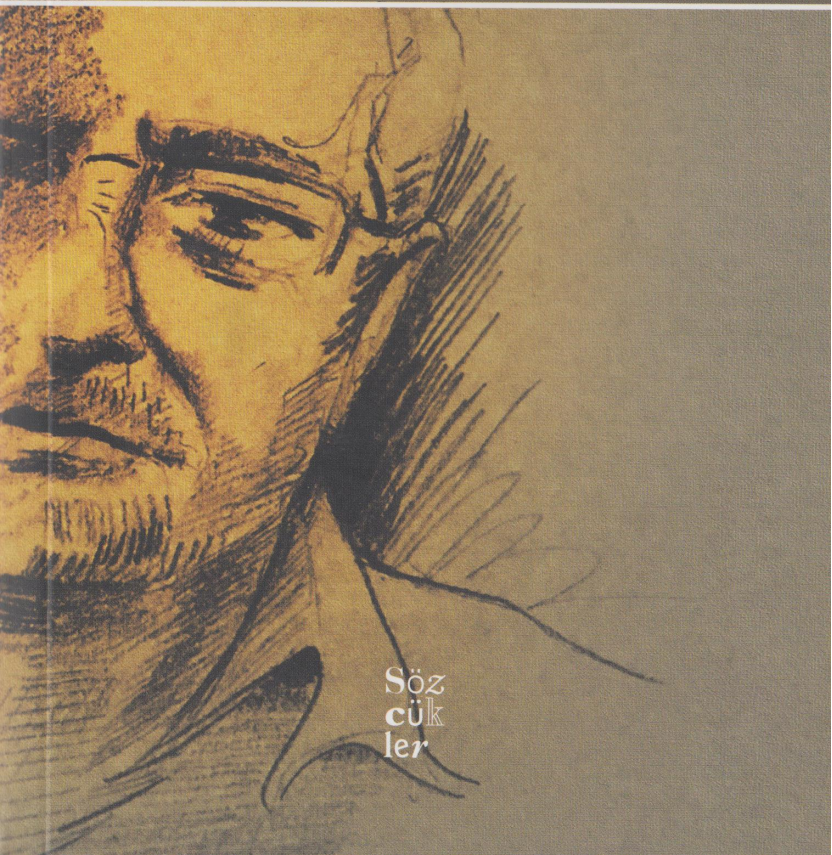
TERRY EAGLETON

İNGİLİZ ROMANI

ÇEVİREN: BARIŞ ÖZKUL



Sözcükler

Terry Eagleton

İNGİLİZ ROMANI

Terry Eagleton, İrlandalı edebiyat profesörü ve kültür kuramcısı, asıl adı Terence Francis Eagleton. 1943 Salford (İngiltere) doğumlu. Avrupa'nın en üretken Marksist aydınlarından. Teoloji, Marksizm, edebiyat, etik, milliyetçilik, sömürgecilik gibi farklı alanlarda kırkın üstünde kitap yazdı. *Literary Theory* (Edebiyat Kuramı), *Criticism and Ideology* (Eleştiri ve İdeoloji), *The Ideology of the Aesthetics* (Estetiğin İdeolojisi), *The Illusions of Postmodernism* (Postmodernizmin Yanılsamaları), *Holy Terror* (Kutsal Terör) gibi kitapları Türkçe'ye de çevrildi.

Barış Özkul, İstanbul Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı doktora programında öğrenci. *Sözcükler, Varlık, Notos, Cumhuriyet Kitap* (Şiir Atlası) gibi dergilerde eleştiri yazıları ve çevirileri yayınlandı.

İNGİLİZ ROMANI
Sözcükler Yayınları: 16

"The English Novel: An Introduction"
© Terry Eagleton, 2005
© Ahmet Turgay Fişekçi, 2009

Bütün hakları saklıdır. Bleckwell Publishing Limited tarafından yayımlanan
İngilizce baskısından dilimize çevrilmiştir.
Çevirinin sorumluluğu Sözcükler Yayınevi'ne aittir.
Bleckwell Publishing Limited bu konuda sorumlu tutulamaz.
Bu kitap kısmen de olsa, telif hakkı sahibi
Bleckwell Publishing Limited'in yazılı izni olmaksızın
hiçbir biçimde çoğaltılamaz.

Çeviri © Barış Özkul
Bu kitabın Türkçe yayın hakları
Akçalı Telif Hakları Ticaret ve Turizm Ltd. Şti. aracılığıyla satın alınmıştır.

Editör: Burcu Yılmaz
Kapak Tasarımı: Besim Dalgıç
Kapak Resmi: Rıdvan Özgür

Birinci Basım: Mart 2012
İkinci Basım: Ağustos 2012

ISBN-978-605-4209-16-3
Sertifika No: 11751

Yayımlayan: Ahmet Turgay Fişekçi
Salacak mah. Neyzenbaşı Halilcan sok. 42/7
Üsküdar, 34668 İstanbul
Tel.: 0216 4958865
Fax: 0216 3915726
e-posta: tfisekci@gmail.com

Baskı ve cilt: Yazın Basın Yayın Matbaacılık Turizm Ltd Şti.
Çiftehavuzlar mah. Prestij İş Merkezi 27/206 Zeytinburnu-İstanbul
Tel.: 0212 565 01 22
Sertifika No: 12028

Terry Eagleton

İNGİLİZ ROMANI

Çeviren: Barış Özkul

Sözcükler

Franco Moretti'ye

İÇİNDEKİLER

Önsöz	6
1 Roman Nedir?	7
2 Daniel Defoe ve Jonathan Swift	32
3 Henry Fielding ve Samuel Richardson	73
4 Laurence Sterne	107
5 Walter Scott ve Jane Austen	125
6 Brontë Kardeşler	161
7 Charles Dickens	185
8 George Eliot	210
9 Thomas Hardy	240
10 Henry James	271
11 Joseph Conrad	294
12 D. H. Lawrence	322
13 James Joyce	354
14 Virginia Woolf	388
*Uyanış*tan Sonra	417
Yazar Adları Dizini	427

ÖNSÖZ

Bu kitabı, hem İngiliz romanıyla ilgili başlangıç düzeyinde bilgi edinmek isteyen öğrenciler için hem de konuya ilgi duyabilecek genel okur için kaleme aldım. Bazı özel romanların üstünde daha ayrıntılı şekilde dursam da genellikle yazarların bir bütün olarak romancı kişilikleriyle ilgili görüşlerimi belirttim. Okurun kafasını karıştırmamak ve kavrayış yetisini küçümsememek arasındaki ince çizgide yalpalamadan yürümeye çalıştım. Buna karşın, kitabın bazı bölümleri başlangıç düzeyini aşıyorsa bu durum, benim konuyu ele alış tarzımdan çok konunun kendisinden kaynaklanıyor.

Bu kitapta sadece İngiliz edebiyatı kanonuna girmiş romancıları inceledim. Bunun için özür dilerim. Böyle bir tercih yapmamın nedeni, günümüzde öğrencilerin karşısına çıkma olasılığı en yüksek olan yazarları tartışmak istememdi. Yoksa bu kitapta yer almayan İngiliz romancılarının değersiz yazarlar olduklarını hiç kimse söyleyemez.

Terry Eagleton

ROMAN NEDİR?

Roman, makul uzunlukta bir kurmaca düzyazı anlatıdır. Doğrusu, böylesine pürüzsüz görünen bir tanım bile oldukça sorunludur. Çünkü tüm romanlar, düzyazı formunda yazılmamıştır. Puşkin'in *Eugene Onegin*'i, Vikram Seth'in *The Golden Gate/Altın Kapı*'sı gibi manzum romanlar da vardır. Kurmaca kavramına gelince, kurmaca ile gerçeklik arasındaki ayrım da o kadar net değildir. Makul uzunluk dedik, onu da tanımlamak kolay değil. Uzunca bir öykü ya da bir novella hangi aşamada romana dönüşür? André Gide'in *The Immoralist/Ahlaksız*'ı roman, Çehov'un *The Duel/Düello*'su uzun öykü olarak tanımlanagelmiştir, oysa bu ikisi eşit uzunluktadır.

Sorun, romanın kesin bir tanımı yapılamayan bir edebi tür olmasında düğümleniyor. Aslında bu durum romana özgü değildir çünkü pek çok sözcüğün – örneğin "oyun" ya da "kıllı" sözcüklerinin de – kesin bir tanımı yapılamaz. Birini kıllı olarak tanımlamak için ne ölçüde maymuna benzemesinin gerektiğini kestirmek zordur. Bunun yanı sıra pek çok başka yazınsal türün de kesin bir tanımı yapılamaz. Gelgelelim roman, herhangi bir tanıma sığmadığı gibi tanım yapmanın kendisini de zorlaştırır. Bu haliyle de belirli bir türden çok bir anti-türü andırır. Öteki edebi türleri yamyam gibi parçalayıp, arta kalanları gelişigüzel bir şekilde bir araya getirir. Bir romanda epik, pastoral, hiciv, tarihi anlatı, ağıt, trajedi ve başka pek çok yazınsal türün yanı sıra şiir ve diyaloğun da kullanıldığını görebiliriz. Virginia Woolf'a göre, roman edebi türler arasında "en esnek olanı"dır. Roman, öteki yazınsal türleri taklit eder ve dönüştürürken aynı zamanda onların parodisini yapar. Edebi atalarını kendi bünyesine eklemleyerek adeta Ödipal bir intikam alır. Sözcüğün Buckingham Sarayı'ndaki karşılığı kadar soylu olmayanıyla söylersek, yazınsal türlerin kraliçesi romandır.

Roman büyük bir eritme potasıdır, safkan edebi türlerden melezliğiyle farklılaşır. Yapamayacağı hiçbir şey yok gibidir. Tek bir insanın bilincinde sekiz yüz sayfa boyunca dolaşabilir, bir soğanın maceralarını uzun uzadıya anlatabilir, bir ailenin altı kuşaklık soy kütüğünü çıkarabilir, Napolyon Savaşları'nı yeniden sahneye koyabilir. Romanın doğuşu ile orta sınıfların yükselişi arasında bağ kurulmasının nedeni, biraz da orta sınıf ideolojisinin her türlü baskıdan ve kısıtlamadan bütünüyle azade olmak isteği üzerine kurulu olmasıdır. Dostoyevski'nin dediği gibi, Tanrı'nın öldüğü bir dünyada her şeye izin vardır. Aynı şey eski despotik düzenin yıkıldığı ve orta sınıfların galip geldiği bir dünya için de geçerlidir. Roman, kuralsızlığı kural kabul ettiği için anarşist bir türdür. Unutmayalım ki gerçek bir anarşist sadece kuralları çiğnemekle kalmaz; bunu bir kural haline getirir. İşte romanın tutumu tam da budur. Mitler tekrara dayalı ve döngüsel iken roman, baş döndürücü bir öngörülemezliğe sahiptir. Aslında romanın biçim ve motif repertuarı sınırlıdır. Ancak buna rağmen içerik bakımından son derece kapsayıcıdır.

Romanın tanımını yapmanın zorluğundan ötürü, türün ilk ne zaman ortaya çıktığını saptamak da zordur. Aralarında Miguel de Cervantes ile Daniel Defoe'nun da yer aldığı bazı yazarlar için ilk romancı yakıştırması yapılmıştır gerçi ama bir şeyin kökenini kesin biçimde saptamaya çalışmak risklidir. Örneğin bir öğretim görevlisi "ataç 1905'te icat edilmiştir" dediğinde, arka sıralardaki öğrencilerden biri ayağa kalkıp ataçın Etrüsklerce de kullanılmış olduğunu söyleyerek ona karşı çıkabilir. Rus kültür kuramcısı Mikhail Bakhtin romanın kökenlerini Roma İmparatorluğu'na, hatta Helenistik romanslara kadar geri götürürken Margaret Anne Doody, *The True Story of the Novel/Romanın Gerçek Öyküsü*[1] adlı eserinde romanın doğum yerinin antikçağ Akdeniz Uygarlıkları olduğunu öne sürer. Ucu açık ve belirsiz bir otomobil tanımı yaparsanız BMW'nin kökenini Romalıların iki tekerlekli savaş arabalarına – chariot – kadar götürebilirsiniz. İşte bu yüzden, şimdiye kadar roman için pek çok vaktinden evvel ölüm ilanı verilmiştir. (As-

(1) Margaret Anne Doody, *The True Story of the Novel*, (New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1997).

lında çoğunlukla söylemek istedikleri bir roman türünün yerini başka bir roman türüne bıraktığıdır). Bununla birlikte, antikçağlarda bile romana benzer yapıtlar görülebilir. Önceden de belirttiğimiz gibi, modern zamanlarda romanın ortaya çıkışı orta sınıfların yükselişine koşuttur. Bazı tarihçilere göre bu süreç, on iki ya da on üçüncü yüzyıl gibi erken tarihlerde başlar.

Pek çok edebiyat tarihçisi ve eleştirmeninin de belirttiği gibi modern romanın kökenleri romans türünün içindedir. Aslında, bu ikisi arasındaki bağlar hiçbir zaman tam anlamıyla kopmamıştır. Modern uygarlık, kendinden önceki uygarlıkların romantik idealizmi ile karşılaştırıldığında bir hayli yavandır. Roman, söz konusu yavanlığı ortadan kaldırmakla yükümlü romanstır. Romanlar, romansların romantik kahramanlarını, canilerini, istek-gerçekleştirimlerini ve mutlu sonlarını devralır ancak bunları cinsellik ve mülkiyet, para ve evlilik, toplumsal mobilite ve çekirdek aile gibi kavramlar çerçevesinde ele alır. Denebilir ki, cinsellik ve mülkiyet ilişkileri, başından sonuna modern romanın temel meselelerinden olmuştur. Daniel Defoe'dan Virginia Woolf'a İngiliz romanının, hâlâ bir tür romans olduğu söylenebilir. Doğrusu modern dünyanın inatçı sorunlarını, Viktorya Çağı romancıları gibi mutlu sonlar kurgulayarak aşmak istediğinizde romansın mucizevi yöntemlerinden daha iyisini bulamazsınız. Brontë kardeşler, George Eliot, Hardy ve Henry James, mit, fabl, masal, romans gibi "moderniteöncesi" anlatı türleri ile gerçekçilik, raporlama, psikolojik analiz vb. gibi "modern" teknikleri bir arada kullanır. Roman, inancını yitirmiş bir romanstır; gerçekleştirilemeyecek arzuların ve boyun eğdirilemez gerçeklerin farkındadır.

Romans mucizelerle doludur, oysa romanın en önemli özelliklerinden biri dünyevi olmasıdır. Mitik ve metafizik değil, seküler ve duyularımızla algılayabildiğimiz bir dünyayı resmeder. Odak noktası Doğa veya doğaüstü değil, kültürdür. Soyut ve sonsuz olandan uzak durur; gözle görülüp elle tutulabilen şeylerle ilgilenir. Birtakım cılız dini inançları olsa da din konusunda açılan sohbetlerden bir meyhane müdavimi kadar sıkılır. Simgesellikle yüklü, kapalı bir evrene değil durmadan değişen, somut ve açık uçlu bir dünyaya inanmamızı salık verir. Zaman ile anlatı onun ya-

pıtaşlarıdır. Modern çağda hiçbir şey sabit değildir. İnsan benliği de dahil olmak üzere her şey tepeden tırnağa "tarihsel"leşmiştir. Roman bu yeni dünyayı yansıtabilen bir türdür.

Cervantes'in *Don Quijote*'sinde romanı romanstan ayıran özellikleri açıkça görmek mümkündür. Kimilerine göre roman türünün ilk örneği *Don Quijote*'dir. Bana sorarsanız, *Don Quijote*'yi romanın kökenleri üzerine yazılmış ilk roman olarak tanımlamak daha doğrudur. Tam da bu yüzden, *Don Quijote* tuhaf bir şekilde narsisistik bir metindir. Quijote ve Sancho Panza'nın, romanda, yol boyunca onların serüvenlerinden haberdar olan birtakım insanlarla karşılaşmaları bu gerçeğin gülünç bir dışavurumudur. Cervantes'in bu eşsiz yapıtında, romantik idealizm ile gerçek dünyanın çatıştığı noktada – ki bu çatışmanın en somut örneği Quijote'nin şövalyelik fantezileridir – sahneye roman çıkar. Aslında romans geleneğine bu şekilde meydan okuyan ilk yazar Cervantes değildir. Ancak *Don Quijote*, romans ile gerçekçilik arasındaki çatışmayı ana izleği haline getirerek biçimsel bir sorunu tematikleştirir.

Romantik idealizm ile katıksız gerçekçiliğin bir araya geldiği en önemli alan savaştır. Tarih boyunca çok az olgu amansız bir nefretin yanı sıra hamasi nutuklara da konu olmuştur. İkinci sıraya ise gönül rahatlığıyla Cervantes'in romanı konabilir. Quijote çok fazla romans okumaktan aklını yitirip kendi hayatını da okuduğu romanslar gibi yaşamaya çalışırken gerçekçi roman da edebiyatı, hayatın "gerçekliğine" göre şekillendirmenin yollarını arar. Quijote, deyim yerindeyse, bir roman kahramanı gibi yazar ve konuşur. Ancak aynı zamanda gerçekten bir roman kahramanı olduğu için bu fantastik durum bir gerçekliğe de denk düşer. (Zira kurgusal bir karakterin kendi fantezi dünyasında yaşaması, edebi gerçekliğin ironik bir ifadesi değilse nedir?) Kısacası roman, henüz emekleme çağındayken, romans geleneğini hicvederek bir tür karşı edebiyat yapmış, retorik ve fantezi ile "gerçekçi" bir perspektiften alay etmek istemiştir. Oysa kendisi de eninde sonunda retorik ile fanteziden ibarettir. Dolayısıyla romanın gerçekçi bir bakış açısı benimseyerek romans ile alay etmeye çalışması, gülünç biçimde çelişkilidir. Cervantes kitaba karşı hayatı savunur ancak bu-

nu kitabın içinde yapar. Bir romancının romanında edebiyatla dalga geçmesi, bir tencerenin ötekilere "tencere dibin kara" demesine benzer. Sonuçta edebiyat karşısında hayatı savunma iddiası taşıyan bir romanın, en az Cockney aksanıyla konuşan bir kont kadar art niyetli olduğu söylenebilir.

Cervantes, bize anlatacaklarını, edebiyatın alışıldık süsüyle boğulmamış "yalın ve duru" bir üslupla anlatacağını belirtir. Ancak yalın ve duru bir üslup da sonuçta bir *üslup*tur. Bazı üslupların gerçek dünyaya başka bazı üsluplardan daha yakın olduğunu düşünmek bir yanılgıdır. Örneğin ruh sağlığı bozuk birine "kafadan kontak" demek yerine "akıl hastası" demek durumun gerçekliğini daha iyi yansıtmaz. Bazı kelimelerin gündelik konuşma diline yakın olması başka bir şeydir. Dil ile gerçeklik arasında uzamsal bir ilişki yoktur. Bazı kelimeler maddi dünyayı birebir yansıtırken ötekileri boşlukta salınıyor değildir. Bir yazarın yalın ve sade üslubunu, bir başkası zorlama bulabilir. Yine benzer bir şekilde bazı gerçekçi romanlar, saç kurutma makinelerinin hermenotik fenomenolojiden daha gerçek olduğunu öne sürebilir. Oysa daha kullanışlı olmaları daha gerçekçi oldukları anlamına gelmez.

İlk büyük romanlardan olan *Don Quijote* bizi açıkça uyarır: Roman okumak insanı delirtebilir. Aslında roman okuyan insan değil, okuduğunun roman olduğunu unutan insan delirir. Problem, Quijote gibi okuduklarının gerçek olduğunu sanmaktır. Oysa okuduğu metnin bir roman olduğunu unutmayan okurun akıl sağlığı yerindedir. Üstelik mizahla da arası iyidir. Bu açıdan bakıldığında, romancıyı kurtaracak olan ironidir. Quijote'nin aksine, Cervantes, uydurma hikâyelerinin – en çok da *Don Quijote*'nin kendisinin – okuyucu tarafından ciddiye alınmasını beklemez. Okuyucusunu kandırmaya çalışmaz. Romancı yalan söylemez çünkü zaten anlattıklarının doğru olmadığını bildiğimizi varsayar. Nasıl ki "başka biraların erişemeyeceği uzuvlarınızı canlandırır" diyen bir reklam sloganı yalan söylemiyorsa romancı da yalan söylemez ama doğruyu da söylemez.

Don Quijote'nin birinci bölümündeki hancı, romansların basılmasında bir sakınca görmediğini, nasıl olsa kimsenin orada anlatılanları gerçek zannedecek kadar cahil olmadığını söyler. Aslına

bakılırsa *Don Quijote*'de bol bol romans vardır. Ancak romanslar, hancının iddia ettiği kadar zararsız değildir. İçlerinde tehlikeli bir tür narsisizm barındırırlar. Örneğin sırf siz onu arzuluyorsunuz diye – Don Quijote'nin yaptığı gibi – basit bir köylü kadının aslında bir prenses olduğuna kendinizi inandırabilirsiniz. Romantik idealizm, ahlaki açıdan yüksek hedefleri varmış gibi görünse de gerçekte bir tür egoizmdir çünkü dünyayı istediğiniz şekli verebileceğiniz bir oyun hamuru olarak gösterir. Çok cazip görünen fantezi dünyasının temelinde dünyayı istediği gibi kontrolü altına alabileceğini düşünen şımarık bir bireycilik anlayışı gizlidir. Bu tavır, gerçekçiliğin en çok gözümüze soktuğu şu iki konuyu göz ardı eder: Gerçek hayatın bizim arzularımızı dikkate almayışı ve onu biçimlendirme çabalarımıza bütün inatçılığıyla karşı koyuşu. Gerçekçiliğe karşı olanlar kendi dünyalarının dışına çıkamayanlardır. Bu, bir tür ahlaki astigmattır. Quijote'nin maceracı bireyciliği, ironik bir biçimde feodal düzenin kolektif ritüellerine ve itaat anlayışına bağlılığa dönüşür.

Gerçekçilik övgüye değer olsa da – örneğin yoksulları ve mülksüzleri korumak da Quijote'nin idealleri arasındadır – aynı zamanda absürd bir yanı da vardır. Dolayısıyla sorun sinik biri olmak yerine idealist olmak değil, idealleri aynı anda hem yüceltmek hem de küçümsemektir. Dünyayı olduğu gibi göremezseniz ona büyük zararlar verebilirsiniz. Edebi, ahlaki ve epistemolojik gerçekçilik esasen birbirlerine bağlıdır. Quijote'nin durumunda toplumsal ayrıcalıklar ile fanteziler çok açık bir şekilde ilişkilendirilir. Sıradan bir kadını soylu bir bakire sanan bir adam aynı zamanda dünyanın ona bir yaşam borçlu olduğunu düşünen adamdır. Güç isteği tümüyle fantastiktir. Ancak fantezi de tümüyle ticaridir – romanın birinci bölümündeki papazın ifadesiyle "satılabilir bir mal"dır. Mucizeler üretmek piyasanın yabancı olduğu bir konu değildir. Fantezi, gerçekliği kendi çıkarları doğrultusunda manipüle ederken, ticari yayıncılık kılığına bürünmüş gerçeklik de fanteziyi kendi çıkarları için manipüle eder.

Görünüşe bakılırsa gerçekçilik gözden düşmüştür çünkü sıradan okuyucu tuhaf ve gösterişli şeylerden zevk almaya başlamıştır. İronik olan, bir edebi tür olan roman, gündelik hayatla bütün-

leşirken, sıradan insanların acayip ve mucizevi olanı tercih etmeleridir. Quijote'nin şövalyelik yanılsamaları halk arasında yaygın olan batıl inançların üst sınıflara özgü bir versiyonudur. Sıradan insanlar sanatın aynasında kendi yüzlerini görmek istemezler. İş hayatları zaten yeterince sıkıcıdır, bir de boş zamanlarını ona dair şeyler okuyarak geçirmek istemezler. Emekçiler fantezinin yardımına başvurmaya avukatlardan daha meyillidir. Cervantes'in papazı, emekçi kitlelerin ekmeğe olduğu kadar sirke, işe olduğu kadar eğlenceye de ihtiyaçları olduğunun farkındadır. Oyunlar seyretmelidirler, ancak oyunlardaki bazı zırvalıklar sansürlenebilir. Aslında ancak kültürlü bir elit kesim sanatın akla yatkın ve gerçek hayata sadık olmasını ister. Cervantes böylece bir yandan, yazdıklarının gerçeğe yakın – papazın ifadesiyle "ihtimaller ve taklit" – olduğunda ısrar ederek kendine edebi saygınlık kazandırır, bir yandan da, kurnazca, onları hayata geçirecek bir kahraman yaratarak kalabalıkları kendine çekecek fanteziler servis eder.

Roman, gündelik hayatı ele alırken değer yargılarının çok çeşitli ve çelişkili olabileceğini de gösterir. Daniel Defoe'dan Virginia Woolf'a İngiliz romanı, modernitenin ürünüdür. Modernite ise temel ilkeler üzerinde dahi uzlaşamadığımız bir süreçtir. Değer yargılarımız ve inançlarımız parçalı ve birbiriyle uyumsuzdur; roman da bu durumun bir yansımasıdır. Edebi türlerin en melezi odur; farklı seslerin, kavramların, inanç sistemlerinin durmaksızın çatıştıkları "modern" bir uzamdan beslenir. Hiçbiri, mücadele etmeden ötekilere üstün gelemez. Dünyayı belirli bir açıdan görmeyi ilke haline getiren gerçekçi roman bile biçimsel çeşitliliğe epey açıktır. Gerçekçi roman, bir perspektiften ötekine geçerek anlatının açısını değiştirirken normal koşullarda can sıkıcı bulacağımız karakterleri ve olayları sevmeye başlarız. Roman, şeytanı bile sevimli bir yoldaşa dönüştürecek kadar maharetli bir türdür. Bundan dolayı ilk ortaya çıktığında şüphe ve endişeyle karşılanmıştır.

Mikhail Bakhtin, romanı, tarihin belli dönemlerinde yıldızı parlayıp belli dönemlerinde sönen bir tür olarak tanımlar.[2]

(2) Bakhtin'in romanla ilgili görüşleri için bkz: Carly Emerson ve Michael Holquist, *The Dialogical Imagination: Four Essays by M. M. Bakhtin* (Austin, TX: University of Texas Press, 1981). Ayrıca bkz: Ken Birschkop, *Mikhail Bakhtin: An Aesthetic for Democracy* (Oxford: Oxford University Press, 1999).

Bakhtin'e göre toplumların merkezinde yer alan edebi, dilsel ve siyasi otoriteler zayıflamaya başladığında roman yükselişe geçer. Helenistik kültürde, Roma İmparatorluğu'nda veya Ortaçağ Kilisesinin gerilediği dönemlerde merkezdeki sözel ya da ideolojik güç odaklarının zayıflamasına koşut olarak romanın yıldızı parlamıştır. Teksesli siyasi, dilsel ve kültürel formların yerini Bakhtin'in *heteroglossia* kavramıyla tanımladığı – tüm edebi türlerden daha fazla roman tarafından temsil olunan – dilsel çeşitlilik almıştır. Bakhtin'e göre roman, eşyanın tabiatı gereği, kuralcılığa karşıdır. Doğruluk iddiası taşıyan otoriteden şüphelenir, parçası olduğu toplumu sorgular. Şüphesiz, romana bir genelleme düzeyinde bu özellikleri atfetmek ister istemez ona devrimci bir nitelik de kazandırır. Oysa tek tek yapıtlara inildiğinde, böyle bir genellemeyi haklı çıkarmanın yolu yoktur. Örneğin Jane Austen'ın *Mansfield Park*'ında toplum eleştirisi çok cılızdır. Ya da Virginia Woolf'un *Waves/Dalgalar* romanında çarpıcı bir dilsel çeşitlilikten eser yoktur. Kaldı ki her dilsel çeşitlilik radikal olmadığı gibi her otorite de baskıcı değildir. Öte yandan, Bakhtin romanın sahneye çıkışını öteki edebi türlerin parçaları, kırıntıları ile idare eden çöküş halindeki bir kültüre bağlamakta haklıdır. Roman çökmekte olan bir kültürden arta kalanları dilin sınırsız olanaklarıyla harmanlarken modern toplumu yansıtmakla kalmaz, ona model de oluşturur.

Hegel'e göre roman, modern dünyanın epiğidir. Hegel, romanın, epiğin tüm yoğunluğunu ve geniş imkânlarını – doğaüstü boyutunu dışarıda bırakmak koşuluyla – barındırdığı kanısındadır. Romanın anlatıya, dramatik eyleme, maddi dünyaya olan tüketici ilgisi klasik epikten farksızdır. Gelgelelim romanın asıl derdi, geçmişle değil bugünledir. Roman bu yönüyle epikten farklıdır; adından da* anlaşılacağı üzere çağdaş bir türdür. Bu bakımdan, *Homeros*'tan çok *The Times*'a yakındır. Geçmişe dönmesinin sebebi şimdiki zamanın kodlarını çözmektir. Tarihi romanlar bile geçmişten çok yazıldıkları zamana ayna tutar. Roman kendi gündelik varoluşundan büyülenen bir uygarlığın mitolojisidir. Zamanın ne ilerisinde ne de gerisindedir. Onunla aynı hizadadır. Hastalıklı nostaljiyi ve boş ümitleri yadsır. Özellikle gerçekçi roman,

(*) Ç.N.: Romanın İngilizcedeki karşılığı olan *novel* sözcüğü, yeni anlamına gelir.

gerek nostaljiye gerekse – akıldışı ümitler ile özdeşleştirdiği – ütopyalara sırt çevirir; yani ne gerici ne de devrimcidir. Aksine tipik bir reformcudur. An be an değişmekte olan şimdiki zamana sıkı sıkıya bağlıdır. Değişim de "ahirete" değil "bu dünyaya" özgü bir fenomen olduğu için romanın reformculuğu özünde ilericidir.

Roman, kökenleri nereye dayanırsa dayansın, modern bir türdür çünkü geçmişle sınırlandırılmayı reddeder. "Modern" olmak demek, 10 dakika önce gerçekleşmiş bir olayı bile geçmişe havale etmektir. Modernite, güncel olmakla anlamsız bir şekilde övünerek kendi kendini tanımlayan tek çağdır. Asi bir ergen gibi ebeveyniyle bağlarını koparır. Bu deneyim özgürleştirici olabileceği gibi travmatik de olabilir. Roman, geleneksel kalıpların dışına çıkan bir türdür. Gelenek, mitoloji, Doğa, antikite, din, cemaat vb. paradigmalara bel bağlamaz. Zira kendi doğumu ile bu kolektif paradigmaları kısıtlayıcı bulan bir tür bireyselciliğin doğumu birbirlerine paralel fenomenlerdir. Epik tek bir yazarın imzasını taşımazken roman tek bir yazarın parmak izini yani üslubunu taşır. Ayrıca romancıların geleneksel paradigmalardan duydukları rahatsızlık ile felsefede çoğulculuğun yükselişe geçişi de hemen hemen eşzamanlıdır: Yeryüzündeki değerler tutarlı bir bütünlük içinde ele alınamayacak kadar çeşitlenirken "değer" diye bir şeyi tanımlamak bile gittikçe zorlaşmıştır.

Romanın yükselişi, aynı zamanda modern bilimin yükselişine koşuttur. Roman, bilimin otoriteye karşı sorgulayıcı tutumunu paylaştığı gibi onun rasyonel, seküler, inatçı ve araştırmacı ruhunu da paylaşır. Dışarıdan dayatılmış bir otoriteye tabi olmaktansa kendisi otorite olmak ister. Geleneksel güç odaklarına karşı koyarak kendi otoritesini kurmaya çalışır. Başka bir deyişle, herhangi bir kökene tabi olmak yerine bizzat kendisine kaynaklık etmeyi amaçlar.

Roman (novel) adından da anlaşılacağı gibi yeni ve özgün bir tür olmanın cazibesine sahiptir. Roman yetkisini kendi dışında bir merciden değil kendinden alır, bu da onu aslında oldukça kırılgan yapar. Bu bakımdan roman, modern özneye ayna tutar. Modern özne, kendi varoluşunun "yazarı" olmakla yükümlüdür. Onun hayatında akrabalık, gelenek, toplumsal statü gibi kategoriler feodal

toplumda yaşayan insanın hayatındaki kadar belirleyici değildir. Modern özne tıpkı bir roman kahramanı gibi kendi kendini var eder, özgürlüğünün sınırlarını kendi elleriyle çizer. Gerçi modern dünyada özgürlük epey kırılgandır. Kendinden başka dayanağı yoktur. Mutlak değer kavramı buharlaşırken ondan boşalan yeri sınırsız özgürlük nosyonu doldurmuştur. Fakat özgürlüğün sınırsız olması aynı zamanda içini boşaltır. Modern dünyada her şeye izin vardır çünkü özünde hiçbir şey bir başka şeyden daha değerli değildir.

Roman ve epiğin geçmişe yaklaşımlarında farklılıklar olduğundan söz etmiştik. Ancak aralarında önemli bir farklılık daha vardır; epik, soylular ve savaş kahramanlarının dünyasını ele alırken roman gündelik hayatı konu eder. En popüler tür odur, gündelik hayatın dilini konuştuğu için ana akım bir tür kabul edilir. Uzmanlaşmış bir edebi dil kullanmaktansa halkın dilini kullanır, gündelik konuşmalardan ilham alır. Elbette sıradan insanların hayatlarına yer veren ilk edebi tür roman değildir. Ancak onları ciddiye alan ilk tür romandır. Bunun günümüzdeki karşılığı şüphesiz pembe dizilerdir; onların bizi bu kadar cezbetmesinin sebebi, hikâyelerindeki sürprizler değil gündelik hayatı yansıtmaları, bize tanıdık gelen insanları ve olayları konu edinmeleridir. *Moll Flanders*'ın modern hayattaki eşdeğeri *EastEnders*'dır. "Reality showlar"ın garip bir şekilde popüler olmasının, örneğin bir insanı mutfakta koştururken saatlerce izleyebilmemizin altında yatan hakikat tam da budur: Pek çoğumuz kışkırtıcı serüvenlere kıyasla hayatın rutininden ve tekrar eden şeylerden çok daha fazla zevk alırız.

Eric Auerbach'ın *Mimesis*'i[3] şimdiye kadar edebiyat üzerine yapılmış en önemli akademik çalışmalardan biridir. *Mimesis*, gündelik hayatın edebiyata nasıl aktarıldığı üzerinde durur. Auerbach'a göre gerçekçi yazarların en önemli ayırt edici özelliği, hepsinin gündelik hayatı önemsemesi ve ona kendi içinde bir değer atfetmesidir. İngiliz edebiyatında gündelik hayatı sahiden önemseyen ilk kitaplardan biri Wordsworth ile Coleridge'in yaz-

(3) Eric Auerbach, *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, çev. W. R. Trask (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1953).

dıkları *Lyrical Ballads / Lirik Baladlar*'dır. Coleridge ile Wordsworth, sıradan insanların hayatlarını, sanatsal yaratıcılığın esin kaynağı olarak görür. Auerbach da antikçağların durağan, hiyerarşik, tarih dışı ve seçkinci sanatının aksine romanın aslen demokratik bir sanat olduğunu öne sürer. Walter Benjamin'in terimleriyle söylemek gerekirse, roman, bu tür klasik sanat eserlerine yapışmış olan mesafe ve haşmet "aura"sını yok eden bir sanat türüdür. Hayatı ulaşamayacağımız bir mertebeye yükseltmek yerine yanı başımıza getirir. Auerbach *Mimesis*'de stilize, elitist, hayatı idealize eden, stereotipler kullanan ve gelişime açık olmayan yazarları ağır bir dille eleştirirken, kaba bir dil kullanan, enerjik, grotesk, ayakları yere basan, dinamik, gündelik hayatı konu edinen, meselelere tarihsel yaklaşan yazarları över.

Auerbach'a göre, antikçağ kültüründe, sıradan insanlar ciddiye alınmamıştır. Oysa İncil'de basit bir balıkçı olan Peter trajik bir kahraman statüsüne yükseltilir. Filozof Charles Taylor'a[4] göre gündelik hayatın değerli olduğu yönündeki devrimci varsayımı ilkin Hıristiyan teolojisi öne sürmüştür. Aslında Taylor'ın bu düşüncesini Auerbach da paylaşır: Bir öğreti olarak Hıristiyanlık, yoksullarda ve yoksunlarda somutlaşan Tanrı imgesinden beslenir. Kutsal Kitap'a göre "kurtuluş"a ulaşmanın yolu ezoterik bir kültü büyütmekten değil yoksulları doyurmak ve hastaları ziyaret etmekten geçer. Eşeğinin üstündeki İsa imgesi, krallara özgü debdebeye tezat oluşturur. İsa adeta bir Mesih parodisidir, siyasi bir suçlu olarak cezalandırılacağı talihsiz sonuna eşek üstünde gider.

Edebiyatta gerçekçiliğin yükselişiyle birlikte sıradan insanlar, siyaset sahnesine çıkmalarından çok önce edebiyat sahnesine çıkmışlardır. Bu gelişmenin insanlık tarihindeki yeri – bizim bugün tasavvur edemeyeceğimiz kadar – önemlidir. (Ebeveynler ile çocuklar arasındaki ilişkilerin veya gündelik iktisadi hayatın sanat değeri taşımadığı bir kültürü tasavvur etmemiz kolay değildir.) Hitler'in gazabından kaçarak yerleştiği İstanbul'da roman üzerine yazan Auerbach ile aynı tarihlerde Stalinist Rusya'da yaşayan bir muhalif olarak yine roman üstüne yazan Bakhtin, romanı günde-

(4) Charles Taylor, *The Sources of the Self* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1989).

lik hayatta otokratik iktidarlara karşı koyacak bir gizilgüç olarak görürler. Bakhtin'e göre, plebyen kültür, klasik çağda, Ortaçağ'da ve modern çağda değişik gerçekçilik türlerini beslemiş ve sonunda roman gibi "asil" bir edebi türü doğurmuştur.

Bakhtin'in bu gözlemi, kimi yönlerden sorunludur. Öncelikle roman ile gerçekçilik özdeş değildir. Gerçekçilik romanın tekelinde olmadığı gibi – Auerbach bunu iyi görmüştür – her roman da gerçekçi değildir. Ayrıca her roman alt tabakanın yaşam enerjisini yansıtmaz. Mr. Knightley ya da Mrs. Dalloway'in alt tabakadan insanlar oldukları söylenemez. Gerçi alt tabakadan olmak da her zaman beraberinde devrimci bir tutum getirmez. Ayrıca bir sanat yapıtı sadece sıradan insanların hayatlarını betimlediği için radikal sayılamaz. Yoksulluğun ve sefaletin içyüzünü, orta sınıflara özgü korkuları gösteren bir tür gerçekçiliğin, tanım gereği devrimci olduğu düşünülegelmiştir. Oysa böyle bir düşünce, insanların yoksulluktan haberdar olmadıkları için ona karşı duyarsız oldukları gibi son derece naif bir düşünceye dayanır. Gerçeğe benzemekten başka bir işlevi olmayan gerçekçilik – her şeyi gerçek hayatta olduğu gibi yansıtmak – devrimci bir tutuma tekabül etmez. Bertolt Brecht'in de belirttiği gibi, fabrika hayatını konu alan bir oyun sahnelemek bize kapitalizm hakkında hiçbir şey söylemez.

Gerçekçilik, Mısırlı bir din adamının veya bir Ortaçağ şövalyesinin dünyayı görme biçimini dert edinmek yerine dünyanın gerçeklerini "olduğu gibi yansıtmaya" kalkışırsa kendini tehlikeye atar. Zira dünyanın gerçeklerinin ne olduğu ateşli bir tartışma konusudur. Dünyaya bizden sonra gelecek bir medeniyetin Samuel Beckett'ın *Endgame* adlı oyununu izlediğini düşünün. Bu oyunda tüm zamanını çöp bidonları içinde oturarak geçiren iki ihtiyar vardır. Bu oyunun gerçekçi bir oyun olup olmadığını ilk bakışta anlamaları mümkün değildir. Bunu anlamak için, örneğin yaşlıları çöp kutularına koyarak bir kenara atmanın 20. yüzyıl Avrupa'sında standart bir geriyatrik uygulama olup olmadığını bilmeleri gerekir.

Bir şeyi "gerçekçi" olarak adlandırmak onun gerçek olmadığını itiraf etmektir. Takma diş gerçekçi olabilir, ancak dışişleri bakanlığı olamaz. Postmodern kültürün dış görünüşün gerçeküstü dünyasına, şizoid öznelere ve gelişigüzel izlenimlere olan bağlılı-

ğı son derece gerçekçidir. Tıpkı öteki sanat akımları gibi gerçekçi sanat da insan elinden çıkma temsillere dayanır. Gerçekçi görünmek isteyen bir yazar şöyle cümlelere başvurabilir: "Kırmızı yanaklı bir bisikletçi sendeleyerek yanlarından geçti." Oysa şöyle bir cümle de yazabilirdi: "Havuç kafa bir oğlan çocuğu, çitlerin altından sürünerek çıktı, bozuk bir ıslık tutturmuştu". Bu tarz ayrıntıların olay örgüsüne hiçbir katkısı olmayabilir, sadece okura "gerçeklik" duygusu vermek için oradadırlar. Henry James'in deyimiyle "bir gerçeklik havası" yaratırlar. Öyleyse, gerçekçilik hesaplanmış tesadüflerden oluşur. Gerçek dünyayla arasındaki benzerliği ön plana çıkararak sanatsallık vasfını gizler. Gerçekçi sanat, temsil ettiği dünyayı o denli şeffaflaştırır ki kendimizi katıksız gerçeklik ile baş başa kalmış gibi hissederiz. Temsilin, temsil ettiği şey ile özdeşleşmesine ramak kalmıştır. Böyle bir özdeşlik, ironik bir biçimde temsili temsil olmaktan çıkarır. "Elma" ile "erik" sözcüklerini sadece meyvelerden bahsetmek için kullanan bir şair, şairliği bırakıp manavlık yapsa yeğdir.

Kimi sanat eleştirmenlerine göre sanatsal gerçekçilik, gerçeğin kendisinden daha gerçekçidir çünkü dünyayı bütün kusurlarından ve beklenmedik sürprizlerinden arındırarak idealimizde olduğu gibi gösterebilir. Oysa gerçek hayatın kendisi karmaşık ve kusurludur, ondan beklentilerimizi çoğu zaman karşılamaz. Robert Maxwell'i sağlam bir şekilde güvertede tutmak yerine okyanusun dibine gönderir. Jane Austen veya Charles Dickens, Maxwell'ın hayatına böyle beceriksizce bir son yazmazdı. Yine açıklanması çok zor bir başka acemilik örneği olarak, tarih Henry Kissinger'ın Nobel Barış Ödülü'nü almasına izin vermiştir. Bu o kadar gerçeküstü bir olaydır ki, kendine saygısı olan hiçbir gerçekçi roman yazarı – ola ki amacı kara mizah değilse – Kissinger'a böyle bir ödül vermeyi aklından bile geçirmezdi.

O halde gerçekçi edebiyatın hayatı ya da sıradan insanları "gerçekte olduğu gibi" yansıttığını söylemek çok doğru değildir. Bu oldukça ihtilaflı bir konudur. Gerçekçilik bir temsil meselesidir; ancak temsilleri ikide bir "gerçeklik"le karşılaştırıp ne kadar gerçekçi olduklarını denetlemeniz mümkün değildir. Kaldı ki "gerçeklik" de içinde pek çok temsil sorunu barındırır. Öyleyse

"gerçekçi" temsillerin bizi bu kadar etkilemesinin sebebi nedir? Bir domuz pirzolası resminin tıpatıp bir domuz pirzolasına benzemesinden neden bu kadar etkileniriz? Kuşkusuz, kısmen, bu benzerliği yaratmak için ortaya konan beceriye hayran oluruz. Ancak aynı zamanda, insan ruhunun çok derinlerinde gizli olan bir yansıtma ve ayna tutma dürtüsünden mest olma da söz konusudur. Büyünün kökeninde de bu dürtü yatar. Bu bakımdan, Auerbach'ın en gelişmiş biçim olarak gördüğü gerçekçilik, aynı zamanda en geriye dönük biçim de olabilir. Gerçekçilik, büyüye ve gizeme bir alternatif olmayı amaçlar, ancak onların sureti olarak da görülebilir.

Tüm romanlar gerçekçi değildir ancak modern İngiliz romanına egemen olan edebi akım gerçekçiliktir. Aynı zamanda pek çok eleştirel hükmün de ölçütüdür. "Gerçekçi" – inandırıcı, canlı, çok yönlü ve psikolojik yönden girift – olmayan edebi karakterler genellikle eleştirmenlerden düşük not alır. O halde Sofokles'in Teiresias'ı, *Macbeth*'in cadıları, Milton'ın Tanrısı, Swift'in Gulliver'ı, Dickens'ın Fagin'i veya Beckett'in Pozzo'sunu ne yapacağız? Gerçekçilik, aslında yükselmekte olan orta sınıfla uyumlu bir sanat türüdür. Maddi dünyadan haz almak, resmiyete, seremoniye ve metafiziğe katlanamamak, birey hakkında doymak bilmeyen bir meraka sahip olmak ve tarihsel ilerlemeye duyulan sağlam inanç orta sınıfın ve gerçekçiliğin ortak özelliklerindendir. Ian Watt da, klasik çalışması *The Rise of the Novel/Romanın Yükselişi*'nde[5] romanın 18. yüzyılda doğmasının sebepleri arasında bunları sayar ve birtakım eklemeler yapar: Orta sınıfın insan psikolojisine olan ilgisi, seküler ve ampirist dünya görüşü, somut ve özgül olana düşkünlüğü. Roman, seremoniden de nasibini almamıştır, önemli günler – belki de soylu bir sanatseveri memnun etmek için – için hazırlanan maskelere, yazılan kaside ve ağıtlara benzemez. Bu açıdan "seremonyal" bir sanat olduğu söylenemez. Patrisyen değil plebyendir.

Pek çok 18. yüzyıl eleştirmenine "Roman nedir?" diye sorulduğunda, cevabı, "ancak hizmetçilerin ve kadınların hoşuna gidebi-

(5) Ian Watt, *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding (Harmondworth*, Penguin, 1966).

lecek türden beş para etmez masallar" olacaktır. Bu tanıma göre Jackie Collins bir roman yazarı sayılabilir ancak William Golding değildir. Bu erken dönem gözlemcilerin gözünde roman, *The Times*'dan çok *News of the World*'a benzer. Aynı zamanda gazeteye de benzer çünkü genelde, gazete gibi, satın aldıktan sonra sadece bir kez okuyup bir kenara attığımız ticari bir üründür. Sahip olmaktan zevk duyulan, sayfaları tekrar tekrar çevrilen ahlaki menkıbelerle dolu eserler gibi değildir. Roman, hız, gelip geçicilik ve tek kullanımlık ürünlerin hâkim olduğu yenidünyaya aittir; bir bakıma mektubun karşısında e-posta gibidir. "Roman"a duygusal fantezi olarak da bakılmıştır; bu yüzden Henry Fielding ve Samuel Richardson gibi birtakım yazarlar, kendi romanlarını birer "tarih anlatısı" olarak görmekte ısrar eder.

18. yüzyılda yaşayan centilmenler, genel olarak yeniliğe çok fazla değer vermemiş, insan hayatının düzenlenmesi için elzem olan birkaç hakikatin de çok uzun zamandan beri keşfedilmiş olduğuna inanmışlardır. Dolayısıyla "yeni" olanın ya düzmece ya da önemsiz olduğu düşünülür. Ancak çok eski şeyler sağlam temellere oturur. Roman "edebiyat"tan sayılmaz, "sanat"tan hiç sayılmaz. Anlattığınız hikâye gerçek hayattan alınmış – onu bir yığın sararmış mektup ya da elyazmasının arasında tesadüfen bulmuşsunuz – gibi yapmak aslında onun romantik bir zırvadan ibaret olmadığını söylemenin bir yoludur. İddianız ciddiye alınmasa da, o iddiada bulunmak bile ciddiye alınmaya çalıştığınızın göstergesidir.

Sonunda İngiliz romanı, Clarissa Harlowe, Emma Woodhouse, Molly Bloom ve Mrs. Ramsay gibi harikulade birtakım kadın karakterler ortaya çıkararak, kendisini ancak kadınların zevkine uygun görüp küçümseyenlerden intikamını alır. Kadın roman karakterlerinin yanı sıra seçkin kadın yazarlar da ortaya çıkar. Romanın bir tür olarak önemi arttıkça şiir de giderek özel alana itilir. Shelley ile Swinburne'ün arasında bir yerlerde şiir kamusal bir edebi tür olma özelliğini yavaş yavaş yitirirken, yerine getirdiği ahlaki ve toplumsal işlevler de romana geçer. Böylece edebiyatta yeni bir iş bölümü gerçekleşir. 19. yüzyılın ortasından itibaren, "şiir" kelimesi nerdeyse iç dünya, kişisel, ruhsal ya da psikolojik olanla eşan-

lamlı hale gelmiştir. Şüphesiz, bu gelişme Dante, Milton ya da Pope için oldukça şaşırtıcı olurdu. Toplumsal, analitik, kuramsal ve kavramsal meseleler düzyazıya havale edilmiş, şiir ise bunların tersi olarak yeniden konumlandırılmıştır. Roman dış dünyanın icabına bakarken, şiir iç dünya ile ilgilenir. Bu, bırakın Ben Johnson'ı, Henry Fielding'in bile makul bulabileceği bir iş bölümü değildir. İki edebi tür arasına bu şekilde bir mesafe konulması, başlı başına kamusal alan ile özel alanın birbirinden ayrışmasının sonucudur.

Şiirin sorunu endüstriyel kapitalist toplumun "hayat" olarak tanımladığı şeyden gittikçe uzaklaşmasıdır. Sigorta şirketlerinin ve seri üretim etli böreklerin dünyasında lirizme pek yer yoktur. "Şiirsel adalet" deyimi, gerçek hayatta gerçekleşmesini pek de bekleyemeyeceğimiz bir adalet türünü imler. Öte yandan romanın toplumsal varoluşa yakın olmasının kendisi de eşit derecede sorunludur. Eğer roman "hayattan bir kesit" ise, evrensel hakikatleri bize nasıl öğretebilir? Özellikle Samuel Richardson gibi, roman sanatını ahlaki hakikatleri topluma yaydığı sürece meşru gören sofu Protestan 18. yüzyıl yazarları için bu mesele oldukça önemlidir. Aksi takdirde roman zaman öldürmekten başka işe yaramayan, günahkâr fantezilerden ibaret hale gelir.

Gerçekçi romanın açmazı şudur: Gerçek hayatı ne kadar canlı bir şekilde yansıtırsanız ahlaki hakikatleri de o denli görünür kılarsınız. Ancak aynı zamanda onları baltalarsınız da çünkü okur, işaret ettiğiniz evrensel hakikatten çok anlatımınızdaki gerçekçi detaylara ilgi göstermeye başlar. Burada bir sorun vardır. Bir romancı olarak, dünyanın belli yönlerden değişmesi gerektiğini, o sorunları romanınızda mümkün olan en inandırıcı şekliyle ifade etmeden söyleyemezsiniz. Ancak yanlış giden şeyleri ne kadar etkili anlatırsanız, dünyanın değiştirilebileceğine dair inanç da o denli azalır. Dickens'ın son romanları o denli sahte, sapkın ve boğucu biçimde baskıcı bir toplum resmeder ki, onun nasıl düzeltilebileceğini görmek zorlaşır.

Richardson'a göre, gerçekçi bir roman okurken, anlatılanlara aynı anda hem inanır hem de inanmayız. Bir yandan hayal gücümüzün yardımıyla kendimizi anlatının kurduğu dünyaya bırakır-

ken, öte yandan zihnimizin başka bir tarafıyla anlatılanların basit bir hayal ürününden ibaret olduğunu biliriz. Richardson özel yazışmalarında "romanın kurmaca olduğunun bilinmesine rağmen yine de bir tür tarihsel inançla" okunduğunu söyler. Zihnimizin hikâyeye kaptırmadığımız kısmı, onun üzerinde düşünmek ve ondan ahlaki bir ders çıkarmakta özgürdür. Gerçekçilik bu şekilde düşünüldüğünde, daha geniş ve derin bir amaca da hizmet edebilir. Richardson *Clarissa*'dan bahsederken, önsözünde eserin kurmaca olduğunu ***kanıtlayacak*** hiçbir şeyin yer almasını istemediğini ancak gerçek olduğunun da ***düşünülmemesini*** ister. Bu sözler gerçekçi sanatın ikilemini mükemmel yansıtır. Okuyucuya elinde tuttuğu kitabın bir kurgu ürünü olduğu söylenmemelidir çünkü bu onun gücünü azaltır. Ancak okuyucu yazılanların gerçek olduğunu düşünürse de ahlak dersi çıkarmakta zorlanabilir. O zaman *Clarissa* genel olarak namus, ahlak bozukluğu, cinsel iktidar gibi kavramlar üzerine düşündürme özelliğini kaybeder ve herhangi bir gazetede yayınlanan sıradan bir tecavüz haberine döner.

Bu ikilemle karşı karşıya kalanlar yalnızca Richardson gibi ahlaki kaygıları olan yazarlar değildir. Bizim de kurgu ürünü derken, kastettiğimiz kısmen de olsa, okuyucuyu anlattıklarından bazı genel çıkarımlar yapmaya sevk eden bir metindir. Bu yüzden "çıkış yok" levhası bir kurgu ürünü değildir; ancak onu bireyin iç dünyasındaki çözümsüzlükleri anlatan bir söz olarak yorumlayarak kolayca bir kurguya dönüştürebilirsiniz. Öte yandan birtakım ahlaki çıkarımlar yapmak istediğinizde gerçek hayattan alınan bir hikâye de oldukça işinize yarar. O halde "kurgu" tam olarak "gerçek değil" anlamına gelmez. "Bir hikâyenin (gerçek ya da değil) kendi ötesinde bir anlam taşıyacak şekilde işlenmesi" anlamına gelir. Bu en doğru tanım olmayabilir; ancak önemli bir noktaya parmak basar. Kurgunun neden çoğu zaman (elbette ki her zaman değil) kendi "edebi" konumuna dikkat çeken bir dil kullandığını açıklamaya yardımcı olabilir. Böylesi bir kendinin bilincindedir, okurun kulağına şunu fısıldar: "Bunu düz anlamıyla algılanma". Ancak bunu açıkça söylemek hikâyenin etkisini azaltma riski taşır. Aynı zamanda kurgunun ideolojilere nasıl kaynaklık edebileceğini de gösterir. Zira ideolojinin bir işlevi de, belirli bir durumu

evrensel hakikatmiş gibi göstermektir. Bir grup okul çocuğu, başlarında onları gözetleyecek bir öğretmen ve oyalanabilecekleri kriket sopaları olmadan terk edilmiş bir adaya düştüklerinde kendilerini ölümcül bir savaşın içinde buluyorsa; bu bize esasen insanoğlunun özünde barbarlık olduğunu gösterir.

Öyleyse gerçekçilik ve ahlak dersini bir araya getirmek zordur. Oliver Twist sadece Oliver Twist olduğunda karakterinin bütün gücünü hissederiz. Bu karakterin daha derin bir sembolik boyutu yokmuş gibi görünür. Bu haliyle mahallemizde yaşayan bir seri katile benzer – pek çok seri katil gibi tamamen sıradan görünür, göze batan bir özelliği yoktur, genelde içine kapanıktır ancak sizi gördüğünde her zaman söyleyecek nazik birkaç söz bulur. Öte yandan Oliver'ın bir kalpsizlik ve zulüm simgesi olarak ele alınması önemini artırmakla birlikte kendine özgülüğüne zarar verir. Bu yaklaşım en uç noktaya taşındığında, karakter bir alegoriden ibaret hale gelir. Kısacası, gerçekçi olmayan ahlak dersi boşken, ahlak dersi vermeyen gerçekçilik kördür.

Kurmaca olarak adlandırdığımız metinler bu ikisinin bir araya getirir. Örneğin hukuk sistemindeki aksaklıkları resmetmek istiyorsanız, bunu yapabilmenin muhtemelen en etkili yolu kurgudur çünkü düzenleyerek, seçerek, yerlerini değiştirerek ve yeniden düzenleyerek kurumun en tipik özelliklerinin ortaya çıkartılmasını sağlar. Duruşmalarda ve mahkemelerde olanların gerçek hayatta olduğu gibi birebir anlatılması, muhtemelen çok fazla gereksiz, bağlantısız detay ve tekrar içerecektir. Bu yüzden kurgunun, kimi zaman gerçeklikten daha gerçek olduğu iddia edilir. Bir olayın ya da bir bireyin başlıca özelliklerini mümkün olan en inandırıcı ve derli toplu biçimde ana hatlarıyla özetlemeye kalktığınızda kendinizi kurgu yaparken bulabilirsiniz. Bir anda, kendinizi, bir olayın ya da bir kişinin, en önemsediğiniz özelliklerinin ön plana çıkmasını sağlayacak durumlar icat ederken bulabilirsiniz.

Roman üzerine klasik çalışması *The Great Tradition*'da[6] eleştirmen F. R. Leavis, büyük bir romanın özelliklerini iki şekilde tanımlar: "hayata açıklık" ve organik bütünlük. Sorun şu ki bu iki

(6) F. R. Leavis, *The Great Tradition: George Eliot, Henry James, Joseph Conrad*, (Harmondsworth, Penguin [1948] 1983).

özellik birbiriyle kolayca bağdaşmaz. Ya da şöyle söyleyelim, ancak "hayatın" kendisi organik bir bütünlüğe sahip olduğu takdirde bağdaşır. Roman ancak o zaman gevşek bir çuval gibi sarkmadan "hayata açık" olabilir. Hem temsilcilik vasfına hem de bütünlüklü bir yapıya sahip olabilir. Ancak roman tarihi boyunca bu işlevlerin her ikisini birden gerçekleştirebilmenin zorluğuyla cebelleşmiştir. Özellikle – romanın en çok geliştiği çağ olan – modern çağda insan hayatı giderek daha fazla bütünlükten ve tutarlılıktan yoksun olduğundan romanın hayata şekil verme çabası gözümüze beyhude görünür. Romanın gerçekçilik ya da temsilcilik işlevleri boşa çıkar. Roman korkunç bir şekilde kendi vaatleriyle çelişmeye başlar. Romanlar bize dünyanın nesnelmiş gibi görünen imgelerini sunarlar; ancak biz bu imgelerin öznel olarak şekillendirildiğini biliriz. Bu anlamda roman, ironik, kendini fesheden bir yazın türüdür. Biçimiyle içeriği çelişir. Rastlantısal, şans eseri bir dünyayı yansıttığı için, bir kurgu ürünü olarak sahip olması gereken tutarlılık durmaksızın sekteye uğrar.

İngiliz romanı doğuşundan itibaren bu zorlukla başa çıkmaya çalışır. Defoe ve Richardson gibi yazarlar, temsil uğruna biçimi feda ederler. Defoe romanını anlamlı bir bütünlüğe ulaştırmaya çalışmaz bile; anlatısının biçimsizliği konusunun karmaşıklığını yansıtır. Biçim ve içerik arasındaki mesafeyi, biçimi etkili bir şekilde başından savarak kapatmaya çalışır. Richardson da benzer bir yol izler ve meşhur "ana odaklanan yazı" tekniğiyle, karakterlerine deneyimlerini an be an anlattırır. Bir Richardson karakterinin doğum yapmakta olduğu an bile elinde muhakkak bir kalem kâğıt olacaktır. Burada, bir kez daha, "biçimi" belirleyen "içerik"tir. Richardson'ın romanları asla Defoe'nunkiler kadar gevşek yapılı ve çuval gibi sarkık olmasalar da, yaşanan deneyimlere dikkat çekici bir estetik şekil verip, onu sahteleştirmekten özenle kaçınırlar. Doğal olarak sofu bir püriten, bu türden artistik hüner gösterisine şüpheyle yaklaşacaktır. Aynı zamanda kendisi ile iç dünyasının arasına giren herhangi bir üsluba ve düzeneğe de şüpheyle yaklaşır. İç dünyası, (ebedi) kurtuluşunun işaretlerini bulacağı yerdir, dolayısıyla tüm ham dolaysızlığıyla erişilebilir olmalıdır.

Henry Fielding ise tam tersi bir yol izler ve romanlarının retorik ürünü olduğunu neşeyle kabul eder. Biçim ve öz arasındaki mesafeyi saklamaktansa, ironik bir şekilde bu duruma dikkat çeker. Okurunun centilmence sağduyusunun övgüyü hak ettiğini düşünerek buna saygı duysa da, ucuz numaralarla okurlarını kandırıp bir romanın içinde olduklarını unutmalarına izin vermez. Örneğin romanın formel planlanışı gereği kötülerin cezalandırılması, kahramanların ise mutlulukla ödüllendirilmesi gerekirken, bunun hayatın gerçekliğiyle gülünç bir biçimde çeliştiğinin farkındadır. İçinde yaşadığımız adil bir toplum değildir, olayları ve kişileri oldukları gibi gösterip, uyumlu bir bütünlüğe ulaşmayı bekleyemezsiniz. Kısacası, biçim ile içerik arasındaki mesafenin ortadan kaldırılamamasının bir sebebi de insanların ikiyüzlülüğüdür.

Ya da Fielding ve ardıllarının yaptığı gibi bu mesafeyi kapatabilirsiniz ancak bunun için okuyucunun biçim ve içeriğin ancak bir romanda birbiriyle uyumlu hale getirilebileceğini fark etmesini sağlamalısınız. Roman bir tür olarak ironiktir çünkü gündelik hayatı anlatmasına rağmen onunla karıştırılmak istemez. Gündelik hayatı yansıtırken aynı zamanda, ondan temel farklılığının işaretlerini de verir. Gerçek hayatta yaşasalardı, Fanny, Joseph ve Parson Adams, muhtemelen sonunda kendilerini boğazları kesilmiş olarak bir çöplükte bulurlardı. Gelgelelim, tamamıyla kurmaca da olsa böyle bir uzlaşmanın olabileceğini kısa bir anlığına görmek bile ütopik bir umudu temsil eder. Roman ütopik bir imgedir –temsil ettikleriyle değil, onlar oldukça dehşet verici şeyler olabilir ama temsil etme ediminin kendisiyle – etkin bir şekilde kullanıldığında, dünyayı gerçekliğine halel getirmeden anlamlı bir bütün haline getiren bir edimdir. Bu anlamda, anlatmak başlı başına ahlaki bir edimdir.[7]

Laurence Stern, güzel bir üslup ile gerçekçiliği bir araya getirmenin imkânsız olduğunu saptar ve bu çelişkiden tüm zamanların en büyük anti-romanı olan, *Tristram Shandy* çıkar. Romanın anlatıcısı Tristram, aynı zamanda hem kaotik hayat öyküsünü gerçekçi bir biçimde anlatmayı hem de biçimli bir anlatı oluşturmayı becere-

(7) F. R. Leavis, *The Great Tradition: George Eliot, Henry James, Joseph Conrad*, (Harmondsworth, Penguin [1948] 1983).

mez. Dolayısıyla hikâyesi dikişlerinden yırtılır. *Tristram Shandy*'de gerçekçiliğin kendini yapıbozuma uğratmayı amaçlayan bir girişim olduğu vurgulanmaya çalışılır. Roland Barthes'in ifadesiyle:

> Gerçek, temsil edilemez ve bugün bir edebiyat tarihinden söz edebiliyorsak, bu, tam da insanların onu durmaksızın kelimelerle temsil etme çabasının sonucudur... edebiyat, kategorik olarak gerçekçidir, zira gerçeği ele geçirebilmeyi arzular. Ancak kendimle çelişkiye düşmeden şunu da söyleyebilirim ki... aynı zamanda inatçı biçimde de gerçekdışıdır çünkü imkânsızı arzulamayı makul bulur.[8]

Eğer roman modern bir epikse, Georg Lukács'ın meşhur ifadesinde olduğu gibi "Tanrıların terk ettiği bir dünyanın epiği"dir.[9] Şeylerin bundan böyle kendi içlerinde bir değer ya da anlam taşımadıkları bir çağda anlam ve birlik oluşturmaya çabalar. Anlam artık deneyimin içine kazılı değildir. Robert Musil, *The Man Without Qualities/Niteliksiz Adam*'ın ikinci cildinde, "'ne zaman', 'önce' ve 'sonra' diyebilen insan ne şanslıdır" der. Musil'e göre, böyle bir adam çok kısa süre öncesine kadar acıdan kıvranıyor olsa da, olayları kronolojik sırada anlatabildiği an rahatlar. Musil'e göre çoğu insan kendi hayatının anlatıcısı gibi davranır: Olayları düzenli bir şekilde sıralamayı sever çünkü bu sayede olan biteni kaçınılmazmış gibi gösterebilir. Burada tek sorun şudur: Günümüzde modern dünya "günümüzde anlatılamaz hale gelmiştir".

Romanın bu zorluğu aşmasının bir yolu karakter fikridir. "Karakter" çeşitlilik gösteren bir dizi olayı veya deneyimi bir bütünlük içinde bir araya getirir. Bütün bu farklı deneyimleri bir araya getiren şey, hepsinin bir karakterin başına gelmiş olmasıdır. Diğer bir yol ise anlatma edimidir, zira onun da bir düzeni olmakla birlikte değişime ve farklılıklara açıktır. Anlatı bir tür zorunluluk imasını taşır. Olaylar birbirlerine mantıki neden-sonuç ilişkileri çerçevesinde bağlanırlar. Anlatı, dünyaya öyle bir şekil verir ki okur bu şeklin dünyanın en doğal hali olduğunu düşünür.

(8) Roland Barthes, "Lecture in Inauguration of the Chair of Literary Semiology, *College de France*" Oxford Literary Review, (Güz 1979), s. 36.

(9) Georg Lukàcs, *Theory of the Novel*, çev. Anna Bostock (Cambridge, MA: MIT Press, [1916] 1990).

Öte yandan her anlatı, aynı hikâyenin farklı bir şekilde anlatılabileceğini de ima eder, dolayısıyla her ne kadar kaçınılmazlık havası taşısa da her anlatı rastlantısaldır. Gerçeklik kendisi hakkında pek çok masal uyduracak, ancak kendisini yüksek sesle sahte olandan ayırmayacaktır. Hiçbir zaman tek bir hikâye olamaz, tıpkı tek bir kelime ya da rakam olamayacağı gibi. Pek çok modern sanatçı için, dünyanın içine gömülü, gün ışığına çıkarmamız için sadece biraz becerikli olmamız gereken büyük bir anlatı yoktur artık. Bu hakikat açığa çıktıkça, olay örgüsü roman için giderek daha az önemli hale gelir. Pek çok romanın merkezine bir arayışı, soruşturmayı ya da yolculuğu alması anlamın artık verili kabul edilmediğini gösterir. *Ulysses*'in Leopold Bloom'unun amaçsız gezintilerinden bu yana herhangi bir şeyin arayışı bile kalmamıştır. Artık insanlar sırf hareket etmek için hareket etmektedirler. Anlatı, bir insanın hayatını anlamlı bir bütünlük içinde şekle sokan biyografi gibi dünyanın parçalarını bir araya toplar. Tarih yazımı da aynı şeyi daha kolektif bir düzeyde yapar. Ancak tarih ve biyografi zamana karşı anlamı öteleyen ve dağıtan daimi bir mücadeleyi temsil eder. Zaman, anlamından boşaltılmış bir tarih ya da anlatıdır çünkü aralarında gerçek bir bağ kurulamadan bir olay, ötekini takip eder. Defoe'nun romanları buna bir örnektir.

Roman özgürlüğümüzün bir işaretidir. Modern dünyada bağlayıcı olan kurallar, kendimiz için icat ettiklerimizdir. Siyasi bağlamda bunun adı demokrasidir. Artık Tanrı'nın elinde oyuncak olmaktan kurtulduk. Gerçekliğe biçim ve anlam veren biziz, roman da bu yaratıcı edimin bir modelidir. Romancı yeni bir dünyayı vücuda getirirken, Tanrı'nın yaratısının ladini bir parodisini yapar ve her karakter kendi benzersiz yaşam öyküsünü şekillendirir. Bazı eleştirmenlere göre romanın gerçekçi olmaya en çok yaklaştığı an budur. En önemlisi, böyle yaparak, dünyayı değil, bizim ona atfettiğimiz değerleri ve verdiğimiz biçimi yansıtmasıdır. Bu bakış açısına göre romanın son derece gerçekçi olmasının sebebi Fagin'in barakasında kızarttığı sosislerin cızırdayışını duymamızı sağlaması değil nesnellik diye bir şeyin mümkün olamayacağını, her şeyin kişiden kişiye değiştiğini açığa çıkarmasıdır.

Ancak bu bakış açısı da sorunludur. Bildiğimiz dünya kendi yarattığımızdan ibaretse anlamsız bir totolojinin içine düşmez miyiz? Bizim dışımızda bir gerçeklik yoksa sadece kendimizi bilmekle mi yükümlüyüz? Sadece ektiğimizi mi biçeriz? Dünyayı biz biçimlendiriyorsak, nasıl oluyor da üzerimizde baskı kuruyor? Dünyanın benim eserim olması gözümdeki değerini artırır, ancak nesnel değerini de baltalar. Virginia Woolf'un romanlarında bu ironiden izler görebiliriz.

Bir şeyin değeri ve anlamı her bireyin ona atfettiklerine göre belirleniyorsa, bunların varlığından bile şüphelenilebilir. Bu bakış açısı değer yargılarını tamamen keyfi ve öznel yapar. Gerçekliği nesnelerin anlamlarından soyutlandığı bir alana indirger. Ancak dünya anlamından soyutlandığı takdirde insanlara amaçları doğrultusunda hareket edebilecekleri bir alan kalmaz, böylece insanoğlu değerlerinin gerçek hayattaki karşılıklarını yaratamaz. Bunu yapamadığı için de içerden çözülmeye başlar. Gerçeklik değerinden soyutlandıkça insan ruhu da içten patlamaya başlar. Elimizde fazlasıyla değerli ancak gerçek olmayan bir insanla gerçek ama değer taşımayan bir dünyanın ortasında kalakalırız. Kamusal hayata artık anlam ve değer atfedilmez, tarafsız gerçeklerin ruhsuz bir şekilde dolaştığı bir alan haline gelmiştir. Anlam ve değer öznenin içine çekilir ve orada gözden kaybolur. Böylece dünya gerçekler ile değer yargıları, kamusal alan ile özel alan, nesnellik ile öznellik arasında bölünür. Bu Lukacs'ın *Theory of the Novel*'da en iyi romanın yansıttığını söylediği modern çağın durumudur.

Böyle bir durumda nasıl hikâye anlatabilirsiniz? Birbiriyle bağlantısız, ruhsuz nesneleri bir anlatı çerçevesinde bir araya getirmek gitgide imkânsızlaşır. Bunun üzerine romancı çareyi insanın iç dünyasına dönmekte bulabilir. Ancak iç dünya da bu ruhsuz dünyadan elini ayağını çekip öylesine kendine gömülmüştür ki, ona nüfuz etmek; üzerine bir deli gömleği giydirip anlatının dar çerçevesine sokmak zordur. Bunu, Henry James'in son dönem romanlarında her şeyi bir nefeste tıkanmadan söyleme çabasında göreceğiz. O halde dış dünya, anlatının zeminini kurmak için fazla çorak bir toprağa dönüşürken, iç dünya da anlatının kapsayamayacağı kadar zenginleşir. İnsanın iç dünyasını anlatmak sorun-

dur çünkü insan ruhu artık çizgisel bir akış doğrultusunda şekillenmez. Eskiden olsa önemli olan atalarınızın kim olduğu ve onların değerlerini çocuklarınıza eksiksiz bir şekilde aktarıp aktaramayacağınız olurdu. Oysa şimdi tek bir benliğin içinde geçmiş, şimdiki zaman ve gelecek birbirine geçmiş, aralarındaki sınırlar bulanıklaşmıştır. Ayrıca iç dünyaya yoğunlaşmak, neyin önemli olup neyin olmadığını ayırt etmeyi de zorlaştırır çünkü sizin başınıza gelen her şeyin önemli olduğu varsayımına dayanır. Joyce'un *Ulysses*'indeki Leopold ve Molly Bloom'un iç monologları bunun bir örneğidir. Bu değer krizini daha da derinleştirir çünkü bütün deneyimler gelişigüzel bir şekilde iç içe geçmiş gibidir.

O halde Lukács'a göre roman yabancılaşmış bir dünyanın ürünüdür. Ancak aynı zamanda ona ütopyacı bir tepkidir. Yabancılaşma, insanların nesnel dünyanın kendi yaratıları olduğunu fark etmediği durumdur. Oysa roman yazmak bizzat bu duruma bir alternatif sunar çünkü romanın "nesnel" dünyası, yazarın öznelliğinin ürünüdür. Yazma edimi, öznellik ile nesnellik arasındaki sınırı ihlal eder. Roman nesnel ayrıntılarının hemen hepsinde onu doğuran öznel özgürlüğü dışa vuran ender bir türdür. Buradan bakıldığında roman, ele aldığı toplumsal sorunlara yaratıcı çözümler öneren bir edebi tür olarak görülebilir.

Lukács'ın *Theory of the Novel/Roman Kuramı*'nda üstünde durduğu açmaz, 19. yüzyılın gerçekçi romanından ziyade 20. yüzyılın modernist romanı için geçerlidir. *Pride and Prejudice/Gurur ve Önyargı*'dan *Middlemarch*'a kadar 19. yüzyılın en büyük gerçekçi romanları gerçekler ile değerleri, nesnellik ile öznelliği, iç dünya ile dış dünyayı, birey ile toplumu bazen zorlayarak da olsa birbirleriyle ilişkilendirebilmişlerdir. Zira onlar, orta sınıfın dinamizmini ve neşesini koruduğu bir dönemde yazmışlardı. Lukács'ın edebiyatta gerçekçilik üzerinde son dönem yazılarında incelediği dönem budur. 19. yüzyılın sonlarından I. Dünya Savaşı'nın sonuna kadar gücünün doruğunda olan orta sınıf uygarlığının krize girmesiyle birlikte edebiyatta modernizm akımı ortaya çıktı ve roman, komik bir türden trajik bir türe dönüştü.

O halde Lukács'ın, roman türü üzerine yaptığı erken dönem tespitler, romanı tanımlamaya çok daha uygundur. Roman artık

kendisini tutarlı bir bütün olmaktan alıkoyan çelişkileri çözememektedir. Henry James ve Joseph Conrad gibi yazarlarda da göreceğimiz gibi artık bu sorunlar roman türünün kendisini ele geçirmektedir. Bu sorun romanlarda dilin parçalarına ayrılması, anlatının çözülmesi, gözlemlerin güvenilirliğini kaybetmesi, kişisel bakış açılarının birbiriyle uyumsuzluğu, değer yargılarının kırılganlığı ve anlamın muğlaklaşması şeklinde kendini gösterir. "Organik bir bütün"e ulaşmak artık öyle zor ya da aleni bir şekilde yapaydır ki ya ona ulaşmaktan vazgeçilir ya da James Joyce'un *Ulysses*'inde olduğu gibi bu durumun grotesk bir parodisi yapılır. Modern dünya, romanın toparlayamayacağı kadar parçalı bir yapıya sahip olmanın yanı sıra, çok fazla olaya sahne olmaktadır. Çok fazla uzmanlık alanı ve hepsinin kendine özgü jargonu olduğundan tutarlı bir bütünlük oluşturmanın imkânı yoktur. Modernist roman da, bize, artık gerçekleştirilmesi mümkün olmayan bütünlük duygusunun bir tür boş gösterenini sunar: Conrad'ın *Nostromo*'sundaki gümüş, *The Secret Agent*'ın Stevie'sinin kâğıtlara çiziktirip durduğu çemberler, E. M. Forster'ın Marabar mağaraları, Virginia Woolf'un deniz feneri bunlardandır.

Gerçekçi roman insanlık tarihinin en önemli devrimci kültürel formlarından biridir. Kültür dünyasında, maddi dünyada buhar gücünün ya da elektriğin, siyaset dünyasında demokrasinin taşıdığı önemi taşır. Sanatın gündelik hayatı tüm kusurlarıyla olduğu gibi betimlemesi günümüzde o denli alışılagelmiş bir fikirdir ki, ilk ortaya çıktığında ne kadar rahatsız edici ve özgün olduğunu takdir etmek imkânsızlaşmıştır. Sanat, böylece en sonunda kendisini emekleriyle var eden sıradan insanlara dünyayı iade etmiş; onlar da ilk defa bu aynada kendi yüzlerine bakabilmişlerdir. Ortaya, pahalı bir klasik edebiyat eğitimi veya belli bir uzmanlık gerektirmeden de anlaşılabilecek bir kurmaca türü çıkmıştır. Bu özelliğiyle, bilhassa – kadınlar gibi – bu tür bir uzmanlaşmadan mahrum bırakılmış ya da o eğitime ulaşma hakkı verilmemiş gruplar için kolayca erişilebilir olmuştur.

Kadınlar aynı zamanda roman yazarlarının da büyük çoğunluğunu oluştururlar çünkü roman dış dünyayı olduğu kadar iç dünyayı da gerçekçi bir şekilde yansıtma iddiasındadır. Kadınlar da

steroripik olarak duyguların bekçisi ya da kalplerin tamircisi olarak görüldükleri için doğuştan birer romancı adayıdırlar. Ancak bu sadece sterotipik bakışın sonucu değildir. Otoritelerin sevimsiz baskısına maruz kalan tüm toplumsal gruplar gibi kadınlar da incelikli gözlemler yapmakta ustalaşma ihtiyacı duymuş, kendilerine düşmanca davranabilen bir toplumda her an tetikte olma ihtiyacı hissetmişlerdir. İktidarın şifrelerini çözmek, anlaşmazlık belirtilerini, verimli ya da tehlikeli olabilecek belirsizlikleri tespit etmeleri gerektiğinden kendiliğinden bir dilbilimcidirler. Tüm bunlar, onların roman yazmasına katkıda bulunan özelliklerdir; elbette aynı özellikleri kullanarak başarılı bir tiran da olunabilir.

O halde, roman orta sınıfın kültürel gücünü ifade etmesinin becerikli bir aracı haline gelirken aynı zamanda iktidara direnişin de bir parçası olmuştur. Orta sınıf toplumuna bu denli muhteşem biçimde hizmet etmesinin sebebi elbette fabrika sahiplerinin tarafını tutması ve grev yapan işçileri aşağılayıcı bir şekilde betimlemesi değildir. Kültürel temsil alanında en önemli hakem olmasıdır, her şeyden önce neyin gerçek sayılıp sayılamayacağı ondan sorulur. Gerçekliğe bu biçimi verebilmek muazzam bir düzenleme ve seçme faaliyeti gerektirir. Aynı zamanda dil üzerinde bir tür örgütlü şiddet uygulanması anlamına da gelir. Romanın başarısı, kısmen, her türlü jargonu, argoyu ve deyişi bünyesinde barındırmakla birlikte uzmanlaşmış bir dil kullanmamasından ileri gelir. Bunun yerine, dilini içinde yaşadığı mekân ve zamanın halk diliyle uyumlu hale getirir. Bu da hakiki bir demokratik ilerlemenin işaretidir. Oysa roman, gündelik konuşmaları basit bir şekilde yansıtmaktansa, dilsel olarak kabul edilebilir olanın kurallarını belirler ve bütün kurallar gibi bu da pek çok önyargı ve baskı unsurundan oluşur.

Bazı romancılar ödün vermez maço bir tutumla "edebiliği" reddederler. Bu yaklaşım ABD'de verilen bazı yaratıcı yazarlık derslerinde şu türden Hemingwayvari cümleler kurulmasına neden olur: "Arabanın haşat olmuş o boktan direksiyonunu tutarak bir karı gibi ulumaya, zırlamaya, tepinmeye devam ediyordu, dişleri kan içindeydi, hem de kendi kanı, evet kendi kanı, bir yudum brandy içeyim dedim midemde kasırgalar koptu, hem de ne ka-

sırga, hay..." Bu dilin en dikkat çekici özelliği müşkülpesentlik, efemine ve süslü olandan duyduğu korku ile nedense "edebiliğin" erkekliğe sığmayacağı düşüncesidir. Gerçekçilik, dili zenginleştirdiği gibi muazzam ölçüde fakirleştirmiştir de. Günümüzde Amerika'da ya da İngiltere'de basılan pek çok ortalama roman bunun kanıtıdır. Dili kazma kürek gibi kullanmak günümüz gerçekçiliğinin en cazip olmayan özelliğidir.

Bu kitapta sözü edilen roman geleneği ise bundan oldukça farklıdır. Defoe'nun şeffaf üslubundan Woolf'un lezzetli metaforlarına kadar İngiliz romanının hikâyesi, bir bakıma bir yazı türünün dokusunun giderek artarak zenginleşmesinin hikâyesidir. Gerçeklik daha karmaşık ve parçalı bir hal aldıkça onu temsil etme biçimleri de zorlaşır; bu da dili ve anlatıyı kendisinin bilincine varmaya iter. Henry Fielding'in dolaysız, dobra özgüveni ile Henry James'in kılı kırk yaran dolaylı anlatımı arasında büyük bir mesafe vardır. Yine de en iyi İngiliz romanları, fazla mütevazı olmadığı gibi özgüveni fazla yüksek olmayan bir sözel virtüözlük ile dünyanın ikna edici bir temsilini bir araya getirebilenlerdir.

Bu her romancının – aslında her yazarın – her cümlenin üstünde ince ince çalışarak yürüttüğü bir mücadelenin sonucudur. Hem gerçeğe yakın hem de sanatsal açıdan başarılı nasıl olunabilir? Bir an bile bunun bir roman olduğunu ve olan bitenin bir romanın içinde olduğunu unutmadan, ne kadar çiğ ve dokunaklı, hırpalayıcı veya kelimelerle ifade edilemeyecek kadar acıklı da olsalar, her şeyin bütünüyle ve yalnızca dilin sınırları içinde cereyan ettiğini unutmadan, hakikati üsluba feda etmemek nasıl başarılabilir? "Biçim" ve "öz", tasarım ve temsilin kolayca uzlaştırılamayacak şeyler olduğunu gördük. Ancak belki de üslup dediğimiz şey onları birleştirebilir. O halde üslup, romanın geniş ölçekte çözemediği sorunların mikro düzeyde telafisidir. Bu sorunlar modern çağda daha da çetrefilleşmiştir. Bu da Jane Austen'ın Aydınlanmacı berraklığından Joyce'un modernist opaklığına geçerken üslubun giderek daha fazla dikkat çekmesi ve önem kazanmasının bir başka sebebidir.

DANIEL DEFOE VE JONATHAN SWIFT

Romancı ve eski hükümlü Jeffrey Archer gibi Daniel Defoe'nun kariyeri de borç batağı ile siyaset, yazarlık ile hapishane arasında mekik dokumakla geçmiştir. Defoe'nun kariyerine kronolojik açıdan baktığımızda sanatının hayatını izlediğini görürüz, nitekim kitaplarının çoğunu bir aktivistken yazmıştır. Öte yandan Defoe'nun hayatının sanatını taklit ettiğini söylemek de mümkündür; çünkü Defoe bir roman kahramanı kadar sansasyonel yaşamıştır: Çorap, şarap ve tütün ticaretinin yanı sıra muhbirlik, ajanlık, kalemşorluk yapmış, tuğla fabrikası işletmiştir. II. James'e karşı başlatılan silahlı bir ayaklanmaya katılmış, Avrupa'yı enikonu gezmiştir. İngiltere ve İskoçya Krallıklarını birleştiren resmi müzakerelerde önemli bir rol oynamıştır.

Defoe ayrıca birkaç kez iflas edip borçlarından ötürü hapse düşmüştür. Yazdığı siyasi içerikli bir yergi yüzünden isyana teşvik suçlamasıyla tomruğa vurulmuş, bunun üzerine *Hymn to the Pillory / Tomruğa İlahi* ile *Hymn to the Mob / Ayaktakımına İlahi*'yi yazmıştır. *Hymn to the Mob*'da ayaktakımını, doğru düşünüp doğru kararlar verme yetisinden ötürü övmüştür. Aynı övgüyü düzecek başka bir İngiliz yazar herhalde yoktur. Ayrıca, şeytanın tarihi seyrine odaklanan *A Political History of the Devil* ile Büyük Londra Salgını'na ilişkin gözlemlerini topladığı bir kitap da yazmıştır Defoe. *Conjugal Lewdness; or Matrimonial Whoredom: A Treatise Concerning the Use and Abuse of the Marriage Bed/ Evlilik ve Şehvet ya da Evlilik ve Fahişelik: Evli Çiftlerin Yataktaki Münasebetleri ve Münasebetsizlikleri Üzerine Bir İnceleme* başlıklı bir başka kitabında ise dört yüz sayfa boyunca evliliğin ne kadar kutsal bir kurum olduğunu anlatmıştır. Romancı değildir aslında. (Zaten, ciddi bir terim olarak roman çok sonra ortaya çıkmıştır.) *Moll*

Flanders, Robinson Crusoe gibi kitapları, roman kavramını geriye dönük kurgulayan edebiyat tarihçileri tarafından "romanlaştırılmıştır". Gelgelelim Defoe, sözcüğün bugünkü anlamıyla bir romancı değilse de çoğu zaman bir romancı tutumu benimsemiştir. Bilgilendirmek yerine eğlendiren öykülere ve romanslara habire saldırmıştır. Hızla büyüyen piyasanın taleplerini her zaman önemsemiştir. Para kazandıracak her konuda yazmıştır. Doğrusu, ne Defoe ne de dönemin yayın organları değişik yazınsal türler, değişik metinler arasında ayrım yapmıştır.

Defoe için yazı, bir metadır. Romanlarında betimlediği dünya, tepeden tırnağa metalaşmıştır. "Edebi" bir adam değildir o. Aceleci, hafif, şeffaf, kendi kendini değersizleştiren bir üslupla yazar. Tuhaftır ama aynı üslubu benimseyen yazarlardan kendi de yakınır. Yani kendi "hünerinin" bir türlü farkına varamaz. Defoe'nun veciz, basit, kaba, ortalama üslubunda İngiliz edebiyatında belki de ilk kez halkın sesini işitiriz. Nitelikten ve yoğunluktan arındırılmış bir üsluptur bu. Dünyayı sözcükler aracılığıyla dolaysızca gösterir. *The Compleat English Gentleman / Kusursuz İngiliz Centilmeni*'nde "insanı allame yapan sözcüklerin bilgisi değil dünya bilgisidir" der Defoe. Üslubunun niteliksizliğini giderebilmek için romanlarına bir yığın olay ve serüven sokar. Sonuçta ortaya çıkan verimlilik, şaşırtıcıdır. Defoe'nun duyumsallığı, sattığı peynirin ambalajına sevgiyle dokunan bakkalın duyumsallığıdır. Nesnelerin pratik faydaları ve mübadele değerleri ile ilgilenir Defoe, duyumsal nitelikleri ile değil. Bazı kitaplarında, özellikle de *Moll Flanders* ile *Roxana*'da, şehvet vardır ama duyumsallık yoktur. Samuel Richardson'ın gerçekçiliği insanlara, Defoe'nunki ise tamamen nesnelere ilişkindir.

Bir dakikası bir dakikasına uymayan, her işin üstadı bir "profesyonel" olarak geçirdiği ömrünün sonunda Defoe, alacaklılarından saklanırken ölmüştür. Kim bilir, belki de ölmek istediği gibi ölmüştür. *Dissenter*lar* toplumdan dışlanıp yurttaşlık haklarından mahrum edilirken Defoe bir *Dissenter* olmuştur. Pek çok İngiliz

(*) Ç.N.: Defoe'nun yaşadığı 17. ve 18. yüzyıllarda İngiltere'de devletin resmi kilisesinin yani Anglikan Kilisesi'nin öğretilerine karşı çıkan değişik Protestan mezheplerinin üyelerine "Dissenter" denirdi.

romancısı gibi o da alt orta sınıftandır, bir küçük burjuvadır. Sıradan insanlar ile arası iyidir ama onlardan daha eğitimli ve daha hırslıdır. Siyaset konuşurken sesini yükseltir. (*Journal of the Plague Year / Salgın Yılı Günlüğü*'nde, tam bir küçük burjuva gibi, dönemin batıl inançlarından bazılarını küçümserken bazılarını över.) Konformizm karşıtlığının bayraktarlığını yapan çoğu yazar gibi – akla hemen William Blake geliyor – Defoe da kadın erkek eşitliğini savunur. Kadınların toplumsal göreneklerce ezildiğini vurgular. Cinsiyet temelli eşitsizliklerin doğal değil toplumsal olduğunu belirtir. Roxana ve Moll Flanders gibi karakterlerini (sınıfsal konumları fark etmeksizin), yollu kadınlar olarak kurgular. Böylece hiçbir erkeğin ebedi mülkü olmadıklarını göstermek ister. Defoe'nun dünyasında hiçbir ilişki, ebedi değildir.

Roxana ile Moll, kendi cinselliklerini etkin biçimde pazarlayan kadınlardır. Nasıl Robinson Crusoe kendi emeğinin ürünlerini kullanıyorsa onlar da kazançlı bir metaya dönüştürdükleri kendi cinselliklerini kullanırlar. Bir fahişe, tıpkı tarlasını süren bir köylü gibi kendi bedeninden fayda sağlar. Moll'ün güzelliği, zekâsı, hazırcevaplığı, tıpkı Robinson'un gemi enkazından topladığı nesneler gibi sömürülmeyi bekleyen hammaddelerdir. Seksin bu şekilde bir metaya indirgenmesi, değerini azaltabilir ama aynı zamanda feodal büyüsüyle süsünü yok eder. Ataerkil toplumda cinsellik, güç, hoşnutluk, mülkiyet ve sömürü ile ilgiliyken, Defoe'nun cinsellik anlayışının cinsel özgürleşme yolunda atılmış esaslı bir adım olduğu öne sürülebilir. Moll Flanders, çocuklarından kurtulduğu için mutlu olduğunu gönül rahatlığıyla söylediğinde geleneksel okur hem allak bullak olur, hem de onu anlamaya çalışır. Roxana, soylu bir adamın evlilik teklifini ekonomik özgürlüğünü yitirmemek için reddeden bir "kadın tüccardır". Birisinin karısı olmak, onun için kölelikten farksızdır. Defoe'nun çağında püritenler, hem ailevi mutluluğu hem de ekonomik bireyciliği yüceltmişlerdi. Oysa bu ikisi, özellikle kadınlar söz konusu olduğunda, bağdaştırılamazdı. Çünkü kadınlar, iktisadi alandan büyük ölçüde dışlanmıştı. Gerçi erkeklerin durumu da çok farklı değildi. İktisadi bireycilik, ailenin simgelediği varsayılan sevgi, sıcaklık, sadakat, dayanışma gibi değerlerin üstünde tepiniyordu.

Defoe'nun bir başka ilerici yönü de halkın mutlak egemenliğini savunmasıdır. Bir halkın, adaletsiz bir iktidara başkaldırma hakkından asla vazgeçmemesi gerektiğini söyler Defoe. *Quaker*ları* destekler. Etnik yapısı melez olan bir toplumun erdemlerinden söz eder. Yabancıların ulusal değerler olarak görülmesi gerektiğini vurgular. *The True-Born Englishman / Gerçek Bir İngiliz* başlıklı şiirinde, İngiltere'deki milliyetçi ve mitolojik şovenizmi eleştirir. İngiltere'nin etnik yapısının melezliğini överken kan ve ırk saplantılı İngilizleri yerin dibine sokar. Safkan İngiliz centilmeni idealini ironiye, kurguya, çelişkiye indirgeyerek onunla alay eder. Elbette Defoe'nun o aralar hizmet ettiği devletin başındaki III. William'ın Hollandalı olması rastlantı değildir.

Defoe mutlak eşitlikten yana değildir, ama "tezgâh ile taç" arasında çok az fark olduğunu düşünür. "Hayatta tutulacak en soylu ve en öğretici yolun" ticaret olduğunu belirtir. Defoe'yu reformcu bir tutum benimsemeye sevk eden başlıca etken, dini inancıdır aslında. Nitekim insan doğasının doğuştan bozuk olduğuna inanıyorsanız, insanların doğuştan gelen özelliklerinden çok eğitim ve öğretimi önemsersiniz. Defoe da *The Compleat English Gentleman*'da "Bir çocuğun Tanrı vergisi yetisi, eğitim ve öğretimle pekiştirilmediği sürece ne işe yarar ki?" diye sorar. İnsanların doğuştan gelen özelliklerini daha çok önemseyenler, Henry Fielding gibi üst sınıf mensubu *Tory*lerdir.** Defoe, bu adamların benimsedikleri tutumun siyasi arka planını görmekte zorlanmaz. İnsanların doğuştan gelen özelliklerini yücelttiğinizde eğitim ide-

(*) Ç.N.: 1650'lerde George Fox öncülüğünde kurulan dini grup. *Quake*, İngilizcede titremek anlamına gelir, George Fox kendini sorgulayan yargıca Tanrı'nın huzurunda titremesi gerektiğini söylemiştir, dolayısıyla *Quaker* adı buradan gelir. *Quaker*lar 17. ve 18. yüzyıllarda kendilerine özgü kıyafetler giyip çağdaş statü ayrımlarını reddetmişler, Tanrı ile "kul" arasına kimsenin girmemesi gerektiğini savunmuşlardır. Bunun sonucunda İngiliz devleti tarafından bir süre tehdit olarak algılanmışlardır. 1689 Toleration Act (Hoşgörü Yasası) ile üzerlerindeki baskı nispeten hafiflemiştir.

(**) Ç.N.: Tory sözcüğünün kökeni Keltçe *toraighe*dir ve Britanya'da 17. yüzyılın ikinci yarısına kadar haydutları tanımlamak için kullanılmıştır. 1679-1681 tarihlerinde Kral II. Charles (1630-85) ölünce yerine kimin geçeceği İngiliz parlamentosunda ciddi bir krize (*Exclusion Crisis*) yol açmıştır. Bu tartışma bağlamında, York Dükü James'in (geleceğin II. James'i) tahta geçmesini savunanlara *Tory*, James Katolik olduğu için tahta çıkmasının engellenmesi gerektiğini savunanlara ise *Whig* denmiştir. İngiltere tarihinin sonraki seyrinde Toryler muhafazakâr partinin, Whigler ise liberal partinin temelini oluşturdular.

alini, toplumsal reform düşünü değersizleştirip toplumdaki "doğal" statü farklılıklarını kolayca meşrulaştırırsınız.

Defoe, insanların toplumsal etkilerce doldurulmayı bekleyen "boş levhalar" olarak doğdukları görüşüne katılmaz. Gelgelelim, "doğanın, eğitim ve öğretim ile evlenip bu evliliğin meyvesi olarak bilim adlı çocuğu doğurana dek hiçbir şey üretemeyeceğini" öne sürer. Öyle ki Robinson'un adası, neresinden bakılırsa bakılsın, insan eliyle doldurulacak boş bir levhayı, bir *tabula rasa*yı andırır. Defoe'ya göre centilmenlik de ailenin bahşettiği toplumsal bir statü değildir. Daha ziyade, ahlaki bir pozisyon ile özdeştir. Gerçi Defoe'nun centilmenleri, nedense her zaman, tüccar zihniyetli insanlardır. Yine de büsbütün haksızlık etmeyeyim çünkü Defoe kendi oğlunun da bir centilmen olduğunu söylemiştir.

Defoe, Londra'nın tuzu kuru zenginlerine Kutsal Kitap üslubuyla saldırır: "Onlar ki işledikleri suçlar giydikleri elbiseler kadar karadır, onlar ki verdikleri ziyafetler fuhuş ve ahlaksızlıkla doludur, onlar ki dillerinden Tanrı'ya küfür eksilmez..." Defoe, yoksullardan söz ederken de aynı sivri retoriği kullanır. Yoksulların durumunu determinist bir bakış açısıyla değerlendirir. Suç işlemeye mecbur kaldıklarını söyler. Haftada üç gün çıkardığı *The Review* başlıklı gazetede şu tür iğneleyici sorular sorar: "İngiltere'de mülkleri gasp edildiğinde, rahat hayat koşulları ortadan kalktığında hırsızlık, yankesicilik yapmayacak kaç şerefli centilmen vardır? Zenginlerin hırsızlık yapacak zamanları yoktur, yoksa bir insan şerefli olduğu için zengin olmaz, zengin olduğu için şerefli olur."

Bu materyalist doktrin, 18. yüzyılda yaşayan bir Hıristiyan'dan çok Bertolt Brecht'i akla getirir. Söz konusu doktrine göre ahlaki değerler, maddi koşulların yansımasıdır. Zenginler, çalmaya gerek duymayacak kadar şanslı olanlardır. Ahlak, ancak bedelini ödeyenin satın alabildiği bir değerdir. İdealler, ancak yiyecek ekmeği olan insanlar için kutsaldır. Defoe, yoksulları önce sefalete sonra da ölüme mahkûm eden bir hukuk sistemi yerine onların zorlu hayat koşullarını göz önüne alan bir hukuk sistemi talep eder. Sokaklara olan aşinalığı sayesinde keskinleşen gerçekçi üslubuyla, manevi ya da rasyonel bir değerin, "mecburiyet" olarak tanımladığı hayatta kalma güdüsünden önemli olmadığını vurgular:

"Hırsızlık, yoksulluktan doğar... Aranızdan en asili yoksul olsaydı komşusunu soyardı. Ne soyması, yerdi. Suçun babası mecburiyettir. Ülkedeki en acımasız hırsıza, en ünlü orospuya, maddi koşulların iyi olsaydı bu işi yapar mıydın diye sorun. Bakalım ne cevap verecek, hadi sorsanıza."

Bu satırlarda, işçi sınıfı ahlakının erken bir teorisi ile karşılaşırız. Buna karşılık, muhafazakâr Henry Fielding, *The Increase of Robber/Hırsızlığın Artışı*'nda suçu doğuran asıl etkenin yoksulların zenginleri taklit etmesi olduğunu söyler. Defoe ile ikisini karşılaştırın.

Ne var ki Defoe'nun yaklaşımı da yoksulları, toplumsal koşulların basit kurbanlarına indirger. Defoe, yoksulların da irade sahibi aktörler olabileceklerini göz ardı eder. Yoksullara böyle baktığınızda, dertlerine ortak olamazsınız. Yine de Defoe'nun yoksulluk konusundaki genel tutumunun, yaşadığı çağın parlayan ideolojik yıldızı olan özgür birey nosyonuna sahici bir darbe indirdiği söylenmelidir. Uygarlığın utanç verici çelişkilerini gözler önüne sermiştir Defoe: Orta sınıf toplum, özgür bireyi kâğıt üstünde bunca yücelttiği halde pratikte nasıl bu kadar kolay çiğnemektedir? Aynı toplum, emrindeki hizmetçiler, ücretli köleler ve sömürge halkları için de özgürlük istiyor mudur? Kendisi için mutlak özgürlük isterken, aynı özgürlüğü rakiplerinden esirgiyor olmasın sakın? Orta sınıf toplum, halkın güya kendi kendini yönettiği bir düzenden yanadır. Bu düzende insanlar, soğuk ekonomik etkenlerin oyuncağı olmaktan öte anlam taşımazlar. Defoe'nun kahramanlarının hepsi – Moll Flanders, Robinson Crusoe, Roxana, Colonel Jack – çelişik hayatlar yaşar: Bir yandan kendi kaderlerini kendileri yazarken öte yandan yeni Tanrı'ya, yani piyasa ekonomisine kurban edilirler.

Defoe, kapitalist toplumu kıyasıya eleştiren bir yazar değildir. Aksine onun sözcülüğüne soyunduğu zamanlar olmuştur. Romanlarında kapitalizmin ilkel aşamasının engin canlılığı ve hayatiyeti ışıldar. *The Divinity of Trade/ Ticaretin Tanrısallığı* başlıklı denemesinde doğa, bir kapitaliste benzer. Tüm o burjuva bilgeliğiyle, biz ticaret ağımızı genişletelim diye gemiler yapmamıza izin ver-

miştir. Tüccarlar yollarını bulsunlar diye gökyüzüne yıldızları dizmiştir. Başka ülkelerin yağmalanmayı bekleyen kaynaklarına rahatça ulaşalım diye yeryüzüne nehirler kondurmuştur. Vasıta veya ham madde olarak kullanalım diye hayvanları evcilleştirmiş, korunaklı limanlar inşa edelim diye sahil şeritlerini girintili çıkıntılı yapmıştır. Kısacası doğa, hammaddeler rahatça dağıtılsın, her ülkenin satacak ve satın alacak bir şeyleri olsun diye elinden geleni yapmıştır. Okyanuslardan Coca-Cola çıkmaması veya bizi Nike ayakkabı giymeye teşvik eden biyolojik bir güdümüzün olmaması ise doğanın kusurlarıdır. O kadarcık kusur da hoş görülsün.

Defoe'nun büyü gibi kimi batıl inançları olsa da sonuçta radikal bir Aydınlanmacı'dır. Kapitalizmin, enternasyonalist ve özgürleştirici bir hayat tarzı doğurduğunu düşünür. Defoe nezdinde kapitalizm, son tahlilde, yergiyi değil övgüyü hak eder. Ayrıca Defoe, kapitalizmi bir ilerleme ve kalkınma reçetesi olarak görür. Evrensel uyumun ve dayanışmanın yeni ilkesinin ticaret olduğunu öne sürer: "Tüccar, muhasebe bürosundan tüm dünyayla konuşur." Bu mantığa göre ticaret ve piyasa her türlü ayrıcalığın, baskının, hiyerarşinin ve aptal geleneğin yavaş yavaş sonunu getirmektedir. Liyakat ve sıkı çalışma gibi değerler, toplumsal statü farklılıklarının önüne geçmektedir. Dolayısıyla Defoe, kapitalizmin doğurduğu hareketli, dinamik hayat tarzından şikâyetçi değildir. Onu rahatsız eden, kapitalizmin ideolojik tutarsızlıklarıdır. Gerçekten de kapitalizmin gerçekleri ile değerleri birbirlerinden çok farklıdır, aralarında gittikçe keskinleşen bir karşıtlık vardır. İnsanların kapitalizm sayesinde özgürleşeceğini öne sürenler ile bunun doğru olmadığını kanıtlayan yalın gerçeklik arasındaki yarık apaçık ortadadır.

Kapitalist toplumun, bireyi teoride yüceltirken pratikte mübadele edilebilir bir varlığa indirgemesi, yaman bir çelişkiye zemin hazırlamıştır. Defoe'nun romanlarında yer alan iş, seks ve evlilik partnerleri olay örgülerine bir tavşan bireyselliğiyle girip çıkarlar. Parayla kişisel çıkarın başlıca değer olduğu bir kültürün pratikteki ahlaksızlığı, kâğıt üstünde savunduğu gösterişli manevi idealleri çürüttükçe çürütür. Bunun yanı sıra söz konusu çelişki, Defoe'nun romanlarında ilginç bir gerilime yol açar: Namussuz-

lık, doğası gereği eğlenceli bir şey olduğu için Defoe'nun başlıca temalarından biridir. Ama öte yandan Defoe, kendi anlattığı namussuzlukları taklit etmememiz konusunda bizi sürekli uyarır.

Bu durum, tabloid basının ikiyüzlülüğünü andırır: "Konsey salonundaki seks kaçamağını iğrenç bulabilirsiniz, ancak bu rezilliği sayfalarımıza taşımak kamuoyuna karşı görevimizdi." Defoe'yu uzaktan tanıyan 18. yüzyıl yazarlarından John Dunton, fahişeleri ve fahişeliği teşhir etmeye adadığı aylık bir dergi çıkarmıştır: *The Night Walker: or, Evening Rambles in Search after Lewd Women/ Gece Gezgini: Şehvetli Kadınların Peşinde Çıkılan Gece Yürüyüşleri*. Bu derginin pek asil bir proje olmadığı bellidir. Ancak 19. yüzyılın sonlarında yazılan natüralist romanların da fahişeleri ve yeraltı dünyasını "bilimsel" yöntemlerle inceleme iddiasından hareketle buna benzer şeyler yaptıklarını unutmayın. İşin aslına bakarsak, Defoe gibi romancılardan çok toplumun kendisi ikiyüzlüdür.

Bir Defoe romanının yaptıkları ile söyledikleri birbirinden farklıdır. Anlatının ortasında Tanrı ile bankadaki hesabınız, dualarınız ile köleleriniz arasındaki ilişkinin doldurması gereken bir boşluk vardır. Yeni İngiltere, dini ve metafizik olandan pratikte hızla uzaklaşırken teoride onlardan medet ummaya devam eder. Zira kendi varoluşunu başka türlü meşrulaştırması zordur. Dünya pratikte tutarlı ve bütünsel bir örüntüden yoksundur. Rastlantısal bir maddi durum, bir başka rastlantısal maddi durumu izler. Teoride ise bunların hepsi, ilahi bir güce hizmet eder. Teoride, Tanrı vergisi yetiler ve değerler geçerliyken pratikte piyasadan ne koparabiliyorsanız kârdır. Teoride ahlaki değerler mutlak iken, hareketli ve durmadan değişen toplumsal pratikte hiçbir şey mutlak değildir. Aile, Defoe gibi bağnaz bir püriten için kutsaldır. *The Family Instructor / Aile Kılavuzu* başlıklı kitabında bu kutsallığın teorisini yapmaya çalışır Defoe. Ama Defoe bile, ailevi bağlar bireyin gelişimine engel olduğunda onlardan vazgeçmek gerektiğini söyler. Yani ailevi bağların kutsallığı da teorik bir kurgudan ibarettir.

Defoe'nun romanlarının başarısı, dünyanın çıplak ve cilalanmamış hakikatlerini hesapsızca anlatmalarından kaynaklanır. Sonuç, gerçekten çarpıcıdır. Aslında Defoe'nun anlatımından çok seçtiği konular çarpıcıdır, yoksa anlatım tarzı son derece düz,

renksiz ve nötrdür. Duygu fırtınası estirmekten bütün İngilizliğiyle kaçınır Defoe. Örneğin Robinson Crusoe, sömürdüğü yerliler üstüne düşünürken aklına gelen egzotik konuyu soğukkanlıca tartan sömürgeci rolünü oynar. Buna karşın Defoe'nun romanlarının, 18. yüzyıl İngiltere'sinin ideolojik atmosferini tahlil ve teşhir ettikleri söylenemez. Ona uzun uzun bakmakla yetinirler. Polemiğe girmezler. Duyguları çok önemsemezler. Defoe'nun dünyasında sadece nicel açıdan ölçülebilen şeyler gerçektir. Toplumun mevcut gerçekliğine sadık kalır Defoe, toplumun nasıl olması gerektiği üstüne kafa yormaz. Gerçeği olduğu gibi yansıtmakla yetinir. Oysa her türlü gerçekçilik, eninde sonunda siyasi bir tutumdur.

Defoe'nun romanlarında manevi değerler üstüne edilen bir sürü lakırdı vardır. Fakat bu lakırdılar bir hayli yüzeyseldir. Romanların pompaladığı manevi değerler ile gerçekler arasında gülünç bir uçurum vardır. Moll Flanders, sabıka defterini kabartarak geçirdiği yılların ardından nasıl düze çıktığını anlatırken, zamanında suça karıştığı için pişman olduğunu birkaç cümleyle söyleyip geçiştirir. Romanın ahlaki yargısını oluşturan "suça karışmak kimseye hayır getirmez" düsturu, Moll'ün mutlu sonuyla yadsınır. Defoe'nun romanlarında ahlaki yargılar ile fiili durumlar arasındaki uçurum o kadar belirgindir ki kimi eleştirmenler, yazarın buna bilinçli bir ironiyle göz yumduğu fikrindedirler. Gemi enkazından çıkardığı altınların adada işine yaramayacağını bilen Robinson Crusoe'nun altınları yine de yanına alması bilinçli bir ironi midir? Ya da Robinson, yamyamlardan kaçan Cuma'nın iyi bir hizmetçi olabileceğini düşündüğü anda Tanrı'nın ona Cuma'yı kurtarması gerektiğini söylemesi, kişisel çıkar ile manevi esinin örtüşmesinden kotarılan bir ironi midir? Roxana, kocasının dürüstçe edindiği servet ile kendisinin "haram" serveti karışmasın diye uğraşırken Defoe kimle alay etmektedir?

Bu soruların cevapları çok önemli değil. Zaten Defoe'nun niyetinin ne olduğunu hiçbir zaman tam olarak bilemeyiz. Burada Defoe'nun niyetinden çok somut durumun nesnel ironisi önemlidir. Defoe bizimle alay etse de etmese de içinde yaşadığımız toplumun gerçekleri ile ahlakı, maddiyatı ile maneviyatı çelişiyor. Manevi değerler, gündelik hayatta son derece etkisiz kalıyor. Onları

ancak krizde, felakette, fırtınada, hastalıkta veya suça bulaşmış bir hayattan vazgeçecek kadar zengin olduğumuzda anımsıyoruz. Defoe'nun iyi bildiği bir argümanı tekrar edersek, manevi değerler maddi koşulların yansıması olup çıkıyor.

Peki, edebiyatta gerçekçiliği bunca önemseyen radikal materyalist Defoe'nun bu düşünceleri ile bağnaz bir *Dissenter*'ın dini inançları nasıl bağdaşır? Hıristiyan Defoe, manevi-dini değerlerin hayati önem taşıyan gerçeklikler olduğu kanısındadır. Oysa bu kanaat, sorunludur. Zira manevi-dini değerlerin maddi dünyada etkili bir karşılığı yoktur. Bu değerler daha çok kendi alanlarında var olur ve söz konusu alan yeterince gerçek dahi olsa insanların kendi hayatlarıyla ilgili aldığı kararlar üstünde etkili değildir. Moll Flanders, kurbanlarından birini soyarken üzülür, ama üzüldüğü için soygundan vazgeçmez. Colonel Jack, hem becerikli bir yankesici hem de vicdanlı bir adamdır. Hassas duygular ile kişisel çıkarlar, 18. yüzyılda birbirlerine yabancı değildir. Şu durumda, manevi değerler ya maddi dünya ile çok iç içe geçtikleri için ya da maddi dünyanın çok uzağında oldukları için etkisizdir. Defoe'ya göre ikinci seçenek doğrudur: "Dualar ve gözyaşlarıyla devrim yapılmaz, zorbaları öldürmedikçe esaret bitmez" der.

Defoe'da ahlak, geriye dönük kurgulanır. Bohçaları ağzına kadar suçla dolu olan karakterler gün gelir pişmanlık duymaya başlarlar. Hayat da böyledir aslında. Yaşadıklarımızı belli bir süre geçtikten sonra geriye dönüp değerlendiririz. İleriye doğru yaşarken geriye doğru anlamlandırırız. Yaşarken başımızı işten kaldırıp hayatımız üstüne düşünmek için çok zamanımız yoktur. Bulunduğumuz yere gelmek için koşmazsak dibe vurabiliriz. Borç taktığımız adamlardan kaçarken veya son eşimizden boşanmaya çalışırken metafizik gizemler üstüne düşünmemiz zordur. Hayat o kadar hızlı ilerler ki bir olayın ardından bir başkası gelir, bir olay bir ötekini gölgede bırakır. *Moll Flanders*'ta bir sürü karakter vardır. Ama hiç kimse romanın kadın kahramanı ile uzun süreli bir ilişki kuramaz. Kente özgü bir durumdur bu. Jane Austen'ın veya George Eliot'ın romanlarındaki kırsal cemaatlerde aynı şey hayal bile edilemez. *Moll Flanders*'ın karakterleri Piccadilly'den gelip geçen insanlara benzerler. Okur bu baş döndürücü hareketliliği izlerken

aklında tek bir soru vardır: Sırada kim ve hangi olay var? Defoe'da yaşamak ve anlamak ardışık fiillerdir.

Bazı aptalların sakız çiğnerken yürüyememeleri gibi Defoe'nun karakterleri de bir işin ortasındayken düşünemezler. Ahlaki faturasını önceden hesapladıkları edimlerinin sayısı çok azdır. İki farklı yazınsal türün, serüven öyküsü ile otobiyografinin *Robinson Crusoe*'da uyumsuz bir şekilde yan yana gelmesi de bundan kaynaklanır. Robinson, Defoe'nun karakterleri arasında rasyonel edim ile ahlakı birleştirmek konusunda en başarılı olanıdır. Ne var ki Robinson'un koşulları sıra dışıdır. Onun da mecburen yapması gereken bazı şeyler vardır elbette. Ama sonuçta, düşünmesi için ona yeterince zaman veren, bomboş bir adadadır.

Defoe'nun romanları, katışıksız bir anlatısallık içerir. Bu anlatısallık, olayları kendi başlarına taşıdıkları değerle değil mübadele değerleriyle tartar. Anlatılan olayların sonuçlarını ve sebeplerini böyle bir anlatısallık çerçevesinde öğreniriz. Hayat, hem maddi hem de değişkendir. Bu nedenle olaylar, canlı oldukları kadar uçucudur. Defoe'nun romanlarına sürükleyicilik ve cazibe katan şey, olayların sonuçlarından çok o sonuçları doğuran süreçlerdir. Bir Defoe romanının mantıklı bir sonu, doğal bir kapanışı yoktur. Anlatılar, tıpkı sermaye birikimi süreci gibi biriktikçe birikir. Bir anlatı, sanki kapitalist bir yatırımmış gibi bir başka anlatıyı doğurur. Robinson, adadan döner dönmez başka bir seyahate çıkar. Böylece gelecekte "piyasaya süreceği" başka maceralar biriktireceğini anlarız. Robinson'un anlatma arzusu doyumsuzdur. Söz konusu doyumsuzluk, bir kez daha sermaye birikimi sürecini anımsatır. Belirli bir anlamı ve hedefi varmış gibi görünür. Oysa gerçekte sadece kendisi için, yani belirli bir anlam veya hedef gözetmeden var olur. Sırf biriktirmek için biriktirir. Defoe'da, Fielding'de olduğu gibi kesin sonuçlar yoktur. Her sonuç rastlantısaldır ve bir başlangıç potansiyeli barındırır.

Defoe'nun romanlarındaki olaylar, kalıcı izler bırakacak kadar derinden yaşanmaz. Moll ve Roxana, hislerine güvenerek hızlı ve tereddütsüzce yaşayan karakterlerdir. Dünyanın rastlantısallığı ve değişkenliği ile baş edebilmek için her şeye uyum sağlamaya hazırdırlar. Defoe'ya göre insan benliğinde anıların ve manevi değer-

lerin depolandığı sabit bir öz yoktur. Benlik doğaçlamadır, taktik kurar, hesap yapar. İnsanın çevresine verdiği tepkilere göre değişir. Açgözlülük, kişisel çıkar, kendini koruma gibi güdüler çok fazla değişmezler gerçi ama onları tatmin edebilmek için sizin esnek ve değişime açık olmanız gerekir. Defoe'nun *A Journal of the Plague Year*'da, salgın ile başa çıkmanın olmazsa olmazları arasında saydığı kıvrak zekâ, uyanıklık ve sağduyu gibi niteliklere hayatın gündelik ve olağan akışında da gerek duyarız.

İnsan benliği, bir tür içselliği ima eder. Söz konusu içselliğin, Robinson Crusoe gibi karakterlerde yürürlükte olduğunu görürüz (Hiç değilse Robinson çalışmaya biraz ara verdiğinde). Defoe'nun kimi karakterlerindeyse içsellikten eser yoktur. Defoe'ya göre insan benliğinin asli unsuru, başkaları ile kurulan ilişkiler değildir. Benliğin başkaları ile kurduğu ilişkilerin çoğu zaman dışsal ve araçsal olduğunu düşünür Defoe. Roman kahramanlarının çevresindeki karakterler ya belli bir hedef doğrultusunda araçsallaştırılır ya da suç ortağı yapılırlar. Defoe'da insan ilişkileri, kendi başlarına değersizdir. Her türlü ilişki, özellikle cinsel ilişki, sözleşmeye tabidir. Colonel Jack, kadınsız yaşayabildiği halde dört kez evlenir, evliliklerinden birini sırf karısı çok para harcadığı için bitirir. Hobbesçu felsefede kişisel çıkar, akıldan veya özgecilikten daha önemlidir. Kazanç peşinde koşmaktan daha anlamlı olabilecek tek edim, yiyecek ekmek peşinde koşmaktır. Defoe, belli yönleriyle rasyonalist olsa da, insan doğasının günahkâr, aklın ise kırılgan olduğuna inanan tipik bir püritendir aslında.

Defoe için yeryüzündeki tek bağlayıcı hakikat, kişisel benliktir. Defoe'nun tekbenciliğine uygun yazınsal tür, dünyaya ıssız-yalnız bir noktadan bakan otobiyografidir. Robinson Crusoe, adadaki yalnızlığından hiç yakınmaz. Hatta çoğu zaman yalnız olduğunun farkında değil gibidir. İnsanların yokluğundan değil varlığından ürker. Yamyamlar adaya geldiğinde dehşete kapılır. Oysa Henry Fielding, *Essay on Conversation/İletişim Üstüne Deneme*'de "anti sosyal insanların kendi doğalarına ihanet ettiklerini" ve "kürtajla alınan ya da sakat doğan çocuklardan" farksız olduklarını öne sürer. Defoe bu görüşe itibar edecek bir yazar değildir. Fielding gibi liberal ve Anglikan bir yazardan farklı düşünür. Konformizm

karşıtı bir Protestan olarak Tanrı ile arasına kimseyi sokmak istemez. Defoe'ya göre insan kendi başınayken de ahlaklı olabilir; hatta belki de sadece kendi başınayken ahlaklıdır. Bu anlayış, klasik etiğin terazisine konduğunda, insanın kendi kendineyken merhametli veya eğlenceli olabileceği varsayımı kadar sorunludur. Robinson'un yalnızlığı, Tanrı'nın ona dinsizliğinden ötürü reva gördüğü cezadır. Fakat aynı ceza, Robinson'un kurtuluşunun tohumlarını da ekmiştir. Nitekim şimdi kendi hayatı ve kendi kaderi hakkında düşünmek için bolca zamanı vardır.

İnsan benliği yalnız ve düşünceli olabilir. Ne var ki, son tahlilde, içinde bulunduğu koşulların ürünü ve işlevidir. Bağımsız, özgür bir varlık olmak isteyen bir insan, maddi koşullarının ötesine geçemez. Gerçi *anlatan* insan, *anlatıcı benlik* bunu bir miktar başarabilir. Zira anlatan insan-anlatıcı benlik, kendi öyküsünü soğukkanlıca anlattığı sırada aktardığı deneyimlerin dışında durduğu izlenimini yaratır. Oysa birilerinin bize maceralarını aktardığı, *anlatılan* benliğin böyle bir ağırlığı yoktur. Anlatıcı benlik ile anlatılan benlik arasındaki ilişkiler, geçmiş ile gelecek arasındaki gerilimden etkilenir. Anlatıcı benlik, şimdiki zamana ait iken anlatılan benlik geçmişte kalmıştır. Tam da bu yüzden, kendi hayat öyküsünü yazmaya çalışan benlik, geçmişte kalan deneyimlerinden tutarlı bir bütün oluşturmaya çalışırken ikiye bölünür. Otobiyografinin girift çelişkisi burada gizlidir. Laurence Sterne'e geldiğimizde bunu daha iyi göreceğiz.

Olayların ahlaki boyutlarını tartmak için geçmişe dönük bir bakışa gereksinim duyarız. İçinde bulunduğumuz zaman diliminde, geçmiş deneyimlerimizin ahlaki muhasebesini yapmamız zordur. Bu bakımdan din ile ahlak, alkole benzer. Nitekim biz her şeyi bir kenara bırakmak istediğimiz anda hayatımıza girerler. Robinson Crusoe, başına gelen talihsizliğe geriye dönük bir anlam atfetmeye çalışır. Gençliğinde yaptığı serserilikler için Tanrı'nın onu cezalandırdığını düşünür. Gerçekleştikleri anda hiçbir anlam taşımayan olaylar, sonraları büyük bir anlatının anlamlı parçalarına dönüşür. Bir zamanlar ampirik olan, şimdi alegoriktir.

Defoe, Robinson Crusoe'nun adada filizlenen manevi hayatını ciddiye alır. Maneviyat ile pratiğin uyumsuzluğunu bir çelişki ola-

rak görmez. Defoe'ya göre Tanrı ölmemiştir. Sadece iyi Protestanların kendi başlarına ne yapacaklarını görmek için dünyadan çekilmiştir. Doğrusu Defoe'nun Tanrı hakkında düşünceleri ikna edici değildir. *The True-Born Englishman*'da "Her şey Tanrı'dan gelir ve ondan gelen her şey evren ile uyumludur" der. O halde tecavüz, cinayet, insanların kurban edilmesi gibi edimler, evrensel uyumun bileşenleridir. *Robinson Crusoe*'nun önsözünde Defoe, Tanrı'nın takdirini her zaman metanetle karşılamamız gerektiğini vurgular. Fakat nedense Robinson, Tanrı'nın takdirini beklemek yerine delice bir enerjiyle etrafındaki her şeyi kendi hedeflerine uydurmaya çalışır. Gençliğinde yaşadığı "sefil hayat" için meleklerin onu cezalandırdığını düşünüp Tanrı'nın kudretinin önünde diz çökermiş gibi görünür. Fakat nedense, zamanında yaşadığı "sefil hayat" için kendini ancak bir adada yapayalnız kaldıktan sonra suçlar. Adaya düşmeden önce tövbe ettiğine ilişkin tek bir ipucu yoktur. Yine de insanların dini vecibelerini savsaklamalarının Defoe'nun gözündeki önemi ile modern bir yazarın gözündeki önemi bir hayli farklıdır. Onun için Defoe'yu bu konuda "samimiyetsizlik" ile suçlamak insafsızlık olur.

Robinson Crusoe, cezalandırılacaksa dini vecibelerini ihmal ettiği için değil hizmetçisi Xury'i köle pazarına sattığı ve bir köle plantasyonu işlettiği için cezalandırılmalıdır. Onu adaya hapsedecek gemi yolculuğuna, köle satın almak için çıkmıştır Robinson. Ne Daniel Defoe ne de Robinson Crusoe, köle ticaretinin ahlaksızlık olduğunu düşünürler. Gerçi Robinson bir ara Amerika kıtasındaki İspanyol emperyalizmine öfkelenir. Fakat nedense, hedef tahtasına oturtulan başka bir ulusun emperyalizmidir. Başkalarının emperyalizmini, kendi emperyalizmimizden daha yüksek sesle ve daha kolay lanetleriz. Örneğin Colonel Jack kölelerin dövülmesini savunduğunda Defoe bundan rahatsızlık duymaz. Çünkü özgürlük İngilizler için hak, Afrikalılar içinse lükstür. Sıkı bir püriten olan Defoe, "barbarların" bu dünyada sefalete, öbür dünyadaysa ebedi işkenceye yazgılı olduklarını düşünür. Radikalliği bu kadardır işte.

Robinson, çok sevdiği plantasyonunda kalmayı tercih etmediği için kendini suçlar. Plantasyonundan ayrıldığı için felakete sürüklendiğini düşünür. Yani Tanrı, Robinson'dan köle emeğini sö-

mürmeye devam etmesini isterken o, bu buyruğu takmamıştır. Şimdi de cezasını çekmektedir. Yine de Robinson her şerde bir hayır olduğunu düşünür. Hiç değilse hayatta olduğuna sevinir. Gerçekte, her şerde bir hayır falan yoktur. Bir an için olduğunu kabul etsek bile o hayır, o şerri meşrulaştırmaz. Auschwitz, dayanışma ve fedakârlık bilincinin gelişmesine muhakkak katkıda bulunmuştur ama bunun böyle olması Auschwitz'de yaşananları meşrulaştırmaz. Robinson, işlediği günahın büyüklüğüne göre Tanrı'nın ona hafif bir ceza verdiğini düşünerek avunur. En kötü koşulların bile daha da kötü olabileceğini mırıldanıp durur. Etrafındaki tehlikelerden onu koruduğu için Tanrı'ya dua eder. Sevdiklerimizin değerini ancak onlardan uzak kaldığımızda anlayabileceğimizi söyler. En sonunda, içine düştüğü durumu anlamlandırmaya çalışmaktan vazgeçip her şeyi Tanrı'ya havale eder.

Bütün bu çapraşık yanıltmaca, gerçekliğin içinde anlamlı bir örüntü keşfetmenin gittikçe zorlaştığını gösterir. Doğa, kapağı açık bir kitap değildir artık. Zar zor anlaşılan, karanlık bir metindir. Bir Protestan, karanlıkta el yordamıyla kendini kurtaracak işaretleri arar. Oysa seküler bir dünyada anlam olumsaldır, hiçbir şeye önceden anlam atfedilmez. Henry Fielding gibi yazarlar, yeryüzünde kimi anlamlı örüntülerin var olduğunu göstermek için romanın biçimsel tasarımını eğip büktüler. Ne var ki sonuçta ortaya anlam ile yeryüzü arasındaki ironik boşluktan başka hiçbir şey çıkmadı. Yeni dünyada insanın elinde sadece seküler deneyim vardır. Neyi tadabiliyorsak, neyi duyumsayabiliyorsak, neyin ağırlığını ölçebiliyorsak hakikat oradadır. Kurtuluş ümidi, böyle tekinsiz bir alanda aranmalıdır.

Dolayısıyla, Tanrısal olanın bundan böyle aranacağı yer tam da Tanrısallığın yadsındığı yer olacaktır. Başka seçenek yoktur. Edebiyatta, maddi fragmanlarla psikolojik ayrıntıları birtakım örtük anlamları keşfetmek üzere inceleyen disipline gerçekçilik diyoruz. Edebiyat dışı alandaysa bunun adı Protestanlıktır. Dünya bir rastlantı sonucu mu ortaya çıkmıştır yoksa bir tasarım ürünü müdür? Evrenin olumsallıklarında Tanrı mı gizlidir? Bir insan daha çok dünyevileştikçe – zenginleştikçe, toplumsal hiyerarşide daha üst basamaklara tırmandıkça, arkadaşlarının saygısını daha çok

kazandıkça – Tanrı'nın daha sevgili bir kulu olur mu? Eğer oluyorsa, bunda ciddi bir çelişki yok mudur?

Tek cümleyle tanımlamak gerekirse, bunun adı Protestan çalışma ahlakıdır. Bu ahlaka sahip olan insan, kendine güvenmekle birlikte bir hayli endişelidir. Tanrısal tasarımın belirsizliğinden ötürü kendi ebedi kurtuluşundan bir türlü emin olamaz. Yeryüzündeki Tanrısal göstergelerin tıpkı modernist bir metin gibi sisle kaplandığını fark eder. Sonuçta çıkardığı ders, bitmez tükenmez bir şevkle çalışma zorunluluğudur. Çünkü halihazırda hiçbir kurtuluş güvencesi yoktur. Söz konusu güvenceyi ancak sıkı çalışma sayesinde elde edebileceğini düşünür. Aslında tropikal adaların ilk çağrışımı tembellik olduğu için Robinson'un durumu biraz sıra dışıdır. Gelgelelim o da durmadan çalışıp didinir, hep daha fazlasını ister ("Keşke barınağım daha büyük olsaydı"). Bu noktada "niçin" sorusunu sormak gerekir. Robinson bir kapitalist değildir – ücretli emekçileri, piyasası, malları, rakipleri olan, iş bölümü esasıyla çalışan bir kapitalist değildir en azından –, ne var ki Robinson'un hiç rakibi olmadığı halde gözünü rekabet hırsı bürümüştür. Bir adada yapayalnız yaşayan bir adamın öyküsünün bu kadar hareketli olacağını kim tahmin edebilir?

Robinson Crusoe, bize hiç farkında olmadan şunu kanıtlar: Kimi ayrıntıları ne kadar rasyonel olursa olsun bir bütün olarak emek süreci, akıldışı ve anlamsızdır. Robinson, sırf çalışıyor olmak için saatlerce çalışır; tıpkı sırf biriktirmek için biriktiren kapitalistler gibi. İş hayatında elde edilen başarı, ebedi kurtuluş göstergesi olabileceği gibi insanı cennet ve cehennem meselesinden bir süreliğine uzaklaştırır. Robinson'un emeği, onu ebedi kurtuluşu üzerine kafa yormaktan kurtaran bir yer değiştirme faaliyetidir. Robinson, çalışmaya o kadar saplantılı bir şekilde düşkündür ki idam sehpasına yürürken aniden durup ayakkabılarını bağlayan bir mahkûmu andırır. Defoe'nun kahramanları, hayatın amacı hakkında değil hayatta nasıl kalacakları hakkında düşünürler. Kapitalist toplumlarda insanların geçim yolları hayatlarının amacına dönüşürken ne hayatın ne de anlatıların "doğal" amaçları kalır.

Ancak yine de akılla kavranamayacak bir Tanrı'ya çaresizce bağlanırız. Bu deneyimin dünyevi karşılığı da acımasız rakipleri-

mizle dolu olan bir dünyada kendimizi yapayalnız hissetmemizdir. Robinson'un adası bu bakımdan, orta sınıf topluma bir alternatif oluşturmaktansa hayat koşulları daha da ağırlaştırılmış bir orta sınıf toplumdur. Robinson'un adadaki yalnızlığı, bireyci toplumlarda yaşayan insanların yalnızlığına tutulmuş bir büyüteçtir. Böyle toplumlarda insanlar, bir yandan Tanrı'ya bağlılık duyarken öte yandan kendi yazgılarını belirlemeye çalışırlar. Ellerindeki olanakları ne kadar yaratıcı ve enerjik bir şekilde kullanırlarsa şanslı azınlık arasına girme şansları o kadar artar. Hem Tanrı'ya inanıp hem de şu fani dünyada harıl harıl çalışmaları arasındaki yaman çelişkiyi çözmek içinse dünyevi başarının Tanrısal bir lütuf olduğunu söylemeleri yeterlidir.

Daniel Defoe'nun kahramanları kendi koşullarını iyileştirmeye, kendi yazgılarını belirlemeye çalışan tiplerdir. Oysa dünya, pek misafirperver bir yer değildir. Yine de azimli insanlar, kendi yetilerini verimli şekilde kullanmaya çalışırlar. İngiltere, orta sınıf için daimi bir tehlikeyi simgelediği gibi aynı zamanda bir fırsat denizidir. Nitekim insanları kendi hayatlarını kurmak konusunda özgür bırakır. Böyle bir "özgürlük" ortamında elde edilen başarı, genellikle Tanrısal lütuf ile açıklanır. Oysa kapitalist dünyada Tanrı'ya yer yoktur. Ancak bunu anladıktan sonra kendi yolunuzu bulur, kendi hayatınızı kurarsınız. Bu farkındalığın hangi sıklıkla bilinç düzeyine çıktığı ise ayrı bir sorundur elbette.

Robinson'un adadaki hayatı endişeden özgüvene dümen kırar. Adaya bir kurban olarak düşen adam, en sonunda bir Tanrı'ya dönüşmüştür. Dualaların yardımıyla atlatılan badireler edebiyatı popüler bir edebiyattır. Ne var ki Robinson'u Tanrı'dan yardım dilemeye iten koşulların ne olduğu bellidir. Robinson'un dini duyarlığının birdenbire artması, içinde bulunduğu maddi koşulların sonucudur; öte yandan manevi farkındalığının artmasına paralel olarak adadaki egemenliğinin de arttığını görürüz. Bu egemenliği simgesel bir emperyalizm olarak tanımlarsak – ki Cuma'nın adadaki konumu bunu ima eder – emperyalizm ile din kol kola girmiştir. Yani Robinson Crusoe, sömürgeci bir fatihtir. Kendi yasalarını yapıp kendi kurallarını koyarak adada tek adam rejimi kurar.

Robinson Crusoe, yeterince becerikli bir insanın korkunç bir durumu medeni bir duruma dönüştürebileceği varsayımına dayanır. Gelgelelim bu ikisi, ardışık değil eşzamanlı durumlardır. Sömürgecilik pratiğinde "barbarlık" ile medeniyet yan yana var olur; medeniyeti ayakta tutan barbarlardan yağmalananandır. Bunun yanı sıra sömürgeci rejimler de özgüven ile kronik güvensizlik arasında bölünürler; zira siyasette ve ekonomideki inişli çıkışlı grafikleri onlar için daimi bir tehdittir. Bu bölünme, Robinson Crusoe'ya zaman kiplerinin hareketliliği olarak yansır. Bir yandan şimdiki zamanın belirsiz ve korkutucu bir geleceğe işaret eden tehlikeleri ve tedirginlikleriyle yüklü bir anlatıyla öte yandan geçmiş zaman kipinin bahşettiği soğukkanlılıkla olayları anlatan bir anlatıcıyla baş başa kalırız.

Robinson, seyahat düşkünlüğünü kendi kendine zarar verme merakından ileri gelen bir sapkınlık olarak görür. "Ben, kendi kendime zarar vermek için doğmuşum" der karamsarca. Evde usluca oturmayarak dine aykırı davrandığını düşünür. Gelgelelim, seyahat arzusunu ne yapsa bastıramaz. Bastıramaması bir bakıma iyidir de. Çünkü romanın temel dinamiği bu arzudur. Anlatının ilerlemesi için Robinson'un küçük burjuva geçmişinden bir şekilde kopması gerekir. Gerçi Robinson adadayken bile tam bir küçük burjuva gibi davranır. Hatta adaya dükkân açsa yeridir. Etrafında kimseler yokken bile kıpır kıpırdır. Yani Robinson'un seyahat düşkünlüğü bariz bir sapkınlıktır. Ama bu doymak bilmez arzu, insanoğlunun yeni "doğal" halidir. *Robinson Crusoe*, bu yeni hali edebiyat aracılığıyla dışa vuran ilk yapıtlardan biridir.

Roman da tıpkı hayat gibi belirli amaçları varmış gibi görünen bir yapıdır. Ne var ki aslında sadece kendisi için var olur. Defoe gibi bir püritenin bunu kabullenmesi zordur. Defoe, kişisel tatmine odaklanan seks yerine meyvesi gebelik olan seksi yeğler. Ona göre, şu faydacı dünyada romanın da tıpkı cinsel birleşme gibi bir amacı, bir anlamı olmalı, manevi bir hakikati aktarmalıdır. Oysa roman, ahlaksız bir türdür. Bunun nedeni anlattıklarıyla ahlak sınırlarını zorlaması değil, geleneksel toplumda öykü anlatmanın başlı başına ahlaksızlık addedilmesidir. Ne var ki bazı insanlar öykü anlatmadan yaşayamaz. Onlar için öykü anlatmak bir nevroz-

dur. Bir yerde boş bir kâğıt gördüğünde kendini tutamayıp bir şeyler çiziktirmeye başlayan Samuel Richardson'ı düşünün.

Gelgelelim Defoe, edebiyatın ahlakçı bir disiplin olduğunda ısrarcıdır. Defoe'nun yaşadığı dönemde, hiçbir araçsal fayda gözetmeden maddi dünyayı yansıtan gerçekçilik türü henüz kendi hegemonyasını kurmamıştır. Aslında koklayıp tadabildiğine inanmaya başlayan toplum, bu türlü gerçekçiliği gittikçe daha çok benimsemektedir. Ama ahlak dersi verme alışkanlığı hâlâ tahttadır. Örneğin Samuel Johnson, edebiyat yapıtlarındaki karakterler ile olayların gerçeğe uygunluklarından çok ahlaki tutumlarının önemli olduğunu belirtir. Doğrusu edebiyat ile ahlak arasındaki çelişkiyi, tabloid basının mantığını benimseyerek teorik düzlemde ortadan kaldırabilirsiniz. Tek yapmanız gereken, bir edebiyat yapıtı yeterince sürükleyici olduğunda ahlak sorununun kendiliğinden ortadan kalktığını öne sürmektir. Örneğin Defoe, *Roxana*'nın önsözünde şöyle der: "Roxana'nın günahlarını anlatan bazı bölümleri çok basit bir dille kaleme almış olabilirim. Bunun nedeni metni her türlü ahlaksızlıktan arındırmak istememdi." Defoe burada, bir filmin başına çocuklar için sakıncalı olabilecek cinsellik ve şiddet unsurlarını içerdiğini belirten bir ibare koyarak insanların ilgisini çekmeye çalışan bir yapımcıya benzer.

Defoe'nun döneminde edebiyatta gerçekçilik, ahlaki bir amaca hizmet ettiği sürece hoş karşılanmıştır. Defoe'nun karakterlerinin zevkten değil mecburiyetten suç işlemeleri ile bu durum arasında paralellik vardır. Colonel Jack'in bir çocuk olarak suç işlemesi, cahilliğine ve hayatta kalma güdüsüne yorularak hoş karşılanır. Ne olsa Jack, doğanın yasasına uymakta, hayatta kalmak için hırsızlık yapmaktadır. Ayrıca Moll de mecburiyetten suça sürüklenmiştir, bu nedenle onu da anlayışla karşılarız; sonradan pişmanlık duyacağını sezeriz. Gelgelelim Moll, sonraları mecburiyetten değil düpedüz zevkten suç işlemeye başlar. Böylece bir tür gerçekçilik, Defoe'nun ahlakçılığına ağır basmaya başlar. Moll'ün sırf sevdiği için suç işlediğini görürüz. Öyle ki hırsızlık yapmadan geçinmeye yetecek kadar parası varken bile hırsızlık yapmaya devam eder Moll. Yahut Roxana, açlıktan ölmemek için fuhuş yapmaktadır. Ama başka birisini fuhuşa teşvik etmesinin, açlıktan öl-

me korkusu ile hiç alakası yoktur. Yoksul olduğunuz için suç işlediğinizde bir miktar hoş karşılanırsınız. Fakat sapık olduğunuz için suç işliyor veya fuhuş yapıyorsanız durum farklıdır. Roxana, mecburiyetten fuhuşa sürüklenmiştir. Defoe nezdinde geçerli bir mazereti vardır. Ne var ki fahişeliğe uzun süre devam etmesinin tek nedeni açgözlülüğü ve kibridir.

Gerçekçi roman, insanların gündelik deneyimleri ilgi çekici bulmaya başlamalarıyla birlikte yükselişe geçmiştir. Gündelik olan ile egzotik olanın "gerçekçi" sentezini Defoe'nun romanlarında da gözlemleriz. Defoe okurken aldığımız keyfin başlıca kaynağı, gündelik hayatta ışıldayan heyecan ve neşedir. Yüksek drama ile olağan varoluşun Defoe'ya özgü sentezine zemin hazırlayan değişik kişisel ve toplumsal etkenler vardır. Her şeyden önce Defoe, çalkantılı bir ortamda siyasete atılmış, kargaşanın ortasına düşmüştür. Böyle devrimci dönemlerde teatrallik, gündelik hayatın doğal yakıtıdır. Ayrıca Defoe'nun siyasi kimliğinin yanında üçüncü sınıf bir iş adamı kimliği de vardır. Dolayısıyla borçlanmanın, iflas etmenin, hapse düşmenin, yurtdışına kaçmanın teatral ve dramatik boyutlarını da gayet iyi bilir.

Defoe'nun döneminde renkli olan ile sıradan olan, sömürgeci macerada bir araya gelmiştir. Bu sentez, bazı kalın kafalı İngilizleri, yabancılığı ve acayipliğinden ötürü çarpmıştır. *Robinson Crusoe*'nun cazibesi, – özellikle yazıldığı dönemdeki cazibesi – tanıdık bir rasyonalite çeşidinin büsbütün yabancı bir ortamda tıkır tıkır işlemesinden ileri gelir. Hem olağan hem olağanüstü bir adam olan Robinson Crusoe, tıkılıp kaldığı adada kendi hayatını sanki İngiltere'deymiş gibi idame ettirir. Böylece, Batılı akla iltifat edilir. Batılı aklı ister ormana ister çöle bırakın, kendi başının çaresine bakar mesajı verilir. Batılı akla duyulan söz konusu inançtan ötürü Robinson'un İngilizlere özgü pratikliği gittikçe daha az sıkıcı olur, daha çok destansılaşır. Tropikal bir ada, Dorking'i andırmaya başlar. Normalde Robinson Crusoe, önüne bir arketip koysanız ne olduğunu anlamayacak kadar ampirist bir adamdır. Böyle bir adamın, modern çağın en büyük mitlerinden birine dönüşmesi ne yaman ironidir.

Robinson adada kendine bir İngiliz şemsiyesi uydurduğunda modernitenin evlatları olan bizler sevinir ve gururlanırız. Gerçek-

te, Robinson'un kültürel egoizmi, Conrad'ın *Heart of Darkness/Karanlığın Yüreği* başlıklı romanında bir sömürge şefinin, ormanın ortasında her sabah sakallarını tıraş etmesine benzer: Gülünç olmakla birlikte hayranlık vericidir, masum olduğu kadar mağrurdur. James Joyce, sevdiği yazarlar arasında Defoe'yu da sayar. Ona göre Robinson Crusoe, "Anglo-Saksonlara özgü ruhu, erkeksi özgürlüğü, doğaçlama gaddarlığı, inatçılığı, yavaş ama etkili zekâyı, cinsel soğukluğu, pratik ve dengeli dindarlığı, kurnaz ketumluğu" simgeler.[1] Robinson, Cuma'nın penceresinden de muhtemelen böyle görünmüştür. Zaten Joyce da bu satırları, Britanya Krallığı'nın sömürgelerinden birinin yurttaşı olarak yazar. Dublin sokaklarında aynı tarife uyan İngiliz askerleriyle mutlaka karşılaşmıştır. *Ulysses*'te de benzer bir iki karakterle karşılaşırız. Ayrıca Joyce'un bu satırları İtalya'da yazması da anlamlıdır. Britanya'nın emperyal karakterini, ondan güvenli bir uzaklıkta değerlendirmektedir. İyi de Joyce, Defoe'nun neyini sevmiştir acaba? Sevse sevse, kesif fizikselliğini sevmiştir. Bir seferinde Joyce, kendini bakkala benzetmiştir. Defoe'nun da esnaf bir ulusun ruhunu damıttığı düşünüldüğünde, Joyce'un ona olan düşkünlüğü daha anlaşılır hale geliyor.

İngiliz rasyonalitesinin, büsbütün yabancı bir ortamda sorunsuzca işlediğini gören Defoe okurları, İngiliz hayat tarzının evrensel ölçekte geçerli olduğunu düşünürler. Ancak bu, doğru bir düşünce değildir. Örneğin Robinson, Cuma'ya Hıristiyanlıktan uzun uzun söz eder, çünkü Cuma, Hıristiyanlığın evrensel "geçerliliğinden" nasiplenmemiştir. Robinson'un kendisi de kültürel görelilik üstüne düşünür. Benim yamyamlarla ne işim olur diye hayıflanır. "Öteki" ile ilgili düşüncelerini tartarken kimi zaman bir liberali, kimi zaman da bir postmodernisti andırır. Gelgelelim roman, pratik ve teknik beceriler ile daha çok meşgul olur. Bu bakımdan, evrenselci tezi perçinler. Bir adada nereye sığınacağınızı veya bir dağ başında ne yapacağınızı bilmek açısından pratik rasyonalite her şeyden daha evrenseldir. Cuma henüz İngilizce bilmezken, Robinson'a yardım eder. Yeryüzünün maddi varlığının mantığı

(1) Aktaran John Richetti, "Introduction to Daniel Defoe", *Robinson Crusoe*, (London: Penguin 2001), s. xxxvii.

tüm kültürler için müşterektir. Havaya atılan taş, Haiti'de de Huddersfield'de de yere düşer. Bir ağırlığı, İngiltere'de de Irak'ta da iki kişi bir kişiye göre daha kolay kaldırır. Suyun İngiliz kültüründeki çağrışımları ile Türk kültüründeki çağrışımları farklı olabilir. Ancak suda boğulmamak için debelenen bir insanı, İngiltere'de de Akdeniz'de de halatla tekneye çekmeye çalışırlar. Öte yandan, pratik rasyonalite sahiden İngiltere ile özdeştir: Bir İngiliz cennete geldiğinde ilk yapacağı şey çift cam döşetmek için mekânın ölçüsünü almak olacaktır. Gerçi bunda bile "evrensel" bir mantık gizli değil midir?

Defoe, renkli olan ile sıradan olanın sentezini çeşitlendirmek için suç dünyasının da kapılarını aralamıştır. Yeraltı dünyası bir yandan toplumun gündelik akışından egzotik bir sapmadır, öte yandan toplumun mikro-kozmosudur. Suç dünyasıyla en çok içli dışlı olanlar iş adamlarıdır. Çünkü suçlularla iş adamları hayatta tutunabilmek için ortak özelliklere gerek duyarlar: Kıvrak zekâ, acımasızlık, yaratıcılık, kişisel çıkarlara düşkünlük, uyum sağlama becerisi, kalın bir deri, kaba bir üslup vb. Moll Flanders, orta sınıfa özgü arzularını hırsızlık kariyerine de taşır. Örneğin kendi de hırsız olduğu halde hırsızları küçümser, asillere özenir. Yükselme arzusundan bir an olsun vazgeçmez. Orta sınıf mensubu saygıdeğer bir püriten gibi davranır. Hırsızlık alışkanlığı aniden nükseden bir hastalık gibidir adeta.

John Gay'in *The Beggar's Opera/Dilenciler Operası*'ndaki serserilerden tutun da Balzac'ın Vautrin'i ile Dickens'ın Mr. Merdle'ına kadar türlü türlü işadamı ve hırsız karakterden oluşan eski, saygın bir edebiyat geleneği vardır. Bertolt Brecht'in dediği gibi "Banka kurmanın yanında banka soymak nedir ki?". Kapitalist şirketler, üstlerine ideolojik saygınlık örtüsü geçirilmiş hırsızlardır. Örneğin Colonel Jack, basit bir hırsız olarak başladığı kariyerini başarılı bir kapitalist olarak bitirir; üstelik bütün bu süreçte yeteneklerini geliştirdiği falan da söylenemez. Henry Fielding'in kurnaz suçlularından Jonathan Wild ise siyasi suçlar ile adi suçları harmanlayan bir Robert Walpole portresidir.

Keşfedilen bakir topraklar üstünde yeni uygarlıklar kurma arzusu, orta sınıfa özgü fantezilerin doruk noktasıdır. Şüphesiz,

Robinson Crusoe mitinin bunca etkili olması biraz da bundan kaynaklanır. Uygar dünyada yükselmek için önünüze geleni çiğnemeniz gerekir. Oysa bakir topraklar sizi bu sıkıntıdan kurtarır. Üstelik toprak bakir olduğuna göre yerlileri katletme zahmetine de katlanmazsınız. Defoe geleneklere karşı gittikçe daha çok hoşgörüsüzleşen kapitalist, tüccar bir sınıfın sözcüsüdür. Söz konusu sınıf, eski düzenin saygınlığını bitirmeye çalışır. Örneğin Defoe, aristokratların soy sop saplantısıyla her fırsatta alay eder: *The Compleat English Gentleman*'da aristokratlara, bebeklerini niçin yoksul sütannelere teslim ettiklerini sorar. "Yoksul kadınların sütünü içen o çocukların kanı bozulmaz mı?" der. *The True-Born Englishman*'da ise soy sop şovenizminin tamamen saçmalık olduğunu söyler. Defoe'ya bakılacak olursa tarih, orta sınıfın egemenliğinde yeniden yazılmalıdır.

Robinson Crusoe'daki istek-gerçekleştirimlerinden (*wish-fulfilment*) biri bu yeni tarih anlayışıdır. Ayrıca roman, üretim süreçlerinin izini sürmeye çalışır. Hammadde aşamasından mamul ürün – gıda, giysi, eşya – aşamasına kadar üretim dinamikleri temsil edilir. Aslında yeni toplumda mevcut üretim süreçleri bir bütün olarak kavranamayacak kadar karmaşıktır. Buna karşın Robinson'un, üretim sürecine ilişkin bütünsel bir tutum benimsediğini görürüz. Uzmanlar ordusunun dünyayı henüz bölüşmedikleri zamanlara geri gider Robinson. Kendi kendine yetmesini bilir. Böylece orta sınıfın kendi kendine var olmayı beceren insan düşünü gerçekleştirir. (Yalnız, Robinson'un etrafında hiç kimse yokken kendi kendine var olmayı becerdiği unutulmamalıdır.) Anlatıda bir zanaatkârlık nostaljisi de mevcuttur. Emek ve tüketim düzeninin daha alçakgönüllü, daha şeffaf olduğu, lüksten çok pratik faydanın önemsendiği çağları özleyen, alt orta sınıf, püriten bir ezgi işitiriz. Zaten Defoe, büyük ölçekli kapitalizmin karşısında küçük ölçekli kapitalizmi savunur. Ticarete ve piyasaya duyduğu ilginin eleştirel boyutları da vardır. Defoe'nun romanlarındaki durum ne olursa olsun, çıkardığı *Review* adlı gazetede mülkiyet aşkının insani değerleri aşındırdığından yakınılır.

Ne var ki tarihin levhasında yazanları silip her şeye sıfırdan başlamaya çalışmak boş bir uğraştır. Robinson Crusoe'nun bunu

:mladığı sahne, belki de dünya edebiyatının en çarpıcı sahnesidir. Kumsalda bir ayak izi görür Robinson. Hepsi bu kadar. Yeryüzünde bakir toprak yoktur. Bulunduğunuz yere sizden önce mutlaka birisi gelmiştir. Kimse gelmediyse uygarlığı tehdit eden *Aborjin* diye bir canlı gelmiştir! Robinson, adada kendine ait bir hayat kurmaya gemi enkazından arta kalanlarla başlar. Dünyada mutlak köken, saf yaratım diye bir şey yoktur. Bize "arta kalan" ve asla silinmeyecek bir tarihin içinde yaşarız. Tarih, her türlü mutlaklık anlayışını un ufak eder. Her şeye karşın, Robinson'un un ufak olmamayı başardığı söylenebilir. Jonathan Swift'in Gulliver'ı ise o kadar şanslı değildir.

Gulliver's Travels/Güliver'in Seyahatleri, seyahatname türünün zalim bir parodisidir. (Aslında *Robinson Crusoe*'yu da seyahatname olarak tanımlayabiliriz.) Swift'in yaşadığı dönemde okurların çoğu romanı sahici bulurken kimileriyse tek bir satırını dahi sahici bulmamıştır. Aslında Defoe ile Swift üslupları açısından benzeşirler. İkisinin üslubu da pratik, şeffaf, nesne-merkezlidir, dokuyu veya titreşimi önemsemez. Swift'in üslubunun kuytuları ve hassas uçları yoktur.[2] Dikkat çekici bir metafor eksikliği hemen fark edilir. Derinliği ve içselliği olmayan, yüzeysel bir üslupla baş başa kalırız.

Swift, derinliği sevmediği gibi metafiziği ve çapraşık spekülasyonları da sevmez. Daha genel düzeyde, Swift'in mensubu olduğu 18. yüzyıl ruhban sınıfının metafizik hakikatleri umursamadığı söylenebilir. Bu, bir banka soyguncusunun parayı umursamamasına benzer. Swift gibi Tory centilmenler, metafizik konusunda uzman olmak şöyle dursun bir hayli amatördürler. Bir iki sağduyulu hakikate inanmakla yetinirler. Swift'in aklından edebiyatta uzmanlaşma fikri de geçmemiştir. *Gulliver's Travels*, bugünkü anlamda "edebi" bir yapıt değildir. Yazıldığı dönemde hiç kimse bu kitabın bir roman olduğunu düşünmemiştir. Tıpkı Defoe'nun dili gibi Swift'in dili de anlattığı olaylar ile nesnelerin karşısında kendini siler, böylece olaylar ile nesnelerin ayan beyan görülmesini sağlar.

(2) Claude Rawson, *Gulliver and the Gentle Reader: Studies in Swift and Our Time* (Londra: Routledge, 1973).

Swift, bu sayede okurları ile daha dolaysız bir ilişki kurduğunu düşünür. İdeal dilin kendi kendini gizleyen şeffaf bir dil olduğunu öne sürer. Laputalı bilgeler birbirleriyle konuşmak yerine birtakım nesneler aracılığıyla iletişime geçerler. Çuvallarına doldurdukları nesneleri iletişim aracı olarak kullanırlar. Swift için dil, delik bir çuvaldır. Dil aracılığıyla dünyayı hiç yorgunluk duymadan sırtımızda taşırız. Houyhnhnmler, sözel ayrıntıdan ve süsten kaçınıp nesne ile dil arasında muazzam bir uyum kurarlar. Öyle bir uyumdur ki bu, Houynhnmler yalan bile söyleyemezler. Houynhmlerin dünya temsilleri o kadar kusursuzdur ki gerçekçi romancılara taş çıkarırlar.

18. yüzyılda seyahatname türü belli yönleriyle "ilerici"dir. Türün olmazsa olmazları arasında araştırmaya duyulan merak, yeni teknolojileri sömürme becerisi, yeni bilgiler ile deneyimlere duyarlılık, yeni zenginlik olanaklarını kavramak gibi "değerler" vardır. Ayrıca Whig siyasetini benimsemiş orta sınıfın girişimcilik, iyimserlik, kendi kendine yeterlilik gibi ticari değerleri de ön plana çıkar. Bu dönemde yazılan çoğu seyahatnamede, seyahate çıkan "uygar" anlatıcı ile onun karşılaştığı "ilkel" insan arasında karşıtlık kurulur. Aslına bakılırsa *Gulliver's Travels*, "ilericilik karşıtı" bir romandır. Romanın unutkan kahramanı hiçbir ilerleme kaydetmediği gibi her seferinde boş bir levha olarak yeniden yola koyulur. Ayrıca *Gulliver's Travels*, Defoe'nun romanı gibi kesintisiz bir anlatı da değildir. Birbiriyle bağlantısız bir dizi olaydan oluşur. Gulliver'ın belleği, bu olaylar arasındaki çatlaklarda kaybolur. Seyahatname türünün o bilindik iyimserliğinin parodisini yapmak isteyen Gulliver, kendi aklını yitirir.

Romanda bireyin gelişimiyle ilgili hiçbir şey yoktur. Whig yanlısı Defoe'nun aksine Tory yanlısı Swift, birey hakkında düşünmez. Zihnini evrensel hakikatler ile meşgul eder. Gulliver ve ötekiler, bu hakikatleri yansıttıkları sürece var olan karakterlerdir. Aslında Gulliver, Swift'in meselesini aktaran basit bir araçtır. Özdeşleşmeye müsait bir "karakter" değildir. Daniel Defoe'nun bizi Robinson'un deneyimini paylaşmaya çağırması gibi Gulliver'ın deneyimini paylaşmaya çağrılmayız. Gulliver'ı uzaktan gözlemlememiz ve değerlendirmemiz yeterlidir. Nasıl Joseph Andrews ile

Parson Adams kimi zaman Fielding'in sözcülüğünü üstleniyorlarsa, Gulliver da zaman zaman Swift'in sözcülüğünü üstlenir. Kimi zaman da Swift, kendi yarattığı karakter ile acımasızca alay eder.

Gulliver, seyahatlerinde karşılaştığı yaratıklara kendi üstünlüğünü kabul ettirmeye çalışmaz. Çünkü bu karakterler ile eşit değerdedir. Roman, tuhaf varlıklar ile ne kadar çok karşılaşırsak karşılaşalım insan doğasının değişmediği önkabülüne dayanır. Swift, insan doğasını yüceltmez. Liliputlular gaddar, hizipçi ve entrikacıdır. Bu halleriyle Westminster'daki siyasetçilerin minik maketlerini andırırlar. Swift'in Anglikan muhafazakâr damarı onu, insan doğasının günahkâr ve yozlaşmış olduğunu düşünmeye sevk eder. Ayrıca Swift, etkili bir reformun veya devrimci bir dönüşümün mümkün olduğu düşüncesiyle de alay eder. Seyahatlerimizin veya araştırmalarımızın sonucunda henüz gün yüzüne çıkmamış hakikatleri keşfedeceğimizi sanmakla yanıldığımızı söyler. Swift'e göre Tanrı, kurtuluşumuz için gerekli olan her şeyi bize bahşetmiştir. Devlere aval aval bakmak veya cücelerle oyalanmak için yollara düşmek bizi bu hakikatten uzaklaştırır.

Böyle seyahatlere çıktığımızda bilme ve "sömürme" yetimizin ne kadar sınırsız olduğunu görüp gururlanırız. Oysa Swift'in niyeti, moralimizi bozmaktır. Zayıf, aptal hayvanlar olduğumuzu sadistçe bir zevkle yüzümüze vurmak ister Swift. Kurguladığı karakterlerin idolleri ile alay ederek onların havalarını söndürür. Bu yönüyle Anglo-İrlanda edebiyat geleneğine bağlanır. Gulliver'in maceraları onlardan ders çıkarıp utanalım diye kurgulanmıştır, yeni ve büyüleyici olanaklar keşfedelim diye değil. Zaten Swift gibi bir muhafazakâr için yeni olanaklar düşü büyüleyici falan değildir. Gelgelelim Swift, seyahatlerimiz sırasında karşılaştığımız yaratıkların bizden çok farklı olmadıklarını ima etmekte haklıdır. Bu yaratıklar bizden gerçekten farklı olsalar onları fark edemeyiz. Bir canlının veya bir nesnenin bizden farklı olduğunu söylememiz onunla aramızdaki ortak ölçünün göstergesidir. Örneğin Liliputluların bizden farklı yaratıklar olduklarını söylerken, bunun kanıtı olarak bizden çok kısa boylu olmalarını gösteririz. Oysa böyle yaptığımızda, onlarla aramızdaki farklılığı bir ortaklık üzerinden – ortak bir uzunluk ölçüsü aracılığıyla – dile getirmiş oluruz. Dolayısıyla bir farklı-

lığı ancak ortak bir ölçü yardımıyla açıklarız. Ya da tarantulaları düşünün. Tarantulaların bizden farklı olduklarını dil aracılığıyla ifade ederiz. Oysa tarantulalar bize büsbütün yabancı olsaydı, onları dil aracılığıyla tanımlayamazdık. İşte o zaman gerçek bir farklılıktan söz edebilirdik. Kısacası, bir canlı veya bir nesneyle aramızdaki farklılıktan söz ederken karşılaştırma yapmamıza olanak sağlayan ortak ölçü birimleri varsa ortada gerçek bir farklılık yoktur. Öte yandan seyahatname türünün kopardığı fırtınadan anlaşılacağı üzere hayatta hiçbir farklılık yoktur demek de pek akıllıca değildir.

Tory-Anglikan zihniyet, seyahatnameyi pek "hayırlı" bir edebi tür olarak görmez. Zira bu tür, yeni olanaklara sonuna kadar açıktır. Oysa yenilik, bir muhafazakâr için her zaman endişe vericidir. Daniel Defoe, *Essay upon Projects/Projeler Üzerine Deneme* başlıklı denemesinde teknik ve bilimsel reformlardan şevkle söz eder. Seyahatname edebiyatı da tıpkı Robinson Crusoe gibi kendi kural tanımaz arzularının dikine giderek evlerinden kaçan karakterlerle doludur. Bu karakterler memleket, yuva, kraliyet, vatan gibi Tory değerlerini çiğnerler. Tory zihniyeti söz konusu kural tanımazlığı, sağduyulu düşünme yetisini edepsiz fanteziler eşliğinde kötürümleştiren bir ilericilik pornosu olarak görür. Bu porno, insanları abartılı arzularla duygulara teşvik etmektedir. Dolayısıyla topluma ve yasalara yönelik ciddi bir tehdittir. Üstelik siyasi düzlemde epey sağlıksız bir yönelim olan kültürel göreliliği de yüceltmektedir. Ütopyacılığı ve duygusallığı, ayrı sorundur. Seyahatname edebiyatında huzur ve barış içinde yaşayan ilkel insanlar vardır. Bunun anlamı olsa olsa ilk günahın reddedilmesi olabilir. Ütopyalarını hayata geçirmek isteyen insanlar bundan ilham alabilirler. Şu durumda seyahatname yazmak derhal yasaklanmalıdır. Seyahatname yazarlığının, ütopyalara yer olmayan bir toplumda siyasi-eleştirel bir tutuma dönüşmesi gerçekten de an meselesidir. Swift de *Gulliver's Travels*'ın dördüncü kitabında seyahatnamelerin ütopyacı vizyonu ile alay eder. Bu kitaptaki Houyhnhmler çevreleri ile epeyce uyumlu yaratıklardır. Fakat sonuçta hepsi attır. At olmaları da rastlantı falan değildir.

Öte yandan, Defoe gibi "ilericiler" ile Swift gibi "muhafazakârlar" arasındaki farkı çok abartmamak gerekir. 18. yüzyılda İngiliz

kamuoyuna yansıyan tartışmaların tarafları, bir önceki yüzyılın hizipçi kavgalarının taraflarına kıyasla mutabakata daha yatkındır. İngiliz romanı da söz konusu mutabakata karşı direnen siyasi uçları uzlaştırma rolünü üstlenmiştir. Gerçi Swift aristokratik bir kibirle Defoe için "şu tomruğa vurulan yazar kimdi, adını unuttum" der. Gelgelelim o da çoğu zaman Defoe'dan farksızdır. Örneğin tıpkı Defoe gibi o da ticaretin erdeminden söz eder. Dibe vuran İrlanda ekonomisinin düzelmesi için İrlanda toplumunun ticareti ciddiye alması gerektiğini söyler. Soy sop saplantısını eleştirmek konusunda yine en az Defoe kadar serttir. Kendi burjuva damarlarında akan kanın asil olmadığını söyler. Bir Tory'dir Swift. Üstelik "radikal" bir Tory'dir. Bu oksimoron – hem Tory hem radikal – canlı türü, William Cobbett'tan John Ruskin'e, İngiliz edebiyatında sık sık karşımıza çıkar.

18. yüzyılda İngiltere'de saflar bir hayli karışıktır. Klasik bir muhafazakâr hümanist olan Henry Fielding, *Voyage to Lisbon/Lizbon'a Yolculuk*'ta ticareti adeta bir tüccar gibi över: "İnsanoğlu için ticaretten daha faydalı bir uğraş yoktur". Defoe ise ilerici bir *Dissenter* olmasına karşın daha asil görünmek için soyadını değiştirir. Foe'nun başına "de" ekletince insanların onu aristokrat sanacaklarını düşünür. Doğrusu Defoe'nun yazarken kıyasıya eleştirdiği aristokrasiye gerçek hayatta özenmesi oldukça dokunaklıdır. Jonathan Swift ve Alexander Pope gibi yüzyılın öteki önemli yazarları ise İngiliz toplumunun yeteneklerini paraya ve iktidara satığını düşünürler. Dönemin simgesi olarak Whig partisinden başbakanlık yapan Robert Walpole'u görürler. İngiliz toplumunu paraya taptığı için eleştirmekte Defoe da bu yazarlardan hiç geri kalmaz. Dedim ya, saflar bir hayli karışıktır.

Söz konusu karışıklık, Henry Fielding ile Samuel Richardson arasında ufak bir sürtüşmeye de yol açmıştır. Derbyshire'lı bir marangozun oğlu olan Richardson, ortaokula bir iki yıl gittikten sonra matbaada çalışmaya başlayan, gelir düzeyi düşük bir adamdır. Fielding ise Eton mezunudur, aristokrat bir aileden gelir. Richardson, aristokrasi karşısında orta sınıfı yüceltir ve "Tüccarlar herkesten daha asil insanlardır, yüreklendirilmeyi herkesten daha çok hak ederler" der. Ne var ki aynı Richardson, Fielding'in romanla-

rında bir sürü yoksul karakter olmasını yadırgar. Hiç tanımasa, Fielding'i bir seyis sanacağını söyler. Fielding ise Richardson'ın *Pamela*'sının, genç centilmenleri annelerinin hizmetçileri ile evlenmeye teşvik ettiğini, kendisinin böyle bir ucuzluğa asla tenezzül etmeyeceğini belirterek misilleme yapar. Fielding, gerçekten de böyle bir şeye tenezzül etmemiştir. Bunun yerine karısının hizmetçisiyle evlenmiştir.

Swift'in yaşadığı dönemdeki toplumsal koşulların akışkanlığından kaynaklanan muğlaklık, *Gulliver's Travels*'a da belli ölçüde yansımıştır. Öncelikle, Gulliver adının isabetli bir seçim olduğunu söylemek gerekir. Zira Gulliver, ahmaklığından ötürü kendi başına her an dert açabilecek bir karakterdir.* Değişik varlıklar ile özdeşleşmeye can atar. Lilliput'tayken aldığı Nardac unvanıyla aptalca gururlanarak kendini askeri lider rolüne kaptırır. Lilliputlu bir kadın ile zina yapmakla suçlandığında, bu suçlamayı öfkeyle tekzip eder. Ne var ki birkaç santimetre boyundaki bir kadın ile cinsel ilişkiye girmesinin fiziksel olanaksızlığından söz etmek aklının ucundan bile geçmez. En sonunda, kendini atlarla birlikte yaşayan bir Houynhnhnm zanneden bir Gulliver ile karşılaşırız.

Aslında Gulliver, İngiliz olmasına karşın yabancı dilleri çok hızlı öğrenir. Ne var ki bu, hakiki bir yetenekten çok anlatısal bir unsurdur. Gulliver, bir yandan yabancı göreneklere uysalca boyun eğmeye hazırdır, öte yandan kendi kültürel önyargılarının farkına varamayan, ahmak bir şovenisttir. Hayat öyküsünü anlatırken durmadan kendine övgüler düzer. Onun öyküsünü dinleyen Brobdingnag kralı, insanoğlunun uğursuz bir mikrop olduğuna kanaat getirir. Gulliver ise gösterişli retoriğinin şehvetine kapılıp gittiğinden kralın ondan nefret etmeye başladığını bile sezemez.

Gulliver'ın bu iki yönü birbiriyle ilişkilidir. Eleştirel düşünceden nasiplenmediği için bir yandan İngiliz kimliğiyle barışık kalır, öte yandan cüceler ve atlar ile kolayca özdeşleşir. Gulliver çoğu zaman kendi önyargılarına dışarıdan bakamaz. Ama bazen kendi önyargılarından kolayca vazgeçip başkalarının ön yargılarını benimser. Bazen emperyalisttir, bazense kültürel göreliliği savunur.

(*) Ç.N.: Gulliver adına esin kaynağı olan *gullible* sözcüğü İngilizcede ahmak, safdil gibi anlamlara gelir.

Roman bize bu iki tutum arasındaki gizli bağı da gösterir. Britanya tacını koşulsuz desteklemek ile Lilliput'u koşulsuz desteklemek arasında çok fark yoktur. Başka kültürler ile empati kurmamız şartsa kendi kültürümüz ile niçin empati kurmayalım? Yamyamları hoş göreceksek, aynı hoşgörüyü çevreyi kirleten fabrikalardan niçin esirgeyelim?

Yeryüzündeki kültürlerin hepsinin kusursuz olduğunu varsayıyorsak, aralarında tercih yapmak anlamsızlaşır. Çünkü şu koşullarda, Brobdingnaglıların Britanyalılardan üstün olduklarını öne sürmek için makul bir dayanağımız yoktur. Swift'in gözünde Brobdingnaglılar maddi zevklerden veya soyut doktrinlerden çok nesnelerin pratik değerlerini önemseyen kırsal, gelenekçi ve düzenli bir uygarlıktır. İyi de Gulliver gibi eleştirelliği boş verip, bir hevesle Lilliput'a giden bir karakter ile empati kurmaya değer mi? Seyyar bir dalkavuktur Gulliver. Kimin kıyısına vurduysa onun emrine girer, kimin kayığına bindiyse onun türküsünü çağırır. Çıkarcı ve beleşçidir. Uygarlık ile gelenekten ne kadar ve nasıl beslendiği bellidir.

Gulliver kimi zaman tamamen içine kapanırken kimi zaman da kendinden büsbütün uzaklaşır ve bu durumun ardında gerçek bir açmaz yatar. Swift, insanların kibir tuzağına düşmemek için kendilerine dışarıdan bakmaları gerektiğini öne sürer. İnsanoğlu, normlarını ve değerlerini nesnelleştirebilmelidir. Bunun için de kendini başkalarının gözüyle görebilmeli, kendi hayat tarzına başkalarının büyütecinden bakabilmelidir. Swift'e göre hakikat, bir orantı ve karşılaştırma meselesidir. *Gulliver's Travels*'ta olan biten de kısmen budur. Swift, tanıdık olanı daha iyi tanıyabilmemiz için onu yabancılaştırıp canavarlaştırır. Aslında trafik iki yönlüdür. Nitekim Brobdingnaglılar, Gulliver gibi bir zavallının kendileri ile ortak özelliklere sahip olduğunu gördüklerinde afallarlar. Gulliver böyleyse, biz de zavallı olabiliriz diye düşünmeye başlarlar.

İnsan kendi kabuğunu bir kez kırdığında, insani olan hiçbir şeyin mutlak olmadığını anlar. Kendi kırılganlığını ve faniliğini hissedip yargılarının kusurlu, akıl yürütme yetisini felç eden tutkularının anlamsız olduğunu fark eder. Kendi kibirli planlarının, dünyanın büyüklüğü karşısında ne kadar küçük kaldığını görür.

Bu iyileştirici farkındalığı edinen insan, başkalarına karşı adil ve merhametli davranmaya başlar. Swift'in önyargılar konusundaki uzmanlığı yersiz değildir: Küfür ve iftira etmekte mahir bir hicivci olduğu gibi gerektiğinde hakikate kayıtsız kalmasını bilen bir polemikçidir Swift. Dini ve siyasi hoşgörüsüzlükten yanadır. Fielding'in hicivleri alabildiğine samimiyken Swift'inkiler yarı-patolojiktir. Ayrıca Swift, kadın düşmanıdır. Sıradan insanları hor görüp onlarla dalga geçmeyi de sever. İrlanda'nın bir sömürge olarak kalmasını ister.

Kültürel önyargılarımızdan kurtulmanın yolu, insanlık ile aramızdaki bağı koparmadan kendi dışımıza çıkmaktan geçer. Gulliver, bunu beceremediği için ümitsizliğe kapılıp insanlara düşman kesilir. Karşılaştırma yapmayı, karşıtlık kurmayı saplantı haline getirirsek kültürel göreciliğin dipsiz kuyusuna düşeriz. İnsanın kendine başkalarının penceresinden bakması, gururunun incinme olasılığını göze alması demektir. Gulliver incindikçe incinir ve en sonunda kendini bir Houyhnhnm olduğuna ikna ederek insanların "pis" kokusundan kaçar. Karısını ise iğrenç bir Yahoo olarak görür. Zaten bir yabancıya tanıdıkmış gibi davranmak ile bir tanıdığa yabancıymış gibi davranmak aynı madalyonun iki yüzüdür.

İnsanın kültürel önyargılarından sıyrılması için arayışa içeriden başlaması gerekir. Bertolt Brecht, bir durum hakkında yargıya varabilmek için öncelikle onun içinde olmamız gerektiğini söyler. Bir kere her kültürün taraflı olduğunu, nihilizme hiç meyletmeden kabullenmek gerekir. Nasıl Houyhnhnmler kendi dingin ve rasyonel erdemleriyle birlikte yaşıyorsa, insanoğlu da yeryüzünde sadece maddi bir varlık olarak bulunmak istemediği için belli ideallere gerek duyar. Ne var ki insanoğlu, ideallerinin onu maddi varlığından soyutlayıp kendinden nefret edeceği bir aşamaya taşımasına izin vermemelidir. Yani ne kendi varlığıyla yetinmeli ne de kendi varlığını feda etmelidir.

Swift, beden ile ruh arasındaki ilişkileri, bir durumun içinde olmak ile o durumu aşmak arasındaki ilişkinin metaforu olarak kullanır. İnsan denen canlıyı tuhaflaştıran unsur, hem bir bedenden ibaret olması hem de bir bedenden çok daha fazlası olmasıdır. İnsanoğlu, kendi bedeninin hem içinde hem de dışındadır.

Sonuçta o da bir hayvandır, ama düşünebilen bir hayvan olduğu için kendi maddi koşullarının ötesine geçmeyi becerir. Beden ile ruh birbirlerine bağlı olsalar da aralarında özdeşlik yoktur. Kafayı sıyırmış ütopyacılar, çatlak araştırmacılar, *obskürantist** bilginler, ateşli *Dissenter*lar içi boş bir retorik eşliğinde kendilerine methiyeler düzdüklerinde, Swift onlara insanoğlunun deri ile kemikten ibaret olduğunu hatırlatır.

Swift, bedeni somut ve aşikâr bir şey olarak görmekle birlikte ondan tiksinir. İnsanoğlunu sırf bedenden ibaret bir varlık olarak gören mekanik materyalistleri hedef tahtasına oturtur. *Gulliver's Travels*'ın ilk iki kitabında Gulliver, önce cüce Lilliputlularla, sonra dev Brobdingnaglılarla karşılaşırken beden ile ruh arasındaki karmaşık ilişkiler açığa çıkar. Fiziken cüce oldukları gibi ahlaken de cüce oldukları ortaya çıkan Lilliputluların durumunda fiziksel olan ile ahlaki olan özdeşleşmiştir. Brobdingnaglılara da aynı beklentiyle yaklaşırız. Fakat onlar, dev cüsselerine karşın ince ruhlu yaratıklardır. O halde maddi durum ile manevi durum arasında her zaman özdeşlik yoktur. Swift, bu türlü tuzaklar kurarak okurun beklentilerini boşa çıkarmaktan zevk alır. Bir eleştirmenin deyişiyle Swift, okurları ile "yakın ancak samimiyetsiz" ilişkiler kuran bir yazardır.[3]

Aslında sorun, beden ile ruh arasında adil bir ara yol keşfetmektense ikisi arasındaki çelişkileri en iyi şekilde çözümlemektir. Bu açmazın büyük bir teorik çözümü yoktur, olsa olsa pratikte üstesinden gelinebilir. Doğrusu, Swift'in denge duyusundan yoksun olduğu söylenemez. İnsanoğlu, Yahoolar ile Houyhnhnmlerin yanında üçüncü bir cins değildir sadece. Yahoolar at olmadıkları için onlara daha yakındır. Ne var ki "Yahooluk" aynı zamanda, insanoğlunu Houyhnhnmlerin penceresinden görmektir. İnsana yönelik herhangi bir bakış açısı bu görme biçiminin ağırlığını taşımadı-

(*) Ç.N.: Belli bilgileri paylaşmaktansa gizli tutmanın daha doğru bir tutum olduğunu savunan düşünürleri tanımlamak için kullanılan bir terim. Terimin isim babası, Hıristiyanlığı kutsal bir din olarak kabul etmeyen Yahudilerin yazdığı kitapların yakılmasına ilişkin 16. yüzyıl başında yapılan tartışmaları özetleyen Epistolae Obscurorum Virorum/Karanlık Adamların Mektupları başlıklı seçkidir.

(3) Claude Rawson, *Gulliver and the Gentle Reader: Studies in Swift and Our Time* (Londra: Routledge, 1973).

ğı sürece geçersizdir. Ama tüm hakikat de bundan ibaret değildir. Zira Houyhnhnmler, hayranlık verici bir hayat tarzını da temsil ederler. Toplumsal değilse bile ekonomik eşitliği savunurlar. Swift'in arzuladığı muhafazakâr düzende yaşarlar. Paraları yoktur, güce ve servete tapmazlar. Onurlu varlıklardır.

Houyhnhnmler, kimilerinin öne sürdüğü gibi ruhsuz yaratıklar olmaktansa kendi arzularını görgülüce bastıran yaratıklardır. Kuyruklu ve dört ayaklı olmasalar, Jane Austen'ın romanında Mr. Knightley ile çay içmeleri bile mümkündür. Ama maalesef kuyruklu ve dört ayaklıdırlar ve bu halleriyle, F. R. Leavis'in dediği gibi, insani bir olanaktan çok utanç verici bir olanaksızlığı simgelerler.[4] Aslında bu idealist atlar, bizleri utandırmak için oradadırlar. Onlara baktıkça ideallerimizi hayata geçirmek konusundaki aczimiz ile yüzleşiriz. İnsanoğlunun doğasında aşırılıkların arasında yalpalamak vardır. Normumuz, karşıt sapmaların arasına sıkışmaktır.

Gulliver's Travels, okura aşırılıkların arasında yalpalamasından doğan istikrarsızlığı hissettirecek şekilde zekice kurgulanmıştır. Romanın sonuna geldiğimizde Gulliver gibi bizim de başımız dönmektedir, dikkatimiz dağılmıştır. En sonunda Gulliver, insanoğlunun Yahoo kendisinin ise Houynhnhnm olduğuna karar vermiştir. Bir yandan Gulliver'ın yanılgısına gülerken öte yandan kendimizi hem Gulliver'dan hem de Yahoolardan ayırt etmeye çalışırız. Olağanüstü sakin yaratıklar olan Houyhnhnmleri tebessümle anarken onların penceresinden Yahoolar olarak göründüğümüzü huzursuzca biliriz. Aslında, Yahoolar belli yönleriyle bizden üstün varlıklardır. Örneğin fiziksel açıdan daha güçlüdürler. Ama her şeyden öte, hayvan oldukları halde kendi kendileriyle çelişmezler ve bu bakımdan insanoğlundan kat kat üstündürler.

Peki, Swift adlı Yahoo bu hikâyenin neresinde durur? Bir kere Swift kendini, kafayı üşüten kahramanı Gulliver'dan ayrı bir yere koyar. Peki, Houyhnhnmler hakkında ne düşünmektedir? Bir Swift anlatısında, kimin kim ile alay ettiğini anlamak gerçekten zordur. Zaten çoğu zaman anlatıların tutarlı perspektifleri de yoktur. Olduğu durumlarda da bir perspektifin içinde bir başkası giz-

(4) F. R. Leavis, *The Common Pursuit* (Londra: Chatto and Windus, 1952).

lidir. Gulliver, evrende Lilliputlulara kıyasla daha ufak boyutlarda bir ırkın olup olmadığını merak eder. İyi de kısa veya uzun boyu ya da doğru bakış açısını belirleyen ölçüt nedir? Mikroskobun icadına tanıklık eden bir çağda hangi perspektifin doğru olduğu sorusunu cevaplamak zordur. Dünyayı doğru görebilmek için ona ne kadar yakından veya uzaktan bakmamız gerekir? Mikroskobun bize gösterdikleri gerçek midir yoksa gerçeğin çarpıtılmış hali midir?

Gulliver'ın dünyasında bakış açılarının durmadan değişmesi, nesnelliğe yönelik ince bir eleştiridir. Romans çağını geride bırakmaya çalışan 18. yüzyıl romancıları, nesnel gerçekliğe duyulan inancın en az romanslar kadar mitik olduğunu biliyorlardı. Dolayısıyla anlatılan gerçeklik ile mevcut gerçeklik arasındaki sorunlu ilişkileri romanlarına taşıdılar. Bir romanda anlatılan gerçeklik, kurgulanan anlatı, gerçek dünyayı yansıtmakla yetinmez aynı zamanda onu tanımlar. Oysa Gulliver, "kaba" gerçeklere inanan saf bir ampiristtir. Bu özelliği ile teknik ve mekanik meselelere olan ilgisi iç içe geçmiştir. Çağın yeni adamıdır Gulliver. Açıkgözdür, pragmatiktir, ilericidir, düşsel projeleri vardır, kendi anlatısını haritalar ve belgelerle donattığında daha inandırıcı olacağını düşünür.

Bütün bunlar, bir merkezsizleşme fenomenine işaret eder. Dünyayı olduğu gibi kabul edemeyiz. Gulliver'ın eleştirellikten uzak gerçeklik kültü ile siyasi şovenizmi atbaşı gider. Oysa gerçekten kendisi olmak isteyen insanın önce kendi dışına çıkması gerekir. Kendimizi aştığımız, kendimizden başka birine dönüştüğümüz anlardaki davranışlarımız, benliğimizin asli unsurlarıdır. Bir özne, sahici bir özne olmak için kendini nesnelleştirmelidir. Ne var ki kendimizi merkezsizleştirmek isterken tehlikeli bir eksantrizme de savrulabiliriz, tıpkı Gulliver gibi. İşte Swift, bu açmazı çözemez. Bunun yerine ortadan kaybolur ve çelişkilerin çözümünü okura bırakır. Swift'in hicivciliğinde, çözüm bulma fikrine yer yoktur; zira Swift, hakikati uzun uzun anlatmak gibi küçük burjuva bir edimi gerçek bir İngiliz centilmenine yakıştıramaz. Kaldı ki insanın bir açmazı çözebilmesi için farklı ve taraflı bir perspektifinin olması gerekir.

Hakikat, pratikte bir ironi meselesidir. Çünkü insanoğlu ironiktir. İroniyi doğuran başlıca etken, insanların konumlarının durmaksızın değişmesi ve hükümsüzleşmesidir. İroni olumsuzluklardan beslenir, dolambaçlı yollardan yürür. Swift, aklın ve hakikatin varlığına inanır. Ne var ki bunların insanüstü kategoriler olduklarını düşünür. Bunun nedeni de insanoğlunun sadece duyularıyla var olan bir canlı olduğunu öne süren pragmatizm çağında yaşamasıdır. Bu çağda hakikat ve akıl, insanların anlayıp değiştirebilecekleri değerler değildir. Swift, Teslis üstüne vaazında "genel bir kavram olarak akıl, doğrucu ve adildir" der. "Oysa tek tek insanların aklı zayıftır, bocalamaya meyillidir; çıkarlara, tutkulara, kötü alışkanlıklara yatkındır" diye de ekler. O halde Swift de tıpkı Defoe gibi gerçek dünya ile ancak nadiren kesişen bir mutlak değerler dünyasına inanır. Houyhnhnmler, söz konusu inancın göstergesidir. Haklı ve iyi oldukları halde dünya ile ilişkisiz yaratıklardır. Aslında hem Swift hem de Defoe hakikati, aklı ve adaleti teorik düzlemde savunurlar. Gelgelelim bu kavramların gündelik hayattaki karşılıklarının ne kadar kötü, adaletsiz ve akıldışı olduğunu bilen bir toplumun ferdidirler. Bu yüzden aynı değerleri pratikte çok fazla önemsemezler.

Swift'in barbar Yahoolara ilişkin anlatımında ilginç bir belirsizlik vardır: Yahoo, genel bir insanlık imgesi midir, yoksa genel bir ilkel insan imgesi midir? Anglo-İrlandalı bir yazar olan Swift'in sömürülen İrlanda halkını Yahoolar ile özdeşleştirdiğini öne sürebiliriz. Şu durumda Yahoolar, ezilen İrlanda halkına duyulan Anglo-İrlandalı bir kinin ve nefretin ürünüdürler. Öyleyse "Yahoo", hem bir insanlık halini hem de o insanlık halinin algılanma biçimini simgeler. Buradan da bazı ilginç siyasi belirsizlikler doğar: Pasifik'teki adalarda veya İrlanda'da yaşayan "ilkel" insanlar gerçekten Yahoolar ile özdeş canlılarsa sömürgecilik kendini pekâlâ meşrulaştırabilir. Gelgelelim Yahoolar, topyekûn insan uygarlığı ile özdeş yaratıklarsa sömürgecilerin barbar ve pislik, sömürgeciliğin ise gayri meşru olduğunu söylememiz gerekir. Bu ikinci seçenek geçerli olduğunda sömürgecilik, bir avuç kurnaz ve ikiyüzlü barbarın, saf ve ilkel barbarları sömürdükleri bir düzene dönüşür. Buradan bakıldığında efendiler köleleri kadar sömürgeciler de yerli-

ler kadar değersiz görünür. Aynı teori, Conrad'ın *Heart of Darkness / Karanlığın Yüreği* başlıklı romanında sömürgeciliği baltalar. Gerçi bu teorinin de ciddi kusurları vardır: Kölelerle yerliler niçin efendilerle sömürgeciler kadar değersiz olsunlar ki?

Sözünü ettiğimiz belirsizlik, Swift'in sömürgecilik ile olan çift uçlu ilişkisini yansıtır. Swift, İrlanda'yı egemenliği altında tutan Anglo-İrlanda Hanedanlığı'na* mensup ailelerden birinin ferdiydi. Dolayısıyla, sömürürken sömürülmenin ne demek olduğunu iyi biliyordu. Bir yandan İrlanda halkına hükmeden öte yandan Britanya Krallığınca dışlanan bir egemen sınıfın çelişkilerini yaşamıştı. Yeri geldiğinde sömürgeci Britanya devleti adına çeşitli görevler üstlenerek Tory propagandası yaptı, kralın parlamentoda yapacağı konuşmaları hazırladı. Yeri geldiğindeyse Britanya Krallığı karşısında İrlanda halkının haklarını savundu. Tıpkı Gulliver'ın Houyhnhnmler ile Yahoolar arasına sıkışması gibi Swift de açlıktan ölen Dublinli dokumacılar ile Westminster'daki şık kafeler arasına sıkışmıştı. O kendini bir İrlandalı/Yahoo olarak görmese de İngilizler/Houyhnhnmliler onu öyle görmüşlerdi.

Gulliver's Travels'ın sonundaki muazzam anti-emperyalist nutukta Yahoo Swift'in sesi bir hayli gür çıkar:

> Sömürgeci maceraperestler, soyguna ve yağmaya devam ediyorlar. Karşılarındaki insanların savunmasız olduğunu görünce onların topraklarına el koyuyorlar. Geçmişte yaşananların anısına bir anıt dikiyor, bir iki düzine insanı öldürüp bir iki düzinesini de yanlarında götürüyorlar. Sonra da geri dönüp özür diliyorlar. Tanrısal otoriteye atıfla kurulan yeni egemenlik işte böyle başlıyor. Sömürgeciler halktan insanları öldürürken prenslere de altın madenlerinin yerlerini göstermeleri için işkence yapıyorlar. Üstelik sömürgecilerin bu insanlık dışı tutumları destekleniyor. Bu aşağılık kasaplar, kestikleri insanların kanı toprakta dururken, kutsal bir savaşın askerleri olduklarını söylüyorlar. Kendi kurdukları koloniler sayesinde barbar, putperest halkların uygarlaştığını söylüyorlar. Böyle uygarlık olur mu?

(*) Ç.N.: *Anglo-Irish Ascendancy* veya *Protestant Ascendancy*. Anglikan kilisesine bağlı büyük toprak sahipleri ile Protestan din adamları arasındaki ittifakın çıkarlarını koruyan bu "hanedanlık" 17. yüzyılın başından 19. yüzyılın ortalarına kadar İrlanda'ya iktisadi, siyasi ve kültürel açıdan hükmetmiştir.

Bu paragrafı Defoe veya bir başka İngiliz yazar yazsaydı, iki satır sonra İngilizlerin böyle günahlar işlemediklerini söyleyip suçu Belçikalılara, Fransızlara, İspanyollara veya Portekizlilere atardı. Çünkü İngiltere gibi asil bir ulus böyle barbarlıklardan her zaman uzak durmuştur! Swift de aynı notu düşmekte gecikmez: "Yalnız şunu söylemeliyim ki bu anlattıklarım, İngiliz ulusu için asla geçerli değildir. İngiliz devleti plantasyon kolonilerindeki bilgeliği, hoşgörüsü, adaletiyle tüm dünyaya örnek olmuştur. Eğitim-öğretim kurumlarına yaptığı cömert bağışlar takdire şayandır." Bir İrlandalı olarak Swift, Dublin'de konuşlanmış İngiliz sömürgecilerinin zalimliğini, ayrımcılığını, pisliğini, önyargılarını iyi biliyordu.

Gulliver, insanoğluna duyduğu öfkeyle delirmiştir. Kendi kibrine gömülüp sıradan insanlar ile bağını koparan insanın sonu deliliktir. Ancak, sıradan insanlar için iyi bir haber değildir bu. Çünkü Swift'e göre, delirse delirse kendilerine dışarıdan bakmaya çalışan reformcular böyle delirebilir. Bunlar olsa olsa çıldırmış deneycilerdir. Tıpkı Laputa'daki bilim adamları gibi kendi entelektüel maskaralıklarıyla mest olmayı marifet zannederler. Sıradan insanların hayatlarına karışmadan duramazlar. Sıradan insanların hayat koşullarını etkin bir şekilde iyileştiremezlerse orasından burasından yama yapmaya çalışırlar. Swift, sıradan insanların koşullarını iyileştirme mücadelesinin, Laputalı terzinin Gulliver'ın boyunu iletki ve pusula ile ölçmeye çalışması kadar saçma olduğunu düşünür.

Swift için ideal insan, kimseyi akıldışı bir idealizm veya rasyonalist bir ütopya ile ümitlendirmeyen insandır. Swift'e göre dünya zavallıdır ve yozlaşmıştır. "Beni kurtarın" diye feryat eder. Ancak dünyayı kurtarmaya çalışmak her şeyi daha da kötüleştirmekten başka sonuç vermeyecektir. İnsanları Yahoolar olarak görmeye başlarsak onlara duyduğumuz sempati biter. Bir şeyleri düzeltmek için didinmenin saçmalığını kabullenip köşemize çekiliriz. Oysa insanları Yahoolar olarak görmezsek, insanoğlunun doğuştan gelen iyiliğine duyduğumuz inançla bir şeyleri düzeltmeye çalışırız. Gelgelelim sonuç yine hüsran olacaktır. Yani her iki seçenek de katlanılmazdır ve Swift, üçüncü bir seçenek önermez.

Swift'in Houyhnhnmlerin üstünü bir kalemde çizmesinin nedeni de aynıdır. Houyhnhnmler, Kaf Dağı'nın ardındaki ideali simgelerler. Onlarla oturup bira içemeyiz. Zaten biraya ayıracak paraları da yoktur. Ne var ki Houyhnhnmlerin sömürgeciliğe darbe indirebilecek rasyonel, iyicil ve eşitlikçi bir siyasetleri vardır. Pratik ve somut düşünmeyi yeğleyen Swift'in bu Stoacı rasyonalistleri gereğinden fazla soyut bulduğu bellidir. Gulliver'ın fikir babası, tam bir İngiliz gibi, teoriler ve soyutlamalardan nefret eder. Bu bakımdan, Brobdingnaglıların soyut düşünceleri özümsemekte zorlanmaları onlar için avantajdır.

Sıkı bir Tory olan Swift'e göre insanların bazı temel ilkeler hakkında çok fazla düşünmeleri, otoritenin ve düzenin devamlılığını tehdit eder. Bana sorarsanız, insanlar kendi varoluşları hakkında Houyhnhnmler kadar düşünseler yeryüzünde daha az savaş çıkar, daha az adaletsizlik yaşanır. Gerçi Laputalıların gösterdiği gibi soyutlamalar da kimi zaman bir şiddet pratiğine dönüşebilir. Nitekim kendi dünyalarına kapanıp gerçek dünya ile bağını kesen insanlar, siyasi bir başkaldırıyı ezmek konusunda herkesten daha atik davranabilirler. Böyle insanların bir kısmı, tıpkı militaristler gibi, hastalıklı bir yönelimle kendi bedenlerinden vazgeçer. Ama dünyada olumsuz soyutlamaların yanı sıra olumlu soyutlamalar da vardır, Swift ve öteki Tory'ler bunu kabul etmek istemezler. Kadınların kendilerini kolektif bir hareket içinde soyutlamalarının özgürlük adına atılması gereken olumlu ve zorunlu bir adım olduğunu kim inkâr edebilir ki? Ne var ki Swift, hangi koşullarda olursa olsun, somut ayrıntılardan uzaklaşmanın deliliğe atılan bir adım olduğunu düşünür.

Swift'in hicvi, cılız bir ideali reddedilemez bir gerçeklik karşısında küçük düşürmeye dayanır. Bu yüzden Swift'te idealler, gerçeklikten alabildiğine uzaktır. Swift bize dünyanın ne kadar ümitsiz bir yer olduğunu göstermek ister. İdeal ile gerçeklik arasında açtığı yarıkla idealin mükemmelliğini ortadan kaldırır. Dünya, gitgide anlamsızlaşır. Varoluşumuzun kusurları, gözümüze sokulur. Oysa idealler ile çok fazla haşır neşir olmaktan vazgeçtiğimizde, varoluşumuz dayanılmaz olmaktan çıkacaktır. Çünkü böylece ideallerimiz, bize ne kadar vahim durumda olduğumuzu hatırlatama-

yacak kadar uzağa gidecektir. Ama ideallerimizden vazgeçtiğimizde, kendi durumumuzu anlamlı bir şekilde değiştirmemiz olanaksızlaşır. Swift'e göre ideallerimizin bizi ahmak yerine koymaması için onlar ile alay etmemiz gerekir. Bedenimizin soğuk gerçekliği, sevimsiz alışkanlıkları ve iştahı ile zihnimizin asil ümitlerini yok etmemizi salık verir Swift. Ne ki böyle bir tutum benimseyen insan, çaresiz yere kapaklanacaktır. Ayağa kalkabilmesi için rotasını yeniden zihnine çevirmesi gerekir. İnsanoğlunun yelkenlerini bir o yana bir bu yana savuran bu diyalektik süreç, belki de erdemli bir hayatın en sağduyulu formülüdür.

Gulliver's Travels böyle ortaya çıkmıştır işte. Swift, *A Modest Proposal/Makul Bir Öneri*'de dokunaklı bir espriyle İrlanda'nın ekonomik krizden çıkması için insanların bebeklerini yemeleri gerektiğini söyler. Böylesine dokunaklı ve ölümcül bir açmazın kurallarını benimseyerek onun üstesinden gelmemiz olanaksızdır. Aksine onun kapalı ideolojik döngüsünden ancak onun kurallarını ihlal ederek kurtulabiliriz. Kim bilir Swift, belki de buna teşvik etmek istemiştir bizi.

Sulugöz ütopyacıları ve sentimentalistleri karşımıza almak pahasına insanoğlunun doğasında epey miktarda Yahooluk olduğunu söylemeliyiz. İnsanoğlunun her türlü radikal gündemi, söz konusu Yahooluk karşısında uçuruma sürüklenebilir. Gelgelelim dünyaya ancak Olimpos Dağı'ndan baktığımız sürece insanoğlunu Yahoo olarak görürüz. Bunun da nihai sonucu, korku ve ümitsizlik olacaktır. Atların bizler hakkındaki düşüncelerine gelince... Onu bilemeyiz. Aslında İrlanda'yı uzun süre yöneten Anglo-İrlanda Hanedanlığı biliyor olabilirdi. Çünkü bazen birbirlerinden daha çok atları sevdiler. Sıradan insanlara ise bir at kadar değer vermedikleri kesin.

HENRY FIELDING VE SAMUEL RICHARDSON

Yeni bir edebi tür sahneye çıktığında, kendi meşruluğunu kanıtlamak için iki temel yönteme başvurur: Ya yeni bir tür olduğunu iddia eder ya da kendini bir gelenek ile ilişkilendirir. Ya dünyanın daha önce kendisi gibi bir şey görmediğini öne sürer ya da kendini yerleşik prosedürlerin bir varyasyonu olarak tanımlayarak geçmişin gücünden çalar. Romanın en çarpıcı özelliği, yeni olmasıdır. Samuel Richardson, *Clarissa*'ya yazdığı önsözde, muhabirlerin kameraları gibi her şeyi anında kaydeden yeni bir yazma biçimi keşfetmiş olmanın gururlu farkındalığı içindedir.

Henry Fielding de benzer şekilde *Tom Jones*'un ikinci bölümünde kendini "yeni bir yazı vilayetinin kurucusu" olarak tanımlar. Söz konusu kurucu rolün ona bahşettiği özgürlüğü dile getirir: "Bu vilayette geçerli olacak yasaları istediğim gibi belirlemekte özgürüm." Adasının hükümdarı Robinson Crusoe'yu çağrıştıran siyasi bir imgedir bu. Fielding, yeni bir vilayetin kurucusu olduğu gibi bir hükümdar gibi kurallar koymuştur. Gerçi, iyi niyetli bir hükümdardır. Sözgelişi *Tom Jones*'ta vaat ettiği gibi romanlarında sıkıcı bölümlere yer vermemek konusunda azami özen göstermiştir. Bu bakımdan romanların sıkıcı bölümlerini atlamayı alışkanlık edinen okurlar Fielding ile iyi anlaşırlar. Ancak Fielding, okura karşı ne kadar iyi niyetli olursa olsun ipler daima onun elindedir, anlatının dümenini kimseye bırakmaz.

Fielding'in bu tutumunda bir parça kibir gizlidir. Bir centilmen, kendi anlatısının boyunduruğu altına girecek değildir sonuçta; polis veya kadastro memurlarına karşı takındığı lord edasını kendi anlatısına da hissettirmelidir. Başkalarının yaptığı "bürokratik" düzenlemeler onun keyfini kaçırmamalıdır. Yasalara uyacaksa, onları kendi yapmış olmalıdır. Bir yargıç ve Londra metropoli-

ten polis teşkilatının kurucularından biri olan Fielding yasalara tabi olmaktansa, yasaları uygulamıştır. Ancak Fielding'in edebiyat alanında aklına ne esiyorsa onu yaptığı söylenemez, zira Samuel Richardson'ın aksine Fielding geleneksel değerleri ve aristokratik bağları olan bir Tory'dir. Bireyselci yeniliklere ve deneylere endişeyle yaklaşır. Gelenekleri, klasik normları ve insanlığın kolektif bilgeliğini daha çok önemser.

Fielding'e göre yasaların, romanların, siyasi kurumların, kısacası insan elinden çıkmış tüm yapıların mimarı gelenektir. Henry Fielding, Alexander Pope, Jonathan Swift ve Samuel Johnson gibi muhafazakâr Hıristiyan hümanistler, milyonlarca insanın yüzyıllarca inandığı ve uygulamaya değer gördüğü şeylerin parlak zekâlı birisinin bir gecede akıl ettiği yenilikten çok daha önemli olduğunu düşünürler. Bu yazarlara göre modernite, geçmişten kopmak yerine geçmişin bir varyasyonu olmalıdır. İnsanoğlu, ancak geleneğin ışığında doğru yaşayabilir. Değişim, ancak kaçınılmaz olduğunda meşrudur; aksi takdirde, Samuel Johnson'ın deyişiyle, büyük bir şerdir.

Henry Fielding, *Joseph Andrews*'u nasıl yazdığını açıklarken klasik edebiyatın kategorilerine başvurur. Romanın önsözünde, okura komik bir romans takdim edeceğini söyler. "Düzyazı formunda yazılmış komik bir epik şiir okuyacaksınız" diyerek zorlama bir tanım yapar. Bu tanım, abartılı olduğu gibi birtakım çelişkiler barındır. Ancak daha önemlisi, Fielding'in *Joseph Andrews*'u bir roman olarak görmediği açıkça ortadadır.

Fielding, kendi anlatılarının "toplumun alt tabakalarına mensup insanları ve onların avam tavırlarını" edebiyata sokması açısından "ciddi romans"tan farklı olduğunu öne sürer. Edebi kategoriler, çoğu zaman toplumsal kategoriler ile iç içe geçmiştir. Daha "saygın" edebi türlerin aksine romanın temel dayanağı, sıradan insanların hayatlarıdır. Ne var ki Fielding'in sıradan insanların edebiyata girişini meşrulaştırmak için klasik türlere başvurması ilginçtir. Bir Fielding anlatısında sıradan insanların seslerinin işitilmesi, geleneğin ihlali değil pekiştirilmesidir. Fielding, gülünç olandan beslenen ve toplumun alt tabakalarını konu eden o köklü komedi geleneğine geri döner.

Fielding'in dünya görüşü ile klasik eğilimleri çeşitli şekillerde etkileşime geçmiştir. Sözgelimi Fielding, *Joseph Andrews*'u epik bir yapıt olarak tanımlamıştır. Epik, en kamusal edebi türdür; nitekim bireysel psikoloji veya kişisel ilişkilerle değil aksiyon dünyasıyla ilgilenir. İçsel olandan çok dışsal olana, öznel olandan çok nesnel olana odaklanır. Özgül bir toplumsal bağlam içerisindeki bütün bir insan yelpazesini konu eder. İnsanlar hakkında yargılara varırken ne yaptıklarına bakar, ne hissettiklerine veya neye inandıklarına değil. Buna koşut olarak Fielding, duyguların karmaşıklığı üzerine çok fazla kafa yormaz, karakterlerinin ruhsal hayatlarını önemsemez. Fielding'in karakterleri, edebi klişelerle konuşurlar. Üsluptaki sahtelik dikkat çekicidir. Fielding gibi yazarlar için epik gibi klasik edebiyat türleri çağın bireyselciliği ve öznelciliğine karşı kuvvetli bir panzehirdir. Zira klasik edebiyat, karakterleri bağımsız bireyler olarak değil olay örgülerinin parçaları olarak görür. Örneğin Aristoteles, bir karakterin olay örgüsüne katkıda bulunduğu ölçüde önemli olduğunu belirtir.

Epik, dünyayı yalıtılmış bir bilinç ekseninde düşünmez. Fielding, dünyaya tek bir bilincin penceresinden bakmayı birisinin kendinden başka kimseye söz hakkı tanımadığı bir sohbet kadar rahatsızlık verici bulur. Görgülü bir insanın, kendi mahrem duygularını başkalarıyla paylaşmasını ayıplar. Fielding'e göre böyle bir densizlik, olsa olsa geveze Metodistlere* ve günah çıkarmaya meraklı hizmetçi kızlara yakışır. Muhafazakârlar, insanların bireysel kimliklerini büyük örüntülerden damıttıklarını düşünmeye meyillidirler; yarattıkları karakterleri olay örgüsüne tabi kılmaları söz konusu eğilimin metaforudur. Fielding, tek bir karaktere odaklandığında hakikati ortaya çıkaramayacağını düşünür, çünkü ona göre hakikat, rasyonel, nesnel ve karşılaştırmalı bir muhakemenin meyvesidir. Yani kamusal bir sorundur, mahrem değil. Öznenin

(*) Ç.N.: Metodizm, Anglikan Kilisesi'ne bağlı bir dini mezhep olarak 18. yüzyılın başında John Wesley önderliğinde ortaya çıkmış, 1740'lardan itibaren gittikçe daha özerk ve kalabalık bir oluşum haline gelmiştir. Metodistler açık havada vaaz vermeyi alışkanlık edindikleri gibi evleri tek tek gezerek insanların dertlerini ve bu arada "itiraf"larını dinlerdi; Eagleton "geveze Metodistler" derken buna gönderme yapıyor. Metodistlerin ayrıca, 19. yüzyılda sendikal harekete ve Çartist hareketlere önemli katkıları olmuştu.

derinliklerinde saklı değildir, apaçık ortadadır. Fielding, hakikat sentimentalizm veya sergüzeştçi öznelcilik eliyle belirsizleştirildiğinde – yani ne kadar insan varsa o kadar hakikat vardır anlayışı kutsandığında – doğru davranışın sağlam bir temelinin kalmayacağını, bunun sonucunda devletin siyasal varlığının tehdit altına gireceğini düşünür.

Fielding'in zamanında roman öznelcilik ve sentimentalizm ile ilişkilendirilen, tutkulu fanteziler ve sınırsız ihtiraslar ile dolu olduğu düşünülen bir türdü. Ayrıca romancıların iyi ile kötü arasında ayrım yapmayı beceremedikleri öne sürülüyordu. Doğrusu, romanın popüler bir tür olması toplumun alt tabakalarının büyük bir açlıkla roman okuduğunu gören muhafazakârları ürkütüyordu. Gerçekten de valelerin, oda hizmetçilerinin elinden roman düşmüyordu. Oysa muhafazakârların gözünde bu insanların iyi ile kötüyü ayırt etmesi imkânsızdı, çünkü hiçbiri klasik yapıtları okumamıştı. Fielding'in döneminde muhafazakârlar, klasisist eğitimin imparatorluğu yönetecek ahlaklı ve kişilikli insanlar yetiştirmek için en uygun araç olduğunu düşünüyorlardı. Lisede ve üniversitede klasikleri okuyup özümseyen İngilizlerin, Hindistan'da veya Karayipler'de Britanya'nın emperyal çıkarlarını tehdit eden yerlileri hunharca ezmek konusunda yeterli donanıma sahip olacağı varsayılıyordu. Kısacası, bir İngilizi adam edecek olan klasik yapıtlardı; roman, erkek adamı kadınsılaştıran son derece zararlı bir türdü.

Bunun yanı sıra klasik eğitimin, insan doğasına ilişkin temel hakikatleri öğretmekle kalmayıp Catullus'tan Robert Clive'a süreklilik gösteren bir kimlik kazandırdığı düşünülüyordu. Bu kimliği edinmenin yolu klasiklere gömülmekten geçiyordu. İngilizlerin psikoloji, sosyoloji, siyaset bilimi vb. disiplinlere duyduğu köklü antipatinin kökenleri burada aranmalıdır. Eshilos'un oyunlarını okumuş bir centilmene başka şeylere kafa yormamasını salık veren bir anlayış hükmeder İngiltere'ye. İngilizlerin müzmin amatörlük kültü de bu anlayıştan beslenir. Romanın 18. yüzyıldaki serüveninde tüm bunların izini sürebiliriz: 18. yüzyılda roman, teknik bilgi gerektirmeyen bir çeşit "amatör" bilgelik olarak algılandığı gibi yazarların açıkgözlülüğü, duyarlığı ve somut deneyimleri ile romanları arasında paralellikler kurulurdu; sıkı bir psikanaliz eğiti-

mine veya sosyal bilimler alanında yapılmış bir uzmanlığa kimse gerek duymazdı.

Henry Fielding'in "doğa"dan anladığı da tüm insanlığın paylaştığı birkaç hayati ve değişmez doğal özellikten ibarettir. Buna koşut olarak Fielding'in romancılık anlayışı, insanlığa ilişkin birkaç köklü hakikati temsil etme çabasından ibarettir. Doğrusu, Defoe ve Richardson gibi muhafazakâr ve klasisist olmayan yazarların da bu anlayışa karşı çıktıklarını söyleyemeyiz; ama onlar bir yandan da bireysel hayatın eşsizliği ve karmaşıklığını önemserler. Oysa Fielding, Swift, Pope ve Johnson gibi yazarlar bireysel hayatı hiç önemsemezler. Romantizm sonrası zamanlarda yaşayan bizler ise zengin bir bireyselci düşünce mirasının ürünleri olduğumuz için Fielding ve Johnson gibi adamların düşünce yapısını zihnimizde canlandırmamız çok zordur: Bu yazarlar, insanların müşterek özelliklerini hayranlık verici bulurken aralarındaki farklara dikkat etmemişlerdi.

Dolayısıyla Fielding'in neo-klasik imgeleminin yakıtının evrensellik, düşmanının ise farklılık olduğu söylenebilir. Neo-klasik imgelem, postmodern imgelemden alabildiğine uzaktır. Fielding ile Richardson'da klasik olan ile olmayan, gerçek olan ile gerçekdışı olan arasındaki fark dahi mutlak değildir: Örneğin Tom Jones, inandırıcı hatta gereğinden fazla inandırıcı bir karakterdir ya da Samuel Richardson'ın gözünün her zaman Clarissa gibi kadınlar ve Sir Charles Grandison gibi adamların üzerinde olduğunu söyleyebiliriz. Ne var ki en genel düzeyde, gelenekçi bir Tory için insanların müşterek özellikleri hayranlık verici iken ilerici bir Whig, sıra dışı bir insan ile karşılaştığında heyecanlanır. Başka deyişle, bir Whig ince ayrıntılarla Fielding ise genel tiplerle meşgul olur. Fielding'in romanlarındaki bazı bölümleri atlaması da kısmen bundan kaynaklanır, zira onun için gerçekçilik, natüralist ayrıntı meselesi değildir. Ortada aman aman bir şey yokken anlatıyı minik ayrıntılarla dolduran sakar anlatıcılar, *Tom Jones*'ta yolculuklarını boş veya dolu bir şekilde tamamlamak zorunda olan at arabalarına benzetilirler.

Modern beğeniye, natüralist ayrıntı "gerçekçi" iken "tipik" olan gerçekçi değildir. Oysa Fielding'de durum farklıdır.

Fielding'in gözünde gerçekçilik, insanoğlunun tipik özelliklerine sadık kalmaktır; bireylerin kendilerine özgü özelliklerine değil. Fielding, "İnsanları değil tavırları, bireyleri değil tipleri betimliyorum" der. *Joseph Andrews*'ta "her şeyi doğadan kopya ettiğini" vurgularken bu romanın insanoğluna ilişkin genel hakikatleri aktardığı için gerçekçi olduğunu söylemek ister. Fielding'de genel hakikatler, lokal hakikatlerden daha önemli ve daha dayanıklıdır. Fielding, yarattığı roman karakterinin tutumlu bir hancı olmasını önemser; "şaşı" ve tutumlu bir hancı olmasını değil. Elbette ki bir yazar, karakterlerinin fiziksel özelliklerini belirginleştirerek anlatıya renk katabilir; ne var ki Fielding, bu özellikleri aşırı ölçüde önemsemenin boş ve sapkın bir uğraş olduğunu düşünür. Aslında sadece genel tipler yaratmaz Fielding; bazı karakterleri gayet sıra dışıdır. Ancak Fielding son tahlilde, sapkın ve anormal şeyler ile mucizeler ve dehalardan olsa olsa cahil insanların etkileneceğini düşünür. Bu Fieldingesk duyarlık, modern veya postmodern duyarlıktan farklıdır. Virgina Woolf, hancının hancı olmasından çok şaşı olmasıyla ilgilenecektir. Dickens ise hancının hem hancı hem de şaşı olmasını önemseyecektir.

Fielding'in insanoğlunun tipik özellikleriyle meşgul olması, "saf özler" aradığı anlamına gelmez. Fielding'e göre insan davranışına ilişkin tipik olan, iyi ile kötünün karışımıdır. Dünyada mutlak ahlaki değerlerin taşıyıcısı olan insanlara çok seyrek rastlandığını düşünür Fielding, ama bu durumu ahlak karşıtı bir argümanın haklılığının kanıtı olarak görmez. Kutsal olan ile kutsallıktan uzak olan, ideal olan ile fiili olan arasında bir uçurum olduğunu düşünür. İnsanoğlunun ahlaki tutumunun melezliğinin, yeryüzünde iyi ile kötünün yan yana var olmasının bu uçuruma işaret ettiği sonucuna varır. Doğaya sadık kalma iddiası taşıyan bir romanın, söz konusu bileşimi, söz konusu melezliği yansıtması gerektiğini vurgular. İyi de bunu yapmaya çalışan bir roman, insanların iyi ile kötü arasında yaptıkları mutlak ayrımları sorgulamadan edebilir mi? Gerçekçi bir yazar, "ahlaksızlığa" bulaşmadan yazabilir mi? Doğrusu hem mutlak ahlaki değerlere inanan hem de gerçekçilik iddiası taşıyan bir yazarın, kendi ahlaki değerlerini kendi anlatısıyla baltalaması bir aşamadan sonra kaçınılmaz olabilir.

Gerçekçiliğin kendine özgü atmosferi – kurnaz, dünyabilir, ironik ve hoşgörülü atmosferi – mutlak ahlaki değerler ile uyuşmaz. Nitekim Fielding, açık görüşlülüğü ile ünlüdür; Samuel Richardson'ın yapamadığı müstehcen esprileri yapmaktan çekinmemiştir. Ian Watt'ın dediği gibi, Fielding'in "düpedüz müstehcen olandan zevk almasını bilen" ve centilmenler kulübüne yaraşan bir yönü vardır. Çünkü gerçek bir centilmen, müstehcen espriler işitince neye uğradığını şaşırmaz, şaşırıyorsa yeterince dünyabilir değildir ve centilmenlik yakıştırmasını hak etmiyordur. Gelgelelim centilmen olmanız için bir sürü metresinizin olması da gerekmez. Fielding, müstehcenlik ile ahlaksızlığı özdeşleştirmek gibi püriten bir yanlışa düşmemiştir. Yine de ortada bir açmaz vardır: Gerçekçilik, ahlaki bir normu savunduğu gibi aynı normu kolayca ayaklar altına alır. Az önce verdiği ahlak dersini hemen unutuverir. Samuel Richardson ve Samuel Johnson, Fielding'in aynı romanda veya aynı karakterde farklı ahlaki özellikleri bir araya getirmesinden nefret ediyorlardı. Oysa Fielding'in yöntemine başvurulmadığı sürece ortaya nasıl bir ahlakçılığın çıktığı merak ediliyorsa Samuel Richardson'ın tahammül sınırlarını zorlayacak kadar namuslu karakteri Sir Charles Grandison'a bakılmalıdır. Gerçi Fielding'in inandırıcılıktan uzak azize karakteri Amelia da Grandison'dan farksızdır.

Bir insanın tipik özelliklerini keşfetmek için o insanın tipik davranış biçimine ilişkin bilgi sahibi olmanız veya akıl yürütmeniz gerekir. Bu öncül, gerçekçilik açısından hayati önem taşır, çünkü gerçekçilik bir olasılık meselesidir ve olasılık, tipik davranış ile eş anlamlıdır. Bir insanın "tipi" veya "özü", onun ayırt edici özellikleri ile ondan umduğumuz davranışların toplamıdır. Örneğin, insanların duygularını samimi bir ilgiyle önemsemek psikopatların tipik davranış biçimi değildir. Dolayısıyla bir romanda hem psikopat hem özgecil bir karakter yaratmak ne tipik ne de gerçekçidir. İnsanların tipik özelliklerini bildiğimiz sürece onları bir kalıba sokabiliriz. Yasaların ve düzenin bekçiliğini yapan muhafazakârlar, tam da bu yüzden bu bilgi çeşidini önemserler. Böyle bir bilgiye sahip olan insan, dünyanın tüm karmaşasını bir sabit kimlikler şemasına indirgeyerek çözer. Şemadaki kimliklerin sabitliği, muha-

fazakâr dünya görüşünü pekiştirir. Muhafazakâr düşünce evreninde insanlar ancak ve ancak katı sınırlar çerçevesinde ve "tipik" özellikleriyle uyumlu bir şekilde değişebilirler. Bir insanın, bir gecede ertesi sabah tanınmayacak kadar değişmesi olanaksız addedilir.

Aynı düşünce evreninde insanoğlunun ahlaki yönden iflah olma yetisinin kısıtlı olduğu kabul edilerek ciddi bir karamsarlığa zemin hazırlanır. Bazı eleştirmenler, Tom Jones'un roman ilerledikçe daha iyi bir insana dönüştüğünü belirtirler. Tom şayet gerçekten değiştiyse, bunun çok etkileyici bir değişim olmadığı ortadadır. Kaldı ki bana sorarsanız Tom Jones, başta neyse sonda da büyük ölçüde odur. Aynı şeyi Dickens'ın Pip'i ve David Copperfield'ı ya da George Eliot'ın Dorothea Brooke'u için aynı kesinlikle söylemek mümkün değildir. Oysa tıpkı Jane Austen gibi Fielding'de de roman karakteri, zamana yayılan bir şey veya bir süreçten çok öngörülebilir eğilimlerinin toplamıdır. Fielding gibi bir Tory, insanların kendi kaderlerini tayin ettikleri görüşüne katılmaz. Daha ziyade, aile ve toplumdaki konumlarını önemser.

Tom Jones'un kaderini tayin eden unsur, Tom Jones'un kendisinden çok olay örgüsüdür. Olay örgüsünün amacı da Tom'u daha iyi bir yere taşımaktansa ait olduğu yere geri döndürmektir. Buna benzer bir amacın, Defoe'nun bazı anlatılarında da mevcut olduğunu görürüz. Karakterlerin sonu, anlatının en başında ima edilir. Ayrıca *Tom Jones*'ta Tom'un memleketine geri dönüp Sophia Western ile evlenmesinin, Somerset'in en geniş iki arazisini birleştirdiği unutulmamalıdır. Tom Jones için asil bir soykütüğü uyduran Fielding böylece arzu ile toplumsal düzeni bağdaştırır, iki âşığın toplumsal yapıyı zedelemeden birbirlerine kavuşmalarını sağlar. Fielding'de dünyevi ikbal, küçümsenecek bir şey değildir. Tek mesele, ketum ve kurnaz birisi olarak yükselmeye çalışmak yerine ait olduğunuz yere geri dönmenizdir.

Fielding'in klasikler konusundaki bilgisi ile muhafazakâr dünya görüşünün örtüşmesi, kurguladığı olay örgülerinin şaşırtıcı ölçüde düzgün ve simetrik olmasını sağlamıştır. Fielding, yeryüzünde Tanrı'nın insanlara yardım ettiği anlarda belirginleşen ilahi bir örüntünün hüküm sürdüğüne inanır. Romanlarındaki olay örgüle-

ri, iyicil bir yazgı düşüncesinin metaforudur. Erdemli karakterleri iyi sonlar, habis karakterleri ise kötü sonlar bekler; masum karakterler ödüllendirilirken günahkârlar hak ettikleri cezayı görürler. Fielding'in karakterleri, olay örgüsünün seyrine minnettar olan veya düşman kesilen karakterlerdir. Nitekim Fielding'in kötü karakterleri bile bile kendi sonlarını hazırlamaktansa olay örgülerinin kurbanları olurken erdemli karakterleri de yükselmek için çaba harcadıkları için ödüllendirilmezler. Zaten yükselmek için çaba harcayan bir insanın erdemli olması mümkün müdür? Fielding'in, Samuel Richardson'ın *Pamela*'sı ile alay etmek üzere kaleme aldığı *Shamela*'da ti'ye aldığı şeylerden biri de Pamela gibi masum görünen bir karakterin yükselmeye çalışmasıdır. Gerçekten de Pamela'nın namustan anladığı, en çok parayı kim veriyorsa bekâretini ona satmaktır.

Fielding, "erdemli insanın er geç başarılı olacağı" görüşünü orta sınıf faydacılığının ürünü olarak görerek eleştirir.[1] İyiliğin, kişisel çıkar ile özdeşleştirilmemesi gerektiğini savunur. Ona göre iyilik, iyilik adına yapılmalıdır. Mutluluğun formülünün erdemli bir hayat olduğu görüşüyle *Tom Jones*'ta şöyle alay eder Fielding: "İnsana sahiden moral veren bu görüşe benim tek bir itirazım var: Bu görüş, hiçbir şekilde doğru değil." Fielding'in gözünde erdemin kendinden başka hiçbir getirisi yoktur. Zaten böyle berbat bir toplumda nasıl bir getirisi olabilir ki? Tom Jones'un öyküsü gerçek hayata uyarlansaydı Tom asılır, Blifil ise başbakan olurdu. Zira Blifil, başbakanlık koltuğuna yakışacak kadar zevksiz bir tiptir. Bu yüzden bir roman karakteri olduğuna dua etmelidir.

Fielding'in ikide birde bize okuduğumuzun bir roman olduğunu hatırlatmasının nedeni, karakterlerin ideal sonları ile gerçek hayattaki gerçek sonlar arasındaki ironik karşıtlığın altını çizmek istemesidir. Ne var ki edebiyatta gerçekçiliği, gerçek hayattaki olası durumlardan çok tipik durumları önemseyen bir tutum olarak düşünürsek Tom'un Sophia ile evlenmesi, evlenmemesinden daha "gerçekçidir". Nitekim bu evliliğin "tipikliği", gerçek hayattaki

(1) Fielding'in bu konudaki ilham kaynağı Machiavelli'dir. Nitekim Machiavelli, Cicero ve öteki düşünürlerin klasik hümanist öğretilerinin aksine erdem ile güç, değer ile hakikat arasında bir nedensellik kurulabileceğini kabul etmemiştir.

ideal durum ile son derece uyumludur; gerek gerçek hayattaki ampirik olaylara gerekse "Tanrı'nın alışıldık takdirine" baktığımızda Tom ile Sophia'nın evlenmesinden daha *ideal* bir durumun olamayacağını görürüz. Yeryüzünde son tahlilde gerçek olan, olaylar değil olayların anlamlarını belirleyen ahlaki paradigmadır. İşte gerçekçi romanın ayrıcalığı bize bu paradigmayı göstermesidir. *Tom Jones*'un sonunda, ampirik olan ile paradigmatik olan, gündelik hayat ile ideal tasarım uyumlu bir şekilde bir araya gelir. Olması gereken, hiç değilse bir kez gerçekten olur.

Fielding bizi kurmaca ile gerçekliği karıştırmamamız konusunda uyarır. Oysa Defoe ve Richardson, okuru kurmaca ile gerçeklik arasındaki sınırları kaldırmaya teşvik ederler. Bunun nedeni de anlatılarının gerçekçi görünmesini istemeleridir. Romanlarının değersiz masallar olarak görülüp çöpe atılmasının önüne gerçekçilik vurgusu yaparak geçmeye çalışırlar. Defoe ve Richardson'ın gerçekçilikten anladıkları, "gündelik hayatın en ufak ayrıntısına dahi sadık kalmak"tır. İkisi de hayat ile edebiyat arasındaki uçurumu ortadan kaldırmaya çalışır. Fielding ise bu türlü gerçekçiliği çok fazla önemsemediğinden anlatılarının birer kurgudan ibaret olduğunu unutturmaya çalışmaz. Üstüne üstlük, *Tom Jones*'ta "her köşe başında karşımıza çıkan bayat, olağan ve vülger şeylerle" ilgilenmediğini söyler. Fielding'in bir tür gerçekçiliğe (daha doğrusu naturalizme) dudak bükmesi, edebi olduğu kadar toplumsal bir tutumdur: Bir centilmenin sıradan insanlardan söz etmesinde sorun yoktur; ancak bu centilmen sıradan insanları yeterince renkli bir biçimde betimlemeyi beceremediği için okurun canının sıkılmasına yol açıyorsa, işte o zaman işler değişir. Fielding gibi usta bir hatip böyle bir günahı asla bağışlayamaz.

Fielding, romanlarının birer kurgudan ibaret olduğunu hatırlatarak gerçek dünyanın romanlarının ima ettiğinden çok daha azı olduğunu vurgular. Gelgelelim mesele, gerçek dünya ile kurgusal dünya arasındaki ironik uyuşmazlığa gülüp geçme meselesi değildir. Çünkü bir roman, dünyanın nasıl bir yer olması gerektiğini de söyler. Gerçekçiliğin, ideal/idealist bir boyutu da vardır. Gündelik hayattaki hüsranlar ve adaletsizlikler olay örgülerinde telafi edilir. Dolayısıyla gerçekçi romanın ideali/idealizmi önemlidir; onun ara-

cılığıyla gerçek hayattaki kusurları fark eder ve türlü türlü adalet ölçütü ediniriz. Adalet ölçütü olmayan insan ise adaletsizliğin ne olduğunu dahi bilemez. (Öte yandan, sahici adaletin *sadece* romanlarda olması da müthiş iç karartıcı bir durumdur.) İnsanoğlu idealsiz yaşayamaz, ne var ki ideallerinin romantik düşlerden veya rotasız ütopyacılıktan öteye geçebilmesi için onlarla gerçek dünya arasındaki uçurumu mutlaka görmesi gerekir. Aksi takdirde Don Kişot gibi sahip olduğumuz idealleri en kestirme yoldan gerçekliğe tercüme etmemiz kaçınılmazdır. Bunun potansiyel sonucunun felaket olduğu bellidir.

Fielding'in romanlarında, olaylar arasında bariz bir gerilim vardır. Söz konusu gerilim, dünyanın kötü bir yer olduğunu sezdirir. Ne var ki aynı olayların biçimsel düzenlenişi simetriye, şiirsel adalete ve uyuma işaret eder. Fielding bir yandan simetri, şiirsel adalet, uyum gibi değerlere inanacak kadar gelenekçi iken öte yandan bu değerlerin gerçek hayatta nasıl çiğnendiğini bilecek kadar gerçekçidir. Dolayısıyla bir Fielding romanında, biçim ile içerik arasındaki gerilim, ideal olan ile fiili olan arasındaki gerilime tekabül eder. Romanlarının içeriklerini hiçbir biçimsel boyut ile taçlandırmayan Daniel Defoe gibi yazarlar için aynı şeyi söyleyemeyiz. Defoe'da olaylar, belirli bir biçimden veya tasarımdan bağımsız olarak gelişigüzel akıp gider. Aslında Defoe, yeryüzünde Tanrısal bir tasarımın hüküm sürdüğüne tüm kalbiyle inanır. Ancak bu inancını görsel-biçimsel değil sözel düzeyde ortaya koyar. Fielding'de ise Tanrısal tasarım olay örgüsüne içkindir.

Komedi unsuru Defoe'nun romanlarında büyük ölçüde istemsizce, Richardson'ın romanlarında ise çok seyrek olarak su yüzüne çıkar. Fielding'in romanları ise komiktir. Fielding, bu yönünü de klasik dayanaklarla açıklamaya çalışır: Homeros'un bugün elimizde olmayan komik bir epik yazdığı düşünülür. İşte bu veri, Fielding'in gürültülü mizahın ve yatak odası farsının olanaklarından keyifle yararlanması için yeterli olmuştur. Ne var ki Fielding'in komedi sevgisi sadece klasik beğenilerinden değil aynı zamanda içinde yaşadığı topluma bakışından da beslenir. Fielding'in patrisyen, iyi huylu, neşeli ve rahat bir yönü vardır. Gerçek hayatta bir centilmen iken romanlarında ironik biçimde mesafeli bir anlatıcı-

dır; kolay kolay öfkelenmez. Eğlenirken öğrenmemiz amacıyla resmedilmiş manzaralar sunar bize, Richardson'ın romanlarındaki gibi gözyaşlarımıza hâkim olamayacağımız dünyalar değil.

İç karartıcı ve karmaşık bir içerik ile onu durulaştıran komik ve soğukkanlı bir üslup arasında son derece İngiliz bir karşıtlık vardır. Fielding soğukkanlı bir lordu andırır, ipleri daima elinde tuttuğundan daima rahattır. Fielding'in anlatıcıları geveze, samimi, dünya bilgisi yerinde tiplerdir. Ahlak sorunları, doğru yargılar, görgülü tavırlar gibi konularda okur ile uygar bir diyalog kurarlar. Örneğin *Tom Jones*'taki Allworthy, doğru bir yargıya varmanın gerçek bir tartışmayı gerektiren zorlu bir edim olduğunu kanıtlar. Nitekim otoriteye özgü o vakur görünümüne karşın Allworthy'nin Tom, Partridge ve Black George ile ilgili yargılarının son derece katı olduğunu görürüz. Allworthy ayrıca Blifil'in çirkefliğini göremediği gibi Square ile Thwackum'a karşı gereğinden çok mülayimdir.

Fielding'in romanlarında olaylar, çoğu zaman dışsallaştırılarak anlatıldıkları için keder, dehşet veya öfke duyduğumuz anlar seyrektir. Bazı karakterlerin ahlaksız tavırlarını soğukkanlılığımızı hiç yitirmeden izleriz. Fielding ikide birde bize okuduğumuz metnin bir roman olduğunu hatırlattığı için karakterler ile özdeşleşmek yerine onların artılarını ve eksilerini tartarız. Karakterlere belli bir uzaklıktan baktıkça onları daha az itici buluruz. Öyle ki Fielding, *Amelia*'da karısını aldatan kötü kalpli Booth'u bile aklar. Fielding'in romanlarında karakterlere uzaktan bakmamızın bize sağladığı avantajlardan biri anlatıdaki komik unsurları daha net görmemiz iken bir başkası da karakterlerin hem kibirli hem sahte hem de gülünç olduklarını görmemizdir. Normalde bütün bu özelliklerin yan yana gelmesi zordur, ancak Fielding insanoğlunun en yaygın kusurlarının sahtelik ve kibir olduğunu düşünür (Doğrusu Fielding'in sahtelik ve kibri insanoğlunun en iğrenç değil de en yaygın kusurları olarak görmesi, üstüne üstlük bu kusurları komik unsurlara dönüştürmesi bir hayli iyimser bir tutumdur).

İnsanların güncel kamusal meseleleri eşit koşullarda sınırsızca konuşmak için bir araya geldikleri on sekizinci yüzyıl kamusal alanının önemli bir parçası da sağduyuya yönelik ilgisiyle romandır. 18. yüzyıldaki kamusal diyaloğun amacı nesnel yargılara varmak-

tır. Fielding'in okurlarını romanlarındaki aksiyondan bilinçli bir şekilde uzaklaştırması tam da bu amaca hizmet eder. Bir Fielding romanı okuyan okur, anlatıcıyı tüketmek yerine onunla konuştuğunu fark eder. Fielding, kamusal iletişimin daha verimli hale gelmesi için anlatıcı ile okur arasında bir diyalog köprüsü kurar. Okur ile anlatıcı, "orada", anlatının içindedirler. Oysa gerçekçiliğin daha sonraki serüveninde anlatıcının sesi kısılacak, okur ise büsbütün görmezden gelinecektir. Yazarını gizleyip okurunu görmezden gelmesini bilen romanların daha gerçekçi oldukları düşünülecek, yazarların veya okurların sahneye çıktığı romanların gerçekçilikten uzak oldukları öne sürülecektir. Romanın bir kurgudan ibaret olduğunun yeniden anlaşılması için modernist edebiyat çağına kadar beklenecektir.

Fielding'in neşesi ve iyi huyluluğu sadece bir üslup özelliği değildir, aynı zamanda yazarın manevi vizyonuna işaret eder. Fielding, insanoğlunun doğaçlama neşesine hayrandır. Ancak ve ancak sıkı çalışma ve amansız özdisiplin sayesinde erdemli olunabileceğini savunan orta sınıf *Dissenter*lar ile Fielding'in manevi vizyonu arasındaki fark tam da bu noktada billurlaşır. Fielding'e göre bir centilmen, olumlu nitelikler edinmek için çalışmaz. Tom Jones'ta bariz biçimde eksik olan özdisiplini Fielding önemser aslında; fakat özdisiplinin kendi harcındaki emeği gizleyip sanat gibi ince ve doğal olması gerektiğini düşünür. Erdemin insanın kendi kendisini bastırmasıyla elde ettiği bir değer olduğunu öne süren *Roundhead* anlayışına karşı çıkan bir *Cavalier*dir Fielding.* Ayrıca, insanın kendi derinliklerini küçücük bir kusur bulmak için sürekli göz hapsinde tutmasını da estetik açıdan zevksiz bulur. Böyle bir tutumun, kendini üstün görme vehminden, püriten samimiyetsizlikten ve ketum olduğu kadar otoriter bir tutkudan beslendiğini düşünür. Fielding, bugün Amerika Birleşik Devletleri'nde yaşasa başarı şansı sıfırdı.

(*) Ç.N.: Eagleton burada 17. yüzyılın ortasında İngiliz İç Savaşı'nda birbirlerine giren iki gruba gönderme yapıyor. *Cavalier*ler, İç Savaş sırasında parlamentoya karşı 1. Charles'ın yanında savaştılar, "Kralcılar" olarak da anılırlar. İspanyolca *caballero* kelimesinden türetilen *cavalier* yakıştırmasının 17. yüzyılda İngiltere'de Katoliklik, yabancılık, ahlaksızlık gibi yan anlamları vardı. *Roundhead*ler ise İç Savaş sırasında parlamento adına savaştılar. Bukleli saçlardan nefret edip kendi püriten saç stillerini yarattıkları için böyle anıldılar.

Fielding'e göre gerçek erdem, bir kadeh şarap ya da kızarmış bir piliç gibi zevk alınacak bir şeydir ve bu haliyle bir centilmenler kulübüne yaraşır. Böyle patrisyen bir etiği benimsediğinizde, şaraptan niçin keyif aldığınızı sorgulamadığınız gibi niçin iyi huylu ve erdemli olmanız gerektiğini de sorgulamazsınız. Erdem, serebral bir görevden çok bir iyi kalplilik sorununa dönüşür. Ne var ki tıpkı Tom gibi iyi kalpliliğinizin kurbanı olmamak için tedbirli olmanız, temkinli hareket etmeniz gerekir. Fielding, şehvet düşkünlüğü ve hırs gibi iyi kalpliliğin de insanın başına bela açabileceğini bilir. Yine de insanın iyi kalpliliğinden ötürü olmayacak bir yanlış yapmasını, soğuk ve legalist bir ruhla "doğru yaşamasına" yeğler. Fielding, gerçekten erdemli olan insanların içlerinden gelen iyicil bir sese kulak vererek yaşadıklarını düşünür. Böyle insanların kendi doğalarına daima sadık kaldıklarını düşünür. Bize etik normların alt alta dizildiği bir metin yerine kalbimizin sesine kulak vermemizi salık verir.

Fielding, *Essay on the Characters of Men/İnsanların Karakterleri Üzerine Bir Deneme* başlıklı metninde iyi kalpliliği, "bizi başkalarının mutluluk ve mutsuzluklarını paylaşmaya sevk eden, cana yakın ve iyicil bir ruh hali" olarak tanımladıktan sonra soyut bir görev, ahlak veya din düşüncesinden hareketle ya da düpedüz faydacı bir saikle iyilik yapan bir insanın iyi kalpli olamayacağını belirtir. Böyle bir insanın "erdemi", kılık değiştirmiş kişisel çıkardan başka bir şey değildir. Oysa gerçekten iyi kalpli bir insan, iyilik yaparken hiçbir karşılık beklemez, iyilik yapmış olmanın hazzıyla yetinir. Fielding, haftada iki kez yayımladığı *Covent Garden Journal*'da "Dürüst ve ahlaklı bir insan için yoksullara yardım etmekten, onların acılarına merhem olmaktan daha büyük bir mutluluk olabilir mi?" diye sorar.

Fielding'e göre, ahlak duyusu ile estetik duyusu birbirleri ile iç içe geçmiştir. Erdemli insan, başkaları ile "yaratıcı" duygudaşlıklar kurmayı beceren insandır; dolayısıyla bir romancı öncelikle erdemli olmalıdır. Ayrıca Fielding, erdemli bir insanın neyin doğru neyin yanlış olduğunu kolayca anlamasına olanak sağlayan içgüdüsel bir inceliğe sahip olduğunu belirtir; söz konusu incelik, estetik "beğeninin" etik alanındaki karşılığıdır. Fielding, tıpkı beğe-

ni düzeyi yüksek bir insan gibi erdemli bir insanın da bilgili ve eğitimli olması gerektiğini vurgular; Squire Western ve Squire Trulliber gibi köylü karakterlerin sergiledikleri doğal yaşamsallık kendi başına yeterli değildir. Doğa bazen iyicildir, ama bazen de katı yürekli ve açgözlüdür. Fielding'in dünyasında, ahlak duyusunun yerini hiçbir şey tutmaz. Bir karakterin ahlak duyusu ya vardır ya yoktur; bir karakter ya Tom'dur ya Blifil.

Fielding, çoğu insanın ahlak duyusundan yoksun olduğuna inanır. Herkesin ahlaklı olduğu bir dünyaya ucuz romanlara özgü duygusallığın hükmedeceğini düşünür. Üstelik böyle ideal bir dünya Hıristiyanlık açısından da bir sapkınlıktır; çünkü "cennetten kovulma" öğretisinin inandırıcılığı kalmayacak, "doğal" olan, olağan veya ortalama olmaktan çıkacaktır. Fielding, *Tom Jones*'un insanoğlunun kusurlu bir yaratık olduğunu vaaz eden evanjelist karakteri Thwackum olmadığı gibi insanoğlunun kırılganlığını ukalaca görmezden gelen rasyonalist karakteri Square de değildir. Aksine, insanoğluyla ilgili duygusal yanılsamaları olmayan, gerçekçi ve dünyabilir bir ahlakçıdır. Sözgelimi, katillerin asılmasını, kaşarlanmış suçlulara zerre kadar merhamet gösterilmemesini savunacak kadar sert bir yargıçtır. "Bu tilkilere merhamet göstermek için aptal veya çocuk olmak gerekir" der. Romanlarında cinsel davranış bozuklukları gösteren karakterlerine karşı ne kadar hoşgörülü olursa olsun, *Covent Garden Journal*'da zinayı "iğrenç bir ahlaksızlık" olarak tanımlar. *Amelia*'nın asil lordunun bir şeytana dönüşmesine ramak kalmıştır. Her şey bir yana Fielding, *Tom Jones*'ta, alt sınıftan gelen insanların hiçbirinde "yardımsever bir ruh" göremediğini söyler. Oysa *Joseph Andrews*'ta Joseph saldırıya uğradığında tek yardımına koşan gariban bir arabacı çocuktur.

Asıl sorun hem yoksul hem de erdemli olmanın zorluğudur, çünkü yoksul bir insan birçok şeye muhtaçtır. Ancak zenginlerin erdemli olması da zordur, çünkü zengin bir insanın eline ahlaksızlığa bulaşmak için bir yığın fırsat geçer. *Tom Jones*'ta hem iyiliği hem de gücü simgeleyen Allworthy karakteri bu bakımdan sıra dışıdır. Fielding, *Jonathan Wild*'da, ahlaklı insanların sayısı çok az iken gerçekten namussuz ve sahtekâr insanların sayısı bin-

de bir bile değildir der. *Jonathan Wild*'daki karakterlerin hepsi kişisel çıkarlarını belli ölçüde kollar ama hiçbirisi Wild kadar namussuz ve merhametsiz değildir. Fielding'in karakterlerinin çoğunun iyiliğe yatkın tipler olması, insanoğlunun kusur ve günah denizinde çaresizce debelenen bir varlık olduğunu öne süren Kalvenist görüşü çürütür.

Ne var ki Blifil gibi genleri gereği kötülük yapmaya yatkın olan, eğitim veya toplumun etkisi ile hiçbir şekilde düzelmeyecek doğuştan pislik adamlar da vardır. Örneğin Tom ile Blifil aynı çevrede yetiştikleri halde ahlaki açıdan iki karşıt kutbu simgelerler. İki karakterin birbirinden bu kadar farklı olması, eğitimi insanların doğuştan gelen özeliklerinden daha çok önemseyen ilericilerin suratına şamar gibi iner. Gelgelelim eğitimin, onulmaz ölçüde ahlaksız bir insana faydası dokunmasa da ahlak abidesi bir insana zarar verdiği de söylenemez. Bu iki kategori arasında kalan insanlara faydalı olduğuysa kesindir. *Amelia*'da Fielding, "yeryüzünde gerçekten iyi bir insana, gerçek bir iyiliğe çok seyrek rastlanır" der; ancak bu durum, insanların doğuştan gelen özelliklerinden çok maruz kaldıkları olumsuz toplumsal etkilerden kaynaklanır. *Amelia*'nın Dr. Harrison'ı da bunu vurgular: "İnsan doğası kendi başına kötü değildir; bolca iyilik, yardımseverlik ve merhamet barındırır aslında... Onu bozarak bizi kötülüğe iten unsurlar kötü eğitim, kötü alışkanlıklar, kötü göreneklerdir."

Fielding, aklımızın yardımıyla tutkularımızı frenleyebileceğimizi düşünür. Elbette bu düşünce, insan doğasının ancak Tanrı'nın takdiriyle düzelebilecek yozluğu karşısında aklın çaresiz kaldığını öne süren radikal Protestan düşünceye taban tabana zıttır. Frenleyecek tutkuları olmayan frijid rasyonalistler de böyle bir düşünceye soğuk bakarlar. Fielding'in bu düşüncesi, insan davranışında çevresel etkenlerin belirleyiciliğini vurgulayan ilericileri de huzursuz eder. Ancak Fielding'in de şu soruyu cevaplaması gerekir: Ahlaklı olmak doğuştan gelen bir özellikse, etrafta bunca namussuzun dolaşmasını nasıl açıklarız? Yozlaştırıcı etkilerden bir dereceye kadar söz edilebilir, evet. Evet, ama *o* etkiler nereden gelir? Eğer cevap "insan doğası"ysa, Fielding'in argümanı kendi kendini yanlışlayan bir argümandır.

Dünyanın namussuzlarla dolu olması, namuslular için ciddi bir sorundur. Yola düşmüş, "dışarıdaki" karakter teması romanın tarihinde köklü bir gelenek oluşturur. Bu geleneğin öncüsü Don Kişot'tur. Don Kişot dışında Gulliver, Joseph Andrews, Parson Adams, Laurence Sterne'ün Yorick'i ve Toby'si, Samuel Johnson'ın Rasselas'ı, Richardson'ın Pamela'sı ve Clarissa'sı, Goldsmith'in Dr. Primrose'u, Jane Austen'ın Catherine Morland'i ve Fanny Price'ı, Jane Eyre, Oliver Twist, Dorothea Brooke, Catherine Sloper, Isabelle Archer, Milly Theale ve Tess Durbeyfield gibi karakterler de var. Bunlardan kimileri, ötekilerine göre daha masum karakterler. Tom Jones gibi bazıları ise masumiyet ile *pikareskliğin* (Thackeray'nin Becky Sharp'ı gibi pikaresk bir serseri tipinin) sentezi. Serseriler çoğu zaman sevimli tiplerdir ve bu yüzden serseriler ile masum insanlar arasındaki çizgi kolayca belirsizleşebilir.

Masum karakterlerin "erdemleri", "namusları" ise sahiden eğlenceli olabilir. Zaten erdem, namus gibi sözcüklerin gülünç Viktoryen tınıları vardır. Fielding'in Shamela'sı kendi "namusundan", sıkı sıkı tuttuğu kutsal bir el çantası gibi söz eder. Masum insanlar, hayranlık verici oldukları gibi toy ve enayi de olabilirler. *Amelia*'da, Mrs. Atkinson'ın kocasının rütbesinin yükseltilmesi için çevirdiği dolaplar karşısında Amelia'nın ağzı açık kalır. Oysa Mrs. Atkinson'ın gözünde Amelia, namus saplantılı bir tutucudur. Doğrusu, düzenbaz/namussuz insanlar azar işitmeyi hak ederler, gelgelelim Tanrı korkusuyla yaşayan insanlardan çok daha eğlenceli tipler oldukları kesindir. En hoş ezgileri her zaman şeytandan işitiriz. Tom Jones'un bir düzenbaz olduğu söylenemez. Ancak taşıdığı gençlik heyecanı son derece sevimlidir, bu yüzden kusurlarını hoş görürüz. Richardson'ın tecavüzcü karakteri Lovelace'ın bile bir albenisi vardır ve bunun Clarissa da farkındadır. Bir parça tehlike, afrodizyak etkisi yaratabilir. Her zaman iyi olmanın, biraz gerçekdışı bir yönü vardır. İyiliği taçlandıran retorik, çoğu zaman iğrenç bir cömertlik edebiyatına dayanır. Yapılan iyilikler laf kalabalığı eşliğinde insanların yüzüne vurulur. Beğeni sahibi İngilizler böyle duygu gösterilerine tenezzül etmezler. Kahramanların coşkusundan çok kurbanların hüznünü taşırlar.

Cervantes *Don Quijote*'de, "Namuslu insan sayısının çok olduğu yerde zulme maruz kalan insanların sayısı da çoktur." der. Mazlum insanlar için üzülürüz, ama onların yanında canımız sıkılır. Hayat, serserilerin damarlarında akar. Ne var ki gerçek serserilerden çok kurgusal serserileri severiz, çünkü roman kahramanı bir serseri bize zarar veremez. Oysa gerçek hayatta adamın biri bankadaki paramızı hortumladığında veya burnumuzu kırdığında kahkahalar atmayız. Edebiyatta hem erdemli hem çekici bir karakter yaratmak hiç kolay değildir. Kuşkusuz bu zorluk, erdemin genel tanımından çok modern çeşitlemesinden kaynaklanır. Erdem dendiğinde aklına bekâret, cimrilik, nefsini köreltme, öz-disiplin gibi "değerler" gelen orta sınıf toplum, günah işlemenin gizli bir cazibesi olduğunu düşünür. Samuel Richardson, kötücül karakteri Lovelace'ın bir Freddy Krueger'a dönüştüğünü fark ettiğinde dehşete düşer.

Don Kişot veya *Joseph Andrews*'taki Parson Adams gibi kutsal masumlar ile ilgili temel sorun, bu karakterlerin masumiyeti ile cehaleti arasında ayrım yapmanın zor olmasıdır. Don Kişot bize dünyabilmez bir masumiyetin ne kadar zararlı olabileceğini gösterir. İyi bir insan, dünyanın olağan gidişatından kendini ayırır; fakat o gidişattan büsbütün kopması bir delilik belirtisidir. Milton'ın dediği gibi erdemli insan, dünyaya savaş açmak için önce onu adamakıllı tanımaya çalışan insandır. İyi de bir yandan böyle berbat bir dünya ile alışveriş halinde olup bir yandan da masum kalmak mümkün müdür? Vahşi bir dünyada masumiyetini korumaya çalışan insan, bir süre sonra otomatikman kendi hayatı için hesap yapmaya başlar; peki bir insanın hem hesapçı olup hem de masumiyetin kendiliğindeliği ile ışıldaması mümkün müdür? Hesapçı bir insan zamanla başkalarının onunla ilgili birtakım kötü niyetli planları olduğunu düşünmeye başlamaz mı?

Masumiyetinizi korumaya mecbur kaldıkça onu yitirirsiniz. Fielding, erdemin kendiliğinden var olan ve dünyada az bulunan bir şey olduğunu düşünür. Masum insanların bir köşeye sıkıştırılıp kuşatıldıklarını öne sürer. Bu insanlar, kendilerine yönelik saldırılarla başa çıkacak kadar uyanık ve dayanıklı da değillerdir. Doğrusu, gerçek masumiyet yeryüzünde sahiden az rastlanan bir de-

ğer olduğu için gerçekten masum insanlar övgüyü herkesten çok hak ederler. Ne var ki tam da aynı nedenle, yani gerçekten masum oldukları için bu insanlar herkesten daha eksantrik görünürler. Nitekim çoğu insanın hiç aldırış etmediği ilkelere sadık kalan bir insan, bomboş bir yolda 20 km hızla giden bir otobüs sürücüsünden farksızdır.

Fielding, Hıristiyanlığın yardımsever, namuslu, şiddet karşıtı olmak gibi ideallerini büyük bir ciddiyetle savunur. Gelgelelim, bu ideallerin toplumdaki karşılığının ne olduğunu da bilir. Teoride herkes erdemlidir, pratikte ise işler değişir; teorideki iddia, pratikte unutulur. Fielding, Defoe, Swift ve Johnson gibi pratiğe büyük yatırımlar yapan teori düşmanı İngiliz yazarlar için bu durum ciddi bir sorundur. Bu yazarlara göre ideallerin iyice gülünç hale gelmesi toplumun kabahatidir, ancak bunun böyle olması hiçbir şeyi değiştirmez. İdealleri gülünç bulan insanlar aşağılık olabilirler, ama aynı zamanda haklıdırlar. 18. yüzyıl İngiliz romanının alay ettiği teorik bilgi gibi masumiyeti pratikte kanıtlama gereği de hem gerçek bir zorunluluğa işaret eder hem de anlamsızdır. Pratikte kanıtlanmamış masumiyet, hepimiz öleceğiz veya yarının ne getireceği belli olmaz gibi anlamsız önermelerin kofluğunu taşır. Kötücül bir toplumda, masumiyetin yerini sahte masumiyet alır.

Fielding, mizahi bir ikili odaklanma yöntemiyle, bir yandan Joseph, Fanny, Adams gibi günahsız karakterleriyle alay ederken öte yandan onlar aracılığıyla yeryüzündeki yozlaşmayı teşhir eder. Fielding'de ideal olan ile gerçek olan birbirlerini durmadan sorgular. Masum karakterler, toplumsal hayata açılan saydam bir pencere işlevi görürler; renksiz ve dünyabilmez karakterler oldukları için romanın dünyası ile okur arasına kendi egolarını sokmazlar. Tıpkı Gulliver gibi tuhaf bir saflıkları vardır; hayranlık verici olduğu kadar sinir bozucu bir saflık. *Jonathan Wild*'daki Heartfree'nin iyi kalpliliği bir zayıflık olarak betimlenir. Doğrusu iyi kalpliliğin zayıflık olarak görülmesi başlı başına ironikken, Heartfree'nin iyi kalpliliğinin gerçekten zayıflık olması ayrıca ironiktir. Heartfree, söz konusu iyi kalpliliğinden/zayıflığından ötürü Wild gibi azılı bir soyguncuya yem olur. Joseph Andrews ise gülünçtür, nitekim bir erkeğin namuslu olması çağın ruhuna aykırıdır; gelgelelim Joseph

tam da bir erkek olduğu için o çağda bir kadın için mümkün olmayacak kadar aktif ve güçlüdür. Ayrıca, mağdur edilmemiş bir masumiyet gibi seyrek rastlanan bir canlı türününün temsilcisidir Joseph; yükselmek için entrika çevirmez, bu bakımdan Pamela'nın ahlaklı bir çeşitlemesidir.

Masumiyetin teorik doğasının örneği olan Abraham Adams için de aynı şey geçerlidir. Adams, durmadan vaaz ettiği stoik soyutlanmayı nedense bir türlü hayata geçiremez. Hem manevi kayıtsızlığı savunan hem de her şeye müdahil olmaya çalışan bu adam, söylediklerimiz ile yaptıklarımız arasında yapıcı olduğu kadar ikiyüzlü bir çelişkinin olabileceğini kanıtlar. Tumturaklı sözlerle konuşan bir ahlakçıdır Adams ve Fielding böyle adamları hiç sevmez. Gelgelelim Adams aynı zamanda, manevi idealizmin pratik ve dünyevi bir mesele olabileceğini de kanıtlar. Gerçekten de dünyadan el etek çekmenin dünyevi bir yolu olabilir. Dünyevi olmak kimi zaman iyicil ve ahlaklı bir tutum olabilir, tıpkı dünyadan el etek çekmenin kimi zaman hiç de hayra alamet olmaması gibi. Tam bir insan kaçkını olan Man of the Hill'i düşünsenize.*

Adams, Joseph ve Fanny triosunu mutlu bir sonda birleştirme işi *Tom Jones*'un olay örgüsüne kalacaktır. Bu mutlu sonu, Tanrısal uyumun ilham verici bir imgesi olarak görmek mümkün olduğu gibi iyiliğin ve masumiyetin güçsüzlüğünün delili olarak görmek de mümkündür. Oysa Samuel Richardson, *Clarissa*'nın sonunda cılız bir teselli olanağının dahi belirmesine izin vermeyecektir. Nitekim Richardson için *Clarissa*'ya mutlu bir son uydurmak doğaya ihanet etmekle özdeştir. Fielding'in romanları ise toplumsal düzene er ya da geç uyum sağlayan bireylere ışık tutarken *Clarissa*, toplumun çarmıha gerdiği bir bireye ışık tutar.

Toplumsal etkiler ile doğuştan gelen masumiyet arasındaki ilişki, doğa ile kültür arasındaki ilişkinin veçhelerinden biridir. Aynı ilişkinin bir başka veçhesi, insanların arzuları ile sınıfsal konumları arasındaki ilişkidir. Fielding, bir insanın arzularının sınıfsal ko-

(*) Ç.N.: "Man of the Hill" (Tepelerin Adamı), Fielding'in *Tom Jones* romanında Tom ile Partridge'in ıssız bir tepede karşılarına çıkan karakter. Bir sürü talihsizlik yaşayan, en yakın arkadaşları tarafından kandırılan ve keşiş hayatı sürmeyi seçen bu karakter insanlardan nefret eder.

numunu aşabileceğini, dolayısıyla bir hayli yıkıcı olabileceğini bilir. Lady Booby'nin Joseph'i baştan çıkarmaya çalıştığını gördüğümüzde bu "ahlaksızlığı" kınamamız beklenir, zira bir hanımefendi uşağına sulanmaktadır. Ancak öte yandan aynı ahlaksızlığa gülümseyerek yaklaşmamız beklenir, çünkü insanlar arasındaki sınıfsal farklılıklara karşın insan doğasının her yerde aynı olduğu ima edilir. Toplumsal statü farklılıklarını böyle sansasyonel bir şekilde hiçe sayan Lady Booby, toplumsal hiyerarşinin sahteliğine bir toplumsal hiyerarşi simgesi olarak işaret eder. Lady Booby ile Joseph arasındaki "olanaksız" çekim, sınıflı toplumu hem tasdik hem de hicveder. Joseph'in, Lady Booby'e yüz vermemesini alkışlamaya çağrılırız. Zira Joseph, Lady Booby'e yüz vermeyerek hem toplumsal hiyerarşiye saygılı hem de ahlaklı olduğunu kanıtlamıştır. Gelgelelim tıpkı anlatıcı gibi biz de, Joseph'in Lady Booby'ye abartılı bir tepki vermesini biraz gülünç buluruz, çünkü biraz dünya bilgisi olan bir insan toplumsal hiyerarşinin cinsel ilişkiyle baltalanmasının ne kadar "doğal" bir ihlal olduğunu bilir. Sonuçta Fielding, kendine özgü ikili odaklanma yöntemiyle, hem Lady Booby hem de Joseph ile alay eder.

Toplumsal statünün önemine ilişkin belirsizlik, 18. yüzyıl İngiliz romanının belirgin özelliklerinden biridir. *Essay on Conversation*'da Fielding, toplumsal statü farkının felsefi düzlemde anlamsız olmakla birlikte siyasi düzlemde belirleyici olduğunu ve nezaket sınırları içerisinde dile getirilmesi gerektiğini belirtir. Fielding'e göre paraya tapmak alçaklık, insanları küçümsemek adiliktir: "İnsanların zengin bir ailenin evladı olarak doğmuş olmakla veya sonradan edindikleri servetle övünerek başkalarını küçümsemelerinin ne kadar aptalca bir şey olduğunu her gün yaşayarak görüyoruz". Fielding'in gözlemi, devrimci bir mantığın ürünü olmaktansa servetleri veya toplumsal statüleri ile ulu orta övünen insanları küçümseyen asilzadelere özgüdür. Fielding'e göre toplumdaki ahlaki hiyerarşinin en alt basamağında, gösteriş delisi hanımefendiler ile beyefendiler vardır. Ancak Fielding, "yoksullar, ne olursa olsun, zengin ve cömert insanlara saygı göstermeyi bilmelidirler" demekten vazgeçmez. Belli ki, "devletin saygınlık atfettiği unvanların sahipleriyle" arayı bozmak istemez.

Fielding, toplumsal statüyü önemsemesek de "zorunlu bir kusur" olarak görüp kabullenmemizi ister. Zira Fielding, insan doğasının müşterekliğine duyulan inancın toplumsal hiyerarşiyi tehdit ettiği tarihi aşamanın ürünü olan bir yazardır. Toplumsal düzen artık Tanrı'nın takdiri vb. geleneksel kategoriler yerine görenek, istikrar, çağın ruhuna uygunluk gibi gerekçelerin pragmatik dili ile savunulmaktadır. Aslında işin içinde kendi de olmasaydı, Fielding bu durumla iyi alay ederdi. Postmodernizmin 21. yüzyıldaki müritleri, insan doğasının müşterekliğine duyulan Aydınlanmacı inanç ile bugün alay ediyorlar. Oysa 18. yüzyılın sonunda insanlar aynı inançla toplumsal hiyerarşiye karşı isyan bayrağı açıp bir devrim yapmışlardı. Fielding, toplumsal sınıfları tıpkı romanlar gibi ironiyle yaklaşılması gereken kurgular olarak görür. Ancak Fielding aynı zamanda toplumsal sınıflar arasındaki dengenin bozulmaması gerektiğini düşünür, onlara yönelik ironik yaklaşımımızın putkırıcı bir tutuma evrilmemesini ister.

Fielding'in romanları deneyimlerden çok yargılara ve gözlemlere dayanır. Bir Fielding romanında karakterler ile özdeşleşmeye, onların zaferleriyle sevinip acılarıyla üzülmeye çağrılmayız. Fielding, Bertolt Brecht'in bir tarihte bir grup tiyatro oyuncusuna dobra dobra söylediği gibi, "birtakım heriflerin gönlünü hoş etmek için yazmaz". Oysa Samuel Richardson, bazen gönlümüzü hoş eder, bazen duygularımızı okşar, bazen de belli karakterlere husumet beslememizi sağlar. Richardson'a göre okur, romandaki karakterlerin deneyimlerini paylaşmalıdır. Bir Richardson okuru, roman karakterinin deneyimi ile o deneyim gerçekleştiği anda özdeşleşir. Richardson'ın böyle dolaysız ve şeffaf bir üslubu vardır. Öyle ki *Pamela*'nın çapkın Mr. B'si, Pamela'nın ırzına geçmeye çalışırken Pamela olan biteni yazıya dökmekle meşguldur. Fielding, *Shamela* adlı romanında bununla fena halde alay eder: "Mrs. Jervis ile ben şu anda yataktayız ve kapı kilitli değil; ya evin beyefendisi bizi görürse naparız, vah vah! Eyvah, beyefendi geliyor, ayak seslerini işitiyorum, yandık. Mr. Parson gibi yaşadığım anı yazıyorum, farkındasınız değil mi? Zaten Mr. Parson da şu anda yatakta, aramızda..."

Gerçekçilik, gereğinden çok zorlandığında gerçekdışılık kaçınılmaz olur. Lovelace, "Soğuk bir gecede yürüyüşe çıktığım için

ayaklarım dondu, peruğum ve iç çamaşırlarım kar suyuyla doldu. Yine de yazıyorum!" der. Yazmaya bir süre ara verip üstünü başını değiştirmez. Richardson'ın karakterlerinin evleri yanarken de yazmaya devam edip etmeyeceklerini sorarız kendi kendimize. Böylesine dolaysız bir üslup, "haberleri" hiçbir şey değiştirmeden aktarma iddiası taşıyan televizyon kanallarının sahteliğini taşır. Oysa neo-klasist Fielding için Richardson gibi her şeyi şimdiki zamana odaklamak, edebi olduğu kadar ahlaki bir zaaftır. Bu tutumda ısrar eden yazarlar, insanoğlunun doğru yargılara varması için gerekli olan mesafeyi ortadan kaldıran düzmece bir dolaysızlık adına bağlam, gelenek ve karşılaştırma gibi değerleri feda ederler.

Richardson'ın o ünlü "ana odaklanan yazı tarzı" böyle bir şeydir işte. Aslında Richardson'ın üslubu, bir yazı tarzından çok bir yazı karşıtlığını andırır. Dil, deneyimin gölgesinde kalır. Richardson, okurun dikkatinin anlatının betimlediği dünyadan başka bir yöne çevrilmesini istemediği için kullandığı sözcükleri maddi dokudan ve yoğunluktan arındırır. Gösteren, gösterilenin içinde erir. Deneyim ile dışavurum, içerik ile biçim arasında rahatsız edici bir mesafe yoktur. Oysa Fielding'in üslubu, tam da böyle bir mesafeden beslenir. Fielding okuru, anlatının temsil ettiği biçimsiz dünya ile yazarın bu dünyayı etkileyici bir biçime sokması arasındaki ironik uyuşmazlığın farkına varır.

Richardson, belirsizlikten arınmış hakikatleri aktaracak, "sıfır noktasına sabitlenmiş", katışıksız bir yazı tarzından yanadır. Ona göre dil, kendi yükünü okur ile deneyim arasına boşaltmaktan kaçınmalıdır. Ne var ki Richardson, bunun olanaksız bir ideal olduğunun farkındadır. Yazma ediminin doğası, söz konusu ideali yadsır. Bir kere, dilin, deneyimi basitçe "yansıtacağını" düşünmek saflıktır (Richardson'ın Lovelace karakteri bunun farkındadır aslında). Örneğin, "belki" veya "saygın" gibi sözcükler neyi yansıtır? Bu sorunun tek bir cevabı yoktur. Dil, insan deneyimini yansıttığı gibi kurgular da. Sözcükler, anlamlandırıldıkları anda işlev kazanan birimler oldukları için alabildiğine kaygan bir zeminde var olurlar. Dil, her gösterenin bir yığın olası gösterilene işaret ettiği bir ağdır. Bu ağ içerisinde hiçbir şey tek bir anlama gelmez. Buna koşut olarak okur, yazarın kurguladığı anlamın pasif bir alıcısı olmaktansa

anlamı yaratan aktif bir öznedir. Şu durumda, belirsizlikten arınmış hakikat diye bir şey yoktur.

Mutlak ahlaki değerlere inanan sofu bir püriten olan Richardson, okurun romanlarından doğru anlamlar damıtması için metinlerine durmadan müdahale eder. Her şeyi tüm gayretiyle gözden geçirir, ufak nahoşluklar ve potansiyel görgüsüzlüklerden arındırır. Richardson, "alt" sınıflara özgü görgüsüzlükler ile zaaflara düşmandır, onların yerine "nazik" bir üslupla yazılan mektupları yeğler. Yazdığı metinleri tek bir amaca hizmet ettirerek, baskı teknikleri konusundaki uzmanlığını romancılık kariyerine de taşımak ister.* Ancak Richardson'ın karakterleri, yazarın niyetlerinin aksine, nezaket sınırlarını aşarlar; böylece Richardson'ın romanlarından kendisinin de sahiplenmediği, "caiz olmayan" birtakım anlamlar çıkar. Edebiyat, okura hakikati ve gerçekliği aktarırken aynı zamanda aktardığı hakikatin altını oyan açık uçlu bir göstergeler ağıdır. Kötü niyetli Lovelace, bugün bir hayran kitlesine sahipken Clarissa'nın azizeliği çoğu okur için katlanılmazdır. Böyle "sapkın" okumalar karşısında dehşete düşen Richardson, romanlarının yanlış perspektiflerden okunmasını engellemek için daha çok yazmaya çalışır. O daha çok yazdıkça, yanlış perspektiflerden okunacak metinlerin hacmi daha da büyür.

Richardson'ın romanlarını mektup formunda yazması, sorunu daha da ağırlaştırır. Bir Richardson romanı, bir karakterin bir başka karaktere yazdığı mektuplardan oluşur. Richardson bu sayede, "dolaysızlık" idealini gerçekleştireceğini düşünür; zira mektup, karakterlerin içsel hakikatlerini görmemizi sağlayan doğaçlama, aktüel ve içten bir türdür. Gelgelelim mektup formunda roman yazmak aynı zamanda yazarın sesinin kaybolması, dolayısıyla mektupların minik anlatılarını yorumlamamız konusunda bize kılavuzluk edecek bir "üst anlatının" olmaması anlamına gelir. Richardson'ın anlatılarında kendi düşüncelerini tartışan, öğüt veren, özür dileyen, açıklama yapan Fieldingesk anlatıcılar yoktur. Bunun yerine, bir yığın maddi göstergenin aralıksız akışı mevcut-

(*) Ç.N.: Richardson, matbaacılık mesleğinde çıraklıktan ustalığa kadar ilerlemiş, kendi matbaasını kurmuş ve bir süreliğine Avam Kamarası'nın resmi matbaacısı olarak çalışmıştır.

tur. Richardson'da mektupların kendilerine özgü, tuhaf ve fetişist hayatları vardır. İnsanların hayatlarıyla iç içe geçip onların üzerinde tekinsiz bir egemenlik kurarlar. Romanların asıl kahramanları onlardır. Peşlerine düşülür, kollanır, saklanır, öpülür, gömülürler; fiziksel saldırılara uğrarlar, arkalarından ağıt yakılır. Richardson aklındaki öyküyü metinleştirmektense metinlerin öyküsünü yazıya döken bir romancıdır.

Sözcükler, nesneler ve insanların dublörleridir. Dolayısıyla tıpkı mektuplar gibi fetişleştirilmeye müsaittirler. Freud'a göre fetiş, dayanılmaz bir eksikliğin yerini dolduran şeydir. Bir mektup, fiziksel bir mevcudiyet ya da fiziksel bir diyaloğun yerini tuttuğu gibi kimi zaman düpedüz bir cinsel ilişki metaforu da olabilir. *Clarissa*'daki fetiş nesnesi, Clarissa'nın bedenidir. Lovelace için bu beden, onun aracılığıyla kendi korkunç eksikliğini telafi edebileceği muazzam bir tamlık ve kusursuzluğu simgeler. *Clarissa*, tam iki yüz sayfa boyunca bir türlü temsil edilemeyen bir edimin – tecavüzün – etrafında döner. Lovelace'ın doruğa çıktığı an, romanın ani düşüşü ile özdeştir.

Richardson'ın niyeti ne olursa olsun, göstergeler gerçekliği sabitlemeyi başaramaz. Dil, normal koşullarda, gerçekliği tamamlar veya ona bir şeyler katar; ne var ki *Clarissa*'da yer alan "temsilsiz tecavüz olayında", fiziksel ve gerçek olanın yazıyı tamamlayan unsurlara dönüştüğünü görürüz. Tecavüze uğrayan Clarissa, kendi bedenini bir "hiç" olarak tanımlamaya başlar; Clarissa'nın kendine duyduğu nefreti bu şekilde dışavurduğunu düşünebilirsiniz, ancak bir yandan da bedeni ve ruhu üzerindeki patriarkal baskıyı püskürttüğünü de görmelisiniz. Clarissa, "hiç kimseye ait değilim" diyecek kadar cesur bir karakterdir; kirletilmiş bedeniyle birlikte yazının ağında kayıp gider. *Clarissa*'daki tecavüz olayı, temsile direnen bir gerçektir.* O kadar ki bir eleştirmen, Clarissa'nın gerçekten tecavüze uğrayıp uğramadığını sormuştur.[2]

Mektup, mahremiyetin dışavurumudur, duyguların hüküm sürdüğü derinliklerden beslenir. Richardson'ın romanlarında mek-

(*) Ç.N.: Lacancı ve Zizekçi anlamda "gerçek".

(2) Judith Wilt, "He Could Go No Farther: A Modest Proposal About Lovelace and Clarissa", PMLA (1977), 92(1): 19-32.

tup, bedenin tortusu gibidir; gözyaşları veya terle ıslatılmış, acele veya öfkeyle buruşturulmuştur. Ancak mektup, mahremiyet ile güç, mülkiyet ve patriarkinin kamusal tezahürlerinin hangi noktada bitiştiklerini de gösterir; samimiyet ile siyasi entrikayı bir araya getirir. Tam da bu yüzden mektup, uzaktaki bir bedene hitap ettiği halde bir cinsellik metaforudur. Pamela üzerine kendi metnini giyer ve Mr. B, Pamela'nın metnini keşfetmek için onu çırılçıplak soymak ister. Ahlaksız Lovelace ise "O tatlı yaratığın mektuplarını sakladığı yeri bulana kadar dur durak bilmeyeceğim" diye yemin eden bir "röntengicidir". Gelgelelim Lovelace, "o tatlı yaratığın mektuplarını sakladığı yeri" asla bulamayacak, Clarissa'nın öznelliğinin pınarlarını asla keşfedemeyecektir.

Richardson'ın romanlarında mektupta sahtecilik suçu işlenir; mektupların içerikleriyle oynanır; mektuplar çalınır, kaybedilir, kopyalanır, sansürlenir, parodileri yapılır, yanlış yorumlanarak yazarlarının amaçlamadıkları kötü sonlar için kullanılır. Yazı ile okuma arasındaki ilişki, her zaman belli ölçüde sorunludur; yazarın niyeti ile okurun yorumu, metnin üretilmesi ile alımlanması arasında ölümcül bir kayma olması her zaman mümkündür. Doğrusu mektup, insanın en mahrem ve dolayısıyla en korunaksız yönünü düşmanca bir dünyanın manipülasyonuna açık hale getirir. Başka bir deyişle, kadının mahremiyetini erkeğin kamusallığına açar.

Gelgelelim günümüzde Clarissa'nın üslubu "erkeksi", Lovelace'ın üslubu ise "kadınsı" bulunur muhtemelen. Nitekim Lovelace'ın dili işvelidir, oyunbazdır, kendinden haz alır; Lovelace'ın sevdiği kurgular ve fantezilerle şekillenir. Doğrusu Lovelace için dil, bitmek tükenmek bilmez, köklü bir arzu gibi zorlayıcıdır. Lovelace'ın "dinlenirken bile elinden kalem düşmeyen" bir adam olduğunu öğreniriz ve bu durumun bazı erotik içerimleri olduğu ortadadır. *Pamela*'da anlatının bilinçdışı yüzsüzce ortaya saçılmıştır. Lovelace, ortalama bir erkeğe kıyasla yazı yazmaya çok fazla zaman ayırır (Belki de bacaklarını tıraş etmek için de onca zaman harcıyordur, kim bilir). Laurence Sterne'ün Tristram Shandy'si gibi Lovelace için de yazmak ve yaşamak neredeyse eş anlamlı fiillerdir. "Yazmaya devam etmeliyim, yazmadan du-

ramıyorum" der Lovelace. 18. yüzyılda yaşayan bir post-yapısalcıdır o. Yazıya saplantıyla bağlıdır, iki yüzyıl geriye ışınlanmış bir Roland Barthes'ı andırır. Ancak, yazıyı hakikatleri keşfetmek veya aktarmak için değil stratejik amaçlarla kullanır. Lovelace için yazmak bir tutku olduğu gibi bir tahakküm biçimidir; Clarissa'yı yazı aracılığıyla ağına düşürmek ister. Yazıyı araçsallaştırmakta ustalaşırsa kızlık bozmakta da ustalaşacağını düşünür.

Clarissa ise dili, hakikatin şeffaf bir aracısı olarak görür. Namuslu bir kadının, gösteren ile gösterilenin evliliği adına hafifmeşrep bir gösterenin cazibesini reddetmesi gerektiğini düşünür. Clarissa için sözcükler, o neyi ifade etmek istiyorsa sadece o anlama gelirler. Bunun sonucunda ortaya çıkan bütünleşik gösterge, bütünleşik bir benliğe işaret eder. Clarissa'nın aksine Lovelace, dilin kendi benliğini ele geçirmesinden haz duyar; zaten benliği, tıpkı üslubu gibi dalgalı ve dağınıktır. Orta sınıf mensubu sofu bir püriten olan Clarissa ise muzip aristokratların ahlaksızlığı ve dengesizliğine değil sağduyu ve ağırbaşlılığa inanır. Gelgelelim o da arzunun büyüsüne kapılmaktan kendini alamaz: Yazının kendisi için azgın ve saplantılı bir tutku olduğunu itiraf eder. Böyle de olsa Clarissa için dil veya yazı, son tahlilde, hakikatın aracısı olduğu sürece meşrudur. Clarissa'nın dünyasında hakikate aracılık etmeyen yazma ediminden haz duymak ayıptır. Aynı anlayış, Defoe'da da mevcuttu: Defoe için seksin bir keyif vesilesi olmaktansa üreme amaçlı bir faaliyet olduğunu görmüştük. Clarissa için de yazı bir keyif vesilesi olmaktansa hakikate aracılık eden bir temsil biçimidir.

Roman adı verilen temelsiz fantezileri kurgulayarak hayatını idame ettiren bir adama Clarissa'nın doktrini son derece tuhaf gelir. Öyle ki Lovelace, Samuel Richardson'ın yazarlık günahıdır. Lovelace, Richardson'ın hakikat ve adalet adına vazgeçmek zorunda kaldığı zevk düşkünlüğünü simgeler. Richardson'ın, Lovelace karakteri aracılığıyla, geçmişteki zevk düşkünlüğünü canlı bir biçimde betimlemesinin nedeni bir şeyleri gerçekten feda ettiğini göstermek istemesidir. Püritenlerin en erdemlisi olan Richardson, kötülüğün nasıl bir şey olduğunu iyi bilir. Yoksa Lovelace gibi bir karakteri yaratamazdı. Lovelace'ın aklından geçenleri bu kadar iyi

tahmin edebilen bir yazarın imgelemi, Clarissa'nın simgelediği sınırların çok ötesine geçer.

Öte yandan Richardson'ın zevk düşkünlüğünden vazgeçmesi, hakikat ve adaleti ne kadar önemsediğini gösterir. *Pamela*'nın ikinci bölümünde, "kendime gem vurmak için çok çaba harcadım" der Richardson. Doğrusu, yaratıcı bir yazar için tuhaf bir açıklamadır bu. *Pamela* gibi korkunç derecede ahlakçı bir romanı okuduktan sonra tek söyleyebileceğimiz şey, Richardson'ın kendine gem vurmak konusunda gayet başarılı bir yazar olduğudur. Ne var ki Richardson, lezzetsiz çorbalar pişirdiğini ispatlamak için beş tencere çorba pişiren bir aşçıya benzer. İngiliz edebiyatının en uzun romanı olma unvanını hâlâ koruyan *Clarissa* gibi aşağı yukarı bir milyon sözcükten oluşan bir metni kaleme alan bir adamın azla yetindiği, kendine gem vurduğu söylenebilir mi? Lovelace günde 14.000 sözcük ortalamasıyla yazar. Normal şartlarda böyle bir adamın erotik serüvenlere zamanı kalır mı? Richardson'ın, ağırbaşlılık, ölçülülük gibi orta sınıfa özgü değerleri ısrarla ve ölçüsüzce savunması bizzat orta sınıfa yönelik bir tehdittir.

Clarissa'nın benliğine yönelik başlıca tehditlerden biri Lovelace'ın değişken ve coşkulu üslubu iken bir başkası da Clarissa'nın hakikate olan bağlılığıdır. Hakikate bağlı kalmaya kararlı bir kadın, toplum tarafından istismar edilmeden yaşayabilir mi? Bir kadının böyle berbat bir toplumda hakikati hiç zarar görmeden dile getirmesi mümkün müdür? Richardson'ın bu açmaza önerdiği çözüm, samimiyet ve hakikatte ısrarı ketumluk ve nezaket ile dengelemektir (Sonraları Jane Austen da aynı çözümü önerecektir). Gelgelelim ketumluk ve nezaket, çoğu zaman ahlakçılık ve kibir olarak tezahür eder. Toplumsal hayatın bir parçası olmak için bir miktar ikiyüzlülük gerekiyordur belki de, kim bilir. İyi de durum gerçekten böyleyse, aristokratik kültürün frijit sahteliği ile romanı ortaya çıkaran bireyselci kültür arasındaki fark nedir?

Üstüne üstlük, gerek toplumsal gerek ahlaki açıdan meşru bir ketumluk ile Pamela'nın kurnazlığı arasında da ayrım yapmak gerekir. Pamela, Mr. B'nin söylediği gibi "küstah" veya "ikiyüzlü" değildir, ama masum da değildir. Sahipsiz bir hizmetçi kızın, bekâretini korumak zorundayken masum kalması olanaksızdır. Pame-

la, namusunu fetişleştirir; ne var ki bunun nihai sorumlusu o değil, patriarkal toplumdur. Pamela insanlar tarafından bir cinsel obje olarak görülmesini engellemek için kendine bir cinsel objeymiş gibi davranır. "Küstah" ve kurnazdır, kendi çıkarlarını kollamakta ustalaşmıştır; ancak Pamela'nın "küstahlığı", hatta arsızlığı aynı zamanda yürekli bir meydan okumadır. William Empson'ın belirttiği gibi Pamela, "kendi de farkında olmadan bazı dolaplar çeviriyor" olabilir;[3] ancak ne çevirirse çevirsin, bu kızın, bu şartlarda kişisel çıkarlarını kollaması gerektiği gün gibi ortadadır. Her şey bir yana Pamela'nın canlı ve tutkulu dili, sıradan insanların dilidir ve böyle bir dilin "nazik mektuplarda" belirmesi gerçek bir yeniliktir. Aynı dile kimi zaman Defoe'da da rastlarız, ama orada dokudan ve tattan yoksun bırakılmıştır.

Gelgelelim bu dil, Pamela'nın dillerinden sadece biridir. Romanın dillerinden bir başkası, alabildiğine renksiz ve tumturaklı bir söylemde somutlaşır. Söz konusu söylemi, samimi duygularla bağdaştırmak çok zordur. Örneğin Pamela bazen, bir hizmetçi kızdan asla işitemeyeceğimiz cümlelerle konuşur. Böylece Samuel Richardson'ın gerçekçiliği tam anlamıyla özümsememiş bir yazar olduğunu görürüz. Richardson'da nazik ve resmi bir dil, gündelik anlatımın keskin mizahı ile argonun sivriliğini "normalleştirmeye" çalışır; ancak Richardson'ın bu iki farklı söylemi başarıyla bir araya getirdiği söylenemez (Bunu çok sonraları George Eliot başaracaktır). Richardson'ın canlı, isyankâr, Pamelacı yönü ile orta sınıfa özgü ahlakçı yönü birbirleriyle Lovelace'ın dili ile Clarissa'nın dili kadar uyuşur.

Bir roman yazmak için hem Lovelace'a hem de Pamela'ya gerek duyarsınız; yani hem ruha hem düzene, hem hayal gücüne hem ölçüye. Ancak bütün bunları bağdaştırmak kolay değildir, hele ki düzene ve ölçüye ilişkin görüşleriniz çok katıysa. Richardson'un iki büyük romanında da düzen ve ölçü, ölçüsüzlüğe ağır basar. Fakat *Clarissa*'da bariz bir paradoks mevcuttur: Anlatının sonunda ağır basan düzen ve ölçü, anlatı boyunca var olan olağandışı bir yaratıcı ölçüsüzlüğe göz yumar. *Pamela*'da ise po-

(3) William Empson, "Tom Jones", The Kenyon Review (1958), 20, s. 238.

püler ve gündelik deneyimin yüksek edebiyatın alanında özümsenişine tanıklık ederiz. Ne var ki *Pamela*'nın sonuna geldiğimizde, popüler deneyimin kara mizah, eğlence ve dobralık gibi damarlarının el birliğiyle nötrleştirildiğini fark ederiz. Pamela sınıf atlamış ve basmakalıp sözlerle konuşan uysal bir ev hanımına dönüşmüştür. Bir başka deyişle, Richardson'ın dili, Pamela'nın dilini bastırmıştır. Alt orta sınıf, kırgınlığından vazgeçerek "üst"üyle barışmıştır.

Richardson'ın romanlarını, *Pride and Prejudice/Gurur ve Önyargı, Washington Square/Washington Meydanı* gibi romanlardan farklılaştıran asli bir unsurdan söz etmek gerekir. Richardson'da gerçekçilik, fabl, masal, alegori, polemik, propaganda, dini öğüt, manevi otobiyografi gibi türlerle birlikte var olur. *Pamela*'nın ikinci bölümünü yazan bir adamın sanat anlayışı, Jane Austen tarzı gerçekçilik ile aynı kefeye konamaz. Gelgelelim, değişik yazınsal türleri tutarlı ve bütünleşik olay örgülerinde bir araya getiren romanlar, edebiyat tarihinin çok sonraki aşamalarında yazılacaktır. Richardson, bu bakımdan bir istisna değildir; biçimsel kusursuzluklarıyla ışıldayan romanlar yazmamıştır. Tersine, karman çorman gereçlerin tıkıldığı çantaları veya yedek ev eşyalarının sıkış tıkış doldurulduğu ağır sandıkları andıran romanlar yazmıştır. Edebiyat sanatını tuhaf ve endişe verici bulan muazzam bir edebi şahsiyettir Richardson.

Her şeyden öte Richardson, romanlarını yükselen orta sınıfın bir sözcüsü olarak yazmıştır. Bu yüzden üslubu otomatikman didaktiktir; manevi değerleri gerçekçilik perdesi ardında gizlemez. Okuru açık açık etkilemeye çalışan romanları beğenmeyenler – yani günümüzdeki eleştirmenler – ile sahip oldukları değerler toplumdan genel kabul gördüğü için onların propagandasını yapmaya gerek duymayanlar genellikle aynı insanlardır. Bu insanlar, "vaaz veren" sanatçılardan nefret ederler; ne var ki, bir edebi form olarak vaazı önemsemeden edemezler. Mezhebine bağlı bir Protestan olan Richardson ise vaaz vermeyi sever. Richardson'ın orta sınıfa özgü değerleri toplumda yeterince yaygınlaştığında roman sanatı açık açık ahlak dersi vermekten vazgeçecek, didaktik olmayan modern biçimlerine evrilecektir. Ancak o tarihlere daha çok

vardır. Şimdi, orta sınıfa özgü militan değerlerin propagandasını yapmak; ahlaksız aristokrasiye kafa tutmak; insanları barışa, ağırbaşlılığa, çalışkanlığa, evlilikle taçlanan aşka çağırmak; bireyi ayrıcalıklı bir konuma yükseltmek gibi acil görevler vardır. Richardson, İngiliz edebiyatının en büyük püriteni olan John Milton'ın manevi evladıdır.

Ayrıca Richardson'ın, değerleri kadınsılaştırmaya çalıştığı da söylenebilir. Aristokrasinin saygınlık ve askeri kahramanlık gibi "değerlere" olan maço saplantısı 18. yüzyılda yerini uysallık, alçakgönüllülük, barışseverlik gibi erdemlere bırakacaktır. Tahakküm ve kibir, nezaket ve duyarlık karşısında diz çökecektir. Acıma duygusu ve iyi kalplilik, kavgacı ve hödük asilzadeleri def edecektir. Bir önceki yüzyılın kanlı hizip kavgalarını unutmayan orta sınıf, daha çok para kazanmak dışında hiçbir şeye kafa yormayacağı istikrarlı ve sakin bir toplumsal atmosferi arzular. Richardson'ın romanları orta sınıfın ideolojik seferberliğine ayna tuttukları gibi ona silah yardımı da yapar. Bu romanların amaçladığı ahlak ve görgü reformu, orta sınıfa kültürel bir kimlik dikme çabasıdır.

Richardson'ın romanlarının 18. yüzyıldaki etkisini anlamak için onları günümüzde izlenme rekorları kıran filmler ve diziler ile kıyaslamak gerekir. Pamela veya Clarissa'nın modern muadili Mrs. Dalloway değil Harry Potter'dır. Richardson daha sağken, romanlarındaki karakterler halka mal olmuştur. İnsanlar bu karakterlerle ağlayıp gülmüş, onlara küfretmiş, onları taklit etmiş, onların korsanlarını türetmiş, onlarla ilgili açık saçık espriler yapmış, verdikleri davetlerde onları konuşmuş, kürsülerinden onları övmüşlerdir. Üstüne üstlük, Harry Potter fenomenine benzer bir şekilde Richardson'ın karakterleri de multi-medya malzemesine dönüşerek tiyatro oyunlarına, operalara, şakalara, balmumu heykellere, ev eşyalarına konu olmuştur. Doğrusu tüm mitolojik karakterler gibi Pamela ve Clarrissa da kurmaca ile gerçeklik arasında belli belirsiz uzanan bir sınır çizgisinde dolanırlar; kendilerini çevreleyen dünyadan hem daha çok hem de daha az gerçektirler.

Richardson'ın girift bir şekilde gerçekçi olan romanlarının mitik ve masalsı özellikleri hayli belirgindir. *Pamela*, zalim bir adam

tarafından kapatılan yoksul bir kızın en sonunda muradına erdiği Sindirella tarzı bir istek-gerçekleştirimidir. Zavallı hizmetçi kız, en sonunda güzel bir prensese dönüşürken onu kapatan hayvan herifin de çekici bir prense dönüştüğünü görürüz. Prensesimiz tıpkı çizgi filmlerde olduğu gibi korkunç tehlikelerle karşılaşmasına rağmen hepsinin üstesinden gelerek "ölümsüz" olduğunu kanıtlar. Ancak *Pamela*'yı eleştirel bir perspektiften okursak, erkek egemenliğinin hastalıklı bir şekilde kutsandığını görürüz. Nitekim Pamela, kendisini kapatan adamla evlendirilerek aşağılanmıştır. Gerçi bu romanın ütopik bir boyutu da vardır, zira kimsenin takmadığı bir hizmetçi kızın toplumsal hiyerarşide kendinden üstün olan insanlar kadar değerli olabileceği ima edilir. Tıpkı Fielding gibi Richardson da toplumsal hiyerarşinin gerekliliği ile anlamsız sahteliği arasında bir denge kurmaya çalışır. (Fakat Richardson'ın eşitlikçi tutumu abartılmamalıdır; sonuçta, *Sir Charles Grandison* adlı romanındaki karakterleri "erkekler, kadınlar ve İtalyanlar" olarak üçe ayıran bir yazardan söz ediyoruz.)

Pamela, sınıf ve toplumsal cinsiyet üzerinden yürütülen o tatsız savaşı bir komediye dönüştürür. Pamela'nın zaferi, Richardson'ın kayırdığı toplumsal sınıfın gittikçe artan özgüvenine işaret eder. Richardson'ın kendisi de matbaa çıraklığıyla başlayan kariyerinde Goethe, Rousseau, Napolyon gibi adamların saygı duyduğu bir yazar olacak kadar yükselmiştir. Üstelik bu başarısını, bir hanımefendiye dönüşen bir hizmetçi kıza borçludur. Gelgelelim Richardson, Pamela ile toplumun zengin ve kudretli sınıfı arasındaki anlaşmaya aracılık ettiği halde *Clarissa*'yı yazarak aynı anlaşmayı iptal etmiştir. Aslında, mitik ve masalsı unsurlar *Clarissa*'da da mevcuttur, sonuçta bu romanın kahramanı da zulüm gören bir genç kızdır. Ancak *Clarissa* gerçek bir trajedidir; bu bakımdan, İngiliz edebiyatında 19. yüzyıldan önce çok seyrek rastlanan romanlardan biridir.

Clarissa'nın üçte biri roman kahramanının ölümüne ayrılmıştır. Bu durum, romanı beğenen Samuel Johnson'ın bile gözünden kaçmamıştır; Johnson, mizahi bir dille, "Clarissa'nın bu kadar uzun bir süre boyunca ölmesini" garipsediğini söylemiştir. Ne var ki romanın temel meselesi tam da budur. Richardson, o amansız ger-

çekçiliğiyle, Clarissa'nın çektiği acının ne kadar büyük olduğunu göstermek ister. Clarissa ölmek için bir köşeye çekilmez; aksine ölümünü bir "performansa", bedenini bir simgeye, tükenişini açık havada sahnelenen bir oyuna çevirir. Clarissa'nın bu tutumunda bir mazoşizm ve hastalığın yanı sıra kendini feda etme eğilimi de gizlidir.

Clarissa, toplumun ölüme sürüklediği yapayalnız bir genç kızın toplumsal düzene – patriarkiye, üst sınıfın ahlaksızlığına, orta sınıfın bireyciliğine – karşı başkaldırısının romanıdır. Ian Watt, Clarissa'nın "bedenin sesini işitmek yerine ölmeyi yeğlediğini" söyler.[4] Bana sorarsanız Clarissa, bedenin sesini iyi tanıdığı için ölmeyi yeğler. Clarissa'nın devrimci bir kadın olmaktansa kendini tüketen kültürün vefakâr bir hizmetçisi olması, başkaldırısını daha da anlamlı hale getirir. Kendi bedeninden bile bile vazgeçen bu kadın, düşmanlarını Samson misali afallatmayı başarır; kendi tükenirken düşmanlarını gözden düşürür. Clarissa, Henry James'in dünyadan vazgeçerek zafer kazanan kadın kahramanlarının atasıdır. Clarissa'nın ölmemesi için yalvaran okurlarına hiç aldırış etmemiştir Richardson; çünkü gerçekçi bir romanda Clarissa'nın ölmesi gerekir. Toplumun istismarcılığı ancak böyle bir ölüm aracılığıyla insanların gözüne sokulabilir.

Doğrusu *Clarissa*'nın hakikati, Richardson'ın dünya görüşünü aşar. Richardson, "kadınlar ile erkeklerin, aralarında cinsiyet farkı dışında hiçbir fark olmayan kardeşler" olduğuna inanıyordu. Arkadaşlarının ve akıl hocalarının çoğu kadındı. Evliliği kadın ile erkeğin can yoldaşlığı yaptığı bir kurum olarak görüyordu. Kadınların köleleştirilmesine karşıydı. Eğitim kurumlarının kadınlara da açık olması gerektiğini savunuyordu. Ancak Richardson, kadınları evdeki işlerini aksatmadıkları sürece seviyordu; bir kadının kocasından bağımsız hareket etmesinden hoşlanmıyordu. Dolayısıyla Clarissa'nın hakikati Richardson'ın değerlerinin çok ötesine geçmiştir. (Yazarlar, bazen kendi imgelemlerine hükmedemezler). Belki de bu yüzden Clarissa, çoğu eleştirmen tarafından yerden yere vurulmuştur: Ruh hastası, mazoşist, saf ve narsist olduğu,

(4) Ian Watt, *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding* (Harmondworth, Penguin, 1966), s. 247.

kendini acındırdığı, hayal dünyasında yaşadığı söylenmiştir. Hatta bir kadın eleştirmen, Clarissa'nın "şiddete yönelik sağlam bir teşvik" olduğunu söyleyerek başına gelenleri hak ettiğini öne sürecek kadar ileri gitmiştir.[5] Richardson'ın kendisi de saldırılardan nasibini almıştır. Örneğin Coleridge, "aklı fikri fesatlıkta olan bir adam" olarak tanımladığı Richardson'a "yavşak, ikiyüzlü, iltifat budalası, geveze, kıskanç, şehvet düşkünü" gibi sıfatlarla hakaret etmiştir.

Clarissa, gerçekten de birtakım kusurları olan bir karakterdir. Kendini kandırır, kendine hayranlık duyar. Kendi kibri ile alay ederken söylediği gibi "insanlara *örnek* olmayı çok ister!". Kimi zaman insanın sinirlerini bozacak kadar katıdır, kimi zaman gereksiz yere inatçılığı tutar. Ne var ki bazı eleştirmenlerin asıl hazmedemedikleri şey, Richardson'ın Clarissa gibi hem sahiden erdemli hem de son derece gerçek bir karakter yaratarak olanaksız görünen bir işi başarmış olmasıdır. Clarissa kendini daha iyi tanısaydı, Lovelace yanlış bir ideolojinin pençesinde olmasaydı, ikisi gerçek bir ilişki yaşayabilirdi. Ancak *Clarissa*, tek bir çiftin yazgısına değil sahte bir toplumdaki ilişkilerin doğasına odaklandığı için bir trajedidir ve bu haliyle daha gerçekçidir.

(5) Dorothy van Ghent, *The English Novel: Form and Function* (New York: Rinehart, 1961), s. 45.

LAURENCE STERNE

Samuel Richardson, Laurence Sterne'ün *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman/Tristram Shandy: Bir Beyefendi'nin Hayatı ve Görüşleri* adlı romanını hiç sevmemişti. Romanın "anlamsız yabaniliğinden, izleğinden olur olmaz sapmasından, gülünç tutarsızlıklarından, alışılmadık ahlaksızlığından" yakınıyordu. Richardson'ın romandan bu şekilde yakınmasının sebebi edebiyat ile maneviyat arasında kurduğu nedensellik bağıdır. Bu mantığa göre bir edebiyatçı benimsediği edebi tutumla manevi değerleri ya savunur ya da çiğner. Kötü bir edebi tutum, kötü bir ahlaki tutuma işaret eder. Bu bakımdan Laurence Sterne, Richardson'ın gözünde "ahlaksız" bir yazardır. Oysa Thomas Jefferson, Sterne'ün edebiyatında "eşsiz bir ahlak" keşfeder. David Hume ise, *Tristram Shandy*'nin "son otuz yılda bir İngiliz tarafından yazılmış en iyi kitap" olduğunu söyledikten sonra "tüm şekilsizliğine karşın en iyi kitap" diye ekler.

Bir hayli sofu bir adam olan Samuel Richardson'ın *Tristram Shandy*'yi niçin sevmediğini tahmin etmek zor olmasa gerek. Sofu bir adamdan, pencereden işerken hadım olma tehlikesi atlatan bir roman kahramanını sevmesini bekleyemeyiz. Bu romanı bir din adamının yazmış olması da durumu değiştirmez. Ne var ki Richardson'ın *Tristram Shandy*'den duyduğu hoşnutsuzluğun daha başka bir sebebi vardır: *Tristram Shandy*, Richardson'ın benimsediği "ana odaklanmış yazma biçimi"nin parodisini yapar. (Bu parodi tekniği, kaostan ve delilikten damıtılan estetik hazza dayanır.) *Tristram Shandy*'nin (anti) kahramanı Tristram, Richardson'ın Pamela'sı ya da Clarissa'sı gibi ana odaklanarak "yazmaz". Pamela ile Clarissa'nın anlatılarında yazının zamanı ile hakkında yazılanların zamanı örtüşürken Tristram yazının zamanı, hakkında yazılan zaman ve okurun zamanını güç bela bir denge içinde tutar. Aslında Laurence Sterne de – tıpkı Richardson gibi –

edebiyatın insan deneyimine sadık kalması endişesini taşır veya öyle görünür. Okur ile hakikat arasına dilin girmesini istemez. Öyle ki Tristram, otobiyografisini anlatırken hiçbir şeyi atlamaz, böylece okurlarına karşı samimi olmaya çalışır. Dolayısıyla hayat öyküsünü kendi doğumuyla değil ana rahmine düştüğü anla başlatır. Kendini gizlemek şöyle dursun, hayatındaki her ayrıntıyı anlatmaya çalışır. Tüm bunların telaşı içindeyken "büyümeye" bile zaman bulamaz. Roman bittiğinde hâlâ küçük bir çocuktur.

Tristram Shandy'de anlatılan o kadar çok olay, keşif amaçlı sapılan o kadar çok patika vardır ki anlatı yavaş yavaş, sendeleyerek ilerler. Tristram bir zaman kesitinden bir başkasına geçer, unuttuğu bir ayrıntı aklına geldiği için aynı konuya ikinci kez döner, bir olayı anlatırken ötekini askıya alır. *Tristram Shandy*'deki karakterler, aynı olayları farklı biçimlerde yaşarlar. Hepsinin zaman kesiti farklıdır. Tristram'ın, karakterlerin değişik zaman kesitlerine elinden geldiğince uymaya çalıştığını görürüz. Ayrıca Tristam, okurun zaman kesitini de gözetir. Sonuçta bütün bunlar arasında bütünlük kurmaya çalıştıkça dağılır. Hayat öyküsü yerinde sayar. Elimizde tek kalan, dairesel bir akışın görsel imgesidir. Anlatı başlangıçtan önce başlar, sondan önce biter. Roman, Sterne'ün hayatı esas alındığında ilk satırı yazıldıktan altı yıl sonra, Tristram'ın hayatı esas alındığındaysa Tristram doğmadan dört yıl önce biter. Roman bittiğinde Tristram'ın ne hayatını ne de düşüncelerini tam olarak biliriz.

Dünyada her şey bir başka şeye bağlı olduğu için Tristram bir şeyden söz ederken eşzamanlı olarak başka şeylerden de söz eder. Böylece anlattığı olaylardan saptıkça sapar. Gerçekte, Tristram'ın anlatısını tanımlamak için kullanılacak doğru sözcük sapma değildir. Çünkü ortada sapılacak bir norm yoktur. Romanın tamamı koca bir laf salatasıdır. Bir nükteden, sebepsiz bir olaydan, Yorick'in romanın son cümlesinde söylediği gibi bir kurt masalından ibarettir. (Gerçi Sterne'ün bulanık anlamlara olan düşkünlüğünü bilenler buradaki kurdun alelade bir hayvan olmadığını da bilirler.) Tristram'ın hayatı, etrafındaki insanların hayatlarıyla aşırı ölçüde iç içe geçmiştir. Doğrudan ona ilişkin bildiklerimiz sınırlıdır. İnsan, son kertede, *öteki*nin eseridir. Kendimizden söz edebil-

mek için başkalarından söz etmemiz gerekir. Bu yüzden Tristram, sözü bir türlü kendi hayatına getiremez. Romanın ikinci cildi bittiğinde henüz doğmamıştır bile. Dokuzuncu cilt bittiğindeyse hâlâ neye benzediğini öğrenemeyiz. Geleceğe yönelik yazarken geçmişin girdabına kapılır Tristram. Roman, başlı başına bir roman yazma çabasına dönüşür.

Tristram'ın karamsar bir şekilde farkına vardığı gerçek şudur: Hayat öykümüzü eksiksizce anlatabilmemiz için onu yazdığımız sırada kendi hayatımızı askıya almamız gerekir. Oysa Tristram, yazdığından daha hızlı yaşar. Dolayısıyla kendi hızına hiçbir zaman yetişemez. Zaten yazmak ve yaşamak, aynı hizaya getirilebilecek edimler değildir. Yazdıkça daha çok yazmak zorunda kalırız, çünkü biz yazarken hayat da bir yandan alıp başını gider. Hayata yetişmeye çalıştıkça tökezleriz. Hele hayat öykümüzü yazmaya kalkıştığımızda, her şey daha da karmaşıklaşır. Zira hayat öykümüzle ilgili metne, hayat öykümüzü yazma deneyimimizi de katmamız gerekir. Tristram gibi durmadan yazan biriysek başka bir seçeneğimiz yoktur. Sorun bununla kalsa yine iyi! Hayat öykümüzle ilgili metne, hayat öykümüzü yazma deneyimimizi katma deneyimimizi de katmamız gerekir. Sonuçta bu şekilde bir kısırdöngüye gireriz. Laurence Sterne zeki bir adamdır. Otobiyografinin olanaksız bir yazınsal tür olduğunu hemen anlamıştır.

Roman, İngiltere'de bir edebi tür olarak ortaya çıktıktan kısa süre sonra Laurence Sterne'ün bu mükemmel anti-romanı tarafından yapıbozuma uğratılmıştır. Sterne, gerçekçiliğin son tahlilde olanaksız bir tutum olduğunu belki de herkesten önce anlamıştır. Gerçekçilik olanaksızdır. Zira değişik temsil biçimleri, zihnimizi durmadan allak bullak eder. Her romancı değişik temsil biçimleri arasında tercih yapmaya mecburdur. Bir anlatının hayata ve "gerçekliğe" karşı nesnel olması olanaksızdır. Temsil olanaklarının çoğulluğu, hayata karşı nesnel olma iddiası taşıyan gerçekçi tutumu ölü doğmuş bir projeye çevirir. Hayat ile edebiyat arasındaki yarık apaçık ortaya çıkar. "Gerçeği" eşzamanlı olarak görmek, anlatmak ve kurgulamak olanaksızdır. Sterne, roman yazmanın kuralı veya reçetesi olmadığını anlamıştır. Tristram, Henry Fielding'den tınıların işitildiği bir cümlede, "kuralsızlığın hüküm sürdüğü bir

yere gideceğim" der. Roman, yapısı gereği anarşik bir türdür. Tıpkı hayat gibi o da kendini durmadan yeni baştan kurgular. *Tristram Shandy*'nin modernist bir metni andırmasının nedeni, romanın normlarının hâlâ akışkan ve belirsiz olduğu bir stajyerlik çağında yazılmış olmasıdır.

Kimilerine göre *Tristram Shandy*, romanın tarihinde gülünç bir sapmadır. Oysa *Tristram Shandy*, tam da tüm normlardan saptığı için roman türünün ayırt edici özelliklerini taşır. Bu yüzden bir Rus eleştirmen *Tristram Shandy*'yi, "dünya edebiyatının en tipik romanı" olarak tanımlamıştır.[1] Sterne, *Tristram Shandy*'de normlardan saparak romanın temel hakikatlerini tartışmaya açmıştır. "Gerçek" dünyaya sadık görünen romancının aslında sadece kendi zihnindeki kurguya sadık olduğunu öne sürer. Edebiyatın köklü sırrını açığa vurmanın bundan daha iyi bir yolu olabilir mi?

Biyografi ve otobiyografi ilk bakışta edebiyatın geleneksel yöntemlerine direnen türler gibi görünür. Sonuçta her insan için kendi hayatı benzersizdir. Buna koşut olarak, insan hayatını konu eden edebi türlerin geleneksel kurallara uymaması beklenir. Ne var ki bu beklenti boşunadır. Çünkü biyografi ve otobiyografi kurallara uymak konusunda bir hayli gelenekçi türlerdir. Kuralcılıktan hiç taviz vermezler. Ayrıca insanların hayatları da benzersiz falan değildir. Hepimiz belli "doğal" süreçlerden geçeriz. Hepimizin ebeveyni vardır, hepimiz doğar, büyür, eğitim görürüz vs. Biyografi, insan hayatının bu "doğal" akışına sadık kaldığı için epey öngörülebilir bir türdür. İnsanın biyolojik yolculuğunun kopyası gibidir. Biyografinin kökeni biyolojidir.

Tristram Shandy'de beş yüz sayfa boyunca Tristram'ın hayatıyla ilgili çok az şey öğrenmemiz de bunun dolaylı bir delilidir. Romanın ortasında Tristram adında kocaman bir boşluk vardır. *Tristram Shandy*, bir hiçliğin romanıdır. Zaten Sterne de dünyada bunca aşağılık "varlık" varken "hiçliği" yeğlediğini söyler. *Tristram Shandy*'nin kahramanı kendinden soyutlanmakla kalmaz, aynı soyutlanmanın önünde sonunda tüm insanlık için geçerli olacağını ima eder. Bu romanda, Richardson'ın *Clarissa*'sında olduğu gibi,

(1) Victor Shklovsky, "On the Theory of Prose", haz. L. T. Lemon ve M. J. Reis, *Russian Formalist Criticism*, (Lincoln: University of Nebraska Press, 1965), s. 57.

yazarın ayrıcalık tanıdığı bir karaktere yoğunlaşılmaz. Sterne, bireyi, onu oluşturan maddi etkenlere doğru dağıtır, böylece kendini dünyanın merkezine koymasını engeller. Roman, anne karnından çıkarken ezilen burna, hadım olma tehlikesi atlatırken kasıktan alınan yaraya, ana rahmine sıkıntılı bir düşüşe ve acemi bir doğuma odaklanırken bireyi parçalar.

Bunlara, insan olmak için bastırmamız gereken asli travma da eklenir. İnsanın kökeninde karanlık bir yara vardır. Birey olmak için üstesinden gelmemiz gereken, izlerini ömür boyu taşıyacağımız ilkel bir kopuşun yarattığı travmadan söz ediyorum. Bazıları buna bilinçdışı der. Laurence Sterne, henüz ortada Freud falan yokken, bu karanlık yaranın farkına varmıştır. Doğum travmamızdan hiçbir zaman tamamen kurtulamayız. Bu yüzden hiçbirimiz tamamen sağlıklı değiliz. Annemizin bedeninden kişisel bilinçliliğe geçmek için kopmamız sonucunda açılan yara ömrümüz boyunca kapanmaz.

O halde *Tristram Shandy* bir doğum alegorisidir. Tristram'ın çoğumuzdan tek farkı daha eğlenceli ve dehşetli biçimde "yaralanmış" olmasıdır. Roman, yarası azıcık kapansın diye Tristram'a yardım etmez. Örneğin iyi bir babası yoktur. Tristram'ın babası Walter Shandy, düzen saplantısıyla yaşayan bir adamdır. Ona göre hayatta hiçbir şey rastlantısal değildir, her şey bir başka şeye bir nedensellik ilişkisiyle bağlıdır. Walter Shandy'nin ruhunu bugün paranoya olarak tanımlanan hastalık kemirmektedir. Bu adam, çocuğunun bakımı ve eğitimiyle ilgili hiçbir şeyi şansa bırakmamak konusunda o kadar kararlıdır ki epey gülünç bir metin olan *Tristrapaedia*'sında oğlunun gelişim sürecini önceden tasarlamıştır. Her şeyin yer aldığı *Tristram Shandy*'nin içinde, her şeye yer veren böyle bir metin daha vardır.

Kısacası Tristram, konuşmaya başlamadan önce babası tarafından "yazılmıştır". Bedeni sözcüklerle sakatlanmıştır. Aslında aynı durum, hepimiz için geçerlidir. Kendi kendimizi yaratamayacağımıza göre hepimiz önceden "yazılır" veya tasarlanırız. Kuralları, başkalarınca biz doğmadan konmuş bir dünyaya geliriz. Tristram kendi anlatısını yaratmak isterken anlatı onun denetiminden çıkar. Yazının yardımıyla babasını yenerek özgürleşeceğini, böylece

üretkenliğinin artacağını düşünür. Kendi hayatını kendi koyduğu kurallarla yaşamayı düşler. Ancak, er ya da geç, hiçbir şeyin yazıya söz geçirmekten daha zor olmadığını keşfedecektir.

Aslında "köken" diye bir şey yoktur. Çünkü bizden önce birileri veya bir şeyler hep var olmuştur. Aksi takdirde dünyaya gelemezdik. Örneğin Tristram, yasaları simgeleyen paranoyak babası Walter tarafından öncelenmiştir. Walter'ın deliliği, yasaların akıldışılığından kaynaklanır. Yasalar akıldışıdır, zira sırf yasa oldukları için onlara riayet etmemizi isterler; bize rasyonel bir açıklama yapmaya gerek duymazlar. *Tristram Shandy*'nin bir bataklığı andırması, Tristram'ın babasından almaya çalıştığı Ödipal öç yüzündendir. Tristram'ın metni, babasının metnini yapıbozuma uğratmak ister. Walter, oğlunun hayatını *Tristrapedia*'nın kurallarına göre kurgulamaya çalışır. Ne var ki Tristram'ın metni, böyle kurallı ve kuralcı bir söyleme isyan eder. Walter hayatta şans faktörünün var olmadığına inanan katı bir determinist iken Tristram'ın varoluşu, dehşetengiz rastlantılarla şekillenir.

Walter Shandy, 17. ve 18. yüzyıllarda "ilkel" insanlar ile modern insanlar arasındaki savaşta ilkellerden yana saf tutmuş, kafası faydasız bilgilerle dolu, deli bir rasyonalisttir. Gerçek dünyanın aklın kategorilerine uyması gerektiğini düşünür. Şans faktörünü içermeyen sebep-sonuç ilişkilerine iman eder. Bu sebep-sonuç ilişkilerine insanoğlu için nelerin faydalı olduğunu bilen kendisi gibi akıllı insanlardan başka kimsenin müdahale edemeyeceğini düşünür. Tristram ise babasının aksine modernlik yanlısı bir delidir. Babasının şans faktörünü meczupça yok sayan düşünce yapısını, tasarım ve tutarlılıktan yoksun bir hayat öyküsüyle alt etmeye çalışır. Walter her türlü karmaşayı basitleştirirken, Tristram tamamen karmaşaya gömülür.

Walter, gerçekliği göstergelerin kurguladığına inanır. Bu yüzden oğluna doğru bir ad verdiğinde onun için mutlu bir hayat garantileyeceğini zanneder. Walter'a göre akıl ile maddi koşullar uyumludur, oysa Tristram'a göre bunlardan biri öbürünü durmadan bozguna uğratır. Babasının delibozuk planlarından ötürü perişan olmuştur Tristram ve roman boyunca bu durumu düzeltmek ya da hiç değilse kamusal mizah malzemesi yapmak için didinir.

Bu amaç doğrultusunda kendi öyküsünü anlatmaya çalışır; ne var ki Tristram'ın öyküsü her şeyi anlatma derdiyle durmadan sağa sola saptığı için başlı başına bir deliliğe dönüşür. Bir delilik çeşidi ile bir başka delilik çeşidi karşı karşıya gelir.

Tristram, soyut nosyonları küçümserken gördüklerine ve duyumsadıklarına inanmayı yeğleyen bir materyalist ve ampiristtir. Walter ise kavramları maddi gerçeklikten daha çok önemsediği için gerçek dünyaya belli bir uzaklıkta yaşamayı yeğleyen bir idealisttir. Walter, kavramları kendine özgü Aydınlanmacı mantıkla eğip bükerek herkesi kendi düşüncelerine ikna edebileceğini düşünür. Tristram'ın ise nüfuzu yoktur; hırpalanmış, itilip kakılmıştır. Bu durum bir bakıma gülünçtür aslında, çünkü Tristram'ın başarısızlığı babasının ona ilişkin planlarını ve ümitlerini boşa çıkarır. Böylece Tristram Ödipal bir öç alarak babasının iktidarsızlığını ortaya koyar. Sonuçta babanın yasasının kumdan bir kale olduğunu görürüz. Gelgelelim aynı durum, bir başka açıdan son derece acıklıdır: Normal koşullarda, beden ile akıl elbisenin kolu ile astarı gibidir. Ne var ki Walter ile Tristram'ı birbirlerine bağlayan dikişler tamamen kopmuştur. Walter salt akıl iken, Tristram salt bedendir. Her iki karakter de gerçeklik ile olan bağını yitirmiştir; Walter düşünceleri, Tristram ise duyuları ve izlenimleriyle.

Duyularımız ve izlenimlerimiz bizi dünyaya bağladıkları gibi aynı bağı koparmaları da mümkündür, çünkü alabildiğine kaypaktırlar. Dünyaya Tristram'ınki gibi ampirist bir pencereden, duyusal veriler ışığında bakıyorsak bildiklerimizin gerçek dünya ile uyuşup uyuşmadığını test etmemizin yolu yoktur. İnsan anatomisi böyle bir şeye elverişli değildir. Ampirist tutumda ısrar ettiğimiz sürece duyularımızın hücresinde kilitli kalırız. Bunun sonucunda birbirimizden radikal bir şekilde farklılaşırız. Ampirist dünya algısı, iletişimin trajikomik iflasına gebedir. Ampirist akıl, kusurludur.

Söz konusu kusuru dil sorunu daha da berraklaştırır. Nitekim duyular ile izlenimler kişisel iken sözcükler kamusaldır. İletişim dediğimiz şey, kişisel olan ile kamusal olanın bir araya gelmesidir. İyi de sizin morunuzla benim morumun aynı olduğunu nasıl anlayacağız? Morun sizin zihninizdeki çağrışımlarıyla benim zihnimdeki çağrışımları ya farklıysa? İşte *Tristram Shandy*, bu temel fark-

lılıkla alay eder; müşterek anlamın güvencesinin olmadığı bir dünyayı betimlerken müşterek yanlış yorumların yarattığı zengin çeşitliliği sömürdükçe sömürür. *Tristram Shandy*'de insanoğlu ümitsizce sağa sola bakınan, yalnız bir yaratıktır. *Tristram Shandy*, karnavalesk olduğu kadar kasvetli bir romandır.

Sterne'ün *Tristram Shandy*'de zikzaklı satırlar, ebrulu sayfalar gibi sözel olmayan yazınsal tekniklere başvurmasının nedeni de budur. Bu tekniklerin, anlamı daha az bulanıklaştırarak aktardıkları varsayılır. Varsayılır diyorum, çünkü ebrulu sayfalar ile zikzaklı satırlar da her türlü yoruma açıktır; bu da bizi bir kez daha dil sorununa götürür. Birisinin burnuna yumruk attığımızda veya birisini öptüğümüzde dilden kaçmış olmayız. Zira bu eylemleri, ancak dilin sınırları içinde anlamlandırılabiliriz. Aslında Walter ile Toby'nin kimi zaman yaptıkları gibi sözlü iletişim yerine duygular kanalıyla iletişim kurmayı yeğleyerek dilin yol açtığı hasarı gidermek mümkündür. İnsanlar arasında ortak akıl yoksa da ortak duygu diye bir şey vardır sonuçta. Duygusal iletişim, akli olmaktan çok bedensel bir iletişim biçimi olduğu için ebrulu bir sayfa veya zikzaklı bir satır gibi maddeseldir. 18. yüzyılda duyarlık ile duygudaşlık, fiziksel olan ile ruhsal olan arasında mekik dokumuştur.

Aynı bağlamda, kitap da muğlak bir nesnedir. Çünkü bir kitap maddesel bir nesne olduğu gibi metni dolayısıyla anlamından ötürü maddeselliğin ötesine geçer. Kitabın anlam üretmesi için birtakım maddesel gereçlere gereksinimi vardır; matbaa, boya, kâğıt vb. araçlar yoksa anlam da havada kalır. Gelgelelim anlam, maddeye indirgenemez. Kitabın fiziksel varlığı ile metinsel anlamı arasındaki ilişki, beden ile ruh arasındaki ilişkiye benzer. Bu ikisi birbirlerinden ayrı yaşadıkları halde boşanmazlar. Sterne, kitabın fiziksel varlığından keyif duyar. *Tristram Shandy*'deki başlıklar, diyagramlar, tipografik araçlar, boş sayfalar sayesinde okuduğumuz kitabın maddesel varlığını bir an olsun unutmayız.

Stern için kitabın gizemi şu sorunun cevabında gizlidir: Nasıl olur da şu beyaz sayfanın üzerindeki minicik siyah çizgiler insana ilişkin çeşitli anlamlar taşır? İnsanoğlunun karmaşık dünyası, okur kitabın kapağını açıp ona hayat verene dek bu sayfalarda nasıl gizlenir? Stern'ün şaşkınlığı, dünyaya yeni ayak basmış bir uzaylı-

nın şaşkınlığı gibidir. Dünyaya yolu düşen uzaylı, orada öylece bir kaya gibi durmayan, maddi yığınlar halinde dolaşan, "ifade" gücüne sahip yaratıkların varlığını fark eder; bizim insan dediğimiz yaratıklar.

Kitap bir nesnedir ama aynı zamanda bir süreçtir. Okur, kitabın olay örgüsünü veya argümanını izlemek için sayfaları belli zaman aralıklarıyla çevirmek zorundadır. Kitap, kendi fiziksel varlığına çizgisel bir mantık dayatır. Bu durum, Walter Shandy'nin insanların hayatına yeknesaklık dayatmasını andırır. Gelgelelim *Tristram Shandy*'de "kitap" ile "metin" durmadan didişir. Kitap, metni simetrik hale getirmeye çalışırken metin kendi özgürlüğü için mücadele eder. Metnin bir ileri bir geri gitmesi, bir sürü konudan aynı anda söz etmeye çalışması aynı didişmenin meyveleridir. Tristram'ın öyküsü hem ilerler hem de yerinde sayar. Roman, çizgisel olmayan gerçekliği çizgisel bir mantıkla canlandırmaya çalıştığı için olanaksız bir türdür. Amacına ulaşmak için elindeki gereçleri çarpıtmak zorundadır. Anlatının, edebi tasarımın harcında yalan vardır. Hatta dil de gerçekliğin çarpıtılmasına dayanır. Bir şey söylediğimizde, bir başka şeyi dışarıda bırakırız. Gerçekçi romanın amacı hayat ile dil arasında sağlam bir bağ kurmaktır, oysa bu ikisi arasındaki anlaşmazlık ilelebet sürecektir.

Sterne'ün romanında dil, sadece dünyayı ifade etmekte veya insanlar arasındaki iletişimi sağlamakta yetersiz kalmaz. Öznenin hakikatini dile getirmek gibi otobiyografik bir ödev açısından da yetersizdir. Sterne'de dil, özneyi bir bütün oluşturacak şekilde toparlamaya çalışırken daha da dağıtır. Zaten otobiyografi, bunun için ironik bir türdür. Anlatıcı "benliğiniz", anlatılan "benliğiniz"e kimlik bulmaya çalışır. Richardson'ın *Pamela*'sı gibi bir roman, bizi bunun mümkün olduğuna ikna eder. Zira *Pamela*'nın anlatıcısı bütün bir sürecin hem öznesi hem de nesnesidir. Ayrı görünen iki benliğin gerçekte tek bir benlik olduğu yanılsamasını yaratır.

Sterne'ün romanı bu yanılsamanın maskesini indirir. *Tristram Shandy*'de anlatan benlik ile anlatılan benlik arasına öncelikle zaman girer. Anlatan benlik şimdiki zamandayken anlatılan benlik geçmiştedir. Ayrıca, iki benliğin arasına yazma edimi de girer. Öyküyü yazan "benlik", hakkında kalem oynattığı benliği yorumlar-

ken onunla arasına mesafe koyar. Tristram eğlenceli bir üslupla anlattığı öykünün kahramanlarından biridir, yani anlatırken anlatılır, tek bir benliği yoktur. Üstelik bir benliği ile öbür benliği hiçbir zaman örtüşmez. Tristram, otobiyografisini yazdıkça şimdiki benliği ile geçmiş benliği arasındaki mesafe daha da açılır. Anlattığı öykünün tutarlılığı, Tristram'ın kaç parçaya bölündüğünü göstermeye yetecek kadardır ancak!

Kendi çocukluğunu yazan yetişkin bir insan, öyküsünü anlattığı çocuğun başına gelecekleri bilme avantajına sahiptir. Ne var ki, kendi geçmişini sonradan edindiği değer yargılarından kaçınarak yorumlaması çok zordur. Geçmişte kalan bir olay, sonuçlarına bakarak anlamlandırılır. Geçmişteki benliğimizi, şimdiki benliğimizin penceresinden değerlendiririz. William Wordsworth, *Tintern Abbey/Tintern Manastırı* başlıklı şiirinde kendi çocukluğunu bir türlü resmedememekten yakınırken çocukken sahip olduğu tutkuların gücünü ve garipliğini anlatmak için doğru sözcükleri bulamamasından daha derin bir soruna temas eder. Wordsworth'ün asıl sorunu, yazma bilmediği dönemlerdeki benliğini yazıya dökmeye çalışmasıdır. Oysa yazının henüz hayatımıza girmediği dönemler üstüne kalem oynatmamız neredeyse olanaksızdır. İşte bu yüzden Wordsworth, kendi çocukluğundan karanlıkta kalan bir anı gibi söz eder, alabildiğine dokunaklı bir dille.

Tristram, parçalanmış ve kötürümleşmiş varoluşunu hayat öyküsünü yazarak yeniden tek parça haline getirebileceğini zanneder. Hayat beni zamansal ve mekânsal düzlemde parçaladıysa ben de yazma edimi sayesinde yeniden toparlanırım diye düşünür. Ancak başka ümitleri gibi bu da hüsranla sonuçlanır. Zira yazma sürecinin temel dinamiği bütünleştirme değil bölme ve ayrıştırmadır. Örneğin bir kentten söz ederken değişik kentler arasında karşılaştırma yapar, kent metaforları kullanır, kentle ilgili deyişlere başvururuz. Öyle ki en başta söz etmek istediğimiz kent, bir laf kalabalığının kurbanı bile olabilir. Bir kentin ruhu veya bir kent sakininin benliği ile tek bir gösterge aracılığıyla tanışamazsınız. Böyle bir göstergenin var olabileceğini bir an için kabul etsek de söz konusu göstergenin ancak başka göstergelerle ilişkisi çerçevesinde anlam kazandığını reddedemeyiz.

Bu bakımdan dilin, kendi kendini hezimete uğratma özelliği vardır. *Tristram Shandy*'nin gülünçleştirerek büyüteç tuttuğu hakikatlerden biri de budur. Kendi hayatının izini en ufak ayrıntısına kadar sürmeye çalışan Tristram, öyle bir dil sağanağına tutulur ki sonuçta boğulup gider. Böyle bir sağanaktan hayatınızın kilit anlarından söz ederek de kurtulamazsınız, zira bir insan en ufak ayrıntıyı önemsiyorsa onun hayatında "kilit anlar" yoktur. Gerçekliğin tüm parçaları arasında bir ilişki olduğunu var saydığınızda, en önemsiz görünen ayrıntı son derece önemli bir sonucun sebebine dönüşür. Kısacası, her ayrıntı önem kazanır. Örneğin çocuğunuzun mutsuz bir hayat yaşamasının ona yanlış bir ad koymanızdan ileri geldiğini düşünüp hayıflanırsınız. Otobiyografi, başınıza gelen her şeyin sırf sizin başınıza geldiği için anlatılmaya değer olduğu gibi ölçüsüz bir varsayıma dayanır. Otobiyografinin sizden başka kerteriz noktası yoktur. *Tristram Shandy*, işte bu tehlikeli bireyciliği hicveder.

Tristram Shandy'de, yazmak ve var olmak bağdaştırılamaz iki eylemdir. Roman ne kadar bilgi aktarırsa, iletişim o kadar olanaksızlaşır; Tristram ortaya saçılan çağrışımları ve anlam kırıntılarını açıklayarak yanlış yorumların önüne geçmeye çalışsa da, göstergenin kaygan zeminine karşı tedbir alsa da, anlatı gittikçe daha çok aksar, sendeler, çatlar. *Tristram Shandy*, kendi kendini gülünç bir şekilde yapıbozuma uğratır. Dilin sorunlu doğasını teşhir eder. Tristram, bir şeyi açıklamak için cümle üstüne cümle kurarken anlam bulanıklığı daha da artar, yanlış yorum olasılığı daha da güçlenir. Peki, insanoğlunun ya hiçbir hakikati yoksa? Ya Tristram'ın hakikati, muhtemelen hiç sona ermeyecek bir hakikat arayışıysa? Gerçekte, insanoğlu göstergeler arasında mekik dokuyarak kendini ifade eder; söz konusu sürecin, tek bir göstergeye indirgenmesi olanaksızdır. "Nihai" gösterge diye bir şey olamaz, nihai gösterge diye bir şeyden söz ettiğiniz anda başka göstergelerin varlığını ima edersiniz.

Benliğin hakikatine, kökenimizi arayarak erişmemiz de mümkün değildir. Tristram bizi annesinin gebe kaldığı ana götürür; yani *Tristram Shandy*, ana rahminden başlayan, *ab ovo** bir anlatı-

(*) Ç.N.: "Yumurtadan çıkma" anlamına gelen Latince deyiş.

dır. İyi de başlangıç noktamız tam olarak neresidir? Ana rahmine düştüğümüz an mı? Ebeveynlerimizin anne babaları, onların büyükanneleri ve büyükbabaları derken bitimsizce geriye uzayan bir zincirin öbür aktörleri de başlangıç noktası teşkil etmezler mi? Geriye doğru gittiğimizde düğümlerini hiçbir zaman çözemeyeceğimiz, uçsuz bucaksız bir metne gömüldüğümüzü anlarız. İnsanoğlunun nerede başlayıp nerede bittiği belirsizdir. Nasıl her sözcük başka sözcüklerle yan yana var oluyorsa, insanoğlu da başka insanların hamurundan yoğrulur. Bu bakımdan, hepimiz intihal ürünüyüz. *Tristram Shandy*'de intihali kınayan ama kendi de intihal olan bir paragraf vardır.

Tüm bunlar, hümanist yaklaşımın "kendini bil, kendini tanı" ilkesine önemli bir darbe vurur. Benlik, şimdi bir gizemdir. Sadece başka insanların değil, kendi varoluşumuz da bize yabancı gelmeye başlar. Yabancılığın nefesini ensemizde hissederiz. Sterne, insanoğlunun kendi güdülerini soğukkanlılıkla analiz etmesinin çok zor olduğunu vurgular. *A Sentimental Journey/ Duygusal Bir Yolculuk*'ta Yorick, kendi güdülerinin temsil ettiği bilinçdışı erotizmin farkına varamaz. Libidinal nedenlerle harekete geçtiği halde kendini iyiliksever birisi zanneder. Oysa iyiliksever kesilmesi için karşısına nedense güzel birisinin çıkması gerekmektedir.

Tristram'ın kendi bebekliği üzerine yazarak yapmaya çalıştığı gibi dil öncesi dönemi dil aracılığıyla aydınlatma çabası son derece anlamsız bir uğraştır. "Dilsiz" olduğumuz yaşlara geri dönemeyiz. İnsanoğlu bebekken hamuruna katılan bazı şeyleri bastırarak özne olur. Böyle bir bastırma refleksi kazanmadığı sürece konuşan ve düşünen bir hayvana dönüşemez. Dolayısıyla dilimizi veya öznelliğimizi ilk etapta ortaya çıkaran unsurun ne olduğunu anlamak için dilimizden veya öznelliğimizden medet ummamız doğru bir tutum değildir. Dil veya öznellik, kendisini ortaya çıkaran bastırma ediminden önceki "karanlık" çağlara dönemez. Tersini iddia etmek, ayakkabımızın bağcıklarından tutarak kendimizi havaya kaldırabileceğimizi iddia etmektir. Öznelliğimizi ilk etapta mümkün kılan unsuru tarif edemeyiz. Temsilin de birtakım sınırları vardır. "Dilsiz" olduğumuz çağları keşfetmek için dilden vazgeçmemiz gerekir, oysa keşfetmek ve anlamlandırmak dil sınırları içinde

mümkün olan eylemlerdir. Aynı şekilde, kendi kökenimizi keşfetmek için öznelliğimizi geriye sarmamız da mümkün değildir. Bir insanın keşif arzusu duyması için öncelikle özne olması gerekir.

Bu yüzden, Tristram'ın yarasına köken araması boşunadır. Zira Tristram'ı bir özne yapan tam da o tarifsiz "yaradır". Tristram'ın arayışı, Toby Amca'nın Namur Savaşı sırasında kasığında açılan yaranın yerini bulmaya çalışması kadar anlamsızdır. Toby Amca evinin önündeki çimlere siperler yaptıktan sonra kasığından yaralandığı savaşı oyuncak silahlar ve askerler eşliğinde yeniden yaşar. Onun gerçekçi romanı da budur: Bir türlü resmedemediği şeyin peşinden hiç düşmeyen titiz ve kusursuz bir temsil arayışı. Toby Amca'nın yarasının cinsel bir soruna tekabül etmesi rastlantı değildir. Babasıyla girdiği Ödipal savaşta tükenen Tristram'ın yarası da cinsel bir sorunun tezahürüdür.

İki karakter de iktidarsızdır. İkisinde de eksik bir şeyler vardır. İkisi de bir yokluğu temsil etmeye çalışmak gibi karmaşık bir işe kalkışır. Temsil edimi aracılığıyla kendi iktidarsızlıklarının kaynağını aramak yerine onu örtmeye çalıştıkları için ikisi de başarısız olur. Tristram kendini yazarak ortaya koymaya çalışır. Yazma edimi onun için bir erkeklik gösterisidir, gerçek hayatta düştüğü utanç verici durumları yazı sayesinde telafi edebileceğini düşünür. Toby Amca'nın evinin önüne kaleler ve siperler kondurup oyuncak askerlerle oynaması da Tristram'ınkine benzer bir telafi çabasıdır. Ancak Tristram'ın anlatısı, Tristram'ın yaralarını iyileştirmek şöyle dursun, onu iyice güçten düşürür. Tristram başta koyduğu hedeflerin hiçbirine varamaz, iddiasını sürdüremez. *Tristram Shandy*'de bir son veya zirve yerine sürekli bir sona varamama ve zirvesizlik hali yürürlüktedir.

Tristram Shandy'nin anlatıcısı okur dostu görünür. Üslubu samimi ve alaycıdır. Fielding gibi Laurence Sterne de okura vaaz vermek veya bir yazar olarak kendini her sayfada belli etmek yerine, okuru ile uygar bir diyalog sürdürmeyi yeğler. Bunun sonucunda anlatıcı ile okur arasında samimiyet oluşur. Doğrusu bu samimiyet, biçimsel bir olay örgüsünü olanaksızlaştıracak kadar ileri gider. Tristram, birtakım kurgusal hamlelere tenezzül ederek okurlarının üstünde egemenlik kurmak istemez. Çünkü böyle

yaptığında okur ile arasındaki eşitliği bozacağını, okura bilgiçlik taslayacağını içten içe bilir. Yorick "ciddiyetin özünde biçimsel tasarım ve dolayısıyla aldatmaca vardır" der. Gerçekten de olay örgüleri, son tahlilde, okuru kandırmak üzere kurgulanır. Ne var ki *Tristram Shandy*'nin anlatıcısı, okur ile kurduğu arkadaşlığı roman ilerledikçe koyulaştırmaya çalışır. Laurence Sterne, 1960'larda yaşayan profesörleri andırır. Onu bir akıl hocasından çok bir arkadaş olarak görmemizi ister.

"Biçimli" bir roman ise anlatıcısının samimi olmaktansa soğuk ve nesnel olmasını ister. Anlatıcı ile okur arasındaki arkadaşlığın ilerlemesi onu rahatsız eder. Roman müptelası bir centilmenin samimiyet bombardımanına tutulmaktan hoşlanmayacağını düşünür. Buna koşut olarak, anlatıcısına dolaylı yollardan müdahale eder. Gerçekten de okuru şarabını bir an önce içip metne dönmesi konusunda zorlayamazsınız. Edebiyat tarihinde Sterne'den başka, okurdan bir Widow Wadman portresi çizmesini isteyen kaç tane romancı vardır? Bu nazik bir istek midir, yoksa bir küstahlık mıdır? Anlatıcının okur ile kurduğu samimiyetin ardında iğneleyici bir kötü niyet gizli olabilir mi?

Sterne rahat, samimi, endişesiz göründüğü halde son derece saplantılı bir adamdır. Bu saplantılı psişik yapıyı sezdiğimizde, Sterne'ün okurlarıyla ilgili pek de arkadaşça olmayan düşünceleri ve gayeleri olduğunu anlarız. Sterne'ün haylazlığı ve sapkınlığı, eğlenceli bir oyunbazlık ile ürkütücü bir eksantriklik arasında mekik dokur; okur dostu görünmek için anlattığı anekdotların, verdiği araların, söz açtığı tuhaf tuhaf konuların, dilediği abartılı özürlerin ise ardı arkası kesilmez. Gelgelelim okur da tamamen saf değildir. Hem eğlenir hem de kandırılıp kandırılmadığını sormaya başlar. *Tristram Shandy*, bir yandan okuru ile samimiyet kurmaya öte yandan okurunun kafasını olmadık ayrıntılarla karıştırmaya çalışan bir romandır. Tüm duygusallığıyla Sterne, yeryüzündeki en ufak ayrıntının dahi sevgiyi hak ettiğini düşünür. Ne var ki Sterne'ün iyi kalpliliğinin sonucunda okur hiç de iyicil olmayan bir şekilde, bir yığın anlamsız ayrıntıdan oluşan bataklığa itilir.

Sterne, yazmanın bir hükmetme biçimi olduğunu iyi bilir. Okura "sizin üstünüzde egemenlik kurmak bana yeter" der. Oku-

ra karşı genellikle yumuşaktır Sterne, ama aniden öfkelenebileceğini de sezeriz. Tristram'ın aşırı bilinçli iyi kalpliliğinin altında ürkütücü bir sadizm yatar. Aslında roman iyi kalpliliği önemli bir erdem olarak övmekle kalmaz, başlı başına bir iyi kalplilik resitaline dönüşür. Sterne, kâğıdın soğuk anonimliğinin roman ile okur arasındaki samimi ilişkiyi zedelemesine izin vermemek için mücadele eder. Babasının katı ve soğuk buyruklarına gerçek hayatta boyun eğen Tristram, hayat öyküsünü yazarak başlattığı özgürlük mücadelesinde matbaanın soğuk kurallarına boyun eğmeyecektir.

Tristram Shandy, sese ve dolaysız varlık yanılsamasına dayanan sözmerkezci bir romandır. Sterne'ün düşünce evreninde canlı canlı "metin" ile soğuk ve duygusuz "kitabın" araları açıktır, birbirleriyle sürekli didişirler. Bu yüzden Sterne, tipografiyi bir ifade aracı olarak kullanır. Kitabın maddesel varlığını eğip bükerek, yazar ile okur arasında aracılık eden saf bir varlığa dönüştürmeye çalışır. Bu perspektiften bakıldığında kitap, kendi kendini yok eden bir araçtır: Kendini ortadan kaldırıp okur ile yazarı baş başa bıraktığı sürece görevini yerine getirmiş sayılır. Sterne, romanının sayfalarını çeviren okurun kendini anonim bir kitlenin parçası olarak görmesine razı değildir. Elimizdeki romanın bize özel bir ilgi gösterdiğini düşünmemizi ister.

Bütün bunlar bir 18. yüzyıl parodisine tekabül ettiği gibi aynı zamanda 18. yüzyıl duygusallığının sahici bir portresidir. Sterne, aklın, özdeşliğin ve iletişimin yavaş yavaş çöktüğü, insanların kendi tekbenci dünyalarına çekildiği bir toplumu betimler. Bu toplumun her ferdi eksantriktir, herkesin kendi eksantrizmiyle uyumlu gözde uğraşları vardır: Walter'ın dogmatizmi, Toby Amca'nın oyunları, Tristram'ın hiç bitmeyen otobiyografisi. Bu toplumdaki herkes başarısız olmuş, yaralanmış, yenilmiştir. Herkesin saplantıları vardır. *Tristram Shandy*'de karakterlerin gözde uğraşları, romanın her sayfasında göze çarpan ürkütücü boşlukları dolduran fetişlerdir. Gelgelelim roman, tüm bu olumsuzlukları eğlenceli bir hoşgörüyle karşılar. İnsanoğlunun değişim ümidi kalmasa da Sterne'ün "içten gülen insanlar krallığı"nda hep birlikte gülmek hâlâ olanaklıdır. Sterne'ün gözde uğraşı da bu *"Shandyist"* ruh halidir; mektuplarında *Shandyist* ruh hali sayesinde insanoğlunun kusurlarına katlanabildiğini söyler Sterne.

Tristram Shandy'de *Shandyism* ruhunun billurlaştığı karakter, Sterne'ün muhtemelen kendi portresi olan Yorick'tir. Yorick, hayatın kurbanlarından biridir. Adından ötürü ölümü ve çürümeyi çağrıştırır.* Öte yandan, eğlenmeyi seven, nüktedan ve zeki bir karakterdir; insanın halinden hemen anlar, keskin bir mizah duyusu vardır. Hem ölümün insanoğlu karşısında kazanacağı mutlak zaferi hem de insanoğlunun ölüm karşısında kazanabileceği mizahi zaferi simgeler. Bir duygu nesnesi olduğu gibi hicvetmesini bilen bir öznedir aynı zamanda. Duygusal bir insanın vizyonu ile geniş bir nükte yeteneği olan insanın vizyonu Yorick'in kişiliğinde birleşir. *A Sentimental Journey*'deki Yorick karakteri ise, tam aksine, duygusal bir özne ve mizah konusu bir nesnedir. Örneğin Toby Amca da mizah duyusundan yoksun bir adamdır. Ona baktığımızda 18. yüzyılın duygusal adamını görürüz. Onunla birlikte ağlayıp gülmemiz beklenir. Doğrusu, kimseyi incitmeyen bir insan takdire değer olabilir; gelgelelim birisi tarafından incitilirken bunun farkına varamayacak kadar saf bir insanın (Toby Amca gibi birisinin), kimseyi incitmiyor olması takdire değer falan değildir. Toby Amca gereğinden fazla duygusaldır, üstüne üstlük Tristram gibi alay etmeyi seven bir herif ile aynı romandadır.

Walter Shandy, "dünyaya mizah penceresinden baktığımızda her şey güzel görünür" der. Walter'ın şu boktan dünyaya mizahın iyileştirici ışığıyla bakma önerisini Laurence Sterne de paylaşır. Sterne neşeli olmanın, ahlaki bir erdem olduğunu düşünür. İyi kalpli olmanın faydalarına işaret eder, müşterek duyguların hoşluğunu vurgular. Gelgelelim Laurence Sterne dünya görüşünden ötürü neşeli değildir, dünya görüşüne karşın neşelidir. Fielding'ten daha duygusaldır; ama Fielding'in aksine, evrende Tanrısal bir uyumun var olduğuna inanmaz. Öte yandan Fielding gibi Sterne de evrende her şeyin aynı değeri taşıdığı düşüncesiyle alay eder. Bir şey ona duygusal yatırım yaptığımız için değer kazanıyorsa veya *A Sentimental Journey*'nin Yorick'i gibi bir çekirge kuşunun kafese konmasına bir insanın haksızlık görmesi kadar üzülüyor-

(*) Ç.N.: Shakespeare'in *Hamlet*'inde Kral Hamlet'in sarayında vaktiyle Yorick adında bir soytarı vardır. Oyunun mezarlık sahnesinde oğul Hamlet (Prens Hamlet), Yorick'in kafatası ile karşılaşır. Laurence Sterne'ün Yorick karakterinin ölümü ve çürümeyi çağrıştırması bundan kaynaklanır.

sak, ortada nesnel değer hiyerarşisi diye bir şey kalmaz. Kafesteki çekirge kuşlarının siyasetçilerden daha önemli varlıklar olduğunu kabul ediyorum; ancak, sözgelişi soykırım vahşetine maruz kalmış bir halkın, kafese konmuş çekirge kuşlarından da siyasetçilerden de daha önemli olduğunu görmek gerekir.

Cemaat duygusu rahatlatıcıdır. Ne var ki bu duygunun, sağduyu ve rasyonel eylemin gerilediği dönemlerde elimizde kalan tek şey olduğunu anlamalıyız. Böyle dönemlerde, birbirlerimizin kusurlarına katlanırız. Daha aktif erdemlerin yerini merhamet ve acıma duygusu alır. Zaten acınası olan durumumuzu acıma duygusunun rehberliğinde değerlendirmeye çalışırız. Sterne'ün hiçbir karakteri kararlı bir şekilde harekete geçemez. Soluk alıp verirler, ama iktidarsızdırlar. *Tristram Shandy*, incinmiş ve yenilmiş insanların, iktidarsızlığın ve deformasyonun, güç ve prestij odaklarından uzağa düşmenin, ümitsiz hayatlar yaşamanın acıklı öyküsüdür. Dünyanın acımasızlığına karşı köklü bir şefkat vahası olduğu varsayılan aile, *Tristram Shandy*'de delilerin, manyakların, acı çekenlerin toplandığı bir yerdir. Halkaları hata, endişe, düş kırıklığı, ümitsizlik olan uzun bir zincirdir hayat. Bilgi, bir dizi varsayımdan ibarettir. Dil, bir iletişimsizlik aracıdır. Nedensellik, insanın canını fena acıtan bir kapandır.

Laurence Sterne'ün hayatıyla ilgili bir bilmece vardır. Sterne, İrlanda'da, Tipperary'de doğmuştur. Annesi Belçika doğumlu bir İrlandalı, babası ise Yorkshire doğumlu İngiliz bir subaydır. Sterne, on yaşına kadar İrlandalı akrabalarının yanında kalmıştır. On yaşında İngiltere'ye okumaya gönderilmiş ve hayatının geri kalanını İngiltere'de bir din adamı olarak geçirmiştir. İrlanda'da İrlandalı bir anneden doğup on yaşına kadar orada kaldığına göre Sterne'ü bir İrlandalı olarak tanımlayabiliriz. Ancak Sterne, İrlanda'dan on yaşındayken ayrılıp hayatının kalanını İngiltere'de geçirdiği için çok az kişi onu bir İrlandalı olarak tanımlar.

Bilmece şu: İrlanda kültürünün etkisine çok küçük yaşlarda ve çok az maruz kalan bir yazar bu kültürü nasıl bu kadar iyi özümsemiştir? Sterne'ün yazdıklarında bir yığın Anglo-İrlandalı unsur vardır. Örneğin ona özgü "modernist" deneyciliğin izini bütün bir Anglo-İrlanda edebiyatında sürebilirsiniz. Bunun başlıca sebebi, İrlanda'nın İngiltere'ye kıyasla gerçekçiliğe daha az sadık kalan bir

ulus olmasıdır. *Gulliver's Travels, Castle Rackrent, The Wild Irish Girl, Melmoth the Wanderer, Uncle Silas, Dracula, The Picture of Dorian Gray, Ulysses, Finnegans Wake, At Swim-Two-Birds* gibi romanları doğuran bir edebiyat, akla yatkınlığı çok fazla önemsememiştir. Üstelik Sterne, Avrupalı modernistler gibi, gerçekçilik çağının son demlerinde de yazmamıştır. Tersine, gerçekçilik çağını önceleyen bir "modernisttir". Gerçekçiliğin henüz belli bir kalıba girmediği dönemin akışkan ortamından yararlanarak gerçekçiliğin kurallarını eğip bükmüştür.

Ancak tüm mesele Laurence Sterne'ün gerçekçilik karşıtlığından ibaret değildir. Sahte bilgi, karnavalesk komedi, çizgisel anlatının baltalanması, alaycı zekâ, kara mizah, komik olan ile melankolik olanın karışımı vb. özelliklerin hepsi kitaplarını İngilizce yazan İrlandalılara özgüdür. Büyük anlatıların ezberlerinin bozulmasını, edebi öz-bilinçliliği, sözel neşeyi, beden ve ölüm saplantısını, kötü bir durum karşısında mizaha başvurmayı da bu listeye ekleyebiliriz. Aslında 18. yüzyıldaki iyi kalplilik ve duygusallık kültünü de İrlandalı ve İskoç yazarlar ayakta tutmuştur: Steele, Goldsmith, Hutcheson, Hume, Adam Smith, Edmund Burke vd. Aynı özelliklere sahip İngiliz yazarlar da vardır mutlaka. İngiliz edebiyatını sadece İrlandalı ve İskoç yazarlar ayakta tutmuştur denemez. Ne var ki her şeyin tek bir romanda, *Tristram Shandy*'de toplanması gerçekten ilginçtir; belki bu anlamda Sterne'ün bir tekel olduğunu söyleyebiliriz.

Sterne'ün Shandy Hall'ı, Yorkshire'da bir kasabadadır*. Medeniyetin yolunun birkaç yüzyıldır kendi kasabalarına uğramamasının tarihi nedenleri üzerine düşünen bir sürü avare, geveze ve biçare insanın yaşadığı bu kırsal bölgenin hali, Sterne'ün çocukluğundaki kolonyal İrlanda'nın halinden çok farklı değildir. Sterne'ün çizgisel anlatıyı baltalama, sahte ve alaycı bilgi üretme yetisini İrlanda'nın Tipperary gibi bir köşesinde kazandığını veya büyük idealleri madara etme yetisini genetik mirasına borçlu olduğunu düşünmek gerçekten zordur. Ya da "Tanrı'nın gözünde hepimiz İrlandalıyız" atasözü gerçekten doğrudur.

(*) Ç.N.: Bu kasaba, Kuzey Yorkshire'daki Coxwold'tur. Laurence Stern, 1760-1768 arasında Coxwold'ta yaşamış ve bugün Shandy Hall adıyla müzeye çevrilen evde *Tristram Shandy*'i yazmıştır.

WALTER SCOTT VE JANE AUSTEN

Romanın serüvenini Jane Austen öncesi ve sonrası olarak ikiye bölmek, kısa süre öncesine kadar epey popüler bir tutumdu. Buna göre roman, "yontulmamış", kaba bir tür olarak edebiyat sahnesine çıkmış; başlangıç çağlarında, olay örgüsü (Fielding) ile psikolojinin (Richardson) tek tek üstesinden gelmeyi bilmişti. Ancak romancılar, bu iki unsuru bir araya getirmekte zorlandıkları için ya Fielding gibi anlatının sadece biçimsel boyutu ile meşgul olup psikolojik gerçekçiliği ihmal etmiş ya da psikolojik gerçekçiliği gereğinden fazla önemseyip biçimsiz anlatılar kurgulamışlardı. Oysa Jane Austen ile roman en şanlı çağına girmiş, toplumsal gerçekçilik ile psikolojik derinliği zarif ve dengeli anlatılarda bir araya getiren romanlar yazılmaya başlanmıştı. Jane Austen'dan 19. yüzyılın gerçekçi romanına miras kalan özellik, bu uyumdu.

Şu haliyle romanın serüveni, gerçekçi bir romanı andırır. Gelgelelim romanın tarihini böyle özetlemek açıklayıcı olduğu kadar yanıltıcıdır. Nitekim bu bakış açısını benimsediğinizde 18. yüzyıl romanını özgül bir kültürel fenomen olarak görmektense Jane Austen ve George Eliot'a açılan bir kapıya indirgersiniz; olumlu yönlerini göz ardı edip sadece kusurlarına odaklanırsınız. Sonuçta, 19. yüzyıl gerçekçiliğinin zaferini ilan etmek adına bir önceki yüzyılın değerlerini göz ardı edersiniz.

Öte yandan 18. yüzyılın sonu ile 19. yüzyılın başı İngiliz romanının gerçekten en üretken, en renkli, en serüvenci olduğu dönemdir. Bu dönemde Gotik romanlar, romanslar, yöresel ve ulusal romanlar, Jakoben ve anti-Jakoben romanlar, seyahat romanları, duygusal romanlar, kölelik karşıtı romanlar, kadın romanları, yerli ve yabancı görgü kurallarını tanıtan didaktik romanlar yazıldığı gibi balad, mit, folklor geleneğinden beslenen bir sürü roman

yazılmıştır. Gerçekçi roman böylesine akışkan bir edebi ortamda yavaş yavaş billurlaşırken öbür edebi türleri ezmek yerine onları özümsemeye çalışmıştır. Öyle ki 19. yüzyıl gerçekçi romanında, örneğin Brontë kızkardeşlerin herhangi bir romanında, Gotik ve Romantik unsurlar bir hayli belirgindir. Ne var ki gerçekçi roman, öbür edebi türleri bir yandan özümserken bir yandan da etkisizleştirmiştir. Bunun sonucunda 19. yüzyıl İngiliz romanı gittikçe daha çok "medenileşip" daha sofistike biçimlere bürünürken tutku ve fantezilerini yitirmiştir.[1] 20. yüzyılda modernist roman, "akla yatkın olanın" boyunduruğundan kurtulana dek bu durum değişmeyecektir.

18. yüzyıl sonu ile 19. yüzyıl başının bir yığın roman deneyine sahne olması şaşırtıcı değildir. Nitekim bu dönem, toplumsal ve siyasi bir kargaşa dönemidir. Fransa ve Kuzey Amerika'da devrim rüzgârları eser; Britanya İmparatorluğu hızla büyüyerek denizlerdeki egemenliğini sağlamlaştırır ve köle ticaretinden elde ettiği kazancı katlar; Avrupa'da ulus devletler ortaya çıkar; İngiltere'nin kırsal kesimi kapitalist "rasyonalizasyona" iyice açılarak kitlelerin hakları ellerinden alınır. Sanayi devriminin başlangıcına, orta sınıfın yükselişine, işçi sınıfının ilk örgütlü kıpırdanışına tanıklık edilir. Walter Scott ile Jane Austen'ın çağında Britanya devleti bir polis devletidir; gelgelelim bu devlete kafa tutmaktan çekinmeyen radikal düşünceler ve hareketler de vardır. Romanın deneyselliği hem yeni vizyonlar ve özgürlük ufuklarından beslenir hem de yeni endişeler ve baskı türleri ile iç içe geçer.

Söz konusu deneysellik, Britanya'nın Gaelik* marjinlerinden de beslenir. İskoç ve İrlandalı yazarların 18. yüzyıl "İngiliz" edebiyatında önemli bir yeri vardır. Hatta Dublin ile Edinburgh, bir süreliğine Britanya'nın edebiyat merkezleri haline gelerek Londra'yı

(1) Bu gözlemimi büyük ölçüde Katie Trumpener'a borçluyum. Bkz. Katie Trumpener, *Bardic Nationalism: The Romantic Novel and the British Empire* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1997).

* Ç.N.: Gaelic, İskoçya ve İrlanda'da konuşulan Kelt dilinin diyalektlerinden birisidir. 9. yüzyılda Britanya'da Gaeller ile Piktler birleşerek bir Gaelic krallığı kurmuşlardı. Ne var ki 11. yüzyılda Malcolm Canmore'nin Anglo-Norman gelenek ve görenekleri Gaelic diyalektini konuşan halklara dayatmasıyla birlikte Gaelic'in nüfuzu erimeye başlamıştır. Buna karşılık Trevelyan, 1755'te İskoçya'da hâlâ iki yüz elli bin kişinin Gaelic diyalektini konuştuğunu belirtir. Bugün bu sayı daha da azalmış olmalı.

tahtından indirmişlerdir. Tarih ile kültürel kimlik, gelenek ile modernite, arkaizm ile aydınlanma, romans ile gerçekçilik, imparatorluk ile anti-kolonyalizm, cemaat ile birey gibi ikilemlerin yarattığı sorunlar sömürge topraklarında daha derinden yaşanır. Nitekim gerçekçi tarihi romanın öncüsü Walter Scott'tur, yani bir İskoç'tur. Avrupa'nın başka ülkelerine ve Amerika'ya yayılan ünü sayesinde Scott romanın ciddi bir edebi tür olarak tanınmasını sağlamıştır. Böylece roman, saygınlığını ve gücünü pekiştirdiği gibi hayal dünyasında yaşayan kadınların sevgilisi olan bir edebi tür olarak damgalanmaktan kurtulmuştur. Özellikle *Waverley* romanı, Scott'a 21. yüzyılın edebiyat yıldızlarının bile imreneceği bir şöhret kazandırmıştır.

Waverley şövalye ve aşk edebiyatını önemsemeyen, Gotik ve duygusal unsurlarla alay eden bir romandır. Gelgelelim, *Waverley*'nin ardında, Anglo-İrlandalı ve Gotik bir yazar olan Charles Maturin'in bir hayli çetrefil romanı *The Milesian Chief / Miledhli Kabile Şefi** uzanır. Bu romanın ardında ise kadın yazarlarca kaleme alınmış romans ve romanların yanı sıra folklorik kültür geleneği ve milliyetçi köken arayışı vardır. Walter Scott, açıkça itiraf etmese de bunların hepsinden yararlanmıştır. Yani, kanonun içindeki Scott'un beslendiği kaynaklar kanonun dışındadır. Sydney Owenson (Lady Morgan), Maria Edgeworth gibi İrlandalı kadın yazarlar roman sanatında ulusal ve kültürel kimliğin yeri ile cinsiyet arasındaki karmaşık ilişkileri ele almışlardı. Bu yazarlardan etkilenen edebiyat okurları, Sir Walter Scott gibi hayli "eril" yazarların sadece kamusal alan üzerine kalem oynattığını düşünürken Jane Austen gibi kadın yazarların kendilerini ailenin dünyasıyla sınırlandırdığı gibi bir peşin hükme de vardılar.

Sydney Owenson, "ulusların kendi tarihlerini yazmak için kullanacakları en iyi mecranın roman" olduğunu söyler. Scott ile Austen'ın döneminde kültürel milliyetçilik, mit ile fanteziye, popüler görenek ile hissiyata, kimlik ve köken arayışına dayanır. Yazarların siyasi tutumları da bu arayıştan bağımsız değildir. Nitekim dönemin romanı, İngiliz devletinin sömürgelerinde patlak veren

(*) Ç.N.: Miledh halkı, masalsı bir İspanyol krallığında yaşar. Efsaneye göre Miledh kralının oğulları M.Ö. 1300'lerde İrlanda'yı istila ederler ve Gaelic halklarının tarihi böyle başlar.

isyanları bastırma projesini dolaylı yollardan desteklemiştir. Dolayısıyla o tarihlerde İngiliz romanı bir yandan sömürgecilik ve kölelik karşıtıdır, öte yandan siyasi otoritenin etkili bir aygıtıdır. Britanya devletinin emperyal yapısı hem Ada'daki kültürel milliyetçi hareketlerin hem de Ada dışındaki devrimci hareketlerin tehditi altındayken, İngiliz romanı Britanya devletinin bahşettiği kimliği meşrulaştırmakla meşguldür.

Walter Scott, İskoçya'nın kolonyal tarihinin İskoç halkına yaşattığı travma ve yıkımı önemser. Öte yandan İskoçya'nın böyle bir trajedi yaşadığı için hızla "ilerlemek" ve "modernleşmek" zorunda olduğunu düşünür. Scott'un gözünde İskoçya, kabile hayatına özgü "vahşiliğinden" ve Romantik düşlerinden bir an önce kurtularak kendi çıkarı için İngiltere ile siyasi ve ekonomik açıdan bütünleşmesi gereken bir ulustur. İskoçya'nın anarşik tarihinde hayranlık verici dramatik özellikler ve müthiş bir enerji vardır. Ancak Scott'a göre gerçekçi romanın görevi bunları ehlileştirmek ve "normalleştirmektir".

Walter Scott, çağdaş Britanya muhafazakârlığının ilk büyük temsilcilerinden biridir. İç savaş, silahlı isyan, siyasi kargaşa gibi deneyimleri olan İskoç bir yazarın düzeni, hiyerarşiyi, geleneği yüceltmesinin inandırıcılık dozunun yüksek olacağı bellidir. Scott'un İrlandalı çağdaşı Edmund Burke için de aynı şey geçerlidir. Burke de o muazzam hitabet gücünü Britanya devletinin emrine vermiş, iç savaşın ne olduğunu kendi memleketinden iyi bildiği için Fransız İhtilali patlak verdiğinde İngilizleri uyarmıştır. İngilizlerin o ünlü "soğukkanlılığı", Britanya tarihinin barış ile nezaketin tarihi olmasından kaynaklanmaz. Tam aksine, Britanya tarihi kavga ve katliamla doludur. İngilizlerin "soğukkanlılığı" bu kanlı tarihe verilmiş nihai tepkidir. Zaten çağdaş İngiliz muhafazakârlığı da Scott ve Burke gibi adamların sağ ve sol fanatizmler arasında bir orta yol keşfetme gereğine duydukları inançla doğmuştur. Scott, özgürlük, hoşgörü, ölçülülük, ilerleme gibi değerleri ancak ve ancak toplumsal statünün, devlete itaat ve sadakatin, geleneğin, emperyal düzenin, askeri devletin dayattığı katı kurallar çerçevesinde savunur. Britanya devletinin genel siyaseti, Walter Scott'tan bugüne dek bu çizgiden sapmamıştır.

Aşırı tepkileri doğru bulmayan, devrim düşüncesini reddeden bu anlayış İngilizlere özgü uzlaşmacı ruh olarak övülmüştür. Bana sorarsanız bu "ara yolcu" tutum tıpkı bugün dünya siyasetinde ortaya çıkan üçüncü yolculuğa benzer ve övgüyü hiç hak etmediği gibi Toryizm ile radikalizm arasında bir alternatif olmaktansa gerici ve köhne bir Toryizm ile biraz daha güncel ve modern bir Toryizm arasında bir alternatiftir. Scott'un gözünde temel ayrım, Stuart Hanedanlığı'nı destekleyen Romantik Jakobinler* ile Hannover Hanedanlığı'nın 1688'te yaptığı sözde devrimi destekleyen Scott gibi daha modern, daha ılımlı ve pragmatik Toryler arasındadır. Gerçekten radikal bir insanın gözünde kapitalizm ve krallığa bu ölçüde bağıtlı olmanın ne anlama geldiği açıktır.

Hepimiz çoğu zaman bir ara yolda ilerlediğimizi hissederiz. Sağımızı solumuzu fanatiklerin sardığını düşünürüz. İnsanoğlunun kendini merkeze, başka insanları ise çevreye koyması doğaldır. Gözlerimizin yeri bile böyle bir bakış açısına zemin hazırlar. Ne var ki gözleri bedenlerinin başka bir yerinde olmayan fanatikler de kendilerini dünyanın merkezinde görürler. Hiç kimse kendini kudurmuş bir fanatik veya at gözlüğü takmış bir yobaz olarak tanımlamaz. Fanatik ve yobaz olanlar her zaman başkalarıdır. Kısacası fanatizm, göreli bir meseledir. Yoksa 21. yüzyılda milyonlarca insanı açlıktan öldüren, kimseye saldırmak gibi bir niyeti olmayan ülkeleri dümdüz eden devletlerin fanatik olduklarını kabullenmeleri gerekirdi.

Liberaller, insanoğlunun hakikate ancak orta yolcu bir tutum benimseyerek erişeceğini öne sürerler. Buna göre liberal bir insan, hakikatin ırkçılık ile ırkçılık karşıtlığı arasında bir yerde olduğunu iddia edebilir. Ya da karılarını döven adamlar ile kadın sığınma evi işleten adamlar arasında bir hakikat arayışına çıkabilir. Toprakları zehirlendiği için geçim kaynaklarından olan yoksul köylüler ile kâr amacı güderek toprakları zehirleyen büyük firmalar arasında mekik dokuyabilir. Hakikatin arada bir yerde olduğu görüşü, son derece "fanatik" ve taraflı bir görüştür.

(*) Ç.N.: Jakobinler, 1688'de tahttan indirilen İskoçların 7., İngilizlerin ise 2. James'ini yeniden tahta çıkarmaya çalışan Stuart Hanedanlığı yanlılarıydı. James'in Latincedeki karşılığı *Jacobus*'tur, Jakobin/Jacobite sözcüğü buradan türer.

Walter Scott'un İngiltere'nin kuzeyinden gelmesi, Britanya'da arkaik toplumdan modern ulus devlete geçişin romanını yazması bakımından ona büyük bir avantaj sağlamıştır. Scott'un yaşadığı dönemde söz konusu sürecin anısı İskoç halkının belleğinde hâlâ tazedir. Bu nedenle, İngilizlere kıyasla İskoçlar, "medeni" ve modern bir devletin önemini daha iyi bilirler. İrlanda ise o tarihlerde bunları düşünemeyecek kadar zor bir durumdadır, zira siyasi kargaşa hâlâ sürmektedir. Öte yandan İskoçya, arkaik toplumdan "medeni" topluma geçiş sürecinde dökülen kanın ne ağır bir bedel olduğunu da göstermiştir. Tüm bunların Walter Scott'taki karşılığı keskin bir tarih duyusudur. Scott, bu tarih duyusu sayesinde dönemin ilerici yazarlarından daha büyük bir otorite haline gelmiş ve tarihi evrimin aciliyetini defalarca kez vurgulamıştır.

Scott, "barbarlığı" medeniyete uzanan sürecin evrelerinden biri olarak gören Aydınlanmacı tutuma kâğıt üstünde katılır. Ancak İskoçya'da medeniyet ile barbarlığın ardışık olmaktansa eşzamanlı evreler olduğunu, Highlands'te barbarlığın Lowlands'te ise medeniyetin hüküm sürdüğünü bilir. Doğrusu İskoçya'nın bu iki bölgesi arasındaki karşıtlık o tarihlerde bir hayli belirgindir: Lowlands olağanüstü bir entelektüel ve ekonomik gelişmeye sahne olurken Highlands siyasi ve ekonomik açıdan çökmektedir. Bir anlamda tarih, Walter Scott'a Highlands'teki arkaik yapının ne kadar dayanıklı olduğunu göstermektedir. Bir İngiliz yazarın tarihe ve dünyaya Scott'la aynı pencereden bakması mümkün müdür?

İngiltere'nin arkaik toplumdan modern ulus devlete geçiş sürecinde kilit yüzyıl, kanlı 17. yüzyıldır. Scott ve Jane Austen'ın döneminde sokaktaki İngiliz, bu yüzyılın anısını büyük ölçüde unutmuştur. Oysa İskoç halkının belleğinde 1745 Jakobin ayaklanmasının* anısı ya da kapitalist tarım hamlesinden ötürü topraklarını yitiren Highlands sakinlerinin anısı hâlâ tazedir. En iyi tarihi romanlar, tarihin insanların gözleri önünde yazıldığı dönemlerde kaleme alınmıştır. Böyle dönemlerde insanoğlu, toprağın ayaklarının

(*) Ç.N.: 1745 Jakobin ayaklanması sırasında James Stuart'ın büyük oğlu Prens Charles, Batı Highlands'te topladığı orduyla Edinburgh'u ele geçirmiştir. Ancak İngilizler aynı yıl içerisinde Aralık 1745'te Charles'ın ordusunu bozguna uğratmıştır. Jakobin ayaklanmaları 1788'e kadar aralıklarla sürmüştür.

altından kaydığını hisseder; süratle değişen şimdiki zamanın ışığında geçmişi değerlendirmeye koyulur. Tarih duyusu, hem geçmişi hem de şimdiki zamanı tarihselleştirme becerisidir ve Highlands gibi "geçmişin" hiç ölmediği bir toplumda bu beceriyi edinmek çok daha kolaydır.

Bir tarihi evreden bir başasına göreceli geçiş modelinin modern İngiliz ideolojisinde önemli bir yeri vardır. Aslında 19. yüzyıl gerçekçi romanı için de aynı saptamayı yapabiliriz. Düzensiz ve dağınık olay örgülerinin yavaş yavaş düzenlenip çözüme kavuşturulması, 19. yüzyıl romanının ayırıcı özelliklerinden biridir. Oysa 18. yüzyıl romanında olur olmaz söz oyunları, bir şey üzerine gevezelik etmek veya bir görüşün doğruluğunu kanıtlamak için uzun uzun konuşan karakterler, parodiler, vaazlar, yazar müdahaleleri, yersiz anekdotlar ile karşılaşırız. Gerçekçi anlatı, 18. yüzyıl romanının çoğulcu yapısının barındırdığı seçeneklerden sadece birisidir. Ayrıca 18. yüzyıl romanında, olay örgüsü gereksiz yere uzadıkça uzar. Olay örgüsünü tüm saflığıyla göz önüne sermek için romanı her türlü şamatadan arındıran Jane Austen gibi bir yazarın ortaya çıkması gerekecektir.

Gerçekçi romanın genel eğilimi, dingin bir geçmişten parçalı bir şimdiki zamana ve mutlu bir geleceğe uzanan bir yay çizmektir. Bir gerçekçi roman, özünde iyimserdir. İnsanoğlunun acılarını ve başarısızlıklarını kendini tanıyıp gerçekleştirmesinin nedenleri olarak görür. Gerçekçi romanın dünyasında elbette bir yığın sorun vardır; ancak "gerçekliğin" kendisi modernist bir romanda olduğu kadar sorunlu değildir. 19. yüzyıl İngiliz romanı trajik değildir. Trajedi unsuru, *Wuthering Heights/Uğultulu Tepeler* veya *The Mill on the Floss/Floss Irmağının Üzerindeki Değirmen* gibi romanlarda arada sırada su yüzüne çıkar; ne var ki *Clarissa* gibi 18. yüzyılda yazılmış büsbütün trajik bir romana ya da *Jude the Obscure/Adsız Sansız Bir Jude* gibi 19. yüzyılın sonlarında yazılacak trajik romanlara 19. yüzyıl boyunca çok seyrek rastlanır. Roman, 1880'lere kadar komik bir türdür; ancak o tarihlerden sonra trajikleşmeye başlar. Zaten, ilkel insandan Kraliçe Viktorya'ya uzanan tarihi bir seyrin parçası olduğunu düşünen bir yazarın gerçek bir trajedi yazması zordur; Kraliçe Viktorya'nın bekçiliğini yaptığı düzenin, ma-

ğara adamlarının düzeninden daha ilkel ve acımasız olması gerçek bir trajedi konusu olsa bile.

Tarihin sorunsuzca evrildiğini savunan bu tutum, siyasi devrime de karşıdır. Franco Moretti'nin *The Way of the World*'de belirttiği gibi gerçekçi roman Fransız İhtilali'ne bir tepkidir.[2] Gerçekçi romanın gündelik hayatın somut akışına odaklanması, mutlak kriz ve kopuşlardan hoşlanmaması, siyasetten ürkmesi, bireyi idealleştirmesi, aşırı olan yerine normatif olanı tercih etmesi, çözüm ve entegrasyondan yana olması, son tahlilde, siyasi bir soruna önerilmiş kültürel bir çözüm olduğunu gösterir. Gerçekçi roman, o kadar cezbedici ve "orada" olan bir dünyayı resmeder ki yeryüzünde radikal bir değişimin gerçekleşebileceği görüşü sönükleşir. Burke'ten Thomas Carlyle'a, Wordsworth'ten Dickens'a kadar İngiliz edebiyatı ve felsefesine Fransız İhtilali'nin uzun ve ürkütücü gölgesi düşmüştür. İhtilalin değerlerine alternatif değerler öneren, hatta o değerleri önermekle kalmayıp ikna edici bir dille savunan kültürel bir fenomen arıyorsanız tek yapmanız gereken 19. yüzyılda yazılmış gerçekçi romanlara bakmaktır.

Romanın değersizleştirdiği edebi türler ise tarihi evrime/ilerlemeye hiç iyimser yaklaşmadı. Örneğin halk şairleri, tarih ilerledikçe kendi cemaatlerinin ortadan kalkmasını sevinçle karşılamadılar. Tarihi evrimin zorunlu bedelinin kendi saygınlıklarının bitmesi olduğunu kabullenemediler. Mevcut değişimi kaçınılmaz bir evrimden çok tarihin bir cilvesi olarak görmek istediler. Oysa Gotik roman, halk masalı, balad, tarihi romans ve öbür "kanon-dışı" edebi türler gerçekçilikten çok melankoliye ve mateme meyillidir. Felaketlerin, hayaletlerin, yitirilmiş ümitlerin, korkutucu düşlerin, tatminsiz arzuların vizyonundan beslenirler. Gelgelelim çağ, değişmiştir.

Söz konusu edebi türler parçalı bir kültürü, insan kimliğine ilişkin daimi bir krizi, aksayan bir tarihi temsil ederler. Aynı unsurlar, en azından lokal renkler olarak, "resmi" İngiliz romanına da girmiştir. Efendilerinin önünde diz çöktürülen Kelt halkları "estetize edilerek" puslu duyguların, ilginç göreneklerin, arkaizmin beslendiği başlıca kaynaklardan biri haline getirilmiştir. 19. yüzyılda İngilte-

(2) Franco Moretti, *The Way of the World* (Londra: Verso, 1987).

re'de, İrlanda ve İskoçya edebiyatı revaçtadır. İrlandalı ve İskoç yazarlar, egzotik kültürel ikon, "ilkel" tutku ve folklorik duygu damıtmak üzere Kelt kültürünü yağmalarlar. Öte yandan, İngiliz edebiyatı kanonundaki yazarlar da İskoç ve İrlandalı yazarların romanlarını aynı amaçlarla yağmalarlar. İskoç ve İrlandalı yazarların 19. yüzyılda kaleme aldıkları romanların İngiliz edebiyatı kanonundaki romancıların ortodoks görüşlerini epey yumuşattığı söylenebilir.

Ne var ki İngiliz edebiyatı kanonunu şekillendiren romanlar ile kanon dışında kalan romanlar arasında özellikle zaman ve mekân algısı bakımından ciddi farklılıklar vardır. 19. yüzyıl İngiliz romanında zaman, çizgisel ve tek boyutlu iken Gotik veya Gaelik bir anlatıda çift boyutludur. Gotik veya Gaelik bir anlatıda an gelir şimdiki zamanı ve geleceği aydınlatmak üzere uzak geçmişe gidilir, an gelir geçmiş, intikam tamtamları çalan bir hayalet olarak geri döner. Gerçekçi romanın zamanı ise modernizmin yükselişiyle birlikte iki boyutlu, karmaşık ve senkronik hale gelecektir. Ancak o tarihlere daha çok vardır; şimdilik, aşamalı ve dengeli bir zaman algısıyla yetinilmektedir. Ayrıca gerçekçi romanın dünyasında hiçbir mekân kalıcı değildir. İçsel ritmi sağlayan unsur, karakterlerin çizgisel bir anlatıda sıralanan türlü türlü mekân arasında yer değiştirmeleridir. Aynı durumu, 18. yüzyıl pikaresk romanında da gözlemleriz. Ne var ki sömürge yurttaşlarının mekân algısı biraz farklıdır. Bir sömürge yurttaşı, kendi memleketini kimliğinin köklü bir parçası olarak gördüğü gibi tarihin o topraklarda aktığını düşünür. Yöreselliği ön plana çıkaran bu geleneksel ve gelenekçi tutumu metropole özgü hareketlilikten hiç hoşlanmayan Jane Austen da paylaşır.

Walter Scott'un, İngiliz ulus devletinin yerleşik normlarının şekillendiği süreçte önemli bir rol oynaması biraz da yöre, sınır ve lokalite bilincinden kaynaklanır. Scott, Britanya'nın sömürge halklarına hakiki bir sevgiyle bağlıdır. Halkların kültürel özgüllüklerinin tektipleşme yanlısı soyut ve modern bir ulus devlet eliyle dümdüz edilmesine gönlü razı değildir. Scott'un modern Britanya milliyetçiliği açısından dehası, yöresel kültürlerin korunması gerektiğini anlamasıdır. Onun gönlündeki ulus, homojen olmaktansa farklılıklar arasında uyumu önemseyen heterojen bir varlıktır.

Scott, Britanya'yı değişik halkların barışçıl bir şekilde bir arada yaşadığı bir krallık olarak düşünür. Bu krallık, tıpkı bir roman gibi çokseslidir, tıpkı bir roman gibi içinde barındırdığı değişik sesleri kaynaştırmasını bilir.

Zaten bir imparatorluk, başka türlü ayakta kalamaz. Britanya İmparatorluğu, sömürge halklarının görenek ve inançlarına karışmamıştır. Bu bağlamda romancılar da bir zamanlar kendi klanlarını simgesel bir bütün içinde kaynaştıran ozanların rolünü üstlenerek çatışan ulusal çıkarları bir bütün içinde bağdaştırmışlardır. Gerçekçi roman, değişik sesler ile bakış açılarını kapsayıcı bir bütünde kaynaştırması açısından tam bir liberal devlet paradigmasıdır. Roman ve liberal devlet gibi birbirlerine çok benzeyen iki yapının güçbirliğine dayanan bir devletin yeryüzündeki emperyal rolünü daha etkili bir şekilde oynayacağı bellidir.

Aslında roman ile ulus hep yakın müttefikler olmuştur. Bir romanın gerek bütünlüğü amaçlaması gerekse çeşitlilik barındırması, bir ulusun hem homojen hem heterojen unsurlardan oluşmasına benzer. Benedict Anderson, *Imagined Communities/Hayali Cemaatler* başlıklı kitabında, gazetenin yaygınlaşmasını birbirleriyle belki hiçbir zaman karşılaşmayacak milyonlarca insanın gazete sayesinde aynı cemaatte buluşmasına bağlar.[3] Gerçekçi romanın da benzer bir toplumsal işlevi vardır; bir roman matbaadan çıktıktan sonra binlerce, belki de yüz binlerce okurun önüne gelir. İnsanların tek ölçütlerinin kendi alışkanlıkları olduğu atomistik bir dünyada böyle müşterek bir deneyimin siyasi değeri ortadadır. Öte yandan, binlerce roman basmanın iktisadi arka planında da bir cemaat ilişkisi yatar. Hacimli romanlar basmak gibi emek-yoğun bir işi göze almak için aynı dili konuşan, aynı kültürel varsayımları paylaşan ciddi bir tüketici kitlesinin, yani bir ulusun varlığı gerekir. Her okur, okuduğu metni kendi adına tüketir; ne var ki ortada ulusal bir dil, ulusal gelenek, örüntü ve varsayımlar yoksa okurun metin ile ilişki kurması mümkün değildir. Matbaanın icadından önceki çağlarda yaşayan bir insan, böyle müşterek bir deneyimi hayal bile edemezdi.

(3) Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (Londra, Verso Press, 1983).

Dolayısıyla roman, ortak anlam paydalarında buluşan "cemaatlerden" hem beslenir hem de onları besler; bir ulusal dili yansıttığı gibi aynı zamanda onu standartlaştırır. Roman aracılığıyla müşterek mit ve simgeler, kolektif anlatılar ve manevi değerler pompalanır. Modernitenin mitolojisi romandır. İngiliz taşrasındaki kiliselerde Samuel Richardson'ın Pamela'sının evliliğinin kutlanması, söz konusu simgesel dayanışmanın ilginç bir örneğidir. Dünya sekülerleştikçe kutsal hakikatler ve dini pratikler toplumların tutkalı olmaktan çıkacaktır. Onların boşluğunu matbaa ve roman dolduracaktır. Matbaa ve romanın yarattığı anonim cemaate ise ulus denecektir.

Epiğin antik toplumdaki yeri ile romanın modern toplumdaki yeri aynıymış gibi görünür. Ancak bu ikisi arasında ciddi bir farklılık vardır. Klasik epik, kendini antik dünyanın savaşçı asaleti ile sınırlandırmıştır. Oysa roman, modern toplumun karma, melez, heterojen doğasını barındırır; yeri geldiğinde asil bir dille yeri geldiğinde sıradan insanların diliyle konuşur. "Halk", milliyetçiliğin yükselişiyle eşzamanlı olarak roman aracılığıyla edebiyata girmiştir. Roman, asil olan ile sıradan olanı, merkezi olan ile marjinal olanı harmanlar. Gitgide daha çok parçalılık ve çeşitlilik arz eden bir toplumun karmaşık ve bütünleşik bir resmini yapar.

Modern toplumda piyasanın anarşisi günden güne arttıkça, siyasi ve kültürel formları birleştirme ihtiyacı daha derinden hissedilmiştir. Romandan, gittikçe daha çok yalnızlaşan, aralarındaki ilişkiler gittikçe daha çok araçsallaşan insanlara bir *lingua franca** temin etmesi beklenmiştir. Toplumsal sınıflar arasındaki mesafeyi simgesel bir dayanışmanın kapatacağı düşünülmüştür. Böyle bir dayanışmaya öncülük etmek açısından roman, şiir ve tiyatroya göre daha avantajlı bir türdür. Nitekim hayata "halkçı" bir tür olarak başlamıştır; daha çok sayıda insan tarafından okunduğu için daha geniş bir dayanışma ağı örebilir. Şiir ve tiyatro ise hem toplumsal statü hem de iyi bir eğitim gerektiren azınlık uğraşlarıdır.

Walter Scott'un birtakım Romantik eğilimleri vardır, ancak egzotik ve sıra dışı olandan çok hoşlandığı söylenemez. Bunun ye-

(*) Ç.N.: Ana dilleri farklı olan insanlar arasında iletişimi sağlayan ortak dil; 21. yüzyılda İngilizce gibi.

rine akıl, sağduyu ve yasaların üstünlüğüne inanır. İskoç Aydınlanması'nın ürünüdür Scott; dogmatizm, fanatizm ve toplumsal devrimi, ılımlılık ve medeniyet adına reddeder. Georg Lukács'ın *The Historical Novel/Tarihi Roman*'da belirttiği gibi Scott'un kahramanları kahramanlıktan uzak, sıradan karakterlerdir.[4] Dickens'ın romanlarında olduğu gibi Scott'un romanlarında da hayat, silik karakterlerin damarlarında akar. Bu karakterler, aşırı uçlar arasında arabuluculuk yaparlar. Onlar sayesinde aşırı uçlar arasındaki çatışmaya odaklanırız. *Waverley*'de, Stuart yanlıları ile Hannover yanlıları çatışırken, *Ivanhoe*'da Normanlar ile Saksonlar çatışırlar. *Rob Roy*'da çatışma, klanlar ile Lowlands sakinleri arasındadır. *Old Mortality*'de, Stuart monarşisi ile 17. yüzyılın İskoç Kalvenist muhalifleri birbirlerine girerler. Scott'un kahramanlarının silik tipler olması, tarihi "büyük adamların" yaptığını öne süren Romantik görüşe verilmiş gerçekçi bir tepkidir. Scott, mitolojik anlamlar atfedilen tarihi figürleri hem insanileştirir hem de daha inandırıcı kılar.

Gelgelelim Scott, Romantizmin o paha biçilmez halesinin gerek modern devlet gerekse gerçekçi roman tarafından yok edildiğinin de farkındadır. Bu yüzden, Romantizm ile gerçekçiliği harmanlamak ister; tıpkı İngiliz ulus devletinin siyaset ve ekonominin yavanlığı ile imparatorluğun kültürel mirasının büyüsünü harmanlaması gibi. Örneğin Scott, Stuart yanlıları ve Kalvenistlere kafa tutan Highlands'in cesur isyancılarını betimleyerek bu Romantik heyecanın sanatsal semeresini toplar. Öte yandan, bu cesur isyancıların siyasi emellerini suya düşürmeyi unutmaz. Scott'un asıl derdi gerçekçi ve tarihi olanı egzotik ve renkli olan ile sentezlemektir. "Tarihi romans" olarak tanımladığı anlatıları bu amaç doğrultusunda yazar. İskoçya tarihinin askeri, dini ve siyasi serüveni ile IV. William döneminin nispeten yavan siyasi ortamını harmanlar.

Romans sıradışı olandan beslenirken, gerçekçilik sıradan ve gündelik olana yatırım yapar. Scott, romans ile romanı harmanlayarak bir yandan çağın devrimci heyecanına bir yandan da gündelik deneyime hitap eden bir üslup yaratmak istemiştir. Scott'un üslubu, asil olduğu kadar barbar olan bir tarih ile sönük olduğu

(4) Georg Lukàcs, *The Historical Novel*, çev. Hannah Mitchell ve Stanley Mitchell (Lincoln: University of Nebraska Press [1955] 1983).

kadar medeni olan güncel gerçekliğe sadık kalmaya çalışır. Scott'un Romantik gerçekçiliğinin, dönemin milliyetçiliğine koşut olduğu söylenebilir. Nitekim 19. yüzyılın başında milliyetçilik, "Romantik" bir siyasi tutumdur; ulusun asil tarihini özlemle andığı halde tepeden tırnağa modern bir siyasi tutum.

Milliyetçilik, mitleri, kahramanları, yüce idealleri önemser. Ancak aynı zamanda halkçıdır. Kitlelerin hayatına doğrudan temas eder. Ayrıca tıpkı Scott'un romanları gibi milliyetçilik de romans ile gerçekçiliğin sentezine dayanır. Romanın, gündelik hayatı dramatik bir malzeme olarak gördüğünden söz etmiştik. Kriz, kavga ve kargaşa dolu bir geçmişe odaklanan bir yazar için gündelik hayat daha verimli bir dramatik malzemedir. Scott, gündelik hayatın yiğitlik, kahramanlık, acı ve trajik felaket ile şekillendiği bir geçmişten beslenir. Gündelik hayata sadık kalması onu monotonlaştırıp bayağılaştırmaz.

Romans ile gerçekçiliğin Scott'a özgü sentezinin başka bir boyutu daha vardır. Scott'un romanlarında birtakım destansı ve bireyci karakterlerin olduğunu görürüz. Ancak bu karakterler, klasik bir romanstaki gibi tek başlarına var olmak yerine sıradan insanlarla birlikte yaşarlar. Bu da onlara gerçekçi bir boyut katar. Bir Defoe veya Fielding romanında toplum dışına itilmiş serseriler olmaktan öte anlam taşımayacak haydutlar, isyancılar, kaçakçılar, asker kaçakları, Scott'un romanlarında toplumsal ve siyasi hayatın parçaları olarak karşımıza çıkarlar.

Roman karakterlerinin toplumsal güçleri simgelediği görüşü İngiliz romanına Scott ve çağdaşları ile girmiştir. Aslında Scott'un romanlarında, miadını doldurmuş edebi türlere özgü asil karakterler ile hâlâ karşılaşırız; ne var ki Scott bu şövalyeleri veya hanımefendileri kendi gerçekçi yöntemleri aracılığıyla gündelik hayatın doğal akışına dahil etmesini bilir. Böylece bu karakterler anlatıda birer kostüm olarak yer almaktansa sıradan insanları içeren kolektif tarihi aksiyonun parçası haline gelirler. Scott ve öbür tarihi roman yazarlarının sayesinde roman, ulus, kültür, kilise, devlet, egemenlik, isyan gibi soyutlamaları temsil etmeyi öğrenmiştir. Böylece söz konusu soyutlamalar, kanlı canlı bireylerde cisimleşmeye başlamıştır.

Doğrusu bu, ciddi bir yeniliktir. Sonraları bir George Eliot veya Joseph Conrad'da da karşımıza çıkacak olan "toplumsal güçler" ya da "kritik tarihi süreçler" gibi temalara 18. yüzyıl romancıları tamamen yabancıdır. Fielding, Defoe, Richardson gibi yazarlar dünyayı böyle kolektif terimlerle düşünmezler. Tarihin belirgin bir şekilde değiştiği bir zaman ve mekânda yaşayan Walter Scott ise dünyayı kolektif terimlerle düşündüğü gibi bu bakış açısını romanlarına da taşır. Scott'un roman sanatına yaptığı en büyük katkı hiç şüphesiz budur.

*

Gerçekçiliğin, kahraman şövalyeler ve taş kalpli haydutların dünyasına sığınmak yerine hayatı olduğu gibi yansıtmaya çalıştığı öne sürülebilir. Ancak hayatı olduğu gibi yansıtmanın ne anlama geldiği belli değildir. Sözgelimi, Walter Scott ile Jane Austen'ın döneminde yükselişe geçen Gotik romanı düşünün. Bir Gotik roman, gündelik hayatın olağan akışına ayna tutar mı? Yoksa ayırıcı özellikleri paranoya, şok, akıl sınırlarının aşılması, güç, baskı, gösteriş ve aşırılık mıdır? Gotik roman, bugünkü gençlerin diliyle konuşur. Kaba saba, tuhaf, biçimsiz, ürkütücü, hınzır, belalıdır. Bir Gotik roman okurken kendi fantezilerimizin girdabına kapılırız. Metnin bunca cüretli olmasına şaşırıp gülümseriz.

Gotik roman, Aydınlanmacı aklın loş bilinçdışını simgeler. Bir Gotik romanda aile, ölümcül nefretlerin kokpitidir. Toplum, hortlakların dadandığı bir suç ve günah mirasıdır. Gotik roman, ölen insanlardan arta kalan belirsiz eşyalar, dolaplara konan cesetler, örtbas edilen vahşetler, korkunç sırlar ile doludur. *Kitsch* ve sansasyonel bir dünyası vardır; olanaksız görünen olaylar gerçekleşir. Ayrıca Gotik roman, antik Gaelik kültüründen de epeyce etkilenmiştir ve bu yüzden metinler, belgeler ve tanıklıklara saplantıyla bağlıdır. Bu açıdan İngiliz Gotik romanı, İngiltere'nin sömürgeci geçmişine çok şey borçludur. Her şey bir yana Gotik romanın, bugün cinsiyet politikaları olarak adlandırdığımız düşünsel ufka doğru çıkılmış ilk büyük yaratıcı yolculuk olduğu söylenmelidir. Gotik roman, Britanya halklarının bilinçdışıdır. Gündelik hayatın dingin görünen metinlerini aniden ters yüz ederek insanların içinde kaynayan volkanları dışa vurur.

Gelgelelim Gotik, siyasi açıdan radikal bir tür değildir. Yine de ortalama bir Gotik romanın, kriz ve kargaşa içindeki bir toplumu yansıtmak konusunda *Pride and Prejudice/Gurur ve Önyargı*'dan daha başarılı olup olmadığı tartışılabilir. Jane Austen, romancılık kariyerine Gotik romanın muazzam bir parodisi olan *Northanger Abbey/Northanger Manastırı* ile başlamıştır. Bu anlatıda, romanın ciddi bir tür olarak kabul edilmesine yönelik anlamlı bir çağrı yer alır:

> "Roman okuru değilim – romanlara sadece şöyle bir göz gezdiririm – sakın bir roman okuru olduğumu sanmayın – bir roman için bu gerçekten çok başarılı". Bunlar hep işittiğimiz saçmalıklar. Ya da şu: - "Hanımefendi ne okuyorsunuz"? - "Altı üstü bir roman efendim, altı üstü bir roman..." Evet, altı üstü bir roman. İnsanın en üstün becerilerini en iyi şekilde sergileyen, insan doğasına dair en ayrıntılı bilgileri veren, insani çeşitliliği en iyi şekilde betimleyen, zekâ ile mizahın en parlak örneklerini veren, üstüne üstlük tüm bunları en iyi dille anlatan bir edebi tür. Altı üstü bir roman."

Jane Austen'ın döneminde bir insanın "romanlara sadece şöyle bir göz gezdiririm" demesinin bugünkü karşılığı "hiç televizyon seyretmiyorum" demektir. Ne var ki, nasıl bugün birisi bize sanat değeri taşıyan bir pembe dizi seyrettiğini söylediğinde onunla alay edersek o dönemde çoğu insan Jane Austen'ın bu yakınmasını ciddiye almazdı. Oysa Austen, romanın değersiz bir edebi tür olduğunu düşünen insanların eşsiz bir potansiyeli fark edemeyerek kendi kültürsüzlüklerini ulu orta açığa vurduklarını düşünüyordu.

Northanger Abbey'nin kahramanı Catherine Morland, Gotik hayranı saf bir genç kızdır ve tıpkı Scott'un Waverley'i gibi tehlikeli bir fantezi dünyasında yaşar. Ancak olay örgüsü, Catherine'in kendine özgü fantastik dünyasının cazibesini yavaş yavaş yok ederek onu yavan ama sağlıklı bir hayata kavuşturur. Jane Austen, romanı saygın bir tür olarak kabul ettirebilmek için temizliğe kendi anlatısından başlar. Catherine'i, bir düş dünyasında yaşadığı için eleştirir; böyle bir hayatın "İngiliz"liğe sığmadığını vurgular. Catherine'in Gotik korkularının İtalya'da veya Fransa'da normal olabileceğini ancak "İngiltere'de böyle korkulara yer olmadığını"

söyler. Nitekim böyle fanteziler, yabancılara özgü marazlardır. Austen, Gotik, Jakoben, feminist, sentimentalist ve bunlar kadar "yapmacık" bulduğu başka eğilimleri romanlarından temizlemeye çalışır. Çünkü onun gözünde romanın birtakım hayati ahlaki görevleri vardır, dolayısıyla böyle "sapkın" eğilimlerle zehirlenmemelidir.

Austen'ın böyle "aşırılıkların" karşısına gerçekçiliği çıkarmasının nedeni, romanı ciddi bir edebi tür olarak gördüğü gibi ahlaki bir tutum ile özdeşleştirmesidir. Austen, klasik bir ahlakçıdır. Etik bir tutumun başlıca ölçütünün insanın duygu, sezgi ve niyetleri değil eylemleri olduğunu düşünür. Hem Romantik dünya görüşüne karşıdır hem de etrafında gözlemlediği bencil tavırlardan nefret eder. Oysa Woolf veya Lawrence gibi yazarlar ahlak meselesine Austen'dan farklı bakacaklardır. Modern çağ, insanların ahlaki tutumlarını ruh halleri, niyetleri ve duyguları ile özdeşleştirme yanlışına düşecektir. Jane Austen, haklıdır. Bir insanın ahlaklı olup olmadığını duygu veya düşüncelerine değil yaptıklarına bakarak anlarız.

Austen'a göre doğru davranışın temelinde doğru yargılara varma becerisi yatar. Bu beceriyi kazanmak için dünyaya nesnel bakmak gerekir. Ancak Austen, bunun ne kadar zor bir şey olduğunun farkındadır. Gizlilik, kendini aldatma, gerçekleri manipüle etme gibi "değerlerin" hüküm sürdüğü bir dünyada nesnel olmak sahiden zordur. Austen'ın gözünde gerçekçilik, köklü bir ahlaki tutumun pratiğe aktarılmasıdır. Edebiyatta gerçekçilik böyle tanımlandığında ağır bir ihlali ima eder. Nitekim Austen, gerçekçiliğin karşıtının Gotik veya fantezi değil egoizm olduğunu düşünür. Kendi fantezilerinin ötesine geçerek başkalarının dertlerine ortak olan karakterlerini sever. Kendi duygularına gömülüp sadece kendi çıkarlarının peşinde koşan karakterlerini ise yerden yere vurur. Austen'ın dünyasında başkalarının dertlerini paylaşmak bir görgü kuralı olduğu gibi görgünün ötesine geçen ahlaki bir sorundur.

Catherine Morland'in bazen, romanın anlatıcısı tarafından sevecen bir dille azarlandığını görürüz. Jane Austen'a ait olan bu hınzır, eğlenceli, ölçülü, mesafeli, ironik ve sade ses, eleştirdiği toplumun bir parçası olduğu halde onunla arasına mesafe koyma-

sını bilir. Böyle bir mesafeyi önemsemesinin nedeni, anlatının simetrisi ve dengesini gözetmek istemesidir. Doğrusu, bu son derece "İngiliz" sesi George Eliot'tan Henry James'e, E. M. Forster'dan Bradbury'e sık sık işitiriz. İnsanoğlunun zaaflarını bilen ve bu zaafları gördüğünde dehşete kapılmayacak kadar dünya bilgisine sahip olan İngiliz yazarların sesidir bu. Azarlamayı bildiği kadar hoş görmeyi de bilen bir ses.

Jane Austen'a özgü ironi bir yandan dünyeviyken öte yandan ahlaki meselelere duyarlıdır. Austen, insanoğlunun ahlaksızlığı karşısında ne kayıtsız kalır ne dehşete düşer. Muhafazakâr Hıristiyan bir ahlakçı olan Austen'ın insanoğlundan beklentisi yüksek değildir. Ancak Austen, insanları küçümsemez; onları ahlaklı bireylere dönüştürmenin yolunun ahlak bekçiliği yapmak olmadığını bilir. Bunun yerine iyi niyetli ve sağaltıcı bir ironi önerir. Başkalarının kusurları karşısında soğukkanlığımızı ne kadar korursak, kendi ahlaki tutumumuzun doğruluğunu o ölçüde kanıtlayacağımızı düşünür. Austen'ın tutumu, insanoğlunun ahlaksızlığına üzülüp öfkelenirken bunu başka şekilde dışa vuran bir insanın tutumudur.

Jane Austen'a özgü ironi, Pope ve Swift gibi yazarlara özgü müstehcen ve eril yergiden farklıdır (Ancak tıpkı Pope ve Swift gibi Austen da geleneksel hayat tarzını zararlı etkilerden korumak ister). Austen'ın üslubu, Fielding'in üslubundan daha az samimi ve daha resmidir; Fieldingesk ironiden daha zarif ve daha az iyi kalpli bir ironiyi barındırır. Gelgelelim Austen'a özgü ironi, eleştirdiği toplumun görgü kurallarına hapsolmuş bir yazarın çelişkisini yansıtır. Ayrıca Austen'ın eleştiri oklarını genellikle hemcinslerine yöneltmesi de eleştirel ufkunun ne kadar dar olduğunu gösterir. Toplumun hem içinde hem de dışında duran bir yazardır Austen. Romanlarındaki karakterleri hem yerden yere vurup hem de onları anlayışla karşılaması bu ikircikli durumun ürünüdür.

Austen maddi olanakları kısıtlı bir din adamının kızı olarak dünyaya gelmiş ve resmi öğrenim hayatını 9 yaşında tamamlamıştır. Romanlarından kazandığı toplam meblağ 1000 poundu geçmez. Ne var ki Austen ailesinin toplumun daha zengin tabakası ile her zaman birtakım ilişkileri olmuştur. Üst sınıfın değer ve gele-

neklerini benimseyen ancak bir yandan da aşağıya düşme kaygısı duyan bir ailenin ferdi olarak Austen yüksek aristokrasiden hiç hoşlanmaz. *Pride and Prejudice*'in korkunç karakteri Lady Catherine de Bourgh, Austen'ın nefret ettiği tiptir. Catherine de Bourgh gibi yaşlı hanımefendiler ile onların ayrıcalıklı kocaları ve oğulları Austen'ın içindeki isyancıyı ayaklandırırlar. 19. yüzyılın sonraki dönemlerinde ünlenen İngiliz romancılar da üst orta sınıf ile sıradan insanlar arasına sıkışarak benzer bir bunalım yaşayacaklardır. Jane Austen'ın konumu o yazarlarınkine kıyasla toplumsal hiyerarşide birkaç çentik yukarıdadır. Bu yüzden o, patrisyen kodamanlar ile orta sınıf arasına sıkışmıştır.

Mansfield Park'ın Fanny Price karakteri bölünmüş bir bilinçlilikle yaşar. Fanny, aristokrasinin değerlerini aristokrasiden daha çok öven yoksul bir "yabancıdır". İngiliz edebiyatında, yabancısı oldukları toplumsal tabakanın değerlerini o tabakaya mensup insanlardan daha çok benimseyen romancıların sayısı hiç de az değildir. İskoç olduğu halde İngiliz ideolojisinin sözcülüğünü üstlenen Walter Scott'tan söz etmiştik. Tıpkı Fanny gibi Jane Austen da toplumun bazı tabakalarına yabancı sayılır; ne var ki Austen'ın içeridekilerin gördüğünden çok daha fazlasını gördüğü kesindir.

Gelgelelim, Austen'ın iyi niyetli ironisine aldanarak onun bir liberal olduğu kanısına varılmamalıdır. Austen bir liberal değildir ve bu bakımdan Eliot, James, Forster, Bradbury ve başka bir sürü İngiliz yazardan ayrı bir yerde durur. Aslında gerçekçi roman, daha önce değindiğimiz gibi, liberal bir türdür. Oysa Austen, ödünsüz bir mutlakiyetçidir. Onun ilkelerine kendi yarattığı karakterler bile çoğu zaman burun kıvırır. Ancak o, ilkelerinin doğruluğundan daima emindir. Kimi zaman karakterleriyle ilgili daha ihtiyatlı ve daha karmaşık yargılara vardığını görürüz; ne var ki genellikle çok katıdır. Örneğin Austen, *Persuasion/İkna*'da Dick Musgrove'un ölümünün insanlık için büyük bir kayıp olmadığını söylemekten hiç çekinmez. George Eliot'ın böyle bir şey söylediğini düşünebilir misiniz? Benzer şekilde *Persuasion*'ın anlatıcısı, Mr. Elliot'ın kötü kalpli ve namussuz bir adam olduğunu defalarca kez yüksek sesle vurgular. *Sense and Sensibility/Akıl ve Tutku*'nun zampara Willoughby'sinden *Mansfield Park*'ın iğrenç Mrs.

Norris'ine kadar bir yığın karakterle ilgili epey katı ve kusurlu yargılara varıldığını görürüz. Austen'ın romanlarındaki "ahlaksız"ların, mukavva karakterler oldukları söylenemez. Ancak Austen'ın, okuru, karakterleriyle ilgili ince yargılara varmaya teşvik eden Eliot veya James gibi bir yazar olduğu da söylenemez.

Austen'ın ahlak görüşü, Hıristiyanlığın 18. yüzyıldaki değerleri ile George Eliot veya Henry James gibi yazarların ahlaki tutumları arasındaki geçiş sürecinin evrelerinden birine karşılık düşer. Austen'ın her koşulda uyulacak mutlak ahlak ilkeleri vardır. Ayrıca insanoğlunun başkalarına danışarak değil kendi kabuğuna çekilip vicdan muhasabesi yaparak kendi sorumluluklarının farkına varacağını düşünür. Dolayısıyla Austen'ın Protestan bir yönü de vardır. Bağlamı ve sonuçları ne olursa olsun, görev ve yükümlülüklerin her şeyden önemli olduğu görüşü o tarihlerde Kant'ın ahlak anlayışıyla ilişkilendirilirdi. Ahlaki olan, haz verici olanın karşıtı olarak tanımlanırdı. Kendi ilkelerine bağlı kalmak adına arkadaşlarını hayal kırıklığına uğratan, ona kol kanat geren hamisini öfkelendiren, üstüne üstlük sıkıcılık, inatçılık ve nankörlük suçlarını işleyen Fanny Price'ın durumu bu bağlamda değerlendirilmelidir.

Başkalarının isteklerine boyun eğmeyen Fanny, erdemli insanların alay konusu olduğu bir toplumda erdemli olmanın yalnız kalmakla özdeş olduğunu anlamak zorunda kalır. Gelgelelim bu durumda bir ironi gizlidir, zira Fanny'nin savunduğu değerler toplumsal değerlerdir. İtaatkâr, saygılı ve arkadaş canlısı olmak toplumsallığı gerektirir. Dolayısıyla Fanny'nin hem bu değerlere sadık kalıp hem de yalnızlığı kabullenmesi olanaksızdır. Mary Crawford gibi arkadaş canlısı görünen sahte karakterler ise bireysel tatmin peşinde koşmaktadır. Fanny, İngiliz romanında sık sık rastladığımız, kimisi gerçekten kimisiyse mecazi anlamda yetim olan karakterlerden biridir. Bu "yetimlerden" bazılarının sonu kötü iken (Roxana, Becky Sharp, Jude Fawley), bazılarının sonu iyidir (Moll Flanders, Colonel Jack, Tom Jones, Jane Eyre, Oliver Twist, David Copperfield). Bu karakterlerin çoğu korunaksızdır; toplumsal kaygıların odak noktasını oluştururlar. Öte yandan ailevi bağlardan yoksun olmaları, bir başka deyişle "tarihsiz" olmaları onlar için

önemli bir fırsattır. Bazıları bu fırsatı değerlendirmesini bilir. Fanny Price ise hiçbir fırsatı değerlendiremeyecek kadar çekingen ve edilgendir. Bu yüzden olay örgüsü devreye girer ve Fanny adına fırsatları değerlendirir.

Austen'ın ahlak anlayışı, ödünsüz bir sorumluluk bilincine işaret ettiği gibi karakterlerin toplum içindeki davranışlarını sorunlaştırır. Aslında söz konusu anlayış, ilk bakışta bir kılavuz, yönetmelik veya yasa metnine sığdırılabilirmiş gibi görünür. Ancak Austen, insanoğlunu genel hatlarıyla betimlemek yerine tam anlamıyla mercek altına almak ister. Bunu başarmak isteyen bir insanın, dünyaya ahlakçı bir filozofun penceresinden değil bir romancı gözüyle bakacağı bellidir. Nitekim Austen, ton ve nüansları, anlamlı jestleri ve açıklayıcı ayrıntıları gözden kaçırmaz. Odadakiler üşümesin diye şömineyi yakmanız, evin anahtarını almaya giden arkadaşınızı beklemeden basıp gitmeniz, bir tanıdığınızın evindeki mobilyaların yerini o tatildeyken değiştirmeniz, evde kalmış bir kadına iğneleyici bir laf çakmanız gibi küçük ancak kritik ayrıntılar Austen için çok önemlidir. Oysa Fielding veya Smollett'in insanların evlerinin yanmasına veya kafataslarının parçalanmasına ne yazarın ne de okurun aldırış ettiği anlatılarında tüm bu ayrıntılar ufak birer leke olmaktan öte anlam taşımaz.

Austen'ın dünyasına bu pencereden baktığımızda karakterlerin zor ve sıkıcı olmaktansa eğlenceli olduklarını görürüz. Örneğin *Pride and Prejudice*'in Jane ve Elizabeth Bennet kardeşleri son derece sıcakkanlı ve eğlencelidirler; zekice ve hınzırca yaşarlar. Gelgelelim Fanny Price gibi ahlaki sorumlulukları adına eğlenceden ve hınzırlıktan vazgeçen Jane Austen karakterleri de vardır. Aslında Fanny, bir insanın hem çok çekingen hem de çok aptal olabileceğinin canlı bir delilidir; Elizabeth Bennet'inkine benzer bir yaşama sevinci duymasının bedeli soyadında* gizlidir. Fakat Fanny, mizah duyusundan tamamen yoksun olduğu için bunu anlamadığı gibi başka bir sürü şeyi de anlamaz. Örneğin erkeklerin gülünç yönlerini hiç göremez ve Jane Austen'ın gözünde bu ciddi bir dezavantajdır. Emma Woodhouse iyi bir roman yazabilir,

(*) Ç.N.: İngilizce'de *price*, fiyat, bedel vb. anlamlara gelir.

ama Fanny yazamaz. Austen, Fanny'yi niçin zekâsı ve yetenekleri sınırlı bir karakter olarak kurguladığını anlamamızı ister. Tıpkı Catherine Morland gibi Fanny de harekete geçmekten acizdir.

Ahlaki tutum, saygı, sevgi, merhamet ve duyarlıktan, dolayısıyla görgü kuralları ve medeniyetten ayrı düşünülemez. Ancak medeniyet de yere tükürmemekten ibaret değildir. Yere tükürmek gibi bir alışkanlığınız olmadığı halde kibirli, kaba, duyarsız ve geveze birisi olabilirsiniz. Ya da görgü kuralı dendiğinde aklınıza balığı çatalla yemekten başka bir şey gelmiyorsa, görgüsüzlüğünüz ayan beyan ortadadır. Dolayısıyla başkalarına nasıl davranacağınızı bilmeli, aşırılıktan ve yersiz davranışlardan kaçınmalısınız. Görgülü olmak, düşünceli, saygılı, sağduyulu, ihtiyatlı olmaktır. Örneğin Jane Austen bir kadın ile bir erkeğin baş başa kalmalarını bazen yanlış bulur, çünkü birisinin bu durumu istismar ederek kadına iftira atmasından çekinir. Oysa Fanny Price, *Mansfield Park*'ta "herkesin duygularının dikkate alındığını" düşünür. Bu, doğru bir gözlem değildir; Fanny, kendisine kucak açan evi idealize etmektedir. *Mansfield Park*'ta istisnai bir nezaket yoktur, ama zaten hayatta da böyle bir şey yoktur. Ne var ki Jane Austen'ın dünyasında kusursuz bir nezaketin olmaması, Austen'ın bu idealden vazgeçtiği anlamına gelmez. Vazgeçseydi, elinde karakterlerinin davranışlarına rehberlik edecek düzenleyici bir ilke kalmazdı.

Kişisel vicdanı ve sorumluluk bilincini aşırı derecede önemseyen yazarlar insanoğlunun içkin bir ahlak duyusu olduğunu düşünürler. İyi ile kötüyü ayırt ederken başkalarına kulak asmaktansa "içimizden gelen sesi" dinlememizi salık verirler. Ne var ki o sesin daha toplumsal ve "arkadaş canlısı" bir ahlaki tutuma işlerlik kazandıramadığı bellidir. Dolayısıyla kendi ahlaki tutumumuzu etrafımızdaki insanların olumlu etkileri doğrultusunda dönüştürmeye yatkın olmalıyız. Ancak bunu başarmak da öyle kolay değildir; öz-dönüşüm kararlılığı ve öz-disiplin gerektirir. Jane Austen'ın insanın başkaları tarafından ikna edilmesini tartışmaya açtığı *Persuasion* gibi bir roman yazması rastlantı değildir. Austen'ın ele aldığı sorun, insanın sadece kendi vicdanına kulak asması ile toplumsal etkilere açık olması arasındaki karşıtlıkta düğümlenir. Ancak *Persuasion*'ın bu soruna önerdiği nihai çözüm muğlaktır.

Aynı sorun, bireyin özerkliği meselesinden de bağımsız değildir. Jane Austen'ın romanlarında dışarıdaki dünyanın bir yığın yozlaştırıcı etkisi vardır. Bu yüzden karakterlerin, ilkelerini gözden geçirip kendi kararlarını almaları gerekir. Ne var ki özerk bir birey olmakla, tıpkı *Persuasion*'ın Louisa Musgrove'u gibi, kendi bildiğini okuyan birisi olmak arasında çok ince bir çizgi vardır. Başkalarının tatlı sözlerine kolayca kanmamak, başkalarının aklıyla hareket etmemek isterken inatçı bir bireyciliğe savrulabilirsiniz. Öte yandan *Northanger Abbey*'nin Catherine Morland'i, Isabella Thorpe gibi kötücül bir kadının sözlerine kanacak kadar saf bir karakterdir; kendi kararlarını kendi başına alacak kadar dünya bilgisi yoktur. Aslında Jane Austen'ın karakterlerinin insanlarla ilgili ilk izlenimleri çoğu zaman yanlıştır; tıpkı Elizabeth Bennet'in, Darcy'nin değersiz birisi olduğunu düşünmesi gibi. Elizabeth Bennet gibi kendi yargılarınızın doğruluğundan kolay kolay şüphe etmeyen birisiyseniz yanlış kararlar verip önyargılı davranmanız kaçınılmazdır. Gelgelelim, Elizabeth'in Darcy ile ilgili ilk yargısı bence tamamen yanlış değildir ve bu da başka bir ironidir.

Austen'ın dünyasında doğru yargılara varmanın zorluğu, yerleşik nezaket anlayışından kaynaklanır. Karakterler, paylaştığından daha fazlasını gizleyen ketum bir kültürde yaşarlar. Bu kültürde, Marianne Dashwood gibi duygularını herkesle paylaşan birisiyseniz nezaketsiz addedilirsiniz; çünkü bir şeyin siz öyle hissettiğiniz için doğru veya önemli olduğunu iddia etmeniz saygısızlıktır. Öte yandan, kapalı bir kutu olmanız başka bir saygısızlıktır. Elbette kendinize özgü manevi bir hayatınız olacaktır, ancak öznelciliğe veya asosyalliğe savrulacak kadar kendi içinize gömülmeniz son derece sağlıksız bir tutumdur. Austen'da toplumsal form ve görenekler, karakterleri bir yandan kısıtlarken öte yandan sosyal varlıklara dönüştürürler; ancak bir yandan da karakterlerden başkalarına şirin gözükmek için kendi zevklerinden vazgeçmelerini isterler.

İyiliğin doğal bir dürtü olduğunu öne süren Romantik veya sentimentalist görüşün aksine iyiliğin ancak eğitim ve görgü sayesinde edinilecek bir değer olduğunu düşünüyorsanız mesele çetrefilleşir. İyi bir insan olmanızın başlıca dezavantajı kötü niyetli in-

sanların daima başınıza üşüşmeleridir; tıpkı Henry Crawford'ın Fanny'ye musallat olması gibi. Aslında Jane Austen, insanın hem doğuştan gelen özelliklerini hem de onu belirleyen toplumsal ve ailevi etkenleri önemser. Ona göre insanların bir kısmı yaradılış itibariyle kibirli ve bencil iken bir kısmı da zayıf karakterli ebeveynlerin (özellikle babaların) sorumsuzluğundan ötürü ahlaksızdır. Yani Austen, ahlakın insanın doğuştan gelen niteliklerinin toplamı olduğunu öne süren sentimentalist görüşe karşıdır. Bir insanın, tıpkı Elizabeth ve Jane Bennet kardeşler gibi, kendini dönüştürebildiği sürece er ya da geç doğru yolu bulacağını düşünür. Austen'da kişisel dönüşümün getirisi olarak ortaya çıkan içgüdüler romantik dürtülerden daha önemlidir.

Bir Austen karakteri, neyin doğru neyin yanlış olduğunu kulaklarına fısıldayacak bir ahlak duyusu edinmek zorundadır. Ancak bu duyu da şaşmaz bir duyu değildir. Zaten ahlaki açıdan ideal durumlar – aynı Richardson'ın *Clarissa*'sındaki gibi – olsa olsa hakkında olumsuz düşünmeyi akıl edemediğiniz durumlar olabilir. Oysa doğru bir ahlaki tutum, frijit bir biçimcilikten beslenmez. Doğaldır. Örneğin Mrs. Elton ahlak ve görgü kuralları üzerine uzun uzun düşünür, ancak görgülü ve ahlaklı birisi değildir. Bir insanın böyle değerler üzerine uzun uzun düşünmesi, o değerlerden yoksun olduğunu gösterir; kendini alçakgönüllü sanan bir insan alçakgönüllü olabilir mi?

Austen aşırı duyguları ve abartılı fantezileri zararlı bulur. İnsanların bunlardan ötürü ölçüyü kaçırdıklarını düşünür. Aslında bir romancının fantezilerden kaygı duyması, bir doktorun kan görünce bayılması kadar tuhaftır. Ancak bir romancı fantezilere mesleki bir yatırım yapmaya ne kadar mecbur olursa olsun, ölçüyü iyi ayarlamalıdır. Aksi takdirde, karakterlerine adil davranması olanaksızlaşır. Jane Austen'da sağduyu ile "akıl", içten ve sevecen değerler iken fantezi ile "tutku"*, estirdikleri tüm heyecan fırtınasına karşın sinsice kendi çıkarlarını kollayan marazlardır. Jane Austen, aklı, ruhsuz ve bencil bir şey olarak gören burjuva önyargısının tuzağına düşmez. Bu önyargıya kapılan bir insanın aklın ışığında hareket etmenin derinliği ve zenginliğinden yoksun kalacağını düşü-

(*) Ç.N.: *Sense and Sensibility / Akıl ve Tutku*

nür. Austen için insanların görüşlerini önemsemek, aşksız bir evliliğe yelken açmamak, Emma Woodhouse'un Box Hill'deki kabalığından ders çıkarıp savunmasız bir kadına hakaret etmemek gibi erdemler sağduyulu ve akıllı insanların ayırıcı özellikleridir.

Emma Woodhouse'un çevresindeki insanlara zarar verecek kadar geniş bir hayal gücü vardır. Nitekim tanınmış ve zengin birisinin aylaklık ederek geçirecek zamanı boldur. Hele hele çalışmayan bir kadın, sabahtan akşama kadar aylaklık edebilir. Öte yandan aylaklık, yaratıcı bir bencilliği tetikleyerek insanı başkalarına zarar vermeye de sevk ettiğinde zenginlik ile toplumsal statünün birtakım sorumluluklar getirdiği görüşü – *noblesse oblige* –* yanlışlanır. Emma, toplumsal hiyerarşide çevresindeki insanların hepsinden daha yukarıdadır; tam da bu yüzden sorumsuz ve bencildir. Toplumun kurallarını belirleyenler, çoğu zaman bu kuralları istedikleri gibi eğip bükerler. Emma'nın başka insanların hayatlarıyla ilgili düşsel senaryolar yazarken kural tanımadığını görürüz. *Mansfield Park*'ta kendi kendilerini eğlendirmek için bir oyun sahneleyen karakterlerden farksızdır Emma. Beceriksiz bir romancı gibidir. Değişik karakterler için değişik anlatılar kurgularken önemli ayrıntıları gözden kaçırır; karakterlerin arasındaki ilişkileri yanlış yorumlar; yaşamsal bağları göremez.

Emma, toplumsal ayrıcalıklarının ona kazandırdığı özgüvenle çevresindeki insanları kendi tiyatrosunda sahneye çıkan oyuncular olarak görür. Bir romancı gibi gerçekliği kendi fantezileri uyarınca kurgular. Ancak Emma'da, Jane Austen'ın dikbaşlılığından eser yoktur; nihai gerçekliği, Mr. Knightley ile evlenmekten ibarettir. Emma'nın bu ahlakçı adamla evlenmesi onun için hem bir ödül hem de hak edilmiş bir cezadır. Emma ile Mr. Knightley'nin kimi zaman uyumlu kimi zaman da uyumsuz bir çift olacakları besbellidir. Aslında Knightley, "onurlu" bir adamdır; ne var ki kendilerini her zaman haklı gören insanlara özgü bir öfkesi vardır. Emma'nın *id*ine *süperego*luk eden bu adam, vaaz verir gibi konuşur. Roman, ona hayranlık duymamızı ister.

Emma'nın yazarlık projesinin iflas etmesi, insanların hayatlarının onun sandığı kadar "okunaklı" olmadığını gösterir. Emma in-

(*) Ç.N.: Fr. "Ayrıcalık, sorumluluk getirir".

sanları anlamak şöyle dursun, Mr. Knightley'e âşık olduğunu bile uzun süre anlayamaz. Yani kendini tanımaktan bile acizdir. Emma'nın planlarından biri, Harriet'ı Mr. Elton gibi züppe ve bencil bir adamla evlendirmektir. Doğrusu bu plan, sanat aracılığıyla yeni bir gerçeklik kurgulama çabasını çağrıştırır. Ancak gerçeklik geri teper ve Emma'nın planı suya düşer. Yani romanın tarihinde hep olduğu gibi kurgu ile gerçek hayat bir kez daha çelişir. Gelgelelim Emma'nın birtakım senaryolar kurgulayarak insanların hayatları üstünde deney yapma özgürlüğü vardır; oysa sözgelimi Fanny Price'tan bu "özgürlük" esirgenmiştir. Jane Austen, insanoğlunun kendi yargılarını ve görüşlerini gerçeklere dayandırmakla kalmayıp gerçeklerin ışığında gözden geçirmesi gerektiğini düşünen tam bir İngiliz ampiristidir. Dolayısıyla onun da Emma'ya benzediği söylenemez.

Jane Austen'ın romanlarında asıl sorun, karakterlerin ele avuca sığmaz ruh halleri ile sağduyulu yargılara varma yetilerini dengelemektir. Henry James bunu hem eğlenceli hem de ahlaklı karakterler yaratma çabası olarak adlandırırdı herhalde. Austen'ın eğlenceli karakterlere itirazı yoktur; ancak, eğlenceli olmak ile ahlaksız olmak arasındaki sınır belirsizleşmeye başladığında öfkelenir. Gelgelelim bir karakterin hem eğlenceli hem de ahlaklı olmasını istemek güzel bir beklentidir, ama ne kadar gerçekçi olduğu tartışılır. Örneğin Catherine Morland ile Fanny Price iyi ve ahlaklı karakterlerdir. Ne var ki Emma ile oturup kahve içmek varken kimse Fanny ile dertleşmez. Ya da Fanny ile Edmund'un mutlu bir çift olacakları bellidir, ama misafirleriyle viski içmeyecekleri de bellidir. Jane Austen da bütün bunların farkındadır. Fanny'nin utangaç ve sıkıcı bir tip olmasının, toplumun erkeklere bağımlı yaşayan biçare kadınlara ödettiği bedel olduğunu bilir. Ahlaklı karakterlerin genellikle edilgen karakterler olmaları, toplumun kabahatidir. Yoksa Fanny bunca ahlaksız bir toplumda ödeyeceği bedelin ağır olduğunu bilmese insanların karşısında daha rahat davranmaktan çekinmez.

Jane Austen, Fanny gibi anemik bir karakterden haklı olarak sıkılan okurunu örtük bir şekilde uyarır: Fanny renkli bir karakter olsaydı iyice korunaksız hale gelirdi. *Mansfield Park*'ı eğlenceli kı-

lan karakterlerin başında bir parça ahlaksız da olsa insanı sahiden gülümseten Mary Crawford gelir. Üstelik Mary'nin Fanny'e çok kötü davrandığı da söylenemez. Aynı şekilde *Emma*'dan zevk alabilmek için Emma Woodhouse'un zaaflarını görmekle kalmayıp neşesinden haz duymalıyız. Ayrıca Emma'nın zaaflarının oldukça dar bir çevrede yaşamasından kaynaklandığını görüp onu suçlamak yerine anlamaya çalışabiliriz. Jane Austen'ın kendisi de kırsal hayat tarzının insana kattığı huzuru ve dinginliği sever; bu hayat tarzını benimseyen birisinin ahlaksızlığa daha az bulaşacağını düşünür. Öte yandan Austen, kendi değerlerini ironik bir eleştiriye tabi tutacak kadar akıllı ve özgüven sahibi bir kadındır. Örneğin, çok sevdiği hayat tarzını simgeleyen karakterlerin Mary Crawford'ın sofistike tutkuları karşısında ne hallere düştüklerini göstermekten çekinmez; tıpkı Mr. Knightley'i tumturaklı bir dille konuşan sıkıcı bir adam olarak resmetmekten çekinmediği gibi.

Jane Austen, ölçüsüz fantezileri olan insanlardan hazzetmese de bir rasyonalist değildir. Aklın üstünlüğüne falan inanmaz; tam aksine, bütün o Tory-Hıristiyan karamsarlığıyla, insanoğlunun doğuştan kusurlu bir yaratık olduğunu düşünür. Bu yüzden, Marianne Dashwood'un simgelediği duygusallık ve iyi niyet kültüne karşıdır. Marianne ve annesi gibi Romantik karakterler, Austen'ın aksine, insan doğasının özünde iyi olduğuna inanırlar. Gelgelelim Austen, bu karakterlerin naifliğini ayıplarken akıl ile sağduyuyu mutlak kategoriler olarak ileri sürmez. Onların da kimi durumlarda hiç işe yaramadığını bilir. Nitekim *Pride and Prejudice*'teki Mary Bennet karakteri kitabi bir dille konuşarak rasyonalizm ile alay eder. Catherine Morland ise başlarda, tıpkı Marianne Dashwood gibi, insan doğasının özünde iyi olduğuna inanan saf bir genç kızdır. Daha sonraları bu inancından da vazgeçer. Çünkü insanların, sandığından çok daha sinik, egoist ve bencil olduklarını anlamıştır. Örneğin General Tilney, Gotik bir haydut değilse de kendi evinde terör estiren, kalbi nasır tutmuş bir zorbadır. Patriarki İngiliz toplumuna hükmettiği sürece Catherine'nin Gotik korkuları hiç de yersiz değildir.

Jane Austen'ın ahlak meselesini bu kadar ciddiye almasının bir başka nedeni de tarihi bir krizdir; ancak bu krizi romanlarında

çok belirgin bir şekilde göremeyiz. Zaten Austen muhtemelen krizin mahiyeti üstüne uzun boylu düşünmemiştir; olsa olsa belirtilerini fark etmiştir. Nitekim tarihi terimlerle düşünen bir yazar değildir (Sözgelişi bir Walter Scott değildir). Austen'ın romanlarında dönemin önemli toplumsal ve siyasi olaylarına çok seyrek değinilir. Dickens, Charles-Louis Napolyon'u romanlarına niçin sokmamış diye sormak son derece abesken bir yığın insan Jane Austen'ın Napolyon Bonapart'tan niçin söz etmediğini haklı olarak merak eder. Ne var ki Austen'ın dönemin kamuoyunun ilgi gösterdiği bazı olaylardan hiç söz etmediği de söylenemez. Örneğin, yarıda kalan romanı *Sanditon*'da kolonyal sorunları tartışır. *Mansfield Park*'ın Sir Thomas Bertram'ı İngiltere'deki zarif malikânesini Antigua'daki köle plantasyonu ile finanse eder. Her şey bir yana, Raymond Williams'ın *The Country and the City/Kır ve Kent*'te belirttiği gibi Jane Austen'ın romanları *landed getry*nin* toplumsal tarihine odaklanır.[5] İngiltere tarihinde bundan daha önemli kaç konu olabilir ki? Dolayısıyla Jane Austen'ın toplumu önemsemeyip sadece aile üstüne yazdığını öne sürmek doğru bir gözlem değildir. Austen'ın yaşadığı dönemde aile, toplum ile özdeştir. 18. yüzyılda İngiltere'de ekili toprakların dörtte biri, birkaç yüz ailenin elindedir.

İşte bu ailelerin oluşturduğu toplumsal sınıf, bir süredir ahlaki bir çöküş yaşamaktadır; bu yüzden Jane Austen bu sınıfa geleneksel sorumluluklarını hatırlatmak ister. Aslında söz konusu sınıfın özgüveni 18. yüzyıl boyunca hiç eksilmemiştir, nitekim İngiltere toplumu üzerindeki siyasi egemenliği tartışmasız bir şekilde devam etmiştir. Ancak Jane Austen'ın yazdığı dönemde, sanayi devrimiyle birlikte tarih sahnesinde parlayan kentli orta sınıf endişe verici bir rakibe dönüşmek üzeredir. Yine de iki sınıfın karşı

(*) Ç.N.: Bu terimi "toprak sahibi soylu sınıf" olarak çevirmek doğru değil. "Landed gentry", "yeoman" olarak bilinen küçük toprak sahipleri arasından sivrilip 17. yüzyıldan itibaren ciddi bir siyasi güç haline gelen toplumsal sınıfı tanımlamak için kullanılmıştır. İngilizler bu sınıfa "soylu" demek isteseler "noble", "aristocrat" gibi sözcüklere başvurabilirlerdi; oysa "gentry", söz konusu sınıfın toprak aristokrasisinden veya toprak sahibi soylulardan farklılığını vurgulamak üzere türetilmiş bir terimdir. Şu durumda, "landed gentry" için "soysuz toprak sahipleri" diyemeyeceğimize göre terimi çevirmeden bırakıyorum.

(5) Raymond Williams, *The Country and the City* (Londra: Chatto & Windus, 1973).

karşıya gelecekleri tarihe daha çok vardır. Zaten karşı karşıya geldiklerinde de sürtüşmek yerine tarihi bir pazarlığa oturacaklardır. Endüstriyel kapitalizm ile *landed gentry* arasındaki bu tarihi pazarlığın sonucunda *gentry*, 19. yüzyılın sonuna dek siyasi ve kültürel nüfuzunu koruyarak ülkeyi küçük kardeşi orta sınıf adına yönetecektir.

Austen, *gentry* ile aristokrasinin oluşturduğu bloğa dışarıdan yönelen tehditlerden çok bloğun iç sorunlarıyla meşgul olur. İngiliz *landed gentry* sınıfı, yeryüzündeki en eski kapitalist sınıftır. Dolayısıyla Austen'ın romanlarında "geleneksel" ile "modern" arasındaki karşıtlığa dayanan bir paradigmadan söz edilemez. Nitekim *gentry* "geleneksel" olduğu kadar sermayesi, kira gelirleri, mülkiyet hırsı ve Bath'ta verdiği baloları ile "modern" bir sınıftır; zaten Austen da *gentry*nin yaşadığı ahlaki yozlaşmayı insanların "modern" alışkanlıklar edinmesine bağlar. Ayrıca bir yandan da toprak gittikçe daha çok metalaşmaktadır. Jane Austen'ın dünyasında karakterler bir malikâneyi görür görmez maddi değerini hesaplayıp sahibinin toplumsal statüsünü tahmin ederler. Ne Jane Austen ne de karakterleri malikânelerin fiziksel veya doğal özellikleriyle zerre kadar ilgilenir. Austen'ın romanlarında toprağa bağlı çalışan karakterler ile karşılaşmayız, çünkü "toprak" mali bir soyutlamadan ibarettir; Hardy'nin romanlarında olduğu gibi bir üretim ortamı olarak değil bir mülk olarak değerlidir. Piyasa güçleri, İngiltere'nin kırsal kesimini yeniden organize etmektedir. Austen, bu sürecin en yıkıcı evrelerinden birinde yaşar ve yazar. Geniş toprakların çitlerle çevrilip kapitalist yatırıma açılmasına tanıklık eder.

Öte yandan, Austen'ın da mensup olduğu *gentry*, – Austen'ın bir yandan övüp bir yandan eleştirdiği sınıf – sadece ekonomik terimlerle düşünmez. Denizaşırı ticarete ve mali piyasalara eskiye kıyasla daha çok yatırım yaptığı halde kendini hâlâ paternalist ve gelenekçi bir sınıf olarak görür; birtakım ayrıcalıklara sahip olduğunu bildiği gibi bu ayrıcalıkların ona toplumun daha alt tabakalarındaki insanları koruyup kollamak gibi bir sorumluluk yüklediğini düşünür. Nitekim Austen'ın romanlarında toprak üstünde kiracı olan yoksulların evlerinin sık sık ziyaret edildiğini görürüz. Austen'ın gözünde gentry, bir avuç girişimciden ibaret değildir; İn-

giliz toplumunun en asil değerlerini simgeleyip kırsal hayat tarzının doruk noktasını oluşturur. Toprağın işlenmesi – yani "kültür" – rantı doğururken, söz konusu rant sayesinde görgülü ve nazik ruhların cirit attığı bir başka "kültür" doğmuştur. Böyle bir kültür imgesi ekonomik altyapı ile gittikçe daha çok çelişse de *gentry*, toprak aristokrasisi ve taşra centilmenleri geleneksel kırsal hayat tarzını inceltmeye devam ederler. Jane Austen'ın hayranlık duyduğu kırsal düzen budur.

Öte yandan *gentry*'nin yaptığı yeni ekonomik yatırımlar sınıfın geleneksel değerlerini içeriden baltalamaktadır. Ticaretin, finansın ve kentin etkileri günden güne daha çok hissedilmektedir. Jane Austen, bu durumu geleneksel ahlakın kuyusunun sinsice kazılması olarak yorumlar. *Gentry* kültürünü var eden maddi altyapıyı yine *gentry* kültürü içerisinden eleştirmeye koyulur. Toplumsal hareketlilik, Austen'ın sevdiği kırsal dinginliği tehdit edecek kadar artmıştır. İngiltere'nin kırlarına hareketli ve hırslı insanlarla birlikte kentin maddi serveti, hafifmeşrepliği ve metropoliten tavırları da sızmaktadır. Söz konusu sürecin dinamosu evlilik pazarıdır. İngiliz tarım sermayesi, kentli kapitalistlerin ve finansörlerin çocuklarını evlilik kanalıyla özümsemenin yollarını arar.

Daniel Defoe, *The Compleat English Gentleman*'da bu süreci köklü ailelerin çocukları ile türedi centilmenlerin kızlarının evlenmesi olarak yorumlar: "Köklü ailelerin çocukları son çare olarak kente gelerek toplumsal statüleri düşük olduğu halde cüzdanları şişkin olan adamların kızlarıyla evleniyorlar. Bu sayede hem borçlarından ötürü el konan topraklarını hem de ailelerinin prestijini kurtarıyorlar." Ayrıca Defoe, *gentry*nin ticarete atılmakla itibarının azalmayacağını da vurgulamıştır. Sonuçta, kentli sermaye ile tarım sermayesi arasındaki İngilizlere özgü geleneksel ittifakın tohumları ekilmiştir. İki sınıfı oluşturan ailelerin çocukları sonraları devlet okullarında beraber okuyarak söz konusu ittifakı pekiştireceklerdir. Bu ittifak sayesinde İngiliz egemen sınıfı, Britanya sınırları içerisinde inanılmaz ölçüde güçlenerek devasa bir imparatorluğu büyük bir özgüvenle yönetmeye koyulacaktır.

Kırsal hayata özgü manevi ve kültürel değerler için tehlike çanlarının çaldığını düşünen Jane Austen gibi *gentry* mensubu

muhafazakârlar ise durumdan pek memnun değildir. Üstelik Austen, sorunun, türedi zenginler veya *Pride and Prejudice*'in Mr. Elton'ı gibi hızla yükselmeye çalışan adamlardan ibaret olmadığı kanısındadır; neticede Fanny Price bile dışarıdan gelen bir yabancıdır. Ayrıca Austen, kırsal kesimin egemen tabakasını oluşturan insanların ahlaki değerleri boşlayarak gittikçe daha çok sorumsuzlaştıklarını düşünür. Austen'a göre kırsal düzen dışarıdan kuşatılmamıştır, içeriden baltalanmaktadır. *Mansfield Park*'taki Bertram ailesi bunun delilidir. Bu aile, duygusuz Sir Thomas, uyuşuk ve kalın kafalı Lady Bertram, tahammül edilmez Mrs. Norris, ahlaksız Tom ve bir o kadar ahlaksız kız kardeşlerden oluşur. Toplumsal hiyerarşinin daha alt basamağındaki bir aileyi konu eden *Pride and Prejudice*'te ise Mr. Bennet'ın hayattan soyutlanmış halini, karısının boş kafalılığını, erkek delisi Lydia ve Kitty Bennet kardeşlerin aptallıklarını görürüz.

Sözünü ettiğimiz toplumsal gelişmelerin bir kısmı, örneğin tarım sermayesi ile kent sermayesi arasındaki çift yönlü trafik, Jane Austen'ın bazı romanlarında hayli belirgindir. *Mansfield Park*'ın Sir Thomas Bertram'ı hem kolonyal bir mülk sahibi olan hem de İngiltere'nin kırsal kesimine yatırım yapan bir adamdır. Benzer şekilde, Crawford kardeşlerin tavırları son derece metropoliten iken başlıca gelir kaynakları topraktır. *Sense and Sensibility*'nin Dashwoodları, çiftlik satın almak ve umumi arazileri mülk edinmekle meşgul olan tarım kapitalistleridir. *Persuasion*'ın Sir Walter Elliot'ı mevcut servetini başka bir yoldan artırmaya çalışan toprak zengini bir aristokrattır. *Pride and Prejudice*'in Darcy'si ona güzel bir malikâne miras bırakan saygın ve zengin bir ailenin evladı iken arkadaşı Bingley, ailesinden miras kalmadığı için kendi başına mülk edinmeye çalışan bir gençtir. Aynı romanda Sir William Lucas tüccarlıktan şövalyeliğe terfi ederken, gentry mensubu Mr. Bennet orta sınıf mensubu Mrs. Bennet ile evlidir. Keza Northanger Abbey'de orta sınıf mensubu bir genç kız (Catherine Morland), toprak sahibi bir ailenin oğluyla evlenir.

Aslında Jane Austen, ticaret veya başka mesleklere ilke olarak karşı değildir. Örneğin *Mansfield Park*'ta Edmund'un bir din adamı olması ve Mary Crawford'ın aksine meslek sahibi olmayı

önemsemesi onun lehinedir. Austen, sistem içindeki sınıfsal hareketliliğe de karşı değildir. Nitekim Catherine, Northanger Abbey'e, Fanny ise Mansfield Park'a gelin giderler. Bunun yanı sıra Austen, ticaret kapitalizmini doğası gereği rezil bir şey olarak görmektense asıl tehlikenin ahlaki ve kültürel kertede ortaya çıktığını düşünür. İngiltere'de toprak sahibi sınıfı güçlü kılan unsur değerleri, standartları, idealleri, hayat tarzı, kısacası kültürüdür. Bu sınıf, şiddet ve baskı uygulayarak değil kültürel hegemonya kurarak ayakta kalmıştır. İsyan, paranoya, ekonomik bunalım, işçi sınıfı militanlığı, devrim algısı ve düşman endişesi ile çalkalanan bir toplumda söz konusu hegemonyanın içeriden sarsılması ciddi bir sorundur.

Edmund Burke, "görgü kuralları, yasalardan daha önemlidir" der. Austen'ın methettiği *gentry*nin öğretisi budur. Davranışa dönüştürülerek içselleştirilmeyen yasalar etkisiz olmaya mecburdur. Alt sınıfların düzene bağlılığı, tepeden inme soyut ilkelerle değil görgülü ve sorumlu insanların örnek hayatlarıyla daimileşir. Bir devlet, ordusu veya polis teşkilatı ile değil kültürü ile güçlüdür. Aslında gerçekçi roman da birtakım soyutlamaların somut karakterler ile dramatik durumlara tercüme edilmesidir. Dolayısıyla o da bir siyasi hegemonya modelidir; sıradan insanların takdirini soyut argümanlarla değil somut deneyimlerle kazanır. Austen'ın romanlarında sıradan insanlar çok seyrek boy gösterirler; yine de egemen sınıfa özgü standartların çöküşünü konu eden anlatıların sıradan insanlardan açıkça değilse bile üstü kapalı olarak söz etmemesi düşünülemez. Ancak tüm sorun, sıradan insanlar değildir: İngiltere, koca bir imparatorluğu böyle "kusurlu" bir üst sınıf eliyle nasıl yönetecektir?

Jane Austen'ın dünyasında hiçbir şey ahlaki zaafları olan egemen bir sınıftan daha kaygı verici değildir. Austen, ailevi sorumlulukların boşlanması, aptal bir moda merakı, kaba bir bencillik, taş kalpli bir çıkarcılık, hafifmeşreplik, paranın yüceltilmesi gibi bir yığın "anarşi" türünün İngiliz kültürüne sirayet ettiğini düşünürek insanlara doğru yolu göstermek ister. Ne var ki meseleyi tarihi ve siyasi bir mesele olarak kavrayacağı yerde bir ahlak sorununa indirger. Siyasi ufkunun darlığı ayan beyan ortadadır. Elbette, Jane Austen topluma Karl Marx'ın baktığı pencereden bakmalıydı

demiyoruz. Ama hiç değilse Walter Scott'un baktığı pencereden bakamaz mıydı?

Kuşkusuz, Walter Scott'un da bir yığın siyasi körlüğü vardır; ancak Scott toplumun aksayan yönünün görgü kuralları olduğunu düşünmez. Ortada bireysel bir dönüşüm ile çözülecek bir sorun olmadığını bildiği gibi bireylerin değerleri ve ahlaki niteliklerini biçimlendiren birtakım güçlerin tarih sahnesine çıktığını da anlar. Scott'un soruna böyle yaklaşmasının temel nedeni, Austen'ın ait olduğu tarihten farklı bir tarihe ait olmasıdır. Kamusal alandan uzakta yaşadığı gibi siyasi ufku son derece dar olan bir kadının meseleyi ya kişisel bir soruna ya da bir ahlak sorununa indirgemesi şaşırtıcı değildir. Aslında Jane Austen ahlaki diriliş ümidi besleyecek kadar saf birisi de değildir, ancak meselenin siyasi boyutlarını bir Mary Wollstonecraft kadar göremediği ortadadır.

Gelgelelim Austen, bakış açısının derinliğinden çok sığlığı sayesinde başka hakikatlere işaret etmiştir. İngiltere'nin köklü bir manevi düşünce ve ahlak geleneğine sahip olduğu halde siyasi, sosyolojik, felsefi düşünce geleneğinin güdük kaldığı öteden beri söylenmiştir. Gerçekten de, Samuel Johnson'dan George Orwell'a, İngiliz yazarların uzmanlık alanı sosyoloji değil ahlaktır. İngiltere'de romanın bu kadar popülerleşmesinin nedenlerinden biri de budur. Nitekim roman, ahlak meselesini sahiden önemseyen ahlaklı bir türdür. Gerçekçi romanın 19. yüzyıldaki evrimi, yerleşik ahlak anlayışının geçirdiği ciddi dönüşüme – ebedi yasalar ile mutlak ilkeleri ön plana çıkaran bir ahlak anlayışından, deneyimi ölçüt alan bir ahlak anlayışına geçilmesine – koşuttur.

Dolayısıyla İngiliz kültüründe ahlak geleneğinin toplumsal ve siyasi düşünce geleneğini gölgede bıraktığı söylenebilir. Jane Austen'ın romanlarında bunu bariz bir şekilde görürüz. Austen'ın en beğenilen yönü olağanüstü ahlaki zekâsıdır. Bu açıdan onunla sadece Henry James yarışabilir. Aslında İngiliz toplumu bir bütün olarak, tahlil etmektense nasihat etmeyi sever; günah ve görgüsüzlükleri onları yaratan toplumsal koşullardan daha çok kafaya takar. Ayrıca İngiliz egemen sınıfı da otoritesinin devamlılığını sağlamak için ahlak normlarına müracaat eder. Yani İngiliz toplumunda ahlakın tek işlevi birtakım temel meseleleri gölgede bırak-

mak değildir. Aksine ahlak, yüksek siyasetin bir parçasıdır. Öte yandan, ahlak normları ile görgü kurallarının kadınların uzmanlık alanı olarak görüldüğü düşünülürse kadınların meselerinin kamusal alanın atar damarını oluşturduğu söylenebilir; bunu kabul edecek insan sayısı ne kadar az olsa da.

Kadınların *gentry*i ıslah etmek amacıyla tuttukları yollardan biri *gentry* üzerine yazmaksa bir başkası da *gentry* mensubu adamlarla evlenmektir. Catherine Morland ve Fanny Price gibi karakterler, evlilik kanalıyla dahil oldukları üst sınıfa kendi değerli hazinelerini sunarlar. Austen'ın dünyasında evliliğin maddi bir eşitliğe dayanması gerekmez. Küçük bir serveti olan bir kadın kendinden çok daha zengin bir adamla evlenebilir, tıpkı *Pride and Prejudice*'te olduğu gibi. Ya da zengin Henry Crawford, yoksul Fanny Price'a kur yapabilir. Ancak bu hareketlilik, centilmenler ile hanımefendilerden oluşan toplumsal tabakanın *içinde* yaşanır. Bir Austen karakteri kendisiyle aynı sınıfsal konumu paylaşmayan birisiyle evlenebilir; ama centilmenler ile hanımefendilerin mekânından uzaklaşmamalıdır. Emma'nın yaptığı gibi toplumsal hiyerarşide sizden altta olan insanları küçümsemeniz ayıptır, ne var ki yine Emma'nın yaptığı gibi o insanları kendi sınırlarını aşmaya teşvik etmeniz de bir o kadar ayıptır.

Jane Austen'ın dünyasında bir unvanı veya maddi serveti ona sahip olan kişi anlamlı kılar; salt toplumsal veya maddi çıkar için evlenmek iğrenç bir tutumdur. Ancak Austen, maddi servetin ve toplumsal statünün fetişleştirilmesine karşı çıkarken bunların bir şövalye ruhuyla reddedilmesinden yana değildir. Henry James'in bazı karakterleri parayı hiç umursamazlar, ne var ki bu karakterlerin maddi durumları çok iyidir; maddi durumu çok iyi olan birisi parayı neden umursasın ki? Evlenmek için âşık olmak gerekir, evet; ama maddi durumun doğru bir tahliline dayanmayan akıldışı bir aşk nereye kadar gider? Austen, aşkın akıl ile bağdaştırılamayacağını savunan Romantik görüşe haklı olarak karşı çıkar. Cebinizde para yokken evlenmeniz saçmalıktır. Ayrıca karınız veya kocanız sizden çok farklı bir toplumsal arka plandan geliyorsa uyumlu bir çift olmanız zordur. Austen, maddi servetin evlilik için tek başına yeterli olmadığını bildiği gibi doğru dürüst değerlendi-

rilen bir maddi servetin evliliğe güç katacağını da bilir. Virginia Woolf'un materyalist bir bilgelikle söylediği gibi açlıktan nefesiniz kokarken sevişemezsiniz.

Elizabeth Bennet, Darcy'nin göz kamaştırıcı malikânesini görür görmez ona âşık olur. Bir an için kendi kendimize Jane Austen'ın niyetinin ironi olup olmadığını sorarız. Oysa ortada ironi falan yoktur. Dışsal ve maddi bir değer, içsel ve ahlaki bir değere tahvil edilmiştir. Darcy'nin malikânesindeki güzellik, orantı, zarafet ve yaratıcılık otomatikman saygıdeğer bir karaktere işaret etmektedir. Jane Austen'ın şair George Crabbe ile hiç karşılaşmadığı halde evlenmeyi düşlemesi de aynı bağlamda anlamlıdır. Austen'a göre evlilik, maneviyat ile maddiyat arasındaki karşılıklı ilişkiyi tamamlayan kurumdur. Kendilerine eş seçen insanlar, içsel ve manevi olan (sevgi) ile dışsal ve maddi olanı (statü, mülkiyet, aile) eşit ölçüde önemsemek zorundadırlar. Zira evlilik, öznel ve nesnel olanın birliğidir; toplumsal normlar ile manevi değerler evlilik kurumunda bir araya gelir. Samuel Johnson, kimin kiminle evleneceğine devletin karar vermesini istemişti. Johnson'dan esinlenerek, evliliğin maddi boyutuna gereğinden fazla önem verirseniz yanlış yaparsınız; ancak öbür uca savrulmanız da bir o kadar yanlıştır.

Manevi ve maddi değerler gerçek hayatta birbirleriyle pek uyumlu değildir. *Emma*'nın Miss Bates'i gibi hem yoksul hem de iyi kalpli birisi olabilirsiniz. Maddi yoksulluk, bir manevi yoksulluk göstergesi değildir; tıpkı toplumsal şöhretin bir ahlak göstergesi olmaması gibi. Aksi geçerli olsaydı, toplumsal olan ile ahlaki olan arasında mekik dokuyan "centilmen" sözcüğü İngiltere tarihinde tek bir anlama gelirdi. Benim fikrimi merak ediyorsanız, *Emma*'nın centilmen karakteri bir çiftçi olan Robert Martin'dir. Mr. Knightley de bu adama saygı duyar, daha doğrusu saygı duyduğunu göstermeye çalışır. Ne var ki Knightley'nin Robert Martin'i bir av partisine davet etmesi veya Martin'in kız kardeşi ile evlenmesi hayal bile edilemez. Aristokratlar, son derece görgüsüz olabilirler; ayrıca Willoughby gibi son derece görgülü gözüken görgüsüz ve ahlaksız tipler de vardır. Görgü kuralları taklit edilebilir niteliklerdir, bu yüzden son derece yanıltıcı olabilirler.

Dış görünüş ve biçimin önemsiz olduğunu savunan Romantik görüşün aksine içsel zarafet timsali dışsal göstergeler onsuz edilmez niteliklerdir. Ancak dediğim gibi bunlar bazen kötü amaçlarla kullanılabilir. Jane Austen bir yandan biçimlere tutkuyla bağlıyken öte yandan bu tutkusunu yavan bir biçimcilikten ayırmanın her zaman çok kolay olmadığını bilir. Roland Barthes gibi o da yavan bir biçimcilikten uzak durmanın formülünün biçimlerle ilgilenmekten vazgeçmek yerine bu uğraşı büyük bir ciddiyetle derinleştirmek olduğunu düşünür. Dolayısıyla, maddi dünyayı kibirli bir tavırla küçümsemek gibi kolaycı bir tutumu benimsemez. Bilakis, toplumsal ve ahlaki değerlerin maddi boyutlarını önemser. Ahlaki tutumların maddi durumlarda billurlaşması gerektiğini savunur.

Coleridge, Matthew Arnold, John Ruskin gibi yazarların aksine Jane Austen'ın ömrü, ahlaki olan ile maddi olanın, "kültür" ile "toplumun" kanlı bıçaklı oldukları döneme yetmedi. Austen, ahlaki sorumluluk ile toplumsal statü arasında veya nazik bir davranış ile asil bir ruh arasında birtakım bağlar kurmaktan çekinmedi. Buna karşın ahlaklı bir maddiyatçılık ile kişisel çıkara dayalı maddiyatçılık arasında ayrım yapmanın bazen ne kadar zor olduğunu o da görmüştü.

İngilizler, dengeyi, simetriyi, ölçüyü, sağduyuyu öteden beri severler ve Austen'da bunların hepsinden bol miktarda vardır. Üstelik Austen bunları birer değer olarak savunduğu gibi romanlarının biçimsel tasarımının asli unsuru yapmıştır. Çünkü onun için biçim, başlı başına ahlaki bir tutumdur. Gelgelelim, Austen'ın sadece biçimi önemseyip başka meselelerde orta yolcu bir tutum benimsediği söylenemez. Örneğin sağduyuyu duyarlıktan, nesnelliği öznellikten her zaman daha çok önemsemiştir. Saygı, hiyerarşi ve gelenek gibi değerleri, bireysel özgürlük ve muhalif kimlik gibi değerlere yeğlemiştir. Romantik bir gerici olmaktansa modern bir muhafazakârdır Austen, tıpkı Scott gibi. Reform ve ilerlemeden yana görünürken statükonun zarar görmesini istemez. Her şeye karşın Austen'ın orta yolcu bir liberal olduğu söylenemez veya Scott ne kadar liberalse o da o kadar liberaldir işte. Austen'ın döneminde müthiş üretken ve yenilikçi bir tür olan roman, önünde

uzanan değişik yollardan muhafazakâr gerçekçilik yolunu tercih etmiştir; yani Walter Scott ile Jane Austen'ın yolunu.

Gerçekçi roman geleneğine 19. yüzyılda sonradan katkıda bulunan yazarların Austen ve Scott'a göre daha liberal veya radikal vizyonlarının olduğu doğrudur. Ne var ki yüzyıla kılavuzluk edecek sınırları belirleyen yazarlar Austen ile Scott olmuştur. Bundan sonra İngiliz romanı, psikolojik hakikatler ile toplumsal tahlillerin zarif bir ifade aracına dönüşecektir. Ancak böyle kazanımların her zaman bir bedeli olur. Nitekim İngiliz romanında neyin olanaklı, akla yatkın ve arzu edilir olduğuna ilişkin norm belirlenirken "gerçekçi olmayan" dünya büyük ölçüde dışlanmıştır. Üstelik bu norm o kadar dayanıklı çıkmıştır ki kararı kimin vereceğini sormak şöyle dursun neyin "gerçekçi" olduğunu sormak bile zorlaşmıştır.

BRONTË KARDEŞLER

Brontë kardeşler üç değil, dört kardeştir. Bir de erkek kardeş vardır: Branwell. Branwell'in yüzkarası kariyeri, Brontë kardeşlerin romanlarından birine konu olacak kadar ilginçtir. Böyle ablaların kardeşi olmak kolay olamazdı; ama Branwell iyice ileri gitmiştir. Arkadaşlarından cin içmek için borç alamayınca eczanelerden aşırdığı ilaçları içmiş; zamanının çoğunu Bradford'daki bir otelde ucuz sanatçılarla düşüp kalkarak geçirmiş; işten yana şansı hiç yaver gitmediği için kronik bir işsiz olarak yaşamıştır. Yeni fotoğraf tekniklerinin icadıyla birlikte portre ressamlığı gerilerken o bu işle geçinmeyi denemiştir. Branwell ayrıca bir boks düşkünüdür ve ebediyen lanetlendiğine inanır.

Branwell, 10 ile 17 yaşları arasında çoğu ikinci sınıf melodram olan otuza yakın öykü ve roman yazar. Romanlarından birinin kahramanı olan, kendine zarar vermeye meraklı, anarşist, ateist ve aristokrat Alexander Percy, uyuşturucuyla cinden mahrum kalmış Branwell'den başkası değildir. Örneğin Percy'nin üç yüz bin pounda yakın borcu Branwell'in Haworth's Black Bull'a (Yorkshire'da ünlü bir *pub*) taktığı içki borcudur. Romanın serseri karakterleri Naughty ile Lawless, Alexander Percy'ye mirasa konması için babasını öldürmesini salık verirler. Bu Ödipal fanteziler, Branwell'in babasının ne zorba bir adam olduğunu bilenleri hiç şaşırtmamıştır. Aynı romanda Alexander Percy'nin en iyi arkadaşı Derrinane, Abbey'de oturan bir avukattır. Bu avukatın gerçek tarihteki muadili Daniel O'Connell'dır. 19. yüzyılın meşhur siyasetçilerinden olan O'Connell, o aralar İngilizlerin İrlanda üzerindeki sömürgeci emellerine karşı kitlesel eylemler örgütlemektedir.

Son derece trajikomik bir adam olan Branwell Brontë, egzotik takma adlarla dolaşmaktan, kendini asılmış, bıçaklanmış, yanmış halde betimlediği resimler yapmaktan zevk duyduğu gibi insanoğlunun ebediyen lanetlendiğine inanırdı. Ancak buna rağ-

men öğretmenlik yaptı. Çalıştığı okuldaki çocukları köleleştirerek kendi talihsizliğinin öcünü başkalarından almaya çalıştı. Branwell'in muhafazakâr babası, oğlunu günden güne endüstriyelleşen orta sınıf İngiltere'ye ters düşen Romantik bir eğitimle yetiştirmişti. Bu yüzden ergenlik çağında kilitlenmiş bir imgelemle yaşayan Branwell, Wellington ve Bonaparte gibi gelenekçi ve militarist karakterleri saplantılıca sevdi. Branwell'in bir sanat öğrencisi olma ümidiyle geldiği Londra şöhreti aradığı tek yer oldu. Metropol onu büyüledi ve o taşralı kılığıyla Londra sokaklarını arşınlamaya başladı. Dönemin meşhur sanatçılarına kendini tanıtmak için yazdığı mektupları cebinden hiç çıkarmadan kentin doğusundaki bir *pub*'a oturdu ve elde avuçta ne varsa içkiye yatırdı. Haworth'a dönerken de bahane olarak bir hırsızlık öyküsü uydurdu. Branwell'in öyküsü, Yorkshire tren istasyonunda biletçi olduğunda basmakalıp bir duygusallıkla sona erebilirdi aslında. Ama orada da rahat durmayarak bilet gelirlerini zimmetine geçirdi. Branwell, cin içememekten yakındığı son satırlarını kaleme aldıktan hemen sonra babasının kollarında bronşitten öldüğünde tarih, Eylül 1848'ti.

Doğrusu Branwell Brontë'nin – hatta İrlandalı babasından ödünç aldığı önadıyla Patrick Branwell Brontë'nin – sahnelere yaraşır bir hayatı olmuştu. İngilizlerin işe yaramaz adam stereotipine her açıdan uygundu: Aylak, hırçın, asi, hayalperest, savurgan, ihtiyatsızdı. Bu meziyetler daha o zamanlar tarihe karışmamıştı. Brontë kardeşlerin babası Patrick Brontë ise parlamentoya girmek için Tory partisinden adaylığını koyan ve böyle bir gaflete düştüğü için bir eline patates ötekine balık kılçığı tutuşturulmuş olan kuklası meydanlarda yakılan bir adamdır. Yani Brontë ailesi İrlandalı olduklarını saklamaya çalışsa da İngiliz komşuları için her şey açıktır. İngilizler baba Brontë'nin kuklasının eline patates tutuştururken Büyük İrlanda Kıtlığı'nda bir milyona yakın İrlandalı sırf o patatesten mahrum kaldıkları için ölecek, birkaç milyon İrlandalı ise aynı nedenle İngiltere'ye göçecektir.

İrlandalı göçmenlerden üç yüz bini 1847'de Liverpool limanına varmıştır. Dönemin Londra gazetelerinden birinde açlıktan bostan korkuluğuna dönmüş, saçı başı dağılmış İrlandalı çocukları

görürüz. Branwell Brontë bu tarihten iki yıl önce, aynı manzaralarla karşılaşacağı Liverpool'a gitmiştir. Aslında o sırada Büyük Kıtlık henüz patlak vermemiştir. Ama yine de sokaklar perişan haldeki İrlandalılarla doludur. Emily Brontë, erkek kardeşi Branwell, Liverpool'dan döndükten iki ay sonra *Wuthering Heights/Uğultulu Tepeler*'i yazmaya başlar. Romanın kahramanı Heathcliff, Liverpool sokaklarında aç biilaç dolaşırken Earnshaw ona sahip çıkar. Earnshaw ona rastladığında Heathcliff, "dilinden anlamsız kelimeler dökülen, giysileri yırtık pırtık, saçları kirden kapkara olmuş bir çocuk"tur. Bu çocuk sonraları "vahşi, deli, şiddet düşkünü, saldırgan ve hödük" bir adam olacaktır. 19. yüzyılda tüm bu niteliklerin İrlandalıları tanımlamak için kullanıldığını hatırlatayım.

Heathcliff'in aslen İrlandalı olup olmadığı belli değilse bile Brontë ailesi kesinlikle İrlandalıdır. "Brontë taşrası" İngilizler için Yorkshire'ın bir uzantısıyken İrlandalılar için County Down bölgesidir. Brontë ailesinin babası Patrick, çalışkan öğrenci tipinin klasik bir örneğidir. Ulster bölgesinden yoksul bir ailenin oğlu olarak kulübeden bozma bir evde doğmasına karşın önce mütevazı bir eve sonra da kiracı olarak oturacağı bir çiftliğe terfi etmiştir. Nalbantlık, dokumacılık, okul müdürlüğü gibi işlerle uğraştıktan sonra Cambridge Üniversitesi'nde teoloji okumuş, Yorkshire kırlarında rahiplik ve Tory partizanlığı yapmıştır. Ayrıca, soyadı Brunty'i Fransızcalaştırarak Brontë yaptığı gibi Cambridge'te edindiği aristokrat arkadaşlarıyla hayatı boyunca övünmüştür. Sonuçta Patrick Brontë tıpkı Heathcliff gibi mütevazı bir yabancıdan bir İngiliz centilmenine dönüşmüştür; hatta kızı Emily'nin yarattığı karakterden daha başarılı olduğu bile söylenebilir.

Patrick Brontë otokratik, sağcı bir İngilize dönüşerek iki saygın İrlanda göreneğine bağlılığını kanıtlamıştır: İrlanda'dan bir an önce gitmek ve olabildiğince İngiliz olmak. Richard Steele, Oliver Goldsmith, Richard Brinsley Sheridan, Edmund Burke, George Bernard Shaw, Oscar Wilde, Brendan Bracken (Winston Churchill'in "kusursuz" bir şekilde Anglikanlaşmış sekreteri) gibi İrlandalı göçmenlerin başlıca amacı, en samimi mizah biçiminin taklit olduğunu göstererek İngilizleri kendi evlerinde hezimete uğratmak olmuştur.

Brontë kız kardeşler, İngilizlik ile İrlandalılık arasında bölündükleri gibi kadın yazarlar oldukları için de manevi bir bölünme yaşarlar. "Yazar" sözcüğü, otoriteyi ima eder;* bir yazar sözcüklere ve okurlarına hükmeder; oysa 19. yüzyıl İngiliz toplumunda bir kadının yazı aracılığıyla birilerine hükmetmek istemesi ahlaksızlık addedilmiştir. Brontëlerin kendi cinsiyetlerini eril takma adların ardına gizlemeleri, romanlarının "nezaketsiz" ve "münasebetsiz" içerikleri düşünülürse anlamlı bir tercihtir. Zira bir romanda çokeşlilik, toplumsal hareketlilik, grotesk fiziksel şiddet, ırklar arası evlilik gibi temaların yer alması, Viktorya Çağı İngiliz toplumunu çıldırtmak için yeterlidir. Hele hele bunların bir kadının zihninde dolanması tam rezilliktir.

Brontë kardeşler, türlü türlü toplumsal ve coğrafi çelişkiyle boğuşmak zorunda kalmıştır. Örneğin basbayağı taşralı romancılar oldukları halde estetik beğenisi yüksek kentli okura hitap etmişlerdir. Onları sıradan insanlardan ayıran bilinçli ve eğitimli yalnızlıkları giderek ön plana çıkmıştır. Kadın oldukları için kısıtlı olanaklara sahip olmaları, söz konusu yalnızlığı iyice pekiştirmiştir. Öte yandan, tıpkı Dickens'ta olduğu gibi Brontë kardeşlerde de yalnızlığın, acımasız ve bireyci bir dünyada müşterek bir insanlık hali olarak ortaya çıktığını görürüz. Yani Brontë kardeşlerin aşikâr "eksantriklikleri", evrensel bir insanlık halidir. Şu dünyada herkes yetimdir. Charlotte Brontë'nin kahramanları biyolojik ve toplumsal bağlardan yoksun oldukları için kendi bireysel hayat projelerinin dayanıklılığı sayesinde ayakta kalan karakterlerdir. Benlikleri çıplak, evsiz, korunaksızdır; ama bu karakterler tam da bu nedenle kendi öykülerini yazmakta özgürdürler.

Hayatında dağa tırmanmamış insanlara hitap ettikleri gibi değirmen görmemiş insanlara da hitap eden Brontë kardeşlerin dünyası kültürden çok doğaya yakındır. Brontë kardeşlerin memleketi Haworth, kıraç bir kasaba olabilir. Ne var ki aynı Haworth, Brontë kardeşlerin yaşadığı tarihlerde Yorkshire'ın değirmenleriyle ünlü kasabalarına komşuydu ve bu nedenle Brontë kardeşler, sefalete ve açlığa (*Hungry 1840s / Açlıktan Kırılan 1840'lar*)

(*) Ç.N.: Yazar sözcüğünün İngilizcesi "author" iken otorite sözcüğünün İngilizcesi "authority"dir.

doğrudan tanıklık ettiler. Tıpkı sonraları D. H. Lawrence'ın Midlands'in kırsal doğusu ile Nottinghamshire kömür madenleri arasındaki alacakaranlığa sıkışması gibi Brontë kardeşler de kır ile kent arasına sıkıştılar. Karl Marx'ın *Kapital*'de İngiltere tarihinin en büyük trajedisi olarak tanımladığı dokuma tezgâhlarının yok olmasıyla birlikte binlerce kol işçisinin perişan olduğu süreci yaşadılar. Kitlesel grevlerden, Çartizmden, tahıl yasalarına karşı mücadele eden gruplardan, fabrika reformları için yapılan ajitasyon çalışmalarından haberdardılar. O zamanlar Yorkshire-West Riding, Çartist hareketin ve işçi sınıfı radikalizminin en güçlü olduğu bölgelerden biriydi. Hatta dönemin hükümet yetkililerinden biri bu bölgeyi kasıp kavuran "bir iç savaş"tan söz eder. Ama her şey bir yana, Brontë kardeşlerin kasabası Haworth'te yüz yıldır üretim yapan endüstriyel tesisler ile dokuma atölyeleri yan yanaydı.

Dolayısıyla Brontë kardeşler, Sanayi Devrimi'nin serpildiği bölgelerden birinin hemen yanında, büyük tarım arazileri ile imalat endüstrisi arasında bölüşülmüş bir kasabada büyüdüler. Charlotte'un *Shirley*'si endüstriyel imalatı, büyük ölçekli kapitalist tarımı, işçi sınıfının çıkardığı karışıklıkları konu eder. Yani Brontë'ler, uzaydan Yorkshire'a ışınlanmış üç eksantrik kız kardeş falan değildir. Tam tersine onların öyküsü erken Viktoryen dönem İngiliz toplumuna özgü çelişkiler – kır ile kent, sömürge ile metropol, ticari güney ile endüstriyel kuzey, kadın "duyarlığı" ile eril iktidar arasındaki çelişkiler – ile iç içe geçmiştir.

Brontë kardeşlerin yaşadığı kimlik krizi, endüstriyel kapitalizmin ortaya çıkışıyla sarsılan İngiliz toplumunun krizidir. Onların romanlarını kuşatan çaresizlik, tutku, baskı, boğucu disiplin, manevi açlık gibi özellikler travmatik bir süreçten geçen İngiliz toplumuna özgüdür. Raymond Williams'ın Blake'i çağrıştıran bir üslupla söylediği gibi bu toplum, "tutku ile manevi açlığın, isyan düşüncesi ile solgun geleneklerin" bir arada var oldukları bir toplumdur.[1] "Endüstriyel roman" denilen tür (Brontë kardeşlerin, Elizabeth Gaskell'ın, Disraeli'nin, Charles Kingsley'in yazdıkları ro-

(1) Raymond Williams, *The English Novel from Dickens to Lawrence* (Londra: Chatto ve Windus, 1970), s. 60.

man) bir tufanı andıran bu toplumsal kargaşayı kuru kuruya anlatmakla yetinmeyerek özümserken yorumlamaya çalışır.

Brontë kardeşler, Anglikan Kilisesi'ne bağlıydı. Yani "saygın" mezheptendi. Fakat aynı zamanda "low church"e* bağlı babaları ile Kalvinist ve Metodist teyzelerinden Evanjelik bir damar kapmışlardı. Bu da onların İngiltere'ye egemen mezhep ile muhalif mezhepler arasına sıkışmalarına yol açmıştı. Benzer bir durum toplumsal statüleri için de geçerliydi. 19. yüzyılda kalem oynatan belli başlı İngiliz romancıları gibi Brontë kardeşler de eğitimli ve hırslı olmakla birlikte "daimi papaz" vasfıyla çok zengin olması mümkün olmayan bir babanın kızları olarak toplumsal hiyerarşinin istikrarsız ve güvencesiz bir basamağına, alt orta sınıfa mensuptu. Örneğin Charles Dickens da borçlarından ötürü hapse kapatılan bir kâtibin oğlu olarak aynı sınıfa mensuptu ve kibarlık budalası aptalların üst sınıf dünyası onu hayatı boyunca büyülemişti. Ayrıca Londra hayranlığına karşın Dickens'ın asıl memleketi Kent'ti; yani Londra sokaklarının dilini iyi bilen bu Cockney aslında bir taşralıydı. Keza George Eliot, Midlands'li bir çiftlik kâhyasının kızıyken Thomas Hardy de West Country'li bir yapı ustasının oğluydu. Jane Austen ise kafası ticarete bastığı gibi bir miktar okuryazar da olan bir sınıftandı ama bu sınıf da neticede üst sınıfın en alt tabakasıydı.

Kısacası 19. yüzyıl İngiliz romanı, kentli üst sınıfların değil taşralı küçük burjuvazinin ürünüdür. İngiltere'de roman bu yüzden uzunca süre görgüsüz insanlara yaraşan, etse etse taşralıları tatmin eden bir tür olarak görülmüştür. Romanlarını böyle bir toplumsal bağlamda yazan Charles Dickens ve Brontë kardeşler gibi taşralı veya taşra menşeli romancılar, değişik ve çelişik toplumsal alanlar ile aidiyetler arasına sıkışmıştır. Tam da bu nedenle, hızla değişmekte olan hareketli ve istikrarsız bir toplumun yaşamsal çelişkilerini Thackeray veya Trollope gibi daha az çelişkili hayatlar yaşayan yazarlara kıyasla daha iyi dramatize etmişlerdir. Muğlak pozis-

(*) Ç.N.: İngiltere'de Anglikan Kilisesi'nin resmi öğretisini kabullenmeyen veya birtakım eleştiriler getirerek, mesela Protestanlık vurgusu yaparak kabullenen mezhepleri tanımlamak için kullanılan küçük düşürücü ifade. Brontë kardeşlerin Cambridge'te teoloji okuyan babaları dindar olmakla birlikte Anglikanizme eleştirel bakıyordu.

yonları sayesinde toplumsal hiyerarşinin hem en tepesini hem de en dibini görebildiklerinden romanlarına daha zengin, daha engin, daha karmaşık bir deneyim yelpazesi egemen olmuştur.

Kitlelerin sesine kulak vermesini bildiği gibi yüksek kültürün kaynaklarını ustaca kullanmasını da bilen bir romancı tüm rakiplerini sollar. Marx'ın deyişiyle "çelişkinin somutlaştığı" sınıf olan alt orta sınıf, parçası olmak istediği "medeni" sınıf ile arasına düşmekten korktuğu "avam" arasında sıkışmıştır. D. H. Lawrence'ın *The Rainbow* romanında Ursula Brangwen onu "dört gözle bekleyen avamın kindar gücünü" bir çocuk gibi hisseder. Yükselme hırsı ile düşme korkusu arasındaki trajik çelişki, Viktorya Çağı'nda İngiliz toplumunun yapısal özelliklerinden biridir.

Aynı çelişkiyi Brontë kardeşlerde de gözlemleriz. Üç kızkardeşin üçü de parasızlıktan ötürü mürebbiyelik yapmıştır. Anne Brontë'nin *Agnes Grey*'i, mürebbiyelerin üzerindeki toplumsal baskıyı yansıtır: Romandaki mürebbiyeye kiralanıp kovulacak bir uşak gibi muamele edilir. Ancak bu hizmetçi, bilgisi, görgüsü ve eğitim seviyesinden dolayı işe alınmış "asil" bir uşaktır. Onun bu özelliklerini kiralayan Yorkshire'lı açıkgöz imalatçılar toplumsal hiyerarşinin en üst basamağında yer alıyor olabilirler; mürebbiye de manevi düzlemde onlardan katbekat üstündür. *Agnes Grey*'in mürebbiyesi uşak muamelesi görmekten duyduğu öfkeyi dışa vururken şımarık çocuklarla zaman öldürmekten duyduğu sıkıntıyı içine atar. Ne ki duyguları ne olursa olsun kültürel birikimi içsel manevi değer ile dışsal ekonomik zorunluluğun uyumsuzca bir araya geldikleri bir bağlamda metalaşmıştır.

Tüm bunlar, "Brontë duyarlığı" olarak tanımlanabilecek durumun barındırdığı ilginç çelişkilere yansımıştır. Brontë kardeşler bir yandan toplumun ayrıcalıklı tabakalarını, *gentry*yi, her şeyin daha direkt ve gözü pek olduğu İngiltere'nin kuzeyine özgü kör bir öfke ve isyan duygusuyla değerlendirirler. Kuzeye özgü bu mizaç, yeri geldiğinde kendi çıkarlarını kurnazca kollayan insanın bireyciliğini takdir ederken yeri geldiğinde mağdurlarla dayanışmaya geçer veya radikal bir toplumsal muhalefete destek verir. Dolayısıyla Brontë kardeşlerin öfkeli ve muhalif bir tarafları olduğu gibi tanınma-kabul görme arzuları da vardır. Gelgelelim aynı Brontë

kardeşler bir yandan da ayrıcalıklı insanlara özenirler. Statünün, kahramanlığın, geleneğin ve şöhret düşünün önünde tam bir muhafazakâr Romantik gibi diz çökerler. Geleneklere sorumluluk bilinciyle bağlı kalınmasını salık verirler. Zaten toplumsal düzene ölçüsüzce öfkelenen kişi ile düzenin sunduğu imkânlardan herkesten önce yararlanmaya bakan kişi çoğu zaman aynı kişidir. Böyle insanlar senelerce tırmanmak için didinip durdukları merdiveni kolayca bir köşeye itmezler. Brontë duyarlığının çatladığı nokta burasıdır. Brontë kardeşler, eril olan ile kadınsı olan, asil olan ile avam olan, İrlandalı olan ile İngiliz olan, metropol ile taşra, düzene itaat ile isyan arasında sıkışmış; Romantik fantezi ile hınzır rasyonaliteyi, sarsıcı duyarlık ile kaba sağduyuyu ilginç yollardan bir araya getirmişlerdir.

Üç kız kardeş arasında Anne Brontë'nin romanları tüm bu çelişkilerden daha az nasiplenmiştir. Charlotte'un kadın karakterleri dünyevi ikbalin cazibesine kapılıp telef olurken *Agnes Grey* ile *The Tenant of Wildfell Hall*'da aşk, hakikat ve ahlakın bir yana başarının öbür yana konduğunu görürüz. Jane Eyre'da aşkın kanunları ile evlilik piyasasının normları bağdaştırılırken Anne'in romanlarında aşk adına evlilik piyasasına meydan okunduğu gibi üst sınıf kibirli, sığ, egoist insanlardan ibaret bir sınıf olarak resmedilir ve bu sınıfın karşısına dünyevi ikbali önemsemeyen, yükselme hırsı olmayan, Romantik fantezilerin tuzağına düşmemiş karakterler çıkarılır.

Oysa Charlotte Brontë'nin romanlarında durum farklıdır. Onun kadın karakterlerinin benlikleri tipik biçimde ikiye bölünmüştür. Dışarıda ağırbaşlı ve ölçülü görünen kadınların içlerinde fırtınalar kopar. Bunlar, hayalleriyle biledikleri erotik açlıklarını ağırbaşlılık, özveri ve Stoacı sabır maskesiyle gizleyen kadınlardır. Hem *Villette*'in Lucy Snowe'u hem de Jane Eyre için aynı şey geçerlidir. Aslında patriarkinin hüküm sürdüğü toplumlarda yaşayan akıllı ve tutkulu kadınların çoğu böyledir. Zira acımasız bir toplumda kadınlar kendilerini düşünmeye mecburdur; Charlotte'un romanlarında kendi başlarının çaresine bakmaya çalışan kadın karakterler işte bu mecburiyeti simgeler. Ne var ki aynı karakterlerin bir yandan da huzuru erkeklere boyun eğmekte aradıklarını görü-

rüz ve bu, ciddi bir çelişkidir. Charlotte Brontë'nin zihnindeki ideal kadın, tenha benliğinin bütünlüğünü sessizlik, ihtiyat hatta kurnazlıkla koruduğu halde mutlak yalnızlığın, benliğin doğaçlama enerjisini, kendiliğindenliğini sakatlayacağını bildiği için bunu da yeğlemeyen kadındır.

Şu durumda Charlotte'un romanlarındaki temel mesele, ihtiyat ile arzuyu bağdaştırmaktır. Dolayısıyla karakterler arzularını doğal sınırlarına kadar götürmeden önce tehlike olmadığından emin olmalıdırlar. Charlotte'un romanlarının ekseninde, kendilerine işkence eden yalnız karakterlerin duygusal ve imgesel düzlemde kendilerini gerçekleştirirken toplumsal teamüllere uymayı da başararak statü ve güvence kazanmaları vardır. Arzularını toplumsal teamülleri çiğneyerek gerçekleştirmeye çalışan birisi ise, hele kadınsa, her türlü tehlikeye açık ve savunmasızdır. Arzuların toplumsal teamüllere uygun bir şekilde gerçekleştirilmesi, romansın ölçüsüz talepleri ile gerçekçiliğin ölçülü beklentilerini bağdaştırmanın iyi bir stratejidir.

Bu stratejinin nasıl işlediğini görmek için *Jane Eyre*'a bakalım. Jane, hem ağırbaşlı hem asi, hem ihtiraslı hem çekingen, hem alçakgönüllü hem özgüveni yüksek bir kadındır. Rochester'ın deli karısı Bertha ise uzun süre ortalıkta görünmez. Bertha'nın yokluğu sayesinde Jane, erotik arzularını ve dünyevi ihtiraslarını çokeşlilik günahını işlemeden doyurur. Jane'in toplumsal geleneklere uyması elbette karşılıksız bırakılmayacak ve kahramanımız gelenek dışı bir cazibeyi simgeleyen bir kocayla ödüllendirilecektir. Rochester'ı kabullenen Jane, fanatik misyoner John Rivers'ın taahhüt ettiği katı ahlakçı ve kasvetli hayatı ise reddetmiştir; çünkü Rivers'ın istediği hayatı yaşaması için tutkularını yok sayması, toplumsal hayat ile bağını kesmesi gerekmektedir. Rivers'ın Jane'den istediği şey, kendini feda etmesidir. Bu istek, bizim için yeterince can sıkıcı olabilir ama Charlotte Brontë için öyle değildi. Hatta bir Charlotte Brontë karakterinin kendini feda etmeyi reddetmesinin ciddi bir fedakârlık olduğunu söyleyebiliriz

Peki, bu ne demektir ve neden böyledir? Charlotte'un romanları benliğin tatmin edilmesi ve olumlanması kadar feda edilmesini de arzular. Bu anlatılarda konformizm, Evanjelik suçluluk duy-

gusu ve kadınsı boyun eğişin son derece etkili bir sentezinden beslenen benliğin hiçe sayılmasının albenisinin bir hayli güçlü olduğunu görürüz. Benliği yüceltmenin en parlak yollarından biri onu hor görmek, hiçe saymak, feda etmektir. Bu arzudan daha baştan çıkarıcı bir arzu yoktur. Jane Eyre'ın yanı sıra George Eliot'ın Maggie Tulliver veya Dorothy Brooke gibi karakterlerinde de gördüğümüz gibi gibi yüce bir dava ya da üstün bir güç adına benliğin feda edilmesi düşüncesinin Romantik bir cazibesi vardır. Öte yandan kendini feda eden insanın ödülsüz kalma riski de her zaman vardır ve Jane Eyre bunu çabuk fark eder. Okul arkadaşı Helen Burns kendini karşılık beklemediği kutsal bir davaya adarken o hiç oralı olmaz. Keza Brocklehurst'ün, o aşağılık herifin karşısında övgüye layık bir ukalalıkla "sağlığıma dikkat etmeliyim, ölmemeliyim" demekten çekinmez. Çekinmediği gibi ölmez de. Jane'in kendini yeterince tatmin edeceği bir fedakarlık biçimi bulması gerekir. Karşılıksız fedakârlık da bir erdemdir ama nereye kadar?

Byronesk şeytanlıktaki Rochester ile Jane Eyre arasındaki ilişkinin zemini budur. Rochester'ın Blanche Ingram gibi frijit bir güzelliğin pırıltılı egosuna karşılık gönlünü Jane'e kaptırması, Jane'in bir Quaker'ı andıran saygılı ve ağırbaşlı görünümünden ileri gelir. Buna karşılık alt orta sınıftan çıkagelmiş bir asi olan Jane, Rochester'ın küstah ve özgür yaradılışında kendi kural tanımaz ruhunu görür. Zaten Jane'in tek vasfı sadeliği olsaydı Rochester'ı cezbedemezdi; bu nedenle ağırbaşlılığının yanına flörtözlüğünü eklemiştir. Ayrıca başarıya odaklandığını falan da hiç belli etmez Jane. Nasıl John Rivers'ın spiritüel zaferi öbür dünyada şehitlik mertebesine erişmekse, onun şu dünyadaki başarısı da dünyevi çıkarları önemsemez görünerek dünyevi arzularını tatmin etmektir. Rivers'ın şehitlik olarak gördüğü şey Jane için intihardır.

D. H. Lawrence, *Jane Eyre*'ın sonunu pornografik bulmuştur. Lawrence gibi erkek şovenizminde uzmanlaşmış bir yazarı dehşete düşürenin ne olduğu bellidir: Jane ile Rochester'ın evlenebilmeleri için akıl hastası Bertha'nın ölmesi yetmemiş; Rochester'ın sakatlanması, kör olması gerekmiştir. Rochester'ın zamparalık etmesi artık çok düşük bir ihtimaldir. Jane'in Rochester üzerinde mut-

lak bir egemenlik kurmasının önündeki tüm engeller kalkmıştır. Jane ile Rochester arasındaki güç dengesinin "tatmin edici" şekilde tersyüz olmasının ardından Rochester hiç yaramazlık çıkarmadan Jane'nin boyunduruğu altına girer. Erkeğin anarşik enerjisinin ehlileştirilmesiyle birlikte iki âşığın toplumsal statüleri arasındaki mesafe daraltılmıştır. Jane'i haşin ve yakışıklı bir lord olarak baştan çıkaran Rochester, şimdi eskiden olduğu gibi yalnızca simgesel düzlemde değil fiilen hadımdır. Doğrusu Rochester'ın kör ve sakat haliyle daha "baştan çıkarıcı" bir hayvan olduğunu söyleyebiliriz.

Jane'in sevgi nesnesi bundan böyle sakat kalacaktır. Roman, Jane'i müşkül bir duruma soktuğu için Rochester'dan intikamını almıştır. Ayrıca Jane de gayri meşru arzularından dolayı kendi kendini cezalandırmıştır. Ama artık uzun süredir ihtiyatlı bir şekilde bastırdığı toplumsal ve cinsel burukluğunu Gotik bir melodram eşliğinde açığa vurmasının zamanı gelmiştir. Bu melodramın nihai amacı toplumsal düzeni ve cinsel arzuyu simgeleyen Rochester'ı elde etmektir. Rochester, romanın toplumsal ve ahlaki ortodoksiye adadığı kurbandır. Onun kurban edilmesi sayesinde Jane'in hem kendini gerçekleştirmesi hem de bir erkeğin önünde saygıyla eğilmesi sağlanır. Jane ayrıca Reed ailesi gibi rakiplerine karşı da zafer kazanmıştır. Jane'in rakiplerinin akıbetinin hüsran olması doğaldır. Zira romanın esas derdi, Jane'in kendini gerçekleştirme ve yüceltme fantezisini tatmin etmektir. Bu kadının insanda acıma duygusu uyandıran bazı halleri ile anlatının duru üslubu olmasa *Jane Eyre* çekilecek roman değildir. Zaten insanoğlunun bu tür fantezileri bu kadar meydanda olduğunda değil Jane'i en yakın arkadaşımızı bile çekemeyiz.

Jane ile Rochester arasındaki ilişki bir güç mücadelesidir ve aslında Brontë kardeşlerin anlatılarındaki insan ilişkileri çoğu zaman bu eksende şekillenir. Bir tür sado-mazoşizm çoğu zaman dolaşımdadır. Onlarla aynı dönemde yaşayan çoğu yazarın Brontë kardeşleri ahlaksız yazarlar olarak görmesinin nedeni belki de budur (Örneğin Mrs. Gaskell'da böyle "kepazeliklerle" karşılaşmayız). Jane'in, Lucy Snowe'un, *The Professor*'ın William Crimsworth'ünün hem hükmetmekten hem de boyun eğmekten

haz alan karakterler olduklarını görürüz. Bu durum, Brontë kardeşlerin dünyasının karmaşık sınıfsal dinamikleriyle yakından ilişkilidir. Alt orta sınıf, boyun eğmek ile meydan okumak arasına sıkışmıştır. Sado-mazoşizm, bu çift kimlikli ruh halinin "politik bilinçdışı"dır; bireylerarası düzlemde, erotizmin faaliyet alanında büründüğü biçimdir. Brontë kardeşlerin dünyasında çift kimliklilik hem acı hem de haz vericidir, hem hükmetmek hem boyun eğmek anlamına gelir. Charlotte Brontë'nin zorbalığa öfkelendikleri gibi hayranlık da duyan karakterleri vardır.

İnsanın kendini feda etme düşüncesine kapılması, kendine acı çektirmekten haz duyan bünyenin sergilediği sado-mazoşizm belirtisidir. Sado-mazoşizm, seksüel stereotipler bağlamında, erkek ve kadın rollerinin kesiştiği noktadır. Charlotte'un kadınlarından birini erkek kılığına sokup *The Professor*'daki William Crimsworth'ün yerine koyabilirsiniz (Brontë kardeşlerin takma adlarla erkek yazar kılığına girdiklerini de hatırlatayım). Ya da *Shirley*'nin kadın kahramanı değirmen ve toprak sahibidir; yani stereotipik bir şekilde erkeklere özgü bir otoriteyi simgeler. Uzun boylu ve esmer karısı ile Rochester arasında iç gıcıklayıcı fiziksel benzerlikler vardır. Rochester, Jane Eyre gibi dayanıklılık, özgüven, atılganlık gibi "eril" vasıfları olan birisi için kadın rolünü benimsemiş olabilir mi? Eğer böyleyse, eğer Rochester "erkekliğinden" hiç değilse simgesel düzlemde vazgeçtiyse, ne iyi.

The Professor'ın William Crimsworth'ü tıpkı Jane Eyre gibi bir yandan ihtiraslı öte yandan ihtiyatlı bir karakterdir. Jane gibi o da – ama Jane'den çok daha bilinçli bir şekilde – girdiği güç mücadelelerinde rakiplerini serinkanlılığı sayesinde (öğrencilerini) alt etmesini bildiği gibi hem erkek hem kadın, hem kurban hem efendi, hem sürgün hem buralı, hem isyancı hem tutucudur. Ayrıca Crimsworth'ün yanı sıra *Villette*'in Lucy Snowe'u da birtakım şizoid bölünmeler yaşar. Dışarıya frijit rolü keserken iç dünyası fantastik olan Lucy'nin kendini gerçekleştireceği karakter ise tatlı otokrat Paul Emmanuel'dir.[2] Lucy'ye "çok fazla denetlenmesi, çok

(2) Charlotte'un romanları bir parça şizoid oldukları gibi bir parça da paranoittirler. Casusluğun, gözetlemenin, sinsice çevrilen dolapların, kapalı kapılar ardındaki sırların kol gezdiği bir dünyayı betimlerler.

fazla çekidüzen verilmesi gereken birisin" diyen Paul, Romantik bir asi olduğu gibi gelenekçi bir Tory'dir. Cüretkâr bireyciliğine karşın ahlak ve toplum konusunda epey ortodokstur. Ama zaten Charlotte'un romanlarındaki çelişkilerin çözülmesi için gerekli olan sentez de budur. Paul gibi birisiyle evlenerek bir yandan ruhunuzun zaptedilemezliğini kanıtlayıp öte yandan kendinizi en ağır şekilde cezalandırabilirsiniz.

Villette'in sonu net değildir çünkü Paul'ün denizde boğulup boğulmadığını öğrenemeyiz. Romanın "gerçekçi" vizyonu, şu dünyada çile çekmenin – hele hele kadınlar için – mutluluktan daha iyi bir seçenek olduğunu ima eder. Charlotte Brontë, Lucy'nin mutluluğunu gaddarca gasp etmekte ısrarcıdır. Oysa yarı trajik bir ezginin işitildiği tek romanı budur (John Rivers'ın manevi mutlakıyetçiliği *Jane Eyre*'ın sonuna uğursuz bir gölge düşürse de Rivers gerçek bir tehdit değildir). Sonuçta Charlotte'un romanları, yalnız ama yaratıcı kahramanların topluma uyum sağlama öykülerini konu eden pikaresk komedilerdir. Öte yandan böyle bir toplumda insan benliğinin tarifsiz ıstırabının ve istikrarsızlığının da farkındadırlar. Savunmasız karakterlerin başarıya giden yolda üstesinden gelmesi gereken tehlikeler, yaşayacakları küçük düşürücü deneyimler vardır. Her türlü kazanımın ansızın boşa gitmesi mümkündür.

•

Charlotte'tan Emily'ye geçmek, komediden trajediye geçmektir. *Wuthering Heights/Uğultulu Tepeler*'in ayırıcı özelliği, tutkudan ödün vermeyi reddederek onu stratejik biçimde kullanmasıdır. Catherine ile Heathcliff'in öyküsü, mutlak kabulleniş ile mutlak reddin öyküsüdür. *Heights*'ta tutku ile toplum, başkaldırı ile ahlaki ortodoksluk arasında uzlaşmaz bir çelişki vardır. Emily Brontë'nin bu muazzam romanı, yüksek gerçekçilik çağında kaleme alınmış trajik bir romandır. Yani seyrek rastlanan bir olgudur.

Örneğin Catherine'in Heathcliff ile Edgar Linton arasında yapması gereken tercihi düşünelim. Bu açmaz karşısında Catherine, Charlotte Brontë'ye yaraşır bir uzlaşıya tevessül etse de amacına ulaşamaz. Catherine'in uzlaşı arayışı şu eksendedir: Öncelikle toplumsal hiyerarşinin daha alt basamaklarında yer alan Heathcliff'i

reddedip mülk sahibi Linton'ı seçer, fakat yine Charlotte Brontë'ye yaraşır bir bölünme yaşayarak romantik (içsel) benliği ile gerçekçi (dışsal) benliğini ayırır. Toplumda Mrs. Linton olarak saygı görürken ruhunun derinliklerinde Heathcliff'e olan aşkına sadık kalır. Tutku ve toplumsal teamülü böyle uzlaştırmaya çalışır. Ne ki Catherine'in ruhunun derinliklerinde bir yerlerde kendini Heathcliff'in karısı olarak görmesi Heathcliff için önemli değildir. Çünkü Heathcliff ontolojik bir öz değil gerçek bir âşık olmak ister. Bunun için bir trajediyi tetikleyecek kadar öfkelenir. *Wuthering Heights*'ta tutkunun kural tanımaz mutlaklığına tanıklık ederiz. Söz konusu tutku, iki âşığı da ölüme sürükleyecek kadar şiddetlidir. Ölüm, toplumun dışsal sınırı ve doğal metafizik ötekisi olduğu gibi benliği acımasızca kemiren tutkunun nihayet dineceği yerdir. Bazen ölüm, gerçekten iyimser bir sondur.

Öte yandan *Wuthering Heights*'taki temel mesele Heathcliff ile Linton arasında taraf tutmak değildir; zaten romanın merkezsiz anlatısal yapısı böyle bir partizanlığı bilinçli bir şekilde engeller. Ancak her şeye rağmen böyle bir seçenek var olduğu için *Wuthering Heights*'ı yorumlayan eleştirmenler *Celtics* ve *Glasgow Rangers* taraftarları kadar araları açık iki kampa ayrılmıştır: Heights eleştirmenleri ve Grange eleştirmenleri*. Heights eleştirmenleri, Heathcliff'e âşıktır. Heathcliff'in karanlık, ilkel, yıkıcı varoluşunda, Lintonların temsil ettiği bencil, kırılgan, yüzeysel medeniyete kıyasla çok daha yaratıcı, tatmin edici ve doğal bir yaşamsallık keşfederler. Heathcliff, bu görüşlere yürekten katılırdı. Heathcliff için Linton, besili bir züppeden başka bir şey değildir. Romanı böyle okuduğumuzda Heathcliff ile Catherine arasındaki tutkulu ve eşitlikçi ilişki gaddar bir toplumda yer bulamadığından mitoloji alanına ötelenen ütopik bir ihtimali simgeler.

(*) Ç.N.: Romanda başlıca iki aile vardır; bunlardan biri Catherine'in de ferdi olduğu Earnshaw ailesidir ve bu aile Wuthering Heights (Uğultulu Tepeler) adlı evde oturur. Öbür aile ise Earnshaw ailesinin evinin hemen aşağısındaki vadide oturan Linton ailesidir ve Linton ailesinin oturduğu evin adı Thrushcross Grange'tır (Ardıçkuşuvehaç ambarı gibi bir anlama gelir). Catherine ile Heathcliff aynı evde büyürler; fakat Catherine, Heathcliff yerine Edgar Linton ile evlenmeyi, yani Thrushcross Grange'ı seçer. Eagleton iki eleştirel kamp derken Catherine'in Thrushcross'u yeğleyerek doğru karar verdiğini savunan eleştirmenler ile Heathcliff ile evlenerek Heights'ta kalmasının daha doğru bir tercih olacağını savunan eleştirmenler arasında ayrım yapıyor.

Charlotte Brontë'nin de sağlığında muhtemelen desteklediği Grange cephesi ise böyle bir izahın Heathcliff ile Catherine'i saçmaca idealize ettiği gibi Lintonları aşağılayarak bu aileye haksızlık ettiğini öne sürer. Buna göre Heathcliff, yaratıcı bir yaşamsallığı simgelemek şöyle dursun, Catherine'e son derece kaba davranan merhametsiz bir kan emicidir; gaddar, şeytani, tahakkümcü bir tiptir. Catherine ile sağlıklı, seviyeli, olgun bir ilişki kurması imkânsızdır. Gerçekten de Heathcliff'i bir bebekle oynarken veya bulaşıkları yıkarken hayal edebilir misiniz? Grange eleştirmenleri Catherine ile Heathcliff arasındaki sözde ilişkinin ancak ve ancak kapılarını toplumsal yaşama sıkı sıkıya kapattığı sürece ayakta kalabilecek bebeksi ve hayali bir *symbiosis* (ortakyaşarlık düşü) olduğunu vurgular. Aslında Catherine ile Heathcliff arasındaki bağın hakiki bir ötekilik veya başkalık duyusundan dahi yoksun olduğu düşünülürse "ilişki" sözcüğü bile sorunludur. Catherine ile Heathcliff arasındaki çılgınca sevgide, Grange eleştirmenlerinin insanlıktan çıkarıcı şiddet olarak tanımladıkları, Heights eleştirmenlerininse bireysel kimlikten daha zengin ve daha derin bir mitoloji alanına havale ettikleri gayri-şahsi bir şeyler vardır.

Ayrıca bu delice sevgi, cinsiyetsiz bir tutku barındırır. Bazı eleştirmenler, Heathcliff ile Catherine arasında regresif bir ilişki yaşandığını, dolayısıyla söz konusu cinsiyetsizliğin enseste karşı bilinçdışı bir savunma mekanizması olduğunu belirtirler. Belki de Heathcliff ile Catherine arasındaki bu köklü ve dayanıklı bağ gerçekten de iki karakterin kardeş gibi büyümelerinden ileri geliyordur. Gelgelelim belki de bu ilişki çok farklı bir nedenden dolayı gayri şahsi ve sıra dışıdır: Heathcliff ile Catherine arasındaki eşitlik ve sarsılmaz müşterek bağlılık duygusu, insanoğlunun cinsiyetin sakatlayıcı kısıtlamalarından kurtulacağı geleceği öngörüyor olabilir. Mevcut otoriter yapıların alabildiğine sığ bakış açılarına mahkûm ettiği bazı insanlar böyle toplumsal imkânların fazlasıyla mitik veya metafizik olduğunu düşündükleri gibi toplumsal olanın sınırlarının aşılarak tamamen "doğal" bir duruma geçme ihtimalinin ufukta belirdiğini zannederek telaşlanabilirler.

Şu durumda bu iki âşığı nasıl göreceğiz? Tıpkı devrimciler gibi toplumsal düzeni aşmış iki olgun karakter olarak mı yoksa şı-

marmalarına göz yumulmuş iki çocuk olarak mı? Heathcliff ile Catherine olumlu bir anti-sosyalliği mi, olumsuz bir anti-sosyalliği mi yoksa her ikisini de mi temsil ederler? Doğrusu, Catherine-Heathcliff arasındaki "ilişki"den duygusal yakınlık, sevgi, şefkat, arkadaşlık ve hatta aşk gibi geleneksel etiğe mahsus terimlerle söz etmek zordur. Peki bu zorluk, karakterlerin etikle henüz tanışmamış bebekler olmalarından mı yoksa tıpkı devrimciler gibi yürürlükteki etiği aşmış olmalarından mı kaynaklanır? Grange eleştirmenlerine göre Catherine ile Heathcliff mitolojik bir evrende donup kalmış, tarih sahnesine çıkmaktan aciz, gerçek hayatta karşılığı olmayan bir çifttir. Linton, yavan ve efemine bir adam olabilir ama Heathcliff'in asla olamayacağı kadar naziktir ve Catherine'e iyi davranmaktadır. Linton'ın Heathcliff'in gizemli derinlikleri ile hayvani enerjisinden yoksun ve sığ bir adam olduğunu Grange eleştirmenleri de kabul ederler. Ancak Heathcliff'in çevresini zehirleyen enerjisinin, Edgar'ın şefkatinden ve insanlığından nasiplenmesi gerektiğine hiç kuşku yoktur.

Grange ve Heights eleştirmenlerinin tüm bu meselelerle ilgili değişik değişik yorumları vardır. İyi bir liberalden bekleneceği gibi doğru yorumu bu iki kampın arasında, "ortada bir yerde" arayalım demiyorum. Liberal demişken örneğin Lockwood, *Wuthering Heights*'ın iyi liberallerinden biridir, ancak güvenilir ve zeki olduğu kadar kafası karışık ve peşin hükümlü bir karakter olduğu ortaya çıkar. *Wuthering Heights*, orta yolcu değil diyalektik bir yapıttır. Tarafların trajik uzlaşmazlığında ısrar ederken sonunda uyumlu bir bütün oluşturacaklarına inanır. Charlotte ile Emily arasındaki fark bu bakımdan önemlidir. Charlotte'un romanlarında ne düşüneceğimiz önceden belirlenmiştir. Tepkilerimizi yöneten, yargılarımızı sıraya sokan otoriter bir anlatıcı, bir dış ses vardır. Bu dış sesin gurur, kin, önyargı, kötü niyet, kendini sinsice aklama, hoşuna gitmeyen karakterleri savsaklama, okurdan özel taleplerde bulunma gibi rahatsızlık verici vasıfları vardır, ama kimin alçak kiminse erdemli olduğu konusunda gayet nettir.

Emily'nin romanı Çin sandıklarını andıran karmaşık bir anlatısal yapıya sahiptir. Potansiyel olarak güven vermeyen bir anlatı, bir o kadar güven vermez bir başka anlatıyla belki bir başkasıyla

daha iç içe geçmiştir. Bu yüzden Emily'nin olay örgüleri ve karakterleriyle ilgili kesin değerlendirmeler yapmak imkânsızdır. Sözgelimi Nelly Dean'in Heathcliff'e kin beslediği besbellidir ve bu kin, onun anlatısal tanıklığının değerini azaltır. Lockwood'un Avrupa'nın en parlak adamı olmadığını anlamak için romanın ilk üç sayfasını okumak yeterlidir. Kısacası, *Wuthering Heights*'ta her şeyin doğrusuna işaret eden bir meta-anlatı yoktur. Romanın bu formel özelliği, karmaşık görme biçimiyle yakından ilişkilidir. Emily Brontë, Heathcliff'in kahraman mı şeytan mı, Nelly Dean'in açıkgöz mü aptal mı, Catherine Earnshaw'un trajik bir kahraman mı şımarık bir çocuk mu olduğunu belirlemek konusunda aceleci değildir.

Charlotte'un romanları tekil ve denetleyici bir bilinci doğrudan doğruya sergilerken Emily'nin romanında bir yığın minik anlatı iç içe geçmiştir. Kötü niyet, kin, gurur gibi meseleler *Wuthering Heights*'ta anlatının mercek tutmaya çalıştığı insanlık halleri iken Charlotte'un romanlarında anlatılara içkin motiflerdir. Ayrıca *Wuthering Heights*'ın nispeten çapraşık kronolojisinin anlatıdaki her şeyi daha da matlaştırdığını görürüz. Zira geçmiş ile gelecek, ilerleme ile gerileme, anlatıcının zamanı ile karakterlerin zamanları arasında sarmal bir ilişki vardır. Buna karşılık Charlotte'un anlatıları genellikle çizgisel bir şekilde ilerleyerek karakterlerin gelişim süreçlerini yansıtırlar.

Charlotte'un romanlarının tutkulu mizaçlar ile pratik çıkarlar arasındaki çelişkiyi dramatize ettiklerini söylemiştim. Charlotte'ta değerler ile yaşam biçimlerinin çatışması olarak tezahür eden şey, *Wuthering Heights* gibi kozmik çerçeveli bir romanda doğa ile kültür arasındaki karmaşık diyalektiktir. Brontë kardeşlerin döneminde İngiltere, kırsal bir toplumdan endüstriyel bir topluma dönüşmekteydi; bu nedenle Brontë'ler, daha önce belirttiğim gibi, iki dünya arasında sıkışarak birtakım coğrafi ve tarihi-toplumsal çelişkiler yaşamıştı. Wordsworth'ten Darwin'e dümen kıran İngiliz toplumunda değişmekte olan bir başka şey de doğa algısıydı. *Wuthering Heights*'ta doğa hâlâ bir yaşamsallık ve aşkınlık pınarıdır, ama aynı zamanda, dişleri ve pençeleri kan revan içindeki evrimci bir evrene doğru sessizce ilerlemektedir. Emily'nin bir

başka metnindeyse her şey apaçık ortadadır: "Doğa, çözülmesi güç bir bilmecedir; yaşam, öldürme ilkesine dayanır; doğadaki her canlı, başka canlıları acımasızca öldüren bir enstrüman olmaya mecburdur, yoksa kendisi ölür".[3]

Wuthering Heights'taki toplum tanımı da bundan çok farklı değildir. 19. yüzyılda bazı düşünürlerin zihninde doğa ile kültür özdeşleştiği için sert, acımasız ve evrimleşen doğa tanımı, toplumsal ilişkileri de kapsayacak şekilde genişletilmişti. İnsanların birbirlerini parçalamaları "doğallaşmıştı"; böyle bir doğallığın medeni bir dünya görüşü açısından "doğal" olmadığı unutulmuştu. Bunun yanı sıra gençlik çağını yaşayan katı yürekli ve kan emici endüstriyel kapitalist toplum da doğayı kendi suretinde yeniden yaratmaya koyulmuştu. Doğanın Wordsworthesk olağandışılığı ve dinginliği kayboluyordu.

O halde kapitalist rasyonalite açısından Heathcliff'in çocukluğu "doğal"dır; zira Heathcliff, toplumsal cemaatin dışından gelerek cemaatin sınırlarını aşmaya çalışır. Aslında Heathcliff'in yetişkinliği de "doğaldır"; yetişkin Heathcliff de kapitalist toplumun yırtıcı, rekabetçi, anti-sosyal arzularını simgeler. Dolayısıyla Heathcliff, bir yandan toplumsal cemaate dışarıdan katılmış bir yabancıdır bir yandan da basbayağı buralıdır. Yontulmamış bir elmas olduğunu söyleyemeyiz – Rochester gibi haşin görünümünün ardında nispeten sevecen bir kalp gizlemez. Aksine ne kadar haşinse o kadar taş kalplidir. Aslında bu taş kalplilik, Emily Brontë'nin okur, Heathcliff'e tolerans göstermesin diye aldığı gerçekçi bir önlemdir. Gelgelelim Emily, Nelly gibi anlatının başından sonuna dek Heathcliff'i karalayan karakterlerine karşılık şunda ısrar eder: Heathcliff'in bunca taş kalpli olmasının nedeni çocukken Earnshaw ailesinden gördüğü canavarca muameledir: "Bir azizden şeytan yaratacak kadar kötü bir muamele".

Ancak Heathcliff'in haydutluğa sürüklenmesinin birtakım rasyonel nedenleri var diye bu haydutluğu görmezden gelemeyiz. Toplumsal düzenin Heathcliff'e verdiği ceza, korkunç bir şekilde somut ve gerçektir. Heathcliff'in Catherine'e duyduğu makul arzu

(3) Aktaran, J. Hillis Miller, *The Disappearance of God* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1963), s. 163.

karşılık görmeyince patolojik ve teskin edilemez şekilde zarar verici bir arzuya dönüşür; gerçek bir ilişkiyi değil ölümü, şiddeti, yadsınmayı yücelten bir arzu olur. Her şeye rağmen, Heathcliff'i bu hale getiren temel etkenin toplum olduğu bellidir. Bir birey olarak tanınmak gibi son derece insancıl bir taleple karşısına çıkan Heathcliff'i reddeden toplum, onun, etrafındaki kültürel ve ekonomik sermayeyi yağmalayan bir adama dönüşmesine zemin hazırlamıştır. Oysa onu gittikçe daha çok düzenbazlığa ve mülkiyet avcılığına sevk eden şey, hiçbir dünyevi kaygı gütmeyen bir arzudur.

Viktorya Çağı'ndaki pozitivist ve sosyal Darwinist düşünürler, kültürü doğaya tabi kıldılar. George Eliot ve T. H. Huxley gibi başka düşünürlerse medeniyetin ilkellik bataklığına geri dönmesine karşı çıktılar. Thomas Hardy ise kültürün temelinin doğa olduğunu vurguladığı gibi doğanın doğası gereği kültüre omuz verdiğini düşünmenin yanlış olduğunu vurgulamayı da ihmal etmedi. Bana sorarsanız, yalnızca kültürü veya yalnızca doğayı yüceltmenin esas sorunlu tarafı şudur: İnsanoğlu kültür ile doğa arasında, hem karada hem denizde yaşayabilen bir canlı türü gibi mekik dokur; yani ne tümüyle kültüre ne de tümüyle doğaya aittir. Yani ne Heights sakinlerini salt yaşamsal ve doğal bir topluluk olarak görüp kutsamamız ne de Thrushcross Grange'ı şu acımasız dünyayı biraz olsun yaşanılır kılan bir medeniyet vahası olarak görüp yüceltmemiz doğrudur. Dırdırcı Joseph ütopik bir imge olmayabilir ama gereğinden fazla "medeni" Linton'lar da değildir.

Wuthering Heights, kültürü veya doğayı yüceltmek yerine bu ikisi arasındaki çapraşık ilişkileri anlamlandırır; kültür ile doğanın birbirleriyle yakından ilişkili oldukları veya birbirlerinden büsbütün ayrıştıkları bağlamları saptar. Kültürel ve biyolojik bir gerçeklik olan doğa ile kültür arasındaki ilişkiye yaşamsal bir düzenleyici ilke kattığı gibi doğanın hammaddesinin "insanileştirilmesine" dayanan kendi gerçekliği aracılığıyla doğa ile kültürü yakınlaştırır. İnsanoğlu evrimin rastlantısal bir mahsulü olarak doğal bir türdür; ne var ki bu türün ayırıcı özelliği doğal sınırlarını aşarak kendi dünyasını kendi başına inşa etmesidir. Bu bakımdan kültür, doğayı aşar; ancak yine de kökenleri doğadadır. Doğadaki hayvan türlerinden biri olmasaydık doğayı aşamazdık.

Şimdi bu sorunu daha somut bir şekilde ele alalım: *Wuthering Heights*'ta civardaki en büyük kapitalist, Linton ailesidir. Lintonlar toprağı ve toprak üzerinde çalışan insanları sömürürler; dolayısıyla doğadan kültür damıtırlar. Bu kültürün ölümcül kör noktası, doğaya olan bağımlılığını inkâr ederek bunun yerine kendini özerk bir alan olarak hayal etmesidir. Thrushcross Grange'ın konforlu oturma odası maddi emeğin ürünü olmakla birlikte bu emeğe kapılarını kapatmıştır. Heights ise küçük toprak sahiplerinin oluşturduğu o münhasıran İngiliz sınıfa (yeomanry), kendi topraklarını sürerek geçinen mütevazı centilmenlere ev sahipliği yapar ve şu haliyle doğa ile emeğin hakikatlerine Thrushcross Grange'tan çok daha yakındır. Yemeğin mutfakta yenildiği, hizmetçi ile ev sahibi arasındaki sınırın Linton ailesine kıyasla daha belirsiz olduğu, (Hareton gerçekten bir hizmetçi midir?) daha eşitlikçi, daha kaba saba ama daha sıcak bir yerdir Heights.

Öte yandan Heights, tam da daha "doğal" bir yer olduğu için aynı zamanda daha sert, daha yabani bir yerdir; medeniyetten uzak olması onun lehine olduğu kadar aleyhinedir. İngiliz küçük toprak sahipleri sınıfı için aile iktisadi bir birimdir; bu ailelerin fertlerinin kişisel ilişkilerini ekonomik zorunluluklar şekillendirir. Böyle fonksiyonel ailelerde güzel duygulara sırf güzel oldukları için, keyifli ilişkilere sırf keyif verdikleri için, manevi değerlere sırf insanın maneviyatını zenginleştirdikleri için değer verilmediği gibi aile ferdi olmayanlara (Heathcliff) veya aile ferdi olup da aylaklık edenlere (Catherine) hoşgörü gösterilmez. Earnshaw ailesince hem bir Tanrı hediyesi hem de şeytani bir yaratık olarak görülen Heathcliff, antikçağ Yunan uygarlığının *pharmakos*unu andırır: İçinde bulunduğu cemaate radikal bir tehdit oluşturan hem kutsal hem de günahkâr (insanoğlunun tüm bayağılıklarını ve günahlarını yüklenmiş) varlık. Cemaat eğer bu yabancıdan korkmayı bir kenara bırakıp onu kabullenirse, sonuçta kazanan iyilik olacaktır; ama eğer onu reddederse lanetlenecektir.

Earnshaw ailesinde Heathcliff gibi bir fazlalığa yer yoktur. Örneğin ihtiyar Joseph'in acımasız ve hasisçe faydacı ruhu, manevi bir değeri asla önemsemez. Zaten *Wuthering Heights*'ın en cüretkâr başarılarından biri ailenin acımasız dünyada insancıl değer-

leri simgeleyen korunaklı bir yuva olduğunu öne süren Viktoryen mitin maskesini düşürmesidir. Köylüler ve küçük toprak sahiplerinin dünyasında aile, sosyo-ekonomik zorunluklarca kuşatılarak baskı altına alınmış bir birimdir; yani romantize edilecek bir tarafı yoktur. Benzer bir durumla Dickens'ta da karşılaşacağız. Doğrusu *Wuthering Heights*'taki aile içi şiddet, yüreği nasır tutmuş modern okuru bile şaşırtacak cinstendir. Viktorya Çağı'nın asil okurunu ne hale getireceğini düşünün.

Grange sakinleri medeniyetin maliyetini karşılayacak kadar zenginken Heights sakinlerinin buna gücü yoktur. Meseleyi sinik bir bakış açısıyla tanımlamak gerekirse ekonomik artı değer elde etmek konusunda sıkıntınız yoksa kendinizi kişisel, ahlaki, manevi meselelere adayacak kadar boş zamanınız vardır. Kültür bu boş zamanın adıdır. Kültür düzeyi, maddi gücünüz artıkça artan bir şeydir; azaldıkça değil. Kültür kaba ve yorgun ebeveyni doğayı züppece küçük görmeye meyilli bir varlıktır; ne var ki arkadaşlık, sanat, akıl gibi şeyleri başlı başına birer amaç haline getirecek kaynaklar yaratacak kadar beceriklidir. Dolayısıyla kültür, Heights'taki insani duygulanımları sakatlayan zorunluklardan bağımsızdır.

Gelgelelim tıpkı doğa gibi kültür de şiddetten bağımsız değildir. Kendi mülkünü korumak için güç kullanır: Linton'lar, kendi mülklerine ayak basan Cathy ile Heathcliff'in hırsız olduklarını düşünerek üzerlerine köpek salarlar. Medeniyetin noksanlığından değil nevrotik fazlalığından ileri gelen, Linton'ların da ara sıra sergilediği bir aşırı duyarlık hali vardır. Yine de *Wuthering Heights*'a egemen olan eğilim nazik ve muktedir olmak ile pratik ve yıkıcı olmak arasındaki ayrıma işaret eder. Kültür ya ona zarar verecek kadar doğaya yakındır ya da kendini felç edecek kadar doğadan uzaktır. Heights'ta doğanın fazla saf bir yansısı olan kültürün Grange'da fazla uzak bir sığınak olduğunu görürüz. Sorunun bir başka nedeni de medeniyeti ilerleten şeyin, yani tutkunun, kültürden çok doğayı andıran amansız, ödünsüz, aşırı bir tarafının olması ve insanoğlunun kurmakla meşgul olduğu medeniyeti yıkmakla tehdit etmesidir.

Nasıl *Villette* hem mutlu hem de trajik bir sonla bitiyorsa *Wuthering Heights* da ele aldığı çelişkilerin hem çözülebilir hem

de çözümsüz olduklarını ima ederek biter. Romanın sonları, Charlotte Brontë'nin romanlarına yakışır bir istek gerçekleştirimine sahne olmaz. Tam aksine, Heathcliff ile Catherine'in aşkları (belki de muhtaçlığı) kendini ölüm, doğa, mitoloji gibi toplum dışı alanlarda yok etmek üzere toplumsal teamülleri delerken epey trajik bir sona tanıklık ederiz. Bu aşkın o alanlarda tatmin olacağı bile şüphelidir. Ama Emily Brontë kesinlikle bizi toplum ile tutku arasında basit bir romantik karşıtlık kurmaya teşvik etmez. *Wuthering Heights*'ta tutku, toplumsal ayrımları takmayan son derece yıkıcı bir güç olmakla birlikte roman aynı zamanda tüm tutkuların yaratıcı olmadığını ve tüm toplumsal geleneklerin anlamsız olmadığını da sezdirir. Hareton ile genç Catherine'nin (Cathy) romanın sonundaki beraberliklerinde Catherine ile Heathcliff'in trajik açmazının ötesine geçen bir arayış gizlidir. Ne var ki bu da geçmişe nokta koyup geleceğe cüret ve umutla bakmak yerine kendi gölgesinde oyalanan bir arayıştır. Cathy'nin Hareton'a okumayı öğrettiği sahnenin diline abartılı, sahte, Viktoryen bir ton egemendir. Zaten *Wuthering Heights*'ın son satırları, Catherine ile Heathcliff'ten, yani Viktorya Çağı'nın ölü âşıklarından söz eder.

Cathy ile Hareton'ın aşkında emek ile asaletin kesiştiklerini görürüz. Hareton, kuşa çevrilmeden ehlileştirilmeye, asilleştirilmeye elverişli olan ham ve doğal bir enerjiyi simgeler. Doğa ile kültürün, Heights ile Grange'ın bu bağlamda uyumlu bir şekilde bir araya gelmeleri pekâlâ mümkündür. Öte yandan Cathy ile Hareton arasındaki aşk ilişkisi, inandırıcı bir maddi zeminden yoksun olduğu gibi Heathcliff ile Catherine'in yerlerini tutmayacağı da bellidir. *Wuthering Heights* başka şeylerin yanı sıra küçük toprak sahibi sınıfın (yeomanry) çöküşünü anlatır. Romanın sonunda Heights'ın Grange'a lokma olduğunu görürüz; yani küçük ölçekli tarım sermayesini simgeleyen hayvan, aynı soydan daha kudretli bir hayvan tarafından yutulmuştur. Bunlar, 19. yüzyıl İngiliz toplumunu derinden etkileyen tarihi gelişmelerdir.

Gerçek tarihte, "doğal" enerji ile asil mizaç arasında *Wuthering Heights*'ın kurmaya çalıştığı türden bir denge yoktur. Heathcliff'in güçlü ve olumlu özellikleri Hareton Earnshaw'a

yönelmiş olabilir; ancak böyle olması, çevirdiği dolaplarla Heights'ın dünyasını altüst ederek dolaylı olarak Grange'ın zafer kazanmasını sağlayan kişinin Heathcliff olduğu gerçeğini değiştirmez. Heathcliff, iktisadi bakımdan Grange'ın, kültürel bakımdansa Heights'ın dünyasına aittir. Dolayısıyla hem büyük ölçekli kırsal kapitalizme ilişkin bir gelecek göstergesi hem de geleceğin getireceklerinden çok daha barbar, köklü ve dirençli bir geçmişe ilişkin acı tatlı bir anıdır. *Wuthering Heights*'ın karmaşık görme biçiminin belki de en belirgin özelliği karakterlerle ilgili basit yargılara varmanın imkânsızlığıdır.

Catherine ile Heathcliff'in öyküsünde romans ile gerçekçilik birbiriyle ters düşmek üzere bir araya gelir. Tutku ile toplumsal gerçeklik birbirinden trajik bir şekilde kopar. Ancak bu söylediklerim romanın içeriği için geçerlidir; romanın biçimi içinse bunun tam aksini söylemek mümkündür. *Wuthering Heights*'ı İngiliz edebiyatında benzersiz kılan, gerçekçilik ile fanteziyi, yaratıcı aşırılık ile gündelik yaşamı muazzam bir şekilde kaynaştırmasıdır. Karakterlerin tutkuları, gündelik hayatı silikleştirmek bir yana onun en sıradan ayrıntılarına dahi sanrısal bir berraklık katar. Romanda geçen bir olayın aile tiyatrosunda sahnelenen birinci sınıf bir manevi dram mı yoksa bir fars mı olduğuna karar vermek ya da neyin tutku neyin asabiyet göstergesi olduğunu anlamak bazen çok zorlaşır. Raymond Williams, *Wuthering Heights*'ı "yoğunluk ile dengenin sıra dışı bir sentezi" olarak görür.[4]

Oysa Charlotte Brontë'nin romanlarında tüm bunlar bir sentez oluşturacak şekilde bir araya gelmezler. Charlotte'ta göz alıcı olan, anlatıların engebeli ve heterojen yapılarının yanı sıra Gotik, romans, peri masalı, pikaresk, hayalet öyküsü, melodram, toplumsal gerçekçilik gibi unsurların ele alınış biçimidir. Charlotte'un anlatılarında romans ile Gotik roman süratle endüstriyelleşen İngiltere'ye özgü yeni toplumsal deneyimlere odaklanarak bu kasvetli gerçeklikleri kendi simgesel çerçevelerinde özümsemeye çalışırlar. Dolayısıyla yeni ortaya çıkan toplumsal gerçekçilik anlayışının, daha az gerçekçi, daha çok geleneksel edebi formların boyunduruğundan henüz kurtulamadığını söyleyebiliriz.

(4) Williams, *The English Novel from Dickens to Lawrence*, s. 64.

Daha doğrusu bu yeni gerçekçilik anlayışı, geleneksel formları pek çok açıdan gerekli görmüştür. Gerçekçi romanın dünyasında gerçek bir toplumsal sorunla karşılaşıldığında geleneksel edebi formlara geri dönüp onlardan birkaç mucizevi çözüm aşırmak meşrudur. Örneğin Jane'in Rochester ile evlenmesi gerçekçiliğin sınırlarında imkânsızsa, kahramanımızın kulaklarına bir şeyler fısıldayacak gizemli bir ses yardıma çağrılabilir. Gaipten sesler, olmayacak tesadüfler, yitirilip yeniden bulunan yakınlar, tam zamanında gün ışığına çıkan vasiyetler, zamanlaması yerinde ölümler; toplumsal gerçekçilik, kaba taraflarını yontmak, uzlaşmaz çelişkilerini uzlaştırmak için tüm bu edebi hilelerden yararlanmıştır. Brontë kardeşlerin romanlarında gerçekçilik ile romans sonuçta böyle bir bağlamda bir araya gelmiştir. Benzer bir durumu Charles Dickens'ta da göreceğiz.

CHARLES DICKENS

Dickens ilk büyük İngiliz kent romancısı olarak tanımlanmıştır, ancak oldukça ufak bir yerde, Kent'te büyümüştür. Doğal ve "organik" olma ideali, Fielding'den George Eliot'a, Hardy'den D. H. Lawrence'a, İngiliz edebiyatının ayırıcı özelliklerinden biridir. Kent hayatına odaklanan Dickens'ta ise bu idealden eser yoktur. Gelgelelim kentle kır arasındaki karşıtlık, fabrika bacasından çıkan dumanla koyun arasındaki karşıtlığa indirgenemez; bu karşıtlığı ortaya çıkaran unsur, insanların dünyayı algılama ve deneyim tarzları arasındaki farklılıktır. Dickens'ın yaşadığı dönemde İngiltere, bir tarım toplumundan bir kent toplumuna dönüşmüştür. Bu süreçte, kırdan kente göç edenler, kentteki hayatın ritmine ayak uydurmaya çalışırken farklı alışkanlıklar, tepki biçimleri, algılama becerileri geliştirmeye mecbur kalmışlardır. 1850'lerin başında Londra'da ve İngiltere'nin belli başlı kentlerinde yaşayan insanların yalnızca üçte biri kentlerde doğmuştur. Kentlerin nüfusu şiştikçe İngiltere, tarihinde ilk kez, yedikleri ve içtiklerinin nereden geldiğini bilmeyen insanların ülkesine dönüşmüştür.

Dickens'ın Londrası henüz bir sanayi kenti değildir, daha çok bir ticaret metropolüdür. Bu yüzden, Dickens'ın romanlarının merkezinde sanayi işçileri veya fabrikatörlerdense memurlar, avukatlar, bankacılar yer alır. Dickens'ın tek "endüstriyel" romanı sayılabilecek *Hard Times/Zor Zamanlar*, yazarın sanayileşme konusundaki cehaletini gözler önüne serer. Okur, Bounderby'nin fabrikalarında ne üretildiğini asla öğrenemez; Coketown, trenle geçilirken hayal meyal görülen puslu bir kent gibi adeta empresyonist bir bakışla resmedilir. Dickens, 1840'larda Manchester'lı bir işçinin ortalama ölüm yaşının 17 olduğu dünyaya uzaktır. Öte yandan, George Eliot'ın romanlarında betimlenen kırsal dünyaya da eşit ölçüde uzaktır. Dickens henüz genç ve heyecanlı bir yazarken bile kendini Londralılara, kentli, züppe, *flaneur* bir adam olarak tanıtmaktan

hoşlanır, Londralı olmaktan gurur duyar. Bir süreliğine Timothy Sparks diye bir takma isim kullanır. Doğrusu genç Dickens, kendi yarattığı Artful Dodger karakterine belli yönlerden bir hayli benzer.

Kent hayatı, zamanın akışını hızlandırdığı gibi bizden bölük pörçük izlenimlerden oluşan bir kargaşayla başa çıkmamızı ister. Farklı gerçeklikler, bu gürültü patırtı içinde patlamış bir balonun parçaları gibi sağa sola dağılırken yeni algıları tetiklemek üzere dört koldan üzerimize çullanır. Kent sakini her zaman değişime açık ve uyanık olmalıdır; çeşitliliğin ve süreksizliğin üstesinden gelmeyi bilmelidir. Değişen koşullara ayak uydurarak bir anda yeni bir bedene bürünmeyi, yeni bir algılama tarzı geliştirmeyi öğrenmelidir. Kentte tarih, birbirinden kopuk ve birbiriyle ilintisiz momentler silsilesidir. Kent, duyularımızı hızlandırdığı ölçüde zayıflatır da. Dünya, hem alabildiğine canlı ve üç boyutlu hem de dolaysız ve gerçekdışı görünmeye başlar. Bu koşullarda bedenimiz, yakınında ve uzağındaki bir yığın başka bedenin arasında kendi yolunu bulmaya çalışır. Kendini korunaksız hissettiği gibi gardını da alır. Köyün uzamı, süreklilik arz eder; oysa kentinki durmadan değişir, biçimlendirilir, paylaşılır.

Sözünü ettiğimiz koşullarda hepimiz, kent hayatına uygun "kitlesel" bir kimlik, kalabalığa hitap eden yeni bir yüz ediniriz. Bu yeni kimlik, benzersiz bireyler olduğumuz duygusunu güçlendirir. Bundan böyle kendimizi akrabalık, cemaat, soy kütüğü gibi referansları kullanarak tanımlamayız. Kent hayatı, tüm bu geleneksel kimliklerle bağımızı koparmıştır. Dickens, *Oliver Twist, Little Dorrit, Great Expectations/Büyük Umutlar* gibi romanlarında, insan kimliğinin esrarengiz kökenlerini araştırır ve "nasıl kendimiz oluruz?", "gerçekten olduğumuzu düşündüğümüz kişi miyiz?", "kendi kimliğimizi biz mi oluştururuz yoksa hakkında hiçbir şey bilmediğimiz belirsiz bir soydan veya şaibeli bir zenginlik kaynağından mı geliriz?" gibi sorulara cevap arar. Dickens'ın kent anlatısı, bir yandan insanlar arasındaki ilişkilere ışık tutarken, öte yandan bir arada yaşamamızın tamamen tesadüf olduğunu, yollarımızın gelişigüzel kesiştiğini, dolayısıyla aramızdaki bağların kalıcı olmadığını gösterir. Modern kent hayatında hepimiz birbirimizin bıraktığı boşluklarda, açtığı yarıklarda var oluruz.

Kentli insanın bedensel tepkileri belli yönlerden keskinleşmiş ve çeşitlenmişken belli yönlerden de körelmiş ve stereotipikleşmiştir. Kentte çok fazla uyaran vardır, dolayısıyla yönümüzü kaybetmemiz an meseledir. Bize sırtını dönmüş görünürken ansızın içine çekiveren, delicesine enerji dolu bir dünyada oradan oraya sürüklenir dururuz. Bu esnada, tipik ilişki biçimimiz, esnafla yahut gazete bayiyle girdiğimiz iki dakikalık, anonim diyaloglardır. Tarihte ilk kez, tanıdıktan çok yabancıyla karşılaştığımız bir ortamda bulunuruz. Kamusal ve özel alanlar birbirinden kesin çizgilerle ayrılmıştır; kamusal alanda tanıdığımız insanların başkalarına mühürlü, kilitlerini nadiren açabildiğimiz özel hayatları vardır. Her insan bedeni, geniş ve nüfuz edilemez bir deneyim art alanını maskeler. Nerede yaşadıkları, çocuklarının neye benzediği hakkında hiçbir fikrimiz olmayan "öteki" insanlarla samimiyet kurarız; oysa böyle bir şey kırsal bir cemaatte çok tuhaf karşılanır. Öte yandan kentte veya kırda insan elinin değdiği her şey insan emeği ve iradesinin ürünü olduğuna göre toplumdışı bir "öteki"den söz etmek pek mantıklı değildir; her şeyin insan emeği ve iradesine dayandığı şu dünyada kimi zaman insanlığa bir kasırga kadar kayıtsız kalınsa da.

Dickens'ı kentli bir romancı yapan, kent üzerine yazması değildir sadece; "kentli" bir üslup tutturmasının da bunda önemli bir payı vardır. Dickens'ın üslubuna etrafında olup bitenlerin enerjisi can katar; romanları, aşırılıklar, abartılı jestler, akla gelmeyecek bağlantılar ve enstantaneler, melodramatik çığlıklar, beklenmedik tavır değişiklikleri, teatral gösterilerle doludur. Jane Austen'ın veya George Eliot'ın yaptığı gibi zahmetli insani sorunları çözmek için kollarını sıvamaz Dickens. Austen'ın anlatısı minyatür sanatına benzetilebilirse, Dickens'ınki posterdir. Gelgelelim Dickens'ın romanları posterin minyatürden değersiz olduğunu öne süren geleneksel görüşe de meydan okur. Onun karakterleri, Oxford Sokağı'ndan gelip geçercesine anlatıya bir girip bir çıkarlar. Dickens sadece sokağı anlatmaz, sokağın sanatını yapar. Canlı, gösterişli, abartılı, hatta kimi zaman el çabukluğuyla birtakım hilelere başvuran bir sanattır bu. Tıpkı bir sokak sanatçısı gibi marifetlerinin kalabalığın en arka saflarından görülmesini ister Dickens. Raymond

Williams'ın zekice gözlemlediği gibi Dickens'ın karakter yaratma yöntemi, sokakta yürürken karşılaştığımız insanları görme biçimimize dayanır.[1] Dickens'ın karakterleri, sokakta yürürken bir an gözümüze çarpan insanlar gibi hareketli, esrarengiz ve bize bir şeyler ifade ettikleri halde anlamlandırılması güç karakterlerdir. "Gerçekçi" olmak "gördüğümüze sadık kalmak"sa, bu iki boyutlu karakterler köşeli karakterlerden kat kat gerçekçidir.

Birbirimizle iletişime geçene dek, hepimiz, şüphesiz birbirimize biraz korkutucu ve tuhaf geliriz. Köy ile kasabanın aksine modern kent, insanlarla çoğu zaman konuşarak değil görüşerek, sohbet ederek değil bakışarak ilişki kurduğumuz bir yerdir. Kentte, birbirimizle ilgili izlenimlerimiz, metalara ilişkin izlenimlerimizden farklı değildir, onları da metaları tükettiğimiz gibi tüketiriz. Örneğin etrafımızdaki insanların "oluşum süreci"ne ilişkin bildiklerimiz, domuz etli böreğin nasıl yapıldığından yahut kanalizasyon borularının nasıl döşendiğinden daha fazla değildir. İnsan denen gizemli yaratığın dış görünüşünün ardında tıpkı kendimizinki gibi bir öznelliğin saklı olduğunun farkında olmasına farkındayızdır da başkalarının hayatlarını bir bütün olarak göremediğimizden onların öznelliklerine nüfuz edemeyiz.

İnsani özne olmak bir süreçtir, ancak biz bu evrimi kolayca gözlemleyemeyiz. Buna benzer şekilde, kentte de tüm gerçeğimiz algılayabildiklerimizden ibarettir. Bundan dolayı, Dickens'ın karakterleri George Eliot'ınkiler gibi dönüşüm geçirmezler. Eliot, *Middlemarch*'ta, karakterin bir "süreç, zamanla açılan bir katmanlar silsilesi" olduğunu söyler. Ancak bu tanımın, kentli olmaktan çok taşralı-kırsal bir bakış açısını yansıttığı besbellidir. Austen'ın veya Eliot'ın resmettikleri türden küçük, kapalı, kırsal cemaatlerde insanlarla olan tanışıklığımız, bize, onların hayatlarını bir bütün olarak görme olanağı sağlar. Oysa kentte durum farklıdır.

Bu yüzden Dickens, karakterlerine yabancılaşarak dışarıdan bakar ve dış görünüşlerini adeta fetişleştirir. Onları, burunları, yelekleri, çizmeleri, dizleri, cep saatleri, konuşurken başvurdukları söz oyunları ve kendilerine özgü yürüyüş şekilleri ile betimler. Böylece

(1) Raymond Williams, *The English Novel from Dickens to Lawrence* (Londra: Chatto ve Windus, 1970), s. 32-3.

bu insanların kişilikleri bir bilmeceye dönüşür. Dış görünüşe ilişkin tüm bu özellikler daha derinlerdeki esrarlı bir kimliği, hiçbir zaman nüfuz edemeyeceğimiz bir benliği mi gizlemektedir yoksa insan benliği zaten dış görünüşten mi ibarettir? Benliğin sabit, değişmez bir özü olduğu varsayımı yüzeydeki görüntülerin yarattığı bir derinlik yanılsaması mıdır sadece? Bunu kabul ettiğimiz takdirde, Dickens'ın karakterlerinin bize niçin genellikle ruhsuz nesneler gibi göründüklerini açıklamak kolaylaşır. Zira kimi zaman aksini düşünmek istesek de ruhsuz nesnelerin gizleyecek hiçbir şeyi yoktur. Gerçi içinde bulunduğumuz dünyada nesnelerle kurumların kendilerine özgü, uğursuz, eğlenceli ya da çıkar düşkünü birer hayatları varmış gibi göründüğünden bunun tersi de doğru olabilir.

Tarihin öyle bir aşamasına geldik ki, gerçek gücün tamamı maddi ilişkilerin – yani paranın, kurumların, metaların ve birtakım güç ilişkilerinin – eline geçmiş gibi görünüyor. İnsanoğlu bu zorba güçlerce bir şamdan veya kömür torbası gibi elden ele dolaştırılan bir nesneye dönüştürüldü. Dickens'ın romanlarının olay örgüleri, bu gerçeği yansıtmak istercesine para üstüne kuruludur. Örneğin, *Our Mutual Friend/Müşterek Dostumuz*'da para, *Great Expectations*'ın genç Pip'i gibi başlı başına bir karakterdir. Toplumsal düzen, gittikçe daha ürkütücü bir şekilde, Frankenstein'ın canavarını andırmaktadır. Canavar bir yandan bireyin egemenliğini ve irade gücünü küstahça kutsarken öte yandan vahşice sendeleyerek kontrolden çıkmaktadır. Kendisini yaratanlar bile ona söz geçiremez hale gelmişlerdir. Toplum, anası babası belirsiz bir çocuktur. Zaten Dickens'ın *Bleak House/Kasvetli Ev* için düşündüğü başlıklardan biri de "Nobody's Fault/Kimsenin Suçu Değil" dir.

Sosyolog Richard Sennett, *The Fall of Public Man/Kamusal İnsanın Çöküşü* başlıklı kitabında, bir 18. yüzyıl icadı olan insan doğası kavramını, 19. yüzyılda yükselişe geçen "kişilik" kültüyle kıyaslar.[2] Sennett'a göre 18. yüzyıl, doğal müşterek duyguların yüzyılıdır. Dolayısıyla, bu yüzyılda "doğal" davranmak bizi başkalarından ayıran benzersiz bir şey değildir. "Doğal" duyguların yoğunlaştığı, duygusal taleplerin tatmin edildiği çatı ailedir. Ai-

(2) Richard Sennett, *The Fall of Public Man* (Londra: Penguin, 2002), 8. bölüm.

lenin mahremiyetinden beslenen doğal duygular, kamusal hırsları ve tutkuları frenler. Gelgelelim, bu ortak duyguları toplumsal statü ayrımlarıyla bağdaştırmak ciddi ve mahcup edici bir sorundur. Çünkü toplumsal statü ayrımlarının pek de "doğal" dayanakları yoktur.

19. yüzyılda ise bu sorun daha az can sıkıcıdır, çünkü doğal müşterek duygu ve nitelikler yerlerini benzersiz kişilik özelliklerine bırakmıştır. Benzersiz kişilikler mitinin edebiyatta önde gelen savunucularından biri de Dickens'tır. 19. yüzyılda insanların tek ortak özellikleri, birbirlerinden farklı olduklarına duydukları inançtır. Kişilik, tümüyle farklılık üzerinden temellendirilir; dolayısıyla bir bakıma anarşizandır. Ayrıca kişilik, öngörülemezlik ve özerkliğin simgesi olarak kabul edilir. İngilizler bir lordu severler ancak kendine has özellikleri olan tuhaf bir karakteri o lorddan daha fazla severler. Bundan böyle herkes, kendine has özellikleriyle var olduğundan, standart bir karakter tipolojisi çıkarmak olanaksızdır. İnsanları kategorilere ayıramadığımızdan, onlar hakkında güvenilir ve değişmez yargılara varamayız. Wordsworth'çü bir uyumdan çok Darwin'ci bir mücadelenin dekoru haline gelen doğa, bir ahlak normu olarak güvenilirliğini yitirir. Örneğin George Eliot, İngiltere'nin kırsal kesiminde yetiştiği halde zihninde "doğal" arzularla özdeşleştirdiği doğadan korkar. Dickens ise doğaya pek ilgi duymayan bir kent sakini olarak onu ölüm ve gerileme ile özdeşleştirir. Bir köşede otlayan koyunlar Dickens'ın ilgisini çekmez.

19. yüzyılda, başkalarıyla kurduğumuz yakınlıklardan çok bizi başkalarından ayıran özelliklerimiz önemlidir. Fielding ve Austen'ın karakterleri – sınıfsal konum ve cinsiyet kökenli nüanslar dışında – aşağı yukarı aynı şekilde konuşurlar. Gelgelelim Dickens'ta her karakterin kendine özgü kişisel bir üslubu vardır: Biri taramalı tüfek gibi konuşur, öteki huysuz huysuz lafı ağzında geveler; biri tatlı sözlerle yaltaklanır, bir başkası gereksiz laf kalabalığı yapar, öteki ikiyüzlülük eder, başkası kötü bir retorikten medet umar. Yani süratle parçalara ayrılan bir toplumda doğal olanın standardını saptamak gittikçe zorlaşmıştır. Kültür, sanayileşmenin ivme kazanmasıyla eşzamanlı olarak doğayı ve doğal olanı bombardımana tutmaktadır. Neyin ilk elde doğal olduğunu

saptamak eskisi kadar kolay değildir artık. Dickens, çocuklara zulmetmek gibi "doğaya aykırı" davranışları asla onaylamamakla birlikte resmettiği dünya öyle ağır bir kültür bombardımanı altındadır ki, "doğaya aykırı davranışlar"ın hangi "doğal" standartlara göre belirleneceği belli değildir.

Doğal düzen düşüncesi, dış görünüşe kuşkuyla yaklaşılmasını gerektirir. İnsana ilişkin hakikatlerin kendilerini öyle hemen açık etmeyeceğini, ancak büyük resmin içinde anlaşılacağını varsayar. Kişilik kültünün egemen olduğu bir kültürdeyse, tam aksine, hakikat anlık izlenimlere dayalıdır. Anlık varoluş, kentin izlenimlere dayalı dünyasında hakikat göstergesi olarak görülür. Nasıl görünürsek öyleyizdir. Benliğin gizli dehlizleri falan yoktur. Bu, elbette, insan benliğinin tamamen yüzeysel olduğu anlamına gelmez. Zaten ancak bir derinlik olduğu sürece yüzeysellikten söz edebiliriz. Bununla birlikte, insanlar artık birer kolye veya kravatmışçasına kimlikleriyle birbirlerine gösteriş yapmaya başlamışlardır. Yani göstergeler, işaret ettikleri şeylere dönüşmektedir. Dickens'ın romanlarında bir kadının namuslu olduğunu yere çevirdiği gözleri ve kıyafetinden, bir adamın cani olduğunu ise sevimsiz tipi ve kaba saba tavırlarından hemen anlarız. Fagin'in yakışıklı, Little Dorrit'in ise sivilceli ve aşırı kilolu tipler olması mümkün değildir. Dickens'ın dünyasında bir karakterin hem iyi kalpli hem de yağlı ciltli olması imkânsızdır.

Dolayısıyla Dickens'ın dünyasında karakterlerin ahlaki tutumları ile fiziksel özellikleri tıpkı kişisel özellikleri ile toplumsal konumları gibi birbirini tamamlar. *Hard Times*'ın acımasız kapitalisti Bounderby, ahlaksız, aşağılık bir heriftir. Nasıl birisi olduğunu isminden hemen anlarız. George Eliot, büyük ihtimalle, bu adamın toplumsal konumu ile kişilik özellikleri arasında daha çetrefil bir ilişki kurar, onun hakkında hüküm vermeyi bize bırakırdı; oysa Dickens'ın böyle tereddütleri yoktur. Eliot, karakterlerinin dış görünüşleri ile iç dünyaları arasında ısrarla ayrım yapar; örneğin *Adam Bede*'in baştan çıkarıcı karakteri Hetty Sorrel'den söz ederken "güzel kirpikler ile ahlaki değerler arasında dolaysız bir ilişki kurulamaz" der. Ancak yine de, Adam'ın dürüstlüğü ile haşin ve hoş görünüşü arasında dolaysız bir bağ var gibidir.

Dickens'ın romanları, insan benliğini değişken izlenimlerin toplamı olarak tanımlayan görüş ile zamana dayanıklı bir süreklilik olarak tanımlayan geleneksel görüş arasında salınır. Karakterlerin iç dünyaları kimi zaman gün gibi ortadadır, kimi zamansa ortaya çıkarmak antik bir el yazmasını çözmek kadar emek ister. Dickens'ın karakterleri kendilerini ya büyük bir tantanayla sahnenin ortasına atar ya da tozlu bir sandığa kapatırlar. Ya gösterişli bir şekilde dikkat çekmeye çalışırlar ya da rahatsız edici derecede gizli kapaklıdırlar. Bir bakıma, sokaklardaki her şey apaçık meydanda ve anında erişilebilirdir, ancak aynı sokakların arkasında toplumsal düzenin kendi mantığı işler ve işte ona nüfuz etmek öyle kolay değildir. Zira kapitalist düzen tıpkı modernist bir sanat yapıtı gibi sadece kendi iyiliği için var olur; hizmet etmek zorunda olduğu insanların ihtiyaçlarını neredeyse hiç göz önüne almadan kendi gücü ile ayrıcalıklarını yeniden üretir. İnsan aklından, insani amaçlardan bağımsızlaşmış mantığıyla kendi kendini yeniden üreten, kapalı ve gizemli bir düzendir bu.

Bleak House'taki Jarndyce davası, Dickens'ın toplumsal düzene ilişkin en akılda kalıcı imgelerinden biridir. Dava, onu üstlenen avukatlar için bile tam bir muammadır ve sonuçta – tıpkı söz konusu romanda Krook'un kendiliğinden alev alması gibi – kendiliğinden tükenip gider. İyi ama bu düzenin ipleri kimin elindedir? Böylesi bir dünyada toplumsal süreçlerin öznelerini saptamak mümkün müdür? *Little Dorrit*'teki Laf Kalabalığı Ofisi'nde görevli bürokratlar, yani düzene hükmettiği varsayılan insanlar bile *Bleak House*'un çöpçü Jo'su gibi olan biteni anlamakta zorlanırlar. Gerçi Jo, parçası olduğu toplumsal ilişkilerin kodlarını çözmek şöyle dursun, gözünün önündeki göstergeleri anlamaktan bile acizdir. Şu anlamsız ve kaygı verici dünyanın kendi içinde tutarlı bir mantığa sahip olduğunu düşünmek saçmadır.

Dickens'ın karakterlerinin ahlaki tutumları ile fiziksel özellikleri arasında tutarlılık olması, ahlaki değerlerin kent hayatında somut bir şekilde tanımlanmasının zorluğundan kaynaklanır. Kentte ancak beş duyumuzla algılayabildiğimiz şeyler gerçektir. Kente özgü deneyim soyutlamaya düşmandır; bu da "manevi hayat" gibi evrimleşen ve elle tutulamaz bir şeyi dramatize etmeyi zorlaştı-

rır. Sonuçta, manevi hayat fiziksel özelliklere tercüme edilir. Ancak bu da iyilikten çok kötülüğün işine yarar. Dickens'ın "düzenbazları" müthiş eğlenceli tiplerken ahlaklı karakterleri genellikle yavan tiplerdir. Quilp veya Silas Wegg ile randevulaşan hiç kimse, Little Nell'i akşam yemeğine davet etmez. Artful Dodger ile karşılıklı pipo tüttürmek varken, Oliver Twist'in öyküsü dinlenmez. Esther Summerson ne kadar takdire şayan olursa olsun, Uriah Heep kadar eğlenceli olamaz. David Copperfield ile yenecek bir akşam yemeği için Miss Haversham'ın daveti reddedilmez.

Dickens'ın bazı eleştirmenlerden düşük notlar almasının başlıca sebebi de budur. Bu eleştirmenlere göre edebiyatta "karakter", karmaşık, zengin, gelişmeye yatkın ve çok yönlü olmalıdır. Oysa Dickens'ın grotesk karakterleri, sapıkları, sevimli budalaları ve ucubeleri bu ölçütlere uymazlar. Ne var ki bu karakterler, bir hayli gerçekçi oldukları gibi yeni toplumsal deneyime sadıktırlar. Dickens'ın grotesk gerçekçiliği, gerçeğin emrine verilmiş stilistik bir çarpıtma, okurun her şeyi daha net görmesini sağlayan bir astigmatizmdir. George Eliot gibi şanlı bir liberal değildir Dickens. Ilımlı ve tarafsız olmak kabulleneceği son şeydir. İmgelemi taraflı, hatta partizancadır. Köşeli portreler yapmaktansa ayırt edici özellikleri resmeder; algıları hep belirli noktalarda yoğunlaşır.

Dickens'ın romanlarında hayat, geleneksel olay örgülerinde değil, kuytularda ve çatlaklarda, sadist cüceler, sarhoş ebeler ve narkoleptik hizmetçilerde akar. Olağanüstü renkliliği ve coşkusu ile Dickens'ın imgelemi dikbaşlı, müsrif ve sapkındır. Ortalama veya ortodoks olandan etkilenmez. Patolojiktir, saplantılıdır. Keşmekeşten haz duyar, sıra dışı ayrıntılarla mest olur. Bireyselliğin norm kabul edildiği bir toplumda ortak standartlar belirlemek neredeyse imkânsızdır; dolayısıyla sapkınlık ve grotesklik üzerine konuşmak bile çok zordur. Dickens'ın "kenti", insanların hem birbirlerine bağlı oldukları hem de birbirlerinden soyutlandıkları mekândır. Kent sakinlerinin ortak paydası, yetimliktir. Akrabalık kırsal cemaatte önemliyken kentte neredeyse tamamen işlevini yitirmiştir. Kent, insanları geçinmek için birbirlerine bağımlı kılarken geleneksel bağlar, akrabalık ilişkileri, ortak diller, sabit referanslar eriyip gider.

Kentlerin yükselişe geçmesiyle birlikte müşterek "doğal" duyguların eski önemi kalmasa da tümüyle yok oldukları söylenemez. Bunun yerine, sentimentalizm olarak tanımlanabilecek yoz bir hissiyata dönüşmüşlerdir. Dickens'ın pek hoşlanmadığı sentimentalizm, duygusallık nedir bilmeyen toplumlarda serpilen bir duygu kültüdür. Sözgelimi, yüzsüz politikacıların – örneğin Amerika'dakilerin – , kalabalıkların önünde gözyaşı dökmeleri bu külte hizmet eder. Duygusallığın bu teatral versiyonu, gerçek duygusallığı bilmeyen insanların duygulanma tarzıdır. Dolayısıyla, bir anlamda duygusuzluğun öbür adıdır. Bir narsisizm nişanıdır. Kişinin, duygularına vesile olan şeyleri önemsemeyip yalnızca duygularının tadını çıkarmaktan hoşlandığı bir çeşit benlik tapınmasıdır. Orta sınıfın kendini iyi hissetmesini sağlayan temel unsurdur. Karılarını döven veya binlerce kişiyi işten atan şirket yöneticileri, ihtiyar eşekleri veya açlıktan kırılan çocukları gördüklerinde hıçkırıklara boğulabilirler.

Dickens'ta geleneksel ahlak normları ile sokaktaki deneyimin görsel dolaysızlığı arasında uçurum vardır. *Oliver Twist*'te, Mr. Brownlow'un mu yoksa Fagin'in dünyasının mı daha gerçek olduğuna bir türlü karar veremeyiz. Fagin'in kriminal yeraltı dünyası, zengin, orta sınıf akrabalarımızın kollarında uyanacağımız bir kâbus mudur, yoksa asıl kâbus Mr. Brownlow ile onun içinde olduğu ikiyüzlü geleneksel toplum iken Fagin gerçeğin ta kendisi midir? Fagin sapkın bir baba figürü, küçük kapkaççılarla birlikte içinde debelendiği batakhane ise çarpık bir aile imgesi olabilir (Fagin aynı zamanda bir Yahudidir ve Fagin adının etimolojisi İrlanda'ya uzanır). Ancak aynı Fagin, Oliver'a babalık yapmıştır. Oliver, batakhaneye ilk geldiğinde ona sosis kızartması Fagin'in payına artı puandır, nitekim Dickens'ta yemeğin hep olumlu çağrışımları vardır. Brownlow'un burjuva evi ise Fagin'in batakhanesinin aksine sıcak ve güvenlidir, anarşizan zevklere uygun değildir. Oysa Dickens, emeklemeye yeni başlayan uçarı bir çocuğun güvelerin kemirdiği kanepenin altına saklanmayı sevmesi gibi düzensizliği, dağınıklığı, pejmürdeliği sever. Son romanlarında geleneksel toplum bir dizi pırıltılı yüzeyden, kof nutuktan, yapmacık jestten ibaret incecik bir kâğıda dönüşür. Artful Dodger'ın Old Bailey yargıcına "burada adalet dağıtılmıyor" demesine yürekten katılır Dickens.

Dickens'ın romanlarında ahlaki olan ile hayat dolu olan arasındaki bu farklılık, aynı zamanda cinsiyetler arasında belirgin bir farklılığa denk düşer. Basitleştirerek söylersek, Dickens'ta kadınlar ahlaklıyken erkekler hayat doludur. Elbette her genelleme gibi bu genelleme de bir ölçüde sorunludur, çünkü Dickens'ın romanlarında iç karartıcı, karton erkeklerin yanı sıra hayat dolu, girift kadınlar da vardır. Sözgelimi, ne Amy Dorrit ne de aynı romandaki lezbiyen karakter Miss Wade, yukarıdaki genellemeye uyar. Bunların yanı sıra *David Copperfield*'ın Rosa Dartle'ı, *Great Expectations*'ın Estella'sı, *Our Mutual Friend*'in Bella Wilfer'ı gibi kadınların da uysal, pasif karakterler olduğu söylenemez. Yine de Dickens'ın kadınları genellikle ya *David Copperfield*'ın Agnes Wakefield'i ile *Bleak House*'un Esther Summerson'ı gibi edilgen ahlak abideleridir ya da Betsy Trotwood, Peggoty, Mrs. Sparsit, Miss Flite, Miss Haversham gibi gülünesi, eksantrik kadınlardır. Özgüven, Dickens'ın kadınlarında kimi zaman can sıkıcı kimi zaman eğlenceli bir kusur olarak ortaya çıkar. Aslında Dickens'ın erkekleri de iki kategoriye ayrılır; bir tarafta Nicholas Nickleby gibi orta sınıf ahlakının ruhsuz timsalleri vardır, öte tarafta Wackford Squeers gibi kriminal tiplerin eğlenceli olabilen acayiplikleri. Yalnız, Dickens'ın "ahlaklı" erkekleri, "ahlaklı" kadınlarının aksine, yeri geldiğinde faal ve becerikli olmayı bilirler. Dickens'ın kadın karakterleri ise cinselliklerinden arındıkları ölçüde idealize edilirler. Bu bakımdan Dickens, tam bir Viktoryendir.

Dickens'ta hayat ile ahlak arasındaki uçurum, ahlakın toplumsal koşulları aşıp mutlaklaşmasıyla ortaya çıkar. Dickens'ın iyi karakterleri dürüst ve ahlaklı iken kötü karakterleri tüm ahlaksızlıklarıyla iflah olmaz tiplerdir. George Eliot'ın aksine Dickens'ın imgelemi düalisttir, ince ayrımlar yapmaz ve bunun bazı ilginç sonuçları olur. Örneğin, bir çalışma evinde* büyüyen, orospular ve

(*) Ç.N.: *Workhouse*. İngiliz devletinin yoksullara barınak ve iş sağlamak amacıyla açtığı bu evlerin tarihi Elizabeth Çağı'na, yani 16. yüzyıla kadar gider. 19. yüzyılın ikinci yarısında çalışma evleri iyiden iyiye yaygınlaşır; yoksulların durumlarının iyileştirilmesini öngören 1834 tarihli bir yasanın ardından (*Poor Law Amendment Act*) İngiltere'nin hemen her köşesinde çalışma evlerine rastlanır. Çalışma evleri yoksulların sokaktan daha berbat koşullarda yaşadıkları, İngiliz argosunda "bastille" olarak anılacak kadar korkutucu "yuvalar" olmuştur. Oliver Twist, Londra'ya gelmeden önce, bir çalışma evinde kalır.

yankesicilerle epey zaman geçiren Oliver Twist'in masumiyetini hiçbir şeyin eksiltemediğini görürüz. Doğrusu, Oliver'ın azizlere yaraşır masumiyetinin nereden ve nasıl geldiği tıpkı kusursuz İngilizcesinin kökeni gibi belirsizdir. Her şey bir yana, Oliver'ın durumunun ima ettiği gibi toplumsal koşulların karakterler üzerinde hiçbir etkisi yoksa Fagin gibileri de masumdur; çünkü bu adamlar ahlaksız doğmuştur ve insanlara nasıl doğmak istedikleri sorulmaz. Bir başka deyişle toplumsal koşullar, Oliver Twist'in soylu kişiliğinde bir çentik dahi açamıyorsa toplum Dickens'ın sandığı kadar da büyük tehlike arz etmez. İsterseniz bu önermeyi terse çevirip *Little Dorrit*'teki Blandois gibi ahlaksız karakterler doğuştan ahlaksızsa, iyilik yeryüzünde son derece etkisizdir diyebilirsiniz.

Dickens'ın romanları, resmi ahlaki değerler ile yazarın imgelemine dadanan deli ve eksantrik karakterleri uzlaştırmanın yollarını arar. Bir Dickens romanının temel meselesi anlatının formel izleğinde billurlaşabilir; ancak anlatının kalbi, önemsiz görünen ayrıntılar ile alt metinlerde atar. Ahlak her zaman bir tercihi ima eder ve Dickens'ın çoğu karakteri kendilerinden başka hiçbir şey olamayacak kadar beceriksizdir. Bu karakterler, hapse tıkılmış gibi kendi kimliklerine sıkışırlar. Hep aynı rollere çıkan ikinci sınıf aktörleri andırırlar. Bazıları katı ahlaki tutumlar benimseyemeyecek kadar hareketli ve akışkandır; saç stillerini değiştirir gibi kimlik değiştirirler. Dickens'ın karakterleri ya sürekli karar değiştiren ya da üzerlerine atalet çökmüş tiplerdir. Dickens, orta yolcu bir adam değildir.

Buraya kadar temas ettiğimiz noktaların çoğu, Dickens'ın favori konularından biriyle kesişir: Çocuklar. Dickens, anlatılarının merkezine çocukları koyan ilk İngiliz romancısıdır, belki de ilk İngiliz yazardır. 18. yüzyıl İngiliz edebiyatında çocuklara neredeyse hiç rastlamayız. Oysa Dickens'ta çocuklar, duygusal tepkileri tetikleyen doğal varlıklardır. Doğa, ölüm, kentten kaçış gibi temalarla özdeşleştirilip romanların "bilinçdışı"nı oluştururlar. Öte yandan, Oliver Twist'ten Paul Dombey'e, David Copperfield'dan Amy Dorrit'e toplumsal baskının asıl kurbanları da onlardır. Doğa ile toplum arasındaki köprü üzerinde ilkinin saflığını simgelerken ikincinin acımasızlığına maruz kalarak dolanırlar. Bir yandan müşterek duyguların merkezinde yer alıp öte yandan adaletsizliğin ve

sömürünün gazabına uğrarlar. Bu durumun ne kadar dehşet verici olduğu açıkça ortadadır.

Dickens, kültürün günahlarının hesabını çocuklar aracılığıyla sorar; çocukların kötü yaratıklar olduğunu ima eden Viktoryen Evanjelik görüşten nefret ederken çocuk haklarını hararetle savunur. *David Copperfield*'ın Murdstone'ları veya *Our Mutual Friend*'in Mr. Podsnap'i gibi Evanjelizmin doğasına içkin sadist şiddeti ve ikiyüzlülüğü simgeleyen karakterleri teşhir eder. *Bleak House*'un yapmacık karakteri Reverend Chadbad'i kötücül bir adam olarak resmeder. Aslında Dickens'ın çocukları bu kadar yüceltmesinin sebebi kendisinin de kocaman bir çocuk olmasıdır. Freud'a kalsa bu hepimiz için bir parça doğrudur; ancak yine de, tıpkı çiçekler gibi, kimimiz iyice serpilirken kimimiz büsbütün çocuk kalırız. Dickens'ın Londra'daki evlerine misafir olanlar, yazarın çocuklarıyla halının üzerinde yuvarlanmaktan büyük zevk aldığını, çocuklarıyla oyun oynarken onlarla ilgilenmediğini anlatırlar.

Günahsız ve savunmasız halleriyle çocuklar, toplumsal zulmün yürek parçalayıcı simgeleridir; toplumu bir bütün olarak eleştirmek için bir başlangıç noktası teşkil ederler. Bir çocuk, tıpkı genç Dickens gibi, toplumsal düzenin içsel mantığını iyi kavrayamaz ve gerçekliği ancak parçalar halinde algılayabilir. İçinde bulunduğu zor koşullardan ötürü soyutlama yapamaz. Acı çekenler, çektikleri acının nedenlerini veya çaresini bilemeyebilirler. Hele bir çocuktan böyle bir farkındalık hiç beklenmez. Onun tek isteği, içinde bulunduğu durumdan bir an önce kurtulmaktır. Bu istek, düzene verilmiş bir tepki olmakla birlikte düzenin işine yarar. Nitekim bir kâse lezzetsiz çorba içebilmek için birilerine yalvarmak, çalışma evlerini doğuran toplumsal koşulları ortadan kaldırmaz.

Dickens'ın romanları vaktinden önce olgunlaşmış çocuklar ve çocuksu yetişkinlerle doludur. Artful Dodger, Smike, Little Nell, Paul Dombey, Little Dorrit ve Jenny Wren gibi karakterler ilk kategoriye girerken Mr. Pickwick, Cheerbyle kardeşler, Mr. Dick, Mr. Micawber, Dora Copperfield, Harold Skimpole, Wemmicks'in "ihtiyar" ebeveynleri, Jenny Wren'in babası, Maggy ve Joe Gargery ikinci kategoriye girerler. Dickens'ın romanlarında ebeveyn-çocuk

ilişkisinin geleneksel yapısı tersyüz edilir. Yaşadıkları zorluklardan ötürü vaktinden önce olgunlaşan çocuklar, çocuksu, haylaz yetişkinlerin sorumluluklarını sırtlanırlar. Dickens'ın romanları, sahte aile reislerinin yanı sıra, paternalist baba figürleri, mecazi anlamda ve gerçekten yetim olan çocuklar, zalim üvey anneler ve babalar, çocuk yaştaki gelinler, kundaktaki bebeklerden farksız davranan yaşlı çiftler ve yaşları belli olmayan kimsesiz çocuklarla doludur. Çocuk gelinlerden söz etmişken şunu ekleyelim: Dickens'ın *Bleak House*'ta genç ve güzel Esther Summerson'ı orta yaşlı John Jarndyce ile evlendirmekten son anda vazgeçmesi kahramanca bir kendine hâkim olma manevrasıdır.

John Jarndyce'in Esther Summerson ile evlenme isteğinde bir tür sapıklık sezilebilir; zaten Dickens'ın ailelerinde genellikle sapıkça bir şeyler vardır. Aslında Dickens'ın ilk romanlarında aile, 18. yüzyıl aile yapısına uygun bir şekilde doğal duygulara ev sahipliği yapar. *A Christmas Carol*'ın Cratchit'lerinden, *Great Expectations*'ın Wemmick'lerine kadar ailenin, kutsallığını yitirmiş bir dünyada, kalpsizleşmiş bir toplumda değerli bir sığınak olduğunu görürüz. Bu romanlarda aile, aile fertlerinin her akşam yemeğinde bir masada toplandığı, duyguların doyasıya paylaşıldığı, karnavalesk bir kurumdur (Yemeğin Dickens'ta hep iyi bir şeylere işaret ettiğini belirtmiştik). Öte yandan Dickens'ın bu erken dönem romanlarında bile ailenin kimi zaman yozlaşmış ve çıkarcı bir yapıya dönüştüğünü görürüz; sonradan yazdığı bazı romanlarda ise aile, gözünü güç ve mülkiyet aşkı bürümüş bir topluma insancıl bir alternatif sunmaktansa onun bir mikro-kozmosudur. Dolayısıyla Dickens, ailenin bir yandan bir direniş odağı öte yandan toplumsal otoritenin bir uzantısı olduğunu anlamıştır. *David Copperfield*'ın Murdstone'larından, *Bleak House*'un Smallweed'lerine dek aile bir huzur vahası olduğu gibi sadist şiddet ile duygusal açlığın sahnesidir. *Little Dorrit*'e gelindiğindeyse bir "hapishaneye" dönüşür* – Dickens'ın da çocukken bir süre yattığı bir "ha-

(*) Ç.N.: *Little Dorrit*'te Dorrit ailesinin babası William Dorrit, Marshalsea borçlular hapishanesine tıkılır; çocukları Fanny, Edward ve Amy onun yanında hapishanede büyürler. Dickens'ın babası John Dickens da 1824'te borçlarından ötürü 3 aylığına aynı hapishaneye konmuştur ve o tarihte 12 yaşında olan Charles Dickens, bazı pazar günlerini babasının yanında geçirmiştir.

pishane"ye. Benzer şekilde, *Great Expectations* da ürkütücü bir aile parodisidir: Pip'in ablası Pip'e annelik yapar, eniştesi Joe Gargery hem babalık hem de ağabeylik rolünü üstlenir; Pip büyüdüğünde ona gerçekten "babalık" yapan ise hapishane kaçağı bir hırsızdır.

Genç Dickens çaresiz kalan yetişkinlere anlayış gösterir, ancak sözgelimi *Bleak House*'un çocuklarını ihmal eden züppe karakteri Harold Skimpole'e karşı hiç hoşgörülü değildir. Dickens'a göre Skimpole'ün çocuksu masumiyeti, bencilliğini örten bir maskedir. Dickens'ın romanlarında sorumluluk sahibi ve duyarlı karakterlerin takdir edildiğini gözlemleriz. Doktor Alan Woodcourt, dedektif Inspector Bucket, fabrikatör Rouncewell, nalbant Joe Gargery gibi işbitirici adamlara değer verilir. Bu azimli karakterler, *Our Mutual Friend*'in Veneering'lerinin temsil ettiği ahmak üst orta sınıf aileler ile estetlere, bohemlere ve *Bleak House*'un Dedlock'ları gibi aristokrasi artıklarına yeğlenir.

Söz konusu parazit kast, yalnızca sevimsiz değil suçludur da. Servetinin gizli kaynakları, suç (*Little Dorrit*'in Merdle'ı, *Great Expectations*'ın Magwitch'i), emek sömürüsü (*Hard Times*'ın fabrikaları) ve çöptür (*Our Mutual Friend*).* Toplumun temelinde yoksulluk, baskı ve hukuksuzluk yatmaktadır. Babası borçlarından ötürü hapse tıkılan Dickens için bütün bunlar anlamlıdır. Yalnızca baskıcı değil aynı zamanda gerçekdışı da olan ortodoks toplumun cilalı yüzeyleri, süslü salonları, bürokratik yazışmaları ve tümüyle kurgusal menkul kıymetlerinin ardında şiddetin elle tutulur hakikatleri gizlidir. Bu hakikatler, borçlular koğuşu, sığınma evleri, nalbantın dövdüğü demir, yoksulların anonim emeği, kısacası yeryüzündeki Pecksniff'lerin ve Podsnap'lerin ikiyüzlüce inkâr ettikleri her şeydir. (*Martin Chuzzlewit*'in yağcı sahtekârının adı Pecksniff'tir ve bu sözcük, Viktorya Çağı'nda parlamento tarafından ağır hakaret sayılıp bir süreliğine yasaklanmıştır).

Sonuç olarak, insanoğlunun kendini yeniden temellendirebilmesi için geçmişine bakıp servetini, toplumsal statüsünü ve kim-

(*) Ç.N.: Viktorya Çağı'nda evlerden toplanan çöpler ve kömür tozları, "*dust contractor*" (çöp/toz yatırımcısı veya taciri) adı verilen kişilere teslim edilirdi. Bu kişilerin emrindeki "sifter" adı verilen işçilerin suni gübre haline getirdikleri birinci kalite toz, kırsal kesime satılırken ikinci kalite toz ise tuğla fabrikalarına satılırdı.

liğini namussuzluk yoluyla edindiğini görmesi gerekir. Kirli geçmişimiz bir çeşit ilk günah gibi yakamızdan düşmez. Hem *Our Mutual Friend*'in akışkan imgesel yapısının hem de *A Tale of Two Cities/İki Şehrin Hikâyesi*'nin olay örgüsünün gösterdiği gibi hayatı keşfetmemiz için kendi kimliğimizi, en azından simgesel düzlemde, yitirmeliyiz. Bir başka deyişle, ölme, yok olma ve yeniden doğma döngüsünü tecrübe etmeliyiz. *Our Mutual Friend*'deki alçak karakter Rogue Riderhood gibi bu arındırıcı yeniden doğuşa yanaşmayan, tövbe etmez, iflah olmaz karakterler de olacaktır elbette. Buna karşılık, *Great Expectations*'ın Pip'i gibi demir ocağına – suçun, şiddetin, duygudaşlığın, emeğin ve hastalığın sahnesine – taktığı sahte toplumsal maskeyi çıkarmak için geri dönenler de olacaktır. Bu geri dönüşün ardından Pip, Estella ile evlenecek, aradığı mutluluğu bulacaktır (Öte yandan Dickens'ın başlarda bu roman için mutlu bir son düşünmemiş olması kayda değerdir). Little Dorrit ise bireylerin, parşömenden hisse senetleri, vasiyetnameler, krediler ve resmi belgelerle birbirlerine tutkallandığı bir toplumda hakikatin mihenk taşı olan hapishaneye döner. İnsanların lekeli ve şaibeli servetlerinden ötürü ölülerin hayattakilerin yakasından düşmediği bir toplumdur bu.

Dickens'ın yazarlık kariyeri atlı posta arabalarıyla taşra hanlarının (*Pickwick*) döneminde başlayıp ağır sanayinin, bürokrasinin, sendikaların, büyük ölçekli bankacılığın, devlet okullarının, hızla genişleyen demiryolu ağının bir toplumsal gerçeklik haline geldiği Viktoryen İngiltere'de bitmiştir. Dolayısıyla Dickens, İngiltere'nin *laissez-faire*ci* bireycilikten daha kurumsal, daha bütünleşik bir kapitalist düzene geçtiği döneme tanıklık etmiştir ve söz konusu toplumsal dönüşüm yazdıklarına da yansımıştır. *Nicholas Nickleby, Martin Chuzzlewit* gibi ilk romanları biçimsiz, anarşik ve aşırı kalabalık kitaplardır. Her yöne dağılan, eften püften olay örgüleri vardır; hantallıkları ve sönüklüklerinin yanı sıra olmayacak tesadüflerle ilerlerler. Dickens, kendi görüşlerinin romanlarına sızmaması için azami özen gösteren kimi modern yazarların aksine kendini okura tanıtmak konusunda aceleci ve atılgan birisinin heyecanı, didaktizmi, ahlakçılığı ve duygusallığıyla birlikte romanla-

(*) Ç.N.: Fr. "Bırakınız yapsınlar"; serbest piyasa ekonomisinin düsturu.

rının tam ortasında yer alır. Göz alıcı teatral efektler yaratmak konusunda ustalaşmış bir şovmene benzer. Üslubu bir tiyatro sahnesinin, bir pazar yerinin, bir miting alanının atmosferini taşır; okura ciddi ciddi vaaz verirken aniden rota değiştirip tatlı sözler eşliğinde onu tavlamaya koyulur. Hatta Dickens, arada sırada mikrofonu karakterlerinden alıp kendi görüşlerini seslendirir.

Dickens'ın yazdıkları endişe ve huzursuzlukla doludur, ama dünyayı değiştirme misyonu henüz sona ermediği için hâlâ gülümseyen orta sınıfın komik coşkusunu da barındırır. Dickens, toplumdaki aksaklıkları anlatırken bile şakacı ve güler yüzlü bir üslup benimser. Örneğin *Nicholas Nickleby*'daki okul (Dotheboys Hall) korkunç olmakla birlikte alabildiğine eğlencelidir; tıpkı *Hard Times*'ın hem keyfimizi kaçıran hem de eğlenceli bir roman olması gibi. Bu romanlar birtakım felaketleri betimlerken bile neşeli ve cömert olmasını bilirler. Zaten bir romancının şu berbat dünyaya olumlu bir alternatif sunması için ancak Dickens'takine benzer bir yazarlık coşkusuna sahip olması gerekir. Dickens'ın romanlarının en ürkütücü sahnelerinde bile doymak bilmez bir iştah, pırıltılı bir enerji hissedilir. En yürek burkucu sahneler bile bir "Noel Baba figürü" yardımıyla çözümlenir: Bu, *Oliver Twist*'te Mr. Brownlow, *Christmas Carol*'da Scrooge, *Nicholas Nickleby*'da Cheerbyle kardeşler, *Our Mutual Friend*'de Mr. Boffin'dir. Bu Noel Baba figürünün, dudaklarında beceriksiz ama babacan bir tebessüm, gözlerinde bir damla yaş, avuçlarında ise para dolu bir cüzdan vardır. Dickens, toplumsal krize peri masallarına yaraşır çözümler önerir.

Dickens'ın son dönem romanlarının ruh haliyse çok daha karamsardır. Aslında, romanlarını büsbütün trajik sonlarla bitirmek, Dickens'ın ideolojik pozisyonuna uygun değildir. Nitekim Viktorya Çağı'nda egemen sınıf, – tıpkı günümüzdeki egemen sınıf gibi – aşırı karamsarlığı toplumsal birlik ve bütünlüğe zarar veren bir özellik olarak görüyordu. Yine de *Little Dorrit, Great Expectations* gibi romanlarında Dickens, cesareti ve kapasitesi ölçüsünde bu sınırı ihlal etmiştir. *Bleak House*'ta ise karnaval havasının artık iyice sönükleştiğini görürüz. Kol kanat gerdiği Richard Carstone mahkemenin girdabında boğulurken ona çaresizce bakakalan John Jarndyce, Dickens'ın önceki romanlarındaki Noel Baba figürleri-

nin soluk ve dilsizleştirilmiş bir çeşitlemesidir. Şimdi söz konusu olan, bireylerin "babacanlığı" ile iflah olmayacak koskoca bir sistemdir. Toplumsal gücü, bireysel güce indirgemek de artık imkânsızdır. *Little Dorrit*'in kudretli bankeri Merdle, kendi bahçıvanından korkan, pısırık bir adamdır. Dickens'ın ilk romanlarında, böyle ince ayrımlara pek rastlanmaz. Bu açıdan *Dombey and Son* bir geçiş romanıdır. Gerçi Dickens bu romanında da bireyleri, sözgelimi taş kalpli kapitalist Dombey'i, suçlamaktan vazgeçmez. Ancak *Dombey and Son*'da toplumu, bireysel erdem ve kusurlara indirgenemez bir ağ, bir sistem olarak gören bir yazarla karşılaşırız; bundan böyle toplum – romanın da ima ettiği gibi – bir demiryoluyla birbirine bağlanmış bölgeleri andıracaktır.

Dickens, *Dombey and Son*'da demiryolları konusunda ikircikli bir tutum benimser; demiryollarının dinamizminden epey etkilendiği halde onları aynı zamanda öldürücü ve yıkıcı bulur. Dolayısıyla *Dombey and Son*, toplumsal değişime sevindiği kadar hayıflanan bir romandır. Coşkuyla endişenin Dickens'a özgü bu sentezi, Viktorya Çağı'nda orta sınıfın toplumsal ilerleme karşısındaki genel tutumunu yansıtır. Dickens'ın gönlü alışılmadık cazibesi ve sevimli groteskliklerivle Staggs Gardens gibi yerlerdedir; oysa reformist Viktoryen zihniyet, tarihin çürümeye terk ettiği bu gibi yerlerin, sanayi devriminin demir adımlarının altında ezilmesine razıdır. Gelgelelim Dickens, bir yandan da basbayağı modernleşmecidir. Bürokratik kuralcılığa dayanamaz; gelenekçiliği, aristokratik ayrıcalıkları hor görür; endüstriyel girişimden, pratik becerilerden ve toplumsal reformdan yana ümitlidir. Bugün hayatta olsa, muhtemelen bilgisayarını yanından ayırmaz, cep telefonunu elinden düşürmezdi. Sonuçta Dickens, 19. yüzyılın getirdiği pek çok değişimden dehşete kapılmakla birlikte bu yüzyılı insanlık tarihinin en aydınlık yüzyılı olarak görür. Aslında Dickens'ın tarihe bakışı en az sanata bakışı kadar yüzeyseldir; üstelik çocuklara yönelik, nesnellikten uzak ve baştan savma bir İngiltere tarihi de yazmıştır. Bana sorarsanız, tarihin bir laf kalabalığından ibaret olduğunu öne süren Henry Ford ile Dickens tanışsaydılar, iyi ahbap olurlardı.

Dickens tüm bu yönleriyle toplumsal gelişmenin erdemine inanan, orta sınıf mensubu bir Viktoryendir. Çocuklarını Eton'a

göndermiş, çağının belli başlı gelişmelerine alkış tutmuştur. Yeri gelmişken şunu söyleyeyim: Ezilenlerin davasını savunmak her zaman radikal bir tutuma işaret etmez. Dickens bir İngiliz şovenistidir; yurtdışı olarak bilinen o "tekinsiz" yerden ve yabancı insanlardan hep endişe duymuştur. *Bleak House*'taki Mrs. Jellyby eleştirisinde gördüğümüz gibi, bugün uluslararası duyarlık olarak tanımlanabilecek şeyi Dickens acımasızca eleştirmiştir. *Hard Times*'ın Gradgrind'ını faydacılığından ötürü eleştirdiği halde aynı düşünce geleneğinden beslenmiş, faydacılığı ululayan adamlarla arkadaşlık etmekten gurur duymuştur. Dickens'ın romanlarındaki tek entelektüel karakterin Gradgrind olması, yazarın anti-entelektüalizmini gözler önüne serer. Eliot ile Hardy'nin aksine Dickens'ın düşüncelere olan ilgisizliği çarpıcı boyutlardadır. Bu bakımdan Thackeray ile Trollope'a daha yakındır. Dickens için bir toplumbilimcinin ıslak ve dolgun dudaklarının olması, söylediklerinden çok daha ilgi çekicidir. Ayrıca Dickens, soylulara husumet besler gibi görünse de İngiliz centilmenlere karşı epey "İngiliz" bir zaafı vardır. Dickens'ın romanlarında *David Copperfield*'ın James Steerforth'u *Hard Times*'ın James Harthouse'u, *Our Mutual Friend*'in Eugene Wrayburn'ü gibi namussuz fakat sevimli İngiliz centilmenlerinin resmigeçidini izleriz.

Bu kötü şöhretli züppeler, Dickens'ın gösteriş düşkünü yönüne hitap ederler; Dickens'ın asıl alerjisi, kibirli ve fiyakacı orta sınıfadır. Ama bu alerji ne kadar gerçekçidir? Dickens'ın *Barnaby Rudge, A Tale of Two Cities* gibi romanlarında, orta sınıfın avamdan duyduğu tipik korkunun su yüzüne çıktığını görürüz. Dickens, düzensizliği cezbedici bulduğu gibi korkutucu da bulur. Kendi de sonradan görme olduğu halde, hatta belki de bu yüzden, *David Copperfield*'da patronun kızını ayartmaya çalışan Uriah Heep ya da *Our Mutual Friend*'de dilencilikten okul müdürlüğüne terfi eden Bradley Headstone gibi hırslı ve sonradan görme karakterleri hiç sevmez. Toplumun alt tabakalarından gelmekle övünen karakterlere karşı da son derece hoşgörüsüzdür. *Hard Times*'ın kapitalisti Josiah Bounderby'i sevmemesinin bir sebebi de, Bounderby'nin yoksunluklarla dolu bir çocukluk geçirmekle böbürlenerek "ben hepinizden daha proleterim" edebiyatı yapmasıdır.

Gelgelelim Dickens'ın katı, duygusuz ve reformcu yönüyle çelişen Romantik ve hümanist bir yönü de vardır. Örneğin Dickens, Gradgrind'ın "hayatın soğuk gerçekleri" fetişizmine karşı hoşgörüsüzdür. Dickens'ın bu tavrı, faydacı görüşten duyduğu rahatsızlıktan çok rasyonel argümanlara katlanamayan sabırsız bir Romantik olmasından ileri gelir. Böyle de olsa Dickens'ın romanlarındaki faydacılar, empresyonist ve karikatürize edici bir bakışla betimlenirler. Oysa faydacılar, Viktorya Çağında yapılan birtakım önemli reformların mimarı oldukları gibi büsbütün hesapçı, çıkarcı ve ruhsuz insanlar değillerdi. Kaldı ki hiçbir reform projesi, somut verilerle soğuk gerçekleri hesaba katmadan başarılı olamaz. Yani o soğuk gerçekler, Dickens'ın sandığından çok daha önemlidir. İstatistiklerin devrimci olamayacağını düşünmek saflıktır. Bu saf yönünden ötürü Dickens, itki ve sezgiyi soğukkanlı analize, fantezi ve hayal gücünü gerçeğe yeğler; tıpkı *Hard Times*'ta Sissy Jupe ve sirk çalışanlarının yeğledikleri gibi.

Romantik Dickens, toplumsal kurumlara eleştirel yaklaşmakla yetinmez; bu kurumlar ile kişisel ilişkiler ve iyi kalpli insanlar arasında çeşitli karşıtlıklar kurar. Aslında Dickens, faydacılık ile Romantizm, akıl ile tutku arasında 19. yüzyıl boyunca süren kavgada iki tarafı da desteklemiştir. Ama Romantik yönü ağır basar. Gerçi Dickens'ın Romantik hümanizmi çoğu zaman samimi bir duygudan ibarettir. Her şeye karşın, 19. yüzyılın kötülüklerini herkesten daha iyi gören ve görselleştiren bir yazarın, insanoğlunun iyiliğine ve özgeciliğine duyduğu inancı yitirmemesi takdire değerdir. Dickens'ın bu inancı bir yandan saf bir şekilde ütopyacı öte yandan sağduyulu bir şekilde gerçekçidir. Romantizmin olumlanmayı en fazla hak eden mirasını simgeler.

Dickens'ın Romantik hümanizminin daha az kabul edilebilir bir yönüyse *Hard Times*'ta ortaya çıkar. *Hard Times*, temel sorunun endüstriyel-kapitalist sistem olduğunu görür, fakat onun karşısına bir sirkin doğaçlama anarşisinden başka bir şey çıkarmaz. Günümüzde kültür endüstrisi büyük kârlarla döndürdüğü çarklarını her gün gözümüze soktuğu için bu eğlence çeşidinin sorunun çözümü değil parçası olduğunu bizler Dickens'tan çok daha iyi görebiliyoruz. Böyle tanımlanmış bir "kültür" ve fantezi, soğuk

gerçekler ve emek sömürüsünün alternatifi olmak şöyle dursun onların öbür yüzüdür. Dolayısıyla, zararsız bir eğlence olarak kültür düşüncesi son derece kültürsüzcedir; zira kültürü, insanların çalışma saatleri dışında oyalandığı bir uğraşa indirger.

Hard Times'taki sirk çalışanlarından biri, insanların yedi gün yirmi dört saat çalışamayacaklarını söylediğinde, endüstri baronlarının onun bu görüşüne alkış tutacaklarını bilmez. Kapitalistler, müzikhollere ve sirklere karşı değildir. Egemen sınıflar, sıradan insanlar için yiyecek ekmeğin yanı sıra sirklerin de gerekli olduğunu her zaman kabul etmiştir. Onların mantığına göre bir emekçi, işyerine dinç dönebilmek için boş zamanlarında dinlenip eğlenmelidir. Sirkler veya pembe diziler gibi "örgütlü" eğlenceler, hayatları alabildiğine sıkıcı olan insanları teselli ettikleri gibi toplumsal "birlik ve bütünlüğe" zarar vermesi olası potansiyel enerjinin açığa çıkmasını önlemek konusunda emniyet supabı işlevi görürler. Spor karşılaşmaları da onlardan geri kalmaz.

Hard Times'ta sisteme alternatif bir hareket vardır aslında, ama bu hareketin üzerinde çok fazla durulmamıştır; sevimsiz Slackbridge karakterinin yanı sıra Stephen Blackpool'un çektiği eziyet aracılığıyla karikatürize edilen sendikal hareketten söz ediyorum. Dickens'ın sistemin kurumlarına duyduğu Romantik nefretten sistemi değiştirmeye çalışanlar da nasiplenmiştir. Böylece, Viktorya Çağındaki haksızlıklara karşı çıkan, sayılı örgütlü hareketlerden biri küçümsenmiştir. Dickens'ın kişisel ayrıntılara odaklanmış, özgülleştirici imgelemi sendikal hareket gibi doğası gereği gayri-şahsi konuları sevmez. Bunun yerine yalnız bir bireye, Stephen Blackpool'a odaklanır. Blackpool'un saygılı, uysal, şaşkın hali Dickens için maaşların artırılması için yürütülen mücadeleden çok daha önemlidir.

Hard Times'ta insanoğlunun kendi çıkarlarını kollamasının, her zaman bencillik olduğu ima edilir. Oysa bu peşin hüküm, Blackpool'ü sömürenlerin gücünü perçinlemekten başka bir işe yaramaz. Bu mantığı benimsediğimizde, evdeki angaryanın sona ermesini talep eden kadınların bencil varlıklar olduğunu söyleyebiliriz. Bunun yanı sıra Dickens, Stephen'ın ölümünü işçi sınıfının bağnazlığına yorar ve bu da hiç doğru bir gözlem değildir. Kafa

karışıklığı yaşayanın Stephen mı yoksa Dickens mı olduğu belli değildir. Dickens, *Hard Times*'taki grevi, Lancashire'lı işçilerin yaptığı gerçek bir grevden esinlenerek kurgulamıştır. Gerçek grevle ilgili gazeteye yazdığı yazıda işçilere daha iyimser yaklaşarak taşkınlık yapmadıkları için onları övmüştür. Buna karşılık, aynı grevin *Hard Times*'ta karalandığını görürüz. Bir insanın hayal gücü her zaman yaratıcı değildir.

Hard Times, insanoğlunun bedenini denetim altında tutan, hayal gücünün önüne set çeken, doğal duygularını körelten yeni endüstriyel düzeni harikulade bir şekilde yansıtır. Bunu yaparken endüstriyel toplumda emeğin örgütlenmesi ile bunun yol açtığı duygusal alışkanlıklar, cinsel sefalet ve ruhsuz doktrinler arasında bağlar kurar. Fakat aynı zamanda bütün bunları iyilikle kötülük arasında süregiden ebedi bir savaşa indirger. Olanları, habis canavar Bounderby'den kurtulmaya çalışan zavallı prenses Louisa ile akşamdan sabaha vahşi bir hayvandan beyaz atlı bir prense değilse bile tövbekâr bir babaya dönüşen Gradgrind'ın masalına sığdırarak basitleştirir.

Gradgrind'ın şefkatli bir babaya dönüşmesinin, Bounderby'nin fabrikasının simgelediği toplumsal düzeni nasıl etkileyeceği belli değildir. Radikal toplumsal dönüşüm ufku, romanın sınırlarını aşar. *Hard Times*, Viktorya Çağında yazılmış çoğu roman gibi kendini ahlakçılık ve bireysel dönüşümle sınırlar; peri masallarından apartılmış çözümlere bel bağlar. Dickens'ın gerçekçiliği katışıksız değildir; Gotik, romans, anekdot, karikatür, vaaz, popüler öykü vb. geleneksel türlerden beslenir. Bir Dickens romanının meselesi tüm bu geleneksel türlerin yardımıyla çözümlenir. Dickens'ın bunlara sık sık başvurmasının sebebi, yazardan kesin cevaplar bekleyen okurun beklentisi karşılanmadığında kendini kandırılmış hissettiği bir yüzyılda yaşamasıdır.

Viktoryen toplum, Dickens'ın son dönem romanlarında daha bütünleşik ve kurumsal bir yapı olarak betimlenir. Dickens, estetik bütünlük damıtmak amacıyla toplumsal kurumlara odaklanır. *Hard Times*'ta endüstriyel üretim ve eğitim sistemi; *Dombey and Son*'da demiryolları; *Bleak House*'ta hukuk; *Little Dorrit*'te hapishaneler, finans kapital, kamu bürokrasisi; *Our Mutual Friend*'de

temizlik ve çöp toplama sistemi mercek altına alınır. Tüm bu kurumlar, Dickens'ın arapsaçına dönmüş olay örgülerini düzene sokar. Jane Austen'ın betimlediği toplum bir hayli homojenken, Dickens'ınki küçük dünyalardan ve aralarında yeterince boşluk olan farklı galaksilerden oluşur. Dickens, farklı toplumsal tabakaları Viktorya Çağı İngilteresi'nin devasa kurumları aracılığıyla bir araya getirmeyi dener. Yalnız bireylerin oluşturduğu bir toplumda hukuk, bürokrasi, finans kapital vb. kurumlar insanlar arasındaki bağımlılık ilişkilerini imgesel düzlemde yeniden üretir. Öte yandan, insanları birbirinden ayıran da aynı kurumlardır. Dolayısıyla Dickens'ın son dönem romanlarında ilginç bir paradoks vardır: Anlatılara bütünlük katan toplumsal kurumlar, toplumsal anlaşmazlık, uyuşmazlık ve eşitsizliklerin mimarıdır.

İnsanların birbirleriyle yapıcı ilişkiler kurması artık o denli imkânsızdır ki her türlü insani bağ, olumsuzluğa yorulur. *Bleak House*'u kaplayan sis, *Tom-all-Alone's/Yapayalnız Tom*'un yoksul sakinlerinden tutun da saygıdeğer Lord Chancellor'a kadar herkesi içine çeker; toplumun tüm katmanlarının üzerine nüfuz edilemez bir karanlık çöker. Sis, Londra'nın bir panoramasını sunar, ama nereye baksak çok az şey görürüz. *Tom-all-Alone's/Yapayalnız Tom* adı bile yalnızlığı paylaştığımızı vurgular. Yalnızlık her tarafa yayılmış, – uçarı Miss Flite ile kötü kalpli Krook'ta olduğu gibi – deliliğin sınırlarına dayanmıştır. Karakterlerin birbirlerine olan maddi bağımlılıkları arttıkça ortak bir söylem üretme yetileri kaybolmuştur. Herkes kendi tekbenci dünyasına kapanmıştır.

Bleak House'ta mevcut bir başka olumsuz bağımlılık imgesi de Londra'nın yoksul doğusunda baş gösterip zengin batısına doğru ilerleyen hastalıktır. Virüsler, toplumsal statü ayrımı tanımayan radikal demokratlardır. Londra'nın batısında yaşayanlar, doğudan yayılan hastalığın ortaya çıkardığı sağlık sorunlarını hem ortak bir sorumluluk adına hem de kendi çıkarları adına çözmelidir. Doğunun virüsü pekâlâ batıya da bulaşabilir. Ortak sorumluluklar, egemen düzene meydan okuma vesileleri olduğu gibi bazen onu güçlendiren unsurlar da olabilir; zira düzen bekçilerinin ortak sorumluluklar etrafında bir araya gelmeleri görülmedik şey değildir. Dolayısıyla kolektivist düşünmek, düzene zarar verdiği gibi

yarar da sağlayabilir. *Bleak House*'taki bir başka bağımlılık imgesi de görünürde birbirleriyle ilişkisiz insanlar ile mekânları bir araya getiren Jarndyce davasıdır. Vholes, Miss Flite, Dedlocklar, Jo, Tulkinghorn gibi karakterler deli gömleği giyip kendi benliklerine gömülmüş gibi dururlar. Ancak daha derinlerde bir yerde birbirlerine kökten bağlıdırlar. Yalnızlıkları görünüştedir, kurgusaldır. Gerçekte herkes, herkese bağlıdır; tek mesele, bunun farkına varmaktır.

Dickens'ın romanlarında tüm bu mühürlü dünyalar, birbirleriyle ilişkisiz görünen tüm bu karakterler bir olay örgüsü oluşturacak şekilde bir araya gelirler. Demek ki Dickens'ın büyük bir anlatısı vardır ve bu anlatı, edebiyattaki çoğu hakikat gibi, dış görünüşün ardına gizlenmiştir; okurun onu keşfetmek için çaba sarf etmesi gerekir. *Bleak House*'un dedektifi Bucket, Dickens'ın adeta sırf bu görev için özel olarak "işe aldığı" bir karakterdir: Romanın olay örgüsünü toparlar, karakterler arasındaki gizli ilişkileri gün ışığına çıkarır, anlatının farklı olayları ve karakterleri birleştiren alt metnini yavaş yavaş açığa çıkarır. Normal hayatta da bizim çıplak gözle göremediğimiz hakikatleri, sanatçılar, bilim insanları ve dedektifler ortaya çıkarmazlar mı zaten? Dickens'ın romanlarındaki rastlantılar böylece birtakım derin anlamlar kazanır; birbirleriyle büsbütün ilişkisiz görünen olaylar arasında gizli bağlar keşfedilir (Sonraları aynı şeyi Hardy'nin romanlarında da görürüz). Üstüne üstlük, söz konusu bağlar sadece maddi değil aynı zamanda manevi bağlardır: *Bleak House*'ta Esther Summerson'ın dediği gibi hepimiz birbirimizden sorumluyuz. *Pickwick Papers*'ın yazarı Dickens'ın bu tarz duyarlıkları yoktu.

F. R. Leavis, önceleri Dickens'ı insanları eğlendirmeyi amaçlayan bir şovmen olarak görse de sonradan onun ciddi bir romancı olduğuna karar vermişti.[3] Leavis, üçüncü bir ihtimali göz ardı etmiştir: Dickens, hem bir şovmen hem de ciddi bir romancıdır. Büyük İngiliz yazarlarının pek azı "yüksek" ve "bayağı" sanat arasındaki sınırları onun kadar cesurca çiğnemiştir. Bunun yanı sıra Dickens, çocuk edebiyatı ile yetişkin edebiyatı arasındaki edebi

(3) F. R. Leavis, *The Great Tradition: George Eliot, Henry James, Joseph Conrad* (Harmondsworth, Penguin [1948] 1983).

bariyerleri de yıkmıştır. 1880'lerde okul çocukları arasında yapılan bir anketin sonuçlarına bakılacak olursa çocukların en sevdiği yazar odur. Üstelik Dickens'ta ne George Eliot'ın entelektüel donanımı ne de Henry James'in romanlarında gördüğümüz psikolojik derinlik vardır. Yarattığı karakterlerin psikolojileri bir kilometre öteden bellidir.

Dickens'ın asıl üstünlüğü, muazzam hayal dünyası ile retorik alanındaki hüneridir. Eliot veya James'in aksine Dickens, karikatür, hiciv, melodram, balad, efsane, popüler tiyatro ve gündelik kültür ile temasını hiç kesmemiştir. Büyük İngiliz romancıları arasında kimse onun kadar gürültücü, güldürücü ve halkçı olamadığı gibi fars, karikatür, polemik gibi halk sanatlarını karmaşık estetik amaçlarla bağdaştırmak konusunda onun kadar başarılı olan yazar sayısı bir elin parmaklarını geçmez. Dickens, karikatür, grotesk, sokak portreciliği vb. sokak sanatlarını yeni bir sanatsal algı ile bütünleştirerek sokaklar hakkında çok şey söylemiştir; karakterlerinin hem renkli hem alışıldık tipler olması bundan kaynaklanır. İnsanlar kentin yeni dünyasında tıpkı bir farsta olduğu gibi birbirleriyle iletişim kurarken Dickens'ın romanlarında geleneksel türler son derece gerçekçi görme biçimlerine dönüşür.

Dickens, yorulmak bilmez bir reformcu olduğu halde devrimci değildi. Viktoryen toplumu hiçbir zaman bir Thomas Hardy kadar tehdit etmedi. Öte yandan, eğitim konusundaki görüşleri bir parça muğlak olmakla birlikte özgürlükçüydü. Ayrıca Dickens patrisyen kibirden ve orta sınıfa özgü gururdan nefret ederdi; ne var ki İngiltere'nin *Bleak House*'ta arzuladığı gibi ortak sorumluluk duygusunun egemen olduğu bir ulusa dönüşmesine katkıda bulunacak toplumsal güçlerden korkardı. Bir sanatçının hayal dünyasının, ideolojisinden daha radikal olabileceği bilinir. Dickens da romanlarında yoksullara yardım etmek, bürokratik reform yapmak, sağlık ve temizlik hizmetlerini geliştirmek, hukuk sistemini adilleştirmek istemiştir. Gelgelelim, Dickes'ın son dönem romanlarında karşımıza çıkan toplum o kadar sahte ve insanlık dışıdır ki Tom-all-Alone'daki sağlık hizmetlerinin iyileştirilmesinden çok daha fazlasının gerektiği apaçık ortadadır.

GEORGE ELIOT

George Eliot'ın üslubuna bakarak liberal bir yazar olduğunu anlayabilirsiniz. Dickens'ın coşkulu ve empresyonist üslubunun aksine Eliot'ın üslubu alaycı fısıltılar ve açıklayıcı yan cümlelerle dolu engebeli tepelerde dolanır, inişli çıkışlı yollarda yürür. Dickens'taki tantana ve abartı, Eliot'ta yerini denge ve otoriteye bırakmıştır. Bir yandan okurdan ağır entelektüel taleplerde bulunur Eliot, öte yandan neşeli bir şefkat ile iyi niyetli bir ironiyi onlardan esirgemez. Eliot'ın üslubu hem sevecen hem de iğneleyicidir; iyi huylu bir bilgelik ile hoşgörülü bir zekâdan beslenir. Eliot, karakterleri ile üzülüp sevindiği gibi onlara nesnel bakmasını da bilir; yeri geldiğinde onlarla ilgili son derece soğuk yargılara varır. Sadece dürtüleriyle hareket eden tek yönlü bir yazar değildir.

Eliot'ın üslubu esnek, serinkanlı ve rasyoneldir; Dickens'ın sevdiği mutlak ahlaki yargılara Eliot itibar etmez. Bir Eliot romanında, bir peygamber kadar iyi veya umutsuz vaka teşhisi konacak kadar kötü bir karakterle karşılaşmayız. Karakterlerin en büyük günahı egoizm olsa da günahların en büyüğü egoizm değildir. Eliot'ın dünyasında sevgilinizi elinizden alan birisi tarafından öldürülmezsiniz; olsa olsa *Middlemarch*'ın Edward Casaubon'u gibi "açlıktan guruldayan ruhunuza hapsolursunuz". Üstelik Eliot için egoizm, öyle onulmaz bir kusur da değildir. Kendi çıkarlarını unutup başkalarının dertlerine ortak olan bir imgelem sayesinde ondan kurtulmamız mümkündür ve böyle bir imgelemin en üstün ürünü romandır.

Eliot'ın çağında romancı bir ahlakçıya dönüşmüştür ve bu gelenek, Henry James'ten D.H. Lawrence'a kadar sürecektir. Eliot, ahlak konusundaki görüşlerini okurla paylaştığı gibi hayal gücünü egosunun sınırlarını aşıp başkalarıyla empati kurmak için kullanan bir yazardır. Onun gözünde sanatsal imgelem, bir insani yakınlık paradigması iken roman, insanoğlunun uçsuz bucaksız ga-

laksisinde dolanarak türlü türlü insanın dünyayı türlü türlü görme biçimlerini sorunsallaştıran bir ahlak modelidir. Geleneksel ahlak birtakım evrensel ilkeler belirlerken, bu ilkeler ile Eliot'ın ahlaki yargıların temellendirileceği gerçek zemin olarak gördüğü somut durumlar arasında birtakım bağlar kurmak romancının görevidir.

Bir romancı, somut maddi durumlar ile zihinsel gerçeklikler arasında mekik dokuyarak aralarındaki etkileşimlerin izini sürerken dışsal gerçekler kadar içsel gerçeklere de nüfuz eder. Yani bir roman, "belgelediği" hayat tarzının hem içinde hem de dışındadır; tıpkı Eliot'ın, kırsal cemaatin hem içinde hem de dışında olması gibi. Eliot, kırsal/taşralı hayat tarzı üzerine yazar; ancak tam da bu hayat tarzı *üzerine* yazdığı için bu hayat tarzının ötesindedir. Poyser'leri, Tulliver'ları, Dodson'ları "içeriden" bildiği gibi onlarla ilgili birtakım lütfedici yargılara varacak kadar "dışarıdadır". Bir olayla ilgili sağlıklı yargılara varmak için ondan belli ölçüde uzaklaşmamız gerekir; ancak sahici bir yargıya varmanın koşullarından biri de insanların dış görünüşlerinin ardında yatan içsel hakikatlere temas etmektir. Dolayısıyla bir insanla empati kurmak isterken ölçüyü kaçırmamız ne kadar yanlışsa, ona Olimpos Dağı'ndan bakmamız da o kadar yanlıştır. Bu iki pozisyonu dengeleyen makul bir bakış açımız olmalıdır; ne peşin hükümlerle lekelenmiş ne de kayıtsızlık zehriyle körleşmiş bir bakış açısı.

Roman, ikili bir odaklanma aracılığıyla hem içsel hem de dışsal olana temas edebilen bir türdür. Örneğin, *Middlemarch*'ın Casaubon'u sıkıcı bir hukuk kitabı üslubuyla konuşarak bilgiçlik taslayan son derece ruhsuz bir karakterdir ve "yüreği dejenere olduğu için" ölür. Eliot, Casaubon'u bir şeylerin simgesi olarak görmemiz için "yüreği dejenere olan Casaubon" gibi zorlama bir ifade türetmeyi dahi göze alır. Gelgelelim, Casaubon'u tam defterden sileceğimiz anda anlatıcı söze girerek onun da saygıdeğer bir manevi yaşamı olduğunu söyler. Doğrusu bu bir hayli liberal bir müdahaledir ve sözgelimi Charles Dickens'ın romanlarında böyle bir şey olmaz. Eliot, egoist karakterlerine egoizm ile karşılık vermez. En katlanılmaz karakterlerine bile hoşgörü gösterir. Örneğin *Adam Bede*'in Arthur Donnithorne'ü cinsel iştahı kabarmış yırtıcı bir hayvana benzer, ancak bir Alec D'Urberville değildir; Eliot,

okurun kolaycı ve aceleci tepkiler vermesini istemediğinden Arthur'un da sevimli tarafları olduğunu göstermeye çalışır. Liberalizm ve gerçekçi roman, ruh ikizidir.

Eliot'ta bilgi, hayal gücü, empati ve ahlak birbirleriyle uyumlu oldukları gibi sanat adı verilen birliği oluştururlar. Değişik insanlık hallerine içkin başka başka hakikatleri gördüğümüzde dünyayı daha derinden kavramaya başlarız. Dışsal ve dogmatik yargılara varmamız daha düşük bir ihtimale dönüşür. Eliot, ahlakın temelinde başkalarını anlama becerisinin yattığını düşünür. Birey ve toplumu her zaman belirli bir bağlam içinde yansıtır; bir Eliot romanı okurken mutlak yargılara varma dürtümüz zayıfladıkça zayıflar. Ayrıca Eliot'ın romanları gizli öyküleri gün ışığına çıkardıkları gibi gizli güç ve nedensellik örüntülerini de teşhir ederler. Bunun sonucunda, karakterlerin bencil veya kötücül tavırları okur için daha anlaşılır hale gelir. *The Natural History of German Life / Alman Hayat Tarzının Doğal Tarihi* başlıklı denemesinde Eliot, "sanatın görevi empati kurma yetimizi keskinleştirmek, deneyimlerimizi çeşitlendirmek, insanlarla aramızdaki teması kişisel ufkumuzun ötesine taşımaktır" der. Eliot'ın gözünde okumak ve yazmak, toplumsal dayanışmayı kuvvetlendiren siyasi edimlerdir; "roman, insanoğlunu kendi ilgi alanlarının ötesine geçmeye teşvik eder, ahlakın hammaddesi budur" der Eliot. Romanı hem içeriği hem de biçimi ile egoizmin panzehiri olarak görür. Egoizmin Viktorya Çağı'ndaki bir başka panzehiri de çalışma ahlakıdır. Adam Bede, insanoğlunun kendi minik dünyasının sınırlarını ancak çalışarak aşabileceğini söyleyip durur. Eliot için bu iki panzehir – çalışma ahlakı ve roman – birbiriyle özdeştir.

Empati kurmak konusundaki beceriksizliğin bilgi eksikliğinden kaynaklandığı – yani, anlamanın/bilmenin bağışlamak olduğu – görüşü, liberal bir yanılgıdır. Tıpkı Elizabeth Gaskell gibi Eliot da bu yanılgıya düşer. Oysa sözgelimi anti-Semitizmi ne anlama geldiğini bilmediğimiz için lanetliyor değiliz. Ya da sadist bir insana haz veren, kurbanının ne hissettiğini bile bile ona acı çektirmektir. Ya da bir dilencinin avcuna para sıkıştırıp onunla sohbet etmeden de kendini nasıl hissettiğini biliriz. Dolayısıyla ahlaksızlığın nedeni yetersiz bir bilgi birikimi veya güdük bir hayal gü-

cü değildir. Eliot, insanlarla empati kurmanın kendi başına yeterli olmadığını, zira insan ilişkilerini altüst eden unsurun toplumsal kurumlar olduğunu bir türlü göremez. Sorun, bir empati sorunu değil yapısal bir sorundur ve taşranın "bilindik ve öngörülebilir cemaatinin" konuşlandığı yerden çok kentte belirgindir.[1] Kadın ile erkek, patron ile işçi, efendi ile hizmetçi arasındaki toplumsal bariyerleri yıkmak için empati ve hayal gücünden çok daha fazlası gerekir. Normal koşullarda Eliot'a kıyasla daha az gerçekçi olan Dickens, bu bağlamda daha gerçekçidir. Eliot'ın liberal hümanist öğretisi, iyimser bir dünya algısına dayanır ve bilgi ile duygunun uyuşmazlığını vurgulayan Romantik tutum ile çeliştiği gibi bilimsel bilginin (örneğin evrim teorisinin) ahlaki değerleri topyekûn aşındırmasından kaygılanan Viktoryen tutumdan da farklılaşır.

Adam Bede, "duygunun bir bilgi çeşidi" olduğunu belirtir ve Eliot da onunla aynı görüştedir. Yaşadığı dönemin en ünlü entelektüellerinden biridir Eliot; daha romanlarını yazmaya başlamadan önce kamusal bir figür haline gelmiştir. Doğa bilimleri, sanat, müzik, tarih, filoloji, teoloji, psikoloji ve sosyoloji ile ilgilenir. En önemli becerilerinden biri bilgi birikimini yaratıcı bir şekilde kullanmasıdır. Bilimsel bilgi, Eliot'ın simyası aracılığıyla imge, duygu, anlatı ve yaratıcı senaryoya dönüşür. Shelley'nin, insanların bildiklerini hayal etme yetisi olarak tanımladığı nitelik Eliot'ta mevcuttur.

Viktorya Çağında İngiltere, "doğallaştırılmayı", kültürün kan dolaşımına içkin doğal bir bilgeliğe dönüştürülmeyi bekleyen yeni düşüncelerle doludur. Bilgi, göreneksel duygulara ağır basmaya başlamıştır. Öte yandan bilgiler ve düşünceler ne kadar yeni olursa olsun simgesel kalıplar ve duygusal tepkiler hâlâ büyük ölçüde bir önceki yüzyılın izlerini taşır. Çağın duyarlığı, Darwin'in teorisi gibi yeni ve "ürkütücü" buluşları henüz özümsememiştir. Yeryüzünün o güne kadar bildiğinizden yüz milyonlarca yıl daha yaşlı olduğunu kâğıt üstünde kabullenmeniz kolaydır; ancak bu gerçeği aklınızın yanı sıra bedeninizle – algı, his ve duygusal reflekslerinizle – özümsemediğiniz sürece onu tam anlamıyla kabul-

(1) Raymond Williams, *The English Novel from Dickens to Lawrence* (Londra: Chatto ve Windus, 1970), s. 15-18.

lendiğiniz söylenemez. Viktorya Çağında günden güne sekülerleşen ve rasyonalistleşen İngiliz toplumu sonuç olarak yeni bir mitolojiye ihtiyaç duyuyordu. George Eliot, bu ihtiyacı tüm çağdaşları adına en iyi şekilde karşılayan yazar oldu.

Eliot, modern toplumun mitik unsurlardan tamamen arındırılmasından yana değildir. "İlkel felsefe" olarak tanımladığı mit alanının, mit ile aklın bağdaştırılacağı daha "yüksek" bir aşamaya taşınması gerektiğini vurgular ve bu aşamayı Kıta Avrupası'ndan ödünç aldığı terimle "insanlık dini" olarak adlandırır. Söz konusu "insanlık dini", dini inancın seküler bir muadilidir. Eliot'a göre dini inancın temellerini aşındıran bilim, yanlışlama ve çürütme işleviyle yetinmemelidir; kendi müspet hümanizmini yaratarak bilim ile ateizmin toplumsal düzene zarar vermediğini kanıtlamalıdır. Buna koşut olarak yeni bilgiler, göreneksel duygu ve değerler ile çelişmek yerine onları dönüştürmelidir. Eliot'ın dengeli ama renkli üslubunda ve olay örgülerinde gerçek ile duygunun, akıl ile yüreğin harmanlandığını görürüz. Bilime düşman kesilmektense ona epey yakınlık duymuştur Eliot. İnsanoğlunun doğayı inceledikçe onun gizemleri karşısında çok huşu içinde kalacağını, bilimin dini duyguları incitmektense onları besleyeceğini düşünmüştür.

İngiliz romanı, tartıştığı düşüncelerle ünlü değildir. İngiliz romancılar, bir Robert Musil veya Thomas Mann ile karşılaştırıldığında sınıfta kalırlar. Jonathan Swift'ten Kingsley Amis'ye İngiliz romanı, entelektüel nosyonların gündelik hayatın olumsallığı karşısında hezimete uğradığını göstermeye çalışarak akılla alay etmiştir. İngiliz romancıları şüpheci, sağlamcı ve ampirik olmayı, Goethe'ye değil sağduyuya itibar etmeyi yeğlemişlerdir. Gerçi Conrad, Joyce, Beckett gibi yazarların birer istisna olduğu söylenebilir, ancak onlar da İngiliz değildir. İngiliz olmayan öteki İngiliz romancılardan T. S. Eliot, Henry James'i hiçbir düşüncenin kirletemeyeceği kadar güzel bir akla sahip olduğu için övmüştür. Bir Fransız veya bir Alman, bunun sinsi ve kötü niyetli bir şaka olduğunu düşünebilir; bir İngiliz ise Henry James'i kıskanır. Doğrusu Henry James ve T. S. Eliot, İngiliz kültürüne uyum sağlamış Amerikalılar oldukları halde akıl konusundaki şüpheci tutumlarıyla değme İngilize taş çıkarmışlardır. Serebral bir adam olduğu söyle-

nen T. S. Eliot, sanatta aklın rolü olmadığını söyleyecek kadar serebraldir! İngiltere, düşüncelerin değil gelenek ve göreneklerin anavatanıdır. Kıta Avrupası'nda onca tartışılan düşünceler İngiltere'de o kadar doğal karşılanır ki bir tartışma zemini bile oluşmaz. Her yerde rasyonel müzakere konusu olan teoriler İngiltere'de içgüdülere tahvil edilir. Siz radikal cumhuriyetçi birisi olarak kraliyetin 21. yüzyılda mantıklı bir kurum olup olmadığını sorabilirsiniz; ne var ki bir İngiliz muhafazakâr, kraliyet ailesi olmadan Britanya'nın ayakta kalamayacağını "içgüdüsel olarak" bilir. Gelenek nosyonunun 19. yüzyıla miras kalmasını sağlayan filozof bile bir İngiliz değildir; İngilizleri kendi sahalarında mağlup etmeye çalışan bir başka yabancıdır, Edmund Burke'tür.

Gelgelelim Eliot, bu bağlamda bir istisnadır; zira hem bir teorisyen hem de bir gelenekçidir. Bir yandan düşüncelerle ilgilenir öte yandan duygu, alışkanlık ve görenekleri önemser. Eliot, tam bir kadın entelektüeldir. Erkek entelektüeller gibi duygu ile düşüncenin arasını açmaz. Ahlaki hakikat ile bilimsel doktrini birbirine tercüme eder. Geleneğe bağlılık adına ölülerin hayatta olduğunu kanıtlamak gerekiyorsa Eliot evrimci varsayımlardan yardım ister; gelenek düşüncesi insanın çevresine uyum sağlamasını gerektiriyorsa Eliot böyle bir uyumun insan türünün devamlılığı açısından zorunlu olduğunu yeni bilimsel teoriler ışığında kanıtlamaya çalışır. Örneğin *Silas Marner*, bir halk efsanesi olduğu gibi şans, Tanrısal takdir, nedensellik, tarihin doğası gibi sorunlarla ilgili karmaşık düşünceler içeren bir metindir aynı zamanda. Romanın kahramanı Silas başlarda sofu bir genç iken dünya ile bağını kesen egoist ve cimri bir adama dönüşür, en sonunda da minik Eppie sayesinde Eliot'ın "duygunun hakikati" dediği noktaya vasıl olur. Dolayısıyla *Silas Marner*, basit bir ahlak öyküsü gibi görünse de batıl inançlardan modern maddiyatçılığa*, oradan da "insanlığın dini"ne geçişin alegorisidir.

(*) Ç.N.: Silas Marner, gençliğinde sofu bir Hıristiyan iken uğradığı haksızlıkların ardından bir kulübeye kapanıp sabahtan akşama dek keten dokur ve kazandığı parayı altına yatırır. Bir zaman sonra oturup uzun uzun altınlarını seyredecek kadar cimri bir adama dönüşür. Dolayısıyla *Silas Marner*'da batıl inançlardan modern maddiyatçılığa bir geçiş söz konusudur; modern "maddeciliğe" veya "materyalizme" değil.

John Goode, *Adam Bede*'i "İngiliz edebiyatında edebi gerçekçiliğin ilk programatik örneği" olarak tanımlamıştır ve Goode'un saptamasındaki kilit sözcük, "programatik"tir.[2] Nitekim İngiliz romanında gerçekçilik, ilk kez Eliot'ın romanlarında, özellikle de *Adam Bede*'in *In Which the Story Pauses a Little/Öykünün Kısa Molası* başlıklı bölümünde, teorik bir özbilinç kazanmıştır (Yalnız, *Adam Bede*'in olay örgüsünün gerçekçilikle ilgili kısa bir tezden söz etmek üzere bir süreliğine dondurulması hiç gerçekçi değildir). Eliot'ın gözünde gerçekçilik, "hakikat ve güzelliğe erişmek için doğayı sadakat ve tevazu ile incelemektir". Buradaki "sadakat", doğaya olgusal olarak bağlı kalmak anlamına geldiği gibi onu sevmek anlamına da gelir; yani, olgusal olduğu kadar manevi bir terimdir. Eliot'a göre dünyayı doğru bir şekilde resmetmek için onu sevmemiz gerekir; bunun yanı sıra dünyayı tüm boyutlarıyla görmek için başkalarının derdini kendi derdimiz bilip kendimizi unutacak kadar "mütevazı" olmamız şarttır. Buna koşut olarak Eliot yazma edimini, yazarın kendi benliğini ikinci plana attığı bir fedakârlık olarak görür. Bilgiye erişim süreci de aynı bağlamda ahlaki bir edimdir. Dünya, empati kurmasını bilen yazarın önünde tüm enginliğiyle uzanır. Hayal gücü kıt bir insansa gözünün önünü bile doğru dürüst göremez.

Eliot'ta bilgi, siyasi bir edimdir. Neyin bilinmeye değer olduğu önceden bilinemez; önemsiz görünen bir ayrıntı öbür ayrıntılardan daha dikkate değer olabilir. Gerçeklik, yeryüzünde karmaşık bir ilişkiler ağının var olduğuna, en sıradan olan ile en asil olan arasında yakın bir ilişki olduğu varsayımına inanmayı gerektirir. Zaten evrim teorisinin ortaya çıkışıyla birlikte insanoğlu ile yumuşakçalar arasındaki ayrım dahi belirsizleşmiştir. Edebiyatta gerçekçi tutum, doğası gereği demokrat ve liberal olduğu gibi sıradan olana tutkuyla bağlıdır. Eliot'ın *Mill on the Floss/Floss Irmağındaki Değirmen* başlıklı romanında "gündelik hayatın tatlı monotonluğu" olarak tarif ettiği insanlık hali ve Eliot'ı pek sevmeyen bir eleştirmenin[3] "insanlar... tüm kabalıkları, cehaletleri ve önyargıla-

(2) Charles Swann (haz.), *Collected Essays of John Goode* (University Press, Keele, 1995), s. 45.

(3) David Carroll (haz.), *George Eliot: The Critical Heritage* (Londra: Routledge and Kegan Paul), s. 179.

rıyla yoksul, değersiz, aptal, sefil, aşağılık insanlar" olarak tanımladığı kitleler bir gerçekçi roman için çok önemlidir. Liberal ve bilimperest Eliot, sıradan olanın kudretli olduğunu düşünür. Bir epiğe veya trajediye konu olamayacak kadar gözden ırak yaşadığı düşünülen karakterler onun romanlarında başrolü oynar. Bana sorarsınız, sıradan insanların – özellikle de kadınların – gözden ırak yaşamaları onları daha da trajikleştiren bir unsurdur. Eliot'ın sırf bu noktaya parmak basmak için olay örgülerini bir süreliğine askıya alması da bu konunun ne kadar tartışmaya açık olduğunu gösterir. Bunun yanı sıra Eliot, Poyser'ler gibi insanların da edebiyatta var olma haklarını savunur. Ne var ki gündelik hayata ne kadar tutkuyla bağlı olursa olsun Eliot'ın kendi sahnesinin tek patronu unutulmamalıdır.

Gerek edebi gerekse ahlaki gerçekçilik, dünyayı kendi istediğimiz gibi değil olduğu gibi görmemizi ister. Bu da siyasi yanları olan bir duruştur, zira teori ve ütopyaya karşıyken insanoğlunu tüm sıradan ve tuhaf yanlarıyla, olduğu gibi kabullenmekten yanadır. Aynı duruşun hoşgörülü olduğu kadar karamsar olduğunu da söyleyebiliriz; çünkü insanoğlunu olduğu gibi kabullenme, onu dönüştürme çabasının anlamsızlığını ima eder. Eliot'a göre dünyayı anlamak, değiştirmekten daha önemlidir; "varsayımlarca lekelenmemiş algıların güzelliğinden" söz ederek radikal teorileri eleştirmeye çalışması bundandır. Tipik bir Anglo-Sakson entelektüel olarak entelektüellere şüpheyle bakar Eliot. Zaten liberaller, doktriner düşüncelerden ürker; "liberal entelektüel" sıfatı bu yüzden oksimorondur. Örneğin Eliot, ideallerine bağlı insanları bir yandan hayranlık verici bulurken öte yandan korkutucu bulur. Bu insanların empati kurma becerilerinin bir süre sonra mecburen köreldiğini düşünür (oysa söz konusu ideallerin harcında sevgi vardır). Eliot'a göre teori ve idealler, insanoğlunu geviş getiren bir hayvan olmaktan kurtarmakla birlikte hayatın kapsayıcılığına ket vurma tehdidi arz ederler. Dolayısıyla hem gerçekçi hem reformcu olmak zordur: Dünyayı olduğu gibi görme ve kabullenme alışkanlığı kronikleştiğinde reformcu ve ilerici vizyon buharlaşır.

Romancı, aynı zamanda bir toplumbilimcidir. İnsanlar ile toplumsal koşulların etkileşime geçtiği birtakım mikroskobik süreçle-

ri inceler. Bu bakımdan gerçekçi roman, bir tür yaratıcı sosyolojidir. İnsan bilincinin kuytularını keşfetmek için dışsal gerçeklerin ardındaki süreçlere odaklanır. Ürettiği bilgi de salt betimleyici olmaktansa çözümleyicidir. Kısacası, gerçekçi romanın önemli bir toplumsal işlevi vardır. Orta sınıf mensubu siyasetçiler ve entelektüeller, endüstriyel-kapitalist toplumda kırsal cemaatlerin yerini veya kentli işçi sınıfının yaşam koşullarını anlamlandırmakta gittikçe zorlanırlar. Örneğin Eliot, Almanlarla ilgili denemesinde işçi sınıfının "doğal tarihinin" ne kadar az incelendiğinden söz eder; sanki işçi sınıfı, ender görülen bir rakun cinsiymiş gibi. Ama sonuçta İngiliz orta sınıfı, bilginin bir güç olduğunun farkındadır ve işçi sınıfı gibi hâlâ büyük ölçüde yabancı olduğu toprakları keşfetmek ister. Gerçekçi roman bu konuda ona bir araştırmacılar ordusundan daha çok yardımcı olacaktır.

Toplumların genel yasalarını saptayan bilim dalı sosyoloji olsa da bu yasaların hayattaki karşılıklarını gösteren sanat dalı romandır. Bir roman okurken tutku, deneyim ve ruh haline tercüme edilmiş bir toplumla baş başa kalırız. Ayrıca roman, odak noktasını istediğinde parçadan bütüne istediğinde bütünden parçaya doğru kaydırabilen bir türdür; bu da ona parçanın sınırlarını aşarken soyut, teorik ve bütünsel resmi özgülleştirme imkânı verir. Bütün bunları hesaba kattığımızda, mütevazı kırsal kökenleri olan bir kadın entelektüelin iyi bir romancı olacağı bellidir. Nitekim Eliot, entelektüel yönüyle resmin bütününe odaklanırken kadınsı yönüyle lokal deneyime odaklanmıştır. Entelektüel Eliot, son derece iddialı ve hırslıyken mütevazı kırsal kökenlerine bağlı kalan Eliot, entelektüel nosyonların sıradan insanların duygu ve alışkanlıklarında temellendirilmesi gerektiği kanısındadır. Eliot'a göre ideal romancı, birtakım özgün ve "zararsız" düşünceler ile somut ve tikel olana duyarlığı başarılı bir şekilde sentezleyen kişidir.

Öte yandan 19. yüzyıl İngiliz romanı, orta sınıfın kullanışlı bir bilgi kaynağı olarak tanımlanamaz. İngiliz egemen sınıfını Britanya'nın ücra köşelerindeki insanların hayatları konusunda bilgilendiren bir haber bülteni olduğu da söylenemez; aksine toplumsal düzene yeri geldiğinde meydan okumaktan çekinmemiştir. Eliot'ın romanlarında bu isyankâr dürtüyü hissederiz; ancak Eliot söz ko-

nusu dürtüyü, gelenek ve istikrara duyduğu inançla yumuşatmıştır. Aydın, kentli ve liberal bir kadın olan George Eliot ile bir çiftlik kâhyasının kızı olarak içine doğduğu kırsal, muhafazakâr, alt orta sınıf cemaatin değerlerine hayatı boyunca bağlı kalan Marian Evans* arasındaki savaş Eliot'ın ömrü boyunca sürmüştür. Eliot'ın içine düştüğü bu açmaz, sıradan insanlardan sandıkları kadar farklı olmayan entelektüellere özgüdür. Aynı kapana sonraları Thomas Hardy ve D. H. Lawrence da kısılmıştır.

Eliot, *Adam Bede*'de Metodizmin işçi sınıfına özgü yorumunu sıradan insanların hayatına manevi bir boyut katan ve onları cemaat geleneğine bağlayan kültürel bir fenomen olarak görerek önemser. Ancak öte yandan Eliot'ın içindeki liberal entelektüel, Metodizmi boş bir inanç sayar. Şu durumda Eliot, halk kültürünü içeriğinden çok işlevi açısından önemseyerek sorunu özgür bir ruh ile gündelik varoluşun dayattığı yükümlülükleri bağdaştırmak olarak tanımlamaktadır diyebiliriz. Ayrıca Eliot'ın asıl bağdaştırmaya çalıştığı şeyin kendi kırsal kimliği ile kentteki yazarlık kariyeri olduğu da öne sürülebilir. Eliot'ın zihnini şöyle sorular kurcalar: "Eğitimli" bilinçlilik, daha sıradan ve kolektif bir varoluşta temellendirilebilir mi? Kırsal kesime özgü geleneksel hayat bir yandan barındırdığı değerli unsurları korurken öte yandan bağnazlığı ile cehaletinden kurtulabilir mi?

Adam Bede'in bu sorulara cevabı büyük ölçüde olumludur. Eliot, *Adam Bede*'de eski dünyaya özgü kırsal büyüyü, karmaşık bir gerçekçi tutum ile sentezler. Roman bir yandan adamakıllı kapitalistleşmiş bir kırsal dünyayı betimlerken öte yandan köy oyunları, dansları, Arthur'un doğum günü partisi gibi sahnelerde belirginleşen yarı-feodal ve şenlikli bir hava taşır. Anlatının sınıfsal yapısı katmanlıdır; ancak toplumsal sınıfların, bir *Middlemarch*'a kıyasla, birbirleriyle daha uyumlu olduklarını görürüz. (*Middlemarch*'ta gentry ile aristokrasi başka sınıfların temsilcileri – bankacılar, imalatçılar, üçük mülk sahipleri, zanaatkârlar – ile çok zaman geçirmemeye özen gösterir). Öte yandan *Adam Bede*'in görünürde kurduğu sınıfsal denge, çirkin bir toplumsal gerçekliği gizler: Donnithorne, toplumsal istismar uzmanıyken oğlu Arthur,

(*) Ç.N.: George Eliot'ın gerçek adı.

cinsel istismar alanında uzmandır; ayrıca Arthur'un üretimde verimlilik, tarım arazilerinin özel mülkiyet haline getirilmesi vb. konularda endişe verici görüşleri olduğunu görürüz. Poyser ailesi ise toprak üstünde kiracıdır; yani, ekonomik açıdan istikrarsız bir sınıfa mensuptur. Romanın sonlarına doğru Mrs. Poyser, sınıfsal kin güden bir isyancıya dönüşür; mülk sahibini kendi huzurundan öfkeyle kovacak kadar ileri gider. Eliot'ın *Westminster Review*'da söylediği gibi baharatlı biraların, şakacı köylülerin, çalıların arasında sevişen idilik çobanların kırsal İngilteresi tarihe karışmıştır.

Adam Bede'deki olaylar 18. yüzyılın sonunda geçer; o tarihlerde Britanya, devrimci Fransa ile savaşmaktadır. Yine o tarihlerde Hayslope'un yakınlarındaki Stoniton'da konuşlanmış fabrikalarda bir yığın işçi çalışmaktadır. Bunun yanı sıra Metodistler, Anglikan Kilisesi'ne meydan okurlar. Ancak romanın Hollanda resmine özgü durağan ve aşırı görsel anlatım tarzı her şeyi tarihsizleştirir. *Adam Bede*'in kırsal cemaati, ne Fransa-İngiltere savaşından ne Metodizmin başkaldırısından ne de emeğin endüstriyelleşmesinden etkilenir. *Middlemarch*'taki dar kafalı cemaat gibi *Adam Bede*'deki cemaat de kırsal düzenin değişime karşı dirençliliğini simgeler. Eliot, *Adam Bede*'de doğa ile toplumun yasalarını sergilemek istemiştir; ama bir insanın elbiselerini çıkardığımızda onun kan dolaşımının düzenli olup olmadığını ne kadar iyi anlıyorsak kendi anlatısını tarihsizleştiren bir yazar da doğa ile toplumun yasalarını o kadar iyi sergileyebilir.

Adam Bede, eleştiriden bir miktar nasiplense de genel olarak idealize edilmiş bir karakterdir. Bir yandan dürüstlük, sıkı çalışma, pratiklik, saygı, pragmatizm, ütopyacı düşünceler ile hayal ürünü teorilerden uzak durma gibi alt orta sınıfa özgü geleneksel kırsal değerleri simgelerken öte yandan bu "erdemlerle" iç içe geçmiş hoşgörüsüzlük, katılık, benbilirimcilik, uyum sağlamayı reddetme, değişmeye veya affetmeye yanaşmama gibi bir dizi geleneksel ve kırsal kötülüğü simgeler. Bira yerine kesik süt suyu içen bir işkoliktir bu adam. Durup dururken ilahi mırıldanmaya başlar; üçüncü sınıf bir özlü sözler antolojisini andırır. Tumturaklı sözlerle ahlak dersleri verir. Roman arada sırada bazı kusurlarından söz etse de kahramanının ne kadar kendini beğenmiş bir tip olduğunu ço-

ğu zaman göremez. Gerçi Adam, zamanla daha az katı ve daha az inatçı birisine dönüşerek bir parça insanileşir; ancak bu hırslı marangoz en sonunda bir kereste deposuyla ödüllendirilmeyi hak etmediği gibi yanlış kadın (Hetty Sorrel) yerine doğru kadınla (Dinah) evlenmeyi de hak etmemiştir. Dolayısıyla John Goode, Adam Bede'in yazgısıyla ilgili şu saptamayı yapmakta haklıdır: "Adam'ın asıl öğrenmesi gereken şey kendinden daha alt seviyedeki birisiyle evlenmesinin yanlış olduğudur".[4] Adam Bede, Viktorya Çağında son derece popüler olan kişisel yeterlik ve bireysel girişim mitinin parlak bir timsalidir. Buna karşılık, *Silas Marner* ile *Adam Bede*'de bireycilik ve topluma entegrasyon birbirlerini dışlayan insanlık halleri olarak tezahür etmez. *The Mill on the Floss*'ta ise durum değişecektir.

Basit bir zanaatkâr ile bir köy bilgesi arası bir şeyler olan Adam Bede, doğa ile kültürü sentezler. Kültürel bağları ve yükümlülükleri onun adeta ikinci evidir. Eliot'a göre kültür, doğal içgüdüleri incelttiği gibi onlara bağlı kalmalıdır; kültürel gelişim için bu bağlılık şarttır. Doğa ile kültür arasındaki Eliot'a özgü etkileşimi simgeleyen Adam Bede, hem ideal hem de sıradan bir adamdır. Keza Dinah Morris de sıradanlıktan dini coşkusu sayesinde bir miktar kurtulmuş bir kadındır. "Günün yorgunluğu ve hararetine katlanacak kadar dinlenip dinçleştiğini düşünüyorum" gibi cümleler kurar. Bir köy *pub*'ında beş altı kadeh *cider** içtikten sonra böyle laflar işitmeniz zordur. Adam ile Dinah, Arthur Donnithorne ile Hetty Sorel'in aksine, doğa ile kültür arasında bir denge kurmaya çalışırlar. Arthur Donnithorne ise bir centilmen olarak doğayla bağını kesmekle birlikte hâlâ cinsel içgüdüleriyle hareket etmektedir; yani kültür ile doğayı yanlış bir şekilde sentezlemiştir. Hetty ise saf ve doğal içgüdüyü simgeler; hayvana, böceğe, çiçeğe, meyveye benzetilir ve bu haliyle kültür öncesi hatta insanlık öncesi bir yaratıktır; zaten soyadı da bir atı, bir bitkiyi çağrıştırır.

Eliot'a göre egoizm, doğal bir insanlık halidir. *Middlemarch*'ta "hepimiz aptalca bir zaafla doğarız, çünkü hepimiz dünyayı bi-

(4) Charles Swann (haz.), *Collected Essays of John Goode*, s. 56.

(*) Ç.N.: *Cider*. Fermente edilmiş elma suyundan yapılan alkollü bir içki.

zim asil benliklerimizi emzirecek bir meme zannederiz" der. Eliot'ın bu görüşü, ilk günahın rasyonalist bir yorumudur. İnsanoğlunun kendini dünyanın merkezinde görmekten vazgeçerek kitlelerin onu umursamadığını kabullenmesi, kültürel bir kazanım olduğu gibi acı çekerek erişilecek bir olgunluk düzeyidir. Ne var ki Hetty Sorrel, doğadan kültüre, egoizmden özgeciliğe, imgesel olandan simgesel olana bir türlü geçemediği için evrim terazisinde hafif gelerek trajik bir felakete sürüklenir. Dinah gereğinden fazla ahlaklı bir tipken Hetty ahlak meselesini yeterince ciddiye almaz. Bunlardan birisiyle evlenecek adam iyi düşünmelidir.

Hetty, pastoral anlamda değil Darwinci anlamda doğaldır; yani saf ve doğal arzuyu veya tutkuyu simgeler. Asıl suçu, Adam ile Arthur (sıradan adam ile efendi) arasındaki toplumsal bağı kesmesidir. *Adam Bede*'de tutkunun toplumsal statü tanımadığını, bu bakımdan son derece "doğal" olduğunu görürüz. Örneğin Adam ile Arthur, Hetty Sorrel için birbirleriyle kavga ederken saf hayvani içgüdüleriyle hareket ederler. Kültür sonuç olarak uzun ve zorlu bir mücadelenin ardından doğadan kovulur. Medeniyetin düşmanı, arzudur; sıradan adam ile efendi arasındaki toplumsal bağın yeniden kurulması için doğanın bu "dişi" gücünün yok edilmesi gerekir. Bunun için Hetty hüküm giymiş bir suçlu olarak romandan kovulur ve o gittiği için Hayslope sakinlerinin çok fazla üzüldükleri söylenemez. *Adam Bede*'deki trajik olayların odak noktası Hetty'dir; ancak anlatı, Hetty'nin trajedisinin başka karakterler için taşıdığı anlamlarla ilgilenir. Hetty bir yandan merkezdedir bir yandan dışlanmıştır.

Öte yandan Hetty, trajik sonu sayesinde sıradanlıktan bir miktar kurtulmuştur. Doğrusu, bu genç ve uçarı narsisistten trajik bir karakter yaratmak romanın payına cesur bir hamledir. Eliot, demokratik gerçekçiliğini konuşturmuştur. Ancak Hetty neye dönüşürse dönüşsün, ahbaplık edilecek bir özneden çok empati kurulacak bir nesnedir. Yani bir Maggie Tulliver değildir, Hetty'nin manevi yaşamına nüfuz edemeyiz. *Adam Bede*'de toplumsal dengenin *The Mill on the Floss*'a göre daha sorunsuz bir şekilde kurulması, anlatının Hetty gibi kuralları çiğneyen ve uyum sağlamayı reddeden bir karakteri dışarıdan ve "tepeden" bakarak yorumlamasından ileri gelir. Maggie Tulliver'da kendini gerçekleştirme

arayışı olarak tezahür eden şey Hetty Sorrel'de cinsel isteğin başa açtığı beladır.

İnsanoğlunun doğal içgüdülerini harekete geçiren unsur dürtüleri iken onu geleneğe bağlayan unsur kültürdür. Kültür sayesinde geçmiş, bugün ve geleceğimizi tutarlı bir anlatıda bir araya getirerek benliğimizin bütünlüğünü koruruz. Kültür sayesinde kendi pozisyonumuzu, çeşitli duygusal yakınlık ve bağlılıkların var ettiği zengin bir mirasa bakarak belirleriz. Beyinsiz bir muhafazakârlık değildir bu. Eliot, *Middlemarch*'ta "dünyanın büyüyen iyiliği" olarak tanımladığı ilerici ve aydınlanmacı ufka gönülden bağlı olduğu halde ilericilik adına geçmişle köprülerin atılmasından yana değildir. Eliot'ın zihnindeki ideal ilerleme modeli, evrimcidir. Almanlar üzerine yazdığı denemede insanoğlunun "topraktan yavaş yavaş bağımsızlaşan tohumun eriştiği o mükemmel olgunluğa" erişmesi gerektiğini belirtir. Eliot'a göre insanoğlu kültürel-tarihi mirasını aşarken geleneksel kaynaklardan beslenmeli, yani geleneğe bağlı kalmalıdır. Maggie Tulliver, "geçmişle bağları kopmuş bir gelecek istemiyorum" der. Dickens'ta karakterlerin kökenleri çoğu zaman belirsizdir. Charlotte Brontë'de ise karakterler kendi yollarını kendileri bulsun diye akrabalık bağları kesilmiştir. Oysa Eliot'ta bir karakterin kendini gerçekleştirmesi için nereden geldiğini bilip kökenlerine bağlı kalması gerekir.

Eliot'ın bu tutumunun siyasi karşılığı devrimcilik değil reformculuktur. Franco Moretti, 19. yüzyıl gerçekçi romanının gelenek, süreklilik ve evrime duyduğu inancın Fransız İhtilaline verilmiş örtük bir tepki olduğunu öne sürer.[5] Moretti'nin gözlemini abartılı buluyorsanız, Eliot'ın Fransız İhtilalini dizginsiz tutkularından arınması için İngiliz toplumuna yapılmış bir uyarı olarak gördüğünü hatırlatayım (*Middlemarch*'a bakın). Bunun yanı sıra Eliot, *Adam Bede*'i yazmaya başladığında 1848 Fransız Devriminin anısı belleğinde çok tazeydi; romanın evrimci ve "organik" toplum görüşü ile Fransa'da esen devrim rüzgârları arasındaki karşıtlık son derece belirgindir. *Adam Bede*'in toplumsal ilişkilerin daha kökleşmiş ve "doğal" olduğu kırsal bir bölgeyi konu etmesi de aynı bağlam-

(5) Franco Moretti, *The Way of the World* (Londra: Verso, 1987).

da anlamlıdır. Paris'teki barikatlardan bakıldığında dünya böyle görünmezdi.

•

Geleneğin içinde kendine dayanak bulamayan insan, tehlikeli bir şekilde asi ve anarşiktir. Empati kurmak isterken ölçüyü kaçıran insanın durumu da aynıdır. Her karşılaştığınız kişiye kanınız ısınıyorsa, kendinize ait sağlam bir benliğiniz yoktur. *Middlemarch*'ın Will Ladislaw'ı daha soylu uğraşlar edinmeden önce böyle amatör bir duygusallıktan mustariptir. Aslında duygusallığın bu türlüsü John Keats'in "negatif yetenek" olarak tanımladığı insanlık haline benzer; empati kuran benlik, zenginleşirken parçalanır. Bir Eliot romanında benliği feda etme dürtüsü, tehlikeli bir gidişatın göstergesidir ve gerçek özgürlüğün kölelik olduğuna ikna edilen kadınların bu dürtünün tuzağına daha sık düştüklerini görürüz. Ayrıca aynı dürtü, özgecilik maskesi takmış sinsi bir egoizme de işaret edebilir. Sözgelimi Arthur Donnithorne, kiracılarından saygı görmek ister; ya da Maggie Tulliver ile Dorothea Brooke kendilerini feda eden insanları anlamak yerine onları yücelten öğretinin cazibesine kapılırlar. Bir insanın kendini dramatik bir şekilde feda etmesi, kendi kendini olumlama arzusunun sapkın bir ifadesi olabilir. Ladislaw'ın Dorothea'ya söylediği gibi, hayatta "fedakârlık fanatizmi" diye bir şey de vardır.

Öte yandan geleneksel hayat tarzına aşırı ölçüde bağlı kalmak da insanın bireyselliğini köreltir, meşru arzularına ket vurur, ufkunu daraltır, özgürlüğünü elinden alır (Tüm bu felaketler yine daha çok kadınların başına gelir). Ancak, geleneksel hayat tarzına derinden bağlı olmakla sığ bir şekilde bağlı olmak arasında ince bir çizgi olduğu unutulmamalıdır. *Adam Bede*'in kahramanı gibi kaskatı bir adam da olabilirsiniz, Mr. Irwine gibi liberal ve mülayim bir adam da. Aslında Adam Bede bile zamanla yumuşamıştır, oysa *The Mill on the Floss*'ta Maggie'nin keçi gibi inatçı ağabeyi Tom Tulliver için aynı şey söylenemez. *Adam Bede*'de komik ve pastoral olan *Mill*'de trajikleşmiştir.

The Mill on the Floss'un biçimci karakteri Tom Tulliver, anlatının sonuna dek kimseye aman vermez. Kız kardeşi Maggie ise aptal aptal sırıtan bir Hetty Sorrel olmaktansa bir hayli karmaşık

bir karakterdir. Tom ve alt orta sınıf mensubu Dodson'lar göreneklerine bağlı yaşayan pre-modern karakterler iken Maggie son derece moderndir; gerektiğinde isyan eder, baskılara boyun eğmez, kendini gerçekleştirme düşüne sonuna kadar bağlı kalır. Ayrıca Maggie'nin patriarkal ve kırsal bir cemaatte yaşayan bir kadın olması, özgürlük mücadelesini daha da anlamlı kılar. Tom ve Dodson'lar ise Adam Bede'i çağrıştırırlar. Tutumlu, namuslu, sadık, çalışkan ve konformist olmak gibi küçük burjuva değerleri simgelerler. Ama hiçbirisi bir roman yazarı olamaz, oysa Maggie pekâlâ olabilir.

The Mill on the Floss'taki kriz, Maggie Tulliver, St. Oggs'taki kırsal cemaat ile Stephen Guest arasında tercih yapmaya mecbur kaldığında patlak verir. Söz konusu tercih, sorumluluk ile duygu, akıl ile yürek arasında değil bir bağlılık duygusu ile bir başka bağlılık duygusu arasında yapılacaktır. Maggie'nin Stephen'ı yeğlemesi, anlık bir itkinin tarih, akrabalık ilişkileri, cemaat gibi kurumların taleplerine ağır basması anlamına gelecektir. Maggie'nin durumunda cemaate bağlılık ile bireycilik karşı karşıya gelmiştir. Bir başka deyişle, benliği düşsel bir hiçlikte eriten baştan çıkarıcı arzuların simgelediği "doğa" ile cemaatin taleplerinin simgelediği "kültür" karşı karşıya gelmiştir. (Öte yandan doğadan uzaklaşırken kültürde ifrata kaçmak da bencillikle sonuçlanabilir; *Middlemarch*'ın şımarık karakteri Rosamond Vincy bu akıbete uğramıştır). Eliot'ta kültür, ahlak ve özgecilik aynı gerçekliğin değişik görünümleridir.

İnsanoğlunun başkalarıyla empati kurarak kendini gerçekleştirmesi mümkündür; ancak empati kurmak isterken kendinden vazgeçmesi de mümkündür. Stephen Guest gibi liberaller, insanın kendinden vazgeçmesini anormal bir şey olarak görürler. Meseleye Guest'in penceresinden bakarsak Maggie, Hobson'cu bir tercih* yapmak zorundadır; ya "doğal" bir bencilliği yeğleyecek ya

(*) Ç.N.: Thomas Hobson (1544-1631). İlkin Londra ile Cambridge arasında postacılık yaparak geçinen Hobson, sonraları Cambridge'te St. Catharine's College'ın bahçesinde bir hara işletmeye başladı. At kiralamaya gelen müşterilerine at seçme hakkı tanımadı, çünkü atlarını sırayla dinlendirmeyi yeğledi. Yani Hobson'cu tercih bir tercihsizlik halidir.

da anormal bir şekilde kendinden vazgeçecektir. Yine Guest gibi liberallere göre insanoğlunun kendini gerçekleştirmesi bir zorunluluktur. Aslında Guest'in pozisyonunun güçlü bir pozisyon olduğunu Eliot da bilir; ne var ki Eliot aynı zamanda, "doğal" arzulara boyun eğmenin hem egoizme hem de kaçınılmaz sonlara yol açan bir teslimiyet biçimi olabileceğini de bilir. Maggie ile Stephen'ın bindikleri sandal nehirde sürüklenirken kendi ahlaki tutumunu yadsıyan Maggie'nin aynı zamanda kendi yazgısını şekillendirmekten aciz kaldığı için mutlu olduğunu görürüz. Maggie zaten roman boyunca unutulmanın albenisine ilgi duyar (Hepimiz gibi o da ölüm dürtüsünün boyunduruğu altındadır). Dolayısıyla Maggie'nin kendini feda etme arzusu, ölmeyi arzulayan bir insanın sapkınlığından başka bir şey değildir.

Öte yandan Maggie'nin liberal-bireyci seçeneği yeğleyip Stephen ile kalması da son derece ironik bir tercih olurdu. Çünkü Stephen, Maggie ile bindikleri sandalın gözden kaybolmasına göz yumarak Maggie'yi bir liberalin her şeyden çok önemsediği karar verme hakkından yoksun bırakmıştır. Bu yüzden Maggie, kendi kararını verme anı gelip çattığında bireysel mutluluk yerine komünal sorumluluğu seçecektir. Maggie'nin komünal sorumluluk bilinciyle geri döndüğü kırsal cemaatin onun tercihini zerre kadar önemsemeyen önyargılı ve darkafalı bir "durgun su"* olması ise ayrı bir ironidir. Maggie, kendisini seven bir adamla yaşamak yerine onu hiç sevmeyen bir adamla (ağabeyi Tom) ölmeyi seçen bir kadındır. Bu tercihin ne kadar sapıkça olduğu ortadadır.

Şu durumda sevilmeyi hak etmeyen bir cemaat ile zorba ve inatçı bir ağabey için kendini feda eden bir kadından söz ediyoruz. Bu fedakârlık, Philip Wakem'in "kendini kandırmaktan haz duyan insanın fanatizmi" olarak tanımladığı sapkınlığın ürünüdür. Kırsal cemaatin köhnemiş duygularına bağlı kalmak, boğucu bir sekterliği yeğlemekten başka bir şey değildir. İnsanın kendi geçmişine bağlı kalması değerli olmasına değerlidir; ama bu bağlılık, Tom gibi herkeste kusur bulan, kendini beğenmiş bir adama katlanmayı gerektiriyorsa ortada herhangi bir manevi kazanım yoktur. Bağlılık, bağlı kalınan kişi ve değerlere bağlı olarak anlam ka-

(*) Ç.N.: Maggie, kasabayı vuran sel felaketinde boğularak ölecektir.

zanır. Maggie, hayatın formülünün "hüzünlü, sabırlı ve iyicil bir katlanma gücü" olduğunu öne süren Protestan ahlakının basit bir kurbanıdır. "Acı çekmeyen insan, doğru yoldan sapmıştır" öğretisinin doğruluğundan bir kez olsun şüphe etmemiştir.

Mill on the Floss, eleştirilecek bir sürü yönü olduğu gibi kendi de bir miktar eleştirel olan bir romandır. Nitekim Eliot, bir suçluluk duygusuna kapılan Maggie'yi öldürdüğü gibi Tom'u da öldürür. Maggie ile Tom, Tom'un simgelediği hayat tarzında buluşur buluşmaz bu hayat tarzıyla birlikte sele kapılırlar. Romanın hanidir bastırdığı arzu, tıpkı Floss ırmağı gibi tüm gücüyle dizginlerinden boşanarak Maggie'nin sevgisini karşılıksız bırakan kırsal cemaati ortadan kaldırmakla tehdit eder. Maggie öldüğü için bu manzaradan zevk duyma şansından mahrum kalsa da onun adına tatlı bir intikam alınmıştır. Anlatı boyunca onca kırsal bağnazlığa boyun eğen Maggie, romanın mahşeri sonunda kendini Romantik bir şekilde gerçekleştirmiştir. Onu yere seren kırsal düzen ise sağlam bir darbe yemiştir. Sonuçta Maggie, bir yandan ölümün tadını çıkarırken öte yandan kendi kendini olumlar.

Philip Wakem, Maggie'nin "acıdan kurtulmasını sağlayacak bir fedakârlık" peşinde olduğu kanısındadır. Maggie gerçekten bunun peşindeyse, muradına ermiştir. Romanın son sahneleri, tıpkı Floss ırmağı gibi hem olumlayıcı hem de öldürücüdür. Kırsal cemaat, Maggie'nin cemaati simgeleyen ağabeyi Tom'a kavuşmasıyla olumlanırken Tom'un ölümüyle yanlışlanır. Ayrıca roman, biçimsel açıdan da buna benzer bir senteze dayanır. Anlatı, bir yandan gerçekçiliğini korumaya çalışırken öte yandan ayırıcı özellikleri fantezi ve istek-gerçekleştirimi olan bir dünyaya doğru genişler; yani Maggie gibi o da hem regresif hem de asidir.

The Mill on the Floss, ölmeyi arzulayan kahramanını zafere ulaştıran bir romandır. Ölmeden bir iki saniye önce Tom, Maggie'nin erdemli birisi olduğunu mırıldanır. Böylece Maggie'nin Tom karşısındaki galibiyeti tescillenerek ikisinin – bir erkek ile bir kadının – itibarı eşitlenir. Eliot'ın romanları genellikle trajedinin eşiğinden döner ve *Mill on the Floss*'un sonunun trajik olduğunu öne sürmek mümkün olduğu gibi anti-trajik olduğunu öne sürmek de mümkündür. Yalnız, romanın son sahnesi, kahramanın

kendi yazgısına razı olduğu anda onu aşacak cesareti gösterdiği gerçek trajedilere özgü bir belirsizlik taşır. Bunun yanı sıra, *Mill* ile *Jane Eyre* arasında da birtakım benzerlikler vardır: Tıpkı *Mill* gibi *Jane Eyre*'da da hem teslimiyet hem intikam, hem eşitlik hem tahakküm, hem bedeli ödenen hem de bağışlanan günahların olduğunu görürüz. Maggie sanki Rochester'ın yanan evinde Rochester'ın kolları arasında kül olmuştur. Ne yazık ki şu toplumda erkekler ile kadınlar arasında kurulacak en basit eşitlik için bile sel, yangın, ölüm veya yıkım (*Wuthering Heights/Uğultulu Tepeler*'de Catherine ile Heathcliff'in akıbeti) gerekir. Thomas Hardy'nin *Jude the Obscure/Adsız Sansız Jude*'undaki Jude Fawley-Sue Bridehead çifti için de aynı şey geçerlidir. Bütün bu romanlarda kadın ile erkek arasında eşitlik düşüncesi doğru dürüst dile getirilemez; çünkü 19. yüzyıl gerçekçiliğinin sınırları buna müsaade etmez.

Maggie'nin yanlış bir bilinçlilikten ötürü kendine eziyet ederek öldüğü söylenebilir. Dar kafalı kırsal cemaat, onun fedakârlığını hak etmez. Öte yandan tıpkı Maggie gibi roman da kırsal bir ideale özlem duyar; ne ki, özlem duyulacak kırsal bir idealin var olmadığını hem roman hem de Maggie eninde sonunda anlayacaktır. İdilik olan, İngiltere'nin kırsal kesimi değil Eliot'ın kendi çocukluğudur. Kırsal cemaat, geçim derdine düşmüş köylüler ile değişime karşı aptalca bir direnişten ibarettir. Ayrıca Eliot'ın Guest ve Wakem gibi tüccar zihniyetli adamlarca organik toplumun altüst edilişini anlattığı da söylenemez. Bankacılık sektörü ile tarım endüstrisinin, ihtiyar Tulliver'ın değirmeni gibi ufak ölçekli kırsal sermayeyi kuşatma altına aldığı doğrudur; ancak roman, Guest'ler ile Wakem'ların simgelediği yeni sermaye cephesiyle ilgili özgün bir şey söylemez. Kırsal cemaatin çöküşünü kendi kusurlarına bağlar.

Dolayısıyla *The Mill on the Floss*'ta St. Oggs ile Dorlcote Mill'in kırsal cemaati yerilirken, kent kapitalizminin kusurlarından söz edilmez. Oysa roman, bireyin özerkliğini önemseyen kentli liberallerin genç bir kadının yardımına koşup onu ilkel insanların elinden kurtarmalarının öyküsünü anlatmaz. Stephen'ın liberalizmi, sahici ve hayranlık vericidir; ancak kapitalist babasının daha az

hayranlık verici ideolojisinin spiritüel bir çeşitlemesinden başka bir şey değildir. Tulliver kardeşlere özgü inatçılığın ilacının, köksüz bir özgürlük olmadığı bellidir. Maggie'nin cemaatten kopmayı reddetmesini anlamlandırmak için toplumsal bağlama bakmak gerekir. Viktoryen toplum, kendini gerçekleştirmeye çalışan insana ona engel olan her türlü insan ilişkisini bitirmesini salık verir; Maggie ise bu anlayışa kafa tutar. Ayrıca Maggie'nin "doğal arzulardan" çekinmesi de sadece cinsellik konusundaki utangaçlığına bağlanamaz; zira Maggie'nin bu tutumu, Eliot'ın İngilteresi'ne egemen olan sözde ilerici bireyciliği itibarsızlaştırır. Ancak Maggie de meşru arzunun bitip kişisel tatmine odaklanan arzunun başladığı yeri bir türlü göremez.

Eliot'ın kendi kırsal geçmişine dönmesi, medeniyeti boşladığı anlamına gelmez; aksine medeniyete ve çağdaş dünyaya daha çok bağlanmıştır. Hayslope ve Dorlcote Mill gibi yerlerde hayat daha "kolektif" ve klostrofobik görünebilir; ancak aynı hayat, hiç değilse, çağdaş kapitalizmin küçümsediği gelenek, görenek, akrabalık, yöresellik, çalışkanlık gibi değerleri önemser. Öte yandan bu tabloda tarihi bir ironi gizlidir. Çünkü endüstriyel kapitalizm, Eliot'ın yaşadığı dönemde, dizginsiz bir bireycilikten daha kolektivist ve daha düzenli bir toplum modeline doğru evrilmektedir. Aynı geçiş sürecini Dickens'ta da gözlemleriz. Bireysel özgürlük ululamasının yerini insanları bütünsel bir çıkar adına kendi doğal arzularını bastırmaya davet eden sözde bilimsel bir sosyoloji alır.

Bireysel çıkarların frenlenmesi, insan ilişkilerinin devamlılığı açısından her zaman gerekli olmuştur. Ancak Eliot'ın yaşadığı dönemde endüstriyel-kapitalist toplum, bireysel çıkarın ikinci plana atılmasına her zamankinden daha çok ihtiyaç duymuştur. Sınıf çatışmaları bu sayede etkin bir şekilde bastırılmış, sıradan insanları kendi çıkarları ile egemenlerin çıkarlarının ortak olduğuna ikna etmek bu sayede mümkün olmuştur. Eliot'ın romancılık kariyeri, Avrupa'nın sınıf çatışmalarıyla sarsıldığı 1840'lar ile toplumsal huzursuzluğun yeniden baş gösterdiği 1870'ler arasına denk düşer. Bu ara dönem, göreli ekonomik refahın yanı sıra birlik, sınıfsal denge, uyumlu varoluş, asimilasyon vb. siyasi ideallerin yükselişine tanıklık etmiştir. Eliot'ın hem olay örgülerinde hem de bir ede-

bi tür olarak roman algısında bu ara dönemin etkileri gözlemlenebilir.

Bireycilik, gözden düşmüştür. İnsanların birbirlerine günden güne daha çok bağımlı hale geldiği bir toplumda kolektif terimlerle düşünme ihtiyacı ortaya çıkmıştır. Buna koşut olarak Eliot, son dönem ürünlerinden *Impressions of Theophrastus Such*'ta "kolektif varoluş" gereksiniminden ve "büyük bir tarihi gövdede bir araya gelmenin gururundan" söz eder. Bu gururun bizi ideal bir bütün adına "kişisel konfor, kazanç ve hırstan vazgeçmeye teşvik edecek insanileştirici ve yüce bir nitelik" olduğunu belirtir. Gelgelelim Eliot, yabancıların söz konusu bütüne zarar vereceğini düşünür; İngiliz toplumunu "yabancı kanı taşıyan göçmenler ile kaynaşmanın" tehlikelerine karşı uyarır. *Impressions of Theophrastus Such*'a* emperyalizm çağının aşırı milliyetçi retoriği egemendir ve bu kitabın yazarı ile *Daniel Deronda*'nın Yahudi dostu yazarının aynı kişi olması rastlantı değildir. Kendini "feda" eden insan teması, Kipling'esk anlamlar kazanmaya başlamıştır.

Kolektivist terimlerle düşünen bir insan, toplumsal hayatı bir bütün olarak kavramsallaştırmaya çalıştığı gibi onu var eden dinamiği de kavramaya çalışır. Toplumun yasaları çoğu zaman görünmez ve çapraşıktır. Onları anlamlandırabilmek için ya sosyolojiye ya da görünmez nedenleri görünür kılmak üzere görüntülerin ötesine geçen edebiyat yapıtlarına – en çok da gerçekçi romanlara – başvururuz. Bir insan, toplumun yasaları ile zorunlu evrimini kavradığı ölçüde kendini geliştirebilir. Eliot'ın çağdaşı Alman bir yazarın söylediği gibi özgürlük, zorunluluğun bilgisidir. Doğanın, amaçlarımıza ulaşmamız konusunda bize yardım etmesini istiyorsak onun mantığını keşfetmeliyiz. Ayrıca doğanın ne kadar yüce bir güç olduğunu anlayarak önünde diz çökmeliyiz. Teslimiyet ve olumlama ikiz edimlerdir.

(*) Ç.N.: Eliot'ın 1879'da yayımlanan bu kitabında Midlands'li bir papazın kaleminden çıkan on sekiz deneme yer alır. Denemelerde Ganymede'den Lentulus'a çeşitli karakterlerden söz edildiği gibi anti-Semitizm eleştirisi de yapılır. Kitabın başlığına esin kaynağı olan Theophrastus, Aristotelesçi bir filozoftur ve *Karakterler* başlıklı kitabı ilkin 1616'da İngilizceye çevrildikten sonra 17. ve 18. yüzyıllarda İngiliz yazarların sıklıkla başvurdukları bir kaynağa dönüşür.

Eliot'ın Felix Holt karakteri, bu görüştedir. Eliot, Felix Holt'un radikal bir adam olduğunu düşünür. Romanın tam başlığı da *Felix Holt, The Radical/ Felix Holt: Bir Radikal*'dir. Doğrusu bu başlık, *Cengiz Han: Bir Barış Elçisi* ya da *George Bush: Entelektüel bir Bilge* başlıkları kadar yerindedir. Gerçekte Felix, Adam Bede'in güncel kentli bir versiyonudur. Bu adamla kısa bir tren yolculuğunda dahi aynı kompartımana düşmek istemezsiniz. Temkinli, ölçülü, çalışkan ve disiplinli olmayı salık verir durmadan; bir ayaklanmaya şans eseri karıştıktan sonra ayaklanmacıları yatıştırmaya çalışacak kadar radikaldir. Bir banka soygununun önüne geçmeye çalışırken suçlu ilan edilen birisine benzer. Eliot, kırsal kesimde yaşayan alt orta sınıf ile belli ölçüde empati kurmuştur; ancak kentlerde yaşayan işçi sınıfının sorunlarını kavrayamaz. Onun gözünde proletarya, demagoji ve taşkınlık yapan vahşi ve söz dinlemez bir kalabalıktır.

Oysa İngiliz işçi sınıfı hareketi 19. yüzyılda taşkınlık yapan düzen karşıtı bir hareket olmak şöyle dursun, denetimsiz piyasa güçlerinin yol açtığı hasarı onaracak bir devlete ihtiyaç duyduğu için daha çok düzen talep etmiştir. Kaldı ki *Felix Holt*'un kahramanı, bir siyasi aktivist değildir. Halkın eğitilmesi gerektiğini savunur; "yeryüzünün doğasını" eğitim aracılığıyla kavrayan bir insanın, siyasi ihtiraslarından vazgeçeceğini düşünür. Doğrusu Felix, bir sosyalistten çok bir Stoacıyı andırır. Onun iyimser tarih yorumu, romanın Mrs. Transome'a odaklanan sahnelerine egemen olan kasvet ve geçmiş özlemi ile protesto edilir.

Eliot'ın akrabalık, gelenek, görenek, cemaat gibi değerleri savunması tipik biçimde Romantik bir tutumdur. Ancak, Romantizm bireysel başarıya da inanır; bu yüzden Eliot'ın romanlarında iki bağlılık biçimi arasında süregiden bir uyuşmazlık vardır. Aslında gerçekçi roman, söz konusu uyuşmazlığa önerilmiş çözümlerden biridir; nitekim iyi bir gerçekçi romanda hem bireyin hem de toplumsal bağlamın hakkı verilir. Üstüne üstlük, toplumsal bağlamı bireyi içererek imgeselleştirmenin yegâne formülü gerçekçi roman yazmak olabilir. Yani, yeryüzünde romandan başka bir bütünlük kalmamış olabilir. Eliot'ın en iyi romanı olan *Middlemarch*'a bu endişe egemendir. *Middlemarch*, başarısız veya sahte bütünlük-

lerle dolu bir anlatıdır. Casaubon, her türlü mitolojiye temel oluşturduğu varsayılan manevi-entelektüel bütünlüğün peşindedir; Lydgate, bilimsel araştırma yoluyla materyalist bir bütünlük kurmaya çalışır; Dorothea Brooke, insan hayatını bir "bütün" olarak dönüştürmekle kalmayıp kendini gerçekleştirmesine olanak sağlayacağını düşündüğü büyük bir projenin cazibesine kapılmıştır; sevimsiz Evanjelik bankacı Bulstrode bile kendi namussuzluğunu Tanrısal bir tasarımın parçası olarak görüp meşrulaştırır.

Gelgelelim tüm bu Romantik, mitolojik, bilimsel ve ilahi bütünlük arayışları başarısızlıkla sonuçlanır. Söz konusu arayışların başarısızlıkla sonuçlanmasının bir nedeni iyi bir gerçekçi romandan beklenmeyecek ölçüde çapraşık ve teorik olmalarıdır. Lydgate'in tıbbi araştırmaları gibi arayışlar ise kendi başlarına takdire değer oldukları halde gündelik hayatın tuzağına düşüp heba olurlar (örneğin Lydgate, taşra siyasetinin ufkuna hapsolmuştur). Zira total dünya görüşleri, gündelik deneyimden büsbütün kopma riski taşıdıkları gibi gündelik deneyime aşırı ölçüde gömülme riski de taşırlar ve gündelik-sıradan hayat bir yandan faydalıyken bir yandan körelticidir. *Middlemarch*, karakterlerinin büyük anlatılarına kuşkuyla yaklaşan bir başka büyük anlatıdır. İçeriği ile başaramadığını, biçimi ile başarır; parça ile bütün, düşünce ile imge, bilgi ile deneyim arasındaki bağlar *Middlemarch*'ta kocaman bir ağ oluşturur. Bir yığın minik anlatı eşliğinde durmadan değişen anlatısal bakış açısı, farklı karakterlerin dünyaya farklı açılardan bakarken ortak bir gerçekliği paylaştıklarını gösterir.

Bir ağ olarak toplum imgesi ve karmaşık bir süreklilik olarak kişisel tarih düşüncesi, aynı görme biçiminin mekânsal ve zamansal varyantlarıdır. Toplumu bir ağ olarak gördüğünüzde bunun birtakım siyasi içerimleri vardır. Bir kere, radikal değişime karşı olmanız yüksek bir ihtimaldir. Nitekim bir ağın merkezi olmadığı için onu bir bütün olarak değiştirmenize olanak sağlayacak bir odak noktası veya bir temel ilke yoktur. Bunun yanı sıra insanların hayatlarının bir ağ oluşturacak şekilde iç içe geçtiğini düşünüyorsanız, aradan tek bir ipliği çekmeniz tüm yapının yerle bir olmasına yetecektir. Dolayısıyla bir ağ olarak toplum imgesi veya tekil bir eylemin tüm bir yapıyı etkilediği görüşü, devrimci değil re-

formcu bir argümandır; kötülüğün tifo gibi bütüne yayıldığını, iyiliğinse hiçbir zaman lokal bir fenomen olarak kalmadığını vurgular. Dorothea, insanoğlunun olduğu yerde iyilik yaparak karanlığa karşı açılmış global savaşa destek verebileceği kanısındadır. Ladislaw da aynı görüştedir: Dünyayı bir bütün olarak düşünmek için kendinizi zorlamanıza gerek yoktur; olduğunuz yerde güzel ve doğru olan neyse onu yaparak bütüne katkıda bulunabilirsiniz. "Yerel düşünüp global davranın".

Meslek edinme düşüncesine soğuk bakan amatör bir bohem olarak yola koyulan Ladislaw, siyasi reform davasında somut bir kimlik kazanır; üstelik siyasi aktivist kimliğini, özgür ve kozmopolit ruhunu yitirmeden taşıdığı gibi ilkeli bir kişilik ile sentezlemesini bilir. Böylece Ladislaw, George Eliot'ın kadın karakterlerinin evlenmeye can atacakları ideal adama dönüşür. Mr. Brooke onu, Shelley ile Burke'ün bir sentezi olarak görür. Buna göre Ladislaw, Shelley'nin özgürlük aşkı ile Burke'ün insan ilişkilerinin karmaşık ve evrilen doğası hakkında doğru yargılara varma becerisini sentezlemiştir. Ayrıca Ladislaw, hem isyankâr hem de pragmatiktir ve bu haliyle Eliot'ın kadın karakterlerini ne kadar cezbedeceği bellidir. Dorothea Brooke ise başlarda müstakbel kocasından farklıdır; son derece ihtiraslı ve "teorik" talepleri vardır. Ancak sonraları o da taleplerini makulleştirir.

Dorothea'nın amcası Mr. Brooke ise düşüncesiz bir adam olduğu gibi Dorothea'nın aksine son derece boşkafalıdır. Mr. Brooke'un o ılımlı hali, ahlaki ve entelektüel planda bariz bir tembellikten başka bir şey değildir; sorumsuz bir ev/arazi sahibi olması da tembelliğinden kaynaklanır. Reform, evin içinden başlamalıdır; zira Mr. Brooke'un reformist idealleri ile yüz kızartıcı pratiği grotesk bir şekilde çelişir, tıpkı Bulstrode'un dini inancı ile ahlaksız tutumunun çelişmesi gibi (Bulstrode'un öbür dünya inancı ile bu dünyadaki çıkarcılığı yaman bir çelişki oluşturur). *Middlemarch*'ta teori ile pratik – bütün ile parça – bir türlü uyuşmaz. Aslında tıp, bu ikisini uyuşturmayı taahhüt eder; nitekim başlarda Lydgate, bir yandan tıbbi araştırmalar yaparken öte yandan yöre halkına iyilik yapmaya çalışan bir doktordur, dolayısıyla tıbbın hem teorisini hem de pratiğini yapmaktadır. Zaten tıp, bilgi ile

sevginin, gerçek ile değerin birbirine köstek olmak yerine destek olabileceğini kanıtlayan bir bilim dalıdır. Doktorlar, tıp bilgilerini insanların ihtiyaçlarını karşılamak için kullanırken, insani ihtiyaçlar tıbbi araştırmayı zorunlu kılar. Ancak *Middlemarch*'ta Lydgate'in soylu idealleri ile sıradan karakteri arasında bir uçurum vardır.

Middlemarch'ın sonunda başarısızlığın tebessümle karşılandığını görürüz. Dorothea'nın ne selden kurtarmak için didineceği bir ağabeyi ne de kendini Azize Tereza gibi gerçekleştirme olanağı vardır. Bir "hiçliğin mimarıdır" o. Viktorya Çağında yaşayan bir kadının böyle bir yazgısı olması yeterince gerçekçidir. Dorothea'nın yaptığı iyilik tarihe geçmektense karanlıkta kalacaktır ve roman bunu olabildiğince parlak bir şekilde rasyonalize etmeye çalışır. Hatta okurlar olarak biz de Dorothea'nın eldekine razı oluşunu bir gençlik saflığı olarak değil bir bilgelik olarak görürüz. Resmi tarihe göre dünya, karanlık günlerden aydınlık günlere doğru ilerlerken iyilik de günden güne artmaktadır. Gelgelelim *Middlemarch*, dünyaya ümit bağlayan bir roman değildir; Eliot'ın görüşlerine katılmaz. Bunun sonucunda, romanın iddialı biçimi ile kasvetli içeriği çelişir: Middlemarch kasabası reforma dirençlidir; Casaubon kendi başarısızlığına hayıflanarak ölür; Bulstrode itibarsızlaştırılır; Lydgate ideallerini gerçekleştiremeden tükenir; Adam Bede'in simgelediği dürüstlük ve çalışkanlık gibi değerler Caleb Garth gibi marjinal bir karakterde toplanır. Doğrusu, ilk Reform Tasarısı'nın doğurduğu büyük beklentilere ikinci Reform Tasarısı'nın hazırlandığı toplumsal bağlamdan bakıldığında durum hiç iç açıcı görünmez; İngiliz ekonomisinin kısa bir süre sonra gireceği ciddi bir krizle birlikte radikal umutlar yavaş yavaş suya düşerken İngiliz romanında "ilerleme" sözü çok seyrek işitilecektir.*

(*) Ç.N.: İlk Reform Tasarısı 1832 tarihlidir ve mimarı Charles Grey başbakanlığındaki kabinedir. Bu tasarıyla mülk sahibi orta sınıfa oy hakkı tanınmış, İngiltere'deki seçmen sayısı 435 binden 652 bine çıkmıştır. Söz konusu tasarı, orta sınıfın siyasi temsiliyetini artırmakla birlikte yükselen işçi sınıfını hesaba katmamıştır. İkinci Reform Tasarısı ise 1867 tarihlidir ve günden güne güçlenen işçi sınıfını bir miktar yatıştırmak için hazırlandığı söylenebilir. Bu tasarıyla birlikte kalifiye işçilere oy hakkı tanınmıştır, ancak kitlesel demokrasi (en azından biçimsel anlamda kitlesel demokrasi) çağına henüz geçilmemiştir; zira 1869'da İngiltere'de yetişkin erkek nüfusunun sadece üçte birinin oy hakkı varken kadınların oy hakkı yoktur. Eliot, *Middlemarch*'ı 1871'de yazmıştır ve roman 1830'lu yıllara döner.

İlginçtir ama Eliot, pes etmemiştir. *Middlemarch* gibi moral bozucu bir romandan sonra toplumsal ümitlerini nasıl yeniden yeşerttiğini anlamak zor da olsa Eliot, liberal aydınlanma çağı sona ererken romancılık kariyerinin en cesur ve ütopyacı romanı olan *Daniel Deronda*'yı yazmıştır. *Deronda*'ya egemen olan ütopya, Siyonizmdir ve 21. yüzyıl okuru Eliot'ın bu tercihini garip bulabilir. Ne var ki Eliot, başlangıç çağlarındaki Siyonizmin radikal ve antikolonyal bir hareket olduğunu düşünür. Dolayısıyla *Daniel Deronda*'nın kahramanı, Yahudi olduğunu keşfettikten sonra Siyonist olmaya karar verir. Eliot, kahramanını iki büyük değerle ödüllendirmiştir: Romantik bir kimlik ve zengin bir kültür. Dickens'ta karakterler, esas kimliklerini genellikle tatsız sürprizler sayesinde keşfederler; oysa Deronda'ya kimliği altın bir tepside sunulmuştur. Will Ladislaw gibi Deronda da dayanaksız bir liberal tutumdan vazgeçerek kendini gerçekleştirmeye koyulur; "düşünceli ve dağınık bir ruh halinden" kurtulup "tüm sevgisini, büyük bir sorumluluk bilinciyle, Siyonist harekete kanalize etmiştir". Deronda'nın yaşadığı dönüşümü Matthew Arnold'ın terimleriyle tanımlarsak, Yunan geleneğinden (Helenizm) Yahudi geleneğine (Hebraizm) geçiş söz konusudur.

Bir Eliot karakterini, büyük bir sorumluluk ile sevgiyi harmanlayan bir hayattan daha mutlu edecek bir şey yoktur (Böyle bir sentez ona teklif edilseydi, Maggie ölmekten vazgeçerdi). *Middlemarch*'ta kişisel sevgi Dorothea'ya, sorumluluk bilinci Will Ladislaw'a bahşedilmiştir; bu ikisini sentezleyen bir karakter yoktur. Aslında George Eliot'ın çoğu romanında büyük sorumluluklar karakterlerin kendilerini gerçekleştirmesine vesile olacakları yerde onları felakete sürükler. Oysa Daniel Deronda, kendini büyük bir davaya adayarak derin bir kimlik duyusu edinir. Gerçi bu biraz da Eliot'ın ona uygun gördüğü siyasi yazgıdan ileri gelir: Siyonizm ve milliyetçilik, vizyon, şiir ve retorik ile ayakta kalan Romantik siyaset tarzlarıdır. Kamusal alan ile kişisel dünyayı bağdaştırmakta Siyonizmden daha ideal bir araç olamaz. Kudüs'te olasılık olan, Westminster'da insanların aklına bile gelmez.

Daniel'in ideali "insanoğlunun büyük yürüyüşüne bilinçli ve enerjik bir şekilde eşlik eden bir akıl"dır; ayrıca Daniel, bu akla

"atılan adımları yeri geldiğinde sevgiyle esnetmesini bilen sevgi dolu bir kalp ve vicdanın" eşlik etmesi gerektiğini söyler. Doğrusu, bir akla sevgi dolu bir kalbin eşlik etmesinin veya atılan adımların sevgiyle esnetilmesinin ne anlama geldiği çok açık değildir. Bu belirsizlik, Eliot'ın siyasi görüşlerinin tutarlılık, derinlik ve berraklıktan yoksun olmasından kaynaklanır. Yine de Eliot kendini kişisel ve yöresel olana duyarlı bir liberal hümanist olarak görmüş ve tarihe tanıklık ettiğini düşünerek mutlu olmuştur. *Middlemarch*'ta bireysel hayat ile kolektif bütün arasında kurduğu biçimsel dengeyi *Daniel Deronda*'da gerçek bir hayat projesine dönüştürmeye çalışmıştır; daha doğrusu, gerçekdışı bir gerçek hayat projesine.

Eliot'ın Daniel Deronda için tasarladığı projeye Maggie'ler ile Dorothea'ların dahil olması mümkün değildir. Bu karakterlerin Daniel Deronda'nın aksine kadın olmaları bir yana daha yapısal bir neden vardır: Siyonizm, İngiltere'de üslenmemiştir ve dolayısıyla St. Oggs, Middlemarch, Raveloe gibi yerlerde yaşayan insanların sorunlarına ancak soyut çözümler bulabilir. Tam da aynı sebeple Daniel Deronda'nın İngiltere'yi terk etmesi gerekir; bireysel kimlik ile kolektif varoluşu İngiltere'de sentezlemesi imkânsızdır. Dolayısıyla Deronda, Ortadoğu'ya ihraç edilir. Eliot, *Daniel Deronda*'da geleneksel İngiliz toplumunu bireysel kimlik ile kolektif varoluşun sentezine dayanmadığı için eleştirir (Anlatıda geleneksel toplumu herkesten çok Gwendolen'in antipatik kocası Grandcourt simgeler). Eliot'a göre Daniel Deronda'nın şahsında Yahudi kültürünün simgelediği değerler ile geleneksel İngiliz toplumunun yavan maneviyatını bağdaştırmak imkânsızdır. Bu bağdaşmazlığın romandaki biçimsel karşılığı iki ayrı olay örgüsüdür. Sonuçta İngiltere, Siyonizmin toplumsal yaşama ruh ve heyecan aşılayan kültürel ve etnik siyaseti adına terk edilmiştir. Deronda, zengin ve canlı bir kültürel geleneğin parçası olmak için İngiltere'den çekip gitmiştir. Eliot'ın öbür romanlarında birbirleriyle bağdaşmayan isyan pratiği ile geleneğe entegrasyon kaygısının *Daniel Deronda*'da bağdaştıklarını görürüz.

Gelgelelim Daniel Deronda, İngiltere'yi terk etmekle romanın talihsiz karakteri Gwendolen Harleth'i de terk etmiştir. Gwendo-

len, hiçbir manevi teselli bulamadığı İngiltere'de yapayalnız kalmıştır. Deronda'nın kurtuluşu, onun cehennemidir. Gwendolen, tıpkı Magdalalı Meryem gibi kendi kurtarıcısını gördüğü anda yitiren bir karakterdir. İkisi arasındaki tek fark kurtarıcının bu kez cennete değil Filistin'e gitmesidir. Doğrusu ortodoks toplumla ne Deronda ne de Gwendolen uyuşabilir. Ne var ki erkek, uyuşamadığı toplumdan çekip giderken kadın aynı şeyi yapamaz. Gwendolen'ın elinde kala kala soyut bir iyilik ideali kalmıştır. İngiliz toplumuyla bağını kesen Deronda ona da sırt çevirmiştir. Savonarola'nın kamusal hayata girmeye teşvik ettiği Romola'nın durumu ile Gwendolen'ın durumu ne kadar farklıdır.

Daniel Deronda'nın hayat projesi "İngiliz" olmadığı gibi tam anlamıyla gerçekçi de değildir. Gündelik hayatta Bulstrode gibi bir adamla karşılaşabilirsiniz, ancak Deronda'nın Yahudi akıl hocası Mordecai gibi birisiyle karşılaşmanız zordur. Eliot, *Daniel Deronda*'da gerçekçilikten vazgeçmiştir; tıpkı Hardy'nin son romanı *Jude the Obscure*'da yapacağı gibi. *Deronda*, risk almaktan çekinmeyen, özgün bir romandır; etnisite, ezoterik sembolizm, kozmopolit kültür, mistisizm, mitoloji, estetik gibi alanlarda korkusuzca dolanır. Bunun yanı sıra *Daniel Deronda*, Eliot'ın kendi yaşadığı döneme tarihlediği tek romanıdır. Gegelelim mit, romans, Gotik, tiyatro, alegori, fantezi, Kutsal Kitap gibi kaynaklar *Daniel Deronda*'da da önemli roller oynamayı sürdürür; yani Eliot, romanın zamanını güncelleştirse de gerçekçilik öncesi döneme özgü anlatısal unsurlardan yararlanmayı sürdürmüştür. Bu bakımdan Eliot, yaşadığı anın değersizliğini geleneksel kaynaklarla dengelemek isteyen bir yazardır. *Daniel Deronda*'da gerçekçilik ile romans arasındaki biçimsel farklılık, toplumsal maneviyatın yavanlığıyla incinen Gwendolen ile romanın sınırlarının ötesine geçmeye çalışan sergüzeştçi Daniel arasındaki uçuruma denk düşer.

Daniel Deronda, sanatsal farkındalık sahibi bir sanat yapıtıdır; tıpkı *Jude the Obscure*'un yazma edimi konusunda özbilinçlilik sahibi bir sanat yapıtı olması gibi. Edebi ve kültürel referansların meydana getirdiği son derece yoğun bir ağdır *Deronda*; sanat ve müzik alanında söyleyecek bir yığın sözü vardır. Romandaki "gerçek" olayların bir kısmı, simgesel veya alegoriktir, yani "kurgusal-

dır". Dolayısıyla *Daniel Deronda*'nın kurgusal bir farkındalığı da olduğunu söyleyebiliriz (zaten Siyonizm de sonradan tarihi bir gerçeklik haline gelecek bir kurgudan – bir vizyondan, bir varsayımdan – ibarettir). Ayrıca *Daniel Deronda*, bilinçli bir şekilde kurgulanmış organik bir bütün olduğundan belirli bir tarih modelini temsil ederek şu soruları sorar: İnsanlık tarihi, bir sanat yapıtının içsel bütünlüğü ile amaçlarını barındırır mı? Barındırmıyorsa, ona böyle bir bütünlük ve amaç atfedilebilir mi?

Gerçek tarih, tıpkı *Middlemarch*'ta olduğu gibi, başarısızlığın öyküsünü anlatır. Reformlar, hayal kırıklığı yaratmıştır. Ancak Eliot, gerçekçi bir romanda veya iyi bir bestede olduğu gibi her şeyin bir başka şeye bağlı olduğu gizli bir manevi tarihin varlığından emindir ve Yahudiliği bu tarihin güçlü bir ifadesi olarak görür. *Daniel Deronda*'da bir sürü rastlantının yanı sıra rüya, arzu ve dürtüler sonradan gerçekleşecek olayların habercisi olarak boy gösterir. Önseziler, anlatının yapısal unsurudur. Eliot bütün bunlara dayanarak gelenek düşüncesini yarı mistik bir uca kadar zorlar ve şu soruyu sorar: Şayet gelenek geçmişin yüküyle yoğrulan bir bugün algısı ile özdeşse, gözümüzün önündeki organik yakınlıklara bakarak bugünün geleceğe gebe olduğunu öne süremez miyiz? Belki de tarihi ve *Daniel Deronda*'yı eşzamanlı olarak hem geçmişe hem de geleceğe odaklanarak yorumlamak mümkündür.

Gelgelelim Eliot'ın önsezi ve dürtüleri bunca önemsemesi, dünyayı dönüştüren düşüncelerden ne anladığını gösterir. Eliot'a göre kendi inanç ve ümitlerimize ne kadar tutkulu bir şekilde bağlı kalırsak hayallerimizin gerçekleşme ihtimali o kadar yüksektir. Yani, başbakan olmayı gerçekten istiyorsanız ileride gerçekten başbakan olabilirsiniz; asıl mesele, başbakan olma dürtünüze bağlı kalmanızdır. İngiltere'de tarih ilerlemekten vazgeçerken, düşüncelerin toplumu dönüştürme kabiliyeti körelmiştir. Will Ladislaw çağı kapanmıştır. (Aslında bu çağ, Will'in boy gösterdiği roman yazılmadan bir süre önce kapanmıştı). Ladislaw, ilk Reform Tasarısı'nın kahramanıdır ve ikinci Reform Tasarısı'nın hitap ettiği toplumun geriye dönük karamsar bakışıyla değerlendirilir. Ama *Daniel Deronda*, bu iç karartıcı vizyonsuzluğu Yahudilik ile Siyonizmin alternatif tarihine başvurarak bir parça giderir. Nitekim

hem Yahudilik hem de Siyonizm, Viktorya Çağının son demlerini yaşayan İngiliz toplumunun aksine manevi bir bütünlük oluşturmaya çalışan teleolojik anlatılardır; bu açıdan bir sanat yapıtını andırırlar. Zaten *Daniel Deronda* da sanat ile Siyonizm gibi siyasi ülküler arasında birtakım benzerlikler kurmayı öneren bir romandır. Tıpkı siyaset gibi sanat da bireyi bir yandan özgürleştirirken öte yandan sağaltıcı bir disipline tabi kılar; tıpkı yaratıcı bir siyaset gibi yaratıcı bir sanat da bir yandan fedakârlık ve sıkı çalışma talep ederken öte yandan sevgi ve kişisel tatmin barındırır. Eliot'ın *Middlemarch*'ında roman sanatı, tarih sahnesinden yavaş yavaş silinen amaçlı bir bütündür; *Daniel Deronda*'da ise roller değişir ve bu kez tarih bir sanat yapıtı olarak ortaya çıkar. Ancak *Daniel Deronda*'nın tarihi ile Grandcourt'un veya Hayslope'un dünyası birbirinden bağımsızdır. Sonuçta, Eliot'ı İngiltere'nin ve gerçekçiliğin sınırlarının ötesine taşıyan özelliği, değerlerine bağlı kalmak konusundaki kararlılığıdır.

THOMAS HARDY

Thomas Hardy üzerine standart bir metin kısa süre öncesine kadar aşağı yukarı şöyle olurdu: "Hardy, kendi kendini yetiştirerek sıradan insanların arasından sıyrılmış bir yazardır. Kentlerin yükselişe geçmesiyle birlikte tarih sahnesinden yavaş yavaş silinen geleneksel İngiliz köylü toplumunu anlattığı kaderci romanlar yazmıştır". Bu saptama şimdi tek bir yönden doğru: Hardy bir yazardır evet, geri kalanıysa yanlış.

Bir kere Hardy sıradan insanlar arasından çıkmamıştır. Londra dışında yaşayan herkes taşralı ve sıradan değildir. Emrinde altı yedi işçi çalıştıran taşralı bir yapı ustasının oğludur Hardy. İyi okulları bitirmiş, iyi mimarların yanında mimarlık öğrenmiştir. Kendi kendini yetiştirmek şöyle dursun, çoğu insanın sahip olmadığı imkânlardan yararlanmıştır. Raymond Williams'ın dediği gibi Thomas Hardy, George Eliot, D. H. Lawrence gibi yazarları tanımlamak için sık sık kullanılan otodidakt sözcüğü, sanki sırf bu yazarların Oxbridge'li* olmadıklarını anlatmak için icat edilmiştir.[1] Dolayısıyla Oxbridge'li olmamalarına rağmen "monocephalous" sözcüğünü doğru telaffuz eden yazarların tüm bildiklerini kulübelerde, mum ışığı altında kalın ciltli kitaplar okuyarak öğrendiklerini varsayabiliriz.

Ayrıca Hardy, köylüler üzerine de yazmamıştır; zira o tarihlerde İngiltere'nin kırsal kesiminde çok fazla köylü kalmamıştır. En genel tanımıyla köylü, kendi mülkü olan toprağa bağlı olarak yaşayan, topraktan geçinen insandır. Oysa 18. yüzyılın sonlarında İngiltere'nin kırlarındaki geniş arazilerin kapitalist yatırıma açılmasıyla birlikte** köylülerin çoğu göç etmek zorunda kalmıştı

(*) Ç.N.: Oxford veya Cambridge Üniversitesi'nden mezun.

(1) Raymond Williams, *The English Novel from Dickens to Lawrence* (Londra: Chatto ve Windus, 1970), s. 96.

(**) Ç.N.: İngiltere tarihinde "enclosures" olarak bilinen bu süreç aslında daha önceki yüzyıllarda başlamıştır, 18. yüzyılın sonları sürecin iyice ivme kazandığı dönemdir.

(örneğin Fransa'da durum farklıdır). Ayrıca Hardy'nin yaşadığı dönemde İngiltere'deki tarım arazileri, büyük toprak sahiplerinin, toprak üzerinde kiracı çiftçilerin ve mülksüz köylülerin işbirliğiyle şekillenen, piyasa odaklı, kapitalist bir teşebbüse tanıklık etmişti. Yani kent ile kır arasında çok radikal bir farklılık yoktu; ikincisine egemen olan ilişkiler ilkine de egemendi. Öte yandan küçük tüccar, esnaf, öğretmen, zanaatkâr, gündelikçi vb. insanların oluşturduğu, kırsal değerlere sahip bir alt orta sınıf mevcuttu. İşte Hardy kendini bu sınıfla özdeşleştirir; bu sınıfın ürünüdür. Ona göre kırsal değerlerin sürekliliğini sağlayan, bu sınıftır. Sonraları bu sınıfın çöküşüyle birlikte o kültürel süreklilik de çökecektir.

19. yüzyıl İngiliz edebiyatında iz bırakan çoğu romancı gibi Thomas Hardy de ne güçlülerin yönetiminden ne de plebyen bir yönetimden yanaydı. Bunun için istikrarsız bir sınıf olan alt orta sınıfa mensup karakterler yarattı. Yükselme arzusu ile aşağıya düşme kaygısı arasına sıkışan insanlardan oluşan bu sınıf dönemin başat çelişkilerini barındırıyordu. Hardy başka meselelerle temasını kesmemekle birlikte öncelikle bu sınıfın sesine kulak vermiştir. *Far From the Madding Crowd/Çılgın Kalabalıktan Uzakta*'nın Gabriel Oak'u çobanlıktan kâhyalığa uzanan kariyerine emeğini kiralayan sıradan bir adam olarak başlar. *The Woodlanders*'ın Giles Winterborne'ü aptal bir taşralı değil çalışkan bir tüccardır. Sonraları hatrı sayılır bir tahıl spekülatörü ve Casterbridge belediye başkanı olacak Michael Henchard'ın kariyeri, rençperlikle başlar; çoğu zanaatkâr gibi o da kendi memleketinde yersiz yurtsuz kalır ve yollara düşer.

Tess Durbeyfield ise küçük bir tüccarın kızıdır. Londra'da okumuş bir öğretmenden iyi bir eğitim görür; öyle ki kendi memleketinde West Country diyalektiğine meyletse de standart İngilizceyi yeri geldiğinde bir hayli iyi konuşur. (Bu bakımdan Tess, D. H. Lawrence'ın normalde standart İngilizce konuşan ama hassasiyet anlarında Nottinghamshire diyalektiğine meyleden Paul Morel karakterinin habercisidir.) Tess ile Alec'in ilişkisini masum köylü kızı ile namussuz toprak beyinin öyküsü olarak okumak ilk akla gelen seçenek olabilir. Ancak ne Tess masum bir köylü kızıdır ne de sonradan görme Alec hakiki bir beydir.

Jude the Obscure/Adsız Sansız Bir Jude'un Jude Fawley'i ise iktisadi bakımdan geri kalmış bir köyde ayakta kalmaya çalışan bir esnafın beslemesidir. Halasının fırınında pişirilen börek ve çörekleri pazara taşır; sonraları büyük umutları ve bir o kadar büyük maddi sıkıntıları olan bir taş ustası olur. Toplumun en alt tabakasına düşme korkusu çoğunun kâbusu olsa da Hardy'nin karakterleri vasıfsız ve cahil emekçiler değildir. Ayrıca aşağıya düşmekten korktukları gibi yükselmeyi de arzularlar. Bu sınıfın hareketliliği, iktisadi açıdan kanayan bir yara olan İngiliz kırlarında gerçekleşen mecburi bir yer değiştirmeye işaret ettiği gibi aynı zamanda bir hırs belirtisidir. Hardy'nin karakterleri ya trajik ya da trajedinin kıyısından dönmüş karakterlerdir. Kendilerini gerçekleştirme arzusu ile somut ve korkutucu gerçekleri arasına sıkışırlar. İçinde oldukları cemaatin imkânlarından daha fazlasını isterler. Ancak bu, çoğu zaman mümkün olmaz. *The Return of the Native/Yuvaya Dönüş*'ün Eustacia Vye'ının felaketine yol açan yapısal neden budur; saf Romantizm veya tatmin edilmemiş cinsel arzu değil. Hardy'nin romanlarındaki esas sorun, arzunun aşırılığı değildir; arzunun kendini ifade edeceği kanalların kısıtlılığıdır. Tıpkı çağdaşı Henrik Ibsen'de olduğu gibi Hardy'de de özgürleşme dürtüsü çıkmaza girer, ihanete uğrar, geri teper, tahakküm etme dürtüsüne dönüşür, Stoacı bir umursamazlıkla kaderine terk edilir. Yine Ibsen'de olduğu gibi Hardy'de de bu dürtüyü yalnızca, dışsal faktörler bozguna uğratmaz; karakterler, kendi içsel kusurlarıyla maluldür.

Hardy'nin dünyasında toplumun yükselme arzusu duyamayacak kadar aşağı tabakasında yer alan karakterlerin trajediye karşı bağışıklıkları vardır. Asıl felakete sürüklenenler, yükselme arzusu ile hezimete uğrama korkusu arasında sıkışan manevi göçmenlerdir. "Yuvaya dönmüş yerli" tabiri, bu muğlaklığı iyi anlatır. Eustacia Vye, çevresindekilere göre fazla kültürlü, fazla hırslıdır. Keza, *The Woodlanders*'in Grace Melbury'si eğitim düzeyi açısından çevresindeki insanlardan o derece ayrı bir yerde durur ki "toplumun iki katmanı arasında adeta havada asılı kaldığını" öğreniriz. Clym Yeobright'ın yerli ile sürgün arasındaki uçurumu gezgin bir vaiz olarak kapatma çabası ise ne roman tarafından ne de Heath sakinlerince ciddiye alınır.

Bu insanların var olduğu kırsal düzenin ebedi bir tarafı yoktur. Hardy, *The Return of the Native*'in başındaki muazzam şiirsel performansında, Egdon Heath'i ebediyen değişmezmiş gibi betimler. Ne var ki Hardy'nin ölümünün üzerinden çok geçmeden İngiliz parlamentosundaki orman komisyonu, Egdon Heath'i baştan aşağıya ağaçlandırdı. Hardy yazmaya başlamadan bir yüzyıl önceyse İngiltere'nin kırları, "Çitle Çevirme Yasaları" uyarınca yeniden düzenlenmişti. Hardy'nin yazmaya başladığı tarihlerdeyse İngiltere yoksulluk, düşük maaşlar ve gelirler, işsizlik, vahşi rekabet, sendika militanlığı, modernleşmenin etkileri, kırsal kesimden endüstriyel kentlere aralıksız göç gibi nedenlerle geleneksel becerileri ya büsbütün kaybolan ya çökmeye yüz tutan bir ülkeydi.

Bütün sorun birtakım dışsal güçlerin geleneksel hayat tarzını kuşatması değildir elbette. Değişim, bizzat geleneksel köy toplumunun bağrından çıkmış ve Hardy yazmaya başlamadan çok önceleri somut bir gerçeklik haline gelmişti. *The Mayor of Casterbridge*'de Farfrae'nin Michael Henchard'a karşı zaferi, entrikacı kapitalistin geleneksel köylü karşısındaki zaferi değildir; sonuçta Henchard'ın kendisi de açgözlü bir vurguncudur. Farfrae'nin tek "kabahati", var olan kapitalist uğraşlarını çeşitlendirmektir; yoksa yerleşik düzeni dinamitlemeye programlanmış bir uzaylı falan değildir. Hatta Farfrae'nin Henchard'ın tekniklerini geliştiren ve bu sayede yöre sakinlerinin ticari dağarcığını zenginleştiren birisi olduğu söylenebilir. Yani Henchard geleneksel toplumda ne kadar eğreti duruyorsa Farfrae de o kadar eğreti durmaktadır. Hardy, geleneksel toplumu sever. Ama Farfrae'nin temsil ettiği modernleşmenin, kayıtsız şartsız kötülenmesi gereken bir şey olduğunu düşünmez.

Hızla çözülen bu toplumsal dokuda pastoral olan çok az şey vardır. *İdilik* bir şeyse hemen hemen hiç yoktur. Sefalet, emek sömürüsü, iktisadi istikrarsızlık, toplumsal tecrit sahne almıştır. *Far From the Madding Crowd*, ara ara köy toplumunu idealize eder gibi olur ama Gabriel Oak'un işini her an kaybedebileceği ayan beyan ortadadı. *The Mayor of Casterbridge* ise bizi verimsiz hasatlar ve istikrarsız fiyatların dünyasına götürür. 19. yüzyılın ikinci yarısında İngiliz tarımcılığı Kıta Avrupası'nın yanı sıra Orta ve Batı

Amerika ile de rekabet etmek zorunda kalmıştır. 1870'lerden itibaren İngiliz ekonomisi ciddi bir durgunluk dönemine girecektir. Bunun sonucunda bazı kapitalist dostları gibi İngiliz devleti de servetini yenilemek için gözünü denizaşırı sömürgelerine dikecek ve çok geçmeden emperyalistler arası Birinci Dünya Savaşı'ndaki yerini alacaktır.

Thomas Hardy, kırsal kesimin Piccadilly'den veya Potteries'ten bakıldığında kötü görünmediğini elbette biliyordu. Şişmanların hepsinin eğlenceli insanlar olduğu tezinin genellikle zayıf insanlarca dile getirilmesi gibi köyün huzurlu, geleneksel, organik ve pitoresk bir yer olduğunda ısrar eden estetize edilmiş imge de büyük ölçüde kentli bir algıya dayanır. *Under the Greenwood Tree* cinsel rekabet, sosyal züppelik ve şuh kibir üzerine bir roman olsa da metropolün tüketimine sunulmak üzere kurnazca ambalajlanmış bir başlık taşır. Bu ambalajın yapaylığını köye serpiştirilmiş bir iki inek de gizleyemez. Köye ilişkin pastoral imge, doğayı çetin bir mücadele alanı olarak değil seyirlik bir nesne olarak gören hafta sonu turistlerinin bakış açısını yansıtır. Şu bağlamda doğa, yaşanmaktan ziyade üzerine düşünülen yerdir.

Hardy pastoralliğin ve yitirilmiş cennet mitinin uyum ve bereket çağrışımlarından ara sıra yararlanır (En azından *The Woodlanders*'ta). Fakat Hardy'ninkisi parodi maksatlı son derece bilinçli bir hamledir. *The Woodlanders*'ta hangi edebi türün malzemesi olduğunun farkındadır ve romandaki orman dışarıdan sakin, dingin hatta *idilik* görünmesine rağmen acımasız ve evrimci mücadeleye sahne olmaktadır. Romantik doğa algısı ile Darwinci doğa algısı karşı karşıya gelmiştir. Birbiriyle farklılaştığı gibi çoğu zaman çatışan algılar arasında mekik dokumak Hardy'nin tipik özeliklerinden biridir. Onun romanları doğa ile kültür arasındaki çelişkiyi yansıtmakla kalmayıp rakip doğa vizyonlarını tartışmaya açarlar. Cinselliğin "doğallığından", baskıcı toplumsal geleneklere meydan okumak için yararlanılabilir; ancak "doğal" olmak her şeye acımasızca kayıtsız kalmak anlamına da gelebilir ve böylesi doğallık topluma alternatif olmaktan ziyade onun suretidir. Kısacası doğa, tüm olumlu ve olumsuz artanlamlarıyla birlikte bir yandan kültürle çatışır, öte yandan başlı başına kültürel bir kategoridir.

Öte yandan Hardy, hafta sonu turistlerinin pastoral ideolojisini bazen basbayağı ciddiye alır. Angel Clare'ın tam bir orta sınıf liberal tutumu benimseyerek Tess Durbeyfield'i doğanın hile hurda bilmez saf çocuğu olarak idealize etmesi bu ciddiyetin göstergesidir. Angel, Thomas Hardy'nin romanlarında alışık olduğumuz, sözüne güven olmaz, kaypak karakterlerdendir. Geleneksel yetiştirilişi ile aydınlanmacı idealleri arasına sıkışmış bir yarım aydın, yarı özgürleşmiş bir orta sınıf liberaldir. *The Woodlanders*'in Fitzpiers'ı ile *Jude the Obscure*'un Sue Bridehead'i de Angel'a akraba ruhlardır. Hardy'nin romanlarında "doğal" dünyanın sevecen ve ayrıntılı bir şekilde çizilmiş resimlerini de görürüz ve pastoral olan, orada saygın bir yerdedir. Örneğin Hardy, *Far From the Madding Crowd*'da şöyle der: "Ağıl, koyunlarını kırpan köylüler için doğal bir ortamdır. Köylüler ile ağıllar ahenk içindedir". Gerçi aynı Hardy, köylüleri hasta bir koyuna nasıl davranacaklarını veya bir yangını nasıl söndüreceklerini bilmeyen aciz, miskin ve sarhoş yaratıklar olarak betimlemekten de geri kalmaz.

Hardy'de doğanın *idilik* olmaması, yalnızca kapitalist sömürüye sahne olan basit bir mekân olduğu anlamına gelmez. Ama bir yandan da öyledir: *The Woodlanders*'ın mülk sahibi karakteri Mrs. Charmond, Giles Winterbourne'ün oturduğu evi yıktırır. Ne var ki roman, Marty South ile Giles Winterborne'ü ormanın diline aşina oldukları için severken ormandan hazzetmeyen Mrs. Charmond (ki ormanın sahibidir) ile Fitzpiers'i kötüledikçe kötüler. Hardy, doğayı toplumun karşıtı olarak düşünmez. Bunun yerine doğaya toplumsal bir anlam ve içerik atfeder. Bunun için Fitzpiers ile Mrs. Charmond hakkındaki yargısı düpedüz sınıfsaldır: Hardy'nin gözünde bu karakterler, ayrıcalıklı toplumsal konumlarına koşut olarak doğaya da yabancılaşmışlardır. Böyle sınıfsal yargılarla sözgelimi Anthony Trollope'un romanlarında karşılaşmayız. Öte yandan Hardy böyle sert sınıfsal yargılara vararak muhafazakâr okurlarını öfkelendirirken bir yandan da namussuz Fitzpiers'ın en sonunda Grace ile evlenmesine izin vererek ilerici okurlarını da öfkelendirir. Yine de Hardy'nin tüm yumurtaları aynı sepete doldurduğunu söylemek haksızlık olur. Zira Fitzpiers ile Grace'in evliliklerinin ikisine de mutluluk getirmeyeceği bellidir.

Doğanın hammaddesini anlamlı kılarak onu insani bir projeye dönüştüren şey emektir ve emeği çok az İngiliz yazarı Hardy kadar önemsemiştir. Hardy, doğaya baktığında, tarihin onun üzerinde bıraktığı izlerle ilgilenir. Bu bakımdan Keats veya Hopkins'ten ziyade Wordsworth'e yakındır. Nesneler ve mekânlar Hardy'nin gerek romanlarında gerekse şiirlerinde bellek ile arzu, ümit ile nostalji arasında kurulmuş köprülerdir. Kritik tarihi kesitlerin izlerini sürmek için bu köprüler üzerlerindeki yarı okunaklı anlamlara yoğunlaşır Hardy. Bu anlamlar kimi zaman çatışır da. Zira antik bir taşın veya sürülü bir tarlanın anlamı kişiden kişiye değişir. Nesneler değişik değişik anlamları bir araya getiren ironik metinlerdir. Hardy, doğayı bir metin olarak görür. Ancak doğayı böyle görmesi, onu maddi bir gerçeklik olarak kavramadığı anlamına gelmez.

Nesneler, mekânlar ve olaylara içkin izler, tipik bir şekilde solgun ve anlaşılması güç olduğu için maddi dünya Hardy için esrarengiz bir metindir. Bu metnin anlamı suratında yazılı değildir, becerikli bir gözlemci tarafından ustaca deşifre edilmelidir. İnsani eylem ve tutkular doğada çentik açmaya devam ettikleri sürece doğa ile insanlık arasındaki yakın ilişki de var olmayı sürdürecektir. Öte yandan dünyanın maddi yoğunluğu bu izleri bazen iyice okunaksızlaştırır; dolayısıyla insanlık ile doğanın arasının açılması da görülmedik şey değildir. *The Return of the Native*'de Eustacia Vye, ufak bir tepenin üzerinde hareketsiz dururken tepenin doğal bir uzantısını andırır; kıpırdar kıpırdamaz doğa ile insanoğlu arasındaki süreksizlik açığa çıkar.

Romantiklere göre doğal nesneler, anlamı şeffaflaştırdıkları için simgeselleştirilmeye daha elverişlidir. Bunun için Romantikler anlamın şeffaflığını idealleştirir, hatta aşkınlaştırırlar. Ama Hardy, bunu "anlamlı" bulmaz. Onun dünyasında nesneler anlamla saydamca değil şifrelice, muğlakça etkileşime geçerler. *The Return of the Native*'in Egdon Heath'i duygu ve düşüncelerini bir yandan gizleyen bir yandan açığa vuran bir karakterdir; anlamı eşzamanlı olarak gizlemekte ve teşhir etmektedir. Romanın anlatıcı kişisi "köyün anlamı üzerine kafa yormadan köyde yaşamak, dilini bilmediğin bir yabancıyla evlenmek gibidir" der. Doğa, akıcı konuşulması gereken bir dildir. Tıpkı insanlar gibi o da ancak ciddi bir

anlama çabası sonucunda kendini ele verir. Tıpkı birbirimizi yanlış anladığımız gibi onu da yanlış anlayabiliriz. Ona atfedilen anlamlar aşkın bir güççe değil insanlarca atfedilir. Doğanın kendi başına anlamı veya değeri yoktur. Kendi başınayken kayıtsızca evrimleşir. Doğayı bir şeylere anlam atfetsin diye orasından burasından eğip bükmek mümkündür elbette ama buna da kolay kolay boyun eğmeyecektir. Jude Fawley gibi bir taş ustası bu direnci parmak uçlarında hissedecektir. İnsanlar dünyayı ondan çeşitli anlamlar damıtmak için eğip bükerken nesneler ve doğa, bir uzlaşıya sahne oldukları gibi çatışmaya ve çelişkiye de sahne olurlar.

Aynı durum, insan bedeni için de geçerlidir. İnsan bedeni, ten ile ruhun, madde ile mananın bütünleştiği yerdir. Bir başka deyişle, kendi başına bir gösterge veya bir simgedir. Doğa gibi o da bir dildir. Beden ile ruh kimi zaman uyuşmazken kimi zaman da beden ruhun etkileyici bir ifadesidir. *Native*'deki Thomasin'in çehresi "içten ve şeffaf bir hayatı dışa vurur... Adeta varoluşunun içsel akışı tenine yansımıştır". Tess Durbeyfield de ilk ortaya çıktığında son derece şeffaftır. İlkin, dans ederken – bedenin alabildiğine ifade yüklü olduğu bir anda – görürüz onu. Yüzü, sayfaları açık bir kitabı andırmaktadır. Bu sayfalarda Tess'in hayatının değişik değişik kesitleri uzanmaktadır. O serebral Angel Clare bile çiftlikte geçirdiği birkaç saatten sonra bacaklarını sallamaya başlar.

Clym Yeobright'ın yüzü de "okunaklı anlamlarla yüklüdür" ve "beden ile ruhun birbirlerine olan yıkıcı bağımlılıklarını dışa vurur". Clym'ın "yüzü bir resimden çok bir sayfayı andırmaktadır". Roman, Clym'ın özelliklerini yazılı göstergelere benzetir. Kendi başına anlamsızken Clym'ın yüz ifadeleri sayesinde anlam kazanan özelliklerdir bunlar; tıpkı bir konuşmaya dönüşmeden evvel kendi başlarına anlamsız olan sesler gibi. Clym'ın ölüm döşeğindeki annesinin yüzü ise "harflerine ışık tutacak kilidin kayıp olduğu gizemli ve kadim elyazmasını" andırır.

The Mayor of Casterbridge'in civcivli pazar yerinde çiftçiler işlerini fiziksel jestlerle hallettikleri için beden bir iletişim biçimine dönüşmüştür: "Burada dillerle birlikte yüzler, kollar, şapkalar, bastonlar da konuşur. Casterbridge sakinlerinden biri durumdan memnuniyetini belli etmek istercesine sokağın öbür ucundan gö-

rülecek şekilde yanaklarını şişirir, gözlerini kısar, omuzlarını düşürür." Farfrae, "Henchard'ın haritayı andıran suratındaki kırışıklıkları bir kitabeyi okur gibi okur". Toplumdan dışlananların doluştuğu Casterbridge'deki köprülerin bile "konuşan çehreleri" vardır.

Hardy için maddi dünyanın geri kalanı gibi insan yüzü de bir çeşit parşömendir. Bu parşömenin üzerinde geçmiş zaman belirsiz çizgilerle şimdiki zamana hakkedilmiştir. Hardy'de insan yüzü bir kaya yüzeyine, bir yara benzer. Katmanlıdır. Henchard, uyuyan kız kardeşi Elizabeth'in yüzüne baktığında, "gömülü jeolojik hakikatleri, atalardan kalma kıvrımları, ölülerin siluetlerini görür". Şimdiki zaman ölülerden dokunmuştur. Geçmiş hayattakilerin ruhuna sığınak yaptığı için ölüler aramızda dolaşırlar. Geçmiş ile gelecek birlikte var olurlar; tıpkı Casterbridge'in altında antik Roma kalıntılarının olması gibi. Casterbridge'te zaman, çizgisel değildir; geçmiş ile gelecek üst üste binmiştir. Henchard'ın kurtulduğunu sandığı karısı ile çocuğunun ansızın çıkagelmeleri gibi şimdiki zaman, kendini doğuran geçmişten hiçbir zaman tam anlamıyla kurtulamaz. Hatta şimdiki zaman, kendini geçmişten kurtardığı anda hükümsüzleşir. Varoluşun başlıca koşulu geçmiştir, tarihtir.

Hardy'de bir dil olarak beden nosyonu, ütopik bir insani yakınlık imgesine tekabül eder. *Native*'de Clym Yeobright ile annesi birbirlerine "bir elin iki parmağı kadar" yakındır. Jude Fawley ile Sue Bridehead "beden diliyle anlaşırlar", bu sayede "bir elmanın iki yarısı gibi" olurlar. Ne var ki beden ile ruh, bir elmanın iki yarısı olabilecekleri gibi birbirlerinden radikal bir şekilde kopabilirler de. Beden bir ifade kanalı olabileceği gibi nesneleştirilmeye son derece yatkın bir şeydir. Zira dışarıdan nasıl göründüğümüzü denetlemek tamamen bizim elimizde değildir. Görüntümüz büsbütün bizim denetimimiz dışında olmasa da başkalarıyla aramızdaki yolun ortasındadır.

Hardy'nin karakterleri kendilerini aktif özneler olarak görürken başkalarınca göz hapsine alınıp nesneleştirilmelerinden doğan çelişkiyi yaşarlar. Hardy'nin dünyasındaki potansiyel olarak trajik ironi budur. Söz konusu ironinin ucu, kadın karakterler söz konusu olduğunda daha da sivrileşir. Tess Durbeyfield'in "gürül

gürül akan" hayatına ilişkin farkındalığı öbür insanların gözünde koca bir hiçlik olduğunu anlamasıyla değersizleşir. Tess'in dış görünüşü "insanın algılamakta güçlük çekeceği kadar cansızdır". Oysa bu dış görünüş, ilk bakışta kimsenin fark edemediği, ince ve tutkulu bir benliği gizlemektedir. "Bir deneyim ve tutku pınarıdır" Tess. Ama kendinden başka kimse bunun farkında değildir. Kendinden başka kimse, farklı yönleri olan bir insan olarak görmez Tess'i; ya Angel Clare'in yaptığı gibi manevi duyarlıklarını idealize ederler ya da bedeninden cinsel ve iktisadi kazanç sağlamaya çalışırlar. Dini bütün Angel Clare ile günahkâr Alec D'Urberville bu açıdan birbirlerinden farksızdır. Roman, Tess'e erotik arzu nesnesi veya bilimsel araştırma konusuymuş gibi davranmak ile hakiki bir şefkat göstermek arasında bocalar. Tess duyguları, düşleri ve deneyimleri olan bir kadın olduğu gibi okurun tüketimine sunulmuş bir nesnedir aynı zamanda. Penny Boumelha'nın *Thomas Hardy and Women*'da[2] belirttiği gibi roman bir yandan Tess'e duyduğu yüceltilmiş arzuyu sorgularken öte yandan kahramanının Angel ve Alec karakterlerince nesneleştirilmesini sorgular.

Şu durumda Hardy'nin dünyasında benlik, kendi yabancılaşmış suretine ilişkin bir duyuyu içerir. Kendimizi başkalarının gözünden gördüğümüz gibi bazen kendimize, başkalarına layık gördüğümüz şekilde muamele ederiz. Hardy'de bu, bir cinsellik sorunu olduğu gibi sınıfsal bir sorundur. Söz konusu sorunun yarattığı gerilimi en derinden yaşayanlar, arzuları imkânlarını aşan, arada ve "ortada" kalmış karakterlerdir. Ancak bu gerilim onlara mahsus değildir. *Tess of the D'Urbervilles*'in emekçilerinin çiftlikte çalıştıkları sırada kendilerini eşsiz bireyler olarak görmeleri, yoldan geçen yabancı birinin onları bir köylü sürüsü olarak görmesiyle çelişir. Christminster'da sefil ve adsız sansız bir emekçi olarak dolaşan Jude Fawley bir süre sonra kendini bir hayalet gibi hissetmeye başlar. Yoldan geçen birileri bize baktıkça benliğimizden soyutlandığımızı hissederiz. Bedenimizi istismar eden ve süreç içinde bizi bedensizleştiren bir toplumdur bu.

Bu gerilimi aşmak için sapılan ümitsiz yollardan biri de insanın kendisini ötekinin bakışıyla özdeşleştirerek nesneleştirmesidir.

(2) Penny Boumelha, *Thomas Hardy and Women* (Brighton, Harvester, 1982).

Tess'teki bir kadın emekçi "tarlanın parselidir; kendi sınırlarını yitirmiş, sürdüğü toprak ile özdeşleşmiştir; benliği adeta asimile olmuştur." Hırsı ile sosyal çevresi arasına sıkışan Clym Yeobright ise kendi bilincini devre dışı bırakarak kendini Egdon Heath sakini "doğal" bir nesneye dönüştürür. Clym'ın görme bozukluğu (mecazi değil gerçek görme bozukluğu) günden güne eriyen öznelliğini simgeler.

Hardy'nin başkişilerinin çoğunun vardıkları yer burasıdır. Hardy'nin karakterleri, *Jude the Obscure*'da dendiği gibi "beden ile ruh arasındaki ölümcül savaşın" zayiatlarıdır. Maddi koşulların yetersizliği (beden) ölçüsünde abartılı ve boş bir hırs (ruh) belirginleşir ve beden ile ruh arasındaki savaş kızıştıkça kızışır. Beden, ruhun önüne set çektiğinde – toplumsal kurumlar arzuların ifade kanalları bulmasına yardım edecekleri yerde onları körelttiklerinde – beden ile ruh arasındaki bağı germek gibi radikal bir tercih yapmanız her zaman mümkündür. *Native*'deki Eustacia Vye, taşranın kısıtlı imkânlarından fazlasını arzulayan genç bir kadın, çalkantılı bir ruhtur. Onda Jane Eyre'ın kız kardeşini, Maggie Tulliver'ı ve Dorothea Brooke'u görmek güç değildir. Ne ki romanın sonuna geldiğimizde Eustacia o kısıtlı ortamdan hâlâ kurtulamamıştır ve "benliğinin dışında bir yerden kendine bakarken, geçmişte olmak istediği kadın ile mevcut hali arasındaki farklılığı düşünür". Eustacia'nın benliğini iki parçaya bölüp kendini başka birisinin yerine koyması yaşadığı çelişkiye getirdiği şizoid bir çözümdür. *The Mill on the Floss*'un Maggie Tulliver'ı da "kendi yaşamını, Tanrısal güçlerce yönetilen bir bütünün önemsiz bir parçası" gibi görerek bir süreliğine aynı taktiği benimser. Fakat George Eliot'ta ve sonraları Henry James'te kişinin kendini küçük görmesi, kendini yüceltme arzusunun ince ve kıvrak bir ifadesidir.

Eustacia'nın arzusu, natüralist bir romancıya dönüşme çabasını andırır. Emile Zola ve arkadaşlarının yazdığı natüralist roman, insan ilişkilerini "duygulardan" tamamıyla arınmış "nesnel" anlatılarda betimlemeyi amaçlamıştı. Romandan hem insanoğlunu özgül koşulları içerisinde betimlemesini hem de biyolojik içgüdülerin, somut tepkileri ne ölçüde belirlediğini ölçen sözde-bilimsel deneyler yapması bekleniyordu. Hardy, natüralizmden etkilenmiş

bir yazardır. Anlatıcılarının bakış açılarını "yukarılara" taşıyıp insan deneyimine Tanrıların penceresinden bakmaya çalıştığını görürüz bazen. Ancak Hardy, natüralizmi bilimsel bir doktrinden ziyade yaratıcı ve ilham verici bir hipotez olarak görür. Natüralizm, Hardy için elinin altındaki imkânlardan sadece biridir. Zihnini şu tür sorular kurcalar: Yeryüzüne Olimpos Dağı'ndan baktığımda ne görürüm acaba? Bireylerin veya türlerin yazgısını zerre kadar önemsemeyen taş kalpli evrimin gözünden dünya nasıl görünür? Kendi cesedimiz gözlerimizin önündeyken ne düşünürüz?

Öte yandan nesneleştirilmek insan varoluşunun yaşamsal boyutlarından biridir. Zira "nesnel" ve maddi varlıkları olmayan şeyler arasında bir ilişkiden söz edilemez. Ne var ki nesneleştirmeye dayalı bir ilişkiyi var eden koşullar aynı zamanda insanoğlunun potansiyel yok oluşuna zemin hazırlar. Bedensiz konuşamayız, sevişemeyiz. Ancak beden, bir yandan da istismara açık bir şeydir. Tess Durbeyfield, fiziksel bir metaya indirgenmemek için direnmeye çalışır. Bu yüzden Alec onu öptüğünde kendini mecazi anlamda "öldürür". Alec bir daha aynı şeye yeltenmesin diye kendini nesneleştirir. Bütün bunların üzerine Alec tarafından bir kez daha baştan çıkarılan Tess'in ruhu tam anlamıyla bedeninden soyutlanır. *Jude the Obscure*'un Sue Bridehead'i de kimsenin malı olmak istemediği için kendine bakmaz, bedeniyle ilgilenmez. Gerçekten de, "materyalist" bir toplumda "hayatta kalmanın" tek yolu maddi-bedensel kaygılardan uzak yaşamak olabilir. Ancak neticede bedenlerimizi evde bırakarak yaşamayacağımıza göre bedenimizi büsbütün boşladığımızda duvara çarpmamız yüksek bir ihtimaldir. Ayrıca özellikle kadınların bedenlerini yadsımaları, kadını maneviyat ve ruhtan ibaret bir yaratık olarak gören muhafazakârların işine yarayacaktır.

Tess'in kendi bedeninden vazgeçtiği anlar, en korunaksız anlarıdır. Her kriz anında bilincini yarı yarıya yitirir. Angel Clare romanın sonunda, "bir zamanlar bildiği Tess'in yok olduğunu, Tess'in istemeden de olsa bedeninden soyutlanan bir kadına, akıntıya kapılıp giden bir cesede dönüştüğünü" söyler. Tess, adeta Stonehenge'e adanmış bir kurbandır. Jude Fawley ise bedeninin yakılmasını ister. Toplumun esas suçu, insanların öznelliklerini yi-

tirip bedenlerini bir tehlike ve yozlaşma kaynağı olarak görerek intihara sürüklenmelerine yol açmasıdır. İyi yönetilen baskıcı rejimlerde olduğu gibi İngiltere devleti de sopa veya silah kullanmaya gerek duymaz; çünkü zaten insanlar kendi kendilerini yiyip bitirirler.

Patriarkal İngiltere, Sue Bridehead'i cezalandırmaya bile tenezzül etmez. Sue Bridehead patriarkal İngiltere'nin "doğal" yasaları karşısında kapıldığı suçluluk duygusuyla kendi kendini imha eder. Çocuklarının ölümüyle yıkılmadan önce hayatın tadını paganca çıkaran Sue şimdi kendi bedenini bir ceset olarak görmekte ve sevmediği bir adamın hizmetine sunmaktadır. Hardy'nin döneminde insanların manevi dünyası ile dışarıdaki dünya birbirlerinden gaddarca koparılmıştı. Toplumun "bedeni", görenekleri ve kurumları özgür "ruhları" tatmin etmekten çok uzaktı.

The Mayor of Casterbridge'in Michael Henchard'ını yabancılaşma başlığı altında ayrıca incelemek gerekir. Kendi özgürlüğü için karısını ve kızını satar Henchard. Kendi etinden ve kanından uzaklaştığında özgürleşeceğini sanır. Ama o "kan ve et" geri dönerek Henchard'ı kemirmeye başlar. Tıpkı bir Yunan tragedyasında olduğu gibi Henchard kendi hür iradesinin ve eylemlerinin kurbanı olur. Özgürlük sandığı şey ona uğursuzluk getirmiştir. Kendi kendini aldatmaktan hiçbir kazanç sağlayamaz. En yakınları ile arasındaki bağları bir özgürlük yanılsaması uğruna kopardığı için nesneleşir ve kendini lüzumsuz bir varlık olarak görmeye başlar. Şimdi, başkalarının hayatını mahvettiğini düşünmektedir. Ölüme duyduğu yoğun arzu, bu nesneleşme sürecinin son durağıdır.

Henchard'ın kendi kendini yok etme öyküsünün belirleyici momentlerinden biri Farfrae'yi işe almasıdır. Farfrae, en başta Henchard'ın hizmetçisi iken sonra kontrolden çıkarak efendisi olur. Henchard'ın hür iradesiyle kalkıştığı bir başka iş yine onun üzerinde kurulan bir tahakkümle sonuçlanır. Tıpkı Odipus gibi bir kez daha dışlanır Henchard: Bir yandan çevresindekileri yöneten öte yandan aşağılandıkça aşağılanan bir Odipus. Odipus gibi Henchard da kaderine razı olur. Yaptığı tercih bir zorunluluk doğururken o bu zorunluluğu dışarıya bir tercih gibi lanse eder. Henchard, kendinden bile bile vazgeçerken güçsüzler ve sefiller-

le dayanışmanın simgesine dönüşür. Böylece Farfrae'nin ve Elizabeth-Jane'in başarıya odaklı ahlak anlayışlarının maskesini düşürür; o türlü ahlakın ne rezil bir ahlak olduğunu gösterir. Yine klasik Yunan tragedyasında olduğu gibi hezimetten değer damıtılır. Başroldeki karakter paryalıktan iktidara tırmanmış, oradan tekrar paryalığa – bu kez günah keçisi ilan edilmiş bir parya olarak – "terfi etmiştir". Hezimete ilişkin bir imgeye dönüşen bu trajik günah keçisinin yüzüne şimdi kimseler bakmamaktadır. Surların dışına sürülür. Surların dışı Casterbridge'in ötesidir, yani Henchard'ın son kez tükeneceği yerdir.

Beden ile ruh arasındaki bölünmenin Hardy'nin kadın karakterlerinde daha belirgin olması, topluma patriarkal ideolojinin egemen olmasından kaynaklanır. Patriarkal ideolojinin egemenliği altındaki bir toplumda kadının kendini güçlü bir özne olarak görmesi için bir arzu nesnesi olarak görüldüğünden emin olması gerekir. Eustacia Vye, birilerince arzulanmak ister. Veya bir eleştirmenin belirttiği gibi *Jude the Obscure*'da Sue Bridehead, bir dizi görsel imge eşliğinde "teşhir edilir". Hardy'nin kadınları fiziksel görünüşlerini ve görünürlüklerini sanki her zaman yanlarında taşımaya mecbur gibidirler. Patriarkal ideoloji, kadınların hiçbir koşulda değerli olamayacaklarını öne sürmez. Bunun yerine, kadınların erkeklerin gözünde kabul gördükleri sürece değerli varlık olduklarını ima eder. Bu ideolojinin egemen olduğu bir toplumda yaşayan kadın tamamen nesneleştirilmemek için kendini pazarlığa tabi kılmalıdır. Romanlarının ekseninde kadın karakterlerin yer alması açısından erkek İngiliz yazarları kanonunda farklı bir yerde duran Thomas Hardy bu hakikatleri iyi görür. Hardy'nin içgörüsü, kimi zaman kadınları klişe rollere layık görse de önemlidir.

Sözgelimi, *Far From the Madding Crowd*'un Bathsheba Everdene'i erkeklerin malı olmamak için direnen, güçlü, özgür bir kadındır ve bu özelliklerinden ötürü takdir edilir. Fakat Penny Boumelha, romanda Bathsheba'ya yönelik "alttan alta beslenen bir cinsel husumetin" olduğunu öne sürmekte haklıdır.[3] Bathsheba'nın Gabriel Oak'a uygun bir eş olabilmesi için evcilleştirilmesi gerekir ve doğrusu buna Batsheba'nın pek itirazı yoktur.

(3) A.g.y., s. 32.

Hardy bazen kadın cinselliğini zarar verici bir şey olarak görür ve erkeklerin kültüre, kadınlarınsa doğaya ait olduğunu öne süren cinsiyetçi görüşü paylaşır. Hardy için doğanın çoğu zaman vahşi ve irrasyonel bir güç olduğunu düşünürsek kadınların "doğaya" ait varlıklar olarak görülmelerinin bir iltifat olmadığı ortadadır.

Hardy'nin romanları doğa ile kültürü, içgüdü ile aklı bir hayli basit şekillerde dengeler. Bu güç dengesinde kadınlar doğa ile içgüdünün, erkeklerse kültür ile aklın temsilcileridir. Ancak Hardy'nin romanlarını doğal arzu ile toplumsal teamüller arasındaki çatışmanın basit birer alegorisi olarak yorumlamak doğru değildir. *The Woodlanders*'ın Giles Winterborne'ü, Grace Melbury için doğanın ve içgüdülerin taleplerini simgeler. Bu haliyle Giles, "görgülü ve kibirli" Fitzpiers'ın zıddıdır. Ancak o da toplumsal teamüllere riayet edeyim derken ölür gider. Benzer şekilde *Jude the Obscure*'un Arabella'sı da başlarda Sue Bridehead'in entelektüelliğinin karşısında saf, doğal, içgüdüsel hayatın timsali gibi görünür. Gelgelelim Arabella'nın peruğu, kasıntı gamzeleri, sahte hamileliği, cinsellik konusundaki kurnazlığı düşünüldüğünde ne kadar saf, doğal olduğu bellidir.

Jude Fawley ile Sue Bridehead'i felakete sürükleyen şey tutkuları değil cinsellik konusundaki görüşleriyle toplumsal ortodoksiye ters düşmeleri olur. Yani esas çatışma, doğa ile kültür arasında değil farklı kültürler arasındadır. Sorun tutkularda değil tutkuların toplumda düzenleniş biçimindedir. Özgür insan "ruh"u fırsat bulunca bedene savaş açmaktadır. Öte yandan Jude ile Sue'nun eziyet görmelerinin esas nedeni arzularının "gayri meşruluğu" değil evlenmeden önce çocuk yapmalarıdır. Toplum, evlilik, hamilelik, çocuk büyütme, rutin cinsel ilişki kronolojisine uyduğunuz sürece arzularınızın gayri-meşruluğuna ses çıkarmaz.

Hardy'nin kimi zaman kamerasının açısını değiştirip olan bitene Tanrıların katından bakmayı sevdiğinden söz etmiştim. Hardy perspektifi, bakış açısını önemseyen bir yazardır. Bunun için tipik bir Hardy anlatısı şöyle başlar: "O tarihlerde o sokaktan geçseydiniz şunu görürdünüz..." Perspektif, belirli bir nesnenin belirli bir öznenin bakış açısından görülme biçimi olduğuna göre perspektif sorunu, özneler veya nesneler üzerine söylediğimiz her şeyle

yakından ilişkilidir. Nesneye ilişkin bilgi aynı zamanda ona bakanın konumu ve bakış açısına ilişkin bir bilgidir ve bu durum başlı başına ironiktir. Zira ironi de aynı şeyin farklı açılardan görüldüğü bir perspektif çatışmasıdır. Bir olayın anlamı bir karakterden ötekine farklılık gösterirken veya bir eylemin sonucu bir karakterin işine yarayıp bir başasını hayal kırıklığına uğratırken anlatılar da ironikleşir. Bir karakter için yaşamsal olan, bir başkası için önemsizdir. Hardy'nin romanlarındaki karakterler birbirleriyle şu veya bu biçimde ters düşmeden var olamazlar. Bu, tabii, klasik trajedinin önkoşullarından biridir.

İroni, salt dilsel bir şey olmaktansa belirli bir duruma içkin bir tür delilik veya sapkınlıktır. Darwinist çağda dünyanın merkezinde ironi vardır. Çünkü evrimleşen bir dünyada nesnelere veya canlılara bakmak için kullanacağımız tek perspektif yoktur. Yeryüzü değişik yaşam formlarıyla doludur ve bu yaşam formları birbirlerine karmaşık bir şekilde bağlı oldukları gibi ve sürekli devinim halindedirler. Dolayısıyla dünyanın tam ortasına koca bir şerit çekip neyin önemli neyin önemsiz olduğuna ilişkin mutlak yargılara varmak çağı ve değişimi anlayamamaktır. Yarın nelerin serpilip, nelerin neslinin tükeneceğini bugünden bilemeyiz. Bir mutasyonun hangi sonuçlara gebe olduğunu şimdiden göremeyiz. Hardy'nin romanlarında kaybedilen bir mektubun, düşüncesizce yapılmış bir jestin, unutulan bir randevunun bir dramı tetikleyebildiğini görürüz. Hardy, hayatın birbirleriyle ilişkisiz görünen kesitlerinin birbirleriyle pekâlâ ilişkili olduklarını ustaca ve zekice gösterir. O meşhur rastlantıları bu farkındalıktan beslenir.

Hardy'de şimdiki zaman yalnızca öngörülemez bir geleceğe gebe değildir. Aynı zamanda geçmişin ağır yükü altında ezilmektedir. Toplum, şimdiki zaman ile geçmişin iç içe geçtiği bir metindir. Geçmiş ile şimdiki zamanı ayırt etmek kimi zaman çok zorlaşır. Kendi geçmişleri ile aralarına ısrarla mesafe koymaya çalışan karakterlerin geçmişleri tekerrür eder. Michael Henchard, *The Mayor of Casterbridge*'in başlarında kendi hayatını yeniden başlatmak için karısını bir yabancıya satar. Bu sayede geçmişini sileceğini düşünür. Ancak geçmiş, boyunduruk altına alınamaz. Geçmişte yaptıklarımız bir gün ansızın karşımıza dikilir. Elimizde ka-

lan ve süregiden tek şey, tarihtir. Hardy'nin romanlarında olayları belirleyen katı bir determinizm yoktur belki ama çoğu karakter kendi kaderini kendi belirler, kendini çıkmaz sokaklara sokacak işlere kendi özgür iradesiyle girer.

Kader, kendi ellerimizle diktiğimiz fidanları tanımaktan aciz kaldığımız bir hezimettir. Bu hezimetin ekseninde insanın kendine yabancılaşması vardır. George Eliot'ın *Adam Bede*'de dediği gibi "Eylemlerimiz, nedenlerini nadiren kendimizde aradığımız korkunç sonuçlara yol açar". Eliot'a göre eylemlerimiz bizi belirlerken biz de onları belirleriz. Tıpkı Dickens ve Hardy gibi Eliot da insanlar arasındaki ilişkilerin çift uçlu olduğunu düşünür: İnsan ilişkileri bir yandan önemli değerlerdir öte yandan insanların kendilerine veya birbirlerine verdikleri zararın boyutlarını büyütürler. *Adam Bede*'de Mrs. Irwine'in belirttiği gibi "insanların yaşamları, soludukları hava kadar ortaktır ve kötülük bir salgın gibi yayılmaktadır". Yine Adam Bede, kötülüğün telafi edilemez ve trajik bir yönü olduğunu söyler. Bir eylem gerçekleştikten sonra zamanı geri alamayız. Dolayısıyla eylemlerimizin sonucunda tarihi olumlu veya olumsuz anlamda geri dönülmez bir şekilde değiştirmiş olabiliriz.

Dünyanın yapısal ironisi, ona içkin çatışmanın habercisidir. İnsanların perspektifleri tanım gereği çatışır. Aslında bu görüş, biraz karamsardır. Ama aynı görüş, kendine dönük mizahı ve dolayısıyla alçakgönüllüğü teşvik eder. Hardy, ölümsüzlük, içkin irade vb. metafizik soyutlamalara aldırış etmez. Dünyayı görme biçimi parçalı ve koşulludur. Aynı başlığı taşıyan şiirinde, ***karanlıktaki ardıç kuşu*** etrafındaki kasvete rağmen alabildiğine mutludur; bu mutluluğu, tünediği daldan insanların göremediklerini görmesinden ileri gelir. Dünyayı sadece kendi perspektifimizden görüp kendi perspektifimizi mutlaklaştırmamız büyük bir hatadır. Hardy'nin romanlarında bu hatayı yapanların sonu hezimettir. Kendi bakış açımıza sıkışıp kalmak, değişen dünyaya uyum sağlayamamaktır. Hayatta bizim pozisyonumuzu büsbütün veya kısmen değersizleştiren şeyler olabileceğini kabullenmeliyiz. Hayatta kalabilmek için hem düşüncemize hem de eylemimize mutlaka ama mutlaka ironi sokmalıyız.

Dünyayı tüm bakış açılarından beslenerek kavramamız elbette imkânsızdır. Zaten evrimci dünya buna müsait değildir. Mevcut dünya kıvrakça dokunmuş, merkezsiz, sağa sola uzayan, engin bir metindir. Tek bir merkezdense merkezlerin çoğulluğuna dayanır. Aradan tek bir iplik dahi çektiğimizde tüm sistem etkilenir. Hardy bugün yaşasaydı, "metnin dışında hiçbir şey yoktur" diyen postyapısalcı varsayımla derdi olmazdı. Fakat aynı varsayımdan hareketle "dünya dilden ibarettir" gibi yanlış bir yargıya varmazdı. Çünkü dünya asla tek bir şeyden ibaret değildir.

Hardy'nin Hıristiyan olmamasının nedenlerinden biri de budur. Dünyayı, perspektif çoğulluğuna imkân sağlayan engin bir yer olarak gören katışıksız bir ateisttir Hardy. "Tanrı" fikri, dünya ancak bir bütünlük (totalite) olarak kavrandığında, tüm perspektiflerin kesiştiği bir *omega*ya iman edildiğinde olanaklıdır. Oysa Hardy'e göre dünyada böyle bir bütünlük yoktur. Onun dünyası rastlantıya ve evrime dayanır. Bunca rastlantısal ve "şekilsiz" bir dünyada Tanrı fikrine yer olmadığını düşünür. Tanrı var olsa bile çatışma, perspektif ve süreç eksenli dünyayla bir ilişkisi olamaz. *Jude the Obscure*'un Little Father Time'ı (Küçük Zaman Baba) başka insanların hayatlarını Tanrı katından değerlendirir; ama roman onun bu tuhaf Tanrısallığını pasiflik ve kadercilik olarak açıklar.

Hardy için teoloji, konusu olmayan bir alandır. Hardy yalnızca insanoğlunun görme biçiminin değil gerçekliğin kendisinin de kısmi, bütünsellikten yoksun ve koşullu olduğunu düşünür. Dünyanın merkezinde perspektif çoğulluğu vardır. Tek gerçekçi sanat, dünyanın açık uçluluğunu yansıtan sanattır; natüralistler gibi dünyayı kapalı bir sistemin içine tıkan sanat değil. Natüralist sanatçı, Tanrı'nın vekillerinden biridir. Sıradan bir Viktorya Çağı bilgesi bunu işitmek istemez belki ama tek bir hakikat yoktur. Hakikat, tarafgirlik işidir. Oysa Viktoryen bilge, hakikatin "nesnel", "tarafsız", bütünsel ifadesini arar. Hakikatin kişinin durduğu yere göre değişkenlik gösteren bir şey olabileceğini düşünmez. Hardy içinse hakikat ne bir bütün sorunu ne de bir tarafsızlık sorunudur. Ona göre evrende ne bütünlük ne de tarafsızlık diye bir şey vardır.

Darwin, dünyayı göreci bir perspektiften yorumlayarak ilahiyatın sonunu getirmiştir. Onun perspektifini Nietzsche gibi filozof-

lar da benimsemiştir. (Liseli çocukların sandığı gibi, Darwin'in teorisi kılık değiştirmiş maymunlar olduğumuzu falan iddia etmez.) Hardy'nin ateizmi bazı yazarları epey öfkelendirmiştir. Örneğin G. K. Chesterton, Hardy'yi "köydeki hödükler üzerine kara kara düşünen ve onlara ağır küfürler eden köylü bir ateist" olarak tanımlar. Toplumu eleştirmekten çekinmemesi ve cinsellik konusundaki açık sözlülüğünün yanı sıra Hardy'nin "skandal" özelliklerinden bir başkası da okurlarını eğlendirmeyi huysuzca reddetmesidir. Manevi huzur arayan, sanattan da bunu temin etmesini bekleyen bir çağda trajik olmaktan hiç çekinmemiştir Hardy. Gerçekçi roman yeni yönünü bu cüretkâr tutum sayesinde bulmuştur. Viktorya Çağı romanları evlilikle, maddi refahla, gangsterlerin ölümü ve gül yanaklı torunların doğumuyla biter; bu kanonda suçsuz olduğu halde idam edilen kadınlarla mutsuz ve yalnız ölen adamlara pek yer yoktur. Viktorya Çağı, edebiyattan moral vermesini ister. Moralini bozarsa öfkelenir. Buna göre edebiyat huzur ve ışık saçarken karanlığı ve huzursuzluğu kovmalıdır. Hardy'nin romanlarında ateist ile ahmağın, eleştirellikten ödün vermeyen entelektüel ile uşaklıktan ödün vermeyen aptalın aynı anlatılarda yer alması Katolik Chesterton'ı öfkeden kudurtmuştur.

Dolayısıyla Hardy, Viktorya Çağı'nda trajik olmayı başaran ender yazarlardan biridir. Bir eleştirmenin deyişiyle "yaralayıcı hakikati" çekinmeden söylediği için çağın eleştirmenlerince aforoz edilmiştir.[4] İlk romanı *The Poor Man and the Lady*'yi kitap çok radikal bulunduğu için bastıramaz. Oysa Hardy'ye göre bu, "sosyalist bir roman"dır. (Herhalde çok ileriye gitmek istemediğinden devrimci sözcüğünü kullanmaz.) Hardy'nin son romanı *Jude the Obscure* ise Viktorya Çağı'nda İngiltere'nin belli başlı üç ideolojik aygıtını – din, eğitim ve cinselliği – ele alarak kıyasıya eleştirir (Bu trioya edebiyatı da ekleyebilirsiniz). Hardy'nin trajedi duyusu kozmik bir kadercilikten beslenmez. Ona göre dünyanın trajikliğinin nedeni kötücül bir ilahi güç değildir. Evrende bunca trajediye yol açan asıl etken rastlantısallıktır. (Bunu, *The Mayor of Casterbridge*'de "öngörülemeyenin inatçı sürekliliği" olarak tanımlar.) Evrenin o muazzam ağında her şey başka bir şeyle ilintilidir.

(4) John Goode, Thomas Hardy: *The Offensive Truth* (Oxford: Blackwell, 1988).

Bu karmaşık ağın bir ilmeğindeki kıpırdanma hiç beklenmedik sonuçlar doğurabilir. Eylemlerimizin mutlak efendisi olmadığımız gibi eylemlerimiz kimsenin efendi olmadığı bir süreci tetikleyebilir.

Tüm bunlarda metafizik bir kaderciliğin gizli olduğu düşünülebilir. Oysa öyle değildir. Kimsenin elinden bir şey gelmediği bazı durumlarda elbette "kaderden" söz edilebilir. Örneğin Eustacia'yı, Giles'i, Tess'i veya Jude'u kendi kaderlerinden kimse kurtaramaz. Fakat Hardy böyle umutsuz vakalarda bile ne Tanrı'yı ne de Cebrail'i tanır. Kendini insanoğlunun hatalarını düzeltebilecek, eksiklerini giderebilecek bir varlık olduğuna inanan "reformcu bir yazar" olarak tanımlar. Şimdi bir yazarın kendisiyle ilgili söylediklerini hiç sorgulamadan kabullenmek yanlıştır. Ama bunları tereddütsüzce reddetmek de bir o kadar yanlıştır. Hardy'nin romanlarında sonuçları önceden belliymiş gibi görünen bazı süreçler baştaki görüntülerini sonda yadsırlar. Karakterlerin hayatlarındaki sebep-sonuç ilişkilerini, yaptıkları hataların ne tür sonuçlara yol açtığını, bu hataları yapmadıkları takdirde neler olabileceğini görmek hiç zor değildir. Yani Hardy'de karakterlerin önceden belirlenmiş kaderleri yoktur. Aldıkları doğru veya yanlış kararlar ve bu kararların sonuçlarıyla şekillenen süreçler vardır.

Sözgelimi Tess, teatral bir üslupla, yozlaşmış bir gezegende yaşadığımızı söyler. Ama Tess'in bunu söylemesinin sebebi aptal babası yüzünden bir at arabası kazası yapmasıdır. Kazanın nedeni, Tess uyuyakaldığı için atın dizginlerinin boşalmasıdır. Tess'in uyuyakalmasının sebebi, babası yola çıkamayacak durumda olduğu için sabahın köründe kendisinin uyanmasıdır. Tess'in babası Mr. Durbeyfield'in yolculuğa çıkamayacak durumda olmasının sebebi alkolik olmasıdır. Alkolik olmasının sebebi hayatın angaryasından kaçarak alkolün fantastik dünyasına sığınmasıdır. Sebep-sonuç zincirinin bir sonraki halkasında Tess, Alec D'Urberville'in tuzağına düşer. Böylece daha trajik sonuçlar kapıya dayanır.

Kazada ölen atın ölümünden kimin sorumlu olduğunu söylemek kolay değildir. Çünkü Hardy hiçbir olaydan tek bir insanın sorumlu olmadığını bilir. O halde sorumlu Tess olabilir, çarpıştığı posta arabasının sürücüsü olabilir, Tess'in ahmak babası olabilir, Durbeyfield ailesinin emeğini sömürenler olabilir. Tek bir olaya

sayısız insan ve faktör karışır. Temize çekilebilecek tek şüpheli Tanrı'dır. Eleştirmenler bazen *The Mayor of Casterbridge*'in son cümlesini Hardy'nin doğuştan gelen karamsarlığının delili sayarlar. Bu son cümlede Hardy mutluluğu "acının genel dramında belli belirsiz gözüken kesit" olarak tanımlar. Ama bazen bu tanımın tam tersini ima eder.

Hardy'nin Jude Fawley'e yönelik tutumunu düşünelim. *Jude the Obscure*, Jude'un talihsizliğinden ötürü Christminster'a giremediğini ima etmez. Aksine üniversitenin illaki girilmesi gereken bir kurum olmadığını ima eder; Jude kendi zanaatine yoğunlaşsa daha iyi olacaktır çünkü akademik hırs kendi başına takdire şayan olsa da onu köreltmeye programlanmış kurumlara sıkıştırılmıştır. Jude, Christminster'da tutunsa bile üniversitenin onun gibi insanları mutsuz edeceği hakikati değişmeyecektir.

Romanın asıl trajik çelişkisi budur. Kültür Jude için çok önemlidir. Ama aynı kültür, Jude ile sevgilisini boğan baskıcı ideolojinin temel kaynağıdır. Aslında Jude asıl sorunun bireysel ilerlemedense kolektif ilerleme olduğunu kendi de anlar. Unutulmaz bir replikle "dünyanın tüm çocukları, dünyanın tüm yetişkinlerinin çocuklarıdır, hepimizden sevgi ve şefkat görmeye hakları vardır." der. Dayanışmanın erdemini vurgularken eşzamanlı olarak dayanışmanın çarpık imgesi olan çekirdek aileye dokundurur.

Jude'un iyi öğrenim görme arzusunu roman büsbütün küçümsemez. Romanın sonunda, Christminster'a kabul edilen Jude gibi yoksul akademisyenlerden söz edilir. Sendikacıların elindeki Ruskin College bu tarihlerde açılmıştır. Aslında Jude kendi trajedisinin mutlaklılığının yanında tarihi göreliliğini de kavrar. Kapısını onun gibilere kapatan üniversitenin duvarlarını güçlendirmekle meşgul olması acı bir ironidir fakat roman, akademisyenlerin hayaletten farksız varoluş tarzlarına karşı Christminster'lı zanaatkârların hayat dolu olmasından övgüyle söz eder ve romanın bu coşkusunu Jude da paylaşır. Bedenle ruh arasındaki amansız savaş bedene, emek gücüne, maddi mülkiyete saplantılı bir toplumun göstergesi olduğu gibi toplumun hayaletlere ve metafizik ideallere yatkınlığını da gösterir. Böyle bir toplum hem gayet maddi hem de sahtece "idealisttir". Manevi hayat daha fazla soyutlaşıp bedenden daha fazla

koptukça maddi çıkarlar için daha zayıf bir tehdit haline gelir. Christminster'lı akademisyenler ("fetişistler ve hayalet görenler") bir yandan tarihi inceleyip öte yandan Jude gibi alt sınıftan gelen adamlarla göz göze geldiklerinden hayalet görürler.

Sue Bridehead, kader fikrine en sonunda razı olarak "ilahi gücün gazabından" söz etmeye başlar. Fakat bu sözler çocukları öldürülmüş bir annenin sözleridir. Evren hakkında romantik yorumlar yapmanın sırası değildir. Jude ile evlilik dışı bir ilişki sürdürmesi, kibirli ve kindar toplumun önyargılarıyla baş başa bırakır Sue'yu. Jude'un bu talihsiz duruma tepkisi metafizik olmaktansa politiktir: "İnsanlara ve saçma sapan koşullara karşı mücadele ediyoruz" der. Sue ile Jude, Tanrılar tarafından lanetlendikleri için değil daha fazla "aydınlanmış" bir toplumda huzurluca yaşayabileceklerinden ötürü trajik bir çifttir. Toplumsal ahlakın olduğundan farklı olabileceği gerçeği çiftin durumunu daha dokunaklı yapar. Tıpkı Tess'inki gibi onların trajedisi de kaçınılmazdır ve bu kaçınılmazlık trajediyi hafifletmektense derinleştirir. Jude bu trajediyi tarihselleştirirken hayli ileri görüşlüdür: "Sonraki çağlarda yaşayanlar çağımızın görenekleri ile batıl inançlarına baktıklarında ne diyecekler acaba?"

Jude'un yakarışı fayda etmez ama Hardy'nin romanlarında bir karakterin kendi kaderine soğukkanlıca boyun eğmesi hiç akıllıca değildir. Bunun tek getirisi o karakterin kaderinin hızlanması olur. İnsanın bütün dünyanın kendi yanında saf tuttuğunu düşünmesi tehlikeli bir rüyadır. Fakat insanı insan yapan başlıca özelliği de dünyanın gidişatını değiştirebilmesidir. Kuşkusuz doğayla insan arasında uyum yoktur; aksine, insan bilinçliliği onu çevreleyen mantıksız ve kayıtsız dünyayla çatışma halindeki bir evrim halkasıdır. Dolayısıyla D. H. Lawrence gibi Hardy'de de bilinçlilik bir yabancılaşma biçimidir. Bu yabancılaşma biçimi dünyada huzurluca var olmadığımızı, doğanın ve evrenin bizi şefkatle kucaklamadığını anımsatıp durur. Fakat insanoğlu içkin ve metafizik bir iradenin oyuncağı da değildir.

Anlamlarımızla değerlerimizin bizden daha fazlasını temsil ettiği – doğal değerler oldukları – fikri, ilk bakışta gayet normal gözükür. Fakat Hardy bu teselli verici yanılsamayı cesurca reddeder.

Doğada insani değerlere temel teşkil edecek bir şey olmadığını vurgular. Ne yeryüzünde ne gökyüzünde varoluşumuzu meşrulaştıracak bir dayanak noktası vardır. Şu durumda yapmamız gereken kendi kendimizin garantörü olmaktır. Hardy bunu da bir nihilizm sorunundansa bir gerçekçilik sorunu olarak görür; sağgörülü gerçekçiliği, tıpkı geleneksel ahlakçılar gibi, her türlü eylemin dayanak noktası yapar. Edebi gerçekçilikten daha öteye giden bir gerçekçilik çeşididir bu. Hardy'nin romanlarında yanılsamalara razı olmaktansa dünyayı olduğu gibi gören karakterlerin başarı şansları daha yüksektir. Fakat böylesi bir gerçekçi tutumu benimsemek kolay değildir. Dünyanın bizim olmasını istediğimiz gibi değil kendi "istediği" gibi var olduğunu anlamak hayatta en zor olan şeylerdendir. Çünkü bize huzur veren idealizmimizi buharlaştırıverir.

Doğrusu bu hayli moral bozucu bir hakikattir. Çünkü dünyanın, merhametin veya isyanın doğaçlama diliyle konuşmadığı gibi tepkinin dilini de akıcı konuşmadığını söyler. Doğa, insan bilinçliliğine veya toplumsal statüye üstünlük atfetmez. Bu bakımdan ne Bismarck'a ne Kraliçe Viktorya'ya ayrıcalık tanır. Kuşkusuz bu hakikat, insan bilinçliliğine aşırı değer atfederek onu dünyanın merkezine koyan yazarların durumlarını ironikleştirir. Çünkü yazma eylemi, insan bilinçliliğine gerçekte sahip olmadığı merkezi konumu atfeder. Oysa Darwinci evrenin dinamiği, fikirlerin kudreti değil maddi koşulların körlüğü ve kayıtsızlığıdır.

Doğanın özgül bir dili olmadığı gibi bizim umutlarımız veya planlarımızla ilgili fikirleri de yoktur. Nihilistler bunu berrak bir hakikattense felaket olarak algılayan, paniğe kapılmış insanlardır. Aslında bütün tarafsızlığıyla doğa, emeklerimizi ödüllendirmek için çaba sarf etmese de umutlarımızın peşine düşmekte özgür bırakır bizi. Bu yüzden Hardy, zorluklar karşısında yılmayan Gabriel Oak gibi becerikli, uyumlu ve pratik zekâlı karakterleri sever. Oak'un tam karşısına, kızının hamileliğini Alec D'Urberville'e bağlayacağı yerde doğanın oyunu olarak gören Mrs. Durbeyfield gibi karakterlerin kaderciliğini koyar.

Far From the Madding Crowd'da sevgilisinin mezarındaki çiçeklerin sağanak yağıştan mahvolduğunu gören Troy'a da benzer bir kadercilik gelir.

Tess'in yer aldığı romanın anlatıcısının bakış açısında bariz bir kopukluk vardır. Bu yüzden Tess odaklanılması ve anlaşılması zor bir kadın gibi gözükür. Hem yozlaşmış aristokrasinin çocuğu hem yoksul bir çiftlik çalışanı hem de alt orta sınıftan gelen, iyi eğitim görmüş bir kadındır. (Benzer bir süreksizlik ve kopukluk *The Woodlanders*'ta da görülür.) *Tess*'in bazı kilit olayları (örneğin baştan çıkarılma sahneleri) bu süreksizlikten ötürü karanlıkta kalır. *The Woodlanders*'ın Grace Melbury'si ise Penny Boumelha'nın söylediği gibi "pastoral hayat, trajedi, bilinçliliğin gerçekçi odağı ve melodram arasında sıkıntıyla mekik dokur".[5] Hardy'de benlik – özellikle kadın benliği –, karşıt referans çerçevelerinin örtüştüğü noktada var olur. Eustacia Vye hem gerçekçi hem de mitolojik perspektiften anlatılır; öbür karakterler de öyle.

Eleştirmen John Bayley, Hardy'nin romanlarında birbiriyle bağlantısız gözüken değişik unsurların başarıyla yan yana getirildiğini söyler.[6] Romanın gittikçe daha bütünleşik ve bilinçli bir "sanatsallıkla" ışıldadığı çağda – Henry James'in lütfedip "zavallı, iyi niyetli Thomas Hardy" demesini düşünün – Hardy'nin romanları gevşek ve karmadır. Pastoral anlatı, hiciv, balad, polemik, mitoloji, masal, kara mizah, klasik tragedya, köy komedisi, destansı hiciv, toplum eleştirisi, melodram, natüralizm, felsefi düşünce gibi olanakları edebi gerçekçilikle iyi sentezler. Hazırladığı edebi kokteylin estetik bir irkilmeye yol açmasını ister. Yüce olanla gülünç olan arasında kıskanılası bir rahatlıkla dolaşır; rastlantıya ve olasılık dışılığa karşı hoşgörülüdür. Romanlarında karmaşık ve üst düzey sanatçılıkla basit doğrudanlık iç içe geçer. Kullandığı biçimlerin bazıları seçkin azınlığın edebi beğenisine, bazılarıysa kitlelere hitap eder. Dickens gibi onun romanları da hem popüler hem de edebidir. Ansızın alegoriye dümen kırabilir ve birden ondan da vazgeçebilir. Yoğun, karmaşık, gerçekçi olay örgülerinin ardında geleneksel bir balad ya da masalın yankıları işitilebilir.

Hardy üstüne yazan eleştirmenlerin bazıları bütün bunları tuhaflık, sakarlık ve taşralılık belirtileri olarak görür. Neyse ki Hardy

(5) Boumelha, *Thomas Hardy and Women*, s. 100.

(6) Introduction to *Far From the Madding Crowd*, (Londra: Macmillan, Wessex Edition, 1974).

– örneğin John Clare gibi – köylü yazarlar kategorisine tereddütsüz sokulacak derecede tuhaf ve sakar değildir. Hatta bazı eleştirmenlere göre fazla "felsefi"dir; fikirlerini yeterince estetize etmemiştir. Ama fikirlerle İngiliz romanı arasındaki mutsuz evlilik Hardy'nin günahı değildir. Fikirler ile romanlar arasında yapılmış mutlu evlilikler için İngiliz edebiyatına değil rasyonel Fransız romanına bakılmalıdır.

Bazı başka eleştirmenlere göre ise Hardy beraber yenen yemekten sonra Schopenhauer üstüne bunaltıcı uzunlukta bir nutuk çekmeye yatkın saf bir taşra filozofu, amatör bir bilgedir. Bu eleştirmenler Hardy'nin trajedi anlayışını vaktiyle koyun ağıllarıyla domuz çiftliklerinde zor günler geçirmiş bir adamın sağı solu belli olmayan melankolisi olarak değerlendirirler.

Bana göre Hardy, "görkemli sahnenin yoğunluğu" denilen şeyi iyi gören sinematik gözüyle edebi gerçekçiliğin "görgü kurallarını" çiğneyen bir romancıdır. Spektaküler olanı iyi gördüğü gibi iyi de anlatır. *Under the Greenwood Tree*'deki Mellstock korosunun müthiş tasviri, Egdon Heath'in sanatsal anatomisi, *Far From the Madding Crowd*'da toprakların kapitalist yatırıma açılmak üzere çitle çevirme sahnesinin *tour de force*u, ölmekte olan Fanny'nin bir köpek tarafından çalışma evine sürüklendiği acıklı sahne gibi göz kamaştırıcı tabloları duvara asması gerektiğinde anlatıyı dondurmakta bir an bile tereddüt etmez Hardy.

The Woodlanders'ın 28. bölümünde Giles Winterborne'ün bir bereket tanrısı, sonbaharın insanlaştırılmış bir hali olarak ortaya çıkması veya Grace Melbury'nin hayli simgesel bir tuzağa düşmüş halde resmedilmesi muazzamdır. Tess'in Stonehenge'de, Jude'un ölüm döşeğinde olduğu sahneler de öyle. Hardy'nin romanları episodiktir, bu sahnelerin hiçbiri organik bir bütünün parçası değildir. Ama bunun böyle olması bir taşralı sakarlığından kaynaklanmaz. Gayet pragmatik bir tutumla, edebi gerçekçilik ideolojisine hapsolmaktansa elinde ne var ne yoksa her şeyi kullanır Hardy. Suni bir "sanatsallıkla" parıldayan veya formalite gereği "tutarlı" romanlar yazmaktansa ferah, esnek ve kapsayıcı romanlar yazar.

Eleştirmenlerin başka bir şikâyetiyse Hardy'nin "yazamamasıdır". Kuşkusuz bir yazar için büyük bir sorundur bu; bir manke-

nin tek bacaklı veya bir jokeyin 100 kilo olması gibidir. Aynı eleştirmenlere göre Hardy'nin iyi yazamaması üslubunun yoruculuğundan, sakarlığından ve şişkinliğinden kaynaklanır. Latince deyimler ve cilalı metaforların Hardy'nin üslubunu boğduğunu öne sürerler. Bu eleştirilere karşılık vererek Hardy'nin tıpkı Tess gibi iki dilli olduğunu söylemek Raymond Williams'a düşmüştür.[7] Gerçekten de Hardy'nin bir tarafta "eğitimli" ve "edebi" bir üslubu vardır, öte taraftaysa daha çok yerli ve daha az "resmi" bir üslubu vardır. Bu farklı üslupları aynı sayfalarda yan yana görürüz. "Metropoldeki" okurlarını hesaba katan "taşralı" bir yazardır Hardy. Romanlarında taşra ve metropol iç içe geçer. Bu ikili durum, Hardy'nin kendini başkalarının penceresinden gözlemlemesine de olanak sağlar. Romanlarındaki karakterlerin yaşadığı yabancılaşmayı Hardy de yaşar. Üslubunu "edebi" İngilizce standardına yaklaştırırken karakterlerini jeoloji ders kitabı veya aforizmalar sözlüğü yutmuş insanlar gibi konuşturur. Ama örneğin bir manzarayı betimlerken gayet yalındır Hardy. İnce fakat fazla soyut dille somut fakat dağarcığı fazla sınırlı dil arasındaki toplumsal gerilimi dramatize eder. Romanlarının sayfalarından toplumun fay hatları geçer.

Hardy, epigrafı "metin öldürdü" olan *Jude the Obscure*'u yazarak hiçbir zaman tümüyle onaylamadığı bir tür gerçekçilikten militanca uzaklaşmıştır. Romanın ilk cümlesi şöyledir: "Okul müdürü köyden ayrılıyordu, herkes üzgündü." James'i anımsatan incelikte yahut Conrad'a yakışır renklilikte bir cümle değildir bu. Sert, nezaketsiz ve suratsız bir üslup kendini hemen belli eder. Okura yaranmaya çalışmaz Hardy. *Jude the Obscure*'un edebi olmayan üslubu ve bilinçli "metinselliği"ne karşın yazı, kitabe, okuryazarlık, kopya, alıntı, kutsal kitap gibi konulara girmesi ilginç bir karşıtlık yaratır. Bir yandan domuz avı, sahte hamilelik, sürekli yer değiştirmenin yorucu lojistiği gibi temalarla meşgul olan büsbütün "materyalist" bir roman okuruz; öte yandan pek İngiliz olmayan yollardan teori ve ideoloji üstüne gevezelik eden bir roman okuruz. Paganizm, Traktaryanizm, Ortaçağcılık gibi ideolojiler girmiş-

(7) Raymond Williams, *The English Novel from Dickens to Lawrence* (Londra: Chatto ve Windus, 1970), s. 107-9.

tir anlatıya. Üstelik Hardy bunları anlatının doğal dokusunda eritmez. *Jude the Obscure* saldırganca teoriktir. Kasten iticidir. Odak noktası sıkıcı ve pragmatiktir. Materyalisttir fakat gerçekçiliği önemsemez.

Romanın tartıştığı önemli sorunlardan biri de bedeni yadsımadan teorik olmaktır. Bunun için roman "edebi" olmaktansa eğitimsiz ve niteliksiz insanlara sadık olmayı yeğler. Fakat öte yandan başkarakterinin metinlere duyduğu tüketici ilgiyi paylaşır. Oysa metinler veya "edebiyat", Jude'u Christminster'ın dışında tutan kültürel otoriteyle doğrudan ilişkilidir. "Metin"ler sert ve şiddete yatkındır. Onların bu özelliğine kafa tutan bir roman yazmak zordur. Kutsal Kitap'ın metni yığınla ölümden sorumludur. Gerçekçi romanın metni öldürücüdür, tıpkı öbür toplumsal kurumlar gibi o da belli temsil biçimleri aracılığıyla deneyimin biçimsiz akışkanlığına ket vurur. Yani edebiyat, cinsellik, eğitim, din gibi toplumsal kurumlardan biridir.

Jude the Obscure işlevsel ve "nezaketsiz" üslubunun yanı sıra edebi gerçekçiliğin sınırlarını sonuna dek zorlayarak da bu ikilemin – edebiyatın edebiyata muhalefet etmesinin – üstesinden gelmeye çalışır. Sue Bridehead, Causabon'a benzeyen kocası cinsellik konusunda fazla ileri gidince yatak odasının penceresinden atlar. Ya da Jude, Christminster'daki meyhanede sarhoş vaziyette İznik Amentüsü'nü okur. Şimdi böyle bir romanın ölçütü "gerçeğe yakınlık" olabilir mi? Father Time'ın ekspresyonist bir tiyatro oyunundan apartılmış tuhaf hareketlerinden, bilim kurgu filmlerinden çıkma görüntüsünden, öbür çocukları groteskçe asmasından hiç söz etmeyeyim. Ölüm döşeğindeki Jude'un Eski Ahit'in Eyüp bölümünü ezberden okurken takındığı "edebi" ses ne olacak peki? Romanı organik bir bütün oluşturacak şekilde kurgulama derdi yoktur Hardy'nin. Oradan oraya huzursuzca dolanır. Topografik bölüm başlıklarıyla ışıldayan inorganik bir yapı bunun kaçınılmaz sonucu olur.

Çocukların ölü bulunmasının üstünden beş dakika geçmeden Jude, *Agamemnon*'dan alıntı yapmaya başlar. Alıntılarla, kitabeleri andıran uzun yazılarla, fragmanlar ve tipografik oyunlarla do-

ludur roman. Fakat romansal temsile yöneltilmiş örtük bir meydan okumayı da içerir. Taklit ve yeniden üretimle üretim eyleminin yaratıcı enerjisini kıyaslar Hardy (Romanlarına, "kalemimin ürünleri" der). Edebi anlamda yeniden üretim toplumsal düzlemde konformizme, cinsel düzlemdeyse çocuk doğurmaya benzer. *Jude the Obscure* bedenle ruhun, arzuyla maddi dünyanın ancak bir açmaz halinde bir araya gelebildikleri topluma alternatiftir. Maddi gereçleri ifade kanallarına dönüştüren bir zanaatkâr sayesinde ortaya çıkmıştır bu alternatif. Zanaatkârın zanaati dünyaya yeni bir şey getirmiştir. İşte bu türlü üretimin düşmanı yeniden üretimdir. Çünkü yeniden üretim, şimdiki zamanın geçmişin basit bir pastişi haline getirildiği, bir bireyin başka bir bireyin kopyasına indirgendiği, bir kuşağın inançlarının bir önceki kuşağın inançlarıyla eşitlendiği süreçtir. Edebi gerçekçilik, bir sözcüğün kendi dışında bir şeyi yansıtması gerektiğinde ısrar ettiği anda bu yeniden üretim mantığının parçası olur ve bu haliyle alabildiğine sorunludur.

Jude'un kafasında yeniden üretim konusunda – özellikle cinselliğin sunduğu çeşitlilikle ilgili – bazı soru işaretleri olması, sorunun özünde temsil olanaklarını alabildiğine zorlayan mat ve nüfuz edilemez bir şeyler olmasından kaynaklanır biraz da. Bu nüfuz edilemez özlerden birinin adı Sue Bridehead'dir. Sue'nun esrarengizliği kısmen ona şaşkın ve eril karakterlerin perspektifinden bakmamızdan, kısmen de Sue'nun geleneksel gerçekçiliğin sınırları içinde kalarak anlaşılamayacak ve temsil edilemeyecek bir bilinçliliği olmasından kaynaklanır. Farklı cinsiyet rollerini benimseyerek geleneksel cinsiyet rollerini altüst eder Sue: Cinsellik konusunda kural tanımayan bir asi, erkeksi bir kadın, Jude'un hermafrodit ruh ikizi, sevgili, anne, ataerkil toplumun uysal hizmetçisi. Bütün bu roller böyle berbat bir toplumda cinselliğin olanaksızlığını simgeler. Ortaçağ kadını ve modern kadın, kadınsı ve erkeksi, çok seksi ve frijid, asi ve konformist, kimseye yâr olmayan kadın ve sadık hayat arkadaşı gibi karşıtlıklarla tanımlanan Sue'nun çelişkili karakteriyle bir tür geçici ve geçişken bilinçlilik dramatize edilir. Roman, sorunun toplumsallığını tam

olarak kavramadığı için bunu dolaylı bir yoldan yapar. Asıl "karanlıkta" kalan karakter Sue'dur. Onu dolaysızca gördüğümüz anlar nadirdir. Hakkında öğrendiklerimizin çoğu başkalarının bilinçliliğinden süzülerek ulaşır bize. Bunun böyle olması hem Hardy'nin kavrayışının sınırlarını hem de henüz yeterince kavranamayan yeni bir tür bilinçliliğin ortaya çıkışını göstermesi açısından epey önemlidir.

Bedenle ruh arasındaki savaşın taraflarına ateşkes çağrısı yapabilmek için kadınlarla erkekler arasındaki fiziksel ilişki, ahlaki ve manevi eşitlikle dengelenmelidir. Tersi durumda Sue gibi bir kadın için özgürlük, cinselliği zorunlu olarak reddetmek olacaktır. Eşzamanlı olarak aşk, cinsellik ve evliliğin birbirlerini tamamlaması gerektiğini ululayan dogma da reddedilecektir. Roman, Jude'un dile getirdiği ve yükselen emek hareketinin de paylaştığı kolektif özgürlüğe dayalı etikle karşılaştırıldığında "negatif" özgürlüğün hem hayati önemini hem de son derece yetersiz olduğunu görür. Bu bakımdan *Jude the Obscure*, liberalizmin sınırlarını tartışan bir romandır. Hardy, liberalizmin değerli yönlerini önemsemekle birlikte "seçme özgürlüğü"nün baskıcı toplumlarda ne büyük bir yalan olduğunu gösterir. Jude'un akademik düşlerinin içtenliğini anlayışla karşılarken bu düşlerin anlamsızlığını anımsatmaktan vazgeçmez. Çünkü eğitime, üniversiteye duyulan özlemin tatmin edildiği yer aynı özlemin haklılığını bitirip onu alabildiğine çirkinleştiren kurumlardır. Bu çok ciddi bir toplumsal trajedidir.

Jude ile Sue değerli ama tehlikeli bir eşitlik kurarlar. Hem kuzen hem de birbirlerinin alter-egosu olmalarından ileri gelen bir yakınlık söz konusudur. Aslında kadınlarla erkekler arasında kurulan dostluklar ilerledikçe tarafların cinsiyetlerinden kaynaklanan farklılıklar zamanla buharlaşır. Cinselliğin ve dostluğun böyle bir karşıtlığa mahkûm edilmesi, başka bir toplumsal trajedidir. Hardy'de kadın-erkek eşitliği az rastlanan bir durumdur. Erkeklere neredeyse kadınlardan daha düşük toplumsal statüler uygun görülür. "Yoksul erkek - zengin Leydi" motifi Dick Dewy ile Fancy Day'den Gabriel Oak ile Bathsheba Ever-

dene'e, Giles Winterborne ile Grace Melbury'den Jude ile Sue'ya tekrarlanır. Hardy'nin *A Pair of Blue Eyes*'ında da aynı motifi görürüz.

Bir durumda dominant olan partneri başka bir durumda köleleştiren toplumsal ve cinsel baskıya tersten tutulmuş bu ayna, karmaşık bir resmi görmemize olanak sağlar. Hardy'nin romanlarında yoksul kadınların peşine düşmüş zengin ve ahlaksız erkekler imgesini tırpanlayan bir denge unsuru her zaman vardır. (Troy ile Fanny'yi, Alec ile Tess'i düşünün.) Hardy'nin romanlarında, zengin kadınlar da sınıfsal konumlarından ötürü güçlüyken cinsiyetlerinden ötürü güçsüzdür. Bu halleriyle Hardy'nin bütün güçsüzlükleri ve bütün hırslarıyla "arada kalmış" karakterlerini andırırlar. Hardy cinsiyetle sınıf arasındaki ilişkileri bu kadar iyi gözlemlediği gibi cinsiyet politikaları üstüne adamakıllı kafa yoran ilk İngiliz erkek romancıdır. Cinselliğin, toplumsal düzenin kusurlarının en çok yoğunlaştığı noktalarda billurlaştığını erkek yazarlar panteonunda herkesten önce o kavramıştır. Hardy'nin karakterleri içsel ve dışsal hayatlarının bir yandan çatıştığı öte yandan işbirliği yaptığı anlarda cinsiyet politikalarına başvururlar. Sue Bridehead evliliğe meydan okurken mevcut toplumsal ilişkilere hakaret eder. Asıl önemlisi Sue'nun meydan okuyuşunun bilinçli olmasıdır. Roman ne yaptığının farkındadır. Cinsel ve toplumsal olanı, cinsiyeti ve sınıfı birbirine basitçe bağlamaz. Cinselliği baskıcı bir toplumun nevrotik sendromlarından biri olarak ele alır, kendi başına önemli bir konu olarak görür. *Jude the Obscure* emeğe, aşka, üretim ve yeniden üretime kimsenin çözemeyeceği bir düğüm atar.

Hardy, *Jude the Obscure*'un yol açtığı şiddetli tepkilerden sonra roman yazma yetisinin köreldiğini söyler. (Dönemin Wakefield Piskoposu, Hıristiyan hoşgörüsünün doruklarında gezinerek bu romanı yakmıştır.) Fakat Hardy gibi iyi bir romancının kamuoyunun tepkisinden ötürü yazmayı bırakması biraz tuhaftır. Üstelik Hardy daha önce de buna benzer tepkilerle karşılaşmıştır. Bence sorunu başka yerde aramak gerekir: *Jude the Obscure*'un radikalliğinin ardından Hardy'nin gerçekçi sanatın

sınırlarını aşan, büsbütün yeni bir edebi biçim üretmesi veya yazarlığı bırakması gerekiyordu. Buna benzer bir sorunla sonraları Henrik Ibsen de karşılaşır. O da dramatik natüralizmi aşmayı bir türlü beceremez. Sonuçta Hardy çareyi şiirde aramaya karar vermiştir. Ama o büyük romanların mirasçısı şiir değildir. D. H. Lawrence'ın *Women in Love*'da yaptığı gibi modernizme geçecek adımı atmak gerekir.

HENRY JAMES

19. yüzyıl İngiliz edebiyatındaki belli başlı romancıların çoğu bir ayakları geleneksel toplumun içinde bir ayakları dışında duran kararsız yazarlardır. Bu yazarlar, ister kadın ister köylü olsunlar; ister İngiltere'nin dışından ister mütevazı bir sosyal çevreden; ister taşradan, ister üst sınıftan ya da orta sınıfın alt tabakalarından gelmiş olsunlar, melez, çift doğalı yazarlardı. Deyim yerindeyse, içinde bulundukları toplumda bir nevi sürgün hayatı yaşamaktaydılar. 19. yüzyılın sonlarına doğru İngiliz edebiyatı, İrlanda, Kıta Avrupası ve Amerika Birleşik Devletleri'nden gelen göçmenlerin etkisi altına girdiğinde sürgünlük bir metafor olmaktan çıkıp somut bir gerçekliğe dönüşmüştü. Henry James, söz konusu sürgün koşullarını sanatına en iyi aktarmış yazarlardandır. *The Princess Casamassima*'da kendisinin de ifade ettiği gibi, öncelikli ilgi alanı her zaman "kimliklerinden edilen... mülksüzleştirilen" insanlar olmuştur.

Aslında Henry James'in kendisi de memleketi Amerika'da bir nevi sürgündü. Bunun tek sebebi New York'lu ailesinin, Boston'da yabancı olması değil; aynı zamanda, boş zamanı bol sanatçı ve entelektüellerden oluşan bu ailenin ticaret ve sanayiye odaklanmış Amerikan toplumuyla duygusal bağlarının kopuk olmasıdır. Buna karşılık servetlerinin kaynağı yine sanayi sektörüdür. Sözgelimi James'in İrlandalı dedesi, zengin bir iş adamıdır. Zaten James'in konu edindiği "kimliklerinden edilmiş, mülksüzleştirilmiş" insanlar, yoksul oldukları için değil tam aksine çok zengin oldukları için toplumun kurbanları arasında yerlerini alırlar. Günden güne büyüyen şirketlerin ele geçirdiği bu dünyanın yeni "yabancı"ları mirasyedi kadınlar, sanatçılar ve üst sınıfın kültürlü mensuplarıdır.

The Princess Casamassima'nın proleter kahramanı Hyacinth Robinson işçi sınıfından bir kadınla "dekadan" bir İngiliz aristok-

ratın oğludur; dolayısıyla bünyesinde iki tür mahrumiyet – ezilen sınıflar ile günden güne itibarını kaybeden ve yerinden edilen *üst sınıf*ınki – bir araya gelir. Hyacinth sonunda kimliğinin bu iki farklı unsurunu dengelemeyi başaramaz ve kendini öldürür. Hyacinth intiharı seçerken, Henry James, pek çok başka deneyimin yanı sıra ölümü de tecrübe etmenin bir yolu olarak gördüğü roman yazarlığını seçer. İngiltere'ye gelen pek çok göçmen gibi o da çoğu İngilizden daha İngiliz kesilir. Bir eleştirmenin ifadesiyle, "neredeyse bir Jane Austen pastişi sayılabilecek" *Washington Square/Washington Meydanı*'nın matrak, özentili, gösterişli, dolaylı ve neşeli üslubu Henry James'in manevi göçünün kanıtıdır. James'in neşeli ve kaygısız üslubuyla resmedilenin aksine, romanda konu edilen dünya, gerçekte çok daha karanlık ve yozlaşmıştır. James'in dolambaçlı üslubu, sonraları yazacağı çetrefil romanlarda lafı dolandırmadan hiçbir şey söyleyememek şeklinde patolojik bir acze dönüşecektir.

The Europeans/Avrupalılar, James'in, "uluslararası tema" olarak adlandırılan, Amerikalılar ile Avrupalılar arasındaki ilişkileri ele aldığı sayısız romanından biridir. James'in Amerika'dan Avrupa'ya göç etmesi biraz da, Amerika'yı sanata (en azından *kendi* yapacağı sanata) elverişli bir yer olarak görmemesindendir. Amerika'nın yüksek kültür ürünleri ortaya koyabilmek için fazla verimsiz bir toprağa, saydam ve renksiz bir atmosfere sahip olduğunu düşünür. Seçkin sanatın serpilmesi için gerekli her şeyden yoksundur Amerika. Tarih ve gelenek bilinci, karmaşık karakterler ve tavırlar, gizemli bir atmosfer, kadim toplumsal kurumlar, yeni ve farklı deneyimlerden haz almasını bilen insanlar Amerika'da yoktur. James'e göre Amerika, sevimsiz bir görev bilinci ve disiplin anlayışının kök saldığı, geçmişin durmaksızın inkâr edildiği, derinlik yoksunu, kültürel açıdan alabildiğine sığ bir ülkedir.

Avrupa ise James için üslup, akıl, mizah, görgü, gelenek, derinlik, haz, dolaylılık, izlenim bolluğu demektir. Ancak aynı Avrupa kötülük, hile, ihanet, yozlaşma, baskıcı yönetimler, bunaltıcı bir kuşatılma ve kötü niyetli manipülasyonu da simgeler. James'in iki kıta arasında kurduğu karşıtlıklara ek yapmak gerekirse, Amerika Doğa, hareket, kendiliğindenlik, içi boş da olsa sınırsız özgür-

lüğü temsil ederken; Avrupa hüneri, bolluğu, çeşitliliği ve dizginlenemeyen duyguları temsil eder. *The Europeans*'ın Avrupalı karakterleri Eugenia ile Felix'te Avrupa'nın olumsuz özelliklerine rastlanmaz. Çünkü bu roman dipten gelen tüm kaygı verici seslerin kısıldığı, neşeli bir komedidir. Eugenia'nın yavaş yavaş *The Portrait of a Lady/Bir Kadının Portresi*'nin kötü huylu entrikacısı Madam Merle'e dönüşeceğini görmek zor değilse de, şimdilik zarafeti ve kurnazlığıyla oldukça sevimli bir kadındır. Bu haliyle Madam Merle'den çok daha samimidir.

Aslında, James'in öteki romanlarında olduğu gibi *The Europeans*'ta da, Amerikalılar ile Avrupalılar arasındaki karşıtlık basite indirgenmez. Eugenia ile Felix kendilerine özgü tavırları ve incelikli davranışlarıyla Avrupalılaşmış Amerikalılardır; tıpkı *The Portrait of a Lady*'deki Madam Merle ve eski sevgilisi Gilbert Osmond gibi. Gertrude Wentworth, aslen Amerikalı olduğu halde Avrupa kültürüne devşirilmeye heveslidir. Aşırı ağırbaşlı aile fertlerinin arasında ne yapacağı hiç kestirilemez biri, neredeyse bir sürgündür. Gertrude'un erkek kardeşi Clifford ise alkoliktir. Dolayısıyla onun da Amerikan püriten ahlakının parlak bir örneği olduğu söylenemez. Eugenia'ya tutkun Amerikalı Robert Acton ise herhangi bir Avrupalı maceraperest kadar üçkâğıtçı, girift ve etkileyicidir. Sosyetik Wentworth ailesi, katı ve hoşgörüsüz görünmelerine karşın aslında oldukça kibar insanlardan oluşur.

The Europeans'ta, "asil ruhlu" Mr. Wentworth ile bir miktar alay edilse de, o ve ailesi sevilesi tipler olarak resmedilir. Çünkü bu ailenin fertleri, ahlaki yargıların gerekliliğine inanan iyi huylu, sade ve onurlu insanlardır. Gerçi Henry James'in içinde, bunları gülünç bir şekilde törensel bulacak bir Felix yatar ama o da Wenthworth ailesine bazı yönlerden hak verir. Zira içinde bulunduğumuz bu yırtıcı dünyada, keyfimizi kaçırsalar da, kimi zaman birtakım katı ahlaki yargılara varmanın kaçınılmaz olduğunun farkındadır. Ancak Wentworth ailesi neşe ve eğlenceden o denli uzaktır ki, epiküryen Felix, onların kronik mutsuzluğa mahkûm olduklarını düşünür. Doğrusu bu Amerikalı ailenin ahlaki kurallarla sınırlanmış kasvetli dünyasında "duyulara" çok az yer vardır. *Washington Square*'in Catherine Sloper'ı gibi onlar da hile ve hü-

ner bilmezler. Bu kendi başına takdire değer bir özellik olabilir; fakat işi doğada verili olanları dönüştürmek olan bir romancının gözünde pek de nitelikli bir erdem olduğu söylenemez.

Wentworthlerin yeni deneyimlere kapalı olması elbette onların aleyhinedir. Ne var ki bu özellikleri sayesinde, aynı zamanda, romanda son derece saygı duyulan bir görev ve sorumluluk bilincine de sahiptirler. Wentworth ailesi dünyayı fazla ciddiye alıyor olabilir; ama modern zamanların Ladislaw'ı olarak değerlendirebileceğimiz Felix de müthiş kayıtsız bir tiptir. Henry James romanlarında sıklıkla karşılaştığımız estetik haz peşinde koşan, aylak gözlemcilerdendir. Hayatı ölümcül ciddiyette bir projedense keyifle seyredilecek oyalayıcı bir manzara olarak gören, iflah olmaz bir estettir. Hayatı bu şekilde algılaması Felix'in hanesine eksi puan olarak yazılmaz. Öte yandan, Felix'e gösterilen hoşgörü, James'in sonraki romanlarındaki öteki "röntgenciler"den esirgenir. *The Portrait of a Lady*'nin habis ruhlu Gilbert Osmond'unun aksine zararsız bir estet-maceraperest olması Felix'i kurtarır.

James'e göre çalışkan Amerikalılar ile zarif Avrupalılar arasındaki asıl yakınlık, Amerikalıların disiplinli bir şekilde çalışarak ürettikleri kültürü Avrupalıların tüketmesidir. Kültürün kökeni emektir. Kültür, yoksul ana babasından utanan biri gibi bu hakikati gizlemeye çalışsa da boşunadır. Kültür boş vakitlerin çocuğudur, boş vakitlerse emeğin ürünüdür. (Bu emeğin, başkalarının emeği olduğunu söylememe gerek yok herhalde.) James'in romanları boşluklar, noksanlar, gizli korkular, sırlarla doludur. En dile getirilemez sır da tüm bu medeni zarafeti ilk etapta mümkün kılan unsurun emek olduğudur. James elbette bu gerçeğin farkındadır; ancak onu okurun yüzüne vurmaz. *The Ambassadors/Elçiler*'in varlıklı sanayicileri "Newsomes"ların gerçekte ne ürettiklerini – arada lazımlık lafı geçse de – bir türlü tam olarak öğrenemeyiz. *The Reverberator*'ın önsözünde James, ticaretin onun için hep bir gizem olduğunu itiraf eder. Onu sadece bir geçim kaynağı olarak görür.

İçinde yaşadığımız bu keyif verici uygarlığın ayakta kalabilmesi için keyfimizi kaçıran bir hakikatin üstünün örtülmesi gerekir; o da bu uygarlığın temelinde milyonlarca insanın alınterinin olduğu-

dur. Üstelik söz konusu insanlar, onların sömürülen emeği sayesinde ayakta duran bu uygarlıktan acımasızca dışlanırlar. *The Princess Casamassima*'da Hyacinth Robinson'ın söylediği gibi nesiller boyunca, lüks içinde yaşayanların ortasında başka birtakım insanlar açlıktan ölmeye ve çürümeye mahkûm edilmişlerdir. Henry James'in kendisi de, yaklaşık yirmi yıl boyunca üst sınıf İngilizlerin sofralarının konuğu, akşam yemeklerinin ve hafta sonu eğlencelerinin en gayretli katılımcılarından biri olmuştur. Fakat içten içe, bu davetleri veren "asil ruhlu" üst sınıf mensuplarının da en az Fransız İhtilali öncesindeki Fransız aristokrasisi kadar kokuşmuş olduğunu düşünmüştür. Muhtemelen bu düşüncesini misafir olduğu sofralarda dile getirmemiştir.

Toplumsal düzenin krize sürüklenip yıkılmasını önlemek için onu ayakta tutan hakikat gözlerden uzak tutulmalıdır. Ne var ki bu hakikatin doğrudan dile getirilememesinin yarattığı boşluk her yerde hissedilir. James'in romanlarında, hemen hemen her şeyin kökeninde cinsellik ve emek vardır. Ancak cinsellik ve emek, kimi zaman kelimenin sözlük anlamıyla da müstehcen bulunur ve sahne arkasına itilir. Hayatın her alanına nüfuz ettikleri halde doğrudan dile getirilmez, çoğu zaman görünmez muamelesi görürler. Örneğin *What Maisie Knew/Maisie'nin Bildiği*'nin okuyucuyu cezbetmesinin nedenlerinden biri de, cinsellik hakkında hiçbir şey bilmeyen Maisie'nin o çocuk aklıyla cinsel bir karmaşayı çözme çabasıdır (Yoksa Maisie, cinsellik hakkında gerçekten bir şeyler biliyor mudur? James'te çoğu zaman olduğu gibi bu da göründüğünden çok daha karmaşık bir durum olabilir). Maisie sonuçta yüzeysel bulgularla yetinmek zorunda kalır. Romanın olay örgüsünü belirleyen altta yatan hakikate ulaşamaz. Zaten Freud da cinselliğin kökeninin bilinçdışımızda olduğunu söylememiş miydi? Bu açıdan bakıldığında Maisie'nin bildikleri ile bilmediklerinin iç içe geçmiş olduğunu söyleyebiliriz. Körlüğü ile iç görüsü birbirini tamamlar. Henry James'e göre her tür bilginin varoluş koşulu da budur.

James'in romanlarını örtmeceli kılan unsur, yazarın kaba ve düz yargılardan kaçınan, zor beğenen, örümcek ağını andırır karmaşıklıkta, müşkülpesent ve nevrotikçe kendine dönük üslubu

değildir yalnızca. Ayrıca medeniyetin kendi maddi temellerini inkâr etmesiyle açığa çıkan köklü bir kaçış duyusu söz konusudur. Bu kaçış, medeniyetin temelindeki şiddeti biraz olsun yumuşatır, zira görgü kuralları dikkatleri başka yöne çekerek güç mücadelelerinin ve maddi çıkarların üstünü örter. Ancak aynı kaçış bir yandan da şiddetin tırmandırılmasına hizmet eder, çünkü kültür, tahakküm ve manipülasyonun daha çeşitli ve daha sinsi yollarını temin eder. Daha fazla kültür daha fazla arzu ve arzu nesnesinin ortaya çıkması, dolayısıyla uğruna mücadele edilecek şeylerin artması demektir.

Amerikan toplumunun sorunu, henüz kendi emeğinin semeresini toplayacağı aşamaya gelmemiş olmasıdır. Muhtemelen hiç bir zaman da gelmeyecektir; çünkü Amerika'nın dünya medeniyetine yaptığı en büyük katkı olan para kazanma sanatı, hazzın sürekli ertelenmesini gerektirir. Kendini bir püriten gibi disipline ederek para kazanmaya odaklanan insan, kazancının keyfini süremez. Dolayısıyla bu, insanın kendini yadsıdığı bir süreçtir. Oysa Avrupa kendini yadsımak yerine ikiyüzlülüğü seçer. Önemli olan parayı düşünmeyecek kadar paranızın olması ve böylece zihninizi daha yüksek, ruhani meselelerle meşgul edebilmenizdir. Ancak maddi servetiniz gereğinden fazlaysa bu servetten bağımsızmış gibi görünen bir kültür yaratabilirsiniz. Söz konusu kültür maddiyatı küçümseyecek ve kendini idealize edecektir. Avrupa'nın ikiyüzlülüğü işte buradadır.

Kısacası, kültürel anlamda idealist olabilmek için fazlasıyla maddiyatçı olmanız gerekir. Para, fantezi kurmanıza olanak sağlar ve aslında en fantastik ve değişken olgu odur. Jane Austen ve George Eliot maddiyatın bu denli hafife alınmasını görgüsüzlüğün zirvesi olarak nitelendirir, neredeyse çok önemsenmesiyle bir tutarlardı. Freudyen terminolojiyle söyleyecek olursak, Avrupa kültürü maddi servetini her zaman yüceltmiştir. Sanatın tarafsızlığı kendisini mümkün kılan maddi koşulları inkâr etmesinin canlı bir örneğidir. Henry James, bir bakıma en yüksek meziyet olarak gördüğü tarafsızlıktan hiç vazgeçmese de bunun için ödenmesi gereken korkunç bedelin farkındadır. Kültürün açığa çıkardığı bilgi bi rikiminin kökeninde cehalet ve suç olduğunu bilir. Kültürün kal

binde kör bir nokta vardır. Bununla birlikte, ayrıcalıklı bir azınlığa yüksek hayat standartları bahşeden maddi servet, aynı zamanda bu yaşam tarzının amansız düşmanı rekabetçi, açgözlü, elinden gelse sizi ayaklarının altında ezecek bir toplumun varlığını da şart koşar. O halde sizi maddi dünyadan soyutlayan kültür, aynı zamanda büsbütün savunmasız da kılabilir. Kültürün bunu yapabilmesinin bir yolu da maddi kaygılardan izoleymişsiniz yanılsamasını yaratmaktır.

Fakat öte yandan, kültürün işlevsel olmasını sağlayan da kalbindeki bu kör noktadır. Kültür, kökeninde şiddet, kıtlık ve sefalet olduğunu kabul ederek varlığını sürdüremez. Henry James'in sekreteri Theodora Bosanquet yazarla ilgili şunu söylemiştir: "Çalıştığı odadan kafasını çıkarıp etrafındaki dünyaya baktığında, yırtıcı hayvanların, Tanrının kader mahkûmu, savunmasız çocuklarının tir tir titreyen bedenlerine durmaksızın pençelerini geçirdiği bir işkence sahnesi canlanırdı gözlerinin önünde."[1] "Görgülü" ve kentli romanların yazarı, İngiliz köşklerinin itinayla biçilmiş çimleri üstünde verilen çay partilerini kaçırmayan bu adamdan daha gerçekçi ve materyalist olmayı başarabilen edebiyatçı çok azdır.

Öyleyse, Amerikalılar ile Avrupalılar arasında tek ve basit bir karşıtlık yoktur; romans ile gerçekçilik, masumiyet ile deneyim, *asketik* ile estetik, ahlak ile ahlaksızlık arasında şekillenen bir dizi karşıtlık vardır. James'in Avrupalıları deneyim erbabıdır, tıpkı bir deniz kabuğu koleksiyoncusu gibi izlenimlerini biriktirirler. Öte yandan bazı Amerikalılar da – özellikle Avrupa kültüründen ne koparırsak kârdır kafasıyla Avrupa'ya turist olarak gelenler – kendi çaplarında birer deneyim erbabıdır. *The American/Amerikalı*'nın Christopher Newman'ı bir tür deneyim girişimcisidir, kültürel sermayesini artırmak için Avrupa'yı "yağmalar". *Roderick Hudson*'ın romanla aynı adı taşıyan kahramanında da buna benzer bir deneyim edinme iştahı vardır ancak onun serüveni talihsiz bir şekilde sonuçlanır.

The Ambassadors'ın Chad Newsome'ı Avrupa'da yüzeysel bir nezaket edinip memleketi Amerika'ya algılar ve izlenimlerden olu-

(1) Bkz: Henry James, *The Wings of the Dove*, haz. Peter Brooks (Oxford University Press). 1998), s. xi.

şan zengin bir ganimetle dönerek memleketindeki sınırlı stoku genişleten fırsatçı ve bencil bir adamdır. Turistler, her türlü izlenimi aralarında pek bir ayrım yapmadan biriktirirler. İzlenimlerin özgül değerini umursamazlar. James'in açgözlü koleksiyoncularının en şanlısı *The Golden Bowl*'un Adam Verver'ıdır. O, muazzam servetiyle adeta Avrupa'yı Amerika için satın alan bir kültür emperyalistidir. Bununla da yetinmez, kendisine ve kızına Avrupa'dan uygun birer eş satın alır. Ne var ki Adam da Henry James'in, hayattan sanat sayesinde korunan sözde masum Amerikalılarından biridir.

Avrupa tarihin yükü altında ezilirken, Amerika, eksikliğinden ötürü tökezler. Aralarındaki karşıtlık ölüler ile yaşayanlar arasındaki karşıtlığa benzetilebilir. Avrupa ritüeller, anıtsal yapılar ve antik formlar altında gömülüyken Amerika sınırsız bir özgürlüğe sahiptir; ancak onun içini dolduracak malzemeye sahip değildir. Gelgelelim iki kıta arasındaki söz konusu karşıtlık gerçek olmakla birlikte *The Portrait of a Lady*'de Isabel Archer'ın açığa çıkardığı gibi yanıltıcı da olabilir. Isabel bir yandan Amerikalılara özgü deneyim açlığından muzdaripken öte yandan her türlü yeni deneyime karşı püritence bir korku içindedir. Dolayısıyla Isabel'in özgürlüğü soyut ve gerçekdışıdır. Sınırlarının ihlal edilmesinden, sahiplenilmekten, birilerinin etkisi altına girmekten ve büsbütün yok olmaktan korkar. Trajik sonu, aslında korkularının ne kadar yerinde olduğunu gösterir. Ne var ki, Isabel'in korkularının doğru çıkması, kendi yanlış benlik algısının da sonucudur. Sonuçta bu şekilde bir yaşam sürülemeyeceği açıktır.

Isabel kimseye bağlı kalmadan yeni deneyimler edinmek ister çünkü bağlılıklar özgürlüğü kısıtlar. Birilerine bağlanarak ayak uydurmak sararıp solmaktır. Öte yandan kimseye ayak uydurmayan, hiçbir yere bağlanmayan insan da potansiyelini gerçekleştiremez. Bu yüzden Isabel'in özgürlüğü de tıpkı Amerikanınki gibi uçsuz bucaksız ve boştur. Herhangi bir somut içerik veya bağlılık bu özgürlüğe leke sürmekten başka bir şey yapmayacaktır. Isabel'in taliplerini reddetmesinin sebeplerinden biri de budur. Her türlü deneyimin peşinden koşsa da hiçbir yere bağlanmaz ve böylece özgürlüğünü hükümsüzleştirir. Belki de alttan alta dünyadan bu

denli korktuğu için kendini Gilbert Osmond'un boğucu kollarına bırakır. Derdi kendiyle olan masum bir egoisttir aslında Isabel. Sonunda, bir sanat yapıtı gibi, birileri tarafından çerçevelenmeye, elde edilmeye ve zimmete geçirilmeye razı olarak gerçek varoluşun karmaşıklığından kaçar. Dolayısıyla, olumsuz açıdan bakıldığında Amerikan özgürlük ideali hakikaten bir tür ölümdür ve ironik bir biçimde Osmond'un daha Avrupai ölümcüllüğünü andırır. Nihayetinde bu iki kıta birbirine benzer.

Yine de bazı ince ayrımlar yapmak gerekir. Avrupalılar modaya uysalar, tarza ve dış görünüşe önem verseler de tüm bunların altında yatan yozlaşmanın farkındadırlar. Wentworth ailesi gibi Amerikalılarsa, Protestan ahlakına göre kötü olan şeylerin bilincinde olarak yaşarlar; ancak dünya bilmez ve masum insanlardır. *The Europeans*'ta okura kurnazca sezdirildiği gibi, durmadan tövbe etseler de, aslında tövbe edecek pek bir günah işlememişlerdir. Sonuçta her iki taraf da farklı açılardan sığdır: Avrupalılar sığdır, çünkü derinlikten anladıkları, biçim, hile-hüner ve görüntüden ibarettir. Amerikalar sığdır, çünkü bütün o samimiyetleri, dolaysızlıkları ve kendiliğindenlikleri ile ağzı sıkılık ve ihtiyattan nasiplerini almamışlardır. Işık ve gölgeden yoksundurlar; ruhlarının gizli kuytuları ve sığınakları yoktur. Eugenia, Amerika'da görüntünün her zaman ön planda olduğunu söyler. Amerikalılar, James gibi hakikati sabırla ortaya çıkarmak için uğraşmazlar; zira hakikatin hep ellerinin altında olduğunu düşünürler. Hakikat Henry James için kaygan ve zor anlaşılır bir olguyken onlar için sade, sabit ve basittir. Çağdaş Amerika'nın itirafçılık geleneğine göre anında dışsallaştırılamayan şeyler gerçek değildir. Descartes'ın meşhur sözünü Amerikalılar için şu şekilde değiştirmek mümkündür: "Hissediyorum, öyleyse dışa vurmalıyım."

Henry James'te masumiyet hem tehlikeli hem de arzulanan bir özelliktir. Tehlikelidir çünkü 18. yüzyıl romanlarında olduğu gibi, kötü niyetli bir dünyada sizi başkalarına yem edebilir. Namuslu insanlar, dünyadaki ahlaksızlığı daha görünür kılmakla birlikte ona kolayca av oldukları için kötülüğün artmasına da sebep olurlar. "Daisy Miller" adlı kısa öyküde masumiyet, neredeyse sağlığa bile zararlıdır. Elbette masumiyet, ahlaki düzlemde övgüyü hak

eder; mesele kalbinizin cömertliğine ve ruhunuzun kendiliğindenliğine mümkün olan en az zararı vererek kendinizi nasıl koruyacağınızdır. Öte yandan masumiyetin her an tersine dönebilecek bir hesaba dayandığı da unutulmamalıdır. Bu yüzden Henry James'in *The Spoils of Poynton*'daki Fleda Vetch, *The Wings of the Dove/Güvercinin Kanatları*'ndaki Milly Theale, *The Golden Bowl*'daki Maggie Verver gibi özverili kadın karakterlerini, aynı zamanda kendi bencil hesaplarını bir azize kayıtsızlığı maskesinin ardında gizleyen aşağılık entrikacılar olarak da görmek mümkündür.

Şu dünyada herkes birtakım oyunlar oynar. İyi kalpli, hiçbir şeyden çıkarı olmayan özverili insanların yaptığı gibi oyun oynamıyor görünmek, oyunların en sinsisi bile olabilir. Güçten feragat etmek kimi zaman en büyük güç gösterisidir: Birinin hayatını değiştirebilecekken hiç müdahale etmemek örneğinde olduğu gibi. O gün orada bulunmamak kimi zaman tarihin akışını değiştirebilir. Nitekim şimdiki zaman, büyük ölçüde geçmişte meydana gelememiş olaylardan oluşur. Richardson'ın *Clarissa*'sında olduğu gibi insanın kendini feda etme dürtüsünün altında çoğu zaman saldırganlık eğilimi yatar. Henry James romanlarında, kutsal bir özgecilik zannedilen, (Fleda'nın yaptığı gibi) sevdiğiniz adama kancayı takmanın, (Milly'nin yaptığı gibi) sadakatsiz sevgilinizden intikam almanın ya da (Maggie'nin yaptığı gibi) kocanızı dize getirip metresini devre dışı bırakmanın kurnazca bir yolu olabilir. *The Turn of the Screw/Yürek Burgusu*'nun mürebbiyesi kendini fedakâr bir şekilde çocukları korumaya mı adamıştır yoksa onları sinsice manipüle mi etmektedir?

En "güzel" kendini feda etme edimi bile cinsellik piyasasında mübadele değeri taşıyabilir. Çok istediğiniz bir şeyi tam da kendinizi ona kuzu kuzu teslim ettiğiniz için elde edebilirsiniz. Namuslu Catherine Sloper bile babasının koyduğu yasağa yeterince boyun eğdiği takdirde er ya da geç yasaklanan şeyi elde edebileceğini düşünür. Maggie Verver, kocasının sadakatsizliğini sineye çekmesini sağlayan azizelere yaraşır uysallığı ve anlayışı sayesinde ele avuca sığmaz kocasını tekrar baştan çıkarır. Şu durumda Maggie bir mağdur mu yoksa bir Makyavelist olarak mı görülme-

lidir? Milly'nin mirasını kendisini aldattığını bildiği Merton Densher'a bırakma kararı Densher'ın Kate Croy ile ilişkisini baltalar. Yoksa Milly'nin asıl niyeti de zaten bu mudur?

Tüm bu oyunların üstüne çıkan bir oyun varsa o da sanatçının kendi oyunudur. Bu oyunun adı romandır ve onun da öteki sanat dalları gibi "tarafsızlık" kuralına uyması beklenir. Aslında bu oyunun sanatçıya pek çok getirisi olacaktır: Şöhret, güç ve toplum içinde utanmazca kurduğu fantezilerden para kazanma ayrıcalığı. Tarafsızlık, buradan bakıldığında da sanatçının çıkarlarına hizmet eder. Sanat üstün bir fedakârlık mıdır, egoizmin doruk noktası mı? Yoksa bunlar madalyonun iki ayrı yüzü müdür? Yazmanızı olanaklı kılan boş vakit, başka insanların emeklerine bağlı olduğu için sanat hiçbir zaman suçtan azade olamaz. Sanatınız güzel olabilir ancak buna olanak sağlayan koşullar çirkindir. Henry James'te estetik hiçbir şekilde maddi koşullardan ayrı tutulmaz. Adam Verver'in ya da Poynton'ın sahibinin amansız koleksiyonculuk güdüsü bunun örneklerindendir. Sanat yapıtlarını yağmalarken esasında sanatın serinkanlı doğasıyla çelişen bir açgözlülüğün ve mülkiyet hırsının pençelerine düşersiniz. Örneğin Gilbert Osmond hem uygar bir estet hem de bayağı bir serüvencidir. Sanat endüstrisi, değerli sanat eserleri ile yağmacıları bir araya getirir. Sanat eseri koleksiyonculuğu, ilk bakışta, çıplak kapitalizm gibi görünmeyebilir; zira biriktirdiğiniz eserleri piyasa değerleri için değil onlara sahip olmanın hazzı için biriktirmektesinizdir. Ancak işte tam da onlara sahip olmanın hazzından başka bir amacınız olmadığı için mülk edinme tutkunuz en saf haliyle ortadadır. Zaten kapitalizm için biriktirmek kendi başına bir amaçtır. Henry James'in dünyasında hiçbir şey güç, para, arzu ve hilenin bulaşıcı cazibesinden kaçamaz. Ancak – hile yapmanın en incelikli biçimi olan – sanat, kendisine ilham veren güç, para, arzu ve hileden yakasını sıyırmaya çalışır. Sırf zevkiniz için sanat eseri biriktirmekle, sanat için sanat yapmak arasında paralellik vardır. *The Ambassadors*'ın yazılmasının kanayan parmağa yara bandı yapıştırılması gibi bir işlevi yoktur. Romandaki Strether gibi yazar da, sonunda, mübadele değeri olmayan, saf deneyimden başka bir şey elde etmez. Ölümsüzlüğe ancak eliniz boş bir şekilde ulaşabi-

lirsiniz. Sanat, bu anlamda masumdur: James'in romanlarındaki olayların çoklukla yaptığı gibi başka insanlara zarar vermez.

Elbette sanatın gerçek hayata hiç etkisi yoktur da denemez. "The Author of Beltraffio"'da sanat, bizatihi bir çocuğun ölümüne sebep olur: Anne, oğlunun büyüyüp babasının "dekadan" yapıtlarını okumasındansa ölmesini yeğler. "The Middle Years"ta artık hayatın kendisinden geçtiğini düşünen yaşlı romancı Dencombe, hayranlarından birinin onun eseri için servetini feda etmeye hazır olduğunu görünce sanatı için yaşamaya değer olduğunu düşünür. Gelgelelim James'in genel olarak sanatın bir toplumsal müdahale biçimi olarak meşrulaştırılabileceğine inancı yoktur. İnce alay yüklü bir tarafsızlık, sanatçıya daha az saygınlık ve şöhret getirebilir, ancak gayretkeş bir aktivizmden daha az zarar vereceği muhakkaktır.

Sanatın bir hedef belirlemeden sırf kendisi için var olması, kimseye pek zararının dokunamayacak olmasının yanı sıra işe yaramazlığının da delilidir. Bu anlamda sanatın masumiyeti iktidarsızlığından kaynaklanır. Gerçek değil kurmacadır. Romancı gerçekte var olmadıkları için kimsenin zarar veremeyeceği karakterleriyle birlikte tek başına yaşar. Ancak aynı zamanda sakat ve kusurlu bir yaratıktır çünkü kimseyi incitmemeyi hayattan uzak durmak gibi zor ve yaralayıcı bir tutum benimseyerek başarır. Sanatçının hayatı sanatından ibarettir. Bu, aile, cinsel ilişki, toplumsal sorumluluk gibi doğal bağlılıklar ve ihtiyaçların edebiyatın sunağında kurban edilmesini gerektiren, bir vekâleten var olma biçimidir.

Yani sanat, hayatın gürce yeşermesi olduğu gibi bir tür ölümdür de. James'in "The Altar of the Dead/Ölüler Sunağı" başlıklı öyküsü bunu anlatır. Hem sanat hem de ölüm bir "kaybın" etrafında döner. Sanat da tıpkı kendini feda etme eylemi gibi başarısızlık ve yetersizlikten değer üretir. Sanatın asıl meselesi olan ahlaki güzelliği ve estetik yaşamı mümkün kılan, sanatçının bunlar için kendini feda etmesidir ki bu da hiç güzel veya estetik bir şey değildir. Fedakârlık, daha sonra göreceğimiz gibi, Henry James'in başat temalarından biridir, ancak bunun asıl örneği kendi sanatıdır. Ancak fedakârlık, James'in bazı karakterlerinde gördüğümüz

gibi, kişisel çıkarların ardına gizlendiği bir maske de olabilir. "The Lesson of the Master"ın başarılı romancısı St George, genç ve hevesli yazar Paul Overt'e iyi bir yazar olabilmek için her türlü dünyevi uğraştan vazgeçmesini salık verir. Ancak bunun, onu sevdiği kadından ayırmak için tezgâhlanmış sinsi bir dolap olabileceğinden de kuşkulanırız. Çünkü St George, Paul'un ayrıldığı kadınla sonradan kendisi evlenir.

Amerikan-püriten anlamıyla sanat, bir ahlak timsalidir: Ağırbaşlı, görev bilinci olan, gayretli, kendi kendini kontrol altında tutan bir ahlak timsali. Aslında Avrupalı anlamıyla da bir ahlaklılık modelidir sanat. Deneyime alabildiğine duyarlıdır; insan yetisinin ve algısının kusursuzluğundan zevk alır. Henry James'e göre romancı, hiçbir şeyi gözden kaçırmayan, her ayrıntıyı titizlikle kaydeden, olayların arkasında yatanları çözen zeki bir gözlemcidir. Zekâsı ile ahlaki içgörüsü iç içe geçmiştir. İngiliz edebiyatında James'ten daha zeki bir romancı yoktur. Dickens'ı veya Hardy'i sevebiliriz elbette ama James'in anlatılarının muazzam yapıları düşünüldüğünde, bu yazarlar zekâlarıyla ön plana çıkmazlar.

James'in son dönem romanları insanı afallatacak derecede karmaşıktır. Çapraşık sözdizimiyle olağandışı ifade biçimlerinin sarmal bir üslup oluşturduğu görülür. James, dili, insan deneyiminin en ufak zerresini veya en ufak bir imayı dahi betimleyebileceği şekilde inceltmeye çalışır. Bir nesneye aynı anda bir sürü değişik açıdan bakmaya çalışır; tek bir anlam parçasını bile dışarıda bırakmayacak kadar sık dokulu ve ince işlenmiş bir dilsel ağ örmek ister. Bir düşünceyi veya duyguyu tam oluş anında yakalayıp tüm yoğunluğuyla kaydeder. James'in metinleri gündelik deneyimin sözdizimini sonuna kadar zorlar, algı ile düşüncenin sıkı bir şekilde iç içe geçtiği eşsiz bir bilinç anını yansıtırlar. Deneyim somut ve tekil iken, dil kaçınılmaz olarak geneldir. Bu nedenle dil, dikişleri kopana kadar algı çeşitliliğiyle doldurulmalıdır.

Max Beerbohm'un eşsiz parodisi "The Mote in the Middle Distance"ta bu amaca ulaşıldığını görürüz:

> "Unutulmaz bir anın anısıyla baktı yakın geleceğe ve bıraktığı yerden başlamayı düşündü nedametle. *Geride bıraktığı*

> o kör şeytan neredeydi şimdi? Kararsızlığın farkındalığı, ürkütücü bir alacakaranlığın uzandığı, ufuk denilen o çizgiyi gösterecek kadar berrak değildi o sabah. Neyse ki tam zamanında çullandı ona musallat olanların üzerine ve öyle sevdi ki onlara musallat olmayı, yoktu sanki kaybedecek hiçbir şeyi." (*A Christmas Garland*'dan bir alıntı, 1912)

Bu üslup, karakterler arasındaki diyalogları, aralarındaki gizli anlam titreşimlerini, çıkarılacak sonuçların alt metinlerini, imaları, sözlü saldırıları ve savuşturmaları yakalayarak kaydeder. Tüm bunlar dildeki güç mücadelelerine işaret eder. Hiçbir düzyazı üslubu bundan daha az "Amerikan", daha az yalın, daha az doğrudan ve açık olamaz. Henry James'in son dönem üslubu ikircimli ve kararsız İngilizcenin abartılı bir parodisidir. Bu üslup, "her-şeyi-olduğu-gibi-anlat" ve "kes-tıraşı" gibi ifadelerde vücut bulan abartıya kaçma ve gereğinden fazla detay verme korkularından ötürü, bir bakıma yazarın kendi anavatanına isyanının bir parçasıdır. Bir defasında, Amerika'ya ihanet edercesine "ben iflâh olmaz bir incelik düşkünüyüm" demiş; Amerikalı hemşerilerinden biri de onu yutabileceğinden daha büyük lokmaları çiğnemeye çalışmakla suçlamıştır. Romanlarını izlenimler ve duyumlarla öylesine tıka basa doldurur ki edebi gerçekçiliğin sınırlarını zorlar. *Tristram Shandy* gibi, öyle çok şeyi göstermeye ve anlatmaya çalışır ki sonunda bizzat anlatma ediminin kendisini baltalar. Romanın en büyük meziyetinin "bir gerçeklik havası (betimlemelerinin güvenilirliği)" taşıması olduğunda ısrar eden bir romancı için, elbette bu bir sorundur.

James "ahlak" sözcüğünün ciddi bir anlam değişikliğine uğradığı bir dönemde yazdı. Gittikçe sekülerleşen dünyada, James'in, "duyumsanan yaşam" olarak adlandırdığı şeyin yoğunluğundan ve zenginliğinden haz alabilmek ahlaki kurallar ile ilkelerin önüne geçmişti. Bu değişimin paradigması da sanat olmuştu. James, yeni ahlak anlayışının, insanın yükümlülükler üstlenmesi ve kendisine sınırlar koymasındansa mutluluğu ve kendini gerçekleştirmesi üzerine kurulduğunun çabuk farkına varmıştı. Bununla birlikte mutluluğun sağlam temeller üstünde yükselebilmesi için yükümlülükler ve sınırlamaların hâlâ gerekli olduğunu da görmüştü. Do-

layısıyla daha iyimser bir ahlak anlayışı, daha kötümser olanı basit bir şekilde ortadan kaldırmayacaktı. James'in romanlarının temel sorunlarından biri, hayat ile hukukun, kişinin kendini gerçekleştirme isteği ile feda etme güdüsünün bir arada var olabilmesidir. İnsanın kendini gerçekleştirmesinin önemi etrafında düğümlenen yeni ahlak anlayışı, onun, bir çocuk gibi, aralarında ayrım yapmadan her türlü deneyime açık olunmasını ister ve bu haliyle geleneksel ahlaka aykırıdır. Aynı şekilde sanat da geleneksel ahlakın sakıncalı bulduğu deneyimlere açık olmanızı ister. Oysa bunu yapmanız, sizi ahlak mahkemesinde sanık sandalyesine oturtabilir. Yine de derdiniz sanatsa geleneksel ahlakın sert normlarıyla keyfinizi kaçırmanıza gerek yoktur. Nitekim sanatçı bir yanıyla yeni bir tür ahlakçıysa öte yanıyla geleneksel ahlaka aldırış etmeyen insandır. Zira her türlü deneyime açık olmadığı takdirde sanattan uzaklaşır. Dolayısıyla hem dekadansa hem de azizliğe eşit mesafede durmalıdır.

Ahlak ile deneyim arasında bir ilişki olduğunu kabul ettiğimizde, roman yazma ediminin kendisi bir ahlaki mesele haline gelir (Tıpkı George Eliot'ta olduğu gibi). James, ahlak ve estetiği bir bütün olarak görür. Bir karakterin davranışlarını "muazzam", "mükemmel", "güzel" gibi oldukça abartılı sıfatlarla tanımlarken ahlak ile estetiği bir araya getirir. O da, Jane Austen gibi, davranışlar ile görgü kuralları, ilahi zarafet ile toplumsal zarafet, biçim ile öz arasında ideal bir birlik olması gerektiğini düşünür. Fakat yine Austen gibi, gerçek hayatta böyle bir birliğin çok nadir görülebileceğini de bilir. Toplumsal varoluşun dış yüzeyinin altında üslubun tek başına mücadele edemeyeceği ahlaki korkular yatar ve Wentworth ailesinin simgelediği türden "iyilik", övgüye değer olsa da son derece sıkıcıdır. Henry James'in resmettiği yırtıcı toplumda ahlak, estetik açıdan cazip bulunamayacak fedakârlıklara, vazgeçişlere ve mecburiyetlere dayanır.

Bunun yanı sıra, Osmond'unkine benzer bir biçim ve üslup saplantısı merhamet duygunuzu da köreltebilir. Çünkü estetler kendi duyumlarından haz alırken başkalarını birer zevk nesnesi olarak gören bencil insanlardır. Dünyayı deneyimlemek yerine ona dair algılarını narsisistçe tüketirler. Kusursuz görünen duyar-

lıklarının altında nasır tutmuş bir umursamazlık gizlidir. İnsanlar ile nesneler arasında ayrım yapmazlar. Onlar için hem insanlar hem de nesneler ancak haz verdikleri sürece değerlidir. Sanatın acımasız, insanlık dışı bir özelliği vardır. Kendi hedeflerine ulaşmak için insanları buldozer gibi ezmekten çekinmez. James'te estetik ya yeni deneyimlere açık olma ya da bunun tam tersi bir şekilde mumyalanmış hazineler dünyası ve soğuk biçimcilik anlamına gelir. Bunlardan ilki daha Amerikalı bir estetik anlayışı, ikincisiyse daha Avrupalıdır.

Sanatçı, hiç değilse kendi sanatına malzeme toplamak için "yaşamaya" muhtaçtır. Ancak James'e göre bunu fazla abartmamalıdır; çünkü yaratıcılığını bilemek için hayatı kucaklarken yarattığı eserden gittikçe uzaklaşabilir. Öte yandan olabildiğince az "yaşamak" – yani yalnız ve işsiz olmak ve tüm zamanını yazıya vakfetmek – için yeterince parasının olması gerekir ki bu da ister istemez başkalarının emeği sayesinde ayakta kalmasını gerektirir. Bu aslında bir vekâleten var olma biçimidir. Yaşamak söz konusu olduğunda bulunabilecek en iyi çözüm, James'in romanlarındaki sanatçılar, çocuklar, bekârlar, ruhani gezginler, çöpçatanlar ve göçmenlerden biri gibi aynı anda oyunun hem içinde hem de dışında olmaktır. Bu sayede bir yandan daha az şey görülür, nitekim "katılmak", "içeride olmak" kendi kendine yeterli bir bilgi çeşididir; öte yandan daha fazla şey görür, çünkü "dışarıda olmak" oyunda yer alanların partizanca çıkarlarından ve hezeyanlarından uzak durmaktır. Bir sanatçı olarak, hayatın daimi gözlemcilerinden biri olup yükümlülük altına girmeden farklı deneyimlerin tadını çıkarabilirsiniz (Bu, Isabel Archer'ın da arzulayıp yapamadığı şeydir). Ancak sanatçı, kendisine tanınan bu ayrıcalığın bedelini suçluluk duygusu ve iktidarsızlıkla öder. James'in dünyasında her şeyin bir bedeli vardır.

Edebiyat bir bakıma gerçekdışıdır, çünkü gerçekte yaşamamış insanlar ve gerçekleşmemiş olaylardan söz eder. Bu yüzden bütün zenginliğine ve bereketine karşın bir tür yokluğa ya da eksikliğe de işaret eder. Hayatın zenginliğini olduğu kadar yetersizliğini de gösterir. James'in sürgit temalarından biri de hayatın yetersizliği, yarım kalmışlığıdır. Romanları eksiklikler, yokluklar, an-

lamlı sessizlikler, kaçırılan fırsatlar, ret ve vazgeçişlerle doludur. Bunun en iyi örneklerinden biri, hayatı boyunca bir felaketin gelip onu bulacağı korkusuyla yaşayan ve bu sırrını bir kadın arkadaşına, May Bartram'e açan *The Beast in the Jungle / Ormandaki Canavar*'ın Marcher'ıdır. Marcher mukadder felaket fikrine kendini o kadar kaptırmıştır ki May'in ona âşık olduğunu bile fark edemez. Dört başı mamur bir bencildir. En sonunda May'i kaybeder ve asıl felaketin ne olduğunu şimdi anlar.

"Estetik" bir ahlak anlayışı, kurallar ve soyut ilkelerle yetinmez; onları, yaşam deneyiminin bir parçası kılmaya çalışır. James bu ısrarı paylaşmakla birlikte onun ahlakdışı bir duyumculuğa zemin hazırlayabileceğini de görür. Nesnel değerlendirme ölçütlerinin olmadığı, herkesin kendi doğrusunu mutlak ahlaki doğru zannettiği durumlarda öznelcilik kaçınılmazdır. James'in hayranlık beslediği "deneyime dayalı" ahlak, erdemin zarif ve cezbedici davranışlara indirgenip estetize edilmemesine özen göstermelidir. Püritenlerin basitleştirici ahlaki yargılarından sakınırken birtakım özenli ahlaki ayrımlar yapmanın yine de gerekli olduğunu kabul etmemiz gerekir.

Belki de, ahlaki yargıları suni bir biçimde metne yamamak yerine karakterlerin deneyimlerinden süzerek çıkaran bir üslup bulunmalıdır. Belki de iyi bir yazar, yeterince çapraşık bir düzyazı üslubu kullanarak her şeyi aynı anda inceleyebilir, deneyimleyebilir ve değerlendirebilir. James'in son dönem üslubu, farklı deneyimleri birbiriyle kaynaştırarak karakterlerin iç tutarlılığını bir bakıma muhafaza etmeye çalışır. Ne var ki bu benlik duyumların ve izlenimlerin ılık banyosunda durmaksızın boğulma tehlikesi atlatır ve başını ancak James'in üslubu sayesinde suyun üstünde tutar. Avrupalı benlik erimeye yatkındır, bulanıktır, tarihe ve kültüre doymuştur. Bunlar zenginleştirici özellikler oldukları gibi insanların kimliklerinin çok daha somut ve sabit olduğu "ahlaki" veya Amerikalı benlik anlayışına ciddi birer tehdit arz ederler. Madam Merle, Isabel'e insan benliğinin doğal olarak içinde yaşadığı muhitin ve sahip olduklarının içinde eriyeceğini söyler. Bu "estetik" bakış açısı, Isabel'in, Amerikalılara özgü benliğin her türlü toplumsal bağlamı önceleyen çıplak ve yersiz

yurtsuz bir benlik olduğu inancıyla çelişir. Amerikalıların asıl korkusu şudur: Benliğin, basit bir şekilde çeşitli deneyimlerden ibaret olduğu kabul edildiğinde onu bir ahlaki eyleyici olarak harekete geçirecek bütünlük nasıl sağlanabilir? James için deneyim ahlakın anavatanı olabilir, ancak aynı zamanda mezarı olma riskini de taşır.

Platon iyilik, güzellik ve hakikatin aynı bütünün parçaları olduğunu öne sürerken Aristoteles erdem ile aklı birer müttefik olarak görmüştü. Modern çağ ise bunların arasındaki trajik çelişkilerle sarsılmıştır. Henry James için iyilikle güzellik her koşulda uzlaştırılabilir değildir. Onun romanlarında iyiler ve güzeller vardır, ama yolları her zaman kesişmez. Sonuçta önemli olan iyilik olsa da hayatı yaşamaya değer kılan güzelliktir. Mr. Wentworth'e saygı duyarız fakat Felix'ten keyif alırız. Milly Theale'in ona ihanet edenlere ölüm döşeğinde hoşgörü göstermesi gibi bazı olağandışı durumlarsa hem iyi hem de güzeldir. Kimi zaman, James'in erdemli olmayı güzel bir üslupla uzun uzun savunduğunu görürüz. Kimi zaman da erdemin *Washington Square*'in Catherine Sloper'ı gibi patavatsız ve sevimsiz olduğunu görürüz. Temiz kalpliliğin belli toplumsal koşullarda hayatta kalabilmek için ödemesi gereken bazı sevimsiz bedelleri olabileceğini anlarız ve aklımıza hemen *Jane Austen*'ın Fanny Price'ı gelir.

James'te aynı durum hakikat için de geçerlidir. Hakikat de bazen alabildiğine çirkindir. Freud'un *epistemofili* olarak kavramsallaştırdığı, bilgiye duyulan şehvet olarak tanımlanabilecek azgın bir tutku dolanır James'in romanlarında. James'te bu tutkuya model oluşturan şey, asal sahneye veya cinsellikle ilgili başka bir travmatik sırra yoğunlaşmış bilgi çeşididir. Öte yandan sanat zaten kendi başına bir bilgi çeşididir. Üstelik sanatsal bilgi sadece kendine hizmet ettiğinden – yani bir anlamda tümüyle "faydasız" olduğundan – otoritenin hizmetindeki bilgiye alternatif olarak bile düşünülebilir. *Washington Square*'in Doktor Sloper'ı sanatsal bilgiyle bilimsel bilgiyi sentezleyen ilginç bir karakterdir. Sloper bir yandan kızının içine düştüğü müşkül durumdan sadistçe zevk alan bir "estetik" gözlemciyken öte yandan pırıltılı zekâsını kızına hükmetmek için kullanan bir doktordur. Doktorların bilgiye hem sırf bil-

gi olduğu için değer verdiklerini hem de bilgiyi pratiğe aktaran bilim insanları olduklarını düşünürsek Sloper'ın durumu gayet tipiktir.

James akılla ahlaki içgörüyü ilişkilendirir, ama Sloper bu ilişkinin nasıl düpedüz ahlakdışı bir akıllılığı doğurabileceğinin kötü bir örneğidir. Catherine'in entrikacı aşkı Morris Townsend'in ne mal olduğunu bildiği halde kızına hiç acımaz Sloper. Çünkü aklı, duygularından kopmuştur. Dolayısıyla bilgiyle duygu, hakikat ile iyi kalplilik her zaman aynı bütünün parçaları değildir. Sloper, bilgiyi erdemden daha fazla önemser; onun için bilgi, özellikle kendi haklılığını kanıtlayan bilgi, neredeyse estetik bir haz verir. Ancak Sloper bir rasyonalistin entelektüel kibrinden muzdarip olduğu için bilgiyle güzellik onda hep yanlış yollardan bir araya gelir. Mrs. Penniman, Catherine'in hayatını kendi fantezilerinin yakıtı olarak görürken Doktor Sloper, Catherine'i, yani öz kızını, kendi hastalıklı mantığının nesnesi haline getirir. Böyle sahte ve sömürücü bir dünyada tutunabilmek için akılla bilgiye hep gerek duyarız elbette. Ama aldatmak ve sömürmek için de akılla bilgiye gerek duymaz mıyız? Bu yüzden Henry James'in romanlarında kimin neyi bildiği, kiminse biliyor veya bilmiyormuş gibi yaptığı gayet hayati bir sorundur. Bilgi, otoriteyle doğrudan ilişkilidir.

Peki hakikat bu kadar çirkinse bilgi ile masumiyet nasıl uzlaştırılabilir? Bilginin yozlaştırmadığı Maisie gibi çocuklar için olanaklıdır belki de bu. Ama o çocuk birçok şeyi hâlâ bilmediğinden henüz yozlaşmamıştır. Yazar içinse durum farklıdır. Henry James'in bilgisi uçsuz bucaksızdır. *The Middle Years*'ın Henry James'e benzeyen kahramanı Denscombe "Her şeyi, iyi yazmak için gerekli her şeyi biliyorum." der. Sanatsal bilgi masum olabilir; çünkü sadece kendine hizmet eder, faydasızdır. Piyasa değeri yoktur ve bu haliyle metanın tam karşıtıdır. Örneğin Strether, *Paris* deneyimlerinden kendi işine yarayacak hiçbir şey damıtmamakta kararlıdır. Sırf bu yüzden hayli kârlı evlenme tekliflerini reddeder, hiçbir alışverişe yanaşmaz. Virgina Woolf'un beğeneceği bir vizyonu vardır ve bu, onun için yeterlidir. Fakat öte yandan bilgi, bir tür yokluk veya yenilgi olduğu için istese de bir metaya dönüşemez. James'in

dünyasındaki sanatçıları düşündüğümüzde bilgi, heba edilmiş, yaşanmamış bir hayatın acı meyvesidir. Gene de yaşamanın incinmek anlamına geldiği bir dünyaya iyi bir alternatif sunduğu kesindir. James tereddüt etmeden bu alternatifi seçip kendi benliğini feda etmeye hazırdır.

Dürüst bir liberal olan James'e göre asıl suç insanları kendi bencil hedeflerimiz için kullanmaktır. James'in romanlarında bu suçun sık sık işlendiğini görürüz. *Washington Square*'de Mrs. Penniman, sürekli Catherine'in hayatına burnunu sokar ya da *The Portrait of a Lady*'nin Ralph Touchett'ı sorumsuz davranışlarıyla Isabel'in sömürülmeye hazır, zengin bir varis olmasına yol açar. Şu durumda bazı soruları sormak gerekir: Bir insanın başka bir insanın hayatına karışmasına nereye kadar göz yumulabilir veya bazı durumlarda başka insanların hayatına hiç karışmamak düpedüz sorumsuzluk mudur? James'in romanlarında insanları manipüle etmek, onlara hükmetmek veya duygu sömürüsü yapmak kronikleşmiş bir alışkanlıktır. Maggie Verver, "insanlara istediğim her şeyi yaptırıyorum" derken böyle bir toplumda nihai özgürlüğün başkalarının özgürlüğünü kısıtlayacak güce sahip olmakta yatabileceğini anımsatır.

İnsan ilişkilerinin bu korkunç resminin ortasında Maisie ve Strether gibi arabulucu karakterler yer alır genellikle. Bu karakterler *The Bostonians/Bostonlular*'da Olive Chancellor ile Basil Ransom'ın Verena Tarrant'ı elde etmek için girdikleri mücadelede olduğu gibi bir kavga sebebi de olabilirler. Normal koşullarda bir arabulucu, insanların birbirleriyle çatışan çıkarlarını uzlaştırmaya çalışır. Fakat bir insanın kazancının başka bir insanın kaybıyla eşanlamlı olduğu sıfır toplamlı bir dünyada arabuluculuk çabası başarısızlığa mahkûmdur. Bunun tek istisnası, olsa olsa romandır. Bir roman, karakterlerinin çatışan çıkarlarına eşit özen gösterip onları belli bir uyum içinde bir araya getirerek belli bir uzlaşıya doğru ilerleyebilir. Dolayısıyla dünyada hâlâ "organik" bir toplumsal düzen aranıyorsa romanlara bakılmalıdır. James'e göre yazarlığın püf noktası farklı çıkarları, bambaşka gereçleri anlatının kendine özgü yapısıyla uyum içinde uzlaştıracak bir stratejik nokta bulmaktır. James'in görüşüne hak verdiğimizde, hayatta kalan tek

organik birliğin kurgulanmış-kurgusal bir birlik olduğunu da kabulleniriz. Sanat, insani birliğin son yuvasıdır.

James'in Isabel Archer gibi özgür ruhları, kendi anlatılarının yazarları olmayı hedeflerken başkalarının nesnesi olurlar. Hiç farkına varamadığımız bir entrikanın içindeymişiz gibi başka insanların kişisel piyeslerinde rol alırız. Sırf kendi kaderimizi yaşayarak başka insanların kaderlerini belirleriz. Bu durum, ilk günahın yeni bir sürümü gibidir. Hepimiz başka insanlarla suç ortaklığı yaparız. İnsan varoluşunun "metinselliği" içinde her insanın kaderi başka insanların kaderleriyle hayli karmaşık biçimde iç içe geçmiştir. Bu yüzden Amerikan icadı özgürlük son derece sığdır. Bizi "oluran" tarihi reddederek, kendi kaderimizi kendi başımıza yazdığımızı zannetmemiz bayağı bir Amerikan fantezisidir. Her türlü tarihi belirlenimden uzak tercih nosyonu da öyledir. *The Ambassadors*'ın Strether'i, Mrs. Newsome'ın anlatısında uysal işbirlikçi rolünü oynamayı reddeder ve Newsome'ın ona uygun gördüğü yoldan sapmaya başlar. Chad'i Amerika'ya geri getirmeyi reddettiğindeyse bütün itibarını kaybetmeyi kabul eder. *The Turn of the Screw*'un paranoyak mürebbiyesi, çocukların dünyasına zamanından çok geç aşina olur (Aynı gecikmişlik duygusu aslında hepimizin sorunudur). Aslen İngiliz olduğu halde tipik Amerikalı bir ruh haliyle tarihe kendi anlatısını dayatmanın yollarını arar bu mürebbiye. Tarihi kendi otoritesine tabi kılmaya çalışır, dünyanın merkezine kendini koymak ister.

Aynı mürebbiye, çocuklara kendi kurallarını dikte eder. Olan biten her şey için inandırıcı bir üst anlatı uydurarak çocukları kendi bildiği gibi yetiştirmeye çalışır. Nietzsche gibi Henry James de hakikatin, hangi otoritenin kendi yorumunu genel kabul haline getirebildiğinde düğümlendiği fikrindedir. *The Turn of the Screw*'un mürebbiyesi aslında bir hizmetçidir. Sıradan bir hizmetçiden farkı, efendisinin hoşgörüsü sayesinde efendilik konumunu gasp etmesidir. Henry James, bazen kendi otoritesini romanlarındaki "her şeyi bilen" anlatıcı-karakterlere devreder. Fakat aynı Henry James okurlarına değişik yorum seçenekleri sunarak anlatıcı karakterlere – örneğin mürebbiyeye – bahşettiği hermeneutik gücün altını oymaktan geri durmaz.

Gevşek anlamıyla paranoya, her şeyin bunaltıcı biçimde "anlamlı" gözüktüğü ve bütünlüklü bir sistem oluşturacak şekilde bir araya geldikleri durumdur. Bir paranoyak için dünya olumsallığa olanak tanımayan, büyük bir anlatıdır. Dünyadaki hiçbir şey bir paranoyak için rastlantısal değildir, her şey fazlasıyla "anlamlı"dır. Çok farklı gözüken karakterler ile olaylar arasında gizli benzerlikler ve bağlar saptar. Dickens'tan Joyce'a İngiliz romanının gösterdiği gibi paranoya aslında gayet mantıklı bir zihinsel çerçevedir. Freud gerçeğin anahtarını arayan paranoyaya en yakın şeyin felsefe olduğunu düşünüyordu, ama edebiyat da buna iyi bir adaydır. Çünkü edebiyat, dünyanın kırıntılarını tutarlı bir dünya görüşü içinde toparlar. En başına buyruk ve gereksiz gözüken ayrıntının bile edebiyatta bir anlamı vardır. Edebiyatçı sahneye çıkmış paranoyaktır. Her taşın altında bir bit yeniği arar. İmgeleminde gizlice yarattığı örüntüleri açığa çıkarmak için sabırsızlanır. Çok şey görebileceği gibi çok az şey de görebilir. "Görmek" birden fazla anlama gelir onun için. Aç bir imgelem işleyebileceği çeşitli gereçlere gereksinim duyar ve gözlem yetisini odaklayacağı bir zemin bulamadığında kendi anlatısını yoktan var eder.

James'e göre her hakikat bir tür kurmacadır ve her kurmaca bir tür hakikati gün yüzüne çıkarır. Hakikat gerçekten kurmacadır, çünkü tıpkı bir roman gibi belli olayların, belli bir bakış açısından, belli varsayımlar eşliğinde yorumlanmasına dayanır. Aslında toplum da karmaşık bir kurmacadır; o da biçimler, kurallar ve tutkal işlevi gören yanılsamalar sayesinde ayakta durur. Normalde gerçeklik her yöne doğru sonsuzca genişler ve belli bir düzenden yoksundur. Fakat edebiyatın asıl hilesi bir düzenin gerçekten var olduğu sanısını doğuracak bakış açısını üretmektir. Bu bakış açısı ancak hummalı bir seçme, biçimlendirme ve yeniden biçimlendirme süreci sonucunda yaratılabilir. Ve bir paranoya kadar rahatsızlık verici olabilir bu süreç. *The Turn of the Screw*'un mürebbiyesinin yaptığı budur, *The Sacred Fount*'ın deli anlatıcısının yapmaya çalıştığı da. Dünyada olumsallıkların olmadığında ısrar etmek deliliktir.

Kurmaca ile paranoya arasındaki farklardan biri, kurmacanın, dünyanın ancak belli bir bakış açısından bütünlüklü gözüktüğünü

bilmesidir. Paranoyak aynı bakış açısıyla dünyadan mutlak bir anlam çıkarmaya çalışırken, romancı farklı anlamlarla yorumların olanaklı olduğunu bilir. Örneğin James, Maggie Verver'in övülmeyi mi yoksa yerilmeyi mi hak ettiğine bir türlü karar veremez. Hatta James'in romanlarında bazen bir şeyin gerçekten gerçekleşip gerçekleşmediğiyle ilgili kesin bir şey söylemek bile zordur. Bilgi, kesinlikten her zaman uzaktır; bir insan başkalarının tuzağından korunmak için kesin bilgiye gereksinim duyduğunda bile durum değişmez. Ortaklaşa bir mistifikasyonla budalalaştırılmış bir toplumda hakikat hayati önemdedir. Fakat *The Figure in the Carpet* ile *The Aspern Papers/Aspern'in Mektupları*'nda olduğu gibi hakikatin fetişleştirilme tehlikesi de hep vardır. Evlenmeyi veya birine ihanet etmeyi hakikate ulaşmak sandığınızda hakikat insanlığın hizmetinden çıkar. Namlusu size çevrilmiş acımasız bir silaha dönüşür.

Son tahlilde, James için en "güzel" edim – etik ile estetiğin buluşma noktası olan – feragattir. James'in imgelemini kayıp ve yadsıma duygusu ele geçirmiştir. Aspern mektuplarının ve Poynton'un ganimetlerinin yanması, Christopher Newman'ın kendisini aşağılayan Avrupalılardan intikam almaktan vazgeçmesi, *The Europeans*'ın Eugenia'sının Amerika'yı eli boş terk etmesi, Isabel Archer'ın belki de insanın, eylemlerinin sonuçlarına katlanması gerektiğine duyduğu inançtan ötürü aşksız bir evliliğe geri dönmesi, bunların hepsi James'in romanlarındaki kritik anlardır. Catherine Sloper'ın hayattan umudunu kesmesi, Milly Theale'nin yüzünü duvara dönmesi, *The Bostonians*'ın Olive Chancellor'ının nihai yenilgisi, utancı ve aşağılanması, Strether'in hayata aldırış etmemesi de öyledir. Henry James, Hardy ve Conrad gibi trajik bir romancıdır; Brontë kardeşler, Dickens ve George Eliot'a benzemez. Onun tüm vazgeçişlerinin ve yadsıyışlarının ardında yaşam biçimlerinin en trajik ve en muzaffer olanından, yani sanattan vazgeçmek yatar.

JOSEPH CONRAD

Joseph Conrad, bir yandan Polonyalı bir yandan İngilizdir; bir yandan sanatçı, bir yandan denizcidir; bir yandan şüpheci, bir yandan idealisttir; bir yandan anti-emperyalisttir, bir yandan Britanya emperyalizmini desteklemiştir; bir yandan modernist bir romancıdır, bir yandan serüven öyküleri yazmıştır. Peki, tüm bu çelişkileri nasıl açıklayacağız?

Conrad, Ruslara karşı isyan ettiği için anayurdu Polonya'dan sürgün edilen toprak sahibi bir ailenin oğludur. Muhafazakârlığın ve isyanın ne demek olduğunu henüz çocukken anladığı gibi küçük yaşlarda yaşadıkları sonradan yazdıklarını derinden etkilemiştir. Polonya'nın soylu tabakası Conrad'a memleketçilik, milliyetçilik ve gelenekçiliğin yanı sıra isyanı, sürgünü ve kanunsuzluğu öğretmiştir. Rus emperyalizmine karşı devrimci değil muhafazakâr kaygılarla mücadele etmeyi seçen bir ailenin oğludur Conrad ve bu çelişki, siyasi görüşlerine yansımıştır. Sürgündeki pek çok yazar gibi o da İngiltere'yi hiyerarşinin, istikrarın ve geleneğin egemen olduğu bir sığınak olarak görmüştür. İngiltere gerçekten de Kıta Avrupası'nın siyasi gerilimi ile kargaşasından çok uzaktır. Belki de bu yüzden, Oscar Wilde, Henry James ve T. S. Eliot gibi Conrad da bir göçmen olmasına karşın bir İngilizden çok İngiliz kesilmiştir. Bir göçmenin göç ettiği ülkeye o ülkenin yerlilerinden daha çok bağlanmasının nedeni o kültürü bilinçli bir şekilde tercih etmesidir; ayrıca oraya minnettar kalmak için birtakım geçerli gerekçeleri olabilir.

Ancak Conrad, büsbütün "İngiliz" bir yazar değildir. Kendine özgü üslubuyla İngiliz edebiyatının en ilginç yazarlarından biri olsa da İngilizceyi kullanış biçimi onun İngiliz olmadığını hemen belli eder; birtakım gramer yanlışları yapar, sakar ifadeler kullanır (İngilizce onun Lehçe ve Fransızca'dan sonra öğrendiği üçüncü dildir neticede). Conrad'ın İngiliz olmadığını gösteren bir başka

özelliği de "ölçüsüzlüğü"dür; ilgi alanlarının evrenselliği ve metafizik düşünceye yatkınlığı hemen anlaşılır. Onun romanlarında Austen ile E. M. Forster'a özgü çalışılmış espriler ve jestlerden eser yoktur. Oysa Oscar Wilde ve Henry James, İngiliz olmak için bu taktiklere başvurmak gerektiğini düşünürlerdi. Öte yandan Conrad, gelenek, hiyerarşi, sıkı çalışma, bağlılık ve dayanışma gibi değerlere duyduğu inançla tam bir İngilizdir. Bu değerleri, yıllarca hizmet ettiği Britanya Ticaret Donanması ile özdeşleştirir.

Conrad için İngiltere, Britanya Ticaret Donanması ile özdeş "organik" değerlerin anayurdudur ve bu haliyle çocukluğunun Polonyası'nı çağrıştırır. Bunun yanı sıra Conrad, Rusların boyunduruğundaki Polonya'da kimsenin saygı göstermediği bireysel hakların İngiltere'de önemsenmesinden de bir hayli etkilenmiştir. Dolayısıyla İngiltere, Conrad'a hem bir anayurt duygusu bahşetmiş hem de onun bireysel haklarına saygı göstermiştir. Denizciliğin de Conrad'ın gözünde böyle ikili bir işlevi vardır; bir birlikte yaşama modeli olarak gördüğü denizciliği aynı zamanda bir özgürlük imgesi olarak görür. Aslında Conrad'ın sanat anlayışı da aynı mantığa dayanır. Ona göre sanat, yalnız bir bireyin fantezilerinden doğduğu halde "yeryüzündeki yaratımların hepsiyle ince bir şekilde bütünleşme duygusu" uyandırır; bir başka deyişle, yalnız bireyin izlenimlerini yansıtırken ümit ve dayanışmayı olumlar. *Lord Jim*'in Marlow'u, "ancak birlikte yaşadığımız sürece gerçekten var oluruz" der. *Nostromo*'nun Decoud'su adeta Marlow'un tezini doğrulamak için yalnız başına ölür ve özerk birey nosyonunun bir kurgudan ibaret olduğunu gösterir.

Sanat, bir esinlenme sorunudur, ancak Conrad gibi epey eziyet çekmiş ve depresif bir yazar için aynı zamanda bir emek sorunudur. Akıl hocası bildiği Gustave Flaubert gibi Conrad da dilin kaygan ve söz dinlemez gerecinden anlam damıtmak için var gücüyle çalışır; Protestan çalışma ahlakının onun hayatındaki karşılığı yazma edimidir. Yazıyı son kertede imkânsız bile olsa vazgeçilmez bir iletişim çabası olarak görür Conrad ve okurun karşısına titizce kurgulanmış anlatılarla çıkar. Bir Conrad romanı, bir yığın aksiyonla dolu frapan bir metin olduğu halde hiç sürükleyici değildir ve okurun onu kolayca tüketmesine izin vermez.

Conrad başka yönleriyle de geleneksel İngiliz toplumuyla uyumludur. Örneğin sosyalizme düşmandır ("Avrupa'nın gettolarında doğmuş ucuz bir doktrin"); demokrasiden nefret eder ("Demokrasi düşüncesi çok zevksiz"); sıradan insanları bir patron zihniyetiyle değerlendirir ("Kitlelerin onurunu kurtaracak tek şey egemen düzene bağlı kalmalarıdır"); eşitlik nosyonunu küçümser; merhamet, duygusallık, pasifizm, hayırseverlik gibi liberal değerlere karşı çıkar; (Bu bakımdan D. H. Lawrence'a benzer); disiplin, itaat, sadakat, erkekler arası dayanışma, otorite ve gelenek gibi değerlere kayıtsız şartsız teslimiyeti savunur. Tüm bu yönleriyle Robert Baden-Powell'ı andırır Conrad. Ayrıca utanç verici bir başka özelliği de kadın karakterlerini karikatürize etmesidir.

The Nigger of the Narcissus'un denizci karakteri Donkin, karikatürize edilmiş bir işçi sınıfı ajitatörüdür; sinsi, korkak, tembel, şantajcıdır. Romanın "zencisi" James Wait ise mızmızcı, kavgacı ve egoist bir tiptir. Wait'in hastalığından ötürü gemideki tayfa tehlikeli bir şefkat duygusuna kapılır. Tayfanın gittikçe daha duyarlı, dekadan ve hayalperest olmasıyla birlikte gemideki rutin daha çok aksamaya başlar. Gemiye sanat girmiştir. Conrad insanoğluna gündelik işlerini aksatacak bir öz-bilinç aşıladığı için sanatı tehlikeli bir uğraş olarak görür. *Typhoon*'un McWhirr'ü, *Lord Jim*'in Fransız teğmeni, *Nostromo*'nun Kaptan Mitchell'i gibi hayal gücü kıt karakterlerini bu yüzden daha çok sever. Bu karakterler aptal ve bencil oldukları için bir büyükbaş hayvan kadar cesurdurlar; ayrıca otorite ve göreneklere kulluk etmekten hiç gocunmazlar. İşte bu adamları Conrad, entelektüellere yeğler. Entelektüellerin, hayal kurarak zaman öldüren tipler olduğunu düşünür. Oysa Conrad'ı var eden de hayalleridir; *Lord Jim*'de "insanoğlunun düşmanı ve her türlü kargaşanın nedeni" olarak tanımladığı hayal gücüdür. Hayal gücü kıt bir insanın, McWhirr ve Mitchell gibi ahmak karakterleri dahi kurgulaması imkânsızdır. Conrad gibi sıradan bir denizciyi profesyonel bir romancıya dönüştüren çelişki burada aranmalıdır.

Aslında Conrad'ın James Wait'e duyduğu nefret biraz da ona özenmesinden kaynaklanır. Nitekim Conrad, içgüdüsel bağnazlıkları ve sabit yargılarıyla yaşayan maço ve budala bir denizci oldu-

ğu gibi ona vicdan azabı çektiren yıpratıcı fantezileri ve endişeleri olan kriminal ve köksüz bir bireycidir. Hem *The Secret Agent / Gizli Ajan* hem de *Under Western Eyes / Batılı Gözler Önünde* romanlarında ihanet, üçkâğıt, çift taraflı çalışan ajanlar kol gezer; Lord Jim, dilinden argo sözcükler düşmeyen bıyığı terlememiş bir okul çocuğunu andırmakla birlikte esrarengiz fantezileri olan yalnız bir adamdır ve yurtdışına sürülerek geleneksel İngiliz değerlerinden yoksun bırakılır; yani, Conrad'ın yürüdüğü yolu tersten yürür.

Conrad'ın bu gizemli ve tekinsiz yönü ona Polonya günlerinden miras kalmıştır ve İngiltere'de edindiği yeni kimlikle hiçbir zaman tam anlamıyla bağdaşmaz. "The Secret Sharer" başlıklı öykünün saygıdeğer kaptanı, gemiye kaçak binen katil ruhlu adama yakınlık duyduğunda Conrad'ın bu yönü su yüzüne çıkar. *The Shadow Line*'a, *Lord Jim*'de gerek Jim ile Marlow gerekse Jim ile Brown arasındaki muğlak ilişkilere, *Heart of Darkness / Karanlığın Yüreği*'nde Marlow ile Kurtz arasındaki uğursuz yakınlığa hep aynı dinamik hükmeder; *Heart of Darkness*'ın Marlow'u ruhunun derinliklerinde bastırdığı şeylerin Kurtz'ün o tarifsiz hakikatinde karşılık bulduğunu fark eder; *The Secret Agent*'taki polis şefi ile anarşist karakter birbirlerinin ayna imgesidir. Kısacası, bir Conrad karakterinin tekinsiz, gizemli, korkutucu bir yönü vardır. Kimi karakterler bu yönlerinden kurtulmak için mücadele ederken kimileri durumu olduğu gibi kabullenir. Sözgelimi Lord Jim, suçunu – bir gemi dolusu Müslüman'ı kendi yazgılarıyla baş başa bırakan yönünü – hoş görmek ile onu kabullenip bedel ödemek arasında bocalar.

Conrad'ın bu karanlık yönü, onun sıradan bir Tory olmadığını gösterir. Schopenhauer ve Nietzsche gibi Kıta Avrupası filozoflarından etkilenmiş, özbeöz şüpheci bir yazardır Conrad. Kişisel kimliğin bir yanılsama olduğunu düşünür. Anlam ve hakikate erişmenin imkânsız olduğunu savunur. Dilin özünde yetersiz bir ifade aracı olduğunu öne sürer. İnsan bilincini talihsiz bir kaza olarak tanımlar. Doğayı, anlamsız ve nüfuz edilemez bir kaosla özdeşleştirir. Tarihi bir şiddet ve vahşet döngüsüne, ilerleme düşüncesini bir vehme, medeniyeti ise barbarlığın bir uzantısına indir-

ger. İnsan davranışını belirleyen temel etkenin egoizm olduğunu vurgular. İnsanoğlunu eyleme geçiren dürtülerin keyfi ve akıldışı oldukları gibi dünyanın akıl sır ermez karmaşasını basitleştirmekten başka işe yaramadıklarını ileri sürer. Ona göre insanoğlunun doğal hali yalnızlıktır; akıl, dünyayı yadsıyarak ona ihanet etmektedir; insanoğlu, başkalarına yabancı olduğu gibi kendine de yabancıdır ve kendi eylemlerine hükmetmekten dahi acizdir. Dolayısıyla özgürlük düşüncesi, doğa ve tarihin insanoğluna onu kendi esrarengiz amaçları için kullanmak üzere zerk ettikleri kuruntudur. *Lord Jim*'in var gücüyle kendi yazgısını şekillendirmeye çalışan kahramanının *Nostromo*'da esamesinin okunmadığını görürüz.

Conrad'ın bu görüşleri, 19. yüzyıl irrasyonelizminin ürünü olduğu gibi önce emperyal otokrasinin yükü altında ezilen sonra da Avrupa'da bir dönemi kapatıp bir başkasını başlatan tarihi krize tanıklık eden sürgündeki bir yazarın ideolojik pozisyonuna işaret eder. 19. yüzyılın sonlarında Avrupa, kendi yazgısını kendi şekillendirmeye muktedir özgür birey nosyonunu yücelten ümitli bir çağdan çok daha karanlık ve karamsar bir medeniyetin doğacağı bir çağa geçmekteydi. Kapitalizm, birinci emperyalistler arası dünya savaşı ile sonuçlanacak ekonomik krizle boğuşuyordu. 19. yüzyıl ile 20. yüzyılı birleştiren köprü emperyalizm olacaktı; zira emperyalizm, bünyesinde bir yandan Jim gibi sergüzeştçi ve Romantik bireyleri öte yandan hiçbir bireyin dizginleyemediği korkunç bir açgözlülük, kavga ve sömürü anlatısını barındırmaktaydı. Bunlardan birinin tahakkümü, dünyayı tanınmaz hale getirecekti.

Emperyalizmin edebiyattaki karşılığı, romans ile gerçekçilik arasında süregiden savaştır. Şoven bir din ve ulus retoriğinin yanı sıra yeni bir dünya vizyonundan beslenen emperyalizm, bir Romantik idealizm türüdür. Ama emperyalizmin temsil ettiği idealizmin temel motivasyonu, hiç de kutsal olmayan bir maddiyatçılıktır. Dolayısıyla, emperyalizm gemisinin bir yarısını tayfanın idealize edilmiş yoldaşlığı öbür yarısını ise kazançlı mallar doldurur. Conrad'ın romanlarındaki gemilerde ne taşındığını sormadığınız sürece çalışma disiplinlerinden, bağlılıklarından ve ilkelerinden ödün vermeyen denizcileri hayranlıkla okuyabilirsiniz.

Emperyalizmin başka çelişkileri de vardır: Emperyalizm bizden bir yandan bağlılık, kararlı eylem ve sarsılmaz inanç talep ederken öte yandan değişik kültürleri tanımamıza neden olur. Bizimkinden farklı olduğu halde bir şekilde ayakta kalan değişik düzenleri gördüğümüzde kendi hayat tarzımızı sorgulamaya başlarız. Bunun kaçınılmaz sonucu da emperyalizmin üstünlük duygusuna en çok gerek duyduğu anda emperyalist öznenin bu duygudan arınmasıdır. Yani emperyalizm, kültürel göreceliği besleyen bir olgudur. Conrad'ın döneminde Yeats, Freud, T. S. Eliot, Ezra Pound, Martin Heidegger, D. H. Lawrence gibi yazarlar o güne kadar Batı medeniyetinin el üstünde tuttuğu liberal hümanist değerleri tartışmaya açmışlardı. Akılcılık ve ilericilik birer yalana indirgenirken hakikatin ve nesnelliğin yanılsama oldukları öne sürülmüş; ilkel Tanrılara, mitlere, mistik arketiplere geri dönülmüştü.

Peki Conrad, içindeki denizci ile şüpheciyi nasıl bağdaştırmıştır? Bu sorunun cevaplarından biri yazıdır. Conrad, onca acı çekmesine ve ümidini defalarca kez yitirmesine karşın yazmaktan hiç vazgeçmemiş; yeryüzünün kaosundan yazı aracılığıyla anlam damıtmaya çalışmıştır. Conrad'ın denizci yönü ile şüpheci yönünü bağdaştıran bir başka özelliği de eylemleri, idealleri ve değerleri bir çırpıda silinip atılmayacak kadar *kurtarıcı* yanılsamalar olarak görmesidir. Evrimci bir dünyada değerler ve inançların çok sağlam dayanakları kalmamış olabilir; ama kendi anlamsız hayatlarımıza anlam katmak için ideallerimize sarılmaktan başka çaremiz yoktur. İdeallerimizin Kuran'dan veya bir denizcinin hayatından mülhem olması önemsizdir; önemli olan onlara tutkuyla bağlanmamızdır. Romantizmden varoluşçuluğa kadar bir yığın dünya görüşü, Conrad'ın bu tutumunu paylaşır; değerlerimizin kusursuz bir zemini varmış gibi kurgusal ve varsayımsal yaşamamızı isterler. *Nostromo*'nun Martin Decoud'su gibi şüphecileri başka türlü alt edemeyiz.

Ancak her şey bu kadar basit değildir. İdealizm de en az şüphecilik kadar zarar vericidir; yüce idealler, insanları mahvedebilirler. Charles Gould'tan Don Avellanos'a, Giorgio Viola'dan Holroyd'a, Monygham'dan Nostromo'nun kendisine kadar *Nostromo*, ölümcül ve etkisiz idealistlerle (kendini idealize etmeye me-

raklı karakterlerle) doludur. Conrad'ın anlatılarında Jim, Kurtz, Nostromo gibi karakterlerin durup dururken idealize edildiklerini görürüz (Öte yandan bu durumun ne ölçüde Conrad'ın çarpık görme biçiminden ne ölçüdeyse anlatıcılarına içkin kıldığı görme bozukluğundan kaynaklandığı belirsizdir). Yani *Nostromo*'da ideal olan ile maddi olan arasında bir simetri yoktur. *The Secret Agent*'ın ise Verloc'un paramparça bedeninin simgelediği iğrenç maddesellik ile anarşist profesörün fanatik idealizmi arasında bölündüğünü görürüz.

Bütün bunlar sadece içeriğe ilişkin sorunlar değil aynı zamanda biçimsel sorunlardır. Conrad'ın üslubunun en belirgin özelliği bir yandan somut ve berrak, bir yandan muğlak ve çapraşık olmasıdır. Dolaysız olan ile elle tutulmaz olanın Conrad'a özgü karışımı, son derece yoğun bir düş havası yaratır. Zaten Conrad, insan varoluşunu bir düş olarak görür. Tipik bir Conrad anlatısı bir yandan renkli bir aksiyon öyküsüyken öte yandan kaçamaklı anlamların yarattığı sise gömülmüştür. Peter Brook, *Heart of Darkness*'ı çok yerinde bir saptamayla "modernist bir anlatıya evrilen bir dedektif öyküsü" olarak tanımlar.[1] Conrad'da yalnızca olay örgüsüne odaklandığınızda anlatının "sanatsallığı" buharlaşır; ancak sanatsal çağrışımların yarattığı sise çok fazla gömülürseniz bu kez de olay örgüsü erir. *Heart of Darkness*'ın olay örgüsü, durağan ve düşsel resimlerin montajlandığı bir atmosferde her an eriyecekmiş gibi durur. Conrad'da Jim veya Kurtz gibi tanımlanması zor ötekileri ancak bir belirip bir kaybolan anlamların peşine düşerek anlamlandırabilirsiniz. Conrad'ın içindeki karmaşık modernist yazarla *bizim çocuklar* mottosunu benimsemiş sergüzeştçi adam arasındaki çelişki, şüpheci bir göçmen ile muhafazakâr bir İngiliz arasındaki çelişkinin formel karşılığıdır.

Conrad'ın üslubunun yoğun bir görsellikten beslenip bir mimar titizliğine dayanmasının nedeni, yazarın dile sarsılmaz bir inançla bağlı olması değildir. Çoğu modernist yazar gibi Conrad da dile hiç mi hiç güvenmez. Sözcüklerin ve anlamların bir şüphe ve belirsizlik denizinde sürüklendiğini düşündüğü gibi dilin insan-

(1) Peter Brook, *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative Image* (Cambridge: MA: Harvard University Press, 1992), 9. bölüm.

ların duyumlarına tercüman olduğu sürece geçerli bir araç olduğunu öne sürer. Ona göre duyumlar, yabancılaşmış bir akıldan çok daha güvenilirdir. Öte yandan Conrad, dilin eprimiş ve ikiyüzlü bir varlık olduğunu bildiği gibi duyumların da bazen son derece yanıltıcı ve empresyonist olabileceğini iyi bilir. Üslubundaki titizlik bundan kaynaklanır. İnsanların içindeki tarifsiz karanlığa işaret eden bir üslup aracılığıyla toplumsal hayatın iç karartıcı sahteliğine ışık tutmak ister Conrad. Bu üslubun kabuğunu sabır ve özenle soyduğunuzda uçucu anlamların yarattığı tüm o sisin içinden bir anlam damıtma şansınız vardır; ama bu çabanın bile çoğu zaman başarısızlığa mahkûm olduğunu unutmayın. Conrad, *The Nigger of the Narcissus*'un önsözünde bize bir şeyleri anlatmak değil göstermek istediğini söyler; oysa böyle bir şeyi yazı aracılığıyla gerçekleştirmek son derece zordur. Nitekim *The Nigger of Narcissus*'ta topu topu görme efektleri mevcuttur. *Lord Jim*'in Marlow'u ise akıllı bir adamdır; görsel izlenimlerin dile geldikleri anda yadsındıklarını bilir.

Dolayısıyla Conrad'ın dünyası, anlama inatla direnen mat bir dünyadır. Söz konusu inadın en gözde imgesi denizdir. Denizin enginliği karşısında insan varoluşu ufaldıkça ufalır. Conrad, hayatın tüm o anlamsız gerecini amaçlı bir bütünde anlamlandırma arzusunu okyanusta kürek çekmek kadar anlamsız bulur. Sömürgeciliğin bir başka eleştirilecek yönü de – tıpkı bir öykü anlatıcısı gibi – şekilsiz bir dünyaya düzen dayatmak istemesidir. Sömürgeciler, düzen nedir bilmez halkları birliğe ve düzene kavuşturma parolasıyla harekete geçerler. Ancak bu tutum gerçekte ne sömürgecinin ne de sömürülenin lehinedir; çünkü sömürgecinin salak, sömürülenin ise doğası gereği serkeş olduğunu ima eder. Emperyal istilacıların yanı sıra yerlileri de itibarsızlaştıran bu ikircikli tutumla E. M. Forster'ın *A Passage to India/Hindistan'a Bir Geçit* romanında bir kez daha karşılaşırız.

Edebi anlatı, anlaşılmaya inatla direnen bir hakikati anlaşılır kılma çabasıdır. Yazarlar hakikatle iletişim kurmaya çalışırken onu ifşa ettiklerini sanırlar. Yani hakikat, bir yanılsamaya dayanır. Conrad'ın *Under Western Eyes*'ın profesörü veya Marlow gibi içgörüden yoksun birtakım anlatıcılar kurgulamasının nedeni bu-

dur; bunlar aracılığıyla her türlü anlatısal perspektifin yetersiz ve taraflı olduğunu göstermek ister. Dolayısıyla Conrad'da anlatım sorunu, anlatıya içkindir. Conrad'ın bazı romanlarında anlatıların içine başka anlatıların, anlatım tarzlarının içine başka anlatım tarzlarının gömüldüğünü görürüz. Yeryüzünde anlatım süzgecinden geçirilmemiş saf bir hakikat veya olay yoktur.

Hakikati keşfetmek, bir öykü anlatmak için gerekli olan biçimi keşfetmektir. Gelgelelim Conrad'ın döneminde biçim arayışına çıkanlar, bir boşluğa biçim vermeye çalıştıklarını fark etmişlerdir; çünkü dünya bundan böyle tutarlı ve anlamlı bir anlatı değildir. Tarihin bir ilerleme sorunu olmadığının anlaşılmasıyla birlikte çizgisel ve "biçimli" anlatılar önemsizleşmiştir. Buna koşut olarak hakikat de kolayca anlatılabilir bir şey olmaktan çıkmıştır. Artık George Eliot gibi sebep-sonuç ilişkilerini sabırla birleştirerek hakikati ifşa etmek mümkün değildir. Gerçekliğin kılavuzu kronoloji değildir. Zaman ile mekân, kültürel kurgulara dönüşmüştür.

Şu koşullarda yapacağınız tek şey, öykünün içinde ve dışında dolanarak, yeryüzüne bir o açıdan bir bu açıdan bakarak, geçmiş ile gelecek arasında mekik dokuyarak hakikate erişmeye çalışmaktır. Anlatınız size hakikatin hiç değilse siluetini gösterene dek onu düğümlemeniz, askıya almanız veya başa sarmanız mümkündür. Sonuçta karşılaşacağınız hakikat, tarihsel veya sistemli bir hakikat olmayacaktır. Onu yazılı veya sözlü olarak açıklamanız imkânsızdır; olsa olsa görselleştirebilirsiniz. Aslında öykü anlatmak birden çok yanılsamaya dayanır; zira gerçeklik bir yanılsamayken gerçekliği dil aracılığıyla ifade etmek bir başka yanılsamadır. *Heart of Darkness*'ın sonunda Marlow'un işittiği ses, Kurtz'ün sesi olduğu gibi hakikatin de sesidir: "Dehşet, dehşet". Marlow'un yolculuğuna anlam katan, bu sözcüktür işte: Boş, olumsuz, namevcut ve"nihai" bir sözcük. Anlatıyı mümkün kılan temel unsur aşkın bir gösteren arayışı olsa da yeryüzünde aşkın bir gösteren yoktur. Bir izlek, aşkın bir gösteren tarafından belirlenmez, keyfidir; tıpkı *Heart of Darkness*'ta Marlow'un yolculuğunun "keyfiliği" gibi. Her şey bir yana, aşkın bir hakikate erişsek bile onu kime anlatacağız? *Heart of Darkness*'ın Marlow'u, güvertede çömelerek öyküsünü karanlığa anlatırken hitap ettiği kitleyi göremeyen bir

adamdır. Modernist yazarın sorunlarıyla birlikte okur kitlesinin anonimliğine işaret eden müthiş bir imgedir bu.

Conrad'ın anlatılarının hemen hepsinde temsil çabasına direnen boş kalmış bir merkez – eksik bir faktör, bir gizem, bir sessizlik nüvesi – vardır. *Heart of Darkness/Karanlığın Yüreği* başlığı bunun göstergesidir. Ayrıca *Lord Jim* ile *Nostromo*'nun tanımlanması güç benlikleri, *The Nigger of the Narcissus*'taki James Wait'in düşünceli edilgenliği, *Victory*'deki Heyst'in var olmayan hazinesi hep aynı eksikliğe işaret eder. *Lord Jim*'in en önemli olayı kimsenin – atlayışı gerçekleştiren Jim'in bile – görmediği bir atlayıştır. *Heart of Darkness*'ın ekseninde Kurtz vardır, ancak Kurtz'ü birtakım ritüeller (görmediğimiz ritüeller) aracılığıyla dolaylı olarak tanırız. *Nostromo*'daki tüm siyasi kargaşanın "görünmez" nedeni gümüştür; ayrıca anlatının en önemli olaylarından biri olan Monterocu devrimi zar zor görürüz. Oysa *Nostromo* zengin bir toplumsal doku ve psikolojik incelik barındırır ve bu haliyle büyük bir gerçekçi romanı andırır; gelgelelim, anlatının ortasında gerçekçilik sonrası döneme özgü kocaman bir boşluk vardır. Bir başka deyişle gerçekçi biçim, pozitif içerikten acımasızca arındırılmıştır.

The Secret Agent, Greenwich Gözlemevi civarındaki bir patlamayı konu eder; ancak ne patlamayı görmemize ne de genç Stevie'nin şifreli yalnızlığını çözmemize izin verilir. *Under Western Eyes*'ta "Rus ruhunun" ebedi gizemiyle – taşralı İngiliz anlatıcının kavrayış sınırlarını aşan o gizemle – baş başa kalırız. Conrad'ın karakterleri ya çok kafa karıştırıcı tiplerdir ya da Mitchell ve McWhirr gibi çok basit tiplerdir. Tıpkı Dickens'ın karakterleri gibi bu karakterlerin de sıradan görünümlerine karşın gizemli yönleri vardır. Bir yandan kolay kolay çözülmeyecek bilmeceleri andırırken öte yandan son derece olağandırlar. Örneğin Jim, hem girift hem de basittir. Nostromo, bir yandan başkalarının onunla ilgili görüşlerinden ibaret olan bomboş bir adamdır, öte yandan tam bir bilmecedir. Kurtz de aslında bomboş bir merkezdir; tıpkı anlatıdaki konumu gibi.

Conrad'ın kimi karakterleri ve olaylarını son derece çetrefil oldukları için kimileriniyse ortada anlaşılacak bir şey olmadığı için anlamak imkânsızdır. Afrika'nın yüreği, biz Batılılar bugüne

kadar orayı doğru dürüst tanımadığımız için mi yoksa doğası gereği mi karanlıktır? Anlamsız olan Afrika mıdır yoksa bizim bakış açımız mı? Çarpıklık, baktığımız yerde midir yoksa görme biçimimizde mi? Afrika'da "nesnel" bir kaos ve dehşet gerçekten var mıdır yoksa sorun bizim vizyonumuz mudur? İlk etapta bizim için hiçbir anlam taşımayan bir kıtanın karanlık olduğunu nasıl söyleriz?

Conrad'ın romanları bir yokluğu, bir olmayışı temsil ederler. Conrad'ın anlatım gücünü pekiştiren unsur sessizlik, onu bunca özgül kılan unsur müphemlik iken bir Conrad anlatısına merkezi bir yokluk enerji katar. Söz konusu yokluk, ayırıcı özelliği özgürlüğü olan insanoğlunu simgeler. Dünyayı determinist, mekanik ve anonim bir yer olarak gören Conrad gibi bir yazarın özgür bir varlığı betimlemesi imkânsızdır. Doğrusu Conrad'ın gözünde dünya, olay örgüsünden ve amaçlılıktan arınmış, modernist bir sanat yapıtıdır. Bu dünyada bilince yer yoktur; hele hele özgürlüğe hiç. Nitekim Conrad'ın karakterleri kendi yazgılarını kendi başlarına yazamazlar. Ayrıca Conrad, devrim ve reform gibi kritik momentlerin roman aracılığıyla temsil edilemeyeceğini düşünür. Onun mekanik dünyasında özgürlük gizem olarak kalmaya mahkûmdur. Conrad'ın dünyasında insanoğlunun en değerli hazinesi onun en gizemli yönüne dönüşür.

Conrad'ın romanlarında ani olaylar, – tıpkı *Nostromo*'daki korkak karakter Hirsch'ün işkencecisinin suratına tükürmesi gibi – kolay kolay hazmedilemez. Zira Hirsch'ün yaptığı, bunun sonuçlarına katlanacak kadar yaşamayacağı düşünülürse son derece özgür bir eylemdir. Oysa Conrad'ın gözünde özgür eylemler, olsa olsa mantıksız rastlantısal olaylar veya nedenselliğin demir zincirindeki anlamsız kırılmalar. Hirsch'ün ölümünü taçlandıran tükürme eylemini bu yüzden başkasının ağzından öğreniriz; olan biteni doğrudan ve içeriden görmemiz engellenir. Keza, *The Secret Agent*'ta Winnie Verloc'un kocasını öldürdüğü sahne de sansürlenir. Söz konusu sahnede bıçağın gölgesi önce sinematik bir hamleyle duvara yansıtılır sonra da Adolf Verloc'un göğsüne iner. Winnie'nin kişisel deneyimine, özgür eylemliliğine tanıklık etmemiz yasaktır.

The Secret Agent'ta Stevie'nin paramparça olduğu patlama da sansürlenmiştir; nitekim kocaman bir boşluğu, bir yokoluşu, ebedi bir sessizliği simgeleyen bu olaydan ancak dolaylı bir şekilde söz edilir. Conrad'da özgürlük, temsilsizliğe mahkûmdur. Özgürlüğün betimlendiği anda nesneleşeceğini ve özgürlük olmaktan çıkacağını düşünür Conrad. Ona göre özgürlük, evrenin kalbindeki gizemdir. Verloc'un ölümüne, Jim'in *Patna*'dan* atlayışına, *Nostromo*'daki milliyetçi devrime nelerin sebep olduğunu ve tüm bu olayların sonuçlarını görürüz görmesine ama hayati bir şeyler hep eksiktir.

Conrad'ın açıklayıcı imgelerinden biri atlamaktır (Romanlarında bir yığın atlama sahnesi vardır). Bir yerden atlamaya karar verdiğinizde tek belirleyici etken, yerçekimi yasasıdır. Atlamak bir özgürlük eylemidir ve tüm insani eylemler gibi onun da geri dönüşü yoktur. Havadayken geri dönmeye karar verseniz de bir şey değişmez. Atlama eylemi, Conrad'ın anlatılarında eyleme geçmesini bilen birey ile başkalarınca manipüle edilen nesneleşmiş birey arasındaki uçurumu simgeler. Söz konusu uçurum, *Patna*'nın güvertesindeki Jim ile filikaya atlayan Jim arasındaki uçurumdur. Conrad'da dil, özgürlük ile yazgı, olmak ile eylemek, özne olarak benlik ile nesne olarak benlik arasındaki bu uçurumda kaybolur.

Özneyle nesnenin aynı uçurumda ruhla bedene tercüme edildiklerini görürüz. Böylece *The Secret Agent*'ın obez karakteri Verloc gibi atıl ve hantal bedenlerin aynı zamanda özne olmaları – örneğin konuşmaları – iyice gizemli bir hal alır. Jim ve öteki karakterlerde ise aynı uçurum, ideal ile gerçek arasındaki çatlağa – eyleme geçmeden önceki hayaller ile eylemlerin yarattığı hayal kırıklıkları arasındaki çatlağa – denk düşer. Eyleme geçmeden özgürleşemeyiz; ancak eyleme geçtiğimiz için hayal kırıklığına uğramamız, örneğin bir hücre mahkûmuna dönüşmemiz, pekâlâ mümkündür. *Nostromo*'nun Charles Gould'u – gözünü kazanma hırsı bürümüş bir toplumda – özgürlüğün kaçınılmaz olarak bir hapis hayatıyla sonuçlandığını anlayacaktır.

*

(*) Ç.N.: Conrad'ın *Lord Jim* romanının kahramanı Jim'in ikinci kaptanı olduğu geminin adı.

Sömürgecilik, düzensizliğe yanlış bir düzen dayatma çabası olarak tanımlandığında Conrad'dan ona açıkça karşı çıkmasını bekleriz; ne var ki Conrad, çok az meselede açıktır. Ayrıca Conrad'dan bağımsız olarak bir edebi anlatı, tanım gereği, sahte bir düzendir; yine de onsuz edemeyiz. Aslında *Heart of Darkness*, anti-emperyalist tarafları olan bir romandır; örneğin Marlow, yassı burunlu oldukları için Afrikalıların topraklarını işgal etmenin budalalık olduğunu söyler. Gelgelelim, romanın emperyalizm algısı sorunludur. Üstelik asıl sorun, "yerlilerin" artık klişeleşmiş ırkçı portrelerinin yapılması veya Belçika emperyalizmine karşı İngiliz emperyalizminin yüceltilmesi değil emperyalizmin esas itibariyle *saçma* bir şey olarak resmedilmesidir. *Heart of Darkness*'ta emperyalizm, hedef gözetmeden ateş eden bir gemiye, amaçsızca kazılan bir kuyuya, alacalı bulacalı giyinmiş bir adama, ormanın ortasında Londra'da verilen bir davetteymiş gibi çalımlı çalımlı yürüyen bir muhasebeciye, kısacası anlamsız ve gerçeküstü bir egzersize indirgenmiştir.

Tüm bunlar bir yandan güçlü bir dramatik efekt yaratırken öte yandan emperyalizmin irrasyonel bir fanteziden, bir kâbustan, bir absürd tiyatro oyunundan ibaret olduğunu ima ederler. Oysa hiçbir şey emperyalizmden daha rasyonel olamaz. Ulusları işgal edip yüz binlerce insanı katletmenin, size ait olmayan doğal zenginlikleri ve hammaddeleri sömürmenin gerçekdışı bir tarafı yoktur. Conrad'ın Kongo'ya ilk gittiği tarih olan 1890 ile Birinci Dünya Savaşı'nın başladığı tarih olan 1914 arasında emperyalist Avrupa devletlerinin siyasi ve ekonomik çıkarlarından ötürü milyonlarca Afrikalı ölmüştür. Emperyalizm öyle anlamsız bir düzen değildir.

Heart of Darkness'ın sıkça alıntılanan bir pasajında nehirden ormana ateş açıldıktan sonra ormanda sömürgecilere husumet besleyen "yerlilerin" kamplarının olabileceği varsayımından hareketle bunun "akıldışı" bir hamle olmadığı ispatlanmaya çalışılır. Bir başka deyişle Conrad, sömürgecileri aklamak için anlatıyı gerçekçiliğin defansif sınırlarına çeker. Ancak Conrad normalde, amaçlı kamusal eylemlerin ardında kişisel ve akıldışı saiklerin yattığını düşünmektedir. Dönemin sağ ideolojisiyle son derece uyumlu olan bu düşüncenin özellikle *Nostromo*'da billurlaştığını

göreceğiz. *Heart of Darkness*'ta emperyalizm, sonuç olarak amaçlı ve tarihi bir olgu olarak değil kâbus gibi bir sapma olarak ortaya çıkar.

Conrad'ın siyasi pozisyonunu doğru yorumlamak için sağcı irrasyonelizm ile kapitalist emperyalizm arasındaki farkı görmek gerekir. Conrad'ın emperyalizmden nefret etmesinin nedeni, emperyalizmin açgözlülüğü veya vahşiliği değil akıl, ilerleme, özgecilik, barış, refah, medeniyet vb. aydınlanmacı ideallerden esinlenmesidir. Sağcı bir irrasyonalist olan Conrad, aklın güçsüzlüğüne, egoizme, barbarlığa, ebedi çatışmaya inanır. Zenginlik ve refah gibi "gündelik" sorunları önemsemez. Tarihin ilerlemek bir yana barbarlığa gerilediğini düşünür. Dolasıyla Conrad ne emperyalist ideolojiyi ne de anti-emperyalist sol ideolojiyi benimsemiştir.

Conrad'ın döneminde emperyalizm eleştirisi, tarihin barbarlıktan daha fazlası olduğunu öne süren, toplumsal gelişmenin zor olmakla birlikte imkânsız olmadığını savunan radikallerin tekelindeydi. Bu insanlar, anti-emperyalist mücadelenin ciddi bir sistem analizi gerektirdiğini, insanların eylemlerini belirleyen tek etkenin egoizm olamayacağını, maddi refah gibi konuların birtakım ayrıcalıklı insanlar dışında herkes için önemli olduğunu dile getiriyorlardı ve savaşsız bir medeniyetten yanaydılar.

Dolayısıyla *Heart of Darkness*'ın Kurtz'ünün – en azından Afrika'ya ilk ayak bastığında – solcu bir adam olması önemli bir ayrıntıdır; zira Conrad, ondan solcu olduğu için nefret eder. Romandaki tüm o "tarifsiz ritüeller" ve gizli nefretler de başka şeylerin yanı sıra Conrad'ın solculardan almak istediği intikamı simgeler. Conrad'a göre reformcu ve yardımsever bir adamın içinde bir canavar gizlidir. Nitekim Kurtz'ün "merhametin, bilimin, ilerlemenin ve başka bir sürü belanın" temsilcisi olduğunu, ayrıca "halkçı cepheden" iyi bir siyasetçi olacak kadar popülist bir retoriği olduğunu öğreniriz. *Heart of Darkness*'ta Kurtz'ün itibarsızlaştırılması, emperyalizmin görkemli ideallerinin maskelediği vahşilik potansiyelini gösterdiği gibi emperyalizme kafa tutan solcuları gözden düşürme arayışına işaret eder.

Dolayısıyla Conrad, patrisyen bir nefretle küçümsediği sömürgecilere ve orta sınıf açgözlü tüccarlara burun kıvırırken on-

ların radikal muhaliflerini terslemeyi de ihmal etmez. Bunun yerine iki siyasi kampın da akıl edemeyeceği kadar katı bir alternatif önerir: Ona göre emperyalizmi var eden, insanoğlunun özsel barbarlığıdır. Şu durumda çarpıklığı siyasi tarihte değil insanoğlunun "özünde" aramalıyız. Böyle bir tutumun yeryüzünde değişimin mümkün olmadığını kabullendiği, emperyalist düzeni değiştirmek için yapılacak bir şey olmadığını ima ettiği bellidir ve bunun düzenin muhaliflerinden çok bekçilerini hoşnut edeceği besbellidir. Zira nihilistler haklıysa, insani değerler baştan sona düzmeceyse, Afrika'yı sömürmenin yanlış bir tarafı yoktur. Afrika halklarının köleleştirilmesini ilk günahın bir efekti olarak gören insan, bu durumun üzücü olduğu kadar doğal ve kaçınılmaz olduğunu düşünür.

Heart of Darkness, insanoğlunun yüce idealler ve asil duygular sayesinde barbarlığın pençesinden kurtulamayacağını öne sürer; medeniyeti barbarlığın zarif bir biçimine indirgeyerek insancıl medeniyet idealini küçümser. Hatta bazen medeniyet barbarlıktan daha kötü bir seçenek olarak belirir; medeniyeti bilinçli bir şekilde tecrübe eden Kurtz gibi karakterler "medeni" şiddeti azdırdıkça azdırırlar. Conrad'ın gözünde modern insan, kılık değiştirmiş bir barbardır. Derisinin altında acımasız bir canavar gizlidir; Kurtz'ün ilkelliğini keşfeden Marlow'un ona ürkütücü bir yakınlık duyduğunu görürüz. Conrad'ın dünyasında medeniyet, üzeri parlak bir kâğıtla örtülü *Lord of the Flies* sendromudur; insanoğlunun medeniyeti boşlayıp hayvani köklerine dönmesi her daim mümkündür.

Marlow'un öyküsü ve yolculuğu ilerledikçe, medeniyetin hiçbir zaman tam anlamıyla bağlarını kesmediği ilkel bir geçmişe gideriz. Conrad ve Golding gibi karamsar ve muhafazakâr denizciler, kültüre ve tarihe ümit bağlamanın yanlışlığına ikna etmek isterler bizi (Golding ayrıca teolojik bir mesaj da verir). Onlara göre tüm mesele, açık açık "biz de barbarız" diyebilmektir. Peki, niye "biz de"? Ötekiler kim? "Biz de" dediğimizde Kongolular ile Borneolulara iltifat mı ediyoruz? Bu insanlar, "arkadaşlar biz de sizin kadar barbarız", "biz de sizin kadar kana susadık" gibi lakırdılar işitince çok mu sevinecekler?

Heart of Darkness'ın Marlow'u bir parça delidir; renkli, abartılı, isterik ve dolayısıyla nesnellikten uzak bir anlatım tarzı vardır. Zaten Conrad, bu romanında fazlasıyla uçuk bir üslup benimsemiştir; *Nostromo*'nun duruluğundan eser yoktur. *Heart of Darkness*'ı hayal dünyası alabildiğine geniş bir anlatıcının paylaştığı bir öykü olarak okumak gerekir belki de (tıpkı Henry James'in "The Turn of the Screw"u gibi). Conrad herhalde romana uğursuz bir "atmosferin" hükmetmesini istediği için hemen her şeye bir melodram havası ve sözel abartı katmıştır. Örneğin bir kadının yüz ifadesini şöyle betimler: "Kadının yüzünde yarım ama gayretli bir kararlılığın yarattığı korkuyla karışık vahşi bir hüzün ve mühürlü bir acı gizliydi". Yalnızca dil düzeyinde karşılığı olan bu gülünç ve karmaşık betimlemeyi taklit etmeye çalışmak bir tiyatrocu için sıkıcı da olsa faydalı bir egzersiz olabilir.

Marlow, başına henüz en ufak bir uğursuzluk dahi gelmemişken Afrika köylerinin adlarını işitir işitmez onların "uğursuz bir sahnede oynanan ahlaksız bir farsın" oyuncuları olduğunu anlar. En ufak olaylardan sansasyonel dramlar damıtmaya kararlı bir tiptir Marlow. "Gerizekâlılara özgü bir vahşilik" sezmesi için yanından bir iki masum Afrikalının geçmesi yeterlidir. Gemisi Afrika'ya ulaştıktan sonra nedense "esrarengiz ve 'kapkara' bir çılgınlıkta" ilerlemeye başlar; ormanda dolaşan Afrikalıların doğaları gereği vahşi insanlar olduklarını öğreniriz. Her şey planlıdır, her şey vahşidir, her şey gerçekdışıdır; her şey Marlow nasıl görmek istiyorsa öyledir. Okuduğumuz metnin bir roman olduğunu bilmesek, Afrika'yı başka birisinden öğrenmek için sabırsızlanırız.

Heart of Darkness'ın bir başka sorunlu tarafı da Kurtz'ün gizeminin ve dehasının durmadan vurgulanmasıdır, zira dâhi ve gizemli Kurtz imgesi dolaşıma sokulduğu anda gülünçleşen bir imgedir. Kurtz'e saygı duymamız için ortada hiçbir neden yoktur; tıpkı *Lord Jim*'de Jim'in onca ilgi görmesinin nedensizliği gibi. Öte yandan Kurtz'ün modern romanda sık sık karşımıza çıkan bir karakter çeşidinin erken bir örneği olduğu unutulmamalıdır (Yaptıkları veya söylediklerinden çok kendi hakikatine bağlı kaldığı, kendi tutkularını yaşadığı için yüceltilen bir karakter). Kurtz gibi karakterler, "sahiciliği" yücelten Romantik ve varoluşçu kültün tem-

silcileridir. Onlar için önemli olan, ilerlenen yoldan çok ilerliyor olmaktır. Öteki insanlar korka ürke yaşarken bu modern kahramanlar uçurumun kenarında coşkuyla dans ederek toplumsal hayatın temelindeki dipsiz kuyuya meydan okurlar. Kendilerinden vazgeçmeye bunca gönüllü olan bu karakterlerin temsil ettiği özgürlük, şüphesiz son derece korkutucudur; ama orta sınıf mensubu boşkafalı heriflerin özgürlüğünden iyidir.

Gündelik varoluşun sığ ve yapay olduğu görüşü, bayat bir modernist klişedir. Hakikat, gündelik hayatta gizlidir. Gündelik hayatı ciddiye almayan bir insanın hakikate erişmesi imkânsızdır. Gelgelelim yanlış bilinçten mustarip olan bir yığın insan bunu kabullenemez. Onların gözünde gerçekten yaşayanlar, kötülük yapsa da sahici olmasını bilen insanların oluşturduğu spiritüel bir elit tabakadan ibarettir. Sıradan insanları küçümseyen bu yabancılaşmış bakış açısına göre hakikat olsa olsa Afrika'daki bir ormanda veya okyanusun karanlık bir köşesinde gizlidir ya da insanoğlu tarifsiz bir korkuya kapılmışken – tıpkı George Orwell'ın *1984*'ünde olduğu gibi koca farelerle dolu bir kafesle baş başa kalmışken – dilinden dökülen kelimelerdir. Bu teori çürük olduğu kadar tehlikelidir, çünkü insanın korkuyla imtihanını gereğinden çok önemser. İnsanoğlu tarifsiz bir korkuya kapılmışken her şeyi söyleyebilir ve hakikat, korkudan titrerken dilimizden dökülen kelimeler değildir.

Hakikati kriz anlarında arayan bu modernist ideoloji, *Lord Jim*'e de sızmıştır. Denize düşüp ölme ihtimaline karşın Jim'in *Patna*'dan atladığını görürüz. Conrad'ın Jim'i fantezileriyle yaşayan Romantik bir karakter olarak kurguladığını düşünebilirsiniz; ancak fanteziler, bazen zarar vericiyken bazen de kurtarıcıdır (*Lord Jim*'in Stein'ı da ısrarla bunu söyler). Denize atlamak insanı öldürebileceği gibi batan gemide boğulmaktan kurtarabilir de. Üstelik hiçbir yanılsaması veya fantezisi olmayan birisi tehlikeden ne kadar uzakta yaşarsa yaşasın son derece yavan bir tiptir; o halde niye düşlerimizin peşine düşmeyelim?

Lord Jim'in kahramanının en sonunda kendini kurtarıp kurtarmadığını söylemek zordur: Jim'in ölümle son karşılaşması bir günah çıkarma mı, meydan okuma mı, feda eylemi mi, intihar mı

yoksa ego patlaması mıdır? Conrad, Jim'in öz-mevcudiyet idealine – kendini gerçekleştireceği şu veya bu epifani anını kollama iradesine – sonuna kadar bağlı kalarak zafere ulaştığını göstermek ister. Gemiden atlayarak yabancılaşan Jim ile kendini gerçekleştiren Jim arasında bu amaçla karşıtlık kurar. Jim'in idealleri, bizim gibi zamanın ve rastlantının kölesi olan yaratıklara gurur ve kibir ürünü yanılsamalar gibi görünebilir; ancak bunlar tümüyle soysuz idealler değildir. Hatta Jim gibi kendini kandıran bir kahraman olmak, sıradanlığa hapsolmuş zeki birisi olmaktan daha iyi olabilir. Hakikat, yanılsamaya dayanıyorsa yanılsama hakikati ifşa edemez mi? Edebiyat başka nedir ki?

Patna'ya ihanet eden denizciden Patusan'ın sömürgeci efendisine uzanan serüveni özetlersek Jim, Batılı olmayan bir grup insanı satmasını yine Batılı olmayan farklı bir grup insana üstünlük taslayarak telafi etmeye çalışır. Aslında Patusan'a bir özgürlük savaşçısı, bir sosyal hizmet görevlisi gibi gelmiştir Jim. Ancak onun bu görüntüsü, Patusan'ın iyiliksever despotu olmaya can attığını gizlemeye yetmez. Jim'in özgeciliği, "yüceltilmiş bir egoizm"dir. Conrad, sömürgeciliğin, sömürgeci ortalığı yakıp yıkmak yerine sömürdüğü yere sistemli bir şekilde yerleştiği sürece meşru olduğunu düşünür. Bir başka deyişle, açgözlü Belçika ve ortalığı yakıp yıkan öbür kahrolası devletlerin emperyalizmi gayri-meşru iken iyicil Britanya emperyalizmi meşrudur.

Conrad, bu iki sömürgecilik modelini İngiliz edebiyatının en iyi tarihi romanlarından olan *Nostromo*'da birleştirir: Charles Gould, bir yandan İngilizken öte yandan iktisadi açıdan sömürdüğü Costaguana'nın yerlisidir; Gould'un arkasındaki Amerikan vatandaşı Holroyd ise yerli falan değildir. *Nostromo*'nun epik olay örgüsünde, Costaguana'nın askeri diktatörlükten (Bento) rejim karşıtı bir muhafazakâr-demokrat isyana, sonra da emperyalist kapitalizm evresine (Holroyd ve Charles Gould) uzanan yolculuğu Conrad'a özgü yengeç yürüyüşü eşliğinde anlatılır. Ayrıca, Costaguana'daki iktidarı devirmeyi amaçlayan başarısız bir milliyetçi devrimin yanı sıra post-kapitalist geleceği simgeleyen sosyalistlerin ortaya çıkışına da tanıklık ederiz. Romanın sonunda Marksist devrimin eli kulağındadır.

Öte yandan, tüm bu sürecin bir ilerleme olup olmadığı tartışmalıdır. Romanın Shakespeare'den ödünç epigrafı ("Bunca kapalı hava fırtınasız açılmaz") ilerlemeyi amaçlayan bir ülkede kargaşanın kaçınılmaz olduğunu ima eder ve çoğu eleştirmen Costaguana'nın romanın sonunda daha ileri bir ülke olduğu kanısındadır. Ancak *Nostromo*'nun tıpkı *Lord Jim* gibi bir yığın farklı perspektif içermesi, ikide bir yalpalaması, geri dönüş ve geç kalışlara sahne olması gerçek bir evrimin olup olmadığı konusunda soru işaretleri yaratır. Örneğin Dr. Monygham, bir medeniyet göstergesi sayılan San Tome madeninin ileride "barbarlığın, gaddarlığın ve geçmişteki kötü yönetimin" göstergesi sayılacağını söyler. Dolayısıyla Conrad için sorunun barbarlık ile medeniyet arasında yapılacak bir tercih sorunu olmadığını, medeniyetin bir kez daha bir barbarlık biçimine indirgendiğini görürüz. Parisli entelektüel Martin Decoud, "yerlisi olduğumuz kıtanın amansız barbarlığının siyasetçilerin o kara paltoları içinde henüz kaybolmadığı" eski zamanlardan sinik bir edayla söz ettiğinde *Heart of Darkness*'ın otantik ezgisini – vahşi geçmişle bağlarını koparmak isterken onu yeniden üreten insanın ezgisini – bir kez daha işitiriz. Conrad'ın dünyasında cesur ve yeni bir gelecek için didinmenin tek meyvesi "ilkel" geçmişin atavist bir şekilde yeniden üretilmesidir. Kapitalist San Tome madeni, İspanyol fatihlerin köle emeğini sömürdüğü altın madenlerinden farksızdır.

Nostromo'da ülkeye barış ve refah getirmesi umulan gümüşün ülkeyi böldüğünü görürüz. O kadar ki Sulaco'dan elbirliğiyle gümüş kaçıran üç karakterin bile bu işe karışmak için büsbütün farklı gerekçeleri vardır. Nostromo kamusal imajı için, Decoud sevgili Antonia'sı için, Hirsch ise canını kurtarmak için oradadır (Conrad'ın insan varoluşuna yönelik şüpheci tutumunu, birbirlerini önemsemeyen bu üç adamın aynı zifiri karanlıkta birlikte hareket etmesinden daha iyi anlatacak bir imge yoktur). Sonuçta ülkeye birlik getirmesi beklenen gümüş, kavga ve ayrılık getirmiş, mevcut düzenin denetimli bir düzensizlik olduğu görülmüştür. Kapitalizm, akıldışı bir sistemdir, insanların refahı için gerekli olan maddi kaynakları onları sömürmek için kullanır. İnsanoğlunun hayatta kalması için elbette maddi çıkarlarını kollama-

sı gerekir. Ancak Charles Gould ve meslektaşları için maddi çıkarlar bir süre sonra kendi başlarına değerli amaçlara dönüştüğü için gümüş uğruna insanlarla birlikte insanca yaşama ümitleri de feda edilir. Hatta Charles Gould'un gözü o kadar döner ki maden ocağını siyasi hasımlarına terk etmektense patlatmayı düşünür. Bu haliyle bir hayduttan farksızdır Gould. Aslında bir işadamının aynaya baktığında haydut görmesinden daha doğal bir şey olamaz. *Nostromo*'nun haydut karakteri Hernandez'in sonradan asker olması da aynı ayna terse çevrildiğinde ortaya çıkan manzaradır.

Nostromo gibi karamsar bir siyasi kaos öyküsünün Latin Amerika'da geçmesi rastlantı değildir. Anlatı, Latin Amerika'yı basit bir pembe dizi seti olarak gören ırkçı anlayışı pekiştirir. Zaten Conrad'ın kendisi de *Nostromo*'yu "trajik bir fars" olarak tanımlar. Siyasetin açgözlülük, yozlaşma, kanunsuzluk ve güç mücadelesinden ibaret olduğunu kanıtlamak isteyen bir yazarın gözünü üçüncü dünyaya çevirmesi doğaldır. Ne olsa üçüncü dünya, barındırdığı doğal anarşiyle ünlü değil midir? Gerçekte, bir yerin "zaptedilmeyecek" kadar anarşik olduğunu öne süren bir yazar, sömürgecilerin canını sıktığı kadar yerlilere hakaret eder. Nitekim Conrad, Montero'nun Amerikan emperyalizmine ve onun Costaguana'daki işbirlikçilerine karşı yürüttüğü devrimci mücadelenin dinamiklerini açgözlülük ve iktidar hırsına indirgeyerek egemenler ile isyancılar arasında fark olmadığını ima eder. Böylece Latin Amerika'daki anti-emperyalist ve anti-kolonyalist hareketlerle grotesk bir şekilde alay eder. Bu hareketlerin vizyonunu, cesaretini, fedakârlık bilincini basit bir ego tatminine yorar.

Conrad gibi şüpheci bir yazar için fedakârlık bilinci veya benliğin feda edilmesi gibi meseleler her şeye rağmen o kadar basit değildir. Örneğin bir Virginia Woolf veya E. M. Forster anlatısından fırlamış bir Bloomsbury hanımefendisini andıran Mrs. Gould'un iyilikseverliği ve fedakârlık bilinci, kapitalizmin iyiliksever ve etkisiz yüzünü simgelese de son derece sahicidir. Emperyal güçlerin açtığı yaraları iyileştirmeye çalışan iyi niyetli bir liberal kanat her zaman olmuştur; Emilia Gould ile kocası arasındaki

ilişkiyi de bunun metaforu olarak okuyabiliriz. Böyle bir liberal kanadın varlığını kabul etmediğimiz takdirde *Nostromo*'daki herkesin "irrasyonel" ve bencil saiklerle hareket ettiğini düşünmemiz gerekir. Oysa San Tome madeninin arkasındaki emperyal gücü simgeleyen Even Holroyd bile maden işletmesini bir hobi olarak görür, sanki emperyalizm eğlenceli bir eksantriklikmiş gibi. D. H. Lawrence'ın *Women in Love*'ındaki Gerald Crich'e benzeyen Charles Gould ise San Tome'u idolleştirip fetişleştirir ve böylece kendi açgözlülüğünü, rekabetseverliğini, iktidar hırsını manevi bir ilke olarak idealleştirdiği maden ocağı aracılığıyla rasyonalize eder. *Nostromo*'da ideallerin temel işlevi maddi çıkarları gizlemektir. Nesnellik, kullanışlı bir kurgudan ibarettir; yeryüzünde bağlayıcı bir hakikat yoktur. Kâğıt üstünde medeni görünen nosyonlar gücün ve tutkunun hizmetindedir. Tepeden tırnağa Nietzscheci bir romandır *Nostromo*.

Nostromo'nun alternatifi, ideallerin aşkın hizmetinde olduğu bir dünyadır. Öte yandan *Nostromo*'nun bu alternatifi büsbütün yadsıdığı söylenemez. Nitekim Martin Decoud'nun aşkı, egoizmin sapkın bir dışavurumu olmakla birlikte alternatif bir dünyayı simgeler. Decoud aslında romanın ve kendi karakterinin elverdiği ölçüden daha özgecil bir yurtseverdir; ne var ki amatör bir ironi anlayışı, Parisyen uçarılıkları ve bir yığın soyut düşüncesi olan inançsız bir şüpheci olarak resmedilir ısrarla. Bunun başlıca nedeni, Decoud'nun dünya görüşünün Conrad'ınkine çok yakın olmasıdır. Conrad bu adamı uzağında tutmak ister, çünkü kendisine benzediğini bilir. Örneğin tıpkı Conrad gibi Decoud da ülkedeki siyasi durumu anlamsız bir farsa benzetir; tıpkı Conrad gibi o da yurtseverlik gibi ideallerin mevcut maddi sömürüyü maskelediklerini düşünür. Ancak Decoud'nun her türlü inancı darkafalılık olarak görmesi Conrad'ın muhafazakâr damarını kabartır. Decoud tam bir Fransız gibi yalnızca duyumlara inanır, duyumlarda temellendirilmeyen bir inancın er ya da geç deliliğe yol açacağını düşünür. Charles Gould'un maden ocağı saplantısını düşündüğümüzde Decoud pek haksız sayılmaz. Charles Gould, "özgürlük, demokrasi, yurtseverlik, iktidar gibi ideallerin ahmaklıktan ve kandan beslendiğini" söyleyecek kadar sağlıklıdır.

İdealler, ölümcül oldukları kadar gereklidirler. Oysa Decoud, sinik* bir adam olduğu için bunu bir türlü anlayamaz. Onun tek ideali, Antonia'ya olan aşkıdır ve bu aşk da bir yanılsamaya dayanır. Decoud aslında bunun da farkındadır; ama düşsel bir idealle yaşamayı, idealsiz yaşamaya yeğler. İnsanın kendini kandırdığını bile bile buna devam etmesinin bir sağduyu göstergesi olduğunu düşünür. Sonuçta, Placedo körfezinde kendi duyumlarıyla baş başa kalarak, kendi hazırladığı zehri içerek ölmeyi seçer. Böyle entelektüeller eylemden çok aklı önemserler; oysa Conrad'ın dünyasında bağımsız bir kimlik edinmek için eyleme geçmek gerekir. Decoud'nun ölmekten başka çaresi yoktur.

İnsanların idealleri bencilce olabilir, ancak idealleri darkafalı veya oportünist bir tutumla (Sotillo veya Montero'nun tutumuyla) boşlamak da son derece bencilcedir. Sıradan insanlar, macera-perest siyasetçilere yem olacak kadar saf olabilirler; ama entelektüellerin hiç saf olmamaları da ciddi bir sorundur. Dr. Monygham, insanlığa ve tarihe ilişkin hiçbir yanılsaması olmayan bir mizantroptur; ne var ki onun bu tutumu, bir işkence mağdurunun kendi kişisel travmasını rasyonalize etme çabasıdır. Yani inançsızlık bazen bir yüceltim biçimidir. Öte yandan Dr. Monygham, kamusal sorunlarda nükseden inançsızlığına karşın Mrs. Gould'a olan bağlılığı açısından kişisel bir ideale sadık kalır. Zaten *Nostromo*'da kamusal eylemler ve tutumlar çoğu zaman kişisel ve irrasyonel güdülenimleri gizler. Örneğin Decoud'nun yurtseverliğinin nedeni Antonia iken Kaptan Mitchell'in cesur bir adam olmasının nedeni hiçbir tehdidi algılayamayacak kadar hayal gücü kıt ve ben-merkezci bir adam olmasıdır ve ne mutlu ki ona Conrad'ın dünyasında hayal gücü kıt karakterler kolay kolay hayal kırıklığına uğramazlar.

Nostromo'da devrim, kamu refahı vb. meseleler de kişisel hırslara indirgenir. Tarihte amaç ve düzen olarak görünen şey, Conrad'ın gözünde keyfi kişisel arzuların toplamıdır. İdealsiz insanlar, emektar cumhuriyetçi Giorgio Viola gibi hayatında idealden başka şey olmayan insanlar kadar sağduyusuzdur. Conrad, Viola'nın sorumluluk, bağlılık, kardeşlik gibi değerleri yücelten katı idealizmini hayranlık verici bulur aslında; buna rağmen

(*) Ç.N.: *Cynic*

Viola'nın ideallerini veya Don Avellonas'ın demode liberal idealizmini itibarsızlaştırmadan edemez.

Nostromo, tümüyle "kamusal" bir kahramandır; insanlar onu iyi ansın diye yaşar. Kendi başına değersizdir, başkalarının ona biçtiği değer sayesinde var olur ve bu haliyle gümüşe benzer. Nitekim gümüş de insanlar ona değer biçtiği sürece değerli bir madendir. Aslında Conrad'ın dünyası genel olarak böyledir. Doğa ve tarih kendi başlarına anlamsızdır; insanlara, olaylara ve nesnelere anlam ve değer katan, başka insanların onlar üzerindeki yatırımlarıdır. Örneğin gümüş, doğada atıl bir maddi özden ibarettir; oysa işlenmeye başlandığı anda bir roman kahramanına dönüşür ve nasıl insanlar güç ve kazanç elde etmek için birbirleriyle savaşıp birbirlerini nesneleştiriyorsa o da kendi baskıcı rejimini kurar.

Nostromo, tıpkı onu yaratan roman gibi bir kurgudur. Roman nasıl yalnızca dil düzeyinde var oluyorsa o da yalnızca insanların onunla ilgili düşüncelerinde var olur. Kamusal özgeciliği, egoizmin emrindedir. Kurtz gibi o da özünde son derece boş bir tiptir; tıpkı gümüş gibi o da yalnızca başkalarının hayallerinde yaşar. Kendini mitleştirme/fetişleştirme/idealleştirme düşünün cazibesine kapılmıştır. Adı, İtalyanca'da "bizim çocuk" anlamına gelir* ve adının hakkını vererek Sulaco'daki egemen düzenin yardakçılığını yapar. Martin Decoud'nun görevi egemen sınıfa entelektüel güç sağlamaksa onunkisi de sıradan insanları düzen içinde tutmaktır. Gelgelelim kendine özgü kişiliği olmayan birisi, kendini egemen sınıfa da adayamaz. Bu bakımdan, Nostromo'nun efendilerine "ihanet etmesi" şaşırtıcı değildir. Herkesin adamı olan birisi, hiç kimsenin adamı değildir.

Öte yandan romanın ihanet olarak gördüğü şey – gümüş hırsızlığı –, Nostromo'ya sınıf bilinci aşılar. Bu hırsızlık vesilesiyle Nostromo, kapitalist sınıfın kendi bencil çıkarları için sıradan insanları sömürdüğünü anlar ve siyasi dayanışmayı önemseyen bir başka "bizim çocuğa" dönüşür. Ayrıca yaptığı hırsızlığı hiçbir zaman bir ihanet olarak görmez. Kaldı ki o güne kadar ihanet edeceği bir aidiyeti dahi olmayan kimliksiz bir adam olarak yaşamıştır. Şimdi ise kandırıldığını ve kullanıldığını düşünmektedir.

(*) Ç.N.: İt. "nostro uomo"

Nostromo, kırgınlığında haklıdır. Ancak roman bu kırgınlığı, Nostromo'nun yeni siyasi kimliğini bir gurur ve incinme meselesine indirgemek, Nostromo'yu gözünü kazanma hırsı bürümüş biri olarak resmetmek için koz olarak kullanır. Sonuçta Nostromo maden ocağının tutsağı olmaktan kurtulamaz; ama şimdi kamusal saiklerle değil kişisel saiklerle hareket etmektedir. Daha önceden patronlarına bağımlıyken şimdi doğrudan doğruya gümüşe bağımlıdır. Yeni edindiği sosyalist kimlik ve yoldaşlık duygusu ise birer yanılsama oldukları gerekçesiyle çok geçmeden gözden düşürülecektir.

Nostromo, bir zamanlar başkalarına maşalık ettiğini anlasa da, ölmeden önce "dünya yoksulların sırtında dönüyor" dese de sosyalist bir kahramana dönüşmesine izin verilmez. Oysa günden güne Avrupaileşen ve ticarileşen Sulaco'nun romanın sonunda emperyalizmle mücadele etmeye kararlı Marksistler ve sosyalistlerle dolu olduğunu gördüğümüz gibi anlatının barındırdığı sayısız tarihi ironiden biri olarak kapitalizmin kendi çıkarları adına hareket ederek kendi mezarını kazdığını görürüz. Daha önceden Blancolar ile Montero yanlıları arasında bölünen işçiler şimdi kendi sınıfsal çıkarlarını savunmaktadırlar.

Nostromo'nun, işçi sınıfı ile kapitalistler arasındaki çelişkide düğümlenen tarihi meseleyle ilgili tutumu son derece açıktır: İşçilerin lideri, kana susamış kambur bir maymun olarak betimlenmiştir. Hakaret etmek, düşünceleri tartışmaktan daha kolaydır ve Nostromo kolay olanı seçmiştir. Zaten Dickens gibi Conrad da hoşlanmadığı karakterleri karikatürize eder. Nitekim *Nostromo*'daki sosyalist hareketin tıpkı milliyetçiler gibi düzenin silahıyla düzeni yıkmaya çalışan, yani düzenin alter-egosu olan bir hareket olarak resmedildiğini görürüz. Romandaki sosyalist militanlar Giorgio Viola gibi idealist tipler değildir; öte yandan Viola'nın temsil ettiği devrimci idealizm de dünyadan büsbütün kopuk olduğu için etkisizdir. Conrad, radikal bir ideali, gerçekleşmesi imkânsızsa sever. *Nostromo*'daki solcu karakterleri ya aşırı idealist ya da aşırı maddiyatçı kılarak sinsice planlanmış bir açmaza düşürür. Nostromo'nun, manevi babası Viola tarafından öldürülmesi, bu bakımdan son derece anlamlıdır. Bu cinayet bize Viola'nın temsil

ettiği idealizmin sağgörüden yoksun olduğunu gösterdiği gibi Nostromo'nun temsil ettiği maddiyatçı zihniyetin yaşlı adamın devrimci idealizminin asıl mirasçısı olmadığını da gösterir. Yani Conrad, tek bir olayla iki karakteri de harcar.

Nostromo'nun kariyeri, Costaguana'daki işçi sınıfının öyküsüdür. Ülkenin endüstriyelleşme sürecinde sömürülen işçi sınıfı, önceleri ayrılıkçı Monterist devrimi destekleyerek başkalarının siyasi çıkarları adına mücadele eder. Ardından bağımsız bir sınıf bilinci kazanır, ama maddiyatçılıktan (gümüşün simgelediği "maddi" çıkarlardan) bağımsızlaşamadığı için kapitalizme karşı gerçek bir alternatif oluşturamaz ve en sonunda geleneksel bir idealistin (Viola) kurşunlarıyla can verir. Buna rağmen ülkenin öbür yarısıyla bağları kesilmiş olan Batı vilayetinin sınırları içinde kapitalizmin daha ileri bir evresi yaşanmakta, devlet aygıtını er geç ele geçirecek proleter güçler cirit atmaktadır. Bu son durum Conrad için bir anarşi tablosudur, dolayısıyla Costaguana'nın askeri diktatörlükten kurtulmasının Conrad'ın gözünde bir ilerleme olup olmadığı belli değildir.

İdealler ile maddi durumlar, *The Secret Agent*'ta da bağdaşmaz. *The Secret Agent*'ın mekanik, maddi ve hastalıklı dünyasında özgürlüğe ve idealizme yer yoktur. Hayat, anlamsızlığın ebedi döngüsüdür. Romanın anarşist profesörü, bu renksiz ve konformist dünyanın ortasında koca bir delik açarak insanoğlunun her şeye sıfırdan başlayacağı yeni bir dünya kurmak ister. *The Secret Agent*'taki bombanın başlangıç meridyeninin geçtiği Greenwich Gözlemevi civarında patlaması, zamanı havaya uçurmayı amaçlayan fantastik bir girişimdir. Hayat ile ölüm, zaman ile ebediyet arasında üzerindeki bomda düzeneğiyle dolanan profesör, korkunç bir özgürlüğü simgeler. Ölümü yanında taşıyan insanın karşısında ölüm bile acizdir.

Ne var ki dünyayı anlamlı bir yere dönüştürmek imkânsızdır. Nitekim Stevie'nin bedeni patlamayla paramparça olduğu halde dünya değişmemiştir. Üstelik bu patlama, kimileri için sevindirici bir haberdir: Devrimci düşlerin ne kadar anlamsız olduğu bir kez daha görülmüş, yeryüzünde anlamlı bir çentik açmanın imkânsızlığı bir kez daha anlaşılmıştır. Doğrusu *The Secret Agent*'a içkin toplumsal dokunun edilgen yoğunluğu, anlatının betimlediği dünyayı

iyice hantallaştırır. Dickens'ın çamurlu ve sisli Londrası'nda ağırkanlı ve grotesk figürlerin yavaş yavaş hareket ettiklerini görürüz; bu düzeni yıkmak için bomba patlatmaktan çok daha fazlasının gerektiği bellidir. Öte yandan ortada sevindirici bir şey yoktur. Çünkü dünyanın değişime direnmesinin nedeni (tıpkı Verloc gibi) çirkefliği ve anlamsızlığıdır; insanların yeni değerler edinmeye yanaşmamalarının nedeni değer nosyonuna tümüyle yabancı olmalarıdır.

The Secret Agent'ın anarşistleri kimi zaman tehlikeli kimi zamansa gülünç ve etkisiz karakterlerdir. Örneğin profesörün nihilizmi bir yandan geleneksel İngiltere'nin kutsal değerlerine yönelik ciddi bir tehdittir, ama öte yandan profesör, devlete çalışan bir ajanla aynı oyunun parçasıdır. Romanda suçluların varlığıyla polis memurlarının varlığı arasında mekanik bir nedensellik kurulmuştur. Bu mekanik dünyada özgürlüğe veya failliğe yer yoktur ve bunun anarşistler için iyi bir haber olmadığı kesindir; gerçi kimin için iyi bir haber olabilir ki? Devrim olmasını önlemek için determinizmi kanıksamak çok ağır bir bedel değil midir? Dünyanın değişime direnmesinin tek nedeni insanların değersizliği değildir; yeryüzünde değersizliğin yanı sıra yavan bir gerçek fetişizmi hüküm sürer. Stevie'nin insancıl duygularını bir türlü dile getirememesi biraz da bundan kaynaklanır. Profesör deli bir anarşistse, bir yandan kırık dökük konuşmaya çalışarak sevgi ve yoldaşlığa dayanan imkânsız bir dünyaya işaret eden öte yandan çemberler ve düğümler çizerek hiçbir zaman ifade edilemeyecek bir sonsuzluk düşüne simgesel bir yoldan temas eden Stevie de deli bir sanatçıdır. Conrad, Stevie'nin değerlerini ciddiye almayalım diye ona zihinsel bir özür bahşetmiştir. Değişimin imkânsız olduğu bir dünyada en soylu değer en faydasız olanıdır: Merhamet!

The Secret Agent'ın dünyası sıradan iken onu dönüştürmeye talip olan karakterlerin delice idealleri vardır. Conrad, bizden bayağı ama istikrarlı İngiliz normalitesi ile etkileyici ama tehlikeli Kıta Avrupası nihilizmi arasında tercih yapmamızı ister. Şu durumda, ya Winnie Verloc gibi gözümüzün önündeki insanları tanıyamayacak kadar kör ya da profesör gibi insan varoluşunun derinliklerindeki dipsiz kuyulara inecek kadar radikal olmamız gerekir. Adolf Verloc ise bu ikisi arasındaki ince çizgide yürür: Soho'da dükkân

işleten bir esnaf olduğu gibi radikal siyasetle Stevie'nin ölümüne yol açacak kadar içli dışlıdır. Birçoğumuz gibi o da çift taraflı çalışan bir ajandır; gelgelelim ayaklarının altında açılan derin çukuru göremez. *Heart of Darkness*'ta olduğu gibi *The Secret Agent*'ta da sahte bir toplum ile korkutucu bir sahicilik arasında tercih yapmamız gerekir. Sıradan insanlar olarak ödünlerimiz ve yanılsamalarımızla yaşarız; ancak şu bizim hayatımız, ölüme korkusuzca yürüyen fanatik insanların hayatları karşısında ne kadar değerlidir?

Conrad, *Under Western Eyes*'ta da okuru benzer bir tercih yapmaya zorlar. Bu romanda, geleneksel bir İngiliz anlatıcıdan gizemli "Rus ruhuyla" ilgili melodramatik bir öykü dinleriz. Ancak anlatıcı, ikide bir bize kendi idrakinin sınırlı olduğunu hatırlatır. Böylece Rus otokratlar ile anarşistler arasındaki "kural tanımaz" savaşa bir türlü odaklanamadığımız gibi nezaket ve sağduyunun İngilizlere özgü değerler olduğunu bir kez daha öğreniz. Ne var ki anlatıcının Rusya'da geçen olayları ele alış tarzı, onun yalnızca İngiliz değil aynı zamanda taşralı olduğunu ortaya çıkararak nazik ve sağduyulu İngiliz anlatıcı varsayımını çürütür. Bir başka deyişle, *Under Western Eyes*'taki iki anlatısal perspektif birbirlerini ironik bir şekilde sınırlandırır. Conrad'ın romanın önsözünde aradığını belirttiği "tarafsızlık ilkesi" herhalde budur.

Gelgelelim roman, ancak düzmece bir Mississippi jürisi kadar tarafsızdır. Devrimcileri kaba bir şekilde karikatürize eden anlatıcının onları çok iyi tanımadığı için haklarında yanlış yargılara varmış olabileceğini söyleyerek kendini aklamaya çalıştığını görürüz. Bu kaypak anlatıcı, romanın Ruslara duyduğu nefreti perdelemek için kurgulanmıştır. *The Secret Agent* gibi *Under Western Eyes* da devrimcilere duyulan nefret ile siyaseti topyekûn lanetleyen ironik soyutlanma arasında bocalayan bir romandır. Razumov, "Şu dünyada hiçbir şey değişmez, ne sefalet ne de mutluluk" der. O sığ determinist tutumuyla Conrad, devrimcilerin ilelebet başarısızlığa mahkûm olduklarını kanıtlamaya çalışır. Oysa tarihte gerçekten bir determinizm varsa, devrimcilerin eylemleri de ondan bağımsız değildir. Dolayısıyla devrimcileri durmadan lanetlemek ve karalamak saçmalıktır. Ama nedense konu devrimciler olduğunda Conrad, tarafsızlıktan hemen vazgeçer.

Conrad, *Under Western Eyes*'ın kahramanı Razumov'u ikircikli bir tutumla ele alır. Razumov bir yandan o amansız sinizmi ve kötücül egoizmi ile "Rus ruhunun" aşağılık bir temsilcisiyken öte yandan devrimcilerin kurbanlarından biri olduğu için sevgiyi hak eder. Ayrıca Razumov'un "yabancı" olması da geçerli bir bahanedir; ama onu istismar etmekle suçlanan anarşist "maymunlar" ve megaloman düzenbazların yabancı olmasının niçin geçerli bir bahane olmadığı bellidir. Aslında bellidir: Tüm o Slav halklarına özgü esrarengizliğine karşın Razumov anlatıcının siyasi görüşlerini paylaşır. Hem o hem de anlatıcı, devrimcilere düşmandır; Razumov devrimcilere olan düşmanlığını bir "maneviyat" konusu olarak görürken anlatıcı bir sağduyu sorunu olarak görür.

Conrad, Razumov'un kuşkucu ve "radikal" yönleriyle arasına mesafe koymak için İngiliz bir anlatıcıya gerek duyarken devrimcileri içeriden eleştirmek için de Razumov'a gerek duymuştur. Çünkü "Ruslara" özgü deliliğine karşın Razumov, anlattığı öyküyü çok az bildiğini itiraf edecek kadar beceriksiz bir İngiliz anlatıcıdan daha inandırıcıdır. Üstelik Razumov, duygularını teatral bir şekilde sergilemeyi iyi bilir; dolayısıyla onun yapacağı eleştirinin devrimcilerin tutkularını doğru tahlil edemediği öne sürülemez!

Under Western Eyes'ın sonuçta amacına ulaşan bir roman olduğu söylenebilir. Nitekim Rusya'nın "tutkulu" ruhu, İngiliz ampirizminin sınırlarını gösterirken aynı ruhun şiddete yatkınlığı ve sinizmi, "hoşgörü" ve "tarafsızlık" gibi İngilizlere özgü değerlerin önemini vurgular. Roman, İngilizlerin pek alışık olmadığı nihilizm ve ümitsizlik arzusunu Razumov aracılığıyla tatmin ederken dar kafalı ve sıradan anlatıcısı aracılığıyla okuru bu arzunun pençelerinden kurtarmıştır. *Under Western Eyes*, İngilizlere özgü nezaketi yabancılara özgü barbarlıktan ayırırken yabancılara özgü "tutku" ve "asaletten" yararlanarak İngiliz kültürünün o korkak gelenekçiliği ile alay eden bir romandır. Razumov, İngilizlere özgü pratiklik ile Slav halklarına özgü asil ruhluluk arasında mekik dokurken bu iki niteliğin bağdaştırılmasının ne kadar zor olduğunu kanıtlar. Joseph Conrad'ın bir İngiliz ve bir göçmen olarak yaşadığı çelişkiler edebiyat aracılığıyla çözülemeyecek kadar keskindir.

D. H. LAWRENCE

Çok az sayıda romancı, okurlarını D. H. Lawrence gibi keskin çizgilerle ikiye bölmüştür. 1960'lardan itibaren sayıları yıldan yıla azalmakta olan hayran kitlesine bakılacak olursa Lawrence'ın yazdıkları, başka yazarları gölgede bırakacak kadar yoğun ve derinliklidir. Lawrence'ı sevmeyenlerse yazarın romanlarında insanın midesini bulandıran ırkçı, faşist ve erkek egemen görüşlerin olduğunu söylerler. Bu iki görüşün de haklı olduğu taraflar vardır ancak bir Lawrence romanı okurken ikisi arasında bir orta yol bulmak mümkün değildir: Lawrence'ı ya sever ya da sevmezsiniz; ortası yoktur. Zaten Lawrence'ın kendisi de orta yolcu değildir. Romanlarının ateşli tartışmalara yol açması biraz da bundan ötürüdür: Liberal İngiliz kültürüne uymayan mutlakçı bir yönü vardır Lawrence'ın. "İngiliz"liğinden şüphe edilemeyecek olmasına karşın Lawrence, Jane Austen ile E. M. Forster'dan çok Dostoyevski ile Thomas Mann'ın dünyasına yakındır. Özbeöz "metafizik" bir yazardır o ve İngiliz kültüründe onun gibilere fazla yer yoktur. Yeterince nazik, uygar ve sosyal değildir.

Şimdi birileri Lawrence'ı savunmak için *Sons and Lovers/Oğullar ve Âşıklar*'dan söz edebilir. *Sons and Lovers* 1913'te yayımlanmıştı. Ancak çarpıcı toplumcu gerçekçiliği ve veciz modern üslubu göz önüne alındığında pekâlâ 1950'ler veya 1960'ların İngilteresi'nde de yazılabilirdi. İngiliz edebiyatı tarihinde belki de ilk kez bu romanda emekçiler, yukarıdan bilinç dayatılmış seyirlik nesneler olarak değil, kanlı canlı özneler olarak betimlenir. İçlerinden geldiği gibi davranırlar; anlatıda birer sosyolojik örnek olarak yer almazlar. Bu bakımdan Lawrence, "ağırbaşlı" İngiliz natüralizminin hüküm sürdüğü bir çağda, sıra dışı bir yazar, cesur bir yenilikçidir. İngiliz edebiyatında *The Portrait of a Lady/Bir Kadının Portresi* ya da *A Passage to India/Hindistan'a Bir Geçit* gibi romanlardan bolca vardır. *The Rainbow/Gökkuşağı* ya da *Women in*

Love/Âşık Kadınlar ise benzersiz romanlardır. Ne var ki İngiliz basını, ölümünden hemen sonra, ağız birliği etmişcesine, bu son derece önemli yazara pornocu damgası yapıştırmıştı. (Gerçi böyle bir tanım, bizim gibi "modern liberaller"in gözünde Lawrence'ın değerini artırabilir.) Oysa Lawrence *Ulysses*'in son bölümünü "şimdiye kadar yazılmış en açık saçık, rezil ve müstehcen şey" olarak tanımlamıştı. Yani Protestan İngiliz D. H. Lawrence, Katolik İrlandalı Joyce'u yeterince püriten olmamakla ve cinselliği ciddi bir sorun olarak görmemekle eleştirmişti.

Öte yandan Lawrence'ın *Kangaroo/Kanguru* veya *The Plumed Serpent/Tüylü Yılan* gibi kitaplarında gerçekten pek saygıdeğer bir şey yoktur. Gertrude Morel, Ursula Brangwen gibi karakterleri, *The Rainbow*'un Marsh Farm'ını veya *Women in Love*'ın unutulmaz "göl partisi" sahnesini yazan Lawrence şu satırları da yazmıştır:

> "...Adamın kayığa tırmanırken hafifçe parlayan belinin güzelliği, kadının aklını başından aldı. Ölmek istiyordu kadın, evet ölmek istiyordu. Adamın kayığa çıkarken hafifçe parlayan belinin güzelliği, biçimli ve ipeksi sırtı – bunlar, tüm bunlar çok fazlaydı kadın için, fazla kusursuzdu. Ölümcül bir şeydi bu... biliyordu.
>
> Adamın cezbedici kuytularını, mistik bir sezişle keşfetti. Karanlık ve tahrik edici... Arabayı kullanırken Firavun gibi hareketsiz oturuyordu adam...
>
> İçine elektrikli bir tutku çekiyordu... Aralarında yeni, zengin bir devre kurulmuştu sanki. Tutkulu enerjiyle devinen yeni, tutkulu bir elektrik akımı, bedenlerinin karanlık kuytularından süzülen muazzam bir akım." (*Âşık Kadınlar*)

Lawrence'ın bu en kötü halinde, yüceltilmeye çalışan şey gülünçleşir. Özellikle şu son alıntıda betimlenen kadın, şehvetli birisi olmaktansa bir elektrikçiyi andırır. Cinsellik konusunda alabildiğine erildir Lawrence. Ancak çoğu yazar gibi onun da kusurları ile meziyetleri birbirini tamamlar. Öte yandan, üslubunun kimi zaman bıktırıcı ölçüde heyecanlı olmasını; tuhaf, soyut bir gerilimle ışıldamasını sadece bir kusur olarak da değerlendiremeyiz. Viktorya ve Edward Çağları'nın köhnemiş gerçekçiliğiyle arasındaki köprüleri atmasını sağlayacak, bütünüyle yeni bir üslup arayı-

şındadır Lawrence. Bu da onu, yaşadığı dönemin avangard devrimcilerinden biri yapar. Lawrence, bir kayın ağacını veya bir fırını kuru kuruya betimlemekle yetinmektense "varoluş"un ritmini ve devinimlerini yakalayabilecek yeni bir dil peşindedir.

Böyle bir dil, elbette insan psikolojisinin ötesine geçmelidir. Zaten Lawrence orta sınıfın tekelinde gördüğü "duyguları" pek önemsemez. Edebi gerçekçiliğin bagajında karakter, bilinç, kişilik, duygu gibi eski püskü ne var ne yoksa hepsini aşmaya çalışır. Ona göre roman ekspresyonist resim gibi aykırı, dizginsiz ve tümüyle yeni bir buluş olmalıdır. Bu yüzden *"damarlarında yanan ateş siyaha döndü", "içindeki karanlık ruh kabardı, kapkara gözleri şeytanca parlıyordu, baskı altında tutulan ruhunun içinde bir şeytan gizliydi", "üzüntülü ve perişan vaziyette dışarı çıktı, ruhu damarlarından akıyordu."* gibi cümleler kurmaktan çekinmez. Lawrence'ınkisi fiziksel ile ruhsal olan arasında gidip gelen, melodramatik, morumsu bir düzyazı üslubudur. Bu üslubun hareket alanındaki hiçbir şey sıradan değildir; her şey parıldar, yanıp söner, titreşir. Lawrence'ın romanları, içlerinde titreşen hayat ışığı görünsün diye şeylerin adeta röntgenini çeker. Lawrence'ın yazdıklarında bulutlu veya nemli, karanlık veya ışıltılı, soluk veya parlak, sıkı veya gevşek, elektrikli veya metalik, titrek, atıl, yalazlı, kapalı, ayrıksı, yumrukları sıkılı, hırslı veya kararsız, ayışığına veya ateşe benzeyen, küllenmiş, seri, akışkan veya hareketsiz, ışıltılı, fareyi andıran, pis veya soyutlanmış olarak tanımlanan değişik varoluş biçimleri çıkar karşımıza. Bu tarz şeyleri sözgelimi Jeffrey Archer gibi bir yazarda göremeyiz.

Lawrence'ın zaman zaman itici ve gülünç olması, biraz da radikalliğinden ileri gelir. Hem ruhsal hem de siyasi açıdan radikaldir Lawrence; ancak bu, birazdan sözünü edeceğimiz gibi, bir sol radikalizm değil sağ radikalizmdir. Kimi zaman korkutucu bir ciddiyet, ağırbaşlı bir üslupla, kimi zaman da – özellikle doğa üzerine yazdığında – İngiliz edebiyatının en güzel satırlarını üretmesine olanak sağlayan tensel bir duyarlık ve algı tazeliğiyle yazar. Lawrence'ın dağınık, asi, söz dinlemez bir Romantik dehası vardır ancak Klasik zarafet ve sağgörüden yoksundur. Nerede duracağını kestiremez.

Galiba bir süreliğine durup, herkesin bildiği şu rezaletten söz etmenin sırası geldi: 20. yüzyılda İngiltere'yi sarsan edebiyatçıların pek çoğunun siyasi görüşleri felaketti. Joseph Conrad, T. S. Eliot, Ezra Pound, W. B. Yeats, D. H. Lawrence, Wyndham Lewis gibi yazarları toplu olarak ırkçılık, cinsiyetçilik, elitizm, emperyalizm, homofobi ve anti-Semitizm suçlarından mahkûm edebiliriz. Bu yazarlar, genelde, demokrasiye düşmanca, eşitlik idealine eleştirel, işçi sınıfı hareketine ise şüpheyle yaklaşıyorlardı. Farklı yönlerden de olsa, bireylerin daha "köklü" bir kimlik edinmek uğruna özgürlüklerinden feragat ettikleri "bütünleşik" bir toplumsal düzene inanıyorlardı. Peki, o halde bu yazarlar hakkında ne düşüneceğiz? Sanatları muazzam, siyasi görüşleriyse felaketti deyip kestirip atacak mıyız? Böyle bir çıkarsama çok dayanıksız olmaz mı? Sanat ve siyaset farklı gezegenlerin sakinleri değildir. Aksini iddia etmek, durmadan ölüm temalı resimler yapan bir adamın, seri katil olduğunun ortaya çıkmasıyla ressamlığı arasında hiç bir ilişki olmadığını öne sürmeye benzer.

Bu konuda hakikate biraz olsun yaklaşmak için kurcalamamız gereken paradoks şudur: Berbat siyasi görüşlere sahip yazarlar büyük sanat yapıtları ortaya çıkarabilir mi? Şimdi bu paradoksu biraz açmaya çalışalım. Yukarıda saydığım yazarların hepsi – değişik şekillerde de olsa – göçmendi. Hepsi farklı kültürler arasında sıkışmıştı; hiçbiri kendini tam anlamıyla belli bir kültüre ait hissetmemişti. Yerinden edilmiş, toprağından koparılmış, kendilerini emniyette hissetmeyen insanlar olarak düzen, otorite, hiyerarşi ve geleneğe, "yerleşik" yazarlardan daha sıkı ve inatla sarılmışlardı. Bana göre siyasi tutuculuklarının asıl sebebi burada aranmalıdır. Öte yandan pek çok yerli yazardan daha kozmopolit olmaları, ellerinin altında beslenebilecekleri daha zengin bir kültürel gelenek olmasını da sağlamıştı. Bir yandan kimlik kriziyle cebelleşirken öte yandan dönemin gelenekleriyle de adamakıllı hesaplaşmışlardı. Bu hesaplaşma, böyle kırılmalardan uzak yaşayan yazarlara kıyasla daha yenilikçi ve iddialı yapıtlar ortaya koymalarına zemin hazırlamıştı. Ayrıca, sağ görüşü de benimseseler, nihayetinde birer "yabancı" oldukları için, onlarla aynı dönemde yazan başka ılımlı sanatçılara kıyasla ge-

leneksel İngiliz orta sınıfına çok daha eleştirel yaklaşabilmişlerdi.

Conrad, Eliot, Pound, Yeats, Lewis ve Lawrence'ın hepsi sağcı yazarlardı; hatta bunlar, endüstriyel kapitalist İngilterenin liberal kentli değerlerine neredeyse hiç sempati beslemeyen radikal sağcılardı. Öte yandan içlerindeki nefreti daha da büyüten toplumsal kaygıları ve toplumsal istikrar aşkları, onları dönemin başlıca sorunlarına duyarlı bir sanatsal tutum benimsemeye sevk etti. 20. yüzyıl İngiliz edebiyatının ilk yarısında iyi yazarlar, orta sınıf İngilterenin ana akım yazarları arasından değil fiilen veya mecazi anlamda sürgün yazarlar arasından çıkmıştı. (Virginia Woolf da tıpkı Lawrence gibi, mecazi sürgünlerdendir). Bu yazarların vizyonu yerli İngiliz yazarlara kıyasla bir hayli genişti, belirsizlikten besleniyordu. Bu yüzden İngiliz uygarlığını temelden sorgulayabilmişlerdi. Radikalliklerini büyük ölçüde sağ siyasete borçlu olmaları, biraz da o dönemde devrimci solun güçsüz olmasından kaynaklanıyordu.

Modern çağda sağ radikalizmin en uğursuz kolu faşizmdir. Devrimci sol gibi faşizm de orta sınıf liberalizmi, parlamenter demokrasiye, monarşiye, bireyciliğe, kiliseye, Aydınlanmaya ve dizginlenemeyen piyasa güçlerine düşmandır. Dolayısıyla, orta yolcu muhafazakârlıktan bir hayli farklıdır. Modern İngiliz edebiyatı kanonunun önemli yazarlarından bazılarını bu düşünceyle ilişkilendirebiliriz. Şüphesiz, bu yazarların çoğu gerçekten faşist değildi. Örneğin Lawrence, biraz da totaliter devletin disiplini altına giremeyecek anarşist bir bireyci olduğundan, faşist hareketi reddetmişti. Mussolini'yi kınamış, faşizmin orta sınıfın krizine yapay bir çözüm olduğunu düşünmüştü. Faşizmin aslında, varolandan daha ruhsuz bir mekanizma kurmaktan ibaret olduğunu söylemişti. Faşist irade kültünden hiç hazzetmemişti. *Kangaroo*'nun kahramanı Somers'ın faşist Kangaroo'ya isyan etmesinin sebebi Kangaroo'nun siyasi tutumunun Lawrence'ın Romantik anarşizminin asla katlanamayacağı türden olmasıdır.

Ne var ki Lawrence'ın bazı düşünceleri – anti-entelektüalizmi ("okulların hepsi birden kapatılsın"), "kan-bilinci" denen şeye duyduğu inanç, ırkçılığı, anti-semitizmi gayet faşizandır. Dolayısıy

la Lawrence'ın faşist olmadığını söylemek de homoseksüel olmadığını söylemeye benzer. Lawrence, her iki hayat tarzını da nefretle kınadığı halde, bilinçdışı bir yönelimle, aslında her ikisini de çok cazip buluyordu. Sağcı modernist edebiyat kanonunu yakından incelediğinizde, akla yöneltilmiş akıldışı eleştiri ile Aydınlanma sonrası çağa özgü yabancılaşmış ve tahakkümcü akla yöneltilmiş eleştiriyi birbirinden ayırt etmenin hiç de kolay olmadığını görürsünüz. Örneğin, hem faşistler hem de feministler, ortodoks Batı rasyonalitesini eleştirir, ancak eleştirilerini çok farklı zeminlerde, çok farklı söylemlerle dillendirirler. İyimser bir yorumla, Lawrence'ın insana değer vermeyen mekanik aklı, öfkeli ve belagatli bir üslupla protesto ettiğini söyleyebiliriz. Ancak aynı adam, çok tehlikeli biçimde, bir tür yabancılaşma olarak gördüğü rasyonelliği reddeder ve onun yerine kan ve ırksal içgüdülerle düşünme çağrısı yapar. Bertrand Russell'a göre Lawrence'ın yapıtlarında dile getirilen bu tarz düşünceler, Auschwitz faciasına yol açacak siyasetin yakıtıdır.

O halde sorun, bu yazarların sadece siyasi görüşlerinin berbat olması değil sanatlarının da her zaman muazzam olmamasıdır. Lawrence'ın ırkçılığı, cinsiyetçi şovenizmi ve otoriter liderlik kültü tiksindirici olduğu gibi bazen düpedüz aptalcadır da. Lawrence'ın bu noktaya savrulmasının nedeni, orta sınıfın liberal ve ilerlemeci değerlerini reddetmesidir. Bu karşı çıkış, onu, aynı zamanda endüstriyel kapitalizmi eleştirmeye de sevk etmiştir; kapitalizme karşı neredeyse devrimci sosyalistler kadar acımasızdır. Doğrusu bugün genellikle şovenist Lawrence'ı hatırlıyoruz; kendi uygarlığı üzerine şunları yazan Lawrence'ı ise unuttuk:

> "Endüstriyel toplumun temel sorunu, insanoğlunun tüm enerjisini kâr amaçlı rekabete kanalize eden bir altyapı kurmuş olmasıdır. Endüstrileşmeyi kutsayanların ve paralı sınıfların rahat, huzurlu, Viktoryen günlerde işlediği en büyük suç, işçileri çirkinliğe, çirkinliğe, çirkinliğe mahkûm etmekti: Yoksul, şekilsiz, pespaye muhitler, pespaye idealler, pespaye din, pespaye umutlar, pespaye aşklar... İşçiler ve işverenler arasındaki pespaye ilişkiler." ("*Nottingham and the Mining Country*")

Lawrence pek çok açıdan ikiye bölünmüş bir yazardı, işçi sınıfı ile orta sınıf, eril ile dişi, gerçek ile gerçekdışı, cemaat ile birey, taşralılık ile kozmopolitlik arasına sıkışmıştı. Aynı zamanda, kırsal ile endüstriyel İngiltere arasındaki sınırda, kömür madenleriyle dolu bir bölgede doğmuştu. Sözünü ettiği çirkinliklerin günden güne etrafı sardığını, henüz çocukken yaşadığı evin penceresinden bile görebiliyordu. Güçsüzlerin egemenliği olarak görüp küçümsediği demokrasi üzerine vaktiyle şunları da yazmıştı:

> "O halde demokrasinin ilk büyük amacının ne olduğunu biliyoruz: Herkes kendisi olacak, eşitlik veya eşitsizlik sorunu baş göstermeden herkes öncelikle kendisi olacak ve kimse bir başkasının varlığını tayin etmeye kalkışmayacak... Bir başkasının *huzuruna* çıktığımda o kişiyle eşit bir ilişki kurmam mümkün müdür? Yoksa o kişinin benden üstün olduğunu mu anlarım? Ya da şu durumda daha üstün olan ben miyim? Benim üstün olmadığım besbelli. Ama aynı kişinin *huzuruna çıkmak* yerine onunla *yan yana durduğumda* tek fakına vardığım şey kendi varlığım ve Ötekilik denen o gerçeklik olur. Ne kıyaslanacak ne de paha biçilecek bir şey, sadece ben ve bir başkası..." ("*Democracy*")

Bilgelik içeren bu satırlarda, Lawrence'ın anarşist-bireyci yönünün yanı sıra çağımızda eşitlik üzerine yapılan en iyi yorumlardan birini görürüz. Marx, insanlar arasında eşitliğin gerekliliğine inanmakla birlikte yüzeysel eşitlik söylemini, kapitalist toplumun insanları tektipleştirerek soyut, mübadele edilebilir varlıklara indirgeme yollarından biri olarak görmüştü. Sosyalistler, elbette eşitlik için mücadele ederler, ancak eşitliğin her türlüsünü yüceltmezler. Zira Lawrence'ın da farkında olduğu gibi, farklılık ve ötekilik karşısında eşitlik ilkesini savunmak eşitlik içermeyen bir düzeni savunmak kadar zorbaca olabilir. Lawrence'ın gözünde öteki insanlar onun astı veya üstü olmaktansa nüfuz edilemez, mahrem bir başkalığı simgelerler. Örneğin, *The Rainbow*'un Lydia Brangwen'inin kocası Tom'a yabancı olması Tom için çok büyük bir memnuniyet kaynağıdır. (Zaten Lawrence için bir erkeğin, bir kadının dilinden anlamamasının çok da önemi yoktur). Lawrence'ın Kutsal Ruh'a hakaret addettiği asıl büyük ve bağışla-

namaz günah, insanların varoluş biçimlerini irade gücüyle tayin etmeye çalışmaktır. Doğrusu Lawrence'ınkisi, sınıflı toplumların pek hoşuna gidecek bir günah tarifi değildir.

Öte yandan Lawrence, insanoğlunun kendine yabancı olmasını, başka bir kişiye yabancı olmasına yeğ tutar. Sorunu kendi varlığıyla baş başa kalmış insan ekseninde düşünür. Lawrence'ın – pek de İngiliz olmayan bir tavırla kendi "metafiziği" olarak adlandırdığı – felsefesinin kilit noktası kendimize yabancı olduğumuz fikridir. Freud çağında bu pek de yeni bir içgörü sayılamaz, ancak Lawrence'ın iddiaları da zaten psikanalitik içgörüler değildir. Lawrence'a göre benlik, kendi başına bir yasadır. Bir bedende ete kemiğe büründüğü anda anlam kazanan bir kategori değildir. Dahası her benliğin bağrında bizi biz yapan nüfuz edilemez bir karanlık, bir ötekilik vardır. Başka bir deyişle – hayat, sonsuzluk, esrarengiz Tanrılar, Kutsal Ruh veya bilinçdışı – adına ne dersek diyelim, bizi benzersiz kılan şeyler son derece gayri-şahsidir, yani bizim dışımızdadır. Benliğimizin özünde, ona düşman olmasa da amansızca yabancı olan bir şey yatar. Bize kendimizden bile daha yakın olan bu yabancılık halini bir zamanlar Tanrı olarak adlandırıyorduk, şimdiyse bunun için seküler kavramları tercih ediyoruz. Lawrence ise Öteki, Sonsuz, kendiliğinden-yaratıcı hayat gibi isimler kullanır. Sanatın, özünde dini olduğunu söylerken anlatmaya çalıştığı da budur. Lawrence, insanların sanat yoluyla ancak olmadıkları veya olamayacakları şeyleri ifade edebileceğini düşünür. Dolayısıyla, aslında en sahici olduğumuz ve doğaçlama davrandığımız anlarda, kökleri kişiliğimizden ya da bireysel kimliğimizden çok daha derinlere inen, içimizde işleyen bir ilkeyi dışa vururuz.

Bu bağlamda, benliğimizin efendisi değil hizmetçisiyizdir. Lawrence'a göre mülkiyet, ciddi bir ruh hastalığıdır. *The Rainbow*'un Will Brangwen'i "benliğinin sahibi olmadığını" bilir. Ursula Brangwen ise "Benlik, sonsuzlukla özdeştir. İnsanın kendisi olması, sonsuzluğun şanlı zaferidir." der. Tıpkı William Blake gibi Lawrence için de tekillik ile sonsuzluk, karşıt kutuplar değildir. Bir şeyi olduğu gibi, benzersiz özgüllüğüyle görmek aynı zamanda sonsuzluğu da algılamaktır. Onun ötesinde bir şey olamayaca-

ğından, hiçbir şey sonsuzluktan daha benzersiz değildir. Şu halde görevimiz sonsuzluğun sadık aktarıcıları olmaktır; eylemlerimizle kendimizi yaratmaya çalışmak değil. Benliğimizi oluşturamayız çünkü o bize ait değildir. Başka birisine aitmiş gibi şefkatle ve karşılık beklemeden üzerine titreyerek büyütmemiz gereken esrarengiz bir hediyedir. Benlik denen çiçeğin serpilmesini, yanında durarak ancak ona hükmetmeye veya onu yönlendirmeye çalışmadan seyretmeliyiz. Kendi geleceğimizi, kendimiz tayin edemeyiz. Tom Brangwen, Lydia ile evlenmesinin alınyazısı olduğunu bilir. *Lady Chatterley's Lover / Lady Chatterley'in Âşığı*'nda Mellors, Connie'nin cinsel cazibesiyle uyarıldığını fark eder etmez, kendini kaderin akışına bırakır. Kısacası Lawrence'ın karakterlerinin seçim yapma şansları pek yoktur.

Lawrence, özgürlük ve karar alma üzerinde uzun uzadıya düşünen bir liberal değildi. Aslında bir çeşit mistik determinist olduğu söylenebilir. Yeryüzünde var olan her şeyin, insani iradenin müdahalesine direnecek biçimde, gizlice, yan yana durduğuna inanırdı. *Democracy* başlıklı denemesinde "...nasıl bir çiçeğe dönüşeceğini öğrenmek için tomurcuğu açıp içine bakamayız... Bugün açan çiçeği görebiliriz ancak yarın açacak olan ufkumuzun ötesindedir" der. Ancak Ursula Brangwen'in *The Rainbow*'un sonunda yaptığı gibi benliğin serpilişini ondan habersizmişiz gibi sabırla beklersek dini inancın bir çeşit seküler eşdeğerini deneyimleriz. Ancak günahın da seküler eşdeğeri vardır. O da, kendi benliğimizin veya başka birisinin benliğinin üzerinde egemenlik kurmaya çalışarak içimizdeki hayatı reddetmektir.

Lawrence'ın etiği, bilgece ve alabildiğine tehlikelidir. Bir yandan Martin Heidegger'in *Gelassenheit* dediği türden muazzam bir duyusu vardır Lawrence'ın; yani nesneleri ve başka insanları, yönlendirmeye çalışmadan oldukları gibi, benzersiz varoluş biçimleriyle kabul etmeyi bilir. Böyle bir etik anlayışı, tümüyle edepsizlik olarak gördüğü kapitalist veya emperyalist irade kültüyle adamakıllı çatışır. İnsanların uzun süre ve yeterince gayret ettikleri takdirde kendilerini istedikleri şekle sokabileceklerini söyleyen Amerikan rüyası, Lawrence nezdinde dine hakarettir. Gerçekten de insanın Doğa üzerinde hâkimiyet kurması ve yeryüzünü kendi zor-

ba iradesine boyun eğdirmeye çalışması modern hümanizmin yol açtığı bir faciadır. İnsanoğlunun moderniteye kovulduğu andır. İnsan bilincinin kendisini dünyayla arasındaki duyumsal bağlardan soyutlayarak onların üzerine çıkmaya çalıştığı aşamadır. Bunun, *Women in Love*'ın ulus, randıman, irade gücü ve rekabet fanatiği Gerald Crich'inde nasıl bir tahribata yol açtığı apaçık ortadadır. Gerald Crich "üretkenlik etiği" nin pençelerine düşmüştür.

İnsanoğlunun potansiyelinin zenginliğine ve derinliğine duyduğu inanç, pek çok İngiliz romancısından daha fazla olduğu halde Lawrence'ın kendisi hümanist değildir. Ona göre esas ayrım, insani olan ile insani olmayan arasında değil, hayata duyarlı olanlar ile olmayanlar arasında yapılmalıdır. Dolayısıyla bir menekşe veya bir kanguru, bir düşes veya bir madenciden daha değerli olabilir. Hümanizm insanoğlunun kendi kaderini kendisinin belirleyebileceği varsayımına dayanır, ancak Lawrence bunu kabul etmez. Lawrence'a göre benliğimize en fazla kulak verebiliriz; yani içimizde belli belirsiz kıpırdanan şeye saygı duyarak benliğimizin oluşum sürecine katkıda bulunabiliriz. Ancak kendi kendimize kaynaklık edemeyiz, kendimizi biçimlendiremeyiz.

Lawrence'a göre kendimizi gerçekleştirip gerçekleştirmeyeceğimiz bize kalmış bir şey değildir. Benliğin derinliklerinden kendiliğinden süzülen her dürtü, kendini ifade etmeyi talep eder. İyi de hangi dürtünün "hakiki" olduğunu, yani gerçekten benliğimizden doğduğunu, hangisinin sahte olduğunu nasıl anlayacağız? Bu sorunun cevabı Lawrence için basittir: Benliğimizin sesine dikkatlice kulak vererek. Yani içimizdeki ses baştan çıkarıcı bir dille bizden uşağımızı boğmamızı istiyorsa, bu dürtüyü bastırmak saygısızlık olacaktır. Uşağa değilse bile kendimize saygısızlık. Lawrence (veya en azından Birkin) öldürülen insanların (maktuller) bilinçdışı bir yönelimle bunu arzuladıkları tezi üstüne bina edilmiş sapıkça bir teoriyi savunur. Bu teoriye göre hayatta hiçbir şey, şans eseri gerçekleşmez. Pek çok Romantik gibi Lawrence'ın da irade, aktörlük, bilinç gibi nosyonlarla sorunu vardır. Son derece akıldışı bir tutumla bilinçliliği bir kusur olarak görür. Lawrence'a göre bilinç, dünyayı mekanik bir kategorizasyona ve manipülasyona tabi tutar. Bunun sonucunda dünyaya yabancılaşırız. Gerçi *Women in*

Love'ın Hermione'si gibi tenselliği ve yabaniliği bilinçli bir şekilde kültleştirebiliriz ancak bu, olsa olsa, hayatı (ya da cinselliği) gerçekten yaşamaktansa hayal dünyamızda yaşatmanın dekadan bir yoludur. Lawrence'a göre uyku mahmuru bebeklerin bilinçliliğe adım atmak için çaba harcayarak duyumsal varlıklarından uzaklaşmaları, cennetten kovuluşun ta kendisidir. Bu yüzden, bebekler uyurken çenelerini okşayarak onları rahatsız edenlerden hiç hoşlanmaz. Bu yaratıklara kendi mutlu cennetlerinde uyurlarken ilişilmemesini ister. Aynı şekilde *Sons and Lovers*'ta orta sınıftan asil ruhlu Mrs. Morel'ın işçi kocasını daha ahlaklı bir yaşam bilincine kavuşturmak için çaba sarfetmesinden de hiç hoşlanmaz.

Gelgelelim Lawrence'ın başka bazı romanlarında bilinç edinme çabası, büyüleyici bir serüven, daha zengin, daha derin bir hayata yönelik kesintisiz bir devinim olarak görülür. Lawrence'ın yaptığı gibi Nottinghamshire'lı maden işçilerine özgü vahşi duyumsallıkla aramızdaki bağlar koparılarak daha özgür ve engin bir dünyanın kapıları da aralanabilir. "Cennetten kovulma"nın, kayıplarının yanı sıra kazançları da olabilir. Tam da cennetten kovulduğu için, onulmaz bir biçimde yitirdiği bir dünya hakkında yazabildiğinin, yoksa bunu yapamayacağının farkındadır Lawrence. Ne var ki işçi sınıfı geçmişiniz hakkında yazmak, ondan ne kadar sevgiyle de bahsetseniz, aynı zamanda o sınıfın ötesine geçtiğinizi de gösterir.

Lawrence, kendiliğindenliğin vahşi endüstriyel kapitalizme bir alternatif olduğunu düşünür ancak bu oldukça edilgen bir çözümdür. Toplumu bütünüyle değiştirmek – sorunlarına siyasi çözümler bulmak – toplumun değer atfettiği türden irade kullanımı, aktörlük ve rasyonel analiz gerektirir. Lawrence'a göre sosyalizm ve feminizm gibi siyasi hareketler karşı çıktıkları düzenin bir parçası olmaya mahkûmdur çünkü onlar da mekanik birer bilinç olmaktan öteye gidemezler. Onlar da tıpkı kapitalizm gibi aralarındaki farklılıklara aldırış etmeden tüm bireyleri aynı kefeye koyarlar. Aslında bu toptancı bakış, düşünme sürecinin kendisi için de geçerlidir; Lawrence gibi Romantiklerin akla ihtiyatla yaklaşmalarının sebeplerinden biri de budur. Bu tuhaf bakış açısına göre bütün tavşanları betimlemek için "tavşan" kelimesini kullanmak her biri-

nin benzersiz olduğunu görmezden gelmektir; akıl böyle yanıltıcı soyutlamalara yatkın olduğu için kanımız ve bedenimizle düşünmemiz gerekir. Bu görüş, öteki ülkelerin yanı sıra Nazi Almanyası'nda da kendine epey taraftar bulmuştur. Bu mantığa göre hayati öneme sahip bir şeyi bilmek istediğinizde (*Aaron's Rod*'un sonuç cümlesiyle söyleyecek olursak) "onu ruhunuz size fısıldayacaktır". Bir tür Protestan vicdanı veya "içsel ışık" mutlaka devreye girecektir (Lawrence'ın Metodist kültürle yetiştiğini hatırlatayım). Peki, ruhumuz bize köydeki çocukların hepsini kılıçtan geçirmemizi fısıldıyorsa ne yapacağız?

Lawrence'ın bireyciliği, endüstriyel kapitalist topluma hem karşı çıkar hem de ondan izler taşır. Tektipleştirme ve sömürüye karşı çıkmakla birlikte, aynı zamanda piyasa ekonomisinin dizginsiz bireyciliğinin bir tür ruhani yorumu gibidir. Aslında Lawrence'ın bireyciliği o denli radikaldir ki, insani ilişki düşüncesini bütünüyle sorunlu bulur. Ona göre benlik, temelde ilişkisel bir varlık değildir. *Fantasia of the Unconscious / Bilinçdışının Fantazyası*, "Beni ben yapan, tüm dünyadan ayrı bir varlık olmamdır" der ve başkalarıyla ilişki kurmayı ikincil bir mesele olarak görür. Benlik, etrafındaki başka benliklerle arasındaki ilişkiden değil, sonsuzluktan doğar. Dolayısıyla Lawrence'a göre kimlik, bir farklılık göstergesi olmaktansa mutlak bir kategoridir. Kendi benliğimizin çiçeklenmesi için başka benliklere ihtiyaç duysak da Lawrence'ın dünyasının yapıtaşı insan ilişkileri değil kendi benliğimizdir.

Ünlü söylentinin tersine, Lawrence'ın başlıca derdinin cinsellik olmamasının sebeplerinden biri de budur. Öteki insanlar, kendi benliğinize kavuşmanıza yardımcı olabilirler ancak ne ona kaynaklık edebilir ne de hedef teşkil ederler. Bunun bir istisnası, hakiki benliğinizi bir başkasında bulduğumuz yegâne durum olan aşktır gerçi, ama *Women in Love*'ın Birkin'i gibi Lawrence da aşkı en değerli varoluş biçimi olarak görmez. Kendimizi başka bir benlikte gerçekleştirmek ile – Lawrence'ın da arzulayacağı gibi – başka bir benlik aracılığıyla kendimizi gerçekleştirmek farklı şeylerdir. Lawrence'ın tanımladığı benliğin sonsuzluğu arzulaması kişisel sınırların aşılması gibi görünebilir, ancak insan kimliğinin

"özündeki" Sonsuzluk gerçekte başka benliklerle ilgili, özgecil bir durum olmaktansa kendini gerçekleştirmeye yöneliktir. Ayrıca, öteki insanlar benliğimizi oluşturmamız açısından hayati öneme sahip olsalar da pekâlâ birer engele de dönüşebilirler. İşte bu yüzden, George Eliot'ın veya E. M. Forster'ınkilerin aksine Lawrence'ın romanlarında, karakterler arasındaki ilişkiler fırtınalıdır; kavgasız, gürültüsüz gün geçmez. Her insan benzersiz olmakla birlikte olgunlaşmak için başka insanlara ihtiyaç duyduğuna göre psikolojik savaş kaçınılmazdır.

Will ile Anna Brangwen, Gertrude ile Walter Morel, Paul ile Miriam, Gerald ile Gudrun arasındaki güç mücadeleleri, sözü edilen psikolojik savaşa işaret eder. Will, Anna'ya "öteki"ye açılan bir kapı değil, sınırları belli bir kişisel ilişki sunabilir sadece. Aslında Lawrence'ın karakterleri kurdukları ilişkileri sürdürmek isterler. Gelgelelim esas dertleri kendi benliklerini gerçekleştirmek olduğundan bunda bir hayli zorlanırlar: Tom Brangwen esrarengiz Lydia ile veya Will insanı çileden çıkaracak kadar başına buyruk Anna ile karşılaştığında olduğu gibi Ötekilik hali, benlik için hem bir gereklilik hem de öfke ve kırgınlık kaynağıdır. Kısacası Lawrence'ta Ötekilik, hem değerli hem de alabildiğine sorunlu bir durumdur. Kadın ve erkek karakterler, sahip olma isteği ile kendi haline bırakılma ihtiyacı arasında sıkışmıştır.

Lawrence'ın insan ilişkilerine temel yaklaşımı araçsalcıdır. Aslında burada bariz bir ironi vardır, çünkü bu araçsalcı yaklaşım, Lawrence'ın nefret ettiği kapitalizmin, insanları onlardan elde edebileceği faydayla değerlendiren "mekanik" yaklaşımının ruhani bir versiyonudur. Nasıl ki insanlar satış temsilcileri veya şirket yöneticilerinin gözünde sadece birer araçsa, Lawrence için de durum pek farklı değildir. Öyle ki Paul Morel, Miriam Leivers'ı "harman yeri" olarak tanımlayacak kadar küstahlaşır. Onu kendi benliğini gerçekleştirmek için üstüne bastığı bir sıçrama tahtasına indirger. Paul'a göre Miriam varılacak bir hedef değil, onu hedefine ulaştıracak bir araçtır. Daha sonra Clara Dawes ile karşılaştığında ise esasen Clara'yı değil, onun vaat ettiği gayri-şahsi ötekiliği arzular. Başka bir deyişle Clara'nın kendisinden çok vesile olduğu şey hoşuna gider Morel'in. (Annesinin geçirdiği kalp krizinden ötürü mo-

raran dudaklarına bakarken, kendisini göğsüne bıçak saplanmış gibi hissetmesi Paul'ün kadınlara karşı "aşırı duyarlığının" tipik örneklerindendir.)

Lawrence'a göre en tatmin edici ilişki, eşlerin birbirlerine esrarengiz bir ötekiliğin kapısını araladıkları ilişkidir. Böyle bir ilişkiye, Ötekilik, adeta istenmediği halde iki sevgilinin yanından bir an olsun ayrılmayan bir üçüncü şahıs gibi dahil olacaktır. Zira hem benliğin hem de verimli bir ilişkinin özünde gizemli bir ötekilik vardır. Birkin, Ursula'yla, hümanizmin modası geçmiş ezberlerini aştığı gibi aşkı, samimiyeti, duygusallığı da aşan bir ilişki kurmak ister: İnsanoğlunun tüm o keşmekeşini saf, düzenli ve radikal bir şekilde insanlık dışı bir alana geçerek aşacak bir ilişki; ilişkiden öte bir ilişki. Neredeyse dilin ifade olanaklarının ötesine geçtikleri bu âlemde iki sevgili, hem beraber hem de birbirlerinden ayrı olacak; yıldızlar gibi polarize olurken kendi farklı kimliklerini muhafaza edeceklerdir. Bu, bir bakıma hiç ilişki kurmayın demenin ağdalı bir yoludur.

Böyle bir ilişki bağlayıcı ve ebedi (Lawrence'ın kişisel tercihe veya sözümona özgür aşka ayıracak vakti yoktur) olacak, ancak aynı zamanda "sevgilileri" tamamen özgür bırakacaktır. Lawrence'ın cinselliğe olan ilgisi, kısmen, erkeklerle kadınları farklı hayvan türleri olarak görmesinden ileri gelir. Dolayısıyla cinsel ilişki esnasında kimliğimizin seviştiğimiz kişinin kimliğinde erime riski yoktur. Öte yandan Lawrence dünyaya fallus-merkezli bir perspektiften baktığından, kadınları, erkeklerin onurlu varoluşlarını zedelemeye çalışan yaratıklar olarak görür. Kadını böyle gördüğü için heteroseksüel ilişkilerin zorunlu olarak kavga barındırdığını düşünür. Örneğin, Birkin ile Gerald gibi iki erkek arasındaki ilişki, sözümona cinsellik içermediğinden daha az sayıda kavgaya sahne olan bir ilişkidir. (Gerçi *Women in Love*'ın "örtbas edilen" bir önsözünde, bu iki erkek arasındaki cinsel çekimden söz edilir.) Dolayısıyla Lawrence'a göre iki erkeğin şöminenin önündeki halının üstünde güreşe tutuşması, Miriam'ın klostrofobik düşüncelerine kıyasla benlik açısından daha az endişe vericidir. En azından *Sons and Lovers*'ın Paul Morel'ı böyle düşünür.

Ensest ilişki tabu olarak görülse de Lawrence'a göre anne ile oğul arasındaki aşk, normal bir cinsel ilişkiye kıyasla kişiliğe çok daha az zarar verir. Paul Morel'ın annesi uğruna başka kadınlardan vazgeçmesinin bir sebebi de budur. Öte yandan, Lawrence'ta anneler, açgözlülükle oğullarını tüketen karakterler olarak da ortaya çıkabilirler; nitekim sonunda anne katili olan Paul'de annesine yönelik – büyük ölçüde bilinçdışı – bir öfke ve kırgınlık vardır. Zira annesi, Paul'ün cinsel ve ruhsal gelişimine ket vurmuştur. Paul annesine ne tam sözünü geçirebilir ne de kendini ondan azad edebilir. Annesine duyduğu aşkla başka kadınları reddetmesinin bir sebebi de, kendisi bunun farkında olmasa da onlarda annesini görmesidir.

Lawrence "benliklerin korkunç karışımı, birleşimi" dediği şeyden neredeyse patolojik bir korku duyar. Benliğinin derinliklerinde bir tür ruhsal soğukluk dolanır. Lawrence'ın bu soğukluğunu, çocukluğundaki sınıfsal konumuna (kendini etrafındaki işçi sınıfı mensuplarından üstün görmesi) ve kadınlar – özellikle de anaç annesi – tarafından kuşatılma korkusuna bağlayabiliriz. Romanlarında en çok beğenilen karakterlerin hemen hemen hepsinde belli bir başkalarından "ayrı durma" çabası görülür. Karakterlerin bu mağrur "ayrı"lıklarını, züppelikten ayırmak her zaman kolay değildir. Benliğinin sınırlarının, başkası tarafından ihlal edilmesinden duyduğu endişe, içinde çocuksu bir hiddet uyandırır. Lawrence'a göre insanoğlu ayrı ve özerk bir varlık olmalıdır, ancak tümüyle içine kapanık ve kendine yeten bir varlık olmasına da gönlü razı değildir. Onun ideal benliği, *Women in Love*'ın Gudrun ile Loerke'sinde vücut bulmuştur.

Lawrence'a göre bir ilişkide esas olan benliğin sınırlarını tanımlamaktır, bulanıklaştırmak değil. Örneğin, Ursula, Birkin'in beğenisine göre fazla duygusal ve insanlarla iletişime fazla açıktır. Birkin'in teorisine ikna olmaz, belki de hiç olmayacaktır. Bunun ütopyacı cesur bir vizyon mu yoksa Lawrence'ın tipik kadın düşmanlığının tezahürü mü olduğunu söylemek zordur. Birkin için Ursula'yı başından def etmenin zarif bir yolu da olabilir. Birkin'in ilişki ihtiyacı ile kendi haline bırakılma isteğini bağdaştırmanın en elverişli yolu bu gibi görünür. Bana soracak olursa

nız asıl bağdaştırılan, kadınlara duyulan arzuyla onlara yönelik saldırganlıktır.

Lawrence'ın ötekilik kavramına bu denli saygı duymasında tuhaf bir acımasızlık vardır. Aynı şekilde, ona karşı ne kadar hürmetkâr olursa olsun, "Hayat" üstüne ettiği lakırdılar da kimi zaman hayli soyut ve insanlıktan uzaktır. Romanlarındaki "öteki"lik fikrinde – dönemin başka yenilikçi sanatçılarında da görülen – bir çeşit hümanizm karşıtlığı vardır. "Hayat", taleplerinde acımasızdır: İnsanları ya da eşyaları birer kendini ifade etme aracı olarak görürken tek tek bireylerin sorunları karşısında bir tür Darwinci umursamazlık içerisindedir. Bir insanı, başka bir insanla yoluna devam etmek için kolayca bir köşeye atabilir; tıpkı *The Rainbow*'da Skrebensky'yi nezaketsiz bir şekilde terk eden Ursula veya "özürlü" kocasını yüzüstü bırakan Connie Chatterley gibi. Oyunu kurallarına göre oynamayı beceremezseniz, hayat sizi bir köşeye itiverir. Ama bunda pişmanlık duyulacak bir şey yoktur.

Women in Love'ın Birkin'i insan türünün yeryüzünden silinip gideceği ve yaşam gücünün kendine daha az rezil bir ifade aracı bulacağı zamanları düşler. Toplumsal kurumlar veya inanç sistemleri gibi insanlık da mutlak bir kategori değildir. Bunlar, yaşamgücünün kendi esrarengiz hedeflerini gerçekleştirmek için büründüğü geçici biçimlerdir sadece. Bu biçimler kemikleştiğinde ve durağanlaştığında hayat onlarla ilişkisini kesip onların ötesine geçer. Lawrence'a göre erkekler ve kadınlar da dahil olmak üzere yeryüzündeki her şey hayattan türer: Değişmez tek mutlak kategori hayatın kendisidir ve onu ifade edemeyen her şey gerçekliğini yitirir. Toplumsal kurumlar, feminist hareket, sendikalar, sağlık sistemi, eğitim gibi toplumsal kurumlar o denli "dışsal" mekanizmalardır ki, Lawrence onları ciddiye almakta zorlanır. Bunun devrimci bir vizyon mu yoksa kısır ve yabancılaşmış bir bakış açısı mı olduğu tartışmalıdır.

Hayat pes etmez. Kendini bir noktada gerçekleştiremiyorsa, başka bir yeri mesken tutar. Dayanıklıdır. Nitekim Lawrence'ın vizyonu da – modernist bir sanatçıdan beklenmeyecek şekilde – muzafferane ve anti-trajiktir. Tarihte ilerlemenin kaçınılmaz olduğunu düşünen bazı Viktorya Çağı düşünürleri gibi Lawrence da

hayatın önüne geçilemeyeceğini düşünür. Hayatı olumlamayı beceremememek onu kirletmektir; hayatın her şeye üstün geleceğinden şüphe duymak ona rezilce ihanet etmektir. Lawrence'ın romanları trajediyle değil tereddütle sonlanır; ya karanlıkta kaçınılmaz bir yeniden doğuşu bekleyerek ya da Paul Morel'ın yaptığı gibi yüzünüzü kararlı bir şekilde ölümden yaşama çevirerek. Hayatı reddedenler, ne trajik ne habis ne de gerçekten ilgi çekicidirler. Bir hiçtirler adeta. Skrebensky, Gerald Crich ve Clifford Chatterley gibi karakterler, kendi varoluşlarının olumsuzlaması, yaşamın içi boş bir parodisi, kendiliğindenlikten yoksun boş çuvallardır. Hezimetlerinde acınacak bir şey yoktur. Zaten bir Lawrence romanında, Clifford gibi tekerlekli sandalyeye mahkûm ve iktidarsız bir karakterseniz sizin için elden pek bir şey gelmez. Nitekim Gerald Crich de sonunda "yaratıcı gizem"ini yitirerek gelişimini tamamlayamayan bir tür mutanta, yaratığa dönüşür. Hayatın gözden çıkardıklarından biridir o da. Aslında Gerald Crich gibi hayatı yadsıyan bir karakterin bir Lawrence romanının merkezinde yer alması olağandışıdır, ancak onun da başka ilginç özellikleri vardır. Normalde Lawrence, hayatı ciddiye almamakta ısrarcı karakterlerini bir çift eski pabuç gibi köşeye atar. Bugün Amerikan rüyasını savunanlara benzer biçimde Lawrence'ın da başarısızlığa hiç tahammülü yoktur. James Joyce'ta ise – epey farklı sebeplerle de olsa – geri dönülmez felaketler veya mutlak yenilgiler yoktur.

Lawrence, *Sons and Lovers*'tan daha özgün, daha iddialı romanlar da yazdı. Fakat hiç onun kadar muhteşem ölçüde hakiki ve falsosuz bir roman yazamadı. Daha sonrakiler bütünlüklü bir senfoniye benzetilebilir. Bu romanda ise Lawrence'ın üslubu aynı anda hem yaratıcı hem de sıradan olmayı başarır; bilinçli bir ustalığın ürünü olduğunu belli etmeyen bir inandırıcılığa ve kesinliğe sahiptir. Lawrence'ın sonradan yazdığı bazı romanlardaki mucizevilikten ve sahte peygamber edasından eser yoktur *Sons and Lovers*'ta. Lawrence, mizah yetisiyle nam salmış bir yazar değilse de bu romanında İngiliz işçi sınıfının ince nüktedanlığını ve alaycı hazırcevaplılığını mükemmel bir şekilde yansıtmıştır.

Bütün gerçekçi romanlar gibi *Sons and Lovers*'ın dünya görüşü de ustaca kurgulanmıştır. Örneğin Lawrence'tan daha az önyargılı bir gözlemcinin Walter Morel'ı daha olumlu, karısı Gertrude'u ise daha olumsuz resmedeceğini tahmin etmek zor değildir. Elbette böyle bir tahmin, öncelikle bu karakterlerin yazarın imgelemi dışında da var olduğu varsayımına dayanır. *Sons and Lovers*, Morel'ı belli yönleriyle yüceltir; ancak Morel, aynı zamanda, oğlu Paul'ün kaçıp kurtulmak zorunda olduğu işçi sınıfını temsil eder ve bu da değerini epeyce azaltır. Bu süreçte, Paul, duygusal açıdan tatmin edilmemiş annesine kocalık eden bir oğul olarak ön plana çıkartılırken babası karikatürleştirilmiş, değersizleştirilmiş bir karakter olarak arka plana itilir.

Şüphesiz bu, bir anlamda kaba gerçekçiliktir. Emekçi baba, yorucu bir iş gününün ardından dinlenmek üzere çekildiği köşesinde ailenin yıldızı rolünü kolay kolay oynayamaz. Maden ocağının veya fabrikanın baskıcı ve ağır çalışma koşulları evde pasif kalmasına, huzursuzluğa veya kimi zaman da düpedüz şiddete yol açar. Morel'ın eğitimsizliği, duygularını ifade etmekte zorlanmasına, çocuklarıyla doğru dürüst ilişki kuramamasına da sebep olur. Tüm bunların yanı sıra, işteki iktidarsızlığını evdeki despotluğuyla telafi etmeye çalışır. Bencilce bir tutumla, aile fertlerinden kendisini her şeyin merkezine koymalarını talep etmesi, kısmen, iş yerinde saygı görmemesinden ileri gelir. Roman, tumturaklı bir üslupla, Morel'ın "içindeki Tanrı'yı reddettiğini" anlatır bize. Ancak bu durum, manevi bir eksiklik olmaktansa bunaltıcı toplumsal koşulların sonucudur. Yoksa Morel, Lawrence'ın hayatın yaratıcılığı-kendiliğindenliği üzerine yazdıklarını okuyup da bunun kendisine uygun olmadığını düşünmüş falan değildir elbette.

Aslında Midlands gibi İngiltere'nin kömür madenleriyle dolu bir bölgesinde büyüyen Lawrence'ın, baba Morel'ın halinden anlaması gerekir. Gelgelelim Lawrence, Walter Morel'ın üstündeki toplumsal baskıyı neredeyse tamamen romanın dışında bırakmakla onu, aksi takdirde muaf tutulacağı her türlü eleştirinin hedef tahtasına oturtmuştur. Başka bir deyişle roman, Morel'a karşı karısının tarafını tutar. Cinsiyetler arasındaki işbölümünden ötürü çalışmak zorunda olan babanın aile fertlerine yabancılaşması, ço-

cukların annelerini bir duygusal sığınak olarak görmelerine sebep olur. Böylece Mrs. Morel, romanda kendisine yöneltilebilecek bir yığın haklı eleştiriden de muaf tutulur. Oysa Mrs. Morel, bencil, insanın üstünde sessizce tahakküm kuran, saldırganca anaç bir kadındır. Bu özellikleriyle oğlunun cinsel ve ruhsal özgürlük potansiyelini neredeyse mahveder. İhtirasları yüzünden Paul'ü, dünya sahnesine adeta iter ki Paul, annesinin sahip olamadıklarını onun hesabına elde edebilsin. Öte yandan oğluna duyduğu boğucu aşk, Paul'ü bu dünyadan geri çekmesine de neden olur ve bu çelişki Paul'ü kişiliğinin darmadağın olma tehlikesiyle baş başa bırakır. Mrs. Morel'ın olgun, bağımsız bir kimlik kazanması için oğluna yaptığı baskı çocuğu sakatlamıştır. Sonuçta Paul, ölüm döşeğindeki annesinin sonunu, "kadıncağız" daha fazla acı çekmesin diye hızlandırır; bu gayet anlamlı bir aşk, intikam ve özgürlük eylemidir. Lawrence'ın sonraki romanlarında ulu orta haykıracağı kadın korkusu ve nefreti bu romanda da ifadesini bulur ancak henüz bilinçdışında ve sessizdir. Anneyi, oğlunun infantil öfkesinden mümkün mertebe korur.

Bu sakatlayıcı Ödipal çatışmanın ortasında kalan Paul, neredeyse paramparça olur. Annesine duyduğu kinin zehrini başka kadınlara – örneğin romanda kendisine bir mikrofon tutulsa bize ilginç bir öykü anlatacağını düşündüğümüz Miriam'a – akıtır. Paul'ün Miriam'da sezdiği sahiplenilme korkusu, esasında kendi endişelerinin Miriam'daki izdüşümüdür. Ancak tabii edebi anlatıların tezleri ile işaret ettikleri çoğu zaman uyuşmaz. Lawrence'ın sanat ahlakı onu, babanın sevimli yönlerini açığa vururken anneyi hınzırca iğnelemeye sevk eder. Walter Morel'o bir anlamda vekillik eden Baxter Dawes karakterinin işlevi, Walter'ın romanda hor görülmesini bilinçdışı düzlemde gidermek ve olumsuz bir Paul portresi çizmektir. Nitekim sonunda, özgür feminist Clara'yı tatmin etmeyi başaran, teorik düşünebilen ve sofistike bir adam olan Paul değil, hikâyeye başlarda kötü ve kaba bir adam olarak giren Baxter'dır. Kısacası Clara'nın anlatıdaki işlevi, biraz da Mrs. Morel'ın ruh sağlığı bozuk, serseri oğlunun üstünde yaptığı tahribatın büyüklüğünü görmemizi sağlamaktır. Roman, olaylara daha çok Paul'ün durduğu nokta-

dan bakarak anlatının yapısını, Paul'ün çarpık bakış açısı üzerine bina etse de bu, Paul'ün kibirli ve züppe bir adam olduğu gerçeğini saklamaya yetmez.

Sons and Lovers'ta Lawrence, işçi sınıfı üzerine yazarken, aynı zamanda işçi sınıfının dışına da çıkmaya çalışır. Gönlünün genelde, "bilinçliliğe doğru hamle"yi simgeleyen Gertrude Morel'dan yana olduğu bellidir. Yine de "bilinçliliğe doğru hamlenin" getirilerinin yanı sıra götürülerinin de olduğunu sezdirir Lawrence. Örneğin, genellikle standart İngilizceyle konuştuğu halde duygusallaştığında Nottinghamshire diyalektine dönen Paul, insanın fikirlerini orta sınıftan, samimiyetini ve hayat enerjisini ise işçi sınıfından edineceğini düşünür. Lawrence ise hayatla ilgili "soylu" fikirler üreterek, bu ikisini birleştirmeyi dener. Ne var ki ait olduğu işçi sınıfından uzaklaşmasının Paul için bazı tehlikeli sonuçları olacaktır. Babasının romanda gittikçe daha fazla itibarsızlaştırılması da oğlanın işçi sınıfından uzaklaşmasının doğurduğu acıyı hafifletmenin yollarından biridir.

Bu bakış açısı, aynı zamanda işçi sınıfının içinde bulunduğu zor koşulları da göz ardı eder. Paul'un işçi sınıfını terk ederken geride bıraktığı sadece samimiyet ve hayat enerjisi değildir, en az onlar kadar değerli başka bir şey daha vardır. Lawrence'ın duyumsal, pasif, kendini iyi ifade edemeyen yaratıklar olarak betimlediği maden işçileri, *Sons and Lovers*'ın tamamlandığı yıl, Britanya tarihindeki en büyük grevin mimarları olmuştu. Maden ocakları sınıf savaşının şiddetiyle sarsılmıştı. Bütün bu olanları, içgüdüleriyle hareket eden insan azmanlarının eylemleri olarak nitelemek mümkün değildir. Ancak Lawrence gerçek hayattaki Walter Morellari geride bırakmakla, siyasal dayanışma yerine köksüz bir bireyciliği yeğledi. Elbette bu büsbütün Lawrence'ın günahı değildir: Orta sınıfların kalabalık olduğu toplumların yöneticileri, daha az "seçkin" yurttaşlarıyla Faustçu bir anlaşma yaparlar. Anlaşmaya göre, daha az "seçkin" yurttaşlar arasından birkaç kişinin ikbal merdivenini tırmanmasına izin verilir. Merdiven, bütün bir sınıfı aynı anda taşıyacak değildir ya. Bir, iki kişi yeter. Böylelikle ilerleme ideali ile kişisel çıkar mefhumu iç içe geçer.

Lawrence'ın, emekçi erkekleri arpacı kumrusunu andıran, budalaca bir duyumsallıkla, kadınlarıysa talepkar ve özgür bir vizyonla özdeşleştirmesi şaşırtıcı değildir. Proleter babası ile küçük burjuva annesi arasındaki karşıtlıktan vardığı bir sonuçtur bu. *The Rainbow*'un olağanüstü girişinde çiftlikteki erkekler içine dönük karakterlerken, kadınlar gözleri ufuk çizgisine çevrilmiş umut dolu karakterlerdir. Kocası Will, cinsel ve tensel birleşmeyi arzularken Anne Brangwen – tıpkı Ursula gibi – yalnızlığı ve ayrıksılığı yeğler. Bu ikili karşıtlık (dikotomi) şaşırtıcıdır esasında, çünkü Lawrence'ın "metafizik" üzerine yazılarında saptadığı ayırt edici erkeklik ve kadınlık özellikleri bunların tam tersidir. Ortalama cinsiyetçi stereotipleştirmede erkek kudret, ruh, bilinç, faal olma, bireysellik gibi özelliklerle, kadın ise beden, duyumsallık, mahremiyet, süreklilik ve edilgenlik ile özdeşleştirilir.

Lawrence'ın kadınlardan nefret etmesinin birbiriyle çelişen iki sebebi vardır. Kadın bir yandan Lawrence için erkeğin özgürlük dürtüsüne ket vuran ve kendini gerçekleştirmesini zorlaştıran tensel bir duyumsallığı simgeler. Öte yandan, özgür bir yaşamın temsilcisi de olabilir dolayısıyla erkeği bedensel içgüdülerinden, ait olduğu topluluktan ve doğadaki duyumsal köklerinden koparmakla suçlanabilir. Lawrence erkeğin ve kadının ayırt edici özelliklerinin aynı zamanda tarihi belirlediğini düşünür. Bu düşünceye göre antik dönem Kanun, ten ve kadın çağı iken modern dönem Aşk, erkeklik, ruh ve idealizm çağıdır; bir sonraki ise bu ikisinin diyalektik biçimde sentezleneceği bir çağ olacaktır. Zaten Lawrence'ın karakterleri bir konuya çözüm bulamadıklarında, hemen diyalektiğe sarılırlar. Mrs. Morel'ın neredeyse oğlunun mahvına sebebi olması da iki tarihi ilkeyi sentezlemeye çalışmasından değil midir?

Bütün bunlar Lawrence'ın "metafiziği"ile romanları – ya da teorisi ile pratiği – arasındaki çetrefil ilişkileri daha da sorunlu hale getirir. En başta belirttiğimiz gibi Lawrence, İngiliz romancıları arasında manevi mutlakçılığıyla sivrilir. Pek çok modernist yazar gibi uzlaşmaya, sıradanlığa ve orta yolculuğa düşmandır. Dünyayı açıklamaya çalışırken düalist bakış açısından taviz vermez. Jane Austen veya Thomas Hardy'nin aksine coşkunun, dağılmanın,

olumlamanın ve manevi çoraklığın en uç örneklerini ele alır. Ancak ele aldığı konular kurguya aktarıldığında, bir hayli şekil değiştirmiş olarak karşımıza çıkarlar.

Marksist eleştirmenler gibi Lawrence da sanatçıların, çoğu zaman, bilinçsizce de olsa teorik hedeflerine ihanet ettiklerini düşünür. Lawrence'a göre her sanat yapıtı, ("kanun" – *law* – olarak adlandırdığı) belli bir doktrini ve onun ("aşk" – *love* – olarak adlandırdığı) eleştirisini içermelidir. Lawrence, hayat konusunda sıkı bir mutlakçı iken koşullara bağlı, istikrarsız, açık uçlu bir edebi tür olarak gördüğü romanın biçimi konusunda görelilik yanlısıdır. Romanlarının hemen hepsi açık uçlu ve sorgulayıcı sonlarla kapanır. Lawrence'a göre roman, kesintisiz bir duygudaşlık gelgiti, herhangi bir dogmatik sisteme indirgenemeyecek hassas bir güçler dengesidir. Romanı, dogmatik bir sisteme mahkûm etmeye kalkışırsanız isyan eder, yönünü şaşırır, der. İşte bu yüzden anlatıcıdan çok anlatıya inanmamızı ister. Dogmatizmden böylesine uzak durmak, liberallerin yürekten destekleyeceği bir tutumdur gerçi, ama Lawrence'a liberal denemez. Dogmatizme düşmanlığı, hayatın hiçbir baskıya boyun eğmeyen, mutlak bir kategori olduğunu düşünmesinden ileri gelir. Açık uçluluğu, "nihai" mutlaklık adına destekler.

Gerçekçi romanlar – türleri gereği – birden çok bakış açısına yer verirken, yaptıkları soyutlamaların somut deneyimlerce nasıl test edildiğini de göstermelidir. Pek çok yazar gibi Lawrence'ın da romanlarının en berbat olduğu yerler, ideolojisini tartışmaya açmayıp, doğrudan edebiyatına yansıttığı yerlerdir. *The Plumed Serpent*'ın berbatlığı, buna örnektir. Yalnız bunu söylerken, sanat ile ideolojinin büsbütün birbirinden ayrı şeyler olduğunda veya olması gerektiğinde ısrar eden (ve kimi zaman kendilerini "estet" olarak adlandıran) cahillere hak veriyor değilim. Zaten asıl tuhaf olan, Lawrence gibi hem Anglo-Sakson hem de anti-entelektüalist olan birinin – ki bu Britanya'da az rastlanan bir kombinasyon değildir – fikirlerle ve ideolojilerle bu denli tutkuyla ilgilenmesidir. Örneğin, *Women in Love*'da akla aşırı güvensizlikle yaklaşan Lawrence'ın, bir noktada iki karakterini fikirler üstüne tartışsınlar diye aynı trene bindirmesinin sebebi, o sırada çevreyi betimleme

külfetinden kurtulmaktır. F. R. Leavis'in tanımladığı büyük İngiliz romanı geleneğinde Lawrence'ın, niçin "aykırı bir adam" olarak yer aldığı sorusunun cevabı burada gizlidir.

Sons and Lovers, Lawrence'ın sonraları benimseyeceği yoğun, psişik üslubun habercisi niteliğinde birkaç sahne – özellikle Clara Dawes sahneleri – içerse de, düpedüz gerçekçi bir romandır. *The Rainbow*'da ise gerçekçilik ile daha serüvenci, modernist bir deney arasında sıkışırız. Başka bir deyişle, Lawrence çocukluğunun kalabalık dünyasından gittikçe yalnızlaştığı ve köklerinden koptuğu yetişkinlik dönemine geçerken gerçekçi betimlemenin diliyle iç dünyanın dili farklılaşır. *The Rainbow*, birkaç kuşak boyunca bir ailenin tarihine odaklanarak 19. yüzyılın büyük gerçekçi anlatı geleneğini sürdürür. Ancak roman ilerledikçe toplumsal gerçekçiliğin yerini ruhsal ve mistik bir tarih anlatısının aldığını görürüz.

İngiliz edebiyatının muazzam romanlarından biri işte böyle ortaya çıkar. *The Rainbow, Sons and Lovers*'ın heyecanlı, renkli gerçekçiliğinden izler taşır: Lawrence'ın sıradan şeylerden duyduğu neşeyi gözlemleriz bu romanda (Minicik bir çiçek, gemiye benzeyen bir kaz, mikroskopla görülen küçücük bir hücre gibi). Bu romanında çiftlik ve okul hayatından incelikle damıttığı portreleri, onların iç dünyalarını anlatan olağanüstü yaratıcı bir üslupla harmanlar Lawrence. Bu romanda George Eliot'ın hem zevk duyacağı hem de kafasını karıştıracak şeyler vardır. Varlığın dili (olarak adlandırılabilecek) gerçek dünyayla bağını yitirdiğinde coşar, adeta bir ayin havasına bürünür, soyut, nefes kesici bir gerilim pompalar: "Kör ve harap bir vaziyette ileri atıldı; onu içine alarak kendini bulmasını sağlayacak, tamamlayacak karanlığın yakınına daha da yakınına sokuldu..." (Bu, yine yumuşak bir örnek sayılır. Romanda bu tarz belagatli anlatımın daha uç örnekleri de vardır. Örneğin "katedral" sahnesi.)

Sonuçta ortaya çıkan devrimci bir üsluptur, ancak bu üslup, gündelik toplumsal yaşamı hafife alma tehlikesini barındırır. *The Rainbow*'un imgelemi, Lawrence'ın *The White Peacock/Ak Tavuskuşu* ve *Sons and Lovers* gibi önceki romanlarına göre hem daha yoğundur hem de daha çok yabancılaşma unsuru içerir. Aslında bu iki özelik, iç içe geçmiştir. *The Rainbow*'un "hayal dünyası ve

gündelik dünya" dediği şeyler arasında gittikçe büyüyen bir uçurum vardır. Ursula Brangwen ve başka bazı karakterler, kibirli ve tepeden bakan bir tavırla iç dünyanın derinliğine ve zenginliğine kıyasla "dış" dünyanın kırılgan ve gerçekdışı olduğunu ima ederler. Bunun sonucunda biz de yabancılaşmış bir dünyanın yabancılaşmış imgelemiyle baş başa kalırız. Gerçekte de ruhsuz, açgözlü, çirkin ve mekanik olan toplum o denli dışarıdan ve küçümseyici bir tavırla resmedilir ki gözümüze olduğundan daha da kötü görünmeye başlar. Bu, bir zamanlar içinde yaşadığı İngiltere'ye, şimdi bir hayli uzaktan bakan Lawrence'ın bakış açısıdır.

Roman, farklılaşan içsel ve dışsal söylemleri bir arada tutmaya çalışırken iyice uzaklaştırır. Lawrence'ın sevdiği karakterler, bebekken başka bir bebekle "takas edilerek" bir işçi ailesine verilmiş izlenimi yaratan Paul Morel gibi "doğal" aristokratlardır. *The Rainbow*'da, karakterlerin demokrasinin dejenere ırklara uygun bir rejim olduğunu düşünen kan elitistlerine dönüştüklerini görürüz. Bu, sadece Tanrı'nın yoluna baş koymuş ayrıcalıklı bir zümrenin ebedi kurtuluşa vasıl olacağını öne süren Protestan doktrinin, etraflarındakileri küçümseyen bir grup bohem entellektüelin zihniyet dünyasına tercümesidir. Lawrence romanlarında deneyselliğin dozunu artırdıkça, ortak duygudaşlıklardan uzaklaşır.

Gelgelelim *The Rainbow*, toplumsal idealleri tamamen boşlamaz. Betimlediği mekanik, yabancılaşmış, endüstriyel dünya düşünüldüğünde, her şeye karşın cesur bir inancın varlığından söz edilebilir. Kitabın, kıyamet gününü andıran finalinde, insani umudun ve yenilenmenin simgesi olan gökkuşağının, yozlaşmış dünyanın yüzeyinde sürünen sert kabuklu yaratıkların (sıradan insanların) damarlarında akmaya devam ettiği söylenir. Romanda bunu kanıtlayacak pek bir şey olmasa ve sıradan insanları böceklere benzetmek şık bir iltifat sayılamasa da, bu cesaret verici bir iddiadır. Gökkuşağı, mekanik uygarlığın simgelerini deri değiştirir gibi üstünden atan Ursula Brangwen'in gönlündedir. Militarist, ruhsal açıdan bomboş Skrebensky, cinsellik konusunda felakete sürüklenir, bebeğini kaybeder; lezbiyen Winifred Inger ise makinelere tapan bir kömür madeni yöneticisiyle evlendirilir. Bu, Lawrence'ın, mekanik cinselliğe uygun gördüğü bir cezadır.

Lawrence, *Women in Love*'da toplumsal olanı neredeyse tümüyle simgesel olana tabi kılar. Bunu yaparken büyük, gerçekçi bir anlatı kurmak yerine muğlak bir zamansal sekans oluşturan sahneleri ("Totem", "Su Partisi", "Mehtaplı Gece", "Tavşan" vb.) parçalı bir şekilde birbirlerine montajlar. Romanın söz konusu parçalı yapısı, üstü kapalı da olsa insanlık tarihinden umudu kesmek gerektiğini anlatır bize. Oysa *The Rainbow*'da insanların özgür bir "manevi hayata" doğru ilerleyeceklerine dair bir inanç vardır. Bir önceki kuşağın "değerler"inin benimsenip ileri götürülmek istendiğini görürüz. O romanda George Eliot'ın ruhundan izler vardır. Oysa yenilikçi *Women in Love*'da tarih ile soy kütüğü araştırmalarının, sözcüklere dökülemeyecek yenilikte bir yaratım adına gözden çıkarıldığını görürüz. Öyle ki *The Rainbow*'da çocuklar hayati önem taşıyan varlıklarken, *Women in Love*'da göz ardı edilebilirler. Nereden geldiğinizi bilmenin (aile bağlarınız, yerel aidiyetleriniz ve kendi kuşağınızdan olan insanlarla bağlantınız) size pek bir faydası yoktur artık. Batı medeniyeti, adına Birinci Dünya Savaşı denen mahşeri facianın eşiğinde titrerken tarih donmuş, hapsolmuş ve mekânsallaştırılmıştır. (*Woman in Love*'a düşünülen ilk başlık, *The Latter Days / Sonraki Günler*'dir.) İşte bu değersizleştirilmiş ve tarihsizleştirilmiş dünyada bir grup tembel, avantacı ve manevi anlamda yertsiz yurtsuz sanatçı, amaçsızca güç, aşk, heyecan ve kurtuluş peşinde koşar. İşe yaramayan eski düzen ile tasavvur ötesi yeni dünya arasında sıkışır, arafta kalırlar. Geçmişin artıkları mı yoksa geleceğin ilk pırıltıları mı oldukları henüz belli değildir.

The Rainbow gibi *Women in Love* da özgün bir romandır. Kendine özgü tuhaflığıyla tüyler ürperticilikte devrimci bir metin olduğunu söyleyebiliriz. Lawrence derdini ifade etmek için görülmedik yenilikte, deneysel bir biçim kurgulayarak gerçekçiliğin sınırlarını aşar. Romanın bazı bölümlerinde hâlâ bir tür gerçekçi anlatım can çekişmekteyse de, belli başlı sahneleri sırf gerçekçiliğe meydan okumayı teşvik etmek için kurgulanmış gibidir. Nitekim asude bir İngiliz banliyösünde bir damat, gelini kilise yolunda sıkıştırmaz; sosyetik ve nevrotik bir kadın sevdiği adamı prespapye ile dövmez; iki erkek arkadaş çıplak halde güreşe tutuşmaz; bir

okul müfettişi çuha çiçekleri arasında çıplak vaziyette yuvarlanıp manyak gibi ayın yansımalarını taşa tutmaz; bir kadın sanatçı kendinden geçmiş bir şekilde bir grup ineğin önünde dans etmez. (Dorothea Brooke'a barmeydlik ne kadar yakışırsa, Birkin'in okul müfettişliği de o kadar inandırıcıdır.)

Women in Love yok olmanın eşiğindeki bir uygarlık hakkındadır. Romana göre bu krizle mücadele etmenin – birbirine benzer görünen ancak temelde farklı olan – iki yolu vardır. Ya Rupert Birkin'in yolunu seçer ve Sonsuzluğun zamanla tarihin enkazı içerisinden tasavvur ötesi yeni bir hayat çıkaracağına duyduğunuz güvenle yokoluşu kucaklarsınız. Devrimci bir edimle kendi benliğinizden, aşktan, tarihten, mülkiyetten, toplumdan, duygularınızdan, kişiliğinizden ve hatta insanlık fikrinin kendisinden vazgeçmeye razıysanız eğer, keşmekeş ile kokuşmuşluk sonuçta bereketli bir zemine dönüşebilir. Ya da Gudrun ve Loerke gibi "dekadans" yolunu tutar, yozlaşmayı ve çöküşü başlı başına bir hedef haline getirir ve bundan haz duyarsınız. Hermione gibi toplumsal çözülmenin "görkemli kokuşmuşluğundan" entelektüel bir heyecan duyabilir, böylece kendiliğindenliği bilinçle kutladığınız için aynı zamanda mahvedebilirsiniz.

Birkin ile dekadans kültü arasındaki tercih, toplumsal kuralları ruhumuzun derinliklerinden reddetmek ile modaya uygun, keyfekeder bir "kural dışılığı" seçmek arasında yapılacak tercihtir. Lawrence'ın romancı John Galsworthy üstüne kaleme aldığı yazıda belirttiği gibi bu tarz modaya uygun putkırıcılar, aslında "antisosyal davranışlar gösteren sosyal varlıklar"dır. Sinik nihilizmden yaratıcı bir hiçlik damıtmaya çalışırlar. Birkin'in durumunda ölüm, hayatın hizmetindedir; ikinci durumdaysa yıkımdan ve çürümeden duyduğunuz sapkın neşeyle hayatın soyut bir parodisini yapabilirsiniz.

Women in Love'da sahici hayat, Birkin'in yaptığı gibi yanlış hayattan vazgeçip ölüme teslim olmaktır. Ölümle anlam kazanan hayatın ifade kanallarından biri de anal sekstir. Elbette heteroseksüeller arasındaki anal seks. Lawrence anal seksi, yaratıcı hayatın yenilenmesi için boka batmak olarak görür. Ayrıca kendini beğenmiş, iffetlilik taslayan kadınları kibirlerinden arındırmanın yolu

olarak da görür anal seksi. Öte yandan Gudrun, Gerald, Loerke gibi karakterler, kafe müdavimlerinden oluşan "hedonist tayfayla" birlikte ölüm dürtüsünün hizmetindedirler. Kendi felaketlerinden müstehcen bir haz duyarlar. Loerke Yahudi'dir ve muhtemelen eşcinseldir. Sanatı hayattan koparma yanlısı bir estet, bir formalisttir. Siniktir, dekadandır, edepsiz şakalar yapar, köksüz bir kozmopolitendir, alt sınıftan gelir. (Bir "lağım faresi"dir.) Romana soykırım veya pedofili temaları girmediğine göre, ondan daha hayırsız bir karakter yaratmak herhalde mümkün olamazdı. Ama esasında Loerke, belli yönleriyle, kendini yaratan yazarın vahşi alter-egosunu temsil eder. Onun için bu kadar iğrençtir. Gerald'a gelince, onun da hükmedici iradesi ölüm dürtüsünün dışarıya dönük halidir; içeride çürümüş bir hiçlik, yokluk içerisinde debelenen egosu dışarıda saldırganca kabarır.

Ancak Lawrence'taki karşıtlıkların çoğu gibi bu da bir ölçüde geçersiz kılınabilir. Gamini Salgado'nun harika deyişiyle, "çürüme ile yenilenme, hayattan sefihçe vazgeçmek ile özgürleştirici eylem, akılsız irade ile zorunlu özdisiplin, kibirli yalnızlık ile egoist ayrıksılık... arasındaki ayrımlar durmaksızın geçerliliklerini yitirir...".[1] Birkin, son tahlilde, hayata güveniyor olabilir; ama o da bir tür dekadandır çünkü ölüme âşıktır. Ölüm, insanlığın bütünüyle ortadan kalktığı son evredir ve dolayısıyla Birkin'in, bu işe gönülsüz Ursula'yla kurmak istediği insanlık-ötesi ilişkinin imgesidir. Romanın öteki, daha olumsuz insanlık-ötesi imgesiyse makinedir. Gerçi bencil duygulardan ve iç dünyanın keşmekeşinden uzak olduğu düşünüldüğünde makinenin bile cazibesi vardır. Zira makine de, tıpkı ölüm dürtüsü gibi hayatı taklit eder, kendi ölümcül amaçları doğrultusunda yaşam enerjisini sömürür. Hem baskıcı hem de harekete geçiren bir disiplin dayatır. Gerald'ın kömür madenleri gibi, mekanizmaların da sapkın cazibelerinden kaynaklanan pırıltılı bir estetik saflıkları vardır. Makinede, Lawrence'ın hayranlık duyduğu bir gayri-şahsilik vardır – ölüm, Sonsuzluk ve Birkin'in aradığı cinsten insanlık-ötesi ilişkiyle ortak yanları olan bir gayri-şahsilik.

(1) Gamini Salgado, "Taking a Nail for a Walk: On Reading *Women in Love*", haz. Peter Widdowson, D. H. Lawrence (Londra ve New York: Longman, 1992), s. 142.

Women in Love'daki radikal anti-hümanizmin hayatın mı yoksa ölümün mü tarafını tuttuğu sorusu sorulabilir. Birkin'in "felsefi" anti-hümanizmi, bir yandan, insanlığın hastalıklı halinin Hayat adına eleştirilmesidir. Ancak öte yandan Birkin'in dünyadan yaka silkmiş insan düşmanlığı da gayet insanlık dışıdır: İnsanlar önemsizdir, bazılarının yaşamasındansa ölmesi daha iyidir, hümanizm büyük bir hatadır, sıradan insanlar aşağılık yaratıklardır, insan türü yok olsa dünya daha yaşanılabilir bir yer olur vb. sağcı, çevreci hezeyanlardır. Bütün bunlar umuttan değil romanın kalbindeki umutsuzluktan, nefretten beslenir. Birkin'in düşünceleri yazarın düşünceleri ile tamamen özdeşleştirilemez elbette, ancak Lawrence'ın bazı sözlerinde insanlığa duyduğu düşmanca nefretin izini sürebilirsiniz. (Hayattan hem bu kadar nefret edip hem de onun hakkında bu kadar yaygara koparan fazla yazar yoktur doğrusu.) Birkin ile Ursula'nın uygarlığın çöküşünün görünmeyen tarafında filizlenen yeni ve temsil edilemez ütopyanın öncü güçleri oldukları söylenebilir. Ne var öncü güçler ile esas dertleri hayatı dönüştürmek değil kendilerini sıradan insanlardan ayrıştırmak olan elitleri ayırmak kolay değildir. Bir devrimciyi bir züppeden ayıran nedir? Birkin içinde yaşadığı uygarlıktan mı yoksa genel olarak uygarlık düşüncesinden mi rahatsızlık duymaktadır?

Romanın Gerald'ın maden ocağı sahibi babası Thomas Crich'e yaklaşımında da benzer bir belirsizlik vardır. Maden ocağı işletmesinin Thomas'tan Gerald'a geçmesi liberal, babasoylu Hıristiyan teolojisine dayalı hümanizmden, güce ve iradeye dayalı mekanik, gaddar, gayri-şahsi bir düzene geçişi simgeler. Yani bu el değiştirmenin tarihi bir anlamı vardır. Lawrence'ın "Blessed are the Powerful" adlı denemesinde ifade ettiği gibi: "Aşkın egemenliği biterken, gücün egemenliği geri gelmektedir." Dünya, kadınsı "kalp"ten, eril "ruh"a evrilmektedir. Lawrence'ın gözünde aşkın egemenliği liberalizm, özgürlük, cinsiyetler arası eşitlik, Yahudilik, Hıristiyanlık, demokrasi, sosyalizm, pasifizm, iyilikseverlik gibi "kadınsı" inançların egemenliğiyle özdeştir. Bütün bunlar, Lawrence'ın içindeki kavgacı ve ürkütücü Nietzscheci üst-insanı ayaklandırırlar. Lawrence'ın *Fantasia of the Unconscious*'ta yaz-

dıklarına bakacak olursak aşkın egemenliği, "öküzce bir iyilikseverlik, kokuşmuş bir iyi niyet ve zehirli ideallerden" ibarettir.

Women in Love başlığında aşk olduğu halde içinde aşkın ancak kırıntılarını bulabileceğiniz bir romandır. Birkin, aşk sözcüğünün yasaklanmasından yanadır, Gerald aşka fazla yüz vermez, Gudrun ise gücün pırıltılı erotizmini yeğler. Merhameti, hoşgörüsü ve bireye saygı ilkesiyle eski hümanist düzen, savaşla ve liberal uygarlığın yıkılmasıyla tarihe gömülmüştür. Doğrusu Lawrence, buna çok da üzülmez. Esasında roman, Crich'in hayırseverlik gösterisinin kapitalizmin kabul edilebilir yüzünden başka bir şey olmadığını, takdir edilesi bir beceriyle sezdirir. Crich'inki, işten kovduğu adamın çocuğunun aç kalacağını düşünerek duygulanan fabrikatörün sentimentalizminden başka bir şey değildir. Hayırseverlik, hümanizmin dünyaya çevirdiği gözü yaşlı yüzüdür, bu yüzün arkasında ise hümanizmin insanın doğa üzerinde hâkimiyet kurmasını onaylayan olumsuz yüzü vardır. Hümanizm nasıl bir mutlak güce sahipse hayırseverlik de o kadar ağlak ve acizdir. Gerald'ın, babasının mirasını devralmasıyla birlikte eski düzen yerini ölüm tacirliğiyle meşgul, dinamik ve hükmedici irade kültüne bırakır. Fakirler, Thomas Crich için Tanrı'nın krallığının işaretiyken soğukkanlı, Nietzscheci oğlu için mızmızlanan aptallar ve parazitler sürüsüdür.

Women in Love liberal iyilikseverliğin, hükmedici irade kültünün ve dekadan duyumun aynı gerçeğin farklı suretleri olabileceğini olağanüstü bir kavrayışla görür. Gayet "insani" görünen şeylerin, aslında hükmetme arzusunu maskeleyebileceğini, dekadansın ise insanın kendi iradesini kendi bedenine yönelttiği bir durum olabileceğini, bazı insanların bedenlerini harap etmekten zevk duyabileceğini sezdirir. İşte bütün bunları aşacak olan Birkin'in etiğidir. Fakat Birkin kaçınılmaz bir biçimde karşı çıktığı şeylerin suç ortağı olduğu gibi neye karşı çıktığını da açıkça ifade edemez. Yaşadığı zamanın köhne, modası geçmiş diliyle bir şeyler geveler. Geleceğe sadece karamsar bakabilen ve bunu birtakım radikal jestlerle ifade eden bir avangarddır o. Aslında, dünyadan vazgeçtiğini göstermek için yaptığı jestler, onu nefret ettiği dünyaya daha çok bağlar. Böylelikle Theodor Adorno'dan

Michel Foucault'ya kadar pek çok düşünürde ifade bulan, tanıdık modernist açmaz bir kez daha karşımıza çıkar: Şimdiki zamana alternatifler üretmek onun ölümcül mantığını ebedileştirmektir.

Ne yazık ki Lawrence, kendi yarattığı karakterin ketumluğundan ders çıkaramamıştır. *Aaron's Rod* (gibi talihsiz bir isim taşıyan), *Kangaroo* ve *The Plumed Serpent* gibi romanlarındaki açmazı, Gerald'ın iktidar kültünü muhafazakâr değil devrimci amaçlara kanalize ederek çözmeyi dener. Bu, Gerald'ın karda donarak ölmesiyle sonuçlanır. Bu romanda, gücün, "kan hiyerarşisi"nin, ırksal saflığın, erkeklik bağlarının, karizmatik liderliğin faşizan bir biçimde kutsanması, "ilkel" ayinler ve mitolojinin yeniden canlandırılması ve kadınların gaddarca zapturapt altına alınması adına toplumsal gerçekçilik ve kadınlar ile erkekler arasında sevgi dolu ilişkiler kurulabilmesi ihtimalinden vazgeçilir. Esasında bu manevra, Lawrence'ın önceki fikirlerinden radikal bir kopuş değildir; çünkü Lawrence için güç, hiçbir zaman bir irade ya da – kendi totolojik ifadesiyle – "zihinsel bilinç" meselesi olmamış, kanla ve bedenle ilgili bir konu olmuştur.

Lawrence'a göre irade, dişi ve olumsuzken güç, eril ve olumludur. Dolayısıyla kadınlar o zayıf iradeleriyle erkeklerin asil planlarına karşı çıkmaya yeltenmemelidir. Seksten haz duymaları da yasaktır. Merhamet, idealizm, yumuşaklık (*Aaron's Rod*'da Aaron Sisson'ın yapışkan ve sokulgan olarak tanımladığı kişisel yakınlık) gibi kadınsı ilkeler yerlerini disiplin, ayrıksılık ve mistik gayri-şahsilik gibi eril ilkelere bırakmalıdır. Lawrence'ın eril üstünlük, kan kardeşliği ve uysalca boyun eğen kadınları kötürüm bırakma fantezileri "*The Woman Who Rode Away*"[2] gibi öykülerinde doruğa çıkar. Lawrence ideolojik açıdan gittikçe daha katı bir tutum benimserken romanlarının yapısal bütünlüğü de daha çok parçalanır. Mit, ritüel, parçalı olay örgüsü, manevi otobiyografi, toplumsal dokümantasyon ve kulak tırmalayıcı didaktizm arasında bocalarken kendine acıyan, alıngan bir mizantropun ruh halini yansıtan bu metinlerin tutarlı birer anlatı oluşturdukları dahi söylene-

(2) Lawrence'ın cinsiyetçiliğinin eleştirisi için bkz: Kate Millett, *Sexual Politics* (Londra: Rupert Hart-Davis, 1969).

mez. *Women in Love*'da genişleyip sarkan edebi biçim, şimdi dağılma tehlikesiyle karşı karşıyadır.

Raymond Williams, *Culture and Society: 1780 - 1950* başlıklı kitabında Lawrence'ın kariyerini, evine geri dönmeyi bir türlü başaramayan emekçi çocuğun trajedisi olarak tanımlar.[3] Bu tanım biraz sentimentalizm içerse de oldukça isabetlidir. Cemaatinin sıcaklığını maden ocaklarıyla dolu memleketinde bırakan Lawrence, hayatının geri kalanını, Avustralya'dan Meksika'ya, gittikçe daha da umutsuzlaşan, kaybetmeye baştan mahkûm bir şekilde bu sıcak yaşantıyı tekrardan oluşturmaya çalışarak tüketti. Kitapları bu arayışının can damarıdır. Hayatı onu öyle olmaya zorlasa da, büsbütün bireyci bir adam değildir Lawrence. Tersine, içindeki bir arada yaşama arzusunun, cinsellikten çok daha köklü olduğunu itiraf etmiştir. *Studies in Classic American Literature* adlı kitabında şu satırları yazmıştır: "İnsanlar kendi memleketlerinde canlı bir hayat yaşadıkları müddetçe özgür sayılırlar; onunla olan bağlarını koparıp yollarını kaybettiklerinde değil". Oysa Lawrence'ın roman karakterlerinden biri olan Birkin için özgürlük tamamen olumsuz kavramlarla tanımlanır; bir terk etme, feragat etme ve kendi haline bırakılma durumudur.

The State of Funk başlıklı denemesinde Lawrence, "uygarlığımız, kadın ve erkek, erkek ve kadın arasındaki müşterek duyguların doğal akışını neredeyse tümüyle yok etti. Hayata döndürmek istediğim şey işte bu." der. Lawrence için sanatın bir anlamı varsa, o da ölmüş, müşterek yaşamsal duyguları hayata döndürmektir. Cinsellik bu kadar önemliyse, bu yabancılaşmış dünyada "kendiliğinden-yaratıcı hayatın" en yoğun deneyimlenebileceği birkaç yerden biri olmasındandır. Yani hayat, cinselliğin kendisinden çok daha önemlidir.

Bence sonunda kör topal da olsa evine dönmeyi başarmıştır Lawrence. *Lady Chatterley's Lover* bu geri dönüşün meyvesi, yıllarca süren gönüllü sürgünlüğün ardından Lawrence'ın iyi bildiği İngiltere taşrasına dönüp, enkazından değerli bir şeyler kurtarmaya çalıştığı bir romandır. Romanın erkek kahramanı Mellors,

(3) Raymond Williams, *Culture and Society 1780-1950* (Harmondsworth, Penguin, 1963), s. 212.

Lawrence'ın, babasını Walter Morel olarak betimleme suçunu telafi ederek son dakikada ona itibarını iade etme çabasıdır. Mellors eril güç ile "kadınsı" yumuşaklığı, emekçilere özgü sertlik ile orta sınıfa özgü nezaketi sentezler. Lawrence'ın doğal aristokratlarının son örneğidir o; dolayısıyla Connie Chatterley'nin hayatını birleştirmek isteyeceği türden "sıradan bir adam" değildir. Yurtdışında yaşamıştır, eğitim düzeyi iyidir, kendi sınıfını, özellikle de sınıfının görgüsüz ve bayağı kadınlarını küçümser. Hatta romanın ilk taslağında onu komünist yapacak kadar "ileri gider" Lawrence.

Connie kocasının "sinir bozucu ilgi isteğine" isyan ederek dümeni Mellors'a kırar. Ancak Mellors'ın da gerçekte alelade bir işçi olmaması Connie'nin, kocasının birtakım sevimsiz elitist tavırlarını sürdürmesine imkân tanır. Connie, "sanayileşmenin ürünü işçi sınıfı kitlelerden korkar". Onun için bu kitleler, artık Walter Morel veya Tom Brangwen gibi tanımlanabilir bireyler değil "esrarengiz kömür faunaları"dır. "Fuck" gibi sözcükleri ağza alınmaz olmaktan çıkarmak bile – kendi başına onurlu bir iş olsa da – bu yabancılaşmış vizyonda çatlak açmaya yetmez. *Lady Chatterley's Lover* cüretkâr bir eserdir, ama penislerden ve vajinalardan söz ettiği için değil. Cüretkârdır, çünkü her şeye rağmen – sürgün, öfke, yalnızlık, umutsuzluk, saldırganlık – Lawrence, yazarlığının bu son döneminde bile insan ruhunun bitmez tükenmez yaratıcılığı olarak gördüğü şeyin öyle olmadığını kabullenmez.

JAMES JOYCE

James Joyce'un bu kitapta yer alması tartışmaya açıktır, çünkü Joyce ne İngilizdi ne de İngiltere'de yaşamıştı. İngiliz olup olmadığı sorulsa, bu soruyu arkadaşı Samuel Beckett gibi cevaplardı: *Au contraire.** Joyce, bir İngiliz sömürgesinin yurttaşıydı ve İngilizlerin toplumsal ve edebi teamüllerinden özgürleştiği ölçüde becerikli bir yazar olduğunu düşünüyordu. Kültürel gelenekleri parçalanmış bir sömürgenin yurttaşı olmak onun gözünde yerleşik bir edebi kanonun dayattığı kısıtlamalardan özgür olmaktı. Kültürel ve dilsel formları harmanlayarak cesur deneyler yapmaktan bu yüzden hiç çekinmedi.

İrlanda tarihi, krizler ve altüst oluşlarla doludur. Savaşların, isyanların, kıtlıkların, göçlerin öyküsüdür; İngilizlerin kültürel sürekliliğinden yoksundur. Bu bakımdan, İngilizlere kültürel süreklilik vazeden Edmund Burke'ün bir İrlandalı olması gayet anlamlıdır. *Ulysses*'te Stephen Dedalus'un söylediği gibi tarih, İrlandalıların – ve Dedalus'un – uyanmaya çalıştıkları bir kâbus, sanat ise kurdukları çalar saattir. *Ulysses* Birinci Dünya Savaşı felaketi sırasında yazılmıştı. Bugün bir şeyler yazmak için bilgisayarlarını açan İrlandalı yazarların üzerine her seferinde Joyce'un dev gölgesinin düştüğünü düşünürsek İrlanda'nın yeni kâbusunun *Ulysses* olduğunu söyleyebiliriz. İngilizler içinse tarih, kriz, kâbus veya felaket meselesi değildir.

Edebi gerçekçilik, toplumsal istikrar ve süreklilik gerektirirken İrlanda'nın çalkantılı tarihi bunlardan büsbütün yoksundur. Bu durumun İngiliz edebiyatındaki karşılığı, sömürgecilik ile modernist deneyin iç içe geçmesi olmuştur. İngilizler, kendi modernist edebiyatlarını sömürgelerindeki yazarlara borçludur. Sömürgelerin veya sömürgecilik boyunduruğundan yeni kurtulmuş ulusların

(*) Ç.N. Fr. Tam aksine.

yurttaşları olan iyi yazarları – Oliver Goldsmith, Oscar Wilde, Naipaul, Salman Rushdie, vs. – sahiplenmekte İngilizlerden daha usta bir ulus yoktur. James Joyce da bir sömürge yurttaşı olduğu halde İngiliz edebiyatı panteonuna buyur edilmiştir. Gelgelelim, başarısız İrlandalılar ayrı bir sorundur. İrlandalı aktör Richard Haris bir ödül aldığında İngiliz gazetelerinin şu türlü başlıklar attıklarını hatırlıyorum: "İngiliz aktör onurlandırıldı." Ancak aynı aktör bir kavgaya karıştığı için tutuklandığında İngiliz gazetelerinin attığı başlıklar da değişmişti: "İrlandalı aktör tutuklandı."

Joyce'un romanları onu öbür büyük modernist yazarlardan ayrı bir yere koyar. Bir kere Joyce, büyüleyici bir şekilde "sıradandır". Bayağı, sıradan ve tekdüze olmaktan gocunmaz. Bunca şiirsel bir yazarın bunca tekdüze bir imgeleme sahip olması şaşırtıcıdır. Kendini bir bakkala benzetir Joyce. Gündelik gerçeklikleri düzenli ve istifleyici bir tarzda ele almak ister, tıpkı bir bakkal gibi. Tıpkı Beckett gibi o da skolastik ve ayrıntıcı düşünmeye yatkındır; Katolik kültürden gelen, Dante'yi ve Aquinalı Thomas'ı iyi bilen bir yazarın böyle bir yatkınlığı olması şaşırtıcı değildir. Beckett ile Joyce, parçaları ve kırıntıları anlamsız ama hünerli örüntülerde birleştirerek, ellerindeki kısıtlı gereçten gittikçe karmaşıklaşan imkânlar yaratarak dünyayı saplantılı bir şekilde kategorize ederler. Böylesine sistematize edici bir akıl, karmaşık, engin ve açık uçlu olandan haz duyarken liberal İngiliz duyarlığından nefret eder.

Beckett'in metinlerinde çarpıcı olan, boşlukların ve belirsizliklerin yerlerinin büyük bir hünerle değiştirilmesidir. Beckett'in sanatı, boşlukların ritüelini andırır; kıtlığı savurganlığa yeğler. Joyce ise alfabeye, sınırsız imkânlar vaat eden o 26 harfe âşıktır. Tıpkı bir yapısalcı gibi, öyküler, olaylar ve bireylerin sabit kategorilerin varyasyonlarından ibaret olduğunu düşünür. *Ulysses* ile *Finnegans Wake*'te her karakterin bir başka karakterin dönüşüm geçirmiş hali olduğunu görürüz. Modern çağda insanlar birbirlerine yabancılaşsa da Joyce temel bir dayanışma ruhunun insan varoluşuna içkin olduğunu düşünür.

Joyce'un tutumu, bireylerin hayatlarının benzersiz olduğuna inanan İngiliz liberal hümanizminden bir hayli farklıdır. Joyce'un yarattığı asıl kahraman, Stephen Dedalus veya Leopold Bloom'dan

çok dilin kendisidir. Okura bireyin manevi yaşamına nüfuz etme ayrıcalığı tanıyan iç monolog tekniği, Joyce'ta çoğu zaman bir klişe ve bayağılık koleksiyonu olarak ortaya çıkar. Joyce'un romanlarında, sözgelimi Virginia Woolf'ta olduğu gibi, manevi yaşamın dışarıdaki yaşamdan daha değerli olduğu gibi bir sezdirime rastlamayız. *Ulysses*'te benzersiz portreler aradığımızda karşımıza sıradan ve teatral bir İrlandalı (Mulligan), sıradan ve teatral bir İngiliz (Haines), stereotipik bir şiirsel pozör (Stephen), bir halk adamı (Bloom) ve Jungçu Anima ile Edebi Dişi arası bir şey olan Dublinli bir ev hanımı (Molly) çıkar.

Kitlesel siyasetle ilgili çekincelerine karşın Joyce, marjinal bir orta sınıfı ve baskıcı bir kilisesi olan pre-endüstriyel bir ulustan çıkmış kolektivist bir düşünürdü. Doğrusu İrlanda, liberal bireycilik geleneğinden çok az nasiplenmiştir. Joyce'un mitlerin cazibesine kapılmasının başlıca nedeni budur. İrlanda'da patates kadar bol olan mitler, kolektif bilinçdışıyla özdeş oldukları gibi müşterek simgeleri ve arketipleri depolarlar. Birey-sonrasını düşleyen modernistler, birey-öncesi yapılar olan mitlerden epey esinlenmiştir. Nitekim Joyce, D. H. Lawrence, T. S. Eliot gibi yazarların yapıtlarında birey-öncesi mitler ile birey-sonrası bir dünya özleminin iç içe geçtiğini görürüz.

Joyce'un bayağı ve gündelik olana ilgisi, modernizmin genel eğilimini yansıtmaz. Modernizm sıradan insanlarla olur ya ilgilenirse, onları kentin olağan sakinleri olarak değil idealleştirilmiş, folklorik unsurlar olarak görür. Bir başka modernist seçenek de Flaubert veya T. S. Eliot gibi sıradan insanların sefil koşullarını anlatırken onlardan duyulan üst-sınıfa özgü nefreti okura hissettirmektir. Gündelik yaşamı sahiden seven insan ile ondan sanatsal haz damıtan insan arasında fark vardır. Bazı modernist yapıtlar, "ilkel" yaşamsallığa, köylülere, Güney Denizi'ndeki adaların sakinlerine hayranlık duyarlar ve tinselleştirilmiş bir dünyevilik barındırırlar. Ancak bir süpermarketin raflarındaki sıradan nesneler karşısında ne yapacaklarını bilemezler.

Sıradan olana neredeyse şehvetli bir saplantıyla bağlı olan Joyce'un sıradanlık tapınması, *Ulysses*'te gördüğümüz gibi sahici bir yakınlık duygusuna dayanır. *Ulysses*, günümüzde kitle kültürü

olarak tanımladığımız fenomeni betimleyen İngilizce yazılmış ilk romanlardan biri olduğu gibi şarkı, anekdot, şaka, *pub* muhabbeti, dedikodu, sövgülü mizah, siyasi sürtüşme gibi geleneksel halk kültürüne özgü değişik türleri barındırır. Joyce'un döneminde Anglo-İrlandalı üst sınıfın akademik yuvası olan Dublin'deki Trinity College'ın rektörlerinden biri *Ulysses*'i – Joyce'un okuduğu Dublin University College'ı kast ederek – "Liffey nehrine tüküren serseriler ile Britanya'nın aborjinleri için bir üniversite kurmanın ne vahim bir hata olduğunun" delili saymıştır. *Ulysses*'i okuyunca paniğe kapılan bir eleştirmen ise Joyce ile IRB'nin* Londra-Clerkenwell saldırısı arasında benzerlik kurmuştur: "Klasik İngiliz edebiyatının korunaklı ve sağlam hapishanesine yapılmış bir saldırı bu; tıpkı Clerkenwell saldırısı gibi". Bu eleştirmenin IRB ile Joyce arasında benzerlik kurmak isterken İngiliz edebiyatını hapishaneye benzetmek zorunda kalması son derece ilginçtir.

Virginia Woolf ise züppece bir tutumla *Ulysses*'i "sivilcelerini kaşıyıp duran, sıkıntılı bir ergenin romanı" olarak tanımlamıştır. Woolf'un görmezden geldiği şey, bir sömürge yurttaşının İngiliz natüralist romanının hınzır bir parodisini yapmasıdır. Nitekim *Ulysses*, "hizmetçinin çoraplarına düşen kusursuz gölge" veya "lavabodaki kirli çay kaşıklarının sayısı" gibi natüralist saptantılarla alay eder. En seçkin ürünleri arasında *Gulliver's Travels, Tristram Shandy, Castle Rackrent, Dracula* ve *At Swim-Two Birds* gibi romanların yer aldığı İrlanda edebiyatı, natüralist gerçekçiliğe İngiliz edebiyatı kadar saygı duymaz. *Ulysses* ise gündelik yaşamın monoton gerecine yatırım yapar; ancak bu gereci o kadar bilinçli ve stilize bir dille işler ki kendini ondan ironik bir şekilde ayırır. Yani *Ulysses*'te biçim, içeriğe ağır basar. Okur, romanın bir yığın ayrıntıyla şişirilmiş içeriğinde harıl harıl kendi yolunu bulmaya çalışırken bir hileyle karşı karşıya olduğunu anlar: Bu kitabın şayet bir "anlamı" varsa, onu içeriğinde aramak anlamsızdır. *Ulysses*'te

(*) Ç.N. Irish Republican-Revolutionary Brotherhood/Devrimci-Cumhuriyetçi İrlanda Kardeşliği. İrlanda'nın bağımsızlığı için mücadele eden bu örgüt, ilkin 1858'de "Fenians" adıyla faaliyete geçmiş, daha sonra 1873'de yeni bir tüzük belirleyerek IRB adını almıştır. Bu örgüt, Londra'da Clerkenwell Hapishanesi'nde tutuklu olan iki arkadaşları serbest bırakılmadığı için Kasım 1867'de hapishaneyi bombalayarak 12 kişinin ölümüne yol açmıştı. Eagleton'ın söz ettiği patlama budur. IRB ayrıca 1919'da kurulacak olan IRA'nın atasıdır.

yüksek modernist biçim ile bayağı natüralist içerik birbirlerinin altını oyarlar. Joyce gibi taşralı alt orta sınıftan kozmopolit avangarda terfi ettiği halde taşrayla bağını hiç kesmeyen bir yazardan da bu beklenir.

Ulysses, gündelik ayrıntılarla sahiden cezbolduğu gibi sanat için hiçbir şeyin önemsiz, sıradan ve müstehcen olmadığını kozmik bir olumlamayla vurgulayan bir romandır. Küçük ve ezilmiş bir ulusun yurttaşı olan Joyce, alçakgönüllü ve gösterişsiz olana bağlı kalır, tıpkı sonraları Samuel Beckett'in de yapacağı gibi. Tıpkı Dickens gibi Joyce da argoya ve sokak diline teşnedir, tramvaylarda ve ucuz lokantalarda kendini evinde hisseder. Kentlerin bugün bile istisna olduğu İrlanda'nın ilk büyük kentli yazarıdır Joyce ve Dublinli alt orta sınıfın yaşamını resmederken Yeats ve arkadaşlarının mitolojik İrlanda'sına kafa tutmuştur. Yeats, karılarınca boynuzlanan orta yaşlı adamlardan değil antik savaşçılardan, mistik alacakaranlıklardan söz etmiştir. Ne var ki durağan, pre-endüstriyel ve papaz-cenneti bir sömürge başkentinden bir mitoloji damıtarak Dublin'i dünya haritasına çivileyen Joyce olmuştur.

Joyce, hem avangard bir sanatçı hem de hakiki bir demokrat olduğuna göre seyrek rastlanan bir yaratık olduğunu söyleyebiliriz. Onun gibi hem ezoterik hem de gerçekçi olmayı başaran modernist yazarların sayısı çok azdır. Joyce'un romanlarının karnavalesk atmosferleri vardır. Çözülmesi güç yüksek modernist karmaşanın, mizahi bir enerji ve bedensel bir ferahlık duyusu ile yan yana var olduğunu görürüz. *Ulysses*, "bedenin epiği" olarak tanımlanmıştır ve gerçekten de değişik insan uzuvları etrafında yapılaşan bir romandır. Öte yandan Joyce, son derece vasat bir adam olan Leopold Bloom ile onun edepsiz karısı Molly'yi kurguladığı gibi tüm zamanların en çapraşık romanı olan *Finnegans Wake*'i de yazmıştır.

Büyük modernist yazarların bir kısmı kadınlardan, bir kısmı Yahudilerden, bir kısmı sosyalistlerden, bir kısmıysa sıradan insanlardan nefret etmiştir. Joyce ise yüce gönüllülüğü ve hoşgörüsüyle ayrı bir yerde durur. Modernist mesai arkadaşlarının bürokratik üslubundan onda eser yoktur. Deneyselciliği önemsediği ka-

dar eşitlikçiliği de önemsediğini görürüz. Joyce'un bu tutumu, İngiltere'deki kadar keskin sınıfsal ayrımlar barındırmadığı gibi komünal etiğin ve cemaat duygusunun hâlâ etkin olduğu ufak bir ulusun yurttaşı olmasından ileri gelir biraz da. Amerikalıların aksine İrlandalılar, başarı öykülerini sevmezler; başarılı insanlarla ya alay ederler ya da onları kıskanırlar.

Dolayısıyla kültürel açıdan geri, dini açıdan baskıcı, siyasi açıdan çalkantılı, ekonomik açıdan geri bir sömürgede yetişmenin birtakım avantajları da vardır. Kadın düşmanı din adamları ile *Sinn-Fein*• yanlıları, Joyce'un kapılarını sadece sanata açacağı bir eve kapanmak üzere İrlanda'dan gitmesine zemin hazırladılar. Ancak kendi vatanından sürgün edilen Joyce, zihnindeki yüzlerce vatana yerleşerek mecburiyeti meziyete dönüştürmesini bildi. Dublin sokaklarının zekâsını, ikonoklazmını, sözel coşkusunu Kıta Avrupası'na taşıdı. Kilise ile devleti yadsıyıp onlarla alay ederek İrlanda kültürünün bir ögesi ile bir başkasının altını oydu.

Gündelik ve ezoterik olanın bu türlü birleşiminin İrlandalı bir bağlamı vardır. İrlanda edebiyatının zekâsı ve giriftliği, köklü bir maneviyat geleneği ile skolastik öğrenimden ayrı düşünülemez. Ancak aynı İrlanda, ayırıcı özellikleri savaşlar, kıtlıklar, emperyal işgaller, suya düşen ulusal projeler olan acınası bir toplum olagelmiştir. Joyce'un dokunaklı bir ifadeyle söylediği gibi İrlanda, "Avrupa'nın sonradan aklına gelen bir düşüncedir" ve İrlanda halkı, "Avrupa'nın her şeye herkesten geç kalan ırkıdır". İrlanda'nın rutin toplumsal varoluşu buna koşut olarak solgun, boğucu ve monotondur. *Waiting for Godot/ Godot'yu Beklerken*'in yazarının bir İrlandalı olması tesadüf değildir. Kısacası Joyce'un terk ettiği ülke, dinamik bir ilerlemeye değil yavan tekrarlara sahne olan bir üçüncü dünya ülkesiydi. *Ulysses*'te Leopold Bloom, Dublin'in pis sokaklarında amaçsızca dolaşır, dolaşır ve dolaşır.

(•) Ç.N.: Sinn-Fein, Gaelic dilinde "biz, kendimiz" anlamına gelir. 1907'de İrlanda'da kurulan Sinn-Fein partisi 1916 Paskalya Ayaklanması'na kadar milliyetçi düşünce klüpleri olarak örgütlenirken bu tarihten sonra IRA'nın siyasi kanadına dönüşmüştür. 1918 Britanya genel seçiminde Westminster'da 73 sandalye kazanan Sinn-Fein milletvekilleri İngiliz parlamentosunu tanımayarak Dublin'de kendi parlamentolarını (Dail) kurmuşlardır. Sinn-Fein, özellikle 1981 açlık grevleri sürecinde İrlanda işçi sınıfından ciddi anlamda destek görerek kitleselleşmiştir. 2007 seçimlerinde Sinn-Fein İrlanda Parlamentosu'nda 27 sandalye kazanmıştı.

Asil olanla bayağı olanın, metafizik olanla gündelik olanın sentezi, İrlanda edebiyatının en belirgin özelliklerinden biridir. Bathos, – yüksekten düşüş, yüce olanın gülünç olanca değersizleştirilmesi– Jonathan Swift'ten Samuel Beckett'e İrlandalı yazarların yapıtlarında yinelenen bir anlatı unsurudur. *A Portrait of the Artist As a Young Man/ Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi*'nin Lynch'i, Stephen Dedalus'a şöyle der: "Allah'ın belası şu zavallı adada güzellik ve hayal gücü üzerine gevezelik ederek ne yapmaya çalışıyorsun?" İrlanda'da hayalperestlik ile bunaltıcılık bir aradadır: Bir İrlandalının mevcut durumu ne kadar yavansa, başıboş hayallere dalma ya da ütopyacı idealizme sığınma itkisi o kadar güçlüdür. Ancak o ütopyacı idealizm bile ilk bakışta göründüğünden çok daha gülünçtür. *Gulliver's Travels*'tan bugüne İrlanda edebiyatı, kişisel kibri gülünçleştiren bir alaycılıktan ve insanoğlunun sahteliklerini açığa vuran iğneleyici bir mizahtan beslenir. Örneğin *Ulysses*, her şey bir yana Homeros'un *Odysseia*'sı ile alay eder. İrlanda kültürünün zekâsı, alaycılığı, kimseden – kendinden bile – esirgemediği iğneleyici mizahı, insanların kendilerinden söz etmekten başka hiçbir şey yapmadıkları Amerikan kültürüne benzemez.

Böyle bir zekâ, yavan bir varoluşa bir nebze renk katar. Joyce'un Dublinli meslektaşı Oscar Wilde'ın ısrarla vurguladığı gibi etrafımızdaki yavanlığı zekâ, dil ve fantezi sayesinde aşarız. Wilde'a göre beden, değişik etkenlerin belirlediği bir varlık iken akıl, özgürdür. Eylerken kukla, konuşurken şair oluruz. Sözcükler, gerçekleştiremediğimiz eylemlerin bıraktığı boşlukları doldururlar. İrlandalıların hayal gücünü besleyen bir başka geleneksel gıda da alkoldür. Sözcükler dile gelirken bünyeye alkol girer.

Yoksulluk ve baskı, sizi bir yandan hayal kurmaya teşvik ederken öte yandan hayallerinizi sanat yapıtları, şakalar ve anekdotlar dışında gerçekleştirme şansınızı elinizden alır. Gündelik yaşamın sönüklüğünü sözel coşku aracılığıyla ancak kısmen giderebilirsiniz. Ne var ki bu bağlamda dil bir iktidarsızlık göstergesi olduğu gibi bir umut göstergesi de olabilir. Dilde aşırılık – dilin şimdiki zamandan soyutlanması –, henüz doğmamış bir toplumsal

gerçekliğin habercisi olabilir. İrlanda'nın bağımsızlığı 1916'da Dublin General Post Office'in önünde resmi değilse bile retorik düzlemde ilan edilirken* Joyce, ülkesinin manevi tarihini yazmakla meşguldür. İrlanda tarihinin yazılmasında Joyce'un büyük katkıları olmuştur; onun romanlarının barındırdığı oyunbazlık ve çoğulculuk, kapsayıcılık ve çok kimliklilik doğmak üzere olan yeni İrlanda'yı müjdeler.

Edebiyatta modernizm, fanteziye ve gerçekçi olmayan deneye yatırım yapan bir akımdır ve Joyce'un durumu modernizmin genel atmosferine son derece uygundur. Gerçekçi İngiliz romanından öğrenecek çok az şeyi vardır Joyce'un; zira İngiliz romanı sürekliliğe, evrime, ilerlemeye, dengeye ve uyumlu çözümlere dayandığı gibi "görgü kurallarını" önemseyen bir toplumun ürünüdür. Bu roman geleneğinde karşımıza, keskin çizgilerle bireyselleştirilmiş, kendi yazgılarını kendileri şekillendiren köşeli karakterler çıkar. Oysa İrlanda'da da durum çok farklıdır ve kendi gerçekliğine sadık kalmak isteyen Joyce yeni bir edebiyat yaratmak zorundadır.

Modernizm, dilin kendi bilincine vardığı andır ve bu an, kolonyal topraklarda da yankılanmıştır. İrlanda'da dil her zaman siyasi ve kültürel bir mayın tarlası olmuştur; zira sömürgecinin dili ile yerlilerin küçümsenen dili arasındaki rekabet hiç bitmemiştir. İrlanda gibi değişik dillerin (İrlandaca, İngilizce, Hiberno-İngilizce, Ulster Scots vd.) dolaşımda olduğu bir ulusun yazarları dilin sorunlu doğasını, kendi anadillerini parmakları ve tırnakları kadar kanıksamış İngiliz yazarlara kıyasla daha derinden kavrarlar. İrlanda'da dil, şeffaf bir araç değil kaygı ve kavga yaratan sorunlu bir varlıktır; bu yüzden gerçekçilikten çok modernizmin ilgi alanına girer.

(*) Ç.N.: IRB (Devrimci İrlanda Kardeşliği) örgütü Nisan 1916 tarihli Paskalya Ayaklanması sırasında Dublin'de çeşitli devlet binalarını işgal etmiştir. Ayaklanmanın liderlerinden Patrick Pearse (ki geçici İrlanda Hükümeti'nin ilk başbakanı ilan edilmiştir), Dublin'deki Postane Binası'nın önünde Bağımsız İrlanda Cumhuriyeti'nin ilan edildiğini bildiren metni okumuştur. Ancak bundan beş gün sonra Paskalya Ayaklanması bastırılmış, Pearse ve arkadaşları idam edilirken 2000'e yakın IRB militanı tutuklanmıştır. İrlanda "tam bağımsızlığını"altı yıllık gerilla mücadelesinden sonra 1922'de kazanacaktır.

İrlandacayı çok az bilen veya hiç bilmeyen Wilde, Joyce, Yeats gibi İrlandalı yazarlarda – hatta İrlandalı olmayan Conrad'da bile – kullandıkları dilin (İngilizcenin) kendilerine ait olmadığını ima eden tortumsu bir duyu sezeriz. Aynı anda hem İngilizce hem İrlandaca yazdığı söylenegelen J. M. Synge'in oyunlarında ise söz konusu duyu çok daha belirgindir. Joyce'un ara sıra kullandığı Hiberno-İngilizce, standart İngilizceden çok farklı olmamakla birlikte onu zenginleştiren bir dildir; Hiberno-İngilizce kaleme alınmış bir metin okurken standart İngilizceye bir yandan yabancılaşırken öte yandan onu yeni bir şekilde deneyimleriz. Joyce, bir süre yabancılara İngilizce öğreterek geçinmişti. İngilizce'nin künhüne varmak isteyen birisinin botanikçi veya dansçı olmak yerine böyle geçinmeyi seçmesi şüphesiz yerinde bir tercihtir.

Joyce'un dile ilişkin kolonyal öz-bilinci ile modernist tutumu iç içe geçmiştir. Modernizm, her şeyden önce bir temsil krizidir; dünya ile onu temsil eden dil arasındaki ilişkinin bir hayli sorunlu olduğu varsayımına dayanır. İnsanoğlu, dili tüm maddi dokusu ve yoğunluğuyla kendi başına bir gerçeklik olarak gördükçe dilin dünyayı nasıl "anlamlandırdığı" sorunu da gittikçe karmaşıklaşmıştır. Dil, dünyanın aynası olmaktan çıkıp bir parçasına dönüşmüştür. Modern dünyada birey-dillerin (idiolektler) ve teknik jargonların sayısının süratle artmasına koşut olarak bu dillerin hepsinin son tahlilde kısmi, taraflı ve kesinlikten uzak oldukları daha iyi görülmüştür. Bu dillerin her biri dünyayı bir şekilde anlamlandırır, ancak hepsini özümseyen bir "meta-dil" artık yoktur. Zira tüm bu anlamlandırma çabalarını ortaklaştıran tek bir dünya artık yoktur.

Modernist sanat, dünyayı temsil etmekten vazgeçerek insanların dünyayı görme biçimlerini temsil etmeye yönelmiştir. *Ulysses*, hiçbiri mutlak olmayan "ambalajlanmış" üsluplarla söylemlerin muazzam bir repertuvarıdır. Joyce, bu üsluplar arasında dikey bir sıralama da yapmaz; bir Joyce anlatısında *The Mill on the Floss*'ta Maggie Tulliver'ın sesinin Dodsonların sesinden daha gür çıkması gibi bir durumla karşılaşmayız. Birinci Dünya Savaşı ve onu çevreleyen olaylar, yeryüzünü anlamlandırma çabasında insanoğluna kılavuzluk eden bir büyük anlatının, bir "dış sesin" var olduğu görüşünü çürütmüştür.

Kaldı ki İrlanda'daki edebiyat dili İngiltere'ye kıyasla daha az kanoniktir. Örneğin James Joyce'un üslubu nedir? Bu soruya cevap vermek imkânsızdır; oysa aynı soru Faulkner veya Jane Austen için sorulsaydı kolayca cevaplanırdı. Örneğin *Dubliners/Dublinliler*, sade bir üsluba sahip olmaktansa üslupta sadeliğin parodisini yapan bir yapıttır. *A Portrait of the Artist as a Young Man/Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi* ise bebek dili, vaaz, estetik üzerine kısa bir inceleme gibi değişik üslupları ve anlatı türlerini barındırır. Keza, *Ulysses*'te tabloid gazetecilikten metafizik düşünceye, iç monologdan kateşizme, kahramanlık edebiyatıyla alay eden anekdotlardan bilimsel jargona, kadın dergilerinden İngiliz edebiyatından yapılmış pastişlere, minik bir ekspresyonist oyundan bilinçdışı söyleme bir yığın anlatı unsuru mevcuttur. Ya *Finnegans Wake*? Bu roman hangi dilde yazılmıştır? Galiba "İngilizce", ama "galiba". Joyce'un yapıtları, yalnızca İrlanda'da değil kozmopolitleşen yeni dünyanın çoğu köşesinde "ana dillerin" veya "resmi dillerin" gittikçe belirsizleşmesiyle ortaya çıkan istikrarsız bir durumu yansıtırlar. Joyce'un üslubu rengârenk, melez ve karmadır; ufak parçalarla yamaların toplamıdır. Sözcükler, başka sözcüklerle yüklüdür; bir üslup, bir başasıyla diyalog kurar; bir dil, bir başasının içine kıvrılır.

Dilin güvenilmez ve kaygan bir araç olduğunu düşünen öbür modernist yazarların tersine Joyce, dil aracılığıyla her şeyin ifade edilebileceğini düşünmüştür. Joyce'un bu görüşü biraz da İrlanda'nın o zengin retorik geleneğinden – vaaz, polemik, ikna vd. retorik imkânlardan – beslenmesinden ileri gelir. Molly Bloom'un o muazzam monoloğunda İrlanda'nın köklü sözlü kültür geleneği yankılanır. Öte yandan Joyce'un dil konusundaki tutumunun, göstergelerin modern kapitalist çağda günbegün daha çok güçlenmesini yansıttığı da söylenebilir. Modern dünyanın *Odysseus*'u Leopold Bloom'un bir reklam acentesi olması rastlantı değildir. Kapitalist ekonomi geliştikçe sözcüklere ve imgelere daha çok yatırım yapar.

Joyce'un sözel evreni, sürgünün ve göçün, gazetenin ve reklamcılığın, özel jargonların ve kent argosunun çokdilli dünyasıdır. Çağ, yayın çağıdır ve Joyce bize bu gerçeği hatırlatmak için kitap-

larında tipografik gereçler kullanmayı, yani kitaplarının "kitap" olduğunu vurgulamayı ihmal etmez. Joyce'un yapıtları, söz yanılsaması yaratan maddi nesnelerdir. Tıpkı Sterne gibi o da beyaz sayfaların üzerindeki cansız kara noktaların her nasılsa ürettikleri insani anlamlar karşısında büyülenir. *Finnegans Wake*, kolonyal bir öç alma edimi olarak okunabilir; onu kendi memleketinin dilinden mahrum bırakan İngilizlerden öç almak için Joyce öbür diyalektlerin uğultusuyla zehirlediği İngilizceyi "alıkoyar" ve göz kamaştırıcı bir virtüözlük ile parçalar. Efendi dilin ayrıcalığı böyle "yırtıcı" bir yazarca yok edilir.

Böylece İngilizce, Joyce'un İrlandalı atalarının akıbetine uğrayarak yabancılaştırılır. *Finnegans Wake*'in o tuhaf diyalekti, bir yandan kendi ana dillerini konuşamayan İrlandalılara İngilizceyi de konuşturmama çabasıyken öte yandan İngilizceyi İngilizlerden daha coşkulu bir şekilde konuşma çabasıdır. İngilizcenin İngiliz kültürüne içkin bir ifade aracı olduğu düşünülegelmiştir; ancak Joyce, İngilizceyi İngiliz kültüründen soyutlayarak uluslararası bir değere dönüştürmüştür. İngilizcenin "İngiliz olmayan" gerçeklikleri ifade etmek üzere kullanıldığını görmek İngilizler için rezalettir. Ne var ki bir sürgün, hiçbir dile ait değildir; kendini herhangi bir dilde rahat hissedebilir. Sömürgeleştirilmiş bir ulus nasıl hakiki bir ulus-devletin parodisiyse, nasıl kendi başına çok az şey üretirken başkalarının tarihinden ve kültüründen beslenirse, Joyce da başka halkların edebi formlarının parodisini yapar.

Joyce aslında çok az sayıda yeniliğe öncülük etmiştir. Bunun yerine, farklı kültürlere özgü fragmanları birleştirmeyi, kadim anlatısal unsurları değişik tarzlarda yeniden dolaşıma sokmayı yeğlemiştir. Dolayısıyla, Romantik yenilik/yenilenme yanlısı bir yazar değildir. Joyce'ta özgünlük değil sonsuz bir türevler zinciri vardır. Gelgelelim yenilik karşıtı bu tutumun ürünü, modern zamanların en özgün sanatı olmuştur. Taklitçiliğin bazen yenilikçi bir işlevi olabilir (Tıpkı Oscar Wilde'ın İngiliz sosyetesinin dramatik özelliklerini taklit ederek tümüyle yeni bir şey yaratması gibi). İrlanda halkı, o güne kadar Britanyalılık kimliğinin acınası bir taklidi olan tarihlerini *Ulysses*'in yayımlandığı yıl ortaya çıkan Bağımsız İrlanda Devleti adlı özgün bir yaratımla taçlandırmıştır. Bu devlet, yir-

minci yüzyılın ilk post-kolonyal ulus devletidir ve tıpkı Joyce ile Beckett'in sanatı gibi yolu doğaçlama yürüyecektir, çünkü kendine zemin oluşturucuk sağlam bir paradigmadan yoksundur.

Joyce, solcu gerekçelerle Sinn Fein'e bir süreliğine hayranlık duysa da hiçbir zaman bir İrlanda milliyetçisi olmamıştır. Öte yandan da İngiliz sömürgeciliğini sert bir şekilde eleştirmekten çekinmemiştir. Gençliğinin siyasi radikalizminden uzaklaştığı ömrünün son demlerinde kendisiyle yapılan bir röportajda da İngiliz emperyalizminin İrlanda üzerindeki etkisini "haydutluk" olarak niteler. Gençlik yıllarında ise İrlanda milliyetçiliğine sömürgecilik yanlısı bir pozisyondan değil sosyalist bir perspektiften karşı çıkar; milliyetçiliği yeterince devrimci bulmaz. Gerçekten de İrlanda milliyetçileri, Britanya devletine karşı çıkarken kiliseye sadık kalmışlardır ve Joyce bunu bir hayli grotesk bir tutarsızlık olarak görmüştür. Joyce'a göre hem siyasi hem de dini baskıya meydan okumak gerekir. *A Portrait of the Artist as a Young Man*'in Stephen Dedalus'u sözde-milliyetçi gerekçelerle milliyetçilik karşıtlığı yaparak İrlanda milliyetçilerini ülkeyi İngilizlere satmakla suçlar. Etnik siyasetten nefret eden Dedalus'un "kendi ırkının yaratılmamış vicdanını sanat aracılığıyla yaratmaktan" söz ettiğini işitiriz. Bu, Sinn Fein'in sesi olmayabilir ama İngiliz orta sınıfının sesi de değildir.

Joyce ayrıca milliyetçi şovenizmden, cinsiyetçilikten ve kültürel pürizmden* de hazzetmemiştir. Bunların barındırdığı şiddeti, yabancı düşmanlığını ve dini bağnazlığı kendi çoğulcu, pasifist ve kozmopolit pozisyonundan kınamıştır. *Ulysses*'in iki önemli karakterinden biri İrlanda'da yaşayan bir Macar Yahudisidir. İbsen'in ve Avrupa natüralizminin müritlerinden olan Joyce, Yeats gibi Keltik hayalperestlerin Romantik düşleriyle alay etmiştir. İrlanda halkını, sömürülmeyi kabullenmekle suçlamıştır. Birinci Dünya Savaşı'nın yol açtığı ölümlerin nedeni olarak gördüğü milliyetçilerin kahramanlık dininden nefret etmiştir. "Adamlıktan çıkmış" boynuzlu bir koca olduğu gibi militer saldırganlıktan nefret eden ve kadınsı tarafları olan Leopold Bloom, dünyanın maçoluğuyla alay eder. Çünkü gerçekten kahramanca olan, insa-

(*) Ç.N.: Özleştirmecilik

noğlunun kırılganlığını ve insanlar arasındaki farklılıkları hoşgörüyle kabullenmektir.

Joyce son tahlilde bir devrimciden çok bir asiydi. Bir Bolşevik değil bir bohemdi. Milliyetçilikten nefret etmesine rağmen İrlanda milliyetçiliğinin belkemiğini oluşturan kentli alt orta sınıftan geliyordu. "Sözcüklerle yaptığı devrim", İrlanda milliyetçilerinin Britanya devletine karşı yaptıkları siyasi devrimle benzerlikler taşıyordu. Romanlarında milliyetçilikle ne kadar alay etse de bu yapıtlar milliyetçiliği doğuran o yaratıcı enerji patlamasının ürünleriydi. Sonuçta çoğu modernist yazar gibi Joyce'un da kendi kültürüyle çelişik bir ilişkisi vardı; İrlanda kültüründen bir yandan beslenirken öte yandan ona burun kıvırmıştı. Bir sürgündü – bundan daha "İrlandalı" bir deneyim herhalde yoktur. Kendi memleketinde kendini evinde hissetmiyordu ama İrlandalıların çoğu için aynı durum geçerlidir. Kendi halkıyla alay ediyordu, ne var ki İrlanda'da bu da son derece yaygın bir alışkanlıktır. Katolik Kilisesi'ni sert bir şekilde eleştiriyordu, ancak semavi bir dinin yerine sanat dinini koymuştu. Cranley, *Portre*'nin ateist kahramanı Stephen Dedalus'a şöyle der: "İnanmadığını söylediğin dinin zihnini bunca meşgul etmesi ne kadar tuhaf". İrlanda'da dindar olmanın bir sürü yolu vardır ve bunların en belirgini ateist olmaktır.

Joyce, dini doktrinleri reddetse de skolastik düşüncenin bazı dizgesel eğilimlerini benimsemiştir. Kendini skolastik düşüncenin öncülleri dışında her şeyini reddeden bir yazar olarak tanımlamıştır. Öte yandan Katolik İrlanda'nın baskıcı püritenizmine karşı çıkmak için bedeni karnavalesk bir şekilde kutsamıştır; ama bu da büyük ölçüde İrlanda halk kültürüne özgü bir tutumdur. 1916 Paskalya Ayaklanması'nın mimarı olan milliyetçi isyancılar dünya haritasında İrlanda'ya yer açarken Joyce'un da aynı işi aynı tarihte başardığını görürüz; nitekim *A Portrait of the Artist as a Young Man*, 1916'da yayımlanmıştır.* *Ulysses*'te ise Joyce, romanın grotesk karakteri Citizen** aracılığıyla dargörüşlü milliyetçiliğin bağ-

(*) Ç.N.: Joyce'un *Portre*'si ilkin Harriet Shaw Weaver ile Dora Marsden'ın birlikte çıkardıkları *Egoist* adlı dergide 1914-15 yıllarında tefrika edilmiştir. Eagleton, romanın kitap olarak basıldığı tarihten söz ediyor.

(**) Ç.N.: *Citizen*, İngilizcede yurttaş anlamına geliyor tabii ama roman karakterlerinin adlarını çevirmiyoruz.

nazlığını ve saldırganlığını hicveder. Ancak Citizen'ın Britanya eleştirilerinin bir kısmını haklı bulur. Kendi de aynı eleştirileri kurmaca olmayan bir kitabında dile getirir. Doğrusu o mide bulandırıcı ırkçılığına rağmen Citizen, Joyce'un müstehcen nüktedanlığına, mizah ve hiciv anlayışına Leopold Bloom'un solgun ve kibar diline kıyasla çok daha yakındır. Üstelik yumuşak başlı Leopold Bloom idam cezasını savunurken bu cezaya karşı çıkan vahşi Citizen'dır.

Dolayısıyla Joyce, devrimci bir İrlanda milliyetçisi olmadığı gibi orta sınıf bir Anglo-Sakson liberal de değildir. Romanlarında Anglo-Sakson eleştirmenlerin genellikle görmezden geldiği sömürgecilik karşıtı polemiklere yer vermiştir. Buna karşılık, Anglo-Sakson eleştirmenlerin bir kısmı Joyce'u alışılmadık ama hoş bir aksanı olan fahri İngiliz bir liberal hümanist olarak benimser. Oysa Joyce'un İrlanda milliyetçiliğini eleştirmesinin nedeni İrlanda'daki İngiliz egemenliğinden hoşnutluk duyması değil İrlanda milliyetçiliğinin İngiliz devletiyle arasındaki ilişkiyi tamamen bitirmekten aciz kalmasıdır. Sosyalist olduğu dönem epey kısa sürse de Joyce, bazıları faşizme yelken açan Avrupalı modernistlerin arasında demokratlığı, halkçılığı ve eşitlikçiliği ile ayrı bir yerde durur. Avrupalı modernistler arasında birkaç solcudan veya liberal solcudan söz edilebilirse bunlardan biri de Joyce'tur. Fransız bir eleştirmen, *Finnegans Wake*'i faşizmle ilgili çok şey söylediği için değil ulusal mitleri karıştırarak, farklı dilleri harmanlayarak etnik saflık takıntısına karşı çıktığı için muazzam bir anti-faşist roman olarak tanımlamıştır. Yani *Finnegans Wake*'in siyasi tarafı, içeriği değil biçimidir.

*

Milliyetçilik, mitolojik zenginlikler damıtmak için döndüğü geçmişten bağımsız bir siyasi geleceğe sıçramaya çalışan Janusyüzlü bir akımdır. Yüzünün yarısı geleceğe yarısı geçmişe dönük olan bu akımın Joyce'un döneminde en önde gelen İrlandalı temsilcisi W. B. Yeats'ti. Dönemin İrlanda'sı ise yeni ile eskinin karışımıydı; modernizasyon güçleri, basbayağı geleneksel kültürel formların yanı başında serpiliyordu. İrlanda, hem bir Avrupa ulusu hem de bir sömürgeydi, hem gelişmiş hem de azgelişmiş bir

memleketti. Modernizm çoğu zaman bu türlü zamansal çarpıklıklardan beslenir ve tıpkı milliyetçilik gibi o da iki çehrelidir. Modernist sanatın bir kolu geçmişi boşlayıp ütopik bir geleceğe umutla bakarken bir başka kolu son derece primitivist ve arkaiktir. Daha genel düzeyde, modernist sanatın bu iki eğilimi eşzamanlı olarak barındırdığını söyleyebiliriz. Modernist sanatın çiftdeğerli doğasının kuşkusuz birçok nedeni vardır ve bunlardan biri mitolojinin modern çağdaki geri dönüşüdür. Mit, kendini durmaksızın yineleyen kapalı bir simgesel dünyadır. Mit alanında mevcut olan temel öğeler değişik örüntüler oluşturacak şekilde sürekli karılırlar. Büyük gayri-şahsi güçlerin – Tanrıların, doğanın, ataların – insanların eylemlerini ve kimliklerini kati bir şekilde belirledikleri alan, mit alanıdır.

Avrupa kapitalizmi, 20. yüzyılın başında liberal-bireyci çağdan daha bütünleşik bir düzene, tekelci kapitalizm aşamasına evrilirken mitler yeniden sahneye çıkmıştır. Yani Avrupa, yeniye doğru ilerlerken eski bir kez daha boy göstermiştir. Bireylerin merkezi konumlarını yitirdikleri ve daha sistemli bir kapitalizmin egemen olduğu dünya, mitolojinin kadim dünyasını andırmaktadır. *Ulysses* ile *Finnegans Wake*'in evreni, insanların büyük anonim güçlerce şekillendirildiği, edilgen fonksiyonlara indirgendiği bir evrendir – tek fark, bu güçlerin artık Tanrılar değil meta ve piyasa toplumu olmasıdır. *Ulysses*'te kesin bir karar alıp eyleme geçen veya adamakıllı bir iş yapan hiç kimse yoktur; yüzlerce sayfalık anlatıda büyük bir anın varlığından dahi söz edilemez. Bireysel aktörlerin kendi yazgılarını şekillendirdiği eski kapitalist toplum tarihe karışmıştır. Gerçi İrlanda'da biz böyle bir tarihi zaten hiç yaşamadık.

Bunlarla birlikte kişisel ilişkiler çağı da kapanmıştır. İngiliz gerçekçiliğinin sevdiği karmaşık kişisel ilişkilere Joyce'ta çok seyrek rastlarız. İngiltere gibi metropoliten uluslarda dünyanın kişisel ilişkiler sayesinde döndüğünü düşünmek mümkündür; İrlanda gibi kolonyal uluslarda ise insanların hayatlarını şekillendiren siyasi ve ekonomik etkenler böyle kuruntulara kapılmanıza izin vermeyecek kadar somuttur. Joyce'un anlatıları kişisel ilişkilerin psikolojik boyutunu çok fazla umursamamaları açısından da geleneksel İrlanda edebiyatıyla uyumludur.

Ulysses'te kendilerine dahi yabancı olan karakterleri gizli bir mantık denetler – kitabı organize eden Homerik mitin mantığı. Bu edebi teknik, biz modern insanların görünmez bir mantığa dayanan bir sistem tarafından şekillendirildiğimizi ima eder. Modern toplumda görünüşte her şey tıpkı Bloom ile Stephen'ın Dublin'de geçirdikleri günü konu eden dağınık anlatı gibi rastlantısal ve parçalıdır; ancak yine de daha derinlerde bir yerlerde bazı sistematik güçlerin etkin olup olmadığını merak ederiz. Zira yüzeydeki metnin gözlerden ırak bir alt metni vardır; yüzeydeki metnin her köşesini belirlediği halde tamamen görünmez olan bir alt metin. Marx'ın dediği gibi kapitalist toplumun önemli süreçleri, bu süreçlere dahil olan insanların "arkalarında", onların kavrayamadığı bir şekilde işler. Bir olay örgüsü vardır evet, ama sahnenin arkasındadır, onu çözemeyiz, bilincimizden uzaktadır, örneğin Bloom modern zamanlarda temsil ettiği Odysseus'un kim olduğunu bilmez.

Yeryüzünü belirleyen bir sistemin olduğuna ilişkin algı, Joyce'un döneminde günden güne bir gerçeklik haline geliyordu. İnsanların özgür aktörler olarak kendi tarihlerini şekillendirdikleri kanısından büsbütün yoksun oldukları İrlanda gibi bir sömürgede bu algı, daha da keskindi(r). Sömürge halklarının yazgısı neticede başka bir yerde belirlenir, tıpkı Joyce'un karakterlerinin duyguları ve düşüncelerinin bilinçli seçimler sonucunda değil onlara uygun görülen özgül dillerce belirlenmesi gibi. Bir sömürge, modern medeniyetin mikrokozmosu olarak görülebilir, zira insanlardan bağımsız yasalarla işleyen bir dünyayı simgeler. Joyce, sömürge ile metropol arasındaki ilişkileri bu bağlamda terse çevirir: Çevredeki kenti (Dublin) alıp bir dünya başkenti yapar. Böylece siyasi arenada marjinal olan, manevi düzlemde merkezileşir.

Mitlerin dünyası gibi metaların dünyası da Joyce'un deyişiyle "hiç değişmezmiş gibi görünüp hep değişen" bir dünyadır. Kaşarlanmış bir şeyin varyasyonlarını karşımıza çıkarıp duran moda sektörünü düşünün. Tıpkı mit alanı gibi moda sektörü de aynı öğeleri farklı işlevler görecek şekilde kullanır, dolayısıyla bir meta, prensipte bir başka metayla mübadele edilebilir niteliktedir. Modern toplumun "içeriği", tamamen olumsaldır, zira her şey bir başka şeyin yerini tutabilir; ne var ki biçimi, soyut, mükerrer ve

sabittir. Sonuçta, modern olan mitolojik olana geri döner. Nitekim mitler birbirleriyle değiştirilebilir simgeleri ve durumları kullanarak eski öyküleri tekrar tekrar anlatırlar. Joyce'un yaptığı da budur.

Kentli modern deneyimin kaosuna birlik ve tutarlılık katmak için mitlerden yararlanabilirsiniz, zaten *Ulysses*'te olan biten de kısmen budur. *Ulysses*'teki Homerik mit, rastlantısal fragmanlardan karmaşık bir mütekabiliyet ağı yaratır. Böylece Stephen, Bloom ve Molly gibi kendi monologlarına gömülmüş, birbirlerinden kopuk karakterleri bir araya getirerek gerçek cemaatin yokluğunu telafi eden bir simgesel cemaat üretir. Dickens'ta olduğu gibi Joyce'ta da birbirleriyle ilişkisiz görünen karakterlerin arasında daha derinlerde birtakım bağlar vardır.

Gelgelelim Dickens'ta ilişkisiz görünen karakterler arasında "gerçek" bağlar varken Joyce'ta karakterler arasında sağlanan birlik yapay bir şekilde dayatılmıştır. Böyle de olmalıdır, çünkü artık gerçekliğe içkin bir mantık veya örüntü yoktur. Odysseus miti Dublin'de geçen bir günü düzenlemek için ustaca kullanılır, ama bir başka mitin de bu işin üstesinden gelip gelemeyeceğini sormadan edemeyiz (Zaten, bu soruyu sormamız amaçlanmıştır). Dolayısıyla *Ulysses*'in ikili yapısı anlamın modern dünyadaki keyfiliğine işaret eden büyük bir şakadır. Homerik mitin hiçbir ilgisi olmayan Dublin'e ustaca indirilmesi anlamın keyfiliğinin ironik bir şekilde vurgulanmasından başka bir şey değildir. *Ulysses*, kendi kurgusallığının farkında olan bir romandır. Son sözcükleri "ve evet, evet dedim, evet diyeceğim" değil *Trieste-Zürich-Paris, 1914-1921*'dir.*

Mit-üretme edimi o halde bir hayli ironiktir; zira sahici olmak için kendi keyfiliğine dikkat çekmek zorundadır. Nitekim *Ulysses*'in anlamı, Homerik epiğin dünyası ile modern dünya arasındaki gülünç farklılıkta gizli olduğu gibi aynı zamanda bu ikisinin oluşturduğu birlikte gizlidir. Homerik mit, modern dünya ile alay ettiği gibi ona anlam ve değer de katar. Bloom, acınası bir Odysseus olduğu gibi aynı zamanda kendi çapında bir kahramandır. Mağrur entelektüel Stephen Dedalus, ortak yaşamı ve günde-

(*) Ç.N.: Joyce, *Ulysses*'i bu tarihler arasında bu kentlerde yazmıştı.

lik kaygıları bir sanatçı duyarlığıyla reddeder görünürken herkese karışır ve bilgiçlik taslar. Kısacası, gündelik hayatın hem yerilip hem de olumlanması, Joyce'a özgü bir muğlaklıktır.

Mit ve meta, farklılıkları budayan unsurlardır. Her şeyi eşitleyip her şeyi bir başka şeyle mübadele ederler. Metanın dünyası, hiyerarşiye düşmandır. Modern çağda kentlerin, ulusların, dillerin ve halkların uluslararası kapitalizm tarafından birbirlerine bağlanarak tekbiçimli hale getirilmesine koşut olarak mekânlar da birbirleriyle mübadele edilebilir hale gelmiştir. Joyce, mekânlar arasında farklılık olmayan bir dünyada romanlarını Zürich'te de Trieste'de de Dublin'de de yazabilir. *Finnegans Wake*'te tüm dillerin, mitlerin ve kültürlerin daha karmaşık yollardan birleştirilmek üzere eşitlendiklerini görürüz. Joyce, bir sözcüğü bir düzine farklı anlama bağlanan bir dağıtım panosu olarak kullanır. Karakterler sessizce birbirlerine yaklaşıp bütünleştikten sonra yeniden parçalanırlar. Tüm öyküler, tek bir öyküdür. Tarih, birbirleriyle özdeş oldukları gibi birbirlerinden farklı olan olayların ışığında elden ele dolaşır. Leopold Bloom'un reenkarnasyonla ilgilenmesi boşuna değildir. Meta dünyası, nesnelerin ve insanların içsel değerden mahrum edildikleri değersiz bir dünyadır; ama tam da bu mahrumiyetten ötürü nesneler ve insanlar yaratıcı ve yenilikçi amaçlara uygun hale gelmiştir. Değersizleşmenin öbür yüzü özgürleşmedir. Dolayısıyla *Ulysses*'in modern dünyanın bir parodisi mi yoksa bir kutsanışı mı olduğunu söylemek zordur. Belki de her ikisidir.

Öte yandan, Joyce'un romanlarını metalaştırmak kolay değildir. Onları bir çırpıda "tüketemeyiz", çünkü son derece çapraşık yapıtlardır. Joyce, sanatsal esin gibi Romantik nosyonlara itibar etmez. Böyle şeyleri hamhalat sanatçılarla özdeşleştirir. Romantizmin sanatçıları Tanrılaştırarak onları değersizleştirdiğini, sanatsal başarıyı edinilen bir beceri olarak görmek yerine Tanrı vergisi bir yetiye indirgediğini düşünür. Joyce, edebiyatı bir alınteri meselesi olarak kavrayan, bir cümle üzerinde bazen yedi sekiz saat düşünen bir yazardır. Onun gözünde yazı, kişisel ifade aracı değil üretim biçimidir. Dilin gerecinde aradığı nüansı bulana kadar onu sevgiyle yoğurur, yontar, cilalar. Bunun sonucunda ortaya çıkan dil, kolay kolay özümsenemeyecek kadar ezoteriktir. Bu dili çöz-

mek isteyen okur bir üreticiye dönüşerek emek harcamalıdır. Bir tarihte English Daily Express'te, *Finnegans Wake*'i okumanın Sovyet Rusya'nın en ücra köşelerinde gezinmek kadar zor olmasından yakınan bir yazı çıkmıştı.

Joyce, o kendine özgü kibriyle, *Finnegans Wake*'i okumak isteyenler benim ona ayırdığım zamanı ayırsınlar demişti. *Finnegans Wake*'in 17 senede yazıldığını düşünürsek okurun tarumar olacağı bellidir. Ama bu durum, Joyce'un umrunda değildir. Tıpkı Henry James gibi o da sırf sanat için yaşadığı gibi okurundan da aynı fedakârlığı bekler. Böyle bir hayatı Joyce'un gözünde meşrulaştıran şey sonuçta ortaya çıkan sanat eserleridir. Joyca'a göre sanatsal ebediyeti amaçlayan hayat zamanın yıkıcılığına dayanıklı olan hayattır. Şu koşullarda sanatçı gündelik yaşamın ekmeği ve şarabını komünyonun kutsal ekmeği ve şarabına dönüştüren seküler bir papazdır. Joyce bedenini sanat sunağına boylu boyunca sererek bütün bir romancılık anlayışında devrim yapmıştır. Tam bir avangard ikonoklasttır. *Ulysses* ve *Finnegans Wake*, yüksek edebiyat ürünleri oldukları gibi yüksek edebiyata yıkıcı darbeler indiren romanlardır – Her ikisi de dönemin kültür otoritelerini çileden çıkarmaya yetecek müstehcen anekdotlarıyla popüler anlatı unsurlarının yanı sıra İngilizcenin sözdizimi ve gramerine yönelik saldırıları içeren devasa anti-romanlardır.

Tıpkı *Finnegans Wake*'in son cümlesinin bizi romanın başına döndürdüğü gibi* yeryüzünde her şey eninde sonunda başa dönüyorsa, tarihin sürekli ilerlediği görüşü emperyal bir mitten ibarettir. İngilizler tarihi ilerleyen bir aydınlanma ve refah süreci olarak görmekte ısrar edebilirler, ama sömürge halkları bunun bir yanılsama olduğunu bilir. İngiliz gerçekçi romanı çizgisel bir evrime dayanırken *Ulysses* ile *Finnegans Wake* kendi kuyruklarını ısırarak kendi çevrelerinde dönen romanlardır. Tekrara dayalı uzamlarda nihai bir yitim veya felaket olamayacağından sahici bir trajedi de olamaz. Bu bakımdan Joyce, modernist yazarlar arasında ayrı bir yerdedir: Trajik değil komik bir yazardır; üstelik sadece eğ-

(*) Ç.N.: *Finnegans Wake*'in son cümlesi şöyledir: "A way a lone a last a loved along the". İngilizcede "the" artikeli kural olarak cümle sonlarına konmaz; dolayısıyla okurun en başa dönmesi gerektiği ima edilir.

lenceli olduğu için değil aynı zamanda dünyaya Danteci bir görüş açısından bakarak onu son tahlilde uyumlu bir yer olarak düşündüğü için komiktir. İki büyük romanından birini Birinci Dünya Savaşı'nda öbürünü ise İkinci Dünya Savaşı'nın arefesinde yazan bir yazar için bu, azımsanamayacak bir başarıdır.

Modernist romanların çoğu kendilerini dünyada yabancı hisseden trajik yapıtlardır; oysa Joyce kadrolu bir göçmendir ve kendini hiçbir yerde yabancı hissetmez. Onun dünyasında hiçbir şey insanoğluna yabancı değildir; fundamental bir eşitlik anlayışı, varoluşun en rezil yönlerini dahi olumlar (Gerçi dünya savaşlarının olumlanmayı hak edip etmediklerini sormaya değer). Bunun yanı sıra Joyce'u öbür modernist yazarlardan ayıran bir başka yönü de materyalist hayal gücüdür. Modernist yazarların çoğu kendilerini "ruh"a adamışken o bedeni kutsamıştır. Joyce'a göre gerçeklik, yüksek olan ile bayağı olan, kutsal olan ile profan olan, merkezi olan ile çevresel olan arasında ayrım yapmıyorsa sanat da yapmamalıdır. Yeryüzünde her şey bir başka şeyle girift bir şekilde iç içe geçtiği için varoluşun en mütevazı parçası dahi o büyük kozmik dramada rol alır. Joyce'un merkez ile çevre, özsel olan ile arızi olan arasında yapılan ayrımlara kuşuyla bakması, başka şeylerin yanı sıra sömürge halklarına özgü bir bakış açısının ürünüdür.

Kozmosun draması, amaçlılıktan yoksundur. Anlamsızdır; yalnızca kendisi için var olur; kendisi dışında hiçbir şeyle ilişkisi yoktur (Zaten onun dışında var olan bir şey yoktur) ve şu haliyle olağanüstü bir sanat yapıtını andırır. Joyce'un sanatının mühürlü yapısı, kozmosun kapalı yapısını yansıtır. Kozmosun en ufak parçası dahi başlı başına bir mikrokozmos olduğuna göre Dublin'deki sıradan bir gün pekâlâ yaratımın simgesi olabilir. Evrenin gereksiz bir parçası olmadığına göre sanatçının görevi evreni yargılamak değil kabullenmektir. Belki Molly Bloom çok kolay "evet" demektedir; belki umursamazlıktan ileri gelen uysallık çok değerli değildir. Ama belki de Molly'nin eveti, skolastik zihniyetli Stephen'ın kılı kırk yaran ayrımcılığı ve sert yargıları karşısında evrenin kapsayıcı çeşitliliğini simgelemektedir.

Joyce'un ütopyacı bir vizyonunun olduğu bile söylenebilir. *Ulysses*'te betimlenen dünya, büyük ölçüde hareketsiz ve hastalık-

lı iken bu dünyayı betimleyen dil, son derece dinamik ve yaratıcıdır. Bu da biçim ile içerik, gösteren ile gösterilen arasında ironik bir uyuşmazlığa yol açmıştır. Romanın içeriğinin güncelliğine karşın dili, geleceği öngörmekte; özgürlüğü, çoğulluğu, cinsel özgürleşmeyi, farklı kimlikleri barındıran gelecekteki bir dünyayı simgelemektedir. Şu durumda *Ulysses*, hem içeriği hem de biçimiyle İrlanda milliyetçiliğini eleştiren, İrlanda'daki milliyetçi devrimin sınırlarına işaret eden bir romandır. İrlanda bu devrimle birlikte bağımsız olduğu kadar kültürsüz, püriten, patriarkal ve şovenist olan bir ulusa dönüşmüştür. Böyle bir ulusta yaşamaktansa sürgün olmayı yeğleyen Joyce'un sürgündeyken yazdıkları geri dönmek isteyeceği İrlanda hakkında epey fikir verir.

Özgürlük, Sinn Fein yanlıları için ulusal kimliği olumlamak anlamına gelirken Joyce için farklı kimlikleri benimsemek ve tek bir kimlikte sentezlemek, sınırları aşmak, anlamları eğip bükmek, cinsiyetleri melezleştirmek, sabit hiyerarşileri altüst etmek, geleneksel ayrımları bulanıklaştırmak gibi anlamlara geliyordu. Yani İrlanda'daki devrim, yeterince devrimci değildi. Zira geçmişten koptuğu gibi bir yandan da onu sürekli kılmıştı. İrlandalı orta sınıfın, devlet aygıtını İngilizlerin elinden alıp İrlandalı yoksulları İrlandalılar adına sömürmeye başlaması devrimci bir gelişme sayılamazdı. Stephen Dedalus'un dediği gibi yeryüzüne henüz uğramamış bir güzellik olmalıydı. Joyce'un sanatı, gerçekleşmemiş olana – ona derinlik katan bir unsur olarak anti-kolonyal devrime eşlik etmesi gereken kültürel devrime – işaret ediyordu. Öte yandan, anti-kolonyal devrim hiç yapılmasaydı Joyce'un arzuladığı kültürel dönüşüm daha da uzak bir ihtimal olarak kalırdı. En azından bu bakımdan milliyetçilerin hakkını yiyemeyiz.

*

Joyce, yazdığı kısa öyküleri *Dubliners/Dublinliler* adlı yapıtında toplamıştır. Kısa öykü, İrlanda'da bir hayli popüler bir türdür. İrlanda'nın önde gelen kısa öykü yazarlarından Sean O'Faolain (1901-1996), roman yazmak için gerekli olan "karmaşık toplumsal mekanizmanın" İrlanda'da mevcut olmadığını düşünüyordu. Ona göre İrlanda toplumu, İngiliz toplumunun beslendiği kültürel ge-

leneklerden, karmaşık kurumlardan ve "görgü kurallarının" yarattığı zengin dokudan yoksun kalmış, "zayıf" bir toplumdu. Dolayısıyla az sayıda karakter, içgörü ve olaya dayandığı gibi anlık tesadüflerle manevi keşifleri yazıya geçiren kısa öykü, İrlanda toplumuna daha uygun bir türdü. Kısa öykü ayrıca yalnız bir yazarın amaçlarına kolayca uyum sağlayabilen bir türdür ve geri bir toplumda yaşayan bir yazarın – örneğin Stephen Dedalus gibi birisinin – tipik hali yalnızlık olduğu için kısa öykü İrlanda'da epey tutulmuştur. Roman ise yalnızlığı sevmek şöyle dursun, kısa öyküye kıyasla uzunluğunu bir sürü değişik karakteri barındırarak meşrulaştırmaya çalışan bir türdür.

Joyce, manevi keşif anlarını "epifani" olarak adlandırarak dini bir terimi seküler amaçlarla yağmalamıştır. Ne var ki *Dubliners*'taki öykülerin çoğunun epifanilerden çok "anti-epifani"ler barındırdığını; tatmin edilemeyen tutkulara, hayal kırıklığı yaratan arzulara, hüsranla sonuçlanan önemli anlara odaklandığını görürüz. Örneğin, "Two Gallants"ta bir aşk epifanisi olmasını umduğumuz şey ucuz bir otlakçılık ve hırsızlık hikâyesi çıkar. Kapana kısılmış bir karakterin kapandan kurtulma fırsatını heba etmesi, *Dubliners*'taki hemen her öyküde karşımıza çıkan tipik bir durumdur. Tıpkı Henry James'in öyküleri gibi *Dubliners*'taki öyküler de yitimden ve yokluktan söz ederler: "The Sisters"taki papazın yalnızca cesedini görebiliriz; "An Encounter"daki mastürbasyon ancak ima edilir; "Araby"deki pazarın o egzotik halini göremeyiz; "A Painful Case"te ve "The Dead"de aşk, heba edilmiş bir ihtimaldir.

Dubliners'taki öyküler, o tarihlerde kentin en kalabalık nüfusunu oluşturan toplumsal sınıfı – Kalküta'yı andıran yoksul semtlerdeki harap apartmanların sakinlerinin oluşturduğu sınıfı – değil Joyce'un geldiği alt orta sınıfı konu ederler. Pas tutmuş kâtiplerin, helak olmuş papazların, evde kalmış sarhoş kadınların, köhne pansiyonların, cinsel sapkınlıkları olan zavallıların, hüsrana uğrayan üçüncü sınıf şairlerin, olmadığı gibi görünmeye çalışan annelerin, yalnızlığı yeğleyen duygusuz insanların monoton ve solgun dünyasında dolaşırız. Bütün bu karakterler, bir şeyleri arzulamadan yaşayamayacak kadar bilinçli ve eğitimli olmalarına rağmen arzularını gerçekleştirmelerini sağlayacak imkânlardan yoksundur.

Hatta çoğu zaman trajik dahi olamayacak kadar yavan olduklarını görürüz. *Dubliners*'taki öykülerin duygusal dayanakları trajik değil dokunaklı ve hüzünlüdür. İş yaşamı, bir angaryadır; siyaset, bir farstır; din, ya boş bir ritüel ya da bir delilik biçimidir; aile hayatı, bir cezaevidir. Tutkular çarpıklaştırılıp değersiz kılınmıştır. Karakterlerin en derinden paylaştıkları şey, yalnızlıktır. Toplumsal yaşamın bayat yüzeyinin altında utanç, kabahat, öfke, şiddet ve aşağılanma yatmaktadır. Joyce'un sonraki yapıtlarında anlatılarını gereksiz ayrıntılardan arındırarak seyreltmesinin nedeni dille özgürce oynamak istemesidir; *Dubliners*'ta ise mesele hayalleri suya düşen öykülerin/karakterlerin suskunluğudur. Popüler öykü, geleneksel bilgeliğin belleği olarak tanımlanan bir türdür; ne var ki *Dubliners*'ta söz konusu bilgelik, içerikten yoksun boş formlarla temsil edilmiştir.

Bu seyreltilmiş anlatılar, Joyce'un "iddiasız ve ortalama bir üslup" olarak tanımladığı bir üsluptan beslenirler – Bu bile bile düzleştirilmiş, solgun ve ekonomik üslup, Dublin'in ve İrlanda'nın "manevi felcini" yansıtır. *Dubliners*'taki karakterler bu üslubu kolay kolay idrak edemezler; ama söz konusu olan, *Ulysses*'in veya *Finnegans Wake*'in üslubu gibi karakterlerin idrak sınırlarını tümüyle aşan bir üslup da değildir. *Dubliners*, başkentin dar dünyasını ölçülü, nötr ve gerçekçi bir üslupla betimler. Joyce'un *Dubliners*'ta benimsediği üslupla İrlanda edebiyatında sıkça rastlanan bir uyuşmazlığı ortadan kaldırdığı söylenebilir. *Ulysses*'te, J. M. Synge'in oyunlarında ve başka İrlandalı yazarların yapıtlarında karşımıza çıkan konunun tekdüzeliği ile konuyu ele alan yazarın sözel coşkusu arasındaki belirgin uyuşmazlık *Dubliners*'ta yerini dil ile içerik arasındaki dengeye bırakmıştır.

Gelgelelim, kitabın üslubu Dublin'in köhne dünyasını tutkusuzca betimlerken kendini o dünyadan soyutlar. Duygusuz ve solgun olmasının yanı sıra anlattığı dünyayla ilgili hiçbir yorum yapmaz, hiçbir ahlaki yargıya varmaz. Dublin'deki yaşamla arasında bir yakınlık varsa bile bizi kentle empati kurmaya çağırmaz. Her şey bir yana o zamanlar altın çağını yaşayan İrlanda Edebiyatında Diriliş hareketinin gür ve kapalı üslubuna karşı bir başkaldırıdır. Samuel Beckett'in minimalist ve matematiksel üslubuyla Fransızca

yazma tercihi de İrlanda'da bugün "Oirishness"* olarak bilinen şeye karşı benzer bir başkaldırıdır.

Yine de *Dubliners*'ın dünyası büsbütün ümitsiz bir dünya değildir. Zaten Joyce'un kendisi de bu kitabını "İrlanda'nın manevi özgürlüğü için atılmış gerekli bir adım" olarak tanımlamıştır. *Dubliners*'ın ahlaki açıdan iflas etmiş bir sınıf olarak betimlediği sınıf, yirminci yüzyılın ilk devrimci bağımsızlık savaşına öncülük edip emperyal bir güce diz çöktürmüştür. Buna karşılık, "Ivy Day in the Committee Room"da siyasetin seviyesinin İrlandalı milliyetçi lider Charles Stewart Parnell'ın kahramanlık günlerinden seçim kampanyasında ayakçılık eden bir avuç adamın soğuk ve boş bir odada yaptıkları dedikoduya kadar düştüğünü görürüz; ama böyle de olsa, "Ivy Day in the Committee Room"un Dublin'in zekâsı ve ironisini barındırdığı inkâr edilemez. Keza "Grace" de Dublin'in zekâsı ve ironisini barındırdığı gibi konuşma dilinin imkânlarından muazzam bir şekilde yararlanan bir öyküdür. Bu öyküde ancak eski düzenin diliyle ifade edilebilen bir manevi dönüşüm çabasına tanıklık ederiz. Joyce eski düzenin söz dağarcığını adeta bir zındık gibi kendi yaratıcı amaçları için gaspeder; tıpkı epifani terimini gaspettiği gibi.

Dubliners'ın dünyasında âşık olmak veya kaçmak imkânsız değildir belki ama bunları becerecek irade, zayıf ve sarsaktır. "Clay"in taciz edilen patetik karakteri Maria'nın kendi epifani anını bir arya esnasında yaşamasına izin verilir; aslında *Dubliners*'taki anlatıların çoğunda sefilce bir yalnızlığın eşiğindeki karakterlere özgürleştirici bir ses, bir ümit, bir anı, bir ezgi veya bir dize bahşedilir. Karakterler, yarı-ölü olabilirler; ama bu yarı-ölüler, yaşam belirtileri de taşırlar. Örneğin "The Dead"in buzu bir yandan dondurucu ve ölümcül iken öte yandan yeni bir hayatın pınarlarını yaratır. Öykü, kasvetli ve keyifsiz olmakla birlikte aynı zamanda hem ölüleri hem de hayattakileri kucaklayan negatif bir komünite ve süreklilik imgesidir. En sonda Gabriel'in ölümü mü yoksa yeniden doğuşu mu düşündüğü belirsizdir ve bu, son derece zindeleştirici bir belirsizliktir.

(*) Ç.N.: İrlandalılık; ama İrlanda'yı yoncadan, blarney taşından, Guinness birasından ibaret gören bir İrlandalılık.

"The Dead"'in sonundaki belirsizliğe rağmen Gabriel Conroy'un boy gösterdiği kitabın yayımlanmasından iki yıl sonra İrlanda ulusunun yeniden doğduğunu kesin olarak biliyoruz. Şimdi adını hatırlayamadığım bir yazarın söylediği gibi "İrlanda devrimi kusursuz bir doğum değildir"; ama hangi devrim kusursuzdur ki? İrlanda devrimi ve Joyce arasındaki ilişkide asıl tuhaf olan şey, 1916 öncesindeki devrimci enerji ve vizyona karşılık *Dubliners*'ın bunca gerçekçi olmasıdır. *Dubliners*'taki öykülerin konu ettiği dönem İrlanda tarihinin siyasi bakımdan en dinamik, kültürel bakımdan en sıra dışı dönemidir. Dolayısıyla *Dubliners*'ın Joyce'un deyişiyle "ortalama ve iddiasız bir üslup"la yazılması, yalnızca bir üslup meselesi değil aynı zamanda dönemin devrimci bir patlamaya hazır yaşamsallığını bile bile dışlama meselesidir. *Dubliners*'ta ne işçi sınıfı militanlığını, ne Gaelic dilini sahiplenme hareketini, ne Yeats'in Abbey Theatre'ında* yoğunlaşan sanatsal enerjiyi, ne devrimci İrlanda feminizminin yükselişini ne de ülkeyi hızla kuşatan modernleşmeyi görürüz.

Hayat ile ölümün birden fazla anlama gelecek şekilde iç içe geçmesi, İrlanda halk kültürünün tipik motiflerinden biridir. *Dubliners*'ta bu motifin en belirgin olduğu öykü "The Dead"dir. "The Dead"i, Gabriel Conroy'un karısı Creta ve onun merhum sevgilisi Michael Furey'nin simgelediği tutkulu dünyaya karşılık Gabriel'in simgelediği geleneksel orta sınıf Dublin'in boğucu atmosferini hicveden bir anlatı olarak okumak mümkündür ve zaten çoğu eleştirmen böyle okur. Ne var ki "The Dead", böyle Romantik bir okumayı mümkün kıldığı kadar yadsır da. Nitekim kendinden iğrenen ve suçluluk duygusuyla yaşayan Gabriel'i, o kendini nasıl görüyorsa öyle görmek zorunda değiliz. Gabriel yemekte tumturaklı bir konuşma yapmış olabilir, ama bunun nedeni insanlardan uzak yaşayan ve şüphesiz kendi Bloom'unu bulması gereken kitabi bir adam olmasıdır. Bunun yanı sıra Gabriel'in rahatsız edici bir kültürel üstünlük duygusuyla yaşadığı da söylenebi-

(*) Ç.N.: Dublin'deki İrlanda ulusal tiyatrosu. 1904'te açılmıştır ve ilk direktörü şair William Butler Yeats'tir. 1907'de J. M. Synge'in *The Playboy of the Western World* adlı oyununun bu tiyatroda sahnelenmesine İrlanda milliyetçileri yoğun tepki göstermiştir. Oyunun ilk gösteriminde çıkan olaylara sonraları *Playboy Riots* / Playboy Ayaklanmaları denmiştir.

lir; ama bu duygu ona haz vermektense yük olmaktadır. Sonuçta Gabriel'in konuşması, nikâh töreninde konuşma yapan bir gelin babasının hafiften mağrur üslubunu taşımasına rağmen zariftir, iyi planlanmıştır, hitap ettiği yaşlı kadınların gönlünü okşar.

Gabriel'in koyu milliyetçi Miss Ivors karşısında milliyetçiliği önemsemediğini açık açık söylemeye hakkı vardır elbette. Ancak genel olarak milliyetçileri mizah duyusundan yoksun olmakla eleştirmesi haksızlık olduğu gibi kibirli bir tutumdur. Miss Ivors hiç de gülmek nedir bilmeyen bir kadın değildir; öykü bunu kanıtlamak için konu dışına çıkmayı bile göze alır. Gelgelelim Miss Ivors'ın Gabriel'e tatile gideceği yeri öğretmeye kalkışması gerçekten de son derece iticidir. Joyce'un dünya görüşü, Miss Ivors'ın milliyetçi bakış açısından çok Gabriel'in kozmopolit bakış açısına yakındır.

Gabriel'in evliliği can çekişiyor olabilir; ancak bu durum sosyolojik açıdan benzersiz bir olgu olmadığı gibi Gabriel'in kusuru olup olmadığı da belli değildir. Üstelik Gretta ile birlikte geçirdikleri yılları neşe ve sevgiyle anan Gabriel karısını hâlâ arzular. Gündelik yaşamın seyrinin bir epifani ile değişeceğini zanneder; karısını parti yapılan evin merdivenlerinde görünce evliliklerinin yeniden yaratılabileceğini düşünmeye başlar. Ama bir epifani anlık bir ihtişama yol açabileceği gibi dünyayı müşterek anlamlar ve değerlerden arındırması da mümkündür. Michael Furey'nin anısının Gretta üzerindeki etkisi budur.

Gretta, eski aşkı merhum Furey'den söz açarak bombayı patlattığında dahi Gabriel'in eşine karşı anlayışlı olduğunu, ona acıyıp şefkat gösterdiğini görürüz. Yani Gabriel, hiç öyle kibirli bir soytarı falan değildir. Furey ise Romantik bir cazibe odağı olabilir, ancak o da hayatına bir yarı-intihar şovuyla son vermiştir ve bir ilişkiyi sürekli kılacak zeminin bu olmadığı bellidir. Dolayısıyla Gretta'nın yeniden alevlenen aşkı, geçmişe dönük marazi bir saplantı olabilir; Gretta, ölü ve saplantılı bir tutku adına capcanlı bir tutkuyu göz ardı eder. Gretta ile Batı İrlandalı merhum sevgilisi, Joyce'u İrlanda milliyetçiliğinden tiksindiren nostalji ve anlamsız fedakârlık dinini simgeliyor olabilirler. Gabriel bu sahte ama güçlü imgeye aldandığı için kendini paralıyor olabilir ki eğer böyley-

se kendine haksızlık ettiğini söyleyebiliriz. Eğer böyleyse, ihtiraslı köylülere yakıştırdığı kendini küçük görme hastalığına Gretta şimdi kendi tutulmuştur. Oysa Joyce, ne ihtiraslı ne de ihtirassız köylüleri sever.

Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi gibi bir başlık bize elimizdeki romanın birinci tekil şahısca aktarılan bir anlatı olduğunu düşündürür. Ne var ki *Portre*, üçüncü tekil şahıs bir anlatıcı tarafından aktarılan, bir yandan kahramanının bilincine temas öte yandan gayri-şahsi olmaya özen gösteren bir otobiyografidir. Kahramanı Stephen'ı onun hakkında yargılara varacak kadar tanırken bizi onunla ilgili yargılara varmaya zorlamaz. Stephen'ın zamanla ne kadar kibirli bir adama dönüştüğünü göstermek için özel bir çaba harcamaz. Bunun yerine, okurun önüne Stephen ile özdeşleşeceği bir zemin koyar; ancak anlatının işaret ettiği bu zeminde dahi Stephen ile özdeşleşmek zordur. Dolayısıyla *Portre*, insanın kendi gençliğini düşünürken hissettiği yabancılık ile yakınlık karışımı bir duygudan beslenir. Joyce'un duyguları ve tutkuları yazıya dökerken onlarla arasına mesafe koymasını bilen bir üslubu vardır. Kaldı ki *Portre*'de natüralizm, vaaz, söylev, *fin-de-siècle*• dekadans, şiirsel düşler, öğrenci argosu vb. bir yığın üslup yer aldığı için dilin bilincine vararak onu duygularla aksiyonları aktaran bir araç olarak görmekten vazgeçmemiz kaçınılmazdır.

Joyce, gerçekçiliği soğukkanlıca hiçe sayan bir tutum benimseyerek *Portre*'ye estetik üzerine uzun bir teorik tartışma da sokuşturmuştur. Böyle bir şeyle sözgelimi E. M. Forster'da kolay kolay karşılaşmayız. *Portre*, İngilizlere özgü gerçekçi görüş açısından epey "yabancı" bir kitaptır. Örneğin H. G. Wells, *Portre*'yi hem berbat hem de tehlikeli bulur. Doğrusu Stephen gibi bir entelektüelin gerçekçi bir İngiliz romanında kahraman olarak boy göstermesi neredeyse imkânsızdır. İngiliz romanı, Stephen gibi ne duygular ne de olaylarla ilişkisi olan karakterleri sever. İngiliz romancılar daha çok evlilik, mülkiyet, akrabalık, miras, gelenek gibi meselelerle meşgulken Joyce tüm bu kurumlara şüpheyle bakar. Stephen, dini vecibelerini görev addetmeyi reddeder; *Ulysses*, babalık kurumunu kanunların dayattığı bir kurgu olarak görür; ço-

(•) Ç.N.: Fr. Yüzyıl sonu

cuklar ortalıkta yoktur; evlilik kurumunu simgeleyen Leopold ve Molly Bloom çifti işlevsiz bir ailedir.

İrlandalı yazarların kaleme aldığı bir sürü başka yapıt gibi *Ulysses* de çocuklarını yüzüstü bırakarak onlara ihanet eden babanın yetersizliğine ve bu babanın yerini alacak bir manevi baba arayışına odaklanır. Stephen, Bloom'da bir manevi baba bulmak ister. Keza kendi oğlu ölen Bloom da Stephen'da bir manevi oğul arar. *Ulysses*, babalık, manevi oğul ve baba edinme, kendi kendine babalık etme, gerçek kökenler ve türetilen kökenler gibi meselelere ilişkin imgelerle doludur. İngiliz toplumunda aile, dünyanın acımasızlığı karşısında bireylere duygusal sıcaklık sunan bir yuva olabilir; ne var ki İrlanda toplumunda aile, o acımasız dünyanın katı faydacı mantığıyla yönetilir. İrlanda'daki çiftliklerde yaşayan aileler, duygusal sıcaklığı simgeleyen yuvalar değil patriarkların egemenliği altında durmadan çalışmak zorunda olan ekonomik birimlerdir. Böyle aileler için çeyiz, dışgöç, miras, emek gücü gibi konular aşk veya şefkatten daha önemlidir. İrlanda toplumu başka toplumlar ona bakıp duygulansın diye duygusallığı boş vermiş bir toplumdur.

Bütün küçük çocuklar gibi Stephen da kendi duyularına hapsolmuş ve çevresini denetlemekten aciz birisi olarak yola koyulur. Sözcükler, duyular ve ruhu arasında el yordamıyla birtakım ilişkiler kurmaya çalışır. Aslında Katoliklik bu üçünü birleştirmesini bilir; ama duyuları ruha tabi kılmak pahasına. *Portre*'deki cehennem vaazları, bedensellik karşıtı tezini bedensel imgelerle savunan bir vaiz aracılığıyla duyuları ruha tabi kılma işlevi görürler. Siyasetin de, en azından İrlanda milliyetçiliği bağlamında, dünyevi olan ile ülküsel olanın birleşimi olduğunu görürüz; ne var ki Stephen bu iki düzlemi de sevimsiz bulur. Nitekim milliyetçilik taşıdığı güç ve maliklik iddiası açısından son derece dünyeviyken retorik zırvaları ve hastalıklı duygusallığı açısından gayri-dünyevidir. *Portre*'de hem kilisenin hem de siyasetin söylemi retoriktir, performatiftir, iknayı amaçlar ve Stephen için gücün ve tutkunun tuzağına düşmüş "kinetik"* bir dili simgeler. Oysa sanatın dili, aşkın ve statiktir.

(*) Ç.N.: Devimsel

Yetişkin Stephen ise duyular ile ruh arasındaki ilişkileri yerli yerine oturtmaktan acizdir, duyumsal zevk düşkünlüğü ile papazlara yaraşır çilecilik arasında mekik dokur. Duyuları bastırmak onlardan haz almanın öbür yüzüdür. Kendi deyimiyle roman, ya gereğinden çok "kinetik" ya da gereğinden çok "statik"tir. Sanat, tıpkı kilise gibi, duyular ile ruhu birleştirir: Stephen, sözcüklerin hem anlamları hem de sesleriyle ilgilenir; ne var ki ileri sürdüğü estetik teorisi dengeden yoksun olduğu gibi soğuk ve biçimci bir sanat anlayışına dayanır, dolayısıyla şu haliyle Joyce estetiğinin elle tutulurluğundan da yoksundur. Aslında Joyce gençliğinde, Ibsen gibi sanatı gerçek dünyada temellendiren Avrupalı yazarların natüralizm anlayışı üzerine epey kafa yormuştu. *Portre*'nin erken bir versiyonu olan *Stephen Hero*'da bunu yeterince açık bir şekilde görürüz. Molly Bloom'un yaratıcısı olan Joyce ise genç Stephen Dedalus'un estetik üzerine görüşlerinden etkilenecek bir yazar değildir. Stephen gerçekten de "genç" bir sanatçıdır.

Stephen, sanat yapıtını gerçeklikle bağı kopmuş bir özerk varlık olarak gördüğü gibi kendini de böyle bir varlık haline getirmek ister. Dolayısıyla romanın başlığı pekâlâ *A Portrait of the Artist as a Work of Art/ Sanatçının Bir Sanat Yapıtı Olarak Portesi* olabilirdi. Tıpkı hizmet etmeyi reddettiği İrlanda gibi Stephen da bir kurbanken bir isyancı olur. Din, siyaset ve Gaelik kültürüne özgü söylemlerce "konuşulmak" yerine kendi söylemini yaratır. Hem annesinin simgelediği bedeni hem de babasının simgelediği yasayı reddederek kiliseyi, devleti, dini, milliyetçiliği, aileyi, akrabalığı, ırkı, geleneği tanımayan Satanik bir inkârcıya dönüşür. Ayrıca insanlar arasındaki türsel bağları, bedeni ve biyolojiyi de reddeder. Mitolojik adaşının oğlu İkarus gibi yeryüzündeki kısıtlayıcı bağları kabullenmek yerine uçmayı yeğler ve tıpkı İkarus gibi yere çakılmaya mahkûmdur; gerçek dünyayı aşmak istiyorsanız bunun bedelini ödersiniz. Sanatçının durumunda bu bedel, gerçek dünyaya gömülmektir; aksi takdirde gerçek dünyayı sanatın ebedi dünyasına dönüştürmek imkânsızdır. Dünyayı, şeytanı, bedeni ve şehveti aşmanın yolu onları tanımaktan geçer.

Stephen'ın özgürlük aşkı, bir yandan onu kendi ülkesini reddetmeye sevk ederken öte yandan İrlanda'nın özerklik ve özgü-

ven sahibi bir ulus olma öyküsünü yansıtır. Bir başka deyişle, Stephen kendi ulusunu gözden düşürmeye çalışırken onun tarihi seyrine ayna tutmaktadır. Stephen'ı geçmişinden kopmaya teşvik eden itki, İrlanda'yı kolonyal tarihinden koparacak güçten tümüyle bağımsız değildir. Romana odaklanan eleştirmenlerin ortak görüşünün tersine *Portre*'nin tek meselesi sanat adına siyaseti reddetmek değildir. İrlanda'daki muhalefet cephesinin idraki eskiden beri sınırlıdır. Bu nedenle, sanatçılar liberal muhalefet geleneği olmayan uluslarda siyasi isyancı rolü oynayabilirler. Joyce'un "siyasi" bir yazar olmadığını söylemek için siyaseti çok dar bir çerçevede tanımlamanız gerekir. Joyce'un sözel özbilinci, bireysel özgürlük tutkusu, baskıcı bir ulusta yaşamayı reddetmesi, cinsel özgürleşme kaygısı, "kimlikler" arasında eşitlik kurması, İrlanda gibi bir sömürgenin konformist ve baskıcı ikliminde ciddi siyasi tutumlara tekabül eder. İçedönük sözel coşku, siyasi angajmanın karşıt kutbu gibi görünebilir, ama hiç öyle değildir. Dili araçsallaştırmak yerine sırf dil olduğu için önemsemek, "dil için dil" felsefesini benimsemek, onu kör bir iktidar aygıtı olarak görmeyi reddetmektir.

Stephen, küçük düşürücü ve boğucu bir tarihle bağlarını kesmek isteyen bir avangarddır; ancak tarihi aktif bir şekilde yorumlamak yerine yok sayarsanız tarih tekerrür eder. Yani geçmişin kâbusundan uyanmak öyle kolay değildir. Hele bu kâbustan henüz uyanmamışken uyandığınızı sandığınızda daha büyük bir kâbus kaçınılmazdır. Nitekim Stephen'ın nefreti onu sevmediği dünyaya bağlar. *Ulysses*'in başındaki Stephen, Kıta Avrupasından İrlanda'ya dönmüş bir karakterdir ve eskiye nazaran daha özgür falan değildir (*Ulysses*'in başındaki Joyce ise gerçek dünyadan uçuk ve ahlaksız hazlar damıtan muazzam bir roman üzerinde çalışmaktadır). Stephen'ın sürgünü modern çağın trajedilerinden birini simgeler: Özgür olmanın tek yolu yurtsuz olmaktır. Hem yurttaş hem özgür olmak, hem toplumda yaşayıp hem de bağımsız olmak gittikçe daha çok zorlaşmaktadır.

İnsanoğlunun ancak toplumsal bağları sayesinde özgürleşebileceği düşüncesi Stephen'ın duymak isteyeceği belki de son şeydir. İnsanoğlunun özgürlüğünün kendi kendini yaratmak gibi şeytani ve kibirli bir fantezide gizli o olmadığını hâlâ öğrenememiştir

Stephen. Ayrıca bu fantezide ısrar, babanın reddi anlamına geldiğine göre Stephen'ın "Ödipal" fantezileri olduğunu da söyleyebiliriz. Mesele geçmişi ona hapsolmadan kabullenmektir. Geçmişi radikal bir şey – yeni bir roman, yeni bir post-kolonyal devlet – yaratmak için kullanmak mümkün müdür? "Oirish" bir nostaljinin tuzağına düşmeden geçmişin kazanımlarının önünde saygıyla eğilmenin, geçmişin imkânlarından yararlanmanın yolu yok mudur? Stephen'ın yeniden yaratılma arzusu belki de bu nostaljinin öbür yüzüdür, yani sorunun çözümü değil parçasıdır.

Ulysses, Joyce'un bu sorunları çözme çabası olarak okunabilir. Bu romanda toplumun hem içinde hem de dışında olan iki karakter – yabancılaşmış bir İrlandalı sanatçı (Stephen Dedalus) ve İrlanda'da yaşayan bir Macar Yahudisi (Leopold Bloom) – Dublin sokaklarında amaçsızca dolanırlar; birbirlerini birkaç kez ıska geçtikten sonra nihayet karşılaşırlar. Doğrusu dokuz yüz sayfadan uzun bir roman için bunun çok karmaşık bir olay örgüsü olduğunu söyleyemeyiz. Stephen ile Bloom'un karşılaşması önemli olmasına önemlidir ama bazı iyimser eleştirmenler, anlatının bu aşamasından sonra Stephen'ın *Ulysses*'i yazmaya koyulduğunu veya Bloom'un sorunlu evliliğinin rayına girdiğini öne sürerler. İşte bunlar abartılı ve mantıksız yorumlardır. Nasıl *Dubliners*'taki öyküler hayal kırıklıklarını, boş ümitleri, heyecan vermeyen sonları konu ediyorsa bu dev roman da bir boşlukta döner, özel bir anlam taşımaz. Stephen ile Bloom'un karşılaşması her şeyden önce İngiliz gerçekçiliğinin olay örgüsünü tatmin edici çözümlerle sonlandırma, anlatının sarkan taraflarını illaki toparlama arzusunun parodisidir. *Ulysses*, İngiliz romanlarında olduğu gibi karakterler arasındaki kontratlar, imzalar ve mühürlerle değil Molly Bloom'un bilinçdışından taşan noktasız virgülsüz ve sınırsız dille biten bir romandır.

Dolayısıyla ne *Ulysses* ne de gezgin karakterleri belli bir noktaya doğru ilerler. Tanrı veya kozmos gibi *Ulysses* de sadece kendisi için var olur. Joyce, kolonyal yaşamın ataletini sanatın özerkliğine tercüme eder. İlerlemeye çalışmadan yaşamak aslında yeterince saygın bir yaşam tarzıdır; yani *Ulysses*'in amaçlılığı reddetmesinin ahlaki bir boyutu vardır. Öte yandan Stephen ile

Bloom'un karşılaşması gerçekten önemli sonuçlara gebe olabilir. Bir yabancı olarak büyüyen yerli ile yerlileşen bir yabancı hem birbirlerinden farklıdır hem de birbirleriyle özdeştir ve birbirlerine verecekleri değerli şeyler olabilir. Zira Stephen, şeytani isyancı pozu kesmekten hâlâ vazgeçmemiştir, çevresine hâlâ uyum sağlayamamaktadır; kendinden büyük bir yaşamın parçası olarak özgürlüğü pozitif bir içerikle taçlandıracağı yerde hâlâ bir şeyleri reddetmenin getirdiği negatif özgürlükle yetinmektedir. Gelgelelim Stephen böyle her şeye karşı çıkarken Bloom da her şeyi kabullenmektedir. Stephen'ın yoksun olduğu sabra ve ruhsal dengeye sahip olduğu gibi insancıl ve nispeten hoşgörülü bir adamdır Bloom, ama nasıl Stephen maddi koşulları züppece hiçe sayıyorsa o da maddi koşullar karşısında çok pasif kalmaktadır.

Bloom, kimi romantik eleştirmenlerin iddia ettiği gibi vasıfsız bir liberal-hümanist değildir. Romanda onunla kolayca özdeşleşeceğimiz berrak bir zemin yoktur. Bu İrlanda vatandaşı Macar Yahudisi, bedensel ve biyolojik dünyaya açık olabilir; ama aynı zamanda o dünyadan tiksinmektedir. Kalabalıkları sevmeyen hijyenik ruhu etrafındaki Dublinlilerin karnavalesk zekâsı ve gür yaşamsallığı ile bariz bir karşıtlık içindedir. Ayrıca tezcanlılığı ve mastürbasyon yapmasında da bedensel bir yaşamsallık veya mizah gizli değildir. Başkalarının yaşam ve haz gördükleri yerde o iğrenç iştahlarıyla birbirlerini vahşice avlayan insanların dünyasını görmektedir. Kısacası Bloom'un bakış açısı, insanlara tepeden bakan Stephen'ın bakış açısı kadar yabancılaşmış bir bakış açısıdır.

Joyce'un Bloom'u kadınsı bir karakter olarak kurgulayarak maçoluğu ve eril saldırganlığı eleştirmek istediği söylenebilir; ancak Bloom, gereğinden fazla uysaldır. Hatta mazoşisttir. Etrafını saran nefrete ve bağnazlığa karşın aşkı ve sevgiyi yüceltmeyi sürdürür; oysa aşk veya sevgi, nefretin karşıt kutbu değildir. Örneğin Freud, meseleye kesinlikle böyle bakmazdı. Her şey bir yana gerçek sevgi bazı insanları baskıdan ve adaletsizlikten nefret ettirir. Oysa Bloom'un hayranlık uyandıran insancıllığının bir iki tane sığ ve manyakça reform projesinden ibaret olduğunu görürüz; doğrusu şu haliyle Bloom, Joyce'un mizah sofrasına meze olmak için biçilmiş kaftandır.

Aynı çelişkiler ve belirsizlikler Molly'ye de sirayet etmiştir. Molly, kadınsılığın zaferini mi simgelemektedir yoksa cinsiyetçi bir imge midir? Dünyevi enerjiyle mi ışıldamaktadır yoksa alt orta sınıfa özgü yavan klişelerle mi? Anlatının sonundaki "evet"i, Stephen'ın hayata geçirmesi gereken kozmik bir olumlama mıdır yoksa sinik ve kaygısız bir evet midir? Bu soruları net bir şekilde cevaplamak imkânsızdır. Molly, bir yandan ebedi doğayı simgelerken öte yandan köylü kurnazlığını simgeler; bir yandan hayat dolu ve karnavalesktir, öte yandan monoton ve mekanik bir söylemi vardır. Bir yandan ilkeldir, öte yandan belirli bir zaman ve mekânın temsilcisidir; bir yandan gayri-şahsi bir süreçtir, öte yandan tekil bir şahsiyettir. Tüm o renkli ve müstehcen ayrıksılığına karşın Molly'nin monoloğu onu simetrik ve tutarlı bir "karakter" olarak görmemizi engelleyecek şekilde kurgulanmıştır. Kısacası Molly, içinde dolandığı roman gibi değişik şekillerde yorumlanmaya elverişli bir karakterdir.

Stephen ile Bloom'un karşılaşmasını anlamlı kılan şey karşılaştıkları yerin Joyce'un kişiliği olmasıdır. Bu iki karakter eğer başka bir yerde buluşsaydı, *Ulysses* gibi bir roman yazılamazdı. Stephen'ın böyle bir roman yazacak kadar entelektüel birikimi ve sanatsal becerisi vardır ama kendini unutup gündelik yaşama gömülme alışkanlığı yoktur ve bu olmadan, *Ulysses* gibi bir roman yazılamaz. Bloom ise gündelik yaşamla yeterince içli dışlı olduğu gibi sanatsallıktan da "bir parça" nasiplenmiştir, gelgelelim onun da Stephen'ın muazzam bilinç düzeyine çıkması mümkün değildir. Her şeye rağmen *Ulysses* gibi bir romanın yazılmış olması, Bloom ile Stephen arasındaki fiili temas ne kadar rastlantısal ve süreksiz olursa olsun bu iki karakterin karşılaşmasının – daha doğrusu temsil ettikleri özelliklerin karşılaşmasının – yapıcı bir karşılaşma olduğunu gösterir. Bu iki farklı dünya – isyankâr, elitist ve çapraşık dünya ile uysal, hoşgörülü ve pratik dünya – sonuçta ortaya çıkan üründe (*Ulysses*'te) birbirleriyle uyuşmasalar da romanın üretim sürecinde son derece verimli bir şekilde yakınlaştıkları bellidir.

İnsanoğlu, ne serebral Stephen'ın yapmaya çalıştığı gibi tarihi, toplumsal bağları ve maddi dünyayı toptan reddetmeli ne de

Bloom gibi bunların tuzağına düşüp çaresizce debelenmelidir. Geçmişten ve yaşadığımız zamandan çıkaracağımız derslerden hareketle özgün olmanın – radikal bir şekilde yeni bir şeye öncülük etmenin – yollarını aramalıyız. Ama aynı zamanda kültürel mirasın, özellikle de kısa süre öncesine kadar sömürge olan ulusların kültürel miraslarının kirli olduğunu kabullenmeliyiz. Hastalıklı bir nostaljiden uzak durduğumuz gibi insanoğlunun her türlü toplumsal ilişkiden soyutlanarak kendi kendini yaratmasının imkânsız olduğunu anlamalıyız. Sonuçta tıpkı sanat gibi tarih de yeniyi eskinin baş döndürücü geri dönüşümünden damıtır.

Bağımlı olduğu hammaddeleri dönüştüren yazma edimi de bu sürecin metaforlarından biridir. Tüm mesele, tarih ile onu aşacak şekilde ilişki kurmaktır. Joyce için bu ilişkinin adlarından biri sürgündü. Stephen Dedalus'un *Ulysses*'te dediği gibi Tara'ya (İrlanda'nın antikçağdaki kültürel başkentine) giden en kestirme yol, İngiltere'nin İrlanda Denizi kıyısındaki Holyhead limanından geçiyordu. Joyce, İrlanda'dan özgürleştiğinde onu yeniden yaratmak konusunda da özgürdü ve Joyce'un İrlanda tarihi ile kuracağı ilişkinin bir başka adı da stasis ile kinesisi, soyutlanma ile angajmanı, bayağı beden ile asil ruhu birleştiren sanattı. Sonuçta Joyce, İrlanda'nın ona miras bıraktığı iki şeyi – İrlanda'nın dili ve gündelik yaşamından aldığı haz ile köklü kurumlarına duyduğu nefreti – sanat aracılığıyla bağdaştırmasını bildi. O meşhur baladda dendiği gibi:

> Papazlar ve Sinn Fein ile başı dertteydi bizim Jim'in
> Bunun için gitti Zürich, Paris ve Trieste'ye
> Aşk ve nefretle doluyken kalbi kendi memleketine
> Biliyordu hayatın çaldığını sanatın geri vereceğini.
>
> Trieste'de tasarladı o dev romanını
> Biri Ovid artığı öbürü Yahudi iki tuhaf herifi ve ve
> Molly adında büyük göğüslü ve güzel ve hoş ve narin ve
> Ettiği küfürleri mahkemelerin men ettiği
> O genç kadını anlatan o dev romanını

VIRGINIA WOOLF

Hemen her yazar gibi, Virginia Woolf da tutarsızlıklarla doludur. Feminist sözcüğünden nefret eder ama yirminci yüzyılın kadınları hakkındaki en büyüleyici metinlerden birini yazmıştır: *Kendine Ait Bir Oda*. Gerçekten de modern çağın en başarılı politik manifestolarından biri sayılabilir bu yapıt. Hem böylesine incelikli ve angaje hem de ironik ve polemikçi bir politika metnine az rastlanır. Üst orta sınıfa mensup Viktoryen bir ailenin kızı, Bloomsbury zümresinin seçkin bir mensubu olan Woolf bir hayli züppe ve despottu; öte yandan proleterlere dersler verdi, gösterişli evinin kapılarını kadınların politik toplantılarına açtı. Tutkulu bir merakla, sıradan insanların hayatları üstüne kafa yordu. Bir taraftan birlik ve bütünlüğe inanıyor, öte taraftan sanat ve politikanın kalın çizgilerle birbirinden ayrılması gerektiğini savunuyordu. Unvan ve imtiyazı hor görmekle beraber, bunların keyfini sürmeyi de gayet iyi biliyordu.

Woolf'un yazıları fevkalade radikal, cesur ve yenilikçidir. Çünkü o, muhtemelen başka hiçbir İngiliz yazarın kotaramadığı kadar özgün, şaşırtıcı derecede orijinal bir üslup ve biçim ortaya koymuştur. Bu başarı kısmen şuna bağlıdır: İngiliz erkekleri ülkeyi ve bununla beraber de kadınları idare etme işinden öyle yılmışlardı ki yerleşik kalıpları yıkmaya çalışmak boş işler gibi geliyordu onlara. Dolayısıyla bir kadının kendi başının çaresine bakması; hem politik hem sanatsal düzlemde, kendi *odasını* yaratması gerekiyordu. Öte yandan, Woolf'un yazıları, içinden çıktığı üst sınıf bağlamını da yansıtır; zira büyük ölçüde soğuk bir havası vardır; zarif ve kıymetli bir şeyi, sözgelimi oğlak derisi eldivenleri anımsatır; zekice, incelikle dokundurur ama genelde eğlenceli değildir; bir tür sıcaklıktan, doğallıktan yoksun olması bakımından, Fielding ve Dickens'tan Joyce'a kadar pek çok yazarın yapıtlarından ayrılır.

Woolf bir tür sosyalisttir; orta sınıf bir aileden geldiği düşünülürse, son derece cesur bir tavırdır bu. "Mülkiyet içgüdüsü, kazanç hırsı" olarak tanımladığı şeyi hep kınamıştır ama kendisine epeyce mal mülk bahşedilmiştir. Dar kafalı aristokratlarla alay etmekten geri kalmamıştır, ama bu biraz da kendisinin aristokrat olmamasından kaynaklanır. Jane Austen gibi, statü ve gelirle ilgili ayrıntıları hemen fark ediyor, keza sınıfsal ayrımların mikroskobik düzeydeki nüanslarını yakalıyordu. Hem ırkçı hem de homofobik olabiliyordu. Orta sınıftan ve yakın çevresinden pek çok kişi gibi anti-semitik açıklamalar yapıyordu; ama bu insanların çoğundan farklı olarak, meteliksiz bir Yahudi sosyalistle evlendi ve bu sayede dönemin faal sol politik çevrelerine girdi. Aslında Woolf, eşi az görülür biçimde "bireysel" bir hayat sürdü, yine de alabildiğine saldırgan bir toplumsal klişelendirme mekanizmasına omuz verdiği zamanlar da oldu. Eğer *Dalgalar*'ın altı karakterinin ortak bir yanı varsa, bu da sıradan insanları hor görmeleridir.

Woolf'a züppe diyeceksek, hiç değilse özeleştiriye açık bir züppe olduğunu belirtmeden geçemeyiz. Durumunun garipliğinin iyiden iyiye farkındaydı ve en azından kenar mahallelerde boy gösterip olmadıkları gibi görünmeye çalışan radikallerin riyakarlığından uzak durmakta kararlıydı. Viktoryen vesayetçilik için çok geç, sosyalist demokrasi içinse çok erken bir çağda yaşadı. Böyle bir riyakârlığa en fazla yaklaştığı noktada, E.M. Forster'ın *Howards End*'indeki Margaret Schlegel gibi hem gelirinden vazgeçmeyi reddeden hem de bu geliri ona sağlayanlara dudak büken bir karaktere benzetilebilir herhalde. Woolf kendisi gibi bir kadının, yazar olarak özgürlüğünü ancak "bağımsız" bir gelir kaynağı sayesinde sağlayabileceğini (gerçi hiçbir gelir kaynağı gerçekten "bağımsız" olamaz ama); dolayısıyla zenginliğine karşı bir ölçüde özerklik kazanmak istiyorsa tam da bu zenginliğe yaslanması gerektiğini gayet iyi biliyordu.

Bütün bu tutarsızlıklarına rağmen, Woolf'un İngiliz toplumu içerisindeki konumu aslında gayet sıradandır: Hâkim sınıfın "asi çocukları"; bu sınıfın ne olduğunu içinde büyürken öğrenen, her türlü sınıfsal ayrıcalıktan faydalanan, yine de bu sınıf dahilinde konformizm karşıtı bir fraksiyon oluşturan "asi çocuklar". "Resmi"

hâkim sınıf mertebe, görenek, istikrar, süreklilik, halkın ruhu, pragmatik bilgi ile meşgul olurken, bu iç göçmenler daha ziyade mahremiyet, ihlal, zamandışı yoğunluklar, cinsel deneyim, kişisel ilişkiler, aklın öznel halleri, "metafizik" düşünce gibi konularla uğraşırlar. Toplumsal cinsiyetinden dolayı bir kenara itilenler yiğitlerin "adam olamamış" oğullarıyla güçlerini birleştirirken, Woolf gibi kadınlar ve Forster gibi erkek eşcinseller de kendi toplumsal konumuna musallat olmuştur.

Demek ki bu "özgür ruhlar", bir yandan kendi toplumsal sınıflarının çeşitli temel kabullerini paylaşırken, öte yandan bu sınıfın kibrine ve düşmanlığına isyan eder. Bu insanlar sanatla uğraşanlar, bohem yaşayanlar, özgür düşünceyi savunanlar, cinsel özgürleşmeye inananlar, manevi anarşistlerdir – ve bu konformizm karşıtlığını, orta sınıfa mensup olmanın beraberinde getirdiği soğukkanlılık ve özgüvenle birleştirirler. Bohemler toplumsal konvansiyonlara aldırış etmeyebilir, ama aynı şey aristokratlar için de geçerlidir. Tıpkı toplumun en alt katmanlarındakiler gibi, toplumun en üst katmanındakiler de kuralları çiğneyebilir. İsyancı ile idareci arasında adı konmamış bir anlaşma vardır ve Bloomsbury aynı anda hem isyancı hem de idarecidir. Bu suç ortaklığını, Virginia Woolf'un ilk romanlarından *Gece ve Gündüz*'de gözlemleyebiliriz: Avam tabakasından Ralph Denham'a âşık olunca üst-sınıf aidiyetinden kurtulan Katherine Hilbery, sonunda kendi sınıfının, iki âşığı şefkatle bağrına basacak kadar hoşgörülü olduğunu keşfedecektir.

Böyle insanlar, başkaldırılarına bir tür içgüdüsel elitizm de katarlar. Elit, bu sefer general veya bankacı olarak değil de estet ve ikonoklast olarak karşımıza çıkar. Virgina Woolf'un üyesi olduğu Bloomsbury çevresi kendini öncü olarak gören bir zümreydi. Elit zümreler ile öncülük iddiasındaki gruplar, aynı kafadan insanların oluşturduğu ufak topluluklar olmaları bakımından birbirine benzetilebilir. Yalnız burada şöyle bir ayrım yapmakta fayda var: Elit bir zümre kendini kitlelerden bünyevi olarak üstün görürken, öncülük iddiasındaki bir grup esasen kendisinin tarihsel olarak kitlelerden önde olduğunu düşünür. Bugün ayrıcalıklı bir konuma sahip olması sayesinde, öncü grup burada ve şimdi daha özgür bir gelecek tasarlayabilir; bu geleceğin bir gün herkes için mümkün

olacağına güveni de tamdır. Aslında her şey, bu insanların talihleri sayesinde bir biçimde öne çıkmalarından ibarettir. Bütün kusurlarına rağmen, öncülük iddiasındaki gruplar hiç değilse kendilerinin var olmayacağı bir geleceğe bakarlar hevesle, elitler içinse aynı şey söylenemez.

Öte yandan, elit ile öncü arasına çizgi çekmek gerçekte bir hayli zordur. Öncü, eşitlik ile özgürlüğe dayalı yeni bir dünya kurmayı başarmak istiyorsa eğer, er ya da geç kendi ayrıcalıklarının altını oymaya mecburdur. Oysa Bloomsbury zümresinin pek çok üyesi böyle bir adım atmaya hazır değildi henüz. Üst-sınıfa mensup bu asilerin arasına bir çizgi çekip sahiden radikal olanlarla modaya uyup ölçüyü aşanları, savaş karşıtı nutuklar atanlarla yüksek sesle spermden bahsedenleri birbirinden ayırmak hiç de kolay değildi.

Dolayısıyla Woolf kendi toplumsal konumunu hem eleştirmiş hem korumuştur. Hakiki bir liberal, kendi liberalliğini tartışmaya açacak kadar liberal olmalıdır. Liberallerin durmadan acı çekmelerinin sebeplerinden biri şüphesiz budur. Örneğin E. M. Forster'ın tam da böyle, özeleştiriye açık bir liberal olduğu, *Meleklerin Uğramadığı Yer* başlıklı romanında rahatlıkla görülür: Üst orta sınıftan genç bir İngiliz kadın, züppe, inatçı ailesini dehşete düşürmek pahasına, bıçkın bir İtalyan delikanlıyla kaçar; ama açık fikirli okurun gözleri önünde işler tersine döner, bizim İtalyan delikanlının aslında korkunç biri olduğu anlaşılır. Vicdan sahibi bir liberal, özgürlük ideallerinin ne ölçüde kendi toplumsal ayrıcalıklarına bağlı olduğunu dürüstçe sorgulamalıdır. Riyakârlığa yenilip tam da kendi inançlarının yeşermesine imkân sağlayan servetini ve toplumsal konumunu reddetmek yerine, bu inançların maddi temellerini kabul etmelidir. Kişisel özgürlüğünün, yurt içinde ve yurt dışındaki adsız sansız milyonların sömürülmesine dayalı olduğunu anlamalıdır. Salt suçluluk duygusuyla özgürlüğünden feragat etmesi de yeterli değildir. Sırf vicdanını rahatlatmaya çalışmasının adsız sansız milyonlara ne faydası olacaktır? Bu sayede, böyle milyonların kendi özgürlük hayalleri nasıl değişecektir?

Bu belirsizliği Woolf'un yazdıklarında da gözlemleriz. Dünyanın rastgele duyumlar ve gelişigüzel ifşaatla dolu, paramparça bir

yer olduğuna inanmasını ele alalım söz gelimi. Bu izlenimler akışına bütünlük getiren sanattır. Sanat, deneyimi tasarıma dönüştürür. "Bütünlük sadece yazdığım sırada vücuda geliyor," der Woolf. *Dalgalar*'ın yazar karakteri Bernard, "ağaçları sözcükler sayesinde biçimsizlikten kurtardığını" anlatır bize. Dünya kendi başına anlamsızdır, ancak sanat geçici olarak ondan anlamlı bir örüntü çıkarabilir – ortaya çıkar çıkmaz kaybolmaya yüz tutan bir örüntü. Modernizmin büyük klişelerinden biri olduğu söylenebilir bunun. "Artık koşuşturmaktan vazgeçmelisin" cümlesi nasıl kötü filmlere özgü bir klişeyse, dünyanın paramparça bir yer olduğu ve ona ancak sanatın bütünlük getirebileceği düşüncesi de modernizm için öyledir. Yine de, edebiyat eleştirisinin neredeyse taptığı bu klişe mutlaka sorgulanmalıdır. Bir kere, bütünlük niçin bu kadar hayati? Paramparça olmanın nesi bu kadar sorunlu? Nesnelerde birtakım örüntüler keşfetmenin başlı başına önemli bir şey olduğu varsayımının – avangardlığına rağmen Woolf'un da kabul etmiş gibi göründüğü bu varsayımın – tuhaf bir şekilde biçimci bir tarafı yok mu?

Dahası, deneyim kime capcanlı parçalardan oluşan bir girdap gibi görünür? Belki de Woolf'a böyle görünüyordu, ama daha gün ağarmadan uyanıp şöminesini yakan, paravanını parlatan hizmetçilerine hiç de öyle gelmiyordu herhalde. Onları ilahi bir aydınlanma yaşayıp kendilerinden geçerken ya da yeni kesilmiş çimenlere yansıyan gölgelerin gelişigüzel oynaşmalarının keyfini çıkarırken hayal etmek kolay değil. Aslına bakılırsa, dünyayı memnuniyet verici veya huzursuz edici derecede paramparça bir yer olarak görmek, ancak belli bir bakış açısıyla mümkündür. Seri imalat bandında ya da yoksul mahalle okullarında çalışanlar muhtemelen böyle görmezler dünyayı. Böyle görebilmek öncelikle bol bol boş zamana ve sınırlı bir rutine sahip olmaya, dünyayı bir bütün olarak ele almaya ve mantık sınırları dahilinde, ne istiyorsan onu yapabilmeye bağlıdır. Ayrıca bir bütünlük kavrayışına bağlıdır, çünkü bu olmadan parçanın ne olduğunu kavramak mantıken mümkün değildir.

Daha nice taraflı bakış açısı gibi bu da evrensel bir hakikat gibi sunulur bize. Bu durum biraz da "Hayat ne kadar anlamsız" di-

ye sızlanan birisine "seninki öyle olabilir" demeye benzer. Dünyayı insan elinden çıkma tasarımlar dolayımıyla görürüz her zaman. Kendimizi seyirci veya tüketici olarak değil de aktör olarak gördüğümüzde, gerçeklik salt düzensizlikten ibaret bir şey olmaktan çıkacaktır. Karşılaştığımız bu dünya başkalarının teşebbüsleri ve niyetleri ile zaten düzenlenmiş durumda, bu da ona kaba saba ama etkili bir tutarlılık veriyor. Dünyanın Dante'nin anladığı türden bir düzen veya bütünlükten yoksun olması, her türlü düzen veya bütünlükten de yoksun olduğu anlamına gelmiyor.

İnsanların amaçları da şeylere bir zorunluluk duygusu verir. Ama Woolf'un kurmacasında bu pek yoktur. Sözgelimi *Mrs Dalloway*'deki Peter Walsh şöyle düşünür: "Nereye gitmeli? Hiç önemi yok. Sokak boyunca yürüyebilir, sonra da Regent's Park'a gidebilir." Aylak aylak dolaşan birisi için, bir güzergâh en az öteki kadar güzeldir. Yine de her şeyin küçük bir mucize veya epifani gibi gözüktüğü, âdet ve rutinlerin tahmin edilebilirliğinden yoksun bir dünya tam anlamıyla hoşnutluk verici bir yer olamaz. "Hiçbir yerde güvende değil miyiz?" diye sorar kendine *Deniz Feneri*'nin Lily Briscoe'su, "Dünyanın nasıl bir yer olduğunu kendi yüreğimizin sesini dinleyerek öğrenemez miyiz? Bir rehber veya sığınak yok mu? Her şey mucizeden mi ibaret? Bir kulenin tepesinden boşluğa atlamaktan başka çare yok mu?"

Gerçeklik görece hesaplanabilir ve tutarlı olmasaydı, bir amaç doğrultusunda harekete geçemezdik; çünkü biz amaçlarımızı hayata geçirene kadar dünya çoktan yok olup giderdi. Ayrıca, belli amaçlarla hareket etmezsek özgür de olamayız. Çünkü özgürlük, Bloomsbury mensuplarının sandığı gibi bir şeyden – patriarki, toplumsal konvansiyon, sınıfsal ayrıcalık, militarist ideoloji vb. – bağımsız olmamızdan çok amaçlarımızı hayata geçirmekte özgür olmamızla ilgilidir. İşte bunun için, iyice yapılandırılmış bir dünyaya değilse bile, birbirinden kopuk duyumların akışından daha fazlası olan bir dünyaya gereksinim duyarız en azından. Böylelikle sanat, kaosa düzen dayatmaktan ziyade bir düzeni başka türlü bir düzene dönüştürmeyle ilgili bir mesele haline gelir. Ve bu da söz konusu meseleyi ele almanın çok daha karmaşık, talepkâr bir biçimidir.

Dünyanın "anlamsız" olduğu düşüncesi her halükarda şunu akla getirir: Anlam, dünyanın içermesinin mümkün olduğu ama dünyanın bir biçimde içermediği bir şeydir, tıpkı Kral Arthur'un Wigan Town Hall'un altına gömülmüş olmasının mümkün olması ama bunun pek olası görünmemesi gibi. Ancak şeyler, nasıl bir şekle veya renge "sahipse", aynı şekilde bir anlama da "sahip" değildir – ki bu, şeyler *anlamsızdır* demek de değildir. Şeylerin bir biçimde üzerlerine yazılmış anlamlarının olmaması, onları abes veya absürd de yapmaz. Hayatın anlamının ne olduğunu bilmesek bile, şansımız yaver giderse bulacağımız türden, "Kuzey Dakota'nın başkenti neresidir" sorusunun cevabı gibi bir "anlama sahip" olmadığını biliriz. Üst sınıftan bir kadın olarak Virginia Woolf ister istemez toplumsal ve politik pratikten bir ölçüde uzaktır; rastlantı ve tasarım, hayat ve sanat üstüne düşüncelerinin bazıları bu uzaklıkla ilk bakışta göründüğünden daha fazla ilintilidir. Bu düşünceleri kendi toplumsal bağlamları içerisinde ele almak gerekir; Barnsley'li tramvay işçilerinin maaş zammı taleplerine destek vermediği için Virginia Woolf'u suçlamanın gereği yoktur. Woolf ilk bakışta evrensel gözüken düşüncelerinin tarihsel kökenlerinin bilincindeydi.

Ne olursa olsun, Woolf'un rastlantı ve tasarım üstüne düşünceleri kayda değerdir. Hayatın genel tutarsızlığını biraz abartmış olabilir, ama böylelikle patriarkların o paranoid düzen kültüne ölümcül bir darbe indirmiştir. Eril düzen fetişizminin dosdoğru faşizme vardığını da açıkça görmüştür. Woolf'un romanları tam da biçimleri itibariyle eril düzen hırsının politik yapısökümleridir; örtük bir biçimde, Woolf'un *Üç Gine*'de "başka insanlara baskı kurma sanatları... hükmetme, öldürme, toprak ve sermaye edinme sanatları" olarak tanımladığı şeye karşı çıkarlar. Büyük İngiliz yazarların neredeyse hiçbiri bu ifadenin radikalliğine yaklaşamamıştır. Woolf'un romanlarının faşizm karşıtı eserler sayılması için ille de Hitler veya Mussolini'yi kınaması gerekmez: Metinlerin tam da dokusunda ve sözdiziminde, geleneksel anlatı biçimleriyle haylazca oynamalarında, geçici ve eksik olana düşkünlüklerinde, başıboş duygulara ve yarım kalmış şeylere incelikle odaklanmalarında mevcut olan bir politika biçimidir bu.

Duvar gibi akademisyenlerin suratına inen coşkulu bir darbe olan *Orlando* akla geliyor hemen. Şeyleri, salt çoğulluklarını ve zorunsuzluklarını baltalayacak bir biçimde bütünleştirmemek gerekir. *Perde Arası*'nın Lucy Swithin'i, liberal-hümanist bakış açısı doğrultusunda, bütün tarihsel çağların esasen aynı olduğunu düşünür; ancak Woolf'un aynı görüşü paylaşıp paylaşmadığı tartışmaya açıktır. Belki de bu yapıtta İngiliz tarihine bahşedilen bütünlük geçici bir kurgudan ibarettir. Nihayetinde tiyatro sanat biçimlerinin en çabuk kaybolup gidenidir; işin ironik tarafı, bunun nedeninin tiyatronun tam da en gerçek sanat biçimi olmasıdır. Woolf'un anlatı biçimlerinde daima bir bütünlük itkisi açığa çıkar, ancak bu biçimlerin bütün dahilindeki farklı bakış açılarını birbiriyle bağdaştıracak kadar gevşek olması da gerekir. Clarissa Dalloway kendini bir araya gelmiş apayrı parçalar gibi hisseder; göründüğü kadar "bütünlüklü" değildir. *Perde Arası*'nın tam merkezindeki İngiliz köy yaşamının görünürdeki istikrarı, savaştan harap olmuş bir tarihe ters düşer. Sömürgeci fetih ve barbar tarihöncesi, kurmacanın uygarlaştırılmış yüzeyine hiç de uzak değildir.

Kanunu ve düzeni fetişleştirenler büyük ihtimalle etrafına kargaşa ve sefalet yayanlardır. Woolf'un hicvettiği muhafazakârlar adeta patolojik bir korkuyu besleyip büyütürler: Sınırlar ve ayrımlar mutlak olmadığı müddetçe, kaçınılmaz sonuç anarşi olacaktır. Bu korkunun aslında kendilerini tepetaklak edip düpedüz birer anarşist haline getirdiğini anlamazlar. Anarşist, düzenin yüzeyinin sadece birkaç karış altında daima kaos yattığına inanır, keza muhafazakâr da böyle düşünür. Ancak anarşist bu durumu sevinçle karşılarken, muhafazakâr üzüntüsünden kahrolur. Düzenin en ufak bir ihlâlinin orji, kamaval ve silahlı ayaklanmayı beraberinde getireceğinden şüphelenmekle, muhafazakâr tam da doğruluk ve erdem adına savunduğu kural ve düzenlemelere aslında tam anlamıyla güvenmediğini ortaya koymuş olur.

Sanatın karmakarışık bir dünyaya düzen getirdiği düşüncesi, ironik bir biçimde patriarkiyle ilgilidir. Aklın kendi amaçları doğrultusunda dünyaya diz çöktürmesi gerektiği yönündeki Aydınlanma inancına rahatsız edici derecede yakındır bu düşünce. *Deniz Feneri*'nin sanatçısı Lily Briscoe'nun, resmettiği figürleri kendi ara-

yışı doğrultusunda tekrar tekrar şekillendirmesi gerekir. Yine de burada hayati bir fark vardır. Woolf, bilmenin tahakküm olduğuna inanan bir Aydınlanmacı rasyonalist değildir elbette. Woolf'a göre sanatın ayırt edici özelliği, şeyleri kendilerine özgü doğalarını zedelemeksizin bir örüntüye dönüştürebilmesidir. Sanat, şeyleri aynılaştırmadan, birbirine eşitlemeden bir araya getirebilir. İşte bu yüzden, Lily resmini bitirmekte çok zorlanır: Şeyler birinin kendilerine dayattığı tasarımlara direnir, buna riayet edip düzene girmeyi reddeder. Kompozisyon asla nihai haline gelmeyecektir; tam bir uyum söz konusu değildir; o muazzam ifşa ânı hiç gelmeyecektir. Lily istediği kadar resmi artık tam anlamıyla gözünün önüne getirebildiğini söylesin, okurlar bunu bir biçimde kaçırmış gibidir.

Dolayısıyla sanat, Aydınlanmacı rasyonalitenin bir versiyonu değil, bu rasyonaliteye yönelik bir itirazdır. Konusunu ezip geçmek yerine ona saygı duyan bir hakiki bilgi modelidir. Aynı zamanda bir ironi biçimidir, çünkü örüntülerinin geçici olduğunu bilir. Kendi kurgularını hakikatle karıştırmaz. Lily'ye göre, resmi sürekli yeniden tahayyül etmek gerekir. *Yıllar*'da tarih, ancak bir kere daha paramparça olmak ve süreksiz hale gelmek üzere bir örüntüye dönüşür. Sanat bir başarısızlık olduğu kadar da bir zaferdir. Ve tam da bu bakımdan, en gerçekçi şeydir. Woolf'un yazılarında bazen şeylerin özgüllüğüyle ilgili neredeyse halüsinasyona varan bir algı duyumsanır. Kesinlikle katışıksız bir lütuf değildir bu. Tıpkı *Mrs Dalloway*'in Septimus Smith'i gibi, bazen Woolf da gerçekliğin kendisinden, şeylerin mantıkdışı, nedensiz varoluşlarından ıstırap duymaktadır adeta. Yeryüzünün insanı hasta eden istikrarsızlık hissi, her an buharlaşıp sırra kadem basabileceği fikrinden kaynaklanan korku, şekillerinden ve dokularından alınan o muazzam haz ile el ele gider. Hayat hem insanın gözünü kamaştıracak kadar cömert, hem de korkutucu derecede bereketlidir. Onu bu denli zengin yapan şey aynı zamanda bu hayatta kendi yerimizi bulmamızı da gözümüzü korkutacak kadar zorlaştırır. Woolf'un şeylerin tam merkezinde bir boşluk olduğunu hissetmesinin sebebi kısmen, toplumsal eylem dünyasının dışında kalmaya zorlanmasıdır elbette. Şeylerin ve bilhassa da benliklerimizin

sağlam olmasını ancak kendi pratiğimizle sağlayabiliriz. Dünya hakikatsizliğin içinde eriyip giderse özne de erir gider, kendi kimliğini doğrulama olanağından mahrum kalır. Gerçekliğin paramparça olması ile öznenin parçalanması, aynı sürecin farklı görünümleridir.

Nesneler söz konusu olduğunda, tıpkı D. H. Lawrence gibi Woolf'un da olağanüstü bir kavrayışı vardır; şeylere bir büyük tasarım dayatmaksızın, kendini onların eşsiz varoluş tarzlarına sonuna kadar açma becerisine sahiptir. Ve bu da eril baskı istenci kültünü iyice zayıflatır. Bu ve benzeri şekillerde, Woolf'un siyaseti üslubunun ve tahayyülünün iyice içine işlemiştir. İzlenimler karşısında böyle bir duyarlılık, biraz daha ileri gidilirse, deliliğe kadar varabilir. Şeylerin özerk varoluşlarına dair bu kavrayış, Woolf'un yazılarında bir tür tekbencilik ile yan yana durur. Dünya bütün ışıltısıyla *oradadır* ama bir şekilde aklımıza da bağımlıdır. Mr. Ramsay gibi "nesnelci" bir filozofa göre durum bundan ibaret değildir; zira biz dünyayı nasıl algılarsak algılayalım, o yekpare mevcuttur. (Yeri gelmişken meselenin ironik bir tarafına dikkat çekmekte fayda var: Bu kararlı nesnelci aynı zamanda duygusal bir egoisttir; insanlara bağımlı olmadığını iddia ederken bile dünyanın merkezine kendi ihtiyaçlarını yerleştirir.) Woolf'un dünyayı bir dereceye kadar da olsa aklın yarattığı düşüncesiyle ilgilenmesi, aynı zamanda bu inanca verilen bir tepkidir. Algılama ediminin sanatkârane bir tarafı vardır.

O halde aklın kendisini dünyaya açması, hakimane eril egonun bu karşılaşmada yoluna çıkmasına izin vermemesi gerekir. Yine de, dünyaya anlam ve değer bahşeden akıldır. Bilinç süzgecinden geçirilmediği, münferit bir tahayyül edimiyle kavranıp zenginleştirilmediği sürece, Woolf'un gözünde hiçbir şey tam anlamıyla gerçek değildir adeta. Woolf'un yazdıklarının doğayı insani açıdan ele alan, cüretkâr ve son derece yaratıcı metaforlar ve benzetmelerle dolu olmasının bir sebebi de budur. *Perde Arası*'nda "koro-daki çocukların yaş pastaya hücum ettiği gibi şafağa hücum eden kuşları" okuruz. Bir inek gibi doğal bir şeyin romandaki törenle bütünleştirilmesi bile "kastidir" adeta. Kimileri kasten abartılı ve gösterişli olan metafor ve benzetme açısından bolluğu ve bereket-

liliği, Woolf'un en cezbedici özellikleri arasında sayılagelmiştir. Bu metafor ve benzetmeler, aklın gerçeklik üstünde istikrarsız bir üstünlüğe sahip olduğunu, keza akıl ve gerçeklik arasındaki ilişkinin yaratıcı gevşekliğini gösterir. Nesnelerin etrafına akıp gitmesi veya başka nesnelerin içinde erimesi gibi, Woolf'un yazılarındaki şeyler de çoğu zaman başka bir şeyin aurasıyla çevrelenir.

Dünyaya anlam verenin akıl olduğu düşüncesi, bir açıdan gayet makuldür. Olaylar herhangi birisi için değil de bizim için komik veya ciddidir, başkasına değil bize acı veya tatlı gelir, bizim ağız tadımıza göre keskin veya bizim burnumuza göre mis gibidir. Porsuklar bir gemi enkazı görünce huzursuz olmuyor, kahve kokusu alınca ağızlarının suyu akmıyordur herhalde. Ama bu, dünyayı böylesine kıymetli yapan şeyin – dünyayı değerle doldurmamızın – aynı zamanda onun istikrarsızlığına yol açtığı anlamına gelir. Çünkü değer keyfi ve öznel görünür. Onun tek bekçisi de biziz, kendimizizdir. Woolf'a göre dünya kimi zaman başlı başına bir boşluktan ibarettir. Woolf gündelik hayatla ancak estetik bir biçime sokulabileceği zaman gerçekten ilgilenir sanki. Dolayısıyla dış dünyayı hem yüceltir hem değersizleştirir. Şiirsellikten yoksun sıradan hayat boğucu ve banaldir, olsa olsa parantez içinde belirtilir. "O 'gerçeklik' bahşedilmemiş bana," der Woolf günlüğünde; "bir ölçüde kendi irademle, gerçekliğe güvenmemeyi cisimleştiriyorum – onun adiliğine güvenmemeyi". Aynı zamanda örtük bir sınıfsal yargıdır. Siyasetin kadınların selameti açısından ne kadar hayati bir rol oynadığını gayet iyi bildiği halde, sırf sıkıcı bulduğu için bunu hemen bir kenara atıveren tarafıdır bu Woolf'un. Kökenleri gündelik hayatın büyüleyici doğasına kadar uzanan roman, Woolf'la beraber epey bir yol kat etmiştir.

"Modern Romanlar" başlıklı denemesinin gayet iyi bilinen pasajlarından birinde Woolf şöyle der: "Hayatın alışıldık akışına açılan aklın yüzeyinde sayısız izlenim birikir – ıvır zıvır, fantastik, unutulup giden veya demir keskinliğiyle nakşedilen. Dört bir yandan hücum ederler; onlarca atom sürekli akla akar ve hepsi birlikte hayat demeyi göze aldığımız şeyi oluşturur." Muazzam bir deneyim çeşitliliği etkisi yaratır bu – gerçi hayatın gerçeklerden ziyade izlenimlerden oluştuğunu öne sürerek, bir bakıma olumla-

madan, gerçek dünyadan bütünüyle koptuğumuza, kendi duyularımıza hapsolup kaldığımıza da dikkat çeker. Alıntılanan pasajdaki "oluşturur" sözcüğü de hoş bir ironi içerir, çünkü "oluşturmak" Woolf'un yazılarında genellikle birleşme-bütünleşme edimine gönderme yapar. Bu imgede saklı sorunlardan biri, insan deneyiminin ancak biraz sis kadar tutarlı olabilmesidir.

Şunu da eklemekte fayda var: İzlenimler nasıl bu kadar gerçekse, yani canlıysa, bir o kadar da gerçekdışı, yani "uçucudur". Dolayısıyla Woolf'un o muğlak varoluş anlayışını da resmederler. İster saçma sapan ister son derece önemli olsun, her türlü izlenimin ortak özelliği izlenim olması olduğundan, değer hiyerarşilerini düzleştirme etkisine sahiptir. Bir diş ağrısının duyumu, bir trajedinin algılanması kadar etkili olabilir. Hiyerarşiye sıkı sıkı sarılanların bunu sapkın bir hareket olarak nitelemesi, gerçekten de kaygı verici olmadığı anlamına gelmez ama. Bir kere, trajedi bir diş ağrısından daha önemlidir; bir şeyin başka bir şeyden daha önemli olmadığı bir dünya yavan, tekdüze bir dünyadır. Hangi gerçeklik parçalarının daha önemli hangilerinin daha önemsiz olduğunu tek başına izlenimler anlatamaz, çünkü hepsi belli bir düzeyde bulunur.

Woolf'un zihni pasif, rastgele duyumların bombardımanına maruz kalan bir şey olarak görmesi kısmen toplumsal cinsiyet sınırlarıyla (çünkü kadınlar pasif varlıklar olarak stereotipleştirilir); kısmen boş zamanı bol insanların kavrayış biçimleriyle, kısmen de İngiliz felsefe geleneğinin adı kötüye çıkmış bir damarıyla ilintilidir. Bir file baktığımızda gördüğümüz gri bir bulanıklık değil, bir fildir. Bu gri bulanıklık aslında gördüğümüz şeyin *soyutlanmasıdır*. Yine de Woolf'un yaptığı şey kendi toplumsal konumunun bu tür *semptomlarını* keskin bir *eleştiri*ye dönüştürmektir. Böylece öznenin pasifliği hakim savaş, kapitalizm ve emperyalizm istencine karşı bir protestoya dönüşür. Benliğin paramparça doğası, tam anlamıyla bütünlüklü eril egonun maskesini düşürüp bunun aslında bir mit olduğunu gözler önüne serer. Birisinin sahip olduğu tek şeyin izlenimleri olması dogmatizme karşı bir savunmadır, çünkü izlenimler doğaları gereği geçicidir. Dünyanın duyumsal saldırılarına karşı savunmasız olmak, dünyaya zorla damgasını vurması

gerektiğini düşünenler ve aynaya baktığı zaman kendi yüzünden başka hiçbir şey görmeyenler için tam bir skandaldır. Bu aynı zamanda, özne ile nesne arasındaki sınırları bulanıklaştırarak, akıl ve ruhun başka, madde ve bedenin başka bir şey olduğunu savunan ideologları dehşete düşürür.

Aynı çift taraflılık, Woolf'un şeylerin baştan sona iyice sıralandığı çizgisel anlatıya duyduğu şüphede de gözlemlenebilir. Bugünlerde çizgiselliği hakim ve münhasır olanla ilişkilendirmek, daha "eşzamanlı" ve kapsayıcı bir varlık biçiminin karşısına yerleştirmek moda haline geldi. (İlginçtir, bu ayrımı savunanların çoğu bir taraftan da ikili karşıtlıklara itiraz eder.) Gayet iyi bir örnek bu: Karşı konulmaz biçimde çözülen, determinist adımlarla ilerleyen büyük anlatıların insan ilişkilerini resmetmenin en etkili yolu olduğu söylenemez. Öte yandan çizgisellik böyle naif bir biçimde ıskartaya da çıkarılamaz. Bunu yapmak olsa olsa bir toplumsal ayrıcalığın göstergesidir. Her şeyden önce, etkili bir özgürleştirici politika, çizgisellik olmadan düşünülemez. Hedefler ve stratejiler, amaçlar ve araçlar, geri çekilmeler ve ilerlemeler, krizler ve iyileşme dönemleri, başarısızlıklar ve kazanımlar – bütün bunlar radikal bir dönüşüme yönelik çabaların bir parçasıdır. Kaçınılmaz olarak, hepsi zamanın çözülmesine, kıvrımlarının açılmasına bağlıdır. Bu karmaşık süreci a'dan z'ye şaşmaz bir çözülme, açılma olarak görmek gerçekten zararlıdır; ama çizgiselliği savunanların çoğu böyle düşünecek kadar aptal değildir. Sözgelimi George Eliot ilerleme ihtimaline inanır, ama ilerlemeyi basit bir sebep sonuç zincirine indirgemez.

Öte yandan, çizgisel düşünceye saldıranların çoğu da politik açıdan sütten çıkmış ak kaşık değildir. Mitolojinin ebedi döngüleri, tarih düşüncesini ıskartaya çıkarmak için sağcı düşünürler tarafından sık sık kullanılmıştır. Çok boyutlu zaman kavramı yazgıcı bir büyük anlatıdan daha uygun gelebilir kulağınıza, ama işin aslı her zaman böyle değildir. Örneğin bugün modern öncesi ve modern sonrası arasında, köydeki öküzle saban ve şehirdeki ABD şirketlerinin yöneticileri arasında sıkışıp kalmış, iyice fakirleştirilmiş sömürgecilik sonrası ulusları düşünelim. Böyle bir zamansal çarpıklığın nesi caziptir? Çizgisellikten bu kadar uzak oldukları

için böyle toplumları alkışlayacak mıyız yani? Bir yanda, herkesin toplumsal adalete doğru ilerlemesinin cazipliğine inanan eski tip radikaller var; öte yanda ise böylesine sıkıcı büyük anlatılara güvenmediği için, farklılık ve çoğulluk uğruna bazı grupların politik açıdan Taş Devri'nde kalmasının yeğlenebilir olduğunu düşünenler var.

Woolf'un çizgisel olandan hoşlanmaması, fiili politik mücadelenin kaçınılmaz olarak etki-tepkiye dayalı doğasına uzaklığını yansıtır kısmen. Ama aynı zamanda da savaş çığırtkanlığı yapanların ve imparatorluklar inşa edenlerin büyük anlatılarını tahrif eder. Ayrıca, bedenin, ruhun, Doğanın, algının ve gündelik deneyimin zamanıyla saatin gösterdiği zamanı ve kamu tarihini içermeyen bir politik stratejinin pek de matah bir şey olmadığına işaret eder. Bütün bu zaman tasarımlarının iç içe geçtiği uzamlardan biri de romandır. Modernistlerde âdet olduğu üzere, Woolf geçmişin sadece geçmişliğini değil, şimdiliğini de zekice kavrar – tıpkı bugün hepimizin bilfiil karşılaşmadığımız onlarca meçhul hayatla bir biçimde bağlantılı olmamız gibi, geçmişin içimizde hala canlı olduğu ve filizlendiği taraflarını gayet iyi kavrar.

İnsan hayatının o temel komünalliği, Woolf gibi yüzeyde bireyci bir yazarın en derinlerinde işler. İyi kotarılmış bireysel bilince hayranlık duymasına rağmen, Woolf anonim güçlerle, kitlelerin gözlerden uzak hayatlarıyla, koşulların belirleyiciliğiyle, insanın soyunun sopunun, özgül zaman ve mekânların şekillendirici etkileriyle hayli ilgilidir. Bunlar normalde Woolf gibi liberallerin uzun uzadıya kafa yordukları konular değildir. Ama feminist bir yazarın bu konulara ilgi duyması şaşırtıcı değildir. Kendi sınıfına mensup bir erkek olsaydı, her türlü tarihsel koşuldan azade "özgür bir birey" düşüncesini o da memnuniyetle benimseyebilirdi. Gelgelelim feministliği sayesinde, materyalist bir biçimde, adı sanı duyulmamış onlarca insanın hayatının ve emeğinin o "Büyük Adam"ın veya güzide sanat eserinin yaratılmasında önemli bir rol oynadığını fark etmiştir. "Büyük" olduğu söylenen adamların göklere çıkardığı bireysel benliğin, bu benliğin oluşmasında rol oynayan tarihi güçler tarafından merkezsizleştirildiğini fark etmiştir Woolf. Bu koşulların neredeyse ezici etkilerini de çok geçmeden kabul et-

miştir. *Perde Arası*'ndaki tören, kolektif bir İngiliz geleneğinin hatalı bir bireyciliğe doğru aralıksız çözülüşünün kaydı olarak okunabilir.

Öte yandan, Woolf aslında liberal bir bireycidir; benliğin korkunç derecede yalıtılmış olduğuna inanır. Ego'ya inandığı anlamına falan gelmez bu; aksine, dikkatini bu yanıltıcı bir biçimde kendine yeterli görünen varlıktan, *özne* diye bildiğimiz o çok daha akışkan, kırılgan, sınırsız şeye yönelten bir yazı biçimi icat eder. Her ne kadar bu özne de paramparça ve darmadağın olsa da, ıssız bir adada mahsur kalmış Crusoe misali kendi varlığında bir başına kalmıştır. Benlik, "karanlığın kama görünümlü nüvesidir... başkaları göremez onu" (*Deniz Feneri*). Henry Fielding'in gözlemlediği gibi, bu inancın tek bir handikabı vardır, o da doğru olmamasıdır. Prensipte, iç dünyalarımız başkalarına görünmez değildir. Buradaki "iç" sözcüğü, "gizli" olanı akla getirdiği için bir hayli yanıltıcıdır. Dilimiz, eylemlerimiz ve bedenlerimiz aracılığıyla benliklerimizi her zaman başkalarına görünür kılarız. Gerçekte, başkaları için anlaşılır olmadığımız müddetçe, kendimiz için anlaşılır olmamız imkânsızdır. Birbirimizin iç dünyasını görmek için kafataslarımızı açmamız gerekmez, birçok şey zaten ortadadır.

Woolf için benlik, bugün "diyalojik" olarak adlandırdığımız, başkalarıyla etkileşim yoluyla oluşan benlik değildir. Kelimenin en bilindik anlamıyla bile, diyaloglar gerçekten çok azdır Woolf'un romanlarında. *Dalgalar*'ın altı monoluğu ışıltılı bir boşluğa seslenir; bunların birbirine hitap ettiği bile söylenemez. Modernistlerde âdet olduğu üzere, dil güvenilir bir iletişim tarzı değildir. Deneyimin dolaysızlığını yakalamak istiyorsa eğer, şiirsellikle yüklü olmalıdır. İncelikle işlenmiş bir dille karşılaştığımızda, bunun dilin gündelik hayattaki yalın haline duyulan bir güvensizlikten kaynaklanıp kaynaklanmadığını sormamızda fayda var. Woolf için dil kamusal, deneyim ile duyum ise esasen şahsidir; ve bu ikisi arasında bir uçurum vardır.

Woolf'un yapıtlarının yüzeyine çıkan bir başka modernist klişe de budur ve bu klişenin doğruluğu da en az Woolf'un düzen ile kaos hakkındaki görüşleri kadar şüphelidir. Duyu izlenimlerimiz gerçekliğin mihenk taşı olduğundan, bu izlenimler nihayetin-

de aktarılamaz olduğundan, bir düzeyde hepimiz başkalarından yalıtılmış, yalnız birer monadız demektir. *Mrs Dalloway*'in başındaki karakterlerin ortak noktası aynı otomobili veya uçağı görmüş olmalarıdır; ama bu bir taraftan modern şehirde düpedüz ayrı hayatların nasıl da iç içe geçtiğini gösterir, bir taraftansa ironiktir. Tıpkı *Nostromo*'nun aynı mavnadaki adamları gibi, farklı karakterleri kasten keyfi, dışsal bir biçimde bir araya getirmesi aslında bu insanların birbirinden ne denli yalıtılmış olduğunu, aynı deneyimleri bambaşka perspektiflerden gördüklerini ortaya koyar. Bu bakımdan, *Mrs Dalloway*'de otomobil altı üstü bir taşıttır; içinde kim olduğu fark etmez.

Bu noktada Woolf'un bir kez daha özgül bir tarihsel durumu evrensel bir durumla karıştırdığı söylenebilir belki de. Bireyin yalnızlığa mahkûm olduğu düşüncesi, büyük ölçüde modern bir düşüncedir. Vergilius, Dante, Milton ve Pope, örneğin, Conrad gibi bireyin ebediyen yalnızlığa mahkum olduğunu düşünmez. Bloomsbury zümresinin seçkin mensuplarının insan ilişkilerinin inceltilmesine, bu işi neredeyse dini bir külte vardıracak kadar önem verdiği doğrudur. (Kişisel ilişkilere bu denli yoğunlaştıklarına göre, ne tür deneyimleri kesinlikle dışladıklarını da sormak gerekir aslında.) Yine de Woolf ve Bloomsbury, eksantrik ve anormal olanı kültleştiren İngiliz bireyciliği geleneğinin de mirasçılarıdır. İngilizler bir "karakteri", yani inatla, anarşistçe "kendisi" olan birini severler. Örneğin bir lordu da seviyorlarsa, bunun nedeni lordların da böyle davranacak kadar ayrıcalıklı olmalarıdır. Gelgelelim, nevi şahsına münhasır olandan alınan keyfin öteki yüzü, nihayetinde yalnız kalma kaygısından başka bir şey değildir. Ve bu inanç bir bütün olarak "insanlık hali"nden ziyade kendi uygarlığımızın doğasıyla ilintilidir belki de.

Woolf'un romanlarının bazılarındaki göreli diyalog yokluğu İngiliz ketumluğunun izlerini taşır. İletişim sözcüksüz, dolambaçlı bir biçimde kotarılır; nüansla, edayla, jestle yürütülür. Kişisel deneyim söz konusu olduğunda, konuşma buz dağının sadece görünen yüzüdür bu dünyada; anlaşma samimi bir itiraf kadar bilinçaltı titreşimlerle de sağlanır. Apaçık olan, gizli olandan kat kat azdır. ABD'deki gibi püriten bir kültür de değildir bu; insan, itiraf

edilmemiş olanın getirdiği suçluluk duygusundan kendisini korumak için benliğini dışsallaştırmak zorunda hissetmez. Woolf'ta, kamu düşüncesi böylesine despotik bir güce sahip değildir. Onun romanlarındaki karakterler doğrudan iletişime geçmek yerine birbirine musallat olur. İçinde ne fırtınalar koptuğunu inkâr eden veya dışarıya hiç belli etmeyen üst sınıf İngilizlerin sözsüz, ketum aleminde dolanırız. Önemli olan sadece neyin söylenmediği değil, aynı zamanda nasıl söylenmediğidir: Mrs. Ramsay'in kocasına duyduğu sevgiyi bir türlü dile getiremediği, ama çiftin sözsüz bir komünyonun ışıltılı bir anında sözü edilen sevgiyi ortaya koyduğu bir kültürdür bu.

Woolf'un komünallik anlayışıyla bu keskin biçimde yalıtılmış bireysellik birbirine tezat olmayabilir son kertede. Daha ziyade, birincisi ikincisinin sığınağı olabilir. Komünal ve kolektif olana doğru güçlü bir itki iş başındadır Woolf'un yazdıklarında; evrensel aşka beslenen yarı-mistik bir inanç ve benliğin daha derin bir boyutla "okyanusvari" bir kaynaşması yönünde ara sıra bastıran bir itki. Ölümle ilintili bir derinliktir bu – toplumsal düzenin egoizminin aşırılığına verilen aşırı bir tepkidir. Woolf'ta benlik akışkandır; sınırları kesin biçimde çizilmiş, ayrıksı bir şey değildir, ki bu da kaygının olduğu kadar olumlamanın da bir nedenidir. Bütün duyusal yoğunluğuna rağmen Woolf'un edebiyatının okurda bıraktığı o tuhaf bedensizlik hissi de buradan kaynaklanıyor olabilir, çünkü benliğin en aşikâr sınırı bedendir.

Ağaçların yapraklarını bedeninde duyumsayan, kuşların kendisiyle konuştuğunu işiten Septimus Smith – deliliğine çare olmasa da – bu tür "okyanusvari" bir inanç tarafından ele geçirilmiştir. Her şeyin içyüzünü görüp anlamını bilebileceğine inanır. Bu da onu, Woolf'un gerçekçi romanda hiç sevmediği, her şeyi bilen anlatıcıya dönüştürür aslında. (*Dalgalar*'daki yazar Bernard birtakım hikâyeler anlatabilir ama bütün karakterlerin referans yapacağı "tek doğru hikâyeyi" anlatamaz. Meta-dil veya büyük anlatı diye bir şeyin olamayacağını söyleyebiliriz; fakat aynı romandaki Louis, karakterlerin kişisel tarihlerinin farklı ipliklerinden "tek bir örgü örmek" ister.) Tanımadığı insanların kendisine bir şeyler anlattığını düşünen Septimus için – Woolf için de çoğu zaman öyledir –

dünyada sanıldığından çok daha fazla anlam gizlidir. Her şeyin uğursuz bir şekilde başka her şeyle ilişkili olduğunu düşünmek bir tür paranoyadır, tıpkı dünyanın bir parçalar yığını olduğunu düşünmenin – sözcüğün esnek anlamıyla – bir tür şizofreni belirtisi olması gibi. Yine de benlik başka hayatların kökleri etrafında kıvrılıp dolanan iplik ve liflerin oluşturduğu bir örgüdür; o yüzden, Lawrence'ın da dediği gibi, kişi hiçbir zaman kendi varoluşunun mutlak hâkimi değildir. George Eliot için bir toplum metaforu olan "örgü" Woolf'ta kişisel benlik imgesine dönüşmüştür.

Demek ki benliğin kendi köklerini uzattığı karanlık bir bölge var, hayatlarımızın bilinçsizce iç içe geçtiği, dilin epey ötesinde bir yer. *Mrs Dalloway*'in iki ana karakteri, Clarissa ve Septimus Smith, hiç görüşmedikleri halde aralarında bir çeşit yaşamsal bağ olduğunu duyumsarlar. Yabancılaşmanın – özne ile nesnenin keskin bir biçimde ayırılmasının – tek alternatifi, içinde öznenin ve nesnenin birlikte bulanıklaştığı empatidir sanki. Woolf'un bu alternatifle ilgili derin kaygıları vardır, ama yine de mantıklı bir şeyler bulur onda. Böyle bir empati bireyler arasındaki tarihsel farklılıklara üstün gelir. Böylelikle kişisel ve kolektif benliğin ortaklaştıkları nokta her ikisinin de eşit düzeydeki tarihdışılığı olur. Modernist sanatın birçok örneğinde ikisinin arasına pek bir şey konmaksızın kişisel olandan ebedi olana sıçranır ve Woolf da bazen kişisel benlik ile komünal benliği gerçek tarihin etrafından dolanarak bağlar. Romanları, kişisel ve metafiziksel olanı birbirine dolaysızca bağlamak için toplumsal ve tarihsel olanı seyreltme eğilimindedir.

Buna karşın tarihsel ve toplumsal açıdan cinsellik ve aileden daha önemli çok az şey vardır, bundan ötürü tıpkı Jane Austen gibi Woolf da sadece evin içinde olup biteni kaydederek daha engin olan dünyaya uzanabilir. Woolf, *Mrs Dalloway*'i toplumsal sistemin bir eleştirisi olarak tanımlamıştır. *Deniz Feneri* ise Viktoryen ailenin eleştirisi olarak okunabilir. Clarissa Dalloway, tıpkı yazarı gibi hem içeride hem dışarıdadır; hâkim toplumsal düzenle suç ortağı haline gelmiş ama bunun bilincinde olan ve isyanın bazı yeraltı kaynaklarını hâlâ duyumsayan bir kadındır. Düzene hem dudak bükmektedir hem de ona bağımlıdır. Aslında romanın bütün "özgür ruhları" sistemle uzlaşmıştır. Bir zamanların solcu ide-

alisti Clarissa, şimdi Tory kanadından bir milletvekilinin sosyetik eşidir; bir zamanların yaramaz, sıra dışı Sally Seton'ı şimdi Manchester'da uslu bir burjuva hayatı sürmektedir; bir zamanların alabildiğine düzmece radikali Peter Walsh Hindistan'da koloni memuru olmuş ve partilerine katılmayı bıraktığı metropoliten sosyeteden hiç de soğumamıştır.

Sıra düzene geldiğinde romanın hicvi bir hayli kekremsidir. Richard Dalloway omurgasız bir reformcu iken Hugh Whitbread aşağılık bir züppedir. Hastalarını canından bezdiren, ihmal ve hapseden, kendini beğenmiş, zorba doktor Sör William Bradshaw, Michel Foucault'nun öldürmekten haz duyacağı cinsten bir adamdır. Leydi Bradshaw fevkalade bir garezle "gümüşi ve gri kıyafetleri içinde havuzunun köşesinde dengede durup yeni davetler için bağıran bir ayıbalığı" olarak resmedilir. Yeni toplumsal oluşumlar (sadece kadın hareketleri değil) doğup eskiler (sadece imparatorluk değil) çökerken, bu azılı, duygusal bakımdan otistik egemen sınıfın ömrü hızla tükenecektir. Septimus savaşın korkularını çok az bastırabilmiş, bu insanlarsa alabildiğine hijyenik yollardan onları hasıraltı etmiştir. *Deniz Feneri*'nin *Zaman Geçiyor* başlıklı bölümünde sadece bir evin veya ailenin değil, bütün bir sınıfın yavaş yavaş çöküşünü gözlemleriz.

Öte yandan *Mrs Dalloway*'deki sistem eleştirisi de çarpıktır. Mrs. Kilman, kadın kahramanın sivri bir eleştirmenidir ama Kilman'ın kişisel sertlik ve toplumsal hınç tarafından ele geçirilmiş olması onun tanıklığını itibarsızlaştırır. Woolf'ta radikal eleştirmenler veya alt-sınıftan asiler kendilerine acıyan, öfkesi burnunda tipler olup çıkar çoğu zaman. Kolonyal Hindistan'dan dönen Peter Walsh, bu katastrofik zümreye daha geniş bir dünyanın soluğunu getirebilir ama o da sonuçta kendi sınıfından kitabi bir gevşeklikle sapmış bir tip, tür başarısız bir göçebedir, ki onun muhalifliğini niteleyenler de bunlardır. Emperyal, egemen sınıfın ethosu tarafından lekelenmiş birisi olarak görür Clarissa'yı, yine de onu bu dünyaya çekip getiren kocası ile cinsel bir rekabete girmekten geri kalmaz. Dolayısıyla o da hiçbir şekilde tarafsız bir tanık değildir. Zaten Woolf'ta tarafsızlık diye bir şey yoktur.

Clarissa, kendi payına, sanatçı olan bir ev sahibesidir. Woolf kendi metninin ipliklerini bir bütün yaratmak için bir araya getirip örer, Clarissa'nın sanat yapıtı ise (eğer iyi giderse) kadınları ve erkekleri anlık bir bütünlük içerisinde toplayan bir partidir. *Deniz Feneri*'nde Mrs. Ramsay'in sanat yapıtı, kendisinin bile pişirmediği bir yemektir. Yemekler ve partiler sanat yapıtlarına benzerler. Çünkü katılımcılarını bir tür duygudaşlık paydasında buluşturan, kendiliğindenlik havası taşıyan, özenle örülmüş kompozisyonlardır. Ama aynı zamanda belli bir amaç güdülmeden, kendileri başlı başına amaç olarak yaratıldıkları için de sanat yapıtlarını andırırlar. (İnsanın bir şeyler yemek zorunda olduğu doğrudur, ama Ramsay'ler gibi ille de Fransız usulü sığır yemek zorunda değiliz. Ayrıca insanların – hepsi değilse de – çoğu partilere katılmadan da hayatını sürdürebiliyor.)

Haute cuisine ve partiler, eve özgü ve sanatsal olan ile gündelik ve *fenomenal* olanın ironik biçimde bir araya geldiği yerlerdir. Kutsal komünyonların laik karşılıklarıdır. *Deniz Feneri*'nin kraliçe edalarındaki Mrs. Ramsay'i gibi sadece vardırlar. Woolf ve arkadaşlarının kotardıklarından öte işleve sahip olmak gibi bir kabalıkları yoktur. Karizmatik Mrs. Ramsay, bir tür anaç sanatçıdır. Işıltı saçan becerikli varlığı ile etrafındaki çekişmeleri anaçça tatlıya bağlayan bir ara bulucu, usta bir uyum yaratıcısıdır. Dağınık unsurları bir sanat yapıtı gibi bütünleştirir. Emma Woodhouse gibi o da hayli özgürce yaratır "kompozisyonunu", nitekim arkadaşları arasında yaşanması muhtemel ilişkileri de o tertipler.

Kafiyesiz ve hedefsizce sadece kendisi için var olan bir başka şey ölümdür. Ölümün gölgesinin Septimus'un intiharı kılığında Clarissa'nın partisine düşmesi de bu açıdan anlamlıdır. Hayattan az ya da çok daha gerçektir ölüm – daha nihai ve dramatiktir, ama aynı zamanda bir tür boşluktur – Clarissa'nın partilerle ilgili duyguları da tam böyledir. Ölüm, Woolf'un bütün romanlarının merkezinde yer alır. *Dışa Yolculuk*'ta kadın karakteri evlilikten kurtaran ölümdür. (Oldukça uç bir çözüm, şaşılığına son vermek için birisinin kafasını kesmek gibi.) Toplumsal düzenin çekirdeğinde yatan Gerçektir ölüm, ama orada temsil edilemez. Örneğin Septimus'un ölümü ancak kıyısından köşesinden görülmüş, Mrs.

Ramsay'inkiyse meşhur, ziyadesiyle iyi hesaplanmış rastlantısal bir parantez içerisinde duyurulmuştur. Aslında yersiz bir anilikle ölüp gitmek Bloomsbury romanlarının anaç figürlerinin neredeyse mesleki kaderleridir. Forster'ın Mrs. Wilcox ve Mrs. Moore'u da aynı akıbete uğrarlar. *Dalgalar*'ın ölü kahramanı ya da "yok-merkezi" Percival, ölü veya diri, hiç görülmez. Bloomsbury romanları enerjiyi kendi etraflarında döndüren ve hiçbir zaman simgelenemeyen mutlak bir gerçekliği ima eden yok-merkezlerle, girdaplarla doludur.

Clarissa, Septimus'un ölümünde hem dehşet verici hem de cezbedici bir yön bulur. Clarissa'nın partisinin boşluğunu yargılayan, bir tür meydan okumadır bu ölüm. Bir boşluk (ölüm), bir başka boşluğu (sosyete) sorgulamaktadır. Ölüm, bütün insan deneyimlerinin kalbindeki boşluğu vurgulamaktadır – en açık ifadesini şeylerin gelip geçiciliğinde bulan bir boşluk. İroniktir ki hayatın faniliği, aralıksız bir ölüm, sararıp solma olması, akıllara sonsuz ve ölümsüz olanı getirir sürekli. Hayat yitip gidebilir, ama ölüm kalır. Aynı zamanda davetkârdır ölüm, çünkü akışkan bir dünyada mutlaklığın ve nihailiğin bir biçimini temsil eder. Belki de şu şaibeli, göreceli dünyada hayatta kalabilecek tek mutlak, ölümdür.

Modernistlerin çoğu insan deneyiminin kalbinde ancak anlık bir görünüşünü yakalayabildiğimiz sürekli, ebedi bir şey olduğu düşüncesindedirler. Bu anlık görünüşlerin adlarından biridir sanat. Bir başka ad ise, hiç değilse James Joyce için, "epifan"dır: sonsuz olanın anlık görünümü. Post-modernizm mutlağın peşindeki bu özlem dolu kovalamacadan vazgeçip zamanın kefareti ödenmemiş parçalarıyla sınırlar içeriğini. Modernizmin trajedisi şudur: Bir tür kurgu olduğunu bildiği halde mutlak olanın peşindeki iştahlı arayışından vazgeçemez. O yüzden, mutlak olan, bir tür uzlaşı olarak, varlık değil yokluk halinde belirme eğilimindedir ve ölüm – mutlak yokluk – namevcut bir mutlağın göstergesi haline gelir. Katıksızlığına ve nihailiğine kapılarak ölüme kolayca âşık olabiliriz.

Yine de değişimden muaf, daimi gibi görünen bir şey vardır insan deneyiminin kalbinde ve *Deniz Feneri*'nin Mrs. Ramsay'i

dingin varoluşuyla bu sürekliliğin simgesidir. Hareket (fenerin kıpırdayan ışığı) ile durgunluğu birleştiren deniz fenerinin kendisi de bir bakıma öyledir. Tıpkı Forster'ın *Hindistan'a Bir Geçit*'indeki Marabar mağaraları gibi, bir simgenin simgesi olarak okunabilir deniz feneri. Hem bir tür edebi şaka olan hem de ciddiyetle tasarlanmış, apaçık, bilinçli bir simgedir. Woolf'un kendisi de onunla ilgili "Tasarımı bir arada tutmak için kitabın ortasına merkezi bir çizgi çekmeniz gerekir," derken bu simgenin tıpkı *Ulysses*'teki Homerosçu mit gibi keyfi ve alabildiğine formel bir edebi oyun olduğunu ima etmektedir.

Lily Briscoe da bu Gerçeğin – sadece ölüm olarak bilinen yokluğun gerçekten işaret edebildiği, gerçekliğin kalbindeki bu mutlağın – varlığını duyumsar. Çevresindeki topluluktan, toplumun simgesel düzeni diyebileceğimiz şeyden "şu korkunç düşmanının -ansızın üstüne çullanan, görünümlerin ardında şiddetle beliren ve dikkatini talep eden şu öteki şeyin, şu hakikatin, şu gerçekliğin- varlığına" sürülmüş hisseder kendini. Sözü edilen, Mrs. Ramsay'in ani, ürkütücü ölümüdür. Her ölüm gibi (ama özellikle ani ölümler gibi) anlamlandırma yetisini zorlayan, okurla birlikte Lily'nin de düzayak bir simgeye dönüştürmeden anlamlandırması gereken bir ölüm.

Mrs. Ramsay'in varlığının sürekliliği, varoluşunun görünüşteki "zorunluluğu" bir kurgudur altı üstü. Onun varlığı da şu fani dünyadaki her şey gibi olumsaldır. Öte yandan Lily'nin Mrs. Ramsay'e belli bir mesafeden bakabilmesi bu baskıcı biçimde karizmatik figüre beslediği karışık duyguları yerli yerine oturtup, resmini bitirmesine imkân tanır. Hayatta yitirilen, ölümle canlandırılır. Mrs. Ramsay, hayattayken, simgeci bir şiir gibi, "anlamına gelen"den ziyade "olan" olarak görünür; ama şimdi ölüm, ondan bir anlamın doğabileceği kadar uzak bir mesafeye yerleştirmiştir varlığını. Artık bir gösterene dönüştürülebilir; saf varlığın her zaman yitimine yol açan bir dönüştürme sürecidir bu.

Ne var ki Lily'nin yüzleşmek zorunda olduğu tek yokluk sadece ölümünki değil, aynı zamanda arzununkidir. Sevgi nesnemizi varlığımızdan ebediyen uzaklaştırdığı için bir anlamda arzunun karşıtıdır ölüm. Ama bu sayede, arzunun mutlak imkânsızlığını,

hedefine asla tümüyle ulaşamayacağını da imler ölüm. Onu tatmin edebilecek nesne hiçbir zaman tümüyle ulaşılabilir olmayacaktır. Mrs. Ramsay'e bir uzaklık duyusu bahşeden, varlığının öz-bütünlüğü, hayatındaki bu erişilmezliğe işaret eder, nitekim ölümünü öngörür. Demek ki arzu da tıpkı ölüm gibi mutlak bir yokluğa dönüşecektir. Bir tür eksiklik olmasıyla ölüme benzer zaten. Bu eksiklik insan varoluşunun dinamiği gibi iş görür, ama ileride vaki olacak mutlak yokluğun da habercisidir. Mrs. Ramsay'in ölümünün ardından Lily'nin hissettiği şey, dilin ifade sınırlarını aşan tatminsiz bir arzudur. Dilin ifade sınırlarını, sadece sözcükler için çok dolu olmasıyla değil aynı zamanda çok boş olmasıyla da aşar bu arzu. Nesnesi Mrs. Ramsay'dir ve onun ölümüyle Lily arzunun nesnesiz, dolayısıyla en katıksız, gerçek haliyle baş başa kalmıştır. Hiç değilse şimdilik tek bir şeyle aşabilir bunu; sanatla.

Şeyleri hem daha fazla hem de daha az gerçek kılarak, çerçeveleyip uzaklaştırarak, böylelikle daha renkli biçimde canlandırarak arzuyu dinginliğe dönüşecek şekilde arıtan sanattır – şu durumda Lily'nin resmidir. Sanat gerçekten var olmayanı temsil ettiği için varlık ve yokluk üstüne kurulu bir oyundur; bu anlamda varlık ve yokluğun çift anlamlı birer harmanı olan ölüm ve arzu ile akrabadır. Aynı zamanda her ikisinin gayri-şahsiliğine de sahiptir. Aslında sanat, ölüm ve arzu arasında bir yerlere oturur, birincisinin sonsuz dinginliği ile ikincisinin hayat dolu akışını birleştirir.

Mrs. Ramsay öteki karakterlerce idealize edilip mitleştirilse de roman tarafından eleştirilmediği söylenemez. Yazarının aksine annelik ve hanımlığın geleneksel rollerine yürekten inanır, aynı zamanda işgüzar, bilgisiz ve duygusal yönden tutuktur Mrs. Ramsay. Clarissa Dalloway gibi onun da toplumsal açıdan münasip görüntüsünün altında bir şüpheci yatar; insanların gerçekte ne kadar marazlı, çıkarcı ve adi varlıklar olduklarının farkındadır. Aracılık – hem annelik hem hanımlık – rolünü yerine getirmesi gereken kişi olarak, aralarını bulmaya çalıştığı kişilerle ilgili olumsuz fikirler edinmeye en müsait konuma sahip gözlemcidir aynı zamanda. Kendi kendisiyle çok fazla zaman harcar. Henry James'teki gibi iktidarın incelikli bir çeşitlemesi olabilir bu da.

Kitapta Hukuk'un bekçiliğini yapan, kocasından ziyade Mrs. Ramsay'dir. Ama alabildiğine baştan çıkarıcı, sinsi bir otorite, aşkın ve tenselliğin hukukudur bu. Mr. Ramsay, kaba kuvvet ve düzenbazlıktan öte anlam taşımayan patriarkal hukukun boşluğunun imgesi iken, Mrs. Ramsay varlığından saçılan güzellik ile itaate teşvik etmektedir bizleri. Mr. Ramsay'in huysuz otoriterliği çocuksu muhtaçlığının öbür yüzüdür sadece. Lily için önemli olan, üzerindeki etkisini özgürce itiraf edebilecek kadar uzaklaşmaktır Mrs. Ramsay'in imgesinden. Sanatı sayesinde her ikisini de başarır. Mrs. Ramsay'in imgesini daha yakından resmederek onu aynı zamanda "yerine yerleştirir" ve böylece de bir bakıma alt eder onu.

Bu durum aslında daha genel bir doğruyu da tarif ediyor. Varlığımızın kaynakları ile, tarihi mirasımızın kötü şöhretli yönleri ile yüzleşmeden onlardan özgürleşebilecek gücü bulamayız. Kendimizi ana soylu toplumsal bütünden sıyırıp öteye geçeceksek, önce ana soyluya olan sürgit bağımlılığımızı tanımlayarak koyulmalıyız yola. Artık yaşlanan kuşağın bizlere bıraktığı en değerli miras, bağımlılığı kırıp bağımsız bir varoluşa yelken açma yönündeki özgüvendir. Bunu yapamazsak bizden yaşlı olanlara – öfkeyle kafayı takmış vaziyette – kuru kuruya reddiyeler düzerek geçmişi basitçe yeniden yaşamış olacağız sadece. Ebeveynlere duyulan öfkenin verimsiz döngüsüne sıkışıp kalacağız. Peşi sıra defalarca kez giyeceğimiz pişmanlık ve gönül alma zırhı belirecek ufukta.

Virgina Woolf sanatın öfkeden doğabileceğine inanmıyordu, bundan ötürü *Üç Gine* gibi polemiğe dayalı yapıtlarını kurmaca yapıtlarından ayrı tutmuştur. Sanat ve öfkenin, örneğin Jonathan Swift gibi, ebediyen uzlaşmaz iki uç olduğunu öne sürmek pek doğru değildir. Ne var ki öfkenizin yanında hep bir barışma, uzlaşma umudu taşımazsanız zamanla niçin öfkeli olduğunuzu da unutursunuz. Adaletsizliği tanımlayacak bir adalet imgeniz yoksa, adaletsizliğe karşı çıkamazsınız.

Lily Briscoe bir uzlaşmaya varır; keza komik ve dokunaklı bir karakterken, romanın sonunda neredeyse bir kahramana dönüşen Mr. Ramsay de. En sonunda deniz fenerine vardığında, o da Gerçek ile karşılaşır (Lily'nin karşılaşmasıyla onunki arasında ustaca benzerlik kurulmuştur burada); Woolf'un yazılarında görmeye

alışkın olduğumuz gibi, ölümle, kayıpla, acı gerçeklikle bu travmatik karşılaşma bir bakıma yeniden doğmayı temsil eder. Bu belli belirsiz yeniden doğuş tınısı, bir modernist roman için hayli cesur bir sondur, çünkü modern çağda hiçbir şey umut etmekten daha safça olamaz. Woolf'un dokunuşu bariz biçimde hissedilir burada.

Woolf'un "Mr Bennett ve Mrs. Brown" başlıklı denemesinde Arnold Bennett'ın gerçekçilik anlayışına yönelttiği eleştiri yaygın olarak bilinir. Woolf burada esasen dışsal ayrıntılara sıkı sıkı sarılıp içsel hayatı ortaya koymayı başaramayan edebiyat ekolüne odaklanır. Aslında "psikoloji"ye Woolf'un teslim etmeye yanaşmadığı kadar yakın olan Bennett gibi yazarları bir bakıma karikatürleştirir bu metin. Ayrıca gerçekçilikten ziyade natüralizmin reddidir bu. Woolf'un böyle kurmacalardan hoşlanmamasının nedenlerinden biri açık uçlu olmalarıdır. (Sürece ve geçiciliğe bağlı bir yazarın böyle düşünmesi ironik değil mi?) Woolf'a göre bu tür yapıtlar hep kendilerinden öteye, politik eylem gereksinimine ya da göndergesel dilleri aracılığıyla özgür bir dünyaya işaret eder. Woolf'un bunlara itirazı kısmen, bütünlük fetişizminden kaynaklanır. Sanat eseri kendine yeten bir bütünlük oluşturmalı, gündelik hayattan kalın çizgilerle ayrılmış olmalıdır. Ama niçin böyle olması gerektiği hiç enine boyuna tartışılmamıştır. Bu da başka bir modernist dogmadır.

Aslında Woolf, pek çok kere gerçekçilik adına konuşmuş, sanatı şeyleri oldukları gibi görme meselesi olarak tanımlamıştır. Sadece, bunu yapmanın en iyi yolunun dışsal gerçekliği – tabiri caizse – "parantez içine almak" olduğunu, çünkü "içsel" hayata ancak böyle nüfuz edilebileceğini düşünüyordu. (Böyle bir ayrımın ne kadar anlamlı olduğu ayrı bir mesele tabii.) Birçok eleştirmen Woolf'un bunu kendi eserlerinde nasıl yaptığına dikkat çekmiştir: "...üstünde telefon numarası yazılı bloknotu alırken, böyle anların hayat ağacının tomurcukları, karanlığın çiçekleri olduğunu söylüyordu kendine..." (*Mrs Dalloway*). Bu nesir, genellikle metafizik hayallere dalıp gitmenin tam ortasında, dışsal dünyaya yapılan referansları bir yan cümlede veya parantez içinde vererek örter.

Bu kısmen de, semavi bir âleme yükselip gitmesin diye, zihni bir süreliğine gerçek hayata demirlemenin bir yoludur. Aynı zamanda kasten ironiktir; gerçi Joyceçu bir anlamda değildir bu. Joyce'da telefonlara, çatallara, vb.'ne yapılan satır arasındaki referanslar fantezi, hayal dünyasına dalmayı hınzırca kırar. Woolf'ta ise bunlar zihin ve dünyanın ya da özel ve kamusal alanların kesişim noktalarının ne denli keyfi olduğunu hatırlatma işlevi görür. Bu, karmakarışık bir içsel dram dünyasıdır; bu dünyada, dışsal düzlemde, pek kayda değer bir şey olmaz; ama olgulara dikkatimizi çeken de tam da bu üslup numarasıdır işte. Özel ve kamusal dünyalar, Woolf'un deyişiyle "tahayyül" ve "olgu", öyle bir biçimde çatışırlar ki esasen birbirlerinden ne kadar ayrı olduklarını ortaya koyarlar. Woolf'un eserlerinin bazı yerlerinde, içsel ve dışsal hayat arasında bir asimetri vardır; dolayısıyla psikolojik durumlar (örneğin James Ramsay'in babasının deniz fenerine gitmemesine öfkelenmesi), maddi sebeplerinden daha aşırı ya da onlarla bütünüyle ilintisiz görünür. *Üç Gine*'de vurguladığı üzere, tıpkı George Eliot gibi Woolf da özel ve kamusal dünyaların birbirinden ayrılamayacak biçimde bağlı olduğuna inanır. Nihayetinde sanat bundan başka nedir ki? Woolf'un mülkiyet, militarizm, eğitim, toplumsal koşullar, cinsiyet politikaları hakkındaki bilgisi de etkileyicidir. Bu meseleleri kurmaca yapıtlarından mümkün mertebe uzak tutması, cehaletinden ileri gelmez. Daha ziyade, bu tür konulara büyük ölçüde mesafeli olan bir sanat anlayışı vardır.

Sonuçta Woolf, bu iki alanı birleştirecek bir biçimde yazmanın bir yolunu bulamamıştır. Aynı dönemin, bu iki alanı başarılı bir şekilde harmanlayan yazarı Marcel Proust'tur; Fransız üst sınıfların kronikçisi ve insan ruhunun en mahir, en özenli araştırmacısı Proust. Woolf'un büyük ölçüde yoksun olduğu iki özelliğe daha sahiptir Proust: Entelektüel derinlik ve esrik komedi. Woolf *Üç Gine*'nin ilk taslaklarından birinde olgu ile tahayyülü birleştirmeyi denemiş, ama ortaya kötü bir iş çıkardığını düşünerek daha sonra bundan vazgeçmiştir. Dolayısıyla, siyaset ile sanat arasında katı bir ayrım yapması da nihayetinde bu ikiliğe çıkar. Didaktik veya polemikçi olanın sanat için ölümcül olduğu iddiası, edebiyat eleştirisinin insanı canından bezdiren klişelerinden biridir; ve pek

çok açıdan kesinlikle ortodoks olmadığı halde, Woolf bu klişeyi tümüyle onaylamıştır. Ama bu ezelden beridir böyle değildir. Bazı ortaçağ dramaları didaktiktir, ama iyi bir etki yaratır. Gulliver'ın Seyahatleri'nde etkileyici bir polemik vardır. John Donne'dan John Henry Newman'a, en zengin edebi türlerden biri vaazdır. Edmund Burke hem şiirsel hem de polemikçidir. Dickens'ın *Kasvetli Ev*'i vaazlara özgü muazzam anlatı kalıplarıyla doludur. Didaktikliğin sanatı mahvedeceği düşüncesi olsa olsa başka bir modernist klişedir.

Her durumda, Woolf'un sanatının büyük ölçüde – sözcüğün bilindik anlamıyla – gerçekçi olmaması, politik olmadığı anlamına gelmez. Şeylerin hakikatine onları dışsal dünyadan koparıp "parantez içerisine alarak" ulaşılacağı düşüncesi Woolf'un zamanında çok rağbet gören bir felsefi akıma, fenomenolojiye aittir. Fenomenologlar, zihnin işleyişini daha yakından gözlemlemek için gündelik dünyayı "askıya alırlar". "Bizatihi" nesneden ziyade, nesnenin kendisini bilince nasıl sunduğuyla ilgilenirler. Woolf'un sanatı bazı yönlerden bu yöntemin edebi bir versiyonudur; ama bu ne tarihsel ne de politik olmaktan çıkarır onu. Woolf'un yazılarının ironisi esasen, dış dünyayı "paranteze alarak", dolayısıyla da soğuk ve elitist suçlamasıyla karşılaşma riskine girerek, içerimleri bakımından bütünüyle politik olan duygu, değer, kimlik, öznellik gibi meseleleri derinlemesine incelemesidir. Fenomenolojide olduğu gibi, gündelik dünyadan yüz çevirmek gibi görünen şey, aslında bu dünyayla daha yakından ilgilenmenin bir biçimidir.

Woolf'a getirilebilecek asıl eleştiri, yazdıklarının gerçekçi olmaması değil, dramatik olmamasıdır. İnsana özgü farklılıklardan söz etse de, bunları sanatında "icra etmekte", yani karakterlerin nevi şahsına münhasırlığını sözleri ve edimleriyle ortaya koymalarını sağlayarak onları ete kemiğe büründürmekte zorlanır. Kişiliğin o ayırt edici tonunu konuşma ve edimlerde yakalama bakımından zayıftır, ama bunu anlatısal bir bakış açısından betimleme konusunda muazzamdır. Havanın kapalı olduğu bir akşamüstü Yedi Cüceler'i birbirinden ayırmak ne kadar zorsa, monologlarla ilerleyen *Dalgalar*'daki altı karakteri birbirinden ayırmanın da o kadar zor olmasının sebeplerinden biri şüphesiz budur. Nesir hem

güzeldir hem de – sözcüğün teknik anlamıyla – monotondur. Farklılıkları resmetmesine resmeder Woolf, ama onlara hayat veremez. Üst sınıf İngilizlerin çoğu gibi, Woolf'un da kendi sınıfının çeşitliliğinin dışına çıkamamış olduğundan şüphe ediyor insan. Sözgelimi Dickens bu bakımdan muazzamdır, kuşkusuz çok yeteneklidir; keza Joyce da öyledir; Woolf'un ise asla böyle olamadığı düşünülebilir. Benliğin çok yönlülüğüne sarsılmaz bir inanç beslese de, kendi benliği toplumsal açıdan kısıtlıdır. İnsanları benliklerini eşsiz bir biçimde icra etmeleri bakımından ele alamaz. Bir bakıma, pek de şaşırtıcı değildir bu. Eylem ve söylem, mahrem ve kamusal dünyaların kesiştiği yerlerdir; Woolf'ta ise böyle kesişim noktalarına çok az rastlanır.

Yıllar gerçekçi bir tarihi roman olsa da, *Jacob'un Odası*'ndan *Perde Arası*'na kadar pek çok yapıtında savaş temasını ele almış olsa da, Woolf gerçekçi değildir. Dahası materyalisttir. Materyalist olmasının yolunu açan da feministliği olmuştur. Bennett ve Wells gibi yazarları eleştirirken, olumsuz bir sıfat olarak "materyalist" sözcüğünü kullanır Woolf; ancak burada anca burnunun dibini görebildiği için kendini dış görünüşlere adayan bir sanat olarak natüralizmi kastetmektedir. Woolf daha olumlu bir anlamda materyalisttir yandadır; sözgelimi *Kendine Ait Bir Oda*'da şunları yazar: "Birisi karnını doyuramadıysa iyi düşünemez, iyi sevişemez, iyi uyuyamaz." Toplumsal düzenin (hem o zamanki hem de şimdiki) kültürel idealizmine karşı, kasten kışkırtıcı bir yorumdur bu. Kültürel idealistler, Woolf'un da kitabın başka bir yerinde ortaya attığı bir fikri, yazı kâğıdı ucuzlayınca kadınların da yazar olabildiklerini işitmekten hoşlanmaz. Onlar sanatı aşkın bir şey olarak düşünmeyi tercih ederken, feminist olan Woolf ister istemez kültürel üretimin maddi önkoşullarıyla ilgilenmiştir. Maddi gerçekliği yansıtan bir şey olarak sanattan ziyade, sanatı mümkün kılan maddi gerçekliklerle ilgilenmiştir. Bu bakımdan, içinden çıktığı toplumsal sınıfın etkisi kadar, toplumsal cinsiyetinin etkisi de önemlidir.

Kısacası Woolf, türüne az rastlanır bir hayvan gibidir, zira materyalist bir modernisttir. Siyasi düşüncesi bakımından materyalist ve tarihselci olduğu halde bunun ille de gerçekçi bir sanatla el ele

gitmesi için hiçbir neden olmadığını anlamıştır (Mayakovski, Bertolt Brecht ve André Breton da büyük ölçüde böyle düşünmüştür). Bilakis Woolf, tam da kadınların hayatlarına getirilmiş maddi ve tarihsel kısıtlamaların gayet bilincinde olduğu için, aynı anda iki işlevi de yerine getiren bir sanat yaratmak istemiştir. Woolf'un aklındaki sanat, bir yandan bu koşulu tahayyül düzleminde gerçekleştirmeye çalışacak, bir yandan da oyuncu, ihlalci, yapıbozumcu biçimleriyle bunu bir kenara bırakacaktır. Başka deyişle, hem ideoloji hem de ütopya olacaktır.

SONSÖZ: *UYANIŞ*TAN SONRA

Modern İngiliz edebiyatının doruk noktası, seksen yıl geride bıraktığımız yüksek modernizm dönemidir. Henry James'in 1916'daki ölümüyle Joseph Conrad'ın 1924'teki ölümü arasındaki sekiz yıl, İngiliz edebiyatında baş döndürücü yeniliklere sahne olmuştur. T. S. Eliot'ın *Prufrock*'u (1917) ve *The Waste Land*'i (1922), Joyce'un *Portrait*'i (1916) ve *Ulysses*'i (1922), Ezra Pound'un *Hugh Selwyn Mauberley*'i (1920), Lawrence'ın *The Rainbow*'u (1915) ve *Women in Love*'ı (1920), W. B. Yeats'in *The Wild Swans at Coole*'si (1919), Virginia Woolf'un *Jacob's Room*'u (1922) bu dönemde yazılmıştır. İngiliz edebiyatının tüm bu maestroları arasında sadece ikisi İngiliz'dir.

Aynı dönem, Birinci Dünya Savaşı'nın çalkantılı yıllarına denk düşer. Ulusal kapitalizmler küresel bir yangına yol açmıştır ve Avrupa medeniyeti, kendini radikal bir şekilde sorgulamaktadır. Herkese ümitsizlik, manevi çöküş duygusu, kıyamet ve felaket beklentisi egemendir. Yarım yüzyıldır görülmedik kitlesellikte bir siyasi ve toplumsal militanlık pratiği kıtayı sarsmaktadır. Orta sınıfın hizmetindeki liberal idealler, enkaz altında kalmıştır. Ypres ve Somme savaşlarından sonra hiç kimse akıldan, ilerlemeden ve uygarlıktan söz etmez. Eskiden yalnızca sömürgelerde hüküm sürdüğü sanılan barbarlık, emperyal kentlerin göbeğinde boy göstermiştir.

Bu tarihi bağlam ile modern çağın en serüvenci romanı ile şiirinin doğuşu arasındaki ilişkiler, şüphesiz son derece karmaşıktır. Buna rağmen eski dünyanın çöküşü ile edebiyat ve medeniyet düzeyinde ortaya çıkan yenilikler arasında birtakım nedensellikler kurmak yanlış olmaz. 1916-1924 arası, bir travma ve felaket dönemi olduğu gibi aynı zamanda bir yaratıcı imkânlar dönemidir. Geleneksel hayat tarzı gözden düşerken edebiyat ve siyasette daha cesur düşünen insanlar sahneye çıkmıştır. 20. yüzyılın ilk çeyre-

ğinde İngiliz romanı Birinci Dünya Savaşı'nın yarattığı sismik sarsıntıdan doğarak hâlâ tekrarlanamayan bir başarı göstermiştir. 1939'da, yeni bir küresel yangının eşiğinde yayımlanan *Finnegans Wake*, bu olağanüstü dönemin son ürünüdür ve Auden, Orwell, Isherwood gibi daha az deneysel üslupları olan yazarların ürünleriyle aynı tarihlerde ortaya çıktığı için buzul çağında yaşayan bir mamutu andırır. İkinci Dünya Savaşı'nın eşiğinde İngiliz edebiyatına egemen olan tutum gerçekçiliktir. Yalnız söz konusu gerçekçilik, John Fowles'un *The French Lieutenant's Woman/Fransız Teğmenin Kadını* romanında olduğu gibi modernizmden izler taşıyan bir gerçekçiliktir.

İkinci Dünya Savaşı yıllarında İngiliz edebiyatı önemli yeniliklere sahne olmaz. Zaten tarihte hiçbir şey ikinci kez gerçekleşmez. Bu da çoğu zaman birincinin yarattığı etkinin büyüklüğünden kaynaklanır; nitekim 20. yüzyılın ilk çeyreğinde yazılan İngiliz romanı, yerleşik kalıpları radikal bir şekilde değiştirmiştir. Öte yandan İkinci Dünya Savaşı'nın ardından parlayan bazı yazarlar, yüzyılın ilk çeyreğindeki edebi başarıyı taklit etmeye çalışırlar. 1950'lerden sonra gayri-resmî memleket şairi olan Philip Larkin ise Eliot, Pound ve Joyce'a sırt çevirerek Hardy ve Edward Thomas'tan beslenmeyi yeğler. Bir sürü başka yazar da Larkin'in yolunu izler. Bunlardan bazıları düpedüz taşralı oldukları için bazılarıysa bu yolu izlemek gerçekten zor olduğu için başka bir şey akıl edemez. Böylece İngiliz romanı, taşralı perspektiflerine geri döner ve büyük modernist serüven bir sapmaya, yabancılara özgü bir deliliğe indirgenir. İngilizlere özgü o kültürsüzlük, "aykırı" düşüncelerden ve özgürlük düşkünü yabancılardan nefret eden o sığ tutum bir kez daha şahlanmıştır.

1950'ler ve 60'larda ünlenen bir grup yazar, bu paslı ortodoksiyi kısa süreliğine sarsar. Kingsley Amis, Alan Sillitoe, John Braine, John Wain gibi yazarların oluşturduğu bu yeni "toplumcu gerçekçi" ekol, savaştan yeni çıkmış İngiltere'nin hislerine tercüman olma iddiası taşıyarak İngiltere'yi kahramanlık edebiyatından usanmış, eşitlikçi, iktidar karşıtı, alt orta sınıf ağırlıklı, plebyen, cinsel özgürlüğüne düşkün, amaçsız, hareketli, ayrıksı, dini inançlarla alay eden bir ulus olarak resmeder. Amis'nin *Lucky Jim*'i,

Braine'nin *Room at the Top*'u gibi romanlar geleneksel işçi sınıfı ve patrisyen üst sınıf gibi iki köhne yapı arasında sıkışan genç kuşağın nabzını tutar. Ne var ki bu yeni ekol, en sonunda hayal kırıklığı yaratır. Zira "Öfkeli Genç Adamlar" olarak adlandırılan bu yazarlar, şöhrete kavuştuktan sonra sindirim sorunu yaşayan gerici yazarlara dönüşürler. Aslında bu yazarların dönek oldukları da söylenemez. Çünkü ta başından beri muhalefet anlayışlarını bireycilik ve fırsatçılık üzerine kurarlar.

İngiliz edebiyatında kemikleşen yeni ortodoksiye asıl meydan okuyan yazarlar dışarıdan gelirler. İkinci Dünya Savaşı'nın ardından Britanya, imparatorluk vasfını yitirirken ülkeye keyifsizlik egemen olduğu gibi ciddi bir özgüven kaybı yaşanır. "Öfkeli Genç Adamlar"ın romanlarında kahramanlık edebiyatıyla alay edilmesi biraz da bu moralsizlikten kaynaklanır. Öte yandan, imparatorluğun dağılmasıyla birlikte bir bir bağımsızlaşan ulusların yurttaşları olan V. S. Naipaul, Doris Lessing, Patrick White, Nadine Gordimer, Wilson Harris, J. M. Coetzee, Chinua Achebe, Ngugi wa Thiong'o, Salman Rushdie gibi yazarlar 1960'lar ve 70'lerde yazdıkları romanlarla İngiliz edebiyatında güç dengelerini değiştirirler. Doğrusu bu yazarların ufku, derinliği ve teknik sofistikasyonu İngiliz yazarları tam anlamıyla gölgede bırakmıştır. Bir başka deyişle, emperyal merkezin keyfini kaçıran gelişme çevreye hayat vermiştir.

Finnegans Wake, İngilizceyi kozmopolit, avangard ve İngiliz olmayan gayelerle yağmalarken onda yeni imkânlar keşfeden sömürge yurttaşı bir yazarın kaleminden çıkmıştı. Tıpkı Joyce gibi post-kolonyal yazarlar da İngiltere'ye özgü gerçekçiliğin normlarını çok fazla önemsememiştir. Bu sayede H. G. Wells, George Orwell, Angus Wilson gibi yazarların üslubundan farklı bir üslup İngiliz romanına girmiştir. Ayrıca yine tıpkı Joyce'un romanları gibi post-kolonyal yazarların yapıtları da kullandığı dile yarı-yabancı olduğu için dil bilinci iyice keskinleşen yazarların virtüözlüğünü sergiler. Post-kolonyal yazarların hepsi Joyce, Eliot veya Yeats kadar iyi yazarlar değildir elbette; ancak kimi kendi ülkelerinde, kimi İngiltere'de İngilizce romanlar yazan bu insanların bir önceki sürgün ve göçmen yazarlar kuşağının üretken belirsizliklerinin

– ben nereye aitim, hangi dili konuşuyorum, konuştuğum dil hangi geleneği veya yakınlığı ima ediyor – kalıtçısı oldukları apaçık ortadadır.

Göçmen yazarların taşıdığı edebi saygınlık nişanı bir ara Britanya'daki etnik çeşitliliği simgeleyen yeni bir dalganın eline geçer. "Britanyalı yazar" nosyonu bu süreçte onu oluşturan unsurlara doğru ayrışırken İskoç, Galli ve İrlandalı kimliklerini taşralı olmayan bir bilinçle ön plana çıkaran bazı yazarlar İngiliz orta sınıfının sınırlarını aşarlar. Örneğin Galli yazar Raymond Williams'ın yazdığı romanların İngiliz bir yazarın kaleminden çıkmadığı, bu metinlerin tarihi ve siyasi derinliğinden hemen anlaşılır. İrlandalı yazar John Banville ise Londra'da yazılan çoğu romandan daha deneysel, daha felsefi olduğu gibi tarihi farkındalık sahibi de olan cesur romanlar yazmıştır.

Tüm bunlar İngiliz romanının başına konmuş talih kuşlarıdır; çünkü "saf" İngiliz yazarlar son zamanlarda bir hayli kötü romanlar yazmıştır. Zaten post-emperyal İngiltere'ye egemen olan kültürün roman sanatına sanki özellikle husumet besleyen bir tarafı vardır. Bu nedenle Graham Greene'den Lawrence Durrell'a, Malcolm Lowry'den John Le Carré'a bir sürü İngiliz yazar romanlarına mekân aramak için İngiltere sınırlarını terk etmiştir. Bu yazarlar için Afrika'nın ücra köşeleri, Mısır'ın egzotik kentleri, Latin Amerika kültürleri, Moskova'nın kriminal dünyası, Reigate veya Bradford'tan daha heyecan vericidir. Daha az medeni topraklarda insan hayatı daha tehlikeli, daha çaresiz, daha ölçüsüz olabilir, ama aynı zamanda daha duyumsal ve daha erotiktir. Ayrıca insanoğlunun elle tutulur hakikatlerine bu topraklarda erişmek daha kolaydır; üstelik orta sınıfın ağrı kesici ilaçlarına veya İngilizlere özgü ikiyüzlülüğe tenezzül etmeden. Bu yazarların teorisi budur.

Heart of Darkness'ın yirminci yüzyıldaki muadili *Lord of the Flies / Sineklerin Tanrısı*, Conrad'dan ne kadar etkilendiyse bu teorinin de o kadar etkilendiği aşikârdır. Robert Graves'in *Goodbye to All That*'i, İngiltere'nin taşralı sınırlarını savaş aracılığıyla aşar. George Orwell'ın Burma'sı, Jean Rhys'ın Parisyen *demi-monde*u, Anthony Burgess'ın Asya'sı ve Katolik Avrupa'sı, J. G. Ballard'ın savaş dönemi Japonya'sı, J. G. Farrell'ın emperyal İrlanda'sı ve

Hindistan'ı, Bruce Chatwin'in Patagonya'sı ve Avustralya taşrası, Birmingham'a veya Bangor'a yeğlenir. William Golding ve Patrick O'Brian gibi yazarlar ise denize açılırlar.

İngiliz kültürü – birtakım istisnaları saymazsak –, ihtiraslı bir metafizik öykü değil zarif bir minyatür olagelmiştir. Buna koşut olarak İngiliz romanı da büyük ölçüde ayrıntıcı, alçakgönüllü, ketum ve bilge olmuştur. İngiliz romanında Pynchon, Bellow, Roth gibi Amerikalıların gürültüsünden, hırsından ve enerjisinden eser yoktur. William Trevor, Anita Brookner, Penelope Lively gibi yazarlar birer istisnadır. Ne var ki Martin Amis ve Ian McEwan gibi yazarların son romanlarında kültürel ve tarihi meseleleri ele almaya yönelik bir sabırsızlık sezilir. Ancak Amis'nin kurguladığı anlatılar post-modern bir kırılganlıkla malul oldukları için kültür eleştirisi yapmaya çalışan yazarlarını kültürel bir semptoma dönüştürürler.

Bu kitapta defalarca kez belirttiğimiz gibi İngiliz romanının düşüncelerle arası iyi değildir. Aldous Huxley bu bakımdan sıra dışı bir yazardır. William Golding'in de gerçek bir metafizik yazar olduğu söylenebilir; ama Golding'in aşkın hakikatleri kavramlardan çok deneyimlerde temellendirdiği unutulmamalıdır. Iris Murdoch'un metafizik spekülasyonları bir başka ciddi istisnadır; ama Murdoch da İngiliz değil İrlandalıdır. Aslında Murdoch'u düşüncelerin yanı sıra bilinçdışı sembolizmden ve sıra dışı fantezilerden beslenen Anglo-İrlanda sanat geleneği içerisinde düşünmek gerekir. W. G. Sebald da yenilikçi, entelektüel açıdan tatmin edici ve gerçekçilik saplantısı olmayan romanlar yazmıştı. O da İngiltere'de yaşayan bir Almandı.

İngiliz kültürü, çok net sınıfsal ayrımlara dayandığı için onu bir bütün olarak resmetmek zordur. Hatta bazen ortada resmedilecek bir "bütün" yokmuş gibi görünür. Evelyn Waugh ile Anthony Powell'ın dünyası, Beryl Bainbridge ile Margaret Drabble'ın dünyası değildir. Ivy Compton-Burnett'ın romanları, tarih sahnesinden silinmiş haut-bourgeois dünyayı betimlerken Elizabeth Bowen'ın Anglo-İrlanda Hanedanlığı'nın alacakaranlığında yazdığı romanlar, yine tarih sahnesinden silinmiş bir başka dünyayı betimler. Bunun yanı sıra Modern Britanya'da en mükem-

mel örneklerini Evelyn Waugh'un verdiği bir üst-sınıf romanı da yazılmıştır. Ölçüsüz duygusal tepkilerden arınmış kusursuz satirler kaleme alan Evelyn Waugh, *Brideshead Revisited/Brideshead'e Son Gidiş* gibi hem geç dönem gerçekçiliğin başlıca yapıtlarından olan hem de modern İngiliz toplumunun evriminde kilometre taşlarından olan bir roman yazmıştır. Anthony Powell'ın *Dance to the Music of Time*'ı ise Proust'a öykünerek kendi üst sınıf dünyasını yaratır ama indirimli fiyattan satılan bir Proust romanı olmaktan öteye gidemez.

Gelgelelim tüm bu patrisyen manzaralar, tıpkı P. G. Wodehouse'un sıra dışı öyküleri veya Mervyn Peake'in Gotik senaryoları gibi, toplumsal derinlikten yoksun oldukları için görkemli bibloları andırırlar. Modern demokratik yaşamı uğursuz bir sapma olarak gördüklerinden kendi mitolojik dünyalarında teselli arayan Tolkien ve C. S. Lewis gibi Oxfordlu muhafazakârların fantezi dünyaları için de aynı şey söylenebilir. Peter Ackroyd'un romanlarında ise modernitеyi küçümseyen "manevi", geleneksel ve sahici İngiltere nosyonunun değişik bir tarzda benimsendiğini görürüz. J. K. Rowling'in Harry Potter romanlarında mit ve sihirle toplumsal gerçekçiliği sentezleyen edebi tutumun etkileyici bir şekilde geri dönüşüne tanıklık ederiz. Bunlara alternatif olarak Laurie Lee ile John Cowper Powys'nin organik cemaatlerinde, Peter Ackroyd'un Londra düşkünlüğünde, Melvyn Bragg'in Cumbria'sında, Graham Swift'in *Waterland*'inde, Ian Rankin'in Edinburgh'sında ulusal ayrımlardan çok mekânsal ayrımları sorunlaştıran bağımsız dünyalarla karşılaşırız. Kadın yazarların kaleme aldığı romanlar, gerçeküstü fantezi ile satirin en üretken şekilde sentezlendiği alandır. Muriel Spark, Fay Weldon, Jeanette Winterson gibi kadın yazarların romanlarında karşımıza çıkan bu sentezin en parlak örneklerini, şüphesiz o kamavelesk ve Gotik imgelemiyle İkinci Dünya Savaşı sonrası İngiliz edebiyatının en büyük yazarlarından olan Angela Carter vermiştir.

Avrupa romanı, yirminci yüzyılın başında, – Proust, Mann, Musil gibi büyük yazarlar aracılığıyla – mit ile tarihi, psikolojik içgörü ile toplum eleştirisini, etik ile siyaseti, satir ile maneviyatı, komedi ile trajediyi, gerçekçi anlatı ile bilinçdışı fantazyayı başa-

rıyla bir araya getirmesini bilmiş; böylece modernitenin birbirinden kopuk adalara dönüştürdüğü değişik alanlar – estetik, siyaset, etik, tarih, psikoloji, mitoloji – arasında çeşitli bağlar kurmuştu. Tüm bu alanların birbirlerine temas ettiği belki de tek mecra, romandı. Kısacası Avrupa romanı, entelektüel işbölümü gibi modernite icadı bir fenomene yirminci yüzyılın başında var gücüyle direniyordu.

Ne var ki bu alanlar, – mit, satir, toplumsal gerçekçilik, bireysel psikoloji, bilinçdışı sembolizmi – 20. yüzyılın sonraki evrelerinde birbirinden koparak kendi edebi sığınaklarını aramaya koyuldular. Artık toplumsal satir için Evelyn Waugh'a, psikolojik bakış için Virginia Woolf'a, metafizik esintiler için William Golding'e, komedi için Kingsley Amis'ye bakmamız gerekiyordu. Oysa Proust'un o muazzam romanında bunların hepsini bir arada görüyorduk. Bu edebi işbölümünden bir tek feminist romancılar memnun kalmadılar ve etik, siyaset, fantezi, bireysel psikoloji gibi meseleler arasına bariyerler konmasına mantıklı siyasi gerekçelerle karşı çıktılar. 20. yüzyıl feminist romanında, Proust veya Mann kalibresinde anıtsal sentezlerle karşılaşmasak da birbirinden kopuk alanları daha az "totalleştirici" bir yoldan bir araya getirme çabasını açık seçik görürüz.

Harry Potter romanları, David Lodge, Malcolm Bradbury, Howard Jacobson gibi yazarların kaleme aldığı okul veya "kampüs" romanlarıyla C. P. Snow'un *Strangers and Brothers* sekansında yer alan klişe olay örgülerinden esinlenmiştir. İngiliz romancıları, düşünceleri tartışmaktan hoşlanmadıkları gibi entelektüelleri komik bulurlar. Doğrusu bu durum, İngiliz toplumuna özgü kendine dönük mizah anlayışı ile son derece uyumludur; nitekim İngiltere'de romancılar, entelektüel yerine konur. Öte yandan entelektüelleri komik bulan anti-entelektüalist tutum, savaş sonrası dönemin kültürel iklimiyle de uyumludur; zira kahramanlık edebiyatıyla alay edilip yüce idealler küçümsenirken entelektüeller de boş geçilmeyerek beceriksiz, etkisiz, patetik tipler olarak damgalanırlar. Ancak İngiliz toplumu palyaço, papaz ve deli karışımı bir tür olarak gördüğü entelektüellerle bir yandan alay ederken öte yandan onlara korkuyla karışık bir saygı duyar. Yani entelektüellerin

hayatları aptalca olduğu kadar uğursuz ve korkutucudur da. Buna karşılık Tolkien, Lewis, Peake gibi yazarlara göre kampüsün (akademi-entelijansiye) içinde alternatif bir evren kurgulamak mümkündür; çünkü kampüs tıpkı mitoloji alanı gibi kendi kendine yeterli bir evren gibi görünür. Bir mekân olarak hem sıradan hem de sıra dışıdır. Okur bir yandan kendini onunla özdeşleştirirken öte yandan yabancı bir ortamda dolaştığını hisseder. Aslında kampüs, tıpkı sanat gibi hem gerçek dünyanın parçasıdır hem de ondan ayrı bir dünyadır. İnsanlık dramlarına sahne olacak kadar ilginç bir yerdir, ancak uzun vadede kimin gerçek bir entelektüel olacağını akademik entrikalar belirlemediği için söz konusu dramlar gülünçtür.

Liberal hümanist roman olarak adlandırılabilecek roman türü, ta E. M. Forster'dan beri kendi sınırlarına işaret ederek kişisel ilişkilerin ve psikolojik çetrefilliklerin ardında emek, imparatorluk ve sömürünün acımasız dünyasının yattığını ima eder. Buna karşın, o acımasız dünyayı tam anlamıyla kavrayamaz. Tek yapabildiği, kendi kavrayış sınırlarına işaret ederek kendi olumsuz hakikatini göz önüne sermektir. Angus Wilson, İkinci Dünya Savaşı'nın ardından bu geleneğin mirasçısı olarak sivrilir. Fakat Wilson'ın romanları, orta sınıf İngiliz toplumuna egemen olan eğilimlerden doğdukları halde gerçekçi romanın Viktorya Çağında oynadığı etkili rolü oynayacak nitelikten ve özgüvenden yoksun, yetersiz yapıtlardır. Zaten bir ideoloji olarak liberal hümanizmin takati, George Eliot'ın son romanlarından başlayarak süratle azalır. Henry James'in romanlarına gelindiğinde, açgözlülük, kötülük, şiddet ve iktidarın karşısında liberal hümanizm kendi iktidarsızlığıyla baş başa kalmıştır.

Ancak her şeye rağmen liberal ideoloji, çağdaş İngiliz romanı ve tiyatrosunu derinden etkilemeyi sürdürerek aralarındaki açık farklılıklara karşın Ian McEwan ile Fay Weldon'ı, A. S. Byatt ile Martin Amis'yi, Julian Barnes ile Rose Tremain'i birleştiren dünya görüşü olmuştur. Şu durumda, Londra'da konuşlanmış edebiyat camiasının resmi siyaset ve ahlak doktrini olan bu ideolojinin bir yığın tarihi krizi atlatarak geçerli romancılık anlayışını belirlemeye devam eden köklü ve inatçı bir konsensüs olduğunu söyleyebili-

riz. Küresel terör ve uluslararası şirketler çağında insanoğlunun sorunlarına ne kadar doyurucu çözümler önerdiği ve ne kadar onurlu, saygın ve insancıl bir dünya görüşü olduğu ise ayrı meseledir.

Çağdaş İngiliz edebiyatında Scott James Kelman gibi işçi sınıfından gelen bilinçli bir siyasi "yabancı" ile Jim Crace gibi daha heterodoks siyasi geçmişleri olan bazı yazarlar da vardır. Gelgelelim, genel manzara alabildiğine iç karartıcı. İngiliz romanı, Salman Rushdie'nin Amerika'nın emperyal gücünü meşru gördüğü, Doris Lessing'in radikal geçmişi ile bağlarını kestiği, Fay Weldon'ın kadın hareketine olan bağlılığından vazgeçtiği post-sosyalist ve post-feminist bir dünyada hüküm süren ortodoksluğu rahatsız edecek hiçbir şey yapmıyor. Liberal hümanizmin giydiği şık bir elbiseden ibaret olan postmodernizmin de dişe dokunur bir şey yaptığı yok. James Joyce'un *Finnegans Wake*'i sonlandırdığı veya okur başa dönsün diye son cümleyi yazmaktan vazgeçtiği günden bugüne epeyce değişen dünyayı sarsacak bir roman hâlâ yazılmadı.

YAZAR ADLARI DİZİNİ

Achebe, Chinua 419
Ackroyd, Peter 422
Adorno, Theodore 350
Amis, Kinsley 214, 418, 423
Amis, Martin 421, 424
Anderson, Benedict 134
Arnold, Matthew 159, 235
Auden, W. H. 418
Auerbach, Eric 16, 17, 18, 20
Austen, Jane 14, 19, 33, 43, 66, 80, 89, 100, 102, **125-184**, 187, 207, 272, 276, 285, 288, 322, 342, 363, 389, 405

Bainbeidge, Beryl 421
Bakhtin, Mikhail 8, 13, 14, 17, 18
Ballard, J. G. 420
Banville, John 420
Barnes, Julian 424
Barthes, Roland 27, 99, 159
Barley, John 264
Beckett, Samuel 18, 20, 214, 354, 355, 358, 360, 365, 376
Beerbohm, Max 283
Benjamin, Walter 17
Bennett, Arnold 412, 415
Blake, William 36, 329
Bosanquet, Theodora 277
Boumelha, Penny 249, 253, 264
Bowen, Elisabeth 421
Bracken, Brendon 163
Bradbury, Malcolm 141, 142, 423
Bragg, Melvin 422
Braine, John 418, 419
Brecht, Bertolt 18, 38, 55, 64, 94, 416
Brontë, Anne 167-168
Brontë, Branwell 161-163
Brontë, Charlotte 164, 168-169, 172-175, 182-183, 223
Brontë, Emily 163, 173, 177-178, 182
Brontë, Patrick 162-163
Brooknee, Anita 421
Burgess, Anthony 420
Burke, Edmund 124, 128, 155, 163, 215, 354, 414
Byatt, A.S. 424

Carlyle, Thomas 132
Carter, Angela 422
Cervantes, Miguel de 8, 10, 11, 13, 90
Chatwin, Bruce 421
Chesterton, G. K. 258
Clare, John 265
Cobbert, William 61
Coetzee, J. M. 419
Coleridge, Samuel Taylor 16, 106, 159
Compton-Burnett, Ivy 421
Conrad, Joseph, 31, 54, 69, 138, 214, 266, 293, **294-321**, 325, 326, 362, 403, 417, 420
Crace, Jim 425

Çehov, Anton 7

Darwin, Charles 177, 213, 257, 258
Defoe, Daniel 8, 9, 13, 25, 28, 33, **34-72**, 77, 80, 82, 83, 91, 99, 101, 137, 138, 153
Dickens, Charles 19, 20, 22, 55, 78, 80, 132, 136, 151, 164, 166, 181, 184, **185-209**, 210, 211, 213, 223, 229, 235, 256, 264, 283, 292, 293, 303, 317, 318, 358, 370, 388, 414, 415
Disraeli, Benjamin 165
Doody, Margaret Anne 8
Dostoyevski 8, 322
Drabble, Margaret 421
Dunton, John 41
Durrell, Lawrence 420

Edgeworth, Maria 127
Eliot, George 9, 43, 80, 101, 125, 138, 141-143, 166, 170, 179, 185, 187, 188, 190, 191, 193, 196, 209, **210-240**, 250, 256, 263, 276, 285, 293, 302, 334, 344, 346, 400, 413, 424
Eliot, T. S. 214, 294, 299, 325, 356, 417
Empson, William 101

Farrell, J. G. 420
Faulkner, William 363
Fielding, Henry 21, 22, 26, 33, 37, 39, 44, 45, 48, 55, 59, 61, 62, 64, **73-107**
Flaubert, Gustave 295, 356
Forster, E. M. 31, 141, 142, 295, 301, 313, 322, 334, 380, 389, 390, 391, 408, 409, 424
Foucault, Michel 350, 406
Fowles, John 418
Freud, Sigmund 97, 111, 197, 275, 288, 292, 299, 329, 385

Gaskell, Elizabeth 165, 171, 212
Gay, John 55
Gide, André 7
Golding, William 21, 308, 421, 423
Goldsmith, Oliver 89, 124, 163, 355
Goode, John 216, 221
Gordimer, Nadine 419
Graves, Robert 420
Green, Graham 420

Hardy, Thomas 166, 179, 209, 219, 228, **240-270**, 283, 293, 342, 418
Harris Wilson 419
Hegel, G. W. F. 14
Heidegger, Martin, 299, 330
Hopkins, Gerard Manley 246
Hume, David 107, 124
Hutcheson, Francis 124
Huxley, T. H. 179, 421
Ibsen, Henrik 242, 270, 382
Isherwood, Christopher 418

Jacobson, Howard 423
James, Henry 9, 19, 29, 31, 33, 105, 141, 143, 149, 156, 157, 209, 210, 214, 250, 264, **271-293**, 294, 295, 309, 372, 375, 410, 417, 424.
Johnson, Samuel 52, 74, 79, 89, 104, 156, 158
Jonson, Ben 22
Joyce, James 35, 54, 338, 354-387, 408, 425

Kant, Immanuel 143
Keats, John 224, 246
Kelman, James 425
Kingsley, Charles 165

Larkin, Philip 418
Lawrence, D. H. 140, 165, 167, 170, 185, 210, 219, 240, 241, 261, 270, 296, 299, 314, **322-353**, 356, 397, 405, 417
Le Carré, John 420
Leavis, F. R. 24, 66, 208, 343
Lee, Laurie 422
Lessing, Doris 419, 425
Lewis, C. S. 422, 424
Lewis, Wyndham 325, 326
Lively, Penelope 421
Lodge, David 423
Lowry, Malcolm 420
Lucás, Georg 27, 29, 30, 136

Mann, Thomas 214, 322, 422, 423
Marx, Karl 155, 165, 167, 328, 369
Maturin, Charles 127
Mayakovski, Vladimir 415
McEwan, Ian 421, 424
Milton, John 20, 22, 90, 103, 403

Moretti, Franco 132, 223
Murdoch, Iris 421
Musil, Robert 27, 214, 422

Naipaul, V. S. 355, 419
Nietzsche, Friedrich 257, 291, 297

O'Brian, Patrick 421
O'Connell, Daniel 161
O'Faolain, Sean 374
Orwell, George 156, 310, 418, 419, 420
Owerson, Sydney (Lady Morgan) 127

Peake, Mervyn 422, 424
Pope, Alexander 22, 61, 74, 77, 141, 403
Pound, Ezra 299, 325, 417
Powell, Antony 422
Powys, John Cowper 422
Proust, Marcel 413, 422, 423
Puşkin, 7

Rankin, Ian 422
Rhys, Jean 420
Richardson, Samuel 21, 23, 25, 35, 52, 61, 62, **73-106**, 107, 110, 115, 125, 135, 138, 147, 280
Rushdie, Salman 355, 419, 425
Ruskin, John 61, 159
Russell, Bertrand 327

Salgado, Gamini 348
Schopenhauer, Artur 297
Scott, Walter 125-142, 151, 156, 159, 160, 425
Sebald, W. G. 421
Sennett, Richard 189
Seth, Vikram 7
Shaw, George Bernard 163
Sheridan, Richard Brinsley 163
Sillitoe, Alan 418
Smith, Adam 124
Snow, C. P. 423

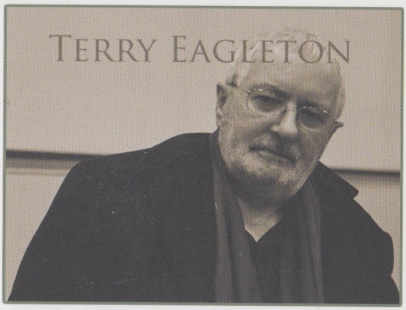
Spark, Muriel 422
Steele, Richard, 124, 163
Sterne, Laurence 46, 89, 98, **107-124**, 364
Swift, Graham 422
Swift, Jonathan 20, **34-77**, 91, 141, 214, 360, 411, 422
Synge, J. M. 362, 376

Taylor, Charles 17
Thackeray, William Makepeace, 89, 166, 203
Thiong'o, Ngugi wa 419
Tolkien, J. R. R. 422, 424
Tremain, Rose 424
Trevor, William 421
Trollope, Anthony 166, 203, 245

Wain, John 418
Walpole, Robert 55, 61
Watt, Ian 20, 79, 105
Waugh, Evelyn 421, 422, 423
Weldon, Fay 422, 424, 425
Wells, H. G. 380, 415, 419
White, Patrick 419
Wilde, Oscar 163, 294, 295, 355, 360, 362, 364
Williams, Raymond, 151, 165, 183, 185, 240, 266, 352, 420
Wilson, Angus 419, 424
Winterson, Jeanette 422
Wodehouse, P. G. 422
Wollstonecraft, Mary 156
Wollf, Virginia 7, 9, 13, 14, 29, 31, 33, 78, 140, 158, 289, 313, 326, 356, 357, **388-416**, 417, 423
Wordsworth, William 16, 116, 132, 177, 246

Yeats, W. B. 299, 325, 326, 358, 362, 365, 367, 378, 417, 419

Zola, Emile 250



İNGİLİZ ROMANI

İngiliz romanına bir giriş niteliğinde olan bu kitabı hem öğrenciler hem de konuya ilgi duyabilecek okurlar için kaleme aldım. Bazı özel romanların üstünde daha ayrıntılı şekilde dursam da genellikle yazarların bir bütün olarak romancı kişilikleriyle ilgili görüşlerimi belirttim. Okurun kafasını karıştırmamak ve kavrayış yetisini küçümsememek arasındaki ince çizgide yalpalamadan yürümeye çalıştım. Buna karşın, kitabın bazı bölümleri başlangıç düzeyini aşıyorsa bu durum, benim konuyu ele alış tarzımdan çok konunun kendisinden kaynaklanıyor.

Bu kitapta sadece İngiliz edebiyatı kanonuna girmiş romancıları inceledim. Bunun için özür dilerim. Böyle bir tercih yapmamın nedeni, günümüzde öğrencilerin karşısına çıkma olasılığı en yüksek olan yazarları tartışmak istememdi. Yoksa bu kitapta yer almayan İngiliz romancılarının değersiz yazarlar olduklarını hiç kimse söyleyemez.

-Terry Eagleton



Sözcükler

ISBN 978-605-4209-16-3

24 TL