

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

Tania Modleski

HINÇLA SEVMEK

Kadınlar İçin Kitlesele Fantezi Üretimi



Tania Modleski

**Hınçla Sevmek
(Kadınlar İçin Kitlesele Fantezi Üretimi)**

**Bu kitap Methuen, New York - London, 1982
İngilizce baskısından çevrilmiştir
Kapak Düzeni: Bahri Çakır
Kapak Baskı: Egemen Ofset
Dizgi ve Hazırlık: Pencere Yayınları
Baskı: Yalçın Ofset
Cilt: Gürkan Ciltevi**

ISBN 975-7814-02-4

**PENCERE YAYINLARI: 23
Kadın: 8**



Pencere Yayınları

**Salkımsö üt Sok: 2/4 Cağaloğlu-İSTANBUL
Tel: 513 27 17**

Tania Modleski

**Hınçla Sevmek
(Kadınlar İçin Kitlemel Fantezi
Üretimi)**

Çeviren: Yavuz Alogan

TEŞEKÜRLER

Bu projeye değerli yardımlarından ötürü dostlarıma keşekür etmek istiyorum: Nadia Coiner, Jean Franco, Jean Friedman, Kathleen Newman, Dana Polan ve özellikle bir okuyucu olarak sempati ve titizliği gerçekten anılmaya değer Michael Reuben.

İÇİNDEKİLER

Kadınlar İçin Kitlesele Olarak Üretilmiş Fanteziler	7
Gizemli Macera: Harlequin Romanları	33
Gizemli Kadın: Gotik Kadın Romanları	57
Bugünün Melodramlarında Yarını Araştırmak	82
Son Söz	106
Dipnotlar	110
Bibliyografya	121

Nadia'ya

I
KADINLAR İÇİN KİTLESEL OLARAK ÜRETİLMİŞ
FANTAZİLERİ
I

Harlequin Romansları, Gotik romanlar ve melodramlar*, çeşitli yaş, sınıf ve hattâ eğitim düzeylerinden gelen sayısız kadına kitlesel eğlence sağlıyor olsa da, pek az eleştirmen bunları ayrıntılı olarak inceleyecek kadar ciddiye almıştır. Feministlerin edebi araştırmalarda var olduğunu iddia ettikleri çifte eleştiri standardı, kitle kültürü araştırmaları alanında da geçerlidir. Popüler kadın anlatıları üzerine, popüler erkek öykülerini konu alan bazı klasik araştırmaların abartılmış başlıklarına "Trajik Kahraman Olarak Gangster" veya söz gelimi, *Journal of popular Culture*'ün sayfalarını dolduran dedektif romanı için yapılan şişirilmiş iddialara benzer hiç bir yazı bulunmaz. Popüler kültür üniversitelerde okutulan oldukça saygıdeğer bir ders halini almışken, öncelikle kadınlara hitap eden tek bir roman, film veya televizyon filmi ayrıntısı üzerinde durmak genellikle zor gelmektedir. Virginia Wolf'un bir süre önce gözlemlediği gibi, "Kaba konuşmak, futbol ve spor 'önemli'dir; modaya tapmak, giysi satın almak 'önemsiz'. Ve bu değerler kaçınılmaz olarak hayattan kurguya" -"büyük gelenek" içindeki kurgudan aşacağı kalmayan popüler kurguya "aktarırlar."¹

Ne var ki bu, kadın popüler kültürünün eleştirisini, erkek popüler kültürü üzerine yapılan araştırmalarda kullanılan kategorilere, genellikle elden düşme, saygınlık kazanma çabası içinde "yüksek kültür" eleştirisinden ödünç alınmakta olan kategorilere, basitçe "uydurmak" gerektiğini savunmak *değildir*. Böyle bir şey istense bile imkânsız olur.

* Soap Opera: insanda sabun köpüğü türünden geçici izlenimler uyandıran ve eğlen-dinci olabilen radyo veya televizyon dizileri (Ç.N.)

Joana Russ'ın belirttiği gibi, pozitif kültürel mitler genellikle erkektir; rol değişimi (örneğin, "Trajik Kahraman Olarak Tasarlanan Küçük Kadın Serüvenci") terimlerde aykırılığı zorunlu kılan bir imkânsızlıktır.²

Kadın kahramanların ve kadınlara özgü popüler kurgunun, erkek kahramanların ve erkek metinlerinin kendileri için iddia ettikleri türden bir statüyü iddia edememelerinin kuşkusuz bir çok nedeni vardır. Gerek kurguda gerekse eleştiride görülen bu yükseltme türü, hiç olmazsa kısmen, erkek oedipal çatışmasına kadar uzanan eril bir tarz olarak görünür. Önemle belirtmek gerekir ki, bu çatışma kadının zararına çözümlenir ve onun değer kaybını gerektirir. Çünkü erkek, kültüre ve sembolik alana ilk olarak, bir zamanlar çok güçlü olan annenin "eksikliği"ni kavrayarak ve daha sonra "üstün" erkek ile, baba ile özdeşlenerek girer. Yakın zamanda, Roland Barthes'ı izleyen eleştirmenler, en popüler ya da "klasik" anlatıların erkek oedipal krizini canlandırıldığını makul bir biçimde öne sürmüşlerdir...³ Erkek metinlerinde kadını zayıf göstermek ve böylelikle erkeğin üstünlüğünü doğrulamak için kullanılan hilelerin (bir "trajik kahraman"ın kadının karşısında greyfurt suyu sıkması gibi) hazin kataloğunu burada listelememiz gerekmiyor. Popüler anlatıların sonunda kadın genellikle biçimsizleştirilir, ölür, ya da en azından evcilleştirilir. Ve onun düşüşü trajik olma dışında akla gelebilecek her şekilde görülür. Erkek metinlerinde, onların kadınlardan farklılıklarını özellikle belirtmenin başka biçimleri de vardır. Bazen bu dil aracılığıyla yapılır: örneğin, "süslü" betimlemelerden dikkatle kaçınılması veya öfke dışında herhangi bir heyecan ifadesinin kesinlikle reddedilmesi gibi.

Eleştiri de, kendi konularının -erkek kahraman ve erkek metni- üstünlüğünü pekiştirmeyi gerekli görür. Erkeklerin yaptıklarını sadece erkekler yaptığı için yüceltme ayartısının dayanılmaz olduğu görülüyor. (Freud bile buna yenik düştü. Kenneth Burke'ün belirttiği gibi, Freud, egonun yersiz iddialarını boşaltma, uygarlığın güzelliklerinin ardında sıradan korkuların ve utanç verici arzuların nasıl pusuya yattığını gösterme çabası içinde, Batılı mitin en muhteşem figürlerinden biri olan Oidipus'a -Trajik Kahraman Olarak Kendisinin "Celladı" Olmaktan Korkan Küçük Adam- başvurarak bu korku ve arzulara sonunda bir ihti-

şam kazandırdı.)⁴ Ayrıca eleştiri, tıpkı metnin kendisi gibi genellikle konusunu kadınlığın zararına kurar. Sandra Gilbert ve Susan Gubar'ın *The Mad Woman in the Attic*'de (Tavan Arasındaki Çılgın Kadın) tartıştıkları kalem (pen) ile penisin eleştirel eşitliği, kadınların yazmak, en azından iyi yazmak için gerekli ekipmandan yoksun olduklarını ima etmekle kalmaz, fakat kadın metninin kendisi de çoğu kez başka eserlerin ölçüldüğü ve istenmeyen keşfedildiği bir standart olarak kullanılır. Melodramların bu tarzda kullanıldığını kaç kez gördük? Raymond Williams gibi ciddi ve duyarlı bir kitle kültürü eleştirmeni bile şunları yazabiliyor: "Otuzlu yıllarda ticari radyo (programlarında) ortaya çıktıklarından beri pek çok dizi 'melodram' olarak ihmal edilmiştir. Ancak." Ve paragrafın geri kalan kısmında ortaya konulan sonuç, dizilerin değeri için yeterli bir kriter olmasa da, onların (bütünüyle ihmal edilebilir olan) melodramlardan ayrı tutulmasının bir gereklilik olduğudur.⁵

Kadınısı olan her şeye yöneltilen bu yaygın küçümseme karşısında, romanın ortaya çıkışından bu yana kadın kahramanın ve kadın metinleri yazarının, erkekler tarafından tahrip edilecekleri düşüncesini sürekli geliştirerek savunmada kalmış olmaları pek şaşırtıcı değildir. En erken romanlarda kadın kahraman, sahip olduğu en değerli şeyi ondan çalmak durumunda olan ayartıcıya karşı toplumsal itibarını korumak zorunda idi. Aynı şekilde kadın yazar da edebi itibarını alçak eleştirmenlere karşı korumaya çalışıyordu. Yazar, kadın kahramanının iffetini korumasına yardımcı olmak için, tıpkı erkek yazar gibi fakat farklı nedenlerle, onu zayıflatmak, yani hayatın en temel gerçekleri hakkında onu tamamen cahilleştirmek zorunda idi. Öyle ki, sonunda onun saflığından etkilenen erkek onu tahrib etme çabasından vazgeçer ve bunun yerine onu ödüllendirir ve yüceltir, yani onunla evlenirdi. Daha kötüsü, eleştirel küçümsemeye uğrayacağı kaygısıyla kadın yazar kendisini de zayıflatmak, "merhametle esirgenme" umuduyla kendi zayıflığını ve cehaletini yüksek sesle ve açıkça ilan etmek zorunda kalıyordu. Bu bakımdan oldukça tipik bir önsözde şunlar okunur:

Bu Eser'i tarafsız bir Kamuoyunun ilgisine sunma girişiminde bulunurken, yaptığım işin *akıl ve bilgi sahibi kişilerin onayına* layık olduğuna dair boş bir umut beslemiyorum. Hayır, benim

umutların daha iyi bir temele dayanıyor; dürüst, liberal, cömert bir Kamuoyu genç bir kadın Edebiyat Serüvencisinin bu *ilk* girişimine gerekli müsamahayı gösterecektir.⁶

Böylece, kendini yüceltme nasıl erkek tarzı olmuş ise, kendini küçültme de çoğu kez kadın tarzı olmuştur.

Bu yetmiyormuş gibi, kadınların yazdığı eleştiri, George Eliot'un "Bayan Romancıların Saçma Romanları" dediği şeyi yerme alışkanlığını uzun süre sürdürmüştür.⁷ Kuşkusuz, her iki cinsin yazdığı saçma romanları nefretle reddeden bol miktarda erkek eleştirmen de vardır, ancak bunların eleştirisi asla kişisel motivasyonlar taşımaz. Örneğin Eliot, makalesini, erkeklerin bu romanlarda kadınların saçma kitaplar *dışında* bir şey yazma konusundaki evrensel yeteneksizliklerinin kanıtını bulacaklarını düşünmeden yazdı. Böylece kadınların eleştirisi de genellikle öz savunmacılıkla ve erkeklerin tahrip etme gücünden duyulan korkuyla yazıldı.

Kadınlar için yazılan çağdaş popüler anlatıların kadın kahramanların savunmada kalmayı sürdürüyorlar ve bunları yazarlar faaliyetlerini artık mazur göstermiyorlar. Buna rağmen, kadın eleştirmenler bu anlatılardan her zamankinden daha rahatsızlar. Bu rahatsızlık bir ölçüde haklı görülebilir, ancak en çarpıcı olan şudur ki, rahatsızlık tam hissedilmeyen bir savunmacılığı dışavuruyor gibidir. Eski (ve bazıları yeni) kadın kahramanlar kendilerini erkek kahramanın ayartılarından korumak zorunda kalmışlardı. Oysa feminist eleştirmenlerin büyük bir çaba göstererek kendilerini kadın metinlerinin ayartıcılığından ayırmakta oldukları görülüyor. Ve romansın kadın kahramanı, aşağıda göreceğimiz gibi, benliğinin daha iyi, erkeklere öfke duyan yanına yüz çevirirken, eleştirmen benliğinin "daha kötü", utanç verici fantezilerden henüz "kurtulmuş" olmayan yanına yüz çeviriyor.

Nitekim popüler kadın anlatılarına kadınların getirdiği eleştiri genellikle şu üç tavidan birini benimsemiştir: görmezden gelmek; düşmanlık -ne yazık ki, anlatıları tüketenleri hedefleme eğilimindedir; ya da en sık görülen, patavatsız bir alaycılık.⁸ Alaycılık Eliot'un kullandığı tarzıdır ve kendisi bu konuda kimseye benzemez. Bu tarzın, erkeklerin kadın popüler sanatından söz ederlerken sık sık kullandıkları tarz-

dan ayırt edilmesi, anlamlı biçimde, olanaksızdır. Alaycılık da bir ölçüde haklı görülebilir (erkek popüler sanatına yönelecek alaycılıktan daha fazla haklı görülme de), ancak bunun genellikle bir tür kendi kendine yönelik alaycılığı, bir korkuyu farkında olmadan açığa vurduğu görülür. Öyle ki, insan yazarın konuyu kötü bir tarzda ama ihtiyatla işlediğini düşünür. Bu tavrın varlığını kabul ederken, romantik fanteziden özgürlüğümüzün, eleştirel çifte standarda ve duygusal (kadınsı) "saçmalık"ın eril küçümsenmesine verdiğimiz onay kadar fazla olmadığını kanıtıyoruz. Belki de, varlığını her yerde hissettiren o erkek casusu içselleştirdik. Bu casus romans okurken veya televizyon dizisi seyrederken bizi gözetliyor; "Oxbridge'de o yıkıcı konferanslarını verirken perdenin arkasından Virginia Woolf'u da gözetliyordu (ya da ona öyle geliyordu); veya romantik kadın kahraman tam da yalnız ve kendisi olma özgürlüğüne sahip olduğunu düşündüğü bir sırada onu dikkatli bir gözleme tabi tutuyor.

Bu çalışma, bu anlatıların hak ettikleri türden ilgi görmedikleri düşüncesiyle tasarlandı ve gerçekleştirildi. Hem düşmanlıktan hem de alaycılıktan kaçınmayı, sıkıntının, ki hem öfkeyi hem de alaycılığı kışkırttığı kanaatindeyim, altında yatana ulaşmayı, anlatıların derin köklere sahip olmasının ve yüzyıllardır taşıdığı cazibenin nedenlerini keşfetmeyi deniyorum. Anlatıların o muazzam ve süregiden popülerliği, öyle sanıyorum ki, kadınların hayatlarındaki en gerçek sorunlardan ve gerilimlerden söz ettiklerini gösteriyor. Bu gerilimlerin yumuşatılması için geliştirilen anlatı stratejileri, sadece kadınların baskıcı koşullarda yaşamayı değil, durumlarına belirli ölçüde değer kazandırmayı da nasıl başardıkları hakkında bize çok şey söyleyebilir.

Kadınlar için çağdaş kitle sanatına dair birkaç ciddi ve ayrıntılı araştırma olsa da, on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyılların popüler kadın anlatıları çok daha fazla ilgi görmüştür. Bazı araştırmacılar bu eski anlatıların çağdaş hayat ve edebiyat üzerinde yarattığı muazzam etkiyi belirtmişlerdir. Örneğin, Ann Douglas, kadınlar tarafından ve kadınlar için yazılan on dokuzuncu yüzyıl romanlarının kitle kültürünün taşıdığı pek çok kötülüğün sorumlusu olduğunu savunur. *Tom Amca'nın Kulübesi*'ndeki Küçük Eva'yı tipik bir "narsist" kadın kahraman olarak tartışır-

ken şöyle der: "Stowe'un çocuk kadın kahramanı, kitle kültürünün alımeti farikası olan, ortalamanın yüceltilmesini, çok önceden haber verir." Ve daha ilerde, "Keyifli Küçük Eva bana kitle kültürünün eşit derecede vazgeçilmez ve tedirgin edici rahatlıklarının tarihsel ve pratik olarak kotarılmış karışımını sağladı."⁹ Bence bu biraz fazla ileri gidiyor olsa da, kadınlar için yazılan erken popüler romanların yirminci yüzyılda kadınların mecbur oldukları anlatıları önceden haber verdiği şeklinde daha mütavazı bir iddia kesinlikle kanıtlanabilir. Bu nedenle, artık erken anlatıları bile kapsayan tartışmalar (bunların ne değeri var? neye hizmet ediyorlar?) daha sonraki anlatıların taşıdığı önemle ilişkilidir.

II

Burada ele alınan üç tarzın aşırı şemalaştırılmış bir soy kütüğünü çıkarmak gerekirse, Harlequin Romansları Charlotte Bronte ve Jane Austen'den başlayıp duygusal romana ve nihayet, bir çok kez değinme fırsatı bulacağım, pek çok araştırmacının ilk İngiliz romanı olarak gördüğü *Pamela*'nın (aynı zamanda Amerika'da basılan ilk İngiliz romanı oldu) yazarı Samuel Richardson'ın romanlarına kadar izlenebilir; Kadınlar için yazılan Gotik Romanslar da Charlotte Bronte'den başlayıp on sekizinci yüzyıla, Ann Radcliffe'in eserine kadar izlenebilir; ve melodramlar on dokuzuncu yüzyılın evcil romanlarından ve duygusal romanlarından gelirler. Ayrıca, Nina Baym'e göre, evcil romanların "kökleri", Fanny Burney'in geliştirdiği gibi "karma" kadın kahramanları olan görgü romanında ve daha çok İngiliz kadın ahlakçıların Mrs. Opie, Mrs Barbauld ve özellikle, eğitim amacını, ahlaki öykülemeyi ve görgü kuralları ile adetlerin betimlenmesini birleştiren Maria Edgeworth gibi - kurgusunda... yatar."¹⁰

Yaptığım sınıflandırma, belirttiğim gibi, aşırı şemalaştırılmıştır, çünkü türler örtüşürler. Nitekim, ıslah olabilen veya olamayan çapkın bir erkeğin saldırılarına karşı bekâretini savunan genç ve masum kadını anlatan duygusal romanın konusu, kadınların ev içi faaliyetleri etrafında dönme eğilimi gösteren evcil roman içinde genellikle kendine yol bulacaktı. Susan Warner'ın muazzam popüler romanı *Queechy*'deki kadın kahramanın günlük rutini şöyle betimlenir:

Fleda üç kişinin, bir aşçı, bir çiftlik yöneticisi, bir hemşire ve bir öğretmenin görevlerini tam bir titizlikle yerine getiriyordu. Şafak sökmeden çiftlik işleriyle uğraşüyor, hayvanlara bakıyor, kahvaltudan önce en yeni tarım yöntemlerini eleyecek zamanı buluyordu. Fleda bu yeni yöntemleri uygulayarak harap çiftliği örnek bir tarım fuarına yetiştiriyordu. Bostandan elde edilen ürün pazarda en yüksek fiyatlarla satılıyor ve uyguladığı harman yöntemi yılın en yüksek rekoltesini sağlıyordu. Bu işlerin gerektirdiği maliyetlere ek olarak Fleda, çok sayıda misafirin getirmelerini boyuyor, ailenin sağlık sorunlarıyla ilgileniyor okuyup araştırarak bilgisini artırıyordu. Çok sınırlı olan boş zamanlarını, bütün vaktini onu baştan çıkarmak için harcayan o alçak Thorn'un inatla sürdürdüğü çabalarını boşa çıkarmakla harcıyordu!¹¹

On dokuzuncu yüzyıl romanlarının ve bunların yirminci yüzyıldaki benzerlerinin çoğunda görülen en etkili kadın fantezilerinden biri budur. İster kadını baştan çıkarmak için çaba gösteriyor, ister melodramlarda olduğu gibi, hastanedeki meslektaşlarıyla evlilik sorunlarını sürekli olarak tartışıyor olsun, erkek, bütün zamanını kadını düşünerek geçirir. Harlequin Romansları'nda erkek genellikle kadına karşı tam bir kayıtsızlık içindedir. Buna rağmen kitabın sonunda kadına, onu bir saplantı halinde düşünmekte olduğunu söyleyeceğinden emin olabiliriz. Nitekim kadın yazarlar, ikincil statülerini büyük bir şevkle benimser göründüklerinde bile, erkekler ile kadınlar arasındaki "sorunları sonunda ve bir çırpıda halletme" konusunda daima kendi tarzlarına sahip olmuşlardır.

Duygusal roman on sekizinci yüzyılın sonunda ve on dokuzuncu yüzyılın başında Amerika'da çok tutuldu. Ne var ki, bu roman bir Amerikan ürünü olmaktan çok bir İngiliz ithalatı idi. Günümüzün Harlequin Romansları gibi bu romanlar da kadın kahramanın bekâretinin önemi üzerinde tekrar tekrar duruyordu. Klasik formülde, genellikle erkek kahramandan daha aşağı bir sosyal statüde olan kadın kahraman erkeğin saldırılarına karşı "iffet"ini korur, ta ki erkek onunla evlenmekten başka çare olmadığını anlayana kadar. Kuşkusuz bu kez erkek, kadının sarsılmaz "fazilet"ine vurulmuş olduğu için onunla evlenmek ister. Er-

ken kadın romancılar bu kurgunun verdiği ahlak dersi üzerinde, saplantı halinde olmasa da, çok kafa yormuşlardır. Çapkın erkeğin sonunda ıslah olup olmayacağı yakıcı bir soru idi: bazı romancılar, hayır, diyorlardı, bazıları, evet, diyorlardı ve pek çoğu da ne evet ne de hayır diyor, yani çapkın erkeğin her defasında ahlakını düzeltmesi ve böylelikle istisnai bir erkek kahraman haline gelmesi fikrine karşı çıkarak kendilerini sınırlıyorlardı.

Ne var ki, bu tartışmalarda cinsel çifte standarda nadiren ciddi biçimde meydan okunuyordu; pek az kadın, romanın kadın kahramanı olmayan bir dişi karakter kadar ileri gitti: "[en iyi kocalar ıslah olmuş çapkınlardır] iddiasını asla kabul edemem. Eşitliği sağlamak için, ıslah edilmesi halinde belirli bir kadın tipinin en iyi eş haline geleceğini söylemek gerekmez mi?"¹² Cinsler arasındaki eşitsizlik daha ziyade başka tarzlarda ele alındı. Örneğin, J. M. S. Tompkins'e göre "duyarlık kültürü"nü, insanların doğuştan iyi oldukları ve bu iyiliğin duyguların inceden inceye sergilenmesi ile kanıtlandığı inancı, iki cinsiyetin etik ideallerinde ve duygusal duyarlılıklarındaki yakınlaşmanın bir ölçüsünü meydana getirmekte idi. "Neredeyse kadınsı (bir) duyarlık" sergileyen erkek kahramana bu nedenle onay veriliyordu.¹³ Harlequin Romanları'nda savaş cinsel arenada değil, duygusal -terimi biraz zorlarsak- etik bir alanda verilmeye devam eder. Erkeğin bir çok cinsel deneyimden geçmesine izin verilirken, Harlequin'in kadın kahramanının bakire kalma zorunluluğu asla sorun olmuyorsa da, erkeğin onun "değerleri"ni paylaşması konusunda zımni bir ısrar vardır. Başka deyişle, "kabaca konuşursak", bu romanlar Virginia Woolf'un işaret ettiği hiyerarşiyi tam tamına tersine çevirirler, çünkü "modaya tapmak, giysi satın almak" önemlidir hem kadın ve hem de, genellikle "ipek giysi" gibi bir materyalle bile özdeşleşebilen erkek için. Dahası, romanlar birbirini izlerken, erkek bir kural olarak daha önce alay ettiği aşkın üstünlüğünü ve evcilliğin cazibesini fark etmeye başlar.

Bir başka tipik ama çok daha kasvetli roman konusu, ahlaksız adama teslim olan ve romanın sonunda pişmanlık ve çoğu kez acılar içinde ölen kadınla ilgilidir. Bu özellikle dönemin en popüler iki kadın romanının, Susanna Rowson'un *Charlotte: A Tale of Truth*'u ile, Hannah Webster Foster'in *The Coquette*'inin konusudur. Islah olmuş çapkın erkek konusu *Pamela*'dan ödünç alınmışsa, ayartma romanı da varlığını

Clarissa'ya borçludur. Kadın romancılar, kadın kahramanlarının "düşüş"lerinde bir ölçüde bilinçli seçim yapmalarına izin vermiş olsalar da, *Clarissa*, aileyi terk etmek gibi bir ilk hata işledikten sonra safiyetini korumuş ve "iffet"inden yoksun bırakılması için ilaçla uyutulması gerekmişti. Bu romanların duygusal gücünün genellikle günah işlemek ve "kaçamak" yapmaktan çok ölüm sahnelerinde yattığı görülür. Bu ise pek çok eleştirmeni tedirgin eden, şaşırtan bir olgudur. Fakat ölüm kadının fanteziciler için kolayca vazgeçilemeyecek kadar kullanışlıdır, çünkü bir çok değişik işleve hizmet edebilir. Bir yandan kadına, biraz "trajik kahraman" statüsü sağlar: Joanna Russ, erkeklerin bütün aktif konuları kendilerine mal etmiş olduklarına işaret ederek, "Bir kadın kahraman ne yapabilir?" diye sorar.¹⁴ Ancak ölebilir. Ve ölürken de, pasif kadınısı rolden ayrılmak zorunda kalmaz, bu rolün mantıksal uzantısını sağlar. Öte yandan ölüm, bize tam olarak "değer" vermeyen başkalarından öğe almanın çok güçlü bir aracı olabilir; hep mutlu sona ulaşan ve trajik *Clarissa* konusu ile yüzeyde hiç bir ortaklık taşımadığı görülen Harlequin Romansları'nda ölüm fantezisi ancak bu tarzda bulunabilir.

Bir bakış açısından, hiçbir şeyle bu erken romanlarda görülen ayartıcı kadar kolay alay edilemez ve araştırmacılar, özellikle de erkek araştırmacılar böyle yapmakta gecikmemişlerdir. Carl Van Doren şöyle yazar: "Modern okurlar, Richardson'ın Lovelace'inin sadece farklı renk ve oranlarda tekrarlanmakta olduğunu anlamadıysa, bugüne kadar görülmüş en uygunsuz çağda yaşadıklarını düşünebilirler."¹⁵ Ancak popüler edebiyatta bile, bu asla bir "sadece" tekrar sorunu değildir; neden kadın yazarlar, örneğin, Tom Jones veya Humphrey Clinker'ı "tekrarlamayı" tercih etmediler? *Pamela*'daki Mr. B., *Clarissa*'daki Lovelace tiplerini, daha sonraki sayısız benzerleri ile birlikte kadınların önemini arttırmıştır (çünkü erkekler bütün zamanlarını kadın kahramanları "baştan çıkarma çabası" içinde geçirirler) ve bunlar, aynı zamanda, kadınlara kapsamlı ve genel güçsüzlük duygusunu lokalize edebilecekleri araçları sağlar.

Duygusal romanlar bu güçsüzlük duygusunu açığa vururken, gerek evcil romanların ve gerekse Gotik romanların temalarına, fantezilerine ve zihinsel meşguliyetlerine ulaşma beklentisi içindedirler. "İslah olmuş çapkın erkek" konusu ve bunun çevresinde dönen tartışma kadının evlilik konusundaki duygularının incinebilirliğini gösterdi ve dolay-

sıyla "evcil" denilen romancıların üstü kapalı projelerini oluşturacak aile eleştirisini önceden haber verdi. Foster'ın *The Coquette*'inin ortaya koyduğu gibi, çapkın erkeğe büyük cazibe kazandıran özelliklerden biri, bu erkeğin, bütün kadınların istediği farz edilen değişmez evcil "hazlar"a heyecan verici bir alternatif sunması idi. Sonunda mahvolan kadın kahraman Eliza Warton, sevimli ve zeki bir ahlaksız olan Peter Sanford'dan biraz daha çok ilgi görme umuduyla, kendisiyle evlenmeye talip duygusuz rahibi sürekli oyalar. Şöyle şikâyet eder:

Beni ev işlerine hapsedecek, mutluluk ve hattâ geçinme konusunda beni, her davranışımı inceleme hakkım kendilerinde bulan bir grup insana bağımlı kılacak, kaçınacak kadar basiretli olmadığımı gayet iyi bildiğim o zaafı sansür etmek suretiyle sonunda beni tam bir zavallı haline getirebilecek bir ilişkiyi he-men kurma düşüncesi beni irkiltiyor.¹⁶

Ama kuşkusuz çapkın bir erkekle evlenmek çok daha vahim evcil felaketlere götürebilirdi; nitekim bir çok roman kadınların "kusursuz ahlak ilkesi" nedeniyle evlenmediklerini gösterdi ve sonuç olarak kocaları da "ailelerini borca ve utanca sürükleyen ve sahneyi vahşi bir biçimde intiharla kapayan" kişiler olarak resmetti.¹⁷ Aşırılığa vardığında bu tür korkular kaçınılmazcasına paranoyaya yol açar: "duygusal" bir kadın kahramanın annesi, "Tanrı seni esirgesin, evladım," der, "dikkatli, tedbirli ve uyanık ol; aksine iyice ikna olana kadar sana yönelik her niyetten kuşkulun. Her erkeğin hilekâr ve her kadının hain olduğunu düşünmelisin, ancak böyle yaparsan pek çok dertten kurtulursun. Kimseye güvenme..."¹⁸ Daha sonra göreceğimiz gibi, Gotik romanlar bu paranoid dünya görüşünü tam olarak ifade eder ve ayrıca kadınların, erkeklerin yönettiği bir dünyada bu paranoyayı kızlarına iletmekle sorumlu (yukardaki alıntının gösterdiği gibi) oldukları görülen annelere teslim olmalarına yardımcı olur.

Horace Walpole, Ann Radcliffe ve Matthews Lewis'in Gotik romanları, duygusal romanla neredeyse aynı zamanda Amerika'da popülerliğin zirvesine ulaşmayı başardı. Eleştirmenler bu muazzam popülerliği genellikle "sadece" halkın eğlenme isteğine atfederler. James Hart'ın *The Popular Book: A History of America's Literary Taste*'i şu sonuca kolayca varır: pek çok insan bu romanlarda, "başkaları adına heyecan ve-

rici maceralar yaşamalarını sağlayan, kendi yeknesak hayatlarından yeni bir kaçış biçimi" buldular. Bunlar "Amerikan orta sınıfından Avrupa Orta Çağ'ına Gotik roman aracılığıyla yapılan, harika bir biçimde heyecan verici bir yolculuk idi."¹⁹ Ne var ki, Gotik romanların egzotik ortamlarının çok daha önemli bir işleve sahip olduklarını görmek mümkündür: bu romanlar olayı, geçmiş zamanlara, uzak ve bilinmeyen ülkelere yerleştirerek gerçekliği radikal biçimde değiştirdikleri için, bastırılmış arzu ve korkuların serbest kalacakları bir alan olarak eşsizdirler. Başka deyişle, Gotik romanlar, tam da aşına olanı yabancı hale getirdikleri için, ürkütücü bir biçimde aşına olan şeyi bize sunabilirler. Bu, hatırlanacağı üzere, Freud'un edebiyatın ürettiği gizem duygusu dediği özelliktir. Nitekim Ann Radcliffe'in *The Mysteries of Udolpho*'da yaptığı gibi, uzak bir yere ve uzak bir zamana yerleştirilen Gotik kadın romanı kadınların en mahrem korkularını ya da, daha kesin olarak, mahremiyet hakkındaki -aşırn derecede özel, hattâ var oluşu bakımından klostrofobik yapıda olan- korkularını ifade eder. Demek ki, ev, kadınların gerçek hayatta genellikle içinde kapalı kaldıkları binanın kendisi, bütünüyle yapay bir on altıncı yüzyıl İtalyan dağ dekoru içinde bir kötülük yeri haline gelir.

Ayrıca, Gotik kadın romanları kadınların babalarından ve kocalarından duydukları korkular, duygusal kadın kahramanınıkinden çok daha belirgin olan korkular için bir çıkış sağlar. Radcliffe'in *The Mysteries of Udolpho*'sunun, Gotik romanların daha sonra temel aldığı konusu, hain bir Dağlı'nın kadın kahraman Emily'i ve daha sonra serveti için evleneceği teyzesini dağdaki bir şatoya kaçırması, teyzeyi orada hapsedmesi ve yeğene de servetini denetim altında tutmak için eziyet etmesidir. Bu konunun çekirdek ailenin güçlenmekte olduğu bir sırada popüler olduğunu öne süreceğim, kısmen şu nedenle ki, roman giderek norm haline gelecek bir aile dinamiğini son derece abartılmış bir tarzda resmeder. Roman, çok uzaktaki, fakat son derece güçlü babanın tamamen bağımlı bir eşe hükmettiği bir evde psikolojik otonomi kazanma mücadelesi veren genç kıza güçlü bir biçimde hitap ediyordu.

O halde Gotik romanlar, aile üyeleri arasındaki (genellikle bozulmuş) ilişkilerle ilgilendiği, evden kaynaklanan kapalılık ve paranoid korkularla başa çıkmanın taşıdığı önemi kadınlara gösterdiği için, bir bakıma, "evcil" romanlardır. O halde, on dokuzuncu yüzyıl okurları Go-

tik romanlardan "evcil" romanlar lehine hemen vazgeçmiş olsalar da, ikinci türün bir ölçüde birincisinin devamı olduğu öne sürülebilir. Aslında, evcil romancılardan daha önce gelen, görgü romancıları arasında göze çarpan Jane Austen karyerine sadece Gotik romanı hicvederek değil, onun gerçek özünü alarak başladı: Austen'in, *Northanger Abbey*'deki paragöz ve otoriter kahramanı General Tilney karısını bir kuleye hapsedemese de, tıpkı Gotik romanlardaki hain erkekler gibi, onu acınacak hale getirebilir ve kadın kahramanın mutluluk umutlarını soğuk bir tavırla yok edebilir.

Gotik roman bir yüz yıl kadar unutulmaya terk edildikten sonra 1938'de Daphne Du Maurier'in *Rebecca*'sı ile yeniden popüler hale geldi. Bu roman bir kadının evliliğini anlatır. Kadın, evlendikten sonra kocasının hâlâ eski (ölmüş) karısına aşık olduğundan kuşulanır. Aslında kocası başka erkeklerle ilişkisi olduğu için öfkeye kapılıp eski karısını öldürmüştür. Anlamalı olan, bu ikinci "Gotik canlanma"nın "sert" dedektif romanlarının görülmemiş sayıda erkek okuru cezbediği bir sırada gerçekleşmesidir. Dashiell Hammett ve Raymond Chandler kadınları ısrarla günah keçisi haline getirirken (Chandler'ın *Farewell, My Lovely*'sinde Helen Grayle adında bir kadın her türlü rezilliğin alından çıkar!) kadınların paranoid korkuları yeniden hayat buluyordu. Kırklı yıllarda, sert dedektif kurgusunun, sinema eleştirmenlerinin şimdilerde "kara sinema" ("film noir") dedikleri şeye dönüşmesiyle aşağı yukarı aynı zamanlarda Gotik romanlardan kaynaklanan yeni bir sinema türü ortaya çıktı. Kara sinemanın gerek burada gerekse dışarıda oldukça eleştirel bir ilgi toplaması, bu arada "gaz ışığı" denilen türün neredeyse tamamen ihmal edilmesi şaşırtıcı değildir. Pek çok eleştirmene göre kara sinema çok büyük bir sosyolojik öneme (estetik önemine ek olarak) sahiptir, çünkü savaş yıllarında kadınların evde bağımsız kalmalarına dair paranoid erkek korkularını açığa vurur. Dolayısıyla bu filmlerde, bu sinema türünün vazgeçilmez unsuru olan saldırgan, çıkarını kollayan, cinsel bakımdan dinamik "meşum kadın"ı ("femme fatale") tahrip etme veya evcilleştirme ihtiyacı duyulur. 1940'da Alfred Hitchcock'un *Rebecca* versiyonu ile başlayan ve George Cukor'un 1944'de yaptığı *Gaslight* ile süren gaz ışığı filmleri, erkeklerin savaştan dönüp yeniden işe girmeleri ve ailelerin denetimini ele geçirmeleri üzerine kadınların o eşsiz özgürlüklerini kaybetme ve tekrar eve dönmek zorunda kalma

korkularını yansıtıyor gibidir. Bu filmlerin çoğunda ev sanki tehditlerle doludur ve karılarına hükmeden, hırslı, sadist erkeklerin onları delirtmeye veya geçmişte başka kadınlara yaptıkları gibi onları öldürmeye çalıştıklarından kuşkulanılır. Savaş yıllarından sonra bu filmlerin yavaş yavaş perdeden çekilmeleri olgusu, kadınların evcillik anksiyetelerinin azalmasından çok, muhtemelen, sinema seyircisinin değişen kompozisyonu ile ilgilidir. Gotik romanların popülerliği bugüne kadar sürekli olmuşsa da, bu türün sadece Victoria Holt ve Mary Steward gibi birkaç yazarı çok-satar (bestseller) listesinde görünür.

On dokuzuncu yüzyıl boyunca kadın edebiyatının büyük farkla en popüler biçimi "evcil romanlar"dır. Çoğu İngiltere'den çıkan bu romanlar ve 1860'ların duygusal kurgusu modern melodramın prototiplerini oluşturur. Elaine Showalter duygusal yazarların "evcil romanın stereotipleri"ni tersine çevirdiklerini iddia ederek, yıkıcı bir cazibeye sahip olan bu yazarlara itibar kazandırır. Duygusalıcılar elbette "kadın öfkesini, düş kırıklığını ve cinsel enerjisini daha önce yapılmış olandan çok daha doğrudan bir biçimde ifade ettiler".²⁰ Bununla birlikte, kadın araştırmacıların bazı önemli incelemeleri bizzat evcil romanın yıkıcı olduğunu göstermiş, böylece Herbert Brown'ın savunduğu şu ortodoks görüşe meydan okumuştur: "Bu yazarların Amerikan aile hayatını yüceltmeye çalıştıkları evcil romanlar kapsam bakımından kadın okurlar için tasarlanan ilgi alanlarının 'darlığı' ölçüsünde sınırlı kaldı... Evcil kurgu bu sınırlanmış hayata yönelik sadece birkaç hoşnutsuzluk örneği kaydeder."²¹ James Hart, kadın romancıardan, "evlerini doya doya yaşayacakları bir yer haline getirmekle meşgul... orta sınıf bayanlar" olarak söz ederken Brown'ın değerlendirmesine katılır.²² Tam tersine, Helen Waite Papashvily bu romanları "Seneca'da masum melekler gibi görünen bayanlara kıyasla çok sessiz biçimde insafsız, çok kurnaz biçimde kötü bir dişil davranış modeli"ni cesaretlendiren "dişil isyanın... el kitapları" olarak niteler.²³ Nasıl oluyor da insanlar aynı tip kitapları okuyorlar ve birbirinden bu kadar farklı kanaatlere varıyorlar? İnanyorum ki, bunun yanıtı, pek çok eleştirmenin bu romancıların evcil ideali görünüşte onaylamalarına kapılma ve eserlerinden çıkan evcilliği övücü tasvirleri değil de aktüel olanı ihmal etme eğiliminde olmalarıdır. Kuşkusuz, Brown'ın belirttiği gibi, bu romancılar büyük bir gayretle evlilik bağının kutsallığını gösterme eğiliminde idiler, ama onlar aslında ger-

çek hayatta pek çok ideal evliliğin neden bu kadar kısa sürdüğünü göstermiş oluyorlardı. Zamanın en verimli ve popüler yazarlarından biri olan Mrs. E. D. E. N. Southworth'un bazı romanlarının isimleri, evliliğe, babalara ve kocalara duyulan öfkeyi gösterir: *The Fatal Vow* (Öldürücü Yemin), *The Discarded Daughter* (Kovulan Kız), *The Deserted Wife* (Terk Edilen Eş). Brown bu konuda bir şey söylemez. Bu romanları değerlendirme bakımından Papashvily'den daha ılımlı olan Nina Baym konuyu "evcil" terimi açısından ele alır ve bu terimin, romancıların evcil saadet içinde yüzdükleri şeklindeki kalıplaşmış fikri pekiştirdiğini söyler. Tam aksine, bu kurguda,

ev hayatı, bariz biçimde, mutsuzluk olarak gösterilir. Bu edebiyatta birkaç değişmez aile vardır ve bu değişmez aileler istikrarsızdır veya alışılmış acılara gömülmüştür. Ev işleri çok zor ve monotondur; aile üyeleri birbirlerine baskı yaparlar ve kötü davranırlar; sosyal alışveriş hep yavan ve kötü niyetlidir.²⁴

"Evcil" kurguların çoğunda erkekler eşlerinin ve kızlarının çektikleri şiddetli acılardan sorumlu suçlulardır. Özellikle Ars. Southworth erkekleri zorba, aptal, güvenilmez ve güvenmeye değmez tipler olarak canlandırmaktan hoşlanıyordu. Tipik bir Southworth roman konusunda, kadın kahraman kendi geçimini sağlamak zorunda kalır, çünkü babası veya kocası ona acı çektirmekte veya ihmal etmektedir; sonunda ona değer veren veya, alternatif olarak, fazilet ve yeteneklerini sonunda kabul ettirdiği ve bir model koca haline getirdiği bir eş bulana kadar gayet iyi bir biçimde geçimini sağlar. Benzer biçimde, Fleda'nın *Queency*'deki şaşırtıcı hareketlerini gerektiren, gardiyanının sorumluluklarını yerine getirmemesi, işinde başarısızlığa uğrayıp gittikçe daha arazi, çaresiz, zorba biri haline gelmesi ve nihayet ailesini terk ederek onları borç içinde bırakmasıdır.

Melodramlar güçlü kadınlar resmetme geleneğini sürdürüyorlar. Bu kadınlar artık tek başlarına büyük çiftlikleri çekip çevirmiyorlarsa da, erkeklerin, zayıflıkları ve güvenilmezlikleri ile tehdit ettikleri hayatları ayakta tutmak için mücadele etmek zorunda kalıyorlar. Ne var ki melodramlardaki erkekler evcil kurguda sık sık rastlanan türde zorbalar olma eğiliminde değiller. Melodramdaki "kötü" karakter genellikle kadın oluyor ve bu bakımdan melodram kadınlar tarafından ve kadınlar için yazılan on dokuzuncu yüzyıl duygu romanlarına çok benzi-

yor. Mary Louise Braddon'ın kurgusunda ve Louisa May Alcott'un yakın zamanlarda keşfedilen "macera romanları"nda "iyi" kadının mutluluğu, çaresiz erkeği insanı güldürecek kadar kolayca denetim altına alan zeki ve güzel bir ayartıcı kadının şeytani oyunları yüzünden tehlikeye girer. Melodramlara ayrılan bölümde bu karakterin taşıdığı cazibeyi açıklayacak ve bu konunun "evcil" romanlarda "değişim" anlamına gelmediğini, aksine bu türün bir tamamlayıcısı olduğunu göstereceğim. Melodramlar, şiddet, suç ve dinsel skandallara yaptığı vurguyu da duygularına borçlu olabilir.

1930'lu ve 40'lı yılların kadın filmleri denilen türü, bazı temaların eklenmesiyle evcil kurgudan kaynaklanıyordu. Evcil vurgunun stok figürleri -güçlü ve parlak kadın kahramanlar, zayıf ve çoğu kez ahaksız erkekler- bol miktarda görülür. Türünün en meşhur örneklerinden biri olarak kabul edilen *Letter from an Unknown Woman*'da Joan Fontaine'in Louis Jordan ile kısa bir ilişkisi olmuş, ondan bir çocuk sahibi olmuş ve bir başkasıyla evlense de ona olan aşkı yıllarca sürmüştür. Uzun bir süre sonra bir araya geldiklerinde erkek kahraman kadını çoktan unutmuş ve bu arada pek çok başka kadınla ilişkisi olmuştur. Ancak kadın kahraman öldüğünde onun ne kadar müstesna bir insan olduğunu anlar. *Now, Voyager*'da Bette Davis, bencil ve hipokondriyak bir kadının evlilik tuzağına düşmüş Paul Henreid'e aşık olur. Davis hiç bir hak talep etmez ve kendine ait bir ev, kendine ait bir erkek ve kendine ait bir çocuk" umudunu tamamen terk ederek bütün varlığıyla kendini Henreid'in çocuğunu yetiştirmeye adar. Evcil kurgunun tipik temasında yeni bir değişiklik yapılmıştır: on dokuzuncu yüzyıl romanlarında kadınlar çocuklarla, özellikle de küçük yaşta ölen çocuklarla uğraşmışlardı. Bu uğraşı çocuk ölümleri oranının görece yüksek olmasına ve Küçük Eva'nın yaratıcısı Stowe gibi yazarların ölen çocukları kusursuz martirler haline getirme isteklerine atfedilir. Öte yandan kadın filmlerinde martir olanlar her şeylerini (genellikle nankör olan) çocuklarına feda eden anneler veya anne durumundaki kadınlardır. Bu tutum değişikliği, kadınların "yardımlaşma çevreleri" artık ortadan kalktığı için, yirminci yüzyıl kadınlarının, on dokuzuncu yüzyıl kadınlarından daha fazla çocuklarına bağımlı hale gelmeleri olgusuyla açıklanabilir. Bu artan bağımlılık artan bir hoşnutsuzluğa, melodramlarda olduğu gibi kadın filmlerinin çocuk saplantısında da yansıyan bir ikileme yol açar.

Evcil romanlar mutlu kadınların ev hayatını varlıklarının merkezi haline getirdikleri düşüncesini sorgulamakla kalmadı, aynı zamanda, Papashvily'in gösterdiği gibi, iktidar sahibi olma ve öç alma konusunda besledikleri üstü kapalı özlemi açığa vurdu. Papashvily kitabının bütün bir bölümünü "Erkeğin Değişimi"ne, tam ve sağlıklı bir erkek tarafından korunuyor olsa da kadın kahramanın mümkün olduğu kadar aktif bir hayat yaşamasına izin veren bir oyuna ayırır. Ayrıca bu bölümün erkek iktidarına yöneltilen üstü kapalı bir kadın öfkesini yansıttığı da düşünülebilir. Genel olarak başvurulmuş bir başka oyun, kadın kahramanı hiç bir duygu beslemediği, fakat kendisini şevkle, heyecanla ve sürekli olarak seven bir erkekle evlendirmek idi. Kendini değiştirme, zaman zaman arzulanan eril cezalandırmayı da beraberinde getirdi: Elsie Dinsmore kitaplarında, Sebt Günü babasının piyano çalmasını emrettiği Elsie "bayılıp, düşerken başını çarpacak kadar piyanonun başında oturdu. Babasının pişmanlığı ve duyduğu acı kızına yaptırdığı işten aldığı haz kadar anlamsızdı."²⁵

Açıktır ki bu yöntemler, bugün dediğimiz gibi, öfkeyi ifade etmenin "en sağlıklı" araçları değildir. Öte yandan, pek çok erkek eleştirmenin aksine kadın popüler kurgu yazarlarının, babaların ve kocaların otoritesine bütün kalpleriyle rıza gösteriyormuş gibi görünürken bile aslında bu otoriteyi protesto ettiklerini bilmek feministlere cesaret kazandırmış olmalı. Papashvily gibi eleştirmenler böylelikle feminist "yüksek" sanat eleştirmenlerinin meşgul oldukları türden özgürleştirici bir görevi popüler sanat alanında yerine getirmişlerdir. Elaine Showater bu eleştirel faaliyeti çok güzel betimler:

Bir kadeh ya da iki profil olarak görülebilen bir optik yanılsama vardır. İmgeler gözümüzün önünde gerilim içinde gidip gelirler, biri diğerini bastırır ve onu anlamsız bir fona indirger. En saf feminist edebi eleştiride aynı şekilde radikal bir vizyon değişimiyle, daha önce boş olan yüzeyde anlamını gördüğümüz bir sorunla karşılaşırız. Ortodoks konu uzaklaşır ve o zamana kadar fonun anonimliği içinde saklı kalmış bir başka konu bir parmak izi gibi belirgin bir kabartma halinde göze çarpar.²⁶

Bu gizli konunun çoğu kez gömülü kalmış öfkeyi veya düşmanlığı (örneğin, Jane Eyre'in Rochester'in üstünlük taslamasına duyduğu öfke) açığa vurması şaşırtıcı değildir. Ancak öteki konuların ayırt edilme-

sini önleyen sadece erkek eleştirmenlerin duygusuzluğu değildir; bu konuların, kendine yönelik dışıl öfke gibi, doğrudan ifadesi engellenmiş, örtülmesi gereken, saklı, dolambaçlı olması zorunlu daha ortodoks konularla "örtülmesi" gerekmiştir.

Sonraki bölümlerde, kadınlar için kitlesel olarak üretilmiş çağdaş anlatıların bile yüksek düzeyde "ortodoks" konuların ardında protesto ve direniş unsurlarını içerdiklerini göstereceğim. Bu demek değildir ki, bu eserleri istila eden gerilimler, kaygılar ve öfke modern feministleri memnun edecek tarzlarda çözümlenmiştir: gerçek, çok başkadır. Aslında, tıpkı kadınlar için yazılan on sekiz ve on dokuzuncu yüzyıl popüler romanlarının "yeni kadın"ı küçümsemesi ve karikatürleştirilmesi gibi, çağdaş anlatılar da Bette Davis'in "kendine ait ev, kendine ait erkek, kendine ait çocuk"unun (öncelikle erkekten ve çocuktan ayrı "kendine ait (bir) oda" talebinin) yeterliliğini reddeden "kadın kurtuluş hareketi taraftarı"nı gülünçleştirme eğilimi gösterir. Ancak anlamlı olarak Bette Davis de sonunda bunları, bir kariyer lehine olmasa da, en azından kadınların çoğunun sahip olduğu iddia edilen arzuları aşan bir duygu ve bir ideal uğruna, reddetti. Popüler kültür kadın kahramanı ve feminist, yaşadıkları tatminsizliğin üstesinden gelmek için tamamen farklı tarzları seçseler de, aynı tatminsizliği, en azından paylaşmışlardır.

III

İtirazlar olacaktır. Pek çok eleştirmen on dokuzuncu yüzyılın popüler sanatı ile günümüzde milyonlarca tüketilen, kitlesel olarak üretilmiş sanat arasında önemli farklılıklar olduğunu öne sürecektir. Popüler sanat ile yüksek sanat arasındaki ayrım o zaman şimdiki kadar mutlak değildi ve popüler yazarlar şimdiki kadar sıkı biçimde denetlenmiyorlardı; dolayısıyla Harriet Beecher Stowe gibi bir yazar çağının koşullarını artık düşünülemez bir tarzda protesto edebiliyordu. Bugün sadece iki tip sanatın var olduğu öne sürülebilir: üreticileri tarafından insanları manipüle etmek ve onların boş zamanlarını "sömürgeleştirmek"²⁷ için özetle "status quo" ile yetinir durumda tutmak için- kullanılan kitle sanatı ve özerk, eleştirel bir ruhu sürekli koruyan yüksek sanat. Kitle sanatı bütünüyle "bilinç endüstrisi"nin²⁸ hâkimiyeti altında olduğu ve yüksek sanat tek başına bu hâkimiyete karşı direndiği için, sorumlu, toplumsal ilgileri olan eleştirmenin sürekli olarak bu iki sanat

türü arasındaki farklılıklar üzerinde durması gerekir. Max Horkheimer ile T. W. Adorno'nun doğruladıkları gibi, "Gerçek olan bölünmenin kendisidir."²⁹ İlk olarak Frankfurt Okulu'nun Marksist yönelimli üyelerince (başlıcaları, Horkheimer, Adorno ve Herbert Marcuse) öne sürülen bu argüman özellikle tehlikelidir, çünkü kitle sanatının küçümsenmesini politik olarak ilerici bir tavır haline getirir. Kitle kültürü teorisinin gelişmesindeki büyük ironilerden biri, kitle sanatının politik önemini belirtme sorumluluğunu ilk kez yüklenen kişilerin aynı zamanda bu sanatın önemsizliğini göstermek için gerekçe sağlamalarıdır. Bereket, bazı yeni Marksist eleştirmenler Frankfurt Okulu'nun görüşlerine meydan okumaya başlamışlardır; onların pek çok teorik öngörüsü bu kitabın sayfalarında yer alıyor.³⁰ Fredric Jameson'ın önemli makalesi, "Kitle Kültüründe Şeyleştirme Ve Ütopya", Frankfurt Okulu'nun belli başlı bazı fikirlerine iki yanlı bir saldırıda bulunur. İlk planda, yüksek sanatın Frankfurt Okulu'nun, daha yakın zamanlarda da Fransa'daki *Tel Quel* grubunun değerlendirdiği "modernizm" "sanatın metalaştırılması" süreçlerinden ayrılmış olmadığını gösterir. Örneğin, modernizm "bir emtia olmama" arzusu gösterebilse de, tekrardan kaçınma çabası ve kitle sanatının "standartlaştırılmış"³¹ karakteristiği, modernizmin "yenilenmeyi ve yenilik'i vurgulamak, böylelikle, "baskıya... 'onu yenileştirmek' için" teslim olmak ve böylece "tüketim toplumunun hep hızlı olan tarihsiciliğine, onun yıldan yıla veya her üç ayda bir görülen üslup ve moda değişikliklerine" uygun biçimde davranmak durumunda olduğunu gösterir.³²

Amacımız bakımından daha önemli olan, Jameson'ın öne sürdüğü argümanın tam olarak geliştirdiği öteki yarısıdır. Bir yanda, yüksek sanat kitle sanatına mutlak, uzlaşmaz bir alternatifi temsil etmiyorsa, öte yanda, kitle sanatının, Frankfurt Okulunun ve onun sayısız taraftarının tek başına yüksek sanata atfettikleri olumsuz, eleştirel işlevlerin bazılarına sahip olduğu söylenebilir. En genel düzeyde bu doğrudur. Hans Robert Jauss'un Adorno'nun teorilerine yönelttiği bir eleştiride belirttiği gibi her sanat eseri "seyirciden estetik bir uzaklığı; yani onun günlük hayatını doğrudan ilgilendiren konuların olumsuzlanmasını öngerektirir."³³ Ancak Jameson'ın gösterdiği gibi kitle sanatı genellikle, bu daha küresel "olumsuzlama"ya ek olarak günlük hayata dair pek çok özgül eleştiriye de içerir (ne var ki bu Frankfurt Okulu'nun sanat felsefe-

sinde de en büyük önemi taşıyordu). Kitle sanatının "sahte kaygılar yaratmak," sahte ihtiyaçları manipüle etmek ve "sahte bilinçlilik"i dayatmak için tasarlandığını iddia eden eleştirilere karşı çıkarken, Jameson, kitle kültürünün "kitle kültürel metnin içinde, sonunda ya 'yönlendirilen' ya da bastırılan etkin bir varlık durumuna sahip olması gereken [gerçek] toplumsal ve politik kaygı ve fanteziler üzerine dönüştürücü bir çalışma"yı yerine getirdiğini öne sürer. Jameson *The Dynamics of Literary Response*'da estetik haz üretimi bakımından metnin işlevlerini betimleyen Norman Holland'ın teorilerine başvurur: metin arzularımızı sembolik olarak karşılamının yanı sıra, "güçlü arkaik arzular"ın daima bilinç dışından çıkma tehdidinin yarattığı korkulardan da korumalıdır. Jameson şu sonuca varır:

Holland'ın öne sürdüğü anlamlı kavram, sanatın, dürtü ve arkaik arzusun veya fantezi materyalinin bu hammaddesini *yönlendirme* görevi, buradan çıkar. Arzunun yönlendirilmesi kavramını toplumsal terimlerle yeniden yazmak, baskının ve arzusun gerçekleşmesini tek bir mekanizma birliği içinde düşünmemizi sağlar. Bu mekanizma, stratejik olarak fanteziyi dikkatle belirlenmiş sembolik yapılar içinde uyandıran bir tür ruhsal uzlaşma veya alış veriş benzer biçimde gözetir; hoşgörülemez, gerçekleştirilemez, tam olarak yok edilemez arzuları sadece gömebildikleri ölçüde tatmin ederek fanteziyi etkisizleştirir.³⁴

Jameson, yaptığı tartışmanın bizi, kitle sanatının "maniplasyon" olarak, "beyin yıkama" olarak anlaşılmasından oldukça uzaklaştırdığını iddia etmekte haklıdır. Bununla birlikte, makalesinin bu bölümünde, özgül olarak, yönlendirme yapan birilerinin var olduğunu saptayan, "arzunun (toplumsal) yönlendirilmesi" kavramında sorunlar vardır. Aslında, teorisini sınamak için kullandığı *The Godfather* üzerine görüşlerini açıklarken, "gizemleştirme niyeti"nden, böylelikle tıpkı metnin kendisi gibi, tasarımın esas ağırlığını üzerinde taşıyan bir tür "Baba"yı anımsatarak, söz eder.³⁵ Jameson ve kitle kültürünün öteki sol-kanat eleştirmenleri, bir grup fesatçının bir Altın Çağ'a ulaşmamızı amansızca engellediğine duyulan eski reformist/Popülist inancın en son vârisleridir. İronik olan, politik olarak tutucu kitle kültürü eleştirmeninin, Leo Spitzer'in belirttiği gibi, zaman zaman "reklamcının (ek olarak bir başka sözde bilinç kaptanının)³⁶ psikolojisini aşırı basitleştirme"ye karşı uya-

rıda bulunmasıdır. "Reklamcı sadece bir işadımı değil, aynı zamanda bir insandır: bütün normal duygu potansiyellerine sahiptir ve bunların ifadesini mesleğinde bulur."³⁷ Daha yakın zamanlarda, Louis Althusser gibi Avrupalı Marksistler, iki grup insan vardır -ideolojinin içinde olanlar (halk kitleleri) ve dışında olanlar, yani kendi yanılsamaları olmaksızın yanılsamalarla beslemeye çalıştıkları başkalarını denetlemeye çalışanlar şeklindeki mahirane fikre karşı çıkmıştır. Althusser hep birlikte ideolojinin "içinde" olduğumuzu ikna edici bir biçimde öne sürmüştür.³⁸

Bu durumda, yaptığım analiz Jameson'ın, kitle kültürel metinler toplumsal kaygıları hem uyarır hem yatıştırır, kadınların "tam olarak yok edilemez" arzu ve fantezilerini hem ortaya çıkarır hem de sembolik olarak tatmin eder teorisini desteklerken, örneğin Harlequin Şirketi yönetim kuruluna, ürünlerinin niteliği ve etkileri hakkında her türlü bilgiyi atfetmekten sakınıyorum. Yönetim kurulundaki erkeklerin kadın romansı hakkında olabilecekleri kadar sinik olduklarından ve "gizemleştirme"nin nerede bitip "doğru"nun nerede başladığının tamamen farkında olduklarından ciddi biçimde kuşkuluyum. Aslında yaşadıkları her türlü sinizmin, erkek olmanın taşıdığı anlamın, yani, "daha yüksek" ilgi alanlarına ve değerlere sahip "üstün" bir varlık olmanın taşıdığı bir gizemleştirmeden kaynaklandığına tamamen eminim. Bu eril tavır aslında kadınları, yine bu tavrın yarattığı kaygılara "yapay" bir çözüm bulmaya yönlendiriyor olabilir, ancak bu durum söz konusu tavrın pek çok erkek tarafından paylaşılmasının da nedenidir.

Althusser'in, Jacques Lacan'ın psikanalitik düşüncesinden etkilenen çalışması diğer Marksistler arasında psikanalize duyulan ilginin yenilenmesini kışkırtmıştır. Zira ideoloji üretimi kimliği belirlenebilen bir grubun işi değilse, bir başka yere yerleştirilmiş olmalıdır. "Yapay bilinç" nosyonunu reddeden pek çok Marksist, aile içinde ve aile tarafından yapılandırıldığı kadarıyla bir bilinçdışını incelemeye başlamıştır. Bu vurgu, çıkarlarının başka yerde olduğu kendilerine gösterildikten sonra bile insanların baskıcı koşullara neden sıkıca bağlandıklarını açıklamaya başlama bakımından yararlı olmuştur. Aynı şey, örneğin, Harlequin Romansları satışının son yıllarda neden aynı düzeyde kaldığını ve feminizmin gelişmesiyle birlikte neden arttığını açıklamaya da yardımcı olur. Ancak psikanalitik içgörülerini hesaba katarak, popüler

kadın anlatılarının içinde yer alan (ve bu anlatılar tarafından oluşturulan) kaygı ve fantezilerin ne kadar derin kökleri olduğunu anlayarak, kadınların neden hâlâ "gerçek doyumlar" arayacak yerde metinlerin "sembolik doyumlar"ına ihtiyaç duymakta olduklarını açıklamaya başlayabiliriz.

Ancak söylemek yapmaktan daha kolaydır. Jameson "arzular" ve "kaygılar"dan, sanki bu terimler kendilerini yeterince açıklıyorlarmış gibi söz edebiliyor, oysa bunlar kadınlara ve kadınların durumuna uygulandıklarında son derece sorunsal hale gelirler. Freud'un erken izleyicileri kadınların arzularını mazoşizm olarak nitelendirme eğiliminde idiler. Bu biyolojik olarak takdir edildiği düşünülen bir mazoşizm idi, çünkü, Helene Deutsch'a göre kadınlar "doğal olarak" aşk acısı yaşamasalardı ne cinsel ilişkiye razı olurlar, ne de çocuk bakımının zorluklarına katlanırlardı.³⁹ Klasik bir Freudcu psikolojik manevrada, kadınların acı duyma ile ilgili olarak açığa vurdukları kaygılar, örneğin tecavüzle ilgili kâbuslar, Deutsch tarafından, kadınların fiziksel güce boyun eğme konusunda taşıdıkları bastırılmış arzusunun bir "kanıtı" olarak yorumlandı. Kadın mazoşizmi doktrininin, böylesine yalın bir biçimde ortaya konulduğunda tebessümle karşılayabiliriz, ancak bu daha ılımlı biçimlerde bugüne kadar gelir ve hattâ popüler kadın metinlerinin cazibesini açıklamaya çalıştıklarında, feminist eleştirmenler tarafından bile üstü kapalı biçimde kullanılır. Ann Douglas'ın Harlequin okurlarını nasıl betimlediğine bakalım: "*Playgirl* (dergisindeki) erkek çıplaklığından etkilenemeyen kadınlar kendilerini oldukları gibi değil de bazı erkeklerin onları görmekten hoşlanacakları şekilde, yani mantıksız, masum, erkek cinselliği ve vahşiliğinin manyetizmine kapılmış olarak görmenin verdiği iç gıcıklamadan hoşlanırlar."⁴⁰ Projemin önemli bir bölümü, bu metinleri istila eden bu sözde mazoşizmin, açıkça ifade edilmeleri halinde psikolojik ve toplumsal düzene meydan okuyacak, kaygı, arzu ve istekler için bir "örtü" olduğunu göstermektir. Kuşkusuz tam da bu nedenle gizli tutulmaları gerekiyor; metinlerin, bunları ortaya çıkardıktan sonra, Jameson'ın formülündeki gibi, onları etkisizleştirmeye çalışması gerekiyor.

O halde dikkatle uygulanması halinde, kitle kültürel metinlere psikanalitik bir yaklaşım, Herbert Marcuse'un yüksek sanat ve bizzat psikanaliz için iddia ettiği değere bir ölçüde sahip olabilir. *Eros and Civili-*

zation'da Marcuse, Freudculuğun gizli, kurtuluşçu bir eğilimi içerdiğini öne sürer, çünkü insanları baskılarının kaynaklarını açığa vurma ve rüyaları ile fantezilerindeki, bastırıcı uygarlığın bir eleştirisini nihai olarak oluşturan gizli arzuları keşfetme konusunda cesaretlendirir.⁴¹ Bu anlamda psikanaliz geriye doğru bakmak suretiyle "ütopycı" bir dünya düşleyerek ileri doğru bakmamızı sağlar. Önemli olan, Jameson, Hans Magnus Enzensberger ve diğerlerinin yakın zamanlarda belirttikleri gibi, kitlesel rüyaların ve fantezilerin ütopycı bileşenini gözden kaçırma-maktır.⁴² Frankfurt Okulu, yalnızca "büyük" sanatın bize gelecekteki daha iyi bir dünyanın belirtilerini verebileceği konusunda ısrar ederek, bu bileşeni büyük bir çabayla reddetti. Herbert Marcuse'un şiirselleştirerek belirttiği gibi:

Mevcut olanın reddettiği ve ancak anılarda ve beklentilerde canlı kalan, erkeklerin ve kadınların başlarından geçenlerde ve onların isyanlarında yaşayan, sözcükleri, imgeleri, bir başka gerçekliğin, bir başka düzenin müziğini yapısında hissettirmeyen eser yoktur.⁴³

Ancak Jameson, kitle kültürü eserlerinin kesimlikle statusquo'yu meşrulaştırmak için, "kollektivitenin... ancak bu kollektivite sayesinde... ifade edilebilen... derin ve en temel umutlarını... saptırmak" durumunda olduğunu açıkça belirtir.⁴⁴ Kendimizi kadınlar için kitle sanatının ütopycı vaatlerini araştırmaya veya son bölümde belirttiğim gibi, "yarının araştırılması"na adanmak, psikanalizin ilk olarak Freud tarafından konulan o asap bozucu sorusuna, yani "Kadınlar ne isterler?" sorusuna tek başımıza yanıt vermektir.

Freud yukardaki soruyu yanıtlamak için fazla zaman harcamadı. Bununla birlikte feministler onun dişil psikoloji hakkında söylediği şeyin muazzam önem ve anlamını kavramaya başlıyorlar.⁴⁵ Yakın zamanda yapılan pek çok psikanaliz ve kadın araştırması Freud'un fikirlerini en verimli bir biçimde genişletmiştir. Bu çalışmalar bizi psikanaliz ve edebiyat konusunda genel olarak kabul edilmiş bazı anlayışları yeniden düşünmeye zorluyor. Freud'un teslim ettiği gibi, kadının ruhsal gelişmesi erkeğinkine paralel değilse, bu durumda eril psikolojiyi temel alan edebiyat üzerine yapılan araştırmaların "dişil edebi tepkinin dinamikleri"ni kavramak bakımından yetersizliği açık bir biçimde kanıtlanmış olacaktır. Norman Holland *The Dynamics of Literary Response*'da okur

psikolojisini tartışırken aslında -erkek okuru kasteder. Ve bu konuda suçlu olan bizzat Freud idi. Edebiyatın verdiği gizem duygusu ile ilgili tartışmasına bir göz atmak bu durumu açıkça ortaya koyar.⁴⁶ Freud kastrasyon korkusunu bu duygunun ana kaynaklarından biri olarak gösterir. Açıktır ki, kadınlar erkekler gibi bir kastrasyon dehşeti yaşamazlar. Freud'a göre kadınlar bir penisten yoksun olduklarını fark ettiklerinde kendi "kastasyon"larını bir fait accompli (emri vaki) olarak kabul ederler; kadınlar penisin akıbetinden korkacak yerde, genellikle, penis erkeğe üstünlük kazandırdığı için, yetersizlik duygularına kapılırlar. Öyleyse buradan o gizem duygusu kadınlarda erkeklere nazaran daha az olduğu sonucu çıkacaktır (Freud'un aynı mantığı izleyerek süperego'nun kadınlarda daha az gelişmiş olduğu sonucuna varması gibi).⁴⁷ Ancak, Gotik kadın romanları, göreceğimiz gibi, Freud'un tanımladığı türden gizem duygusu diğer kitle kurgusu türlerinden çok daha büyük ölçüde kullanılır ve dolayısıyla klasik psikanalitik modelin zayıflığını ortaya koyarlar.

Çalışmamı kısmen kadın okur ile metinler arasındaki etkileşimin psikolojisine erken bir katkı olarak görüyorum. Harlequin Romanlarını, Gotik Romanları ve melodramları analiz etmek iyi bir başlangıç olarak görülüyor: önce, bu eserler ağırlıklı olarak veya yalnızca kadın okurları hedeflediği için; ve ikinci olarak, ne kadar karmaşık olduklarını göreceğimiz bu fanteziler, okurların kaygılarını ve arzularını uzaklaştırma ve dönüştürmenin psikolojik ve formel aygıtlarını "yüksek" sanat kadar incelikli bir biçimde kullanmadıkları için.

IV

Aşağıdaki bölümlerin her biri, bu sonuca -kadınlar için anlatı hazzını oluşturan şeyi belirleme sonucu- ulaşmak için, farklı bir vurgulama yapıyor. Ele alınan üç biçim asla birbirine benzemez olmasa da, her birinin belirli psikolojik ihtiyaçlara doyum sağladığı görülüyor ve her biri anlatı biçimi bakımından diğerlerinden önemli ölçüde ayrılıyor.

Araştırmama en eski tip kadın anlatısı ve aynı zamanda, anlatı yapısı bakımından üç ayrı biçimin en katısı olan romansı inceleyerek başlayacağım. Bir "duygusal roman" yazarı olan Susanna Rowson 1793'de şöyle diyordu: "Merak ediyorum, roman okurları bunca zamandır, sadece farklı biçimlerde anlatılan tek bir öyküyü okumaktan bıkmıyorlar

mı?"⁴⁸ Rowson'un günümüz için daha da doğru olan gözlemi oldukça göreneksel olan en popüler romanlara da uygulanabilirken en etkili biçimde Harlequin Romansları için geçerlidir. Çünkü bu romansları üreten şirket yazarlarından katı biçimde belirlenmiş bir kurallar setine uymalarını talep eder ve hattâ anlatının taşınması gereken bakış açısını dikt'e eder. Ortaya çıkan garip sonuç öyküyü okuyan okurun en azından ana hatlarıyla *öyküyü zaten biliyor* olmasıdır. Bu durumun hafif bir "histeri" halini -bu terimi katı psikanalitik anlamında kullanarak- yansıttığını ve bu hale katkıda bulunduğunu göstereceğim. Freud'la birlikte kadın histerikler üzerinde çalışan Josef Breuer, meşhur Anna O. örnek araştırmasında, hastanın "monoton aile hayatı"ndan kaçmak için edindiği "gündüz rüyası alışkanlığı"nın, daha sonra geliştirdiği aşırı histeriyi hazırladığını tartışır.⁴⁹ Hasta, sonunda, Breuer'in deyimiyle bir tür "çifte bilinç" yaşamaya başladı. Bu bilinç diğer belirtiler arasında, hastanın üçüncü bir kişiye kendisi hakkında öyküler anlatma ihtiyacında ve en çok "hasta" olduğu zaman "basiretli, sakın bir gözlemcinin... beyninin bir köşesinde oturup bütün bu çılgınlığı seyrettiği" duygusunda ifadesini buluyordu.⁵⁰ Göreceğimiz gibi, bu tür ikilik romansların özünde, özellikle "bilgilendirilmiş" bir okur ile zorunlu olarak masum bir kadın kahraman arasındaki ilişkide var olur.

Anna O. 'nun yaşadığı histerinin bir diğer özelliği, geçmişte olanları şimdiki zamanda yaşamasından ibaretti. Harlequinler de geçmişe dönük fantezilerle -gerek öfkeli fanteziler ve gerekse bütünüyle korunmuş ve değer verilen fanteziler- okuru kuşatır. Ancak geçmişe kaçış en çok Gotik metinde dikkat çekicidir. Bu metinde okur, evlenmek üzere olan kadın kahraman erken "ayrılık kaygıları" ve "oidipal zorluklar"la karşılaşırken, bir tür "aile romanı"na çekilir. Daha önce Roland Barthes ve onu izleyen pek çoğunun klasik anlatının erkek oidipal dramını temel aldığı görüşünde olduklarını söyledim; Gotik romanlara ayrılan bölümde kanıtlamak istediğim şey, *kadın* oidipal dramını yakından izleyen en az bir öykü türünün var olduğudur. Bu nedenle bu bölümde diğerlerine nazaran daha özel olarak psikanalitik bir yaklaşım sergiliyorum. Göreceğiz ki, metnin içindeki fobiler ve cezalandırılma korkuları "normal" dişil psikolojik gelişmeye kritik olarak bağlıdır. Böylece, Harlequin Romansı'na "histerik metin" denebilirse, Gotik Roman da "paranoid metin" olarak düşünülebilir.

Ne var ki, önemli farklılıklara rağmen her iki metin de kadın kişiliğinin yetersizliğine dair bir ortak duyguyu paylaşır. Harlequin Romansları'nın okuru kendisini "histerik" bir tarzda, kadın kahramanın kendini kabul ettirme girişimlerinin bozulmasını arzular durumda bulur; ve Gotik roman okuru, kalıtsal delilikten korkan veya geçmişte yaşamış bir kadının ruhuna sahip olduğunu hisseden bir kadın kahramanla özdeşlenir. Ne var ki, dişil özgecilik melodramların "aile romansları"nda en yüksek noktaya ulaşır. Ve bu, programlarda resmedilen kadınlar bunu bir ideal olarak gördükleri için değil, daha ziyade melodramların özel anlatı biçimi nedeniyle böyledir (çünkü melodramın sonu yoktur, daha doğrusu ortası yoktur); seyirci kendisini asla tam ve tatmin edici bir sonuca ulaşmayan değişik durumlara dağıtmaya davet edilir. Seyirci kendisinden boşalmış, "bütün çocukları"nın sürekli sorunlarıyla meşgul, ideal kadın haline gelir. Ayrıca, seyircinin düşmanlığını dişil güçsüzlük üzerinde tekrar tekrar denetim sağlamaya çalışan bir kadına yönlendirmek suretiyle melodramlar kadınların daha fazla kendini kabul ettirici hale gelme olasılığına karşı ek sigorta oluşturur. "Kötülük", Harlequin Romansları ve Gotik Romanlar'da da bir karakter olarak genellikle geniş biçimde işlenir, fakat bu karakterin tartışılmasını son bölüme erteliyorum, çünkü okurun bu konudaki duygusal enerjisi en aşırı biçimde melodramlarda görülüyor. Ayrıca bu duygu basit bir nefret olarak tanımlanamaz; öfke, kıskançlık ve gizli hayranlığın kompleks bir karışımından oluşur.

Geçerli sinema teorisi, hattâ feminist sinema teorisi, anlatı filminin erkeğe hitap etmesi gerektiğini farzeder; aslında, Laura Mulvey'in son derece önemli makalesi "Visual Pleasure and Narrative Cinema"nın özellikle işaret ettiği nokta budur. Mulvey, bu makalesinde, görüntü ve öykünün eril hazzı uyarmak ve temel eril psikolojik güvensizlikleri yatıştırmak için birlikte çalıştıklarını öne sürer. Ancak melodramlar yalnızca evdeki kadınların psikolojisine uyarlanmış bir görsel anlatı sanatıdır. Göreceğimiz gibi, melodramların kadınları, evdeki kadınlar gibi, "ideal okurlar" -metinlerin değil insanların- haline getirmek için eğittiği de söylenebilir. İnsanları, özellikle de erkekleri "okuma" ihtiyacı, diğer iki tip anlatıda da zımnen onaylanır. Gerek Harlequin Romansları'nda gerekse Gotik Romanlar'da kadın kahramanlar erkek kahramanın davranış motiflerinin sürekli deşifre edilmesiyle uğraşırlar. Harle-

quin kadın kahramanı eril cazibeyi oluşturan gizi araştırırken, okur erkeğin şaşırtıcı hareketlerinin ve tavırlarının "doğru" yorumuna ulaşarak kadın kahramanı geride bırakır. Gotik Romanlar'daki kadın kahraman, klasik paranoid tarzda, erkek kahramanın duygusal iklimindeki ve taşıdığı ifadedeki en ufak dalgalanmalar üzerine, bu değişikliğin kendi hayatına yöneltebileceği tehdidi araştırmak için, derin düşüncelere dalar. Carolyn Heilbrun, popüler edebiyatta, edebiyat sınıfında ve hayatta kadınların daima erkekleri "okumak" zorunda kaldıklarını söyler ve ironiyle erkeklerin kadınları "okudukları" yerin yalnızca "ticaret dünyası" olduğunu belirtir. Bu dünyada, "yayıncılar, bir romansta kitapların süper market rafından hızla alınmasını sağlayan unsurları keşfetme çabasıyla, kadınların ne istediklerini analiz etmek için servetler harcamışlardır. " Heilbrun şu sonuca varır: "Kadınlar ancak, yaşanan süreç, tüketici, avutucu, fethedici olarak kadının oynadığı rolü güçlendiriyorsa, "okunabilirler", gösterdikleri tepki (ancak bu durumda) deşifre edilebilir."⁵¹ Kadınların okudukları üzerine feminist bir okumaya başlamanın zamanıdır, çünkü geçimleri kadınların tepkilerinin deşifre edilmesine bağlı olan erkeklerin bile en ortodoks konuların ardında yatan "kötülükler" hakkında oldukça bilgisiz olmaları mümkündür. Kadınların popüler eğlenceleri için ödedikleri fiyat yüksektir, ancak karşılığında sandıldığından daha fazlasını alıyor olabilirler.

II

GİZLİ MACERA: HARLEQUİN ROMANLARI

I

Merkezi Toronto'da bulunan Harlequin Şirketleri'nin başarısı olağanüstü olmuştur.¹ İlk Harlequin Romansı'nın yayımlandığı 1958'den beri 2300'ün üzerinde kitap piyasaya sürülmüştür. 1977'de Harlequin Kuzey Amerika kitap piyasasının %10'una sahipti; sadece bu kıtada 100 milyon, İsrail, Almanya ve Hollanda gibi ülkelerde 50 milyon kadar kitap sattı. Birleşik Devletler Harlequin'in en önemli pazarı olsa da, romanlar şimdiki durumda on altı ayrı dile çevrilmektedir.² Çoğu Britanyalı olan yaklaşık 140 kadın şirketin yazarlığını yapmaktadır. Göründüğü kadarıyla okurların tamamı çeşitli yaş gruplarından gelen kadınlardan oluşmaktadır.

Her ay on iki yeni kitap piyasaya sürülür, "hepsi, Woolworth mağazalar zincirinin yanı sıra, kitapçılar, süpermarketler ve eczanelerdeki standartlaştırılmış raflarda sergilenir. Diziler, tek tek kitapların değil de romansların sürümünü -maliyeti yayarak arttıran yoğun TV reklamlarıyla desteklenir".³ Bu reklam yönteminin bir sonucu olarak, şirket kitaplarını öteki yayınevlerinin kitaplarından daha ucuza (1.50\$'a karşılık 1.00\$'a) satabilir ve çok az miktarda iade alır: her roman bir çok-satar haline gelir. Reklam ve promosyon numaraları (kitapları detajan kutularına koymak gibi) Harlequin'in başarısını kısmen açıklar. Ancak Russell Nye'in belirttiği gibi, "Unutulmamalıdır ki, her yıl yayımlanan bütün kitapların %98'i, kabarcık reklam bütçelerine rağmen çok-satar değildir ve bir yayıncının bilmek isteyeceği bir şey varsa, o da kendisinin neden aynı durumda olmadığıdır."⁴ Açık ki, Harlequin romanlarının görülmemiş popülerliği kadınların daha ileri düzeyde analiz ge-

rektiren bir tepki derecesini gösterir.*

Yayıncılar müstakbel yazarlara şu standart yazıyı gönderirler:

Harlequinler mutlu sonla biten, konusu iyi seçilmiş güçlü romanslardır. Kadın kahramanın bakış açısından ve üçüncü tekil kişinin ağzından anlatılırlar. Gizem veya macera öğeleri olabilir, ancak bunlar romans(ın konusun)a tabi olmalıdırlar. Olaylar günümüzde yaşanır ve otantik olmak şartıyla dünyanın herhangi bir yerinde geçebilir.⁵

Her kitap yaklaşık olarak 178 sayfadır ve formül nadiren değişir: genç, tecrübesiz, yoksul veya orta halli kadın, yakışıklı, güçlü, tecrübeli, zengin ve kadından on ya da on beş yıl kadar yaşlı bir erkekle tanışır ve ilişki kurar. Erkek kahramanın davranışı kadın kahramanı şaşırtır, çünkü kadınla açıktan ilgileniyor olsa da, alaycı, sinik, kibirli, genellikle düşmanca ve hattâ bazen vahşi bir biçimde davranmaktadır. Ne var ki sonunda bütün yanlış anlamalar ortadan kalkar ve erkek kadın kahramana aşkını itiraf eder ve bu aşk karşılıklıdır.⁶

Kuşkusuz bu formül romanın kendisi kadar eskidir. Samuel Richardson'ın, sonunda efendisiyle evlenen bir hizmetçi kızı anlattığı *Pamela*sı, pek çok eleştirmenin gözlemlediği gibi, popüler kadın romanlarının

* Türkiye'de Gelişim Yayınları'nın yakın zamana kadar sürdürdüğü Beyaz Dizi, bu bölümde anlatılan Harlequin Romanları'nın bütün özelliklerini taşımaktadır. Gelişim Yayınları, kadınlara hitap eden bu romanların çevirmenlerine, uyulması gereken standart kuralları içeren bir yazı gönderirdi. Bu yazıda, yumuşak bir dil kullanılması, sansüre takılmamak için aşk sahnelerinde belirli limitlere uyulması, "she" ve "he"lerin bol olduğu yerlerde kahramanları tanıtmak için "genç kadın/erkek" sözcüklerinin kullanılması istenirdi. Türkiye'de on yıldan fazla bir süre yayımlanan Beyaz Dizi'lerin her yerde, gazete bayilerinde, büfelerde, kitapçılarda, eski kitap satan dükkanlarda satıldığı ve çok okunduğu biliniyor. Ancak bu romanların muhtemel etkileri ve kadınlar (sanırım bu kadınları kategorileştirmek mümkündür) için taşıdıkları cazibe, feministlerin, edebiyatçıların ve psikiyatristlerin ilgisini çekmedi. Bu romanların çevirisiyle on yıl kadar sürekli meşgul olan biri olarak, Beyaz Dizi okurları üzerinde yapılacak kapsamlı ve derin bir araştırmanın, aynı karanlık yüzünün biraz daha aydınlatılmasına önemli bir katkıda bulunacağını, biraz da Modleski'nin verdiği esinle, düşünüyorum -ÇN.

"anası"dır.⁷ Charlotte Bronte'nin *Jane Eyre*'indeki unsurlar da modern romanslarda bulunabilir. Bununla birlikte, göstermeye çalışacağım gibi, eleştirmenler bu romandaki kadın fantezisinin miktarını muhtemelen olduğundan fazla, Bronte'nin romanının bu fanteziyi baltalama ölçüsünü ise olduğundan az değerlendirmişlerdir. Nihayet, Jane Austen'in *Pride and Prejudice*'inin bu formülün gelişmesine ne ölçüde katkıda bulunduğu da yeterince anlaşılmamıştır. Austen'in dehasını inkâr etmeden, kadın fantezisini "realizm" görüntüsü altında sunma konusunda rastlantıyla nasıl mükemmel bir yöntem bulduğunu göreceğiz.

Harlequin Romansları için hazırlanan bir televizyon reklamında elinde bir Harlequin romanı olan orta yaşlı bir kadın yatağına uzanmış, "gizli macera" dediği şeyi yaşamaya hazırlanmaktadır. Bu tür kurgunun taşıdığı cazibede hem övgüye değer olanı ve hem de acınacak olanı aynı anda ve bundan daha iyi ifade edebilecek bir söz düşünemiyorum. Kuşkusuz, bir anlamda kadınların -ve bu anlam popüler romans eleştirmenlerinin tartışmak için en çok enerji harcadıkları özelliiktir-sahnelerin ardında sessizce yok olup gitmeyi engellemeleri ve kendilerini daha belirgin hale getirmeye çalışmaları gerekir. Kadınlar ticari reklamların "Harlequin Romansları'nın harikulade dünyası" dedikleri şeye "kaçma" ihtiyacını duymaya devam ettikleri sürece bunun olması muhtemel değildir. Çünkü bu dünya da, tıpkı gerçek dünya gibi, dişil özgeciliğe dayanır ve onu ödüllendirir. Aslında, göreceğimiz gibi, bu romanların kadın kahramanları mutluluğu ancak karmaşık bir kendini yıkıma uğratma sürecinden geçerek elde edebilirler. Bu süreç içinde saldırgan içgüdülerini, "gurur"larını ve *hattâ* hayatlarını feda ederler. Okuma süreci dinamiklerinin sıkı bir analizi, okurun dişil kendine ihanete katılmaya ve bunu aktif olarak arzulamaya özendirildiğini gösterecektir.

Ne var ki, tamamen başka bir anlamda kadınların "gizliliği" istemeleri, fiziksel bir varlık olarak kendi bilinçlerini silmeleri -kitle kültürünün kadınları tüketimin keşfedilebilir hedeflerine dönüştürdükleri bu günlerde bunu yapmak gittikçe daha zor olmaktadır- bütünüyle suçlanamaz. *Ways of Seeing* (Görme Biçimleri)'de John Berger, Marksist bir sanat eleştirmeni, senaryo yazarı ve romancı olarak, kadınların görüntü sanatlarında ve kamuya açık imgelerde sergilenme tarzını tartışmıştır. Ona göre bu tarz,

bir kadının benliğinin ikiye bölünmesi (ile sonuçlanır). Bir kadın sürekli olarak kendisini gözlemlemek durumundadır. Ken-

di imgesi neredeyse sürekli olarak kendisine eşlik eder. Bir oda-
da yürürken veya babasının ölümüne ağlarken, yürümeyi veya
ağlamayı kendi zihninde canlandırmaktan nadiren kaçınabilir.
Çocukluğundan itibaren ona, kendisini sürekli olarak gözetim al-
tında tutması öğretilmiş ve buna alıştırılmıştır.⁸

Göreceğimiz gibi romanslar geçici de olsa okurların, Berger'in böy-
lesine kusursuz biçimde betimlediği bölünmüş benliği aşma olanağına
inanmalarına yardımcı olur. Ayrıca kadınları, dikkate alınmanın bedeli-
nin sonsuza kadar uyanık olmayı gerektirmediğine ikna eder; bütün ka-
dınlar, kendisi ile Rochester arasındaki eşitsizlik nedeniyle, onunla bir-
likteyken gevşeyemeyen, onu "memnun etmek"ten çok "kızdırmak" zo-
runda kalan, kendisinden bıkaçağı korkusuyla onu "en iyi biçimde oya-
lamak" zorunda kalan Jane Eyre gibi olmak zorunda değildir. Popüler
romanslara göre, dikkate alınmak ve aşk ideolojisinin vaat ettiği ken-
dinden geçme ve kendini unutma durumunu elde etmek, fiilen müm-
kündür.

Kadınların romanslara gösterdikleri tepkilerin karmaşıklığı yeterin-
ce anlaşılmamıştır. Kadın romansı yorumcuları, bu romansların kadın-
ların yerlerinde kalmalarına hizmet ederken aynı zamanda gerçek ka-
dın sorunlarıyla ilgilenebilme olanağına da sahip olduklarını keşfede-
cek yerde, romantik kurgunun içindeki fanteziyi genellikle kadın "ma-
zoşizmi"nin kanıtı olarak veya hâkim eril ideolojinin basit bir yansıma-
sı olarak görmüşlerdir. Örneğin, Germaine Greer, popüler kadın ro-
manlarının idealleştirdiği erkeklerden söz ederken şöyle der: "Bu ka-
dınların kendileri için seçtikleri kahramandır. Kadınlar onda keşfettik-
leri özellikleri, kendi esaret zincirlerini besleyerek türetmişlerdir."⁹ An-
cak bu (görüş) kadınları çok fazla sorumlu tutuyor ve genellikle belir-
gin olmayan bir seçme özgürlüğünü -kadınların hayatında olmayan ve
bu nedenle onların popüler sanatlarında da kesinlikle bulunmayan (bir
özgürlüğü)- varsayıyor.

Öte yandan, Susan Brownmiller kadınların kendi fantezilerinin yara-
tılmasına herhangi bir katkıda bulunduklarını reddeder:

Erkeklerin verili ve kapsayıcı tecavüz ideolojisi (fethedenin
kitle psikolojisi), kadın kurbanın psikolojisindeki (fethedilenin
kitle psikolojisi) ayna imgesine bir çare bulamaz, aksine onu ge-
liştirir. En uç noktaya yaklaşan bu kadın psiko-cinselliği tecavüz
fantezisine bağlı kalır. Başka biçimde konulursa, kadınlar cinsel
fanteziler ürettiklerinde, bunlar genellikle erkeklerin belirledik-
leri koşulların ürünü olurlar ve başka türlü olamazlar.¹⁰

Bu sözlerde büyük bir doğruluk payı varsa da, Brownmiller'ın kadın fantezilerinin "yansıma teorisi" erkeklerin romantik kadın fantezileri karşısında duydukları bariz şaşkınlık tarafından geçersizleştirilir. Greer'in ilk gençlik döneminin "flört durumu" ile ilgili olarak çıkardığı esprili taslağın gösterdiği gibi, romantik kurgunun biçimlendirdiği kadın arzuları erkek arzularından çok farklıdır; bu nedenle "kadın kurban" psikolojisinin erkek tecavüz ideolojisinin basit bir "ayna imgesi" olarak sınıflandırılmayacağı görülür.¹¹ Benim analizim, gerçeğin Green ile Brownmiller'ın aldıkları konumların arasında bir yerlerde yattığı inancından çıkıyor. Psikolog Clara M. Thompson kadınların "mazoşizm"ini, "tatminsiz ve sınırlanmış bir hayata adaptasyon biçimi" olarak betimledi.¹² "Adaptasyon" nosyonu önemlidir, çünkü pasif onayı değil, kadının belirli bir aktivitesini gösterir. Romantik kadın fantezilerini keşfederken, kadınların sınırlanmış hayatlara adapte etmek ve kendilerini bu sınırların gerçek fırsatlar olduğuna ikna etmek için kullandıkları değişik ve karmaşık stratejilere bakmak istiyorum.

Katı formülün taşıdığı cazibeyi değerlendirmek için her Harlequin'de iki temel bilmece görmek yararlıdır: az çok üstü kapalı biçimde konulan (ve genellikle sürekli tekrarlanan) birincisi erkek kahramanın şaşırtıcı davranışıyla ilgilidir: neden sürekli olarak kadın kahramanla alay etmektedir? Her zaman değil de genellikle üstü kapalı olan ikinci bilmece, erkek kahramanın kadın kahramanı nasıl olup da sonunda bütün diğer kadınlardan farklı görebildiği, başka deyişle onun "entrikacı bir küçük maceracı" olmadığını anlayabildiğidir. Bu iki bilmecenin burada ayrı ayrı ele alınması gerekiyor, ancak unutulmamalıdır ki, anlatının kendine özgü gücü her iki bilmeceyi de eş zamanlı olarak çözme yeteneğinde yatar.¹³

II

BİLMECE I: Bakışlarını ona çevirerek, "Kimsin sen?" diye fısıldadı. Soluk parmakları ansızın, kendisi için çok önemli olan bu soruyu iletme istencesine genç adamın kolunu kavradı. Genç adamın gömleğinin ince kumaşının ardındaki sert kasların belli belirsiz gevşediğini hissedebiliyordu. O anda bütün vücudu hafifçe titredi. Karşısındaki adam bir dost muydu, yoksa düşman mı? Bunu bile hatırlayamıyordu. Her ikisi de olabilirdi.¹⁴

Kadınlar için yazılan Gotik romanları konu alan bir perspektif makalesinde Joanna Russ, Gotiklerin kocalarından korkan kadınlar için

yazıldıklarını öne sürer. Gotiklerin, bu konuda oldukça dürüst davranan eski bir editöründen alıntı yapar:

Temelde... bir takım adamlarla evlenen ve sonra kocalarının yabancı olduklarını keşfetmeye başlayan kadınlara hitap eder... bu durumda, aynı anda yaşanan ve sürüp giden bir çekicilik/iticilik, aşk/korku durumu vardır. "Saf" Gotiklerin çoğu, bir deli ve/veya katil olabilen veya olamayan, yakışıklı, çekici bir erkek sevgili veya koca bulundurma eğilimindedir.¹⁵

Bu "gizemli" öykülerin temel öncülü, anlaşılması zor, iyi bir erkektir; çözüme ulaşıldığında, genellikle, en şüpheli ve güvenilmez görünen erkeğin aslında başından beri kadın kahramana aşık olan erkek kahraman olduğu, her türlü şüpheden uzak görünen erkeğin ise -"da-ima nazik, koruyucu, sorumluluk duygusuna sahip, sessiz, nüktedan, yumuşak ve sakın olarak temsil edilir" daha önce evlendiği bütün kadınları kitle halinde öldüren hastalıklı bir katil" bile olabilen kötü adam olduğu keşfedilir.¹⁶

Eril motiflerin taşıdığı gizemin Gotik romanlara özgü olmadığını, ancak popüler kadın romanslarının çoğunda merkezi bir konumda olduğunu saptıyorum. Harlequinlerdeki erkek kahraman hasta veya katil olma şüphesi taşımasa da, az veya çok kabadır ve bu tür kabalığı bir erkek aşıkta açıklamak bu romanların işlevidir. Romanların başlıkları genellikle temel çatışmayı belirtir: *Düşman Sevgili*, *Sevgili Zorba*, *Yalancı Aşık*, vb.¹⁷ Ve tipik olarak, kadın ve erkek kahramanların ilk karşılaşmalarında, erkeğin kayıtsızlığı, kadına tepeden bakışı veya onunla eğlenişi vurgulanır:

Ama şimdi, ıslanmış, üşümüş ve geç kalmıştı ve üstelik şiddetli bir korku duyuyordu. Bütün bunlar yetmiyormuş gibi, o adi adam, ayağa kalkması için ona yardım edecek yerde, başında dikilmiş duruyordu. Herhalde çok gülünç bir görünüşü vardı, yolun kıyısında yığılıp kalmış bir kukla gibi (*Goblin*, 5-6).

Sonunda hedeflerine ulaştılar. Tam o sırada, beceriksizliği yüzünden parmaklarını incitti. Kopardığı çığlık tam bir kayıtsızlıkla karşılandı, ama bir an için onun dikkatini çektiğinden kuşkulandı. Parmaklarının incinen eklem yerlerini dudaklarına bastırarak, yüzünde sitemli bir ifadeyle ona baktı.

Genç adam hasara uğrayan arabasını inceliyor, fakat onun arabasının durumuyla hiç ilgilenmiyordu... (*Chateau*, 11). Bu arada, nedenini anlamaksızın, onun kendisini oldukça eğlendiri-

ci bulduğunu fark etti... Genç adamın gözleri onu tarıyor, tartıyor, ölçüyor, yine de içten içe neşeyle parlıyordu (*Lessons*, 28).

Eğer bir çiftçi olsaydı, kendisine ait çiftlik hayvanlarından söz edebilirdi (*Captive*, 37)

Greer bu kurgusal erkek kahramanların "türetilmiş" oldukları iddiasını doğru bulmaktan çok uzaktır. Açıktır ki, bu erkekler, çoğu kez gerçek hayatta da yaptıkları gibi eril üstünlüklerini göstermektedirler: bir şaka olarak kadını tehdit ederler, onu bir nesne olarak görürler ve onlara arabalarına gösterdikleri kadar bile ilgi göstermezler. Romanstaki fantezi unsuru, erkek kahramanın kişilik özelliklerinden çok, okurların onun davranışıyla ilgili olarak yönlendirildiği yorumda yatar. Çünkü formülü bizzat tanıyan ve bu nedenle Wolfgang Iser'ın "ilerde olacakları önceden bilme" dediği şeye sahip olan okur, erkek kahramanın hareketlerini daima, kadın kahramana yönelik gittikçe şiddetlenen aşkının sonucu olarak yorumlayabilmektedir.¹⁸ Erkek kahramanın başından beri kadın kahramana aşık olduğunu sonunda ima edeceğini veya açıkça söyleyeceğini bilen okur, erkek kahramanın düşmanca ve alaycı tavrını, kadının "yolun kıyısında yığılıp kalmış bir kukla gibi" görünüşünün, heyecanını nasıl alevlendirdiğini ve nasıl hayranlık uyandırdığını belki kendine bile itiraf edemeyişine atfedebilir. Bu durumda erkek kabalığı tepeden bakmanın değil, aşkın bir dışavurumu olarak görünür.

Formülün önemli bir işlevi budur. Okur ile kahraman arasında büyük bir özdeşlenme derecesi farz etmek kolaydır ve popüler kültür eleştirmenlerinin çoğu bunu farz ederler, ancak mesele bu kadar basit değildir.¹⁹ Okur formülü bildiği için, bilgelik bakımından kadın kahramandan üstündür ve bu nedenle ondan ayrılır. O zaman okur, kısmen roman kahramanından entellektüel olarak *aynı* olduğu ve onun yaşadığı karmaşayı yaşamak zorunda olmadığı için, kadın kahramanla çok yakın bir duygusal özdeşlenme sağlayabilir. Ne var ki, II. Bölüm'de göreceğimiz gibi, bu ayrılma ve özdeşlenme karmaşı okur için özel sorunlar yaratır, çünkü kadın kahraman, ancak, okurun tam olarak kavradığı sorunlar hakkında bilgisiz ve karmaşa içinde kaldığı süreçte iffetlidir.

Okurlar kahramanın davranışını romanın sonucuna göre kavramaya hazır oldukları için, bazı kadınların erkekler hakkında besledikleri ciddi kuşkulara karşı çıkılabilir ve bunlar giderilebilir. Erkeklerin kadınların küçümsemelerine dair, gerçek hayatta da yeterince makul olabile-

cek açıklamaların çoğu muhtemelen anlatı tuzakları *sahte ipuçları* gibi görünür ve okur erkek kahramanın gerçek motiflerini kestirme bakımından kadın kahramanı geride bırakmaktan hoşlanabilir:

O sabah genç adam kendisini neredeyse ahlak duygusunu kaybetmiş biri gibi hissediyordu.

Hayatına giren erkekler bir kadını genellikle ona karşı büyük bir heyecan duydukları için değil, daha çok kadın uygun ve iyi bir işçi olduğu için tercih ediyorlardı. Bu kadarı onun için yeterliydi - kuşkusuz yeterliydi (*Bride*, 174). ç

Genç adam kibirli ve acımasızdı, istediği her şeyi elde ederdi, fakat benliğinin derinliklerindeki gerçek duyguları tamamen belirsizdi (*Chateau*).

Dünyanın en iyi adamı bile aslında korkunç zalim biriydi. Bu durum onlara haz vermiyordu kuşkusuz, sadece erkek olmanın bir gereği idi... (*Lesson*, 153).

Bakışları şaşırtıcıydı, insanı altüst ediyordu. Genç kadın belkemiğinde belli belirsiz bir ürperme duydu. O bakışlar vücudundaki bütün sinirlere aynı anda küçük uyarılar gönderiyordu. Bu duyguyu önemsemeyecek kadar cesur değildi. Genç adam alay etmekten, kızdırmaktan hoşlanıyordu, ama bunu istemeyerek yapıyordu. Belki de havanın birden kötüleşmesi içindeki şeytanı harekete geçirmişti. Erkeklerin çoğu fazla çalıştıklarında kendilerine bir günah keçisi ararlardı (*Captive*, 54).

Kadın kahramanın kaygıları (feminist bir bakış açısından tamamen haklı görülebilir) ile okurun erkeğin davranışına dair yorumu (bu davranış kadının gittikçe artan cazibesinin gücüne erkeğin gösterdiği direnişin sonucu olarak görülür) arasında yer alan her satırda erkekler "şaşırtıcı, insanı altüst eden" bakışlarını kadınlara yöneltiyorlar. Bu belirsiz dil, bu durumda, kesin bir işleve sahip oluyor: daha özgül bir dil okurun kadın kahramanla kurduğu karmaşık ilişkiyi -onunla ya çok sıkı biçimde özdeşlenmemize ya da ondan kopmamıza neden olarak- yok eder. Başka deyişle, erkeğin bakışları böylesine "şaşırtıcı" olduğunda kadının bu durumu tamamen ilgisiz biçimde havanın kötülüğüne veya kötü bir ruh haline yormakta ısrar edişini dikkate almayız, ancak bu durumu kadın kahramanın aklına gelmeyen daha mutlu sebeplere atfedebiliriz.

Romanların hemen hepsinde erkeklerin kadınlara yönelik kötü davranışları ile ilgili akla gelebilecek hemen her neden öne sürülür. Bun-

ların bazıları oldukça hoşgörölü açıklamalardır: onun huysuzluğu benimle değil, hava durumuyla veya fazla çalışmayla ilgili -gerçek hayatta görülebilen ancak romanlarda oldukça gerçek dışı bir mazeret. Erkeklerin duygusal yetersizliğini sebep gösteren açıklamalar da vardır; bunlar kadınlara bir lde itibar ve biraz üstünlük kazandırır, ancak kabul edilmesi pek kolay değildir, nkn kadınların bütün hayatlarının erkeklerin çevresinde döndüğü düşünülür. Ayrıca, bir başka bağlamda, daha derin oldukları düşünülebilecek açıklamalar da vardır. Bu romanlarda en çok görülen kuşku, kadınları cezalandırmak ve aşağılamak için erkeklerin cinselliği kullanmalarıdır. "Bana istediğim gibi karşılık vermeye (sevişirken -N.) hazır olduğundan kuşkuluyum, "sözleri erkekler için favoridir ve erkeğin kadın için duyduğu zaptedilmiş cinsel arzunun serbest kalacağı anlamında yorumlanması gerekir.

Cezalandırma genellikle mucizevi bir biçimde dllandirmeye dönüşür: "Bir an genç adamın ona vuracağını sandı ve sonra, dehşetle, onun çok farklı bir şey yapmakta olduğunu anladı" (*Goblin*). pmek ve vurmak bu kadar "ok farklı" ise kadın kahramanın "bir an için" bile olsa bu kadar yanılmasının nasıl mümkün olabildiğini insan merak ediyor. Bu romanlar erkek cinselliği ve erkek şiddeti hakkındaki ideolojik karşıklığı sürdürürlerken, bu konuda hiç bir sorun bulunmadığını (onlar "ok farklı"dırlar) ısrarla belirtirler. Mtecaviz zihniyeti -hâkim olmak, "hakaret etmek ve aşağılamak", ki Susan Brownmiller'ın gösterdiği gibi, çoğu kez cinsel arzu biçiminde kılık değiştirir tersine dönmüştür -cinsel arzunun, hâkim olma ve incitme niyeti şeklinde kılık değiştirilmesiyle.²⁰ Mesaj, bir zorbanın ktlk etmek için seçtiği kk kıza anne babasının zaman zaman verdiği mesajla aynıdır: "o senin üzerinde fiili bir baskı kurar. " Kuşkusuz bu gerçek hayatta üstesinden gelinmesi çok zor bir inanıştır ve romantik edebiyat bizi şuna ikna etme konusunda önemli bir işlevi yerine getirir: bazı erkekler kadınlara acı çektirmekten hoşlanıyor olsalar da, adilikleri aşklarının oşkusundan veya bizim olağanüstü cazibemize direnişlerinin sonucundan başka bir şey olmayan "zorbalara" da vardır.

Böylelikle romanslar cinsiyetçi toplumun belli başlı kötülüklerine karşı bir lde "aşılanmayı" sağlar. Roland Barthes aşılanmayı ağdaş mitin başlıca değerlerinden biri olarak tanımlar: "İnsan kollektif hayal gücünün içeriklerine, kabul edilen kötülüğün az miktarda aşılanmasıyla, bağışıklık kazandırır; böylece genelleşmiş bir yıkım riskine karşı onu korur."²¹ Gördüğümüz gibi, Harlequin romanları kötülüğü onu d-

nüştürecek kadar kabul etmeseler de, Barthes'ın öngörüsü bir geçerliliğe sahiptir. Erkekler, içe dönük, sinik, hakaret dolu ve zorba görünebilirler, ancak bununla birlikte romans (duygusu) ve heyecan sağlarlar. Gerek kadın kahraman gerekse okur, Barthes'ın deyişiyle, "bize pahalıya, çok pahalıya malolan, tereddüt ederken, isyan ederken, çatışırken ve yalnızken çok pahalıya mal olan bir önyargıdan kurtulurlar."²²

Romansların en fazla üzerinde durdukları şey "isyan"ın maliyetidir. Gerçek hayatta kadınlar erkek düşmanlığını böylesine tatmin edici bir tarzda yorumlayamasalar da, romanlar kadınların içten içe yaşadıkları kırılganlığa bir ölçüde çıkış sağlamalıdır. Richardson'ın *Pamela*'sındaki Mr. B., Pamela'ya tecavüz etmek değil onunla evlenmek istediğini anladıktan sonra ona mektuplarının kendisini nasıl etkilediğini yazar:

Mektupların tam bir sadakatle yanıtlanacak. O mektupların Aşk konusunda bende uyandırdığı Anlaşılmaz Duygular bana öylesine ağır bir bedele maloldu ki, eğer bu bedeli bilseydin, intikamını fazlasıyla almış olduğunu görürdün.²³

Mr. B. 'nin sözleri, Pamela'nın duygularından çok, kendisinin aşkı bir iktidar mücadelesinden başka bir şey olarak anlama yeteneksizliğini açığa vurur, çünkü Richardson, Pamela'nın kutsal olmayan her türlü kaygının üzerinde olduğunu göstermek için büyük çaba gösterir. Öte yandan ben, kadınların "intikam(larını) fazlasıyla alma"yı arzulamaları hakkında erkeklerin kuşkulandırmakta haklı olabileceklerini göstermeyi tasarlıyorum.

Romanslar hakkında yazılan birkaç analiz hemen her zaman kadın kahramanın çocuksu niteliklerinden söz eder, ama hiç biri çocuk/kadının romanın sonuna doğru açığa vurduğu büyük öfkeyi belirtmez. Kadın kahramanlar erkek otorite figürüne isyan ederler ve bazen de onunla rekabet edebilmeyi isterler.

Ağacın yanından uzaklaşması halinde genç adamın bu hareketi yaptığı için onu üzeceğini hissetmişti. Ve yine de onun söylediği şeyi dikkate almak zorunda olduğunu düşünmüyordu (*Bride*, 13).

Büyük doru at kısa süren, çaresiz bir mücadeleden sonra teslim olmuştu. İyice sakinleştiğinde, Boyd Ballinger eliyle hayvanın sağrısına birkaç kez hafifçe vurdu, cesaret verici sözler söyleyip genç kadını atın sırtından indirdi. Onun gözünden kaçmış olabilirdi, fakat beceriksizliği yüzünden kendisini biraz savunmasız hisseden Rosslyn'in dikkatini çeken bir şey vardı (*Lesson*, 63).

Lucy içini çekti, gözyaşları her an boşanabilirdi. Ağlayacak yerde öfkelenmek, bağırıp çağırmak istediğini fark etti. Ona, kendisine yaptığı gibi, aynı şiddetle, aynı kırılcılıkla hakaret etmek istiyordu (*Goblin*, 133).

Kadın kahraman biraz kurtulduğunda, bu durum, "saldırgan", "cüretli", "isyankâr" gibi sözlerle betimlenir. Ama sonra kazanmanın imkânsızlığı sürekli hatırlatılır.

Genç adamın iğrenç saldırısı karşısında acıyla irkilen Amanda, onu kendisini incitdiği kadar incitme isteğiyle, ama böyle bir çabanın yarasızlığını da bilerek, vahşi biçimde intikam aldı, bütün sınırları aştı (*Captive*, 31).

Eğer onları yenemiyorsanız, onları ancak sevebilirsiniz. Bu da gurunuzu feda etmeniz, kendi gerçek benliğinize ihanet etmeniz anlamına gelir:

Genç kadın titreyerek, "seni seviyorum, "dedi. Ansızın benliğini kaplayan bir özlemin ihanetine uğramış, ona sınıksız sarılma ihtiyacı gururdan eser bırakmamıştı (*Haven*, 187-88).

Fakat erkek kahraman da acıdan nasibini almak durumunda-
dır:

Seni bu şekilde kollarımın arasına almak istediğimde, bu isteğin ertelenmesi nasıl da içimi yakıyordu -seni her şeyden çok seviyorum (*Today*, 186).

Eğer beni, seni istediğim kadar çok istemiyorsan, buna dayanamam (*Bride*, 183).

İnsan ya sana hükmetmek ya da önünde diz çöküp ayaklarına kapanmak istiyor (*Enemy*, 158).

Bu romanları okurken yaşadığımız tatmin duygusu, kanaatimce, bir intikam fantezisinin unsurlarından, kadının erkeği dize getirdiği, erkeğin daima nefrete layık olduğu, içten içe alçaldığı, alçaldığı, alçaldığı (üçüncü alıntıdaki "düşman aşık" gibi ya o ya da öteki değil, her ikisi de) kanaatimizden kaynaklanır. Romanları Freudcu genç kızın olgunlaşma süreci paradigmasına göre analiz etmemizi önlemesi gereken de, bu intikam unsurudur. Aslında yüzeysel bir analiz şunu açığa çıkarır ki, romansların çoğu kızların erkeklere duydukları öfkeyi "aşarak gelişme"leriyle, onlarla özdeşlenmekten vazgeçmeyi ve bunun yerine onlara yönelik erotik bir bağlılık oluşturmaya öğrenmeleri ile ilgilidir. Fakat bu ancak bir çocukluk fantezisine gerilemek suretiyle meydana gelebilir. Romanların çoğunda erkek kahraman sonunda kadın kaha-

manın kaçmasından, ortadan kaybolmasından, azgın bir ırmağa düşmesinden veya yok olma tehdidinin kadının hayatının ne kadar önemli olduğunu göstermesinden sonra kadın kahramanın "sonsuz değeri"nin farkına varır. Dediğim gibi, bu bir çocukluk fantezisi, fakat, Karen Horney'in belirttiği gibi, pek çok kadında görülür ve derine yerleşmiş bir intikan arzusunu gizler:

Kocasını kendisine bütün aşkını ve zamanını vermediği, onunla ilgilenmediği için intihar düşüncesine kapılan bir kadın, bu tutumun ifade ettiği düşmanlığın, gizli nefret ve saldırganlığın ne kadar çok olduğunu fark etmeyecektir. Kendi büyük "aşk"ı yüzünden yalnızca unmutusuzluk hissederken, aynı zamanda partnerinin aşktan yoksun oluşunu en şiddetli biçimde hissedecek ve en açık bir biçimde görecektir."²⁴

"Gizli macera" uzun süre romansların bütünleyici bir unsuru olmuştur. Mr. B. 'nin "zulmedilen Hizmetçisinin zavallı Cesedinin üzerine birkaç damla Göz Yaşı bırakması" umudunun Pamela'da harekete geçirdiği intihar düşünceleri görünüşte dini kaygılarla aşılar; fakat Mr. B. 'nin onun kendisi için taşıdığı anlamı kavramasını sağlayan kesinlikle Pamela'nın intihar düşüncelerini keşfetmesidir.²⁵ Böylelikle Richardson her iki tarzı da gerçekleştirir: okur intikamcı duyguların Pamelasını bağışlayabilir ve aynı zamanda onun intikamını aldığını görerek tatmin olur.

Richardson'ın aksine Charlotte Bronte fantezinin içerdiği gerçekliğin tam olarak farkında olduğunu gösterir: kadınlar ancak "kendilerini öldürmek" suretiyle erkeklerin dikkatini çekebilirler. Mr. Rochester'ı kendisine bir oyuncakmış gibi davranmaktan uzak tutmaya çalışan Jane Eyre'in kendi arzularını bastırması ve kendisini yine de bir oyuncığa dönüştürmesi gerekmiştir:

Böylece sistem işlemeye başladı. Bütün Deneme süresi boyunca izledim; çok başarılıydı. Kuşkusuz yine oldukça kederli ve huysuz olmaya devam etti; ama genellikle onun mükemmel biçimde oyalandığını görebiliyordum... Yine de benimki kolay bir görev değildi; genellikle onu kızdırmaktan çok memnun etmek zorunda kalıyordum.²⁶

Popüler romantik mitosun pek çok karakter ve durumunu Bronte'nin türettiği söylenebilir. Buna rağmen *Jane Eyre*'in dikkatle okunması, ironik olarak bize Bronte'nin yarattığı kadar yıktığını da gösterir. Örneğin, Jane'in Mrs. Rochester'ı keşfettikten sonra kaçışı, Rochester'ın di-

ze gelmesi sonucunu doğurmaz (Rochester hâlâ ayakta durmaktadır); Jane bulunmak için değil, kendini bulmak, ekonomik ve moral bağımsızlık kazanmak için kaçır.²⁷ Fanteziye değil fanteziden kaçır, çünkü Rochester'la birlikte olmak yasalara ve kendi haklılık duygusuna ters düşmek anlamına gelecektir. Bronte, romanın sonunda Rochester'ı bir yangında sakatladığında onu "kastre etmek"le suçlanmıştır.²⁸ Ancak "kastasyon" kadınların tipik intikam fantezilerinde genellikle yer almaz. Bu fanteziler erkeğin sevmeye ve umutsuzca acı çekmeye gücünü korumasına bağlıdır. Erkek, zayıf olduğu için değil, daha ziyade, sahip olduğu güce rağmen kadına ihtiyaç duymalıdır. Rochester'ın durumu daha çok, bir kadının ancak belirli bir biçimde sakatlanması halinde erkeklerle eşit onlara hâkim değil- olacağının hazin -muzaffer değil- itirafını yansıtır. Kadın erkeklerin düzeyine ulaşmayı umamayacağı için, erkeklerin her nasılsa onların düzeyine inmesi gerekir.

Harlequin kadın kahramanının "gizli macerası" romanlarda ifade edilen öfke ve düş kırıklığını kanalizasyonun bir biçimidir ve bu kadının kahramanların mecbur kaldıkları bütün bir kendini yıkıma uğratma sürecinin mantıksal sonucudur. Çünkü kadın kahramanın öfkesi bile sürekli olarak erkekleri bir biçimde, tıpkı Rochester'ın "oyalanması" gibi, memnun etmeye, elde tutmaya dönüştürülür. İsyan sonuçsuz olabilir, ama en azından sevimli görülebilir; kadınlar "öfkeli olduklarında" etkili olmasalar da hâlâ "güzel" olabilirler:

"Üzülmemiş gibisin, " dedi Lucy, saldırgan bir tavırla. Bakışlarında araştırmacı bir ifade vardı.

"Kusura bakma ama, "dedi genç adam dikkatli bir tavırla, "ben- ce... şey, her an sıçramaya hazırılmış gibi bir halin var. "

"Hayır, "diye bağırdı genç kadın. Öfke dolu, tiz bir ses çıkarmıştı. Kendisine dokunmak üzere uzanan elleri öfkeyle itti.

Genç adam gülmekten kırıyordu (*Goblin*, 7).

Bir yandan, okurlar olarak kendimizi kadın kahramanın öfke ve düş kırıklığıyla özdeşleştiriyoruz. Öte yandan, formülün kurallarına bağlılığımızdan ve mutlu son için duyduğumuz arzudan ötürü, bir yanımla, erkeğin, kadın kahramanı gerçek bir isyankâr olarak değil daha çok hayranlık uyandıran şımarık bir yaratık olarak görmesini isteriz. Okur olarak yaşadığımız duygu çatışması sanki bir ikilemi ortaya koyar: kadın kahramanın, küçümsenmesinin sonucu ve bunun potansiyel çaresi olan kızgınlığı ifade etmesi, kendi küçümsenmesini teşvik ettiği araçlar olarak hissedilir. Bu ise ancak kendinden nefrete ve onu böylesine çıksız

bir duruma sokan erkeğe karşı daha fazla öfke duymasına yol açabilir. Ancak bu duyguların farkına varmamız engellenir, çünkü sürecin kendi mantıksal uzantısı içinde yok edilmesine hazırızdır: sonunda kendini yıkıma uğratmak suretiyle intikam alma fantezisinin tamamlanması.

Kadınların intikam alma fantezilerinin iki yanı keskin niteliğini kavramak önemlidir. Kendine iftira etmek kızgınlığa eşlik ettiği sürece Harlequin Romanlarının özgürleştirici bir işlevi yerine getirdiği pek söylenemez. Ne var ki, kadınların öfke ve düşmanlıklarının bu görünüşte basit "aşk öyküleri" içinde ne kadar çok yansıtıldığı (her ne kadar bastırılrsa da) açıkça ortaya çıktığında, kadınlara dair "onların kölelik zincirlerini kutsayan" bütün nosyonlar savunulması imkânsız hale gelirler. Marx'ın dini acılar için söyledikleri, "romantik acılar" için de geçerlidir: bu "aynı zamanda hem gerçek acıların bir *ifadesi* ve hem de gerçek acılara karşı bir *protesto*dur."²⁹ Gerek dinde, gerekse romansta ölüm ve tekrar dünyaya gelme fantezisi, insanların kendi talihleri hakkında kaderci görünürlerken dünyadan intikam alabilmelerini sağlar.

Buraya kadar yaptığımız tartışma kadın cinselliğine alışlagelmiş psikanalitik yaklaşımın tam tersiyle sonuçlanmıştır. Psikanalistler, özellikle de Helene Deutsch, arzuların karşılanması nosyonunu kadınların rüyalarına uygularken, kadınların tecavüz anksiyetelerinin (manifest content) kanıtını bulmuşlar ve bu anksiyeteleri zorla karşılanan gizli *arzu* (latent content) olarak analiz etmişlerdir.³⁰ Öte yandan biz, romans fantezilerine baktığımızda, zorla karşılanan arzunun (manifest content) tecavüz anksiyetesi ile iktidar ve intikam özelemlerini (latent content) gizlediğini gördük.

III

BİLMECE II: Genç adam ellerini onun saçlarının içinden geçirerek yüzünü yukarı doğru kaldırdı. "Miranda," dedi alçak bir sesle, "kendi hakkında anlattıkların doğru mu? Senin gibi kızlar genellikle belirli bir hayat tecrübesine sahip olmadan daldan dala atlayarak konuşurlar, ama ben nasıl emin olabilirim? Genç ve görünüşte masumsun, sana ne söyleyebilirim?" (*Captive*, 71).

Popüler erkek kültürü ile popüler kadın kültürü arasındaki ilişki "erkek maceracı" ile "kadın maceracı" arasındaki ilişki gibidir. Erkek kahramanların "maceracı" unvanını hak etmeleri gerekirken, kadın kahramanların aynı unvanı kazanmaları dikkate alınmamak durumundadır:

Genç öğretmen, yaşlı münzevi ile son hastalığı sırasında dost-ça ilişki kurduğunda onun zengin biri olduğunu bilmiyordu. Fakat yaşlı adamın yeğeni Angus, Tina'nın entrika düşkünü küçük bir maceracıdan başka bir şey olmadığına kesinlikle inanıyordu (*Enemy*, arka kapaktan).

Romanlar daima sonunda zengin bir adamla evlenen yoksul bir kız hakkında iken, kızın adama ve onun servetine sahip olmaya asla kalkışmadığını dikkatle göstermek gerekir. Kuşkusuz bu gerçek hayatta kadınlara dayatılan iki taraflı bağın basit bir yansımasıdır: kadınların en önemli kazanımlarının bir koca bulmak olduğu farzedilir; en büyük kusurları da koca bulma girişiminde bulunmalarıdır.

Kadın kahramanınızı, hiç bir çaba göstermediği ve hattâ bu meseleyi düşünmediği koşullarda, yalnızlık ve yoksulluktan çıkarıp, romansa ve zenginliğe nasıl ulaştırabileceğiniz meselesi romancıların eski bir sorunudur. Edebi kadın kahramanın yargıçları ve eleştirmenleri tarafından sert bir muameleye maruz bırakılması bu sorunu ağırlaştırır. Richardson'ın *Pamela*'sı buna iyi bir örnektir. Kuşkusuz Richardson, Mr. B.'nin kendi kurnaz planlarını geliştirmek ve suçu Pamela'nın üzerine atmak için onu sürekli olarak "kurnazlık"la suçladığını gösterme konusunda olağanüstü dikkatli davranmıştı. Öte yandan *Shamela*'da Henry Fielding, bulguyu bir yana bırakır, Mr.B. 'yi temize çıkarır ve Pamela'yı suçlar -tam da kurbanlara karşı mütecavizler ile aynı safta yer alan yargıçlara uygun bir tavır.

Jane Austen'in, ekonomik zorunluluk ile dişil ideal arasındaki çelişki etrafında dönen romanı, *Pride and Prejudice* böylesine ağır bir suçlamadan sakınmakta daha başarılı olmuştur. Bununla birlikte Austen, kadın kahramanını Ian Watt'ın "dişil rolün içerdiği ikiyüzlülük"³¹ dediği şeyden çekip çıkarmakta tam olarak başarılı değildir. Elizabeth Bennet, zenginlik ve asaletinden kaynaklanan kişilik özellikleri, gururu ve kayıtsızlığı yüzünden Darcy'den ilk anda hoşlanmaz. Harlequin Romanları'nda da kadın kahramanlar genellikle, yalnızca ekonomik bakımdan güvencede oluşunun -bizim durumumuzun tersine hiç kimseye boyun eğmez- kazandırdığı bir nitelik olarak sergilediği inanılmaz kendini beğenmişliği yüzünden genellikle erkek kahramandan "nefret etmeye kararlı"dır. Kadının erkek kahramandan nefret etme kararlılığı onu ilk anda maddi çıkarını kollama kuşkularından kurtarır ve erkek kahramanın aşkını ve dolayısıyla servetini elde etmenin aracı haline gelir. Elizabeth'in kitabın sonuna doğru yaptığı konuşmanın "şakacı" to-

nu, Marvin Mudric'i aydınlatmak için de olsa -belki de "kaçamak olarak ironi" örneği gerçeği reddetme arzusunu gösterir:

Gerçek şu ki, sen nezaketten, saygıdan, gereksiz iltifattan bıkmıştın. Hep konuşan, yalnızca senin tarafından onaylanmayı bekleyen ve düşünen kadınlardan nefret ediyordun. Sonra ben ortaya çıktım ve ilgini çektim, çünkü *onlara* benzemiyordum.³²

(Entrika düşkünü küçük bir maceracının aksine) Elizabeth'in duyguları, Darcy'nin sahip olduğu servetin aslında onun üstünlüğünün büyük kısmını oluşturduğunu anladığında, kesin bir değişime uğrar:

Bir erkek kardeş, bir toprak soylusu, bir efendi olarak, ne kadar çok insan mutluluğunun onun vesayeti altında olduğunu düşündü. Sahip olduğu güç sayesinde insanlara ne çok mutluluk ve acı veriyordu! Onun sayesinde yapılan iyilikler ve kötülükler kimbilir ne kadar çoktu!... Onu daha önce hiç hissetmediği daha derin bir şükran duygusuyla düşündü...³³

Ellen Moers'in belirttiği gibi, bu feodal nosyonlar daha sonra Austen tarafından reddedilecek,³⁴ ama yine de Harlequin Romanları'nın bir unsuru olmaya devam edecekti, çünkü servetin ve iffetin birbirine nedensel olarak bağlı görüldüğü bir toplumda, kadın, iffete hayranlık besleyebilir ve bu nedenle serveti ele geçirirken entrika düşkünü bir küçük maceracı olarak görülemez:

Aralarında ortak bir şey olmadığına dair önceki kanaatinde ısrar etmenin de yararı yoktu. Buna rağmen ona aşıkı ve kesinlikle ona saygı duyuyordu. Onun yanında çalıştırdığı insanlara gösterdiği ilgiye, kendisi kadar zengin olmayan komşuları arasındaki küçük çiftçilere yardım ederken gösterdiği inceliğe saygı duyuyordu.

Onun otokrat tavrını bile, doğuştan ve aileden gelen kaçınılmaz bir sonuç olarak kabul etmişti. Bu özellik artık onu ilk başlardaki kadar sarsmıyordu (*Sherringdon*, 101).

Artık Fielding'in romantik kadın kahramana yönelttiği suçlamaların neden haklı görülebildiğini anlayabilecek durumdayız. Bu romanlar, duygusal olarak yönlendirilmedikçe okurun içselleştiremeyeceği çelişkin bir mesajı kaçınılmaz olarak iletir. Tekrar tekrar gösterdiğimiz gibi, bir kadının bir kocaya ve onun parasına sahip olması toplumsal, ekonomik ve estetik olarak zorunlu olsa da, kadın bu hedeflere bir dereceye kadar onları *istemedenden* ulaşır. Bunun gerçek hayatta olabilmesi için ikiyüzlülük ve rol yapmak gerekir.

Fielding'in eleştirisini onaylama eğiliminde olabilmemizin bir nedeni daha vardır. Kadın kahramanın zengin ve soylu bir adamla ilişki kurmak durumunda olduğunu bildiğimiz için, arzulanan ve beklenen sonuca ulaşacak olan bu episoddan haz duyarız. Başından itibaren kadın kahramanın erkek kahramandan hoşlanmadığını açıkça ifade etmesini kuşkuyla karşılarız ve dahası, gösterdiği tepkiler ne zaman niyetinin tam aksi bir etki yaratsa -yani ne zaman erkek kahramanı soğutacak yerde onu heyecanlandırırsa- sevinç duyarız. Kızgınlık tartışmasında gördüğümüz gibi, kadın kahramanın duygularını genellikle sadece altüst oldukları sürece önemli görürüz. Bazı okurların bütün bu süreci aldatmaca ve ikiyüzlülük olarak hissedebildikleri kuşkusuzdur.

Kadın kahramanların neden belirli karakter özellikleri taşımaları gerektiğini anlamak kolaydır. Örneğin, Elizabeth Bennet gibi "önyargılı" olmaları ya da başka deyişle kendilerini aldattıklarını göstermeleri gerekir.³⁵ Bu iki sorunun çözülmesini sağlar. Eğer bir kadın duygularının niteliği hakkında *kendisini* aldatıyorsa, başkalarını isteyerek aldatmakla suçlanamaz. Ve duygularının belirsizliğinden ötürü tutarsız davranışlar gösterebilir, böylelikle kendisini erkeğe, onun ilgisini çekmeye çalıştığı kuşkusunu uyandırmaksızın, cezbedici bir bilmece olarak sunabilir. Ayrıca, kadın kahramanın erkek kahramana gösterdiği olumsuz tepkilerin tersine dönmesi, kendine ihanetin değil, kendini keşfetmenin ve kendi bilincine daha fazla varmanın bir süreci olarak görülebilir.

Bu durumda kadın kahramanın aşırı çocuksuluğu da vurgulanmalıdır; ve bu romanlardaki "öteki kadın" ile -asıl entrika düşkünü maceracı- zıtlık oluşturur. "Öteki kadın" genellikle yirmi dokuz yaş civarında, bir tehdit oluşturacak kadar genç, fakat gerekli masumiyete sahip olmayacak kadar yaşlıdır. Bir kadın kahraman cinsel arzuyu da bilmemelidir, çünkü bilgi suçu gerektirir; ancak kendisi bir çocuk olduğu ve ne yaptığını bilmediği için, biraz bir şeyler yapabilir ve mazur görülebilir: görünüşüyle ve "cüret"iyle ve kaprisli tavırlarıyla erkek kahramanı etkileyebilir:

Zachary başını iki yana salladı. "Jenny, Jenny," dedi yavaşça. "Beni şaşırtıyorsun. Yarı kadın, yarı çocuksun sen ve birbiriyle çelişen takükler uyguluyorsun. Bunların sonuçlarını bilsen çok şaşırdın." Bunları söylerken hafif alaycı bir tavırdı. (*Haven*, 126-127).

Kadın kahramanın genç olması sayesinde bu romanlar genellikle

onu, erkeğin cinsel arzularını harekete geçirebilecek, ama yine de "sonuçlar"dan sorumlu tutulamayacak konumlara yerleştirir. Yazarların makbul araçlarından biri, kadın kahramanı hastalandırmak veya bilinçsiz hale getirmektir. Böylelikle kadın kahraman yatak giysileri içinde görülebilir veya erkek kahraman tarafından soyulup üstü değiştirilebilir. *Hold me Captive*'deki Amanda bir evin ikinci katından bir kar yığınının üzerine düşüp bayılır ve Jason onu alıp eve götürür. Genç kadının bir oğlan çocuğu olduğunu sanmaktadır. Üzerindeki ıslak giysileri çikardığında hoş bir sürprizle karşılaşır. Sonunda, etkilendiğini itiraf eder:

Kar ve yağmurla ıslanmış olarak Merington'a ilk geldiğin gece beni çok şaşırtmıştın. Kendinde değildin ve o anda hayatımda daha önce bu kadar sevimli ve bende bu kadar büyük bir arzu uyandıran bir şeyle karşılaşmadığımı düşündüm (*Captive*, 185).

Necrophilia (ölülerle cinsel ilişki kurma-çn.) benzeri bu durum insanda gülme isteği uyandırıyor, ancak kadının içinde bulunduğu çaresizlik durumunu da açığa vuruyor: canlı ve bilinçli olmak şüphe uyandırır.

Kadın kahramanın tam anlamıyla masum olduğuna inanmamız için her şey yapılır. Kadının numara yapmadığını, sadece genç, hasta ve şaşkın durumda olduğunu düşünürüz ("Tanrı'ya şükretmeliyim," der Pamela, "zihinsel yeteneklerimi kullanmamı önleyerek, masumiyetimi korumamı sağladı").³⁶ Pamela, romanın sonunda, kendini tanıyan, sağlıklı ve yetişkin bir kadına dönüşecektir. Ancak bu arada okurun kendi suçluluk duyguları artmıştır, çünkü romanlar bir kadının istediği ve arzuladığı şeyi böylesine açıkça ortaya koyduklarında, karakterler böylesine belirsiz biçimde iyi veya kötü olarak belirlendiklerinde, okumayı nasıl sürdürebilir ve şaşırtıldığımıza ve kendimizi yanılttığımıza hâlâ nasıl inanabiliriz? Romanların kendi çelişkilerini yaydıkları ve bu çelişkilerin ancak geçici olarak, ancak bir başka romanın okunma süreci içinde çözümlenebilir oldukları, söylenebilir.

Kadın kahramanın olağanüstü masumiyetinin tek başına bir tür dişil idealle açıklanamayacağı anlaşılmış olmalı. Harlequinlerin okunmasını sağlayan şey, daha ziyade, ideal durum ile, kadınların aksi kanıtlanmadıkça suçlu sayıldıkları (kendilerine tecavüzü tertiplemelerinden, bir koca edinmeyi tasarlamaktan suçlu) gerçek hayat arasındaki çelişkiyi ele alma biçimidir. Buna ilk bakışta görülebildiğinden daha az katlanılabilir, çünkü kadınların kuşkulandıklarını fark ettiklerinde kendilerini masum göstermeye çalışmaları gerekir ve kuşkusuz, ustalıkla oluş-

turulmuş görüntüler içinde, masumiyet olanağını kaybederler. Erkeklerin kadınları araştırmaları ve gözetim altında tutmaları olgusu sorunları daha da karmaşık hale getirir. Harlequin'in erkek kahramanları, bir inşaat alanından yürüyerek geçerken nasıl davranması gerektiğini bilemeyen bir kadına benzeyen kadın kahraman hakkında sürekli olarak fikir yürütürler:

Genç adamın gözlerinin içi gülüyordu. Ona bakarken, geniş, şehvetli dudaklarında acımasız bir ifade belirdi. Genç kadın yüzünü ona doğru kaldırırken yanaklarına bir sıcaklığın yayıldığını, kızardığını hissetti. Alaycı bir ifade taşıyan o gözlerin içine bakmak kolay değildi. Ama yine de gücünü aşan bir cesaret duygusuyla, kararlılıkla ona bakmaya devam etti (*Chateau*, 26).

Berger'in sanat tarihinde çıplak incelemesinde belirttiği gibi, "Erkekler kadınlara bakarlar. Kadınlar kendilerine bakıldığını görürler."³⁷ Ve şunu da ekleyebiliriz ki, kadınlar kendilerine bakarlarken her an suçluluk duygusuna maruz kalırlar ve genellikle suçlandıkları gibi, kendilerini "narsistler" olarak görürler. Kadınlar yapmacıksız olabilirler ve bunu ancak erkeklerin yokluğunda kanıtlarlar. Ne yazık ki erkekler ikna edilmesi gereken yaratıklardır. Edebiyatta bu ikilem erkeklerin kulak misafiri haline getirilmesiyle çözülür: küçük odadaki Mr. B. Pamela'nın "yapmacıksız, çocuksu konuşmalarını" izler; Rochester, Jane'in ruhundaki gizleri keşfetmek için ihtiyar bir falcı kadın kılıfına bürünür; Harlequin erkek kahramanı, kapı aralarında, çalılıkların ardında, bitişik odalarda, dinler, gözetler ve nihayet aşık olur.

Küçük odadaki adam entrikası kuşkusuz bir biçimde kadınların bilinç bölünmesini arttırmaya hizmet eder. Okurlar olarak aynı anda hem kendisini yalnız sanan Pamela ile, hem de onu gözetleyen ve yargılayan Mr. B. ile birlikte oluruz. Pamela'nın yoksun olması gereken suçluluk duygusunu biz yaşarız, bütünlüklü olmanın imkânsızlığını bir kez daha doğrulamak için bir bilinç bölünmesi yaşarız. Nihayet romanslar kendini unutmayı *her zaman* gerçekleştirmenin imkânsız olduğu duygusunun kadınlara aşılmasına yardımcı olur. Kadınlar kesinlikle erkekler ortada olmadıkları zaman, belki belli belirsiz onların varlığını aradığımız zaman, kendimizi onlara sunuluyormuş gibi gördüğümüz zaman ortaya konulmalıdırlar.

Harlequinlerde o kadar sık ifade edilen, kadınların özleminin siliyip yok edilmesini, yukardaki tartışmanın ışığında anlamak gerekir. Kadın kahramanın aşırı pasifliği, tıpkı masumiyeti gibi, dişil pasiflik

idealinin, kadınların genellikle yaşamaları gereken sürekli zihinsel faaliyetle ne ölçüde çatıştığını anladığımız zaman tam olarak değerlendirilebilir. Rochester'ın aşkının Jane Eyre'i asla rahatlatmadığını, kendisini daima onun tarafından gözetleniyormuş gibi gördüğünü, bu yüzden onu "en iyi biçimde oyalamaya" devam edebildiğini, hatırlayın. Ya da Doris Lessing'inn Martha Quest'inin sevişirken, yani "kendi üstünlüğünün" (erkeklere olan) en yüksek eylemlerinden biri sırasında, yaşadıklarını düşünün:

Kendini ona bırakmaya hazırdı, ama genç adam onu öpmeye devam ediyor, ne kadar güzel olduğunu mırıldanıp duruyordu. Sonra eteğini dizlerine kadar çekip bacaklarını okşadı. Bu arada, bacaklarının ne kadar güzel olduğunu, kendisinin ne kadar güzel olduğunu tekrar tekrar söylüyordu. Sesinde kederli bir şeyler vardı. Genç kadının beyni durmuş gibiydi, çünkü bilinçli olmak için zorlanıyordu. Genç adam onun kendi güzelliğine kapılmış onu isterken o kendisini orada, yatağın üzerinde yarı çıplak, oldukça kederli ve bezgin, yatarken görüyordu... Genç adamın gözleriyle kendine bakıyormuş gibi kendi vücudunun bütün hatlarının ve kavislerinin farkındaydı.³⁸

Buna karşılık Harlequin kadın kahramanları fiziksel olarak oldukça sağlıklı görünürler:

Nefes kesiciydi. Ürkütücüydü. Kendisine ait bir arzuya ve hayata sahip, çevresine ışıklar saçan bir varlık. Bir an için Rosslyn kendi denetiminin dışında güçlerin var olduğunu kavradı. Onu, dünyanın bütün bilgeliğine sahip olsa bile, kendisini karşısında savunamayacağı karşı konulamaz bir şey olarak kabul etti. Soluğunu tutmuştu ve az sonra tamamen kendinden geçecekti (*Lesson*, 85).

Ayrıca, Mr. B. 'nin haklı olarak gözlemlediği gibi, "karşı koyamayacağınız bir Güç'e boyun eğmek zorunda kalırsanız, Masumiyet'inizi kaybetmiş" olmazsınız.³⁹

Ancak bu romanlar, kendini unutma durumunun erkek arzuları ile karşılaştığı zaman kazanılabileceğine okuru ikna etmek için bir kez daha istenmeyen kendi bilincinde olma durumunu okura dayatırlar. Bunun nasıl işlediğini anlamak için, anlatı bakış açısını incelememiz gerekir. Richardson'ın kullandığı, romanda mektup üslubu, Pamela'nın Mr. B. üzerinde yarattığı cazibenin etkisini ve Pamela'nın bu cazibeyi farketmeyişi eşzamanlı olarak göstermeyi imkânsız hale getiriyordu.

Çünkü Mr. B. 'nin küçük odadan görmüş olduğu şeyi bize bizzat Pamela söylemek zorunda idi. O halde Fielding'in Pamela'dan kuşkulandırmasını anlamak mümkündür, çünkü kendi öyküsünü anlatması için Pamela'nın asla elde edemeyeceği bilgiye sahip olması gerekir. Harlequin yayıncılarının yazarlardan kullanmalarını istedikleri üçüncü kişinin bakış açısının bu sorunu ortadan kaldırdığı görülür. Birinci kişi anlatısının yasaklanması, yazılanların çoğu Roland Barthes'ın kişisel anlatı dediği şey olsa bile, bu durumda kavranabilir. Barthes şöyle der:

... bazı anlatılar ya da en azından bazı epizodlar, gerçek tutumları birinci kişi olsa da, üçüncü kişiyle gayet iyi yazılabilirler. Nasıl karar vereceğiz? Yapılması gereken, anlatıyı (ya da pasajı) *o'yu ben'e* dönüştürerek yeniden yazmaktır: bu işlem söylemde gramatik zamirleri değiştirmekten başka herhangi bir değişikliği gerektirmedikçe hâlâ bir şahıs sistemi içinde olduğumuzdan emin olabiliriz.⁴⁰

Barthes yorumcularından biri şu örneği verir: " 'bir bütün dükkânına girdi' cümlesi, 'bir bütün dükkânına girdim', şeklinde yeniden yazılabilir. Oysa, 'üniformasının ona verdiği seçkin havadan hoşlanmış gibiydi,' cümlesi, 'üniformamın bana verdiği seçkin havadan hoşlanmış gibiydim,' şeklinde yazılırsa uygun olmaz ve anlatıcının bir şizofrenik olduğunu gösterir."⁴¹ Şimdi bu kavramları Harlequin anlatıcısına uyguladığımız zaman bir çok anlam çıkar. Yazılanların çoğu üçüncü kişiyle yazılır, "kişisel"dir. Okur ile kahraman arasına önemli bir mesafe konulmaz, kadın kahramanın düşünceleri ve duyguları hakkında biraz kuşku yaratılır ve bu arada kadınlar fanteziyi rahatça kendi fantezileri olarak görebilirler. Roman kadınların kendi umutlarının ve korkularının bir ifadesi haline gelir. Ancak genellikle üçüncü kişi kullanılmalıdır, çünkü yazı bazı yerlerde zorunlu olarak "kişisiz" hale gelir; kadının görünüşüne de özellikle bu yerlerde dikkat çekilir:

Onu yavaşça kaldırdı, kollarında taşıyarak odadan çıkardı ve geniş merdivenleri tırmanarak kendi odasına götürdü. Genç kadın o odayı daha önce görmemişti. Genç adam onu yatağın üzerine bıraktığında bir an onun ağır gövdesinin altında hareketsiz kaldığını hissetti. Çözülmüş ve dağılmış saçları, hafifçe titreyen dudaklarıyla, biraz kızaran yumuşak, beyaz teniyle ne kadar güzel görüldüğüne dair hiç bir fikri yoktu. Hızlanan kalp atışlarının üzerinde Jason'ın soluklarını işitiyordu. Ve sonra genç adamın dudakları yavaşça onun dudaklarına dokundu, elleriyle genç

kadının sıcak tenini okşuyordu. Zamanın olmadığı bir başka dünyada yüzerek kaybolmuş, derinlere dalmıştı (*Captive*, 174-75).

O anda biz küçük odada bulunuyoruz. Bir "şizofrenik anlatıcı" olmadan, "ne kadar güzel görüldüğüme dair hiç bir fıkrim yoktu," diyemeyiz. Fakat, yazılanların hemen hepsi bizi fanteziye çekmek istediği için ve hemen hepsi yeniden yazılmak üzere ("o" yerine "ben" kullanılarak) ödünç verildiği için, zaman zaman görülen bu "kişisiz" anları bir ölçüde fantezi deneyimimize eklemekten başka bir şey yapamayız. Bizzat okur, Berger'in mükemmel biçimde betimlediği anlamda "şizofrenik" hale gelir: "Kadının içinde olan ve kadına bakan, erkektir: bakılan, kadın. Böylece kadın bir nesneye ve özellikle de bir görüş nesnesine, bir manzaraya dönüşür."⁴² Aslında bu uzun zamandır sezgisel olarak kabul edilmiş bir sorundur. Örneğin, kadın romanlarının -Austen'in gençlik eseri *Love and Friendship* gibi erken hicivlerindeki humor genellikle sadece "o"nun yerine "ben"in geçirilmesiyle elde edilir, çünkü o zaman okurun kendisini kadın kahramanla özdeşleşmesinin dışı faziletleri nasıl zıddına dönüştürdüğünü görürüz: masum olan, hilekâr haline gelir; özgecilik duyarsızlık ve kendini özümleme haline gelir. O zaman, gizli macera geçici bir başarı olabilir de, nihai bir başarısızlık olur. Kadın okurlar, sonunda, her zamankinden daha görünür -ve bu nedenle daha suçlu- olma duygusunu yeniden oluşturlar.

IV

Romansları açıklarken ele aldığımız kavramların çoğu Berger'in dışıl bilincin iki kategorisine gayet iyi uyar:

Bakan

Entellektüel uzaklık,
dalgınlık

Formül nedeniyle okurun
daha üstün olan bilgisi
Okurun zihinsel faali-
yeti (okuma & gözleme)
Kişisel olmayan anlatı

Bakılan

Duygusal kimlik

Kadın kahramanın gerekli
bilgisizliği
Kadın kahramanın pasifliği
kendini unutması
Kişisel anlatı

Harlequin romansları analizimiz, popüler kültür eleştirmenlerinin edebiyatı alışılmış biçimde formüllendirmek için uyguladıkları bazı Freudçu kavramlara yeni bir anlayış getirir. Tekrarlı zorlanma (repetition compulsion) teorisi "sanatın, sürekli tedirgin eden, çözümünü hayatın içinde bulunamayınca sembolik fantezi formunda aranan bir ruhsal çatış-

madan türediği fikri"- genellikle okurun edebiyat tarzına düşkünlüğünü açıklamak için kullanılmıştır.⁴³ Harlequinlerin ruhsal çatışmalardan kaçan bir kadın kahraman sunmak için, kaçınılmaz olarak okurun kendi ruhsal çatışmalarını arttırdığını, böylelikle edebiyata daha büyük bir bağımlılık yarattığını gördük. Bu durum popüler sanatı genellikle uyuşturucu olarak kabul eden öteki teoriyi güçlendirir. Tıp araştırmacılarının şimdilerde buldukları gibi, kaygıyı ortadan kaldırmak için alınan bazı uyuşturucular, geçici olarak çare, nihai olarak ise kaygı üreticidirler. İlacı kullanan, ilacın ağırlaştırdığı sorunları hafifletmek için ilacın dozunu sürekli olarak arttırmak zorundadır.

Analizimiz aynı zamanda, toplumumuzdaki "histerik karakter"in neden eril değil de genellikle dişil olduğunu anlamamızı sağlar. Dişilik ve histeri üzerine yazdığı bir makalede Howard M. Wolowitz histeriği, "hazzın ve yaşamının temeli olan benlikten gittikçe uzaklaşan, bir boşluk, bir yaşama noksanlığı duygusuna, erken çocukluk döneminin bağımlılığına bir sığınak olarak geri dönme arzusuna varan" bir süreç içinde yaşayan biri olarak betimler.⁴⁴ Tipik bir hasta kendi benliğiyle ilişki tarzını şöyle açıklar:

Sürekli olarak, kendisine olan şeyi olurken, sanki bir romanın içinde hem kendisinin hem de başkalarının okumakta oldukları bir pasajmış gibi gördüğünü, böylece sadece bir alıcının değil, kalıplaşmış, belirlenmiş tepkileri kendi tepkisini duyumsamak için bir rehber olarak kullanabilen birinin sorumluluğunu taşıdığını anladı.⁴⁵

Romansların sadece "histerik" durumu yansıtmadıklarını, fakat bu durumu bir ölçüde fiilen kapsadıklarını görmek kolaydır.

Ancak, popüler romanları ve onların okurlarını suçlamak gerektiği sonucuna varmak yersiz olacaktır -popüler kurgu araştırmalarında çoğu kez bu sonuca varılır. Harlequin Romanslarını anlamak, bu romanları suçlamaktan çok onları gerekli hale getiren koşulları suçlamaya yol açmalıdır. Bu romanların kadınların gerilim ve çatışmalarını şiddetlendirdiği söylenebilirse de, Harlequinlerin varlığı, bu çelişkilerden çok onların dengelenmesinden sorumludur. Wolowitz histerik karakter çalışmasının sonunda şunu belirtir: "histeriğin psikodinamikleri idealleştirilmiş normal dişil kişiliğin dinamiklerine rahatsız edici biçimde yakındır."⁴⁶ Ve bu romanlar bir yandan kadınların sorunlarına fiilen katkıda bulunuyorsa, öte yandan romansların incelenmesi de iyimserliğin sebebini gösterir. Olgun bir kadının kendini gizlemesi başarı sayılmaz. Freud'un

sık sık belirttiği gibi, bir kişi pasif bir duruma ulaşmaya çalıştığında muazzam miktarda bir ruhsal enerji harcanır. Pek çok popüler edebiyat eleştirmeninin öne sürdükleri argümanların aksine, romans okuru etkin biçimde aktif bir sürece girer. Kadınların kendilerini küçültmek ve geride tutmak için kullandıkları enerji bu kez kendini onaylama ve kanıtlama biçimlerini geliştirme ve keşfetme çabalarına yeniden kanalize edilebilir. Ayrıca bu romanların kadınların öfkesini yatıştırmak ve eril düşmanlığı katlanılır hale getirmek gibi uçlara gitmek durumunda olması kadınların yaşadıkları hoşnutsuzluğun derinliklerini gösterir. Gördüğümüz kadarıyla her roman kadınlık durumunun aktarılması olduğu kadar, buna karşı bir protestodur da. Nihayet, Harlequinlerde ifade edilen bütün kadın özlem ve arzuları geriye doğru (regressive) değildir. Aslında bu bölümde tartıştığım çelişkilerin çoğu, mevcut koşullar bakımından kadınlar için ütopyacı idealler olan şeyi adapte etme girişiminden türer. Bir gizli macera yaşama arzusu kadınların bastırılmış isteklerini artık eski biçimlerde görmekten vazgeçtiklerini ve kendi hayatlarına henüz tahayyül edilmiş biçimlerde bakmaya başladıklarını gösterir.

III

GİZEMLİ KADIN: GOTİK KADIN ROMANLARI

I

Harlequinlerin aksine popüler Gotik romanlar tek yayıncı ile sınırlı değildir, Ace ve Fawcett gibi çok sayıda yayıncı tarafından satılır. Sonuç olarak Gotik formül Harlequin formülü kadar katı değildir. "Gotik" terimi genellikle "belirsizlik"i gevşek bir biçimde belirtmek için kullanılır. Böylece "Gotikler" bir yandan belirli bir ölçüde klasik dedektif öyküsüne, öte yandan, çeşni olarak biraz gizem içeren bir Harlequin Romansı'na benzeme eğilimindedir. Bunların hiç biriyle değil, Ace Books'un eski editörünün "saf" Gotikler dediği şeyle ilgileneceğiz.¹

Gotikler kapak resimleriyle tanınabilirler. Bu resimlerde uzun, kabarıksı bir elbise giymiş bir genç kız, kasvetli görünüşlü büyük bir şato ya da malikânenin önünde durur. Atmosfer karanlık ve fırtınalıdır ve bir hayal gibi görünen genç kız korkmuş gibidir. Tipik Gotik kurguda kadın kahraman belki bir gelin olarak belki de başka bir nedenle gizemli bir eve gelir ve kocasına yönelik bir güvensizlik duymaya başlar veya kendisini bir tür canı gibi görünen gizemli bir adama aşık olmuş halde bulur. Onun ilk karısını öldürmüş olduğundan (Jane Austen'in *Northanger Abbey*'indeki, General Tilney'den kuşkulanan Catherine Morland gibi) veya birini, muhtemelen kendisini öldüreceğinden kuşkulabilir. Kuşkularının yersiz olduğuna, ona aşık olduğu için onun güvenilir biri olması gerektiğine, ona içten içe inanmadığı taktirde bir kadın olarak başarısızlığa uğrayacağına kendisini inandırmaya çalışır. Romanın sonunda, genellikle ama her zaman değil, erkek kahramanın tamamen masum olduğu anlaşılır, gerçek suçlu keşfedilir ve cezalandırılır.

Sıradan bir okur romantik formül ile Gotik formülün ilk bakışta çok benzer olduğunu düşünebilir. Aslında bir kadın popüler kültürü öğrencisi olan Kathryn Weibel bile, iki öykü tipi arasındaki farklılığın "çok küçük" olduğunu iddia eder; öyle ki, "elli yıldan sonra söz etmeye bile

değmez".² Yeri geldikçe Gotikler ile Harlequinler arasındaki benzerliklerin bazılarını belirttim. Her ikisi de erkeklerin kadınları değersiz görmeyi öğrendikleri bir dünyada kadınların erkek davranışı hakkında duydukları korku ve şaşkınlıkla ilgilidir. Harlequinler bu değersizleştirmenin sadece görünüşte olduğuna, olduğu kadıyla da, erkeğin kadına duyduğu şiddetli ve çılgınca aşkı gizleyen bir maske olduğuna kadınların inanmasını sağlar. Ama hemen bu iki anlatı tipi arasında çarpıcı bir farklılıkla karşılaşırız. Gotik romanlarda kadın genellikle aşığının ya da kocasının kendisini deliliğe sürüklemeye veya öldürmeye veya her ikisini birden yapmaya çalıştığından kuşulanır. Açıktır ki, ne kadar altüst olursa olsun okurun, erkeğin bu anlaşılmasız davranışını, kadın kahramana yönelik neredeyse denetlenemeyecek kadar şiddetli ama bastırılmış bir aşka atfetmesi zor olurdu. İki anlatı tipi arasındaki farklılığı belirtmenin bir başka yolu, Harlequin kadın kahramanının duygularının korkudan aşka dönüştüğünü, oysa Gotik kadın kahraman için dönüşümün aşktan korkuya olduğunu söylemektir:

Önemli olan aşkın yerine korkunun geçmesi değil, evliliğimin artık bittiğini biliyor olmamdı.³

Boş bakışlarını onun parmaklarına çevirdi. Max Alexander'ın sesini işitmiyordu. Farkında olduğu tek şey Jon'un (kocas) artık güven duyamadığı bir yabancı olmasıydı. Mutsuzluğun böyle bir şey olduğunu hiç düşünmüş müydü? Bunu merak etmek ona ahmakça geliyordu. Mutsuzluk, yalnızlığın verdiği o çığ tedirginlik değil, korkunun koyu karanlığıdır, diye düşündü. Bu durumda acı dışbükey, anlaşılmasız ve mutlaktır (*Shore*, 166-67)

Harlequinlerde okurun öyküye katılımı dönüşüme yardımcı olur. Okur, kadın kahraman için korkunun değil aşkın geçerli olduğunu bilir ve böylece kadın kahraman üzerinde belirli ölçüde bir güce, durumu bir ölçüde denetlediği duygusuna, sahip olur. Öte yandan Gotiklerde okur, kadın kahramanın olanlar ve aşık/kocanın ne yapmakta olduğuna dair yaşadığı kararsızlığın bir kısmını paylaşır. Okur olanları anlama bakımından neredeyse kadın kahraman kadar güçsüzdür.

İki romans tarzı arasındaki farklılığı açıklamanın bir yolu belki de onları bir kadının hayatındaki iki farklı aşamaya uygun olarak görmektir. Bunlar kabaca, kur yapma ve evlilik aşamalarıdır (söz konusu olan üçüncü biçim, melodram, bir üçüncü aşamayı, annelik ve aile hayatını kapsar). Bu analiz, araştırmalar çok sayıda kolej öğrencisinin melodramlara "tutulduğunu" ve her yaştan kadının romansları ve Gotikleri

okuma eğiliminde olduğunu gösterdiği için bir ölçüde aşırı basitleştirilmiş olsa da, belirli bir keşif değerine sahiptir. Ayrıca unutulmaması gerekir ki, psikolojik açıdan konuşacak olursak, bütün aşamalar bütün zamanlarda az ya da çok temsil edilirler: genç kadının geleceğe ilişkin beklentileri vardır; daha yaşlı kadın kendi geçmişinin bir ürünüdür ya da şimdiki ilişkilerinde geçmişini yeniden yaşar. O halde Harlequinlerde söz konusu olan bir erkeğe sahip olmaktır. Gotikler ise, birleşme gerçekleştikten sonra oluşan ilişki ve duyguların anlaşılması ile ilgilenir.

Ace Books'un eski editörüne göre "saf Gotikler"de hemen her zaman, deli ve/veya katil olan veya olmayan yakışıklı, cazibeli bir aşık veya koca" vardır.⁴ Bu betimlemenin ortaya koyduğu güçlü bir paranoya unsuru insanı hemen çarpar. Bu paranoya unsuru kuşkusuz Joanna Russ'ın yaptığından daha derin bir açıklamayı gerektirir:

Gotikler bir bakıma haklı çıkarılmış bir tür paranoyadırlar: insanlar hakkınızda korkunç şeyler planlamaktadırlar; kocanıza (aşığınıza, nişanlınıza) güvenemezsiniz; insanların davranışları çapraşık ve karmaşıktır; ancak *en* keskin uyanıklık yıkımın dışlarından bir parça mutluluk kapmanızı sağlayacaktır.⁵

Ancak bu "haklı çıkarma", paranoid süreci inceleyen psikanalistlerin "gerçeğin özü" dedikleri şeydir. Bunun daima paranoid sanrılar içinde temsil edildiğini söylerler.⁶ Açıktır ki, Gotiklerdeki gerçeğin özü, Harlequinlerdeki kadar geniş değildir. Daha önce belirttiğimiz gibi, erkekler kadınlarla ilişkilerinde tıpkı Harlequinlerin kadın kahramanları gibi genellikle sinik, alaycı ve düşmandırlar. Ancak genellikle deli veya katil değildirler. O halde, Gotikler üzerine yaptığımız tartışmada "gerçeğin özü"nü asla kaybetmemeye çalışırken cezalandırılan kadın kahramanın öyküsünün cazibesini kaçınılmaz olarak biraz daha fazla keşfetmeye çalışacağız.

En azından iki psikanalist evli kadınlarda paranoya üzerine psikanalitik literatürün yetersizliği konusundaki hayretlerini belirtmişlerdir. Bu analistlere göre, bu fenomen oldukça sık görülmektedir.⁷ Bu durumda evliliğin bazı kadınlarda neden korku ve kuşkuca yol açtığını sormamız gerekir. Dünyaya yönelik paranoid bir tavrı muhtemelen besleyen toplumsal koşulları inceleyerek başlayacağız ve sonra paranoyanın psikolojik belirleyenlerini (toplumsal ve psikolojik olanın karşılıklı olarak birbirini belirlediğini akılda tutarak) inceleyeceğiz.

Paranoyanın en önde giden uzmanlarından biri olan Norman Cameron toplumsal tecrit (durumunu) paranoyaya katkıda bulunan önemli

bir faktör olarak belirtmiştir:

Tecrit, dengeleyici dışsal ilişkilerin koruması olmaksızın, başkalarının konuşma ve eyleminin normal olarak sağladığı düzeltici etkiler olmaksızın, bir insanı, kendi özel gündüz rüyalarının insafına bırakır. Duyumsal yoksunluk konusunda normal deneklerle yapılan deneysel çalışma ve rüyalar ile gündüz rüyaları hakkında yakın zamanda yapılan kapsamlı araştırmalar bu tür faktörlerin önemini ortaya koymuştur.⁸

Bu pek yeni bir görüş sayılmaz: Dr. Johnson'ın yalnız yaşama hakkında yaptığı uyarılar ve Freud'un Dr. Schreber'i ile oldukça ortak yanları olan deli astronom portresi hatırlanabilir.⁹ On sekizinci yüzyıl edebiyatında rastlanan sürekli toplumsallık vurgusu, kısmen, doldurulması gereken boş zaman miktarındaki artışın yanı sıra, çekirdek aile oluşumunun neden olduğu artan tecrite karşı bir savunma olarak da ortaya çıkmış olmalıdır.

Kuşkusuz bütün bunlar on sekizinci yüzyıl kadını için özel bir öneme sahiptir. Bu kadından doğal olarak kendi tanıdık ortamını terk etmesi ve kocasının istediği yere gitmesi bekleniyordu ve yeni oluşan bir ideolojiye göre bu kadın işsiz biri olarak düşünülürdü. Ayrıca, kadınların gerçeklik duygusu, evliliğin yol açtığı büyük değişimden önce bile genellikle bir ölçüde yüzeysel olmalarını gerektiriyordu. Mary Wollstonecraft'ın *Maria, or the Wrongs of Woman* adlı Gotik romanında yakındığı gibi, genç kızların hayatı genellikle çok engellenmiş ve dışa kapalı olmuştur. Cameron "küçük yaşta komşuluğu keşfetme özgürlüğü"nden yoksunluğun ve "öteki çocuklarla işbirliği içinde (pek az) oynamanın"¹⁰ paranoid davranışın gelişmesine yol açan erken toplumsal nedenler arasında olduğunu bildirir. Neden kadınların insana yapılan baskıyı ifade eden romanlar için olgun adaylar oldukları, bunun yanı sıra Jane Austen'in Catherine Morland'ı için Gotik hayallerin neden sadece geçici bir sapma olduğu rahatça anlaşılabılır. Catherine Morland bu hayallerden kolayca kurtulur:

Üstelik gürültücü ve vahşiydi, evde kapanıp kalmaktan ve temizlikten nefret ediyordu ve hayatta en sevdiği şey evin arkasındaki bayırdan aşağı yuvarlanmaktı... Doğanın kendisine hiç bir kahraman özelliği vermediği Catherine'in kriket ve beyzbol oynamayı, at binmeyi ve kırlarda yürüyüş yapmayı, kitapları tercih etmesinde şaşılacak bir şey yoktu...¹¹

O halde Gotik kadın romanlarının on sekizinci yüzyılın son bölü-

münde ortaya çıkması bir rastlantı olamaz. Aslında Ann Radcliffe'in Gotik kadın romanlarının prototipi olan *The Mysteries of Udolpho*'daki amacı kadınları paranoid hayallere karşı uyarmak ve onları bu tür hayallerin ürettiği zemini oluşturan kendi yalnızlıkları içinde oyalamaktır. Emily St. Aubert'in yersiz korkuları tekrar tekrar makul açıklamalara kavuşturularak giderilir:

"Biliyorum," dedi Emily gülümseyerek, "bütün eski malikâne-ler perilidir. Mucizelerle dolu bir yerden geliyorum. Ama ne yazık ki, oradan ayrıldıktan sonra o mucizelerin neredeyse hepsinin açıklandığını işittim."¹²

Ancak açıklamalar herkesin bildiği gibi doyuruucu değildir. Coleridge'den günümüze kadar gelen eleştirmenler Radcliffe'in en karmaşık kurgulara bulduğu basit ve sıradan çözümlere gösterilen tepkiyi ve duyulan düşkünlüğünü ifade etmişlerdir.¹³ *The Paranoid* üzerine yazdıkları kitapta Swanson ve diğerleri şunu belirtmişlerdir: "(Paranoid) paradoksal olarak genellikle basit olayların ardında karmaşık nedenler olduğundan kuşkulanan veya çok karmaşık durumlar için şaşılacak kadar basit, safça açıklamalar yapacaktır."¹⁴ Belki bizzat Radcliffe'in içinde bulunduğu toplumsal tecrit durumu olayların olanca karmaşıklığını görebilme yeteneğini kaybetmesine yol açıyor, onu çok küçük şeylerde paranoid aşırılıklara veya hayal gücünün sürekli izlediği ürkütücü olayları küçültmeye zorluyordu. Sonuç *Mysteries*'i okumanın bir insanın kendi paranoid eğilimlerini bir ölçüde şiddetlendirmesi olmuştur, çünkü olayların yaşandığı dünyanın dehşet verici bir biçimde karmaşık olduğuna dair güçlü bir duyguya kapılırsınız: her şey görüldüğünden daha fazla ya da daha azdır.¹⁵ Gene de Gotikler bugün için kadınlara paranoid korkularının bazı temelleri olduğunu, ancak bu korkulara yenilmemek için mücadele etmeleri gerektiğini göstermek gibi çelişkin bir işlevi yerine getiriyorlar:

Nihayet alıcıyı yerine bıraktı ve telefonun sessiz, masum görünüşüne baktı. Sürekli cezalandırılıyormuş gibi bir duyguya kapılıyordu.

Oradaki insanların her şeyden ve herkesten kuşkulandıklarını işitiyordu. Olmamış şeylerin olduğuna dair yemin ediyorlardı. Çılgınlıkları aşk için duydukları derin bir arzudan geliyordu... İçinde sessiz bir çılgılık yükseldi. Ellerini şakaklarına bastırdı. *Ne oluyor bana? (Afternoon, 79)*

Ansızın görece yabancı bir çevreye, başkaları tarafından seçilmiş ve

başkalarının hâkim olduğu bir ortama itilen kadınların yaşamak zorunda kaldıkları toplumsal tecrit duyguları bazı evli kadınlarda hafif paranoya eğilimlerinin gelişme nedenlerini biraz açıklamayı sağlar. Bu durumu açıklamaya yardımcı olan bir diğer faktör, kuşkusuz, kadınların romans ve evlilikte mutluluk hayallerinde (Harlequinlerin sonunda gerçekleşeceğini vaat ettikleri hayaller) uğradıkları düş kırıklığıdır. Cameron paranoyanın erken aşamalarında kişinin nasıl "yabancılaşma ve şaşkınlık duyguları" yaşamaya başladığını betimler: "Onun için her şey anlaşılabilir bir biçimde değişmiştir. Neler olup bittiğini kavramaya çalışır."¹⁶ Gotikler kadınların yabancılaşma duyguları ve hayatlarında meydana gelen en anlık değişimler üzerine kapıldıkları zihin karışıklığına bir tür çıkış sağlar. Ve bu nedenle Gotik romanların kadın kahramanlarının sık sık şikâyet ettikleri şey, geçmişte kendilerine çok değişik ve çok güzel görünen ortamların artık tehdit edici ve çirkin görünmesidir. Her şey "anlaşılmaz bir biçimde" değişmiştir:

Harriet Delvaney için, Cornish kıyılarında bir kale gibi yükselen Menfrefya malikânesi daima mutluluğun ve yaşama sevincinin zirvesi olmuştur. Menfrefya'ya gelin olarak gelene kadar Harriet ailenin, ihanet, kıskançlık ve cinayetle dolu gizli tarihi hakkında hiçbir şey bilmiyordu (*Menfrefya*, arka kapak yazısı).¹⁷

Cameron bu şaşkınlık duygularına paranoid'in gösterdiği tepkiyi betimlemeye devam eder:

Genç adam çevresini rahatsızlık duyuyormuş gibi dikkatle inceler, tek başına gözlemlere girişir [Pencere kenarında oturan Jane Eyre akla geliyor] ve gizli anlamları bulmaya çalışır. İnsanların yaptıkları ve söyledikleri küçük şeyleri, bakışlarını ve jestlerini, kaş çatışlarını, gülümseyişlerini ve gülüşlerini gözler. Konuşmaları dinler, yönlendirici sorular sorar ve bütün bunları tıpkı bir dedektif gibi zihninde tartar.¹⁸

Gotik kadın kahramanın romanda olup bitenlere gösterdiği tepkilerin daha tam bir görünümünü elde etmek pek kolay olmaz. Böylelikle, Russ'ın Gotik kadın romanlarının karakteristiği olarak betimlediği "Çok İnce Duygular" klasik bir paranoid özellik oluştururlar.¹⁹ Cameron'a göre bu davranış tipi toplumsal gerçeklik ile yeniden bir ilişki kurma girişiminin başlangıcını belirler. Birey kendi tarzında Cameron'un isabetle, acı verenlerin "sahte topluluğu"²⁰ dediği şeyi yapılandırmaktadır. Burada birey kendi yalnızlık ve ihmal edilmişlik duygularına tepki içinde önemli bir merkez haline gelir:

Odanın her köşesinden üstüme doğru güvensizlik geliyor gibiydi -bu evdeki bütün kişilere duyulan güvensizlik... Kendimi bir örümceğin ağına yakalanmış masum bir böcek gibi hissediyordum. Örümcek çevremde bulunan her şeyi topluyor, ağının telleriyle beni boğmaya hazırlanıyordu (*Dragonmede*, 270).

Baskıya maruz kalmak, çeşitli araştırmacıların gözlemlediği gibi, ihmal edilmekten daha iyidir.

Ama kuşkusuz sevilme ve hayranlık uyandırmak da baskı altına alınmaktan daha iyidir. Ancak Gotikler büyüklük ve güçlülük hayalleri yaşayan (zaman zaman görülen bir paranoya biçimi) kadınlardan asla söz etmezler. Gotik kadın kahraman kendisini daima, çaresiz, şaşkın, ürkmüş ve küçümsenmiş hissederek. O halde, hiç kuşkusuz, yeni evli kadındaki romantik düşkünlüğünü ve toplumsal tecrit duygularını belirtmek Gotik kadın romanlarında rastlanan belirli fantezi türlerini açıklamaya yeterli değildir. Kadınların kocalarına yönelik belirli tavır türlerini nasıl oluşturduklarını ve sonuç olarak Gotiklerin bu tavırları anlamaları için onlara nasıl yardımcı olduğunu görmek için, kadın psikolojisinin yanısıra paranoid sürecin dinamiklerine de daha derinden bakmalıyız.

II

The Paranoid Process (Paranoid Süreç) üzerine yaptığı kapsamlı araştırmada William Meissner paranoidin genellikle güç ilişkisi önemli ölçüde bozulmuş bir aileden geldiğini iddia eder: ana babadan biri güçlü ve hükmedici olarak, diğeri ise daha güçlü olan partnere boyun eğmiş ve onun kurbanı haline gelmiş olarak algılanır (ve genellikle kendisini de bu şekilde algılar). Meissner'e göre paranoid hasta kendi ana babasının bu imajlarını benimsemiş, daha önemlisi, ana baba arasındaki etkileşimin dinamiklerini içselleştirme eğilimi gösterir: böylece hasta, kurban ile kurban eden arasındaki savaşı kendi benliğinde canlandırır. Bu içsel savaş katlanılamayacak kadar acı vermeye başladığında, bu unsurlardan biri dışsal ortama yansıtılır. Yansıtılan unsur genellikle saldırgan olandır, çünkü, Meissner'in belirttiği gibi, "bir başkasının düşmanlığının kurbanları olduğumuza inandığımız zaman en iyi tolere edilen ve en az çatışmaya yol açan, saldırgan dürtülerdir."²¹ Kadınlardaki saldırgan dürtüler erkeklerdekine nazaran toplumsal olarak daha az kabul edilebilir oldukları için bu durumun kadınlara daha iyi uyduğu açıktır. Ayrıca güçler arasındaki dengesizlik -erkek egemenliği-

kültürümüzde ideal aile durumu olarak düşünüldüğü ve toplumsallaşma sürecimizin hedefi anne veya baba ile özdeşleşmek için çocuk sahibi olmak olduğu için, kadının "kurban" olmayı benimsemesi ve saldırganlık ile öfke duygularını (yansıtmayı) reddetmesi daha büyük bir ihtimaldir. Bu noktada, tıpkı Harlequinler gibi Gotiklerin de kadınların erkeklere yönelik düşmanlıklarını ifade etme işlevini yerine getirirken, bu düşmanlığın kadınlar tarafından reddedilmesini de eşzamanlı olarak sağladıklarını görebiliriz. Erkek baskı yapan kişi olarak görüldüğü için okur kendisine ona karşı bir ölçüde öfke duyma izni verebilir; fakat aynı zamanda hiç bir kastı olmayan ve yapılan yanlışlardan tamamen masum bir kadın kahramanla kendisini özdeşleyebilir.

Ancak gerek paranoid süreç gerekse Gotik romanlar bu betimlemenin ortaya koyduğundan daha karmaşıktırlar. Meissner'e göre çocuk, sadece hükmedici babaya değil, kendisinin bir kurban haline getirilmesine izin verdiği ve -genellikle görüldüğü gibi kendi öfkesini ve saldırgan dürtülerini çaresiz bir varlık olan çocuğa yansıttığı için anneye de öfke duyar. Ve ana babaya duyulan yerleşik öfke duygularına ek olarak çocuk her ikisine de duyduğu sevgi ve büyük bağımlılıkla da çatışmak durumundadır. Bu durumda Meissner'e göre paranoid "tedavi" hastanın bu karmaşık duyguların çoğunu çözebilmesinden ibarettir.²² Gotiklerin kadınların kendi hayatlarındaki önemli kişilere yönelik karmaşık davranışlarıyla en azından kısmen uzlaşabilecekleri bir yol sağladığını düşünüyorum.

Aslında bu en erken Gotik kadın romanı *The Mysteries of Udolpho*'nun önemli bir işlevi idi. Ellen Moers, Radcliffe'in romanında, "bir bütün olarak anlatı(nın) bir kadının hayatının ritmlerine uygun olarak tasarlanmış" olduğunu öne sürmüştür. Ona göre, "[Radcliffe] anlatıyı kadının çocukluğu, gençliği ve olgunluğuna göre bölümlere ayırır."²³ Ben biraz daha ileri giderek anlatının kadının *ruhsal* hayatının değişimlerine göre bölümlere ayrıldığını öne süreceğim. Romanın en başında Emily St. Aubert'in hem annesi hem de babasıyla ilişkilerinin çok uyumlu olduğunu, Emily'nin annesinin ölümü üzerine bu uyumun neredeyse birdenbire bozulduğunu görüyoruz. Genç kızın babaya tek başına sahip olma şeklinde beliren "oidipal" arzusu uygun biçimde ve hızla gerçekleşir. Fakat çok geçmeden baba ile kızı arasındaki sevimli ilişki kesilir, çünkü Mr. St. Aubert ölür ve Emily'yi, kibirli, kaprisli ve inatçı hala, Madam Cameron'un korumasına terk eder. Araştırmacı David A. Freedman, "Kocalarından Nefret Eden Kadınlar Üzerine" başlıklı

bir çalışmasında, paranoid kadın hastalarının her birinin çocukken baba tarafından reddedilme duygusu yaşadıklarını ve "kendisine karşı oldukça karmaşık duygular besledikleri bir ana figürünün insafına terk edildikleri"ni gözlemler.²⁴ Bu tam da Emily'nin durumudur: baba tarafından "terk edilme"yi baskı yapan bir ana figürüne boyun eğiş izlemiştir:

Yönlendirme arzusu onda [Madam Cameron'da] yönetme tutkusu halini almıştı ve öksüz bir genci eve almanın bu konuda kendisini ne kadar tatmin edeceğini gayet iyi biliyordu. O çocuk alacağı kararlara karşı gelemezdi ve hiç bir denetim olmaksızın onun üzerinde kendi kaptislerini istediği an uygulayabilirdi.²⁵

Bir süre sonra Madam Cameron, kendisini ve Emily'yi İtalya'daki gizemli ve ürkütücü Udolpho Şatosu'na götürecek olan Montoni ile evlenir. Daha sonra, kötü ve her şeye gücü yeten zorba Montoni ile acılar içindeki depresif kurbanı olan karısı arasında yaşanan aile dinamiği Freedman'ın çalışmasında da yankı bulur. Freedman, hastalarının annelerinin tamamen tecrit edilmiş paranoid kadınlar olduklarını bildirir. Bu kadınlar, "bu dünyanın bir erkek dünyası ve bütün erkeklerin bencil" olduklarına inanmışlardır. "Ana baba arasındaki açık çatışma, babaya yöneltilen bencil, sömürücü zorba suçlamalarını kapsıyor ve evi niteliyordu."²⁶ Montoni ile karısı arasındaki ilişki, Montoni'nin karısını bir kuleye hapsedmesi ve orada çürüyerek ölüme terk etmesi üzerine en yüksek noktaya ulaşır.

Bu kurgu betimlemesinden bir çok ilginç nokta çıkar. Ellen Moers, Montoni'nin kötü bir baba, M. St. Aubert'in ise "imkânsız iyi babanın parçalanmış ayna imgesi" olduğunu belirtmiştir.²⁷ Ancak kendisi Madam Montoni'nin pek çok bakımdan imkânsız iyi annenin ters çevrilmiş imgesi olduğuna dikkat etmez.²⁸ Erken kadın edebiyatında gerçek annelerin genellikle göze batacak ölçüde yok oluşu üzerine yorumlar olsa da, bu olgu hakkında pek az açıklama yapılmıştır. Patricia Meyer Spacks, yirminci yüzyıldan önce kadın yazarların annelerine duydukları öfke yüzünden onları yok farzettikleri gibi ilginç bir görüş ortaya atmıştır ve bu iddiada belirli bir gerçeklik payı da vardır.²⁹ Ancak kadın kurgularında gerçek anneler (gerçek babalara kıyasla) az bulunurken, halalar, teyzeler, yaşlı kadın dostlar vb. gibi, anne yerine geçebilecek kadınlar eksik olmaz. Bu yer değiştirmenin, anneye yönelik karmaşık duyguları yansıtabilen bir araç sağladığı ve aynı zamanda anne/kız ilişkilerinin açıkça karşı karşıya getirilmesini önlediği konusunda spekülasyon yapılabilir.

Gertrude Ticho, kadınlar için "evden ayrılmamın [evlenerek] ilk ayrılma kaygılarını ve çözülmemiş oidipal çatışmaları canlandırdığı"³⁰ yorumunda bulunur. Bir kadının "anne ile çocuğu kurban haline getiren kurban ile- mazoşistik özdeşlenmeden" "ancak annesine duyduğu düşmanlığı, daha önemlisi sevgiyi çözerek" kurtulabileceğini ve özerklik kazanabileceğini öne sürer. Ve bu mümkün değilse, "eğer anne gerçekten kötü durumdaysa, en azından onun yaşadığı zorluklara biraz hoşgörünün mümkün hale gelmesi gerekir."³¹ Böylece klasik kadın Gotik romanında kadın kahramanın gelişmesi kısmen evden ayrılmayı, bir dizi içsel ve/veya dışsal çatışmayı ve "anne"nin içinde bulunduğu durumu az ya da çok, bir ölçüde anlamayı gerektirir. *Mysteries of Udolpho*'da Emily "kırgınlığı"nı unuttur; "çaresizlik içinde ölmekte olan halasının perişan durumu karşısında duyduğu acının etkisi altındadır." "Ona sevgi dolu bir endişeyle baktı. Karşısındaki bu zavallı insanı artık o zorba hala olarak değil, sevgili babasının kız kardeşi olarak, şefkat gerektiren bir durum içinde görüyordu."³² Ve *Jane Eyre*'de Jane'in Mrs. Reed'e yönelik şiddetli nefret duygusunun bile üstesinden gelinir:

"Sev beni öyleyse ya da istersen nefret et," dedim sonunda, "seni bütün kalbimle bağışlıyorum: Tanrı'ya sığın ve huzur içinde ol."

Zavallı kadın! Alıştığı düşünce kalıbını değiştirmek için çok geç kalmıştı. Yaşadığı sürece benden nefret etmişti. Ölümlükten de benden nefret ediyor olmalıydı.³³

Modern Gotikler de, annelerine yönelik karmaşık duygularıyla olduğu kadar onlarla "mazoşistik özdeşlenmeleri" ile de başa çıkmaları için kadınlara yardımcı olur. Nitekim pek çok romanda kadın kahraman kendi aracılığıyla geçmişin tekrar etmekte olduğuna dair gizemli bir duyguya sahiptir. Genellikle uzak ya da yakın geçmişteki bir kadınla güçlü bir özdeşlenme duygusu yaşarlar. Bu kadın hemen her durumda esrarengiz ve belki de şiddetle veya dehşet verici bir ölümle hayatını kaybetmiştir. *The Lady in the Tower*'daki kadın kahraman kocası tarafından bir kuleye kapatılıp ölüme terk edilen genç ve güzel bir kadının öyküsünü öğrenir:

Böyle bir kadere layık olacak bir günah düşünemiyordum. Son taşın yerine konuluşunu görmeyi hayal bile edemiyordum. Havanın tükenmesi, duvarı ırmalayan eller, kırılan tırnaklar, yalnızca sizin duyabildiğiniz çığlıklar (*Lady*, 73)

Menfrea in the Morning'deki kadın kahraman geçmişte yaşamış, bir butresin içinde kilitli kalarak şatonun lordu olan kocasının kendisi-

ne dönmesini beklerken ölen bir kadınla büyük benzerlikler taşır. *Ammie, Come Home*'da babası tarafından öldürülmüş olan bir kadın duyduğu heyecanı şu şekilde betimleyen kadın kahramanı fiilen zapteder:

Çok acı vereceğini veya insanı mutsuz edeceğini bildiğin bir şeyi beklerken yaşanan o duyguyu bilir misin? Tıpkı bir ameliyat öncesindeki veya biri ölecekmiş gibi bir duygu. Öyle bir şey ki, kurtulamıyorsun, ama ondan nefret edeceğini de biliyorsun. Nefes alamıyorsun. Soluyorsun, ama içine çektiğin hava ciğerlerine gitmiyor. Kalbinin şiddetle çarptığını işitebiliyorsun. Öyle şiddetli çarpıyor ki, sanki damarlarının içinde gümbürdüyor. Ellerini terliyor. Kaçmak istiyorsun ama kaçamıyorsun. Hiçbir şey yapamazsın, korktuğun o şey her an olabilir (*Ammie*, 87-88).

Spindrift'deki kadın kahraman geçmişte yaşamış bir deli kadınla özdeşlenir:

Ona endişeyle baktım, çünkü benim kendi öykümle Zenia'nın iç içe geçiyordu... Ben de Zenia'nın tuzağa düşürüldüğü yaşta tuzağa düşürülmüştüm (*Spindrift*, 281-82).

Ve *Monk's Court*'daki kadın kahraman haçlıların esir aldıkları kocaasını kurtarmak için ellerinin kesilmesine razı olan bir kadının heykeli ile karşılaşır. Bu kadın, kadın kahraman için saplantı haline gelir ve aralarındaki benzerlik hakkında düşüncelere dalar:

Keşiş'in Avlusu'nun o uykulu dünyası; Keşiş'in Avlusu'nun, rüyasında kendisini hapsedtiği o hayal dünyası. Ve bütün rüyalar da, bütün kâbuslarda olduğu gibi, uyanmak için çırpınan, umutsuzca mücadele eden kişi, çaresizdi (*Monk's Court*, 122.)

Gotik romanlarda görülen bu sürekli ikileşmeye işaret eden Joanna Russ sorar: "Her kadın aynı erkekten mi korkar ve aynı kadere mi katlanır? Acaba bu, kadın kahramanın kız evladı canlandırıldığı, Süper-Erkek'in baba olduğu ve Öteki Kadın/İlk Zevce'nin anneyi canlandırıldığı aile romansının bir tekrarı mıdır?"³⁴ Russ ortaya attığı soruların yanıtlarını bulmaya çalışmaz, ancak soruları dikkate değerdir.

Biz belki biraz daha ileri gidebiliriz: kadınlar sadece anneleri gibi olmaktan, aynı kaderi paylaşmaktan korkmazlar, aynı zamanda, önemli bir anlamda, anneleri *olmaktan* dolayısıyla, fiziksel görünüşteki özdeşliğin vurgulanmasından, fiilen sahip olunma duygusundan, geçmiş ile şimdiki zamanın sadece benzer değil, "iç içe geçmiş" olduğu hissinden vb. korkarlar. Kadın kahraman her durumda baskı altındadır -geçmişten kopamayışının yarattığı umutsuzluk ve paniğin yanı sıra. Ticbo'nun, evden ayrılmanın ilk ayrılma kaygılarını canlandırıldığı görüşü-

nü hatırlayalım. Nancy Chodorow'un ikna edici bir biçimde öne sürdüğü gibi, çocukluk döneminde anneden ayrılma kadınlar için erkekler için olduğundan daha zordur. Anne-çocuk ilişkileri konusunda yapılan örnek araştırmalar annenin erkek çocuğun kendisinden farklılığını kabul ettiğini ortaya koyar. Anne genellikle,

kızının ayrı bir kişi olarak varlığını kabul etmez veya reddeder ve kızı da kendisinin ayrı bir kişi olduğunu kabul etmez veya zorlukla kabul eder. Kendisini daha çok annesinin... bir devamı veya uzantısı olarak görür.³⁵

Chodorow bir yerde şair Ann Sexton'dan alıntı yapar: "Bir kadın kendi annesidir/Esas olan budur."³⁶

Gotik romanlardaki karakterlerin ikileşmesi Freud'un edebiyattaki gizem tartışmasını hatırlatır. Freud bu duygunun en az iki kaynağını gösterir: tekrarlama korkusu ve kastrasyon korkusu. Birinci Bölüm'de belirttiğim gibi böyle bir teori kadınların gizem duygusunu tam olarak yaşama yeteneksizliklerini gösterir. Ancak kastrasyon tehdidini daha derin bir korkunun asla özerklik ve anneden ayrılık duygusu geliştirmeyen bir korku parçası olarak gördüğümüzü farz edelim. Ne de olsa erkek çocuk ayrılık duygusunu daha çok kendisi ile annesi arasındaki anatomik farklılığın farkına varmak suretiyle kazanır. Kastrasyon kısmen bir tehdit olarak algılanır, çünkü bu farklılığı ortadan kaldıracaktır. Eğer bu doğruysa gizemin iki kaynağı arasında beklenmedik bir bağlantı buluruz: tekrar korkusu -geçmişte olan ve bir "çaresizlik duygusu" ile sonuçlanan duruma "irade dışı bir dönüş"³⁷ ve kastrasyon korkusu daha temel olan anne içinde kaybolma korkusunun iki yönüdür. Eğer spekülasyonların doğruysa ve gizemin başlıca kaynağı ayrılık kaygılarında ise, o zaman bu, kadınların ayrı bir benlik oluşturmaları daha zor olduğu için, onların gizem duygularının erkeklerinkinden daha güçlü olabildiği sonucunu verir. Popüler erkek edebiyatında gizem duygusunu bu kadar sürekli kullanan bir tür olduğunu hiç sanmıyorum.

O halde Gotikler kısmen kadınları kendi anneleri olmadıklarına inandırmaya hizmet ederler. Bu özellik genel olarak kadın kahramanın özdeşleşmiş olduğu kurban edilmiş kadına gerçekte olan şeyin keşfedilmesiyle saptanır. Böylelikle "ayrılma" kısmen "annenin" içinde bulunduğu zorluklara dair bir kavrayışın gelişmesinin bir sonucu olarak ortaya çıkar. *Ammie, Come Home*'daki karakterler Ammie'nin bütün hikâyesini öğrendiklerinde, okur kadın kahramana "nüfuz etme" çabasına son verir ve nihayet rahata erer. *Spindrift* ve *The King of the Castle*'da kadın kahramanlar öteki kadının hayatının ayrıntılarını kapsayan

günlükleri keşfederler; onun hayatına girebildiklerinde onunla araları-
na belirli bir mesafe koymayı başarırlar:

Masum ve cahil olan genç kıza evliliğin dehşet verici bir şey
olduğu öğretilmişti. Her ikisi de yanılgı içindeydi. Genç kız onu
erkeksi bir genç koca olarak, genç adam ise onu frijid bir zevce
olarak görüyordu.

Popüler Gotiklerin tipik kurgusu ile Sandra Gilbert ve Susan Gu-
bar'ın "paradigmatik kadın öyküsü" olarak değerlendirdikleri kurgu
arasında bazı çarpıcı farklılıklar vardır.³⁸ Gilbert ve Gubar için bu, öf-
ke ve isyanı kadın kahramanın kendi bastırılmış öfkesini temsil eden
ve zorla kapalı tutulması paradoksal biçimde hem dişil rolün sınırları
için bir metafor olarak, hem de bu rolün dışına çıkmaya, daha fazla öz-
gürlük talep etmeye karşı bir uyarı olarak hizmet eden hapsedilmiş de-
li kadının öyküsüdür. Öykülerimizdeki hapsedilmiş kadın bir isyancı
olarak değil, neredeyse tamamen bir kurban, hattâ kendisini kurban ha-
line getirmiş (örneğin kendi ellerini kesen kadın) olarak temsil edilir
ve kadın kahramanın kurban rolünden umutsuzca kurtulmak için müca-
dele etmesine karşı olunur. Bu da eski bir kurgudur ve aynı ölçüde pa-
radigmatik olabilir. Bunu ilk kadın Gotik romanında görmüşüzdür ve
yirminci yüzyıldan önce yazılan başka popüler eserlerde de görülebilir.

May Alcott'un bazı macera romanları bu kurgu üzerine yapılan çe-
şitlemelerden oluşur. Şu ilginç farkla ki, Alcott'un öykülerindeki ana fi-
gürü genellikle anne yerine konulan bir kadın değil gerçek bir anne-
dir. "Whisper in the Dark"taki kadın kahraman, Sybil, servetine sahip
olmak için amcası rolünü oynayan kötü ve dejenere bir adam tarafın-
dan bir akıl hastanesine kapatılır. Orada üst kattaki odadan düzenli
olarak gelen ayak sesleri işitmeye başlar ve bir süre sonra yukardan
ayak sesleri gelmeye başladığında o da bilinçsizce odasını adımlar-üst
kattaki esrarengiz kişi ölü bulunduğunda en üst noktasına ulaşan bir di-
ğer "cinnet" örneği:

gördüğüm yüz kendi yüzümün solgun bir imgesiydi. Acıların kes-
kinleştirdiği ve ölümün soldurduğu yüz hatları daha önce hep
görmüşüm gibi tanıdık. Saçlar benimkiler gibi güzel ve sarşın-
dı, hareketsiz göğsüne yayılmıştı. Son mücadelesini verirken ka-
sılmış elinde, babamın hediyesi olan ve hep parmağımda taşıdı-
ğım yüzüğün bir benzeri parlıyordu. Korkunç bir hayalin baskısı-
nı hissettim: ölümü gizlice planlamıştım ve dağılmış bir zihnin
inatçılığıyla, terk ettikleri bedenlere geri dönen ruhlarla ilgili
anlatılanları hatırladım.³⁹

Hiç kuşkusuz kadın Sybil'in annesine dönüşür. Sybil kadının yazdığı bir mektubu bulduktan kısa süre sonra kaçmayı başarır. Mektup, "Asla görmediğim bebeğime ninni söylüyorum" diyerek bir anenin çocuğuna duyduğu sevgiyi betimleyerek Sybil'e, "sana elimden geldiği kadar yardım etmeye çalışıyorum" diye hitap eder ve genç kadını, çaresiz, umutsuz bir deli olmadan kaçmaya zorlar, "çünkü hava zehirlidir, yalnızlık öldürücü."⁴⁰ Böylece Sybil annesi tarafından isteyerek "terk edilmiş" olmadığına inandırılır. Tam aksine kızının anneden esirgenen özgürlüğe sahip olabilmesi için elinden gelen her şeyi yapmıştır. İşte o zaman Sybil annesinin sevgisi sayesinde özerkliğini kazanır. Onun çektiği "zorluklar"ı "içine sindirmesi" artık mümkün hale gelmiştir.

III

Buraya kadar, Ticho'nun gözlemlediği, kadınların evi terketmeleri konusunda duydukları ayrılma kaygıları bakımından Gotik romanları analiz ettik. Ticho'ya göre, bir kez daha hatırlayalım, çözülmemiş oedipal çatışmalar da bu sırada yaşanır. Ayrılma kaygıları ve oedipal çatışmalar kuşkusuz birbiriyle bağlantılıdır ve kadınlar için, pek çok araştırmacının da gözlemlediği gibi, iç ilişkiler özellikle karmaşıktır ve kaygılar ile çatışmaların çözülmesi zorluklarla doludur.⁴¹

Gerek kız gerekse erkek çocuk için anne (toplumumuzda) ilk ve en güçlü bağılıktır. Her iki cinsiyetten çocuk babayı başlangıçta "düşman"-anneyi çocuktan uzaklaştırabilecek kişi olarak algılar. Diyebiliriz ki, çocuğun hayatının en başından itibaren, tipik "paranoid" aile dinamiği olarak gördüğümüz şey üç aile üyesi arasındaki etkileşimde başlangıç halinde varolur: çocuk babayı anneyi denetleyebilen biri olarak algılar ve böylece hem anneye hem de babaya karşı düşmanlık geliştirir, çünkü baba "zorba" durumundadır ve anne kocasının kendi üzerindeki "denetim"ine direnememekte veya direnmek istememektedir. Ne var ki, çocuğun daha sonraki hayatında baba, başlangıçta öfke uyandıran işlevi -çocuğun anneden zorunlu ayrılışına yardımcı olması nedeniyle değer kazanır. Chodorow'un belirttiği gibi, her iki cinsiyetten çocuk babayı "bağımlılık ve birlikte olma (durumundan) özgürleşme(nin bir) sembolü" olarak görme eğilimi gösterir.⁴² Erkek çocuk, bilindiği gibi, kendi ayrılışını önceki "düşman"ı ile özdeşleşmek suretiyle başarır; kız çocuk, tıpkı erkek çocuk gibi, ilk aşkını *annesini* terk etmek durumundadır, fakat erkek çocuğun aksine "düşman"ını "aşığı" haline getirmesi gerekir (Harlequin başlıklarını hatırlayalım). Eğer baba uzak ve/veya reddedici olarak görülürse çocuk anneye dönebilir ve çeşitli nedenler-

den ötürü birleşmenin kız çocuk örneğinde daha kapsayıcı olması muhtemeldir: çünkü, daha önce gördüğümüz gibi, anne kız çocuğu "kendi uzantısı" olarak algılar, çünkü kız çocuk anatomik farklılık nedeniyle kendisini annesinden ayırmaz ve çünkü, erkek çocuk uzak bir baba ile hâlâ "özdeşlik" kurabilirken, kız çocuk böyle bir baba tarafından sevildiğini pek düşünemez. Bu noktada kız çocuk, muhtemelen babaya yönelik yenilenmiş bir düşmanlık duyacaktır: o kızını bir kez daha düş kırıklığına uğratmış ve bir kez daha düşman haline gelmiştir.

Meissner, klasik bir paranoid özellik olan "düşman ihtiyacı"nın her çocuğun geçmek zorunda olduğu ayrı-birey olma süreci içinde zorunlu bir adım olabileceğini, çünkü benliğin genellikle karşı çıkma ve farklılaşma ile tanımlandığını öne sürer.⁴³ Ancak şimdi en karmaşık sorunla yüz yüze geliyoruz. Eğer anne kocasını bir düşman -bir zorba ve kurban edici- olarak algılıyorsa, o zaman "düşman" baba sadece genç kızın anne ile özdeşleşmesinde bir kopuşa değil, daha çok bu özdeşleşmenin güçlenmesine hizmet eder. Ve toplumumuzda erkekler, verili bir olgu olarak, ev içinde genellikle hâkim konumda oldukları için, kurban edilme duygularının zevcelerde ve annelerde az da olsa görece ortak olması beklenir (gördüğümüz gibi: Freedman'ın araştırmasında da doğrulanan bir beklenti). O halde, Chodorow'un sözünü ettiği anne-kız arasındaki sınırların karışması, babanın çocuktan uzaklığı ve karısı ile ilişkide güçlü bir konumda olması nedeniyle şiddetleniyordu. Paranoya üzerinde çalışma yapan araştırmacılara göre, "benlik sınırlarının, sorunun veya rahatsızlığın belirlenmesinde zorluğa neden olarak karışması... izdüşümün özüdür."⁴⁴

Bu analiz Gotik romanlardaki iki güçlü eğilimi değerlendirmemiz için yardımcı olur: kadın kahramanın umutsuzca yaşadığı, kendi "düşman"ının kim olduğunu bulma ihtiyacı ve aynı derecede şiddetli olan, bu düşmanın kendi babası (veya babanın yerine geçen sevgili) "olmadığını" keşfetme arzusu. Bir düşman tasarlayabilmek, bir yandan, paranoide kendi benliğinin sınırlarını oluşturabilme yeteneği kazandırır ve aynı zamanda, gördüğümüz gibi, katlanılamayacak kadar kararsız duyguları, özellikle saldırgan olanları reddetmesini sağlar ("Ona zarar vermek istemem; beni cezalandırır.") Ama öte yandan, düşmanın "baba"nın ta kendisi olduğunu keşfetmek yalnızca "paranoid"i ortadan kaldırmak için mücadele etmekte olduğu "sınır karışıklığı"nı arttıracaktır.

Gotik kadın kahramanın hissettiği "rahatsızlık" için suçlayabileceği bir düşman bulmak için duyduğu güçlü ihtiyaç Swanson'un betimlediği tipik paranoid davranış tarzı içinde tekrar tekrar ifade edilir: "İfadeler

çoğu kez esas gerçeği bulma arzusu uyandırır. Her eylem, beklenmedik her ifade dikkatle incelenir. " Bu davranışın amacı "güvensizliğin temelini keşfetmek"tir⁴⁵.

Onu açığa çıkarmak ve bir an önce yüz yüze gelmek daha iyi olacaktı. Yanıtlar ancak, bir ihanetin suç noktasına gelişini gözleyerek attığım adımları geriye doğru izlersem bulunabilirdi. Suçun orada olduğunu biliyordum (*Spindrift*, 46).

...onu kollarının arasına alıp, "Jonny, neden o meçhul telefon konuşmalarından bana söz etmedin," demek için şiddetli bir arzu duyuyordu... "Ve neden Marijohn'a başka bir şey söylemedin? O da sana bir şey söylemedi. Aranızdaki konuşma o sırada bitmiş değil henüz başlamış olmalıydı. Bütün bunlar çok garip, çok şaşırtıcıydı. Anlamayı çok isterdim."

Ama bunların hiç birini söylemedi. Alt kata gizlice inerek ve kapalı kapıya kulak vererek onların konuşmalarını dinlediğini itiraf etmek istemiyordu... (*Shore*, 111-12).

Bir düşman bulma ve babayı temize çıkarma girişimi genellikle aynı projenin parçasıdır: örneğin, *Spindrift*'in kadın kahramanı, romandaki bir başka kişinin ısrarla iddia ettiği gibi babasının kendisini öldürmediğini, aslında öldürülmüş olduğunu kanıtlamaya çalışır. Böyle bir kurgunun çeşitli işlevlere hizmet ettiğini düşünebiliriz. Kadınların babaya yönelik öfke duyguları aynı anda hem ifade edilebilir hem de reddedilebilir (baba öldürülmüştür, fakat kadın kahramanın kararlı çabaları bu kez katilden intikam alması için kendisine yardım edebilecek birini bulmaya yönelir). *Someone Waiting*'in kurgusu buna çok benzer: kadın kahraman romanda gardiyanının intihar değil cinayet nedeniyle öldüğüne inanan tek kişidir:

Leonie evde kendisine karşı düşmanca bir hava olduğunu hemen hissetti. Birileri onu gözlüyor, izliyordu. Çünkü Marcus'un öldürülmesi meselesini inatla yeniden açmıştı (*Waiting*, arka kapak yazısı).

Orphan of the Shadows'da kadın kahraman babasının amcasının hayatı boyunca ona hep söylediği gibi bir Nazi (!) olmadığını kanıtlamaya koyulur.

Ne var ki, Russ'ın gözlemlediği gibi, kadın Gotik romanlarının en tipik kurgusu, sevgilinin "baba" rolünü oynadığı ve kadın kahramanın onun ilk karısını öldürdüğünden kuşkulandığı veya onunla olan ilişkilerinin geçmişte olanların (belki de erkeğin atalarının karıştığı olayların)

bir tekrarından ibaret olacağından korktuğu kurgudur. Nitekim *Monk's Court*'un kadın kahramanı aşık olduğu adam tarafından işlenen bir cinayete tanık olduğuna inanır. Roman boyunca kendi gözlerinin tanıklığını reddetmeye çalışır, sürekli olarak kendisine gerçek aşkın aşık olunan kişiye mutlak bir sadakat anlamına geldiğini telkin eder. Kendi durumunu kocasını kurtarmak için ellerini kesen kadının durumuyla kıyaslar.

Catharine, orada yatmakta olan cesur Catharine. Sonuna kadar, her bakımdan cesur. Aşk uğruna her şeyini feda etmekten çekinmiş miydi, korkmuş muydu?... Ona nasıl da derinden, tutkuyla, hem ruhu hem de bedeniyle aşık olmuştu. İki elini kaybetmişti. O iki el severek isteyerek feda edilmişti. Nasıl yapabilmisti ? Hayattan daha değerli, paha biçilmez bir armağandı bu (210).

Ancak kadın kahraman dişil fedakârlık idealini teoride kabul etmekle birlikte, bunu kendisine asla tam olarak uygulayamaz. Bunun yerine kadınların evliliğin ya gönüllü olarak kendini sakatlamayı (yukarıdaki alıntıda olduğu gibi) ya da gönüllü olarak kendini kurban etmeyi (kuleye hapsedilen kadın motifi) gerektireceği şeklinde beliren korkularını, aşık/kocanın suçlu olmadığı olgusunu her türlü kuşkunun ötesinde saptamak suretiyle sınavdan geçirmek gerekir:

...orada, onun masumiyetine kanıt bulma umuduyla biraz daha kalacaktı. Gerçek sadakatin, tam anlamıyla sadakatin kanıt gerektirmediği pekâlâ söylenebilirdi, ancak oradaki varlığının sürebilmesi kanıta, yalnızca kanıta bağlıydı (*Monk's Court*, 179).

Ancak kadın kahraman adamın masumiyetinin "kesin kanıtı"nı bulduktan sonradır ki, "oidipal çatışmalar" çözülebilir ve baba ile uzlaşma mümkün hale gelir; ancak o zaman kurban edilmiş "anne" ile özdeşlik kırılabılır; ve ancak o zaman sevgili benimsenebilir.

Bundan başka, Gotiklerde "baba"ya bağlanmak suretiyle "anne"den ayrılma süreci genellikle üstbelirlenmiştir⁴⁷ -gerekiyse, "ayrılma kaygıları"nın ve "oidipal sorunların" kadınlardaki şiddetinin ek bir kanıtı. Russ Gotiklerde çocukların sık sık göründüklerini belirtir -görünüşte yegâne işlevleri kadın kahramanlarla aralarındaki dostça ilişkilerin sergilenmesidir. Russ bu kurgu unsurunu, kadın kahramanın "iyilik"ini göstermenin ve aynı zamanda onu dişil rol içinde güçlü tutmanın en kolay ve çabuk yolu olarak görür.⁴⁸ Fakat bu romanlarda çocuk, aynı zamanda, kadın kahramanın "anne"si gibi -çocuğu babanın zorbalıklarına kar-

şı koruyamayan veya ona yeterince sevgi ve bakım gösteremeyen çaresiz ve depresif bir kurban- olmayacağını ek olarak göstermeye de hizmet eder.⁴⁹ Bir çocuğun görüldüğü her romanda esas erkek figürü onu önemsemez ya da en azından ona karşı kayıtsız gibidir. *The King of the Castle* ve *The Lady in the Tower*'daki çocuk babasının annesini öldürmüş olduğuna inanır. *Nine Coaches Waiting*'de kadın kahraman aşık olduğu erkeğin kendi yeğenini öldürmeye çalıştığına inanır. Bütün bu durumlarda kendisinden söz etme konusunda veya kendi iddialarını savunma konusunda çok ürkek olan kadın kahraman, çocuğun çıkarları söz konusu olduğunda erkeğin en şiddetli gazabına bile karşı durabilmektedir. Kadın kahramanın "baba" ile çocuk arasındaki ilişkilere müdahalesi çok etkileyicidir ve erkeğin çocuğa daha ilgili ve yumuşak davranmasına neden olur. Örneğin *Monk's Court*'da kadın kahraman kız hakkında açıkça konuşana kadar erkek kahraman kendi kızına yönelik davranışlarında alaycılık ile kayıtsızlık arasında gidip gelir:

O zaman cesaretini kaybetti ve hızla merdivenlere yöneldi, ama ilk basamakta durdu ve ona döndü. Sir Hugh'un sert ve buz gibi sessizliğine dayanmaya çalışarak ciddi bir tavırla, "O sizi çok seviyor ve siz bunu anlamıyorsunuz, "diye ekledi (238).

Bundan sonra erkek, kızına yönelik davranışlarında çok daha nazik ve çok daha anlayışlı olur ve ilginçtir, o zamana kadar "babasından vazgeçmeyi" başaramamış olan kız kendisine talip olan erkeğin ilgisine olumlu karşılık vermeye başlar.

Çocukla ilgili önemli bir mesele dışında kadın kahraman, bir kural olarak, kocası veya sevgilisiyle ilişkilerinde son derece çekingendir. Çoğu kez onunla bir konuşma başlatmayı bile başaranmaz:

Bir kez daha Joel'in kapalı kapısını düşündüm. Galiba onun-kiyle bitişik odayı artık paylaşamayacağımı bilmesini istiyordum. Ama yine de bunu onun yüzüne karşı söylemedim. Bir kararsızlık ve önsezi beni alıkoydu (*Spindrift*, 112)

Kadın kahramanın duyduğu korku özellikle çarpıcıdır, çünkü aşık olana kadar cesur, becerikli ve öz güvenli olarak sunulmuştur. Evli kadınlarda fobiler üzerine yaptığı bir araştırmada Alexandra Symonds evlenmeden önce kendisine olağanüstü güvenen ve evlendikten sonra son derece çaresizleşen ve en ufak bir gerilim veya zorlukla bile başa çıkamayan çeşitli kadın hastalarını tartışır. Bu kadınların hepsinin şu ya da bu nedenle "çocuğun ihtiyaçlarını karşılayamayan" ailelerden geldiklerini kaydeder. Bu durumda çocuk kendi çocukluğunu baskı altında tut-

mayı öğreniyor ve "güçlü izlenimi veren özellikler" geliştiriyordu.⁵⁰ Ne var ki bu tür kadınlar çaresizlik ve incinebilirlik duygularını ifade etmek için bir fırsat bekliyorlar. Bu konuda en geçerli fırsatı evlilik sağlıyor, çünkü kadının bir başkasına güvenebilmesi için gerekli bir "toplumsal onay" sağlıyor. "Böylece evlilik kadınların 'bağımsızlık deklerasyonu' haline gelir. Eğer herhangi bir nedenle... evlilik tam olarak beledikleri gibi olmazsa paniğe kapılırlar ve evliliğe daha fazla sarılırlar."⁵¹ Panik, öfkenin bastırılması, engellenme duygusu, bütün bunlar fobilere varır. "Korkularını kapalı kalma korkusu, tuzağa düşme korkusu, istedikleri zaman ayrılıp gidemeyecekleri korkusu olarak betimliyorlardı."⁵² Kısaca bütün bu korkular Gotik romanlarda tekrar tekrar ifade ediliyor ve genellikle somutlaşıyordu.

Hastalarının "partnerleri ile iletişim kurma yeteneksizlikleri" Symonds'a çok çarpıcı gelir. Çünkü bunlar sıradan iddiacılığı bile düşmanlığa eşit gördükleri için "anlaşmazlığa yol açabilecek" herhangi bir karşılaşmadan "abartılmış bir biçimde korku duyarlar."⁵³ Symonds'a göre kadın kendi duygusal karmaşıklığıyla -bastırılmış saldırganlığı ve korkuları uğraşırken, bunu "dışsallaştırma" yoluyla, kocasını bir "kötü adam" haline getirerek yapar.⁵⁴ Başka biriyle evlenmiş olsaydı veya kocasını bir başkasıyla değiştirebilecek olsaydı bütün derterinin biteceğini düşünür.⁵⁵ Bu oldukça tipik bir Gotik "çözüm"dür. Kadın yanlış adamla evlenmiştir ve doğru adam gelir ve onu birinci adamın kötülüğünden kurtarır ya da sevgili ile koca değişir; kadın kahramanın yanlış anladığı, aslında kötü adam olmayan koca gerçek kahraman olarak ortaya çıkar. O andan itibaren kadın kahramanın sorunları biter.

Gotik romanlarda erkek karakteristiklerin sürekli bölünmesi yorum gerektirir. Önceki bölümde belirttiğim gibi Russ romanlardaki erkekleri iki kategoriye ayırır: Süper-Erkek ve Silik-Erkek. Birincisi daima kötü adam fakat gerçek kahraman olarak görünür. İkincisi genellikle nazik, düşünceli, ince bir erkektir ve kötü, deli ve/veya katil birine dönüşür. Kadın edebiyatında "erkeğin bölünmesi" fenomeni feminist eleştiri yazılarında pek dikkate alınmamıştır, ancak bu büyüleyici ve dikkate değer bir şeydir. Feministler (geleneksel psikanalistler gibi) erkeklerin kadınları uzlaşılmaz ve uzlaşılmaz olmak üzere, biri "ruhanileştirilmiş anne", diğeri fahişe olan iki ayrı sınıfa bölme eğiliminde olduklarını sık sık belirtirler.⁵⁶ Ancak kadınlarda da, buna tekabül eden, erkekleri iki sınıfa ayırma eğilimi vardır: her şeye gücü yeten, hükmeden, uzak erkek ve kibar ama pasif ve oldukça etkisiz erkek. (Meissner'in kadın pa-

ranoid hastalarından biri bütün erkekleri "kaba erkekler" ve "yavru köpekler"⁵⁷ olarak ayırıyordu.) Bu eğilim başından itibaren Gotik kadın romanlarının bir özelliği olmuştur. *The Mysteries of Udolpho*'nun Montoni sadece iyi babanın ayna imgesi değildir, satırlar boyunca, tartışmakta olduğumuz daha ileri düzeyde bir bölünme de olur. Montoni "Süper-Erkek" in bir tür ilk örneği iken, Valancourt pek çok bakımdan "Silik-Erkek" in prototipidir. Kuşkusuz, Valancourt romandaki kötü adam değildir. Buna rağmen Emily'i hükmeden "anne"ye veya daha sonra "baba"nın vahşiliğine karşı koruyabilme konusunda dikkati çekecek ölçüde yetenezsizdir. Ne var ki, zayıflığının bedelini romanın sonunda Emily'nin aşkına layık olduğunu kanıtlamak zorunda kaldığı uzun bir sınav vererek öder.

İlginçtir, kadınların erkekleri iki aşırı kategoriye ayırma eğilimi babayla olduğu kadar anneye de olan çatışmalara atfedilir. Freedman, kadın paranoid hastalarının "birbirine hiç uymayan bir nitelikler bileşimi"ne sahip eşler aradıklarını gözlemler:

Bir yandan hayatındaki kadına yönelişinde travmatik terketme olayını (babanın gerçekleştirdiği olay) tekrar etmeyecek kadar pasif ve bağımlı olmalıdır. Öte yandan, hastanın kendisini yoksun hissettiği ve annelik ilişkisinden sağlamak zorunda kaldığı bir tür ego işlevini yerine getirecek kadar güçlü olmalıdır.⁵⁸

Bu kadınların aradıkları "nitelikler bileşimi" gerçekleşemez olduğu için, hastalar hiç bir dikkat çekici özelliği olmayan pasif, güvenilir erkekleri (Silik-Erkekler'i) seçerler.⁵⁹ Bu seçim kısmen hastanın küçük yaşta babası tarafından reddedilmesi ve sonuçta kendisini "gerçekten hayranlık duyduğu erkeği elde tutabilecek potansiyel ve yeteneğe sahip bir kişi olarak görememesi" ile belirlenir.⁶⁰ Pasif erkek -Valancourt tipikadınları terk edemez veya bunu istemez fakat kendini kanıtlama isteksizliği yine de dışıl tecrit duyguları ile sonuçlanabilir. Montoni gibi güçlü erkek kadınları koruyabilecek yeteneğe sahip olabilir, ancak onları kötüye kullanma ve kurban etme yeteneğine de sahiptir. Valancourt, Madam Cheron tarafından Emily'den uzaklaştırılır (Emily'nin maceraları neredeyse sona erene kadar geri dönmez); Montoni Emily ile halasını tuzağa düşürür ve onlara hükmeder. Her iki durumda da ayrılık kaygıları çözülmemiş durumda kalır; kadın anne ile güçlü bir özdeşlik kurmayı sürdürmeye zorlanır ve erkek dışıl öfkenin bir nesnesi haline gelir.

Modern Gotik romanlar bu ikilemi genellikle bir erkeği Freed-

man'ın betimlediği "benzersiz nitelikler bileşimi" ile donatarak çözer. Pek çok örnekte, korkulan ve her şeye gücü yeten erkek önceden akla gelmeyen sevgi ve aşk rezervlerine sahip olarak gösterilir:

Zafer beş saniyeden az bir süre içinde gerçekleşti. Genç kadın rahatladığını hissetti, onun bakışlarının yumuşadığını gördü, dudaklarının kıvrımında bir tebessüm hissetti ve ilk kez anladı ki, artık o Uzaklık Duygusu'nun verdiği korku, o gerilim ve endişe olmayacaktı, çünkü daha önce onun ruh halindeki değişimleri anlamamış veya bu değişimlerin üstesinden gelememişti. (*Shore*, 222-23).

Böylece, daha önce uzak ve reddedici olarak algılanmış olan ve hayran olunan erkek "*baba*" sonunda kadın kahramanı benimser ve onu anne ile rahatsız edici özdeşlikten kurtarır ve aynı zamanda kadın kahramana yoksun olduğu gücü kazandırır. Ayrıca Gotik romanlar femini-ze edilmiş (Silik) erkeği veya zaman zaman bir kadını öyküde işlenen suçların sorumlusu haline getirerek kadınların "kurban edilmiş" annelerinden uzaklaşmalarını teşvik eder ve erkeklerin - her bakımdan "gerçek erkekler"in- zorba ve vahşi olmadıklarını "kanıtlar".

IV

Genellikle ruhsal bir hastalık olarak kabul edilen şeyin -paranoya'nın- ışığında Gotik romanları analiz ediyor olmama rağmen bunu Gotik okurlarını nevrotik ve dengesiz göstermek için yapmıyorum. Parano-ya sürecinin insanın psikolojik gelişmesinde kaçınılmaz bir rol oynadığını pek çok psikanalist vurgulamıştır. "İlımlı paranoid özellikler neredeyse evrenseldir ve genellikle başka durumda ego güçleri çok yükselebilecek kişilerde görülür."⁶¹ Ve Freedman'ın paranoid kadınlar üzerine yaptığı araştırma, tıpkı Wolowitz'in önceki bölümde değinilen histe-rik karakter çalışmasında görüldüğü gibi, hastanın tavrıları ile "Batı kültürünün bazı alanlarında... genellikle kadınlara uygun olduğu düşün-ülen... yönelim" arasındaki benzerliğe işaret eder.⁶² Gotik Romanslar üzerine yaptığım analiz bu iddianın doğrulanması ve genişletilmesi an-lamını taşıyor. İktidarın eşitsiz dağıldığı Batılı aile yapısı neredeyse ka-çınılmaz olarak tartışmakta olduğumuz dişil çatışma ve kaygı türlerine yol açar.

O halde Gotikler "normal" dişil paranoid kişiliğin ifadeleri-
dir; tıpkı Harlequinlerin bazı bakımlardan "normal" dişil histe-
rik karakterin ifadeleri olması gibi. Ayrıca her türlü yazılı metin

iki temel kaygı, suçluluk ve korku ile ilişkili görülebilir. Bir psikanalistin "depresif" ve "paranoid" tip arasında yaptığı aşağıdaki ayırım, metinlerimizin hem kadın kahramanlarının hem de okurlarının konumlarını ayrı ayrı tanımlar:

Paranoid kişi fiziksel acıyla (rüyada katillerin saldırısına uğramak gibi) karşılaşırken, depresif kişi manevi acıyla (örneğin, suçlayıcı bakışlar ve parmakla gösterilme duygusu gibi) karşılaşır, öyle ki Klein her iki durumu da ilksel bir kaygının başlangıcı olarak görür.⁶³

Romanın ortaya çıkışından bu yana kadınlar için en popüler iki biçim bu iki "ilksel kaygı" çevresinde merkezlenmiştir. Romansların nasıl merkezi olarak (genellikle üstü kapalı bir biçimde olsa da) suçluluk meselesi ile ilgilendiğini; ilk romansın, *Pamela*'nın, kurgusunun nasıl kadın kahramanın manevi acıları üzerinde odaklandığını ve manevi acının, Fielding ile diğerlerinin "utanç verici" kadın kahramanı parmaklarıyla gösterip suçlamalarıyla, nasıl romanın dışında bile devam ettiğini görmüş bulunuyoruz. Öte yandan *Mysteries of Udolpho* katiller tarafından kuşatılmış kadın kahramanın çektiği fiziksel acılara dayanan kurguyu başlattı.

"Suçlama" gerek depresif gerekse paranoid durumun bir karakteristiğidir; ancak birincisindeki suçlama benliğe yöneliktir, oysa ikincisi benliğin dışındaki birine yöneltilir:

Depresif durumda paradoksal olarak saldırganlık içe yansıtılır ve hastanın kendini suçlamasının temelini oluşturur. Paranoid durumda ise, tersine, depresyon içe yansıtılır ve dışa yansıtılan, suçlama unsuru olarak görülen saldırganlık ögesidir. *Böylece depresif durumda hasta hem kurban hem de kurban edilendir, ancak paranoid durumda kendisini daha saf biçimde yalnızca bir kurban olarak görebilmektedir* (vurgular eklendi)⁶⁴

Bu ayırım dışıl anlatımın tartışılmakta olan iki tipine de uyar. Gotik okuru romans okuruna kıyasla kendisini "daha saf biçimde yalnızca bir kurban olarak" görebilmektedir. Romansların bakış açısını ele aldığımızda, kişisel ve kişisel olmayan anlatı bileşiminin, okura, sanki kadın "kurbanlar" kendi "kurban edilişlerinin" (yani baştan çıkarılışlarının) kısmi ajanlarıymış duygusunu vererek dışıl suçluluk duygularını nasıl güçlendirdiklerini gördük. Gotikler genellikle, kadın kahramanla daha doğrudan bir özdeşlik kurmaya izin verecek şekilde birinci kişiyle yazılırlar. Gotikler zaman zaman üçüncü kişi kullanabilseler de, Harlequ-

inslerde karşılaştığımız türde zorluklarla karşılaşmayız. Çünkü Gotikler, dışsallaştırma, yansıtma, ikileştirme, bölme gibi karmaşık mekanizmalar kullandıkları için kadınların düşmanca duyguları, bu düşmanlığı kendilerine yönelmiş olarak görmek zorunda kalmadan yaşamalarına, izin verirler. Gotiklerdeki kadınlar kuşkusuz acı çekerler, ancak acı romanslardaki gibi yan haz verecek şekilde yaşanmaz. Gotik kadın kahraman, romantik kadın kahramanın aksine, kurban edilmesini bir zafere dönüştürmez; kendisini kurban edene aşık olmamıştır (bir süre için aşık olduğunu *düşünebilse* de, bunu "kendi varlığının katlanılabilir hale getirmek" için yapmadığını kanıtlamak durumundadır). O halde Gotiklerdeki dişil öfke tam olarak haklı çıkarılır ve kadının bizzat kendisi tarafından sabote edilecek yerde, benliğin dışında bir "suçlu" saptamak ve onu cezalandırmak suretiyle tatmin edilir.

Bu ayrım on sekizinci yüzyıldan beri Gotiklerin, kendini feminist olarak görenler de dahil pek çok kadın yazara neden çok çekici geldiğini anlamamıza yardımcı olur. Çünkü Gotikler derin ruhsal çatışmaların, özellikle hayatlarındaki önemli kişilere -anneler, babalar, sevgililer- yönelik karmaşık duygularının üstesinden gelmeleri için kadınlara bir çıkış yolu sağlayarak, dişil bilinç dışının en derin katmanlarına dokunurlar. Ve bundan başka, Mary Wollstonecraft gibi bir yazarın elinde bu roman türü, sistematik olarak kadınları ezen bir toplumla ilişkide bu çatışmaları keşfetmek için kullanılır. Başka deyişle Gotik "gerçeğin özü"nü dişil paranoid korkuların içine yerleştirmek için ve toplumsal olanı psikolojik olanla, kişisel olanı politik olanla birleştirmek için kullanılmıştır. Kadınların en azından potansiyel olarak nasıl "saf kurbanlar" olduklarını, fakat kendilerini bu şekilde görerek, babalar ile anneler, anneler ile kızlar arasında meydana gelen kurban etme çevrimini nasıl tekrarladıklarını göstermek için kullanılmıştır.

Örneğin, Wollstonecraft'ın *Maria, Or the Wrongs of Woman*'ında, Maria'nın hapsedildiği akıl hastanesi sadece Maria'nın tuzağa düşürülme korkularının fiziksel cisimleşmesi değildir; aynı zamanda gerçek bir akıl hastanesidir. Kocasının servetinin denetimine sahip olmak üzere onu oraya kapatmak için gerekli yasal hakka sahiptir. Kapatıldığı sırada Maria'nın en büyük kaygılarından biri kızının kaderidir. Gotiklerin, anneleri gibi kurban olmayacakları konusunda kadınların ikna edilmesine kısmen nasıl hizmet ettiklerini ve böylelikle kadınlara, var olmayan (çünkü "kurban edilmiş") annelerine yönelik düşmanlıklarıyla başa çıkabilmeleri için bir araç sağlayabildiklerini ve aynı zamanda,

belki de, anelerinin çektikleri acılara karşı bir hoşgörü geliştirebildiklerini gördük. *Maria*'daki en uzun bölüm *Maria*'nın kızına yazdığı bir mektuptur. Bu mektupta hastaneye kapatılmasına yol açan toplumsal ve psikolojik faktörleri ve dolayısıyla görünüşte kızını "terk etmesi"nin nedenlerini açıklamaya çalışır. Böylece *Maria* kızının kendisini bağışlayacağını ve bir kuşaktan diğerine süren kurban edilme zincirinin kırılacağını umar.

Maria mektubunda bu denemede tartıştığımız koşulların içinde bulunduğu çaresizliğe nasıl katkıda bulunduğunu dikkatle gösterir. Bu aresizlik, toplumsal tecrit ("Tecrübe kazan, ah, mutlaka kazan, çünkü kazanılmaya değer")⁶⁵ ve anneye zulmeden bir babadan kaynaklanır (Ona, özellikle annemin tam olarak itaat etmesi gerekiyordu. Babam onunla aşık olduğu için, isteyerek evlenmişti, fakat annem ne zaman onun mutlak otoritesini çok az da olsa sorgulamaya cesaret etse, ona itaat etmesi gerektiğini hatırlatıyordu").⁶⁶ Tartışmakta olduğumuz Gotiklerin pek çoğunda olduğu gibi *Maria*, kibar, ince ve yardımsever görünen, ama hemen sonra vahşi ve zorba birine dönüşen bir adamla evlenir. Adam sonunda, yasalara uygun bir biçimde parasına el koyabilmek için *Maria*'nın bir akıl hastanesine kapatılmasını sağlamıştır. Kapatıldığı hapisanede *Maria* Henry Darnford ile tanır. Bu adam bir defasında onu kocasının zorbalıklarından kurtarır ve *Maria* ona bir Süper-Erkek'in "benzersiz nitelikler bileşimi"ni kazandırmak için umutsuzca çalışır: *Pygmalion* fildişinden bir genç kız yarattı ve ona bir ruh kazandırmak istedi. O ise, tam aksine, bir kahramanın bütün niteliklerini birleştirdi ve kader ona bütün bu nitelikleri içine yerleştirebileceği bir heykel armağan etti.⁶⁷ Ancak fantezinin sonu popüler Gotiklerin sonu gibi sonulanamadı. Wollstonecraft romanını bitiremeden öldü. Ancak bıraktığı notlardan anlaşıldığına göre, Darnford'un *Maria*'ya ihanet etmesini ve onu terk etmesini sağlamak niyetinde idi.

Popüler Gotik romanlar -alışıl gelmiş biçimde, gerçeklerden kaçış sağlayan ve önemsiz bir edebiyat olarak küçümsendi- ile *Maria* gibi saldırgan bir feminist Gotik roman arasındaki farklılık şudur ki, ikincisi, popüler Gotiklerin kullandığı ancak bilindişi düzeyde tuttuğu çatışmaları bilinç düzeyinde keşfeder. Popüler Gotikler atışmaları sonunda

(*) Romalı şair Ovidius'un *Metamorphoses* (1935) adlı yapıtında *Pygmalion* adlı bir heykeltıraş, hayalindeki kadını temsil eden fildiş bir heykel yapar ve ona aşık olur. Tanrıça Venüs de *Pygmalion*'un dualarına karşılık vererek heykeli canlandırır.

bir fantezi aracılığıyla çözerler, oysa *Maria*'nın sonucu çatışmaları çözülmekten bırakır. Ancak her iki Gotik tipi de, kadınların, onları kurbanlara dönüştüren toplumsal ve psikolojik süreçlerden duydukları aşırı hoşnutsuzluğu açığa vurur. Çünkü artık açıkça anlaşılmış olmalı ki, modern Gotikler sık sık dişil kendini feda etme anlayışını onaylayan ifadeler içerebilseler de, kurgunun işleyişi fiilen bu tür iddiaların karşısında yer alır. Başka deyişle modern Gotikler "sakatlama"nın "aslında armağanların armağanı" olduğunu bize bildirebilir, ama aynı zamanda, büyük bir ferahlama yaratacak şekilde, bizim buna zorunlu olmayacağı-mız konusunda bizi temin eder.

IV

BUGÜNÜN MELODRAMLARINDA YARINI ARAŞTIRMAK

Günde yaklaşık on iki melodram gösteriliyor ve her biri yarım saat-ten bir buçuk saate kadar sürüyor. İlki sabahın saat 10'unda başlıyor ve diziler neredeyse hiç durmaksızın 15. 30'a kadar devam ediyor (kuşkusuz başlama zamanı yerel programlara göre değişiyor). 1975'de *New York Times Magazine* günde 20 milyon insanın melodram izlediğini bildirdi. Ortalama her program %90'ını kadınların oluşturduğu 6. 7 milyon izleyiciyi cezbediyordu.

Ayrıca:

Ekonomik durumları ve eğitim düzeyleri bakımından aileler bir bütün olarak nüfusa uygun oranlarda bölünürler: meğin, ailelerin %51. 3'ü 10 000 \$'dan daha az gelire sahiptir ve %23. 9'unun geliri 15 000 \$'ın üzerindedir. Aile reislerinin yaklaşık %24. 8'i sadece ilk okul öğrenimi görmüşken, %56. 2'si lise veya daha yüksek öğrenim görmüştür... . Bu programlar, sabun ve deodorant, kek çeşitleri ve diğer ev ürünlerinden bir yıl içinde 300 milyon \$'dan fazla gelir sağlarlar. Gece programlarının bütçeleri daha da büyük olmakla birlikte bu, şebeke kârları için çok büyük bir oranı ifade eder.

Büyük bir kentte geçen "Ryan's Hope" dışında melodramlar küçük kasabalarda geçer ve birbiriyle yakın ilişki içinde iki ya da üç aileyi anlatırlar. Aileler genellikle birkaç kuşaktan oluşur ve kuşakların üremesi melodram karakterlerinin inanılmaz bir hızla olgunlaşmak istemele-ri sayesinde hızlanır. Böylece, *Days Our Lives*'deki, 65 yaş civarında gösteren anne yıllar içinde büyük anne haline gelmeyi başarmıştır. Bir melodramda zaman zaman ailelerden biri oldukça hali vakti yerinde bir aile haline gelirken, bir başkası sosyal balmıdan biraz alt düzeyde kalır, ancak bir kural olarak orta sınıf diye tanımlanır. Her durumda, aileler arası karışma ve evlilikler çok fazla olduğu için, sınıf ayrımları

kısa süre içinde içinden çıkılamayacak biçimde karışır. Kurguların çoğunda çocuk figürleri bol miktarda yer alır, ancak ekranda çok sık görülmezler ve yaşlanmazlar. Siyahlar ve diğer azınlıklar neredeyse tamamen dışlanırlar.

Erkekler gibi genellikle kadınlar da evin dışında, daha çok avukatlık veya doktorluk gibi mesleklerde çalışırlar ve meslek düzeyinde çoğu kez erkeklerle eşittirler. Fakat herkes, zamanın çoğunu kişisel veya aile içi krizleri yaşamak veya tartışmakla geçirir. Kathryn Weibel "en sık rastlanan temalardan bazıları"nı şu şekilde sıralar:

kötü kadın

büyük fedakârlık

ayrı yaşayan bir sevgili/eşin yeniden kazanılması

kadınla parası, saygınlığı vb. için evlenmek

nikâhsız anne

çocuğun gerçek babası ile ilgili komplolar

ev kadını olmak ile meslek sahibi olmak ikilemi

alkolik kadın (ve bazen erkek)²

Anlaşmazlıklara yol açan toplumsal sorunlar zaman zaman işlenir: tecavüz yakın zamanlarda çeşitli melodramlara konu oldu ve genellikle duygusal bir tarzda işlendi. Melodramların diğer kitlesel eğlence biçimlerinden daha çok toplumsal sorunlara atıflar içermesine rağmen, eleştirmenler bunları toplumsal gerçekçilikten yoksun olmakla suçlama eğilimindedirler.

Televizyonun geniş bir boş alan olduğu farzedilirse, melodramların en azından çölde bir beslenme noktası oldukları düşünülür. Bir filmi, bir televizyon programını, hattâ gerçek hayattaki bir durumu lanetlemenin en emin yolu melodramlarla bir analogi yapmaktır. Erkeklerin genellikle kadın olmadıklarını, "feminin" olmadıklarını gösterme kaygılarını taşımaları gibi, televizyon programları ve sinema filmleri de, çoğu kez şaşırtıcı bir biçimde, bize melodram olmadıklarını anlatırlar. Geçenlerde "Phil Donahue Show" da bir grup özürlü Vietnam Savaş Gazişi acı bir ifadeyle kendi deneyimlerini anlatıyorlardı; Donahue bir yerde konuşmayı keserek dinleyicilerine (neredeyse tamamen kadınlardan oluşuyordu) melodram yayını yapmadığı, ancak savaş deneyimini "kişiselleştirme"nin önemli olduğuna inandığı konusunda güvence verdi. Bir öğleden sonra "Money Movie"de yayımlanan *Middle of the Night* başlıklı bir programda Paddy Çayevskiy, sinema yıldızı Frederick March'la, bir erkeğin yaşadığı yaş dönümü krizi üzerine röportaj yapıyordu.

March kendisinden çok genç olan Kim Novak'a aşık olur ve kız kardeşi ile kızının aşırı ve yıkıcı kıskançlıklarıyla mücadele eder. Bir yerde kız kardeşini, "Bu bir melodram değil," diyerek azarlar. Bu benim için tek bir olgunun bütün unsurlarını taşıdığı için, ancak şu sonuca varabildim ki, erkeklerin melodramları, bunlar yalnızca *erkekler için* (veya erkekler hakkında) olmaları nedeniyle melodram olarak düşünülmezler.

Bu nedenle Horace Newcomb'un *T. V. :The Most Popular* Artbaşlıklı kitabını okumak aydınlatıcı olur. Bu kitapta Newcomb, çoğu insanın düşündüğü gibi sanat biçimlerinin en sıradanı olmaktan uzak bulunan melodramların bazı bakımlardan T. V. sanatının en ileri düzeyini temsil ettiklerini öne sürer. Başka deyişle, bütün basmakalıp özelliklerine rağmen melodramlar televizyon estetiğinin en önemli unsurlarından ikisini yüksek düzeyde birleştirirler: "mahremiyet" ve "süreklilik". Newcomb televizyonun eylem ve ortamdan ziyade karakter ve kişilerarası ilişkilere eşsiz bir biçimde uyduğunu, söyler. Melodramlar, kuşkusuz, özellikle ortamın mahrem özelliklerini konu edinir. Newcomb aynı zamanda, programların seri olmaları nedeniyle bize insanların durumları, içinde zamanla gelişen ve değişen tanımlarını sağlayabildiğini, "izleyenlerin gördükleri karakterlerin hayat ve eylemlerinin bir parçası haline gelme duygusunu" yaşamamıza daha fazla izin verdiğini işaret eder.³ Şimdiye kadar bu süreklilik olanaklarından yararlanan esas olarak melodramdır; haftadan haftaya yayımlanan gece programları genellikle daha önce meydana gelen bütün çatışma ve dersleri "unutma" eğilimindedir.

Newcomb'un kitabı melodramlara karşı bir anti-dişil eğilime başvurmayı reddettiği için de önemlidir; melodramları tv. estetiğinin öncüsü haline getiren (bu ayrım pek çok insan için belirsiz olabilir) yeni bir görüş tarzını açığa vurur. Benim yaklaşımım Newcomb'unkine karşıt olmamakla birlikte, farklıdır. Melodramlardaki "dişil" olanı ihmal etmemeyi, ancak bunun üzerinde odaklaşmayı, eşsiz bir anlatı hazzını nasıl sağladıklarını göstermeyi öneriyorum. Bu anlatı, kadınların ev içi hayatlarının ritmine tam olarak adapte edilirken, Roland Barthes ve diğerlerinin çözümledikleri, "metin hazzı" başlıbaşına bir alternatif oluşturuyor. Melodramlar sadece tv. sanatının değil, bütün popüler anlatı sanatının en önünde yer alabiliyorlar.

II

Harlequin Romansları'nın anlamı neredeyse bütünüyle bir sonuç duygusuna bağlıyken, melodramlar kısmen izleyiciler için asla sona ermedikleri için önemlidirler. Harlequinler bir karakter ile özdeşlenmemizi teşvik ederlerken, melodramlar bizi sayısız kişilik ile özdeşlenmeye davet ederler. Harlequinler iki temel bilmece çevresinde yapılırlarken, melodramlarda bilmeceler çoğalır: "Bill karısının kız kardeşinin bebeğinin yapay dölleme sayesinde aslında kendisinin olduğunu keşfedecek mi? Karısı kız kardeşinin şantaj girişimlerine boyun eğecek mi, yoksa sonunda Bill'in gerçeği öğrenmesine izin mi verecek? Eğer kocası gerçeği öğrenirse, bu durum, eski karısının ve gayrr meşru kızının doktor olarak çalıştıkları ve can düşmanı oldukları Springfield General'e dönmesine neden olacak yeni bir asap bozukluğuna yol açacak mı?" Yarıncı programda, bu soruların yanıtları verilmeyecek, ancak çözümleri sonraya bırakacak ve yeni sorulara yol açacak daha başka karmaşık durumlar görülecektir. Böylelikle anlatı arzu ile arzunun karşılanması arasına daha karmaşık engeller koymak suretiyle bir sonuca ulaşma beklentisini kendi içinde bir sona ulaştırır. Melodramlar bir kadının yaşadığı hayatın merkezinde büyük bir önem kazanırlar: bekleyiş ister telefonun çalması için, ister bebeğin uyuması için veya ailenin günün son melodramından sonra kısa süre için yeniden bir araya gelmesi için olsun- kadına *kendi* ailesinin dağılmasına karşı bir direnç kazandırmaktadır.

Roland Barthes'a göre, bilmeceleri ortaya koyan yorumlama kodu "beklenti"yi "... doğrunun temel durumu" haline getirerek iş görür:"bu anlatılar bize doğrunun beklentinin *sonundaki* şey olduğunu anlatırlar. Bu proje bir düzensizlik beklentisi içinde düzene bir dönüş anlamına gelir."⁴ Ancak kuşkusuz melodramlar sona ermezler. Sonuç olarak kadınlar için doğru "beklentinin sonunda" değil beklentinin *kendisinde*, "düzene dönüş"te değil, (ailesel) düzensizliğin içinde yer alır.

Çoğu eleştirmen sonuçların anlatılar için önemli olduğunu düşünmüştür. Frank Kermode kurgusal sonların muhtemelen ölüm "figürleri" olduğuna dair spekülasyon yapar⁵ "The Storyteller" (öykü anlatıcısı) üzerine yazdığı makalede Walter Benjamin benzer bir sonuca varır:

Roman, bir başkasının kaderini bize muhtemelen didaktik olarak aktardığı için değil, bu yabancıнын kaderi, onu tüketen alev sayesinde bize kendi kaderimizden asla alamayacağımız bir sıcaklığı verdiği için... önemlidir. Okurun romandan aldığı

şey hayatının soğukluğunu okuduğu bir ölümle ısıtma umududur.⁶

Ancak melodramlar ölümsüzlük ve ebedi dönüş -aynı zamanda yarın- vaadini ortaya koyarlar. İlk bakışta melodramların, ölümle, özellikle de bebek ve küçük çocuk ölümleriyle meşgul olan on dokuzuncu yüzyılın kadınlar için yazılmış ev romanlarına bu bakımdan taban tabana zıt oldukları görülürse de, ikinci bir bakış bize, modern melodramdaki ölümsüzlük fantezisinin daha eski eserlerde ifade edilen fantezilerden çok farklı olmadığını söyler. İkincisindeki durum, Benjamin'in "bir karakterin hayatının 'anlamı' ancak onun ölümüyle açığa çıkar"⁷ sözlerindeki gibi değildir; daha ziyade, kadın yazarlar ve okurlar çocuklarının vakitsiz kaybına tekrar tekrar katlanmak zorunda kaldıkları için, karakterin ölümünün taşıdığı anlamın araştırılması gerekiyordu ve bu anlam ancak hayattan sonra, ancak sonsuzluk projeksiyonları içinde açığa çıkıyordu.

"Sonuçtan türetilmiş anlamın belirlemediği zaman bölümleri aktarılamaz," der Frank Kermode, güvenle.⁸ Ancak belirli sonuç türleri kadınlara (kuşkusuz erkeklere de) bir tür anlamsızlık duygusu verir. Sınırsız zaman bölümleri en azından belirli bir şeyin belirli bir zamanda olabilme inkârını şimdiki zaman için geçerli kılar. Bir çocuğun kaybedilmesi on dokuzuncu yüzyıl kadını için katlanılmaz bir sonuç örneği idi: Helen Papashvily'nin dediği gibi bu "bir çifte trajedi - değerli bir kişinin kaybı ve kadının yaratıcılığının reddi".⁹ Ve bu trajedi, iyiliksever bir Tanrı'ya ve dünya düzeninin adilliğine duyulan inancı bir başka deneyden muhtemelen daha fazla yalan olarak görme tehdidini getiriyordu. Ve bu durumda da çocuğun sonsuza kadar tanrısal bir aileye katılacağına inanmak gerekiyordu.

Yirminci yüzyıl kadını için ailenin ölüm yoluyla değil de terk etme yoluyla (çocuğun büyümesi ve evden ayrılması) kaybı muhtemelen korku uyandıran bir başka "sonuç"tur, çünkü kadınları hayatlarında önemli bir amaç olmaksızın yalnız ve tecrit edilmiş durumda bırakır. Barbara Easton'ın ikna edici bir tarzda öne sürdüğü gibi, bu korku yersiz değildir.

Yirminci yüzyılda meydana gelen coğrafi hareketlilik ve toplulukların dağılması ile birlikte, kadını aile dışında destekleyen şebekeler zayıflamıştır. Ve kadınlar daha önceki kuşakların başka yerde bulabildikleri yakınlığı muhtemelen kocalarında aramaktadırlar.¹⁰

Pek çok kadın için yegâne destek ailedir ve melodramlar bu desteğin ölümsüzlüğünü göstermeye çalışırlar.¹¹ İzleyene bir aile görüntüsü sunarlar. Aile daima dağılma süreci içinde olsa da, durum ne kadar katlanılmaz olursa olsun bir arada kalmaya devam eder. Ya da, belki daha doğru olarak, aile özellikle sürekli kaotik bir durumda olduğu için bir arada kalır. Çocuklar mutsuz oldukları sürece, sorunlar doyurucu bir çözüme -ulaşmadıkları sürece anneye güvenilir biri ve bir danışman olarak ihtiyaç duyulacaktır ve yerine getirdiği işlev asla sona ermeyecektir.

Melodram eleştirmenlerinden birinin belirttiği gibi, "Aristo... gayet akla uygun bir biçimde dramanın insan eyleminin bir giriş, bir gelişme, bir de sonuç bölümlerinden oluşan bir taklidi olduğunu öne sürdüyse, melodramlar da bütünüyle sonsuza kadar sürüp gidecek bir gelişme bölümünden ibaret olan ayrı bir türe aittirler."¹² Başarılı melodramlar sadece sona ermemekle kalmazlar, sona eremezler de. Bu konuda yapılan ilginç ve parlak bir çalışmada, *The Complete Soap Opera Book*'da yazarlar, yayından çıkarılması gereken bir dizide öykünün toparlanabilmesi için nasıl uğraş verildiğini anlatırlar.¹³ Bu imkânsız bir işti. Öykünün büyük bir kısmının çıkarılması gerekti ve ancak tek bir unsur sonuna kadar götürülebildi -Barthes'ın "söylemi koruma güdüsü" dediği şeyin kendiliğinden yapımcının denetimi dışına çıktığı bir duruma önemli bir örnek.¹⁴ Bundan başka, öykünün tamamlanması yapımcıların ayırdıkları zaman bakımından çok uzun bir süreyi kapsamakla kalmıyordu. Daha önemlisi, inanıyorum ki, melodramın gerekleri ile -iyinin ödüllendirilmesi ve kötünün cezalandırılması- melodramların gizli mesajı -ne kadar hak etmiş olurlarsa olsunlar herkesin aynı zamanda mutlu olamayacağı- arasındaki çelişkiyi çözmek de imkânsız olmalıydı. İki insanın talepleri, özellikle aşk meselelerinde, genellikle karşılıklı olarak birbirini dışlar.

John Cawelti melodramı, "dünya düzeninin özünde 'adil' olduğunu gösteren moral fanteziyi merkez" edinmiş olarak tanımlar:

Bu nedenle melodramlar genellikle kurgu ve karakterde oldukça karmaşıktırlar; kendi eylem çizgisini izleyen tek bir kahramanla özdeşlenme yerine melodram, tipik olarak, bizi pek çok hayatla hayali olarak kesiştirir. İkinci derecedeki olaylar dizisi çoğalır ve bakış açısı bizi bir kaderler kompleksine sokmak için sürekli olarak değişir. Bu karakterler ve kurgular kompleksi sayesinde, kişisel kaderlerin işleyişinden çok dünyanın altı çizilen moral sürecini görürüz.¹⁵

Aslında on dokuzuncu yüzyıla ait olan bu tarzın kadınlara güçlü bir biçimde hitap etmeye devam ederken, klasik (erkek) anlatı filminin, Laura Mulvey'in belirttiği gibi, "izleyicinin kendisini özdeşleyebildiği bir esas denetleyici figür çevresinde" yapılandırılması bir rastlantı olarak görülemez.¹⁶ Melodramlar bireysel hayatın önemsizliği üzerinde sürekli ısrar eder. Bir izleyiciden, sonunda sevgilisiyle yeniden birleşen bir kadınla bir anda özdeşlenmesi, ancak bir yoğunlaşma ve dikkatin kadının rakibinin çektiği acılar üzerinde odaklandığı bir anda da bu özdeşliğin kırılması, istenebilir.

Mulvey'in iddia ettiği gibi, izleyicinin "bir esas erkek kahramanla özdeşlenmesi" onun "iktidarın temsilcisi" haline gelmesiyle sonuçlanıyorsa¹⁷, melodramda birden çok meydana gelen özdeşlenme izleyicinin iktidardan yoksun kalmasıyla sonuçlanır. Çünkü izleyicinin bir eylemi sonuna kadar götüren bir karakterle özdeşlenmesine asla izin verilmez. Melodramlar bize "olaylar yaratabilen ve olayları özne/izleyiciden daha iyi denetleyebilen... (bir) güçlü ideal ego"¹⁸ verecek yerde bize çok sayıda sınırlı ego sunar. Bunlar, öteki insanların planları, motivasyonları ve tasarıları hakkındaki bilgileri yetersiz olduğu için, olayları denetleme girişimi içinde sürekli birbiriyle çatışır ve birbirine engel olurlar. Aslında zaman zaman melodramların verdiği güçsüzlük duygusu nedeniyle düş kırıklığına uğrayan izleyici, tıpkı müdahale eden bir anne gibi, olayları doğrudan denetlemeye çalışacaktır:

Binlerce ve binlerce mektup [melodram izleyicilerinden aktörlere gönderilen] kadın kahramanı yaklaşan tehlike nedeniyle uyarır ve tavsiyelerde bulunur, masum olanı kötülüklerin farkında olması için ikaz eder ("Kayınbiraderinin sana hiç hayrı olmadığını göremiyor musun?") bir karakterin yaptıkları hakkında diğerine bilgi verir ya da uygunsuz davranışından ötürü bir karakteri paylar.¹⁹

Bu müdahale muhtemelen etkisiz kalır ve dişil güçsüzlük bir başka düzeyde teşvik edilir.

Denebilir ki, melodramların özne/izleyicisi bir tür ideal anne olarak oluşturulur: bütün çocuklarından daha büyük bir bilgeliğe sahip olan, duyduğu sempati ailesinin (onların hepsiyle özdeşlenir) birbiriyle çatışan isteklerini kapsayacak kadar büyük olan ve kendisi için hiç bir isteği veya talebi olmayan (kendisini karakterlerin özellikle biriyle özdeşlemez) bir kişi. Melodramlar ile anneler arasındaki bağlantı oldukça eskidir. Harriet Beecher Stowe'un, romanında kadın okurlara dünya-

yı tek bir geniş aile olarak aktarabilirse bu dünyanın çok daha değerli hale gelebileceği inancıyla, *Uncle Tom's Cabin*'de, özellikle yaptığı, kuşkusuz, budur. Ancak Stowe'un romanında sık görülen perspektif değişimi okuru değişik karakterlerle özdeşler ve bunu okuru anne/yazar ve Tanrı ile birleştirmek için yapar. Anne/yazar ve Tanrı, daha yüksek bilgelikleri ve anlayışları sayesinde dünyanın bütün kötülüklerini uzaklaştırabilirler ve böylelikle "dünya düzeninin özünde 'adil' olduğu" gösterilebilir. Ne var ki, melodram "anne"yi, onun gücünü olağanüstü abartan bu yanılsamayı, reddeder. Öte yandan izleyicinin melodramatik tarz beklentilerine oynar, öykünün adil bir sona ulaşması için duyulan arzuyu sürekli olarak uyarırken (yorumlama kodu aracılığıyla), öte yandan, sonuçların ancak daha büyük gerilim ve acılara yol açabileceğini göstermek suretiyle, bu arzuların gerçekleşemeyeceğini de sürekli olarak ifade eder. Böylelikle melodramlar kadınları en yüksek hedeflerinin kendi ailelerini bir arada ve mutlu görmek olduğuna ikna ederken, bu ideali gerçekleştiremedikleri ve aile içinde bir uyum sağlayamadıkları için de onları teselli eder.

Melodramlardaki iyi anne karakteri bu özelliği pekiştirir. Çocuklarının hayatına müdahale etmeye çalışan yönlendirici annenin tersine, çocuklarının hayatları bölünürken çaresizlik içinde oturmak durumundadır; ancak kendisine sorulduğu zaman yaptığı tavsiye geçici olarak rahatlatıcı ancak genellikle etkisizdir. Başlıca işlevi sempatik olmak, başkalarının zaaf ve hatalarını hoşgörüyle karşılamaktır. "Ryan's Hope"daki anne, Maeve Ryan, mükemmel bir örnektir. İrlandalı-Katolik, bar sahibi, melodram ailelerinin çoğunun aksine büyük bir kentte yaşayan bir ailenin çevresinde dönen "Ryan's Hope" başlangıçta çoğu melodramdan daha "gerçekçi" ve toplumsal yönelimli olma niyetinde idi.²⁰ Bununla birlikte, annenin işlevi değişmemiştir: evlilik dışı bebeği olan, eşlerinden ayrılan (boşanma yerine evliliğin mucizevi bir şekilde ortadan kalkması) çocuklarını teselli etmek, onları anlamaya çalışmak ve yoksul komşulara doğum kontrolü hakkında bilgi vermek için oradadır.

Melodramların, bir ideal aile sunmak suretiyle değil de bir aileyi sürekli karışıklık içinde resmetmek ve bu aileye bulaşan kötülüklerin çoğunu hoşgörmek suretiyle ailenin önceliğini onaylamaya hizmet ettiklerini kavramak önemlidir. İzleyici/anne sırasıyla her karakterle özdeşlenerek "daha geniş görünüm" kazandırmak için oluşturulur ve sempatisi hem suçluyu hem de kurbanı kapsayacak şekilde genişletilir. Böyle-

ce o her şeyi bağışlayacak bir konumda olur. Bir kural olarak, ancak hoşgörülebilecek ve sonunda bağışlanabilecek sorunlar melodrama sokulur. Liste, kadınların karyer sahibi olmalarını, çocuk aldırılmayı, alkolizmi, evlilik öncesi ve evlilik dışı cinsel ilişkiyi, zihinsel ve hattâ fiziksel baskıyı kapsar. Aile yapısını geçici olarak bozacak yerde tahrip edebilecek eşcinsellik gibi bir sorun melodramlarda yer almaz. Melodramlar, pek çok insanın onları kavrayışının aksine tutucu değil liberaldirler ve anne başlıbaşına liberaldir. Onları her sorunda sürekli olarak çok yönlü göstermek ve asla kalıcı bir sonuca varmamak suretiyle melodramlar, belirsiz olmayan yargılar oluşturmak için annenin kapasitesini zayıflatırlar.

Bu bakımdan, sözünü ettiğimiz melodram türünün, izleyicide, Robert Heilman'ın geleneksel melodramın taşıdığı cazibe olarak gördüğü "monopatik" (tek duyumsama-ÇN.) duygudan tamamen farklı bir bölünmüşlük duygusu yarattığı söylenebilir. Heilman şöyle yazar: "çabuk ve kesin eyleme götüren bütünlüklü bir pratik yetenekten haz alınır; boşa çıkan ruhsal çabalama, kararsızlık, değişik yolların farkında olma, zayıf kaslar veya güçlü karşı zorlayıcılarla rahatlatılır."²¹ Ama sözünü ettiğimiz melodramlarda, "boşa çıkan ruhsal çabalama" ve "güçlü karşı zorlayıcılar" bizi sürekli olarak rahatsız eder. Bir örnek verelim "Days of Our Lives"deki Trish, küçük oğlunu alır ve bir şarkıcı olarak karyerini geliştirmek için kocası David'den uzaklaşır. Bir show'da oynamak için Londra'ya gitme fırsatı yakaladığında çocuğu anesine bırakır. Show başarısızlığa uğrar ve çocuğunu bir an önce görmek için eve dönmek ister, fakat parası olmadığı için fahişelik yapmak zorunda kalır. Sonunda dönmeyi başarır ve bir çok zorlukla karşılaştıktan sonra, artık babasının yanında kalmakta olan oğluna ulaşır. Bu kez kasabadadır. David'e çektiirdiklerinden ötürü öfke duyan bir çok insan ona düşmanca ve kaba davranmaktadır. Buraya kadar öykü, ailenin koruyuculuğunu terk eden melodram karakterlerinin şaşmaz bir biçimde cezalandırıldığını iddia eden eleştirmenleri hoşnut eder gibidir. Ancak mesele o kadar basit değildir. Çünkü bağışlayıcı olmayan insanların sınırlı perspektiflere sahip oldukları gösterilir. Daha geniş bir görüş Margo tarafından özetlenir. Margo, gizemli ve muhtemelen ölümcül bir hastalığa yakalanmış, ayrıca Trish kocasının ilk aşkı olduğu için onu kıskanmak için sebepleri de olan bir kadındır. Margo, Trish'i ailesini terk etmeye zorlayan özel nedenleri hiç kimsenin tam olarak bilemeyeceğini iddia eder; ayrıca, hayatın kin duygusuna ve acılara değmeyecek kadar kısa

olduğunu söyler. Trish'in büyük bir üzüntü içinde olduğunu gören izleyici genç kadının yaptığı onaylar. Ve aynı zamanda izleyicinin bağışlayıcı olmayan karakterleri de bağışlaması ve onları anlaması sağlanır, çünkü onların duydukları acı ve üzüntüyü de kendi içinde duymaktadır.

Bu belirlemeler anlaşılmış olmalı. Melodramlar herkes için endişelenmemizi sağlasalar da; bütün kanıtlar ortaya çıktığında (kuşkusuz, bu asla olmaz) karakterlerin ve eylemlerin çoğunu lanetlememize izin vermeseler de, geri dönmeyecek şekilde nefret etmemize izin verilen bir karakter mutlaka vardır: kötülük, izleyicinin ideal benliğinin olumsuz imgesi.²² Melodramda çekilen acıların çoğu kaçınılmaz olarak gösterilse de, gereğinden fazla acı genellikle "oyları gerçekleştirmeye, onları özne/izleyiciden daha iyi denetlemeye" çalışan kötülüğün kusurudur. Kötülük pekâlâ çocuklarının hayatlarını yönlendirmeye veya onların evliliklerini bozmaya çalışan bir anne de olabilir. Ya da belki, asla tam olarak benimsenmediği için kocasının ailesinden öç almaya çalışan bir kadın da olabilir. Bu karakter pek çok eleştirmenin düşündüğü gibi kolayca bir yana bırakılamaz.²³ İzleyicinin kötülüğü küçümserken görünüşte aldığı olağanüstü haz duyduğu baskının içerdiği muazzam miktardaki enerjiyi ve onun (bilinçsiz de olsa) başkalarının çektiği acıların benliksiz bir alıcısı olarak belirlenmekten duyduğu hoşnutsuzluğu gösterir.²⁴ Kötülük "öfkenin bölünmesi"ni cisimleştirir. Bu bölünme, Dorothy Dinnerstein'in sözleriyle, "gerçekten dişil" olan kadının muazzam biçimde gelişmiş karşılıklı olmayan empati (kendini başkalarının yerine koyma-ÇN.) yeteneğinin alt tarafı"dır.²⁵ Melodramın bu özelliği, Mary Elizabeth Braddon'ın aynı anda iki adamla evli ve katil olan bir mürebbiye hakkındaki romanını temel alan *Lady Audley's Secret*'in bütün zamanların en popüler sahne melodramlarından biri haline geldiği on dokuzuncu yüzyılın ortalarına kadar izlenebilir.²⁶ Elaine Showalter, romanı tartışırken, yazarın nasıl bir yandan dişil rol hakkındaki geleneksel nosyonlara sahte bir bağlılık sergilediğini, öte yandan da "engellenmiş dişil enerji"ye hitap etmeyi nasıl başardığını gösterir:

Lady Audley's Secret'in başarısı, Braddon'ın evcil gerçekçiliğin kınılgan sarışın meleğini katil haline getirmesidir... Tehlikeli kadın asi ya da okumuş kadın değil, "küçük güzel kız"dır. Dişil rolün aşılınması ona neredeyse ikincil cinsiyet karakteristikleri olarak gizliliği ve hilekârlığı öğretmiştir.²⁷

Böylece kötülük, geleneksel dişil zayıflığı onun güç kaynağına dönüştürebilmektedir.

Benzer biçimde, melodramlardaki kötülük, bir kadının hayatının normal olarak onu çaresizleştiren ve öteki karakterleri yönlendirmek için gerekli silahlara dönüştürmeye çalıştığı özelliklerini kapsar. Örneğin, bu melodramlardaki kadın gebeliği yönlendirmede özellikle iyidir ve bu nedenle, Mary Ellman'ın zekice belirttiği gibi, gebelik tarafından yönlendirilme duygusuna eğilimli pek çok kadına benzemez:

Aynı zamanda kadınlar gebeliğin (bütün kaynaklara göre onların en yüksek fazileti) sadece gerçekleşip gerçekleşmediğini gözlemlemekle yetinemezler. Gebelik girişim tarzından yoksundur. Tedbir veya araç kullanmak suretiyle önlenabilir (bunların başarısı, kürtaj oranlarının da gösterdiği gibi, abartılmıştır) ancak burada şans da (iyi veya kötü) söz konusudur. Bir fark varsa amacın genellikle engel olarak görülmesidir. Dolaylı yarar sağlayan, önemsizmiş gibi gösterilen, sanki benliğin bedeni aldatması gerekiyormuş gibi çapraşık bir iş. İstenmeyen gebelikte ise bu kez beden benliği aldatur -çoğu kez hastalık veya ölüme yol açar.²⁸

Melodramlardaki ya gebe kalmaya çalışıp başarısızlığa uğrayan ya da bir gaflet anı neticesinde gebe kalan sayısız kadının durumuyla bir kontrast oluşturacak şekilde, kötülük, hiç olmazsa bir süre için, kadının gebelikten kendisi için yararlanmasını sağlar. Kadın ona "girişim tarzı" kazandırır. Eğer bir adamla evlenmek istediğine karar verirse bir gece erkeğin kendisini özellikle zayıf hissettiği bir andan yararlanır ve onu baştan çıkarır. Eğer beklediği gibi gebe kalmayı başaramazsa yılgınlığa kapılmaz ve sevgilisine gebe olduğu yalanını söyler. Böylece kötülük kadın/erkek rollerini tersine çevirir: gebelik endişesi erkeğe aktarılmıştır. Adımlarını atarken dikkatli olması gereken ve cinsellik konusunda kendini denetlemesi gereken odur. Aksi halde kendini istenmeyen bir çocuğun sorumluluğu altında bulacaktır.

"Young and the Restless"deki (TV. de "Yalan Rüzgârı" adıyla gösterilen dizi-ÇN.) bazı episodlar bu noktayı mükemmel biçimde aydınlatır. Lori'nin kız kardeşi Leslie bir gece Lori'nin kocası Lance'la cinsel ilişkide bulunur. Elbette, sonuç olarak gebe kalır. Bu arada Lori ile Lance evlilik sorunları yaşamaktadırlar. Lori bir çocuk sahibi olmaya çalışır. Çocuğun kocasını ona yaklaştıracaklarını ummaktadır. Kız kardeşi ile Lance arasında bir ilişki olduğunu anladığı zaman çocuk doğurma yeteneği olmadığını düşünerek şiddetli bir korkuya kapılır. Lance'ın Leslie'nin çocuğunun babası olduğunu anlaması halinde Leslie'ye yak-

laşacağını ve kendisini reddedeceğini düşünür. Lance'ın annesi ve klasik bir kötü olan Vanessa olanları öğrenir ve duyduklarını Lori'nin güvensizliğinden yararlanmak ve onunla Lance'ın arasını bozmak için kullanır. Bu arada Lori'nin babası hemen gebe kalan ve onu kendisiyle evlenmeye zorlayan bir başka kötü, Jill Foster, tarafından baştan çıkarılmıştır.

Bundan başka, hayatının çocukları tarafından belirlenmesine izin vermeyen kötü, genellikle onları kendi bencil hırsları için kullanır. Bu kadının tipik desiselerinden biri çocuğun vesayetine sahip olan babayı veya kadını çocuktan yoksun bırakmakla tehdit etmektir. Bu kadın evdeki kadının zıddıdır. Evdeki kadın önce çocuklarıyla sürekli birlikte yaşamak, daha sonra onların ayrılmalarına - önce belirli günler için daha sonra sürekli olarak- izin vermek zorunda kalır. Kötü, izleyici için bir tür ters çevrilmiş *fort da* oyununu ifade eder.²⁹ Bu oyunda anne, çocuğun var olması ve kaybolması süreci içinde dişil pasifliğin üstesinden gelmeye çalışırken çocuğu kendisinden uzaklaştırma ve onu kendi isteğiyle geri alma girişiminde bulunan biridir. Üstelik, erkeğin ortadan kayboluşunu maniple etmeye ve ona ait olan çocuğun kaderini daima muallakta bırakmak suretiyle tepki göstermeye de çalışır. Ve bir kez daha erkek ve kadın rolleri ters dönme eğilimindedir: erkek çocuğunu kaybetme tehdidi karşısında tipik bir dişil kaygı yaşar. Örneğin "Ryan's Hope"daki Delia oğlunu sürekli olarak kocasını ve kocasının ailesini denetlemek için kullanır. Bir noktada, çocuk ve çocuğun Delia'nın boşanmış olduğu babası Frank Ryan konusunda bir başka kötüyle, Raye Woodward ile çatışır. Raye, Frank'in ilgisini çekmek için en iyi yolun onun çocuğuna bir anne ilgisi göstermek olduğunu anlar. Delia, Raye'in planını açığa çıkardığında, oğlanın vesayetini tekrar kazanarak bu planı bozmaya karar verir. Bir başka örnek, "Young and the Restless"de, Derek evi terk etme durumundayken, evlenmek üzere olan Jill Foster'ı vazgeçirmeye ve Stuart Brooks yerine kendisiyle evlenmeye ikna etmeye çalışır. Derek'in eski karısı Suzanne o anı seçerek ona oğullarının akıl hastanesinde olduğunu haber verir ve böylece genç adamın girişimini önler.

Böylece kötü sürekli olarak öteki karakterleri tamamen çaresiz hale getiren olayları yaratacak şekilde davranır. Bir kötü için tam bir felç durumu aktif bir kutsamaya dönüşür, çünkü bu durum kadının kocasının yaptığı karısını terk etme planlarını önler; bu nedenle kadın tekrar bacaklarını kullanmaya başladığında kimseye bir şey söylemez. Ve

ölüm bile bir başka kötüyü hasar meydana getirmekten alıkoymaz; hayalet halinde geri dönüp kocasını bulur ve onu yeni karısını öldürmesi için ikna eder.

Kötünün popülerliğinin kısmen tekrarlı zorlanma teorisi tarafından açıklandığı görülecektir. Freud bunun bireyin kendi güçsüzlüğünün aktif manipulatörü haline gelme girişiminden kaynaklandığını düşünür.³⁰ İzleyicinin, kendi dişil pasifliği üzerinde denetim sağlarken ve böylelikle izleyenin iktidar fantezilerini davranışlarıyla canlandırırken kötüyü izlemek için melodramları seyrettiği düşünülebilir. Kuşkusuz, öykü formlerinin çoğu (Western gibi) izleyici/okurun tekrarlanan zorlanmasına hitap eder: izleyici, esas karakterle özdeşlenmek ve gerçek hayatta bulamadığı üstünlük yanılmasını kazanmak için sürekli olarak aynı öyküye döner. Ancak melodram izleyicinin bu geçici üstünlük yanılmasını bile reddeder. Kötünün kendi güçsüzlüğünü avantaja dönüştürmek için dikkatle yaptığı girişimler tam zafer kazanılacağı sırada engellenir ve kötünün entrikalarına yeniden başlaması gerekir. Üstelik izleyici kötüyle rahatça özdeşlenmez. Çünkü izleyici kötüyü kendi ideal benliğinin negatif imgesi olarak küçümser, kötüyü sadece kendi gizli arzuların canlandırıcıları olarak seyretmez, aynı zamanda bu arzuların karşılanmasına karşı gizlice işleyen güçlerin safında yer alır. Bu "içsel mücadele"nin³¹ bir sonucu olarak izleyici kendi iyiliği için tekrardan hoşlanmaya başlar ve kurgunun inşa ettiği ve yıktığı hazı yeterli görür. Böylelikle melodramlar belki de onun hayatının ve ev içi faaliyetinin anlamsızlığı ve tekrarı gerektiren niteliği ile uzlaşmasına yardımcı olur.

Demek ki melodramlar izleyiciyi "iyi anne" olarak belirlerken, kötünün kişiliğinde dişil öfke için bir çıkış sağlarlar: özellikle, gördüğümüz gibi, izleyici kadınların genellikle yaşadıkları aynı kaygıların ve suçluluğun erkeklerle de acı verdiğini ve onların da çizgiyi aştıklarında benzer türde cezalarla karşılaşmalarını görerek doyuma ulaşır. Ancak bu öfke her an nötralize edilir, çünkü izleyicinin nefret duygusunun özel objesidir. Neredeyse herkese sempati duymaya teşvik edilen izleyici, düş kırıklığının acısını, kendi güçsüzlüğünü kabul etmeyen, utanmazca kendi çıkarını kollayan tek bir karakterden çıkarır. Kadının öfkesi kadının öfkesine yöneltilir ve sonsuz bir döngü yaratılır.

Ancak kötü asla başarılı olmazsa ve izleyicinin çatışan arzularına uygun olarak sonsuz tekrara mahkûm edilirse, o zaman açıktır ki, izleyici de asla sürekli olarak başarısızlığa uğramaz. Zaman zaman görül-

düğü gibi bir kötü düzeldiğinde hemen bir yenisi onun yerini alır. Ne var ki, genellikle popüler bir kötü melodram süresince aynı karakter olarak kalır. Ve eğer kötü daima engellendiği için sürekli olarak başarısızlığa uğruyorsa, hatırlamamız gerekir ki, iyi karakterlerden daha fazla acı çekmez. Bu iyi karakterler kendi kaderlerine müdahale etmeyi bile denemezler. Bu da, iynin çektiği acıların karşılığını veren ve kötüyü cezalandıran bir sonuç gerektiren melodramın alışılmış gereklerine ters düşebilir. Melodramlar gelişirken, kadınların öfkesinin canlı olduğunu, gerektiği gibi olmasa da sürekli olarak hatırlatırlar.

III

Eleştirmenler melodram anlatı biçiminin neden özel olarak kadınlara hitap eder görüldüğü hakkında öteden beri spekülasyon yapmışlardır. Ingmar Bergman'ın *Scenes from a Marriage*'ini inceleyen Marcia Kinder, melodramın "açık-sonlu, yavaş gelişen, çok düğümlü" yapısının "kadın cinselliğinin kalıpları ile uyum içinde" olduğunu saptar.³² Bu kesinlikle makul bir açıklamadır. Öte yandan, anlaşılmış olmalı ki, bir anlatı biçimi olarak melodram evdeki kadının "uygun" psikolojik mizacı da yansıtır ve besler. Nancy Chodorow bize kadınların evdeki çalışmaları hakkında güzel bir betimleme sağlar ve bu çalışmayla iş gücüyle yapılan çalışma arasındaki zıtlığı gösterir:

Kadınların ev içi faaliyetleri, çocuklarla sürekli bağ kurmayı ve ilgilenmeyi ve yetişkin erkeğin ihtiyaçlarına uyum sağlamayı gerektirir. Bunların ayrı ayrı değil, birbirine bağlı olması gerekir. Sürdürme ve yeniden üretme çalışması tekrarlanan ve rutin hale gelen süreklilik ile nitelenir ve belirlenmiş bir ardıllığı veya ilerlemeyi gerektirmez. Bunun tersine, iş gücü ile gerçekleştirilen çalışma -"erkeğin çalışması" muhtemelen sözleşmeli, daha özgül olarak sınırlanmış olmakta ve tanımlanmış bir süreklilik ve ürün nosyonunu içermektedir.³³

Melodramların kadınları ekrandaki insanların hayatlarına katılmaya -"bağlantı kurmaya"- teşvik etme tarzlarını görmüş bulunuyoruz. Popüler gece dizisi *Dallas* ile bir mayaslama öğretici olacaktır. Burada karakterler oldukça çekici hale getirilmişlerdir; onların dünyası ile ortalama izleyicinin dünyası arasındaki fark daha büyük olamaz ve bu farklılık sürekli vurgulanır. Melodramlarda ise, tersine, ihtişam ve zenginlik daha mütevazı boyutlardadır. Karakterler görünüşleri insanı çarpacak

kadar çekici değildirler. Yeterince, öyle ki, bir Henry James romanındaki gibi, piyasadaki enflasyondan daha heyecan verici sorunlar hakkında da endişe duyabilecek ölçüde zengindirler. Ancak bunlardaki çekicilik ve zenginlik *Dallas*'daki kadar zihinleri meşgul etmez. Kuşkusuz melodram dünyası aslında ortalama izleyicinin dünyasından çok *Dallas*'ın dünyasına benzer, ancak karakterler ve olaylar, Barthes tarzında bir deyim kullanırsak, ortalamayla ifade eder. Bu durum melodram tiryakilerinin melodram karakterlerinin tıpkı kendisi gibi oldukları düşüncesini açıklar. Öte yandan hiç kimse *Dallas*'daki Ewing ailesi hakkında benzer bir iddiada bulunamaz. Sonuçta fantezi ile gerçek hayat arasındaki sınırların zaman zaman karışması (örneğin, melodram tiryakilerinin "karakterler"e mektup yazarak onlara sorunları hakkında tavsiyelerde bulunmaları gibi), Chodorow'un zevce/anne tarafından yaşandığını söylediği psikolojik kaynaşmanın, bu örneklerde, *izleyicinin* karakterler ile yaşadıklarına uygun düştüğünü gösterir.

Melodramlarda kadınların bağ kurma arzularını uyarmanın bir diğer yolu, sürekli klostrofobik yakın çekimin kullanılmasıdır. Genellikle karakterin taşıdığı ifadeye yalnızca izleyenin tanık olması sağlanır. Bu ifade karmaşıktır ve incelikle kodlanmıştır; zafer, acı, umutsuzluk, şaşkınlık gibi bilinen bütün ifadeleri kapsar. Melodramlar, eril göz hazzına hitap eden, genellikle kadın bedeninin bölünmesini ve fetişleştirilmesini merkez alan diğer popüler biçimlerle tam bir zıtlık içindedir. En popüler dişil görsel sanatta, yakın plandan yüz çekimleri öyle ısrarla kullanılır ki, karakterlerin vücutları olduğunu unutmak bile kolaydır. Bir eleştirinin şunu belirtmesi anlamlıdır: "Sinema çağından önce bir yüz ancak bir sevgilinin veya bir annenin yakından gördüğü bir şeydir."³⁴ Melodramlar annenin bakışlarını harekete geçiren bir görsel sanat olarak görülürler-ancak, başkalarının durumu hakkında kaygı uyandırmak için. Yakın çekim, izleyicinin, başka insanları "okuma", belirli bir anda onların (sözle ifade edilmeyen) duygularına duyarlı olma konusunda eğitilmesini sağlar.

Chodorow kadınların ev içi çalışmalarındaki "bağlantılılık"ı vurgular, ancak bu görünümün sadece yarısıdır. Evli kadının, ruh halleri muhtemelen birbiriyle çelişen çeşitli insanlarla sık sık ilgilenmek zorunda kalması, ayrıca yapmakta olduğu şeyi anlık ortaya çıkan çeşitli çatışma ve sorunlarla başa çıkmak için bırakmaya hazır olması gereği, yaptığı işi daha da karmaşık hale getirir. İş gücünü kullanan çoğu işçinin aksine ev kadını enerjisini tek bir görev üzerinde yoğunlaştırmak-

tan kaçınmak zorundadır. Aksi halde akşam yemeği yanabilir, bebek düşüp bir yerini kırabilir (bir keresinde "Ryan's Hope"da olduğu gibi: kötü, aşka öylesine dalmıştır ki, bebeğine göz kulak olmayı unutmıştır). Ev kadını, pek çok yaratıcı kadının üzücü bir biçimde anladığı gibi, bir dalgınlık hali içinde iş yapar. Tillie Olsen *Silences*'da şöyle yazar: "Herhangi bir başka insan ilişkisinden çok daha bunaltıcı olan anelik anlıksal olarak daha fazla kesintiye uğratılabilir, karşılık vermeye hazır ve sorumlu olmak anlamına gelir... Bu, düşünceye dalmak değil, alışkanlık haline gelen dalgınlık, süreklilik değil kesinti, sürekli değil spazmodik çalışmaktır."³⁵ Her gün seyredilen televizyon kadınların dalgınlığa, kesintiye ve spazmodik çalışmaya alışmasında bir rol oynar.

Bu gözlemlerin mevcut televizyon teorisi bakımından önemli sonuçları vardır. *Television: Technology and Cultural Form* başlıklı kitabında Raynond Williams televizyon programlarında bir gösteri tipinden diğere veya bir gösteri bölümünden reklam bölümüne geçilmesinin "kesintiler" -bir ruh halinde, bir öyküde olarak görülmemesi gerektiğini, bunların bir bütünün parçaları olduğunu öne sürer. Williams çeşitli programların birbiriyle ve reklamlarla etkileşimini betimlemek için "akış" terimini kullanır. "Akış, olgusu," der, "merkezi televizyon deneyimi"ni tanımlar.³⁶ Williams'a karşı, melodramların içindeki akışın, tıpkı melodramlar ile diğer program üniteleri arasında olduğu gibi, kadınların evdeki işlevlerini tam olarak yerine getirmelerini kesintiye uğratabilecek önemde olma ilkesini pekiştirdiğini öne süreceğim. Başka deyişle, Williams'ın, "merkezi televizyon deneyimi" tamamen merkezsizleşmiş bir deneyimdir.

Baudelaire üzerine bir makalesinde Walter Benjamin, "merkezden uzaklaşma sanatı," diye yazdı, "ki küçük adam Lunapark gibi yerlerde bu konuda eğitim kazanabiliyordu, işsizlikle birlikte geliştirdi."³⁷ Melodramlar da "merkezden uzaklaşma sanatı"nda eğitim sağlarlar (ve geçerken belirtmeliyiz ki, gece "melodram"ı *Dallas*'ın ve onun yan ürünleri ile benzerlerinin bir ekonomik kriz ve artan işsizlik döneminde gelişmesi muhtemelen rastlantı değildir). Ev kadını, kuşkusuz, bir bakıma tıpkı Lunapark'taki küçük adam gibi işsizdir, ancak bir bakıma da sürekli çalışır - yaptığı iş, tıpkı bir melodram gibi, asla tamamlanmaz. Ayrıca, belirttiğimiz gibi, görevleri ev içi görevler ve aile ile ilgili olanlar arasında bölünmüştür ve izlediği televizyon programları onu parçalanmış bir hayatın hazlarına katarak tek bir noktada var olmaktan kurtarır.

Kesintiler, Benjamin'in düşündüğü gibi, bütün sanatların temel araçlarından biridir, ancak kuşkusuz melodram herhangi bir başka sa-
nattan daha büyük ölçüde kesintilere dayanır.³⁸ İtiraf, kavgalar ve
yeniden bir araya gelmeler, telefonun çalması, beklenmedik ziyaretçi-
ler, karşı itiraflar, felaketler ve bir kurgudan diğerine geçişler ile sü-
rekli kesintiye uğratılır ve ertelenir. Bu kesintiler hem usandırıcı hem
de haz vericidir: heyecan verici bir öyküden koparılıyorsak, en azından
bitmeyen bir başka öyküye bağlandığımız için rahatlarız. Evdeki (ide-
al) anne gibi aynı anda bir çok olayla ilgilenmek durumunda kalırız ve
bütünlüklü ve uzun süreli bir meşguliyetin lüksünden yoksun bırakılırız.
Reklamlar bir başka, ancak bu kez gösterinin *dışında* meydana gelen
bir kesinti oluştururlar. Reklamlar ev kadınlarına küçük sorunlar ve
bunların çözümlerini sunarlar, melodramların bütün o endişe verici
umutsuz ikilemelerine tanık olduktan sonra izleyici, lekeli bir gömlek
veya kirli bir döşeme de olsa bir şeylerin temizlendiğini görerek tatmin
olur.

Gündüz reklamları ve melodramlar daha çok ev içi hayatı konu alı-
yorlarsa da, bu iki ev görüşünün antitez oluşturduğu görülür, çünkü rek-
lamların esas olarak ilgilendikleri, melodramların özellikle atladıkları
şeylerdir. Çocuk bezleri, sararmış kirli yığınları gündüz televizyon rek-
lamlarının dünyasını oluştururlar ve melodramlar tarafından "Başka
Dünya" uğruna reddedilirler. Bir melodramın da başlığını oluşturan bu
"Başka Dünya", öyle bir dünyadır ki, içinde yaşayan karakterler yalnız-
ca insanlığın "büyük" sorunları ile ilgilendirler: cinayet, aşk, ölüm gibi.
Ancak bu antitezler kadının kültür içinde (ya da, daha doğrusu, çevre-
sinde) yerine getirdiği işleve dair derin bir gerçekliği cisimleştirirler:
hem moral ve ruhsal rehberler olarak ve hem de ev içinde yapılan tat-
sız işler olarak: aşırı uçlar arasında gidip gelerek, ama kuşkusuz ikisini
bağdaştırmakta zorlanarak, bazen biri bazen diğeri.³⁹

Aynı şekilde, izleyiciyi bir başka gündüz televizyon eğlencesi olan
bigi yarışmalarından melodramlara yönelten ruh hali de bir tür kesinti
oluşturur. Tıpkı ev kadınının monoton, tekrarlanan işe katlanmak zo-
runda olması, ama zaman zaman ve istediğinde yatak yapan, bulaşık yı-
kayan bir tür otomat olarak oynadığı rolden, başkalarının duygularını
yaşamaya geçebilmesi gibi. Gece televizyonu da ruh halinde komedi-
den drama doğru bir değişiklik sağlarken, bu değişikliğin gündüz prog-
ramlarındaki kadar aşırı olmadığı belirtilmelidir. Yarışma programları
izleyiciye her gün heyecanla oynanan ve tekrar oynanan aynı oyunu su-

nar ve her oyun başarı veya başarısızlıkla tamamlanan, kendi sınırları olan bir ünite oluşturur. Melodramlar, tam tersine, çözümleri ve düğümleri sonsuza kadar erteler ve başarı nosyonunun altını oyarlar.

Böylece gündüz televizyonunun formel özellikleri kadınların ev içinde yaptıkları işin ritmine oldukça uyur. Çeşitli programların ve reklamların akışı kadar, kişisel melodramlar da, tekrar, kesinti ve dalgınlığı haz alınabilir hale getirme eğilimindedirler. Ancak daha da ileri gidebilir ve kadın izleyiciler için bizzat algılamamanın bir dalgınlık durumu içinde gerçekleştiğini belirtebiliriz. Benjamin'e göre, "bir dalgınlık durumu içinde algılama asıl uygulama araçlarını filmin içinde bulur."⁴⁰ Ancak şimdi, televizyona sahip olduğumuz için bu bakımdan filmin ötesine geçildiğini, en azından gündüz programlarında böyle olduğunu görebiliriz. Nitekim, gece programlarının yanı sıra pek çok filmin tüketilmesi bazı bakımlardan fabrika veya büroda çalışma durumunu özetler: izleyici pasiftir, hareketsizdir ve bütün dikkatini önündeki nesnede toplamıştır. Ve çok "saçma" olduğu iddia edilen bir program bile, eğer kurgudan bir anlam çıkarılacaksa oldukça güçlü bir yoğunlaşmayı gerektirir. Ancak ev kadınının boş zamanı çok belirgin bir biçimde sınırlandırılmış olmadığı için, eğlencesinin genellikle iş üzerinde tüketilmesi gerekir. *The Complete Soap Opera Book*'un yazarlarından biri bize şunları söyler:

Tipik tiryakinin, bir elinde toz bezi diğerinde yer bezi, yemek yaparak, bebek bakarak, telefonlara cevap vererek günlük koşuşturma içinde olduğu farzedilir. Bu meşguliyet sırasında *Backstage Wife* ile ilgilenmek için olanca yoğunlaşma gücünü kullanamayabilir.⁴¹

Bu, melodramların verdiği "gerçek" duygusunu kısmen açıklar. Senaryo yazarları ev kadınının içinde bulunduğu zihin karışıklığını dikkate alarak öykünün önemli öğelerini birkaç kez tekrarlamaya özen gösterirler. Böylece, iki karakter arasında, ilişkide kesin bir kopuşa yol açacağı düşünülen bir münakaşa olursa, izleyicinin durumu anlaması için aynı münakaşanın küçük değişikliklerle birkaç kez tekrarlanması gerekir. "Temiz kopuşlar" -kuşkusuz üstün bir kurgu gerektirir- melodramlarda imkânsızdır. Benjamin, sinema hakkında yazarken, yol açtığı tepki türleri bakımından yeni sanata en çok benzeyen geleneksel sanat olarak mimariyi ele alır. Her ikisinde de bir ölçüde bir dalgınlık durumu ağır basar: yani, her ikisi de "alışkanlık nedeniyle fazla dikkat çekmeme" özelliği taşırlar.⁴² Bu bağlamda Dadaist Eric Satie'nin mobilya

müzik kavramını hatırlamak ilginç olacaktır. Bu müzik insanlar işleriyle uğraşırken veya birbiriyle gevezelik ederken özümlenir. Televizyon, mobilya sanat metaforuna tam olarak uyar, ancak vurgulanmalıdır ki, bu sanat restoranlarda vb. çalınan hafif müzik gibi sadece geri planda kalan bir ses olmanın ötesindedir. Melodramlar, herhangi bir tiryaki ile yapılacak bir görüşmenin hemen ortaya koyacağı gibi, pek çok kadın için büyük bir anlam taşır.

İronik olarak televizyon eleştirmenleri durmadan melodram izleyicilerini kendilerini hayalciliğe kaptırmakla suçlarlar. Başka deyişle, gerek yüksek sanat eleştirmenleri ve gerekse politik eğilimli eleştirmenler, farklı kaygılar tarafından motive edilmiş olmakla birlikte, gündüz televizyonunu ev kadınının içinde bulunduğu gerçek durumdan *ayırıldığı* için mahkûm etmekte birleşirler. Bana kalırsa, düşünce tarzının ayrılması veya ayrılabilirliği ev kadınının, yaşadığı gerçek durumun *içinde* etkin işlev görmesi bakımından önemlidir ve bu düzeyde televizyon ve onun yol açtığı söylenen dalgınlıklar, aldıkları özel biçimlerle birlikte kadınların yaptıkları işle yakından bağlantılıdır.

IV

Erkeklerin ve kadınların kendi hayatlarını yaşama tarzlarındaki farklılıklar nedeniyle "anlatı hazzı"nın erkekler ve kadınlar için bazen çok farklı anlamlar taşıyabildiğini görmek şaşırtıcı değildir. Bu önemli bir noktadır. Feminist eleştiri çok sık olarak anlatıdan alınabilen sadece bir tür haz olduğunu, bunun da esas olarak eril bir haz olduğunu üstü kapalı biçimde belirtir. Dolayısıyla, feminist sanatçıların öncelikle bu haz alma türüne meydan okumaları gerektiği ve bir feminist estetik ile feminist bir üslubun hiç yoktan inşa edilmeye başlanması gerektiğini ima ederler. Bence bu hatalı bir konumdur, çünkü bizi sürekli olarak bir hasım rolünde, daima savunmada, daima aileden şikâyet eden fakat asla evi terk etmeyen bir konumda tutar. Feminist sanatçılar hiç yoktan başlamak zorunda değildirler; ayrıca, kadınların aldıkları hazın mevcut biçimler içinde ifade edilmekte olduğuna dair, bu haz şimdiki halde patriyarkinin hizmetinde olsa bile, ipuçları arayabilirler. Bir feminist sinema teorisyei olan Claire Johnston, "sinema nosyonunu hem bir politik araç ve hem de eğlence olarak" birleştiren bir strateji öne sürmüştür:

Uzun süre bunlar ortak zemini dar, birbirine zıt iki kutup olarak görülmüştür. Sinemada yaptığımız objektifleştirmeye karşı

durmak için, kollektif fantezilerimiz serbest bırakılmalıdır: kadın sineması çalışmayı arzu aracılığıyla cisimleştirmelidir: böyle bir hedef eğlence sinemasının kullanılmasını gerektirir. O zaman eğlence sinemasından çıkarılan fikirler politik sinemayı enforme etmelidirler ve politik fikirler de eğlence sinemasını enforme etmelidirler: iki yönlü bir süreç.⁴³

Açıktır ki, kadınlar melodramları oldukça eğlendirici bulurlar ve bu programların verdiği hazın analizi feministlere sadece bu hazzı meydan okumanın yollarını değil, aynı zamanda bunu kendi sanatsal pratikleri ile birleştirmenin yollarını da sağlayabilir.

Melodramların asla tam bir sonuca varmamaları olgusu genellikle bütünüyle olumsuz bir özellik olarak değerlendirilmiştir. Roland Barthes'ın anlatı yapıları ve ideoloji teorilerinden hareketle melodramları, bütün sorunları çözmede başarısız oldukları için bütünüyle mahkûm eden Dennis Porter şunları söylemiştir:

Geleneksel olarak sonuca dayanan kurgu ve dramının aksine, melodramlar, sürekli olmayan süreci, bir zirveyi ve bir çözümü değil de mini zirveleri ve geçici sonuçları ortaya koyarlar. Bunların kurguyu asla muallakta tutmayacak şekilde sunulması gerekir. Bu nedenle melodram olaylar sıralı olmadan süreklilik sağlayan dramadır. Olayların sırası sürekli değiştirilir, ama asla geleneksel olarak doğru bilgiye geçişi sağlayan geri dönülmez bir değişiklik tanımlanmaz. Gerek aktörler gerekse izleyenler için hiç bir eylem sonucun müthiş ışığında gösterilmez.⁴⁴

Aslında bunlar anlatı biçiminin ideolojisini analiz etmeye çalışan birinin garip sözleridir. Bunlar, "alçak" sanatın değersizliğini kanıtlamaya hevesli bir "yüksek" sanat eğiliminin bizi nasıl yüksek sanat talep etmeye götürebildiğini ve bunu itiraf etmekten genellikle kaçındığımızı mükemmel biçimde canlandırırlar. "Gelişme", "zirve", "çözüm", "geri dönülmez değişiklik", "doğru bilgi" ve "sonuçlar" gibi terimler kesinlikle bir ideolojiye bağlıdırlar. Barthes'ın gözlemlediği gibi bunlar "klasik metafizikle bağlantılı"dırlar. "Doğrunun tamamlanmamış bir konuya dayandığı, sonucun hemen ortaya çıkması için duyulan beklenti ve arzu-yu temel alan *hermeneutic* (yaklaşık olarak: yorumsal, tefsiri-ÇN.) anlatı, anlam ve doğrunun, istek ve isteğin yerine getirilmesinin *kerygmatic* (yaklaşık olarak: beklentiye dayanan-ÇN.) uygarlığıyla bağlantılı...dır."⁴⁵ Çünkü klasik anlatıyı eleştirmek, örneğin, şüpheli bir süreklilik nosyonunu temel alır ve o nedenle melodramı eleştirmek, bizi her-

hangi bir yere, kesinlikle "bilgisizlikten doğru bilgiye" ulaşmaz. Farklı bir yaklaşım gereklidir.

Luce Irigaray, kadının kendisini "yeniden keşfetmesi"ni betimlerken şöyle yazar: "Bu , hiç bir sınır konulamayan ve her şeye rağmen tutarsız olmayan, genişleme halinde bir tür evrendir."⁴⁶ Bu betimleme ile bir üslup olarak melodram arasındaki benzerlikler çarpıcıdır. Melodramların izleyici üzerinde bütünüyle olumsuz bir etki yaratmayabileceklerini; bir -inkârgücünü, toplumumuzda tipik (ve eril) olan haz kalıplarının inkârını sağlayabileceklerini gösterir. Bu meydan okuma, ayrıca, şimdiki edebiyat ve film teorisinde yer alan bir şeye çok benzer. Teorisyenler "klasik metin"in okur veya izleyicide yarattığı birlik ve bütünlük yanılmasını bozan metin türünün yarattığı hazza yakın zamanda işaret etmişlerdir. Bu nedenle yapısalcılardan bu yana vurgu "konunun merkezleştirilmesi" üzerinde olmuştur. Ancak gördüğümüz gibi, kadınlar kendi hayatlarında, faaliyetlerinde ve bazı haz biçimlerinde zaten "merkezsiz"leştirilirler -"merkez ötesi" olurlar. Mark Poster'ın *Critical Theory of the Family*'de belirttiği gibi, "evrenin merkezi olma duygusu burjuva erkeğin tipik ego-yapısıdır."⁴⁷ Bu olgu bana bir feminist estetik formüllendirmekle ilgilenen herkes için çok önemli gibi geliyor. Aslında melodramların hâlâ embriyonik olmakla birlikte gelişmekte olan bir feminist estetik ile tamamen ilgisiz olmadıklarını tartışmak istiyorum.

Melodramların yapısında bunların sonsuza kadar süreceğine dair derin ve üstü kapalı bir vaat yer alır."⁴⁸ Durum bu olunca, ilgi zorunlu olarak anlatının akışını geciktiren ve erteleyen olaylar üzerinde odaklaşır. Bu sürekli kesintiler bir yandan arzuların yerine getirilmesinde karşılaşılan muazzam güçlükleri canlandırarak ev kadınına kaçırılmış fırsatlar için teselli duygusu sağlar. Ama öte yandan, Porter'ın isabetle, "sürekli olmayan süreç" dediği şey, bir nosyon olarak, pek çok yenilikçi kadın sanatçının benimsediği bir şeydir. Örneğin, Nathalie Sarraute'yi överken Mary Ellmann şu gözlemlerde bulunur:

romanın alabileceği hızla (değil), sadece onu geciktirmesi gereken ayrıntılarla ilgilenir. Kendi romanını tartışırken Nathalie Sarraute sürekliliğe tamamen karşıdır. Sıradan dialoğu değerlendirirken onun hızından hoşlanmaz: kişinin bir sözün sonuçlarını düşünecek, tutumlu bir biçimde konuşacak ve dinleyecek, asıl konuya doğru ilerleyecek -kuşkusuz "kendi davranışını düzenlemek için"- "zaman" yoktur."⁴⁹

Melodramlar da benzer biçimde sürekliliğe karşıdırılar.⁵⁰ Sarraute'un çalışmasının geleneksel roman biçimine karşı olması gibi, melodram da klasik (erkek) film anlatısına karşıdır. Bu anlatı maksimum eylem ve minimum, daima gerektiği kadar dialogla düzeni restore etme tarzına hız kazandırır.

Melodramlarda önemli olan , kişinin bir ifadenin sonuçlarını düşünmek için yeterli zamana, müsrifçe konuşabileceği ve dinleyebileceği zamana daima sahip olmasıdır. Eylemler ve zirveler sadece ikinci dereceden önemlidir. Bunun melodramları başka türlü göstermek için kasten yapıldığı düşünülebilir. Melodramların kesinlikle gülünç denecek sayıda zirve ve eylem içerdikleri görülür: insanlar daima şantaja maruz kalırlar, büyük ameliyatlar geçirirler, ölürlər, her defasında gebelikle sonuçlanan evlilik dışı ilişkilere girerler, kaçırlırlar, delirirler, belleklerini kaybederler. Fakat gerçek hayatta olduğu gibi (sürekli olarak söylenir) bir düğün veya bir cenaze töreni dağılmış aileleri birleştirmeye yarar ve bu yüzden melodram felaketleri insanların biraraya gelmeleri, birbirleriyle karşılaşmaları, yoğun duyguları keşfetmeleri için uygun fırsatlar sağlar. Örneğin, insanları hastaneye yatırmak bir avantaj sağlar. Hastanede hareketsiz kalacakları için başkalarıyla konuşmaya, onların söylemek zorunda oldukları şeyleri dinlemeye zorlanırlar. Ve bekleme odalarına hapsedilen (bazı bakımlardan kadınların evleri için uygun bir metafor) arkadaşlar ve aile üyeleri, meydana gelen en son trajediye dair duygularını tartışabilirler ve genellikle bitmeyecekmiş gibi görünen bir bekleme süresince, aralarındaki ilişkilerin yanı sıra ortak dostlarının içinde bulundukları durumu da analiz etmeye koyulurlar. Böylece, zirvenin zorlukların çözülmesi işlevini yerine getirdiği tipik erkek anlatısına dayanan filmin tam tersine, melodramın "mini zirveleri" zorlukları oluşturma ve karakterlerin hayatlarını basitleştirecek yerde karmaşılaştırma işlevi görürler.

Bundan başka, kadın anlatılarının çoğunda görüldüğü gibi (Sarraute'u güçlü bir biçimde etkileyen Ivy Compton-Burnett'in kurgusu gibi), melodramlardaki dialog hilelerle doludur. Sorunu bir kez daha Porter'la birlikte ele almam gerekiyor. Porter şöyle der: "Burada kullanılan dil, konuşanın kastettiği şeyin az çok dışında bir anlamın daima mümkün olduğunu tek başına doğrulayan ve gösteren bir türdedir."⁵¹ Daha doğrusu, melodramlarda kastedilen ile gerçekten söylenen arasındaki kopukluk genellikle çok geniştir. Gömülü kalması istenen sırlar yoğunlaşma anlarında ağızdan kaçırılabilir veya bir karakter bunla-

nı anlatmak için büyük bir arzu duyduğu bir sırada açığa vurulmayabilir. Bu durum, gece televizyon programlarından ve klasik Hollywood filmlerinden çok farklıdır. Bu gösterilerde bir sırrın bütünüyle ifşa edilmesi genellikle düzenin yeniden sağlanmasını başlatır veya sağlandığını ilan eder. O zaman Marcus Welby hastasının tedaviyi kabul etmesini sağlayabilir; Perry Mason masumu beraat ettirebilir ve suçluyu cezalandırabilir. İtirafın gerekliliği, Michel Foucault'ya göre, sayesinde iktidara sevk edilerek boyun eğdiğimiz araç, içtenlikle onaylanır.⁵² Öte yandan melodramlarda, itirafın sonuçları genellikle iki yanlıdır; karakterlerin bazılarını rahatlatma sağlar, diğerleri için öldürücü sonuçlar yaratır. (Burada da, tartışmakta olduğumuz melodramların geleneksel melodramlardan nasıl ayrıldığını görebiliriz. Eric Bentley'i izleyen Peter Brooks bunu aşırılık dürtüsüyle, yasaklama ve baskının üstesinden gelinmesiyle tanımlamıştır: "Türün varlığı her şeyi söyleme imkân ve zorunluluğuna bağlıdır.")⁵³ Ayrıca, melodramlarda bir karakterin bir başkasıyla kendi tarzını değiştirerek konuşabilmesinin çok nadir görülmesi de dikkat çekicidir. Çoğunlukla kendi benliğinin farkında olmak başlı başına bir felaket oluşturur. Oysa Marcus Welby'in yapmak zorunda olduğu şey, kendisine dair anlık duygu ve üzüntülerini sözle ifade etmek ve karakteri büyük bir kişilik değişimine uğratmaktır. Belki de toplumumuzdaki kadınlar dilin verdiği hazzın erkeklerden daha çok farkındadırlar -dilinin bir iktidar aracı olarak potansiyel kullanımı konusunda daha az gayretli olsalar da.

Melodramlar sadece kadınların yaşadıkları anlatı hazzının değişik bir türünü ortaya koymakla kalmazlar, aynı zamanda bize Johnston'ın kadınların "kollektif fantezileri" dediği şey hakkında bir çok şey söylerler. Melodramlardaki, pek çok feminist eleştirmeni ümitsizliğe düşüren en güçlü fantezi tam olarak kendine yeterli bir aile fantezisi olarak görünür. Carol Lopate şu sözlerle şikâyet eder:

Gündüz televizyonu... eğer insan içinde yaşamak isterse ailenin herşey olabileceği vaadinde bulunur. Kadın evde kapalı olduğu için gündüz televizyonu, evde yalnız olduğu sırada kadının uzun boş zamanlarını doldurur, onun fantezilerini aşk ve aile dramalarına kanalize eder ve ona içinde yaşadığı hayatın onun ihtiyaçlarını karşılayabileceğini vaat eder. Ancak onun dikkatini yalnızlığına ve tecrit edilmişliğine çekmez ve ona özellikle kendi yalnızlığı içinde bir benlik kazanma imkânına sahip olduğunu telkin etmez.⁵⁴

Melodramlardaki ailenin izleyicinin kendi ailesinin bir ayna imgesi olduğunu gösteren bu sözler yakın ilgiye değer. Ancak pek çok izleyici için durum kesinlikle böyle değildir. İzleyicinin baktığı ve belki de özlem duyduğu şey, kendi tecrit edilmiş çekirdek ailesinin tam zıddı olan, bir tür -genişletilmiş ailedir. Pek çok melodram, hepsi aynı şehirde yaşayan, hepsi birbirinin hayatıyla çok yakından ilgili bir geniş ailenin çeşitli kuşaklarının yaşantılarını izler. Buradaki fantezi gerçekten bir "kollektif fantezi"dir, ancak izleyicinin kendisini rahat hissedebileceği şartları koyar. Bence Lopate söylevini bir dişil yalnızlık çağrısıyla sona erdirmekle hata yapmıştır. Çünkü kadınlar zaten çok uzun süre yalnız kalmışlardır ve haklı olarak bu duruma içerlemektedirler. Aile konusunda insanı düşünmeye sevk eden makalesinde Barbara Easton, aile pek çok kadının yalnızca geçimini sağladığı için, bu desteği zayıflatmaya istekli feministler tarafından yalnızlığa terk edilen bu kadınların doğruya dönme eğiliminde olduklarını belirtir. Anita Bryant ve Marabel Morgan gibi insanlar, Easton'ın deyişiyle, "bir gerçeklik temeli olan toplumsal tecrit korkularıyla beslenirler".⁵⁵ Melodramlar da aynı şeyi yapar.

Melodramın, *gerçek* kaygıları yatıştırdığını, *gerçek* ihtiyaçları ve arzuları karşıladığını, bütün bunları çarpıtıyor olsa bile, anlamak önemlidir. Topluluk fantezisi sadece gerçek bir arzu değil (kitle kültürünün daima uydurmakla suçlandığı "sahte" arzuların zıddı olarak), aynı zamanda sağlıklı bir arzudur. Feministler olarak bizler bu ihtiyaçları kitle kültürünün sağladığından daha yaratıcı, dürüst ve ilginç biçimde karşılayacak tarzları tasarlama konusunda bir sorumluluğa sahibiz.

SON SÖZ

Kitle sanatı eleştirisi çoğu kez yorucu bir iş olabiliyor. Bir yüksek kültür şampiyonu okuyan ve izleyen insanların tat alma yetenekleri ve duyarlıkları azaldığı için üzülecektir. En azından Q. D. Leavis'in *Fiction and the Reading Public*'inin 1932'de yayımlanmasından bu yana pek çok "yüksek sanat" eleştirmeni, kitle sanatının zihinleri körelttiğini ve bu sanatın tüketicilerini büyük eserlerin güzelliklerini değerlendiremez hale getirdiğini düşünmüşlerdir. Beklenenin aksine, Marksist eğilimli eleştirmenler bütünüyle farklı bir tutum almamışlardır. Kuşkusuz, bu eleştirmenler kitle sanatının tat alma duygusunu azaltma eğilimini kötülemekten çok, kitlelere "yapay bilinç" empoze etmesinden şikâyet etme eğilimi gösterirler. Ne var ki, her iki grup da kitle sanatını incelerken onu yüksek sanatın karşısına koymayı, böylece ikincisinin politik ve/veya estetik üstünlüğünü kanıtlamayı gerekli görmüşlerdir.

Yakın zamanların kıtasal (Avrupa-ÇN.) teorisi bize gerek Leavis ve onu izleyenlerin, gerekse Frankfurt okulunun fikirlerini yeniden değerlendirebileceğimiz mükemmel bir konum sağlar. Çağdaş teorisyenler kitle kültürünü incelemek için yaptıkları çalışmadan gerekli sonuçları her zaman tam olarak çıkarmış olmasalar da, yazdıklarının çoğu yüksek kültürün ve kitle kültürünün yapısı hakkında öne sürülen beylik görüşlere güçlü karşı çıkışları içerir. Örneğin Althusserci Pierre Macherey sanat eserinde, yapısal birliğin, "üstü örtülü düzen"i aranmasını kabul etmez. Bunun yerine önerdiği şudur:

[sanat eserinin] iddia ettiği düzen yalnızca tahayyül edilmiş bir düzendir; düzensizliğe, ideolojik çatışmaların kurgusal çözümüne yansıtılır. Bu çözüm öylesine hassastır ki, tutarsızlığın ve yetersizliğin öne çıktığı yerde metnin her harfinde apaçıktır. Artık bu bir kusurlar meselesi değil, zorunlu muhbirler (informers) meselesidir... Eser, kendi üslubunu, bizi eserin sınırları olan bir çatışmanın aktif varlığıyla özdeşleyen bu yetersizlikten türetilir. Eserin kusurunda yeni bir gerçeklik ifade bulur.

Macherey'in akıl yürütmesi, mantıksal sonucu bakımından aşırı bir konuma götürür. Çünkü, kusurlara böylesine ayrıcalık bir statü verildiğinde, her geleneksel estetik standardın kusurlu bulunduğu kitle sanat eseri yüksek sanat eseri karşısında bir tür üstünlük kazanır. Bununla birlikte, bu yeni vurgu, politik eleştirmeni, kitle kültürel metin ve onun tüketicileri hakkında Macherey'in "bir bilginin açığa vurulma biçimi" dediği şöyle donatır.¹

Örneğin bu kitapta, Harlequin Romanları ve Gotik romanlar için sonuçların çok önemli olmakla birlikte tehlikeli olduğunu tekrar tekrar gösterdim. Her iki metinde de, kaba, (hattâ katil) erkeklerin duygusal aşıklara dönüşmesi, bir gerçeklik olarak kadınlara yönelik erkek düşmanlığının ısrarla reddi, ideolojik çatışmalara öyle derinlemesine işaret eder ki, okurlar tekrar ikna edilmek için aynı metne (neredeyse aynı olan metinlere) sürekli dönmek durumunda kalırlar. Melodramları ele alan bölümde Macherey'in, "eser kendi üslubunu... yetersizlikten türetilir" tezinin tam uygulamasına varan şeyi gördük. Zira melodramlarda tahayyül edilmiş bir düzeni düzensizliğe yansıtmak için hiç bir girişimde bulunulmaz. Üslubun düzensizliği, faaliyetleri ve ilgi alanı dağılmış ve bir merkezden yoksun olan evdeki kadının deneyimine uygun bir duygu yapısını ifade eder. Ancak özellikle bu merkezsizleşmiş yapı nedeniyle ki, bu en itibarsız tür, ileri feminist estetikle ve bir bütün olarak ileri eleştirel teori ile aynı çizgide yer alabilir.

Kitap boyunca "kusurlar"ı (yani gerçekçi bir estetiğin kusurları olarak yargılayacağı şeyi) kadınların patriarki altındaki hayatlarında yer alan çelişkileri açığa çıkaran "zorunlu muhbirler" olarak göstermeye dikkat ettim. Metinsel boşluklar veya Macherey'in söz ettiği yetersizlik sık sık eserlerin sınırlarındaki çatışmaların aktif varlığını işaret etmiştir. Örneğin bazı eleştirmenler Harlequin Romanları'nı kadın kahramanları inanılmayacak kadar saf, pasif ve şaşkın resmettikleri ve böylelikle gerçek hayatta pek çok kadının sahip olduğu güç ve zekâyı inkâr ettikleri için kınamışlardır. Ne var ki biz bu "kusur"da acı veren çeşitli psikolojik ikilemlerin kanıtını gördük: örneğin, kadınların, narsizm suçlamasına maruz değillerse kendileri hakkında bilinçsiz oldukları düşünülebilir ve yine kendilerine sürekli olarak başkalarının onlara baktığı gibi bakmak zorundadırlar. Gotiklerde, annenin yokluğu ve bu figürün yerinde anne işlevi gören çeşitli kişilerin bulunması, kadınların hayatlarındaki ilk önemli kişiye yönelik karmaşık duygularıyla başa çıkma konusunda yaşadıkları güçlüğü ifade eder. Ve melodramlarda bizi ilgilendiren

diren şey, televizyon ailesinin modern çekirdek aileyi "yansılama" tarzı değil, görünüşte uyduğu normdan kaçınılmaz olarak gösterdiği sapma biçimi idi. Ev kadınının içinde yaşadığı dünyanın tecridi, yalnızlığı, ağır ve sıkıcı işleri, çok farklı bir dünyanın, "Başka Dünya"nın yaratılmasıyla reddedilir.

Çelişki düşüncesi bu çalışma için önemli, aslında bir bilgilendirme ilkesi, olmuştur. Bu kavram, bazı eleştirmenlerin kitle sanatının sadece bir kaçış sağlayan yapısı üzerinde belirli bir doğruluk payıyla nasıl ısrar edebildiklerini, başka eleştirmenlerin ise kitle sanatının *status quo*'yu meşrulaştırdığı şeklindeki karşıt görüşü nasıl ikna edici bir biçimde öne sürdüklerini anlamamıza yardımcı olur. Her iki taraf da kısmen haklıdır; her ikisinin de yanıldıkları nokta fenomeni basit görmele-rindedir. Yaptığım analizlerin her biri, bu görüşleri onaylamaktan ziyade, kitle sanatının sadece çelişkiler içermediği, aynı zamanda yüksek düzeyde çelişkin bir tarzda *işlev gördüğü* düşüncesini doğrulamıştır: bu tür sanat, görünüşte sadece bir kaçış sağlamakla birlikte, geleneksel değerlere, davranış ve tutumlara eş zamanlı olarak meydan okur ve bunları tekrar doğrular.

Richard Dyer'in, "Entertainment and Utopia" başlıklı mükemmel makalesinde belirttiği gibi, kitle sanatının kaçış sağladığı görülür, çünkü "kaçılacak 'daha iyi bir şey'in imgesini ya da derinden arzuladığımız ama günlük hayatımızın bize vermediği bir şeyi sağlar."² Bu eğlencenin ütopyacı işlevidir. Dyer kitle kültüründe ortak olarak en çok görülen çeşitli ütopyacı duyarlık özelliklerini sıralar: enerji, servet, etkinlik, şeffaflık ve topluluk. Bu terimler popüler kadın anlatılarına açıkça uygun düşmektedir. "Şeffaflık" arzusu -açıklık, dürüstlük, doğrudan olma, belirsiz olmayan ilişkiler için duyulan istek- söz konusu metinlerin hepsinde belki de en ısrarlı biçimde ifade edilmiş arzudur. Bu çalışma boyunca, insanların motifleri, düşünceleri, niyetleri hakkında sorulabilecek soruları uyaran "bilmeceler"i kuvvetle vurguladım. Bu vurguyu kadınların erkeklere bağımlılığı ve ailesinin içinde bulunduğu ruh haline sürekli olarak uyum sağlamak durumunda olan ev kadınının durumuyla ilişkilendirdim. Ütopyacı duyarlığın Dyer tarafından sıralanan öteki özelliklerinden biri, topluluk arzusu, melodramlarda en güçlü biçimde ifade edilen özelliktir. Dyer'in listesine, Harlequin romansları için çok geçerli olan "aşma" (kendini unutma) arzusunu ve Gotik romanların sürekli ilgi konusu olan kadın özerkliği için duyulan arzuyu ekleyeceğim.

Ne var ki, kitle kültürünün tasarladığı ütopya hiç bir şekilde tamamlanmış değildir. Dyer'in belirttiği gibi, "eğlence idealleri, bizzat kapitalizmin [ve bizzat patriyarkinin, diye ekleyebiliriz] karşılamayı vaat ettiği ihtiyaçları ifade eder."³ Bu nedenle, ancak belirli arzular kitle sanatı tarafından geçerli görülürken, diğerleri ihmal edilir, hattâ alay konusu olur. Örneğin Harlequin Romansları'nda iş veya sanatsal yaratı gibi tamamen erkek merkezli olmayan faaliyetlerde kadınların anlam ve zevk bulma ihtiyacı genellikle küçümseir. Melodramlar da, daha ince bir tarzda olsa da, bir kadının bu tür faaliyetlerden doyum sağlayabileceği fikrini zayıflatırlar. Bir melodram kadını pekâlâ hukuk veya tıp gibi alanlarda yer alabilir, ama işte bile muhtemelen zihni aşk hayatıyla meşguldür veya aşk hayatını orada fiilen sürdürmektedir. Böylece, popüler kadın metinleri kadınların kadın-erkek ilişkilerindeki doyumsuzluğuna çıkışlar sağlarken, bu ilişkilerin önceliğini asla sorgulamazlar. Ne de erkeklerin üstünlüğü mitini veya evlilik ve aile kurumlarını açıktan sorgularlar. Aslında patriyarkal mitler ve kurumlar, dışavurum düzeyinde, içtenlikle benimsenirler. Bununla birlikte, bu kurumların ortaya koydukları kaygı ve gerilimlerin bu metinlere duyulan ihtiyacı birinci planda kışkırttığı söylenebilir.

Bu metinlere, atlamalar, çarpıtmalar ve onayladıkları tutuculuk nedeniyle içerlemek yarırsızdır. Önemli olan bunları anlamaktır: bırakalım bu atlamalar ve çarpıtmalar, gizlemeye çalıştıkları çelişkiler ve bunların ardında yatan ve eşit derecede önemli olan korkular hakkında bize bilgi vererek kendilerini ifade etsinler. Zira bu metinler bize, hattâ "sahte bilinç"i korumayı düşünmek isteyenlerimize bile genellikle hitap ederler ve patriyarkal otoriteye meydan okuma faaliyetine aktif olarak katılırlar. Bu metinlerin popülerliğini, iş yerini ve aileyi büyük çapta yeniden yapılandıracak taleplerde bulunmayı artık istemeyen kadınları evlerinde mutlu etmeyi tasarlayan bir grup patriyarkal kapitalistin başarılı komplosuna atfeden teorilerle yetinemeyiz. Evde ve iş yerinde yapılacak değişiklikler -çoğumuzu ürkütüyor, çünkü bunlar sadece toplumsal hayatlarımızın değil, fiziksel hayatlarımızın da bütünüyle yeniden örgütlenmesini gerektiriyor. Feminist görevin radikal bir yapısı olduğuna göre üniversite öğrencilerinin en çok tuttıkları melodramlarda neler olup bittiğini anlamak için zaman zaman bilimsel kadın araştırmalarına ara vermeleri doğaldır. Bu gerçekleştiğinde, bizim için melodramlara sadece karşı çıkmayı bırakmanın, onları ve diğer kitlesel olarak üretilmiş dişil fantezileri kadınlar üzerine yaptığımız araştırmalarla birleştirmenin zamanı gelmiş olacaktır.

Birinci Bölümün Notları

- (1) Virginia Woolf, *A Room of One's Own*, s. 77.
- (2) Joanna Russ, "What Can A Heroine Do? Or Why Women Can't Write".
- (3) Roland Barthes, *Roland Barthes*, s. 121. Bu fikri en çok, özellikle sinema teorisi-
nin ciddiye aldığı görülüyor. Bk., örn., Janet Bergstrom, "Alternation, Segmentation,
Hypnosis: Interview with Raymond Bellour," s. 93.
- (4) Kenneth Burke, *Language as Symbolic Action*, s. 352-53.
- (5) Raymond Williams, *Television*, s. 61.
- (6) *The Example; or the History of Lucy Cleveland*, alıntı, J. M. S. Tompkins, *The
Popular Novel in England, 1770-1800*, s. 117.
- (7) George Eliot, "Silly Novels By Lady Novelists".
- (8) Aşın düşmanlık ifade eden bir makale örneği için bk. Ann Douglas, "Soft-porn
Culture. " Germaine Greer'in *The Female Eunuch*'ünde "Romans" üzerine yazdığı böl-
üm (s. 167-85) bu patavatsız yaklaşımın iyi bir örneğidir. Kadınların popüler edebiyatını
betimleyen gazete makalelerinin çoğu da bu anlayışla yazılmıştır.
- (9) Ann Douglas, *The Feminization of American Culture*, s. 2-3.
- (10) Nina Baym, *Women's Fiction*, s. 29.
- (11) Herbert Ross Brown, *The Sentimental Novel in America, 1789-1860*, s. 289.
- (12) Eliza Vicery, *Emily Haamilton*, alıntı Brown, s. 38.
- (13) Tompkins, *The Popular Novel in England*, s. 148.
- (14) Russ, *What Can a Heroine Do?*, s. 7.
- (15) Alıntı, Brown, s. 49.
- (16) Hannah Webster Foster, *The Coquette (1797)* (New York: Columbia Univ.
Press, 1939), s. 41.
- (17) Tompkins, s. 149.
- (18) Susanna Rowson, *The Fille de Chambre*, alıntı, Brown. s. 48.
- (19) James Hart, *The Popular Book*, s. 64.
- (20) Elaine Showalter, *A Literature of Their Own*, s. 160.
- (21) Brown, s. 282.
- (22) Hart, s. 106.
- (23) Helen Waite Papashvily, *All the Happy Endings*, s. xvii.
- (24) Baym, s. 27.
- (25) Papashvily, s. 171.
- (26) Elaine Showalter, "Review Essay: Literary Criticism", s. 436.
- (27) "Sömürgeleştirilen boş zaman" terimi Stanley Aronowitz'indir. Bk. aynı yazann,
False Promises, s. 51-133.

- (28) Bu söz Hans Magnus Enzensberger'indir. Bk. *The Consciousness Industry*.
- (29) Max Horkheimer ve Theodor W. Adorno, *Dialectic of Enlightenment*, s. 135.
- (30) Frankfurt Okulu'nun konumuna ilginç bir Marksist eleştiri Lillian S. Robinson'ın *Sex, Class and Culture*'ının "Criticism: Who Needs It?" bölümünde (s. 69-94) bulunabilir.
- (31) "Standartlaştırma" teriminin Frankfurt Okulu'nun kullandığı şekilde açıklanması için bk. Theodor W. Adorno, "On Popular Music".
- (32) Fredric Jameson, "Reification and Utopia in Mass Culture", s. 136.
- (33) Hans Robert Jass, "Levels of Identification of Hero and Audience", s. 286.
- (34) Jameson, s. 141.
- (35) Jameson, s. 146.
- (36) Bu söz Stuart Ewen'indir. Bk. *Captains of Consciousness*.
- (37) Leo Spitzer, "Americann Advertising Explained as Popular Art", *Essays on English and American Literature* içinde, s. 263.
- (38) Louis Althusser, "Ideology and Ideological State Apparatuses", *Lenin and Philosophy and Other Essays* içinde, s. 127-86.
- (39) Helene Deutsche, *The Psychology of Women*, c. II, s. 105, 245.
- (40) Douglas, "Soft-porn Culture", s. 28.
- (41) Herbert Marcuse, *Eros and Civilization*, s. 127-43.
- (42) Bk. Enzensberger, s. 110.
- (43) Herbert Marcuse, *Counterrevolution and Revolt*, s. 92.
- (44) Jameson, s. 144.
- (45) Freud'un feminizmle ilişkisine dair en kapsamlı tartışma muhtemelen Juliet Mitchell'e aittir. Bk. *Psychoanalysis and Feminism*.
- (46) Sigmund Freud, "The 'Uncanny'".
- (47) Bk. "The Dissolution of the Oedipus Complex".
- (48) Alıntı, Brown, s. 25.
- (49) Josef Breuer ve Sigmund Freud, *Studies on Hysteria*, s. 41.
- (50) Breuer, s. 46.
- (51) Carolyn Heilbrunn, "Hers", s. 2. 3.

İkinci Bölümün Notları

(1) Harlequin şirketi hakkında şu iki makaleden bilgi edindim: Michael Posner, "Harlequin Novels into Motion Pictures," *Macleans*, 20 Şubat 1978, s. 72-76; Phyllis Berman, "They Call Us Illegitimate," *Forbes*, 6 Mart 1978, s. 37-38.

(2) Harlequin okuyan kadın sayısının bu istatistiklerin yansıttığından daha çok olduğuna kuşku yok. Pek çok kadın okudukları romanları muhtemelen arkadaşlarına veriyorlar. Ve bu türden çok sayıda roman genellikle okunmuş kitapların satıldığı yerlerde bulunuyor.

(3) Berman, "They Call Us Illegitimate," s. 38.

(4) Russel B. Nye, *The Unembarassed Muse*, s. 55.

(5) *The Writer's 1978 Yearbook*, s. 103.

(6) Formül hakkında daha ayrıntılı bir betimleme için bk. Kathryn Weibel, *Mirror Mirror*, s. 32-38.

(7) Pamela'nın popüler romantik romanlar üzerindeki etkisi hakkında oldukça anlamsız bir tartışma olsa da, ayrıntılar için bk. Robert Palfrey Utter ve Gwendolyn Bridges Needham, *Pamela's Daughters*.

(8) John Berger, *Ways of Seeing*, s. 46.

(9) Germaine Greer, *The Female Eunuch*, s. 176.

(10) Susan Brownmiller, *Against Our Will*, s. 360.

(11) Greer, s. 178. Ann Barr Snitow da "Mass-Market Romance: Pornography for Women is Different" başlıklı değerli makalesinde "yansına teorisi"ni reddeder.

(12) Clara M. Thompson, *On Women*, s. 133.

(13) "Bilmece" terimi Roland Barthes'a aittir. Onun S/Z'si romantik anlatının ideolojik mesajını iletme tarzı hakkındaki düşüncemi büyük çapta etkilemiştir.

(14) Margaret Pargeter, *Hold Me Captive* (Toronto: Harlequin, 1976), s. 35; bundan sonra *Captive* olarak geçecek. Metin içinde atıf yapılan diğer Harlequin Romanları şunlardır: Helen Bianchin, *Bewildered Haven* (Toronto: Harlequin, 1976) (*Haven*); Katrina Britt, *If Today Be Sweet* (Toronto: Harlequin, 1976) (*Today*); Sheila Douglas, *Sherrington Hall* (Toronto: Harlequin, 1976) (*Sherrington*); Elizabeth Hunter, *The Bride Price* (Toronto: Harlequin, 1974) (*Bride*); Pamela Kent, *Enemy Lover* (Toronto: Harlequin, 1964; rpt. 1976) (*Enemy*); Rebecca Stratton, *Chateau D'Armor* (Toronto, Harlequin, 1976) (*Chateau*); Margaret Way, *A Lesson in Loving* (Toronto, Harlequin, 1976) (*Lesson*); Sophie Weston, *Goblin Court* (Toronto: Harlequin, 1976) (*Goblin*).

(15) Ace Books'un eski editörü Terry Carr, alıntı, Joanna Russ, "Somebody is Trying to Kill Me and I Think it's My Husband: The Modern Gothic," s. 667.

(16) Russ, "Somebody is Trying to Kill Me", s. 669.

(17) Roland Barthes da moda betimlemelerinde ("*douches et frères, strictes et tendres*") aynı karşıtlıklar eğilimini belirtmiştir. Şu görüşü öne sürer: "bu psikolojik paradokslar bir bütünlük rüyasını doğrular. Buna göre insan her şey olabilir ve seçmek zorunda kalmaz. "Bk. *Système de la Mode*, s. 257-58.

(18) Wolfgang Iser, *The Implied Reader*, s. 282.

(19) Öm. , bk. , John G. Cawelti, *The Six Gun Mystique*, s. 21.

(20) Brownmiller, s. 424.

(21) Roland Barthes, *Mythologies*, s. 150.

(22) Barthes, *Mythologies*, s. 42.

(23) Samuel Richardson, *Pamela* (Boston: Houghton Mifflin, 1971), s. 214.

(24) Karen Homey, *Feminine Psychology*, s. 108.

(25) *Pamela*, s. 152.

(26) Charlotte Bronte, *Jane Eyre* (New York: Dell, 1961), s. 309-10.

(27) Bronte'nin feminist fanteziyi bozma girişimine dair daha ayrıntılı bir tartışma için bk. Helene Moglen, *Charlotte Bronte: The Self-Conceived*, s. 105-45.

(28) Öm. , Richard Chase, "The Brontës: A Centennial Observance. "

(29) Karl Marx, *Early Writings*, s. 43.

(30) Helene Deutsch, *The Psychology of Women*, c. I, s. 255.

(31) Ian Watt, *The Rise of the Novel*, s. 168.

(32) Jane Austen, *Pride and Prejudice* (New York: Perennial Classics, 1965), s. 312.

(33) *Pride and Prejudice*, s. 204.

(34) Ellen Moers, *Literary Women*, s. 70.

(35) Kuşkusuz, Austen'in romanı zengin ve karmaşıktır ve bu romanın burada soyutlayarak seçtiğim unsurlara indirgenebileceğini öne sürcek değilim. Bununla birlikte Austen'in popüler romantik formülün gelişmesine katkı yapma tarzlarını belirtmek gerekir. Pek çok eleştirmen *Pride and Prejudice*'in daha eski görenekleri kullandığını gözlemlemiştir (özellikle, Lydia'nın Wickham tarafından baştan çıkarılmasında ve Darcy tiplemesinde). Fakat hiç kimse Austen'in daha eski göreneklerden bazı şeyler alırken yeni olanları da başlatabileceğini düşünmemiştir. *Pride and Prejudice*'deki kurgusal görenekler tartışmasını aydınlatmak için bk. Mary Lascelles, *Jane Austen and Her Art*, özellikle s. 73-75; Marvin Mudrick, *Jane Austen: Irony as Defense and Discovery*, özellikle s. 110-26; ve Henrietta Tenn Harmsel, *Jane Austen: A Study in Fictional Conventions*, s. 61-93.

(36) *Pamela*, s. 177.

(37) Berger, s. 47.

(38) Doris Lessing, *Martha Quest* (London: Michael Joseph, 1952) s. 286-87.

(39) *Pamela*, s. 42.

(40) Roland Barthes, "An Introduction to the Structural Analysis of Narrative", s.

- (41) Jonathan Culler, *Structuralist Poetics*, s. 199.
- (42) Berger, s. 47.
- (43) Cawelti, s. 11.
- (44) Howard M. Wolowitz, "Hysterical Character and Fenminine Identity, ", s. 313.
- (45) Wolowitz, s. 311.
- (46) Wolowitz, s. 313. 3

Üçüncü Bölümün Notları

- (1) Alıntı, Russ, "Somebody is Trying to Kill Me", s. 667.
- (2) Weibel, s. 38.
- (3) Ronna Randall, *Dragonmede* (New York: Ballantine, , 1974), s. 187. Metinde doğrudan değinilen diğer Gotik romanlar şunlardır: Dorothy Eden, *An Afternoon Walk* (New York: Coward, McCann & Geoghegan, 1971), bundan sonra *Afternoon* olarak geçecek; Katherine Wigmore Eyre, *Monk's Court* (New York: Appleton-Century, 1966); Victoria Holt, *The King of the Castle* (New York: Fawcett Crest, 1967) (*King*); Victoria Holt, *Menfrefya in the Morning* (New York: Fawcett Crest, 1966) (*Menfrefya*); Susan Howatch, *The Dark Shore* (New York: Stein and Day, 1965)(*Shore*); Anne Maybury, *Someone Waiting* (New York: Ace, 1961) (*Waiting*); Barbara Michaels, *Ammie, Come Home* (New York: Fawcett Crest, 1968) (*Ammie*); Paula Minton, *Orphan of the Shadows* (New York: Prestige, 1965); Margaret Ritter, *The Lady in the Tower* (New York: Avon, 1972) (*Lady*); Mary Stewart, *Nine Coaches Waiting* (New York: Fawcett Crest, 1958); Phyllis A. Whitney, *Spindrift* (New York: Fawcett Crest, 1976).
- (4) Alıntı, Russ, "Somebody is Trying to Kill Me, " s. 667.
- (5) Russ, "Somebody is Trying to Kill Me, "s. 681.
- (6) Norman A. Cameron, "Paranoid Conditions and Paranoia, " s. 682.
- (7) Alexandra Symonds, "Phobias after Marriage: Women's Declaration of Dependence, " s. 290. Ve David A. Freedman, "On Women Who Hate Their Husbands, "s. 235-37.
- (8) Cameron, "Paranoid Conditions, " s. 682.
- (9) Sigmund Freud, "Psychoanalytical Notes Upon an Autobiographical Account of a case of Paranoia. "
- (10) Norman A. Cameron, *The Psychology of Behavior Disorders: A Biosocial Interpretation*. Gene bk. Caneron'un, *Behavior Pathology'deki paranoya tartışması*, s. 372-413.
- (11) Jane Austen, *Northanger Abbey* (New York: Laurel, 1965), s. 30-31.
- (12) Ann Radcliffe, *The Mysteries of Udolpho* (London: Oxford Univ. Press, 1970), s. 491.

(13) On dokuzuncu yüzyıldan zamanımıza kadar süren bu şikâyetlerin bir listesi için bk. Devendra P. Vamma, *The Gothic Flame*, s. 105-7.

(14) D. W. Swanson, P. J. Bohnert ve J. A. Smith, *The Paranoid*, s. 43.

(15) Başka bağlamda, Edith Birkhead aynı noktayı vurgular: "Radcliffe ne kadar saçma olduklarını gösterebilmek için endişe verici hayalleri kasten kışkırtır. Bunu muzipçe bir zafer kazanmak için yaptığını düşünürsek yanılız. Sonuçta bizler uyanık ve tedbirlili oluru." *The Tale of Terror*, s. 51.

(16) Cameron, "Paranoid conditions", s. 683.

(17) Başka deyişle, Gaston Bachelard'ın *The Poetics of Space* boyunca övdüğü ilk yuvanın sıcak, samimi havası kadın için "düşmanca" bir hava haline gelmiştir. Bachelard bundan söz etmeyi reddeder, ancak feminist eleştirmenler için bundan söz etmemek imkânsızdır. Bk. *The Poetics of Space*, p. xxii.

(18) Cameron, "Paranoid Conditions", s. 683.

(19) Russ, "Somebody is Trying to Kill Me", s. 681.

(20) Cameron, "Paranoid Conditions", s. 683.

(21) W. W. Meissner, *The Paranoid Process*, s. 575.

(22) Meissner'in kitabı boyunca sürekli vurguladığı bir nokta da budur.

(23) Ellen Moers, *Literary Women*, s. 134.

(24) Freedman, "On Women Who Hate Their Husbands", s. 228.

(25) *The Mysteries of Udolpho*, s. 112.

(26) Freedman, s. 228.

(27) Moers, s. 135. Peter Brooks on sekizinci yüzyılda "kutsiyet fikri"nin nasıl derin bir değişime uğradığını, "kutsallık"ın teröre dönüştürüldüğünü (Rudolpho Otto'nun terminolojisinde, *Mysterium tremendum saftremendum* haline geldi) tartışır. Brooks bu anlayışı Matthew Lewis'in *The Monk*'una uygular. Bk. "Virtue and Terror: *The Monk*". Kadınların edebiyatında evlada adanmanın benzer bir değişim geçirdiği görülür. Babaya yönelik sevgi ve korku duygulan (örneğin, Fanny Burney'in eserlerinde bol miktarda ifade edilmiştir) Radcliffe'in romanlarında esas olarak korku ve dehşetten ibaret duygulara dönüştürülerek yozlaştı.

(28) Norman N. Holland ve Leona F. Shermen kendi tartışmaları "Gothic Possibilities"de bu noktaya değinirler.

(29) Patricia Meyer Sparks, *The Female Imagination*, s. 150.

(30) Gertrude R. Ticho, "Female Autonomy and Young Adult Women", s. 153.

(31) Ticho, s. 149.

(32) *The Mysteries of Udolpho*, s. 366.

(33) *Jane Eyre*, s. 271.

(34) Russ, "Somebody is Trying to Kill Me", s. 684.

(35) Nancy Chodorow, *The Reproduction of Mothering*, s. 103. Bu konuda bk. Jane Flax, "The Conflict Between Nurture and Autonomy in Mother-Daughter Relationships and Within Feminism."

(36) Chodorow, s. 191.

(37) Freud, "The Uncanny", s. 144.

(38) Gilbert and Gubar, s. 86.

(39) Louisa May Alcott, "A Whisper in the Dark," *Plots and Counterplots: More Unknown Thrillers of Louisa May Alcott* içinde, s. 296.

(40) "A Whisper in the Dark", s. 297.

(41) Araştırmacılar bu olguyu uzun süredir kabul etmektedirler. Dişil psikolojinin gelişmesinde yapılan ilk önemli katkılar, Helene Deutsch; Jeanne Lampl-de Groot, "The Evolution of the Oedipus Complex in Women"; ve Ernest Jones, "The Early Development of Female Sexuality"i kapsar

(42) Chodorow, s. 121.

(43) Meissner, s. 767.

(44) Swanson, s. 11.

(45) Swanson, s. 14.

(46) "Üstbelirlenme" Freud'un rüya mekanizmasının bir yönünü göstermek için kullanıldığı bir kavramdır, rüya imgelerinin çok yönlü nedenle rini belirtir. Bk. *The Interpretation of Dreams*, özellikle, s. 18182. Louis Althusser'in kullanması terime yaygınlık kazandırmıştır. Bk. *For Marx*, s. 89-116; ve 252-53. Gene bk. Juliet Mitchell, *Woman's Estate*, s. 101.

(47) Russ, "Somebody is Trying to Kill Me", s. 668.

(48) Ruth F. Lax anneliğin genellikle "bilinçdışı paradigma"yı temel aldığını belirtir: "Çocuğuma, bende narsist yaralanmayla sonuçlanan durumu yaratan annem gibi değil, kendi istediğim gibi anelik edeceğim." "Some Aspects of the Interaction between Mother and Impaired Child: Mother's Narcissistic Trauma," s. 343.

(49) Symonds, s. 298.

(50) Symonds, s. 299

(51) Symonds, s. 301.

(52) Symonds, s. 296-297.

(53) Symonds, s. 296. Kenneth F. Artiss ile Dexter M. Bullard'ın gözlemine göre, "paranoid düşünce pekâlâ zayıflığın bir silahı olabilir." "Paranoid Thinking in Everyday Life," s. 93.

(54) Symonds, s. 292.

(55) Bk. Sigmund Freud, "The Most Prevalent Form of Degradation in Erotic Life," s. 173-86.

(56) Meissner, s. 452-53.

(57) Freedman, s. 235. André Green aynı sorundan söz eder: "Dişil cinselliğin temel bir fantezisini örnek olarak gösterebilecek bir uzlaşma Omfeyl'in ayaklarına kapanan Herkül örneğidir. Burada arzuladığı adamı ikili bir rol içinde sürekli olarak yanında isteyen tipik bir dişil arzu buluyoruz -tıpkı baba gibi koruyucu ve güçlü ve aynı zamanda anneymiş gibi kullanılan. Burada erkek, kadın onu kastre etmek istediği için değil, onun aşkından, anneye özgü, güven verici ve tehlikesiz rolünden emin olmak istediği için feminiye edilir. " Bk. "Aggression, Femininity, Paranoia and Reality," s. 208.

(58) Robert L. Dupont, Jr. ve Henry Grunebaum'un yaptıkları bir başka araştırma aynı fenomeni belirtir. Bk. "William Victims: The Husband of Paranoid Women."

(59) Freedman, s. 234.

(60) Jule Nydes, "The Paranoid Masochistic Character," *Psychoanalytic Review*, s. 217.

(61) Freedman, s. 236.

(62) H. Guntrip, alıntı, Meissner içinde, s. 529.

(63) Meissner, s. 544.

(64) Mary Wollstonecraft, *Maria, Or the Wrongs of Woman* (New York: W. W. Norton Co. , 1975), s. 74.

(65) *Maria*, s. 75.

(66) *Maria*, s. 49). 3

Dördüncü Bölümün Notları

(1) Anthony Astrachan, alıntı, Dan Wakefield, *All Her Children*, s. 149.

(2) Weibel, s. 56.

(3) Horace Newcomb, *T. V. :The Most Popular Art*, s. 253.

(4) Barthes, *S/Z*, s. 76.

(5) Frank Kermode, *The Sense of an Ending*, s. 7.

(6) Walter Benjamin, "The Storyteller", *Illuminations* içinde, s. 101.

(7) Benjamin, "The Storyteller", s. 100-101.

(8) Kermode, s. 162.

(9) Papashvily, s. 194.

(10) Barbara Easton, "Feminism and the Contemporary Family", s. 30.

(11) Kadınlar asla sona ermeyen bir öyküye güvenmekle kalmazlar, aynı zamanda, en güvindikleri karakterlerin onları asla terk etmeyecekleri olgusunu da büyük ölçüde temel alabilirler. Bir örnek vermek gerekirse: bir melodramda yazarlar en popüler kadın karakteri öldürdüklerinde ve izleyiciler bu nedenle mutsuz olduklarında, aktrist ölen karakterin ikiz kardeşi olarak geri dönmüştü. Bk. Madeleine Edmondson ve David Rounds, *From Mary Noble to Mary Hartman: The Complete Soap Opera Book*, s. 208.

(12) Dennis Porter, "Soap Time: Thoughts on a Commodity Art Form", s. 783.

(13) Edmondson ve Rounds, *The Complete Soap Opera Book*, s. 104-110.

(14) Barthes, *S/Z*, s. 135.

(15) John G. Cawelti, *Adventure, Mysteries and Romance*, s. 45-46.

(16) Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinemas. 420.

(17) Mulvey, s. 420.

(18) Mulvey, s. 420.

(19) Edmondson ve Rounds, s. 193.

(20) Bk. Paul Mayer, "Creating Ryan's Hope".

(21) Robert B. Heilman, *Tragedy and Melodrama*, s. 85.

(22) Melodramlarda da kötüler vardır, ancak sayılan radyo günlerinden bu yana -formül için artık vazgeçilmez olmadıkları noktaya kadar- oldukça azalmıştır. Örneğin "The Young and the Restless" onlar olmadan sürmektedir.

(23) Weibel'e göre, kurban edenleri beğenmeyiz ve kurban ile tam olarak özdeşleniriz (s. 62).

(24) Bir kötü kadının olmadığı bir melodram seyretmeye değmez bir melodramdır. Kötü kadından ne kadar nefret edilirse o kadar iyidir. "All My Children'daki Erica bir klasiktir. Birine nasıl hakaret edildiğini iştirmek isterseniz, Erica'yı tartışan bir grup kadını dinlemelisiniz.

'Kız, şu Erica resmen dayak istiyor.'

'Benim erkekimi çalmaya ve benim çantama marihuana koymaya kalkışkasını istedim doğrusu. Onu yeni yapılmış saçlarıyla sokağın orta yerinde temizlerdim.' "Bebe Moore Campbell, "Hooked on Soaps," s. 103.

(25) Dorothy Dinnerstein, *The Mermaid and The Minotaur*, s. 236.

(26) "Yazar Mary Elizabeth Braddon, Charles Reade'in "ev endüstrisinin engelleri" dediği yazarlar sınıfına mensuptu. Frank Rahill, "The World of Melodrama", s. 204.

(27) Elaine Showater, *A Literature of Their Own*, s. 204.

(28) Mary Ellmann, *Thinking About Women*, s. 181. Molly Haskell, *From Reverence to Rape* içindeki "The Woman's Film"de (s. 172-73) tartışmada benzer bir görüş öne sürer.

(29) Freud'un gözlemlediği oyun. Bu oyunda çocuk ipe bağlı bir tahta makarayla "kaybolma ve tekrar ortaya çıkma" oyunu oynar. "İpi tutarken makarayı perdesi kapalı karyolanın bir köşesine doğru ustalıkla fırlattı. Öyle ki, makara perdenin aralığından girip gözden kayboldu. Bu sırada çocuk "O-O-O-O" diye bir ses çıkardı. [Freud bu sesin Almanca "fort" yani "gitti" sözcüğünü ifade ettiğine dair spekülasyon yapar.] Daha sonra ipi çekti ve makarayı yataktan çıkardı ve onun tekrar ortaya çıkmasını neşeli bir 'da' ['işte'] sesiyle selamladı. "Freud'a göre. "Nesnenin uzağa fırlatılması, yani 'girmesi' çocuğun, annesi ondan uzaklaştığı için duyduğu, aktüel hayatı içinde baskı altına alınmış olan kendisinden öç alma dürtüsünü doyuruyor olabilir. Bu durum bir karşı koyma anlamı taşır: 'Pekâla, git o zaman! Artık sana ihtiyacım yok. Seni kendim uzaklaştırıyorum.' " Sigmund Freud, *Beyond the Pleasure Principle*, s. 10-11.

(30) Freud *fort da* oyunundan söz ederken şunu belirtir: "Çocuk başlangıçta pasif durumdaydı; yaşadığı deneyimin etkisi altında bulunuyordu. Fakat tekrarladıkça, yaptığı iş bir oyun olarak ona haz vermese de, *akıf* bir rol aldı. Bu çabalar, zihinsel bir haz duyulup duyulmadığından bağımsız olarak işleyen bir hâkim olma içgüdüsünü bastırıyor olabilir." *Beyond the Pleasure Principle*, s. 10.

(31) Jean Paul Sartre'in gerçeküstücülüğün yarattığı nesnenin izleyicide oluşturduğu gerilime dair sözü bu duruma tam olarak uyar. Bk. *What is Literature?*, s. 133 vd.

(32) Marsha Kinder, *Review of Scenes from a Marriage*, s. 51.

(33) Chodorow, s. 179.

(34) Porter, s. 786.

(35) Tillie Olsen, *Silences*, s. 18-19.

(36) Williams, s. 95.

(37) Benjamin, "On Some Motifs in Baudelaire," *Illuminations*, s. 176.

(38) Benjamin, "What is Epic Theater?", *Illuminations*, s.151.

(39) Bk. Sherry B. Ortner'in kadınların kültür içindeki konumları hakkında yaptığı parlak tartışma: "Is Female to Male as Nature Is to Culture?"

(40) Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction." -*Illuminations*-, s. 240.

(41) Edmondson ve Rounds, s.46-47.

(42) Benjamin, "The Work of Art," s. 239-40.

(43) Claire Johnston, "Women's Cinema as CounterCinema," s. 217.

(44) Porter, s. 783-84.

(45) Barthes, *S/Z*, s. 45.

(46) Luce Irigaray, "Ce sexe qui n'en est pas un," s. 104.

(47) Mark Poster, *Critical Theory of the Family*, s. 9.

(48) Edmondson ve Rounds, s. 112.

(49) Ellmann, s. 222-23.

(50) David Grimsted'in belirttiği gibi, melodram görüşteki umut verici havasına ve mutlu sona yönelmesine rağmen her zaman gelişmeye derin bir biçimde karşı olabilmektedir. Birincisi, "bu oyunlarda kötünün merkeziliği, bu kötü hemen her zaman yenilgiye uğrasa bile, onu tekrar tekrar doğuran kütülük ve terörün sürekli tehdit oluşturdukları bir dünya yarattı." Ve ikincisi, klasik melodramda (melodramlarda olduğu gibi), fazilet daima geçmişle -babalar, anneler, kırsal hayat tarzları vb. ile- birleştirilirken, şimdiki zaman, tehlikeli, şaşırtıcı ve hatta "yozlaşmış" olarak kavranır. Bk. *Melodrama Unveiled*, s. 223-24.

(51) Porter, s. 788.

(52) Michel Foucault, *The History of Sexuality*, özellikle s. 57-73. Bu bağlamda, pek çok dedektif öyküsünde, T. V. gösteri ve filmlerinde dedektifin cinayetin çözülmesi için gerekli bir parça bilgiyi sağlamak için *masum* tarafın tereddütlerinin üstesinden gel-

mek zorunda kalışını hatırlamak ilginç olacaktır. Dagnet'in Büyük Dinleyici olarak Joe Friday hakkında yaptığı ilginç bir tartışma için bk. Reuel Denney, *The Astonished Muse*, s. 82-92.

(53) Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination*, s. 42. Ya da Eric Bentley'in belirttiği gibi, "melodram ruhsal baskıdan anılmış olma bakımından çok fazla abartılmıştır.

" Bk. *The Life of the Drama*, s. 206.

(54) Carol Lopate, "Daytime Television: You'll Never Want to Leave Home, "s. 51.

(55) Easton, s. 34. 3

Son Sözün Notları

(1) Pierre Macherey, *A Theory of Literary Production*, s. 155-56.

(2) Richard Dyer, "Entertainment and Utopia, " s. 177.

(3) Dyer, s. 184-85. 3

BİBLİYOGRAFYA

- Adorno, Theodor W. (with the assistance of George Simpson). "On Popular Music." *Studies in Philosophy and Social Science* 9, no. 1 (1941), pp. 17-48.
- Althusser, Louis. *For Marx*. Translated by Ben Brewster. New York: Vintage Books, 1970.
- . *Lenin and Philosophy and Other Essays*. New York: Monthly Review Press, 1971.
- Arnheim, Rudolph. "The World of the Daytime Serial." In *Radio Research*. Edited by Paul F. Lazarsfeld and Frank N. Stanton. New York: Essential Books, 1942-43.
- Aronowitz, Stanley. *False Promises: The Shaping of American Working Class Consciousness*. New York: McGraw-Hill, 1964.
- Artiss, Kenneth and Bullard, Dexter M. "Paranoid Thinking in Everyday Life." *Archives of General Psychiatry* 14 (1966): 89-93.
- Bachelard, Gaston. *The Poetics of Space*. Translated by Maria Jolas. Boston: Beacon Press, 1969.
- Barthes, Roland. "An Introduction to the Structural Analysis of Narrative." Translated by Lionel Duisit. *New Literary History* 6 (1975): 236-72.
- . *Mythologies*. Translated by Annette Lavers. New York: Hill and Wang, 1972.
- . *The Pleasure of the Text*. Translated by Richard Miller. New York: Hill and Wang, 1975.
- . *Roland Barthes*. Translated by Richard Howard. New York: Hill and Wang, 1977.
- . *S/Z*. Translated by Richard Miller. New York: Hill and Wang, 1974.
- . *Système de la Mode*. Paris: Éditions Du Seuil, 1967.
- Baym, Nina. *Women's Fiction: A Guide to Novels by and about Women in America, 1820-1870*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1978.

- Ben-Horin, Daniel. "Television Without Tears: An Outline of a Socialist Approach to Popular Television." *Socialist Review* 35 (1977): 7-35.
- Benjamin, Walter. *Illuminations*. Translated by Harry Zohn. Edited by Hannah Arendt. New York: Schocken Books, 1969.
- . *Understanding Brecht*. Translated by Anna Bostock. London: New Left Books, 1973.
- Bentley, Eric. *The Life of the Drama*. New York: Atheneum, 1974.
- Berger, John. *Ways of Seeing*. New York: The Viking Press, 1973.
- Bergstrom, Janet. "Alternation, Segmentation, Hypnosis: Interview with Raymond Bellour." *Camera Obscura* 3/4, pp. 71-103.
- Birkhead, Edith. *The Tale of Terror: A Study of Gothic Romance*. New York: Russell & Russell, 1921.
- Boorstin, Daniel J. *The Image: A Guide to Pseudo-events in America*. New York: Atheneum, 1971.
- Booth, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press, 1961.
- Breuer, Josef and Freud, Sigmund. *Studies on Hysteria*. In *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Translated by James Strachey. 24 vols. Vol. 2. London: The Hogarth Press, 1953-74.
- Brooks, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven: Yale University Press, 1976.
- . "Virtue and Terror: *The Monk*." *ELH* 40 (1973): 249-63.
- Brown, Herbert Ross. *The Sentimental Novel in America, 1789-1860*. Durham, N.C.: Duke University Press, 1940.
- Brownmiller, Susan. *Against Our Will: Men, Women and Rape*. New York: Bantam Books, 1976.
- Burke, Kenneth. *Language as Symbolic Action: Essays on Life, Literature, and Method*. Berkeley: University of California Press, 1973.
- Cameron, Norman A. "Paranoid Conditions and Paranoia." In *American Handbook of Psychiatry*. 2nd ed. Edited by Silvano Arieti. New York: Basic Books, 1974.
- . *The Psychology of Behavior Disorders: A Biosocial Interpretation*. Boston: Houghton Mifflin, 1947.
- . *Behavior Pathology*. Boston: Houghton Mifflin, 1951.
- Campbell, Bebe Moore. "Hooked on Soaps." *Essence*, November 1978, pp. 100-103.

- Cawelti, John G. *Adventure, Mystery, and Romance*. Chicago: University of Chicago Press, 1976.
- . *The Six-Gun Mystique*. Bowling Green, Ohio: Bowling Green University Popular Press, n.d.
- Chase, Richard. "The Brontës: A Centennial Observance." *Kenyon Review* 9 (Autumn 1947): 486-506.
- Chodorow, Nancy. *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*. Berkeley: University of California Press, 1978.
- Culler, Jonathan. *Structuralist Poetics*. London: Routledge & Kegan Paul, 1975.
- Deer, Irving and Deer, Harriet, eds. *The Popular Arts: A Critical Reader*. New York: Charles Scribner's Sons, 1967.
- Denney, Reuel. *The Astonished Muse*. Chicago: University of Chicago Press, 1957.
- Deutsch, Helene. *The Psychology of Women*. 2 vols. New York: Grune & Stratton, 1944-45.
- Dinnerstein, Dorothy. *The Mermaid and the Minotaur: Sexual Arrangements and Human Malaise*. New York: Harper & Row, 1976.
- Douglas, Ann. *The Feminization of American Culture*. New York: Avon Books, 1978.
- . "Soft-porn Culture." *New Republic*, 30 August 1980, pp. 25-29.
- Downing, Mildred. "Heroines of the Daytime Serial." *Journal of Communication* 24 (1974): 130-37.
- Dupont, Robert L., Jr. and Grunebaum, Henry. "Willing Victims: The Husbands of Paranoid Women." *American Journal of Psychiatry* 125 (1968): 151-59.
- Dyer, Richard. "Entertainment and Utopia." In *Genre: The Musical: A Reader*. Edited by Rick Altman. London: Routledge & Kegan Paul, 1981.
- Easton, Barbara. "Feminism and the Contemporary Family." *Socialist Review* 8, no. 3 (1978), pp. 11-36.
- Edmondson, Madeleine. "Confessions of a Soap Addict." *Newsweek*, 22 August 1977, p. 3.
- and Rounds, David. *From Mary Noble to Mary Hartman: The Complete Soap Opera Book*. New York: Stein and Day, 1976.
- Eliot, George. "Silly Novels by Lady Novelists." *Westminster Review* 64 (1856): 442-61.

- Ellmann, Mary. *Thinking about Women*. New York: Harvest Books, 1968.
- Enzensberger, Hans Magnus. *The Consciousness Industry: On Literature, Politics and the Media*. New York: Continuum Books, 1974.
- Ewen, Stuart. *Captains of Consciousness: Advertising and the Social Roots of the Consumer Culture*. New York: McGraw-Hill, 1976.
- Flax, Jane. "The Conflict Between Nurturance and Autonomy in Mother-Daughter Relationships and Within Feminism." *Feminist Studies* 4 (1978): 171-89.
- Foucault, Michel. *The History of Sexuality: Volume I: An Introduction*. Translated by Robert Hurley. New York: Vintage Books, 1980.
- Freedman, David A. "On Women Who Hate Their Husbands." In *Psychoanalysis and Female Sexuality*. Edited by Hendrick M. Ruitenbeek. New Haven, Conn.: College & University Press, 1966.
- Freud, Sigmund. *Beyond the Pleasure Principle*. Translated by James Strachey. New York: W.W. Norton Co., 1961.
- . "The Dissolution of the Oedipus Complex." In *Standard Edition of the Complete Psychological Works*. Translated by James Strachey. 24 vols. Vol. 19. London: Hogarth Press, 1953-74.
- . "Female Sexuality." In *Standard Edition of the Complete Psychological Works*. Vol. 21.
- . "Femininity." In *Standard Edition of the Complete Psychological Works*. Vol. 22.
- . "Some Psychical Consequences of the Anatomical Distinction Between the Sexes." In *Standard Edition of the Complete Psychological Works*. Vol. 19.
- . *The Interpretation of Dreams*. Translated by James Strachey. New York: Avon Books, 1971.
- . "The Most Prevalent Form of Degradation in Erotic Life." In *On Creativity and the Unconscious: Papers on the Psychology of Art, Literature, Love, Religion*. Edited by Benjamin Nelson. New York: Harper Torchbooks, 1958.
- . "Some Character-Types Met With in Psycho-Analytic Work." In *On Creativity and the Unconscious: Papers on the Psychology of Art, Literature, Love, Religion*.
- . "The 'Uncanny.'" In *On Creativity and the Unconscious*:

- Papers on the Psychology of Art, Literature, Love, Religion.*
 ———. "Notes Upon an Autobiographical Account of a Case of Paranoia (*Dementia Paranoides*).*" In Three Case Histories.* Edited by Philip Rieff. New York: Collier Books, 1973.
- Gans, Herbert J. *Popular Culture and High Culture: An Analysis and Evaluation of Taste.* New York: Basic Books, 1974.
- Gilbert, Sandra M. and Gubar, Susan. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination.* New Haven, Conn.: Yale University Press, 1979.
- Green, André. "Aggression, Femininity, Paranoia and Reality." *International Journal of Psycho-Analysis* 53 (1972): 205-11.
- Greer, Germaine. *The Female Eunuch.* New York: McGraw-Hill, 1971.
- Grimsted, David. *Melodrama Unveiled: American Theater and Culture, 1800-1850.* Chicago: University of Chicago Press, 1968.
- Hall, Stuart and Whannel, Paddy. *The Popular Arts.* New York: Pantheon Books, 1965.
- Hart, James D. *The Popular Book: A History of America's Literary Taste.* New York: Oxford University Press, 1950.
- Haskell, Molly. *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies.* New York: Penguin, 1974.
- Heilbrun, Carolyn G. "Hers." *The New York Times*, 26 February 1981, p. C2.
- Heilman, Robert B. *Tragedy and Melodrama: Versions of Experience.* Seattle: University of Washington Press, 1968.
- Herzog, Herta. "What Do We Really Know about Daytime Serial Listeners?" In *Radio Research.* Edited by Paul F. Lazarsfeld and Frank N. Stanton. New York: Essential Books, 1942-43.
- Hoggart, Richard. *The Uses of Literacy.* Fairlawn, N.J.: Essential Books, 1957.
- Holland, Norman N. *The Dynamics of Literary Response.* New York: Oxford University Press, 1968.
- and Sherman, Leona F. "Gothic Possibilities." *New Literary History* 8 (1977): 279-94.
- Horkheimer, Max. "Art and Mass Culture." *Studies in Philosophy and Social Science* 9, no. 2 (1941), pp. 290-304.
- and Adorno, Theodor W. *Dialectic of Enlightenment.* Translated by John Cumming. New York: Continuum Books, 1969.

- Horney, Karen. *Feminine Psychology*. New York: W.W. Norton Co., 1973.
- Irigaray, Luce. "Ce sexe qui n'en est pas un." In *New French Feminisms*. Edited by Elaine Marks and Isabelle Courtivron. Amherst: University of Massachusetts Press, 1980.
- Iser, Wolfgang. *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1974.
- Jacobson, Edith. "The 'Exceptions': An Elaboration of Freud's Character Study." *Psychoanalytic Study of the Child* 14 (1959): 135-54.
- Jameson, Fredric. *Marxism and Form: Twentieth Century Dialectical Theories of Literature*. Princeton: Princeton University Press, 1971.
- . "Reification and Utopia in Mass Culture." *Social Text* 1 (1979): 130-48.
- Jauss, Hans Robert. "Levels of Identification of Hero and Audience." *New Literary History* 5 (1974): 283-317.
- Jay, Martin. *The Dialectical Imagination: A History of the Frankfurt School and the Institute of Social Research, 1923-1950*. Boston: Little, Brown, and Co., 1973.
- Johnson R.E., Jr. "The Dialogue of Novelty and Repetition: Structure in 'All My Children.'" *Journal of Popular Culture* 10 (1976): 560-70.
- Johnston, Claire. "Women's Cinema as Counter-Cinema." In *Movies and Methods*. Edited by Bill Nichols. Berkeley: University of California Press, 1976.
- Jones, Ernest. "The Early Development of Female Sexuality." *International Journal of Psycho-Analysis* 8 (1927): 459-72.
- Kaplan, Frank I. "Intimacy and Conformity in American Soap Opera." *Journal of Popular Culture* 9 (1975): 622-25.
- Kellner, Douglas. "T.V., Ideology and Emancipatory Popular Culture." *Socialist Review* 45 (1979): 13-53.
- Kermode, Frank. *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*. New York: Oxford University Press, 1967.
- Kinder, Marsha. Review of *Scenes from a Marriage*, by Ingmar Bergman. *Film Quarterly* 28, no. 2 (1974-75), pp. 48-53.
- LaGuardia, Robert. *The Wonderful World of TV Soap Operas*. New York: Ballantine Books, 1974.
- Lampl-de Groot, Jeanne. "The Evolution of the Oedipus Complex in Women." *International Journal of Psycho-Analysis* 9

(1928): 332-45.

- Lascelles, Mary. *Jane Austen and Her Art*. London: Oxford University Press, 1939.
- Lax, Ruth F. "Some Aspects of the Interaction Between Mother and Impaired Child: Mother's Narcissistic Trauma." *International Journal of Psycho-Analysis* 53 (1972): 339-44.
- Lazere, Donald. "Mass Culture, Political Consciousness, and English Studies." *College English* 38 (1977): 751-67.
- Leavis, Queenie D. *Fiction and the Reading Public*. London: Chatto & Windus, 1932.
- Lefebvre, Henri. *Everyday Life in the Modern World*. Translated by Sacha Rabinovitch. New York: Harper Torchbooks, 1971.
- Lesser, Simon O. *Fiction and the Unconscious*. Boston: Beacon Press, 1957.
- Lopate, Carol. "Daytime Television: You'll Never Want to Leave Home." *Radical America* 2 (1977): 33-51.
- Lowenthal, Leo. *Literature, Popular Culture and Society*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1961.
- MacAndrew, Elizabeth and Gorsky, Susan. "Why Do They Faint and Die: The Birth of the Delicate Heroine." *Journal of Popular Culture* 8 (1975): 735-45.
- Macdonald, Dwight. *Against the American Grain*. New York: Random House, 1962.
- Marcherey, Pierre. *A Theory of Literary Production*. Translated by Geoffrey Wall. London: Routledge & Kegan Paul, 1978.
- Marcuse, Herbert. *Eros and Civilization: A Philosophical Inquiry into Freud*. New York: Vintage Books, 1962.
- . *One Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*. Boston: Beacon Press, 1964.
- . *Counterrevolution and Revolt*. Boston: Beacon Press, 1972.
- Marx, Karl. *Early Writings*. Edited and translated by T.B. Bottomore. New York: McGraw-Hill, 1963.
- Mayer, Paul. "Creating 'Ryan's Hope.'" In *T.V. Book*. Edited by Judy Fireman. New York: Workman Publishing Co., 1977.
- Meissner, William W. *The Paranoid Process*. New York: Jason Aronson, 1978.
- Mendelsohn, Harold. *Mass Entertainment*. New Haven, Conn.: College & University Press, 1966.
- Mitchell, Juliet. *Psychoanalysis and Feminism*. New York: Vintage Books, 1975.

- . *Woman's Estate*. New York: Vintage Books, 1973.
- Moers, Ellen. *Literary Women*. Garden City, N.Y.: Doubleday & Co., 1976.
- Moglen, Helene. *Charlotte Brontë: The Self Conceived*. New York: W.W. Norton Co., 1976.
- Mudrick, Marvin. *Jane Austen: Irony as Defense and Discovery*. Berkeley: University of California Press, 1968.
- Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." In *Women and the Cinema*. Edited by Karyn Kay and Gerald Peary. New York: E.P. Dutton, 1977.
- Newcomb, Horace, ed. *Television: The Critical View*. New York: Oxford University Press, 1976.
- . *T.V.: The Most Popular Art*. New York: Anchor Books, 1974.
- Nydes, Jule. "The Paranoid-Masochistic Character." *Psychoanalytic Review* 50 (1963): 215-51.
- Nye, Russell B. *The Unembarrassed Muse: The Popular Arts in America*. New York: The Dial Press, 1970.
- Olsen, Tillie. *Silences*. New York: Dell Publishing Co., 1979.
- Ortega y Gasset. *The Revolt of the Masses*. New York: Mentor Books, 1950.
- Ortner, Sherry B. "Is Female to Male as Nature Is to Culture?" In *Woman, Culture and Society*. Edited by Michelle Zimbalist Rosaldo and Louise Lamphere. Stanford, Ca.: Stanford University Press, 1974.
- Palter, Ruth. "Radio's Attraction for Housewives." *Hollywood Quarterly* 3 (1948): 248-57.
- Papashvily, Helen Waite. *All the Happy Endings, A Study of the Domestic Novel in America, the Women Who Wrote It, the Women Who Read It, in the Nineteenth Century*. New York: Harper & Brothers, 1956.
- Porter, Dennis. "Soap Time: Thoughts on a Commodity Art Form." *College English* 38 (1977): 782-88.
- Poster, Mark. *Critical Theory of the Family*. New York: Continuum Books, 1978.
- Rahill, Frank. *The World of Melodrama*. University Park: Pennsylvania State University Press, 1967.
- Real, Michael R. *Mass-Mediated Culture*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1977.
- Rich, Adrienne. "Jane Eyre: Temptations of a Motherless Woman." *Ms*, October 1973, pp. 68-72, 98, 106-107.

... sanatın, dürtü ve arkaik arzunun veya fantezi materyalinin bu hammaddesini *yönlendirme* görevi, buradan çıkar. Arzunun yönlendirilmesi kavramını toplumsal terimlerle yeniden yazmak, baskının ve arzunun gerçekleşmesini tek bir mekanizma birliği içinde düşünmemizi sağlar. Bu mekanizma, stratejik olarak fanteziyi dikkatle belirlenmiş sembolik yapılar içinde uyandıran bir tür ruhsal uzlaşma veya alış veriş benzer biçimde gözetir; hoşgörülemez, gerçekleştirilemez, tam olarak yok edilemez arzuları sadece gömebildikleri ölçüde tatmin ederek fanteziyi etkisizleştirir.

Erkeklerin verili ve kapsayıcı tecavüz ideolojisi, kadın kurbanın psikolojisindeki ayna imgesine bir çare bulamaz, aksine onu geliştirir. En uç noktaya yaklaşan bu kadın psiko-cinselliği tecavüz fantezisine bağlı kalır. Başka biçimde konulursa, kadınlar cinsel fanteziler ürettiklerinde, bunlar genellikle erkeklerin belirledikleri koşulların ürünü olurlar ve başka türlü olamazlar.

Mevcut olanı reddettiği ve ancak anılarda ve beklentilerde canlı kalan, erkeklerin ve kadınların başlarından geçenlerde ve onların isyanlarında yaşayan, sözcükleri, imgeleri, bir başka gerçekliğin, bir başka düzenin müziğini yapısında hissettirmeyen eser yoktur.

