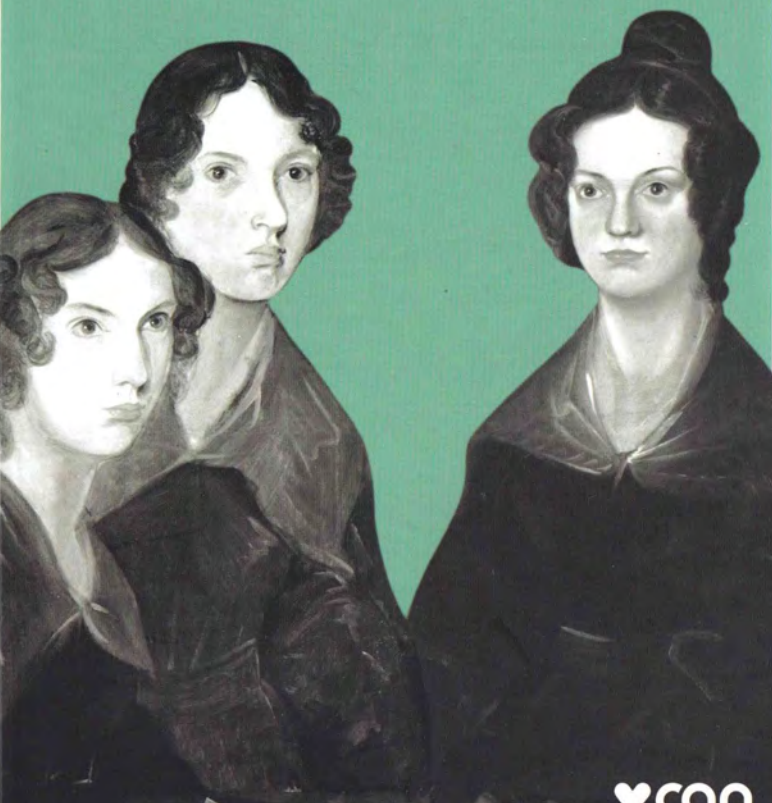
TERRY EAGLETON

Güç Mitleri

Brontë Kardeşlere Marksist Bir Bakış



Çeviri: ALEV K. BULUT

can inceleme

TERRY EAGLETON

GÜÇ MİTLERİ

BRONTË KARDEŞLERE MARKSİST BİR BAKIŞ

Myths of Power: A Marxist Study of the Brontës, Terry Eagleton
© 1975, 1988, 2005, Terry Eagleton
© 2017, Can Sanat Yayınları A.Ş.
Bu kitabın İngilizce ilk baskısı Macmillan Yayınevi'ne bağlı Palgrave Macmillan tarafından "Myths of Power, 2nd editon by Terry Eagleton" adı altında yayımlanmıştır. Bu edisyon, Palgrave Macmillan ruhsatıyla çevrilmiş ve yayımlanmıştır. Yazarın tüm hakları saklıdır.
Bu eserin Türkçe yayın hakları Anatolialit Telif ve Tercümanlık Hizmetleri Ltd. Şti. aracılığıyla alınmıştır.
Tüm hakları saklıdır. Tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında yayıncının yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

1. basım: Şubat 2017, İstanbul
Bu kitabın 1. baskısı 2000 adet yapılmıştır.

Editör: Kaan Durukan

Düzelti: Burçak Başpınar, Mert Tokur
Mizanpaj: Atahan Sıralar

Kapak tasarımı: Utku Lomlu / Lom Creative (www.lom.com.tr)

Kapak baskı: Azra Matbaası
Litros Yolu 2. Matbaacılar Sitesi D Blok 3. Kat No: 3-2
Topkapı-Zeytinburnu, İstanbul
Sertifika No: 27857

İç baskı ve cilt: Yıldız Matbaa Mücellit
Davutpaşa Cad. Emintaş Kazım Dinçol San. Sit. No: 81/25-26
Topkapı-İstanbul
Sertifika No: 33837

ISBN 978-975-07-3411-3

CAN SANAT YAYINLARI
YAPIM VE DAĞITIM TİCARET VE SANAYİ A.Ş.
Hayriye Caddesi No: 2, 34430 Galatasaray, İstanbul
Telefon: (0212) 252 56 75 / 252 59 88 / 252 59 89 Faks: (0212) 252 72 33
canyayinlari.com
yayinevi@canyayinlari.com
Sertifika No: 31730

TERRY EAGLETON

GÜÇ MİTLERİ

BRONTË KARDEŞLERE MARKSİST BİR BAKIŞ

İNCELEME

İngilizce aslından çeviren

Alev K. Bulut

can

TERRY EAGLETON, 1943'te, İrlanda kökenli Katolik bir ailenin çocuğu olarak Salford'da doğdu. Marksist kültür eleştirisi geleneğinin en önemli ve en üretken isimlerindendir. Akademik kariyerinin büyük bölümünü Cambridge ve Oxford'da geçirdi; kültürel çalışmalar alanının öncülerinden Raymond Williams'ın öğrencisidir. Eserlerinde, Williams'ın yanı sıra Louis Althusser, Jacques Lacan, Jacques Derrida, Jean-Paul Sartre gibi düşünürlerle diyalog içindedir. Yapıtları arasında *Eleştiri ve İdeoloji*, *Edebiyat Kuramı*, *Postmodernizmin Yanılsamaları*, *Kültür Yorumları* ile *Kuramdan Sonra* sayılabilir. Kuramsal yapıtlarının dışında *Azizler ve Âlimler* adında bir roman kaleme almıştır.

ALEV (KERİMOĞLU) BULUT, 1985 yılında Hacettepe Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü'nü bitirdi. Çeşitli yayınevlerinden yazın ve yazın dışı 35 kitap çevirisi, çeşitli dergi ve kitaplarda yayımlanmış makale ve öykü çevirileri, yazın ve dil konularında deneme ve inceleme yazıları bulunmaktadır. *Çeviri, Dil ve Metin* (2003), *Basından Örneklerle Çeviride İdeoloji: İdeolojik Çeviri* (2008) ve *Tercüme Hatası!?* başlıklı kitapları bulunmaktadır. Gazi Üniversitesi ve Hacettepe Üniversitesi'nde çalışmıştır. 1996 yılından itibaren İstanbul Üniversitesi'nde görev yapmaktadır.

DOMINIC, DANIEL ve West Yorkshire işçi hareketine

İçindekiler

Teşekkür 13
30. Yıl Baskısı için Önsöz 15
Giriş 23
1. *Jane Eyre* 38
2. *Profesör* 59
3. *Shirley* 73
4. *Villette* 90
5. Charlotte Brontë Romanlarının Yapısı 105
6. *Uğultulu Tepeler* 129
7. Anne Brontë 155
Notlar 173
Dizin 181

Teşekkür

Bu kitap fikri *Critical Quarterly* dergisi için yazdığım bir Charlotte Brontë makalesinden doğdu, derginin editörlerine o yazının bazı bölümlerinin biraz değiştirilerek yayımlanmasına izin verdikleri için teşekkür borçluyum. Makale Ian Gregor, Bernard Sharratt, Stan Smith ve Charles Swann'dan olumlu yorumlar aldı; onlara da bu dönütleri kullanarak kitabı geliştirmemi sağladıkları için teşekkür etmeliyim. Eşim Rosemary metni okuyarak çok değerli eleştiriler getirdi, aynı şekilde destek veren beş arkadaşım ve öğrencimi anmak isterim: Francis Barker, Tom Birmingham, Honora Hickey, Alan Wall ve George Wotton. Hepsine kitabın yazımı sırasında verdikleri içten ve hiç eksilmeyen destek için çok büyük bir teşekkür borçluyum; kitabın notlar bölümünün kontrolüne yardım eden Francis Barker'a da özel bir teşekkür borçluyum. Katherine Turner'a, Clive Field'a ve meslektaşım A.F. Thompson'a tarihsel araştırmada verdikleri büyük destek için çok teşekkür ederim.

Brontë kardeşlerin eserlerinden ve Gaskell'ın *Life of Charlotte Brontë* adlı eserinden yapılan bütün alıntılar H. Ward ve C.K. Shorter tarafından yayına hazırlanan *The Life and Works of Charlotte Brontë and her Sisters* adlı eserin Haworth baskısından yapılmıştır (Londra, 1899-1900).

T.E.
Wadham College, Oxford, Nisan 1974

30. Yıl Baskısı için Önsöz

Brontë kardeşleri yalnızca tarihsel konumları açısından değil her anlamda geç romantik dönemin yazarları olarak tanımlayabileceğimizi düşünüyorum. On dokuzuncu yüzyılın sonu ile sanayici kapitalist İngiltere'nin ilk evresine denk gelen o muhteşem romantik dönemin sonunun yazarlarıydı onlar. Bu nedenle onlara romantizmin dorukta olduğu yenilikçi drama çağı ile yepyeni ve krizlerden geçerek doğan sanayi toplumunun örtüştüğü bir ara dönemin geçiş yazarları diyebiliriz. Bu dönemin toplumunun kökleri Brontë'lerin yaşadığı bölgeden (Kuzey İngiltere) bütün dünyaya yayılan fabrikalarda ve pamuk atölyelerinde bulunuyordu.

Yani kız kardeşler eserlerini kelimenin tam anlamıyla küresel sanayi toplumunun göbeğinde yazıyorlardı. Sanayi Devrimi kapılarının dibinde, neredeyse yaşadıkları rahip evinin penceresinin önünde olmuştu. Romanlarından birinin, Charlotte Brontë'nin *Shirley* romanının, konusu da zaten Yorkshire'ın sanayileşmesidir. O dönemde o coğrafyada bir taşra kasabasında yazar olmak adeta dünya tarihinin önemli bir merkezinden yükselmek demekti. On dokuzuncu yüzyılın ortalarında dünyanın farklı köşelerinde Bradford, Manchester, Leeds ve Liverpool'dakilerden daha ünlü pek az sanatçı vardı. Sanatçılar yalnızca yaşadıkları dönemin ürünü değildirler. Bir yazarın hangi dönemi temsil ettiğini bir çırpıda söylemek kolay değildir. Önceki dönemden ayakta kalmayı başarmış veya görkemli bir geçmişten artakalmış olabilirler. Tabii, henüz netleşmemiş bir geleceğin müjdecisi de olabilirler. Yirminci yüzyılın başlarında birçok modern sanatçı değişen dünya düzeninde yer edinirken bu iki ekseni birleştirip sırtını daha ilkel ve eski ama sahici bir uygarlığa yasladı. *Uğultulu Tepeler*'de zaman kullanımı biraz karmaşıktır. Heathcliff ile Catherine eskinin romantik tipleri midir, yoksa devrimin tetikleyicileri mi? Veya aynı anda ikisi de mi?

Brontë kız kardeşler için romantik dönemin sonuna ait olmak en azından iki döneme birden ait olmak demekti. Otoriter Tory'ci* babaları onları kahramanlık öyküleri ve mitolojiyle büyütmüş, Wellington düküne saygıyı, manen güçlü ve soylu olana hayranlığı öğretmişti. Bunlar zaten o şaşaalı, süslü romantik dönemdeki devrimlerin ve karşıdevrimlerin altyapısını oluşturan kavramlardı. Gerçek anlamda tarih yazıldığına tanık olunan ender zaman dilimlerinden biriydi, Paris'ten Boston'a her yerde kadınların da erkeklerin de ayaklarının altındaki toprağın gümbürtüyle kaydığı, yepyeni bir duyarlılığın doğduğu dönemdi. Blake ve Robespierre'in, Hegel ve Jefferson'ın çağıydı; Byron'ın şiirlerinden Shelley'e Amerikan Anayasası'ndan Kant felsefesine her alanda yepyeni oluşumların görüldüğü çağdı. Aydınlanma çağı bitmiş kadınlar ve erkekler rasyonel, kısıtlı özneler yerine kendini özgürce ifade eden tutkulu, duyarlı bireyler olarak tanımlanmaya başlamıştı. Yaratıcı düş gücü özgürleşince devrimci politikalarla ilginç bağlar kuruldu.

Kız kardeşler gibi böyle yeni bir dönemin eşiğinde yaşayanların geçmişin ihtişamına özlem duyması kaçınılmazdır. Fransa'da Napoléon sonrası dönemi yazan Stendhal'ın eserlerindeki ihtişam sona ermiş, isyanın şiirsel dili, fetih ve kahramanlık öykülerinin melodramı yerini orta sınıfın sıkıcı günlük öykülerine bırakmıştı. Yaratıcı düş gücü dünyanın ilk sanayi toplumunu kuşatan katı kurallara toslamıştı. Bu değişimin küçük ölçekli bir örneği mitoloji ve romantizmle geçen çocukluklarını geride bırakıp Victoria döneminin katı, ruhsuz mürebbiyelik sistemine teslim olan kız kardeşlerin hayatında da yaşandı.

Brontë'ler için durumun iyi bir yönü de yok değildi, çünkü devrimin altüst edici dalgaları durulmuş, düzen ve hiyerarşi kurulmuştu. İngiltere'de on dokuzuncu yüzyılın başında işçi sınıfında görülen hoşnutsuzluğa paralel ayaklanma hareketi otoriter polis devleti tarafından şiddet kullanılarak bastırılıyordu. Bu gelişmeler kız kardeşlerin hayatına da işçi sınıfının kitlesel Çartizm** hareketi olarak yansıdı. Brontë'ler özgür, asi ruhlu muhafazakâr romantik kadınlar olarak bu isyana hem sempati beslediler hem korku, otoriteye karşı ise hem hoşnutsuzluk hem hayranlık. Bu kitapta ele al-

* Tory'ler ve Whig'ler özellikle 18. yüzyılda etkinlikte bulunan iki karşıt siyasal parti. Tory'ler krala ve kiliseye bağlı olan muhafazakâr grubu temsil ederken Whig'ler ise liberal partiyi temsil ediyordu. (Y.N.)

** 19. yüzyıl ortalarında seçim sisteminde reform yapılmasını amaçlayan İngiliz işçi sınıfı hareketi. (Y.N.)

maya çalıştığım gibi tipik alt orta sınıf çelişkisiydi bu. Kardeşler tuhaf, tutarsız radikal muhafazakâr özellikleriyle yazın tarihinde John Ruskin'den, Joseph Conrad'dan T.S. Eliot ve D.H. Lawrence'a uzanan seçkin çizgiye eklenmişti.

Yani Brontë'ler kendilerinden önceki dönemin mirasını bütün karmaşası ve gelenekleriyle devraldılar. Bu çalışmada göstermeye çalıştığım gibi onlar hem isyankâr ve öfkeli hem de muhalif ve muhafazakâr idiler. Bu özellikleri sadece yaşadıkları dönemle ilgili değildi. Yaşadıkları tarih diliminin olumsuzlukları kadar işlerine yarayan yönleri de oldu. Bu tarih dilimi romanlarının kurgusuna fazlasıyla yansıdı. Sosyolojik bir olgudan öte eserlerinin duyarlılık düzeyini artırdı.

Romantik dönemde bir tarih yazıldığını varsayarsak (ki bu nedenle bu çağ tarihsel romanın altın çağıdır), Sanayi Devrimi'nin ilk on beş-yirmi yılı da öyleydi. Yalnızca pamuk atölyeleri, toprağın ticarileşmesi, açlık ve sınıf çatışması değildi söz konusu olan, tarihinde ilk kez büyük ölçüde şehir toplumu olmaya soyunan İngiltere'ye çok uygun yeni bir ruh halinin berraklaşmasıydı. Bu yeni öğreti, duygu ve kurallar, yeni zaman ve mekân algıları, yeni saygı, ilgi odakları ve alışkanlıklar demekti. Charlotte Brontë'nin romanlarındaki ikilemde idealist, hayalleri yıkılmış, köksüz, yalnız ama becerikli, özgüvenli kahramanlar gibi yeni bir insan oluşum halindeydi.

Yeni toplum düzeninin tipik birey profili, Charlotte Brontë' nin kahramanlarında gördüğümüz tarzda hem sebatlı, kendini keşfetmeye açık hem de kırılgan ve duygularını olduğu gibi açığa vurabilen kişilerdi. Söz konusu profile hayatlarını kazanmak için baskı altında çalışmak zorunda olan bu eğitimli üç kadından daha uygun prototip bulunamazdı herhalde. Kız kardeşler Yorkshire'daki rahip evinin medeni, korunaklı ortamından çıkıp kültür birikimlerini mürebbiye olarak hizmetine sundukları dünyada korunaksız şekilde maceranın göbeğine düşerler. Böylece uygarlık ile eğitimsizlik, kültür ile emek, kendini ifade etmekle gizlemek arasındaki çatışmaların yeni toplumsal biçimlere evrilen tarihsel akışında yerlerini alırlar.

Burada asıl etkileyici olan bu çatışmaları göğüslerken gösterdikleri cesarettir. Örneğin, Dickens gibi bir çağdaşlarının bu açıdan pek seçeneği yoktu: Yaşadığı zaman kipinden başka anlatacak şeyi yoktu. Brontë'ler ise mit, efsane, halk öyküleri ve fanteziyle yoğrulmuş zengin bir kültürel mirastan beslenmişlerdi. Yine de kendi çağlarını anlatırken ne o düşsel dünyanın arkasına saklandılar ne de o dünyaya sırt çevirdiler.Tersine, eserlerinde bu iki boyutu karmaşık bir örgü içinde buluşturup gotik ile gerçekçiliği, halk öyküleri ile toplumsal gerçekleri yepyeni bir yapıda harmanladılar. *Uğultulu*

Tepeler gibi düş gücünün sınırlarını şiddetle zorlarken sonuna kadar gerçekçi kalabilen bir İngiliz romanı var mıdır?

Ortaya çıkan şey, en azından Charlotte Brontë'de gördüğüm ve ilk baskısı elinizdeki baskıdan otuz yıl önce yapılmış olan bu çalışmada Emily Brontë'nin eserlerindeki bütünlük ile karşılaştırıp eleştirdiğim şey, aslında farklı yazınsal biçimlerin ilginç bir karışımı idi. Artık bütünlüğün otomatik olarak sergilenen bir beceri olmadığını, Charlotte Brontë'nin eserinin yarattığı güçlü etkinin bugünlerde büyük ölçüde yapısal uyumsuzluk unsurlarına dayandığını düşünüyor ve o ilk yargıma kuşkuyla yaklaşıyorum. Ayrıca bugün, kız kardeşlerin cinsiyeti üzerinden vardığım ve yabancı bir ortamda kırılgan, yalnız bir kız için fazla duygusuz bulduğum Lucy Snowe'un acıları üzerinden bolca örneklediğim sonuçlara da aynı kuşkuyla yaklaşıyorum. Benim çalışmam büyük ölçüde feminizm sonrası döneme giren dünyada feminizm öncesi bir denemeydi ve bu tavrımın bütün izlerini taşımaktaydı. Bugün ise, toplumsal cinsiyeti daha çok kız kardeşlerin karşılaştıkları kısıtlamaları kuşatan ve bu kitabın ele almaya çalıştığı konuyu en can alıcı biçimde odağa yerleştiren alan olarak görüyorum.

Bu kitapta solun Kutsal Üçlüsü olarak bilinen sınıf, ırk ve cinsiyet arasında sınıf, yalnızca cinsiyeti değil, ırk ve etnik kökeni de kenara itiyor. İngiliz yazınının büyük kalemleri Swift, Goldsmith, Shaw, Wilde, Conrad, James, Pound, Yeats, Joyce, Beckett ve T.S. Eliot'ın köken olarak İngiliz olmadığını hatırlatıp ekleyelim: İngiliz yazın tarihine adını yazdıran birçok önemli yazar gibi Brontë'ler de İrlanda kökenliydi. İrlandalılar İngilizlere yüzyıllarca yalnız kira ödeyip et göndermediler, en değerli yazın eserlerinin çoğunu da ürettiler onlar için. İngiliz kıyılarını yalnız nüktedanlıkları ile değil, dil becerileri ve yabancı gözüyle İngiltere'nin tuhaflıklarını şahin gibi tespit eden kıvrak zekâları ile de döven İrlandalı göçmenler olmasa İngiliz tiyatrosunda komedi sanatının önemli örneklerinin çoğu olmazdı.

İlk kitapta Brontë'lerin karışık bir etnik kökenden geldiklerine değindimse de bugünkü bakış açımla bunun çok daha fazla söz etmeye değer bir özellik olduğunu düşünüyorum. Kızların tuhaf ve asabi babaları Patrick, County Down kökenli bir İrlandalıydı, bugün bile bazı İrlandalılar için "Brontë ülkesi" onun yetiştiği Ulster bölgesi olarak anılır. Brontë'lerin adı yine Patrick olan huysuz erkek kardeşleri de kısa ve talihsiz yaşamı boyunca İngiliz klişesi işe yaramaz Mick gibi serseri, sarhoş, kavgacı, asi, müsrif, basiretsiz bir tip olarak ipe sapa gelmez hayaller peşinde koşmuştur.

İrlandalı erkeklerle ilgili yargılar, klişelerde olduğu üzere, son derece belirsizdi. Hem sert, çapkın, baskıcı hem de tutkulu, sıcakkanlı ve yaratıcı idiler. Bu iki uçluluk durumunu *Uğultulu Tepeler*'de Heathcliff karakterinde de görmek zor değildir. "Anlaşılmaz bir dil konuşan, kirli, perişan, siyah saçlı çocuk" olarak genç Heathcliff'i yaşlı Earnshaw Liverpool sokaklarında açlıktan ölmek üzereyken bulur ve roman onu daha sonra vahşi, aklı eksik, şiddet eğilimli, asi ve kaba biri olarak çizer – bunlar olduğu gibi on dokuzuncu yüzyılda İngilizlerin Kelt kolonilerindeki yerlilerle ilgili tanımlamalarıdır. Emily Brontë romana başlamadan birkaç ay önce erkek kardeşi Liverpool'a bir seyahatte bulunmuş ve orada büyük olasılıkla rıhtımda İrlandaca konuşan yüzlerce yoksul mülteci çocuktan bir bölümünü gözleme fırsatı bulmuştur. Bu çocuklar günlük gazetelerde çuvallara sarınmış, siyah saçları keçeleşmiş perişan görünümlü çocuklar –kısaca, küçük Heathcliff'ler– olarak tanımlanıyordu. O dönemin hemen hemen bütün yoksul İrlandalıları gibi İrlandaca konuştukları için dilleri İngilizlere anlaşılmaz abuk sabuk bir dil gibi geliyordu.*

Heathcliff'in İrlanda asıllı olup olmadığını kanıtlayamadığımız gibi katil olup olmadığını da kanıtlayamayız. Kurgusal kişilerin tarihi yoktur: Onlar kâğıt üzerindeki kara harflerin eseridir ve onlarla ilgili iddia edecebileceğimiz her şey sayfadaki satırlarla sınırlıdır. Sahnede göründüğü andan önceki Hamlet'i bilmeyiz, sonda da cesedi gömülmeden sonsuza dek ortada kalır. Yine de Heathcliff'in derin çelişkileri çok etkileyicidir. Heathcliff kız kardeşlerin kendi içeride/dışarıda konumları gibi yaratıcı ve yok edici güçlerin, aşırı tutku ile kinci zalim dürtünün, aşkın sevgiyle acımasızca, bencilce makineleşmenin sıra dışı amalgamından ibarettir. *Uğultulu Tepeler* bu çelişkileri gidermek için bir şey yapmaz. Bize yine birbiriyle uzlaşmayan anlatılar ya da gerçekliğin (tam Charlotte Brontë'ye yakışacak biçimde) farklı yorumlarını sunmakla yetinir, bunlardan hangisine güvenebileceğimizi söylemez. Kitabın ilginç yapısı erkek kahramanın tutarlı bir imgesini oluşturmamıza izin vermez. Grange'ın kendi doğruları vardır, Heights'ın da, ama metin bizim bu ikisini anlaşılır bir biçimde bir araya getirmemizi engeller.

Heathcliff, yaşlı Earnshaw'un sözleriyle, Tanrı'nın şeytan gibi kapkara bir hediyesidir ve bu belirsiz meleksi/şeytansı imge anlatı

* Bu konuda daha ayrıntılı çalışmalarım için bkz. *Heathcliff and the Great Hunger*, Londra, 1995 ve *The English Novel: An Introduction*, Oxford, 2004, 6. bölüm.

boyunca esrarengiz karakterin üstüne yapışır. Heights'ta gördüğü muamele, onu sevmeyen Nelly Dean'in bile kabul ettiği gibi, bir azizi şeytana çevirmeye yeter. Antik toplumlarda aynı anda kutsal ve lanetli, masum ve günahkâr, ölüm ve yaşam dürtüsü taşıyan yaratığa *pharmakos* veya günah keçisi denir. Günah keçisi hem zehirdir hem de onun ilacı: İnsanın kendisini cesaretle o bilinmez güce teslim ederse fayda göreceği bir tür kirlenme ve bulanıklığa işaret eder.

Günah keçisi şehrin dışına atılırsa şehir kendi canavarlığı içinde özündeki şiddetin ve bozulmanın boyutlarını anlayamaz. *Uğultulu Tepeler*'de Grange, düzeni ve uygarlığı simgelerken bu erdemlerin dayandığı ağır çalışma ve sömürü düzenini örtbas eder. Heights'ta ise tersine saldırı ve şiddet çok daha açık yaşanır. Eski şehir düzeni, Atina'nın lanetlenip kör olan Oedipus karakterine kucak açışı gibi, günah keçisini içine alma cesaretini gösterirse bu eylemden yaratıcı bir gücün doğması mümkündür. Heights düz anlamda Heathcliff'i içine alsa da manen onu dışarıda tutar ve aslında lütuf sayılabilecek durumunu lanete çevirir.* Bu karanlık yabancının kökleri gerçekten İrlanda'ya dayanıyorsa bu, ulus ile onun kolonici efendileri arasında o dönemki sorunlu içeri/dışarı ilişkisinin yansıması sayılabilir.

Pharmakos yaşam ile ölüm arasında gidip gelir. Bu insanlığın ölüme varan bir bozulma sürecine girmesine işaret eder ama böylece insanlığın gerçek durumunu da biraz olsun görmüş oluruz. Yaşamla ölüm arasındaki görünmez eşiği çoktan aşmış, yaşayanların aydınlık dünyasının ötesindeki alacakaranlık boyuta geçmiştir. Freud'un kavramlarıyla söylersek bu boyutta ölüm dürtüsü hâkimdir ve Heathcliff, Freud'cu kuramlara göre, bu kişilik yapısının en tipik örneğidir. Catherine'e olan mutlak ihtiyacı ölümün mutlaklığını andırır. Saatlerce sevgilisinin penceresinin önünde hareketsiz beklemesinde olduğu gibi yaşayan bir ölüye döner. Birbirlerine olan tüketici tutkularının hiç bitmemesi Heathcliff ile Catherine'in geleneksel toplumsal törelere göre bu tutkuya kapılıp ölümün kötülüğüne doludizgin yol almalarına neden olur. "İlişki" yalnız bu bütünüyle kişisellikten uzak, kutsal, yüce ve bir o kadar da tüketici (ya da uygun) alanda tatmin bulur.

Günah keçiliği aynı anda hem kutsal ve kötü hem de "yüksek" ve "düşük" bir şeydir. Romantizmin vizyon kavramı da, olumsuz an-

*Bu kavramın ayrıntısı için bkz. *Sweet Violence: The Idea of the Tragic*, Oxford, 2003, 10. bölüm. [*Tatlı Şiddet, Trajik Kavramı*, çev. Kutlu Tunca, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2012.]

lamda, fantezi gibi kültür dozu zayıf bir içeriğe sahiptir. Freud sonrası dönemin en berbat keşiflerinden biri vizyon ve düş gücünün aslında ipe sapa gelmez boş hayaller olduğunu fark etmemizdir. Şair W.B. Yeats "rüya" sözcüğünü kâhince bir öngörü kadar özgür düş gücü olarak da kullanır. Gerçeğin ve sırların kilidini açmaya yarayan bir duyu ondan kaçmanın da yolu olur. O zaman Catherine-Heathcliff "ilişkisini" hem sonraki sorunlu haliyle çelişen ütopik bir imge hem de bir tür çocukluğa dönüş olarak görmemiz çok doğaldır.

Kendini Charlotte Brontë'nin eserlerinde Emily Brontë'ye göre çok daha fazla gösteren bir belirsizlik türü de yüksek ve düşük arasındaki belirsiz alandır. Bu süreçte suçluluk dürtüsü daha soylu amaçlara dönüştürülüp meşrulaşır, bu dönüşümün adı "yücelmedir". Bu kitapta ben de Brontë'lerin eserlerindeki hemen hemen bütün insan ilişkilerinin temelde güç çatışmalarına dayandığını ve bu çatışmaların (sadece Charlotte Brontë'nin eserlerinde değil, hepsinde) sado-mazoşist izler taşıdığını öne sürüyorum. İtaat, boyun eğme, baskı; efendilik etmenin zevki, yönetilmenin tadı; hepsi *Jane Eyre*, *Villette*, *Shirley* ve *Profesör*'de bol bol bulunur. *Uğultulu Tepeler*'de de tek taraflı grotesk bir şiddet görürüz ama orada sadizm mazoşizme göre öne çıkarken Charlotte Brontë'nin eserlerinde ikisi çok güzel buluşur. Onun eserlerinde insan ilişkileri cinsel açıdan aşırılığa açıktır; ayrışma, birleşme, cinsiyet rolünün tersine çevrilmesi temaları Jane Austen ya da George Eliot'tan fazladır. Tutku, düşmanlık, kin, tevazu, çatışma ve özveriye dayalı çapraz ilişkiler tuhaf yerlere kapı açarak çalkantılı, girdaplı yapılar yaratır.

Tekrarlayacak olursam, ben bu konuların aslında basit kişilik özellikleri ya da birey psikolojisinden öte bir anlamı olduğunu göstermek istiyorum. Bunlar tam da Charlotte Brontë'nin eserlerinin politik bilinçaltı diyebileceğimiz altyapısını oluşturur. Bu da bize onun kendi deneyimlediği toplum ve cinsiyet temelli sorunların romanlarında adeta psişik bir alt metin işlevi kazandığını gösterir. Saygın bir yazın eserinde bu alt metnin apaçık ortaya serilmesi tuhaf olacağı için müstehcen duyguların konu akışında bir biçimde "yüceltilmesi" gerekir. Bir efendi tarafından yönetilmeye duyulan mazoşistçe sevgi, otoriteye duyulan toplumca onaylanan bir tür saygıya dönüşürken başkalarını yönetme tutkusu manevi üstünlük olarak gösterilir.

Sado-mazoşizm kendi kendine disiplin uygulayıp cezalandırmaktan zevk almayı da içerir; bunun Charlotte Brontë'nin kardeşinin büyük eserindeki ölüm dürtüsünün yerini aldığını iddia edebiliriz. Aradaki en büyük fark Charlotte'un eserlerinde ölümün

zorla yaşamın emrine verilmesidir. Jane Eyre ya da Lucy Snowe örneğindeki gibi, alçalıp küçük düşmeyi kabul etmenin sonu "küçük kıyamet" olsa da bu, dünyevi başarının girizgâhıdır. Jane'in bir rahibeye yakışan uysallığı Bayan Rochester olmasını kolaylaştırır. Görev icabı boyun eğmenin yol açtığı "ölüm" Charlotte'un eserinde statü, mal mülk edinme ve kendini gerçekleştirme aşamalarında değiştokuş aracı olarak önem kazanır. İnsanın kendini bir dereceye kadar feda etmesi şarttır, bu hem tuhaf bir zevk verir hem de, Jane Eyre'in sözleriyle, sağlığını koruyup ölmemek için gereklidir.

Bu, erkek ve kadın kahramanları sağlıklarını koruyamayıp ölüme yenilen Emily Brontë'de geçerli değildir. *Uğultulu Tepeler*'in trajik olmasının nedeni değiştokuş sırasında tehlikeye atılan herhangi bir değerin olmaması kadar kahramanların bol keseden verdiklerinin karşılığını makul biçimde alamamalarıdır. Aslında, bu kahramanlar ölümde bile huzur bulmazlar. *Uğultulu Tepeler* öbür dünyaya ait bir romandır; mitolojiyi ve simgeleri kullanır ama dönemin saygın kavramları olan maddi kazanç ve kişisel gelişime prim vermez. Bu anlamda, ele aldığı rahatsız edici, sapkın durumlar öte dünyaya ait görünür. Asi ve yabancı damar kendini tam açık etmez, iyi veya kötü her durum toplumsal istikrara halel getiren bir ihtiyaç veya tutkuya işaret eder. Bu damar klasik gerçekçi eserlerde gördüğümüz istikrara da halel getirir, tarihsel akışı bozar, iç içe geçen Çin kutuları gibi bir anlatıyı öbürünün içine yerleştirip okurun beklediği rahatlatıcı üst sesi bir türlü göndermez.

Tipik İngiliz fenomeni diyebileceğimiz Brontë kardeşlerin hiçlikten geldikleri duygusuna kapılmak çok kolaydır. Çünkü herhangi bir bağlantısı, yeri yurdu olmayan bir muhalif duruşları vardır. Ancak ben burada size, tersine, hiçbir köke bağlı görünmeyen, adeta boşluktan gelen bu kardeşlerin yaşadıkları dönemin tarihiyle ne kadar bağlantılı ve onun ne kadar tipik temsilcileri olduğunu göstermeye çalışacağım.

T. E.
2004

Giriş

Brontë kardeşleri içinde yaşadıkları tarihsel dönemden kopuk, adeta ıssız bir adada yazan, zamandan bağımsız metafizik bir üçlü olarak değerlendirmenin modası geçti belki ama eserlerinin "tarihsel" okumalarına da hâlâ kuşkuyla yaklaşılıyor. Peki, yazın sosyolojisinin hoyrat yöntemleri onca tutku ve derinliği irdeleyebilir mi? *Uğultulu Tepeler* romanında Catherine Earnshaw'u kuşatan o muazzam varoluş sorunsalı büyük bir sanat eserinin sosyolojik okumaya direnişinin mükemmel bir örneği değil midir?

"Sosyolojik" bakışın her şeye uygulanabileceği kanısının çok yaygın olduğunu biliyoruz. Q.D. Leavis'a göre, "*Uğultulu Tepeler* kendisi gibi sosyolojik bir görünüm sergileyen *Büyük Umutlar* romanına ilk bakışta çok benzer"[1]. Bazı yazın eserleri sosyolojik okumaya uygundur. Bu eserlerde (üstteki toplumsal kılıftan çok özdeki insan katmanıyla ilgilenen) gerçek eleştirinin odaklandığı derin yapıyı, sosyolojik eleştirinin "yüzey" okumasından destek alarak çözümleyebiliriz. Ortodoks liberal eleştiri de artık yazınsal metinlerin "sosyolojik" okumalarını reddetmiyor; o Soğuk Savaş, politikalarıyla birlikte tarihe karıştı, birlik beraberlik hayal değil! Artık herkes Marksist, liberaller bile. Donald Davie *Thomas Hardy and British Poetry* [Thomas Hardy ve İngiliz Şiiri] başlıklı kitabının önsözünde, "Bu kitapta," diyor "yazınsal eserlerin ait oldukları ve hitap ettikleri toplumu yönlendiren ekonomik ve

politik etkenlere açık olduğunu baştan kabul ediyorum..."[2]. Graham Hough da ondan birkaç yıl önce şöyle demişti: "Eleştiri bize edebiyatın toplumsal düzen ile olan ilişkisini anlaşılabilir bir şekilde sunmalı. Bunun bir yöntemi var, zaten de bildiğim kadarıyla tek bir yöntemi var. Bu konuda söylenecek her şey bir şekilde Marksizmin uygulama alanından geçecektir..."[3]

Marksist eleştirinin buz gibi soğukta geçirdiği onca yıldan sonra gördüğü âlicenaplık karşısında yelkenleri suya indirmeyişi nobranlık gibi görülebilir evet, Davie'nin büyük bir rahatlıkla "baştan böyle kabul ediyorum" deyişinden işkillenmek ya da Hough'nun "bir şekilde" deyişini inandırıcı bulmamak nobranlık olabilir. Ama itiraf edelim, bu iyi niyetli yaklaşımlara içinden gelen cevabı verse bu sefer de küstahlık olacaktı. Evet, Davie ve Hough'nun Marksist eleştiriye ikincil rol biçmelerinin bir anlamı olmalı. Tarihsel eleştiri yazın metnine bir ornitologun *The Ancient Mariner*'a [Antik Denizci] ya da bir bahçe uzmanının *The Garden*'a [Bahçe] yaklaştığı gibi yaklaşmaz. Onun temel varsayımı –üstünde sıkça durulduğu üzere– bütün romanların politik, bütün tiyatro oyunlarının tarihsel drama, bütün şiirlerin de toplumsal olduğudur. Marksist eleştiri Daniel'i değil, Disraeli'yi *Ode to Evening*'i [Geceye Övgü] değil *The Deserted Village*'ı [Terk Edilmiş Kasaba] ele alırsa o zaman gerçekten "edebiyat sosyolojisi" yapmış olur ve öyle görülmeyi hak eder. Marksist eleştiri artık liberal demokrasinin hoşgörüsüyle çoğulculuğundan beslenen o muazzam mitolojik, psikanalitik, teolojik, biçemsel-eleştiri yöntemleri yelpazesindeki mütevazı nişine sığmayabilir. Eleştirel işbölümünde Hegel'in meşhur hakikatin birliği kavramına kenardan katkıda bulunan bir rolü tanımı gereği kabul edemeyebilir. Doğası gereği bu işbölümünün bir bileşeni olmaktan memnun olacağına tartışmanın zeminini değiştirme iddiasında olması gerekir. İşte Marksist eleştirinin göğüsleyip göğüsleyemeyeceği tartışılan iddia tam da budur.

Edebiyatın tamamen toplumsal bir edim olduğunu söylemek biçimciliktir ve iki kavramın da içini boşaltmaktan

başka işe yaramaz. Yine de iddianın kendisi kavramlardan daha dolu. Çünkü "toplumsal" veya "tarihsel" kavramlarının gereksiz olmadığını, öbür kavramlardan aşağı kalmadığını söylüyor; zaten yöntem olarak ikisi de konumları kesin olarak ayırır. Yazında yüzeyde gördüğümüz "toplumsal" tabaka değil madenin yatağıdır; sözcüklerin ete kemiğe bürünmesini sağlayan estetik kalıptır. Q.D. Leavis, *Uğultulu Tepeler*'in toplumsal bir roman olarak kendine kimliğine dışarıdan bakan yabancılaşmış grafiğini çizer.

Tabii bunlar yazın ve toplum ilişkisinin nasıl sorunsalına neşter vurmaya yetmez. Brontë'lerin yaratıcı kurgularıyla yaşadıkları toplum arasındaki ilişki neydi? Adeta metafizik bir uzaydan Yorkshire çayırlarına inen üç ilginç kız kardeş mitinin dayandığı nesnel bilgiler bizi çok şaşırtabilir. Brontë'lerin yaşadığı Haworth, West Riding'in yün sanayisi bölgesinin merkezine yakındı; o dönemde burada İngiliz toplumunun en sert sınıf çekişmeleri yaşanıyordu. Çocukluk yılları yörenin dağ kulübelerindeki binlerce yoksul kadının, erkeğin işçi olarak köylere ve kasabalara göçtüğü perişanlık yıllarıydı. Kısacası, kardeşlerin yaşamı Karl Marx'ın *Kapital*'de İngiliz tarihinin en büyük trajedisi olarak tanımladığı olayların etkisinde geçti[4]. Daha çocukken makinelerin kırılışına, ergenliklerinde Yeni Yoksulluk Yasaları'na karşı başlatılan isyanlara ve tırmanan gerilime, yetişkinlik yıllarında ise Plug grevlerine, Çartizm hareketine, Tahıl Yasaları'na ve On Saatlik İşgünü Yasası'na tanık oldular. Eric Hobsbawm şöyle der: "1830 ve 1840'larda (West Riding) Kuzey'deki aşırı Radikal ve Çartist hareketin kalesi sayılabilirdi."[5] Bu fikre, Halifax'taki Kuzey Birlikleri'ne komuta eden Sir Charles Napier de katılır ve 1841'de şöyle der: "Bölge yakıcı bir içsavaşı başlatacak her türlü unsura sahip."[6] Bu arada, Haworth da Sanayi Devrimi öncesinden kalmış doğanın kalbinde huzurlu bir vaha değildir tabii. Çok sayıda tekstil atölyesi ve yüz yılı aşan bir sanayi geçmişi vardır. Gaskell yoksul nüfusun baskın olmadığını düşünse de[7] kardeşlerin kapılarının önünde yaşanan derin bir yoksulluğa tanık oldukları kesindir.

Brontë'lere saygı gereği tarihsel konumlarını ele alalım ama bunun eleştirel yöntem olarak –yazınsal kurgunun köklerini onu belli toplumsal olgulara indirgemeden nasıl bulacağımızla ilgili– sorunsala faydası olmayabilir. Burada aradığımız ipucunun görgül yazınsal gerçeklerin görgül toplumsal gerçeklerle ilişkilendirilmesinden ibaret olmadığı –yani yazın sosyolojisinde yapıldığı gibi yazınsal ve toplumsal detayları birebir eşlemenin bir şeyi çözmeyeceği– açık. Bize gereken bir tür *yapı* kavramıdır. Bu kitapta benim de amacım Brontë'lerin eserlerini rollerin, değerlerin ve ilişkilerin yinelenen "kategorik yapı"sı açısından inceleyerek ideolojik yoğunluğu olduğunu düşündüğüm bu bilgi katmanlarının romanlarla toplum arasındaki aracılık işlevini ve kurgu ile tarih arasında kurduğu önemli bağı göstermek. "Kategorik yapı" kavramını Marksist eleştirmen Lucien Goldmann'dan alıyorum. O bunu birbirine benzer özellikleri olan eserlerin ortak kategorilerini belirlemek ve bu eserleri yaratan toplumsal grubun ya da sınıfın bilincini tanımlamak için kullanmıştı. Goldmann'ın çalışmasına olan hayranlığıma bir o kadar da eleştirimi ekleyerek elinizdeki kitapta bu kavramı, Goldmann'ın izinden gitsem de tamamen kendi seçimimle, yazınsal metin, toplumsal bilinç ve tarihsel itici güçler arasındaki ilişkiler anlamında kullanıyorum. Dolayısıyla, benim "kategorik yapı" kavramım bir eserin iç ideolojik yapısını tanımlarken yazınsal "biçim" dediğimiz şeyle ve oluştuğu tarihsel dönemle ilişkisini de ortaya koymayı hedefliyor.[8]

Brontë kardeşlerin romanlarının kurgusunda düş gücü ve kavrayış yoluyla kendini gösteren ve on sekizinci yüzyılda West Riding'deki gelişmelerin üstüne on dokuzuncu yüzyılın ilk yarısında inşa edilenin bu ideolojik yapı olduğunu düşünüyorum. Örneğin Charlotte Brontë'nin eserlerinde kendi içinde bölünmüş, belirsiz iki değer sisteminin süregiden çatışması vardır. Bir tarafta akılcı, serinkanlı, cesaretle kendini arayan, güçlü, bireyci, radikal isyancı değerler; öbür taraftaysa bildik inanç, itaat, kültür, gelenek ve muhafazakârlık tabanlı değerler. Ben bu değer örüntülerine "belirsiz" diyo-

rum çünkü birinin içerdiği unsurlar bir anda öbürüne kayabiliyor veya "dönebiliyor". Aradaki çatışma ve uzlaşma noktaları iki toplumsal sınıf arasındaki gerilim ve yakınlaşmalar olarak okunabilir. Çünkü bu çatışma ve uzlaşma noktalarında Brontë'lerin dünyasını kuşatan iki sosyal sınıfın gerilim ve yakınlaşma noktalarının yazına uyarlanmış halini buluyoruz; bu sınıflar sanayici burjuva sınıfı ve toprak sahibi orta sınıf veya aristokrasi. Ben Charlotte Brontë'nin romanlarını keskin burjuva akılcılığı ile şaşaalı romantizmin, cesur, girişimci tavırla eğitimli ve ölçülü tavrın, tutkulu isyanla temkinli uyumun dengesi veya füzyonuna dayalı "mitler" olarak görüyorum. Bütün bu geçişlilikler modern yönetici sınıfın toprak sahibi ve endüstriyel katmanları arasındaki karmaşık yakınlık ve düşmanlık hallerine işaret ediyor.

Brontë'lerin döneminde toprak sahibi ve sanayici sınıf arasındaki günlük ilişkilerin yapısı oldukça belirsiz ve karmaşıktı[9]. Bütün politik ve ekonomik çekişmeye karşın iki sınıf arasındaki fark giderilemeyecek bir fark değildi. Toprak sahibi orta sınıfın en azından ikinci kuşağı toplumda saygınlık kazanmaya ve tüccar ailelerinin üyeleriyle evlilik bağı kurmaya başlasa da tüccarlar mülk alımıyla, emlak sahipleriyse sanayi projeleriyle ilgilenince ekonomik çıkarlar birbirine girmişti. Leeds'li keten üreticisi John Marshall Cumberland, Lancashire ve North Riding'de çok fazla toprak alıp toprak beyi sıfatıyla bunları dört oğluna pay etmişti; West Riding'li saygın imalatçı William Denison, Nottinghamshire ve Lincolnshire'da hatırı sayılır bir mülke sahipti. Wakefield'in yün imalatı alanında ikinci büyük şirketinin sahibi olan Milnes ailesi sanayileşmenin en kritik ilk aşamasında sermayesini ticaretten toprak sahipliğine kaydırmıştı. Öte yandan, bir yün tüccarının oğlu olan ve Yorkshire'da 11.000 dönüm toprağı bulunan Walter Spencer-Stanhope gibi West Riding sanayisinde büyük pay sahibi olanlar da vardı. Toprak sahipleri yeni yolları, kanal, liman ve kıyıları sahiplenirken bu toprakları on sekizinci yüzyılda satın almış olan zengin tüccarların çocukları da iyi eğitim alıp toprak sahibi orta sınıftan daha soylu

görünümlü şehir beyefendileri oldular. Geleneksel toprak sahibi toplum bu zengin tüccar ailelerini kolayca asimile etti; yörenin aileleri sanayinin mıknatısının etkisine girmiş, on dokuzuncu yüzyılın başında toprak sahibi orta sınıf ile imalatçı kesim arasında –on sekizinci yüzyıldaki çıkar birliğine dayalı– yeni bir osmoz oluşmuştu. Toprak sahibi orta sınıf böylece yeni sanayici zenginlerin baskısına karşı bir tür emniyet supabı görevi gördü. Toprak sahibi aristokratlar ülke ve şehir politikalarındaki rolleri nedeniyle kaçınılmaz olarak kömür, buhar enerjisi ve çelik endüstrisinin yarattığı yeni toplum yapısının sorunlarıyla karşı karşıya kaldılar; aristokratlara göre daha dindar ve muhafazakâr olsalar da politik açıdan onlara bağımlı olan toprak sahibi alt sınıf bu gerçeklerle yüzleşmeye çok daha hazır olduğu halde genel eğilime uymak zorunda kaldı. On dokuzuncu yüzyıl boyunca toprak sahibi aristokratların maddi gücü ve toplumsal konumu ilerlerken tarımın önemi ve toprak sahibi sınıfın maddi gücü öbür sınıflara göre büyük ölçüde düştü.

Öte yandan geleneksel aristokratlar girişimci sanayici olmaya başladılar; sanayici burjuva kesim ise isyankâr işçi sınıfının başlattığı kargaşada mülklerin korunması konusunda geleneksel toprak sahibi yönetici sınıftan medet umdu. Büyük mülklerin ve sanayi merkezlerinin bulunduğu West Riding burada özel bir öneme sahipti: Nüfusu 1801-1831 yılları arasında % 73 artsa da[10] sanayideki gelişmelerle birlikte büyük arazileri elde tutmaya da devam etti. Ülkenin bu en büyük seçmen kitlesi ticari ve sanayi çıkarları nedeniyle gücü ve toprakları paylaşmak zorunda kaldı; sadece imalat alanındaki gücü bile politik çoğunluğu elde etmesine yetiyordu. Güney Yorkshire'da büyük bir kömür ocağı, demir çelik atölyesi ve Sheffield'de mülkü olan Earl Fitzwilliam, Leeds, Bradford ve Sheffield'da neredeyse yarısı liberallerden oluşan Whig Partisi'nin ileri gelenlerindendi. Whig soyluları West Riding'de hâlâ Whig Partisi'nin politik çıkarlarını yönlendirmede etkiliydi; bunu burjuva ittifakı çerçevesinde yapıyorlardı. Politik güçlerinin kaynağı ekonomik çıkarlara in-

dirgenemeyecek kadar karmaşıktı: Örneğin West Riding'de politikada sadakate dayalı geleneksel aile yapısı, toprak sahibi orta sınıftan maden sahiplerinin, demiryolu işletmecilerinin ve yerel yöneticilerin çıkarlarından daha etkiliydi. İdeolojik bir kimliği olmayan Fitzwilliam kontu, Tahıl Yasası karşıtlarına kafa tutan önemli bir isimdi. Ancak toprak sahibi orta sınıftan sanayici sınıfına geçen bazı isimler, tarımla geçinen Güneyli mısır üreticisi çiftçi ve köylülerin çıkarları dışında, tarımsal çıkarlara yönelik burjuva tehdidine duyarlı sayılmazlardı. (İngiltere'nin iki büyük Tory'ci maden sahibi, Londonderry markisi ve Lonsdale kontu Tahıl Yasalarının iptali konusunda farklı görüşlere sahipti.)

Parlamentoda temsil açısından West Riding'de elbette toprak sahipleri üstündü. 1830-1885 yılları arasında Cobden ve Halifax'lı halı imalatçısı Crossley hariç bütün milletvekilleri bu sınıftan çıktı. Cobden, Whig'lerin çıkarlarına bekledikleri önemi vermediğini düşünen Leeds'li serbest ticaret erbabının insiyatifi üzerine 1847'de parlamentoya döndü ve yeniden seçilmesi Whig'ler ve Tory'ler arasında büyük öfke yarattı; onu Yorkshire'lı bile olmayan bir tüccar olarak küçümsüyorlardı. Cobden 1857'de emekli olduysa da yerine bir aristokratın seçilmesiyle Whig'lerin geleneksel pozisyonu yeniden güçlendi. Toprak sahibi Whig'ci orta sınıfın (Marx'ın deyimiyle "burjuvazinin aristokrat temsilcilerinin") kentsel yapıdaki güçlenmeyealışması gerekiyordu. İki sınıfın politik anlamda çok fazla karşı karşıya gelmemesinin altında sanayici burjuva kesimle Friedrich Engels'in deyimiyle "alışkanlıkları ve eğilimleriyle feodal kesimden çok burjuvaya benzeyen" toprak sahibi kapitalist kesim arasındaki yüzyılların mirası denebilecek derin bağlar yatıyordu.[11]

Peki, Brontë'leri bu toplumsal ortama nasıl yerleştirelim? Bir yazarın yaşam akışı geniş ölçekte toplumsal ve ideolojik yapılarla nasıl kesişir? Modern eleştirinin başka birçok yöntemsel sorunun yanı sıra *yazar* sorunuyla da yüzleştiğine kuşku yok. İşte "Yeni Eleştiri" ile genel anlamda Marksizm tam bu noktada ironik bir ikilemde buluşur. İlki, artık ayağa

düşmüş kartezyenci niyet kavramından başka bir şeyden anlamadığı için yazarı eserine yabancılaştırarak metinle tarih arasındaki sinirleri budar. İkincisiyse yazarı pasif ve tarihsel güçlerin etkisi altındaki herhangi bir isimsiz "sınıfsal temsilci" konumuna indirgeyerek bireyin hayatını şekillendiren tarihsel yapıları eşsiz bir sanat ürününe dönüştüren diyalektik yapıyı es geçer. "Valéry", der Jean-Paul Sartre, "bir küçük burjuva entelektüelidir, buna kuşku yok. Ne var ki, her küçük burjuva entelektüeli Valéry değildir."[12]

Her on dokuzuncu yüzyıl küçük burjuva entelektüeli de bir Brontë değildir. Brontë'ler yıkıcı toplumsal değişimlerin olduğu bir dönemde yaşadılar ve bu yıkıma özellikle kırılgan bir konumdan tanıklık ettiler. Yine de yaşam akışlarını, özel yaşamlarının en mahrem noktalarını şekillendiren tarihten izole edilip fildişi bir kuleye kondular. Aslında, tarihi ve onların yaşamöyküsünü bir potada eriten ortak yönler o kadar birbirine geçmiştir ki, içinde bulundukları koşulları anlamak için Louis Althusser'in Freud'dan ödünç aldığı "aşırı belirlenim" [*overdetermination*] kavramını kullanmak gerekebilir.[13] Althusser "aşırı belirlenim" kavramıyla toplumdaki temel çatışmaların asla "saf" halde bulunmadığını, tersine bu unsurların alttan alta biriken ve her biri genel çatışmayı başka bir şekilde belirleyen ikincil çatışmaların karmaşık bir yumağı olarak hareket ettiğini anlatmaya çalışır. Bence Brontë'lerin durumu tam bu anlamda bir aşırı belirlenim içerir. Bu kitabın odak aldığı –toprak sahipleri ile sanayici kapitalistler arasındaki– tarihsel çatışma Brontë'ler için birtakım ikincil unsurların da yardımıyla daha keskinleşir ve karmaşıklaşır. Onların durumu –sıra dışı bir tarihsel gerilim ekseninde– son derece kendine özgüdür. Kardeşlerin yaşadığı bölgede toprakla sanayi arasındaki gerilimin olabildiğince sert –sadece tarımla ya da sanayiyle uğraşan bir bölgeden çok daha sert– yaşanması da onların kaderidir. Ülkenin aynı bölgesinde işçi sınıfının sergilediği kararlı tutumun bazı "tipik" tarihsel akımları iyice keskinleştirdiğini biliyoruz. Buradan yola çıkarak süregelen toplumsal çatışmaların kız kardeşler özelin-

de daha da yoğun yaşandığını söyleyebiliriz. Yoksul bir aileden gelen, kendi kendini yetiştirmiş ve ömrü boyunca "rahip yardımcısı" olarak kalmaya mahkûm bir din adamının kızları olarak toplumsal yapının ne yazık ki son derece belirsiz bir noktasında yer alıyorlardı. Aile, geleneksel tanımıyla "soylu" standardında bir yaşam sürmek için büyük çaba gösteriyordu. Ayrıca, toplumda baskı gören ve bu baskı nedeniyle daha fazla sömürüye maruz kalan kendi sınıflarının en korunmasız üyeleriydiler. Çünkü bir de eğitimli kadınlardı onlar, ekonomik koşullar nedeniyle toplumun onları "hizmetçiden" biraz üstte gören kalıplarıyla yaratıcı düşünce arasına sıkışıp kalmışlar, üstlerine kırılması mümkün olmayan bir kilit vurulmuştu. Onlar tecrit edilmiş eğitimli kadınlardı, toplumsal ve coğrafi olarak yakın entelektüel bağ kurabildikleri bir dünyanın uzağına düşmüş ve duygusal açlıkla kendi içlerine dönmek zorunda kalmışlardı. Bu yalnızlık eserlerinde yer yer bireyci toplumun tipik birey imgesi olarak karşımıza çıkar. Bunlar yetmezmiş gibi çocukken Kalvinizm denen son derece katı bir ideolojik baskıya da maruz kalmışlardır.

O zaman Brontë'lerin özgün yaratıcılık formasyonunu oluşturan toplumsal, cinsel, kültürel, dinsel ve coğrafi unsurların aşırı belirlenim potasında eritildiği söylenebilir. Bu nedenle onların "kendine özgülüğünde" ortak konumlanmanın izlerini görürken kendine özgü yaşam biçimlerinde de genel dilin izdüşümünü buluruz. Merkezin dışına itilmenin genel yaşam deneyimi haline geldiği bir toplum kesiminde Brontë'lerin "kendine özgülükleri" tuhaf bir biçimde normal gelir.

Toplumsal konumlarındaki bu belirsizliği daha iyi açıklamak gerek. Babaları Patrick Brontë sefil bir kulübeden küçük bir çiftliğin yanaşma kulübesine terfi etmek için canını dişine takan İrlandalı yoksul bir köylü ailesinin oğluydu; o da sırayla demircilik, dokuma işçiliği, okul müdürlüğü yaparak kendisini Cambridge'de bir Anglikan kilisesinde bulmuştu. Marx'ın tipik küçük burjuva tanımı –"çelişkinin vücut bulmuş hali"– burada tam yerine oturacaktır. Ünlü "Vision of

Hell" [Cehennem Görüşü] şiirinde yoksulları sömüren din adamlarına, memurlara ve toprak sahiplerine ağır toplumsal eleştiri getirir[14]. Ancak, Tom Winnifrith'in işaret ettiği gibi[15] "Brontë" adını kullanması, aristokrat Cambridge'li dostlarıyla hava atması, köken olarak soyluluk imaları, Luddite karşıtı olmak için kökleriyle bağını bilinçli olarak kopardığını gösterir. Kilise vaazcılığı dinsel anlamda proleter kilise karşıtlığına da, zengin sınıfın şekilciliğine de düşmanlık içeren bir değer karmaşası yaratır. Haworth'ta da, Yorkshire'da olanlardan memnun olmayan konformist Branwell Hala'nın içinden çıktığı Cornwall soyuna yabancılaşmış olmasının etkisi hissedilir. Toplumsal kimlik krizi toplumda saygın bir yeri olsa da pek adı geçmeyen bu Tory'ci ailede salgın gibiydi. Patrick Brontë kızlarının eğitimi için hem bütçesine uygun olduğu hem de din görevlilerinin çocuklarına özel olduğu için Cowan Bridge okulunu tercih etmişti.

Kardeşlerin Cowan Bridge okuluna ve ardından Roe Head'e giderek rahip evinin özgür hayal dünyasından disiplinli ve baskıcı bir ortama geçmeleri travmatik bir dönüm noktasıdır. Romanlarında korunaklı hayattan kısıtlayıcı ve baskılı bir ortama geçişin etkisi ilk günah ve cennetten kovulma gibi bellekte yer eden zihinsel bir kırılma olarak görülür. Kardeşler büyük bir mücadele vererek günlük hayata ayak uydurmaya çalıştıkları yorucu bir ortama girmişlerdir. Charlotte, okul yaşamı için "feci bir esaret" der. Charlotte'un "özgürlük onun için burun deliklerine dolan nefes gibidir," dediği Emily, Roe Head'deki bunaltıcı düzene dayanamayıp Halifax yakınında bir yerde öğretmenliğe başlayınca kendini, Charlotte'a göre, yine işkence gibi bir çalışma hayatının içinde bulmuş olur.[16] Brontë'lerin özgür olmak için düşündükleri –Winnifrith'e göre "kimseye hizmet etmek zorunda kalmayacakları, tersine, zenginlerin kızlarını göndererek önlerinde eğileceği"[17]– kendi okullarını kurma planı sermayeleri ve çevreleri olmadığı için suya düşer. Böylelikle üç kadın, "soylu" yoksulların kızlarını ve oğullarını sömürmek üzere zenginlerin kurduğu eğitim düzeninin tuzağına dü-

şerler; ev ortamının mevcut toplumsal kısıtlamaları hepten artar. Mürebbiyelik insanın toplumsal konumunun yükselmesinin yanında entelektüel birikimini kullanmak için az bulunur bir fırsata kavuşması demektir; ama bu hizmet kültürel olarak kendini üstün hissettiği kadınlarla erkeklerin bulunduğu saygın sınıfa verilir. Kız kardeşler kendilerini "manen" ait hissettikleri –Bayan Branwell'in anılarındaki kültürlü insanların, Patrick'in sözünü ettiği "eski ailelerin" bulunduğu– sınıfa fiziksel olarak girince büyük bir tepki görür, aşağılanırlar. Çalıştıkları bazı ailelerin kendi aileleriyle uzaktan da olsa akrabalığı vardır: Charlotte uzaktan tanıdıkları olan imalatçı zengin Sidgwick ailesinin kızlarına ders verirken Bayan Sidgwick tarafından hep aşağılanır. Sidgwick ailesinin her lafıyla kişilik bölünmesi yaşayan Charlotte, birlikte kiliseye gitmeye davet ettiklerinde kendini emir almış köle gibi hissederken davet edilmeze de dışlanmış hizmetçi gibi hisseder[18]. Tom Winnifrith'in dediği gibi, "Bu bilgiler ışığında, kız kardeşlerin kendilerine ailenin arkadaşı gibi davranılmasını beklemeleri şaşırtıcı değilse mürebbiye gibi davranıldığı zaman kendilerini küçümseyen bu sınıfa karşı müthiş bir düşmanlık hissetmeleri de şaşırtıcı değildir."[19] Charlotte Brontë'nin Roe Head'deki iki yakın arkadaşı, koyu Tory'ci ve yüzyıllardır yörede toprak sahibi olan bir aileden gelen Ellen Nussey ile radikal görüşlü, kiliseye gitmeyen, sanayici bir ailenin feminist kızı Mary Taylor'dır; ama bu dostluklar ona Nussey ve Taylor ailelerinin bulunduğu çevreye girme şansı vermez. (Charlotte'un çok önemli bir dönemde sahip olduğu bu bağlarda muhafazakâr toprak sahibi soylu kesimle romanlarının tarihsel "zemini" olan yeni burjuvazinin çatışan idealleri arasındaki gerilimi fark etmemek mümkün değil.)

Brontë'lerin hayal dünyasında serbestçe gezinme imkânı buldukları rahip evinin korunaklı ortamından iş dünyasının ağır koşullarına yaptıkları travmatik geçiş bireysel değil simgesel bir önem taşır. Bu geçişte daha genel bir tarihsel olgunun izini de bulabiliriz: Bu olgu romantik hayal gücü-

nün toplum tarafından derdest edilip rutin hayatın içine hapsolunca duvarları çaresizce yumruklayarak çıkmaya çalışmasıdır.* Bu durum, düş gücü ile Charlotte'un hiç aklından atamadığı toplum arasındaki zıtlığa da işaret eder: Ellen Nussey'e yazdığı bir mektupta şöyle der: "Bazen düş gücümün sınırsızlığı bana büyük zarar veriyor, içinde yaşadığım toplumu son derece yavan ve sıkıcı bulmama neden oluyor..."[20] Kız kardeşlerin çevresindeki vaazcı ortam da bu çelişkiyi arttırır: Kilise yaratıcı düş gücüne son derece kötü yaklaşır, bu gücü zayıflatacak her türlü düş kırıklığını sonuna kadar destekler. Brontë'lerin toplumdan izole bir yaşam sürmeleri de benzer bir etki yaratmaktadır, ortada somut ve doyurucu bir kazanım olmayınca düş gücünün aşırı kamçılanması içe kapanmayı hızlandırır.

Brontë'lerin mürebbiyelik deneyiminde bu gibi tarihsel gerilimlerin bireysel deneyim olarak ete kemiğe büründüğünü görüyoruz. Şımarık çocuklarına bir şeyler öğretmek zorunda oldukları boş kafalı toprak sahibi soylulara, tipik küçük burjuvalar gibi öfkelenirken sonradan görmelerin kabalığını ve cehaletini de küçümseyip sinirlenirler. Ticaretle uğraşmayan bir aileden geldikleri için kültürel olarak kendilerini çevrelerindeki sonradan görmelerden üstün hissetmeye hakları vardır ama yeni sanayici kapitalist sınıfa girmeye başlayan sessiz, sakin ve kurnaz eski mülk sahibi soylular buna izin vermez.

Brontë'ler mit, arketip, retorik ve melodramdan beslenen bir tür "sanayi öncesi" düşsel yaratıcılık ile bu düş gücüne acı çekerek uyum sağlamak ya da acı içinde yok olmak dışında seçenek tanımayan ruhsuz toplumun baskısı arasındaki keskin ve alışılmadık kutuplaşmanın ürünüdür. Brontë'lerin tuhaf, trajikomik erkek kardeşleri Branwell'i ele alalım. Branwell'in hiçbir işte tutunamayan, adeta lanetli halini herhangi

* Burada "düş gücünün" bazen kendi içinde zamansız bir değere sahip olduğunu söylemeye çalışmıyorum; "düş gücü" ile "toplum" arasındaki zıtlık Brontë'ler ve öbür romantiklerin de deneyimlediği gibi soyut ve ideal görünmektedir.

bir romantik arketiple örtüştürmek çok kolay. Branwell çeviri yapmayı kendi kendine öğrenip Horace'ı çevirir ve on ile on yedi yaşları arasında otuz kadar kitap yazar. Wordsworth'e ve *Blackwoods Magazine*'e yazdığı duygulu süslü mektuplar, kullandığı abartılı mahlaslar, kendini asılmış ya da bıçaklanmış olarak çizdiği karakalem eskizleri, boks tutkusu, karamsar halleri, kendisini kader kurbanı ve lanetli olarak görmesi, Bradford'daki George Oteli'nde ikinci sınıf ressamlarla düşüp kalkması: romantik birey tanımına bundan daha uygun biri var mı? Aslında Branwell'in işe Angria mitlerine katkı sağlayan üretken bir yazar olarak başlayıp sonunda kendini Sowerby Bridge Tren İstasyonu'nda düzenbaz bir biletçi olarak bulması sadece dönemin koşullarıyla açıklanacak gibi değil. Tersine Branwell Brontë'nin trajedisi düş gücüyle gerçeğin yollarının bir kördüğümde kesiştiği toplumsal yapının acı bir göstergesi. Winifred Gerin'in yazdığı gibi, Branwell'e babası tarafından verilen romantik eğitim onun Sanayi Devrimi İngiltere'sine uyumsuz, aklı hep kahramanlık ve askerlik hikâyelerine, geleneksel sembollere, Wellington ve Bonaparte'a takılı, düş gücünü zamanın akışına uyduramayan bir birey olmasına neden olmuştu.[21] Kutsal Kitap'taki cennetten kovulma hikâyesini çocukluğunun mitlerinden toplumsal gerçeklere transfer edişi, kız kardeşlerini çok üzen aileden kopuk yaşamı acı sonunu hızlandırdı. Elinde bir sürü referans mektubuyla umutla gittiği Londra'da yetenekli bir ressam olarak kariyerine başladıysa da bütün kazandığını East End'in kenar mahalle barlarında içkiye yatırınca acınası bir hırsızlık yalanı uydurarak cebinde açılmamış referans mektuplarıyla Haworth'a dönmek zorunda kaldı. Aklına her geleni yapan keyifçi Branwell, Gerin'in ifadesiyle, "dünyanın buz gibi yüzü karşısında donakalmıştı."[22] Branwell'in trajedisi yalnızca akli dengesi bozuk bir bireyin fantastik hikâyesi olarak algılanmamalı, onun yetersizlikleri ve açmazları aslında bütün bir dönemi temsil eder.

Bana göre Brontë kardeşlerin yazarlığını anlayabilmek için "düş gücü" ile "toplum" arasındaki uçurumu yaşamın

gerçekleri karşısında nasıl dengelemek zorunda kaldıklarını anlamak gerekir. Bir yandan geçimlerini sağlamaları –yaşama gücünü ve enerjisini korumaları– gerekirken kaderin önlerine çıkardığı zorluklara saygıyla boyun eğiyor, öte yandan kendilerini kimsesi olmayan perişan insanlarla özdeşleştirerek her türlü şımarıklığa ve asalaklığa cephe alıyorlardı. Kendilerini manen ait hissettikleri modern yaşamın inceliklerine hayranlık besleyip soylulaların hayatına gıpta ederken kabalık ve zorbalıktan nefret etmekten de geri kalmıyorlardı. Brontë kardeşlerin toplumsal konumlarının kilit noktası işte bu arada kalma halidir. Haworth'da hemen diplerinde yaşanan yoksul hayata da, aynı yöredeki soylu kesimin hayatına da yabancı kalmalarını sağlayan bu iki arada bir derede durumlarıdır. Tabii bu bireysel çıkmazların aslında toprak sahibi soylularla burjuva ideolojisi arasında, romanların "derin yapıları" olarak özetlediğim, çok daha büyük tarihsel çatışmaları içerdiğini unutmayalım. Bu yapının önemli bir sorunu da şudur. Kız kardeşlerin tuttuğunu koparan, zorlu ve enerjik karakterlere olan saygısı modern dünyanın burjuva değerlerini öne çıkarır; bu değerler bir anlamda da nostaljik bir geçmişe, Yorkshire'ın geleneksel küçük çiftçi sınıfının yerleşik, katı yapısına da işaret eder. West Riding'de bu iki sınıfın dışında başka hassas toplumsal sınıflar da vardı; radikal Whig'ci tüccarlarla küçük toprak sahiplerini geleneksel "eşitlikçi cumhuriyetçi özgürlük ruhu"[23] ve haset duygularında birleştiren şey muhafazakâr kesime ve hiyerarşik yapıda kendilerinden üstte duran soylulara duydukları öfkeydi. Tutarlı bir nedeni olmayan bu ortak duygu, Gaskell'ın ifadesiyle, bazı küçük toprak sahiplerinin sanayici kimliğine evrilmesini de açıklar[24]. Bu *Uğultulu Tepeler*'de de dikkate alınması gereken çapraz bir bağlantıdır.

Bu bölümde kitabın yöntemini ve amacını anlatmaya çalıştım; kendimi daha iyi ifade edebilmek için şunu da ekleyeyim. Charlotte Brontë'nin eserleriyle ilgili bölümler romanlarıyla ilgili daha sonra yaptığım uzun incelemeyle birlikte okunmalı. Metin, yazar, ideoloji, toplumsal sınıf, üretici

güç: bunlar kategorik yapı gibi bir aracı kavramlarla bir araya getirmek için kullandığım terimler. Tarihsel eleştirinin amacı yazına uzmanca dipnot düşmek değil; her özgün eleştirel okuma gibi onun da amacı eseri derinlemesine anlamaktır. Bir eleştirmenin yapacağı en iyi şey sayfadaki sözcüklere güvenmektir; unutmayalım ki sözcüklerin içini göstermeyen ama çözülebilir şifrelerinin dayandığı tarihe dokunmadan o eseri gerçekten okuduğumuzu iddia edemeyiz.

1. *Jane Eyre*

Jane Eyre'deki masum kız öğrenci Helen Burns I. Charles'ın idamı ile ilgili çok tuhaf laflar eder. Jane'le bu konuda konuşurken şunu der: "Yazık, o yüce karakter ve vicdanla kendine tahttan başka bir hedef koymamış olması. Daha uzağa bakabilseydi ve görebilseydi zamanın ruhu denen şeyin nasıl bir dönüşüm geçirdiğini! Yine de ben I. Charles'ı severim –saygı duyarım– acırım ona, zavallı maktul kralımız! Evet, düşmanları da azılıydı: Yok yere onca kan döktüler. Nasıl cesaret ettiler onu katletmeye!"[1]

Helen'ın devrimciliğe dayanan temel değişimi sakince ve zekice savunmakla ateşli romantik muhafazakâr tavır arasındaki tuhaf kararsızlığı Charlotte Brontë romanlarında görülen belirsizliklerinden birine işaret eder. Helen'ın Lowood' da baskı altında geçen yaşamının yansıması olan bir belirsizlik: Yaşamını yitiren masum bir kurban olarak o da biraz şehit olan Charles gibidir ama o (burada gelecekten kastedilen tarih değil cennet olsa da) Charles'tan farklı olarak "ileriyi de görür" ve öfkeli Jane'e sabır ve tahammül erdemleriyle ilgili tavsiyelerde bulunur. Burada sabır hem Lowood'un (Jane' den farklı olarak kendisinin başkaldırmadığı) baskıcı kurallarına "akılcı" bir biçimde boyun eğmeyi hem de yaşamı bir gün nasılsa bitecek bir çileye katlanmak olarak kabullenmeyi içerir.

Roman, Helen'ın büyük bir özveriyle dibi tutmuş lapayı yiyişiyle ikiyüzlü, sadist Protestan Brocklehurst karakterinin bunu Hristiyanlığın ilk şehitlerine benzetmesini birbirinden ayırmakta sorun yaşar. Teslimiyet iyidir ama bir yere kadar ve Charlotte Brontë romanlarının peşine düştüğü bu yer Brocklehurst'ün cehenneme gitmekten nasıl kurtulacağına ilişkin sorusuna Jane'in verdiği çocuksu ve masum olduğu kadar küstah ve ciddi yanıta kadar gider – "Sağlığıma çok dikkat etmeliyim, ölmemeliyim,"[2] daha sonra da Rochester'a şöyle diyecektir: "Onunla birlikte ölmeye hiç niyetim yoktu."[3] Gerçekten de ölmez: Ölen ve (St. John Rivers'ın teklifini kabul ederek Hindistan'da yaşarken ölmeyi reddeden) Jane'in ezkaza şehitlikten kurtulan efendisiyle birleşmesinin yolunu açan deli Bertha olur. Helen Burns önemli bir simgedir ama onun yaptığını birebir yapmaya da gerek yoktur. Lowood'da sınıfta herkesin önünde cezalandırılan Jane'e gülümseyişi gibi: "Sanki bir şehit, bir kahraman bir köle ya da kurbana dönüşmüş, bu dönüşüm sırasında da gücünü herkese pay etmişti."[4] İşte bu "şehit" ve "kahraman" örtüşmesi önemlidir: Şehitlik hem azizlik hem kendini feda etme ve kahramanlık olarak kendini kanıtlamak, benliğini feda etmek pahasına kendini gerçekleştirmektir. Tıpkı "Burns" adının acı ve tutkuyu bir arada simgelemesi gibi. Ama sağlığını korumayı başaramayıp ölen Helen bu ideal sentezin bir ucunu, yani edilgen feragat halini temsil eder. Jane gibi o da zorbalığa meydan okurken Jane'den farklı olarak, bu zaferi başkasının değil kendi ölümüyle elde eder.

Charlotte Brontë'nin Emily Brontë'den farkı toplum ve ahlak normlarının olduğu gibi korunmasını ve dolayısıyla bu normları benimseyen ezilmiş, çilekeş sıradan bireyin özelliklerinin devam etmesini sağlayan körü körüne kurallara bağlılığı sorgulama dürtüsündedir. Charlotte Brontë'nin kahramanları üstü kapalı isyan ile gelenekçiliğin, doludizgin romantik fanteziyle kurnaz zekânın, iç titreten duyarlılık ile akılcılığın son derece çelişkili bir bileşimini sergiler. Aslında bu çelişki mürebbiye ve özel öğretmen rolleri ile yakından

ilgilidir. Mürebbiye hizmetçidir, çalışma, itaat ve özveri gerektiren katı toplumsal düzenin mahkûmudur ama aynı zamanda da oynadığı rol "yüksek" hizmet rolü olduğu için mürebbiye (öbür hizmetçilerden farklı olarak) öğretmenliğin sermayesi olan hayal gücüyle zenginleşen yüksek farkındalık ve duyarlılık düzeyine sahiptir. Toplumsal yapının tam da iki dünyanın –duygusal açlık çeken iç dünya ve ihtiyaçların giderilmesine dayalı dış dünya– çarpıştığı ara yüzünde yaşar. Bu dünyalar en azından zıt uçlara itilip, bir toslaşma ânında ortaya çıkacak felaketi önlemek için kendi alanlarına hapsolarak çarpışmaktan kurtulurlar. "İki yaşamım vardı adeta," der *Villette*'te Lucy Snowe, "düşler ve gerçekler; ilkindeki büyük hayaller, düşlerin beslediği zevkler oldukça ikincisi varsın sadece doyacak kadar ekmek, çalışacak iş ve yatacak yerden ibaret olsun."[5] Lucy istemese de bir iç dünyası olduğunu itiraf eder; bunu romanın başında rahatsız edecek kadar abartılı bir tonla açıklar: "Ben, Lucy Snowe, bana yüklenen fazla düş kurup hayallere kapılma suçunu kabul etmiyorum."[6] Dahası bu itirafı bir hayaletin ziyaretinin yarattığı dehşet ortamında yapar. Madam Beck'in bahçesinde dolaşan "hayalete" gösterdiği tepki hayalden gerçeğe acele ve komik bir geçişe neden olur:

> Nesillerdir zavallı çerçevesi toz tutmuşsa da gölgesi her göreni korkudan tir tir titretiyordu; siyah giysisi, utangaç bakışlarını gizleyen ve üzerinde ay ışığıyla gölgelerin oynaştığı beyaz tülü gecenin serin rüzgârında fundalıklarda dalgalanıyordu. Eski bahçe romantik zırvalara hiç gerek olmadan da bütün büyüsüyle ortadaydı...[7]

Charlotte'un romanlarının ortak özelliği benlikteki bölünmedir: *Shirley*'de Caroline Helstone kendini "günlük hayatta günlük ilişkiler kurmayı" beceremeyen "hayalci bir budala"[8] olarak tanımlar. *Profesör*'de düşük ücretle köle gibi çalıştırılan memur William Crimsworth "hareket eden, dü-

şünen, hisseden bir insan olduğunu, bir tahta parçası ya da bir eşya olmadığını"[9] bir türlü anlatamaz.

Düş gücü dizginleri tutkuyla erkenden ele alınca her şey çok açık, savunmasız ve kişinin zararına olacak şekilde ortaya dökülür: kırmızı odada çokeşli bir evliliğin etkisi altında kilitli kalır düş gücü, Caroline Helstone gibi umutsuz bir aşkın pençesinde tüketir kendini. Tutku benliğin ta içinden gelse de bu geliş dostça değil, düşmanca ve saldırgancadır; bu nedenle iç dünyanın fantezilerine kilit vurulmalıdır, tıpkı Thornfield'de Bayan Rochester'ın üst katta kilit altında yaşaması ve "gerçek" dünyaya sadece kendinde olmadığı, her şeye zarar verme eğiliminin dorukta olduğu dakikalarda hızla kaçamak dalıvermesi gibi. William Crimsworth'e göre, iç dünya, tedbir, temas ve deneyimdense ihtiyaçlara önem verir; oysa insanı avlamak için zayıf noktasını arayan casus ve avcı toplumda kişinin soylu yalnızlığını ancak uyanıklık ve tedbir gibi erdemler koruyabilir. Romantik benlik içi boşaltılıp etkisini kaybetmiş rasyonelliğin çağrısına uymak zorundadır. "Tamam! Ağlamak yok! –duygusallık yok!– pişmanlık yok! Mantıkla ve kararlılıkla katlanacağım,"[10] der içinden Jane Eyre, Rochester ile ilişkisinin bir maaştan ibaret olduğu gerçeğini aklından atamadığı anlarda kendine gelmek için.

Gerçekte durum farklıdır. *Villette* dışında, romanların kurgusu, çalkantılı kendini gerçekleştirme sürecinin kendini red noktasına gelmeden, bireysel ilkelere – toplumsal ve ahlaki gelenekleri temsil eden düzene dayalı sürekliliğe zarar vermeden iç dünyada yaşanmasını sağlar. Burada en yaygın strateji geleneğin koşullara boyun eğerek öz korumadan bilinçli ya da bilinçsiz öz gelişime dönüşmesidir. Roman, Bayan Reed'in kırmızı odada Jane'e söylediği, "Seni ancak sesini çıkarmadan her şeyi kabullenmek kurtarabilir,"[11] sözlerini zafer edasıyla doğrular: Rochester'ı etkileyen Jane'in umarsız, samimi sessizliğidir. Amacına ulaşmak için acele etmemesi hem geleneklere uygundur hem de amacına ulaşmasını sağlar. Jane çok yavan bir karakter olsa Rochester onu çekici bulmayacak ya da Blanche Ingram gibi servetinin peşinde olsa

ona âşık olmayacaktı. Bu nedenle Jane, Rochester'ı etkilemek için Lucy Snowe'un kendini ele veren "başarıya odaklanma" felsefesini düşündürmeden geleneksel görüntünün altına ustalıkla gizlediği Blanche'vari ruhu açığa çıkarmak zorundadır. Jane, flört sırasında her zamanki uysallığı ile rahat ve cilveli özelliğini birleştirerek bu zor durumdan başarıyla çıkar; aklını kullanarak "kuzu gibi uysal ve güvercin gibi ürkek" olmanın Rochester'ı sıkacağını çok iyi hesaplar. Onu kendisine bağlamak ve ironik olarak kendisi de ona bağlanmak ve bağımlı kalmak için kendi kendine yettiğini ve bağımlı olmadığını göstermek zorundadır. Bunun çok zekice bir plan olduğu –hatta Jane'in karakter olarak inandırıcılığına zarar getirecek bir hesap kitap gerektirdiği– açıktır. Romanın elyazması metninde Rochester'ın Jane'e söylediği "o vahşi, mahcup, kışkırtıcı gülümsemeni takın yine" sözünün ilk baskıda yanlışlıkla "vahşi, kurnaz, kışkırtıcı gülümseme" olarak çıkması aslında pek önemli değildir. Rochester Jane'i manen ruh ikizi olarak kabul ederken Jane'e olan tutkusunun sınırsız olduğunu, bu tutkuyu en tepeye taşımayı istediğini ve önem verdiği erdemlerin "metanet, sabır, çalışkanlık ve yetenek"[12] olduğunu söyleyen St. John Rivers da aynısını yapar. Tabii Rivers'ın reddedilmesi gerekir çünkü onun rehberi duygu değil akıldır, Jane ise karakteri gereği "duygunun" "akılla" açığa vurulmasına ihtiyaç duyar; akıldan uzak duyguya "sulandırılmış kuraklık", duygu barındırmayan akla da "insanın yutamayacağı kadar acı ve sert bir lokma" diyecektir.[13] Yine de güdülerini bastırmayı bilen akılcı Rivers ile Jane'in ilişkisine yüzeysel denemez; Jane'in, "mantığı dizginlerini öyle sıkı tutar ki duyguların kontrolden çıkıp derin yarlara atılmasına asla izin vermez."[14] Bu yine de Hindistan'da yaşarken ölmemek için zamanında verilmiş bir karardır.

O zaman Jane, Rochester'ı reddettiği gibi Rivers'ı da reddetmelidir: Sevgisiz bağlılık da, gayrimeşru tutku da romanın onun için koyduğu kendini gerçekleştirme idealini tehlikeye sokacaktır. Tabii Rivers'ı sadece gelenekle ilişkilendirmek doğru olmaz. Onun bu mesafeli tavrıyla içini kemi-

ren tutkuyu birleştirme becerisinin Jane'inkinin, kan bağı ile ilgisi olmayan, aşırı bir örneği olduğu söylenebilir; kendisi de bu benzerliği fark etmekte gecikmez: "Senin de, farklı bir türde de olsa, tıpkı benim gibi doğuştan huzurunu kaçırmaya meyilli bir halin var."[15] Farklılık sonunda kendini gösterir. Jane Rivers'ın huzursuzluğunu ilginç ve tehditkâr bulur. Rochester'ın "gözlerinin sürekli fıldır fıldır parlıyor oluşu"[16] ve "doymak bilmez hırsından kaynaklanan rahatsız edici davranışları ve huzursuz hali"[17] Jane'e onun duygusal çalkantıları kadar kendisiyle ilgili de ilginç şeyler düşündürür. Rivers'ın Rosamund Oliver'e olan üstü kapalı ilgisinin Rochester'ın Jane'e karşı çabuk başlayan tuhaf yakınlığının üzücü bir versiyonu olduğu açıktır. Ama Rivers, romantik olduğu kadar sert bir karakterdir ve Jane'in onu kabul etmesi facia denecek bir uzlaşma gerektirir. "Her günüm onu daha mutlu etmeyi umarak geçiyordu ama bunu yapabilmek için her gün karakterimin yarısını giderek daha fazla feda etmem, yeteneklerimin yarısını köreltmem, yapmayı sevdiğim şeylerden vazgeçmem ve kendimi aslında içimden gelmeyen şeylerle uğraşmaya zorlamam gerektiğini görebiliyordum."[18]

Jane'in karakterinin bu yarısı çok ilginçtir. Rivers elden tamamen çıkarılmamalıdır çünkü o da Rochester gibi Jane'in kişiliğinin tutarsızlığı çok belli olan yönlerinden etkilenir. İki erkek de farklı boyutlarda çekicidir: İkisi de tutku ile gelenek, azap ile teslimiyet arasında farklı bir kördüğümü çözmeye çalışırken Jane'in durumunu iyice acıklı bir boyuta taşırlar. Soylu bir ailenin baskı altında yetişmiş küçük oğlu olarak Rochester da toplumsal geleneklerin zararını görmüştür. O da Jane gibi birçok şeyden yoksun büyümüştür; ancak ondan farklı olarak kasabada iyi bir konuma sahip olduğu ve dünyevi kazançlar elde edebildiği için toplumsal hayallerinde eski tutkuların ve geçmiş yenilgilerin izi vardır. Evlilik ritüelini büyük bir metanetle bozma girişiminde Jane'de de gördüğümüz şövalye ruhundan izler vardır ve böylece bir yandan Jane'in gazabına uğrarken onun kendisinde olmadığı için

efendisinde cazip bulduğu hükmedici tavrı da sergilemiş olur. Bu çokeşlilik planı toplumun baskıcı katı kuralları karşısında başarısız ve acınası bir protestodan öteye geçmezken Jane'de dostça bir acıma duygusu uyandırır. Bu plan Rochester'ın Jane'e üstünlüğü kadar ortak yönlerine ve onu cazip kılan hükmedici tavrına halel getirmeden nasıl yakınlık kurabildiğini gösterir. Rivers ise tersine ahlakçı ama toplumsal olarak ölçülü tavrıyla geleneksellikten uzaktır; Rochester'ın cinsel enerjisinin aksine onun soyut tutkusu iki cins arasındaki ilişkiyi evlilikle tanımlayan toplumsal kodlardan kolayca okunur. Geleneklere uzaklığı yalnızca görevin ne olursa olsun duygulardan önce gelmesi gerektiğini abartılı bir biçimde savunmasından bile anlaşılabilir; böylece Brocklehurst'le ilişkisinde görüldüğü gibi, Jane'in kurbanı olduğu ideolojinin en saf halini sergiler. Yine de Rivers, Brocklehurst'ün ideolojisine yoğun bir romantizm katmaya çalışırken Jane'e de sanki sonunda Rochester'la kuracağı ilişkinin benzerini vaat eder: Bu geleneğin bir yandan onaylanırken bir yandan aşılması, daha bütünlüklü ve incelikli bir kendini gerçekleştirme süreci vaat eder. Burada önemli olan böyle bir çözümün, Rivers için Hindistan'da mümkün olsa da Jane için söz konusu olmamasıdır. Rivers bir misyoner olarak hem şehit hem kahraman olabilir ama Jane sadece şehit olduğuyla kalacaktır.

Rivers'ın tuhaf kahramanlığı kör bir tutkuya biraz romantizm katarak Jane'e ilginç şeyler hissettirir. Jane'e olan duygularını kurnazca akrabalık kılıfına sokar. Jane, Thornfield'e ilk geldiğinde basamakları çıkarken göğe bakıp iç geçirmiş, "duyduğum ama hiç görmediğim kalabalık, cıvıl cıvıl dünyalara, o kasabalara, o diyarlara erişmemi sağlayacak, sınırsız bir düş gücü..."[19] dilemişti. Jane'in dileği olur, Rivers'ınki olmaz. Jane'in dilekleri çok geçmeden sürekli seyahat eden ve Thornfield'in aile yaşamının kuytularında düzen ile dürtünün, yabancı ile tanıdığın dengesini kurmayı bilen Rochester karakterinde gerçekleşir. Rochester'ın ait olduğu toplumsal sınıf, daha aşağı sınıftan kasabalı soyluların tersine hem kasabalı hem şehirlidir, kendini her yerde, malikânesinde

de dünyada da rahat hisseder. Rochester ise iki yerde de rahat değildir: Thornfield deli Bertha demektir, seyahat ise oradan kaçmanın kötü bir yolu. Yine de romantik bir ideal olarak Rochester, sürekli bir şeylerle uğraşan, dışa dönük ve bu ışığıyla yaşamaktan bezmiş efendisini de etkileyen Jane'in içindeki sevilme ve korunma ihtiyacına cevap verir. Charlotte Brontë romanlarındaki "romantizmin" ortak yönü bu ikili anlamdır: canlı, dünyevi, gelişmeye açık kişilik ve bir sığınak bulup kendini korumaya çalışan muhafazakâr güdü. Rochester'ın Rivers'a üstünlüğünün bir nedeni bu ikisini bir arada yapabilmesidir çünkü Rivers yalnızca ilkini yapabilir.

Rivers'ın talepleri aslında Rochester'ınkinin tersidir. Köklerinden ve taşradan acımasızca koparılıp tuhaf, yabancı ve sonu ölüm dışında belirsiz bir dünyaya monte edilme tehdidi içerir. Jane çoğunlukla özgürlüğü değil çözümü seçer: Rivers kızlarının yumuşak başlı, uslu halleri hoşuna gider, St. John'a hemen kendi parasını kazanmak istediğini söyler. Oysa Hindistan'da hayatı her yerdekinden berbat olacaktır: evsizlik, sevgisizlik ve itaat. Rivers'ı reddetme nedeni onun taleplerinin kişiliğine zarar verecek olması kadar sergilediği zorba erkek görüntüsüdür. Hindistan'a giderse hep: "Yanı başında olacak, kısıtlanacak, hep kontrol altında olacak – içinde yanan, doğasından gelen ateşi hep bastırmak, yalnızca içinde yanmasını izlemek zorunda kalacak, içinde tutsak kalan ateş hayat enerjisini yakıp kül ederken çığlığını kimse duymayacaktı."[20] Jane için Hindistan, akıl çelecek kadar ilginç olanla sevilecek kadar yakın olanı buluşturmaktan çok yabancı olanla fazla yakın olanın karışımıdır. Baskın erkek kimliği, ileride göreceğimiz gibi, Charlotte Brontë'nin kahramanlarının ateşli tabiatını uyaran bir etkendir; ancak Rivers'ın despotluğu baskıdan başka bir şey getirmez. Jane özgür olacaksa onunla Hindistan'a gitmeyi kabul edecektir: "Bu misyonere –istediği gibi– bütün enerjimi vereceğim ama kendimi asla vermeyeceğim: Kabuğu, çeriçöpü tanelere karıştırmayacağım. Bu tanelere bir faydası yok onun: Özenle

koruyacağım onları"[21] Kabuk-çekirdek imgesini zorla tersine çeviren Jane, misyonerlik gibi toplumsal bir rolü ancak Rochester'a ait olan özüne sadık kalıp onu koruyabilirse kabul edecektir; bu da yaşamının büyük bölümünde katlanmak zorunda kalacağı kimlik bölünmesine çare olmayacaktır. Rivers ona kendini gerçekleştirmekten ödün vermesini gerektiren bir toplumsal rol sunar; Rochester'ın teklifiyse bunun tersidir. İki rol de hem adanmışlık hem toplumda imrenilen bir yer vaat eden Bayan Rochester rolünden aşağı konumlardır.

Charlotte Brontë'nin bütün kahramanları gibi Jane de çalışmayı kendi içinde bir amaç olarak görmez. İrade ve emek önemlidir ama sonunda, Rivers karakterine uymayan o huzuru da getirmesi şartıyla. *Profesör*'deki William Crimsworth de Rivers'ın ideallerinin peşinden gidişi gibi son derece inatçıdır ama nerede duracağını bilir: Servetini Avrupa'da edindiği için Avrupa'ya ehlikeyif soylu bir beyefendi olarak döner. Rivers içinse çalışmanın sonu yoktur, Diana'nın Jane'i uyarırken dediği gibi: "Üstlendiğin görevi düşün – hiç bitmeyecek o yorgunluğu: Yorgunluk en güçlü bedeni bile öldürür; senin gibi zayıfları haydi haydi. St. John'u tanıyorsun, seni imkânsız şeylere zorlayacak: Orada, o karmaşada onunla nefes alacak halin kalmayacak ama ne yazık ki, o ne derse kendini harfiyen yerine getirmeye zorladığını görüyorum."[22] Tabii Rivers'ın hedefleri manevi, Crimsworth'ünkiler maddidir ama aradaki benzerlik zıtlık kadar önemlidir. Rivers zihnen aklın almayacağı kadar kâr etmek isteyen, bıkmadan usanmadan önüne çıkan herkesin ruhunu satın almaya çalışan bir burjuvadır. Onun bu gücü, aşırı disiplinli karakteri ve duygularını açığa vurmaktan korkan hali Protestan ahlakı ile girişimcilik arasındaki benzerliğe işaret eder. Aslında Rivers, tam bu sözlerle olmasa da, bu bağlantıyı dürüstçe itiraf eder. Dindarlıktan beslenen azmi tersine, dünyevi güdüleri yüceltmiş olur:

Geçen sene ben de öyle mutsuzdum ki, rahip okuluna girmekle hata ettiğime inanıyordum: Hep birbirinin aynı şeyleri yapmak zorunda kalmak öldürüyordu beni. Daha hareketli bir hayatımın olmasını öyle çok istiyordum ki –yazarlık gibi daha zor ama heyecan verici bir işim olsaydı keşke–sanatçı, yazar, hatip olabilseydim; rahip olmasaydım da ne olursam olsaydım: Evet, beyaz rahip cübbemin altında bir politikacının, bir askerin, kendini iyiliğe güzelliğe adamış birinin, ünlü olmak isteyen, güç peşinde koşan birinin kalbi atıyordu. Yaşadığım hayattan hiç memnun değildim, acilen değiştirmem gerekiyordu, ölüm bile bundan daha iyiydi. Bütün bir mevsim karanlıklarla boğuştuktan sonra ışığı buldum, huzura kavuştum: Her yanından kuşatılmış hayatım bir anda uçsuz bucaksız bir düzlüğe çıktı – göklerden gelen bir çağrı sahip olduğum bütün gücü harekete geçirdi, bu aydınlanmayla kanatlarımı açtım, her şeyi kavramaya başladım. Tanrı bana bir görev vermişti; becerimle ve gücümle, bütün cesaretim ve inceliğimle, yani ideal bir askerin, devlet adamının, hatibin bütün iyi özelliklerini kullanarak bana çok uzak görünen bu işi ustalıkla yerine getirmem gerekiyordu: iyi bir misyoner gibi.[23]

Bunun Jane'in yaşadığı hayal kırıklığı ile benzerliği kadar farklılığı da önemlidir. Rivers bu dünyada yalnızca tehlikeye, belirsizliğe ve zamansız ölüme atılarak şan ve şöhret kazanabilir; Jane ise, tersine, belirsiz bir konumdan güvenli, duygusal olarak doyurucu ve bu dünyada herkesin ulaşmak isteyeceği başarılı bir konuma geçer. Rivers, Jane için bir anlamda fazla dünyevi ve boğucu bir aşkın değerlerini temsil eden bir karakterken başka bir anlamda da yaşamını uzaklarda bir yerde heba edecek kadar çılgın ve dünyevilikten uzaktır. O da Helen Burns gibi kabulü şart ama sahip olması tehlikeli bir bakış açısını temsil eder; romanın son sözü söyleme şansını ona vermesi de bu durumun Jane'e getirdiği zaferden rahatsız olduğunun işaretidir. Rivers sonunda, son paragraflardan anlaşıldığı gibi, bu dünya ile maneviyatın ça-

tışan çıkarlarını uzlaştıramazken roman bu uzlaşıyı kadın kahramanı adına sağlar.

Gerilimin doruğu yine de Rivers'ın son kullandığı dinî ifade ile ("Amin; senden ne gelirse kabulümdür Tanrım!") kendinden vazgeçerken bile suçluluk duygusuyla sergilediği rahatsız edici özgüvenle karakterinin iyi bildiğimiz asıl yüzü arasındaki uyumsuzluk değildir. Gerçeği unutup Rivers'a bir aziz gibi kendini feda eden bir karakter olarak saygı göstermemiz beklenirken o bu dünya ile maneviyatı buluşturmaktadır. Tabii bu saygının bir sınırı vardır: Rivers romana tam da Jane kendini çok acı ve akıl almaz bir biçimde feda ettiğinde girmekle o erdemli duruşun bütün tehlikelerini hatırlatmış ve Rochester'a, dolayısıyla yaşama, dönüşe işaret etmiş olur. Jane, Rochester'a dönmekle kendini feda ettiğini reddetmekte ("Feda etmek mi! Neyi feda ediyor muşum? Yemeğe karşı açlığı mı, mutluluğa karşı umutlarımı mı?"[24] haklıdır; Jane'in bunu zafer kazanmış bir masal kahramanı edasıyla yapması ne badireler atlatarak bu sonuca vardığını, her şeyi nasıl da karakteriyle elde ettiğini bilen bizlerin kafa karışıklığını engeller. Jane ve Rochester kendi açılarından özverinin iyi örnekleridir. Bu anlamda Rivers'ın önlenemez sonu da onların muratlarına ermelerinden çok bu murada ermek için katlandıkları sıkıntının sembolü –bu evliliğin koruyucu meleği– olarak kurgudaki yerini alır. Temsil ettiği gerçek tehdit ortadan kalkınca Rivers'ın son sözü söylemesi de uygun olur.

Jane'in Rochester'dan vazgeçmesi özgün bir davranış olsa da Rivers'ın kendini misyonerlik faaliyetlerine adaması ile büyük benzerlik gösterir:

> Kendimi öyle... kötü hissettim ki. "Boyun eğeceksin!" dedi. Çekeceklerini düşün, onun ne kadar tehlikeli olduğunu düşün – yalnız başına neler yaptığına bak... Seni gerçekten önemseyen kim bu dünyada? Ya da kim yaralanır senin davranışlarından?"
>
> Cevap aynı inatla geldi – "Ben kendimi düşünürüm. Ne kadar yalnız, ne kadar dostsuz ve ne kadar kötü olursam

kendime saygım o kadar artar. Tanrı'nın buyruğuna uyacağım ben; insanların uyduğu buyruklara..."[25]

Jane teklifini ölüm korkusuyla reddettiğini söyleyerek onu aşağılayan St. John'a da aynı tepkiyi verir. "Evet. Tanrı bana bu hayatı heba etmem için vermedi; şimdi şimdi anlıyorum ki senin benden istediklerini yapmak benim için intihara denk."[26] Toplumsal anlamda Jane kadar yalnız olan bir karakter için tek servet benlik olduğuna göre onu güven vermeyen bir ilişkide özensizce tüketmemesi gerekir. "Soğukkanlılık", Charlotte Brontë'nin romanlarında işaret ettiği vakur ve sarsılmaz benlikten daha derin bir anlam taşır: Bireyin kendini beslemesine ve donatmasına, ileride gelişme ve zenginleşme yerine hızla dağılmaya yol açacak durumları hesap edip onlardan kaçmasına da işaret eder. Bu bir ölçüde yetim olmaktan kaynaklanan bir kimliktir. Charlotte Brontë'nin hemen hemen bütün kahramanları gibi Jane de kan bağının etkisinden muaftır; benlik etkileşimsel bir olgudan çok başkalarının yaşamının çeperinde temkinli bir yabancı olarak sürdürülen yaşamdır. "Kitaplarımızı almak ne üstüne vazife senin", der John Reed ona, "sen bir hizmetlisin, annem paran olmadığını söyledi, baban sana bir şey bırakmamış, dilenmek zorundasın, burada annemin parasıyla bizim gibi iyi aile çocuklarının yaşadığı gibi yaşayamaz, bizimle aynı yemekleri yiyip aynı giysileri giyemezsin."[27] John Reed için insanın kimliği aile düzeni içindeki rolüne bağlıdır; Jane gibi dışarıdan gelen bir yetim içinse kimlik akrabalıktan bağımsız bir şeydir. Onun "[Bayan Reed'in] ailesini sürekli rahatsız eden uygunsuz yabancı"[28] olarak korkularının ve yabancılaşmasının temelinde bu yatar; kendini yalnız odaya bir yabancı girdiğinde güvende hisseder. Ancak yetim kalmak bireyi yalnızlığa iterken özgürlüğe de kavuşturur. Jane, Bayan Reed'e, "Seninle akraba olmadığıma çok memnunum," diye bağırarak meydan okuduktan sonra Reed ailesinin başına gelenlere bakan herkes onun ne demek istediğini anlar. Günah keçisi ilan edilen yabancıya uyguladığı şiddetten görüldüğü

gibi her istediğini yaptığı bıkkınlık verici hayat John'da çözülmeye yol açarken Eliza'yı duygusuzlaştırır, Georgiana'yı boş ve havai yaparken zavallı anneyi erkenden ölüme götürür. Reed ailesi Jane'in dışında kaldığı bir sorun yumağıdır; daha sonra Gateshead'e dönüşü özgürleşme sürecinde nasıl güçlendiğini ve onlara ne kadar az ihtiyaç duyduğunu –güç ilişkileri tersine döndüğü için asıl onların kendisine ne kadar çok ihtiyaç duyduğunu– gösterir. İnsanın kimseyle bağının olmaması acınacak bir durumdur ama bağları koparmak da büyük iştir. Bayan Reed'i reddederek vesayetten kurtulunca şöyle der Jane: "Ruhum o zamana kadar hissetmediğim tuhaf bir özgürlük ve zafer duygusuyla öyle ferahladı, öyle coştu ki. Sanki görünmez bağlarımı koparıp hayallerimi aşan bir özgürlüğe ulaşmayı başarmıştım."[29] Özgürlük ve yabancılaşma iç içedir, Rochester bir kehanette bulunur gibi evliliklerinin önünde bir engel olup olmadığını sorgularken Jane'in dediği gibi: "Karışacak kimse yok efendim. Hak iddia edecek bir yakınım yok."[30] Rochester bu açıdan Jane kadar şanslı değildir: Onun yakınları araya girerek planları berbat eder. Yalnız olmak beraberinde yaşamını kimsenin desteği olmadan kazanma zorunluluğunu getirirken insanı miras aldığı ödevlerden kurtaran göreli bir esneklik de sağlar; sizi sevecek kimseniz yoksa engelleyecek kimseniz de yok demektir. Jane'in Lowood'dan ayrılırken söyledikleri işte bu belirsizliğe işaret eder: O bağı koparmanın özgürlük mü kölelik mi getireceği belirsizdir. Okuldan ayrılmak insanı köleleştiren tehdit edici bir dünyaya adım atmak demektir: "Gerçek dünyanın ne kadar geniş olduğunu, içine cesaretle dalabilenleri, her türlü tehlikeyi göze alıp gerçek bilginin peşine düşenleri ne kadar çok umut ve korkunun, duygu ve heyecanın beklediğini hatırladım."[31] Ancak yeni bir girişimin eşiğindeki bireyin dünyaya adım atarken hissettiği mutluluk çabuk biter. Jane'in özgürleşme duasının ardından –aklını kullanıp bu duadaki talepleri ikişerli sınıflayarak– kendini en azından hayatın "değişimine" ve "tetikleyiciyi" akışına bırakmakla "yeni bir esarete" girmesi gibi. Baskı altındaki bireylerin so-

nunda rahata ermek adı altında buldukları yeni bir edilgenliktir.

Bana göre bütün Charlotte Brontë romanlarının merkezinde akrabalık bağı olmayan ya da o bağı kasten koparan bir karakter bulunur. Bu o karakterin benliğini "toplum öncesi" evredeki bir atom molekülü gibi bağsız ve başıboş kılar: Yaralanmaya ve sömürülmeye açık olduğu kadar ilerlemeye, sınıfsal yapıda ileri gitmeye, ilişkilerini kendi seçip kurmaya, yeteneklerini otokrat ve ataerkil yapıyı alabildiğine küçük gösterecek şekilde kullanmaya da açıktır bu karakter. Bu romanlar büyük ölçüde burjuva etiğine dayansa da ondan öteye geçtikleri de kesin. Çünkü kökleri olmayan bireyin sonunda elde ettiği toplumsal konum her türlü övgüye değerdir ve hak edilmiştir. Jane'in amcasının tüccar olduğunu öğreniriz, Reed ailesi bu nedenle Jane'i küçük görür; ama Bessie, Eyre ailesinin de Reed ailesi kadar soylu olduğunu ve Rivers ailesine mensup kuzenlerinin kökeninin çok eskilere dayandığını anlatır. Rochester, toprak sahibi soylulardan üstün görünür, Jane'in onunla olan ilişkisi de toplumsal konum açısından eşitlik içermese de Jane için sınıf atlamaya özenmek kadar köklerine dönüşü de simgeler. Önceden belirlenmiş ilişki kalıpları son derece sıkıcıdır: John Reed'in ukalaca söylediği gibi, toplumun genlerindeki şiddeti yumuşatır. Tabii genetik olarak nereye ait olduğumuzun bilgisi de sonunda çok işimize yarar. Charlotte Brontë romanları korunmasız bireyin zor koşullar altında bir başına yolculuğunu anlatırken aydın kimliğine işaret eder; insanın sadece kendine güvenmesi onu tam kendisine uygun rollere ve ilişkilere yöneltecektir.

Jane ikinci derece akrabalık bağını reddederek Reeds ailesini bir daha asla görmek istemez onun yerine kendi yeteneklerine güvenerek yola çıkar; kendisi için gerekli ilişkileri, kan bağından çok manevi güç getirecek bağları kendisi kurar. "[Rochester'ın] bana ait olduğuna inanıyorum –bundan eminim– kendimi ona öyle yakın hissediyorum ki... bizi acımasızca ayıran bütün sınıf ve servet farkına rağmen ken-

dimi aklımla ve kalbimle, damarlarımda akan kanla ve bütün hücrelerimle manen ona eş hissediyorum."[32] Manevi yakınlık, gerçekten de Rivers ailesi gibi gerçek ama buz gibi soğuk bir kan bağından daha gerçek ve saftır. Yine de Jane, bu açıdan ve başka açılardan en iyi özelliklere sahiptir. Thornfield'den uzakta, uzun ve yorucu bir macerada bir başına hayatta kalma ve geride bıraktıklarından daha sağlam bağlar kurma becerisini gösterir. Rivers kız kardeşler, Jane için biraz huzur bulabileceği güvenli bir liman görevi görür; kan bağını öğrenince, her ne kadar bu bağ Rochester'ın temsil ettiği soylu bağlara uzanan yolda bir durak görevi görse de, başını büyük bir minnetle Diana'nın dizine koyar. Bu kez akrabalarıyla olan ilişkisi hizmet etmeye dayalı bir bağımlılık ilişkisi değildir. Tam tersi, bu kez akrabalar bir ölçüde ona bağımlıdır: Her biri onun yeni servetinin bir ucundan tutar. Bu miras Jane'in bağımsızlık duygusuyla başkalarıyla kurduğu maddiyat ilişkisini bir çatı altında buluşturur. Hazır ilişki iyidir, tabii istediğiniz koşullarda yürütebilirseniz; akraba hem lütuftur hem tehdit. İşte Jane'in Bayan Reed'e olan duygularında bu çokanlamlılığı görürüz. Ailesine karşı görevlerini ihmal ettiği için ona çok kızsa da bu acımasızlığı kafasında tuhaf bir biçimde gerekçelendirir. "Kendi soyundan olmayan, kocasının ölümünden sonra kendisiyle hiçbir bağı kalmayan, dışarıdan birini nasıl sevebiliyordu?"[33] İşin tartışmalı yönü Jane için "soy" kavramının önem taşıyıp taşımadığıdır.

Jane'in kendisini gururla garantici ilişkilerden uzak tutmasının içten içe sınıfsal bir sorgulama içerdiği de söylenebilir. Kendine saygısından kibirli Rochester'a olan duygularını açıklamaz: "O seninle aynı sınıftan değil, kendi sınıfının dışına çıkma; kendine saygını kaybetme, kalbinden, ruhundan taşan güçlü duyguları dile getirdiğinde karşı taraf bu hediyeyi reddedebilir, küçümseyebilir."[34] Bu değerlendirme sınıf sistemini pekiştirmenin yanında üst sınıfların manevi zaafına da işaret eder. Duygusuz, duyarsız bir aristokrat kendisine sunulan hediyeyi anlamayabilir, onun için insanın kendini bilip ait oldu-

ğu sosyal sınıfın dışına çıkmaya kalkmaması akıllıca olur. Jane'in bu yaklaşımı ilk adımı adama bırakırken itaat ile özgürlüğü aynı potada eritir; tabii buradaki "özgürlük" kavramının içeriği son derece belirsizdir. Kimseye boyun eğmemek insanın kendisinden alt sınıftakileri yargılayabileceği gibi üst sınıfa da kafa tutabileceği anlamını taşır. Jane'in Reeds ailesine isyanı eşitlikçi kaygılara dayanır: Baba gibi koruyucu bir figür istemez ama sonradan Bayan Fairfax ile kurduğu denk ilişkinin getirdiği özgürlüğü de önemsediğini görürüz. "Onunla aramızda gerçek anlamda eşitlik vardı; bu sadece mütevazı kişiliğinden kaynaklanmıyordu; böylesi çok daha iyiydi – beni daha da özgür kılıyordu."[35] Tabii o toplum yapısında özgürlük biraz tehlikeli bir saygı koduyla birlikte gelir (Bessie, Jane'in büyüyüp artık en azından hanımefendi sıfatını kazandığını kabul etmek zorunda kalır) dolayısıyla o sosyal sınıfın davranış kodlarına uymak gerektiğini anlarız. Jane ona hizmetçi gibi davranan Reeds ailesine çok öfkelidir; onların züppeliğine duyduğu nefret yoksullarla ilgili görüşünde dile gelir. ("Hayır; yoksul olmayı hiç istemezdim."[36]) Öğrencilerine karşı tutumu Morton okulundaki gibi yine iki yönlüdür: Terbiyelerinden memnun değildir ama "bu kaba saba giyimli küçük köylüler de efendilerle soyluların neslinden gelenler kadar kanıyla canıyla gerçek insanlardır, onların kalbinde de doğuştan soylu olanlar gibi doğuştan mükemmellik, kusursuzluk, zekilik ve iyilik gibi özellikler bulunur".[37] Bu durumun getirdiği zenginlik o yargıda apaçık görülür; Jane'in manevi eşitlik doktrini temelini mantıken kendi deneyiminden alsa da şık giyimli bir çocuk olarak toplumsal ayrımcılığa karşı büyük bir mücadele vermek zorunda kalır. ("İngiliz köylüsünü" eşitlik açısından savunurken ironik anlamda şovence bir üstünlük duygusuyla hareket eder: Onların en azından "cahil, kaba ve şaşkın" Avrupa köylülerinden iyi olduğunu söyler.) Jane öğretmen olduğu için küçük görüldüğünü hissederken ("Attığım adım beni toplumsal düzenin merdiveninde bir basamak yukarı taşıyacağına aşağı indirmişti."[38]) bir yandan da bu yüzden kendini suçlar. Bu duyguyu ve gerilimi "aptalca" bulur; aslında

kafaca sınıf farkına karşı olduğu halde bu farka sıkı sıkıya sarılan küçük burjuva bilincini de sergiler. Örneğin ukalaca Rivers ailesinin hizmetçisi Hannah'nın dilenci olsa bile üst sınıftan dilenci olacağını söylemekten çekinmez:

> "Eğitimin var mı?" diye sordu [Hannah] hemen.
> "Evet, tabii."[39]

Züppe Hannah'ya eşitlik dersi vermek, insanları görünüşlerine göre yargılamamayı öğretmek gerekir, Jane bunu yaparken yaşlı kadına üstünlüğünü de gösterir. Dilencilikte bile sınıf farkı vardır: St. John Rivers Hannah onu kapıdan çevirdiğinde Jane'in sağlam duruşuna bakarak "çok özel biri" olduğunu anlamıştır.[40] Jane'in hizmetçi rolünden öteye geçme ve genç hanımefendilerle denk olma ısrarı aslında sınıfsal bir taktiktir: kız kardeşleri kendisinin ideal hali olarak, sakin, güçlü ve güvenli tipler olarak çizer.

Jane'in Rochester ile ilişkisine eşitlik, hizmetçi rolü ve özgürlükle ilgili bu belirsizlikler damga vurur. Rochester bu birlikteliği ruhen eşit olmak sanır: "'Benim hayat arkadaşım burada,' dedi beni yine kendisine çekerek, 'çünkü o benim eşim, benim ruh ikizim. Jane, benimle evlenir misin?'"[41] Radikal bir farkın yerine ruhen denkliği koymak etik olarak insanın sınıf sistemi içindeki yukarı hareketini engeller; Rochester ruhen eşitlikçi olabilir ama sosyal sınıf olarak hâlâ üstündür. Jane temelde sosyal hiyerarşiye boyun eğse de evin efendisinin ruhen eşit olmanın daha önemli olduğu yolundaki görüşünü paylaşır: Kendisinden aşağı gördüğü Blanche Ingram'ı kovmakta hiç tereddüt etmez. Evlilikte bir miktar eşitlik talep eder –"'Çok mutlu olurdum gerçekten,' der içinden, 'bu kadar az bir özgürlüğüm bile kalsa'"[42]– ama bu da son derece "az" kalır: Rochester'a bir servet getirmeyi umsa da gerçek anlamda eşit bir konuma ulaşması zordur. O zaman özgürlük tam eşitlik ile aşırı biatın ortasındaki ara konumdur: özgürlük, ama belli bir saygı çerçevesindeki özgürlük.

Jane işvereni karşısında haklı olarak büyük bir öfkeye kapılınca son derece kararlı bir tavırla insan haklarında eşitlik iddiasında bulunur: "Yoksul, önemsiz, basit ve küçük olduğum için ruhsuz ve kalpsiz olduğumu mu sanıyorsunuz?"[43] Jane ile Rochester'ın toplumsal açıdan başlangıçta göründükleri kadar farklı olmamalarının nedeni yalnızca bazı temel insani unsurlar değildir. Paragöz bir toprak sahibi soylunun oğlu olan Rochester'a mal paylaşımında hakkı olan verilmediği için servetini evlilik yoluyla elde etmek zorundadır; Jane'in sömürgeci amcası ölünce ona özgürlüğünü kazanmasına yetecek büyüklükte bir miras kalır. Rochester'ın konumunda gerilemeye işaret eden sömürgeci ticaret Jane'in konumunda ilerlemeye işaret eder ve toplumsal olarak eşitsiz konumda olduklarını bilsek de servetleri aynı kaynaktan gelmiş olur. Ancak Jane sonuçta kendisini Rochester'a eşit ilan eder; Charlotte Brontë'nin eserlerinde ilişkilerin ele alınış biçimi temelde işte bu baskınlık ve biat eksenidir. Onun romanları toplumdaki hemen hemen bütün insan ilişkilerinin güç çekişmeleri olarak dramatize edildiği kurgulardır; bu doğrultuda "eşitlik" de güç eşitliği olarak tanımlanır ve tabii bu da çok karmaşık bir durum yaratır. Sonunda Jane kendini "[Rochester'ın] hem desteğine hem kılavuzluğuna"[44] teslim eder ki bu tuhaf ve belirsiz bir durumdur. Önceki ilişkinin devamı olarak itaat öne çıkar, ancak itaat de bir tür liderliktir. Jane sonunda kendisi istese de istemese de Rochester'ı kontrolü altına alır. Bu ilişkide özgürlük, baş eğme ve kontrol zaten fazla karmaşık kavramlardır. (Jane sonunda ona kendi istediği şekilde, ekonomik özgürlüğünü ilan ederek gider.)

Bu karmaşık durum romanlarda kurgulanan ilişkilerde sıkça başvurulan bir motiftir. Charlotte Brontë'nin kahramanları bir yandan özgürlük isterken öte yandan baskın konumda olmak isterler ve bu baskın olma isteği kendilerinden daha güçlü olanın önünde eğilme güdüleriyle uyumludur. Bu belirsizliğin en temel halini cinsel alanda görürüz: Saygı ve itaatin yanında güç kullanma ihtiyacı kendisini cinsel rolle-

rin sürekli yer değiştirdiği bir zeminde tuhaf bir aşk ve nefret ilişkisinde gösterir. Örneğin, sakat ve kör kalan Rochester o çaresiz ve "kadınsı" haliyle* karşısında geleneksel kadın rolüne dönen Jane'e nedense eskisinden daha "erkeksi" göründüğü için ("kumral", "saçları taras taras", "aslan görünümlü"), ("Artık birinin seni yeniden insana döndürmesi gerek")[45] koruyucu erkek rolü oynamaya mecbur kalır. Jane onu hem çekici hem çirkin bulurken o Jane'i hem sıkıcı hem büyüleyici bulmaktadır. Rivers'ın klasik anlamda son derece yakışıklı oluşuna karşın Rochester'ın geleneksel anlamda yakışıklı sayılmayacak bir tip olması birey olarak ruhunun kabalığını yansıtıp beyefendi rolünü zayıflatırken Jane'e çok yakın bir konuma da yerleştirir. Blanche Ingram "güzel" bir kadındır ama sert ve erkeksi tavırları Jane'in sessiz ve sindirilmiş tavrına tamamen terstir; baskıcı yapısı kendisine rakip olmayacak zayıf bir erkeği koca olarak istemesine neden olurken kadınsı erkekleri küçümseyip güçlü erkeklere hayran olmasına da yol açar:

> Çirkin bir kadın bence bu güzel dünya için bir yüz karasıdır; erkeklere gelince, onların sadece güçlü ve mert olmaları yeter. Onların şiarı şudur: Avlan, silahını kullan, savaş. Bir oğlan için bundan gayrısına gerek yok. Erkek olsam böyle bakardım hayata.
>
> "Evlenecek olursam," diye devam etti biraz susup kimsenin lafa girmediğini görünce, "ben kocamın rakibim değil kılıcım olmasını isterim. Tahtın başında kavga istemem ben; tam bir biat sergilerim; onun da benimle aynada gördüğü yüz arasında kalmasını istemem zaten."[46]

*** Rochester'ın yaşlı bir Çingene kadını kılığına girerek sergilediği cinsel belirsizlik budur. Orada erkeksi bir kadındır, burada ise kadınsı bir erkek. Çingene imgesi romanın başlarında Bessie'nin Jane'e söylediği şarkıda kendini, sınıf yapısında çok aşağılarda yer alanların sıra dışı özgürlüğünün tam anlamıyla onun "dışında" yer almalarının simgesi olarak gösterir. Bu *Uğultulu Tepeler*'de Heathcliff'te de vardır: Rochester'la olan bağı uygundur: Hem geleneklerle işi yoktur hem de sınıf sisteminden tıpkı onu kontrol edenler gibi ilginç bir biçimde azadedir.**

Bu çıkışı elbette Blanche'ın aleyhine işler; bu sözleri dinlemekte olan Rochester'ı etkileme şansı yoktur. Blanche'ın kendisi gibi "şeytani" erkeklerden hoşlandığını bilen Jane, bu tipleri nasıl idare edeceğini –ne zaman dişlerini gösterip ne zaman yalandan yelkenlerini indireceğini– ondan çok daha iyi bilir:

> Onu bir telaşlandırıp bir rahatlatmaktan büyük zevk alıyordum; en sevdiğim şeydi bu, içimden bir ses daha ileri gitme dediği için de sınırımı biliyordum: Asla kışkırtmaktan öteye geçmiyordum; uçurumun tam dibine gelince işi yeteneğime bırakmayı seviyordum. Saygımdan bir gıdım kaybetmeden, konumunun gerektirdiği tavrın asla dışına çıkmadan öyle korkusuzca ya da kendime engel olmaya çalışmadan kafa tutuyordum ki ona: Bu onun da hoşuna gidiyordu, benim de.[47]

Jane, Rochester ile ilişkisinde uzun boylu, esmer ve Rochester'ın kendisi gibi baskın bir kişiliğe sahip olan Blanche'ın aksine erkek ve kadın rolleri arasında mükemmel bir denge kurar; aklını kullanarak onunla karakterinin erkeksi yönleri üzerinden sıkı bir rekabete girer. Kişiliğine halel getirmediği gibi kendini korumak ve durumunu iyileştirmek için kişiliğine güvenerek avantajını arttırır.

Fiziksel çekim ve düşmanlık duygularıyla biat ve baskının bir arada oluşu da Charlotte Brontë'nin roman dünyasında güç kavramının ele alınışındaki belirsizliğe uygundur. Bu kurguda bastırılmış özgürleşme güdüsü, pasifleşerek toplumsal düzene uyum sağlama ve düzene uyum sağlarken ona kin gütme refleksleri aynı anda hem beslenir hem engellenir. Belki *Jane Eyre* romanının sonu için kin gütme sözcüğü çok sert kaçabilir. Romanın akışı içinde Jane üstün sınıf karşısındaki şerefli mücadelesinde geri adım ata ata sonunda rahatlar ya da –Jane'in kendisi değilse de– yazar onu rahatlatır ve toplumsal düzenin sembolü kurban Rochester olur. Sakat kalan Rochester romanda Jane'in içindeki düşmanca

duyguları ve suçluluk duygusuyla toplumsal düzene verilen kurbanı temsil eder; aynı anda üç talep de cevap bulur, büyük bir aşk ve baskınlık duygusu yaşanırken bunun gerektirdiği biat rolü de kabullenilmiştir. Rochester ile aralarındaki tutkunun getirdiği suçluluk duygusu grotesk Bertha tiplemesinde çarpıcı bir şekilde hayat bulur. Jane'in duvağını deneyen Bertha, Jane'in bilinçaltının cinsel açıdan içler acısı durumuna da ayna tutmuş olur, erkeksi, boyu neredeyse kocasına denk kara kuru bir tip olan Bertha, Rochester'ın tuhaf bir temsili sayılabilir. Romanın sonunda verilen mesaj o dürtünün çekiciliğini azaltmadan tehlikesini azaltıp evcilleştirmektir. Sonunda toplum dışına itilen burjuva, şöminenin başındaki mütevazı yerinin ötesinde bir konuma yükselir: Üst sınıfla yüzleşerek hem özgürlüğünü kazanır hem de bu özgürlüğü edinme sürecinde söz sahibi olur. Bu dünyaya ait olan Rochester zaten ateşle kutsanmıştır, şimdi sıra Jane'in onu yeniden insani dürtülerine kavuşturmasındadır. Sonsöz olarak romanda burjuva insiyatifi ile soylu ruhu, akılcılıkla romantik tutku, manen eşit olmakla toplumsal sınıf farkı, cesaretle öne atılan şebatlı benlik ile geride duran benlik mitsel bir birlikte buluşur.

2. *Profesör*

St. John Rivers'ın Jane Eyre'in yüreğini yumuşatmayan burjuva değerleri olarak "sebat, metanet, azim ve yetenek"[1] *Profesör*'de aynı biçimde, "Umut çabayla gelir," felsefesine inanan William Crimsworth karakteri için de geçerlidir. Yine de Crimsworth kültürsüz bir orta sınıf mensubu değildir, tüccar kardeşi Edward'ın ona ayarladığı memuriyetin öldüresiye ağır yüküne katlanmayı bilecek kadar hassas ve duyarlıdır. Edward onunla sürekli dalga geçer, alaycı, kapitalist radikal Whig'ci Hunsden şakayla karışık sürekli aşağılar onu; yine de roman boyunca gelişimi başlangıçtaki kurban rolünden tersi yöne dönerek ilginç bir seyir izler. Crimsworth'ün annesi aristokrat, babası tüccardır; ama ruhsuz Edward babasına çekmiştir, Crimsworth ise iki tarafın olumlu özelliklerini aldığı için bu bileşim onu güçlendirir. Yaratıcılık ve duyarlılık konusunda Edward'dan ve (şiirden nefret eden) Hunsden'dan üstündür, onun da Jane Eyre ve Lucy Snowe gibi başlangıçta kaba ve otoriter toplum düzeni içinde aşağılanıp üzülmesine neden olan da bu özelliğidir. Tabii "kargaşa, hareket, sabırla çalışma"[2] yıllarında sessiz sedasız emek vererek kendisine küçük bir sermaye edinme becerisiyle özel öğretmenlikten çok para kazanmasını ve İngiltere'ye rahat bir beyefendi olarak dönmesini sağlayan da aynı özelliğidir. Crimsworth tipik bir burjuva gibi ilerlemeye açıktır ama bunu kardeşinin kaba materyalist yöntemleriyle değil

"soylu" özelliklerini kabullenip kullanma becerisiyle yapar. Annesiyle babasının evliliğinin temelini oluşturan aristokrat kalitesi ile burjuva dürtüsünün bileşimine ulaşır, hatta ötesine geçer: Çünkü annesi alt sınıftan biriyle evlendiği için ailesi tarafından reddedilmiştir.

Profesör romanı temelde *Jane Eyre* ve *Villette* romanlarının biraz inandırıcılıktan uzak ve idealize edilmiş halidir. Erkek kahramanlardan birinin tercihinde gördüğümüz gibi, roman insanın birey olarak topluma inancının kırılganlığından çok zafer duygusu ile ilgilidir, öbür iki romanda açıkça ele alınan acı çekme hissini sınırlayarak sadece genel hatlarıyla verir. Crimsworth'ün ticarete atılma hevesi bir asinin dişli aristokrat hamilere kafa tutması olarak okunabilir ("Lord Tynedale ticaret derken yüzünde öyle küçümseyici bir ifade belirdi ki...kararımı o an vermiş oldum"[3] ancak en azından bu özgür bir seçimdir, Jane ve Lucy'deki gibi kaçınılmaz bir son değildir. Bu seçenek mantıken önceki nesle dayansa da ("Babamın izinden gitmekten başka yapabileceğim bir şey yok."[4]) çok hızlı ve gelişigüzel oluşu da o derece büyük haz verir: "sen ticareti seçtin ve tüccar olacaksın."[5] Seacombe'larla olan sıkıntılı ilişkisini bitirmeyi başaran Crimsworth artık kendisine bir ideal, bir rol kurabilen yalnız bir öznedir: "Evet, tüccar olacağım."[6] Seçtiği meslekten hiç anlamaması ürkütücüdür –zengin tüccarların işlerini yürüttükleri kasabaların dışında yaşamayı tercih ettiklerinden bile haberi yokturama bu cehalette bile bir aristokrat ışıltısı vardır. Seçtiği yolda hiçbir maddi beklentisinin olmaması onu Hunsden'ın iğneleyici sözlerinin hedefi yapsa da Brontë kız kardeşlerin kendilerini adadıkları mesleği çağrıştırır. Kendine güvenli, güçlü yapısıyla Lucy ve Jane'e göre daha az hata yaparak ayaklarının üstünde durduğunu görürüz.

Crimsworth Edward'ın aralarındaki kan bağını kabul etmemesine içerlese de bu yolla göz ardı edilmekten de memnundur:

"[...] sana akrabalık bağımız filan gibi saçmalıklarla ilgili ilk ve son kez söyleyeceğim şeylere kulak ver önce! Hiçbir saçmalığını yakalamayayım, hiç hoşlanmam bundan. Kardeşimsin diye sana ayrıcalık yapamam; herhangi bir aptallığını, tembelliğini, ihmalini, serseriliğini ya da buraya zarar verecek herhangi bir hatanı yakalarsam seni de herhangi bir kâtip gibi kovarım... Anlıyor musun?"

"Biraz", dedim. "Yani maaşımı almam için işimi yapmam gerektiğini söylüyorsunuz; sizden hiçbir şey beklemeyeceğim, kazandığım para dışında sizden herhangi bir destek istemeyeceğim; bunların hepsi kabulüm, bu koşullarla kâtibiniz olarak çalışmayı kabul ediyorum."[7]

Jane Eyre romanındaki gibi akrabalık bağlarından uzak olmak özgürlük demektir, Crimsworth de Edward'ın maaşlı kölesi olmayı kendi isteğiyle kabul ederek o son cümledeki güç ilişkisini sinsice tersine çevirir. Yine de kan bağı, *Jane Eyre*'deki gibi hâlâ çok önemlidir. Crimsworth genetik olarak burjuva girişimci ile soylu aristokrat kimliklerinin karışımıdır ve bu genetik miras onun bir yandan Seacombe'lara öte yandan Edward'a kafa tutmasını sağlar. Aristokrasinin züppe ve ticaretten uzak yönüne güdüsel olarak meydan okuduğuna göre cahil kardeşiyle baş edecek kadar üst sınıf güvenine ve ruhuna da sahiptir. "Ondan aşağı bir konumda olsaydım benden bu kadar nefret etmezdi ama onun bildiği her şeyi biliyordum ve daha beteri zihinsel zenginliğimi sessizliğin asma kilidiyle koruduğumu düşünüyordu ve ona hiçbir pay düşmüyordu bu zenginlikten."[8] (Bu finansal metaforun amacının Edward'la ironik bir biçimde dalga geçmek mi yoksa Crimsworth'ün düş gücünün açığa çıkmasını sağlamak mı olduğu belirsizdir.) Crimsworth ailenin etkisiz aristokrat elemanı olarak "o işe yaramaz kardeşinden fersah fersah iyi biri"[9] ise de fiziksel olarak biraz çirkini diyebileceğimiz biçimde ona benzer: "Yüzüm ona benziyordu ama ben o kadar yakışıklı değildim; hatlarım o kadar muntazam değildi; gözlerim daha koyu, kaşlarım daha kalındı, boyum po-

sum da onunla kıyaslanacak durumda değildi –çok daha zayıftım, inceydim ve onun kadar uzun boylu da değildim."[10] Sonuçta Crimsworth kardeşine göre daha küçük bir girişimcidir ama ailenin ortak özelliği burada da kendini gösterir. Crimsworth kendisini başının belası, ikinci benliği Yorke Runsden'la fiziksel olarak da kıyaslar:

> Bir sessizlik ânında hemen dış görünüşünü incelemeye koyuldum. Daha önce ona hiç bu kadar yakından bakmamıştım, zaten gözlerim de ileri derecede miyop olduğu için görünüşüyle ilgili çok genel ve yetersiz bir fikrim vardı. Şu an ona bakarken hatlarının ne kadar minyon ve kadınsı göründüğünü fark edince çok şaşırdım; uzun boyu, uzun ve siyah dalgalı saçları, sesi ve genel olarak güçlü ağır havası bende büyük bir etki bırakmıştı; ama öyle değilmiş: Benim hatlarım onunkinden daha sert ve köşeliymiş aslında. İç ve dış görünüşleri arasındaki fark dikkat çekiciydi; zıtlık da içeriyordu: Çünkü ruhunun bedeninin sahip olduğu kas ve liften daha fazla azim ve hırsa sahip olduğunu düşünmeye başlamıştım.[11]

Crimsworth bir anlamda Jane Eyre'in erkek halidir; yani Hunsden'ın Rochester'ına kadın rolü oynar, kurgulara yakından bakınca bu ilişkilerin tersyüz edildiğini görmek ilginç olabilir. William, adeta Edward'ın kendi kendisine direndiği gibi direnir Hunsden'a; bu sadelik Crimsworth'ü kardeşinin karşısında zayıf gösterirken Hunsden'dan güçlü gösterir. Bu da güç dengelerini bozmadan Profesör'e onu yöneten erkek karşısında manevi güç kazandırırsa da aslında Hunsden'ın kadınsılığı (Crimsworth'e göre yüzü bir kadında, hoş bir kadın yüzünün bir erkekte yaratacağı etkiyi yaratır) tersine ilişkiyi güç dengesine oturtur; çünkü Crimsworth'ün erkeksi bir hali yoktur. Hunsden'ın ruh ve beden bütünlüğü, Charlotte Brontë'nin bütün anti-kahramanları gibi akıl ve fiilî durum arasındaki büyük çelişkiyi temsil eden William'a yakınlığında açıkça görülür. Ama roman William' ın bu özelli-

ğini dışarıdan öyle güzel verir ki kusurlarından çok güçlü yönlerini öne çıkarmayı başarır, bize de onun Hunsden'dan üstün olduğunu düşünmek kalır. Crimsworth, kuşkusuz tutkusuna uygun bir fiziğe de sahiptir, aradaki fark onun varsaydığımız duyarlılığıyla çelişen muazzam düş gücü yoksunluğuyla kapanır.

Crimsworth ile Hunsden ilişkisinin cinsiyet rolleri açısından belirsiz özelliği ideolojik bir çatışmayı da simgeler. *Profesör* romanının Crimsworth'ün toplumsal gelişimini göstermek için ona çizdiği hem potansiyel düzen karşıtı hem muhafazakâr rolü Edward ve Hunsden'la karşılaştırılmasından anlarız. William, Edward'ın muhafazakâr bakış açısına göre, özgürlüğü uğruna garantili bir işi reddeden doğuştan uyumsuz bir karakterdir; Whig taraftarı devrimci, iflah olmaz Byron'cu kuşkucu Hunsden'a göre ise silik, uysal, temkinli bir muhafazakâr. Aslında Crimsworth, Jane gibi hem tutkulu hem muhafazakârdır, ondan çok daha katı ve insafsız olsa da, yine Jane gibi, Matmazel Reuter ve yola gelmez kız öğrencileriyle didişirken mesafeli tavrını avantaja çevirmeyi öğrenir. Yanına kimseyi yaklaştırmaz ve bunun sonuçlarından sadistçe bir zevk alır, kadının gözlerinin önünde bir öğrencisinin kompozisyonunu yırtarken soğukkanlı tavrının Matmazel Reuter'i incitmesi çok hoşuna gider. Kurban Crimsworth baskıcı Crimsworth'e dönüşür;* O da Jane gibi şehitlik mertebesinden öbür dünya yerine bu dünyada yararlanmayı bilir.

Hunsden da hem radikal hem muhafazakârdır. Bu birleşim Crimsworth'te hoşnutsuzluk ile hayranlık karışımı duygular uyandırır. Hem beyefendidir, hem de aslında "soylu olmasa da kökünün eskiye dayanmasından"[12] gurur duyan ve ticaret yoluyla "ailesinin kısmen kaybettiği serveti"[13] geri kazanmaya soyunan bir "tüccar". Zeki ve duygusuzdur ama

* Bu bağlamda Charlotte Brontë'nin Brüksel'deki Pensionnat Heger'de önce öğrenci sonra öğrenci-mürebbiye olarak bulunduğu için bu güç ilişkilerinin iki ucunu da iyi tanıdığını bilmek ilginç gelebilir.

kütüphanesinde Avrupa yazınının ve felsefesinin bütün eserleri vardır; entelektüel gibi davranır ama Frances Henri'nin mütevazılığını küçümser. Hem asi hem despot kişiliğiyle William'ın düzene isyan eden otokrat karakterinin bir 'üst' örneğini temsil eder. Ettiği eziyet Crimsworth'ü isyana ittiğine göre Crimsworth onda kendi zorba akrabalarında bulamadığı itilip kakılırken kışkırtılma zevkini tatmaktadır.

"[Hunsden] ne Crimsworth'e benziyordu ne de Lord Tynedale'e ama çok sert ve bence biraz da zorbaydı; emrindekileri azarlarken sesinin tonu ezilenleri ezene karşı isyana itmeyi amaçlayan bir despotunkine bürünüyordu."[14] Hunsden, Crimsworth'ün ideal hali olarak, altyapıda aristokratlardan fazlasına sahipken kültür seviyesiyle de orta sınıfı geçer; ne kabadır ne aşırı kibar; bu haliyle sınıfsal bir anormalliğe de işaret ettiği için William onun bu iki arada kalmış halinde, düz anlamda, yabancı bir şeyler sezer. "Halinde tavrında insan Gallilere özgü bir şeyler yakalasa da dış görünüşü ve özellikleriyle ilk anda İngiliz olduğu duygusunu uyandırıyordu..."[15] İngiliz-İsviçre kökenli Frances'ta yabancı ile tanıdık olanın birlikteliğini görür; sonuçta onda gördüğümüz katı İngiliz tavrı ile kıta ruhunun ilginç dengesidir:

> [...] İlginç biri değildi –ilgi çekici değildi ama daha önce gördüğüm kimseye de benzemiyordu; duruşunda kişilikli, kendiyle barışık bir hava varsa da arada yüzünden tarifi zor bir gölge, güneş tutulması gibi gelip geçiyor ve bu bana bir anda kendisiyle, sözleri ve hareketleriyle ilgili büyük bir kuşkuya kapıldığı izlenimini veriyordu– hayatıyla ya da toplumsal konumuyla, gelecekle ilgili planları ya da zihinsel kapasitesiyle ilgili büyük bir hoşnutsuzluk; bilmem tam olarak hangisi ama belki de bir an ruh hali değişiyor hırçınlaşıyordu o kadar.[16]

Hunsden ne çok farklıdır ne çok sıradan; kendine özgüdür ama tuhaf değildir, güvenlidir ama kibirli değildir, hu-

zursuzdur ama kaçık değildir. Bu dengenin Hunsden'da kendi muhalif ruhunun ikizini bulan ancak bu ruhun kendisinden farklı olarak başarılı birinde güvenle dışa vuruşunu gören Crimsworth'ü nasıl büyülediğini görürüz.

Tabii bu ilişkinin sorunlu ve belirsiz yönleri de yok değildir. Hem burjuva hem "kan bağıyla" aristokrat olan Crimsworth (burjuva ve "doğuştan" aristokrat) Hunsden'ı cazip ve rahatsız edici bulur. Yetenek, girişim ve bağımsızlık açısından büyüleyici, Whig'lere özgü iğneli, iddialı düşünceleriyle ise tatsız, hatta tehlikelidir:

> Senden çok iyi bir soylu olurdu William Crimsworth! Doğuştan uygunsun buna; yazık Kader Doğa'yı alt etmiş demek ki! Şu hatların, duruşun, hatta ellerin – çok başka, kötü örneklerin yanında bambaşka! Bir mülkün, malikâne, arazi ve unvanın olsa tam bir soyluyu oynayabilir, onların haklarına kavuşabilir, emrinde çalışanların soylulara saygı duymasını sağlayabilir, halkın değişim için attığı her adımın karşısında durabilir, kendi kokuşmuş düzenini savunabilir, bu uğurda dizlerine kadar onların kanında yürümekten çekinmezdin ama işte hiç gücün yok, hiçbir şey yapamazsın, senin gemin ticaretin kıyılarında batıp karaya vurdu, baş edemeyeceğin kurnaz insanlara toslayıp kaza yaptın, senden tüccar filan olmaz.[17]

Crimsworth kendisi zulüm gördüğü için zalimlik etmeye hak kazanır. Hunsden zorbadır ama yoksulların hakkını savunur. William onun alaylarıyla baş ederken romanın sonunda zor elde ettiği sınıfsal statüyü hararetle savunan ve sınıf üstünlüğüne önem veren Crimsworth'e şaşmayız. William'ın aynadaki birebir kopyası olan Hundsen'la mücadele etmesi gerekir. Crimsworth'ün sadık eşi Frances'ta açığa çıkan özelliklerini onu rezil etmek için kullanır: Frances'ın uysal, inançlı, romantik vatanseverliği Hunsden'ın ırkla ilgili putlarının yıkılması için gerekli zemini oluşturur:

"İngiliz misiniz?" diye sordu Frances.

"Evet."

"Bundan memnun değilsiniz galiba?"

"Sevmem mümkün değil! Biraz yoz, satılmış, lord ve kralların cezasını çekmiş bir ulus, pis bir gurur var onlarda (hani dedikleri gibi), acınası bir yoksulluk; ahlaksızlık, istismar, kokuşmuş önyargılar da cabası!"

"Ben İngiltere'nin bozulmasını ve kötü halini kastetmemiştim; iyi yönlerini düşünmüştüm – ulus olarak karakterimizin asil yönlerini... Ben de İngiliz'im; benim damarlarımdaki kanın da yarısı İngiliz kanı; yani benim de iki kat vatansever olmaya, iki asil, özgür ve şanslı ülkeye de sevgi beslemeye hakkım var."[18]

Frances ile Hunsden'ın yabancılığıdır William'ın ilgisini çeken: Bu özellik onları İngiliz sınıf sisteminden soyutlar (yani İsviçreli dantel üreticisi ile evlenmek İngiliz'le evlenmekten daha az utanç vericidir) ve işe tatlı bir romantik gizem katar. Tabii Hunsden'ın İngilizliği vatanseverlik içermezken –o "evrenseverdir", ülkesi bütün dünyadır– Frances'ınki tam tersi İngiltere ile bağını güçlendirmeye yarar. İngiliz toplumunun Hunsden karşısında bir yerli tarafından savunulması tehlikeli bir şovenliktir; yabancı birinin bunu dile getirmesi çok daha olumlu ve güçlü bir etki yaratır.

Bu nedenle Crimsworth'ün Hunsden ile ilişkisi zıtlıklara karşın süren bir ilişkidir. Onun burjuva değerleri bir anlamda Hunsden'ın, onu adeta rüşvet karşılığı dışına iten topluma inat, radikal orta sınıf değerleriyle buluşur; tabii Crimsworth, Hunsden'ın düşüncelerini içinde zar zor yer edindiği toplumsal düzenin altını oymak pahasına destekleyecek değildir. William düşüncelerinde özgür değilken Hunsden istediğini düşünmekte özgürdür. Öte yandan, Hunsden'ın aşırı akılcı tutumu onu iğrendiği Edward'la aynı kefeye koyarken "kan bağına" dayalı aristokrasiye saygı göstermek dahil bütün alternatif muhafazakâr romantik değerlerin temsili Frances'a kalır; bu iki safın birbirine açıktan düşman olmaması Huns-

den'ın kişisel çabası ve aileden gelen safkan soyluluğuyla muhafazakâr romantik kesime hitap etmesiyle mümkündür. İlerici Whig kapitalist için geleneksel toplum düzeni engelleyicidir, miyadını doldurmuştur; geleneksel aristokrat için ise tüccar olmayan zengin burjuvayı dönüştüren bu düzenin hâlâ bir anlamı vardır. O zaman Crimsworth ile William arasındaki ilişki, son tahlilde, iki düşmanın muhabbeti tonunda olacaktır; çatışmaları sürse de aralarında işlevsel bir birlik kurulacaktır. İlginç bir gelişme olarak, William ve Frances İngiltere'ye dönüşlerinde Hunsden'ın mülküne yakın bir yere yerleşir; resmen hâlâ eşit konumda olmasalar da (örneğin Hunsden'ın evi Profesör'ünkinden çok daha geniştir) görüntüde eşitlenirler. Hunsden mülkünü kurtaracak kadar para kazanınca imalatı bırakır; Profesör de servet edinince işi bırakır ve aristokrasi ile burjuvazi arasındaki bağı güçlendirme işini oğlu Eton yoluyla gelecek nesile ertelemiş olur. Frances ve Hunsden'ın politik çekişmeleri sürer, daha doğrusu bütün parasal sorunlar başarıyla çözümlendiği için sürebilir; artık tartışmada farklı bakış açılarını savunmaları dışında tehlikeye atacak bir şeyleri yoktur.

Crimsworth bir anlamda Hunsden'la olan çatışmasından beslenirken Matmazel Reuter'le kedinin fareyle oynadığı gibi oynamaktan da büyük zevk alır. Ama kesin çizgileri de vardır: Kadın onun zayıf noktalarına yüklenirken alaycı bir tavırla bakmakla yetinir, "küçük ve güçlü ayağını (onun) gırtlağına dayayacağı bir açık, uygun bir yer arıyordu anlaşılan bu küçükhanım, tam dengiydi."[19] Ona Jane'in Rochester'a davrandığı gibi davranır, sadece ondan çok daha sadist ve kötüdür: "Oyundan çok zevk aldım, bitirmek için acele etmedim; arada ona umut verdim, cümleme zayıf bir yerden başladım, gözlerinde kurnazca bir ışık yanıyor, beni avucuna aldığını sanıyordu, biraz böyle devam etmesine izin verip sonra geri dönüyor, zevkle son hamlemi yapıp onu yüzündeki allak bullak ifadeyle bırakıyordum."[20] Onun bu aşırı nezaketi karşısında afallayan Matmazel Reuter, boş vakitlerinde Profesör'ün en büyük uğraşı olur; çok geçmeden "cephane-

sini bir heykele harcamaktan yorulup"[21] kendisini Matmazel Reuter'e "tırmananın basıp destek alacağı ne bir taş çıkıntısı, ağaç kökü ne de bir ot, yeşillik kümesi vaadeden düz, derin bir uçurum"[22] olarak tanıtan Edward'ın yanında çalışırken de tekniğini iyice geliştirir. *Villette*'teki Lucy Snowe ise Ginevra Fanshawe'un gerçek yüzünün ortaya çıkmasından duyduğu mutluluğu sorgular, bu duygunun gerçek mutluluk olmadığını sezer. Crimsworth de Matmazel Reuter'in bir flörtten öte değeri olmadığını düşündüğünü kimseye belli etmediği için kendisiyle gurur duyar. "O yara herhangi bir teselliyle iyileştirilemeyecek kadar derindi belki de? Hiç de değil... Benim doktorum aklımdı; kaçırdığım ödülün pek kıymeti olmadığını göstermekte geç kalmadı: Zoraïde'in fiziksel olarak bana uygun olduğunu ama ruhlarımızın anlaşmasının mümkün olmadığını, bu uyumsuzluğun onun aklıyla benimkinin bir olmasından kaynaklandığını söyledi."[23] *Villette*, *Profesör*'den daha özgün ama daha rahatsız edici bir romandır; Crimsworth Lucy'nin ütopik erkek versiyonudur, çoğu yönü onun acıları ve kuşkularından kırpılıp yapıştırılmış gibidir. Lucy Snowe, romanın gelişimi içinde başlangıçtaki hiç de inandırıcı olmayan sükûnetine kıyasla daha inandırıcı ve mücadeleci bir tipe dönüşürken Profesör daha da tatsız bir biçimde kırılganlaşır.

Bu durum en çok Frances'la olan ilişkisinden anlaşılır. Frances, Avrupalı, İngiliz bir hizmetli ve genç hanımefendi, öğrenci ve öğretmen, çocuk ve yetişkin karışımı olarak Crimsworth'ü etkileyecek olan hem uysal hem toplumda kabul gören karakteri temsil eder. Dantel tamir etmeyi öğretebilir –"Sıkıcı, aptalca bir iş," der William ona hemen bu konuda– ama sesi "tam İngiliz aksanıydı; pürüzsüz, metalsi; Essex ya da Middlesex'teki eğitimli bir genç kızınkiyle aynı olması için sadece biraz daha vurgu ve güven gerekiyordu."[24] Frances, Crimsworth sayesinde sonunda zarif bir İngiliz hanımefendisine dönüşse de evlilikte üstün konumunun sürmesi için daha sert ve güvenli bir tavır sergilemesine izin yoktur. Profesör büyük bir zevkle ona üstünlük taslar: Bilir

ki, "Yaltakçılık despotluk doğurur,"[25] ve, "İnsanlar... ellerinde imkân varsa kendilerini başkalarına güç kullanma zevkinden, bu güç sadece onları kötü duruma düşürmeye yarasa bile, asla mahrum etmezler."[26] Bu üstünlüğü elbette bütün yabancılarla ilişkisinde de sergiler. Mösyö Pelet'nin Flaman'a olan ırkçı tavrına karşı çıkar ("Bu düz, kıraç toprakların asıl sahibi olmaları neden onlara sürekli sert davranıp aşağılamamızı gerektirsin anlayamıyorum"[27]) ama onun şamatacı domuzlara benzettiği Belçikalı öğrencileriyle hemen hemen aynı görüşü savunur.

Crimsworth baskıcı Hunsden'dan gördüğü eziyetin acısını kendisine olan sadakatini sonuna kadar sömürdüğü uysal Frances'a eziyet ederek çıkarır. Onu Hunsden'a son derece kaba bir dille anlatır: "küçük yaban çileği", "tatlı iniş çıkışlar ve heyecanla" dolu bir "hikâye."[28] Tabii Frances "uysallık ve katılığın tuhaf bir uyumuna sahip"[29] olarak evlendikten sonra da ona "Mösyö" demeyi sürdürür; ama ondan aldığı öğretmenlik desteğinden rahatsızdır, "gururuna yediremeyen, katlanamayan" bir hali de vardır; kendi öğrencilerinin karşısında Crimsworth kadar aksi olabilir:

> Birden sert bir sesle sınıfın en büyük ve yaramaz çocuğuna şöyle dediğini duydum, "Amelie Müllenberg, bir hafta boyunca bana hiçbir şey sorayım deme, kesinlikle yardım isteme, o sürenin sonuna kadar seninle ne konuşurum ne de yardım ederim."[30]

William'ın bunu duyması önemlidir, böylece onun Frances'a nasıl rahat baskı yapabildiğini anlamış oluruz. Kendisini Frances'ın her türlü baskıya dayanacak güçte olduğuna ve bu baskının onun yararına olduğuna inandırır:

> En çok da azarlardan keyif alıyordu: Ben onu haşlarken kıpırdanıp homurdanarak bir yandan elindeki çakıyla kalemini yontuyor bir yandan da kısa sözcüklerle kendini savunuyordu, yonta yonta bitireceğinden korkup kalemi elin-

den alarak tek heceli sözcüklerden ibaret savunmasına işin heyecanını biraz daha artırmak amacıyla müdahale ettiğimde sonunda başını kaldırıp keyifli, tatlı ama keskin ve meydan okuyan, beni her şeyden fazla heyecanlandıran, kölesi değilse de mahkûmu edebilecek (neyse ki bilmiyordu bunu) bir edayla bakıyordu.[31]

Crimsworth, Frances'a karşı tavrında son derece sadomazoşist bir biçimde efendi-köle ilişkisinin bütün erotik numaralarını sergiler.

Yine de her zaman yukarıdaki alıntıda olduğu kadar rahat değildir. Bazen de Frances'a karşı sapkın davranışlarını rol gereği dışarıdan ve daha örtük bir biçimde de içeriden, yani kafasında, rasyonelleştirir:

> Sürekli ilgi –ciddiyet görünümü altında sürekli yanında durup gerçek niteliğini çok nadir ilgili bir bakışla ya da zarif ve tatlı bir sözle belli eden sessiz ve ölçülü bir incelik– dışarıdan tahakküm gibi görünse de onu yönlendirip, hareketleriyle ilgili uyarırken yardım da eden gerçek saygı ve gerçek bir yakınlık: Kullandığım araçlar bunlardı, zaten bunlar Frances'ın hassas ve derin duygularına –hem gururlu hem mahcup yapısına– en iyi hitap eden araçlardı.[32]

Bu bize *Villette*'teki Paul Emmanuel'i hatırlatır; ama Crimsworth'ün işlenmemiş bir elmas oluşu Paul'e kıyasla inandırıcı değildir. Paul'ün özündeki iyiliği Lucy dile getirirken Crimsworth'ünkini sadece kendi dilinden duyarız; davranışları ise bu sözleri desteklemez. *Villette*'te romancı düş gücünü olabildiğince Paul ve Lucy lehine kullanır, William'ı yalnız, vatansız, asabi bir okul müdürü olarak çizmekle ikisinin mükemmel bileşimini elde eder. Bu bileşimin amacı kurban durumundaki kişiyi sertlik ve hükmetme gücü gibi özelliklerle donatarak kırılganlığını iyiçe geri planda bırakmaktır. Böylece Lucy rolü Frances'a kalır; ama onu hep Crimsworth'ün bakış açısından ve dışarıdan gördüğümüz

için kuşku duyabileceğimiz bütün noktalar baştan örtülmüş olur.

Charlotte Brontë, *Profesör* romanının "Önsöz"ünde kahramanını "gerçek hayatta gözlemlediğim gerçek insanlar yollarını nasıl buluyorsa o da öyle bulan –hak etmediği tek kuruşa elini sürmeyen– bir anda fakirlikten çok yüksek yerlere gelmesini sağlayacak keskin dönüşler yaşamayan; isterse çok az olsun gelirini hep alnının teriyle kazanan biri"[33] olarak anlatır. Roman genel olarak bu liyakat miti üzerinden ilerlerken önemli bir saptama yapması gerekir. Crimsworth aristokrat gücünü küçümseyip kendi girişimiyle zengin olur ama bunu yapabilmesinin nedeni aristokrat olarak işine yarayacak bütün ayrıcalıklara doğuştan zaten sahip oluşudur. Ataerkil yapının oyuncağı olmadan soyluları kendi alçakça oyunlarında yenmeyi başarırken bunu zaten oyunun içinden biri olarak taşıdığı karakter özellikleriyle yapar. Yani Tynedale gibi geleneksel aristokratların tersine "doğuştan gelen" veya edinilen özellikleri toplumsal mal varlığı gibi görürken bunları en büyük faydayı getirecek yerlerde kullanmaktan da kaçınmaz.* *Profesör*'ün *Jane Eyre*'in tersi olduğu söylenebilir: Ancak *Jane Eyre*'de toprak sahibi soylu seviyesine yükselen bir burjuva ele alınırken burada bir aristokratın burjuvaya dönüşümünü görürüz. Aradaki fark iki eseri ayıran sınırın son derece yüzeysel, yani aynı sınıf yapısının iki çeşitlemesi, oluşudur.** Jane de, Crimsworth de –sürgün-

* Crimsworth'ün zengin Vandenhuten'in oğlunu boğulmaktan kurtardığı ve ardından maddi anlamda Vandenhuten'in teşekkürlerine mazhar olduğu sahne bir ölçüde bu gerçeği temsil eder. Crimsworth çocuğu kurtarmada bu kadar başarılı olmasını doğrudan Eton'da yetişmiş olmasına bağlar: "Paltomu ve ceketimi ânında çıkardım; Eton'da on yıl boş yere terbiye alıp banyo yapıp yüzmemiştim ne de olsa, yardıma koşmak benim için çok doğal ve kolay bir işti." Vandenhuten olayı Crimsworth'ün kaderinde belki "ani bir dönüşü" temsil etmez ama Vandenhuten'ın himayesinde bir öğretmenlik işi alarak zengin olma yolunda yürümeye başladığı da bir gerçektir; hatta bu anlamda romanda okuduklarımızla önsözde söylenenler arasında da bir uyuşmazlık vardır.

** Jane'in köken olarak gerçek bir burjuva mı yoksa "toprak sahibi" mi olduğu böylece belirsiz kalırken Crimsworth'ün aristokrat kökeni meselesi de aynı biçimde karışır.

ler, melezler, toplum dışına itilenler, farklı sınıflarla baskın ideoloji arasındaki çatışmanın tuzağına düşen belirsiz kimlikler gibi– toplumsal olarak "saf olmayan", o yüzden de, Lukács'ın terimiyle "tipik" kavramına uyan –belirsiz konumlarıyla birbiriyle yarışan bütün tarihsel güçlerin örüntüsüne işaret eden– karakterlerdir.[34] William Crimsworth bu güçlerin hiçbirine doğrudan sahip olmadığı için –ne sanayici kapitalisttir ne toprak sahibi soylu, radikal asi ya da gerici despot– çok rahat hepsinin ara yüzüne yerleşir. Brecht'in metaforuyla söylersek, o bütün bu tarihsel zıtlaşmaların kendini gösterdiği sahnedir; Jane Eyre gibi olaylara hem "içeriden" hem "dışarıdan" bakarak bütün toplumsal çatışmaları kendi kimliğinde kuşatır. Öyleyse anlatının amacı bu çatışmaların riskli bir çözüme ittelediği sürece bir yol haritası çizerek Whig özgürleşme ile Tory'ci bağnazlık, burjuva dürtüleriyle gündelik hayat akışı, radikal protestolarla muhafazakâr vatanseverlik arasındaki geçici yakınlaşmanın izini sürmektir.

3. *Shirley*

Shirley 1849'da, Çartizmin yenilgisinden bir yıl sonra basıldığı halde sınıf çatışmasıyla fazlasıyla ilgili bir roman olarak bizi 1812'deki Luddite olaylarına* geri götürür. Neden böyle yaptığı aslında üzerinde durmaya değer bir konudur. Çartist çalkantının odağı 1840'ların West Riding'idir: Radikal isyan hareketlerinin Manchester'dan sonraki merkezi olan Leeds'de en etkili Çartist organların başında gelen Northern Star'ın doğduğu yerdir. 1842'deki Veba Grevleri'nde altı bin kadar işçi Leeds yakınındaki köylerde değirmenlerde işi bıraktı; beş yıl sonra ağır ekonomik kriz, yüksek işsizlik oranları ve artan gıda fiyatları Çartistlerin kuvvetli hareketini başlattı. 1848'de West Riding işçileri silahlanıp harekete geçti, aynı yıl iki bin kadar işçi Bradford'da aynı sayıda asker ve polis ile karşılaştı[1]. *Shirley* o zamanki bu bilgileri dikkate almadan yaratıcı bir kurguyla bu dönemi Yorkshire'da sınıf çatışmasının bir önceki dönemine taşıyarak o duygusal ortamı o güne değil, geçmişe referansla ele almış olur.

Charlotte Brontë eserlerinde bu tür geçmiş referanslarını sık kullanır. Öbür üç romandaki otobiyografik malzeme (*Villette*'i bir ölçüde dışarıda tutarsak) başarılı bir meslek hayatının, başarılı olmak için didinmekle geçen bir hayatın ete kemiğe bürünmüş halini ortaya koyarken mesafelidir. Char-

* Makine karşıtlığı, makinelerin kırılması eylemi. (Y.N.)

lotte Brontë'nin eserlerindeki başarı öykülerinde buraya kadar bu tür bir mesafenin hep kullanıldığını biliyoruz. *Shirley* basıldığında o çağın sınıf mücadelesi, sonucu belli olmuş ideal konumunu bulmuş bir konu olmaktan çok uzak, henüz çok yüklü ve riskli bir alandı. Böyleyken bile *Shirley*'in konusunun aslında Çartizm olduğu ortadadır. Charlotte Brontë de sınıfının birçok üyesi gibi 1848'deki devrimden korkuyordu; o yılın Mart ayında bir yazar arkadaşına duygularını şöyle ifade etmişti: "Çalkantılı devrimler dünyanın elde ettiği bütün iyi ve uygarca kazanımların yitirilip toplumun bütün çöpünün yüzeye çıkmasına neden olur... İngiltere'nin bütün kıtayı etkisi altına alan ve İrlanda'yı tehdit eden hareketlerden, çalkantılardan ve krizlerden uzak kalması için bütün kalbimle dua ediyorum!"[2] Bu sözlerin üstünden bir ay geçmeden, Charter'ın son yenilgisinin ardından, başka bir arkadaşına samimi düşüncelerini yazarken de Çartistlerin "dikkate alınmasının, onların acılarının gerçekliğinin gözden kaçırılmaması" gerektiğini yazıyordu. Yanlış giden bir hareketin kanun gücüyle bastırıldığı an, tam da o harekete neden olan talepleri dikkatle gözden geçirerek adalet ve insanlığın gereği olan tavizleri vermek için en uygun andı. Hükümet bunu yaparsa kötü duyguların yerine karşılıklı iyi duyguları koymanın ne kadar büyük fayda getireceğini söylüyordu![3] Durum çok tanıdıktı aslında: Düşmanı yerle bir ettikten sonra güçlü konumdayken ona baba tavrıyla kulak ver.

Shirley'in politik arka planı Gaskell'cı liberalizm ile Wellington'cı tepkilerin tuhaf bir bileşimi olarak özetlenebilir. *Shirley* dönemin West Riding'inde Tory'ci toprak sahipliği sistemi ile Whig'ci imalatçılar arasındaki ilişkilere gönderme yapan tarihsel olaylarla ilgilenir. Romanın merkezine oturan en dramatik olay olarak Robert Moore'un dokuma fabrikasına yapılan Luddite saldırısı – 1812'de Spen Valley Liversedge'de William Cartwright'ın dokuma fabrikasına yapılan saldırının da zeminidir. Cartwright'ın Luddite'ları şiddet kullanarak püskürtmesi Edward Thompson'ın sözleriyle tam da savaşın ve Konsey'in Emirlerinin hüküm sürdü-

ğü, toprak sahibi ve fabrika sahibi arasındaki ilişkilerin son derece kötü olduğu bir dönemde, "büyük fabrika sahipleri ile yöneticiler arasındaki büyük uzlaşının"[4] işaretidir. Liversedge saldırısı Brontë kız kardeşlerin çocukluğuna ait bir mittir: Bu konuda Roe Head'deki okulu Cartwright fabrikasına oldukça yakın olan Müdire Bayan Wooler'dan ve Ludizm konusuna son derece katı yaklaşan, kendisini dokuma fabrikası işçilerinden korumak için sürekli dolu silahla dolaşan Patrick Brontë'den korkunç hikâyeler dinlemişlerdir.[5] *Shirley*'in temel ideolojik motifi değirmen sahibi ile çalışanı arasındaki sınıfsal çizgiyi yeniden ve iyice vurgulamaktır, işçi sınıfının mücadelesi bunu yapmasına yeter de artar; yine aynı nedenle roman hemen Ludizm referansıyla anılıp çağına uygun hale gelir. Tabii burada Charlotte'un Ludizme ilgisinin kaynağı işçi sınıfının protestoları değil bunların patronların çetrefilli çıkar ilişkilerine etkisidir. Tarihin akışında sınıfsal unvanlara son verilmesi ile Çartizme nasıl tepki verileceğinin öğrenilmesi arasında sıkı bir bağ vardır. *Shirley*'in sonunda Luddite isyancılarını yargı yoluyla susturan Robert Moore bir işveren olarak "adaletin ve insanlığın" buyruğuyla yüzleşir; Caroline Helstone örneğinde gördüğümüz gibi de bu yüzleşmeden alnının akıyla çıkar. Böylece Luddite olayları hem vaat hem uyarı olarak Çartizm ile ilişkilenir; *Shirley* kendisine zaman dilimi olarak sonu "iyi" biten sınıf çatışması dönemini seçmekle çağdaş İngiltere'nin çalkantılı günlerinde çözümün mümkün olduğunu göstermiş olur.

Romanın ana politik hedefi yönetici sınıfın çatışan unsurları arasında tarihsel bir uzlaşı elde etmektir ki bu uzlaşı 1840'ların sert sınıf çatışması ortamında bir anlam taşımaz.* *Shirley*, Carlyle ve Genç England'ın dikkati işçi taleplerinden yöneticilerin kalitesine çekmesinde açıkça görülen modern bilinci temsil eder. Bu odak değişikliğiyle sınıf ilişkileri-

* İki tarihsel evre olarak Ludizm ve Çartizm birbirinden ayrılmaz: J.F.C. Harrison, West Riding Çartizminin "dış çeperinin" o bölgenin önceki radikal eğilimlerinin tarihinden nasıl beslendiğini anlatır. Yönetici sınıf içinde doğan Çartizmin yan kollarıyla ilgili söyledikleri *Shirley*'in de konusudur.

nin halihazırdaki yapısı iyice perçinlenirken ahlaki yapı da bir telaş yeniden cilalanmış olur. Ancak burada *Shirley*'in Carlyle ve Disraeli'ye bir üstünlüğü var: *Shirley* diğerleri muğlak bir geçmişte kazılar yaparak kendine yaşam alanı kurarken tarihte kırk yıl kadar geri gider, bunu şimdiki zamanın dayandığı kritik ânı yeniden canlandırmak için yapar. Yani, yönetici sınıf Ludizm sayesinde birleştiyse sonradan Çartist tehdit karşısında da aynı şeyi yapabilir.

Robert Moore'un dokuma fabrikasındaki isyanın *Shirley*'in "merkezindeki dramatik olay" olduğunu söylersek bunu hemen açıklamak gerekir. Bu olayın yapısal olarak merkezde olsa da –romanın kahramanı olan işçi sınıfı bu olay yokken öne çıktığı için– aslında içinin boş olduğunu söylemek yanlış olmaz. Bu olayın nasıl gerçekleştiğini görmenin bilgilendirici bir değeri vardır. Her şey Caroline ve Shirley'in gözünden görülür; tabii "görülür" demek ne kadar doğruysa. Kızlar rahip evinin penceresinden bakarken önce şunu duyarlar: "Uygun adımların toprağı döven tekdüze ritmi... sayıları ne iki, ne on iki ne de yirmiydi; yüzlerceydi."[6] Ama bir şey duyamazlar: "Bahçenin yüksek çalıları yolla aralarına yapraktan bir perde örmüştü."[7] O gün değirmene koşmalarından akıllarında kalan yalnızca seslerdir:

> Bu fısıltılar bir şangırtı, patırtı, gürültü ile bölündü. Aynı anda ardı ardına atılan taşlar imalathanenin geniş cephesini, pencerelerini yağmur gibi dövmeye başladı; pencere camları gürültüyle bin parçaya ayrılıp indi. Bu gösteriyi bir haykırış izledi –isyancıların haykırışı– Kuzey İngiltere'nin-Yorkshire'ın-West Riding'in-West-Riding Yorkshire tekstil bölgesi isyancılarının haykırışı. Hayatında böyle bir ses duymamışsındır, okur! Kulakların bayram etsin – hatta kalbin de; çünkü bu ses havaya yayıldığında kendinden nefret edeceksin, boyun eğdiğin insanlardan ve kurallardan, önemli saydığın her şeyden de. Gazap uyanır Nefret'in çığlığına: Aslan yelesini silkip uluyan Sırtlan'ın karşısına dikilir: Kast ayağa kalkar Kast karşısında öfkeyle ve Orta Sınıf'ın raydan çık-

mış öfkeli ruhu umarsızca, şevkle Yöneten Sınıf'ın açlıktan kırılan öfkeli kalabalığının üstüne yürür. Böyle zamanlarda sakin olmak, adil olmak öyle güçtür ki.[8]

Bu durumun gerçeklikten çok uzak olduğu, betimlenen eylemlerin hepsinin soyut oluşundan bellidir. Aynı biçimde yazara krizin doruğunda okurun düğmesine istediği gibi basma şansı veren kurgusal esneklikten, süslü ve uzun lakapların yersiz ve sulu kullanımından da bellidir. Eylemler gereksiz şişirilmiş alegorilere dönüşür – bu da bizde aslında dizginlenen duygulara dibine kadar dalma heyecanı yaratır. Yine de ortada somut bir şey yoktur: "Neler oluyordu? Karanlıkta seçmek zordu ama korkunç bir şey olduğu ve gürültüsünün sürdüğü kesindi; vahşi saldırılar, umutsuzca püskürtme denemeleri; fabrikanın çevresi, kendisi savaş alanı gibiydi: silahlar hiç susmayacak gibi görünüyordu; büyük bir kargaşa, itişme, kakışma, bağırış çağırış hâkimdi her yere."[9] Düzyazının düz dokunuşuyla yumuşayan o heyecanlı ruh hali ancak vurgulu ve kesik ifadelerle yansıtılır. Somut durum olay bittikten sonra anlaşılır: Güneş doğunca mücadelenin enkazı ortaya çıkar, kavganın tarafları artık savaş alanından çekildikleri için kişileştirilmeden mecazi bir dille sunulurlar: "Gecenin karanlığında bütün ipler kopmuş, kontrol kaybolmuştu, nal sesleri toprağı dövüyor, her şeyi ezip yıkıp geçiyordu."[10] İşçi sınıfı romanda en etkili olduğu noktada görünmez hale gelir.

Onun için, işçilerin romandaki sözcüsü Moses Barraclough ile Robert Moore'un yüzleştikleri sahnede kullanılan dilin biraz karikatürize edilmiş olmasına şaşırabiliriz:

> Bahçede on iki adam bekliyordu, bir kısmı gömleklerinin kolu sıvanmış, bir kısmı da mavi önlükleriyle gelmişlerdi: Başlarında iki kişi dikkati çekiyordu. Biri ufak tefek sivri burunlu şık bir adamdı, yardıma hazır gibi duruyordu; öbürü ise geniş omuzları, çekingen ifadesi, kedi gibi kaçamak bakışları kadar tahta bacağı ve koltuk değneğiyle de dikkat

çeken bir adamdı: Dudaklarında samimiyetsiz bir ifadeyle yana doğru birine ya da bir şeye güler gibiydi. Hiç güvenilecek bir tipe benzemiyordu."[11]

Barraclough'ın bacağı fazla öne çıkarılmaz. Onun romandaki karşıtı William Farren ise Shirley ile Caroline'in etkisini hissetmemizi sağlayacak biçimde iyilik ve terbiye timsali olarak verilir. Romanın işçi sınıfına yaklaşımı da, buna uygun olarak tepeden bakma ile babacan tevazu arasında gidip gelir. İşçilerin istekleri kabul edilmez ama bu konuda yapacak bir şey yoktur: Teknolojinin getirdiği araçlar nedeniyle işlerini kaybeden işçilerin çektikleri acıdır ama "gitmeleri belki de kaçınılmazdır: Gelişmenin önünde durmaya, bilimin kazanımlarına engel olarak onu yok etmeye olanak yoktur..."[12]

Shirley'in işçileri çoğunlukla tuhaf, tutarsız tepkiler verir, çünkü roman zaten, daha önce belirttiğim gibi, onları odak almaz. Asıl odağı yönetici sınıfın kendi içindeki yapısal çatışmalardır; Shirley karakterinin önemi de buradadır. Shirley toprak sahibidir ama gelirinin yarısını sahibi olduğu değirmenden elde eder;[13] ve değirmene karşı tavrı pek olumlu değilse de (değirmeni düşününce "içi mutluluktan gıdıklanır gibi bir hoş olur"*[14]) ticaretin saygın bir iş olduğu konusunda kuşkusu yoktur ve mülkünü bir kaplan gibi savunmaya kararlıdır. "Yoksullar bir araya gelip örgütlenecek olursa," der Caroline Helstone, "ben de bir aristokrat olarak onlara karşı dururum."[15] Romanda bu tavra karşı bazı zayıf özgürlükçü çıkışlar da görürüz. Caroline bütün çalışanları toptan "ayaktakımı"

* Charlotte'un korkunç karikatür tanımlaması, Eric Hobsbawm'ın *Labouring Men*'deki yorumları ile birlikte düşünülebilir. Hareket, düşünce sizce bir zarar verme, kırma dökmenin ötesinde işyerini ücretler ve çalışma koşullarında tavizler vermeye zorlayan planlı bir çabadır. Çoğu durumda, makinelere bir düşmanlık söz konusu değildir; kırıp dökme Sanayi Devrimi'nin erken safhalarında yalnızca bir sendikacılık tekniğidir. Makine düşmanlığı olduğunda da, bu kamuoyunun büyük kısmıyla, bu arada birçok işverenle de paylaşılan bir duygudur.

** Bu dönemin yaygın anlayışı olsa gerek. Bazı toprak sahiplerinin günlükleri ve mektuplarında değirmen, maden ve ocakların eskinin kalıntıları olarak algılandığı görülür.

olarak görme haksızlığını eder, başka bir yerde Shirley, hiçbir rahatsızlık duymadan bir sınıfın öbürüne isyanını görmezden gelir. Ancak onun bu "ruh hali" Yorkshire kökeninin ağırlığı ve yoksullara karşı geleneksel tavrın hatırına da olsa, çoğunlukla onaylanır. Shirley'in karakterinde elbette muhafazakâr ataerkil kökeni nedeniyle bir miktar ilerlemecilik vardır: Kilisenin yoksullara tepeden bakıp zenginlere saygı gösteren tavrına karşıdır ve "kesinlikle bir reform yapılması gerektiğine"[16] inanır. Bu açıdan bir tüccar olarak insan sevgisinden yoksun oluşu doğuştan Yorkshire'lı olmama şanssızlığına da bağlanan Robert Moore'dan ayrılır. Ancak Moore, Yorkshire'ın ataerkil geleneklerinin önünde büyük bir sınavı geçip Shirley'i finansal olarak piyasadan silerken onun bu acımasızlığını savunan da yine Shirley'dir. Shirley'e göre Moore o yöreye hiç tanıdığı olmayan yoksul biri olarak gelmiş, azminden başka güvenecek şeyi olmamıştır; bu nedenle onu "aslında ağır ve soğukkanlı olan tabiatını yitirip bozulduğu"[17] için eleştirmek haksızlık olur. (Moore'un gerçek hayattaki karşılığı Cartwright, mülkünü asker, barikat ve tankerlerle korur; yaralı Luddite'ları muhbirlik yapmazlarsa su ve doktor getirmemekle tehdit etmesi elbette içine kapanıklık kadar basit bir şey değildir.[18]) Başka bir deyişle, burjuva tüccarın maddi ve manevi yardımına toprak sahibi soylu kesim koşmuş olur; roman "kötücül" dış görünüşünün altındaki duyarlı, hayalci yanına gönderme yapan "bölünmüş kimlik" imgesi ile de Moore'u bir güzel savunur.

İlerlemeci kapitalist ve geleneksel toprak sahibi kimliklerinin melez bir örneği olarak Shirley de sanayinin ateşli bir savunucusudur. Ölümüne Tory'ci olan ve "kumaştan yağlı tiftik yünden ve leş gibi boya fıçılarından"[19] hoşlanmayan Helstone'un tersine o yün endüstrisini "son derece saygın" bulur ve Carlyle'cı bir sanayi lideri olarak Moore'a hayranlık duyar ("Tam bir Prens duruşu, tam bir soylu"[20]). Ancak romandaki bu ilginç konumunun bir amacı da burjuva rasyonelliğine karşı romantik değerlerin savunulmasıdır. Helstone'a gelirinin yarısını değirmenden elde ettiğini söylese de

daha sonra bunu yarıdan az diyerek düzeltip "tarımdan gelir elde etmeye daha yatkın olduğunu"[21] itiraf etmekle sanayicilerin açgözlülüğüne de ufak bir eleştiri getirir. O bölgede Shirley'in gelirinin iki katını elde etmekle övünen tüccar aileleri vardır ama "Keeldar'lar geçmişlerine ve malikâne sahibi olarak saygın konumlarına dayanarak her şeyde hak iddia ettiler"[22]. Örneğin, koyu Whig taraftarı olmasını gerçek bir devrimci olmasına engel gördüğü radikal kapitalist Yorke'a çok öfkelenir. Roman da Yorke'u pek "idealist" bulmadığını belli ederek buna katılır. Frances Crimsworth, Hunsden'a yarar, Shirley de Yorke'a: İki radikalin heyecanlı, mücadeleci (bunlar Shirley'in ateşle savunduğu değerlerdir) Yorkshire kanı övgüye değerse de aceleci ve saygısız halleri de o kadar aleyhlerinedir. Yorke'un avantajı "Norman soyuyla hiçbir ilgisi olmadan safkan İngiliz"[23] olmasıdır, sağduyulu, ağırbaşlı ve zeki yanını kaba saba Kuzeyli yönünden ayırmak olanaksız olsa da kralları, soyluları ve rahipleri adam yerine koymaması aynı tepeden bakan alaycı tavra dayanır. O da, Hunsden gibi, özgürlük ve eşitliği savunan iyi, babacan bir işveren olduğu halde içindeki o gizli kibir ve tepeden bakan tavır bu özelliklerine zarar verir.

O zaman Yorke da, Hunsden gibi, radikal burjuva ile doğuştan soylu kişilik yapılarının birleşimidir –kaba, sert ama aslında canı "eski tip geleneksel beyefendiler"[24] gibi görünmek istediğinde de son derece kültürlü ve beceriklidir. Buraya kadar Hunsden'ın tersi bir görünüm sergilerse de romanın onu Hunsden'dan çok daha kaba bir tavırla ele aldığı da çok açıktır. Bunun iki nedeni vardır. Biri *Shirley*'in içinde yer aldığı toplumsal kriz bağlamı nedeniyle ideolojik açıdan *Profesör*'den çok daha yoğun bir roman olarak Hunsden'ınkinden çok daha bastırılmış bir toplumsal dokuda sergilenen Whig'cilik karşısında hemen muhafazakâr hassasiyetleri korumaya soyunmak zorunda kalmasıdır. Öbür neden ise şudur; Yorke özgürlükçü isyanı gururlu bir yetkecilikle birleştirirken Shirley bu kozu aynı şeyi daha istekle yaparak oynar. "Daha istekle" derken öncelikle daha romantik ve daha mu-

hafazakâr bir tavırla demek istiyoruz: Shirley Yorke'ta olmayan hayal gücüne sahiptir ama isyanı ve saygıyı da dengeyi statüko lehine kullanacak biçimde kurar. Tabii Shirley'in romantik radikal kimliğinin tutarlılığı adına bu çok öne çıkarılmaz. Roman bu imgenin inandırıcılığı için yoldan sapıp çeşitli stratejilere başvurmak zorunda kalır. Buna örnek Shirley'in Yorke'un Luddite'ları hararetle savunmasına gösterdiği hararetli tepkidir. Bu tepki yetersiz kalır. Moore'u (gördüğümüz kadarıyla) yabancı olduğu için savunur, konumunun sağladığı haklara başvurmadan "iki yüz" kişinin karşısında tek başına duruşunu över ve Yorke güç sahibi ya da baskı altında konumda olsa böyle radikal bir tavır sergilemezdi diyerek politik mesajı şahsileştirip hakaret tonuna taşır. Yine de muhafazakâr yaklaşımı Yorke'tan alıp daha radikal bir zemine çekmekte başarılıdır:

> İnsan kendisi ve başkalarıyla ilgili daha isabetli kararlar verebilir mi acaba? Mösyö Malone ve Mösyö Donne'un kilisenin otoritesi, rahipliğin şerefi ve gücü ile din adamlarına bu nedenle gösterilen saygıdan söz ettiğini duyunca; muhaliflere gösterdikleri tepkiyi ve öfkeyi duyunca... sonra sizin "şişko piskoposlar", "şımarık rahipler", "kadim ana kilise" ile ilgili iğneli saçma sözlerinizi; sizden farklı olan herkesi nasıl sert eleştirdiğinizi, durumlarını, koşullarını hiç düşünmeden toplumsal sınıfları ve bireyleri nasıl topa tuttuğunuzu hatırlıyorum; sonra da Bay Yorke kalkıp kalbimin orta yerine dünyada reform gibi büyük bir işi emanet edecek sağlam, mantıklı adam kalmadığı kuşkusunu yerleştiriyorsunuz. Ben *sizin* de bunu becerebileceğinize inanmıyorum.[25]

Bu ahlaki kaygı biraz fırsatçılık da içerir. Shirley, Yorke'un eleştirileri karşısında, din kurumuna yönelik radikal saldırıyı bu kez de muhafazakâr bir tavırla ustaca savuşturur, Yorke'un radikal giysilerini adeta ona sezdirmeden kendisi giyerken karakterinden de ödün vermez. İlerleme adına kilisenin bağnazlığını reddetmekle Yorke'un dar kafalılığına sal-

dırmak iç içe geçer, Shirley'in "doğruluk" ve "adaletle" ilgili yarattığı alternatif liberal havada Yorke ve din adamları bir anda eşitlenir. Yine de doğruluk iki anlamlıdır: Devrimci bir erdem olduğu söylenir ama "koşullara ve kışkırtmalara" insanca tepki vermek anlamına geldiği için *statükocu* bir yanı da vardır. Shirley'in "liberal" tavrının sığlığını Yorke'un fikirlerini tarafsızlıktan uzak ve son derece partizanca bulup şiddetle reddetmesinden anlarız. Luddite'ları savunmak önyargıdır, işvereni savunmak asil tarafsızlıktır.

Shirley'in "radikalliği" aslında bir doktrinden çok tarz meselesidir; Felix Holt'ta olduğu gibi, parlak bakışlar ve fiziksel enerji muhafazakâr tavrın radikallikle cilalandığı etkisini yaratır. Onun radikalliği aslında aristokratın politik niteliği muğlak aşırı bireyciliğidir: Yoksullara yardım etmek de onları vurup kurtulmak da aynı "aşırılığın" eseridir ve Shirley ikisini yapmaya da hazırdır. Aslında roman ilkini yapmazsanız ikincisini yapmak zorunda kalırsınız der: Shirley'in yardımseverliği, Caroline'e dediği gibi, yoksulların acılarını dindirmeyi ve onların tehlikeli olabilecek sınıf nefretini gidermeyi amaçlar. O yine de "tanıdıklarının saygısı ve yoksulların duasından"[26] fazlasını bekler, sınıf farkının önüne çıkardığı tuzaklardan bıkmıştır. Caroline orada "Briarfield ve Whinbury soylularının hiç bilmediği huzur veren bir eşitlik duygusu"[27] olduğunu hisseder. Bu anlamda Shirley, uzun süre ortada görünmeyen ve romanda Yorke'un inançsızlığına karşı kutsala saygıyı temsil eden Caroline'in annesi Bayan Pryor'ın tersine, ilerlemecidir. "Otorite karşısında eğilmeyi bilmek, bizden iyi durumda olanlara (yani toplumda bizden üst sınıflara) saygıda kusur etmemek, bence, bir toplumun huzuru için kaçınılmazdır."[28] Bayan Pryor'ın Tory'ciliği de alaya alınmış olur –"soylu ve radikal Tory'cilerin içinde", der Shirley, "o bir kraliçedir"[29]– ama yine de o Caroline'in annesi ve Shirley'in eski mürebbiyesidir, bu nedenle kolaylıkla göz ardı edilemeyecek manevi bir ağırlığı vardır.

Romanda Bayan Pryor'ın hiyerarşiye uyumla ilgili tavrını ticaret büyük ölçüde tehdit eder. Charlotte Brontë'ye

göre, tüccar sınıfların sığ ve vatan sevgisiyle ilgisi olmayan kazanç odaklı mücadelelerinde şövalyelik ruhu, tarafsızlık ve onurlu olmanın erdemi eksiktir:

> Aslında tek tek bütün insanlar bencildir; bir aradayken de öyledirler aslında büyük ölçüde. İngiliz tüccarlarını da bunun dışında tutamayız tabii: Ticaretle uğraşan sınıf bunun en tipik örneğidir. Bu sınıfların aklı hep para kazanmakta olduğu için İngiltere'de ticaretin (yani kendi işlerinin) gelişmesi dışında hiçbir memleket meselesi umurlarında değildir... Ülkeyi yalnızca onlar yönetecek olsa her türlü yüz kızartıcı tavizi verirlerdi – onlara yol gösteren İsa'nın öğretileri değil hırs ve servet tanrısı olurdu...
>
> İngiltere günün birinde dükkân sahiplerinin eline kalmasa, keşke.[30]

Aslında kapitalizm, aristokratlığı ve muhafazakâr romantik değerleri reddeder ve romanın mesajı bir anlamda da Caroline'in vasisi rahip Helstone'un o bağnaz "Kilise ve Kral" tavrını sergilemeden kaybolan değerlere dikkat çekmektir. Romanın yapısına bakıldığında bunu çok açık görürüz, çünkü biçimci Helstone ile özgür düşünceli Yorke *Shirley*'i taşır, bu romantizm ile reform, toprak sahibi soylu ile kapitalist, düzen ile ilerleme arasındaki hayal edilen bütünleşmenin formülüdür. Romanın sonunda bu bütünleşme hem gerçek hem simgesel olarak gerçekleşir: Moore mahkeme kararıyla servetine tekrar kavuşup Caroline'in etkisiyle bir işveren olarak yeterince insani özelliğe kavuşunca bu (kardeşi Louis'le evlenen), Shirley'in gelirine eklenecek, onun sahip olduğu değirmenin değeri ikiye katlanacak ve Shirley'in onun işçilerine kiralayacağı kulübeleri yapabilecektir. Toprak sahibi ile değirmencinin ilişkisi iyice sağlamlaşmış olacaktır.*

*** Maddi anlamda; romanın verdiği sessiz mesaj Caroline'in Moore'un Briarfield Vadisi'nin doğal güzelliğini bir endüstri tesisi kurarak yok etme planlarından duyduğu rahatsızlık merkezinde romantik gelenekselcilik ile burjuva ilerlemeciliği arasındaki ideolojik çelişkidir.**

Bu sağlamlaşmanın bir nedeni de Moore kardeşlerin bildiğimiz burjuvalardan olmamasıdır. İki yüzyıldır ticaretle uğraşan saygın bir aileleri vardır; yani Robert servetini yitirse bile İngiltere'de sıfırdan başlayabilir. Bu onun görgüsüz bir yeni zengin değil girişimci bir kahraman olduğunu gösterir. Burada girişimcilik onu Helstone gibi yalnızca unvandan anlayan geleneksel beyefendilerden ayıran bir özelliktir ama çok eskiye dayanan genetik mirasın ürünü olarak "kan bağı" ile taşınan aristokrasiyi de çağrıştırır. İşte bu belirsizlik –Moore'un aynı anda hem yalnız bir birey hem asil sınıftan oluşu– yabancılık gibi kritik bir özellikte buluşur. Bu yabancılık bir açıdan bireyciliğini gösterir: İngiltere'de yabancıdır, vatanseverlikten, geleneklerden uzaktır, Crimsworth'ün Avrupa'da yaptığı gibi onun da dayandığı tek şey kendi becerileridir. Romanın ilk sanayici kapitalist karakteri olarak Moore tam da olması gerektiği gibi hiçbir ulusa ait değildir, toplumsal bağdan çok kâr etmekle ilgilenir. Ancak yabancılığı romantik bir özellik de taşır: Onu muğlak bir soya ve kana bağlar, Hunsden'ın Yorkshire kökeninin hafif Galya tadı taşıması gibi o da eski Yorkshire'a dolaylı da olsa bir yerinden eklenir. Moore'un kökeninin de Shirley kadar soylu olduğunu iddia eden Yorke bu bağı hemen fark eder; zaten Moore'un babası Yorkshire'lıdır. Babacan patron tavrını önemsememesi işveren acımasızlığıyla uyumludur; doğduğu yerin geleneklerini küçümserken kendisinin de yabancı oluşu Moore'un zalimliğine kılıf görevi görür. Romanda tekrarlanan "kan bağı" vurgusu bu anlamda köksüz Moore'un aleyhinedir ama yabancı olsa da saygın bir kökenden geldiği için West Riding soyluları ile arasında kültürler üstü bir bağ yaratır. Hem Shirley'e denk konumda bir eş olacak kadar o dünyaya aittir hem de her gözeneğinden gizem fışkıran bir göçmendir. İşveren olarak Yorke'tan çok daha serttir ama sıkıcı "Galyalı" duygusallığı onu yerli bir kapitalistten daha kişilikli yapar.

Burada şunu da unutmayalım ki Charlotte Brontë'nin bütün romanlarında bu kan bağı ve soy takıntısı vardır ama bu *Shirley*'de –aslında konusu sınıf çatışması olan bir roman

için– öbürlerine göre fazla baskındır. Bu ırk ideolojisi yoluyla, sınıf çatışmasının bir ölçüde ve yapay olarak çözümü bir mucize yoluyla sağlanmış görünür. Yorkshire ruhu sınıf ayrımının üstündedir: "West Riding'deki kadınların ve erkeklerin çoğu hanımefendi ve beyefendi idi, iliklerine kadar hem de"[31] bu nedenle, sahte aristokratlar saf İrlandalı din adamları ya da kaba saba Cockney'lerle karşılaştırılınca Yorkshire beyefendisi ile değirmen işçisini bağlayan özellikler ayıranlardan daha öne çıkar. (Örneğin Shirley ve William Farren için Yorkshire gururu böyle bir şeydir.) *Jane Eyre*'deki soyluluğun bu (aslında mistik denebilecek) anlamı somut toplumsal anlamını delip geçer; Shirley, Sir Philip Nunneley'in evlenme teklifini, soylu bir adam olmasına karşın manen kendisine layık bulmadığı için, reddedip orta sınıftan biriyle evlenir. Yine de bu soyluluk metaforu *Jane Eyre*'de olduğu gibi eşitlik ve hiyerarşi arasındaki orta alandadır: Louis Moore, kendisi en soylu sınıftan gelmeyen ve bir soyluyla evlenmesinin mümkün olmadığı söylenen Shirley için toplum içinde saygın bir koca olacak kadar iyi yetişmiş bir adamdır. Kan bağı vurgusu bu kez Robert Moore'un gerçek bir beyefendi olabileceğini göremeyen Helstone'un katı sınıfsal önyargılarının karşısına dikilir; ama Shirley, Helstone'u kafasındaki tutucu sınıflandırmalardan kurtarmakla toplumda bölünmenin ana nedeni olan adamı ironik olarak savunmuş olur.

Romanın ana kurgusunda romantik muhafazakârlık ile burjuva idealizmi buluşur ama biz aradaki çatışmayı en iyi Caroline Helstone karakterinden izleriz. Caroline tipik bir Charlotte kahramanıdır, Shirley de onun çok daha idealize edimiş hali olarak karşımıza çıkar. İleride bir bölümde rollerdeki bu bölünmenin yapısal önemi ile ilgili başka yorumlarım da olacak. Burada Caroline'in muzdarip olduğu akut kimlik krizinden Shirley'in toplumsal konumunun sağladığı ayrıcalıklar nedeniyle kurtulduğunu söylemekle yetineyim. Dünya Shirley'in onu güvenle biçimlendirmesine izin verirken Caroline'de romantik dürtüler ve gerçeklikler yalnızca büyük çıkmazlarda ortaya çıkar:

> Sen elini bir yumurtaya uzattın kader onun içine bir akrep gizledi. Hiç korkma; avcunu sımsıkı kapatıp sakla o hediyeyi; bırak avcunun içini soksun. Aldırma: Zamanla elin kolun şişip acıyla titrerken elinle sıktığın akrep ölecek sen de hiç sızlanmadan buna katlanmakla kendini ispatlamış olacaksın... Doğa... böyle durumlarda mükemmel bir dosttur; dudaklarını mühürler, ağzından tek söz çıkmaz, sessiz bir şekilde ikiyüzlü tavrını sergiler...[32]

Burada Charlotte Brontë romanlarının ortak özelliği olan bireysel acılarla bunları gizleyen maske arasındaki çatışmayı, kişinin yaşam enerjisiyle toplumun sıkıcı, tekdüze yapısı arasındaki çelişkiyi görürüz. İronik olarak Caroline'in işkenceden kurtulmasının tek yolu bu çelişkiyi en şiddetli hale getiren rol, yani mürebbiye rolüdür. Annesi ona mürebbiye olarak kendisinin nasıl "sakin, yalnız, sıkıntılı, keyifsiz, yorgun"[33] olduğunu anlatır. Jane gibi Caroline için de mürebbiye olmak hem kaçış hem tutsaklık, hem özgür seçim hem kaderdir: "Onu biraz rahatlatacağını bildiği tek şey vardı; o da mürebbiye olma kararı – başka bir şey yapamazdı."[34] Romanın hassas noktası Moore'a olan karşılıksız aşkı nedeniyle kendi kendine bir inziva hali yaşayan Caroline'dir. Aslında bastırabilecek (Moore) ya da başarıyla ifade edilebilecek duyguların (Shirley) bir anda patlaması gibi bir "hatayı" temsil eder. Romanın iyimser tavrının dışladığı sıkıntılı, huzursuz öznel boyutu o temsil eder; böylelikle de yazarın bakış açısının bir yönünü o temsil ederken bir başka yönünü de Shirley –aşırı uçta ters bir örnek olarak– temsil ederek *Shirley*'in son derece güvenli Paul Emmanuel karakterine karşı Lucy Snowe'u oynar.

Yine de Caroline pes etmez, onun yerine Robert Moore ile evlenir. İlişkileri, Moore'un zorbalığını düşünecek olursak, eşit değildir ama Jane'in Rochester'la ilişkisi gibi medenileştirici bir etki yapar: Robert'a "ona hep çok iyi bakacağına"[35] dair söz verir, bu da içten içe kontrol ederken itaatle hizmeti buluşturur. Bu güç ve itaat ilişkisinde Shirley ile Louis

Moore'un son derece sado-mazoşist ilişkilerinin çok daha açık ve karşılıklı bir türünü görürüz. Shirley aşırı özgür ruhludur, iki cinsin eşitliğine inanır ve onun da Blanche Ingram gibi kadın-erkek ilişkisinde kendini güvenle ortaya koyma şekli erkeklere özgü bir güç sergilemektir. Toprak sahibi bir "erkeğin konumuna" sahip erkeksi bir kadındır o; aslında "Shirley" adı anne ve babasının erkek çocukları olsa verecekleri baba tarafından aile soyadıdır. Romanın feministliği Caroline'in kadınların toplumda daha fazla fırsata kavuşmaları için yaptığı önemli ama çekingen ve tutuk çağrıyla Shirley'nin mistik feminist bir edayla ettiği büyük ve ayıp sayılacak laflar arasında gider gelir: "Bu dünyadaki ilk kadının göğsüne ilk nefes dolduğunda Mutlak Güç'ü alt edecek cesaret de ortaya çıkmış oldu... O ilk kadın cennetten dünyaya inince: Kan ulusların damarlarından fışkırarak akınca kalp de göğse sığmayacak kadar büyür..."[36] Shirley fiziksel olarak da benzediği Caroline'in üst "erkek" versiyonu gibi olduğu için Caroline'in gözünde derinde cinsel anlamı da olan bir ilişki düzeyinde saygı duyulacak ideal bir öz-imge konumu elde eder. Cinsel anlamda bağımsızlığını ilan etse de aslında Shirley'in istediği birinin onu bu açıdan kontrol etmesidir. Sir Philip Nunneley'i kendisini asla kontrol edemeyecek bir erkek olduğu için reddeder. "Beni tam anlamıyla kontrol edemeyecek hiçbir eli kabul etmem... Bir efendiyi tercih ederim dememiş miydim?.. Müsaadesini lütuf –memnuniyetsizliğini ceza sayacağım birini"[37] Louis Moore'un dışarıdan tutuk görünse de aslında bu rol için biçilmiş kaftan olduğu anlaşılır:

> Evlenecek olursam karımın arada şu koca gövdeye iğne batırmasını isterim... Kuzu gibi biriyle yapamam çünkü ben: Genç bir dişi aslan ya da leoparın elinde daha yumuşak ve sorumluluk sahibi olurum... Onun kanat çırpışlarını dindirirken, yerinde duramayan doğanı terbiye ederken sabrım da sevinçten yerinde duramaz. Zapt etmesi zor "vahşi hayvanın" vahşi güdülerini terbiye ederken bütün gücümü sererim ortaya.[38]

Shirley, Caroline, Robert ve Louis arasındaki dört köşeli ilişki son derece karmaşıktır. Shirley ve Caroline birbirine benzer, Robert ve Louis de öyle; Shirley, Caroline'den daha başarılıdır, Robert de Louis'den daha başarılıdır ama iki durumda da çok ve az başarılı uçlar birbiriyle evlenmiş olur. "Doğru" evlilik ilişkisi Shirley-Robert ve Caroline-Louis çiftleri olarak görünürken durum tersi olur ve bunun nedeni çok önemlidir. Shirley cinsel anlamda Robert'a karşı adeta Caroline'e vekâlet verir: Romanda onu Caroline'in büyük bir aşk acısıyla en perişan ve Moore'a olan karşılıksız duygularını başka yere yöneltip unutma derdinde olduğu noktada tanırız. Hem Caroline'in ideal romantik versiyonu hem de çok "başka" biridir: Zaten kahramana duyduğumuz hayranlığın altında yatan çelişki de budur; hayran olan hayran tarafında kalır, kendisi hayran olunacak kişiye dönüşmez, aradaki farkın kıymetini bilerek kahramanla bütünleşmekle yetinir. Romanda bu belirsizlik Shirley'in duygusal, alttan alan, yumuşak başlı, adeta Caroline'in erkek versiyonu olan Louis ile evlenmesiyle aşılır. Caroline, Louis karakteri üzerinden hemcinsi olan kahramanıyla buluşurken kendisi de aslında Shirley'e uygun olan Robert'la evlenerek Shirley olur.

Shirley olmak, bu ikinci anlamda, onu dışlamayı da gerektirir: Caroline, Robert'ı elde eder, Shirley edemez. Elbette Caroline açısından ortada bilinçli bir rekabet yoktur; ama onun sado-mazoşist Louis'nin temsil ettiği bastırılmış özellikleri, Shirley'i rezil etme isteği bilinçaltının ulaşılan çözümde ne kadar önemli bir rol oynadığını gösterir. Louis Robert'in "hafifi" olarak gösterilir ki Caroline Robert'la evlensin ve Shirley'e koca olarak kendisi kalsın. Caroline, Shirley seviyesine yükselirken Shirley de Caroline'in toplumsal sınıfından biriyle evlenerek alt seviyeye düşer. Louis-Shirley ikilisi Jane-Rochester ilişkisini çağrıştırır: Louis de Jane gibi özel öğretmendir, üst sınıftan biriyle evlenir, kötü kalpli karısını ehlileştirir. Bu anlamda hem Jane hem Rochester'dır, Shirley'i yavaş yavaş pasifleştiren karanlık ve baskıcı biridir. İki romanda da "alt" karakter, "üstün" karakterin "zayıflığı"

nedeniyle güç kullanabilir: Rochester sakattır, Shirley kadındır. Louis, Shirley'in öğretmeni olduğu için onunla toplumsal olarak eşitsiz ilişkisi öğretmenliğin verdiği üstün konumla dengelenir. Dolayısıyla, Caroline'in "Shirley" yanı kendini Robert'ta gösterirken Louis karakteri yoluyla Shirley'e baskı uygulayan bir biçime de evrilir.

Shirley, Sir Philip Nunneley'i reddetmekle onun öfkeli akrabalarının kudretini küçümseyerek romantik aşkı temsil etmiş olur. Bay Sympson'ın Tory'ci "önyargı, nefret ve dogmalarını" reddeder:

> Sizin ilahınız Dünya, efendim... Bakın nasıl da zalimce yönetiyor her şeyi! Sevdiği şeylerle meşgul hep baksanıza evlendirmekle... Genci yaşlıyla, güçlüyü aptalla... Mezentius' un elini uzatıp ölüleri diriltiyor.. Sizin ilahınız kralların evlilikleriyle yönetiyor her şeyi –kraliyet hanedanlarınıza bakın! Sizin ilahınız yabancı aristokratların ilahı–İspanya'nın kanına bakın görürsünüz![39]

Yine de roman Shirley'in özgürlükçü tavrından dolayı acı çekmesine izin vermez. Louis ile evliliği bireysel özgürlüğün olumlanması anlamında bir zafer işareti olarak onu Louis'in kardeşinin artan servetine sımsıkı bağlar. Bu bağ, ilerlemeci burjuva hedeflerini benimseyen toprak sahibi bir kişi olarak onun için doğru seçimdir; tarih gibi vicdan da Shirley'in yanındadır. Caroline'in Robert Moore'a dediği gibi, Shirley'in Louis ile ilişkisi "romantiktir ama uygundur da"[40]. Bütün Charlotte Brontë romanları gibi *Shirley* de sonunda iki dünyanın en iyi yönlerini gösterir. Kiliseye karşı bu iki kutuplu yaklaşım –"Tanrı onu korusun! Tanrı onu ıslah da etsin!"[41]– hedeflenen uzlaşmacı orta yolun işaretlerinden biridir: saygı ve isyan, toprak ve ticaret, asalet ile burjuvazinin aşırı uçları arasındaki orta yol.

4. *Villette*

Jane Eyre, Bayan Reed'e dönüp onu büyük bir öfkeyle acımasızlık ve ihmalcilikle suçlarken okura da bu öfkesinin bilinçli hesaplı bir şey olmadığını hissettirmeyi ihmal etmez:

> "Reed Amca hayatta olsa ne derdi acaba?" sözleri çıkıverdi ağzımdan pek istemeden. Pek istemeden diyorum çünkü sanki dilim o sözleri aklımın süzgecinden geçirmeden etmiş gibiydi: İçimdeki kontrol edemediğim bir şeydi sanki konuşan.[1]

Roman Jane'in bu ithamı "isteyerek" yapmadığını vurgulama gereği duyar, yoksa Jane ile ilgili algımız ciddi anlamda zedelenir. Jane'in yorumu gerçekten de son derece isabetli ve yerinde olup efendinin en hassas noktasında gediğine oturtulur; bu sözlerin samimiyetinin altı çizilirken (en azından çocuk açısından) herhangi bir kin gütme iması da bertaraf edilir. Yazar bu aracı *Jane Eyre*'de sadece burada kullanmaz. Jane, Lowood okulundan ayrılmak üzereyken mesleği ve geleceğiyle ilgili düşüncelere daldığında da benzer bir hamle gelir:

> Yokluğumda nazik bir peri gerekli dileği yastığıma koymuş olmalıydı; çünkü ben yatarken usulca ve doğallıkla geldi aklıma:

"Bir şey duyurmak istersen bunu gazetede duyurmalısın."

"Nasıl? Ben reklamdan hiç anlamam."

Artık sesler usulca ve güvenle yükseliyordu:

"Reklamını ve bunun için gereken parayı el altından gazetenin yayın yönetmenine vermelisin; ilk fırsatta Lowton'a postalamalısın sonra da; cevapları postaneye J.E. adına göndersinler: Sen de mektubunu gönderdikten bir hafta sonra gider bakarsın bir şey gelmiş mi, sonra da gerekeni yaparsın."[2]

Bu sert ve güldürmese de komik iç konuşma Jane'in iki farklı yönü arasında geçer: kararlı bir tavır alamayan uysal, bu dünyadan kopuk, kurban Jane ile sosyal gelişim için gereken adımları bilen girişimci, aktivist Jane. Bu ikinci Jane kişiliksiz, bilinçsiz bir içses gibidir ve başarıya ulaşmak için gereken dinamizmi gösteremeyen "gerçek" Jane'den çok farklıdır. Sesin etkisiyle Jane, kendine bencil bir gelecek kurduğu yönündeki, itiraz edeceğimiz, düşünceden kurtulup coşkuyla, özgürce ileri atılır. Derme çatma bir bölünmüş kimlikle hiçbir zahmete girmeden, masum ve edilgen kimliğine zarar vermeden ilerlemeyi başarır. Rochester'a dönüşü de aynı teknikle olur:

Bir şey görmedim ama bir yerlerden bir çığlık duydum "Jane! Jane! Jane!" sadece bu sözcük. "Aman Tanrım! Nedir bu?" dedim yutkunarak. "Nerede?" demiş olmalıyım çünkü odada görünmüyordu – evde de – bahçede de; havadan da gelmiyordu – yerin altından da – tepeden de. Duymuştum – nerede ya da ne zaman, çünkü bunu bilmek asla mümkün değildi! Ve bir insan sesiydi bu – bilinen, sevilen, iyi hatırlanan bir ses – Edward Fairfax Rochester'ın sesi; büyük bir acıyla, kederle vahşice yardım ister gibi tuhaf bir biçimde inliyordu.[3]

Villette'in kahramanı Lucy Snowe da istemsiz bir güçle önemli kararlar almak zorunda kalır. Bu güç onun Midlands'den Londra'ya hareketini sağlar:

> Aklıma cesurca bir fikir geldi; zihnim bu fikre kapı açacak gücü buldu. "Bu yabanıllığı bırak," diyordu bana, "ve hemen git" "Nereye?" idi soru. Çok uzağa bakmam gerekmedi; düz ve zengin orta İngiltere'nin bu ülke toprağından bakınca – gözlerimle henüz hiç göremediğimi manen hemen yanı başımda gördüm: Londra'yı gördüm.[4]

Aynı içses onu Villette'e sürükler ve oraya varınca gitmesi gereken yeri çok iyi bilir: "O an aklımdan binlerce şey geçti. Yine de hiçbir şey planlamadım, hiçbir şey düşünmedim: Zamanım yoktu. Mukadderat dedi ki, 'Dur burada; burası senin yerin.' Kader beni sımsıkı yakaladı; irademi ele geçirdi; hareketlerimi kontrol etti; kapının zilini çaldım."[5]

Toplumsal ilerlemelerin yaşandığı bir dönemde bir noktadan öbürüne bu sihirli hareket gücü Lucy'yi kendine fazla önem atfetmekten kurtarırken karakterindeki Jane'vari çatışmanın çözümünde de önemli bir taktik rol oynar. Lucy önce her şeyi dışarıdan gözlemleyen bir karakter olarak sunulur; o da Jane gibi başka birinin evinde yabancıdır ve yalnızca uzaktan analitik bir biçimde bakarken kendisini değerli hisseder. "Ben, Lucy Snowe, soğukkanlılığımı koruduma," der rahat rahat Polly Home'un babasının Bretton'ların malikânesinden ne kadar üzülerek ayrıldığını anlatırken. Ancak esrarengiz Polly'ye karşı tavrı çok değişkendir: kıza karşı soğuk, eleştirel ve Nelly Dean'vari sert tavrı (Polly'nin sinir bozucu, yılışık, sızlanıp duran hali karşısında sürekli "felsefi laflar" edişi) tam bir savunma refleksidir. Bu refleks dikkati daha iyi koşullara sahip, daha kırılgan ama fazla donuk ve kendiyle meşgul arkadaşına olan hayranlığa çekmekten başka işe yaramaz:

> Ben, Lucy Snowe, bana yüklenen fazla düş kurup hayallere kapılma suçunu kabul etmiyorum: Ama bir odanın ka-

pısını açar açmaz onu bir köşede bir başına oturur buldum, başını ufacık ellerinin arasına almıştı, o oda bana içinde kimsenin yaşamadığı perili bir yer gibi göründü.[7]

Lucy'nin Polly'ye karşı tavrı aslında bastırdığı kıskançlık duygusunun kabullenmeye evrilmesi için bilinçsizce uyguladığı bir taktiktir; kötücüllük sağduyu yardımıyla bir anda mantık çizgisine çekilir. Polly "küçük bir yaratıktır": Kendisini kediye benzetir, Ginevra Fanshawe'un da daha sonra kötü niyetle fareye benzetilmesiyle bağlantılı olarak. Şımarık, aksi ama ilginç bir tiptir, yani ikisi de hem kızılan hem de o kızgınlığın altında ilgi duyulan tipler olarak karşımıza çıkarlar. Onun Graham Bretton'ı etkileyen kaprisleri Lucy'nin iç dünyasının gizli yönlerine de işaret eder; bu anlamda Lucy'nin kıza karşı ketum davranışı da iç dünyasında farkında olmadığı bazı dürtülere mantıken çektiği bir settir. Lucy, Polly'de kendini görür, sonra Polly'nin de insan içinde yaptığı gibi, o özelliklerini unutur: "Tuhaflıklarını fütursuzca önümde sergilerken... vaftiz anneme içyüzünü hiç mi hiç göstermedi: Çünkü o uysal, acayip küçük bir kızdı işte."[8]

Polly küçük ama sosyal statü açısından şanslı bir çocuk olarak aynı anda hem sinir bozucu bir kabalığa hem de insanın içine işleyen bir çaresizliğe sahiptir; bu anlamda Lucy'nin karakterindeki gizli çelişkiye de ışık tutar. Lucy hem kırılgan hem de son derece güçlü ve özgüvenlidir, romanın bu iki özellik arasındaki dengeyi sağlamak için epey uğraşması gerekir. Hem Bretton'ların evinde, özveri gerektirse de korunaklı bir yaşamı "çeşitlililiğin büyüsünü... hareketin verdiği heyecana"[9] tercih ederken hem de çok "sıkıcı", "alışkanlıklara teslim olup evcil ve sakin yaşamak, işi kadere bırakmak"[10] isteyen bir hali vardır, hayatına yön verecek bir dış güce gerek duyar:

Harekete geçmem gerektiği ortadaydı. Enerjimi toplamak için kendime iğne batırmam, dürtmem, zorlamam gerekti... Kaderle kozumu paylaşmak istiyordum: Başıma ge-

len büyük acılardan kurtulmak için hayatım boyunca yoksunluğa ve küçük acılara katlanmak mı? Kaderi böyle alt etmek mümkün değildi; Mukadderat da engel olamazdı bu adice tembelliğe ve ödlekçe duyarsızlığa.[11]

Kendi içine kapanmak yerine daha büyük bir sahada mücadeleye itilmek kader midir? Toplumdan bu yolla kurnazca soyutlanmak gerçek anlamda "adice tembellik ve ödlekçe duyarsızlık" sayılabilir mi; dünyevi başarı mutlak olumlu bir şey midir? Lucy kendisi de bundan emin değildir; kendisini Lonra'da eşsiz dostsuz bir başına bulurken şehrin karmaşasından da tam anlamıyla büyülenir: '"Nasıl olur?" dedim. "Ben kötümser ve tasalı değil canlı ve heyecanlıyım."[12] Londra'da geçirdiği ilk yalnız gecesinde attığı adımdan yine de mutludur: "Bütün öbür duygularımı bastıran güçlü ve tuhaf bir hisse kapıldım, ileri gitmek geri gitmekten iyidir, ben de ileri gidebilirim – bir yol ne kadar dar ve zorlu olursa olsun zamanla açılır..."[13] Kendi korkularına karşın, yalnız başına seyahat eden İngiliz kızlarının korkusuzluğuna akıl erdiremeyen şaşkın yabancılara tepeden bakmayı da ihmal etmez.

Hem girişimci bir birey hem de zavallı bir kurban olarak Lucy de Jane gibi bir iç çatışmaya düşer. İki kızın da meslek hayatının akışı benzer gelişir: Baştaki konumlarından büyük bir hızla özgürlüğün umut verici ve korkutucu eksenine fırlatılırlar, ikisinin de bu akışta kendilerine dünyada iyi bir yer edinmek için bütün ürkütücü düşünce ve korkulardan sıyrılmaları gerekir. Lucy toplumda yükselme hırsını dile getirmesi açısından William Crimsworth'e daha yakındır: Yine de kendi kendini "heyecansız" bulduğunu itiraf eder, ayrıca buna zıt olarak aklının "başarıya fazla takılı"[14] olduğunu da itiraf eder. Lucy'nin de Londra'da bir handaki şımarık hizmetçilerle ilk karşılaşmasında bir ölçüde fark ettiği gibi Charlotte Brontë'nin bütün romanlarında edilgenlik ve kendini yok saymak toplumsal anlamda başarı getirir. "Küstah küçük hizmetçisine karşı sessiz sakin kalabilmesi, aynı şeyi rahip kılıklı,

siyah ceketli, beyaz yakalı hizmetçiye de yapması; ben onlardan çok daha önce aldım terbiyemi."[15] Ama *Jane Eyre*'de bu gerçek sır gibi gizlenirken romanın aydınlanmamış alt katmanında Lucy Snowe'un bunu kendi gelişimi için açık bir hedef olarak ifade etmesine izin verilir: "Cesaret, Lucy Snowe! Kendini düşünmeyi bırakıp yeterince emek verirsen hayatta istediğin şeyleri mutlaka elde edersin."[16]

Lucy'nin iç çekişmeleri en iyi patronu Madam Beck'e karşı bütünüyle belirsiz tavrından anlaşılabilir. Madam Beck ilk geldiğinde Lucy'nin valizini karıştıran casus tipli, kurnaz bir küçük burjuvadır; ama Lucy onun bu davranışını oldukça güzel gerekçelendirir. ("Görevini yerine getirmiş olarak – gözlerinden yaptığını görev olarak gördüğünü okuyabiliyordum– bir gölge gibi sessizce ayağa kalktı..."[17]) Roman metni pek işaret vermez ama aceleden düşmanlık ve kabul arasında gidip gelirken belirsiz noktalar bırakır: Madam Beck'in "gözetleme, ispiyonlama"[18] sözleri ilginçtir ama dürüstlüğün ne demek olduğunu "tabii, iradesinin ve çıkarlarının önüne süprüntülerini atarak yolunu kesmediği sürece"[19] bilir. Kızları baskı altında tutup kör cahil bırakmanın en iyi eğitim seçeneği olmadığını da bilir; tam onun bu özgürlükçü tavrına alkış tutacakken şu fikrini öğreniriz: "Kıtada çocuklar üzerinde başka bir yöntem denenmesi korkunç sonuçlar doğurabilirdi."[20] Onun sistemi "rahat, liberal, faydalı ve mantıklı"[21] bir sistemse de sonradan Roma'daki kölelik sisteminden etkilendiğini duyarız. "Zeki, kararlı, inançsız, gizemli ve iş bilir"[22] bir karaktere sahiptir ama Lucy onu "çok büyük ve becerikli bir kadın olarak"[23] görür; tabii sonunda ne kadar kötü biri olduğu ortaya çıkana kadar. Okur Madam Beck'i nereye koyacağını bilemez, romanın da bu konuda kafası epey karışıktır.

Bu şaşkınlığın, temelini Lucy'nin öğretmenine gösterdiği tepkinin zayıflığını kendi kişiliğinde ararız; çünkü Madam Beck onun hem denetçisi hem de kendisinin de sahip olmak istediği katı rasyonel gücün temsilidir. Casusluğu Lucy'yi

hem üzer hem de romantik ruhuna bir biçimde hitap eder: Madam Beck'in okulda, bize bir "hayaletin" uçuculuğunu anımsatarak, ses çıkarmadan gezinmesini Lucy mantıken aşağılık bulsa da içten içe buna hayranlıkla karışık bir tepki gösterir. Okulu gibi Madam Beck de rasyonel ve sahiplenici bir tavırla baskıcı ve kısıtlayıcı bir tavrın tuhaf bir bileşimini sergiler. Onun bu stoik güveni Lucy'nin sert ve mantıklı ruhuna hitap ederse de hayal kırıklığı yaratan donukluğu da umut verip kandırabilir.

Madam Beck'in soğuk ve rahat tavrı hem eleştirilmiş hem onay görmüş olur; aslında romanın kategorik yapısı da temelde soğukkanlı ve heyecanlı tavırlar, hesaplı rasyonellikle romantik dürtüler, kendini dışa açmamakla aşırı duygusal açılımlar arasındaki çatışmalar zinciri üzerinden ilerler. Lucy bütün bu gerilimlerin merkezindedir ve çözüm de küçük ve ateşli sevgilisi Paul Emmanuel'dedir. (Burada "küçük" önemlidir: Paul baskındır ama Hunsden gibi fiziksel olarak da Madam Beck'in yer yer erkeksi tavırlarına zıt biçimde, çelimsizdir.) Paul ateşli olduğu kadar da bağnazlık derecesinde katıdır, bu da Lucy'ye tutku ve baskının ideal bir bileşimini sunmuş olur. Aslında Paul, bir tür Hunsden olarak, hem küçümseyen hem fark etmeden ruh ikizine dönüşen, kırıcı ama yine de sevimli bir tavra işaret eder. O da Madam Beck gibi kurnaz ve sinsidir ama ondan farklı olarak asabi, fevri ve son derece vahşi çıkarcı bir yönü vardır.

Paul'ün Cizvitlerden eğitim aldığı dedikodusu yayılır; Cizvitler, Charlotte Brontë'nin gözünde Katolik inancının korkunç simgeleri olarak bu dünyadaki çarpıklıklara, mutlak bağnazlığa, kurnazlığa ve pelerin-kılıç romantizmi dediğimiz tavra işaret ederler. Dinin dünyevi ve bağnaz biçimleri arasındaki çatışma Charlotte Brontë'nin eserlerinde özellikle kiliseye bakışı açısından önemli bir unsur olduğu için burada bu konuyla ilgili bir not düşmekte fayda var. Kilise, romantik ruhu öldürmeye çalıştıkça toplumsal şiddetin direnilmesi gereken somut simgesi haline gelir. Jane Eyre, Brocklehurst'ün katı vaazlarına ve Rivers'ın ölümüne karşı

Kalven'ci yaklaşımına isyan ederken, Eliza Reed'in Katolik manastırına kapanma kararını da dünyadan sahte bir biçimde elini eteğini çekmek olarak gördüğü için eleştirir. Ama kendisi de dünyevi sefahati kınayan tavrıyla "din kardeşliğine" göz kırpar gibidir. Bu anlamda katı din disiplinine saygı duymakla gerçekten inanmamak, sofuca boyun eğmekle meydan okumak arasında takılı kalır. Charlotte Brontë'nin kiliseye yaklaşımı özetle son derece muğlaktır, bunu nefret edilesi bir karakter olan Brocklehurst'ün romanda şımarık çocukların terbiyesinde araç olarak kullanılmasında, kilisenin çocuklara yaklaşımının bir yansıması olarak açıkça görürüz. Şımarık, yoldan çıkmış çocuk teması Brontë'lerin neredeyse bütün romanlarında ortaya çıkar, bu anlamda da kilisenin tutumu belli ki, bir ölçüde, sınıfsal tepkilere dayanır: zenginlerin tembel çocuklarına yönelik aşırı tepki, Anne Brontë'nin *Agnes Grey*'in Bloomfield ailesi sahnelerinde kötü eğilimleri daha başında ezmek gerektiğiyle ilgili vaazı. İnsan "ödlekçe duyarsızlık" türü davranışlardan, ruhunu Lucy'nin Villette'e taşınmasına neden olan türden bir sınavdan geçirmek yerine, kilisenin etkisiyle kurtulabilir. Caroline Helstone'un erdemi insanın nefsinden fedakârlık etmesi olarak değil de Katolik inancının boş ve batıl bir inanışı olarak görüp reddemesine ve mürebbiye olmaya karar vermesine neden olan da aynı duygudur. Hunsden'ın Crimsworth'ün oğlu Victor'da ilgi çekici bulduğu "heyecanı" Crimsworth kendisi "suç işleyen Adem'in mayasından gelme"[24]olarak değerlendirir ve kırbaçla yola getirmek olmasa da iyi bir disipline ihtiyacı olduğunu düşünür.

Yani kilisenin disiplini katı baskıcı bir yapı olarak nefret uyandırsa da başıboş, aşırı güvenli bir kişilik yapısını törpülemekte etkilidir. Rivers'ın Kalven'ciliği gibi bireyin sırtını dünyaya dönmesine neden oluyorsa kötü bir şeydir, tabii bu dünyada başarılı olmak için gerekli gücü kamçıladığı ölçüde de iyi bir şeydir. Din çok dünyevi bir şey de olabilir; *Villette*'te bu din adamlarının "bu dünyadaki krallıkların piskopos başlıklı muhterisleri"[25] olarak lanetlenmesi Katoliklik açısından

doğrudur. Öte yandan Roma kilisesinin akıl almaz doğaüstü inanışları ve ilkel öbür dünyacı tavrı da sağlıklı, akılcı ve kibirli Protestan bakış açısıyla küçümsenmektedir. Bu belirsiz durum genel anlamda "yabancının" bir mikrokozmosudur. *Villette*'te Belçika ahmak ve sıkıcı burjuva tarafından düz, donuk ve iç sıkıcı insanların olduğu bir yer olarak anlatılır; hiçbir özelliği olmayan, materyalist ama aynı zamanda da gizemli, karışık, düzenbazlığın hüküm sürdüğü, kaderine terk edilmiş, lanetli bir ülkedir bu. Charlotte Brontë'nin romanlarındaki "yabancı", evde eksik olan düşsel yolculuğu vaat eder: Yabancılığı sayesinde en gizli fantezilerin olduğu gibi ortaya serildiği fon görevi görür. Yine de yabancı hep gözetim ve baskı altındadır; klostrofobik ev ortamını iyice boğucu hale getirirken ondan kaçışı da temsil eder.

Paul Emmanuel aslında, *Tribune*'deki konuşmasından da anlaşılacağı gibi, Hunsden ve Frances Henri'nin kabul edilebilir versiyonudur:

> Çiftliğin o kuru, kaba toprağından şu an bütün şiddetiyle ortaya konan bu politik kararlılığın ve milliyetçi duyguların çıkacağına kim inanırdı? Burada düşüncelerinin arka planıyla ilgili bir bilgi vermeliyim. Tabii küçük adamın söylediklerinde doğruluk kadar dürüstlük payı da olduğuna inandığımı söylememe izin verin. Bütün öfkesine rağmen ciddi ve mantıklıydı. Ütopik teorileri topuğunun altında ezip geçmiş, olmayacak hayalleri toptan bir kenara atmış görünüyordu; ama zorbayla göz göze gelince – ah, işte o zaman gözünde öyle bir ışık yanıyordu ki görmeliydiniz; hele adaletsizlikten söz ederken, ses tonunda belirgin bir yükselme olmasa da bana tıpkı alacakaranlıkta parkta çalan bir trompeti hatırlatıyordu.[26]

Paul "mantıklı" bir anti-radikallik ile ateşli devrimci şevki, Protestan akılcılığı ile Katolik ruhunu birleştirir; Frances Henri'nin vatanseverliğini paylaşıyorsa Hunsden'ın politik tepkilere yönelik küçümseyici tavırdan da nasibini almıştır.

O da Lucy gibi "zenginler karşısında hep biraz mahcup davranan"[27] bir insandır, Roma'da bir tavan arasında bir yıl aç yaşamıştır, yoksulluğu bilir. Tutkulu bir adam olarak savunma mekanizmasının gerisindeki gerçek Lucy'yi bir tek o anlayabilir; onun sakinliğinin altında böyle bir fırtınanın yattığını kurnazca fark eder ve sonra da onu cezalandırmaya soyunur: "Sürekli kontrol etmek, ayar vermek ve baskı altında tutmak istiyorsun."[28] Lucy disiplini heyecan verici bulur ve titizlikle üstüne titrediği temkinli tavrını itibarı pahasına kurnazca bozan bir toplumda en azından bir kişinin hayal gücünün derinliklerine nüfuz edebilmesini iltifat sayar. O zaman Paul'ün bu eleştirel tavrı hayal kurma günahını kökünden kazımak isteyen zeki bir Protestan İngiliz'in tavrından ibaret değildir. Lucy ise bunu hem kendi yasak hayallerine açılan bir kapı hem de ona başkalarının hiç farkında olmadığı bir canlılık ve iç derinliği veren bir şey olarak görürken Paul'ü cazip kılan algı derinliğine de işaret etmiş olur. Bu bir yandan Paul'ün Cizvitliğinin bir parçasıdır, bir yandan da en azından Madam Beck'in müthiş planları gibi despot bir tavrın maşasıdır. Aslında hem Katolik Kilisesi hem Protestanlık yoğun öz disiplini hayal dünyasıyla birleştirir: Lucy Metodist ve Papacı inanıştan aynı derecede hayal ürünü olarak söz eder ve Paul'ün ona verdiği Katolik risalesini ona çocukluğunda okuduğu Wesley broşürlerine benzetir.

Paul bir ara Lucy'ye "gözünü hep açık tutmasını"[29] söyler ve bu söz ilişkileri ile ilgili çok şey gösterir. Gözlenmek iyi bir şey değildir ama işin içinde korunmak –kollanmak– varsa kabul edilebilir. Sürekli birinin gözetiminde olmak, onun için ilginin kötü bir türüdür, düşman ve hain bir ortamda insanın bekleyebileceği ilgi de olsa olsa bu tür ilgidir. Paul okul arkadaşlarını kafesli penceresinden sürekli gözlemekle Villette'in baskıcı dünyasının parçası olduğunu gösterir ama yanıltıcı bir biçimde kötülük ve kurnazlık mertebesine de yüceltir. Tabii Lucy hiç mücadele etmeden kandırılmayı kabul etmez. Öğrencilerine sert bir nutuk çekerken Paul'ün "Britanya'nın kalkanını kirletip bayrağı çamura bu-

ladığını" görünce elini hızla masaya vurup, "Yaşasın İngiltere, Kahramanların Yurdu" diye bağırarak bu "köylü soytarıların"[30] ağzının payını verir. Ortada yine Frances ile Hunsden vardır ama bu kez çatışma daha derindir. Çünkü Frances sadece muhafazakâr ve vatanseverken Lucy aynı zamanda potansiyel bir asidir ve *Villette*'in en ilginç yönlerinden biri bu asiliğin gizli oluşudur. Bu kendini en çok Bretton ailesine ve özellikle de yakışıklı genç John'a karşı belirsiz tavrında gösterir. Bretton ailesi, Lucy'nin serinkanlılığını, yapay ve yüzeysel bir parodisi olduğu ideali temsil eder ve onun hem hayranlığının hem hasedinin hedefi olur. Aralarındaki statü farkı nedeniyle acı deneyimlerini Bayan Bretton'a anlatamaz:

> Onunla aramızdaki farkı sakin sularda içinde bütün mürettabatı neşeli, cesur, maceracı, basiretli kaptanıyla keyifle seyreden görkemli bir gemiyle yılın çoğu günü eski, karanlık bir kayıkhanede bir başına kupkuru yatıp yalnızca kötü havalarda dalgalar şaha kalkıp bulut denize değip tehlike ile ölüm kumar oynamaya başladığında denize bırakılan bir filika arasındaki farka benzetirsek daha iyi anlaşılabilir.[31]

Bu fark kesinlikle Bayan Bretton lehinedir: Böyle hayalî azap öyküleri saygın bir kadın için hakaret sayılır. Lucy'nin başka bir yerde dediği gibi o "orta sınıftan bir İngiliz hanımefendisidir"[32] ve burada fark "İngiliz" olmaktır çünkü Belçikalılar her yerde hakarete uğrayabilir. Yine de roman bu "resmî" tavrın altında, neyse ki Paul'ün değil ama Bretton'ların simgelediği kibar İngiliz burjuvazisinden duyduğu rahatsızlığı gizler.

Lucy'nin John Bretton'la ilgili görüşü roman ilerledikçe daha örtük olarak eleştirel hale gelir. Okulda Paul'ün yönetiminde sergilenen oyun da bunu destekler. Lucy oyunda John'un âşık olduğu cilveli Ginevra Fanshawe karakterinin züppe erkek âşığını oynar; John'un izleyenler arasında oluşu ona karşı öbür âşığı temsilen Ginevra'ya yaptığı "kur"u iyice

gerçek kılar. Bunu kendisi de John'a âşık olduğu ve onu Ginevra'dan uzaklaştırmak istediği için yapar; ama simgesel olarak da Bretton'la yarışır, bu hareketle ona karşı dolaylı bir düşmanlık da sergiler. Ginevra'ya yaptığı "kur" da iki uçludur: Amacı onu Bretton'dan ayırmak olduğu için kıza olan düşmanlığını ortaya sererken aynı zamanda da Ginevra'nın başarılarına duyduğu hasete, gareze ve onunla özdeş olma isteğine işaret eder. (Boş kafalı sosyete kızı Ginevra'nın kafası "basit ve boş bilgilerle dolu" olduğu halde "aklı başına gelmeye başlar"[33], zamanla, yavaş yavaş, Lucy bunu bir yanılgı sansa da, kendisi için bir tür kahraman rolü oynamaya başladığını fark eder.) Lucy, Ginevra'yı seven adamı sevdiği için bir anlamda Ginevra'yı da sevmiş olur; Ginevra oyunda Lucy'yi John'un yerine koyduğu için Lucy onu etkilemiş olur. Lucy'nin davranışı Ginevra'yı John'un ilgisive sevgisinden uzaklaştırma isteğini ifade ederken John'u da Ginevra'dan uzaklaştırır; aynı zamanda kendisinden başarılı olanlara karşı duyduğu kafa karıştırıcı saygısını ve öfkesini gösterir. Bretton'a sevgisini ve ilgisini ifade ederken aynı zamanda onu kıskanıp rekabet ettiğini yani Ginevra'ya hayranlığını ve zarar verme isteğini de gösterir.*

Lucy bir ara sert bir tonla genç John'u çok şımarık bulduğunu söyler, onun Ginevra'ya olan tuhaf aşkına sinir olur. Bir yandan onun ne kadar boş bir tip olduğunu, göze hoş gelecek hiçbir özelliği olmadığını, duygusal olarak sığ bulduğunu söylerken, öte yandan över gibi, Paul'ün öfkesinin tersine onda hiçbir duygusal iniş çıkış olmadığını söyler. John huzur ve sığınaktır; ama roman Charlotte Brontë'nin bütün romanları gibi bir yandan kendini gerçekleştirme rüyasını yüceltirken öte yandan –toplumsal konumu aşağıda olanın payına hep acı ve yıkım düşmesine– karşı bir tavır sergiler. John "doğuştan neşeli"[34] biridir ve Ginevra'nın kendisini

*** Durum cinsiyet rolleri açısından oldukça karmaşıktır. Baskın karakterli, tutkulu bir kadın olan Lucy, "dişi" ama hırçın bir kıza kur yapan, onu oyuncağı haline getirdiği güçlü erkek karakterin elinden almaya çalışan, efemine erkek rolünü oynar.**

reddetmesinin etkisinden hemen kurtulur; bu rahatlık belki alkışlanacak bir şeydir ama duygusal derinliği olmadığı için Lucy'yi de yüzeysel değerlendirir:

> "Keşke [Polly'ye] hatırladığım her şeyi anlatabilsem; ya da keşke başka biri, mesela sen, arkasına gidip her şeyi kulağına söyleyebilsen, ben de burada oturduğum yerden tadını çıkararak izlesem – duyunca nasıl göründüğünü. Bunu yapabilir misin, Lucy, inan sana minnettar kalırım!"
>
> "Bana minnettar kalmanı mı sağlayabilirim?" dedim. "Hayır, yapamam." Parmaklarımın harekete geçtiğini, ellerimin birbirine kenetlendiğini hissettim: Tabii içimde bir cesaret, sıcaklık ve direnç de hissettim aynı anda. Böyle bir şey yaparak Dr. John'u memnun etmeye hazır değildim: hem de hiç. Hissettiğim bu güçle onun benim karakterimi de kişiliğimi de çok yanlış anladığını fark ettim. Bana hep oynayamayacağım roller biçiyordu. Doğa ve ben de karşı geliyorduk ona. Ne hissettiğim hiç anlamıyordu: Gözlerimi, yüzümü ya da mimiklerimi hiç okuyamıyordu; gerçi ben de galiba hiç işaret vermiyordum. Tatlı sözlerle kandırır gibi üstüme eğilerek usulca şöyle dedi, "Beni mutlu et, Lucy".[35]

Bu paragraf John'un bencilliğine dalga geçerek dokunacakken sendelese de bu tavrı üstü kapalı vermeyi başarır. Bir sayfa sonra yine cevval genç doktorun övüldüğünü görürüz: "Dr. John yaşamı boyunca şanslı bir adam oldu – başarılı bir adamdı hep. Peki neden? Çünkü çıkarına olan hiçbir şeyi kaçırmaz, zamanı gelince cesaretle adımını atardı, sinirleri bir işi mükemmelen sonuçlandıracak sağlamlıktaydı..."[36]

Bu "resmî" bir hükümdür; romanın gizli şekilde burjuva güvenini körü körüne övmeye yönelik tepkisini anlatının yüzey yapısında kırıp dökerek ortaya koyması yasaklanmıştır. Lucy'nin John'un kendisine karşı soğuk tavrına duyduğu öfke belli ki sınıfsal bir konudur –"Lucy temelde aynı kalsa ama fazladan zenginlik ve statü gibi avantajları olsa ona karşı davranışın, ona verdiğin değer yine aynı olur muydu aca-

ba?"[37]– tabii bu öfke metanetle savılır. Bayan Bretton'ın hoş ve lüks yaşamı yoksullara ve kimsesizlere içten içe sinir bozucu gelse de her şeye karşın korunması gereken bir ruh yüceliğini ve tutarlılığı da temsil eder.

Burada bile romanın Lucy'yi John yerine Paul'le birleştirme isteği kendini hissettirir. (Lucy, kuşkusuz, bu hamleyle toplumsal anlamda bir şey kaybetmez çünkü Paul zengin bir kökenden gelirken John aristokrat kökenli değildir.) Bu iki erkek arasındaki zıtlık gelenekle gariplik, aileyle birey, İngiliz' le yabancı, yumuşaklıkla tutku arasındaki gerilimdedir; ancak roman bu gerilimleri Rochester-Rivers türü bir yüzleşmeye girmeden uzlaşıyla çözer. *Villette* bazı yönlerden *Jane Eyre*'den daha trajik bir eser olmasının yanında daha sağlam ve karşıtlığı gidermek açısından daha sorumlu bir yapı sergiler. Jane gibi Lucy de çocukluğunu başka bir evde geçirdiyse de Jane'den farklı olarak "daha fazla fark edilmiştir, dolayısıyla"[38] daha az sürgün edilmiştir, daha az asidir. Dünya kökten meydan okunacak değil uyum sağlanacak bir yerdir. Lucy, Ginevra Fanshawe'un züppeliği karşısında kendi kökeninin ve toplumsal konumunun önemsiz olduğunu kabul eder. Ancak şöyle de der: "Çok geçmeden dünyanın farklı bir planı olduğunu öğrendim: Ve hiç kuşkum yok ki doğru olan dünyanın düşündüğü, yine de ben kendi düşüncemin de pek yanlış olmadığına inanıyorum."[39] Buradaki "pek yanlış olmadığı" ifadesi bir kehanet içerir: Lucy bu zıtlığın üstüne giderek dengeyi hafiften dünyanın lehine değiştirmiş olur.

Bu gerilimi Paul Emmanuel'de, Hunsden'dan farklı olarak, Shirley gibi özden çok görüntüye yansıyan isyan olarak görürüz. İnsana önem verir ama Lucy'nin kasabada bir sanat galerisindeki çıplak bir resme bakmasını ahlaksızlık sayıp tepki gösterir. Lucy böylece tuhaf ve özgür İngiliz kadını rolüne yerleşmiş olur. Lucy'nin resme gösterdiği tepki ilginçtir: Resimde kabaca çizilmiş abartılı bir natüralist imge vardır, resmi beğenmemesi onun kültür olarak yavan bir zevke sahip olan Belçikalılardan üstün olduğunu ifade ederken kaba akla dayalı İngiliz kültürsüzlüğünü de sergiler. Bretton'ın onu gö-

türdüğü tiyatro oyununa da yine tuhaf bir tepki gösterir: oyunu hem muhteşem hem berbat bulur. ("Muhteşem bir görüntüydü. Çok güçlü bir ilham kaynağı. Aşağılık, korkunç, ahlaksızca bir görüntü.")[40] İngiliz püriten ahlakıyla Avrupalı romantik tavır birbirini huzursuzluk içinde dürter; aslında romanın ender uzlaşı noktalarından birini Polly'nin babası, yarı İskoç yarı Fransız aristokrat kökenli Bay Home karakteri Galyalı zerafetini İskoç kabalığıyla birleştirerek temsil eder: "Aynı anda hem gururlu hem kaba bir görünüm."[41] Belirgin bir ironiyle kitaptaki az sayıda hayran olunacak Avrupalı aristokrat figürlerinden birinin (hantal Belçikalı değil yarı Fransız ve) yarı İskoç olduğu ortaya çıkar.

Paul Emmanuel sonunda Lucy'ye, Rochester'ın Jane'e yaptığı gibi, hem duygusal tatmin hem sığınacak bir liman sunar. Özel öğretmen olarak iş hayatında tutunmasını sağlar, güzel bir ev verir. Romanın sonundaki belirsizlik –Paul'ün boğulup boğulmadığı?– aslında kitapta güvenli yaşam konusunun sürekli ortada bırakılmış olmasına uygundur. Bir felaketin eşiğinde bile mutluluk tam olarak yakalanamaz; varlığını çekilen acılarda, idealde elde edilmesi mümkün bir şey olarak, sürdürür. Tabii bu acılar bir anda mutluluğa kavuşulamayacak kadar büyüktür; aile huzurunun güzelliğinin altı çizilirken ortada iyi dilekle savuşturulamayacak bir enkaz olduğuna göre mutlu sonun gerçeklikten çok uzak oluşuna vurgu yapılıp kitabın sonu hesaplı kitaplı bir biçimde belirsiz bırakılır. Sonuçta roman iki sona da ulaşamaz: başarısızlıkla ilgili gerçeği bertaraf edemese de dünyevi kaygıların boş ve anlamsız olduğuna işaret edecekken, ani ve sinirli bir manevrayla, direksiyonu öbür yöne kırar. *Villette* ne trajik ne komik olma cesareti gösterir; Charlotte Brontë'nin bütün romanları gibi, aslında sonu itibarıyla onlardan daha açık bir biçimde orta bir yol, ortalama bir çözüm bulur.

5. Charlotte Brontë Romanlarının Yapısı

Önceki bölümlerde Charlotte Brontë'nin eserlerinin metin yoğunluğu ile temel bilgi yapısını birbirinden ayırmaya çalıştım. Şimdi de bu yapıyı daha genel anlamda incelemek ve eserleri yazınsal biçim ve değer gibi konular açısından ele almak istiyorum.

Charlotte Brontë romanlarının temel özelliği üçlü bir yapıdır: Bu yapı bir kahraman, bir "radikal romantik" ve bir otoriter muhafazakâr karakter arasındaki karmaşık güç ilişkisine dayanır. *Jane Eyre*'de bu rolleri sırayla Jane, Rochester ve St. John Rivers oynarken; *Profesör*'de William Crimsworth, Yorke Hunsden ve Edward Crimsworth; *Shirley*'de Caroline Helstone, Shirley Keeldar ve Robert Moore, *Villette*'te Lucy Snowe, Paul Emmanuel ve Madam Beck üstlenir. Bu yapının üçlü biçimi çok düzgün değildir: Bir işlev iki ya da daha fazla karakter arasında paylaştırılır, *Shirley*'de radikal romantik karakter hem Shirley'in kendisi hem de, bir ölçüde, Carlyle'cı kahraman Moore'dur.

Aslında bu yapı basit bir bilgilendirici yapı değildir. Tersine, her eserde rollerin akışkan, değişken ve karmaşık bir iç düzeni vardır ve karakterler iki ya da üç işlevde buluşup örtüşen ölçütler arasında gidip gelebilir. Romanın anlamının anahtarı, rollerin yazınsal bir düzen içinde birleşmesine, ayrılmasına ve tersine çevrilmesine izin veren yapısal özelliğidir. Her eserin kendine özgü bir mutasyonla taşıdığı bu yapısal ilişki

sürekli yer değiştiren konformist ve isyancı karakter yapılarına dayanır. Jane ile Rochester'ın, Crimsworth ile Hunsden'ın, Caroline ile Shirley'in, Lucy ile Paul'ün durumu böyledir. Hem baskın hem geride duran bu karakterler kendi içlerinde bölünür, geleneğe bağlılık ile onu eleştirmek arasında kalır; bu da iki profil ve dört karakter yapısı içinde, çatışma ve yakınlık ekseninde sürekli yer değiştiren bir yapıya göre, daha az yüzleşme yaratır. Çünkü bu çiftleri oluşturan karakterler eşitsizdir ve "aşağı konumdaki" karakter (bu hep başkahramandır) "üstün konumdaki" karakterde kendi katı bireyciliğinin başarılı bir imgesinin yanı sıra güzel bir yansımasını da bulur. Üstün karakterin bu yönü kahramanı etkiler ama onun temkinli muhafazakâr halini de küçümser* – oysa temkin düşmanca bir çevrede kendini kabul ettirmeye çalışan zavallı karakter için fikir ayrılığı kadar önemli bir özelliktir. Üstün karakter karşısındaki kişiyi cezalandırıp koruyarak kendini ispatlarken bu duyguların verdiği coşkudan büyük zevk alır; o kişide hem yakın hem öteki olmanın büyüleyici etkileşimini bulur, tıpkı onun da kendisinde bulduğu gibi.

Kahraman kendinden üstün olanda hem teselli hem itici güç bulur, sonuçta varılan çözüm beraberinde çok amaçlı bir mücadeleyi getirir. Kadın kahramanın bireyi yok sayan bir dünyada özgür kişiliği için verdiği mücadele desteklenir; sınıfsal çatışmadan kaynaklanan kırgınlığı üstü kapalı ifade etmesine izin verilerek isyanın getirdiği suçluluk duygusundan biraz arınması sağlanır. Bu amaçlara ulaşılırken o çatışmaları tutarlı bir bağlama yerleştiren sağlam bağlar tehlikeye atılmaz. Kahramanın kendi kendini sessizce onaylayışının yerini ruh ikizinin ruhuna zarar vermekten çok kamçılayan baskısını memnuniyetle kabullenişi alır. Bu etkileşimin cinsel ifadesi de, göstermeye çalıştığım gibi, sado-mazoşizmdir. Enerji ve disiplin, özgürlük ve itaat, bağlılık ve bireysellik artık birbirine antitez olmaktan çıkıp mitsel bir birlik içinde erir.

* Burada kısaca kahraman derken "kadın" kahramanı kastediyorum ama aslında söylediklerimin hemen hepsi Crimsworth için de geçerli.

Romanları anlatırken ele aldığım "romantizm" ve "gerçekçilik" arasındaki gerilim de aslında bu yapının işleyişinin bir örneğidir. "Romantizmin" çok yetersiz bir terim olduğunun farkındayım; ama bununla "gerçekçilik" dediğim hesaplı akılcılığın tersine –dünyayı ileri taşımak için araçların amaçlara analitik anlamda denkleşmesini– tutkulu benliğin kendini özgür ve zarif bir biçimde ifade etmesini kastediyorum. Bu anlamda bütün "üstün" karakterler romantik oluyor: Bu karakterlerin kadın kahramanı hayret ve hayranlık içinde bırakan acımasız ama mantıklı tavırları benliklerinin bunu mümkün kılan yetkin, ışıltılı özellikleriyle önümüze serilir. Kadın kahraman bu yaşam biçimine hayrandır çünkü o da aynı hayatın içindedir – ama onun yaşadığı aynı hayatın suçluluk veren gizli, bastırılmış, söylenmeyen fantezi boyutudur. Dile getiremediği romantizmiyle gerçek dünyada hesaplaşması gerekir; bunun için de pragmatik bir tavır ve çabanın karşıtsal değerlerine ihtiyacı vardır. Kendi içinde bölünme yaşayan kadın kahramanın bu özellikleri hem radikal hem muhafazakâr olabilir. Romantizm suçluluk duygusuyla kendini baltalar, inkâr yoluyla fanteziye dönüştürdüğü toplumu nefesi kesilene kadar protesto ederken "üstün" karakterdeki simgesel halini kazanır. Tabii bu duygu hareketi kahramanı överken ürkütücü, yüzüne gözüne bulaşan bir vatanseverlik, geleneksellik ve inadına taşralılık övgüsüne de soyunur. Romanlar bu halleriyle on dokuzuncu yüzyılın radikal muhafazakârlık geleneği içinde bireyci heyecan ve yok olan şövalye ruhu adı altında sığ akılcı kapitalizm eleştirisi olarak yerlerini almış olur.

"Gerçekçilik" politik bir belirsizlik içerir. Bir yandan unvanla gelen haklar ve despotlukla yaratılan kutsal havanın eleştiriyle açıkça reddine işaret ederken üst sınıfların imtiyazları ve gösterişini küçümserken ilerici, liberal-eşitlikçi ve metanete, ölçüye ve acıya duyarlı etik bir duruş da sergiler. Ancak en önemli özelliği farklı ölçülerde maskelenip gizlenen burjuva hırsıdır – bu hırs gelişimini engelleyen düzene ateşli bir biçimde kafa tutarken kendisi de ister istemez o

düzene varmayı hedefler. Charlotte Brontë romanlarının nostaljik tepki ile ileriye dönük girişimler –ya da tam tersi romantik görüntü ile gerçekçi ihtiyat– arasında bir denge tutturması beklenir. Romanlar bu denge noktasını ararken, daha önce de söylediğim gibi, tarihten referans alır: İdeolojik etkileşimler modern toplumun sınıfları arasındaki çatışma ve uzlaşma yapısına dayanır.

Yazarın hayatına kategorik bakış yazınsal biçim adı altında kullanılan geleneksel teknik araçlarla karıştırılmamalıdır. Kategorik yapı kavramını aldığım Lucien Goldmann bu terimi aynı anda metnin biçimsel yapısı için de kullanır ama bu, temel estetik bir sorunu görmezden gelmek demektir. Bir yazarın dünya görüşünün "yapısı" ile eserlerinin "yapısı" arasındaki ilişki nedir? Bana göre ikinci, birincinin dengeli halidir –yani kategorik yapı kendine uygun yazınsal biçimler yarattığı, tasarladığı için "biçim", "yapının" ürünüdür. Ama yapının basit bir ürünü değildir. Charlotte Brontë de bütün yazarlar gibi çeşitli yazınsal biçimleri miras aldığına göre ideolojik vizyonunu bu biçimlerden bir kaçı bir arada yaratmış olabilir. Yazınsal biçimlerin tarihi, yazınsal bilinç tarihinin özeti değildir ama ikisi birbirine bağlıdır. Şimdi de Charlotte Brontë'nin eserlerinin "derin" yapısındaki biçimsel özelliklerden bazılarına kısaca bakmak istiyorum. Bunu yaparken şimdiye kadar özellikle parantez içinde bıraktığım bir soruya, yani romanların göreli yazınsal değerine de değineceğim.

Charlotte Brontë romanlarının anlatı yapısı, *Shirley* hariç, birinci kişiye dayanır; ancak bazı romanlarında birinci kişi anlatımı öbürlerinden daha baskındır. Örneğin *Profesör* birinci kişinin ağzından anlatılır ama bu aslında üçüncü kişi etkisi yaratan bir anlatımdır. Crimsworth başarı öyküsünü dışarıdan bakar gibi, kendini anlatısının hayran olunası nesnesi konumuna yerleştirerek anlatır; bilincinin akışına girmemize izin verilse de bu akış Jane, Caroline veya Lucy'deki hafif işkenceli havaya göre son derece sakin ve durgundur. Aslında Crimsworth'le ilgili en fazla bilgiyi bilincinde olduğu şeylerden çok bilincinde olmadığı şeylerden elde ederiz:

Anlatısının en güzel ifadeleri eksiklerde ve söylenmeyenlerde, öykünün aydınlatılmamış arka planındadır – söylenmeyenleri kendisi de bilmez çünkü kendi marjinal kimliği dışında her şeyden sıyrılmış, kendini başarıyla nesnel bir üçüncü kişi konumuna yerleştirmiştir. Tam da kendisinin en az girebildiği noktalarda biz Crimsworth'ün kişiliğine en fazla girebildiğimizi hissederiz. Öbür romanlarda birey ile toplum, bireyin hayal dünyası ile maddi dünya arasında büyük ikilemler görürüz; *Profesör*'de bu çok fazla görülmez sadece ikilemin hayaleti olarak hissedilir. Charlotte Brontë'nin romanlarının temel yapısal sorunu "romantizm" ile "gerçekçilik" arasındaki gerilimi çözme yoludur – bu çözüm hem konu hem de üslup anlamında güçleşir. *Profesör* sorunu acı ve kuşku yüklü sır kutularını kapatıp isyancı ama çok daha esnek bir dünyada mutlak kontrole varan öznellikle bir hamlede "çözer". Roman Crimsworth'ün kendine övgüsüdür, kendini övgüye değer edilgen bir üçüncü kişi olarak gösteren birinci kişinin öyküsüdür. Crimsworth'ü Matmazel Reuter'in gözünden, kendini onun gözünden gördüğü gibi görmemiz istenir; bilinçaltında zaten kendini üçüncü kişi olarak gördüğü için kendini övmesi bize herhangi bir kibir duygusu hissettirmez. Dingin, yalın anlatımı dünyadaki yerinin göstergesidir; başka eserlerde gördüğümüz tuhaf, ağır düzyazı kalıplarına başvurmadan tutarlı, soğukkanlı üslupla dinamizm bertaraf edilir. Öbür eserlerin yoğun, karmaşık anlatılarından cerrah titizliği ile tek ve kesin bir gelişim grafiği (yalnızlaşma, hareket, sonuç) çıkarılarak o karmaşık yapı budanmıştır. *Profesör* bu anlamda Charlotte Brontë romanlarının şablonudur; öbür eserlerde ortaya serilen çatışmaların üstünü (örneğin Shirley gibi) ideal romantik bir tip yaratarak değil hayatta kalmasını ve başarısını yavanlığına borçlu olan bir karakterle örter. Hayal gücünü hesaba kitaba teslim etmek kadar korkunç bir şey de biraz azına razı olmaktır. Roman acı ve yalnızlık deneyimini tam kuşatırsa çözülme riski taşır; bu gerçeklerin sürekli tahrif edilmesi yoluyla canını kurtarır. *Profesör* her ne kadar alt perdeden sakin sakin gitse de üstü-

nü örttüğü insani gerçekler avaz avaz bağırır; Crimsworth'ün sarsılmaz kişiliği, hiç bitmeyen ve bozulmayan planları bizi o gerçeklerin arkasında pusuda bekleyen kuşkuya ikna eder.

Romanın kahramanının rahatlığına –kendisinin ve (belli ki) romanın da habersiz olduğu son derece sevimsiz karakterine– büyük bir duyarsızlıkla kayıtsız kalması daha neleri feda ettiğinin, tek boyutluluğu bertaraf ederken kimbilir ne duygu inceliklerini budamak zorunda kaldığının da iyi bir göstergesidir. Ancak "sevimsizlik" kavramı da burada yerinde olmayabilir: Crimsworth'ü sevmemiz ya da sevmememiz değil toplumsal serüvenini ilgi ve saygıyla izlememiz beklenir. Sevgi ve nefret Crimsworth'ün yüzleştiği toplumda lüks duygulardır; örneğin Hunsden, Profesör'e dostluk duygularını ifade etmekten âcizdir. Charlotte Brontë'nin bütün kahramanları gibi Crimsworth kendini başkalarına karşı dokunulmaz kılmak zorundadır; romanın ilginç yönü bu "başkalarına" okurun da dahil oluşudur. Okurun bile onun gözetiminden çıkmaması istenir; bu yüzden anlatısını okurken bize yalnızca bilmemizi istediği kadarını söylediği –kâh bir gerçeği ortaya serip bir davranışa gerekçe bulduğu kâh ciddi bir krizi geçiştirdiği– duygusuna kapılıp kızabiliriz. Crimsworth'ün güvenilmez bir anlatıcı olduğu bellidir: Matmazel Reuter karakterindeki titiz ve temkinli üslupla okuru biraz ödüllendirir. Romanın ilk kullandığı ve hemen terk ettiği anlatı aracı mektuptur: Crimsworth'ün yaşamöyküsü eski bir okul arkadaşına yazılan mektup biçimindedir, mektuba arkadaşına ona neden yazdığına kendisinin de hayret ettiğini söyleyerek başlar. Okulda belli bir yakınlıkları olsa da bir süre karşı karşıya gelmişlerdir. Böylelikle okur başarıyla karşıdaki kişinin yerine konur: Biz de aynı kuşku ve temkinle Crimsworth'ün bu mektubu bize neden yazdığını, dolayısıyla yazıp yazmadığını sorgularız.

Romanın başkahramanını ele alış şekli ironiden uzak demiştim ama bu tam doğru sayılmaz; örneğin, romanın Wiliam'ın oğlunu deli gibi kamçılamasını destekleyen tavrını anlamak çok zor. Ancak bu ne tam doğru ne ironik sayılabilir; roman bunların yerine üçüncü ve daha belirsiz bir ka-

tegoriden yararlanır. Crimsworth'ü özeleştiriden nasibini almamış, kendini fazla beğenmiş bir karakter olarak sunarak roman yarı bilinçli meydan okur – bu özelliklerini yaşadığı toplumun onu yargılayan baskıcı değer yapısına dayandırmamızı ister. *Profesör*'de ironik olan neyse bu romanın bütününden bağımsız değildir: Charlotte Brontë'nin dünyasının kendini bize bütün olarak sunan bir bölümüdür. Başka değerlerin bir ölçüde dışlanması da yapısal bir ironidir – Crimsworth'ün Frances'a kötü tavrı derinde yatan duyguyu gizlemek için öğretmen disipliniyle açıklanmaz, inanmakta ya da inanmamakta özgür olduğumuz sert bir tavırdır. Yine de kitap Crimsworth'ün Frances'la sadistçe oynaması üzerinden okurla tuhaf, karmaşık bir oyun oynar. Bu bize kahramanın temel özelliklerini gösterirken bunu öyle tuhaf ve özür diler gibi yapar ki adeta bize üzerinde çalışmamız gereken koşulları hatırlatır. Kitap kahramanın eksiklerinin farkındadır ama farkında değilmiş gibi yapıp bireye özgü saymayı reddetmekle romanın ve kahramanın içinde hareket etmek zorunda olduğu dar kalıpları, duyguları ve ilişkileri boşa çıkarır.

Profesör yaşamöyküsü formatı altında üçüncü kişili anlatımı saklıyorsa, zaten üçüncü kişinin ağzından anlatılan bir roman olan *Shirley* de içinde gizliden gizliye birinci kişili anlatımı –Caroline Helstone'u– dolaştırır. Üçüncü kişi anlatımı kendini toplumsal bir belgesel gibi sunan bir roman için mantıklı olabilir; ancak eserin yapısal dağınıklığının sorumlusu da büyük ölçüde içine katılan bu "birinci kişili" romantizm ile simetri eksikliğidir. Romanın "toplumcu gerçekçi" ve "romantik" boyutları, kazanç dışında her şeye kör oluşu hem Luddite saldırısını motive eden hem de Caroline'i duygusal karmaşaya sürükleyen Robert Moore karakterinde zayıf bir biçimde buluşur; ancak biri genel biri özel bu iki konunun gerçekten etkileşime girememesinin önemli bir nedeni vardır. Jane ve Rochester ilişkisinin tersine, Caroline ile Moore arasında herhangi bir sınıf çatışması yoktur. *Jane Eyre* toplumsal ve cinsel çatışma düzlemlerini hayran olunacak bir başarıyla iç içe geçirirken *Shirley* proleter düşmana karşı orta

sınıf dayanışmasına takılıp kalan bir roman olarak bireysel gerilimleri bireysel romantizm arenasına dağıtmak zorunda kalır. Yani bu yapısal kusur ideolojik bir çıkara dayanır. *Profesör*'de toplumsal konular bireysel konuları ezer geçer: Crimsworth toplumsal düzeyde kardeşi Edward'ı hemen gözden çıkarır, Frances de Victoria döneminin ideal bireyci evli kadınıdır. *Villette*'te Paul Emmanuel'in yabancı oluşu onu İngiliz bakış açısından sınıfsız bırakarak isyan, töre ve küskünlük temalarını cinsel alana konumlandırır. Ancak *Shirley*'de toplumsal ve cinsel zıtlıkların iç içe geçmesi politik anlamda yasaktır: Bu açıdan romanın belli bir şekli olmayan yapısı (*Villette* için de rahatlıkla söyleyebileceğimiz gibi) romanın çerçevesini çatırdatan çatışmaların kontrolsüzce ortaya serilmesine değil, tersine –toplumsal çatışmaları karakterlerine belli ölçüde yedirmesine– dayanır. Örneğin, Caroline'in Moore'un sergilediği merhametsiz yönetici tavrına ciddi tepkisi olsa da romanın akışı içinde bu tepki duyulmaz olur ve cinsel zeminde öne çıkan sorunu karmaşıklaştırmaz. Shirley ile ilişkisi de toplumsal çatışmadan uzaktır: Toplumsal konumunun arkadaşından düşük oluşunu hiç sorgulamaz. Caroline'in iki "üst" karakterle olan ilişkisi de bu nedenle Jane ile Rochester'ın, Crimsworth ile Hunsden'ın, Lucy ile Bretton'ın ilişkilerinde gördüğümüz toplumsal çekişmenin zenginleştirici etkisinden yoksundur; bunu Shirley'in çok erken sahneye çıkması gibi üslupta da açıkça görürüz. Öbür eserler dinamik bir biçimde gerilimden çözüme ilerlerken *Shirley* kendi içinde çözüme ulaşırken aksiyondan güç alarak büyük değişimi engeller. Rochester, Hunsden ve Bretton'ın tersine kusursuz ve idealdir, toplumsal çatışma sürecine ipotek koyarak anlatıyı tablolar, süsler ve dramatik sahnelere boğan bir uzlaşma timsalidir. Jane ile Lucy'nin tersine, Caroline "üst" karakterler ile şimdiki zamanda yüzleşemez, bu da romanın dramatik gücünü azaltır, kurguyu eksik ve kesintili bırakır. Caroline'in kaybettiği annesi Bayan Pryor'ı hemen bulmasında da aynı acele vardır; sıkıntılarının sonra değil hemen çözülmesini sağlayan hamle olarak bu onu bildik toplumsal düzlemin dışındaki

dünyaya taşıyan Jane'vari gücün etkisini azaltır. Jane, Crimsworth ve Lucy yuvalarından çıkarken Caroline'e olduğu yerde kalmasını kolaylaştıran her şey sunulur. Tipik bir Charlotte Brontë öyküsündeki yalnız kadın kahraman *Shirley*'in yüreğinde –anlatı dinamiğini bozacak kadar katı çerçevede– kapalı kalır. Caroline bütün istek ve idealleriyle ait olduğu, bu nedenle dramatik bir kopuşu gereksiz kılan, bir toplumsal düzlemde yaşamaktadır.

Caroline soğuk ve aşırı politik Moore'da karşılık bulamayan duygularını Shirley'e yöneltince Shirley de "toplumsal" düzlemin "bireysel" alternatifi olur. Kuşkusuz Shirley halka yakın bir rol de oynar ama bu çoğu yerde kendi karizmasının uzantısı olmaktan öteye gitmez. Bireysel ile toplumsalı birleştiren Caroline'in ilişkilerinde bu iki düzlem arasında bir çatışma ihtimali yoktur. Bu anlamda Caroline, üstlerine olan sevgilerine epeyce kaygı da karıştıran Jane ve Crimsworth'ten farklıdır. Roman, Shirley ile Moore'u ayırmakla bireysel ve toplumsalı da ayırmış olur ama bunları Shirley karakterinde tekrar buluşturur ki bunlar zaten mantıklı hamlelerdir. Bu ilişkilerin diyalektik olarak yeterince kavranamaması, bu bileşimi gerilimi artırmaya yönelik bir taktik haline getirir. Caroline'in Moore ile ilişkisi iki boyutu zorla birbirinden ayırır, Shirley ile dostluğu onları romantik anlamda bir araya getirir ve iki strateji de toplumsal zıtlıkların bastırılmasına dayanır. Moore toplumsal ile bireyseli zorla birbirinden ayırır, Shirley bu yanlışın eleştirisi işlevi görür; ancak onun durumunda iki düzlem bire indiği için toplumsal olan bireysele, Moore ile arasındaki fark da karakter farkına indirgenmiş olur.

Villette'te toplumsal eleştirinin cinsel çatışmaya dönüştürülüp törpülendiğini anlatmıştım – bu hamle geleneksel toplum yapısına dokunmadan daha işlevsel bir mutabakat odağı yaratır. Caroline'in Moore ile sosyal çatışması, belirttiğimiz gibi, aynı mutasyona uğrar; ancak, çifte baskı altında Shirley ile ilişkisi çatışmadan yoksun kalır. Bunun nedeni ilişkinin (en azından bilinç düzeyinde) cinsellikten uzak olu-

şudur ama bir kapitalist olarak Shirley, Moore'un "üst" türü olduğu için ona karşı olmaktan çok destek verir. İdeolojik olarak radikal Yorke'tan çok Moore'a yakındır – bu yakınlık Moore'un Hunsden ve Edward Crimsworth'ün karışımı olmasından destek alıp onun esnekliğine romantik bir ruh katar. Öbür eserlerde "üstün" karakterlerin romantik muhafazakârlığı töre yıkıcılıkla süslenir, oysa Shirley'in kural tanımazlığı (örneğin ıslık çalışı) çoğunlukla bireyseldir. Öbür eserlerde efendi ile kahraman arasındaki yakınlık hem mücadelenin ertelenmesine işaret eder hem de akıl almaz bir mücadeleye, çünkü efendi hem yüceltilir hem de kurnazca püskürtülür; *Shirley*'de ise bu yüceltme olarak kalır.

Jane Eyre'de "romantik" ve "akılcı" ayrımı belirgindir: Jane, Rivers'ı reddeder, Rochester'ı seçer.* *Profesör*'de durum biraz daha karmaşıktır: Crimsworth zeki Edward yerine "romantik" Hunsden'ı seçer ama Hunsden da pek saf sayılmadığı için ona karşı Frances'ın öne çıkması kaçınılmaz olur. Bir role birden çok özelliğin sığdırılması başka bir karaktere daha ihtiyaç doğurur. *Villette*, Lucy için Paul'ü uygun bulur, Bretton'ı istemez, ama bu iki karar da uygun değildir, roman ikisi arasında kesin bir karardan kaçınır. Bu durum *Shirley* için de geçerlidir, önemli bir farkla: Shirley ve Moore büyük bir kutuplaşma ekseninde değildir. Shirley, romantik tiplemedir ve Moore da genel anlamda bir "akılcı" tiptir ama ikisi birbirini dengelemek yerine bir arada bulunan özelliklerdir. Bu biraz da cinsiyet rollerinin dağılımına dayanır: Shirley kadındır, Caroline onunla tam olarak bütün oluşturmaz, cinsel anlamda başka bir eşe ihtiyacı vardır, Crimsworth'ün Frances'a ihtiyaç duyduğu gibi. *Profesör* Frances ile Hunsden arasındaki çatışmayı erteler, tıpkı Jane'in iki talibi arasında kalması, Lucy'nin John ile Paul arasında bölünmesi gibi. *Shirley* ise bu gerilimlerden yoksundur: Romanın proletarya ile olan büyük savaş dışındaki çatışması Caroline'in çevresine uyumsuzlu-

* Tabii bu rollerin kendisi daha az belirgindir: İki erkekte de "romantizm" ve "akılcılığın" farklı oranlarda bileşimi vardır.

ğuna indirgenir. Onun kapalı mekânda kalamama hali elbette "kadın sorununu" da gündeme getirir; ama bu romanın toplumsal yapısının göreli olarak dışında tutulan bir odaktır ve otoriter vasisi Helstone'a olan düşmanlık hislerinde bile açığa çıkmaz. Helstone, bütün inatçılığına karşın Edward Crimsworth, Brocklehurst veya Madam Beck değildir: Romandaki saplantılı sınıf dayanışması ruhu ona da bulaşır.

Öyleyse Shirley ile Moore aslında zıt değil birbirini tamamlayan karakterlerdir. Caroline ikisini birlikte yürürken görünce "iki mutlu insan" diye düşünür, evlenmesi gereken ruh ikizleri; bunun yansımalarından biri de romanın Shirley'i Moore'u ideal bir tip olarak göstermek için kullanmasıdır. O çekici buluyorsa o zaman biz de çekici bulabiliriz onu. Aslında rolleri bir anlamda yapısal olarak yer değiştirir. Moore'un "sosyal" karakteri ilk önceliği cinsellik olan bir karaktere dönerken Shirley'in (tutkulu ve karizmatik bir insan olması açısından) "cinsiyet" yüklü karakteri sıradan bir kişiliğe dönüşür. Bu dönüşümün ideolojik bir nedeni vardır. Moore daha "cinselleşince" roman da bir ölçüde onun rolünü toplumsal imkânları sömüren bir karakterle değiştirir; Shirley'in coşkun kişiliği ise toplumsal boyuta taşınmakla kişinin temel özelliklerini korumasının önemini vurgulayıp Moore'un kalpsiz kapitalist özeliklerinin kaynağını da bir ölçüde gizlemiş olur. Ayrıca, Shirley'in aşırı coşkulu hali yumuşayıp Moore'u dengeler: Shirley toplumsal kaygılarını onun sahip olmadığı ölçüde zarafet, şevk ve beceriyle paylaşırken bu özelliklerini daha hoşa gidecek bir biçimde yansıtmış olur: "Kendimi Robert gibi hissediyorum ama daha ateşlisi." *Shirley*'in çelişkisi, cinsel açıdan saldırgan tavrıyla romanda Charlotte Brontë dünyasının daha az hoşa giden özelliklerine yakın duran Louis Moore'a geçmiş olur. İkisi kibar toplumda iki yabancı gibi kendi küçük burjuva sarsıntılarını yaşarken öbür eserlerdeki güç savaşı bu eserde epeyce hafifler. Yönetici sınıf ile zihindeki proletaryanın karşılaşması, romanların ortak özelliği olarak, saygın toplumdaki acımasız çatışmaları yutar ya da büyük ölçüde eritir.

Bunun bir sonucu da romantizm ile gerçekçiliğin, öznellikle toplumun belli oranda zemin değiştirmesidir. Charlotte Brontë'de hep böyle bir kopuş vardır ama *Jane Eyre* gibi bir romanda romantik hayaller ile gerçek dünya hem amansız bir mücadele içindedir, hem de iki uca savrulur. *Shirley* genel olarak bu tür karşılaşmalardan kaçındığı için hepsini Caroline'in özel dünyasına hapsetmeyi uygun görmekle yapısal bir sorunla baş başa kalmış olur. *Profesör* öznelliğin acımasızca bastırılışını gözler önüne sererken *Shirley*'de "birinci" ve üçüncü kişili anlatı düzeylerini romanın iç dünyasını ve toplumsal gerçekliğini dengelemedeki beceriksizlik dikkat çeker. Kullanılan denge unsurlarından biri mittir: Çünkü mit, sıra dışı düş gücü yoğunluğunu somut olaylar evrenine monte eder. *Shirley*'in yapmak istediği tam da budur: Kahraman kapitalist sınıfın muhteşem efsanesi olarak romantik mitten tarih çıkarmaya ve bir burjuva girişiminin mitini yazmaya çabalar. Mit ve gerçekçilik Carlyle'cı sanayici imgesinde buluşsa da mit düş gücü ile toplumsal gerçeklik arasındaki farkı bir köşeye atarken, roman bunu desteklemekten âciz kalır. Biçimlendirmeye çalıştığı mitolojik unsurlar çoğunlukla tuhaf, öznel hezeyanların, sanrılı büyük hayallerin içinde kaybolur:

> Gördüğüm Kadmos'un kızı değildi; başında tacıyla Tanrı Zeus'a kavuşmayı düşleyen bir hali de yoktu. Karşımdaki Hera'nın bir rahibiydi, Argos'ta bir tapınakta yalnız başına ufka dalıp gitmişti. Yıllar boyu yalnız kalmış, düşleriyle yaşamıştı; tanrısal bir çılgınlığı vardı: Emrinde olduğu ilahı seviyor, gece gündüz öfkesinin geçmesi, o iri gözlü ilahenin gülümsemesi için dua ediyordu. Duymuştu; lütfunu esirgemeyecekti. Argos'un bütün uyurları. Tapınağın kapıları kapalı: Rahip sunakta bekliyor.[1]

Fıçının içinden atılan nafile bir çığlıktır bu. Bu tür mitler, "gerçekliğin" pazarlık konusu edilebileceği koşulları sunmaktan uzaktır, gerçekçi anlatının özümseyemediği duygu fazlasını düşsel ceplere koyup bertaraf etmekten başka işe yara-

mazlar. Mit ve gerçeklik konu akışında ideal bir sona evrilir, roman da biçimsel olarak şiir ile belgesel arasında bölünür.

Bu kopuşa ışık tutmanın bir yolu *Shirley*'i romandaki, Disraeli ve Bayan Gaskell'ın belirttiği, iki ayrı "toplumsal sorunun" melez biçimleri olarak görmektir. Disraeli'nin Coningsby üçlemesinde kullandığı yöntem toplumsal deneyimi süslü ve alabildiğine ideolojik bir prizmadan süzmektir. Bu baskın ideoloji ayrıntılarını zekice kurduğu toplumsal deneyimlerin arasında aynada kendi görüntüsünü fark eder etmez ortadan kaybolur. Bu da Disraeli'nin türler arasında "bütünlük" kurmasına yarar ancak bu bütünlük öyle açık ve iddialı bir biçimde sağlanır ki gerçek koşullara uzaklığı dikkatlerden kaçmaz. Gaskell'ın gözlemci liberal bakışı ise, tersine, sınıf yapısını bir bütün olarak kavrama kapasitesini geliştirip olumlu tepkileri bireysel ve masalsı gösterirken bu koşulların görülmesini sağlar. Jane Eyre'in St. John Rivers' tan daha rahat ve temkinli oluşu gibi *Shirley*'in de Bayan Gaskell'dan daha romantik ve Disraeli'den daha deneyci olduğunu söyleyebilirim. Nasıl okuyacağımızı bilemediğimiz bir roman olması da bundandır. Bir açıdan Disraeli gibi, katı ideolojik düzen içindeki çeşitli "mitsel" tiplerin parodisini yaparken öte yandan üslubu ve konusuyla mütevazı bir görüntüye bürünüp herhangi bir düzeni veya davayı savunmayı reddeder. Caroline Helstone, bir Bayan Gaskell romanının içine süzülecek olsa Disraeli için en yakın seçenek *Shirley* olurdu. Çünkü bu roman romantik muhafazakâr tavırla ilerici liberal tavır arasında sürekli ibre değiştirerek sonunda ikisini yapay bir çözümde buluşturuyor: Sonuçta romantik imgeler pragmatik niyetle maddi çıkarları kutsallaştırıyor. Romanın konusunun böyle çözümlenmesi yazınsal biçim açısından bir karşılık bulmuyor.

Bence bütün Charlotte Brontë romanları bize kontrol edilemeyen bir duygunun nasıl tehlikeli bir "tortu" bıraktığını gösterir; bir eserin başarısı bence biraz da bunu nasıl yapabildiğiyle ölçülür. *Profesör*'de bu duygu fazla kontrol edilirken *Shirley*'de gerçekçi anlatıya iyi yedirilmemiştir.*Profesör*'ün buz gibi nesnelliği yazarın öznelliğinin ironik zaferi-

dir – serinkanlılığını koruyarak dünyanın gidişini kontrol eden bir adamın başarısıdır. *Shirley*'in betimleyici bölümleri onları yaratan öznel düş dünyasının hezeyanlarından başka bir şey değildir. Yazarın tarafsız gözlemleri, içinden gelen sesi dinleyip kendi değerlerine karşı olanları, yani şişko muhalifleri, isyankâr işçi takımı ve kaba sabah rahip takımını karikatürize ederek onlardan intikamını alabilecekken bunu yapmadığını gösterir. Robert Moore kendisini öldürecek olan kişiyi öldürmek istemez ama roman Moore'un yerine harekete geçip adamı alkol komasına sokup öldürür.

Yani "gerçekçilik" ve "düş gücü" arasındaki gerilim yalnızca konuda değil üslupta da sorun olarak önümüzdedir. Sorunlu bir toplumsal ortamda yetiştikleri halde bireysel olarak mitler ve arketiplerden beslenen kadınlar olarak Brontë'ler için bu yapısal bir sorundur; bu ikilem biçimsel bir arıza olarak metinlerde yinelenir. Toplumsal deneyimi yenilikçi çabalarla kavramaya çalışırken ideolojik çıkmazlara giren yazınsal mirası devralan 1840'ların romanlarının ortak özelliğidir bu. Yazınsal bir eser olarak *Shirley* kendi sorunsallarıyla baştan yüzleşebilen bir romandır:

> Bu girişe bakacak olursak, seni romantik bir şeylerin beklediğini sanabilirsin, okur, ama böyle düşünmekle çok yanılırsın. Duygusallık, şiir, tefekkür mü bekliyorsun? Tutku, itici bir güç ve melodram mı umuyorsun? Beklentilerini azalt; hepsini makul bir düzeye çek. Gerçek, etkileyici, somut bir şey önündeki; çalışanların kalkıp yola koyulmaları gerektiğini bilerek uyandıkları bir pazartesi sabahı kadar romantiklikten uzak.[2]

Tutku, hırs ve melodram aslında *Shirley*'de ifrata kaçmış durumdadır ama roman baştan bu suçlamayı şiddetle reddetmeye soyunur. Charlotte Brontë'nin romantik dürtüsünü kuşku verecek kadar açık bir duygusallıkla inkâr etmekle bile "sosyolojik" bir eser verdiği söylenebilir; oysa ideolojik varsayımın, "sosyolojik" romanların kaçınılmaz bir biçimde donuk bir nesir düzeyinde işlediği ifadesinin arkasına sak-

lanması da çok romantik kalır. Bu gerçek böylelikle gerekçelendirilip savuşturulmuş olur. Buradan okumaya devam edersek kitabın aslında düzenli olarak "şiirsel" ifadelere başvurduğunu görürüz; *Jane Eyre*'de, sıradan olanın aşırı idealize edilişi ile hayal gücünün gerçekçilik ekseninde kolayca buluştuğu Gateshead ve Lowood sahneleri arasında büyük tezat vardır. *Shirley* kendi mitolojik göndermelerini kendisi kontrol etmek zorundadır: Shirley derin düşüncelere dalıp kendinden geçtiği sırada –her ne kadar bu, hayal gücünün akışını bölmeyecek biçimde ayarlanmışsa da– Bayan Pryor her şeyin "biraz düş eseri" olduğunu düşünür. Romanın sonunda "düş gücü", çarpık bir hiçlik duygusu içinde de olsa aynı "gerçekçilik" ile sorgulanır:

> Farkındaysan... halkın yargılayan iğneleri var. Cevabı çıplak gerçek değil: Gerçeğin kendisi hazmedilemez, değil mi? İçten gelen bir feryat bugün de geçmişteki gibi güzeldir, değil mi? Hayatındaki bütün felaketleri anlatsam halk da böyle feryat figan kaçışır, geriye uçuşan yanık tüyler ve atılan acı çığlıklar kalırdı. "Imkânsız!" demeli buna: "Olamaz!" demeli. "Banal!" demeli kararlılıkla. Buraya dikkat! Sade ve yalın gerçek ortaya çıkınca nedense hep yalan muamelesi görür: Herkes reddeder onu, kaçar, uzaklara fırlatır; oysa düş gücünün ürünü olan her türlü uydurma, sahtelik kabul görür, hoş, güzel, doğru ve çok doğalmış gibi karşılanır: O sefil gayrimeşru velet bütün şekerleri toplarken dürüst, meşru canlı kelepçeye vurulur.[3]

Yukarıdaki alıntı hem gerçeğin gücünü över hem de bunun gerçekleşmeyecek olmasına hayıflanarak küçümsediği düş gücünün izleyeceği rotayı çizer.

Villette de *Shirley* ile benzer yapısal sorunlar içerir; aslında ilk romanda anlattığım engelleyici ikilik Lucy Snowe'un meslek yaşamının yörüngesine monte edilir. Lucy, Bretton ailesine özgü sakin, duygusal, kendisine rahatlıkla dışarıdan bakabilen karakterden Villette'in zengin sokaklarında başı-

boş gezen, Cizvit tuzağına düşmüş huzursuz, öfkeli, aklı başından gitmiş mürebbiye karakterine geçiş yapar. İki imge de duygu ve mantık, özne ve nesne arasındaki dengesizliğe işaret eder; Lucy'nin kitabın başında mantığa ve akla karşı gösterdiği tepkiyi inandırıcı bulmazken buna son veren entrikacı rahiplerin paranoyak fantezilerini de utanç verici buluruz. *Shirley*'de tepki ve tepkisizlik Shirley ve Caroline rollerine pay edilirken *Villette*, *Jane Eyre* gibi, bu işlevleri tek bir kahramanda birleştirmeye çalışır; böylece hem etkileyici bir karakterden mahrum kalır hem de bu birleşim inandırıcı olmaz. Lucy'nin iki özelliği kendi içinde etkileşirken kitabın bütününde diyalektik bir ilişki kurmayı başaramaz. Kendisiyle dalga geçebilen "gerçekçi" tavrın başlangıcı olarak "gerçekçiliği" yok eden iç kargaşanın sarsıcı gel gitlerinde büyük bir mücadele vererek geri çekilir. *Jane Eyre* ile bir farkı da budur. Jane farklı zamanlarda hem çok kötü hem çok duygusal olur ama karakteri analitik olanla düşsel olanın diyalektiğine dayandığı için Lucy gibi bütünüyle kötü ya da duygusal olması mümkün değildir. Lucy'nin Belçikalılara olan nefreti özellikle öğrencilerine uysal Jane Eyre'e göre kendilerine karşı büyük bir ihanet içinde oldukları anlamına gelir. Onun kötülüğü toplumsal olarak güvensiz konumdakilerin manevi intikamı ve aşırı duygularıyla aynı kaynaktan beslenir; ancak kurgusal akışta bu iki eksenin sürekliliğinden çok bölünmesi olarak karşımıza çıkar. Lucy'nin yaramaz öğrencilerini nasıl kontrol ettiğini anlatırkenki tavrı Crimsworth'ü çağrıştırır; *Jane Eyre*'de kabul edemeyeceğimiz şey de işte bu özendir. Ama Lucy, Jane'e göre daha Crimsworth benzeri bir özene sahiptir, duygusal olarak da daha savunmasız ve açıktır. Herkese çekinmeden buz gibi davranan Lucy'nin maskesi düşünce savunma mekanizması ve kalkanı da iflas etmiş olur. Madam Beck, Villette'e gelir gelmez her şeyi dışarıdan izleyen bu buz gibi tavra el koyar; aynı işlevi yerine getiren yeni biri çıkınca Lucy de bir ölçüde yeniden tanımlanmış olur. Savunma mekanizmasından soyunarak romantik anlamda kurban rolüne girer:

O an ve sonraki yirmi dört saat boyunca acı içinde bir elin beni o anın içinden yukarıya doğru çekip çıkarması için yalvardım. Bunun gibi bütün yardım yakarışları için insanın kafasına bir şeyin dank etmesi gerekir; ben de aslında Jael'in Sisera'ya yaptığı gibi tapınaklarına çivi sapladım onların. Ama onlar Sisera'nın tersine ölmediler: Geçici olarak taş kesildiler ve o çiviyi söküp çıkarmaya çabaladılar bütün güçleriyle: Sonra tapınaklar kan ağladı, beyni kökünden titredi.[4]

Buradan itibaren romanda acı veren iç hesaplaşmalar, işkence çeken kalpler ve manevi çöküş kol gezer. Şu örnek yeter sanırım:

O gece yirmi birinci saatte dudaklarıma bir kadeh dayadılar, bir kaynaktan değil de dipsiz bucaksız bir denizden ağzına kadar doldurulmuş siyah, sert bir kadeh. Acı, zamanla büyük bir acıyla demlenerek, ölümlü dudaklara değdi, bu acıdan çok farklı bir tattı bu... Yatakta dizlerimin üstünde doğruldum. Korku dolu saatler geçirdim: Aklım anlatılamaz bir biçimde parçalanmış, allak bullak olmuş, başımdan gitmişti. Gördüğüm rüyanın korkuları içinde bu kez en beteri başladı. Beni yaşarken çok seven o sevgili ölümün beni başka bir yerde yabancı gibi beklediğini düşündüm; gelecekle ilgili büyük bir umutsuzluğa kapıldım, içim acıyla yandı kavruldu.[5]

Bu bölümler *Shirley*'in retorik fantezilerini de andırır, tek farkı saygı duyulacak ölçüde özgün oluşudur. *Shirley*'in basit ve beylik belagat bölümleri, yalan yanlış başarı ve kendine "hayranlık" ifadeleri ile bu tuhaf, hayalî bölümlerin duygusal yoğunluğu arasında belirgin bir fark vardır. Ancak ikisinde de aynı derecede etkileyici olan bu duyguların nesnelerini aşan halleridir. Önemli olan da zaten bu aşırılıktır: Duygusal tepkimizin olaylar arasında eşitsiz dağıtılmasının nedeni Lucy'nin mağduriyetinin ölçüsü haline gelen bu aşırı duygu halidir. Ancak burada *Jane Eyre*'den bir farkı vardır.

Jane Eyre'de anlatının "ağır" dramı ile dengelenen "ağır" duygu ve hayal unsurları görürüz: saklı bir deli kadın, ikieşliliğe meyleden bir aristokrat, fanatik bir din adamı. Bu anlamda, deneyim ve gerçek başarıyla etkileşir; tutkular yeterli nesnelere ve nedenlere kavuşur. Gerçi *Villette*'te Lucy'nin acılarını gerekçelendirebilecek çok az neden buluruz. *Jane Eyre*'de ise gerçekler hayali yakınlaşmaları teyit eder –Thornfield'in ürkütücü bir gizemi vardır– *Villette*'te tam tersi geçerlidir: Tuhaf rahibe tiplemesi sadece okullu genç kızların flörtlerini engellemeye yarar. "Gerçek" yaşam düzgün akar –romanın sonunda komplo gözümüzün içine sokulana kadar. Bu yüzeysellik dünyanın kötülüğünden dem vurarak kahramanın tepkilerini haklı göstermeye çalışınca romanın başarısızlığının nedenini anlarız. Charlotte Brontë bir yazısında Lucy'nin iç dünyasından biraz "hastalıklı" olarak söz eder. Tabii okur bunu anlasa da romanın akışında anlamak kolay değildir. Roman kendisi ile kahramanı arasına işlevsel bir uzaklık koymayı –duyguların baskılanması ile denetimsizce ortaya serilmesi arasında usulünce gidip gelmeyi– pek beceremez.

Villette'te de *Shirley*'deki gibi sorun yazma eyleminin kendisidir. Roman nasıl bir eser olmak istediğinden, *Shirley* gibi, emin değildir; romantik hamlelerin bir anda başlayıp bitişi de benzerlik taşır. Bu hamleler hayalet rahibe konusu ile başlayıp Lucy Manş Denizi'nden Avrupa'ya geçerken kesiliverir:

> Rüyamda Avrupa kıtasında olduğumu gördüm, büyük ve çok uzak bir düş dünyası gibiydi kıta. Gün ışığıyla yıkanmış uzun altın bir kumsal gibiydi; o ufacık süslü kasaba, o gün ışığına bulanmış kule, ormanın derinlikleri, yükseltiler, sekiler, güzelim çayırlar, incecik dereler o metalsi aydınlık manzarayı göze iyice güzel gösteriyor...
>
> Sevgili okur şimdi bütün bunları sil istersen gözünün önünden –ya da bırak kalsın, sen de elinle çiz güzel ve düzgün bir kopyasını–
>
> *"Gündüz düşleri şeytanın işidir."*

Çok hasta hissetim kendimi, kulübenin içine yığılıp kaldım.[6]

Bu tutarsızlığın kendini asıl gösterdiği yer romanın sonudur: Paul'ün denizde ölüp ölmediği kasten belirsiz bırakılır:

O deli fırtına bütün şiddeti ve gürültüsüyle yedi gün sürdü. Atlantik enkazla dolup taşana kadar dinmedi; denizin dibinde ne varsa yiyip bitirene kadar sakinleşmedi. Kasırganın fırtına kanatlı, rüzgâr tüylü esip gürleyen zalim meleği amacına ulaşana kadar sürdü bu...

Duralım, burada yine duralım. Her şeyi söyledik. Sakin, iyi kalplerin korkmasına gerek yok; gün ışığı gibidir onların umudu. Bırakalım o büyük korkuyu yenip, o beladan kurtulmanın rahatlığıyla yeniden yüreklerinde neşeyi, coşkuyu hissetsinler, o belayı mucizevi bir biçimde savmanın huzurunu, geri dönmenin coşkusunu duysunlar. Birlik, beraberlik ve mutlu bir yaşamın düşünü kursunlar.[7]

Charlotte Brontë romanlarında kurgusal yapıyı "gerçek" dünyadaki çatışmaları çözmek için kullanmayı sever. Peri masalı türü sonlar, kayıp anne, baba figürleri, bir anda gelen miras, müthiş tesadüfler – bütün bu kurgusal unsurlar sonuna kadar her şeyi kendi iç mantığıyla halledemeyen bir tarihi törpülemek için kullanılır. Ancak bu araçlar zararsız görünürlerse –bir anlamda doğallaşıp biçimsel bir araçtan çok içerikle ilgili bir bileşen yaratabilirlerse– işe yararlar. Charlotte Brontë'nin "gerçek yaşamı" bir kurgu ya da fabl gibi görme eğilimi bu "doğallaştırma"yı kolaylaştırır: Caroline Helstone'un ağzından "hayatın gerçek kurgusu"ndan söz eder; ahlak ve erdemi hayatın dramatik akışındaki kadın ve erkek kahramanlar olarak görür. Ancak *Villette*'in sonunda kullandığı yabancılaşma etkisi bu masum, kurgu olduğundan habersiz kurgu görüntüsünü bir hamlede yok eder. Onun yerine kurgu ile gerçek ayrımı öne çıkar, romanın maskesi düşer. Kurgu desteklediği, üstüne basarak söylediği şeyi açık eder: roman

"gerçek" vurgusunun tehlikeye attığı sonuçtan kaçarak kurgusallığına sığınır. Bunu baskı altındaki püriten ahlakının tatsız tuzsuz gerçekleri tatlandıran düş gücünü aşağıladığının farkına varması ve "gerçekliği" ironik olarak hafife alması biçiminde okuyabiliriz. "Güneşli düşler" böyle bir okumaya izin verebilir; çünkü "güneşli" sıfatı romanda Bretton'ların yaşam biçimini çağrıştırır ve Lucy'nin bu konudaki kaygısına işaret eder. *Villette*'te düş gücü güneşli havanın değil felaketin ve umutsuzluğun tarafındadır; onun için de bu ifadeyi sondan hemen önce görmek tuhaf hatta ironik bir çelişki yaratır. Burada hayallere inanma eylemi altında bize gösterilen bu yöntemin yetersizliğidir; okuru –rahatsız etmekten çok yardım etmek, zarar vermekten çok desteklemek için– bu trajediyle meşgul etmeme gayreti de Charlotte Brontë ideolojisinin tipik bir unsurudur. Romanın sonu bu hamleyi boşa çıkararak trajediyi de epeyce engellemiş olur. Duygusal olarak yaslandığı hamlenin sahteliğini ve yerindeliğini, önemini ve yetersizliğini aynı anda göstererek yöntemin kusurunu da açık eder.

Buraya kadar ele aldığım romanlarda özne ile nesne arasında büyük ölçüde konuya dayalı bazı uyumsuzlukların yarattığı yapısal sorunları gördük. İşte tam bu noktada *Jane Eyre* onlardan ayrılıyor. *Uğultulu Tepeler* romanının havada bıraktığı gerçeklik duygusunu zayıflatmaktan çok keskinleştiren yoğun düş gücünü *Jane Eyre*, ara ara da olsa, gerektiği gibi kullanır. Romanın büyük bölümünde, Jane'in romantik öznelliği katı mantıkla iç içedir ama (Crimsworth ya da Lucy'nin ilk halinde olduğu gibi) yok olmak pahasına çiğnemez onu. Bazen başarıyla görünmez olup toplumsal saldırı karşısında etkisiz hale gelirken, iki odağa bölünen konunun muğlaklığı yüzünden bu görünmezlik ne bireysel kayıtsızlık (Crimsworth) olarak yansır ne de tutku ve isyanın delmeye çalıştığı dış kabuk (Lucy). Jane insanları kendisine verdikleri tepkiler üzerinden öyle duyarlı bir gözle ve bütün açıklığıyla gözlemler ki; başkalarının onu nesnelleştirmesine gösterdiği tepki aslında onların gözünden kendisine bir nesne olarak ne

kadar ironik baktığını gösterir. Bunu, örneğin, Lowood'da dersten önce herkesin içinde alaya alındığında görürüz: O utançla, o da roman da aşırı nesnel bir tavırla Brocklehurst'ü gözlemlemeye devam eder. Brocklehurst kadın kahramanın sorunlu zihin akışının tuhaf icadı olarak görülmez, son derece doğal görünür. Jane ise yaşadıklarının etkisiyle kendi kendine ters düşerken kurgusal anlatıda bir karakter olarak yerini korur. İç dünyası bize itiraflar ve gerçekler yoluyla verilir; ne toplumdan kopuktur, kendi dünyasında yaşayan bir bireydir ne de toplumsal çevreye sürekli şartlı tepki veren bir mekanizma. Bu yönden Charlotte Brontë'nin öbür kahramanlarından ayrılır. Lucy'nin iç dünyası "nesnel" anlatıdan kopup bir kuytuya umutsuzca kapatılmış gibidir; Caroline Helstone'ın ruhu, farklı bir kurgusal düzeyde aktığını anladığımız dramatik yapıya çok zayıf bir biçimde bağlanır. William Crimsworth karakteri ise karşımıza önce şairane bir duyarlılık ile baskı arasındaki çatışmayla çıkar, sonra tamamen toplum içindeki başarılı ve biraz da tutsağı olduğu anlaşılan konumuna sabitlenir.

Jane Eyre'de, farklı olarak, birey ile toplum arasındaki ilişki daha karmaşıktır; kahramanımız çoğunlukla ne Lucy gibi hastalık derecesinde içine dönüktür ne de Crimsworth gibi dışarıda buz keser. Jane'in Thornfield'den kaçması ile Lucy'nin kafa karışıklığının Villette üzerinden verilmesi arasındaki zıtlıktan anlaşılacağı gibi, "romantizm" ile "gerçeklik" arasındaki farkı hepsinden daha iyi verir. Bu iki sahnede de acı bir yabancılaşma süreci yaşanır; ama *Villette*'te düş gücünün dozu fazla kaçıp da "nesnel" gerçeklik azalırken *Jane Eyre* bize yabancılaşan bilincin sinir uçlarının nasıl hâlâ canlı ve gerçek olayları, yerleri algılamaya açık kalabildiğini müthiş bir gözlem gücüyle yaşatır. Rochester, Jane'e cinlerden perilerden söz ederken dalga geçerek "romantik" deyince Jane hemen kulak kesilir; Blanche Ingram onu sıkıcı bulunca Jane'in iç dünyası ona Blanche'ın ne kadar haksız olduğunu söyler. Jane ve Lucy arasındaki zıtlık da böyledir. Lucy paranoya biçiminde kendini toplum baskısı altında ve Madam

Beck ve arkadaşlarının örnek aldığı konumda hisseder; can simidi olarak gördüğümüz Paul dışında her şeye yabancılaşıp dışlanmış gibidir. Gerçi Villette'te gerçekten yabancıdır, oysa her şeye tepki gösteren asi ama zarif mürebbiye Jane'in kendisine daha az kontrol uygulayan toplumuyla ilişkisi daha derindir. Jane gerçek anlamda yabancı olmadığı, toplumun gerçek bir bireyi olduğu için karşısına çıkan sorunları İngiliz erdemi ve Avrupa entrikası arasındaki farkla açıklamamız zor. (William Crimsworth karşısında tam anlamıyla yabancı bir toplum bulur ama bu olsa olsa İngiliz soğukkanlılığını ve püriten ahlakın onu nasıl kullandığını gösterir.) Rochester'a göre Jane toplumsal sürgündür ama Rochester'ın ikieşlilik teklifi karşısında aslında "içeride" olup toplumsal kodları savunan da yine odur.

Ben Charlotte Brontë romanlarının "yatay" olarak üçlü bir yapıya işaret ettiğini ve bunun "dikey" olarak, yani anlatıların dönemsel akışı açısından, da geçerli olduğunu düşünüyorum. Her romanı öyle ya da böyle kendi içinde geliştirdiği çözümden önce yalnızlık, bağımsızlık ve bütünleşme olmak üzere üç aşamalı bir gelişim sergiler. Bu "yatay" yapı bir ölçüde "dikey" olanı da yansıtır ve her aşama genel anlamda bu üçlü rollerden birine denk düşer. İlki muhafazakâr otoriteye işaret ederken, geçici bağımsızlık başkahramana kalır ve sonuçtaki bütünleşme de "romantik-radikal" tiplemeyle gelir. Yine de her roman bu üç aşama arasındaki vurguyu farklı dağıtır ve bu dağılımın yapısı ideolojik çeşitlilik gösterir. Sonraki iki romanda ilk aşama ilk ikisinden daha hafif geçer. Caroline'in tepesinde tahakkümcü bir vasi olsa da Helstone, ismi gibi, cehennemvari sevimsiz bir tip olarak çizilmez; Lucy Snowe'un durumu da Jane'le aynıdır ama o Jane'den çok daha mutludur, en azından kan bağı olan biri (görünmez olsa da) vardır. Aslında roman Lucy'nin yakın ailesiyle ilişkisindeki sorunları yüzeysel geçer: Aile üyelerinden memnun olup olmadığı belirsiz bırakılırken başlarındaki felaket de üstü kapalı ve dolaylı olarak verilir. Bunun amacı Lucy'yi kimseyle çatışmak zorunda bırakmadan Jane'in sağlam ve güvenli ko-

numuna çekmektir. Lucy ne ailesine ne Bretton'lara isyan edip kopuş yaşamaz: Ama Bretton'ların serveti eridiği için kendini gerçek dünyanın göbeğinde bulur. Romanın bu konuda bir yüzleşmeden kaçınması genel olarak toplumsal çatışmaların üstünü örtme tavrıyla uyumludur.

Yukarıda anlattığım üçlü yapının öbür romanlardan daha az Shirley'e uygun olduğu ortadadır. *Shirley*'de o can alıcı "kopuş" işlemez: Caroline evden ayrılma planını gerçekleştiremez, planı Shirley üzerinden gerçekleşir, o olduğu yerde kalır. Yani "kopuş" sorunsalı bir bilinçlenme sorununa dönüşür ve bu da, açıkladığım gibi, romanın uyumsuzluktan uyuma gitme niyetini gösterir. Crimsworth'te ise bunun tersi olur; onun kopuşu (aslında önce çevresinden sonra Edward'dan çifte kopuşu) kesin, temiz ve yalındır, olabilecek en az duygusal bedelle gerçekleşir. Bu da romanın ideolojik tavrına uygundur: Odağını ilerleme ve girişime kurduğu için kan bağını ve duygusal bağları rahatça reddedilebilir.

Yine de *Jane Eyre*'in farkı insanın adeta dünyanın oluşumundan önceki büyük yalnızlığı ve kaderinden dem vururken bunu ne sessiz sedasız ne bağıra çağıra yapmasıdır. Jane'in Bayan Reed ile yüzleşmesi son derece etkileyici bir sahnedir, burada Jane kadar Bayan Reed'in tepkileri de son derece ayrıntılı verilir. Oysa Crimsworth'ün Edward'ı reddettiği bölüm Crimsworth'ün kontrolüne bırakılarak çok köşeli ve öznel verilir.

Jane Eyre üç yerine dört aşamalı –ikinci aşaması Rochester ile St. John Rivers arasında bölünmüş– yapısı ile farklılık gösterir. Rivers'ı öbür romanlardaki güçlü kişilerle karşılaştırınca *Jane Eyre*'in estetik üstünlüğünü görürüz. Bütün güçlü karakterler (Reuter, Rivers, Helstone, Beck) hayran olunacak tipler olarak çizilmiştir; bunun en büyük istisnası yer aldığı roman kadar tatsız görünen Edward Crimsworth tiplemesidir. Bu karakterler arasında bütün karmaşıklığı ile en başarılı çizilen, bizde hem tiksinti hem duygudaşlık uyandıran, Rivers karakteridir. Romanın farkı bu güçlü karakterin ne Matmazel Reuter gibi saman alevi, ne Edward Crimsworth gibi

tek boyutlu baskıcı ne Helstone gibi Tory'ci beylik bir tip ne de Moore gibi gizli romantik veya Madam Beck gibi tutarsızlık yumağı oluşudur. Rivers son derece karmaşık bir karakterdir, basit bir simgeye indirgenemez. *Profesör* ve *Shirley*'de güçlü karakterin enerjisi üstünlüklerini görkemleriyle birleştirerek güçlü karakter rolüne el koyan "romantik" Hunsden ve Shirley'e geçer. Rivers harika bir hayat sürer, Rochester'ın romantik tutkusunu dengeleyen de odur. *Jane Eyre*'in gücü Rochester hezimetinden sonra katharsis krizine giren romanın dirençle yeni bir evreye geçecek enerjiyi kazanmasıdır.

Bu bölümde Charlotte Brontë'nin eserlerinde yapısal düzen, yazınsal biçim ve estetik değer arasındaki bazı önemli ilişkilere bakmaya çalıştım. Baskın bilinç bütün şeffaflığıyla tarihsel gerilimlerin içinden sıyrılır – muğlak, dağınık bir bilinçtir bu, farklı unsurları çatışmalı bir yapıda buluşturur-ken eserlerdeki temel ilişkilerin tekrarı yoluyla tanımlanan bir yönü de vardır. Yazarın düş gücünün iskeleti olan bu ideolojik yapı kullanılabilecek yazınsal biçimleri ortaya çıkarır. Burada romanların tutarlı bir "derin" yapı üzerine, o yapının iç çatışmalarını çözümlemek amacıyla, nasıl çeşitlemeler yaptığını ele aldım. Bence estetik değer tanımında bu çatışmaların yazınsal biçimin sınırları ve eksiklikleri içinde ne ölçüde ortaya çıktığı önemli bir etkendir. İşte bu noktaları aklımızda tutarak şimdi de *Uğultulu Tepeler*'e bakabiliriz.

6. *Uğultulu Tepeler*

İdeolojinin bir işlevi de gerçek çelişkilere aldatıcı çözümler getirmekse Charlotte Brontë'nin romanları tam da bu mitsel anlamda ideolojiktir. Victoria dönemi burjuva bilincini oluşturan karmaşık mitsel yapının çeşitli yüzleri *Jane Eyre* gibi bir eserin dramatik arke-tipler ve doğaüstü güçlerle peri masalını andıran muhteşem atmosferinde en uygun estetik biçimini bulur. Yine de "mit" kavramı, elbette, *Uğultulu Tepeler*'de daha çok kullanılır ve bu nedenle bu sözcüğün farklı anlamlarını birbirinden ayırmamız gerekir.

Lucien Goldmann'a göre yazında "ideoloji"nin "dünya görüşü" denen şeyden kesinlikle ayrılması gerekir. İdeoloji sahte, zararlı, eksik bir bilince işaret eder; "dünya görüşü" ise toplumsal ilişkilerin gerçekçi, bütüncül ve tutarlı bir biçimde kavranması demektir. Ben bunu epey kuşkuyla karşılıyorum: Bence Goldmann'ın *The Hidden God*'da incelediği Pascal ve Racine'in "trajik durumu"ndan daha ideolojik bir şey olamaz. Yine de Goldmann'ın yaptığı bu kuşku götürür ayrım Charlotte ve Emily Brontë'nin eserleri arasındaki önemli bir farka ışık tutabilir. Charlotte Brontë'nin eserleri söylediğim gibi tam da ideolojik anlamda "mitsel"dir: Düşman güçleri birbirine sabitleyerek onlardan riskli ama işlevsel bir çıkar yumağı inşa eder. *Uğultulu Tepeler* daha geleneksel anlamda mitseldir: Zamansız, son derece tutarlı, gizemli denecek kadar kendine özgü sembolik bir evren sunar. Böyle bir

mit kavramının kendisi de ideolojik temellidir elbette ve bu bölümde bu gizi açıklığa kavuşturmaya çalışacağım. *Uğultulu Tepeler*'deki dünya ne sonsuzdur ne kendi içine kapalı; ne de iç çatışmalardan muaf. Charlotte Brontë romanlarında gördüğümüz baskın bilinçle karşılaştırıldığında, eserin bu özelliğine bakarak bir "dünya görüşü"nden, sağlam, tutarlı, açık ve net bir bakış açısından söz etmemiz gerekir. Goldmann'ın yaptığı ayrım da buraya kadar bir değer taşıyor. Bu ayrım Emily Brontë'nin romanlarındaki kişileştirmeden uzak tipler ve "yoğun içerikli" anlatıyla[1] Charlotte Brontë'nin malzemesini kasten, hatta fırsatçı bir biçimde, ideolojik amaçla kullanırken politik niyetlerinin bunlarla hiç ilgisi olmayan durumları yönlendirmesine izin veren tavrı arasında karşılaştırma yapmaya çok uygun bir araçtır. *Uğultulu Tepeler*'in bazı sınırların ötesine geçmesinin nedeni daha az ideolojik bir anlatı evrenine sahip olması ya da çatışmaya yol açan baskılardan söz etmeyişi değildir. Aradaki fark şudur; *Uğultulu Tepeler* iç bütünlüğünü anlatıda karşı karşıya gelen güçlerin kıyasıya hesaplaşmasından elde etmeyi başarırken Charlotte Brontë'nin tutarlılığı bu hesaplaşmaları işlevsel olarak bir arada ele almasına dayanır. Düşünce düzeyinde ikisi de ideolojiktir ama Emily Brontë daha derin, keskin ve sahici bir biçimde daha yüksek bir sanatsal düzeye yerleşir. *Uğultulu Tepeler* biçimsel olarak içinde barındırdığı çatışmalardan yara almamayı başarır; bu çatışmaların yaktığı muazzam ateş karşısında ruh bütünlüğünü korur. Burada romanın genel yapısından söz etmek gerek: Çatışmaların zeminini oluşturan aile ilişkileri malzemesi son derece sıkı ve incelikli bir yapı halinde örüldüğü için anlatının çatışma ve bölünmeye yol açan öbür malzemelerinden ayrılmış olur. Bu yapısal düzenleme Charlotte Brontë'de pek görülmeyen "kişisel" ve "kişisel olmayan" arasındaki keskin diyalektik ayrıma izin verir: Aile sosyal bir kurum ve son derece yoğun bir kişilerarası ilişkiler alanı olarak değiştirilmesi olanaksız ilişkilerin evrimi ile bireysel değerlerin oluşumu arasındaki karmaşık yapıya ışık tutar.

O zaman bizim de bu noktada Goldmann'ın ideoloji ve dünya görüşü arasındaki kuşku duyduğum ikili kavramına kulak vermemiz gerekir: yani "ideoloji" düşmanlıkların bütünüyse "dünya görüşü" de onun tutarlı bir algısıdır.* Bu tutarlı algının bir ifadesini Emily Brontë'nin ilk denemelerinden "The Butterfly"da bulabiliriz:

> Yaratılan her şey aynı derecede akıl dışı. Derenin üstünde oynayan sineklerin, kırlangıçlarla balıkların sayısı her saniye azalıyor: Sırayla bir vahşisinin suyun veya havanın bir vahşisinin yemi oluyor hepsi; onları öldürenleri ise insan keyfi ya da ihtiyaçları için öldürüyor. Doğa çözülmesi imkânsız bir bulmaca, yaşam yok etme ilkesi üzerine kurulu; her bir canlı sürekli ya başka canlıların ölümüne aracı olmak zorunda kalıyor ya da kendisi ölüyor.[2]

Bu ifadeler toplumsal Darwinciliğe işaret edecek kadar ideolojik olsa da Charlotte Brontë'nin korkularını ve özel hislerini bu kadar kolay ve rahat bir biçimde böyle açık ve genel haliyle yazdığını düşünmüyorum. Charlotte Brontë aslında bu farkı kardeşinde de görür. Bir yazısında şöyle der: "Aslında ben Emily'nin biraz kuramcı olduğunu düşünüyorum; uygulamada olduğundan daha cesur ve özgün bir biçimde öyle sivri düşünceler atıyor ki bazen ortaya."[3] Bunu kuram ile uygulama arasındaki çatışma ile açıklayabiliriz: Sağduyulu nesnel gözlemci, geniş açılı, bütünleyici bakışı hem saygı hem kuşkuyla karşılar. Charlotte Brontë'nin özgür düş gücü elbette böyle bir etik veya entelektüel cesarete dayanmıyor. Hunsden, Rochester, Shirley, Paul Emmanuel: Hepsi de Heathcliff'ten çok farklı romantik radikal tipler olarak uygar bir orta noktada buluşurlar. Heathcliff, Lockwood'un bedelini ödeyerek öğrendiği gibi, işlenmemiş bir elmas değildir; ilkel tavırlarının altında utangaç Hunsden'ınki gibi bir şefkat duygusu yatmaz.

***. Bu kısmi, sınırlı ve aslında varlığı kadar yokluğu ve istisnaları ile de tanım bulan bir bağdaşıklıktır [*coherence*] ve (Goldmann'a göre) ideolojiktir.**

Charlotte Brontë ile Emily Brontë arasındaki farkı başka bir şekilde de ifade edebiliriz. *Uğultulu Tepeler*'de anlatı unsurları olan kin, şiddet ve bağnazlık Charlotte Brontë'de yer yer anlatının yazınsal özelliği olarak karşımıza çıkar. *Uğultulu Tepeler* kin ve inadı ön planda tutsa da bunu hep "nesnel" olarak, sımsıkı sarıldığı gerçekliğin en sert duygusal krizlerde bile sarsılmadan kalmasını sağlayan güç olarak kullanır. Charlotte Brontë'nin eserlerinde ise kötülük ve sığlık, farklı olarak, bazen anlatısal bazen temasaldır, kişiler ve olaylar romancının ideolojik niyetiyle kuşatılır, onun özlem ve endişelerinin izini taşır. Bu, belirttiğim gibi, *Jane Eyre* için pek geçerli değildir, orada nesnel dünyaya göreli somutluk kazandıran bir epistemolojik derinlik vardır: Brocklehurst, Bayan Reed ve hatta Bertha'da, Père Silas, Madam Walravens ya da Job Barraclough'da olmayan ürkütücü bir özgünlük vardır. Hepsi de yazarın düş gücünün anlık doğrudan görünümleri olarak Lucy Snowe'un şaşırdığı her durumu bize anında bütün tuhaflığıyla yansıtırlar. Genelde bir Charlotte Brontë karakteri için ne düşüneceğimizi biliriz ama bunu *Uğultulu Tepeler* için söylemek çok zor. Eleştirmenler saçlarını başlarını da yolsalar Heathcliff'in kahraman mı şeytan mı, Catherine'in trajedi kahramanı mı, şımarık bir kız mı, Nelly Dean'in kurnaz mı aptal mı olduğuna ilişkin bitmek bilmez tartışmaya yanıt getiremezler. Romanın anlatı tekniği kasten bu belirsizlikleri koruyacak şekilde kurulmuştur; Charlotte Brontë' nin tekniği ise sahibi baskı altında olsa da bizi doğrudan şeffaf ve kontrollü bilincin kendisine götürür.

Uğultulu Tepeler'in ortaya attığı çatışmalardan etkilenmediğini ve bu açıdan Charlotte Brontë'nin "içeriği" yapısal kusur ve çatlaklar barındıran öbür eserlerine benzemediğini söylemiştim. Charlotte Brontë'nin eserleri temaları açısından burada genel olarak "romantizm" ve "gerçeklik" olarak ifade ettiğim ancak bazen bu ikisi arasındaki daha derin yol ayrımlarına da giden bir yerde durur. *Uğultulu Tepeler* konu olarak bu iki uç arasında mutlak düşmanlık diyebileceğimiz bir yerde dursa da yapısal ve biçemsel olarak aralarında şaşırtıcı

bir bağ kurmayı başarır. Tek tek olaylar birleşip ana dram ve gülmece akışını oluştururken Catherine Earnshaw gibi karakterler de karşımıza tutku ile kırılganlığın amalgamı olarak çıkar. İki kardeşin eserleri arasındaki farkın ideolojik bir temeli olduğunu düşünüyorum. Charlotte'un romanları, belirttiğim gibi, gerçek çatışmaları bilemek için yazını ve fablı kullanırken yarattıkları –tutarsızlık, aşırı vurgulama, idealize etme ve yapısal uyumsuzluk gibi– estetik sorunlara bakılırsa, ideolojiktir. *Uğultulu Tepeler* ise tutku ile toplumun temelde uzlaşacak şeyler olmadığını –aralarında kendini sanki işin özü ve deneyimlerin gizi gibi gösteren, çözülmeyi reddeden, silinmesi olanaksız derin zıtlıklar bulunduğunu– gösterirken kendisi de bu acı gerçekle yüzleşir. Estetik açıdan eserin değerini artıran –anlatıda en ateşli tutkuları en gerçekçi kontrol mekanizmalarıyla sınırlayan– bu acı ikilemle yüzleşmek hayal gücüne kalır. Romanın bu temel çelişkileri ele alış cesareti toplumsal ve ahlaki yüzleşmelerinin özgünlüğü, yani estetik yapısının hassasiyeti oranında bize zengin bir hayal gücü ve algı olarak yansır.

Aklıma gelen ilk çelişki Catherine'in Heathcliff ile Edgar Linton arasında yaptığı seçim. Bu seçim bana göre romanın en önemli olayı, trajedinin belirleyici unsuru; en koyu mitçi ve mistik eleştirmenler bile *Uğultulu Tepeler*'in en can alıcı noktasının toplumsal yönü olduğunu kabul eder. Catherine, Linton'dan daha düşük toplumsal statüye sahip olan Heathcliff'in aşkını kendine ve ideallerine ihanet pahasına reddedince felaket treni istasyondan yola çıkmış olur. Heathcliff'in bu seçimle ilgili düşüncesi pek dikkate değer değildir: Çok yanlış bir biçimde Edgar'ın "[Catherine için] köpeğinden ya da atından en fazla bir derece daha önemli olduğunu"[4] düşünür. Linton ruhsuzdur ama Nelly'nin dediği gibi nazik, saygın ve güvenilirdir, Catherine için sevgi dolu bir koca adayıdır ve onu kaybedince tam anlamıyla perişan olur. Catherine'in toplumsal ayrıcalıklarını umursamadan benliğini ortaya koyma "gafleti" Heathcliff tarafından haklı olarak manevi intihar ve cinayet olarak nitelenir:

Neden duygularına ihanet ediyorsun, Cathy? Artık seni hiçbir söz rahatlatamaz. Bunu hak ettin sen. Kendini öldürdün. Evet, beni öpebilir, ağlayabilirsin; benim öpüşlerimi, gözyaşlarımı alabilirsin: Seni mahvedecek – lanetleyecek. Beni sevdin – ama sonra neden bıraktın? Ne hakkın vardı bırakmaya –söyle– Linton'a olan geçici hislerin için? Yoksa ne sefalet, ne yozluk, ne ölüm, Tanrı'nın ya da şeytanın hiçbir çabası bizi ayırmaya yetmeyecekken sen bunu kendi iradenle, kendin yaptın. Ben kırmadım senin kalbini, sen kendin kırdın ve onu kırarken benimkini de kırmış oldun.[5]

Lucy Snowe gibi Catherine de iki yaşam sürer: Linton ile yaratıcılığı geleneklere feda ederek zorunlu bir ilişkiyi sürdürürken tam tekmil eyerini kuşanıp Heathcliff'e koşar. "Ben Heathcliff'im!" ifadesi son derece vurucudur ama dışlanan kişiyi dirsek hizasında tutarak onun saldırısından korunur. Catherine Heathcliff ise –sorun ilişkiden çok kimlikse– birbirlerine yabancılaşmaları anlaşılır değildir, Catherine böylece Heathcliff'in temsil ettiği zaman aşırı metafizik düşünceye ihanet etmeden yüzünü başkasına dönebilir. Heathcliff ile rutin toplumsal ilişkilerde reddedilme veya etkisiz kalma cesaretini bulur, bu da özünün Hegelci anlamda gerçeğin yardımıyla kusursuzlaşıp yücelmesini sağlar. Heathcliff böyle bir yücelmeyi istemez elbette: O varlığının özünü Catherine'in sevgilisi olarak kullanır. Böylece birey olarak kendini feda etme pahasına müthiş bir ontolojik konuma yükselir.

Charlotte Brontë'nin romanlarında gördüğümüz toplumsal sadakat ve kendini gerçekleştirme ikilemi *Uğultulu Tepeler* için geçerli değildir. Catherine'in uzlaşma girişimi onu ve Heathcliff'i ölüme götüren çelişkilerin ipini çözer. Bu çelişkilerden biri Heathcliff ile Earnshaw ailesi arasındaki ilişkide yatar. Sahipsiz bir yetim olan Heathcliff ailenin sıkı dokusuna bir yabancı olarak monte edilir. Ev düzeninin "dışındaki" karanlık ve belirsiz bir alandan gelmiştir. Bu karanlığın ve belirsizliğin nedeni, Heathcliff'in hem lütuf hem

tehdit oluşu gibi, ürkütücü ve her şeye gebe oluşudur. Earnshaw'un onunla ilgili ilk sözleri bunu açıkça gösterir: "Şuna baksana hanım! Hayatımda bundan daha ağır bir yük taşımamıştım: Sen bunu Tanrı'nın bir lütfu olarak kabul etmelisin; her ner kadar şeytandan gelmişçesine karanlık olsa da."[6] Heathcliff'in varlığı belirlenmiş toplumsal ilişkilerden ve aile içinde belirli bir işlevden yoksun olarak havada kalır; rastlantısal ve gelişigüzel bir biçimde Heights'a gelişi orada kendi toplumsal kısıtlılıkları içinde kapalı devre yaşayanlara onu aralarına alarak bu kısıtlamaları aşma şansı sunar. Heathcliff'in durumu o kadar belirsizdir ki onu insan olması dışında hiçbir statüye gerek kalmadan öylece kabul ya da reddetmek mümkündür. Görüntüsü proleter olsa da kökeninin belirsizliği onu herhangi bir toplumsal rolden kurtarır. Daha sonra Nelly Dean'in dalga geçerek söylediği gibi aslında prens bile olabilir. Heights'a gelişinin bir biçimde sevilmiş olmak dışında mantıklı bir nedeni yoktur ve bu anlamda tepki çekse de Cathy için özgürleştirici bir güç, başkaları içinse tökezleten bir eşik görevi görür. Nelly önce bu yeni ve belirsiz durum karşısında bağnazlığa yenik düşerek ondan nefret eder; sabah gider umuduyla adeta bir köpek gibi eşiğe koyar. Earnshaw ise korur kollar ve böylelikle aile hiyerarşisinde yeni eşitsizlik alanları yaratıp Hindley'nin nefretini kazanır. Heights'ın vârisi olarak Hindley'nin mantık dışı, beklenmedik bir etkenle toplumsal statüsünün zarar gördüğünü düşünmesi normaldir.

Bir miras beklentisi olmayan Catherine, Heathcliff'in gelişine hemen tepki verir; bu da Hindley'nin nefretini kazanmasına neden olur çünkü Heathcliff gerçek anlamda yetimken o da Earnshaw'un ölümünden sonra manen yetim kalacaktır. İkisinin de özgürce davranma izni vardır; ikisi de domestik yapının "dışındadır". Doğum ve kimlik bilgileri belirsiz olduğu için Heathcliff adeta atomlarından türemiş bir bireydir; kan bağı ilişkilerinin konunun ve anlatının önemli bir unsuru olduğu bir romanda o herhangi bir kökenden bağımsız biridir. Heights'ın bir anlamda iç göçmeni olarak ailenin

kızı ve ekonomik açıdan en az bağı olan bireyi olan Catherine ile doğrudan eşit bir ilişki iddiasında bulunabilmektedir. Heathcliff Catherine'e Heights'ın iç sisteminde toplumsal belirleyicilerin katı olduğu ve özgürlüğün sadece verili kan bağlarının, yerleşik, evrilen, öngörülen akrabalık yapılarının göreli bağımsızlığı anlamına geldiği bir ortamda taze özgürlük olanakları sunan bir dostluk vaat eder. Charlotte Brontë'nin eserlerinde ise bu tür ilişkilerin kesilmesi ya da sekteye uğraması insana sınıf sisteminde ilerleyecek özgürlüğü getirir, Cathy'nin Heathcliff ile kullandığı bu özgürlük onu sistemin içinde aşağıya, bir Çingene ile eş olma konumuna çeker. Tabii bu "aşağı" çekilme aynı zamanda da "dışarı" itilmedir, çünkü Çingene hem "düşük sınıf" hem de toplumsal bağı olmayan bir serseri, doğada sınıfı olmayan bir yaşam formu demektir. Heathcliff, toprağın dibindeki kaya gibi hem aşağıdır hem doğaya ait olduğu için sınıf sisteminin en dibindekilerin maruz kaldığı toplumsal baskılardan bir ölçüde muaftır. Heathcliff'e âşık olmakla Catherine de aile ve toplum yapısının dışına sadece "Doğa" olarak imgelenebilecek karşı bir evrene taşınır.

Catherine ile Heathcliff arasındaki sevgiye dayalı eşitlik de bu durumda Heights'taki sıkı sistemin dışına çıkan ve ideal koşullarda da onu kırabilecek insani olasılıklar ölçütüne işaret eder. Ayrıca Heathcliff'in sadece varlığı bile Earnshaw'ların bütün ilişkilerinin ibresini sert bir düşmanlık yönüne çevirerek bu sistemin katılığını, şiddetini hepten arttırır. O bilmeden Heights'lara özgü endemik bir şiddeti keskinleştirir – bu şiddet hem toprakla ilgili mücadelelerin acil koşullarından hem de kendini beğenen köklü saygın bir ailenin toplumsal açıdan izole oluşundan kaynaklanır. Heathcliff'in bilmeden tetiklediği şiddet onun aleyhine döner: Hindley tarafından dışlanıp kültürel olarak beslenmekten mahrum bırakılır, çiftlik işçisi konumundan öteye geçirilmez. Hindley'nin yaptığı, aslında, Heathcliff'in temsil ettiği potansiyel özgürlüğü kendi kendisinin parodisine, ihmalin getirdiği özgürlük dışı ortama çevirir. Heathcliff iki antitez

yoluyla özgürlüğünden olur. Bir yandan hizmet amaçlı kullanılırken bir yandan da başıboş kalmasına izin verilir. Bu çelişkiden yola çıkarak toplumsal kurallardan uzak göreli bir özgürlük içinde geçen bir çocukluğun ona zıt bir biçimde otoriter bir baskı evresi de olmasında şaşacak bir yön kalmaz. Bu anlamda Heathcliff'e toplumun ne içinde ne dışında özgürlük alanı yoktur; onun için bu iki alan birbirinin aynadaki aksi gibidir. Burjuva toplumunun varlığını tehdit eden en büyük çelişki budur. Ne "içeride" gerçek özgürlük vardır –Heathcliff iş ve aile baskısı altındadır– ne de "dışarıda"; özgürlüğün ironisi başıboşluğun, kültürsüzlüğün bir sonucudur. Heathcliff ile Cathy'nin arkadaşlığı ekonomik ve kültürel baskı altında şeffaflaşırken işaret ettiği özgürlük ("yarı vahşi, güçlü ve özgür")[7] baskının öbür yüzü olarak pusuda bekler. Acı toplumsal gerçekler Heathcliff ve Catherine'in ilişkisinde, Charlotte Brontë romanlarında olduğu gibi, romantik bir kaçamağa neden olur; ancak Charlotte Brontë'nin romanları ikisi arasındaki çizgiyi inceltirken *Uğultulu Tepeler* daha diyalektik bir ilişkiye işaret eder. Bu yoğun romantizm toplumsal çatışma kilidini açıp bertaraf edemez; özgürlük baskının gölgesinde doğunca zedelenir, tıpkı yetişkin Heathcliff'in gördüğü baskının, mantıksal olarak baskı yapanın "özgürlüğüne" işaret etmesi gibi.

Hindley baskıyla Heathcliff'in kültürel gelişimini engellerken Heathcliff kültürü silah olarak kullanır. İki yıllık yokluğunda çevresiyle daha iyi başedebilmek için belli bir kültürel sermaye biriktirir, cezalı olarak dışına itildiği topluma geri dönüp cezalandırmak için toprak sahibi kesim gibi pahalı mülkler edinir. Bu özgürlük onun önceki durumuyla çelişse de roman bizi bunun algı düzeyinde kaldığına ikna eder. Başkalarına baskı uygulamakla baskıcı kendi tutsak olur; yetişkin Heathcliff sistematik işkenceyle kurbanlarının acısından beslenirken onun da kanından kan çekilir, bu dışsal bir güç olarak onu yönetir. Catherine'den uzaklaşması onu kendi zalimliğini sıkıcı, sıradan ve ruhsuz bir adamın mekanik hareketleri olarak görecek kadar kendine yabancı-

laştırır. Heathcliff, Hindley'nin kurbanı olmaktan kurtulurken Catherine gibi kendi kendinin celladı haline gelir.

Uğultulu Tepeler romanında emek ve kültür, bağlılık ve özgürlük, Doğa ve düzen karşılıklı olarak diyalektik olumsuzluklar yaratır ve içten içe de ona uygun bir karşılık bulur. Kültür –soyluluk– genç Heathcliff ve Hareton için emeğin tersidir; ancak önemli de bir ekonomik silah olduğu gibi kendisi de bir emek ürünüdür. Ruhsuz kibar Linton'lar kırmızı halılı salonlarında yaşamlarının devamını sağlayan emekten tamamen izole yaşarlar; soyluluk kaynağını başkalarının üretiminden alır ama kendisini o emekten uzak tutar (Grange'ın Heights'tan ayrı oluşu gibi) ve sonra da parazit gibi sömürdüğü emeği kontrol eder. Böylelikle kendisini koruyan bandaj işlevi kazanır; hizmet daha derin bir anlam düzeyinde uygarlık demektir. Heights'ta tarıma dayalı çiftçilik yapısında bu kutuplar buluşur. Emek ve kültür, özgürlük ve zorunluluk, Doğa ve toplum genel olarak birbirini tamamlar. Earnshaw'lar soyludur ama toprağı işler ve kendi kendilerinin efendisi olmanın keyfini sürerler; ancak bu özgürlük katı emek düzeni içinde kalır çünkü Heights'ın toplumsal birimi olarak aile hem "doğal" (biyolojik) hem de ekonomik bir sistemdir. Bu sistem Doğa ile düzen, doğallaştıran mülk ilişkileri ve toplumsallaştıran kan bağları arasındaki dengeyi bir yere kadar sağlar. Bu izole konumda ilişkiler çalkantılı ve çıplaktır, kişi adı olmadan iş ve emek üzerinden Doğa üzerinden yürütülür. Bu açıdan Q.D. Leavis'ın Heights için kullandığı "sağlıklı bir toplumun tamamen ilkel ve doğal bir parçası"[8] ifadesi ile de örtüşür. Joseph için de bu geçerlidir aslında. Joseph'te acil ekonomik koşulların ardında yatan, ilişkilerin düzene konmazsa hemen şiddete evrilebilen sertliği görürüz. *Uğultulu Tepeler*'in başardığı daha önemli bir şey de Victoria döneminin aile kavramına yüklediği toplumsal çatışma içinde inanç ve korunma alanı özelliğini bir örtü gibi kaldırıp atmasıdır. Heights, yine de, Heathcliff'in gelişiyle ortaya çıkan çelişkileri çözmeyi başarır. Heathcliff, Heights'ı rahatsız eder, çünkü eklentidir: Heights'ın biyolo-

jik ve ekonomik sisteminde tanımlı bir yeri yoktur. (Catherine'in gayrimeşru üvey kardeşi olabileceği gibi, ortadan kaybolduğu iki yılı Tunbridge Wells'de de geçirmiş olabilir.) Onun bu eklenti hali sadece kabul görme isteği içeriyor olabilir; ama Heights'ın katı ekonomik düzeninde böyle bir eklentiye yer olmadığı için etkisi yapıcı değil yıkıcı olur, zaten gergin olan ilişkileri iyice ağırlaştırıp gerginleştirir. Heathcliff, Heights sakinlerine özgü öfkeyi harekete geçiren unsur olur, Hindley'nin Heathcliff'in geldiği gece Catherine'e attığı o yumruk, Heathcliff'in gelişi ile başlayan çatışmanın önemli bir işaretidir.

Heathcliff o çatışmaların düşmanlıklara dönüşmesine ve sonunda ortalığı tozduman etmesine neden olmuştur. Tutku ve yoğun duygular toplumsal alandan çıkınca alternatif bir sürecin başladığını anlarız. Earnshaw'lar gibi çiftçi ailelerinin iş ve insan ilişkileri iç içedir: İş toplumsallaşır, bireysel ilişkiler iş ortamında kurulur. Heathcliff ise ailenin bir üyesi değil hizmetçisi olarak bitmeyen bir iş rutini içindedir; Catherine ile duygusal bağı da Doğa'nın talep ettiği emeğin toplumsal olarak sergilendiği alanda değil vahşi Doğa'nın alanı olan çalılarda [*heath*] kurulur. Heathcliff soy anlamında kültürden muaftır ama bu Catherine ile olan o hayal düzeyi zengin ilişkisini iyice zenginleştirir. Onların kimsenin aldırış etmediği başıboş gezintileri Thrushcross Grange macerasına neden olur. Catherine ile Heathcliff'in romantik çocukluk kültürü iş ilişkilerinin tehdit edici dünyasının toplumsal karmasından bağımsız bir biçimde var olur; aynı şey başka bir anlamda Linton'ların bir taraftan gizlediği maddi koşullar üzerinde varlık gösteren soylu kültürü için de geçerlidir. Çocuklar Linton ailesini gözetlerken gizlice yaşanan vahşet uygarlığın savunucusu rolündeki bir bekçi köpeği biçiminde üstlerine salınır. Linton'ların kültürel kodlarından gelen doğal enerji tam da mülkü tehdit ettiği düşünülen "vahşilere" uygulanan vahşet olarak patlak verir. Bunun altında yatan ve Heights'ta varlığını hep sürdüren gerçek ise bir anda açığa çıkmış olur; yaşlı Linton serserilerin parasının peşinde oldu-

ğunu düşünür. Kültür bu vahşi gücün üstünü örtmekle kalmaz onu keskinleştirir de: Ne kadar çok mülkünüz varsa onu savunmak için de bir o kadar güç kullanmanız gerekir. Aslında Heathcliff kendisi de, Linton'ların çocuklarının şımarıkça atışmalarını küçümseyen tavrından anlayabileceğimiz gibi, kültürlü olmanın "doğal" çatışmayı nasıl körüklediğinin biraz farkında gibidir; kültürlenmek "doğal" güdüleri denetleyerek fiziksel şiddeti baskılarken bencilliğin başıboş kalıp hastalıklı bir ruh haline dönüşmesine de neden olur.

Saldırganlık güdüsü kültürün fazlasından da beslenir, yokluğundan da – bu çelişkiyi hemen kabalaşıp hırçınlaşan, şımaran Catherine Earnshaw'da görürüz. Yani doğa ile kültür arasında karmaşık bir düşmanlık ve yakınlık ilişkisi olduğu söylenebilir; Heathcliff ile Catherine'in romantik fantezileri, Linton'ların altın varaklı, ışıl ışıl avizeli romantik salonu onları yaratan maddi koşulların yarasını –Cathy'nin dizinde de fiziksel olarak gördüğümüz yaraları– da taşır. Tabii konuyu bununla sınırlamak biçimci bir çerçeve kurmak demektir. Çünkü romantizmde iki biçimi ayıran şey Heathcliff'tir: onun Catherine'e olan bağlılığı Linton dünyasının kökten reddidir.

Yine de karşıtlık kişisel ilişkilerin dayandığı değerlerle geleneksel toplumun değerleri arasındaki karşıtlıktan ibaret değildir. Burada çatışmayı engelleyen Catherine ile Heathcliff arasındaki ilişkinin nasılsa kişileşmemiş olmasıdır. Edgar Linton sevgi dolu, sadık yönünü elinden geldiğince sergilerse de bu bazı sınırları iyice belirginleştirir. Bu sınır çocukların bulunduğu boş odanın –sevginin ve saldırganlığın sergilenebildiği anlık karşılaşmaların yaşandığı parlak, korunaklı yerin– sınırıdır. Linton maddi baskılardan kurtulup medeni bir ortama adım atar; onun durumu kişisel ilişkilerin iş ortamıyla iç içe geçtiği Heights'tan farklıdır. Heathcliff ile Catherine'in ilişkisi de üçüncü bir alan yaratır. Bu gerçekten kişisel bir ilişkidir ama kişiler ötesi de görünür ve kişisel alanı daha ötede bir yere taşır. Aslında, "kişisel" tanımıyla ikisinin arasında bir süreliğine sağlanan buluşmanın etkisinin

azaldığı söylenebilir. "Kişisel" sıfatı Edgar'ın (Heathcliff tarafından acımasızca küçümsenen) acıma, yardım ve insanlığa önem vermek gibi insani değerlerini tanımlar ama Catherine ile Heathcliff arasındaki karşılıklı şiddet ve yıpratmaya dayalı ilişkiyi ifade etmediği ortadadır. Aşklarının hem güzel hem felaket getiren özelliklerini tanımlamaya da yetmez. Onların ilişkisi, dediğimiz gibi, "ontolojik" ya da "metafizik"tir çünkü kişisel alanı aşmış, iki bireyin ilişkisinden öte bir nitelik kazanmıştır, bu, ilişkinin kişileri aşan yönünün de toplumsal baskıya verilen bireysel romantik bir tepkiden öteye geçtiğini gösterir. İlişkilerinin sıradan toplumsal pratiklerin açıklayamadığı, eldeki toplumsal dilin kavramlarını zorlayan bir derinliği vardır. Bu ilişkinin kişisel olmayışı temel ve ilkesel olarak önemlidir; iki anlamda da ilişki bütünüyle onların denetimi altındadır. Sömürünün ve eşitsizliğin kol gezdiği bir dünyada Heathcliff'in Cathy'ye tek ve özgün yaşama biçimi olarak sunduğu şey toplumsal evreden önceki evreye, insanın yerinin sınıf yapısıyla ölçülmediği, belki de, ilkel bir dünyaya aittir. Charlotte Brontë'nin romanlarında insanı toplumsallaştıran aşk ilişkisi *Uğultulu Tepeler*'de toplum dışına iter. Heathcliff ile Catherine'in aşkı "sosyolojik" boyutu ve taşıyıcı ortamı olmayan adeta kozmik, sezgisel bir yakınlıktır; bu hem güç hem sınır demektir. Toplumsal boyutun olmayışı belirlenmiş toplumsal rollerin ve değerlerin dilinin de devrimci bir tavırla reddedilmesini getirir; ilişki toplumun etkisinden soyutlandığı ölçüde toplumsaldan çok doğallaşır çünkü doğa toplumun "dışında" bir olgudur. Ama roman toplumsal unsurlara yönelik bu devrimci tepkinin hakkını vermez; yapabildiği en fazla ilişkinin güç aldığı cisimsiz, adsız enerjiyi gizemli bir biçimde dibimize kadar getirmektir.

Catherine için ok yaydan çıkar: Linton'ların medeni dünyasına adım atmakla Heathcliff'i "acımasız bir kurda" dönüşmek üzere ardında bırakır. İnsani ilişkiden kaçmak sürülmemiş kıraç toprak olmaktır: Bu romanda kabul ile isyan arasında yalpalama yoktur. Ancak Heathcliff ile Catherine

arasındaki ilişkide tarihsel bir güç kazanmak için gerekli devrimci derinlik de bulunmaz; onun yerine karşımızda mutlak değerlerin uçucu rüyasını, Charlotte Brontë'nin kayıp köken mitinin daha güçlü bir versiyonunu buluruz. Catherine ve Heathcliff toplumsal evre öncesi, tarihin ve baskının olmadığı dönemin ilkel uyumunu yansıtır. Ancak bu onları cennette mahsur kalmış masum çocuklar olarak görmemizi de gerektirmez: Zaten onları sadece çocuk olarak görmeyiz, "sadece" çocuk olarak kalmak yetişkinlerden gelecek ceza ve baskıya da maruz kalmak demektir. Öte yandan, bu ilişkinin "metafizik" düzeyde kalması Heathcliff'in suçu değildir: Onu bir sonuca erdirmeyen Catherine'dir. Aşkları somut varoluşun sınırlarına giremeyen ve ne yazık ki bu somutluğu ancak ölünce elde eden tarihsiz bir soyutluk olarak kalır. Aslında, Catherine ve Heathcliff'in aşkının mekânı, bu aşkın ufku, bilincin ve toplumun mutlak sınırı olan ölümdür. Ölümün mutlaklığı önceden verilip ilişkinin akışı içinde yoğun bir yankı bulursa da birleşmeleri ancak gerçek dünyayı terk edince mümkün olur.

Yani Catherine ve Heathcliff'in aşkı toplumun kendisi tarafından çepere itilir, bir mite dönüştürülür ama zaten hep mitleşebilir oluşu da romanın "olası bilinç" eşiğine işaret eder. Ben bu tanımlamayı Lukács ile Goldmann'dan aldım ve tarihsel bir dönemin sadece gerçek toplumsal ilişkilerle silinebilecek olan bilincine getirilen sınırlamayı ifade etmek için kullanıyorum; bu sınır, etkin yaratıcı gücün sadece bireysel algıyı değil tarihsel söylemi de zorladığı noktadır. Heathcliff'in temsil ettiği güç bireyci olmakla yetinmez. *Uğultulu Tepeler* gücünü, romantizmin bir asinin düzene bir başına kafa tuttuğu sığ ve sınırlı kalıplarından değil kendisini devre dışı bırakmaya çalışan düzeni bildiği yoldan "birey ötesi" değer sistemiyle zorlayan daha eski ve özgün romantik dürtüden alır. Heathcliff de Byron'cudur ama Rochester gibi değil: Roman toplumsal kabule sadece kişisel yaşam biçimlerindeki farklar için değil başka bir dünya için kafa tutar. Ancak burada "olası bilincin" sınırları da devreye girer: Doğanın mutlak

gerçekleri, mitleri ve kozmik güçleri, yargısına maruz kaldıkları toplumla ideal bir ilişki kuramayan, toplumsal tabanı olmayan dünyalar olarak rollerini oynamaya devam ederler. Evrenselliğin bedeli, toplumsal alanın dışında bir yerde Linton'ların son derece yabancı olduğu bir derinliği de, bireyin ortak mekândan kendi dünyasında inziva haline geçişini de ifade eden ölüm anında sonsuza dek ödenmiş olur.

Doğa tam anlamıyla "toplum" dışı sayılmaz çünkü doğanın bütün çatışmaları toplumsal düzleme taşınır. Roman bu anlamda doğa ve toplumla zıtlık içindeyken doymak bilmez doğal iştahın damıtılmış bir türü olarak uygar yaşama da sımsıkı sarılır. Doğa toplumun hem içinde hem dışında yer alan belirsiz bir kategoridir. Bir düzeyiyle kültürün ötesindeki el değmemiş alanı, bir düzeyiyle de kültürün de içinden doğduğu yaygın gerçekliği simgeler. Heathcliff'in yaşamının çocukluk ve yetişkinlik evreleri arasındaki ilişki de bu belirsizliğe dayanır. Heathcliff hem başıboş olduğu hem de Hindley'nin çalışanı olarak bedensel emeğe dayalı bir role indirgendiği için "doğanın" çocuğudur; yetişkin Heathcliff, Hobbes'un tanımladığı anlamda "doğa" adamıdır: Hiçbir bağı ya da geleneği kutsallaştırmayan iştahlı bir sömürgeci, gelenek ve inançla bağını koparmış fütursuz bir yağmacıdır. İlk tanımda "doğallık", "uygar" yaşama uzaklığı nedeniyle toplumun dışındayken ikincide toplumsal ilişkileri insansız yürüten bir dünyanın merkezindeki toplumsuz alana işaret eder. Heathcliff anarşist bir yabancı olarak doğaldan uzaklaşıp rekabetin kısırdöngüsündeki toplumda kişinin gelişimi için doğal sayılan davranışları geliştirir. Elbette, bu iki anlamda doğal olmak başka bir boyutta da doğal olmak demektir. Bir çocuğun kültürel açıdan ilkel bir bireye dönüşmesi de Heathcliff gibi fütursuz bir adam haline gelmesi de doğal değildir. Ancak bu romanda kültür de Doğa kadar sorunlu bir unsurdur. Doğal bozulmayı ölçecek soğukkanlı Arnold'cı bir mihenk taşı yoktur çünkü *Uğultulu Tepeler*'in diyalektik vizyonu kültürü tersinden, "doğallık" boyutunu sorgulatarak sunar. Doğal olmanın beraberinde, toplumun tamamen için-

de ya da dışında, ya sahipsiz bir hayvan ya da güçlü bir mal sahibi olmayı getirdiği gibi kültür de ya özgür romantik fantezi ya da Linton'ların şık mobilyalı muazzam salonu demektir. Yetişkin Heathcliff bu zıtlıkların odağındadır: Toplumsal yapı içinde yavaşça yerini edinirken ruhen aşama aşama o yapının değer verdiği her şeyden uzaklaşır. Ancak burada asıl vurgulanması gereken şey zıtlıktır. Heathcliff'in şizofrenliğinin nedeni kültür ile Doğa arasında gerçek diyalektik ilişkinin olmadığı –kültürün sırf maddi koşullardan kaçmak ya da onlara tepki vermeye yaradığı– bir dünyanın belirtisi olarak kendisine alternatif olabilecek koşullara ya çok yabancı ya da onlarla çok iç içe olmasıdır.

Heathcliff'in Cathy'nin kendisini reddettiği noktaya kadar genel anlamda sevilecek bir tip çizdiğini düşünüyorum. Grange günlerini anlatırken dürüst, eleştirel ve ne yaptığının son derece farkında oluşu bunu destekler niteliktedir, zaten elimizde bundan başka sadece taraf tuttuğunu kendi ağzıyla söyleyen Nelly Dean'ın tanıklığı vardır. Nelly'nin homurdanarak anlattıklarına göre Heathcliff çocukken bile çok sabırlıdır, hiç sesi çıkmaz (burada Nelly öfkeyle "somurtuk" sözcüğünü ekler) fakat yaşlı Earnshaw'ın ölümüne o kadar içten ağlaması Nelly'nin efendisine karşı hiç de müteşekkir bir tavrı olmadığı yönündeki yorumuyla çelişir. Zavallı çocuk Hindley'nin kötü muamelesine maruz kalsa da Catherine'in dibinden ayrılmaz. Romanda Hindley'nin Heathcliff'i sürekli aşağıladığını gördüğümüze göre "bir azizden bir zalim yaratmaya yetecek kadar"[9] baskı gören bu çocuktan acımasız bir kapitalist efendi yaratılmış olmasına şaşırmamalıyız. Yetişkin Heathcliff altüst olmuş bir tiptir; biyolojik olarak ise çocuk Heathcliff'in devamıdır. Çocuk Heathcliff özgürlüğünü belli bir soy ve kökenden azade oluşundan ve daha önce belirttiğim gibi, yeni bağlar kurabilme olasılığından alan yalnız bir bireydir; yetişkin Heathcliff ise adeta kendi atomlarından türemiş, bağlara ve ilişkilere önem vermeyen ve bireyciliği özgürleştirici olmaktan çok köleleştirici olan bir kapitalisttir. Çocuk hali başıboşluğun olumsuz anlamda özgürlük

getirdiğini bilir, yetişkin hali ise kendisine giderek daha yabancılaşan hedeflerin peşinden inatla koşar, özgürlüğün yalnızca başkalarını sömürmeye dayanan aldatıcı yönünün farkındadır. Catherine ile ilişkisi bitince yaşadığı özgürlük de yine o topluma özgü olacaktır; Heathcliff sadece baskı dilinden anladığı ve kendisine de sürekli baskı yaptığı için kendini sadece bu dille ifade ederse de buna ifade denemez. Heathcliff kendine eziyeti sever, ruhunu çalan sistemle onun nefret diliyle mücadele ederek kendinden intikam aldığı için kendi cehennemini yaratır. Çocuk olarak, aynı anda sistemin dışında ve içinde olan, kırlarda dolaşıp çiftlikte çalışan Heathcliff yetişkin olarak da benzer bir kişilik bölünmesi yaşar, Catherine'nin yanındaki gerçek kimliği ile çelişen sahte bir toplumsal kimlik takınmak zorunda kalır. Heathcliff'in toplumsal kimliğini vahşiliği kadar –ki vahşi olduğu kesindir– onunla çelişen bir biçimde Catherine'e olan tutkusundan beslenen derin ve özgün yanları tanımlar. Kendini geleneksel toplumun merkezine monte etmiştir ama bunu olumsuz ve düşmanca duygularla yapmıştır; toplumsal rolünü Catherine'e olan tutkusunu iyice arttırıp sonra onun yerini alan hesaplı kitaplı bir öz çatışmayla belirlemiştir.

Heathcliff'in Heights ve Grange ile olan ilişkisi romanın en karmaşık yönleridir. Lockwood Heights için fazla soylu göründüğünü düşünür, Earnshaw ailesi, kapitalist toprak sahipliğinin geleneksel tarım ekonomisine zaferini temsil ettiğine göre onun Grange'ın dışında kalması gerekir. Oysa Heathcliff, Hareton'ı defedip eski çiftlik düzenini yıkmaya çalışır. Bunu biraz da silahlarını (mülk anlaşmaları, anlaşmalı evlilikler) sonuna kadar kullandığı Linton dünyasından öç almak için yapar. Kaba kuvveti Heights dünyasının bir özelliğidir; çiğliği ve direnci onu kültürel olarak *Uğultulu Tepeler*'e bağlar, bu özellikleri hem Heights'ı hem Grange'ı mahvetmek için sonuna kadar kullanır. Böylece içinde büyüdüğü Heights'ı deviren güç olarak o düzenin sınırlarını aşıp yeni ve doymak bilmez bir mal mülk hırsı alanı yaratır. Onun vahşi kapitalizmi çocukken girdiği Heights dünyasının reddidir; o

zaman Grange silahlarına değil ama Grange değerlerine çocukluğunda ve yetişkinliğinde gösterdiği tepkiler birbirinin devamıdır. Heathcliff öznel anlamda Grange'dan çok Heights tiplemesidir, nesnel anlamda ise Heights'a zarar veren bir Grange tiplemesidir; iki dünya arasındaki çatışmadan beslenir. Onun güç kazanması aynı anda hem ezilenlerin kapitalizme hem kapitalizmin ezilenlere zaferidir.

Çatışma kavramının vücut bulmuş halidir Heathcliff – hem ilericidir, hem köhne, hem Thrushcross Grange'ın tarımsal kapitalist güçlerinin karikatürüdür, hem de onlara karşı yürütülen gelenekçi protestonun sesi. Bu iki gücü Grange'ı felakete sürüklemek üzere elinde tutar, kendi istediği gibi güderken mülk düzeniyle de dalga geçer, Linton'lara uymayan bir açıklık ve aşırılıkla Linton'lara karşısına çıkar. Böyle davranmasının nedeni "ruhunun" bu dünyaya değil Catherine'e ait olmasıdır ve bu anlamda asıl sadakati geçmişe yöneliktir, kapitalist toplumsal ilişkilerin sekteye uğrattığı bireysel değerlerin iyice mitleşen alanına yönelik "köhne" bir sadakattir. O değerlerin karikatürize edilmiş bir biçimini hayal ederken hem Grange'ın hem de Heights'ın evlilik düzenini şiddetle protesto eder. Heathcliff geleneksel düzene eleştiri olarak çarpık değerleri küstahça harekete geçirip toplumdan öcünü alır. Bir anlamda ilerlemeci tarihsel gücü temsil ederken başka bir anlamda da Heights'ın yerini aldığı dünyaya aittir, bu açıdan ölüm ve çiftliğin kapanması mantıksal olarak ilişkilendirilir. Sonunda Heathcliff yenilip Heights düzeni onu hak eden yeni efendiyle baştan kurulurken onun simgelediği değerler Hareton ile genç Catherine'in terk ettiği Grange'da yaşar. Hareton aynı anda Heights'ı hem kazanır hem kaybeder; Heathcliff tarafından terk edilmekle Thrushcross Grange'ın devraldığı sistemin içindeki yerini alır. Hareton hem kazanıp hem kaybediyorsa Heathcliff de hem yenilmiş hem zafer kazanmış olur.

Sonunda kimin kazandığı da sorgulamaya açıktır. Bayan Leavis ve Tom Winnifrith'a göre eski dünya, bu sonucu "geleneğin yeniliğe zaferi" olarak okuyan T.K. Meier'ın değer-

lendirmesinin aksine[10], Yenidünya'ya teslim olmuştur. Bu eleştirel fark romanın temel belirsizliklerinden birini yansıtır. Bir anlamda eski değerler gaspçının elinden kurtulur: Hareton doğuştan hakkı olan şeyleri temsil ettikleri değerlerle ve taşıdıkları gizli güçle birlikte geri alırken Catherine'in temsil ettiği Grange'ın bahşettiği uygarlığı da kuşanır. Kendi bakış açısından Heathcliff'in iş hayatı kısa ama sarsıntılı bir duraklamanın ardından yavaş yavaş gerçek dengesine kavuşur. Daha açık bir ifadeyle, Grange kazanır: Heights kapanır ve Hareton yeni efendi olur. Heathcliff de Earnshaw dünyasından kalanları kapitalist sınıfa dönüştüren gelişigüzel bir araç –o dünyanın yerle bir olup Grange'a dönüştüğü tarihsel bir ortam– rolü oynar. Thrushcross değerleri varlıklarını sürdürmek için bu ruhsal dönüşüm sayesinde maddi gerçeklerle daha yapıcı bir diyaloğa girer; Grange Heights'a gelir, Heights'ın ona verebileceği her şeyi alarak kendini toparlar. Onun için de romanın sonunu iki evren, burjuva gerçekçiliği ile üst sınıf kültürü, arasında karşılıklı simgesel bir yakınlığın kurulması olarak okumak yetmez. Romanın sonunda elde edilen bütünlük kesinlikle simetrik sayılmaz: Geleneksel düzenin hayatta kalan son bireyi olan Hareton, tarıma dayalı kapitalizmin ilerlemeci güçlerinin zaferiyle Grange'a sessiz sedasız eklenmiş olur.

Heathcliff'in "mağlubiyetini" onu hedef alan gelenekçi dünyanın zaferi olarak okuyamamamızın önemli bir nedeni var. Heathcliff kapitalist hareketin parodisi olarak normlardan sıra dışı bir sapmaya işaret eder; geleneksel Grange'ın acımasızca ve rahatça göz ardı ettiği gerçeğin ölçütü durumuna gelir. Heathcliff'in kısa ömürlü bir hamleye işaret etmediği, sermaye dünyasının tarihsel uzantısı olduğu söylenebilir; ama bunu öyle "doğal olmayan" bir biçimde yapar ki roman onu kibar bir hareketle kenara itip Hareton ile genç Catherine'in simgelediği çözümle yola devam eder. Heathcliff yenilince toplumsal değerler de onun yarattığı kalıplardan kurtulur. Şiddeti de tutkulu aşkı gibi hem geleneksel şiddeti yansıtır hem de bugün için fazla kahramanca sayılan

özelliklere sahiptir; Grange'ın uyumlu ve sakin ortamı bu duyguları kaldıramadığı gibi arkalarındaki toplumsal ve ekonomik gücü de ifşa eder. Heathcliff'in "yenilgisi" bu anlamda gücünün ve hiddetinin kaynağı olan tutkunun bitmesinden öte bir önem kazanır.

Şimdi de Heathcliff karakterini oluşturan çelişkilere bakalım. Bana kalırsa Heathcliff ile Grange arasındaki çekişme, burjuvazi ile toprak sahibi soylular arasındaki, Charlotte Brontë'nin eserlerinde büyük önemi olduğunu söylediğim, çatışmanın biraz fantezi katılmış bir versiyonu sayılabilir. Romanda bu bağlantıyı detaylı şekilde görmeyiz çünkü Heathcliff sanayici değildir, ancak ilişkinin Linton'lara dayanan düşmanlıkla rekabet karışımı iki uçlu hali Charlotte Brontë'nin eserlerinde gördüğümüz karmaşık sınıf yapısına işaret eder. Heathcliff sermayesini gizemli bir biçimde tarım toplumunun dışında, istimlakçıları zorla istimlak ederek edinmiştir. Bu anlamda onun entrikaları toprak sahipliğinde iyice ileri gidip o sınıfa nüfuz eden modern burjuvaziyi çağrıştırır. Ne tam anlamıyla Heights'a aittir ne Grange'a, ikisine de karşıdır; Earnshaw'ların geleneksel düzenini yerle bir edecek ve çiftlik efendisine kafa tutacak güce sahiptir. Bu çelişkili "Heights" ve "Grange" amalgamı Heathcliff'in iş hayatında, Charlotte Brontë'nin dikkatini çeken, modern ideolojik ikilem olarak vücut bulur: Çelişki, sanayici burjuvanın serveti ekonomik anlamda toprak sahibi soylulara dayanmaya başladığı halde aralarında toplumsal, kültürel ve kişisel olarak hâlâ derin bir düşmanlığın olabilmesidir. Nesnel açıdan hızla bir güç bloku oluşturmak zorundalarsa da aralarında hâlâ sert ve öznel bir çatışma vardır. Bana göre *Uğultulu Tepeler* bu tarihsel çelişkiyi çözmek için Charlotte Brontë'nin eserlerindeki gibi mitsel bir araca gerek duyar. Sömürgeci yetişkin Heathcliff, ekonomik anlamda Grange'ın kapitalist gücünün parçası olsa da kültürel olarak Heights'ın geleneksel dünyasına yakındır; çocukken önce Grange'ı sonra Edgar'ı küçümseyen tutumu Joseph'ın müşkülpesent Linton Heathcliff'i ve mağrur genç Catherine'i küçümseyen tutumuyla

örtüşür. Heathcliff kültürel ve ekonomik anlamda Hareton'ı sömürürken ona karşı hep içten duygular besler. Heathcliff'in çelişkisi, bu nedenle, iki tarafta da gücü ele geçirmek için Heights'taki şiddetle Grange yöntemlerini birlikte kullanmasında yatar; bu da onun ekonomik açıdan ilerlerken kültürel açıdan devre dışı kalmasına neden olur. Kapitalist saldırganlığın, Hareton'daki gibi zaman içinde manevi değerlerle birleşip törpülenmesi gereken tutarsız bir biçimini temsil eder. Roman bu durumu Hareton'ın kimliğinde gelişmeye muhtaç eski çiftçi sınıf üzerinden ele alır; ama Hareton'ın Grange'daki başarısı ironik olarak Heathcliff'e, yani onun temsil ettiği manevi açıdan gelişmeye muhtaç kapitalist güce, dayanır. Bu noktada eski çiftçi sınıfı ile yeni sanayici sınıf arasında kültürel bir yakınlık olduğunu hatırlamakta fayda var. Bu konuya David Wilson[11] ve 1830'ların başında yok olan çiftçi sınıfının çoğunlukla topraklarını daha büyük toprak sahiplerine ya da o çiftliklere yeni kiracı yerleştiren bölge tüccarlarına satmak zorunda kaldığına işaret eden F.M.L. Thompson değinmişti.[12] Ayrıca Gaskell'ın değindiği gibi, bazı toprak sahibi çiftçiler imalatçılığa yönelmişlerdi. Kalpsiz kapitalist Heatcliff ve mağdur çiftçi Hareton bu açıdan hem gerçek hem de dolaylı bir ilişkiye sahiptir. Heathcliff malından mülkünden olan burjuvaziyi temsil ederken çiftçi toplumuna karşı olduğu için toprak sahibi büyük kapitalist Linton ile de aynı saftadır. Kendisi o sınıftan çıkıp dışarıdaki sermayeye yöneldiği halde aynı ketum tavrı sürdürürken kültürsüz Hareton'la da küstah çiftlik sahibine karşı manen güç birliği yapar.

Heathcliff kendisini hem çiftçi kesimin hem de geniş ölçekte tarıma dayalı kapitalizmin karşısına konumlamakla dolaylı olarak Emily Brontë döneminin toplumsal akımı olan vahşi sanayici burjuvanın simgesi olur; bu toplumsal akım iki sınıfın da dışında olup ikisinin zenginliğinde de etkilidir. Romanın çelişkisi Heathcliff'in insana önem vermeyen bir toplumu ve onun parçası olan bir sınıfı metafizik anlamda mutlak reddedişi açıkça simgeleyememesidir. Heathcliff hem

metafizik bir kahramandır ve Catherine'e olan tutkusundan dolayı bütün maddi kaygılardan uzaktır, hem de başkalarının servetine konan usta bir sömürgecidir. Romanın "olası bilincinin" mutlak metafizik protestosunu bu toplumsal temellere dayandırmasının elbette bir sınırı vardır – bu anlamda romanın "dış" unsurları aslında "iç" unsurlarıdır. Sanayici burjuva hem Earnshaw'ların hem de Linton'ların çiftlik yaşamının dışında olsa da artık devrimci bir sınıf değildir ve Heathcliff'in "metafizik" olarak temsil ettiği şeylere yeterli bir toplumsal eşdeğer getirmez. Bu nedenle Heathcliff'i yalnızca manevi reddin ve toplumsal bütünleşmenin çelişkili birlikteliği olarak görürüz; bu da onun kişisel trajedisidir. Bu noktayı unutmazsak uzakta olduğu o iki yıl boyunca yaptıklarının neden bilinmemesi gerektiğini de anlarız. Onun tarıma dayalı olmadığını tahmin ettiğimiz bir servetle ve tarım toplumuna eklenmeye hazır hırslı bir sonradan görme gibi geri dönüşünün ardında yatan nedenler bize inceden inceye modern burjuvazinin gerçek durumunu anlatır. Tabii bu tür toplumsal gerçeklerin Heathcliff'in Catherine'e karşı, bütün toplumsal belirteçlerin ötesindeki, saplantılı dürtüsünü yeterince simgelemediği de ortadadır. Bu nedenle roman topluma yönelik "metafizik" tehdidini var olan toplumsal ilişkileri bozarak sağladığı kırılmayla dramatize ederken daha "derin" düzeyde bu tehdidi sonsuza kadar izole olmaya da mahkûm etmiş olur.

Roman dengeleri Grange'dan çok Heights ile kurmaya çalışır. Tom Winnifrith'in söylediği gibi Heights daha ev gibidir, daha eşitlikçidir; Lockwood'un kitabın başında oradaki toplumsal ilişkileri (Hareton'ın hizmetçi olup olmadığını?) anlayamaması Grange ile önemli bir farka işaret eder. (Lockwood burada bir tür okur temsilcisidir: Bizi adeta ilk bakışta bu ilişkileri "okumaktan" alıkoyar. Bu ilişkiler tarihsel oldukları için yalnızca tarihsel olarak okunabilir.) Bu nedenle Heights'ın gölgede kalmasına üzülebiliriz: Heathcliff ile Catherine'in mitleşen hayaletleri uygar yaşamla dalga geçen ezici bir soyutluğun silinemeyen izleri olarak havada asılıdır. Winnifrith, Bayan Leavis'ın kapitalizmin çiftçi sınıfına zafe-

rini simgeleyen bir hareket olarak Heights'taki çiçeklenmiş frenküzümü çalılarını sökmesine Hareton ile Catherine'in gösterdiği tepkiye çok şaşırır, ama Bayan Leavis haklıdır: Çiçekler "fuzuli"dir, aşırı düzenli Heights dünyasının ne bahçe bakımında ne de sosyal çevresinde fuzuli süse tahammülü yoktur. Gerçi romanda Wuthering Heights'ın ölümüne, içinden çıkmaya çalıştığı yeni dünya düzenine gömülmesine de ağıt yakılır. Heathcliff'in şeytansı bir kapitalist gücü temsil edişi gibi yenilgisi de hemen onaylanır; onun yokluğu Grange'dan daha kaba ama zengin bir yaşam biçiminin de yok oluşudur; ölümü mutlak değerin tarihin ufkundan silinip mitler dünyasına göç edişini simgeler. Bu ölüm trajik olduğu kadar da gereklidir: Gelecek soylu kesim ile burjuva kesiminin çıkarlarının çatışmasından çok füzyonundadır.

Romanın sonundaki uzlaşı zıtlıkları buluşturduğu yönündeki görüşümü destekliyor. *Uğultulu Tepeler* emek ile kültür, güç ile soyluluk arasında tesis edilen geçici yakınlıkla biter. Catherine'in Hareton'a okuma yazma öğreterek bahşettiği kültür baskıdan çok eşitliğe ve erkeğin fiziksel gücünün hadım edilmek yerine işlenmesine işaret eder. Tabii bu, romanın trajik aksiyonu için çözümden çok sonuçtur; bu kültürel dönüşümün metindeki ifadesi, bilinçaltında aşağıdaki noktalara işaret ettiği için, Heathcliff-Catherine ilişkisindeki kördüğümü çözmeye yaramaz:

> "Tersine!" dedi ses gümüş bir çan gibi tatlı tatlı çınlayarak – "Üçüncü kez oluyor ama aptal mısın sen? Bir daha söylemeyeceğim bak. Hatırla, yoksa saçını çekerim!" "Tersine, sonra" dedi öbür ses kalın ama yumuşak bir tınıyla. "O zaman öp beni, doğru yaptığım için." "Önce doğru dürüst oku, hiç hata yapmadan." Erkek sesi okumaya başladı; genç bir çocuktu, şık giyimliydi, masada oturuyordu, önünde bir kitap vardı. Biçimli yüzü keyiften parlıyordu, bakışlarını sabırsızca sayfadan omuzundaki küçük beyaz ele çeviriyor, dikkatinin dağıldığını hissettikçe elin sahibi yanağına ufak bir şaplak vurarak onu uyarıyordu. Elin sahibi arkada

duruyordu; parlak, ışıl ışıl lüleleri oğlanın kahverengi buklelerine karışıyordu, eğilip önündeki deftere baktı ve yüzü – kızın yüzünü görmediği için şanslıydı yoksa bu kadar iyi çalışmazdı. Ben görüyordum; o yüzün insanı sersemleten güzelliğine bakmaktan başka bir şey yapma şansını kaçırdığım için öfkeyle dudağımı ısırdım.[13]

Buradaki estetik ama yapay ifadeler ideolojik uzlaşı ürünüdür. "Gümüş bir çan gibi tatlı tatlı", "keyiften parlayarak", "parlak lüleleri", "sersemleten güzellik": Bu sözlerde Emily Brontë'den çok Lockwood'u çağrıştıran mahcup, mutlu, duygusal bir içe dönüş vardır, her ne kadar ikincinin sesi ilkine el koymuş gibi olsa da. Bu durum Jane ile Rochester'ın başka bir türü olsa da farkı da benzerliği kadar dikkate değer. Sonuç, simgesel olarak kendisini hazırlayan trajik yol ayrımlarını buluştururken mesajını korumak için o yol ayrımlarından uzak bir yola girer. *Uğultulu Tepeler*'in sonunda toplumsal değişimin aşamalı bir modeli olmaya soyunarak olası "bilincinin" sınırlarını ifşa ettiğini söylemek yanlış olmaz: Tutku ile uygarlık arasındaki çelişkiler Catherine ile Hareton'ın çocuklarında Doğa ile kültürün, biyoloji ile eğitimin eşit dozda kullanıldığı iki ucun genetik füzyonuyla dengelenecektir. Tabii bu ihtimaller muğlaktır, trajedinin gölgesindedir. Hareton ve Catherine'in simgelediği şeylerin anlatıya yansımaktan çok anlatıdan kaynaklandığını düşünürsek, Heathcliff'in Hamlet'i karşısında Fortinbras'ı temsil ettiklerini iddia etmek tam doğru olmasa da gerçeklik payı aranabilir. Hareton ve Catherine kendi tarihlerinin ürünüdürler ama bu tarihi değiştiremezler; onların Thrushcross Grange'daki sakin gelecekleri ile Heathcliff ile Catherine'in tepelerdeki hortlağı arasındaki çatışma, Charlotte Brontë'nin uzlaştırma ediminden bağımsız olarak, varlığını sürdürür.

Uğultulu Tepeler'in sonunun Charlotte Brontë romanlarının sonunda gördüğümüz ideolojik uzlaşıdan farkını açıklayan bir neden daha var. Bu romanların "soylu" ve burjuva özellikleri arasında, toplumun yönetici blokunun bu iki güç-

lü biriminin giderek artan çıkar yakınlığını destekleyen bir denge ya da füzyonu hedeflediğini söylemiştim. Hareton ile Catherine'in birliği bu karmaşık uzlaşıya açıkça eşlik eder: Küçük burjuva çiftçi sınıfın atılganlığı ve cevvalliği yönetici çiftçi sınıfın zarif, kültürlü tavrıyla törpülenir. Ancak en önemli fark *Uğultulu Tepeler*'deki çiftçi sınıfın artık önemli bir sınıf olmaktan çıkıp tarihsel olarak ömrünü dolduran bir güç durumuna gelmesidir. Charlotte Brontë'nin eserlerindeki sınıfsal özelliklerin iç içe akışı tam bir tarihsel sembiyoza dayanır; *Uğultulu Tepeler*'de bu sembolik alışverişin öyle sağlam bir tarihsel zemini yoktur. Heights dünyası ömrünü doldurmuştur, varlığı bir tek hayal meyal Hareton Earnshaw tiplemesinde sürer ve bu anlamda Hareton'ın Catherine ile evliliği, ölü bir sınıfın değerlerinin mücadele eden ve ilerleyen bir sınıfa aşılanması olarak tarihsel bir olgudan çok sembolik düzeydedir. Hareton'ı simgesel anlamda bir temsil, bir sembolik Heathcliff olarak görürsek o zaman romanın sonunu da Charlotte Brontë'nin mitsel çözümlemeleriyle uyumlu bir biçimde soylu sınıf ile kapitalist sınıfın uzlaşısı olarak okuyabiliriz. Tabii onu düz anlamda çiftçi sınıfının hayatta kalan bir üyesi olarak aldığımızda ortada böyle bir tarihsel güç dengesi kalmaz. Gerçekten de düz anlamda sonunda olan tam budur: Hareton'ın toplumsal sınıfı Grange hegemonyası tarafından bir lokmada yutulur. Sembolik anlamda ise Hareton, Grange'ın eninde sonunda anlaşması gereken Heathcliff'vari bir vakar örneğidir. İşte *Uğultulu Tepeler*'in sonunun herhangi bir Charlotte Brontë romanına göre çok daha karmaşık olmasının nedeni düz anlamlar ile sembolik anlamlar arasındaki bu gerilimdir. Sembolik olarak okursak, *Uğultulu Tepeler*'in sonu Charlotte Brontë'deki füzyon özelliklerini çağrıştırır ancak bu füzyonun temeli romanın büyük değer atfettiği bir sınıfın emilerek yok olmasına dayandığı için, Emily Brontë'nin yazdığı sonun kardeşinin eserlerine göre çok daha bulanık ve puslu kaldığı söylenebilir.

Uğultulu Tepeler'i belli bir zaman ve mekânda geçen toplumsal ve metafizik bir roman olarak da, insan ilişkilerinin

kaygan zemini yerine sonsuzluk zeminine kurulu bir roman olarak da okumak olasıdır. Bu önemli fark romanda önemli bir tema karmaşıklığına işaret eder. Kitapta toplumsal olanla metafizik olan adeta kaba güçle birbirinden koparılır: Varoluşlar özlere çok az nüfuz eder, etik söylemler ontolojik söylemlerle çok zayıf bir yaratıcı ilişki kurar. Bütün bunları Heathcliff'in Edgar Linton'ın merhametine ve ahlaki kaygılarına yönelik sert eleştirisinde görürüz: "Onunla sırf görev ve insanlık icabı ilgilenen tatsız tuzsuz, sıkıcı yaratık! Acıdığı için yardım eden! Onun kısır ilgisinin toprağında yeşermeyi ummaktansa saksıya meşe ekip büyümesini beklemek daha iyiydi!" Romanın diyalektik çizgisi Heathcliff'i hem haklı hem haksız çıkarır. Linton sıkıcı görünür ama Catherine'e ilgisi kesinlikle yüzeysel değildir. Onun acıma ve yardım duygusu Heathcliff'in tutkusundan daha zayıf olabilir ama tahrip gücü de daha azdır. Etik ve ontolojik deneyimler zemin bulamadığında toplumsal konumun insanın özünü gerçekleştirmek yerine köreltmesi başlı başına derin bir toplumsal gerçektir. Roman mevcut toplumsal ifadelerin sevgiyi, özgürlüğü ve eşitliği yansıtamayacak kadar kısıtlı ve sorunlu oluşuna işaret ederek bu değerlerin ancak mit ve metafizik yoluyla sürdürülebilir olduğu sonucuna varır. Burada metafizik, toplumun yasakladığı her şeyi koruyup kollayarak gerçekleşememiş değerler için depo işlevi görür. Anlatılan Heathcliff ile Catherine'in tarihidir – gerçek ile ideal arasına çekilen ve ideali gerçeğe yabancılaştıran çitin, varoluşu şiddet ve umutsuzluk rotasına sürüklemesinin tarihidir. Gerçek, idealin çeperinden ve ne yazık ki ulaşılamayan hakikatin kabuğundan ibaret kalır. *Uğultulu Tepeler*'in bize sunduğu diyalektik imge serisinde korku ve değişim ihtiyacı idealin hem büyüsüne hem zayıflığına işaret eder.

7. Anne Brontë

Charlotte ve Emily Brontë'nin eserlerini incelemek için kullandığım kategorilerin belli bir mantığı vardı ve bunu Anne Brontë'nin iki romanına da uygulayabiliriz. *Agnes Grey* ve *Şatodaki Kadın* da aynı üçlü yapıdadır: İkisinde de dindar kadın kahraman bir yanda üst sınıftan ahlaken zayıf bir karakterle öte yanda baskıcı bir kahramanla kuşatılmıştır. İki kitap da yazarın ilkinin mekanizmasından kurtulup ikincinin sunduğu alternatif değerlere sarılışı ile biter. Agnes Grey, kaba saba Bloomfield'lere ve çekilmez Murray'lere mürebbiyelik yapmakla düştüğü tutsak pozisyonundan genç ve dinamik rahip Weston'la evlenerek kurtulur. Wildfell Hall'un kiracısı Helen Huntingdon ahlaksız aristokratı terk ederek mutlululuğu romanın beyefendi, dürüst çiftçi kahramanı Gilbert Markham'da bulur.

Bu yapı ile Charlotte Brontë'de anlattığım yapının farkı temelde çok basittir. *Uğultulu Tepeler* kahramanını isyan (Heathcliff) ile geleneksel güç (Linton) gibi iki keskin kutup arasında bırakarak bir ölçüde Charlotte Brontë yazınının yapısını da sadeleştiren bir eserdir. Ancak Linton bu yapının gerektirdiğinden çok daha zayıf bir karakterdir ve bu "sadeleştirme" Charlotte Brontë'de karışık ve belirsiz kalan unsurların trajik güçlerin kıran kırana ateşli mücadelesi olarak yeniden yüzeye çıkmasına yarar. Anne Brontë'nin eserlerinin yapısı yine de ne Charlotte Brontë'nin çokanlamlı karmaşık

bağlamlarını ne de Emily Brontë'nin trajik çelişkilerini içerir. Charlotte Brontë'nin kahramanları yalnız o bağlamların değil birbiriyle çelişen iki ayrı değerler bütünü arasındaki uzamın ayrılmaz bir parçası olurlar: Kendi yaşam biçimlerinde iki dünyayı bütün farklılıklarıyla buluşturur, taban tabana zıt taahhütlerle kendilerine işkence edercesine mücadele ederler. Romanların dramatik gücünün dengesizliği yapısal karmaşıklıklarından –toplumsal rollerin "katıksız olmayan" belirsiz yapısından– ve bu yapının doğurduğu kimlik krizlerinden kaynaklanır. Anne Brontë'nin eserleri ise, tersine, bedenle ruh arasında temel bir çelişkiye işaret etmez. Örneğin *Agnes Grey*'de Agnes, Murray'lerin şımarık çocuklarını terbiye etmeye çalışırken bu sonuçsuz çabalarının verdiği bıkkınlıkla bir anlığına her gün karşılaştığı ahlaksızlıkların kendi ahlakını zayıflatmasından endişelenir, ama o kadar. Tabii o ânın anlamı Agnes'in, kendi ahlakı gereği sessiz bir mücadele hali içinde, bu ahlak ölçüsünü aynı yoğunlukta yaşayan bir adamın eşi olma çabasında yatar. Helen Huntingdon'ın durumu daha karmaşıktır çünkü o zaten aklını kullanamayıp beş para etmez bir adamla evlenmiştir. Yine de o hatanın ardından yüksek ahlak duygusuyla hareket etmeyi başarır. Anne Brontë'nin romanları dünyayı ahlaken karışık bir yer olarak çizerken ahlakçılığı asla sorun etmez. *Agnes Grey* ve *Şatodaki Kadın* sevgi, dürüstlük ve hakikatin toplumda bir yere gelmekten daha önemli olduğu ve insanın yeterince çile çekerek bunlara ulaşabileceği gibi basit varsayımlara dayanır.

Bu ahlaki tutum Anne Brontë'yi Charlotte ve Emily Brontë'den farklı açılardan ayırır. Charlotte Brontë'nin romanları "ahlak" ve "toplum" arasındaki çatışmayı dramatize etse de bu iki değer sistemi yine de iç içedir ve iyi bir yaşam sürmek için bu dünyaya hem sımsıkı sarılmak hem de onu uzakta tutmak gerekir. Onun kahramanları toplumda bir yere gelmeyi hem çok önemser hem bundan rahatsız olur, kadercilik ve tutku arasında gider gelirler, inançları gereği beğenmedikleri toplum onları gizliden kendine çeker. Bunun

nedeni romanların kızacak kadar çekici buldukları o dünyayı –gerçekten karşı olmakla içten içe haset etmek arasında kalarak– bir anda öfkeyle reddetmeleridir. Lucy Snowe'un Polly Home ve Ginevra Fanshawe'a öfkesi ahlaken kayıtsızlıktan çok daha az önem taşıyan değerleri çiğnerken Agnes Grey kişiliğinden kaynaklanan kötülükle en korkunç suçlamaları rahatça sıralar –bu rahatlık romanda mürebbiyenin maruz kaldığı toplumsal şiddetin Brontë'lerin öbür eserlerinde gördüğümüzden çok daha doğrudan ve ayrıntılı verilmesiyle de ilgilidir. Bu şiddetin özü işverenin iki ucu da "çıkmaz" bir düzen kurmuş olmasına dayanır, mürebbiyenin gösterdiği her türlü tepki ya da eylem aynı tepkisellikte bir davranışla hemen bertaraf edilir. Mürebbiyenin öğrencilerine düzeni öğretmesi istenir ama kendi statüsünü yükseltmeye kalktığında o düzeni kursun diye verilen yetki hemen elinden alınır. Çocukların durumunu annelerine rapor etmesi gerekir ama o evdeki huzurunu borçlu olduğu annenin sevgisini kaybetme korkusuyla çocukları eleştiremez. Disiplin sağlayacaksa haddini aşıp anne baba konumundan hareket etmesi, rahat davranacaksa işini iyi yapmadığı gerekçesiyle kovulma riskini göze alması gerekecektir. Öğrencileriyle olan bu sıkıntılı ilişkisi yoksul ama "soylu" bir karakterin ahlaken sorumsuz zenginlerle ilişkisinin acıklı halidir.

Agnes bir mürebbiye olarak son derece zorlu meslek hayatında sabırlı, metanetli, adil tavrını –ne kahramanca bir sessizlik içinde acılarını es geçen (incinen gururundan, öfke ve hiddetinden söz etmeye hep hazırdır) ne de kırgın, küskün ruh halini gizleyen nesnel bir tonla– iyice keskinleştirir. Agnes'in Charlotte Brontë'nin kadın kahramanlarının soylularla olan ilişkisine göre daha serinkanlı ve eşitlikçi tepkiler sergileyebilmesi kendi haysiyetinin büyük bir tehlike altında olmamasındandır. Agnes'in toplumsal yönü tam olarak bu durumdan kaynaklanmaz; hatta o bu yolla Charlotte Brontë'nin kadın kahramanlarının hiç yapmayacağı bir biçimde durumdan soyutlanır. Toplumsal değil ahlaki bir karakter sergiler; gerçek Tanrı inancına dayanan ve toplum kurallarına

uygun ahlak ilkeleri kendi kendilerini gerekçelendirip güçlendirmiş olurlar. Charlotte Brontë'de de bireyin ani patlamalarının ve aşırı kırılgan tepkilerinin, yüzeysel bir biçimde, inanca ve erdeme dayalı haklı konumlarıyla açıklandığı olur. Anne Brontë ise böylesi ahlaki kararlılık sergileyen bir yazara göre son derece mütevazıdır: *Agnes Grey* karakteri kendi ahlaki değerine de başkalarını değerlendirirken gösterdiği adaletli ve mütevazı tavırla yaklaşmayı bilir. "[...] evde ilkeli olmaya önem veren, doğruları söyleyen ve görev bilincine sahip tek kişi bendim; tabii bunu kendimi övmek için değil hizmetinde bulunduğum ailenin içler acısı durumunu göstermek için söylüyorum."[1] Edward Weston'ın eğilip bükülmeyen karakteri kuşkusuz Charlotte Brontë'nin kahramanlarının hoşuna gidecek bir ahlaki duruştur ama onu, *Agnes Grey*'in yapmadığı bir biçimde, sıkıcı bulacaklarını da hissederiz. *Jane Eyre* kendini Helen Burns'e olduğu gibi Agnes'e yakın hissedecektir; bu dünyayla fazla işimiz kalmayınca dini değerlere yakın durmak en iyisidir.

Ancak Anne ve Emily Brontë arasında büyük bir fark vardır. Anne Brontë'nin romanları dünya ile inanç, gerçek aşk ile soyluların ticaret olarak gördükleri evlilik arasındaki çelişkiye odaklanır; bunu bir ölçüde *Uğultulu Tepeler* de yapar. Ama *Uğultulu Tepeler*'in izleği, her şeyden önce, ahlaki boyutta daha yalındır. Linton'lar ile Earnshaw'ların evlilik işini olduğu gibi ticarete döktüklerini söyleyemediğimiz gibi Edgar Linton da Arthur Huntingdon'a hiç benzemez. Yine de *Uğultulu Tepeler*'deki ahlaki vurguların daha az keskin olmasının nedeni romanın bir ölçüde yapısal bir çatışmaya dayanması ve bunu (Anne Brontë'de olduğu gibi) yalnızca iyi ile kötü üzerinden değil insanın etik boyutu ile o boyutu tehlikeye atan ihtirasları üzerinden yapmasıdır. *Uğultulu Tepeler*'deki "dünya" ile "ruh" arasındaki çatışma Anne Brontë'den daha karmaşıktır. Başka bir açıdan da bu çatışma Emily Brontë'nin romanına göre daha keskin, katı ve uzlaşmaya direnen yeni Nietzsche'ci bir tonda etik farkları içten içe güçlendirirken bu, diyelim tutku ve ahlak gibi, daha ra-

dikal kutupları da işin içine sokarak yapılır. Özetle söyleyecek olursak: *Uğultulu Tepeler* sevgi ve toplum ahlakı arasındaki çelişkiyi ele alıyorsa Anne Brontë romanları toplum ile ahlaklı sevgi arasındaki zıtlığa parmak basar. İki zıtlaşmanın da keskinliği iki kız kardeşi Charlotte'tan ayıran şeydir. Ancak, Emily Brontë'nin eserinde ana çatışmaya toplumsal çözüm getirilemezken, Anne Brontë o serinkanlı ve iyimser tavrıyla Charlotte'unki gibi bir pozisyona yakın durur. *Agnes Grey* ve *Şatodaki Kadın*'da sonunda aşk kazanır; aşkın kendini toplumdan uzak tutması gerekir ama günlük toplumsal bağlamdan uzaklaşması gerekmez. Heathcliff ile Catherine'in aşkının Grange ve Heights dışında kendini toplumsal olarak besleyip geliştirebileceği bir değerler dünyası yoktur. Charlotte Brontë'nin eserlerinde toplumsal değerler farklı katmanlarda çatışır, yani, aristokrasi karşıtı tavır küçük burjuva inancında da karşılık bulabilir ama romanların amacı bu katmanlar arasında bir bağ kurmaktır. Anne Brontë'nin romanları ikisinden de izler taşıyan üçüncü bir konuma yerleşir: Soyluların tahribatından kaçarken sığınılan toplumsal değer katmanları da vardır ama birbirine düşman bu dünyalar arasında yapıcı bir bağ kurmayı sağlayacak herhangi bir itici güç yoktur.

Agnes Grey romanının olay örgüsü çok yalındır; anlatının berraklığı Brontë'lerin duygu dünyasının damıtılmış bir versiyonu gibidir. Son satırdaki –"Bence her şeyi söyledim"– ifadesinde romanın özündeki yalınlığı görürüz, eserin duyguları açığa vuramayan ama samimiyetinden ve açıklığından da bir şey kaybetmeyen ilginç bir yapısı vardır. Agnes, bir çiftlik sahibinin kızıyla evli olan ve kendisi de mülk sahibi, sayılıp sevilen bir rahibin kızı olduğu için kökleri bir ölçüde soyludur. Yine de Charlotte Brontë'nin kadın kahramanlarının toplumda yükselmek gibi* bazı hayalleri vardır. Bayan Grey'in soylu kökeni bize sanki "insani" boyutun yanında

* Burada konumu yükseltmek derken Brontë'lerin kendi toplumsal statülerini ölçü alıyorum.

bunun ne kadar önemsiz olduğunu göstermek için anlatılır. Agnes'in babası da bunu tam anlayamaz:

> Çok rahat ve neşeli biri olmayan babam ise sevgili karısının kendisi için feda ettiklerini düşününce boş yere dertlenir; mütevazı servetini karısının ve kendisinin hayrına nasıl büyütebileceğinin hesaplarını yapıp dururdu. Annem ona hiçbir derdi olmadığını söylese de faydası yoktu; çocukları için kenara bir şeyler koymuş olsa zaten hepimize bugün de yarın da yeterdi: Ne yazık ki babamın tasarruf gibi bir erdemi yoktu.[2]

Bay Grey karısı için gereksiz yere dertlendikçe kafası karışır, finansal açıdan felakete sürüklenir, bu da toplumsal statünün aşktan sonra geldiğinin önemli bir göstergesidir. Agnes'in görgüsüz Bloomfield'ler ve küstah Murray'lerin dünyasına girmek zorunda kalmasının nedeni servetini kaybetmesidir.* Roman basit, sığ, bencil üst sınıf yaşantısıyla Agnes ile Edward Weston'ın sergilediği azim ve onur gibi değerlerin karşılaştırılması etrafında dönüp durur. Bu erdemler elbette "sınıf ötesidir" – Bayan Grey ondan bekleneceği gibi bütün toplum katmanlarında iyi ve kötünün olduğunu söyleyiverir ama romanın yapısında bunları en çok Agnes ile Weston'ın temsil ettiği inançlı, çalışkan küçük burjuvalarda gördüğümüz kesindir. Bu özellikleri kaba saba yeni zengin Bloomfield'lerde veya aristokrat Murray'lerde pek görmeyiz. Erdemin en temel ölçüsü aslında doğrudan insanın sınıfsal olarak yoksullara nasıl davrandığıdır. Murray'lerin kızları, anlaşıldığı gibi, babalarının köylülerine hayvan muamelesi ederler:

> Zavallıların yemek yiyişini seyrederken yedikleriyle ve yeme biçimleriyle ilgili kaba yorumlar yapıyor; içlerinden

*** Agnes'in mürebbiye olmaya aile bağlarını gizemli bir biçimde eriten Charlotte Brontë'deki gibi kendi boğucu ev ortamından kaçmak için değil ailesine yardım etmek için karar vermesi ilginçtir. Yeni bir yaşama adım atmak onu çok heyecanlandırsa da bu heyecanda hırs ve tutku yoktur pek.**

biri ola ki cesaretini toplayıp tepki gösterene kadar gülüyorlardı kabalıklarına, köylülüklerine; o ciddi yaşlı kadınlarla erkeklerin yüzüne yaşlı aptallar, mankafalar diyorlardı; tabii bunu yaparken maksatları asla incitmek değildi.[3]

Bu beklenmedik son ifade önemlidir: Çünkü Agnes'in soylu sınıfına yönelik yargılarını zarafetle yumuşatırken ironik olarak da kızların davranışlarını, kaderci bir yaklaşımla, sınıf gerçeğine bağlamış olur. Murray'ler gibi kültürlü genç hanımların kendilerini yoksulların yerine koyması asla beklenemez: "Köylüler yoksul ve kültürsüz diye onları aptal ve ilkel sanıyorlardı..."[4] Agnes hiçbir karşılık beklemeden bu yapay kavramların kökünü kazımaya çalışır ama sonunda yönetici sınıfın ahlaki zayıflığına yenildiğiyle kalır. İnsan soyluların dünyasındayken bile onu eleştirme görevini ahlaken ihmal etmemelidir; ama aslında bu yapıyı değiştirmek mümkün değildir ve yapılacak tek şey uzak durmaktır: Agnes, Weston'la evlenmeye gider. Küçük burjuva inancını elinde tutan bu ahlaksız aylaklara sesini duyurması mümkün değildir. Aristokrat dünya olduğu yerde kalacaktır. Sir Thomas Ashby ile evlenme emelini gerçekleştiren ve sonrasında büyük acılar çeken Rosalie Murray'nin, Agnes kendisini Ashby Park'ta ziyaret ettiğinde, ahlaken aynı zayıflığı sergilemesi dikkat çekicidir. (Agnes'in ziyareti, Jane'in Reeds'e dönüşü gibi, onları o kötü durumda gördüğünde içten içe kötü niyetle buna sevinmek yerine, bir ahlak dersi niteliğindedir.) Agnes bir din adamıyla evlenerek anne ve babasının ruhunu yaşatır ve toplumsal merdivenin basamaklarını çıkmak yerine özüne döner.

O zaman *Agnes Grey*'deki ahlakın ne kadarının sınıf ahlakı olduğu muğlaktır. Gerçekte böyle bir şey yoktur tabii: Anne Brontë yalnız küçük burjuvaların Tanrı katına yükseleceğine inanmaz elbette. İlkesel olarak her sınıfın bu kata ulaşma hakkı vardır ve nefret dolu Rosalie'nin bile ıslah olma sancıları çektiğini görürüz. Yine de alt metinde sınıf ve ahlak arasında büyük bir bağ olduğu da ortadadır: Toplumsal (ve

bir ölçüde de dinsel) merdivenin ne kadar alt basamağındaysanız erdeminiz de o kadar artar. O zaman yaygın ahlaki çöküntüden uzak durup (son paragraftaki uyarı gibi) zengin komşularımızı asla taklit etmeye kalkmamamız gerekir. *Agnes Grey* bir yandan Agnes'in anne ve babasının örneğinde sınıf farkının sevgiye engel olmadığını, manevi gücün sahte toplumsal çıkarlara üstün gelebildiğini gösterir. Agnes de buna uygun olarak maneviyatın en büyük temsilcisi sayılan bir din adamıyla evlenmekle kendisine sunulan toplumsal imtiyazları elinin tersiyle iter. Öte yandan, sınıf farkı önemlidir çünkü aristokrasinin toplumsal kibiri ahlaki çöküntü getirir. Sevgi ve ahlak ancak, romanın küçük burjuva köklerinden geldiğine işaret ettiği, inanç, tevazu, görev bilinci ve ağırbaşlılık gibi değerlere sadakatle elde edilir. Yani roman sınıfların belirleyici özelliklerini görmezden gelerek ahlaki ilkeleri toplumsal çıkarların karşısına yerleştirir. *Jane Eyre*'deki gibi "sakın kendi sınıfının dışına çıkma" türü vaazlar vermez, toplumda kendimizi rahat hissedeceğimiz yeri göstermez. Ahlakı kuşkulu aristokrasiden uzak durup kendi sınıfımızda kalmamız gerekir ama roman bunu sınıf kavramından öte ahlaki yaptırımları olan bir dünya görüşü olarak sunar.

Bu kararlı duruşu *Şatodaki Kadın*'da görmeyiz; çünkü romanın sonunda Gilbert Markham'ın toprak sahibi konumuna yükselmesi toplumsal sınıfların dönüşümünü simgeler. Markham bir çiftçinin oğludur ve tutkusu toprakta çalışmaktır: Babası Gilbert'ta gördüğümüz isyan dürtüsünü sosyetik bir kadınla evlenerek dengelemeye çalışmıştır ve romanın başında Markham'ın kişisel gelişim hayallerini sabırla tarımsal gelişmeye dönük işlevsel projelere yönelttiğine tanık oluruz. Kitabın sonunda toplumsal korkularını bir ölçüde bertaraf edip Helen Huntingdon'la evlenerek büyük bir arazinin ve Staningley Malikânesi'nin sahibi olur. Bu da bize biraz *Uğultulu Tepeler* romanının sonunu hatırlatır – umursamazlıkla simgelenen küçük çiftçi değerleri stratejik bir hamleyle çiftlik sahipliğine evrilir. Yine de romanı okurken bunu pek böyle algılamayız. Çünkü Helen'ın toplumsal kökeninin be-

lirsizliği onu geleneksel toprak sahipliğinin sorunlu eksenine yerleştirir; Gilbert bir Hareton Earnshaw sayılmaz. Aşırı hareketli ev ortamı da *Uğultulu Tepeler*'in kaba ve kasvetli atmosferine benzemez. Gilbert kibar bir çiftçi olabilir ama çiftçiden çok beyefendi gibidir; evet, onu bir kez mısır tarlasında kollarını sıvamış çalışırken görür ve tarlalar için müthiş bir sulama planı olduğuna kulak misafiri oluruz ama ona oturma odasında süt ve şeker servisiyle ilgilenmek daha çok yakışacaktır. Baştaki Gilbert kendisini Cranford'da *Uğultulu Tepeler*'den çok daha rahat hisseder; bu durumu onun ve ev ortamının anlatıldığı bölümlerdeki yapay ifadeler de destekler. Markham ailesinin evdeki dedikoducu, kendini beğenen ve her şeye tepeden bakan halleri okura bir uyarıdır:

> Ayağımdaki çamurlu çizmeleri temiz bir çift ayakkabıyla, üstümdeki aba gibi şeyi güzel bir paltoyla değiştirip o kibar kalabalığın önüne çıkacak hale gelmeden huzur yoktu bana; çünkü annem, bütün iyi niyetine rağmen bazı konularda çok titizdi.
>
> Odama çıkarken merdivende on dokuz yaşında güzel, akıllı bir kızla karşılaştım, biraz kısa boyluydu ama biçimli bir vücudu, yuvarlak bir yüzü, elma yanakları, parlak gür bukleli saçları ve kahverengi güzel gözleri vardı; söylememe gerek yok, bu kardeşim Rose idi. Biliyorum o şu anki olgun, hoş haliyle gözünüzde hâlâ ilk tanıştığınız mutlu günkü kadar güzel.[5]

İlk paragrafta ev hayatının düzeni ile biraz dalga geçilse de çok iyi işlenen bu ironik havanın etkisi Rose'un anlatıldığı düz ve tutuk satırlarda kaybolur. Ardından ailenin aynı ironik ve hafif duygusal tonla verilen anne figürünün ("o şerefli kadının") başrolde olduğu samimi çay sahnesi gelir. Bu tablonun keşmekeşi ve ayrıntıları son derece hesaplı kitaplıdır. Ama Gilbert'ın zarafetine tezat oluşturan erkek kardeşi Fergus'un aşırı alaycı bir tonla ettiği kaba laflar bu havayı mahveder. Annesine Hall'a yeni taşınan kiracıyı şöyle anlatır:

"[..] çayına ne kadar şeker koyduğuna bak sen, taktığı şapkalara, önlüklere, her şeyine; bunları öğrenmeden yaşayamam," dedi Fergus ciddi bir ifadeyle. Tabii bu söylediklerini zekice bir espri diye söylediyse başarılı olamadığı kesindi çünkü kimse gülmedi. Yine de buna aklını takmadan ağzına koca bir tereyağlı ekmek atıp bir yudum çay ile yutmaya çalışırken tıkandı, neyse ki durumunun komikliğini fark etti de hemen masadan kalkıp öksürerek dışarı koştu; bir dakika geçmeden bahçeden korkuyla attığı çığlıklar duyuldu.[6]

Fergus elindeki ekmek somunu kadar kabadır ama ettiği ters lafların amacı aileyi gülümsetecek espriler yapmak, kendisi dışındakilerin her şeyle dalga geçip rahatlamasını sağlamaktır.

Gilbert da çok duygusal biridir ve bunu bize roman değil kendisi söyler: "Annesi, ablası ve çevresindeki başka kadınlar tarafından biraz şımartılmış" ise de "hiç çıtkırıldım değildir,"[7] ama kitabın bu karaktere çok fazla isyan alanı yarattığını ve onunla ilgili ciddi kaygıları olduğunu anlarız. Çok hassas ve duygusaldır, sürekli el kol hareketleri ve abartılı klişelerle konuşur, hoş ve idealist bir tonla dramatik çıkışlar arasında gidip gelir. Aslında duygusal açıdan büyüyememiştir, mumu yakamayınca hemen "kızıp tepinmeye başlar", kendine acıyınca çevresindekilere öfkelenir, reddedilen âşık olarak Helen'ın kardeşi Bay Lawrence ile ciddi bir kavgaya tutuşur. Roman zıtlık eksenini kibar çiftçi ailesinin çay sofrasındaki son derece elit görünümü ile Helen Huntingdon'ın Wildfell Hall'a gelişiyle Gilbert'ın hayatına girecek olan trajedi üzerine kurar. Bu anlamda *Uğultulu Tepeler*'deki durumu tersine çevirir: Toprak sahibi çiftçiler hayata bağlılığı, toplumsal statüsü daha yüksek olan (yöredeki çiftlik sahibinin kız kardeşi) Helen ise kasveti, manevi işkenceyi temsil eder. Bu tezat Helen'ın oğlu Arthur'a alkollü içki vermeme kararında haklı olup olmadığıyla ilgili tartışmada iyice açığa çıkar:

"Hastalandığında ona ilaç yerine biraz şarap, hafif sulandırılmış içki verirdim, aslında hepsinden nefret etsin diye yapıyordum bunu."

Herkes güldü, genç dul ile oğlu dışında.

"Evet, Bayan Graham", dedi annesi parlak mavi gözlerindeki mutluluk gözyaşlarını silerken "–beni şaşırtıyorsun, daha akıllı sanırdım seni– Zavallı yavrum, tam bir muhallebi çocuğuydu, hem de kelimenin tam anlamıyla!"[8]

Helen'ın geçmişindeki sırlar açığa çıkınca Markham ailesi kahkahayı aslında kendi sığlıklarınaatmış olur. Onlara bağnazca gelen bir hareket gerçeği öğrenince anlam kazanır. Bu da Markham ailesini Helen'ın kimsenin alışık olmadığı vakur tavrının yanında çok sığ ve öz eleştiriden yoksun gösterir: Markham ailesinin insanın çocuğunu muhallebi çocuğu olarak yetiştirmesini eleştirecek hali var mıdır acaba?

Uğultulu Tepeler bağlamında bu dönüşüm "toplumsal" olanla "etik" olan arasındaki bağı zayıflatır. Ama *Uğultulu Tepeler*'de etik değerler, Heights'ın çalışma ortamı ile Grange'ın çiftlik yapısı arasındaki farka karşın, çok hassas toplumsal ve ekonomik ilişkilerin ördüğü tutarlı bir yapıya sahiptir. *Şatodaki Kadın*, çalışma ortamını fazla rahat, adeta çalışılmayan, kasvetli, katı bir yer (Wildfell Hall) olarak çizer. Kitabın yaptığı, bir başka deyişle, Emily Brontë'nin romanının coğrafi ortamını –bereketli vadideki Grange ile tepedeki Heights– alıp toplumsal içeriğini dönüştürmektir, böylece çiftçiler ormanlı vadilerde ve çayırlarda yaşarken soylu Helen bölgenin "en vahşi ve yüce doruğunda" yaşar:

Daha çok gidilen yerleri, ormanları, vadileri, mısır tarlalarını, çayırları geçip Wildfell'ın dik yamacını tırmandım... İnsan oraya çıkarken çalılar, hatta ağaçlar gözüne sığ ve hareketsiz görünüyor, çalılar uzaktan evin çoğu yerde sarmaşıklar ve yosunlarla kaplanmış kaba taş duvarlarını örtüyor, ağaçların ise karaçam, İskoç köknarı ya da tek başına biten kara dikenler olduğu anlaşılıyor. Tarlalar kıraç ve taşlık, ekil-

meye hiç uygun değil, koyunların, ineklerin otlaması için kullanılıyor; toprak kuru, verimsiz: her yerde çimenlerin, tepeciklerin içinde gri kayalar, taşlıklar var...[9]

Markhamların düzenli, rahat yaşantılarında 'toplumsal' ve "etik" boyutlar iç içedir; verimli toprak servet getirir-Earnshawların zayıf kan bağları ile topraklarının kıt oluşunun ilişkisi gibi. Wildfell Hall için Wuthering Heights dersek Emily Brontë'nin eserinin çizdiği kusursuz ahlak ve toplum evreninin Anne Brontë tarafından yalnızca ahlaki boyuta indirildiğini daha kolay görmüş oluruz. Wildfell Hall'un kasveti, Wuthering Heights'taki gibi bütün bir sınıfın katlandığı güçlüklere değil, simgesel olarak tek bir kişinin acılarına işaret eder; toplumsal bir gerçeklikten çok bir tür ahlaki bilinç durumunu yansıtır. Helen Huntingdon, Hindley Earnshaw gibi "temsilî" bir karakter değildir; ikisi de Gilbert Markham değildir tabii. Ondan söz ederken Hareton için dediğimiz gibi kişisel öyküsünün daha derin toplumsal akımların karmaşık bir hareketine işaret ettiğini söyleyemeyiz.

Helen ile Arthur Huntingdon arasındaki lanetli ilişkide "ahlak" unsurunun onu besleyen toplumsal bağlamdan bir ölçüde sökülüp çıkarıldığı bellidir. Helen'ın toplumsal kökeni oldukça belirsizdir; her ne kadar babasından az bir miras kalsa da "soylu" olduğunu anlarız ve Arthur'la tanışmadan önce sosyetedeki yerini alır; ama Tom Winnifrith'in belirttiği gibi[10] kardeşi Bay Lawrence, Gilbert'la kolay geçinecek rahatlıkta bir karakter değildir. Gilbert her ne kadar evlenerek Helen'ın pozisyonuna yükselmek konusunda istekli değilse de "dünya" bu evliliği hemen reddetmez. Zaten Helen'ın Arthur'la olan ilişkisi de denklerin ilişkisi değildir. Bu ilişki, Jane-Rochester ilişkisinin tersine, öncelikle ahlaki zeminde ilerler. Burada *Jane Eyre* ile benzerlik kurmak pek doğru olmaz çünkü Arthur kötüdür, Rochester ise yalnızca defolu; ama iki ilişkide de özgür bir aristokrat karakterle ahlaklı ve vicdanlı bir kadın karakter bir araya gelir. Charlotte Brontë'nin romanında ise ahlaki çatışma, karmaşık bir geri-

lim ve ilişki ağı içinde ateşlenir ve toplumsal eşitsizlikler nedeniyle de derinleşir. Jane gibi Helen da "sade, koyu, oturaklı bir giysidense köklü ilkeleri"[11] tercih eder ve bu anlamda ahlaki tepkileri küçük burjuva sınıfa benzer. Kocasının çevresini saran aylak serseri takımının yarattığı karmaşaya tepkisi Agnes Grey'in sürekli eğilip bükülen, dalkavuk din adamı Hatfield'den duyduğu rahatsızlığa benzer. Ancak Helen aslında tam olarak ortanın altı sınıftan değildir, Arthur'un dünyasına toplumsal anlamda Jane'in Rochester'ınkine olduğundan daha yakın oluşu toplumsal malzeme ile ilişkisinin içini boşaltarak ahlak dersi veren zaman aşırı bir fabl konumuna düşürür. *Agnes Grey*'de olduğu gibi toplumsal olanla ahlaksal olan kahramanın bilincinde ayrılırken kahramandan üst konumda olanların davranışlarında birleşir. Sefahat düşkünü Arthur ile serseri arkadaşları toplumsal sınıf ile karakterin ahlakı arasında çarpıcı ve doğrudan bir ilişkiye işaret etse de bu ilişki biraz fazla doğrudan ve düzdür: Arthur geleneksel kötü aristokrat karakterlere göre daha beylik bir görüntü sergiler.

Helen toplumsal statü olarak soyludur ama karakter olarak öyle sayılmaz. Anlatının akışı yani Arthur ile inandırıcı bir biçimde evlenmesi doğuştan "yüksek" sınıftan olmasına bağlıdır ama ahlaki olarak kendisinden düşük sınıftan gelen Agnes Grey'le acılarını vakarla çekmesi ve sabırla toparlanması açısından büyük benzerlik taşır. Aslında Grassdale Manor'ın rezil dünyasında ahlaki çıkışlar yapan bir karakter olarak o da tıpkı Agnes'in Murray'lerin Horton Lodge'unda dışlandığı gibi dışlanır. Bu anlamda sonunda Gilbert Markham'la bir araya gelişinin toplumsal bir göndermesi yoktur çünkü ikisinin arasındaki toplumsal sınıf farkı Hareton ile genç Catherine'inkine hiç benzemez. Sonunda aşk kazanır, *Agnes Grey*'in eşitsiz konumdaki annesi ve babasında olduğu gibi. Evlilik onlar için toplumsal konum açısından düşüşü ifade ederken, Gilbert için yükselmeyi ifade eder; ama insan yükselse de düşse de en önemli şey toplumsal farka bakmadan gerçekten sevmesidir. İlkesel olarak sınıfın

önemi yoktur: Uygulamada ise bu önemlidir çünkü üst sınıflar sevmez ve sevilmezler. Onun için de romanda Helen'ın ahlaki olarak kendi sınıfından ayrılması gerekir, zaten sonunda Gilbert'a dönmekle fiziksel olarak da kopmuş olur. Bu kopuş *Şatodaki Kadın*'da *Agnes Grey*'e göre belirsiz kalır çünkü roman Gilbert ile Helen'ın başlangıçtaki gibi yeniden yükselişiyle biter. Bunun bir önemi yoktur aslında çünkü roman temelde bir aşk hikâyesi ve ders veren bir fabldır, farklı sınıfsal çıkarların tarihsel hikâyesi değil. Ne Helen ne de Gilbert sınıflarının itici gücünün temsilidir. Helen, belirttiğim gibi, kasten sıra dışı çizilirken Gilbert da roman boyunca karşımıza çiftçi sınıfının temsilcisi olarak değil acı çeken bir âşık olarak çıkar. Aslında birinci kişili anlatımın bize Markham'ın karışık bilincine doğrudan dahil olma şansını vermesi kitabın da toplumsal bir simge değil psikolojik açıdan ilginç bir birey olarak onunla ilgili kaygılarının ifadesidir. Bu anlamda onu ahlaki bir tipleme olarak çok mesafeli çizilen Edward Weston'ın zıttı olarak görebiliriz.

Bunun Anne Brontë'nin yazınının, yaptığım incelemeden de anlaşılacağı gibi, neden kardeşlerinden daha sığ olduğu yolundaki eleştirileri haklı çıkaran iki önemli nedeni var. İlki romanlardaki yapısal ilişkilerin temelde daha yalın oluşudur. *Agnes Grey* ve *Şatodaki Kadın*'ın ahlaken zayıf soylularla haklı konumdaki kahraman arasındaki ikili karşıtlığa – yani yaşama biçimleri arasındaki toplumsal sınıf odaklı karşıtlığa– dayandığını ortaya koymaya çalışmıştım. Bu çelişkinin aristokrat yönünü görmek zor değil: Burada tam da böyle asalak bir yaşantının nasıl kolayca kötülüğe evrilen ahlaki çöküntüyü yarattığını görüyoruz. Ancak belirttiğim gibi, romanlar denklemin öbür yanını göstermeye pek niyetli değildir – yani, ahlak değerleri toplumsal ideolojinin içinde aktarılır. Bu da Charlotte Brontë'de bulduğumuz çekicilik ve iticiliğin iç içe geçtiği karmaşık örgüyü engellerken Emily Brontë'de gördüğümüz tutkulu çelişkileri de es geçmiş olur. Anne Brontë'nin eserleri toplumla içsel değer arasındaki

mücadeleyi ortaya koyarken bunu Jane Eyre ve Catherine Earnshaw'daki gibi içselleştirmez. Agnes Grey, sırf Weston' la huzuru bulmak için eski toplumsal mücadele alanını terk eder; çelişen değerlerle ilgili herhangi bir bireysel kriz yaşamaz. Helen Huntingdon aristokrasinin adı çıkmış bir üyesiyle evli olduğu için duygusal olarak da o sınıfa aittir ama kendisini aldatan Arthur'un yalanları ortaya çıkınca kafasında sadakatle ilgili –diyelim Caroline Helstone'un Robert Moore' un ahlakı ve ona olan aşkı arasında kaldığı türden– bir çelişki yaşamaz. Grassdale Malikânesi'nin sarhoş güruhu içinde inzivadaymışçasına sağlam bir ahlaki duruş sergiler. Anne Brontë'nin iyiliği –Charlotte Brontë'nin zor bulunur dediği erdem– stoik edilgenliğiyle, yani Charlotte Brontë'de dramatik çatışmanın özünü oluşturan dinamik, güvenli kişilik yapısının eksikliğiyle iç içe geçer. *Agnes Grey*'in kahramanı Helen Burns biraz *Jane Eyre*'e benzer. St. John Rivers dinî erdemlerinin dışında Edward Weston'ın bazı ilginç özelliklerini taşır ama ondan daha huzursuzdur. Aristokrat erdemsizliğinden kurtuluş *Agnes Grey*'de bizi etik bir çözüme götürürken *Jane Eyre*'de yepyeni bir çatışma ve kimlik bölünmesi yaratır. *Agnes Grey* bana göre, eleştirmenlerin dile getirdiği sığlıklarına karşın, başarılı bir romandır. Başarısı bu sığlıkları ve Charlotte Brontë'nin yüzeye çıkardığı duygusal çatışmaları odaktan düşüren dengeli ve ölçülü şeffaflıktadır.

Şatodaki Kadın Arthur'la olan evliliğini Helen'ın ağzından, Gilbert'ın anlatısında arkadaşı Halford'la sohbeti bağlamında, verir. Bu yapısal araç pek başarılı olmaz: Çünkü romanın en sağlam ve duygusal açıdan en etkileyici bölümü – elbette *Agnes Grey* bölümü– Gilbert'ın kur yaptığı bölümün parçası haline gelir; Helen'ın hayat hikâyesinden öğrendiğimiz –soğuk ve kaçamak tavırlarının, Gilbert'ın düşmanı Lawrence'a gösterdiği yakınlığın nedenlerine ilişkin– bilgiler Markham'ı yılmadan yola devam ederse onu kazanabileceğine ikna eder. Hem gerçeklik hem düş düzeyinde kitabın odağında yer alan bir unsur romanın yapısındaki tuhaflık nedeniyle odaktan düşünce flört sahnesi biçimsel olarak öne

çıkar: romantik sagaların soğuk hanımefendisi ve reddettiği âşığı. Bu kopuşun nedeni Markham'ın Helen'ın acı hikâyesini dinlerken gösterdiği tepkinin ve duygunun yetersizliğidir:

> Bayan Huntingdon'ın yaptığı hatalara kayıtsız kaldığımdan ya da onun acılarından etkilenmediğimden değil, ama, itiraf etmeliyim, onun erdemlerinin tersine kocasının aşama aşama çöküşü ve kadının sevgisini tamamen kaybedişi bende bencilce bir büyüklük hissi de yaratmıyor değildi.[12]

Helen'ın hikâyesini dikkatini vermeden dinlemesi ve ardından kapıldığı coşku da yerlerde yuvarlanışı kadar rahatsız eder. Rochester'ın Jane'e geçmişini anlattığı bölüm büyük bir tezat içerir: Gizemli aristokratın bütün sırlarını aydınlatırken Jane'e olan ilgisini de iyice arttırır. Helen'ın yaşamöyküsünü yazmasının amacı da budur, ama öykü uzunluğu ve ilginçliğiyle fazla öne çıkarak içindeki romantik aşk hikâyesinin sıkıcı yapısal unsurlarını arka plana iter. Helen'ın Gilbert'tan sanatçı ruhuyla manen çok üstün olduğuna kuşku yoktur; Grassdale sahnesi, kullanılan ilginç bir yapısal tezat tekniğiyle, içinde yer aldığı bağlamdan çok daha vurucu bir etki yaratır. Aslında giriş görevindeki bölüm romanın temelini oluşturarak üstteki saran çatıyı söküp atar.

Yapısal belirsizlik önemli bir unsurdur. Roman, Grassdale olaylarını geleneksel bir aşk öyküsünün içine sokmakla sınıfsal değerlerle yüzleşmeyi bireysel acı ve kendini geliştirme serüvenine dönüştürerek yeniden toplumsaldan bireysele evrilir. Burada *Uğultulu Tepeler* ile olan bir farkı belirtmekte fayda var. O romanda da anlatı içinde anlatı tekniği fazlaca kullanılır ama çok farklı bir amaçla. Gilbert Markham'ın Hall'da Helen'a yaptığı ziyaretlerle Lockwood'un Heights'ı ilk ziyareti arasında yüzeysel bir benzerlik vardır. Her iki durumda da fazla kibar ve iyi niyetli ve biraz da saf bir misafir, ev sahibinin kuşkuları nedeniyle zorla kapı dışarı edilir. İki romanda da geçmiş hikâyelerin çözülme süreci –yani ev sahibinin bu kaba davranışının ayrıntılı açıklaması– bu nokta-

da gelir. Gerçi Lockwood, Nelly'nin hikâyesini sadece başkalarına aktarmak için dinler, aslında bu hikâye onu hiç ilgilendirmez, sadece merakını çeker. Hikâye okur için değil Lockwood için anlatılır. Oysa *Şatodaki Kadın* romanında hikâye tamamen Gilbert için, Helen'in ona neden soğuk davrandığını açıklayıp özür dileyebilmesi amacıyla anlatılır; bu da Gilbert'ı, tıpkı Lockwood gibi, hak etmediği halde önemli bir karakter konumuna getirir. Gilbert burada bir anlamda Lockwood'un sahnenin merkezine yerleşmiş halidir; her ne kadar gözümüzün önünde o özel konuma yerleşse de, romanın asıl trajik noktası başka yerde sergilenir. Roman, kendisine başkahraman olarak böyle bir kişiyi seçmekle bütün o işlevsel toplumsal araçları boşa çıkarıp romantik bir fabldan öte gitmemiş olur.

Bence Anne Brontë'de kurgusal yapıların zayıflığının ikinci nedeni bireysel olanla toplumsal olanı göreli olarak birbirinden ayırması. Bir tiplemenin kendine özgü zenginlikleri kurduğu bütün ilişkilerde yatarsa işte Anne Brontë'nin romanları bu açıdan kardeşlerine göre geridedir. *Uğultulu Tepeler*'de kişisel ilişkilerin gerisindeki toplumsal gerçeklik baskısının zenginleştirici gücünü, bireylerin kaderini nasıl değiştirip dönüştürdüğünü sürekli hissederiz; romanda, Lukács'ın kullandığı anlamda "tipik" olmayan, kılcal damarlarıyla tarihin merkezi sinir sistemine bağlanmayan tek bir karakter yoktur. Charlotte Brontë bu anlamda tipik unsurları yakalamada biraz daha az tutarlıdır: Edward Crimsworth, Job Barraclough, Blanche Ingram ve Madam Walravens temsil gücü yüksek karakterler olmaktan çok yüzeysel kalırlar, Shirley'in durumu bile bu açıdan belirsiz sayılabilir. Ama Jane, Rochester, Caroline, Hunsden, Lucy: Bu karakterler tarihsel boyutta zengin bir denkleme oturup ne derinliklerini kaybederler ne de kurgudan kopup giderler. İşte Anne Brontë'nin romanlarında eksik kalan bu boyuttur, bu nedenle onun eserleri ahlaki ikilemleri olan toplumsal senaryolara dayansa da sonuçta "ahlaki" boyutla sınırlı kalır. Örneğin, aristokratlık son derece yüzeysel işlenir: Bay Murray ile ilgili "yaygaracı,

şamatacı bir toprak ağası; tilki avı tutkunu, iyi at binen, atlardan anlayan, yerinde duramayan iyi bir çiftçi ve sevimli, ehli keyif biri"[13] olarak bütün bildiğimiz klişeleşmiş sınıf atlama çabasına işaret eden halleridir. Kötü aristokratlar ortak toplumsal bileşenleriyle tanımlanır, iyiler ise soyut bir biçimde kişileşip toplumun baskısından ve kırılma noktalarından etkilenmeden derinde kalır. İşte bu nedenle Helen ile Gilbert'ın birlikteliği temel değerlerin ve parçası olduğu –Hareton ile Catherine'in birlikteliğinde açıkça görülen– toplumsal dokunun eleştirisine katkı sağlamaz.

Anne Brontë'nin romanlarında Brontë'lerin bütün eserlerinde kullanılan bir yazınsal araç olarak hayal gücüne pek yer verilmez. Çünkü Charlotte ve Emily için hayal gücü kutsal ve altüst edici bir güçtür –insanı hem akıl sır ermeyecek şeyleri yapmaya hem de benliğin sürekli fokurdayan baş döndürücü derinliklerine iter. Anne Brontë'nin eserlerinin dili hayal gücünden çok ahlaka dayanır: Onun eserleri ne derinliklerin ne engin ufukların peşine düşer, hedefi kadınlarla erkeklerin iyi davranışlarını ölçü almaktır. Bu *Jane Eyre* ve *Uğultulu Tepeler* gibi büyük sanat eserleri yaratmasını engellese de gerçek hayatın konularını ahkam keserek savuşturmak yerine ilk eserinin adında da gördüğümüz gri alanda yazmasını sağlar. Eserleri Emily'ninkilerin tadını vermez, Charlotte'unkiler kadar sağlam da sayılmaz; ama onda da Charlotte'un yaşamöyküsüne dayalı karamsar gerçekçiliğini ve Emily'nin anlatılarının hiçbir yere yerleştiremediğimiz bazı çatışmalarını görürüz. Anne, Charlotte'tan daha merhametlidir belki ama Emily kadar akıllı olduğu da kesindir.

Giriş

1. F.R. ve Q.D. Leavis, *Lectures in America* (Londra, 1969) s. 131.
2. Londra, 1973, s. 1.
3. "Criticism as a Humanist Discipline", *Contemporary Criticism*, (yay. haz.) M. Bradbury ve D. Palmer (Londra, 1970) s. 57.
4. Vol. I (yeniden basım Londra, 1971) s. 431.
5. *Labouring Men* (Londra, 1964) s. 29.
6. Alıntı David Wilson'dan, "Emily Brontë: First of the Moderns", *Modern Quarterly Miscellany*, sayı 1 (1947). Bu tarihsel bilgiler için Wilson'ın makalesine teşekkür borçluyum.
7. *The Life of Charlotte Brontë*, (yay. haz.) Ward ve Shorter, s. 48.
8. Goldmann'ın bu kavramı kullanımı için özellikle bkz. "The Sociology of Literature: Status and Problems of Method", *International Social Science Journal*, XIX, sayı. 4 (1967). Goldmann'ın metin ile toplum arasındaki "aracılıklar" için önerdiği model bana çok basit ve simetrik geliyor, her bir "düzeyin" öbürleri yoluyla parladığı bir şeffaflığı fazlaca vurguluyor. Onun yapı kavramını Pierre Macherey de *Pour une Théorie de la Production Littéraire* (Paris, 1966) başlıklı çalışmasında dolaylı olarak eleştirmişti ancak ben Macherey'in "içkin ve öznel" yazınsal yapı kavramını kesin dille reddetmesine de karşıyım.
9. Burada kullandığım ana kaynaklar şunlar: F.M.L. Thompson, *English Landed Society in the Nineteenth Century* (Londra, 1963); J.T. Ward ve R.G. Wilson (yay. haz.) *Land and Industry: The Landed Estate and the Industrial Revolution* (Londra, 1971); F.M.L. Thompson, "Whigs and Liberals in the West Riding, 1830-1860", *English Historical Review* (1959) ve "Land and Politics in the Nineteenth Century", *Transactions of the Royal Historical Society* (1965); J.T. Ward, "West Riding Landowners and the Corn Laws", *English Historical Review* (1966); H.J. Perkin, *The Origins of Modern English Society*, 1780-1880 (Londra, 1969); C.H.E. Zangerl, "Social Composition of the County Magistracy of England and Wales, 1831-1887", *Journal of British Studies* (1971).
10. Bkz. E. Neff, *Carlyle and Mill* (New York, 1926) s. 67.
11. *Historical Materialismin Marx and Engels: Basic Writings on Politics and Philosophy*, (yay. haz.) L.S. Feuer (Londra, 1972) s. 97.
12. *The Problem of Method* (Londra, 1963) s. 56.
13. Bkz. *For Marx* (Londra, 1969) 3. Bölüm "Contradiction and Overdetermination".
14. Bkz. William Wright, *The Brontës in Ireland* (Londra, 1896) s. 252-4

15. Tom Winnifrith, *The Brontës and their Background: Romance and Reality* (Londra, 1973) s. 148.
16. Bkz. *The Brontës: Their Lives, Friendships and Correspondence*, (yay. haz.) Wise, Symington (Londra, 1932) sayı 1, s. 162
17. Winnifrith, s. 156.
18. Wise ve Symington, sayı 1, s.177
19. Winnifrith, s. 153.
20. Wise and Symington, sayı 1, s. 139.
21. Winifred Gerin, *Branwell Brontë* (Londra, 1961) s. 24.
22. Age, s. 128.
23.Wilson, *Mod. Q. Misc.*, sayı 1 (1947).
24. *Life of Charlotte Brontë*, s.19-20.

1. Bölüm: *Jane Eyre*
1. *Jane Eyre*, (yay. haz.) Ward ve Shorter, 6. bölüm, s. 62-3.
2. 4. bölüm, s. 32
3. 24. bölüm, s.311
4. 7. bölüm, s.75
5. *Villette* (yay. haz.) Ward ve Shorter, 8. bölüm, s. 87.
6. 2. bölüm, s.9
7. 12. bölüm, s.123
8. *Shirley*, (yay. haz.) Ward ve Shorter, 7. bölüm, s. 113.
9. *The Professor* (yay. haz.) Ward ve Shorter, 3. bölüm, s. 24.
10. *Jane Eyre*, 16. bölüm, s.192
11. 2. bölüm, s.14
12. 32. bölüm, s. 458
13. 21. bölüm, s. 286
14. 11. bölüm, s.118
15. 30. bölüm, s. 433
16. 30. bölüm, s. 429.
17. 30. bölüm, s. 430
18. 34. bölüm, s. 487
19. 12. bölüm, s. 129
20. 34. bölüm, s. 498
21. 34. bölüm, s. 496
22. 35. bölüm, s.508
23. 31. bölüm, s.442
24. 37. bölüm, s. 546
25. 27. bölüm, s. 286
26. 35. bölüm, s. 506
27. 1. bölüm, s. 5

28. 2. bölüm, s. 13
29. 4. bölüm, s. 37
30. 23. bölüm, s. 310
31. 10. bölüm, s. 98
32. 17. bölüm, s. 210
33. 2. bölüm, s. 12
34. 17. bölüm, s. 194
35. 11. bölüm, s. 118
36. 3. bölüm, s. 22
37. 31. bölüm, s. 438
38. 34. bölüm, s. 475
39. 31. bölüm, s. 439
40. 29. bölüm, s. 416
41. 23. bölüm, s. 308
42. 24. bölüm, s. 326
43. 23. bölüm, s. 307
44. 37. bölüm, s. 549
45. 37. bölüm, s. 534
46. 17. bölüm, s. 215
47. 16. bölüm, s. 187-8

2. Bölüm: *Profesör*

1. *Jane* Eyre, 32. bölüm, s. 458
2. *The Professor*, (yay. haz.) Ward ve Shorter, 25. bölüm, s. 254.
3. 1. bölüm, s. 6-7.
4. 1. bölüm, s. 7.
5. 2. bölüm, s. 15.
6. 1. bölüm, s. 7.
7. 2. bölüm, s.18-19
8. 4. bölüm, s. 31.
9. 3. bölüm, s. 26.
10. 2. bölüm, s. 16.
11. 4. bölüm, s. 35.
12. 3. bölüm, s. 28.
13. 3. bölüm, s. 28.
14. 4. bölüm, s. 37.
15. 3. bölüm, s. 28.
16. 3. bölüm, s. 28-9.
17. 4. bölüm, s. 38.
18. 24. bölüm, s. 241-2, 245-6.
19. 10. bölüm, s. 90.

20. 10. bölüm, s. 90.
21. 3. bölüm, s. 23.
22. 12. bölüm, s. 106.
23. 13. bölüm, s. 114.
24. 15. bölüm, s. 129.
25. 15. bölüm, s. 131.
26. 16. bölüm, s. 134.
27. 8. bölüm, s. 69.
28. 24. bölüm, s. 249.
29. 25. bölüm, s. 252.
30. 15. bölüm, s. 127.
31. 19. bölüm, s. 182.
32. 18. bölüm, s. 152.
33. Önsöz, s. 3
34. Bkz. Lukács, *The Historical Novel* (Londra, 1962) 1.-2. bölüm

3. Bölüm: *Shirley*

1. Bkz. J.F.C. Harrison, "Chartism in Leeds", Asa Briggs (yay. haz.) *Chartist Studies* (Londra, 1959).
2. The Brontës: Their Lives, Friendship sand Correspondence, (yay. haz.) Wise ve Symington, No. II, s. 202-3.
3. Age, s. 203.
4. *The Making of the English Working Class* Harmondsworth (1970), s. 613.
5. *The Life of Charlotte Brontë*, (yay. haz.) Ward ve Shorter, s. 53
6. Shirley, (yay. haz.) Ward and Shorter, 19. bölüm, s. 345.
7. 19. bölüm, s. 345.
8. 19. bölüm, s. 352.
9. 19. bölüm, s. 353.
10. 19. bölüm, s. 355.
11. 8. bölüm, s. 136.
12. 2. bölüm, s. 28.
13. 12. bölüm, s. 226.
14. Bkz. Ward and Wilson (yay. haz.) *Land and Industry*, s. 12.
15. 14. bölüm, s. 212
16. 21. bölüm, s. 379
17. 21. bölüm, s. 377.
18. Bkz. G.D.H. Cole ve R. Postgate, *The Common People*, 1746-1946 (Londra, 1946) s.187, ve P. Gregg, *A Social and Economic History of Britain* (Londra, 1950) s. 50, 1946 basımı.
19. 11. bölüm, s. 209.

20. 31. bölüm, s. 569.
21. 18. bölüm, s. 336.
22. 11. bölüm, s. 201.
23. 4. bölüm, s. 44.
24. 4. bölüm, s. 48.
25. 21. bölüm, s. 379.
26. 13. bölüm, s. 248.
27. 12. bölüm, s. 226.
28. 21. bölüm, s. 387.
29. 11. bölüm, s. 203.
30. 10. bölüm, s. 172.
31. 20. bölüm, s. 364.
32. 7. bölüm, s. 106-7.
33. 21. bölüm, s. 385.
34. 11. bölüm, s. 192.
35. 37. bölüm, s. 660.
36. 18. bölüm, s. 328-9.
37. 31. bölüm, s. 564-5.
38. 29. bölüm, s. 536-7.
39. 31. bölüm, s. 570-1.
40. 35. bölüm, s. 623.
41. 16. bölüm, s. 308.

4. Bölüm: *Villette*

1. *Jane Eyre*, 4. bölüm, s. 26.
2. 10. bölüm, s. 100.
3. 35. bölüm, s. 513.
4. *Villette*, (yay. haz.) Ward ve Shorter, 5. bölüm, s. 47.
5. 7. bölüm, s. 71-2.
6. 3. bölüm, s. 21.
7. 2. bölüm, s. 9.
8. 3. bölüm, s. 33.
9. 1. bölüm, s. 2.
10. 4. bölüm, s. 39.
11. 4. bölüm, s. 39-40.
12. 6. bölüm, s. 56.
13. 5. bölüm, s.51.
14. 9. bölüm, s. 94.
15. 5. bölüm, s. 50.
16. 31. bölüm, s. 431.
17. 8. bölüm, s. 78.

18. 8. bölüm, s. 82.
19. 8. bölüm, s. 82.
20. 8. bölüm, s. 82.
21. 8. bölüm, s. 83.
22. 8. bölüm, s. 84.
23. 8. bölüm, s. 84.
24. *The Professor*, 25. bölüm, s. 271.
25. *Villette*, 36. bölüm, s. 504.
26. 27. bölüm, s. 371.
27. 27. bölüm, s. 372.
28. 31. bölüm, s. 433.
29. 31. bölüm, s. 433.
30. 29. bölüm, s. 406.
31. 17. bölüm, s. 212
32. 20. bölüm, s. 258.
33. 17. bölüm, s. 226.
34. 22. bölüm, s. 296.
35. 27. bölüm, s. 379.
36. 27. bölüm, s. 380.
37. 27. bölüm, s. 376.
38. 1. bölüm, s. 1.
39. 27. bölüm, s. 369.
40. 23. bölüm, s. 306.
41. 2. bölüm, s. 11.

5. Bölüm: Charlotte Brontë Romanlarının Yapısı

1. *Shirley*, 29. bölüm, s. 537-8.
2. 1. bölüm, s. 1.
3. 37. bölüm, s. 651.
4. *Villette*, 12. bölüm, s. 126-7.
5. 15. bölüm, s. 187.
6. 6. bölüm, s. 62-3.
7. 42. bölüm, s. 593-4.

6. Bölüm: *Uğultulu Tepeler*

1. Bkz. Lukács. *The Historical Novel*, öz. 1-2 bölüm
2. J. Hillis Miller'dan alıntı, *The Disappearance of God* (Cambridge Mass. 1963) s. 163.
3. Leavis'tan alıntı, *Lectures in America*, s.127
4. *Wuthering Heights*, (yay. haz.) Ward and Shorter, 14. bölüm, s. 155.
5. 15. bölüm, s.168

6. 4. bölüm, s. 36
7. 12. bölüm, s.130
9. 8. bölüm, s. 66.
10. *Brontë Society Transactions*, no. 78 (1968).
11. *Modern Quarterly Miscellany*, no. 1 (1947).
12. *English Landed Society in the Nineteenth Century*, s. 233.
13. 32. bölüm, s. 319-20.

7. Bölüm: Anne Brontë

1. *Agnes Grey*, (yay. haz.) Ward ve Shorter, 7. bölüm, s.418.
2. 1. bölüm, s. 35.
3. 11. bölüm, s. 442.
4. 11. bölüm, s. 442.
5. *The Tenant of Wildfell Hall*, (yay. haz.) Ward and Shorter, 1. bölüm, s. 2.
6. 1. bölüm, s. 5.
7. 3. bölüm, s. 27.
8. 3. bölüm, s. 22.
9. 2. bölüm, s. 13.
10. Winnifrith, *The Brontes and their Background*, s. 186.
11. 25. bölüm, s. 221.
12. 45. bölüm, s. 403.
13. 7. bölüm, s. 415.

A

Agnes Grey 97, 155, 156, 157, 158, 159, 161, 167, 168, 169, 179

Althusser, Louis 30

Ashby Park 161

Ashby, Sir Thomas 161

B

Barraclough, Moses 77, 78

Bayan Bretton 100, 103

Bayan Fairfax 53

Bayan Reed 41, 49, 50, 52, 90, 127, 132

Bayan Wooler 75

Bay Home 104

Bay Lawrence 164, 166

Bay Murray 172

Bay Sympson 89

Blackwoods Magazine 35

Bloomfield ailesi 97

Branwell, Elizabeth 32

Brecht, Bertolt 72

Bretton ailesi 100, 119

Bretton, John 100

Brocklehurst 39, 44, 96, 97, 115, 125, 132

Brontë, Anne 97, 155, 156, 158, 159, 161, 166, 168, 169, 171, 172, 179

Brontë, Patrick 31, 32, 75

Burns, Helen 38, 39, 47, 158, 169

C

Carlyle, Thomas 75, 76

Cartwright, William 74

Cobden, Richard 29

Cowan Bridge okulu 32

Crimsworth, Victor 97

Crimsworth, William 40, 41, 46, 59, 65, 72, 94, 105, 125, 126

D

Davie, Donald 23

Dean, Nelly 20, 92, 132, 135, 144

Denison, William 27

Disraeli, Benjamin 24, 76, 117

E

Earnshaw ailesi 134, 145

Earnshaw, Catherine 23, 133, 140, 169

Earnshaw, Hareton 138, 145, 146, 147, 149, 150, 151, 152, 153, 162, 166, 167, 172

Earnshaw, Hindley 166

Eliza, Red 50

Emmanuel, Paul 70, 86, 96, 98, 103, 104, 105, 112, 131

Engels, Friedrich 29

Eyre, Jane 22, 41, 59, 62, 72, 90, 96, 117, 120, 169

F

Fanshawe, Ginevra 68, 93, 100, 103, 157

Farren, William 78, 85

Freud, Sigmund 20

G

Gaskell, Elizabeth 13, 25, 36, 74, 117, 149

Gateshead 50, 119

Gerin, Winifred 35, 174

Goldmann, Lucien 26, 108, 129

H

Harrison, J.F.C. 75, 176

Haworth 13, 25, 32, 35, 36

Heathcliff, Catherine 133, 134

Heathcliff, Linton 148

Helstone, Caroline 40, 41, 75, 78, 85, 97, 105, 111, 117, 123, 125, 169

Henri, Frances 64, 98

Hobsbawm, Eric 25

Holt, Felix 82

Home, Polly 92, 157

Hough, Graham 24

Hunsden, Yorke 59, 60, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 69, 80, 84, 96, 97, 98, 100, 103, 105, 106, 110, 112, 114, 128, 131, 171

Huntingdon, Arthur 158, 166

Huntingdon, Helen 155, 156, 162, 164, 166, 169

I

Ingram, Blanche 41, 54, 56, 87, 125, 171

J

Jane Eyre 21, 38, 57, 60, 61, 85, 90, 95, 103, 105, 111, 114, 116, 119, 120, 121, 122, 124, 125, 127, 128, 129, 132, 158, 162, 166, 169, 172, 174, 175, 177

Joseph 17, 138, 148

K

Keeldar, Shirley 105

L

Leavis, Q.D. 23, 25, 138, 173

Linton ailesi 139

Linton, Edgar 133, 140, 154, 158

Lockwood 131, 145, 150, 152, 170, 171

Lodge, Horton 167

Londonderry markisi 29

Lonsdale kontu 29

Lowood 38, 39, 50, 90, 119, 125

M

Madam Beck 40, 95, 96, 99, 105, 115, 120, 125, 128

Madam Walravens 132, 171

Manor, Grassdale 167

Markham, Fergus 163, 164

Markham, Gilbert 155, 162, 166, 167, 170

Marx, Karl 25

Matmazel Reuter 63, 67, 68, 109, 110, 127

Meier, T.K. 147

Moore, Louis 30, 83, 85, 86, 87, 88, 89, 115

Moore, Robert 74, 75, 76, 77, 79, 85, 86, 89, 105, 111, 118, 169

Murray ailesi 156, 160, 161, 167

Murray, Rosalie 161

N

Napier, Sir Charles 25

Neff. E. 173

Nunneley, Sir Philip 85, 87, 89

Nussey, Ellen 33, 34

O

Oliver, Rosamund 43

P

Pascal, B. 129

Pelet, M. 69

Postgate, R. 176

Profesör 21, 40, 46, 59, 60, 62, 63, 67, 68, 71, 80, 105, 108, 109, 111, 112, 114, 116, 117, 128, 175

R

Racine, J. 129

Reed ailesi 49, 50, 51

Reed, Eliza 97

Reed, Georgiana 50

Reed, John 49, 51

Reuter, Zoraïde 68

Rivers, Diana 46, 52

Rivers, St. John 39, 42, 54, 59, 105, 117, 127, 169

Rochester, Bertha 39, 45, 58, 132

Rochester, Edward 59, 60, 61, 62, 63, 66, 68, 91, 105, 112, 114, 115, 127, 160, 168, 169, 171

Roe Head okulu 32, 33, 75

S-Ş

Sartre, Jean-Paul 30

Seacombe ailesi 60

Shirley 15, 21, 40, 73, 74, 75, 76, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 103, 105, 106, 108, 109, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 127, 128, 131, 171, 174, 176, 178

Sidgwick ailesi 33

Silas, Père 132

Snowe, Lucy 18, 21, 40, 42, 59, 68, 86, 92, 95, 105, 119, 126, 132, 134, 157

Spencer-Stanhope, Walter 27

Şatodaki Kadın 155, 156, 159, 162, 165, 168, 169, 171

T

Taylor, Mary 33

Thompson, Edward 74

Thompson, F.M.L. 149, 173

Thornfield 41, 44, 45, 52, 122, 125

Thrushcross Grange 139, 146, 152

Tynedale, Lord 60, 64

U

Uğultulu Tepeler 15, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 25, 36, 56, 124, 128, 129, 130, 132, 133, 134, 137, 138, 141, 142, 143, 145, 148, 151, 152, 153, 154, 155, 158, 159, 162, 163, 164, 165, 170, 171, 172, 178

V

Valéry, Paul 30

Villette 21, 40, 41, 60, 68, 70, 73, 90, 92, 97, 98, 99, 100, 103, 104, 105, 112, 113, 114, 119, 120, 122, 123, 124, 125, 126, 174, 177, 178

W

Ward, J.T. 173

Weston, Edward 158, 160, 168, 169

West Riding 25, 26, 27, 28, 29, 36, 73, 74, 75, 76, 84, 85, 173

Wildfell Hall 155, 164, 165, 179

Wilson, David 149, 173

Wilson, R.G. 173

Winnifrith, Tom 32, 33, 146, 150, 166, 174

Wordsworth, William 35

Wuthering Heights 178

Y

Yorke, Hiram 62, 80, 81, 82, 83, 84, 105, 114

Z

Zangerl, C.H.E. 173

Tarihsel olanın, iktisadi değişimlerin, toplumsal dokudaki dönüşümlerin, kültürdeki farklılaşmaların izlerini edebiyatta, daha geniş olarak düşünüldüğünde sanatta sürmek mümkün müdür, yoksa edebiyat ya da sanat –dilediğinde– böyle kaygılardan azade, özerk bir faaliyet alanı mıdır?

Edebiyat eleştirisinin, özellikle bu sahadaki Marksist geleneğin en önemli temsilcilerinden Terry Eagleton yukarıdaki sorudan yola çıkıyor ve dünya edebiyatının nevi şahsına münhasır karakterlerinden Brontë Kardeşleri ele alıyor. Vardığı sonuç, bu eksantrik üçlünün Kuzey İngiltere kırsalına gökten zembille inmediği, Brontë'lerin yapıtlarının eleştirel bir gözle okunduğunda hem kardeşlerin yetiştikleri ortamın hem de sonrasında yaşadıkları dönemin canlı bir tasvirinin elde edilebileceği.

Hareket noktası Eagleton'ın bir makalesi olan, daha sonra 1975'te kitaba dönüşen bir çalışma *Güç Mitleri*. Ancak aradan otuz yıl geçtikten sonra, 2005'te Eagleton, vaktiyle etnik köken, ırk, toplumsal cinsiyet gibi kategorilere hak ettikleri derecede yer vermediğini açık yüreklilikle itiraf ediyor, bu eksikliği tamamlamak üzere tekrar kaleme sarılıp kitabına bu son şeklini veriyor.



Kapak resmi: Patrick Branwell Brontë

can

16 TL
KDV DAHİL

ISBN: 978-975-07-3411-3

9 789750 734113

canyayinlari.com twitter.com/canyayinlari facebook.com/canyayinevi