçmeyi başarmıştı. İkisinin de yaşamlarının eserlerine yansıdığını görüyoruz. Her ikisi de kendisini en iyi şekilde, toplumla radikal bir yabancılaşma içerisinde olan ve bilinçsizce de olsa kendi yaşamlarından izler taşıyan karakterler aracılığıyla ifade etmiştir; koşullarındaki muazzam farklılıklara karşın –Büyük Timur'dan Barabas'a ve Faustus'a, Robinson Crusoe'dan Moll Flanders ve Albay Jacque'a kadar– aralarında sıkı bir ailevi benzerlik vardır. Bu tür ana karakterlerin varlığı hem Marlowe'da hem de Defoe'da benzer yapısal ve tematik zorluklara yol açar. Olay örgüleri genellikle epizodiktir ve karakterler arasındaki ilişkiler açısından temel çelişkinin tam olarak somutlaştırıldığı söylenemez – hepsi de genellikle bir "dünyaya karşı ben" haline gelir. Çelişki meselesi de aynı şekilde muğlaktır: En nihayetinde kahramanın cüretkârlığını cezalandırmak üzere devreye sokulan ahlaki, toplumsal ve dini kuralların temsili, bunların ihlalinin temsiline oranla daha az inandırıcıdır. Dolayısıyla bu normların başarısı olsa olsa yarım yamalaktır ve yazarın bunları gerçekten onaylayıp onaylamadığı konusunda okurda şüphe uyandırır.

Defoe ve Marlowe'un eserlerinden çıkan en olumlu değer kuşkusuz geleneksel ahlaki düzene ait bir değer değildir. Fransız edebiyatında bireyciliğin en üst ifadesi olan Stendhal'in durumunda olduğu gibi, temsil edilen yaşam anlayışını önemli kılan bilgelik değil, enerjidir. Belki de hem genel olarak bireyciliğin hem de Moll Flanders karakterinin ahlaki çözümlemesi bakımından kilit soruyu bu ikilik ortaya koymaktadır. Moll'un bilgeliği etkileyici değildir; olsa olsa atavik türde, tümüyle hayatta kalma sorunlarına yoğunlaşmış düşük seviyede bir akla sahiptir; fakat hiçbir şey onun enerjisinden daha etkileyici olamaz ve bunun da ahlaki bir önceli vardır: müphem ama insana güç veren bir tür çilekeşlik. Moll Flanders'ın başına her şey gelir ama hiçbiri onun üzerinde bir iz bırakmaz; anılarının tınısı bizi, ne olursa olsun hiçbir değişikliğin onun tatminkâr yaşama gücünü elinden alamayacağına inandırır; görünüşe bakılırsa, en aşağılık suçlarımız ve ahlaki yönden akla gelebilecek en iğrenç zayıflıklarımız bile hiçbir zaman bizi başkalarına karşı duyduğumuz sevgiden ya da kendimize duyduğumuz saygıdan mahrum kılmaz; gerçekten de tüm kitap, bireyciliğin bugünün ortodoksluğuna ve geçmişin bilgeliğine karşı açtığı edebi savaşın bir dizi örneği halindedir – ar damarı çatlamış bir Parolles* olan kadın kahramanın, "Yalnızca neysem odur beni ayakta tutacak olan!" diye meydan okuduğu bir silsiledir.

Bu sözcükler, Defoe'nun romanlarının hem biçim hem de içerik bakımından gelecek kuşaklardan talebini gayet iyi özetler; ve bu talebe ancak son birkaç onyıllık süre zarfında (bu romanlara bir nevi alt-edebi ün[60] kazandıran iki yüzyıla yakın bir zaman geçtikten sonra) bu romanlar yeni bir soluk kazandıklarında tümüyle cevap verilebilmiş olması son derece anlamlıdır, zira görünüşe bakılırsa bu süre zarfında roman ve (onunla ilişkili yaşam biçimi olan) bireycilik başladığı noktaya geri dönmüştür.

Görünen o ki roman tekniğinin eşi görülmedik bir karmaşıklığa ulaştığı bir dönemde, Defoe'nun biçimsel sanat yoksunluğu daha

* Shakespeare'in *Yeter ki Sonu İyi Bitsin* oyununda bakireliğe savaş açmış olan ve genellikle ahlaksızlığın simgesi olarak görülen bir karakter. (ç.n.)

60. Bkz. Charles E. Burch, "British Criticism of Defoe as a Novelist, 1719-1860", *Englische Studien*, LXVIII (1932), s. 178-98.

önce olmadığı kadar mayhoş bir tat veriyordu. Richardson'ın külfetliliğini ya da Fielding'in yapaylığını teşhis etmek kolaydı, çünkü roman türü onların biçimsel sorunlara sunduğu çözümlerin çok ötesine geçmişti. Fakat Defoe bir boy ölçüşme içerisinde değildi ve bizimle hâlâ oldukça canlı bir şekilde konuşabilen ve üstelik bir gün bile durup da bu becerisine ilişkin teknik sorunlara kafa patlatmadığı anlaşılan bir yazarı alkışlamak açıkçası ihya ediciydi. Üstelik en azından roman biçiminde, sanatsız sahicilik en üstün sanat hariç her şeye tercih edilir görünüyordu. İşte bu nedenle Virginia Woolf ve E. M. Forster –Arnold Bennett ve Galsworthy'nin mekanik zanaatçılığına karşı açılan savaşta bir müttefik olarak– bize 1920'lerin Defoe'sunu sundular.

Aynı dönemde ve bunu takip eden yıllar içerisinde, bireyciliğin düşünsel ve toplumsal temelleri daha önce hiç olmadığı kadar sorgulanmaya başlandı ve bu durum, bireyciliğin zaferlerinin ve rezaletlerinin eski bir aktarıcısı olan Defoe'nun eserlerine ironik bir güncellik bahşetti. Özellikle de İkinci Dünya Savaşı bizi Defoe'nun bireycilik resminin kâhince özüne daha da yaklaştırdı. Camus, Defoe'nun *Robinson Crusoe* için alegorik iddiasını kendi alegorisi *Veba*'da (1948) epigraf olarak kullandı: "Bir hapsedilmişliği başka bir hapsedilmişlikle temsil etmek, gerçekte var olan herhangi bir şeyi var olmayan bir şeyle temsil etmek kadar mantığa uygundur." Aynı dönemde André Malraux hapishaneleri ve toplama kamplarını görmüş olanlar için yalnızca üç kitabın doğruluğunu muhafaza ettiğini yazıyordu: *Robinson Crusoe*, *Don Quijote* ve *Budala*.[61]

Defoe'nun yalıtılmış bireyler üzerinde yoğunlaşması, günümüz yazarlarının yaşam anlayışına aradaki yüzyıllarda yaşamış romancıların yaşam anlayışına olduğundan çok daha yakın görünmektedir. Bu yazarların Defoe'ya kastettiğinden daha fazla anlam yükleyerek onu okuduklarını ve de modern yabancılaşmanın Robinson Crusoe ve Moll Flanders'ın yabancılaşmasından çok daha karmaşık ve çok daha gönülsüz olduğunu söylemek yanlış olmaz. Fakat Defoe romanlarının simgesel niteliğinin ne kadar farkında olursa olsun, şurası kesindir ki uzun Avrupa romanı geleneğinin bittiği; bireyciliği, boş zamanı ve eşsiz güvenliği sayesinde kişisel ilişkileri

61. *Les Noyers de l'Altenburg*, Paris, 1948, s. 119-21.

edebiyatın en önemli teması haline getiren toplumun nihayete erdiği yerde, Defoe memnuniyetle karşılanacak ama kötülük alameti bir kişiliktir. Memnuniyetle karşılanacaktır diyorum, çünkü görünüşe bakılırsa Defoe romanın büyük blöfünü –kişisel ilişkilerin gerçekten de yaşamımız açısından bir hayat memat meselesi olduğu iddiası– çok önceleri yapmıştır. Kötülük alametidir diyorum, çünkü geçmişin büyük yazarları arasından yalnızca ama yalnızca Defoe hayatta kalma mücadelesini iç karartıcı bir bakış açısıyla ortaya koymuştur, ki yakın zaman tarihi bu iç karartıcılığı tekrardan insanlık sahnesinde önemli bir yere getirip oturtmuştur.

Dolayısıyla tarihin tesadüfleri Defoe'nun yüzüne gülmüştür, ama hakkını yemeyelim, o da hiçbir yazarın yapmadığı kadar bunlara kur yapmış ve ödülünü hak etmiştir. Bu tesadüfler Defoe'yu roman tarihinde belirleyici bir konuma itelemiştir. Defoe'nun erkek ve kadın kahramanlarının eylemleri üzerinde körlemesine ve neredeyse amaçsızcasına yoğunlaşması ve içinde yaşadıkları utanç verici dünya hakkında onların düşünceleriyle kendisininkileri bilinçsizce ve pek düşünmeden birbirine karıştırması sonucunda onun şok taktikleri olmaksızın roman geleneğindeki yerini belki de hiçbir zaman alamayacak pek çok güdü ve temanın ifade edilmesi mümkün hale gelmiştir: mesela ekonomik bencillik ve toplumsal yabancılaşma gibi güdüler ve günlük yaşamda tezahür ettiği şekliyle eski ve yeni değerler arasındaki çatışma temaları. Tarihte çok az yazar kendisine hem yeni bir konu hem de onu somutlaştıracak yeni bir edebi biçim yaratabilmiştir. Halbuki Defoe ikisini de başarmıştır. Ele aldığı konuyu mutlak bir şekilde inandırıcı kılmak için bunun üzerine bir bakıma tek-gözle yoğunlaşırken pek çok şeyi gözden kaçırmıştı. Fakat belki de bu dışarıda bırakılanlar, içeride kalan bu denli unutulmaz ve eşsiz parçalar için ödediği bir bedeldir.

## 5

# Aşk ve Roman: *Pamela*

Richardson'ın konumunun roman geleneği içerisindeki önemi esasen Defoe'nun çözümsüz bıraktığı birtakım önemli biçimsel sorunları ele almakta gösterdiği başarıdan kaynaklanır. Bunlardan en önemlisi belki de *olay örgüsü* sorunudur ve bu konuda Richardson'ın sunduğu çözüm oldukça basitti: Richardson romanlarını tek bir edime –kur yapma– bağlı tutarak epizodik olay örgüsünden kaçınmıştı. Bu denli hayati öneme sahip bir edebi devrimin bu denli eski bir edebi silahla yapılmış olması kuşkusuz tuhaftır; fakat bu silah Richardson'ın ellerinde yeni güçleri açığa çıkarmıştır ve nitekim bu bölümün teması da budur.

## I

Madame de Staël Antik dönemde hiç roman yazılmamış olmasını, klasik dünyanın erkekler ile kadınlar arasındaki duygusal ilişkilere (büyük oranda kadınların aşağı toplumsal konumunun bir sonucu olarak) görece çok az önem vermesine bağlamıştı.[1] Klasik Yunan ve Romalıların, bizim anladığımız anlamıyla romantik aşk konusunda çok az şey bildikleri su götürmez bir gerçektir. Keza genel anlamıyla erotik yaşamın da modern edebiyatta ve yaşamda sahip olduğu türden bir öneme sahip olduğunu ve tasvip gördüğünü söyleyemeyiz. Euripides'te bile cinsel tutku düpedüz insan normlarının ihlal edilmesi olarak görülüyordu; tam anlamıyla bir ahlaksızlık diye nitelendirilmese de, bir erdem olarak görülmüyordu; özellikle

1. *De la littérature, considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, *Œuvres complètes* içinde, Paris, 1820, c. IV, s. 215-7.

de erkeklerin kendi hayatlarında cinselliğe çok fazla yer vermeleri kuvvetlerinin değil zayıflıklarının bir göstergesiydi. Latin edebiyatına gelince, cinselliğe karşı benzer bir aşağılayıcı tutum Servius'un *Aeneas* üzerine bir yorumunda görülebilir: Servius, Dido'nun aşkının epiğin ağırbaşlılığına yaraşır ciddiyette bir konu olmadığını ama Vergilius'un bunu hemen hemen komik bir üslupla ele alarak kendisini kurtardığını söyler – *paene comicus stilus est: nec mirum, ubi de amore tractatur.*[2]*

İki cinsiyet arasındaki aşk düşüncesinin, yeryüzündeki yaşamın en üstün değeri olarak ilk kez on birinci yüzyılda Provans'ta *amour courtois*'in, yani saraylı aşkının doğuşuyla ortaya çıktığı düşünülür. Saraylı aşkı cinsel tapınmanın ilahi bir nesneden dünyevi bir nesneye –Bakire Meryem'den ortaçağ saz şairinin taptığı hanımefendiye– geçişinin bir sonucudur esasen. Bu nedenle modern bireycilik gibi romantik aşkın doğuşu da Hıristiyan geleneğinde derin köklere sahiptir ve dolayısıyla toplumumuzdaki cinsel davranışların ideal örüntüsünün temelini teşkil ediyor olması son derece yerindedir. Vilfredo Pareto'ya göre,[3] Batı'nın en evrensel dini cinsellik dinidir; tıpkı ortaçağ romanslarının saraylı aşkı için yaptığı gibi, roman da bu dine gerekli öğretiyi ve ritüelleri tedarik etmiştir.

Ne var ki saraylı aşkı romanın ihtiyaç duyduğu türde birleştirici ya da yapısal bir tema sağlayamazdı. Bir kere, saraylı aşkı, feodal bir lortla olan evliliği münasebetiyle toplumsal ve ekonomik geleceği zaten fiilen belirlenmiş bir soylu leydiyi hoşnut etmek için uydurulmuş bir boş zaman fantazisiydi. Saraylı aşkı ahlaküstü bir dünyaya, yani yalnızca bireyin var olduğu ve dış dünyanın zinaya karşı şiddetli yasal ve dini yaptırımlarının[4] topuyla beraber unutulduğu toplumsal bir boşluğa aitti. Dolayısıyla ortaçağ edebiyatının günlük yaşamı konu edinen biçimleri saraylı aşkı ile hiç ilgilenmiyor ve kadınları bedensel bir doymak bilmezlik özelliğiyle tanımla-

* *Lat.* Üslup neredeyse komediye dair, keza şaşırtıcı olmayan bir biçimde aşktan da bahsediliyor. (ç.n.)

2. IV. Kitap, n. 1.

3. *The Mind and Society*, İng. çev. Livingstone, New York, 1935, c. II, s. 1129; fakat bkz. s. 1396'daki çev. notu 1.

4. Bkz. F. Carl Riedel, *Crime and Punishment in the Old French Romances*, New York, 1938, s. 42, 101.

nan bir tür olarak gösteriyordu. Öte yandan, saraylı aşkını ele alan nazım ya da nesir romanslar da kadın kahramanlarını meleksi varlıklar olarak sunuyordu ve bu idealizasyon hikâyenin psikolojisine, artalanına ve diline kadar yayılıyordu. Bu kadarla da bitmiyor: Olay örgüsü açısından yaklaştığımızda, kahramanca iffet ile müzmin gelişigüzellik (önüne gelenle yatma) tamamen aynı edebi kusurlardan mustariptir; her ikisi de gelişim ve şaşırtma nitelikleri bakımından zayıftır. Dolayısıyla romanslarda saraylı aşkı hikâyeye uzlaşımsal bir giriş ve sonuç sağlıyor olmasına karşın, anlatının asıl merkezinde aşk ilişkisinin gelişimi değil, şövalyenin leydisi uğruna atlattığı maceralar vardı.

Ne var ki romantik aşk kodu yerini peyderpey dini, toplumsal ve psikolojik gerçekliğe, özellikle de evlilik ve aileye bırakmaya başladı. Bu sürecin özellikle İngiltere'de daha erken başladığı anlaşılmaktadır ve nihayetinde orada ortaya çıkan yeni ideoloji hem romanın doğuşunu hem de kurmaca edebiyatta İngiliz gelenekleri ile Fransız gelenekleri arasındaki ayırt edici farkı açıklamakta önemli bir yere sahiptir. Denis de Rougemont romantik aşk üzerine incelemesinde Fransız romanı üzerine şunları yazmıştı: "Eğer edebiyatı baz alarak konuşacak olursak, Batılı insanın en karakteristik meşgalelerinden birisinin zina olduğu görülecektir."[5] İngiltere'de durum böyle değildi, saraylı aşkının başlangıçtaki zinasal karakteriyle öyle kesin bir kopuş yaşanmıştı ki George Moore zinayı kendisinin "bulduğunu" söylerken ve "ben yazana kadar İngiliz romanında yoktu," derken hemen hemen haklıydı.[6]

Saraylı aşkı ile evlilik kurumu arasındaki uzlaşma işaretlerinin kökleri Chaucer'in *Franklin's Tale*'ine (Franklin'in Hikâyesi) kadar uzanmaktadır. Keza Spenser'ın *Faerie Queene*'sinde de (Periler Kraliçesi) bu durum gayet belirgindir. Sonrasında, Spenser'da da güçlü olan Püritenlik en üst ifadesine, diğer şeylerin yanında evlilik yaşamının da en büyük ve hatta tek epiği olan *Paradise Lost* (Kaybedilmiş Cennet) ile ulaşır. Sonraki iki yüzyılda Püriten evlilik ve cinsel ilişki anlayışı, daha önce başka hiçbir ülkede görülmedik düzeyde Anglosakson toplumunun kabul görmüş kodları hali-

5. *L'Amour et l'Occident*, Paris, 1939, s. 2.
6. Aktaran Joseph Hone, *Life of George Moore* , Londra, 1936, s. 373.

ni aldı. Bu konudaki uzmanlığını teslim etmemiz gereken Frieda Lawrence'ın sözleriyle, "yalnızca İngilizler Püritenliğin bir parçası olan ... bu özel evlilik biçimine ... yani Tanrı-lütfu evlilik bağına sahiptir".[7]

Bu yeni kodun yerleşmesinde Richardson önemli bir paya sahiptir. Çeşitli toplumsal ve ekonomik değişiklikler sonucunda (ki bunlardan bazıları geçici ve yerel boyuttayken, çoğu da modern İngiliz ve Amerikan uygarlığının ayırt edici özellikleridir), evliliğin kadınlar açısından hiç olmadığı kadar önemli ve aynı zamanda başarması çok daha zor bir hale gelmeye başladığı bir dönemde yazıyordu Richardson. Bu değişiklikler Richardson'a romans yazarlarına nazaran çok daha büyük bir avantaj sağlıyordu: konu dışı karmaşıklık öğelerine başvurmaksızın, zamanının gerçek yaşamını yansıtabiliyor ama yine de basit bir entrikayı Defoe'nun yazdıklarından epeyce uzun boyutlarda bir roman haline getirebiliyordu. *Pamela*'da âşıkların ilişkisi romantik aşkın tüm halis niteliklerine sahiptir, ama yine de bu ilişki günlük yaşamın pek çok temel sorununu gerçekçi bir şekilde içerebilmektedir – örneğin, toplumu oluşturan sınıflar ile bunların farklı bakış açıları arasındaki çatışmalar ya da cinsel içgüdüler ile ahlaki kodlar arasındaki çatışmalar. Pamela ile Mr. B. arasındaki ilişki, aslında, edebi yapının tüm yükünü romanslarda mümkün olmayan bir tarzda taşıyabilmektedir.

## II

Evlilik, ilgili bireylerin özgür iradelerinin bir sonucu olana dek, saraylı aşkı değerleri ile evlilik değerlerinin uzlaştırılması mümkün olmamıştır. Bu seçim özgürlüğü beşeri toplumun tarihinde yakın zamana dek bir kuraldan çok bir istisna olarak kalmıştır, özellikle de kadınlar açısından. Dolayısıyla romanın yükselişinin kadınların modern toplumda daha fazla özgürlük –özellikle de evlilik bahis konusu olduğunda İngiltere'de başka ülkelerde olduğundan çok daha erken ve tam olarak elde edilmiş bir özgürlük– elde etmeleriyle bağlantılı olduğu anlaşılmaktadır.

7. "Foreword", *The First Lady Chatterley*, New York, 1944.

Örneğin, on sekizinci yüzyıl Fransası'nda kız çocuklar geleneksel olarak ebeveynleri kendilerine bir koca ayarlayana dek genç erkeklerden uzak tutuluyorlardı. Montesquieu[8] ve diğer pek çok çağdaşının dikkat çektiği üzere, İngiltere'de kadınların özgürlüğü Fransa'dakinden çok daha ileri boyutlardaydı. Almanya'da kadınların konumunun daha da kötü olduğu düşünülürken,[9] Leydi Mary Wortley Montagu *Sir Charles Grandison*'ı eleştirirken, Richardson'ın İtalya'da kadın hakları üzerindeki kısıtlamaları şunu fark edecek kadar bilmesi gerekirdi diyordu: Clementina babasının evinde olduğu müddetçe Richardson'ın kahramanıyla aralarındaki aşk asla başlayamazdı.[10]

İngiltere'de kadınların sahip olduğu görece geniş özgürlük ortamının kökenleri en azından Elizabeth dönemine kadar uzanır, fakat on sekizinci yüzyılda bireyciliğin yükselişinin kimi yönleri bu özgürlüğü sağlamlaştırmıştır. Daha önce gördüğümüz üzere, ekonomik bireycilik ebeveynlerle çocuklar arasındaki bağı gevşetme eğilimindeydi; yaygınlaşması da yeni bir aile sisteminin gelişimiyle bağlantılıydı. Nitekim bu aile sistemi o günden bu yana pek çok modern toplumda standart halini almıştır.

Bu sistem, A. R. Radcliffe-Brown'ın kullandığı terimle söylersek, "basit"[11] aile ya da Émile Durkheim'ın sözleriyle "karıkoca ailesi"[12] diye tanımlanabilir. Elbette neredeyse tüm ülkelerde aile birimi karı, koca ve onların çocuklardan oluşan "basit" örgütlenmeye ya da "karıkoca" grubuna sahiptir, fakat bu birime, yakınlığı daha az olan akrabaların oluşturduğu karmaşık yapı da dahildir. Dolayısıyla terimlerin buradaki kullanımı gerçekten tanımlama gücüne sahiptir, çünkü yaşadığımız toplumda aileyi bu temel örgütlenmenin ya da karıkoca grubunun oluşturduğuna işaret eder. Bu aile iki bireyin gönüllü birlikteliği sonucu oluşmuş bir kurumdur.

8. *L'Esprit des lois*, XXIII. Kitap, 8. Bölüm. "17. yüzyıl ile 18. yüzyıl arasında Evlilik" incelemesi notlarını okumama izin verdiği için Rahmetli Daniel Mornet'e şükran borçluyum.

9. Thomas Salmon, *Critical Essay Concerning Marriage*, 1724, s. 263.

10. *Letters and Works*, c. II, s. 285.

11. "Introduction", *African Systems of Kinship and Marriage*, haz. Radcliffe-Brown ve Forde, Londra, 1950, s. 4-5, 43-6, 60-3.

12. "La Famille conjugale", *Revue philosophique*, XCI (1921), s. 1-14.

Bu aile biçimi –burada Radcliffe-Brown'ın "basit" aile teriminden daha tanımlayıcı ve galiba daha az aşağılayıcı olduğundan Durkheim'ın "karıkoca ailesi" tabirini kullanacağız– diğer toplumlardaki ve diğer dönemlerdeki ailelerden birçok bakımdan farklıdır. Bu farklardan bazılarını şöyle sıralamak mümkün: Çiftler evlenmelerinin ardından hemen yeni bir aile kurarlar ve bu aile kendi ebeveynlerininkinden tamamıyla ayrı ve hatta çoğu zaman mekânsal olarak uzaktadır. Mülkiyet ya da otorite bakımından erkek veya kadın soyağacından herhangi birisi üstünlüğe sahip değildir, aksine iki soy da görece aynı derecede önemsizdir. Genel olarak geniş akrabalık bağlarının (büyük ebeveynlerle, amca-dayı ve teyze-halalarla, kuzen ve yeğenlerle vs.) zorlayıcı bir hükmü yoktur; ayrıca bu karıkoca ailesi kurulduğu andan itibaren hem ekonomik hem de toplumsal ilişkilerde özerk bir birim hüviyetine bürünür.

Bugün bu düzenlemeler bize yeterince açık görünse de aslında tarihsel açıdan yenidir ve hepsi de evlilik seçiminin önemini artırıcı mahiyettedir. Bu seçim özellikle kadınlar açısından hayati bir önem taşır, çünkü ekonomik yaşamda erkeklerin egemenliğinden ve de kapitalizmin getirdiği toplumsal, meskensel ve mesleksel hareketlilikten ötürü, bu seçim kadının yalnızca en önemli kişisel ilişkisini değil, aynı zamanda toplumsal, ekonomik ve hatta coğrafi geleceğini de belirlemektedir. Dolayısıyla modern sosyologların romantik aşkı, karıkoca ailesi sisteminin zorunlu bir bağlaşığı olarak görmeleri gayet doğaldır;[13] birbirine daha bağlı ve geniş aile sistemlerinde kadının payına düşen aşırı güvenliği ve devamlılığı ikame etmek ve yalıtık karıkoca birimine ve özellikle de kadına güçlü bir ideoloji desteği sunmak için, erkek ve karısı arasındaki özsel bağların güçlendirilmesi şarttır.

*

On sekizinci yüzyıl İngilteresi'nde karıkoca ailesi sisteminin ne denli tam ve yaygın bir geçerliliğe sahip olduğunu söyleyemiyoruz, zira bu konuda sistematik bilgiye ulaşmak çok güçtür. Ama gele-

13. Bkz. Talcott Parsons, "The Kinship System of the United States", *Essays in Sociological Theory Pure and Applied*, Glencoe, 1949, s. 241.

neksel ve ataerkil aile modelinin o zamana kadarki en yaygın haline on yedinci yüzyılda erişmiş olması kuvvetle muhtemeldir. Shakespeare'de olduğu gibi Gregory King'te de, aile terimi tüm bir hane halkını ifade etmek için kullanılır ve çoğu zaman büyük ebeveynleri, kuzenleri ve hatta en uzak akrabaları, hizmetkârları ve diğer çalışanları da içerir. Bu geniş anlamıyla aile, evin reisinin yönetimindeki başlıca yasal, dini ve ekonomik birimdi. Örneğin, ekonomik işlerden bahsedecek olursak, yiyecek ve giyecek meseleleri çoğunlukla evde halledilirdi ve hatta pazar için üretilen mallar bile esasen eviçi sanayinin bir ürünüydü. Dolayısıyla mühim olan kişinin aldığı nakit ücret değil, bir bütün olarak aile grubunun geliriydi.

O halde ataerkil aile ekonomik açıdan bireyciliğin önünde bir engel teşkil ediyordu ve karıkoca ailesi sisteminin en güçlü köklerini bireyci ve Protestan ülkelerde salmış olmasının ve özünde şehir ve orta sınıf yaşamına hitap ediyor olmasının nedeni de muhtemelen budur.

Ataerkil aileden ve eviçi sanayiden [karıkoca ailesine] geçişin ilk işaretlerinden birisi "ev idaresi"nin[14] çöküşü karşısında –bu çöküş o dönemde ticaret ve satışla uğraşan sınıf üyelerinin sayısının ve gücünün artışına bağlanmıştı– Jakobenlerin protestolarıdır. Topluluğun bu kesiminin ilk kez İç Savaş'ta gücünü gösterdiği genel olarak kabul görmektedir ve bu nedenle Kraliyetçi cenahın başlıca kuramcısı olan Sir Robert Filmer'ın *Patriarcha* adlı (ölümünün ardından 1680 yılında basılan) eserinde, en azından kendisi açısından yeni siyasi ve toplumsal hareketin aslında toplumun ve ailenin zamanın çemberinden geçmiş temeline, yani her türlü otoritenin ve düzenin simgesi olan babanın aile içerisindeki otoritesine meydan okuduğunu göstermiş olması manidardır.[15] Keza liberal Whig bireyciliğinin felsefi temsilcisi olan Locke'un, paternalizmin her biçimine (ataerkil ailenin belirli yönleri de dahil) karşı çıkmış olması da aynı derecede manidardır. Locke'un ekonomi ve siyaset kuramında, aile çocuklar kendi ayaklan üzerinde durana kadar onların

14. Bkz. L. C. Knights, *Drama and Society in the Age of Jonson*, Londra, 1937, s. 112-7.

15. Bkz. T. P. R. Laslett'in, Filmer'in *Patriarcha* adlı eserine yazdığı Giriş (Oxford, 1949), özellikle s. 24-28, 38-41; ayrıca bu konu üzerinde kendisiyle yaptığımız tartışmalara çok şey borçluyum

bakımlarını üstlenmek gibi rasyonel bir işlev için var olan öncelikle seküler ve sözleşmeli bir kurum olarak değerlendiriliyordu. Çocuklar bunu kendi başlarına yapmaya başladıkları anda, "tabiyet bağlarının iplik iplik sökületeceğini" ve "insanı kendi özgür seçimiyle baş başa bırakacağını," düşünüyordu.[16] Dolayısıyla Locke önemli bir açıdan karıkoca ailesinin kuramcılarındandır.

Ne ki on sekizinci yüzyılın başındaki aile resmine bir bütün olarak baktığımızda hâlâ yavaş ve kafa karıştırıcı bir geçişin söz konusu olduğu gözümüze çarpar. Orta sınıf Londralılar olarak geçişin muhtemelen en çok ilerlemiş olduğu bir toplumsal muhitte yaşayan Defoe ve Richardson'ın eserlerindeki manzara kesinlikle bu yöndedir. Defoe ve Richardson babanın otoritesi ve aile kurumunun ahlaki ve dini bir varlık olarak hayati önemi gibi konularda kesinlikle geleneksel cenahın yanında saf tutmuşlardı; ama romanlarındaki eğilimin bireyin aile bağlarından özgürlüğü talebini dillendirdiği anlaşılıyordu.

*

Ne var ki Defoe ve Richardson'ın kadın kahramanları açısından bu talebin yerine getirilmesi çeşitli nedenlerden ötürü çok zordu.

İlk olarak, on sekizinci yüzyılda kadınların yasal konumu büyük oranda Roma hukukunun ataerkil kavramlarının hükmü altındaydı. Hane halkı içerisinde yasal bir varlık olan tek kişi ailenin reisiydi ki bu da genellikle babaydı. Sözgelimi, bir kadının mülkiyeti evlendiğinde mutlak olarak kocasına intikal ediyordu, ama evlilik şartları belirlenirken kadın için bir *jointure** ayarlamak da adettendi. Boşanmak için yalnızca koca dava açabilirdi ve karısını döverek ya da hapsederek cezalandırma hakkına sahipti.

O dönemde yaşayanların, bu yasal konumun gerçekleri anlatmadığını düşündükleri doğrudur. *Magnae Britanniae Notitia*'nın (Büyük Britanya'nın Mevcut Durumu) 1729 baskısında, evli kadın-

* Kocanın ölümünden sonra kadının, kocasının malları üzerindeki tasarruf hakkı. (ç.n.)

16. *Two Treatises of Government* (1690), "Essay Concerning Civil Government", 55. Kesim.

ların "tüm menkul mallarıyla birlikte ... tamamıyla kocalarının mülkiyetinde" oldukları söyleniyor ve şöyle devam ediliyordu: "her şeye karşın fiili konumları dünyada ilk sıradadır."[17] Fakat yasal durum, kadınların doğru evliliği yapmalarının ve böylelikle "fiili konumları"nın sefil yasal statülerinin bir ifadesi olmamasını sağlama almalarının zorunlu olduğunu gösteriyordu.

Ataerkil yasal konumlarından dolayı evli kadınların ekonomik bireyciliğin hedeflerini gerçekleştirmelerinin imkânsız oluşu, ataerkil yaklaşımlar ile bireyci yaklaşımlar arasındaki karşıtlığı açıkça gösteriyordu. Bekleneceği üzere, Defoe sorunun bu yönünü çok açık bir şekilde görmüş ve Roxana'nın kadınların önündeki yasal engelleri aşabilmek adına başvurmak zorunda kaldığı ahlaki açıdan umutsuz tedbir üzerinden, bu sorunun ciddiyetini romanında çarpıcı bir şekilde göstermişti. Roxana bir "kadın-tüccar" olarak para peşinde koşmanın evlilikle bir arada gidemeyeceğinin farkındadır, zira "evlilik akdinin özü ... özgürlüğün, mal mülkün, otoritenin ve her şeyin erkeğe bırakılmasından başka bir şey değildir ve kadın bu andan itibaren artık salt bir kadındır – demem o ki, artık bir köledir". Dolayısıyla Roxana bir asilzadeyle bile olsa evlenmeyi reddeder, çünkü "malım mülküm benim elimde olduktan sonra bir unvanım olmasa da olurdu; ayrıca bir asilzadenin tutsağı konumunda olmaktansa kendime ait yıllık 2.000 poundluk gelirimle daha mesut olacaktım, zira o sınıftan kadınların durumunun benimkinden daha iyi olduğunu düşünmüyordum".[18] Gerçekten de Defoe'nun ekonomik coşkusu kendisini şu tehlikeli önermenin eşiğine getirip bırakmaktadır: yatırım ve para işleri konusundaki bilgisi de dikkate alındığında, Roxana'nın skandallar yaratan ihtisası o dönemde kadınların ulaşabileceği en bereketli kariyerin kapılarını açabilirdi.

Roxana'nın o kendine has niteliklerine sahip olmayan kadınlar açısından, on sekizinci yüzyılda evlilik yapmadan herhangi bir yolla ekonomik bağımsızlığını kazanabilmek gittikçe zorlaşıyordu. Eviçi sanayinin çöküşü kadınları çok olumsuz yönde etkilemişti. Emek pazarında kalabalık bir kadın fazlası ortaya çıkmış ve bu da haftalık ücretlerinin ortalama 2 şilin 6 peniye kadar –erkeklerin or-

17. s. 174.
18. *Roxana*, haz. Aitken, Londra, 1902, c. I, s. 167-8, 58, 189.

talama ücretinin çeyreği düzeyine kadar– düşmesi gibi bir sonuca yol açmıştı.[19]

Keza çeyiz düzmedikleri sürece kadınların bir koca bulmaları da gittikçe güçleşiyordu. Evliliğin on sekizinci yüzyılda daha önce hiç olmadığı kadar ticari bir mesele haline geldiğini gösteren güçlü veriler vardır. Gazeteler açıkça belirtilmiş çeyizler ve *jointure*'lar öneren ya da isteyen reklamlar yayımlayarak evlilik simsarlığı yapıyordu; genç kızlar da ekonomik çıkarları peşinde koşarken açıkça uygunsuz evlilikler yapmaya sürükleniyorlardı. Sözgelimi, Bayan Delany on yedi yaşındayken kendisinden yaklaşık 43 yaş büyük bir adamla evlenmişti, Sterne'ün pek kıymetli Eliza'sı daha on dördündeyken orta yaşlı bir adamın zevceliğine soyunmuştu. On yedinci yüzyılın sonlarında yaşamış olan Sir William Temple'a göre, "tıpkı diğer pazarlıklar ve satışlar gibi, salt çıkar ya da kazanç kaygısı güderek, ortada zerrece saygı ya da sevgi olmadan evlenme âdeti çok eskiye dayanmıyor"du.[20] Ekonomik faktörler evliliklerde elbette ki her zaman önemli bir yer tutmuştu; fakat muhtemelen eski aile sistemi ekonomik bireyciliğin baskılarına tabi hale geldikçe, aile reislerinin geleneksel iktidarı maddi-olmayan kaygılara daha az dikkat göstererek icra ediliyordu.

Keza toplumun daha alt kademelerinde de, evlilik pazarının "bizim cinsiyetimiz açısından elverişsiz"[21] konuma geldiğini söyleyen Moll Flanders'ı destekleyecek pek çok veri bulunmaktadır. Yoksul kadınların yaşadığı sıkıntıların en çarpıcı kanıtı kadınların, görünüşe bakılırsa, altı peni ile üç buçuk gine arasında değişen fiyatlarla eş olarak satılıyor oluşudur.[22] Bunun bir başka göstergesi de, Bunyan'ın Mr. Badman karakterinin felsefesini daha çok sayıda erkeğin benimsemesiyle, memnu beraberliklerde yaşanan artıştır – "sütün çeyrek galonunu bir peniye almak varken hangi aklıevvel kendi ineğini besler ki?";[23] gayrimeşru çocukların bakımının yoksullara

19. Alice Clark, *Working Life of Women in the Seventeenth Century*, Londra, 1919, s. 235, 296.

20. *Works*, 1770, c. I, s. 268. Ayrıca bkz. *The Tatler*, no. 199 (1710), ve H. J. Habakkuk, "Transactions of the Royal Historical Society", *Transactions of the Royal Historical Society*, 4. seri, XXXII (1950), s. 15-30.

21. c. I, s., 65.

22. J. H. Whiteley, *Wesley's England*, Londra, 1938, s. 300.

yardımla ilgilenenlerin başlıca sorunlarından biri haline gelmiş olması bu artışın ulaştığı boyutları göstermektedir.[24] Öte yandan erkeklerin ekonomik nedenlerden ötürü geç yaşlarda evlenmeyi tercih etme eğilimleri de kadınları olumsuz yönde etkiliyordu. Örneğin Defoe *Tam ve Eksiksiz İngiliz Tüccarı*'nda (1726), "bitiniz kanlanana değin evlenmeyin!"[25] düsturunu dillendiriyordu. Bu yaklaşımın doğurduğu vahim sonuçlar, Hıristiyanlık Bilgilerinin Yaygınlaştırılması Cemiyeti'nin (Society for the Propagation of Christian Knowledge) bu eğilime cinsel ahlaksızlığı beslediği gerekçesiyle karşı çıkmış olmasından anlaşılmaktadır.[26]

Hizmetçi kızlar açısından işler özellikle kötüydü. Arada bir turnayı gözünden vuranların olduğu doğrudur, ama hiçbiri Pamela'nın elde ettiğine yakın bir başarı elde edemiyordu. Eviçi hizmetkârlar genellikle hiç de bu kadar mesut olmayan bir kadere talim ediyorlardı: Yirmi bir yaşına gelene ya da evlenene kadar çoğunlukla işverenleriyle birlikte kalmak zorundaydılar. Birçok işveren her koşulda çalışanlarının evlenmesine karşı çıkıyordu;[27] ve gerçekten de 1760'ta Londra'daki toplam 25.000 hizmetkâr içerisinden evlenmemiş olanların sayısının 10.000'i bulduğu söyleniyordu.[28] Pamela'nın rüştünü ispat edene kadar hizmetkârlıktan kurtulmasının tek yolu işvereniyle –bu arada, işverenin yaptığı evlilik ailesinin ve sınıfının geleneklerini hiçe sayan bir *bireysel* seçim, hatta bunun en üstün ifadesiydi– evlenmek olsa gerekti ki Pamela da bunu yaptı.

## III

Nüfusun ne kadar geniş bir bölümünün evlilik krizinden etkilendiğini söylemek olanaksızdır. Fakat amacımız açısından, bu meselenin toplumda büyük ve gittikçe artan bir kaygı uyandırdığını bilmek sanırım yeterlidir: İstatistikçiler teyit ederler mi bilinmez ama,

23. Everyman baskısı, s. 279.
24. Bkz. Marshall, *English Poor*, s. 207-24. 25. 12. Bölüm.
26. Bkz. Lowther Clarke, *Eighteenth Century Piety*, Londra, 1944, s. 16.
27. Bkz. David Hume, "On the Populousness of Ancient Nations", *Essays and Treatises*, Edinburgh, 1817, c. I, s. 381.
28. John H. Hutchins, *Jonas Hanway*, Londra, 1940, s. 150.

kuşkusuz birçok insan durumun vahim olduğunu düşünüyor ve sıkı önlemler alınmasını istiyordu.

Bu krizin toplumun davranışlarını ne denli geniş boyutlarda etkilediğinin en açık göstergesi evlenmemiş kadınların konumundaki değişikliktir. "Evde kalmış kız"ın çirkin olmasa bile gülünç bir tipoloji oluşturduğu fikrinin on yedinci yüzyılın sonlarında ortaya çıktığı anlaşılmaktadır. Richard Allestree 1673 yılında *The Ladies' Calling* (Kadınların Görevleri) adlı eserinde şunları yazıyordu: "Evde kalmış kız günümüzde hiçbir poetik Öfke Tanrıçasının aşamayacağı bir lanet ... [ve–I.W.] doğadaki en baş belası yaratık olarak görülmektedir."[29] Sonrasında, Defoe birçok kereler "Evde kalmış kızlar diye adlandırılan adi mahlûklar güruhundan"[30] dem vurmuştur. Ayrıca on sekizinci yüzyıl edebiyatında bu tipoloji Steele'nin *The Tender Husband* (Müşfik Koca, 1705) eserindeki Bayan Tipkin'den Fielding'in *Tom Jones*'undaki Bridget Allworthy'ye ve Smollett'in *Humphrey Clinker*'ındaki Tabitha Bramble'a kadar sayısız kez karikatürize edilmiştir. Sırası gelmişken, "tabby"* mülayim bir kedi türü için kullanılmadan önce, evde kalmış kızları adlandırmak için kullanılan olumsuz bir tip adıydı.[31]

Evli olmayan kadınların konumundaki düşüşün en önemli nedenini anlamak bakımından "kız kurusu" (*spinster*) sözcüğü bize yardımcı olabilir. *Oxford English Dictionary*'ye bakılırsa, sözcük "alışıldık evlilik yaşını geçmiş olan evlenmemiş kadın" anlamında ilk kez 1719 yılında kullanılmıştır ve kullanıldığı yer de *The Spinster* (Kız Kurusu) adlı gazetenin ilk sayısıdır. Steele burada Rachel Woolpack mahlasıyla, sözcüğün başlangıçta hakaretamiz bir anlam içermediğini, aksine övgüye mazhar "kadın üreticiler sanayi"sini anlatmak için kullanıldığını hatırlatır. Ancak, on sekizinci yüzyıla gelindiğinde evli olmayan kadınlar hane halkı açısından artık

* Tekir kedi; kız kurusu. (ç.n.)

29. Aktaran Myra Reynolds, *The Learned Lady in England, 1650-1760*, Boston, 1920, s. 318.

30. Bkz. Lee, *Defoe*, c. II, s. 115-7, 143-4; c. III, s. 125-8, 323-5.

31. Bkz. R. P. Utter ve G. B. Needham, *Pamela's Daughters*, Londra, 1937, s. 217. Bu esere ve G. B. Needham'ın "The Old Maid in the Life and Fiction of Eighteenth-Century England" (Berkeley, 1938) başlıklı doktora tezine çok şey borçluyum.

olumlu bir ekonomik değere sahip değillerdi, çünkü eğirme, dokuma ve diğer ekonomik görevlerde onların emeğine çok daha az ihtiyaç duyuluyordu. Sonuç olarak, evli olmayan birçok kadın, ya düşük ücretler karşılığında çalışmak, ya da (ki çoğunlukla bu olacaktı) ekonomik açıdan başkasına bağlı fazlalıklar olmak seçeneğiyle karşı karşıya kaldı.

Soylu ailelerden gelenler için tek seçenek bu ikincisiydi; zira Fielding'e bağımlı yaşayan ve aynı zamanda Richardson'ın da arkadaşı olan Jane Collier'ın yazdığı üzere, "genç erkeklerin kendilerine... kibar bir yaşam sağlamalarının pek çok yolu vardır, ama bir kız için kendisini toplumun gözünde kibar bir hanımefendi konumunun aşağısına düşürmeyecek bir yol bilmiyorum".[32] Evli olmayan birkaç kadının –örneğin William Hayley'in *Philosophical, Historical and Moral Essay on Old Maids* (Evde Kalmış Kızlar Üzerine Felsefi, Tarihi ve Ahlaki Bir Deneme, 1785) adlı eserini atfettiği Bayan Elizabeth Carter ya da bir kuşak sonrasında Jane Austen– başarılı bir edebi kariyer sürdürmeyi başarabilmişti. Ayrıca diğer birçok kız kurusu bu denli parlak bir şekilde olmasa da eğitimine devam etmiş ve gezici kütüphaneler için romanlar yazmıştır. Fakat bu yüzyılda yaşamını yalnızca kalemiyle kazanan tek bir kadın yoktur ve zaten her halükârda yazarlık mesleğinin çok küçük bir azınlığa açık olduğunu söyleyebiliriz.

Genel kanı, en çok ihtiyaç duyulan şeyin rahibe manastırlarının yerini tutacak bir kurum olduğu yönündeydi, zira Reform döneminde kapatılana dek manastırlar kibar hanımefendilere hem bir sığınak hem de bir meslek kapısıydı – nitekim Katolik ülkelerde manastır bu işlevini daha sonra da yerine getirmeye devam etmiştir. Mary Astell, *A Serious Proposal to the Ladies* (Hanımefendilere Ciddi Bir Teklif, 1694) adlı eserinde "bir manastır ya da dini inziva mekânı" kurulmasını öneriyordu; keza Defoe da *Essay upon Projects*'te (Tasarılar Üzerine Deneme, 1697) benzer bir görüşü dile getirmişti; ayrıca 1739 yılında *Gentleman's Magazine* açıktan açığa "kadınları da erkekler kadar yararlı ve kendi ayakları üzerinde durabilen kişiler haline getirmek ve böylece evde kalmış kızlar haline gelmelerini ya da kötü yollara sapmalarını önlemek için yeni

32. *Essay on the Art of Ingeniously Tormenting*, 1753, s. 38.

bir yöntem" öneriyordu.[33] Richardson bu fikri oldukça ciddiye almışa benzer; Clarissa bir manastıra giremediği için karalar bağlarken,[34] Sir Charles Grandison ısrarla "birçok genç kadının küçük servetlerini birleştirerek kendi gelirleriyle... kendilerini soylu bir şekilde geçindirebilecekleri... Protestan Manastırları"nın kurulmasını savunur.[35] Bu arada, Leydi Mary Wortley Montagu'nun kitapta sitayişle bahsettiği tek yer bu önerinin bulunduğu yerdir.[36]

Ne çare ki, bu planların hiçbiri hayata geçirilemedi ve evli olmayan hanımefendilerin trajik bağımlılığı devam etti. Dönemin pek çok edebiyat adamının –örneğin Swift, Pope, Richardson, Fielding, Johnson, Horace Walpole– çevresinde diline kuvvet kız kurularının toplanmış olması dikkate değer. Bunların çoğu tam ya da kısmi bağımlılardı; öncesinde olduğu gibi geniş bir hane halkının ekonomik açıdan yararlı üyeleri değil, gönüllü bireysel yardım gören kişilerdi.

*

Bekâr erkekler, kız kuruları kadar merhamet uyandırmıyorlardı, ama onların da sayısının artmış olması geniş çevreler tarafından toplumsal açıdan acıklı, ahlaki açıdan da tehlikeli addediliyordu. On yedinci yüzyılın sonunda Petty, Davenant ve Grew gibi siyasal iktisatçılar bekârların evli erkeklerden daha ağır vergilendirilmeleri gerektiğini öne sürüyorlardı. Örneğin, Petty her kim ki çocuk yapmaktan kaçarsa "devletin kayıp hanesine yazılan bir çift eli telafi etmek zorundadır," diye yazıyordu.[37] Keza özellikle de Püritenler arasında, bekârlığa karşı güçlü ahlaki itirazlar yükseltiliyordu: Mesela, New England'da dini gerekçelerle evlenmeme yemini edenlerin yalnız yaşamalarına izin verilmiyordu.[38] Richardson da esasen, "şu anda İngiltere'de birkaç yıl öncesine nazaran daha çok, binlerle ifade edilebilecek kadar çok bekâr erkek var ve muhteme-

33. Aktaran *Pamela's Daughters*, s. 229.
34. *Clarissa*, Everyman baskısı, c. I, s. 62.
35. *Grandison*, Londra, 1812, c. IV, s. 155.
36. *Letters and Works*, c. II, s. 291.
37. Bkz. E.A. J. Johnson, *Predecessors of Adam Smith*, Londra, 1937, s. 253.
38. Edmund S. Morgan, *The Puritan Family*, Boston, 1944, s. 86.

len bunların (ve elbette bekâr kadınların) sayısı gelen her yılla birlikte artacak,"[39] diye hayıflanan Harriet Byron örneğinde de görüldüğü üzere, her ne kadar bekâr erkeklerin ahlakından çok onların potansiyel eşlerinin çıkarlarını gözetse de, romanlarında bekârlara karşı aynı güvensizliği o da sergiler.

Miss Byron'un endişesi muhtemelen sağlam temellere dayanıyordu. Eli kalem tutan kişiler arasında bekârların oranı kuşkusuz epeyce yüksekti: Örneğin, Pope, Swift, Isaac Watts, James Thomson, Horace Walpole, Shenstone, Hume, Gray ve Cowper hiç evlenmemiştir; ayrıca dönemin bürlesk bir şiirinin, *The Bachelor's Soliloquy* (Bakirin Monoloğu, 1744), genel olarak eşi görülmemiş bir güncellik taşıdığı anlaşılmaktadır. Şiir şu dizelerle başlıyordu: "Evlenmek ya da evlenmemek, işte bütün mesele bu."

Richardson'ın çözümü, görünüşe bakılırsa, Grandison'ın şu açıksözlü ifadesinde cisimleşiyordu: "Ben herkesin evlenmesinden yanayım."[40] Aslına bakılırsa, bütün erkekler razı olsaydı bile, kadınların evlilik sorunu yine de vahametini koruyacaktı, zira İngiltere' de ama özellikle de Londra'da 1801 nüfus sayımıyla[41] açığa çıkan ciddi orandaki kadın fazlalığının tüm yüzyıl boyunca varlığını devam ettirdiğini söyleyebiliriz.[42] Dolayısıyla tek çözüm çokkarılılık ya da on sekizinci yüzyılda bilinen adıyla çokeşlilik olabilirdi. Ayrıca o dönemde konunun epeyce ilgi çekmiş olması, evlilik krizinin ne kadar yaygın ve ciddi bir mesele olarak algılandığını göstermektedir.

Çokeşlilik üzerine dönen tartışmanın ayrıntıları konumuzun dışında kalıyor, zira İngiliz romanında çokeşliliğin yaygın olduğunu söyleyemeyiz[43] – burada belki, eski âşık yel yeperek mezara havale edildikten sonra hemen yenisinin getirildiği Thomas Amory'nin *John Buncle* (1756) adlı eserini zikredebiliriz. İşin özü, on yedinci yüzyıldaki kimi aşırı Protestan Kutsal Kitap tutkunları tarafından

39. *Grandison*, c. II, s. 11. 40. Grandison, c. II, s. 330.

41. J. B. Botsford, *English Society in the Eighteenth Century*..., New York, 1924, s. 280.

42. Bkz. Goldsmith, "Essay on Female Warriors", *Miscellaneous Works*, haz. Prior, New York, 1857, c. I, s. 254.

43. Gene de bkz. A. O. Alridge, "Polygami in Early Fiction...", *PMLA*, LXV (1950), s. 464-72.

meşruluğu tartışılan çokeşlilik, hem Yahudi Şeriatının çokeşliliğe cevaz verdiğini öne sürerek ortodoks Hıristiyan evlilik anlayışına saldırabilen Deistlere[44] hem de Isaac Vossius'tan David Hume'a[45] kadar, nüfus azalması sorununun çözüm yollarından birinin çokeşlilik olduğunu düşünen – zira bekârlıktaki artışın bir sonucu olarak nüfus azalmasının toplumu tehdit ettiği gibi yanlış bir fikre kapılmışlardı– siyasal iktisatçılara cazip geliyordu.[46]

Ortodoks Hıristiyanlar ve ahlakçılar elbette çokeşlilik yanlılarına şiddetle saldırıyorlardı. Örneğin, Richardson'ın arkadaşı Dr. Patrick Delany *Reflections upon Polygamy* (Çokeşlilik Üzerine Düşünceler) adlı, histerik tınısında derin bir korku sezilen bir inceleme kaleme almıştı. Korkusu şuydu: "Çokeşlilik şu anda kaldırılmış olması[na karşın] ... içinde bulunduğumuz sadakatsizlik ve şehvetlilik ortamında bunun daha ne kadar devam edebileceğini söylemek güçtür."[47] *Pamela*'nın ikinci bölümündeki çokeşlilik tartışması için gerekli malzeme muhtemelen Richardson'ın 1737 yılında bastığı bu kitaptan tedarik edilmişti. Burada Mr. B. kendisine yaraşır bir şekilde şehvetli Deistlerin savlarını dillendirir, ama nihayetinde gelinimiz "bu saçma sapan düşünce"yi terk etmesini sağlar.[48] Ne ki Lovelace, Mr. B'nin kötü yolunda devam ederek zekice ve karakteristik bir öneri getirir – yıllık evlilikler için bir Yasa Tasarısı: Lovelace'e göre, böylesi bir uygulama çokeşlilik için "yanıp tutuşmaya" bir son nokta koyacak; "melankolilerin ve bunalımların" hâkimiyetine son verecek ve böylece "Büyük Britanya'da ve tüm diğer topraklarında" bir tane bile "*evde kalmış kadın*" kalmayacaktır.[49]

Dolayısıyla bireyci bir toplumsal ve ekonomik düzene geçişin, özellikle de kadınları etkileyen bir evlilik krizini beraberinde getirdiği fikrini destekleyecek çok çeşitli veriler bulunmaktadır. Artık

44. Bkz. A. O. Aldridge, "Polygamy and Deism", *JEGP*, XLVIII (1949), s. 343-60.

45. Örneğin bkz. David Hume'un "On Polygamy and Divorces" adlı denemesi.

46. Bkz. James Bonar, *Theories of Population from Raleigh to Arthur Young*, New York, 1931, s. 77.

47. 2. baskı, 1739, s. viii.

48. Everyman baskısı, c. II, s. 296-339.

49. *Clarissa*, c. III, s. 180-4.

kadınların geleceği, eskisine göre çok daha kesin bir şekilde evliliğe ve yaptıkları evliliğin türüne bağlıyken, koca bulmaları da gittikçe zorlaşıyordu.

Bu sorunun yakıcılığı *Pamela*'nın o dönemde yakaladığı muazzam başarıyı açıklamak noktasında fazlasıyla doyurucudur. Daha önce gördüğümüz üzere, hizmetçi kızlar okur kitlesi içerisinde oldukça önemli bir kesimi oluşturuyorlardı. Evlenmek, özellikle onlar açısından güçtü: Dolayısıyla, Leydi Mary Wortley Montagu'nun Pamela'nın evlilik konusunda gösterdiği başarının "ülkedeki tüm oda hizmetçilerini sevince"[50] gark ettiğini düşünmesine şaşmamak gerek. Daha genel olarak, Richardson'ın kadın kahramanı, yukarıda sıraladığımız zorluklarla karşı karşıya bulunan okur kitlesi içerisindeki tüm kadınların emellerini simgeliyordu. Bu kadar da değil. Benzer kimi zorluklar, ekonomik bireyciliğin ve karıkoca evliliğinin etkileri sonucunda o günden bu yana modern toplumda bir standart haline geldi. Bu durum da, *Pamela*'dan bu yana yazılan pek çok büyük romanın neden aynı şablonu sürdürdüğünü ve asıl odak noktası olarak kur-yapma ve onun sonucu olarak evliliği seçtiklerini açıklayabilir.

*

*Pamela*'nın alışıldık şablondan önemli bir noktada ayrıldığı doğrudur: Richardson'ın yanlış bir akılla sonradan yaptığı eklemeyi bir kenara koysak bile, anlatı evlilikle bitmez, aksine evlilik töreninin ve ortaya çıkan yeni evlilik şablonunun tüm ayrıntılarının ibretlik bir şekilde işlendiği iki yüz sayfa kadar daha devam eder. Bu tikel vurgu bize tuhaf görünür ve romanda biçimsel bir oransızlık olduğu düşüncesini akla getirir. Ama aslında Richardson'ın gerçek niyetlerine ilişkin iyi bir göstergedir: 1740'ta orta sınıf evlilik anlayışı hâlâ tam olarak yerleşmiş değildi ve tahminen Richardson erkekler ile kadınlar arasındaki ilişkiler için yeni bir davranış modeli yaratma amacının içinde, bugün hepimizin kabul ettiği ama onun yazdığı dönemde kamuoyunda tam bir mutabakatın oluşmadığı birçok konuya dikkat edilmesinin de bulunduğunu hissetmiş olmalıdır.

50. *Letters and Works*, c. II, s. 200.

Richardson'ın evlilikle ilgili ağırbaşlı yeniden-tanımının tarihsel bir benzerini hukuk alanında bulabiliriz. 1753 yılında Lortlar Kamarası Başkanı Hardwick, modern uygulamanın da temelini oluşturan ve bir Victoria dönemi tarihçisinin sözleriyle, "İngiltere'nin hem üst hem de alt sınıflarından insanların evlilik ilişkilerini"[51] geliştirmek noktasında büyük önemi haiz olan Evlilik Yasa Tasarısını gündeme getirmişti. Tasarının başlıca amacı, neyin yasal bir evlilik olup neyin olmadığı konusundaki kafa karışıklığını ortadan kaldırmaktı ve bunu hayata geçirmek için de geçerli bir evliliğin –belirli özgül ve istisnai durumlar dışında– yalnızca İngiliz Kilisesi papazı tarafından o yörenin kilisesinde ve evlenmeden önce halka üç pazar üst üste evlilik ilanı yapıldıktan sonra resmi icazetle kıyılabileceğini şüpheye mahal bırakmayacak bir şekilde ortaya koyuyordu.[52]

Bu uygulama zaten öncesinde de yaygındı; fakat mevcut yasaya müsteniden, sözlü olarak kıyılan karşılıklı rızaya dayalı evlilikler ve daha da önemlisi yetkili bir papaz tarafından kıyılan gizli evlilikler de yasaldı. Bu durum el altından pek çok kaçak nikâh kıyılmasına (özellikle de adı kötüye çıkmış din adamları tarafından Fleet Hapishanesinin sunduğu özgürlükler dahilinde) ve başka istismarlara –örneğin Restorasyon komedyalarında da sık sık resmedilen ve Mr. B.'nin Pamela'yı düzmece bir evlilik yapmak için kandırma çabalarında nevzuhur eden sahte evlilik törenlerine– yol açıyordu.[53]

Evlilik Yasa Tasarısı Tory'lerin, yani muhafazakârların güçlü muhalefetine yol açtı: sivil otoritenin meselede hiç yetkisinin kalmadığını ve de (ruhban sınıfı artık salt devlet görevlisi olarak vazifesini sürdürdüğünden) Whig'lerin, ortodoks mukaddes evlilik anlayışının altını oyduğunu savunuyorlardı.[54] Aslında bunlar yasa tasarısının amaçları arasında hiç de önemli bir parçayı oluşturmuyor-

51. Charles Knight, *Popular History of England*, Londra, 1856-1862, c. VI, s. 194.

52. Bkz. Philip C. Yorke, *Life and Correspondence of Philip Yorke, Earl of Hardwick*, Chicago, 1913, c. II, s. 58 vd., 72 vd., 134 vd., 418 vd., 469 vd.

53. Bkz. Alan D. McKillop, "The Mock-Marriage in *Pamela*", *PQ*, XXVI (1947), s. 285-8.

54. Bkz. M. M. Merrick, *Marriage a Divine Institution*, 1754, ve 57, 60, 62 nolu notlardaki göndermeler.

du –zira bu tasarı yaygın dini uygulama ile yasaların ihtiyaçları arasında bir uzlaşmaydı– ama bu önlem Filmer'ın geleneksel ve dini aile anlayışının ortadan kalkmasına epey yardımcı oldu; zira evliliği bireyler arasında medeni bir anlaşma haline getirerek Locke'un aile anlayışının temel bir özelliğini de içine alıyordu. Yeri gelmişken, Locke ile Püritenler bu anlayış konusunda hemfikirdiler;[55] dolayısıyla Püritenlerin on sekizinci yüzyıldaki halefleri olan Dini-Muhalifler, her ne kadar bu durum Anglikan kiliselerinde evlenecekleri anlamına gelse de, bu tasarıya destek vermekte beis görmediler.[56]

O dönemde, evlilik törenlerine dahil olan kılı kırk yarmacılık ve debdebe yoğun eleştirilere hedef oluyordu. Örneğin, gerek Goldsmith'in,[57] gerekse *The Marriage Act* (Evlilik Akdi, 1754) adlı romanı bir yasa örneğinden hareketle yazılan ilk kurmaca eser olan Shebbeare'in görüşü de bu yöndeydi. Ayrıca Horace Walpole da, "her Strephon ve Chloe'nun... bir Barış Anlaşması'ndaki kadar çok engel ve formaliteyle uğraşmak zorunda kalacak" olmasından şikâyetçiydi.[58]

Gelgelelim, Richardson'ın arkadaşı Sir Thomas Robinson'ın sözleriyle söylersek, özü itibariyle bu, "her iyi insanın uzun zamandır beklediği"[59] bir yasaydı. Yasa, Richardson'ın zaten *Pamela*'da umumi tören isteyen kadın kahramanıyla[60] resmettiği şeyi yapıyor ve üzerinde düşünülmüş sözleşmeli bir protokolü hukuki tabirlerle ifade ediyordu. *Sir Charles Grandison* Evlilik Yasa Tasarısı'nın en nihayetinde yasaya dönüştüğü yıl basılmıştı; eserin kahramanı korkusuzca "oda evlilikleri"nin ne "münasip" ne de "ilahi" olduğunu savunuyor ve karısıyla "on bin tanığın önünde evlenmekten şeref duyacağı"nı söylüyordu.[61] Nitekim nikâh da bundan biraz daha küçük bir cemaatin önünde kilisede kıyılır. Hatta Richardson evlilik-

55. Chilton Latham Powell, *English Domestic Relations*, 1487-1653, New York, 1917, s. 44-51.

56. Bkz. Cobbett, *Parliamentary History*, Londra, 1803, c. XV, s. 24-31.

57. *Citizen of the World*, Letters 72, s. 114.

58. *Letters*, haz. Toynbee, c. III, s. 160 (24 Mayıs, 1753).

59. Hardwick'e yazılmış bir mektuptan, 6 Haziran, 1753 (B.M. Elyazması, 35592, s. 65-6). Robinson'ın Richardson ile ilişkileri için bkz. Austin Dobson, *Samuel Richardson*, Londra, 1902, s. 170.

60. Everyman baskısı, c. I, s. 253. 61. c. VI, s. 307-8, 354-65.

lerin uygun törenler eşliğinde gerçekleştirilmesi gerektiğini romanlarında o denli ısrarla işlemişti ki Leydi Mary Wortley Montagu ironik bir şekilde bu romanların yazarı "asıl kârı evliliklere ve vaftizlere bağlı bir papaz olsa gerek"[62] diye yazmıştı.

## IV

*Pamela*'nın başarısının büyük ölçüde, kadın okurların çıkarlarına sesleniyor olmasından kaynaklandığı belirtilmişti. Daha fazla ilerlemeden önce, sanırım şu iki inancın altında yatan nedenleri biraz eşelemekte fayda var: Kadınlar okur kitlesi içerisinde bu başarıyı mümkün kılacak kadar geniş bir kitleyi oluşturmakla kalmıyorlardı, aynı zamanda Richardson'ın kendisi de onların farklı edebi çıkarlarını ifade edebilecek bir konuma sahipti.

Birçok kadının ama özellikle de şehir yaşamının orta kademelerinde kendisine yer bulmuş olanların, öncesine nazaran çok daha fazla boş zamana sahip olduklarını ve bunun oldukça önemli bir kısmını edebi ve diğer kültürel faaliyetlere hasrettiklerini görmüştük. Bu durum yayımcıların ve yazarların özel olarak kadın okurlara seslenme eğiliminin yükselişinde yansımasını bulmuştu. John Dunton 1693 yılında açıkça kadınlara hitap ettiğini belirten ilk dergiyi kurmuştu: *Ladies' Mercury* (Bayanların Merkür'ü). Ayrıca 1709'da yayım hayatına gözlerini açan *The Female Tatler* (*Kadın Geveze*) ve Eliza Haywood'un 1744'te yayımlamaya başladığı *The Female Spectator* (Kadın Seyirci) gibi benzer başka girişimler de vardı. Addison da kadınları hoşnut etmek üzere kolları sıvamıştı. Steele ise kadın okurlara kendilerini hapsettikleri iddia edilen saçma sapan malzemelerden daha yapıcı bir şeyler sunmak amacıyla 1714 yılında *The Ladies' Library*'yi (Bayanların Kütüphanesi) derlemişti.

Hiç durmamacasına iddia edildiği gibi kadınların yalnızca romans ve roman okudukları pek söylenemez. Pek çoğunun kendisini dini edebiyata adadığı su götürmez. Fakat büyük bir çoğunluğunun, en azından seküler edebiyat söz konusu olduğunda, düşük eğitim standartları nedeniyle klasik edebiyatı ve mektepli edebiya-

62. *Letters and Works*, c. II, s. 289.

tını bir kenara bırakmış ve dolayısıyla boş zamanlarının çoğunu daha hafif türden kitaplarla (elde hangisi varsa) doldurmuş olması muhtemeldir. Steele'nin *The Tender Husband* (Müşfik Koca, 1705) romanındaki Biddy Tipkins ile birlikte "roman okuyan kız"[63] figürünün yüzyılın başlarında yerleşik bir komik tipleme haline gelmiş olması, genç kızların esasen kurmaca edebiyat tercih ettiklerini telkin etmektedir; fakat bunun uç bir örnek teşkil ediyor olması ve çoğu kadının hem kurmaca edebiyat hem de ciddi kitaplar okuyor olması daha muhtemeldir. Bu karmaşık beğenileri belirli bir toplumsal seviyede Shamela'nın kitaplığında görebiliriz. İçinde *The Whole Duty of Man* (İnsanın Vecibeleri) gibi çeşitli dini kitapların yanı sıra *Venus in the Cloister; or the Nun in her Smock* (Manastırdaki Venüs ya da İşbaşındaki Rahibe) gibi açık saçık romanlar da vardır.[64] Daha yüksek bir toplumsal seviyede William Law'un *Serious Call to a Devout and Holy Life*'daki (Dindar ve Mukaddes bir Hayat için Ciddi Bir Çağrı, 1729) Matilda ve Flavia gibi temsili dişi tipleri görüyoruz ki bunların rafları hem dini hem de düşünsel kitaplarla doludur; Richardson'ın kendi çevresindeki kadınların çoğu bu beğenileri paylaşıyordu. Dolayısıyla *Pamela*'nın başarısının nedenlerinden birisi, okurlarının hem kurmaca edebiyatın hem de dini edebiyatın sunduğu zevkleri aynı anda ve aynı eserde tatmalarını sağlamış olmasıdır diyebiliriz.

Richardson'ın kadınların edebi beğenilerine her iki bakımdan da bilinçli olarak seslenmek gibi bir amacının olup olmadığını saptamak çok güçtür. Kendi yazıları hakkındaki mektupları, toplumun yazdıklarına gösterdiği tepkilere karşı büyük ve aslında neredeyse takıntılı bir ilgisinin olduğunu göstermektedir. Cheyne'in *Pamela*'daki "şefkatli sevgiye ve yiğitliğe" karşı yükselttiği itiraza verdiği yanıt, sanırım, bahsettiğimiz konuyu yeterince açıklar: "Eğer çok manevi açıdan yaklaşmış olsaydım, büyükannelerden başkasına hitap edebileceğimden şüpheliyim; zira torunlar benim Kızı daha iyi bir grup içerisine, örneğin ağırbaşlı yazarlar arasına koyacak ve onu orada bırakacaklardır."[65] Öte yandan, Richardson'ın romanla-

63. Bkz. Reynolds, *Learned Lady*, s. 400-19.
64. 12. Mektup.
65. Aktaran McKillop, *Richardson*, s. 62. 66. *A.g.y.*, s. 189.

rında kadın sorunlarına yoğun bir ilgi göstermesini, kadınların beğenisine seslenme çabaları olarak yorumlamamız için hiçbir neden yoktur, zira Richardson'ın kişiliği ve yaşam tarzı hakkında bildiğimiz her şey kendisinin de bu beğenileri zaten büyük ölçüde paylaştığını göstermektedir.

Richardson her zaman en çok kadınlar arasında mutluydu. Bir keresinde "iyi huylu Dr. Heberden" ile geçen üç sıkıcı buluşmanın ardından Miss Highmore'ye şu sırrını açmıştı: "zeki kadınların arkadaşlığı dışında insana zevk veren ya da onu geliştiren hiçbir şey yok kanımca."[66] Hem eserlerindeki "eğilim"in "kadın cinsini yüceltmek" olmasından hem de bunun karşılığında bol bol takdir edilmekten gurur duyuyordu; keza, "hiçbir erkek karşı cinsin güzel muhabbetleriyle benim kadar onurlandırılmamıştır,"[67] diye yazar. Hatta mektuplarında, karşı cinsle –boyutları toplumsal tercih ya da kültürel uyumun çok ötesinde olan– derin bir kişisel özdeşleşmeye sahip olduğunu gösteren pek çok nokta vardır. Örneğin, farelerden korkuyor oluşu ya da en azından müstakbel Mrs. Chapone'a itiraf ettiği şekliyle "bu tür hayvanlara karşı her zaman doğal bir tiksinti duymuşumdur,"[68] sözü kesinlikle bunu ima etmektedir.

Richardson'ın dişi bakış açısına yakınlığının bir yansımasını *Pamela*'daki eviçi ayrıntılarla ilgili kılı kırk yaran betimlemelerin zenginliğinde görmemiz mümkündür. Çağdaşı birçok okur görünüşe bakılırsa romanda "bir sürü tın vın ayrıntı"nın olmasına karşı çıkmıştır; bir kahvehanedeki beyefendi ironik bir yaklaşımla, "Lincolnshire'a gitmek üzere yola çıkan Pamela'nın üzerinde acaba tamı tamına kaç tane broş olduğunu ve bu broşlardan kaç tanesini bir peniye satın aldığını yazar bizimle niye paylaşmadı doğrusu merak ediyorum,"[69] yorumunda bulunmuştu. Keza Fielding, Squire Booby'yi terk eden Shamela'ya yanına "bir takunya ve hatta bir tane daha" aldırarak Richardson'ın giyim konusundaki aşırı teferruatçılığının parodisini yapar.[70] Fakat erkekler tiye alsalar da, hiç kuşkusuz birçok kadın okur bu satırları sırf böyle ayrıntılar hatırına zevkle okumuştu. Örneğin, Madame Du Deffand "*tous les details do-*

67. *Correspondence*, c. IV, s. 233; c. V, s. 265.
68. Aktaran C. L. Thomson, *Samuel Richardson*, Londra, 1900, s. 93.
69. Aktaran McKillop, *Richardson*, s. 67. 70. 12. Mektup.

*méstiques*"in* sunuluyor oluşunu özellikle övmüş[71] ve bu sebeple Richardson'ın romanlarını Fransız romanslarına tercih ettiğini söylemiştir.

Richardson'ın kadın okurlarının eviçi ayrıntılardan aldıkları zevk, anlatının günlük gerçeklik havasına azımsanmayacak bir katkıda bulunmuştur. Sözgelimi, romanslardaki kadın kahramanlar da sık sık seyahatlere çıkarlardı ama önceki seyahatlerden hiçbiri Pamela'nınkiler gibi çeşitli karmaşık olaylara uygun bir bavul hazırlamalarını gerektirecek kadar gerçek değildi. Ancak, başka bir açıdan bakıldığında Richardson'ın kadın bakış açısına olan yakınlığı, kendisinin insan yaşamının alışılmış yolundan epeyce sapmasına neden olmuştu. Pamela'nın kendisinden hem toplumsal hem de ekonomik açıdan epeyce yukarıda birisiyle gerçekleştirdiği evlilik kendi cinsiyeti açısından eşi görülmedik bir zaferdi. Her ne kadar Mr. B. kaderine seve seve boyun eğse de, sonucun kendisini aynı derecede memnun ettiğini söylemek güçtür; olay örgüsünün yönü, aslında, kadın cinsinden okurların hayalgücünü aşırı derecede okşarken diğer cinsinkini sıkı sıkıya kontrol altında tutmaktadır.

*Pamela* bu noktada da roman geleneği açısından oldukça kalıcı bir özelliğin kurucusudur. Bu gelenekte başkarakterlerin evliliği genellikle damadın değil, gelinin toplumsal ve ekonomik konumunda bir yükselişe yol açar. Hipergami** modern toplumun bir uzlaşımı olmamasına karşın, romanın oldukça kalıcı uzlaşımlarından birisidir; ayrıca da nihai sebebi kesinlikle roman okuru kitle içerisinde kadınların üstünlüğüdür – evlilikle ilgili sır perdesindeki bu kritik ayrıntının doğrudan doğruya yansıttığı bir üstünlük.

## V

Dolayısıyla Richardson'ın *Pamela*'sı özellikle kadın okurlara seslenen bir yöne sahiptir. Şimdi ana temamıza dönebilir ve evlilik so-

* *Fr.* Eviçi ayrıntıların tümü. (ç.n.).

** Kendine eşit ya da kendisinden daha üstün bir toplumsal konumdaki birisiyle evlenme. (ç.n.)

71. Aktaran McKillop, s. 277.

runlarının nasıl zengin edebi kaynaklar sağladığını araştırabiliriz. Richardson'ın yaşadığı dönemin toplumsal tarihindeki sayısız gücün, Pamela'nın kendisine bir eş bulma mücadelesine olan ilgiyi artırma eğiliminde olduğunu görmüştük: Bu güçler, kadın ve erkeklerin ahlaki ve psikolojik rollerine ilişkin kabul görmüş yaklaşımlarda gerçekleşen oldukça kayda değer değişikliklerle –Richardson'ın kadın kahramanının karakterini ve hareket tarzını temsilindeki esas temeli oluşturan değişikliklerle– de yakından ilişkilidir. Tam da bu değişikliklerden ötürü *Pamela*'da kur yapma edimi – eğer Mr. B.'nin taktikleri için gülünç bir örtmece değilse– yalnızca iki birey arasında cereyan eden bir mücadele değil; aynı zamanda iki farklı toplumsal sınıfı temsil eden birbirine karşıt iki farklı cinsiyet ve evlilik anlayışı arasındaki, ayrıca bir de kur yapma edimindeki etkileşimleri hiç olmadığı kadar karmaşık ve sorunlu bir hale getiren erkek ve kadın rollerine ilişkin iki farklı anlayış arasındaki bir mücadeledir.

Bu anlayışların tamı tamına neler olduğunu saptamak güçtür. Toplumsal tarihi edebiyata uygularken karşılaşılan güçlüklerden biri de, tikel bir toplumsal değişikliğe ilişkin bilgimizin kesin olmaması; üstüne üstlük bunun öznel veçhelerine dair bilgimizin de, yani söz konusu bireylerin düşüncelerini ve duygularını nasıl etkilediğine dair bilgimizin de çok daha güvenilmez ve farazi olmasıdır. Ne var ki bu sorundan tümüyle sakınmak da mümkün değildir; kadınların toplumsal durumunun karmaşıklığına ilişkin dışsal olgular ne kadar önemli olursa olsun, Richardson bunları çevresindeki insanların çoğunlukla bilinçsiz önvarsayımları olarak görmüştü; muhtemelen okurların *Pamela*'daki karakterlerin düşünce ve eylemlerini anlama şeklini de bu toplumsal ve psikolojik yönelimler belirliyordu. Dolayısıyla, cinsiyete ve evliliğe ilişkin *Pamela*'da resmedilen tutumları şekillendiren baskın kaygıların neler olduğunu bulmaya çalışmak zaruridir.

Bu tutumlardan birisine zaten dikkat çekmiştik: evliliğin ve onunla bağlantılı her ayrıntının kadın kahraman açısından müthiş cazibesi. Fakat bu vurguya eşlik eden bir başka tutum daha vardır: evlilik düğümü atılana değin cinsel tekliften ya da göndermeden duyulan ve en az cazibe kadar muazzam boyutlarda olan bir korku. Her iki eğilim de Püritenliğin tipik birer özelliğidir.

İngiltere'de romantik aşk değerlerinin evlilik tarafından özümsenmesi süreci, yukarıda da belirtildiği üzere, erken gerçekleşmişti ve bu durum Püriten hareketle yakından ilişkiliydi. Elbette Püritenlik romantik aşkı onadığı için değil, tersine onun bireyci ve kilisekarşıtı din anlayışı karıkoca ilişkilerine muazzam bir önem atfetmesine yol açtığı için; Defoe'nun başlığı bunun bir işaretidir. *Religious Courtship: Being Historical Discourses on the Necessity of Marrying Religious Husbands and Wives Only* (Dini Kur: Münhasıran Dindar Erkek ve Kadınların Evlenmesinin Zorunluluğu Üzerine Tarihsel Söylemler, 1722). Kadın ve erkek arasındaki manevi uyum ihtiyacı üzerine yapılan bu vurgu çoğu zaman bizatihi ilişkinin içsel özelliklerine kaydınlmaktaydı: Örneğin, William ve Malleville Haller, Milton'ın nasıl "evliliğin dini önemini yüceltmekten, evlilik ilişkisinin duygusal, romantik ve idealist yönlerini yüceltmeye" ilerlediğini göstermişlerdi.[72]

Bu iki tutum elbette gayet rahat birleştirilebilir; ayrıca bunların –ister birleştirilsinler ister ayrı kalsınlar– hiçbir şekilde salt Püritenlere özgü olmadığını ve diğer pek çok Protestan tarikat arasında da görüldüğünü eklemek gerekir. Ama evliliğin idealize edilmesi ayırt edici bir Protestan geleneğidir, zira Roma Katolikliğinde en ulvi dini değerler bekârlıkla ilişkilidir. Ayrıca Püritenliğin, kuramını toplumsal örgütlenmenin ve bireysel psikolojinin her yönüne uygulamakta gösterdiği karakteristik gücü göz önünde bulundurulduğunda, evlilik ilişkilerinin manevi değerleri üzerine yapılan yeni vurguların –saraylı aşkının başlangıçtaki dini temelinin modern muadili olarak değerlendirilebilecek bir vurgunun– geliştirilmesinde en büyük tekil gücün Püritenlik olduğunu söyleyebiliriz.

Tamamlayıcı tutumu –yani evlilik dışı her türlü cinsel faaliyetin günah olması– uygulama noktasında Püritenliğin özellikle güçlü olduğu su götürmez. Püritenlik siyasi iktidarı ele geçirdiği her yerde –1648-60 dönemi İngilteresi'nde, Cenevre'de, İskoçya'da, New England'da– bireylerin cinsel davranışları üzerine hummalı bir soruşturmaya girişti, suçluları mahkemeye çıkardı, günahlarını alenen itiraf etmeye zorladı ve sert cezalara çarptırdı. Bu hareketin do-

72. William ve Malleville Haller, "The Puritan Art of Love", *HLQ*, V (1942), s. 265.

ruk noktası sanırım 1650 yılında İngiltere'de kabul edilen yasadır. Bu yasaya göre, zina yapanlar ölüm cezasına çarptırılabiliyordu.[73]

Birçok konuda olduğu gibi bu konuda da, Püritenlik kendisine özgü olmayan ve Hıristiyanlık geleneğinde Pavlus ve Augustinus'a kadar uzanan fikirlere büyük bir önem atfediyordu. İnsanın fiziki doğası ve onun tutkuları tümüyle şer –Cennetten Düşüş'ün *damnosa hereditas*'ı*– sayılıyordu. Dolayısıyla doğal içgüdüleri bastırmak erdemin ta kendisi haline geliyordu. Bu durum –Püritenlikte olduğu gibi Aziz Pavlus'ta da– ilk başta yalnızca olumsuz bir adım olarak görülmüştü: Fani bedenin boyunduruğundan kurtulmak, ruhun yasasına hükmünü icra etmesi için daha iyi bir fırsat sunabilirdi. Ancak, sonrasında sekülerleşme ilerledikçe, kendi başına bir amaç olarak etik sıkılık eğilimi de yaygınlaşmaya başladı. Bu eğilim yalnızca Victoria dönemi ahlakının Püriten olması anlamında Püriten bir eğilimdi: Bedenin isteklerine direnmek seküler ahlakın en önemli amacı haline gelmişti; böylece iffet birçok erdem arasından yalnızca biri olacağı yerde, en üstün erdem haline gelmeye ve hem erkekler hem de kadınlar için geçerli olmaya başladı.

Söz konusu etik eğilimin bireyci bir topluma özellikle uygun olduğuna dikkat çekmek gerek. Aristoteles'in etiği büyük ölçüde toplumsaldır; potansiyel ahlaki üstünlük bireyin kalburüstü yurttaşlık niteliklerine sahip olma kapasitesine göre değişiklik gösterir. Ne ki böyle bir kod, üyeleri ekonomik, toplumsal ve dini alanlarda esasen kendi bireysel amaçlarını gerçekleştirmeye odaklanmış bir uygarlıkla ters düşer; üstelik yurttaşlık, savaşçılık ve filozofluk erdemlerini icra etme fırsatları on sekizinci yüzyıl İngilteresi'nde dördüncü yüzyıl Atinası'na nazaran pek az artmış olan kadın cinsi açısından özellikle namünasiptir. Öte yandan, dini itidal üzerine vurgu yapan ve *Püriten erdemleri* diye adlandırılan değerler, bireyci bir toplumsal düzene tümüyle uygun olup, kadınlara da erkekler kadar başarı olanağı tanır.

Her halükârda şu nokta çok açıktır: On sekizinci yüzyıl etik yelpazede muazzam bir daralmaya, erdem kavramının öncelikle

* *Lat.*, külfetli, yıkıcı miras (ç.n.)

73. G. May, *The Social Control of Sex Expression*, Londra, 1930, s. 152. Ayrıca bkz. L. L. Schücking, *Die Familie im Puritanismus*, Leipzig ve Berlin, 1929, s. 39-44, 137-53.

cinsel terimlerle yeniden tanımlanmasına tanıklık etmiştir. Örneğin, Dr. Johnson "insanı insan yapan özellik doğanın güdülerine direnmesidir,"[74] görüşünü savunuyordu. Bu güdülerin gittikçe artan bir şekilde "aşk tutkusu"[75] ile özdeşleştirilmeye başlaması da manidardır. Mesela Richardson'ın görüşü tam da bu minval üzereydi. Sir Charles Grandison'ın akıl hocası olan Dr. Bartlett, "iyi bir insanın yaşamının, tutkularıyla sürekli olarak cebelleşmesinden"[76] oluştuğunu söylemişti ve Richardson'ın romanları bu tutkuların çoğunlukla cinsel tutkular olduğunu ima eder. Aynı eğilimin etik sözcükler üzerinde de etkide bulunduğu görülebilir: örneğin erdem, adap erkân, edep, ılımlılık, rikkat, saflık* gibi sözcükler yalnızca cinsel çağrışımlara sahip olmaya başlamış ve bu özelliğini sonrasında da büyük oranda korumuştur.

Bu ahlaki dönüşümün *Pamela* açısından özellikle önemli bir yönü, on sekizinci yüzyılda çifte standarda yönelik saldırıdır. Birçok kadın yazar bu ahlaki dönüşümün kendi cinsleri açısından içerdiği adaletsizliğe karşı çıkmıştı: Örneğin Bayan Manley bu duruşu *The New Atalantis*'te (Yeni Atalantis, 1709) dillendirir;[77] 1748 yılında ise bir diğer yanlış yoldaki kadın Laetitia Pilkington şunu soruyordu: "İğfalcilerimizin aynı zamanda müddeilerimiz olması rezalet bir durum değil mi?"[78] Dönemin birçok erkek reformcusu da o dönemde hâlâ revaçta olan cinsel saflığın kadınlar için olduğu kadar erkekler için önemli olmadığı görüşüne karşı çıkıyordu. 1713 yılında *The Guardian*, "okurlarına iffetin en asil erkeklik erdemi olduğunu söyleyebiliyordu";[79] yüzyılın ortalarında ise Richardson, Colly Cibber'i kuşku dolu kahkahalara boğan ve dahası kimi hanımefendileri de hiddetlendiren bir adımla, ideal erkeği Sir Charles Grandison'ın evlenene kadar bakir olduğunda ısrar ederek bu ilke-

* "virtue, propriety, decency, modesty, delicacy, purity". (ç.n.)

74. "'Recollections' of Miss Reynolds", *Johnsonian Miscellanies*, haz. Hill, c. II, s. 285.

75. Örneğin bkz. Mrs. Manley, *Power of Love...*, 1720, s. 353; Anon, *Reasons against Coition*, 1732, s. 7; Ned Ward, *The London Spy*, 1698-1709; Londra, 1927 baskısı, s. 92.

76. c. III, s. 251. 77. c. II, s. 190-1.

78. *Memoirs*, 1748; Londra, 1928 baskısı, s. 103.

79. No. 45.

yi iyice aleni hale getiriyordu.[80]

On sekizinci yüzyılın cinsel ahlak reformuyla ilgili kaygılarının diğer yönlerinde olduğu gibi çifte standart konusunda da sınıflar arasında yaklaşım farklılıkları vardı ve elbette en çok çaba sarf eden orta sınıftı.

Bunun pek çok nedeni vardı. Bir defa, insanlık tarihinde cinsel ilişkilerde katılık özel mülkiyetin öneminin artmasıyla kol kola gider – gelin iffetli olmalıdır ki baba da miras bırakacağı kişinin kendi oğlu olduğundan emin olabilsin. Bu kaygı, değerleri esasen satış ve ticaret üzerinden şekillenen kişiler açısından özellikle önemli olsa gerek; üstelik orta sınıf yaşamının en az iki özelliği bunun etkisini daha da güçlendirmişti. Öncelikle, ekonomik ve cinsel hedefler arasında bir karşıtlık söz konusudur. William Law'un tipik bir iş adamı olan Negotius hakkında söyledikleri bu durumu iyi özetlemektedir: "Eğer Negotius'u tüm o rezilce ahlaksızlıklardan koruyan nedir diye soracak olursanız, sofuluktan koruyan neyse odur derim: büyük iş yaşamı."[81] İkincisi, yaşamları esasen ekonomik hedefler üzerine kurulu olmayan ve dolayısıyla da hem boş zamanı olan hem de bu sayede –tıpkı saraylı şövalyelerin ve kentin soylu cenahının yaptığı gibi– milletin karısını kızını ayartabilecek vasıflan bulunan kişilere karşı tüccar ya da satıcıların güvensizlik ve kızgınlık duymuş olması muhtemeldir.

Bu ve diğer pek çok nedenden ötürü, ki bunların içerisine uzun bir siyasi ve dini çatışma tarihi de dahil edilmelidir, gerek cinsel maharet gerekse de cinsel serbestlik orta sınıfın aklına hep aristokrasiyi ve *gentry*'yi getiriyordu. Örneğin, Defoe dönemin ahlaksızlığının vebalini (eşit oranlarda) üst sınıfların boynuna yükler: "Ahlaki kurallara sıkı sıkıya bağlılıktan ilk sapan... ve ondan sonra da ahlakı bugün içinde bulunduğu çamura sürükleyen... Prensler ve *Gentry* olmuştu. Biz fukara avam takımını da... örnek teşkil ederek bu bataklığa sürükleyen yine onlar oldu."[82]

Alıntının yapıldığı yer Defoe'nun, William ve Mary'nin hükümdarlığı döneminde yeni cemiyetlerin Adabı Muaşeret Reformu için

80. Bkz. muhtemelen Francis Plumer'in kaleminden çıkan isimsiz risale, *A Candid Examination of the History of Sir Charles Grandison*, 1754, s. 48.

81. *Serious Call*, *Works*, Brockenhurst, 1892-1893, c. IV, s. 121-2.

82. s. 6.

başlattıkları ahlaki haçlı seferlerine en önemli katkılarından biri olan *The Poor Man's Plea*'dir (Fukara Adamın Talebi, 1698). Bu cemiyetlerin eserlerinin en kayda değer edebi yönü, en önemli ifadesini Jeremy Collier'in *Short View of the Profaneness and Immorality of the English Stage*'inde (İngiliz Tiyatrosunun Zındıklığı ve Ahlaksızlığına Kısa Bir Bakış, 1698) bulur.[83] Üst sınıfların serbestliğinden duyulan hoşnutsuzluk, bu serbestliği ifade eden edebiyata da haliyle uzanıyordu ve bu tutumun sonuçlarından birisi orta sınıfın cinsel kodunun gelişimi açısından özellikle önemliydi. Birçok yazar toplumun yalnızca Collier'in saldırdığı türden pervasız ahlaksızlığa karşı uyarılmasının yetmeyeceğini, genel olarak Restorasyon dönemi tiyatrosunun duygularının temelini oluşturan ve kadın erdeminin saraylı düşmanlarının yanıltıcı bir ikiyüzlülük içerisinde kullandıkları bir o kadar tehlikeli romantik kavramlara karşı da uyarılması gerektiğini düşünüyordu. Sözgelimi, Steele "Kibar âşık anlayışı"nın son dönemlerde "baş aşağı çevrildiğine ve bu sefih çağın gezgin şövalyelerinin ne kadar kadın varsa hepsini mahva sürüklediklerı"ne dikkat çekerken,[84] Thomas Salmon da *Critical Essay Concerning Marriage* (Evlilik Üzerine Eleştirel Deneme, 1724) adlı eserinde "onur ve kibar âşık" (*honour and gallantry*) gibi sözcüklerin günlük dildeki muğlaklıklarının yarattığı tehlikelere işaret etmişti.[85] Elbette Defoe, bıkıp usanmadan, cinsel entrikanın gerçekliliklerini uzlaşımsal sözlü süslerinden koparılmış bir halde önümüze koyar ve karşılaştığı her yerde romantik aşk ilanlarını tiye alır. Bu eğilim Richardson tarafından da devam ettirilmiştir. *Familiar Letters on Important Occasions* (Önemli Meseleler Üzerine Kişisel Mektuplar) adlı eserinde, "Kur yapma edimindeki romantik rapsodi ile alay eden"[86] bir mektup da vardır ve *Pamela*'da da "Platonik Aşk Platonik Saçmalıktır" diyerek uyarıda bulunulur.[87]

Eliza Haywood'un Alderman Saving karakterinin koyduğu şekliyle, eğer erdemli kızların "kentin öteki yakasının romantik aylak-

83. Bkz. J. W. Krutch, *Comedy and Conscience after the Restoration*, New York, 1924, s. 169.

84. *The Lover*, no. 2 (1714).

85. *Critical Essay Concerning Marriage*, s. 40.

86. 89, 96, 97 ve 98 nolu mektuplar.

87. c. II, s. 338.

lık mefhumları"nın[88] arkasındaki kötü emelleri görmeye zorlanmaları gerekliyse, o zaman "aşk" sözcüğü bile tehlikeliydi ve anlamının açıklığa kavuşturulması gerekiyordu. Bu noktada Richardson, *Clarissa*'nın sonuna koyduğu ekte karakteristik bir katkıda bulunmuştur: "Genellikle *aşk* diye adlandırılan şeye aslında başka bir ad verilmelidir," diye yazmış ve o sivri diliyle kendi önerisini sunmuştu: "*Cupidity** ya da *Paphian (cinsel) dürtü*... artık zarif kulaklara ne kadar tırmalayıcı gelirse gelsin."

"Cinsel dürtü"yü yasadışı ilan etme ihtiyacı, kadın-erkek ilişkilerinin cinsel tutkuyu dışlayacak ve nihai amaç olarak akla dayalı arkadaşlığı alan mantık evliliğine önem verecek şekilde yeniden tanımlanmasını da içeriyordu. Örneğin Swift, *Letter to a Young Lady on Her Marriage* (Genç Bir Hanımefendiye Evliliği Münasebetiyle Bir Mektup, 1727) adlı eserinde "yalnızca kitaplarda ve romanslarda var olan o saçma tutkuya sahip olma" beklentisine girmemesini söylüyor, bunun yerine "sağduyu ve muhabbet birlikteliği"nin savunuculuğunu yapıyordu.[89] Richardson'ın çevresinde bu görüş geniş kabul görüyordu. Örneğin, arkadaşı Dr. Delany 1743 yılında müstakbel kansına yazdığı mektupta, "mükemmel bir arkadaşlığı evlilik dışında hiçbir yerde bulmak mümkün değil," derken,[90] Richardson da "arkadaşlığın... kusursuz aşk"[91] olduğunu düşünüyor ve evliliği "biz fanilerin bilip bilebileceği en yüksek arkadaşlık durumu" diye tanımlıyordu. Bu eğilimin doruk noktası kuşkusuz *Sir Charles Grandison*'daki o sahnedir: Richardson burada Sir Charles ile iki rakibinin ebedi arkadaşlık andı içmesini ve bağlılıklarının yüzü suyu hürmetine bir tapınak yaptırmasını sağlayarak manevi bağların bedensel bağlar ve hatta evlilik üzerindeki üstünlüğünü savunur.[92]

Maalesef Sir Charles erkek cinsi açısından bir istisna teşkil ediyordu. Dolayısıyla cinselliğe karşı yürütülen mücadele kendine has

* Arzu, arzulamak kökeninden gelen ve aşırı arzu, tamah anlamında bir sözcük. Mitolojideki aşk tanrısı Cupid'e de göndermede bulunur. (ç.n.)

88. *Betsy Thoughtless*, 1751, c. I, s. 50.

89. *Prose Works*, Londra, 1907, c. XI, s. 119.

90. Mrs. Delany, *Autobiography and Correspondence*, haz. Woolsey Boston, 1879, c. I, s. 246.

91. *Correspondence*, c. III, s. 188.

92. *Grandison*, c. I, s. 283; c. VII, s. 315.

bir uzlaşmayla noktalandı. Mr. B. ve benzerleri söz konusu olduğu kadarıyla, beklenebilecek en iyi senaryo, evliliği cinsel dışavurumun tek izin verilen aracı kılmak suretiyle içlerindeki günahkâr Âdem'in toplumsal açıdan disipline edilmesiydi. Fakat Pamela ve hemcinslerinin payına (tümüyle terkedilmiş birkaç kadın hariç) daha yüksek şeyler düşmüştü; yeni ideoloji kadınlara cinsel duygulardan tam bir muafiyet hakkı bahşetmişti ve eğer evlenirlerse de bunun nedeni *medicina libidinis** ihtiyacı değil, evliliğin ve ailenin dini boyutunun yalnızca onların elinde güvenli olmasıydı.

Özellikle bu biyolojik ayrımcılık gerçekten de tarihsel açıdan yeni bir durumdu. Örneğin, hem ataerkil bakış açısıyla hem de Chaucer'ın *Troilus ve Criseyde*'sinden Shakespeare'in *Romeo ve Juliet*'ine kadar edebiyatımızdaki klasik aşk anlayışı geleneğiyle tam bir tezat teşkil ediyordu. Daha da ilginç olanı, bizatihi Püritenliğin önceki yaklaşımlarına ters düşmesiydi – Calvin, John Knox ve Milton erkeklerden çok kadınların şehvetliliğine vurgu yapma eğilimleriyle kötü bir nam salmışlardı.

Ama on sekizinci yüzyılın başlarında zaten değişik bir bakış açısı büyük ölçüde yerleşmişti. Örneğin, Defoe'nun romanları *The Review*'da (1706) belirttiği "kadınlarla olan genel münasebetlerimizde Şeytan rolünü genellikle kadınlar değil erkekler oynar"[93] görüşünü destekleme eğilimindedir. Yılan ile Havva arasındaki netameli özdeşliğin neden unutulmuş olduğu tam açık değildir; tek varsayımımız şu olabilir: Psikologların aşina olduğu türden dolambaçlı bir süreç sonucu o dönemde kadınların durumundaki zorluklar dişi rollerine ilişkin yeni bir anlayışı gündeme getirdi. Bu anlayış da, kadınların erkekler karşısında cinsel çekiciliğe daha önce hiç olmadığı kadar bağımlı olduğu gerçeğini maskeledi ve bir talibin kabul edilmesini karşılıklı bir kişisel memnuniyete değil, asaletin getirdiği yükümlülüğe dayandırarak kur yapma edimindeki taktik konumlarını güçlendirdi.

Bu yeni cinsel ideolojinin kökenlerinin neler olduğu meselesi açıkçası epey sorunludur. Ama en azından şunu söyleyebiliriz ki, *Pamela*'nın edebiyat sahnesindeki yerini alışı kültür tarihimiz açı-

* *Lat.*, libido ilacı (ç.n.)

93. *The Review*, c. III (1706), no. 132.

sından çok önemli bir epifaniye işaret eder: kadın rollerine ilişkin yeni, dört başı mamur ve alabildiğine etkili bir stereotipin ortaya çıkışı. Bu kadınlık idealinin doğası ve sonraki egemenliği R. P. Utter ve G. B. Needham imzalı mükemmel bir çalışmaya konu olmuştur: *Pamela's Daughters* (Pamela'nın Kızları, 1937). Kısa bir özet geçmek gerekirse, bu incelemelerinde Utter ve Needham örnek kadın kahramanın nasıl çok genç, çok deneyimsiz ve gerek fiziki gerekse zihinsel yapısı bakımından her cinsel yaklaşımda düşüp bayılacak kadar narin olması gerektiğini gösterirler. Keza o özü itibariyle edilgen bir kişi olup, âşığına evlilik düğümü atılana dek herhangi bir his duymaz – Pamela tam da böyle birisidir, keza Victoria döneminin sonuna kadar kurmaca edebiyattaki kadın kahramanların çoğu böyledir.

Bu yeni stereotipin doğası, tesadüfe bakın ki, daha önce tanımladığımız pek çok toplumsal ve ekonomik eğilimi yansıtmaktadır. Örneğin, Pamela'nın bayılma eğilimi bile evliliğin değişen ekonomik temelinin bir ifadesi olarak değerlendirilebilir; zira orta sınıf kadınlarını, evkadınlığının narin ve denetleyici işlerinden başka ağır ekonomik görevleri olmayan boş gezer süs eşyaları olarak görme eğilimi gittikçe arttığından, dikkat çekici tarzda zayıf bir bünye hem el bebek gül bebek yetişmişliğin hem de benzer düzeyde bir gelecek beklentisinin göstergesi olacaktı. Pamela'nın sıradan bir aileden geliyor oluşunun onu bu konuma getirmediği doğrudur, fakat tüm bu özelliklere sahip oluşu aslında şunu göstermektedir: Pamela'nın tüm varlığı kendi toplumsal konumundan yukarıda olan fikirler tarafından öylesine derinden şekillendirilmiştir ki vücudu bile çok nadir görüldüğünü de söyleyemeyeceğimiz bir tür –maalesef burada uydurma bir sözcüğün yardımına başvuruyoruz– sosyosomatik züppelik sergilemektedir.

*

*Pamela*'da temsil edilen kadın rolü anlayışı, iki yüzyılı aşkın bir süredir uygarlığımızın temel bir özelliğidir. Margaret Mead *Sex and Temperament* (Cinsiyet ve Mizaç) adlı eserinde, bu uygarlık, "zengin ve zıt değerlerin yaratılması için çoğunlukla yapay ayrımlara bel bağlamıştır ve bunların en göze batanı da cinsiyettir," diye ya-

zar.[94] Bu tikel ayrımın daha önce dikkatlerden kaçtığı ve hatta bunun tümüyle yapay bir ayrım olduğu gibi bir iddiada bulunmuyorum. Fakat Richardson'ın romanlarındaki cinsiyet anlayışının, erkek ve kadın rolleri arasında öncekilerden çok daha tam ve kapsamlı bir ayrımı cisimleştirdiği de su götürmez.

Bu iki rol arasındaki farklılık, konuşma ve tavırlarındaki hemen her yönle vurgulanır. Richardson'ın da arkadaşı olan Dr. Johnson, "kadın cinsinin inceliğinin her koşulda, yemede, hareket etmede, kıyafetlerde, her şeyde korunması gerektiği kanaatindeydi".[95] Bizzat Richardson da –yakışıksızlık (*indelicacy*)[96] sözcüğünü ilk kez *Pamela*'da o kullanmıştı– bu alanda kendini adamış bir reformcuydu: "Ben inceliği belli bir standarda indirgemekten..." diye yazar Miss Highmore'a, ama hemen düzeltir söylediklerini: "İndirgemek mi dedim? *Yükseltmek* demem gerekmiyor muydu?"[97] Mr. B.'nin *Pamela*'nın başlarında kadın kahramanımıza ölü eşinin kıyafetlerinden vermesi, Richardson'ın yaklaşımına ilişkin bir diğer göstergedir: Pamela bunun üzerine utancından kıpkırmızı olur. Mr. B., "Hemen kızarma Pamela, güzel hanımların ayakkabı ve çorap giydiklerini bilmediğimi mi düşünüyorsun?" diye sorduğunda, Pamela'nın yorumu şöyledir: "Bu sözleri duyunca öyle afalladım ki o an bir üflemeyle bile beni yere serebilirdiniz." Sonrasında Pamela'nın ebeveynleri Mr. B.'nin "çoraplar hakkındaki rahat ifadeleri"ni duyduklarında, akıllarından olup olabilecek en kötü şeyi geçirirler.[98]

Bu dilsel duyarlılığın oldukça yeni bir olgu olduğu anlaşılıyor. Kuşkusuz, kadınların ve karmaşık grupların dili her zaman belirli bir raddeye kadar erkeklerinkinden farklı olma eğilimindedir, fakat bu farklılıklar daha evvel bu kadar bariz değildi. Gelgelelim on yedinci yüzyılın sonlarına geldiğimizde Jeremy Collier, "şairlerin kadınları açık saçık konuşturması"[99] üzerinde epey durur olmuştu. Hatta George Granville, *She-Gallants* (Kadın-Çapkınlar, 1695) adlı eserinde, bu sözsel uygunsuzluğu reforme etmek için bir hareketin gelişmekte olduğunu ironik bir dille belirtiyor, "Dilimizi cinsi latife uygun hale getirecek ve başı ya da sonu müstehcen olan söz-

94. Londra, 1935, s. 322.
95. *Thraliana*, c. I, s. 172.
96. *Pamela's Daughters*, s. 44.
97. Aktaran McKillop, s. 197.
98. c. I, s. 8-9.
99. *Short View*, 3. baskı, 1698, s. 8.

cüklerdeki uygunsuz heceleri kırpacak... bir sözlük"ten bahsediyordu.[100]

Biyolojik göndermelerdeki tabunun yalnızca bir kuşak sonra tam anlamıyla yerleştiği anlaşılmaktadır: Mandeville, "kibar ailelerden gelen insanlar arasında, başkalarının önünde bu Tevellüt Esrarı üzerine açık açık herhangi bir şey söylemenin büyük suç telakki edildiğini," söylüyordu;[101] keza Edward Young'ın "On Women" (Kadınlar Üzerine, 1728) adlı hicvinde gayri kadınsı Thalestris'e bahşettiği şok edici özellikler arasında, "Doğanın *verdiği* şeyi *adlandırabilme* cesaretini göstermek de vardı".[102] Bu hareket tam gaz devam etti, ta ki yüzyılın sonuna geldiğimizde artık *The Tatler* ve *The Spectator* bile kadın okurlar için uygunsuz bulunmaya başlanana dek: En azından Coleridge bu yayınlarda, "günümüzde kadınların zarif kulaklarını incitebilecek ve kadınsı hassasiyeti şoka uğratabilecek"[103] sözcükler bulunduğunu düşünüyordu ve nitekim bu kaygı daha sonra Jane Austen'ın *Northanger Abbey* romanında da yankısını bulacaktı.[104]

Richardson dilin yeni dişi koda uyarlanmasında önemli bir rol oynadı. Sir Roger L'Estrange tarafından kaleme alınan Ezop versiyonunu yeniden yazdığı eserle, Richardson ilk sansürcüler arasındaki yerini almaktadır.[105] Romanlarında dişi dil kodunun uygunluklarına karşı kayda değer bir titizlik gösterdiği görülmektedir. Sözgelimi, Pamela hamile kaldığında, Lady Davers'ın "kendi üstün meşrebince"[106] milletin ne diyeceğine önem verdiğini öğrenince şok olur. Fakat bir yandan da Lady Davers "İkinci Baskıya Giriş"te verip veriştirilen şu "şirret, erdişi insanlardan birisidir";[107] aynı zamanda "bu meşrebin" adı çıkmış murdarlığının da bir simgesidir.

100. Aktaran John Harrington Smith, *The Gay Couple in Restoration Comedy*, Cambridge, Mass., 1948, s. 165, n. 15.

101. *Fable of the Bees*, haz. Kaye, c. I, s. 143.

102. *Love of Fame*, V, I, s. 424.

103. *Lectures and Notes on Shakespeare*, Londra, 1885, s. 37.

104. Oxford, 1948, s. 35.

105. Bkz. Katherine Hornbeak, "Richardson's Aesop", *Smith College Studies in Modern Languages*, c. XIX (1938), s. 38.

106. Buna *Pamela's Daughters*'ta da dikkat çekilmektedir, s. 15.

107. 1741, c. I, s. XXIV.

*

Kadının toplumdaki rolünün şehvetsizleştirilmesi diyebileceğimiz süreç, *Pamela*'da olduğu kadar pek çok diğer romanda da kur yapma ediminin neden erkek kahramanın değil de kadın kahramanın toplumsal konumunda bir yükselişe yol açtığını açıklamamıza yardımcı olur. Erkek okurlar muhtemelen erkek kahramanın bir soylu kadını evlenmeye ikna etmesini görmek isteyeceklerdir; fakat bir an durup düşünüldüğünde, kadın kahraman kadınlara uygun görülen davranışları ihlal etmeden bunun pek mümkün olamayacağı görülecektir.

Bu mesele Lady Davers ile Mr. B. arasındaki bir tartışmada gündeme gelir. Mr. B. kendisine uygun olmayan biriyle evlenmesinin, rollerin değişmiş olduğu bir durumdaki kadar şok edici olmadığını söyler, zira "bir kadın ne kadar soylu bir aileden gelirse gelsin kötü bir evlilik yaparak kendisini alçaltmış olur".[108] Kabul gören görüş buydu; sözgelimi, Dr. Johnson gibi insancıl birisi bile bir kadının kendisinden daha aşağıda biriyle evlenmesini "sapkınlık" diye nitelendiriyordu.[109] Bunun nedeni açıktır. Mr. B. kendi hayallerinin peşinden koşup kendinden aşağıda biriyle evlenebilir, çünkü erkeklerin cinsel tutkulara tabi oldukları reddedilemez ve telafisi mümkün olmayan bir gerçektir. Fakat bir kadının bunu yapması, cinsel duygulardan yana muafiyetini yitirdiğini kabul etmesi demektir – *Pamela*'dan başlayıp yakın zamana kadar İngiliz kurmaca edebiyatındaki kadın kahramanların kendilerine has değişmez özelliklerinden birisi olan ve birdenbire ortadan kalkması yirminci yüzyıl romanının şaşırtıcı bir özelliği olan bir muafiyet.

## VI

Dolayısıyla Richardson'ın yaşadığı dönemde cinslerin yeni rollerini benimseme tarzlarındaki birçok önemli ve karmaşık değişiklik zaten hayli etki yaratmış durumdaydı. Bu değişiklikler kendi için-

108. c. I, s. 389. 109. Boswell, *Life*, haz. Hill-Powell, c. II, s. 328-9.

de çok büyük öneme sahiptir, zira son iki yüzyılda evlilik, kur yapma ve kadınların rolü konusundaki yaygın kabul gören anlayışların yerleşeceğini haber vermektedir. Ne var ki bizim bu değişikliklerle ilgilenmemizin nedeni edebiyatla daha doğrudan ilişkilidir, çünkü bu toplumsal ve psikolojik değişiklikler *Pamela*'nın iki çok önemli niteliğini açıklamaktadır: ahlaki saflık ile murdarlığı kendine has bir şekilde birleştirmiş olması ve biçimsel birliği.

Dr. Johnson aslında novellaları, kısa romanları kastederek, roman türünü "genellikle aşk üzerine yazılmış küçük hikâyeler," diye tanımlamıştı. *Pamela* yayımlandığında, "genişletilmiş bir roman"[110] diye adlandırılmıştı, çünkü konusu önceki kısa romanların da ele aldığı ama daha çok romans boyutlarında işlediği tek bir aşk epizodundan oluşuyordu.

Bu boyut değişikliği ile Richardson'ın cinsel ahlaka verdiği önem arasındaki doğrudan bağlantı, Defoe ile karşıtlık kurulduğunda açıkça görülebilir. Defoe'nun romanlarında, cinsel münasebetler –evlilik-içi ya da evlilik-dışı– ekonomik güvenlik peşinde koşulan daha geniş bir bağlam içerisindeki küçük epizotlar olarak ele alınır. Moll Flanders "aşk adı verilen o aldatmacaya bir defa kanmıştır,"[111] ama bu yalnızca bir başlangıçtır, son değil. Albay Jacque ise sadık karısı Moggy'nin "gençlik günlerindeki hatası" hakkında "gene de benim gözümde çok az bir önem arz ediyordu," diye yorumda bulunur.[112]

*Pamela*'nın dünyasında böylesi bir kayıtsızlık tasavvur edilemez, zira orada Henry Brooke'un sözleriyle,

> Kadınlar nedamet nedir bilmez
> Onur yaraları asla kapanmaz.[113]

Mr. B. elbette Pamela'nın bu tür bir görüşü kabul edişini, "kafasının romanslarla ve benzer aylakça ıvır zıvırlarla dolu" olduğunun bir delili olarak görür, ama yanılmaktadır. Romans kadın kahramanlarında görülen ideal iffet, genel ahlak anlayışıyla tam bir

110. Aktaran George Sherburn, "The Restoration and Eighteenth Century", *A Literary History of England*, haz. Baugh, New York, 1948, s. 803.
111. c. I, s. 57. 112. Haz. Aitken, Londra, 1902, c. II, s. 90.
113. *Collection of Pieces*, 1778, c. II, s. 45.

bütünlük arz ediyordu; Pamela "reddedildiklerinde, birçok erkeğin habis teşebbüslerinden utanç duyduğunu" çok daha yavan kaynaklardan okumuştu ve yeri geldiğinde dilinden düşürmediği şiarını "bir veya iki gece önce" bulmuştu: "Masumiyetimi yitirdiğim o talihsiz günden sonra artık bana tek bir an bile yaşamak nasip olmasın!" Keza Pamela "geçmiş hatalar üzerine düşünerek geçirilen tek bir mutlu ânı satın almaya milyonlarca altın bile yetmeyecektir," sözünü de muhtemelen bir adabı muaşeret kitabından öğrenmişti, ama bu kez herhangi bir kaynak gösterilmemiştir.[114]

Defoe'nun kadın kahramanları elbette Mr. B.'nin beş yüz ginesinden daha az bir mükâfat için bile tek bir an tereddüt etmezlerdi. Pamela "ölümden beter bir kadere" karşı –sonraki kurmaca edebiyat tarihinde büyük yer tutan o örtmeceli abartıya karşı– destansı bir direniş sergilediği içindir ki roman dünyaya gözlerini açmıştır.

Elbette kurmaca edebiyattaki bir kadın kahramanın iffetini en yüce değer olarak görmesinde yeni hiçbir durum yoktu; burada yeni olan husus, Richardson'ın bu tür güdüleri bir hizmetçi kıza atfetmesiydi: Zira romans kadının iffetini her zaman göklere çıkarırken; daha mütevazı toplumsal kökenlere sahip karakterleri ele alan diğer kurmaca edebiyat biçimleri, kadın psikolojisi hakkında karşıt bir görüşe sahip olma eğilimindeydi. İşte *Pamela*'nın tarihsel önemini açıklığa kavuşturan da bu tarihsel ve edebi perspektiftir: Richardson'ın romanı kurmaca edebiyatta önceden birbirine karşıt olan iki geleneğin ilk tam birleşimini temsil etmektedir; *Pamela* "âli" ve "adi" güdüleri birleştirir ve daha önemlisi bu ikisi arasındaki çatışmayı resmeder.

Böylece romanın cinsel ilişkiler gibi kritik bir alanda *Stiltrennung*'la yaşadığı radikal kopuşu başlatan kişi Richardson olmuştur. Yalnızca bu kadar da değil: Richardson, "âli" ve "adi" yaşam seviyesi arasındaki ayrımı da –bu *Stiltrennung*'un sınıfsal yaklaşımıydı ve sağlam da bir sebebi vardı– ortadan kaldırmıştır. Gördüğümüz üzere, ahlaki reform hareketinin esas destekçisi, toplumsal düzlemdeki üstlerinin ahlaki düzlemde astları olduğu zannıyla kendi bakış açılarını bir grup olarak güçlendirmiş olan orta sınıftı. Elbette *Pamela*'daki durum budur: fakir ama erdemli hizmetçi kıza karşı sefih

114. c. I, s. 78, 31, 20, 169.

asilzade. Bu durum hikâyeye, başkarakterler arasındaki tümüyle bireysel meselelerden çok daha büyük bir önem kazandırmaktadır.

Toplumsal sınıflar arasındaki çatışmanın kullanımı genel anlamıyla romanın tipik bir özelliğidir; bu kullanımın edebi tarzı radikal ölçüde tikeldir, ama bireysel eylemlerin ve karakterlerin daha büyük toplumsal meseleleri temsil etmesini sağlayarak anlamda evrenselliğe ulaşmayı başarmıştır. Defoe'nun romanlarındaki olay örgüsü, karakterleri arasındaki ilişkilerin bu tür bir anlamı çok fazla geliştirmesine izin vermez, halbuki *Pamela*'da olayların çok daha basit olması, Pamela ile Mr. B. arasındaki mücadelelerin hem iki sınıf hem de onların hayat tarzları arasındaki daha büyük çağdaş çatışmalara ayna tutmasını kolaylaştırır.

Cinsel etik alanında orta sınıfın kodunun yasalaşması, beraberinde yalnızca Mr. B.'nin evlilik teklifinde bulunmasını değil, aynı zamanda cinsellik ve evlilik konusundaki yaklaşımlarının toptan bir yeniden eğitime tabi tutulmasını da getirmiştir. Elbette bunlar esasen öznel kişisel değerlerdir ve uyarlanması roman boyunca başkarakterlerin iç dünyalarının kademe kademe ortaya serilmesiyle birlikte gerçekleşir ki bu da erkek kahraman Lady Davers'ın gözünde "bir Püriten"[115] haline gelecek kadar tam bir dönüşüm yaşayıncaya dek devam eder.

Bu nedenle Pamela ile Mr. B. arasındaki ilişki romanslardaki geleneksel âşıkların ilişkisinden çok daha zengin bir psikolojik ve ahlaki içeriğe sahiptir. Aralarındaki aşılması gereken uçurumlar dışsal ve zorlama değil, içsel ve gerçektir; bu nedenle de (söz konusu uçurumların sınıfsal bakış açılarındaki farklılıklardan kaynaklandığını da göz önünde tutarsak), âşıklar arasındaki diyalog romanslarda olduğu gibi retorikteki uzlaşımsal bir uygulama değil, onları onlar yapan güçlerin keşfedilmesidir.

*

*Pamela*'nın yapısına son ve çok önemli bir katkı daha vardır ve bu katkı doğrudan doğruya hem orta sınıf Püriten cinsel kodlarıyla

115. c. I, s. 391.

hem de saraylı aşkı geleneği ile bu kod arasındaki en büyük farkla bağlantılıdır.

Saraylı aşkı cinsel rolleri benzer bir şekilde ayrıştırmıştı – şehevi erkek, kadının tanrısal saflığına adeta tapardı ve bu iki rol arasında mutlak bir çelişki vardı. En azından teoride böyleydi; zira kadın tarafından erkeğin teklifinin kabul edilmesi tüm uzlaşımın yerle bir olması demekti. Ne var ki Püritenlik evliliğe büyük bir toplumsal ve manevi anlam kazandırarak, ruh ile beden, uzlaşım ile toplumsal gerçeklik arasında bir köprü kurulması imkânı sundu. Bu geçilmesi kolay bir köprü değildi, çünkü Richardson'ın *Rambler*'a yaptığı popüler katkıda da açıkladığı üzere, bir kızın talibinden resmen evlenme teklifi alana değin ona karşı bir şeyler hissetmesi, kur yapma ediminde kadının rolü anlayışına göre hem ahlakdışı hem de uygunsuzdu.[116] Fakat kadının tutumundaki bu çok güç ve ani dönüş Richardson'a gayet zengin bir olay örgüsü kaynağı sağlamıştı, zira bu suretle Richardson hikâyedeki kriz anına dek Pamela'nın Mr. B.'ye karşı duyduğu gerçek hisler hakkında herhangi bir fikir edinmemizi engellemiş oluyordu.

Pamela Mr. B.'yi terk edip baba evine döndüğünde sanki aralarındaki her şey kesinlikle bitmiş gibidir; ama gerçekte hemen bir karşı-hareket başlamıştır. Bir yanda, "çok tuhaf... çok *beklenmedik* bir şeyler" hissettiğini anladığında o kadar şaşırır ki ayrıldığına gerçekten üzülüp üzülmediğini düşünmeye başlar;[117] ama öte yandan, Mr. B.'nin en derin duyguları, ayrılık mektubunda da gördüğümüz üzere, onun yalnızca harcıâlem bir şehvetli asilzade değil, aynı zamanda dürüst ve hatta Pamela için münasip bir eş bile olabilecek türden bir erkek olduğunu göstermektedir. Böylece âşıkların uzlaşımsal davranışları ile fiili davranışları arasındaki farklılığın bu şekilde aniden açığa çıkması sayesinde Richardson, aralarındaki ilişkiyi, Aristoteles'in en iyisi olarak gördüğü bir olay örgüsü içerisinde işleyebilmiştir: *peripetia* ile *anagnorisis*'in* çakıştığı bir hikâye. Aslında *Pamela*'nın olay örgüsündeki dramatik çözümü mümkün kılan şey, cinslerin uzlaşımsal rolleri ile kalbin kehanetlerinin

116. No. 97. Walter Graham'a göre *Rambler*'ların en çok tutulan sayısı buydu (*English Library Periodicals*, New York, 1930, s. 120).

117. c. I, s. 222.

gerçek anlamı arasında eşi görülmedik bir ihtilaf yaratan, dönemin gerçek ahlaki ve toplumsal tutumlarıydı.

*

Kişisel ve toplumsal tutumlar arasındaki bu çatışma genel olarak romanın en çok ele aldığı konulardan birisidir ve gerçekten de resmedilmeye özellikle uygundur. Ne var ki Richardson'ın kadın rolünün içerdiği ikiyüzlülüklerin ne kadar farkında olduğu ya da bunu somutlaştıran anlatıyı bizim nasıl yorumlamamız gerektiği noktasında göz ardı edilemeyecek birtakım belirsizlikler vardır.

Bilindiği üzere, *Pamela* her zaman çok çelişkili yorumlara konu olmuştur. Yayımlanışının hemen ertesinde ismini bilmediğimiz bir risaleci, "özellikle de kadınlar arasında iki ayrı gruplaşma var: *Pamelacılar* ve *Pamela-karşıtları*," diye yazıyordu, "bu genç hanımefendinin örnek alınması gereken genç bir bakire olduğunu düşünenler ile... bir erkeği nasıl ağına düşüreceğini domuzuna bilen... ikiyüzlü ve desiseci bir kız olduğunu düşünenler..."[118] Bu tartışma dahilindeki en meşhur eser elbette *Shamela*'dır. Fielding bu romanında, adından da anlaşılacağı üzere, Richardson'ın kadın kahramanını kadın rolünün getirdiği avantajları ustaca kullanarak zengin bir enayiyi evlilik tuzağına düşürmeyi başaran bir ikiyüzlü olarak gösterir. Gerçi Fielding'e göre kızın saflığı da, Mrs. Lucretia Jarvis'in "biz kadınların başka insanların yanında yapıldığında *kaba* diye tarif ettiğimiz davranışlardan"[119] kaçınma gerekliliğinden bahsederken öğütlediği toplum içindeki geleneksel sahte tavırların ötesine geçmemektedir.

Fielding'in eserinin *Pamela*'daki önemli bir muğlaklığa dikkat çektiği kesin olsa da, daha sonraki eleştirmenler ya Fielding'in ya Richardson'ın yorumunu tercih etmemiz gerektiğini söylerken sanırım şu olasılığı göz ardı ediyorlar: Muğlaklığın Pamela'nın bilinçli ikiyüzlülüğünden kaynaklanması gerekmez, zira bu muğlak-

* *Peripetia*: Tiyatroda koşulların aniden değişmesi. *Anagnorisis*: Tragedyalarda öncesinde bilinmeyen can alıcı bilginin öğrenilmesi; farkına varma. (ç.n.)

118. *The Tablet, or the Picture of Real Life*, 1762, s. 14.

119. VII. Mektup.

lık Pamela'nın hayat verdiği dişi kodun içsel bir parçasıdır. Örneğin, dişi kodun cinsler arasındaki kılık kıyafet ve davranış farklılığı üzerine muazzam bir vurgu yapması, Fielding'in *Pamela*'ya getirdiği eleştirilere çok benzer bir eleştiriye açıktır. "Edep", Bernard Shaw'un da hatırlattığı üzere, "edepsizliğin sessiz suç ortağıdır" ve on sekizinci yüzyıl ahlakçılarının kadınların iffetine bu denli takmış olması, akıllarının her şeye ahlaksız bir cinsellik yaftası yapıştırmaya teşne olduğu hissini uyandırmaktadır.

Sarah Fielding *Ophelia*'da (1760), Mrs. Darkins'in, "bir kızın dişi olmayan bir bebeğe gözlerini dikmemesi"[120] gerektiğini düşündüğünden bahseder; bu yaklaşımın içerdiği murdar varsayımlar, Congreve'in *Way of the World* (Dünya Hali) oyununda küçük yaştaki kızının küçük erkek çocuklarıyla oynamasına izin vermemekle övünen zatı şahanelerinin şehvet düşkünü Lady Wishfort olduğunu hatırlayacak olursak daha iyi anlaşılır.[121] Aynı şekilde, Addison'ın *The Guardian*'da çıplak sinelere karşı başlattığı kampanyayı yorumlarken de,[122] Tartuffe'un hastalıklı seks düşkünlüğünün Dorine'in göğüslerini mendille kapattığında anlaşıldığını,[123] hakeza Bridget Allworthy'nin aynı özelliğinin çiftçi kızlarının pazar günleri giydikleri "açık" kıyafetleri gördüğünde vaveylayı koparmasıyla ortaya çıktığını[124] hatırlayabiliriz. Richardson da aynı şekilde cinsellik konusunda takıntılıydı, bunu cinsel iffet üzerine getirdiği kimi yorumlarından çıkarabiliriz. Örneğin, amca kılığına büründüğü *Familiar Letters*'ta yeğeninin "erkeksi tavırlarını" şu sözlerle azarlar: "*Yeni binici kıyafetin* ... beni özellikle rahatsız etti doğrusu; o kadar şaşalı bir tarzda ki, üzerindeyken kız mı erkek mi olduğun anlaşılmıyor. [Zira] bu kıyafetler içerisinde ne *iffetli bir kız çocuğuna* ne de *hoş bir erkek çocuğuna* benziyorsun."[125]

Kadınların iffetine bu denli bir ilgi gösterilmesinin içerdiği çelişkili anlamlar Richardson'ın kadın kahramanı için de aynı derecede geçerlidir. Örneğin, Pamela'nın kıyafetinin uygun olup olmamasıyla bu denli ilgili oluşunu, dişi kodunun nüfuzlu bir savunucusu

120. c. II, s. 42. 121. V. Perde, V. Sahne.
122. No. 116 (1713).
123. *Tartuffe*, III. Perde, II. Sahne.
124. *Tom Jones*, I. Kısım, 8. Bölüm.
125. 90. Mektup.

olan Dr. Gregory'nin görüşlerini referans alarak açıklamak ilginç olacaktır. Dr. Gregory *Father's Legacy to His Daughters* (Babanın Kızlarına Mirası, 1774) adlı eserinde, "çıplaklığa" karşı tembihlerini Makyavelci bir parantezle tamamlar: "Doğadaki en güzel göğüs, insanın hayalinde canlandırdığından daha güzel değildir."[126] Böyle olsa bile, en azından şurası çok açık ki Mr. B.'nin gözünde Pamela'nın erdemli direnişi, rıza göstermesinden katbekat daha tahrik edicidir ve dolayısıyla yeni dişi rolün nihai amacını da içerdiğinden, istemeden de olsa bu role bir katkı sağlar.

Gelgelelim bu durum, Pamela'nın iffetli olmasının tek nedeninin, Fielding'in yorumunda olduğu gibi, Mr. B.'yi evlilik tuzağına düşürebilmek olduğuna ilişkin varsayımımızı haklı çıkarmaz. Pamela'yı, içinde bulunduğu konumun ve takip ettiği dişi kodun –hem bilinçli hem de bilinçsiz– etkilerinin sonucu olan davranışlara sahip gerçek bir insan olarak görmek daha doğru olacaktır. Steele fazilet timsali bir kadınla fettan bir kadının birbirlerine benzediğine dikkat çeker, şöyle ki "her ikisinin de düşüncelerinde, sözlerinde ve eylemlerinde cinsiyet ayrımı vardır":[127] Pamela'nın ve onun yazarının bağlı kaldığı kod her iki yoruma da açıktır. Benzer şekilde, Pamela'nın Mr. B.'yi kocalığa kabul etmesi, Mr. B.'nin önceki askıntılıklarını o dönemde açıkça beyan ettiğinden daha az tiksinç bulduğunu akla getirse de, bu tutarsızlığı Pamela'nın karakterindeki bir kusurdan ziyade kamusal koddaki yanlışlığın bir sonucu olarak açıklayabiliriz kesinlikle. Eğer Pamela'yı kur ilişkisinde mutlak açıklıktan ve samimiyetten ayrıldığı için kınayacaksak, aynı suçlamanın gerek o dönemde gerekse içinde bulunduğumuz dönemde benzer konumdaki başka insanlara da ne kadar yaygın bir şekilde isnat edilebileceğini unutmamamız gerekir elbette.

Richardson'ın kendi yaklaşımının ne olduğunu saptamak zordur. Tıpkı yarattığı kadın kahraman gibi, o da Mr. B.'nin çapkınlık girişimlerinin kimi zaman büyüsüne kapılırken kimi zaman da tiksinti duyar. Ayrıca getirdiği ahlaki itirazlar da tümüyle inandırıcı değildir. Ne var ki bir sanatçı olarak Richardson, genel kanının aksine, Pamela'nın cinsel etiğine ilişkin her iki yaklaşımın da farkın-

126. 1822 baskısı, s. 47.
127. Aktaran *Pamela's Daughters*, s. 64.

dadır, ama karşıt görüşü üstü kapalı bir şekilde reddeder ve bunun için de temsilci olarak tiksinç Mrs. Jewkes'i kullanır. Örneğin Pamela, "Bir insanı erdeminden mahrum etmek boğazını kesmekten bile daha kötüdür," dediğinde, Mrs. Jewkes anlamazdan gelerek –esef verici olsa da ünlü öncelleri vardır bu tavrın– yanıt verir: "Bak şimdi, ne tuhaf sözler öyle onlar! İki cins birbirleri için yaratılmamış mıdır? Bir beyefendinin hoş bir kadını sevmesi doğal değil mi? Farz et ki bu erkek istediklerini elde etti, bu durum boğazının kesilmesi kadar kötü bir şey mi ki?" Bu ifade *Shamela* için de yersiz kaçmayacaktır; keza Pamela'nın, Mrs. Jewkes'e efendisini içeri almaması, yoksa mahvına yol açacağını söylediğinde aldığı küçümseyici yanıt için de –"Böyle mahvolmaya can kurban!"– aynı şeyi söyleyebiliriz.[128]

Dolayısıyla bir romancı olarak Richardson, konusuna oldukça nesnel bir açıdan yaklaşma gücüne sahiptir, ama şurası açık ki bilinçli bir ahlakçı olarak o tümüyle Pamela'nın tarafındadır. Nitekim romana yöneltilen en ciddi eleştiriler tam da bu noktada devreye girmektedir. Richardson'ın seçtiği alt-başlık, "Erdemin Ödüllendirilmesi", romanın ahlaki dokusunun önüne geçilemez vülgerliğine dikkat çekmektedir. Şurası çok açık ki Pamela, ahlaken kavrayışlı olanlar açısından çok az önem arz eden, son derece teknik bir anlamda iffetlidir ve Fielding Shamela'ya şunları söyletmek suretiyle romanın en önemli ahlaki kusuruna dikkat çekmiştir: "Bir zamanlar kişiliğimle küçük bir servet yapmayı düşünüyordum. Şimdiyse erdemimle büyük bir servet yapmayı tasarlıyorum."[129] Mr. B.'nin kendisinin de övünerek bahsettiği ıslah oluşuna ise, Mandeville'in sözleriyle söylersek, "kendi geyiğine sahip olması şartıyla bir daha asla geyik çalmayacağına"[130] söz veren birisinin sözünden daha fazla itimat edilemez.

Elbette Mandeville burjuva bilinçdışının kendi kendini tayin etmiş *ajan provokatör*üydü ve Addison ile Richardson'ın görmezden gelmeye kararlı oldukları genel ahlak alanındaki tüm karışıklıklara dikkat çekmek amacındaydı. Mandeville'in kinik analojisi bizi,

128. *Pamela*, c. I, s. 95-6, 174.
129. *Shamela*, 10. Mektup.
130. *Fable of the Bees*, c. I, s. 161.

Richardson'ın evliliği ele alırken gündeme getirdiği sorunların bir bütün olarak modern Batı kültürüyle ne denli ilişkili olduğu sorusuna geri götürmektedir. Eğer *Pamela* ile Chaucer'ın *Troilus ve Criseyde*'si ya da Shakespeare'in *Romeo ve Juliet*'i arasında yaptığımız karşılaştırmaya devam edecek olursak, Richardson dil açısından ve aleni tutumları bakımından çok daha masumane olsa da, *Pamela*'nın cinsel ilişki üzerinde çok daha fazla yoğunlaştığını görürüz. Bu kombinasyon o dönemden bu yana kurmaca edebiyatta çok revaçtadır ve hatta sinema alanına bile sıçramıştır. Richardson'ın öncülüğünü yaptığı popüler kurmaca eserlerde olduğu gibi, Hollywood filmlerinde de eşi görülmedik türden şiddetli ve ayrıntılı bir Püriten sansürcülüğü ile cinsel arzuları uyandırmak üzerinde yoğunlaşması bakımından tarihte eşi bulunmaz bir sanat biçiminin kol kola gittiğini görüyoruz. Burada evlilik, James Fordyce'in komedyalarda evliliğin rolüyle ilgili olarak söylediği üzere, "işlenen cürümün lekesini tek hamlede temizleyecek bir süngere dönüştürülen" ahlaki *deus ex machina* olarak tecelli eder.[131]

Sanırım bu ikiliğin nedeni –Richardson'ın döneminde olduğu gibi bizim dönemimizde de– tabu haline gelmiş bir nesnenin her zaman için toplumun en derin merakının bir belirtisi olmasıdır. Evlilik dışı cinsel faaliyete getirilen yasakları artırma amacıyla bir araya gelen tüm güçler pratikte cinselliğin insan yaşamındaki önemini artırma eğilimindedir. Bunun Richardson'da da aynı sonuca yol açtığını, o dönemde yazan "Erdem Âşığı" mahlaslı bir eleştirmenin *Critical Remarks on Sir Charles Grandison, Clarissa and Pamela* (*Sir Charles Grandison*, *Clarissa* ve *Pamela Üzerine Eleştirel Mütalaalar*, 1754) adlı eserinde görebiliriz. "Aşk, ölümsüz aşk, tüm yazılarının konusu, anafikridir" sözünü, Richardson'ın muazzam önem verdiği ve –"senin ve kadın kahramanlarının etrafında bu denli yaygara kopardığınız"– "siyasi iffet" diye adlandırdığı olguyla birleştirir. Yazar bu iffeti, antik Yunan'daki kadınların durumuna kıyasla çok olumsuz bulur. Buna rağmen, isimsiz yazarımız "toplum yararını düşünen onca yazarın" neden "sanatlarını ve hitabet yeteneklerini tümüyle insanlara farklı cinslere mensup olduklarını hatırlatmak için harcadıklarını" anlamakta güçlük çek-

131. *Sermons to Young Women*, 1766, c. I, s. 156.

mektedir, halbuki "ihtiyatlı doğa" hiç yardıma gerek kalmaksızın "dünyanın sonunun gelmesini engelleyebilir".[132] Tabii bunun açıklaması, "ihtiyatlı doğa"nın verdiği içgüdüleri bastırma ile kültürümüzde –belagatli bir dolayımlamayla– "hayatın gerçekleri" adı verilen şeyleri gittikçe daha çok gizleme tavırları bir araya geldiği için toplumda tatmin edilmesi gereken ihtiyaçlar doğduğu şeklindeydi. Richardson'dan bu yana romanın en asli işlevlerinden birinin, toplumun en temel gizemini anlamayı sağlayacak kurmaca bir eriştirme ayini hizmeti görmek olduğu söylenebilir.

Gerek romanın daha sonra tutturduğu yolu, gerekse cinsel reform için yürütülen haçlı seferinde elebaşlarından biri olan ve hem romantik hem de bedensel yönleriyle aşka düşman olduğunu açıkça belirten Richardson'ın, tek bir aşk macerasını ilk defa bu kadar ayrıntıya inerek anlatan bir eserle edebiyat tarihine girmiş olmasının içerdiği paradoksu ancak böyle bir savla açıklayabiliriz. Richardson'ın bakış açısındaki karşıt özellikler –Püritenlik ve şehvet düşkünlüğü– aynı güçlerin bir sonucu gibi görünmektedir ve bu durum kuşkusuz söz konusu güçlerin yarattıkları etkilerin neden böyle kopmaz bağlarla bağlı olduğunu da açıklar. *Pamela*'nın kurmaca edebiyata kazandırdığı emsalsiz edebi niteliklerin altında çoğunlukla bu güçlerin karmaşıklıkları yatmaktadır: Tam da bu sayede ideal ile gerçek, zahiri ile fiili, manevi ile fiziki, bilinçli ile bilinçsiz arasındaki bir dizi karşıtlığın zenginleştirdiği bir kişisel ilişki ayrıntılı olarak sunulabilmiştir. Fakat cinsel kodun içinde barındırdığı gizli anlam bulanıklıkları Richardson'ın ilk gerçek romanı yazmasına yardım ettiği gibi, bambaşka bir anlamda yeni ve kâhince bir şeyi de yaratmasını sağlamıştı: minberden konuşurken sitayişle bahsedilebilecek ama bir yandan da pornografik diye saldırılabilecek bir eser, okur kitlesinde aynı anda hem bir vaaz hem de bir striptiz hissi uyandıran bir eser.

132. s. 38, 35, 27-30, 39.

## 6
# Özel Yaşantı ve Roman

Aaron Hill, Richardson'ın velveleci şakşakçıları arasında belki de en içi içine sığmayanıydı, ama "edebiyatımızın içinde bulunduğu gece yarısı korkularını dindirmek" üzere "kalpleri dağlayabilecek bir gücün"[1] arz-ı endam ettiğini söylediğinde, *Pamela* ve *Clarissa*'nın o dönemde gerek İngiltere'de gerekse de yurtdışında yarattığı duygusal coşkuyu çok da abarttığını söyleyemeyiz.[2] Bu coşkunun nedenlerinden birisi, daha önce de gördüğümüz üzere, Richardson'ın ele aldığı konu itibariyle kendisini kadın okurlara sevdirmiş olmasıydı; fakat bir bütün olarak ele alındığında, erkekleri de bir o kadar heyecanlandırdığı anlaşılmaktadır ve bu durumda başka açıklamalar getirmek farzdır.

Richardson'ın romanlarının, yaşadığı dönemin duygusal eğilimlerini okşadığı bir hayli yaygın bir görüştür. "Duygusalcılık" (*Sentimentalism*), on sekizinci yüzyıldaki anlamıyla, insanın içsel olarak iyiliksever olduğunu söyleyen Hobbes-karşıtı inancı ifade ediyordu. Bu amentünün edebiyat alanındaki doğal sonucu böyle bir iyilikseverliğin maddi hayatta iş üstündeyken betimlenmesinin (mesela, yardımsever davranışlar ya da sel olup akan gözyaşları şeklinde) takdire şayan bir amaç olduğuydu. Hiç kuşkusuz Richardson'ın eserleri hem o dönemdeki hem de bugünkü anlamıyla "duygusal" öğeler barındırmaktadır, fakat yine de bu tabir, Richardson'ın yaklaşımına ya da romanlarının karakteristik edebi niteliğine uygulandığında bir bakıma yanıltıcı olacaktır. Zira daha önce de gördüğümüz üzere, Richardson'ın ahlak kuramı aşk kültüne ve duygusal boşalmaya genel olarak karşıdır, oysa bir romancı olarak Ric-

1. Richardson'a Mektup, 8 Mart, 1749 (Forster MSS. XII, ii, f. 110)
2. Bkz. McKillop, *Richardson*, s. 43-106.

hardson uygulamada gerçek duygusalcıların genellikle yetindiklerinden çok daha geniş bir duygu yelpazesi sunar. Richardson'ın romanlarının ayırt edici yönü yarattığı duyguların türü –hatta miktarı– değil, daha ziyade bunların sunumundaki sahiciliktir: O dönemde birçok yazar "sempatik gözyaşları"ndan dem vurmuştur; hatta çok daha vahimi, Richardson'ın kendisi "masum gözyaşları"ndan[3] bahsetmiştir, ama o, bu gözyaşlarını hiç olmadığı kadar ve hiç kimsenin yapamadığı şekilde akıtmıştır.

Richardson'ın bu gözyaşlarını nasıl akıttığını, okurlarını karakterlerinin duygularına nasıl olup da böyle derinden ortak ettiğini Francis Jeffrey *Edinburgh Review*'da (1804) çok iyi anlatır:

> Diğer yazarlar gerekli ya da etkileyici olmayan tüm ayrıntılardan kaçınırlar. ... Böylece, karakterleri yalnızca merasim kıyafetleri içerisinde tanırız ve onları bu kader anları ve duygu yüklü sahneler dışında, ki bu tür sahneler gerçek yaşam içerisinde çok az bir yere sahiptir, görmediğimizden, hiçbir zaman böyle karakterlerin gerçek olduğu mugalatalarını yutmayız ve bütünü itibariyle bunları abartılı ve parıltılı bir yanılsama olarak düşünürüz. Bu tür yazarların eserlerini randevuyla ziyaret ederiz ve ikram için ne hazırlanmışsa yalnızca onları görür ve duyarız. Halbuki Richardson'da, kimselere görünmeden karakterlerin özel hayatına sızar ve aralarında konuştukları ve yaptıkları her şeyi –bunlar ama ilgi çekici olsun ama olmasın, ama merakımızı gidersin ama bizi hayal kırıklığına uğratsın– görür ve duyarız. Dolayısıyla bu birincilerle, birey olarak yaşadıkları koşullar hakkında belli belirsiz bir fikre sahip olduğumuz krallarla ve devlet adamlarıyla kurduğumuz türde bir duygu yakınlığı kurabiliriz. İkinciler içinse, tüm yaşantısını yakinen bildiğimiz samimi arkadaşlarımız ve tanıdıklarımız için hissettiklerimizi hissederiz. ... Kuşkusuz bu sanatta Richardson, emsalsiz De Foe'yu saymazsak, tüm edebiyat tarihinde rakipsizdir.[4]

Jeffrey'in tarif ettiği anlatı yönteminin bileşenlerinden birine ilk bölümde değinilmişti – çok daha dakik düzenlenmiş zaman ölçeği ve okura nelerin anlatılacağı konusunda pek seçici olmayan bir yaklaşım, ki bunlar Richardson'ın biçimsel gerçekçiliğinin karakteristik özellikleridir. Fakat Richardson'ın, "karakterlerinin özel hayatına sızmayı" nasıl başardığını yalnızca bu seçici olmayan bollukla açıklayamayız. Richardson'ın tuttuğu yol elbette eviçi yaşa-

3. *Clarissa*, c. III, s. 29.
4. *Contributions to the Edinburgh Review*, Londra, 1844, c. I, s. 321-2.

mın ve buraya ait karakterlerin özel yaşantısının betimlenmesidir: Karakterlerin beyinlerine girdiğimiz gibi evlerine de gireriz, bu ikisi kol kola gider.

Richardson'ın roman geleneğindeki yerini almasını sağlayan şey esasen anlatı perspektifine yeni bir yön vermesidir. Örneğin, bu özelliğiyle Richardson Defoe'dan ayrılmaktadır; zira her iki yazar da, Mrs. Barbauld'un yazdığı üzere, "kılı kırk yaran kusursuz betimleyicilerdir... ama Defoe ayrıntıcılığını daha çok şeyleri betimlerken, Richardson ise kişileri ve duyguları betimlerken kullanır".[5] Bu özellik sunumundaki eksiksizlikle birleştiğinde, Richardson modern romanın babalığına aday rakip Fransız romancılarından da ayrılmaktadır. Örneğin, George Saintsbury *Pamela*'nın gerçek anlamıyla ilk roman olduğunu söylerken, bunun tek nedeni "öncesinde aynı derecede işlenmiş başka bir olası insan daha bulabilir miyiz?" sorusuna verebileceği tek yanıtın "asla" olmasıdır.[6] Muhtemelen edebiyat tarihinde Pamela'dan önce aynı derecede olası ve belki de daha ilginç birçok karakter vardır, ama günlük yaşamdaki duygu ve düşüncelerini bu kadar yakından tanıdığımız başka bir karakter daha yoktur.

Richardson'ın kurmaca edebiyatı bu öznel ve içedönük yöne götürmesinde hangi etkenler rol oynamıştı? Bunlardan bir tanesi anlatısının biçimsel temelinde bulunabilir: mektup. Elbette kişisel mektup, yazarın kendi kişisel duygularını daha tam ve daha sakınımsız bir şekilde ifade etmesi için genelde sözlü diyaloglardan daha iyi bir araçtır. Ayrıca bu yazışma kültü Richardson'ın yaşadığı dönemde büyük bir yükselişe geçmişti. Nitekim kendisi de bu geleneği takip etmiş ve ilerletmiştir.

Bu durum, kendi içinde, klasik edebi perspektiften çok önemli bir kopuşu ifade ediyordu; Madame de Staël'in belirttiği üzere, "böyle bir biçimle yazmak antik çağ yazarlarının aklının ucundan bile geçmezdi", çünkü mektup yöntemi "her zaman için hareketten çok duyguyu varsayar".[7] Bu nedenle Richardson'ın anlatı tarzı, toplumun bakış açısındaki daha büyük bir değişikliğin yansıması ola-

5. "Yaşam", *Correspondence of Samuel Richardson*'a girişte, c. I, s. xx.
6. *The English Novel*, Londra, 1913, s. 86-7.
7. *De l'Allemagne*, *Œuvres complètes* içinde, c. XI, s. 86-7.

rak da değerlendirilebilir: Klasik dünyanın nesnel, toplumsal ve kamusal yöneliminden son iki yüzyıl edebiyatının ve yaşamının öznel, bireyci ve kişisel yönelimine geçiş.

Bizlerin epey aşina olduğu bir karşıtlıktır bu. Hegel'in antik ve modern tragedya arasında yaptığı karşılaştırmada ya da Goethe ve Matthew Arnold'un kendi romantik edebiyatlarının hararetli öznelliğine karşıt olarak Yunan ve Roma sanatının gayri şahsiliğini ve nesnelliğini savunmalarında üstü kapalı bir şekilde görülebilir. Bizim incelememiz açısından en önemli yönüyse, Walter Pater tarafından *Marius the Epicurean*'da (Epikürcü Marius) dile getirilir. Pater antikçağ yazarlarının, "insanın iç dünyasını az da olsa yansıtabilmeyi [ne kadar çok] istediklerini, zira bunun birçok durumda aktardıkları nesnel bilgilerin uyandırdığı merakı ikiye katlayacağını" söyler.[8]

Modern vurgunun çok farklı olmasının en önemli nedenlerinden bazılarına daha önce değinmiştik. Örneğin, genel anlamıyla Hıristiyanlık temelde içedönük, bireyci ve özbilinçli bir din türüydü ve bunun doğurduğu sonuçların en güçlü hissedildiği yer insanın içindeki ışığa vurgu yapan Püritenlikti. Öte yandan Madame de Staël on yedinci yüzyılın felsefi yaklaşımındaki değişimin, romanın öznel ve analitik karakter yaklaşımı üzerindeki etkilerine dikkat çekmişti: "*ce n'est même que depuis deux siècles que la philosophie s'est assez introduite en nous-mêmes pour que l'analyse de ce qu'on éprouve tienne une si grande place dans les livres*".[9] Yeni felsefeyle kol kola gelişen düşüncenin sekülerleşmesi süreci de aynı seyri izlemişti: Temel olarak insan-merkezli ve bireyin kendi ahlaki ve toplumsal değerler skalasından kendisinin sorumlu olduğu bir dünya yaratmıştı.

Son olarak, bireyciliğin yükselişi de büyük önem arz etmektedir. Komünal ve geleneksel ilişkileri zayıflatan bireycilik yalnızca (Defoe'nun kahramanlarında gördüğümüz tarzda) kişisel ve benmerkezci bir zihinsel yaşamı desteklemekle kalmamış, aynı zamanda gerek modern romanın gerekse de modern toplumun son derece

* *Fr.* "Felsefe ancak iki yüzyıldır yeterince içimize girmiştir, o yüzden duyduklarımızın analizi kitaplarda bu kadar büyük bir yer tutmaktadır". (ç.n.)

8. Londra, 1939, s. 313. 9. *De l'Allemagne*, s. 87.

karakteristik bir özelliği olan kişisel ilişkilere yapılan vurguyu da beslemiştir – bu tür ilişkilerin bireye, bireyciliğin altını oyduğu dağınık ve bir bakıma gönülsüz toplumsal birleşimlerin yerine daha bilinçli ve seçici bir toplumsal yaşam örüntüsü sunduğu söylenebilir. Öte yandan, bireycilik en az iki açıdan daha Richardson'ın özel yaşama yaptığı vurguya katkıda bulunmuştur: Birincisi, bireyin bilincinde gerçekleşen süreçlerle, *Pamela*'yı sürükleyici bulacak kadar derinden ilgilenen bir okur kitlesi yaratmıştır. İkincisi, ekonomik ve toplumsal gelişme nihayetinde bir şehir yaşantısının ortaya çıkmasına yol açmış, modern toplum üzerinde, hem bizzat Richardson'ın hem de genel olarak roman biçiminin kişisel ve öznel eğilimiyle birçok yönden bağlantılı gibi görünen, temel bir şekillendirici etki yaratmıştır.

## I

On sekizinci yüzyıl Londrası o dönemdeki ülke yaşamı açısından emsalsiz bir öneme sahipti. Londra bu dönem boyunca İngiltere'deki herhangi bir kentin en az on katı büyüklükte bir yer olarak kaldı[10] ve belki de daha önemlisi, ekonomik bireycilik, toplumsal işbölümündeki ilerleme ve karıkoca ailesinin gelişimi gibi toplumsal değişikliklerin en ileri boyutta yaşandığı yer de Londra oldu. Ayrıca, daha önce de gördüğümüz üzere, okur kitlesinin çok büyük bir kesimi de Londra'da ikamet ediyordu – 1700'den 1760'a kadar İngiltere'deki kitap satıcılarının yarısından çoğu Londra'daydı.[11]

Londra'nın boyutlarındaki sürekli artışa pek çok gözlemci işaret etmişti. İkiz şehirler Londra ve Westminster'daki binaların eski sınırlarının ötesindeki hızlı artışı –bu durum özellikle de 1666 yılındaki Büyük Yangın'dan sonra iyice göze çarpar– gözlemcileri şaşkına çeviriyordu.[12] Sosyete kesimi batıya ve kuzeye taşınırken, doğudaki yerleşim yerlerinde hemen hemen yalnızca yoksul emekçi-

10. Bkz. O.H.K. Spate, "The Growth of London, A. D. 1660-1800", *Historical Geography of England*, haz. Derby, Cambridge, 1936, s. 529-47.

11. Plant, *English Book Trade*, s. 86.

12. Örneğin bkz. T. F. Reddaway, *The Rebuilding of London after the Great Fire*, Londra, 1951, s. 300-8.

ler ikamet eder olmuştu. Sınıfların birbirlerinden bu şekilde mekânsal olarak kopması birçok yazarın dikkatini çekmiştir. Bu bağlamda Addison'un *The Spectator*'daki yorumları özellikle anlamlıdır: "Farklı mahalleri ve semtleriyle bu büyük şehri; farklı alışkanlıkları, davranışları ve zevkleriyle birbirlerinden ayrılan birkaç ulusun toplamı olarak görüyorum. ... Kısacası St James's sakinleri aynı yasalara tabi olarak yaşamalarına ve aynı dili konuşuyor olmalarına karşın Cheapside'dakilerden, Cheapside'dakiler de bir yandan Temple'dakilerden bir yandan da Smithfield'dakilerden ayrı bir halk gibidir."[13]

Bu süreç –Londra'nın büyümesi ve buna eşlik eden toplumsal ve mesleksel farklılaşma– "Stuart hanedanının son dönemlerinde toplumsal tarihin belki de en önemli özelliği"[14] olarak görülmüştür. En azından yaşadığımız modern şehir modeline çok yakın bir örüntünün, kendisini Shakespeare'in daha bütünlüklü toplumuna peyderpey dayatıyor olmasının en yalın göstergelerinden birisidir bu. Dolayısıyla modern kentleşmenin ayırt edici psikolojik özelliklerinden bazıları da kendisini aynı şekilde hissettirmeye başlamıştı.[15]

On yedinci yüzyılın ikinci yarısında Londra nüfusunda yaşanan artış (1660'ta 450.000'den 1700'de 675.000'e),[16] nüfusun farklı kesimleri arasındaki mekânsal ayrışmanın ilerlemesi ve metropoliten bölgenin genişlemesiyle birleştiğinde, kır ve kent yaşam tarzları arasındaki karşıtlığı öncesinde olmadığı kadar derin ve eksiksiz bir hale getirdi. Mevsimlerin bir düzen içerisinde birbirini takip ettiği ve malikâne konağının, mahalle kilisesinin ve köy yeşilliğinin sim-

13. No. 403 (1712); ayrıca bkz. Fielding, *Covent Garden Journal*, no. 37 (1752).

14. Max Beloff, *Public Order and Public Disturbances, 1660-1714*, Londra, 1938, s. 28.

15. Aşağıdaki genellemeler için esasen Louis With'in "Urbanism as a Way of Life", *American Journal of Sociology*, XLIV (1938), s. 1-24'teki sosyolojik çözümlemesinde belirtilen fikir birliğini; ayrıca da Lewis Mumford'un *The Culture of Cities* (1938) adlı yaratıcı ve tarihsel incelemesini temel alıyorum. Sanırım şu noktayı aydınlatmam gerekiyor ki, burada kırsal yaşam tarzına karşıt olarak bir karşılaştırmalı kent yaşamı değerlendirilmesi kastedilmiyor: örneğin, kır yaşamının durağanlığı, Marx ve Engels'in bir keresinde hiç de uygun olmayan bir tarzda "kırsal yaşamın bönlüğü" diye karakterize ettikleri şey için bir örtmece olabilir.

16. Spate, "Growth of London", s. 538.

gelediği toplumsal ve ahlaki nizamın yerleşik hiyerarşisinin hüküm sürdüğü değişmez taşra manzarası gitmiş, onun yerine on sekizinci yüzyıl Londrası sakininin, modern kent insanınkine birçok açıdan benzeyen ufku gelmişti. Kentin çeşitli köşelerindeki sokaklar ve dinlenme yerleri, sakinlerine sınırsız çeşitlilikte hayat tarzları sunuyordu: herkesin uyabileceği, ama yine de tek bir bireyin özel yaşantısına büyük ölçüde yabancı tarzlar.

Fiziksel yakınlık ile engin toplumsal uzaklığın bu birlikteliği kentleşmenin tipik bir özelliğidir. Bunun sonuçlarından birisi, kent sakininin hayata yaklaşımındaki dışsal ve maddi değerlere özel bir önem verilmesidir: En göze çarpan değerler ekonomiktir ki bunlar herkesin görsel deneyimi açısından müşterektir; örneğin on sekizinci yüzyıl İngilteresi'nde Moll Flanders'ın bakış açısına at arabaları, güzel evler ve pahalı kıyafetler hâkimdi. Kırda mahalle kilisesinin temsil ettiği, herkese açık olan cemaat değerlerini ifade edecek gerçek bir metropoliten kurum yoktu. Yeni yerleşim yerlerinin çoğunda kilise bile yoktu ve dolayısıyla Swift'e göre, "Londra nüfusunun altıda beşi dini ayine katılmaktan tümüyle mahrum"du;[17] ayrıca her halükârda, hızla "bir imansızlık pazarı"[18] halini almakta olan atmosfer, insanları kiliseye gitmekten soğutma eğilimindeydi – Piskopos Secker "sosyetik kesim... rezaletten kaçınmak için çoğunlukla kırsaldaki kiliselerde ibadet ediyor, kentteyse nadiren ibadet ediyorlar ya da hiç [etmiyorlar]"[19] diye yazıyordu. Dini değerlerin kentte yaşadığı bu itibar kaybı, maddi değerlerin üstünlüğünün yolunu açmıştı – Büyük Yangın'ın ardından Londra'nın yeniden inşa ediliş tarzında simgesini bulan bir üstünlüktü bu. Yeni plana göre, kentin mimari odağı artık St. Paul's Katedrali değil, Royal Exchange binası, yani ticaret merkeziydi.[20]

Yalnızca çok küçük bir kısmı birey tarafından yaşanabilecek kadar büyük ve çeşitli bir çevre ve öncelikle ekonominin ağır bastığı değerler sistemi – bu ikisi bir araya geldiğinde genel olarak ro-

17. "A Project for the Advancement of Religion and the Reformation of Manners", 1709, *Prose Works*, haz. Davis, Oxford, 1939, c. II, s. 61.

18. Tabir Piskopos Sherlock'a ait (1750), aktaran Carpenter, *Sherlock*, s. 284.

19. Aktaran W. E. Lecky, *History of England in the Eighteenth Century*, New York, 1878, c. II, s. 580.

20. Reddaway, *Rebuilding of London*, s. 294.

manın en karakteristik temalarından ikisini sağlıyordu: Fransız ve Amerikan gerçekçileri tarafından sıklıkla resmedilen, büyük şehirde talihinin peşine düşmüş ama çoğunlukla bula bula yalnızca trajik bir başarısızlık bulabilen birey; bir de çoğu zaman bununla kol kola giden, Zola, Balzac ve Dreiser gibi yazarların muhit (*milieu*) incelemeleri, ki bu sayede olayların perde arkasını görür ve yalnızca önünden geçtiğimiz ya da gazetelerden okuduğumuz kadarıyla bildiğimiz yerlerde gerçekte neler olup bittiğini öğreniriz. Bunlar on sekizinci yüzyıl edebiyatının da önde gelen konuları arasındadır; romancılar, gazetecilerle ve risalecilerle[21] el ele vererek kentin tüm gizemlerini gün ışığına çıkarmıştır: Hem Defoe hem de Richardson bu konuyla yakından ilgilidir ve hatta Fielding'in *Amelia*'sında ve Smollett'in *Humphrey Clinker*'ında bu özellik çok daha belirgindir. Öte yandan Londra, dönemin çoğu tiyatro ve kurmaca eserinde zenginliğin, lüksün, heyecan verici olayların ve belki de zengin bir kocanın simgesi olarak belirir. Steele'in roman-okuyan genç kızı Biddy Tipkins ve Eliza Haywood'un karakteri Betsy Thoughtless'ının nazarında, Londra her şeyin olabildiği, insanların *gerçekten* yaşadığı bir muhittir: Büyük şehirde kazanılan zafer, bireyin dünyevi haccının Kutsal Kâsesi* mertebesine yükselmiştir.

*

Londra yaşamının üzüntülerini ve sevinçlerini Defoe kadar yoğun yaşayan çok az insan vardır. Londra'da doğup büyüyen Defoe, her çeşit mahkeme ve hapishanenin tozunu yuttuktan sonra, tıpkı Gerçek Tüccar'ın (Complete Tradesman) olmak istediği ve bir bakıma başardığı gibi, yaşamının son yıllarını faytonu ve kır eviyle geçirmiştir. Kent reformu üzerine ilginç bir makale olan *Augusta Triumphans*'tan (1728) ve daha birçok eserinden de anlaşılacağı üzere,

* *Holy Grail*: İsa'nın son akşam yemeğinde kullandığı ve kişiyi kutsal güçlerle donattığı düşünülen kâse. (ç.n.)

21. Örneğin, John Gay, *Trivia*, 1716; Richard Burridge, *A New Review of London*, 1722; James Ralph, *The Taste of the Town: or a Guide to all Public Diversions*, 1731; ayrıca bkz. Paul B. Anderson, "Thomas Gordon ve John Motley, *A Trip through London*, 1728", *PQ*, XIX (1940), s. 244-60.

Londra'nın bütün sorunlarıyla yakından ilgiliydi; hatta kentin büyümesinden doğrudan doğruya yararlanmak için Tilbury'de hüsranla noktalanan bir kiremit ve tuğla imalathanesi kurmuştu.

Defoe'nun romanlarında kentleşmenin pek çok olumlu yanını görmek mümkündür. Talihlerinin peşine düşmüş erkek ve kadın kahramanlar, şehrin rekabetçi ve ahlaksız ormanında düşe kalka yollarını bulmaya çalışırlar ve biz de onların peşinden sürüklenerek Customs House'dan (Gümrük Dairesi) Newgate Hapishanesi'ne, Ratcliff'in yoksul meskenlerinden West End'in fiyakalı parklarına ve evlerine kadar Londra'nın pek çok muhitine konuk oluruz. Fakat her ne kadar bu resmin kendine özgü bencil ve sefil yönleri olsa da, modern kentin sunduğu resimden çok önemli bir farkı vardır. Defoe'nun Londra'sı hâlâ bir cemaattir, neredeyse sınırsız çeşitlilikte, ama en azından akrabalıklarını reddetme noktasına gelmemiş parçalardan oluşan bir cemaattir; büyüktür, ama o ya da bu şekliyle yerel kalmayı başarmıştır ve Defoe ile onun karakterleri de bu cemaatin –diğerlerini anlayan ve onlar tarafından anlaşılan– bir parçasıdır.

Defoe'nun gamsız ve kendinden emin tavrının muhtemelen birçok nedeni vardı. Büyük Yangın öncesi günleri şöyle böyle hatırlamaktadır Defoe ve onun yetiştiği Londra hâlâ büyük kısmı Kent Duvarı ile çevrili olan bir yerleşimdir. Ama kuşkusuz en önemli neden, o günlerden sonra muazzam değişikliklere şahit olmuş olsa da, Defoe'nun bu değişikliklere faal bir şekilde ve coşkuyla bizzat iştirak etmiş olmasıdır; Defoe yeni yaşam tarzının temellerinin atıldığı kent koşuşturmacasının içinde yaşıyordu ve bu koşuşturmacanın ayrılmaz bir parçasıydı.

*

Richardson'ın sunduğu Londra resmiyse bambaşkadır. Eserleri tüm bir cemaatin yaşamını değil, kent çevresine karşı duyulan derin bir kişisel güvensizliği ve hatta korkuyu ifade eder. Bu özellikle de *Clarissa* için geçerlidir: Romanın kadın kahramanı Clarissa, Richardson'ın "o kendinden emin" havalarından nefret ettiği "şehir kadınları"ndan biri değil, tıpkı Pamela gibi, saf bir köylü kızıdır; onun düşüşünün nedeni, sonrasında kendisinin Belford'a söylediği üzere,

"kent ve kent yaşamı hakkında hiçbir şey bilmiyor" oluşudur. Clarissa'nın Mrs. Sinclair'in "çok aşağılık bir mahlûk" olduğunu anlamasını engelleyen şey tam da budur ve her ne kadar kendisini bayıltmak için hazırlanan çayın "garip bir tadı olduğunu" anlasa da, içine "Londra sütü" ilave edildiği açıklamasıyla kolayca tav olur. Düşmanlarından kaçmaya çalıştığında da bir o kadar dezavantajlıdır; insanların davranışlarının gerisinde ne tür ikiyüzlülüklerin saklı olduğundan ya da evlerin duvarlarının ardında ne kadar korkunç suçlar işlendiğinden bihaberdir. En nihayetinde Clarissa ölmek mecburiyetindedir, çünkü saf bir kalp "büyük, habis kentin" ahlaksız acımasızlığından sağ salim kurtulamaz;[22] ama Clarissa ancak St. Albans'tan şaşalı Dover Sokağı'ndaki geneleve, Hampstead'in tekinsiz mekânlarından High Holborn'daki borçlular hapishanesine kadar pek çok vartayı atlattıktan sonra, defnedilmek üzere köyüne gönderildiğinde ebedi huzura kavuşur.

İlginçtir, Richardson'ın çağdaşlarından en azından biri, 1754'te kaleme alınmış olan *Sir Charles Grandison, Clarissa ve Pamela Üzerine Eleştirel Mütalaalar* adlı eserin isimsiz yazarı, Clarissa'nın düşüşünün faillerini kentleşmenin tipik ürünleri olarak değerlendirmiştir. "Lovelace ve şürekâsı ya da Sinclair Ana ve perileri gibi karakterler" yalnızca "Londra gibi bir şehirde, güçlü bir imparatorluğun ve yaygın ticaretin aşırı büyük metropolünde" barınabilirlerdi der ve ekler: "Tüm bu çürümüşlükler, böylesi bir yapılanmanın zorunlu ve kaçınılmaz sonucudur."[23]

Defoe ile Richardson'ın kent yaşamına yaklaşımlarındaki farklılıkların gerisinde, yüzyılın ortalarında gerçekleşen önemli değişikliklerin olduğu neredeyse kesindir. Bu dönemde pek çok yeniliğe tanık olunmuştur: işaretlerin yerini hane numaraları almış, kent duvarı yıkılmış, sokaklardaki yol yapımı ve ışıklandırma, su ve kanalizasyon sistemi için merkezi otoriteler ortaya çıkmış ve Fielding'in ateşli bir taraftarı olduğu polis örgütü reformu gerçekleştirilmiştir. Bunlar belki de kendi içinde çok büyük öneme sahip değildir, ama koşulların, öncesinde yeterli gelen yöntemlerden olduk-

22. *Clarissa*, c. I, s. 353, c. III, s. 505, 368, c. I, s. 422; ayrıca bkz. c. III, s. 68, 428.

23. s. 54.

ça farklı birtakım yöntemler gerektirdiğini göstermektedir:[24] Değişikliklerin ulaştığı düzey artık toplumsal örgütlenmede de değişiklikler yapılmasını zaruri hale getirmişti. Ne var ki birer Londra sakini olan Defoe ve Richardson arasındaki fark yalnızca (hatta esasen) kentleşmedeki ilerlemenin getirdiği sonuçlarla açıklanamaz. Sonuçta, aralarında topu topu bir kuşak fark vardı: Defoe 1660 yılında, Richardson ise 1689 yılında doğmuştu. Kent yaşamını çok farklı şekillerde resmetmiş olmalarının en önemli nedeni kuşkusuz fiziksel ve psikolojik yapıları bakımından taban tabana zıt olmalarıydı.

Fakat bu noktada bile farklılıklar belli bir temsili niteliğe sahiptir. Defoe, bir yüzyıl önce Deloney tarafından resmedilen mensucat tacirlerinin tüm diriliğine sahiptir; Defoe da onlar gibi kısmen taşralıydı, tarım ve hayvancılık konusunda bilgiye sahipti, kırda at sırtında gidip gelirken de kentteki dükkânında ya da ticarethanesinde de kendisini aynı şekilde rahat hissediyordu; Londra'da bile Exchange binası, kahvehane ve sokaklar kırsaldaki dillere destan manzaraların bir muadili konumundadır: O nereye giderse gitsin evindedir. Fakat Defoe bize eskinin insanlarının kahramanca bağımsızlığından bahsederken, Richardson şehirdeki yazıhanenin ufkuyla sınırlanmış geleceğin orta sınıf tüccarından ve banliyö evlerindeki üst sınıflardan bir kesit sunar.

Londra Richardson'a herhangi bir şekilde iştirak edebileceği türde bir hayat tarzı sunmaz. Bir yandan, kentteki tacirlerle Westminster'da ikamet eden nitelikli insanlar arasındaki farkların bilincindedir ve Defoe'nun kendi sınıfından yana emin tercihi bile Richardson'daki bu bilinçliliği etkilemez. Richardson 1753 yılında Mrs. Delany'ye ortak bir tanıdıkları hakkında, "onunla aramızda bir engel var, Temple-Bar," diye yazıyordu, "Hill Sokağı'nda ya da Berkeley ve Grosvenor Meydanları civarında oturanlar bu engeli aşmayı sevmiyorlar. Bundan sanki bir günlük yolculukmuş gibi bahsediyorlar." Öte yandan, Richardson kendi çevresinin yaşamına da çok az iştirak eder. "Kalabalığa tahammül edemiyor"du ve

24. Bkz. Ambrose Heal, "The Numbering of Houses in London Streets", *N & Q.*, CLXXXIII (1942), s. 100-1; Sir Walter Besant, *London in the Eighteenth Century*, Londra, 1925, s. 84-5, 88-101, 125-32; George, *London Life*, s. 99-103.

sırf bu nedenle kiliseye gitmeyi bırakmıştı; kendi basımevinde bile işçileri "yakındaki bir pencereden" bakarak yönlendirmeyi tercih ediyordu.[25] Kentin zevklerine gelince, bunlar *Clarissa*'daki Sally Martin gibi hayâsız kadınların lanetlenmesine giden yoldur ve onun "Vauxhall'lar, Ranelagh'ler, Marybone'lar gibilerinin ve süslenip dolaşılan bu tür eğlence yerlerinin olmadığı son çağı" özlemle beklemesine yol açar.[26] Sokaklardaki yaşam bile hızla yalnızca yoksulların paylaştığı bir şey haline geliyordu. Elbette Lady Bradshaigh'e dışarıda nasıl yürüdüğüne dair anlattıklarına bakılırsa Richardson bu yaşamı paylaşmıyordu:

> Bir eli genellikle göğsünde, diğerinde bir değnek, genellikle paltosunun altından, ani bir titreme ya da irkilme ve başdönmesi durumunda, ki sık sık olur, yaslanmak için. ... Doğruca sağ tarafına bakıyor, oradan geçenlerin de tahmin edeceği üzere, her iki tarafında olup bitenleri küçük boynunu bir gıdım bile oynatmadan gözlemliyor; bir kez bile geri dönmeden ... düzenli küçük adımlarla, kaçıp kurtulmaya çalışmaktan ziyade adeta süzülerek gidiyor.[27]

Richardson'ın yürüyüşünde ve duruşunda belirgin bir şehirlilik vardır; hatta hastalıkları bile şehirli hastalığıdır; arkadaşı Dr. George Cheyne'in ona söylediği üzere, "bunlar oturarak yapılan bir mesleği olanların tipik hastalıklarıdır". Cheyne, sinirleri nedeniyle ata binemeyen Richardson'ın en azından (o dönemde çok kullanılan ve B. W. Downs'ın sözleriyle "insanın ciğerini sarsan"[28] bir buluş olan) "sallanan at" almasını tavsiye etmişti. Fakat bu bile sinirlerini yatıştırmaya yetmemişti ve Cheyne hastasına, endişe nevrozunun –kentli ruhun tipik bozukluğunun– on sekizinci yüzyıl versiyonu diyebileceğimiz ve kendi ifadeleriyle "aslında herhangi bir sinir bozukluğunu kısaca adlandırmak için"[29] kullanılan "İngiliz İlleti" ya da "hastalık hastalığı" (*nervous hyp*) tanısı koymuştu.

Dolayısıyla Richardson kentleşmenin pek de o kadar hayırlı olmayan sonuçlarının birçoğuna örnek teşkil eder ve bu noktada büyük çağdaşı Fielding ile arasındaki karşıtlık, Defoe ile arasındaki

25. *Correspondence*, c. IV, s. 79-80, c. I, s. clxxix, c. III, s. 225.
26. *Clarissa*, c. IV, s. 538.
27. *Correspondence*, c. IV, s. 290-1.
28. *Richardson*, Londra, 1928, s. 27.
29. *Letters of Cheyne to Richardson*, s. 34, 59, 61, 109, 108.

karşıtlık kadar büyüktür. Bunun yine aynı derecede önemli edebi sonuçları da olmuştur. Örneğin, Richardson'ın bir tanıdığı olan Mrs. Donnellan, onu hiç düzelmeyen sağlığı konusunda teselli etmek maksadıyla, Richardson'ın karakteristik yazar duyarlılığını kötü sıhhatiyle ilişkilendirir:

> ... talihsizlik bu ya, incelikle yazmaya uygun olan kişiler incelikle düşünmek zorundalar; bir sıkıntıyı anlatmak isteyen insanın bunu önce hissedebilmesi gerekiyor; akıl ile beden birbirlerini etkileyecek kadar birleşik olduklarından bu hassasiyet karşı tarafa [da] aktarılır. Zihnen yumuşaklığa ve şefkate sahip olanlarda aynı özelliklerin bedenen de bulunduğunu görüyoruz. Tom Jones, amcasının iyileşme haberini aldığında sevinci tavana vurduğundan içip kafayı bulmuş ve her türlü kötü şeyi yapabilmişti. Şunu söyleyebilirim, Fielding sıhhatli ve dinç bir adamdır.[30]

Gerçekten de Fielding bir köylünün dinçliğine neredeyse tümüyle sahipti ve bu iki yazar ve onların eserleri arasındaki fark, İngiliz uygarlık tarihindeki temel yol ayrımının temsili bir örneği olarak alınabilir – bu yol ayrımında zafere ulaşacak yolu yansıtan kentli Richardson'dır. D. H. Lawrence bu devrimin ahlaki ve edebi sonuçlarının farkındaydı ve bunların pek çoğunu, cinsiyet konusunu ele alışı bakımından *Pamela*'nın başlattığı eğilimi başlangıç noktasına geri döndüren bir romanın savunusu olan *Apropos of Lady Chatterley's Lover* (*Lady Chatterley'nin Âşığı* Üzerine) adlı eserinde özetler. Buna göre ekonomik değişiklikler ve Protestanlık insanın doğayla ve diğer insanlarla olan uyum hissini yok etmiş ve sonuç olarak, "yalıtılmış varoluş anlamına gelen bireycilik ve kişilik hissini" yaratmıştır. Bu uyum "eski İngiltere'de" on sekizinci yüzyılın ortalarına değin varlığını sürdürmüştü: "Bunu Defoe'da ve Fielding'de hissetmemiz mümkündür," diye yazar Lawrence. "Sonrasında ise, vasat Jane Austen'a geldiğimizde bu özellik ortadan kaybolur. Bu kız kurusu, 'karakter' yerine 'kişiliğin', yani o keskin müstakillik bilincinin tipik bir örneğidir."[31]

Lawrence elbette "kişilik" ve kişisel ilişkiler dünyasından, "insanlardan başka hiçbir şeyin" olmadığı bir dünyadan gelmiş bir mülteciydi.[32] Bu konumundan ötürü belki de romandan da kaçan

30. *Correspondence*, c. IV, s. 30. 31. Londra, 1930, s. 57-8.
32. *Letters of D. H. Lawrence*, haz. Huxley, Londra, 1932, s. 614.

bir mülteciydi. Zira roman dünyası esasen modern şehrin dünyasıdır: Doğayla ya da toplumla daha geniş bir birliktelik artık mümkün olmadığından özel ve kişisel ilişkilere gömülmüş bir bireyin yaşamını sunar ikisi de. Kuşkusuz ilk romancı da Richardson'ın ardılı Jane Austen değil, "keskin müstakilliğin bilinci"ne giden tüm eğilimleri bünyesinde toplamış olan Richardson'ın ta kendisidir.

*

Romanın kişisel ilişkiler üzerinde yoğunlaşması ile kentleşme arasındaki bağlantıya, E. M. Forster'ın *Howard's End* (Howard'ın Sonu) romanında da değinilir. Romanın kadın kahramanı Margaret Schlegel, Londra'da "insan ruhunu kökten değiştiren ve kişisel ilişkilere daha önce olmadığı kadar büyük bir önem atfeden göçerkonar bir uygarlığın tadını aldığı"nı söyler.[33] Bu bağlantının en mühim nedeninin, kent sakininin yaşamındaki en evrensel ve karakteristik özelliklerden birisi olduğu anlaşılmaktadır: bireyin birçok toplumsal gruba –işte, ibadette, evde, boş vakitlerinde– dahil olması ama onu bu rollerin hepsiyle birden tanıyan tek bir kişinin bile olmaması ve aynı şekilde onun da başkalarının bu bütünlüğünden bihaber olması. Günlük çevrim aslında kalıcı ve güvenilir bir toplumsal bağlar ağı sağlamaz. Ayrıca her şeyin üstünde bir cemaat bilinci ya da ortak standartlar olmadığından, yalnızca kişisel ilişkilerin ortak mahremiyetinin tatmin edebileceği türde bir duygusal güvenlik ve anlayışa büyük bir ihtiyaç doğmaktadır.

Defoe'da bu ihtiyaca ilişkin çok fazla şey bulamayız; Moll Flanders'ın kişisel bağlantıları kısa süreli ve yüzeyseldir, fakat çeşit çeşit kılığa girmekten memnun görünmektedir; onun ihtiyaç duyduğu tek şey ekonomik güvenliktir. Fakat yüzyılın ortalarına geldiğimizde farklı türde bir yaklaşımın şekillenmeye başladığının işaretlerini görüyoruz. Örneğin, Londra, Sarah Fielding'in *David Simple* (1744) romanının altbaşlığında da belirtildiği üzere, kahramanın "Gerçek Bir Arkadaş Peşinde Londra ve Westmister'da" süngüsü düşük dolaştığı bir muhittir, kişisel bağlantıların paragöz, geçici ve güvenilmez olduğu anarşik bir çevrede yalnız ve sahipsizdir o.

33. 31. Bölüm.

Richardson'ın da bu çevreden benzer nedenlerle uzaklaştığı anlaşılmaktadır. Ama neyse ki, Richardson açısından bundan bir çıkış yolu vardı – kentleşme kendi panzehirini de beraberinde getirmişti: banliyöler. Banliyöler sokakların kalabalığından bir kaçış imkânı sunuyordu ve buradaki çok farklı yaşam tarzı Defoe'nun romanlarında resmedilen çeşitli ama tesadüfi ilişkiler ile Richardson'ın resmettiği sayıca az ama daha yoğun ve içe dönük ilişkiler arasındaki farkı simgelemektedir.

Defoe son yıllarını Stoke Newington'da geçirmişti, fakat daha emekli bile olmadan banliyölere yerleşmek nispeten yeni bir şeydi. Nitekim *Tam ve Eksiksiz İngiliz Tüccarı*'nın 1839 baskısının giriş bölümünde de buna dikkat çekilir ve Defoe'nun "kocalarının işleriyle ilgilenen tüccar eşlerine ısrarla vurgu yapıp kent dışındaki tüccar ailelerinin evlerinden çok az bahsetmesinden... anlıyoruz ki o dönemde Londra'da, bugün yalnızca dördüncü sınıf kentlerde görebileceğimiz türden basit bir yaşantı söz konusuydu" şeklinde horgörülü bir yorumda bulunulur.[34] Ancak, zenginlerin banliyölere akışı çok geçmeden epey belirgin bir hal aldı ve bu durum şehir sınırları içerisindeki nüfusta bir düşüşe yol açtı.[35] Bu Richardson'ın tüm kalbiyle iştirak edeceği bir kentsel eğilimdi; haftasonlarında ve tatil günlerinde Strand Sokağı civarındaki Salisbury Court'ta bulunan çalışma mekânını terk edip, önceleri "güzel North End banliyösünde", 1754'ten sonraysa Parson's Green'de güzel bir istirahata çekilmekten memnuniyet duyuyordu. 1748'de Kalm'ın aktardığına göre, her iki yer de "yalnızca güzelliklerin yer aldığı"[36] kırsal bir bölgede, tuğla evlerin bulunduğu hoş bir kent olan Fulham'da idi. Richardson burada kendi küçük bahçesini kurmuştu, Miss Talbot'a göre "zekice tasarlanmış elli küçük tertibat sayesinde bahçesindeki kümes hayvanları şen şakrak"tı.[37]

Banliyöler yeni şehir düzeni içerisindeki sınıfsal ayrışmanın belki de en önemli yanıdır. Ne çok zenginler ne de çok yoksullar meydanda olduğundan, orta sınıf örüntüsü –hem kentin şaşaalı yakasındaki parıltılı ahlaksızlıktan hem de yoksulların bir o kadar rahatsız edici sefaletinden ve sümsüklüğünden azade bir şekilde– ra-

34. Edinburgh, s. 3.
35. George, *London Life*, s. 329.
36. *Account*, s. 36.
37. Aktaran McKillop, *Richardson*, s. 202.

hat rahat gelişebilirdi. "*Mob*"* sözcüğü, kent mukimi kitlelere karşı giderek artan nefreti ve hatta kimi zaman korkuyu yansıtan, on yedinci yüzyılın sonlarına doğru kullanıma girmiş manidar bir sözcüktür.

Eski kent yaşam tarzı ile onun yerini alan yeni toplumsal örüntü arasındaki karşıtlığı belki de en iyi "*urbane*" ve "*suburban*"** sözcüklerinin taşıdığı farklı anlamlar anlatabilir. Bunlardan birincisi bir Rönesans fikriyken diğeri tipik bir Victoria dönemi ürünüdür. *Urbanity* (nezaket) şehir yaşamının mümkün kıldığı geniş toplumsal deneyimin ürünü olan kibarlığı ve anlayışı ifade eder; ayrıca bununla kol kola giden bir komedi ruhu vardır, on altıncı ve on yedinci yüzyıl İtalyan, Fransız ya da İngiliz komedyalarında, ev duvarlarının salt göstermelik bir gizlilik sağladığı sokaklardaki ve meydanlardaki eğlenceli yaşam merkeze alınmıştır. "*Suburban*" sözcüğü ise mahfuz orta sınıf evinin halinden memnunluğunu ve taşralılığını ifade eder: Mumford'un dediği gibi, "banliyöler özel bir yaşam sürdürmek için kolektif bir girişimdir";[38] toplumda bulunmanın avuncunu ve kişisel mahremiyetin güvenini aynı anda sunar; özü itibariyle kadınsı bir ideal olan sessiz evcimenliğe ve seçici kişisel ilişkilere adanmıştır ki bunlar yalnızca romanda resmedilebilir ve nitekim ilk tam edebi ifadesini de Richardson'ın eserlerinde bulmuştur.

Banliyölerin sunduğu mahremiyet esas itibariyle kadınsıdır, çünkü daha önce ele aldığımız, kadınların ılımlılığını çok kolay incinebilir bir özellik olarak değerlendiren ve dolayısıyla onları koruyucu bir kapanıklığa muhtaç gören eğilimi yansıtmaktadır. Öte yandan banliyölerin sunduğu kapanıklığı o dönemdeki iki gelişme de tetiklenmiştir: George dönemi konutlarının sunduğu yüksek mahremiyet olanağı ve kişisel mektup tarzının mümkün kıldığı yeni kişisel ilişkiler örüntüsü, ki bu örüntü toplumsal bir ilişkiden ziyade özel ve kişisel bir ilişkiyi ifade eder ve evin güvenliğinden vazgeçmeksizin sürdürülebilir.

* Ayaktakımı, güruh. (ç.n.)

** *Urbane*: *Urban* (kent) sözcüğünden türetilmiş nazik, kibar anlamında bir sözcük. *Suburban*: Banliyöye ait. (ç.n.)

38. *Culture of Cities*, Londra, 1945, s. 215.

Ortaçağda hane halkının neredeyse tüm yaşamı ortak salonda geçiyordu. Sonrasında zaman içerisinde özel yatak odaları ve efendilerle hizmetkârlar için ayrı yemek odaları yaygınlaştı; on sekizinci yüzyıla geldiğimizde eviçi mahremiyetin son rötuşları da atılmıştı. Ailedeki her bireyin ve hatta evin hizmetkârlarının ayrı yatak odalarının olması, öncesinde olmadığı kadar önem verilen bir husus halini almıştı; her ana odada ayrı bir şöminenin bulunması ve böylece herkesin canı istediği zaman yalnız kalabilmesi modern ev hanımlarının takdirle bahsettiği ayrıntılar haline gelmişti; keza kapılardaki kilitler de –on altıncı yüzyılda bile çok nadir görülüyordu– soyluların üzerinde ısrarla durduğu modernleşme öğelerinden birisi haline gelmişti, tıpkı Pamela'nın Mr. B. ile birlikte ebeveynleri için ev hazırlarken yaptığı gibi.[39] Elbette Pamela'nın bu meseleye ihtimam göstermesinin önemli bir nedeni vardır: Yattığı odaların kapısını kilitleyebilmek, çetin sınavlardan geçen Pamela için bir ölüm kalım meselesiydi.

George dönemi evlerinin bir diğer karakteristik özelliği de, evlerde genellikle yatak odasına bitişik bir bölmenin ya da küçük bir özel odanın bulunmasıdır. Tipik şekliyle, içinde çiniler ve konserveler değil kitaplar, yazı masası ve bir hokka bulunurdu; bu mekân, Virginia Woolf'un kadınların kurtuluşu için başlıca şart olarak gördüğü *kendine ait bir oda*nın erken ortaya çıkmış örneğiydi; üstelik Fransız muadilinden (*boudoir*) çok daha karakteristik olarak kadınların özgürlüğünün ve hatta serbestliğinin mekânıydı, zira çapkınları saklamaya değil, (Pamela "dokunaklı günlüğü"nü yazarken, Clarissa ise Anna Howe'u olan bitenden haberdar ederken) kapıyı kilitleyip dışarıda bırakmaya yarıyordu.

Richardson kadınsı duyarlılığın bu yeni limonluğunun bir nevi propagandacısıdır. Örneğin, Miss Westcomb'a yazdığı bir mektupta "bölmesini kendisi için bir cennete dönüştüren" kadın açısından, yüz yüze sohbetin "aptalca gevezelikleri"ne tezat oluşturan mektupla iletişimin verdiği zevkten söz eder.[40] Richardson'ın kadın kahramanları, Defoe'nun Moll Flanders'ı gibi ve hatta Fielding'in Miss Western'i gibi –Richardson bunu o kendine has korku dolu

39. *Pamela*, II. Bölüm, s. 2.
40. *Correspondence*, c. III, s. 252-3.

kızgınlığıyla, "hanların müdavimi Sophia"[41] diye nitelendirir– sokaklardaki, caddelerdeki ve halka açık dinlence yerlerindeki yaşamı paylaşmaz ve paylaşamaz da; her odanın kendine ait hararetli ve karmaşık bir iç yaşamının olduğu sessiz ve tenha evlerde otururlar. Onların hikâyesi yalnız bir odacıktan bir diğerine yazılan mektuplar dizisi halinde gelişir. Bu mektuplar sadece evin bir diğer köşesinden gelen ayak seslerini çılgınca bir kuşku içerisinde dinlemek için duran ve her kapı açılışında mutlu mahremiyetine yeniden tecavüz edileceği kuşkusuyla dayanılmaz bir gerginlik duyduğunu aktaran bir ev sakini tarafından yazılır.

Richardson'ın kadın kahramanları, kişisel mektup-yazımına olan bağımlılıklarıyla on sekizinci yüzyıl edebi tarihinin en ayırt edici özellikleri arasında yer alan bir kültü yansıtır. Bu kültün temelinde orta sınıf kadınlarının boş zamanlarındaki ve okuryazarlık oranındaki büyük artış yatıyordu; ayrıca posta hizmetlerindeki muazzam ilerleme de maddi açıdan buna önemli bir katkıda bulunmuştu. 1680 yılında Londra'da postacılık hizmeti verilmeye başlanmıştı ve 1720'lere gelindiğinde ucuzluğu, sürati ve etkisi bakımından (en azından Defoe'ya göre) tüm Avrupa'da bir eşi daha yoktu. Keza ilerleyen dönemde postacılık hizmetleri ülkenin geri kalanında da muazzam bir ilerleme kaydetti.[42]

Mektup yazımındaki artışla beraber yazılanların niteliğinde de önemli bir değişim yaşandı. On altıncı yüzyılda ve öncesinde düzenli yazışmaların çoğu ticari, siyasi ya da diplomatik yazışmalardı. Elbette diğer meseleler, edebiyat, aile işleri ve hatta aşk hakkında yazılıyordu; fakat bu tür mektupların çok nadiren yazıldığı ve görece kısıtlı bir toplumsal çevreye hapsolup kaldığı görülmektedir. On sekizinci yüzyılda çok yaygın olan "çalakalem nameler"in –çok çeşitli sınıflara mensup insanların günlük yaşamlarına dair haberleri ve kendi düşüncelerini paylaştıkları mektuplara Leydi Mary Wortley Montagu[43] bu adı vermişti– daha önce de var olduğuna dair hemen hiç belirti yoktur. Bu değişikliğe benzer bir değ-

41. Miss G[rainger]'a Mektup, 22 Ocak, 1750, *N & Q* içinde, 4. seri, III (1869), s. 276.

42. Howard Robinson, *The British Post Office: A History*, Princeton, 1948, s. 70-103.

43. *Letters and Works*, c. I, s. 24.

şiklik daha yakın zamanda telefon sayesinde yaşanmıştır: Uzun süre önemli muameleler için (çoğunlukla da iş yaşamında) kullanılan telefon, olanaklar ilerleyip ucuzladıkça etki alanını genişletti ve belki de özellikle kadınların etkisiyle günlük mukabeleler ve hatta arkadaş muhabbetleri için kullanılmaya başladı.

Her halükârda, 1740'a gelindiğinde Pamela gibi bir hizmetçi kızın düzenli olarak ailesiyle bağlantı içerisinde olması tümüyle inanılmaz değildir. Ayrıca, Richardson'ı Pamela'nın maceralarını yazmaya iten şey öncelikle mektup yazma alışkanlığının hayli yaygınlaşmış olmasıydı, nitekim kitap satıcısı ortaklarından ikisi kendisine "kırsaldaki okurlara hitap eden konular üzerine, sade bir üslupla kaleme alınmış kişisel mektuplardan oluşan"[44] bir kitap hazırlamasını önermişti.

Fakat Pamela'nın mektup konusundaki ustalığı, kendisinden beklenilenden daha üstün bir sınıfsal konumda bulunduğunu düşündürür – mektup yazarken hiç yardıma ihtiyaç duymadığı gün gibi aşikârdır! Aslında o, boş zamanlarını değerlendirmek için Richardson'ın tavsiyesine uyan sayısız on sekizinci yüzyıl soylu kadını model alınarak oluşturulmuş bir kadın kahramandır: "Kalem bir kadının ellerine en az iğne iplik kadar yakışan bir araçtır."[45]

*

Artık kentleşme ile Richardson'ın özel yaşantı üzerine yaptığı vurgu arasındaki ana halkaları daha net bir şekilde görebilecek konumdayız. Richardson'ın şehir yaşamını reddedişinin ve banliyöleri tercih edişinin altında yatan nedenler, banliyölerin temsil ettiği hayat tarzına en uygun kişisel ilişki biçimi olan özel mektup-yazımını da yaşamındaki bir numaralı tutku haline getirmişti. Richardson'ı insanların arasında sessiz ve huzursuz yapan, kendi işyerindeki işçilerle ve hatta kendi ailesiyle bile "küçük notlar"[46] aracılığıyla iletişim kurmaya iten engeller yalnızca böyle bir ilişki yoluyla aşılabilirdi. Tüm bu kısıtlanmışlıklar gerçek ya da kurmaca yazışmalarla meşgul olunca unutulabilirdi: Bu yazışmalar onun varlığının o ka-

44. *Correspondence*, c. I, s. liii.
45. *A.g.y.*, c. VI, s. 120. 46. *A.g.y.*, c. I, s. clxxxi.

dar ayrılmaz bir parçasıydı ki arkadaşları, "Ne zaman Mr. Richardson kendisini hasta hissetse bilin ki elinde kalem olmadığı içindir," diyordu.[47]

Richardson en derin iki psikolojik ihtiyacını yalnızca eline kalem alarak karşılayabiliyordu: diğer türlü birbirini dışlayacak türde ihtiyaçlar olan, toplumdan uzaklaşmak ve duygusal boşalma. "Kalem", diye yazıyordu, "insanları kıskanır. Nasıl diyeyim, yazarın kendisini tüm benliğiyle ona vermesini bekler; herkes yazarın içine kapanmasını tasvip eder." Kalem, aynı zamanda, yalnızlıktan kaçıp ideal bir kişisel ilişki kurma fırsatı sunuyordu. Miss Westcomb'a yazdığı üzere, "Yazışma gerçekten de arkadaşlığın çimentosudur; açıkça beyan edilmiş, mühürlenmiş arkadaşlıktır: Nasıl diyeyim, bir bakıma sözleşmeli arkadaşlıktır. En saf yüz yüze sohbetten bile daha saf ve daha coşkulu ama daha az kesintiye uğrayan bir ilişki, çünkü hem hazırlık hem de yazma sürecinde uzun uzun üzerinde düşünmeyi gerektirir."[48] Richardson günlük yaşamın kendisini mahrum bıraktığı duygusal tatmini mektup aracılığıyla konuşmaktan aldığı inancında o kadar direngendi ki, bu inancını yanlış da olsa mânâlı bir etimolojiyle desteklemeye çalışmıştır: "Kişisel mektup-yazımı", diye açıklar Lovelace *Clarissa*'da, "kalpten gelerek yazmaktır ... tam da '*cor-respondence*'* sözcüğünün ima ettiği gibi." Sonra da ekler: "Yalnızca kalp değil; *ruh* da vardır içinde."[49]

## II

Kurmaca eserlerde mektup biçiminin edebi açıdan getirileri ve götürüleri bir hayli tartışılmıştır.[50] Bu tekniğin özellikle götürüleri çok açıktır: kalemle bu denli sürekli bir sıkı fıkılık, yöntemin dayattığı tekrarlar ve sözün uzatıldıkça uzatılması bizi zaman zaman

* *Correspondence*: Yazışma. *Core* (öz, iç) kelimesine gönderme yapılıyor. Fakat etimolojik açıdan başlangıç *core* değil *com* (birlikte, bir arada) önekidir. (ç.n.)

47. Aktaran Thomson, *Richardson*, s. 110

48. *Correspondence*, c. III, s. 247, 245. 49. *Clarissa*, c. II, s. 431.

50. Bkz. G. F. Singer, *The Epistolary Novel*, Philadelphia, 1933, özellikle s. 40-59; F. G. Black, *The Epistolary Novel in the Late Eighteenth Century*, Euge-

Lovelace'in sövgüsünü paylaşmaya iter: "Hay yerin dibine batsın kalemin de kâğıdın da!"[51] Mektup yönteminin en büyük getirisi, yazarlarının iç dünyası hakkında bize en birinci elden malzeme sunmasıdır. Flaubert'in deyimini tekrar hatırlatmak gerekirse, bunlar anıdan bile daha "*le réel écrit*"tir ve gerçeklikleri de yazarın hem alıcıya hem de bahsi geçen kişilere karşı kişisel yönelimlerini ve yazarın kendi iç dünyasını ortaya seren türden bir gerçekliktir. Dr. Johnson'ın Mrs. Thrale'e yazdığı üzere, "Bir insanın mektupları... onun kalbinin aynasından başka bir şey değildir, kişinin içinde olup biten her şey doğal akışı içerisinde tüm çıplaklığıyla ortaya serilir. Hiçbir şey tersine çevrilmemiş, hiçbir şey çarpıtılmamıştır, sistemleri bileşenleriyle birlikte görür, edimleri güdüleriyle birlikte kavrarsınız."[52]

İnsanın iç dünyasını resmederken karşılaşılan başlıca sorun esasen zaman ölçeğiyle ilgilidir. Bireyin günlük yaşantısı aralıksız bir düşünce, duygu ve sezgi akışından oluşur; fakat edebiyat biçimlerinin çoğu –sözgelimi yaşamöyküsü ve hatta özyaşamöyküsü– genellikle edimselliğini koruyamayacak kadar kaba bir zamansal keşmekeşten müteşekkildir. Aynı durum pek çok bakımdan bellek için de geçerlidir. Fakat bireyin gerçek kişiliğini oluşturan ve diğer bireylerle ilişkisini belirleyen şey bilincinin bu dakikası dakikasına içeriğidir: Okur yalnızca bu bilinçle bağ kurarak kurmaca karakterin yaşamına tümüyle iştirak edebilir.

Bu bilincin günlük yaşamdaki en harfi harfine kaydı özel mektupla tutulur ve Richardson, kendisinin koyduğu adla, "anbean yazım" tekniğinin avantajlarının tamamıyla farkındaydı. *Clarissa*'ya yazdığı Önsöz'de bunu gayet açık bir şekilde ifade eder: "Tüm mektuplar, yazarlarının kalplerini bütünüyle konularına verdikleri varsayılan bir anda yazılmaktadır... dolayısıyla bu mektuplarda yalnızca kritik durumlar değil *anlık* tasvirler ve tasavvurlar diye adlandırılabilecek şeyler de bolca bulunmaktadır." Richardson olayın bu şekilde şimdiki zamanla anlatılmasının kendisine, Defoe ve Marivaux'nun anlatı tekniklerinin temeli olarak kullandıkları özyaşa-

ne, Oregon, 1940; ve Avrupa'daki artalanı için Charles E. Kany, *The Beginnings of the Epistolary Novel in France, Italy and Spain*, Berkeley, 1937.

51. *Clarissa*, c. IV, s. 375. 52. 27 Ekim 1777.

möyküsel anıya nazaran büyük bir getirisinin olduğunu düşünüyordu. Zira çağdaşı bir eleştirmenin yazdığı ve Richardson'ın *Clarissa*'nın Sonsöz'üne aldığı bir mektupta belirtildiği üzere, "Olayların, duyguların ve sohbetlerin en küçük ayrıntıları" onun yönteminde, "o anda galebe çalan tutkunun yaratabileceği hararet ve ruhla sergileniyordu"; öte yandan, "genel olarak romanslar ve diğer türler arasında da Marivaux'nunkiler tümüyle ihtimal dışıdır, çünkü tarihin, olaylar silsilesi bir felaketle noktalandıktan sonra yazıldığını varsayar; bu da eşi görülmedik ve de ihtimal sınırları dışında bir bellek gücü gerektirir."[53]

Bu ihtimaldışılık argümanının pek ikna edici olduğu söylenemez; mektup yöntemi diğer yönleriyle hiçbir şekilde bundan muaf değildir ve her iki yöntem de birer edebi uzlaşım olarak, yani oldukları gibi kabul edilmelidir. Fakat şurası doğrudur: Mektup yöntemini kullanmak, yazarı, başkarakterlerin olaylara o anda verdikleri öznel tepkilerin kendiliğinden yazıya geçirilmesinin yerini tutan bir şeyler üretmeye ve klasik yazım tarzının açıkça daha seçici ve özetleyici eğiliminden Defoe'yu bile sollayan daha tam bir kopuş yaşamaya iter. Zira olaylar, gerçekleştikten çok sonra hatırlanırsa, bellek de bir bakıma klasik yazım tarzındakine benzer bir işlev görür ve olay açısından önemli olanları koruyup geçici ve gereksiz olanları ayıklar.

Richardson'ın *Pamela*'da "Editörün Önsözü"nde "her durumun doğrudan bir izlenimi" diye adlandırdığı etkiyi yaratma çabası, açıkçası birçok önemsiz ve gülünç duruma yol açmıştır. Shenstone anlatının bu yönünün güzel bir parodisini yapar: "Böylece oturdum ve bu zamana dek yazdım da yazdım: *scrattle**, *scrattle* diye yazıyor kalem –neden, nasıl olur? diyorum– bu kalemin nesi var? Sonra, dedim en iyisi şu mektuba bir son vereyim, zira kalemim *scrattle* yazıyordu, *scrattle*..."[54] Pamela'nın tekrarlamaları ve önemsiz meseleler üzerine kendi kendine konuşma alışkanlığı üzerine gayet

* On sekiz ve on dokuzuncu yüzyıllarda kullanılan, "sessizce ilerlemek" anlamında bir sözcük. (y.n.)

53. Everyman baskısı ve diğer baskılar romanların önsözlerini ve keza *Clarissa*'nın önemli Ek kısmını basmıyor. Buradaki alıntılar Shakespeare Head baskısından alınmıştır (Oxford, 1930).

54. *Letters*, haz. Mallam, s. 24.

makul bir oyundur bu; fakat Shenstone'nun parodisinde bile, özellikle bütünlüğü içerisinde okunduğunda, bu çenebazlığın bizi Pamela'nın iç bilincine yaklaştırdığı açıktır. Düşünce silsilesinin çoğu zaman bu şekilde geçici ve saydam olması zorunludur, zira ancak bu şekilde hiçbir şeyin saklanmadığından emin olabiliriz. Seçiciliğin hiç olmaması bizi betimlenen olaylara ve duygulara daha faal bir şekilde katılmaya iter: Tıpkı gerçek hayatta olayların akışından rasgele bir anlam çıkarmaya çalıştığımız gibi, bol miktarda ayrıntı arasından anlamlı karakter ve davranış öğeleri seçmemiz gerekir. Roman genel olarak okurunu bu şekilde içine dahil eder: Bizde yalnızca edebiyatla değil, başkarakterin zihninde anlık olarak yansıdığı haliyle hayatın hammaddeleriyle de bağlantı içerisinde olduğumuz hissini uyandırır.

Önceki mektup yazımı geleneklerinin böyle bir anlatı seyrini cesaretlendirdiğini söyleyemeyiz. Örneğin, John Lyly'nin *Euphues* (1579) eseri de mektup yoluyla anlatılan bir ibret hikâyesidir, ama Lyly dönemin hem edebi hem de mektupsal gelenekleriyle uyum içerisinde yeni belagat örnekleri yaratmak derdindedir; karakterler ve onların eylemleri çok tali bir öneme sahiptir. Fakat *Pamela*'nın yayımlandığı döneme gelindiğinde okuryazar kitlenin büyük çoğunluğu artık saraylı retorik geleneklerine çok az önem veriyordu ve mektuplar genellikle günlük düşüncelerin ve işlerin arkadaşlarla paylaşılması amacıyla kaleme alınıyordu; kişisel mektup yazımı kültü aslında Richardson'ın eline özel yaşantının tınılarına zaten ayak uydurabilir konumda olan bir mikrofon vermişti.

Richardson'ın esas olarak kadınsı ve (edebi bir bakış açısıyla yaklaşıldığında) amatör bir mektup yazım geleneğinden faydalanması, aynı zamanda, geleneksel düzyazı adabından kopmasında ve anlatısının ilgilendiği zihinsel süreci kâğıda dökmeye tümüyle uygun bir üslup kullanmasında da paya sahiptir. Richardson diğer birçok şeyde olduğu gibi bu noktada da edebi amaçları konusunda zannedildiğinden çok daha bilinçli ve hatta kılı kırk yarıcıydı; en azından *Clarissa*'da, tikel amaçları bakımından kendi edebi üslubunun klasik eğitim almış olanların üslubundan çok daha üstün olduğunu düşündüğüne dair önemli bir ipucu vardır: Anna Howe'a göre, "*su katılmadık* bilginler eserlerini" çoklukla "*metaforlarla* süslerler; *tumturaklı laflara* kayarlar: onlar için *yücelik* sözcüklerde

gizlidir, *duygularda* değil"; diğerleriyse "*klasik* çukuruna batmıştır ve orada kendi dehâlarını göstermeyi bir an olsun akıllarından geçirmeden debelenip durmaktadırlar".[55]

Öte yandan, hem Richardson'ın hem de yazıştığı nispeten düşük eğitimli insanların kişisel mektupları daha basit ve daha bilinçsizceydi: Her şey kişinin kalemi eline aldığı anda aklından geçen fikirleri kâğıda dökmesi üzerine kuruluydu. Bu durum Richardson'ın kurmaca mektuplarında olduğu gibi gerçek mektuplarında da görülebilir; örneğin, Lady Bradshaigh'e yazdığı şu pasajı alalım:

> Ruhunun sevdiği bir başkası vardı; ama hürmetle –Şişşt! Kalem! Yat yere!–
>
> Zamanında bir müdahale doğrusu; yoksa başka nerede bitirebilirdim ki? Bu hanımefendi ... böyle hassas bir konuya dayanmak ne kadar da zor! Ama dayanacağım. Bu adam zannediyor ki... Bak yine devam ediyorum! bu gece tek bir sözcük daha yazmak yok, tamamdır.[56]

Burada Augustus dönemi düzyazı geleneğiyle tam bir kopuş söz konusudur, ama bu kopuş Richardson'ın güdülerin ve yasakların içsel temsilini yazıya dökmekte gösterdiği başarı için temel bir koşuldur.

Richardson'ın romanlarındaki dil kullanımı, karakterlerinin o koşullar altında mantıken ne yazabilecekleri üzerinde yoğunlaşır. Bunun göstergelerinden birisi Richardson'ın popüler sözcükler ve deyişler kullanmasıdır. Örneğin Pamela'da, "semiz-suratlı", "ne eksik ne fazla, kararınca iyi" ve "üflesen sırtımı yere getirebilirdin"[57] gibi, komedyalarda ya da hicivlerde kullanılacak kadar zarafete ve sertliğe sahip olmayıp, yine de kitabın toplumsal ve ahlaki muhitini hatırlatan konuşma diline ait kalıplarla karşılaşırız. Fakat Richardson'ın en karakteristik dilsel yeniliği sözcük dağarcığıydı ve bu noktada da amacı psikolojik süreçlerin çok daha tam bir şekilde yazıya dökülmesi için edebi bir araç yaratmaktı. Sözgelimi, isimsiz bir risalede Richardson'ın dile birçok sözcük ve deyiş soktuğundan yakınılır – Grandison'ın *meditatingly*'si (düşünceye dalarak), Selby Amca'nın *scrupulosities*'i (evhamlılıklar) ve daha pek çoğu. Korkusu odur ki, "ileride bir derleyicinin zahmetli çabası sonucu" bunlar

55. *Clarissa*, c. IV, s. 495.
56. *Correspondence*, c. I, s. clx. 57. c. I, s. 356, 6, 8.

"sözlüklerdeki yerini alacaktır".[58] Her ne kadar Richardson'ın bilmeden kullanmış olma ihtimali varsa da, aslında bu sözcükler daha önce de kullanılmıştı. Her halükârda, bunlar Richardson'ın karakteristik edebi yönelimini ele verici sözcüklerdir: *meditatingly* karakterlerin duygu-tınılarının eksiksiz bir şekilde yazıya geçirilmesi ihtiyacını anlatırken, *scrupulosities* ise karakterlerin iç dünyasını yöneten ama küçük ama büyük tüm temkinlilikleri ifade etmek için kullanılan bir kısaltmadır.

İlginçtir, Lort Chesterfield Richardson'ın dil adabını ihlal edişiyle gözünü yeni bir edebi hedefe dikmiş olması arasındaki bağlantıyı anlamış görünmektedir. Onun eğitimsiz "havadan sudan konuşma"larını, "kalbi resmetmekteki ve etki altına almaktaki büyük bilgisi ve ustalığı" ile ilişkilendirmiş ve Richardson'ın "o hayran olunası küçük gizli hareketleri bile ifade edecek sözcükleri dile soktu"ğunu iddia etmiştir.[59] Ne yazık ki Lort Chesterfield özel olarak hangi sözcükleri kastettiğini belirtmez, fakat bu görüşü desteklemek babında Richardson'ın dile soktuğu üç sözcüğü anabiliriz: "Loğusa yatağı en hoppa ruhları bile *anaçlaştırır* (*matronise*),"[60] tüm bir karmaşık psikolojik gelişimi tek bir sözcükle ifade etme ihtiyacının bir yansımasıdır; *Clarissa* "bireysel özellikler" anlamına gelen "kişilikler" (*personalities*) sözcüğünün (çok sonraları tekil kullanımı, *personality*, yerleşmeden önce) yazılı olarak ilk kullanıldığı yerdir; son olarak da *Grandison*, "Mr. Selby'nin kendine özgü ama etkileyici sözcüğü"[61] "kadınsılıklar"ı (*femalities*) dile sokmuştur.

*

58. *Critical Remarks on Sir Charles Grandison, Clarissa and Pamela* ... Yazan: Bir Erdem Âşığı, 1754, s. 4. Shenstone yukarıda zikredilen paragrafta Richardson'ın dile soktuğu yeni sözcüklerin parodisini yapar. *Oxford English Dictionary*'ye göre "scrattle" sözcüğü ilk kez burada kullanılmıştır.

59. David Mallet'e Mektup, 1753; aktaran McKillop, *Richardson*, s. 220.

60. *Familiar Letters on Important Occasions*, 1741, s. 141. Mektup; *Oxford English Dictionary*'de ilk örnek cümle yine Richardson'ın *Grandison* romanından alınmıştır.

61. *Grandison*, c. VI, s. 126.

Dolayısıyla mektup biçimi, bir bakıma, Richardson'a kalbe ulaşması için bir kısayol sunmuş ve orada bulduklarını –edebi gelenekçileri de şok etme pahasına– olup olabilecek en hatasız şekilde aktarmaya teşvik etmişti. Sonuç olarak, okurlar Richardson'ın romanlarında, kendi iç duygularının kâğıda döküldüğünü ve günlük yaşamın sağladığından çok daha yakın kişisel ilişkilerin bulunduğu hayali bir dünyaya girdiklerini hissediyorlardı, tıpkı Richardson'ın yazarken hissettiği gibi: Gerek okurlar gerekse de yazar aslında başlangıçta *Pamela*'nın anlatı tarzının biçimsel temelinin gelişimine –kişisel mektup yazımı kültünün gelişimine– yol açan eğilimleri ve beğenileri devam ettirmekteydi.

## III

Sahnede ya da sözlü anlatı devreye girdiğinde, mektup biçiminin içten ve kişisel etkisi kaybolur: Bu tür bir edebi etkinin tek aracı matbaadır. Ayrıca matbaa modern kent kültürünün de tek mümkün iletişim tarzıdır. Aristoteles, yurttaşların işlerini tek bir buluşma yerinde yürütme ihtiyaçlarının kent sınırlarını belirlemesi gerektiğini düşünüyordu;[62] bu boyutun ötesine geçildiğinde kültür şifahi olmaktan çıkar ve yazı karşılıklı haberleşmenin asıl aracı haline gelir; sonrasında matbaanın bulunmasıyla da Lewis Mumford'un "kâğıdın sahte-çevresi" adını verdiği modern kentleşmenin tipik özelliği devreye girer: "Görülebilir ve gerçek olan... yalnızca kâğıda aktarılmış olandır."[63]

Yeni iletişim aracının edebi açıdan önemini incelemek güçtür. Fakat en azından şurası açık ki, tüm ana edebiyat biçimleri başlangıçta sözlüydü ve bu durum matbaanın icadından çok sonraları bile bu biçimlerin amaçlarını ve uzlaşımlarını etkilemeyi sürdürdü. Sözgelimi, Elizabeth döneminde sadece şiir değil, düzyazı bile esa-

62. *Politics*, VII. Kitap, 4. Bölüm, ii-xiv. kesimler.
63. *Culture of Cities*, s. 355-7.

sen insanın sesiyle dile getirdiği şekil temel alınarak oluşturuluyordu. Eserin daha sonra yazıya geçirilip baskıya veriliyor oluşu, beğenisi eski sözlü örneklere göre şekillenmiş hamileri memnun etme görevine kıyasla önemsiz bir hadiseydi. Tamamıyla matbaaya dayalı yeni bir yazı biçimi ancak gazeteciliğin yükselişiyle birlikte mümkün oldu ve roman esas itibariyle matbaaya bağlı olan belki de tek edebiyat türüdür: Dolayısıyla ilk romancımızın da bizzat bir matbaacı olması çok münasiptir.

F. H. Wilcox, Richardson'ın kimi karakteristik edebi etkiler için kendi mesleğine istinat edişine dikkat çekmiştir: "Richardson'ın yazılarının tipografik biçimi", der Wilcox, "asli gerçeğe bağlı kalma konusundaki arzusunun bir göstergesidir. Hiçbir İngiliz yazarı noktalama işaretlerinin sözlü konuşmadaki ses yükselip alçalması ve ritmi gibi şeyleri aktarabilmek için... sunduğu edebi olanakları bu kadar iyi kavramamıştır."[64] Richardson'ın italikleri, büyük harfleri ve bitmemiş bir cümleyi imlemek için yararlandığı tire işareti konusundaki serbestliği hiç kuşku yok ki gerçekliğin harfî harfine yazıya aktarıldığı izlenimini yaratmasında önemli bir role sahiptir, ama birçok çağdaşı tarafından edebi üslubun normal kaynakları üzerinde kusurlu bir hâkimiyetin sonucu gibi görülmüş olduğuna şüphe yok. Savundukları bu görüş *Clarissa*'da kullanılan çok belirgin iki tipografik araç sayesinde bir ölçüde haklılık kazanıyor demek mümkündür: Kadın kahramanımızın hezeyan halindeykenki birbirinden kopuk feveranları, onun "X Kâğıdı"na delice karalamaları taklit edilerek, düzensiz poetik parçalar halinde çeşitli açılarla sayfaya basılmıştır; ayrıca Lovelace'in en son haykırışı, "KEFARETİ BU OLSUN" büyük harflerle yazılmıştır.[65]

Fakat Richardson, elindeki iletişim aracının kaynaklarını başka ve çok daha önemli yollarla da kullanmıştır. Edebi bir iletişim aracı olarak matbaa, kendi bütünsel gayri şahsiliğinden kaynaklanan, matbaanın otoritesi ve yanılsaması adı verebileceğimiz iki karakteristik özelliğe sahiptir. Bunlar romancıya anlatısal yaklaşım konusunda muazzam bir esneklik sağlar, zira hiçbir ek çaba göstermek-

64. "Prévost's Translations of Richardson's Novels", *Univ. California Publs., Modern Philology*, XII (1927) içinde, s. 389.

65. *Clarissa*, c. III, s. 209; c. IV, s. 530.

sizin toplumsal sesten kişisel sese, Menkul Kıymetler Borsası'nın gerçekliklerinden hayal âleminin gerçekliklerine geçişi mümkün kılar.

Matbaanın otoritesi –basılan her şeyin illa hakiki olduğu izlenimini vermesi– çok erken bir vakitte yerleşmişti. Eğer Autolykos'un baladları basılı olmuş olsaydı, Mopsa "bunların hakiki olduğuna emin olur"du.[66] *Don Quijote*'deki hancı da romanslar hakkında aynı inanca sahiptir.[67] Okur nezdinde matbaa, insanlığın asla yanılmaz bir numunesidir; aktör, ozan ya da konuşmacı inanılırlığını kanıtlamak mecburiyetindedir, oysa matbaa tüm dünyanın görebileceği ve içindeki herkesten daha fazla yaşayacak olan maddi bir gerçekliktir. En iyi elyazmasında bile rastlanılan bireysellik, hata marjı, nev'i şahsına münhasırlık iddiası gibi şeyleri hiçbir basılı malzemede göremeyiz; o daha çok –kısmen Devlet ve Kilise bildirileri de matbaada basıldığından ve araç pek kutsal olduğundan– genel bir toplumsal kabul gören, gayri şahsi bir hüküm gibidir. En azından içgüdüsel olarak ve yaşadıklarımızdan ders çıkarana dek bu basılan şeyde nelerin yazılı olduğunu sorgulamayız.

Defoe belli ki matbaanın bu büyük otoritesinden epeyce yararlanmıştır: Gazetecilik ve röportajda kullanılan bir yöntemi, yani olayların salt gayri şahsi, haber yazar gibi anlatımını öykülerinde de tercih etme eğiliminde olduğunu görürüz. Gayri şahsi bir tarza sahip olduğu görüntüsünü vermek gazetenin özüdür, zira okurun "bunu kim uydurdu?" sorusunun önüne geçer.

Matbaanın gayri şahsi otoritesini tamamlayan özellik, okurun öznel yaşamına tamamen nüfuz edebilme kapasitesine sahip oluşudur. Mekanik olarak üretilmiş ve dolayısıyla özdeş olan ve mutlak bir eşbiçimlilikle sayfaya geçirilen harfler elbette herhangi bir elyazmasından çok daha gayri şahsidir, ama aynı zamanda çok daha otomatik olarak okunabilmektedir: Gözlerimizin önünde duran şeyin basılı bir metin olduğunu unutarak kendimizi tümüyle basılı roman tarafından betimlenen yanılsamalar dünyasına bırakırız. Okurken genellikle yalnız oluşumuz ve okuduğumuz sırada kitabın kişisel yaşamımızın bir çeşit uzantısı haline geliyor oluşu da bu etkiyi

66. *The Winter's Tale*, Dördüncü Perde, Dördüncü Sahne.
67. Birinci Kısım, Otuz İkinci Bölüm.

iyice artırır. Ne de olsa kitap, cebimizde ya da yastığımızın altında sakladığımız ve günlük yaşamda hiç kimsenin yüksek sesle dile getirmediği samimi bir dünyadan, öncesinde yalnızca günlük, itiraf ya da kişisel mektup gibi tek bir kişiye (bu kişi ister yazarın kendisi olsun ister bir papaz isterse de yakın bir arkadaş) hitap eden anlatım biçimleriyle dile getirilen bir dünyadan bahseden özel bir eşyadır.

Romanın icra tarzının hususi yapısı *Pamela* ya da *Clarissa*'nın hem yazarı hem de okuru için bir zorunluluktu. Richardson, kendisinin de ifade ettiği üzere, psikolojik nedenlerden ötürü yalnızca "arkasına gizlenebileceği editör karakterinin şemsiyesi altındaki"[68] bir yazar olarak ortaya çıkabilirdi demek yanlış olmaz. Okur açısındansa, herkesin malumu olduğu üzere bir grubun tepkilerinin aynı bireylerin yalnızken verecekleri tepkilerden çok farklı olması kaçınılmazdır. Richardson bunun farkındaydı. Rahip Dr. Lewen, Clarissa'nın tecavüz suçlamasıyla Lovelace'i mahkemeye vermesi gerektiğini söylediğinde, Clarissa çok gerçekçi bir yanıt verir: "Bu suçlamalar *bir mahkemede*... pek işime yaramazdı, ama *mahkeme dışında*, seçkin ve ağırbaşlı insanların huzurunda onu kesinlikle mahkûm ettirirdi." Olayların yalın bir özeti bizi Clarissa'nın kendi kaderine davetiye çıkardığı sonucuna varmaya itebilir; ancak duygularını ve özlemlerini tümüyle bilirsek ve Lovelace'in işlediği suçun büyüklüğünü bizzat fark edecek kadar bunları anladığından emin olursak hikâyenin gerçek özünü kavrayabiliriz. Albay Ambrose'un verdiği balodaki harikulade sahne –Lovelace'in, çoğunluğu Clarissa'nın arkadaşlarından ve Lovelace'in ona karşı davranışlarını bilen kişilerden oluşan bir grubun onayını aldığı sahne– buna bir başka örnektir: Burada Anne Howe bile duygularının talep ettiği karşı çıkışı insan içinde sergileyemez.[69]

Fakat Richardson'ın romanın icra tarzına bağlılığının en önemli nedeni, özel yaşamın en mahrem yönü olan cinsel hayata gösterdiği ilgidir. Tiyatro, en azından Batı Avrupa'da, cinsel yaşamın betimlenmesinde hiçbir zaman çok ileriye gidemedi. Halbuki Richardson, toplum içindeki hal ve hareketleri Püriten ahlakının şiddetli tabuları tarafından sıkı sıkıya denetim altında tutulan bir okur

68. *Correspondence*, c. I, s. lxxvi.
69. *Clarissa*, c. IV, s. 184, 19-26.

kitlesi için başka bir edebi biçimde kabul edilemeyecek pek çok şeyi romanlarında sunmayı başarmıştır.

*Clarissa* bunun uç bir örneğidir. Richardson'ın gayri şahsi ve anonim rolü kendi gizli fantazilerini gizemli bir yan odaya yansıtmasını mümkün kılıyordu: keza matbaanın mahremiyeti ve anonimliği okuru da kimseye görünmeden içeriyi gözetleyip tecavüzün hazırlanmasına, denenmesine ve en sonunda nihayete erdirilmesine şahit olabileceği bir anahtar deliğinin arkasına yerleştiriyordu. Ne okur ne de yazar hiçbir şekilde adaba aykırı davranmıyordu: Cinsiyet konusuna toplumsal ve kişisel yaklaşımdaki tuhaf ikiliği simgeleyen Mandeville'in erdemli genç kadınıyla tamamen aynı konumdaydılar. Bu kadının toplum içindeki iffeti kolaylıkla zedelenebilir, ama "bırakın, bu aynı erdemli kadının bitişiğindeki odada başkaları gönüllerince açık saçık şeylerden bahsetsinler, o fark edilmeyeceğinden emindir ve konuşulanları, kulak kabartmasa bile, yüzü hiç kızarmadan duyacaktır".[70] İronik gelebilir ama, *Clarissa*'daki sıcak sahnelerin "edep sınırları"nı aştığı gerekçesiyle kendisine yöneltilen suçlamalara Richardson'ın da benzer bir argümanla yanıt verdiği anlaşılıyor. *Gentleman's Magazine*'de ya bizzat kendisi ya da ondan ilham alan Mr. Urban şunları yazmıştı: "karşı cinsten latif bir insan... bu olayı edim halinde ve sahnede binlerce kişinin önünde görmeye dayanamayabilirse de, kendi odasındayken pek ses çıkarmayabilir."[71]

*

Dolayısıyla matbaa makinesi toplumsal davranışların sansürüne sahneden çok daha duyarsız, kişisel duyguların ve fantazilerin aktarılmasına da içsel olarak daha uygun bir edebi araç sağlamıştı. Bunun yarattığı sonuçlardan birisi romanın daha sonraki gelişiminde kolaylıkla görülebilir. Richardson'dan sonra birçok yazar, yayımcı ve gezici kütüphane işletmecisi, insanlara sadece hayal kurma fırsatı veren kurmaca eserlerin kitlesel üretimiyle uğraşmaya

70. "Remark C", *Fable of the Bees*, c. I, s. 66.
71. Aktaran Dobson, *Richardson*, s. 100-1.

başladı. En azından Coleridge'in *Biographia Literaria*'daki ünlü bir pasajında dile getirdiği düşünceleri bu yöndeydi:

> Gezici kütüphane müptelalarına gelince, onların *zaman geçirme* ya da daha doğrusu *zaman öldürme*lerini *okuma* diye adlandıramayacağım. Buna kişinin aklından tembellikten ve biraz da aşırı duygusallıktan başka hiçbir şeyin geçmediği sefilce bir hayal kurma demek daha doğru olur. Verilen dozun *malzemesi* ve imgeleri basımhanede imal edilen bir nevi *camera obscura** yoluyla (ki bu bir insanın hezeyanlarının yarattığı kuruntuları geçici olarak sabitler, yansıtır ve aktarır) dışarıdan sağlanır; böylece, aynı şekilde transa geçmiş, sağduyusunu yitirmiş, tüm gayelerini askıya almış yüzlerce beynin ıssızlığı giderilir.[72]

Gelgelelim, Richardson'ın okurlarıyla arasındaki (matbaanın mümkün kıldığı) özel bağlantının en büyük getirisinin, kendi hayallerinin içeriğini okurlara sunabilmesi olduğunu söylemek, hele hele sansürden ötürü açıkça yayımlanamayacak olan eylemlerin tasvirini sunmasını mümkün kıldığını iddia etmek Richardson'a haksızlık olacaktır. Zira Richardson'ın "anahtar deliğinden hayata bakışı" üzerine çok söz edilmiş olmasına karşın, ki kimi zaman sakat amaçlar için bundan yararlandığı su götürmez, yeni özel yaşantı alanını edebi keşfe açmış olmasının başlıca temeli de yine buradadır. Sonuçta şunu unutmamak gerekir ki "anahtar deliği" tabiri, kendisini insanın iç dünyasını anlatmaya adamış bir diğer büyük yazar olan Henry James'in başvurduğu bir metaforun kötüleyici biçiminden başka bir şey değildir; James bu metaforla, yazarın nesnelliğini ve uzaklığını koruma zorunluluğuna yönelik inancını ifade eder. James'in kurmaca evinde romancının rolü, anahtar deliklerinden dikizleyen kişi olmak değilse bile, en azından "pencereden bakan kişi olmak"tır.[73]

## IV

Dolayısıyla Richardson'ın karakterlerinin iç dünyasını ve karmaşık kişisel ilişkilerini öncesine nazaran daha tam ve inandırıcı bir şekil-

* Karanlık oda. (ç.n.) 72. Haz. Showcross, c. I, s. 34, n.

73. Bkz. Önsözler, *Portrait of a Lady*, *Wings of the Dove* (*Art of the Novel*, haz. Blackmur, Londra, 1934, s. 46, 306).

de sunmuş olmasında birçok toplumsal ve teknik değişikliğin rolü vardır. Nitekim bu da, okur ile söz konusu karakterler arasında daha derin bir özdeşleşme sağlamıştır. Bunun nedenleri açıktır: Kendimizi olaylarla ya da durumlarla değil, bunların içindeki eyleyenlerle özdeşleştiririz ve kurmaca edebiyat karakterlerinin iç dünyalarına destursuz katılım için daha öncesinde olmayan fırsatlar Richardson'ın Pamela ve Clarissa'nın mektuplarındaki bilinç akışını sunması sayesinde ortaya çıkmıştır.

Richardson'ın romanları üzerine o dönemde yapılan değerlendirmeler bunu çok açık bir şekilde göstermektedir. Örneğin, Aaron Hill, Richardson tarafından *Pamela*'nın başına eklenen bir mektubunda, kitabı okurken nasıl bir o karakterin bir bu karakterin yerine geçtiğini anlatır: "Bir bakmışsın ben İsviçreli *Colbrand* olmuşum; ama bu karakterin yerindeyken ne kadar kendimi kaptırsam da, doğrusu *Mrs. Jewkes*'ten de yakayı sıyıramam: Kendisi çoğu zaman geceleri beni uyutmaz."[74] Keza Edward Young da *Clarissa*'nın kendisinin "son aşkı" olduğunu söylüyordu.[75] Öte yandan Diderot'nun tanıklığı sayesinde, Richardson'ın karakterlerinin Fransa'da da tümüyle gerçek insanlar olarak algılandığını anlıyoruz. Diderot *Éloge de Richardson* (Richardson'a Övgü, 1761) adlı eserinde, Clarissa'yı okurken kadın-karaktere gayri ihtiyari bir şekilde, "İnanma ona! Seni aldatıyor! Gidersen perişan olacaksın!" diye bağırdığını anlatır. Kitabın sonlarına doğru yaklaştıkça, "insan yıllarca bir arada yaşadığı yakın arkadaşlarından ayrılmak üzereyken ne hissederse aynen o duyguları hissettiğini" ve sonuna geldiğindeyse "aniden bir başına kaldığını hissettiği"ni söyler. Gerçekten de yaşanan deneyim o kadar yorucudur ki, sonrasında arkadaşları kendisini gördüğünde hasta olup olmadığını merak eder ve bir arkadaşını ya da ebeveynini kaybedip kaybetmediğini sorarlar.[76]

Elbette özdeşleşme yaşam için olduğu kadar tüm edebiyat için de belli ölçüde bir zorunluluktur. İnsan "rollere giren bir hayvandır"; sayısız kereler kendi bedeninden sıyrılıp başkalarının düşüncelerine ve hislerine ortak olması sonucunda bir insan haline gelir

74. *Pamela*, 2. baskı, 1741, c. I, s. xxx.
75. Richardson, *Correspondence*, c. II, s. 18.
76. *Œuvres*, haz. Billy, Paris, 1946, s. 1091, 1090, 1093.

ve kişiliğini geliştirir;[77] tüm edebiyat da belli ki insanın başka insanların yerine geçme ve başka koşullar yaşama yeteneğine bağlıdır. Örneğin, Aristoteles'in *katharsis* kuramı izleyicinin trajik kahramanla belirli bir noktaya kadar özdeşleştiğini varsayar: Aynı dozda söktürücü yutmadan nasıl arınabilirsin ki?

Gelgelelim Yunan tragedyası, romanı önceleyen diğer edebi biçimler gibi, özdeşleşmenin hangi noktaya kadar yaşanacağına sınır koyan birçok unsur barındırıyordu. Halka açık tiyatro oyununun ortamı, kahramanın soyluluğu ve kaderinin istisnai dehşeti; bunların ikisi de izleyicilere seyrettikleri şeyin yaşamın kendisi değil sanat olduğunu ve bu sanatın günlük yaşantılarındakilerden çok farklı insanları ve koşulları resmettiğini hatırlatmaktaydı.

Roman ise özdeşleşmeyi sınırlayan unsurlardan bünyesi gereği muaftı ve okurun bilinci üzerindeki bu daha mutlak iktidar, genel olarak roman biçiminin kendine has başarılarının ve tenzillerinin en önemli nedenleri arasındadır. Bir yanda kişiliğin ve kişisel ilişkilerin incelenmesi konusunda eşsiz bir inceliğe sahiptir ki bu inceliği en büyük romancıların eserlerinde görmemiz mümkündür. D. H. Lawrence'ın nazarında romanın muazzam önemi şudur: "Roman duygudaşlık bilincimizi aydınlatabilir, yeni yerlere yöneltebilir, ölü olan şeylerden de uzaklaştırır... yaşamın en gizli yerlerini bile gözler önüne serebilir."[78] Öte yandan, romanın –psikolojik ve ahlaki farkındalığı ilerletmenin de ötesinde– dolaylı yollardan popüler bir cinsel deneyim yaşatabilme ve ergenlik isteklerini yerine getirebilme rolünü mümkün kılan da yine bilinç üzerindeki bu iktidardır.

Richardson roman geleneğinde eşsiz bir yere sahiptir, çünkü her iki özelliğin de kurucusu odur. Her keşif bolca ironi barındırır, çünkü türlü türlü emellere alet edilmeye müsaittir, fakat Richardson'ın edebi keşfinin ilk eserindeki farklı farklı kullanımlarında özellikle eksiksiz bir ironi vardır; zira *Pamela* hem kalburüstü bir psikolojik incelemedir, hem de, Cheyne'in Richardson'a yazdığı üzere, Aziz Pavlus'un "gerek soylu bir erkek gerekse de koyu bir Hıristiyan

77. Bu konuda bkz. G. H. Mead, *Mind, Self, and Society*, Chicago, 1934, özellikle s. xvi-xxi, 134-8, 173, 257.

78. *Lady Chatterley's Lover*, 9. Bölüm (Türkçesi: *Lady Chatterley'nin Sevgilisi*, çev. Akşit Göktürk, İstanbul: YKY, 1998).

olarak", "başkalarından gizli yaptığın şeyler hakkında konuşmak senin için bir utanç kaynağıdır,"[79] diyerek yasakladığı şeylerin istismarıdır.

Cheyne burada Fielding'in *Shamela*'da yönelttiği en ağır suçlama olan *Pamela*'nın popülerliğinin dolaylı cinsel uyarılma sağlamasından kaynaklandığı görüşüne göndermede bulunmaktadır. Bu suçlamanın Thomas Tickletext'in yazdığı, Richardson'ın karakterlerle tam bir özdeşlik yaşatabilme yeteneği hakkında Aaron Hill'in getirdiği övgülerin bir parodisi olan giriş mahiyetindeki mektupta yapılmış olması ilginçtir. Tickletext şöyle yazar: "... eğer kitabı elimden bırakırsam, *peşimden geliyor*. Tüm gün boyunca kulaklarımda yankılanırsa, bil ki gece boyunca da rüyalarımı esir alıyor. Her sayfasında bir afsun var – Ah! Bunu anlatırken bile birtakım duygular içerisindeyim: Sanırım tam şu anda, tüm Gurur ziynetlerini çıkarıp atmış Pamela'yı görüyorum."

Fielding'in alaycılığı yersiz değildi; ilk bakışta, Richardson'ın erdemli niyetleri dikkate alındığında anlaşılması zor olsa da, *Pamela*'daki kimi sahneler, örneğin Boccaccio'nun *Decameron*'undaki herhangi bir sahneden daha çok mânâ yüklüdür. Bunun bir nedeni Richardson'da ve yaşadığı toplumda cinselliğin etrafını kuşatmış olan büyük gizliliktir. Boccaccio'da gerek erkek gerekse de kadın başkarakterler cinsel duygularını açıkça dile getirirler; yaptıklarını da kadınlarla erkeklerin bir arada olduğu dinleyici kitlesine anlatırlar ve dinleyicilerden hiçbirisi de küçük dilini filan yutmaz, hatta heyecan bile duymaz. Richardson'ın dünyasındaysa işler çok farklıydı ve cinsel yaşamın etrafını kuşatmış olan gizlilik, Mr. B.'nin attığı her adımın Richardson'ın okurlarında, Boccaccio'nun bizzat cinsel edimi ele alışından çok daha bütünlüklü bir sarsıcı ilginin uyanması anlamına geliyordu.

Nedenlerden bir diğeri de sanırım Richardson'ın betimlemelerinin yapay iffetinde aranmalıdır – Lawrence buna Richardson'ın "pamukbezi saflığı ile iç çamaşırı heyecanları"nı birleştirmesi adını veriyordu.[80] *Pamela*'ya cevaz veren ahlakçılar Dennis'in şu argü-

79. *Letters to Richardson*, s. 68-9.

80. "Introduction to These Paintings", *Phoenix*, haz. MacDonald, Londra, 1936, s. 552.

manına da kulak verseler fena olmazdı: "Bugün kimi insanların müstehcenlikten bu kadar utanıp aşka bu kadar düşkün olmaları çok büyük bir hatadır. Zira müstehcenlik çok tehlikeli olmaz, çünkü kaba ve sarsıcıdır; halbuki aşk bir tutkudur ve kokuşmuş mizacın davranışlarına o kadar uygundur ki bundan bahsedilmesi ve sık sık canlı bir şekilde resmedilmesi bu şehvet dolu aşk duygusunun en iffetli kalbe bile sızmasına neden olabilir."[81] Richardson'ın bu çatışkıdan haberdar olduğunu söylememiz için elimizde geçerli nedenler de yok değil; Sterne hakkında aşağılayıcı bir üslupla şunları söylemiştir: "Onun eserleri için hafifletici bir sebep vardır: kışkırtıcı olamayacak kadar kabadır."[82] Richardson aynısını Boccaccio için de söyleyebilirdi ve biz de şu yanıtı verebiliriz: Hiçbir şey *Pamela*'daki bazı pasajlardan daha az kaba ama daha çok "kışkırtıcı" olamaz.

Fakat Richardson'ın erotik sahnelerinin Boccaccio'nun eserlerindekilerden çok daha açık saçık oluşunun asıl nedeni, buradaki eyleyenlerin çok daha gerçek duygulara sahip olmalarıdır. Boccaccio'nun *Decameron*'daki karakterlerini tanıyamayız, zira onlar yalnızca eğlendirici bir durumun sunulması için gerekli birer araçtır. Halbuki Richardson'ın karakterlerini tanırız ve onların tek tek her olaya gösterdikleri tepkilerin yazar tarafından enikonu incelenmesi bizde, Pamela'nın heyecanlı duyarlılığında yansıdığı şekliyle her büyüleyici ileri adıma ve geri adıma katıldığımız hissini uyandırır.

*

Ne var ki *Pamela*'ya ve onun başlattığı *novelette* (hafif roman) geleneğine yöneltilen başlıca itiraz belki de açık saçık olmasından ziyade, romansların yılların eskitemediği dalaverelerine yeni bir güç kazandırmış olmasıdır.

*Pamela*'nın hikâyesi elbette çok eskilere uzanan Sinderalla temasının modern bir versiyonudur. Her iki kadın kahramanın da ilk baştaki mesleklerinin işaret ettiği üzere, iki hikâye de esas itibariyle sıradan evici yaşamın sınırlı perspektifleri ve tekdüze angaryası karşılığında bir tazminattır. *Pamela* okurları kendilerini kadın kah-

81. "A Large Account of Taste in Poetry", *Critical Works*, c. I, s. 284.
82. *Correspondence*, c. V, s. 146.

ramanın yerine koymak suretiyle, gerçek dünyanın gayri şahsiliğini ve sıkıcılığını, her öğesi insana heyecan, hayranlık ve aşk veren bir şeye dönüştürülmüş memnun edici bir örüntüye çevirebilmektedir. Bunlar romansların çekici yönleri arasındadır ve Richardson'ın romanları da her yönüyle –Sidney'in *Arcadia*'sındaki prensesin adaşı olan *Pamela* isminden tutun da, pastoral kadın kahramanın doğaya sığınıp "kışları bir kuş gibi kuşburnu ve alıçların tepesinde yaşamak"[83] istediğini söyleyerek ekonomik ve toplumsal gerçekliklerden azade olma düşüncesini yansıtmasına kadar– romans kökeninin izlerini taşır. Fakat romanstan belirgin bir farkı vardır: Peri vaftiz ananın, prensin ve balkabağının yerini ahlak, güçlü bir soylu ve gerçek bir altı atlı fayton almıştır.

Hiç kuşkusuz kendi yazdıkları dışında nadiren kurmaca eser beğenen Richardson'ın, kendi romanlarının verdiği tatminle alaya aldığı romansların verdiği tatminin neredeyse aynı olduğunu unutabilmesinin nedeni budur. Daha önce kurmaca edebiyatta görülmemiş bir incelikle işlenmiş bir temsil tekniği geliştirmeye kendisini o kadar kaptırmıştı ki tekniğin uygulandığı içeriği gözden kaçırması çok zor olmamıştı. Keza anlatı yeteneğini aslında düşlerin sahte-gerçekçiliğini yeniden yaratmak için kullandığını, her türlü engele rağmen ve her beklentiye tezat oluşturarak romandaki başarıya –o başarı ki son tahlilde romanstaki herhangi bir başarı kadar ihtimal dışıydı– sahicilik havası vermek için kullandığını unutması da çok zor olmamıştı.

İşte popüler romanların gücünü açıklayan formül, hem dış edimlere hem de iç duygulara uygulanmış olan bu romans ve biçimsel gerçekçilik bileşimidir: Popüler romanlar okurlarının romantik özlemlerini edebi bir rehberle karşılamaktadır. Bu rehber insanın duygu ve düşüncelerinin en küçük ayrıntılarının dününü ve bugününü öyle eksiksiz bir şekilde aktarmaktadır ki temelde okurun rüyalarının gerçek-olmayan bir şekilde pohpohlanması olan bu şeyler harfi harfine gerçekmiş gibi görünmektedir. Bu nedenle, peri masallarının ya da romansların aksine popüler romanlar sert bir ahlaki sansüre maruz kalırlar: Popüler roman başka bir şeymiş gibi görünmeye çalışır ve esasen Richardson'ın tuttuğu öznel yol saye-

83. *Pamela*, c. I, s. 68.

sinde biçimsel gerçekçiliğin elde ettiği yeni güce dayanarak gerçeklikle düş arasındaki farkları önceki kurmaca eserlerden daha sinsice bulandırır.

Hiç değilse *Don Quijote*'den beri, bunun yeni bir bulanıklık olduğu söylenemez elbette. Fakat *Don Quijote*'yi romanın etkileri bakımından klasik muadili olan *Madame Bovary* ile kıyasladığımızda, roman biçiminin görünüşteki eylem ve arka plan gerçekçiliği ve bu gerçekçiliğin karakterlerin duygusal yaşamına verilen önemle birleşmesinin sonucu gün ışığına çıkacaktır. Don Quijote neticede bir delidir ve romanslann yarattığı çarpıklıklar, gülünç gerçekdışılığı herkesçe ve hatta eninde sonunda kendisince bile malum olan edimler doğurur. Halbuki Emma Bovary'nin gerçeklik anlayışı ve kendisinin bu gerçeklikteki rolü, aynı derecede çarpık olsa da, kendisi ya da bir başkası tarafından böyle görülmez, çünkü bu çarpıklıklar öncelikle öznel alanda var olurlar ve bunları dışarıya taşıma girişimleri, Cervantes'in kahramanının başına gelenlerin aksine, gerçeklikle bariz bir çarpışmayı gerektirmez: Emma Bovary de yanılgıdadır, ama koyun ve yel değirmenleri hakkında değil, kendisi ve kişisel ilişkileri hakkında.

Bu anlamıyla Emma Bovary, romanın insanın iç dünyasına nüfuz edişi sayesinde romansa nazaran daha yaygın ve kalıcı –aynı zamanda da kurtulması ya da değerlendirilmesi çok daha güç olan– bir etki kazanma tarzına istemeden bir övgüde bulunmaktadır. Hatta bu etki söz konusu olduğu kadarıyla, edebi nitelik sorunu birincil bir öneme sahip değildir. Zira, romanın özel yaşantı üzerindeki hâkimiyeti, modern bilincin beklenti ve özlemlerinin şekillenmesinde, iyi yönde de kötü yönde de kullanılabilecek büyük bir güç haline getirmiştir onu; Madame de Staël'in haklı olarak belirttiği üzere: ... "*les romans, même les plus purs, font du mal; il nous ont trop appris ce qu'il y a de plus secret dans les sentiments. On ne peut plus rien éprouver sans se souvenir presque de l'avoir lu, et tous les voiles de cœur ont été déchirés. Les anciens n'auraient jamais fait ainsi de leur âme un sujet de fiction.*"*[84]

* *Fr.* "Romanlar, en saf olanları bile, can yakar; duygulardaki en gizli yanları bize fazlasıyla öğretmişlerdir. Adeta, bir yerde okumuş olduğumuzu hatırlamadan hiçbir şey duyamıyoruz artık. Eskiler ruhlarını asla böyle bir kurmaca konusu haline getirmezlerdi." (ç.n.)

*

Romanın özel yaşantı ve kişisel ilişkiler üzerinde yoğunlaşmasının seyri bir dizi paradoks içermektedir. Okurların kurmaca karakterlerle edebiyatın görmüş olduğu en güçlü dolaylı özdeşleşmeyi yaşamalarının, iletişim araçları arasında en gayri şahsi, nesnel ve toplumsal olan matbaanın özelliklerinden yararlanmak suretiyle üretilmiş olması bir paradokstur. Keza kentleşme sürecinin banliyölerde hiç olmadığı kadar yalıtık ve sosyallikten uzak bir yaşam tarzına kapı aralamış olması ve aynı zamanda, önceki edebiyat biçimlerine nazaran yaşamın toplumsal yönüyle daha az, kişisel yönüyle daha çok ilgilenen bir edebi biçimin ortaya çıkmasına yardımcı olması daha derin bir paradokstur. Son olarak, bu iki eğilimin, görünüşteki en gerçekçi edebi türün psikolojik ve toplumsal gerçekliği önceki türlerden çok daha bütünlüklü bir şekilde altüst etmesine katkıda bulunmuş olması da bir paradokstur.

Fakat roman muazzam bir aydınlatma gücüne de sahiptir ve dolayısıyla bu türün kendisine ve toplumsal bağlamına ilişkin duygularımızın karışık olması da doğaldır. Belki de bu sorunun tüm belirsizlikleriyle en tipik ve kapsayıcı sunumunu, Richardson'ın başlattığı biçimsel eğilimin doruk noktası olan James Joyce'un *Ulysses*'inde bulabiliriz. Hiçbir kitap bilincin tüm hallerinin harfi harfine yazıya dökülmesinde *Ulysses*'in ötesine geçememiştir ve hiçbir kitap bunu yaparken matbaa aracına bundan daha fazla bağlı kalmamıştır. Üstelik Lewis Mumford'un da işaret ettiği üzere, eserin kahramanı her yönüyle kent bilinçliliğinin bir simgesidir – "gazetelerdeki haberleri ve reklamları" temcit pilavı gibi ısıtıp ısıtıp önümüze getiren ve "gerçekleşmeyen istekler, müphem arzular, insanın ömründen çalan vesveseler, kasvetli boşluklar ve marazi içtepiler cehenneminde yaşayan"[85] bir kahraman. Leopold Bloom, bir okur olarak *Sweets of Sin* (Günahkâr Hazlar) gibi hafif romanlarda sunulan dolaylı cinsel kahramanlıklara bağlılığıyla da numuneliktir ve karısıyla ilişkisine de bu tür hazlara olan düşkünlükleri ve bunlar-

84. *De l'Allemagne*, s. 84.
85. *Culture of Cities*, s. 271.

dan türettikleri *klişeler* damgasını vurur. Keza tipik bir kentli olan Bloom, pek çoğunun eşiğini aşındırmasına karşın herhangi bir toplumsal gruba dahil değildir; hiçbiri ona özlemini çektiği şefkatli anlayışı ve kalıcı kişisel ilişkileri veremez ve içinde bulunduğu yalnızlık sonucu Stephen Dedalus'un kişiliğinde, David Simple'ın yana yakına aradığı "gerçek arkadaş"ı, folklorun ve hayallerin sihirli yardımcısını bulduğunu zanneder.

Bloom'un kahramanlara özgü hiçbir yönü, o ya da bu şekliyle sivrilen tek bir özelliği bile yoktur. İlk bakışta bir insanın neden onun üzerine yazmayı tercih ettiğini anlamak güçtür; nitekim bunun tek bir nedeni olabilir ve genel olarak romanı ayakta tutan da bu nedendir: Bloom'un aleyhinde söylenebilecek onca şeye karşın, iç dünyası Homeros'taki prototipininkinden ölçülemez derecede daha çeşitli ve daha ilginçtir, ayrıca kesinlikle kendisinin ve kişisel ilişkilerinin daha fazla bilincindedir. Bu özelliğiyle de Leopold Bloom, ele aldığımız eğilimlerin doruk noktasıdır; dolayısıyla, onun manevi akrabası saydığımız Richardson da aynı saiklerle açıklanmalı ve belki de yine aynı saiklerle hakkı teslim edilmelidir.

## 7

# Romancı Olarak Richardson: *Clarissa*

Richardson 1741'in hemen başında Aaron Hill'e yazdığı bir mektubunda, *Pamela*'yı "yeni bir yazı türüne vesile olması"[1] ümidiyle kaleme aldığını söyler. Bu iddiasıyla, bir sonraki yıl *Joseph Andrews*'ın önsözünde benzer bir iddiayı dile getiren Fielding'i önceleđiği gibi, aynı zamanda Defoe'nun aksine edebiyat alanında bilinçli bir yenilikçi olduğunu da göstermiştir.

Gerçekten de *Clarissa*'da hiçbir tesadüfi yön yoktur. Romanın olay örgüsü 1741'e gelindiğinde yazarın zaten kafasında hazırdı ve bunun dört başı mamur bir hale getirilmesi 1744 yılından son ciltlerin basıldığı 1749'a kadar dur durak bilmemecesine devam etti. Öte yandan yine hiç kuşku yok ki Richardson *Clarissa*'da, anlatı tarzının, olay örgüsünün, karakterlerin ve ahlaki temanın tutarlı bir bütün içerisinde düzenlendiği bir edebi yapı yaratmak suretiyle romanın o dönemde hâlâ yüz yüze olduğu ana biçimsel sorunları *Pamela*'dakinden bile daha eksiksiz bir şekilde çözmüştür. Zira *Clarissa* bir milyona yakın sözcükten oluşmasına ve o zamana kadar yazılmış en uzun roman olduğu neredeyse kesin olmasına karşın, Richardson "ne kadar uzun bir eser olursa olsun, konudan doğal yollarla çıkmayan, konuya katkı koymayan ve böylelikle [devamlılığı] sağlamayan tek bir konu dışı söz, tek bir epizot, tek bir derin düşünce yoktur,"[2] derken haklıdır.

1. *Correspondence*, c. I, s. lxxiii-lxxiv; mektubun tarihi için bkz. McKillop, *Richardson*, s. 26, n.

2. McKillop, *Richardson*, s. 127.

## I

Richardson'ın *Clarissa*'da yararlandığı mektup biçimi, kişisel ilişkilerin sunumuna ilk romanında olduğundan çok daha iyi uyarlanmıştı. *Pamela*'da yalnızca tek bir ana yazışma vardı: kadın kahraman ile ebeveynleri arasındaki yazışma. Dolayısıyla Mr. B.'nin bakış açısının doğrudan bir sunumu söz konusu değildi ve Pamela hakkındaki görüşümüz de tamamen tek-yanlıydı. Bu durum *Moll Flanders*'takine benzer çok kritik bir sorunu gündeme getiriyordu: Kadın kahramanın karakteri ve eylemlerine ilişkin kendi yorumlarının ne oranda kabul edilebilir olduğunu bilmek zordu. İkisi arasındaki koşutluğu daha da devam ettirmek mümkün, zira Richardson'ın Pamela'nın şahsında esaşen tek bir anlatı kaynağına sahip olması yalnızca editör olarak sık sık lafa karışması ve örneğin Pamela'nın Bedfordshire'dan Lincolnshire'a nasıl gittiği gibi hususları açıklaması anlamına gelmiyor, aynı zamanda ve daha da önemlisi mektupsal uzlaşımın giderek bozulması, mektupların "Pamela'nın Günlüğü" haline dönüşmesi ve dolayısıyla romanın geri kalan bölümlerinin de Defoe'daki özyaşamöyküsel anılardan pek de farklı olmayan bir anlatı etkisi yaratması anlamına geliyordu.

Ne var ki *Clarissa*'da öykünün tüm yükü mektupsal yöntemin sırtındadır ve dolayısıyla Richardson'ın da kitaba Ek'te söylediği üzere, bir "yaşam hikâyesi"nden ziyade bir "dramatik anlatı"dır karşımızdaki. Ama dramadan da esaslı ve belirgin bir farkla ayrılır: Karakterler kendilerini konuşarak değil mektup yazarak ifade ederler ve bu fark söz konusu dramatik çatışmanın içedönük ve öznel doğasıyla tümüyle uyum içerisindedir. Bu çatışma aynı zamanda Richardson'ın anlatısını, "iki genç erdemli kadın ile... iki hoppa erkek arasındaki iki ayrı yazışma"[3] şeklinde düzenlemiş olmasını da haklı çıkartır – temel biçimsel bölünme hem Richardson'ın konusunun merkezinde yer alan cinsiyet rollerindeki çatallaşmanın bir ifa-

3. "Preface", *Clarissa*. Bu konuda, bkz. A. D. McKillop, "Epistolarly Technique in Richardson's Novels", *Rice Institute Pamphlet*, XXXVIII (1951), s. 36-54.

desidir hem de karakterlerin samimi bir şekilde kendilerini açmaları için –karmaşık bir yazışma söz konusu olsaydı bu mümkün olmayacaktı– başlıca koşullardan biridir.

Dolayısıyla iki koşut mektup dizisinden yararlanmanın büyük getirileri olmasına rağmen, bu teknik önemli güçlükler de doğurmaktadır; yalnızca olayların çoğunun ayrı ayrı ve dolayısıyla mükerrer şekilde anlatılması değil, aynı zamanda okurun dikkatinin iki farklı mektup ve yanıt dizisi arasında dağılması gibi bir tehlike de vardır. Fakat Richardson anlatı silsilesini bu dezavantajları asgariye indirecek şekilde ele alır. Başkarakterlerin aynı olaylar karşısındaki davranışları zaman zaman o kadar farklıdır ki bir tekrarlama olduğunun farkına varmayız, başka yerlerdeyse Richardson editör olarak araya girer ve bazı mektupların atlandığını ya da kısaltıldığını söyler – özgün belgelerin ele alınış tarzının açıklanmasıyla sınırlı olan bu müdahale ile yazarın anlatıcı konumuna yükseldiği *Pamela*'daki müdahale arasında önemli bir ayrım söz konusudur.

Richardson'ın anlatı sorununu çözmek için başvurduğu başlıca yöntem, taraflardan birinden ya da diğerinden kocaman bir demet mektup vermek ve bu önemli kompozisyon birimlerini, eylem ile eylemin anlatılış tarzı arasında anlamlı bir ilişki kurulacak şekilde düzenlemektir. Örneğin, başlangıçta Clarissa ve Anna Howe arasındaki mektuplaşmalar ilk iki cildin büyük bir kısmını doldurur. Ancak karakterler ve onların geçmişleri tümüyle verildikten ve Clarissa kaderini belirleyecek adımı atıp kendisini Lovelace'in nüfuzuna soktuktan sonradır ki, esas erkek mektuplaşmaları başlar ve Clarissa'nın içinde bulunduğu durumun vahameti bir anda gözler önüne serilir. Hikâyenin doruk noktası çok etkili bir başka kontrpuan daha sunar: Tecavüz olayı Lovelace tarafından kısaca bildirilmiştir ve okur olaya ve öncesine ilişkin Clarissa'dan tek bir kelâm duyabilmek için birkaç yüz sayfalık çileli bir bekleyişten geçmek zorundadır. Zaten bu noktaya gelindiğinde Clarissa'nın kefeni ufukta görünmüştür; bu durum mektup örüntüsünde bir başka önemli yeniden düzenlemeyi gündeme getirir: Yazışmaların katı kanalize ediliş tarzı Clarissa'ya yönelik hayranlık ve endişe dolu mektuplarla çökertilirken, Lovelace gittikçe daha yalnız bir figür haline gelir ve nitekim en sonunda onun ölüm haberi de gezgin bir Fransız hizmetkâr tarafından verilir.

Richardson ana mektupsal yapıyı ele alışındaki temel basitliğinin belirginleşmesinin ya da sıkıcı bir hal almasının önüne geçmek adına sayısız çeşitlilikte yardımcı kaynağa başvurur. Öncelikle erkek ve kadın yazışmalarının birbirinden tümüyle farklı dünyaları arasındaki karşıtlık vardır; ayrıca bunların arasında karakter ve mizaç karşıtlıkları da söz konusudur: Clarissa'nın endişeli temkinliliği Anna'nın dur durak bilmez gevezeliğine eşlik ederken, Lovelace'in Byronvari yanardöner ruh halinin karşısında da Belford'un gittikçe ağırbaşlılık kazanan mektupları vardır. Zaman zaman yeni mektup yazarlarının devreye girmesiyle (örneğin, Clarissa'nın Anthony Amcası, Lovelace'in ümmi hizmetkârı Joseph Leman, çokbilmiş ama gülünç Brand) ya da çelişkili türden olayların bir araya getirilmesiyle de (örneğin, Mrs. Sinclair'in ölümünün ahlaki ve fiziksel sefaletinin uzun boylu betimlenmesinden, Lovelace'in de katıldığı bazı tebdili kıyafet sahnelerin toplumsal komedisine kadar) karşıtlıklar oluşturulur.

Richardson genel kanının aksine önemli bir mizah yetisine sahiptir. Farkında olmadan mizah yaptığı üzerine çok yazılıp çizilmiştir ve elbette *Clarissa* da bundan azade değildir. Bu noktada Clarissa'nın Cambridge'li erkek kardeşine, "şunu sebepsiz yere söylemiyor olmaktan ötürü üzgünüm, ama senin dizginlenemeyen tutkularının, aldığın liberal eğitim için bir iftihar vesilesi olmadığını sık sık duyuyorum" dediği mektubuna bakılabilir.[4] Fakat romanda bilinçli olarak tercih edilmiş birçok mizahi yön de vardır; Fielding "gerçekten komik öğelerin çoğunu" dul Bevis'te bulduğunu söyler.[5] Ayrıca özellikle de kitabın merkezi bölümlerinde, karakterler ve onların çok farklı standartları ve varsayımları arasındaki etkileşimlerden kaynaklanan kimi canlı ve iğneleyici ironiler de mevcuttur. Küçük bir örnek yeterli olacaktır. Mrs. Sinclair'in salonunda, Clarissa mekânın gerçek niteliğini anlamadan önce verilen yemeğin ardından Lovelace, sefih Sally Martin'in bir kumaşçıyla epey hayal mahsulü müstakbel birlikteliği üzerine Clarissa'nın

4. c. I, s. 138.

5 Richardson'a hitaben yazılan bu mektup E. L. McAdam, Jr. tarafından bulunmuş ve yine onun tarafından "A New Letter from Fielding" adıyla *Yale Review*, XXXVIII (1948) dergisinde yayımlanmıştır.

onaylayıcı yorumunu aktarır: "Miss Martin'in özellikle evlilik ve kendi alçakgönüllü hizmetkârı hakkında söyledikleri çok sağlamdı."[6] Bu yorum Clarissa'nın yardımsever bilgisizliğinin *pathos*'unu güçlendirir, ama bizim sahnenin tüm ironisinin –Clarissa'nın "çok sağlam"a yönelik meylini Belford'a alaycı bir şekilde yazan kişinin Lovelace olmasından kaynaklı ironinin– tadını çıkarmamızı da engellemez.

Öte yandan, Richardson anlatısının temposunu değiştirmek konusunda da büyük bir yeteneğe sahiptir: Örneğin, oldukça uzun bir hazırlığa rağmen tecavüz olayı o kadar hızlı bir şekilde aktarılır ki bizde bir şaşkınlık hali uyandırır ve bu durum asıl etkisini sonrasında ağır ağır gelişen kasvetli korku atmosferinde gösterir. Bu tür hesaplanmış değişimler eylemin anlamıyla da birleşerek ilginç ve tümüyle karakteristik bir edebi etki yaratmaktadır. Richardson'ın anlatısının çok yavaş bir tempoda seyretmesi, okurda, hafifçe denetim altında tutulan sürekli bir gerilim hissi uyandırır: Anlatının ani histerilere ya da yabaniliklere kayan dengeli, neredeyse merasim taburu tarzındaki temposu, *Clarissa*'nın resmettiği evrenin –tahakküm kurucu uzlaşım ile içten içe büyüyen ikiyüzlülüğün sakin yüzeyinin bir an için, ama yalnızca bir an için, kendisinin tetiklediği ama sakladığı gizli şiddet eylemlerinin istilasıyla tehdit altında kaldığı bir evrenin– bizatihi yetkin biçimsel temsilidir.

*

Richardson karakter çiziminde de mektup tekniğinde olduğu kadar dikkatli ve yetenekliydi. Kitaba Ek'te, "karakterler çeşit çeşit ve doğaldır; birbirinden kesin çizgilerle ayrılan ve hep aynı doğrultuda geliştirilen ve desteklenen karakterlerdir" iddiasını dillendirir ve bu iddiasında büyük oranda haklıdır. Bütün önemli karakterlerin tam bir tarifi verilmiştir ve bu tariflerde yalnızca fiziksel ve psikolojik doğaları değil, geçmiş yaşamlarının, ailevi ve kişisel ilişkilerinin çeşitliliği de aktarılmıştır. Keza "Mr. Belford'un Yazdığı Varsayılan Sonuç"ta Richardson, tüm *dramatis personae*'sinin* sorum-

* *Lat.*, oyuncular, bir anlatıdaki kişiler. (ç.n.)

6. c. II, s. 221.

luluğunu üzerine alarak, romanın sonraki bir uzlaşımının erken bir örneğini sunar ve karakterlerin ileriki yaşamlarından kısa bir özetle anlatısını tamamlar.

Birçok modern okurun Clarissa'yı inandırıcı olamayacak kadar iyi, Lovelace'i de bir o kadar kötü bulduğu doğrudur. Halbuki Richardson'ın çağdaşları aynı fikirde değildi. Yazarın Ek'te aktardığı üzere, bir yanda Clarissa'yı "sevgi konusunda çok soğuk, çok kibirli ve hatta kimi zaman tahrik edici bulma" eğilimleri, diğer bir yanda da Lovelace'in çapkınlığının cazibesine kapılma eğilimleriyle Richardson'ı adeta çileden çıkardıklarını söyleyebiliriz. Miss Grainger'a, "Şunu söyleyemiyor olmayı çok isterdim ama Clarissa hayranından çok Lovelace hayranıyla karşılaştım" diye yakınır Richardson;[7] üstelik özgün metne Lovelace'in zalimliğini ve ikiyüzlülüğünü vurgulamak amacıyla dipnotlar düşmüş olmasına karşın netice buydu. Richardson'ın başkarakterlerine yönelik bu çok farklı tutum on dokuzuncu yüzyılda bile uzun süre devam etti: Örneğin Balzac, 1837 yılında, bir sorunda her zaman iki taraf olduğunu anlatabilmek amacıyla şu retorik soruyu sormayı uygun buluyordu: "bir Clarissa ile bir Lovelace arasında kim seçim yapabilir ki?"[8]

Öte yandan, Richardson'ın niyetleri arasında, Clarissa'yı kadın erdemliliğinin bir timsali olarak yerleşik hale getirmenin önemli bir yer tuttuğu su götürmez –Önsöz bölümünde Clarissa'nın "hemcinslerine bir timsal olarak sunulduğu"nu söyleyerek bu niyetini gayet açık bir şekilde dile getirmişti– fakat bu durumun Clarissa ile bizim aramıza aşılması güç bir engel diktiği konusunda da aynı şekilde şüpheye mahal yoktur. Clarissa'nın biraz Latince bildiğini, imlasının doğruluğuyla emsallerinden ayırt edildiğini ve hatta "dört işlemde kusursuz" olduğunu öğrendiğimizde bile, ona gerekli saygıyı duymakta zorlanırız. Clarissa'nın sistematik zaman takıntısı ve ona eşlik eden, fantastik muhasebe yeteneği bize biraz gülünç görünür – olur da her gün mektup eğlencesine ayrılan üç saatlik barajı aşıp insanseverlikten kısarsa defterine şöyle şeyler yazdığını görürüz: "borç cömert ziyaretlerin hanesine, çok fazla saat." Clarissa, düşüşünün kendisini "fukara komşularını ziyaret"

7. Aktaran McKillop, *Richardson*, s. 205.
8. *Les Illusions perdues*, Paris, 1855, s. 306.

zevkinden mahrum bırakacak oluşuna, "erkek çocuklara verdiği dersleri, kız çocuklara verdiği nasihatleri artık bırakmak zorunda kalacağına" hayıflanırken, biz üzülmekten ziyade bilakis memnun oluruz. Ayrıca Clarissa'nın da insani yönden zaafları olduğu görüşüne, örneğin Anna Howe'un onun resim konusunda "icra yönünden" pek de başarılı olmadığını kabulünden çok daha elle tutulur tavizler verilmesini isteriz.[9]

Richardson'ın çağdaşları bunların hiçbirini o kadar gülünç bulmuyordu. Onlar çok derin sınıf farklılıklarının olduğu bir çağda yaşıyorlardı; öyle bir çağ ki kadınlar, elde ettikleri herhangi bir entelektüel başarının takdir hanelerine meşru bir hayranlık nedeni olarak işlendiği bir toplumsal konumdaydı; öyle bir çağ ki iyilik merasimleri, kişinin teveccüh gösterdiğini belirten bin bir debdebe içerisinde gerçekleşiyordu hâlâ. Clarissa'nın kendi zamanını örgütlemeye gösterdiği titizliğin bile –her halükârda uç bir davranış olsa da– yerleşik bir Püriten eğilimin takdire şayan ama şablonlaştırılmış bir örneği olarak o dönemde geniş çevrelerce tasvip edileceğini düşünüyorum.

Dolayısıyla Richardson'ın döneminin ve sınıfının idealleri, o çağda egemen olan bir bakıma sınırlı edebi bakış açısıyla –buna göre sanatın öğretici işlevini yerine getirmenin en iyi yolu karakterleri fazilet ya da kötülük timsali olarak sunmaktı– birleştiğinde, Clarissa'nın kişiliğindeki inanılmaz ya da tatsız bulduğumuz yönleri açıklamamızı epeyce kolaylaştıracaktır. Fakat böyle bir savunma her halükârda kitabın yalnızca küçük bir kısmı –başlangıç bölümü ve özellikle de, Clarissa'nın ölümü münasebetiyle arkadaşlarının dindarlık patlaması yaşadıkları son bölümler– için gereklidir. Anlatının büyük bir bölümünde dikkatimiz Clarissa'nın kusursuz yönlerinden uzaklaşıp, Lovelace'in peşinden baba ocağını terk ederek aldığı yanlış kararın trajik sonuçlarına kaymıştır. Ama hepsi bununla da sınırlı değildir: Romancı Richardson'ın gerek duyulduğunda adabımuaşeret kitabı yazarı Richardson'ı nasıl susturabileceğini gösteren bir psikolojik çözümlemeyle, bu yanlış kararın tam da Clarissa'nın o kusursuz yönlerinin bir sonucu olduğu gösterilir: "*Örnek* olarak görülemeyecek kadar istekliyim!" diye iğneler kendisini.

9. c. IV, s. 494-6, 507; c. III, s. 521; c. IV, s. 509.

"Benim iltimasçı hayranlarımın aklıma soktuğu bir kibir bu! Keza benim erdemliliğimin de ayrılmaz bir parçası." Hatta Richardson kadın kahramanının düşüşünü, olağanüstü bir nesnellikle, yukarıda anlatılan cinsel reform kampanyasının amaçlarını gerçekleştirme çabasıyla bağlantılandırır. Clarissa, en nihayetinde, manevi gururundan ötürü Lovelace'in nüfuzu altına girdiğini anlar ve bu da onu başka bir inanca sürükler: "Ben belki de, benim de düşündüğüm gibi, özü itibariyle ıslah edilebilecek kadar sağduyuya sahip bir insanı ıslah edecek olan Mukadderatın ellerinde basit bir aracım."[10]

Dolayısıyla Clarissa'nın durumu söz konusu olduğunda, Richardson'daki karakterlerini kimi bariz ahlaki derslerin timsali yapma yönündeki güçlü eğilim, aynı ölçüde güçlü, hatta daha güçlü bir başka eğiliminin gölgesinde kalır: güçlü bir imgeleme sahip olması sayesinde çok daha karmaşık psikolojik ve edebi bir dünyaya sızmak. Bu didaktik eğilimin benzer bir belirtisini Lovelace'in resmedilişinde de görürüz – örneğin Richardson, Lovelace'in günahları arasına ateizmi de sokmasını isteyen dar ahlakçıların isteğini, Clarissa'nın bu durumda onu bir talip olarak görmesinin bile mümkün olamayacağını söyleyerek reddeder.[11] Fakat Lovelace'in karakterine yönelik asıl itirazlar daha farklı bir kanaldan gelmektedir: Onun ibretlik ahlaksızlığından ziyade, bu ahlaksızlığın yapay, özbilinçli ve tek bir amaca kilitlenmiş olmasına karşı çıkarız. Hiç kuşku yok ki Richardson Lovelace'i yaratırken aklında Rowe'un *Fair Penitent* (Güzel Pişman, 1703) eserindeki Lothario[12] ve gerçek yaşamda tanıdığı birkaç kişi vardı; "Cinslerden birinin sefih böbürlenmelerine olduğu kadar... diğerinin maskelerine de... her zaman dikkat" etmişti;[13] neticede ortaya çıkan karakter gerçek bir birey olmaktan ziyade, Richardson'ın kısmen kişisel gözlemlerinden kısmen de okuduğu önemli sayıda tiyatro eserinden hareketle yarattığı, çeşitli hovardaca özelliklerin kırmasıdır.

Yine de, her ne kadar Lovelace'in karakterinde kimi inkâr edilemeyecek yapay ve karmaşık öğeler olsa da, birazdan göreceğimiz üzere birçok insani yöne sahip olduğunu da söylemeliyiz. Ayrıca

10. c. II, s. 378-9; c. III, s. 335. 11. Postscript.

12. Bkz. H. G. Ward, "Richardson's Character of Lovelace", *MLR*, VII (1912), s. 494-8.

Clarissa'da olduğu gibi, dönemin toplumsal bağlamını göz önünde tuttuğumuzda, Richardson'ın yaratısının inanılırlığına ilişkin pek çok kaba suçlama da ortadan kalkacaktır. Zira on sekizinci yüzyıl hovardası yirminci yüzyıldaki muadilinden çok farklıydı. Serseri aristokratların en sunturlularının bile devlet okullarında erkekçe bir oturaklılık düsturu benimsemesinden önceki bir döneme aittir Lovelace.[14] Keza bu dönemde kriket ve golf de boş zamanı olan erkeklerin aşırı enerjilerini boşaltacakları alternatif kaynaklar olarak yerlerini henüz almamışlardı. Leydi Mary Wortley Montagu'nun söylediğine göre, 1724 yılında Richardson'ın Lovelace için model olarak aldığını düşündüğümüz kişilerden birisi olan Wharton Dükü Philip, arkadaşlarıyla kendisinin başını çektiği "Schemers" adında bir "çapkınlık komitesi" oluşturmuşlardı: "Düzenli bir şekilde haftada üç kez toplanıp bu mutluluk alanının yararı ve ilerletilmesi amacıyla çapkınca planlar üretmek adına istişarede" bulunuyorlardı.[15] Ayrıca avcılığa olan takıntılı merakının dönemin *gentry*'leri arasında bir genelgeçerliliğe sahip olmaktan ziyade istisna teşkil ettiğini ve genç kuşağı Squire Western'den ayıran tek farkın, av yasağının olmadığı ve peşine düştükleri avın da insan ve dişi olduğu bir sporla iştigal etmeleri olduğunu gösteren pek çok başka kanıt da bulunmaktadır.

*

*Clarissa*'nın ahlaki temasına da karakter çizimine yöneltilenlere bir açıdan benzer itirazlar yöneltilebilir, fakat başta da belirtildiği üzere, en azından şu nokta çok açık ki Richardson bu romanında amacını *Moll Flanders*'ta Defoe'nun yaptığından katbekat daha dikkatli bir şekilde gerçekleştirmiştir. Kitabın başlığında bu amaç şöyle ifade edilir: *Clarissa: ya da Genç bir Hanımefendinin Yaşam Hikâyesi: Özel Yaşamının En Önemli Hususlarına ve Özellikle de Hem Ebeveynlerin Hem de Çocukların Evliliğe İlişkin Yanlış Davranış-*

13. *Correspondence*, c. V, s. 264.

14. Karaktere ilişkin bu yorum hakkında, bkz. H. T. Hopkinson, "Robert Lovelace, The Romantic Cad", *Horizon*, X (Ağustos 1944), s. 80-104.

15. *Letters and Works*, c. I, s. 476-7.

*larının Doğuracağı En Önemli Sıkıntılara Dair*. Sonrasında anlatılanlar bu tanımı doğrulamaktadır: Her iki taraf da hatalıdır – ebeveynleri Solmes'u kızlarına yamamaya çalıştıkları için, kızları da bir başka taliple gizliden gizliye görüştüğü ve onunla birlikte evden kaçtığı için. Neticede her iki taraf da cezalandırılır – Clarissa ölür ve esef içerisindeki anababası tarafından son yolculuğuna uğurlanırken, kız ve erkek kardeşinin kaderden yana payınaysa sırasıyla sadakatsiz bir koca ve beklenen serveti değil, "ömür boyu süren bir hukuk davası"nı getiren bir hanım düşer.

Ancak, Richardson kitaba Ek'te çok daha geniş bir ahlaki amacı olduğunu da söyler. "Minber yetersiz kaldığında başka umarların zaruri olduğu"nu dikkate alarak, kâfir çağı ıslah etmek için "kendi elinden geleni yapmaya" ve "gözde bir eğlence kisvesi altında Hıristiyanlığın büyük öğretilerini *yaymaya*" karar verdiğini söyler. Bu ulvi amaca ulaşıp ulaşamadığı cidden tartışılır.

Meselenin düğüm noktası Clarissa'nın ölümüdür. Richardson Ek kısmında önceki tragedyaları eleştirir: "Trajik şiir kahramanları... ölümden sonrası için... bir umutları olmayacak şekilde yaratılmışlardır." Richardson ise tersine, "çile çeken erdemli kişinin kurtarılması işini, mükâfatının nihayete erdiğini göreceği zamana ertelemekle *Hıristiyanlık inancına* uygun hareket ettiği"yle övünür ve özellikle de Addison'ın *The Spectator*'daki[16] eserinden bol bol alıntılar yaparak poetik adalet kuramını tartışır. Bu bağlamda B. W. Downs, Richardson'ın sadece *Pamela*'daki erdemin ödüllendirilmesi temasını devam ettirdiğini, tek fark olarak "ödül"ün ileri bir tarihe atıldığını ve ödeme şeklinin "B—— Hall'da kullanılandan farklı bir akçeyle" olduğunu söyler: Downs'a göre, Richardson aslında yalnızca "dünyevi bir aracın yerine aşkın bir muhasebe koymuştur".[17]

Estetik açıdan o koşullar altında aşkın bir muhasebe yalnızca *Pamela*'da değil, birçok on sekizinci yüzyıl eserinde gördüğümüz trajik tarzı mutlu bir sonla birleştirmeye çalışan dünyevi muhasebeden daha tatmin edici olmasına karşın; Richardson'ın en iyi haliyle sığ bir din anlayışına sahip olduğunu kabul etmek gerekir: *Eclectic Review*'da (1805) Richardson'ın yazarlığı hakkında son dere-

16. No. 40. 17. *Richardson*, s. 76.

ce aleyhte bir özlülükle şunlar söylenmiştir: "Hıristiyanlıkla ilgili görüşleri genel ve müphemdir."[18] Öte yandan aşkın ödüllendirmenin bir biçimiyle önemli bir rol oynadığı Hıristiyan sanatının –yahut bu meselede teolojinin de– tüm örnekleri reddedilmiş olsaydı, geriye, özellikle de on sekizinci yüzyıldan, çok az şey kalacaktı; Richardson'ı çağının kendinden memnun dindarlığını paylaştığı için ya da trajik kahramanının ölümünün bilindik etkisini değiştirmeye çalışırken Hıristiyanlıktaki ölümden-sonraki-yaşam anlayışında genel eğiliminin sınırları dışına çıkamadığı için yerden yere vurmamız haksızlık olacaktır.

Her halükârda Clarissa'nın ölümünün fiilen yarattığı ezici harcanmışlık ve bozgun hissi, onun ölümle yüzleşme konusunda gösterdiği metanetle birleştiğinde, aslında Clarissa'nın ölümünün dehşetiyle azameti arasında hakiki bir trajik denge oluşturur – Richardson'ın Ek'teki eleştirel savunmasının yavan eskatologyasından* çok daha yüksek düzeyde bir yaratıcılığı açığa vuran bir dengedir bu. Ancak, bu noktada da modern okur görünüşte üstesinden gelinemez bir engelle karşı karşıyadır: Clarissa'nın mumyalanışından vasiyetinin yerine getirilişine kadar ölümünün her ayrıntısının verilmiş olması. Bu engelin gerçekliğini kısmen kabul etmek gerekir: Romanın handiyse üçte birini kadın kahramanın ölümüne ayırmak gerçekten de aşırıya kaçmaktır. Ama diğer yandan, Richardson'ın vurgusu belirli bir raddeye kadar hem tarihsel hem de edebi temellerde açıklanabilir.

Püritenlik kilisenin tüm neşeli yortularına karşı çıkıyor, fakat ölüm ve cenaze söz konusu olduğunda uzatmalı ritüeller ve hatta duygusal boşalmaları onaylıyordu. Dolayısıyla cenaze törenlerinin kapsamı ve önemi artmış, Richardson'ın dönemine gelindiğinde ise bunlar artık eşi görülmedik bir debdebeye ulaşmıştı.[19] Bu nedenle *Clarissa*'da bize yanlış görünen notaların bir kez daha, iyi kötü dönemin egemen notalarını ve bu noktada tesadüfen de olsa Piramit-

* Teolojide insanlığın ya da dünyanın sonuyla ilgilenen dal. Genel olarak, ölüm, insanlığın akıbeti gibi konularla ilgilenen inanç ya da doktrin. (ç.n.)

18. I (1805), s. 126.

19. Bkz. H. D. Traill ve J. S. Mann, *Social England*, Londra, 1904, c. V, s. 206; H. B. Wheatley, *Hogarth's London*, Londra, 1909, s. 251-3; Goldsmith, *Citizen of the World*, 12. Mektup.

ler'den yirminci yüzyıl Los Angeles'ının mezarlıklarına kadar yankılanan bir sesi yansıttığı görülmektedir.

*Clarissa*'nın en son bölümü aslında uzun bir cenaze edebiyatı geleneğine dahildir. J. W. Draper, Püritenliğin şiir sanatına özgül katkılarından birisinin Cenaze Ağıdı olduğuna işaret eder;[20] ayrıca ölüm yatağındaki düşüncelerin dini amaçlarla risale şeklinde basıldığı da biliniyor. Nihayetinde her iki alt-edebiyat türü de gelişerek, ölüm ve cenaze ile ilgili tüm duygu ve düşünceleri konu edinen büyük bir edebiyat eğilimi haline gelmiştir. Söz konusu hareket *Clarissa*'nın yayımlandığı onyılda, Blair'in *The Grave*'i (Kabir, 1743), Edward Young'ın *Night Thoughts on Life, Death and Immortality*'si (Yaşam, Ölüm ve Ölümsüzlük Üzerine Gece Düşünceleri, 1742-1745) ve Hervey'in çok tutulan *Meditation among the Tombs*'u (Mezarlar Arasında Düşünceler, 1746-47) gibi eserlerle doruğuna ulaşır ki bunların son ikisinin yayımcısı da bizzat Richardson'dır.[21]

Ölümü konu edinen teolojik eserler de dönemin en çok satanları arasındaydı – bunların arasında genellikle Defoe'nun *The Apparition of Mrs. Veal*'iyle birlikte basılan Drelincourt'un *On Death* (Ölüm Üzerine) adlı eseri de vardı. Richardson'ın amaçları arasında böyle bir eser –ölüm ve cenaze konularında bir adabımuaşeret kitabı– yazmak da olduğuna kuşku yoktur. Lady Bradshaigh'e kitaplığında *Clarissa*'yı Jeremy Taylor'un *Rule and Exercises of Holy Living and Holy Dying*'in (Kutsal Hayatın ve Kutsal Ölümün Kuralları ve Uygulamaları) yanına koymasını temenni ettiğini yazmıştı;[22] ayrıca Drelincourt, Sherlock ve diğer ölüm edebiyatı uzmanlarının müptelası olan East Hoathly'li bakkal Thomas Turner'ın onu şu mevkiye layık gördüğünü duysa muhtemelen koltukları kabarırdı: "karım bana Miss Clarissa Harlowe'un şu dokunaklı cenaze sahnesini okudu", diye yazan Turner, 1754 yılında kaleme aldığı bu metni şöyle noktalıyordu: "Ah ah, öyle bir yaşam sürsem ki Yüce Rabbim bana da bu ilahi varlığınkine benzer şekilde çene kapayıp göz yummayı nasip eylese."[23]

20. *The Funeral Elegy and the Rise of the English Romanticisim*, New York, 1929, özellikle bkz. s. 3, 82, 269.

21. William Sale, Jr., *Samuel Richardson, Master Printer*, İthaka, 1950, s. 174-5, 218-21.

22. *Correspondence*, c. IV, s. 237.

Anlaşılan o ki, bu "ölüm" vurgusunun arkasındaki neden, düşüncenin gittikçe sekülerleşmesiyle savaşmanın en iyi yolunun, yaşamımızın ileriki yıllarında ölümün saldığı dehşet karşısında yalnızca imanın bir sığınak sağlayabileceğini göstermekti; en azından din konusunda ortodoks görüşe sahip olanlar açısından, ölüm dalga geçilecek bir şey değil bir hakikat sınavıydı. Young'ın *Gece Düşünceleri* eserinin ana temalarından birisi budur; ayrıca Addison'ın "bir Hıristiyanın nasıl huzur içinde öldüğünü görebilmesi"[24] için genç bir ateisti hasta yatağına çağırdığı hikâyesinin Young'ın *Conjectures on Original Composition* (Özgün Yazı Üzerine Kestirimler) adlı eserinde yer almasından da bizzat Richardson sorumludur. Bizim nazarımızda Clarissa'nın kendi tabutu konusundaki takıntısı marazi bir yapmacıklıktan başka bir şey olmayabilir; fakat Newgate'teki ölüme mahkûm suçlulara yaşamlarının son pazar gününde, konacakları tabutun çevresinde diz çöktürerek "mahkûm vaazı" dinlettiren bir çağın insanlarına Clarissa'nın semavi metanetinin inandırıcı bir delili gibi görünmüş olsa gerek.[25]

Dolayısıyla Richardson'ın cenaze işlemlerine bu denli vurgu yapmış olması, çağdaşlarının nazarında kendi başına bile bir haklılığa sahipti. Bize gelince, pek çok barok heykeli değerlendirirken kullandığımız ölçütlerle buna yaklaşmak sanırım daha doğru olacaktır – simgesellikteki ezici bayağılığı unutup, yalnızca sunumdaki ince mağruriyete yoğunlaşmak en iyisi. Öte yandan, Richardson'ın kadın kahramanının ölümüne bu denli yoğunlaşmış olmasının arkasında güçlü edebi nedenler olduğunu da teslim etmek zorundayız. Clarissa'nın başından geçen iğrenç olayları unutabilmemiz ve yalnızca o son pırıltıyı, Albay Morden Clarissa'nın tabutunu açtığında yüzünde beliren "o tatlı tebessümü" hatırlayabilmemiz için oldukça uzun bir zaman geçmesi gerekiyordu. Beldford'un sözcükleriyle, "o aynı korkunç ve dokunaklı durumda, iyi ve kötü vicdan arasındaki derin uçurumu" tam anlamıyla anlayabilmemiz

23. *Diary*, haz. Turner, Londra, 1925, s. 4-5. Turner'ın tepkisi tam da Richardson'ın amaçladığı türdendi (bkz. *Corrrespondence*, c. IV, s. 228).

24. Young, *Works*, 1773, c. V, s. 136; A. D. McKillop, "Richardson, Young, and the *Conjectures*", *MP*, XXII (1925), s. 396-8.

25. Besant, *London Life in the Eighteenth Century*, s. 546-548; sahne Ackermann'ın *Microcosm of London*'unda (1808) gösterilir.

için, çok eksiksiz bir betimleme şarttı. Clarissa ölümü trajik bir dinginlikle karşılar ve Belford'dan Lovelace'e şunları söylemesini rica eder: "Ne kadar mutlu bir şekilde ölüyorum: Temenni ederim ki, onun son saatleri de tıpkı benimki gibi böyle huzur içerisinde geçsin."[26] Fakat Lovelace birdenbire ve hazırlıksızken ölür, öte yandan Richardson, Clarissa'nın ölümünü aceleye getirmeyerek bunun sanki bir bakıma iradi bir eylem olduğu izlenimi vermeye çalışmıştır. Clarissa'nın ölümü, insanın faniliğine öyle tez elden bir teslimiyet değil, aksine onu kendi yanlarına almayı kafaya koymuş yukarıdaki güçlerle güzel sahnelenmiş bir işbirliğidir.

## II

Dolayısıyla Richardson *Clarissa*'da romanın biçimsel sorunlarından birçoğunu çözmüş ve yeni edebi biçimi dönemin en yüksek ahlaki ve edebi standartlarıyla ilişkiye sokmuştur. Mektup yönteminin Defoe'nun anlatı tarzının hızından ve billurluğundan yoksun olduğu doğrudur, ama *Clarissa*, *Moll Flanders*'ın aksine, ciddi ve bütünlüklü bir edebi sanat eseridir, üstelik –gerek içerideki gerekse de dışarıdaki çağdaşlarının neredeyse tamamının tasdiklediği üzere– bu edebiyat türünde yazılmış en büyük eserdir. Dr. Johnson, Richardson'ı "edebiyatın bu güzergâhına izini bırakmış en büyük deha", *Clarissa*'yı da "insan yüreği hakkında sunduğu bilgi bakımından dünyadaki ilk kitap" diye selamlar.[27] Rousseau ise *Lettre à d'Alembert* (d'Alembert'e Mektup, 1758) adlı eserinde, "hiç kimse, hiçbir dilde, *Clarissa*'ya emsal teşkil edebilecek, hatta yanına yaklaşabilecek bir roman yazmamıştır," der.[28]

Modern görüşle örtüşmüyor oluşu bunun yanlış olduğu anlamına gelmiyor; fakat dönemin ahlaki ve toplumsal takıntılarının *Clarissa*'da, Defoe'nun romanlarında ya da Richardson'ın büyük çağdaşlarının romanlarında olduğundan çok daha ısrarcı bir şekilde kendisini hissettirdiği, dolayısıyla modern okur açısından *Clarissa*'nın verdiği doğrudan tadın çok daha az olduğu inkâr edilemez (da-

26. c. IV, s. 398, 327, 347.
27. *Johnsonian Miscellanies*, haz. Hill, c. II, s. 190, 251.
28. Aktaran *McKillop*, Richardson, s. 279.

ha önce de gördüğümüz üzere, Defoe'nun ahlak zabıtalığı bugün genel olarak ironik bir yaklaşımla değerlendirilmektedir; Fielding, Smollett ve Sterne ise temelde güldürücü ya da hicivci yazarlar olduklarından, bizden kendi müspet standartlarını aynı şekilde kabul etmemizi beklemezler). Bu durum, romanın muazzam uzunluğuyla ve Richardson'ın ahlak ve üslup bakımından sık sık asap bozucu bir vülgerliğe kapılma eğilimiyle birleştiğinde (büyük romancılar arasında bu konuda belki de yalnızca Dreiser kendisiyle yarışabilir) roman biçiminin ilk şaheserini kendi döneminde bu kadar kolaylıkla elde ettiği ve bugün de büyük oranda layık olduğu övgüden mahrum bırakmıştır.

Richardson'ın bu övgüye layık olmasının başlıca nedeni, döneminin ve sınıfının gerekliliklerine çok iyi yanıt vermiş olmasıdır. Bu durum *Clarissa*'yı tatsız kılmakta bugün önemli bir katkı yapmasına karşın, bir anlamıyla onu on sekizinci yüzyılda yazılmış herhangi bir romandan çok daha modern bir roman yapmaktadır. Richardson'ın tahayyüllerinin yeni cinsel ideolojinin tüm sorunlarına derin bağlılığı ve insan yaşantısının özel ve öznel veçhelerinin incelenmesine olan kişisel düşkünlüğü sonucu, başkarakterler arasındaki ilişkilerin ölçek ve karmaşıklık bakımından önceki kurmaca eserlerin çok ötesinde olduğu bir toplumsal ve ahlaki çelişkiler evrenini gözler önüne seren bir roman çıkmıştı ortaya. *Clarissa*'dan sonra, kendi kurmaca kurallarının itkisiyle bu denli bağımsızca ve bu denli derinden gelişen aynı değerde bir eserin ortaya çıkması için Jane Austen ya da Stendhal'a kadar beklemek gerekecekti.

*

Sık sık dikkat çekildiği üzere Richardson sınıf farklılıkları konusunda saplantılı bir insandı. Muhtemelen çok bilinçli olarak yapmıyordu; keskin bir sınıf farklılığı bilinci ile ilk Püritenlerde görülen ahlaki demokrasi bilincini –nihayetinde G. M. Young'ın "en büyük ayrımı... saygınlar ile diğerleri arasındadır,"[29] şeklinde ifade ettiği Victoria dönemi görüşüne dek uzanan bir anlayış– kendisinde birleştirmişti. Belki de *Pamela*'daki sınıf sorununun yeterince ele alın-

29. *Last Essays*, Londra, 1950, s. 221.

mamasının bir nedeni de bu ikiliktir: Üst sınıfların ahlaksızlıklarına karşı duyulan erdemli kızgınlık, kadın kahramanın Mr. B.'nin toplumsal konumunu hiç sallamaması yanında bir hayli sıntmaktaydı. Belki de *Clarissa*'da erkek kahraman ile kadın kahraman arasında aynı türden bir sosyal mesafe olmadığından, Richardson bu romanda yalnızca toplumsal çatışmanın kendisini değil, onun ahlaki uzantılarını da çok daha güçlü bir şekilde ortaya koymayı başarır.

Hem Clarissa Harlowe hem de Lovelace zengin toprak sahibi *gentry*'ye mensup olup aynı zamanda aristokratik bağlantılara sahiptir. Ancak, Harlowe ailesi yalnızca anne tarafından bu bağlara sahiptir ve hiçbir şekilde Lovelace'in amcası Lort M.'ye ya da onun soylu üvey kız kardeşlerine denk değildir. Harlowe'ların "gözde düsturu", Clarissa'nın üzgün bir şekilde açıkladığı üzere, "*aileyi yükseltmek*(tir)... bu görüş... büyük servete sahip olan ama paye ve unvan olmadan edemeyen ailelerin sık sık aklına düşer". Bu tutkunun başlıca mahreci de ailenin tek mahdumu olan James'tir: Eğer ailenin serveti, çocuksuz iki amcanınkilerle de birleşip onun ellerinde toplanabilirse, elinde bulundurduğu muazzam servet ve buna eşlik eden siyasal güçle "asilzadelikten bir yer kapmayı umabilirdi". Ancak, Lovelace'in Clarissa'ya kur yapması bu amacın gerçekleşmesinin önünde bir engeldir. Lovelace'in çok daha büyük emelleri vardır ve James, amcalarının mirasının bir kısmını kendisine değil de Clarissa'ya vererek bu birlikteliği destekleyebileceklerinden korkmaktadır. Bu nedenle (ayrıca Lovelace'e karşı duyduğu kişisel husumet yüzünden ve belki de kız kardeşinin unvan yarışında kendisine toz yutturmasından duyduğu kıskançça korku da tüm bunların üzerine tuz biber ekince), James, ailesinin kız kardeşini Solmes ile evlenmeye zorlaması için elinden geleni ardına koymaz. Solmes çok zengindir ama köken olarak altsınıflardan gelmektedir ve böylesi büyük bir birleşme karşılığında Clarissa'dan, hâlihazırda Clarissa'nın üzerine olan ve James açısından zaten kaybı her halükârda kaçınılmaz olan büyükbabalarının arazisi dışında bir çeyiz beklentisi yoktur.[30]

Dolayısıyla başlangıçta Clarissa karmaşık bir sınıfsal ve ailevi bağlılıklar çatışmasının içine düşmüştür. Solmes yükselen orta sı-

30. c. I, s. 53-4.

nıfın en tipik ve nahoş örneklerinden birisidir: Clarissa'nın küçümseyerek aktardığı üzere, "sahip oldukları zenginlikleri doğuştan edinmemiş... *bir türedi adamın*" iğrenç paragözlüğü vardır onda. Toplumsal nezaketten ya da düşünsel gelişimden yana zerrece nasibini almamıştır, fiziki açıdan iticidir ve bunlar yetmezmiş gibi okuryazarlığı da heceleme seviyesindedir. Lovelace ise Clarissa' nın çevresinde özlemini duyduğu tüm özelliklere sahip görünmektedir: Âlicenap bir toprakbeyidir, "okuryazar, akıllı ve zevk sahibi bir insan"dır.[31] Dahası talipliğinin başlıca güdüsü ekonomik çıkar değil, Clarissa'nın güzelliğine ve hünerlerine gerçek bir hayranlık duyuyor olmasıdır. Potansiyel bir âşık olarak, Harlowe'ların muhitindeki erkeklerden katbekat üstündür – yalnızca Solmes değil, önceki talipler ve Anna Howe'un munis hayranı Hickman bile onun eline su dökemez. Dolayısıyla Clarissa açısından, Lovelace'in ilk başta Harlowe yaşam tarzının kısıtlanmışlıklarından ve Solmes ile evlenmek gibi çok yakın bir tehditten kaçışı –hem de çok cazip bir kaçışı– ifade etmiş olması anlaşır bir şeydir.

Fakat çok geçmeden, olaylar Lovelace'in onun özgürlüğüne ve izzetinefsine çok daha önemli bir tehdit oluşturduğunu gösterir ve bunun arkasında toplumsal bağlılıklarıyla yakından ilişkili nedenler vardır. Elbette burada başlıca sorun Lovelace'in aristokratik şehvet düşkünlüğü ve evliliğe karşı duyduğu kinik antipatidir, ama bunların dışında, genel olarak orta sınıfın ahlaki ve toplumsal yaklaşımlarına karşı beslediği gayet bilinçli bir düşmanlıktan da bahsetmemiz gerekir. Lovelace'in sözleriyle, onu en çok "kışkırtan" şey Clarissa'nın cinsel erdemidir ve bu durum Clarissa'nın sınıfının ahlaki üstünlüğünün bir ifadesi olarak değerlendirilmelidir: "Yoksullar ve orta sınıflar olmasaydı," diye yorum getirir Lovelace, "dünya şimdiye çoktan Tann'nın gazabıyla yanıp kül olmuştu." "Gözünü *gentry*'den yeni bir yer almaya dikmiş" zengin bir tüccar ailenin kızı olan Miss Betterton'ı Lovelace çoktan tuzağa düşürmüş ve mahvına yol açmıştır. Ayrıca Clarissa'ya olan aşkını olumsuz yönde etkileyen nedenlerden birisi de, kendisine terbiyesizlik eden ve onun da "yaşını başını almış her insanın hatırladığı üzere, çöplükten zuhur etmiş" bir hane diyerek hor gördüğü Harlowe ailesine

31. c. I, s. 59, 166, 12.

karşı, kendisinin ait olduğu kastın büyük bir zafer kazanmasını sağlamaktır.[32]

Dolayısıyla Clarissa'nın tek bir müttefiki bile yoktur ve zaten böyle olması gerekir, çünkü Clarissa yeni bireyciliğin özgür ve olumlu her yönünün, özellikle de Püritenlikle bağlantılı olan manevi bağımsızlığın kahraman temsilcisidir. Bu yüzden Clarissa yeni anlayışın gerçekleşmesine karşı duran tüm güçlerle savaşmak zorundadır: aristokrasi, ataerkil aile sistemi ve hatta gelişimi Püritenliğin gelişimiyle yakından bağlantılı olan ekonomik bireycilik.

Clarissa'nın trajedisini hızlandıran şey ailenin otoriter yapısıdır. Babası genel anlamıyla meşru babalık hakları olarak görülen davranışların ötesine geçer, zira yalnızca Lovelace'i bırakmasını değil, aynı zamanda Solmes ile evlenmesini de talep etmektedir. Clarissa bunu reddetmek zorundadır ve John Amcası'na yazdığı ilginç bir mektupta, kendi cinsinin onların evlilik tercihlerine olan mutlak bağımlılığının maddelerini bir bir sıralar ve mektubu şöyle noktalar: "Genç bir kız tüm bu fedakârlıkları sevebileceği bir erkek dışında kimse uğruna yapmak zorunda bırakılmamalıdır."[33]

Harlowe ailesinin ataerkil otoriterliği, ekonomik bireyciliğin gerekliliklerinin dizginsiz tahakkümüyle daha da vahim bir hal alır; Clarissa iki ateş arasında kalmıştır. Kız kardeşiyle erkek kardeşinin başlangıçta ondan nefret etmelerinin en önemli nedeni, büyükbabalarının kendisine vâris olarak Clarissa'yı seçmiş olmasıdır. Elbette bu davranışıyla, ilk döl hakkını ve ailenin soyadını devam ettirebilecek tek akrabasının torunu James olduğu gerçeğini hiçe saymıştır; bunun yerine, daha genç yaştaki kız torunu Clarissa'yı tercih etmiştir ve bunun nedeni tamamen kişiseldir, yani aile ilişkisi temelinde değil, bireysel temellerde yapılmış bir seçimdir. Öte yandan Clarissa'nın içinde bulunduğu kötü durum, James'in geleneksel çeyiz sistemine duyduğu nefretle de katmerlenir: James'in o sevdiği lafla söylersek, "kız çocuklar başka erkeklerin masasına konmak için yetiştirilmiş tavuklardır" ve bunu kotarmak için bir de "aile servetinin pazarlığa sokulması gerektiğini" düşünmeye dayanamaz.[34]

32. c. II, s. 491, 218, 147; c. I, s. 170.
33. c. I, s. 153. 34. c. I, s. 54.

Aile otoritesiyle ekonomik bireyciliğin yaklaşımlarının bir araya gelmesi Clarissa'yı seçim özgürlüğünden mahrum bırakmakla kalmaz, ailesinin ona hesaplı bir acımasızlıkla davranmasına da yol açar. Buna gösterilen gerekçe, Anthony Amca'nın ifadesiyle, "yalnızca para âşığı bir adam yerine... tanınmış bir kerhaneciyi" tercih etmesidir.[35] Richardson burada, maddi kaygılara öncelik verilmesiyle birleşen katı orta sınıf ahlakının, kendisini nasıl gizli ve kendini haklı çıkartan bir sadistlikle ifade edebileceğine işaret etmektedir. Bu durum Richardson'ın çevresinden bir kişi tarafından da kabul edilmekteydi: Jane Collier. Collier, *Essay on the Art of Ingeniously Tormenting* (Ustalıkla Eziyet Etme Sanatı Üzerine Deneme, 1753) adlı eserinde –kibar aile yaşamının ikincil eziyetleri üzerine ilk incelemelerden birisidir– şu yorumda bulunur: "Yaşlı bir Harlowe, Clarissa'nın kendisinden tek istediğinin şefkat dolu bir bakış ve şefkat dolu sözler olduğunu bildiği halde, Clarissa'yı paraya, kıyafetlere, mücevherlere vs. boğmaktan ne çok zevk alıyordur kim bilir."[36]

Bu tür bir eziyeti resmeden kusursuz bir sahne Clarissa ile ablası Arabella arasında yaşanır. Arabella, Solmes ile evliliği için sipariş edilen çeyizler hakkında Clarissa'nın neden konuşmaya gönülsüz olduğunu anlamıyormuş ayağına yatarak kardeşine eziyet eder. İtaatsizlikten ötürü odasına kilitlenmiş olan Clarissa, Arabella ile teyzesinin ziyaretini şöyle nakleder:

> Ablam, teyzemi pencerede sırtı bize dönük bir şekilde derin düşüncelerıyle baş başa bıraktı; sonra da bunu fırsat bilip beni daha zalimce aşağılamaya girişti: Odama girdi ve annemin benim için gönderdiği desenleri getirip yanımdaki sandalyenin üzerine serdi; kolunun ve omzunun üzerinden bir birini bir diğerini göstererek, aman ola teyzem duymasın diye sözde müthiş bir sükunet içerisinde bu şekilde fısıldaya fısıldaya konuştu. *Bu*, Clary, yeterince hoş bir desen: ama *bu* hakikaten *büyüleyici*! Ben bunun içerisinde çıkmanı öneririm. Peki ya *bu*! Ben senin yerinde olsaydım, gerdek gecesi giyeceğim elbise bu olurdu ve *bu* da ikinci geceliğim! Büyükannenin mücevherlerini mi takacaksın tatlım, yoksa Mr. Solmes'ın sana hediye etmeyi planladığı mücevherlerle mi çıkmayı düşünüyorsun? Hediyelere iki ila üç bin pound harcamaktan bahsediyor, küçüğüm! Vay canına, ne kadar göz kamaştırıcı olacaksın! Ne! Sessizliği mi tercih ediyorsun tatlım![37]

35. c. I, s. 160. 36. s. 88. 37. c. I, s. 235-6.

Clarissa işte bu tür baskılardan kaçar ve de mücadele tümüyle kişisel bir düzleme taşınır. Ancak, burada bile büyük dezavantajları vardır. Lovelace'e duyduğu sevgiden ötürü değil de kendi özgürlüğünü korumak için evi terk etmiş olması, Lovelace'in gururunda derin yaralar açmıştır; ayrıca onları ayıran temel sorun, yani evlilik de kendine özgü güçlükler doğurmaktadır. Lovelace açısından evliliğe rıza göstermek Clarissa'nın çok kolay bir zafer kazanması anlamına gelecektir: Bu demektir ki, "erkek, *kadının* ödülü olacaktır, Clarissa *onun* değil". Bu nedenle Lovelace, Clarissa'nın aşkının "ortaya çıkması ve kendisini göstermesi", erkekliğinin çekiciliğinin tümüyle tanınması için her türlü katakulliye başvurur; ne zamanki bu hedefinde başarısız olur ve Clarissa'nın "ben olmadan da mutlu olabileceği" korkusu içini sarar, işte o zaman –en azından aile baskısının ve kamuoyunun onu kendisiyle kalmaya zorlayacağı umuduyla– zor yoluna başvurur.[38]

Clarissa'nın içinde bulunduğu aleyhte durumun Lovelace tarafından son haddine kadar suiistimal edilmesi, Clarissa'nın ebeveynlerinin zulmü yüzünden ilk başta karşılaştığı sorunla –hemcinslerinin erkeklerle adil bir eşitlik içinde yaşamasını reddeden tüm kuvvetlerle– boğuşmaya devam edeceği anlamına gelmektedir. Belford'un *Güzel Pişman* tartışmasında Richardson'ın ima ettiği üzere; Clarissa, Rowe'un kadın kahramanı Calista ile aynı davaya baş koymuştur ve o da şu soruyu sormaktadır:

> Neden bizler
> Yüce ruhlarla doğmamıza rağmen, kendimizi ispat etmek,
> Ağzımıza vurdukları bu alçakça gemi koparıp atmak,
> Ve tüm dünyada eşit bir yaşam talep etmek zorundayız?[39]

Fakat Calista'nın aksine Clarissa, kendisi saf ve suçsuz olduğu için, en nihayetinde Lothario'sunu manevi silahlarla alt etmeyi başarır. Lovelace ilk başta "kadınların ruhu olmadığı"na inanmakla kendisini "tam bir Yahudi" ilan eder, fakat en sonunda, önceden aklından bile geçmeyen düşüncelerin gerçekliğine ikna olur: Başından geçen badireler karşısında Clarissa'nın sergilediği tutum Lovelace'i

38. c. II, s. 426-7; c. III, s. 150.
39. Üçüncü Perde, Birinci Sahne.

değiştirir ve Clarissa'nın dediğine getirir: "Ruhunun benim ruhumdan üstün olduğunu söylerken haklıydı."[40] Karşı cinse karşı önceden çok başarılı bir şekilde kullandığı yöntemlerle Clarissa'nın sırtını yere getirme girişiminin tümüyle beklenmedik sonucu işte budur: Ömründe ilk kez bireyin son kertede manevi bir varlık olduğunu ve Clarissa'nın da bu konuda kendisinden daha ileride olduğunu anlar.

Demek ki bir bakıma Clarissa'nın zaferi, cinsiyetiyle alakası olmayan ve bireyci toplumun gerektirdiği yeni ve içedönük etik tasdiği dört gözle bekleyen bir zaferdir. Bunun felsefi sözcüsü de Kant olacaktır. Kant'ın koşulsuz buyruk (kategorik imperatif) mefhumu, "kendi doğaları itibariyle kendinde bir amaç olduklarından ötürü insanların salt birer araç olarak kullanılmaması gerektiği" önermesine dayalıdır.[41] Lovelace herkesi kullandığı gibi Clarissa'yı da kendi kastı, cinsiyeti ve zekâsıyla duyduğu gururu tatmin için kullanır; Clarissa başlangıçta milletin gözünde alçalır, çünkü başkalarını bir araç olarak kullanmaz, ama sonunda hiçbir bireyin ya da hiçbir kurumun insan kişiliğinin içsel dokunulmazlığını yok edemeyeceğini kanıtlar. Bunu idrak eden Lovelace tamamen siner: Kendisinin de itiraf ettiği üzere, "ben bir erkekten yahut kadından korkmak nedir bilmezdim, ta ki Miss Clarissa Harlowe'u tanıyana kadar; yok yok, en *şaşırtıcı* olanı, onu denetimim altına alana kadar."[42]

Eğer Richardson burada durmuş olsaydı, *Clarissa* Püriten geleneğindeki kadın bireyciliğinin trajedisi konulu sonraki örneklere (George Eliot'ın *Middlemarch*'ı ve Henry James'in *Bir Kadının Portresi* romanı gibi) benzer bir eser olarak kalacaktı. Bu üç roman modern toplumdaki duyarlı kadınların yüz yüze oldukları, beklenti ile gerçeklik arasındaki katlanılmaz farklılığı ve bir araç olarak kullanılmak ya da başkalarını bir araç olarak kullanmak istemeyen her insanın karşılaştığı güçlükleri resmetmektedir. Fakat Richardson'ın cinsel soruna olan derin ilgisi, bu temanın daha yalın, daha az ketum ve belki de daha manidar bir incelemesini ortaya çıkarmıştır.

40. c. II, s. 474; c. III, s. 407.

41. *Fundamental Principles of the Metaphysic of Morals* (1785), Kant'ın *Critique of Practical Reason and Other Works*'ü içinde, İngilizceye çev. Abbott, Londra, 1898, s. 46 (Türkçesi: *Ahlak Metafiziğinin Temellendirilmesi*, çev. Ionna Kuçuradi, Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları, 1996).

42. c. III, s. 301.

*

Clarissa, diğer şeylerin yanında, yeni dişi stereotipin en üst ifadesi ve bir zarafet timsalidir. Lovelace ile olan ilişkisinde bu çok önemli bir etkendir. Lovelace, Clarissa'ya zarafetinden taviz vermeden ikna olmasını sağlayacak bir şekilde evlenme teklif etmek dışında yollar arar ki Clarissa da bunları reddeder: Bir keresinde, "beni ilk sözüyle, ağzından çıkan *daha ilk* sözle tavlayacağını mı zannediyor?" diye sorar. Bir başka seferinde, Lovelace Lort M.'nin de katılabilmesi için düğün tarihini birkaç gün ileriye çekmelerinin bir sakıncası olup olmadığını sorduğunda, Clarissa kendi "münasip davranış anlayışı"ndan ötürü şu yanıtı vermek zorunda kalır: "Hayır, hayır, evliliği bu kadar acelcye getirmek için bir nedenim olduğunu zannettiğimi düşünemezsin." Sonuç olarak, Anna Howe bile Clarissa'nın "aşırı hoş, aşırı zarif," birisi olduğunu düşünür ve Lovelace'in "şüphelerini gidermek adına [Clarissa'nın] kabul etmesi"nde ısrar eder. Ancak, Richardson bir dipnotta şu noktaya dikkat çeker: "Onun gibi gerçekten zarif bir insanın, böyle acımasız ve arsızlık derecesinde düzenbaz bir adama başka türlü davranması beklenemezdi." Aslında Lovelace de bunu gayet iyi anlamıştır. Belford'a şunları söyler: "Bu hanımefendide olduğu denli gerçek ve zarafet dolu bir alçakgönüllülük daha önce hiçbir insanda görülmemiştir... bu her zaman benim güvencem olmuştur."[43]

Dolayısıyla Clarissa ile Lovelace arasındaki bu kabak tadı veren ve ilerledikçe daha çirkin ve daha umutsuz bir hal alan çıkmazın başlıca nedeni, kadınların kur yapma sırasında duygularını dile getirmelerini engelleyen güçlü bir tabunun olmasıdır. Richardson gerçekten de nesnel bir yaklaşımla, Lovelace'e bu kodun tüm temelini sorgulattırır. Lovelace kadınların evlilik konusunda "*onlara atfedilen* kasıtlı ve *hesaplı* erteleme"lerden övünç duymalarının gerçekten doğru olup olmadığını sorgular. "Yapmacık nezaketleriyle nezaketsiz olmuyorlar mı?" diye sorar, "zira böyle yapmakla, nikâhtan en büyük kazancı kendilerinin elde ettiğini ve bunu ertele-

43. c. II, s. 28, 312, 156; c. I, s. 500; c. II, s. 156, 475.

mekten duydukları gururda bir *nefsinden feragat* olduğunu zımnen itiraf etmiş olmuyorlar mı?"[44]

Lovelace erkek stereotipin bir temsilcisidir ve dişi kodu da ona karşı savunma amaçlı kullanılır. Örneğin Lovelace, "*edilgen* cins"in ikiyüzlü utangaçlığının zora başvurmasını haklı çıkardığına inanır. Mütevazı bir kadından rızasını istemek acımasızlıktır," diye yazar ve Anna Howe'un "bizim cinsimizin dilinden en iyi anlayan erkekler şen şakrak ve ele avuca sığmaz olanlardır," görüşünde kendine bir nevi destek bulur. Clarissa daha büyük bir sorunun söz konusu olduğunu anlar ve "mütevazı bir kadın"ın, şu tatsız tuzsuz Hickman gibi "mütevazı bir erkeği bulup onunla arkadaşlık etmesi" gerektiğini savunur: fakat Lovelace o kadar kolay kanmaz; kadınlar böyle bir sevgili istemezler – "tam bir *erkek bakire*!" Zira Lovelace'in dile getirdiği üzere, erdemli bir kadın eğer bir hovarda ile evlenirse "*kendi* aradığı seviyeli birlikteliği... bulabilir", halbuki erdemli bir erkekle "kendisini iki koşut çizgi gibi görür: Bunlar yan yana gitseler bile asla birleşmezler".[45]

Lovelace tıpkı Restorasyon tiyatrosunun çapkınları ve erkek kahramanları gibi, seviyesiz bir romantik aştan yanadır. Bu nedenle Clarissa'nın temsil ettiği Püriten yaklaşımın aksine, Lovelace Şövalye (*Cavalier*) yaklaşımının temsilcisi olarak kendi tarihsel rolüne vurgu yapar. Cinsel tutku kurumsal evlilikte olduğundan daha farklı ve yüksek bir düzlemde ele alınır ve her ne kadar semavi Clarissa Harlowe kendisine "*zincirli yaşam* uğruna *onurlu yaşamdan* vazgeçmeyi" düşündürse de, onun en büyük emeli Clarissa'yı "kendisiyle, yine kendi koyduğu adla, onurlu yaşamı sürmeye ikna etmek"tir. Buna göre Lovelace "bir daha hiçbir kadınla evlenmemeye" söz verecek, ama saadetleri evlilik törenleriyle kirlenmeyecektir.[46]

En azından Lovelace'in planı bu yöndeydi: onu kendi koyduğu kurallarla kazanmak. Sonrasında evlenebilme ihtimalleri her zaman için saklıdır, ama ancak kendi kişiliği ve kodu adına zaferini elde ettikten sonra. "*Evlenince* insanların gözünde genel olarak temize çıkmayacak mıyım zaten?" diye sorar. "Bir *kilise ayininin* istenen

44. c. II, s. 457.
45. c. III, s. 214; c. II, s. 147, 73, 126; c. III, s. 82.
46. c. I, s. 147; c. II, s. 496.

anda telafi edemeyeceği hasar nasıl bir şeydir ki? *Nikâhla sonuçlanan her feci hikâyenin sonu mutlu son* diye adlandırılmaz mı?"[47]

Lovelace belki de ortalama görüşe Clarissa kadar yakındır ve davranışları *Pamela*'dan bir destek bulmaktadır. Fakat Richardson artık çok daha ciddi bir ruh hali içerisindedir ve Önsöz'de belirttiği üzere, "şu çok yaygın kabul gören tehlikeli düşünceye" meydan okumaya kararlıdır: "*En iyi koca ıslah olmuş çapkından çıkar.*" Dolayısıyla tecavüz sahnesi Clarissa uyku ilacının tesiriyle bilincini kaybetmişken gerçekleşir; bu belki de kitaptaki en inandırıcı olmayan sahnedir, fakat bir dizi ahlaki ve edebi amaca hizmet etmektedir.

Birincisi ve Richardson'ın didaktik maksatları açısından en açık olanı, Lovelace'i her türlü onur anlayışının dışında bir yere koymakta ve çapkınlığının kibar maskesi altında tüm barbarlığını gözler önüne sermektedir. Nitekim Lovelace'in kendisi de bunu anlar ve Mrs. Sinclair ile avanesinin aklına uyduğu için kendisine lanet eder. Elbette ahlaki nedenlerden ötürü değil, bu tam olarak yenildiğini kabul etmek anlamına geldiği için; zira onun gözünde, "*zorla* güzellik olmaz. İradesini fethedemem ya!"[48] Dünyanın gözünde böyle olmasının nedeniyse, John Dennis'in kinik ifadeleriyle söylersek şöyledir: "Tragedyalarda tecavüz, karşı cinse düzülen bir methiyedir... zira... kadının masum kaldığını ve rızası olmadan memnun edildiğini varsaydırır; melun bir alçak olarak görülen erkek ise, bu suretle, kadınların albenisinin gücünü ilan etmiştir, zira bu güç onu böylesi korkunç bir şiddete başvurmaya itebilmiştir."[49]

Lovelace, beklentilerinin aksine, durumun hiç de "*bir kez alt edince... sonsuza kadar alt etmişim*" demek olmadığını anlayınca, Clarissa onun dişi kod konusunda yanlışta olduğunu gösterebilir ve ona şu ünlü sözlerle karşı koyar: "Senin bana yaptığın alçaklığı yapan bir erkek asla beni karısı yapamaz." Clarissa'nın kendi onur bilinci milletin gözündeki namından çok daha önemlidir; kod aslında ikiyüzlüce bir yalandan ibaret değildir; Lovelace'in, "iyi-günde-kötü-günde hokkabazlığı" ile "bir hokus pokus yapıp, Miss Harlowe'a yaptığı büyük yanlışları Mrs. Lovelace'e yönelik bir kibarlığa ve iyiliğe dönüştürebileceği" varsayımı tümüyle çürütülür ve Lovela-

47. c. III, s. 281. 48. c. II, s. 398.
49. *Critical Works*, c. II, s. 166.

ce "erdemi erdem olduğu için sevmenin dayanılmaz kanıtları" karşısında teslim bayrağını çeker.[50]

*

Eğer hepsi bu kadarla kalsaydı, *Clarissa*'daki çatışma bu uzunlukta bir eser için belki de çok basit kalırdı. Ne var ki çatışma aslında çok daha karmaşık ve sorunluydu.

Freud modern cinsel kodun toplumun üyelerini nasıl "hakikati saklamaya, örtmeceye, kendini ve başkalarını kandırmaya eğilimli hale getirdiğini" gösterir.[51] Bu kendi kendini aldatma *Pamela*'da bir ironi yaratır: Okur, kadın kahramanın sözde saikleriyle gözle görülür ama çoğunlukla bilinçsiz amacını karşıtlık içinde görür. *Clarissa*'da ise, kadın kahramanın cinsel duygularından benzer şekilde habersiz oluşu –bu durum başkaları tarafından hilekârlık olarak değilse bile, tam bir kendinden habersizlik olarak yorumlanabilir– hikâyenin açık anlamını derinleştirip genişleterek dramatik gelişimin önemli bir parçası olur.

Johnson, Clarissa hakkında "her zaman hakikate tercih ettiği başka bir şey vardır onun," gözleminde bulunur.[52] Anna Howe'un haklı olarak işaret ettiği üzere, kadınların erkeklerle iletişimleri söz konusu olduğu sürece, bu ikiyüzlülüğü dayatan şey cinsel kodun ta kendisidir; zira eğer bir kadın "gönlünün üçkâğıtçı bir adama, hatta karakterli bir adama meyilli olduğunu açık ederse, eline amma da koz vermiş olur!"[51] Fakat gerçek trajedi şu ki, Clarissa bu kod sebebiyle cinsel duygularını Anna Howe'dan ve hatta kendi bilincinden bile saklamaktadır ve kitabın ilk ciltlerindeki ana psikolojik gerilimin altında yatan da budur – Johnson tam da bu nedenle Richardson'a özel bir hayranlık duyar.[54] Clarissa'nın ve (Clarissa kadar olmasa da) Lovelace'in mektupları sürükleyici bir inceleme konusudur, çünkü hiçbir ifadeyi asla gerçek ve eksiksiz bir hakikat ola-

50. c. III, s. 318, 222, 412, 222.

51. "'Civilised' Sexual Morality and Modern Nervousness", *Collected Papers*, Londra, 1924, c. II, s. 77.

52. *Johnsonian Miscellanies*, c. I, s. 297.

53. c. III, s. 8.

54. *Johnsonian Miscellanies*, c. I, s. 282.

rak alamayız. Belki de Johnson'ın hayranlık nedenlerinden birisi de, daha önce gördüğümüz üzere, her ne kadar kendisi bir insanın "ruhunun" mektuplarda "çırılçıplak" görülebileceğine inanıyor olsa da, aynı şekilde "mektupla iletişim kadar yanıltmaya ve karmaşıklığa açık başka bir iletişim daha bulunmadığı"nı da bilmesiydi.[55]

İlk ciltlerdeki bu bilinçsiz ikiyüzlülüklerin kontrpuanı, Anna'nın Clarissa'nın Lovelace'e âşık olduğuna inanıyor ama Clarissa'nın evden kaçışının Clarissa açısından tamamıyla tesadüfi ve gönülsüz olduğuna ilişkin itirazlarına inanmıyor olması üzerine kuruludur. Evlilik uzun bir müddet ertelendikten sonra bile, Anna Howe Clarissa'ya şunları yazmayı zorunluluk addeder: "O halde bu evden, bu cehennem evinden kaçmaktan başka yapılacak ne var ki! Kalbin senin bu *adamdan* kaçıp kurtulmanı sağlayacaktır!" Lovelace'in mektubu ele geçirdiği ve Clarissa'nın kendi inisiyatifiyle evden kaçtığı doğrudur. Ancak, kitabın yarısına gelene kadar, herkesin kafasında gerçek bir belirsizlik hâkimdir; bizzat Clarissa'nın bile kendi duygularını tam olarak bilmediğinden şüphelenmekte sonuna kadar haklıyızdır; keza Lovelace de Clarissa'nın yaptıklarının, "kadınlardaki yapmacık sevgisini-gizleme" davranışı olduğundan şüphelenmekte tümüyle haksız sayılmaz.[56]

Hikâye ilerledikçe, Clarissa'nın kendisi de bunu yavaş yavaş idrak eder. Çok önceleri Lovelace hakkında yazığı bir mektupta, "aklım nerelere gitti ki kalemimden böylesi tuhaf şeyler çıktı" diye merak etmekte haksız sayılmaz; keza Lovelace'e karşı gerçek davranışları üzerine Howe ile yaptığı tartışmalar da en sonunda Clarissa'yı kendi kendini sorgulamaya sevk eder: Lovelace'i ıslah edebileceğime dair ilk baştaki umutlarım gerçekte o kadar da muteber olmayan başka amaçların maskesi olmasın? "Ne tuhaf, kusurlu varlıklar şu insanlar!" diye düşünür. "Ama yaptığımız ve istediğimiz her şeyin altında yatan, insanı yanlış yola sürükleyen şu *benlik* dediğimiz şeydir aslında." "Sen bir keresinde," diye itiraf eder Anna Howe'a, "onun gibi erkeklerin bizim cinsimizin kendini zorlayarak nefret edebileceği tipler olduğunu yazmıştın, bense bizim sevmemiz *gereken* erkeklerin böyleleri olmadığını savunmuştum (artık

55. "Pope", *Lives of the Poets*, haz. Hill, c. III, s. 207.
56. c. III, s. 11; c. I, s. 515.

nasıl olacaksa *bu*)." Clarissa "Mr. Lovelace'i her erkekten daha çok sevebilme olasılığının" önceden var olduğunu ve Anna'nın "kalbimin sesine kulak vermediğim" yönündeki dokundurmalarında haklılık payı olabileceğini inkâr etmez; Clarissa'nın, "Akıl bize nasıl emrediyorsa öyle sevmeli ya da nefret etmeliyiz," ilkesi öyle düşündüğü kadar kolay uygulanabilir değildir; aynca Lovelace'i sevdiği için kendisini "cezayı gerektiren bir hata"dan suçlu bulur, cezayı hak etmiştir çünkü "yönlendiği kişide zerrece masumluk olmayan bir aşk ne menem bir aşktır ki?" Fakat "aşk ve nefret"in "iradi tutkular" olmadığını anlar ve böylece, duygularını tam olarak netleştirememiş olsa da, Lovelace'e tutkusunun Anna tarafından "ayırdına varıldığı"nı kabul eder. "*Ayırdına varmak* mı demeliyim buna?" diye tereddüt içindedir, ama yine de süngüsü düşük bir halde kabul eder: "Buna başka ne ad verebilirim ki?"[57]

Clarissa roman boyunca kendisi hakkında daha fazla şey öğrenir, ama aynı süreçte Lovelace'in koyu karanlık tezgâhları hakkında da birçok şey öğrenir. Kadın mektuplaşmalarında görülen küçük ketumluklar ve kafa karışıklıkları; Lovelace'in Clarissa'ya karşı yapmacık davranışları ile mektupların ele verdiği yalanlar ve düzenbazlıklar arasındaki daha galiz farklılıklarla karşılaştırıldığında önemsiz kalır. Erkek kodu Lovelace'in karşı cinsin peşinden koşarken tümüyle onursuzca ve samimiyetsizce davranmasına ve hatta bunu açıkça beyan etmesine izin vermektedir. Belford'un işaret ettiği üzere, "*bizim onurumuz*la sözcüğün *genel kabul gördüğü* anlamıyla *onur* iki farklı şeydir"; Lovelace'in onuru da "hiçbir erkeğe yalan söylemedim, hiçbir kadına da doğru söylemedim"den ibarettir. Bu açıklamaların bir sonucu olarak şunu görürüz ki, Clarissa'yı çok basiretli yaptığı düşünülebilecek olan kodun, erkeklerin amaçlarına ulaşabilmek adına kendilerine hak gördükleri korkunç yöntemlerle teraziye vurulduğunda, yeterince basiretli olmadığı anlaşılmaktadır. Fakat Clarissa'nın kodu kendisini Lovelace'in denetimi altına sokmaya yarayan, kendinden bihaber olma halini besliyorsa da, en azından bilinçli bir aldatmayı içermemektedir; bu yüzden Lovelace, Clarissa'nın "hilekârlığa ve yalancılığa, kendisini kurtarmak için bile olsa, tenezzül etmeyeceğini" ve Belford'un "bu imti-

57. c. I, s. 47; c. II, s. 379, 438-9; c. I, s. 139; c. II, s. 439.

han adaletli bir imtihan değil," derken haklı olduğunu görmek zorunda kalır.[58]

*

Dolayısıyla cinsel kodun yarattığı gerek bilinçli gerekse bilinçsiz yanıltmacalar sayesinde, Richardson özü bakımından *Pamela*'dakine çok benzer bir psikolojik şaşırtmaca ve keşfetme örüntüsü yaratmayı başarmıştır. *Pamela*'daki örüntüden farkı, burada kadının kendi kendini aldatması ile erkeğin dalaveresi arasındaki kontrpuanın çok daha geniş ve güçlü olmasıdır. Fakat Richardson'ın cinsel dürtülerin aldığı bilinçsiz biçimlere ilişkin araştırmaları onu çok daha ileri boyutlara taşımıştır; böylece Lovelace ile Clarissa arasındaki ilişkide zaten var olan karmaşık ikiliklere çok başka anlamlar, bilinçaltı dünyasında cinsel rollerin ikili karşıtlıklar haline gelmesinin nihai ve kuşkusuz patolojik ifadesi olarak değerlendirilebilecek anlamlar da eklemiştir.

Cinsler arasındaki ilişkiyi anlatan imgeler Richardson'ın düşüncesindeki temel eğilime işaret etmektedir. Lovelace kendisini yalnızca en yükseklerde uçan bir kartal olarak hayal eder; Belford onu "bir panter kadar acımasız" diye adlandırırken, Anna da onu bir "sırtlan" olarak görmektedir. Gerçekten de avlanma metaforu Lovelace'in cinsiyet anlayışını toptan belirleyen bir metafordur: Örneğin, Belford'a şöyle yazar: "daha çocukken kuşlarla başlıyor, büyüdüğümüzde kadınlarla devam ediyoruz. Kim bilir belki ikisi de bizim hafifmeşrep zalimliğimizi besliyor." Ardından şeytani bir zevk içerisinde bir kuşun "aşama aşama" avcısının eline geçişindeki "güzelliği" hayal eder, Clarissa'nın da aynı şekilde kendi kapanına düşeceğini umarak. "İnan bana, Jack, insan doğasında bizim farkında olduğumuzdan çok daha fazla vahşilik gizli," diye noktalar. Ama Jack zaten bunun farkındadır, yani en azından Lovelace söz konusu olduğu kadarıyla. Şu yanıtı verir: "Sen her zaman için sevdiğin ve üzerinde denetime sahip olduğun hayvanlarla oynamaktan ve onlara azap vermekten zevk aldın, bu ister kuş olsun ister büyük bir hayvan."

58. c. II, s. 158; c. IV, s. 445; c. III, s. 407; c. II, s. 158.

Sadizm hiç kuşku yok ki erkeklerin rolüne ilişkin on sekizinci yüzyıl anlayışının en uç biçimidir. Bu anlayışa göre, kadının rolü av olmak, ama yalnızca av olmaktır: Lovelace'in metaforlarından birini kullanmak gerekirse, erkek bir örümcektir, kadınsa kaderi önceden belli sinektir.[59]

Bu cinsel yaşam anlayışı Richardson'dan bu yana edebiyat tarihinde meşhur bir yere sahiptir. Mario Praz *Clarissa*'yı "cefa çektirilmiş genç kız temasının başlangıcı" olarak görür. Bu tema Marquis de Sade tarafından yeniden ele alınmış ve Romantik edebiyatta önemli bir rol oynamıştır.[60] Nitekim belki biraz daha yumuşak bir biçim altında da olsa, bu cinsel ilişki anlayışı daha sonra İngiltere'de de kendisini göstermiştir. Victoria dönemi tahayyülünde acımasız ve şehvet düşünü erkeklerin sonu gelmez saldırılarına maruz kalan saf kadınlar önemli bir yer tutarken, Charlotte ve Emily Brontë'nin dişi ve Püriten tahayyülleri, Rochester ve Heathcliff'in şahsında, korkutucu bir hayvansılıkla şeytansı bir zekâyı kendinde birleştiren, aynı derecede patolojik harcıâlem erkeği yaratmıştır.

Sadist ve aklı fikri cinsellikte olan erkeğin tamamlayıcısı, mazoşist ve cinselliği-olmayan kadındır; bu anlayış *Clarissa*'da hem kadın kahramanla bağlantılı imgelerde hem de merkezi olayın altında yatan anlamda görülebilir. İmgeler konusunda, Clarissa'nın gülle değil de zambakla simgeleniyor oluşu manidardır: Lovelace bir keresinde onu "sapı neredeyse kırılmış, sabah şebnemlerinin ağırlığıyla boynunu bükmüş bir zambak"a benzetir. Keza Clarissa da küllerinin konacağı kabın "sapından çok az kalacak şekilde koparılmış beyaz bir zambak"la süslenmesini ister.[61] Eylem alanındaysa, tecavüzün Clarissa uyku ilaçlarının etkisinde bilincini yitirmişken gerçekleşmiş olmasını, kadınların cinsel rolünü *edilgen diş sıkma* olarak değerlendiren görüşün en uç noktası olarak görmek mümkündür: Burada, erkeğin hayvansılığının yalnızca kadının ruhu yokken amacına erişebileceği ima edilmektedir.

Her şeye rağmen Clarissa ölür; belli ki kadın açısından cinsel münasebet ölümle eşdeğerdir. Richardson'ın burada ne amaçladığı

59. c. II, s. 253; c. IV, s. 269; c. II, s. 245-9, 483, 23.
60. *The Romantic Agony*, İng. çev. Davidson, Londra, 1951, s. 95-107.
61. c. III, s. 193; c. IV, s. 257.

pek açık değildir, ama *Pamela*'da bilinçdışının simgeselliğine dair kaydadeğer bir farkındalık sergilediğini söylememiz gerek. Kadın kahraman, Mr. B.'den korkusu henüz geçmemişken, onu kan çanağına dönmüş gözleriyle kendisini takip eden bir boğa olarak tasavvur eder; sonrasında, ufukta mutlu bir son görünürken, duruma uygun bir rüyayla, Yakub'un merdivenini görür.[62] Dolayısıyla Clarissa'nın da, evden kaçmadan hemen önce Lovelace'in kendisini kalbinden bıçakladığı bir rüya görmüş olması manidardır. Clarissa bu konuda şunları anlatır: "Yarı yarıya çürümüş iki ya da üç cesedin olduğu derin bir çukura iteledi beni, sonra elleriyle toz toprak atarak üzerimi örttü ve ayaklarıyla basarak toprağı düzeltti."[63] Bu rüya esasen Lovelace'e duyduğu korkunun dehşetli bir ifadesidir, ama aynı zamanda cinsel münasebetin bir nevi yok olma anlamına geldiği düşüncesini içermektedir.

Bu bağlantı hikâyenin geri kalan bölümüne musallat olmuştur. Clarissa, Lovelace'den korkuyor olmasına rağmen onunla birlikte kaçar; sonrasında ise Lovelace'in niyetleri daha da belirginleşince bir çok kere ondan bıçak ya da makasla kendisini öldürmesini ister. Lovelace bu hadiselerden birisini şöyle nakleder: "Kendinden geçmiş bir halde, o enfes boynunun bir bölümünü göstererek, o yürek paralayıcı güzelliğiyle, İşte buraya, tam buraya sapla o sivri merhametini diyordu." Kuşkusuz Clarissa bilinçsizce de olsa hem ölüme hem de cinsel şiddete davetiye çıkarmaktadır; neticede şiddet baş gösterdiğinde bunun ölümle denkliği iki taraf açısından da açıktır. Lovelace, "İlişki bitti. Clarissa yaşıyor" der, sanki tersi olmalıymış gibi. Clarissa ise sonrasında eğer Lovelace daha önce BİR KEZ gördüğü şekliyle *ölüsüne* bakmakta ısrar ederse, bırakın bu sefih merakını dindirsin" talimatını verir.[64]

Clarissa'nın burada göndermede bulunduğu yaklaşan ölüm, bir anlamıyla kendisinin başlangıçtaki mazoşist fantazisinin bir ürünüdür: Ölümle cinselliği aynı kefeye koyduğundan ve Lovelace tarafından iğfal edildiğinden Clarissa'nın izzetinefsi beklenen sonucun gerçekleşmesini gerektirmektedir. Onun çöküşü, doktorun sözleriyle, bedensel bir mesele değil, açıkça "bir aşk vakasıdır".[65] Kade-

62. *Pamela*, c. I, s. 135, 274. 63. c. I, s. 433.
64. c. III, s. 238, 196; c. IV, s. 416. 65. c. II, s. 468.

rinin neden başka türlü tecelli edemeyeceğinin gizli ve affedilmez nedeni hakkında çok bir şey söylenmese de, bunun böyle olduğu konusunda şüpheye mahal yoktur: Başka türlüsü Clarissa'nın en derin benliğinin yanıldığı anlamına gelecektir.

Clarissa'nın ölümünün tek nedeni bu değildir elbette, çok karmaşık nedenler söz konusudur. Örneğin, Clarissa'nın cinsel kirlenmenin yükünü taşımaktansa ölümü tercih etmesi, her ne kadar bu Lovelace'in tabiriyle, "salt soyut bir iğfal" olsa da, Richardson'ın inançlarıyla bir hayli tutarlıdır.[66] Öte yandan Clarissa'nın asıl yüzleşmediği şeyin Lovelace'in yaptıkları ya da elâlemin kendisi hakkında düşündüklerinden ziyade, kendisinin tümüyle suçsuz olmadığı inancı olduğuna dair epey ipucu vardır.

Bu görüşün en açık dile getirildiği yer, Clarissa'nın tecavüzden sonraki cinnet anında yazdıklarıdır:

> Bir kadın, genç bir aslan mıydı yoksa ayı mıydı unuttum şimdi hangisi olduğunu, ama sanırım bir ayı ya da kaplandı, buna gönlünü kaptırmış. Hayvancağız daha el kadarken kendisine hediye olarak getirilmiş. Kendi elleriyle beslemiş: Bu yaramaz hayvancığa büyük bir şefkatle bakmış. Ondan hiç korkmaz, hiç ürkmezmiş. ... Ama görün bakın ne olmuş: Bir gün nasıl olduysa hayvanın aç midesini doyurmayı unuttuğundan ya da başka bir şeyi ihmal ettiğinden, hayvan kendi doğasına geri dönmüş; böylece bir hamlede kadının üzerine atlayıp onu parçalara ayırmış, Şimdi soruyorum size, kimdir asıl suçlu olan? Hayvan mı kadın mı? Kadın elbette! Zira asıl *onun* yaptığı doğaya *aykırıydı* ya da en azından karakterine *aykırıydı*: Hayvanın yaptığıysa doğasına *uygundu*.[67]

Lovelace bir erkek olduğundan yalnızca kendisinden bekleneni yapmıştır: Clarissa ise onunla oynayarak doğasına *aykırı* davranmıştır. Geriye dönüp bakarak belki de Anna Howe'un "tüm dünya bir araya gelse ona âşık olmam," diyen Clarissa ile dalga geçtiğini ve onu, "bu aşk denen aslanı kendi paşa gönlünce bir finoya çevirmeyi başaran ilk hemcinsi olması münasebetiyle" ironik bir şekilde kutladığını hatırlar. Dolayısıyla, hatalı olanın kendisi olduğuna ilişkin bu acı hatırlatma, Clarissa'nın kendi içine dönmesine ve Lovelace'in sözleriyle kendisinin bile, "doğanın ve cinselliğin yüz kızartıcı" zayıflıklarının üzerinde olmadığı gerçeğini görmesine yol açar

66. c. III, s. 242. 67. c. III, s. 206.

bir an.[68] Bu inanç beynini kemiredursun, bir yandan da bedenden kurtulma ihtiyacı zorunlu hale gelir; Aziz Pavlus'un *Romalılar*'da söylediği meşhur sözleri harfi harfine yerine getirmelidir: "İç varlığımda Tanrı'nın yasasından zevk alıyorum. Ama bedenimin üyelerinde başka bir yasa görüyorum, bu da aklımın onayladığı yasaya karşı savaşıyor. Ah, ben ne zavallı bir insanım! Ölüme götüren bu bedenden beni kim kurtaracak?"

Tarihsel bir perspektiften bakıldığında, Clarissa'nın trajedisi Püritenlikte görülen manevi içedönüklüğün ve bedenden duyulan korkunun birleşik etkilerini yansıtmaktadır. Bu etkiler genellikle cinsel dürtünün içine kapalı ve mazoşist aşamadan ilerisine geçmesine izin vermez. Freud ve Horatius şu noktada hemfikirdiler: *Naturam expellas furca, tamen usque recurret.** Yeri gelmişken, bu Richardson için tanıdık bir duygudur, zira Lovelace bu sözü alıntılar. Dolayısıyla Clarissa'nın *Liebestod*'unda (yaşamı ve ölümü) erotik dürtülerin çeşitli ve farklı yönlere kanalize edilmesi gerektiğinin söyleniyor olması şaşırtıcı değildir. Clarissa'nın yaklaşan ölümüyle ilgili hazırlıklarında kılı kırk yaran tutumundan aldığı sapık tensel zevkin asıl nedeni artık cennetteki güveyine kavuşacak olmasıdır. "Dünyevi bir kocadan daha iyi kısmete konmak üzereyim", der. "Hiçbir gelin benim kadar hazır olmamıştır. Nikâh kıyafetlerim alındı... bir gelinlik tazenin giydiği en rahat, *en mutlu* gelinlik." Fakat yaklaşan vefatından duyduğu zevkin güçlü narsisist özellikleri de vardır. Belford, Clarissa'nın tabutu için seçtiği "başlıca nesne"nin "kuyruğu bir daire oluşturacak şekilde ağzında olan, yani sonsuzluğu simgeleyen taç şeklinde bir yılan" olduğunu söyler: Kuşkusuz bu yılan sonsuzluğun simgesidir, ama aynı zamanda hiç durmamacasına kendi kendini tüketen cinsel arzunun da simgesidir.[69]

*

68. c. I, s. 49; c. III, s. 476; ayrıca bkz. c. II, s. 420.

* *Lat.* "İnsan doğasını söküp atsan da, o yine döner gelir," diye çevrilebilecek bir deyiş. (ç.n.)

69. c. II, s. 99; c. IV, s. 2, 303, 256-7.

*Clarissa*'nın psikopatolojik veçhelerinin içerdiği anlamların ayrıntıları üzerindeki görüşler farklılaşabilir, fakat en azından şurası açık ki bu Richardson'ın imgeleminin tuttuğu yollardan yalnızca birisidir ve bugün meşhur birer safsata halini alan *bilinçdışı* ve *bilinçaltı* kavramlarını işlemekte olağanüstü bir kavrayışa sahip olduğunu göstermektedir. Buna dair bir başka kanıtı, tecavüz olayından sonraki sahnelerde ve Clarissa'nın Lovelace'e yazdığı tutarsız mektupta bulabiliriz: Fielding "şu âna kadar okuduğum her şeyin üstünde"[70] diye övgüyle söz eder bu mektuptan. Bir diğer çağdaş hayranı da Diderot'dur. Diderot'ya göre Richardson'ın özel yeteneği zihnin derindeki girintilerini keşfe çıkmış olmasıdır – kendisinin aynı temayı *Le Neveu de Rameau* (*Rameau'nun Yeğeni*) eserinde ele alışı ışığında değerlendirildiğinde bu ifade önemli bir otoriteye sahiptir. Richardson hakkında şunları söyler: "*C'est lui qui porte le flambeau au fond de la caverne ; c'est lui qui apprend à discerner les motifs subtils & déshonnêtes, qui se cachent & se dérobent sous d'autres motifs qui sont honnêtes et qui se hâtent de se montrer les premiers. Il souffle sur le fantôme sublime qui se présente à l'entrée de la caverne; et le More hideux qu'il masquait s'aperçoit.*"*[71] İşte *Clarissa* ile yaptığımız keşif yolculuğunun özü budur; keza çirkin Mağripli de, kuşkusuz, en erdemli kalplerde gizli kalan bilinçdışı yaşamın korkutucu gerçekliğidir.

Böyle bir yorum Richardson'ın imgelemiyle didaktik amacı arasında her zaman bir bağlantı olmadığını düşündürebilir; fakat bu durum kendi içinde ihtimal dışı da değildir elbette. Dış görünüşteki nezahet, ruhban sınıfından olmayan piskoposun sıkıcı sesi Richardson'ın zihninin önemli bir parçasını dile getirmektedir, ama hepsini değil. İşlediği konu ne olursa olsun, ancak çok salimane bir etik yüzey, matbaanın anonimliği ve kendi kendini haklı çıkartan

* *Fr.* "Mağaranın dibine meşaleyi götüren odur; dürüst olan ve kendini öncelikle gösteren başka sebeplerin ardına saklanarak sıvışan kurnaz ve namussuz sebepleri ayırt etmeyi de o öğretir. Mağaranın ağzında kendini gösteren yüce hayaletin üzerine üfler; ve maskelediği gudubet Mağripli ortaya çıkar." (ç.n.)

70. "New Letter from Fielding", s. 305.

71. *Œuvres*, haz. Billy, s. 1091 (Türkçesi: *Rameau'nun Yeğeni*, çev. Adnan Cemgil, İstanbul: Engin, 1991).

bir safsatacılık eğilimi bir araya geldiğinde Richardson'ın içindeki sansürcüyü yatıştırabilmiş ve böylece imgeleminin yaşamın diğer alanlarına duyduğu derin ilgiyi dile getirmesi için serbestlik sağlamıştır.

Richardson'ın Lovelace'i resmedişinde olduğu kadar Clarissa'yı resmedişinde de benzer bir sürecin gerçekleşmiş olduğu anlaşılmaktadır. Çapkın kahramanıyla arasında, muhtemelen kendisinin farkında olduğundan çok daha derin bir özdeşleşme vardı. Öyle ki bu özdeşleşmeden Lovelace'in şu sözü yadigâr kalmıştır: "Eğer her çapkın, yok yok, her erkek benim yaptığım gibi oturup kafasından ya da yüreğinden geçen her şeyi yazsaydı ve kendisini aynı serbestlikle ve doğrulukla suçlasaydı, bana eşlik eden bir vicdansızlar ordusu olurdu herhalde!" Başka bir yerde Lovelace'in cinsel imgeleminin olağanüstü üretkenliği, yaratıcısı açısından edebi ödevin çok ötesinde gönüllü bir işbirliğini telkin eder: Sözgelimi, Lovelace'in Anna Howe'dan intikam alma planı –yalnızca onun ırzına geçmekle yetinmeyip, annesini de aynı korkunç amaç için kaçırmak– canavarca bir hayaldir ve Richardson'ın didaktik amaçlarının gerçekleşmesi açısından kesinlikle gereksizdir.[72]

Fakat estetik bir bakış açısından, Richardson'ın bilinçdışı özdeşleşmesinin nihai etkisinin tümüyle aklandığı görülecektir. Romanın özgün tasarımında şöyle bir tehlike vardır: Lovelace o kadar merhametsiz ve toy olacaktır ki Clarissa ile ilişkisi gelişmekte olan ve mütekabil bir psikolojik örüntüyü desteklemeyi başaramayacaktır. Ancak, Richardson başkarakterlerin kişiliklerini, görünüşteki taban tabana zıtlığı hafifleten psikolojik imalarla besleyerek aralarındaki farklılığı azaltmıştır. Clarissa'nın benliğinin en derinlerinde birtakım marazi yönler olduğunu ima ederek –Clarissa'nın hikâyesinin *pathos*'unu artıran ama bir anlamıyla da onu Lovelace'in dünyasına daha da yakınlaştıran bir imada bulunarak– onun kusursuzluklarını azaltmıştır. Keza nasıl kadın kahramanının erdeminde bazı sorunlar varsa, kötü adamının kötülüklerinde de acınası yönler bulunduğuna inanmaya sevk eder bizi.

Lovelace adı –gerek ses gerekse de etimoloji bakımından– sevgisiz (*love-less*) anlamına gelmektedir;[73] ve bağlı kaldığı kod –yani

72. c. II, s. 492, 418-25.

çapkınlık kodu– tıpkı Clarissa'da olduğu gibi onu da, içindeki en derin duygulara karşı kör etmiştir. Daha ilk baştan itibaren, karakterinin bir tarafı açıkça ve dürüst bir şekilde Clarissa'ya olan aşkını dile getirmek için sürekli debelenmektedir ve birçok kere bunun kıyısına kadar da gelir. Clarissa onun doğasındaki gizli eğilimin farkındadır: "Kim bilir ne çok duygunu bastırmışsındır sen!" der Lovelace'e. "Ne korkutucu, ne hesapçı bir nasır kalpliliğe sahipsin kim bilir; senin zaman zaman sergilediğin duygular ve dudaklarının arasından uçuveren hisler başka kimde olabilir ki; ama şu ana kadar bunları bastırmayı başardın, sırf bugün davrandığın gibi davranabilmek için; hepsinin arkasında önceden tasarlanmış maksat ve kasıtlar var."[74]

Lovelace'in içindeki bilinçli kötülük ile bastırılmış iyilik şeklindeki bu bölünme, anlatının akışına doyurucu bir biçimsel simetri daha katmaktadır. Zira nasıl Clarissa bilinçsizce Lovelace'i sevdi ve sonra onun gerçekte bunu hak etmediğini görmeye zorlandıysa, aynı şekilde Lovelace de aşk ve nefretin birlikte yoğrulduğu bir duyguyla yola çıkar, ama en sonunda onu zil zurna sevdiğini anlar, gel gör ki bu sefer de Clarissa'yı sevgisine karşılık veremez hale getirmiştir. Clarissa kendi duygularını öncesinde biliyor olsaydı ve bu sevginin cinsel öğelerinden ilk başta tümüyle habersiz, sonrasında ise korkuyor olmasaydı, belki de Lovelace ile hem de tastamam kendi şartları geçerli olacak şekilde bir evlilik yapabilirdi. Aynı şekilde Lovelace de kendi kişiliğindeki kibar yönleri biliyor ve kabul etmeye yanaşıyor olsaydı, Clarissa'yı kaybetmek zorunda kalmazdı.

73. Bkz. Ernest Weekley, *Surnames*, Londra, 1936, s. 259. Adlar genellikle bilinçdışı davranışlar için bir rehberdir ve Richardson'ın başkarakterlerinin adları kendisini gizliden gizliye erkek kahramanıyla özdeşleştirdiği –Robert Lovelace gayet hoş bir addır– hatta bilinçsiz bir şekilde Lovelace'e Clarissa'yı küçük düşürme amacında yardaklık ettiği görüşünü doğrulama eğilimindedir: "Clarissa" adı Rowe'un iffetsiz kadın kahramanı Calista'ya çok yakındır; Harlowe ise "*harlot*"a (fahişe) çok yakındır. Bu sözel çağrışım, Clarissa'ya bir mektubunda Arabella'nın neredeyse dilinin ucuna kadar gelir: Clarissa'ya, "eğer James seni görürse, sana adi bir yaratık gibi" davranacağını söyler ve Lovelace'in onunla gerçekten evlenmek gibi bir derdi olup olmadığına ilişkin şüphelerine göndermede bulunarak, çılgınca bir küçümsemeyle ekler: "meşhur, parıl parıl Clarissa... Clarissa *ne*? *Harlowe*, kuşkusuz!.. Harlowe olarak da kalacak, hepimiz için bir utanç lekesi olarak" (c. II, s. 170-1).

74. c. III, s. 152.

Bunun olanaksızlığının nihai nedeni, aslında Clarissa'nın fiili intihar nedeninin bire bir tamamlayıcısıdır: Her ikisinin kaderi de, hamillerini sevgiyi imkânsızlaştıran –imkânsızlaştırır çünkü beden ile ruh arasına aşılması güç engeller diker– bir psikolojik yaklaşıma mahkûm eden kodların yol açtığı yıkımı göstermektedir. Clarissa bedeni tanımaktansa ölmeyi tercih eder; Lovelace ise Clarissa'nın kendisini sevmesini olanaksız hale getirir, çünkü o da aynı derecede mutlak ama karşıt bir ayrım yapmaktadır: Eğer Lovelace Clarissa'nın "ya bir melek ya da bir kadın" olduğunu kanıtlamak istiyorsa, Clarissa'nın kendi tercihine bağlı kalmaktan ve Lovelace'in sözleriyle "soğukluğunun gerçekten soğukluk olduğunu" kanıtlamaktan başka bir çaresi yoktur. Aynı zamanda Lovelace'in tek kurtuluşu da kendisi hakkındaki yanılsamasını yenmesine bağlıdır, zira bu da, tıpkı Clarissa'nınki gibi, son kertede yanlış cinsel ideolojinin bir izdüşümüdür. "Eğer dalaverelerimden vazgeçersem," diye yazar kendi kalbini sorguladığı bir anda, "sıradan bir insan seviyesine düşeceğim." Fakat elbette o da, Clarissa gibi, kendisi hakkındaki peşin hükümlere o kadar derinden bağlıdır ki, kendisini değiştiremez; tam bir çıkmaz sokaktır ve nihayet itiraf eder: "Onunla ya da onsuz, ne yapacağımı bilmiyorum."[75]

Dolayısıyla Lovelace için de tek çıkar yol ölümdür. Doğrudur, Lovelace'in encamı intiharla gelmez, ama bir anlamıyla Clarissa'nın ölümüne benzer: Lovelace de kısmen ölümüne davetiye çıkartmıştır ve rüyasında önceden uyarılmıştır. Bu rüyada Clarissa'ya son bir kez sarılmayı düşünürken gökkubbenin açılıp Clarissa'yı aldığını görür, böylece tek başına kalmıştır; ardından altındaki zemin çöker ve cehennemin dibini boylar. Lovelace'in bilinçdışı önsezisi olaylar tarafından doğrulanır, ama daha öncesinde kefaretini ödemesi gerekmektedir: Kaderine davetiye çıkardığını katili Albay Morden'e itiraf eder ve Clarissa'nın Kutsal Ruhu'ndan merhamet ve mağfiret diler.[76]

İşte ölümün bile ötesine geçen bir ilişki böyle noktalanır ve en azından bu anlamıyla efsane ve mitlere konu olan büyük aşklara benzer. Tristan ve Isolde ya da Romeo ve Juliet kadar Clarissa ve Lovelace de tümüyle ve ölümüne birbirine bağımlıdır; fakat roma-

75. c. II, s. 208; c. III, s. 190, 229. 76. c. IV, s. 136, 529.

nın öznel görüş tarzıyla tutarlı bir biçimde, Richardson'ın bahtı kara âşıklarının birleşmesinin önündeki asıl engeller öznel ve kısmen de bilinçdışıdır; bahtsızlık yıldızları birey üzerinde çeşitli psikolojik güçler yoluyla etkide bulunurlar ve kuşkusuz bu güçler son kertede kamusal ve toplumsaldır, zira başkarakterler arasındaki farklar daha genel çatışmaları, yaşadıkları toplumdaki davranış ve etik çatışmalarını simgeler, ama başkarakterlerin alabildiğine içselleştirdiği bu çatışmalar kişilikler arasındaki ve hatta aynı kişiliğin farklı parçaları arasındaki bir mücadele olarak tezahür etmektedir.

Richardson'ın zaferi budur işte. Olay örgüsünün ve karakterlerin en inanılmaz, didaktik ya da döneme özgü görünen veçheleri bile, tecavüz olayı ve Clarissa'nın aklın hafızanın alamayacağı kadar uzun bir zamanda *öleyazıyor* oluşu bile, biçimsel ve psikolojik açıdan sonsuz karmaşıklıkta geniş bir dramatik örüntü içerisinde bir araya getirilir. Richardson'ı büyük bir romancı katına yükselten tam da basit bir meseleyi sürekli zenginleştirebilmek ve karmaşıklaştırabilmek konusundaki bu yeteneğidir; aslında bu durum roman türünün de en nihayetinde edebi bir olgunluğa eriştiğini göstermektedir. Artık Richardson'ın muazzam bir yaratıcılıkla temasını genişletmesine katkı koyabilecek, aynı zamanda da onu eleştirel peşin hükümlerin yavan didaktiğinden uzaklaştırıp karakterlerinin iç dünyalarına (bunların yaşantısı insan yaşamının korkunç müphemliğini andıracak kadar) nüfuz etmesini sağlayacak kapasitede biçimsel kaynaklara ulaşılmıştır.

## 8

# Fielding ve Epik Roman Kuramı

*Joseph Andrews*'ın yazılmasına ilk itkiyi veren *Pamela* olduğundan, Fielding'in romanın doğuşuna Richardson kadar doğrudan bir katkıda bulunduğunu söyleyemeyiz. Dolayısıyla Fielding konusunda daha sınırlı bir incelemeyle yetineceğiz. Her halükârda Fielding'in eserleri farklı sorunları gündeme getirir, zira bunların ayırt edici unsurlarının kökenleri toplumsal değişiklikten çok, neoklasik edebi gelenekte saklıdır. Elinizdeki incelemenin temel argümanı açısından bunu başlı başına bir güçlük olarak değerlendirebiliriz: Örneğin, *Tom Jones*'un ana özellikleri aslında Augustus dönemine sadık yazı dünyası içindeki bağımsız ve özerk bir gelişimin sonucuysa ve bu özellikler daha sonra genel olarak romanın tipik özellikleri halini almışsa, önceki bölümlerde yeni edebi biçimin doğuşunda toplumsal yapıdaki değişimin rolüne atfettiğimiz hayati önem savunulabilirliğini neredeyse tamamen kaybedecektir.

Hiç kuşku yok ki Fielding'in meşhur "komik düzyazı epik" formülünün desteklediği görüş, romanın modern toplumun emsalsiz edebi ifadesi olmak şöyle dursun, esas itibariyle çok eski ve saygın bir anlatı geleneğinin devamı niteliğinde olduğu görüşüydü. Bu görüş, daha ziyade genel ve formüle edilmemiş bir tarzda da olsa, o kadar geniş kabul görmektedir ki burada incelenmeye değer. Büyük ölçekli ve ciddi bir anlatı biçiminin ilk örneği epik olduğundan, hep bu tür eserlerin yer aldığı genel kategoriye de epik adı verilmesi gayet akla uygundur: Terimin bu anlamıyla romanın epik türde olduğu söylenebilir. Hatta daha da ileri giderek, romanı, Hegel gibi, epik tininin modern ve alelade bir gerçeklik anlayışının et-

1. Bkz. *The Philosophy of Fine Art*, İngilizceye çev. Osmaston, Londra, 1920, c. IV, s. 171.

kisiyle tezahür edişi olarak da değerlendirebiliriz.[1] Gelgelelim, fiili benzerlikler öyle kuramsal ve soyut bir niteliğe sahiptir ki bu iki edebi biçimin özgül karakteristik özelliklerinin çoğunu göz ardı etmeden bir sonuca varmanın mümkün olmadığı açıktır: Nihayetinde epik, bireysel değil, kolektif bir işle uğraşan tarihi ya da efsanevi şahsiyetlerin umumi ve genellikle olağanüstü türde edimlerini ele alan sözlü ve şiirsel bir edebiyat türüdür; bunların hiçbirini roman için söyleyemeyiz.

Hele Defoe ya da Richardson'ın romanları için böyle şeyler kesinlikle söylenemez; ayrıca da bu yazarların zaman zaman epik üzerine sarf ettikleri sözler, iki tür arasındaki toplumsal ve edebi farklılıkları bir ölçüde aydınlattığından, Fielding'in epik analoji anlayışını ve bunun romanlarına ne gibi bir katkısı olduğunu araştırmadan evvel, Defoe ve Richardson'ın konu hakkındaki görüşlerine kısaca değineceğiz.

## I

"Ölümsüz Vergilius'un ... şaşmaz hükümleri" ile Homeros'un "daha verimli ve mebzul yaratıcılığı ve hayalgücü"[2] arasında kurduğu nispeten geleneksel karşıtlık haricinde, Defoe'nun epik konusundaki genel yaklaşımı öylesine bir küçümsemeden ibarettir. *The Review*'da (1705), "*Vergilius*, *Horatius* ya da *Homeros'u* okumadan da, halk arasındaki kafa karışıklıklarının, kişisel çekişmelerin ve karşılıklı husumetlerin sonuçlarını kolaylıkla söyleyebiliriz," diye yazar.[3] 1711 tarihli *The Felonious Treaty* (Hain Antlaşma) adlı bir risaledeyse, Troya kuşatmasının salt "bir orospunun kurtarılması"ndan ibaret olduğunu söyler.[4] Helen hakkındaki bu görüş hiç de Defoe ile sınırlı değildi; ama Defoe'nun tüm sorunu basit bir ahlaki yargı seviyesine indirgeyişindeki özlülük, orta sınıfın edebi bakış açısındaki etik kaygıların ağırlığının klasik edebiyatın saygınlığını nasıl örseleyebileceğini göstermektedir. Defoe'nun "çok zaman önce balonu patlamış... müstehcen Latin yazarlar Tibullus, Propertius

2. *The Life of Mr. Duncan Campbell*, Oxford, 1841, s. 86.
3. No. 39 (1705). 4. s. 17.

ve ötekilerini"[5] mahkûm edişi ve "şu *Yunanlar* arasında *Plutarkos* haricinde tek bir Ahlakçı yoktu",[6] diye hayıflanması, bu eğilimin diğer kanıtları olarak görülebilir.

Defoe Homeros'u ahlakçılık açısından onaylamazken, tarihçilik konusunda daha açıktan açığa mahkûm eder. Defoe'nun edebiyata ilgisi neredeyse yalnızca olgulara yönelik doymak bilmez açlığı tarafından belirleniyordu ve genel olarak sözlü gelenek konusunda olduğu gibi, Homeros'un da olgu ambarı olarak değeri ciddi sınırlılıklara sahipti. Bu tema daha 1704'te *The Storm*'a yazılan önsözde karşımıza çıkar ve 1726 yılında Defoe'nun *Essay upon Literature* (Edebiyat Üzerine Deneme) adlı eserinde enine boyuna tartışılır.

Defoe edebiyat derken aslında yazıyı kasteder. Onun genel savı, yazı yazma sanatının Musa tarafından ihsan edilen ilahi bir kabiliyet olduğu ve bu kabiliyetin insanı "en kokuşmuş, kendini tekrar eden Gelenek Kullanımı'ndan", yani ilkellikten, "İnsan ve Şeylerin sözlü tarihi"nden kurtardığıydı. Ne de olsa bu ilkellik, bu sözlü tarih her zaman için tarihi "Fabl ve Romans"a, "Alçaklar"ı "Kahramanlar"a ve "Kahramanlar"ı da "Tanrı"ya dönüştürme eğilimindeydi. Bu minvalde Homeros önemli suçlular arasındadır. Onun eserleri yeri doldurulamaz tarihsel belgelerdir: "Homeros tarafından söylenmemiş olsaydı Troya Kuşatması" hakkında hiçbir şey bilmiyor olurduk; ama ne yazık ki, "bugün bile bunun bir tarih eseri mi, yoksa birkaç kuruş koparmak adına söylenmiş bir ozan masalı mı olduğu konusunda çok az bilgiye sahibiz".[7]

Bu son cümle Defoe'nun Homeros hakkındaki en geniş kapsamlı yorumunu yansıtmaktadır. Pope'un Broome ve Fenton ile *Odysseia*'nın çevirisinde işbirliği yaptığını kabul etmemesi üzerine çıkan tartışmaya Defoe'nun çok eğlendirici bir tarzda yaptığı müdahalede bu yorumu görürüz. Defoe yüzsüzlüğün gemi azıya aldığı *Applebee's Journal* sayfalarında yayımlanan yazısında, eleştiri oklarını yalnızca Pope'a doğrultmanın gülünç kaçtığını söyler, çünkü Homeros'tan bu yana tüm yazarlar intihal suçunu işlemişlerdir:

5. *Mist's Journal*, 5 Nisan 1719, aktaran William Lee, *Daniel Defoe*, Londra, 1869), c. II, s. 31.

6. *Essay upon Literature* (1726), s. 118.

7. s. 115, 17, 115, 117.

... şen şakrak bir ahbabım, bizim kuzen *Homeros*'un da aynı *intihal* suçunu işlediğini iddia ediyor. Kuzen *Homeros*'un Atina'da yaşlı ve âmâ bir Balad Hanendesi olduğunu ve oradaki köyleri ve Yunanistan'ın diğer bölgelerini kapı kapı dolaşıp baladlarını okuduğunu söylemek lazım; tek fark, Homeros genellikle kendi yazdığı baladları okurdu. ... Ama, diyor arkadaşım, bu *Homeros*, zaman içerisinde, biraz üne ve muhtemelen de şairlerin elinde olması gerekenden fazla bir paraya kavuşunca, tembelleşti ve üçkâğıtçılığa başladı. Kendisi kadar meşhur değilse de iyi şairler olan *Andronicus* adında bir Spartalı ile *Atinalı* bir filozof olan Dr. S—l'yi onun yerine şiir yazsınlar diye yanına aldı. Yoksul ve ekmeğe muhtaç olduklarından bu işi çok cüzi bir meblağ karşılığında yapıyorlardı. Dolayısıyla, *Şairimiz* artık çok fazla çaba göstermeden, sanki kendisi yazmış gibi baladlarını kendi adıyla yayımlıyor ve satıyordu. Bu yolla fahiş bir bedel biçtiği birçok aboneye ulaşmıştı.[8]

Homeros'a ilişkin bu görüşler sadece Defoe'ya özgü değildi – Fransa'da d'Aubignac ve Perrault ile daha yakın zamanda İngiltere' de Bentley ve Henry Felton, Homeros'un şiirlerini gezgin bir ozanın türküleri olarak nitelendirmişlerdi.[9] Fakat Homeros'un bir intihalci ve başarılı bir edebi müteşebbis olarak nitelendirilmesi o dönemki tartışmanın gereğince uydurulmuş gibi duruyor. Defoe'nun tüm edebi meseleleri ticari muadiline indirgeme stratejisine başvurmaktaki amacı, yalnızca Augustus kültürünün klasik öncüllerinin ve epik türünün itibarını sarsmak değil, aynı zamanda büyük edebiyatçıları, kendisini küçümseyerek havale ettikleri Grub Sokağı seviyesine düşürmekti.

Defoe'nun Homeros'a karşı çıkışının bir başka önemli nedeni de Homeros'un, yaşadığı dönemin pagan inancını paylaşıyor olmasıydı. *A System of Magic* (Bir Büyü Tertibatı, 1727) adlı eserinde vardığı sonuçlardan birisi de şuydu: "Yunanlar Şeytana-tapanlar dünyasının en hurafecileriydi, Kildanilerden ve Perslilerden bile beterdiler." Ayrıca Defoe'ya göre, "korkunç bir putperestlik rapsodisi"yle durmadan "araya giren" şeytanın "iğrenç hokkabazlıkları", onların dini eserlerinin etkisini azaltmıştı.[10] Başka bir eserinde, *The*

8. 31 Temmuz 1725; Defoe'nun konu üzerine iki mektubu Lee'de (c. III, s. 410-4) yeniden basıldı.

9 Bkz. Donald M. Foerster, *Homer in English Criticism*, New Haven, 1947, s. 17-23, 28.

10. Oxford, 1840, s. 226, 191, 193.

*History and Reality of Apparitions*'ta (Hayaletlerin Tarihi ve Gerçekliği, 1727) Defoe, Homeros'un ve Vergilius'un hayaletler üzerine söylediklerini inceler ve küçümseyici bir sonuca ulaşır: "Bu hayalet meselesini kaçınılmaz bir şey gibi göstermek de ne bilgiççe bir herze, üstelik bu herzelerden daha çok var her ikisinde de, halbuki Hıristiyanlık hayalet meselesini göze hemen görünmeyen şeylerden biri haline getirerek basitleştirir."[11]

Biz Defoe'yu Antik çağdakilerin akıldışı ve ahlakdışı putperestliğine karşı saklama gereği duymadığı hoşgörüsüzlüğüyle baş başa bırakalım. Homeros çok değerli bir tarihsel tanıklık kaynağı olabilirdi. Ama, kısmen kendi müzmin balad tacirliğinden ötürü, kısmen de Yunan uygarlığının dikbaşlı hurafeciliğinden ötürü, "Yunanların Savaşlarını... bir gerçeklikten salt bir kurmaca haline" dönüştürmüştür.[12] Keşke Troya gerçekten iyi bir gazeteciye sahip olsaydı!

## II

Defoe söz konusu olduğunda çok doğal görünen kişisel fikirlerin cüretkârca dile getirilişini, Richardson'ın ihtiyatlı mizacından pek beklemiyor insan; fakat iki küçük istisna dışında,[13] onun romanlarında ve mektuplarında da epik türüne karşı aynı düşmanca yaklaşımı görmek mümkün.

Richardson'ın kahramanlık türüne karşı asıl antipatisi, beklenece ği üzere, bunların sergilediği görgü ve ahlak anlayışından kaynaklanıyordu. Richardson bu konudaki en toksözlü eleştirisini, epik şiirin vahim sonuçları üzerine yazıştığı Lady Bradshaigh'e bir mektubunda yöneltmişti:

> Hararetli, savaşçı *İlyada* hakkında söylediklerinizden ötürü size hayranlığımı belirtmeliyim. Bilginler, basiret sahibi bilginler, *İlyada* lehine binlerce yıllık peşin hükümlere karşı seslerini çıkarmaya cesaret etselerdi, Homeros'un da en azından hataya düşebileceğini anlayacaklarına eminim. Korkarım bu şiir, soyluluğundan yana hakkını yemeyelim ama, çağlar boyunca sayısız kötülüğe yol açmıştır. Zira en eski çağlardan günümüze dek

11. Oxford, 1840, s. 171-4. 12. s. 22.
13. Bkz. Postscript, *Clarissa*, and *Grandison*, c. I, s. 284.

dünyayı kırıp geçiren ve bir kan gölüne çeviren, aslan ya da kaplanlardan da beter bu savaşçı insanları harekete geçiren vahşi ruhun kökenlerini büyük oranda *İlyada*'da ve onun taklidi *Aeneas*'ta aramalıyız.[14]

Bunlar özgün görüşler değildi. Pope, Homeros'taki "en dumura uğratıcı" şeyin "*İlyada*'da gayet açık bir şekilde gördüğümüz gaddarlık ruhu" olduğunu yazmıştı.[15] Ve şurası açık ki epik eserlerde savaş "bir aksesuar olmaktan ziyade bir temel ihtiyaç"[16] olduğundan, buradaki ahlaki değerler barışsever bir toplumun üyelerince hoş karşılanmayacak ve uygunsuz kaçacaktır. Ne var ki Richardson biraz daha ileri gider; *Aeneas*'ın yarattığı "sayısız kötülük"ten bahsetmiş olması büyük ölçüde yenidir ve Blake'in şu daha genel yaklaşımını önceler: "... Avrupa'yı savaşlarla perişan eden... Klasiklerdir."[17]

Epik türünün saygınlığının zararlı bireysel davranış örneklerini tehlikeli bir biçimde tasdiklemesi, Richardson'ın zihnini bir hayli meşgul etmiştir. *Grandison*'da Lady Charlotte, Richardson'ın Lady Bradshaigh'e yazdığı görüşleri noktası virgülüne tekrarlar, ama suçlamayı genişleterek bitirir:

> ... erkekler ve kadınlar birbirlerinin kuyusunu kazıyorlar. Fakat bunun için teşekkürün büyüğünü şair zevata yöneltebiliriz. Hepsinden nefret ediyorum. En kötü tutkuları alevlendiren onlar değil mi? *Epik* eserlere gelince, İskender deli bir adam olmasına karşın, eğer Homeros olmasaydı, *bu kadar* deli bir adam olur muydu? Epik şairler sahte onur, sahte şan şöhret ve sahte din inancı yaymak suretiyle vesile olmasalardı, zorbalıkların, cinayetlerin, yağmaların hali nice olurdu?[18]

Epik eserlerdeki sahte onur kodu, tıpkı kahramanlık tragedyalarında olduğu gibi, erkeksi, savaşçı, aristokratik ve pagandı; dolayısıyla Richardson açısından bu kod hiçbir şekilde kabul edilemezdi. Richardson romanlarında büyük oranda bu ideolojiye saldırıyor ve onun yerine tümüyle farklı bir ideoloji geçirerek, ahlaki davranma

14. *Correspondence*, c. IV, s. 287; mektup tarihsiz, ama muhtemelen 1749 yılında yazıldı.

15. Not, *Iliad*, c. IV, s. 75, aktaran Foerster, *Homer*, s. 16.

16. H. M. ve N. K. Chadwick, *The Growth of Literature*, Cambridge, 1936, c. II, s. 488.

17. "On Homer's Poetry" içinde (c. 1820); *Poetry and Prose*, haz. Keynes, Londra, 1946, s. 583.

18. c. VI, s. 315.

iradesine sahip her sınıf ve cinsiyete açık, içsel, manevi bir onur anlayışı yaratmayı amaçlıyordu.

Richardson'ın bu yeni kahramanlık türünün en yetkin örneğine *Sir Charles Grandison*'da rastlıyoruz. Önsöz'de belirttiğine göre, bu eser arkadaşlarının "GERÇEKTEN ONURLU bir insanın karakterini ve davranışlarını topluma sunacak" bir karakter yaratmasına yönelik ısrarlarının bir sonucuydu. Ayrıca burada eski ve yeni onur kodlarının farklı şeyler söylediği o hayati toplumsal mesele üzerine de eğilmiştir: düello mevzusu. Grandison takdire şayan bir kılıç ustası olmasına karşın, bu barbarlığa o denli karşıdır ki kendisine yöneltilen düello çağrısını bile reddeder. Richardson kitabın "Son Sözleri"nde bu davranış şeklini hararetle savunur. Harriet Byron'ın eski kod hakkında söylediği olumsuz sözleri tekrarlar – "Ölüm saçan, o aşağılık sözcük: *onur*! ... vazife, iyilik, dindarlık, din, bunların tam zıttı...";[19] ve şuna dikkat çeker, "Onur mefhumunun saçma ve zararlı bir düşünce olduğu açıktır"; ayrıca düello çağrılarının, Hıristiyan ilkelerine bağlı her insanın reddetmesi gereken "nazik *cinayet davetiyeleri*"nden başka bir şey olmadığını, çünkü "gerçek cesaretin aleyhte koşullar altında dahi tüm vecibelere riayet etmekten" geçtiğinde ısrar eder.

*Pamela*'da ve *Clarissa*'da olduğu gibi, *Grandison*'da da Richardson'ın romanlarının, pagan ve savaşçı erdemlerinin sahte albenisine karşı çok eskiye dayanan bir Hıristiyanlık ve orta sınıf savunucuları hareketinin doruk noktası olduğu görüşünü destekleyecek birçok nokta vardır. Steele, "hayalgücümüzde kâfirler caka satarak yürürken Hıristiyanların neden sinsice sokulduğunu" merak eder.[20] Defoe, gerçek cesaret sınavının, "iyi olmaya cesaret etmek" olduğu şeklinde bir çözüm öneriyordu.[21] Richardson bu cesarete örnekler vermiştir; fakat Homeros'un dünyasının faal ve dışadönük idealleri ile kendi yaşam tarzı arasındaki çatışma, en açık şekliyle, Miss Highmore ile paylaştığı şu yerleşik ve banliyöde yaşayanlara özgü düşüncesinde görülebilir: "Böyle bir dünyada, duyarlı bir kalbe sahip birisi için kahramanlık tam da budur!"[22]

19. *Grandison*, c. I, s. 304; ayrıca bkz. *Clarissa*, c. IV, s. 461-3.
20. *The Christian Hero*, haz. Blanchard, Londra, 1932, s. 15.
21. *Applebee's Journal*, 29 Ağustos 1724, aktaran Lee, c. III, s. 299-300.
22. *Correspondence*, c. II, s. 252 (20 Temmuz 1750).

*

Richardson'ın sırf kahramanlık erdemlerinden hazzetmiyor oluşu bile, onun edebi bir model olarak epik türünü reddetmesi için yeterli gelebilirdi. Fakat bu itirazın arkasında büyük ihtimalle başka gerekçeler de vardı.

On sekizinci yüzyılın ilk yarısında Homeros'un dünyasıyla çağdaş dünya arasındaki büyük ve sayısız farklılıklar gittikçe daha çok göze çarpıyordu. Bunu en dikkat çeken tarzda dile getiren Thomas Blackwell olmuştu. *Enquiry into the Life and Writings of Homer* (Homeros'un Yaşamı ve Yazıları Hakkında Bir Araştırma, 1735) adlı eserinde, neden hiçbir şairin *İlyada* ya da *Odysseia*'nın büyüklüğüne erişemediği gibi çok tartışılan bir konuya daha önce görülmemiş ölçüde ayrıntılı bir yanıt getirir. Blackwell'in ana savı, Homeros'un toplumsal çevresinden emsalsiz poetik kazanımlar elde ettiği ve bu kazanımların on sekizinci yüzyıl İngilteresi'nde aşılamadığı yönündeydi; tam barbarlıktan yerleşik bir ticari uygarlığın miskinliğine geçiş toplumunda yaşayan Homeros, "yağmacılıkla yaşamanın Ruh ve Cesaret göstergesi olarak insana şöhret kazandırdığı", doğal olarak kahramanlıklarla dolu bir kültürden haz duyuyordu. Ayrıca Homeros'un dinleyici kitlesi de "*büyük ve konforlu* bir kentin sakinlerinden" değil, "atalarının yiğitliklerinin" anlatıldığı hikâyeleri dinlemek isteyen daha basit ve daha savaşçı insanlardan oluşuyordu.[23]

Bu karşıtlık konusunda Blackwell'in öne sürdüğü üç sav, genel olarak roman ile epik arasındaki farklarla ve özel olarak da Richardson'ın yaptığı edebi yeniliklerin altında yatan koşullarla yakından ilişkilidir. Homeros'un şiirleri, diye yazar Blackwell, "*dinleyicilere ezberden okunmak* ya da şarkı halinde söylenmek için yazılmıştı, yalnız başına bir kitaptan okumak ya da göz gezdirmek için değil". İkincisi, "*doğal Yunanlar*... duygularını asla saklamazlardı" ve Blackwell tam da bu nedenle "daha zarif ama *çifte* karakterli" çağdaşlarındansa onları tercih eder. Son olarak, epik "*daha doğal* davranışları" resmettiğinden, buradan iki sonuç çıkar: Çağdaş bir

23. 2. baskı, 1736, s. 16, 123.

yazar "yüksek seviyelerde şiirselliğe ulaşmak" istiyorsa, "günlük yaşam tarzı hakkında *bildiklerini unutmalı*", epik okuru da hem alışılmadık hem de nahoş bulması muhtemel kişilerin ve koşulların yerine kendisini koymayı bilmelidir. Dolayısıyla Blackwell, Homeros konusunda duyduğu müthiş heyecanla, hamisine hitaben şunları yazmaktan kendini alamaz: "İlham Perilerinin sessizliğine gücenecek olsanız da, siz Lort cenaplarının şu dileğime katılacağınızdan eminim, *Umarım hiçbir zaman* bir Kahramanlık Şiirine *konu olmayız*."[24]

Blackwell'in görüşleri epik eserlerin dönemin okur kitlesince neden tutulmadığını ama romanın popüler olmayı başardığını açıklamamıza da yardımcı olur. Örneğin, epik türünün tutulmamış olduğunu, Richardson'ın 1744 yılında Aaron Hill'e verdiği öğütten çıkartabiliriz: Richardson, *Gideon, An Epic Poem* (Gideon Epik Bir Şiir) yayımlandığında, "baş sayfada epik sözcüğünün kullanılmamasını" tembihler, "çünkü epik sözcüğünü gören yüzlercesi, sözcüğe getirdiğin takdire şayan tanımı göremeyeceklerdir".[25] Epik okumanın günlük yaşamın olağan beklentilerini dışarıda bırakan devamlı bir çaba anlamına geliyor oluşu, epik türünün tutulmamasının nedenlerinden biridir – nitekim roman tam da bu beklentilerden faydalanmıştır. Daha öncesinde *The Spectator* sayfalarında Addison, Homeros okurken "başka bir türün tarihini okuduğu" hissine kapılmamanın zor olduğunu yazmıştı;[26] Voltaire ise *Essay on Epic Poetry* (Epik Manzume Üzerine Deneme, 1727) adlı bir ilk dönem eserinde, çağdaşlarının *İlyada* ile Madame de La Fayette'nin *Zaïde*'ini okuyuş tarzları arasındaki büyük farklılıklara dikkat çeker: "onca bilgin ve Antik Çağın en büyük hayranları arasında, *İlyada*'yı bir kadının *Zaïda* (*a.b.*) romanını okurken duyduğu sevinç ve coşkuyla okuyan tek bir kişinin bile olmaması ilginç ama durum böyle."[27]

*Zaïde* –ve *Pamela*'nın– kadın müptelalarının epikle tek sorunu kendilerini Homeros'un karakterleriyle özdeşleştirememeleri değildi. Aynı zamanda cinsiyet sorununun ele alınışı karşısında da küçük

24. s. 122, 340, 24, 25, 28.

25. *Correspondence*, c. I, s. 122. 26. No. 209.

27. Florence D. White, *Voltaire's Essay on Epic Poetry: A Study and an Edition*, Albany, 1915, s. 90.

dillerini yuttukları söylenebilir. Yunan erkekleri, diye anlatır Blackwell, "doğal arzularından" utanmıyorlardı;[28] üstelik, sonrasında James Macpherson'un belirttiği üzere, "tüm antik şairler içerisinde cinselliği en merasimsiz kullanan Homeros'tur".[29] Richardson'ın antipatisinin nedenlerinden biri de bu edepsizliktir – epik türüne saldırılarının bir kadınla yazışmalarında gayrete gelmiş olması ve esasen kadın karakterler aracılığıyla dile getirilmesi manidardır. Sözgelimi, *Sir Charles Grandison*'da Harriet Byron, Homeros'a karşı Milton ve Hıristiyan epiğinin güçlü bir savunucusu konumundadır ve görüşlerine destek bulmak adına Addison'ın *The Spectator*'daki yazılarından ve "takdire şayan Mr. Deane'den" alıntılar yapar. Homeros ise en zarar verici türden bir destek bulur: Mr. Walden gibi allame erkeklerin ya da Miss Barnevelt gibi kadın cinsinin tezcanlı ve eril yüz karalarının övgüleri, ki Miss Byron'ın onun hakkında Miss Selby'ye söyledikleri, Richardson'ın Lady Bradshaigh ile paylaştığı dehşetini hatırlatır: "Akhilleus, şu vahşi Akhilleus onu cezbediyor."[30] Belki daha vurucu olanı, *Clarissa*'da kepaze Lovelace'in epik bir kisveye bürünmüş olmasıdır. Clarissa'ya davranışlarını Vergilius'a göndermelerle haklı çıkarmaya çalışır ve Belford'a "Vergilius'un Kraliçe Dido'dan kaptığı gibi, ben de Miss Harlowe' un affını kapmayı hak etmiyor muyum?" diye sorar; hatta arsızlığı iyice ele alıp şunu bile savunur: madem kendisinin Clarissa'ya karşı yükümlülüğü, "Aeneas'ın Kartaca Kraliçesine olan yükümlülüğünün yarısını" bile aşmıyordu, o halde "*dinibütün* Aeneas gibi kendisini de *dinibütün* Lovelace" diye adlandırmamak için hiçbir neden yoktu.[31]

*

On sekizinci yüzyılın sonlarında yaşamış bir deneme yazarı olan Martin Sherlock, Richardson'ın "bahtsızlığı[nın] Antik yazarları tanımamasından kaynaklandığını" söylerken oldukça yaygın bir gö-

28. Enquiry, s. 340.

29. *Temora, an Ancient Epic Poem* (1763), s. 206, n.; aktaran Foerster, *Homer*, s. 57.

30. *Grandison*, c. I, s. 67-86.

31. *Clarissa*, c. IV, s. 30-1; ayrıca bkz. c. II, s. 424; c. IV, s. 451.

rüşü dile getiriyordu.[32] Ama aslında, en azından Richardson'ın edebi özgünlüğü söz konusu olduğu kadarıyla, tam zıtlı bir durum vardı demek daha müm kün. Aynca Richardson'ın sonraki yıllarda Antik yazarlara karşı Modernlerin tutkulu bir destekçisi kesilmiş olması da manidardır. Bu durum, Edward Young'ın *Conjectures on Original Composition in a Letter to the Author of Sir Charles Grandison* (*Sir Charles Grandison*'un Müellifine Yazılan bir Mektupta Özgün Kompozisyon Üzerine Kestirimler, 1759) adlı eserinin yazımında Richardson'ın oynadığı rolle daha iyi anlaşılacaktır. A. D. McKillop'un gösterdiği üzere,[33] burada Young'ın yeni klasik-karşıtı edebi değerler hiyerarşisi doğrultusunda polemiğini sertleştirmesinin müsebbibi Richardson'dı. *Kestirimler*'den, esasen Richardson tarafından kaleme alınmış ünlü bir pasaja bakıldığında, tartışmada kişisel bir hesabın da olduğu anlaşılmaktadır.

> Sonuçta, ilk antik yazarların özgün olmak gibi bir dertleri yoktu, çünkü kimseyi taklit edemezlerdi. Modern yazarlarınsa önlerinde bir tercih bulunuyor ve bu güce sahip olmanın da bir anlamı var. Özgürlük bulutlarında süzülebilirler ya da kolay taklitçiliğin yumuşak zincirlerine bağlı hareket edebilirler. Herakles açısından hazzın ne kadar anlamı varsa, yazar açısından da taklidin o kadar mantıklı gerekçeleri vardır. Herakles bir kahramanın yapacağı tercihi yapmış ve böylece ölümsüzleşmiştir.[34]

Richardson'ın altta yatan amacını görmek mümkün. O Homeros gibi ister istemez değil, kasten önceki örnekleri reddederek özgün bir yazar olmuştu. Yeni edebi Herakles elbette iş işten geçtikten sonra cesurluk yapıyordu, zira klasik örneklere yalnızca *Clarissa*'nın tamamlanmasından sonra ciddi bir ilgi gösterdiğini görüyoruz. Fakat şu noktanın altını çizmek gerekiyor: Richardson'a ölümsüzlüğünü kazandıran özelliği olan özgünlüğü, bilerek ya da bilmeyerek, yerleşik edebi örnekleri bir kenara bırakıp canlı bir yaşam bilincine ulaşması ve bu bilinci doğrudan ve doğal bir şekilde dile getirmesini sağlayan uzlaşımsal-olmayan ama özellikle uygun yöntemlere sahip olmasıyla bağlantılıydı.

32. *Lettres d'un voyageur anglais* (1799), İngilizceye çev. Duncombe, aktaran John Nichols, *Literary Anecdotes of the Eighteenth Century* (1812), c. IV, s. 585.

33. "Richardson, Young and the *Conjectures*", *MP*, XXII (1925), s. 393-9.

34. Young, *Works* (1773), c. V, s. 94.

## III

Defoe ve Richardson'ın aksine, Fielding klasik gelenek konusunda çok bilgiliydi ve her ne kadar bu kuralları kölece takip etmese de, edebi beğeni konusundaki anarşinin artışına karşı sert önlemlerin alınması gerektiğini düşünüyordu. Örneğin, *Covent Garden Journal*'da şunu öneriyordu: "Aristoteles'i, Horatius'u ve Longinus'u kendi dillerinde baştanbaşa okumayan hiçbir müellif, Eleştirmenler Dergâhına kabul edilmemelidir."[35] Fielding de yeni kurmaca dünyasını, George Eliot'ın bir keresinde "beceriksiz embesillerin tecavüzü" diye adlandırdığı saldırılardan korumak için bu tür vasıfların özellikle gerekli olduğunu düşünüyordu. *Tom Jones*'ta, "bu tür öyküler" yazmak isteyenler için, "bir hayli bilgili"[36] olmanın kesinlikle gerekli bir nitelik olduğunu yazıyordu ve elbette bu bilgililiğe Latince ve Yunanca bilmek de dahildi.

Dolayısıyla roman türünde verdiği ilk eser olan *Joseph Andrews*'ta (1742), Fielding'in bu girişimini eleştirel klasik gelenekle bağlantılandırmak suretiyle yaptığı işi hem kendisine hem de emsallerine mazur gösterme çabasına girmiş olması, onun genel bakış açısıyla tamamen uyum içerisindedir. Ayrıca bu gerekçelendirmenin nasıl bir seyir izleyeceği de açıktır. Geçmişteki birçok yazar ve kurmaca eser eleştirmeni, özellikle de on yedinci yüzyıl Fransız romanslarının eleştirmenleri, insan yaşamının anlatı biçimindeki taklidinin, Aristoteles ve onun sayısız yorumcusu tarafından konan epik kurallarına olabildiğince uygun hale getirilmesi gerektiğine inanıyordu; Fielding de –belli ki bunlardan epey bağımsız bir şekilde– aynı bakış açısından yola çıkmıştır.[37]

Fielding Önsöz'e biraz lütufkârane bir edayla şöyle başlar: "İngiliz okurun bu küçük ciltlerin yazarından farklı bir romans düşüncesi olabileceği ihtimali göz önünde tutularak... herhalde bu yazı

35. No. 3 (1752). 36 Dokuzuncu Kısım, Birinci Bölüm.

37. Bkz. René Bray, *La formation de la doctrine classique en France*, Paris, 1927, s. 347-9; Arthur L. Cooke, "Henry Fielding and the Writers of Heroic Romance", *PMLA*, LXII (1947), s. 984-94.

türü hakkında birkaç kelam etmek uygunsuz kaçmayacaktır, zira şu ana dek bu yazı türünün dilimizde denendiğini hatırlamıyorum ben." Ardından şöyle devam eder:

Tiyatro oyunları gibi epik de, tragedya ve komedya olarak ikiye ayrılır. Bu şiir türünün babası olan Homeros bize her ikisinden de örnekler sunmuştur, ama komedya türünden olanlar tümüyle kaybolmuştur. Aristoteles bu kayıp eserlerle komedya arasındaki ilişkinin *İlyada* ile tragedya arasındaki ilişkiye benzediğini söyler. ...

Dahası, bu şiir trajik ya da komik olabileceğinden, aynı şekilde nazım halinde de düzyazı halinde de yazılabileceğini söylememe gerek yok. Ne ki eleştirmenlerin epik şiirin bileşenleri arasında saydığı bir niteliğe sahip olması özellikle gereklidir: vezin. Bir yazı türü vezin haricinde epiğin tüm diğer parçalarına –örneğin hikâye, eylem, karakterler, duygular ve belli bir söyleme tarzı– sahipse; kanaatimce bunu epik diye adlandırmak yerinde olur. En azından hiçbir eleştirmen bunu başka bir başlık altında toplamayı uygun görmemiş ya da ona özel bir ad tahsis etmemiştir.

Fielding'in burada epik türüne göndermede bulunarak romanını açıklaması pek etkileyici değildir: Kuşkusuz *Joseph Andrews*, Aristoteles'in epikte bulunduğunu söylediği altı özellikten beşine sahiptir, ama öte yandan "hikâye, eylem, karakterler, duygular ve belli bir söyleme tarzı" içermeyen bir anlatı türü tasavvur etmek de olanaksızdır.

Bu beş özelliğe sahip olmak, Fielding'in düzyazı epik ile Fransız romansları arasında yaptığı ayrımı açıklamak noktasında da bir işleve sahip değildir.

Dolayısıyla benim gözümde Cambray piskoposunun *Telemakhos*'u da Homeros'un *Odysseia*'sı gibi epik türe aittir; gerçekten de bir esere, yalnızca tek bir özelliğinin farklı olduğu türün ortak adını vermek, hiçbir özelliğinin benzeşmediği bir türle aynı kaba koymaktan evladır ve daha akla uygundur. Genel olarak romans adı verilen *Clelia*, *Cleopatra*, *Astrae*, *Cassandra*, *Grand Scyrus* vs. gibi hacimli kitaplar buna örnektir ve zannımca bunlarda bilgilendirme ya da eğlendirme namına bir şey yoktur.

Fénelon'un *Telemakhos* eseri ile Fransız kahramanlık romansları arasında Fielding'in yaptığı ayrımın, tümüyle yeni bir etkenin devreye sokulmasına dayandığı görülecektir: "bilgilendirme ya da eğlendirme". Bu açıkça kişisel bir değerlendirme kıstasıdır ve dolayısıyla herhangi bir genel analitik şema içerisine yerleştirilmesi de güçtür. Dolayısıyla Fielding'in kendi "komik düzyazı epik"iyle

ağırbaşlı epik ve bunun düzyazıyla yazılmış benzer örnekleri arasındaki farkları ortaya koymaya çalışırken bu kıstasa başvurmamış olması hiç de şaşırtıcı değildir. Bunun yerine, ciddi ve komik epik türleri arasında Aristoteles'in yaptığı ayrımı, *Odysseia* ve *Telemakhos*'u gerçekte tüm Fransız romanslarıyla aynı kategorinin içerisine koyacak şekilde kullanır:

> Komik romans düzyazı halinde bir komik epik şiirdir. Ağırbaşlı epiğin tragedyalardan ayrılması gibi bu da komedyalardan ayrılır: eylem daha geniş ve kapsamlıdır, çok daha geniş bir yelpazede gerçekleşen olaylar ve çok çeşitli karakterler vardır. Öte yandan, anlattığı hikâye ve eylem bakımından da ağırbaşlı romanslardan ayrılır; birinde bunlar ağırbaşlı ve ciddiyken, diğerindeyse hafif ve gülünçtür. Karakterleri bakımından, güldürücü romansta alt tabakadan insanlar varken... ağırbaşlı romanslarda üst tabakadan insanlar resmedilir. Son olarak, duygular ve söyleyiş tarzı bakımından da, yüce olan yerine komik olanı koyar.

Fielding'in *Joseph Andrews*'ın Önsöz'ünde başvurduğu epik benzetmesi böyle noktalanıyor. Argümanının itici gücünün "komik" terimine dayandığı açıktır ve önsözün geri kalan yaklaşık altıda beşlik bölümünde "gülünç" üzerine olan fikirlerini geliştirir. Bu durum kaçınılmaz olarak epik benzetmesinin bir tarafa bırakılmasını gerektirir; zira Homeros'un *Margites*'i kayıp olduğundan ve komik epik *Poetika*'da yalnızca geçerken değinilen bir konu olduğundan, Fielding'in romanı klasik öğretiyle uyumlu hale getirme çabaları mevcut edebi koşutuyla ya da kuramsal önceliyle desteklenemezdi.

Epik benzetmesinin roman üzerindeki pratik sonuçlarını ele almadan önce, sanırım öncelikle şunu belirtmemiz gerekiyor: Fielding'in *komik düzyazı epik* üzerine neredeyse bütün söyledikleri yukarıdakilerle sınırlıdır. *Joseph Andrews* karmaşık niyetlerle ve biraz palas pandıras kaleme alınmış bir eserdi, *Pamela*'nın parodisi olarak başlamış ve Cervantes'in izinde devam etmişti; sanırım bu durum, kitabın Önsöz'üne çok önem atfedilmemesi gerektiğinin bir göstergesidir, zira Önsöz'de yazılanlar aslında bütünlüklü bir kurmaca edebiyat kuramının taslakları değildir; Fielding'in kendi sözleriyle, yalnızca "birkaç çok küçük çıtlatma" içermektedir. "Komik düzyazı epik" formülü yalnızca böyle bir çıtlatmadır ve her ne kadar Fielding bu konuya kız kardeşi Sarah'ın *David Simple* (1744)

romanına yazdığı önsözde kısaca tekrar değinmiş ve sonradan *Tom Jones*'ta (1749) bunu "düzyazı olarak kaleme alınmış, tarihsel bir kahramanlık şiiri" ve "düzyazı halindeki komik yazı türünün"[38] bir örneği diye adlandırmış olsa da, bu formülünü sonraki yazılarında geliştirmek ya da değiştirmek gibi bir çaba içerisine girmemiştir, hatta sonrasında bu konuya çok az dikkat göstermiştir.

## IV

Fielding epik türünün komik bir çeşidini yaratmaya çalıştığından, epiğin en az iki özelliğini taklit etmekten kaçınmak zorundaydı: karakterler ve duygular. *Joseph Andrews*'ta ya da *Tom Jones*'ta kahraman kişilerin ve ulvi düşüncelerin yeri olamazdı. Gelgelelim, epik olay örgüsünün bazı yönleri onun amacına uygun hale getirilebilir ve yine epik söyleyiş de bürlesk biçim içerisinde kullanılabilirdi.

Hakikaten, olay örgüsü söz konusu olduğunda bile, farklılıklar benzerliklerden daha belirgin olmak zorundaydı: Komik karakterlerin kahramanca eylemlere girişmeleri pek beklenemezdi. Ayrıca epik olay örgüleri tarihi ya da efsanevi bir olaya dayalıyken, Fielding kendi hikâyelerini kendisi uydurmak zorundaydı. Dolayısıyla yapabileceğinin en fazlası, epik olay örgüsünün diğer genel özelliklerinden bazılarını muhafaza etmek ve içeriklerini değiştirmekti. Bunun en iyi örneği sanırım *Tom Jones*'tur. *Tom Jones*'taki eylem en azından şu anlamıyla epik bir niteliğe sahiptir: Richardson çok küçük bir toplumsal grubun ayrıntılı bir resmini çizmişken, Fielding tüm toplumun oldukça geniş bir panoramasını sunar.

38. Dördüncü Kısım, Birinci Bölüm; Beşinci Kısım, Birinci Bölüm. İlginçtir, bu göndermeler kitabın başlarında yer alır; Fielding *Tom Jones*'ta altıncı kısımdan sonra, W. L. Cross'un da işaret ettiği üzere (*History of Henry Fielding*, c. II, s. 179), çok daha bütünlüklü bir dramatik yönteme kayar. Fielding'in epik benzetmesini eleştirel meseleleri tümüyle araştıracak kadar ciddiye almadığının bir başka kanıtı da, ne Aristoteles'in bahsettiği "insanları gerçek hayatta oldukları haliyle" ele alan edebiyat biçiminden (*Poetika*, İkinci Bölüm), ki en azından *Amelia*'nın dahil edilebileceği bir kategoriydi bu, ne de "düzyazı epik"in terimlerde çelişki olup olmadığına dair o dönemde yürüyen tartışmadan (bkz. H. T. Swedenberg, *The Theory of the Epic in England, 1650-1800*, Berkeley ve Los Angeles, 1944, s. 155, 158-9) bahseder.

*Tom Jones*'un yapısının çeşitliliği ve büyüklüğü "epik" sözcüğünün bugün sahip olduğu başlıca yananlama çok uygun olsa da, sonuçta esas itibariyle ölçekle ilgili bir uygunluktur burada söz konusu olan ve Fielding'in epik prototipinden yararlanmış olduğunun bir kanıtı olarak gösterilemez. Ama Fielding'in epik olay örgüsünün karakteristik özelliklerini komik bir bağlama aktarmayı başarmasını sağlayan en az iki yol daha vardır: şaşırtmaca öğesinden yararlanması ve betimlediği mizahi kahramanlık savaşları.

Neoklasik kuramda genel kabul gören anlayış uyarınca epik eylemin iki ayırt edici unsuru vardı – gerçeksilik ve olağanüstü öğeler: Bu uyumsuz çiftin birbiriyle baş göz edilme tarzları, Rönesans eleştirmenlerinin yaratıcılığını son haddine dek zorluyordu. Nitekim öne sürdükleri bir bakıma karmaşık argümanlar, sonrasında birçok Fransız romans yazarı tarafından sahiplenilmiştir. Fielding *Tom Jones*'un sekizinci kısmının giriş bölümünde bu görüşleri hedef alır. Öncelikle, Homeros'ta rastladığımız inanılmaz epizotları, yazarın "şiirsel masallarını gerçek sanan ve putlara tapan kişileri göz önünde tutarak" yazdığı gerekçesiyle mazur görür. Ama buna rağmen, Horatius tarafından koyulan olağanüstü öğeleri "mümkün olduğu kadar az" kullanma kuralının Homeros tarafından bilinmiş olmasını içtenlikle isterdim demekten de geri duramaz. Her halükârda, diye devam eder Fielding, epik ve gerçek tarih yazarları gerçekleşme ihtimali olmayan olayları romancılardan çok daha inandırıcı bir şekilde anlatmışlardır, zira onlar zaten bilinen "toplumsal olayları" naklederler, halbuki "özel kişileri ele alan bizlerin... anlattıkları herkesçe bilinmez, bize tanıklık edenler ve söylediklerimizi destekleyen ve doğrulayan belgeler" yoktur. Sonra da, romancıyı romancı "yapan" şeyin "yalnız mümkün olanın değil, muhtemel olanın da sınırlarını aşmamak" olduğunu söyleyerek bitirir.

Demek ki Fielding yeni edebiyat türünde gerçeksiliğe, epik ve romanslarda olduğundan çok daha fazla önem vermiştir. Fakat bu vurguyu yaparken, "şiirde en büyük ustalığın, inanılır şeylerle şaşırtıcı şeyleri bağdaştırmak amacıyla gerçekle kurmacayı birbirine karıştırmak" olduğunu kabul eder ve bu nedenle okurların "şüpheciliğini dikkate alma" çabası, ele alınan karakterlerin ya da olayların, "her sokakta, her evde ya da bir gazetenin iç haberlerinde görülen... basmakalıp, sıradan ya da bayağı" olaylarla sınırlı kaldığı bir

noktaya kadar götürülmemelidir," der.

Fielding'in şaşırtıcı derken esasen ne kastettiği bağlamdan çıkartılabilir: Fielding burada temel olarak Tom Jones'un başından geçen bir dizi rastlantıya göndermede bulunmaktadır – Tom Jones önce Sophia'nın cüzdanını aşıran dilenciyle, ardından Sophia'yı yolda geçerken gören Merry Andrew ile ve en son da onun asıl rehberiyle karşılaşmaktadır. Daha genel anlamdaysa, erkek kahramanla kadın kahramanın Londra'ya yaptıkları yolculuk esnasında sürekli aynı yerlerden geçmeleri ama bir kez olsun karşılaşmamalarıdır kastedilen. Fielding bu tür tertiplere değer veriyordu, çünkü bu sayede tüm anlatı dokusunu oldukça düzgün ve eğlendirici bir biçimsel yapı içerisinde örebiliyordu. Fakat kişilerin ve olayların böyle sıralı bir şekilde yan yana getirilmeleri, gerçeksilik anlayışını Homeros ya da Vergilius'ta yaygın olarak gördüğümüz olağanüstü müdahaleler kadar açık bir şekilde ihlal etmese de, bunlar hayatın olağan süreçleri yerine edebiyatın manipüle edilmiş sekanslarını çağrıştırdığı için anlatının genel sahicilik havasının zarar gördüğü açıktır. Dolayısıyla Fielding'in olağanüstülük öğretisine verdiği görece önemsiz tavizler bile, roman söz konusu olduğu kadarıyla modern zamanların epik yazarı adayının karşı karşıya olduğu ikilemin gerçekliğini göstermektedir. Blackwell'in *Enquiry*'de belirttiği üzere, "olağanüstü ve hayret uyandırıcı öğeler epik türünün en önemli parçasıdır. Peki, ya olağanüstü şeyler dört başı bayındır bir toplumda gerçekleşirse ne olur? O zaman bekle ki şaşıralım."[39]

Fielding'in romanlarındaki eylemlerde epik modelin en açık taklidi olan mizahi kahramanlık savaşları da, gerek biçimsel gerçekliğin gerekliliklerivle gerekse de o dönemin yaşamıyla bir bakıma çelişki içerisindedir. Bunun nedeni ya bizatihi olayların bünyevi ihtimal dışılığıdır –sözgelimi Rahip Adams'ı takip eden köpek sürüsü ile Joseph Andrews arasındaki muharebede olduğu gibi[40]– ya da bu olaylar öyle bir tarzda anlatılıyordur ki dikkatimiz olayın kendisinden Fielding'in bunu ele alış tarzına ve kurulan epik koşutluklara kaymaktadır. *Joseph Andrews*'taki epizotta durum gerçekte bundan ibarettir, hele hele *Tom Jones*'ta Moll Seagrim ile köyün ka-

39. s. 26.

40. *Joseph Andrews*, Üçüncü Kısım, Altıncı Bölüm.

dınları arasında kilise bahçesinde cereyan eden ünlü muharebede daha da bariz bir şekilde görülür.[41] Köylü güruhun kilisedeki ayinin ardından hamile bir kızcağıza saldırmalarına istediğimiz adı verebiliriz, ama eğlendirici diyemeyiz. Fielding'in komik tonu devam ettirmesini sağlayan şey yalnızca sahip olduğu bürlesk tarz, o "Homerosvari üslup"tur. Fielding dikkatimizi tümüyle kişilerin eylemlerinden ve hislerinden yana çekmiş olsaydı, kuşkusuz bu ve diğer bazı epizotların inandırıcılığı kalmayacaktı; ama bu durumda bile, en azından, Fielding gibi insancıl bir adamın kaleminden çıkan Moll Seagrim sahnesinin, epik türünün savaşı teşvik edici etkilerine Richardson'ın yönelttiği itirazları haklı çıkartıp çıkartmadığı tartışmaya açıktır.

*

Fielding'in Homerosvari tarzı, epik modele karşı bir bakıma muğlâk bir yaklaşımı olduğunu akla getiriyor: Eğer Önsöz bölümü olmasaydı, *Joseph Andrews* romanını epik yöntemleri yeni bir edebiyat türü için temel olarak kullanmayı amaçlayan bir yazarın eserinden ziyade, bu yöntemlerin bir parodisi olarak değerlendirecektik haklı olarak; hatta Önsöz'ü göz önünde bulundursak bile, Fielding'in romanı içinde bulunduğu çağın –mizahi kahramanlığa yaptığı vurgu, hayranlık duyduğu o epik dünyadan ne kadar uzak olduğunu ele veren bir çağın– muğlak yaklaşımını yansıtmaktadır.

Bu kararsızlığın nedenlerini *Joseph Andrews*'ın Önsöz'ünde bulabiliriz. Fielding burada, esasen "klasik okuru"nun "eğlenmesi" için söyleyişinde "parodilere ya da bürlesk taklitlere" yer vermiş olmasına karşın, bunları duygu ve karakterlerden "ayrı tutmaya" özen gösterdiğini, çünkü esas amacının "sıkı sıkıya doğaya bağlı kalmak olduğunu, aklı başında okura aktarabileceğimiz tüm hazzın... gerçeğe uygun doğa taklidinin bir sonucu" olacağını söylerken, üstü kapalı bir şekilde de olsa, epik türünün doğrudan taklidinin "doğa"nın taklidine aykırı olduğunu kabul etmiş oluyordu. Böyle bir ikili yaklaşımdaki zorluk, Fielding gibi iyi bir Aristotelesçinin bileceği üzere, bir edebiyat eserinin tek başına hiçbir par-

41. *Tom Jones*, Beşinci Kısım, Sekizinci Bölüm.

çasının bağımsız bir varlık olarak ele alınamayacak olmasıdır. Örneğin, *Tom Jones*'ta "çeşitli benzetmeler, betimlemeler ve bunlara benzer şiirsel süslemeler" olmadan okurun "salt gerçekleri anlatan en iyi öykülerle bile başa çıkamayacağını" savunur; ama biraz ileride kadın kahramanımızın "elimizden gelen en görkemli biçimde, yüce bir anlatımla ve en değerli saygı duygularını uyandıracak koşulları yaratarak"[42] takdim edilmesi gerektiğini söyler ve ardından da "Yüce bir konuyu işlerken başarabileceklerimizin küçük bir örneği ve Miss Sophia Western'in betimlenmesi" başlıklı ve "Haşin yellerin sesi kesilsin! Rüzgârların putlara tapan kralı, gürültülü Boreas'ın coşkun kollarıyla bacakları demirlensin" diye başlayan bir bölüm gelir. Besbelli ki Fielding "şiirsel süslemeleri" elde etmek için çok büyük bir bedel ödemiştir: Sophia böyle yapay bir takdimin etkisinden hiçbir zaman tümüyle kurtulamamış ya da en azından bunun neden olduğu ironik yaklaşımdan kendisini tümüyle azade kılamamıştır.

Epik türüne ait üslup öğeleriyle anlatının ikide birde kesilmesi de benzer şekilde okurun bir karakterin ya da eylemin sahiciliğine duyduğu inancı azaltmaktadır. Bu durum, biçimsel gerçekliğin uzlaşımlarının ayrılmaz bir bütün oluşturduğunun ve dilsel öğenin de bunun kopmaz bir parçası olduğunun altını çizer. Yahut çağdaşı Lort Monboddo'nun koyduğu şekliyle söylersek, Fielding'in "basit ve alışıldık" üslubunu terk etmesi, gerçek hayatın ve insan davranışlarının taklidi olan tüm eserlerde... dikkatli bir şekilde çalışılmış olması gereken *anlatının muhtemelliği*"ne gölge düşürmektedir.[43]

## V

Fielding'in son romanı olan *Amelia* (1751) ahlaki amacı ve anlatı tarzı bakımından tümüyle ağırbaşlı bir eserdir; epik türe bağlılığı da çok farklı bir türdendir. Burada "komik düzyazı epik" formülüne hiç göndermede bulunulmaz ve mizahi kahramanca olaylar gibi epik söyleyiş de terk edilmiştir. Bunların yerine, Fielding'in *Covent Gar-*

42. *Tom Jones*, Dördüncü Kısım, Birinci Bölüm.
43. *Of the Origin and Progress of Language*, Edinburgh, 1776, c. III, s. 296-8.

*den Journal*'da belirttiği üzere, "bu sefer yararlandığım soylu örnek" Vergilius'un *Aeneas* eseriydi.[44] Booth da işsiz güçsüz bir askerdir, Miss Matthews ile Newgate'deki epizot Aenas ile Dido'nun mağaradaki aşkına göndermede bulunmaktadır. Ayrıca George Sherburn'un da işaret ettiği başka küçük benzerlikler de vardır.[45]

Şuna dikkat çekmekte fayda var: Bu tür bir analoji bir nevi anlatı metaforundan başka bir şey içermez ve bu metaforun da tek fonksiyonu romanın gerçeğe benzediği görüntüsüne hiç zarar vermeden, hayata dair gözlemlerini içine oturtacağı uygun bir örüntü bulması için yazarın hayalgücüne destek vermektir. Öte yandan, Fielding'in önceki romanlarındaki bürlesk pasajların yarattığı durumun aksine, okurun da *Amelia*'nın tadına varabilmesi için bu analojiyi bilmesi gerekmez. Tüm bunlardan ötürü epik türünün Fielding üzerindeki etkilerinin en verimli olduğu eser *Amelia*'dır diyebiliriz. Nitekim en ünlü ardılına tam da bu noktada rastlıyoruz. T. S. Eliot, roman ile epik arasındaki ilişki tartışmasını her masaya yatırdığında farz olduğu anlaşılan bir abartmayla, James Joyce'un *Ulysses*'te epik koşutluktan yararlanmasının "bilimsel bir buluş kadar önemi haiz"[46] olduğunu ve "daha önce hiç kimsenin böyle bir temel üzerinde yükselen bir roman yaratmadığını" iddia ederken, aslında benzer bir düşünceyi yarım yamalak da olsa uygulamış olan Fielding'e haksızlık ediyordu.

Fielding önceki edebi anlayışından uzaklaşmaya *Amelia*'dan sonra da devam etti. Gülünçlüğün ve dolayısıyla komedyanın tek kaynağının yapmacıklık olduğuna dair eski görüşlerinin yetersiz olduğunun farkına varmıştı. Ayrıca ahlaki bakış açısının gittikçe ciddileşmesi sonucu, iki gözde güldürücüsü Aristophanes ve Rabelais'de bile esef duyacağı pek çok nokta keşfetmişti.[47] Öte yandan Fielding'in epik türüne yaklaşımı da değişmiştir ki bu değişikliğin ulaştığı tepe noktasını *The Journal of a Voyage to Lisbon*'un (Lizbon'a Yapılan Bir Seyahatin Güncesi) Önsöz'ünde görmek mümkündür:

44. No. 8 (1752).

45. "Fielding's *Amelia*: An Interpretation", *ELH*, III (1936), s. 3-4.

46. *Ulysses*, Order and Myth", *Dial*, 1923; alıntılanan yer *Forms of Modern Fiction*, haz. O'connor, Minneapolis, 1948, s. 123.

47. Bkz. *Covent Garden Journal*, no. 10 ve 55 (1752).

Fakat gerçekte romans ile gerçek tarih arasındaki ilişki neyse –birincisi ikinciyi karıştırır ve yozlaştırır– *Odysseia*, *Telemakhos* ve tüm diğerleriyle burada kalkıştığım seyahat-yazısı arasındaki ilişki de odur. Homeros, Hesiodos ve diğer antik şairlerin ve mitoloji yazarlarının antik çağ kayıtlarını çarpıtmak ve karıştırmak gibi bir amaçları olduğu iddiasından uzağım; fakat bunun üzerinde bir etkilerinin bulunduğu da su götürmez; keza ben de kendi payıma şunu itiraf etmek mecburiyetindeyim: Eğer Homeros tüm çağlarda haklı bir övgüye mazhar olan soylu şiirleri yerine, yaşadığı dönemin gerçek tarihini mütevazı bir düzyazı halinde yazmış olsaydı gönül gözümde daha büyük bir değere ve muhabbete sahip olurdu; zira bu şiirleri büyük bir hayranlık ve şaşkınlıkla okuyor olmama karşın, Herodotos, Thukydides ve Ksenophon'u daha eğlenceli ve tatminkâr bulduğumu söylemeliyim.

Bu ifadeyi bağlamı içerisinde değerlendirmek gerekir. On sekizinci yüzyılda Lizbon'a yapılan bir yolculuk hakkında anlatılacaklar için *Odysseia* yeterli bir model değildir. Ama yine de, *Telemakhos* ve *Odysseia*'yı romanslarla bağlantılandırmak, Fielding'in *Joseph Andrews*'taki konumunun baş aşağı çevrilmesi anlamına gelir. Bir yandan bu ikisi arasındaki karşıtlık bir yandan da "gerçek tarih" ile aralarındaki karşıtlık, tanıttığı yazı türü için kaleme aldığı önsöz mahiyetinde bir yazının kapsamının çok ötesindedir. Ayrıca Fielding burada Homeros ve diğer "özgün şairler"in tarihi hakikatleri yozlaştırdıklarından dem vurmak suretiyle Defoe'nun görüşlerine göz kırpar. Bunu neden yaptıklarına dair getirdiği açıklama da bir o kadar ilginçtir: "dehalarının uçsuz bucaksızlığı karşısında doğanın sınırlarını yetersiz bulmuşlardı, dolayısıyla gerçekliği kurmaca ile genişletmeden dehalarını konuşturmaları mümkün değildi; ayrıca özellikle de insanların davranışlarının, o dönemden bugüne en vasat yazarların tercihine beyhude yere sunulan çeşitliliği sunamayacak kadar basit olduğu bir dönemden bahsettiğimizi de unutmayalım."

Dolayısıyla Fielding, münhasıran "doğa"nın ve modern "muaşeretin" daha önce olmadığı kadar yakından incelenmesine hasredilmiş bir edebi tür yaratmaya yeterli çeşitlilik ve çekiciliğin kendi toplumunda var olduğunu eninde sonunda görmek zorunda kaldı: keza onun kendi edebi gelişimi de kesinlikle bu yönde oldu. Sık sık dile getirildiği üzere, *Amelia* eviçi yaşamı yakından inceleyen Richardson'ın tutumuna önceki eserlerine oranla çok daha yakındır;

ayrıca Fielding bu yeni yönelimini başka bir romanda ete kemiğe büründürecek kadar uzun yaşamamış olsa da, şu gerçeğin farkına varmış olduğuna şüphe yoktur: Daha önce, yaşadığı dönemin sadık tarihçisine yakışan rolden en açık sapmaları epik analojilere başvurmasından kaynaklanıyordu. *Tom Jones*'ta, epik söyleyiş tarzını ironik bir şekilde savunurken bunun farkına varmış olduğunu üstü kapalı bir şekilde de olsa görmemiz mümkündür. Burada, "eserimiz [modern] tarihçilerin kitaplarına benzeme tehlikesine düşmesin diye" epik söyleyişe başvurulduğunu söyler Fielding.[48]

Öte yandan, epik analojinin Fielding'in ilk romanları üzerindeki etkisinin boyutları da abartılmamalıdır. *Tom Jones*'u "Tarih" diye adlandırmış ve kendi rolünü, yaşadığı dönemin aslına sadık bir resmini sunmakla görevli tarihçilere ya da yaşamöyküsü yazarlarının rolüne benzetmişti daima. Fielding'in bu anlayışının Defoe ve Richardson'ın bu konudaki anlayışından farklı olduğu doğrudur, ama farklılık esasen epik eserleri taklit etme çabasından değil, neoklasik geleneğin eserlerinin her veçhesi üzerindeki nüfuzundan kaynaklanmaktadır. Nitekim *Tom Jones*'un esasen edebi açıdan epik eserlere değil, tiyatro oyunlarına benzediği görülür: Bunun nedeni ana eleştirel kaynağı olan Aristoteles'in *Poetika*'sının öncelikle tiyatro eserleriyle ilgili olması ve epik türüne tali bir önem atfetmesinden ziyade, Fielding'in kurmaca edebiyata bulaşmadan önce on yılı aşkın bir süre tiyatro yazarlığıyla uğraşmış olmasıdır. *Tom Jones*'un olay örgüsündeki olağanüstü bütünlüğün sırrını Homeros'un ya da Vergilius'un eserlerinde, hele hele Aristoteles'in "Tragedyalarda olduğu gibi Epik'te de hikâye dramatik ilkeler üzerine kurulu olmalıdır,"[49] düşüncesinde aramamak gerekir; bu sırrı daha ziyade bizzat Fielding'in tiyatro yazarlığı deneyiminde bulabiliriz. Ayrıca romanlarındaki kimi diğer özellikler de –örneğin sahiciliğinden yitirme pahasına şaşırtmaca yaratan tesadüfler ya da buluşlar– epikten çok tiyatrodan miras kalmadır. Hatta bürlesk öğeler ve mizahi kahramanlık öğeleri bile daha önceleri pek çok oyununda (örneğin *Tom Thumb, A Tragedy*, 1730) yer almıştır.

48. Dördüncü Kısım, Birinci Bölüm. Bu konuda, bkz. Robert M. Wallace, "Fielding's Knowledge of History and Biography", *SP*, XLIV (1947), s. 89-107.

49. *Poetics*, Yirmi Üçüncü Bölüm.

O halde roman eleştirmenleri neden komik düzyazı epik formülüne, George Sherburn'un deyimiyle, "bu derece saplanıp kalmışlardır?"[50] diye sorulabilir. Şüphesiz Peacock'un Dr. Folliott'u gibi, "neredeyse sanatsız bir sadelikle ifade edilenler ya da klasik kökenli olanlar haricindeki fikirlere ulaşmakta zorlanan kişiler nezdinde doğrudan doğruya bir çekiciliği" vardır bu formülün;[51] belki de bu durum hem Fielding'in böyle bir formül yaratmış olmasının hem de sonrasında bu formülün gelişme göstermiş olmasının nedenlerine ilişkin bir ipucu vermektedir.

1742 yılında roman biçimi cidden kötü bir üne sahipti ve Fielding muhtemelen epiğin saygınlığından yararlanırsa bu türdeki ilk denemesinin okuryazar cenahtan daha önyargısız bir tepki alacağını düşünmüştü. Aslına bakacak olursak, Fielding bu yöntemle bir yüzyıl önceki Fransız romans yazarlarının izinden gitmiş oluyordu, zira onlar da yazdıkları önsözlerde *epik bağlantıları* olduğunu iddia etmişlerdi. Bu önsözlerde yaptıklarının gerçek bir çözümlemesini sunmaktan ziyade, ürettikleri eserlerin kanonlaşmamış olması sebebiyle hem kendilerinin hem de okurlarının kaygılarını yatıştırma amacını güdüyorlardı. Bu icazetsizlik havasından kurtulma yönünde çabalar bugün de kurmaca düzyazının yakasını sıyıramadığı bir illet olarak karşımızda duruyor – F. R. Leavis'in "The Novel as Dramatic Poem" (Dramatik Şiir Olarak Roman) adlı çalışması da, roman türünü kadim ve saygıdeğer bir üye kisvesine büründürerek eleştirel Panteon'a sokma amaçlı benzer bir çaba gibi görünmektedir.

Gelgelelim, gerek Fielding'in gerekse de Leavis'in formülünün romanı en önde gelen şiirsel biçimlerle ilişkilendiriyor oluşu, roman türünü mümkün olan en yüksek edebi bağlama yerleştirme çabasının bir tezahürü olarak da görülebilir. Besbelli ki roman yazarları da eleştirmenleri de bundan kazançlı çıkacaklardır ve gerçekten de Fielding'in anlatısını epik terimleriyle tasarlamasından elde ettiği en büyük kazanç, en yüce edebi biçimlerin gerektirdiği düşünülen bir yoğunlukta ve ciddiyette meşakkatli bir işe girişmek olmuştur diyebiliriz.

50. Tabir George Sherburn'e ait, bkz. "Fielding'in *Amelia*'sı", s. 2
51. Carl van Doren, *Life of Thomas Love Peacock*, Londra, 1911, s. 194.

Bunun haricinde epiğin Fielding'in üzerindeki etkisi muhtemelen çok azdır ve esasen de gerileticidir. Ayrıca sonraki roman geleneği açısından da çok az öneme sahiptir. Ethel Thornbury'nin konu üzerine monografisinde yazdığı gibi, Fielding'i "İngiliz düzyazı epiğinin kurucusu"[52] olarak adlandırmak kendisine bir tür kısır baba sıfatı yakıştırmak olacaktır; örneğin, Fielding'in en büyük takipçileri olan Smollett, Dickens ve Thackeray onun eserlerindeki tek tük epik özellikleri taklit etmezler. Fakat daha önce gördüğümüz üzere, "komik düzyazı epik" fikri bizim nazarımızda hiçbir şekilde Fielding'in en önemli yönü değildir: Bu formülün esas işlevi, Fielding'in kurmaca edebiyatta tuttuğu yeni yolda ilerlerken aklında tutmak istediği yüksek edebi başarı standartlarından birine işaret etmekti; on sekizinci yüzyılda görülen sayısız "Epik Şiir Yaratma Reçeteleri"nden biri değildi kesinlikle; ayrıca böylesi daha isabetli olmuştur, zira en azından edebiyat açısından kocakarı ilacı öldürmüşse de nostalji diriltebilir.

52. *Henry Fielding's Theory of the Comic Prose Epic*, Madison, 1931, s. 166.

9

# Romancı olarak Fielding: *Tom Jones*

Edebiyat dünyasındaki tartışmaların çok azı Fielding ve Richardson'ın romanlarının ayrı ayrı meziyetleri üzerine dönen tartışma kadar ilginç ve hararetlidir. Öyle ki Fielding taraftarlarının son yüzyıllık dilimde sahanın neredeyse mutlak hâkimi konumuna yükselmiş olmalarına rağmen, tartışma bugün bile sürmektedir.[1] Tartışmanın canlılığını korumasının arkasındaki en önemli neden, tartışmaya konu olan meselelerin fevkalade kapsamlı ve çeşitli olmasıdır – karşıtlık yalnızca iki tür roman arasında değil, iki tür fiziksel ve psikolojik yapı ve yine iki toplumsal, ahlaki ve felsefi dünya görüşü arasındadır. Ama bu kadarla da sınırlı kalmaz: Richardson'a verdiği güçlü ve paradoksal destekle Fielding yandaşlarını sürekli kışkırtan bir sözcünün varlığı da tartışmayı renklendirmektedir – Fielding yandaşları neoklasisizmin otoriter sesi Dr. Johnson'ın edebiyat dünyasında ve gerçek yaşamda Augustus dönemi ruhunun son gerçek temsilcisi olan Fielding'e ateş püskürmesi karşısında dehşete düşmektedir.[2]

Bu son güçlüğü çözmenin yollarından birisi, Dr. Johnson'ın yaklaşımını çok fazla ciddiye almamak olmuştur, zira Richardson ile aralarında arkadaşlık ve kişisel bir borç söz konusuydu – Richardson bir keresinde, mali borçlan olan Johnson'ı tutuklanmaktan kurtarmıştı. Ancak, Johnson genellikle eleştirel yorumlarını bu tür kaygıların emrine koşan birisi değildi ve zaten her halükârda bu

1. Örneğin bkz. Frank Kermode, "Richardson and Fielding", *Cambridge Journal*, IV (1950), s. 106-14: ve edebi ünleri hakkında ayrıntılı bir özet için, F. T. Blanchard, *Fielding the Novelist: A Study in Historical Criticism*, New Haven, 1926.

2. Bkz. Robert E. Moore, "Dr. Johnson on Fielding and Richardson", *PMLA*, LXVI (1951), s. 162-81.

varsayım şu olguyla çelişmektedir: Dr. Johnson'ın, Richardson'ın romanlarına verdiği coşkulu destek Richardson'ın şahsına yönelttiği acımasız eleştirilerle kol kola gider. Örneğin, şu öldürücü hicve bakın: Richardson "küreklere her elini atışında, şöhret denizinin serpintisini hissetme arzusu duymadan sessiz sedasız yol almayı içine sindiremez."[3]

Dolayısıyla Johnson'ın Richardson'dan yana tercihini ciddiye almak mecburiyetindeyiz, özellikle de Fielding'e tekrar tekrar yönelttiği başlıca suçlamadaki tutarlılığını göz önünde tutarsak. Boswell'in dediğine bakılırsa, Johnson açısından "Fielding'in karakterleriyle Richardson'ın karakterleri arasındaki tüm fark birinin 'muaşeret karakterleri' diğerininse 'doğal karakterler' olması"ydı. Elbette Johnson'ın gözünde muaşeret karakterlerinin çok az kıymeti vardı, zira "çok eğlendirici" olmalarına karşın, "bunları anlamak için çok yüzeysel bir gözlem yeterlidir, halbuki doğal karakterlerde insan kalbinin iç dehlizlerine dalmak gerekir". Richardson ile Fielding arasındaki bu farklılığı daha hatırda kalır bir ifadeyle de dile getirmiştir Johnson: "İkisi arasındaki fark, bir saatin nasıl yapıldığını bilen bir insanla kadrana bakarak saatin kaç olduğunu söyleyebilen bir insan arasındaki fark kadar büyüktür."[4] Aynı düşünceyi Mrs. Thrale tarafından çok daha açık bir şekilde dile getirilen şu hakaretamiz ifadede de görmek mümkün: "Richardson hayatın özünü kavramışken... Fielding kabuğuyla yetinmişti."[5]

Bu temel farklılık ortodoks eleştiri anlayışından doğrudan bir sapma anlamına gelmiyordu, ama en azından üstü kapalı bir sapma söz konusuydu, zira Richardson'ın "insan kalbinin iç dehlizlerine dalma" düşüncesinin temelinde, bireylerin ruh hallerinin ayrıntılı betimlenmesi yatıyordu – karakterlerin sunumunda kılı kırk yaran bir ayrıntıcılık gerektiren ve dolayısıyla genel ve evrensele eğilimli olan bilindik neoklasik düşünceye karşıt bir betimleme. Johnson'ın kuramsal varsayımlarının neoklasik düşünce yönünde olduğuna kuşku yok, zira şairin "bir türün diğerinden ayırt edilmesini sağlayan ince ayrımlara başvurmaması gerektiği" görüşünü sık sık

3. *Johnsonian Miscellanies*, haz. Hill, c. I, s. 273-4.
4. *Life of Johnson*, haz. Hill-Powell, c. II, s. 48-9.
5. *Johnsonian Miscellanies*, haz. Hill, c. I, s. 282.

dile getirmiştir.[6] Fakat görünen o ki kurmaca edebiyatta savunduğu öncüller çok farklıydı, zira Mrs. Thrale'e mektubunda, Fielding'i tam da bu ayrımları gözetmek konusunda gösterdiği isteksizlikten ötürü haşlıyordu: "Fielding bir atı ya da eşeği betimleyebilir, ama bir katırı asla."[7]

Dolayısıyla Johnson'ın son derece bağımsız edebi duyarlılığı, ilk bölümde tarif edilen neoklasik kuram ile romanın biçimsel gerçekçiliği arasındaki karşıtlığın en az bir öğesini doğrular diyebiliriz. Johnson'ın edebi kuramı ile pratik yargıları arasındaki farklılığa gelince, bu noktada çok da şaşırtıcı bir durumun olduğu söylenemez: Her öğreti kimi uygulamalarında, ama özellikle de başlangıçta düşünülmeyen alanlara uygulandığında bir muğlâklığa sahiptir. Fakat her halükârda Johnson'ın neoklasikliği basit bir mesele değildi (keza neoklasisizmin kendisi de değildi); bu konuda genel ilkelerinden ayrılması, Johnson'ın edebi içgörüsü bakımından kökten dürüst bir kişi olmasının en temel meseleleri nasıl kuvvetle gündeme getirdiğinin bir başka örneğidir. Öyle ki sonraki eleştirmenler onun formülasyonlarını kalkış noktası olarak kullanmak zorunluluğunu duymuştur. Roman biçiminin bu ilk iki ustası arasında yapılacak bir karşılaştırma, Johnson'ın sağladığı bu temelden işe başlamak zorundadır.

## I

*Tom Jones* ve *Clarissa* romanları, Fielding ve Richardson'ın romancılık yöntemleri arasındaki farkların somut bir resmini çizmemizi sağlayan birkaç koşut sahne sunacak kadar benzer temalara sahiptir. Örneğin, her ikisinde de kadın kahraman, ailesinin kendisi için seçtiği nefretlik bir taliple uğraşmak zorunda kalır. Keza her ikisinde de baba ile kız evlat arasında bu talibin reddedilmesiyle alevlenen bir çatışma resmedilmiştir.

Burada öncelikle Fielding'in, Sophia Western ile tiksinç Blifil arasındaki konuşmayı nasıl betimlediğine bakalım:

6. *Rambler*, no. 36 (1750); ayrıca bkz. *Rasselas*, Onuncu Bölüm.
7. *Thraliana*, haz. Balderston, c. I, s. 555.

Biraz sonra Mr. Blifil geldi; Mr. Western de, genç çifti baş başa bırakıp, çekip gitti hemen.

Neredeyse bir çeyrek saat süren uzun bir sessizlik oldu bunun üzerine. Çünkü konuşmaya başlaması gereken bayda, şaşkınlık biçiminde beliren yakışıksız bir çekingenlik vardı. İkide birde konuşmaya çabalıyorsa da, ağzından tam bir laf çıkaracağı sırada, gene susuyordu. Sonunda sözcükler, abartmalı ve zorlanmış bir iltifatlar seli halinde, dudaklarından dökülmeye başladı. Sophia ise, yere bakarak, hafif eğilerek, terbiyeli ve kısacık bir iki sözle karşıladı bu iltifatları. Hem kadınlarla şimdiye dek pek alış verişi olmayan, hem de kendini pek beğenen Blifil, Sophia'nın bu davranışını genç kızın çekingenliğine yordu, iltifatlarının hoş karşılandığını sandı. Artık dayanamayacağı bir duruma son vermek için, Sophia ayağa kalkıp odadan çıkınca; Blifil, bunu da genç kızın çekingenliğiyle açıkladı. Nasıl olsa yakında Sophia'yı gereğinden fazla göreceğini düşünerek, kendi kendini avuttu.

Bu işi başardığını sanan Blifil, gerçekten hoşnuttu durumdan. Romantik âşıkların özlediği şey, yani sevgilisinin yüreğini yüzde yüz ve kesinlikle ele geçirmek düşüncesi, aklının kenarından bile geçmiyordu. İstediği şey, Sophia'nın servetiyle Sophia'nın bedeniydi. Mr. Western bu evlilikten yana olduğuna göre; Sophia [da] babasının isteklerine her zaman kolayca ve tam anlamıyla boyun eğdiğine göre; gerekirse babası, kızı daha da büyük bir uysallık göstermek zorunda bırakabileceğine göre; Sophia'nın servetinin de bedeninin de yakında kendi öz malı olacağı konusunda hiç kuşkusu yoktu.[8]

Yapısal olarak bu sahne komedyalarda kullanılan tipik tertibe dayalıdır: karakterlerden birinin, üçüncü şahıslar arasındaki yanlış anlamanın bir sonucu olarak, diğerinin niyetlerinden tamamıyla bihaber olması. Yani, Squire Western, tarifi imkânsız Mistress Western'in yanlış yönlendirmesi neticesinde, Sophia'nın Tom Jones'u değil, Blifil'i sevdiğini zannetmektedir. Muhtemelen tam da bu yanlış anlaşılmayı devam ettirebilmek adına, Sophia ile Mr. Blifil arasında hiç konuşma geçmez, birbirlerinin duygularınıysa çok az anlarlar. Bunun yerine Fielding, her-şeyi-bilen bir yazar olarak hareket etmek suretiyle, Blifil'in aklından geçenleri okumamızı ve bunların altında ne kadar adice hesapların yattığını görmemizi sağlar: Aynı zamanda Fielding'in sesindeki tutarlı ironi Blifil'in rolünün sınırlı olduğuna dair bir ipucu vermektedir; bir gün gelip de Sophia'nın servetine ya da bedenine sahip olacağından korkmamız

8. *Tom Jones*, Altıncı Kısım, Yedinci Bölüm.

yersizdir, zira Blifil bir kötü adam olarak çizilmiş olmasına karşın, besbelli ki komedyaların kötü adamıdır.

Sophia'nın sessizliğinin Blifil tarafından yanlış anlaşılıp hayra yorulması bir sonraki komik karışıklığın zeminini hazırlar, zira bu durum Squire Western'de ilişkinin iyiye gittiği izlenimini uyandırır. Western bunun üzerine hiç vakit kaybetmeden bu taşkın sevincini kızıyla paylaşmak üzere onun yanına koşar. Tabii ki Sophia babasının nasıl bir yanılgı içerisinde olduğundan habersizdir.

Sophia, nedenini hiç mi hiç bilmemekle beraber, babasını böyle bir sevecenlik nöbeti içinde görünce (gerçi Mr. Western'in sevecenlik nöbetleri olurdu ama, çoğundan daha yoğundu şimdiki nöbet) Mr. Blifil konusunda duygularını açıklamak için bundan daha güzel bir fırsat bulamayacağını; çok yakında bu konuda nasıl olsa tam bir açıklama yapmak zorunda kalacağını düşündü.

Böylece Sophia, bütün bu güzel sözlerden ötürü babasına teşekkür ettikten sonra, anlatılamayacak kadar tatlı bir halle, sordu: "Sophy'nizin mutluluğu gerçekten sizin biricik sevinç kaynağınız mı babacığım?"

Western, öyle olduğunu kanıtlamak için, koca koca yeminler etti, kızını öptü. Derken Sophia, babasının elini yakalayıp, diz çöktü. Babasına duyduğu sevgiyi, onun sözünü dinlemeye hep hazır olduğunu, candan bir heyecanla anlattıktan sonra, yalvarmaya başladı:

"Nefret ettiğim bir adama zorla vererek, dünyanın en mutsuz yaratığı yapmayın beni. Yalvarırım size, sevgili efendim; mademki sizin mutluluğunuzun benim mutluluğuma bağlı olduğunu söyleyecek kadar iyisiniz, yalnız beni düşünerek değil, kendinizi düşünerek de yapmayın bunu."

Western, gözleri yerinden fırlayarak, "Ne! Nasıl!" diye bağırıyordu.

Sophia, yalvarıyordu hâlâ. "Ah efendim, zavallı Sophy'nizin yalnız mutluluğu değil, canı da, var oluşu da, bu dileğinin gerçekleşmesine bağlı. Ben Mr. Blifil ile yaşayamam. Beni zorla onunla evlendirmek, beni öldürmek demektir."

"Öyle mi? Mr. Blifil ile mi yaşayamazsın?"

"Canım üstüne yemin ederim ki, yaşayamam."

Mr. Western kızını iterek bağırdı: "Geber öyleyse! Allah kahretsin seni! ... Bu adamla evlenmeceksin, kararım karar. Eğer razı olmazsan, sana beş para vermeyeceğim, bir metelik bile vermeyeceğim. Sokaklarda açlıktan geberdiğini de görsem, bir lokma ekmek vermeyeceğim sana. Kesin kararım budur benim. Şimdi seni bırakıyorum; iyice düşün taşın söylediklerimi."

Mr. Western bunu söyledikten sonra, ceketinin eteğini yakalamış olan kızının elinden öyle bir hışımla sıyrıldı ki, Sophia'nın yüzü yere çarptı. Western, kızını yerde bırakarak, dışarı fırladı.

Fielding'in buradaki başlıca amacı karakterin kendisini konuşmasıyla ve eylemiyle ele vermesi değildir kesinlikle. Sözgelimi, bu sahneden, Sophia'nın babasını, mantığını kullanarak istemediği bir karar aldırabileceği yönünde bir umut besleyebilecek kadar az tanıdığı sonucunu çıkaramayız; Fielding, Sophia'nın meseleyi babasına açmasında esasen bir sonraki sahneyi daha da komik hale getirmek gibi bir amaç gütmektedir. Keza Western'in tehdidini –"Hayır, sokaklarda açlıktan geberdiğini de görsem, bir lokma ekmek veremeyeceğim sana"– ne konuşması ne de duyguları açısından karakteristik bir özelliği olarak değerlendiremeyiz. Bu sözleri, en kaba Somersetshire jargonuyla konuşan ve çocuksu taşkınlığının bu tür yaratıcı uçuşlara muktedir olduğuna dair başka örnek bulunmayan bir adamın beylik sözlerinden çok; melodramlarda bu tür durumlarda sarf edilen beylik mecazlara benzetmek daha doğru olur. Sophia ile Western'in konuşmalarının karakterlerine tümüyle aykırı olduğunu söylemek abartılı bir yaklaşım olur; fakat bu konuşmaların gerçek hayatta bir babayla kızı arasında cereyan eden hakiki bir konuşmaya tanıklık etmemiz amacıyla değil, tümüyle komik *volte-face*'tan* yararlanmak amacıyla kullanıldığına da şüphe yoktur.

Bu sahnenin tüm fiziksel ve psikolojik ayrıntılarıyla betimlenmemesi muhtemelen Fielding'in güldürme amacını gerçekleştirmesi için temel bir koşuldu; Fielding gerçek bir ıstıraba değil de, geleneksel türde bir komik karmaşıklığa tanık olduğumuza bizi inandırarak, Sophia'nın yazgısına ilişkin kaygımızı hafifletmek zorundadır – bu sahnenin amacı, gereksiz yere gözyaşı kaybı yaşatmadan, mutlu sondan duyduğumuz hazzı artırmaktır. Fielding'in karakterlerine dışsal ve bir bakıma dediğim dedik yaklaşımı aslında esas güldürücü amacının başarıya ulaşması için gerekli bir koşuldur: ilgiyi Sophia'nın duygularına ya da başka teğet bir konuya çekerek, okurun yanlış anlama ve karşıtlık üzerinde yoğunlaştırdığı dikkati dağıtılmamalıdır.

*

* *Fr.*, yüz seksen derecelik dönüş. (ç.n.)

Hizmetçisi Hannah, Clarissa'ya, kendisine layık görülen koca adayının Solmes olduğunu söyledikten sonra Clarissa ile Solmes arasında geçen diyalogun aktarılış tarzında, *Tom Jones*'la tam bir amaç ve yöntem karşıtlığı söz konusudur. Bu sahne Anna Howe'a yazılan mektupta şöyle betimlenir:

Bu sabah kahvaltı için aşağı indiğimde içimde derin bir huzursuzluk vardı... ilgisini benden yana çekmek umuduyla durumumu anneme açmak için fırsat kolluyordum. Kahvaltının ardından kendi odasına çekildiğinde bunun iyi bir an olabileceğini düşündüm. Ama şanssızlık bu ya, iğrenç Solmes orada annemle benim aramda çökmüş oturuyordu. Bakışlarında *o kadar* kendinden emin bir hava vardı ki! Ama bilirsin hayatım, sevmediğimiz kişiler ağızlarıyla kuş tutsalar bizi hoşnut edemezler.

Pis herif oturduğu yerde otursaydı, daha iyi olacaktı: Ama bu dalavereci, geniş omuzlu mahluk dikeldi ve oradaki sandalyeye doğru yürüdü. Halbuki o sandalyenin tam yanındakine ben oturacaktım.

Kendime yer açmak istiyormuşçasına sandalyeyi biraz uzağa çektim. Sanırım sonra da çabucak oturdum yerime; bu arada bütün duyduklarım kafamda çalkalanıyordu.

Fakat onu bu kadarıyla pes ettirmek mümkün değildi. Adam o kadar kendinden emin, cüretkâr, soğukkanlı bir adam ki! Gerçekten de bu adam kendinden çok emin biri!

Uzağa çektiğim sandalyeyi aldı ve o kadar yakınıma getirip koydu, haşmetini de öyle bir yayıp oturdu ki eteğimin çemberine kadar girmişti. O kadar rahatsız oldum ki (bu arada bütün duyduklarım, dediğim gibi, kafamda çalkalanıyordu) başka bir sandalyeye geçtim. Kendime olan hâkimiyetimi neredeyse tamamen yitirmiştim. Bu durum kardeşlerime çok büyük çok büyük avantaj sağlıyordu. Onların da bunu kullandıklarını söyleyebilirim. Fakat ben kendi adıma bunu gönülsüzce yaptığımı düşünüyorum. Elimden başka bir şey gelmiyordu. Ne yaptığımı bilmiyordum ki.

Babamın da bu durumdan aşırı derecede hoşnutsuz olduğunu anlıyordum. Hiç kimsenin kızgınlığı babamınki kadar yüzünden okunamaz. "Clarissa Harlowe!" dedi yüksek sesle – ve durdu. Bense titreyerek ve eğilip selamlayarak (zira bir daha oturmamıştım o olaydan sonra), "Evet, efendim!" dedim. Ardından sandalyemi bu pis herifin yanına koyarak oturdum – yüzüm hissedebildiğim kadarıyla kıpkırmızı olmuştu.

İyi kalpli annem, "çay koy yavrum," dedi: "Gel yanıma otur ve çay koy."

Sevinç içinde adamın kalktığı yere geçtim ve hararetli hararetli işe koyulduğumdan çok geçmeden kendimi toparladım. Kahvaltı esnasında Mr. Solmes hakkında lüzumsuz iki-üç soru sordum. Bunu da yapmazdım

ya, babamın gönlünü hoş tutmak için yapayım dedim. Kız kardeşim, "burun sürtülünce gurur kibir hak getire tabii!" diye kulağıma fısıldadı. Konuşmasında bir zafer kazanmışlık ve hakir görme havası vardı, ama pek takmadım doğrusu.

Annemin tüm iyiliği ve tevazusu üzerindeydi. Çayı beğenip beğenmediğini sordum. ...

"Bunlar zahmet gerektirmeyecek küçük meseleler yavrum," dedi, "yalnız ileride daha büyük meselelere yol açar."

Her zamanki kahvaltı vakti dolmadan babam, kendisiyle konuşacakları olduğunu söyleyerek annemle birlikte masadan kalktı. Sonra kız kardeşim ve halam (o da bizimle birlikteydi) gittiler.

Erkek kardeşim aşağılayıcı bir hava içersindeydi; ben neyin nesi olduğunu gayet iyi biliyordum da, Mr. Solmes pek bir anlam veremedi: Neyse, en sonunda o da *kendi* yerinden kalktı. "Kardeşim, sana göstermem gereken ilginç bir şey var. Dur gidip getireyim," dedi ve gitti, arkasından da kapıyı kapattı.

Tüm bunların ne anlama geldiğini anlamıştım. Yerimden kalktım; adam konuşmak maksadıyla boğazını temizledi. Ayağa kalkıp, yüzünü bana doğru dönecek vaziyette (inan bana, canım, adam her haliyle bende nefret uyandırıyordu) ayaklarını ayarladı. "Gideyim de kardeşimi bana göstereceği şeyi getirmek zahmetinden kurtarayım," dedim. Selam verdim, müsaade istedim. Adam "hanımefendi," diye seslendi iki defa, tam bir ahmağı andırıyordu suratı. Ama ben dönüp bakmadım ve kardeşimi bulmak üzere kapıdan çıktım. Fakat o kız kardeşimle birlikte kaygısızca bahçede dolaşmaya çıkmıştı. Belli ki göstereceği *ilginç şeyi* yanımda bırakmıştı ve başka bir şey göstermek gibi bir niyeti de yoktu.[9]

Bu pasajı Richardson'ın çok farklı gerçekçiliğinin karakteristik bir örneği olarak alabiliriz. Clarissa "bu sabah" neler olduğunu, Anna'nın arzu ettiği kadar "ayrıntılı bir şekilde" anlatıyor; Richardson ancak bu şekilde sahnenin fiziki gerçekliğini aktarabilir – kahvaltı masasındakiler, daha uygun bir yer için gösterilen çabalar ve bu oyunun asıl yükünü taşıyan tüm diğer küçük eviçi ayrıntılar. Mektup biçimi Richardson'ın konuşmayla verilemeyecek ve mantıksal bir analizi de pek mümkün olmayan duygulara ve düşüncelere ulaşmasını mümkün kılıyor: Ebeveynlerin zulmüne karşı verdiği entipüften meydan muharebesinde Clarissa'nın kırılan hassasiyetinin yaşadığı med cezirlere tanık oluyoruz. Sonuç olarak, Richardson Fielding'dekinden çok daha farklı bir katılım duygusu yaşatır: Bir

9. c. I, s. 68-70.

yandan bütünsel komik örüntüyü canlı olmayan ama nesnel bir algılayış, ama bir yandan da o sahneyi hatırladıkça hâlâ sinirleri gerilen ve anne babasına istemeden isyan edişiyle felç edici itaati arasındaki zoraki gidip gelişlerini düşünen Clarissa ile tam bir özdeşleşme söz konusudur.

Richardson'ın anlatı silsilesi başkarakterin yaşananlara gösterdiği tepkinin derinlemesine incelenmesine dayalı olduğundan, *Tom Jones*'ta göremeyeceğimiz pek çok küçük duygusal ve karakteristik özelliği de içine alır. Fielding, Sophia'nın neden bu şekilde hareket ettiğinin mantıki temellerini anlamamızı sağlar ama bundan ileriye gitmez – aklı başında herhangi bir genç kızın bu koşullar altında aynı davranışı sergilememesi için hiçbir neden yoktur. Halbuki Richardson'ın mektup tekniği ve Clarissa'nın Anna ile samimiyeti yazarı daha ileriye gitmeye ve Clarissa'nın bütünsel ahlaki varlığına ilişkin kafamızdaki resmi derinleştiren ve ayrıntılandıran bir sürü şey aktarmaya teşvik eder. Clarissa'nın tüyler ürperten nidası ("Gerçekten de bu adam kendinden çok emin biri"), kız kardeşinin müdahalesi hakkındaki hor gören yorumu ("Ama pek takmadım doğrusu") ve küçük ailevi didişmelerden kendisinin de uzak duramadığını kabul etmesi (Solmes'tan uzaklaştığına pişman olur çünkü "bu durum kardeşlerime çok büyük avantaj sağlıyordu"); karakter çizimindeki tüm bu ayrıntılar, Richardson'ı "ideal" karakterler yaratan bir romancı olarak tanımlayanlar tarafından göz ardı edilmektedir. Clarissa elbette büyük bir iradeye ve kararlılığa sahiptir, ama deneyimsiz genç bir kadın olduğu da su götürmez – kız kardeşlere özgü kindarlıktan ve şımarıkça kendini ispatlama tavrından epey nasibini almıştır ve kutsal bakireliğin ideal kişisi olmak şöyle dursun, Mr. Solmes'a "ilginç bir şey" gibi kindar ve alaycı bir göndermede bulunacak birisidir. Keza hiçbir şekilde bedeninden azade bir varlık da değildir; Sophia'nın Blifil'e karşı fiziksel bir antipatisi olduğuna dair hiçbir belirti yoktur, ama Clarissa'nın Solmes'a karşı son derece güçlü bir antipatisi olduğunu görürüz – onun "çirkin cüssesi" karşısında cinsel anlamda içgüdüsel bir tiksinti duymaktadır.

Dakik bir şekilde betimlenmiş fiziksel, psikolojik ve hatta fizyolojik süre içerisindeki benzer bir kişisel ilişkiler ortamını, *Tom Jones*'tan alıntıladığımız ikinci pasajın muadili olan şu kısa sahnede de görmek mümkün. Clarissa, annesiyle arasında geçen iki özel

konuşmanın ardından, aileden gelen bir ültimatomla karşı karşıyadır. Annesi bir yanıt beklemektedir:

> Bu sırada babam çıkageldi. Bakışlarındaki sertlik tüylerimi ürpertiyordu. Odada iki-üç volta attı, üstelik gut hastalığının acısı geçmemişti hâlâ. O zamana kadar sessizce bekleyen annem onu görür görmez, babam şunları söyledi:
>
> "Canım, ne zamandır kayıptın. Yemek neredeyse hazır olur. Söylemek istediklerini bir an önce söylesen iyi olur. Gerçi *senin* ve *benim* isteğimizi beyan etmek dışında yapacak bir şeyin olmasa gerek... ama belki de hazırlıklar hakkında konuşuyorsunuzdur. Çok geçmeden seni aşağıda bekliyorum... *kızınla* beraber kol kola, tabii o ada layık olacaksa.
>
> Sonra da aşağıya indi. Giderken gözlerini üzerime öyle sertçe dikti ki ağzımı açıp kendisine tek bir laf edemedim, hatta bir müddet anneme bile bir şey söyleyemedim.[10]

Richardson ile Fielding iki babanın acımasızlığını farklı şekillerde resmeder: Squire Western'in acımasızlığı gayri ihtiyari ve abartılı bir niteliğe sahipken, Mr. Harlowe'unki sıradan yaşama aittir. Bu ikincisinin nuh deyip peygamber demeyen nasır kalpliliği çok daha inandırıcıdır, zira yalnızca Clarissa ile konuşmayı reddedişinde tezahür eder. Clarissa'nın iç dünyasına duygusal anlamda yakınlaşmamız sayesinde, bir babanın kızına sessizce bakışı bizde bir yankı uyandırabilmektedir, halbuki bu durum Fielding'de Squire Western'in hiddetini göstermek maksadıyla kullanılan fiziksel ve retorik mübalağa için söz konusu değildir.

## II

Dolayısıyla incelememizi derinleştirdiğimizde, Johnson'ın Richardson ile Fielding arasında yaptığı karşılaştırmanın doğrudan doğruya hangisinin daha iyi bir psikolog olduğu sorusunu gündeme getirmediği, aksine ikisinin hayli birbirine ters edebi niyetlerine dayalı olduğu anlaşılmaktadır: Fielding karakter çizimine kendi bütünsel edebi yapısı içerisinde çok daha küçük bir yer tahsis etmiş ve bu durum Richardson'ın çok farklı maksatlarına uygun olan efektleri denemekten bile onu alıkoymuştur. Bu farklılığın içerdiği bü-

10. c. I, s. 75-6.

tün anlamları en açık ve kapsamlı bir şekilde görebileceğimiz yer belki de *Tom Jones*'taki olay örgüsünün ele alınış tarzıdır, zira Fielding'in toplumsal, ahlaki ve edebi bakış açısını tümüyle yansıtmaktadır.

Fielding'in eylemleri işleme tarzı, Tepedeki Adam'ın araya sıkıştırılmış hikâyesi gibi birkaç ayrık otu ve son kısımlarda görülen acelecilik ve kafa karışıklığı emareleri dışında,[11] buradaki çok karmaşık yapı üzerinde fevkalade bir denetime sahip olduğunu göstermekte ve Coleridge'in meşhur övgüsünü de gani gani hak etmektedir. "Ne büyük bir kompozisyon ustasıydı Fielding! Zannımca en kusursuz şekilde tasarlanmış üç olay örgüsü *Oedipus Tyrannus* (Tiran Oedipus), *Alchemist* (Simyacı) ve *Tom Jones*'tur."[12]

"Ne sebeple kusursuz?" diye sormak lazım. Katiyen karakter ve kişisel ilişkileri irdeleyişinden ötürü değil, zira üç olay örgüsünde de vurgu yazarın dışsal ve belirlenimci bir şemayı mahirane bir şekilde çözümlemesine dayalıdır: *Oedipus*'ta kahramanın karakteri geçmişte yaptıklarıyla karşılaştırıldığında –zaten bunlar da o doğmadan çok öncesine ait bir kehanetin sonucudur– tali bir öneme sahiptir; *Alchemist*'te Face ve Subtle'ın resmedilişi, Jonson'un karmaşık hilelerini kotaracak uygun araçlar bulma ihtiyacının ötesine geçmez; *Tom Jones*'a gelince, onun olay örgüsü bu özelliklerin bir birleşimini sunar. Sofokles'te olduğu gibi, hayati sır, yani kahramanın asıl doğumu, tüm hikâye boyunca inceden inceye hazırlanır ve hafiften hafife çıtlatılır ve en sonda sır perdesinin aralanmasıyla beraber hikâyedeki bütün ana meseleler son bir kez yeniden düzenlenir: Jonson'da olduğu gibi, bu nihai yeniden düzenleme karmaşık bir kötülük ve aldatma örüntüsünün üzerindeki örtünün kaldırılmasıyla gerçekleştirilir.

Bu üç olay örgüsü başka bir açıdan da benzerdir: ana eğilimleri norma geri dönüş yönündedir ve dolayısıyla temel olarak durağan bir niteliğe sahiptir. Bu anlamıyla kuşkusuz yazarlarının muhafazakârlığını yansıtırlar. Bu muhafazakârlığın Fielding söz konusu olduğunda yazarın, Defoe ve Richardson gibi tüccar sınıfa değil,

11. Bunun eksiksiz bir aktarımı için, bkz. F. H. Dudden, *Henry Fielding*, Oxford, 1952, c. II, s. 621-7.

12. Aktaran Blanchard, *Fielding*, s. 320-1.

*gentry*'ye mensup olmasıyla da bağlantılı olduğunu söylemek mümkün. Daha önce gördüğümüz üzere, Defoe ve Richardson'ın romanlarındaki olay örgüleri ait oldukları sınıfın bakış açısındaki belirli dinamik eğilimlere ayna tutuyordu: Örneğin, *Moll Flanders*'ta para her kritik anda hikâyenin akışını belirleyen özerk bir güce sahiptir. *Tom Jones*'ta ise, tıpkı *Alchemist*'te olduğu gibi, para iyi karakterlerin ya sahip olduğu ya kendilerine verilen ya da bir an için kaybettikleri bir şeydir: Yalnızca kötü karakterler para kazanmak ya da paralarını elde tutmak için bir çaba sarf ederler. Para aslında olay örgüsü için yararlı bir araçtır ama yönlendirici bir öneme sahip değildir.

Öte yandan doğum *Tom Jones*'ta çok farklı bir konuma sahiptir: olay örgüsünde belirleyici faktör Defoe'da para, Richardson'da erdem ise burada da doğumdur diyebiliriz. Elbette Fielding bu vurgusuyla yaşadığı çağın toplumsal düşüncesinin genel havasını yansıtır: Toplumun temeli, her biri kendi kapasitelerine ve yükümlülüklerine sahip sınıflardan müteşekkildir ve zaten olması gereken de budur. Örneğin, Fielding'in hicvinin canlılığı hiçbir bir şekilde eşitlikçi bir eğilimin ifadesi olarak yorumlanmamalıdır; gerçekte sınıfsal ilkelere inancındaki sağlamlığın bir ifadesidir. *Amelia*'da "bütün kibirler içerisinde mevki kibri kadar Hıristiyanlık-dışı bir kibir daha yoktur," diyecek kadar ileri gittiği doğrudur.[13] Fakat bu yalnızca asalet kaynaklı bir yükümlülük meselesidir. Ayrıca şunu da hatırlamak gerekir ki Fielding *Tom Jones*'ta, "geniş görüşlülüğün, aşağı sınıflardan gelip eğitim görmeyenlerde pek ender bulunan"[14] bir vasıf olduğunu yazmıştır.

Bu sınıflararası sabitlik *Tom Jones*'un ayrılmaz bir parçasıdır. Tom, muhtemelen alt sınıflara mensup bir aileden gelen terkedilmiş bir çocuk olarak, Sophia ile evlenemeyecek oluşunu bir talihsizlik diye nitelendiriyor olabilir; fakat ayrılık gerekçesi olarak gösterilen nedenin haklılığını sorgulamaz. Dolayısıyla Fielding'in olay örgüsünün nihai görevi toplumsal düzenin altını oymadan âşıkları birleştirmektir; bunun gerçekleşmesinin yegâne yolu ise

13. Yedinci Kısım, Onuncu Bölüm

14. Dokuzuncu Kısım, Birinci Bölüm; ayrıca bkz. A. O. Lovejoy, *The Great Chain of Being*, Harvard, 1936, s. 224, 245.

Mr. Jones'un, gayri meşru da olsa, soylu olduğunun anlaşılmasıdır. Ancak, kavrayışlı okur açısından bu tümüyle şaşırtıcı sayılmaz, zira Tom'un göze çarpan "geniş görüşlülüğü" üstün bir şeceresinin olduğuna dair yeterli ipuçlarını sunar. Dolayısıyla yakın dönemdeki bir Sovyet eleştirmeni hikâyeyi proleter bir kahramanın zaferi şeklinde değerlendirerek[15] yalnızca doğumuna ilişkin gerçeklikleri değil, bunun kişiliği açısından süregelen etkilerini de göz ardı etmektedir.

Fielding'in muhafazakârlığı *Tom Jones* ve *Clarissa*'nın olay örgüleri arasındaki bir başka ve çok daha genel bir farkı da açıklamaktadır: Richardson bireyin toplum tarafından çarmıha gerilişini resmederken, Fielding bireyin toplumla başarılı bir şekilde kaynaşmasını resmeder ve bu durum olay örgüsü ve karakter arasında çok farklı bir ilişkiyi gerektirir.

*Clarissa*'nın bütünsel yapısı içerisinde öncelik bireye verilmelidir: Richardson sadece belirli bireyleri bir araya getirir ve büyük bir zincirleme tepkime yaratmak için gerekli olan tek şey bunların yakınlığıdır. Nitekim sonrasında bu tepkime kendi kendine devam eder ve tüm karakterleri ve onların karşılıklı ilişkilerini değişikliğe uğratır. Halbuki *Tom Jones*'ta topluma ve onun temsil ettiği geniş düzene öncelik verilmelidir ve dolayısıyla olay örgüsünün işlevi de kimyasal değil, fiziksel bir değişim gerçekleştirmektir: Olay örgüsü dünyevi hadiselerin ve beşeri kusurluluğun oluşturduğu rasgele düzenin içerisinden tek tek her taneciği kendine çeken ve sonra bunları uygun yerlere geri dağıtan bir tür mıknatıs işlevi görür. Bu taneciklerin, yani karakterlerin bileşimi süreç içerisinde değişikliğe uğramaz, ama olay örgüsü çok daha önemli bir şeyin açığa çıkarılmasına hizmet eder: Tüm beşeri taneciklerin evrende var olan görünmez büyük bir gücün (bu tanecikler orada bu gücü göstermek için bulunuyor olsalar da olmasalar da) emrinde olduğu gerçeğini ortaya serer.

Bu tür bir olay örgüsü, neoklasisizmin genel edebi stratejisini yansıtmaktadır. Nasıl ki bir etki alanının yaratılması evrensel manyetik yasalarını görünür kılıyorsa, aynı şekilde bir yazarın en önem-

15. A. Elistratov, "Fielding's Realism", *Iz Istorii Angliskogo Realizma*, Moskova, 1941, s. 63.

li görevi de evrensel düzenin beşeri sahnedeki etkilerini görünür kılmak, Pope'un "o ilahi parlaklığıyla şaşmaz doğa / tek berrak, değişmez ve evrensel ışık" dediği doğanın elişini ortaya çıkarmaktır.

Karakter konusundaki bu çok daha geniş perspektif kuşkusuz doğaya ve herhangi bir tikel bireysel varlığın eylemlerine atfedilen önemi azaltacaktır – bunlar esasen doğanın büyük örüntüsünün tezahürleri olarak bir ilginçlik barındırmaktadır. Fielding'in karakter çiziminin her yönünü nasıl ele aldığını belirleyen budur – yalnızca *dramatis personae*'nin hangi ölçüde bireyleştirileceği değil, bunların öznel yaşamlarına, ahlaki gelişimlerine ve kişisel ilişkilerine ne kadar önem atfedileceği de böyle şekillendirilir.

Fielding'in karakter çizimindeki başlıca hedefleri açık ama sınırlıdır: en fazla rollerinin gerektirdiği kadar tanısal özellik vermek suretiyle karakterleri uygun kategorilere yerleştirmek. Fielding'in "yaratma" ya da "uydurma" derken kastettiği budur: "her şeyin gerçek özünü çabucak ve akıllı bir biçimde kavrayabilmek."[16] Bunun pratikteki anlamı ise, bir kez bireyin adı uygun bir şekilde konduktan sonra, yazarın tek görevinin bu karakterin tutarlı bir şekilde konuşmaya ve davranmaya devam etmesini sağlamak olmasıdır. Aristoteles'in *Poetika*'da koyduğu şekliyle, "karakter ahlaki amacı ortaya çıkaran şeydir", dolayısıyla "bunun tezahür etmesini sağlamayan... konuşmalar... karakteri ifade etmez".[17] Rahip Supple ömrü oldukça kıvrak (*supple*) kalmalıdır.

Bu nedenle Fielding karakterlerini bireyleştirmek için bir çaba sarf etmez. Allworthy aldığı adla yeterince kategorize edilmiştir.* En sık rastlanan iki addan oluşan Tom Jones'u ise genel olarak insanoğlunun temsilcisi diye görmemiz gerekir ki bu durum yaratıcısının, "insanları değil, muaşereti, bir bireyi değil, türü" göstermek şeklinde ifade ettiği amacıyla da uyum içindedir.[18]

"Muaşeret" (*manners*) sözcüğünün kapsamı –kuşkusuz bireyciliğin genel olarak düşünce ve eylem özdeşliğinin beklendiği alanları azaltmış olması sonucunda– son birkaç yüzyılda o kadar daraldı ki "muaşeret karakterleri" tabiri artık çok fazla bir anlam ifade et-

16. Dokuzuncu Kısım, Birinci Bölüm.
17. 6. Bölüm, no. 17.
18. *Joseph Andrews*, Üçüncü Kısım, Birinci Bölüm.
* Bkz. s. 22n.

miyor. Bu tabiri açıklamanın en iyi yolu belki de onu Richardson'ın "doğal karakterler" tabiriyle karşıtlığı içerisinde algılamaktır. Richardson'ın edebi hedefi, B. W. Downs'ın işaret ettiği üzere,[19] *karakteri* (yani bireyin zihinsel ve manevi bünyesindeki değişmeyen özellikleri) değil, *kişiliği* sunmaktı: Richardson Clarissa'yı analiz etmek yerine onun tüm varlığı üzerine ayrıntılı ve eksiksiz bir döküm sunar. Clarissa, onun hayatına bol bol katılıyor olmamız üzerinden tanımlanır. Oysa Fielding'in amacı analitiktir: Herhangi bir tikel bireyin herhangi bir zamanda aklından geçen saiklerin kesin konfigürasyonuyla ilgilenmez, yalnızca kendisinin amaçladığı ahlaki ve toplumsal türe o bireyi sokmak için gereken bireysel özelliklerle ilgilenir. Dolayısıyla herhangi bir karakter üzerinde çalışırken beşeri davranış, yani muaşeret konusundaki genel bilgilerinin ışığında hareket eder ve tümüyle bireysel olan bir şeye sınıflandırma açısından hiçbir değer vermez. Aynı şekilde karakterin içyüzünü eşelemenin de bir mânâsı yoktur: Fielding eğer Johnson'ın dediği gibi bize kabuğu sunuyorsa, bunun nedeni tek başına yüzeyin örnek tipi tanımlamak için çoğu zaman epeyce yeterli olmasıdır – usta yazar özü incelemeye ihtiyaç duymaz.

Fielding'in karakterlere esas itibariyle yüzeysel yaklaşıyor olmasının arkasında gerek toplumsal gerek felsefi gerekse de edebi açıdan daha başka pek çok neden vardır. Öncelikle, karşıt yaklaşım edebi adaba aykırıdır. Fielding'in kuzeni Leydi Mary Wortley Montagu'nun işaret ettiği üzere, Richardson'ın kadın kahramanlarının "her düşündüklerini dile getirmeleri" çok kötü bir davranıştır, zira "bedenimiz için olduğu kadar zihnimiz için de birer incir yaprağı şarttır".[20] Ayrıca daha önce gördüğümüz üzere, kişilik konusunda samimi ve itiraf niteliğinde bir yaklaşımdan kaçınmak bir bütün olarak klasik geleneğe de uygundur; zaten her halükârda, özbilincin felsefi sorunlarına ilk kez, Aristoteles'in ölümünden altı yüzyıl sonra Plotinus'un eserlerinde değinilmişti.[21] Son olarak, Blifil ve Sophia karakterlerinin ele alınışında görüldüğü üzere, Fielding'in güldürme amacı tam da yüzeysel bir yaklaşımı gerektiriyordu ve

19. Richardson, s. 125-6.
20. *Letters and Works*, c. II, s. 291.
21. Bkz. A. E. Taylor, *Aristotle*, Londra, 1943, s. 108.

bunun sebepleri de yok değildi. Eğer kendimizi karakterlerle özdeşleştirirsek, onların komik katılımcılar olarak bulundukları geniş güldürüdeki mizahı anlamamız mümkün olmayacaktır: Daha önce söylendiği üzere, yalnızca düşünen insan için hayat bir güldürüdür ve güldüren bir yazar, karakterlerin ıslah sopasının darbeleriyle kıvranışını bize hissettirmemelidir.

Her halükârda Fielding karakterlerinin zihnine çok derinden nüfuz etmeyi açıkça ve hatta bağıra bağıra reddediyordu: "Bizim işimiz yalnızca olayları anlatmaktır; olayların nedeninin açıklanmasını ise, daha yüce yetenekleri olanlara bırakıyoruz". Blifil ve Sophia'nın duygularından (çeşitli hesaplara dayanan kararları ile karşılaştırıldığında) ne kadar az bahsedildiğine daha önce dikkat çekmiştik. Fielding açısından bunun bilinçli bir tercih olduğunu söylemek gerek: Blifil hakkında, "onun kafasının en kuytu köşelerini arayıp taramak doğru olmaz. Çünkü dostlarının en gizli işlerine burunlarını sokan, çekmecelerini ve dolaplarını karıştırıp, kısır ve bayağı yanlarını açığa vurarak onları herkesin gözünde rezil eden dedikodu meraklısı kimi kişiler gibi davranmak istemeyiz biz," diyerek ironik bir yorumda bulunmuştu zaten; benzer şekilde Tom'un kendisine olan aşkını ilk öğrendiğinde Sophia'nın neler hissettiğini anlatma sırası geldiğinde de, Fielding kendisini şu sözcüklerle mazur gösterir: "Onun şu anki ruh haline gelince, bu işi başaramayacağımı bildiğim için, Horatius'un bir kuralına uyarak, genç kızın şu sırada neler duyduğunu anlatmaya kalkmayacağım hiç."[22]

Dolayısıyla Fielding öznel boyuttan kasıtlı olarak uzak durur; fakat bunun hiçbir götürüsünün olmadığı söylenemez elbette, zira kuşkusuz vardır ve ne zaman duygusal açıdan bir doruk noktasına ulaşılsa bu zaaflar açığa çıkar. Coleridge, Fielding'i çok sevmesine karşın, Sophia ile Tom Jones'un en son birleşmelerinden önceki monologlar hakkında, hiçbir şey "bu kadar zorlama ve yapmacık olamaz: Dil canlılıktan ya da ruhtan yoksundur, tüm mesele kendi içinde uyumsuz olduğu gibi psikolojik hakikatten de tümüyle mahrumdur", yorumunda bulunmaktan kendini alamaz.[23] Aslında Fiel-

22. İkinci Kısım, Dördüncü Bölüm; Dördüncü Kısım, Üçüncü ve On Dördüncü Bölüm.

23. Aktaran Blanchard, *Fielding*, s. 317.

ding'in tek yaptığı bize komik bir sahne sunmaktır: Erkek kahramanın tövbekâr azimliliğindeki ulvi duyguların karşısına, haksızlığa uğramış kadının sadakatsiz talibini (bir o kadar ulvi bir şekilde) hakir görüşünü koyar. Elbette Sophia çok geçmeden Tom'u kabul eder ve biz de onun birdenbire ve sebep gösterilmeden çark edişi karşısında şaşkınlığımızı gizleyemeyiz: Sonuç bölümüne bir komedi öğesi katılmışsa da, karakterlerin duygularının gerçekliği pahasına sağlanmıştır bu başarı.

Bu duygusal yapaylık *Tom Jones*'ta çok genel bir niteliğe sahiptir. Sözgelimi, kahramanımız Allworthy'nin evinden kovulduğunda şunlar anlatılır: "... Jones aklın alamayacağı kadar yoğun acılar içine düştü; saçlarını yoldu; delilik, aşırı öfke ve umutsuzluk nöbetlerinde genellikle yapılan şeylerin çoğunu yaptı." Hemen ardından da Sophia'nın ayrılık mektubunu "yüz kez üst üste okuduğu", "yüz kez de öptüğü" eklenir.[24] Fielding'in, karakterlerinin duygu yoğunluğunu ispatlamak adına bu beylik abartmalara başvurması, komik yaklaşım için ödediği bedeli göstermektedir: Bu yaklaşım yazarı karakterlerinin iç dünyalarına inandırıcı ve sürekli bir erişim olanağından mahrum bırakmakta ve dolayısıyla ne zaman onların duygusal dünyalarını sergilemek istese, bunu karakterlere abartılı fiziksel tepkiler verdirerek yalnızca yüzeysel olarak yapabilmektedir.

Fielding'in karakterlerinin inandırıcı bir iç dünyalarının olmaması, psikolojik gelişim olanaklarının da çok kısıtlı olduğu anlamına gelmektedir. Örneğin, Tom Jones'un karakterinde bir gelişim kaydedilir, fakat bu çok genel türde bir gelişimdir. Keza Tom'un geçmişteki basiretsizlikleri, dünyevi işler konusundaki toyluğu ve sağlıklı cinsel azgınlığı gözden düşmesine, Allworthy'nin evinden kovulmasına ve akabinde yolda ve Londra'da envai türden vartalar atlatmasına ve Sophia'nın aşkını (görünüşte tamiri mümkün olmayan bir şekilde) yitirmesine yol açar. Öte yandan Tom'un cesareti, onurluluğu ve yardımseverliği gibi okurun ağzına birkaç parmak çalınmış olan iyi nitelikleri de, en nihayetinde talihsizlikleri sonucu dibe vurduğu noktada kendisinin bu badireleri atlatmasını ve çevresindekilerin sevgisini ve saygısını yeniden kazanmasını sağlar. Fakat her ne kadar farklı dönemlerde farklı özellikler ön plana

24. Altıncı Kısım, On İkinci Bölüm.

çıksa da, bu özelliklerin hepsi en baştan beri onun kişiliğinde mevcuttur ve biz Tom'un zihnine o kadar az yaklaşabiliriz ki Fielding'in anlattıklarına –yani kahramanımız, zayıflıklarını kontrol edebilmeyi yaşadığı deneyimlerden çıkardığı dersler sayesinde öğrenecektir– gözü kapalı güvenmekten başka çaremiz yoktur.

İnsan doğasını esas itibariyle böyle sabit bir şekilde ele alan Fielding, esasen Aristoteles'in zamanla itibarı hayli artmış olan insan doğası görüşünü takip ediyordu. Bu görüş aslında dönemin pek çok filozofu ve edebiyat eleştirmeni tarafından çok daha katı bir şekilde savunulmuştu.[25] "Karakterlerinin hayatın içinden seçildiğini" iddia eden, ama örneğin şu avukatın "yalnızca şu an değil, dört bin küsur yıldır hayatta olduğunu" da ekleyen Fielding'in *Joseph Andrews*'ta işaret ettiği üzere, bu elbette tarih-üstü bir karakter anlayışıdır.[26] Buradan çıkan mantıksal sonuç şudur: Eğer insan doğası esasen sabit ise, bu tek tip insan doğalarından herhangi birisinin gelişimini tamamlamak için geçtiği süreçleri ayrıntılarıyla anlatmaya gerek yoktur. Bu tür süreçler kişinin doğduğu andan itibaren değişmeden kalan ahlaki yapısının geçirdiği geçici ve yüzeysel değişikliklerden başka bir şey değildir. Örneğin, Tom ve Blifil aynı anneden doğmuş ve aynı evde aynı öğretmenler tarafından yetiştirilmiş olmalarına karşın, tutturdukları farklı yollar daha en baştan değiştirilemez bir şekilde belirlenmiştir.

Bu noktada Fielding ile Richardson arasında bir kez daha tam bir karşıtlık söz konusudur. Clarissa'nın psikolojik gelişimine ilişkin bilgilerimizin çoğu, kendi geçmişini başından geçenlerden sonra gittikçe daha derinlemesine kavramaya başlamasından kaynaklanır: Sonuç olarak karakter ve olay örgüsü ayrılmaz bir bütün oluşturur. Tom Jones ise kendi geçmişinden kopuktur: Eylemlerinde belli oranda bir gerçekdışılık sezeriz, çünkü bunlar her zaman olay örgüsünün önceden planlanmış uyaranlarına verilmiş kendiliğinden tepkiler gibi görünür. Bunların gelişmekte olan bir ahlaki yaşamın tezahürleri olduğunu düşünmeyiz. Sözgelimi, Lady Bellaston'dan 50 pound kabul ettikten hemen sonra Nightingale'e cin-

25. Bkz. Leslie Stephen, *English Thought in the Eighteenth Century*, Londra, 1902, c. II, s. 73-4; R. Hubert, *Les Sciences sociales dans l'Encyclopédie*, Paris, 1923, s. 167 vd.

26. İkinci Kısım, Birinci Bölüm.

sel etik üzerine meşhur vaazını vermesi bizi hayretler içinde bırakır.[27] Sorun bu iki hareketin içsel olarak birbiriyle uyuşmaz olması değildir – zaten baştan beri Tom'un etik anlayışı insanın kendi ahlaki düsturu mucibince yaşayamamasından ziyade, başkalarına zarar vermek gibi daha büyük bir kötülük üzerine kuruludur; fakat söyledikleriyle geçmişteki davranışları arasındaki çelişkinin farkında olduğuna dair elimizde bir ipucu olsaydı, Tom'un daha az ukala ama daha çok inandırıcı görülmesi mümkün olabilirdi. Elbette Tom'un doğasının ayrı parçaları birbiriyle çok az iletişim içerisinde olabilir, çünkü bu tür bir iletişim için yalnızca tek bir araç –geçmişteki davranışlarının tüm dağarcığının işlemesini sağlayan bireyin bilinci– vardır ve Fielding bizi buraya yaklaştırmaz bile, zira o bireyin kendi geçmişinin bir ürünü değil, değişmez ve farklı yatkınlıkların özgül bir bileşimi olduğuna inanır.

Yine aynı nedenlerden ötürü kişisel ilişkiler de *Tom Jones*'ta görece önemsiz bir yer tutar. Eğer bireysel eyleyenlerden ve onların birbirlerine karşı konumlarından bağımsız bir şekilde işleyen hâkim bir güç varsa ve bu eyleyenlerin öz karakterleri doğuştan ve değişmezse, demek ki Fielding'in bunların karşılıklı duygularına yakından eğilmesi için hiçbir neden yoktur, zira bunlar belirleyici bir rol oynayamaz. Bu noktada Sophia ve Blifil arasındaki sahne, bir bütün olarak *Tom Jones*'un yapısının karakterler arasında gerçek bir iletişimin olmamasına ne denli bağlı olduğunu yansıtması bakımından tipik bir örnektir: Nasıl ki Blifil'in Sophia'yı yanlış anlaması gerekiyorsa, aynı şekilde Allworthy'nin de Blifil'in gerçek yüzünü görememesi ve yine Tom'un da Blifil'in gerçek karakterini kavrayamaması ve de son ana kadar kendisini Allworthy'ye de Sophia'ya da tam olarak anlatamaması gerekmektedir. Zira Fielding'in insan yaşamına dair bakışı ve genel edebi amacı olay örgüsünü kişisel ilişkilerin araştırılmasının derinleştirilmesine tabi kılmaya müsait olmadığından; Fielding kandırmaca ve şaşırtmacanın incelikle iç içe geçtiği bir yapıya ihtiyaç duyuyordu ve karakterler birbirlerinin düşüncelerini paylaştıkları ve kaderlerini kendi ellerine aldıkları sürece bu olanaksızdı.

*

27. On Dördüncü Kısım, Yedinci Bölüm.

Dolayısıyla *Tom Jones*'ta olay örgüsü ile karakterlerin ele alınışı arasında mutlak bir bağlantı vardır. Öncelik olay örgüsünde olduğu için karmaşıklık ve gelişim öğeleri de olay örgüsünün içine yerleştirilmiş olmalıdır. Fielding, doğaları bakımından ana temanın dramatik çeşitlemeleri olan görece özerk ve karmaşık alt-olay örgüleri ve epizotları, esas itibariyle Clarissa'daki kadar basit olan ana eylem üzerine yerleştirerek bunu başarır. Nispeten bağımsız olan bu anlatı birimleri silsilesinin ayrıntılandırılışı ve simetrisi kitabın biçimsel düzeninin en bariz dış veçhesinde görülebilir: Defoe ve Richardson'ın romanlarının aksine, *Tom Jones* farklı boyutlarda kompozisyonel birimlere ayrılmıştır: altılı üç grup halinde on sekiz kısım içerisinde gruplandırılmış iki yüz küsur bölüm. Bu üç grup sırasıyla ana karakterlerin ilk baştaki yaşamlarını, Londra yolculuklarını ve buraya vardıklarında yaşadıklarını ele alır.

Anlatı dokusunun böyle aşırı derecede dallanıp budaklanması elbette Fielding'in tek bir sahne ya da karakter üzerine uzun müddet yoğunlaşmama eğilimini de güçlendirmektedir. Örneğin, Fielding'in yukarıda alıntıladığımız pasajlarında, Clarissa'nın Solmes ile görüşmesindeki yoğunlukla ele alınmış konular görmeyiz; Fielding zamanının çoğunu ilk baştaki yanlış anlaşılmayı düzeltmeye ayırır ve sahnenin çapı ikiyüzlü bir desiseci, tuzağa düşürülmüş bir genç kız ve usandırıcı bir babanın ötesinde bir karakter çizimine izin vermez. Fakat örneğin Sophia'nın duygularına eksiksiz bir şekilde nüfuz etmiş olsaydı bile, ileriki sahnelerin ele alınışı çok geçmeden bu tarza bir son nokta koyacaktı; zira nasıl Squire Western hışımla odayı terk ettikten hemen sonra Sophia'yı kendisiyle baş başa bıraktıysak ve böylece ıstırabına daha fazla ortak olmaktan alıkonduysak, aynı şekilde bir sonraki bölümde de Tom Jones ile Sophia'nın veda konuşmalarına yoğunlaşan dikkatimiz Fielding'in şunu duyurmasıyla kesilir: "... kimi okurlarımın da hak vereceği üzere gereğinden fazla uzayan bu sahnenin yerini, tam o sırada, öylesine değişik bir başka sahne aldı ki, bunu yeni bir bölümde anlatmayı daha uygun buluyoruz."[28]

28. *Tom Jones*, Altıncı Kısım, Sekizinci Bölüm.

Bu pasaj *Tom Jones*'taki anlatı tarzının tipik bir örneğidir: Yazar araya kendi yorumunu sokarak, kendimizi onun kurmaca dünyasına çok fazla kaptırmamızı istemediğini, aksine amacının karakterler ve sahneler arasında eğlenceli bir kontrpuan tertip ederek kendi yaratıcı kaynaklarının ustalığını göstermek olduğunu açıkça belli eder. Fielding'in güldürü tarzının özünde çabuk değişiklikler yatar ve yeni bir bölüm her zaman karakterler açısından yeni bir durumun meydana gelmesi ya da Fielding'in ironik bir karşıtlık yaratmak amacıyla aynı sahne içerisine farklı karakterleri yerleştirmesi anlamına gelir. Ayrıca bin bir türlü yola başvurarak, ki bu bağlamda bölüm başlıkları genellikle önemli göstergelerdir, dikkatimiz sürekli olarak kitabın asıl birleştirici gücünün karakterlerde ve onların ilişkilerinde değil, önemli ölçüde özerkliğe sahip olan düşünsel ve edebi bir yapıda saklı olduğu gerçeğine çekilir.

Bu usulün etkileri ve Fielding'in karakter çizim tarzıyla ilişkisi kitabın başlarındaki kısa bir sahneyle ilişkili olarak özetlenebilir. Tom, Mr. Allworthy'nin hastalığı atlattığı haberini almıştır. "Çok nefis bir koruda" yürüyüşe çıkmış ve kendisini sevdalısı Sophia'dan ayıran servetin acımasızlığına veryansın etmektedir:

> Üstündeki bir iki paçavradan başka bir varlığın olmasa, gene de yeryüzünde hiçbir erkeğin malını mülkünü kıskanmazdım, yeter ki sen benim olasın! O zaman Hindistan'ın tüm mücevherleriyle süslü Çerkez güzellerinin en güzellerini bile öyle hor görürüm ki! Ama ne diye başka bir kadından söz ediyorum? Eğer gözlerim başka bir kadına aşkla bakabilse, şu ellerim oyardı o gözleri! Hayır, benim Sophia'm! Acımasız bir alınyazısı bizi sonsuza dek ayırsa bile, ruhum yalnız sana tapacaktır. Senden başka hiçbir kadının yüzüne bile bakmadan, sonsuza dek sana bağlı kalacağım ...
>
> Jones bunu söylerken, ayağa fırladı. Bir de ne görsün! Karşısındaki Sophia'sı değildi. Hayır, Türk Sultanının sarayına yakışır biçimde görkemle giyinmiş kuşanmış bir Çerkez kızı da değil...

Ziyaretçimiz Molly Seagrim'dir. Uzun bir konuşmanın ardından –Fielding burayı atlar– beraberce "korudaki ağaçların en sık olduğu yere" çekilirler.[29]

Bu epizodun en inandırıcı olmayan yanı söyleyiş tarzıdır: Açıkçası burada sergilenen konuşma alışkanlıklarının Tom Jones'tan

29. Beşinci Kısım, Onuncu Bölüm

beklediğimiz konuşma tarzı ile uzaktan yakından bir alakası yoktur. Fakat elbette Fielding'in dolaysız amacı için –beşeri eylemlerin ne kahramanca ne de romantik olan belagatine başvurarak, beşeri kelâmın kahramanca ve romantik sahte tavırlarının balonunun komik bir şekilde söndürülmesi– bu konuşma üslup açısından bir zorunluluktur. Tom Jones, Fielding'in âşıkların yeminleri hakkındaki şüpheciliğinin ifade edilmesi için bir araçtan başka bir şey değildir. Ayrıca Tom pastoral romansların ağdalı retoriğinin parodisini yapan bir tarzda konuşturulmalıdır ki *pastourelle*'in* çok farklı dünyasına ait olan yol kenarındaki bir sonraki karşılaşmanın mânâsı kuvvetlendirilebilsin. Keza Tom'un, Sophia'nın romantik âşığından Moll'un süratli çapkınına dönüşmesini sağlayan psikolojik süreçleri de oturup ayrıntılı bir şekilde yazmak Fielding'in cephesinden pek mümkün değildir: "ainesi iştir kişinin lafa bakılmaz," beylik sözünü resmetmek adına eylemler çok sessiz kalmalı ve sesli sözlerin ardından balyoz gibi inmelidir.

Bu epizodun romanın genel yapısıyla ilişkisi tipik bir örnek teşkil eder. Fielding'in genel düzenleyici temalarından birisi, cinselliğin insan yaşamında münasip olan yeri konusundadır. Bu karşılaşma, kafasının dikine giden gençlerin çelişkili eğilimlerini inceden inceye resmeder ve Tom'un manevi olgunluğun insana kattığı ılımlılığa henüz ulaşmadığını gösterir. Dolayısıyla bu sahne genel ahlaki ve düşünsel şema içerisinde bir yere sahiptir. Ayrıca olay örgüsünün işleyişiyle de oldukça bağlantılıdır, zira Tom'un kusuru en sonunda Mr. Allworthy tarafından kovulmasında bir etken haline gelir ve dolayısıyla Tom'un çetin sınavlardan geçerek Sophia'ya daha layık bir eş haline gelmesini sağlar.

Fielding'in bu sahneyi ele alışı şu anlamıyla da tipiktir: Tom'un o zamanki duygularını da sonraki duygularını da ayrıntılı bir tarzda sunmaktan kaçınır – erkek kahramanının sadakatsizliğini çok ciddiye almak, Fielding'in bu epizottaki esas amacını (güldürmek) tehlikeye atacaktır. Dolayısıyla Fielding bu olayı, ona gerçek hayatta verebileceğimiz kadar önem vermekten bizi caydıracak şekilde manipüle eder. Güldürü ve özellikle de ince elenip sık dokunmuş bir güldürü çoğu zaman psikolojik yorumlamalara kısıtlı bir

* *Fr.*, pastoral. (ç.n.)

bakışı da içinde taşır: Bu tespit yukarıda alıntıladığımız sahnelerdeki Blifil'in kötü niyeti ve Sophia'nın ıstırapları için geçerlidir ve Tom'un yanlış yapmasına yol açan Allworthy'nin ani hastalığı ve iyileşmesi de aynı perspektif içerisinde değerlendirilmelidir. Allworthy'nin soğuk algınlığı ile ölümcül bir hastalık arasındaki farkı anlamaktan aciz olduğu gerçeği üzerinde durmamalıyız, zira amacımız Allworthy'nin ya iflah olmaz bir hastalık hastası olduğu ya da kendisine hekim seçmekte acınacak derecede başarısız olduğu gibi karakterle ilgili bir çıkarımda bulunmak değildir: Allworthy'nin hastalığı yalnızca diplomatik bir soğuk algınlığıdır ve bundan Fielding'in anlatı politikasında bir kayma olduğu dışında bir sonuç çıkarmamak gerekir.

*

Dolayısıyla *Tom Jones*'un genel olarak roman biçimi açısından fevkalade önemli bir ilkeyi örneklendirdiği görünmektedir: Olay örgüsünün önemi karakterin önemiyle ters orantılıdır. Bu ilkenin aynı zamanda ilginç bir doğal sonucu da vardır: Olay örgüsünün geniş ve karmaşık bir biçimsel yapı içerisinde düzenlenmesi başkarakterleri olay örgüsünün edilgen aracıları haline dönüştürebilir, fakat bunun karşılığında, çeşitli tali karakterlerin yaratılması için muazzam fırsatlar sunar ve bu tali karakterlerin ele alınışı da, anlatı tasarımının karmaşıklığı içinde onlara tahsis edilmiş olan roller tarafından engellenmeyecektir.

*Tom Jones*'ta başkarakterler arasındaki sahnelerin "zorlama ve yapay niteliği" ile Fielding'in "arabacıları, erkek ve kadın hancıları ve garsonları" ele alışı –"hiçbir şey bundan daha gerçek, şen ya da mizahi olamaz"– arasındaki, Coleridge'in dikkat çektiği karşıtlığın altında, bu ilkenin ve buradan çıkan doğal sonucun yattığı görülmektedir.[30] Bu tali karakterler tam da kendilerinin sahip olduğu oranda psikolojik bireyselliğe ihtiyaç duyulduğunda ortaya çıkarlar; dolayısıyla, ana anlatı tasarımının gerekliliklerini yerine getirmek gibi bir sorumluluktan muaf olan Mrs. Honour kendisini Western'ların malikânesinden hem fevkalade komik hem de sosyolojik

30. Aktaran Blanchard, *Fielding*, s. 317.

açıdan manidar ve son derece karakteristik yöntemlere başvurarak kovdurabilir.[31] Keza Tom Jones'un ya da Sophia'nın evden ayrılışlarında olduğu gibi, karakteri ve ihtimal sınırlarını zorlamak gibi bir durum da yoktur.

Fielding ve Smollet'ten Dickens'a kadar, incelikle işlenmiş olay örgülerine sahip pek çok komik romanın örüntüsü böyledir; yaratıcı vurgu –en azından olay örgüsünün işleyişiyle derinden ilişkili olmamaları anlamında– tali karakterler üzerindedir. Halbuki Tom Jones'lar, Roderick Random'lar ve David Copperfield'lar birer karakter olarak hiç de o kadar inandırıcı değildir, çünkü oynamak zorunda oldukları rolle kişilikleri arasındaki doğrudan ilişki çok azdır ve olay örgüsünün onları dahil ettiği kimi eylemler okurda bir zaafa ya da ahmaklığa sahip oldukları izlenimi uyandırmaktadır; ayrıca bu durumun, yazarın karakterlerine yönelik gerçek maksadıyla çeliştiğini de söylemek mümkün.

Öte yandan roman türünün belki de en tipik örneği olan ve başka bir edebiyat biçiminde ulaşılamayan etkileri yaratmayı başarmış olan romanlarda çok farklı tarzda bir olay örgüsü kullanılmıştır. Sterne ve Jane Austen'dan Proust ve Joyce'a kadar, olay örgüsünün karakterden önce geldiği yönündeki Aristotelesçi anlayış tamamen baş aşağı çevrilmiş ve yeni türde bir biçimsel yapı gelişmiştir. Buna göre olay örgüsü yaşamın yalnızca olağan süreçlerini ortaya koyar ve bu suretle tümüyle karakterlere ve karakterlerin kendi aralarındaki ilişkilerin gelişimine bağımlı hale gelir. Bu geleneğin ilkörneklerini Defoe ve her şeyden öte Richardson sunarken, karşıt geleneğin ilkörneğinin altındaysa Fielding'in imzası vardır.

## III

Fielding'in romanları üzerine Johnson'ın yaptığı en ünlü eleştiri, bu eserlerdeki temel teknikle alakalıdır, fakat onun nezdinde asıl sorun muhtemelen bunların ahlaki yönden kusurlu olmalarıydı. Fielding'e gönderme yaptığı basılı tek yazıda Johnson'ın tek derdinin –üstü kapalı da olsa– bu olduğunu söyleyebiliriz. Johnson *Ramb-*

31. Yedinci Kısım, Yedinci Bölüm.

*ler*'da (1750) "özel yaşam hikâyelerinin" yarattığı sonuçlara yüklenir. Johnson'a göre, bu eserlerdeki habis kahramanlar –aklında esasen *Roderick Random* (1748) ve *Tom Jones* (1749) vardır– o kadar çekici kılınmaktadır ki, "hatalarının ne denli mide bulandırıcı olduğu unutulmaktadır".[32] Sonradan Hannah More'a, *Tom Jones*'tan daha "yozlaşmış bir roman görmediğini" söylemiştir.[33] Ayrıca *Clarissa*'dan da şöyle manidar nedenlerle sitayişle bahseder: "Bize aynı anda hem hürmeti hem de nefreti öğretmek; erdemli hıncın akıl, zarafet ve cesaretin uyandırdığı tüm hayırhahlığa galebe çalmasını sağlamak ve en sonunda kötü adamın içindeki kahramanı silip atmak – bunlar bir tek Richardson'ın harcı olan işlerdi."[34]

Bugünden baktığımızda Johnson'ın *Tom Jones*'taki ahlak anlayışına duyduğu nefreti paylaşmamız zordur ve hatta Richardson'a haksızlık ederek onun ve kadın kahramanlarının kadının iffetine olan düşkünlüklerinin Richardson'ın seks düşkünlüğünden ya da bu karakterlerin ikiyüzlülüğünden kaynaklandığını söylememiz daha yüksek bir ihtimaldir. Fakat bu böyle de olmayabilir ve tam tersine, *Tom Jones*'ta başka herhangi bir Püriten ahlakçının elinde çekeceğinden çok daha hoşgörülü bir yaklaşımla ele alınan birçok ahlaki suç işlendiğini söyleyebiliriz. Örneğin, Defoe da Richardson da sarhoşluğu acımasızca mahkûm eder; ama Tom Jones, Allworthy'nin iyileşmesi münasebetiyle sevinçten içip sarhoş olduğunda Fielding onu kınamayı aklından bile geçirmez: Kuşkusuz sonrasında kahramanımızın evden kovulmasına da yol açacak olan bir basiretsizlik örneğidir bu, fakat Fielding'in bu konudaki tek doğrudan yorumu *in vino veritas** beylik lafının mizahi bir uzantısı sayabileceğimiz birkaç paragraftan ibarettir.[35]

Ne ki gerek *Tom Jones*'un ahlaki şemasında gerekse de eleştirmenlerin dillendirdiği itirazlarda asıl kritik mesele cinselliktir. Fielding kahramanının uçkuruna düşkünlüğünü hiçbir şekilde tasvip etmez. Nitekim bu konuda "hatalı" olduğunu Tom'un kendisi de kabul eder, fakat roman boyunca genel eğilim bu ayıbı hafifletmek ve

* *Lat.* "Hakikat şarapta gizlidir." (ç.n.)

32. No. 4. 33. *Johnsonian Miscellanies*, c. II, s. 190.
34. "Rowe", *Lives of the Poets*, haz. Hill, c. II, s. 67.
35. Beşinci Kısım, Dokuzuncu Bölüm.

iffetsizliği küçük bir suç olarak göstermektir – örneğin, iyi kalpli Mrs. Miller bile Sophia'ya Tom'un "kendisini şehirde gördüğünden beri... [işin aslı böyle olmadığı halde] tek bir kez bile sadakatsizlikle suçlanamayacağını" söylerken çok iyi bir iş çıkardığını düşünüyor gibidir.[36]

Belli ki Fielding'in olay örgüsünde ne Tom Jones ne de diğer pek çok karakter cinsel suçlarından ötürü örneğin Richardson'ın isteyeceği kadar sert bir şekilde cezalandırılmaz. *Amelia*'da bile, hem başlı başına Tom Jones'a isnat edilebilecek suçlardan çok daha ciddi olan hem de Fielding tarafından çok daha sert bir şekilde ele alınan Booth'un zina ediminde, olay örgüsü en sonunda Booth'u davranışlarının yol açtığı sonuçlardan kurtaracak şekilde düzenlenmiştir. Dolayısıyla Ford Madox Ford'un şu kınamasında epeyce haklılık payı vardır: "Fielding ve belli bir ölçüye kadar Thackeray gibi insanlar, eğer siz şen şakrak bir ayyaş, zampara, çarçurcu ve kadınların cebinden para aşıran bir tipseniz, en sonunda mutlaka hayırlı bir amca, gizli bir baba ya da velinimet bulacağınızı iddia ederler. Bu kişi sizi çantalarca on binliklere boğacak, mal mülk ve harikulade bayanların izdivacını verecektir – bu adamlar siyasi topluluğa tehlike oluşturdukları gibi, korkunç derecede kötü birer olay örgüsü mimarıdır."[37]

Ford elbette hem Fielding'in pozitif ahlaki niyetlerini hem de genel olarak komik olay örgülerinin adalet dağıtırken belirli bir oranda yumuşak huylu olma pahasına mutlu sona ulaşma eğilimine sahip olduklarını görmezlikten gelmeyi tercih etmiştir. Zira adı uzun bir dönem "ayyaş"a çıkmış olmasına ve araştırmacılar o dönemki dedikoduların ürünü olan ve ilk yaşamöyküsü Murphy tarafından da yinelenen suçlardan onu ayıklayana kadar edebi büyüklüğünün hakkı verilmemiş olmasına karşın Fielding (farklı bir türde de olsa) Richardson'dan çok daha ahlakçı bir insandı. Fielding'in nazarında erdem, toplumun etkisiyle içgüdülerin bastırılmasının bir sonucu olmak şöyle dursun, iyilik ya da hayırhahlığa yönelik doğal bir eğilimdi. Fielding Tom Jones'un şahsında, erdem-

36. On Sekizinci Kısım, Onuncu Bölüm.

37. *The English Novel from the Earliest Days to the Death of Conrad*, Londra, 1930, s. 93.

li bir kalbi olan ama aynı zamanda ihtiyatsızlığa ve şehvete de sahip bir karakter resmetmeye çalışmıştı, ki bunlar doğuştan iyiliğin özellikle meyilli olduğu ve insanı kolaylıkla hata yapmaya ve hatta ahlaksızlığa sürükleyen özelliklerdi. Dolayısıyla Fielding ahlaki amacını gerçekleştirmek için, iyi kalpli bir insanın olgunlaşmaya ve dünyayı tanımaya giden yolda nasıl tehlikelere açık olduğunu göstermek zorundaydı; ama aynı zamanda ve kahramanını temize çıkarmadan şunu da göstermesi gerekiyordu: Her ne kadar Tom'un ahlaki cürümleri kişinin ahlaki gelişim sürecinde olası ve hatta belki de zorunlu bir aşama olsa da, bu kötü bir mizacının olduğu anlamına gelmiyordu. Tom Jones'un gailesiz azgınlığı bile Clarissa'nın benmerkezci ve soğuk nevale erdeminde olmayan âlicenap bir niteliğe sahiptir. Dolayısıyla hikâyenin mutlu sonu, Ford'un iddia ettiği türde ahlaki ve edebi bir karmaşa sunmaktan çok uzaktır ve aslında Fielding'in ahlaki ve edebi mantığının doruk noktasıdır.

Fielding ile Richardson'ın ahlakçı kişilikleri arasındaki karşıtlık, çok farklı olan anlatısal bakış açılarının yarattığı etkilerle daha da keskinleşir. Richardson dikkatleri birey üzerine yoğunlaştırır ve ele aldığı erdem ya da ahlaksızlık ne olursa olsun, bu mutlaka çok büyük bir yere sahip olacak ve eylemde tümüyle yankısını bulacaktır. Fielding ise tekil bireysel erdeme ya da ahlaksızlığa bu kadar önem vermeyecek kadar çok karaktere ve karmaşık bir olay örgüsüne sahiptir.

Olay örgüsünün bu eğiliminin yanı sıra, bir ahlakçı olarak Fielding'in amaçlarından birisi de her olguyu bulunduğu geniş perspektif içerisinde değerlendirmektir. Örneğin, cinsel erdem ve cinsel ahlaksızlık geniş bir ahlaki perspektif içerisinde ele alınır ve buradan her zaman cinsel reformcunun isteyeceği türde bir vurgu içeren sonuçlar çıkmaz. Örneğin, Fielding bazı evlilik niyetlerinin en hayâsız hovardalıklardan daha tehlikeli olabileceğini bilir ve bunu göstermek ister: Mesela "sözcüğün bilindik anlamıyla gerçekten onurlu olan, yani bir hanımefendiyi evlilik yoluyla servetinden mahrum bırakacak niyetlere sahip" olan Blifil'e bakın. Keza uçkuru düşüklüğe duyulan ahlaki öfkenin illa gerçek bir erdem düşkünlüğünün bir sonucu olmadığını da bilir: Mesela, "gelişigüzel kurulan kadın erkek ilişkilerini yasaklamak, paçavralar içindeki orospuları kapı dışarı etmek kolaydı. Paçavralar içinde yolculuk etmeyen

erdemli müşteriler de, hancı bayanın bu tutumunu pek doğru buluyordu," diye yazdığı pasaja bakın.[38] Burada Fielding'in Swiftvari tatlıdilliliği bize, çoğu zaman halinden memnun erdemlilikle ilişkilendirilen zalimlik ve adaletsizliği hatırlatır; ama dar görüşlü bir ahlakçı, şaşkınlık içerisinde, bu ironi yoluyla aslında "paçavralar içindeki orospular"ın ayıplanmadığını ve hatta belki de bunlara karşı gizliden gizliye bir sempati yaratıldığını düşünebilir.

Dolayısıyla Fielding şehvet düşkünlüğü karşısında ahlak anlayışımızın cezai işlemlerini yoğunlaştırmaktan ziyade, ahlaki ufkumuzu genişletmeye çalışır. Fakat aynı zamanda geleneksel toplumsal ahlakın temsilcisi sıfatına sahip oluşu, cinsel etik anlayışının da kaçınılmaz olarak normatif olacağı anlamına gelir. Boswell'in dediği gibi, bu anlayış hiçbir şekilde "düzmece ve nadiren görülen bir erdemliliği cesaretlendirmez",[39] daha ziyade, Leslie Stephen'ın koyduğu şekliyle, "genellikle aklı başında insanların davranışlarını belirleyen ve ikrar ettiklerinden farklı olan kodu"[40] yansıtır. Belki de Aristoteles'in Orta Kararcılığı pek çok durumda katı etik ilkeleri belli bir şekilde altüst edebilme gücüne sahiptir: Belki de Fielding, iyi bir Aristotelesçi olarak, Blifil'de görülen aşırı iffetin Tom'daki çok az iffet kadar kötü olduğu önermesine çok yaklaşmaktadır.

Öte yandan kendi çapında etik açıdan müsamahasız olan Johnson'ın, *Tom Jones*'u yoz bir kitap diye nitelendirmiş olmasının başka bir nedeni daha vardır. Güldürü –yalnızca seyirciyle oyuncular arasında itidalli bir hava yaratmak için olsa bile– sıradan hayatta pek fazla müsamaha gösteremeyeceğimiz duygu ve davranışlar söz konusu olduğunda çoğu zaman bir yardakçılık unsuru da içerir. Belki de *Tom Jones*'taki en tutarlı unsur Fielding'in güngörmüş itidalidir ve bu durum bizi çoğu zaman cinsel başıbozuklukları habis değil gülünç saymaya iter.

Sözgelimi, Mrs. Fitzpatrick şu sözcüklerle yolcu edilir: "Kentin kibar yakasında itibarlı bir hayat sürüyordu. Mali konularda o kadar işinin ehliydi ki servetinden gelen paranın üç katını harcayıp yine de borca batmamayı beceriyordu."[41] Mrs. Fitzpatrick karakter

38. On Birinci Kısım Dördüncü Bölüm; Dokuzuncu Kısım, Üçüncü Bölüm.
39. *Life of Johnson*, haz. Hill-Powell, c. II, s. 49.
40. *English Thought in the Eighteenth Century*, c. II, s. 377.
41. *Tom Jones*, On Sekizinci Kısım, On Üçüncü Bölüm

olarak nasıl başlandıysa öyle bitirilmeli, ama aynı şekilde mutlu son içerisinde de yerini almalıdır; keza Fielding de karakterinin elindeki servetin kötü kaynağını gündeme getirerek, okurlarıyla olan son birlikteliğinin candanlığına gölge düşüremez.

Elbette Fielding'in daimi güldürü kaynağı olan cinsellik hakkındaki mizah anlayışı başka yerlerde çok daha alenidir: Örneğin, *Jonathan Wilde*'da geminin kaptanı kahramanımıza "senin Hıristiyanlığın, felakete uğramış bir kadının ırzına geçmekten mi ibaret?"[42] diye sorduğunda ya da *Tom Jones*'ta Mrs. Honour*, Sophia'nın "Honour, namusunu lekelemeye kalkan bir adama ateş etmez misin sen?" sorusuna, "Vallahi efendim, namus kıymetli bir şeydir, özellikle biz hizmetçilerin namusu; çünkü bir bakıma namusumuz sayesinde geçiniriz bizler. Ama ateşli silahlardan da ölesiye nefret ederim"[43] şeklindeki meşhur yanıtını yapıştırdığında... Elbette burada Fielding'in mizahında olduğu gibi genel olarak ahlaki meseleleri ele alışında da, aynı genelleme yapma eğilimi söz konusudur: En erdemli kızgınlıklarda bile çok basit mantıki safsatalara kapılmanın mümkün olduğunu ya da insanoğlunun erdem düşkünlüğünün ihtiyatlı ikinci düşüncelere muktedir olduğunu unutmamalıyız. Fakat Fielding'in mizahının genelindeki zımni varsayım, modern anlamıyla "geniş görüşlülüğün", ki genel olarak cinsel bir çağrışıma da sahiptir bu tabir, bir bütün olarak romanlarında bizi davet ettiği halden anlama duygusu genişlemesinin bir parçası olduğunu düşündürür: Aslında sağlıklı müstehcenlikten duyulan haz, cinselliği murdar sayan bir toplumun ahlaki eğitiminin zorunlu bir parçasıdır; en azından komedyanın klasik rolü bu minval üzereydi ve Fielding belki de bu geleneği takip eden son büyük yazardı.

## IV

Çoğu modern okur açısından itiraza açık olan nokta Fielding'in ahlaki değil edebi bakış açısıdır. Zira Fielding buradaki rolünü, "bu

* "Honour" sözcüğü onur, namus anlamına gelmektedir. (ç.n.)

42. *Jonathan Wilde*, İkinci Kısım, Onuncu Bölüm.

43. *Tom Jones*, Yedinci Kısım, Yedinci Bölüm

büyük doğa tiyatrosunun perde arkası"[44] ile yetinmeyen ve burada olan her şeyi açıklamak mecburiyetini hisseden bir rehber olarak tanımlar. Elbette yazarın bu mütecavizliği anlatısının sahiciliğini azaltma eğilimindedir.

Fielding'in *Tom Jones*'a kişisel mütecavizliği, Saygıdeğer George Lyttleton'a ithafıyla başlar. Kabul göreceği üzere, bu ithaf Johnson'ın bu yazı türüne ilişkin tanımını haklı çıkarmanın da ötesine geçer – "hamiye yönelik kölece bir hitap". Fielding kitabının çeşitli yerlerinde diğer hamilerine, özellikle de Ralph Allen ve Adalet Bakanı Hardwicke'e sayısız göndermede bulunur. Fielding'in iltifat etmek istediği diğer tanıdıklarındansa –bunların arasında cerrah tanıdıklarından Mr. John Ranby ve birçok hancı da vardır– hiç bahsetmeyelim.

Bu göndermelerin yaratmak istediği etki elbette romanda temsil edilen hayali dünyanın büyüsünü kırmaktır; fakat bu dünyanın özerkliğine yönelik asıl dış müdahale Fielding'in her kısmın başına yerleştirdiği, edebi ve ahlaki denemeler içeren giriş mahiyetindeki bölümlerden ve daha önemlisi bizatihi anlatının içerisinde okurla sık sık yaptığı tartışmalardan ve yan-konuşmalardan gelir. Fielding'in buradaki uygulamasının, onu Richardson'dan tümüyle karşıt bir yöne sürüklediğine ve romanı toplumsal ve hatta munis bir edebi biçime dönüştürdüğüne şüphe yoktur. Fielding bize yalnızca kurmaca karakterlerden değil, aynı zamanda bizzat kendi arkadaşlarından ve geçmişteki gözde şairlerinden ve ahlakçılarından mürekkep büyülü bir dünya sunar. Gerçekten de Fielding karakterlerine olduğu kadar okurlarına da ihtimam gösterir ve onun anlatısı anahtar deliğinden gözetlediğimiz samimi bir tiyatro oyunu olmanın ötesinde; Fielding'in hikâyesinin gözde ve halka açık mekânı olan yol kıyısındaki bir handa, candan bir öykücü tarafından anlatılan bir dizi anıdan ibarettir.

Romana dair bu yaklaşım Fielding'in en önemli niyetiyle de uyum içerisindedir – uzaklaştırıcı bir etki yaratarak karakterlerin hayatlarına kendimizi tümüyle kaptırmamızı engeller, böylece onların eylemlerinin daha geniş anlamlarını (Fielding'in her-şeyi-bilen kişi konumuyla açığa çıkardığı anlamları) gözden kaçırmamış

44. Yedinci Kısım, Birinci Bölüm.

oluruz. Öte yandan, Fielding'in müdahaleleri kuşkusuz her türlü anlatısal yanılsamanın önüne geçmekte ve neredeyse kendisinden önceki bütün anlatı örneklerini ihlal eder – en başta da, "çok az *in propria persona**" kullandığı ve hem tarafsız bir anlatıcı hem de karakterlerden birinin yerine geçen yazar tavrını takınmayı sürdürdüğü için Aristoteles'in övgülerini alan Homeros örneğini.[45]

Çok az okur bu önsöz kabilinden bölümler ya da Fielding'in eğlenceli yan-konuşmaları olmadan romanı okumayı ister, ama bunların anlatının gerçekliğinden bir şeyler götürdüğüne de kuşku yoktur: Richardson'ın arkadaşı Thomas Edwards'ın belirttiği üzere, "her an, *personam gerere*** yapanın" Fielding olduğunu görürüz, halbuki Richardson "rol mol yapmaz".[46] Bu nedenle Fielding'in karakterleri söz konusu olduğunda zuhur eden çenebazlığı ve hikâyedeki eylemi yönetme tarzı İngiliz romanında popüler bir uygulamanın öncüsü olmasına karşın, çoğu modern eleştirmen tarafından ve tam da bu temellerde mahkûm edilmiş olması şaşırtıcı değildir. Sözgelimi, Ford Madox Ford, "Fielding'den Meredith'e İngiliz romancılarındaki sorun, hiçbirisinin yarattıkları karakterlere inanıp inanmadığınızla ilgilenmemesidir," der;[47] Henry James ise, Trollope ve diğer "usta romancılar"ın ya "bir arasözde, ya bir parantezde, ya da bir yan-konuşmada" yazdıkları kurmaca eserin "düzmece" olduğunu itiraf etmeleri karşısında şaşkınlığını gizleyemez. James, bir romancının eserine karşı yaklaşımında kendisi açısından en önemli ilkenin ne olduğunu söyleyerek devam eder; bu doğrultuda yazdıkları, biçimsel gerçekçiliğin özünde yer aldığını söylediğimiz özelliklere çok yakındır: Trollope ve onun yaklaşımını paylaşan herhangi bir romancı, der James,

> anlattıkları olayların gerçekte vuku bulmadığını ve okur en çok neyden hoşlanıyorsa yazarın anlatıyı o yöne çevirebileceğini kabul ederler. Şunu itiraf etmeliyim ki, kutsal bir göreve böyle bir ihanet kanımca korkunç bir suçtur; benim "mazur gösterme yaklaşımı" derken kastettiğim tam da budur ve Gibbon ya da Macaulay'da gördüğümde beni ne kadar şaşkına çevi-

* *Lat.*, kendi adına kendisi (ç.n.).
** *Lat.*, rol yapmak, maske takmak. (ç.n.)
45. *Poetics*, Yirmi Dördüncü ve Üçüncü Bölüm.
46. McKillop, *Richardson*, s. 175.
47. *English Novel*, s. 89.

riyorsa Trollope'da gördüğümde de o kadar hayrete düşürmektedir. Zira romancının, hakikati (hakikat derken elbette yazarın kendi hakikatidir kastettiğim, artık bu her neyse) aramak işine kendisini tarihçilerden daha az vakfettiği imasını içermektedir ve bu suretle onu tek bir hamlede bulunduğu konumdan tutup çıkarmaktadır.[48]

Elbette Fielding'in "hakikati arama" niyetinden şüphe duyulamaz – *Tom Jones*'ta "kalemimizi hep hakikat yolunda kullanmaya" kararlı olduğunu bildirir. Fakat kim bilir belki de Fielding hakikat ile okurun "tarihsel inancı"nı sürdürmek arasındaki bağlantıyı hafife almıştı. En azından *Tom Jones*'un sonlarına doğru bir pasajda okuduklarımız bize bunu düşündürmektedir. Fielding, doğaüstü yollara başvurarak kahramanının beladan kurtulmasını sağlamaktansa asılıp gitmesinin evla olduğunu söyler, "zira iç bütünlüğümüze halel getirmektense ya da okurumuzun inancını sarsmaktansa Tybum'de asıldığını (ki böyle olması da kuvvetle muhtemeldir) bildirmeyi tercih ederiz".[49]

*Tom Jones*'un uyandırdığı asıl eleştirel kuşkunun altında muhtemelen yaratısının gerçekliğine ilişkin bu ironik tutum yatmaktadır. *Tom Jones* özü itibariyle çok hakiki bir kitaptır, fakat hakikatinin, R. S. Crane'in sözleriyle, roman kıstasları uyarınca "sağlandığı" konusunda pek de o kadar net değilizdir.[50] Fielding'in ahlaki niteliklerinin bizde yarattığı etkinin kaynağını karakterlerinde ya da onların eylemlerinde değil; kendisinin bir sulh yargıcı olarak en ters kişisel koşullar altında insanlığın iyiye gitmesi için verdiği kahramanca mücadelelerde, hatta *Journal of a Voyage to Lisbon*'da bulabiliriz. Keza romanlarının bizde bıraktığı izlenimi incelediğimizde, vakar ve cömertlikle ilgili kalıcı etkilerin esasen Fielding'in kendi şahsı adına konuştuğu pasajlardan kaynaklandığı açıkça görülecektir. Bu durum, en azından ahlaki meramını salt karakterleri ve olayları aracılığıyla anlatamıyor oluşu ve olay örgüsüne zorla müdahale ederek ve doğrudan yazar yorumlarıyla meseleyi halletmesi anlamında kusurlu bir tekniğin sonucudur. Henry James'in koyduğu şekliyle:

48. "The Art of Fiction" (1884); alıntı yapılan yer *The Art of Fiction*, haz. Bishop, s. 5.

49. Üçüncü Kısım, Birinci Bölüm; On Yedinci Kısım, Birinci Bölüm.

50. "The Concept of Plot and the Plot of *Tom Jones*", *Critics and Criticism Ancient and Modern*, Chicago, 1952, s. 639.

"Tom Jones o kadar çok 'canlılığa' sahiptir ki bu durum, güldürü ve hiciv silahlarını işletmek bakımından, hemen hemen kendi aklı olduğu anlamına gelir; ama hemen hemen diyorum, gerçekten değil." Dolayısıyla şu bir zorunluluktu: "yaratıcısı –ki *o* fevkalade bir akla sahipti– onun için ve onun çevresinde öyle bir düşünce genişliğine sahip [olmalıydı ki], biz de Fielding'in o eski tarz ahlakçılığının arkasında karakteri tam mânâsıyla görebilelim..."[51]

*

Elbette tüm bunlar Fielding'in başarısız olduğu anlamına gelmiyor: *Tom Jones* o dönemdeki isimsiz bir hayranının şu övgüsünü gerçekten hak etmektedir: "Bir bütün olarak alındığında... şu ana dek yayımlanmış en canlı kitap."[52] Fakat onun başarısı çok kişisel ve tekrarı mümkün olmayan türden bir başandır: Fielding'in tekniği roman geleneğinde kalıcı bir unsur olamayacak kadar eklektiktir. Tom Jones yalnızca kısmen bir romandır ve onun dışında birçok şeydir: pikaresk öykü, komik bir tiyatro oyunu ve sav içeren bir deneme.

Öte yandan, Fielding'in biçimsel gerçekçilik kanonlarıyla yollarını ayırması, yeni edebiyat türünün karşı karşıya olduğu en önemli sorunun özünü çok açık bir şekilde gösteriyordu. Defoe'da ve belli bir oranda Richardson'da gördüğümüz usandırıcı edebi sahicilik iddiası, genel olarak şu gerçeğin görülmesini zorlaştırıyordu: Eğer roman diğer edebiyat türleriyle eşit konuma gelecekse, tüm uygar değerler geleneğiyle temasa geçmeli ve sunum gerçekçiliğini değerlendirme gerçekçiliğiyle beslemeliydi. Coleridge, Richardson'ı hangi temellere dayanarak Shakespeare'den daha küçük bir yazar olarak gördüğünü soran Mrs. Barbauld'a şu yanıtı verir: "Richardson *yalnızca* ilgi çekicidir."[53] Bütünsel olarak baktığımızda, bu değerlendirme *Clarissa*'nın yazarına haksızlıktır, fakat sunum gerçekçiliğinin muhtemel sınırlarına işaret etmektedir: Karakterlerin ve onların eylemlerinin gerçekliğine tümüyle kapılabiliriz, fakat

51. Preface, *The Princess Casamassima*.
52. *Essay on the New Species of Writing Founded by Mr. Fielding*, 1751, s. 43.
53. Aktaran *Blanchard*, Fielding, s. 316.

bunun sonucunda daha fazla bilgilenip bilgilenmediğimiz tartışmaya açıktır.

Fielding, nihayetinde, roman türüne anlatı tekniğinden bile daha önemli bir katkıda bulunmuştur: insan ilişkileri hakkında sorumluluk sahibi bir bilgelik; romanındaki karakterlere ve edimlere nüfuz eden bir bilgelik. Bunu belki de en yüce bilgelik diye adlandıramayız; daha ziyade, tıpkı sevdiği Lucian'ınki gibi, yumuşak başlı ve bazı bazı fırsatçı olmaya meyilli bir bilgeliktir. Ne var ki, *Tom Jones*'un sonunda yalnızca hayal mahsulü insanlar üzerine ilginç bir anlatıyla değil, hemen hemen her konuda ilgi çekici ve zengin önerilerle ve iddialarla karşı karşıya olduğumuzu hissederiz. Üstelik bu kadar da değil: Uyarımın kaynağı, beşeri gerçekliği doğru bir şekilde kavrayan; kendisi, karakterleri ya da genel olarak insanlar hakkında kendini de başkalarını da aldatmayan bir akıldır. Yeni edebiyat türüne Shakespeare'vari erdemler katmak saikiyle yola çıkan Fielding, yaşayabilir bir gelenek yaratamayacak kadar biçimsel gerçeklikten uzaklaşmıştır, fakat eserleri her zaman için şunu hatırlatmaktadır: Yeni edebiyat türü eğer eski edebi biçimlerin karşısına dikilecekse yalnızca inandırıcı bir etki yaratmanın değil, hayatın bilgece bir değerlendirmesini aktarmanın da bir yolunu bulmalıdır. Bu değerlendirmeyse ancak insan ilişkileri konusunda Defoe ya da Richardson'dan daha geniş bir bakış açısına sahip olmakla elde edilebilir.

Dolayısıyla Johnson'ın saat benzetmesinin tonlamasını doğru bulsak bile, bunun aynı zamanda haksız ve yanlış yönlendirici olduğunu da eklemek zorundayız. Richardson hiç şüphe yok ki bize beşeri makinenin iç işleyişlerini daha derinden göstermiştir, fakat Fielding'in de doğada bireyin bilinci dışında başka makineler de olduğunu ve belki de kendisinin çok daha engin ve karmaşık bir mekanizmanın incelenmesiyle meşgul olduğu gerçeğinin Johnson tarafından görmezden gelinmesini şaşkınlık ve üzüntüyle karşıladığını söylemeye sonuna kadar hakkı vardır. Bu mekanizma bir bütün olarak beşeri toplumdur ve tesadüfen de olsa, Richardson ve Johnson'ın savundukları klasik bakış açısına Richardson'ın konusundan daha uygundur.

## 10

# Gerçekçilik ve Sonraki Roman Geleneği Üzerine Birkaç Söz

Richardson ve Fielding'den sonra romanın edebiyat sahnesindeki önemi giderek arttı. 1700 ile 1740 arasındaki dönemde basılan ortalama kurmaca eser sayısı yılda yalnızca yediyken, sonraki otuz yıllık dilimde bu rakam yirmiye ulaştı ve 1770-1800 arasındaysa bu miktar da ikiye katlandı.[1] Ancak, bu nicel artışa hiçbir şekilde nitel bir artış eşlik etmiyordu. On sekizinci yüzyılın ikinci yarısındaki kurmaca edebiyat, birkaç küçük istisna dışında, o dönemki hayata ve duygusalcılık (*sentimentalism*) ya da Gotik korku gibi çeşitli geçici edebi eğilimlere ilişkin bilgi vermesi babında bir anlam ifade etmesine karşın, özünde çok az öneme sahiptir. Ayrıca bunların birçoğu kitap satıcılarının ve gezici kütüphane işletmecilerinin okur kitlesindeki duygusal eser ve romans talebini karşılamak çabasıyla yarattıkları ve neredeyse edebiyatın ayaklar altına alınması anlamına gelen baskıyı da açıkça gözler önüne sermektedir.

Ne var ki kötü ya da orta-karar diyebileceğimiz seviyenin üzerine çıkmayı başaran Smollett, Sterne, Fanny Burney gibi birkaç romancı da yok değildi. Smollett çok değerli bir toplumsal muhabir ve mizahçıdır, fakat *Humphrey Clinker* (1771) hariç bütün romanlarının genel yapısındaki ve merkezi durumlarındaki bariz kusurlar Smollett'in ana roman geleneğinde çok önemli bir rol oynamasının

1. Mümkün olan en büyük dikkatle sunulan bu rakamlar şu eserlerden toplandı: A. W. Smith'in "Collections and Notes of Prose Fiction in England", 1660-1714", *Harvard Summaries of Dissertations*, s. 281-4, 1932; Charlotte E. Morgan, *The Rise of the Novel of Manners, 1600-1740*, New York, 1911, s. 54; Godfrey Frank Singer, *The Epistolary Novel*, Philadelphia, 1933, s. 99-100; Andrew Block, *The English Novel, 1740-1850, a Catalogue...*, Londra, 1939.

önüne geçmiştir. Sterne ise çok ayrı bir mevzudur. Edebiyat alanındaki sözü edilmeye değer özgünlüğü, onun eserine eksantrik demeyelim ama tümüyle kişisel bir nitelik kazandırmış olmasına karşın, tek romanı olan *Tristram Shandy* (1760-67), öncelleri tarafından gündeme getirilen, romanın başlıca biçimsel sorunlarına çok kışkırtıcı çözümler sunar. Zira Sterne hem Richardson'ın sunum gerçekçiliğiyle Fielding'in değerlendirme gerçekçiliğini uzlaştırmanın bir yolunu bulmuş, hem de bu iki yazarın karakter konusundaki içsel ve yüzeysel yaklaşımları arasında uzlaşmaz bir karşıtlığın zorunlu olmadığını göstermiştir.

Steme'ün anlatı tarzı biçimsel gerçekçiliğin bütün yönlerinde muazzam bir titizlik sergiler: zaman, mekân ve kişi tikelleştirmeleri; eylemin doğal ve yaşamı andıran akışı; betimlenen nesnenin mümkün olan en eksiksiz sözlü ve ritmik muadilini veren bir edebi üslubun yaratılması. Sonuç olarak, *Tristram Shandy*'deki birçok sahne Defoe'nun parlak telkin tutumluluğu ile Richardson'ın karakterlerinin anlık duygularını, düşüncelerini ve jestlerini daha kılı kırk yaran bir ayrıştırmayla sunan yaklaşımını birleştiren canlı bir sahicilik yaratmayı başarmıştır. Gerçekçi sunumdaki bu ustalık o kadar sağlamdır ki romanın alışıldık amaçları uğruna kullanılmış olsaydı, Sterne büyük ihtimalle on sekizinci yüzyıl romancıları arasında zirveye oturacaktı. Ne ki *Tristram Shandy* bir roman olmaktan çok romanın bir parodisidir. Vaktinden önce gelişmiş teknik olgunluğuyla Sterne ironisini roman türünün daha yakın zaman önce geliştirdiği anlatı yöntemlerine yöneltmiştir.

Bu ironik eğilim özellikle de kahramanın kendisi üzerinde odaklanır. Biçimsel gerçekçiliğin adlandırma uzlaşımını takip eden Sterne, karakterinin nasıl adlandırıldığını ve bunun tek başına hamilinin mutsuz kaderinin nasıl bir simgesi olduğunu noktası virgülüne kadar anlatır. Ama yine de zavallı Tristram kavranması güç bir kişi olarak kalır. Bunun nedeni belki de felsefenin ona kişisel kimlik sorununun, genel kanının aksine, öyle basit bir mesele olmadığını öğretmiş olmasıdır: ulak kendisine, "–Peki, kimsin sen?", diye sorduğunda yalnızca "Aklımı karıştırma,"[2] diye yanıt verebilir ve bu suretle Hume'un *İnsan Doğası Üzerine İnceleme* eserinde aynı

2. Birinci Kısım, Dokuzuncu Bölüm; Yedinci Kısım, Otuz Üçüncü Bölüm.

konuyla ilgili şüpheci yaklaşımını akla getirir.[3] Sterne'ün kahramanının bizden kaçmaya devam edebilmesinin esas nedeni, yazarının biçimsel gerçekçiliğin en temel sorunlarından birisi konusunda –anlatıdaki zaman boyutunun ele alınması– gailesizce hareket ediyor oluşudur.

*Tristram Shandy*'nin temel zaman sekansı –yine o dönemki felsefenin en son gelişmeleriyle uyum içerisinde– anlatıcının bilincinde çağrışımların akışına dayalıdır. Zihinde meydana gelen her şey *şu anda* meydana geldiğinden, Sterne kimi sahnelerini, Richardson'ın "canlı şimdiki zaman tarzı"nda olduğu gibi, tüm canlılığıyla resmetme imkânı bulmuştur. Öte yandan Tristram Shandy kendi "yaşamını ve düşüncelerini" naklettiğinden, Sterne, Defoe'nun öz-yaşamöyküsel anılarındaki daha uzun zamansal perspektiflere de hükmedebilmektedir. Ayrıca kurmaca eylemlerini dışsal bir zaman şemasıyla ilintilendirerek zaman konusunda Fielding'in getirdiği yeniliği de benimser – Shandy hanesi tarihinin kronolojisi, Toby Amca'nın Flandre'deki muharebeleri gibi tarihsel vakaların tarihleriyle uyum içerisindedir.[4]

Gelgelelim, Sterne zaman sorununu ustalıkla ele almakla yetinmez ve bunu en uç mantıksal sonucuna kadar götürmeye çalışır: gerçekçi önermenin nihai noktası olan edebiyatla gerçeklik arasında birebir mütekabiliyet. Kahramanının uyanık geçirdiği her bir saat için bir saatlik okuma malzemesi tedarik etmek suretiyle, roman ile okurun romanı okuması arasında zamansal açıdan mutlak bir mütekabiliyet sağlamayı amaçladığını söyler. Fakat bu elbette beyhude bir girişimdir, zira Tristram'ın yaşadığı bir saati yazması her zaman gerçek yaşamdakinden daha uzun sürecektir. Dolayısıyla o ne kadar yazarsa ve biz ne kadar okursak, ortak gayemiz o kadar silinecektir.

Böylece Sterne biçimsel gerçekçiliğin zamansal gerekliliklerini öncesinde –ve o zamandan bu yana– olduğundan daha gerçek anlamıyla alarak, roman biçiminin kendisinde bir *reductio ad absurdum*'a* ulaşır. Öte yandan, roman biçiminin asli amaçlarının bu şe-

* *Lat.*, bir şeyin mantıksızlığının ispatı. (ç.n.)

3. Bkz. Birinci Kitap, Dördüncü Bölüm, Altıncı Kesim.

4. Bkz. Theodore Baird, "*The Time Scheme of Tristram Shandy* and a Source", *PMLA*, LI (1936), s. 803-20.

kilde kurnazca altüst edilmesi, *Tristram Shandy*'ye son dönemlerde belli bir güncellik de kazandırmıştır. Sterne'ün romanındaki zaman şemasını çok esnek bir şekilde ele almış olması –Proust, Joyce ve Virginia Woolf'un başını çektiği– anlatının kurgulanmasında kronolojik düzenin boyunduruğunun sökülüp atılması uzlaşımını yaklaşık iki yüz yıl önceden örneklendirmiş; dolayısıyla Sterne 1920' lerde modern romancıların muştucusu sıfatıyla eleştiri dünyasının gözdesi olmuştur. Ama bu kadarla da sınırlı değil: Felsefi gerçekçiliğin en büyük çağdaş temsilcisi Bertrand Russell zamanın sorunsal doğasına ilişkin yaklaşımında kendisine model olarak *Tristram Shandy*'yi almış ve meşhur paradoksuna Sterne'ün mutlak regresif karakterinin adını vermiştir.[5]

Sterne'ün *Tristram Shandy*'de zaman boyutunu ele alışı bir başka açıdan da büyük öneme sahiptir, zira onun sunum gerçekçiliğiyle değerlendirme gerçekçiliğini birleştirmesinin temelinde bu yatmaktadır. Sterne de tıpkı Fielding gibi eğitimli ve zeki birisiydi ve romanındaki eylemler hakkında ya da aslına bakılacak olursa her şey hakkında sınırsız yorum yapma özgürlüğüne sahip olmak için yanıp tutuşuyordu. Fakat Fielding bu özgürlüğü anlatısının gerçeksiliğini bozarak kazanırken, Sterne aynı özgürlüğü böyle bir fedakârlık yapmadan elde etmişti: Basit ama zekice bir yola başvurarak, kendi düşüncelerini kahramanının zihnine yerleştirmişti – böylece en derin anıştırmaların vebali, fikir çağrışımı süreçlerinin boynuna yüklenebilirdi.

Fielding'in değerlendirme gerçekçiliği yalnızca dolaysız yorumlar aracılığıyla gerçekleşmiyordu, zira Fielding anlatı silsilesini anlamlı bir sahne kontrpuanı içerisinde düzenlemek suretiyle de değerlendirmelerini okura aktarıyordu. Bu sahneler, okurda çoğu zaman mütecaviz bir manipülasyon hissi uyandırma pahasına da olsa, ironik bir etkileşim içerisindeydi. Sterne ise, anlatı sahiciliğini ihlal etmeksizin, bizi sersemletene kadar manipüle edebilir, zira her geçiş kahramanın zihinsel yaşamının bir parçasıdır ve elbette bunun kronolojik düzenle çok az ilgisi vardır. Böylece Sterne, Fielding'in aksine, ortam ve karakterleri keyfi olarak değiştirmeden, romanındaki parçaları istediği sırayla düzenleyebiliyordu.

5. *Principles of Mathematics*, Londra, 1937, s. 358-60.

Ancak, Sterne bu özgürlüğe de zaman boyutunu kullanırkenki özgürlüğüyle aynı şekilde muamele eder ve sonuç olarak romanının düzenleme ilkesi sözcüğün alışıldık anlamıyla anlatı olma niteliğini yitirir. Dolayısıyla Sterne'ün sahicilikten taviz vermeden değerlendirme gerçekliğini elde etmek için yararlandığı teknikteki ustalık büyük ölçüde olumsuz anlamlar içermektedir. Fakat elbette bu noktada bile Sterne'ün kurmaca anlayışı çerçevesinde kaldığımız sürece itiraz etmek olanaksızdır, zira bir yazarın belli bir düzene sahip olmasını istemeye hakkımız olsa da, bunu Tristram Shandy'nin zihninin işleyişinden beklemek pek akıl kân değildir.

Dolayısıyla genel olarak Sterne'ün anlatı yöntemleri, romanın esas gelenekleriyle ilk bakışta göründüğünden daha merkezi bir ilişkiye sahiptir; Richardson ve Fielding'in yöntemlerini uzlaştırmaktan ziyade bunların altını oyduğu hissine kapılabiliriz, fakat en azından bu iki yazarın öncülük ettiği anlatı anlayışı çerçevesinde yazdığına kuşku yoktur. *Tristram Shandy* ele aldığı konu ve karakter çizimi yöntemleri açısından da bir süreklilik arz eder, ama bu da aynı derecede paradoksal bir tarzda gerçekleşir. Örneğin, Sterne'ün başlıca temalarından birisi Richardson'ın temel meselesine çok yakındır: Toby Amca da, en az Clarissa kadar, on sekizinci yüzyılın ideal iyilik anlayışının vücut bulmuş halidir, ama Fielding'in Richardson'a yönelik eleştirisini de bu eserde örtük olarak görmek mümkündür: Sterne'de cinsel erdemliliğin erkek timsalinin karşısına, Dul Wadman'ın habis Lovelace'i koyulmuştur. Keza *Tristram Shandy* karakter çizimi konusunda da Richardson ve Fielding'in yaptığı özgül vurguların son derece kişisel bir birleşimini sunar. Yüzeysel olarak bakıldığında, eylemin geçtiği yer kahramanın bilinci olduğundan, Sterne içsel ve öznel karakter yaklaşımının uç bir temsilcisi olarak sınıflandırılmalıdır. Elbette bu yaklaşım normalde anlatı yöntemindeki kılı kırk yaran bir ayrıntıcılıkla kol kola gider. Ne ki gerçekte hikâyenin ana karakterlerinin davranışları, düşünceleri ve edimlerindeki her nokta titizlikle incelenerek verilse de, bunlar daha çok Fielding tarzında, temelde genel toplumsal ve psikolojik tipler olarak tasarlanmıştır.

Dolayısıyla *Tristram Shandy* şunu telkin eder: Nasıl ki yazarın çizdiği yaşam resminin bir değerlendirmesini sunma özgürlüğü eserin sahicilik görüntüsünden bir şeyler götüreceği anlamına gel-

miyorsa, aynı şekilde içsel ve yüzeysel karakter yaklaşımları arasında da mutlak bir ikili karşıtlık yoktur. Bu genel anlamıyla oldukça önemli bir meseledir, zira "doğal karakterler" ile "muaşeret karakterleri" arasında mutlak bir ayrım yapma eğilimi, romanda gerçekçiliğe yapılan vurguyu bireyden çok topluma yapılan vurguyla özdeşleştiren ve karakterlerinin iç dünyalarını keşfe çıkan yazarları ana gerçekçi geleneğin dışında sayan daha sonraki geleneğin on sekizinci yüzyıl versiyonudur. Karakter anlayışı konusundaki bu ayrımın önemli olduğu yadsınamaz ve Fransız gerçekçilerinin edebi perspektiflerinin, eğer Balzac bir "gerçekçi"yse Proust'u tarif etmek için başka bir sözcük bulmak gerektiğini düşündürecek kadar gerçekçilik anlayışımızda etkide bulunmuş olmaları anlaşılabilir bir şeydir. Ancak, anlatı yöntemlerindeki bu farklılığın bir tarz farkından çok bir vurgu farkı olduğunu ve söz konusu farkların, yukarıda belirtildiği üzere, bir bütün olarak roman türünün tipik bir özelliği olan biçimsel ya da temsili gerçekçiliğe bağlı olduklarını dikkate alırsak, roman geleneğinin temelde devamlılık arz ettiğini daha açık bir şekilde görebiliriz.

Bu tikel eleştirel sorunun epistemolojik açıdan yakın bir benzeri vardır: ikicilik. İkicilik meselesini ortaya atan ve bunu son üç yüzyılın düşünce dünyasının karakteristik bir meşgalesi haline getiren kişinin, modern felsefi gerçekçiliğin kurucusu olan Descartes olması manidardır. Bu iki felsefi sorun elbette birbiriyle yakından ilişkilidir, zira on yedinci yüzyıl felsefesinin epistemolojik eğilimi tabiatıyla bireyin zihninin kendisine dışsal bir şeyi nasıl bilebileceği sorunu üzerinde odaklanma yönündeydi. Fakat her ne kadar ikicilik, gerçekliğe farklı bakış açıları arasındaki karşıtlığı büyütse de, aslında ne egonun ne de dış dünyanın tümüyle reddedilmesini gerektirmez. Benzer şekilde, her ne kadar farklı romancılar bilincin içsel ve dışsal nesnelerine farklı derecelerde önem vermiş olsalar da, hiçbir zaman ötekini tümüyle reddetmemişlerdir; tersine, araştırmalarının temel önermelerini ikiciliğin anlatı alanındaki muadili belirlemiştir: birey ile çevresi arasındaki ilişkinin sorunlu doğası.

Defoe, romancının öznel yönelimleri ile dışsal yönelimlerinin tam ortasında durur: Onun romanlarında hem bireysel ego hem de maddi dünyanın önceki kurmaca eserlerdekinden daha büyük bir gerçekliğe sahip olması biçimsel gerçekçiliğinden kaynaklanır. Ni-

tekim Defoe'nun anlatısal bakış açısının (özyaşamöyküsel anılar) iç ve dış dünya arasındaki gerilimi yansıtmaya çok uygun oluşu şunu gösterir: Algılayan bireysel egonun bakış açısına doğru Descartes'çı kaymanın altında, gerek iç gerekse de dış dünyanın çok daha keskin hatlara sahip bir resmini çizme amacı yatmaktadır.

Elbette sonraki romancılar bu ikilik konusunda çok çeşitli yaklaşımlar sergilediler, fakat Richardson'dan başlayarak bireysel ve psikolojik yöne daha çok vurgu yapan yazarların bile hem biçimsel gerçekçiliğin gelişimine hem de toplumun resmedilmesine çok büyük katkılar yapmış olmaları manidardır. Örneğin, Proust diğer şeylerin yanında bize bir Descartes'çı içebakış belgesi de sunar; fakat bu içebakış anlatıcının anılarının iç dünyasını olduğu kadar Üçüncü Cumhuriyetin dış dünyasını da aynı çarpıcılıkla sergilemektedir. Henry James'in teknik başarıları iki ikici ucun kurnazca manipüle edilmesinin bir sonucu olarak görülebilir: Sonraki romanlarda okur kendisini bir ya da daha çok karakterin öznel bilinciyle özdeşleştirir ve bu ustaca seçilmiş dezavantajlı noktadan dışsal toplumsal gerçekleri, paranın, sınıfların ve kültürün etkilerini dolaylı ve ironik bir tarzda görür. Bunlar öznel deneyimin nihai belirleyicileridir, ama özneleri tarafından neredeyse hiç görülmezler ve okur da ancak hikâye bittikten sonra tam anlamıyla bunların farkına varır. Joyce'un birçok açıdan romanın gelişiminin doruk noktası olan *Ulysses* romanı, ikici uçların ele alınması bakımından da kesinlikle bir doruk noktasıdır: Son iki kısımda Molly Bloom'un gördüğü hayalin canlı ve açık bir şekilde sunumu ve kocasının çekmecelerinin içindekilerin listelenmesi, anlatı tarzının ikiciliğin öznel ve nesnel uçlarına uyarlanmasının su katılmadık bir örneğidir.

*

Dolayısıyla Sterne örneği ve felsefi ikicilik analojisi, Richardson ile Fielding'in romanlarının anlatı tarzları arasındaki iki büyük farkın hiçbir şekilde iki karşıt ve uzlaşmaz roman türünün birer tezahürü olmadığı, daha ziyade tüm roman geleneğine damgasını vurmuş iki karşıt çözüm önerisi olduğunu ve görünüşteki farklılıkların da uzlaştırılabileceği görüşünü destekleme eğilimindedir. Hatta roman türünün tam olgunluğa erişmesi, ancak bu uzlaşmanın gerçek-

leşmesiyle mümkün olmuştur ve Jane Austen da İngiliz roman geleneğindeki saygınlığını büyük oranda bu sorunları başarılı bir şekilde çözmüş olmasına borçludur diyebiliriz.

Jane Austen diğer birçok konuda olduğu gibi bu konuda da, Richardson ve Fielding'in dehalarının romanı ittiği farklı yönelimleri bir araya getirme konusunda yabana atılmayacak bir kişilik olan Fanny Burney'in halefiydi. İki kadın romancı da günlük hayatın kılı kırk yaran betimlemeleriyle Richardson'ın izinden gidiyordu ki burada Richardson derken *Sir Charles Grandison*'daki daha hafif eviçi çelişkilerin yazarı olan Richardson'ı kastediyorum. Fanny Burney ve Jane Austen aynı zamanda anlatı malzemelerine karşı daha yansız bir yaklaşıma sahip olmaları ve bunu komik ve nesnel bir bakışla değerlendirmeleriyle de Fielding'in takipçisiydi. Nitekim Jane Austen'ın teknik dehası kendisini tam da bu noktada gösterir. İster Defoe'daki anılarını anlatan müellif, isterse de Richardson'daki mektup yazarı şeklinde olsun, katılımcı anlatıcıyı iskartaya çıkarmıştı. Böyle yapmasının nedeni muhtemelen her iki rolün de yorum yapma ve değerlendirme serbestisini zorlaştırmasıydı. Onun yerine açıkça Fielding'in tarzını benimsemişti. Ne ki Austen'daki yorumcu anlatıcı o kadar sakınımlıydı ki anlatısının sahiciliğini çok fazla etkilemiyordu. Gerek karakterleri ve onların ruh hallerini çözümlerken, gerekse durum ve güdüleri ironik bir şekilde yan yana getirirken Fielding'teki kadar sivri dillidir, fakat bunlar davetsiz bir yazardan değil, toplumsal ve psikolojik anlayışın yüce ve gayri şahsi ruhundan geldikleri izlenimini verirler.

Öte yandan Jane Austen, anlatısal bakış açısını çeşitlendirerek yalnızca editör yorumlarını değil, aynı zamanda Richardson ve Defoe'da gördüğümüz tarzda karakterlerin öznel dünyasına psikolojik yakınlığı da büyük oranda mümkün kılar. Austen'ın romanlarında genellikle tek bir karaktere bilinç açısından zımni bir ayrıcalık tanınır ve bu karakterin zihinsel yaşamı diğerlerinden daha eksiksiz bir şekilde sunulur. Örneğin, 1813 yılında yayımlanan *Gurur ve Önyargı*'da hikâye büyük ölçüde kadın kahraman Elizabeth Bennet'in bakış açısından anlatılır; fakat anlatıcının aynı zamanda serinkanlı çözümlemeci rolüne de soyunması sürekli özdeşleşmeyi önler ve sonuç olarak okur, romana dair eleştirel farkındalığını yitirmez. Bakış açısı bakımından aynı strateji *Emma*'da (1816) daha

mükemmel bir tarzda kullanılır. *Emma*'da Fielding'in bir bütün olarak topluma dair bir hissiyatı aktarmadaki karakteristik gücüyle, Henry James'te gördüğümüz yeteneği, yani romanın temel yapısal sürekliliğini, hikâyeyi anlatan karakterin kişiliğinin ve konumunun tüm karmaşıklığını gittikçe daha iyi kavrayan okurun bilincine yerleştirme yeteneği belli oranda birleştirilmiştir: Emma Woodhouse'un iç benliğinin merhale merhale gözler önüne serilmesi, Henry James'in Maise Farange'ı ya da Lambert Strether'ı ele alış tarzına çok yakındır.

Kısacası, Jane Austen'ın romanları Richardson ve Fielding'in yalnızca çok kısmi çözümler önerdiği iki genel anlatı sorununun en başarılı çözümleri olarak görülmelidir. Austen hem sunum gerçekçiliğinin hem de değerlendirme gerçekçiliğinin, ayrıca hem içsel hem de dışsal karakter yaklaşımlarının olumlu yönlerini uyumlu bir bütün içerisinde birleştirmeyi başarmıştı. Austen'ın romanlarında laf kalabalığı ya da kandırmacadan uzak bir sahicilik vardır, lafebesi bir deneme yazarı derekesine düşmeden toplumsal eleştiri getirir ve karakterlerin bireyselliğine ve özerkliğine zarar vermeden ulaşılmış bir toplumsal düzen anlayışına sahiptir.

Jane Austen'ın romanları pek çok diğer açıdan da on sekizinci yüzyıl romanının doruk noktasıdır. Kimi bariz farklılıklara karşın Austen'ın seçtiği konular Defoe, Richardson ve Fielding'in karakteristik ilgilerinin devamı mahiyetindedir. Örneğin, Jane Austen ekonomik bireyciliğin ve orta sınıfın yükselme arzusunun yarattığı toplumsal ve ahlaki sorunlarla Defoe'dan daha dolambaçsız bir şekilde hesaplaşır; romanlarının temeline evliliği ve özellikle de kadının bu meseledeki rolünü koyarak Richardson'ın izinden gider; ayrıca toplumsal sistemin uygun kurallarının neler olması gerektiğine ilişkin çizdiği tablo da Fielding'inkine benzer, gerçi bunun karakterlere ve içinde bulundukları durumlara uygulanması genel olarak daha ağırbaşlı ve seçidir.

Jane Austen'ın romanları kadınların edebiyat sahnesinde gittikçe daha önemli bir rol oynamasını sağlayan süreci yansıtmak bakımından da tipiktir. On sekizinci yüzyıl romanlarının büyük çoğunluğu aslında kadınlar tarafından yazılmış, fakat bu uzunca bir süre salt niceliksel bir üstünlük iddiası olarak kalmıştır. Ama Fanny Burney'in başladığı işi bitiren ve erkeklerin ayrıcalıklarına çok daha

önemli bir alanda karşı çıkan kişi Jane Austen olmuştur. Austen örneği, kişisel ilişkilerin karmaşıklığını açığa vurmak konusunda kadınların duyarlılığının kimi açılardan daha uygun olduğunu ve dolayısıyla roman dünyasında gerçek bir avantaja sahip olduklarını düşündürür. Kişisel ilişkiler alanında kadınların üstünlüğünün nedenlerini anlatmak hem güçtür, hem de genişçe bir yer gerektirir. Bunun başlıca nedenlerinden biri sanırım John Stuart Mill'in şu ifadesinde görülebilir: "Kadınların toplumdan aldıkları tüm eğitim onlara bir tek kendileriyle bağlantılı insanlara minnet borcu duymaları gerektiği hissini aşılamaktadır."[6] Bu üstünlüğün romanla bağlantılı olduğuna hemen hiç şüphe yoktur. Örneğin, Henry James özenli ılımlılığı bakımından karakteristik olan bir övgüsünde buna değinir: "Kadınlar titiz ve sabırlı gözlemcilerdir; burunlarını adeta hayatın dokusuna yakın tutarlar. Bir tür kişisel hassasiyet sayesinde gerçeği hisseder ve algılarlar, sonra da bu gözlemlerini binlerce zevk verici ciltte bir araya getirirler."[7] Daha genel açıdan, James başka bir yerde "modern uygarlıkta romanın muazzam derecede göze çarpıcı" olmasını "kadınların tutumunun muazzam derecede göze çarpıcılığıyla" ilişkilendirmişti.[8]

Jane Austen, Fanny Burney ve George Eliot'ta kadın bakış açısının getirdiği avantajlar, (daha yakın zamana kadar bu bakış açısıyla ilişkilendirilen) toplumsal ufuklarının kısıtlarından daha ağır basar. Keza romanın okur kitlesi içerisinde kadınların çoğunluğu oluşturması da gerek bu edebi biçimin karakteristik türde zayıflığı ve gerçekdışılığıyla, gerekse de psikolojik ve düşünsel ayrımlarının geçerli olduğu alanları, insanların durumlarına ilişkin küçük ve rasgele seçilmiş alanlarla sınırlama eğilimiyle bağlantılıdır. Bu sınırlama Fielding'den bu yana, birkaçı hariç bütün İngiliz romanlarını etkileyerek deneyim ve kabul gören davranış çerçevesini belli bir oranda daraltmıştır.

6. *The Subjection of Women*, Londra, 1924, s. 105 (Türkçesi: "Kadınların Köleleştirilişi", çev. Şirin Tekeli, *Özgürlük Üstüne* içinde, İstanbul: Belge, 2000).

7. "Anthony Trollope", *Partial Portraits*, Londra, 1888, s. 50. Konu üzerine yürütülen karşılaştırmalı bir araştırmada, kadınların konuşmalarının %37'si insanlar hakkındayken, erkeklerde bu oranın %16 olduğu ortaya çıkmıştır (M. H. Landis ve H. E. Burtt, "A Study of Conversations", *J. Comp. Psychology*, IV (1924), s. 81-9).

8. "Mrs. Humphry Ward", *Essays in London*, Londra, 1893, s. 265.

*

Dolayısıyla on sekizinci yüzyıl başı romancıları ile en önemli ardılları arasında gerek anlatı yöntemi gerekse de toplumsal artalan bakımından bir süreklilik vardır. Neticede, her ne kadar on sekizinci yüzyıl romancılarının bir okul oluşturduğundan bahsedemesek de, daha geniş bir perspektifle ve bu romancıları önceki kurmaca yazarlarından herhangi birisiyle ya da İngiltere dışındaki çağdaşlarıyla kıyaslamak suretiyle bir edebiyat hareketi oluşturduklarını ve bu hareketin üyelerinin birçok ortak özelliğe sahip olduğunu söyleyebiliriz. Bu akrabalık on dokuzuncu yüzyıl başındaki roman eleştirmenlerinin gözünde çok açıktı: Örneğin Richardson, Fielding ve Sterne'ü "gerçekte olduğu şekliyle insan doğası"na eşi görülmedik bir bağlılık sergilemeleri bakımından benzer görmeye meyilli olan Hazlitt'ten bahsedebiliriz.[9] Bu kan bağı İngiltere dışından daha da açık bir şekilde görülüyordu. George Saintsbury'nin işaret ettiği üzere, Fransa'daki kurmaca eserlerde edebiyat ile yaşam arasındaki ilişki on sekizinci yüzyıl boyunca çok daha uzak ve resmi kalmıştı.[10] Böylece roman türünde İngilizlerin üstünlüğü yüzyılın ortalarından itibaren açıkça kabul ediliyor ve en başta da Fielding, Sterne ve hepsinden öte Richardson'ın adı geçiyordu: Hatta Diderot, Richardson'ın romanlarını kendi ülkesindeki geleneğe ait "romanlar"dan ayıracak yeni bir ad bulunması gerektiğini bile söylemişti;[11] birçok Fransız ve Alman okur açısından, örneğin Richardson ile Fielding arasındaki büyük farklar, her ikisinin de diğer ülkelerdeki romancılardan çok daha gerçekçi olmasıyla karşılaştırıldığında çok önemsizdi.[12]

On sekizinci yüzyılda İngiliz romanının üstünlüğüne ilişkin Fransız tanıklığının yanı sıra, toplumsal değişiklikler ile yeni edebi biçimin yükselişi arasında yukarıda kurduğumuz bağlantılarla bü-

9. Bkz. Charles I. Patterson, "William Hazlitt as a Critic of Prose Fiction", *PMLA*, LXVIII (1953), s. 1010.

10. *History of the French Novel*, Londra, 1917, c. I, s. 469.

11. *Œuvres*, haz. Billy, s. 1089.

12. Örneğin bkz. L. M. Price, *English Literature in Germany*, Berkeley ve Los Angeles, 1953, s. 180.

yük oranda uyum içerisinde olan başka açıklamalar da söz konusuydu. Romanı geniş toplumsal artalanı içerisinde ele alan ilk önemli çalışma olan Madame de Staël'in *De la litterature, considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*'i (Toplumsal Kurumlarla İlişkisi Bakımından Edebiyat, 1800), elinizdeki çalışmada öne sürülen savların çoğuna değinir.[13] Keza "La littèrature est l'expression de la société"* sözünü ilk kullanan eleştirmen olduğu anlaşılan de Bonald da *Du style et de la littèrature* (Üslup ve Edebiyat, 1806) adlı eserinde, roman türünde İngiliz yazarların kabul edilen üstünlüğünün tarihsel nedenleri konusunda oldukça benzer bir tablo çizer. Romanın temelde kişisel ve eviçi yaşamla ilgilendiğini bir ön kabul olarak alır: Dolayısıyla aile hayatına bu kadar önem veren ve dahası soylu edebi ifade biçimleri konusunda dillere destan bir fukaralığa sahip olan ticari, burjuva ve kentli bir toplumun kişisel ve eviçi bir edebiyat türünde başarıya ulaşmış olmasından daha doğal ne olabilir, diye sorar.[14]

Fransız edebiyatının girdiği yol, romanın İngiltere'deki erken gelişimiyle bağlantısını sunduğumuz toplumsal ve edebi etkenlerin önemini bir başka açıdan daha doğrulamaktadır. Roman türünün Fransa'da Balzac ve Stendhal ile yaşadığı ilk büyük sıçrama, Fransız Devrimi toplumsal ve edebi açıdan orta sınıfı iktidara taşıdıktan sonra gerçekleşmişti (bu süreç İngiltere'de tam yüz yıl önce 1688 Devrimi ile yaşanmıştı). Eğer Balzac ve Stendhal Avrupa romanı geleneğinde on sekizinci yüzyıl İngiliz romancılarından daha önemli bir yere sahiplerse, bunun bir nedeni de sahip oldukları tarihsel avantajlardır: Yalnızca ilgi duydukları toplumsal değişiklikler İngiltere'dekinden çok daha çarpıcı bir ifade kazanmamış, aynı zamanda edebi planda hem İngiliz öncellerinin hem de biçimsel gerçekçiliğin gelişimine neoklasisizmden çok daha uygun bir eleştirel ortamın mirasçılarıydılar.

Bu çalışmada öne sürdüğüm savın unsurlarından biri de, romanın genel edebi ve düşünsel ortamla her zaman kabul edilenden çok

* *Fr.* Edebiyat toplumun ifadesidir. (ç.n.)

13. Özellikle bkz. Birinci Kısım, On Beşinci Bölüm; "De l'imagination des Anglais dans leurs poésies et leurs romans".

14. *Œuvres completes*, Paris, 1864, c. III, col. 1000.

daha yakından bağlantılı olduğu ve ilk büyük Fransız gerçekçilerinin Romantiklerle yakın ilişkisinin buna bir örnek teşkil ettiğidir. Elbette Romantizmin ayırt edici özelliği, ilk edebi ifadesini roman türünde bulan bireyciliğe ve özgünlüğe yaptığı vurguydu. Ayrıca birçok romantik yazar klasik eleştiri kuramının biçimsel gerçekçiliğe ters düşen öğelerine karşı kendilerini özel bir canlılıkla ifade etmişlerdi. Örneğin, Wordsworth *Lyrical Ballads*'a (Lirik Baladlar, 1800) yazdığı Önsöz'de, yazarın "gözünü nesnesine dikmesi" gerektiğini ve sıradan yaşamın deneyimlerini "insanların gerçek diliyle" sunması gerektiğini söyler. Fransızların edebi geçmişleriyle yaşadıkları kopuş ise en çarpıcı ifadesini, Victor Hugo'nun edebi nesnenin resmedilme tarzını kısıtlayan adabı reddettiği *Hernani*'nin (1830) sunumunda bulmuştu.

On sekizinci yüzyıl başı romancılarının ortaya attığı geniş edebi perspektiflerden bazıları bunlardır. Jane Austen ya da Balzac ve Stendhal ile karşılaştırıldığında, Defoe, Richardson ve Fielding bariz teknik zaaflardan maluldü. Fakat bu yazarlar tarihsel açıdan iki tür öneme sahiptir: Son iki yüzyılın başat edebi biçiminin yaratılmasına çok büyük katkı sunmuşlardır, ayrıca (kuşkusuz temelde bağımsız yenilikçiler olmalarının da yardımıyla) yazdıkları romanlar genel olarak roman biçiminin üç farklı imgesini sunmuştur. Bu imgeler sonraki roman geleneğindeki çeşitliliğin neredeyse eksiksiz bir nüvesi mahiyetindedir. Öte yandan bu yazarlar bizi daha derinden etkilerler. Romanda hayatın nitelikleri, belki de başka bir edebiyat türünde olduğundan daha da fazla bir biçimde, sanatın kusurlarını telafi edebilir: Aynca sahip oldukları hayat anlayışlarını çok nadir görülen ve bu yüzden minnet borcu duyduğumuz bir inançla ve tam olarak ifade eden Defoe, Richardson ve Fielding'in çok daha gelişkin teknik olanaklara sahip olan sonraki birçok romancıdan daha sağlam bir edebi ölümsüzlük kazandıklarına pek kuşku yoktur.

—

## Çevirmenin Sonsözü

# *Romanın Yükselişi*: Tutunamayanlar'dan Önce Yükselenler

Ian Watt'ın klasik çalışması *Romanın Yükselişi* (1957) çok değil birkaç ay sonra yarım yüzyılı devirmiş olacak. Yazarın ilk başta doktora tezi olarak tasarladığı bu çalışma, sonrasında adeta kendi organik gelişimi sonucu, başlıbaşına bir edebiyat türü olarak romanın kökenleri ile gerçekçilik arasındaki ve daha genel anlamda burjuva toplumu ile roman arasındaki ilişki üzerine yirminci yüzyılın ikinci yarısında dönen tartışmalarda terimleri belirleyici ("paradigma kurucu") bir rol oynadı. Öyle ki son yirmi yıllık dönemde, Michael McKeon[1] da dahil olmak üzere, Watt'ın argümanlarını ilerleten ya da genişleten yazarlar birçok durumda ve hiç içerlemeden Watt'a olan borçlarını belirtmiştir.

Ama diğer yandan –ve belki de onun yaratıcı çelişkisi budur– Watt'ın edebiyat kuramı sahnesinde çok büyük bir yenilikçi olduğu da söylenemez; özellikle on dokuzuncu yüzyılın sonlarından itibaren –akademik alandaki disiplinlerin de yerli yerine oturmasıyla birlikte– gelişmeye başlayan ve edebiyatı daha büyük bir resmin parçası olarak işleme ve özel olarak da, romanın belirli tarihsel-toplumsal koşullarla yakın ilişkisini (özünde orta sınıf burjuvazinin tarih sahnesine çıkışı ve buna tekabül eden ya da buna koşut gelişen kültürel yapılanmalar) gösterme eğilimi Watt'ta yetkin bir aşamaya ulaşmıştı. Watt'ın argümanları ve tespitleri farklı şekillerde de olsa Arnold Kettle, A. D. McKillop ve Virginia Woolf ya da Georg Lukacs, Ralph Fox ve Ortega y Gasset tarafından da, şu ya da bu şekliyle, işlenmişti (Watt tüm bu öncelleri içerisinden en çok

1. Michael McKeon, *The Origins of the English Novel, 1600–1740*, The Johns Hopkins University Press, 2002 [1987].

McKillop ile, o da Richardson üzerinden bir edebi sıkı fıkılığa sahiptir—Richardson üzerine değerlendirmesinin iskeletini McKillop'un metninin oluşturduğunu söylemek sanırım yanlış olmaz).

Bu bağlamda Watt'ın eserini klasik mertebesine yükselten hususların neler olduğu sorusu gündeme geliyor. Ben burada, sonrasında Watt'a yöneltilen ya da yöneltilebilecek eleştirileri –bakışındaki seçicilik, kuramının daha baştan kısıtlılığı, sınıfsal vurgulardan ziyade düşünsel yansımalara meyilliliği, roman türünün kesin olarak İngiltere'de ortaya çıktığı iddiası ya da bu anlamıyla romanın yükselişini on sekizinci yüzyıldan daha gerilere sarkıtmaması gibi– ele almak yerine; Defoe, Richardson ve Fielding'in özellikle seçilmiş üç yazar olduğundan hareketle ve Watt da *Romanın Yükselişi* çalışmasında, tıpkı çok sevdiği Crusoe gibi, konuyla ilgilenen herkesin bir şekliyle ayak basmak zorunda olduğu bir ada yaratmayı başarmış olduğundan, Watt'ı Watt'ın analizi çerçevesi içerisinde *anlamak* niyetindeyim. Bu bağlamda, Watt'ın analizi ("adası") sınırlarında kalan bir irdelemeden öteye geçmeyeceğim.

### Ian Watt ve Romanın Yükselişi

Watt (1917–1999) *Romanın Yükselişi*'ni yazmaya 1938 yılında girişir. Fakat araya İkinci Dünya Savaşı girince çalışması yarıda kalır. Savaşın bitiminin ardından, o da kaldığı yerden çalışmasına devam eder ve "ön taslağı 1947'nin başlarında" bitirir. Watt'ın aklında önceleri daha uzun bir kitap yazmak olsa da, sonrasında ilk bölümle ilgili kuramsal düşüncelerini yazmama kararı alır. Tekrar tekrar gözden geçirdiği çalışmasını 1956 yılında yayıma kabul ettirmeyi başarır. Böylece Cambridge St. John's Üniversitesi'ne sunulmuş "Okur Kitlesi ve Romanın Yükselişi" başlıklı doktora tezi, yirminci yüzyılın klasik edebiyat kuramı eseri halini alır – Ian Watt'ın bu süre zarfında üç yılını da Kwai nehri yakınlarındaki bir esir kampında geçirmiş olduğunu belirtmek gerek. Söylendiğine göre, esirlik yıllarında Shakespeare, Dante ve Jonathan Swift okur, okuduğu sayfaları da zaman zaman sigara sarmak için kullanırmış.

Watt romanın yerleşik bir tür olma seviyesine yükselişini, genel itibarıyla dört ayrı toplumsal ihtiyacın yükselişiyle açıklar. Bütün-

sel bir çerçeveden bakıldığında, bu dört maddeyi eskinin kendi kendine yeterli toplumunun (ya da cemaatinin) modern toplumu dönüşme süreci diye bir başlık altında da toplayabiliriz. Troçki'nin de döne döne vurguladığı üzere, burjuvazi, bir mülklü sınıf olmasından ötürü, ekonomik iktidarı ele geçirdiği Avrupa ülkelerinde siyasi iktidardan uzunca bir müddet feragat ederek de toplumda kendi değerlerini –mümkün olabildiğince– yerleştirebilmiştir. Bu dönüşüm farklı ülkelerde farklı uzunlukta süreçlere yayılmasına karşın, nihayetinde eski toprak-merkezli ve toprak-çıkarlı üretim biçimi para-merkezli mübadele toplumuyla ikame edilmiştir. Watt, kitabın son bölümünde bu işe erken girişen İngiltere ile görece geç girişen Fransa açısından farklı edebi yansımaların olduğunu söyler ve Defoe, Richardson ve Fielding ile Balzac ve Stendhal arasındaki farklılıkları bir de bu temelde açıklamaya çalışır.

Söz konusu toplumsal değişikliklerden birincisi, edebiyatta gerçekçilik vurgusudur: Eskinin gelişimi tıkayıcı toplumsal ilişkilerinin ve bu dünyadaki geleceğini soylu olmasından ötürü daha doğuştan halletmiş bir egemen sınıfın baskın olduğu bir dünyanın edebiyat biçimi olan romansların olağanüstü olaylarının ve anlatısının yerine, kurmaca edebiyatta artık gerçekçilik vurgusu ("biçimsel gerçekçilik") kendisini hissettirmeye başlamıştır – öncesinde felsefe alanına da izdüşümlerini bırakan bir ihtiyaçtır bu. Devrimci bir dönüşüm döneminin ideolojisidir gerçekçilik. Dünyayı önkabullerle ve kutsallık hâlesiyle açıklayan bir dünyanın donmuş ilişkileri karşısında, "gerçekçilik" eşitlik düsturunu dillendiren bireyler tarafından gerçekliğin araştırılacak ve *bulunabilecek*[2] bir olgu olduğunu vurgular. Zira verili bir gerçekliğin zaten var olması, "gerçeklik"in gerçekliğinin sorgulanmaması, o gerçekliğin üzerinde yükselen düzenin (burjuvazinin yıkmaya çalıştığı feodal toplumun ya da onun artıklarının) bekâsı anlamına gelir. Watt bu düşüncenin sistematize edilmiş halini, on yedinci yüzyılın İngiliz materyalistlerinin (Francis Bacon, Thomas Hobbes ve John Locke) duyumcu-gerçekçiliğinde bulur. On yedinci yüzyıl, etkisi hiç geçme-

2. Özellikle "bulunabilecek" diyorum, çünkü romanın yükselişi bu iyimser, etkin, sebatkâr çabayla koşut gider. Erken dönem romanı, doğası gereği, öncelikle "küskün" bireyin değil, esasen *tutunabilen* bireyin, bireylerin ürünüdür.

yen İngiliz burjuva devrimi çağıdır. Bu üç büyük filozof gerek VI-II. Henry'nin Papa ile sürtüşmesi gerek Anglikan Kilisesi'nin ve "Hıristiyanlığın burjuva gelişimi olan" Protestanlığın ortaya çıkışı gerekse de Elizabeth'in hükümdarlığı sayesinde ulusalcılık ve ulus-devlet adımını daha kararlı atan İngiltere'nin bu altüst oluş döneminin ürünüdür.

Buna göbekten bağlı ikinci yükselen değer de "bireycilik"tir. Bireysel girişimciliğin şampiyonluğunu yapan bir topluma gayet uygundur bu düşünce. Dinî ve siyasi baskıların gölgesindeki eski ekonomik ilişkilerin yerinde, "açık, utanmaz, dolaysız ve kaba sömürü"[3] vardır artık. Ayrıcalıklı bir egemen sınıfa karşı, ayrıcalıksız bir egemen sınıf olma saikiyle (ve eşitlik düsturunu dillendirerek) tarih sahnesine atılan burjuvazinin üretim ilişkileri, bireyi basit bir emek-gücü derekesine düşürmüştür. Genelleşmiş değişim değerleri (meta) üretimine dayalı bir toplumda, "değerin özünü oluşturan emek, türdeş insan emeğidir, tek tip emek-gücü harcanmasıdır."[4] Özdeş, soyut insan emeğinin, yararlı niteliğinden bağımsız olarak, ana değer haline gelmesi insan ilişkilerinde bir *tesviye* sürecine yol açar. Nitekim bu tesviye sürecine, giderek ticaret amaçlı üretimin yapıldığı kırsalın *tasfiye* edilmesi süreci eşlik eder ki bu durum modern kentlerin ve onunla birlikte *çılgın kalabalıkların* doğuşuna ("yükselişine") neden olur. Birey her şeyden önce modern kent ortamında tutunmaya çalışan bir varlıktır. Dolayısıyla bu bireycilik tam da modern toplumun enikonu geliştiği, modern toplumsal ilişkilerin ortaya çıktığı bir dönemde baş vermiştir.

İnsan ilişkilerinin, deyim yerindeyse, prehistorik naifliğini kaybettiği; insanlığın nicel (burjuvazinin iktidarının yalnızca çok kısa bir dönemi geride kaldığında, insan nüfusu o zamana kadarki nüfusunu misliyle katlamıştı bile) ve nitel (insan beyni, her şey bir kenara, bilimi "keşfedecekti") gelişimiyle beraber insanlar arasındaki ilişkilerin giriftleştiği; kapitalizm öncesi üretim ilişkilerinin ve dolayısıyla insanın toplumsal varlık koşullarının değişmez bir özelliği olan "insanın emeğin nesnel koşullarıyla birlikteliği"nin çözül-

3. Karl Marx, Friedrich Engels, *Komünist Manifesto*, çev. Muzaffer Erdost, Ankara: Sol, Kasım 1993 [1848], s. 119.

4. Karl Marx, *Kapital*, cilt I, çev. Alaattin Bilgi, Ankara: Sol, 2000 [1867], s. 51.

mesiyle[5] birlikte doğayla olan ilişkisinin de –o "idilik" ilişkinin– bir çatışma halini almış olduğu; bireyin iki tarihsel yâreniyle (insan ve doğayla) bir küslük yaşadığı bir çağdır bu. İşte bu çağda, bireyin artık çok boyutlu, çok-katmanlı olan dünyasını (kent yaşamının bilinmezliğini ve çiftanlamlılığını, Watt'ın sözleriyle "Yalnızca çok küçük bir kısmı birey tarafından yaşanabilecek kadar büyük ve çeşitli bir çevre"yi) anlama ihtiyacının, hem de öyle böyle değil, romantiklerin avazeleriyle tanıtlandığı üzere, enikonu anlama ihtiyacının bir tezahürü olarak ortaya çıkar roman. Bundan milyon yıl önce, elini ayak olmaktan yeni kurtaran tüylü atalarımızın üzerinde çok az denetime sahip oldukları dış dünyayı anlama ihtiyaçları tanrı inancının zeminini döşemiştir. Onların bir yoruma ihtiyaç duydukları, dar çerçevelerinde bu sorunu bir şekilde "çözmeleri" gerektiği üzücü ama gerçektir. Benzer şekilde, tarihin gelmiş geçmiş en güçlü egemen sınıfının sultası altında kent yaşamının keşmekeşi içinde debelenen, ama binlerce yıllık evriminin bir sonucu olarak daha yüksek bir entelektüel seviyeye ulaşan modern insanın çevresini anlama ihtiyacı da, bir bakıma, romanının temelini oluşturmuştur ve roman da aynı derecede *gerçek*tir.

Kapitalizm nesnel bağımlılığa bağlı kişisel bağımsızlıktır. Kapitalizmden önceki üretim biçimleri, üretim araçlarının düşük seviyesinden ötürü, üretim ilişkilerinin "siyasi zor"u yardıma çağırmak zorunda kaldıkları toplumlardır. Egemen sınıflar üretim sürecinin kuruluşunu, yani daha *yeniden-üretimden* önce bir bakıma bizatihi *üretimini* siyasi zor yoluyla emniyet altına almışlardır (örneğin, serf-lort, köle-kölesahibi ilişkisi). Oysa kapitalizmde üretim araçlarının ulaştığı düzey bireyi ilk başta zora başvurmadan toplumsal üretimin içinde kalmaya zorlar. Birey tek taraflı bir özgürlüğe sahip olmadığından, yani özgürleşme (siyasî zordan kurtulma) sürecine üretim araçlarından ayrılma süreci ve "çalışma güvencesi"nin orta-

5. Marx kapitalizmi, bir anlamıyla, emekçinin emeğin nesnel koşullarından koparılması ve akabinde gelişen pazar ekonomisi olarak tarif eder. Burada birey iki anlamıyla "azade" olacaktır: hem emek-gücünü kendi öz metası gibi satabilecek şekilde azade bir insan olması gerekir hem de satmak için elinde başka hiçbir metanın olmaması, yani emek-gücünü gerçekleştirmesi için gerekli her şeyden azade (yoksun) bulunması gerekir. Bkz. *Kapital*, cilt I, İkinci Kısım, Altıncı Bölüm.

dan kalkması süreci de eşlik ettiğinden, bireyin kendi tercihini egemen sınıf açısından olumsuz olarak kullanması, kendisini açlığa mahkûm etmesiyle aynı anlama gelir. Dolayısıyla, en genel hatlarıyla, kişisel anlamdaki bağımsızlığı nesnel bağımlılığına yenilmek zorundadır, aksi takdirde, basitçe, ölür. Marx'ın, eskilerin toplumunun sınırlı da olsa bir tatmin sunduğu, kapitalist toplumunsa tatminsiz bıraktığı tespiti bu anlamda da alınabilir. İlkinde sözde "çalışma güvencesi" bir yaşama (ya da ölmeme) özgürlüğü getirirken, ikincisinde "çalışmama özgürlüğü" ölüme götürür.[6]

Marx *Grundrisse*'de bireyin karşılıklı bağlarını, toplum içinde var olabilen bireyselliğini, sınırsız görünen bağımsızlığının bağımlılığını anlatır. Roman bu çelişkinin tercümanı olmaya adaydır. Tarihsel açıdan bireyselliğini ve toplumsallığını ilk kez bu çağda ortaya koymuş olan birey, bir yandan bireyselliğinin önündeki engelleri görürken, öte yandan da toplumsallığını normal koşullar altında yalnızca dolaylı yollardan bir nesnede, nesne aracılığıyla, yani "şeyleşmek" yoluyla başarabildiğini görür. Böylelikle ilişki kişiler arasında olmaktan çıkıp, emek ürünleri arasında kurulan toplumsal ilişkiler biçimine bürünür. Bir çelişkiler yumağı söz konusudur: sermayenin (egemen gücün) bireysel-özel niteliğine karşın, aslında enikonu toplumsal bir güç olması; bireyler toplum içinde ve toplum için üretirken, onların üretiminin doğrudan toplumsal olmaması; toplumsallık çatısı altına kendilerinden bağımsız, alınlarına yazılmış bir kader gibi var olduğu görülen koşullarda girmeleri; tek tek "herkesin arzı ve talebi diğer her bir bireyden bağımsız oluşmasına karşın, herkes[in] kendine genel arz ve talep durumu konusunda bilgi sağlamaya çalış"ması ve bu bilginin de dönüp "pratik olarak toplam arz ve talep üzerinde etkide bulunması"[7] vs. Yani "bu doğal, bireylerin bilgisinden ve isteğinden bağımsız, onların karşılıklı bağımsızlığını ve birbirlerine karşı ilgisizliğini koşullandıran"[8] ilişkinin anlamlandırılması yolundaki bir başka adımdır roman. Bu anlamıyla, roman insanın büyük laflar etme ihtiyacının tarihsel bir teza-

6. Bireyin modern çağda dış ya da nesnel dünyayla ihtilafını bu çerçeve dahilinde de açıklayabiliriz.

7. Karl Marx, *Grundrisse*, cilt 1, çev. Arif Gelen, Ankara: Sol, 1999, s. 91. [1857-58 yıllarında yazıldı, ilk kez 1939'da yayımlandı.]

hürü olarak belirir. Birey "ömrü hayatında" ilk defa bu denli küçülmüştür, zira tarihsel olarak ilk kez nispi açıdan bu denli anlamlı bir niteliksel sıçrama yaşamıştır.

Eskinin kendi kendine yeterli köy yaşamı, keza proto-kentlerin yasakçı, loncasal, sınırları önceden belirli yaşamı insanda böyle bir ihtiyaç doğurmaz, bunlar epiğin kahraman bireylerinin işidir. Demek ki büyük laflar toplumda bir genelgeçerliliğe sahip değildir. Ama insanın dünyası genişledikçe, her şeyden önce on-altıncı yüzyılla birlikte bizatihi dünyayı fiili olarak bilmeye başlamamızla birlikte, unvan ve payelerin kısıtlayıcılığından sıyrılmış sıradan insan, atıldığı kent hayatında birkaç kelâm etme arayışına düşer. Bu anlamıyla roman karakteri İstanbul'a göç eden köylü figürünün erken bir örneğidir demek yanlış olmaz; o kendi tarihini kendisi yapar ama kendi seçtiği koşullar altında değil, davet edildiği yeni dünyada yapar.

İnsan kendi soyu açısından devrimci-sarsıcı dönemlerde her zaman büyük yaratılara imza atmıştır. Antikçağda İyonyalı monist materyalistlerden sonra, sofistlerin ortaya çıkışını Hegel sözcüğün modern anlamıyla "kültürün başlangıcı" olarak nitelendirir.[9] Sofistler, özünde, Peloponezya Savaşında cisimleşen yıkım ortamının ve değerler erozyonunun yarattığı diyalektik filozoflardı. Aynı şekilde onlardan sonra gelen Platon ve Aristoteles de bu dünyanın karmaşıklığına (Sofistlerin tersi bir açıdan ama daha da ileriye giderek) bütünlüklü bir yanıt getirme ihtiyacının bir ürünüdür demek pek yanlış olmaz. Felsefe de, tıpkı roman gibi, başka birçok nedenle açıklanabileceği gibi (ki bunun içerisinde kafa ve kol emeği arasın-

8. *A.g.y.*, s. 92.

9. Hegel alıntının yapıldığı eserinin ilk bölümünde, Yunan felsefesi altbaşlığı altında, Sofistlerin antik Yunan'da kültürü ilk var eden öğretmenler olduğuna ve böylelikle şairlerin ve hatiplerin yerini aldıklarına değinir. Ona göre din bir eğitici olamazdı; keza kâhinler de, ne kadar kehanette ve yorumda bulunsalar da, öğretim bundan çok farklı bir olgudur. Oysa Sofistler bilim, müzik, matematik, bilgelik vs. gibi çok çeşitli konularda insanları eğitmişlerdir. Bu bağlamda, "Kültür kuşkusuz belirsiz bir ifadedir. Fakat şu anlamı bakidir ki, özgür düşüncenin elde edeceği şey kendi içinden çıkmalıdır ve kişisel bir kanaat olmalıdır; ancak o zaman inanılan değil araştırılan bir şey halini alır." *Lectures on the History of Philosophy*, Cilt I, İng. Çev. E.S. Haldane, Lincoln: University of Nebraska Press, 1995.

daki bölünmenin ulaştığı çeşitli aşamalar hiç de yabana atılmamalı) *insanın insan olarak* kendisiyle verdiği mücadelenin bir ürünü, kendi toplumsal hayatındaki hercümerce yanıt arama çabası olarak değerlendirilebilir.

### Daniel Defoe

İşte bu bağlamda Watt İngiliz romanının ve dolayısıyla aslında roman biçiminin ortaya çıkışında aslan payını, bu yeni anarşik koşulların efendisi olarak beliren Defoe'ya ("kırda at sırtında gidip gelirken de, kentteki dükkânında ya da ticarethanesinde de kendisini aynı derecede rahat hissediyordu ... o nereye giderse gitsin kendisini rahat hisseder") ve Epiküros'un tanrıları gibi dünyanın gözeneklerinde yaşayan, hatta yaşamı itibariyle zaman zaman sinik (insansevmez) olduğunu düşündüren Richardson'a verir. İkisi farklı açılardan bu yeni koşulların insanıdır. Fielding içinse, "Fielding'e, Defoe ve Richardson'a ayırdığımdan daha az yer ayır"dığını söyler, zira "Fielding'e kadar romanın yeni öğelerinin çoğu ortaya çıkmış"tı.

Defoe'yu anlamak için, Watt'ın yükselişlekiler listesindeki üçüncü maddeyi de devreye sokmak icap eder: Defoe'nun da bizzat üyesi olduğu orta sınıfın yükselişi ve bununla birlikte yeni okur kitlesinin edebiyat dünyasındaki yerini alışı. Gelişmiş para ilişkilerinin temsilcisi Defoe, edebiyata insanı hayrete düşürecek kadar maddiyatçı bir bakışla yaklaşır. O belki de Bentham'dan da önce ilk faydacıdır, ama neyse ki edebiyatı yasaklama gafletine düşmez, daha çok içeriden fetheder ve edebiyattan *fayda*lanmayı tercih eder. Bu bağlamda Watt, Defoe üzerine çok da "edebi" bir inceleme yapmıyor tespitinde bulunmak yanlış olmaz. *Filisten* diye dalga geçilen orta sınıf burjuvaziye münasip edebi eserler yaratır Defoe. Düzyazıdan gayrısını anlamadığı için tiye alınan orta sınıfların anlayabileceği türün en halis muhlis örneklerini sunar. Pratik bilgilerden geçilmez romanlarında, ama diğer yandan, Watt'ın Defoe'yu romanın üç atlısı arasına katmasının en önemli nedenlerinden birisi de kolay okunur, çok yazılır (seri üretilir) tarzında en has numunesi olmasıdır.

Watt *Moll Flanders*'in birçok özelliğini bir kenara bırakarak, Defoe'nun gözden geçirmekten (revizyondan) imtina eden tarzının,

romanlarının ilkel seviyede olduğunu ima eden kusurlarının ("kuruluştaki zayıflık, ayrıntılarda dikkatsizlik, ahlaki ya da biçimsel örüntü eksikliği, 4. Bölüm") romanın yükselişiyle bağlarını kurar. Sonraki romancıların kılı kırk yaran üslubundan onda eser yoktur, gözden geçirmeler için ek para ister ama onun kıymeti –ironik de olsa– tam da burada yatmaktadır. Çok iyi niyetlerle de söylense, "maddiyatçılık ya da para ile edebiyat halvet olamaz" sözünün somut inkârıdır Defoe. Para için yazar, şemsiyesi altına sığınacağı bir hamisi yoktur onun; adasının metruk ortamında bile altın bulduğunda ne oldum delisi olan Crusoe'yu hatırlatır bize. Vazifesini yapan ve eve iş getirmeyen, yani iş saatlerinin dışında edebiyatla hiç ilgilenmeyen bir kişidir; Watt'ın sözleriyle "Defoe'nun yazar arkadaşlarının azlığı üzerine çok fazla yazılıp çizilmiştir ve belki de o, edebiyatla çok az ilgilenen ve edebiyata dair kale alınabilecek hiçbir şey söylememiş yegâne büyük yazardır".[10] Ama öyle ya da böyle bir romancıdır Defoe, hatta Watt'ın gözünde türün babasıdır.

Defoe'nun başarısının arkasındaki gizem, kendisi gibi müteşebbis ruhlu, sebatkâr ve "mütedeyyin" bireylerdir. Romanın gelişim tarihini, bir bakıma, bu bireyin (toplum içinde henüz daha *tutunabildiği,* yani burjuvazinin devrimci barutunun tükenmediği bir çağda) sivri bireyselliğiyle var olabilmesi döneminden, atomize olup toplumdan uzaklaşması ve içine kapanması dönemine geçiş olarak aldığımızda, Watt'ın yararlandığı örüntünün kalıcı bir işlevselliğe sahip olduğunu söyleyebiliriz.

Bu noktada bireyin atomizasyon sürecini iki aşama –birbirine koşut ama anlaşılırlık bakımından ayrı tutulabilecek iki aşama–

10. Aslında Michael McKeon, tam da Watt'ın bu iddiasını çürütmek istercesine, modern gerçekçilik kuramının temel taşını döşeyecek satırları bizzat Defoe'nun yazdığını söyler. Ona göre, bundan sonra atılacak "birkaç adım" kalmıştır. Şöyle ki Defoe, kısmen *Robinson Crusoe*'nun basımından hemen sonra gelen tepkilere bir yanıt olarak, "tarih" ile "anlatının tarihselliği" arasındaki ilişkiyi eşeler. Bunun neticesinde, sayısız atlama yapmadan "gerçek hikâyeler anlatma"nın ne kadar kolay olduğunu sorgular ve ekler: "iki ayrı insanın aynı olguya şahit olup da, aynı hikâyeyi birbirlerinden epeyce farklı şekillerde anlatmalarından daha yaygın görülen bir durum yoktur." Bu bakış açısından, der McKeon, "gerçek tarih" ile "romans" arasındaki ilişki mutlak bir karşıtlık olmaktan çıkacak ve "tarihsel olmak" ile "az çok tarih-gibi olmak" arasındaki farka inecektir. İşte "modern gerçekçi kurmaca-edebiyat kuramları bu ayrıma dayalıdır." McKeon, *a.g.y.*, s. 120-1.

olarak almak mümkündür: bireyin toplumsal kimliğini gittikçe yitirerek ya da ona yabancılaşarak (ki bu nüve halinde de olsa baştan beri mevcuttur) kendi bireysel kimliğiyle bile artık toplumda barışçıl bir şekilde var olamadığı, bağlantısının koptuğu, bir "disconnectus erectus"a[11] döndüğü süreç ile bireyin kendi öz bütünlüğünü kaybettiği, kendisinde barındırdığı farklı özelliklerin birbirine yabancılaştığı ve onun da kendisini bir bütün olarak değerlendirememeye başladığı bir iç farklılaşmanın yaşandığı bir süreç. Nitekim birey bu noktada kendisi üzerindeki hâkimiyetini yitirmiştir, bu bireyin anlatıcısı, bırakın her-şeyi-bilen anlatıcı olmayı, bir şekliyle güvenilir bir birinci tekil şahıs anlatıcı bile değildir.

Defoe'yu modern toplumun kalıcı değerlerinin bir yansıtıcısı yapan başka bir unsur da, yukarıda sıraladığımız maddelerle aynı bağlam içerisinde ele alabileceğimiz, "emeğin saygınlığı" öğretisidir. Watt kitabının Üçüncü Bölüm'ünde, Defoe'nun *Robinson Crusoe*'sunun modern (burjuva) toplumla bağlarını kurabilmek adına emeğin saygınlığı kültüne değinir. Kökleri daha eskilere dayansa da, bu inanışın modern toplumda genelgeçer duruma geldiğini söyler, ama Watt bir bakıma incelemesini olayın "inanç-maneviyat" boyutuyla sınırlandırır. Emeğin saygınlığı ile (kendisinin de öncesinde bahsetmiş olduğu) Defoe'nun adasında işbölümünün olmaması arasında bağ kurmayı tercih edeceği yerde, bu olgunun çeşitli Hıristiyan inanışlarıyla ilişkilerine bakar. Ama her halükârda önemli bir tespittir bu. Emeğin saygınlığı ya da soyut emek kültü modern insanın ilişkilerini anlamak için önemli bir araçtır. Marx bu inanışın maddi altyapıdaki değişimle ilişkisini kurar. *Kapital*'in "Meta" konusunu ele aldığı ilk bölümünün sonlarına doğru, Marx emeğin özgül toplumsal niteliğinin kapitalist toplumda aldığı dolaylı biçimden bahsettikten sonra, soyut emek kültünün temellerini açımlar. Biraz uzun da olsa alıntılamakta fayda var:

> Ancak mübadele edilmeleri sayesindedir ki emeğin ürünleri, yararlanılan nesneler olarak sahip oldukları değişik varoluş biçimlerinden ayrı olarak, değerler şeklinde tekdip bir toplumsal konum elde ederler. Bir ürünün yararlı bir şey ve bir değer olarak bu şekilde bölünmesi, ancak mübadele

11. Tabir elbette Oğuz Atay'a ait. Ben esasen "evrimini şaşırmış", evrim çizgisi artık müdahale gerektiren hayvan türünü anlıyorum, anlamak istiyorum.

yaygınlaşıp da yararlı mallar mübadele amacıyla üretildiği ve bu nedenle de özellikleri her şeyden önce üretimleri sırasında değer olarak hesaba katıldığı zaman pratik önem kazanır. Bu andan itibaren bireysel üreticilerin kişisel emeği toplumsal açıdan iki yönlü bir nitelik kazanır. Bir yandan, belirli türde bir yararlı emek olarak, belirli bir toplumsal ihtiyacı karşılamak ve böylece kolektif emeğin ayrılmaz bir parçası, kendiliğinden oluşan toplumsal işbölümünün bir kolu olmak durumundadır. Öte yandan, bu emeğin üretici bireyin çeşitli ihtiyaçlarını karşılayabilmesi için, her türden yararlı bireysel emeğin karşılıklı olarak mübadele edilebilirliğinin yerleşmiş bir toplumsal olgu olması ve bunun için de, *her üreticinin özel yararlı emeğinin bütün ötekilerin yararlı emekleriyle eşit olması gerekir. En farklı türden emeklerin eşitlenmesi, ancak, bunların eşitsizliklerinden soyutlanması ya da bunların ortak bir paydaya, yani insan emek-gücü sarfiyatına ya da soyut insan emeğine indirgenmesi sonucunda mümkün olabilir.* Bireyin emeğinin iki yönlü toplumsal niteliği, ona, ancak ürünlerin mübadelesiyle günlük pratik içerisindeki emeği etkileyen biçimler altında beyninde yansıdığı zaman görünür. Böylece, onun kendi emeğinin sahip olduğu toplumsal açıdan yararlı olma niteliği, ürünün yalnızca yararlı değil, başkaları için yararlı olması koşuluna dönüşür ve onun özel emeğinin, *öteki bütün özel emek türlerine eşit olmakla kazandığı toplumsal nitelik*, fiziksel olarak farklı tüm emek ürünü kalemlerin tek bir ortak niteliğe sahip olması, yani değere sahip olması şeklini alır.[12]

Watt, bu birbirlerine eşitlenmiş insanların (ki kadınlarla erkeklerin burjuva çağda *biçimsel* eşitliğe kavuşmalarını da bu temelle açıklamak mümkün) edebiyat biçimini belki de en gayri edebi tarzda ortaya koyan Defoe'yu incelemesinde ilk sıraya koyar. Defoe'nun toplumsal analizci kimliği, yukarıda silik kaldığı söylenen edebi kişiliğinden hep bir adım önde gitmektedir. Ama bu "kaba maddiyatçılık" o dönemde Defoe'nun bir iki tane klasik yaratmasına engel teşkil etmez.

### Samuel Richardson

Watt'ın vurguyu öncelikli olarak biçimsel gerçekçiliğe yapmış olması, on sekizinci yüzyıl yazarları içinden Richardson'ı anlatısında merkezi bir yere oturtmasına neden olmuştur. Richardson elbette

12. *Kapital*, Cilt I, Birinci Bölüm, Dördüncü Kesim, "Metaların Fetişizmi", çeviri değiştirildi, vurgular bana ait.

Defoe'dan farklı özelliklere sahiptir; "çok daha dakik düzenlenmiş zaman ölçeği ve okura nelerin anlatılacağı konusunda pek seçici olmayan bir yaklaşım" onun biçimsel gerçekçiliğinin karakteristik özellikleridir ama onu ayırt eden en önemli husus, kendi kişisel özellikleriyle de bağlantılı olarak, dış dünyayı değil eviçi yaşamı konu edinmesidir. Bu bağlamda dördüncü yükselen değer Richardson'ın romancılığını karakterize eder: değişen okur kitlesi içerisinde kadın okurların sayısındaki artış ve genel olarak kadın okurların niteliğindeki ilerleme.

Watt'ın Richardson savunusu ilk bakışta bir mazur gösterme diye görülebilir. Öyle ki teknik özelliklerinden ve biçimsel meziyetlerinden ötürü aldığı takdire karşın, edebiyata okur düzeyinde yaklaşan biri açısından genel bakış açısının ne kadar çekici olduğu tartışmaya açıktır. Hele hele Richardson'ın romanları karşısında okur kimliğine bürünmüş kişinin, arzuladığı kadının gazozuna bir ilaç atıp sonra *işine bakan* harcıâlem popüler kültür kahramanlarına alışmış olması da göz önünde tutulduğunda, benzer bir temanın bu denli uzatılarak anlatılmış olması pek çekici gelmeyebilir.

Nitekim Watt da bunun farkında olacak ki, romanın öncelikle bize anlamsız ya da fazla görülen özelliklerinin tarihsel anlamlarını keşfe çıkar. Defoe'da keşfettiği temaların bugün çoğunlukla güncelliğini devam ettirdiğini görmüşüzdür, ama Richardson'da bu duruma pek şahit olamayız. Daha çok sosyolog kimliğini devreye sokar Watt. Örneğin, kadınların bu denli bayılmaya teşne olması, ya da *Clarissa*'daki kadın kahramanımızın bir türlü ölmek bilmemesi ("Clarissa'nın aklın hafızanın alamayacağı kadar uzun bir zamanda *öleyazıyor* oluşu") o dönemin cenaze edebiyatının popülerliğiyle ve öbür dünyanın akıllarda önemli bir yere sahip olmasıyla açıklanır ve Watt en sonda, "Clarissa'nın mumyalanışından vasiyetinin yerine getirilişine kadar ölümünün her ayrıntısını" vermek, yani "romanın handiyse üçte birini kadın kahramanın ölümüne ayırmak gerçekten de aşırıya kaçmaktır," der. Bu ve benzer ayrıntılar, yani Richardson'ın, eskilerin tabiriyle, *meşk* ediyor oluşu (uzun uzun yazması) onca biçimsel meziyetine karşın okuru mest etmesinin önüne geçer.

Ama öncelikle Richardson'ın yukarıda da değindiğim kişisel özelliklerini ele almak istiyorum. Defoe yeni koşulların efendisiy-

ken, Richardson mağdurudur. Tevekkeli değil, "Richardson bireyin toplum tarafından çarmıha gerilişini resmetmiştir". Richardson kendi çevresinin yaşamına çok az iştirak eder. Kalabalığa tahammül bile edememektedir ve sırf bu nedenle kiliseden bile elini ayağını çekmiştir. Öyle asosyaldir ki kendi basımevinde bile işçileri "yakındaki bir pencereden" bakarak yönlendirmeyi tercih eder. Bu bağlamda kurtuluşu kendine ait dünyasında, bireysel faaliyetinde bulan modern insanın ve özel olarak da, artık eseriyle alıcısı arasındaki ilişki karmaşıklaşmış, eserleri seri üretimle (matbaayla) birlikte mahremiyetini yitirmiş ve artık (her iki anlamıyla da) yazmak için yaşayan bohem sanatçının kendine has örneğidir Richardson. Modern dünyanın yaşanılacak bir tarafı yoktur, onun kasveti yazıldığı oranda kırılabilir. Öte yandan, bu dünyanın mutlak hâkimi erkeklerdir ve dolayısıyla dış dünya mikrokozmik düzeyde de olsa erkeklerin şahsında ete kemiğe bürünmektedir; Richardson bu tür anlayışlardan uzaklaşır. Watt onun "efemine" özellikler sergilediğini söyler.

Tüm bunlar çerçevesinde, var olmak yazmaktır Richardson için. Şu ya da bu şekliyle yazmak, iletişimin en yüce şeklidir: "Richardson'ı insanların arasında sessiz ve huzursuz yapan, kendi işyerindeki işçilerle ve hatta kendi ailesiyle bile 'küçük notlar' aracılığıyla iletişim kurmaya iten engeller yalnızca böylesi bir ilişki yoluyla aşılabilirdi.". Ve *yazar* Richardson, hem de uzun uzun yazar. Ve elbette öncülünden daha "başka âlemleri" yazar. Bu nedenle okur kitlesinin bileşimi de biraz farklılık göstermektedir. Kendisini dünyaya kapatılmış hisseden Richardson, şu meşhur "eve kapatılmış melek"e, erkek egemen sınıflı toplumun insanlıktan çıkartıcı ev hapsine mahkûm ettiği kadınlara hitap eder. Ian Watt doğal olarak bunun sınaî orta sınıf toplumunun yükselişiyle bağlarını kurar. Bu toplumun yükselişi, yukarıda bir bölümünü açımlamaya çalıştığım üzere, kendi değerlerini de getirmiştir. Yeni toplumda hayatın merkezi artık ne aile ne dinî kurumlar ne lonca ne kasaba ne de başka bir kolektif yapıdır, aksine bireydir. "Bu nedenle Richardson'ın anlatı tarzı, toplumun bakış açısındaki daha büyük bir değişikliğin yansıması olarak da değerlendirilebilir klasik dünyanın nesnel, toplumsal ve kamusal yöneliminden son iki yüzyıl edebiyatının ve yaşamının öznel, bireyci ve kişisel yönelimine geçiş."

Tüm bunlardan sonra, Richardson'ın biçimsel meziyetlerini sıralar Watt. Richardson'ın anlatıda tikelliği aşırı boyutlara taşıdığını söyleyerek, Richardson'ın ideal karakterler yarattığı itirazlarına da karşı çıkar.

Sonuç olarak, Richardson'ın başta belirttiğimiz mazur göstermeyi gerektiren özelliklerini nereye koymak gerekir? Roman, deneyselcilik, yani son tahlilde, bireyin ayakları yere basan kendi gerçeklik arayışı anlatıda baskın çıkacak kadar merkeziyete sahip olduğu oranda ve o andan itibaren ayrı bir edebiyat türü olarak kendisini gösterir. Edebi düzlemde somutlaştıracak olursak, bu durum anlatıda idealist öğelerin tümden ortadan kalkması ya da aristokratik yaşamın üstyapısal ifadelerinin tümden geri plana itilmesi değildir. McKeon yukarıda bahsi geçen kitabının On Beşinci Yıl Baskısı'na yazdığı "Giriş"te bu diyalektik ilişkiye bir kez daha dikkat çeker.[13] Üstelik İngiltere gibi, burjuva devriminin *siyasi* yönünün ve dolayısıyla belirli bir oranda toplumsal dönüşümünün bir uzlaşma sonucu sürece havale edildiği (şu meşhur "Şanlı" Devrim denilen Büyük Uzlaşma), romanın ortaya çıktığı onsekizinci yüzyıl İngiltere'sinde bu hâkim *modus vivendi*'ci anlayışın romanın türsel özelliklerine sirayet etmesi kaçınılmazdır. Dolayısıyla Richardson'ın modern okurun gözündeki peri masalı anlatıcısı kimliği ile Watt'ın biçimsel gerçekçi sıfatına nail olmuş romanın "babası" kimliği arasındaki bağlantıyı bu diyalektik ilişki bağlamında ele almak açıklayıcı olabilir.

### Henry Fielding

Ian Watt öyle nemrut bir yazar da değildir. Richardson'da bulduğu ince ironilere nazire yaparcasına, Fielding'e görece çok az yer ayırmış olduğunu çeşitli vesilelerle bizzat belirtmiş olmasına karşın, sıra en nihayetinde Fielding'e geldiğinde, "ama şimdi biraz daha Defoe'ya bakmak lazım!" diye başlayıp, Troya savaşlarına kadar uzanıp, sonra da "Keşke Troya gerçekten iyi bir gazeteciye sahip olsaydı!" diye kestirip atmakta da beis görmez. Yazarken yorgunluk atar Watt.

13. *The Origins of the English Novel, 1600-1740*, s. xviii.

Daha önce de söylendiği üzere, Watt'ın çalışmasında Fielding diğer iki yazar kadar merkezî bir konuma sahip değildir. Gerek karakterlerinin adlandırılması gerekse de biçimsel gerçekçilik konusundaki yaklaşımı gibi konularda olsun, Fielding bir devam ettiricidir. Richardson'dan ve dolayısıyla biçimsel gerçekçilikten ayrıştığı noktalar elbette vardır, ama Fielding'i bu çalışmaya konu eden ve hiç de yabana atılmaması gereken hususlardan birisi de, "olay akışının kronolojisi kadar topografisi hakkında da epey kafa patlatmış" olmasıdır. "Tom Jones'un Londra yolu üzerinde geçtiği pek çok yer adıyla zikredilir ve diğerlerinin de adresi çeşitli ipuçları yoluyla ima edilir." Aynı durumu bu kadar ayrıntılı bir şekilde olmasa da *Joseph Andrews*'ta da görmek mümkündür. Joseph Andrews da Tom Jones da bir bakıma pikarodur. İkisi de leyleği havada görmüştür ve başkişisi oldukları romanlar iç içe geçmiş maddi ve manevi yolculuk hikâyelerinden oluşur. Toplumda tutunabilmek adına, ikisi de bir müddet yersiz yurtsuz kalmaya mecburdur. Toplumla zıtlaşsa da, ters de düşse, en sonunda kendisini daha ileriye taşıyacak olan bir yolculuğun kahramanıdır onlar.

Yükselişteki ticari burjuvazi açısından romanın pratik bilgi veriyor olması önemlidir. Romanın okur kitlesiyle etkileşimi içerisinde geliştiğine vurgu yapan Watt, bu bilgilenme ihtiyacını da elbette göz önünde bulundurur. Günümüz burjuvazisinin aksine günlük hayatın içerisinde koşuşturan, burada kendine bir yer tutmaya çalışan bir sınıfın kaygılarıdır göz önünde bulundurulan. Ve henüz daha ulus-devletlerin kurulmadığı bir çağda, savunmasız yollarda ve modern ulaşım araçlarının olmadığı koşullarda, sürekli değişen yasalar-değerler arasında yolculuk eden burjuva bir pikarodan ne kadar farklıdır ki? Fielding'in anlatısı bu yolculuğa bir düzen verir mahiyettedir.

Diğer yandan Fielding "anlatıda tikellik" konusunda adeta Richardson'ın bıraktığı yerden devam eder. Elbette arada farklılıklar vardır. Richardson daha önce gördüğümüz üzere esasen eviçi karakterleri romanın merkezine koymuştu. Fielding'in ise gezgin, toplumda henüz daha evini bulamamış, romanın akışı içerisinde yapıp ettikleri sayesinde yerini bulacak olan ve dolayısıyla toplumdaki konumu önceden belirlenmemiş evdışı başkarakterleri (Tom Jones, Joseph Andrews) konu edindiği görülür. Dolayısıyla onun

romanlarını türün gelişimi-yükselişi çizgisinde seyahat hikâyeleriyle karşılaştırmak daha doğru olur. Örneğin, *Canterbury Hikayeleri*'nde de daha ayakları yere basan, kanlı canlı karakterler vardır. Bir idealizasyondan ziyade, *günahlarıyla sevaplarıyla* "sıradan" insanlar vardır. Mesela maddi çıkarcılığıyla öne çıkan bir karakter, diğer karakterlerin paragöz olmadığı bir ortamda sivrilmez, karakterin verili özelliği kör kör parmağım gözüne hesabı tam, daha doğrusu kaba karşıtları ortaya konularak sergilenmez. Belirli bir tema –yükselen kapitalizm çağında maddi çıkarcılık– din adamından tıp adamına kadar karakterlerin neredeyse hepsinde görülebilir. Karakterlerin maddiyatçılığı bu temeli önkabul alarak gösterilecektir. Bu anlamda Chaucer gerçekçi karakterlere sahiptir, ama Fielding ile bağlantısı konusunda, belki şöyle bir ayrım yapmak doğru olur ki, Chaucer'ın karakterleri "*verili*"dir, kişisel özelliklerini yaşam içerisinde değil, anlatıcı(lar)ın söyledikleriyle *öğreniriz*. Fielding'te ise karakterler *sahnelenir* (dramatize edilir). Fielding'in tiyatro geçmişi de göz önüne alındığında, onun gerçekçiliği ve tikel ayrıntılar üzerindeki vurgusu teatral karakterlerde kendisini belli eder.

Ama bunları söyledikten sonra bir ayrıma, Watt'ın esas kabul ettiği bir ayrıma değinmeden de geçmemek gerekir. Richardson'ın bireyci, eviçi çizgisinin tersine, Fielding'in roman türünü toplumsal ve hatta toplumcul bir çizgiye soktuğunu söyler Watt. Ve yine bu düzlemde, karakter çizimindeki ayrıntılar konusunda nasıl farklılaştıklarını açıklar. Richardson'ın bireylere yoğunlaşan romanlarının aksine, bol karakterli ve dur durak bilmeyen *Tom Jones* romanının ahlaki yargılarda bulunmamızı engellediğini söyler. Ama elbette bu durum ikisinin de açık ahlaki amaçlar güttüğü gerçeğini değiştirmez. Yalnızca Fielding'in "en önemli niyeti"yle koşut bir durumu gösterir: "uzaklaştırıcı bir etki yaratarak karakterlerin hayatlarına kendimizi tümüyle kaptırmamızı engeller, böylece onların eylemlerinin daha geniş anlamlarını (Fielding'in her-şeyi-bilen kişi konumuyla açığa çıkardığı anlamları) gözden kaçırmamış oluruz." Bu bağlamda Fielding'de olay örgüsü çok büyük önem taşır. Watt bunun genel olarak roman türü açısından önemli bir nokta olduğunun altını çizer. Fielding olaylara katılmayan, uzaktan yorumlarda-müdahalelerde bulunan bir anlatıcı olarak incelikli bir olay örgüsü sunar. Watt tüm bunları sunum gerçekliği ve değerlendirme

gerçekçiliği bağlamında değerlendirir. Karakterlere yüzeysel yaklaştığını söylediği Fielding'in yine de roman türüne değerlendirme gerçekçiliğini sokarak bayrağı, daha ileri taşımak üzere, daha büyük bir romancıya, Jane Austen'a verdiğini söyler.

## Sonuç

Biçim (görünüm) ile içerik (öz) arasında diyalektik bir ilişki vardır. Bunlardan birincisi göreli olarak fevkalade özerkliğe sahip olmasına ve aralarındaki ilişki mekanik bir şekilde kavranabilecek açıklığa sahip olmamasına karşın; bu ikincisi yani içerik son tahlilde biçimi belirler. Her içeriğe denk düşecek sabit bir biçim yoktur, öz kendisini üzerine geçirdiği yeni biçimler içerisinde ifade edebilir, eder de. Fakat biçim kendi kendine var olan, dolayısıyla da diğer özelliklerden ayrı değerlendirmemiz (veyahut da boşlamamız) gereken bir noktada da değildir. Tam da özün niteliği, onun birtakım başat özellikleri, biçim üzerinde belirleyici etkilerde bulunur.

Watt eserinde içerikle biçim arasındaki diyalektik ilişkiyi, tarihsel süreçteki değişikliklerin kendi biçimini buluşunu birçok yönden inceler. Nitekim sonrasında McKeon da romanı bu biçim-içerik buluşmasıyla açıklayacaktır. Anlatı epistemolojisi düzleminde romansların geleneksel idealizminin, belirli bir noktada, naif deneyselcilik ya da tarihselcilikle yadsındığını ve onun da aşırı kuşkuculukla birlikte ucu açık bir senteze –geriye dönüşlü, eskinin kimi özelliklerini içinde barındıran ama niteliksel olarak farklı bir oluşuma– yol açtığını söyler. Bunun toplumsal düzlemdeki muadiliyse, aristokratik ideolojiye saldıran ilerici ideolojinin yine belirli bir noktada muhafazakâr ideolojiyle yadsınmasıdır. Bu ikisi –biçim ve içerik bakımından yeni gelişmeler– toplumsal düzeyde aynı resmin birer parçası olarak göründükleri oranda romanın yükselişini muştularlar.

Bu çerçeve dahilinde romanın yükselişini evrimsel (tedrici) bir sürecin sonucu olarak görmemek gerekir – romanın hiç doğmadığını, gökkubbe altında yeni bir şey olmamasından mütevellit, romanın ilk baştan beri farklı görüntüler içerisinde zaten var olduğu id-

dialarını hepten bir tarafa bırakıyorum.[14] İlk dönem burjuva toplumunun feodalizme karşıtlığı içerisinde oluştuğunu, onun içinden çıkıp, tarihsel-siyasi konjonktürün de etkisiyle (elbette yalnızca arızi bir nedenle değil) eski toplumun kimi öğelerini benimsediğini ve bu şekilde bir kültür yaratmaya giriştiğini, bu süre zarfında insan soyu açısından çok büyük atılımlara imza attığını ve romanın da bu atılımın edebiyat alanındaki tepe noktası olduğunu söylemek bana doğru görünüyor. Roman, tam da ait olduğu çağ gibi, ele avuca sığmaz, kuralların kurallığını sorgulayan, her şeyden bir parça alarak yarattığı değerler karmaşasını (ama belirli bir bütünlükle) sunan, hep varmış ve hep var olacakmış gibi görünen o mağrur çağın o mağrur edebiyat türüdür.

14. Bu iddialara bir örnek için bkz. Lennard J. Davis, "Toward a Methodology of Beginnings", *Factual Fictions: The Origins of the English Novel*, New York: Columbia University Press, 1983.

# Dizin


Addison, Joseph, 32, 40, 49, 58, 59, 70, 174, 195, 205, 248, 251, 284
*Adventurer, The*, 66
aile, 44, 45, 73-6, 120, 157, 159-65, 173, 216, 254-8, 309-10, 345
Aiskhylos, 26
Allen, Ralph, 329
Allestree, Richard, 166
*Amelia*, 22, 207, 290n, 294-6, 325
Amory, Thomas, 169
Aristophanes, 295
Aristoteles, 17, 20, 100, 123, 180, 193, 225, 232, 287, 288-9, 297, 313, 317, 323, 327, 330
Arnold, Matthew, 49, 203
Astell, Mary, 167
aşk, 155-99, 233-8, 254-75
  romantik, 77, 155-8, 179, 183, 261, 303
  klasik yaklaşım, 155-7
  ve bireycilik, 181
  ve evlilik, 157-8, 190-8
  ve roman, 157-8, 170-1, 178, 189-93, 198-9, 274-5
Auerbach, Erich, 89
Augustinus, Aziz, 85, 180
Augustus dönemi, 32-3, 59, 223, 276
  *Ayrıca bkz.* Eleştiri geleneği, Neoklasisizm
Austen, Jane, 149, 167, 188, 212-3, 253, 323, 341-2, 346

Bacon, Francis, 70
Balzac, Honoré de, 29, 30, 244
Barbauld, Mrs. Anna L., 18-9, 202
Baxter, Reverend Richard, 117
Behn, Aphra, 21, 37
bekârlar, 168-70, 179
Beloff, Max, 205
Bennett, Arnold, 153
Bentley, Richard, 279
Berkeley, George, 17
bireycilik, 56, 68-106, 108-11, 127, 131, 151, 152, 153, 156, 159, 161, 170, 179-80, 203-4, 256-7, 259, 313, 346
  ekonomik, 56, 72, 75-6, 81, 84, 102, 108, 110, 159, 163, 164, 171, 204, 256-7, 342
Bishop, John Peale, 135-6, 148
Blackwell, Thomas, 283-5, 292
Blair, Robert, 250
Blake, William, 281
Boccacio, 233-4
Bolton, Robert, Carlisle başrahibi, 52
Boswell, James, 85-6, 301, 327
boş vakit/zaman
  artışı, 49-55, 81, 217
  ve mektup yazımı, 217-8
  ve *Pamela*, 174-5
  ve *Robinson Crusoe*, 80
Bradford, Vali William, 94
Brontë, Charlotte, 267
Brontë, Emily, 267
Broome, Williams, 278
Bunyan, John, 21, 26, 27, 29, 37, 85, 91, 96, 164
Burke, Edmund, okuyucu kitlesinin büyüklüğü üzerine, 40
Burnet, Gilbert, 22

Burney, Fanny, 334
ve Jane Austen, 341, 342
kadın bakış açısı, 343

Calvin, John, 85, 185
Camus, Albert, 153
Carlyle, "Burns", 36
Carter, Elizabeth, 167
Cary, Joyce, 136
Cave, Edward, ve *Gentleman's Magazine*, 58-9
Cervantes, 98, 153, 227, 236
Chambers, Ephraim, 62
Chapone, Mrs., 66
Chaucer, Geoffrey, 15, 157, 198
Chesterfield, Lort, 224
Cheyne, Dr. George
Richardson'ın *Pamela*'yı ona karşı savunması, 175
Richardson'ın "hastalık hastalığı" üzerine, 211
*Pamela*'daki ikiyüzlülük üzerine, 232-3
kitap satıcıları üzerine, 62, 65
Cibber, Colley, 181
cinsellik
ve Püritenlik, 147, 178-94, 198-9, 270
Defoe'da, 76-7, 131, 183, 185, 190
Fielding'de, 308, 316, 317-8, 321, 324-8
Richardson'da, 177-9, 229, 233-5, 240-1
Clare, John, 44
*Clarissa*, 29, 47, 65, 200, 208, 222, 224, 226, 229, 231, 239-75, 286, 302, 324
Coleridge, Samuel Taylor, 26, 28, 89, 107, 136-8, 188, 230, 310, 315, 322, 332
Collier, Jane, 167, 257
Collier, Jeremy, 183, 187
Congreve, William, 195
Corbett, Sir Charles, kitap satıcısı, 60
Cowper, William, 169
Crane, R. S., 331
Croxall, Reverend Samuel, 55
çokeşlilik, 169

d'Aubignac, 279
Dante, 90
Davenant, Charles, 168
Davis, A. P., 64
De Bonald, 345
de la Mare, Walter, 76
Defoe, Daniel, 9, 13, 16, 22, 30-1, 68-155
biçimsel gerçekçiliği, 35, 38, 85, 119, 135, 149
dini, 86-90
düzyazı tarzı, 31, 32, 116-8
eserlerinde kullandığı adlar, 21, 121
kişisel ilişkiler, 76-7, 79, 106, 125-8, 151, 153-4
kişisel karakter, 103-4
kız kurulan üzerine, 167-8
Londralı olarak, 162, 207
maddi ve manevi değerlerin birbirine karışması, 83, 95, 136-7
muhit kullanımı, 29, 128, 162, 208-10
olay örgüleri, 76, 111, 120-4, 128, 132, 135, 151
sözlü gelenek üzerine, 278
ve bireycilik, 65, 71
ve cinsellik, 76-7, 131, 183, 185
ve dini edebiyat, 57
ve eleştiri geleneği, 37, 65-7, 277-80
ve kahramanlan, 89
ve okur kitlesi, 56-8, 67
ve toplumsal sınıflar, 45, 88, 130-2, 139, 182, 210, 277, 311
ve yaşamöyküsü, 103-4, 115-6, 121-3
ve zaman, 26-7, 133
Delany, Dr. Patrick, 170, 184
Delany, Mrs. Mary, 164, 210
Deloney, Thomas, 210
Dennis, John, 32, 233, 262
Dent, Arthur, 91
Descartes, 13, 16-7, 19, 105, 339

Dickens Charles, 78, 299, 323
Diderot, 231, 271, 344
Dobrée, Bonamy, 145
Dodsley, Robert, 60
Donne, John, 70
Donnellan, Mrs. Anne, Fielding ile Richardson'ı karşılaştıran mektubu, 212
Dostoyevski, 34, 96
Downs, B. W., 211, 248, 314
Draper, John W., 250
Dreiser, Theodore, 207, 253
Drelincourt, Charles, 250
Dryden, John, 70, 91
Du Deffand, Madame, 176
Duck, Stephen, 44
Dunton, John, 147, 174
Duranty, 10
Durkheim, 102, 159-60

Ebeling, Herman J., 25-6
Edwards, Thomas, 330
Eğitim, 42-4
Ekonomik bireycilik, *bkz.* Bireycilik
Eleştiri geleneği, klasik ve neoklasik:
  ve kitap satıcıları, 59-67
  ve biçimsel gerçekçilik, 16-34, 37, 329-30, 346
  ve Defoe, 56, 65-7, 114, 116, 277-80
  ve Fielding, 61, 63, 66, 276, 287-9, 300-1, 309-17, 329-33
  ve Richardson, 56, 63-4, 202, 222-4, 252-3, 280-6
  ve roman, 34, 235-6, 346
Eliot, George, 97, 259, 287, 343
Eliot, T. S., 295
Elistratov, Anna, 312
Emeğin saygınlığı, 83-4
Engels, 205
Epik, *bkz.* Defoe, Fielding, Homeros, Richardson
Euripides, 155
Evans, A. W., 95n
evlilik, on sekizinci yüzyıldaki krizi, 163-71
  Defoe'da, 77, 190
  Fielding'de, 326
  Modern biçimin gelişimi, 157-65, 171-4, 189
  Richardson'da, 171-3, 177-8, 184-6, 192, 198, 258, 260
  ve ekonomik bireycilik, 158-60, 163-4
  ve Püritenlik, 157-8, 179, 184, 193
Ezop, 188

Felton, Henry, 279
*Female Spectator, The*, 174
*Female Tatler, The*, 174
Fénelon, Cambrai başpiskoposu, 288
Fenton, Elijah, 278
Fielding, Henry, 9-11, 21-2, 27, 61-2, 66, 107, 153, 168, 211-2, 253, 287-99, 301-33
  ahlakçı olarak, 324-6, 332
  biçimsel gerçekçiliği, 292, 294, 330, 332-3
  değerlendirme gerçekçiliği, 332, 335, 337
  düzyazı tarzı, 32-3, 276, 288-90, 294
  edebiyatın ticarileşmesi üzerine, 61, 63, 64, 66
  eserlerinde kullandığı adlar, 22, 313
  Fénelon'un *Telemakhos*'u üzerine, 288
  karakter çizimi, 305, 311-8, 319-23
  mizahi kahramanlık, 291-4, 297
  muhit kullanımı, 30
  Richardson'un *Clarissa*'sı üzerine
  ve cinsellik, 308, 316, 317-8, 321, 324-8
  ve epik analojiler, 297
  ve neoklasisizm, 276, 291, 297, 300-2
  ve sınıf, 310-1
  zaman, 27-8
Fielding, Sarah, 195, 213, 289
Filmer, Sir Robert, 161, 173
Flaubert, 11, 33, 149, 220
Foerster, Donald M., 279n-80n, 285n

Ford, Ford Madox, 325-6, 330
Forde, Daryll, 159n
Fordyce, James, 198
Forster, E. M., 24, 108, 124, 148, 153, 213
Francesko, Assisili Aziz, 109
Freud, Sigmund, 263, 270
Frye, Northrop, 24
Furetière, 11, 37

Galsworthy, John, 153
Gay, John, 207n
gazetecilik, 39-40, 47-8, 53, 55, 58-9, 67, 81, 147, 164, 226, 227, 280
  ve Defoe, 118-9
genel, tikele karşıt olarak, Fielding'te, 301, 313, 316, 318, 328, 333
  *Ayrıca bkz.* tikel
*Gentleman's Magazine*, 58-9, 167, 229
George, Mary D., 46n, 53n, 210n, 214n
gerçekçilik
  biçimsel ya da temsili: tanım, 35-8; etik açıdan tarafsızlık, 135; güçleri, 36-8, 149; Jane Austen'da, 342; ve dil, 30-4; ve eleştiri geleneği, 16-34, 37, 329-30, 346; ve epik, 292; ve romans, 234-5; *ayrıca bkz.* Defoe, Fielding, Richardson
  değerlendirme –'i: tanım, 288; Jane Austen'da, 342; Fielding'de, 332, 335, 337; Sterne'de, 337-9
  Fransız edebi hareketi, 10-2, 19, 339, 346
gezici kütüphaneler, 60, 62, 167
  Coleridge'in bu kütüphanelerin müdavimleri üzerine söyledikleri, 230
  ve roman, 334
  yükselişi, 48-9
Gibbon, Edward, 330
Gildon, Charles, 46, 79, 92
Globe Tiyatrosu, 47
Goethe, 203
Goldsmith, Oliver, 49, 61, 64, 73, 110, 169n, 173, 249n
Gosling, Sir Francis, kitap satıcısı ve bankacı, 60
Grainger, Miss, Richardson'dan mektup, 244
Granville, George, 187
Gray, Thomas, 169
Green, T. H., 25, 35, 58, 81
Gregory, Dr. John, 196
Grew, Nehemiah, 168
Griffith, D. W., film yönetmeni, 27
Griffith, Mrs. Elizabeth, 49n
Grimmelshausen, 37
Grub Sokağı, 61-2, 64, 279
*Grub Street Journal*, 59
*Guardian, The*, 49, 55, 181, 195

Haller, William, 94n
Haller, William ve Malleville, 179
Hamlyn, Hilda M., 48n
Hammond, J. L., ve Barbara, 44n
Hardwicke, Adalet Bakanı, 329
Hardy, Thomas, 34
Harman, Thomas, 122
Harrison, Frank Mott, 56
Hasan, S. Z., 13n
Hayley, William, 167
Haywood, Eliza, 174, 183, 207
Hazlitt, William, 37, 344
Head, Richard
Heal, Ambrose, 210n
Heberden, Dr., 176
Hegel, 203, 276
Heliodoros, 31
Hemmings, F. W. J., 95
Herodotos, 296
Hervey, James, 250
Hesiodos, 296
Highmore, Miss Susanna, Richardson'un mektupları, 176, 187, 282
Hill, Aaron, 200, 231, 233, 239, 284
Hıristiyanlık Bilgilerinin Yaygınlaştırılması Cemiyeti, 165
Hobbes, Thomas, 18, 20, 70n, 147, 200

Hodges, Sir James, kitap satıcısı, 60
Homeros, 36-7, 89, 238, 277-86, 288-9, 291-3, 296-7, 330
Hone, Joseph, 157
Hopkinson, H. T., 247n
Horatius, 270, 277, 287, 291, 315
Hornbeak, Katherine, 188n
Hubert, René, 317n
Huet, 55
Hughes, Helen Sard, 39n
Hugo, Victor, 346
Hume, David, 20, 23, 106, 165n, 170n, 335
Hutchins, John H., 165n
Hutton, William, 44

ikicilik, felsefede ve romanda, 339-40
ironi
  Defoe'nun *Moll Flanders*'ında, 112-3, 136-50
  Fielding'de, 294, 303, 311, 320, 327, 331, 337
  Richardson'da, 232, 242-3, 263
  Sterne'de, 335
işbölümü, 50-1, 81-2

James, Henry, 23, 230, 259, 330-1, 342-3
Jeffrey, Francis, Richardson üzerine, 201
Johnson, Dr. Samuel, 29, 41, 59, 62, 66, 101, 168, 181, 187, 189-90, 220, 252, 263-4, 300-2, 309, 314, 323-8, 333
Johnson, E. A. J., 168
Johnson, Thomas H., 85
Jones, M. G., 43n, 44n
Jonson, Ben, 70, 90, 310
*Joseph Andrews*, 63, 276, 288-90, 293
Joyce, James, 36, 237, 295, 323, 337, 340
Judges, A. V., 109n

kadın okurlar, 49, 51, 54
  *Pamela*'da Richardson'ın yorumu, 175-7
  ve epik, 284-5
  ve roman, 174-5, 342-3
Kalm, Pehr, 51, 82, 214
Kalvencilik, 69, 83, 84, 85, 86, 104
Kames, Lort, 18
Kant, Immanuel, 259
Kany, Charles E., 220n
karakter oluşturma
  biçimsel gerçekçilikte, 20-30
  Defoe'da, 81, 89, 90-1, 96, 101-2, 103-6
  Fielding'de, 303-4, 309-19, 321-3
  Richardson'da, 194-8, 243-7, 251-2, 259-65, 267-75, 306-9, 312, 314, 317
  "doğa karakterleri" ve "muaşeret karakterleri", 301, 313-4, 339
Keach, Benjamin, 91
kentleşme, on sekizinci yüzyılda, 204-14, 217-9, 225, 283
  ve Joyce'un *Ulysses*'i, 237
  ve kişisel ilişkiler
  ve özel yaşantı
  ve Richardson, 208-13, 217
Kermode, Frank, 300n
King, Gregory, 45, 161
kişisel ilişkiler, ve ekonomik bireycilik, 79, 106, 153-4
  Defoe'da, 106, 125-8
  Fielding'de, 303-4, 309, 313, 318
  Richardson'da, 203-4, 230-1, 275, 307-9
  ve kadınlar, 343
  ve kentleşme, 212-5
  ve mektup yazımı, 219
  ve roman, 106, 151, 153-4, 212
Kitabı Mukaddes, 86-7
kitap satıcıları, Londra'da yoğunlaşmaları, 204
  edebi etkileri, 60-7, 334
  güçleri ve statüleri, 59-64
kitaplar
  fiyatları, 45-8
  satışı, 40-1
Knight, Charles, 172
Knights, L. C., 161n

Knox, John, 185
Krutch, Joseph Wood, 183n
Ksenophon, 296

L'Estrange, Sir Roger, 188
La Calprenède, 31, 37
La Fayette, Madame de, 33, 97, 284
Lackington, James, kitap satıcısı, 42, 44, 53
Laclos, Choderlos de, 33
*Ladies' Library, The* (Steele), 174
*Ladies' Mercury* (dergi), 174
Lamb, Charles, Defoe üzerine, 37
Landis, M. H., ve Burtt, H. E., 343n
Lannert, Gustaf, 117n
Laslett, T. P. R., 161n
Law, William, 175, 182
Lawrence, D. H., 97, 212, 232-3
Lawrence, Frieda, 158
Leake, James, kitap satıcısı, 60
Leavis, F. R., 107, 298
Lecky, W. E. H., 206n
Lee, William, 61, 88-9, 277-9, 282
Lesage, 11
Lintot, Bernard, kitap satıcısı, 60
Lintot, Henry, kitap satıcısı, 60
Locke, John, 13, 16-8, 20, 23, 26, 31-4, 70, 72, 74, 117, 161-2, 173
Longinus, 287
Loos, Anita, 136
Lovejoy, A. O., 311n
*Lover, The* (dergi), 183
Lukács, 96
Lyly, John, 21, 31, 222
Lyttleton, Lort George, 329

Macaulay, Thomas Babington, 58, 330
Machin, Ivor W., 57n
Macpherson, James, 285
mahremiyet, giderek eviçi hale gelmesi, 215-7
Maitland, F. W., 69
Malraux, André, 153
Mandeville, Bernard, 43, 188, 197, 229
Manley, Mary de La Rivière, 21, 181
Mann, Elizabeth L., 15n
Mann, William-Edward, 80n
Mannheim, Karl, 100
Marivaux, ve Richardson, 220-1
Marlborough, Dükü, 88
Marlowe, Christopher, 151-2
Marmontel, 137
Marshall, Dorothy, 43n, 165n
Marx, K., 80, 92, 205n
May, Geoffrey, 180n
McAdam, Jr., E. L., 242, 271
McKillop, Alan D., 53n, 63n, 172n, 175n, 176n, 177n, 187n, 200n, 214n, 224n, 239n, 240n, 244n, 251n, 252n, 286, 330n
Mead, G. H., 232n
Mead, Margaret, 186
mektup biçimi, *bkz.* mektup yazımı
mektup yazımı
  edebi geleneği, 219-23
  İngiltere'de kişisel mektup yazımının gelişimi, 202, 215-8
  Richardson'da kullanımı, 27, 63, 218, 225, 231, 240-2, 252, 263-5, 307-8
Meredith, George, 330
Merrick, M. M., 172n
Merton, Robert K., 108n
Mill, John Stuart, 343
Millar, Andrew, kitap satıcısı, 60, 63
Miller, Perry, 85n, 95n
Milton, John, 15, 88, 91, 179, 185, 285
Minto, William, 107
*Mist's Journal*, 278
"Mr. Urban" (*Gentleman's Magazine*'de), *Clarissa* üzerine, 229
Moffat, James, 86n
Molière, 195
*Moll Flanders*, 29, 107-153, 240, 252, 311
Monboddo, Lort, Fielding üzerine, 294
Montagu, Leydi Mary Wortley, 50, 159, 168, 171, 174, 217, 247, 314

Montesquieu, 159
Moore, George, 157
Moore, John R., 97n
Moore, Robert E., 300n
More, Hannah, 324
Morgan, Charlotte E., 334n
Morgan, Edmund S., 168n
Morison, Stanley, 60n
Moritz, Carl Philipp, 42
Mornet, Daniel, 159n
Mumford, Lewis, 205n, 215, 225, 237
Muralt, B. L. de, 50
Murphy, Arthur, 325

Nangle, B. C., 60n
Needham, Gwendolyn B., 166n, 186
Negus, Samuel, matbaacı, 41
Neoklasisizm
  ve genel, 18-9, 312-3
  ve roman, 300-2
  ve *Tom Jones*'un yapısı, 312-3, 316-8
  *Ayrıca bkz.* Augustus dönemi, eleştiri geleneği
Newton, Isaac, 26
Noble, Francis, ve John, kitap satıcıları, 62

okur kitlesi, değişiklikler, 54-6
  beğenisi, 45-9
  boyutları, 40-1
  büyümesi, 41
  kadınların rolü, 49-51, 56, 171, 174, 343
  kısıtlayan faktörler, 41-9
on sekizinci yüzyılda yazarlık, 59-67, 124, 334, 340-1
*Original London Post*, 48
orta sınıf, epik karşısındaki tavrı, 280-1
  edebiyatta giderek ön plana çıkması, 69-70
  okur kitlesindeki önemi, 50,
  temsilcileri olarak Defoe ve Richardson, 67
  ve *Moll Flanders*, 131-2
  ve roman, 345
Osborne, John, kitap satıcısı, 63

Öğrenimi Destekleme Cemiyeti, 60
özdeşlik, 109, 131-2, 145, 176, 185, 231-3, 237, 272, 308, 315, 339-41
özyaşamöyküsü, 220, 240, 336
  Defoe'nun romanlarında taklidi, 115, 121, 340
  mektup yöntemiyle karşılaştırılmalı olarak anı formunda, 221
  *Moll Flanders*'ın biçimsel temeli olarak zorlukları, 129-34
  özyaşamöyküsü olarak *Robinson Crusoe*, 103-4
  ve Püritenlik, 85-6

*Pamela*, 18, 63, 168-99, 200, 202, 204, 232-5, 239-41, 253-4, 263, 268, 276
Pareto, Vilfredo, 156
Parsons, Talcott, 160n
Pascal, 74
Pater, Walter, 203
Patterson, Charles I., 344
Pavlov, 124
Pavlus, Aziz, 180, 232, 270
Payne, William L., 118n
Peacock, Thomas Love, 298
Pepys, Samuel, 85-6
Perrault, Charles, 279
Petronius, 31
Petty, Sir William, 168
pikaresk roman, 11
  Defoe ve, 108-9, 122
  Fielding ve, 332
Pilkington, Laetitia, 181
Place, Francis, 53
Plant, Marjorie, 41n, 204
Platon, 23
Plotinus, 314
Plumer, Francis, 182n
Plutarkos, 278
Pope, Alexander, 46, 61, 168-9, 278, 281, 313

Powell, Chilton Latham, 173n
Powicke, F. J., 117-8
Praz, Mario, 267
Price, Lawrence, M., 344n
Price, Richard, 41
Propertius, 277
Proust, 23, 323, 337, 339-40
Püritenlik, 69, 245, 267
  demokratik bireyciliği, 88-91
  edebiyatta öznel yönelimi, 84, 203
  sekülerleşmesi, 94-6, 147
  ve cinsellik, 147, 178-94, 198-9, 270
  ve Defoe, 84-97, 103-6, 142
  ve evlilik, 157, 168, 173
  ve ölüm, 249-50
  ve Richardson, 97, 199, 256
  ve roman, 84-91, 259

Rabelais, 295
Radcliffe-Brown, A. R., 159-60
Ralph, James, 62, 207n
*Rambler*, 193, 301-2
Ranby, John, 329
Ranulf, Svend, 142
*Réalisme* (dergi), 11
Reddaway, T. F., 204n, 206n
Redfield, Robert, 74n
Reeve, Clara, 108
Reid, Thomas, 13, 20
Rembrandt, 10, 19
*Review, The*, 45, 71, 77, 118-9, 185, 277
Reynolds, Myra, 166, 175n
Reynolds, Sir Joshua, 19
Richardson, Samuel, 9-11, 22, 31, 53, 56, 107, 151, 153, 155-275
  anlatı yöntemi, 201-2, 233-4, 239-43
  biçimsel gerçekçiliği
  didaktik amacı, 246, 262, 271-2
  dini görüşleri, 249-51
  eserlerinde kullandığı adlar, 21, 272
  Homeros üzerine, 280-6
  ironi, 243
  kişisel ilişkiler
  klasikler üzerine, 222-3, 281-6
  Londralı olarak, 207, 208-13, 217
  matbaacı olarak, 60, 65
  mektup biçimini kullanışı, 220-5, 239-42, 263-4
  mizahı, 242, 3
  tasvirde tikellik, 19, 37
  ve cinsellik, 197-9, 229, 233-5, 240-1
  ve eleştiri geleneği, 56, 61-4, 202, 222-4, 252-3, 280-6
  ve evlilik, 171-3, 177-8, 184-6, 192, 198, 258, 260
  ve kadın okurlar, 175-7
  ve özgünlük, 16, 66, 286
  ve Püritenlik, 97, 199, 256
  ve roman biçimi, 232-3, 239, 252, 346
  ve toplumsal sınıf, 67, 191-2, 245, 253-8, 274-5, 282, 310-1
  ve zaman, 27-8, 219-23
*Robinson Crusoe* (genel olarak, ya da üçlemenin tamamı), 18, 29, 46, 48, 68-106, 107-8, 110, 128, 136, 138, 140, 147, 153
Robinson, Sir Thomas
roman, ve eleştiri geleneği, 203, 220-3, 298
  *Ayrıca bkz.* gerçekçilik
  fiyatları, 46-7
  Fransa'da, 33, 344-6
  geleneği, 37-8, 76, 150-4, 190, 198-9, 200-4, 331-2, 334-46
  okur kitlesi, 47-8
  terim olarak, 10, 344
  üretimi, on sekizinci yüzyılda, 334
  ve aşk, 156-8, 170-1, 177, 189-92, 198-9, 274-5
  ve bireycilik, 68-70, 81-2, 102
  ve epik, 276-7, 283-99
  ve kişisel ilişkiler, 75-81
  ve Püritenlik, 74-97, 103
  ve sekülerleşme, 91-7
romanslar, 11, 17, 29, 31, 47, 64, 88-9, 157, 177, 190-2, 221, 227, 234-6, 287-9, 291, 296, 321

Rougemont, de Denis, 157
Rousseau, 85, 99-100, 252
Rowe, Nicholas, 246, 258
Royal Society, 116
Russell, Bertrand, 337

Sade, Marquis de, 96, 267
Saintsbury, George, 61, 202, 344
Salmon Thomas, 159n, 183
Salters' Hall tartışmaları, 93
Saussure, César de, 50
Scarron, 11
Schneider, H. W., 93
Schorer, Mark, 107
Scudéry, Madeleine de, 31
Secker, Piskopos Thomas, daha sonra Başpiskopos, 206
Secord, Arthur W., 76n, 97n, 101n
sekülerleşme, on sekizinci yüzyılda, 94-5
  ahlakta, 147, 180
  Defoe'da, 91-7, 147
  Püritenlikte, 56, 94, 105, 147
  okur kitlesinde, 57-9
  ve roman, 96-7
Selkirk, Alexander, 80
sermaye, modern sanayi ve *Robinson Crusoe*, 69-80
Servius, 156
Shaftesbury, III. Kont, 18-9
Shakespeare, William, 15, 18, 25-6, 29, 70, 90, 137, 185, 198, 205, 332, 348
Shaw, Bernard, 195
Shebbeare, John, 173
Shenstone, William, 65, 169, 221-2, 224n
Sherburn, George, 190, 295, 298
Sherlock, Martin, 285
Sherlock, Piskopos Thomas, 41, 206
Sherlock, William, St. Paul's Katedrali Başrahibi, 250
Sidney, Sir Philip, 21, 27, 29, 31, 235
Singer, Godfrey Frank, 219n, 335n
Sınıf, toplumsal, ve edebi tür, 90, 182-3, 190
  ve Püritenlik, 88, 192
  ve cinsel ideoloji, 182-3, 186-7, 253-9
  *Ayrıca bkz.* orta sınıf
Smith, A. W., 334n
Smith, Adam, 71, 82
Smith, John Harrington, 187-8
Smith, Warren Hunting, 30n
Smollett, Tobias, 23, 57, 166, 207, 253, 299, 323, 334
Sofokles, 310
*Spectator, The*, 20, 40, 57-9, 188, 205, 248, 284-5
Spengler, Oswald, 24
Spenser, Edmund, 15, 70, 157
*Spinster, The* (gazete), 166
Sprat, Piskopos Thomas, 116
Staël, Madame de, 155, 202-3, 236, 345
Stamm, Rudolph, 97
Steele, Richard, 55, 57, 59, 70, 166, 174-5, 183, 196, 207, 282
Stendhal, 30, 152, 253, 345-6
Stephen, Leslie, 39, 107, 118, 124, 317n, 327
Sterne, Laurence, 23, 164, 234, 253, 323, 334-8, 340, 344
Stiltrennung, 90, 191
Swift, Jonathan, 32

Talbot, Miss Catherine, 214
*Tatler, The*, 31, 57-8, 164n, 188
Tawney, R. H., 83
Taylor, Jeremy, 250
Taylor, John Tinnon, 49
Temple, Sir William, 164
Thackeray, W. M., 299, 325
Thomson, Clara L., 176
Thomson, James, 169, 219
Thornbury, Ethel M., 299
Thrale, Mrs., 50, 220, 301-2
Thukydides, 296
Tibullus, 277
tikellik/ayrıntılı anlatım, arka planda, 19-20, 23-30
  felsefede, 17-8, 23

karakter oluşturmada, 19-23, 192
Richardson'da, 307
*Ayrıca bkz.* genellik
*Tom Jones*, 25, 30, 33, 47, 276, 290-4, 297, 300-33
Tonson, Jacob, ve yeğenleri, 60
Tragedya, Richardson'ın yorumu, 248-9
Troeltsch, Ernst, 83-4
Trollope, Anthony, 23, 330-1
Turner, Thomas, 250

Utter, R. P., 186

Van Doren, Carl, 298
Vergilius, 156, 277, 280, 285, 292, 295, 297
Vogüé, Eugène de, 95
Voltaire, 284
Vossius Isaac, 170

Walpole, Horace, 168-9, 173
Warburton, 95
Watts, Isaac, 51, 64, 169
Weber, Max, 71, 73n, 76n, 83, 94n, 102, 104
Wesley, John, 64
Westcomb, Miss Sophia, Richardson'dan mektuplar, 216, 219
Westminister Toplantısı, 86
Wharton, Philip, Dük, 247
White, Florence D., 284
Whittmore, Reed, 148
*Whole Duty of Man, The*, 175
Wilcox, F. H., 226
Woolf, Virginia, 89, 107, 130, 138, 153, 216, 337
Wordsworth, 346

Yaşamöyküsü
Defoe'nun anlayışında, 121
serseri yaşamöyküleri ve *Moll Flanders*, 121-2
*Ayrıca bkz.* özyaşamöyküsü
Yeni-Platonculuk, 17-8
Young, Edward, 15-6, 188, 231, 250-1, 286
Young, George M., 253

zaman, ve biçimsel gerçekçilik, 23-30
Defoe'da, 26-7, 133-4
Fielding'de, 28
Richardson'da, 27-8, 219-23
Sterne'de, 335-7
ve iç dünyanın resmedilmesi, 220-2
Zola, 36, 207

## metis eleştiri

**René Girard**
Romantik Yalan ve
Romansal Hakikat
Edebi Yapıda Ben ve Öteki

**Samuel Beckett**
Proust

**Tzvetan Todorov**
Poetikaya Giriş

**Georg Lukács**
Roman Kuramı

**Roland Barthes**
Yazının Sıfır Derecesi

**Tzvetan Todorov**
Fantastik
Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım

**Theodor W. Adorno**
Edebiyat Yazıları

**Mihail M. Bahtin**
Dostoyevski Poetikasının
Sorunları

**Franco Moretti**
Mucizevi Göstergeler
Edebi Biçimlerin Sosyolojisi Üzerine

**Elaine Scarry**
Kitapla Hayal Etmek

**Ian Watt**
Romanın Yükselişi
Defoe, Richardson ve
Fielding Üzerine İncelemeler

metis eleştiri

# Ian Watt
## Romanın Yükselişi

Yirminci yüzyılda edebiyat tarihi ve eleştirisi alanının en etkili olmuş, en çok alıntılanmış ve tartışılmış klasiklerinden biri olan Romanın Yükselişi nihayet Türkçede.

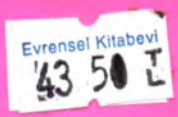
Ian Watt on sekizinci yüzyıl İngiliz edebiyatının önde gelen üç romancısı, Defoe, Richardson ve Fielding'in kitaplarına dair gayet özgün ve derinlikli yorumlar sunarak, bu romancıların modern roman geleneğinin oluşumundaki önemli rollerini araştırıyor. Bağlamsal eleştirinin seçkin örneklerinden birini sunarak, ele aldığı romanları Batı tarihinin belirgin dönemeçleriyle ilişkilendirerek değerlendiriyor: Orta sınıfların ve ekonomik bireyciliğin yükselişi, on yedinci yüzyıldaki felsefi yenilikler, kadınların toplumsal konumundaki karmaşık değişimler gibi "dışsal" etkenlerin modern roman tahayyülünün biçimlenmesinde nasıl bir rol oynadıklarını inceliyor.

Metis Eleştiri
ISBN-13: 978-975-342-615-2










Metis Yayınları
www.metiskitap.com